

ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗ ΑΝΤΩΝΙΑ_ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΜΑΡΙΑΛΕΝΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΒΑΖΑΚΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ “ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ” ΣΤΟ ΧΩΡΟ: ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΚΑΙ ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

**Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ “ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ” ΣΤΟ ΧΩΡΟ:
ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΚΑΙ ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ**

Πολυτεχνείο Κρήτης | Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ερευνητική Εργασία | Αποστολάκη Αντωνία
Χατζηβασιλείου Μαριαλένα

Επιβλέπων | Βαζάκας Αλέξανδρος

Χανιά, Ιούνιος 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΜΕΡΟΣ Α΄

I. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ “ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ”

II. ΒΑΣΙΚΕΣ ΓΝΩΣΤΙΚΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ

- i. ΑΙΣΘΗΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΛΗΨΗ
- ii. ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ
- iii. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ

III. ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ

- i. Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗ ΜΙΚΡΗ ΚΛΙΜΑΚΑ
- ii. Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΚΛΙΜΑΚΑ

ΜΕΡΟΣ Β΄

I. ΜΕΣΑ ΕΝΕΡΓΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ

- i. ΦΩΣ
- ii. ΣΧΗΜΑ
- iii. ΜΕΓΕΘΟΣ – ΚΛΙΜΑΚΑ
- iv. ΧΡΩΜΑ
- v. ΥΛΙΚΑ

II. ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΩΝ “ΜΕΣΩΝ” ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

III. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΧΩΡΟ

i. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

ii. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΑΙΣΘΗΣΗΣ

...ΚΙΝΑΙΣΘΗΣΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΜΕΡΟΣ Γ΄

I. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΧΩΡΟ

i. ΤΟ ΕΒΡΑΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ, DANIEL LIBESKIND

ii. ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, THE CHICHU ART MUSEUM,
TADAO ANDO

ΜΕΡΟΣ Δ΄

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

i. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΥΠΟΒΟΛΗΣ ΑΛΛΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ

ii. ΣΩΦΡΟΝΙΣΤΙΚΑ ΙΔΡΥΜΑΤΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τι εννοούμε όταν μιλάμε για ποιοτική αρχιτεκτονική; Αρκεί ένας χώρος να είναι καλά σχεδιασμένος και λειτουργικός; Πως ο χρήστης αντιλαμβάνεται το χώρο και ποιοί παράγοντες επηρεάζουν την προσωπική του εμπειρία μέσα σε αυτόν; Γιατί ένας χώρος αποπνέει γαλήνη, προκαλεί συγκίνηση, ηρεμία ή αντίθετα φόβο, αποστροφή; Τι σημαίνει για τον καθένα ένας ευχάριστος ή δυσάρεστος χώρος; Ποιά στοιχεία (υλικά και άυλα) ενεργοποιούν τις αισθήσεις του χρήστη;

Πολλοί αρχιτέκτονες με το έργο τους προσπάθησαν να διερευνήσουν τους παράγοντες εκείνους που μετατρέπουν την παραμονή σ' έναν χώρο σε εμπειρία αισθήσεων. Όπως γίνεται αντιληπτό οι παράγοντες αυτοί ποικίλουν. Είναι ο τρόπος με τον οποίο εισέρχεται το φυσικό φως, η θερμοκρασία του χώρου, ο χρόνος και οι συνέπειες αυτού, τα υλικά που χρησιμοποιούνται, το χρώμα και πολλοί άλλοι. Ένας χώρος ή ένα αντικείμενο, ανεξάρτητα από το πόσο καλά είναι σχεδιασμένα ή όχι, δεν θα μας κάνουν να τα οικειοποιηθούμε από την πρώτη στιγμή. Αν μιλάμε για αρχιτεκτονική, αυτό θα προκύψει από τη χρήση ή την κατοίκηση του σπιτιού, από τις μυρωδιές που θα θυμόμαστε, από την αίσθηση του αντικειμένου στο χέρι μας ακόμη κι όταν δεν το κρατάμε, από τους ήχους που θα επαναφέρουν αναμνήσεις.

Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά αποτελούν μόνο ένα μέρος από αυτά που μπορούν να περιγράψουν την **“ατμόσφαιρα”** του χώρου, την οποία ο χρήστης κατανοεί ή αισθάνεται μέσα από την **βιωματική του εμπειρία** σε αυτόν. Τι είναι αυτό που διεγείρει τις αισθήσεις, επηρεάζει την νοητική αντίληψη και κατ'επέκταση την ψυχολογία του χρήστη; Ποιά είναι τα σημαντικότερα **“μέσα”** που χρησιμοποιεί ο αρχιτέκτονας στην προσπάθειά του να αποτυπώσει στο χαρτί πιθανές **αισθητηριακές εμπειρίες**, δηλαδή να αποδώσει **“ατμόσφαιρα”**, και όχι απλά ένα λειτουργικό χώρο; Αυτά είναι κάποια από τα ερωτήματα που μας απασχόλησαν και θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε.

ΕΠΕΞΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ

Στο πρώτο μέρος της εργασίας μας, αρχικά προσεγγίσαμε την έννοια της **“ατμόσφαιρας”** με αφορμή το βιβλίο του Peter Zumthor, *“Atmospheres”*, στο οποίο και ο ίδιος αναρωτιέται τι είναι αυτό που κάνει την αρχιτεκτονική ποιοτική και προσπαθεί να ορίσει αυτή την έννοια. Ο Zumthor, ορίζει ως **“ατμόσφαιρα”**, το **συναίσθημα** που μας δημιουργείται, όταν επισκεπτόμαστε ένα χώρο για πρώτη φορά και καταφέρνει να μας **“αγγίξει”**. Αυτό αποτέλεσε για εμάς την αφετηρία για να προσδιορίσουμε τι είναι αυτό που μας **“αγγίζει”** σε ένα χώρο, με ποιο τρόπο μας επηρεάζει αυτό που λέμε **“ατμόσφαιρα”** και πως γίνεται αντιληπτή;

Θέλοντας να μελετήσουμε τους μηχανισμούς με τους οποίους ο χρήστης βιώνει το χώρο και την **“ατμόσφαιρα”**, πρέπει αρχικά να προσδιορίσουμε βασικές έννοιες, όπως αυτές της **αίσθησης** και της **αντίληψης**. Αναφερόμαστε σε **βασικές θεωρίες της αντίληψης** όπως ο Στροκτουραλισμός, σύμφωνα με τον οποίο, η αντίληψη είναι το άθροισμα των αισθητηριακών ερεθισμάτων και την οικολογική θεωρία του Gibson, κατά την οποία, οι αισθητηριακές πληροφορίες είναι επαρκείς για το σχηματισμό αντίληψης και δε χρειάζεται κανενός είδους γνωστική επεξεργασία των αισθητηριακών ερεθισμάτων. Δίνουμε έμφαση στη **θεωρία της Gestalt**, γιατί θεωρείται μία από τις σημαντικότερες και πιο αντιπροσωπευτικές, και αποτελεί αφετηρία και βάση για αυτές που ακολούθησαν. Πρόκειται για ένα κλάδο της ψυχολογίας που δημιουργήθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα στη σχολή Ψυχολογίας του Βερολίνου, οι εκφραστές της οποίας απέδειξαν ότι η μορφή κάθε στοιχείου γίνεται αντιληπτή από τη θέση και τη λειτουργία του, βασισμένοι σε κάποιες αντιληπτικές ιδιότητες, που θα αναλύσουμε παρακάτω. Στη συνέχεια αναλύουμε εφαρμογές αυτής της θεωρίας στη μικρή και μεγάλη κλίμακα. Στην αντίληψη του χώρου σε μεγάλη κλίμακα, σημαντική αναφορά για τη σύνθεση της εργασίας μας ήταν ο Kevin Lynch και συγκεκριμένα το βιβλίο του *“The Image of the City”*, στο οποίο ερμηνεύει την πόλη με ψυχολογικά και γεωμετρικά κριτήρια, έντονα επηρεασμένα από τις θεωρίες της αντίληψης της Gestalt.

Στο δεύτερο μέρος αναλύουμε κάποια από τα “μέσα” που χρησιμοποιούνται στην αρχιτεκτονική σύνθεση και ενεργοποιούν τις **αισθήσεις** του χρήστη. Κάποια από αυτά είναι το φως, τα σχήματα, τα χρώματα και τα υλικά που χρησιμοποιούνται σε ένα χώρο. Μελετάμε τον τρόπο που αυτά συμμετέχουν και επηρεάζουν την αισθητηριακή εμπειρία στο χώρο, δίνοντας παραδείγματα μέσα από τον αρχιτεκτονική. Θεωρούμε σημαντική την παρουσία του ανθρώπινου σώματος στο χώρο και καθοριστική για την βιωματική εμπειρία του χρήστη μέσα σε αυτόν, για αυτό και αναλύουμε εκτενέστερα τις έννοιες της **σωματικότητας** και της **κιναίσθησης**. Χρησιμοποιούμε την τέχνη του κινηματογράφου για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτές τις έννοιες, αφού μέσα από την ενιαία θεώρηση των εννοιών χώρος-χρόνος την οποία αναπτύσσει, καθίσταται ίσως το πλέον προνομιακό μέσο αναπαράστασης της χωρικής εμπειρίας.

Στο τρίτο μέρος παραθέτουμε και αναλύουμε δυο παραδείγματα από τον αρχιτεκτονικό χώρο, που θεωρούμε ότι εμπίπτουν στη κατηγορία της **αισθητηριακής αρχιτεκτονικής**, είτε επειδή η κεντρική ιδέα της σύνθεσης εστιάζεται στο σχεδιασμό κάποιας σωματικής διαδικασίας, είτε επειδή υπάρχει η πρόθεση για εξοικείωση του χρήστη με το χώρο χρησιμοποιώντας τις αισθήσεις του. Συγκεκριμένα μελετάμε το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο του Daniel Libeskind και το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, The Chichu Art Museum του Tadao Ando. Πιστεύουμε ότι συνδυάζουν επιτυχώς τα διάφορα αρχιτεκτονικά εργαλεία – “μέσα”, προκαλώντας το χρήστη να βιώσει το χώρο και να κατανοήσει την “**ατμόσφαιρα**” μέσω μιας **πολυαισθητηριακής εμπειρίας**.

Τέλος ακολουθούν τα συμπεράσματα της μελέτης μας, μία σύνοψη των ερωτημάτων με τα οποία ξεκινήσαμε και η απάντηση που εμείς δίνουμε σε αυτά. Ακολουθεί το παράρτημα στο οποίο μελετάμε την αρχιτεκτονική ως μέσο επιβολής άλλων δυνάμεων, αφού διαπιστώσαμε ότι στην αρχιτεκτονική πολλές φορές, τόσο η λειτουργικότητα όσο και η βιωματική εμπειρία σε ένα χώρο, δεν αποτελούν κάποιους από τους στόχους της σύνθεσης, αλλά χρησιμοποιούνται για την ανάδειξη πρακτικών και ιδεολογιών της κοινωνίας γενικότερα.

Αντλούμε πηγές από ένα εύρος βιβλίων τα οποία κατονομάζουμε στο τέλος, καθώς και από το διαδίκτυο, ενώ πηγή έμπνευσης για εμάς είναι κυρίως ο, Rudolf Arnheim και συγκεκριμένα τα βιβλία του “Τέχνη και Οπτική Αντίληψη” και “Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής Μορφής” και ο Peter Zumthor με το βιβλίο του “Atmospheres”. Τα βιβλία αυτά μας δημιούργησαν όλα τα παραπάνω ερωτήματα και μας προβλημάτισαν ιδιαίτερα για τον όρο ατμόσφαιρα σε ένα χώρο. Τι είναι αυτό που την προσδιορίζει και πώς ο χρήστης την αντιλαμβάνεται;

“Είναι στον αέρα. Το πρώτο πράγμα που θυμίζει η ατμόσφαιρα είναι στον αέρα, η άυλη υπόσταση του αέρα. Ένα αέριο στρώμα που περιβάλλει τον πλανήτη, μια ζώνη όπου κινούνται τα σύννεφα, η ατμόσφαιρα είναι το αόρατο πέπλο γύρω από κάθε αντικείμενο το οποίο εκπέμπει ένα είδος αρώματος ή ζεστασιάς. Η ατμόσφαιρα δημιουργείται από το συγκεκριμένο αντικείμενο ή τόπο –απορρέει από αυτό- και ταιριάζει με αυτό σαν ένα είδος πνεύματος που επιπλέει τριγύρω, αποκαλύπτοντας, προδίδοντας μια ορισμένη αίσθηση του τόπου ή του αντικειμένου, παραμένοντας πάντα ορατή.”¹

Michel Orsoni

¹ Michel Orsoni, *‘Point of view: A question of atmosphere’*, εκδ. John Wiley & Sons, 2008

I. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ “ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ”

Στο ερώτημα τι θεωρείται ποιοτική αρχιτεκτονική προσπάθησε να απαντήσει ο Peter Zumthor² στο βιβλίο του *Atmospheres*³, όπου αναφέρει ότι για αυτόν καλή αρχιτεκτονική έχουμε όταν ένα κτήριο ή ένας χώρος **“αγγίζει”** το χρήστη κάθε φορά. Με μία λέξη αυτό το συναίσθημα το ορίζει ως **“ατμόσφαιρα”** του κτηρίου και το παρομοιάζει με την πρώτη εντύπωση που μας δημιουργεί κάποιος όταν τον γνωρίζουμε. Γίνεται στιγμιαία και ασυναίσθητα και την αντιλαμβανόμαστε μέσω της **συναισθηματικής ευαισθησίας**. Πρόκειται για ένα παράγοντα που λειτουργεί άμεσα όταν εισέλθουμε σε ένα χώρο και μας προκαλεί παρόμοιο συναίσθημα με αυτό της τέχνης της μουσικής. Η αληθινή αρχιτεκτονική δεν είναι απλώς μια κατασκευή, αλλά μεταφέρει εικόνες, μνήμες και αντανακλά κάποια **“ατμόσφαιρα”**.



Peter Zumthor, *Atmospheres*, Εξώφυλλο βιβλίου

² Peter Zumthor, (1943) Ελβετός αρχιτέκτονας, βραβεία: Pritzker Prize (2009), RIBA Royal Gold Medal (2013)

³ Peter Zumthor, *Atmospheres*, Birkhauser, Basel, 2006

Η “ατμόσφαιρα”, κατά τον Zumthor, σε ένα χώρο είναι αυτό που τον καθιστά ιδιαίτερο και τον κάνει να ξεχωρίζει από τους άλλους, είναι η ταυτότητα του. Παρακάτω παραθέτουμε την περιγραφή του χώρου, μέσα από τα μάτια ενός επισκέπτη, στο Thermal Vals⁴ του Peter Zumthor, όπως εκείνος τον αισθάνθηκε.



Thermal Vals, Peter Zumthor, Switzerland, 1996

“Κάθομαι στο πέτρινο πεζούλι που είναι λίγο πιο κάτω από τη στάθμη του νερού ώστε να προεξέχει μόνο το κεφάλι μου. Αναρωτιέμαι πως μπορώ να περιγράψω τα κιναισθητικά μου αισθήματα ώστε να μεταφέρω σε λέξεις αυτή την βιωμένη εμπειρία χωρικών καταστάσεων. (...) Αυτό που δυσκολεύομαι να περιγράψω είναι η αίσθηση της στιγμής. Της στιγμής που όλα τα μέλη μου έχουν χαλαρώσει, όμως ο βαθμός διέγερσης του κέντρου πρόσληψης αισθητηριακών πληροφοριών τείνει στο κόκκινο. (...) Κάθε πατημασιά, κάθε ακούμπισμα του χεριού, κάθε αναπνοή,

⁴ Thermal Vals, Peter Zumthor, Switzerland, 1996

σημαδεύουν το κτήριο κι αυτό με τη σειρά του χαιδεύει τα εκτεθειμένα μέλη του σώματος. Καθώς βρίσκεται μέσα σε αυτό το χώρο η αφή γίνεται όραση, γίνεται το βλέμμα του σώματος.’’⁵

II. ΒΑΣΙΚΕΣ ΓΝΩΣΤΙΚΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ

ΑΙΣΘΗΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΛΗΨΗ



Πίνακας Ζωγραφικής από την έκθεση “Η ψυχή του τοπίου, Αναδρομή 1985-2015, Χρύσα Βέργη ...” *“Συνειδητοποιώ ότι δεν ζωγραφίζω τοπία αλλά τη σχέση μου με το φυσικό μου περιβάλλον...”*

“Οι αισθήσεις είναι η σύνδεση της φύσης, μέσω του εγκεφάλου με το σώμα”

Σωκράτης⁶

⁵ Ερευνητική εργασία, *Αισθήσεις και Προσωπική Ερμηνεία. Μια ξεχασμένη πτυχή στην Αρχιτεκτονική*, Παπαευθυμίου Παναγιώτα, Επιβλ. Π. Τουρνικιώτης, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2014

“Ο εγκέφαλος προσαρμόζεται και επικοινωνεί με την ύλη μέσω των αισθήσεων”

Αριστοτέλης⁷

Θέλοντας να μελετήσουμε τους μηχανισμούς με τους οποίους ο χρήστης αντιλαμβάνεται και κατανοεί την “ατμόσφαιρα”, πρέπει πρώτα να προσδιορίσουμε βασικές έννοιες, όπως αυτές της **αίσθησης** και της **αντίληψης**.

Υπάρχουν δύο διαφορετικές ερμηνείες του ρήματος **αισθάνομαι**. Η πρώτη αναφέρεται στα ερεθίσματα που μας προξενούν οι παράγοντες του εξωτερικού περιβάλλοντος και η δεύτερη αφορά την πρόκληση συναισθημάτων που δημιουργούνται από τον ίδιο τον οργανισμό. Οι αισθήσεις θεωρούνται ότι συμμετέχουν στην αντιληπτική διαδικασία με τη δεύτερη ερμηνεία, κάνοντας την χωρική εμπειρία του χρήστη πολυαισθητηριακή. Άλλωστε, όπως αναφέρει και ο Juhani Uolevi Pallasmaa⁸, η αρχιτεκτονική είναι η τέχνη της συμφιλίωσης μεταξύ των εαυτών μας και του κόσμου και αυτή η μεσολάβηση πραγματοποιείται μέσω των αισθήσεων.

Η **αντίληψη** είναι ο βασικός τρόπος με τον οποίο παίρνουμε πληροφορίες για το περιβάλλον που ζούμε. Ένας από τους πρώτους ορισμούς έχει δοθεί από τον T. Reid (1785)⁹, σύμφωνα με τον οποίο, αντίληψη είναι η βασική γνωστική λειτουργία του υπόλοιπου γνωστικού ανθρώπινου συστήματος και συνδέει τις βιωματικές εμπειρίες με τον εξωτερικό κόσμο.

⁶ Σωκράτης (469 π.Χ. - 399 π.Χ.) Έλληνας Αθηναίος φιλόσοφος, ένας από τους ιδρυτές της Δυτικής φιλοσοφίας

⁷ Αριστοτέλης (384 π.Χ - 322 π.Χ.) , αρχαίος Έλληνας φιλόσοφος και πολυεπιστήμονας, τα έργα του συνιστούν το πρώτο ολοκληρωμένο σύστημα στη Δυτική Φιλοσοφία

⁸ Juhani Uolevi Pallasmaa, (1936) Φιλανδός αρχιτέκτονας, πρώην καθηγητής αρχιτεκτονικής και πρύτανης στο Πανεπιστήμιο Τεχνολογίας του Ελσίνκι.

⁹ Thomas Reid (1710 - 1796) Σκωτσέζος Φιλόσοφος, ιδρυτής της Σκωτσέζικης Σχολής, εκπρόσωπος στο Σκωτσέζικο διαφωτισμό.



The scarlet sunset, Joseph Mallord William Turner

ΒΑΣΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ

Προκειμένου να κατανοήσουμε την έννοια της αντίληψης, μελετήσαμε βασικές θεωρίες που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς πάνω σε αυτή και κατά τις οποίες πολλοί επιστήμονες προσπάθησαν να εξηγήσουν τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται, αναγνωρίζει, αισθάνεται και βιώνει τα πράγματα γύρω του.

Μία από αυτές είναι ο στρουκτουραλισμός, η πρώτη σύγχρονη επιστημονική ψυχολογική θεωρία που διατυπώθηκε από τον Edward Titchener¹⁰. Ασχολήθηκε με την ανάλυση της εμπειρίας σε βασικά δομικά στοιχεία και εξαπλώθηκε πρώτα στη γλωσσολογία και στη συνέχεια σε άλλους σημαντικούς τομείς. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η αντίληψη είναι το άμεσο άθροισμα αντίστοιχων αισθήσεων στα αισθητήρια όργανα. Στοχεύει στη μελέτη του τρόπου με τον οποίο διαρθρώνονται τα στοιχεία του νου και της αντιληπτικής ικανότητας, μέσω της ανάλυσής της στα συστατικά

¹⁰ Edward Titchener (1867-1927), Βρετανός ψυχολόγος, γνωστός για τη θεωρία του στρουκτουραλισμού

της μέρη. Η Οικολογική Θεωρία του Gibson¹¹, υποστηρίζει ότι η αντίληψη είναι αυτόματη διαδικασία που κάνει χρήση σταθερών μεταβλητών του περιβάλλοντος, δεν απαιτείται σκέψη, ή οποιαδήποτε «γνωστική ερμηνεία» των ερεθισμάτων. Ο Gibson εισήγαγε την έννοια του οπτικού πλέγματος στην αντίληψη. Το οπτικό πλέγμα είναι το οπτικό πεδίο του παρατηρητή. Οι πληροφορίες του οπτικού πλέγματος είναι σύμφωνα με τον Gibson, υπεύθυνες για την αντίληψη, και είναι σταθερές (δεν αλλάζουν με την απόσταση του παρατηρητή από ένα αντικείμενο).

“Συνέχεια” του Στρουκτουραλισμού αποτελεί η Θεωρία της Σχολής Gestalt. Μελέτες της βασίστηκαν στη μελέτη και εξέταση της αντίληψης. Βασική αρχή της, που την έκανε ξεχωριστή από τον Στρουκτουραλισμό, ήταν ότι το σύνολο είναι διαφορετικό από το άθροισμα των μερών του. Επηρέασε σε σημαντικό βαθμό τις τέχνες και έπξε καθοριστικό ρόλο στην σχολή του Bauhaus. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, ο εγκέφαλος δεν αποδομεί απλά μια εικόνα αλλά στην ουσία την ανασυνθέτει βασιζόμενος σε κάποιες βασικές αρχές αντιληπτικής ομαδοποίησης. Πρόκειται για μία μορφοδομική προσέγγιση, που ταιριάζει πολύ με τη φαινομενολογία της αντίληψης και προσδιόρισε βασικές αρχές της αντιληπτικής οργάνωσης.

Η **Θεωρία της Gestalt** θεωρείται μία από τις σημαντικότερες θεωρίες της αντίληψης, αποτελεί βάση για άλλες, βρίσκει εφαρμογή και σε άλλους τομείς και για αυτό θα την αναλύσουμε εκτενέστερα. Ο όρος Gestalt πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Graf Christian von Ehrenfels¹². Σύμφωνα με τον Christian von Ehrenfels, η θεωρία Gestalt, αποτελεί έναν κλάδο της ψυχολογίας που δημιουργήθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα στη σχολή της Gestalt (Μορφολογικής) Ψυχολογίας του Βερολίνου. Ως δημιουργοί και κύριοι εκφραστές της θεωρούνται τρεις φοιτητές: ο Max Wertheimer¹³, ο Wolfgang Kohler¹⁴ και ο Kurt Koffka¹⁵. Σύμφωνα

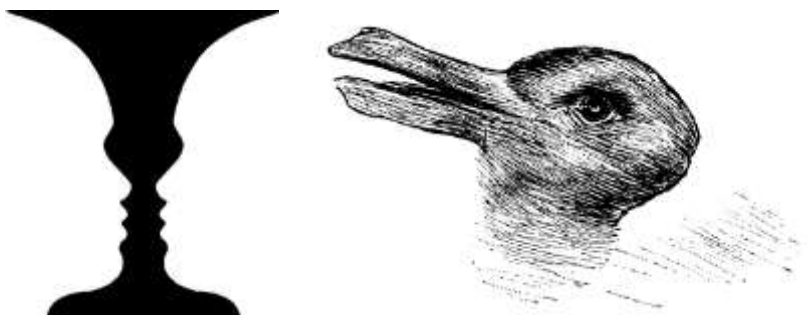
¹¹ James Jerome Gibson (1904-1979), Αμερικανός ψυχολόγος, συνέβαλε σημαντικά στον τομέα της οπτικής αντίληψης

¹² Graf Christian von Ehrenfels (1859 - 1932), Αυστριακός φιλόσοφος, γνωστός και ως ένας από τους ιδρυτές της Θεωρίας της Gestalt.

