

ANNA ΡΕΓΚΙΝΑΚΗ

Η ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΕΝΤΟΣ ΤΟΥ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ & ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ -
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ



ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2024-2025
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Σ. ΚΑΚΑΒΑΣ

Η ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΕΝΤΟΣ ΤΟΥ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ- ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ- ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2024 - 2025

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ - 03

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΧΩΡΟΣ & ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ - Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ-06

1.1 Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΜΕΣΩ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ - 06

1.2 ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ, ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ & ΤΕΧΝΗ - 10

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ & ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ - 18

2.1 HELIO OITICICA - 18

2.2 OLAFUR ELIASSON - 27

2.3 ERNESTO NETO - 35

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ & ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ - 42

3.1 LUIS BARAGGAN - 42

3.2 PETER ZUMTHOR - 53

3.3 CARLO SCARPA - 64

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - 84

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - 87

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία εξετάζει πώς οι αισθήσεις του ανθρώπου επηρεάζουν τον τρόπο που οι καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες διαμορφώνουν και αντιλαμβάνονται το χώρο. Αναλύεται η δημιουργική διαδικασία των Helio Oiticica, Olafur Eliasson και Ernesto Neto, οι οποίοι χρησιμοποιούν τις αισθήσεις ως εργαλείο έκφρασης και σύνδεσης με τον θεατή, δημιουργώντας έργα που βασίζονται στη συμμετοχή και την εμπειρία. Παράλληλα, οι αρχιτέκτονες Luís Barragán, Peter Zumthor και Carlo Scarpa, προσεγγίζουν την έννοια των αισθήσεων ως μία συνεχής διερεύνηση της σύνδεσης του ανθρώπου με το περιβάλλον του, μέσω του φωτός, των υλικών και των χώρων που ενεργοποιούν τις αισθήσεις. Κάθε καλλιτέχνης προσεγγίζει το θέμα διαφορετικά, με στόχο να προκαλέσει την αίσθηση και την ενσυναίσθηση του ατόμου, δημιουργώντας χώρους που αναδιαρθρώνουν την αντίληψη και την εμπειρία του κόσμου γύρω μας.

Τα ερωτήματα που τίθενται και απαντώνται στην εργασία είναι τα εξής:

- Πώς οι αισθήσεις επηρεάζουν τον τρόπο που οι καλλιτέχνες και οι αρχιτέκτονες αντιλαμβάνονται και δημιουργούν τον χώρο;
- Μπορεί η τέχνη και η αρχιτεκτονική να επανανοηματοδοτήσουν τον χώρο ως ένα πεδίο βιώματος, εσωτερικότητας και αναστοχασμού;

Η παρούσα εργασία ακολουθεί ποιοτική και ερμηνευτική μεθοδολογική προσέγγιση, με στόχο να διερευνήσει τον ρόλο των αισθήσεων στη διαμόρφωση της εμπειρίας του χώρου μέσω της τέχνης και της αρχιτεκτονικής. Η ανάλυση εστιάζει σε συγκεκριμένα έργα καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων, προσεγγίζοντας τα ως φορείς βιωματικής και πολυαισθητηριακής εμπειρίας.

Αρχικά, εφαρμόζεται η ανάλυση περιεχομένου σε θεωρητικά κείμενα, συνεντεύξεις, μουσειακά προγράμματα και εκθέσεις, ώστε να αναδειχθούν οι αντιλήψεις γύρω από την αισθητηριακή πρόσληψη του χώρου.

Η μελέτη βασίζεται σε συγκριτική ανάλυση περιπτώσεων (case studies), επιλέγοντας τρεις εικαστικούς δημιουργούς (Helio

Oiticica, Olafur Eliasson, Ernesto Neto) και τρεις αρχιτέκτονες (Luis Barragán, Peter Zumthor, Carlo Scarpa), οι οποίοι αξιοποιούν τις αισθήσεις ως μέσο ανατροφοδότησης της σχέσης μεταξύ ανθρώπου και χώρου. Για κάθε δημιουργό, αναλύονται χαρακτηριστικά έργα που αναδεικνύουν τη συμμετοχή, την ενσώματη εμπειρία και τη νοηματοδότηση του τόπου.

Μέσα από την ανάλυση των παραδειγμάτων και των θεωρητικών εργαλείων που χρησιμοποιούνται, η εργασία καταλήγει σε συμπέρασμα και σε ερωτήματα για περαιτέρω διερεύνηση.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ – Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ

1.1 Η αντίληψη του χώρου μέσω των αισθήσεων

Η ανθρώπινη εμπειρία του κόσμου είναι πρωτίστως αισθητηριακή. Μέσα από τις βασικές αισθήσεις – την όραση, την ακοή, την αφή, την όσφρηση και τη γεύση – ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει το περιβάλλον του. Ωστόσο, αυτές οι αισθήσεις δεν λειτουργούν απομονωμένα· συνδυάζονται σε μια πολυαισθητηριακή εμπειρία που διαμορφώνει την κατανόηση, την ταυτότητα και τη σχέση μας με τον χώρο και τα πράγματα γύρω μας.

Η πολυαισθητηριακή εμπειρία αφορά τον τρόπο με τον οποίο οι αισθήσεις συνεργάζονται για να συγκροτήσουν μια ολοκληρωμένη, βιωματική πρόσληψη του κόσμου. Δεν είναι απλώς μια συσσώρευση ερεθισμάτων, αλλά μια δυναμική διαδικασία μέσα από την οποία αποκτούμε συνείδηση του τόπου.

Ο χώρος που βιώνεται – όχι απλώς μετρίεται – γίνεται τόπος, δηλαδή φορέας νοήματος, αναμνήσεων, σχέσεων. Ο τρόπος που βλέπουμε ένα γλυπτό, που αγγίζουμε την τραχύτητα μιας

επιφάνειας, που ακούμε την ηχώ σε έναν κλειστό θόλο ή μυρίζουμε την υγρασία ενός υπόγειου, συμβάλλει στη δημιουργία αυτής της πολυαισθητηριακής ταυτότητας.¹

Η αισθητηριακή αντίληψη παίζει καθοριστικό ρόλο τόσο στη δημιουργία όσο και στην ανάκληση των αναμνήσεων. Οι αισθήσεις αποτελούν την πρωταρχική πηγή των πληροφοριών που αποθηκεύονται στη μνήμη και ταυτόχρονα επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι πληροφορίες επεξεργάζονται και εδραιώνονται στον εγκέφαλο. Η αισθητηριακή μνήμη λειτουργεί ως ενδιάμεσο στάδιο στη διαδικασία της απομνημόνευσης, επιτρέποντας στο άτομο να συλλέγει και να φιλτράρει τα ερεθίσματα από το περιβάλλον πριν αυτά ενταχθούν στη μακροπρόθεσμη μνήμη.

Ειδικότερα, η **οπτική και χωρική μνήμη** βασίζεται στην ικανότητα του ανθρώπου να σχηματίζει και να διαχειρίζεται νοητικές αναπαραστάσεις αντικειμένων και χώρων. Η ικανότητα αυτή επιτρέπει, για παράδειγμα, σε ένα άτομο να φαντάζεται τη μορφή ενός κτιρίου ή να περιηγείται σε έναν γνωστό χώρο χωρίς να τον βλέπει άμεσα. Η λειτουργία αυτή δεν είναι απλώς αφηρημένη σκέψη, αλλά προσομοιάζει τη σωματική εμπειρία της κίνησης στον χώρο, γεγονός που αποδεικνύει τη στενή σχέση μεταξύ αντίληψης, σώματος και μνήμης.²

Σύμφωνα με τον Juhani Pallasmaa στο βιβλίο του *The eyes of the skin*, «Στον δυτικό πολιτισμό, η όραση έχει ιστορικά θεωρηθεί ως η ευγενέστερη από τις αισθήσεις, ενώ ακόμη και η ίδια η σκέψη έχει συλληφθεί μέσα από όρους που σχετίζονται με την όραση.»³

Η αίσθηση της όρασης προεκτείνει και ανακαλεί αυτό που ήδη έχει καταγράψει η αφή. Μπορούμε να σκεφτούμε την αφή ως ένα είδος «ασυνείδητου» της όρασης, έναν κρυφό μηχανισμό που προδιαμορφώνει την εμπειρία του βλέμματος. Το βλέμμα δεν είναι παθητικό· διατρέχει και «αγγίζει» νοερά

1 Paul Crowther, *Space, Place, and Sculpture: Working with Heidegger*, 2007, σελ. 152 – 170

2 Francesco Galvano, *The Triad of Senses, Emotions, and Memory: Dynamic Interactions and Multidisciplinary Implications*, 2015, σελ. 4 – 6

3 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, United Kingdom, 2012, σελ. 12

επιφάνειες, άκρες και μορφές από απόσταση. Αυτή η απτική μνήμη, που λειτουργεί ανεπαίσθητα, είναι εκείνη που προσδίδει συναισθηματικό χαρακτήρα στην οπτική εμπειρία — την κάνει ευχάριστη ή αποθαρρυντική. Έτσι, η απόσταση χάνει τη σημασία της· το κοντινό και το μακρινό συγχωνεύονται σε μία ενιαία, πολυσαισθητηριακή εμπειρία.⁴

Η **ακουστική μνήμη**, από την άλλη, επιτρέπει την αναγνώριση μοτίβων και ρυθμών μέσα σε ηχητικά περιβάλλοντα, και είναι καθοριστική τόσο για την εκμάθηση της γλώσσας όσο και για την κατανόηση της μουσικής. Η ανθρώπινη ικανότητα να εντοπίζει κανονικότητες μέσα σε πολύπλοκα ηχητικά ερεθίσματα αποτελεί βασικό μηχανισμό μάθησης, ο οποίος ενεργοποιείται ήδη από τη βρεφική ηλικία. Αυτό δείχνει ότι η μνήμη δεν λειτουργεί ως απλή αποθήκευση πληροφοριών, αλλά ως δυναμικό σύστημα που αναγνωρίζει πρότυπα και προσαρμόζεται στο εκάστοτε περιβάλλον.⁵

Ο ήχος, λειτουργεί ως στοιχείο χωρικής απεικόνισης – ακόμη και χωρίς φως, ο ήχος μπορεί να διαμορφώσει την αντίληψή μας για την κλίμακα και τη γεωμετρία ενός χώρου. Ο τρόπος που το ηχητικό κύμα διαχέεται και ανακλάται, αποκαλύπτει τις διαστάσεις και τα υλικά του δομημένου περιβάλλοντος. Ο ήχος του νερού, οι σκιές της ηχούς σε άδεια δωμάτια ή το «μαλακό» ακουστικό αποτύπωμα ενός κατοικημένου χώρου ενεργοποιούν τη φαντασία και το συναίσθημα, λειτουργώντας ως στοιχείο οπτικοακουστικής συνέργειας.

Η παρουσία μουσικής, αλλά και η σιωπή, προσφέρουν ψυχική πληροφορία για τη λειτουργία και την ταυτότητα του χώρου. Η αίσθηση χαλάρωσης σε έναν χώρο υποβοηθείται από ήπιους ήχους, ενώ η ενεργοποίηση του σώματος σε χώρους άσκησης απαιτεί δυναμικά ακουστικά ερεθίσματα. Παράλληλα, η ακουστική ησυχία σε χώρους όπως ξενοδοχειακά δωμάτια ή αίθουσες συνεδριάσεων, είναι ουσιώδης για τη συγκέντρωση

4 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin, United Kingdom, 2012*, σελ. 46

5 Francesco Galvano, *The Triad of Senses, Emotions, and Memory: Dynamic Interactions and Multidisciplinary Implications, 2015*, σελ. 4 – 6

και την εσωτερικότητα.⁶

Η μνήμη της αφής συμβάλλει σημαντικά στην κατανόηση του υλικού κόσμου, μέσα από την άμεση αλληλεπίδραση με τα αντικείμενα. Η αναγνώριση ιδιοτήτων όπως η υφή, η θερμοκρασία ή το βάρος ενός αντικειμένου πραγματοποιείται μέσω της ενεργούς εξερεύνησης, και όχι απλώς με την παθητική αντίληψη. Η αφή είναι επομένως μια διαδραστική αισθητηριακή λειτουργία που υποστηρίζει την εκμάθηση δεξιοτήτων και τον κινητικό συντονισμό, καθώς και τη δημιουργία νοητικών αναπαράστάσεων που βοηθούν στον προσανατολισμό και τη δράση.

Ιδιαίτερη σημασία έχουν και οι αισθήσεις της **όσφρησης και της γεύσης**, οι οποίες σχετίζονται άμεσα με τη συναισθηματική διάσταση της μνήμης. Οι οσμές, ειδικά, έχουν την ικανότητα να προκαλούν έντονες, ζωντανές και συχνά φορτισμένες συναισθηματικά αναμνήσεις. Η μοναδικότητα αυτών των αισθήσεων έγκειται στη νευροβιολογική τους διαδρομή, καθώς συνδέονται άμεσα με περιοχές του εγκεφάλου που σχετίζονται με το συναίσθημα και τη μνήμη. Αυτό εξηγεί γιατί συγκεκριμένες μυρωδιές μπορούν να «ξυπνήσουν» ξεχασμένες εμπειρίες με τρόπο που δεν επιτυγχάνεται μέσω της όρασης ή της ακοής.

Συνολικά, γίνεται φανερό ότι οι αισθήσεις δεν λειτουργούν απλώς ως μέσα πρόσληψης πληροφοριών από το περιβάλλον, αλλά αποτελούν βασικά εργαλεία μέσα από τα οποία οικοδομείται η μνήμη. Η στενή σύνδεση μεταξύ αισθητηριακής εμπειρίας, συναισθήματος και ανάκλησης μνήμης υπογραμμίζει τη σημασία της πολυαισθητηριακής προσέγγισης στην κατανόηση της ατομικής και συλλογικής μνήμης. Οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους βιώνεται ο κόσμος μέσω των αισθήσεων έχουν βαθιές επιπτώσεις στο πώς θυμόμαστε, τι θυμόμαστε και πώς αυτό επηρεάζει την ταυτότητά μας και τη σχέση μας με τον χώρο και τον χρόνο.⁷

Το σώμα λειτουργεί ως φορέας μνήμης, προσανατολισμού

6 Aakangsha Roy, Ar. Aashima Arora, *Multisensory Perception Of Architectural Design*, 2023, σελ 1149-1150

7 Francesco Galvano, *The Triad of Senses, Emotions, and Memory: Dynamic Interactions and Multidisciplinary Implications*, 2015, σελ. 4 – 6

και αυτογνωσίας — όχι ως ένα παθητικό σημείο παρατήρησης, αλλά ως ενεργός τόπος νοήματος και ενσώματης εμπειρίας.⁸

1.2 Αισθήσεις, Αρχιτεκτονική & Τέχνη

Ο όρος «πολυαισθητηριακός σχεδιασμός» παραπέμπει συνήθως σε εντυπωσιακές οπτικές εμπειρίες ή αντικείμενα που διεγείρουν τις αισθήσεις. Ωστόσο, η εμπειρία μέσω της αφής, της όσφρησης ή της γεύσης παραμένει πιο δύσκολα ανιχνεύσιμη και συχνά υποτιμημένη. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει την ιστορικά εδραιωμένη κυριαρχία της όρασης στις σύγχρονες πολιτισμικές πρακτικές, ιδίως στους τομείς της τέχνης, της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού. Τίθεται, συνεπώς, το ερώτημα κατά πόσον αυτή η οπτικοκεντρική προκατάληψη περιορίζει την εμπειρία του υλικού κόσμου και τη δυνατότητα συλλογικής κατανόησής του.

Αν και η έννοια του πολυαισθητηριακού σχεδιασμού έχει γνωρίσει ευρύτερη αποδοχή τις τελευταίες δεκαετίες, οι απαρχές της εντοπίζονται σε καλλιτεχνικά κινήματα του 1950, όπως τα Zero στην Ευρώπη και Gutai στην Ιαπωνία. Μέσω δράσεων που περιλάμβαναν φως, ήχο, υλικά και σωματική παρουσία, τα κινήματα αυτά αμφισβήτησαν τον ρόλο της παθητικής θέασης και στόχευσαν σε μια ολιστική αισθητηριακή εμπειρία.⁹

Οι καλλιτέχνες και οι αρχιτέκτονες, ιδίως από τη νεωτερικότητα και μετά, άρχισαν να πειραματίζονται με τις αισθήσεις όχι μόνο ως εικονοπλαστικά ή κατασκευαστικά εργαλεία, αλλά και ως μέσα ενεργοποίησης της εμπειρίας. Η γλυπτική, όπως την προσεγγίζει ο Heidegger, δεν «καταλαμβάνει» έναν χώρο, αλλά ιδρύει τόπους. Είναι μια πράξη αποκάλυψης του «Είναι» μέσα από την υλικότητα και την πολλαπλότητα των αισθήσεων. Η τέχνη δεν απλώς αναπαριστά, αλλά αποκαλύπτει τον κόσμο ως βιώσιμο και νοηματοδοτημένο. Σε αυτό το πλαίσιο, η αισθητηριακή προσέγγιση στον χώρο δεν αποτελεί περιφερειακή αναφορά

8 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin, United Kingdom, 2012*, σελ. 12

9 Alice Bucknell, *Architecture You Can Smell? A Brief History of Multisensory Design*

αλλά θεμέλιο σκέψης και καλλιτεχνικής δημιουργίας.¹⁰

Η τέχνη και η αρχιτεκτονική, όταν λειτουργούν σε συνέργεια με τις αισθήσεις, μπορούν να προκαλέσουν ολιστικές εμπειρίες που διαμορφώνουν την αίσθηση του «τόπου» — όχι μόνο ως φυσική τοποθεσία, αλλά ως φορτισμένο βιωματικό πεδίο.¹¹

Σύμφωνα με τον Heidegger, ο χώρος δεν είναι ένα ουδέτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετούνται αντικείμενα. Αντιθέτως, είναι μια διαδικασία «χωρικοποίησης» που προκύπτει από την ανθρώπινη ύπαρξη. Ο χώρος υπάρχει εντός του κόσμου, και όχι το αντίστροφο. Είναι αποτέλεσμα της κοσμικής σχέσης του ανθρώπου με τον τόπο.¹²

Ο χώρος δεν περιορίζεται μόνο στην οπτική του διάσταση· η υλικότητα, οι οσμές και οι ήχοι επηρεάζουν βαθιά την εμπειρία του χρήστη. Η αισθητηριακή αρχιτεκτονική επιχειρεί να ενσωματώσει όλες τις αισθήσεις, μετατρέποντας τη σχέση του ανθρώπου με το δομημένο περιβάλλον σε μία ουσιαστικότερη και πιο συναισθηματικά φορτισμένη εμπειρία. Χώροι σχεδιασμένοι με γνώμονα την πολυαισθητηριακή πρόσληψη μπορούν να προκαλέσουν αισθήματα θαλπωρής, καθαριότητας, άνεσης και έκπληξης. Παράγοντες όπως η θερμοκρασία, η υφή υλικών (π.χ. ξύλο), τα χρώματα και η παρουσία φυσικών στοιχείων μπορούν να μεταβάλλουν ριζικά την αίσθηση του χώρου.

Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στον φωτισμό, καθώς ο ανθρώπινος βιολογικός ρυθμός (κυρκαδικός κύκλος) επηρεάζεται από το φως και επηρεάζει αντίστοιχα την ενέργεια, τη διάθεση, την όρεξη και τη συγκέντρωση του ατόμου. Αντίστοιχα, τα χρώματα επηρεάζουν άμεσα την ψυχοσύνθεση των χρηστών, προκαλώντας διαφορετικές συναισθηματικές αντιδράσεις.

