



Θα ήθελα να ευχαριστήσω πολύ,
τους γονείς μου, για την συμπαράσταση τους.
Τον κύριο Γιαννούδη που δέχθηκε να αναλάβει το θέμα
μου και για την πολύτιμη βοήθεια του καθόλη τη
διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας.
Τον Κώστα, για την συμμετοχή και την στήριξή του.
Επίσης, ευχαριστώ όλους όσους βοήθησαν με οποιονδήποτε
τρόπο, έτσι ώστε να πραγματοποιηθεί αυτή η εργασία.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	σελ 5
Στόχος έρευνας και μεθοδολογική προσέγγιση της εργασίας	σελ 7
1.0	Από το ανοίκειο του Freud ως μία ψυχολογική κατάσταση στο ανοίκειο του Vidler ως μία ιδιότητα του χώρου σελ 10
1.1	Η έννοια του ανοικείου κατά τον Freud σελ 11
1.2	Πηγές ανοικείου σελ 17
1.3	Το ανοίκειο ως "ιδιότητα" του χώρου κατά τον Vidler σελ 28
2.0	Το Ανοίκειο ως αρχιτεκτονικό εργαλείο στον σχεδιασμό σελ 34
2.1	Η χωρική έκφραση του ανοικείου σελ 35
2.2	Η ένταξη της έννοιας του ανοικείου στην Αρχιτεκτονική σελ 52
3.0	Η προσέγγιση του ανοικείου στο παράδειγμα του Ξενία της Πάρνηθας σελ 64
3.1	Μια ανάγνωση της περιοχής σελ 65
3.2	Η ιστορία του Ξενία σελ 69
3.3	Η εκδήλωση του ανοικείου στο Ξενία της Πάρνηθας σελ 86
4.0	Συμπεράσματα σελ132

Πολυτεχνείο Κρήτης_Τμήμα Αρχιτεκτόνων
Μηχανικών

Ερευνητική εργασία_Αθανασία Θαλεια Στεργίου

Επιβλέπων καθηγητής_Σωκράτης Γιαννούδης

Εξεταστές_Κωνσταντίνος Ουγγρίνης, Παρθένιος
Παναγιώτης

Χανία, 4 Φεβρουαρίου 2015

**Η διερεύνηση του ανοικείου στο απόκοσμο
ερείπιο της Πάρνηθας_**

Η ενασχόλησή μου με το συγκεκριμένο θέμα προέκυψε από τον προβληματισμό μου σχετικά με την έννοια του «οικείου» χώρου, το να αισθάνεται δηλαδή κάποιος έναν χώρο «σαν το σπίτι του». Στην συνέχεια το ενδιαφέρον μου εστίασε στην «αντίθετη» του έννοια, στην έννοια του «ανοικείου» . Προσπάθησα να μελετήσω λοιπόν πως αυτή η έννοια αποκτά χωρικά χαρακτηριστικά μελετώντας το μέσα από το παράδειγμα του Ξενία της Πάρνηθας. Πρόκειται ίσως για το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός σύγχρονου ερειπίου που στέκει ακόμα εμβληματικά στο βουνό της Πάρνηθας, αναβιώνοντας μνήμες ενός ξεχασμένου παρελθόντος. Το ανοίκειο στην συγκεκριμένη περίπτωση, ως εργαλείο για την ανάγνωση αυτού του χώρου, μοιάζει ιδανική.

Εισαγωγή

Από την στιγμή που ερχόμαστε στον κόσμο ξεκινά ένας αγώνας για να αισθανθούμε οικεία και ασφάλεια σε αυτόν.

Παρόλα αυτά όμως κάποιες φορές και ιδιαίτερα σε ορισμένους χώρους βιώνουμε μία αντίθετη αίσθηση , αυτή του φόβου και της ανησυχίας για την ύπαρξή μας. Κατά τον Martin Heidegger αυτή ακριβώς η αίσθηση της ανησυχίας πυροδοτεί την συνεχή προσπάθειά μας και την ανάγκη μας να αισθανθούμε οικειότητα και ασφάλεια.

Στόχος έρευνας και μεθοδολογική προσέγγιση της εργασίας

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση της έννοιας του ανοικείου μέσα από το παράδειγμα του Ξενία της Πάρνηθας. Το ανοίκειο αίσθημα εμφανίζεται έντονα σε κτίρια εγκαταλειμμένα¹ , γιατί είναι παραδείγματα χώρων που έχουν υποστεί μία διαδικασία που τα έχει απωθήσει , την οποία όμως ξεπερνούν και επανέρχονται διαρκώς στην ζωή μας μέσω της φυσικής τους παρουσίας. Αυτή τους η «ιδιότητα» φέρει ομοιότητες με τον ορισμό του Freud για το ανοίκειο. Η ανοίκεια κατάσταση , σε αυτά , δεν δημιουργείται εκ του μηδενός , αλλά ο χρόνος τους προσδίδει αυτήν την «ιδιότητα» , άλλοτε σταδιακά και άλλοτε αιφνίδια. Ο λόγος που επιλέχθηκε το συγκεκριμένο κτήριο , μέσα από άλλα σύγχρονα ερείπια που υπάρχουν γύρω μας , είναι πως η λειτουργία του , ως σανατόριο , εντείνει ακόμα περισσότερο αυτή τη διάθεση της κοινωνίας να το απωθήσει και να το

¹ Anthony Vidler, The Architectural Uncanny, 1992, σελ3

περιθωριοποιήσει , με αποτέλεσμα το ανοίκειο στην περίπτωση αυτή να εμφανίζεται εντονότερο και πιο ισχυρό.

Η μέθοδος που χρησιμοποιείται είναι κυρίως ο εντοπισμός συνδέσεων κάποιων απορυθμισμένων αρχιτεκτονικών κανόνων με στοιχεία που εστίασε στην μελέτη του ο Freud , και τα οποία ο Vidler θεωρεί εμβληματικά. Η μορφή του ανοικείου εδώ επομένως δεν αποτελεί μία εμπειρία , αλλά μία νοητική κατασκευή που συνιστάτε στο επίπεδο της αναπαράστασης και όχι της πραγματικότητας. Δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε πως τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που χρησιμοποιούμε ως μεταφορικά , για να τα συνδέσουμε με την έννοια του ανοικείου , αποτελούν στοιχεία του χώρου που πάντα δημιουργούν μία ανοίκεια αίσθηση. Είναι απλά μία υπόθεση , στο πλαίσιο μίας κοινωνίας , που οι συνθήκες και οι ανησυχίες της , ευνοούν ώστε να «μοιάζουν» ως τέτοια.

Στην συνέχεια εξετάζουμε την σχέση του ανοικείου με το χώρο με την χρήση ενός διπόλου. Από τη μία έχουμε κτίρια στα οποία το ανοίκειο εμφανίζεται ως αρχιτεκτονικό εργαλείο (κατοικία Schneider, εβραϊκό μουσείο κ.α.) και από την άλλη κτίρια στα οποία το ανοίκειο μοιάζει να αποτελεί "ιδιότητα" του χώρου (Ξενία Πάρνηθας, εγκαταλειμμένα κτήρια) .

Αξίζει να αναφέρουμε εδώ , πως το ανοίκειο, όντας αίσθηση, που πηγάζει από τα βιώματα του κάθε ανθρώπου, αποτελεί σε μεγάλο βαθμό ένα ζήτημα υποκειμενικό. Παρόλα αυτά όμως, ο συνδυασμός της έρευνάς μας με συγκεκριμένες βιβλιογραφικές αναφορές θα ισχυροποιήσει το νόημα των παρατηρήσεων και των συμπερασμάτων , σε μια προσπάθεια να αποφευχθούν οι αυθαίρετες ερμηνείες και διαπιστώσεις.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος της εργασίας μας θα ασχοληθούμε με τον προσδιορισμό των παραμέτρων-αιτιών που προκαλείται αυτή η αίσθηση που ονομάζουμε ανοίκειο που μπορεί να «μετατρέψει» κάθε τι γνώριμο σε δυσοίωνα. Οφείλεται σε μία εσωτερική ψυχολογική κατάσταση ή δημιουργείται ως αποτέλεσμα του χώρου; Χρησιμοποιώντας ως αφετηρία τη μελέτη του Freud για το ανοίκειο προσπαθούμε να εντοπίσουμε την σχέση του με τον χώρο, προσπαθούμε να διερευνήσουμε αν πρόκειται για μία τυχαία σχέση ή για μία σχέση ως αποτέλεσμα σχεδιασμού. Ποια δηλαδή είναι η σχέση του χώρου με το ανοίκειο και αν υπάρχει με ποιο τρόπο ο χώρος αποκτά ενεργητικό ρόλο παύοντας να αποτελεί απλά το φόντο στις ανθρώπινες δραστηριότητες.

Στο δεύτερο μέρος αναλύουμε το πως αυτή η έννοια του ανοικείου χρησιμοποιείται ως ένα αρχιτεκτονικό εργαλείο στο σχεδιασμό. Για τον λόγο αυτό παραθέτουμε κάποια συγκεκριμένα παραδείγματα στα οποία φαίνεται να γίνεται χρήση του ως τέτοιο.

Στο τρίτο μέρος διερευνάται η χωρική έκφραση του ανοικείου μέσα από το παράδειγμα του Ξενία της Πάρνηθας. Τόσο η λειτουργία του όσο και ο ρόλος του καθιστούν δυνατή αυτή την ανοίκεια προσέγγιση. Πρόκειται για ένα σύγχρονο ερείπιο, ένα από τα πολλά που υπάρχουν γύρω μας που μας και «ξυπνούν» μνήμες ενός ξεχασμένου παρελθόντος έννοια του ανοικείου κατά τον Freud συνδέεται άμεσα με αναμνήσεις του παρελθόντος που έχουν υποστεί απώθηση και επανέρχονται. Τα σύγχρονα ερείπια αποτελούν χώρους που ενώ

στην συνείδησή μας μοιάζουν ως οικείοι αυτή η συνθήκη έχει αλλάξει.

Η έννοια του ανοικείου άρχισε να προβληματίζει και να απασχολεί τους μελετητές, κυρίως στον τομέα της ψυχολογίας, από τις αρχές του 20ού αιώνα.² Εμφανίζεται ως μία έννοια που δημιουργείται από καταστάσεις που απωθούνται και επανέρχονται στο προσκήνιο δημιουργώντας συναισθήματα πέρα από το άγχος και πριν το φόβο. Διάφοροι μελετητές χρησιμοποίησαν την έννοια του ανοικείου για να περιγράψουν κάτι παραπάνω από την έλλειψη οικειότητας.

Εκφράζει το αίσθημα που προκαλείται από κάποια οντότητα που δεν είναι σε καμιά περίπτωση οικεία αλλά ούτε και ξένη. Ανάμεσα στην γκρίζα αυτή περιοχή μεταξύ των εννοιών του οικείου και του ξένου, παρουσιάζονται πλήθος αποχρώσεων που υπόκεινται στην υποκειμενικότητα του παρατηρητή και την προσωπική του αντίληψη. Ωστόσο, κατά τις δεκαετίες που το ανοίκειο αναπαραστάθηκε η μελετήθηκε, δημιουργήθηκαν συνδέσεις με συγκεκριμένες καταστάσεις, οι οποίες αποκρυσταλλώνουν ευρύτερες ανησυχίες · οι συνδέσεις αυτές συγκροτούν ένα πεδίο όπου το ανοίκειο αποκαλύπτεται, η ασάφεια του οριοθετείται και αποκτάει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αυτά αποτελούν τον πυρήνα γύρω από τον οποίο περιστρέφονται πλήθος άλλων χαρακτηριστικών, διαφορετικών για κάθε παρατηρητή και άμεσα συσχετιζόμενων με τις προσωπικές του εμπειρίες.

Αφειτηρία στη μελέτη της ανοικείας κατάστασης έχει το ομώνυμο δοκίμιο που συνέγραψε ο Freud το 1919. Βασισμένος στην παράδοση διηγημάτων του Poe και του Hoffman, ο Freud ορίζει το ανοίκειο σα μια ψυχολογική

² Sigmund Freud, Το Ανοίκειο, 2009, σελ 14

κατάσταση προβολής που δημιουργείται από σαφώς ορισμένα χαρακτηριστικά. Ο πατέρας της ψυχανάλυσης δε συσχέτισε άμεσα το ανοίκειο με το χώρο, όμως η ανοίκεια κατάσταση διευρύνεται με το πέρασμα των χρόνων σε πεδία πέρα της ψυχολογίας μέσω των γραπτών του Heidegger και του Viler, και αρχίζει να συσχετίζεται άμεσα με το χωρικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργείται. Ακολουθούν οι κυριότερες θέσεις του Freud για την έννοια του ανοικείου δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη διαρκή σχέση που μοιάζει να αναπτύσσουν με το χώρο.



Εικόνα 1.

1.0 Από το ανοίκειο του Freud ως μία
ψυχολογική κατάσταση στο ανοίκειο του Viler
ως μία ιδιότητα του χώρου



1.1 Η έννοια του ανοικείου κατά τον Freud

Το 1919, ο Freud συνέγραψε το γνωστό δοκίμιο του προσπαθώντας να προσδιορίσει την πολύπλοκη έννοια χρησιμοποιώντας δύο βασικές μεθόδευση πρώτη είναι η διερεύνηση της σημασίας που απέδωσε η εξέλιξη της γλώσσας στην λέξη "ανοίκειο" και δεύτερη συλλογή προσώπων και πραγμάτων, συναισθημάτων, βιωμάτων και καταστάσεων που γεννούν μέσα μας αυτή την αίσθηση.³ Το δοκίμιο εντάσσεται στη σφαίρα της λογοτεχνικής κριτικής, όμως ξεφεύγει από αυτήν αφού ο Freud πραγματοποιεί ευρύτερες συνδέσεις με την πραγματική ζωή και τις ανοίκειες καταστάσεις που συμβαίνουν έκτος των σελίδων ενός βιβλίου. Πρόκειται από τις πρώτες απόπειρες διερεύνησης του όρου, αφού είχαν προηγηθεί ελάχιστες μελέτες μολονότι το ανοίκειο είχε αρχίσει να απασχολεί θεωρητικά τους κύκλους της γερμανικής κουλτούρας τα χρόνια που ο πατέρας της ψυχανάλυσης συνέγραφε τις προηγούμενες μελέτες του. Μια από αυτές είχε τίτλο "Για την ψυχολογία του ανοικείου"⁴ και είχε γραφεί από τον Ernst Entsch.

Το ανοίκειο για τον Freud, είναι κάτι που μας προκαλεί φόβο, τρόμο, φρίκη. Στο δοκίμιο του Das Unheimliche θεωρεί το το ανοίκειο ως ένα συνονθύλευμα από ιδέες και αντιδράσεις «μία θεωρητική κατασκευή». Εξαιτίας της ποικιλίας με την οποία προκαλούνται

³ Κύρκος Δοξιάδης, Επίμετρο, στο Sigmund Freud, Το Ανοίκειο, 2009, σελ 14

⁴ Freud, Ο.π., σελ 14

συναισθήματα ανοικείου⁵ στους ανθρώπους, στο έργο του, άρχισε να τίθεται το θέμα της αντιληπτικότητας κάτι που δυσκόλεψε ιδιαίτερα την έρευνα αφού κάθε πιθανό συμπέρασμα θα είχε αμφίβολη ισχύ. Ο Freud ξεπερνάτε αυτό το εμπόδιο, θεωρώντας ότι "δε χρειάζεται να βρίσκονται πάντα περιπτώσεις όπου η ποιότητα που εξετάζεται θα αναγνωρίζεται αβίαστα από τους περισσότερους ανθρώπους".⁶ Αυτή η δήλωση του επιτρέπει να προχωρήσει διεισδυτικά στη μελέτη του ανοικείου, χωρίς η περιπτωσιολογία να λειτουργεί περιοριστικά.

Αρχικά προσεγγίζει την έννοια του ανοικείου με μία ενδιαφέρουσα γλωσσολογική ανάλυση των γερμανικών όρων heimlich και unheimlich.⁷ Στα γερμανικά η λέξη Heimlich συνιστά δυο πόλους, οι οποίοι δεν είναι αντίθετοι μεταξύ τους αλλά σε κάθε περίπτωση είναι διαφορετικοί.

Προερχόμενη από τον όρο heim που στα γερμανικά σημαίνει σπίτι, "έχει να κάνει με το οικείο, το δικό μας, το σπιτίσιο", με τον χώρο που αισθανόμαστε άνετα, σαν το σπίτι μας. Παράλληλα όμως μία πιο συνηθισμένη σημασία του Heimlich, που έχει και επικρατήσει την γερμανική γλώσσα, είναι μύχιος, που σημαίνει μυστικός, κρυφός, παραπέμποντας στον μυχό (του κόλπου), που στην αρχαία ελληνική σήμαινε το ενδότερο

⁵ Ο πρωτότυπος τίτλος του έργου είναι "Über die Psychologie des Unheimlichen".

⁶ Freud, Sigmud. "The uncanny" (1919), in *The standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmud Freud*, 24 vols. London: Hogarth Press, 1955. σ.238.

⁷ «απόθεση,οιδιπόδειο,φόβος του ευνουχισμού,τάση για επιστροφή στη μήτρα,καταναγκασμός για επανάληψη» Κύρκος Δοξιάδης,Ο.π.,σελ 68

μέρος της οικείας.⁸ Επομένως το unheimlich σημαίνει όχι απλώς το ξένο αλλά αυτό που προκαλεί δυσφορία και ανησυχία ανάμικτη με φόβο, είναι δηλαδή το αντίθετο της πρώτης σημασίας του Heimlich. Μπορούμε κατά μία έννοια αυτές τις δύο έννοιες να τις ταυτίσουμε. Κατά τον Schelling, γερμανό φιλόσοφο του 19^{ου} αιώνα, unheimlich είναι καθετί που αναδύεται στην επιφάνεια ενώ όφειλε να παραμείνει κρυφό.⁹ Το ανοίκειο λοιπόν μπορούμε να πούμε πως είναι και οικείο. Πρόκειται για κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο (verrtaut)¹⁰ στην ψυχική ζωή όπου η απώθηση αποξένωσε από αυτήν. Ο Freud ορίζει το ανοίκειο ως το στοιχείο εκείνο που παράγει μία απροσδιόριστη ανησυχία ανάμικτη με φόβο, μία ιδιαίτερη απόχρωση του τρομακτικού, είναι το παράδοξο, το αλλόκοτο, το απόκοσμο, το τρομακτικό έως και φρικιαστικό.¹¹

Το ανοίκειο δηλαδή εντοπίζεται στο επίπεδο φόβου σε κάτι που ήταν παλιά γνωστό και οικείο και έχει απωθηθεί από κάποια αιτία. Συμφώνα με αυτή την άποψη, κανένα αντικείμενο δεν μπορεί να θεωρηθεί ανοίκειο εξ ορισμού, αφού πρέπει να υποστεί μια διαδικασία που θα το μετατρέψει σε τέτοιο. Το ανοίκειο δε δημιουργείται εκ του μηδενός, ο χρόνος του προσδίδει αυτήν την ιδιότητα. Μάλιστα, η κατάσταση που απωθείται δεν είναι

⁸ Ό.π :48

⁹ «και ανοίκειο όχι μόνο για τους άλλους, αλλά και για μας τους ίδιους. Με άλλα λόγια κάποιο δικό μας μυστικό μπορεί να προξενεί αμηχανία ή και να φοβίζει εμάς τους ίδιους. Ιδίως όταν πρόκειται για κάποιο δικό μας μεν μυστικό, που είναι όμως μυστικό κι από μας τους ίδιους. Δηλαδή, εν προκειμένω, ασυνείδητο». Ό.π: σελ 69

¹⁰ Στα γερμανικά η λέξη για το οικείο που έχει καθιερωθεί πλέον είναι verrtaut

¹¹ Ό.π :48

απαραίτητα επιφορτισμένη με αρνητικά συναισθήματα, αφού δε χρειάζεται να αποτελεί πάντα κάποιο τραύμα. Ο Freud αναφέρει, για παράδειγμα, την νοσταλγία για ένα συγκεκριμένο, η πολλές φορές άγνωστο μέρος που μοιάζει οικείο, η οποία όμως μπορεί να μετασχηματιστεί για ανεξήγητους λόγους και να οδηγήσει στην αίσθηση ανοικείου κατά τη διάρκεια των ονείρων.

Αυτός ο μετασχηματισμός οφείλεται κατά τη γνώμη του στη σύνδεση κάθε νοσταλγίας με τη νοσταλγία του ανθρώπου για την πρώτη οικεία, τη μητέρα της μητέρας, η οποία αν και αποτελεί ξεχασμένη ανάμνηση ασφαλείας κοινή για όλους τους ανθρώπους επιστρέφει ανοικεία στα όνειρα συντελώντας ακόμα και στη φαντασίωση του θαμμένου ζωντανού. *“Και σε αυτήν την περίπτωση το ανοικείο είναι αυτό που κάποτε ήταν οικείο”*, ενώ το πρόθεμα “α” ουσιαστικά συνιστά το σύμβολο της ίδιας της διαδικασίας της απώθησης.¹²

Ο φόβος και η αγωνία για εκείνον είναι η μορφή με την οποία επανέρχεται οποιοδήποτε συναισθημα έχει απωθηθεί, ακριβώς επειδή η απώθηση κάθε συναισθήματος το μετατρέπει σε αγωνία. «Επομένως το ανοικείο δεν είναι κάτι ξένο αλλά είναι κάτι παλαιόθεν γνωστό-οικείο στην ψυχική ζωή που η απώθηση αποξένωσε από αυτήν». Κατά τον Schelling το ανοικείο είναι «κάτι που, από το σκοτάδι που όφειλε να παραμένει πρόβαλε στο φως».¹³ Το πρόθεμα -un δεν είναι τίποτα άλλο παρά το σημάδι της απώθησης.

¹² Freud, Ο.π, σελ 54

¹³ Ο.π: 48

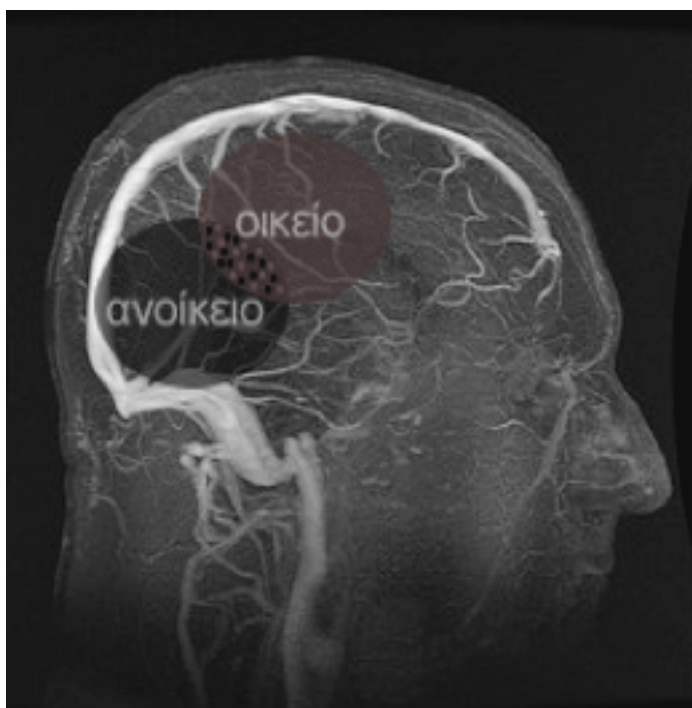


Η παραπάνω υπόθεσή μας δεν επιδέχεται αντιστροφή, οτιδήποτε, δηλαδή, παραπέμπει σε απωθημένες επιθυμίες και παρωχημένους τρόπους σκέψης δεν είναι κατ'ανάγκη ανοίκειο.¹⁴



εικόνα 2. Το οικείο μετατρέπεται σε ανοίκειο μέσω της διαδικασίας της απόθεσης.

¹⁴ Ο.π.:σελ 55



Εικόνα 3.0 κοινός τόπος οικείου-ανοικείου.

Ανοίκειο-Τρομακτικό

Το *unheimlich* δηλώνει προφανώς το αντίθετο του *Heimlich* (οικείο) ,που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι κάτι είναι τρομακτικό ακριβώς επειδή δεν είναι γνωστό και οικείο. Βεβαίως κάθε τι που είναι άγνωστο και ανοίκειο, μη οικείο, δεν είναι κατ'ανάγκη και τρομακτικό, η σχέση δηλαδή δεν είναι αμφίδρομη. Το μόνο που μπορεί να πει κανείς είναι ότι οτιδήποτε νέο εύκολα μπορεί να γίνει τρομακτικό και φρικώδες. Μερικά καινοφανή πράγματα είναι τρομακτικά όχι όμως όλα.¹⁵ Ο Γιεντς παρέμεινε σε γενικές γραμμές σ'αυτή τη σχέση του ανοικείου με το καινοφανές, το μη οικείο. Πίστευε ότι η θεμελιώδης προϋπόθεση

¹⁵Ο.π.: σελ 15

για την γένεση αυτής της αίσθησης του ανοικείου είναι η αβεβαιότητα σε επίπεδο λογικής. Επομένως το ανοίκειο δεν ταυτίζεται απευθείας με το τρομακτικό. Ο Freud δέχεται ότι οι δύο έννοιες έχουν συγγένεια ως ένα βαθμό, όμως παρατηρείται ότι το ανοίκειο δεν χρησιμοποιείται πάντα για να περιγράψει σκληρές τρομακτικές καταστάσεις.

1.2 Πηγές του Ανοικείου

Ο Freud μέσα από λογοτεχνικά κείμενα εξετάζει πρόσωπα, πράγματα, αισθήματα, βιώματα και καταστάσεις που γεννούν μέσα μας την αίσθηση του ανοικείου. Ως απόρροια αυτής της διερεύνησης προκύπτει ότι «η βιωμένη αίσθηση του ανοικείου γεννιέται όταν ορισμένα απωθημένα παιδικά συμπλέγματα αναβιώνουν με αφορμή ένα ερέθισμα, ή όταν δημιουργείται η εντύπωση ότι επιβεβαιώνονται εκ νέου ορισμένες υπερνικημένες πρωτόγονες πεποιθήσεις».¹⁶ Σε περιπτώσεις που το ανοίκειο πηγάζει από απωθημένα παιδικά συμπλέγματα είναι ανθεκτικότερο.

¹⁶ Δοξιάδης, Ό.π, σελ 69

Αρχικά μερικοί άνθρωποι θεωρούν ως κορύφωση του ανοικείου την **ιδέα της ταφής, το να θαφτεί κάποιος ζωντανός**. Η ιδέα αυτή σύμφωνα με τον Freud προέρχεται από την μετατροπή μίας αρχικά καθόλου τρομακτικής φαντασίωσης, αυτή της ενδομήτριας ζωής. Το αίσθημα του ανοικείου εγείρεται επίσης από **την απειλή της απώλειας του ανδρικού μορίου αλλά και άλλων οργάνων**¹⁷ και ειδικότερα των ματιών. Αυτό το ανοίκειο προέρχεται από το σύμπλεγμα του ευνουχισμού που συχνά υποκαθίσταται από τον φόβο της τύφλωσης. Οι περισσότεροι από εμάς αλλά κυρίως τα παιδιά έχουν αυτό το **φόβο της τύφλωσης**. Δεν είναι τυχαία η γνωστή ρήση "πρόσεχε σαν τα μάτια σου". Μία ιδιαίτερα ευνοϊκή κατάσταση για την πρόκληση ανοικείου αποτελεί **η αβεβαιότητα σε επίπεδο λογικής σχετικά με το αν κάτι είναι έμψυχο ή άψυχο καθώς και όταν το άψυχο μοιάζει να ζωντανεύει**. Σύμφωνα με τον Freud τα μικρά παιδιά αδυνατούν να διαχωρίσουν απόλυτα τα έμψυχα από τα άψυχα, αυτό για παράδειγμα φαίνεται όταν αντιμετωπίζουν τις κούκλες τους ως έμψυχα όντα. Επομένως στην περίπτωση αυτή το ανοίκειο μοιάζει να πηγάζει από μία παιδική επιθυμία, μία πεποίθηση των παιδιών και όχι από τον φόβο.

