

Πολυτεχνείο Κρήτης

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ ΩΣ ΕΝΙΣΧΥΤΕΣ ΤΗΣ ΧΩΡΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ

Γιάννης Παπαδόπουλος

Επιβλέπων καθηγητής :

Κωνσταντίνος Ουγγρίνης

Χανιά 2017

στους γονείς μου,

*θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον
καθηγητή μου Κωστή Ουγγρίνη, το
Ναταλόσπιτο, την KANENAS.DESIGN και τη
Ντέμπορα την τζιβιτζιλού από το Idaho.*



Stalker, Andrei Tarkovsky, 1979

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

7

Αισθήσεις

17

Βιολογικός Προγραμματισμός

47

Προβολή

60

Μνήμη

66

Φαντασία

84

Συμπεράσματα

98

Ο Καθεδρικός του Φωτός

102

Εβραϊκό Μουσείο

121

Επίλογος

149

Βιβλιογραφία

153

Εισαγωγή

Είναι ένα συνηθισμένο φθινοπωρινό πρωινό, έξω ρίχνει ψιλόβροχο και ο καιρός είναι μουντός. Άπραγος περιμένοντας κανείς στη στάση του λεωφορείου για να πάει στη δουλειά του, ξαφνικά το βλέμμα του σταματάει στο απέναντι κτήριο. Είναι ένα εγκαταλειμμένο βιομηχανικό κτήριο, όμοιο με πολλά άλλα και που ο παρατηρητής έχει δει και προσπεράσει αμέτρητες φορές. Μη έχοντας κάτι άλλο να κάνει, ξεκινά να διακρίνει και να αντιλαμβάνεται την επίδραση της φθοράς και της αποσύνθεσης πάνω στο κτήριο.

Το μπετό είναι πια πράσινο από τη μούχλα και την υγρασία, τα σίδερα σκουριασμένα και από τα σπασμένα τζάμια ακούγεται ο άνεμος που μπαινοβγαίνει σφυρίζοντας. Ο παρατηρητής μπαίνει στον πειρασμό να αναμορφώσει στο μυαλό του τα αρχιτεκτονικά χαλάσματα και με τη φαντασία του να τα ενώσει σε μια εικόνα όπως θα ήταν το κτήριο στην ακμή του. Ξαφνικά, το κτήριο μοιάζει να παίρνει ζωή, να ακούγονται οι ήχοι από τη δουλειά των εργατών και πυκνές οσμές πλημμυρίζουν την

ατμόσφαιρα. Μια μοναδική σαγήνη έχει τυλίξει το πριν δευτερόλεπτα συνηθισμένο και βαρετό κτήριο. Πλέον, αυτό το κτήριο έχει κάτι που μας κάνει “κλικ”, έχει ένα απροσδιόριστο “κάτι” που μας κάνει να νιώθουμε ιδιαίτερα στη θέα του.

Πολλά από αυτά που βλέπουμε σε τέτοιες στιγμές “σαγήνης” οφείλονται σε στιγμιαίες ματιές, σε χοντρικές εκτιμήσεις, στη μνήμη και στη φαντασία μας. Σε μας. Ο ακούσιος τρόπος με τον οποίο η εικόνα ενός σταυροδρομίου, μιας βιβλιοθήκης ή μιας σκάλας που οδηγεί στο άγνωστο, φυτεύεται μέσα μας και μπορεί να ξαναζωντανέψει χρόνια αργότερα σε ένα τελείως διαφορετικό πλαίσιο, μας λέει πολλά για τις δυνατότητες της αρχιτεκτονικής. Παράλληλα δημιουργούνται ερωτήματα. Μπορεί κάθε χώρος και τόπος να θεωρηθεί “ιδιαιτερος”; Γιατί σε ορισμένους χώρους νιώθουμε ασφάλεια, ζεστασιά ή και φόβο και γιατί συγκεκριμένοι χώροι μένουν χαραγμένοι στη μνήμη μας ακόμα και αν μοιάζουν συνηθισμένοι; Το πιο σημαντικό ερώτημα ίσως που θα προσπαθήσει να απαντήσει η παρούσα εργασία είναι

“γιατι ένας χώρος μοιάζει ιδιαίτερος για κάποιον, ενώ για κάποιον άλλο όχι”;

Στόχος της παρούσας μελέτης λοιπόν, είναι η εξερεύνηση και ανάδειξη των χαρακτηριστικών εκείνων που αποτελούν συστατικά χωρικών εμπειριών, με έμφαση στο ρόλο της μνήμης και της φαντασίας ως ενισχυτές των εν λόγω εμπειριών.

Μεθοδολογία

Μεγάλη έμφαση για το θεωρητικό υπόβαθρο της εργασίας δίνεται στο έργο του **Juhanni Pallasmaa**, και το βιβλίο του *The Eyes of the Skin*, βιβλίο που πυροδότησε το ενδιαφέρον για την εκπόνηση αυτής της μελέτης. Εξίσου σημαντικό βάρος κατέχει το φιλοσοφικό έργο του **Gaston Bachelard** σχετικά με την ονειροπόληση της ύλης, όπως το αναπτύσσει στα βιβλία του *Η Ποιητική το Χώρου*, *Το Νερό και τα Όνειρα* και *Η Ποιητική της Ονειροπόλησης*.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί η γλωσσική δυσκολία που ακολουθεί έννοιες όπως μνήμη και φαντασία, οι οποίες έχουν πολλά παράγωγα και συνώνυμα σε αρκετές γλώσσες.

Μνήμη, ενθύμηση, ανάμνηση, αναπώληση, αναθύμηση, memory, mnemonic, recollection, remembrance, reminiscence, και φαντασία, φαντασίωση, όνειρο, ονειροπόληση, imagination, imagining, fantasy, reverie, daydreaming κ.α είναι έννοιες σχεδόν ταυτόσημες με μικρές διαφορές ως προς το νόημα τους. Για παράδειγμα ο Pallasmaa

χρησιμοποιεί τον όρο *imagination* ενώ ο Bachelard τον όρο *reverie*, αλλά εννοούν και οι δύο το ίδιο πράγμα, συνεπώς προς αποφυγή εννοιολογικής πολυπλοκότητας, σαν συνθήκη στην παρούσα μελέτη θα χρησιμοποιούνται οι έννοιες μνήμη και φαντασία. Επιπροσθέτως, τόσο η μνήμη όσο κυρίως η φαντασία αποτελούν έννοιες που μέχρι και στο σήμερα παραμένουν ανεξερεύνητα πεδία και δεν είμαστε ακριβώς σίγουροι για τα όρια και τη λειτουργία τους.

Η βιβλιογραφία σχετικά με τη μνήμη είναι πλούσια, καθώς υπήρξε αντικείμενο ενδιαφέροντος για πολλούς φιλόσοφους και αρχιτέκτονες. Αντίθετα η φαντασία κατά τους αιώνες μέχρι και το σήμερα αντιμετωπίζεται φιλοσοφικά με μικρές εξαιρέσεις σαν ένας επαίτης ανάξιος προσοχής και συχνά δαιμονοποιείτω, και για αυτό το λόγο η βιβλιογραφία σχετικά με τη φαντασία είναι περιορισμένη.

Περαιτέρω, η φαντασία είναι μια έννοια τόσο νεφελώδης που δύσκολα θα κατανοηθεί ποτέ πλήρως, και η ενασχόληση μαζί της κάνει κάποιον να μεταβεί στο βασίλειο της μεταφυσικής. Η μεταφυσική είναι θεμελιώδες συστατικό του ανθρώπινου λόγου και

νομοτελειακά η σκέψη θα στραφεί σε αυτήν. Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κονδύλη :

Η μεταφυσική δεν είναι απλώς αναγκαία, παρά αναπόδραστη. Γιατί, μολονότι δεν μπορούμε να ξεπεράσουμε την εμπειρία και να συλλάβουμε το πράγμα καθαυτό, ωστόσο δεν μας είναι δυνατό και να εγκαταλείψουμε την εξέταση των συναφών προβλημάτων, αφού η εμπειρία ποτέ δεν δίνει πλήρη ικανοποίηση στον Λόγο. Ποιος μπορεί πχ. ν' αντέξει την αποχή από την διατύπωση ερωτημάτων σχετικών με την ψυχή και τον Θεό, όταν αφού πια πειστεί για την αδυναμία των υλιστικών εξηγήσεων, αναζητά ησυχία και ικανοποίηση; Η μεταφυσική είναι το αγαπημένο παιδί μιας φυσικής καταβολής μέσα στην υφή του ανθρώπινου Λόγου· δεν προέρχεται από την σύμπτωση, παρά από έναν αρχέγονο πυρήνα οργανωμένο σοφά για την πραγμάτωση μεγάλων σκοπών, και γι' αυτό είναι περισσότερο από κάθε άλλη επιστήμη βαλμένη μέσα μας, στις βασικές της γραμμές, από την ίδια τη φύση.¹

Στα κεφάλαια που ακολουθούν, οι έννοιες που θα εξετάζονται θα αναλύονται αρχικά ως προς τη

¹ Παναγιώτης Κονδύλης, 'Η κριτική της Μεταφυσικής στη νεότερη σκέψη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2012

λειτουργία τους με βάση τα επιστημονικά δεδομένα και σε δεύτερο στάδιο θα αναλύονται κάτω από ένα φιλοσοφικό βλέμμα και σχετικά με το αρχεκτονικό και χωρικό τους αποτύπωμα.

Η μελέτη χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος εξερευνάται η χωρική εμπειρία από την πλευρά του ανθρώπινου σώματος, δηλαδή με ποιο τρόπο το σώμα ερμηνεύει και ανταποκρίνεται στα χωρικά χαρακτηριστικά. Στο δεύτερο μέρος εξερευνάται η έννοια της προβολής και επανεξετάζεται η συνθήκη χώρος-άνθρωπος. Στο τρίτο μέρος εξερευνάται η χωρική εμπειρία από την πλευρά των νοητικών διαδικασιών του ανθρώπινου νου, της μνήμης και της φαντασίας. Ακολουθούν τα συμπεράσματα.

Στο τέταρτο μέρος γίνεται μια σύνοψη των ερωτημάτων της εισαγωγής και προτείνεται η θέση της ερευνητικής αυτής εργασίας, πως παρουσία μιας ποιητικής εικόνας ο άνθρωπος είτε ως ενεργό στοιχείο της (ως χρήστης), είτε ως παρατηρητής (στο ρόλο του δημιουργού) μπορεί να χρησιμοποιήσει τη μνήμη προκειμένου να τροφοδοτηθεί η φαντασία με αποτέλεσμα τον εμπλουτισμό και την ενίσχυση της χωρικής εμπειρίας. Τέλος, αναλύονται τα αρχιτεκτονικά παραδείγματα, ο Καθεδρικός του Φωτός, του Albert Speer και το Εβραϊκό μουσείο του Βερολίνου, του Daniel Libeskind.

Μέρος 1ο



Οι πέντε αισθήσεις, Hans Makart (1872-79)

*All credibility, all good
conscience, all evidence of truth
come only from the senses.
-Friedrich Nietzsche*

Αισθήσεις

Οι αισθήσεις είναι η πηγή όλων των ερμηνειών των ερεθισμάτων που λαμβάνουμε από για την υλική εξωτερική πραγματικότητα. Δεν μπορούμε να αντιληφθούμε τίποτα για τις μορφές της ύλης ή για τις μορφές της κίνησης παρά μονάχα με τις αισθήσεις μας. Τα αντικείμενα και τα φαινόμενα ερεθίζουν τον νευρικό ιστό που μεταφέρει το σήμα στον εγκέφαλο και προκαλεί το αίσθημα. Δηλαδή το αίσθημα οφείλεται στην μεταμόρφωση της επίδρασης ενός εξωτερικού ερεθισμού σε περιστατικό της συνείδησης με αυτή τη διαδικασία αδιάσπαστη από το Κεντρικό Νευρικό Σύστημα.

Ο ψυχολόγος James J. Gibson στο βιβλίο του *The Senses Considered as Perceptual Systems*², υποστηρίζει πως οι αισθήσεις είναι περισσότεροι μηχανισμοί που αναζητούν και συλλέγουν ερεθίσματα, παρά παθητικοί δέκτες. Στην ουσία ρόλος και λειτουργία των αισθήσεων είναι να ερμηνεύουν τα εξωτερικά ερεθίσματα ώστε να επιτρέπουν στον οργανισμό να αλληλεπιδρά με τον περιβάλλον. Στην περίπτωση του ανθρώπου, οι βασικές αισθήσεις είναι πέντε. Αυτές είναι η όραση, η ακοή, η αφή, η όσφρηση και η γεύση.

² James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Praeger 1961



Sense8, πώς θα ήταν αν μοιραζόσουν κάθε σου αίσθηση με άλλα 7 άτομα;



Ο Λαβύρινθος του Πάνα, Guillermo del Toro 2006

Όραση

Όραση ή αλλιώς οπτική αντίληψη, είναι η κυρίαρχη ανθρώπινη αίσθηση διότι με αυτή μπορεί ο εξωτερικός μας κόσμος να γίνει άμεσα αντιληπτός μέσω της αντανάκλασης του φωτός. Περίπου το 30% του ανθρώπινου εγκεφάλου ασχολείται με την επεξεργασία και την ερμηνεία των ερεθισμάτων της όρασης.³ Με την όραση μπορούμε να αντιληφθούμε την μορφή των αντικειμένων, τις διαφοροποιήσεις των χρωμάτων και τις εναλλαγές των κινήσεων και των αποστάσεων.

Το αντιληπτικό όργανο είναι τα μάτια. Το οπτικό σύστημα αποτελείται από έναν ευρύ συνδυασμό περιοχών στον εγκέφαλο, με την κάθε περιοχή να υποδέχεται και να αναγνωρίζει διαφορετικά ερεθίσματα του χώρου όπως κίνηση, κλίμακα, φως κλπ. αλλά πρακτικά αυτό που κάνει το μάτι είναι να συγκεντρώνει το φως.

³ Γιώργος Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, 2012 Κέντρο Λεξικολογίας

Τα μάτια ανιχνεύουν τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα εντός του ορατού φάσματος φωτός. Αντιλαμβάνονται την εικόνα σε μέρη ανακατασκευάζοντας γραμμές και γωνίες και στη συνέχεια αυτές συγκροτούνται στον οπτικό φλοιό και αντιλαμβάνονται ως σύνολο. Σε περίπτωση που δεν υπάρχει αρκετή πληροφορία για την δημιουργία μιας συνολικής εικόνας ο εγκέφαλος συμπληρώνει τα κενά καθώς επίσης προσπαθεί να την συνδέσει με ήδη αποθηκευμένες εικόνες στη μνήμη.

Για κάθε διαφορετικό ερέθισμα υπάρχει η αντίστοιχη συμπεριφορά άρα και διαφορετικά τα μηνύματα από και προς τον εγκέφαλο.

Η αίσθηση της όρασης θεωρείται η κυρίαρχη αίσθηση από τα χρόνια της Αρχαίας Ελλάδας μέχρι και σήμερα. Ο Πλάτωνας θεωρούσε πως η όραση είναι το σπουδαιότερο δώρο της ανθρωπότητας ενώ ο Αριστοτέλης τη χαρακτηρίζει ως την ευγενέστερη των αισθήσεων. Επιπλέον, ο Ηράκλειτος τόνιζε πως *«Ακριβέστεροι μάρτυρες είναι τα μάτια παρά τα αυτιά»*. Όπως υποστηρίζει και ο Bachelard, *“η εικόνα*

είναι τα πάντα, εκτός από ένα άμεσο παράγωγο της φαντασίας και αποκαλύπτει κάθε φορά μια κατάσταση της ψυχής".⁴

Στην πραγματικότητα, η συγχρονη επιστήμη μας δείχνει πως η περιφερειακή και ασυνείδητη οπτική αντίληψη είναι πιο σημαντική για το αντιληπτικό και ψυχικό μας σύστημα σε σχέση με την εστιασμένη αντίληψη. Εκεί που υπερέχει η περιφερειακή αντίληψη της όρασης είναι στο γεγονός πως μετατρέπει τις εικόνες που λαμβάνει ο αμφιβληστροειδής φλοιός σε χωρική και σωματική συμμετοχή και δημιουργεί μια αίσθηση εμπλοκής με την ατμόσφαιρα.

⁴ Gaston Bachelard, 'Η Ποιητική του Χώρου, εκδόσεις Χατζηνικολή σελ.99

Κατά τον Pallasmaa “η εστιασμένη όραση δεν δύναται να μας μνήσει στο χώρο. Μόνο η περιφερειακή όραση έχει αυτή τη δυνατότητα. Αλλά δεν έχω διαβάσει ποτέ ούτε ένα κεφάλαιο για τη σημασία της στην αρχιτεκτονική, παρ’ όλο που είναι εμφανώς θεμελιώδης. Και η ατμόσφαιρα είναι αναμφισβήτητα και ολοκληρωτικά μια περιφερειακή, υποσυνείδητη εμπειρία. (...) Θα έλεγα ότι η ατμοσφαιρική εμπειρία επικεντρώνεται πάντα στην ατομική υπαρξιακή εμπειρία, γεγονός που υποδηλώνει ότι πρόκειται περισσότερο για μια εσωτερική διαδικασία παρά ένα οπτικό ερέθισμα.»⁵

⁵ Atmosphere, Compassion and Embodied Experience A Conversation about Atmosphere with Juhani Pallasmaa, σελ. 45



Blur Building, Diller + Scofidio + Renfro, Swiss Expo 2002





Ludwig van Beethoven, 1770-1827

Ακοή

Η ακοή είναι το αισθητηριακό μέσο του ανθρώπου με το οποίο αντιλαμβάνεται τα ηχητικά ερεθίσματα.⁶ Θεωρείται η δεύτερη πιο σημαντική αίσθηση μετά την όραση. Η ακοή συμπληρώσει την όραση και λειτουργεί ως σύστημα προειδοποίησης, προσανατολισμού και ισορροπίας. Τα ηχητικά κύμματα προσκρούουν πάνω στα αντικείμενα του χώρου και ανάλογα με την κατεύθυνση υπολογίζεται η θέση και η υλικότητα του αντικειμένου. Η ακοή είναι η πρώτη αίσθηση που βιώνει κανείς στην κοιλιά της μητέρας του, ενώ συχνά είναι και η τελευταία.

Ο άνθρωπος έχει την ικανότητα να αγνοεί ήχους που δεν τον ενδιαφέρουν αλλά και να εστιάζει σε ήχους που ενδιαφέρεται να ακούσει. Έχει παρατηρηθεί ότι διάφοροι ήχοι μπορούν να επηρεάσουν την ψυχολογία και την συμπεριφορά ενός ατόμου προκαλώντας του φόβο, δυσφορία, γαλήνη, δέος,

⁶ Γ.Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας

εκνευρισμό κλπ. Η ακοή, σε αντίθεση με την όραση, έχει μια αναλογική σχέση με την πραγματικότητα, με την έννοια ότι δύσκολη μπορεί να υπάρξει ηχητική απάτη ενώ οι οπτικές απάτες είναι κάτι το συνηθισμένο. Επιπλέον, η αίσθηση της όρασης συνεπάγεται εξωτερίκευση σε αντίθεση με τη ακοή, όπου ο ήχος δημιουργεί μια εμπειρία εσωτερικότητας.