Ο ήχος στην αρχιτεκτονική δεν αφορά μόνο τη μόνωση ή τη μείωση του θορύβου. Μπορεί να λειτουργήσει ενισχυτικά, δημιουργώντας ατμόσφαιρες γαλήνης ή ενθουσιασμού, και σε

10 Paul Crowther, *Space, Place, and Sculpture: Working with Heidegger*, 2007, σελ. 152 – 170

11 Charles Spence, *Senses of place: architectural design for the multisensory mind*, 2020, σελ. 7-10

12 Martin Heidegger, *Η Τέχνη και ο Χώρος*, Αθήνα, 2006, σελ. 29 – 51

ορισμένες περιπτώσεις, το ίδιο το αρχιτεκτονικό έργο να παράγει μουσική, με χαρακτηριστικά παραδείγματα το Sea Organ στο Ζαντάρ της Κροατίας και το Airship Orchestra, μια διαδραστική εγκατάσταση που λειτουργεί ως χορωδία.

Η όσφρηση είναι εξίσου ισχυρή: η ενσωμάτωση αρωμάτων μέσω φυσικών ή τεχνητών μέσων ενισχύει τη μνήμη και δημιουργεί μοναδική συναισθηματική σύνδεση με τον χώρο.

Τέλος, η αφή –μέσω υφών, θερμοκρασίας, υγρασίας και αερισμού– συμβάλλει καθοριστικά στο αίσθημα άνεσης και εγγύτητας. Η χρήση μαλακών ή διαδραστικών υλικών ενισχύει την εμπειρία του σώματος στον χώρο.

Η σύγχρονη αρχιτεκτονική, καλείται να αξιοποιήσει τον πλούτο των αισθήσεων ως εργαλεία σχεδιασμού, προκειμένου να αναβαθμίσει την ποιότητα της χωρικής εμπειρίας και να καλλιεργήσει μία πιο ουσιαστική σχέση ανάμεσα στο σώμα, τον χώρο και το συναίσθημα.¹³

Μια αρχιτεκτονική που ενισχύει τη ζωή και το βίωμα οφείλει να απευθύνεται σε όλες τις αισθήσεις ταυτόχρονα, συμβάλλοντας στη σύνδεση της εικόνας που έχει το άτομο για τον εαυτό του με την εμπειρία του κόσμου γύρω του. Ο θεμελιώδης διανοητικός ρόλος της αρχιτεκτονικής δεν περιορίζεται στην κατασκευή, αλλά αφορά την προσαρμογή και την ενσωμάτωση· τα κτίρια μεταφέρουν στον άμορφο και αφηρημένο φυσικό χώρο τα ανθρώπινα μέτρα και την ανάγκη για τάξη και νοηματοδότηση.

Η αρχιτεκτονική δεν δημιουργεί φανταστικούς κόσμους ή σκηνικά χωρίς υπόσταση· αντιθέτως, εκφράζει και ενδυναμώνει την εμπειρία του «είναι στον κόσμο» και ενισχύει το αίσθημα της πραγματικότητας και της ταυτότητας. Η τέχνη και η αρχιτεκτονική, όταν είναι ουσιαστικές, ενδυναμώνουν την αίσθηση του εαυτού και επιτρέπουν τη βαθύτερη εμπλοκή με τον ψυχισμό, τη φαντασία και την επιθυμία.

Τα κτίρια και οι πόλεις διαμορφώνουν τον ορίζοντα μέσα στον οποίο το άτομο κατανοεί και έρχεται σε επαφή με την υπαρξιακή του συνθήκη. Δεν αποτελούν απλά αντικείμενα οπτικού εντυπωσιασμού, αλλά λειτουργούν ως μέσα μετάδοσης,

13 Victor Delaqua, *Sensory Design: Architecture for a Full Spectrum of Senses*

συσχέτισης και προβολής νοημάτων. Το αληθινό νόημα κάθε αρχιτεκτονικού έργου υπερβαίνει την ίδια την αρχιτεκτονική· επαναφέρει τη συνείδηση στη σχέση του υποκειμένου με τον κόσμο και με τον εαυτό του, στην ουσία του «είναι».

Η ουσιαστική αρχιτεκτονική προσφέρει στο άτομο τη δυνατότητα να βιώσει τον εαυτό του ως ολότητα – ως ενσώματη και πνευματική ύπαρξη. Αυτός είναι και ο βαθύτερος στόχος κάθε ουσιαστικής μορφής τέχνης. Μέσα από την εμπειρία της τέχνης πραγματοποιείται μια ιδιότυπη ανταλλαγή: ο χώρος υποδέχεται τα συναισθήματα και τις μνήμες του ατόμου και, ως αντάλλαγμα, του επιστρέφει την ατμόσφαιρά του, η οποία διεγείρει και απελευθερώνει τις αισθήσεις και τις σκέψεις.¹⁴

Ο Martin Heidegger, στο έργο του *Art and Space*, δεν αντιμετωπίζει τον χώρο ως ουδέτερη, μετρήσιμη επέκταση, αλλά ως κάτι που αναδύεται μέσω της σχέσης των πραγμάτων. Η εμπειρία του χώρου δεν είναι ποτέ αφηρημένη – προϋποθέτει τη σωματική παρουσία, το βίωμα, την αφή και την κατανόηση του «τόπου» ως κάτι που κατοικείται και νοηματοδοτείται. Ο ίδιος τονίζει ότι τα πράγματα δεν βρίσκονται απλώς σε έναν προϋπάρχοντα χώρο, αλλά συνιστούν χώρους – ονομάζει αυτή τη διάσταση «στοιχειακή τοπικότητα».

Ο Heidegger προτείνει μια διαφορετική θεώρηση του χώρου μέσα από το έργο τέχνης. Δεν πρόκειται για μια στατική κατάκτηση του χώρου αλλά για ένα δυναμικό παιχνίδισμα ανάμεσα στην τέχνη και τον χώρο, όπου ο ένας διαμορφώνει τον άλλον. Το έργο τέχνης, μέσα από τη μορφή του, δεν αναπαριστά απλώς την πραγματικότητα. Αντίθετα, αποκαλύπτει το «Είναι» των όντων, δηλαδή αυτό που συνήθως παραμένει κρυμμένο, αναδεικνύοντας την αλήθεια τους πέρα από την εμπειρική αντίληψη¹⁵.

Η γλυπτική, συγκεκριμένα, προσφέρει ένα προνομιακό πεδίο για τη σύνδεση αισθήσεων και χώρου. Το άγγιγμα, η κίνηση γύρω από ένα γλυπτό, το ηχητικό του αποτύπωμα στον χώρο, ακόμα και η φαντασιακή αίσθηση της υφής ή της μάζας ενός

14 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, United Kingdom, 2012, σελ. 12 – 13

15 Martin Heidegger, *Η Τέχνη και ο Χώρος*, Αθήνα, 2006, σελ. 29 – 51

υλικού, εμπλέκουν πολλαπλές αισθήσεις.¹⁶

Η γλυπτική, κατά τον Heidegger, δεν θεωρείται μια κατάληψη ή αναμέτρηση με τον χώρο, αλλά μια ενσάρκωση τόπων. Οι τόποι αυτοί ανοίγουν περιοχές και τις διαφυλάσσουν, δημιουργώντας μια «ελεύθερη ευρυχωρία» όπου τα πράγματα μπορούν να παραμένουν και οι άνθρωποι να διαμένουν ανάμεσά τους. Η γλυπτική δημιουργεί σώματα μέσω υλικών και τα εντάσσει σε όρια, διαμορφώνοντας τον χώρο όχι μόνο φυσικά αλλά και νοηματικά. Το «κενό» στον χώρο της γλυπτικής δεν είναι έλλειμμα, αλλά συνθήκη ανάδυσης νοήματος και τόπων¹⁷.

Η φιλοσοφική θεώρηση του Heidegger για τη γλυπτική ως πράξη νοηματοδότησης του χώρου μέσα από την υλικότητα και το «κενό», βρίσκει συνέχεια σε καλλιτεχνικές πρακτικές που επιχειρούν να επανεξετάσουν τον ρόλο των αισθήσεων και να αμφισβητήσουν την κυριαρχία της όρασης στον σχεδιασμό και την εμπειρία του χώρου.

Η έκθεση *The Senses: Design Beyond Vision* του Cooper Hewitt, επιμελημένη από τις Ellen Lupton και Andrea Lipps, επιχειρεί να περιορίσει την εξάρτηση από την όραση ως βασικό μέσο κατανόησης, παρουσιάζοντας πλήθος έργων που αξιοποιούν το σύνολο των αισθήσεων. Μέσα από 78 σχεδιαστικές και καλλιτεχνικές προσεγγίσεις, αναδεικνύεται ότι ο πολυαισθητηριακός σχεδιασμός μπορεί να καλλιεργήσει βαθύτερη σύνδεση με τον φυσικό και κοινωνικό χώρο, ενισχύοντας τη σωματική εμπλοκή και την περιβαλλοντική συνείδηση.



1. Εκθέματα με βάση την όσφρηση και την αφή

Ανάλογες προσεγγίσεις αναπτύχθηκαν και τη δεκαετία του 1970, όταν καλλιτέχνες όπως οι John Cage, Yoko Ono και Marina Abramović χρησιμοποίησαν την τέχνη ως μέσο πολιτικής

17 *Martin Heidegger, Η Τέχνη και ο Χώρος, Αθήνα, 2006, σελ. 29 – 51*

έκφρασης και κοινωνικού σχολιασμού, προβάλλοντας τις αισθήσεις ως εργαλεία παρέμβασης στον δημόσιο χώρο. Παρά τη μεταγενέστερη κυριαρχία της εικόνας – όπως διαμορφώθηκε υπό την επιρροή της μεταμοντέρνας θεωρίας και της «στροφής προς το εικονιστικό» (pictorial turn) – έργα όπως το Dream House ή οι Reversible Destiny Lofts επανέφεραν το ενδιαφέρον στη σωματική και διαδραστική εμπειρία του χώρου.

Στη σύγχρονη συγκυρία, ο πολυαισθητηριακός σχεδιασμός συνδέεται στενά με τις περιβαλλοντικές και τεχνολογικές εξελίξεις. Ο αρχιτέκτονας Philippe Rahm, για παράδειγμα, αξιοποιεί στοιχεία όπως η θερμοκρασία, η υγρασία και η ατμοσφαιρική ρύπανση ως εργαλεία αστικού σχεδιασμού, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το πάρκο Taichung στην Ταϊβάν. Μέσα από τέτοιες προσεγγίσεις, ο χώρος παύει να αντιμετωπίζεται ως ουδέτερο φόντο και μετατρέπεται σε παιδαγωγικό μέσο, ενθαρρύνοντας ενεργή συμμετοχή και περιβαλλοντική ευαισθητοποίηση.

Παρόμοια φιλοσοφία διέπει και το Blur Building του γραφείου Diller Scofidio + Renfro, ένα έργο που κυριολεκτικά «αφαιρεί» την οπτική πληροφορία μέσω τεχνητής ομίχλης, επιβάλλοντας στους επισκέπτες τη χρήση των υπόλοιπων αισθήσεων. Αν και βασισμένο στην τεχνολογία, το έργο αυτό λειτουργεί ως κριτική στην εξάρτηση από την όραση, αναδεικνύοντας παράλληλα τις δυνατότητες της πολυαισθητηριακής εμπειρίας στον δημόσιο χώρο.



2. The Blur Building, Yverdon-les-Bains - Diller Scofidio + Renfro

Ωστόσο, η χρήση της τεχνολογίας δεν είναι από μόνη της εγγύηση μιας ουσιαστικής αισθητηριακής εμπειρίας. Πολλά έργα που εστιάζουν στην τεχνολογική καινοτομία κινδυνεύουν να παραμένουν επιφανειακά ή εμπορικά. Αντιθέτως, πρωτοβουλίες όπως το DeafSpace – ένα σύνολο αρχιτεκτονικών αρχών που αναπτύχθηκε στο Πανεπιστήμιο Gallaudet για τις ανάγκες της κοινότητας των κωφών – αποτελούν παράδειγμα ένταξης της πολυαισθητηριακής προσέγγισης σε κοινωνικά βιώσιμα και συμπεριληπτικά πλαίσια.¹⁸

Στην πράξη της δημιουργίας, είτε πρόκειται για καλλιτέχνη είτε για τεχνίτη, η σωματική και υπαρξιακή εμπλοκή αποτελεί ουσιώδες στοιχείο. Ο δημιουργός δεν εργάζεται αποστασιοποιημένα· αντιθέτως, επιστρατεύει ολόκληρο το σώμα και την αίσθηση του εαυτού του στο έργο. Κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού, πραγματοποιείται μια εσωτερική αναστροφή: η εμπειρία του εαυτού μετασχηματίζεται στον ίδιο τον τόπο του έργου. Η σωματική και ψυχική υπόσταση του δημιουργού γίνεται το πεδίο πάνω στο οποίο ξεδιπλώνεται η δημιουργική πράξη.¹⁹

Επομένως, αυτή η βαθιά, ενσώματη σύνδεση μεταξύ δημιουργού και χώρου θέτει το πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίσσεται η τέχνη και η αρχιτεκτονική ως μορφές βιωμένης σκέψης και αισθητηριακής έκφρασης.

Στην επόμενη ενότητα, θα διερευνηθεί πώς η δημιουργική πράξη μπορεί να εκφράσει τον χώρο ως σύνθεση αισθήσεων και πώς κάθε δημιουργός μεταφράζει την ενσώματη εμπειρία σε εικαστική ή αρχιτεκτονική μορφή.

18 Alice Bucknell, *Architecture You Can Smell? A Brief History of Multisensory Design*

19 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin, United Kingdom, 2012*, σελ. 12 – 13



HELIO OITICA

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ & ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ

2.1 Helio Oiticica

Ο Hélio Oiticica γεννήθηκε το 1937 στο Ρίο ντε Τζανέιρο της Βραζιλίας, σε μια οικογένεια με ισχυρή πνευματική παράδοση και έντονη ενασχόληση με τον φιλελεύθερο πολιτικό λόγο. Ο πατέρας του δίδασκε μαθηματικά, ήταν μηχανικός και επιστήμονας με ειδίκευση στην εντομολογία και ειδικότερα στη μελέτη των πεταλούδων (λεπιδοπτερολογία) – ενώ υπήρξε και φανατικός φωτογράφος, δημιουργώντας πειραματικές φωτογραφίες που θεωρούνταν καινοτόμες για τη Βραζιλία της εποχής. Ο παππούς του Oiticica ήταν διακεκριμένος φιλόλογος, με αντικείμενο μελέτης τα λογοτεχνικά και αρχαιακά κείμενα. Παράλληλα, είχε πολιτική δράση ως εκδότης της αναρχικής εφημερίδας *Ação Direta* («Άμεση Δράση»).

Ο ίδιος και τα αδέρφια του έλαβαν την πρωτοβάθμια εκπαίδευσή τους στο οικογενειακό περιβάλλον, έως ότου ο πατέρας του εξασφάλισε υποτροφία από το Ίδρυμα Guggenheim. Κατά την περίοδο 1947–1949, η οικογένεια διέμεινε στην Ουάσινγκτον. Η οικογένεια επέστρεψε στη Βραζιλία το 1950.

Ο Oiticica γράφτηκε στη σχολή καλών τεχνών στην ηλικία των 16 ετών. Από το 1954, παρακολούθησε μαθήματα στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Ρίο ντε Τζανέιρο (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ), υπό την καθοδήγηση του ζωγράφου Ivan Serpa. Το 1955 εντάχθηκε στην ομάδα Grupo Frente, μία από τις βασικές δυνάμεις της νεοκονστρουκτιβιστικής πρωτοπορίας στη Βραζιλία.²⁰

Ένα από τα βασικά γνωρίσματα της πρακτικής του ήταν η **απόρριψη του έργου ως αντικειμένου προς θέαση** και η ανάδειξη της **εμπειρίας ως κεντρικής αισθητικής αξίας**. Ο ίδιος περιέγραφε τα έργα του ως «προτάσεις» (propositions) και όχι ως «κομμάτια» ή «αντικείμενα», επιθυμώντας να δημιουργήσει «καταστάσεις που να βιώνονται» (situations to be lived).²¹

Η σωματική συμμετοχή του θεατή αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της τέχνης του. Σειρές έργων όπως τα **Parangolés** — φορέσιμες «σημαίες-ενδύματα» που ενεργοποιούνται με την κίνηση του σώματος— αλλά και τα **Penetráveis** —διαδραστικές αρχιτεκτονικές δομές, μέσα στις οποίες το κοινό εισέρχεται και τις βιώνει με όλες τις αισθήσεις— εστιάζουν στη σωματικότητα και στη διάλυση του οπτικού μονοπωλίου της τέχνης.²²

Θεματικά, τα έργα του Oiticica διαπραγματεύονται ζητήματα ελευθερίας, συμμετοχής, αντίστασης στον αποικιοκρατικό και δυτικό κανόνα, και την ανάγκη επανακαθορισμού της σχέσης τέχνης-θεατή-χώρου. Η τέχνη του λειτουργεί ως πλατφόρμα κοινωνικής και πολιτικής εμπλοκής, συχνά ενάντια στους θεσμούς και τις κοινωνικές ιεραρχίες.²³ Μέσα από την έννοια της «νίνθησια» (βιωματικής εμπειρίας), ο Oiticica επιχειρεί να ενεργοποιήσει όχι μόνο το σώμα αλλά και τη συνείδηση του θεατή.²⁴

20 Άρθρο από Wikipedia, για τον Helio Oiticica

21 Stefanie Heraeus, *Helio Oiticica: Curating the Penetráveis*, Frankfurt, 2016, σελ. 19 – 20

22 Οπ. Παρ.

23 Irene V. Smal, *Helio Oiticica: Folding the Frame*, Chicago, 2016, σελ. 3

24 Οπ. Παρ. σελ. 181 – 183

Ο Hélio Oiticica ανήκε σε μια γενιά Βραζιλιάνων και Λατινοαμερικανών καλλιτεχνών που δημιούργησαν τη δεκαετία του 1960 και του 1970, σε μια εποχή που χώρες όπως η Βραζιλία, η Χιλή και η Αργεντινή βρίσκονταν υπό στρατιωτικά καθεστώτα.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, ο Oiticica κατέβηκε στις φαβέλες, αποδόμησε τα ρούχα, χόρεψε, αγκάλιασε το καρναβάλι, απομάκρυνε την τέχνη από την παραδοσιακή υλικότητα, έφερε τη σάμπα μέχρι την είσοδο του μουσείου, μετέτρεψε τη ζωγραφική και τον κινηματογράφο σε πολυαισθητηριακές εμπειρίες. Έφτιαξε έναν αυτοσχέδιο χώρο για την ποπ κουλτούρα, έδωσε όνομα και ταυτότητα στην «Tropicalia» και πρότεινε το μουσείο να πάψει να είναι κλειστός θεσμός – να γίνει ο ίδιος ο κόσμος.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η προσπάθεια να ενταχθεί όλη αυτή η ζωντανή, ελεύθερη και ανατρεπτική ενέργεια σε ένα παραδοσιακό μουσείο φαίνεται σχεδόν παράδοξη – και σίγουρα περιοριστική.²⁵

Ιδιαίτερη σημασία έχει και η αρχειακή και θεωρητική του παραγωγή. Ο ίδιος αρχειοθετούσε σχολαστικά τις σκέψεις, τα σχέδια και τα πειράματά του, αφήνοντας πίσω του ένα εκτενές αρχείο χειρογράφων, κειμένων, ηχογραφήσεων και σχεδίων, που δείχνει το βάθος του στοχασμού του και τη σημασία που απέδιδε στην τεκμηρίωση της καλλιτεχνικής διαδικασίας.²⁶

TROPICALIA

Ο Hélio Oiticica, αρχικά επηρεασμένος από την ευρωπαϊκή γεωμετρική αφαίρεση της προπολεμικής περιόδου, επαναδιατύπωσε την έννοια της κονστρουκτιβιστικής τέχνης μέσα από το πρίσμα μιας «βραζιλιάνικης κατασκευαστικής βούλησης». Αυτή η έννοια βασιζόταν στην ιδιαίτερη ιστορική εμπειρία της Βραζιλίας – μια εμπειρία που περιλαμβάνει την υπανάπτυξη, τις κοινωνικοπολιτικές δυσκολίες και τον έντονο πολιτισμικό συγκρητισμό. Αυτά τα χαρακτηριστικά δεν

25 Stefanie Heraeus, *Helio Oiticica: Curating the Penetráveis*, Frankfurt, 2016, σελ. 98

26 Irene V. Smal, *Helio Oiticica: Folding the Frame*, Chicago, 2016, σελ. 4



3. *Tropicália, Penetrables PN 2 'Purity is a myth' and PN 3 'Imagetical'*

θεωρούνταν εμπόδια, αλλά το ίδιο το δυναμικό που κινούσε μια αυθεντική βραζιλιάνικη πρωτοπορία.²⁷

Στο κείμενό του, ο Oiticica συνέδεσε αυτή τη δημιουργική δυναμική με την έννοια της ανθρωποφαγίας (cultural cannibalism), όπως είχε διατυπωθεί από τον μοντερνιστή ποιητή Oswald de Andrade το 1928. Ο de Andrade εμπνεύστηκε από έναν ιστορικό μύθο: την τελετουργική κατανάλωση του πρώτου επισκόπου της Βραζιλίας, του Sardinha, από την φυλή Τούπι το 1556. Η έννοια της ανθρωποφαγίας αποτέλεσε ένα πρότυπο επιθετικής πολιτισμικής αφομοίωσης, μέσα από το οποίο το «ντόπιο» απορροφά εξωτερικές επιρροές και τις μετασχηματίζει σε κάτι καινούριο. Για τον Oiticica, αυτή η πράξη ήταν ταυτόχρονα μια στρατηγική αυτονομίας και μια μορφή έντονου αυτοαναστοχασμού, ακριβώς επειδή ταυτοποιεί τον

27 Irene V. Smal, *Helio Oiticica: Folding the Frame*, Chicago, 2016, σελ. 97



4. *Tropicália*, κλουβί με παπαγάλους, *Penetrables* PN 2 'Purity is a myth' και PN 3 'Imagetical'

«καταναλωτή» με τον «καταναλωμένο». Αυτή η σωματική λογική παρέπεμπε στην έννοια του πτυχώματος (fold), δηλαδή μιας δυναμικής σχέσης μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού.

