

Σκιαγραφώντας  
τον  
ιαπωνικό πολιτισμό  
Η υπαινικτική ατμόσφαιρα  
στην παραδοσιακή  
αρχιτεκτονική

**ΣΚΙΑΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΙΑΠΩΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ**

*Η υπαινικτική ατμόσφαιρα στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της  
Ιαπωνίας*

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΓΙΑΝΝΟΥΔΗΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ  
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΝΑΥΣΙΚΑ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2019

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### Εισαγωγή

Σκοπός\_Αντικείμενο\_Μέθοδος.....7

### 1.Αρχές που συνθέτουν τον ιαπωνικό πολιτισμό

Ζεν Βουδισμός.....11

Έννοια Ma.....15

Σχέση με τη φύση.....19

Τελετή του τσαγιού.....21

### 2. Το φως ως πολιτισμικό στοιχείο στη διαμόρφωση του *genius loci*

Φως.....25

Σκιά.....28

Το φως της Ιαπωνίας. Η σύγκρισή του με αυτό της Ελλάδας.....30

### 3. Ιαπωνική Αισθητική. Έννοιες που σχετίζονται με τη σκιά

Ιαπωνική Αισθητική.....37

Yūgen.....39

Wabi Sabi.....42

### 4. Απόδοση της ατμόσφαιρας της σκιάς στην παραδοσιακή ιαπωνική αρχιτεκτονική

Δομή και μορφή της παραδοσιακής ιαπωνικής αρχιτεκτονικής.....49

Σύνδεση της ατμόσφαιρας της σκιάς με τη φιλοσοφία του ιαπωνικού πολιτισμού.....53

Το Δωμάτιο του Τσαγιού.....61

### 5. Σύγχρονες Αρχιτεκτονικές Μεταφράσεις

Δυτική επιρροή στην Ιαπωνία.....67

Σύγχρονες μεταφράσεις της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής.....69

### 6. Συμπεράσματα.....83

### 7. Βιβλιογραφία.....87

### 8.Πηγές εικόνων.....90

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### Σκοπός της εργασίας

Βασική επιδίωξη της εργασίας αποτελεί η ερμηνεία της ατμόσφαιρας της σκιάς στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας, μέσω της διερεύνησης της σχέσης των συμβολισμών που ενυπάρχουν στην ατμόσφαιρα αυτή με την ιαπωνική φιλοσοφία και αισθητική.

### Αντικείμενο της εργασίας

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτέλεσαν οι βασικές αρχές που διέπουν τον ιαπωνικό πολιτισμό και ιδιαίτερα η επιρροή του Ζεν Βουδισμού στην ιαπωνική κουλτούρα, αλλά και αισθητική, τα ιδεώδη της οποίας αναφέρονται σε μια ομορφιά που αναδεικνύεται στις αποχρώσεις των σκιών. Έννοιες που σχετίζονται με την παροδικότητα, την πρωτόγονη απλότητα, την ατέλεια και την πατίνια του χρόνου αποτελούν θεμελιώδεις αξίες της φιλοσοφίας του ιαπωνικού λαού οι οποίες συνάδουν με την αίσθηση της ασάφειας που αποδίδει το ημίφως, αισθητική που αποτυπώνεται τόσο στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική, όσο και μεταγραμμένη σε σύγχρονα αρχιτεκτονικά έργα Ιαπώνων.

### Μέθοδος

Το ερευνητικό υλικό από το οποίο συγκροτήθηκε η εργασία αντλήθηκε κυρίως από βιβλιογραφικές και διαδικτυακές πηγές. Το κείμενο αναπτύσσεται σε πέντε κεφάλαια μέσα από τα οποία παρουσιάζεται η φιλοσοφία και ο τρόπος σκέψης του ιαπωνικού λαού, καθώς και η ιδιαίτερη αρχιτεκτονική της χώρας. Συγκεκριμένα, στο **πρώτο κεφάλαιο** μελετώνται μερικές από τις βασικές αρχές που διέπουν τον ιαπωνικό πολιτισμό, με ιδιαίτερη έμφαση στο Ζεν Βουδισμό και την επιρροή του στη διαμόρφωση της αντίληψης του χώρου και στη σχέση φυσικού και τεχνητού. Στο τελευταίο μέρος του κεφαλαίου γίνεται αναφορά στη τελετή του τσαγιού η οποία αναγνωρίζεται ως μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές εκδηλώσεις της φιλοσοφίας του λαού. Στη συνέχεια, στο **δεύτερο κεφάλαιο** αναγνωρίζοντας το κλίμα και το πνεύμα ενός τόπου ως μεταβλητές που επηρεάζουν την παραδοσιακή αρχιτεκτονική, μελετάται το πολιτισμικό υπόβαθρο του φωτός και της σκιάς και η συμβολή του στη διαμόρφωση του *genius loci* του τόπου. Μελετάται το παράδειγμα της Ιαπωνίας και μέσα από το έργο του Watsuji Tetsuro το οποίο συνδέει την ιδιαίτερη γεωγραφία ενός τόπου με τη συγκρότηση των αρχέγονων πολιτισμών, γίνεται μια περαιτέρω προσπάθεια κατανόησης της φιλοσοφίας του ιαπωνικού λαού, τον οποίο

διακρίνει μια ιδιαίτερη εκτίμηση στην αίσθηση της ασάφειας. Το χαρακτηριστικό αυτό του ιαπωνικού πολιτισμού μελετάται στο **τρίτο κεφάλαιο** υπό το πρίσμα της αισθητικής, στο οποίο αναλύονται δύο θεμελιώδεις αισθητικές αξίες του ιαπωνικού λαού, αυτές του *yūgen* και του *wabi sabi*. Οι έννοιες επιλέχθηκαν όντας από τις βασικότερες που σχετίζονται άμεσα με τη σκιά και την υπαινικτική ατμόσφαιρα που αναδίδει. Το **τέταρτο κεφάλαιο** στο οποίο μελετάται η παραδοσιακή αρχιτεκτονική της χώρας αποτελεί και το τελευταίο κομμάτι της εργασίας που αφορά την παράδοση. Εκτός από την αναφορά στη δομή και τη μορφή των παραδοσιακών κτηρίων, δίνεται έμφαση στις σχεδιαστικές επιλογές που οδήγησαν τους Ιάπωνες να «*κατοικούν το σκοτάδι*», μέσω μιας προσπάθειας σύνδεσης της ιδιαίτερης ποιότητας του χώρου που προσδίδει το ημίφως στην ιαπωνική αρχιτεκτονική με τη κουλτούρα του λαού. Τέλος, στο **πέμπτο κεφάλαιο** γίνεται μια σύντομη αναφορά σε 4 σύγχρονους Ιάπωνες αρχιτέκτονες (Tadao Ando, Hiroshi Hara, Fumihiko Maki, SANAA) παρουσιάζοντας ένα έργο του καθενός, στο οποίο εντοπίζονται οι αισθητικές αξίες του παρελθόντος που σχετίζονται με την ατμόσφαιρα της σκιάς, μεταγγραμμένες με σύγχρονο τρόπο.

## Jōmon

14,000-300 π.Χ

## Yayoi

300 π.Χ-300 μ.Χ.

## Asuka period

538-710 μ.Χ.

Η περίοδος Asuka χαρακτηρίζεται από κοινωνικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές μεταρρυθμίσεις, που βασίζονται στην άφιξη του Βουδισμού από την Κίνα.



## Heian

794-1185 μ.Χ.

Είναι η περίοδος της ιαπωνικής ιστορίας, όποτε ο Βουδισμός, ο Ταοϊσμός και άλλες επιρροές από την Κίνα ήταν στο απογείο τους, επηρεάζοντας σημαντικά διάφορους τομείς της τέχνης, ιδιαίτερα την ποίηση και τη λογοτεχνία. Στην περίοδο αυτή τοποθετείται το κλασσικό έργο της ιαπωνικής λογοτεχνίας *The tale of Genji*, της Murasaki Shikibu το οποίο θεωρείται από πολλούς το πρώτο σύγχρονο μυθιστόρημα.



## Muromachi

1336-1573 μ.Χ.