Σύμφωνα με τον Pallasmaa, «όποιος έχει γοητευτεί από τον ήχο του νερού που στάζει μέσα στο σκοτάδι ενός ερειπίου μπορεί να διαβεβαιώσει την εξαιρετική ικανότητα του αυτιού να χαράζει έναν όγκο στο κενό του σκότους. Ο χώρος που ανιχνεύεται από το αυτί στο σκοτάδι γίνεται μια κοιλότητα που πλάθεται απευθείας στο εσωτερικό του μυαλού.»⁷

⁷ Juhani Pallasmaa, The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses, 1996
Chichester σελ 51

Περαιτέρω, ο Zumthor αναφέρεται στις πληροφορίες για τα υλικά ενός χώρου ύστερα από την ανάκλαση του ήχου στις επιφάνειες του. «Οι εσωτερικοί χώροι είναι σαν μεγάλα μουσικά όργανα, συλλέγουν ήχο, τον μεγεθύνουν και τον μεταδίδουν κάπου αλλού. Αυτό έχει να κάνει με την ιδιομορφία του κάθε δωματίου και με τις επιφάνειες των υλικών που περιέχει καθώς και με τον τρόπο που αυτά τα υλικά έχουν χρησιμοποιηθεί.»⁸



Klanglumineszenz, Manuel Haible, Heiko Wommelsdorf, Georg Werner 2010, ακουστικό installation

⁸ Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, 2010 Birkhäuser σελ 29

Από την άλλη μεριά, η απουσία του ήχου δεν είναι κενή νοήματος για την ακουστική αλλά και την αρχιτεκτονική αντίληψη. *“Τίποτα δεν υποβάλλει περισσότερο την αίσθηση του απεριόριστου χώρου όσο η σιωπή”* σχολιάζει ο Bachelard. Μία από τις πιο ενδιαφέρουσες και ιδιαίτερες ακουστικές εμπειρίες στην αρχιτεκτονική είναι αυτή της ηρεμίας. Η σιωπή συχνά χρησιμοποιείται ως συνθετικό εργαλείο για την δημιουργία κατανυκτικών και ατμοσφαιρικών χώρων, όπως αναφέρει και ο Pallasmaa *“η αρχιτεκτονική είναι η τέχνη της απολιθωμένης σιωπής”*.⁹

⁹ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses*, σελ 51



Αναστασία, 1997, στιγμιότυπα





Arrival, Denis Villeneuve 2016

Αφή

Αφή είναι η αίσθηση της επαφής με άλλα σώματα και ο βασικός τρόπος με τον οποίο ο οργανισμός έρχεται σε επαφή με το περιβάλλον.¹⁰ Όργανο αντίληψης είναι το δέρμα. Μέσω του δέρματος το σώμα αντιλαμβάνεται οτιδήποτε έρχεται σε επαφή μαζί του. Η αφή είναι η αίσθηση που μπορεί να δώσει τα περισσότερα διαφορετικά ερεθίσματα και χωρίζεται σε εξωτερική και εσωτερική. Με την εξωτερική αφή αντιλαμβανόμαστε την τραχύτητα, την θερμοκρασία, την σκληρότητα, την υφή και το βάρος ενός αντικειμένου. Με την εσωτερική αφή αντιλαμβανόμαστε τον πόνο και την κατάσταση των εσωτερικών μας οργάνων.

Τα νεύρα αποτελούν τα αισθητήρια όργανα της αφής. Τα νεύρα εντοπίζονται κάτω από το δέρμα και παρουσιάζουν διαφορετική κατανομή από σημείο σε σημείο του σώματος με την μεγαλύτερη πυκνότητα να παρατηρείται στα άκρα. Συγκεκριμένα νεύρα

¹⁰ Γ.Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας

αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα είδη πληροφορίας όπως πόνο και θερμοκρασία.

Η διαδικασία της αφής ενεργοποιείται τη στιγμή της λήψης του ερεθίσματος από τους νευρώνες και της μεταφοράς της πληροφορίας στον εγκέφαλο, και είναι η μόνη από τις πέντε αισθήσεις που δεν μπορεί να αποκοπεί από τον άνθρωπο. Ο ανθρωπολόγος Ashley Montagn θεωρεί πως η αφή είναι η μητέρα των αισθήσεων και η αισθητήρια λειτουργία που μας φέρνει σε επαφή με τον κόσμο.¹¹

Ο Pallasmaa επίσης ξεχωρίζει την αφή σε σχέση με τις υπόλοιπες αισθήσεις θεωρώντας ότι ενοποιεί όλους τους τρόπους αίσθησης και πως είναι η αίσθηση που προσδιορίζει την ύπαρξη μας στον κόσμο και πως είναι η ουσία της ατμόσφαιρας. *“Είναι αυτή ακριβώς η υποσυνείδητη διάσταση της αφής, που είναι εγκληματικά παραμελημένη στη σύγχρονη, οπτικά καθοδηγούμενη, αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική μπορεί να δελεάζει και να διασκεδάζει την όραση,*

¹¹ Juhani Pallasmaa , The Eyes of the skin: Architecture and the senses, σελ

*αλλά δεν προσφέρει γόνιμο έδαφος για την απτική
αίσθηση τόσο των σωμάτων όσο και των αναμνήσεων
και των ονείρων".¹²*

Η αφή ενεργοποιείται όταν έρχεται σε επαφή με τις
υφές των υλικών. Μέσω των υφών μπορεί να
μεταφέρει κανείς εμπειρίες και γεγονότα. Οι υφές
μπορούν να αποκτήσουν συμβολικό περιεχόμενο σε
σχέση με το χώρο.

Για τον Σταύρο Σταυρίδη, *"ένας ολόκληρός κτηριακός
πολιτισμός μπορεί να χαρακτηριστεί από τον τρόπο
που μεταχειρίζεται τα υλικά, πως ο χρόνος αφήνει τα
σημάδια του στην υφή τους, συνοψίζοντας τον τρόπο
ζωής και μοντέλα συμπεριφοράς".¹³*

¹² Pallasmaa, Juhani. 2009. The thinking hand - Embodied thinking,
embodied memory and thought. Wiley σελ 48

¹³ Σταύρος Σταυρίδης, 'Η συμβολική σχέση με το χώρο, Κάλβος 1990, σελ
174

Πολλές φορές οι υφές παίζουν ρόλο σε προσωπικό επίπεδο, διαμορφώνοντας τη συναισθηματική κατάσταση του ανθρώπου. Μαλακές υφές κάνουν τον άνθρωπο να νιώθει προστασία και ζεστασιά ενώ πιο τραχιές υφές μπορούν να έχουν ως αποτέλεσμα το συναίσθημα της δυσφορίας. Η υφή παραπέμπει σε μια εικόνα, όχι την εικόνα του ίδιου του υλικού αλλά την εικόνα ενός αντικειμένου φτιαγμένου από ένα τέτοιο υλικό.

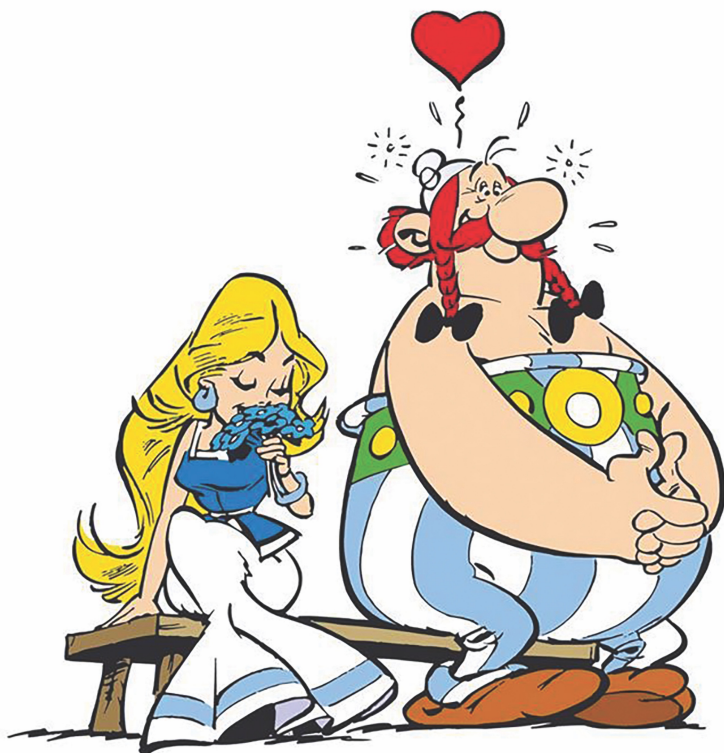


*επέμβαση γύρω από
την Ακρόπολη,
Δ.Πικιώνης 1957*



*deutsches historisches
Museum Berlin, I.M. Pei,
λεπτομέρεια κουπαστής
2003*

Σχετικά με την υλικότητα αναφέρει ο Zumthor, (...) αυτό σημαίνει αρχιτεκτονική για μένα και αυτός είναι ο τρόπος που προσπαθώ να την βλέπω. Σαν μια σωματική μάζα, μια μεμβράνη, ένα ύφασμα, ενός είδους κάλυμμα, βελούδινο, μεταξένιο, παντού γύρω μου".



Όσφρηση

Με την αίσθηση της όσφρησης αντιλαμβανώμαστε τις οσμές. Με την όσφρηση γίνεται η ταυτοποίηση ουσιών μέσω των πτητικών αερίων που εκλύουν.¹⁴ Η ταυτοποίηση γίνεται σε ένα ειδικό όργανο αναπνοής, τη μύτη. Έχει την ικανότητα να προσλαμβάνει τις οσμές αλλά δεν μπορεί να τις αποθηκεύσει. Οι οσμές εγκαθίστανται στη μνήμη του εγκεφάλου, σε μια περιοχή που ονομάζεται ρινεγκέφαλος, και ο παρατηρητής μπορεί να ταυτοποιήσει τί είναι αυτό που μυρίζει βάσει των εμπειριών του. Η όσφρηση είναι μάλλον η πρώτη αίσθηση που αναπτύχθηκε στους ζώντες οργανισμούς.

Η ανθρώπινη μνήμη διαθέτει την δυνατότητα να καταγράφει ένα μεγάλο σύνολο οσμών τις οποίες διατηρεί για μεγάλο διάστημα. Οι μυρωδιές και ο ρόλος τους στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας ενός χώρου είναι ιδιαίτερα σημαντικές και άρρηκτα συνδεδεμένες με τις προσωπικές βιωματικές

¹⁴ Γ.Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας

εμπειρίες. Οι μυρωδιές έχουν την ικανότητα να ανακαλούν εικόνες και μνήμες συνεπώς καθίσταται ικανή η αναγνώριση ενός χώρου μέσω της όσφρησης. Κάθε κατοικία έχει την δική της ξεχωριστή σπιτική μυρωδιά. Μια οσμή μπορεί να ανασύρει μνήμες από ένα χώρο του οποίου η οπτική μνήμη είναι ξεχασμένη.

«Τα ρουθούνια αφυπνίζουν μία ξεχασμένη εικόνα και δελεάζόμαστε να εισέλθουμε σε μια ζωντανή ονειροπόληση. Η μύτη κάνει τα μάτια να θυμούνται. Η μύτη είναι τα μάτια της μνήμης» σχολιάζει ο Bachelard, ενώ ο Juhani Pallasmaa επισημαίνει ότι η πιο αμετάβλητη στο χρόνο μνήμη οποιουδήποτε χώρου είναι η μυρωδιά του. *“Οι άνθρωποι μπορούν να ανιχνεύσουν 10.000 διαφορετικές μυρωδιές”*.¹⁵

Η όσφρηση παρόλα αυτά είναι μια σχετικά παραμελημένη αίσθηση στη συνθετική διαδικασία.

¹⁵ Juhanni Pallasmaa, The Eyes of the Skin, σελ 90

“Στην αρχαιότητα και τη νεοκλασική εποχή η μυρωδιά του χώρου από τα υλικά, πέτρα,χώμα,χαλίκι,πλίνθος ήταν περισσότερο έντονη ιδιαίτερα με τη χρονική εξέλιξη του χώρου. Στη σύγχρονη αρχιτεκτονική παρατηρείται απουσία της μυρωδιάς των υλικών διότι καλύπτονται με άοσμα συνθετικά υλικά και η μυρωδιά των βασικών συνθετικών υλικών χάνεται”.¹⁶



The 100 Stepped Garden, Tadao Ando 1995

¹⁶ Juhanni Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, σελ 56



Catwoman and Batman, Batman Returns concept art 1992

Γεύση

Η αίσθηση της γεύσης αντιλαμβάνεται τη σύσταση και την ποιότητα των στερεών και υγρών στοιχείων που εισέρχονται στην στοματική κοιλότητα, ανάλογα με το είδος του ερεθισμού που προκαλούν στο αισθητηριακό όργανο, τη γλώσσα.¹⁷ Η θερμοκρασία και η υφή της τροφής μπορεί να αλλάξει την αίσθηση της γεύσης. Η ηλικία επίσης σύμφωνα με μια επιστημονική μελέτη φαίνεται ότι επηρεάζει αρνητικά την αίσθηση της γεύσης. Η γεύση είναι όπως και η όσφρηση μια αίσθηση ταυτοποίησης ουσιών, με τη διαφορά πως η γεύση είναι λιγότερο ανεπτυγμένη από την όσφρηση.

Οι έννοιες της γεύσης και της αρχιτεκτονικής μοιάζουν με μια πρώτη ματιά ασύνδετες. Παρόλα αυτά υπάρχουν παραδείγματα του αρχιτεκτονικού χώρου που αποδεικνύουν πως η γεύση μπορεί να συνδεθεί με την αρχιτεκτονική. Στις θέρμες του Peter Zumthor, ο χρήστης μυείται σε μια διαδικασία

¹⁷ Γ.Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας

απόλαυσης με τη γευστική αίσθηση. Σε ορισμένες από τις πισίνες το νερό είναι εμποτισμένο με διάφορα αρώματα και απαλές γεύσεις τις οποίες ο χρήστης μπορεί να αντιληφθεί εάν το πει.

Ο Pallasmaa σχολιάζει σχετικά με τη γέυση πως *“η αισθητηριακή εμπειρία του κόσμου προέρχεται από την εσωτερική αίσθηση του στόματος, και ο κόσμος τείνει να επιστρέψει στις στοματικές καταβολές. Η πιο αρχαϊκή προέλευση του αρχιτεκτονικού χώρου βρίσκεται στην στοματική κοιλότητα.”* και συνεχίζει παραθέτοντας ένα γράμμα του John Ruskin όπου αναφέρει *«Θα ήθελα να φάω αυτό το Βερονέζικο μάρμαρο άγγιγμα με το άγγιγμα»*.¹⁸



*Therme Vals,
Peter
Zumthor
1996*

¹⁸ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, σελ 59

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως προκειμένου να γίνει ορθότερα αντιληπτό ένα ερέθισμα, και στην δικής μας περίπτωση ένα χωρικό ερέθισμα απαιτείται η συνεργασία και η αλληλοσυμπλήρωση και των πέντε αισθήσεων.



Tate Sensorium, Tate Britain 2015

Με τις αισθήσεις αντιλαμβανόμαστε χωρικά χαρακτηριστικά όπως τη μορφή, την κλίμακα, το χρώμα, τις εναλλαγές φωτός και σκιάς, την υλικότητα ενός χώρου καθώς και τη θερμοκρασία του. Η ταυτόχρονη ενεργοποίηση τους μπορεί να οδηγήσει σε μια περισσότερο βιωματική και εντονότερη χωρική εμπειρία.

Μέρος 2ο

η αρχιτεκτονική υπάρχει επειδή η
φύση είναι επικίνδυνη

-Vito Acconci

Βιολογικός Προγραμματισμός Εξελικτικά Κατάλοιπα

Παίζουν τα ένστικτα επιβίωσης ρόλο στις αρχιτεκτονικές μας επιλογές; Στην προτίμηση μας για ένα συγκεκριμένο δωμάτιο, μια ξεχωριστή σκάλα, μια συγκεκριμένη πλατεία; Στο βιβλίο του *"Origins of architectural pleasure"*¹⁹, ο Grant Hilderbrand προτείνει μια αρχιτεκτονική θεώρηση η οποία είναι βασισμένη στην βιολογική, πολιτισμική και οικολογική κατανόηση των χωρικών σχέσεων.

¹⁹ Grant Hilderbrand, *Origins of Architectural Pleasure*, 1999 University of California Press

Υποστηρίζει ότι τα κίνητρα πίσω από τις αισθητικές επιλογές μας κρύβονται στις πρώιμες στρατηγικές του ανθρώπου για επιβίωση.

Κυνηγώντας την ομορφιά, ο αρχιτέκτονας θα πρέπει να αναγνωρίσει τον άνθρωπο κυνηγό, συλλέκτη και γεωργό που είναι θαμμένοι στο γεννητικό προγραμματισμό της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Σύμφωνα με τον Hilderbrand, η διαδικασία της φυσικής επιλογής όπως την περιέγραψε ο Δαρβίνος, “σχεδιάζει” με την πάροδο του χρόνου τα όντα εκείνα, των οποίων οι έμφυτες προτιμήσεις ευνοούν τις πιθανότητες τους για επιβίωση. Με το ίδιο τρόπο έχει σχεδιάσει και τον αρχαίο άνθρωπο να προτιμά συγκεκριμένες καταστάσεις και εμπειρίες σε σχέση με άλλες, προκειμένου να επιβιώσει.

Πιο συγκεκριμένα, θα μπορούσαμε να πούμε πως τα πραγματικά κίνητρα, τα οποία είναι αποτυπωμένα στην “μητρική πλακέτα” του γεννητικού μας κώδικα, είναι μόνο δύο. **Αυτά είναι το αίσθημα της ευχαρίστησης και η ανακούφιση από το αίσθημα της δυσφορίας.**

Με την πάρωδο των χρόνων, έχει γίνει ένα σημαντικό άλμα στην εξέλιξη τόσο του εγκεφάλου μας όσο και του περιβάλλοντος μας. Οι Homo Erectus είχαν εγκεφάλους λίγο μεγαλύτερους από τα 600ml ενώ οι πρώτοι Homo sapiens είχαν εγκεφάλους περίπου στα 1.200ml, όσο δηλαδή είναι και ο μέσος όρος του εγκεφάλου μας σήμερα. Καθώς η πολιτισμική και γλωσσική περιπλοκότητα, οι διατροφικές συνήθειες και τα τεχνολογικά δεδομένα έκαναν ένα μεγάλο άλμα από τότε μέχρι το σήμερα, έτσι και ο εγκέφαλος μας προσαρμόστηκε στις αλλαγές αυτές και αναπτύχθηκε.



DNA

Μπορεί το περιβάλλον μας, τόσο το φυσικό όσο και το τεχνητό, και το μυαλό μας σε σχέση με

πριν από εκατό χιλιάδες χρόνια να έχουν αλλάξει δραματικά, το σώμα μας όμως και οι αντιδράσεις του είναι ακόμα πολύ κοντά με εκείνες των προγόνων μας.