Σε αυτό το πλαίσιο, το έργο *Tropicália* (1967) αποτέλεσε, όπως σημείωσε ο ίδιος ο Oiticica, «την πρώτη συνειδητή και στοχευμένη προσπάθεια επιβολής μιας προφανώς βραζιλιάνικης εικόνας στο πλαίσιο της σύγχρονης πρωτοπορίας και της εθνικής καλλιτεχνικής έκφρασης γενικότερα».

Η εγκατάσταση *Tropicália* συγκροτούνταν από δύο *Penetráveis* – διαδραστικά, περικλειόμενα περιβάλλοντα μέσα στα οποία έμπαινε ο θεατής, το πρώτο είχε τον τίτλο PN2 *A Pureza é um Mito* («Η Καθαρότητα Είναι Μύθος»), μια τετράγωνη κατασκευή που θύμιζε καλύβα. Στην είσοδο υπήρχε χαραγμένο το μήνυμα «Purity is a Myth», ενώ η πρόσβαση στο εσωτερικό γινόταν



4. *Tropicália*, κλουβί με παπαγάλους, Penetrables PN 2 'Purity is a myth'

μέσα από μία μονή, εξωτερικά ανοιγόμενη πόρτα.²⁸ Ήταν μια ανοιχτή κατασκευή χωρίς στέγη, φτιαγμένη από τέσσερις ξύλινες πλευρές βαμμένες σε ζωηρά χρώματα. Στο εσωτερικό της είχαν τοποθετηθεί χώμα και φυτά, κυρίως βότανα.²⁹ Το δεύτερο λεγόταν PN3 Imagetical και είχε τη μορφή ενός μικρού λαβυρίνθου³⁰. Το PN3 ήταν μεγαλύτερο και στεγασμένο, με διαδρόμους και μικρούς χώρους που θυμίζουν δωμάτια.³¹ Ήταν φτιαγμένο από πολύχρωμα υφάσματα με φλοράλ μοτίβα και ξύλινα πλαίσια – υλικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής

28 Irene V. Smal, *Helio Oiticica: Folding the Frame*, Chicago, 2016, σελ. 98

29 Richard Martin, *Tropicália*, Penetrables PN 2 'Purity is a myth' and PN 3 'Imagetical'

30 Irene V. Smal, *Helio Oiticica: Folding the Frame*, Chicago, 2016, σελ. 98

31 Richard Martin, *Tropicália*, Penetrables PN 2 'Purity is a myth' and PN 3 'Imagetical'

των φαβελών.³² Μέσα στον σκοτεινό χώρο του PN3 υπάρχει μια τηλεόραση, τοποθετημένη πάνω σε ένα ξύλινο κιβώτιο, η οποία προβάλλει τοπικά τηλεοπτικά κανάλια που διαφέρουν ανάλογα με τον τόπο όπου παρουσιάζεται το έργο.³³ Ολόκληρη η εγκατάσταση περιβαλλόταν από άμμο, χαλίκια, μονοπάτια, τροπικά φυτά και ένα κλουβί με δύο ζωντανούς παπαγάλους. Κάθε στοιχείο είχε συμβολικό χαρακτήρα: η άμμος παρέπεμπε στις παραλίες, τα χαλίκια και η ανώμαλη τοπογραφία στις κατασκευαστικές ζώνες ή τους λόφους, τα φυτά στη ζούγκλα, και οι κατασκευές στις φαβέλες. Όλα μαζί συνέθεταν έναν χώρο γεμάτο συμβολισμούς για τη βραζιλιάνικη ταυτότητα.

Η Tropicália έρχεται σε αντίθεση με το συμβολικό «αεροπλάνο» της Μπραζίλια (η κάτοψη της πόλης, όταν παρατηρείται από ψηλά, παραπέμπει στη μορφή αεροπλάνου), το οποίο πρόβαλλε μια εθνική ταυτότητα μέσα από την τεχνολογική πρόοδο και τον οπτικό έλεγχο από ψηλά. Αντίθετα, η Tropicália βασίστηκε σε κομμάτια-σύμβολα που παρέπεμπαν σε υπαρκτούς χώρους της καθημερινής ζωής, τα οποία ενώνονταν σαν να συμπυκνώνουν την εμπειρία της χώρας μέσα στον χρόνο. Αυτή η συσσώρευση δεν ήταν αφηρημένη ή γενική στο έργο, ήταν άμεσα βιωματική και σωματική, καθώς ο λαβύρινθος είχε σχεδιαστεί έτσι ώστε να χωρά μόνο ένα άτομο κάθε φορά, ενισχύοντας την προσωπική, εσωτερική επαφή με τον χώρο.

Η εικόνα και η αναπαράσταση παίζουν επίσης σημαντικό ρόλο στο έργο. Αν και ο Oiticica προερχόταν από μη-αναπαραστατικές παραδόσεις, η Tropicália αγκαλιάζει τον συμβολισμό: στο επίκεντρο βρίσκεται η τηλεόραση, η οποία διακόπτει τη σωματική εμπειρία και την αντικαθιστά με ένα ρεύμα εικόνων. Ο ίδιος ο Oiticica σημείωνε ότι οι εικόνες «ξεχύνονταν λες και κάθονταν στα γόνατά σου», καταναλώνοντας τις αισθήσεις του θεατή και δημιουργώντας μια ρήξη μεταξύ αντίληψης και ταυτότητας.

Στο επίκεντρο της εγκατάστασης Tropicália, η τηλεόραση αποτελεί τον «ανθρωποφαγικό» πυρήνα της έκθεσης, ως βασικό συμβολικό στοιχείο του έργου. Δεν είναι τυχαίο ότι ο πρώτος τηλεοπτικός σταθμός της Βραζιλίας ονομαζόταν TV Turí, παίρνοντας το όνομά του από τη φυλή που, σύμφωνα

32 Irene V. Smal, *Helio Oiticica: Folding the Frame*, Chicago, 2016, σελ. 98

33 Richard Martin, *Tropicália, Penetrables PN 2 'Purity is a myth' and PN 3 'Imagetical'*

με τον μύθο, είχε καταναλώσει τον επίσκοπο Sardinha. Στο πολεοδομικό σχέδιο της Μπραζίλια, ο πύργος της τηλεόρασης είχε τοποθετηθεί στο μακρινό άκρο του κεντρικού άξονα, ευθυγραμμισμένος με τις έδρες της κρατικής εξουσίας. Για τους σχεδιαστές της πρωτεύουσας –και για τη νέα στρατιωτική δικτατορία– η τηλεόραση λειτούργησε ως μέσο εθνικής ενοποίησης, πειθαρχικού ελέγχου και μαζικής ιδεολογικής διάχυσης.

Ο Oiticica ανέτρεψε πλήρως αυτή τη λογική. Αντί να τοποθετήσει την τηλεόραση ψηλά, ως σύμβολο εξουσίας και ελέγχου, τη βάζει χαμηλά, μέσα σε ένα λαβύρινθο από υλικά φαβέλας, ενσωματωμένη σε έναν στενό και προσωπικό χώρο. Δεν δεσπόζει στον χώρο – αντιθέτως, είναι κομμάτι του ίδιου του σώματος του θεατή και της εμπειρίας που αυτός βιώνει. Έτσι, η Tropicália γίνεται το αντίστροφο είδωλο της Μπραζίλια: δεν δοξάζει την πρόοδο και την τεχνολογία, αλλά τις καταβροχθίζει, τις αποδομεί και τις επαναξιολογεί, προσκαλώντας τον θεατή να το κάνει κι εκείνος μέσα από τη δική του βιωματική συμμετοχή.³⁴



OLAFUR ELIASSON

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ & ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ

2.2 Olafur Eliasson

Ο Olafur Eliasson γεννήθηκε το 1967 στη Δανία, με ισλανδική καταγωγή. Η επαφή του με την τέχνη ξεκίνησε από νωρίς, ζωγράφιζε με ακουαρέλες, σχεδίαζε απολιθώματα και σε ένα στούντιο που είχε φτιάξει πάνω σε μία βάρκα, είχε κρεμάσει ένα στυλό πάνω από ένα φύλλο χαρτί με τέτοιο τρόπο, ώστε με την κίνηση των κυμάτων να δημιουργούνται σχέδια. Στα 14 του χρόνια άρχισε να ασχολείται και με το breakdance. Το ενδιαφέρον του για τον χώρο και το πώς κινείται το σώμα του ανθρώπου μέσα σε αυτόν μπορεί να εντοπιστεί από τότε.³⁵

Σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Κοπεγχάγης και αποφοίτησε το 1995. Αμέσως μετά, εγκαταστάθηκε στο Βερολίνο, όπου ίδρυσε το Studio Olafur Eliasson, ένα διεπιστημονικό εργαστήριο που συνδυάζει την τέχνη με την αρχιτεκτονική, τις φυσικές επιστήμες και την τεχνολογία.³⁶

35 Rachel Cooke, *INTERVIEW Olafur Eliasson: 'I am not special'*

36 Francesca Melina, *Theoretical perspectives: Olafur Eliasson's works for an ecologic art*, 2023, σελ. 681

Ο Eliasson απέκτησε παγκόσμια αναγνώριση με έργα όπως το *The Weather Project* (2003), που φιλοξενήθηκε στην Tate Modern στο Λονδίνο. Πρόκειται για μια εγκατάσταση με έναν τεχνητό ήλιο, καθρέφτες και ομίχλη, που καλούσε το κοινό να συμμετέχει και να στοχαστεί τη σχέση του με τον περιβάλλοντα χώρο.³⁷

Η προσέγγισή του βασίζεται στην άμεση εμπειρία του θεατή, καθιστώντας την τέχνη πράξη βιωματική και όχι απλώς οπτική. Οι εγκαταστάσεις του προτρέπουν τον επισκέπτη να στοχαστεί τη θέση του στον κόσμο, συχνά μέσα από φυσικά φαινόμενα όπως το φως, η ομίχλη, ο πάγος και το νερό.³⁸

Το έργο του χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή του θεατή, την αισθητηριακή εμπειρία, τη χρήση φυσικών και τεχνητών φαινομένων, καθώς και από τη διερεύνηση του χώρου ως βιωμένης πραγματικότητας.

Είναι επηρεασμένος από θεωρητικά ρεύματα όπως η οικολογική, η *Object-Oriented Ontology* (OOO) και η έννοια των υπεραντικειμένων (*hyperobjects*) του Timothy Morton, τα οποία διερευνούν τη συνύπαρξη ανθρώπινου και μη-ανθρώπινου σε έναν αδιαχώριστο κόσμο.³⁹

Ο Eliasson δεν αποτυπώνει μόνο οικολογικά ζητήματα ως θέμα· μετατρέπει την τέχνη σε ένα πράττειν ευθύνης. Τα έργα του συχνά εισβάλλουν στο δημόσιο χώρο και επιχειρούν να γεφυρώσουν τη ρήξη φύσης-πολιτισμού, αμφισβητώντας τον ανθρωποκεντρικό τρόπο σκέψης.⁴⁰

37 Carles Mendez, *The space of immateriality. About the hiding in plain sight of Olafur Eliasson*, Colombia, 2013, σελ. 136

38 Francesca Melina, *Theoretical perspectives: Olafur Eliasson's works for an ecologic art*, 2023, σελ. 682 – 683

39 Οπ. Παρ. σελ. 690 – 694

40 Οπ. Παρ. σελ. 685 – 686, 690 – 694

RIVERBED



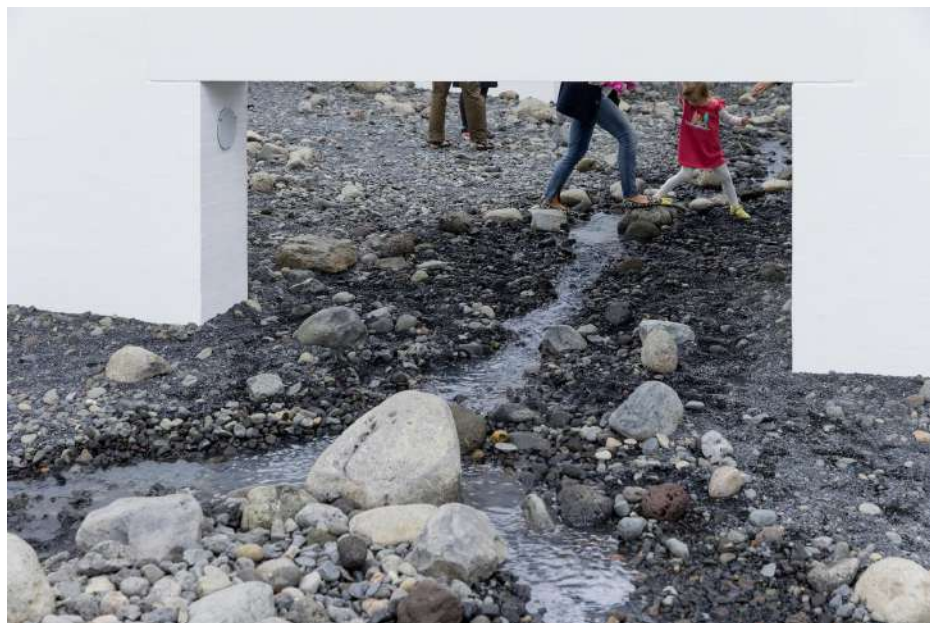
5. Riverbed

Ο Olafur Eliasson με την πρώτη του ατομική έκθεση με τίτλο *Riverbed*, θολώνει τα όρια ανάμεσα στη φύση και το τεχνητό περιβάλλον, μεταφέροντας ένα φυσικό τοπίο στο εσωτερικό του Louisiana Museum of Modern Art στη Δανία.⁴¹

Στην εγκατάσταση, ο Eliasson δημιουργεί ένα εκτεταμένο τοπίο που θυμίζει βραχώδη κοίτη ποταμού. Το έργο είναι εμπνευσμένο από την τοποθεσία του μουσείου, με τη δύναμη και την αμεσότητα του φυσικού τοπίου να «εισβάλλουν» στον εσωτερικό χώρο, μεταμορφώνοντάς τον.⁴² Όμως, όπως εξηγεί ο ίδιος, πρόκειται για ένα πλήρως τεχνητό και εσκεμμένα «άψυχο» τοπίο – χωρίς φυτά, χωρίς χρώμα, χωρίς ζωντανά στοιχεία. Μοναδικό στοιχείο που φέρει κίνηση και ρυθμό είναι το νερό, το οποίο ρέει ανάμεσα στα βράχια. Αν το νερό έλειπε, το περιβάλλον θα έμενε απόλυτα

41 Συντακτική ομάδα, *Olafur Eliasson installed a riverbed in a museum*

42 *Sadia Quddus, Olafur Eliasson Creates an Indoor Riverbed at Danish Museum*



6. Riverbed

στατικό, χωρίς καμία αφηγηματική ένταση.⁴³

Η έκθεση δεν αφορά μόνο τη φύση, αλλά επαναπροσδιορίζει τον ίδιο τον ρόλο του μουσείου και της εμπειρίας του θεατή. Ο επισκέπτης δεν καλείται απλώς να παρατηρήσει το έργο, αλλά να το διασχίσει, να το ζήσει σωματικά και να το βιώσει από μέσα.⁴⁴

Το έδαφος είναι ασταθές, η κίνηση επιβραδύνεται, η στάση σώματος αλλάζει. Ο Eliasson τονίζει ότι αυτό προκαλεί μια ανατροπή της αισθητηριακής ισορροπίας: η σχέση του σώματος με τον χώρο μεταβάλλεται, η ισορροπία, η ακοή, η όραση, ο βηματισμός, όλα επανασυντονίζονται.

Ο καλλιτέχνης αναγνωρίζει ότι οι αισθήσεις μας δεν είναι φυσικές και ουδέτερες – είναι πολιτισμικά διαμορφωμένες. Ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το περιβάλλον είναι αποτέλεσμα κοινωνικών μοντέλων και κατασκευών.

43 Συντακτική ομάδα, *Olafur Eliasson installed a riverbed in a museum*

44 *Sadia Quddus, Olafur Eliasson Creates an Indoor Riverbed at Danish Museum*





Συνεπώς, το έργο λειτουργεί ως εργαλείο αποδόμησης της αίσθησης του “φυσικού” και του “πραγματικού”, προσκαλώντας τον επισκέπτη να στοχαστεί πάνω στο ίδιο του το πλαίσιο πρόσληψης.⁴⁵

Στην Riverbed, δεν υπάρχουν τοίχοι με πίνακες ούτε προφανείς συμβάσεις μουσειακής θέασης. Ο επισκέπτης δεν “λαμβάνει” την έκθεση – τη “συμπαράγει” με το σώμα και την παρουσία του. Το μουσείο μετατρέπεται σε χώρο συμμετοχικής εμπειρίας, και όχι απλής παρατήρησης.⁴⁶ Όπως σημειώνει ο Eliasson, «εγώ έδωσα το όραμα της έκθεσης στους επισκέπτες». Η παρουσία τους, η περιπλάνηση, οι σωματικές κινήσεις τους, είναι αναπόσπαστο μέρος του έργου.

Αξιοσημείωτη είναι και η κοινωνική διάσταση της εμπειρίας. Όταν ο χώρος είναι γεμάτος, οι άνθρωποι τείνουν να συγχρονίζουν τη συμπεριφορά τους: περπατούν με παρόμοια ταχύτητα, ακολουθούν κοινές διαδρομές. Αντίθετα, όταν είναι μόνοι ή σε μικρές ομάδες, το βίωμα είναι πιο αυθεντικό, προσωπικό, απρόβλεπτο. Ο Eliasson το επισημαίνει αυτό ως ενδεικτικό της επίδρασης του πλήθους στη μοναδικότητα της εμπειρίας – και άρα, στη δυνατότητα ελεύθερης σκέψης και ατομικής ερμηνείας.