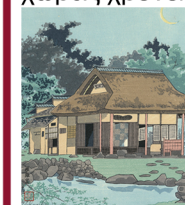
Η φιλοσοφία του Ζεν έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη διάδοση θρησκευτικών διδασκαλιών και πρακτικών, καθώς στη διαμόρφωση της αισθητικής. Είναι η περίοδος που άνθισε το θέατρο Noh με τον Zeami Motokiyo, η Τελετή του Τσαγιού, η αρχιτεκτονική και η διαμόρφωση των κήπων καθώς και η τέχνη της ikebana.



## Edo

1603-1868 μ.Χ.

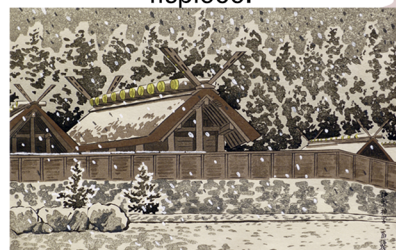
Οι ιδιαιτερότητες της περιόδου αυτής δημιούργησαν την αίσθηση ενός κλειστού, αμετάβλητου κόσμου, καθώς η κοινωνία καθοριζόταν από ένα φεουδαρχικό ταξικό σύστημα και η Ιαπωνία έκοψε σχεδόν ολοκληρωτικά την επαφή με τον έξω κόσμο. Η περίοδος χαρακτηρίζεται από οικονομική ανάπτυξη και αυστηρή κοινωνική δομή. Ο Ζεν Βουδισμός έχει πλέον παγιώσει πρότυπα κοινωνικής συμπεριφοράς. Ακόμα την εποχή Edo εδραιώθηκαν οι αισθητικές αξίες που πλέον αποκαλούνται παραδοσιακές. Αυτό που σήμερα ονομάζεται κλασικό χαϊκού δημιουργήθηκε το 16ο αιώνα. Ακόμα, η κατασκευή του Katsura Imperial Villa που πλέον ανήκει στη πολιτιστική κληρονομιά της χώρας χρονολογείται τη συγκεκριμένη περίοδο.



## Kofun

300-538 μ.Χ.

Το συγκρότημα συντοϊκών ναών Ise Shrines, που αποτελεί πρότυπο αρχιτεκτονικής κληρονομιάς της Ιαπωνίας, χρονολογείται τη συγκεκριμένη περίοδο.



## Nara

710-794 μ.Χ.

Στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο ανήκουν τα πρώτα σημαντικά έργα της ιαπωνικής λογοτεχνίας, όπως το *Kojiki*. Με τη σταδιακή διάδοση του γραπτού λόγου, εμφανίζεται η ιαπωνική ποίηση, γνωστή ως waka.



## Kamakura

1185-1336 μ.Χ.

Η περίοδος είναι γνωστή για την εμφάνιση των σαμουράι, της κάστας των πολεμιστών και για την εγκαθίδρυση της φεουδαρχίας.



## Momoyama

1573-1603 μ.Χ.

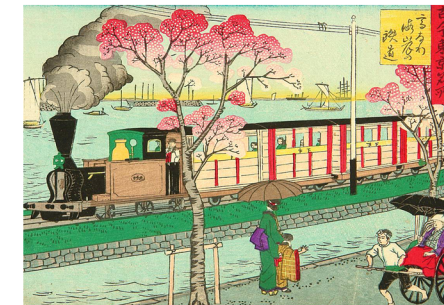
Η περίοδος αυτή θεωρείται μεταβατική από τη μεσαιωνική στη νεώτερη εποχή της Ιαπωνίας. Είναι η περίοδος δράσης του δασκάλου του τσαγιού Sen no Rikyū κατά την οποία αποκρυσταλλώνονται αισθητικές αξίες που περιβάλλουν τη τελετή του τσαγιού.



## Meiji

1868-1912 μ.Χ.

Η περίοδος αυτή σηματοδοτείται από την απότομη δυτικοποίηση της Ιαπωνίας, μετά από σχεδόν δυο αιώνες απομόνωση της περιόδου Edo, γεγονός που επηρέασε όλες τις πτυχές του ιαπωνικού πολιτισμού.



## ΑΡΧΕΣ ΠΟΥ ΣΥΝΘΕΤΟΥΝ ΤΟΝ ΙΑΠΩΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ





## ZEN ΒΟΥΔΙΣΜΟΣ

*“Zen has been a great power in the artistic, intellectual, and even political life of the Far East. To a certain extent it has molded the Japanese character, but it is also the expression of that character. No other form of Buddhism is so thoroughly Japanese”* \_Japanese Buddhism, Sir Charles Eliot

Για να κατανοηθούν οι αρχές που διέπουν τον ιαπωνικό πολιτισμό, πρέπει κανείς να εμβυθύνει στη φιλοσοφία του Ζεν Βουδισμού, σε αυτό το πλαίσιο σκέψης, το οποίο παρόλο που δεν ήταν αμιγώς ιαπωνικό, ενσωματώθηκε στην κουλτούρα του λαού επηρεάζοντας όλες τις πτυχές του πολιτισμού του.

Ο βουδισμός εισήχθη στην Ιαπωνία στα μέσα του 6ου αιώνα και μέχρι τις αρχές του 7ου είχε γίνει αποδεκτός από τους Ιάπωνες ηγεμόνες, με αποτέλεσμα να καταλαμβάνει όλο και μεγαλύτερη δημοτικότητα τόσο η διδασκαλία όσο και η πρακτική του. Η σχολή του Βουδισμού που μεταφέρθηκε στην Ιαπωνία ξεκίνησε από την Ινδία (Mahayana) και άνθισε στην Κίνα ύστερα από την επαφή του με τον Κομφουκιανισμό και τον Ταοϊσμό.<sup>1</sup> Όταν εισήχθη η βουδιστική σκέψη στη χώρα, δεν αντικατέστησε την πρώιμη θρησκεία της, τον Σιντοϊσμό<sup>2</sup>, αλλά ενσωματώθηκε στην φιλοσοφία της με τέτοιο τρόπο που επέτρεψε και στις δυο θρησκείες να συνυπάρχουν. Αυτή η ειρηνική συνύπαρξη είναι προφανής στην ανάμειξη των σιντοϊκών και των βουδιστικών τελετουργιών που εκδηλώνονταν κατά τη διάρκεια της ζωής ενός Ιάπωνα.<sup>3</sup> Αρχιτεκτονικά, αυτή η συνύπαρξη εντοπίζεται στα συντοϊκά ιερά (*shintō shrine*) που ενσωματώθηκαν στα ύστερα συγκροτήματα βουδιστικών ναών, όπως το ιερό Asakusa που αποτελεί μέρος του βουδιστικού ναού Sensōji στο Τόκιο, καθώς και στην παραδοσιακή κατοικία, όπου η οικογένεια διατηρούσε τόσο ένα διαμορφωμένο χώρο προς τιμήν της τοπικής συντοϊκής θεότητας (*kamidana*) όσο και το βουδιστικό οικογενειακό βωμό.<sup>4</sup>

1. Locher, Mira, *Traditional Japanese Architecture, An exploration of elements and forms*, Tuttle Publishing, 2010, σελίδα 51

2. Η αυτόχθονη θρησκεία της Ιαπωνίας κατατάσσεται στις ανιμιστικές και ονομάζεται Shintō. Κυριολεκτικά σημαίνει «ο Δρόμος των Θεών». Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Shinto>

3. Οι γάμοι, για παράδειγμα, τελούνταν με τον παραδοσιακό τρόπο που όριζε ο Σιντοϊσμός, ενώ οι κηδείες με βάση τη βουδιστική παράδοση.