Τα κίνητρα αυτά, της ευχαρίστησης και ανακούφισης, παραμένουν βασικά κομμάτια του σχεδιασμού μας ακόμα και σήμερα. Με άλλα λόγια “κουβαλάμε” ακόμα μαζί μας τα απομεινάρια του βιολογικού μας προγραμματισμού ή αλλιώς εξελικτικά κατάλοιπα, ηλικίας χιλιάδων χρόνων.

Με πιο απλά λόγια, το περιβάλλον μας μπορεί να έχει αλλάξει, το μυαλό μας μπορεί να έχει εξελιχθεί αλλά το σώμα μας ανταποκρίνεται ακόμη στα εξωτερικά ερεθίσματα σαν να βρισκόμαστε στην εποχή των σπηλαίων. Έτσι ανταποκρινόμαστε με τον ίδιο τρόπο για παράδειγμα στο συναίσθημα της ανακάλυψης όπως ακριβώς ανταποκρινόμασταν και τότε, μόνο που αυτό που διαφοροποιείται είναι το περιβάλλον μας. Αισθανόμαστε την ίδια χαρά της ανακάλυψης είτε μπροστά σε ένα νέο φυσικό τοπίο, είτε εξερευνώντας μια νέα πόλη. Αντίστοιχα, η αίσθηση του καταφυγίου παραμένει ίδια είτε βρισκόμαστε μέσα σε μια σπηλιά προστευμένοι από τα καιρικά φαινόμενα, είτε βρισκόμαστε στο σαλόνι μας.

Ο Hilderbrand ξεχωρίζει τέσσερις βασικές περιπτώσεις χωρικών καταστάσεων. Αυτές είναι το καταφύγιο, η προοπτική, η εξερεύνηση και ο πειρασμός.

Το καταφύγιο

Ένα στοιχείο το οποίο το ανθρωπino γένος πάντα χρειαζόταν και θα χρειάζεται είναι ένα μέρος για προστασία. Ένα μέρος όπου νιώθουμε προστατευμένοι από τις καιρικές συνθήκες και τους εξωτερικούς κινδύνους, αλλά και ένα μέρος όπου μπορούμε να είμαστε ο εαυτός μας, μακριά από τα βλέμματα άλλων. Για τον Jay Appleton αυτό το μέρος απόκρυψης και προστασίας ονομάζεται καταφύγιο.²⁰ Χωρίς το καταφύγιο όλες οι άλλες επιθυμίες του ατόμου γίνονται βιολογικά άσχετες.

Το πιο απλό παράδειγμα καταφυγίου στην αρχιτεκτονική είναι το ίδιο το κτήριο. Τα κτήρια,

²⁰ Hilderbrand, *Origins of Architectural Pleasure*, σελ 21

υποστηρίζει ο Jay Appleton στο βιβλίο του *The Experience of Landscape*, ως καταφύγια φαίνεται να παρέχουν όχι το τυχαίο άσυλο μιας σπηλιάς στο δάσος, αλλά το στοχευμένο άσυλο σχεδιασμένο με φροντίδα και σκέψη για τον άμεσο σκοπό της θωράκισης του ευάλωτου και ευαίσθητου ανθρώπου από τις εχθρικές δυνάμεις στις οποίες θα ήταν κατά τα άλλα εκτεθειμένος. Το καταφύγιο είναι ένα μέρος προστασίας αλλά και απόκρυψης.



House in Mallorca, Jorn Utzon 1972

Η προοπτική

Κατά τον Hilderbrand, πρέπει κάποιος να μπορεί να υποχωρεί από έναν ανοικτό χώρο στο καταφύγιο και από το καταφύγιο να μπορεί να αφορμάται πίσω στον ανοικτό χώρο. Αυτός ο χώρος είναι το αντίθετο του καταφυγίου, πρόκειται για μια πιο ανοικτή και καλοφωτισμένη περιοχή με οπτικές φυγές. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι το αντίστοιχο μιας περιοχής όπου ο προιστορικός άνθρωπος θα μπορούσε να κυνηγήσει άνετα. Αυτή την περιοχή για το σύγχρονο αστικό περιβάλλον μας ο Hilderbrand την ονομάζει προοπτική.²¹

Αρχιτεκτονικοί χώροι προοπτικής είναι οι δημόσιοι και οι ημιδημόσιοι χώροι, οι πλατείες, οι στοές. Ακόμα σκηνές προοπτικής θα μπορούσαν να θεωρηθούν το κατώφλι του σπιτιού μας κοιτώντας προς το δρόμο ή ακόμα και ένα σωστά προσανατολισμένο άνοιγμα.

²¹ Hilderbrand, *Origins of Architectural Pleasure*, σελ 22

Οι χώροι προοπτικής μας παρέχουν με μια ξεκάθαρη εικόνα του τοπίου και με τις απαραίτητες πληροφορίες σχετικά με αυτό.



*Αριστομένης και Γιώργος Βαρουδάκης, Κατοικία στο Ακρωτήριο
Χανίων, 2006*

Εξερεύνηση

Στενά σοκάκια στο κέντρο μιας πόλης, σκάλες που στρίβουν αποκρύπτοντας τον προορισμό τους, λαβυρινθώδεις χωρικές δομές και οπτικές φυγές που υπονοούν μια κάποια συνέχεια την οποία δεν βλέπουμε, αποτελούν χωρικά σηνικά που μας αποκρύπτουν πληροφορία, που μας μισο-κρύβουν και μισο-φανερώνουν κομμάτια ενός όλου. Τέτοια σκηνικά είναι από τη φύση τους ενδιαφέροντα για τον άνθρωπο. Μας ωθούν στο να τα εξερευνήσουμε προκειμένου να ανακαλύψουμε το τι κρύβεται από πίσω, προκειμένου να μάθουμε το μυστικό.

Ο Stephen Kaplan υποστηρίζει πως υπάρχουν δυο είδη προτιμητέων σκηνών στη φύση. Είτε εμπεριέχουν κάποιου είδος ίχνους που αλλάζει κατεύθυνση σε κάποιο σημείο και χάνεται από τα μάτια μας, είτε εμπεριέχει μια ξεκάθαρη οπτική φυγή η οποία είναι όμως μερικώς κρυμμένη από το βλέμμα μας εξαιτίας της παρεμβολής κάποιου άλλου στοιχείου. Ο Kaplan συνεχίζει υποστηρίζοντας πως στις περιπτώσεις αυτές υπάρχει η υπόσχεση πως

μπορούμε να μάθουμε περισσότερες πληροφορίες με το να διαβούμε ολοένα και βαθύτερα στο εικονιζόμενο σκηνικό. Χώροι μυστηρίου, χώροι που μας δελεάζουν να τους ανακαλύψουμε, είναι για τον Hilderbrand χώροι εξερεύνησης.²²



Espaces d'Abraxas, Ricardo Bofill, Paris 1983

²² Hilderbrand, *Origins of Architectural Pleasure*, σελ 52

Πειρασμός

Ο Hilderbrand προτείνει τον όρο πειρασμός²³, για να περιγράψει τις χωρικές καταστάσεις εκείνες όπου υπάρχει η θέαση αλλά και η ευκαιρία μετακίνησης από ένα χώρο σε έναν άλλο, χαρακτηριστικά του οποίου είναι μερικώς εμφανή και όπου μεταβαίνουμε σε ένα φωτεινότερο χώρο από αυτόν στον οποίο βρισκόμαστε. Η διαφορά με την εξερεύνηση είναι η έμφαση της μετακίνησης προς το φως.



*Wells Cathedral, Somerset
1175- 1230*

²³ Hilderbrand, *Origins of Architectural Pleasure*, σελ 55

Το φως υποδηλώνει ασφάλεια, αλλά η απόκρυψη του τι κρύβεται στη συνέχεια μας προκαλεί τον πειρασμό και μας καλεί να συνεχίσουμε. Οι χώροι πειρασμού μας προσκαλούν σε μια ασφαλή εξερεύνηση ενός πλούσιου σε πληροφορία σκηνικού, όπου μας περιμένουν ανακαλύψεις που αξίζουν τον κόπο.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως οι θεωρίες του Hildebrand μας εφοδιάζουν με θεμελειώδεις αρχές βασισμένες στα πιο βαθιά μας ένστικτα. Περαιτέρω, οι αρχές αυτές μπορούν να βρουν εφαρμογή σε κάθε κτήριο, οποιουδήποτε αρχιτεκτονικού στυλ, και να μας βοηθήσουν στο να κατανοήσουμε το λόγο για τον οποίο πολλά κτήρια, έχοντας εντελώς διαφορετική αισθητική, φαίνονται να έχουν κοινή απήχηση και αποδοχή.

Μέρος 3ο

Fear is in the eye of the beholder

-Margaret Wolfe

Προβολή

Στα προηγούμενα κεφάλαια, είδαμε πως υπάρχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ενός χώρου που επηρεάζουν με συγκεκριμένους τρόπους τον άνθρωπο και το πως αντιλαμβάνεται το χώρο αυτό θέτοντας σε λειτουργία τις αισθήσεις του.

Υπάρχει άραγε κάποιο άλλο επίπεδο ανάγνωσης; Τί γίνεται αν κοιτάξουμε αυτή τη συνθήκη ανάποδα, δηλαδή την προβολή του δέκτη στον πομπό;

Πώς οι πηγαίες και μοναδικές εμπειρίες του καθενός αλλά και οι ιδιαιτερότητες του επηρεάζουν όχι μόνο τον τρόπο, αλλά και την ένταση, την ποιότητα και τη αυθεντικότητα της χωρικής εμπειρίας; Για να απαντηθεί καλύτερα αυτό το ερώτημα πρέπει να αναλυθεί πρώτα η έννοια της προβολής.

Ως προβολή ορίζουμε την η ψυχική διαδικασία κατά την οποία το άτομο μεταθέτει στους άλλους στοιχεία, ιδιότητες, συμπεριφορές που υπάρχουν μέσα του.



HE/SHE (Diptych) Tim Noble and Sue Webster, 2010

Για τη Melanie Klein “κάθε ανθρώπινη διάδραση υπονοεί προβολές κομματιών του εαυτού στο άλλο πρόσωπο. Κάτι αντίστοιχο και με τη διάδραση ανθρώπου και έργου τέχνης.”²⁴ Άρα είναι ασφαλές να πούμε πως η ίδια διαδικασία, της προβολής μπορεί να γίνει ανάμεσα σε έναν άνθρωπο και ένα χώρο.

²⁴ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, σελ.66

Σύμφωνα με την Αρχή της Απροσδιοριστίας του Heisenberg, «Ο παρατηρητής επηρεάζει το παρατηρούμενο γύρω του, με αποτέλεσμα η φύση να μας εμποδίζει να δούμε όλες τις πιθανές πραγματικότητες και να μας αφήνει μόνο με τη «φτωχή» δική μας. Αυτό που βλέπουμε κάθε φορά ως πραγματικότητα είναι το κομμάτι που μας επιτρέπουν οι προκαταλήψεις, οι ιδέες και οι εμπειρίες μας. Αυτές (οι προκαταλήψεις, οι ιδέες και οι εμπειρίες μας) φωτίζουν τον γύρω μας κόσμο και εμείς βλέπουμε μόνο τη σκιά που δημιουργείται από πίσω». Στο βιβλίο του "Το Νερό και τα Όνειρα"²⁵ ο Gaston Bachelard υποστηρίζει πως "η δροσεράδα ενός τοπίου είναι ο τρόπος με τον οποίο το κοιτάζουμε" ενώ ο Marcel Proust στο "Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο"²⁶ γράφει πως "το μόνο αληθινό ταξίδι είναι όχι το να επισκεφτεί κανείς παράξενους τόπους, αλλά το να κατέχει διαφορετικά μάτια". Η διαπίστωση αυτή υπενθυμίζει πως ο άνθρωπος, προκειμένου να αντιληφθεί κάτι, χρησιμοποιεί προσωπικό ψυχικό

²⁵ Gaston Bachelard, Το Νερό και τα Όνειρα, Χατζηνικολή 2002 σελ.152

²⁶ Marcel Proust, In Search of Lost Time : Swann's Way, Modern Library 2003, σελ 73

υλικό ως μέτρο, αλλά και πως κάθε άνθρωπος είναι ανεπανάληπτα μοναδικός και ανεξερεύνητος.

Βλέπουμε λοιπόν πως δεν υπάρχει μια “συνταγή παραγωγής χωρικών εμπειριών”, και η συνιστώσα που καθιστά αδύνατη την ύπαρξη μιας τέτοιας συνταγής είναι το ίδιο το άτομο. Αν τα σώματα μας αντιδρούν με συγκεκριμένο τρόπο απέναντι σε συγκεκριμένα ερεθίσματα αλλά παρόλα αυτά η χωρική εμπειρία είναι διαφορετική για τον καθένα, τότε δεν μπορούμε παρά να υποθέσουμε πως αν κάτι αλλάζει, τότε βρισκείται μέσα μας.

Και αυτές οι νοητικές διεργασίες που όλοι μοιραζόμαστε αλλά είναι μοναδικές για τον καθένα μας είναι η **μνήμη** μας και η **ικανότητα** μας να **φανταζόμαστε**.



Μέρος 4ο

*I think it is all a matter of love; the
more you love a memory the
stronger and stranger it becomes*

-Vladimir Nabokov

Μνήμη

Οι Αρχαίοι Έλληνες ταύτισαν την τη μνήμη με την τιτανίδα Μνημοσύνη. Ανήκε στους Τιτάνες, ήταν κόρη της Γαίας και του Ουρανού και μητέρα των Μουσών από τον Δία.

Στη Θεογονία του Ησίοδου, οι βασιλείς και οι ποιητές λαμβάνουν τις δυνάμεις του εξουσιαστικού τους λόγου από την κατοχή τους επί της Μνημοσύνης και των ειδικών σχέσεών τους με τις Μούσες, οι οποίες είναι οι κόρες της. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η μνήμη με τη φαντασία είναι δυο βασικά εργαλεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Τι είναι όμως μνήμη; Συνήθως μιλάμε για τη μνήμη σαν να είναι κάτι που “έχουμε”, σαν κακή όραση ή πλούσιο μαλλί, σαν να είναι κάτι το απτό και

μετρήσιμο. Αλλά η μνήμη δεν είναι κάτι που υπάρχει με τον τρόπο που υπάρχει ένα κομμάτι του σώματος μας. Δεν είναι ένα “κάτι” το οποίο μπορούμε να αγγίξουμε. Είναι μια έννοια που αναφέρεται στη διαδικασία της ενθύμησης.

Ως μνήμη λοιπόν, αναφερόμαστε στην ικανότητα του ανθρώπου να κωδικοποιεί, αποθηκεύει, διατηρεί και ακολούθως να ανακαλεί πληροφορίες και εμπειρίες του παρελθόντος, στο ανθρώπινο μυαλό.

Το γέλιο του συντρόφου μας, η γεύση του φαγητού της γιαγιάς, η μυρωδιά του βρεγμένου χώματος μετά από βροχή, αυτές είναι αναμνήσεις που συνιστούν το εν εξελίξει βίωμα της ζωής μας και μας παρέχουν μια αίσθηση εαυτού. Θα μπορούσε να πει κανείς πως το σύνολο αυτών των αναμνήσεων, η μνήμη μας σαν ολότητα είναι αυτό που μας κάνει αυτό που είμαστε. Σύμφωνα με τον Heidegger, η μνήμη είναι ο βασικός συλλέκτης και φύλακας της ανθρώπινης εμπειρίας.²⁷

²⁷ Edward Casey, *Memory and Phenomenological Method*, Nijho , 1985 σελ.

Η λειτουργία της μνήμης

Η κοινή αντίληψη σχετικά με τη λειτουργία της μνήμης είναι μια εικόνα ενός ντουλαπιού με πολλά συρτάρια όπου στο καθένα αποθηκεύεται μια κατηγορία πληροφοριών, ή ενός υπερ-υπολογιστή τεράστιας χωρητικότητας και ταχύτητας.

Παρόλα αυτά, η σύγχρονη γνώση της βιολογίας και ψυχολογίας μας δείχνει πως αυτές οι αντιλήψεις μπορεί να μην είναι εντελώς ακριβείς και οι ειδικοί σήμερα πιστεύουν πως η μνήμη είναι για την ακρίβεια πολύ περισσότερο λεπτοφυής και πολύπλοκη από αυτό. Φαίνεται πως η μνήμη μας δεν είναι μια λειτουργία η οποία είναι “τοποθετημένη” σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο του εγκεφάλου μας, αντιθέτως είναι μια διαδικασία που αξιοποιεί όλο το εύρος του εγκεφάλου μας στην οποία διάφορες περιοχές δρουν σε συνεργασία η μία με την άλλη, και ακόμα δεν έχουμε καταλάβει ακριβώς πως λειτουργεί.

Κατηγορίες μνήμης

Μπορούμε να κατηγοριοποιήσουμε διάφορα είδη μνήμης, στην παρούσα μελέτη θα επικεντρωθούμε σε κατηγορίες μνήμης που αφορούν το άτομο και ομάδες ατόμων, υπό το πρίσμα της ψυχολογίας και της φιλοσοφίας.

Η **ατομική** μνήμη αναφέρεται στο άτομο το οποίο είναι σε επαφή με τη μνήμη του σε κάθε δεδομένη στιγμή, σε επαφή δηλαδή με τις προσωπικές του αναμνήσεις.

Ένα άλλο είδος μνήμης είναι η **σωματική** μας μνήμη, δηλαδή την ικανότητα του σώματος μας να θυμάται σωματικές λειτουργίες όπως το να κάνουμε ποδήλατο. Σωματικές μνήμες που έχουν μετετραπεί σε σωματικές συνήθειες και έτσι το σώμα θυμάται μόνο του ασυνείδητα και με τον δικό του τρόπο χωρίς κάποια εντολή από τον εγκέφαλο προς ανάσυρση κάποιου συγκεκριμένου νοητικού περιεχομένου.

Κομμάτι της σωματικής μνήμης είναι και η αισθητηριακή μνήμη με την οποία θυμόμαστε μυρωδιές, υφές και γενικά αισθητηριακά ερεθίσματα τα οποία το σώμα έχει αποθηκεύσει, και φέρνει ξανά στην επιφάνεια κάθε φορά που ερχόμαστε σε επαφή μαζί τους.

Ένα είδος μνήμης που αναφέρεται σε αριθμό ατόμων και όχι σε ξεχωριστά άτομα είναι η **συλλογική μνήμη**. Για ορισμένους φιλόσοφους όπως ο Edward Casey η συλλογική μνήμη είναι η συνθήκη εκείνη στην οποία διαφορετικά άτομα, όχι απαραίτητα γνωστά μεταξύ τους, θυμούνται το ίδιο γεγονός ο καθένας με τον δικό του τρόπο.²⁸

Από τα πιο αξιοσημείωτα φαινόμενα συλλογικής μνήμης είναι το φαινόμενο των **“flashbulb memories”**²⁹. Σε ένα τέτοιο γεγονός οι ενήλικες θυμούνται όχι μόνο το γεγονός το ίδιο αλλά και το που βρίσκονταν όταν το βίωσαν. Για τον Casey θυμόμαστε συλλογικά επειδή όλη μας η βιωματική και

²⁸ Edward Casey, *Public Memory in Place and Time*, University of Alabama Press, 2004 σελ. 22

²⁹ Op. cit. 5

μνημονική εστίαση συγκεντρώνεται σε ένα καθηλωτικό γεγονός. Στη συλλογική μνήμη αυτό που μοιράζεται δεν είναι η εμπειρία αυτή καθαυτή αλλά η εστίαση στο γεγονός η οποία αναφέρεται στην κοινή μνήμη μιας ομάδας ατόμων, η οποία έχει διαβιβαστεί από τη μια γενιά στην επόμενη.