Τελικά, όπως δηλώνει ο ίδιος, αυτό που κάνει την Riverbed έργο τέχνης δεν είναι τα βράχια, το νερό ή το τοπίο, αλλά το γεγονός ότι αυτό συμβαίνει μέσα στο μουσείο και ότι ο επισκέπτης ενεργοποιείται για να του δώσει νόημα. Δεν υπάρχει τίποτα «πραγματικό» από μόνο του – η εμπειρία είναι πάντοτε αποτέλεσμα της σχέσης ανάμεσα στον χώρο, το έργο και τον θεατή.⁴⁷

45 Συντακτική ομάδα, *Olafur Eliasson installed a riverbed in a museum*

46 *Sadia Quddus, Olafur Eliasson Creates an Indoor Riverbed at Danish Museum*

47 Συντακτική ομάδα, *Olafur Eliasson installed a riverbed in a museum*



ERNESTO NETO

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ & ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ

2.3 Ernesto Neto

Ο Ernesto Neto γεννήθηκε το 1964 στο Ρίο ντε Τζανέιρ, στις αρχές της στρατιωτικής δικτατορίας στη Βραζιλία. Είναι ένας εκκεντρικός και χαρισματικός σύγχρονος καλλιτέχνης, αναγνωρισμένος ως μία από τις πιο σημαντικές μορφές της σύγχρονης τέχνης της χώρας του. Το έργο του χαρακτηρίζεται από μια έντονη επιθυμία να φέρει το σώμα, τις αισθήσεις και τον θεατή στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής εμπειρίας. Επηρεασμένος βαθιά από το βραζιλιάνικο νεο-κονκρετισμό, εξερευνά οργανικές μορφές και την αλληλεπίδραση του ανθρώπινου σώματος με το έργο τέχνης.

Η τέχνη του Neto δεν περιορίζεται σε απλές γλυπτικές φόρμες. Δημιουργεί διαδραστικά, ευφάνταστα περιβάλλοντα που ενθαρρύνουν το παιχνίδι και την αισθητηριακή συμμετοχή, φτιαγμένες από ημιδιαφανή υφάσματα γεμισμένα με απτικά υλικά όπως μπαχαρικά, μεταλλικά σφαιρίδια και σκόνη απορρυπαντικού. Οι θεατές καλούνται να εισέλθουν, να περπατήσουν και να αγγίξουν τα έργα του, να βυθιστούν μέσα σε «εσωτερικά τοπία» όπου σωματικότητα και χωρική εμπειρία συγχέονται.

Η φιλοσοφία του Neto βασίζεται στην άρση των πολιτισμικών και αισθητικών ορίων. Με βάση τη φράση «Culture separates, bodies unify», επιδιώκει να ξεπεράσει τους διαχωρισμούς του πολιτισμού μέσα από την εμπειρία της σωματικής ενότητας. Η τέχνη του λειτουργεί ως ένας τόπος «τοπολογικής» συνύπαρξης, ένας όρος που επανέρχεται ρυθμικά στον λόγο του («Torolo-being, Torolo-γους, Torolo-heart»), με αναφορά στην τοπολογία, μαθηματικό πεδίο που ασχολείται με τη μεταμόρφωση του χώρου και εφαρμόζεται εδώ στη σκέψη γύρω από τη μορφή και τη σύνδεση.

Σύμφωνα με τον Neto, η γκαλερί δεν είναι πια ένας «λευκός κύβος», αλλά ένα ζωντανό, σώμα που αναπνέει. Η εμπειρία των έργων του μοιάζει με είσοδο στο εσωτερικό ενός οργανισμού, όπου ο θεατής ανακαλύπτει τον εαυτό του μέσα από τις μορφές, τις μυρωδιές και την αίσθηση της ύλης. Ο χρόνος και η παροντικότητα έχουν κεντρική θέση στη δουλειά του: μέσα από την αίσθηση της αφής, ο καλλιτέχνης προσπαθεί να φέρει τον θεατή σε άμεση επαφή με το “τώρα”. Ενώ μέσα από τη αίσθηση της όσφρησης, στο παρελθόν.

Ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο έργο του είναι η ένταση ανάμεσα στο μέσα και στο έξω, κάτι που απεικονίζεται στη χρήση της μεμβράνης ως όριο και ταυτόχρονα σημείο διαπερατότητας. Τα έργα του είναι οργανικά όχι επειδή μιμούνται τη φύση, αλλά επειδή ενεργοποιούν την αναγνώριση του οργανικού μέσα μας. Όπως εξηγεί, η οργανικότητα προκύπτει από τις δυνάμεις που επιδρούν στη μορφή, όπως η βαρύτητα και η τάση, που μεταμορφώνουν ένα απλό τετράγωνο με τρύπες σε μια ζωντανή μορφή.

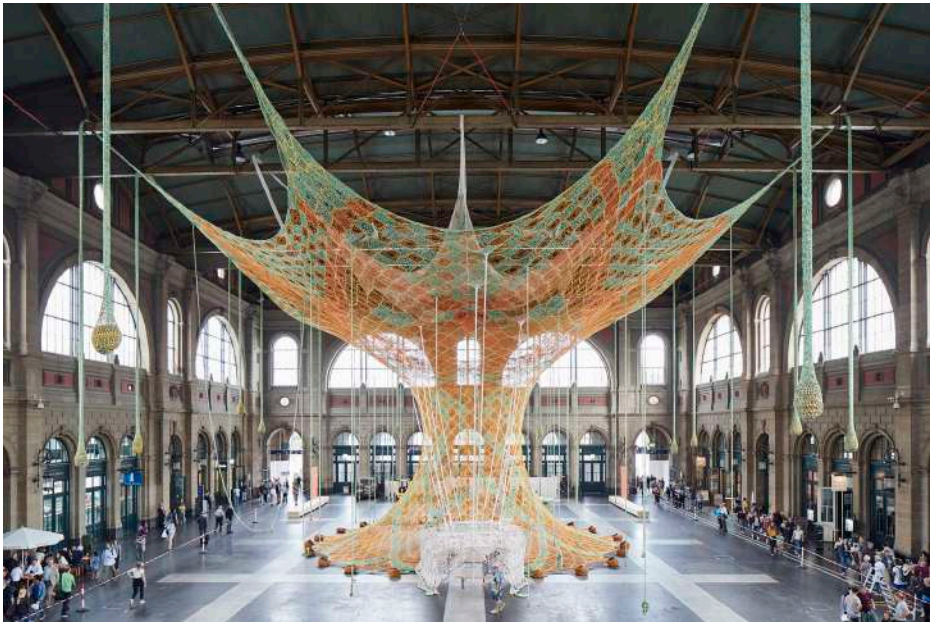
Το έργο του Ernesto Neto είναι μια ποιητική σύνθεση του υλικού και του άυλου, του χώρου και του σώματος, του παρελθόντος και του παρόντος. Μέσα από τις πολυαισθητηριακές του εγκαταστάσεις, επιδιώκει να μας επανασυνδέσει με την ίδια μας την ύπαρξη, με τη Γη, και με τους γύρω μας, προκαλώντας έναν ενσώματο και βαθιά ανθρώπινο στοχασμό πάνω στον κόσμο.⁴⁸

Τα τελευταία χρόνια, ο Ernesto Neto έχει στρέψει το ενδιαφέρον του σε μια νέα σειρά έργων που υλοποιεί σε συνεργασία με την κοινότητα Huni Kuin, έναν ιθαγενή λαό που ζει στην περιοχή του

48 Nicola Anthony, *Ernesto Neto: Spaces of Transformation, Edges of the World*

Αμαζονίου, κοντά στα σύνορα της Βραζιλίας με το Περού. Ο πολιτισμός, οι παραδόσεις, η γνώση και οι δεξιότητες των Huni Kuin, μαζί με την αισθητική τους, τις αξίες και την κοσμοθεωρία τους, αλλά και τη βαθιά πνευματική τους σχέση με τη φύση, έχουν επηρεάσει ριζικά την καλλιτεχνική αντίληψη του Neto και έχουν πλέον ενσωματωθεί οργανικά στην πρακτική του.⁴⁹

GAIA MOTHER TREE



7. Gaia Mother Tree

Το έργο Gaia Mother Tree του Ernesto Neto, παρουσιάστηκε το 2018 στον κεντρικό σιδηροδρομικό σταθμό της Ζυρίχης. Δεν ήταν απλώς μια εντυπωσιακή γλυπτική εγκατάσταση ύψους είκοσι μέτρων, αλλά ένας ζωντανός ναός, ένας χώρος περισυλλογής, προσευχής και εσωτερικής σύνδεσης για τους περαστικούς και τους κατοίκους της πόλης. Όπως περιγράφει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, η εγκατάσταση λειτούργησε ως επίκεντρο στοχασμού και εσωτερικότητας, ένα μέρος όπου οι άνθρωποι μπορούσαν να σταθούν, να αναπνεύσουν και να βιώσουν τη

49 Nicola Anthony, *Ernesto Neto: Spaces of Transformation, Edges of the World*



8. Gaia Mother Tree

δύναμη της φύσης μέσα στην καθημερινότητά τους.⁵⁰

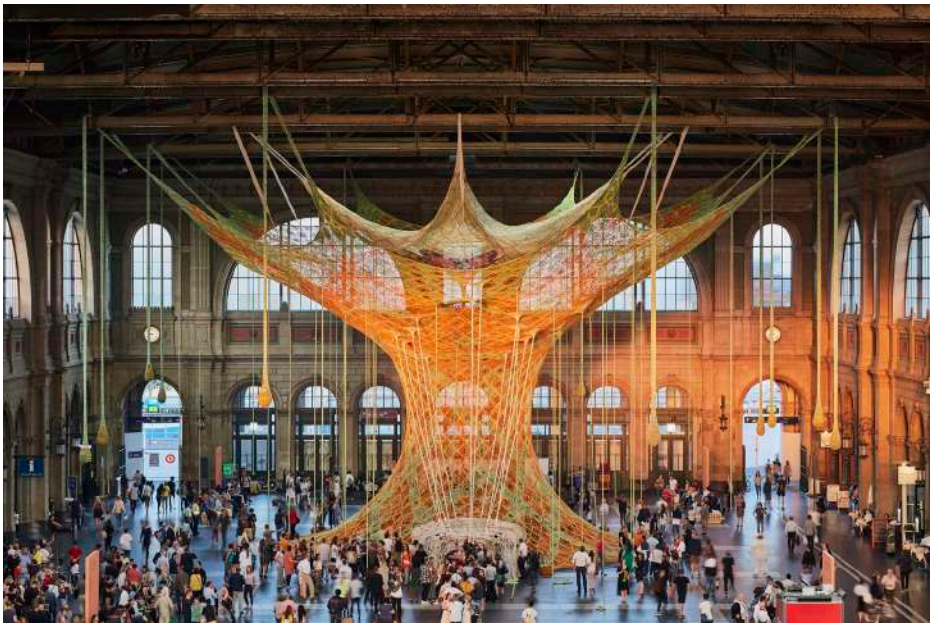
Η εγκατάσταση Gaia Mother Tree κατασκευάστηκε εξ ολοκλήρου στο χέρι. Λωρίδες βαμβακιού χρωματίστηκαν με φυσικές βαφές και πλέχτηκαν μεταξύ τους με μια τεχνική πλεξίματος με τα δάχτυλα, δημιουργώντας μια τεράστια, διάφανη κατασκευή. Το ανώτερο μέρος του έργου, που θυμίζει την κόμη ενός δέντρου, καλύπτει την οροφή του σταθμού. Στη βάση του, διαμορφώνεται ένας μεγάλος χώρος όπου οι επισκέπτες μπορούν να καθίσουν και να χαλαρώσουν σε κυκλικά τοποθετημένα καθίσματα. Από τα «κλαδιά» του έργου κρέμονται σταγονόμορφα στοιχεία γεμισμένα με αρωματικά μπαχαρικά και αποξηραμένα φύλλα, προσδίδοντας μια πολυαισθητηριακή διάσταση στην εμπειρία.

Μέσα στην εγκατάσταση πραγματοποιήθηκε ένα πολυδιάστατο πρόγραμμα εκδηλώσεων για ενήλικες και παιδιά, το οποίο

50 Museo Guggenheim Bilbao, A conversation with Ernesto Neto

περιλάμβανε μουσική, εργαστήρια, ξεναγήσεις και ομιλίες.⁵¹

Ο Ernesto Neto δεν θεωρεί τη Gaia Mother Tree αποκλειστικά δική του δημιουργία· τη βλέπει περισσότερο ως μια μορφή έμπνευσης που πέρασε μέσα από εκείνον, σαν να λειτούργησε ως αγωγός μιας ανώτερης ενέργειας. Περιγράφει τον εαυτό του ως «εκτελεστή» μιας δύναμης που διαπερνά τον ουρανό και τη γη — μια ενεργειακή ροή που ενώνει το υλικό με το πνευματικό. Η σύλληψη του έργου αντλεί από τη φιλοσοφία της ζωτικής ενέργειας kundalini, την πρωταρχική δύναμη που συνδέει τη ζωή με τη Γη και αντανακλά τη βαθιά του πίστη στη φυσική και κοσμική ενότητα.



9. Gaia Mother Tree

Η Gaia Mother Tree απεικονίζει την αρμονική συνύπαρξη του φωτός και του σκότους, της ημέρας και της νύχτας, του γιν και του γιανγκ, μέσα από τη μορφή του δέντρου: με τις ρίζες βαθιά στο σκοτάδι της γης και τα κλαδιά ανοιχτά στο φως του ήλιου. Το δέντρο αυτό γίνεται σύμβολο ισορροπίας και ενότητας, καθώς ενσωματώνει τόσο το παρελθόν του καλλιτέχνη, όσο και

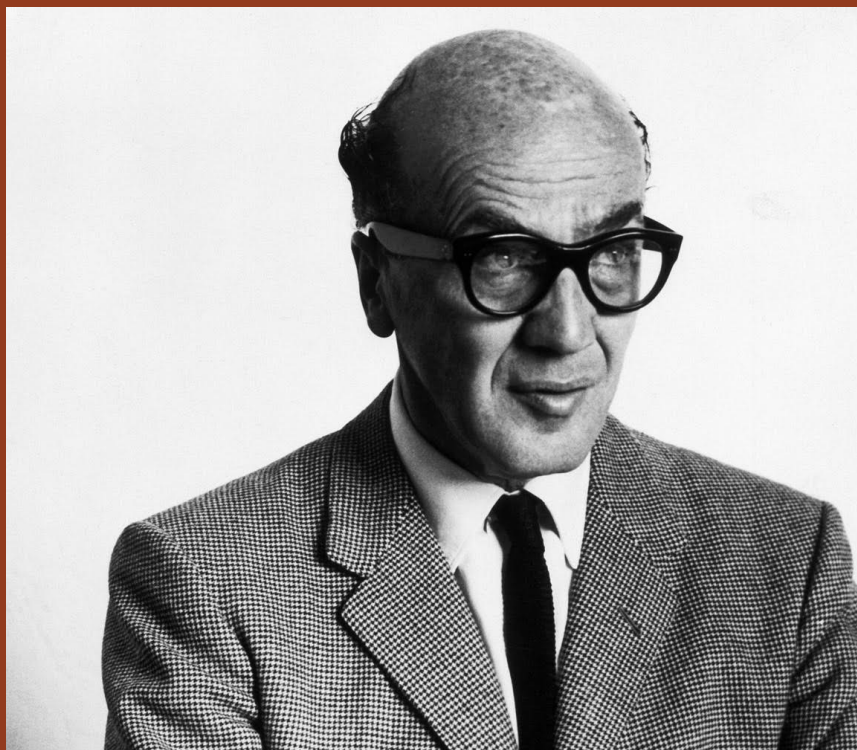
51 Enrico, Ernesto Neto: GaiaMotherTree / Fondation Beyeler at Zürich Main Station

τις εμπειρίες του στη ζούγκλα του Αμαζονίου με τη φυλή Huni Kuin και τη διαχρονική του σχέση με τη φύση.

Ο Neto παρομοιάζει τη Gaia Mother Tree με μια ανθρώπινη μορφή με ανοιχτά χέρια και πόδια – μια γλυπτή, οικουμενική χειρονομία αγκαλιάς, δοσμένη προς τη ζωή και την ύπαρξη. Στον πυρήνα της φιλοσοφίας του έργου βρίσκεται η ευγνωμοσύνη για τη ζωή. Πρόκειται για ένα έργο που λειτουργεί σαν προσευχή, τραγούδι και χορός: μια ωδή στην αγάπη της γης, στην ανάσα, στην εμπειρία του να είμαστε ζωντανοί.

Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στα δάχτυλα, τα οποία ο Neto θεωρεί αγωγούς δημιουργικότητας και επαφής. Με αυτά αγγίζουμε, δημιουργούμε, χορεύουμε — είναι τα μέσα μέσα από τα οποία εκφράζεται η σκέψη, αλλά και η σωματική εμπειρία. Σε έναν κόσμο όπου το μυαλό μπορεί να είναι τόσο σοφό όσο και καταστροφικό, το άγγιγμα γίνεται πράξη ευθύνης και συνειδητότητας.