¹⁷ «Μέλη χωρισμένα από το σώμα, ένα κομμένο κεφάλι, ένα χέρι αποκομμένο από το βραχίονα όπως σε ένα παραμύθι του Χάουφ, πόδια που χορεύουν μόνα τους όπως στο βιβλίο του Σέφφερ, προκαλούν μίαν ασυνήθιστη αίσθηση φρίκης, ιδιαίτερα όταν, όπως το τελευταίο παράδειγμα έχουν την δυνατότητα να κινούνται αυτόνομα. Η αίσθηση αυτή του ανοικείου πηγάζει από τη συνάφειά τους με το



εικόνα 4. Το αίσθημα του ανοικείου εγείρεται από τον φόβο για την απώλεια των ματιών.

Η ανοίκεια αίσθηση δημιουργείται συχνά και όταν **καταλύεται το όριο μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας**. Όταν κάτι το οποίο θεωρούσαμε φανταστικό εμφανίζεται μπροστά μας σαν πραγματικό, όταν ένα σύμβολο αναλαμβάνει πλήρως τη σημασία του συμβολιζόμενου. Εδώ το ανοίκειο είναι

εγγενές στις πρακτικές τις μαγείας.¹⁸

Επιπλέον σημαντική πηγή ανοικείου μπορούμε να πούμε πως είναι **το μοτίβο του σωσία** σε όλες του τις διαβαθμίσεις και εκφάνσεις. Πρόκειται για την εμφάνιση προσώπων που το «παρουσιαστικό τους παραπέμπει κατ'ανάγκη στην ταύτιση με ένα άλλο πρόσωπο και δημιουργεί σύγχυση όσον αφορά το Εγώ ή μεταθέτει το ξένο Εγώ στη θέση του δικού του»¹⁹.

Η εμφάνιση του πρόσωπου αυτού οδηγεί σε σύγχυση του πρωτότυπου, η οποία σχετίζεται άλλοτε με την άρνηση του να ορίσει τον εαυτό του ως τέτοιο και άλλοτε με την εμφάνιση ενός συμπτώματος επέκτασης του εαυτού, η οποία πηγάζει από μια διάθεση απόσυρσης και αντικατάστασής του από το ομοίωμα. Και στις δυο περιπτώσεις, το ομοίωμα εμφανίζεται ως διαιρέτης του εαυτού, ο οποίος κυριαρχεί και εμφανίζεται σε μια προσπάθεια άρσης του φόβου του θανάτου, ως δηλαδή μία άμυνα απέναντι στην εκμηδένιση. Σύμφωνα με το Freud, η ίδια η διαίρεση της ανθρώπινης φύσης στην αθάνατη ψυχή και το φθαρτό σώμα είναι μια πρώτη προσπάθεια άρσης αυτού του φόβου μέσω του διπλασιασμού, μια ανακάλυψη του δίδυμου με σκοπό την εξάλειψη του κίνδυνου της εξαφάνισης.²⁰ Το παράδοξο είναι ότι ο ναρκισσισμός αυτός που βρίσκει διέξοδο και εκφράζεται μέσω του διπλασιασμού αντί να υπόσχεται την αθανασία συχνά συσχετίζεται με την υπόνοια κινδύνου, αντιστρέφοντας τους

¹⁸ Freud, Ο.π, σελ 52

¹⁹ Ο.π.: σελ 38

²⁰ «Στον αρχαίο αιγυπτιακό πολιτισμό, το ίδιο πράγμα λειτουργεί ως ισχυρό κίνητρο για την τέχνη, η οποία αναπαράγει το ομοίωμα του νεκρού σε ανθεκτικό υλικό». Ο.π.: σελ 38

όρους και δημιουργώντας έτσι την αίσθηση του ανοικείου. Ο διπλασιασμός του εαυτού μπορεί να εκδηλωθεί με διάφορους τρόπους, ένας τέτοιος τρόπος είναι η διαδικασία της αυτοκριτικής. Σαΐτα την περίπτωση ασκεί το έργο της ψυχικής λογοκρισίας και γίνεται αντιληπτή στο συνειδητό μέρος της ψυχής ως "συνείδηση".²¹ Σε αυτή τη διαδικασία το Εγώ διαιρείται σε δύο μέρη απ' τα οποία το ένα κρίνει το άλλο. Αυτή η διαδικασία της θεώρησης του εαυτού μας ως άλλο, κατά τον Freud δεν οδηγεί αυτόματα σε ανοίκειο. Αυτή η διαίρεση του εαυτού μπορεί να παίξει έναν τέτοιο ρόλο μόνο αν θεωρήσουμε πως κάποτε είχε έναν πολύ θετικό χαρακτήρα που στην συνέχεια χάθηκε, υπέστη απώθηση. Κατά τον ψυχολόγο Otto Rank, πολλές φορές ο σωσίας σχετίζεται με το είδωλο του καθρέφτη ή της σκιάς, με το πνεύμα-προστάτη, με την θεωρία περί ψυχής και με το φόβο του θανάτου. Ο Freud θεωρεί πως αυτός ο φόβος που προκαλεί ο σωσίας προέρχεται από τον πρωταρχικό ναρκισσισμό, από την απεριόριστη αγάπη του εαυτού που κυριαρχεί στην ψυχική ζωή του παιδιού και του πρωτόγονου. Αυτός ο αρχετυπικός ναρκισσισμός γέννησε την επιθυμία για εξασφάλιση της αθανασίας και οδήγησε στην δημιουργία αντιγράφων²² του σώματος «ως ενεργητική διάψευση της ισχύος

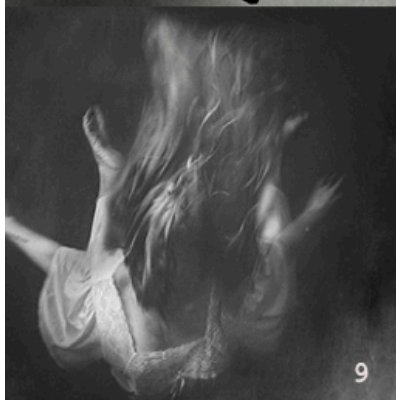
²¹ Η ύπαρξη μίας τέτοιας αρχής η οποία μεταχειρίζεται το υπόλοιπο Εγώ σαν αντικείμενο, δηλαδή ότι ο άνθρωπος έχει την ικανότητα της αυτοπαρατήρησης, καθιστά δυνατή την αντικατάσταση του περιεχομένου της προγενέστερης αναπαράστασης του σωσία και την ανάθεση σ' αυτήν ορισμένων αρμοδιοτήτων, με προεξάρχουσα αυτήν, η οποία, στη φάση του προγενέστερου ναρκισσισμού που το υποκείμενο ξεπέρασε, φαίνεται ότι αντιστοιχεί στην αυτοκριτική.
Ο.π.: σελ 39

του θανάτου». ²³ «Το σύμβολο επομένως του σωσία αλλάζει και από στοιχείο που διασφάλιζε τη συνέχεια της ζωής καθίσταται ένας ανοίκειος προάγγελος του θανάτου». Το ενδιαφέρον του γνωστού ψυχαναλυτή κινεί και **η επανάληψη** ως μέσο προς το ανοίκειο, που επίσης παραπέμπει σε παιδικά βιώματα. ²⁴ Κατά τον Freud «ο παράγοντας της ακούσιας επανάληψης και μόνο μετατρέπει κάτι γενικώς ακίνδυνο σε ανοίκειο και μας εμβάλλει στην ιδέα του μοιραίου, του αναπόδραστου. Αν δεν παρενέβαινε ο παράγοντας αυτός θα λέγαμε, χωρίς ιδιαίτερη σκέψη, ότι πρόκειται για απλή σύμπτωση». ²⁵ Η επανάληψη του Ομοίου παραπέμπει συχνά στην απόγνωση που παρατηρείται σε ορισμένες περιπτώσεις στα όνειρα.

²³ «Ο σωσίας έγινε μία μορφή τρομακτική, σαν τους θεούς που οι άνθρωποι δαιμονοποίησαν μετά την κατάλυση της θρησκείας τους». Ο.π.: σελ 39

²⁴ Ο Freud βίωσε ο ίδιος αυτού του είδους το ανοίκειο σε μία μικρή πόλη της Ιταλίας, θέλοντας να απομακρυνθεί από μία κοκόφημη γειτονιά στην οποία βρέθηκε κατά λάθος άρχισε να περπατάει σε δρόμους που δεν γνώριζε. Η εμπειρία του να βρεθεί τυχαία στο ίδιο σημείο τρεις φορές, κατόπιν περιπλάνησης, του προκάλεσε ένα συναίσθημα που «μόνο ως ανοίκειο θα μπορούσε να το περιγράψει». Ο.π. σελ 39

²⁵ Ο.π.: σελ 43



Εικόνα . 3,4,5,6,7,8,9,10,11 Πηγές του Ανοικείου.



εικόνα 12. Ο διπλός εαυτός, ο σωσίας είναι ένα μόρφωμα των παλαιότερων ψυχικών χρόνων, που το υποκείμενο έχει ξεπεράσει, ένα μόρφωμα που είχε τότε μία πιο φιλική υπόσταση. Ο σωσίας έγινε μία μορφή τρομακτική.

Μία άλλη κατηγορία πηγών ανοικείου αποτελούν οι **ανιμιστικές θεωρίες**, οι πιο σημαντικές από τις οποίες είναι²⁶ : Η πίστη ότι στον κόσμο κατοικούν ανθρώπινα πνεύματα , η πεποίθηση ότι η σκέψη είναι παντοδύναμη, η ναρκισσιστική υπερεκτίμηση των υποκειμενικών ψυχικών διεργασιών, η απόδοση διεξοδικά διαβαθμισμένων μαγικών δυνάμεων σε ξένα πρόσωπα. Όλες δηλαδή οι «νοητικές κατασκευές που χρησιμοποίησε ο απεριόριστος ναρκισσισμός εκείνης της φάσης της εξέλιξης του ανθρώπου για να αμυνθεί στο αίτημα της πραγματικότητας».²⁷ Η πιο ισχυρή όμως πηγή ανοικείου αποτελεί ο **θάνατος**. Οι άνθρωποι θεωρούν κατεξοχήν ανοίκειο ότι σχετίζεται με θάνατο, με πτώματα και με την επάνοδο των νεκρών υπό μορφή πνευμάτων ή φαντασμάτων. Σ' αυτή την περίπτωση το ανοίκειο είναι υπερβολικά προσμεμειγμένο με τη φρίκη, η οποία μάλιστα εν μέρει το επικαλύπτει κιόλας. Ο φόβος αυτός σχετίζεται με δύο παράγοντες: α) οι συναισθηματικές μας αντιδράσεις σε σχέση με τους νεκρούς παραμένουν το ίδιο ισχυρές με τις πρωταρχικές μας και β) αβεβαιότητα της επιστημονικής μας γνώσης σχετικά με το ζήτημα του θανάτου. Σύμφωνα με τον Jentch η κύρια αιτία για την πρόκληση του ανοικείου του θανάτου είναι αυτή η αβεβαιότητα σε επίπεδο λογικής.²⁸

²⁶ Οτιδήποτε μας φαίνεται σήμερα ανοίκειο πληροί μία προϋπόθεση επαφής με αυτά τα υπολλείματα ανιμιστικής ψυχικής δραστηριότητας, των οποίων αναθερμαίνει την έκφραση. Ο.π.:σελ 47

²⁷ Ο.π.: σελ 47

²⁸ Ο Freud αποδέχεται την αβεβαιότητα σε επίπεδο λογικής αλλά δεν την θεωρεί την μοναδική συνθήκη για την προκάλεση του ανοικείου διευρύνοντας τα όρια του ορισμού.



εικόνα 13.0 Θάνατος είναι η πιο ισχυρή πηγή ανοικείου.

Όταν λοιπόν συμβαίνει κάτι στην ζωή μας που μοιάζει να επιβεβαιώνει αυτές τις εγκαταλειμμένες πεποιθήσεις του παρελθόντος, μας δημιουργείται μία αίσθηση ανοικείου. Αντιθέτως, όποιος έχει ξεχωρίσει από μέσα του αυτές τις ανιμιστικές πεποιθήσεις, δεν γνωρίζει αυτού του τύπου την αίσθηση του ανοικείου, δεν του δημιουργούν καμία σύγχυση και δεν εγείρουν μέσα του κανένα φόβο. Σε τέτοιες περιπτώσεις το ζήτημα είναι ο έλεγχος της πραγματικότητας, της υλικής πραγματικότητας.

Όταν όμως η αίσθηση του ανοικείου προκύπτει από παιδικά απωθημένα συμπλέγματα, το ζήτημα της υλικής πραγματικότητας δεν ενέχεται καθόλου, καθώς η ψυχική πραγματικότητα παίρνει την θέση της. Σε αυτή την περίπτωση πρόκειται για μία πραγματική απώθηση ενός περιεχομένου και για την επάνοδο του απωθημένου, και όχι για την άρση της πίστης στην αληθινότητα αυτού του περιεχομένου. Στην πρώτη περίπτωση απωθείται το περιεχόμενο συγκεκριμένων αναπαραστάσεων, ενώ στην δεύτερη η πίστη στην υλική του πραγματικότητα.²⁹

Συνοψίζοντας, η ανοίκεια κατάσταση μοιάζει να παρουσιάζεται όταν τα απωθημένα βρεφικά συμπλέγματα που αποκτούν όλοι οι άνθρωποι τα πρώτα χρόνια της ζωής τους αναβιώνουν με αφορμή κάποιο ερέθισμα, ή όταν πρωτόγονες δοξασίες τις οποίες ο άνθρωπος έχει υπερνικήσει αρχίζουν να επαληθεύονται εκ νέου. Πρόκειται για δυο υποθέσεις που συχνά συμπλέκονται η μια με την άλλη, κάνοντας ιδιαίτερα δύσκολη τη μελέτη τους, όμως αποκρυσταλλώνουν σύμφωνα με το Freud τα αίτια του ανοίκειου στην πραγματική ζωή.

²⁹ Ο.Π: σελ 59

1.3 Το ανοίκειο ως “ιδιότητα” του χώρου κατά τον Vidler

Η πρώτη σαφής χωρική διάσταση του ανοικείου, όπως αναφέραμε, γίνεται από τον Vidler, το 1992, με την μελέτη του σχετικά με το ανοίκειο στην Αρχιτεκτονική. Ο Vidler, έχοντας ως αφαιτηρία την μελέτη του Freud για το ανοίκειο, προσπαθεί να κάνει συνδέσεις σύγχρονων αλλά και παλαιότερων αρχιτεκτονικών έργων με χαρακτηριστικά του ανοικείου. Η έρευνα του στηρίζεται στην εισαγωγή χαρακτηριστικών του ανοικείου στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.³⁰ Το ανοίκειο σε κτίρια, για τον Vidler, συνιστάται στο επίπεδο της αναπαράστασης και όχι της πραγματικότητας. Εμπεριέχει έκδηλα το στοιχείο της μεταφοράς, μέσω της οποίας πραγματοποιείται μία απορρύθμιση κάποιων δεδομένων στοιχείων του μέχρι τότε σχεδιασμού. Η μορφή του ανοικείου εδώ δεν αποτελεί λοιπόν μία εμπειρία, αλλά μία νοητική κατασκευή, η οποία εντοπίζει συνδέσεις κάποιων απορρυθμισμένων αρχιτεκτονικών κανόνων με στοιχεία που εστίασε στην μελέτη του ο Freud, και τα οποία ο Vidler θεωρεί εμβληματικά.³¹

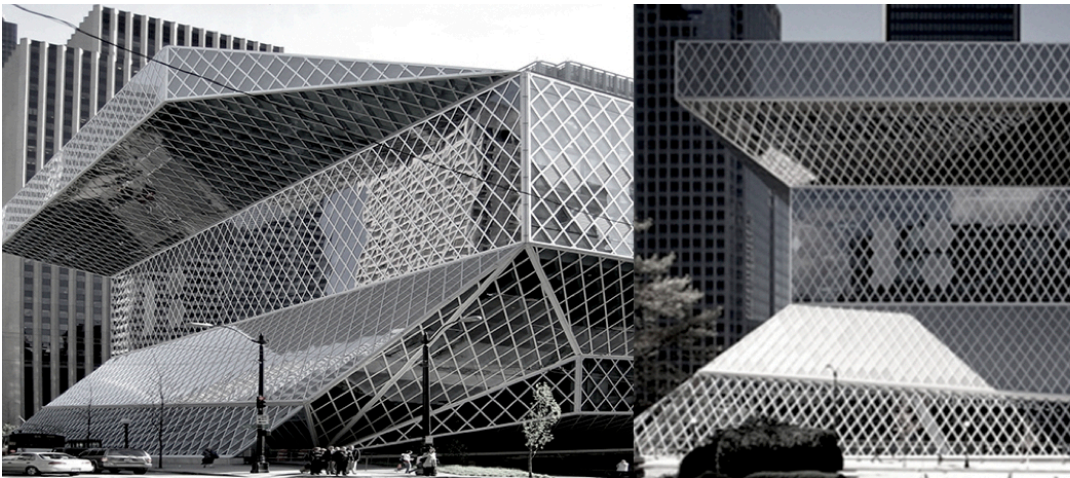
Ο Vidler λοιπόν, επιχειρεί μία χωροποίηση στοιχείων που αναφέρει ο Freud στο δοκίμιό του, κάποια από αυτά θα παραθέσουμε παρά κάτω, επιχειρώντας και μία κατηγοριοποίησή τους, συμφωνά πάντα με τις κατηγορίες-πηγές ανοικείου, κατά τον Freud, που αναφέραμε προηγουμένως.

³⁰ Ο Vidler ωστόσο, παραδέχεται ότι στην πραγματικότητα τα κτίρια που μελετά πιθανόν να μην προκαλούν την ανοίκεια κατάσταση.

³¹ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, 1992, σελ 11

Διπλασιασμός του εαυτού-εμφάνιση του σωσία

Αρχικά επιχειρεί το παραλληλισμό του διπλασιασμού του εαυτού που δημιουργεί την εμφάνιση του σωσία, με τον διπλασιασμό χώρων ή στοιχείων του χώρου. Αναφέρει την διαφάνεια ενός αρχιτεκτονικού έργου, ως ένα από τα στοιχεία που το επιτυγχάνουν, λόγω του διπλασιασμού των γύρω κτιρίων που προκαλείται μέσω του καθρευστισμού τους.³² Η αντανάκλαση δημιουργεί μία σύγχυση μεταξύ του οικείου και του ξένου, αφού το οικείο ξαφνικά μετατρέπεται σε ξένο, και ως ξένο προκαλεί ανησυχία λόγω της απόλυτης εγγύτητας.



εικόνα 14. Seatttle Pudlic Library

³² Παράδειγμα ενός τέτοιου κτηρίου είναι η πρόταση του Rem Koolhaas για την κεντρική βιβλιοθήκη στο Σιάτλ.



Εικόνα 15. καθρευστισμός



Εικόνα 16. Αντανάκλαση, εμφάνιση σωσία

Επανάληψη

Η συνεχής επανάληψη γεγονότων ή η συνεχής επάνοδο του Ομοίου, που συντελούν στην ολίσθηση προς την γκρίζα περιοχή του ανοικείου, στην αρχιτεκτονική, γίνεται επανάληψη δομικών στοιχείων. Αυτή η επανάληψη συχνά εμφανίζεται σε κτίρια τόσο σε επίπεδο κάτοψης όσο και σε επίπεδο όψης. Πρόκειται πάλι για την απορρύθμιση ενός δεδομένου στοιχείου σχεδιασμού που συνδέεται με μία αντίστοιχη θεωρία του Freud για το ανοίκειο.³³

³³ Σε ένα αρχιτεκτονικό έργο αυτή η επανάληψη δομικών στοιχείων συχνά δημιουργεί αισθήματα άγχους και αποπροσανατολισμού.



εικόνα 17. Οι επαναλαμβανόμενες σκάλες στο κλιμακοστάσιο του Εενία.

Ανθρωπομετρία-Ενότητα-Αποσπασματικότητα Συνόλου

Ο Vidler χρησιμοποιεί ως παράδειγμα το κτίριο των Coop Himmelblau, Roof Top Office, στο οποίο θεωρεί πως το ανοίκειο εμφανίζεται ως μεταφορά, αφού σχετίζεται με το κτίριο λόγω της σχέσης με την ανθρωπομετρία που συνδέεται διαρκώς με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.



Εικόνα 18

Η αναλογία του ανθρωπίνου σώματος στην μορφή και την δομή που μοιάζει να πραγματοποιείται έχοντας στο επίκεντρο «ένα σώμα σε κομμάτια, διασκορπισμένο, αν όχι προμελετημένα κομματιασμένο και ακρωτηριασμένο σχεδόν πέρα της αναγνώρισης».³⁴ Η μορφή του μεταφορικά απομακρύνεται από το αναγνωρίσιμο σώμα και η δύναμή του δεν υπόκειται πια στο μοντέλο της ενότητας αλλά στον υπαινιγμό της αποσπασματικότητας. Η μεταφορά αυτού του σώματος μέσω της αρχιτεκτονικής δημιουργεί συνδέσεις με το δοκίμιο του Freud και με την έννοια του ανοίκειου.

Όλα τα παραπάνω παραδείγματα κατέδειξαν κάποιους από τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να εκφραστεί η χωρική διάσταση του ανοίκειου. Κάθε χρονικό πλαίσιο αποκαλύπτει και μια διαφορετική θεώρηση της ανοίκειας κατάστασης, όμως ταυτόχρονα, οι διαδοχικοί

³⁴ Vidler, Ο.π., σελ 69

μετασχηματισμοί της έννοιας στο χρόνο
αποτελούν ενδείξεις της ενεργητικότητας του
χώρου και αποκαλύπτουν διαδικασίες με τις
οποίες εκδηλώνεται χωρικά η ανοίκεια
κατάσταση.

2.0 Το Ανοίκειο ως Αρχιτεκτονικό εργαλείο στο Σχεδιασμό



2.1 Η Χωρική Έκφραση του Ανοικείου

Θα προσπαθήσουμε να ερευνήσουμε το κατά πόσο αυτές οι θεωρίες που ανέπτυξε ο Freud μπορούν να συνδεθούν με τον χώρο, αποκαλύπτοντας στοιχεία μιας ιδιαίτερης χωρικότητας. Τα κύρια χαρακτηριστικά του χώρου παρουσιάζουν μία ιδιαίτερη πολυπλοκότητα η οποία κατά κύριο λόγο οφείλεται στον ευμετάβλητο χαρακτήρα του, αφού *“πρόκειται για ένα στοιχείο “εν τω γίγνεσθαι”, προσφερόμενο σε διαφορετικές αντιλήψεις, αναγνώσεις, συμβολισμούς και χρήσεις.*³⁵ Εντός του συνεχώς *“γινομένου”* χώρου πραγματοποιούνται όλες οι διαδικασίες που προσδιόρισε ο Freud ως καταστατικές για το ανοίκειο. Η μετάβαση από την αίσθηση οικειότητας στην αποξένωση, η αποπροσωποποίηση ενός γεγονότος, η επαναφορά ενός απωθημένου συμπλέγματος ή μιας υπερνικημένης δοξασίας, καθώς και το φαινόμενο του διπλασιασμού και της ακούσιας επανάληψης πραγματοποιούνται σαφώς σε ένα χωρικό πλαίσιο. Ωστόσο, ο Freud δε προσδιόρισε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του χώρου που μπορούν να οδηγήσουν στη δημιουργία της ανοίκειας κατάστασης. Τον σαφή προσδιορισμό αυτής της σχέσης του ανοικείου, όπως περιγράφηκε από τον Freud, με την αρχιτεκτονική, έγινε από τον Vidler, ο οποίος το 1992 γράφει την μελέτη του με θέμα το ανοίκειο στην Αρχιτεκτονική.

Η πρώτη προσπάθεια ανάλυσης της έννοιας του ανοικείου, σύμφωνα με τον Vidler, γίνεται στον χώρο της λογοτεχνίας του 19^{ου} αιώνα, μέσα από την νουβέλα του Poe, “η πτώση του

³⁵ Βαΐου, Ντίνα. “Πόλη και πολίτες : Η καθημερινή ζωή και το δικαίωμα στην πόλη”, από *Η βιώσιμη πόλη*, επιμ. Μοδινός Μ.Ευθυμίουπουλος Η. Αθήνα: Εκδόσεις Στοχαστής- ΔΙΠΕ, 2000. σελ.204-216.

Οίκου των Usher” (The fall of the house of Usher)³⁶ και μέσα από το διήγημα του Hoffman, “Rat Krespel” (η κατοικία του συμβούλου Krespel όπως περιγράφεται απ’ αυτόν)

Και στα δύο παραδείγματα, το ανοίκειο παράγεται σε εσωτερικούς χώρους κατοικιών αστών ή αριστοκρατών σε παρακμή. Το γεγονός αυτό δεν είναι τυχαίο αλλά έχει άμεση σχέση με το κλίμα της εποχής στην οποία γράφτηκαν τα έργα, αφού το ανοίκειο που αποτυπώθηκε στην λογοτεχνία των Poe και Hoffman αναφέρεται σε ευρύτερους φόβους. Αυτοί οι φόβοι καθρεφτίζουν τους προβληματισμούς της εκάστοτε κοινωνίας. Η αστική τάξη μόλις είχε καθιερωθεί και το εσωτερικό της κατοικίας των αστών την εποχή εκείνη καλείτο να διασφαλίσει τους κάτοικούς του από το «άγνωστο» εξωτερικό και είχε επιφορτιστεί με διάφορα ισχυρά νοήματα, πολλά από τα οποία βασίζονταν στην ηγεμονική πατριαρχική δομή της οικογένειας. Η τελευταία μάλιστα στηρίχθηκε φυσικά και πνευματικά στο

³⁶ Στο συγκεκριμένο διήγημα, ο Poe χρησιμοποιεί την οικία της οικογένειας σα μια πλούσια συμβολική αναπαράσταση των δυο δίδυμων κατοίκων του. Οι ήρωες δρουν εντός του, σε ένα εσωτερικό χώρο απομονωμένοι από άλλα ερεθίσματα, και οι πράξεις τους αποτυπώνονται στο κτίριο. Από την παρακμή της οικογένειας λόγω της παράδοσης στην αιμομιξία, μέχρι το θάνατο των τελευταίων εναπομεινάντων της γενεαλογίας των Usher και τον ταυτόχρονο θάνατο του κτηρίου, ο οίκος παρουσιάζεται σαν ένα υποκείμενο που πάσχει και ενεργεί, πρωταγωνιστώντας το ίδιο δυναμικά όπως και τα πρόσωπα. Ο χώρος που συχνά είναι το φόντο των δράσεων έρχεται στο προσκήνιο, προσωποποιείται και συνιστά ένα δυσοίωνα περιβάλλον, περιγράφοντας με υλικά χαρακτηριστικά την κατάσταση των κατοίκων του και διατηρώντας τη άμεση και διαρκή σύνδεσή του με την ιστορία της οικογένειας μέχρι το τέλος. Το ανοίκειο γίνεται χαρακτηριστικό του οίκου για τον επισκέπτη, για έναν άνθρωπο που δεν ταυτίζεται μαζί του και εκφράζεται χωρικά σαν ένα ξένο σώμα που επανέρχεται διαρκώς στο προσκήνιο και ενώ αρχικά μοιάζει γνώριμο, τελικά δεν είναι.

εσωτερικό της οικίας, καταλύματος που αποκτούσε χαρακτήρα καταφυγίου, καταλήγοντας να αναπαριστά ολόκληρο το σύμπαν, αφού εντός του γίνονταν προσπάθειες να συνυπάρξουν το παρελθόν με το παρόν σε μία διαρκή συνέχεια.