¹³ Max Wertheimer (1880 - 1943), Αυστρο - ουγγρικής καταγωγής ψυχολόγος και ένας από τους τρεις ιδρυτές της θεωρίας της Gestalt

με αυτή τη θεωρία, η αντίληψη δεν είναι το απλό άθροισμα επιμέρους αισθήσεων και συνοψίζεται στη φράση “το όλο είναι διαφορετικό από το άθροισμα των μερών του”, είναι αποτέλεσμα οργάνωσης των αισθητηριακών πληροφοριών με βάση οργανωτικές αρχές του εγκεφάλου (εγγύτητα, ομοιότητα, συμμετρία κλπ). Οι εκφραστές της Gestalt μπόρεσαν να αποδείξουν ότι ο τρόπος που γίνεται αντιληπτή η μορφή κάθε στοιχείου εξαρτάται από τη θέση και τη λειτουργία του στη συνολική διάταξη, βασισμένοι στις εξής ιδιότητες του αντιληπτικού βιώματος:

- Τη δομή, δηλαδή πόσο ευθύ, στρογγυλό, συμμετρικό, κλειστό, μυτερό, κυματοειδές είναι ένα αντικείμενο
- Την ολική ποιότητα, δηλαδή πόσο διάφανο, φωτεινό, άγριο είναι ένα αντικείμενο
- Την «ουσία» του, όπως ο χαρακτήρας και η συναισθηματική του αξία



Η θεωρία της Gestalt εφαρμόζεται και στην αρχιτεκτονική. Σύμφωνα με τον Rudolf Arnheim¹⁶, ‘το να συνθέτει κανείς τη συνολική εικόνα ενός κτηρίου από μικρότερα υποσύνολα, αποτελούσε πάντοτε καλή αρχιτεκτονική πρακτική στο πέρασμα

¹⁴ Wolfgang Kohler (1887 - 1967) , Γερμανός ψυχολόγος και φαινομενολόγος , συνέβαλε στη δημιουργία της θεωρίας της Gestalt

¹⁵ Kurt Koffka (1886 - 1941) , Γερμανός ψυχολόγος, ένας από τους τρεις ιδρυτές της θεωρίας της Gestalt

¹⁶ Rudolf Arnheim (1904-2007) γερμανός συγγραφέας και καθηγητής ψυχολογίας.

Μελέτησε τη θεωρία της Gestalt, ένα από τα σημαντικότερα έργα του είναι: Art and Visual Perception (1954)

των αιώνων. Αυτό μας επιτρέπει να αναγνώσουμε το κτήριο ως μία αλληλεπίδραση μεταξύ σχετικά ολοκληρωμένων υποσυνόλων. Αυτό κάνει την αρχιτεκτονική πλουσιότερη, όπως ο διάλογος είναι πλουσιότερος από τον μονόλογο. Τα μέρη ενός όλου είτε συντονίζονται, είτε υποτάσσονται σε μία ιεραρχία, όπως για παράδειγμα, τα παράθυρα που δημιουργούν μία σειρά και στη συνέχεια η σχέση τους με την πρόσοψη.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ

Τα αντικείμενα, υποστηρίζει ο Maurice Merleau Ponty¹⁷, γίνονται αντιληπτά μέσα από μια διαλεκτική διαδικασία ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο. Ένας διάλογος που οδηγεί στη συγκέντρωση από το υποκείμενο όλων των νοημάτων που διαχέονται από το αντικείμενο και μέσω αυτού και στη διαμόρφωση έτσι μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας του κόσμου που το περιβάλλει.¹⁸ Η αίσθηση αντίθετα, είναι εσωτερική εμπειρία του οργανισμού που δε συνδέεται με κάποιο εξωτερικό αντικείμενο. Σύμφωνα με τον Maurice Merleau Ponty, “ η αντιληπτική μας συμπεριφορά δεν μπορεί να θεωρηθεί ούτε απλό αποτέλεσμα της επενέργειας των εξωτερικών πραγμάτων πάνω στο σώμα (καθαρή εξωτερικότητα) ούτε εξαρτάται αποκλειστικά και μόνον από τη δραστηριότητα ενός γνωρίζοντος υποκειμένου, μιας καθαρής συνείδησης (καθαρή εσωτερικότητα). Αναδύεται μάλλον μέσα από τις σχέσεις που το συγκεκριμένο υποκείμενο (σωματικό εγώ και σκεπτόμενο ον ταυτοχρόνως) συνάπτει με τον κόσμο και τα πράγματα γύρω του.”¹⁹

“Η αντίληψή μου δεν είναι ένα άθροισμα από οπτικές, ακτικές και ακουστικές προσλαμβάνουσες, αντιλαμβάνομαι με ένα συνολικό τρόπο, με το σύνολο της ύπαρξής μου, κρατάω μια μοναδική δομή του πράγματος, ένα μοναδικό τρόπο ύπαρξης, που απευθύνεται συγχρόνως σε όλες τις αισθήσεις μου.”

Maurice Merleau Ponty

¹⁷ Maurice Merleau Ponty (1908-1961), Γάλλος φαινομενολόγος φιλόσοφος

¹⁸ Maurice Merleau Ponty, *Phenomenology of Perception*, εκδ. Routledge and Paul, London, 1962, σελ.153

¹⁹ Maurice Merleau Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν, το μάτι και το πνεύμα*, εκδ. ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1991, σελ.10

III. ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Για να κατανοήσουμε τι είναι “ατμόσφαιρα” σε ένα χώρο πρώτα προσδιορίζουμε την έννοια του “χώρου”, και στη συνέχεια αναλύουμε εφαρμογές της θεωρίας της Gestalt στη μικρή και μεγάλη αρχιτεκτονική κλίμακα. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι χώρος είναι μία αυτοτελή οντότητα, ως ένα κενό όχημα, έτοιμο και ικανό να πληρούται με πράγματα. Για τον Πλάτωνα χώρος είναι “η οικουμενική φύση που δέχεται όλα τα σώματα –η οποία πρέπει πάντοτε να αποκαλείται με τον ίδιο τρόπο, διότι ενώ είναι δέκτης όλων των πραγμάτων, ποτέ δεν απομακρύνεται από τη φύση της και ποτέ με κανένα τρόπο ή σε καμιά στιγμή δεν λαμβάνει μορφή παρόμοια με αυτήν των πραγμάτων τα οποία εισέρχονται σε αυτήν...” Ο χώρος λοιπόν, “βιώνεται ως το δεδομένο που προηγείται των αντικειμένων σε αυτόν, ως το περιβάλλον εντός του οποίου το κάθετι λαμβάνει τη θέση του...βιώνεται από τη στιγμή που θα καθιερωθεί, ως ένα πάντοτε παρόν και αυτάρκες δεδομένο και η εμπειρία του δημιουργείται μόνο μέσα από τον αλληλοσυσχετισμό αντικειμένων”²⁰



Polish Pavillion, Polish studio WAA Architects, 2010

²⁰ Rudolf Arnheim, *Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2003, σελ. 25-26

Ο χώρος προσδιορίζεται από τα υλικά σώματα ή πεδία τα οποία γειτονεύουν, ενώ καθιερώνεται, όταν βιώνεται και δημιουργείται μία εμπειρία μέσα από τον αλληλοσυσχετισμό των αντικειμένων του. Από αυτή την άποψη δεν υφίσταται χώρος-τρισδιάστατο πλαίσιο, χωρίς την ύπαρξη αντικειμένων και σχέσεων μεταξύ αυτών.

ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗ ΜΙΚΡΗ ΚΛΙΜΑΚΑ

Η αντίληψη του χώρου αποτελεί μια περίπλοκη διαδικασία που εμπλέκει σαφώς το σύνολο των αισθήσεων που μεσολαβούν για την επικοινωνία μεταξύ του σώματος και του χώρου που το περιβάλλει, αλλά και άλλα στοιχεία όπως η κίνηση, η συνείδηση, οι ατομικές μνήμες και η εμπειρία. Κατά τη διάρκεια της αντιληπτικής διαδικασίας το σώμα ενεργοποιείται ώστε να παραλάβει τα ερεθίσματα μέσω των πέντε αισθήσεων: την όραση, την ακοή, την αφή, τη γεύση και την οσμή.

Είναι γεγονός ότι υπάρχει μια συνεχής αλληλεπίδραση ανάμεσα στον χώρο και τον άνθρωπο. Οποιοδήποτε αρχιτεκτόνημα, γίνεται κατανοητό από τον άνθρωπο μέσα από την αντιληπτική διαδικασία, η οποία μετατρέπει τα μηνύματα των αισθήσεων σε ατομική εμπειρία και γνώση. Είναι εμφανές ότι θα πρέπει να πηγαινοερχόμαστε μέσα στο κτήριο προκειμένου να βιώσουμε την “ατμόσφαιρα” μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας, η οποία απευθύνεται τόσο στην οπτική αντίληψη του ανθρώπου, όσο και στις υπόλοιπες αισθήσεις του.

*“Ο χώρος δεν είναι για τον άνθρωπο κάτι το οποίο βρίσκεται απέναντί του. Δεν είναι ούτε εξωτερικό αντικείμενο ούτε εσωτερικό βίωμα. Δεν υπάρχουν οι άνθρωποι και επιπλέον χώρος, διότι όταν λέω ‘άνθρωπος’, (...) εννοώ εκείνον ο οποίος είναι κατά τρόπο ανθρώπινο, δηλαδή εκείνον ο οποίος κατοικεί (...)”*²¹

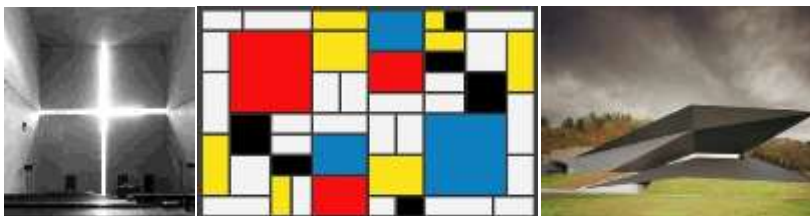
Martin Heidegger²²

²¹ Martin Heidegger, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2008, σελ.59

²² Martin Heidegger (1889 - 1976) Γερμανός φιλόσοφος, φαινομενολόγος

Αυτό συμβαίνει διότι ο παρατηρητής δεν αντιλαμβάνεται το χώρο μόνο οπτικά, αλλά τον βιώνει με όλο το αισθητηριακό σύστημα συγχρόνως. Παρόλ' αυτά, είναι κοινώς γνωστό ότι η όραση υπερτερεί έναντι των άλλων αισθήσεων, και κατ'επέκταση η εικόνα. Αυτό σχετίζεται με το ότι η σύγχρονη κοινωνία είναι κυρίως οπτικοκεντρική και έχει προκαλέσει την αποδυνάμωση των υπολοίπων αισθήσεων και τελικά μια είδους ανισορροπία στην ιεραρχία τους.

Το αποτέλεσμα της αντιληπτικής διαδικασίας μέσω των αισθήσεων, δηλαδή η ερμηνεία του χώρου, εξαρτάται από τα προσωπικά βιώματα και το κοινωνικό και πολιτιστικό υπόβαθρο, την εποχή που ερμηνεύεται ο χώρος καθώς και τη νοηματοδότηση των υλικών από το χρήστη. Ασκεί έντονη ψυχοσωματική επίδραση στην συμπεριφορά του χρήστη και μπορεί να λειτουργήσει είτε θετικά ως παράγοντας ψυχικής ισορροπίας, γαλήνης, είτε αρνητικά.



Εκτός από αυτά, πρωταρχικό ρόλο στην αντιληπτική διαδικασία, κατέχουν βασικά στοιχεία του χώρου. Από προσωπική εμπειρία, αλλά και μετά από έρευνα σε αρχιτεκτονικά έργα που έχουν σαν πρόθεση την εξοικείωση του χρήστη με το χώρο και τη βίωση αυτού μέσω των αισθήσεων, καταλήγουμε ότι τα βασικότερα στοιχεία του χώρου που επηρεάζουν άμεσα τις ανθρώπινες αισθήσεις και προσδιορίζουν την “ατμόσφαιρα” και την ταυτότητά του, είναι : το φως, τα χρώματα, τα σχήματα, τα υλικά και τα μεγέθη.

Τα στοιχεία αυτά αποτελούν ταυτόχρονα και τα “μέσα” τα οποία διαχειρίζεται ο αρχιτέκτονας, πολλές φορές με τέτοιο τρόπο ώστε να μεταφέρει συγκεκριμένα μηνύματα, να διεγείρει περισσότερο

κάποιες από τις ανθρώπινες αισθήσεις, με τελικό σκοπό να προκαλέσει ή να κατευθύνει κάποια συναισθήματα, και να αποδώσει συγκεκριμένη “ατμόσφαιρα” στο χώρο.

Θέλοντας να μελετήσουμε και να κατανοήσουμε πως ο αρχιτέκτονας και κατ’επέκταση η αρχιτεκτονική επηρεάζει την ψυχολογία του χρήστη μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας, θα πρέπει να αναλύσουμε το καθένα από αυτά τα στοιχεία-μέσα ξεχωριστά.

ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΚΛΙΜΑΚΑ

Θα πρέπει να αναφέρουμε, ότι όλα τα παραπάνω που μελετήσαμε, δεν βρίσκουν αντίκτυπο μόνο μέσα σε ένα χώρο/κτήριο/δωμάτιο, αλλά και σε μεγαλύτερη κλίμακα, στην κλίμακα της πόλης. Εδώ υπεισέρχονται οι θεωρίες του Kevin Lynch²³ και του Christian Norberg Schulz²⁴, καθώς και των σύγχρονων φιλοσόφων Gilles Deleuze²⁵ και Jacques Derrida²⁶, οι οποίοι διατυπώνουν τη συνισταμένη της σύγχρονης οπτικής αντίληψης για την αρχιτεκτονική εκπαίδευση σε μεγαλύτερη κλίμακα.

Στη σύγχρονη αρχιτεκτονική εκπαίδευση, ο χώρος γίνεται αντιληπτός σύμφωνα με τις μελέτες του παιδαγωγού Jean Piaget²⁷, τις οποίες μεταφέρει στην αρχιτεκτονική ο Christian Norberg Schulz από τις αρχές της δεκαετίας του 70. Με παρόμοια λογική (αυτήν της ψυχολογίας της μορφής) ο Kevin Lynch, από τη δεκαετία του 1960, διερευνά το “χαρακτήρα του τόπου” όπως προσδιορίζεται από τις ιδιαιτερότητες των ανθρώπων που τον κατοικούν. Στις μελέτες του, ερμηνεύει την πόλη με ψυχολογικά και γεωμετρικά κριτήρια, έντονα επηρεασμένα από τις θεωρίες

²³ Kevin Lynch (1918-1984) Αμερικάνος πολεοδόμος και συγγραφέας

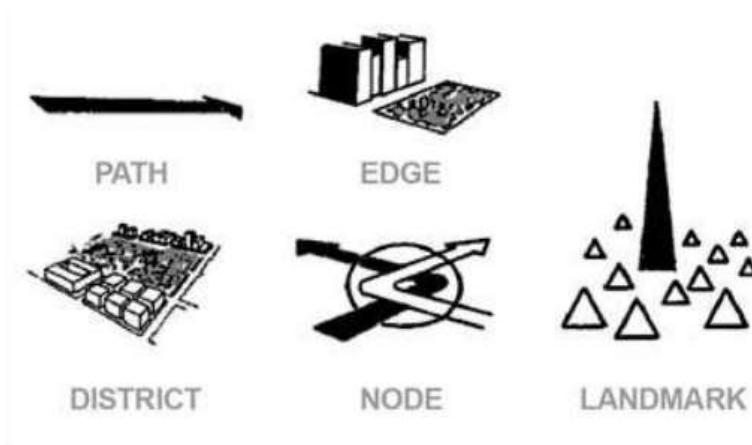
²⁴ Christian Norberg Schulz (1926-2000) Νορβηγός αρχιτέκτονας, συγγραφέας, και θεωρητικός. Συμμετείχε στο μοντέρνο κίνημα και σχετίστηκε με την φαινομενολογία.

²⁵ Gilles Deleuze (1925-1995) Γάλλος φιλόσοφος, ακαδημαϊκός και συγγραφέας. Έγραψε βιβλία σχετικά με τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και την πολιτική.

²⁶ Jacques Derrida (1930-2004) Γάλλος φιλόσοφος, γνωστός και ως θεμελιωτής της αποδόμησης.

²⁷ Jean Piaget (1896-1980) Ελβετός φιλόσοφος, φυσικός επιστήμονας και ψυχολόγος, γνωστός για τις μελέτες του σχετικά με τα παιδιά, την θεωρία της γνωστικής ανάπτυξης και για την επιστημολογική του άποψη γνωστή και ως γενετική επιστημολογία.

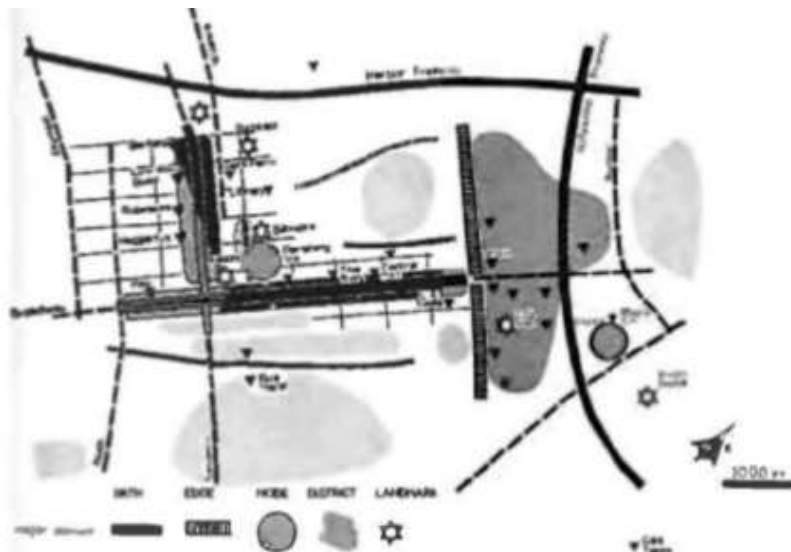
της αντίληψης της Gestalt. Διαπίστωσε ότι οι άνθρωποι φαίνεται να δομούν τις νοητικές εικόνες της πόλης τους στη βάση πέντε διαφορετικών στοιχείων: μονοπάτια (δρόμοι, διαμετακομιστικοί άξονες, κανάλια), παρυφές(λίμνες, τείχη, απότομα αναχώματα, λόφοι), συνοικίες (γνωστές γειτονιές ή εμπορικές γειτονιές), κόμβοι (μεγάλες και μικρές πλατείες, διασταυρώσεις με έντονη κυκλοφορία), και ορόσημα (χαρακτηριστικά κτήρια, πινακίδες, μνημεία).



Kevin Lynch, *The Image Of The City*, MIT Press, England, Twentieth Printime, 1990

Όπως τόνισε ο Lynch, κανένα από αυτά τα στοιχεία δεν υπάρχει μεμονωμένο στο μυαλό των ανθρώπων, αλλά επικαλύπτονται και διαπερνούν το ένα το άλλο, ενώ ορισμένα μπορεί να είναι από ψυχολογικής πλευράς περισσότερο κυρίαρχα από τα άλλα. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι η αντίληψη για την πόλη υφίσταται αποσπασματική και αναμειγμένη με άλλες ανησυχίες, αφού ο κάθε κάτοικος συνδέεται στενά με κάποιο κομμάτι της και η εικόνα του για αυτό είναι γεμάτη αναμνήσεις και νοήματα. Καθένας δεν είναι απλά παρατηρητής, αλλά αποτελεί τμήμα της πόλης μαζί με τους άλλους κατοίκους. Η αντίληψη και η κατανόηση της δομής μιας πόλης, είναι προϊόν της άμεσης αίσθησης του περιβάλλοντος, αλλά και της μνήμης μιας

προηγούμενης δραστηριότητας. Ο K.Lynch στο βιβλίο του “The Image of The City”²⁸, χρησιμοποιεί έναν καινούριο όρο, αυτόν της “ικανότητας της εικόνας” (imageability) για να ερμηνεύσει την ιδιότητα ενός φυσικού αντικειμένου να προκαλεί μια δυνατή εικόνα σε κάθε παρατηρητή.



Kevin Lynch, *The Image Of The City*, MIT Press, England, Twentieth Printtime, 1990

“Η οπτική αντίληψη του τοπίου συγκροτείται βασικά από εικόνες ή σκηνές που διαδέχονται η μία την άλλη. Στην ουσία είναι μία προσπάθεια ανεύρεσης σχέσεων μεταξύ μορφών και του πλαισίου τους, όπου απότομες ακμές ορίζουν αντικείμενα μέσα στο φόντο τους. Είναι επίσης προσπάθεια ανεύρεσης λογικών κατηγοριών κατάταξης των αντικειμένων βάσει των αρχών της εγγύτητας, ομοιότητας, συνέχειας, έγκλεισης, αντιπαράθεσης και κεντρικότητας.”²⁹

²⁸ Kevin Lynch, *The Image Of The City*, MIT Press, England, Twentieth Printtime, 1990

²⁹ Θεανώ Σ.Τερκενλή, *Το πολιτιστικό τοπίο: Γεωγραφικές προσεγγίσεις*, εκδ Παπαζήζη, Αθήνα, 1996, σελ.93

Οι άνθρωποι διαμορφώνουν εικόνες ή αναπαραστάσεις των πόλεων βασιζόμενοι σε ευκρινή χαρακτηριστικά, όπως ορόσημα ή συγκοινωνιακά δίκτυα. Σε αυτό σημαντικό ρόλο παίζει η μορφή, το χρώμα και άλλα χαρακτηριστικά, που “μοιάζουν” με αυτά που περιγράψαμε και διεγείρουν τις αισθήσεις του χρήστη σε ένα χώρο. Αυτές οι εικόνες επηρεάζουν την αντίληψη των ανθρώπων για την ελκυστικότητα των διαφορετικών περιοχών μέσα στις πόλεις. Η ανθρώπινη συμπεριφορά, εξαρτάται όχι μόνο από την αντίληψη για το τι βρίσκεται πού, αλλά και από τα συναισθήματά για τα διαφορετικά στοιχεία του αστικού περιβάλλοντος. Μια συγκεκριμένη συνοικία ή κόμβος, για παράδειγμα, μπορεί να θεωρηθεί ελκυστικός ή απωθητικός, χαλαρωτικός ή αγχωτικός, να γεννά φόβο ή αίσθημα ασφάλειας, είτε, που είναι πιο πιθανόν, να προκαλέσει συνδυασμό συναισθημάτων.³⁰

Είναι ξεκάθαρο, από την περιγραφή του αστικού περιβάλλοντος του Kevin Lynch, ότι τα χωρικά συστήματα είναι δυνατόν να διαθέτουν κάποιο υψηλό βαθμό τάξης ή να είναι χαοτικά. Όπως είναι λογικό τα περιβάλλοντα που είναι σχεδιασμένα ως σύνολα είναι πιθανό να παρουσιάζουν μια πιο συνεπή τάξη από ότι οι τμηματικές προσθήκες. (...) Οι αναλύσεις του Lynch δείχνουν ότι όσο μεγαλύτερο βαθμό τάξης παρουσιάζει η χωρική δομή, τόσο μεγαλύτερη συμφωνία υπάρχει στις εικόνες του περιβάλλοντος χώρου που μορφοποιούν οι άνθρωποι.³¹

Ωστόσο και από το καινοτόμο έργο του Christopher Alexander³², αντιλαμβανόμαστε ότι η ιεραρχική οργάνωση απαιτεί τα συνθετικά μέρη διαφορετικών μεγεθών να ταιριάζουν καταλλήλως μέσα στο σύνολο και τα μέρη του αστικού ιστού να είναι απλά και να αλληλεπιδρούν με έναν συγκεκριμένο τρόπο.