Ο Ernesto Neto συνοψίζει την ουσία του έργου λέγοντας: «Ο ναός είναι η ζωή. Η ζωή είναι ο μεγάλος ναός.»⁵²



Luis Barragán

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ & ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ

3.1 Luis Barragán

Ο Luis Ramiro Barragán Morfín, γεννήθηκε το 1902 στη Γουαδαλαχάρα του Μεξικού, σε μια εύπορη και θρησκευόμενη οικογένεια. Πέρασε την παιδική του ηλικία ανάμεσα στη φύση και στην παραδοσιακή μεξικανική ύπαιθρο, στοιχεία που επηρέασαν βαθιά την αισθητική του. Σπούδασε πολιτικός μηχανικός στην Escuela Libre de Ingeniería, όμως σύντομα στράφηκε στην αρχιτεκτονική, την οποία έμαθε αυτοδίδακτα.⁵³

Η καθοριστική καμπή στην επαγγελματική του πορεία ήταν το ταξίδι του στην Ευρώπη το 1925. Εκεί γνώρισε τα έργα του Le Corbusier και του Ferdinand Bac, ενός Γάλλου τοπιοτέχνη, του οποίου οι ιδέες περί του «μαγικού κήπου» και της πνευματικότητας των χώρων επηρέασαν βαθιά τον Barragán. Επισκέφθηκε επίσης την Αλάμπρα στη Γρανάδα, εμπειρία που ενίσχυσε την αγάπη του για την ισλαμική αρχιτεκτονική, με την έντονη σύνδεση ανάμεσα στο φως, το νερό και τη μυσταγωγία.⁵⁴

53 Zanco, Federica, *Luis Barragán: La revolución callada*, Barcelona, 2001, σελ. 45

54 *Artes de México, En el Mundo de Luis Barragán*, México, 1999, σελ. 61

Το έργο του Barragán χαρακτηρίζεται από την απόρριψη της ψυχρής λειτουργικότητας του μοντερνισμού και την υιοθέτηση μιας «συναισθηματικής αρχιτεκτονικής – μια αρχιτεκτονική που δεν εξαντλείται στη λειτουργικότητα, αλλά προκαλεί συγκίνηση και στοχασμό. Ο ίδιος υποστήριζε πως κάθε έργο πρέπει να εμπνέει γαλήνη, μυστικισμό και ομορφιά. Χρησιμοποιούσε απλές γεωμετρικές μορφές, έντονα χρώματα – πάντα επιλεγμένα προσεκτικά μετά την ολοκλήρωση του έργου, φυσικά υλικά όπως πέτρα, ξύλο και νερό, ενώ έδινε ιδιαίτερη σημασία στο παιχνίδι του φωτός και της σκιάς μέσα στον χώρο. Η αρχιτεκτονική του δεν αντανakλά τις τάσεις του διεθνούς μοντερνισμού, αλλά αντλεί έμπνευση από τις παραδοσιακές μεξικανικές μορφές, τα χωριά και τα μοναστήρια. Τα έργα του ξεχωρίζουν για τη θεατρικότητα της σύνθεσης, την πνευματικότητα και την έντονη συναισθηματική επίδραση στον επισκέπτη. Ένα από τα κύρια στοιχεία που τον καθιστούν μοναδικό είναι η ικανότητά του να «ζωντανεύει» τον τοίχο — όχι μόνο ως αρχιτεκτονικό στοιχείο, αλλά και ως μέσο έκφρασης του φωτός, του χρώματος και της σιωπής.⁵⁵

CAPUCHIN CONVENT CHAPEL

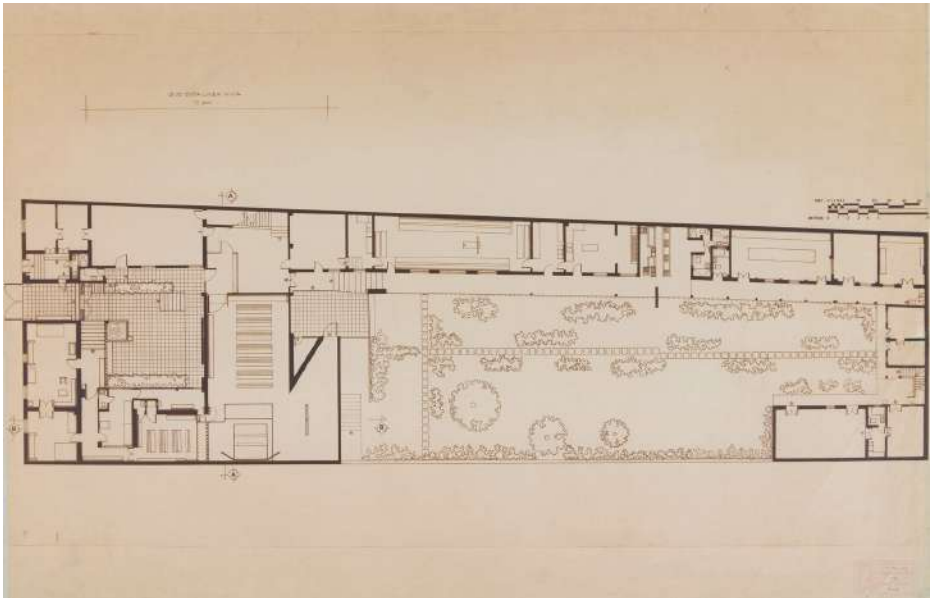


10. Αγία Τράπεζα

Στα τέλη του καλοκαιριού του 1954, ο Luis Barragán προσέφερε τις επαγγελματικές του υπηρεσίες, καθώς και χρηματοδοτική στήριξη, για την ανέγερση παρεκκλησίου προς όφελος της μοναστικής κοινότητας των Clarisas Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María. Η εν λόγω κοινότητα εξακολουθεί να εδρεύει στην Τλαλπάν, έναν οικισμό στα νότια της Πόλης του Μεξικού, ο οποίος στο πέρασμα του χρόνου απορροφήθηκε από τον αστικό ιστό της μεγαλούπολης. Η ανάθεση του έργου, που αφορούσε την ανακαίνιση και την επέκταση ενός

55 Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, Boston, 1976, σελ. 8, 33 – 43, 61, 105 –

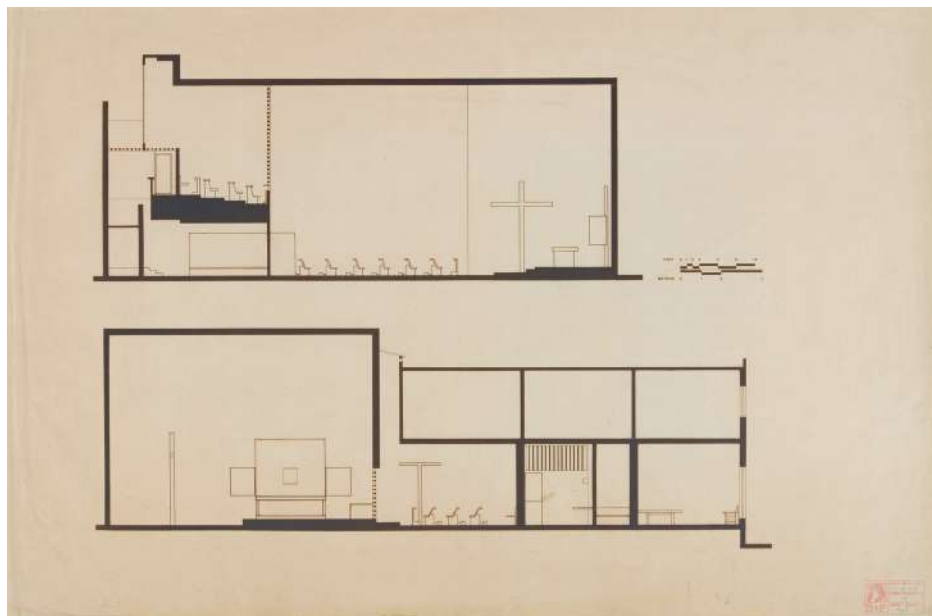
υπάρχοντος κτιρίου, ανταποκρινόταν τόσο στις θρησκευτικές πεποιθήσεις του Μπαραγκάν όσο και στο έντονο ενδιαφέρον του για την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική και τη θρησκευτική τέχνη



11. Κάτοψη

Το μοναστηριακό συγκρότημα ανεγέρθηκε σε διαδοχικές φάσεις, οι οποίες περιλάμβαναν την αναδιάρθρωση του αποικιακού οικοδομήματος και των βοηθητικών του χώρων, την κατασκευή νέου παρεκκλησίου, καθώς και την επέκταση του συγκροτήματος προς το οπίσθιο τμήμα του οικοπέδου.

Το υπάρχον οικοδόμημα, μία αποικιακή κατοικία, ήταν τοποθετημένο στο εμπρόσθιο τμήμα ενός επιμήκους οικοπέδου με διαστάσεις 27 επί 90 μέτρα. Η αρχική μελέτη προέβλεπε δύο επιμήκεις πτέρυγες κατά μήκος των πλευρικών ορίων του οικοπέδου, οι οποίες πλαισίωναν εγκάρσιους αρχιτεκτονικούς όγκους –του παρεκκλησίου και του εστιατορίου– ορίζοντας με τον τρόπο αυτό δύο εσωτερικές αυλές. Στο νότιο άκρο προβλεπόταν να δημιουργηθεί λαχανόκηπος. Ο Barragán τροποποιούσε διαρκώς τον προσανατολισμό του παρεκκλησίου, ανασχεδιάζοντας τα σημεία εισόδου και τις διαδρομές κυκλοφορίας, ενώ παράλληλα μετέτρεπε τους κήπους σε πλακόστρωτες αυλές. Η ορθογώνια κάτοψη του ναού επεκτάθηκε με την προσθήκη ενός πλευρικού χώρου, μερικώς απομονωμένου μέσω ενός προεξέχοντος



12. Τομές

τοίχου. Σε μεταγενέστερες εκδοχές του σχεδίου, ο τοίχος αυτός εξελίχθηκε σε ένα εκλεπτυσμένο μορφολογικό στοιχείο, γνωστό ως καρίνα (quilla): ένας πρισματικός όγκος τριγωνικής διατομής, σχηματισμένος από δύο τοίχους που ενώνονται υπό οξεία γωνία. Η προσθήκη αυτή αλλοίωσε τη γεωμετρική αυστηρότητα του παρακείμενου χώρου, συμβάλλοντας σε μία δυναμική σύνθεση που οδηγεί οπτικά τόσο τον κύριο όσο και τον πλάγιο ναό προς την Αγία Τράπεζα.

Καθ' όλη τη διάρκεια της κατασκευής, ο Barragán συνέχισε να τροποποιεί και να βελτιώνει τα σχέδια. Το παρεκκλήσιο καθαγιάστηκε την Κυριακή 24 Απριλίου 1960. Στα χρόνια που ακολούθησαν, προστέθηκαν νέα στοιχεία και διακοσμητικές λεπτομέρειες, με την τελική διαμόρφωση να ολοκληρώνεται γύρω στο 1963. Ο αρχιτέκτονας συνεργάστηκε στενά με τους καλλιτέχνες Jesús "Chucho" Reyes – με τον οποίο τον συνδέει κοινό πάθος για τη θρησκευτική τέχνη – και τον Mathias Goeritz, ο οποίος συνέβαλε με βασικά στοιχεία στον εσωτερικό διάκοσμο, κυρίως με την τοποθέτηση του υψηλού βιτρό παραθύρου στον πλευρικό χώρο.⁵⁶



Οι τοίχοι του παρεκκλησίου φέρουν μια τραχιά υφή και είναι βαμμένοι σε ένα πορτοκαλί χρώμα· το δάπεδο, από φαρδιές σανίδες ξύλου, αποπνέει μια ζεστή, μελιχρή λάμψη. Ολόκληρος ο χώρος διαποτίζεται από ένα λεπταίσθητο, θερμό φως που προσδίδει αίσθηση λαμπρότητας και γαλήνης.⁵⁷ Κεντρικό στοιχείο του λατρευτικού χώρου αποτελεί το ογκώδες τέμπλο: ένα ξύλινο τρίπτυχο τοποθετημένο στον πίσω τοίχο του ιερού, το οποίο καλύπτεται με φύλλα χρυσού,⁵⁸ αν και απαλλαγμένο από απεικονίσεις, αντανakλά το χρυσό φως που διαχέεται από το βιτρό, καθώς και τις τρεμοπαίζουσες φλόγες των κεριών του ιερού.⁵⁹ Η Αγία Τράπεζα, κατασκευασμένη από σκυρόδεμα σε μορφή συμπαγούς ορθογωνίου πρίσματος, φέρει εμπρόσθιο ξύλινο πάνελ, επίσης επιχρυσωμένο. Η θέση της μετακινήθηκε προς το εκκλησίασμα, ακολουθώντας τις λειτουργικές

57 Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, Boston, 1976, σελ. 45

58 Συντακτική ομάδα, *Capuchin Convent Chapel*

59 Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, Boston, 1976, σελ. 45

κατευθύνσεις της Β' Συνόδου του Βατικανού.⁶⁰ Το φως εισέρχεται από δύο διαφορετικές πηγές, οι οποίες το φιλτράρουν και το μεταμορφώνουν. Η φυσική, απαλυμένη φωτεινότητα φτάνει στο εσωτερικό από το πίσω μέρος του ναού, μέσα από έναν τοίχο από σκυρόδεμα με καφασωτό μοτίβο, βαμμένο πορτοκαλί. Πιο έντονο φως διαχέεται από το χρυσόχρωμο βιτρό, μια φωτεινή πηγή η οποία παραμένει αθέατη από το βλέμμα του θεατή, ενισχύει τη θερμή πορτοκαλί απόχρωση των τραχιών τοίχων, δημιουργώντας μια σχεδόν άυλη, μεταφυσική ατμόσφαιρα.⁶¹ Μέσα σε αυτή την πνευματική αίσθηση, αναδεικνύεται η παρουσία ενός ελεύθερα τοποθετημένου σταυρού ανάμεσα στο ιερό και τον πλευρικό χώρο. Βαμμένος στην ίδια πορτοκαλί απόχρωση με τους τοίχους, ο σταυρός φαίνεται να αποϋλοποιείται, καθιστώντας την παρουσία του αντιληπτή μόνο μέσω του φωτός που πέφτει επάνω του.⁶²



Με την περιορισμένη, αλλά ποιοτική χρήση υλικών με πλούσια υφή και την αριστοτεχνική διαχείριση του φωτός, ο Barragán κατορθώνει να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα έντονα μυστικιστική. Η δύναμη της απλότητάς του κορυφώνεται στο λιτό ξύλινο καφασωτό που διαχωρίζει το κύριο παρεκκλήσιο από τον μικρότερο χώρο προσευχής των δοκίμων μοναχών. Εκεί, η οροφή είναι χαμηλότερη και σταματά λίγο πριν ενωθεί

60 Συντακτική ομάδα, *Capuchin Convent Chapel*

61 Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, Boston, 1976, σελ. 45

62 Συντακτική ομάδα, *Capuchin Convent Chapel*



με τον τοίχο του κεντρικού ναού, επιτρέποντας στο φως να κατέρχεται φιλτραρισμένο από πάνω. Το φως αυτό κυλά ανάμεσα στο καφασωτό και ένα ανεξάρτητο διαχωριστικό πάνελ, το οποίο μοιάζει σχεδόν άυλο καθώς το πλημμυρίζει η φωτεινή ροή. Το φως που διαπερνά το καφασωτό και φτάνει στο κύριο παρεκκλήσιο προσδίδει στον χώρο ένα φωτοστέφανο φωτεινότητας.⁶³

Το δάπεδο, τα στασίδια, τα εξομολογητήρια, καθώς και τα κουφώματα των παραθύρων και θυρών, κατασκευάστηκαν βερνικωμένα πεύκη. Όλα τα έπιπλα, απλά στη μορφή τους και εμπνευσμένα από το πνεύμα της φραγκισκανικής λιτότητας, σχεδιάστηκαν από τον Barragán και κατασκευάστηκαν από τον ξυλουργό του.

Η αυλή που οδηγεί στο παρεκκλήσι είναι στρωμένη με ηφαιστειακή πέτρα. Ο ψηλός εξωτερικός τοίχος του ναού, επιχρισμένος με λευκό ασβέστη, φέρει ανάγλυφο ενός σταυρού σε πλήρες ύψος.⁶⁴ Αντικριστά, ένας τοίχος από τσιμεντένιο καφασωτό είναι βαμμένος απ' έξω σε απαλό κίτρινο, ενώ

63 Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán, Boston, 1976*, σελ. 45

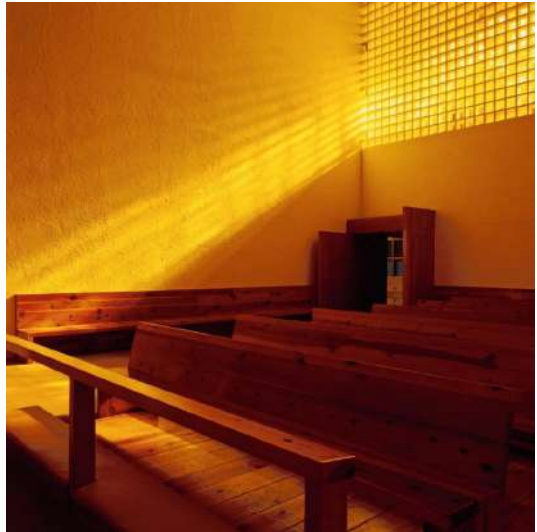
64 Συντακτική ομάδα, *Capuchin Convent Chapel*

εσωτερικά σε μια πιο ζωηρή απόχρωση του ίδιου χρώματος. Ακόμη και σε ημέρες συννεφιάς, αυτό το έντονο χρώμα δημιουργεί ένα φωτεινό μοτίβο που θυμίζει ήλιο στον εσωτερικό διάδρομο.⁶⁵ Μπροστά του βρίσκεται μια μαύρη κυβοειδής κρήνη από σκυρόδεμα. Γεμάτη μέχρι το χείλος με νερό, αντανakλά το φως, το καφασωτό και το ζωηρό χρώμα της βουκαμβίλιας που αναρριχάται στο πλάι.⁶⁶ Με απλότητα μεγαλοπρεπή, η αυλή μετατρέπεται σε αντανάκλαση του ουρανού.

Σ' ολόκληρο το απομονωμένο μοναστήρι, ο ήλιος είναι μια άφατη παρουσία.⁶⁷

Οι κοινόχρηστοι χώροι του μοναστηριού τοποθετούνται στο οπίσθιο τμήμα του οικοπέδου και περιλαμβάνουν την κουζίνα και την τραπεζαρία στο ισόγειο. Ο επάνω όροφος, στον οποίο υπάρχει εξωτερικός διάδρομος-μπαλκόνι, αρχικά φιλοξενούσε τα υπνοδωμάτια των μοναχών, τα οποία με την πάροδο του χρόνου μετατράπηκαν σε εργαστήρια.

Η ιδιαιτερότητα του ρόλου του Barragán, ως αρχιτέκτονα αλλά και χορηγού, του έδωσε τη δυνατότητα να επηρεάσει καθοριστικά την αισθητική και λειτουργική διαμόρφωση του χώρου. Πέραν του σχεδιασμού των επίπλων και της επιλογής των επιτραπέζιων σκευών, επιμελήθηκε και τα λιτά καλύμματα της Αγίας Τράπεζας από ακατέργαστο λινό, καθώς και τα ιερατικά άμφια από μάλλινο ύφασμα. Το έργο αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί ως ολικό καλλιτεχνικό δημιούργημα (*Gesamtkunstwerk*), μια



65 Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, Boston, 1976, σελ. 45

66 Συντακτική ομάδα, *Capuchin Convent Chapel*

67 Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, Boston, 1976, σελ. 45



συνεκτική και συνολική αισθητική πρόταση της σύγχρονης θρησκευτικής αρχιτεκτονικής.

Η αποπεράτωση του παρεκκλησίου ανταποκρινόταν στο βαθύτερο όραμα του Barragán για την αρμονική ενσωμάτωση των εικαστικών τεχνών. Μέχρι και σήμερα, η μεταφυσική διάσταση του παρεκκλησίου των Καπουκίνων παραμένει αναλλοίωτη, φυλασσόμενη από τις μοναχές, οι οποίες, παρά τη μείωση του αριθμού τους, εξακολουθούν να προστατεύουν αυτό το έργο πίστης και αρχιτεκτονικής.⁶⁸

68 Συντακτική ομάδα, *Capuchin Convent Chapel*





PETER ZUMTHOR

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ & ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ

3.2 Peter Zumthor

Ο Peter Zumthor γεννήθηκε το 1943 στη Βασιλεία της Ελβετίας. Ο πατέρας του, επιπλοποιός στο επάγγελμα, τον έφερε σε επαφή με τον σχεδιασμό από πολύ νωρίς, γεγονός που επηρέασε καθοριστικά την πορεία του, οδηγώντας τον να μαθητεύσει ως ξυλουργός το 1958. Το 1963 ξεκίνησε τις σπουδές του στην Kunstgewerbeschule, σχολή εφαρμοσμένων τεχνών και σχεδιασμού.⁶⁹

Το 1966, συνέχισε τις σπουδές του στις Ηνωμένες Πολιτείες, παρακολουθώντας μαθήματα βιομηχανικού σχεδιασμού και αρχιτεκτονικής στο Pratt Institute της Νέας Υόρκης. Το 1968 προσλήφθηκε στο Τμήμα Διατήρησης Μνημείων ως σύμβουλος οικοδομής και σχεδιασμού και αρχιτεκτονικός αναλυτής ιστορικών οικισμών.⁷⁰ Η εμπλοκή του με έργα αποκατάστασης ιστορικών κτιρίων του προσέφερε σημαντική εμπειρία τόσο στις τεχνικές κατασκευής όσο και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά

69 Robin Pogrebin, *Pritzker Prize Goes to Peter Zumthor*

70 Συντακτική ομάδα, *Biography: Peter Zumthor*

παραδοσιακών δομικών υλικών.

Καθώς η επαγγελματική του πορεία εξελισσόταν, ο Zumthor αξιοποίησε την εις βάθος γνώση του για τα υλικά στον σχεδιασμό και την κατασκευή μοντέρνων κτιρίων, δίνοντας έμφαση στις λεπτομέρειες. Τα έργα του διακρίνονται για την αίσθηση αφής και τις αισθητηριακές ποιότητες των χώρων και των υλικών, διατηρώντας παράλληλα μια λιτή και μινιμαλιστική αισθητική. Έχει ειπωθεί πως «το βασικό οικοδομικό υλικό του Zumthor είναι το φως». Το 1979 ίδρυσε το δικό του αρχιτεκτονικό γραφείο, το οποίο γνώρισε ταχεία ανάπτυξη, οδηγώντας τον να αναλάβει έργα και στο εξωτερικό.