Στον ίδιο άξονα κινείται και ο συλλογισμός του Dolar, ο οποίος παρατηρεί μια ρήξη στον προσδιορισμό του ανοίκειου πριν και μετά το Διαφωτισμό. Τους αιώνες πριν, το ανοίκειο επιφορτίστηκε κυρίως με θρησκευτικά και κοινωνικά σύμβολα, από τα οποία απέρρεε μια συγκεκριμένη δομή εξουσίας και ιεραρχία αξιών η οποία όριζε το πλαίσιο της ανοίκειας κατάστασης.

Με το Διαφωτισμό αυτό το πλαίσιο έπαψε να υφίσταται και το ανοίκειο άρχισε να ορίζεται από την αστική κουλτούρα, με αποτέλεσμα τις γοιθικές νουβέλες και τις ρομαντικές τους παραλλαγές, οι οποίες μάλιστα έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλείς την εποχή που πραγματοποιείτο σταδιακά η άνοδος του επιστημονικού ορθολογισμού. Η παραπάνω συνύπαρξη μοιάζει φαινομενικά παράδοξη, αφού η ανοίκεια κατάσταση αποκρυσταλλώνεται σε αναπαραστάσεις που σχετίζονται με το μεταφυσικό τις δεκαετίες που κάποιος θα περίμενε να απουσιάζουν, όμως ταυτόχρονα καταδεικνύει την ικανότητα του ανοίκειου με τις πολλαπλές γκρίζες αποχρώσεις του να εκφράσει τους φόβους της επικρατούσας τάξης. Σύμφωνα με τον Dolar, το ανοίκειο, όπως αποτυπώνεται στα διηγήματα των Hoffmann και Poe τα οποία γράφτηκαν περίπου 40 χρόνια μετά τη Γαλλική επανάσταση και ταυτόχρονα με τις κινητοποιήσεις των Χαρτιστών που συνέβαλαν σημαντικά στη δημιουργία κοινής ταξικής ταυτότητας των εργατών και με τις μορφές που παίρνει στη συνέχεια, "συνδέεται άμεσα με τον ερχομό της νεωτερικότητας και

συνεχώς την κυνηγάει εκ των έσω³⁷
αλλάζοντας όμως μορφή ανάλογα με τις
επικρατούσες συνθήκες.



εικόνα 6.

³⁷ Dolar, "I shall be with you in your wedding night": Lacan and the uncanny, 1991, σελ 7

Ανοίκειο και Κατοίκιση

Το σπίτι, όπως και ο άνθρωπος, μπορεί να μετατραπεί σε σκελετό, μια δεισιδαιμονία είναι ικανή να το σκοτώσει...

Anthony Vidler

Βλέπουμε ότι στα δύο παραπάνω παραδείγματα από τον χώρο της λογοτεχνίας, τα οποία αναφέρονται ως τα πρώτα στα οποία γίνεται λόγος για το ανοίκειο, αφορούν χώρους κατοικίας. Αυτό δεν είναι τυχαίο γιατί κατά κύριο λόγο οι χώροι τις κατοικίας είναι χώροι που είναι προσαρμοσμένοι να είναι οικείοι. Το οικείο, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, «έχει να κάνει με το σπιτίσιο, και το περιβάλλον που αισθανόμαστε άνετα, σαν το σπίτι μας».³⁸ Η λέξη οικείος είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον οίκο. Επομένως η κατοικία είναι το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα χώρου που είναι προορισμένος να είναι οικείος. Το σπίτι μας παρέχει εκτός από το προστατευτικό κέλυφος και ένα ψυχολογικό καταφύγιο, «το σπίτι στηρίζει τον άνθρωπο στις θεομηνίες και τις κακουχίες της ζωής. Χωρίς αυτό ο άνθρωπος θα ήταν ένα σκόρπιο πλάσμα».³⁹ Επομένως, το σπίτι λειτουργεί σαν ένα «καταφύγιο» για μας, τόσο από άποψη ψυχολογική, όσο και από φυσική. «Το σπίτι είναι μία από τις ισχυρότερες δυνάμεις ολοκλήρωσης για τις σκέψεις, τις αναμνήσεις

³⁸ Freud, Ο.π, σελ69

³⁹ Gaston Bachelard, Η ποιητική του χώρου, Χατζινικολή, Αθήνα, 2006, σελ34

και τα όνειρα του ανθρώπου». ⁴⁰ «Είναι σώμα, είναι ψυχή». Όταν λοιπόν το ανοίκειο εμφανίζεται σε χώρους κατοικίας, προσπαθεί να διαταράξει το ρόλο του, την πολυπόθητη οικειότητα. Επειδή λοιπόν, η οικειότητα είναι αναγκαία στον χώρο της κατοικίας, όταν εμφανίζεται το ανοίκειο, παίρνει την πιο αρνητική μορφή του. Σε χώρους κατοικίας το ανοίκειο συνήθως εμφανίζεται «όταν απειλείται το ασφαλές εσωτερικό ενός οίκου από μία ξένη παρουσία». ⁴¹

Ανοίκειο-Πόλη-Μητρόπολη

Αν ξεφύγουμε τώρα από τους χώρους κατοικίας, που όπως αναφέραμε είναι το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα χώρων που η οικειότητα είναι αναγκαία, το ανοίκειο εμφανίζεται και σε επίπεδο πόλης. Το ανοίκειο συνδέθηκε άμεσα με τον δημόσιο χώρο. Με την εμφάνιση των μητροπόλεων συνδέθηκε με τον φόβο που προκαλούσαν τα άγνωστα πλήθη και η νέα κλίμακα κτιρίων. Αυτή η εικόνα σε σύγχυση επηρέασε σημαντικά το έργο του Baudelaire ,ο οποίος πίστευε ότι αυτή η ανώνυμη μάζα των συνοδοιπόρων συγκεντρώνει και την υπόνοια απειλής. Η άνεση έχει εκτοπίσει την διάθεση για σύμπραξη και γόνιμη αλληλεπίδραση φέροντας τους ανθρώπους πιο κοντά σε ένα μηχανικό τρόπο ζωής, μεταφορικά αλλά και κυριολεκτικά. Οι αυτοματοποιημένες μηχανές γίνονται μέρος της καθημερινότητας, απαιτώντας αυτοματοποιημένες κινήσεις, οι οποίες μοιάζουν να παρουσιάζουν κάποια

⁴⁰ Alain de Botton, Η αρχιτεκτονική της ευτυχίας, Πατάκη, Αθήνα, 2006, σελ131

⁴¹ Vidler, Ο.π., σελ3

αναλογία με το πλήθος στους δρόμους, το οποίο κινείται σπασμωδικά και επαναλαμβανόμενα, έχοντας εσωτερικεύσει ένα είδος πειθαρχίας. Ο άνθρωπος που διασχίζει το πλήθος αντιμετωπίζει πολυάριθμα ερεθίσματα που παραμορφώνονται και εναλλάσσονται ταχύτατα, αφήνοντάς τον σε μία κατάσταση έντασης και παροξυσμού διαβάτης έτσι εμφανίζει κοινά χαρακτηριστικά με την μηχανή, πράγμα που δημιουργεί σε ένα πρώτο επίπεδο συνειρμούς με την θεωρία του Freud για το ανοίκειο.



Εικόνα 19,20,21. Η ανώνυμη μάζα των συνοδοιπόρων συγκεντρώνει και την υπόνοια απειλής.

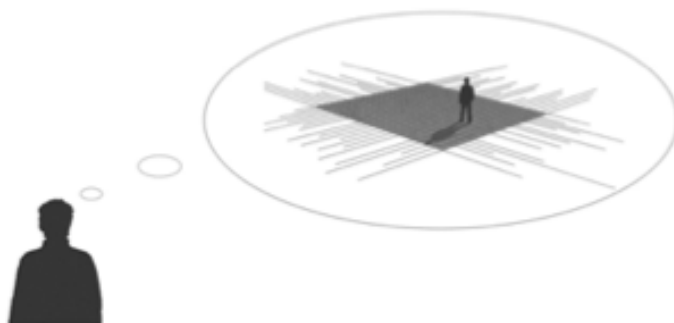
Εκτός όμως από το πλήθος, σημαντικό ρόλο στην δημιουργία της ανοίκειας αίσθησης έπαιξε και ο ίδιος ο αστικός χώρος με τα νέα χαρακτηριστικά που αποκτούσε στις μητροπόλεις. Σε αυτό το πλαίσιο φαίνεται να εμφανίζονται διάφορες ασθένειες και φοβίες που σχετίζονται με τον χώρο. Τέτοιες ασθένειες που αφορούν τη διαδικασία αντίληψης του χώρου αποτελεί η αγοραφοβία⁴² καθώς και η *legendary psychasthenia*.⁴³

Η *legendary psychasthenia* έρχεται να προστεθεί στην παράδοση των διαταραχών που συνδέονται με το ανοίκειο και το χώρο και συμβαίνει όταν το άτομο είναι τόσο προσηλωμένο στον χώρο με αποτέλεσμα να χάνει τα όρια της προσωπικότητάς του.⁴⁴

⁴² Αυτή η παγκόσμια τάση προς τη συγκεκριμένη διαταραχή δεν συναντάται απλά σε ανοιχτούς χώρους, αλλά πιο συγκεκριμένα σε αστικούς ανοιχτούς χώρους. Για αυτό το λόγο καταχωρήθηκε όχι απλά σα μια χωρική αλλά σα μια αστική ασθένεια, μια από τις πολλές επιδράσεις της μητρόπολης στην ζωή των κατοίκων, ένας από τους νέους μητροπολιτικούς φόβους. Αυτή η αστική διαταραχή άρχισε σταδιακά να περιγράφεται με τον όρο *κενοφοβία* ή αλλιώς *malaria urbana*, και η αγοραφοβία περιορίστηκε για να περιγράψει τη διαταραχή ενός ατόμου αντιμέτωπο με το πλήθος. Η νέα κλίμακα των δημοσίων αστικών χώρων παραλληλίζεται με τις αχανείς φυσικές εκτάσεις, απ' τις οποίες πηγάζουν διάφοροι φόβοι σχετικά με ένστικτα επιβίωσης και έτσι αυτή η ανοίκεια κατάσταση οδηγεί στην ψυχοπάθεια.

⁴³ Ο.π.: σελ 173,174

⁴⁴ Μία ονομασία που έδωσε ο R. Caillois το 1935. Η *legendary psychasthenia* έρχεται να προστεθεί στην παράδοση των διαταραχών που συνδέονται με το ανοίκειο και το χώρο. Η αντίληψη του χώρου σύμφωνα με τον Caillois μπορεί να αναλυθεί σε δύο παράλληλες συνιστώσες, την διαδικασία της δράσης και την διαδικασία της αναπαράστασης. Η διαδικασία της δράσης αποτελείται από δύο επίπεδα ένα οριζόντιο (έδαφος) και ένα κατακόρυφο που σχηματίζεται από τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος όταν κινείται μεταφέρει και τα δύο αυτά επίπεδα μαζί του. Στην διαδικασία της αναπαράστασης τα δύο αυτά επίπεδα αναπαριστούνται στο μυαλό του ανθρώπου και



εικόνα 22. Διαδικασία αναπαράστασης



εικόνα 23. Διαταραχή στη διαδικασία αναπαράστασης και αρχή της legendary psychasthenia

ουσιαστικά δείχνουν την θέση που αντιλαμβάνεται ότι έχει στο χώρο κάθε στιγμή. Στην περίπτωση όπου ο άνθρωπος αδυνατεί να δημιουργήσει τα δύο αυτά νοητικά επίπεδα πλησιάζει την περίπτωση της legendary psychasthenia. Η legendary psychasthenia στην ουσία δημιουργείται όταν ο άνθρωπος αδυνατεί να διαχωρίσει την προσωπικότητά του στον χώρο, στην ουσία αφομοιώνεται από τον χώρο.

2.2 Η ένταξη της έννοιας του Ανοικείου στην Αρχιτεκτονική

Εκτός όμως από τα παραδείγματα στα οποία το ανοικείο εμφανίζεται στον χώρο χωρίς την μεσολάβηση του σχεδιασμού, υπάρχουν και άλλα στα οποία γίνεται ενσυνείδητη χρήση του ανοικείου. Στο σημείο αυτό θα παραθέσουμε αρχιτεκτονικά παραδείγματα που προκαλούν την αίσθηση της ανοικείωσης με την ενσυνείδητη επιλογή του αρχιτέκτονα.

Κατά τον Vidler, ο πρώτος που έκανε ενσυνείδητη τη χρήση του ανοικείου είναι ο Etienne Louis Boullée. Η ιδέα του θανάτου αποτελεί μία από τις κυριότερες πηγές ανοικείου, όπως αναφέρει και ο Freud στο δοκίμιό του, υπό αυτή την έννοια οποιοσδήποτε χώρος παραπέμπει σε τάφο γεννά ανοικεία συναισθήματα. Ο Boullée, τον 18^ο αιώνα, διατύπωσε την ιδέα μίας ουσιαστικά αρνητικής αρχιτεκτονικής, μιας αρχιτεκτονικής του «θανάτου», μιας «θαμμένης αρχιτεκτονικής». ⁴⁵ Προτείνει λοιπόν μία αρχιτεκτονική βυθισμένη μέσα στη γη, με χαμηλές και συμπιεσμένες αναλογίες και υλικά που απορροφούν το φως. Το πρωτοπόρο στοιχείο στην σχεδιαστική του προσέγγιση ήταν ότι βασίστηκε στην παραμορφωμένη εικόνα της φύσης, στη σκιά της, και όχι στην πραγματική και ζωντανή εκδοχή της. Στο παράδειγμά του Ναού του θανάτου χρησιμοποιεί τις αναλογίες του ανθρωπίνου σώματος με τη διαφορά ότι πρόκειται για ένα σώμα νεκρό που απεικονίζεται σαν αρνητικός χώρος. ⁴⁶

⁴⁵ Ο.π.: σελ 170

⁴⁶ Ο.π.: σελ 171



Εικόνα 24. Etienne Louis Boullée, Temple of Death 1790

«Το κτίριο είναι μισοθαμμένο, συμπιεσμένο στις αναλογίες του σαν να δέχεται μεγάλο βάρος από πάνω».⁴⁷

Η αρχιτεκτονική του Boullée αμφιταλαντευόμενη ανάμεσα στην απόλυτη επιπεδότητα και στο ατέρμονο βάθος, χαρακτηρίζεται από «βιωμένη χωρική αβεβαιότητα»

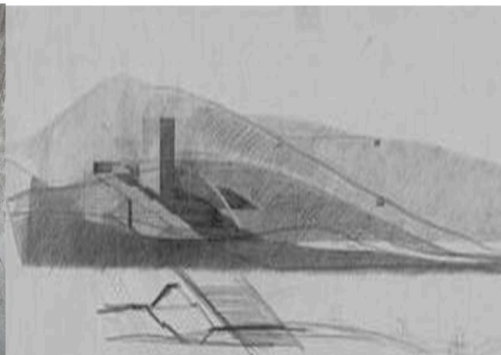
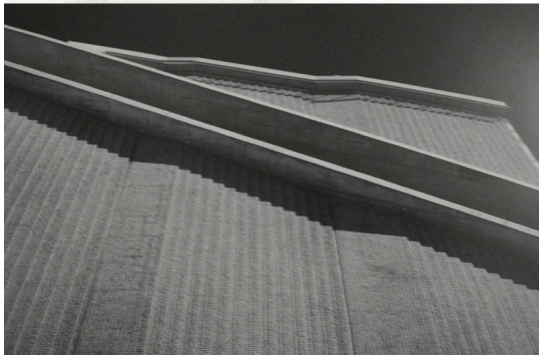
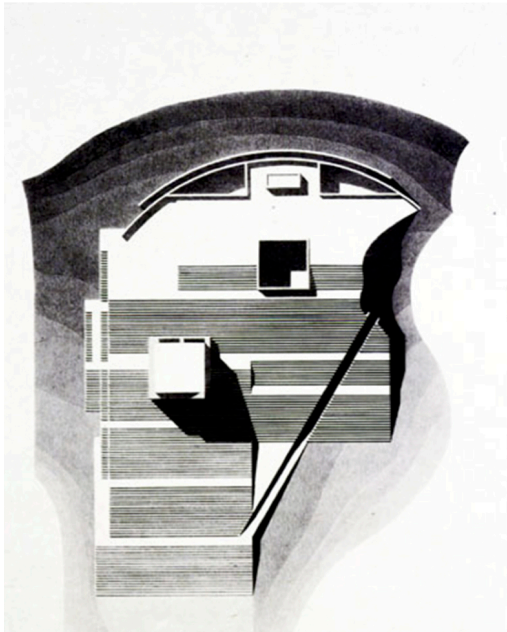
⁴⁷ Ο.π.: σελ 171

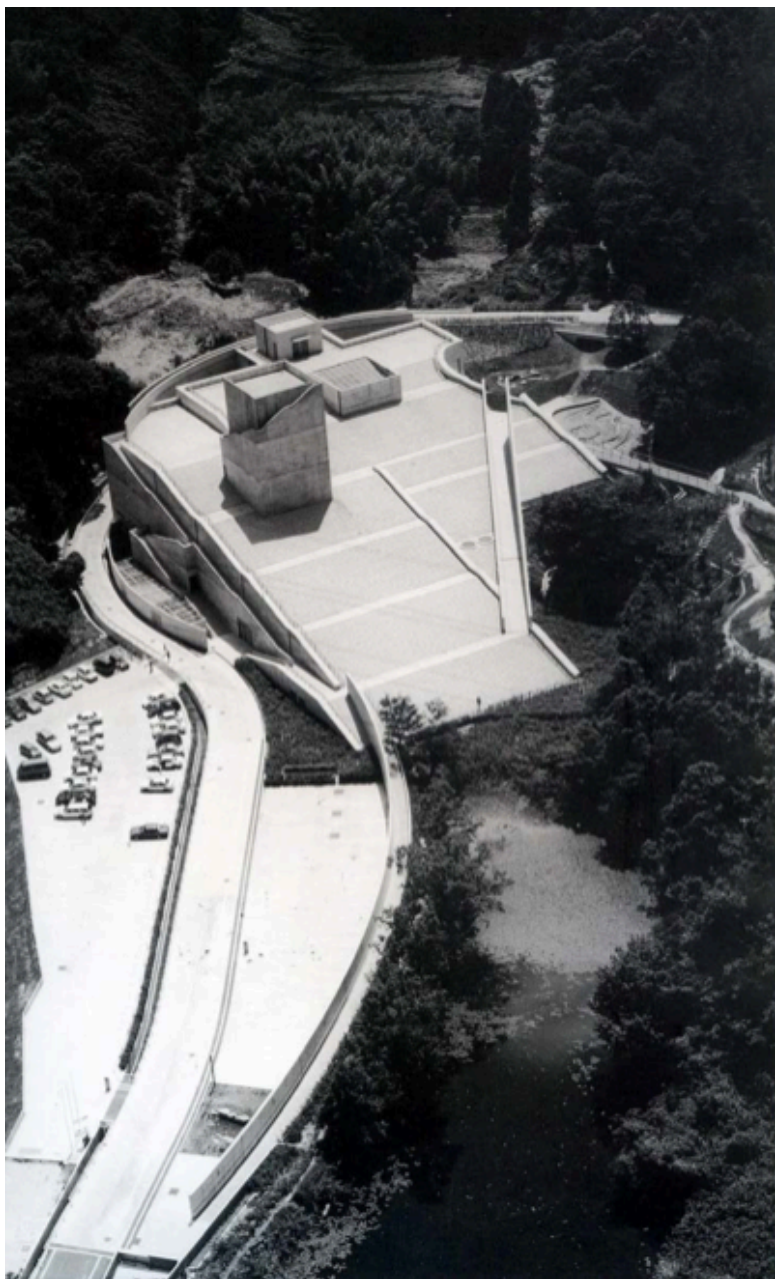
Ιστορικό μουσείο Chicatsu Asuka

«Στο μουσείο, ο συνδυασμός της περιπλάνησης στο τοπίο με την ανοδική κίνηση προκαλεί μια φυσική αντίδραση στον επισκέπτη. Η σκάλα δεν οδηγεί πουθενά. Η αίσθηση να ανεβαίνεις σε μια σκάλα που δεν καταλήγει κάπου είναι ενοχλητική ».

Tadao Ando

Ο χειρισμός της σύνθεσης του ήταν τέτοιος ώστε να προξενεί στον επισκέπτη έντονα συναισθήματα. Ο Ando αναφέρει πως θαυμάζει τον φανταστικό τρισδιάστατο χώρο και τις δαιδαλώδεις σχέσεις που αναπτύσσονται στα χαρακτηριστικά του Piranesi. Η επιρροή του στο έργο του αυτό είναι ολοφάνερη. Σκάλες που εμπλέκονται, που οδηγούν σε υψηλότερα επίπεδα πολλές φορές χωρίς να καταλήγουν πουθενά, που κατά την ανάβασή τους δεν μπορείς να αντιληφθείς το τέλος τους, συνθέτουν αρχιτεκτονικούς χώρους που δημιουργούν μία αίσθηση αποπροσανατολισμού, ανησυχίας και άγχους.





Εικόνα 25. Αποψη
μουσείου από ψηλά

Στόχος της σύνθεσής του είναι να δημιουργήσει έναν αρχιτεκτονικό χώρο με έντονο το στοιχείο της έκπληξης, όπου ο ανερχόμενος βιώνει έντονα συναισθήματα προσδοκώντας να φτάσει στο τέρμα. Στο μουσείο ο Tadao Ando αντιμετωπίζει την κάθε σκάλα ως αυτόνομο αρχιτεκτονικό χώρο που βιώνεται από τον επισκέπτη μέσω φυσικών διαδικασιών. Κάθε φορά σκηνοθετεί νέους χώρους για να προκαλέσει τις αισθήσεις. Η σύνθεσή του είναι “επιφορτισμένη” με συμβολισμούς και με νοήματα, προκαλώντας το επισκέπτη να σκεφτεί και να βιώσει ποικίλα συναισθήματα.

Το παράδειγμα του Haus..

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα στο οποίο γίνεται ενσυνείδητη χρήση του ανοικείου στον χώρο, αποτελεί το παράδειγμα του Haus⁴⁸, του Schneider. Το 1985 ο G. Schneider⁴⁹ αρχίζει να αναδιαμορφώνει το εσωτερικό της οικίας του, το οποίο βρισκόταν σε μία μικρή πόλη της Γερμανίας, με αποτέλεσμα να το μεταλλάξει σε λαβύρινθο. Επρόκειτο για μία τυπική κατοικία της μεσαίας τάξης.



Εικόνα 26 . Η κατοικία του Schneider

⁴⁸ Η κατασκευή του Haus u r παίρνει τον τίτλο του από την γερμανική λέξη Haus (σπίτι) και τους όρους unbauter raum ή unsichtbarer raum (κατασκευασμένο ή αόρατο δωμάτιο αντίστοιχα) και κράτησε 15 χρόνια.

⁴⁹ Ο Schneider ξεκίνησε την κατασκευή του Haus u r πριν αποφοιτήσει από την σχολή καλών τεχνών του Μονάχου, ζώντας μέσα σε αυτό όλα τα χρόνια της κατασκευής του.

Δωμάτια δημιουργήθηκαν μέσα σε δωμάτια, τοίχοι κατασκευάστηκαν μπροστά από ήδη υπάρχοντες τοίχους, ενώ πόρτες και παράθυρα αναδιαμορφώθηκαν, συχνά τοποθετημένα σε θέσεις που δε δικαιολογούσαν τη λειτουργία τους. Σταδιακά, το εσωτερικό του κτηρίου αποσπάσθηκε ολοκληρωτικά από το εξωτερικό, με το φως και τον αέρα να δίνουν την ψευδαίσθηση ότι έρχονται από το εξωτερικό περιβάλλον ενώ δημιουργούνται με τεχνητά μέσα. Αυτό το περίπλοκο σύστημα χώρων που δημιουργήθηκε τελικά, εμπεριέχει το στοιχείο της έκρηξης, του αποπροσανατολισμού και συχνά του φόβου.

Οι αλλαγές του δεν είναι εμφανείς με την πρώτη ματιά, με τους επισκέπτες να πιστεύουν, σε ένα πρώτο επίπεδο, ότι βρίσκονται σε μία τυπική κατοικία, αυτή η εντύπωση αλλάζει καθώς εισέρχονται στο εσωτερικό και ανακαλύπτουν τους διάφορους χώρους με τις αλλαγές, που έχουν μετατρέψει το σπίτι σταδιακά σε ένα άγνωστο μέρος.⁵⁰ Αναφερομένη στην κατοικία του Schneider, η A. Lawney προσδιορίζει *“μια εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στη σχέση κάτοικου και σταθερής και ασταθούς φύσης του σπιτιού”*⁵¹,

⁵⁰ Το εξέθεσε για πρώτη φορά το 1996 μέσω ενός βίντεο, όπου παρουσίαζε περισσότερο τη διαδικασία παρά το αποτέλεσμα, εστιάζοντας στο χώρο ανάμεσα στα νέα δωμάτια και τα παλιά. Την ίδια χρονιά παρουσίασε σε μια άλλη έκθεση φωτογραφίες του, οι οποίες μολονότι έκαναν δύσκολη την κατανόησή του, προσέδκυσαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Μετά από μια ακόμα φωτογραφική έκθεση το 1997, ολόκληρα τμήματα του σπιτιού εκτέθηκαν στη Biennale της Βενετίας το 2001, αποτελώντας την εγκατάσταση με τίτλο Dead House u r (Totes Haus u r).

⁵¹ Lawley, Alanna, A sense of the uncanny within domestic placew, 2000 in www.alannawley.com [accessed 10/12/2008] σελ4

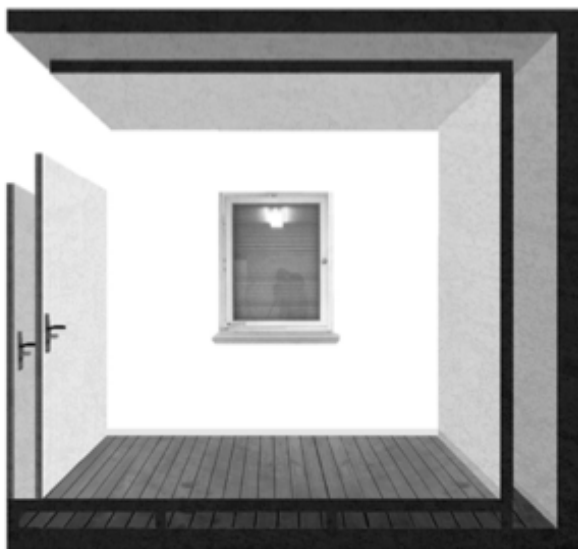
ενώ δοκίμια που γραφήκαν για αυτό⁵² έκαναν έμμεσες αναφορές σε μια ανήσυχη έννοια εμπλουτισμένη με πλήθος νοημάτων: το **ανοίκειο**.

Ο Schneider περιγράφει την κατοικία του όπως και ο Vidler, με την χρήση δηλαδή ενός θεατή ο οποίος περιπλανιέται στο εσωτερικό του κτηρίου, μετατρέποντας το ανοίκειο σε σύμβολο και χρησιμοποιώντας το σαν μεταφορά. Στην περιγραφή του εντοπίζουμε πολλά στοιχεία που σχετίζονται με τις θεωρίες του Freud για το ανοίκειο, όπως η διαδικασία του διπλασιασμού, η δημιουργία ομοιωμάτων-δωματίων, πανομοιότυπων των πρωτότυπων-εμφάνιση του σωσία, η διαδικασία της επανάληψης, η αβεβαιότητα με το αν κάτι είναι έμψυχο ή άψυχο ή με το αν μπορεί να κινηθεί ή όχι, τα οποία, στο παράδειγμα αυτό, αποκτούν χωρικά χαρακτηριστικά. Αυτό όμως, δεν σημαίνει ότι οι παραπάνω χωρικές προσωποποιήσεις του ανοικείου οδηγούν και στην ανοικεια κατάσταση ως ψυχολογικό σύμπτωμα.