4. Locher, Mira, *Traditional Japanese Architecture, An exploration of elements and forms*, Tuttle Publishing, 2010, σελίδα 28



2. Ο σιντοϊκός ναός Asakusa, ενσωματώθηκε στο συγκρότημα του ύστερου βουδιστικού ναού Senso-ji, Τόκιο



3. Kamidana με βουδιστικά διακοσμητικά στοιχεία

Πρόκειται για μια σχολή του Βουδισμού, που επικεντρώνεται στη βιωματική εμπειρία την οποία και αντιμετωπίζει ως το μέσο για την πνευματική ελευθερία του ατόμου. Η επιτομή της ουσίας του έγκειται στην πεποίθηση ότι όταν το μυαλό είναι αποδεδειγμένο από πνευματικές πολυπλοκότητες και μορφολογικές προσκολλήσεις, διερευνά τον κόσμο των αισθήσεων σε όλες του τις πολλαπλές ιδιότητες.<sup>5</sup> Όσοι προχωρούν επομένως στην ανάλυση μιας εμπειρίας με σκοπό τη διατύπωση μιας γνωστικής θεωρίας, δεν θεωρούνται μαθητές του Ζεν, το οποίο αρνείται να δεσμευτεί εννοιολογικά σε οποιοδήποτε σύστημα φιλοσοφίας. Επομένως, παρόλο που ο Ζεν Βουδισμός δεν αποποιείται τη σημασία των λέξεων, δεν μπορεί να οριστεί με βάση αυτές. Η φιλοσοφία του έτσι δεν μπορεί να γίνει άμεσα κατανοητή μέσα από κείμενα, αλλά μέσω της βιωματικής εμπειρίας. Για το λόγο αυτό συχνά θεωρείται ένα πεδίο σκέψης αρκετά δυσνόητο, ιδιαίτερα για την Δύση.<sup>6</sup>

5. Suzuki, T. Daisetz, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, 1938, σελίδα 17

6. Η φράση του Descartes «σκέφτομαι, άρα υπάρχω» αποτέλεσε βασική αρχή της δυτικής φιλοσοφίας. Μέρος του νοήματος που ενυπάρχει στη φράση είναι η άποψη πως η γνώση δεν μπορεί να κατακτηθεί μέσω των αισθήσεων, αλλά αποτελεί απόρροια της νόησης.

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που διέπει τη φιλοσοφία του Ζεν Βουδισμού είναι η αντίληψη του κόσμου ως ένα διάχυτο σύνολο, όπου τα μεμονωμένα στοιχεία που το απαρτίζουν δεν μπορούν να αναγνωστούν μονοδιάστατα. Με βάση τη δυτική σκέψη ο κόσμος γίνεται αντιληπτός μέσα από μια δυϊστική σχέση αντίθετων στοιχείων. Υπάρχει το καλό και το κακό, ο άνθρωπος και το πνεύμα, η διανοήση και το συναίσθημα, η ζωή και ο θάνατος. Σε αυτόν τον τρόπο σκέψης, το ασαφές διάστημα μεταξύ των ετερόκλιτων στοιχείων αντιμετωπίζεται ως κάτι αρνητικό και χαοτικό. Σύμφωνα όμως με το Ζεν, ο διαχωρισμός αυτός δεν είναι απόλυτος, αφού το καθετί περικλείει το αντίθετό του. Όλα τα φαινόμενα αντίθετα στοιχεία είναι αλληλοεξαρτώμενα και η διχοτόμηση τους θεωρείται πως περιορίζει την αντιληπτική ικανότητα του ατόμου.<sup>7</sup> Η ιδιαίτερη συμβολή της άρνησης του δυϊσμού στην ιαπωνική σκέψη αποτελεί το γεγονός ότι αναγνώρισε το κοσμικό ως ίσης σημασίας με το πνευματικό,<sup>8</sup> σε αντίθεση με τη δυτική στοχαστική που διακρίνει την ύλη από το πνεύμα ήδη από τον Πλάτωνα.

Πρακτικά, η λογική του Ζεν βασίζεται στην άμεση επαφή με ότι μας περιβάλλει, αφού η ουσία της λατρείας του βρίσκεται στις πιο στοιχειώδεις και καθημερινές ενέργειες. Χωρίς να περιλαμβάνει το δοξασμό υπερφυσικών όντων, εστιάζει στην κατανόηση του ίδιου μας του εαυτού και της φύσης. Αποτελεί έτσι για πολλούς την θρησκεία της αυτό-μόρφωσης. Κύρια πρακτική εφαρμογή του είναι το zazen, δηλαδή η διατήρηση μιας καθιστής ακίνητης στάσης του σώματος που στοχεύει σε μια νοητική κατάσταση απαλλαγμένη από τη διαδικασία της σκέψης.



4. Απεικόνιση μοναχού σε στάση Zazen

7. "When playing a night scene, bring daylight to it, and when playing an old man bring a youthful feeling to it; when you play a demon, do it with gentleness." Η φράση αυτή του καλλιτέχνη Zeami Motokiyo, ως υπόδειξη για την επίτευξη της υποκριτικής αρτιότητας στο θέατρο Νό, αποκρυσταλλώνει την άποψη πως η αλήθεια εντοπίζεται στη σύζευξη αντίθετων στοιχείων. Πηγή: Kurokawa Kishō, *The Philosophy of Symbiosis*, Academy Editions, Michigan, 1994, σελίδα 19

8. Kakuzō, Okakura, *Το βιβλίο του τσαγιού*, μτφ. Πασχαλίδου Αλίνα, Εκδ. Ερατώ, Αθήνα, 1992, σελίδα 73



## ENNOIA MA

*“First is emptiness; you see all things as empty” \_The Secret of the Golden flower*

Η διάχυτη έννοια του ενδιαμέσου διαστήματος ή κενού, καθώς και η έλλειψη σαφών ορίων αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία των φιλοσοφιών της Ανατολής, έχοντας ιδιαίτερη επίδραση στην ιαπωνική κουλτούρα. Εκφάνσεις αυτής της έννοιας εντοπίζονται τόσο στην τέχνη όσο και στην αρχιτεκτονική της χώρας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ιδιαίτερη έννοια του ma, που χαρακτηρίζει τον ιαπωνικό πολιτισμό και αποδίδεται ως το ενδιαμέσο διάστημα τόσο χρονικά όσο και χωρικά, περικλείοντας τις έννοιες της παύσης και του ασυνεχούς χώρου. Είναι το απαραίτητο κενό μεταξύ όλων των πραγμάτων, ένα κενό που δεν θεωρείται όμως άδειο, αντιθέτως αποτελεί ένα πεδίο εμποτισμένο με άπειρες δυνατότητες. Η έννοια αυτή του κενού δεν είναι προϊόν της ορθολογικής σκέψης, αλλά απορρέει από τη βιωματική εμπειρία του διαλογισμού.

Όσον αφορά την χωρική του απόδοση για να συλλάβει κανείς την έννοια του ma, πρέπει πρωτίστως να απαλλαγεί από την περιοριστική αντίληψη του χώρου ως μιας «κλειστής τρισδιάστατης οντότητας και να κατευθυνθεί προς μια ανάγνωσή του ως ταυτόχρονη ύπαρξη μορφής και μη-μορφής, μιας κατάστασης που λαμβάνει χώρα κυρίως στην φαντασία του ανθρώπου που βιώνει την εμπειρία των συνθετικών στοιχείων και όχι μόνο στο δημιουργημά τους».<sup>9</sup>

Η έννοια του κενού επομένως επηρέασε τον τρόπο που αντιλαμβάνονταν οι Ιάπωνες τον χώρο, ο οποίος δεν περιορίζεται στην αυστηρή ανάγνωση των τριών διαστάσεων και κυρίως δεν θεωρείται αυθυπόστατος αλλά υπονοείται. Στον Ιαπωνικό τρόπο σκέψης, ο χώρος συνδέεται στενά με τον χρόνο, καθώς ο πρώτος είναι απαραίτητος για τη βιωματική εμπειρία του δεύτερου.<sup>10</sup> Στη συνεχώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα, το ενδιαμέσο διάστημα θεωρείται απαραίτητο ώστε να μην υπάρχει στασιμότητα. Ο χώρος δηλαδή, όπως αναφέρει ο Arata Isozaki στο βιβλίο του *Japan-ness in Architecture* παρόλο που μοιάζει στάσιμος διαθέτει όλη τη δυναμική για πιθανές αλλαγές και αναγνωρίζεται