Το έργο του Zumthor παραμένει σε μεγάλο βαθμό αδημοσίευτο, εν μέρει λόγω της φιλοσοφικής του πεποίθησης ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να βιώνεται άμεσα, μέσα από την προσωπική εμπειρία. Τα κείμενα που έχει δημοσιεύσει είναι κυρίως αφηγηματικά και επικεντρώνονται στη φαινομενολογική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής.

Αν και συχνά κατατάσσεται στους μινιμαλιστές λόγω της αυστηρότητας και λιτότητας των χώρων του, ο Zumthor δεν υιοθέτησε ποτέ ένα συγκεκριμένο ύφος ή κάποιο υλικό ως σταθερή επιλογή. Αντιθέτως, προσαρμόζεται κάθε φορά στις ανάγκες και τις ιδιαιτερότητες του εκάστοτε έργου.⁷¹

Ο Zumthor έχει διδάξει, μεταξύ άλλων, στο Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου της Νότιας Καλιφόρνιας και στο SCI-ARC στο Λος Άντζελες (1988), στο Τεχνικό Πανεπιστήμιο του Μονάχου (1989), στο Πανεπιστήμιο Tulane (1992) και στη Σχολή Μεταπτυχιακών Σπουδών Σχεδιασμού του Χάρβαρντ (1999). Από το 1996, είναι καθηγητής στην Ακαδημία Αρχιτεκτονικής στο Μεντρίσιο.⁷²

71 John Zukowsky, *Peter Zumthor*

72 Συντακτική ομάδα, *Biography: Peter Zumthor*

BRUDER KLAUS FIELD CHAPEL



Η Bruder Klaus Field Chapel είναι ένα μικρών διαστάσεων παρεκκλήσι από σκυρόδεμα, αφιερωμένο στον Ελβετό ερημίτη και άγιο Νικόλαο του Φλίε (Brother Klaus, 1417–1487). Βρίσκεται στο φυσικό πάρκο Nordeifel, κοντά στο χωριό Mechernich, περίπου 55 χιλιόμετρα δυτικά της Κολωνίας, στη Γερμανία. Το έργο αποτέλεσε ιδιωτική πρωτοβουλία του αγρότη Hermann-Josef Scheidtweiler και της συζύγου του Trudel, οι οποίοι, με τη βοήθεια φίλων και τοπικών τεχνιτών, ανέλαβαν την κατασκευή του παρεκκλησίου σε δικό τους αγρόκτημα.

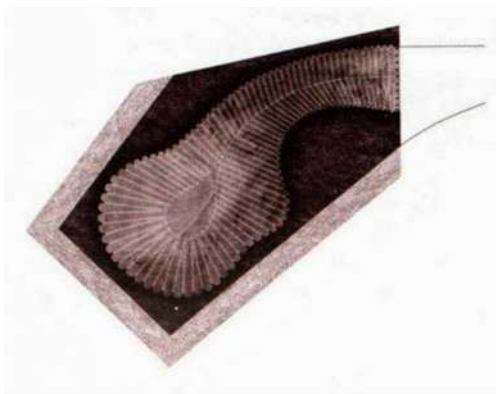
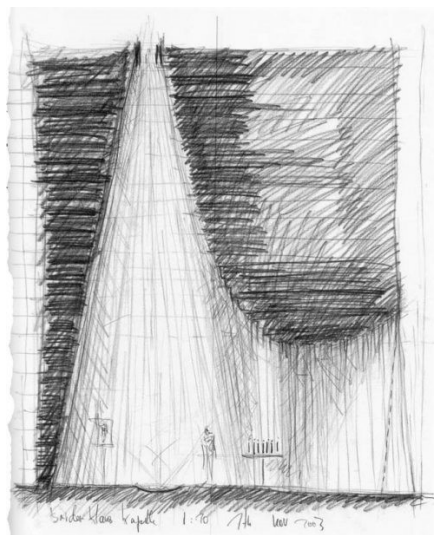
Ο Peter Zumthor στο έργο του συνδέει τον χώρο με την ανθρώπινη εμπειρία και τις αισθήσεις, υπερβαίνοντας τις συμβατικές αντιλήψεις της αρχιτεκτονικής μορφής και της τεχνικής κατασκευής.

Πίσω από ένα αυστηρό, γεωμετρικό περίβλημα αποκαλύπτεται ένα εσωτερικό με μυστικιστική και οικεία ατμόσφαιρα που προκαλεί τον επισκέπτη σε ενδοσκόπηση.⁷³

Η μεγάλη κλίμακα του κτηρίου σε σχέση με το περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται προσδίδει έναν μνημειακό χαρακτήρα, ενισχύοντας το αίσθημα της θείας παρουσίας και του μεγαλείου, όπως το βιώνουν οι επισκέπτες.⁷⁴

73 Συντακτική ομάδα, *Bruder Klaus Field Chapel*

74 Iwan Sudradjat, *The Concept of Sacredness in the Architectural Design of Peter Zumthor; Case Study: Saint Benedict Chapel and Bruder Klaus Chapel*, 2025, σελ. 18 - 19



14. Σκίτσα τομής και κάτοψης

Το εξωτερικό του παρεκκλησίου παρουσιάζεται ως ένας αυστηρός, λιτός και ορθογώνιος ογκόλιθος, γεγονός που αντιπαραβάλλεται με τον έντονα οργανικό, αισθητηριακό και πνευματικό χαρακτήρα του εσωτερικού. Η απουσία βασικών υποδομών, όπως ηλεκτρισμός, υδραυλικές εγκαταστάσεις ή θέρμανση, υπογραμμίζει τον ασκητικό χαρακτήρα του χώρου, ενισχύοντας την αίσθηση απομόνωσης και περισυλλογής.

Ένα από τα πιο εντυπωσιακά χαρακτηριστικά της εκκλησίας είναι η πρωτότυπη τεχνική κατασκευής της. Ο εσωτερικός χώρος σχηματίστηκε αρχικά από έναν κυκλικό ξύλινο σκελετό τύπου wigwam, αποτελούμενο από 112 κορμούς δέντρων. Πάνω σε αυτήν τη βάση, επί 24 ημέρες, προστίθενταν καθημερινά στρώσεις σκυροδέματος, η καθεμία πάχους περίπου 50 εκατοστών. Όταν ολοκληρώθηκε η διαδικασία και το σκυρόδεμα είχε στεγνώσει, οι κορμοί κήκαν αργά από μέσα, μέσα σε διάστημα τριών εβδομάδων, αφήνοντας έναν κενό χώρο με





απανθρακωμένα τοιχώματα, όπου διακρίνονται υπολείμματα της αρχικής ξύλινης κατασκευής.⁷⁵

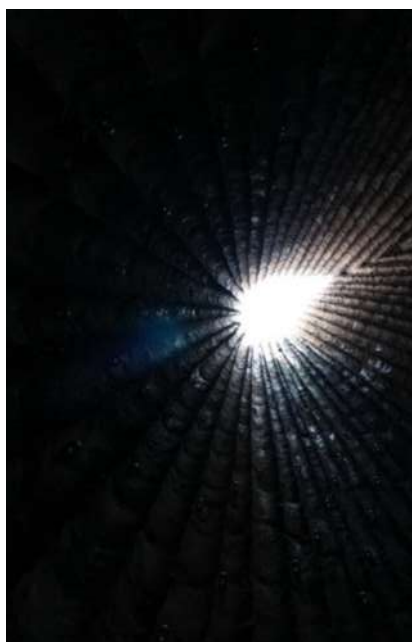
Όταν το φως του ήλιου διαπερνά το άνοιγμα της οροφής, η κορυφή του παρεκκλησίου θυμίζει νυχτερινό ουρανό, προσφέροντας μια σχεδόν μυστικιστική εμπειρία στον επισκέπτη.⁷⁶

Η εκκλησία θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα σύγχρονης θρησκευτικής αρχιτεκτονικής, καθώς ενσωματώνει με επιτυχία τη φιλοσοφία του Zumthor περί «αισθητηριακής αρχιτεκτονικής» – δηλαδή μιας αρχιτεκτονικής που υπερβαίνει την απλή μορφή και κατασκευή, και αντ' αυτού απευθύνεται άμεσα στις αισθήσεις και στο εσωτερικό βίωμα του επισκέπτη.⁷⁷

75 Συντακτική ομάδα, *Bruder Klaus Field Chapel*

76 Iwan Sudradjat, *The Concept of Sacredness in the Architectural Design of Peter Zumthor; Case Study: Saint Benedict Chapel and Bruder Klaus Chapel*, 2025, σελ. 17

77 Συντακτική ομάδα, *Bruder Klaus Field Chapel*













**CARLO
SCARPA**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ & ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ

3.3 Carlo Scarpa

Ο Carlo Scarpa γεννήθηκε το 1906 στη Βενετία και μεγάλωσε σε ένα περιβάλλον όπου η αισθητική, η τέχνη και η ιστορία ήταν παρούσες στην καθημερινότητα. Σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βενετίας και απέκτησε δίπλωμα το 1926, αλλά δεν αναγνωρίστηκε ποτέ ως επίσημος αρχιτέκτονας καθώς αρνήθηκε να δώσει τις κρατικές εξετάσεις που απαιτούνταν για την πιστοποίηση του επαγγέλματος, γεγονός που περιορίσε τις επαγγελματικές του ελευθερίες και τον ανάγκασε να συνεργάζεται με πιστοποιημένους μηχανικούς.⁷⁸

Η σταδιοδρομία του ξεκίνησε με συνεργασία με το εργαστήριο γυαλιού Venini στο Μουράνο, από το 1926 έως το 1947, όπου ανέπτυξε σε βάθος την ευαισθησία του στα υλικά και στις τεχνικές.⁷⁹

Ήδη από τη δεκαετία του 1930, η κατεύθυνσή του προς την

78 F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa The Complete Works*, New York, 1985, σελ. 9 – 11

79 Οπ. Παρ. σελ. 12 – 15

αρχιτεκτονική ήταν εμφανής, κυρίως μέσω της ενασχόλησής του με την αποκατάσταση και τον επανασχεδιασμό ιστορικών χώρων και μουσείων. Παράλληλα, άφησε έντονο αποτύπωμα στον ακαδημαϊκό χώρο, καθώς δίδαξε στο IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) από το 1942 μέχρι και τον θάνατό του, το 1978.⁸⁰

Ο Scarpa ξεχώρισε για την εμμονή του στη λεπτομέρεια. Κάθε σημείο, κάθε σύνδεση, κάθε επιφάνεια στις κατασκευές του φέρει τη σφραγίδα της χειροποίητης παρέμβασης. Η δουλειά του φέρει στοιχεία τεχνίτη και ποιητή, με βαθιά γνώση των παραδοσιακών τεχνικών και αγάπη για τα φυσικά υλικά. Το ξύλο, το μάρμαρο, το γυαλί, ο χαλκός και το μπετόν χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδεικνύονται τόσο η υλικότητα όσο και η αφή του χώρου.⁸¹

Η αρχιτεκτονική του δεν είναι απλώς σύνθεση χώρων, αλλά σύνθεση εμπειριών, βασισμένη στη διαδοχή στιγμών, στη σκηνοθεσία του φωτός και στη μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο. Ο Scarpa δεν αρκείται στην τυποποίηση: κάθε του έργο είναι μοναδικό, με ξεχωριστό λεξιλόγιο και ρυθμό, αποκαλύπτοντας τη στενή του σχέση με την ιαπωνική αρχιτεκτονική αλλά και τη βενετσιάνικη παράδοση.⁸²

BRION FAMILY CEMETERY

Μετά τον θάνατο του Giuseppe Brion το 1968, η σύζυγός του, Onorina Brion, ζήτησε από τον αρχιτέκτονα Carlo Scarpa να σχεδιάσει έναν οικογενειακό χώρο ταφής στο κοιμητήριο του San Vito d'Altivole. Αρχικά, τα σχέδια ήταν περιορισμένα σε έναν ταφικό χώρο για την οικογένεια, με κεντρικά στοιχεία το αρκοσόλιο και ένα περίπτερο μέσα στο νερό. Όμως, μετά την αγορά ενός μεγαλύτερου οικοπέδου σε σχήμα L το 1969, το

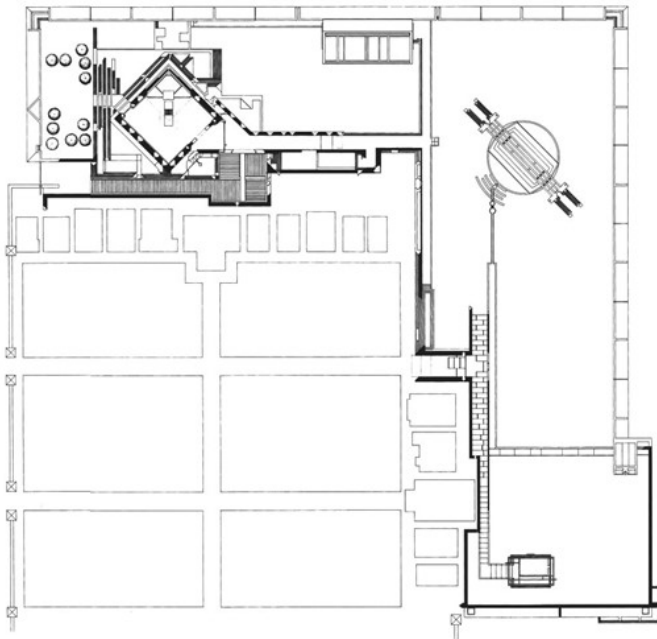
80 Οπ. Παρ. σελ. 9 – 10

81 B. Albertini, A. Bagnoli, *Carlo Scarpa Architecture in Details*, England, 1988, σελ. 16 – 45

82 Olsberg, Ranalli, Polano, Di Lieto, Friedman, Bedard, *Carlo Scarpa, Architect: Intervening with History*, Canada, 1999, σελ. 16 – 21

έργο εξελίχθηκε σε ένα πιο σύνθετο έργο.⁸³

Ο χώρος ταφής της οικογένειας Brion αποτελείται από μια σειρά διακριτών στοιχείων: έναν κεκλιμένο τοίχο από σκυρόδεμα, δύο σαφώς ορισμένες εισόδους, ένα μικρό παρεκκλήσι, δύο στεγασμένους χώρους ταφής, ένα πυκνό άλσος από κυπαρίσσια, έναν χλοερό κήπο (Prato) και ένα απομονωμένο περίπτερο διαλογισμού/παρατήρησης τοποθετημένο μέσα σε



μία λίμνη με πλούσια βλάστηση. Το περίπτερο αυτό διαχωρίζεται από τον κύριο κήπο μέσω μιας ανεξάρτητης, ιδιωτικής εισόδου, προσφέροντας μια ιδιαίτερη εμπειρία απομόνωσης και περισυλλογής.⁸⁴

Ο Τάφος των Brion αποτελεί την κορυφαία σύνθεση του Carlo Scarpa, καθώς συνδυάζει με μοναδικό τρόπο υλική, μορφική

83 Οπ. Παρ. σελ. 126

84 Συντακτική ομάδα, *Brion Cemetery & Sanctuary by Carlo Scarpa: A Masterpiece of Architecture*



και συμβολική έρευνα με μια ποιητική προσέγγιση που σπάνια συναντάται στη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Το τοπικό κοιμητήριο είναι ένα συνονθύλευμα από ταφικά μνημεία και μαυσωλεία και βρίσκεται σε χωράφι εκτός του κύριου οικιστικού ιστού. Η πρόταση του Scarpa ήταν ταυτόχρονα ένας οικογενειακός τάφος και μια επέκταση του δημόσιου χώρου του κοιμητηρίου. Στην ουσία, επρόκειτο για τη δημιουργία ενός δημόσιου ανοιχτού χώρου για τους ζωντανούς, όχι μόνο για να στοχαστούν πάνω στον θάνατο, αλλά και για να συναντηθούν με έννοιες της ζωής, της μνήμης και της ανθρώπινης εμπειρίας.

Ο Scarpa απλοποίησε τις μορφές και ταυτόχρονα αύξησε τον ανοιχτό, ελεύθερο χώρο για περιπλάνηση και εμπειρία. Οι επισκέπτες μπορούν να κινηθούν ελεύθερα, να εξερευνήσουν και να ερμηνεύσουν το νόημα του χώρου μέσα από την αρχιτεκτονική του, που λειτουργεί σχεδόν σαν αλληγορικός κήπος.

Ο τάφος των Brion δεν είναι απομονωμένος αλλά λειτουργεί σε διάλογο με τον ευρύτερο αστικό και φυσικό του χώρο. Δημιουργεί έναν καθορισμένο αλλά ανοιχτό χώρο που προσκαλεί την εμπειρία. Η δύναμη της σύνθεσης προκύπτει από

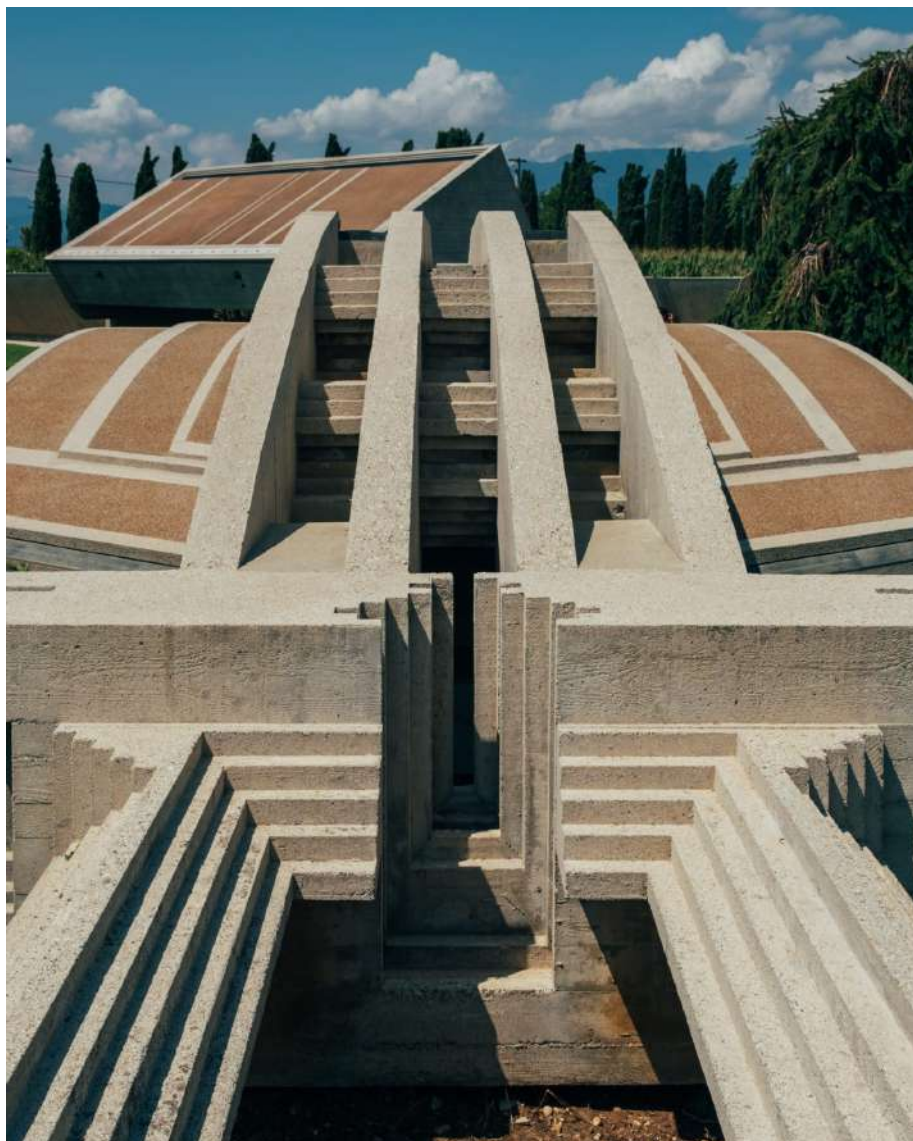


την ένταξη ανάμεσα στην καθαρή γεωμετρία και στη λεπτομερή, υλική επεξεργασία της. Ο Scarpa δεν επιδιώκει να δημιουργήσει ένα κοιμητήριο σαν «κουτί», αλλά έναν χώρο με πνευματικό και συμβολικό χαρακτήρα – σχεδόν σαν σπήλαιο ή ναό – ο οποίος υποδηλώνει ότι ο θάνατος, όπως και η φωτεινότητα της ζωής, βρίσκεται «αλλού», πέρα από αυτό που βλέπει κανείς.