*"9/11"
τρομοκρατική
επίθεση στους
δίδυμους
πύργους, Νέα
Υόρκη 2001*

Μια διαφορετική προσέγγιση της συλλογικής μνήμης έχει να κάνει με συγκεκριμένες μνήμες τόσο παλιές και βαθιά χαραγμένες μέσα μας που μπορούν να βρεθούν σε κάθε άνθρωπο, αυτό που ο Jung αποκαλεί **αρχέτυπα**.³⁰ Πρόκειται για πρωτόγονες εμπειρίες και χωρικά χαρακτηριστικά με τα οποία ερχόμαστε σε επαφή εδώ και χιλιάδες χρόνια και είναι πια κομμάτι του γενετικού μας κώδικα. Παράδειγμα είναι η συγκέντρωση γύρω από μια φωτιά, γεγονός που στο παρελθόν σήμαινε ζέστη και επιβίωση και που στη συνέχεια απέκτησε νόημα πυρήνα κοινωνικοποίησης.³¹ Στις μέρες μας, όταν συγκεντρωνόμαστε σε ένα σπίτι γύρω από ένα τζάκι, αυτόματα νιώθουμε ένα συναίσθημα ασφάλειας και ηρεμίας. Τέτοιες μνήμες είναι για τον Bachelard *"εικόνες που βγάζουν προς τα έξω τον πρωτόγονο μας εαυτό που κρύβουμε μέσα μας"*.³²

³⁰ Renos K. Papadopoulos, *The Handbook of Jungian Psychology*, Routledge 2006 σελ. 227

³¹ Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, Beacon Press 1977, σελ 10

³² Gaston Bachelard, *Η Ποιητική του Χώρου*, σελ. 91.

Στην προσέγγιση του Jung σχετικά με την ψυχολογία, τα αρχέτυπα είναι χαρακτηριστικά του συλλογικού ασυνειδήτου. Όντας κομμάτι του, μπορούμε να συμπεράνουμε την ύπαρξη των αρχετύπων μέσω της εξέτασης συμπεριφορών, εικόνων, έργων τέχνης, μύθων, θρησκειών και ονείρων. Ο Carl Jung θεωρούσε τα αρχέτυπα ως παγκόσμια αρχαϊκά πρότυπα (patterns) και εικόνες που πηγάζουν από το συλλογικό ασυνείδητο και αποτελούν το ψυχικό αντίστοιχο των ενστίγκτων.



"Μονόλιθος"
Stanley
Kubrick,
2001 : A
Space
Odyssey,
1968



Falling Water,
Frank Lloyd
Wright,
Kaufmann
House, 1935

Δημόσια μνήμη είναι η μνήμη εκείνη η οποία συνιστάται από ένα σημαντικό γεγονός που συνέβη σε έναν συγκεκριμένο τόπο και βιώθηκε έντονα από το κοινό.³³ Πρόκειται για ιστορικές συγκυρίες, συνήθως κρίσεις, και το να είναι κανείς κομμάτι μια δημόσιας μνήμης σημαίνει το να είναι “θύμα της καταστροφής”. Αυτό που διαφοροποιεί τη δημόσια μνήμη από τις άλλες μορφές μνήμης είναι η αίσθηση του προσωρινού.

Ενώ οι υπόλοιπες μορφές ενθύμησης εστιάζουν στο παρελθόν κατά βάση, η δημόσια μνήμη είναι αφενός προσκολλημένη στο παρελθόν, αφετέρου δρα με τρόπο τέτοιο ώστε να εξασφαλίσει ένα μέλλον στο οποίο η συγκριμένη μνήμη θα είναι παρούσα. Ο χαρακτήρας του δημόσιου δεν εξασφαλίζει και χρονική συνέπεια, αντίθετα είναι φορέας συνεχούς αξιολόγησης και μετάλλαξης.

³³ Edward Casey, *Public Memory in Place and Time*, σελ. 25

Η ίδια η κατασκευή παίζει ρόλο στον δεσμό μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος σχολιάζει ο Casey. "Όπως ετούτη εδώ η πέτρα προέρχεται από εποχές δίχως μνήμη, και πρόκειται σαν υλικό να διατηρηθεί στο άπειρο μέλλον, έτσι και τα γεγονότα εδώ όπως υπογραμμίζονται, προερχόμενα από ένα πολύ συγκεκριμένο παρελθόν θα διατηρηθούν σαν μνήμες για πάντα."³⁴

Η δημόσια μνήμη είναι μια πολιτικά στρατευμένη μνήμη. Δεν είναι απορίας άξιο πως κάθε επανάσταση, ανεξαρτήτως το πόσο δραστικά αμφισβητεί την επίσημη δημόσια μνήμη του παλαιού καθεστώτος, άμεσα εγκαθιδρύει τον εαυτό της ως μια νέα εκδοχή της μνήμης αυτής. Για παράδειγμα, ο Χριστιανισμός μετέτρεψε τα παγανιστικά έθιμα και τις γιορτές στο δικό του θρησκευτικό πλαίσιο, ενώ ο Πύργος του Άιφελ, αντικείμενο έντονης κριτικής αρχικά στη συνέχεια έγινε αναπόσπαστο κομμάτι του *genius loci* του Παρισιού.

³⁴ Edward Casey, *Public Memory in Place and Time*, σελ. 17



Τα ερείπια του Ναού του Βάαλ μετά από επίθεση του ISIS, Παλμύρα 2015



Les Voyageurs, Bruno Catalano, Marseilles 2013

Μεγάλο ενδιαφέρον και ιδιαιτερότητα παρουσιάζει ένα σχετικά πρόσφατο είδος μνήμης, αυτό που η Alison Landsberg αποκαλεί **“προσθετική μνήμη”**.³⁵ Αυτή η έννοια μνήμης στηρίζεται στην υπόθεση πως πολύ πριν την τηλεόραση και τις ψηφιακές πλατφόρμες, ένα μαζικό μέσο όπως ο κινηματογράφος ήδη αποτελούσε μια μορφή μνήμης τόσο ως αποθηκευτικός χώρος, όσο ως μηχανισμός ανάκτησης, η οποία δρούσε ανεξάρτητα από το σώμα και σε περίπλοκη σχέση με το μυαλό.

Ο κινηματογράφος λοιπόν, είναι ένα μέσο συλλογικής μνήμης αλλά και ένα μέσο από το οποίο ο θεατής μπορεί να λάβει πληροφορίες για το παρελθόν, όσο ανακριβείς ή όχι είναι αυτές. Με αυτόν τον τρόπο *“το είδος των αναμνήσεων που θεωρεί κανείς πως έχει “προσωπική” ακόμα και βιωματική πρόσβαση, δεν θα περιορίζεται πλέον στις αναμνησεις ή τα γεγονότα τα οποία έχει πράγματι ζήσει”*. Συνεπώς μπορεί κανείς να έχει αναμνήσεις που να μην είναι καν δικές του και να προέρχονται από εξωτερικές πηγές.

³⁵ Russell J.A. Kilbourn, Cinema, Memory and Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema, Routledge 2013 σελ.

“Με μια εικόνα που δεν είναι δική μας, καλούμαστε να ονειρευτούμε εις βάθος” υποστηρίζει ο Bachelard στο βιβλίο του *Η Ποιητική της Ονειροπόλησης*.



Based on a true story.

Στην αρχιτεκτονική, η μνήμη και η σχέση της με το χώρο έχει αποτελέσει αντικείμενο μελετης πολλών ερευνών, σε ατομικό, συλλογικό και φιλοσοφικό επίπεδο. Ο Pallaasma, στο βιβλίο του *Body, Memory and Architecture*, υποστηρίζει πως “έχουμε τη δυνατότητα, σε ορισμένο τουλάχιστον βαθμό, να θυμόμαστε κάθε τόπο, εν μέρει επειδή είναι μοναδικός, αλλά και εν μέρει επειδή έχει επηρεάσει το

σώμα μας και έχει δημιουργήσει αρκετές νοητικές συνδέσεις ώστε να τον κρατήσουμε στη μνήμη μας".³⁶

Οι τόποι συγκρατούν το περιεχόμενο των αναμνήσεων με το να τις προσκολλούν πάνω τους, διατηρώντας τες όπως είναι, και έτσι δημιουργούνται τοπικοί θύλακες μνημών.

Στην *Ποιητική του Χώρου*, ο Bachelard σχολιάζει πως *"οι μνήμες είναι αμετακίνητες και όσο πιο καλά προφυλαγμένες είναι σε ένα χώρο, τόσο πιο ηχηρές γίνονται"*, και συνεχίζει υποστηρίζοντας πως *«δια μέσου των αναμνήσεων που έχουμε από όλα τα σπίτια όπου έχουμε βρει καταφύγιο, πέρα απ' όλα τα σπίτια που έχουμε ονειρευτεί να κατοικήσουμε, θα μπορέσουμε να εξάγουμε μια ενδόμυχη και συγκεκριμένη ουσία που να δικαιώνει τη μοναδική αξία που έχουν όλες μας οι εικόνες από τον εσωτερικό χώρο όπου καταφεύγει η ύπαρξή μας.»*

³⁶ Juhani Pallasmaa, *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press 1977 σελ.

Τέλος, συμπληρώνει ότι μόνο έτσι, «όταν πλησιάζουμε τις εικόνες του σπιτιού φροντίζοντας να μη διασπάμε τη συνοχή μνήμης και φαντασίας, μπορούμε να ελπίζουμε ότι θα κάνουμε αισθητή ολόκληρη την ψυχολογική ελαστικότητα μίας εικόνας που μας συγκινεί σε ανυποψίαστα βάθη.»³⁷

Ο Peter Zumthor, ενθυμούμενος το εξοχικό σπίτι της θείας του, μνημονεύει την αίσθηση του μεταλλικού πόμολου στο χέρι του, τους ήχους, τις διαβαθμίσεις του φωτισμού στους εσωτερικούς χώρους.

«Η ατμόσφαιρα αυτού του δωματίου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιδέα που έχω για μια κουζίνα. (...) Αναμνήσεις σαν αυτές περιέχουν την βαθύτερη αρχιτεκτονική εμπειρία που γνωρίζω. Αποτελούν τα δοχεία, τις αποθήκες, τις δεξαμενές ατμόσφαιρας και εικόνων τις οποίες ερευνώ στην δουλειά μου ως αρχιτέκτονας. (...) Προσπαθώ να φέρω στην μνήμη μου το πως ήταν στην πραγματικότητα η αρχιτεκτονική κατάσταση που θυμάμαι, πως θα μπορούσε να με βοηθήσει να αναβιώσω αυτήν την

³⁷ Gaston Bachelard, 'Η Ποιητική του Χώρου, σελ. 33

ζωηρή ατμόσφαιρα που διαποτιζόταν από την απλή παρουσία των πραγμάτων.»³⁸



*άποψη της κουζίνας
της οικείας του
Peter Zumthor*

Τέλος, θα μπορούσαμε να πούμε πως ανεξάρτητα το είδος της μνήμης είτε αναφέρεται στο άτομο είτε σε πλήθος ατόμων, παρατηρούνται δύο χαρακτηριστικά. Πρώτον, η ανάμνηση που ανακαλλείται δεν είναι ποτέ

³⁸ Peter Zumthor, Thinking Architecture, σελ. 10

ίδια με την αρχική. Αντίθετα είναι πολύ εύπλαστη και σχηματίζεται σαν μια γενική εικόνα του βιώματος, την οποία πολλές φορές προσαρμόζει ο άνθρωπος ανάλογα με την κατάσταση που βρίσκεται.

Ο Sigmund Freud προσφέρει τη δική του εκδοχή περί μνήμης ως το ασυνείδητο υπόστρωμα πάνω στο οποίο τα περίπου-μόνιμα “μνημονικά ίχνη” χαράσσονται ως το αποτέλεσμα συνειδητής αντίληψης.³⁹ Με απλά λόγια, το μνημονικό ίχνος μπορεί να επανανακτηθεί ενώ η αρχική αντίληψη όχι.

Δεύτερον, έχει παρατηρηθεί πως οι αναμνήσεις με την μεγαλύτερη ισχύ, εκείνες που “μας μένουν” για μεγάλο χρονικό διάστημα και είναι ευκολότερες στο να τις ανασύρουμε στο παρόν, συνήθως δημιουργούνται παρουσία έντονων συναισθημάτων. Μια έντονη δηλαδή συναισθηματική κατάσταση, θετική ή αρνητική, βοηθά στην εγχάραξη της εικόνας στη μνήμη. Άρα συμπερασματικά, **θα μπορούσαμε να περιγράψουμε τη μνήμη ως μια εικόνα (ή γεύση, ή αφή κλπ) σε συνδυασμό με ένα συναίσθημα.**

³⁹ Russell J.A. Kilbourn, Cinema, Memory and Modernity, σελ. 5

*Τους Λαιστρυγόνας και τους Κύκλωπας
τον άγριο Ποσειδώνα δεν θα συναντήσεις,
αν δεν τους κουβανείς μες την ψυχή σου,
αν η ψυχή σου δεν τους στήνει εμπρός σου*
- Καβάφης

Φαντασία

Φαντασία για τους αρχαίους Έλληνες είναι η δύναμη με την οποία μια έννοια γίνεται φανερή στο νου.

Φαντασία είναι μία από εκείνες τις λέξεις που μας εμπνέουν, που μας θυμίζουν παιδιά να παίζουν και καλλιτέχνες να δημιουργούν αριστουργήματα.

Για τον Einstein «η φαντασία είναι σημαντικότερη της γνώσης. Επειδή η γνώση είναι περιορισμένη σε εκείνα που ξέρουμε και καταλαβαίνουμε, ενώ η φαντασία αγκαλιάζει ολόκληρο τον κόσμο, και όλα εκείνα που είναι να μάθουμε και να καταλάβουμε».

Η λέξη φαντασία χρησιμοποιείται με πολλούς τρόπους, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις εννοούμε ένα από τα δυο πράγματα. Πρώτον, ο

κόσμος τη χρησιμοποιεί για να αναφερθεί στη δημιουργικότητα εν γένει, λέγοντας πως κάποιος έχει πλούσια ή φτωχή φαντασία, και δεύτερον ο κόσμος τη χρησιμοποιεί για να αναφερθεί σε κάποιου είδους νοητική εικονοπλασία. Φανταζόμαστε κάτι στο μυαλό μας, όπως το πως έμοιαζε το παιδικό μας δωμάτιο, ή «μας έχει κολλήσει» ένα τραγούδι στο κεφάλι και προσπαθούμε να θυμηθούμε τους στίχους.

Στην εργασία αυτή θα εστιάσουμε στη δεύτερη περίπτωση. Η λέξη φαντασία, στα αγγλικά “Imagination” εμπεριέχει τη λατινική λέξη “imago” δηλαδή εικόνα.

Συνεπώς θα μπορούσαμε να πούμε πως **η φαντασία είναι η διαδικασία δημιουργίας εικόνων στο μυαλό μας**. Η μνήμη από την άλλη εμπεριέχει τη διαδικασία ανάδυσης στην επιφάνεια μιας εικόνας.

Ο Edward Casey προτείνει έναν δικό του ορισμό της φαντασίας. Θεωρεί πως **η βασική λειτουργία της φαντασίας είναι η συνειδητή προβολή και περισυλλογή των αντικειμένων τοποθετημένων ως**

καθαρές πιθανότητες.⁴⁰ Με απλά λόγια η φαντασία είναι το να διασκεδάζει κανείς τον εαυτό του με πράγματα τα οποία μπορεί να είναι ή και όχι πιθανά.



Disney, Fantasia, 1940

⁴⁰ Edward Casey, *Imagination and Phenomenological Method*, Notre Dame University Press, 1977 σελ. 76

Λειτουργία της φαντασίας.

Η φαντασία δεν είναι μια νοητική δραστηριότητα όπως οι υπόλοιπες, καθώς κατέχει μια αξιοσημείωτη ασάφεια η οποία δεν παρατηρείται στις υπόλοιπες δραστηριότητες. Αυτή η ασάφεια κάνει τη φαντασία δύσκολη στο να την προσδιορίσει κανείς.⁴¹

Η φαντασία κατά πάσα πιθανότητα είναι μια μοναδικά ανθρώπινη ικανότητα. Ουσιαστικά, μας επιτρέπει να εξερευνούμε ιδέες πραγμάτων, τα οποία δεν βρίσκονται στο παρόν περιβάλλον μας ή που δεν είναι καν αληθινά. Για παράδειγμα, κάποιος μπορεί να φανταστεί την επίσκεψη στο ζωολογικό κήπο της προηγούμενης ημέρας, ή κάποιο εξωγήινο διαστημόπλοιο καθώς εισέρχεται στην τροχιά της Γης.

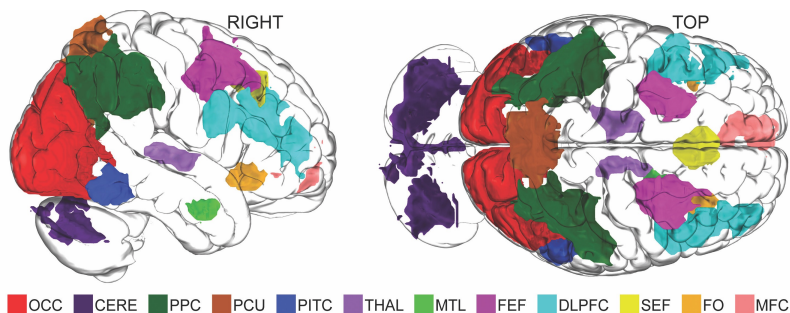
Η ουσία είναι πως το φαντασιακό αντικείμενο ή κατάσταση, παράγεται από μέσα μας αντί να γίνεται αντιληπτό με βάση κάποια εξωτερική εισαγωγή δεδομένων. Ο άνθρωπος λαμβάνει την πληροφορία

⁴¹ Edward Casey, *Imagination and Phenomenological Method*, σελ. 73

από τον έξω κόσμο, όπως φως ή ηχητικά κύμματα και της προσδίδει νόημα χρησιμοποιώντας τη μνήμη του και τις αντιληπτικές διεργασίες.

Η φαντασία λειτουργεί ανάποδα, οι φαντασιακές εικόνες δημιουργούνται από τη μνήμη.

Οι γνωστικοί αναλυτές υποθέτουν ότι η ικανότητα μας να φανταζόμαστε, να γεννάμε νοητικές εικόνες και δημιουργικές νέες ιδέες, είναι το αποτέλεσμα του λεγόμενου «νοητικού εργαστηρίου». Αυτό πρόκειται για ένα νευρωνικό δίκτυο το οποίο πιθανότατα συντονίζει την εγκεφαλική δραστηριότητα σε πολλαπλές περιοχές του εγκεφάλου.