³⁰ Paul Knox, Steven Pinch, *Κοινωνική Γεωγραφία των Πόλεων*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα, 2009, σελ. 398

³¹ Rudolf Arnheim, *Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2003, σελ. 32-33

³² Christopher Alexander (1936) Αυστριακός αρχιτέκτονας εφήυρε τη ‘Γλώσσα των προτύπων’ (Pattern Language)

“Αντιμετωπίζω την πόλη με το σώμα μου. Το βλέμμα μου ασυναίσθητα προβάλλει το σώμα μου στην πρόσοψη του καθεδρικού ναού,...το βάρος του σώματός μου συναντά την μάζα της πόρτας του καθεδρικού ναού και το χέρι μου την αρπάζει και την τραβάω για να μπω. Βιώνω τον εαυτό μου στην πόλη και η πόλη υπάρχει μέσω της ενσωματωμένης εμπειρίας μου. Η πόλη και το σώμα μου συμπληρώνουν και ορίζουν το ένα το άλλο.”³³



Η πόλη ορίζει την πορεία και την κίνηση του ανθρώπου, καθώς επίσης του προσφέρει χωρικές και βιωματικές εμπειρίες χάριν των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της σε μορφολογικό και αρχιτεκτονικό επίπεδο. Έτσι, ο άνθρωπος γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της πόλης, την αντιλαμβάνεται και αλληλεπιδρά μαζί της με όλες τις αισθήσεις του.

³³ Juhani Uolevi Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Artmedia Press, London, 2005, σελ.26

“Ο χώρος δεν θα μπορούσε ποτέ να κατακτήσει την σημαντική του θέση στην αρχιτεκτονική χωρίς το φυσικό φως... Στο όριο του σκοταδιού και του φωτός, βρίσκεται το νόημα της τέχνης, η μόνη ανθρώπινη γλώσσα. Είναι το θησαυροφυλάκιο των σκιών. Οτιδήποτε είναι φτιαγμένο με φως, δημιουργεί σκιά. Η δουλειά μας βρίσκεται στο σκοτάδι, η θέση της όμως ανήκει στο φως.”

L. Kahn³⁴

³⁴ Louis Kahn, (1901-1974) Αμερικανός αρχιτέκτονας, σημαντικός εκπρόσωπος του μοντερνισμού

Ι. ΜΕΣΑ ΕΝΕΡΓΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ

Στο σημείο αυτό, θα αναλύσουμε τα “μέσα” που χρησιμοποιούνται στην αρχιτεκτονική σύνθεση, ενεργοποιούν τις αισθήσεις του χρήστη, συμμετέχουν και επηρεάζουν τη βιωματική εμπειρία του στο χώρο και συνεισφέρουν στην αντίληψη και κατανόηση της “ατμόσφαιρας”. Πιο συγκεκριμένα, θα μελετήσουμε πως διαμορφώνεται η “ατμόσφαιρα” σε ένα χώρο, μέσα από το φως, το σχήμα, το μέγεθος-κλίμακα, το χρώμα και τα υλικά.

ΦΩΣ

Το φως είναι ένα βασικό στοιχείο της οπτικής διαδικασίας. Είναι συνεχώς μεταβαλλόμενο τη στιγμή που τα άλλα στοιχεία της αρχιτεκτονικής που εξετάζουμε, μπορούν να προσδιοριστούν επακριβώς. Ο αρχιτέκτονας μπορεί να καθορίσει τις διαστάσεις των πλήρων και των κενών, μπορεί να ορίσει τον προσανατολισμό του κτηρίου του, να καθορίσει τα υλικά και τον τρόπο με τον οποίο αυτά πρέπει να αντιμετωπίζονται. Όμως, η ένταση, το χρώμα και η κατεύθυνση του ηλιακού φωτός, είναι μεν στοιχεία προβλέψιμα αλλά μόνο ως ένα βαθμό διαχειρίσιμα από τον αρχιτέκτονα.



Neanderthal Museum, Spain, Estudio Barozzi Veiga

Το φως είναι για τον άνθρωπο η απαραίτητη προϋπόθεση που του επιτρέπει να αντιληφθεί τον χώρο και την κίνηση. Σύμφωνα με τη θεωρία της Gestalt, όπως και σε άλλες περιπτώσεις, έτσι και η αντίληψη του φωτισμού σε ένα χώρο επέρχεται εξ' αιτίας της τάσης προς απλούστερη δομή. Το φως ορίζει το χώρο, αναδεικνύει τα χρώματα, αποκαλύπτει τις περίπλοκες λεπτομέρειες της υφής και της φόρμας, και έχει τη δύναμη να μεταμορφώνει δραματικά την "ατμόσφαιρα" κάθε εσωτερικού ή εξωτερικού χώρου. Διαφορετικά είδη φωτός έχουν σαν αποτέλεσμα ο άνθρωπος να βλέπει, να αντιλαμβάνεται, να ανταποκρίνεται και να ενεργεί με διαφορετικούς τρόπους. Η ποσότητα του φωτός στο χώρο ή ακόμη και η απουσία του, κατά τόπους, καθορίζουν τη σημασία, τη χρήση, και το χαρακτήρα του χώρου.

Οι εναλλαγές ανάμεσα σε φωτεινά και σκοτεινά σημεία ενδυναμώνουν τις αισθήσεις του επισκέπτη – χρήστη και εμπλουτίζουν την αρχιτεκτονική του εμπειρία. Η ποιότητα του φωτός, είτε είναι φυσικό είτε είναι τεχνητό, έχει σημαντική επίδραση στη διάθεση και στην "ατμόσφαιρα" που δημιουργείται και απευθύνεται στα ανθρώπινα συναισθήματα. Μπορεί να φτιάξει το κέφι, να προκαλέσει ευφορία ή μελαγχολία, να φοβίσει ή να ενισχύσει αισθήματα ασφάλειας.

Το φως, εκτός από την έννοια του ορατού φυσικού φωτός, χρησιμοποιείται συχνά για την υποβολή νοημάτων, και ταυτόχρονα αποτελεί φορέα πνευματικότητας, ιερότητας, αλλά και δύναμης με στόχο τη θρησκευτική εμπειρία. Ερμηνεύεται ως κάτι θεικό, αόρατο και άπιαστο σε πολλές διαφορετικές θρησκείες.

Παρότι το θεικό και το ορατό φως δεν είναι το ίδιο, πολλοί αρχιτέκτονες χρησιμοποιούν το φυσικό φως με διάφορες τεχνικές σε ιερούς χώρους, ώστε να αποδώσουν μια διαφορετική "ατμόσφαιρα", να προκαλέσουν το δέος και το σέβασμό, καθώς και άλλα συναισθήματα που κάθε πιστός έχει ανάγκη να βιώσει όταν βρίσκεται μέσα σε ένα ναό.



Saint Peter, Le Corbusier, Firminy, France, 2006

Ο Le Corbusier³⁵ ως αρχιτέκτονας αλλά και ως καλλιτέχνης, διαχειρίζεται με εξαιρετική ευαισθησία το φως και την αλληλεπίδραση του με άλλα στοιχεία στα ιερά κτήρια που σχεδιάζει. Στην εκκλησία Saint Peter, στο Firminy της Γαλλίας (2006), ο Le Corbusier, προσπάθησε να αποδώσει ένα πραγματικό νόημα στο φως, οργάνωσε και σχεδίασε τα ανοίγματα με τέτοιο τρόπο ώστε αυτό να εισέρχεται με ιδιαίτερο τρόπο σε συγκεκριμένες θρησκευτικές εορτές, όπως η Μεγάλη Παρασκευή και Κυριακή του Πάσχα.

Ένα από τα συνθετικά μέσα που χρησιμοποιεί ο αρχιτέκτονας για να διαχειριστεί το φως, είναι το “άνοιγμα”. Αποτελεί το μεσοσταθμικό ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς κόσμους, τον εσωτερικό και τον εξωτερικό, τον ιδιωτικό και το δημόσιο, τη σκιά και το φως. Στοιχεία όπως τα παράθυρα, δεν πρέπει να έχουν τυχαίο χαρακτήρα, αλλά τόσο η θέση όσο και το μέγεθος πρέπει να είναι εξαρτημένα και να εξυπηρετούν πραγματικές ανάγκες. Το μέγεθος ενός παραθύρου καθορίζει την ποσότητα του φωτός που δέχεται ένα δωμάτιο. Πολλές φορές η θέση και ο προσανατολισμός του μπορεί να είναι σημαντικότερα από το

³⁵ Le Corbusier/Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887 – 1965), Ελβετός αρχιτέκτονας με μεγάλη συνεισφορά στο μοντερνισμό

μέγεθός του για τον καθορισμό της ποιότητας του ηλιακού φωτός που δέχεται ένα δωμάτιο. Επιπλέον, τα ανοίγματα επηρεάζουν την ποιότητα του φωτισμού ενός χώρου ανάλογα με το σχήμα και τη μορφή τους, αφού αντανακλούνται μέσα σε αυτόν, δημιουργώντας σχήματα και χωρίζοντας επιφάνειες στο εσωτερικό του.

Μέσα από το παράδειγμα του Le Corbusier, είναι ξεκάθαρο πως το φως, ο τρόπος με τον οποίο εισέρχεται στον χώρο, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο το διαχειρίζεται ο αρχιτέκτονας, συμβάλλουν σημαντικά στην απόδοση “ατμόσφαιρας”, και αποτελεί ένα από τα πολλά στοιχεία που διεγείρουν τις αισθήσεις του χρήστη, και συμβάλλουν στην αντιληπτική διαδικασία.



Saint Peter, Le Corbusier, Firminy, France, 2006

“ Ένα σπίτι με μεγάλα ανοίγματα (παράθυρα, πόρτες) για να βλέπει κανείς το έξω τοπίο. Και αυτό να μπαίνει, έτσι, μέσα στο σπίτι. Οπότε το μέσα και το έξω θα αποτελούνε μιαν οργανική ενότητα.”³⁶

Άρης Κωνσταντινίδης³⁷

³⁶ Άρης Κωνσταντινίδης, ‘Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα’, πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 25

³⁷ Άρης Κωνσταντινίδης (1913 - 1993) Έλληνας αρχιτέκτονας της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής

Έτσι, πολλοί αρχιτέκτονες χρησιμοποιούν το φως σαν πρωταρχικό στοιχείο στη σύνθεση τους, το διαχειρίζονται, δημιουργούν συγκεκριμένες “ατμόσφαιρες” και επηρεάζουν καθοριστικά τη βιωματική εμπειρία του χρήστη. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα κτηρίου το οποίο έχει σαν κεντρική ιδέα το φως και τη διαχείρισή του είναι το *Thermes Vals*, του Peter Zumthor, όπου χρησιμοποιείται ως μέσο αναγνώρισης και ανάδειξης της υλικότητας. Ακόμα, τονίζει την αισθητηριακή αντίληψη της αρχιτεκτονικής εμπειρίας, προσκαλώντας το ανθρώπινο σώμα να συμμετέχει σε αυτήν με όλες του τις αισθήσεις.



Thermal Vals, Peter Zumthor, Switzerland, 1996

ΣΧΗΜΑ

Το σχήμα είναι η κύρια άποψη με την οποία ταυτίζουμε και κατηγοριοποιούμε τις μορφές. Τα όρια που προσδιορίζουν το σχήμα των αντικειμένων δημιουργούνται από την ικανότητα των ματιών να διαχωρίζουν μεταξύ περιοχών διαφορετικής φωτεινότητας και χρώματος. Το σχήμα χρησιμεύει στο να μας πληροφορεί σχετικά με τη φύση των πραγμάτων διά της εξωτερικής τους εμφάνισης. Η θεωρία της Gestalt υποστηρίζει ότι το μυαλό απλοποιεί το οπτικό περιβάλλον για να το κατανοήσει. Όταν ο χρήστης αντιλαμβάνεται σχήματα, συνειδητά ή ασυνείδητα, το εκλαμβάνει σαν να αντιπροσωπεύουν κάτι, δηλαδή τη μορφή κάποιου περιεχομένου. Για παράδειγμα η καμπυλότητα, γίνεται αντιληπτή μόνο εξ αιτίας της αίσθησης που προκαλεί και όχι σαν μια γεωμετρική ιδιότητα. Αν δωθεί στον χρήστη μία σύνθεση μορφών, έχει την τάση να μετατρέπει το περιεχόμενο του οπτικού του πεδίου σε απλούστερα και κανονικότερα σχήματα. Όσο πιο απλό και κανονικό είναι ένα σχήμα, τόσο πιο εύκολα γίνεται κατανοητό και αντιληπτό. Σύμφωνα με τον Rudolf Arnheim, " Όταν ο αρχιτέκτονας επιλέγει να χρησιμοποιήσει πολύ περίπλοκα σχήματα τα οποία είναι δύσκολο να εποπτεύσει, δεν στοχεύει στο να κάνει τον επισκέπτη να χαθεί σ'ένα λαβύρινθο, αλλά οργανώνει το κτήριό του κατά τέτοιο τρόπο, ώστε η βασική του δομή να είναι εν δυνάμει ορατή, ωστόσο να εξαχθεί από μια πυκνή συστάδα εκλεπτύνσεων."³⁸



³⁸ Rudolf Arnheim, *Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2003, σελ. 171

Στην αρχιτεκτονική ασχολούμαστε κυρίως με τα σχήματα των:

A) Περιγραμμάτων των κτηριακών μορφών και

B) Πατωμάτων, τοίχων, ορόφων που περικλείουν το χώρο.

A) Σχήματα Περιγραμμάτων των κτηριακών μορφών

Ένα γεωμετρικό σχήμα περιγράφει την κτηριακή μορφή. Σε αυτή την περίπτωση, ο χρήστης κυρίως όταν βρίσκεται έξω από το κτήριο, το αντιλαμβάνεται καλύτερα και συνολικά από απόσταση με βασικό μέσο την όραση.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, όπου το σχήμα ως περίγραμμα του αρχιτεκτονήματος, αποπνέει συγκεκριμένα μηνύματα, είναι οι πυραμίδες της Αιγύπτου.



Σκοπός της πυραμίδας ήταν να «στεγάσει» το νεκρό Φαραώ κατά τη διάρκεια της μεταθανάτιας ζωής του. Το σχήμα της πυραμίδας προήλθε από παλαιότερους τύμβους ή συμβόλιζε τις ακτίνες του ήλιου ή ακόμα και μια σκάλα προς τον ουρανό. Το απλό σχήμα μιας πυραμίδας είναι μια βαριά, συμπαγής μάζα που στηρίζεται στο έδαφος, αλλά συγχρόνως είναι και μια σφηνοειδής εκδήλωση δύναμης κατευθυνόμενη προς τα επάνω.

Για τους αιγύπτιους οι πυραμίδες δεν ήταν απλά τάφοι, αλλά αποτέλεσαν γι'αυτούς σύμβολα εξουσίας και δύναμης, προκαλώντας την αίσθηση της υποταγής. Το μεγαλείο των Φαραώ και η δύναμη τους, ήταν κάτι το οποίο παρέμεινε και μετά το θάνατό τους, λόγω της επιβλητικότητας των τάφων τους ως αρχιτεκτονήματα. Οι πυραμίδες σήμερα, ως μνημεία πλέον, συγκινούν τους επισκέπτες της Αιγύπτου για το μεγαλείο τους και την τεχνική τους.

Η πυραμίδα εμφανίζεται ως ένα συμπαγές, αδιάκοπο όλον. Το σχήμα της όμως υποδιαιρείται σε μέρη, και έτσι μπορεί να αναγνωστεί ως μία επιφάνεια με βαθμιδωτές στρώσεις, μία στοίβα από φέτες.³⁹ Παρόλ'αυτά, ο επισκέπτης αντιλαμβάνεται κυρίως μια ενιαία και συμπαγής μορφή, και όχι πολλά διαφορετικά επιμέρους στοιχεία, το οποίο αποδίδει η θεωρία της Gestalt, στην ανάγκη απλούστευσης των μορφών για ευκολότερη κατανόηση.

Β) Σχήματα Πατωμάτων, τοίχων, ορόφων που περικλείουν το χώρο

Τα σχήματα διαμορφώνουν τους εσωτερικούς χώρους, έχοντας ενεργό ρόλο στον προσδιορισμό της ταυτότητάς τους, και γίνονται αντιληπτά με βασικά εργαλεία την αίσθηση της όρασης και της αφής.

Στην αρχιτεκτονική εντοπίζονται ποικίλα παραδείγματα κτηρίων, οι εσωτερικοί χώροι των οποίων οριοθετούνται και σχηματίζονται από μορφές όχι απαραίτητα ορθοκανονικές, ενώ συναντάμε πολλές φορές τη χρήση καμπύλων ή άλλων σχημάτων.

Για παράδειγμα το Διεθνές Κέντρο Πολιτισμού και Τέχνης στο Hunan της Zaha Hadid⁴⁰, συντίθεται από ελικοειδείς καμπύλες που ορίζουν όχι μόνο την εξωτερική μορφή του κτηρίου, αλλά εισέρχονται στο εσωτερικό του και αποκτούν ταυτόχρονα και

³⁹ Rudolf Arnheim, *Η Δυναμική της Αρχιτεκτονικής*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2003, σελ. 327-328

⁴⁰ Zaha Hadid (1950 - 2016) Ιρακινοβρετανή αρχιτέκτων, εκπρόσωπος της σχολής της αποδόμησης

λειτουργικό ρόλο, ορίζοντας κυρίως την κίνηση μέσα στο χώρο (διάδρομοι, κλιμακοστάσια).



Changsha Meixihu International Culture & Arts Center, Zaha Hadid, China.

Έρευνες από ψυχολόγους έχουν δείξει ότι οι καμπυλόγραμμες μορφές προκαλούν περισσότερο ευχάριστα συναισθήματα από ότι οι ευθύγραμμες. Η ηρεμία, η ευχαρίστηση και η χαλάρωση συνδέθηκαν με τις καμπυλόγραμμες επιφάνειες, ενώ δυσάρεστες συναισθηματικές καταστάσεις όπως το αίσθημα της ενόχλησης και του θυμού συσχετίστηκαν με τα ευθύγραμμα και ορθοκανονικά σχήματα. Αυτό μπορούμε να το αποδώσουμε εν μέρει στο γεγονός ότι ο άνθρωπος είναι περισσότερο εξοικειωμένος από τη φύση του με τα καμπυλόμορφα σχήματα, αφού τα συναντά παντού στο τοπίο. Τέτοια σχήματα θεωρούνται αβλαβή σε σύγκριση με τα ορθοκανονικά, που το ανθρώπινο μυαλό μεταφράζει σε αιχμηρές γραμμές, οι οποίες παραπέμπουν σε κίνδυνο και απειλή.

ΜΕΓΕΘΟΣ-ΚΛΙΜΑΚΑ

Στην κλίμακα ενός κτηρίου όλα τα στοιχεία έχουν ένα συγκεκριμένο μέγεθος. Ο χρήστης αντιλαμβάνεται το μέγεθος κάθε στοιχείου σε σχέση με τα υπόλοιπα, ή με το σύνολο της σύνθεσης. Αντίστοιχα και το μέγεθος του ίδιου του κτηρίου γίνεται κατανοητό με τη σύγκριση των μεγεθών των αντικειμένων που το περιβάλλουν. Όταν ένα κτήριο έχει σωστές αναλογίες θεωρείται όμορφο επειδή διεγείρει την φαντασία και δημιουργεί ευχάριστα συναισθήματα. Η αντίληψη του μεγέθους, αποδεικνύεται ότι είναι μία έντονα δυναμική διαδικασία, καθώς ορισμένα κτήρια έχουν δύο ή και περισσότερες κλίμακες που δουλεύουν ταυτόχρονα.



The Rotunda (University of Virginia), Thomas Jefferson, Virginia, 1819

Για παράδειγμα, ο πρόναος της εισόδου στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Virginia⁴¹, είναι σχεδιασμένος στην κλίμακα του συνολικού κτηρίου, ενώ η πόρτα και τα παράθυρα πίσω από αυτόν ακολουθούν την κλίμακα των χώρων μέσα στο κτήριο.

⁴¹ Πανεπιστήμιο της Virginia, Βιρτζίνια, ΗΠΑ, ιδρύθηκε από τον Thomas Jefferson, 1819

Όπως γνωρίζουμε , ένα κτήριο μπορεί να φαίνεται σαν να καλύπτει πολύ χώρο και όμως να μην φαίνεται μεγάλο. Αντιστρόφως, μία μικρή κατασκευή, όπως το Tempietto⁴² του Bramante⁴³, μπορεί να είναι οργανωμένο κατά τέτοιο τρόπο, που να μοιάζει μνημειώδες.



Tempietto, Donato Bramante, Rome, 1514

⁴² Tempietto, Donato Bramante, Rome, 1514

⁴³ Donato Bramante (1444 - 1514) Ιταλός αρχιτέκτονας , εισήγαγε την Αναγεννησιακή αρχιτεκτονική στο Μιλάνο

Στην αρχιτεκτονική, όταν κάτι είναι σε κλίμακα μνημειώδης, μας κάνει να αισθανόμαστε ‘μικροί’, ενώ ένας μικρός χώρος μας κάνει να νιώθουμε άνετα, γιατί πιστεύουμε ότι μπορούμε να ελέγξουμε την κατάσταση, ή ότι είμαστε σημαντικοί. Πολλές φορές ο αρχιτέκτονας μέσα από τα μεγέθη και την κλίμακα προσπαθεί να επηρεάσει σκόπιμα την ψυχολογία του χρήστη, να προξενήσει συγκεκριμένα συναισθήματα και να αποδώσει συγκεκριμένη “ατμόσφαιρα” στο χώρο. Αυτό το κάνει χρησιμοποιώντας αναλόγως το μέγεθος των ανοιγμάτων, των υποστυλωμάτων, το πάχος των τοίχων και το συνολικό ύψος και πλάτος του χώρου εσωτερικά.

Για παράδειγμα, είναι διαφορετικές οι αισθήσεις που ευνοούνται από ένα ψηλοτάβανο χώρο σε σχέση με ένα χαμηλοτάβανο, από ένα στενό διάδρομο σε σχέση με έναν πλατύ κτλ. Όταν βρεθούμε σε οποιοδήποτε χώρο με πολύ ψηλό ταβάνι, είτε είναι σπίτι, είτε είναι δημόσιος χώρος, αισθανόμαστε ένα δέος και κοιτάμε συνέχεια προς τα πάνω. Ερευνητές από το Πανεπιστήμιο του Τορόντο-Σκάρμπορο έκαναν πειράματα και διαπίστωσαν ότι οι άνθρωποι προτιμούν τα δωμάτια με ψηλά ταβάνια για δύο λόγους. Πρώτον, αυτοί οι χώροι δίνουν περισσότερο την αίσθηση της ελευθερίας και δεύτερον, στην όψη αυτών των δωματίων διεγείρονται περισσότερο οι αισθήσεις. Όπως είπε ο επικεφαλής της έρευνας Δρ. Oshin Vartanian⁴⁴ “από τη μια πλευρά, οι χώροι με ψηλό ταβάνι προάγουν την οπτικοχωρική εξερεύνηση ενώ παράλληλα μας ωθούν να σκεφτόμαστε πιο ελεύθερα. Ο συνδυασμός αυτός μπορεί να είναι πολύ ισχυρός στην πρόκληση θετικών συναισθημάτων”. Οι ψηλοτάβανοι χώροι διευρύνουν το πνεύμα και τη φαντασία, δημιουργούν ευχάριστη διάθεση και σε κάνουν να σκέφτεσαι πιο ελεύθερα και εμπνευσμένα. Ακόμα και μια διαφορά 60-70 πόντων στο ύψος του ταβανιού μπορεί να φέρει αισθητή βελτίωση. Αντίθετα, τα χαμηλοτάβανα δωμάτια περιορίζουν τη σκέψη και είναι περισσότερο πιθανό να προκαλέσουν συναισθήματα - έστω και αρνητικά, όπως σκέψεις φυγής.