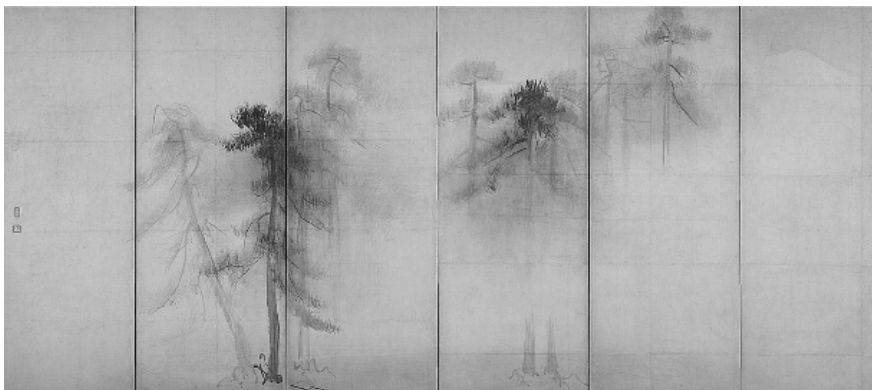
9. Κοπτασοπούλου, Κυριακή Λυδία, *Η αποτύπωση της παραδοσιακής έννοιας του κενού ma στη σύγχρονη Ιαπωνική Αρχιτεκτονική*, Ερευνητική εργασία Ε.Μ.Π., Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, σελίδα 12

10. Ο χρόνος συμβολίζεται με το ιδεόγραμμα 時間(ji-kan) και σημαίνει κυριολεκτικά χρόνος-διάστημα. Ο πρώτος χαρακτήρας προέρχεται από την Κίνα και αναφέρεται στην «κίνηση του ήλιου προς τα εμπρός», ενώ ο δεύτερος είναι το ιδεόγραμμα του ma, το οποίο αποτελείται από το σύμβολο του φεγγαριού(月) και της πύλης(門), απεικονίζοντας τη στιγμή που το φεγγαρόφως ρέει στην είσοδο από μια σχισμή. Έτσι, ο χρόνος εκφράζεται στην ιαπωνική γλώσσα ως «χώρος σε ροή». Πηγή: Nitschke, Gunter, MA: Place, Space, Void, Kyoto Journal, 2018, <https://kyotojournal.org/culture-arts/ma-place-space-void/>

«μόνο μέσα από τη μεσολάβηση του χρόνου».<sup>11</sup>

Η έννοια του ενδιάμεσου διαστήματος εντοπίζεται σε διαφόρους τομείς της τέχνης, με την απόδοσή του να αντιστοιχεί στην αξία του υπαινιγμού. Με την αποσιώπηση κάποιου στοιχείου δίνεται στον παρατηρητή η ευκαιρία να συμπληρώσει ο ίδιος την ιδέα. Το θέατρο Nō, θεωρείται η υπέρτατη εκδήλωσή του, «καθώς η σκηνοθεσία στοχεύει διαρκώς στη μετουσίωση του, με την υποκριτική να δημιουργεί ένα χωροχρόνο μέσα στον οποίο τίποτα δεν συμβαίνει, τη μουσική να υφίσταται με τη μορφή κενών διαστημάτων που παράγονται από τους πραγματικούς ήχους και το χορό να επιδιώκει την κορύφωση της τεχνικής της μη-μετακίνησης».<sup>12</sup>

Στη ζωγραφική, η αισθητική αξία του έργου δεν έγκειται αποκλειστικά στη ζωγραφιά, αλλά στα κενά που σχηματίζονται ανάμεσα στις πινελιές, στη σχέση της φόρμας με τη γύρω μη-μορφή, υπονοώντας τον άπειρο χώρο των πιθανοτήτων.



6. Ζωγραφιά του Hasegawa Tōhaku (1539–1610)

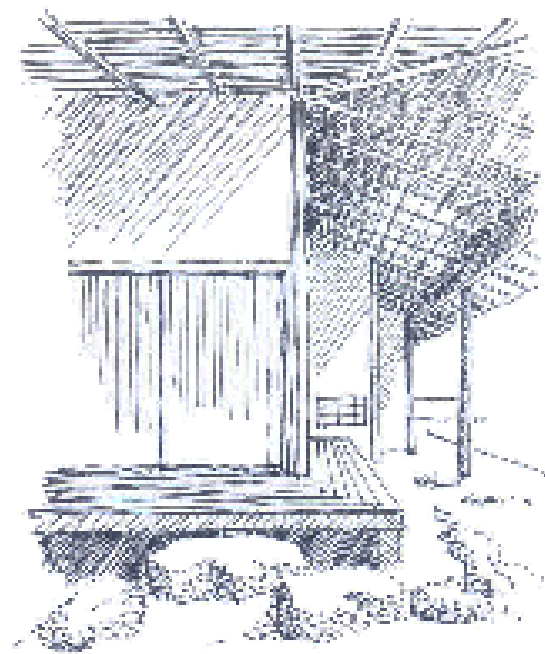
Ανατρέχοντας στην αρχιτεκτονική, η χωρική απόδοση του ενδιάμεσου διαστήματος εντοπίζεται ήδη στις πρώιμες κατασκευές θρησκευτικού χαρακτήρα. Αργότερα, όταν ωρίμασε το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο της Ιαπωνίας ως απόδοση του ma μπορούν να αναγνωστούν οι άδριοι εσωτερικοί χώροι των ναών, καθώς και των κατοικιών που χαρακτηρίζονται από την έλλειψη σταθερών τοιχωμάτων καθιστώντας τους έτσι συνεχώς μεταβαλλόμενους, ικανούς να παραλάβουν διαφορετικές χρήσεις και σκοπούς. Άλλες χωρικές ερμηνείες του ma αποτελούν θεμελιώδη συνθετικά στοιχεία της Ιαπωνικής αρχιτεκτονικής. Όπως για παράδειγμα, η απόσταση ανάμεσα σε δυο συνεχόμενα υποστυλώματα καθώς και η engawa, δηλαδή το σημείο που δημιουργείται ανάμεσα στον εσωτερικό και εξωτερικό χώρο, δημιουργώντας ένα χώρο μετάβασης ανάμεσα στις δυο αυτές χωρικές ποιότητες.

11. Isozaki, Arata, *Japan-ness in Architecture*, MIT Press, 2006, σελίδα 95-96

12. Komparu Kunio, *The Nō Theatre, Principles and perspectives*, Weatherhill, Tokyo, 1983



7. Kikugetsu-Tei Teahouse



8. Σκίτσο που απεικονίζεται η engawa



9. Meoto Iwa, Koho Shoda

## ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΦΥΣΗ

*“Nature is always in motion, never at a standstill” \_Zen and Japanese culture, Daisetz Suzuki*

Η φιλοσοφία του Ζεν Βουδισμού αποπνέει μια βαθειά εκτίμηση για τη φύση, μέρος της οποίας είναι και ο άνθρωπος. Αντίθετα με τη δυτική σκέψη που τους διαχωρίζει και αντιμετωπίζει το τεχνητό ως μέσο εξωραϊσμού και κατάκτησης του φυσικού, οι Ιάπωνες αντιμετώπιζαν τη φύση με απόλυτο σεβασμό, ανάγοντάς τα χαρακτηριστικά της σε αισθητικά ιδεώδη. Η αγάπη του ιαπωνικού λαού για τη φύση εντοπίζεται ήδη στον Σιντοϊσμό, στον οποίο λατρευόταν ένα είδος θεότητας ή πνεύματος, τα αποκαλούμενα *kami*. Μια από τις θεμελιώδεις αρχές της θρησκείας ήταν η ισχυρή σχέση των *kami* με τη φύση. Πολλές μάλιστα από τις θεότητες κατοικούσαν σε αυτή. Οι τοπικές μπορεί να βρίσκονταν σε δέντρα, πέτρες, βουνά και καταρράκτες ενώ οι κοινές θεότητες, όπως αυτές του ήλιου, του ανέμου και της γεωργίας, θεωρούνταν πως κατοικούσαν σε εθνικά διάσημα μέρη όπως το Όρος Fuji. Η αρχική πεποίθηση ότι οι θεότητες ζουν ανάμεσα στους ανθρώπους και δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται με φόβο αλλά με σεβασμό, ενισχύει την ιδέα ότι η ανθρωπότητα και η φύση είναι αδιαχώριστες.<sup>13</sup>

Αυτός ο σεβασμός ως προς την φύση που πρέσβευε η πρώιμη θρησκεία, ενσωματώθηκε σε όλες της πτυχές της ιαπωνικής ζωής. Η αρμονική συνύπαρξη ανθρώπου και φύσης γίνεται ακόμα άμεσα κατανοητή όταν παρατηρεί κανείς τη κλίμακα των τεχνητών κατασκευών και την ένταξη τους στο τοπίο. Οι ανθρώπινες παρεμβάσεις εναρμονίζονται με το περιβάλλον σαν να είναι κομμάτι του, προκαλώντας στον άνθρωπο που βρίσκεται μέσα σε αυτές τις μικρές και άκρως λιτές κατασκευές την αίσθηση ότι είναι και ο ίδιος αναπόσπαστο κομμάτι της.