Σε μικρό πείραμα που διεξάγη στο Dartmouth College,⁴² στο τμήμα γνωστικών νευροεπιστημών βρέθηκε πως, όπως και στη μνήμη, πέραν του οπτικού φλοιού του εγκεφάλου, φαίνεται πως άλλες 12 «περιοχές ενδιαφέροντος» συσχετίζονται στο χειρισμό φαντασιακών σχημάτων. *«φαίνεται πως αντί να ευθύνεται μια και μοναδική περιοχή για τη δημιουργία φαντασιακών εικόνων, πολλές άλλες περιοχές συνεργάζονται. Είναι σαν μια νοητική παιδική χαρά».*

⁴² <http://www.popsoci.com/science/article/2013-09/how-imagination-works>

Φιλοσοφική ανάλυση

Ιστορικά οι φιλόσοφοι έχουν υιοθετήσει μια σχεδόν επίσημη στάση απέναντι στη φαντασία η οποία κυμαίνεται από την περιφρόνηση από τον Πλάτωνα μέχρι την αδιαφορία από τους σύγχρονους φιλόσοφους. Υπάρχει μια ευρέως διαδεδομένη τάση δυσφήμισης της φαντασίας, μια τάση προς καταδίκηση της ως αντιληπτικά επικινδυνη.

“Η ερωμένη του ψεύδους και του λάθους” είχε πει ο Pascal ενώ για τον Heidegger είναι *“άχαρη και φτωχή εικόνων”*.⁴³

Από την άλλη μεριά, για τον Αριστοτέλη και τον Kant η φαντασία είναι ένας απλός μεσολαβητής ανάμεσα στην αίσθηση και την σκέψη. Οι Γερμανοί και Άγγλοι Ρομαντικοί και οι Γάλλοι Σουρρεαλιστές φτάνουν στο άλλο άκρο και προάγουν τη φαντασία σε μια ανώτατη θέση. Για τον Baudelaire *“η φαντασία είναι η δημιουργός του κόσμου”*.⁴⁴

⁴³ Edward Casey, Toward a Phenomenology of Imagination, Journal of the British Society for Phenomenology σελ. 5

⁴⁴ Op. cit. 5

Εξαιρέσεις στην τάση του 20ου αιώνα αντιμετώπισης της φαντασίας ως μια αδιάφορη και απαρχαιωμένη νοητική δραστηριότητα είναι πολύ λίγες. Ανάμεσα τους και ο Gaston Bachelard.⁴⁵

Ο Bachelard ξεχωρίζει τη φαντασία σε δύο κατηγορίες. Την πρώτη κατηγορία ονομάζει “επίσημη” φαντασία η οποία σχετίζεται με την κομψότητα και την λεπτότητα των καθαρών μορφών είτε πρόκειται για τέχνη είτε για επιστήμη, δηλαδή τη φαντασία σχετική με τη δημιουργική δραστηριότητα.

Την δεύτερη κατηγορία ονομάζει “**ονειροπόληση της ύλης**”,⁴⁶ η οποία σχετίζεται με τον τρόπο με τον οποίο τα τέσσερα αρχαία στοιχεία *-φωτιά, νερό, γη και αέρας-* δημιουργούν ποιητικές εικόνες διαφόρων ειδών. Ο Bachelard ορίζει την **ονειροπόληση ως την συνειδητή ενεργοποίηση της φαντασίας**, και δίνει πολύ μεγάλη έμφαση στη σημασία της. Η ονειροπόληση της ύλης στοχεύει όχι στη συγκέντρωση και τη διαμόρφωση των

⁴⁵ Op. cit. 6

⁴⁶ Edward Casey, *Imagination*, Kluwert 1997 σελ. 343

αναπαραστούμενων αντικειμένων, αλλά στο να ακολουθεί τα πολύπλοκα και λεπτά μονοπάτια προς τον υλικό κόσμο όπως τα φαντάζονται οι ποιητές και οι αναγνώστες. Με αυτό τον τρόπο οι ποιητικές εικόνες αντί να μας τραβούν προς το αιθέριο και το μη-πραγματικό, αντηχούν στην υλικότητα του κόσμου που μας περιβάλλει και φέρνουν φως στο ονειρικό της βάθος. Δηλαδή, για τον Bachelard μια ποιητική εικόνα, μια εικόνα πλούσια σε υλικά χαρακτηριστικά και που ενεργοποιεί όλες μας τις αισθήσεις, ερεθίζει την ονειροπόληση, η οποία είναι όχι μόνο *“ισχυρότερη απο την πραγματικότητα”*, αλλά και *“η ανώτερη δύναμη της ανθρώπινης φύσης”*.⁴⁷

Rorschach test



⁴⁷ Gaston Bachelard, *Το Νερό και τα Όνειρα*, σελ.157

Για παράδειγμα, στο βουδιστικό Υδάτινο Τέμπλο του Tadao Ando, κατά την είσοδο του στο ναό ο επισκέπτης έρχεται αντιμέτωπος με την εικόνα μιας δραματικής κατάβασης που σχίζει τον τεράστιο όγκο νερού (40μ μήκος επί 30μ πλάτος) στα δύο.

Το νερό για τον Bachelard, είναι το υλικό με το οποίο η φύση φτιάχνει τα κάστρα του ονείρου⁴⁸ και συμβολίζει την κάθαρση αλλά ταυτόχρονα είναι και μια προσκλήση στο θάνατο.⁴⁹ Επιπλέον, οι φαντασιώσεις μας όταν βρισκόμαστε σε υπόγειους χώρους βρίσκονται σε αρμονία με το παράλογο των βαθέων μας, αλλά και το παρελθόν της ψυχής μας είναι το ίδιο ένα απύθμενο νερό.⁵⁰ Συνεπώς η ποιητική εικόνα του νερού προκαλεί τη φαντασία του πιστού και ενισχύει την καθαρτική εμπειρία της απομόνωσης στην πορεία του προς το άδυτο του ναού.

⁴⁸ Op. cit. 57

⁴⁹ Op. cit. 61

⁵⁰ Op. cit. 59



Tadao Ando, Water Temple, 1991

Είναι όμως η φαντασία και η ονειροπόληση ένας διακόπτης τον οποίο πατάμε και αυτόματα εμπλουτίζουμε τη χωρική μας εμπειρία; Υπάρχουν συγκεκριμένες συνθήκες όπου μας επιτρέπουν να μπορούμε ευκολότερα σε μια διαδικασία φαντασίωσης και ονειροπόλησης. Η φαντασία έρχεται στην επιφάνεια όταν οι βασικές μας αισθήσεις αμβλύνονται, όταν είμαστε μόνοι και απομονωμένοι από εξωτερικές αποσπάσεις προσοχής, καθώς και όταν βρισκόμαστε σε χώρους με λιγοστό φως. Έτσι σχεδόν σαν διαλογιστική εμπειρία, είναι ευκολότερο για τη φαντασία να έρθει στην επιφάνεια.

Επίσης οικεία περιβάλλοντα, ή περιβάλλοντα που μας ξεγελούν στο να νομίζουμε πως μας είναι οικεία μπορούν να εμπνεύσουν υποσυνείδητες εικόνες, ονειροπολήσεις και φαντασιώσεις.

Ο Edward Casey αναλύοντας την διαδικασία της πράξης της φαντασίας θεωρεί πως η φαντασία είναι μια κατ'ουσίαν διαισθητική πράξη παρά αντιληπτική, και ξεχωρίζει έξι χαρακτηριστικά⁵¹ που είναι συνήθως παρόντα στη διάρκεια της φαντασίωσης. Μια φαντασίωση μπορεί να είναι παρορμητική, ξεπηδώντας εκεί που δεν το περιμένουμε αλλά αντίθετα μπορεί και να υπόκειται στο έλεγχο του ονειροπόλου, και να δημιουργείται συνειδητά. Επίσης μια φαντασίωση μπορεί να είναι αυτάρκης, να δημιουργείται χωρίς κάποιο ερέθισμα. Παράλληλα, μπορεί να είναι εντελώς απροσδιόριστη, κάτι το μοναδικά καινούριο και από την άλλη μπορεί να αποτελείται από καθαρές πιθανότητες, μπορεί να “μετρηθεί” δηλαδή, σχετικά με το αν είναι πραγματοποιήσιμη ή όχι. Τέλος, όπως και η μνήμη,

⁵¹ Edward Casey, *Toward a Phenomenology of Imagination*, σελ.11-17

η φαντασία είναι πιο ισχυρή όταν συνοδεύεται από ένα έντονο συναίσθημα.

Ο Μίλαν Κούντερα στο βιβλίο του «*Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι*»⁵² γράφει :

«Τί είναι το φλερτ; Θα μπορούσε να πει κάποιος πως είναι η συμπεριφορά που οδηγεί κάποιον να πιστέψει πως η σεξουαλική επαφή είναι πιθανή, ενώ παράλληλα αποτρέποντας αυτή την πιθανότητα από το να γίνει πραγματικότητα. Με άλλα λόγια το φλερτ είναι μια υπόσχεση για σεξουαλική επαφή χωρίς όμως την εγγύηση».

Η λειτουργία της φαντασίας είναι παρόμοια, μας γίνεται η υπόσχεση μιας πραγματοποίησης μιας πιθανής πραγματικότητας την οποία επιθυμούμε χωρίς όμως να μπορούμε να ελέγξουμε την πραγματοποίηση αυτή.

Θέλουμε να έχουμε έντονες χωρικές εμπειρίες.
Θέλουμε να σαγηνευτούμε από τη φαντασία μας.

⁵² Μίλαν Κούντερα, *Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι*, ΕΣΤΙΑ , 1999

“Το όνειρο είναι η απόδειξη , ότι το να φαντάζεται, το να ονειρεύεται αυτό που δεν έχει υπάρξει, είναι μια από τις βαθύτερες ανάγκες του ανθρώπου” , γράφει ο Κούντερα.

Αυτή η διαδικασία γίνεται τόσο υποσυνείδητα όσο και συνειδητά. Υπάρχουν στιγμές που η φαντασία πυροδοτείται από εξωτερικά ερεθίσματα και στιγμές που εμείς οι ίδιοι την ανασύρουμε από τα δικά μας βαθιά.



*Daniel Day-Lewis και Lena
Olin στην κινηματογραφική
μεταφορά του βιβλίου,
1988*

Συμπεράσματα

Το σώμα μας δεν είναι μόνο μια φυσική οντότητα, είναι εμπλουτισμένο από τη μνήμη, το όνειρο, το παρελθόν και το παρόν. Θα μπορούσαμε να πούμε πως εφόσον η μνήμη είναι συνδεδεμένη με το παρελθόν, οι αντιληπτικές διαδικασίες και η διαδικασία της προβολής είναι συνδεδεμένες με το παρόν τότε η φαντασία πρέπει να είναι συνδεδεμένη με το μέλλον γιαυτό και μας είναι τόσο σαγηνευτική.

Υπάρχει μια ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στη μνήμη και τη φαντασία, κάτι σαν φαινομενολογικό γιν και γιανκ. Η μία γεννιέται μέσα από την άλλη και η μία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την άλλη. Χρησιμοποιούμε τη φαντασία μας για να θυμηθούμε και χωρίς τις αναμνήσεις μας δεν μπορούμε να ονειροπολήσουμε.⁵³ Και οι δύο είναι στην ουσία τους μια εικόνα συνδεδεμένη με ένα συναίσθημα.

⁵³ Gaston Bachelard, 'Η Ποιητική της Ονειροπόλησης, σελ.102

Η διαδικασία του χωρικού βιώματος ξεκινά από τις αισθήσεις μας και τη βιολογία μας. Το σώμα λαμβάνει τα εξωτερικά ερεθίσματα και τους δίνει νόημα ανάλογα με το αν προκαλείται απόλαυση ή ανακούφιση από δυσφορία. Έτσι, το σώμα ξεχωρίζει τους χώρους που έχουν εκείνο το απροσδιόριστο “κάτι”, μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα, από τους συνηθισμένους χώρους. Τότε είναι που μπαίνουν σε λειτουργία η μνήμη και η φαντασία.

Η μνήμη λειτουργεί σαν έρισμα, παρέχει το καύσιμο στη μηχανή της φαντασίας και η χωρική εμπειρία από παθητική γίνεται ενεργή ποιητική ονειροπόληση. Η ποιητική ονειροπόληση μας δίνει τον κόσμο των κόσμων, μας απελευθερώνει από την πραγματικότητα και μπορεί να συγκριθεί με τη μυστηριακή εμπειρία του διαλογιζόμενου.⁵⁴ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μνήμη με τη φαντασία μαζί λειτουργούν ως ενισχυτής της βιωματικής εμπειρίας.

⁵⁴ Op. cit. 13

Παραδείγματα

Από τον αρχιτεκτονικό χώρο έχουν επιλεχθεί παραδείγματα με βάση τα εξελικτικά κατάλοιπα, την αιθητηριακή αντίληψη και κυρίως τον τρόπο με τον οποίο διεγείρουν τόσο τη μνήμη όσο και τη φαντασία, ενίοτε με βίαιο τρόπο. Θα αναλυθούν παραδείγματα τα οποία έχουν στόχο την μαζική αλλά και την ατομική-προσωπική απήχηση.

Πιο συγκεκριμένα θα αναλυθεί το αρχιτεκτόνημα-installation art του Albert Speer, **“The Cathedral of Light”** εγκατάσταση με προβολείς στο στάδιο της Νυρεμβέργης της Ναζιστικής Γερμανίας, εστιάζοντας τόσο στην πλευρά του δημιουργού-ονειροπόλου όσο και στην πλευρά του κοινού. Το δεύτερο παράδειγμα που θα αναλυθεί είναι το **Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου**, του Daniel Libeskind, εστιάζοντας στην ψυχολογική επίδραση που επιβάλλει στον εκάστοτε επισκέπτη.

Σαν εργαλείο και στα δύο παραδείγματα χρησιμοποιούνται οι μαρτυρίες. Στον Καθεδρικό του Φωτός παρατίθενται αποσπάσματα από τα απομνημονεύματα του Σπέερ όπως τα έγραψε στο ημερολόγιο του κατά τη διάρκεια της παραμονής του στις φυλακές της πόλης Srandau, και για το Εβραϊκό Μουσείο ζητήθηκε από φοιτητές των αρχιτεκτονικών σχολών της Ελλάδας που έχουν έρθει σε επαφή με το χώρο να καταγράψουν τις εντυπώσεις τους με έμφαση στο αισθητηριακό-συναισθηματικό κομμάτι.

*For the commission to do a great
building, I would have sold my soul
like Faust. Now I had found my
Mephistopheles. He seemed no less
engaging than Goethe's.*

—Albert Speer

Ο Καθεδρικός του Φωτός

Ακολουθώντας την κατάληψη της εξουσίας στη Γερμανία το 1933, ο Αδόλφος Χίτλερ και το Ναζιστικό κόμμα ξεκίνησαν να οργανώνουν μαζικά ετήσια συλλαλητήρια στη Νυρεμβέργη.

Σκοπός των συλλαλητηρίων, τα οποία καταγράφηκαν στις ταινίες προπαγάνδας της Leni Riefenstahl, συμπεριλαμβανομένου και της πιο σημαντικής της ταινίας “Ο Θρίαμβος της Θέλησης”, ήταν να αποτελέσουν επίδειξη ενότητας, ισχύς και γερμανικής αφοσίωσης στον αγώνα των Ναζί.

Μολονότι οι εκατοντάδες χιλιάδες πιστοί του κόμματος που συναθροίζοντουσαν στη Νυρεμβέργη από μόνο του ήταν ένα τρομακτικό θέαμα, ένα από τα πιο θαυματικά στοιχεία ήταν ο “Καθεδρικός του Φωτός” του αρχιτέκτονα Άλμπερτ Σπέρ.

Ο “Καθεδρικός του Φωτός” αποτελείτο από 152 αντι-αεροπορικούς προβολείς, τοποθετημένους ανά διαστήματα 12 μέτρων και προσανατολισμένων προς τον ουρανό προκειμένου να δημιουργήσουν μια σειρά κάθετων “ράβδων φωτός” που θα περικύκλωναν το κοινό. Το αποτέλεσμα ήταν φαντασμαγορικό τόσο από την οπτική του κοινού όσο και εκτός σταδίου καθώς γινόταν αντιληπτό από απόσταση μιλίων.



*Ο Καθεδρικός του
Φωτός*

Ο Χίτλερ είχε αναθέσει στον Σπέερ την ανέγερση ενός σταδίου για τα ετήσια συλλαλητήρια του κόμματος, αλλά το στάδιο δεν μπορούσε να ολοκληρωθεί εντός προθεσμίας, έτσι χρησιμοποιήθηκαν οι προβολείς σαν προσωρινή λύση που έγινε όμως μόνιμη μετά την τεράστια επιτυχία του “Καθεδρικού”.

Ένα παρόμοιο αποτέλεσμα δημιουργήθηκε για την τελετή λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων του 1936 στο Βερολίνο, με τη συνεργασία του Σπέερ.

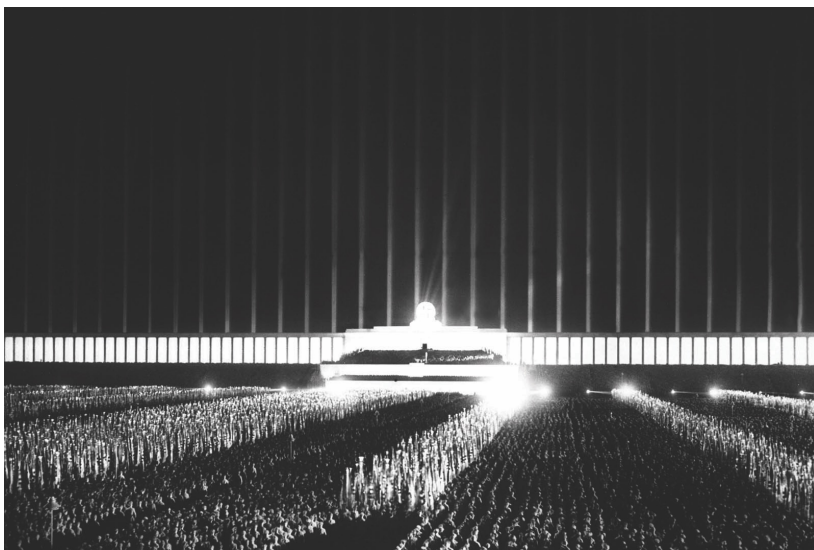
Το στάδιο Zeppelinfeld σχεδιάστηκε από τον Σπέερ και χτίστηκε ανάμεσα στο 1934 και το 1937. Σειρές από κιονοστοιχίες πλαισίωναν την κεντρική πτέρυγα του βάθρου των κύριων θεατών, το οποίο είχε μήκος 300 μέτρων, αναπολώντας τον Βωμό της Περγάμου ο οποίος ήταν η βασική και η έμπνευση για το στάδιο. Το Zeppelinfeld είχε χωρητικότητα 100.000 ανθρώπων, ενώ η αρένα 240.000.