⁴⁴ Oshin Vartanian επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Ψυχολογίας του πανεπιστημίου και κύριος ερευνητής της μελέτης

ΧΡΩΜΑ

Το χρώμα αναμφίβολα είναι σημαντικό για την αντίληψη της αρχιτεκτονικής στο σύνολο της, αφού συνδέεται με το συναίσθημα και μπορεί να επιδράσει στην ψυχολογία. Όσο σημαντικός είναι ο ρόλος του χρώματος στο φυσικό περιβάλλον, εξίσου σημαντικός και απαραίτητος είναι και για τις αρχιτεκτονικές κατασκευές. Τα χρώματα σε ένα αρχιτεκτονικό έργο δεν λειτουργούν αθροιστικά, αλλά συνθετικά. Έτσι, το χρώμα σαν στοιχείο της σύνθεσης, χάνει την αυτοτέλεια του, επηρεάζει τα άλλα στοιχεία και ταυτόχρονα δέχεται την επίδρασή τους. Πολλές φορές χρησιμοποιείται ως εργαλείο σχεδιασμού των αρχιτεκτονικών έργων με σκοπό να τονίσει επιμέρους στοιχεία, πορείες και χαράξεις αλλά και να καλύψει τις αυξημένες απαιτήσεις στον τομέα της αισθητικής και της ψυχολογίας που ένας συγκεκριμένος χώρος υπαγορεύει. Αποτελεί οργανικό μέρος και αναπόσπαστο κομμάτι της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, αφού συμβάλλει και αυτό με το δικό του τρόπο στην απόδοση “ατμόσφαιρας”.



Όταν ο αρχιτέκτονας φαντάζεται τον αρχιτεκτονικό χώρο, δεν μπορεί παρά να τον φαντάζεται με χρώματα, υλικά και φως. Κάθε φυσικό ή τεχνητό υλικό έχει χρώμα. Πώς είναι δυνατόν, λοιπόν, να χτίζω με υλικά, χωρίς την ίδια στιγμή να χτίζω με χρώματα;

Με δεδομένο ότι τα οικοδομήματα επηρεάζουν τον άνθρωπο μέσω των αισθήσεων, το χρώμα δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί μόνο ως μια διακοσμητική προσθήκη μικρής σημασίας σε μια αρχιτεκτονική δημιουργία. Στους εσωτερικούς χώρους, το χρώμα συμβάλλει στη χωροθέτηση καθαρών και ευανάγνωστων χώρων και ευνοεί τη σηματοδότηση πορειών και εισόδων. Οι επιφάνειες του χώρου διακρίνονται ξεκάθαρα μεταξύ τους, εκφράζοντας ταυτόχρονα τη διαφορετική λειτουργία και έτσι το χρώμα δεν λειτουργεί εικαστικά, αλλά ως στοιχείο σήμανσης, αναγνώρισης και διάκρισης των λειτουργιών.

Ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί τα χρώματα σε μία μελέτη όχι μόνο ως στοιχεία που βοηθούν το χρήστη να διακρίνει κάποιες λειτουργίες και να αναγνωρίσει τη χωροθέτηση, αλλά και για να ευνοήσει κάποιες αισθήσεις. Ο ανθρώπινος εγκέφαλος είναι "προγραμματισμένος" να αντιδρά στα χρώματα, τα οποία επηρεάζουν τόσο τις σκέψεις όσο και τα συναισθήματα του ατόμου. Ενώ η αντίληψη του χρώματος είναι υποκειμενική, κάποιες χρωματικές επιρροές είναι κοινές παγκοσμίως. Τα χρώματα είναι από τα πιο δυνατά κομμάτια της μη λεκτικής επικοινωνίας. Μεταφέρουν, στιγμιαία, έννοιες και μηνύματα. Έχει παρατηρηθεί, για παράδειγμα, ότι οι άνθρωποι που περιβάλλονται συνέχεια από ζωηρά και φωτεινά χρώματα, χαίρουν καλύτερης φυσικής κατάστασης και ψυχικής ηρεμίας από εκείνους που περιβάλλονται από μουντά χρώματα.

Ένας χώρος με ψυχρά και σκοτεινά χρώματα επιδρά διαφορετικά στην ψυχολογία του χρήστη απ'ότι ένας χώρος με θερμά και έντονα, ή ένας χώρος χωρίς καθόλου χρώματα. Οι αποχρώσεις του κόκκινου είναι ζεστές και δημιουργούνται από το κόκκινο, το πορτοκαλί και το κίτρινο. Αυτά τα ζεστά χρώματα προκαλούν συναισθήματα ζεστασιάς και άνεσης αλλά και θυμού και εχθρότητας. Οι αποχρώσεις του μπλε είναι ψυχρές και δημιουργούνται από το μπλε, το μοβ και το πράσινο. Αυτά τα χρώματα συχνά περιγράφονται ως ήρεμα αλλά μπορούν να προκαλέσουν και συναισθήματα θλίψης, αδιαφορίας και απάθειας. Το τι αποπνεεί το κάθε χρώμα, δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια, εξαρτάται από τις εμπειρίες και τα βιώματα του καθενός, καθώς και από τον περιβάλλοντα χώρο, τα

αντικείμενα και τα χρώματα που γειτνιάζουν. Για παράδειγμα, ο συνδυασμός σε ένα χώρο του κόκκινου και του μπλε, διεγείρουν με διαφορετικό τρόπο τις αισθήσεις του χρήστη, απ'όταν αυτός συναντήσει το κάθε χρώμα ξεχωριστά. Επομένως, είναι σημαντική η επιλογή των χρωμάτων και ο συνδυασμός τους για την επίτευξη της “ατμόσφαιρας” σε ένα αρχιτεκτονικό έργο, αφού πρόκειται για μία παλέτα χρωμάτων-συναισθημάτων.

Ο Luis Barragan⁴⁵ πιστεύει σε μία συναισθηματική αρχιτεκτονική. Μέσα από τα έργα του “αναγκάζει” το θεατή να παρατηρήσει τις αισθητικές ιδιότητες του χώρου, αντί τις λειτουργίες του, μέσω των χρωμάτων. Θεωρεί το χρώμα βασικό στοιχείο της σύνθεσης, το χρησιμοποιεί σχεδόν σε όλα τα έργα του, και σε συνδυασμό με άλλα στοιχεία όπως το φως και το νερό, σχεδιάζει χώρους γαλήνης και ηρεμίας.



Casa Barragan, Luis Barragan, Mexico, 1947

Τα κτήριά του αποτελούν μετάβαση από την κατασκευή στο φυσικό τοπίο, ενώ ταυτόχρονα ενσωματώνει το φυσικό περιβάλλον σε αυτά. Είναι επηρεασμένος τόσο από την ισπανική όσο και από τη μεσογειακή κουλτούρα, γ'αυτό εκτός από τα

⁴⁵ Luis Barragan (1902-1988) , μεξικανός αρχιτέκτονας, προσπάθησε να συμφιλιώσει την παραδοσιακή Μεξικανική αρχιτεκτονική με το διεθνή μοντερνισμό

χρώματα, το φως και τη σκιά, τα κτήρια του αποπνέουν μία θρησκευτικότητα και καταφέρνει να διεγείρει τις αισθήσεις του χρήστη ώστε να βιώσει μία πολυαισθητηριακή εμπειρία στο χώρο.



Casa Barragan, Luis Barragan, Mexico ,1947

“Το χρώμα στην αρχιτεκτονική δεν είναι ένα διακοσμητικό επικάθημα. Το χρώμα στην αρχιτεκτονική συνεργάζεται με την κατασκευαστική διάρθρωση και είναι ένας σημαντικός συντελεστής ώστε ο κάθε χώρος να γίνεται ένα αναντικατάστατο δοχείο ζωής. Γιατί η αρχιτεκτονική δουλεύεται και με το χρώμα. Όπως δουλεύεται και με το κάθε φυσικό ή τεχνητό υλικό(-πέτρα, μάρμαρο, ξύλο, σίδηρο, μπετόν, γυαλί, αλουμίνιο και τα διάφορα υλικά που παράγει η σύγχρονη βιομηχανία), που αφήνεται (-και όσο γίνεται) στη φυσική τους κατάσταση και στην ιδιαιτερότητα της υφής τους, για να...’αναπνέει’ κανονικά και ανεμπόδιστα, ... ολόκληρο το αρχιτεκτονικό έργο.”⁴⁶

⁴⁶ Άρης Κωνσταντινίδης, Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα, πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 304

ΥΛΙΚΑ

Η υλικότητα, αποτελεί ένα θεμελιώδες στοιχείο για την επίτευξη της ενεργοποίησης των αισθήσεων. Η υφή και οι λεπτομέρειες ενός υλικού, η θερμοκρασία του, η μυρωδιά του και η υγρασία, διεγείρουν τις αισθήσεις του χρήστη και η προσωπική ερμηνεία τους μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία συνειρμών, αναμνήσεων και συναισθημάτων και να επηρεάσει ανάλογα την ψυχολογία του. Μέσω της αφής, πολύ γρήγορα μπορούμε να αντιληφθούμε λεπτομέρειες για ένα υλικό. Για παράδειγμα, αν είναι τραχύ ή λείο, τόσο στο επίπεδο του κτηρίου όσο και στην επίστρωση του εδάφους, επηρεάζει την αίσθηση της αφής αλλά και της όρασης. Περπατώντας σε ένα πεζοδρόμιο κατεστραμμένο ή με ακατάλληλο υλικό επίστρωσης, ο πεζός αφενός θα δυσκολευτεί και αφετέρου θα νιώσει δυσάρεστα.

Τα υλικά που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην αρχιτεκτονική διακρίνονται σε φυσικά και τεχνητά. Έχοντας ουσιαστικές διαφορές μεταξύ τους, επηρεάζουν διαφορετικά το χρήστη, αφού μπορούν να δημιουργήσουν διαφορετικές “ατμόσφαιρες” μέσα σε ένα χώρο και να προξενήσουν εν τέλει διαφορετικά συναισθήματα.



Τα φυσικά υλικά, όπως η πέτρα, το τούβλο, το ξύλο, εκφράζουν την ιστορία, την προέλευσή και τον τρόπο χρήσης τους από τους ανθρώπους. Τα τεχνητά υλικά, όπως το γυαλί, το μέταλλο και το πλαστικό, κατέχουν μια διαφορετική υλικότητα.

Η χρήση φυσικών υλικών σε αντίθεση με τα τεχνητά, ενεργοποιούν τις αισθήσεις και ιδιαίτερα αυτή της οικειότητας, αφού εκφράζουν την ηλικία και την ιστορία τους. Έτσι προστίθεται ο παράγοντας του χρόνου στην υλικότητα και μπορούν να εκφράσουν το πνεύμα του τόπου (*genius loci*) και να απευθυνθούν πιο άμεσα στο χρήστη, να προκαλέσουν αναμνήσεις, συνειρμούς και συναισθήματα, αφού πρώτα έχουν προκαλέσει την αίσθηση της οικειότητας που αποπνέουν. Αντιθέτως, τα τεχνητά υλικά, προκαλούν μια ανοίκεια αίσθηση που οφείλεται στην απουσία πληροφοριών και στην αίσθηση της άφθαρτης τελειότητας τους.



“Υλικά όπως η πέτρα και το ξύλο παλιώνουνε όμορφα, όσο περνάει ο καιρός και τα βλέπει γυμνά ο ήλιος ή τα χτυπάει το νερό της βροχής, μα και της θάλασσας (...). Ενώ πολλά καινούργια υλικά, που παράγονται βιομηχανικά, δεν παλιώνουνε, αλλά...κάτι συμβαίνει και κάθετα απάνω τους μια βρωμιά, έτσι που να χάνεται η αρχική τους ‘λάμψη’, αφού και αυτά τα βλέπει ο ήλιος και τα ‘αγγίζει’ μια βροχή, η ακόμα και η αρμύρα της θάλασσας.”⁴⁷

Η υπερβολική χρήση διαφορετικών υλικών, μπορεί να επιφέρει αντίθετα αποτελέσματα και να οδηγήσουν σε μια σύγχυση των αισθήσεων και της ψυχολογίας του χρήστη, λόγω της υπερβολικής πληροφορίας.

“Η αρχιτεκτονική κατασκευάζει χώρους με συγκεκριμένα, κάθε φορά, υλικά, που (-όλα) τα βλέπουμε με τα μάτια μας και τα πιάνουμε με τα χέρια μας. Όμως, για να βγει ένας σωστός και καθαρός χώρος πρέπει το κάθε υλικό να στέκει σωστά στη θέση

⁴⁷ Άρης Κωνσταντινίδης, Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα, πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 75

του, όσο και να δένεται αρμονικά με το κάποιο συνολικό μέγεθος και σχήμα.”⁴⁸

Όμως αυτό δε σημαίνει πως η ποικιλία υφών και υλικών πρέπει να αποκλείονται. Πρέπει να γίνεται σωστός συνδυασμός όσον αφορά την υλικότητα, ώστε το αποτέλεσμα να μην ακυρώνει ή να θέτει σε αντιπαράθεση τα υλικά που γειτνιάζουν.

“ (...) να βρεις τα κατάλληλα υλικά, για την κάθε περίπτωση, -να τα ταιριάξεις μεταξύ τους όπως το γυρεύουνε αυτά, από τη φύση τους, -να μιλήσεις με τα διάφορα υλικά (-που αποφάσισες να τα χρησιμοποιήσεις) στη γλώσσα τους, για να βγάλεις καλά το δικό σου το ποίημα,-να διαλέγεις τα υλικά έτσι ώστε να είναι ολιγάριθμα, γιατί τα πολλά λόγια (=υλικά) είναι φτώχεια, -να δείχνεις το κάθε υλικό (-φυσικό ή τεχνητό) στην υφή του, στην ιδιομορφία του, στη φυσικότητά του, - και όλη η κατασκευή να είναι ισορροπημένη, αυτονόητη και ανεπιτήδευτη, σύμφωνα με τα υλικά που έχεις χρησιμοποιήσει.”⁴⁹

II. ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Σε ένα αρχιτεκτονικό έργο δεν έχουν όλα τα μέσα ενεργοποίησης των αισθήσεων την ίδια ισχύ και βαρύτητα στη σύνθεση, αλλά ένα ή και περισσότερα υπερισχύουν των άλλων. Όμως στην πραγματικότητα, ο αρχιτέκτονας προσπαθεί να τα συνδυάσει και να τα ιεραρχήσει κατάλληλα ώστε να σχεδιάσει πολυαισθητηριακές εμπειρίες και να αποδώσει την επιθυμητή “ατμόσφαιρα” κάθε φορά. Σύμφωνα με τη θεωρία της Gestalt, η ψυχολογία δεν διαμορφώνεται μέσα από το απλό άθροισμα των επιμέρους συναισθημάτων που δημιουργούνται σε ένα χώρο, αλλά είναι το αποτέλεσμα της ενοποίησής τους. Αυτό συμβαίνει διότι η βιωματική εμπειρία που αποκτάμε σε ένα χώρο αποτελεί μία συνθετική διαδικασία και όχι μια διαδικασία διαχείρισης των πληροφοριών που δεχόμαστε.

⁴⁸ Άρης Κωνσταντινίδης, Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα, πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 143

⁴⁹ Άρης Κωνσταντινίδης, Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα, πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 264-265

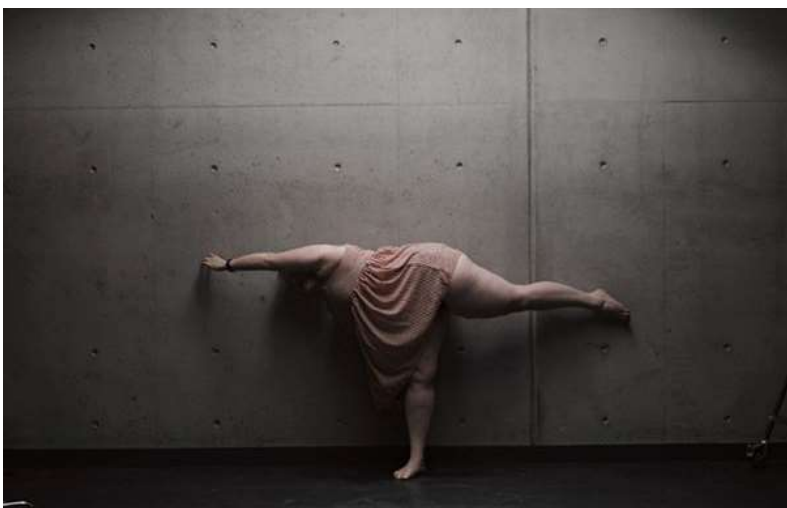
III. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΧΩΡΟ

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, είναι αδιαμφισβήτητο ότι σημαντικό ρόλο στο φάσμα της αντιληπτικής διαδικασίας και στην βίωση της “ατμόσφαιρας”, έχει η παρουσία του ανθρώπινου σώματος στο χώρο, γι’ αυτό και στη συνέχεια αναλύουμε τις έννοιες της σωματικότητας και της κιναισθησης. Παράλληλα, θα χρησιμοποιήσουμε την τέχνη του κινηματογράφου, προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα αυτές τις έννοιες, αφού καθίσταται το πλέον προνομιακό μέσο αναπαράστασης της χωρικής εμπειρίας.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

“Το σώμα δεν είναι απλώς μια φυσική οντότητα, αλλά είναι εμπλουτισμένο από μνήμη και όνειρα, σκέψη και φαντασία, παρελθόν και μέλλον. Ίσως η χωρητικότητα της μνήμης μας να ήταν απίθανη δίχως μια σωματική μνήμη”.⁵⁰

Edward S Casey



⁵⁰ Casey S .Edward, (1993), *Remembering: A phenomenological Study*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, σελ 80

Η ενεργή συμμετοχή του ανθρώπου στο χώρο και η συναναστροφή του με αυτόν περιγράφεται με τον όρο σωματικότητα (somatics). Ο όρος «somatics» αποδίδεται στον Thomas Hanna⁵¹ (1980) και αφορά τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτό το σώμα με εσωτερικό, φυσικό τρόπο, από το ίδιο το πρόσωπο. Ετυμολογικά προέρχεται από την ελληνική λέξη σώμα, το οποίο κατά την ύστερη αρχαιότητα σημαίνει επίσης το σύνολο ενός πράγματος, τον κορμό του⁵².

*Όπως αναφέρει ο Pallasmaa, "το κτήριο συνιστά μια εμπειρία, προσεγγίζεται, αντιμετωπίζεται, συναντάται, σχετίζεται με το σώμα, διατρέχεται, χρησιμοποιείται ως μια συνθήκη για άλλα πράγματα κλπ. "*⁵³ *"Το κάθε κτήριο αποτελεί ένα ερέθισμα για δράση, καθώς και μία σκηνή για κίνηση και αλληλεπίδραση. Είναι ένας σύντροφος σε ένα διάλογο με το σώμα."*⁵⁴

Το σώμα μας αποτελεί ένα βασικό παράγοντα της αντιληπτικής διαδικασίας που ξεκινάει από την πρόσληψη της βιωματικής εμπειρίας στο χώρο και δημιουργεί ένα πλαίσιο αλληλεξαρτήσεων μεταξύ υποκειμένων που θέλουν να του δώσουν μορφή. Σύμφωνα με τον Bernard Tschumi⁵⁵, όταν το σώμα μας βρίσκεται αντιμέτωπο με κάτι, το μυαλό μας προβάλλει σε αυτό τις προηγούμενες εμπειρίες μας μέσω ενός μηχανισμού συσχετισμών και αναμνήσεων.

Ο χρήστης έχει αισθητηριακές εμπειρίες των όσων συμβαίνουν μέσα και έξω από το σώμα του, καθώς και αισθήματα, επιθυμίες και στόχους. Όπως αναφέρει και ο Rudolf Arnheim, "κάθε κίνηση με τα μάτια, το κεφάλι, ή το σώμα αναφέρεται στο αισθητηριακό κινητικό κέντρο του εγκεφάλου, και, στην πραγματικότητα, ακόμα και η απλή παρόρμηση προς κίνηση αποτελεί ένα εγκεφαλικό

⁵¹ Thomas Hanna (1928-1990), Αμερικανός φιλόσοφος, δάσκαλος, ανέπτυξε την θεωρία της σωματικότητας

⁵² Thomas Hanna (1980) *The Body of Life*

⁵³ Juhani Uolevi Pallasmaa, *Stairways of the Mind*, reprinted in *Encounters: Architectural Essays*, Hameenlinna: Building Information Ltd., 2005, σελ.60.

⁵⁴ Juhani Uolevi Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Artmedia Press, London, 2005, σελ.59

⁵⁵ Bernard Tschumi, (1944) γαλλοελβετός αρχιτέκτονας του μεταμοντερνισμού και του μοντερνισμού

γεγονός. Η ανάδραση από αυτές τις κινητικές διαδικασίες επηρεάζει την οπτική αντίληψη, η πληροφορία ότι κινώ το κεφάλι μου προτρέπει την αίσθηση της όρασης να αποδώσει την κίνηση στο κεφάλι και οπτικά, ούτως ώστε να αντιληφθεί το περιβάλλον ως ακίνητο.”⁵⁶



Thermal Vals, Peter Zumthor, Switzerland, 1996

”Το σώμα αποτελεί κάτι πολύ περισσότερο από ένα μέσο ή όργανο: “είναι η έκφραση μας μέσα στον κόσμο, η ορατή μορφή των προθέσεων μας”. Μέσω του σώματος και των κινητικών και συγκινησιακών λειτουργιών του διαμορφώνεται η αντίληψη μας των πραγμάτων.”⁵⁷

Maurice Merleau Ponty

⁵⁶ Rudolf Arnheim, *‘Τέχνη και Οπτική Αντίληψη’*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2005, σελ.415

⁵⁷ Maurice Merleau Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν, το μάτι και το πνεύμα*, εκδ.ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1991, σελ.10

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΑΙΣΘΗΣΗΣ

«Ο τρόπος με τον οποίο ο χώρος διαμορφώνεται και μετατρέπεται καθώς κινείται κάποιος σε αυτόν, η κινητική αίσθηση, είναι πιθανώς η πιο ουσιαστική ποιότητα της αρχιτεκτονικής.»

Robert Campbell

Μελετώντας το σώμα ενώ εκείνο βρίσκεται σε κίνηση μπορούμε να αντιληφθούμε καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο υπάρχει αυτό και κατοικεί στο χώρο και κατ' επέκταση στο χρόνο. Με την κίνηση το σώμα δεν είναι μια παθητική παρουσία αλλά μετέχει ενεργά στο χώρο και αναδεικνύει την υπόστασή του. Οι κινήσεις του σώματος ενσωματώνονται στην αντιληπτική διαδικασία και χωρίς αυτές δεν υπάρχει χώρος. Αυτό συμβαίνει διότι το ανθρώπινο σώμα δεν παρίσταται απλά στο χώρο αλλά κινείται μέσα σε αυτόν και αλληλεπιδρά μαζί του. Γενικότερα, η χωρική αντίληψη περιγράφεται μέσω μιας αλληλουχίας μεταβαλλόμενων εικόνων και έτσι μέσω της οπτικής, ακουστικής και κιναισθητικής διάστασης ο χρήστης έχει τη δυνατότητα συγκρότησης συνεχόμενων χωρικών εμπειριών που οδηγούν σε μια ορθότερη άποψη για τη σχέση του χωροχρόνου. Ο συνδυασμός της κοινής λογικής, όλων των αισθήσεων και η απορρόφηση των δεδομένων από τα γύρω στοιχεία, δημιουργούν μια ενιαία και πιο ολοκληρωμένη εικόνα και εμπειρία του χώρου.

Η κίνηση, αναφέρει ο Maurice Merleau-Ponty⁵⁸, δεν είναι μια απόφαση που πηγάζει από το νου, από την εκάστοτε υποκειμενικότητα και δεν αφορά σε κάποια απλή αλλαγή της θέσης του σώματος, η οποία συμβαίνει μαγικά στον ευρύτερο χώρο. Η κίνηση αποτελεί τη φυσική συνέχεια και την ωρίμανση της όρασης. «Λέω για ένα αντικείμενο ότι κινείται, το σώμα μου όμως κινεί τον εαυτό του. Η κίνηση μου ξεδιπλώνει τον εαυτό της, δεν τον αγνοεί, δεν είναι τυφλή απέναντι του αλλά ακτινοβολεί από αυτόν.»⁵⁹

⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty (1908- 1961), Γάλλος φαινομενολόγος, επηρεασμένος από τους Martin Heidegger, Karl Heinrich Marx, Edmund Husserl

⁵⁹ Merleau-Ponty Maurice, *The Visible and the Invisible*, ed. by Claude Lefort, trans. by Alphonso Lingis, Northwestern University Press, Evanston, 1968

Ο Άρης Κωνσταντινίδης αναφέρει, “Η αρχιτεκτονική μας προσφέρεται στο χώρο και στο χρόνο. Και τήνε ζει κανείς...περιπατητικά. Δεν στέκω δηλ. μπροστά της για να τήνε προσκυνήσω. Τήνε τριγυρίζω. Μπαίνω μέσα στους εσωτερικούς της χώρους και βγαίνω έξω, στο ύπαιθρο για να τήνε ζήσω, από όλες τις μεριές, και από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες.”⁶⁰



Wadman, “Motion”. 2011

⁶⁰ Άρης Κωνσταντινίδης, ‘Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα’, πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 82

Η αντίληψη των κινήσεων και των θέσεων των διαφορετικών μελών του σώματος, περιγράφεται με τον όρο κιναισθησία. Όπως αναφέρει ο R. Kalawsky,⁶¹ "Η αντίληψη αυτή συντίθεται από μυϊκά και απτικά δεδομένα μέσω αισθητήρων στις αρθρώσεις, στο δέρμα και στους μύες σε συνεργασία με τα οπτικά δεδομένα".⁶²

Μέσω της κίνησης του σώματος μας μέσα στο χώρο, πράγματα που βρίσκονται σε αυτόν προσκρούουν πάνω μας, και ο άνθρωπος για να μπορέσει να τα ερμηνεύσει συνδυάζει την κίνηση του με τη γνώση.