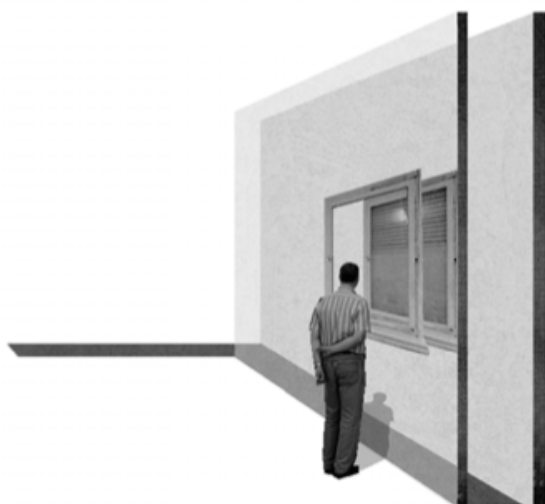
Από την περιγραφή του ένα από τα βασικά στοιχεία της κατοικίας είναι ο διπλασιασμός δωμάτια διπλασιάζονται με τα νέα να δημιουργούνται μέσα στα υφιστάμενα. Χρησιμοποιεί τα ίδια υλικά και τα νέα αυτά δωμάτια μοιάζουν σαν ομοιώματα-αναπαραστάσεις των πρωτοτύπων .⁵³

⁵² Ένα από αυτά ήταν η παρουσίαση του έργου από τον Paul Schimmel στην έκθεση που διοργανώθηκε από το Μουσείο σύγχρονης τέχνης στο Λος Άντζελες το 2003

⁵³ Ο Freud θεωρεί την εμφάνιση του σωσία ως μία από τις κυριότερες πηγές εμφάνισης του ανοικείου.



εικόνα 27. Χωρικός διπλασιασμός



εικόνα 28. ανοίγματα και ενδιάμεσος χώρος

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της κατοικίας είναι η επανάληψη⁵⁴ των στοιχείων με ανόμοια λειτουργία, που το φέρνουν πιο κοντά τις θεωρίες του Freud για το ανοίκειο, γιατί αυτή δεν γίνεται αντιληπτή εξ αρχής, με αποτέλεσμα την **σταδιακή απώλεια της ασφάλειας** που προσφέρει η πρώτη εντύπωση του εσωτερικού της κατοικίας.⁵⁵ Στο πλαίσιο που μελέτησε και ο Vidler το ανοίκειο, στο παράδειγμα αυτό παρατηρείται η **διάρρηξη της ανθρωπομετρίας** μόνο που δεν παραπέμπει σε ένα σώμα διασκορπισμένο και ακρωτηριασμένο, όπως στο παράδειγμα του Roof Top Office που αναφέραμε παραπάνω, αλλά σε ένα σώμα

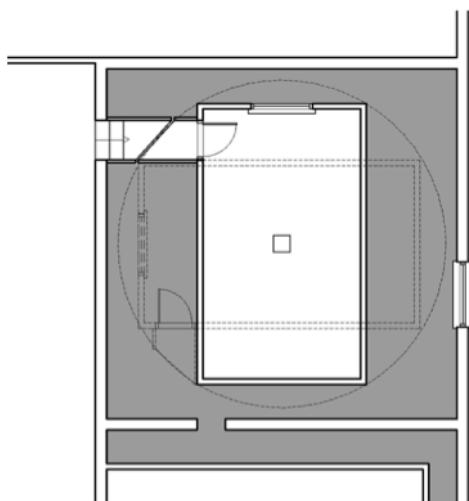
⁵⁴ Ο διπλασιασμός, δεν περιορίζεται μόνο στα δομικά στοιχεία αλλά και στην παρουσία στοιχείων που συνεχώς επαναλαμβάνονται. Όμοιες πόρτες στον διάδρομο, οδηγούν σε όμοιες πόρτες στο εσωτερικό των δωματίων, όπου βρίσκει κανείς όμοια μεταξύ τους παράθυρα. Αυτή η συνεχής επανάληψη δημιουργεί την ψευδή εντύπωση ότι αυτή η ομοιότητα των στοιχείων ακολουθεί και η λειτουργία τους, συντομα όμως ο επισκέπτης αντιλαμβάνεται ότι αυτό δεν συμβαίνει. Δεν οδηγούν όλες οι πόρτες σε δωμάτια, ούτε όλα τα παράθυρα συνδέονται με τον εξωτερικό χώρο. Αυτή η ασυνέπεια αρχίζει να αποσυνδέει σταδιακά την επανάληψη των στοιχείων από την πρόβλεψη της λειτουργίας τους.

Εμμονή στην επανάληψη παρατηρείται και στη μέθοδο που χρησιμοποιεί ο Schneider κατά την κατασκευή των δωματίων του. Όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, "κανείς πρέπει να αναμετρηθεί με το ίδιο πράγμα ξανά και ξανά, και σε κάποιο σημείο κάτι βγαίνει από αυτό. Όπως όταν στέκεσαι μπροστά από ένα τοίχο και να τον κοιτάξεις. Το κάνεις μια φορά, δυο φορές, για ένα μήνα ή περισσότερο, και σε κάποιο σημείο μπορείς πεις σε οποιοδήποτε για τον τοίχο". Schneider, 2003, σελ 114

⁵⁵ Συσχετίζοντάς το με την θεωρία του Freud για την μετάβαση από την αίσθηση οικειότητας στην αποξένωση, ως θεμελιακή για τη σύσταση της ανοικείας κατάστασης, καταλαβαίνουμε πως τα παραπάνω χωρικά χαρακτηριστικά της κατοικίας συμβάλλουν σημαντικά και σε αυτή την περίπτωση στην δημιουργία αυτής της αίσθησης. Πρόκειται για μία κατάσταση άγνοιας που σιγά σιγά συννειδητοποιείται. Ταυτόχρονα το γεγονός ότι πρόκειται για έναν χώρο με τόσο γνωριμές εικόνες για εμάς που παράλληλα παρατηρούντε αλλόκοτα πράγματα, ευνοεί ακόμα περισσότερο την δημιουργία του ανοικείου, καθώς το ανοίκειο είναι κάτι γνωστό το οποίο για κάποιο λόγο έγινε άγνωστο.

εσωτερικά διπλασιασμένο με κάποια από τα μέρη-δομικά στοιχεία του να επαναλαμβάνονται διαρκώς.

Υπάρχουν και άλλα στοιχεία της κατοικίας που δημιουργούν με την σειρά τους μία μετατόπιση προς το ανοίκειο. Ένα από αυτά είναι ο **αποπροσανατολισμός** και η **λαβυρινθώδη διάρθρωση των χώρων** που προκαλούν μία κατάσταση που φέρνει ομοιότητες με τη διαταραχή που αφορά στη διαδικασία αντίληψης του χώρου.⁵⁶



εικόνα 29. Πιθανή κάτοψη του coffee room, κλ.1/100. ⁵⁷

⁵⁶ Η διαταραχή που αφορά την διαδικασία αντίληψης του χώρου του R.Caillouis, legerdary psychasthenia.

⁵⁷ Η περιστροφή ενός δωματίου γύρω απ'τον άξονά του δημιουργεί μία αβεβαιότητα και έναν αποπροσανατολισμό στοιχεία που συμβάλουν και εκείνα στην δημιουργία της ανοίκειας κατάστασης.Το δωμάτιο μοιάζει με μηχανή που λειτουργεί χωρίς επίβλεψη σαν αυτόματο.Η επαφή με έναν

Δύο ακόμα στοιχεία που ευνοούν αυτή την ανοίκεια αίσθηση είναι το ζήτημα της **κλίμακας** και των ενδιάμεσων χώρων καθώς και το **περιβάλλον** στο οποίο βρίσκεται το Haus u r. Οι ολοένα και στενότεροι διάδρομοι του Haus u r αντιπαρατίθενται σε σχέση με την υπερμεγέθη κλίμακα των ανοικτών αστικών χώρων και φαίνονται σαν να αγνοούν τη σημαντικότητα του χρήστη. Αυτοί οι χώροι μοιάζουν να αγνοούν τόσο τα υπόλοιπα δομημένα μέρη του κτηρίου όσο και τα συνήθη μέτρα που πάντα συσχετίζονται με τις διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος. Επιπλέον το περιβάλλον της κατοικίας έχει το δικό του ενδιαφέρον. Πρόκειται για ένα κομμάτι της πόλης το οποίο είχε εγκαταλειφθεί, λόγω της μόλυνσης που προκαλούσε η λειτουργία και η συνεχής αύξηση ενός ορυχείου που βρισκόταν δίπλα σε αυτή. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η πόλη να νεκρώσει στο μεγαλύτερό της κομμάτι. Το Haus u r, με τα ίχνη του παρελθόντος πίσω από τα νέα κατοικημένα δωμάτια μοιάζει σε αυτό το πλαίσιο μικρογραφία της πολλής με τους συνεχώς αυξανομένους υπολειμματικούς χώρους.

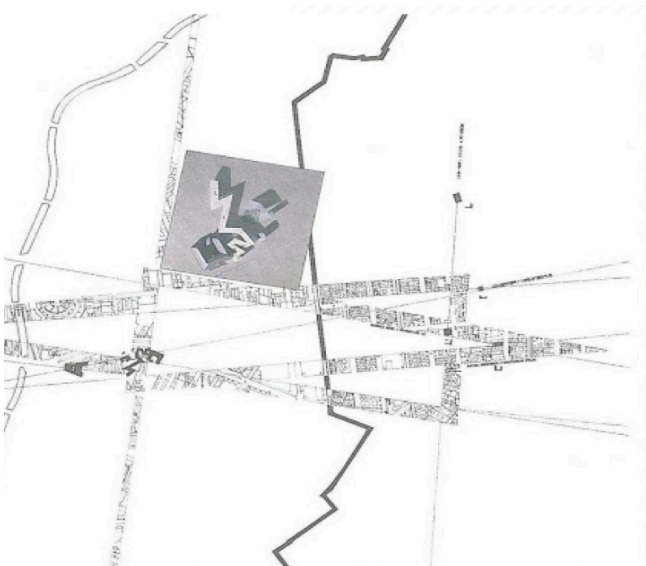


Εικόνα 30.

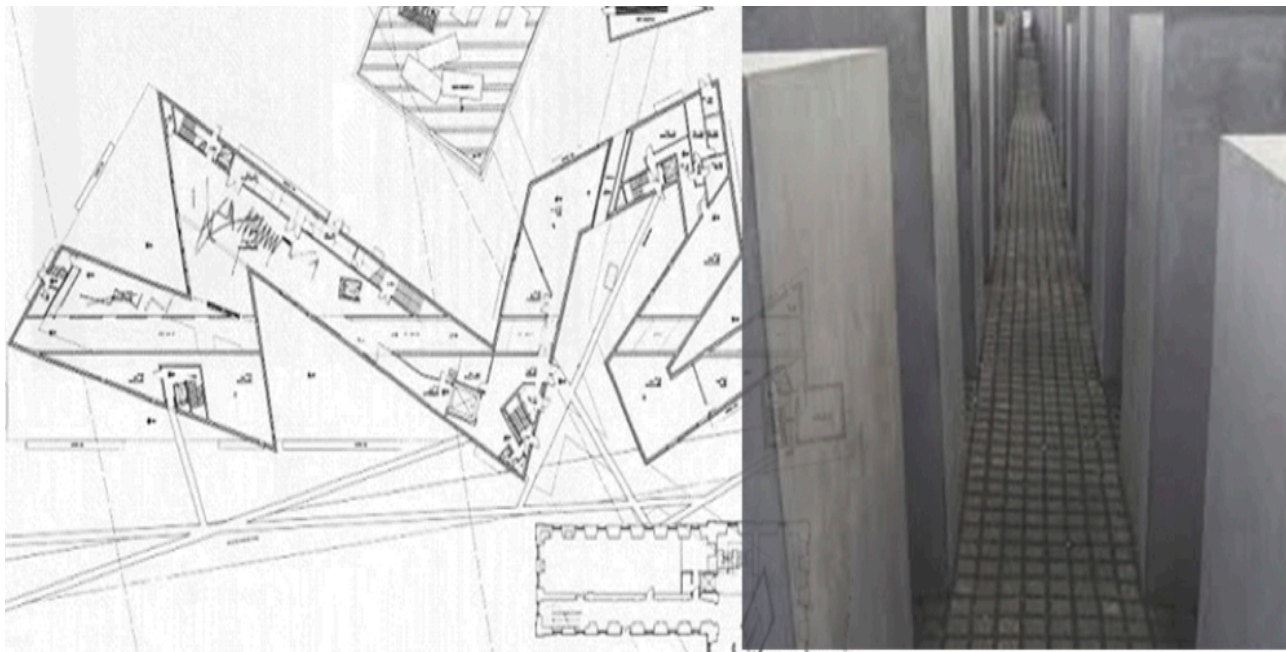
τέτοιο μηχανικό χώρο δημιουργεί με την σειρά του μία μετατόπιση προς το ανοίκειο.

Το εβραϊκό μουσείο του D.Libeskind

Το ανοίκειο είναι μία μορφή του τρομακτικού, η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο που έχει υποστεί απώθηση και επανέρχεται στην επιφάνεια. Σε ένα τέτοιο παλαιόθεν γνωστό γεγονός, στο Ολοκαύτωμα των Εβραίων βασίζεται η σύλληψη και δημιουργία αυτού του μουσείου. Ένα γεγονός όπου η συλλογική μνήμη προσπαθεί να απωθήσει προς ανακούφισή της, αναδύεται στην επιφάνεια και αναβιώνετε μέσω των χώρων του μουσείου καθιστώντας το τόπο του

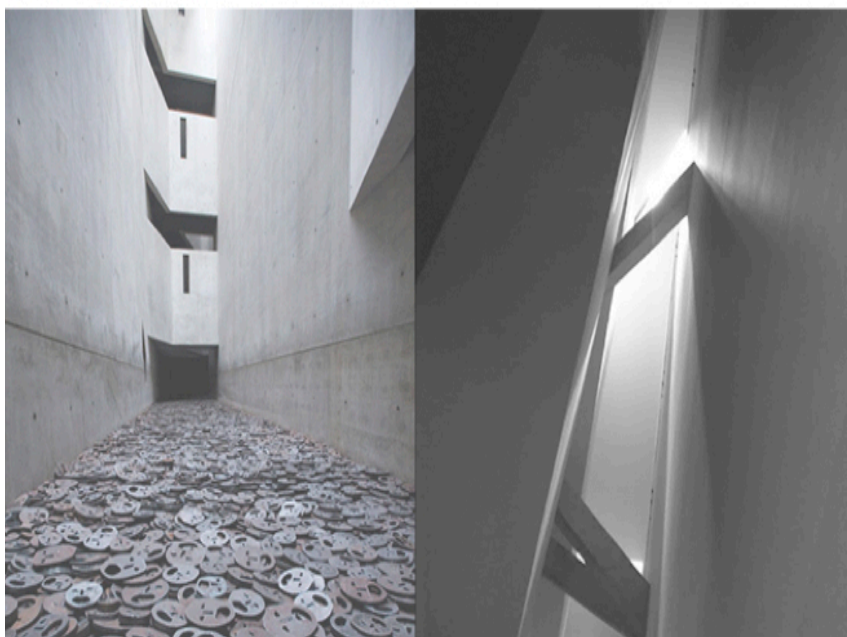


Εικόνα 33,34,35. Οι έξι κενοί χώροι, μαύροι χώροι, "voids", παρεμποδίζουν την ομαλή ροή της έκθεσης υπενθυμίζοντας τα εμπόδια που συνάντησαν οι Εβραίοι, κατά την διάρκεια της ζωής τους. Ουσιαστικά ενσαρκώνουν την απουσία. Στο εσωτερικό τους επικρατεί το απόλυτο κενό και δεν υπάρχει πρόσβαση σε αυτά παρά μόνο η δυνατότητα οπτικής επαφής από ελάχιστα ανοίγματα-σχημές.



Εικόνες 36,37.

Το σχήμα της κάτοψης του μουσείου αποτελεί την αποδόμηση του αστεριού του Δαβίδ, ο "διαμελισμός" του σχήματος του εβραϊκού αστεριού μπορεί να συσχετιστεί με τον διαμελισμό του σώματος των Εβραίων. Η ιδέα του να διαμελιστεί ένα σώμα εγείρει ανοίγματα συναισθήματα εξαιτίας της εγγύτητας του με το "σύμπλεγμα του ευνουχισμού". Στην κάτοψη ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί δύο «γραμμές σκέψης» που συμβολίζουν την «σύγγενεια» σχέση της ιστορίας των Εβραίων και της ιστορίας των Γερμανών, οι οποίες εκφράζονται στη σύνθεση με μία ευθεία αλλά διακεκομμένη γραμμή και με μία τεθλασμένη αλλά συνεχή. Στα σημεία τομής τους δημιουργούνται έξι κενοί μαύροι χώροι, τα "voids" ή αλλιώς «κενά», και η μορφή τους προκύπτει λόγω της ένωσης των γραμμών και καθέ φορά είναι διαφορετική.



Τα μεγάλα δοκάρια που στηρίζουν την κατασκευή, λόγω της τοποθέτησής τους με κλίση και φαινομενικά τυχαία το καθένα, δίνουν μια αίσθηση ότι το ένα τείνει να πλησιάσει το άλλο με κίνδυνο να τον συνθλήψουν, μια αίσθηση κλειστοφοβίας.

Εικόνες 38,39.

Στους εκθεσιακούς χώρους οι όγκοι αυτοί είναι εμφανείς αφού έχουν μαύρο χρώμα και παρεμποδίζουν την ομαλή ροή της έκθεσης, υπενθυμίζοντας τα εμπόδια που συνάντησαν οι Εβραίοι κατά την διάρκεια της ζωής τους στο Βερολίνο. Ενσαρκώνουν ουσιαστικά την «απουσία». Ξενικούν από το ισόγειο του μουσείου και διαπερνούν όλους τους ορόφους, φτάνοντας στην οροφή. Στο εσωτερικό τους κυριαρχεί το απόλυτο κενό, δεν θερμούνται, και δεν υπάρχει πρόσβαση σε αυτά παρά μόνο η οπτική επάφη από ελάχιστα ανοίγματα. Στα σημεία που δεν είναι δυνατή η οπτική μας επαφή με αυτά πυροδοτούν τη φαντασία, ξυπνώντας ξεπερασμένες ανιμιστικές πεποιθήσεις, και επαναφέρουν ακόμα πιο έντονα τις απωθημένες μνήμες που σχετίζοντε με την απώλεια. Το μόνο από αυτά στο οποίο υπάρχει η δυνατότητα πρόσβασης είναι το «Κενό της Μνήμης» το οποίο και επαναφέρει πιο παραστατικά από τα άλλα "voids", το τραγικό γεγονός του ολοκαυτώματος, αφού στο εσωτερικό του έχει τοποθετηθεί το διαδραστικό έργο τέχνης The fallen leaves του Menashe Kadishman εις μνήμη των αδικοχαμένων Εβραίων.

Εικόνα 40.



Το έργο αποτελείται από στρογγυλά μεταλλικά προσωπεία που καλύπτουν το δάπεδο του "void" και η έκφραση τους θυμίζει πόνο και κραυγή. Ο επισκέπτης έχει την δυνατότητα να περπατήσει πάνω τους και δημιουργώντας έτσι μία αίσθηση ανησυχίας ανάμικτη με φόβο. Το περπάτημα πάνω τους προκαλεί έναν ανατριχιαστικό ήχο που μέσα στο σιωπηλό αυτό σκηνικό θυμίζει κραυγή πόνου, σαν αυτά τα προσωπεία να αποκτούν ζωή «στοιχειώνοντας» έτσι το χώρο. Η τόσο έντονη μεταφορά της γενεοκτονίας στους διάφορους χώρους σε συνδιασμό με την «παρουσία» του θανάτου καταστούν το χώρο ανοίκειο.

Εικόνα 41.



Στον κήπο βρίσκεται ο «Κήπος της εξορίας και της μετανάστευσης», ο οποίος αποσκοπεί στο να κάνει τον επισκέπτη να νιώσει αστάθεια, αβεβαιότητα και αποπροσανατολισμό όπως ακριβώς ένιωθαν και οι εκδιωχθέντες Εβραίοι (εικόνα 41).

Εκτός όμως από τα παραδείγματα που αναφέραμε, στα οποία το ανοίκειο εμφανίζεται ως αποτέλεσμα σχεδιασμού, υπάρχουν και άλλα παραδείγματα κτηρίων στα οποία εμφανίζεται «σαν μία ιδιότητα» του χώρου, άλλοτε σταδιακά και άλλοτε αιφνίδια. Παραδείγματα τέτοιων χώρων αποτελούν κάποια από τα εγκαταλειμμένα κτήρια στα οποία το ανοίκειο εμφανίζεται συνήθως εξαιτίας της άρσης της λειτουργίας τους, και συχνά αντιμετωπίζοντε από την κοινωνία σαν χώροι υπολειμματικοί. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου χώρου αποτελεί το Ξενία της Πάρνηθας, το οποίο και θα αναλύσουμε παρακάτω προσπαθώντας να εντοπίσουμε αυτά τα στοιχεία του χώρου τα οποία συμβάλλουν στην δημιουργία αυτής της αίσθησης.



3.0 Η προσέγγιση του ανοικτού στο Ξενία της Πάρνηθας



3.1 Μια ανάγνωση της περιοχής







Η **Πάρνηθα** είναι το υψηλότερο βουνό της Αττικής με υψόμετρο 1400 μ. Βρίσκεται σε απόσταση 30 χλμ. βορειοδυτικά της Αθήνας, με συνολική έκταση 300 περίπου τ.χ. και υψηλότερη κορυφή την Καραμπόλα (1.413 μ). Η Πάρνηθα έχει ανακηρυχθεί περιοχή ιδιαίτερου φυσικού κάλλους και έχει ενταχθεί στο δίκτυο Natura 2000. Σύμφωνα με τις ιστορικές πηγές και τα αρχαιολογικά ευρήματα η Πάρνηθα κατοικούνταν από τους προϊστορικούς χρόνους. Κύριο χαρακτηριστικό της ήταν ιδιαίτερα πυκνή βλάστηση μέχρι την

πυρκαγιά του 2007 όπου και καταστράφηκε το μεγαλύτερο μέρος της, αφήνοντας πίσω της ένα καμένο και εφιαλτικό τοπίο.

Ανάγλυφο περιοχής

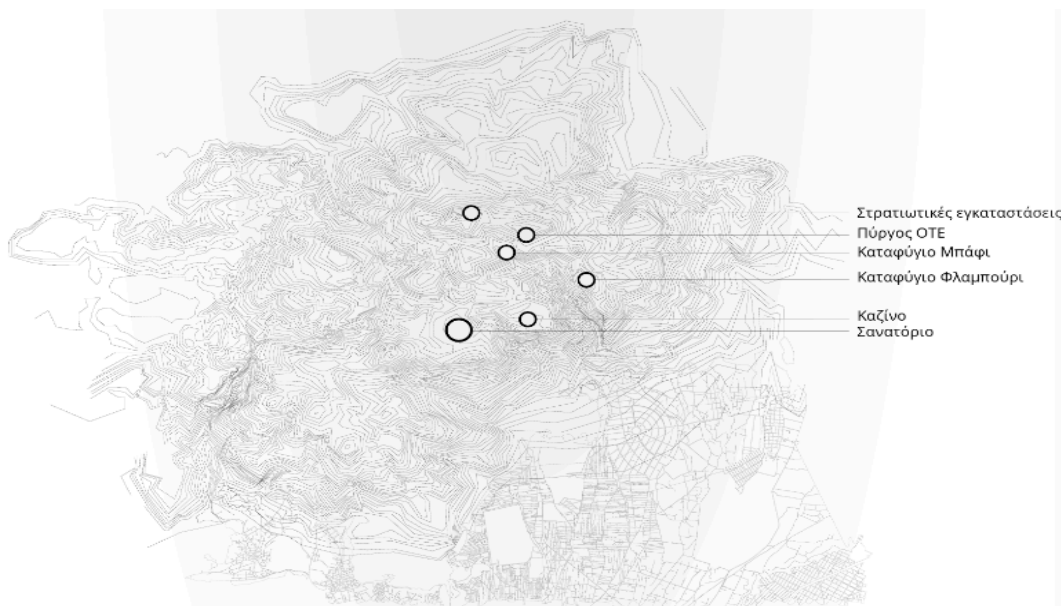


-  Εκκλησιάκι Αγίας Τριάδος
-  Ξενία-Σανατόριο
-  Τελεφερίκ
-  Casino

Το καμένο τοπίο της Πάρνηθας μετά την
πυρκαγιά του 2007



Εικόνες 42,43,44,45. Το περιβάλλον του Ξενία, μετά
την πυρκαγιά του 2007



Χάρτης τοποσήμεων



Χάρτης υψομέτρων

3.2 Η ιστορία του Ξενία



Εικόνα 46.

Το Ξενία βρίσκεται στην περιοχή της Αγίας Τριάδας, όπου βρίσκεται και το ομώνυμο εκκλησάκι, ένα από τα παλιότερα της Αττικής. Λίγο πολύ η ιστορία των ξενοδοχείων Ξενία είναι γνωστή. Διάσπαρτα σε όλη την Ελλάδα, τοποθετημένα στις καλύτερες τοποθεσίες και σχεδιασμένα από σημαντικές προσωπικότητες της αρχιτεκτονικής, αποτελούν σημαντικά αρχιτεκτονικά έργα ακόμα και σήμερα.

Το σανατόριο ιδρύεται και ξεκινά την λειτουργία του στην αρχική του μορφή το 1914, ως ορεινό αντιφυματικό περίπτερο του Ευαγγελισμού. Το πρώτο Σανατόριο ήταν ουσιαστικά μια ξύλινη κατασκευή, με αρχική δύναμη 14 κλινών. 1914. Η Ελλάδα τα χρόνια

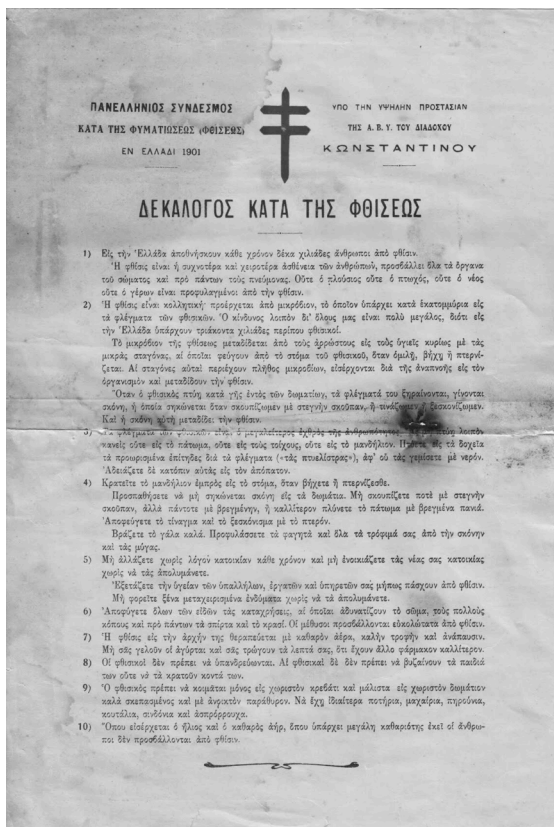
αυτά παραπαίει ανάμεσα στους πολέμους, τη μικρασιατική καταστροφή, τις ασθένειες που αποδεκατίζουν, τους πρόσφυγες και τη φτώχεια, το Διχασμό και τις έριδες.