Ο Scarpa καθοδηγεί την κίνηση μέσα στον χώρο του μνημείου με χρήση σημείων προσανατολισμού και διαδρομών. Ένα από τα πιο καθοριστικά στοιχεία είναι η πύλη εισόδου στο πίσω μέρος, τα Προπύλαια, όπως τη χαρακτήρισε και ο ίδιος, λειτουργεί ως σημείο πρόσβασης για το κοινό, ως ήσυχος κήπος στο εσωτερικό και ως διακριτικός, συμβολικός χώρος ταφής των Brion. Η πύλη αυτή, σχεδιασμένη με αρχιτεκτονική ακρίβεια, δρα σαν επίσημη είσοδος και συνδέει τον επισκέπτη με το κεντρικό νόημα του συγκροτήματος. Μπροστά από την είσοδο, δύο πλεγμένοι μεταλλικοί κύκλοι, διακοσμημένοι με ψηφίδες γυαλιού στο άκρο του σκελετού τους, κόβουν τον τσιμεντένιο τοίχο και προσφέρουν μία ακόμα οπτική στον κήπο. Αυτοί οι δύο κύκλοι υποδηλώνουν τη σύνδεση ανάμεσα στη μνήμη των δύο νεκρών που τιμώνται και την αδιαιρετότητα της ζωής και του

θανάτου. Στους εσωτερικούς τοίχους, διακρίνονται γραμμικά σχήματα από λευκό τσιμέντο με ενσωματωμένα σε αυτά χάλκινα νομίσματα, με σκοπό να παραπέμπουν στα επιτύμβια σημάδια των ρωμαϊκών κατακομβών και στους ταφικούς τοίχους. Το σκυρόδεμα του δαπέδου και των τοίχων έχει ενσωματωμένο σίδηρο Corten. Η αριστερή πλευρά του διαδρόμου οδηγεί σε έναν οπτικό άξονα που καταλήγει στον κήπο και στο κέλυφος που καλύπτει τους δύο τάφους στο βάθος, το αρκοσόλιο. Στα δεξιά, επιφάνειες με Corten διαμορφώνουν ένα μονοπάτι, υποδεικνύοντας την χωρική αλλαγή που θα ακολουθήσει καθώς ο χώρος στενεύει. Στο τέλος του στενού διαδρόμου, μια γυάλινη και μεταλλική πόρτα οδηγεί σε μία στενή γέφυρα που προεξέχει από τον τοίχο και καταλήγει σε μία πλατφόρμα που μοιάζει να επιπλέει πάνω στο νερό. Με την προσέγγιση του επισκέπτη στην πλατφόρμα, το σημείο εστίασης αλλάζει και επικεντρώνεται ευθεία στο αρκοσόλιο. Ο τρόπος στήριξής της δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι αιωρείται, η θέση της μέσα στο νερό την απομονώνει και ταυτόχρονα την κάνει να ξεχωρίζει. Σκεπάζεται από ένα ξύλινο στέγαστρο, το οποίο στηρίζεται σε τέσσερις στύλους από Corten, οι οποίοι από το κέντρο τους και κάτω έχουν μετατοπιστεί και ενωθεί με χάλκινους συνδέσμους. Η πλατφόρμα παρά το ότι είναι σταθερή, δείχνει να αφήνει ανοιχτό

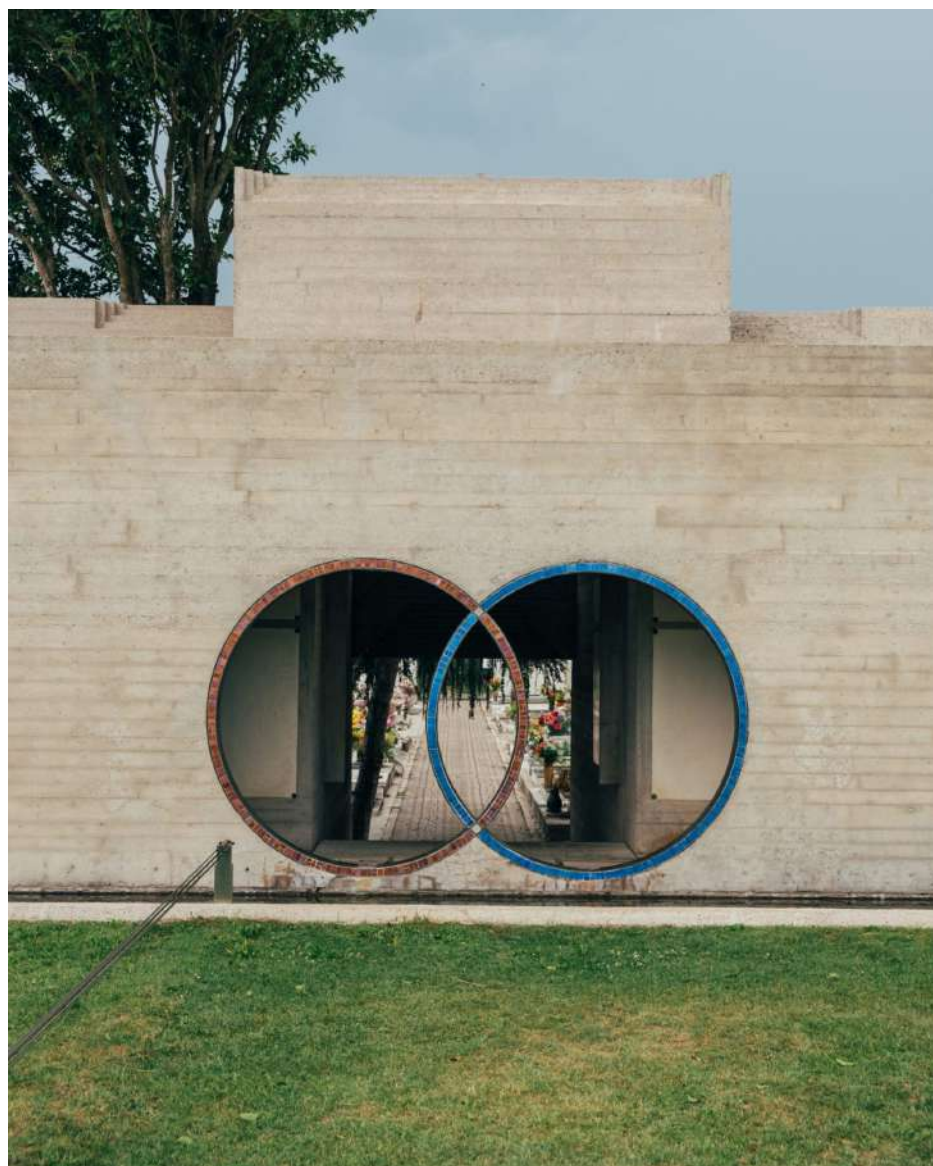




το ενδεχόμενο της κίνησης.⁸⁵

Η παρουσία του νερού στο έργο δεν εξυπηρετεί διακοσμητικούς σκοπούς· αντιθέτως, έχει πολυδιάστατο ρόλο, ενεργοποιώντας

⁸⁵ Olsberg, Ranalli, Polano, Di Lieto, Friedman, Bedard, Carlo Scarpa, *Architect: Intervening with History, Canada, 1999*, σελ. 129





την αίσθηση της ακοής, της αφής και της όρασης. Ο ήχος του νερού που ρέει ήπια συνοδεύει την πορεία του επισκέπτη, προσδίδοντας ρυθμό στην κίνηση, ενώ οι διαφοροποιήσεις στο ανάγλυφο και τα υλικά του δαπέδου λειτουργούν ως σημεία παύσης, εστίασης ή στοχασμού. Ο Scarpa οργανώνει τον χώρο σαν μια σύνθετη αισθητηριακή σύνθεση – σχεδόν μουσική – όπου η αρχιτεκτονική λειτουργεί όπως μια παρτιτούρα που εκτελείται με το σώμα και τις αισθήσεις.⁸⁶

Το αρκοσόλιο, το τμήμα του χώρου που φιλοξενεί τους τάφους του ζευγαριού – ή σαρκοφάγο, όπως την ονόμασε ο Scarpa, βασισμένος στους ταφικούς θόλους των πρώτων Χριστιανών – λειτουργεί ως οπτικός και χωρικός σύνδεσμος ανάμεσα στις βόρειες και ανατολικές ζώνες του χώρου και αποτελεί τον κεντρικό σύνδεσμο της σύνθεσης σε σχήμα L. Σε αντίθεση με την αυστηρή ορθογωνιότητα του υπόλοιπου συνόλου, το συγκεκριμένο τμήμα διαμορφώνεται με καμπύλες, τόσο στην κάτοψη όσο και στην ανύψωση. Βρίσκεται στη βορειοανατολική γωνία του οικοπέδου, όπου σύμφωνα με τον Scarpa, έχει την καλύτερη θέα και δέχεται το περισσότερο φως της ημέρας. Η διαδρομή προς τους τάφους πραγματοποιείται μέσω χαμηλών σκαλοπατιών, τα οποία οδηγούν σε μία υπερυψωμένη πλάκα που στηρίζει το καμπυλόγραμμο αρκοσόλιο, το οποίο είναι στερεωμένο στο έδαφος μέσω δύο ογκωδών τοίχων από σκυρόδεμα. Οι μορφές αυτές έχουν σμιλευθεί και διαμορφωθεί με μια συνεχή, κλιμακωτή ανάπτυξη που εκτείνεται προς τα έξω και προς τα πίσω, καταλήγοντας στο γρασίδι – μια σύνθεση που συγκρατεί τόσο τη φυσική όσο και την οπτική δυναμική της καμπύλης, ενώ ταυτόχρονα επαναλαμβάνει το πυραμιδοειδές μοτίβο που εμφανίζεται στο παρεκκλήσι και στους περιμετρικούς τοίχους του χώρου. Τοξωτά τσιμεντένια



86 B. Albertini, A. Bagnoli, Carlo Scarpa
Architecture in Details, England, 1988, σελ. 73

δοκάρια διατρέχουν τον χώρο εγκάρσια, ξεκινώντας από στηρίγματα. Το στέγαστρο έχει τη μορφή λεπτής, τεντωμένης μεμβράνης σκυροδέματος, η οποία γίνεται πιο λεπτή όσο απομακρύνεται από τον κεντρικό φορέα. Το σκυρόδεμα εφαρμόστηκε σε τέσσερις διαδοχικές στρώσεις, με λεία επιφάνεια στις παρυφές, ενώ στα υπόλοιπα σημεία έχει τραχιά υφή για να αποκαλύπτει το υλικό. Το εσωτερικό της αψίδας, χαμηλό σε ύψος, κοσμείται με ένθετα πλακίδια από γυαλί σε αποχρώσεις του πράσινου, του μπλε και του χρυσού, τα οποία αντανακλούν το φως και δημιουργούν μια εντυπωσιακή αίσθηση φωτεινότητας στον χώρο. Οι δύο ανεξάρτητες σαρκοφάγοι είναι καμπυλωμένες στη βάση τους και γέρνουν η μία προς την άλλη, σαν να βρίσκονται σε μια διαρκή προσέγγιση. Κατασκευασμένες από λευκό μάρμαρο, διαθέτουν μαύρες πλάκες στην κορυφή τους, όπου έχουν ενσωματωθεί γράμματα από ελεφαντοστό πάνω σε ξύλινη βάση. Η επιμελής γλυπτική εργασία, σε συνδυασμό με τα χρώματα, καθιστά τις σαρκοφάγους έντονα παρόντα αντικείμενα στον χώρο. Η βλάστηση που έχει αναπτυχθεί γύρω από το στέγαστρο προσδίδει στον τάφο την όψη σπηλαιού, διαφοροποιώντας τον από τις υπόλοιπες δομές του συνόλου. Το αρκοσόλιο, συνδυάζει τη λειτουργικότητα με την ποίηση, υπογραμμίζοντας την ηρεμία και την εσωτερικότητα της







περιοχής.⁸⁷

Κοιτάζοντας μέσα από αυτό το σημείο, ένα από τα χαρακτηριστικά που διακρίνεται είναι η στέγη που καλύπτει τους τάφους της υπόλοιπης οικογένειας Brion. Το στοιχείο αυτό αποτελεί τόσο μέρος του εξωτερικού βόρειου περιβόλου του συγκροτήματος όσο και ένα εξαιρετικά δυναμικό αρχιτεκτονικό αντικείμενο από μόνο του. Η στήριξη του γίνεται μέσω δύο μεγάλων τσιμεντένιων όγκων, των οποίων το επικλινές κάλυμμα μοιάζει να έχει μετατοπιστεί προς τα πίσω. Αν και ο χώρος κάτω από αυτό είναι ευρύχωρος, μια σχισμή στο πάνω μέρος της δομής επιτρέπει στο φως να διεισδύει και να παίζει με τις επιφάνειες του τοίχου. Κάτω από αυτό το στέγαστρο βρίσκονται τα ταφικά μνημεία των υπόλοιπων μελών της οικογένειας, σχεδιασμένα ώστε να θυμίζουν τα προϊόντα της Brion-Vega. Διασκορπισμένα στο έδαφος σχεδόν με τυχαίο τρόπο, τα έντονα αυτά αντικείμενα από μαύρη και λευκή πέτρα μοιάζουν με αριθμομηχανές ή ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Φέρουν όλα εγκοπές, εσοχές ή χαραγμένα, σαν να έχουν υποστεί κάποια μορφή βίαιης μεταχείρισης. Η στέγη του οικογενειακού τάφου, ακουμπισμένη στον εξωτερικό τοίχο του συγκροτήματος, φαίνεται να μιμείται τις μακρινές οροσειρές, αντανakλώντας το περίγραμμά τους μέσα στο ίδιο το σκυρόδεμα.⁸⁸

Η θέση του οικογενειακού τάφου, είναι εσωστρεφής και προσφέρει ένα αίσθημα προστασίας και συγκέντρωσης. Η έννοια του περιπάτου της μνήμης τονίζεται μέσα από τη διαδρομή μεταξύ των διακριτών σημείων ταφής.

Το παρεκκλήσι, προσανατολισμένο σε γωνία 25 μοιρών ώστε να εναρμονίζεται με τη γεωμετρία του κήπου, βρίσκεται στο δυτικό άκρο του συνόλου. Η είσοδος από το μονοπάτι στο χώρο του αρκοσόλιου επιτυγχάνει τη σύνδεση του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως τόπος λατρείας για την οικογένεια και την τοπική κοινότητα. Μια δεύτερη είσοδος, με τελετουργικό χαρακτήρα, οδηγεί απευθείας στον επαρχιακό δρόμο μέσω ενός διαδρόμου με κυπαρίσσια και χρησιμοποιείται για την άφιξη των νεκρικών πομπών. Ένα

87 Olsberg, Ranalli, Polano, Di Lieto, Friedman, Bedard, Carlo Scarpa, *Architect: Intervening with History, Canada, 1999*, σελ. 134

88 Οπ. Παρ.



μεγάλο άνοιγμα στον εξωτερικό τοίχο προειδοποιεί για την άφιξη της πομπής. Το μονοπάτι που διαμορφώνεται με σκυρόδεμα αφήνει χώρο για την ανάπτυξη της βλάστησης και με τον καιρό, οι τροχοί των φέρετρων έχουν αφήσει εμφανή ίχνη στο έδαφος, υποδηλώνοντας την επαναλαμβανόμενη χρήση του δρόμου, αυτού της μνήμης.⁸⁹

Το παρεκκλήσι διαφέρει από τα υπόλοιπα μέρη του συγκροτήματος ως προς τη διάταξη και το ύψος του. Ένα τέταρτο της κάτοψης σχηματίζει έναν ξύλινο πυραμιδοειδή όγκο πάνω από την αγία τράπεζα, προσφέροντας κατακόρυφη πορεία προς το φως, με ένα παράθυρο στη κορυφή του, ενώ μικρά παράθυρα επιτρέπουν στο φως να λούζει το ιερό. Ο Scarpa ενίσχυσε την αίσθηση αυτή, ανακατευθύνοντας τις ξύλινες σανίδες από κατακόρυφο σε οριζόντιο προσανατολισμό.⁹⁰ Το δάπεδο είναι στρωμένο με πέτρα και επιπλέον ανοίγματα

89 Οπ. Παρ.

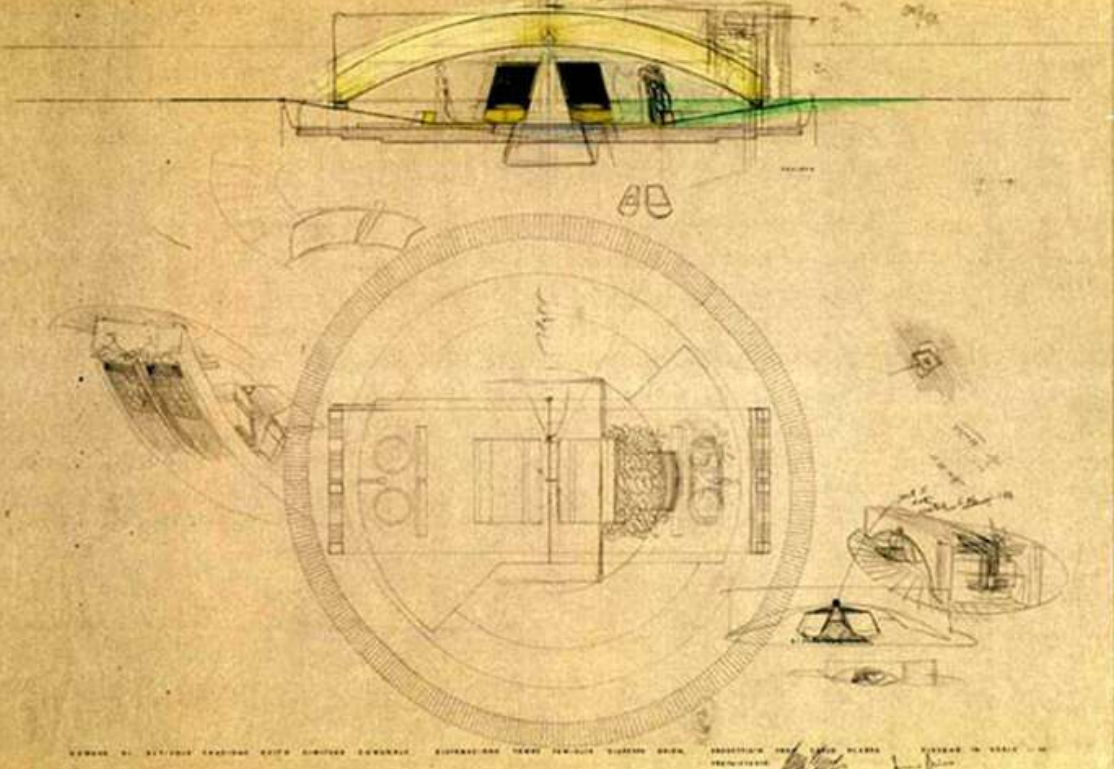
90 Οπ. Παρ.