"Το σώμα, μέσα από τη δράση του στο χώρο και μέσα από τις αισθήσεις, αποκτά μια δικιά του αντίληψη για το χώρο"

B. Tversky

"Οι κινήσεις δεν είναι ούτε αιτίες ούτε λόγοι αλλά κίνητρα που ενημερώνουν δομικές αλλαγές"

Maurice Merleau Ponty

Η κιναισθηση δεν αποτελεί πάντα μια συνειδητή διαδικασία, αλλά έχει σχεδόν μαθηματική ακρίβεια στον τρόπο που επηρεάζει τις σωματικές μετακινήσεις, γεγονός που την καθιστά σχετική με την αρχιτεκτονική. Θεωρείται αναγκαία για τη βίωση του χώρου καθώς το σώμα αλληλεπιδρά τόσο με το χώρο όσο και με το χρόνο. Έτσι, καθώς ο χρήστης κινείται μέσα στο χώρο, τον διαμορφώνει και βιώνει διαφορετικές ποιότητες, και μπορεί να ερμηνεύσει διαφορετικά την "ατμόσφαιρα" κάθε φορά.

Μέσα από την εμπειρία της ανθρώπινης κίνησης στο χώρο, τον κατανοούμε καλύτερα, αφού αποκαλύπτονται σχέσεις και ποιότητες και αυτό φαίνεται από την τάση να αντιλαμβανόμαστε καθαρότερα την οργάνωση του χώρου όταν έχουμε προηγουμένως κινηθεί σε αυτόν.

⁶¹ Roy S Kalawsky, (1955), Άγγλος καθηγητής πανεπιστημίου στον τομέα της αρχιτεκτονικής των υπολογιστών

⁶² Roy Kalawsky, The Science of Virtual Reality and Virtual Environments. Addison-Wesley Ltd, UK, 1993, σελ.44-84

“Γιατί η αρχιτεκτονική κατασκευάζει και πλάθει χώρους και για το χρόνο και με το χρόνο. Όσο δηλ. βλέπουμε και αισθανόμαστε και ζούμε έναν αρχιτεκτονικό χώρο, επειδή το κορμί μας κινείται και κυκλοφορεί, σχεδόν ακατάπαυστα. Και υπάρχει ο χώρος, όσο εμείς οι άνθρωποι κάνουμε μια κίνηση, μια πορεία, μέσα στο χρόνο.”⁶³

“ Η κίνηση φαίνεται να είναι ουσιώδης στη φαινομένη ύπαρξη του σώματος, και βιώνει κανείς την αίσθηση της στάσης ως την τελική φάση κάποιας κίνησης”

Albert Michotte ⁶⁴

ΚΙΝΑΙΣΘΗΣΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μια τέχνη που θα βοηθήσει στην κατανόηση της έννοιας της κιναισθήσης, είναι ο κινηματογράφος, αφού αποτελεί ένα από τα μέσα έκφρασης της χωρικής εμπειρίας.

Η πρώτη προσπάθεια για καταγραφή της κίνησης σε κινηματογραφική μηχανή έγινε τέλη του 19^{ου} αιώνα. Μια από τις πιο σημαντικές αν όχι η πιο σημαντική επινόηση των κινηματογραφιστών είναι η κίνηση της κάμερας κατά τη διάρκεια της λήψης. Μέχρι πριν από την δεκαετία του 1920 η κάμερα ήταν σταθερή και κατά συνέπεια το πλάνο ήταν σταθερό και περιορισμένο. Η νεότερη γενιά κινηματογραφιστών της εποχής 1960-1970, θα μεταφέρει το βάρος από τις φορμαλιστικές αναζητήσεις στο ανθρώπινο σώμα, στις προσωπικές σχέσεις και την αντιληπτική διαδικασία του θεατή (Andy Warhol⁶⁵). Από τότε ήταν εμφανής η ικανότητα της κινηματογραφικής κάμερας να συνθέτει με πολλαπλούς τρόπους χωροχρονικές σχέσεις. Προώθησε διαφορετικές οπτικές του χώρου και επεξεργασμένες απεικονίσεις του, δομώντας τον εκ νέου. Οι κινηματογραφικές εικόνες καταγράφονται στο νου και μεσολαβούν στη σχέση με το

⁶³ Άρης Κωνσταντινίδης, ‘ Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα’, πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 168

⁶⁴ Albert Michotte (1881- 1965), Βέλγος πειραματικός ψυχολόγος

⁶⁵ Andy Warhol, 1928-1987 Αμερικανός καλλιτέχνης, ζωγράφος, γλύπτης, κινηματογραφιστής, συγγραφέας, πρωτοπόρος της Pop Art

χώρο, λειτουργώντας παράλληλα ως γέφυρες επικοινωνίας με το δημιουργό, την εποχή και τον τόπο του.

“Η εικόνα στην οθόνη ως όλον παρουσιάζει μία σύνθετη αλληλεπίδραση κινούμενων χώρων, σκηνικών, αντικειμένων, και ανθρώπινων μορφών, των οποίων οι κινήσεις γίνονται αντιληπτές μόνον ως στοιχεία ενσωματωμένα στο όλον.”⁶⁶

Ο κινηματογράφος συνδέεται άρρηκτα με την αρχιτεκτονική, αφού επηρεάζει σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο οι θεατές την εκλαμβάνουν και την κατανοούν, εμπλουτίζοντας τη χωρική εμπειρία, ενώ διαπραγματεύεται ή δημιουργεί νέα ζητήματα γύρω από αυτήν. Ο σκηνοθέτης Carl Theodor Dreyer ⁶⁷, προσπαθώντας να ορίσει το έργο του κινηματογράφου, θεωρεί την αρχιτεκτονική ως τη συγγενέστερη με τον κινηματογράφο μορφή τέχνης. Τη χαρακτηρίζει μια από τις τελειότερες γιατί δεν μιμείται τη φύση αλλά αποτελεί καθαρό προϊόν της φαντασίας του ανθρώπου. Η ικανότητα των κινηματογραφικών ταινιών να παράγουν τη δική τους αρχιτεκτονική στο φως και τη σκιά, την κλίμακα και την κίνηση, επέτρεψε τη διασταύρωση των δύο αυτών “χωρικών τεχνών”.

“Η αρχιτεκτονική, όπως και ο κινηματογράφος, έχει υπόσταση μέσα στη διάσταση του χρόνου και της κίνησης. Ένα κτήριο γίνεται αντιληπτό και κατανοητό με βάση τις αλληλουχίες...[...] Ένα κτήριο είναι μια συνεχής αλληλουχία φωτογραφικών σκοπεύσεων, στην οποία ο αρχιτέκτονας εργάζεται τέμνοντας, συρράπτοντας, καδράροντας και εισάγοντας... Μ' αρέσει να δουλεύω με το βάθος πεδίου, διαβάζοντας το χώρο σε συσχέτισμό με την πυκνότητά του. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο σε όλα τα κτήριά μου χρησιμοποιώ διάφορα αλληλεπικαλυπτόμενα πετάσματα ή επίπεδα που αναγνωρίζονται από τα επάλληλα σημεία μιας υποχρεωτικής πορείας.”

Jean Nouvel⁶⁸

⁶⁶ Rudolf Arnheim, *‘Τέχνη και Οπτική Αντίληψη’*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2005, σελ.417

⁶⁷ Carl Theodor Dreyer (1889-1968), Δανός κλασικός σκηνοθέτης

⁶⁸ Jean Nouvel, 1945, Γάλλος αρχιτέκτονας, σπούδασε στην Ecole de Beaux Arts

Ο κινηματογράφος μπορεί να προσφέρει έντονες βιωματικές σχέσεις με το χώρο, ακόμα και σε περιπτώσεις όπου η αρχιτεκτονική απουσιάζει από το φιλμ, ή ο χώρος και ο χρόνος αναπαρίστανται αποσπασματικά ή αφηρημένα και ωθεί στη συγκρότηση χώρων, έστω και στη φαντασία του θεατή. Η επαφή με τη χωρική διάσταση είναι πιο έντονη στις ταινίες από ό,τι σε άλλες μορφές αναπαράστασης, καθώς τα συναισθήματα και οι σκέψεις ή το κοινωνικό πλαίσιο δεν περιγράφονται, αλλά γίνονται αντιληπτά μέσω οπτικών ή ακουστικών ερεθισμάτων και κυρίως μέσω των χωρικών αναπαραστάσεων. Με αυτό τον τρόπο, ο κινηματογράφος έχει τη δύναμη να αποτελέσει πιο ακριβές αναπαραστατικό μέσο για τις ποιότητες της αρχιτεκτονικής από μια γραπτή περιγραφή της.

Πολλοί ισχυρίζονται ότι αν ο χώρος στον κινηματογράφο γίνεται αντιληπτός αποσπασματικά και μόνον μέσα από τη συνέχεια ενός μοντάζ, ο πραγματικός χώρος γίνεται αντιληπτός με αντίστοιχο τρόπο. Ένα κτίσμα δεν θα το αντιληφθούμε ποτέ “συνολικά”, δεν θα το δούμε σε κάτοψη, αλλά θα βιώσουμε αποσπασματικά τοπία, γωνιές, στιγμές, και μέσω ενός εσωτερικού μοντάζ θα μπορέσουμε να το καταλάβουμε, να το αντιληφθούμε σαν μία ολότητα. Μοντάζ, η λέξη κλειδί για τον κινηματογράφο – ο τρόπος και ο χρόνος που συνθέτουμε τα πλάνα – είναι ταυτόχρονα και ο πιο ακριβής ίσως όρος που περιγράφει την αντίληψη μιας αρχιτεκτονικής πραγματικότητας που δεν μπορούμε να συλλάβουμε οπτικά σε ένα ολοκληρωμένο σύνολο.

Είναι εμφανές, ότι από την εμφάνιση του κινηματογράφου και έπειτα, και ιδιαίτερα μετά τη χρήση της κινούμενης κάμερας σε αυτόν, τόσο οι σκηνοθέτες, όσο και οι αρχιτέκτονες άρχισαν να δίνουν περισσότερη έμφαση στη βίωση του χώρου μέσω της κίνησης. Έγινε ευρέως γνωστός, δηλαδή, ο όρος κιναισθήση και πρωταρχικοί στόχοι στην αρχιτεκτονική σύνθεση πλέον δεν ήταν μόνο η λειτουργικότητα, αλλά και ο σχεδιασμός χώρων που βασίζονταν στη βιωματική εμπειρία.

“Η προσπάθεια κατανόησης της αρχιτεκτονικής (...) δεν συνάδει με το να είναι σε θέση κανείς να προσδιορίσει το ύφος ενός κτηρίου από ορισμένα εξωτερικά χαρακτηριστικά. Δεν αρκεί να δούμε την αρχιτεκτονική. Θα πρέπει να τη βιώσουμε. Θα πρέπει να παρατηρήσουμε πως έχει σχεδιαστεί για κάποιον ειδικό σκοπό και πώς ήταν συναρτημένη με την όλη ιδέα και το ρυθμό μιας συγκεκριμένης εποχής. Θα πρέπει να σταθεί κανείς μέσα στα δωμάτια, να αισθανθεί πως αυτά τον περιβάλλουν, να παρατηρήσει πως φυσικά το ένα μπορεί να οδηγήσει στο επόμενο. Θα πρέπει να είναι κανείς σε επαγρύπνηση για τις επιπτώσεις μιας υφής, να ανακαύψει γιατί χρησιμοποιήθηκαν μόνο αυτά τα χρώματα, πώς η επιλογή εξαρτάται από τον προσανατολισμό των χώρων σε σχέση με τα παράθυρα και τον ήλιο. Δύο διαμερίσματα, το ένα πάνω από το άλλο, με δωμάτια ακριβώς ίδιων διαστάσεων και με τα ίδια ανοίγματα, ενδέχεται να είναι παντελώς διαφορετικά απλώς και μόνο εξαιτίας των κουρτινών, της ταπετσαρίας και των επίπλων.”

Steen Eiler Rasmussen⁶⁹

⁶⁹ Steen Eiler Rasmussen (1984) *Experiencing Architecture*, Cambridge, MIT Press, Massachusetts of Technology, σελ.33

I. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΧΩΡΟ

Από τον αρχιτεκτονικό χώρο επιλέξαμε κτήρια που να εμπίπτουν στην κατηγορία της αισθητηριακής αρχιτεκτονικής, είτε επειδή η κεντρική ιδέα του σχεδιασμού εστιάζεται και χρησιμοποιεί την ανάλυση κάποιας σωματικής διαδικασίας, είτε επειδή υπάρχει η πρόθεση για εξοικείωση του χρήστη με το χώρο μέσω των αισθήσεων. Τα παραδείγματα που επιλέγονται καθορίζονται από τον επιτυχημένο συνδυασμό αρχιτεκτονικών εργαλείων όπως η υλικότητα, η συνομιλία με τον περιβάλλοντα χώρο, το φως και η κίνηση. Ο συνδυασμός αυτός προσδιορίζει την “ατμόσφαιρα” στο εκάστοτε κτήριο και προσφέρει συνοχή στο συνολικό αποτέλεσμα. Προκαλεί το χρήστη να βιώσει το χώρο με τις αισθήσεις, τη νόηση, τη μνήμη και το συναίσθημα, δηλαδή να κατανοήσει το χώρο και την “ατμόσφαιρα” μέσω μιας πολυαισθητηριακής βιωματικής εμπειρίας.

ΕΒΡΑΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ, DANIEL LIBESKIND, ΒΕΡΟΛΙΝΟ, 1993-1998

Η αρχική επιδίωξη των υπευθύνων του μουσείου, ήταν η δημιουργία μιας επέκτασης στο Μουσείο του Βερολίνου η οποία αφενός θα φιλοξενούσε την ιστορία των Εβραίων και τη συμβολή τους στον σύγχρονο Γερμανικό πολιτισμό και αφετέρου θα καταδείκνυε την σημερινή απουσία τους από τη Γερμανική κοινωνία. Επιθυμία ήταν ωστόσο το προτεινόμενο μουσείο να μην αποκόψει την Εβραϊκή ιστορία από τη Γερμανική· να μη συνεχίσει δηλαδή τον ναζιστικό διαχωρισμό που οδήγησε στο Ολοκαύτωμα.

Στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό που έλαβε χώρα το 1988 με σκοπό την επιλογή της πρότασης για την κατασκευή του νέου εβραϊκού Μουσείου στο Βερολίνο, οι αρχιτέκτονες που έλαβαν μέρος κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν και να διαχειριστούν αυτή τη μνήμη και να επιχειρήσουν να την ενσωματώσουν ή να τη μεταφράσουν σε αρχιτεκτονικές μορφές. Το πρώτο βραβείο στο διαγωνισμό κέρδισε ο Πολωνός και Αμερικανός αρχιτέκτονας Daniel Libeskind⁷⁰ με την πρόταση που είχε τίτλο: “Between the Lines”,

⁷⁰ Daniel Libeskind, γεννήθηκε 12 του Μαΐου του 1946, είναι ένας Πολωνός - Αμερικανός αρχιτέκτονας, καλλιτέχνης, καθηγητής και σκηνογράφος, εβραϊκής καταγωγής. Το σημαντικότερο έργο του είναι το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο.

“Ανάμεσα στις Γραμμές”. Το μουσείο κτίστηκε το διάστημα 1993-1998 και πρόκειται για ένα χώρο στον οποίο παρουσιάζεται η κοινωνική και πολιτιστική ιστορία των Εβραίων της Γερμανία από τον 4ο αιώνα έως τη σύγχρονη εποχή.



Εβραϊκό Μουσείο, Daniel Libeskind, 1993-1998

Η ΠΡΟΤΑΣΗ ΤΟΥ DANIEL LIBESKIND

Βασικός στόχος του Daniel Libeskind⁷¹ στο Εβραϊκό Μουσείο ήταν να βρει έναν τρόπο για να διηγηθεί, μέσω της αρχιτεκτονικής του, τη βίαιη αποκόλληση της εβραϊκής κουλτούρας από τη Γερμανική ζωή. Με την έννοια αυτή, επιχείρησε να μεταφέρει αυτό το συναισθηματικό κενό, που προκαλούσε και στον ίδιο το γεγονός αυτό, ως ένα κενό που θα αποτελούσε τον πυρήνα του αρχιτεκτονικού του σχεδιασμού. Το μουσείο αποτελεί την εκπλήρωση της διαδικασίας του πένθους που δεν έγινε στο παρελθόν, καθώς θάφτηκε κάτω από την άρνηση της κοινωνίας να αποδεχτεί φανερά την ιστορική αλήθεια.

⁷¹ Ο D.Libeskind είναι και ο ίδιος Εβραίος και έχει χάσει το μεγαλύτερο μέρος της οικογένειάς του στο Ολοκαύτωμα. Είναι γεγονός ότι κατακλύζεται από το αίσθημα του πόνου και για αυτό προσπάθησε να αποδώσει στο ιστορικό γεγονός του ολοκαυτώματος τη θέση που του αρμόζει στη Γερμανική ιστορία και ταυτόχρονα να διηγηθεί τη δική του προσωπική ιστορία και να εκφράσει τον πόνο του.

Τη σχεδιαστική αφετηρία της πρότασης του αποτέλεσε η επιθυμία του να αναπαραστήσει μέσα από το συγκεκριμένο χωρικό σύμπλεγμα, την απώλεια και την απουσία. Για να το επιτύχει αυτό, παρατηρήσαμε ότι στη σύνθεσή του χρησιμοποιεί διάφορα αρχιτεκτονικά εργαλεία-“μέσα”, με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλέσει συγκεκριμένα συναισθήματα στους επισκέπτες και κατ’επέκταση να αποδώσει συγκεκριμένη “ατμόσφαιρα” στο χώρο. Κάποια από αυτά είναι το φως, τα υλικά, η κλίμακα, τα σχήματα, αλλά και το χρώμα, τα οποία έχουμε αναλύσει παραπάνω, και μελετήσαμε τον τρόπο με τον οποίο συμβάλλουν στην διαμόρφωση “ατμόσφαιρας” σε ένα χώρο. Παρακάτω θα αναλύσουμε πως ο Daniel Libeskind, στο συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό του έργο, κατάφερε με τον ιδιαίτερο χειρισμό αυτών των “μέσων”, αλλά και τον συνδυασμό τους, να δημιουργήσει μια μυστηριακή “ατμόσφαιρα”, και μια ιδιαίτερη βιωματική, πολυαισθητηριακή εμπειρία για τους επισκέπτες.

«Πέρα από κάθε προσπάθεια να εξηγηθεί τί είναι εκείνο που κάνει το μουσείο ιδιαίτερο, άνθρωποι κάθε ηλικίας, κάθε πορείας ζωής, πολιτισμικού υπόβαθρου, μοιάζουν να βιώνουν το δράμα και τη συναισθηματική ένταση αυτής της εξαιρετικής χωρικής σύνθεσης, άμεσα και ενστικτωδώς.»⁷²

ΓΕΝΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Το κτήριο διατρέχει μια νοητή ευθεία γραμμή πάνω στην οποία βρίσκονται έξι κατακόρυφα κενά. Από αυτά, στα δύο ο επισκέπτης δεν έχει πρόσβαση, παρά μόνο οπτική επαφή. Ο Young⁷³ γράφει: «η ευθεία γραμμή- κενών που διατρέχει την κάτοψη παραβιάζει κάθε χώρο από τον οποίο περνά, μετατρέποντας κατά τα άλλα ομοιόμορφα δωμάτια και αίθουσες σε παραμορφωμένες ανωμαλίες· μερικά γίνονται πολύ μικρά για να περιέχουν

⁷² Schneider Bernard (1999), “Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin”, trans. John W. Gabriel, Prestel, σελ 58

⁷³ Young, καθηγητής αγγλικών και ιουδαϊκών σπουδών, στο Πανεπιστήμιο της Μασαχουσέτης Amherst και συγγραφέας. Γνωστός για το Young James, (2000) “Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture”

οτιδήποτε, άλλα τόσο λοξά ώστε διώχνουν οτιδήποτε στεγάζεται σε αυτά.»⁷⁴



Σχέδιο κάτοψης Εβραϊκού Μουσείου

Ο αρχιτέκτονας τοποθέτησε την είσοδο για το νέο κτήριο του Εβραϊκού Μουσείου μέσα στο υπάρχον κτίσμα του Μουσείου του Βερολίνου. Η σύνδεση του τελευταίου με την επέκταση του Libeskind γίνεται μέσω μιας υπόγειας διαδρομής που βρίσκεται σε βάθος δέκα μέτρων, υποδηλώνοντας έτσι έναν δεσμό ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν και ανάμεσα στον εβραϊκό πολιτισμό και τη γερμανική κοινωνία.

⁷⁴ Young James, (2000) "Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture", in Jewish Social Studies, New Series, Indiana University Press

Μία υπόγεια διαδρομή οδηγεί στον Πύργο του Ολοκαυτώματος μέσα από μια πορεία που συμβολίζει, όπως αναφέρει ο Libeskind, “το δρόμο προς το τέλος της ιστορίας του Βερολίνου όπως τη γνωρίζαμε. πρόκειται για ένα χώρο άδειο, από σκυρόδεμα, σκοτεινό, με τρομακτική ακουστική, όπου ο καθένας μπορεί να ακούσει όλους τους ήχους της πόλης -την κυκλοφορία, τα παιδιά να παίζουν, ανθρώπους να περνούν- αλλά δεν μπορεί να φτάσει σε αυτούς.”⁷⁵ Πρόκειται για έναν χώρο λιτό, μη θερμαινόμενο, άδειο και σκοτεινό, μακριά από την ανθρώπινη κλίμακα.⁷⁶



Πύργος του Ολοκαυτώματος

⁷⁵ Libeskind, Daniel (2003) “Trauma” in *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Ed. Shelley Hornstein, Florence Acobowitz, Indiana University Press, σελ.56

⁷⁶ Schneider Bernard (1999), “Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin”, trans. John W. Gabriel, Prestel, σελ 51

Ο Κήπος της Εξορίας αποτελεί το μόνο χώρο του Μουσείου που βρίσκεται σε άμεση επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον υποδηλώνοντας έτσι τη φυγή ως το μόνο δρόμο προς την ελευθερία και τη μόνη δυνατότητα σωτηρίας. Η διαδρομή αυτή αποτελεί τη μόνη εξόδο από το Μουσείο. 49 κολώνες από σκυρόδεμα με ύψος 7 μέτρα, συνθέτουν το χώρο. Οι 48 από αυτές είναι γεμάτες με χώμα από τη γη του Βερολίνου ενώ η 49η από τη γη της Ιερουσαλήμ. Ο αριθμός 48 είναι αναφορά στο έτος της ανεξαρτησίας του Ισραήλ, 1948. Στο χώμα φυτεύτηκαν βελανιδιές που μεγαλώνοντας σχηματίζουν έναν φυσικό πράσινο θόλο πάνω από τον κήπο.⁷⁷ Το επικλινές έδαφος του κήπου προκαλεί δυσκολία στο βάδισμα και αστάθεια.