Ο Σπέερ στα ημερολόγια του σχολιάζει

“Το αποτέλεσμα ξεπέρασε κατά πολύ οτιδήποτε είχα φανταστεί.Το συναίσθημα ήταν αυτό ενός αχανούς

*δωματίου, με τις αιχμηρές δέσμες φωτός να λειτουργούν ως ισχυροί κίωνες ατέρμονων τοιχείων από φως. Που και που κάποιο σύννεφο περνούσε ανάμεσα από τα φώτα, φέρνοντας ένα αίσθημα σουρρεαλιστικής έκπληξης σαν οφθαλμαπάτη."*⁵⁵

Ο Βρετανός πρέσβης στη Γερμανία Sir Neville Henderson, περιέγραψε το σκηνικό ως *"ταυτόχρονα ιεροπρεπές και πανέμορφο..σαν να βρίσκεται κανείς σε μια εκκλησία από πάγο"*.⁵⁶



⁵⁵ Albert Speer, Inside the Third Reich, The MacMillan Company, 1996 σελ.

58

⁵⁶ Op. cit.58

Οι 152 προβολείς του καθεδρικού συνιστούσαν σχεδόν το απόθεμα ολόκληρης της χώρας. Ο διοικητής της Luftwaffe Hermann Göring, έφερε αντίρρηση σε μια τέτοια κατανομή στρατηγικών πόρων, αλλά ο Χίτλερ θεώρησε πως η τελετουργική χρήση των προβολέων μπορούσε να ξεγελάσει τα άλλα κράτη στο να πιστέψουν πως ο αριθμός των προβολέων που είχε στην κατοχή του το γερμανικό κράτος ήταν κατά πολύ μεγαλύτερος απότι ήταν στην πραγματικότητα.⁵⁷ Το συλλαλητήριο του 1939, επρόκειτο να ονομαστεί “το Συλλαλητήριο της Ειρήνης” αλλά ακυρώθηκε την τελευταία στιγμή μιας και η Γερμανία εισέβαλλε στην Πολωνία πυροδοτώντας τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

⁵⁷ Albert Speer, Inside the Third Reich, σελ. 57

Η αρχιτεκτονική του Ναζιστικού κόμματος.

Η βάση των συλλαλητηρίων στη Νυρεμβέργη, ως μια ολοκληρωμένη ενότητα αλλά και ως μεμονωμένα κτήρια, είχε σκοπό να επιδείξει τη δύναμη του εθνικοσοσιαλισμού στον κόσμο αλλά και στους Γερμανούς πολίτες. Με τη γιγαντιαία τους κλίμακα, οι εκτάσεις και η αρχιτεκτονική είχαν πρόθεση να υποδηλώσουν στον εκάστοτε παρευρισκόμενο ότι συμμετείχε σε κάτι μείζον και σημαντικό, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζοντας την εντύπωση της δικής του ασημαντότητας.

Όλα τα κτήρια περαιτέρω εκθείαζαν τους δυο κεντρικούς μύθους του Τρίτου Ράιχ. Τον μύθο του Φύρερ, που φαινόταν σαν απεσταλμένος από την πρόνοια ως εθνικός σωτήρας, και τον μύθο της Volksgemeinschaft⁵⁸ (η κοινότητα του λαού), μιας εθνικής κοινότητας η οποία είχε ιδρυθεί στο δόγμα της ιδέας της ισοπέδωσης του ελιτισμού και της

⁵⁸ <https://en.wikipedia.org/wiki/Volksgemeinschaft>

ενοποίησης του λαού ανεξαρτήτου τάξεως για την επίτευξη ενός εθνικού σκοπού.

Η εκλεπτυσμένη χρήση του φωτός αύξησε ακόμα περισσότερο το αρχιτεκτονικό μήνυμα του κόμματος. Τα βράδια, η χρήση του φωτός είχε πρόθεση να προσδώσει στην αρχιτεκτονική μια παρουσία σοβαρότητας και να εμποτίσει ολόκληρο το σκηνικό με μια ιερή ατμόσφαιρα.

Ένας από τους βασικούς σκοπούς της αρχιτεκτονικής των Ναζί ήταν το να αντικατοπτρίσει τα πιστεύω του Εθνικοσοσιαλισμού, να εξυμνήσει την εθνική γερμανική ταυτότητα και να εκθειάσει την ιδέα της κυρίαρχης Άρειας φυλής, όπως την είχε συλλάβει ο Χίτλερ και οι συνεργάτες του.

Δεν υπήρχε επίσημο αρχιτεκτονικό στυλ της ναζιστικής Γερμανίας παρόλου που τα περισσότερα κτήρια και μνημεία που σχεδιάστηκαν από τον Speer και άλλους ήταν μιμήσεις των κτηρίων της Ρωμαϊκής

Αυτοκρατορίας.⁵⁹ Ο Χίτλερ ήταν θαυμαστής της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και φανταζόταν τον εαυτό του να δημιουργεί ένα βασίλειο ικανό να ανταγωνιστεί και να ξεπεράσει εκείνο του Καίσαρα. Οι Ναζί που απέρριπταν μεγάλο κομμάτι του διακόσμου και χρησιμοποιούσαν μονάχα τα ακατέργαστα, “μυώδη” στοιχεία του Κλασικισμού υπερέβαλλαν στην ερμηνεία του, κάτι το οποίο απεικόνιζε στα μάτια τους την ιδανική εικόνα ενός ισχυρού φιλοπόλεμου κράτους.



⁵⁹ <http://www.darkroastedblend.com/2009/02/totalitarian-architecture-of-third.html>

Αυτό το στυλ έγινε γνωστό ως “απογυμνωμένος Κλασικισμός”⁶⁰ και εφαρμόστηκε κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου όχι μόνο στη Γερμανία αλλά και σε άλλα κράτη.



Απόψεις του Zeppelinfeld κατά της διάρκεια της ημέρας

⁶⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Stripped_Classicism

Ανάλυση

Ανάλυση ως προς τα εξελικτικά κατάλοιπα.

Το αίσθημα του καταφυγίου είναι παρόν, όχι τόσο χωρικά αλλά περισσότερο με μεταφορικό τρόπο. Η μεγάλη κλίμακα του χώρου αποτρέπει από το να νιώσει κανείς προστατευμένος καθώς η έκταση του σταδίου είναι τόσο μεγάλη που τα όρια χάνονται και περισσότερο νιώθει κανείς πως είναι στη μέση ενός αχανούς χώρου.

Παρόλα αυτά το γεγονός πως την εμπειρία του καθεδρικού την βιώνει κανείς μαζί με εκατοντάδες χιλιάδες άλλους δημιουργεί την αίσθηση της ασφάλειας. Το αίσθημα της εξερεύνησης δεν υφίσταται μιας και όλη η χωρική πληροφορία είναι εμφανής και ξεκάθαρα στοχευμένη προς ένα συγκεκριμένο σημείο, το μεγάλο βάθρο. Αυτό το γεγονός σε συνδυασμό με την χωροθέτηση των προβολέων που έχει ως αποτέλεσμα να

περικυκλώνονται οι θεατές από φως κάνει τα αισθήματα του πειρασμού και της προοπτικής να είναι παρόντα σε υπερθετικό βαθμό.

Ανάλυση ως προς την αισθητηριακή αντίληψη.

Ο τελετουργικός χειρισμός του φωτός είναι κυρίαρχος στο σκηνικό. Σκοπός είναι να δημιουργηθεί δέος στον θεατή με την κλίμακα, την ένταση και την επαναληψιμότητα των φωτεινών δεσμίδων. Η χειρονομία του αρχιτέκτονα έχει διπλό ρόλο. Εξίσου σημαντικά με τα στοιχεία που φωτίζονται είναι τα στοιχεία που είναι βυθισμένα στη σκιά. Οι προβολείς αφενός λούζουν με φως το βάθρο, κάνοντας τον ομιλητή να δείχνει τεράστιος και μεγαλειώδης, μετατρέποντας το στάδιο σε μια τεράστια θετρική σκηνή, αφετέρου αφήνουν τους θεατές στο σκοτάδι να νιώθουν μικρότεροι από ότι είναι.

Οι άσχημοι, οι κοντοί, οι υπέρβαροι και όλοι όσοι δεν ταιριάζουν με τα πρότυπα της Άρειας φυλής εξαφανίζονται μέσα στη σκιά.⁶¹ Παράλληλα, ο ρυθμός της τοποθέτησης των προβολέων δημιουργεί εναλλαγές στο ουρανό μεταξύ φωτεινών και σκοτεινών σημείων. Έτσι ενδυναμώνονται οι αισθήσεις του θεατή ο οποίος νιώθει να είναι παρών σε μια θρησκευτική εμπειρία.

⁶¹ Sereny Gitta, Albert Speer: His Battle With Truth, Knopf, 1995 σελ. 131.

Ανάλυση ως προς τη Μνήμη και Φαντασία.

*“Ο άντρας σου θα ανορθώσει κτήρια για μένα, τέτοια που δεν έχει φτιάξει ο άνθρωπος εδώ και τέσσερις χιλιάδες χρόνια.”*⁶² ήταν το πρώτο πράγμα που είπε ο Χίτλερ στη γυναίκα του Σπέερ το βράδυ που τη γνώρισε. Αυτή η πρόταση είναι ενδεικτική του πως αντιμετώπιζε ο Χίτλερ την μνήμη αλλά και το έργο του Σπέερ. Η όλη θεατρικότητα, οι παρελάσεις, τα τεράστια λάβαρα, οι ετήσιες συγκεντρώσεις είναι ένα κλείσιμο του ματιού στην αίγλη της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Γίνεται συνειδητή προσπάθεια επαναφοράς της αίσθησης της ανίκητης μιλιταριστικής μηχανής στη δικιά του εποχή σε κάθε επίπεδο.

Αρχιτεκτονικά, κυριαρχεί η αντίληψη του Σπερ περί της *“αξίας των ερειπίων”*⁶³, δηλαδή η ανέγερση κτηρίων τέτοιων που ακόμα και σε στάδιο παρακμής μετά απο εκατοντάδες ακόμη και χιλιάδες χρόνια

⁶² Albert Speer, Inside the Third Reich, σελ. 58

⁶³ Op. cit. 56

αργότερα, θα θυμίζουν εκείνα της Ρώμης. Η θεωρία του Σπέρ ταίριαξε απόλυτα με τη φιλοσοφία του Χίτλερ σχετικά με την αρχιτεκτονική. Για τον Χίτλερ, σκοπός του κτηρίου ήταν να μεταφέρει το πνεύμα της εποχής στις μεταγενέστερες γενεές.



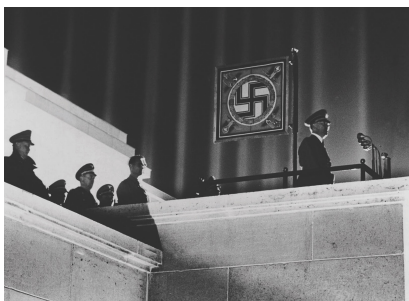
Ο Χίτλερ βγάζοντας λόγο στο βάθρο του σταδίου

“Έν τέλει, το μόνο που απομένει για να θυμίζει στον άνθρωπο τις σπουδαίες εποχές της ιστορίας είναι η αρχιτεκτονική των μνημείων τους. Τί απομένει από τους σπουδαίους αυτοκράτορες της Ρώμης; Πώς θα μπορούσαμε να γίνουμε μάρτυρες των πράξεων τους σήμερα αν δεν είχαν επιβιώσει τα κτήρια τους; (...)

Το αρχιτεκτονικό μας έργο θα πρέπει να μιλάει στη συνείδηση της μελλοντικής Γερμανίας αιώνες αργότερα."⁶⁴

Ο Σπέρ, αντλούσε τη δική του έμπνευση από τις μνήμες της αρχαίας Ρώμης αλλά ακόμα περισσότερο από εκείνες της αρχαίας Αθήνας. Θεωρούσε το στυλ του όχι νεοκλασικιστικό, αλλά νεοκλασικό και έτρεφε μεγάλη αγάπη για το Δωρικό ρυθμό⁶⁵.

Στιγμιότυπα από λόγο του Χίτλερ στη Νυρεμβέργη.



⁶⁴ Op. cit. 55

⁶⁵ Op. cit. 63

Το στάδιο της Νυρεμβέργης με το τεράσιο πέταλο του είναι ένας άμεσος “δανεισμός” της αρχιτεκτονικής του σταδίου των Αθηνών. Στον Καθεδρικό του Φωτός ο Σπέερ εξαϋλώνει τον δωρικό κίωνα και τον πλάθει ξανά με τα δικά του υλικά, τον προβολέα και την τεράστια κλίμακα δημιουργώντας έτσι τον δικό του αρχαιοελληνικό ναό φτιαγμένο από φως.

Ας εξετάσουμε το παράδειγμα αυτό όχι από τη μεριά του χρήστη αλλά από τη μεριά της μνήμης και φαντασίας του δημιουργού.

Ο Νίκος Σιδέρης στο βιβλίο του *Αρχιτεκτονική και ψυχανάλυση : φαντασίωση και κατασκευή*, υποστηρίζει πως “η φαντασίωση είναι ένα σενάριο που πλάθει η φαντασία, όπου το υποκείμενο είναι παρόν και στο οποίο σκηνοθετείται ως εκπληρούμενη η επιθυμία”⁶⁶, και συμπληρώνει πως “ο δημιουργός λοιπόν, όλως ιδιαιτέρως αισθάνεται ότι ενσαρκώνει ένα σχέδιο του πεπερωμένου, φτιαγμένο ειδικά για αυτόν”⁶⁷.

⁶⁶ Νίκος Σιδέρης, *Αρχιτεκτονική & Ψυχανάλυση : Φαντασίωση και Κατασκευή*, futura σελ. 27

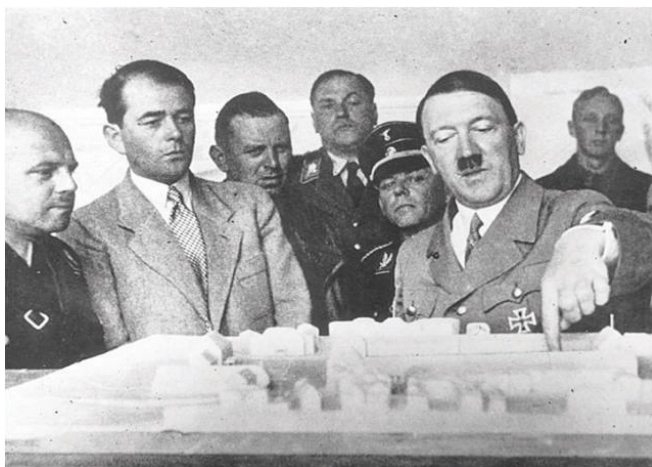
⁶⁷ Ορ. cit. 23

Στο Zeppelinfeld ο θεατής παρατηρεί τον Φύρερ, αλλά στην ουσία ο Φύρερ είναι που βρίσκεται σε μεγαλύτερη έκταση όπως φαίνεται ξεκάθαρα μέσα από τις ταινίες της Leni Riefenstahl.

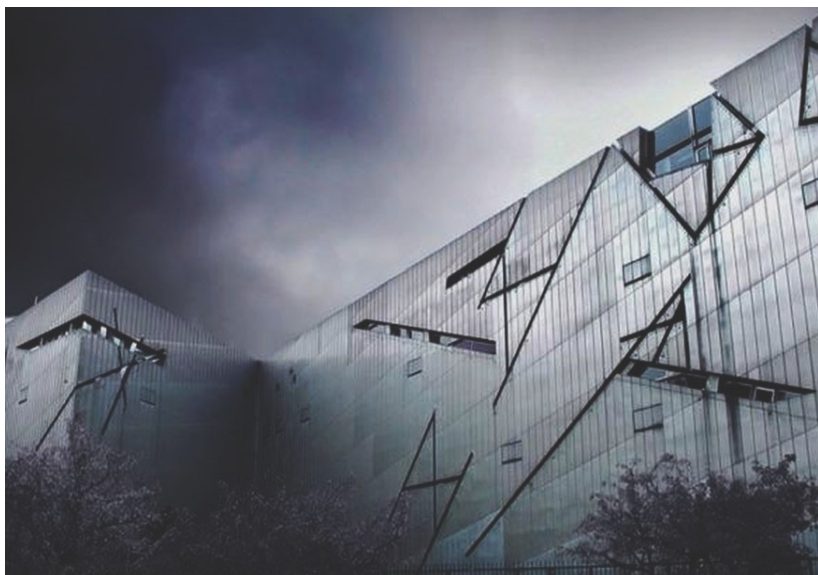
Στο βάθρο του καθεδρικού ο Hitler βλέπει τον εαυτό του ως έναν ιερέα μέσα στο δικό του ναό⁶⁸. Το σκηνικό είναι καθαρά θρησκευτικό. Η βασική διαφοροποίηση όμως είναι πως η θρησκευτική εξουσία πηγάζει από το μέσα αντί από κάποια εξωτερική πηγή. Το φως δεν εισέρχεται από τον ουρανό αλλά αντίθετα διαχέεται προς τον ουρανό, συμβολίζοντας την υπεροχή και την κυριαρχία του ναζιστικού καθεστώτος ως απόλυτης εξουσίας. Στα μάτια και τη φαντασίωση του Hitler, πηγή και πυρήνας του φωτός είναι η ναζιστική εξουσία και ο απόλυτος μονάρχης ο ίδιος που στοχεύοντας το φως προς τον ουρανό δηλώνουν και επιδεικνύουν την επίγεια δύναμη τους σε όλη την ανθρωπότητα.

⁶⁸ ή μήπως ως Θεός;

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε με απλά λόγια πως το Τρίτο Ράιχ πάτησε πάνω στις μνήμες της δόξας της Αρχαίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, χρησιμοποιώντας την μνημειακή και θεατρική αρχιτεκτονική του Speer για να ερεθίσει τη φαντασία των πιστών της Άρειας φυλής για μια παντοδύναμη Γερμανία, βάζοντας έτσι τα θεμέλια για τις μνήμες του μέλλοντος.



Το Βερολίνο όπως το οραματιζόταν ο Χίτλερ, δεύτερος από τα αριστερά ο Άλμπερτ Σπέρ



*Architecture is not based on concrete
and steel and the elements of the soil,
it is based on wonder.*

-Daniel Libeskind

Εβραϊκό Μουσείο

Το 1998 λαμβάνει χώρα αρχιτεκτονικός διαγωνισμός με σκοπό την κατασκευή του νέου εβραϊκού μουσείου στο Βερολίνο. Στόχος των υπευθύνων του μουσείου ήταν η ανάδειξη της ιστορίας των εβραίων και του αποτυπώματος τους στο γερμανικό πολιτισμό, αλλά και η επισήμανση της απουσίας τους. Έμφαση δώθηκε επίσης για το νέο μουσείο να αποτελεί σύνδεση των ιστοριών των δυο λαών και όχι διαχωριστικό στοιχείο.

Νικητής του διαγωνισμού ήταν ο Daniel Libeskind, πολωνικής και εβραϊκής καταγωγής, με την πρόταση του που είχε τον τίτλο “*Ανάμεσα στις γραμμές*”⁶⁹. Η ανέγερση του μουσείου ολοκληρώθηκε το 1998 μετά απο πέντε χρόνια εργασιών και άνοιξε τις πύλες του στο κοινό χωρίς εκθέματα. Το πλήρες άνοιγμα του μουσείου με μόνιμες εκθέσεις πλέον ολοκληρώθηκε το 2001.