Η παρατήρηση της φύσης οδήγησε τους Ιάπωνες στην μελέτη των αρχών της και σταδιακά στην εκτίμηση και την υιοθέτηση αυτών. Η έννοια της παροδικότητας που πηγάζει από αυτή την παρατήρηση είναι διακριτή στην ιαπωνική σκέψη, με την εμπειρία που προκαλεί η συνειδητοποίηση μιας εφήμερης κατάστασης να αντιμετωπίζεται ως ύψιστη καλλιτεχνική αξία στην ιαπωνική λογοτεχνία, ζωγραφική και αρχιτεκτονική. Ο όρος *mono no aware*, αναφέρεται στο αίσθημα που προκαλείται από την εμπειρία αυτή, υπονοώντας ότι η ομορφιά υφίσταται όταν είναι παροδική. Σταδιακά η παραπάνω έννοια έγινε συγγενής με το αίσθημα της μελαγχολίας, καθώς η συγκίνηση είναι τόσο φευγαλέα, που αφήνει πίσω της μόνο τη μνήμη.<sup>14</sup>

13. Locher, Mira, *Traditional Japanese Architecture, An exploration of elements and forms*, Tuttle Publishing, 2010, σελίδα 113

14. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα ώστε να γίνει κατανοητός ο παραπάνω όρος είναι ο



10. Το όρος Fuji, Okada Koichi



11. Οι ιεροί χώροι στο Σιντοϊσμό οριοθετούνταν από πασσάλους και σχοινιά, υποδηλώνοντας την ύπαρξη ενός kami

Στην αρχιτεκτονική, η επιρροή της παροδικότητας είναι εμφανής στην αντιμετώπιση της συντήρησης των κτηρίων τα οποία κατασκευάζονταν με φυσικά υλικά όπως το ξύλο και το χαρτί, υλικά δηλαδή που αποσυντίθενται με την πάροδο του χρόνου. Η συντήρηση δεν συμβάδιζε με την δυτική άποψη, η οποία βασίζεται στην ανθεκτικότητα των κτηρίων. Αντίθετα, οι κατασκευές μπορούν συνεχώς να μεταβάλλονται με κομμάτια να αφαιρούνται ή να προστίθενται ανάλογα με τις εκάστοτε ανάγκες. Οι κατασκευές κατανοήθηκαν επομένως ως μέρος του μεταβαλλόμενου περιβάλλοντος και όχι ως μόνιμα αντικείμενα.<sup>15</sup>

*My hut is on the beach,  
Lined with the pine trees  
And the high peak of Fuji,  
Looms up above the eaves*  
Otaka Dokwan, 1486



12. Ζωφραφία του Katsushika Hokusai

θαυμασμός των ανθών της κερασιάς. Μέχρι και σήμερα, κάθε χρόνο πλήθος Ιαπώνων συγκεντρώνεται για να θαυμάσει τα άνθη του δέντρου, τα οποία πέφτουν περίπου μια βδομάδα αφού ανθίσουν. Σε αυτή τη σύντομη εξαφάνισή τους έγκειται και η ομορφιά των λουλουδιών. Πηγή: Parkes, Graham, Japanese Aesthetics, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (επιμέλεια), <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>

15. Kurokawa Kishō, The Philosophy of Symbiosis, Academy Editions, Michigan, 1994, σελίδα 87

## ΤΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΤΣΑΓΙΟΥ

*“The tea ceremony conducted in the smallest of spaces serves primarily the practice of meditation and its goal is enlightenment”\_Sen No Rikyu*

Η «Τέχνη του Τσαγιού» ή αλλιώς «Τελετή του Τσαγιού»<sup>16</sup>, θεωρείται μια από τις κυριότερες εκδηλώσεις των αρχών που διέπουν την ιαπωνική φιλοσοφία, καθώς συνοψίζει τη συνολική αντίληψη για τον άνθρωπο και τη φύση.

*«Η φιλοσοφία του τσαγιού είναι υγιεινή, γιατί επιβάλλει την καθαριότητα. Είναι οικονομική επιστήμη, γιατί εντοπίζει την άνεση περισσότερο στο απλό παρά στο πολύπλοκο και το πολυδάπανο. Είναι ηθική γεωμετρία, στο βαθμό που καθορίζει την αίσθηση της αναλογίας μας στο σύμπαν».*<sup>17</sup>

Το βασικότερο ίσως κοινό που διαθέτει με τη φιλοσοφία του Ζεν είναι ο αισθητισμός της πρωτόγονης απλότητας, και ο εντοπισμός της σπουδαιότητας στα μικρότερα και φαινομενικά ασήμαντα περιστατικά της ζωής.<sup>18</sup> Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι όλοι οι μεγάλοι δάσκαλοι του τσαγιού ήταν πρωτίστως οπαδοί και μελετητές του Ζεν, που προσπαθούσαν να ενσωματώσουν τη στοχαστική του στην καθημερινότητα, αποδίδοντας ακόμα και τις πιο απλές ενέργειες καλλιτεχνική υπόσταση.



13. Τελετή του τσαγιού

16. Το έθιμο της κατανάλωσης του τσαγιού στην Ιαπωνία ξεκινά από τον 8ο αι. αποτελώντας συνήθεια των αριστοκρατών και των μοναχών. Τον 15ο αι. θεωρείται πλέον κομμάτι της καθημερινής ζωής και μια κοινωνική εξειδικευμένη τελετουργία, καταλήγοντας σε μια ιδιόμορφη μορφή «τέχνης». Πηγή: Izutsu Toshihiko, *The theory of beauty in classical aesthetics of Japan*, Springer Netherlands, 1981, σελίδα 46

17. Kakuzō, Okakura, *Το βιβλίο του τσαγιού*, μτφ. Πασχαλίδου Αλίνα, Εκδ. Ερατώ, Αθήνα, 1992, σελίδα 22

18. Ο.π., σελίδα 74

Η τελετή του τσαγιού δεν περιορίζεται στην κατανάλωση του ροφήματος, αλλά αποτελεί μια σύνθετη διαδικασία η οποία περιλαμβάνει όλες τις δραστηριότητες που οδηγούν στη πόση του. Ότι περιβάλλει αυτή τη διαδικασία ακολουθείται πιστά σαν τελετουργία, εμποτισμένη με το αίσθημα του σεβασμού. Τα υλικά που χρησιμοποιούνται κατά την παρασκευή και την πόση, η ατμόσφαιρα που αποπνέει το δωμάτιο του τσαγιού και κυρίως η νοητική κατάσταση όσων λαμβάνουν μέρος στη τελετή, που την διακρίνει η εγκράτεια και η αποδεδειγμένη από τον σκεπτικισμό, πλαισιώνουν αυτό που αποκαλείται *chanoyu* ή αλλιώς τέχνη του τσαγιού, το οποίο κατέληξε να αποτελεί λατρεία της εκλέπτυνσης.