Κήπος της Εξορίας

“Στην αρχιτεκτονική, όπως και στη ζωή, οι γραμμές ορίζουν τη σχέση ανάμεσα στην υλική και την άυλη πραγματικότητα. Οποιοσδήποτε δύο γραμμές στο χαρτί, σχηματίζουν και οριοθετούν τον κενό χώρο που βρίσκεται ανάμεσα τους και την ίδια στιγμή ρυθμίζουν το στερεό, αδιαπέραστο όγκο της σχεδιασμένης δομής.”⁷⁸

⁷⁷ Young James, (2000) “Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture”, in Jewish Social Studies, New Series, Indiana University Press

⁷⁸ Schneider, B., Jewish Museum Berlin, Munich (Prestel Verlag), 5th edition, 2007, σελ.36

TA KENA-VOIDS



Κενά-Voids

Τα κατακόρυφα κενά (voids) αποτελούν μια σαφή αναφορά στο κενό που προκλήθηκε στη γερμανική και την ευρωπαϊκή ιστορία από την ανθρωπιστική καταστροφή του Ολοκαυτώματος.⁷⁹ Αποτελούν το στοιχείο της έκπληξης και της ενεργοποίησης της μνήμης. Σε όλη τη διαδρομή ο επισκέπτης συνεχώς έρχεται αντιμέτωπος με τα κενά που δηλώνουν τη βίαιη διακοπή του εβραϊκού πολιτισμού στην ιστορία της πόλης. Η διάταξη τους και στον οριζόντιο και στον κατακόρυφο άξονα καθιστά την παρουσία τους αντιληπτή σε όλη τη διάρκεια της διαδρομής του επισκέπτη στους χώρους του μουσείου.

⁷⁹ Schneider Bernard (1999), "Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin", trans. John W. Gabriel, Prestel, σελ 53

Η απουσία την οποία συμβολίζουν διαχέεται σε ολόκληρο το κτήριο και αποτελεί μέρος της βιωματικής εμπειρίας την οποία συνθέτει το μουσείο. Έξι συνολικά κενά τέμνουν κάθετα το κτήριο σχηματίζοντας μια νοητή, τέμνουσα, διακεκομμένη ευθεία κατά μήκος του κτηρίου. Τα πέντε από αυτά είναι από σπλισμένο σκυρόδεμα και μόνο σε ένα από αυτά υπάρχει πρόσβαση. Τονίζονται με μαύρο χρώμα και παρεμποδίζουν την ομαλή ροή της έκθεσης, υπενθυμίζοντας τα εμπόδια που συνάντησαν οι Εβραίοι κατά τη διάρκεια της ζωής τους στο Βερολίνο και όχι μόνο.

“THE FALLEN LEAVES”, Menashe Kadishman



The Fallen Leaves, Menashe Kadishman

Σε ένα από τα κενά ,και στο μοναδικό στο οποίο υπάρχει πρόσβαση, ο Menashe Kadishman⁸⁰ τοποθέτησε ένα έργο του, εις μνήμη των αδικοχαμένων Εβραίων του Ολοκαυτώματος και το ονόμασε 'The fallen leaves'. Το πάτωμα του 'κενού' αυτού είναι καλυμμένο με στρογγυλά μεταλλικά προσωπεία, εκ των οποίων το κάθε ένα συμβολίζει ένα άτομο που χάθηκε στο Ολοκαύτωμα.



The Fallen Leaves, Menashe Kadishman

Οι επισκέπτες του μουσείου μπορούν να περπατήσουν πάνω σε αυτά τα προσωπεία, προκαλώντας ένα ανατριχιαστικό, εκκωφαντικό θόρυβο που αντηχούν στους τσιμεντένιους τοίχους του κενού. Γενικότερα, το περιβάλλον μοιάζει σκοτεινό και αφιλόξενο, ενώ οι έντονες γωνίες και οι συχνές αλλαγές κατεύθυνσης δημιουργούν μία ατμόσφαιρα ανησυχίας.

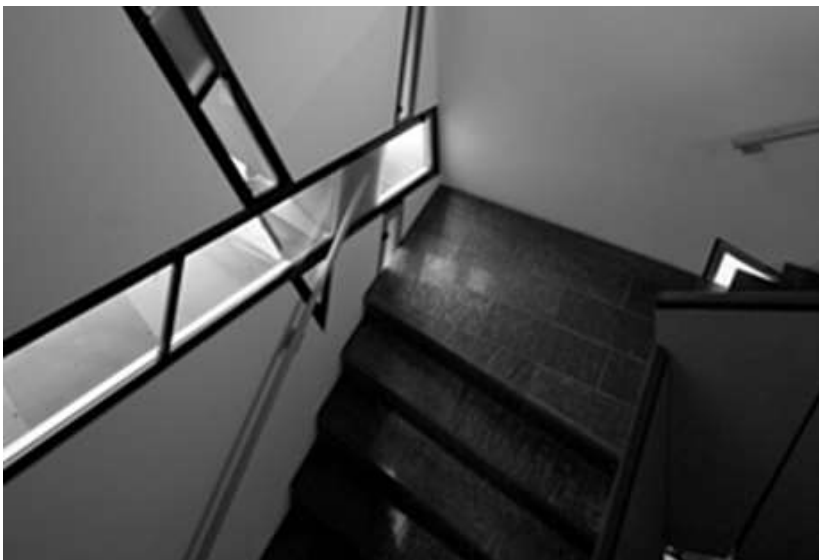
⁸⁰ Menashe Kadishman (1932 - 2015) Ισραηλινός γλύπτης και ζωγράφος.

ΟΨΗ

Η εξωτερική όψη του κτηρίου δεν επιτρέπει στον επισκέπτη να αντιληφθεί όλα όσα εκτυλίσσονται στο εσωτερικό. Τα μόνα ανοίγματα που υπάρχουν είναι στενές λωρίδες με τη μορφή σχισμών και εγχοπών, ενώ ο φλοιός του κτηρίου είναι επενδυμένος με φύλλα ψευδαργύρου.



Όψη Εβραϊκού μουσείου



Εσωτερική Άποψη

Οι προσόψεις του κτηρίου είναι καλυμμένες με μεταλλικά πάνελ τα οποία διατρέχονται από σχισμές, τα σχήματα των οποίων προκύπτουν με τον ίδιο τρόπο που προκύπτουν οι χαράξεις της κάτοψης. Επιπλέον παρομοιάζονται συχνά με τις «πληγές» που άφησε το Ολοκαύτωμα σε ένα ολόκληρο έθνος.



Εσωτερική Άποψη

Η ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΣ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ

Οι δέσμες του φωτός που περνούν από τις χαρακιές των όψεων, οι σκιές στους σκληρούς όγκους, οι αντιθέσεις που δημιουργούνται κατά μήκος της διαδρομής, μέσα στους χώρους, ανάμεσα στα κενά, εντείνουν τη συναισθηματική και ψυχολογική φόρτιση του επισκέπτη. Επίσης, στον Πύργο του Ολοκαυτώματος, το λιγοστό φως που εισέρχεται από το μοναδικό άνοιγμα στο ψηλότερο σημείο του όγκου δημιουργεί μια ατμόσφαιρα απόκοσμη σχεδόν, ενεργοποιώντας συναισθήματα ισχυρά και δυσάρεστα. Γενικότερα, το φως και ο τρόπος με τον οποίο το διαχειρίζεται ο αρχιτέκτονας, συμβάλλουν στην αναπαράσταση γεγονότων και στη διαμόρφωση μιας δραματικής “ατμόσφαιρας”.

Σε αυτό συμβάλλει επίσης και η πολυπλοκότητα της εσωτερικής διαμόρφωσης η οποία ευνοεί και ίσως προκαλεί την απώλεια της αίσθησης του προσανατολισμού.



Διάδρομος στο εσωτερικό του μουσείου

Η ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΣ ΤΩΝ ΥΛΙΚΩΝ

Η επιλογή του μεταλλικού υλικού στις όψεις του κτηρίου, αποτελεί επίσης μια μεταφορά της εβραϊκής παρουσίας στην ιστορία του Βερολίνου παρομοιάζοντάς τα πάνελ, τα οποία θα καταστραφούν με τον καιρό, με τα τραγικά γεγονότα του 2ου Παγκόσμιου πολέμου τα οποία είχαν αρχίσει να διαγράφονται από την γερμανική ιστορία. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, με το πέρασμά του χρόνου οι σχισμές να διακρίνονται πιο έντονα, ως υπενθύμιση των γεγονότων αυτών. Επιπλέον, σε ένα από τα “κενά” (void) , το πάτωμα είναι καλυμμένο από μεταλλικά προσωπεία, που προκαλούν ένα ανατριχιαστικό, εκκωφαντικό θόρυβο ο οποίος αντηχεί στουςτσιμεντένιους τοίχους του κενού, όταν περπατούν οι επισκεπτες. Επίσης, η χρήση του σκυροδέματος αποδίδει σε όλο το κτήριο επιβλητικό χαρακτήρα, και μία αίσθηση ψυχρότητας, η οποία ενισχύει την απώλεια και την απουσία.



The Fallen Leaves, Menashe Kadishman

Η ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΣ ΤΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Οι τρισδιάστατες χαράξεις δημιουργούν έντονες γωνίες και ασυνήθιστους χώρους, που με τη σειρά τους προκαλούν ηχητικές ανακλάσεις και εκφράζουν την ισχυρή δραματική δύναμη της αρχιτεκτονικής του. Η σκληρή τους δυναμική τόσο ως μορφές όσο και ως πηγές φυσικού φωτισμού συμβάλλει στην διαμόρφωση της “ατμόσφαιρας” στο εσωτερικό του κτηρίου.



Σκάλα στο εσωτερικό του μουσείου

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Πρόκειται για ένα μουσείο με στοιχεία μνημείου· ο χαρακτήρας του ωστόσο δεν περιορίζεται σε αυτόν ενός μονολιθικού αντικειμένου, όπως στα συνήθη μνημεία, αλλά συγκροτείται από ένα σύνολο χωρητικοτήτων. Ο αρχιτέκτονας καλεί τον επισκέπτη του Μουσείου να ζήσει μια βιωματική εμπειρία, καθώς δημιουργεί διαφορετικά περιβάλλοντα, μυστηριακή “ατμόσφαιρα” και κλειστοφοβική αίσθηση στο χώρο. Ο επισκέπτης δεν έχει το ρόλο του παρατηρητή αλλά εντάσσεται σε μια διαδικασία ενεργής συμμετοχής και εμπλοκής με την ιστορία και τα γεγονότα στα οποία το Μουσείο επιχειρεί να αναφερθεί.



Διάδρομος στο εσωτερικό του μουσείου

Η διαδρομή προς τους χώρους του μουσείου και μέσα σε αυτούς είναι μια διαδικασία που μοιάζει να μην έχει σαφές τέλος μιας και δεν στηρίζεται στην παρατήρηση συγκεκριμένου αριθμού εκθεμάτων στις αίθουσες του.

Εκθεσιακοί χώροι, όπως ο Κήπος της Εξορίας ή ο Πύργος του Ολοκαυτώματος, εισάγουν το θεατή σε μία διαδραστική κατάσταση, κατά την οποία έχει την ευκαιρία να “νιώσει”, και όχι απλά να “δει” το περιεχόμενο του μουσείου. Με την έννοια αυτή, στόχος του αρχιτέκτονα είναι να προκαλέσει αρνητικά συναισθήματα και αυτό εκφράζεται μέσα από τη συνολική δυναμική του έργου.



Ο Κήπος της εξορίας

Οι άξονες, ο φωτισμός, οι ατελείωτες σκάλες, η κίνηση μέσα σε αδιέξοδους χώρους και το κενό συμβάλλουν στην αναπαράσταση γεγονότων και καταστάσεων μέσω της αρχιτεκτονικής. Είναι η πρώτη φορά στην ιστορία της αρχιτεκτονικής που το ίδιο το Μουσείο μεταβάλλεται σε ένα σπουδαίο αφηγητή.



Εσωτερική Άποψη

Στο έργο αυτό, το σύνολο των αισθήσεων και η σωματικότητα συμμετέχουν ενεργά στην αντίληψη του χώρου. Είναι ξεκάθαρο, ότι η αίσθηση της κίνησης – κιναισθηση – αποτέλεσε από την αρχή του σχεδιασμού βασικό άξονα της σύνθεσης, αφού στόχος του αρχιτέκτονα ήταν να διεγείρει τις αισθήσεις του χρήστη, ώστε να αναβιώσει και να αισθανθεί την απώλεια και την απουσία.



Όψη του μουσείου

Ο Daniel Libeskind σε αυτό το έργο του, χρησιμοποιεί τα μέσα που έχουμε αναλύσει παραπάνω, όχι όλα στον ίδιο βαθμό, και καταφέρνει να συνθέσει μία ολοκληρωμένη βιωματική εμπειρία μέσα στο χώρο. Είναι ξεκάθαρος από την περιγραφή που προηγήθηκε, ο ιδιαίτερος χειρισμός του φωτός, της κλίμακας, των σχημάτων, των υλικών, ακόμα και του χρώματος. Όλα αυτά φαίνεται να αλληλεπιδρούν και να συνυπάρχουν αρμονικά μεταξύ τους, δημιουργώντας επιτυχώς μία ιδιαίτερη “ατμόσφαιρα” σε κάθε χώρο που κάνει την περιήγηση του χρήστη μία μοναδική εμπειρία.



Εξωτερική άποψη

ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, THE CHICHU ART MUSEUM, TADAO ANDO, NAOSHIMA, ΙΑΠΩΝΙΑ, 2004

Ο Tadao Ando, υποστηρίζει ότι είναι αδύνατο να συγκινήσεις τους άλλους μόνο με τη γνώση, χωρίς τη συμβολή της εμπειρίας. Μένει απαθής απέναντι στην αρχιτεκτονική που πηγάζει αποκλειστικά από τη νόηση. Για αυτόν, η αληθινή αρχιτεκτονική δεν είναι ο χώρος που εκφράζεται μέσα από τη μεταφυσική ή την αισθητική, αλλά ο χώρος που ενσωματώνει τη σοφία που αποκτήθηκε με τις αισθήσεις. Υπ' αυτή την έννοια, δεν επιδιώκει ούτε την ομορφιά ούτε την δεξιοτεχνία. Χαρακτηριστικά, τα οποία συχνά απαντώνται στα έργα του, είναι η χρήση του σκυροδέματος, το παιχνίδι με το νερό, το γυαλί, το φως, με στόχο να σχεδιάσει αισθητηριακές εμπειρίες στο χώρο και να “συγκινήσει” το χρήστη, καθώς ο ίδιος υποστηρίζει ότι σκοπός της αρχιτεκτονικής, είναι να κάνει τον άνθρωπο ευτυχισμένο. Σε όλα τα έργα του σχεδιάζει με επαναληπτικές γεωμετρίες, τυπικά επαναλαμβανόμενα ανοίγματα, επιμήκης σκάλες, μεγάλες αντιθέσεις που επιτυγχάνει τόσο με τη χρήση του φωτός όσο και με τις μορφές.



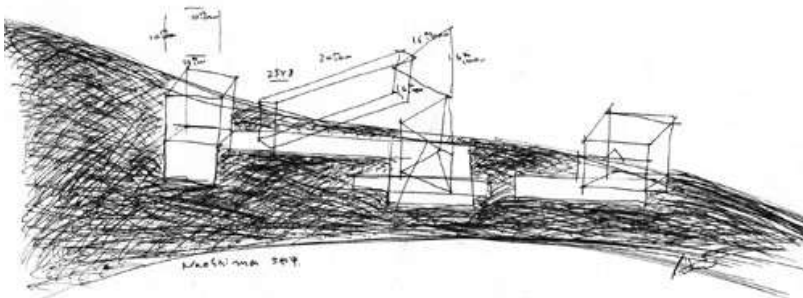
Chichu Art Museum, Tadao Ando

Ένα από τα σημαντικότερα έργα του είναι, το μουσείο τέχνης (The Chichu Art Museum) στο νησί Naoshima στην Ιαπωνία, το οποίο κατασκευάστηκε το 2004. Το μουσείο μοιάζει με ένα τεράστιο, βυθισμένο γλυπτό, που αψηφά μια σειρά από αρχιτεκτονικές

συμβάσεις με στόχο την όσο το δυνατόν καλύτερη προβολή των έργων τριών εξαιρετικών καλλιτεχνών: Claude Monet Lotus⁸¹, James Turrell⁸², Walter De Maria⁸³. Όπως μαρτυρά και το όνομά του που σημαίνει έδαφος (chichu), ο Ando κατάφερε να το συνδέσει άρρηκτα με τη φύση, και σήμερα φαίνεται σαν να είναι ομαλά ενσωματωμένο στη γη. Τα περισσότερα τμήματα του μουσείου έχουν κατασκευαστεί υπόγεια, όπου όμως, ο φυσικός φωτισμός χρησιμοποιείται με τη χρήση φεγγιτών, για να φωτίσει τα διάφορα έργα που περιέχει.



Σχέδιο κάτοψης Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης



Σκίτσο τομής, Tadao Ando

⁸¹ Claude Monet Lotus 1840-1926, Γάλλος ζωγράφος, Ιμπρεσιονιστής

⁸² James Turrell, 1943, Αμερικανός καλλιτέχνης, ασχολείται κυρίως με το φως και το χώρο

⁸³ Walter De Maria, 1935-2013, Αμερικανός καλλιτέχνης, γλύπτης, εικονογράφος

Το μουσείο χτίστηκε ως ένα σκηνικό για τη ζωγραφική του Μονέ. Η γκαλερί που προκύπτει περιλαμβάνει μια σειρά από θαλάμους και απλές γεωμετρικές αυλές. Η κάτοψη του μουσείου μπορεί να παρομοιαστεί με μεγάλο υπόγειο καταφύγιο σε περίπτωση επιδρομής, αφού αποτελείται από ένα μακρύ και στενό διάδρομο που οδηγεί σε έναν υπόγειο χώρο με τοίχους από σκυρόδεμα και καταλήγει σε μία έξοδο-διαφυγή προς τη θάλασσα και τη φύση.



Chichu Art Museum, Tadao Ando

Η είσοδός του προσδιορίζεται από δύο πολύ υψηλούς τοίχους από σκυρόδεμα, οι οποίοι και οριοθετούν ένα διάδρομο. Οι τοίχοι που απαρτίζουν το μουσείο αποτελούνται από διάφορα γεωμετρικά σχήματα και σε συνδυασμό με τη χρήση μεγάλων βράχων και πετρωμάτων, που είναι άλλοτε τραχείς άλλοτε λείοι, ενισχύουν τις οπτικές και πολυαισθητηριακές εμπειρίες των επισκεπτών.

Έχουν σχεδιαστεί συνολικά έξι αίθουσες με συγκεκριμένα έργα των τριών καλλιτεχνών, ενώ κεντρικό έργο του μουσείου είναι ένα έργο του Μονέ έξι μέτρα μήκους.



Διάδρομος στην είσοδο του μουσείου

Ο καλλιτέχνης Walter de Maria συνεργάστηκε με τον αρχιτέκτονα για να οικοδομήσουν ένα είδος καθεδρικού ναού, με σκάλες σκυροδέματος στο εσωτερικό, στο κέντρο της οποίας βρίσκεται μια μαύρη σφαίρα από γρανίτη, διαμέτρου 2.2 μέτρων, στην οποία μπορεί κανείς να δει τις αντανakλάσεις των εκθεμάτων που βρίσκονται στο χώρο. Πρόκειται για είκοσι επτά (27)

επιχρυσωμένα γλυπτά τοποθετημένα στρατηγικά στους τοίχους. Το φυσικό φως μπαίνει στο δωμάτιο μέσα από διάφορα ανοίγματα που βρίσκονται στην οροφή δημιουργώντας εντυπωσιακά εφέ φωτισμού που ποικίλλουν κατά τη διάρκεια της ημέρας.



Αίθουσα του καλλιτέχνη Walter de Maria

Στην αίθουσα του Μονέ, εκθέτονται πέντε έργα του, αριστουργήματα του γαλλικού ιμπρεσιονισμού, και πρόκειται για ένα κατάσπρο χώρο με έντονη την εισβολή του φυσικού φωτός. Η συγκεκριμένη αίθουσα σχεδιάστηκε με στόχο να αποπνέει ηρεμία και γαλήνη, για αυτό και είναι απλή όσον αφορά τα υλικά και τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν. Το δάπεδο είναι επενδυμένο με πολύ μικρά λευκά μάρμαρα που δημιουργούν μία ιερή-θρησκευτική ατμοσφαιρα και για αυτό ζητείται από τους επισκέπτες να βγάλουν τα παπούτσια τους, ώστε να διατηρηθεί το λευκό χρώμα, αλλά και η απόλυτη σιωπή στο χώρο.



Αίθουσα του Μονέ

Ακόμα, το μουσείο φιλοξενεί εγκαταστάσεις - έργα του James Turrell οι οποίες και συμβολίζουν τις τρεις διακριτές φάσεις της καλλιτεχνικής του έρευνας. Όταν οι επισκέπτες εισέρχονται στην αίθουσα *Afrum – Pale Blue* (1968) βλέπουν ένα μπλε σχήμα, το οποίο αρχίζει να εμφανίζεται από το πουθενά, δημιουργώντας την εντύπωση ότι έχει μάζα και βάρος, ενώ στην πραγματικότητα είναι καθαρό φως.

Στην αίθουσα του James Turrell , *Open Sky* (2004), μέσω ενός γεωμετρικού ανοίγματος, σε σχήμα τετραγώνου στην οροφή, ο ίδιος ο ουρανός γίνεται αναπόσπαστο μέρος της σύνθεσης και οι επισκέπτες έχουν τη δυνατότητα θέασης προς τα έξω.



Αίθουσα του James Turrell , *Open Sky*

Στο *Open Field* (2000) σκάλες οδηγούν τον επισκέπτη σε μία μικρότερη αίθουσα, η οποία λόγω της ιδιαίτερης χρήσης του φωτός, του χρώματος και της προοπτικής, μοιάζει με καμβά.



Αίθουσα του James Turrell,
Afrum – Pale Blue

Αίθουσα του James Turrell,
Open Field

Η ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΣ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ ΣΤΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

Ο Ando, προσπαθεί με το φυσικό φως και τον τρόπο με τον οποίο αυτό εισέρχεται στο χώρο, να “αγγίζει” τον επισκέπτη και να διεγείρει τις αισθήσεις του. Ο ομοιόμορφος και απαλός φυσικός φωτισμός προκαλεί απογοήτευση, αλλά ταυτόχρονα και ηρεμία, ενώ το λοξό άνοιγμα που έχει κατασκευαστεί στο διάδρομο δημιουργεί μια μυστηριώδη “ατμόσφαιρα”.



Διάδρομος στο εσωτερικό του μουσείου

Όλα αυτά δείχνουν ότι ο Ando είναι αρχιτέκτονας αλλά και καλλιτέχνης, ικανός να συλλάβει το φώς και τη σκιά, παρόμοια με τον τρόπο που ο Μονέ τα χρησιμοποιεί στα έργα του. Τα φώτα και οι σκιές που εμφανίζονται κατά διαστήματα είναι τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο, ώστε να οδηγήσουν τους ανθρώπους που εισέρχονται στο κτήριο σε ένα λαβύρινθο που μοιάζει με χώρο, δημιουργώντας μια ενδιαφέρουσα εμπειρία για τους επισκέπτες σχετικά με τις εικονικές και πραγματικές αλλαγές στο χώρο.



εσωτερικός χώρος του μουσείου

Σε κάποια σημεία, εναλλάσσει το φυσικό φωτισμό με τον τεχνητό, ενώ σχεδιάζει πορείες – διαδρομές, που κάνουν τους επισκέπτες να συναντούν υπόγειους και ανοιχτούς χώρους, σκοτεινούς και φωτεινούς, ενώ εναλλάσσονται χώροι με διαφορετικές εντάσεις του φωτός αλλά και με διαφορετικό τρόπο διαχείρισής του. Με αυτό τον τρόπο ο Ando προσπαθεί να κάνει τον επισκέπτη να εκτιμήσει αυτές τις εναλλαγές και να αφυπνήσει τις αισθήσεις του μέσα στο κτήριο.



εσωτερικός χώρος του μουσείου

Η ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΣ ΤΟΥ ΝΕΡΟΥ ΣΤΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

Ο Ando εκτός από το φως, επιλέγει να συνθέσει και με το στοιχείο του νερού. Στο χώρο υποδοχής και εξυπηρέτησης, υπάρχει μια λιμνούλα στον κήπο του Μονέ, όπου μπορεί κανείς να εκτιμήσει και να αισθανθεί την “ατμόσφαιρα” του χώρου-χρόνου στην οποία ζούσε ο ζωγράφος. Υπάρχει ένα άνοιγμα, μέσα από το

οποίο ο ουρανός και η θάλασσα αντανακλώνται στην επιφάνεια του νερού και έτσι, η λίμνη αυτή αποκαλύπτει διαφορετικά χαρακτηριστικά με την πάροδο του χρόνου και την αλλαγή των εποχών. Κατά την έξοδο, πάλι ο επισκέπτης αντιλαμβάνεται τις αντανακλάσεις και τα παιχνίδια των χρωμάτων, αποκτώντας έτσι μια βιωματική εμπειρία μέσα στο χώρο.