Η φυματίωση, δεν ήταν μια λέξη που προκαλούσε μόνο τρόμο αλλά συνήθως συνδεόταν με το θάνατο. Εύκολα μεταδιδόμενη, κυρίως σε εξασθενημένους οργανισμούς, μπορεί να φανταστεί κανείς το μέγεθος της εξάπλωσής της, σε μια χώρα όπου οι μεγάλες μάζες στερούνταν όχι μόνο ιατροφαρμακευτικής περίθαλψης, αλλά και τα στοιχειώδη προς το ζην. Μια ασθένεια μεταδοτική όπως και η λέπρα, που επέβαλλε την απομόνωση των ασθενών.



Εικόνα 47.

Το πολύ καλό κλίμα του βουνού ήταν το ιδανικό για την θεραπεία της ασθένειας αυτής. Στα τριάντα και πλέον χρόνια που λειτούργησε το σανατόριο, χιλιάδες άνθρωποι νοσηλεύτηκαν ή και άφησαν την τελευταία τους πνοή μέσα στους τοίχους του ιδρύματος.



Εικόνα 40. «Ο 'δεκάλογος κατά της φθίσεως' που εκδόθηκε από τον Πανελλήνιο Σύνδεσμο κατά της φυματίωσης το 1901, προέτρεπε τους φυματικούς να μην παντρεύονται, να κοιμούνται σε χωριστό δωμάτιο, καλά σκεπασμένοι, με ανοιχτά παράθυρα, να έχουν ιδιαίτερα ποτήρια, σερβίτσια φαγητού, κλινოსκεπάσματα. Ο Ελληνικός Ερυθρός Σταυρός συμβούλευε τους ασθενείς με φυματίωση να είναι εύθυμοι, να έχουν θάρρος, να μην φιλούν ποτέ κανένα, να μην πίνουν οινόπνευματώδη και μεταξή των άλλων: 'Οι φρόνιμοι δύσκολα γίνονται φθισικοί και δύσκολα αποθνήσκουν από φθίσιν. Η θεραπεία της φθίσεως είναι ζήτημα υπομονής και θελήσεως'».

Ααπαραίτητη προϋπόθεση για την ανέγερση ενός μεγάλου και σύγχρονου Σανατορίου ήταν η οδική σύνδεση του με την Αθηνά. Το 1929 ολοκληρώθηκε η βελτίωση ενός χωματόδρομου (οδός Πάρνηθος), η οποία είχε αρχίσει το 1924, αλλά οι συχνές βροχοπτώσεις και χιονοπτώσεις καθιστούσαν το δρόμο άχρηστο για τα τροχοφόρα της εποχής. Η Διεύθυνση του Νοσοκομείου Γεωργίου Σταύρου και Γεωργίου Φουγκ κατόρθωσε τη διάνοιξη και την ασφαλιτόστρωση ενός νέου δρόμου (Αχαρνών-Πάρνηθος).

Το 1931 κατέστη σαφές ότι η πρόχειρη κατασκευή στην Πάρνηθα απείχε πολύ από τις διεθνείς προδιαγραφές. Για το λόγο αυτόν, η διοίκηση του «Ευαγγελισμού» θα αποφασίσει την ανοικοδόμηση ενός νέου Σανατορίου, με την επωνυμία Νοσοκομείο Γεωργίου Σταυρού και Γεωργίου Φουγκ, κατά τα πρότυπα και τις προδιαγραφές των αντιστοιχών ευρωπαϊκών. Το 1934 θεμελιώνεται το νέο κτήριο, η λειτουργιά του οποίου αρχίζει τον Αύγουστο του 1935. Η ανέγερση του νέου κτιρίου πραγματοποιείται σε έκταση 2000 στρεμμάτων, ιδιοκτησίας του Σανατορίου. Το νέο κτίριο θα λειτουργήσει ως σανατόριο έως το 1960, με μια διακοπή από τον Οκτώβριο του 1942 έως το 1946, λόγω του πολέμου.



Εικόνα 48.

Με την ανακάλυψη της πενικιλίνης μετά το 1950, το σανατόριο έκλεισε το 1960. Στις 24/3/1961 αποφασίσθηκε το σανατόριο να αγορασθεί από τον Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.) για την κατασκευή ξενοδοχείου 400 δωματίων Β ή Γ κατηγορίας. Στις αρχές του '50 ο νεοσύστατος Ε.Ο.Τ. ξεκινά το πρόγραμμα των Ξενία, στο πλαίσιο της προσπάθειας ανάπτυξης του τουρισμού και τη δημιουργία "πρότυπων ξενοδοχειακών μονάδων" υψηλών προδιαγραφών για τους ιδιώτες επιχειρηματίες, που θα προσελκύσουν επισκέπτες από όλον τον κόσμο σε ενδιαφέροντες τόπους με ελλιπή ή ανύπαρκτη μέχρι τότε υποδομή. Ειδική μέριμνα δίνεται ώστε τα οικοπέδα που επιλέγονται για την ανοικοδόμηση των Ξενία να βρίσκονται στο καλύτερο σημείο του κάθε τόπου με κριτήρια τη θέα, τον σωστό προσανατολισμό, την προσβασιμότητα και τη μορφολογία του

εδάφους. Τα Ξενία απευθύνονται στους τουρίστες, τους διερχόμενους οδικώς, την τοπική κοινωνία ως χώροι κοσμικών και πολιτιστικών εκδηλώσεων, γίνονται τόποι συνάντησης των κατοίκων με τους φιλοξενούμενους τους. Η διαρρύθμισή του που δεν ήταν η κατάλληλη για ξενοδοχείο και η λειτουργία του Μον Παρνές μάλλον δεν βοήθησαν και έτσι έκλεισε. Το 1967 ο Οργανισμός Τουριστικής Εκπαίδευσης και κατάρτισης μεταφέρεται και εγκαθίσταται στο κτίριο της Πάρνηθας. Οι τουριστικές σχολές λειτούργησαν μέχρι το 1984 όπου και μεταφέρθηκαν στις σύγχρονες εγκαταστάσεις των σχολών στην Ανάβυσσο Αττικής. Μετά το οριστικό κλείσιμο της τουριστικής σχολής το κτίριο αφήνεται στην τύχη του. Μέχρι πριν μερικά χρόνια συναντούσες σχεδόν ανέπαφο τον εξοπλισμό του, από τα σκαμπό του μπαρ μέχρι τα είδη υγιεινής, τα φωτιστικά και τα κρεβάτια με τα στρώματα. Στο υπόγειο υπήρχε δωμάτιο με αρχειακό υλικό των Ξενία όλης της Ελλάδας. Σήμερα η κατάσταση είναι τραγική.



Εικόνα 49,50,51,52,53,54. Φωτογραφίες των εσωτερικών χώρων του κτηρίου που δείχνουν την σημερινή εγκατάλειψή του.

Η **τοποθεσία** ήταν μαγευτική μέχρι τις φωτιές του 2007 όπου και μετατράπηκε σε πίνακα νεκρής φύσης.



περιβάλλοντας χώρος πριν την πυρκαγιά



περιβάλλοντας χώρος μετά την πυρκαγιά

Η Αρχιτεκτονική μελέτη

Η αρχιτεκτονική μελέτη και η επίβλεψη της κατασκευής έγιναν από τον αρχιτέκτονα Ιωάννη Αντωνιάδη (1890–1977), Ο Αντωνιάδης μελέτησε τεχνικά αλλά και ιατρικά συγγράμματα και επισκέφτηκε πολλά σανατόρια της χώρας. Επισκέφτηκε επίσης και αντίστοιχα ιδρύματα του εξωτερικού στη Βιέννη, το Νταβός, το Παρίσι κ.α. Από την περιοδεία του στην Ευρώπη, ο Αντωνιάδης συνέλεξε ενδιαφέρουσες προτάσεις που σχετίζονταν με τη Μηχανική Υγιεινή, ένα πεδίο της δημοσίας υγείας το οποίο εκείνη την εποχή γνώριζε μεγάλη πρόοδο.

Πρότεινε ένα ενιαίο κτήριο, σε αντίθεση με την αρχική σκέψη που προέβλεπε την κατασκευή πολλαπλών περιπτέρων σε ακτινωτό άξονα, 3 ή 4 οροφών, με δύναμη 150 κλινών.⁵⁸ Ουσιαστικά, αυτό που διδάχτηκε ο Αντωνιάδης στην Ευρώπη ήταν ότι η κατασκευή ενός σανατορίου δεν σχετίζεται με ένα μοντέλο οίκησης, αλλά με ένα μοντέλο συμβίωσης των ασθενών. Το σανατόριο έπρεπε να λειτουργεί χρηστικά και εργονομικά ως οργανισμός και όπως χαρακτηριστικά ανέφερε στην έκθεση του «...το κτίριο του Σανατορίου δεν είναι τίποτε άλλο από το περίβλημα της εσωτερικής ζωής αυτού». Οι προσπάθειες των υπευθύνων για την παροχή καλύτερων νοσηλευτικών υπηρεσιών και οι κτηριακές βελτιώσεις κατέστησαν σταδιακά το Σανατόριο εφάμιλλο με εκείνα της Δυτικής Ευρώπης.

Ο Αντωνιάδης επιθυμούσε, πριν αρχίσει το σχεδιασμό του νέου σανατορίου, να έχει μια πλήρη εικόνα των τεχνικών απαιτήσεων αυτού

⁵⁸ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ Α. Το επί της Πάρνηθος Νοσοκομείον Γεωργίου Σταύρου και Γεωργίου Φουγκ. *Τεχνικά Χρονικά* 1936, 5:900–911

του εγχειρήματος, σε συνάρτηση με την αποθεραπεία των φυματιώνων. Στο σημείο αυτό, αξίζει να αναφερθεί η διεθνής πρακτική στο θέμα των σανατορίων. Η προτίμηση της κατασκευής των σανατορίων σε μεγάλα υψόμετρα σχετιζόταν άμεσα με την επίδραση του ηλιακού φωτός, το οποίο θεωρείτο ισχυρό μικροβιοκτόνο μέσο. Κατά τους φυματιολόγους της εποχής, η ξηρότητα του αέρα θεωρείτο ευεργετική, επειδή αύξανε την επίδραση του ηλιακού φωτός στους εξασθενημένους οργανισμούς των ασθενών. Έτσι, τα μεγάλα υψόμετρα ήταν ιδανικοί τόποι κατασκευής σανατορίων, όπου το ηλιακό φως αύξανε τη θερμοκρασία.

Στην αρχιτεκτονική του σύνθεσης λοιπόν έλαβε υπόψη του δύο βασικά στοιχεία, το **μεγάλο υψόμετρο**, λόγο της επίδρασης του ηλιακού φωτός ως αντιμικροβιακό μέσο και την **ξηρότητα του αέρα** η οποία θεωρείτο ευεργετική επειδή αύξανε την

επίδραση του ηλιακού φωτός στους εξασθενησμένους οργανισμούς των ασθενών.

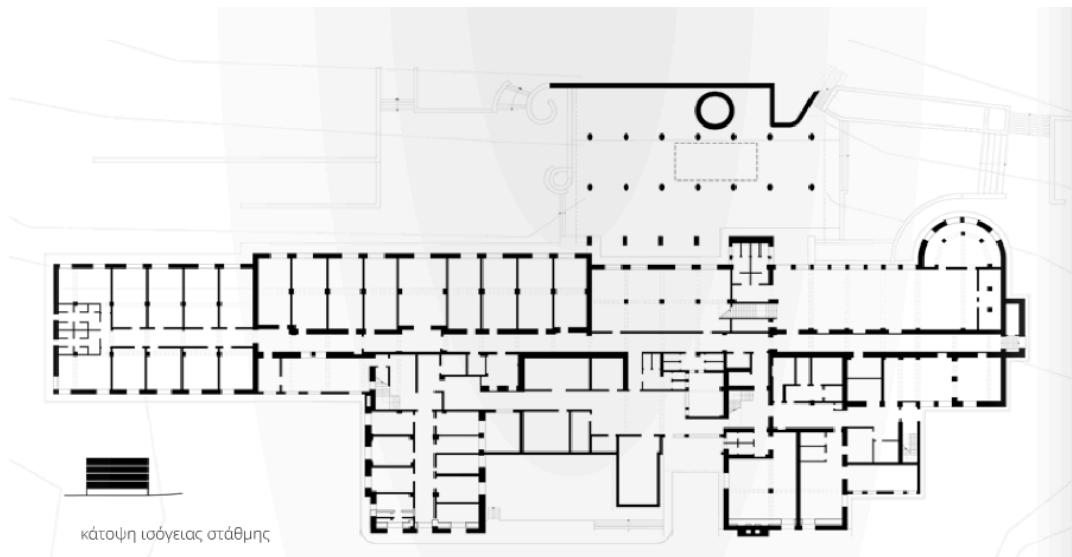
Έκτος από τα στοιχεία για το υψόμετρο, ο Αντωνιάδης έλαβε υπόψη του και έναν ακόμα σημαντικό παράγοντα, που αφορούσε στον προσανατολισμό του κτηρίου και την επικλινή κατασκευή του, προκειμένου να μην απορροφά υγρασία.

Για το λόγο αυτόν, η έκθεση που είχε καταθέσει στη διοίκηση του «Ευαγγελισμού» προέβλεπε ένα κτήριο σε επικλινές επίπεδο, σε υψόμετρο 1.023 μέτρων και με ανατολικομεσημβρινό προσανατολισμό, όπως και τελικά κατασκευάστηκε.



Εικόνες . 55,56

Η **κάτοψη** του κτιρίου είναι σχετικά απλή, αναπτύσσεται σε μία κεντρική πτέρυγα και σε δύο ακόμα μικρότερες κάθετες στην κεντρική με δύο κλιμακοστάσια που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες του κτιρίου σε κίνηση. Η κεντρική είσοδος με τα σκαλοπάτια φτιάχτηκε στη βόρεια όψη ανάμεσα από τις δύο μικρότερες πτέρυγες. Το κτίριο αποτελείται από πέντε ορόφους και υπερυψωμένο υπόγειο που έχει φυσικό φωτισμό. Η διάταξη των ορόφων είναι η τυπική, υπάρχει ένας κεντρικός μεγάλος διάδρομος και δωμάτια εκατέρωθεν.



Λόγο υψομετρικής διαφοράς του ανάγλυφου της περιοχής, οι χώροι υποδοχής τοποθετήθηκαν στην υψηλή στάθμη. Ανεβαίνοντας τα σκαλοπάτια βρίσκουμε τον κεντρικό χώρο υποδοχής, στα αριστερά μας έχουμε πρόσβαση σε άλλους χώρους της υποδοχής και μέσω ενός διαδρόμου φτάνουμε σε ένα από τα δύο κεντρικά κλιμακοστάσια.

Προχωρώντας με νότια κατεύθυνση και μέσο μερικών σκαλοπατιών βρισκόμαστε στο πίσω σαλόνι. Εδώ είναι χωροθετημένη η πίσω είσοδος και η βεράντα με το αίθριο και τους πέτρινους τοίχους αντιστήριξης.

Εικόνες . 57,58,59,60,61



Δυτικά βρίσκουμε άλλους κοινόχρηστους χώρους που μάλλον έκαναν χρέη τραπεζαρίας αν κρίνουμε από την κουζίνα που συναντάμε. Εδώ θα βρούμε και το δεύτερο κεντρικό κλιμακοστάσιο που μας οδηγεί στους ορόφους. Ακόμα υπάρχουν σκάλες με κατεύθυνση σε υπόγειους βοηθητικούς χώρους. Το κτίριο δεν έχει ιδιαίτερα μεγάλα ανοίγματα εκτός από τους κοινόχρηστους χώρους της υποδοχής. Στη βόρεια και δυτική όψη συναντάμε μόνο παράθυρα χωρίς εξώστες, σε αντίθεση με τη νότια και ανατολική όψη που σε όλο τους το μήκος αποτελούνται από ενιαία μπαλκόνια.



χώρος κουζίνας



κλιμακοστάσιο



εσωτερικός διάδρομος

Εικόνες . 62,63,64

Η διαμόρφωση του περιβάλλοντα χώρου είναι ήπια με πέτρινα μονοπάτια και σκαλοπάτια που σε οδηγούν μέσα στο δάσος. Τη δεκαετία του 1930 πραγματοποιήθηκαν εργασίες καθαρισμού του δάσους, καθώς δημιουργήθηκαν μονοπάτια για τους περίπατους των ασθενών. Η απασχόληση σε άπλες εργασίες αποτέλεσε ένα ακόμα μέλημα για την ψυχική υγεία των ασθενών και, για το λόγο αυτό, δημιουργήθηκαν κήποι και λαχανόκηποι, ενώ εγκαταστάθηκαν ορνιθοτροφεία και κονικλοτροφεία.

Εικόνα. 58,59



Από τη βεράντα-στέγαστρο και μέσω μιας σκάλας βρισκόμαστε στο κάτω επίπεδο που πιθανών λειτουργούσε σαν χώρος σκίασης και ξεκούρασης.

Εικόνα. 65,66



Τέλος, τα **υλικά** που χρησιμοποιήθηκαν στο κτίριο είναι απλά, τσιμεντένιες κάθετες περσίδες, πέτρα, σοβάς, και ξύλινα κουφώματα. Εσωτερικά, στους κοινόχρηστους χώρους είχε χρησιμοποιηθεί ξύλινο δάπεδο, και μωσαϊκό που χρησιμοποιήθηκε και στους διαδρόμους του ορόφου. Τα υπνοδωμάτια και τα λουτρά είναι στρωμένα με πλακάκι.



Εικόνα. 67,68,69,70 Τα βασικά υλικά που χρησιμοποιήθηκαν ήταν ξύλο, πέτρα και σκυρόδεμα.

Το κτήριο του Ξενία έχει προκλήσει έντονο ενδιαφέρον σε μεγάλη μερίδα κόσμου, δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως ότι ώρα και αν το επισκεφτείς, παρά το ότι βρίσκεται σε μία απομακρυσμένη περιοχή, θα δεις πολύ κόσμο που περιπλανιέται εκεί απλά και μόνο για να το γνωρίσει και να το φωτογραφίσει. Η μεγάλη επισκεψιμότητα του παρά την ανοίκεια αίσθηση που προκαλεί, κατά γενική ομολογία, δημιουργεί προβληματισμούς σχετικά με τον ρόλο του σήμερα, γεγονός που με ώθησε στην επιλογή του συγκεκριμένου κτηρίου έναντι άλλων. Μία έκθεση φωτογραφίας που έλαβε χώρα το 2009 στην Αίθουσα Τέχνης των Αθηνών, με θέμα «οικείο-ανοίκιο», του Χρήστου Σημάτου, πραγματεύεται την σχέση που φαίνεται αναπτύσσουν οι εσωτερικοί χώροι αυτού του κτηρίου με το ανοίκιο.

Ο ίδιος αναφέρει: «Το εγκαταλελειμμένο κτίριο έχει μια ιδιαίτερη αύρα. Μέσα στη σιωπή, η φθορά και τα ίχνη μιας περασμένης ζωής χτίζουν πιθανές ιστορίες για έναν ξεχασμένο τόπο. Σε μια εκδρομή στην Πάρνηθα, ένα τέτοιο κτίριο κίνησε αμέσως την προσοχή μου». Η ανακάλυψη ενός ερειπωμένου παλαιού σανατόριου απέκτησε ιδιαίτερη σημασία για τον καλλιτέχνη, η δουλειά του οποίου συνδέεται με την αναζήτηση και την παρουσία εσωτερικών χώρων και του ίχνους που αφήνει μέσα τους η παρουσία των ανθρώπων. Πρόκειται για πανοραμικές λήψεις που καμπυλώνουν και σαρώνουν τον χώρο σε ένα και μοναδικό επίπεδο, αναπτύσσοντας ένα οπτικό πεδίο που το μάτι αδυνατεί να δει στην πραγματικότητα. Ο διάδρομος, η σκάλα και η πόρτα αποτελούν αγαπημένα στοιχεία στις φωτογραφίες του Σιμάτου, καθώς αυτά τα περάσματα φαίνεται να τον απασχολούν συνεχώς σε εικόνες που εμμένουν στην ανάδειξη της κάθε λεπτομέρειας, όσο και μεγάλες να είναι. «Ο ξεφτισμένος τοίχος, τα γυμνά θεμέλια, τα

χαλαρά δοκάρια, όλα μαρτυρούν μια ξεχασμένη ιστορία ενός ξεχασμένου χώρου". Σε αυτό το ανοίκειο περιβάλλον, η εικαστική του έρευνα αποκτά μορφή αρχαιολογικής αναζήτησης. Εξερευνά τα δωμάτια, τα υπόγεια, τους διαδρόμους. Αποτυπώνει φωτογραφικά κομμάτια του εσωτερικού. Έρχεται σε επαφή με αυτόν τον ανοίκειο χώρο. Έπειτα προχωρά σε μια «αναστύλωση», ανασυνθέτοντας το χώρο. Η τελική εικόνα, με τα πανοραμικά στοιχεία που διαθέτει, αλλοιώνει τον πραγματικό χώρο, τον καμπυλώνει. Η παραμόρφωση αυτή, σε συνδυασμό με την απεικόνιση της ατμόσφαιρας του χώρου, γίνεται μάρτυρας της ανοικειότητάς του. Χρησιμοποιώντας τις πανοραμικές εικόνες από το Ξενία σαν δομικό υλικό, όταν καλύπτουν τους τοίχους ενός πραγματικού δωματίου, πραγματοποιείται η μεταμόρφωση του χώρου σε ξένο και ανοίκειο. Αναρτώντας τες σε μια επιφάνεια, έναν τοίχο, αλλοιώνεται η αντιληπτικότητα του. Σκοπός αυτών των εγκαταστάσεων είναι να έρθει ο θεατής αντιμέτωπος με έναν ξένο γι' αυτόν χώρο. Να βιώσει κατά τέτοιο τρόπο το θάνατο του χώρου, ώστε αυτό το γεγονός να αποτελέσει αφορμή να αναγνωρίσει την αξία που έχει για τον ίδιο ο οικείος χώρος του.⁵⁹

⁵⁹ www.Christos-Simatos.com/index.php/el/familiar-unfamiliar-el/31-simatos-familiar-unfamiliar



Εικόνα 71,72,73,74,75. Η διαδικασία της αναίρεσης συμπληρώνεται από την παράλληλη θέαση του πραγματικού τοίχου και του φωτογραφικού του αντίστοιχου. Στην εγκατάσταση η φωτογραφία κομματιάζεται και αναρτάται σαν παζλ επάνω στον τοίχο. Δεν είναι όμως ολόκληρη. Τα κομμάτια που χρησιμοποιούνται είναι εκείνα που καταγράφουν ένα γεγονός, ένα χαρακτηριστικό τμήμα του εικονιζόμενου χώρου. Τα υπόλοιπα συμπληρώνονται σε συνεργασία με τη μνήμη και η εικόνα ολοκληρώνεται νοητικά. Η διασπασμένη εικόνα μπορεί να ιδωθεί με δύο τρόπους: από απόσταση, συνδέοντας όλα τα επιμέρους κομμάτια σε ένα σύνολο, ή από πολύ κοντά, διαχωρίζοντας το κάθε επιμέρους κομμάτι σε αυτόνομη εικόνα. Η σχέση της κάθε εικόνας με τις επιμέρους εικόνες, όσο και με το δομικό στοιχείο επάνω στο οποίο είναι αναρτημένη είναι εξίσου ισχυρή.

3.3 Η εκδήλωση του ανοικείου στο Ξενία της Πάρνηθας



Εικόνα. 76

Πρόκειται για ένα κτήριο με δημόσιο χαρακτήρα που με τη λειτουργία του και το ρόλο του καθιστά δυνατή μία «ανοίκεια» προσέγγιση. Θα εξετάσουμε λοιπόν πως εμφανίζεται αυτή η «ανοίκεια προσέγγιση» στο κτήριο του Ξενία, με τη χρήση ορισμένων διπόλων τα οποία επιλέγησαν κατόπιν εμπειρικής παρατήρησης ως εργαλεία εκδήλωσης του ανοικείου.

Οικείο-Απώθηση-Ανοίκειο

Το ανοίκειο όπως αναφέραμε, ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο, που έχει υποστεί απώθηση και επανέρχεται στην επιφάνεια. Αυτή η μετάβαση από την αίσθηση οικειότητας στην αποξένωση και την αίσθηση κινδύνου είναι θεμελιακή για τη σύσταση της ανοικείας κατάστασης.

Σε ένα τέτοιο γεγονός “παλαιόθεν γνωστό”, στη λειτουργία ενός σανατόριου και στον θάνατο πολλών ανθρώπων, στεγάζεται σήμερα το Ξενία της Πάρνηθας. Στα τριάντα χρόνια λειτουργίας του, νοσηλεύτηκαν ή άφησαν την τελευταία τους πνοή πολλοί άνθρωποι, μέσα στους τοίχους αυτού του ιδρύματος. Αυτό το τραγικό γεγονός που η συλλογική μνήμη έχει απωθήσει προς ανακούφιση της, αναδύεται στην επιφάνεια και αναβιώνεται μέσω των χώρων του Ξενία, που παρά το πέρασ του χρόνου και την εγκατάλειψη του, στέκει ακόμα στον ίδιο χώρο σαν νεκρό σώμα, σαν φορέας μίας μνήμης που θα ήθελε να ξεχαστεί. Αυτό λοιπόν, συσχετίζοντάς το με τις θεωρίες του Freud, καθιστά το κτήριο έναν ανοίκειο χώρο για την πλειοψηφία των ανθρώπων που το επισκέπτονται. Θα μπορούσαμε να το εντάξουμε στην κατηγορία των σύγχρονων ερειπίων, είναι δηλαδή ένας χώρος που ενώ στην συνείδησή μας μοιάζει

οικείος η συνθήκη αυτή έχει αλλάξει. Φέρνει στο μυαλό μας μνήμες ενός παρελθόντος που θα προτιμούσαμε να ήταν ξεχασμένο, πρόκειται για μια διαταραχή της μνήμης που σχετίζεται άμεσα με τις διαδικασίες απώθησης αναμνήσεων και δυσάρεστων εμπειριών. Αυτή η διαδικασία συνδέεται με το ανοίκειο, αφού ενεργοποιείται μέσω της αναμέτρησης του εγώ με εξωτερικά ερεθίσματα και αντλεί την προέλευσή της από απωθημένες εμπειρίες.

Εγκατάλειψη-Διάσπαση του Ορίου

Η σημερινή κατάσταση του κτηρίου είναι τραγική, μπαίνοντας μέσα, ελάχιστα πράγματα θυμίζουν πλέον τις παλαιότερες χρήσεις του κτιρίου, δεν υπάρχει τίποτα που να μην είναι κατεστραμμένο. Στους χώρους υποδοχής τα ξύλινα δάπεδα είναι ξηλωμένα, τα ανοίγματα είναι σπασμένα πεταμένα παντού καθίσματα και μοκέτες, συνθέτουν το σκηνικό της εγκατάλειψης.

Στα κεντρικά κλιμακοστάσια, οι μεταλλικές κουπαστές έχουν αφαιρεθεί όπως και σε κάποιους εξώστες. Στους ορόφους τα δωμάτια είναι πια άδεια. Σημαντικός παράγοντας φθοράς είναι και οι καιρικές συνθήκες, σχεδόν παντού η υγρασία έχει περάσει στο μπετό δημιουργώντας αρκετά προβλήματα. Δυστυχώς ο χρόνος έχει αφήσει το στίγμα του παντού σε αυτό το κτίριο-φάντασμα.

Παρά όμως, το πέρας του χρόνου και την **εγκατάλειψη** του, στέκει ακόμα στον ίδιο χώρο σαν **νεκρό σώμα**, δημιουργώντας έτσι συνειρμούς με την βασικότερη κατά τον Freud, πηγή ανοικείου, το **θάνατο**. Η έντονη παρουσία της «απουσίας» καθιστούν το χώρο ανοίκειο.



εικόνα 77,78.Ο θάνατος,η βασικότερη πηγη ανοικείου κατά το Freud.