Άποψη του μουσείου από ψηλά

⁶⁹ <https://issuu.com/stephenandenmatten/docs/casestudy>

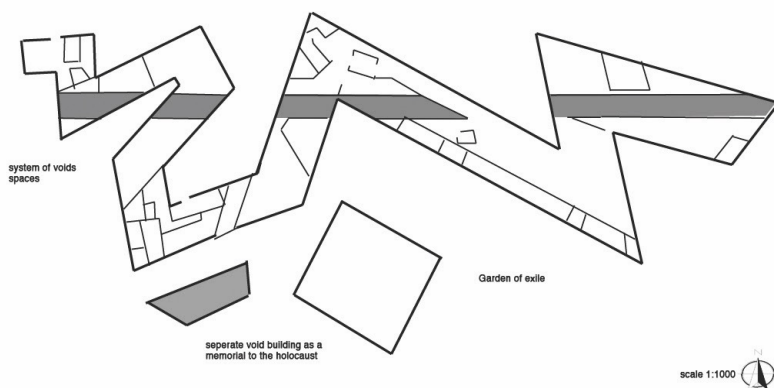
Σύντομη Περιγραφή Μουσείου.

Το Εβραϊκό Μουσείο στην περιοχή του Δυτικού Βερολίνου πριν την πτώση του Τείχους. Καΐουσίαν, αποτελείται από δύο κτήρια, ένα παλαιό Μπαρόκ κτήριο, το "Kollegienhaus", και την επέκταση του Libeskind σε στυλ αρχιτεκτονικής της αποδόμησης. Τα δυο κτήρια δεν έχουν εμφανή σύνδεση στο επίπεδο του εδάφους. Το κτήριο του Libeskind, αποτελείται από έναν ενιαίο νάρθηκα στρεβλωμένο σε μορφή ζιγκ-ζαγκ και είναι προσβάσιμο μονάχα μέσα από το παλαιό κτήριο δια μέσω υπόγειας σύνδεσης.

Για τον Libeskind, "η νέα σύνθεση, η οποία πραγματοποιήθηκε ένα χρόνο πριν την πτώση του Τείχους, βασίστηκε σε τρεις έννοιες που αποτέλεσαν τη βάση του μουσείου. Πρώτον, η απιθανότητα της κατανόησης την ιστορία του Βερολίνου δίχως να καταλαβαίνει κανείς την πελώρια διανοητική, οικονομική και πολιτισμική συμβολή των Εβραίων πολιτών του Βερολίνου. Δεύτερον, η ανάγκη ενσωμάτωσης πνευματικά και σωματικά το νόημα του

Ολοκαυτώματος στην συνείδηση και μνήμη της πόλης. Τρίτον, μόνο μέσω της αναγνώρισης και της ένταξης της εξάλειψης και του κενού της εβραϊκής ζωής του Βερολίνου, μπορεί η ιστορία της πόλης και της Ευρώπης να έχει ένα ανθρώπινο μέλλον".

Στο υπόγειο επίπεδο ο επισκέπτης πρώτα συναντά τρεις αλληλοτεμνόμενους, λοξούς διαδρόμους, τους λεγόμενους "άξονες". Οι τρεις άξονες συμβολίζουν τα τρία μονοπάτια της εβραϊκής ζωής στη Γερμανία. Συνέχεια παράλληλη με την γερμανική ιστορία, μετανάστευση, μακριά από τη Γερμανία και το Ολοκάυτωμα.



αφαιρετικό διάγραμμα του μουσείου

Αναλυτική Περιγραφή.

Ο Πύργος του Ολοκαυτώματος.

Ο άξονας του ολοκαυτώματος οδηγεί σε μια μαύρη πόρτα, πίσω από την οποία βρίσκεται ο Πύργος του Ολοκαυτώματος. Πρόκειται για έναν ανεξάρτητο όγκο, εκτός του σώματος της επέκτασης του μουσείου, αρκετά μέτρα ψηλό και φτιαγμένου εξ ολοκλήρου από εμφανές σκυρόδεμα. Η κάτοψη του είναι ρομβοειδής με έντονες οξείες γωνίες, και ο χώρος είναι περικλειστος, σκοτεινός, χωρίς θέρμανση και παντελώς άδειος.

Μέσα στον πύργο η ακουστική είναι στοιχειωτική καθώς οι ήχοι της πόλης φτάνουν μέχρι τον πύργο αλλά ο επισκέπτης είναι αποκομμένος από κάθε επαφή με την πόλη ή τον έξω κόσμο. 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. Ένα κυριολεκτικό και συμβολικό αδιέξοδο.

Ο άξονας του ολοκαυτώματος είναι για τον Libeskind *"ο δρόμος προς το τέλος της ιστορίας του Βερολίνου όπως την γνωρίζαμε"* και ο πύργος συμβολίζει τα θύμματα του ολοκαυτώματος, από την Νύχτα των Κρυστάλλων⁷⁰ μέχρι και το Άουσβιτς.



η μόνη πηγή φωτός μέσα από τον πύργο

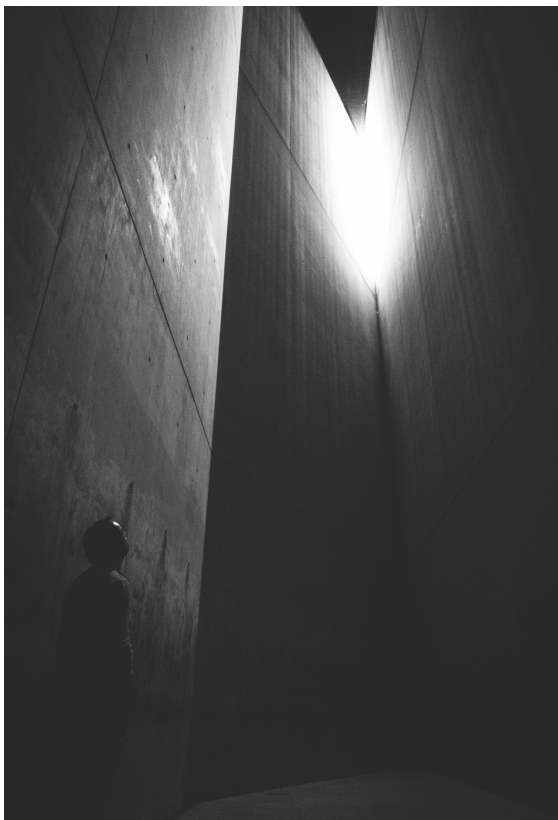
⁷⁰ Η Νύχτα των Κρυστάλλων (Kristallnacht) ή αλλιώς η Νύχτα των Σπασμένων Γυαλίων, ήταν ένας διωγμός εναντίων των Εβραίων από τη Ναζιστική Γερμανία στις 9-10 Νοέμβρη του 1938, ενορχηστρωμένος από παραστρατιωτικές δυνάμεις και Γερμανούς πολίτες. Οι γερμανικές αρχές παρατηρούσαν δίχως να παρεμβαίνουν. Το όνομα Kristallnacht βγήκε από τα θραύσματα των τζαμιών που γέμισαν τους δρόμους από την καταστροφή των παραθύρων εβραϊκών κτηρίων, καταστημάτων και συναγωγών.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Kristallnacht>

Ανάλυση

Ανάλυση ως προς τον βιολογικό προγραμματισμό.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως το αίσθημα της προστασίας του καταφυγίου και τη προοπτικής, είναι παρόν αλλά με μια διαφορετική και πιο σκοτεινή εκδοχή. Ναι μεν ο άνθρωπος βρίσκεται σε ένα χώρο όπου θεωρητικά είναι προστατευμένος από τυχόν “κινδύνους”, αλλά αυτός ο χώρος αφενός βρίσκεται στο τέλος μιας διαδρομής και πλήρως αποκομμένος από το έξω κόσμο χωρίς δυνατότητα επίβλεψης και εξόρμησης προς αυτόν. Χωρίς να μπορεί να δει τον έξω κόσμο αλλά μόνο ακούγοντας τον ο επισκέπτης περισσότερο νιώθει παγιδευμένος παρά προστατευμένος. Συνεπώς το καταφύγιο μετατρέπεται σε φυλακή και η προοπτική δείχνει να μην υπάρχει. Από την άλλη τα αισθήματα της εξερεύνησης και του πειρασμού είναι απόντα μιας και δεν υπάρχει η δυνατότητα μετακίνησης στο αδιέξοδο.



*μέσα στον Πύργο του
Ολοκαυτώματος*

Ανάλυση ως προς την αισθητηριακή αντίληψη.

Τα πάντα είναι σχεδιασμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να προκληθεί δυσφορία στον επισκέπτη.

Το σκυρόδεμα, άγριο στην υφή και σε συνδυασμό με την απουσία θέρμανσης αποθαρρύνει τον επισκέπτη από να στέκεται στις άκρες του χώρου. Προκαλλεί επίσης μια αίσθηση σκληρότητας και αδρότητας.

Παράλληλα, η μεγάλη διαφορά κλίμακας μεταξύ του ανθρώπου και του χώρου προκαλεί δέος στον επισκέπτη ο οποίος νιώθει να του επιβάλλονται αυτοί οι ψυχροί μονόλιθοι. Το φως που μπαίνει είναι ελάχιστο εντείνοντας το αίσθημα της δυσφορίας.

Ίσως το πιο σημαντικό είναι η ακουστική του χώρου.

Οι ήχοι της πόλης εισέρχονται στο χώρο και ενισχύονται με την ηχώ. Για τον Pallasmaa *“μια ισχυρή αρχιτεκτονική εμπειρία σβήνει κάθε εξωτερικό θόρυβο”*, αλλά στην προκειμένη περίπτωση ο Libeskind μεταχειρίζεται τον ήχο με την αντίθετη έννοια. Φέρνοντας μέσα και ενισχύοντας τον εξωτερικό ήχο ισχυροποιεί το συναίσθημα της απομόνωσης.

Ο κήπος της Εξορίας.

Ο δεύτερος άξονας-αδιέξοδο, ο άξονας της Εξορίας οδηγεί στον Κήπο της Εξορίας και Μετανάστευσης. Τον κήπο συνιστούν 49 πυλώνες από σκυρόδεμα σε κάρναβο 7 επί 7. Οι 48 πυλώνες συμβολίζουν τη γέννηση του Ισραήλ σαν ανεξάρτητο κράτος το 1948 και είναι γεμισμένοι με χώμα από το Βερολίνο, ενώ ο 49ος και κεντρικός πυλώνας φέρει χώμα από το Ισραήλ και συμβολίζει το Ισραήλ το ίδιο. Το έδαφος είναι επικλινές από τις δυο μεριές έτσι ώστε ο περιπατητής να είναι συνεχώς εκτός ισορροπίας. Φαινομενικά ο κήπος είναι ανοικτός οπτικά προς την πόλη, αλλά όπως και ο Πύργος του Ολοκαυτώματος αποτελεί έναν τερματικό σταθμό. Ο κήπος περιβάλλεται από μια ράμπα η οποία παίζει το ρόλο της τάφρου, αποτελεί φυσικό όριο ανάμεσα στον επισκέπτη και την πόλη αλλά και οπτικό εμπόδιο ανάμεσα στο επισκέπτη και την υπόγεια είσοδο από την οποία ήρθε. Με αυτό τον τρόπο εντείνεται το συναίσθημα του αδιεξόδου.

Ανάλυση

Ανάλυση ως προς τον βιολογικό προγραμματισμό.

Το αίσθημα του καταφυγίου απουσιάζει, μιας και ο επισκέπτης είναι εκτεθειμένος από όλες τις πλευρες προς τον έξω κόσμο. Το ίδιο και το συναίσθημα της προοπτικής η οποία χάνεται στη λαβυρινθώδη δομή του κήπου. Αντίθετα το συναίσθημα της εξερεύνησης είναι πολύ έντονο λόγω της πληθώρας των οπτικών φυγών. Το πιο ισχυρό συναίσθημα είναι εκείνου του πειρασμού μιας και η συμβολική υπόσχεση της ελευθερίας προς τον έξω κόσμο είναι πολύ έντονη. Από την αμφιβολία του κήπου ο επισκέπτης νιώθει πως θα λυτρωθεί βγαίνοντας σε ένα μεγαλύτερο και πιο φωτεινό υπαίθριο χώρο. Βέβαια, ο αρχιτέκτονας στερεί αυτή την κάθαρση αποκλείοντας τον κήπο από τον έξω κόσμο.

Ανάλυση ως προς την αισθητηριακή αντίληψη.

Σημαντική στην περίπτωση του Κήπου της Εξορίας είναι η αίσθηση της αφής. Ο κήπος είναι μόνο κήπος κατόνομασία μιας και η μοναδική φύτευση που υπάρχει βρίσκεται στην κορυφή κάθε πυλώνα σε απόσταση από των άνθρωπο. Ο άνθρωπος μπορεί να έρθει σε επαφή μόνο με το σκυρόδεμα και την αδρή υφή του.



*το συναίσθημα του
αποπροσανατολισμού
στον κήπο της εξορίας*

Το Κενό της Μνήμης

Υπάρχουν έξι εσωτερικά κενά τα οποία διαπερνούν κάθετα το κτήριο σε γραμμική διάταξη καθώς εκείνο αναπτύσσεται. Τα κενά μοιάζουν με γωνιακές κοιλότητες και διατρυπούν το κτήριο από τη βάση μέχρι και την οροφή του. Τα κενά αντιπροσωπεύουν για τον Libeskind *“αυτό που ποτέ δεν μπορεί να αναπαρασταθεί”*, το ιστορικό και ανθρώπινο κενό που άφησε πίσω του το Ολοκαύτωμα. Τα κενά είναι απρόσιτα και μπορεί κανείς να κοιτάξει μέσα μέσω ανοιγμάτων με τη μορφή χαρακιάς στον τοίχο. Αυτό που θα δει δεν είναι παρά άδειοι χώροι και ψυχροί τοίχοι απο σκυρόδεμα βαμμένοι με μαύρο χρώμα.

Μόνο σε ένα από τα κενά μπορεί να εισέλθει κανείς. Στο Κενό της Μνήμης, Προκειμένου να συνεχίσει κανείς την πορεία του προς το υπόλοιπο μουσείο είναι αναγκασμένος να περάσει μέσα απο το κενό αυτό. Εκεί θα βρεθεί αντιμέτωπος με το installation *“Shalechet”* (Fallen Leaves) του Ισραηλινού καλλιτέχνη Menashe Kadishman. Το έργο συνιστούν δέκα χιλιάδες μεταλλικά προσωπεία με ανοιχτό στόμα.

Αυτά για τον καλλιτέχνη συμβολίζουν τα θύμματα του ολοκαυτώματος. Όταν περπατεί κανείς πάνω τους τότε η επαφή του μετάλλου με το μέταλλο σε συνδυασμό με την ηχώ του χώρου δημιουργούν μια απόκοσμη και εκκωφαντική ατμόσφαιρα.



Fallen Leaves, Menashe Kadishman, 1998

Ανάλυση.

Ανάλυση ως προς τον βιολογικό προγραμματισμό.

Για άλλη μια φορά η αίσθηση του καταφυγίου απουσιάζει, το ίδιο και η αίσθηση της προοπτικής. Οι αισθήσεις της εξερεύνησης και τους πειρασμού είναι παρούσες και έντονες αλλά με μια διαστρεβλωμένη έννοια. Το γεγονός ότι στην απέναντι μεριά του χώρου περιμένει τον επισκέπτη ένας χώρος σκοτεινότερος από αυτόν στον οποίο βρίσκεται και σε συνδυασμό με τη δυσκολία μετάβασης από τον ένα χώρο στον άλλο λειτουργεί αποτρεπτικά στη θέληση του για συνέχιση της πορείας. Για τον Stephen Kaplan, όπως έχει προαναφερθεί, η μετακίνηση προς το φως είναι σημαντική για κάθε σκηνή. Εδώ όμως συμβαίνει το αντίθετο, η πορεία μας οδηγεί από το φως στο σκοτάδι, το οποίο σημαίνει πως κάποιος μετακινείται βαθύτερα στο χώρο χωρίς να βλέπει αλλά ενώ μπορούν να τον δουν άλλοι, γεγονός που προκαλεί μεγάλη ανασφάλεια στον επισκέπτη.

Ανάλυση ως προς την αισθητηριακή αντίληψη.

Οι ίδιες τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Libeskind στους υπόλοιπους χώρους συναντώνται και εδώ. Ψυχρός άδειος χώρος, τοίχοι από σκυρόδεμα, στους οποίους δίνει επιπλέον έμφαση ο αρχιτέκτονας βάφοντας τους με μαύρο χρώμα, απώλεια ανθρώπινης κλίμακας και έντονες αλλαγές κατεύθυνσης συνιστούν ένα περιβάλλον δυσφορίας. Σημαντικότερο στοιχείο είναι αυτό της ακουστικής η οποία και κυριαρχεί λόγω της επαφής των μεταλλικών προσώπων που αντηχεί σε όλο το κενό.



Ανάλυση ως προς τη μνήμη και τη φαντασία.

Ο σύγχρονος άνθρωπος δεν έχει ζήσει το ολοκαύτωμα, συνεπώς οι όποιες μνήμες μπορεί να έχει από αυτό είναι προσθετικές μνήμες, μνήμες που του έχουν εμφυτευθεί από τον κινηματογράφο, τα βιβλία, άρθρα και φωτογραφικό υλικό, όπως και από μαρτυρίες εκείνων που επιβίωσαν. Ειδικά ο κινηματογράφος αποτελεί μια αστείρευτη πηγή παροχής προσθετικών μνημών μιας και η θεματολογία του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου και του Ολοκαυτώματος είναι κάτι το οποίο “πουλάει” μέχρι και στις μέρες μας.

Η αναφορά του κινηματογράφου ως το κυρίαρχο μέσο παροχής προσθετικών μνημών δεν είναι τυχαία. Υπάρχει άρρηκτη σχέση κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής μιας και μέσα από τον κινηματογράφο εμπλουτίζεται σημαντικά ο τρόπος με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται και προσεγγίζει το χώρο. Για τον σκηνοθέτη Carl Theodor Dreyer, η αρχιτεκτονική είναι η συγγενέστερη με τον κινηματογράφο μορφή

τέχνης. Ο σκηνοθέτης τη θεωρεί ως μια από τις τελειότερες μορφές τέχνης γιατί δεν μιμείται τη φύση αλλά αποτελεί καθαρό προϊόν της φαντασίας το ανθρώπου.

Έχοντας τέτοιες μνήμες από τον κινηματογράφο είτε άμεσες είτε έμμεσες⁷¹, ο επισκέπτης μπορεί με πολύ μεγαλύτερη ευκολία να συλλάβει το μήνυμα του αρχιτέκτονα και το αίσθημα του χώρου, και στη συνέχεια να ενεργοποιήσει τη φαντασία του ή στη συγκεκριμένη περίπτωση να γίνει θύμας της.