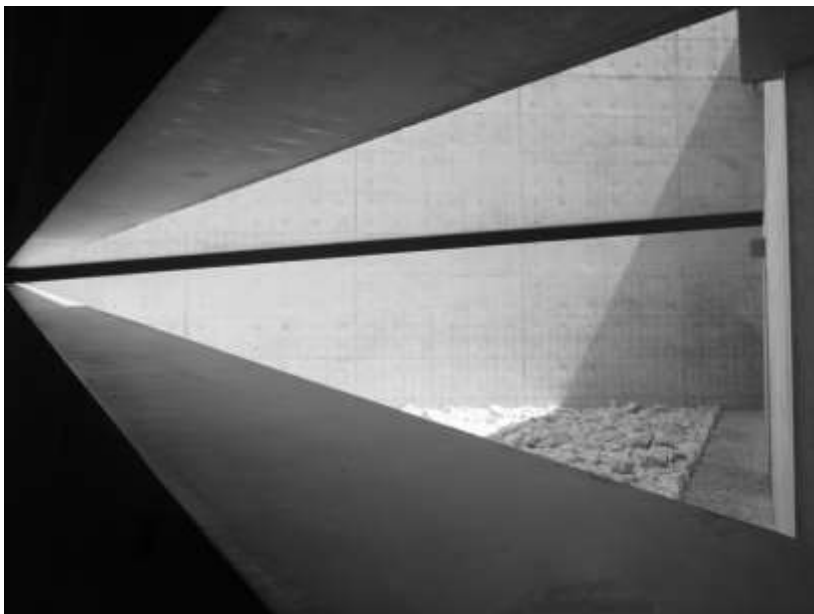


Λίμνη στον κήπο του Μονέ



Η ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΥΛΙΚΩΝ-ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΗ ΔΟΜΗ

Βασικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε στην κατασκευή του μουσείου ήταν το σκυρόδεμα, και αυτό γιατί θεωρήθηκε ότι οι παχείς τοίχοι σκυροδέματος, φέρνουν στη μνήμη εικόνες από την εποχή που οι άνθρωποι ζούσαν μέσα σε υπόγειες σπηλιές, ενώ ο ήχος των βημάτων είναι αρκετά έντονος όταν κάποιος περπατάει μέσα στο χώρο.



Στην ενίσχυση της εμφανούς δομής από σκυρόδεμα στο μουσείο τέχνης, σημαντική ήταν η συμβολή του φωτός αλλά και της σκιάς στο τριώροφο αυτό υπόγειο κτήριο, προκειμένου να δημιουργηθεί μία ήρεμη καλλιτεχνική “ατμόσφαιρα”. Οι τεράστιοι τριγωνικοί τοίχοι και ο κήπος με τους βράχους, είναι μία σύγχρονη ερμηνεία του Ando όσον αφορά το ξηρό τοπίο της Ιαπωνίας. Το φως που εισέρχεται, αντανακλάται στις καθαρές, λευκές επιφάνειες και στα μαρμάρινα δάπεδα, ενισχύοντας την “ατμόσφαιρα” που ο Ando θέλει να επιτύχει στο χώρο.



Ο Ando καθορίζει τις συνδέσεις των χωρικών εμπειριών, συνδυάζοντας τη σύνθεση των δομικών υλικών και των σχημάτων στο χώρο, που δημιουργούν συνδέσεις και εμπειρίες στην ανθρώπινη συνείδηση, αποκαλύπτοντας τα αισθητικά χαρακτηριστικά του σκυροδέματος, όπως είναι η απαλότητα και η ακαμψία του. Χρησιμοποιεί μία ιδιαίτερη μέθοδο κατασκευής, κατά την οποία ένα στρώμα από απαλή υφή προστίθεται επάνω στην επιφάνεια του σκυροδέματος, έτσι ώστε να αποδώσει μία απαλότητα στο υλικό. Κατά τη χρήση του σκυροδέματος, συνδυάζει στοιχεία από άλλα υλικά, όπως, σίδερο, τούβλα, πέτρες, γυαλί, και άλλα, για την επίτευξη διαφορετικών διακοσμητικών παραστάσεων.





ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Ο Tadao Ando στο έργο του προσπαθεί να αναδείξει το πνεύμα του τόπου (Genius Loci) και να προσδιορίσει τη φύση και την ψυχή της αρχιτεκτονικής. Θέλει να δώσει τη δυνατότητα στους χρήστες να κατανοήσουν την ποιητική του χώρου και για αυτό τους προσφέρει μία βιωματική, πολυαισθητηριακή και συγκινησιακή

εμπειρία. Είναι γεγονός ότι παρόλο που ο χώρος αποτελείται από άψυχα υλικά, είναι γεμάτος από ζωτικότητα και αυτό γιατί επιτρέπει στους επισκέπτες να συμμετέχουν σε ένα αισθητηριακό διάλογο με το χώρο, τις δομές και τα υλικά. Με αυτό το σχεδιασμό δημιουργήθηκαν διαφορετικές χωρικές “ατμόσφαιρες” και περιβαλλοντικά χαρακτηριστικά, επιτρέποντας στον επισκέπτη να βιώσει όχι μόνο το χώρο αλλά και την τέχνη.

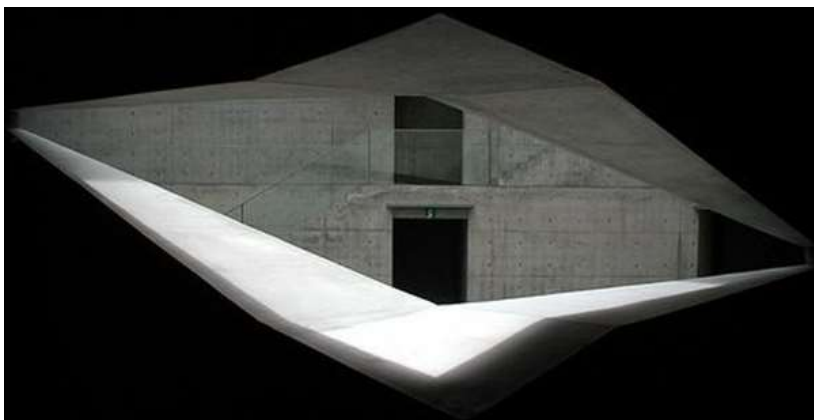


Η αίσθηση που προκαλεί η φύση, η γεωμετρία και τα υλικά χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόποι ώστε ο χρήστης να ενεργοποιήσει διαφορετικά αισθητήρια όργανα για να αισθανθεί την ομορφιά του χώρου μέσω της όρασης, της ακοής, της αφής, της όσφρησης, και της γεύσης. Ο χώρος που σχεδιάζει ο Tadao Ando μοιάζει με μια τρισδιάστατη ζωγραφική. Στον κήπο, χρησιμοποιεί την παραδοσιακή ανατολίτικη αρχιτεκτονική και με διάφορους τρόπους διαχείρισης του φωτός, του νερού και των υλικών, επιτρέπει στον επισκέπτη να αντιλαμβάνεται τις αλλαγές στο χρόνο και να εκτιμήσει τελικά τη συμβολή του χωρο-χρόνου στην αισθητική της αρχιτεκτονικής.

Ο Tadao Ando, πρακτικά κάνει μινιμαλιστικό σχεδιασμό και αποδίδει ποιητικούς χώρους με σαφές γεωμετρικές μορφές. Χρησιμοποιεί ευθείες γραμμές, και καθαρά σχήματα, ενώ

ταυτόχρονα συνθέτει με λεπτομέρεια, χωρίς καθόλου διάκοσμο. Το φυσικό τοπίο συνδυάζεται με γήινες αποχρώσεις του σκυροδέματος, προβάλλοντας άυλους χώρους και απλή αισθητική.

Οι σκέψεις και τα αισθήσεις συνυπάρχουν με το φυσικό τοπίο και προκαλούν κοινά συναισθήματα μεταξύ των ανθρώπων. Ο Ando χρησιμοποιεί και συνδυάζει φυσικά στοιχεία, όπως τον ουρανό, το φως και το νερό, ώστε ο άνθρωπος να αισθανθεί τη δύναμη και την ποιότητα του χώρου. Όλα αυτά καθώς και άλλα στοιχεία του τόπου, ενσωματώνονται στο κτήριο και δημιουργούν χώρους και ατμόσφαιρες, βασισμένες στην ανατολίτικη αισθητική αντίληψη.



“Η γαλήνη είναι η μεγάλη και αληθινή απάντηση στην αγωνία και το φόβο, και σήμερα, περισσότερο παρά ποτέ, είναι καθήκον του αρχιτέκτονα να τη φιλοξενεί μόνιμα στις κατοικίες που σχεδιάζει, ανεξάρτητα αν αυτές είναι πολυτελείς ή ταπεινές. Σε όλη μου την πορεία προσπαθούσα πάντα να πετύχω τη γαλήνη, ωστόσο κανείς οφείλει να είναι προσεκτικός, ώστε να μην την καταστρέψει, με την ανεξέλεγκτη χρήση ποικίλλων και ανομοιογενών στοιχείων.”

Luis Barragan

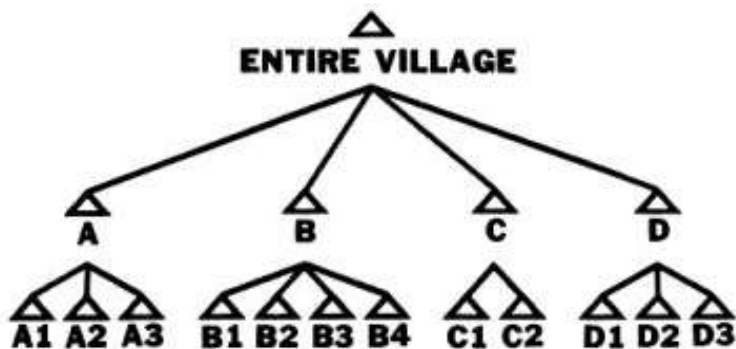
Ι. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ανακεφαλαιώνοντας, στην παρούσα εργασία, προσεγγίσαμε την έννοια της “ατμόσφαιρας” στο χώρο, μελετήσαμε βασικές θεωρίες της αντίληψης και την αντιληπτική διαδικασία, μέσα από την οποία ο χρήστης μπορεί να κατανοήσει τα αρχιτεκτονικά “μέσα” που έχουν χρησιμοποιηθεί και προσδιορίζουν την ταυτότητα του χώρου. Αναλύοντας τα “μέσα” αυτά, διαπιστώσαμε, ότι ο κατάλληλος χειρισμός τους από τον αρχιτέκτονα, καθώς και ο συνδυασμός τους, με καθοριστική την παρουσία και την κίνηση του ανθρώπινου σώματος στο χώρο, προσδίδουν μια μοναδική, βιωματική εμπειρία στους χρήστες. Οι χρήστες αφενός αντιλαμβάνονται τα αισθητηριακά ερεθίσματα και την “ατμόσφαιρα” μέσω της ίδιας αντιληπτικής διαδικασίας, την οποία και περιγράψαμε, αφετέρου ο κάθε ένας αισθάνεται την κάθε πληροφορία με το δικό του μοναδικό τρόπο και την ερμηνεύει διαφορετικά. Η αντίληψη και η βιωματική εμπειρία σε έναν οποιοδήποτε χώρο δεν είναι μόνο το αποτέλεσμα της αισθητηριακής βίωσής του, αλλά πρόκειται για ένα συνδυασμό της εμπειρικής μνήμης, ως διαμορφωμένη εικόνα, και των ερεθισμάτων που παραλαμβάνει κάθε φορά.

Όπως είδαμε, ο άνθρωπος, αντιλαμβάνεται την ποιότητα του χώρου κυρίως με το σώμα του, την ενεργή συμμετοχή του στο χώρο και τη συναναστροφή του με αυτόν. Σώμα, αισθήσεις και αρχιτεκτονική μετέχουν ισάξια στην ποιότητα της αντίληψης του δομημένου αλλά και του φυσικού περιβάλλοντος στη μικρή ή στη μεγάλη κλίμακα. Το σώμα μας αποτελεί βασικό παράγοντα της αντιληπτικής διαδικασίας που ξεκινάει από την πρόσληψη της βιωματικής εμπειρίας και δημιουργεί ένα πλαίσιο αλληλεξαρτήσεων μεταξύ υποκειμένων που θέλουν να του δώσουν μορφή. Συμβάλλει στην αναγνώριση και στην ερμηνεία των ερεθισμάτων και αρχιτεκτονικών μηνυμάτων, τα οποία αντιλαμβάνεται μέσω των αισθήσεων. Με την κιναισθηση, ο χρήστης βιώνει το χώρο διαφορετικά και αποκτά μία πολυαισθητηριακή εμπειρία μέσα σε αυτόν. Όπως αναφέρει και ο J.Palasmaa, κάθε εμπειρία στην αρχιτεκτονική είναι

πολυαισθητηριακή, ζητήματα του χώρου μετριοούνται ισότιμα από όλα τα αισθητηριακά όργανα, από τους μύες και τα οστά μας.⁸⁴

Ενεργοποιώντας πολλές από τις αισθήσεις μας, επιτυγχάνουμε πολυαισθητηριακές χωρικές εμπειρίες, οι οποίες οδηγούν σε μία πιο ολοκληρωμένη χωρική αντίληψη με ένα διαφορετικό και ίσως πιο άμεσο τρόπο. Η ατμόσφαιρα σε ένα χώρο, όπως την αντιλαμβάνεται ο κάθε χρήστης, παίζει σημαντικό ρόλο στην ποιότητα της αρχιτεκτονικής και διεγείροντας κάθε φορά τις αισθήσεις και τα συναισθήματά του, επηρεάζει την ψυχολογία του θετικά ή αρνητικά.



Η ομάδα του Christopher Alexander εντόπισε τα στοιχεία και τις σχέσεις που θεώρησαν ότι δημιουργούν στους ανθρώπους την αίσθηση ενός τόπου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Alexander, κάθε άτομο είναι ικανό να νιώσει τις ιδανικές σχέσεις στο χώρο και μπορεί να εφεύρει τα δικά του μοτίβα (patterns), ενώ την αρχιτεκτονική θα πρέπει να την απολαμβάνει κανείς με τις αισθήσεις.⁸⁵ Ουσιαστικά, πρόκειται για μία γλώσσα προτύπων που ο ίδιος εισήγαγε και αποτελεί μία σχεδιαστική μέθοδο, η οποία επιτρέπει στο χρήστη να σχεδιάζει το χώρο αλλά και το περιβάλλον, και βασίζεται στη βιωματική εμπειρία, στην οποία έχουν σημαντικό ρόλο οι αισθήσεις και ιδιαίτερα η κιναισθηση.

⁸⁴ Juhani Uolevi Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Artmedia Press, London, 2005, σελ.42

⁸⁵ Josep Maria Montaner, *Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2014, σελ.283

Σκοπός ήταν να παρασχεθούν στους αρχιτέκτονες τα εργαλεία εκείνα που θα τους επέτρεπαν να σχεδιάσουν περιβάλλοντα όπου οι άνθρωποι θα ζούσαν μία “καλύτερη” ζωή. Πρόκειται για μία υποκειμενική και ταυτόχρονα συναισθηματικά φορτισμένη προσέγγιση.

“Ένα σπίτι δεν χτίζεται μόνο για να ικανοποιεί τις υλικές απολαύσεις της ζωής, αλλά χτίζεται για να είναι ένας χώρος που θα προσφέρει και οπτικές προεκτάσεις, ώστε όποιος ξέρει να το κατοικεί, έτσι όπως έχει κατασκευαστεί, να το ζει και με το συναίσθημα. Και για να το χαίρεται και ο ψυχικός του κόσμος.”⁸⁶

Σήμερα ολοένα και λιγότεροι χρήστες βιώνουν το χώρο κιναισθητικά, αφού τα αυτοκίνητα, οι ανελκυστήρες και άλλα σύγχρονα μέσα τους καθλώνουν, καθορίζοντας και περιορίζοντας ταυτόχρονα την κίνηση τους. Αυτό φαίνεται και από την τάση των ανθρώπων στη σύγχρονη εποχή να “κατακτήσουν” το χώρο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Heidegger: “ αυτό γίνεται φανερό στα συγκοινωνιακά μέσα(...) και στα μέσα μαζικής επικοινωνίας(...) που κατορθώνουν να εκμηδενίζουν τις αποστάσεις, να διασχίζουν το χώρο με αστραπιαία ταχύτητα και να μεταφέρουν τον άνθρωπο(...) στα τέσσερα πέρατα του πλανήτη.”⁸⁷

Ένας στόχος της σύγχρονης αρχιτεκτονικής θα μπορούσε να είναι ο σχεδιασμός χώρων που ευνοούν την ενεργή σωματική συσχέτιση του χρήστη με το χώρο μέσω περιπάτων και διαδρομών. Όπως αναφέρει και ο Gibson,⁸⁸ ο σχεδιασμός αρχιτεκτονικού χώρου προϋποθέτει μια κινητική εμπειρία, ένα καλό σχεδιασμό των κινήσεων.

“Αν οι αρχιτέκτονες κτίζουν χώρους, θέτοντας ως σημαντικό άξονα σχεδιασμού τα σενάρια ζωής αυτών που θα τα κατοικήσουν, σκηνοθετώντας τις δράσεις τους και οι σκηνοθέτες παράγουν έργο που παίρνει σήμερα διαστάσεις χωρικές και προκαλώντας

⁸⁶ Άρης Κωνσταντινίδης, ‘ Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα’, πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 322

⁸⁷ Martin Heidegger, *Η Τέχνη και ο Χώρος*, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα, 2006, σελ.33

⁸⁸ James Jerome Gibson, (1904 - 1979), Αμερικανός ψυχολόγος, θεωρείται ένας από τους πιο σημαντικούς ψυχολόγους του 20ου αιώνα στον τομέα της οπτικής αντίληψης.

πιθανότατα αύριο διαδράσεις απρόβλεπτες, τότε οι δύο περιοχές δεν φλερτάρουν απλώς, είναι πια ζευγάρι.»⁸⁹

Εκείνο που καλείται ο αρχιτέκτονας ουσιαστικά να κάνει, είναι να σχεδιάσει με βάση τις αισθήσεις. Για να το επιτύχει αυτό θα κληθεί να χρησιμοποιήσει ως βασικό εργαλείο το σχεδιασμό προοπτικών απεικονίσεων και όχι συμβατικών κατασκευαστικών κατόψεων και τομών, καθώς ο στόχος του είναι να αποτυπώσει στο χαρτί πιθανές και επιθυμητές αισθητηριακές εμπειρίες. Τα αρχιτεκτονικά σχέδια καλούνται επομένως να αποτυπώσουν «την αύρα του κτηρίου στην τοποθεσία που προορίζεται γι' αυτό.»⁹⁰ Ο χώρος οφείλει να ενεργοποιεί το σώμα και τις αισθήσεις του ανθρώπου και να τον κάνει να νοιώθει μέρος του κτηρίου. Ο χρήστης πρέπει να ενσωματωθεί με το χώρο, να εμπλακεί μαζί του και να τον ακουμπήσει με σκοπό να τον βιώσει άμεσα.

«Επομένως, η αρχιτεκτονική έχει καθήκον όχι μόνο να δημιουργήσει λειτουργικά και καλά σχεδιασμένους χώρους, αλλά και να παρέχει τις δυνατότητες να ζωντανέψουν τα ανθρώπινα ένστικτα και οι συνήθειες αλληλοεπιδρώντας με όλες τις ανθρώπινες αισθήσεις».

Campbell

«Στο καθήκον της τέχνης και της αρχιτεκτονικής είναι γενικά να αναδημιουργήσουν την εμπειρία ενός αδιαφοροποίητου εσωτερικού κόσμου, στον οποίο δεν είμαστε μόνο θεατές, αλλά στον οποίο οργανικά ανήκουμε».

Campbell

⁸⁹ αρχιτέκτονες Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ | τεύχος 53 – περίοδος Β | Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 2005, σελ.57

⁹⁰ Zumthor Peter, Thinking Architecture trans. MaureenOberli-Tuner, Birkhauser, Berlin, 1998, σελ 17

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΕΠΙΒΟΛΗΣ ΑΛΛΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ

Κατά τη διάρκεια της μελέτης μας, διαπιστώσαμε ότι στην αρχιτεκτονική πολλές φορές, τόσο η λειτουργικότητα όσο και η βιωματική εμπειρία σε ένα χώρο, δεν αποτελούν κάποιους από τους στόχους της σύνθεσης, και αυτό γιατί η αρχιτεκτονική έχει αποτελέσει μέσο επιβολής άλλων δυνάμεων, που αποσκοπούν στην προβολή-επιβολή κάποιας εξουσίας, και στην ανάδειξη πρακτικών και ιδεολογιών της κοινωνίας γενικότερα.

Εξάλλου, ιστορικά, ο όρος αρχιτεκτονική χρησιμοποιήθηκε όχι για να προσδιορίσει όλες τις κατασκευές, αλλά σχεδόν αποκλειστικά αυτές που αποτελούσαν μια μνημειακή αρχιτεκτονική. Τέτοιες κατασκευές είναι κτήρια πάνω στα οποία χαράχθηκαν γενναίες εποχές καθώς και πρόσκαιρες ιδεολογίες, κτήρια που ήταν μόνο θεσμοί, όπως τα μνημεία, τα παλάτια ή οι τόποι λατρείας των κυριαρχουσών τάξεων. Έτσι, η αρχιτεκτονική δημιούργησε χώρους μεγαλοπρεπείς σύμφωνα με μια σκηνική τάξη, συγκεκριμένα και ιεραρχική.

Τα διαδοχικά στίλ που συνιστούν την ιστορία της αρχιτεκτονικής, μαρτυρούν επίσης, εκτός των άλλων, τα διάφορα κοινωνικά συστήματα, δηλώνουν ποιοι ήταν στην εξουσία, πολιτική ή θρησκευτική, δηλαδή εάν πρόκειται για τους Φαραώ της Αιγύπτου, ή για κάποιους Έλληνες δημοκράτες, ή για τους αυτοκράτορες της Ρώμης ή του Βυζαντίου. Πρόκειται για ακραίες εκδηλώσεις της αρχιτεκτονικής όπου αντικατοπτρίζονται επίσης ακραίες πολιτικές και κοινωνικές θέσεις. Όλες οι καλλιτεχνικές μορφές, σε μια ταξική κοινωνία, καθορίζονται με τρόπο έμμεσο ή συμβολικό από την κυριαρχούσα ιδεολογία κι από τις σχέσεις ισχύος ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις.

Τέτοιες περιπτώσεις αρχιτεκτονικών έργων είναι μουσεία ή μνημεία, με σκοπό την έκφραση της συλλογικής μνήμης, πλατείες, ως έκφραση πολιτικής δύναμης, και άλλα οικοδομήματα, αποτελέσματα πολιτικής ή θρησκευτικής εξουσίας, που κάθε φορά υπηρετούν συγκεκριμένο σκοπό.

ΣΩΦΡΟΝΙΣΤΙΚΑ ΙΔΡΥΜΑΤΑ

Ένα παράδειγμα αρχιτεκτονικής, που ήταν αποτέλεσμα της επιβολής κάποιας εξουσίας και αποσκοπούσε στην “τιμωρία” και την απομόνωση ήταν οι φυλακές. Είναι είναι σαν μία μικρογραφία της κοινωνίας, όπου ο καταμερισμός του χώρου εξυπηρετεί τις ανάγκες άσκησης εξουσίας. Όλες οι τάσεις για απομόνωση, διαίρεση-επιτήρηση δημιούργησαν και τα ανάλογα αρχιτεκτονικά σχέδια και κτήρια. Ο καταμερισμός του χώρου στα “στρατόπεδα εξουσίας” - ένας καταμερισμός που εξυπηρετεί την ύπαρξη ιεραρχικών δομών- έγινε υπόδειγμα στο σχεδιασμό χώρων εργασίας, νοσοκομείων, ασύλων, σωφρονιστικών καταστημάτων, εργατικών συνοικισμών κλπ. Το υπόδειγμα αυτό βασίζεται στην “αρχή του καταμερισμού του χώρου και ιεράρχησης του ελέγχου”. Έτσι γεννήθηκε μια αρχιτεκτονική που προσπάθησε να εκφράσει με την εξωτερική εμφάνιση των κτηρίων της, το Μεγαλείο και τη Δύναμη, και με την εσωτερική διαρρύθμιση να ικανοποιήσει απαιτήσεις σαν αυτή του ολοκληρωτικού ελέγχου.