Όλο αυτό το σκηνικό δημιουργεί έντονα μία **αίσθηση απουσίας**. Θυμίζει κατά κάποιο τρόπο την αίσθηση απουσίας που αισθανόμαστε στα κοιμητήρια. Το κτήριο μοιάζει να πεθαίνει με το πέρασμα του χρόνου, και αυτός ο θάνατος γίνεται εμφανής σε οποιονδήποτε το επισκέπτεται. Αυτός λοιπόν ο **υπαινιγμός του θανάτου** αποτελεί πηγή ανοικείου, αφού κατά τον Freud η ιδέα του θανάτου και ότι σχετίζεται με αυτήν είναι κατεξοχήν ανοίκεια.



εικόνα 79. Stonehenge, μεγάλο μνημείο στην Νότια Αγγλία

Η οικειοποίηση εννοείται ως σύνολο πρακτικών που συνεισφέρουν σε έναν ορισμένο χώρο τις ποιότητες ενός ατομικού ή συλλογικού χώρου. Αυτό το σύνολο των πρακτικών δίνει ταυτότητα στον χώρο αυτόν. Ο ρόλος του αρχιτέκτονα αναφέρει ο A.Moles είναι μία ταξινόμηση των τρόπων με τους οποίους επιτυγχάνεται η οικειοποίηση, ο δε τοίχος δεν είναι παρά ένα στοιχείο, ανάμεσα σε άλλα, που διαχωρίζει τους χώρους συμβάλλοντας έτσι στην οικειοποίησή τους. Ο ίδιος θεωρεί ως μία απ' τις κυριότερες αξίες την οπτική περίφραξη (cloture visuelle), ανώτερη από κάθε άλλη μορφή ηχητικού ή άλλου κλεισίματος. Το οπτικό διαχωριστικό αποτελεί κατ' αυτόν κατηγορήμα του τοίχου. Μπορεί ταυτόχρονα να χρησιμεύει ως ένα απλό εμπόδιο στο βλέμμα του άλλου ή να αποτελεί όριο του οπτικού ελέγχου του συμμετάσχοντα. Η έννοια της οριοθέτησης, του ορίου ως περιγράμματος, είναι βασική για την οικειοποίηση, είτε φαντασθούμε τον εαυτό μας εντός του ορίου είτε εκτός. Δίνοντας εμείς όρια, συγκεκριμενοποιούμε την σχέση μας με το «άλλο», συσχετίζουμε τον εαυτό μας με αυτό, ενώ η εύρεση των ορίων του «άλλου» μας κάνει προεκτάσεις του, νοιώθουμε χρηστές του, γνωρίζουμε να το επαναφέρουμε όποτε θέλουμε στην μνήμη μας. Έτσι στη σχέση του «άλλου» με τον εαυτό μας οικειοποιούμε το άλλο, το κάνουμε δικό μας, μέρος μας, εξάρτημά μας. Τα όρια εδώ περιγράφουν την σχέση μας.⁶⁰ Αυτή η διάσπαση του ορίου εμφανίζεται έντονα και στο εσωτερικό του Ξενία. Τοίχοι γκρεμισμένοι, τόσο στο εξωτερικό, όσο και στο εσωτερικό του κτιρίου, διασπούν αυτά τα οπτικά διαχωριστικά και τα περιγράμματα με

⁶⁰ Διαφάνεια και αρχιτεκτονική κένα και πληρη
θεσσαλονίκη, 24-25 μαΐου 2001-πρακτικά
συνεδρείου, θεσσαλονίκη 2002

αποτέλεσμα οι διάφοροι χώροι να χάνουν τον ρόλο τους σε σχέση με το σύνολο, την πολυπόθητη οικειότητα τους, με αποτέλεσμα και εμείς να χάνουμε την σχέση μας με αυτούς.



Εικόνα. 80,81,82,83

Φως-Σκοτάδι

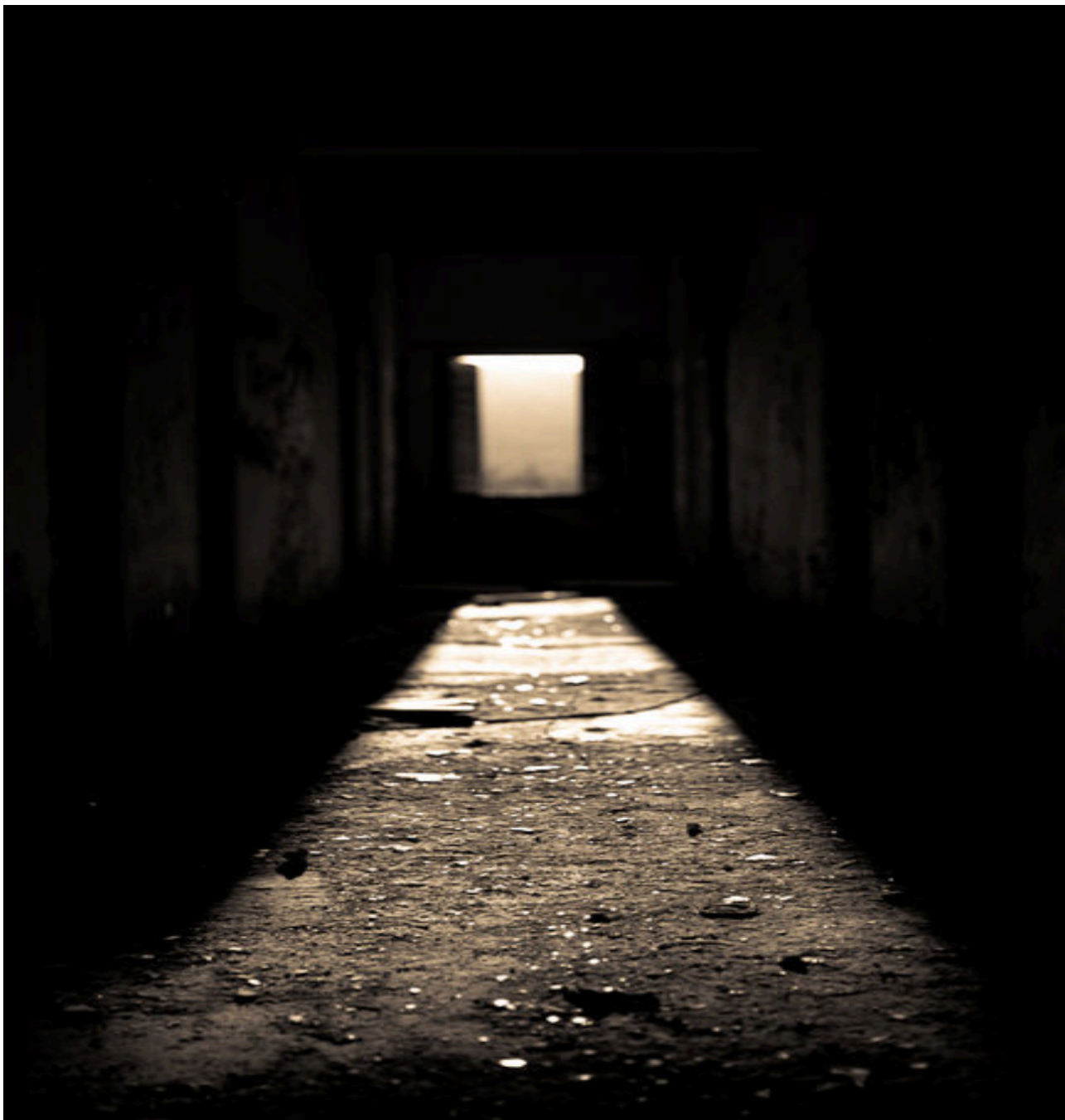
Επιπλέον, η έλλειψη τεχνητού φωτισμού κάνει το **φως** της μέρας τη μόνη καλή ώρα για να περπατήσεις στο εσωτερικό του κτιρίου χωρίς να βρεθείς να πέφτεις στο κενό σε κάποια από τις πολλές τρύπες που έχει το πάτωμα. Παρόλα αυτά, αν αφήσεις το μυαλό σου να ταξιδέψει και να φανταστεί τι συνέβαινε εδώ αρκετές δεκαετίες πριν, όταν λειτουργούσε ως σανατόριο, σε συνδυασμό με το σκοτεινό σκηνικό το οποίο συναντάς δημιουργεί μία αίσθηση ανησυχίας, μία ανοίκεια κατάσταση.

Το φως είναι ένα φυσικό φαινόμενο λιγότερο σταθερό το οποίο συνδέεται άμεσα με τους χρονικούς ρυθμούς της φύσης. Το φως βιώνεται πάντοτε από τον άνθρωπο ως ένα αναπόσπαστο τμήμα της πραγματικότητας.⁶¹ Το σκοτάδι αντίθετα δημιουργεί συναισθήματα φόβου, τρόμου και ανασφάλειας. Βοηθάει στο να αποδώσει σε κάτι την ιδιότητα του τρομακτικού. Το σκοτάδι δυσχεραίνοντας την οπτική μας αντίληψη, αντιπροσωπεύει το άγνωστο, προκαλεί δυνατά αισθήματα φόβου αποτελώντας έτσι μια μεταφυσική ερμηνεία του νοήματος της ζωής. Όταν έχουμε την πλήρη γνώση ενός κινδύνου, όταν εξοικειώνουμε τα μάτια μας με αυτόν, ο φόβος μοιάζει να εξαφανίζεται. Μοιάζει με αυτό που αναφέρει και ο Freud ότι ο φόβος του θανάτου προκύπτει σε μεγάλο βαθμό από την αβεβαιότητα σε επίπεδο λογικής και από την έλλειψη της γνώσης σχετικά με αυτό. Αυτή την έλλειψη γνώσης ενός κινδύνου προκαλεί το

⁶¹ Norberg Christian Schulz, *Genius loci: Το πνεύμα του τόπου*, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής, Μ. Φραγκόπουλος (μτφρ), Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα, 2009, σελ.36

σκοτάδι είναι και εδώ αιτία για την δημιουργία αισθημάτων φόβου και αβεβαιότητας.

Το σκοτάδι που κυριαρχεί στο εσωτερικό του κτηρίου έχει ως αποτέλεσμα τα ανοίγματα να μοιάζουν σαν κουκκίδες φωτός-σωτηρίας, ακόμα και η είσοδος, η μόνη διέξοδος διαφυγής. Αυτό εντείνει την αίσθηση του ανοικείου, που εδώ ταυτίζεται με τον φόβο του εγκλεισμού. Μοιάζει με τον φόβο, που αναφέρει και ο Freud, το να θαφτεί κάποιος ζωντανός κατά λάθος. Αρκεί να σκεφτεί κάποιος την είσοδο να κλείνει και να αδυνατεί να βγει έξω ενώ βρίσκεται στο εσωτερικό!



Εικόνα. 84

Τύφλωση-Μετάβαση από το Υπερβολικό Φως στο
Σκοτάδι



εικόνα 85,86,87,88. Η μετάβαση από τους πολύ σκοτεινούς
στους πολύ φειτινούς χώρους στο εσωτερικό του Ξενία

Η είσοδος στο κτίριο γίνεται στο επίπεδο του ισογείου μέσα σε ένα χώρο που εξαιτίας της διαμπερότητας του τον χαρακτηρίζει το έντονο φυσικό φως, σε αντίθεσή με τους δύο χώρους όπου βρίσκονται τα κλιμακοστάσια καθώς και με τους χώρους του υπογείου που κυριαρχεί το πλήρης σκοτάδι.

Αυτές οι ακραίες αλλαγές από το πλήρες σκοτάδι στο πολύ φωτεινό και αντίστροφα προκαλούν κατά την μετάβαση από τον έναν χώρο στον άλλον μία στιγμιαία τύφλωση.⁶² Αυτή η τύφλωση μοιάζει με μία στιγμιαία βύθιση στο σκοτάδι, δημιουργεί μία αίσθηση ότι ο χώρος εξαλείφεται και ότι τίποτα δεν μπορεί να διαχωριστεί, σαν όλα να βρίσκονται κάτω από ένα μαύρο πέπλο. Αυτός λοιπόν ο φόβος αποτελεί μία κύρια πηγή ανοικείου όπως το περιγράφει στο βιβλίο του και ο Freud. Κατά τον Freud η απειλή για την απώλεια οποιοδήποτε οργάνου, κυρίως των ματιών, δημιουργεί ανησυχία και εδώ το ανοίκειο προκύπτει από το σύμπλεγμα του φόβου της τύφλωσης. Το υποκείμενο που τυφλώνεται νιώθει στιγμιαία πως χάνει την όραση του, και πως απομονώνεται από τον εξωτερικό κόσμο. Όταν η τύφλωση προκαλείται από την υπερβολική ένταση του φωτός, το αποτέλεσμα της αφάνειας είναι αιφνίδιο και άμεσο, ενώ στην περίπτωση της έλευσης της νύχτας πραγματοποιείται πιο ομαλά. Το μάτι εξοικειώνεται με το σκοτάδι και ύστερα από κάποια ώρα παραμονής είναι σε θέση να διακρίνει, αν όχι αντικείμενα, περιγράμματα

⁶² Κατά τον Sigmund Freud ο φόβος της τύφλωσης αποτελεί μία από τις κύριες πηγές ανοικείου και υποκαθιστά συχνά τον φόβο του ευνουχισμού. Δεν είναι τυχαία η ρήση «προσεχέ τον σαν τα μάτια σου». Freud, Ο.π., σελ 33

και σκιές στο χώρο. Η αίσθηση του αποπροσανατολισμού που επιφέρει η τύφλωση, προκαλεί μια γενικευμένη ανησυχία που συνδέεται με το ανοίκειο.



Εικόνα. 89,90

Αποπροσανατολισμός

Στην αίσθηση αυτή συμβάλλουν σε μεγάλο βαθμό και οι **αναλογίες του χώρου**, κυρίως αναλογίες ύψους και πλάτους που υπερτερούν σε σχέση με τις άλλες διαστάσεις. Αυτές τις αναλογίες τις βλέπουμε έντονα στους διαδρόμους του κτηρίου, οι περισσότεροι από τους οποίους είναι στενοί και με μεγάλο ύψος, και δίνουν μία αίσθηση **λαβύρινθου**, μία αίσθηση **αποπροσανατολισμού**.⁶³

Όταν ο άνθρωπος τοποθετείται στο χώρο, εμπλέκοντε δύο ψυχολογικές λειτουργίες, ο «**προσανατολισμός** και η **ταύτιση**».⁶⁴

Στο έργο του Κέβιν Λυντς οι έννοιες του κόμβου, του μονοπατιού και της περιοχής δηλώνουν τις βασικές δομές του χώρου οι οποίες αποτελούν το αντικείμενο του προσανατολισμού του ανθρώπου.⁶⁵ Η συσχέτιση

⁶³ Ο ψυχολόγος Ernst Jentch στη μελέτη του το 1906, με τίτλο *On the Psychology of the uncanny*, την οποία χρησιμοποίησε αργότερα ο Freud ως αφετηρία, συσχέτισε για πρώτη φορά το ανοίκειο με το χώρο, αποδίδοντάς το στη θεμελιώδη ανασφάλεια που προέρχεται από την έλλειψη προσανατολισμού. Αργότερα ο Freud διεύρυνε τα όρια του ορισμού αυτού. Χαρακτηριστικά αναφέρει «όσο καλύτερο προσανατολισμό έχει κανείς στο περιβάλλον του, όσο μεγαλύτερη είναι η εξοικείωση με τα πράγματα και τις καταστάσεις, τόσο μειώνεται η πιθανότητα να δημιουργηθεί μία αίσθηση ανοικείου».

⁶⁴ Προβ. Norberg-Schulz, *Intention...όπου χρησιμοποιούνται οι έννοιες «γνωσιακός προσανατολισμός» και «ψυχικά επενδυμένος προσανατολισμός»*

Ταύτιση σημαίνει να συμφιλιωθείς με ένα συγκεκριμένο περιβάλλον. Μολονότι ο προσανατολισμός και η ταύτιση αποτελούν πλεύρες μίας ενιαίας, συλογικής σχέσης, διαθέτουν και μία ορισμένη αυτονομία εκτός του συνόλου. Δηλαδή μπορεί κάποιος να προσανατολίζεται χωρίς να νιώθει το περιβάλλον του «οικείο», αντίστοιχα μπορεί να αισθάνεσαι οικεία έναν χώρο στον οποίο δεν γνωρίζει καλά την χωρική δομή του. Τα αντικείμενα της ταύτισης είναι συγκεκριμένες περιβαλλοντικές ιδιότητες και η σχέση του ανθρώπου μ' αυτές συνήθως αναπτύσσεται κατά την παιδική ηλικία.

⁶⁵ Ο.π.: σελ. 36

αυτών των στοιχείων στο νου μας, συγκροτεί μία εικόνα και ο Λυντς σημειώνει: « Μια καλή εικόνα προσφέρει στον κάτοχό της μία σημαντική αίσθηση συναισθηματικής ασφάλειας».⁶⁶ Έτσι όλοι οι πολιτισμοί έχουν αναπτύξει «συστήματα προσανατολισμού», δηλαδή

δομές του χώρου που δυσκολεύουν τη διαμόρφωση μίας καλής εικόνας». Αν το σύστημα είναι ασθενές, η συγκρότηση της εικόνας καθίσταται δύσκολη και ο άνθρωπος νιώθει «χαμένος». Ο «τρόμος της αίσθησης ότι έχεις χαθεί προέρχεται από την ανάγκη ενός κινούμενου οργανισμού να είναι πάντα προσανατολισμένος μέσα στον περίγυρό του».⁶⁷ Το να νιωθεις χαμένος είναι προφανώς το αντίθετο της αίσθησης της ασφάλειας που χαρακτηρίζει την κατοίκηση.⁶⁸ Αυτή η λαβυρινθώδης διάρθρωση των χώρων του Ξενία δημιουργούν αυτή την αίσθηση αποπροσανατολισμού⁶⁹ που αναφέραμε επομένως

⁶⁶ Ό.π.:σελ.4.

⁶⁷ Ό.π.,σελ.125.

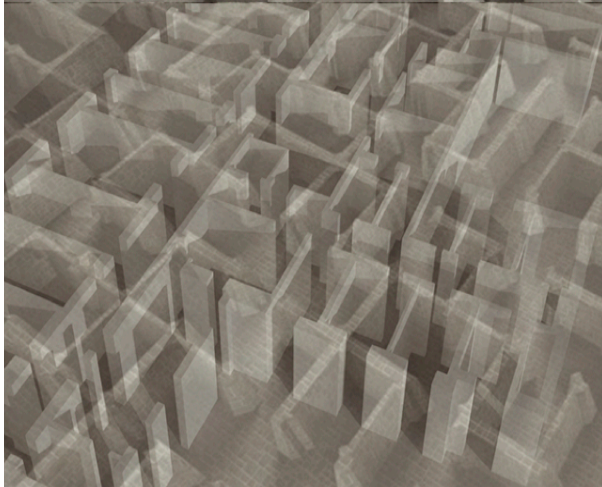
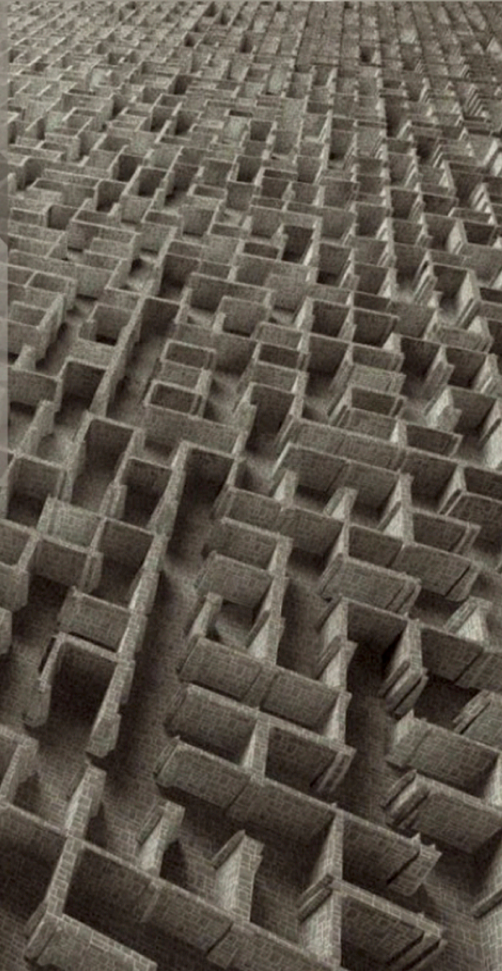
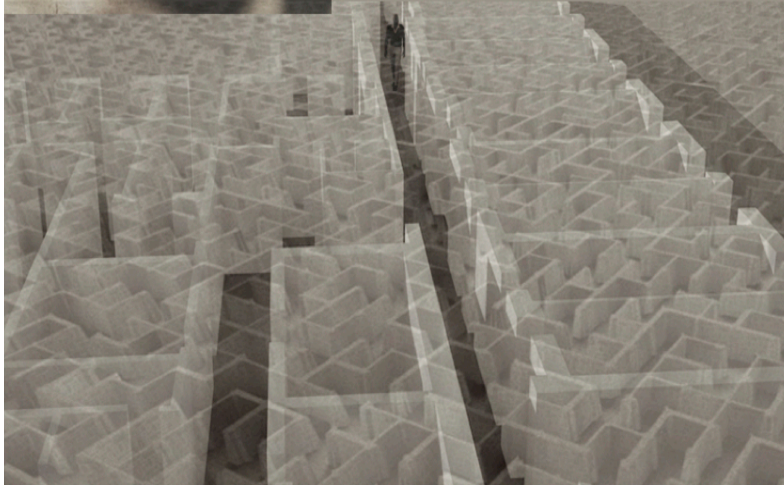
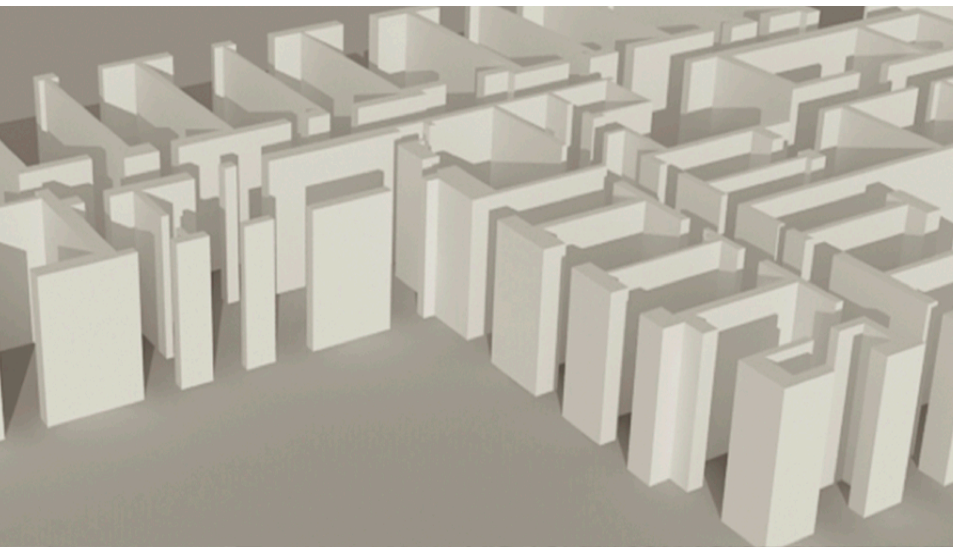
⁶⁸ «Την περιβαλλοντική ιδιότητα που προστατεύει τον άνθρωπο από την απώλεια προσανατολισμού, ο Λυντς την αποκαλεί «απεικονισιμότητα» [imageability], που σημαίνει «εκείνο το σχήμα, χρώμα ή διάταξη που δυσκολεύει την διαμόρφωση έντονα αναγνωρίσιμων, ισχυρά δομημένων και ιδιαίτερα χρήσιμων νοερών εικόνων του περιβάλλοντος».

Ό.π.: σελ.23

⁶⁹ Ένα περιβάλλον όπου τίποτα δεν είναι αναγνωρίσιμο, δε διαφαίνεται κάποια ιεράρχηση στις πορείες και στους χώρους που αυτές συνδέουν, ούτε υπάρχει ένα κέντρο ή κάποιο υπονοούμενο για τη διάταξη που περιμένει να συναντήσει κανείς, προκαλεί στον άνθρωπο που βρίσκεται μέσα του, αυτή την αίσθηση αποπροσανατολισμού. Πρόκειται για μια δυσάρεστη αίσθηση, που ανατρέπει τα δεδομένα αντίληψης του χώρου, οδηγεί ωστόσο, σε πρωτόγνωρες σχέσεις μεταξύ χώρου και χρήστη.

και μια δυσκολία στην **κίνηση** όταν βρίσκεσαι στο εσωτερικό. Ο Heidegger στο έργο του κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι θεωρεί την οικειότητα να καθορίζεται από δύο μη μετρικά μεγέθη, την μέριμνα του εδώ να Είναι [Dasein's circumspective concern] και την κατευθυντικότητα [directionality] της ύπαρξης. Τη μέριμνα την απασχολεί ότι συμβαίνει στο άμεσο περιβάλλον, ενώ την κατευθυντικότητα της ύπαρξης την απασχολεί να αποδόσει θέσεις και προσανατολισμό σε ότι υπάρχει σε αυτό το άμεσο περιβάλλον. Επομένως, η κίνηση αποτελεί καθοριστικό παράγοντα και των δύο μη μετρικών στοιχείων, που συνθέτουν την οικειότητα.⁷⁰

⁷⁰ Σταύρος Κ. Δενδρινός, Η Μετάβαση ως συνθήκη αντιληψής του αρχιτεκτονικού έργου: Η συμβολή της στην συγκρότηση της αρχιτεκτονικής δομής, Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2007, σελ 32



Εκόνα 91,92,93,94,95. Η λαβυρινθώδης διάρθρωση των χώρων του
 Ξενία.

Ένα άλλο στοιχείο που κάνει ακόμα πιο έντονη, στην περιπτωσή μας, την αίσθηση του αποπροσανατολισμού είναι η έντονη ομίχλη που χαρακτηρίζει την περιοχή που είναι κτισμένο το Ξενία. Λόγο του υψηλού υψομέτρου υπάρχει έντονη ομίχλη κατά τους χειμερινούς μήνες. Αυτό δυσκολεύει αρκετά την όραση με αποτέλεσμα να προκαλείται και δυσκολία στην κίνηση, δημιουργώντας μία αίσθηση αιφνιδιασμού.



εικόνα 96. Η ομίχλη που δημιουργείται στο περιβάλλον του Ξενία, μειωμένη όραση.



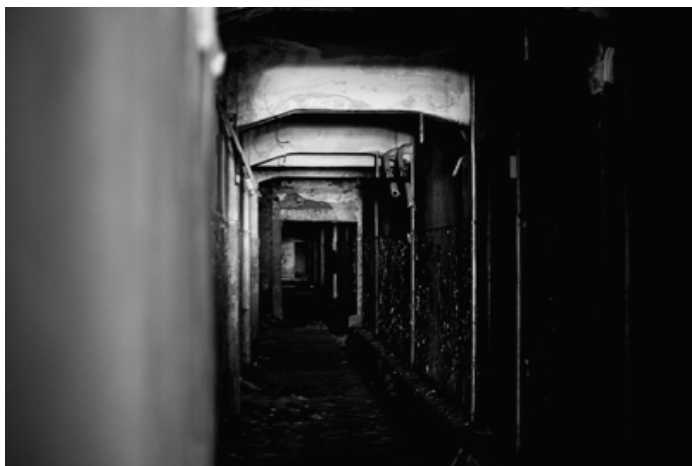
εικόνα 97. Η ομίχλη που μειώνει σημαντικά την ορατότητα



εικόνα 98. Η ομίχλη που μειώνει σημαντικά την ορατότητα

Κλειστοφοβία-Εγκλεισμός

Τα μεγάλα δοκάρια, από οπλισμένο σκυρόδεμα, που στηρίζουν την κατασκευή, λόγω των φθορών που έχουν υποστεί μοιάζουν ανίκανα να εκπληρώσουν το «καθήκον» τους. Μοιάζουν ανίκανα να αντισταθμίσουν τις ισχυρές δυνάμεις των πλευρικών τοιχών, οι οποίοι κινδυνεύουν από σύνθλιψη. Έτσι έχει κανείς την αίσθηση ότι τα τοιχώματα του χώρου όπου βρίσκεται, τείνουν να πλησιάσουν το ένα το άλλο όλο και περισσότερο με κίνδυνο να τον συνθλίψουν, δηλαδή μία αίσθηση **κλειστοφοβίας**⁷¹ και εγκλεισμού που ο Charles Nodier, γάλλος συγγραφέας του 19^{ου} αιώνα, θεωρεί άμεσα συνδεδεμένο με το ανοίκειο.