επιτρέπουν τον φωτισμό του ιερού. Αντί για τζάμια, στα παράθυρα έχει τοποθετηθεί ροζ πορτογαλικό μάρμαρο, το οποίο φιλτράρει απαλά το φως καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας, δημιουργώντας μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα. Το ιερό είναι κατασκευασμένο από μπρούντζο. Η πόρτα, εμπνευσμένη από το ύφος του Mondrian, είναι φτιαγμένη από σίδηρο. Το φως παίζει πάνω στην επιφάνειά της, ενώ τις πρωινές ώρες ο ήλιος φωτίζει τους τοίχους του παρεκκλησίου.⁹¹ Μια δεύτερη, μικρότερη πόρτα παρέχει ιδιωτική πρόσβαση. Από τον προθάλαμο, ο επισκέπτης περνά μέσα από μια κυκλική αψίδα – αναφορά στα κυκλικά μοτίβα του προπυλαίου – και εισέρχεται στον κυρίως χώρο του παρεκκλησίου, έναν ανοιχτό εσωτερικό χώρο με δάπεδο διαμορφωμένο από μικρούς κύβους γρανίτη. Πλάι στην αγία τράπεζα, δύο διακριτικές πόρτες οδηγούν σε ένα περιμετρικό μονοπάτι που περιβάλλει το παρεκκλήσι. Μια τρίτη πόρτα, κατασκευασμένη από σοβά και μέταλλο Corten, οδηγεί σε έναν απομονωμένο χώρο, τοποθετημένο ανάμεσα στο νερό και τον τοίχο του κοιμητηρίου. Ο χώρος αυτός, καλυμμένος από κυπαρίσσια, είναι προσβάσιμος αποκλειστικά από το εσωτερικό του παρεκκλησίου. Οι πλάκες στον εξωτερικό χώρο του νερού τοποθετούνται ελάχιστα πάνω από την επιφάνεια του νερού και συνεχίζονται κάτω από αυτή, σχηματίζοντας ζιγκουρατοειδείς γραμμές από σκυρόδεμα που συνδέονται άμεσα με τον τοίχο του παρεκκλησίου.⁹²

Ο Scarpa περιβάλλει ολόκληρο το συγκρότημα με ένα συνεχές τείχος, ενισχύοντας την αίσθηση μιας περιτειχισμένης πόλης ή ενός οχυρωμένου συνόλου. Σε ορισμένα σημεία, ο τοίχος αποκαλύπτει τις εσωτερικές αντηρίδες, ενώ στις γωνίες διαμορφώνονται ανοιχτά τμήματα από μοτίβα σχηματισμένου σκυροδέματος. Ο κισσός και η φυσική βλάστηση που έχει αναπτυχθεί με την πάροδο του χρόνου καλύπτουν πλέον το μεγαλύτερο μέρος του τοίχου, μεταμορφώνοντας τις αυστηρές γεωμετρικές γραμμές της αρχικής αρχιτεκτονικής σε μια πιο γήινη, οργανική μορφή, η οποία συγχωνεύεται αρμονικά με το φυσικό τοπίο, θολώνοντας τα όρια ανάμεσα στο τεχνητό και το φυσικό. Παρ' όλα αυτά, η κλίμακα, η δομή και η πυκνότητα του συγκροτήματος του προσδίδουν μια ισχυρή και διακριτή

91 F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa The Complete Works*, New York, 1985, σελ. 286

92 Olsberg, Ranalli, Polano, Di Lieto, Friedman, Bedard, *Carlo Scarpa, Architect: Intervening with History, Canada, 1999*, σελ. 134 – 136



παρουσία.⁹³

Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του Scarpa για τον τάφο της οικογένειας Brion ξεχωρίζει για την αριστεία του. Κάθε τελικό σχέδιο αποτελεί ένα αυστηρά επεξεργασμένο ορθογραφικό διάγραμμα – κάτοψη, τομή και όψη – με στόχο την ακριβή οργάνωση των περίπλοκων ζιγκουρατοειδών μορφών του σκυροδέματος στον τρισδιάστατο χώρο. Τα σχέδια αυτά χρωματίστηκαν με ιδιαίτερη φροντίδα ώστε να αποδοθεί η ποιητική διάσταση του έργου.⁹⁴

Ο τάφος Brion συνιστά ένα εξαιρετικό παράδειγμα της αρχιτεκτονικής σκέψης του Carlo Scarpa, όπου το φως, τα υλικά και η κίνηση δεν λειτουργούν απλώς ως αισθητικά μέσα, αλλά ως βασικά συνθετικά εργαλεία. Το φως δεν είναι διακοσμητικό· είναι μηχανισμός αποκάλυψης και νοηματοδότησης του χώρου. Η υλικότητα και οι μεταβάσεις στα επίπεδα καθοδηγούν τον επισκέπτη σε μια χωρική αφήγηση, όπου η περιήγηση

94 Οπ. Παρ.







μετατρέπεται σε εμπειρία. Ο επισκέπτης δεν απλώς κινείται στον χώρο – τον βιώνει, καθοδηγούμενος από το φως, τις επιφάνειες και τους ήχους, σε ένα έργο που ισορροπεί ανάμεσα στη μνήμη, τον στοχασμό και την αρχιτεκτονική ποίηση.⁹⁵

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία ανέδειξε με σαφήνεια τη θεμελιώδη σημασία των ανθρώπινων αισθήσεων στη διαμόρφωση της σχέσης του ατόμου με τον χώρο. Μέσα από τη σύγκριση επιλεγμένων καλλιτεχνικών και αρχιτεκτονικών πρακτικών, έγινε φανερό ότι οι αισθήσεις δεν είναι απλώς ένα πρώτο, επιφανειακό φίλτρο πρόσληψης του περιβάλλοντος, αλλά βασικά εργαλεία που συμμετέχουν στη συγκρότηση της εμπειρίας, της μνήμης και της ταυτότητας.

Η εμπλοκή των αισθήσεων στο πώς οι καλλιτέχνες και οι αρχιτέκτονες αντιλαμβάνονται, δημιουργούν και δίνουν νόημα στον χώρο εκφράζεται με ποικίλους τρόπους. Στα έργα των Helio Oiticica, Olafur Eliasson και Ernesto Neto, οι αισθήσεις δεν χρησιμοποιούνται απλώς για ενίσχυση της αισθητικής. Γίνονται μέσα διαδραστικότητας, κοινωνικής ευαισθητοποίησης και πολιτισμικής κριτικής. Ο θεατής δεν στέκεται απέναντι από το έργο, το ζει. Συμμετέχει ενεργά και σωματικά. Η όραση, η αφή, η κίνηση, η όσφρηση και ο ήχος ενώνονται σε μια εμπειρία που δεν ενεργοποιεί μόνο τις αισθήσεις, αλλά πυροδοτεί και προσωπικές αναμνήσεις, συναισθήματα και βιώματα.

Αντίστοιχα, οι αρχιτέκτονες Luis Barragán, Peter Zumthor και Carlo Scarpa αντιμετωπίζουν τον χώρο όχι απλώς ως λειτουργικό ή αισθητικό πεδίο, αλλά ως προσωπική και υπαρξιακή εμπειρία. Το φως, τα υλικά, οι σκιές, η σιωπή, αποκτούν ουσιαστικό ρόλο στη δημιουργία μιας εσωτερικότητας. Η αρχιτεκτονική, σύμφωνα με αυτούς, δεν έχει μόνο λειτουργική ή αισθητική διάσταση, αλλά είναι ικανή να προκαλεί στο άτομο στοχασμό, μνήμη, αίσθηση οικειότητας, ακόμη και πνευματική αφύπνιση. Ο χώρος δεν είναι ένα ουδέτερο υπόβαθρο δράσης, αλλά φορέας νοήματος, τόπος που μας «κατοικεί» όσο τον «κατοικούμε».

Η θεωρητική τεκμηρίωση έδειξε πόσο στενά συνδεδεμένες είναι οι αισθήσεις με τη βιωματική εμπειρία και την πολιτισμική ταυτότητα. Έννοιες όπως η απτική μνήμη, η ανάκληση μέσω της όσφρησης, η ηχητική τοπογραφία και το φως λειτουργούν όχι απλώς ως φυσικά φαινόμενα, αλλά ως φορείς συγκίνησης, μνήμης και ενσώματης γνώσης. Η φιλοσοφία του Heidegger για τον χώρο ως μορφή «κατοίκησης» και η αισθητηριακή προσέγγιση του Pallasmaa προσφέρουν ένα θεωρητικό πλαίσιο

που βοηθά να κατανοήσουμε τη βαθύτερη, πολύπλοκη φύση αυτής της σχέσης.

Σε κοινωνικό επίπεδο, φαίνεται πως η αισθητηριακή προσέγγιση στο σχεδιασμό και στην τέχνη έχει τη δύναμη να αμφισβητήσει κυρίαρχες δομές, να ενισχύσει τη συμμετοχή και να λειτουργήσει ως μέσο ένταξης και αναγνώρισης. Οι πρακτικές των *Oiticia* και *Neto*, ειδικά, εμπνευσμένες από τις κοινωνικοπολιτισμικές εντάσεις της Λατινικής Αμερικής, δείχνουν ότι η αισθητηριακή εμπειρία μπορεί να γίνει και εργαλείο πολιτικής έκφρασης, διεκδίκησης και αντίστασης.

Συνολικά, η εργασία υποστηρίζει ότι η πολυαισθητηριακή εμπειρία δεν είναι απλώς ένα δευτερεύον χαρακτηριστικό της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, αλλά ένας βασικός άξονας της σχέσης μας με τον κόσμο, τους άλλους και τον εαυτό μας. Ο χώρος, όταν βιώνεται μέσα από τις αισθήσεις, σταματά να είναι ένα ουδέτερο γεωμετρικό πλαίσιο και μετατρέπεται σε εμπειρία, σε αφήγηση, σε τόπο με ταυτότητα.

Προτάσεις για Περαιτέρω Διερεύνηση

Ένα πρώτο πεδίο για μελλοντική έρευνα είναι ο ρόλος της τεχνολογίας στην αισθητηριακή εμπειρία του χώρου. Η σύγχρονη τέχνη και αρχιτεκτονική χρησιμοποιούν όλο και περισσότερο διαδραστικά μέσα, επαυξημένη πραγματικότητα, ηχητικά τοπία και αισθητήρες. Το ερώτημα που προκύπτει είναι αν αυτές οι τεχνολογίες όντως ενισχύουν τη βιωματική σύνδεση με το περιβάλλον ή αν, αντίθετα, δημιουργούν μια «εικονική» εμπειρία που απομακρύνει το άτομο από το υλικό και φυσικό στοιχείο του χώρου.

Μια δεύτερη θεματική που προκύπτει από την παραπάνω έρευνα και θα είχε ενδιαφέρον να διερευνηθεί περαιτέρω είναι το πώς οι αισθήσεις λειτουργούν διαφορετικά σε διαφορετικά πολιτισμικά και γεωγραφικά πλαίσια. Οι αισθήσεις δεν είναι ουδέτερες, ούτε λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο παντού· εκπαιδεύονται μέσα σε συγκεκριμένα πολιτισμικά συμφραζόμενα. Η ένταση μεταξύ όρασης και αφής, η σημασία της οσμής ή του ήχου στον δημόσιο χώρο, η συμβολική αξία συγκεκριμένων υλικών ή φωτισμών — όλα αυτά διαφέρουν από τόπο σε τόπο. Μια τέτοια συγκριτική προσέγγιση θα μπορούσε

να ενισχύσει τον διαπολιτισμικό διάλογο γύρω από την τέχνη και την αρχιτεκτονική ως ζωντανές, βιωματικές πρακτικές.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Paul Crowther, *Space, Place, and Sculpture: Working with Heidegger*, Continental Philosophy Review, 2007
- Francesco Galvano, *The Triad of Senses, Emotions, and Memory: Dynamic Interactions and Multidisciplinary Implications*, Behaviour Analysis Team's Lab, 2015
- Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, John Wiley & Sons Ltd, United Kingdom, 2012
- Aakangsha Roy, Ar. Aashima Arora, *Multisensory Perception Of Architectural Design*, Journal for Re Attach Therapy and Developmental Diversities, 2023
- Charles Spence, *Senses of place: architectural design for the multisensory mind*, Cognitive Research: Principles and Implications vol 5, Article number: 46, 2020
- Martin Heidegger, *Η Τέχνη και ο Χώρος*, 'Ινδικτος Α.Ε., Αθήνα, 2006
- Stefanie Heraeus, *Helio Oitica: Curating the Penetráveis*, Goethe Universität, Frankfurt, 2016
- Irene V. Smal, *Helio Oitica: Folding the Frame*, The University of Chicago, Chicago, 2016
- Francesca Melina, *Theoretical perspectives: Olafur Eliasson's works for an ecologic art*, Itinera N.25, 2023
- Carles Mendez, *The space of immateriality. About the hiding in plain sight of Olafur Eliasson*, El Artista, núm. 10, Colombia, 2013
- Zanco, Federica, *Luis Barragán: La revolución callada*, Barragan Foundation / Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001
- Artes de México, *En el Mundo de Luis Barragán*, Artes de México, México, 1999
- Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, The Museum of

Modern Art: Distributed by New York Graphic Society, Boston, 1976

- Iwan Sudradjat, *The Concept of Sacredness in the Architectural Design of Peter Zumthor; Case Study: Saint Benedict Chapel and Bruder Klaus Chapel*, ATRIUM - Jurnal Arsitektur, 2025
- F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa The Complete Works*, Rizzoli International Publications, New York, 1985
- B. Albertini, A. Bagnoli, *Carlo Scarpa Architecture in Details*, The MIT Press, England, 1988
- Olsberg, Ranalli, Polano, Di Lieto, Friedman, Bedard, *Carlo Scarpa, Architect: Intervening with History*, Canadian Centre For Architecture, Canada, 1999

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Alice Bucknell, *Architecture You Can Smell? A Brief History of Multisensory Design*, Metropolis, 2018, διαθέσιμο στο https://metropolismag.com/viewpoints/multisensory-architecture-design-history/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com (ημερομηνία πρόσβασης 16/05/2025)
- Victor Delaqua, *Sensory Design: Architecture for a Full Spectrum of Senses*, ArchDaily, 2023, διαθέσιμο στο <https://www.archdaily.com/969493/sensory-design-architecture-for-a-full-spectrum-of-senses> (ημερομηνία πρόσβασης 20/05/2025)
- Άρθρο από Wikipedia, για τον Helio Oiticica, 2007, διαθέσιμο στο https://en.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9lio_Oiticica (ημερομηνία πρόσβασης 27/04/2025)
- Richard Martin, *Tropicália, Penetrables PN 2 'Purity is a myth' and PN 3 'Imagetical'*, 2016, διαθέσιμο στο <https://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-tropicalia-penetrables-pn-2-purity-is-a-myth-and-pn-3-imagetical-t12414> (ημερομηνία πρόσβασης 16/04/2025)
- Rachel Cooke, *INTERVIEW Olafur Eliasson: 'I am not special'*, 2015, διαθέσιμο στο <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/21/olafur-eliasson-i-am-not-special-interview-tree-of-codes-ballet-manchester> (ημερομηνία πρόσβασης 12/04/2025)

- Συντακτική ομάδα, Olafur Eliasson installed a riverbed in a museum, 2025, διαθέσιμο στο <https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-riverbed/> (ημερομηνία πρόσβασης 2/05/2025)
- Sadia Quddus, Olafur Eliasson Creates an Indoor Riverbed at Danish Museum, 2014, διαθέσιμο στο <https://www.archdaily.com/540338/olafur-eliasson-creates-an-indoor-riverbed-at-danish-museum> (ημερομηνία πρόσβασης 16/05/2025)
- Nicola Anthony, Ernesto Neto: Spaces of Transformation, Edges of the World, Trebuchet Magazine, 2012, διαθέσιμο στο <https://www.trebuchet-magazine.com/ernesto-neto-spaces-of-transformation-edges-of-the-world/> (ημερομηνία πρόσβασης 18/05/2025)
- Enrico, Ernesto Neto: GaiaMotherTree / Fondation Beyeler at Zürich Main Station, Vernissage TV, 2018, διαθέσιμο στο <https://vernissage.tv/2018/07/09/ernesto-neto-gaiamothertree-fondation-beyeler-at-zurich-main-station/> (ημερομηνία πρόσβασης 18/05/2025)
- Museo Guggenheim Bilbao, A conversation with Ernesto Neto, Bilbao, 2021, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=8IHBOuTwAHo&t=687s> (ημερομηνία πρόσβασης 18/05/2025)
- Συντακτική ομάδα, Capuchin Convent Chapel, Barragan Foundation, διαθέσιμο στο <https://www.barragan-foundation.org/works/list/capuchin-convent-chapel> (ημερομηνία πρόσβασης 17/05/2025)
- Robin Pogrebin, Pritzker Prize Goes to Peter Zumthor, The New York Times, 2009, διαθέσιμο στο <https://www.nytimes.com/2009/04/13/arts/design/13pritzker.html> (ημερομηνία πρόσβασης 15/05/2025)
- Συντακτική ομάδα, Biography: Peter Zumthor, The Pritzker Architecture Prize, διαθέσιμο στο <https://www.pritzkerprize.com/biography-peter-zumthor> (ημερομηνία πρόσβασης 15/05/2025)
- John Zukowsky, Peter Zumthor, Britannica, 2025, διαθέσιμο στο <https://www.britannica.com/biography/Peter-Zumthor> (ημερομηνία πρόσβασης 15/05/2025)
- Συντακτική ομάδα, Bruder Klaus Field Chapel, WikiArquitectura, διαθέσιμο στο <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/> (ημερομηνία πρόσβασης 16/05/2025)

- Συντακτική ομάδα, Brion Cemetery & Sanctuary by Carlo Scarpa: A Masterpiece of Architecture, ArchEyes, 2021, διαθέσιμο στο <https://archeyes.com/brion-cemetery-sanctuary-carlo-scarpa/> (ημερομηνία πρόσβασης 17/05/2025)

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΣΕΛΙΔΑ 5 - <https://www.artfulhome.com/product/Photograph-on-Aluminum/Unfiltered-053/76912> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 14 - <https://gr.pinterest.com/pin/465841155200997445/> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 15 - <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-the-blur-yverdon-les-bains-4#lg=1&slide=5> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 17 - <https://www.stirworld.com/see-features-helio-oiticica-works-exhibited-at-art-basel-miami-beach-2019> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 21-23 - <https://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-tropicalia-penetrables-pn-2-purity-is-a-myth-and-pn-3-imagetical-t12414> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 26 - <https://www.grupoeducar.cl/revista/edicion-231/olafur-eliasson-el-artista-y-su-compromiso-social/> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 29-32 - <https://olafureliasson.net/artwork/riverbed-2014/> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 34-39 - <https://www.archdaily.com/897449/brazilian-artist-ernesto-neto-creates-giant-installation-in-zurichs-central-station/5b3a6a59f197cc3fd600000b-brazilian-artist-ernesto-neto-creates-giant-installation-in-zurichs-central-station-photo> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 41 - <https://confabulario.eluniversal.com.mx/17053-2/> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 43-47, 50-51 - <https://www.barragan-foundation.org/works/list/capuchin-convent-chapel> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 48-49 - <https://www.mexicodesconocido.com.mx/capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan.html> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 52 - <https://www.archute.com/best-residential-architects/> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 55-58, 62 - <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/#> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 59-60 - <https://www.archdaily.com/798340/peter-zumthors-bruder-klaus-field-chapel-through-the-lens-of-aldo-amoretti> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 63 - <https://living.corriere.it/architettura/gallery/carlo-scarpa-le-foto-di-10-progetti-italiani-foto/> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 66-69 - <https://archeyes.com/brion-cemetery-sanctuary-carlo-scarpa/> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 70-72, 75-76, 78, 81-83 - <https://openhouse-magazine.com/architecture-brion-tomb/> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)

ΣΕΛΙΔΑ 80 - <https://i0.wp.com/archeyes.com/wp-content/uploads/2021/03/Brion-Cemetery-Sanctuary-Carlo-Scarpa-ArchEyes-brion-vega-6.jpg> (ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ 28/05/2025)