Πάνω σε αυτό το υπόδειγμα σχεδιασμού, έγιναν αρκετές έρευνες, που μελετούσαν τις επιδράσεις της αρχιτεκτονικής στην ψυχολογία καθώς και τις συμπεριφορές των χρηστών σε χώρους που βασιζόνταν στην “αρχή του καταμερισμού του χώρου και ιεράρχησης του ελέγχου”. Οι πρώτες έρευνες του κλάδου της περιβαλλοντικής ψυχολογίας έγιναν σε νοσηλευτικούς κυρίως χώρους και ιδιαίτερα σε ψυχιατρεία. Εξέτασαν τον άνθρωπο – ασθενή όπου αποκτά μια πιο ιδιαίτερη σχέση με τον χώρο του δωματίου νοσηλείας και κυρίως με το περίβλημα, τον τοίχο. Ο είτε παθολογικά, είτε διανοητικά ασθενής, λόγω της εκτεταμένης παραμονής του στο δωμάτιο νοσηλείας, παρατηρήθηκε ότι οικειοποιείται τον χώρο και του προσδίδει τον ρόλο της κατοικίας.

Τα τελευταία χρόνια άρχισαν οι έρευνες στα λιγότερο θεραπευτικά ιδρύματα, τη φυλακή. Στα πλαίσια αυτά, διεξήχθηκε ένα πείραμα, γνωστό ως “πείραμα του Στάνφορντ” (1971) κατά το οποίο, φοιτητές πληρώθηκαν για να παίξουν τους ρόλους των φυλακισμένων και των δεσμοφυλάκων και να ζήσουν σε μια υποτιθέμενη φυλακή που είχε δημιουργηθεί στο υπόγειο του κτηρίου της Επιστήμης της Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου του

Στάνφορντ. Το πείραμα επρόκειτο να κρατήσει έξι εβδομάδες, αλλά κανένας από τους φοιτητές δεν άντεξε αφού πολλοί οδηγήθηκαν σε επικίνδυνες και ψυχολογικά καταστροφικές καταστάσεις. Ο Zimbardo⁹¹ κατέληξε στο συμπέρασμα ότι τόσο οι φυλακισμένοι όσο και οι δεσμοφύλακες είχαν ταυτιστεί υπερβολικά με τους ρόλους τους, με αποτέλεσμα να τερματίσει το πείραμα μετά από έξι μέρες. Μέσα από αυτό το πείραμα, μπορούμε να συμπεράνουμε πως η εξουσία σε 'συνεργασία' με την αρχιτεκτονική, είναι ικανές να επηρεάσουν σε μεγάλο βαθμό την ψυχολογία του χρήστη σε ένα χώρο και να επιβληθούν σε αυτόν, χωρίς αυτή η πρόθεση να είναι εμφανής.

*"...ο τρόπος με τον οποίο είναι σχεδιασμένα τα κτήρια και η διακόσμησή τους είναι σημαντικά για την διεύθυνση, το προσωπικό και ομοίως για τους φυλακισμένους. Μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά την ατμόσφαιρα μιας φυλακής..."*⁹²

Woolf A.

Η αποφυγή του σκληρού, ιδρυματικού σχεδιασμού, εσωτερικά και εξωτερικά, μπορεί να μειώσει το άγχος και τα τραυματικά συναισθήματα που προκαλούνται στους έγκλειστους, με τον ξαφνικό περιορισμό τους από τον έξω κόσμο. Η φυλακή αποτελεί έναν από τους πιο εύληπτους χώρους επιτήρησης κι εξουσίας, ο σχεδιασμός της είναι κατά βάση περικλειστος. Η περικλειστη αρχιτεκτονική μπορεί να γίνει καταπιεστική, περισσότερο από έναν ανοιχτό, δημόσιο χώρο, παρόλο που τέτοιοι χώροι χρησιμοποιούνταν στα χρόνια του Μεσαίωνα ως τελεστές καταπίεσης μέσα από τη δημοσιότητα της τιμωρία.

Όμως, ένα κτίσμα, μπορεί ευκολότερα να χρησιμοποιηθεί ώστε να περιορίζει και να καταπιέζει, εάν του αποδωθούν αρχιτεκτονικά στοιχεία, τα οποία καθιστούν το χώρο δυσάρεστο, καταπιεστικό, ελεγκτικό.

⁹¹ Philip George Zimbardo, 1933, Αμερικανός Ψυχολόγος και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Στάνφορντ, γνωστός για το πείραμα του Στάνφορντ (1971)

⁹² Woolf A. and Tumim, S. [1991], Prison Disturbances, 1990

Γενικότερα, η ψυχολογική κατάσταση των εγκλείστων και η σχέση τους με το κελί τους, συχνά παρομοιάζεται με αυτή των διανοητικά ασθενών. Αυτό συμβαίνει γιατί η ψυχολογική κατάσταση και των δύο χαρακτηρίζεται από μια ένταση, αστάθεια, αβεβαιότητα και άγχος. Το κελί παίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο για τον εγκλειστο. Παρομοιάζει το κελί με την κατοικία, όπου βλέπει σε αυτή το συναίσθημα της ασφάλειας και της φροντίδας. Ο εγκλειστος χρειάζεται αυτήν την απομόνωσή , ώστε να μπορεί να ηρεμήσει, να σκεφτεί, να κρυφτεί από μια απειλή, ή και να νιώσει την ελευθερία που προσφέρει ο προσωπικός χώρος. Αυτό, όμως, δεν προϋποθέτει τον συνεχή εγκλεισμό του κρατούμενου στον χώρο του κελιού, γιατί κάτι τέτοιο έχει αντίθετες συνέπειες και βαρυσανιστικό χαρακτήρα. Χαρακτηριστικά αναφέρεται:

«...το να είσαι τελείως μόνος σου είναι ότι χειρότερο. Έμαθα να είμαι καρτερικός...Το κελί ήταν άδειο. Είχα εστιάσει την προσοχή μου στα πιο ασήμαντα πράγματα: ένα κομμάτι σοβά, ένα νύχι, ένα πούπουλο. Ακουμπισμένος στον τοίχο, ακολουθούσα επί ώρες το πέταγμα των εντόμων ή τις αράχνες στους ιστούς. Έμαθα κάθε ήχο: του πετάγματος των πουλιών, του θροΐσματος των φύλλων ή του αέρα όταν πλησίαζε καταιγίδα...»⁹³

“Ο σχεδιασμός του εξωτερικού χώρου είναι το ίδιο σημαντικός με τον σχεδιασμό του εσωτερικού και μπορεί να επιφέρει ένα αίσθημα ηρεμίας και άνεσης. Για παράδειγμα, μια τσιμεντένια, τετράγωνη αυλή, γεμάτη σκουπίδια ως μόνη θέα από τα κελιά και μόνη εκτόνωση για τους εγκλείστους, θα μπορούσε να είναι πιο αποτελεσματική και να εκτιμηθεί από τους χρήστες αν ο σχεδιασμός της είναι πιο προσεγμένος και περιέχει φυτεμένη έκταση. Είναι γνωστό άλλωστε ότι η επαφή με την φύση είναι ένα πολύ δυνατό «φάρμακο» για τον ψυχικό κόσμο του ατόμου. Προσφέρει ηρεμία, αισιοδοξία, ευεξία και μειώνει το άγχος.”⁹⁴

⁹³ Leroy Claude [1975], “space in the prison”, Di Gennaro Giuseppe, Prison Architecture, σελ.46

⁹⁴ Day, Christopher [2002], “Healing by design”, Spirit and Place, σελ.233

Ο αρχιτέκτονας οφείλει να μεριμνήσει και να απαιτήσει ο χώρος αυτός να είναι ο όχι απλά βιώσιμος, αλλά να επιδρά θετικά στην ψυχολογία του εγκλειστού. Ένας χώρος γίνεται κατάλληλος για τον έγκλειστο, όταν σχεδιάζεται για αυτόν, για τις ανάγκες του. Φυσικό φως, χρώμα, σωστή ακουστική συμβάλλουν σημαντικά στην αναίρεση του ιδρυματικού χαρακτήρα της φυλακής και στη βελτίωση της ψυχολογικής του κατάστασης, με συνέπεια τη θέληση για αναμόρφωση. Όλα αυτά αποτελούν ταυτόχρονα και τα “εργαλεία” του αρχιτέκτονα, που με τον κατάλληλο χειρισμό, μπορούν να οδηγήσουν σε ένα σχεδιασμό, ο οποίος θα μπορεί να συμβάλλει στην αναμορφωτική διαδικασία και να δημιουργεί ένα ανθρώπινο περιβάλλον για το προσωπικό και τους κρατούμενους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BIBΛΙΑ

- Bhatt, R. (2010, November 29). The Journal of Architecture, Christopher Alexander's pattern language: an alternative exploration of space-making practices. σ. 20.
- Casey S. Edward, (1993), " Remembering: A phenomenological Study", Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, σελ 80
- Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, Seventh Printing, 1973
- Day, Christopher [2002], "Healing by design", Spirit and Place, σελ.233
- Hugo Munsterberg, *The Photoplay, Apsychological Study*, D.Appleton and Company, London, 1916
- Josep Maria Montaner, ' Ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής', εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2014, σελ.283
- Josep Maria Montaner, *Ιστορία της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής, Κινήματα Ιδέες και Δημιουργοί στο Δευύτερο Μισό του 20^{ου} Αιώνα*, εκδ Νεφέλη, Αθήνα, 2014
- Juhani Uolevi Pallasmaa, *Stairways of the Mind*, reprinted in *Encounters: Architectural Essays*, Hameenlinna: Building Information Ltd., 2005, σελ.60.
- Juhani Uolevi Pallasmaa ,*The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Artmedia Press, London, 2005, σελ.42
- Kevin Lynch, *The Image Of The City*, MIT Press, England, Twentieth Printime, 1990
- Leroy Claude [1975], "space in the prison", Di Gennaro Giuseppe, *Prison Architecture*, σελ.46
- Libeskind, Daniel (2003) "Trauma" in *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Ed.
- Shelley Hornstein, Florence Acobowitz, Indiana University Press , σελ.56

- Martin Heidegger, *Η Τέχνη και ο Χώρος*, εκδ.Ίνδικτος, Αθήνα, 2006
- Martin Heidegger, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2008, σελ.59
- Maurice Merleau Ponty , *Phenomenology of Perception*, εκδ.Routledge and Paul, London, 1962, σελ.153
- Maurice Merleau Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν, το μάτι και το πνεύμα*, εκδ.ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα, 1991, σελ.10
- Michel Orsoni, *'Point of view: A question of atmosphere'*, 1998¹. Copyright © 2008 John Wiley & Sons, Ltd.
- Paul Knox, Steven Pinch, *"Κοινωνική Γεωγραφία των Πόλεων"*, εκδ Σαββάλας ,Αθήνα, 2009, σελ398
- Peter Zumthor, *Atmospheres*, Birkhauser, Basel,2006
- Roy Kalawsky, *The Science of Virtual Reality and Virtual Environments*. Addison-Wesley Ltd, UK, 1993, σελ.44-84
- Rudolf Arnheim, *"η δυναμική της αρχιτεκτονικής"*, university studio press, Θεσσαλονίκη,(2003), σελ.327-328
- Rudolf Arnheim, *'Τέχνη και Οπτική Αντίληψη'*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2005, σελ.415
- Schneider Bernard (1999), *"Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin"*, trans. John W. Gabriel, Prestel, σελ 58
- Steen Eiler Rasmussen (1984) *Experiencing Architecture*, Cambridge, MIT Press, Massachusetts of Technology, σελ.33
- Winfried Reeb, *Φυλακές και Αρχιτεκτονική, Η Αναζήτηση για τον ιδανικό τρόπο εξόντωσης*, εκδ. αμχανία, Αθήνα, 1988
- Woolf, A. and Tumim, S. [1991], *Prison Disturbances*, 1990
- Young James, (2000) *"Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture"*, in *Jewish Social Studies, New Series*, Indiana University Press
- Άρης Κωνσταντινίδης, *' Η αρχιτεκτονική της αρχιτεκτονικής, ημερολογιακά σημειώματα'*,

πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2011, σελ. 25

- Γ.Λάββας, *'' Επίτομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής''*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, σελ.210
- Γιώργος Περράκης, Νίκος Σκουτέλης, *Αναπαραστάσεις του Υπερβατικού, Λεξιλόγιο της Μεταφυσικής στον Σύγχρονο Αρχιτεκτονικό Σχεδιασμό*, εκδ.Καπον, Αθήνα, 2016
- Θεανώ Σ.Τερκενλή, *Το πολιτιστικό τοπίο: Γεωγραφικές προσεγγίσεις*, εκδ Παπαζήζη, Αθήνα, 1996, σελ.93
- Παύλος Λέφας, *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, Από τον Heidegger στον Koolhaas*, εκδ.Πλεθρον, Αθήνα, 2008

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

- Τζάκου, Α. (2013, 02). Μουσειογραφία και Αρχιτεκτονική Μουσείων, ένας διάλογος. ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ,Τεύχος 8 & 9, σελ. 12
- Ηλιάκης Μανόλης (2011), Μεταξύ των γραμμών- το Εβραϊκό Μουσείο στο Βερολίνο, ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ, σελ.41-50
- Βοζάνη Αριάδνη, *Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο*, ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ, Τεύχος 53, σελ.57

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

- Κατσαρού Στέλλα, *Η Ανισορροπία των αισθήσεων, ως πολιτισμικό γνώρισμα των σύγχρονων δυτικών κοινωνιών: Προεκτάσεις στην αρχιτεκτονική και το χώρο*, 2010
- Μ. Αγγελάκη, Α. Κουρμουλάκη, *Η Αρχιτεκτονική των φυλακών ως μέρος του σωφρονιστικού συστήματος*, Επιβλέπων: Κορδάτος, Πάτρα, 2009
- Μπαλταγιάννη Ελένη, *Το Σώμα ως Χώρος Σχεδίασης*, Επιβλέπων: Ζήσης Κοτιώνης, Θεσσαλία, 2012

- Σπύρος Τσούτσος, *Ο Φυσικός φωτισμός στην ατμόσφαιρα του αρχιτεκτονικού χώρου, οι περιπτώσεις του Tadao Ando και του Peter Zumthor*, επιβλέπων: Γιαννούδης Σωκράτης, Χανιά, 2015
- Κοτσιλίνη Μαργαρίτα, *Αρχιτεκτονική – κινηματογράφος: οπτική αντίληψη – χώρος*, επιβλέπουσα: Λιάπη Κατερίνα, Πάτρα, 2009
- Γιαννούδης Σωκράτης, *Η Κινητική και αλληλεπιδραστική αρχιτεκτονική ως μέσο υποβολής κιναισθητικών εμπειριών*, 2006
- Ανδρουλακάκη Ελευθερία, Γιοβάνη Αλεξάνδρα, *Ανοίκειο και Χώρος, Από τον Freud στον Libeskind*, επιβλέπων: Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Αθήνα, 2010
- Παπαεθυμίου Παναγιώτα, *Αισθήσεις και Προσωπική Ερμηνεία, Μια ξεχασμένη πτυχή στην αρχιτεκτονική*, Επιβλέπων : Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Αθήνα, 2014
- Καββάλου Πελαγία, *Η αισθητηριακή αντίληψη του χώρου, Βιωματική Καταγραφή στον πεζόδρομο του Ηρακλείου Κρήτης*, Επιβλέπων: Καλντής Γρηγόρης, Κύπρος, 2015
- Σκορλέτου Γεωργία - Ασπασία, Τζεβελέκου Χριστίνα – Καλλιόπη, *Αισθήσεις και Αρχιτεκτονική, Χαρτογραφώντας συν-αισθήματα στην πόλη*, Επιβλέπων: Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Αθήνα, 2014
- Μπασούκος Ιωάννης, *Η Εμπειρία των Αισθήσεων, Αρχιτεκτονική, Σώμα και Αντίληψη*, Επιβλέπουσα: Τροβά Βασιλεία, Θεσσαλία, 2014
- Αραμπατζή Άννα, *Η μαγεία του πραγματικού, ανιχνεύοντας την ατμόσφαιρα στα λουτρά Therme Vals*, επιβλέπουσα: Γαβρήλου Έβελυν, Βόλος, 2013
- Κουτσανδρέα Κανελία, *Μνήμη, Πένθος, Μελαγχολία... Ο S.Freud και το Εβραϊκό Μουσείο του D. Libeskind*, επιβλέπων: Ν. Σιδέρης, Αθήνα, 2012

- Γοραντωνάκη Τζένη, *Η εικόνα- “image” της αρχιτεκτονικής*, Επιβλέπων: Ουγγρίνης Κωνσταντίνος, Χανιά, 2011
- Βαζάκας Α. , Δαλκαφούκη Μ. , Νίνος Γ. , *Η αφηγηματική ακολουθία και η ανάγνωση του χώρου, αναφορά στην εικονογραφημένη ιστορία*, Αθήνα, 1997

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

The colours of serenity. (2003, 01 23). Ανάκτηση 01 2016, από <http://www.economist.com/node/1546771>

Luis Barragan (1902-1988). (2007, 04 14). Ανάκτηση 03 2016, από <http://www.greekarchitects.gr/gr/%CE%B1%CF%86%CE%99%CE%B5%CF%81%CF%8E%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1/luis-barragan-1902-1988-id643>

The Therme Vals / Peter Zumthor. (2009, 02 11). Ανάκτηση 01 2016, από <http://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>

Η ιστορία του κινηματογράφου. (2009, 02 19). Ανάκτηση 03 2016, από <http://www.pare-dose.net/712>

Ο ρόλος του φωτισμού στην ψυχολογία του επισκέπτη. (2010, 12 14). Ανάκτηση 01 2016, από http://www.realestatecorner.gr/el/article_groups/2/articles/5

Build me up: how architecture can affect emotions. (2014, 03 06). Ανάκτηση 02 2016, από <http://theconversation.com/build-me-up-how-architecture-can-affect-emotions-22950>

Naoshima – Part II. (2015, 08 26). Ανάκτηση 05 2016, από <https://followtheeks.wordpress.com/tag/walter-de-maria/>

- A City is not a tree, Christopher Alexander.* (n.d.). Ανάκτηση 01 2016, από <http://www.bp.ntu.edu.tw/wp-content/uploads/2011/12/06-Alexander-A-city-is-not-a-tree.pdf>
- Adams, W. L. (2013, 11 26). *Do these buildings turn you on? The strange psychology of curvy architecture.* Ανάκτηση 01 2016, από <http://edition.cnn.com/2013/11/26/world/do-these-buildings-turn-you-on/>
- An Architect's Paradise: The Hidden Treasures Of Tadao Ando's Art Island.* (n.d.). Ανάκτηση 05 2016, από <http://architizer.com/blog/japan-art-island/>
- Daniel Libeskind - Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου.* (n.d.). Ανάκτηση 01 2016, από <http://eleniflouri.blogspot.gr/>
- Dave, M. (2013, 11 06). *Does curved furniture make you feel relaxed and hopeful? You're not alone.* Ανάκτηση 02 2016, από <http://www.theglobeandmail.com/life/home-and-garden/architecture/does-curvy-furniture-make-you-feel-relaxed-and-hopeful-youre-not-alone/article15276580/>
- Jaffe, E. (2013, 10 17). *Why Our Brains Love Curvy Architecture.* Ανάκτηση 04 2016, από <http://www.fastcodesign.com/3020075/why-our-brains-love-curvy-architecture>
- Jewish Museum, Berlin.* (n.d.). Ανάκτηση 03 2016, από <http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>
- Katsanos, I. (n.d.). *Gestalt - Structuralism.* Ανάκτηση 03 2016, από <http://www.ioanniskatsanos.gr/Gestalt-Structuralism>
- Lehman, M. L. (2010, 07 26). *Can Architecture Material Elicit Emotion through It's Composition?* Ανάκτηση 01 2016, από

<http://sensingarchitecture.com/4938/can-architecture-material-elicite-motion-through-its-composition/>

Ritu, B. (2010, November 29). The Journal of Architecture, Christopher Alexander's pattern language: an alternative exploration of space-making practices. p. 20.

Spinelli, O. G. (n.d.). *The World's Best Museum: Chichu Art Museum in Naoshima*. Ανάκτηση 05 2016, από <http://theculturetrip.com/asia/japan/articles/the-world-s-best-museum-chichu-art-museum-in-naoshima/>

Αρχιτεκτονικός Φωτισμός. (n.d.). Ανάκτηση 03 2016, από <http://www.akx.gr/%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B9%CF%84%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CF%86%CF%89%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82/>

Ζούγλος, Β. (2012, 02 17). *Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ*. Ανάκτηση 03 2016, από archisearch: <http://www.archisearch.gr/article/687/o-arxitektonikos-xwros-ston-kinimatografo.htm>

Πανοπτικόν Σύστημα. (n.d.). Ανάκτηση 03 2016, από <http://terrapapers.com/?p=28393>

Παπαδόπουλος, Γ. (n.d.). *Η πόλη στον κινηματογράφο*. Ανάκτηση 03 2016, από vrahokipos: <http://www.vrahokipos.net/old/against/arts/town.htm>

Παπαϊωάννου, Τ. (2006, 01 21). *Η αρχιτεκτονική της φύσης και η φύση της αρχιτεκτονικής*. Ανάκτηση 02 2016

Σακελλάρης, Δ. (2013, 09 22). *Οι Αισθήσεις στο Σχεδιασμό*. Ανάκτηση 01 2016, από


<http://www.displaysofculture.gr/article/oi-aisthiseis-sto-shediasmo>

Χαλάτση, Ι. (2013, 07 15). *Βερολίνο: Το Εβραϊκό Μουσείο του Daniel Libeskind*. Ανάκτηση 01 2016, από <http://www.k-mag.gr/%CE%B2%CE%B5%CF%81%CE%BF%CE%BB%CE%AF%CE%BD%CE%BF-%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CE%B2%CF%81%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-daniel-libeskind/>

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- <http://donnawheeler.com/taking-the-waters-at-therme-vals/>
- <http://perierga.gr/2013/02/15-%CE%B1%CF%80%CE%AF%CE%B8%CE%B1%CE%BD%CE%B1-%CE%BA%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B9%CE%B1-%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%B3%CE%BA%CE%AC%CE%BC%CE%B9/>
- <http://www.archdaily.com/108054/ad-classics-church-at-firminy-le-corbusier>
- <http://www.arcspace.com/features/zaha-hadid-architects/galaxy-soho/>
- <http://www.dezeen.com/2012/08/29/dezeens-top-five-pavilions-at-the-venice-architecture-biennale/>
- <http://www.dezeen.com/2013/03/11/changsha-meixihu-international-culture-art-centre-by-zaha-hadid/>
- <http://www.egliundpartner.com/Portfolio/Polygrafie/Buecher/ThermeVals.html>
- <http://www.iefimerida.gr/news/245258/emmoni-me-ti-symmetria-otan-i-arhitektoniki-synanta-tin-teleiomania-entyposiakes>

- <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/12/a-survey-of-bamboo-architecture/249614/>
- <http://www.vipcolours.gr/2012/02/by-vassilis.html>
- <https://archिताles.wordpress.com/2014/07/10/%CE%84%CE%BF-%CE%B5%CE%B2%CF%81%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-libeskind-%CE%AD%CE%BD%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%B4%CE%B1%CE%AF/>
- <https://cortezzia.wordpress.com/2011/05/15/%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B9%CF%84%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%86%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1/>
- <https://gr.pinterest.com/pin/423971752394219901/>



“Ένα σπίτι δεν χτίζεται μόνο για να ικανοποιεί τις υλικές απολαύσεις της ζωής, αλλά χτίζεται για να είναι ένας χώρος που θα προσφέρει και οπτικές προεκτάσεις, ώστε όποιος ξέρει να το κατοικεί, έτσι όπως έχει κατασκευαστεί, να το ζει και με το συναίσθημα. Και για να το χαίρεται και ο ψυχικός του κόσμος.”

Άρης Κωνσταντινίδης