Εικόνα 99. Διάδρομος του Ξενία



Εικόνα 100. Εσωτερικός διάδρομος στις φυλακές στην Γένοβα

⁷¹ «Η κλειστοφοβία είναι μία νοσηρή ψυχική κατάσταση φοβίας. Ο κλειστοφοβικός άνθρωπος έχει την ψευδαίσθηση ότι τα τοιχώματα του χώρου όπου βρίσκεται στενεύουν όλο και περισσότερο και θα τον συνθλίψουν. Η πιο διαδεδομένη και γενικότερα παραδεκτή ερμηνεία της φοβίας αυτής, στηρίζεται στην άποψη πως ο φόβος του θανάτου που διακατέχει το άτομο παίρνει την έκφραση του νευρωτικού φόβου σε κλειστούς και στενούς χώρους που συμβολικά παίρνουν την έννοια του φέρετρου ή του τάφου», <http://el.wikipedia.org/wiki/κλειστοφοβία>

Οι περισσότερες από τις σκάλες μοιάζουν κατεστραμμένες με αποτέλεσμα να δημιουργούν μία αίσθηση φόβου και ανυσηχίας και μία αίσθηση που εντείνουν τον φόβο για εγκλεισμό. Ξαν να καταρρέουν και η μόνη διέξοδος για να φύγει κανείς από αυτό να χάνεται. Αυτή η αίσθηση σε συνδυασμό με τη έλλειψη φωτός και με τους διαδρόμους-λαβυρίνθους δημιουργούν ένα ανοίκειο σκηνικό. Δημιουργούν μία αίσθηση **περάσματος στον άλλο κόσμο**, χωρίς δυνατότητα γυρισμού. Αυτό σύμφωνα με τις θεωρίες του Freud συσχετίζεται με τον φόβο του **θανάτου και της μεταθανάτιας ζωής**, που αποτελεί κύρια πηγή ανοικείου.⁷²



Εικόνα101. Οι κατεστραμμένες σκάλες δημιουργούν φόβο για εγκλεισμό και μία αίσθηση περάσματος στον άλλο κόσμο

⁷² Οι άνθρωποι θεωρούν κατεξοχήν ανοίκειο ότι σχετίζεται με τον θάνατο. Το θεώρημα ότι όλοι οι άνθρωποι είναι θνητοι, δεν είναι αυτονόητο για κανέναν, το δε ασυνείδητό μας διαθέτει τόσο λίγο χώρο για την ιδέα της θνητότητας, ,ας, όσο και παλιότερα. Freud, Ο.π., σελ 49

«Η ψυχή είναι η φυλακή του σώματος...»

Μ.Φουκώ

Εξορία σημαίνει **φυλάκιση...**

Το κτήριο του Ξενία μοιάζει να είναι αδιέξοδο μιας και περιβάλλεται από ένα νεκρό τοπίο που φαίνεται σαν να το απομονώνει από τον περιβάλλοντα χώρο.Θυμίζει κατά κάποιον τρόπο φυλακή,το οποίο εντείνει αυτή την αίσθηση του εγκλωβισμού που αναφέραμε παραπάνω.Αυτό άλλωστε δεν είναι τυχαίο και σχετίζεται με την αρχική λειτουργία του κτηρίου ως σανατόριο,όπου αποτέλεσαι χώρο εγκλεισμού και απομόνωσης ,ένα είδος φυλακής,για πολλούς ανθρώπους που έπασχαν από φυματίωση.Ακόμα και στο εσωτερικό του μπορούμε να βρούμε στοιχεία που θυμίζουν ένα είδος φυλακής.Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι οι τεράστιοι και σκοτεινοί διάδρομοι με τα επαναλαμβανόμενα δωμάτια-κελιά παρατεταγμένα αριστερά και δεξιά,που θυμίζουν σε μεγάλο βαθμό τους αντίστοιχους που συναντάμε σε κτήρια φυλακών.



Εικόνα. 102,103,104 Στοιχεία του κτηρίου που κάνουν πιο έντονη την αίσθηση του εγκλεισμού και της φυλάκισης.

Επιπλέον, ο μεγάλος αριθμός σκαλοπατιών, ο οποίος δεν επιτρέπει στον επισκέπτη μέχρι τα μισά της σκάλας να αντιληφθεί το τέλος της, δημιουργεί ανησυχία. Έτσι κατά την ανάβαση βιώνει κανείς προς στιγμήν αυτό που ο Ιταλός καλλιτέχνης Giovanni Battista Piranesi βιώνει στη φαντασίωση του Thomas De Quincey, Άγγλου συγγραφέα και διανοητή του 19^{ου} αιώνα. Ο De Quincey οραματίζεται τις φυλακές με τους μεγάλους θολωτούς χώρους και τις σκάλες χωρίς τέλος που ο Piranesi παρουσιάζει στην σειρά των έργων του με τίτλο *Carceri d'invesione* (Φαντασιακές Φυλακές). Στο όραμά του αυτός ο ίδιος ο Piranesi ανεβαίνει αδιάκοπα τις σκάλες των φυλακών βιώνοντας τη συνεχή επανάληψη ομοίων

χωρικών διατάξεων.⁷³ Όλη αυτή η «δυσχέρεια», λοιπόν, που προκαλείται σε ψυχολογικό επίπεδο, κατά την ανάβαση απ' τις σκάλες του κτηρίου, συμβολίζει την δυσκολία που προϋποθέτει η μετάβαση από το σκοτάδι στο φώς της ημέρας, από το υπόγειο στη σοφίτα... Ο Gaston Bachelard, στο βιβλίο του με τίτλο η ποιητική του χώρου, αναφέρει πως:

«όταν ονειρευόμαστε το υπόγειο ξέρουμε ότι οι τοίχοι του είναι τοίχοι θαμμένοι, ότι είναι τοίχοι με μία μόνο πλευρά που έχουν όλη τη γή πίσω τους. Και τότε το δράμα γίνεται μεγαλύτερο και ο φόβος γίνεται υπερβολικός. Όμως στη σοφίτα οι φόβοι λογικεύονται εύκολα».⁷⁴

Gaston Bachelard



Εικόνα 105. Οι Φαντασιακές Φυλακές



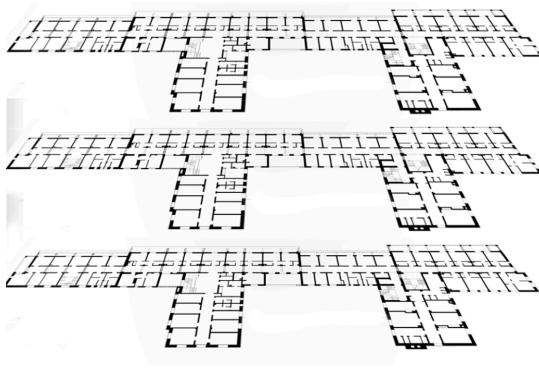
Εικόνα 106. Η ανάβαση συμβολίζει την δυσκολία που προϋποθέτει η μετάβαση από το σκοτάδι στο φώς.

⁷³ «Πως θα διανύσει τον δρόμο του, ο φτωχός Piranesi, ανάμεσα σ' αυτά τα «συμπιεσμένα» δοκάρια και τις εύθραστες σκαλωσιές που λυγίζουν και τρίζουν.»
Vidler, Ο.π., σελ 39

⁷⁴ Bachelard, Ο.π., σελ 48

Επανάληψη

Τόσο σε επίπεδο κάτοψης όσο και σε επίπεδο όψης το κτήριο του Ξενία αποτελείται από όμοια στοιχεία που επαναλαμβάνονται, χωρίς κάποια ιδιαιτερότητα το καθένα, οδηγώντας έτσι σε ακούσιες επαναλήψεις⁷⁵ της ίδιας πορείας "πράγμα που είναι ικανό να μετατρέψει κάτι γενικώς ακίνδυνο σε ανοίκειο και να μας εμβάλλει την ιδέα του μοιραίου και του αναπόδραστου (42). Ενταγμένες στο πλαίσιο που μελέτησε ο Vidler το ανοίκειο, μοιάζουν να συμπορεύονται με τη διάρρηξη της ανθρωπομετρίας, μονό που δεν παραπέμπουν σε ένα σώμα διασκορπισμένο και ακρωτηριασμένο, αλλά σε ένα σώμα εσωτερικά διπλασιασμένο με κάποια από τα μέρη-δομικά στοιχεία του να επαναλαμβάνονται διαρκώς.



Κάτοψη β' στάθμης

Κάτοψη γ' στάθμης

Κάτοψη δ' στάθμης

Εικόνα 107. Επανάληψη της ίδιας

⁷⁵ Ο Freud βίωσε ο ίδιος αυτόν του είδους το ανοίκειο σε μία μικρή πόλη Ιταλίας. Θέλοντας να απομακρυνθεί από μία κακόφημη γειτονιά στην οποία βρέθηκε κατά λάθος άρχισε να περπατάει σε κάτι που δεν γνώριζε. Η εμπειρία του να βρεθεί τυχαία στο ίδιο σημείο τρεις φορές, κατόπιν περιπλάνησης, του προκάλεσε το συναίσθημα που «μόνο ως ανοίκειο θα μπορούσε να το περιγράψει». Freud, Ο.π., σελ 39.

Η επανάληψη αυτή μπορεί να αφορά έναν αριθμό που συνεχώς κάνει αισθητή την παρουσία του ή έναν δρόμο στον οποίο καταλήγουμε διαρκώς χωρίς τη θέληση μας, και γενικότερα οτιδήποτε επαναλαμβάνεται χωρίς να το επιθυμούμε ή να το επιδιώκουμε συνειδητά. Το αίσθημα από μια τέτοια εμπειρία μοιάζει να έχει πολλές ομοιότητες με τις καταστάσεις που συχνά παρουσιάζονται στα ανθρώπινα όνειρα, στα οποία γεγονότα επαναλαμβάνονται χωρίς κανείς να μπορεί να τα διακόψει. Αυτή η επανάληψη δίχως πρόθεση αντιλείπει την προέλευση της από αυτοματοποιημένες αντιδράσεις που σχετίζονται με την ενδόκτηρη φύση των εξορμήσεων, και παρουσιάζεται ιδιαίτερα ισχυρή αφού υπερσχύει της τάσης προς ηδονή και οδηγεί σε παρορμήσεις που εκφράζονται έκδηλα σε μικρά παιδιά και νευρωτικούς ασθενείς μέσω συμπτωμάτων που εμφανίζονται κατ' εξακολούθηση.

Εικόνα 108,109



Ο διπλασιασμός δεν περιορίζεται δηλαδή μόνο στα δομικά στοιχεία αλλά και με την παρουσία στοιχείων που συνεχώς επαναλαμβάνονται. Όμοιες πόρτες στο διάδρομο, οδηγούν με τη σειρά τους σε όμοιες πόρτες στο εσωτερικό των δωματίων, όπου βρίσκει κανείς όμοια μεταξύ τους παράθυρα. Αυτή η συνεχής επανάληψη **δημιουργεί την ψευδή εντύπωση ότι τα όμοια στοιχεία έχουν και όμοια χαρακτηριστικά**. Σύντομα, όμως, ο επισκέπτης συνειδητοποιεί ότι αυτό δε συμβαίνει, αφού όλα τα παράθυρα δεν συνδέονται με τον χώρο εξωτερικά. Η ασυνέπεια αυτή αρχίζει να αποσυνδέει σταδιακά την επανάληψη⁷⁶ των στοιχείων από την πρόβλεψη της λειτουργιάς τους, δημιουργώντας και αυτό με την σειρά του μία ανησυχία και έναν φόβο.



Εικόνα 110. Όμοιες πόρτες στο διάδρομο, οδηγούν με τη σειρά τους σε όμοιες πόρτες στο εσωτερικό των δωματίων, όπου βρίσκει κανείς όμοια μεταξύ τους παράθυρα, εμφανίζοντας κάποιου είδους "ρυθμό", α,β,α,β.. Αυτή η ακούσια επανάληψη στοιχείων δημιουργεί ανησυχία.

⁷⁶ Εμμονή στην επανάληψη παρατηρείται και στη μέθοδο που χρησιμοποιεί ο Schneider κατά την κατασκευή των δωματίων του. Όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, "κανείς πρέπει να αναμετρηθεί με το ίδιο πράγμα ξανά και ξανά, και σε κάποιο σημείο κάτι βγαίνει από αυτό. Όπως όταν στέκεσαι μπροστά από ένα τοίχο και να τον κοιτάξεις. Το κάνεις μια φορά, δυο φορές, για ένα μήνα ή περισσότερο, και σε κάποιο σημείο μπορείς πεις σε οποιοδήποτε για τον τοίχο". Schneider, 2003:114.

Το Ζήτημα της Κλίμακας



Εικόνα 111,112.

Οι αναφορές του Ξενία στην κλειστοφοβία και κυρίως στην ενδιάμεση ανοίκεια κατάσταση που προηγείται αυτής, θέτει το ζήτημα της κλίμακας των ενδιάμεσων χώρων. Η σχέση ανοικείου και κλίμακας⁷⁷ είχε φανεί από τη σχέση των δημόσιων αστικών χώρων των μητροπόλεων, όταν οδήγησαν στην εμφάνιση των νέων ψυχολογικών παθήσεων των κατοίκων. Με το πέρασμα όμως του χρόνου, δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις οικειοποίησης της νέας κλίμακας χώρων. Οι ολοένα και στενότεροι διάδρομοι στο εσωτερικό του κτηρίου, αντιστρέφει την υπερμεγέθη κλίμακα των ανοιχτών αστικών χώρων και την μετατρέπει σε ένα σκοτεινό εσωτερικό που αγνοεί την σωματικότητα του χρήστη.⁷⁸

Το ζήτημα της κλίμακας όμως δεν περιορίζεται μόνο στο εσωτερικό του κτηρίου. Πρόκειται για ένα ογκώδες πενταώροφο κτήριο, το οποίο μοιάζει να αγνοεί το περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται. Μοιάζει σαν να θέλει να επιβληθεί με τον όγκο του σε αυτό. Η ένταξη του Ξενία στο περιβάλλον αυτό φαίνεται περίεργη, αφού πρόκειται για μία περιοχή που στο σύνολό της χαρακτηρίζεται ως δασική. Είναι ένα κτίριο το οποίο θα μπορούσαμε να συναντήσουμε στον ίστο μίας πόλης και όχι σε

⁷⁷ Την σχέση ανοικείου και κλίμακας μελέτησε ο καλλιτέχνης Mike Kelley στο έργο του με τίτλο *Uncanny*, εστιάζοντας στη σχέση ανθρώπου με υπερμεγέθη σώματα. Βλ., Kelley, Mike. *The uncanny* (art catalogue). Walther Konig Publications, 1993.

⁷⁸ Όπως σημειώνει ο C. Moore, η επιλογή της κλίμακας ενός στοιχείου στο σχεδιασμό ή την απευθείας κατασκευή ενός κτηρίου αποτελεί βασικό κριτήριο συσχετισμού ανάμεσα σε αυτό και το όλο, τα υπόλοιπα μέρη, το σύνηθες μέγεθος και τις διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος.

ένα τόσο φυσικό τοπίο. Αυτή η αδιαφορία της κλίμακας του ως προς το τοπίο στο οποίο βρίσκεται, δημιουργεί στον επισκέπτη μία σύγχυση. Θα περίμενε κανείς να δει, σε ένα τέτοιο φυσικό περιβάλλον, μία αρχιτεκτονική με περισσότερες αναφορές στο περιβάλλον, κι όμως τελικά έρχεται αντιμέτωπος με την αρχιτεκτονική που συναντά καθημερινά στον ιστό των πόλεων όπου ζει. Επιστέφει στην καθημερινότητά του, απομακρυσμένος από την φύση, και στην συγκεκριμένη περίπτωση ενώ βρίσκεται μέσα σε αυτή.

Φυσικό τοπίο

Μπορούμε να πούμε ότι τα ίδια τα στοιχεία που συνθέτουν το **φυσικό τοπίο**, και το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται το κτίριο του Ξενία, συμβάλλουν και αυτά με τη σειρά τους στην δημιουργία αυτής της ανοίκειας κατάστασης.

Μιλάμε για το υψηλότερο βουνό της Αττικής, την Παρνηθα, με συνολικό ύψος 1413 μ και συνολική έκταση 300 περίπου τ.χ. Τα **βουνά** γενικά θεωρούνταν κέντρα μέσα από τα οποία διερχόταν ο *άξων του κόσμου*, ένα σημείο όπου μπορεί κανείς να διαβεί από τη μία κοσμική ζώνη στην άλλη. Γενικά, τα βουνά παραπέμπουν "απόμακρα" και προκαλούν κάποιο φόβο, και γι' αυτόν τον λόγο δεν αποτελούν "εσωτερικά" όπου ο άνθρωπος θα μπορούσε να κατοικήσει. Για αυτό τον λόγο στην μεσαιωνική ζωγραφική τα βράχια και τα βουνά ήταν σύμβολα της "ερημιάς".⁷⁹

⁷⁹ Schulz, Ό.π., σελ. 28

Υπάρχουν και άλλα είδη φυσικών πραγμάτων που αποκαλύπτουν νοήματα. Το **“δέντρο”** είναι και αυτό ένα στοιχείο όπου η γη και ο ουρανός ενώνονται, όχι μόνο με την χωρική έννοια, επειδή υψώνεται από το έδαφος, αλλά και γιατί μεγαλώνει και είναι **“ζωντανό”**.

Γενικότερα η βλάστηση είναι η φανέρωση της ζωντανής πραγματικότητας. Η βλάστηση όμως παίρνει μορφές που είναι λιγότερο φιλικές και ορισμένες φορές προκαλούν φόβο. Το δάσος είναι και αυτό κατά κύριο λόγο μία ερημία, γεμάτη παράξενες και απειλητικές δυνάμεις. Ο Bachelard γράφει «Δεν χρειάζεται να μείνουμε πολύ μέσα στον δάσος για να νιώσουμε την αγχώδη αίσθηση ότι πηγαίνουμε όλο και βαθύτερα, μέσα σε έναν απέραντο κόσμο. Σύντομα, αν δεν ξέρουμε που πηγαίνουμε δεν ξέρουμε που βρισκόμαστε».⁸⁰ Μόνο όταν το δάσος έχει περιορισμένη έκταση και γίνεται άλσος, εμφανίζεται κατανοητό και θετικά φορτισμένο με νόημα.

⁸⁰ G.Bachelard, *The poetics of space*, New York 1964, σελ 185



Εικόνα 113,114.



Το ίδιο το σκηνικό που συναντάμε εκεί συνθέτει αυτό το **“νεκρό” τοπίο**. Παραπέμπει στο σκηνικό αυτού του θανάτου που εντείνει την “ανοίκεια κατάσταση”. Τσως κανένα άλλο σύγχρονο ερείπιο της Αττικής δεν στέκει πιο εμβληματικά από το πρώην ξενοδοχείο “Ξενία” της Πάρνηθας. Δίπλα του, σώθηκαν μερικά στρέμματα ελάτων, με το σύνολο της περιοχής γύρω του να προβάλλει γυμνό, καμένο, εφιαλτικό.



Εικόνα 115,116. Φωτογραφίες από τον περιβάλλοντα χώρο του Ξενία

Η ανοίκεια αυτή αίσθηση που δημιουργείται στον περιβάλλοντα χώρο εντείνεται με την δημιουργία του **"Πάρκου των Ψυχών"**.

Ακριβώς απέναντι από το εγκαταλελειμμένο κτήριο, τον Οκτώβριο του 2012 ο γλύπτης και δασικός υπάλληλος Σπύρος Ντασιώτης δημιούργησε, αφιλοκερδώς, το "Πάρκο των ψυχών".

Τα γλυπτά τα οποία είναι σμιλεμένα πάνω σε καμένους κορμούς δένδρων και εμπνευσμένα από την ιστορία του Σανατορίου, προκαλούν δέος στον επισκέπτη.

Ο καλλιτέχνης έδωσε ζωή στους κορμούς, εκφράζοντας τα συναισθήματα που κατείχαν τους τροφίμους του Σανατορίου κατά την περίοδο του εγκλεισμού τους.

«Τα συναισθήματα αυτά είναι συναισθήματα, που κάθε άνθρωπος νοιώθει σε διάφορες στιγμές της ζωής του. Όταν ξεχνάμε το παρελθόν αυτό επιστρέφει σε μας πιο σκληρό και πιο δύσκολο» λέει ο καλλιτέχνης-γλύπτης.



Είναι ένα συμβολικό έργο τέχνης "ένα αντικείμενο που δεν έχει αποσπαστεί από τον

μαγικό κόσμο των δαιμονιών”, επαναφέρει μνήμες απωθημένες. Μοιάζει και αυτό ως ένα είδος ταφικού μνημείου. Αυτές οι ξύλινες μορφές επαναφέρουν περισσότερο παραστατικά τον θάνατο. Συμβολίζουν τον τρόπο, τον πόνο, σαν καθένα από αυτά να αναφέρεται στα άτομα που πέθαναν στο χώρο αυτό. Ο περίπατος στο πάρκο αυτό δημιουργεί έντονα συναισθήματα, μοιάζουν σαν μία κραυγή πόνου. Δίνουν την αίσθηση ότι αποκτούν μορφή, μέσα από την έκφρασή τους και μαζί μ’αυτά και οι ψυχές εκείνων που χάθηκαν, “στοιχιώνοντας” έτσι το χώρο. Η “παρουσία” της απουσίας και του θανάτου καθιστούν τον χώρο ανοίκειο.



Εικόνα 117.



Εικόνα 118,119.



Αξίζει να αναφερθούμε εδώ στην ιδιαίτερη σχέση που μοιάζει να έχει το ανοίκειο με την Τέχνη. Αρχικά έχει να επιδείξει μεγαλύτερο πλούτο απ' ό,τι το βιωματικό ανοίκειο. Η αντίθεση μεταξύ των στοιχείων που το υποκείμενο έχει απωθήσει και εκείνων που έχει ξεπεράσει δεν είναι δυνατών να μεταφερθεί στο ανοίκειο της τέχνης χωρίς να υποστεί μία βαθιά τροποποίηση, διότι το «βασίλειο» της φαντασίας υπάρχει μόνο υπό την προϋπόθεση ότι το περιεχόμενο του δεν υπόκειται στον έλεγχο της πραγματικότητας. Το φαινομενικά παράδοξο συμπέρασμα είναι ότι πολλά στοιχεία στην τέχνη ή την λογοτεχνία δεν είναι ανοίκεια, ενώ θα ήταν αν συνέβαιναν στη ζωή, καθώς και ότι η τέχνη έχει την ικανότητα να προκαλεί με πολλούς τρόπους την αίσθηση του ανοικείου εκεί που δεν υπάρχει στην πραγματική ζωή.



Εικόνα 120,121.

Για παράδειγμα ο ποιητής έχει την ελευθερία να επιλέγει κατά βούληση τον κόσμο που θα αναπαραστήσει με τέτοιο τρόπο ώστε να συμπίπτει με την οικεία στον αναγνώστη πραγματικότητα ή, αντιθέτως, να ξεφεύγει τελείως από αυτήν. Στον κόσμο του παραμυθιού έχει εγκαταλειφθεί εκ των προτέρων το έδαφος της πραγματικότητας και ότι υιοθετεί τις ανιμιστικές πεποιθήσεις. Το ίδιο συμβαίνει και στον κινηματογράφο όπου υπάρχει η ελευθερία της επιλογής του κόσμου που αναπαραστάται. Το πράγμα διαφέρει όταν τοποθετούμαστε φαινομενικά στον κόσμο της αντικειμενικής πραγματικότητας. Τότε υιοθετούνται πάλι όλες οι προϋποθέσεις που ισχύουν στην περιοχή του βιώματος για την δημιουργία της αίσθησης του ανοικείου. Στην περίπτωση αυτή η τέχνη μπορεί να επιτείνει την αίσθηση του ανοικείου πέραν

του βαθμού που επιτυγχάνει το βίωμα και να την πολλαπλασιάσει, περιγράφοντας πλήρως ή σχεδόν πλήρως, όσα προσφέρει η πραγματική εμπειρία. Οι αντιδράσεις μας σ' αυτή τη φαντασιακή πραγματικότητα που μας παρουσιάζει το έργο τέχνης είναι οι ίδιες με τις αντιδράσεις μας σε βιώματα της πραγματικής ζωής, και όταν αντιλαμβανόμαστε την απάτη είναι πολύ αργά, διότι η πρόθεση του καλλιτέχνη έχει ήδη επιτευχθεί.⁸¹

Το ζήτημα του ανοικείου έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους διάφορους τομείς της Τέχνης. Τέτοια παραδείγματα μπορούμε να βρούμε στον κινηματογράφο, στην ποίηση, στη λογοτεχνεία, στη γλυπτική, στη φωτογραφία, κ.α.⁸²

Ατμόσφαιρα-Σύγχυση ανάμεσα στο έμψυχο και στο άψυχο

Η εναλλαγή του φωτός-σκοταδιού κατά τη διάρκεια της ημέρας και της νύχτας, δημιουργούν διαφορετικές **ατμόσφαιρες** στο χώρο-τοπίο. Αλλού έχουμε φως, αλλού ημίφως και αλλού πλήρες σκοτάδι. Αυτές οι μεταβολές αναφέρονται και στην ίδια στιγμή ως ένα παιχνίδι μεταξύ φωτός και σκιάς. Ο συνδυασμός λοιπόν αυτών των αλλαγών με άλλα φυσικά στοιχεία, όπως ο αέρας, η βροχή, το χιόνι και στην περίπτωση μας η έντονη ομίχλη (εξαιτίας του υψομέτρου) δημιουργούν μία σύγχυση ανάμεσα στην πραγματικότητα και την

⁸¹ Freud, Ο.π., σελ 63

⁸² Κάποιοι από τους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν στα έργα τους με το θέμα του ανοικείου είναι : ο Tony Oursler με θέμα το «ανοίκειο» στην γλυπτική , ο Mike Kelly στην έκθεσή του με τίτλο "the uncanny" καθώς και ο Χρήστος Σημάτος στην έκθεση φωτογραφίας του με θέμα "οικείο-ανοίκειο" στο Ξενία της Πάρνηθας.

φαντασία, δημιουργώντας έτσι συχνά την
ψευδαίσθηση ανύπαρκτων μορφών ή την
ψευδαίσθηση ότι αποκτούν ζωή κάποια στοιχεία
της φύσης. Σε ένα τέτοιο μυστηριακό τοπίο
είναι κτισμένο το κτίριο του Ξενία,
δημιουργώντας έτσι σε όποιον το επισκέπτεται
τέτοια συναισθήματα.