Η σύνθετη διαδικασία της τελετής του τσαγιού, επηρεάζει ετερογενή πεδία, όπως η αρχιτεκτονική, η διαμόρφωση του κήπου, η καλλιγραφία και η *ikebana*, δηλαδή η σχολαστική διαρρύθμιση των λουλουδιών σε δοχεία. Κάθε ένα από τα πεδία αυτά εκφράζει με το δικό του τρόπο το πνεύμα που διέπει την τέχνη του τσαγιού, δηλαδή την αισθητική μιας ομορφιάς ψυχρής και διακριτικής.<sup>19</sup>



14. Εκλεπτυσμένες κινήσεις γκέισας στη τελετή του τσαγιού



15. Τελετή του τσαγιού

19. Izutsu Toshihiko, *The theory of beauty in classical aesthetics of Japan*, Springer Netherlands, 1981, σελίδα 47

## ΤΟ ΦΩΣ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ GENIUS LOCI





16. Το φως ως παράγοντας διαμόρφωσης του genius loci του τόπου

## ΦΩΣ

“...We only know the world as it is evoked by light” \_ Luis Kahn

Η σχέση μας με το φως είναι πολυδιάστατη. Σε επίπεδο μελέτης της ανθρώπινης ανατομίας, αποτελεί το φυσικό στοιχείο που ενεργοποιεί την όραση, η οποία διακρίνεται σε κεντρική και περιφερειακή. Παρόλο που η περιφερειακή όραση, σε αντίθεση με την κεντρική, δεν επικεντρώνεται σε κάποιο σημείο ή αντικείμενο, συμβάλλει στον εντοπισμό των αλλαγών στο χώρο, οι οποίες συχνά οφείλονται στις ιδιότητες του φωτός, επηρεάζοντας έτσι την αντίληψή μας για το χώρο.

Εκτός όμως από τη συμβολή του στη συλλογή οπτικών ερεθισμάτων, η επιστήμη απέδειξε ότι σχετίζεται άμεσα με το θυμικό του ανθρώπου. Συγκεκριμένα, αδένες που βρίσκονται στην κορυφή του κρανίου και είναι ευαίσθητοι στο φυσικό φως, επηρεάζουν τις ορμόνες και καθορίζουν τις αντιδράσεις μας με βάση αυτό.<sup>20</sup> Αυτό γίνεται κατανοητό αν αναλογιστούμε τα αντικρουόμενα συναισθήματα που μας προκαλεί ο μουντός ουρανός σε σχέση με μια ηλιόλουστη ημέρα. Η σχέση του φωτός άρα με το ανθρώπινο σώμα, καθώς και η ευρύτερη σημασία του στην επιβίωση και εξέλιξη των έμβιων όντων αποτελεί ένα αδιαμφισβήτητο γεγονός.

Το φως ωστόσο, όντας ένα από τα βασικότερα στοιχεία ενός τόπου, επηρεάζει άμεσα την ατμόσφαιρα που τον χαρακτηρίζει. Η ατμόσφαιρα αυτή ή αλλιώς το πνεύμα του εκάστοτε τόπου, που διαμορφώνεται από τα φυσικά χαρακτηριστικά του περικλείει έννοιες πολύ πιο σύνθετες από τον απλό προσδιορισμό της τοποθεσίας. Το σύνολο των στοιχείων που τον διαμορφώνουν, είτε αυτά αποτελούν την υλική υπόσταση της φύσης, όπως τα δέντρα, τα βουνά και το νερό, είτε την άυλη όπως το φως και ο χρόνος, αναδίδουν μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα ή πνεύμα, η οποία αναγνωρίζεται από τον άνθρωπο ως μια δεδομένη πραγματικότητα στην οποία προσαρμόζει την καθημερινή του ζωή, ευρέως γνωστή από τον ρωμαϊκό όρο ως genius loci.

Τα στοιχεία αυτά αποτέλεσαν το έναυσμα των ανθρώπινων συμβολισμών, οι οποίοι δεν ήταν μια ανθρώπινη επινόηση που δημιουργήθηκε «από το μηδέν», αλλά περισσότερο μια αντανάκλαση της φύσης και των νοημάτων που της αποδίδονταν. Ο άνθρωπος δηλαδή, όντας μέρος του κόσμου που τον περιβάλλει δεν διαμόρφωσε την αντιληπτική του ικανότητα στο κενό. Αντίθετα τα νοήματα που συνέλαβε, όπως επισημαίνει και ο Χάιντεγκερ αποτελούν απόρροια ενός συνόλου, που απαρτίζεται από φυσικά στοιχεία και άρα το

20. Millet, S. Marietta, *Light Revealing Architecture*, Van Nostrand Reinhold, Michigan, 1996, σελίδα 1

πνεύμα που χαρακτηρίζει τον κάθε τόπο συνέβαλε στη συγκρότηση των αρχέγονων πολιτισμών.<sup>21</sup> Η εμπειρία της ατμόσφαιρας του τόπου είναι μια σύνθετη διαδικασία η οποία σχετίζεται άμεσα με το φως καθώς ο άνθρωπος ζει και ρυθμίζεται με βάση αυτό, αποτελώντας έτσι αναπόσπαστο κομμάτι της πραγματικότητας και του τρόπου αντίληψής της.<sup>22</sup> Αν και πρόκειται για ένα πολύ ρευστό φυσικό φαινόμενο, οι διάφοροι συμβολισμοί που του αποδίδονταν από την αρχαιότητα, υποδηλώνουν την άμεση σχέση του με τον πολιτισμό, αποκτώντας έτσι πέρα από επιστημονικό και ιδιαίτερο πολιτισμικό ενδιαφέρον.

Η πιο βασική ίσως σχέση του με τον τόπο είναι το γεγονός ότι μας τον αποκαλύπτει, φανερώνοντας μας τα φυσικά χαρακτηριστικά του που τον καθορίζουν και τον διαφοροποιούν μια δεδομένη στιγμή από οποιοδήποτε άλλο μέρος. Η ποιότητα του φωτός που καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο μας φανερώνεται η φύση, συνδέεται άμεσα και με το κλίμα του κάθε τόπου. Το κλίμα αποτελεί καταλυτικό παράγοντα στις συνθήκες διαβίωσης και τις καθημερινές ενέργειες των ανθρώπων, δηλαδή στη συλλογική νοοτροπία ενός λαού, διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των αρχέγονων πολιτισμών.

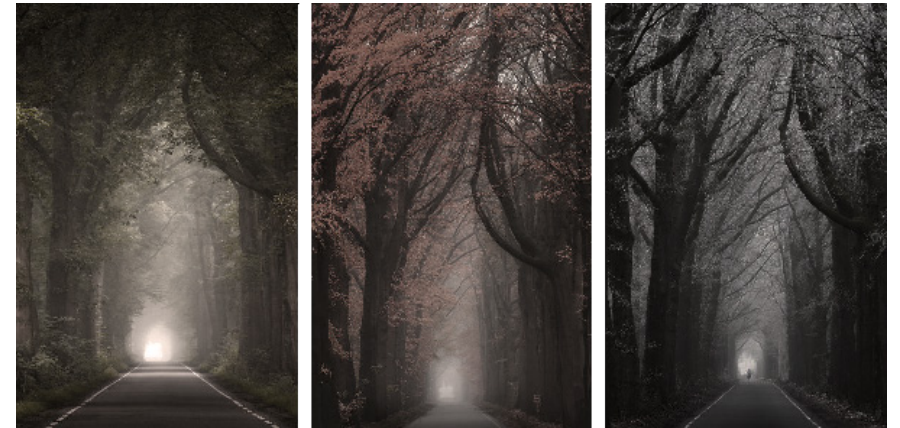


17. Το ίδιο τοπίο μας αποκαλύπτεται διαφορετικά λόγω της αλλαγής της ποιότητας και έντασης του φωτός.

21. Η κατανόηση αυτή του φυσικού περιβάλλοντος που βασίστηκε στη βιωματική εμπειρία, είχε ως αφετηρία τη σύλληψη της φύσης «ως ένα ΕΣΥ και όχι ως ένα ΑΥΤΟ». Πηγή: Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, Το πνεύμα του τόπου. Για μια φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, μτφ. Φραγκόπουλος Μίλτος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελίδα 27 Ως μιας ολότητας δηλαδή στην οποία ενυπάρχει ο άνθρωπος, γεγονός που υπογραμμίζει τη σχέση εξάρτησης του ατόμου από τις φυσικές δυνάμεις. Ο άνθρωπος προσπάθησε να την κατανοήσει αποδίδοντάς της νοήματα, που εξέφραζαν τις θεμελιώδεις πλευρές του είναι του. Διαμόρφωσε έτσι τις μυθικές ερμηνείες της φύσης, στις οποίες εντοπίζονται οι βάσεις του κάθε πολιτισμού.

22. Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, Το πνεύμα του τόπου. Για μια φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, μτφ. Φραγκόπουλος Μίλτος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελίδα 182

Το φως όμως, με την εναλλαγή της έντασης και της ποιότητάς του, μας αποκαλύπτει τον τόπο και με έναν διαφορετικό τρόπο, μέσω του χρόνου, ο οποίος αποτελεί βασικό στοιχείο του πνεύματος ενός τόπου, καθώς «τα φαινόμενα που τον χαρακτηρίζουν δεν μπορούν να διαχωριστούν από τους χρονικούς ρυθμούς.»<sup>23</sup> Οι αλλαγές που προκαλεί ο χρόνος, δημιουργούν διακριτά μοτίβα που αντιστοιχούν στις ημερήσιες και στις εποχιακές συνθήκες, οι οποίες παρόλο που δεν αλλάζουν τα βασικά στοιχεία που συγκροτούν το φυσικό περιβάλλον, συμβάλλουν αποφασιστικά στη διαμόρφωση του χαρακτήρα του. Η εμπειρία του χρόνου, η οποία βιώνεται μέσω του φωτός, αποτέλεσε μέρος της μυθικής κατανόησης της φύσης στους πρώιμους πολιτισμούς, διαδραματίζοντας έτσι εξίσου σημαντικό ρόλο με τα υπόλοιπα φυσικά στοιχεία στη διαμόρφωση των αρχέγονων πολιτισμών.



18. Η ιδιότητα του φωτός να μεταβάλλεται με το χρόνο δημιουργεί διακριτά χρονικά μοτίβα

23. Ο.π., σελίδα 36

“Light and shadow are only the relation of two tones” \_Paul Cezanne

Το φως όπως διατυπώθηκε παραπάνω συνδέεται άμεσα με το πνεύμα ενός τόπου διαθέτοντας έτσι ιδιαίτερο ενδιαφέρον η συμβολή του διαμόρφωση του πολιτισμού. Για να ολοκληρωθεί όμως η εμπειρία του φωτός είναι απαραίτητη η βίωση του αντίθετού του, δηλαδή του σκότους, όπου το φως υπονοείται μέσω της απουσίας του. Το φως έχει την ικανότητα να αποκαλύπτει τον τόπο επηρεάζοντας την αντίληψη του χώρου. Το σκοτάδι αντίθετα, προκαλώντας την ολική περιστολή της όρασης περιορίζει την οπτική μας αντίληψη. Για αυτό το λόγο έχει συνδεθεί με τις έννοιες του άγνωστου και του ανοίκειου. Με την καταστολή της όρασης ενεργοποιούνται οι υπόλοιπες αισθήσεις ,διαδικασία που επιδρά με ιδιαίτερο τρόπο στον συναισθηματικό μας κόσμο και στην αντιληπτική μας ικανότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι «κατά τη διάρκεια έντονων συναισθηματικών στιγμών τείνουμε να απενεργοποιήσουμε την αίσθηση της όρασης. Οι βαθιές σκιές και το σκοτάδι είναι γοητευτικά επειδή ελαττώνουν την οξύτητα της όρασης και προκαλούν την ασυνείδητη περιφερειακή όραση και την απτική αίσθηση. Το ομοιογενές φως παραλύει την φαντασία.»<sup>24</sup>

Μια ήπια εκδοχή του σκότους είναι η σκιά, η οποία αποτελεί «μια τρύπα στο φως, κάτι το απόν»<sup>25</sup>. Η ατμόσφαιρα που δημιουργεί αυτή η κατάσταση ημίφωτος παράγει εικόνες θαμπές και δυσδιάκριτες , δίνοντας την δυνατότητα στο μάτι να γίνει πιο δημιουργικό στην διαδικασία της όρασης.<sup>26</sup> Τα χρώματα, οι επιφάνειες και τα όρια των αντικειμένων που αποκαλύπτονται θολά αναμειγνύονται και ξεθωριάζουν, αποδίδοντας την αίσθηση μιας εικόνας λιγότερο συμπαγούς και σαφής από αυτή που δημιουργεί το απόλυτο φως. Η ατμόσφαιρα αυτή οξύνει τη φαντασία και η παρατήρηση είναι λιγότερο επιρρεπής σε μια λογική αντιμετώπιση.<sup>27</sup>

Η σκιά, όπως και το φως, είναι εμποτισμένη με συμβολισμούς και φέρει τη δυνατότητα έκφρασης νοημάτων, γεγονός που της προσδίδει αντίστοιχο πολιτισμικό ενδιαφέρον. Για παράδειγμα, στην αρχαία Ελλάδα, το φως σηματοδοτούσε τη γνώση, ενώ η σκιά αποτελούσε συνώνυμο της αμάθειας, όπως αποτυπώνεται στην Αλληγορία του Σπηλαίου, του Πλάτωνα.<sup>28</sup>

24. Holl, Steven, Nakamura, Toshio, Perez-Gomez, Alberto, *Questions Of Perception: Phenomenology Of Architecture*, a+u Publishing, 1994, σελίδα 6

25. Brandi, Ulrike, *Lighting Design*, Birkhauser, 2001, σελίδα 52

26. Starobinski, Jean, *The Living Eye*, Harvard University Press, 1989, σελίδα 1

27. Plummer, Henry, *The Architecture of Natural Light*, Monacelli Press, 2009, σελίδα 112-118

28. Η Αλληγορία του Σπηλαίου, αποτελεί τμήμα της Πολιτείας του Πλάτωνα και αναφέρεται στην παιδεία, τις επιπτώσεις της έλλειψης της και τη φύση του ανθρώπου. Ένα σύνολο ατόμων που έχουν

Συμβάλει στον τρόπο που μας αποκαλύπτεται το φυσικό περιβάλλον και άρα στον τρόπο που το αντιλαμβανόμαστε, διαδραματίζοντας έτσι ιδιαίτερο ρόλο στη διαμόρφωση του genius loci ενός τόπου.

Η εμπειρία του φωτός και κατ' επέκταση της σκιάς βιώνεται ως βασικό μέρος της πραγματικότητας, παρά το γεγονός ότι αποτελεί το πιο γενικευμένο και λιγότερο σταθερό φυσικό φαινόμενο ενός τόπου. Μπορεί να μην ανήκει στην κατηγορία των απτών στοιχείων που περιλαμβάνει η φύση και να ποικίλει από μέρα σε μέρα, και από εποχή σε εποχή, παρόλο αυτά ο επικρατέστερος ουρανός και το φως που διαχέεται, διαμορφώνει την ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζει έναν τόπο και επιδρά καταλυτικά στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε το φυσικό περιβάλλον.



19. Η σκιερή εικόνα του δάσους διαμορφώνει την ατμόσφαιρα που αποπνέει ο τόπος



20. Φως και Σκιά

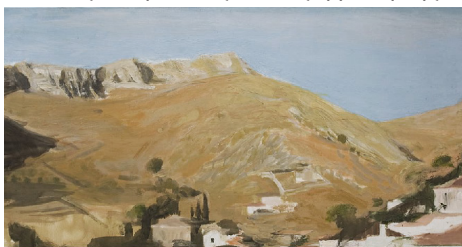
μεγαλώσει αλυσοδεμένοι σε ένα υπόγειο σπήλαιο, το οποίο φωτίζεται από μια απομακρυσμένη φωτιά, αντικρίζουν μόνο αχνές σκιές. Τα σχήματα που παράγουν οι σκιές αυτές είναι η μόνη αλήθεια που γνωρίζουν, αποτελούν όμως μια μη ολοκληρωμένη εικόνα της πραγματικότητας, δέσμια των αισθήσεων τους. Ένας φυλακισμένος που απελευθερώνεται βγαίνοντας στον εξωτερικό χώρο που φωτίζεται από το φυσικό φως, αντιλαμβάνεται την αληθινή μορφή της πραγματικότητας. Οι κρατούμενοι που δεν επιθυμούν να τον ακολουθήσουν, επιλέγουν μια κατασκευασμένη εικόνα στον κόσμο των σκιών.