Οι χώροι του μουσείου είναι από μόνοι τους πολύ έντονα αισθητηριακά και συναισθηματικά φορτισμένοι χώροι.

⁷¹ Θεωρώ πως μια πολύ ιδιαίτερη επιπρόσθετη μνήμη που έχουμε για το Ολοκάυτωμα έρχεται μέσα από μια φαινομενικά άσχετη ταινία, την "Λάμψη" του Stanley Kubrick, μια ταινία διασκευή του ομώνυμου βιβλίου τρόμου του Stephen King. Στη Λάμψη το ολοκάυτωμα υπονοείται κατά της διάρκειας της ταινίας αν και ποτέ δε φαίνεται πως η ταινία με την πρώτη ματιά είναι κάτι παραπάνω από μια ταινία τρόμου. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί οπτικά μέσα στο background προκειμένου να πει αυτό που θέλει. Για παράδειγμα δωμάτια κατάψυξης κρεάτων σε ένα ξενοδοχείο μοιάζουν με φούρνους γεμάτους αποστεωμένους ανθρώπους.

Ο Νίκος Σιδέρης αναφέρει πως *“τέτοιες ενοχλητικές χωρικές επινοήσεις μπορούν να πάρουν οποιαδήποτε μορφή : λευκά ηχοστεγή δωμάτια αισθητηριακής αποστέρησης, άμορφοι χώροι που οδηγούν σε ψυχολογική αποδόμηση, απότομες σκάλες, εκείνοι οι διάδρομοι που συνειδητά φτιάχνονται πολύ στενοί για τα πλήθη, εισάγουν μια ριζική μετατόπιση από την αρχιτεκτονική ως αντικείμενο θεώρησης, στην αρχιτεκτονική ως διάστροφο εργαλείο χρήσης (...) η αγάπη της βίας είναι τελικά μια αρχαιότητα απόλαυση”*.⁷²

Ο Libeskind χρησιμοποιεί αφαιρετικά μέσα με ξεκάθαρα χαρακτηριστικά για να περάσει το μήνυμά του. Το χωρικό κενό σαν κενό μνήμης και μια “σπασμένη” χωρική πορεία σαν την ιστορική πορεία ενός λαού. Ο Libeskind πλάθει το χώρο του υποννοώντας αυτό που θέλει να πει, ποτέ δεν το λέει ευθέως με εξαίρεση μονάχα τις ονομασίες των χώρων του. Εν τέλει, το στοιχείο που παίζει το ρόλο του ενεργοποιητή της φαντασίας είναι το ίδιο το περιεχόμενο του. Το γεγονός ότι το κτήριο αυτό είναι

⁷² Νίκος Σιδέρης, Αρχιτεκτονική&Ψυχανάλυση, σελ.123

ένα μουσείο ολοκαυτώματος προειδεάζει τον επισκέπτη για το τι θα ακολουθήσει. Το ίδιο το ειδικό βάρος του εννοιολογικού περιεχομένου του μουσείου ενισχύει τις αρχιτεκτονικές αρετές του. Καθόλη τη διάρκεια της έκθεσης στο μουσείο υπάρχει στο πίσω μέρος του κεφαλιού του επισκέπτη η σκέψη **“νιώθω σαν να το ζω εγώ αυτό.”** ή και **“νιώθω σαν να είμαι υπεύθυνος εγώ για αυτό”**.



*“Η ζωντάνια της εμπειρίας είναι αποτέλεσμα της φαντασίωσης όχι του σπιτιού αλλά της ζωής των κατοίκων του”*⁷³ επισημαίνει ο Bachelard στην *Ποιητική του Χώρου*. Έτσι, και για τον επισκεπτή η ζωντάνια της εμπειρίας του μουσείου δεν βρίσκεται ούτε στις εκθέσεις ούτε στους χώρους αλλά στην συνειδητή, ενεργή φαντασιακή ανακατασκευή των εμπειριών των καταπιεσμένων και ενίοτε των καταπιεστών. Οι κενοί, και πρωτογενείς χώροι του Libeskind δίνουν πάτημα στη φαντασία του επισκέπτη να οργιάσει και να ταυτιστεί με τις εμπειρίες που συνδέονται με τους χώρους αυτούς.

Για να γίνει πιο εύκολα κατανοητό αυτό παρατίθενται μαρτυρίες επισκεπτών του μουσείου από φοιτητές αρχιτεκτονικών σχολών που έχουν επισκεφτεί το μουσείο.

⁷³ Gaston Bachelard, *Ποιητική του Χώρου*, σελ.113

“Ένα μουσείο που εξιστορεί μέσω της αντιληπτικής εμπειρίας και του συμβολισμού. Αυτά που δε φτάνει να ειπωθούν μέσα σε λίγες γραμμές ειπώνονται μέσω των αρχιτεκτονικών στοιχείων : κεκλιμένο έδαφος, αναλογίες ύψους/πλάτους χώρου, σκοτάδι αντί για φώς, γραμμική πορεία σε αδιέξοδα, ήχος. Το πάτωμα και οι τοίχοι είναι εκεί για να σε κάνουν να νιώσεις έστω λίγο πως ένιωσαν οι άνθρωποι εκείνοι.

Μπαίνοντας στον πύργο του ολοκαυτώματος ο πανύψηλος σκοτεινός χώρος με τις οξείες γωνίες σε κάνει να θες να βγεις αμέσως και με δυσκολία ανοίγεις την βαριά σιδερένια πόρτα για να φύγεις. Ο συμβολισμός της απόγνωσης και της καταδίκης ανθρώπων **θέλει όχι απλά να μάθεις τι συνέβη τότε αλλά να σε κάνει σήμερα να νιώσεις φόβο και παράλληλα ευθύνη.**” - Ιωάννα Αρχιτεκτονική Σχολή Π.Κ.

“Βρήκα τον εαυτό μου να περιπλανιέται σε “κενά”, όπως τα αποκαλεί ο Libeskind. Πρόκειται για αφρόντιστες, τσιμεντένιες κατασκευές που σκοπός τους είναι να προκαλέσουν συναισθήματα.

Απόγνωση, ταπείνωση, ελπίδα και κατανόηση είναι μερικά από τα συναισθήματα που ένιωσα σε αυτούς τους χώρους”.

- Δημήτρης Αρχιτεκτονική Σχολή Πανεπιστημίου Πατρών

“Το να δει κανείς τα ανοιχτά από τρόμο στόματα, τα προσωπεία των άηχων κραυγών, και το να ακούσει τους αταίριαστους κρότους όταν τα παχιά μεταλλικά κομμάτια σπρώχνουν βίαια το ένα το άλλο. Για μένα είναι μια ατμόσφαιρα αλλόκοτη, μυστηριώδης. Επίσης νιώθω πέρα από κάθε αμφιβολία ενοχή καθώς βαδίζω πάνω στα προσωπα που ουρλιάζουν.

Περπατώ μήπως πάνω από αναπαραστάσεις ζωντανών ανθρώπων; Νιώθω πως για την ακρίβεια αυτά τα συναισθήματα είναι απαραίτητα, πως πρέπει να έχω αυτά τα αισθήματα απώλειας.”

- Δημήτρης Αρχιτεκτονική Σχολή Ε.Μ.Π.

“Καθώς στεκόμουν εκεί, μπροστά από όλα εκείνα τα “πεσμένα φύλλα” ένιωθα μπερδεμένη. **Περίμεναν από μας να πατήσουμε πάνω τους προκειμένου να συνεχίσουμε;** Το τέλος του κενού ήταν τόσο σκοτεινό που δεν ήξερα που θα με οδηγούσε... Καθήσα εκεί μη γνωρίζοντας τι να κάνω για μερικά λεπτά. Και τότε προσπάθησα να κάνω ένα βήμα πάνω στη μάζα των προσώπων. Το να βλέπεις τα ανοικτά στόματα γεμάτα τρόμο και τα πρόσωπα που ουρλιάζουν, και το να ακούς τους ήχους που κάνει το μέταλλο πάνω στο μέταλλο ήταν τόσο συνταρακτικό που με έκανε να γυρίσω πίσω.” -Μαρία Αρχιτεκτονική Σχολή Ε.Μ.Π.

“Φυσικά **το Ολοκάυτωμα είναι οσεί παρόν** και το μουσείο είναι ένα αυστηρό, θλιβερό και ευλαβικό μέρος. Είναι ένα πολύ ήσυχο μέρος, οι επισκέπτες σπάνια μιλούν και όταν το κάνουν, μιλούν με ψιθύρους. Υπάρχει ένα έργο τέχνης στο Κενό της Μνήμης. **Πιστεύω πως είναι το πιο αποτελεσματικό και σοκαριστικό έργο τέχνης που έχω δει.**

Το πρώτο κομμάτι του έργου που βιώνει κανείς είναι ο θόρυβος, ένας θόρυβος δυνατός σαν βαριές αλυσίδες που συγκρούονται και που γεμίζει τον εκθεσιακό χώρο καθώς περπατάς μέσα στο κενό. Ύστερα από την ησυχία της μόνιμης έκθεσης του μουσείου, ο θόρυβος είναι βίαιος, αναστατωτικός και δυσοίωνος. Καθώς μπαίνεις στο κενό βλέπεις πως το πάτωμα είναι καλυμμένο με μεταλλικά πρόσωπα, άτεχνα σμιλεμένα πρόσωπα φτιαγμένα από επίπεδους σιδερένιους δίσκους.

Τα χαρακτηριστικά είναι κομμένα : δυο μάτια , μια μύτη και ένα ανοικτό τρομοκρατημένο στόμα. Υπάρχουν χιλιάδες από αυτά. **Είναι απίστευτο αλλά ο κόσμος περπατά πάνω στα πρόσωπα.** Η επιφάνεια είναι άνιση και τα πρόσωπα μετακινούνται καθώς τα πατάς οπότε το περπάτημα είναι προφανώς δύσκολο και ο κόσμος περπατά σκυφτός, γλιστράει καθώς ποδοπατά τα πρόσωπα. Το αποτέλεσμα είναι καταστροφικό. Ανθρώπινες φιγούρες που περπατούν πάνω σε ένα πλήθος προσώπων που στριγγλίζουν.

Είναι σαν να περπατάς επί πτωμάτων για να επιβιώσεις ο ίδιος”.

- Άλκης Αρχιτεκτονική Σχολή Πανεπιστημίου Πατρών

“Ο πύργος του Ολοκαυτώματος είναι περίπου δεκαπέντε μέτρα ψηλός και η μόνη πηγή φωτός είναι στην οροφή. **Καθώς έμπαινα στο χώρο το στομάχι μου κατευθείαν σφίχτηκε λες και ήμουν έξι χρονών και έκανα κάτι που απογοήτευσε τους γονείς μου. Με το που το ένιωσα αυτό η πόρτα πίσω μου έκλεισε βίαια με ένα δυνατό χτύπο που ήχησε για περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη ηχώ έχω ακούσει. Ένιωσα ολομόναχη. Πριν να είναι αργά έφυγα από το φόβο μιας κρίσης πανικού. Φυσικά, ο καθένας έχει διαφορετική εμπειρία. Είναι τρομερό να μαθαίνεις πόση δύναμη έχει η αρχιτεκτονική στο μυαλό και τα συναισθήματα σου”.**

- Χριστίνα Αρχιτεκτονική Σχολή Ε.Μ.Π.

Από το εβραϊκό μουσείο στο Βερολίνο θυμάμαι πιο έντονα τον πύργο του ολοκαυτώματος. Πριν καν αντιληφθώ την ύπαρξη του πύργου θυμάμαι να ακούω τον ήχο μιας μεταλλικής πόρτας που έκλεινε με κρότο. Ο ήχος ήταν αρκετά απόκοσμος και με τάραξε.

Πλησίασα την αίθουσα και με φόβο μπήκα μέσα.

Ήξερα ότι είναι απλά μια αίθουσα μέσα σε ένα μουσείο, αλλά φοβήθηκα ότι η πόρτα θα κλειδώσει πίσω μου και θα με παγιδέψει πραγματικά. Η

αίθουσα ήταν στενή και με μεγάλο ύψος, ήταν όντως ένας πύργος και είχε μία μοναδική φωτεινή πηγή που βρισκόταν πολύ ψηλά. Μπαίνοντας στον πύργο η πόρτα έκλεισε πίσω μου με κρότο που αντήχησε στους γυμνούς τοίχους. Αρχικά ήμουν σε σύγχυση, ένιωσα πως η μοναδική διέξοδος ήταν ψηλά και πρακτικά δεν υπήρχε, **ένιωσα πλήρη απώλεια ελευθερίας.** Όμως, η αίσθηση που είχα μετά από λίγη ώρα, αφού συνήθισα το χώρο γύρω μου και δε μου προκαλούσε πια αναστάτωση ήταν αυτή της απόλυτης απομόνωσης. Ένιωσα λες και είχα μπει μέσα στο μυαλό μου και μπορούσα να παρατηρήσω τι συνέβαινε εκεί με μεγάλη καθαρότητα καθώς δεν

*υπήρχε τίποτα να μου αποσπάσει την προσοχή.
Τουλάχιστον μέχρι την επόμενη φορά που ακούστηκε
η πόρτα. - Ελένη Αρχιτεκτονική Σχολή Α.Π.Θ.*



Επίλογος

Κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της μελέτης αυτής, δημιουργήθηκαν διάφορα ερωτήματα. Ένα από αυτά έχει να κάνει με τη χρήση της μνήμης, της φαντασίας, της ποιητικής ονειροπόλησης ως συνθετικό εργαλείο. Είναι κάτι το οποίο πρέπει να ενδιαφέρει τον αρχιτέκτονα στη διαδικασία της σύνθεσης ή είναι δευτερεύουσας σημασίας;

Μοιραία διαβάζοντας και γράφοντας για την αρχιτεκτονική του Σπέερ, έρχεται στο μυαλό μια αρχιτεκτονική με πολλά κοινά στοιχεία και πολλές διαφορές, η αρχιτεκτονική του Luis Kahn. Και οι δύο αρχιτέκτονες είχαν τις επιρροές τους στο ένδοξο αρχιτεκτονικό παρελθόν, στην αρχαία Ρώμη, Ελλάδα, Αίγυπτο. Και οι δύο είχαν ταξιδέψει και δει από κοντά τα μνημεία του παρελθόντος και άντλησαν έμπνευση από αυτά. Επιπροσθέτως, μοιραζόντουσαν σχετικά κοινή αντίληψη όσον αφορά το αρχιτεκτονικό έργο και τον χρόνο. Ο Σπέερ ήθελε να υπερνικήσει το χρόνο με κτήρια που θα άντεχαν στο περασμά του για

χιλιάδες χρόνια ενώ ο Kahn προσπάθησε να πετύχει μια αρχιτεκτονική άχρονη, που να μη δένεται με το χρόνο, που να ξεπερνά τα όρια του χρόνου.⁷⁴



Zeppelinfeld και National Assembly Building of Bangladesh



⁷⁴ Η διδασκαλία του Louis Kahn και άλλα δοκίμια, επίκεντρο, σελ 141

Το αρχιτεκτονικό έργο τους όμως, δεν θα μπορούσε να είναι περισσότερο διαφορετικό. Ο Σπέερ στη Νυρεμβέργη, στην ουσία δημιουργεί ένα σκηνικό, με πρόθεση την επιβολή των ναζιστικών ιδεώδων για λίγη ώρα μια φορά το χρόνο. Το στάδιο της Νυρεμβέργης αποτελεί ένα ετήσιο θέατρο και ο Καθεδρικός του Φωτός την τρίτη πράξη.

Αντίθετα, ο Louis Kahn δημιουργεί τόπο. Το σφοδρό πάθος του Kahn για την πνευματικότητα της ύλης, αυτή την άυλη λάμψη του *genius loci* και το υπερβατικό νόημα, που αποπνέουν τα μνημεία αρχαίων πολιτισμών, διατρέχει όλο το εύρος των φάσεων της σύνθεσης και κατασκευής των κτηρίων του.⁷⁵ Τα κτήρια του Kahn σαγηνεύουν και είναι εστίες ποιητικής ονειροπόλησης, όπως τα αριστουργήματα της αρχαιότητας.

⁷⁵ Οπ. cit

Οπότε, ως απάντηση στο προαναφερθέν ερώτημα, θα λέγαμε πως η μνήμη με τη φαντασία όχι μόνο επηρεάζουν το χρήστη, όπως φάνηκε στα παραδείγματα αλλά έχουν τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν ως συνθετικό εργαλείο και να ενισχύσουν τη χωρική εμπειρία.

Βιβλιογραφία

ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Albert Speer, Inside the Third Reich, The MacMillan Company, 1996

Gaston Bachelard, The Poetics of Reverie: Childhood, Language, and the Cosmos, Beacon Press 1971

Gaston Bachelard, The Psychoanalysis of Fire, Beacon Press 1977

Gaston Bachelard, Η Ποιητική του Χώρου, εκδόσεις Χατζηνικολή 2014

Gaston Bachellard, Το Νερό και τα Όνειρα, Χατζηνικολή 2002

Grant Hilderbrand, Origins of Architectural Pleasure, 1999 University of California Press

James J. Gibson, The Senses Considered as Perceptual Systems, Praeger 1961

Juhani Pallasmaa, Body, Memory and Architecture, Yale University Press 1977

Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses*, 1996 Chichester

Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand - Embodied thinking, embodied memory and thought*, Wiley 2009

Marcel Proust, *In Search of Lost Time : Swann's Way*, Modern Library 2003

Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkhäuser 2010

Renos K. Papadopoulos, *The Handbook of Jungian Psychology*, Routledge 2006

Russell J.A. Kilbourn, *Cinema, Memory and Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*, Routledge 2013

Sereny Gitta, *Albert Speer: His Battle With Truth*, Knopf, 1995

ελληνική βιβλιογραφία

Γιώργος Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας 2012

Μιλαν Κούντερα, Ή Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι, ΕΣΤΙΑ , 1999

Νίκος Σιδέρης, Αρχιτεκτονική & Ψυχανάλυση : Φαντασίωση και Κατασκευή, futura , 2006

Παναγιώτης Κονδύλης, Η Κριτική της Μεταφυσικής στη Νεότερη Σκέψη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2012

Σταύρος Σταυρίδης, Η συμβολική Σχέση με το Χώρο, Κάλβος 1990

Συλλογικό Έργο, Η Διδασκαλία του Louis Kahn και άλλα Δοκίμια, επίκεντρο, 2013

άρθρα

Edward Casey, Memory and Phenomenological Method, Nijho , 1985

Edward Casey, Public Memory in Place and Time, University of Alabama Press, 2004

Edward Casey, Imagination and Phenomenological Method, Notre Dame University Press, 1977

Edward Casey, Toward a Phenomenology of Imagination, Journal of the British Society for Phenomenology 1974

Edward Casey, Imagination, Kluwert 1997

OASE, Atmosphere, Compassion and Embodied Experience A Conversation about Atmosphere with Juhani Pallasmaa 2013

ιστότοποι

<http://www.popsci.com/science/article/2013-09/how-imagination-works>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Volksgemeinschaftt>

<http://www.darkroastedblend.com/2009/02/totalitarian-architecture-of-third.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/Stripped_Classicism

<https://en.wikipedia.org/wiki/Kristallnacht>