Αυτό δημιουργεί μία σύγχυση σε επίπεδο
λογικής σχετικά με το αν κάτι είναι έμψυχο ή
άψυχο, στοιχείο που ο Freud έχει συνδέσει με
την πρόκληση ανοικείου. Αυτό γίνεται ακόμα
πιο έντονο στο Πάρκο Των Ψυχών που οι κορμοί
των δέντρων μοιάζουν να παίρνουν
ανθρωπόμορφες διαστάσεις, προσδίδοντάς τους
υπερφυσικά χαρακτηριστικά και δημιουργώντας
με την σειρά του μία αβεβαιότητα σε επίπεδο
λογικής.⁸³

⁸³ Ο Γιεντς υπέδειξε ως πιο ενδεδειγμένη περίπτωση
ανοικείου την «αμφιβολία για την ύπαρξη ζωής σε ένα εκ
πρώτης όψεως έμβριο όν και αντίστροφα, την υποψία ότι ένα
άψυχο αντικείμενο είναι τελικά έμψυχο», επικαλούμενος την
εντίπωση που προκαλούν τις κέρινες μορφές, οι καλοφτιαγμένες
κούκλες και τα μηχανικά παιχνίδια



εικόνες 122,123,124,125,126,127. Οι διαφορετικές ατμόσφαιρες στο τοπίο δημιουργούν μία σύγχυση ανάμεσα στην πραγματικότητα και την φαντασία, οδηγώντας συχνά στην ψευδέστιση ανύπαρκτων μορφών ή στην ψευδέστιση ότι αποκτούν ζωή κάποια στοιχεία της φύσης.

Ξεπερασμένες ανιμιστικές θεωρίες

Σήμερα η επιβλητική του όψη έχει δημιουργήσει δεκάδες αστικούς μύθους, από δαιμόνια και φαντάσματα μέχρι τελετές μαύρης μαγείας να συμβαίνουν στο εσωτερικό του, κάτι φυσικά που δεν ισχύει σε καμία περίπτωση. Αυτό όμως δεν κάνει το ίδιο το κτήριο ή την ιστορία που κουβαλάει λιγότερο τρομακτική για τον επισκέπτη.

Και η αλήθεια είναι ότι παρά την απόσταση που πρέπει να διανύσει κάποιος για να το συναντήσει, έχει επισκέπτες και μάλιστα αρκετούς. Πολλοί είναι αυτοί που στο πέραςμα του χρόνου, περίεργοι, θιασώτες των αστικών μύθων ή και φωτογράφοι, φτάνουν ως εκεί και εξερευνούν το εσωτερικό του.

Πυροδοτεί κατ'αυτόν τον τρόπο την φαντασία και ξυπνά **“ξεπερασμένες”ανιμιστικές πεποιθήσεις**.⁸⁴ Συγκεκριμένα, αναβιώνεται εδώ ότι ο κόσμος κατοικείται από ανθρώπινα πνεύματα. Η αναβίωση τέτοιων υπερνικημένων θεωριών, κατά τον Freud αποτελούν μία από τις ισχυρότερες πηγές την ανοίκειας κατάστασης.

Το άτομο που υφίσταται μία τέτοια ψυχική διαταραχή συνήθως είναι το άτομο εκείνο το οποίο είναι σε θέση να πει πως βρίσκεται «εντός» μίας ιδεολογίας, και αυτό είναι που το καθιστά ικανό να βρίσκεται και «εκτός» αυτής.⁸⁵

⁸⁴ Στην πορεία της ατομικής μας εξέλιξης, φαίνεται ότι όλοι διατρέχουμε αυτή τη φάση, που αντιστοιχεί στον ανιμισμό των πρωτόγονων ανθρώπων, και πως σε κανέναν μας δεν παρέχεται χωρίς να αφήσει υπολείμματα και ίχνη με μια δυναμική έκφραση.

⁸⁵ Louis Althusser, *Positions*, Παρίσι: Editions sociales, 1976, σελ 127

Η σύμφωνα με μία κάπως πιο ιστορικά
συγκεκριμένη προσέγγιση της
ιδεολογίας, πρόκειται για κάποιον ο οποίος
ανακαλύπτει μία «ιδεολογική παραφωνία» στη
συγκρότηση της υποκειμενικότητάς του. Εκεί
δηλαδή που πίστευε πως ήταν ολωσδιόλου
συγκροτημένος ως υποκείμενο μίας νεωτερικής
ιδεολογίας (π.χ. υλισμός, αθεϊσμός), ξαφνικά
βρίσκει μέσα του ισχυρά προ-νεωτερικά
ιδεολογικά στοιχεία.⁸⁶

⁸⁶ Freud, Ό.π., σελ 72



Εικόνες 128,129,130,131,132,133.

4.0 Συμπεράσματα



Η παραπάνω ανάγνωση του χώρου του Ξενία, υπό το πρίσμα του ανοικείου, οδηγεί στη διαπίστωση ότι υπάρχουν συγκεκριμένα χωρικά χαρακτηριστικά και ποιότητες που «καταστούν» το χώρο τόπο ανοικείου. Ως τέτοια χαρακτηριστικά λειτουργούν το ελάχιστο φως, οι αναλογίες του χώρου με τους έντονους επαναλαμβανόμενους διαδρόμους και τα όμοια επαναλαμβανόμενα δωμάτια, η επανάληψη γενικότερα όμοιων στοιχείων στο εσωτερικό του, η κλίμακα του κτιρίου καθώς και το τοπίο στο οποίο βρίσκεται. Η σύνθεση αυτών των χαρακτηριστικών δημιουργεί την αίσθηση του εγκλεισμού, της κλειστοφοβίας και της φυλάκισης, την απώλεια του σημείου αναφοράς και τον αποπροσανατολισμό καθώς και το φόβο του θανάτου. Είναι γεγονός ότι οι φόβοι αυτοί, ως αποτέλεσμα του χώρου, προκαλούνται στην πλειοψηφία των ανθρώπων που το επισκέπτονται, οφείλεται ακριβώς στο ότι ανάγονται στα απωθημένα παιδικά συμπλέγματα και στην ιδέα του θανάτου. Όπως αναφέραμε κατά τον Freud, το ανοίκειο που πηγάζει από τα συμπλέγματα αυτά είναι το ανθεκτικότερο. Το πιο σημαντικό όμως στοιχείο που δημιουργεί την αίσθηση του ανοικείου στο χώρο του Ξενία είναι ότι σ' αυτό εντυπώνεται η «παλαιόθεν γνώριμη» λειτουργία του ως σανατόριο, μέσα στο οποίο πολλοί άνθρωποι έχασαν την ζωή τους, με αποτέλεσμα να επανέρχεται στη συλλογική μνήμη, πράγμα που αναμφισβήτητα συνδέει άρρηκτα το χώρο αυτό με την ύπαρξη του ανοικείου.

Επίσης, από την παραπάνω διερεύνηση, προκύπτει ότι «δεν υπάρχει ανοίκεια αρχιτεκτονική αλλά μία αρχιτεκτονική που κατά καιρούς και για διαφορετικούς λόγους και σκοπούς επενδύεται με ανοίκειες

ποιότητες».⁸⁷ Δεν μπορούμε δηλαδή να πούμε πως υπάρχουν κάποιοι συγκεκριμένοι αρχιτεκτονικοί κανόνες μέσα από τους οποίους προκύπτουν ανοίκειοι χώροι. Για να προκύψει από τον σχεδιασμό το ανοίκειο, η σύνθεση των στοιχείων του χώρου θα πρέπει να είναι τέτοια ώστε να προσδίδονται ποιότητες που παραπέμπουν στις ,κατά τον Freud, πηγές αυτής της αίσθησης, δηλαδή στην επανενεργοποίηση απωθημένων παιδικών συμπλεγμάτων και στην αναβίωση «ξεπερασμένων» ανιμιστικών θεωριών καθώς και της ιδέας του θανάτου. Αν και, όπως αναφέραμε, δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε μεμονωμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία ως ανοίκεια και να τα χρησιμοποιήσουμε ως τέτοια, υπάρχουν κάποιοι χώροι που παραπέμπουν τυπολογικά και εννοιολογικά σε άμεσες χωρικές εκφράσεις των πηγών του ανοικείου. Παράδειγμα τέτοιων χώρων θα μπορούσε να αποτελέσει ο τάφος ή η φυλακή. Είναι χώροι που για την πλειονότητα των ανθρώπων είναι ανοίκειοι.

Όπως είδαμε, μέσα από την χρήση παραδειγμάτων, το ανοίκειο εμφανίζεται στο χώρο με δύο διαφορετικούς τρόπους, σαν μία ιδιότητα του χώρου, που εμφανίζεται άλλοτε σταδιακά και άλλοτε αιφνίδια, και σαν ένα αρχιτεκτονικό εργαλείο. Στη τελευταία κατηγορία, η αίσθηση αυτή του φόβου δεν προκύπτει τυχαία ως αποτέλεσμα συμπτώσεων ή τυχαίων γεγονότων αλλά είναι αποτέλεσμα σχεδιασμού. Αυτή είναι και η μεγάλη διαφορά που εντοπίζουμε σε σχέση με την άλλη κατηγορία στην οποία το ανοίκειο δεν σχεδιάζεται ή δεν τροποποιείται ο χώρος του για να εξυπηρετεί αυτόν τον σκοπό, αλλά δημιουργείται ως αποτέλεσμα άλλων παραμέτρων.

⁸⁷ Vidler, Ο.π., σελ 12

Μέσα από τα παραδείγματα που αναφέραμε, απαντάτε ένα πολύ σημαντικό ερώτημα που είναι ο τρόπος επέμβασης του αρχιτέκτονα σε κτίρια ή περιβάλλοντα με έντονο ανοίκειο χαρακτήρα. Είδαμε ότι η αίσθηση του ανοίκειου που πολλές φορές μπορεί να συνοδεύει από αίσθηση φόβου, κινδύνου, αγωνίας είναι δυνατόν να κινητοποιήσει τον άνθρωπο και να τον οδηγήσει σε μια κατάσταση επαγρύπνησης. Η χρήση του ανοικείου σε μία σύνθεση είναι δυνατόν να προκαλέσει στο επισκέπτη έντονα συναισθήματα, που μπορεί να παρομοιαστεί συμβολικά με μία εσωτερική ψυχική διαδρομή. Ο αρχιτέκτονας έχει την δυνατότητα να δημιουργήσει διαφορετικές ατμόσφαιρες που θα δημιουργούν έντονες μεταβολές, με σκοπό να διεγείρουν τον επισκέπτη ώστε να του προκληθούν διάφορα συναισθήματα, όχι μόνο οικεία και ευχάριστα αλλά και ανοίκεια, σκοτεινά, προκειμένου να του προκύψουν προβληματισμοί και αναζητήσεις σχετικά με το χώρο και τον τόπο, να αντιληφθεί πιο έντονα την αξία του και να βιώσει πιθανόν την οικειότητα με μεγαλύτερη ένταση. Το ανοίκειο κατά αυτόν τον τρόπο από ανεπιθύμητη αίσθηση αποκτά μια θετική όψη αφού γίνεται ένα «εργαλείο σχεδιασμού» προς εκπλήρωση ενός ανώτερου σκοπού της αρχιτεκτονικής.

Το ερώτημα που προκύπτει είναι, ποια είναι τελικά η αξία αυτών των “ανοίκειων” χώρων για την εκάστοτε κοινωνία στην οποία αναφέρονται.

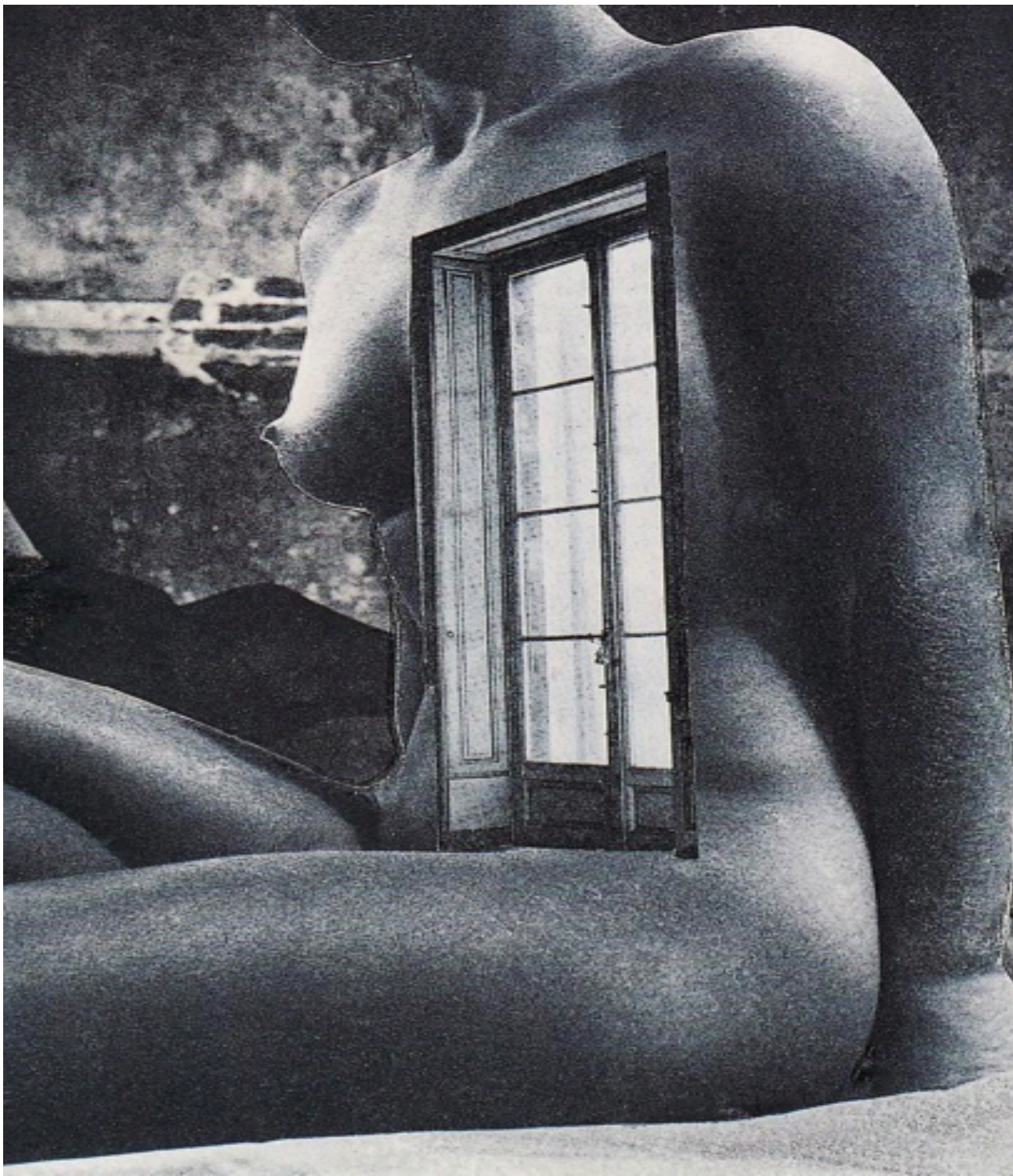
“Ανοίκειοι” χώροι χαρακτηρίζονται, όπως αναφέραμε, χώροι που για κάποιο λόγο έχουν υποστεί απώθηση και επανέρχονται μέσα από τη φυσική τους υπόσταση, επαναφέροντας μνήμες ενός ξεχασμένου παρελθόντος.

Συχνά η κοινωνία τους αντιμετωπίζει σαν αστικά κενά ή σαν χώρους υπολειμματικούς, όπου πλέον, η λειτουργία τους και ο ρόλος τους μοιάζει να ενοχλεί και δεν συνάδει με άλλους «γειτονικούς, ευγενέστερους». Οι ανοίκειοι αυτοί χώροι τις περισσότερες περιπτώσεις φιλοξενούν μια ανθρώπινη δραστηριότητα που η κοινωνία θέλει να περιθωριοποιήσει.

Μία βασική αξία αυτών των χώρων είναι ότι λειτουργούν ως φορείς μνήμης, ακόμα και μίας μνήμης που θα θέλαμε να είχε ξεχαστεί. Όπως αναφέρει και ο Gaston Bachelard «τον κάθε χώρο δεν τον ζούμε μόνο στην θετικότητα του ούτε μόνο την συγκεκριμένη στιγμή που μας προσφέρει τα ευεργετήματά του, κάθε πραγματική ευζωία έχει ένα παρελθόν. Με την ονειροπόληση ένα ολοκληρω παρελθόν έρχεται να ζήσει σε ένα καινούριο χώρο. Η ονειροπόληση ξεκινά όταν ο χώρος ανοίγει την 'εστία' του προς τον ονειροπόλο για να τον πάει πέρα και από την αρχαία μνήμη». Για να προχωρήσει λοιπόν μία κοινωνία χρειάζεται ένα παρελθόν που το γνωρίζει και το κατανοεί και πάνω σε αυτό χτίζει το νέο, το όνειρο και την φαντασία, αυτή είναι και η αξία της μνήμης. Το παρελθόν και η φαντασία μένουν άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους. Όταν περνούν τα χρόνια οι μνήμες μοιάζουν σαν αναφλέξεις μέσα σ'αυτά που έχουμε ζήσει. Αποτυπώθηκαν για να ανασυρθούν ξανά και ξανά, ακόμα και αν μοιάζουν αρνητικές, διατηρώντας αναλλοίωτη την αιτία που τις απώθησε. Σύμφωνα με τον Heidegger επίσης, το να βιώσεις το ανοίκειο σε αναγκάζει να αναθεωρήσεις και ίσως να απορρίψεις καθιερωμένους τρόπους σκέψης και δράσης κάνοντας ένα βήμα προς την αυθεντικότητα.

Το Ξενία είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κτιρίου όπου η κοινωνία προσπαθεί

να το απομονώσει, γι' αυτό και επιλέχτηκε μια τοποθεσία τόσο απομακρυσμένη για την ανέγερσή του. Η φυσική του παρουσία ακόμα και σήμερα, παρά την εσκεμμένη εγκατάλειψή του, δηλώνει την άρνησή του να εξαφανιστεί. Συνεχίζει να υπάρχει και να αποτελεί αντικείμενο ενδιαφέροντος για πολλούς ανθρώπους που το επισκέπτονται απλά για να το γνωρίσουν. Αυτός ήταν και ένας βασικός λόγος για την επιλογή του συγκεκριμένου κτιρίου, έναντι άλλων ερειπίων, το ότι πρόκειται για ένα κτίριο εγκαταλειμμένο σε μία απομακρυσμένη περιοχή, που κατά γενική ομολογία προκαλεί έντονα την ανοίκεια αίσθηση στο βαθμό του τρόμου, και όμως αποτελεί πόλο έλξης για πολλούς που το επισκέπτοντε. Η επίσκεψη του δεν γίνεται μόνο από "περιθοριακές" ομάδες ανθρώπων αλλά και από άλλους που απλά ενδιαφέροντε να το γνωρίσουν και να το δουν.



Εικόνα 134. Ορισμένες φορές πιστεύουμε ότι αναγνωρίζουμε τους εαυτούς μας μέσα στο χρόνο ενώ στη πραγματικότητα δεν αναγνωρίζουμε παρά μία διαδοχή από προσηλώσεις μέσα στους χώρους της αμετακινήσιμης της ύπαρξής, μίας ύπαρξης που δεν θέλει να παρέλθει, που ακόμα και όταν στο παρελθόν ξεκινάει για μία αναζήτηση του «χαμένου χρόνου», δεν θέλει παρά να αναστείλει το πέταγμα του χρόνου. Μέσα στις χιλιάδες κυψέλες του, ο χώρος κρατά συμπυκνωμένο χρόνο. Σ' αυτό χρησιμεύει ο χώρος.

Βιβλιογραφία-Πηγές

Βιβλία

Bachelard Gaston, *the poetics of Space*, New York 1964

Bachelard Gaston, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου-Ιωάννα Χατζηνικολή, Εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 2007

Bachelard Gaston, *Το νερό και τα όνειρα*, μτφρ. Τσούτη Ελση, εκδόσεις Χατζηνικολή, 3^η έκδοση, Αθήνα 1985

Baudelaire Charles, *Αισθητικά δοκίμια*, μτφρ. Ρέγκου Μαρία, εκδόσεις PRINTA, Αθήνα 2005

Βαΐου Ντίνα, "Πόλη και πολίτες: Η καθημερινή ζωή και το δικαίωμα στην πόλη", από *Η βιώσιμη πόλη*, επιμ. Μοδινός Μ. - Ευθυμιόπουλος Η, Εκδ. Στοχαστής- ΔΙΠΕ, Αθήνα 2000.

De Botton Alain, *Η Αρχιτεκτονική της Ευτυχίας*, μτφρ. Αντώνης Καλοκύρης, Πατάκη, Αθήνα 2006

Dolar Mladen, "I shall be with you in your wedding night": Lacan and the uncanny. *October: Rendering the Real*. Vol.58, MIT Press, Autumn 1991

Δενδρινός Σταυρός Κ., *Η Μετάβαση ως συνθήκη αντιληψής του αρχιτεκτονικού έργου: Η συμβολή της στην συγκρότηση της αρχιτεκτονικής δομής*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2007

Freud Sigmud, "The uncanny", in *The standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmud Freud*, Hogarth Press, London 1955

Freud Sigmund, *Το Ανοίκειο*, μτφρ. Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα 2009

Heidegger Martin, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, μτφρ. Γ. Ξηροπαίδης. Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2008.

Kelley Mike, *The uncanny* (art catalogue), Walther Konig Publications, 1993.

Λέφας Παύλος, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση*. Από το Heidegger στον Koolhaas, Πλέθρον, Αθήνα 2008

Lawley Alanna, *A sense of the uncanny within domestic places*, 2000 in www.alannalawley.com [accessed 10/12/2008]

Libeskind Daniel, *Extension to the Berlin Museum with Jewish Museum Department*, Ernst and Sohn 1992

Louis Althusser, *Positions*, Editions sociales, Παρίσι 1976

Lynch Kevin, *The Image of the City*, the MIT Press, Massachussets, Cambridge, London, England 1960

Norberg-Schulz Christian, *Genius loci: Το πνεύμα του τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Φραγκόπουλος Μ., Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2009

Schneider Gregor, *Haus u r 1985-1997*, Städtisches Museum Abteiberg Monchengladbach, Frankfurt 1997

Σιδέρης Νίκος, *Αρχιτεκτονική και ψυχανάλυση:*

φαντασίωση και κατασκευή, εκδόσεις futura,
Αθήνα 2006

Σταυρίδης Σταύρος, Από την πόλη οθόνη στην
πόλη σκηνή, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα,
Αθήνα 2002

Tadao Ando-Complete Works, Tadao Ando,
Francesco Dal Co, Phaidon Press Limited, 1995

Vidler Anthony, *The Architectural
Uncanny. Essays in the modern unhomely*, The
MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, Engl
and 1992

Vidler Anthony, *Warped space: Art,
Architecture and anxiety in modern culture*,
the MIT Press, second printing,
Cambridge, Massachusetts, London, England
2001

Εργασίες και άρθρα

Ανδρουλακάκη Ελευθερία, Γιοβάνη Αλεξάνδρα, Από
τον Freud στον Libeskind, Ερευνητική Εργασία
Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., Ιούνιος 2010

Ντρίβα Λήδα, *Η αισθητική πρόληψη του τοπίου
μέσω της διερεύνησης του ανοίκειου_η
περίπτωση της λίμνης της
Βουλιαγμένης*, Ερευνητική Εργασία Σχολής
Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πολύτεχνείου
Κρήτης, Χανία, Φεβρουάριος 2013

Τσίμας Νίκος, *Προς μία Ανοίκεια
Χωρικότητα. Διερεύνηση της Χωρικής Εκφρασης
του Ανοικείου στο Χώρο του G.Schneider Haus
U R*, Μεταπτυχιακή Εργασία Σχολής Αρχιτεκτόνων
Ε.Μ.Π., Κατεύθυνση Α: Σχεδιασμός-Χώρος-
Πολιτισμός

Δικτυακοί Τόποι

Kelley Mike, *The Uncanny*

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mike-kelley-uncanny>

Tony Oursler,

http://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2010-10-07_tony-oursler

Χρήστος Σημάτος, «Οικείο-Ανοίκειο», Ξενία Πάρνηθας, www.Christos-Simatos.com/index.php/el/familiar-unfamiliar-el/31-simatos-familiar-unfamiliar

Ξενία Πάρνηθας,

<http://www.ough.gr/index.php?mod=articles&op=view&id=1138>

<http://www.greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικες-ματιες/οδοιπορικό-στο-ξενία-πάρνηθας-id2268>

<http://www.briefingnews.gr/perierga/item/52457-thriller-me-t-a>

Πηγές εικόνων

1. <https://ninacouletaki.files.wordpress.com/2013/11/by-mehmet-akin.jpg>

2.3.54.63.64.65.66.69.77.78.79.80.85.89.90.91.94.100.103.104.110.111.112.113.114. Αθανασία Θάλεια Στεργίου

4.5.6.7.8.9.10.11.12.13.<http://brookeshaden.com/gallery/>

14.<http://www.decobook.gr/parousiaseis/spoudastika-themata/1290-deconstructivism-a-blobitecture->

15.16. <http://freehdw.com>

17.47.48.49.50.51.52.60.61.62.65.68.70.82.83.84.99.101.102.<http://desertedplaces.blogspot.com/2012/11/a-deserted-hotel-on-parnitha-mountain.html>

18. <http://www.coffeebean.cf/internship-coop-himmelb-l-au>

19.20.21. <http://www.dreamstime.com/stock-photography-new-york-people-commuting-rain-image27991242>

22.23.27.28.29 **Τσίμας Νίκος**, *Προς μία Ανοίκεια Χωρικότητα. Διερεύνηση της Χωρικής Εκφρασης του Ανοικείου στο Χώρο του G.Schneider Haus U R*, Μεταπτυχιακή Εργασία Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π., Κατεύθυνση Α: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός

24.http://www.zeroundicipiu.it/2011/07/12/oscurita/boullee_tempio-della-morte/

25.<http://www.galinsky.com/buildings/chikatsuasuka/>

26.http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/haus_ur_1985rheydt_photo01.htm

30.<http://www.artnet.com/Magazine/features/saltz/saltz12-10-2.asp>

31.32.33.[http://www.greekarchitects.gr/gr/ερ
ευνητικες/ανοικειο-και-χωρος-id4167](http://www.greekarchitects.gr/gr/ερ
ευνητικες/ανοικειο-και-χωρος-id4167)

36.37.38.39.[http://fotopappous.blogspot.gr/2
009/11/berlin-denkmal-fur-die-ermordeten-
juden.html](http://fotopappous.blogspot.gr/2
009/11/berlin-denkmal-fur-die-ermordeten-
juden.html)

34,35,41,42.[http://www.aua.gr/fasseas/syllog
i.htm](http://www.aua.gr/fasseas/syllog
i.htm)

**43.44.45.46.53.55.56.57.58.59.76.81.92.95.96
.97.105.108.109.**[http://www.greekarchitects.g
r/gr/αρχιτεκτονικες-ματιες/οδοιπορικό-στο-
ξενία-πάρνηθας-id2268](http://www.greekarchitects.g
r/gr/αρχιτεκτονικες-ματιες/οδοιπορικό-στο-
ξενία-πάρνηθας-id2268)

71.72.73.74.75. [www.Christos-
Simatos.com/index.php/el/familiar-
unfamiliar-el/31-simatos-familiar-unfamiliar](http://www.Christos-
Simatos.com/index.php/el/familiar-
unfamiliar-el/31-simatos-familiar-unfamiliar)

86.87.<http://pixshark.com/blinding-light.htm>

88.[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St
onehenge_cloudy_sunset.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St
onehenge_cloudy_sunset.jpg)

98.[http://es.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bat
tista_Piranesi](http://es.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bat
tista_Piranesi)

106.107.[http://photography.nationalgeographi
c.com/photography/photo-of-the-
day/landscapes/?page=5](http://photography.nationalgeographi
c.com/photography/photo-of-the-
day/landscapes/?page=5)

115.116.117.118.119.120.[http://www.rafalmale
szyk.com](http://www.rafalmale
szyk.com)

121.122.123.124.125.126.[http://www.digital-
camera.gr/index.php?option=photos&action=vie
w&photo_id=39250](http://www.digital-
camera.gr/index.php?option=photos&action=vie
w&photo_id=39250)