## ΤΟ ΦΩΣ ΤΗΣ ΙΑΠΩΝΙΑΣ. Η ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΑΥΤΟ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

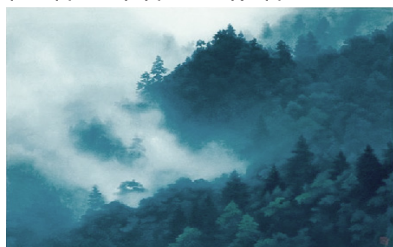
Όπως συνέβη σε όλο τον κόσμο, οι άνθρωποι που ριζώνουν σε ένα μέρος, αναπτύσσουν μια βαθιά αγάπη και εκτίμηση για το πνεύμα του φυσικού τους περιβάλλοντος. Έτσι και στην περίπτωση της Ιαπωνίας, το θαμπό φυσικό φως επηρέασε το πολιτισμό της χώρας, ο οποίος φαίνεται να αναφέρεται σε ένα ανθρώπινο πνεύμα που στοχεύει πέρα από την ικανοποίηση της όρασης, με την αισθητική μιας ολόκληρης κουλτούρας να συμπορεύεται με την ατμόσφαιρα της σκιάς.

Μια ιδιαίτερη προσέγγιση αυτού του θέματος αποτελεί το έργο *A climate; a philosophical study* του Ιάπωνα φιλόσοφου Watsuji Tetsuro<sup>29</sup>. Ο ίδιος, στην προσπάθειά του να κατανοήσει το χάσμα που διακρίνει το πολιτισμικό υπόβαθρο της Δύσης με την Ανατολή, μελετάει το φυσικό περιβάλλον της Μεσογείου, και συγκεκριμένα της Ελλάδας όπου και εντοπίζει τις ρίζες της δυτικής σκέψης, και της Ιαπωνίας.

Το ελληνικό τοπίο με την ρυθμική εναλλαγή και την καθαρότητα της φύσης διαθέτει έναν πολύ ξεχωριστό και διακριτό χαρακτήρα. Όπως αναφέρει, «η φύση είναι υπάκουη και προσιτή στην Ελλάδα. Η ξηρότητα της ατμόσφαιρας αποκαλύπτει τα πάντα και δεν κρύβει τίποτα... έτσι ο Έλληνας έγινε ικανός να βρει τη λογική τάξη μέσα στη φύση και να γίνει ένα μαζί της.»<sup>30</sup> Η καθαρότητα δηλαδή της ατμόσφαιρας και το απόλυτο, σκληρό φως που χαρακτηρίζουν το φυσικό περιβάλλον της Ελλάδας επέτρεψαν την συστηματική παρατήρηση της φύσης από την οποία και γεννήθηκε η έννοια της θεωρίας<sup>31</sup>, η οποία από πολλούς αντιμετωπίζεται ως η βάση της ελληνικής σκέψης και τέχνης.



21. Απεικόνιση τοπίου στην Ελλάδα, Παναγιώτης Τέτσης



22. Απεικόνιση τοπίου της Ιαπωνίας, Kaii Higashiyama

29. Watsuji Tetsurō (1889-1960): Ιάπωνας φιλόσοφος και ιστορικός. Στο έργο του *A climate; a philosophical study* (Fudo), ερευνά τη σχέση μεταξύ κλίματος και άλλων περιβαλλοντικών παραγόντων με τον πολιτισμό.

30. Watsuji, Tetsurō, *A Climate, A Philosophical Study*, Print. Bureau, Japanese Government, 1961, σελίδα 78

31. Η ετυμολογία της λέξης θεωρία, η οποία προέρχεται από το θέα+ ώρα, και η συσχέτιση της έννοιας της ως η επισκόπηση, η καθολική εποπτεία, συναντάται σε πολλούς μελετητές ως η αρχή της κατανόησης της σχέσης που διέπει την ελληνική φιλοσοφία με τη τέχνη. Πηγή: Τραγανού, Τζίλλυ, Άρης Κωνσταντινίδης, Tadao Ando: Μια παράλληλη ανάγνωση, Τεχνικά Χρονικά, τόμος 14, τεύχος 4, σελίδα 4

Δεν ισχύει όμως το ίδιο για την Ιαπωνία, όπου τα υψηλά ποσοστά υγρασίας που χαρακτηρίζουν το κλίμα της, οφείλονται για τις ασθενείς ακτίνες φωτός που παράγονται. Ακόμα, η ποικιλία των κλιματολογικών συνθηκών, που προκύπτουν από τους κρύους με χιόνι χειμώνες και τα καυτά υγρά καλοκαίρια, οδήγησε στην παραίτηση του ανθρώπου από την προσπάθεια να επιβληθεί στη φύση. Σε ένα τέτοιο φυσικό περιβάλλον που αποκαλύπτεται αποσπασματικά αποκρύπτοντας σημεία ή και ολόκληρες εκτάσεις του, μια αντίστοιχη λογική αντιμετώπιση της φύσης με αυτή που καλλιεργήθηκε στο ελληνικό τοπίο ήταν δύσκολο να αναπτυχθεί. Το ιαπωνικό τοπίο, με τα βουνά, τα χωράφια και τα φυτά να εμφανίζεται ακανόνιστο, καθιστά δύσκολο στον παρατηρητή να εντοπίσει αναλογία και ενότητα στις μορφές .



23. Γέφυρα στο ποταμό Tadami στη Fukushima, Ιαπωνία



24. Bihoro, Hokkaido, Ιαπωνία

Ο καθαρός χωρίς νέφος ουρανός της Ελλάδας διαχέει ένα έντονο φως που όταν πέφτει πάνω στα αντικείμενα τα ορίζει απόλυτα, «προσδίδοντας στις μορφές μια ασυνήθιστα εμφανική παρουσία».<sup>32</sup> Η ασάφεια των μορφών είναι κάτι ξένο στο συγκεκριμένο τοπίο και έτσι «στους Έλληνες δεν προέκυψε ποτέ η επιθυμία του αόρατου ή του παράλογου μέσα στην φύση».<sup>33</sup> Κάτω όμως από τον υγρό ουρανό της Ιαπωνίας που διαχέει ασθενείς σκιές τα αντικείμενα εμφανίζονται θολά, προικισμένα έτσι με μια μυστηριώδη, ακόμα και μυστικιστική ποιότητα.<sup>34</sup> Έτσι, εάν «η φύση στην Ευρώπη αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο σπουδής, μέσα από το οποίο αποκαλύπτεται ο κανόνας, στην ανατολή εξαιτίας της πολυπλοκότητας της φύσης, ο τόπος αντιμετωπίζεται σαν την κατοικία του άπειρου βάθους.»<sup>35</sup>



25. Δελφοί, Θόλος της Αθηνάς, Ελλάδα



26. Yamakoshi, Niigata, Ιαπωνία

32. Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, Το πνεύμα του τόπου. Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μτφ. Φραγκόπουλος Μίλτος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελίδα 32

33. Watsuji, Tetsurō, *A Climate, A Philosophical Study*, Print. Bureau, Japanese Government, 1961, σελίδα 60

34. Plummer, Henry, *Light in Japanese Architecture*, a+u Publishing, 1995, σελίδα 14

35. Watsuji, Tetsurō, *A Climate, A Philosophical Study*, Print. Bureau, Japanese Government, 1961, σελίδα 89

Αυτή η υπαινικτική ποιότητα που δημιουργείται από το ξέθωρο φως που τόσο καθορίζει το *genius loci* της Ιαπωνίας θα πρέπει να υπήρξε ένας από του βασικούς παράγοντες που επέτρεψαν την διαμόρφωση των προαναφερθέντων αρχών που διέπουν τον Ιαπωνικό πολιτισμό και την επικράτηση του Ζεν Βουδισμού, τον οποίο διακρίνει μια σαφής προτίμηση της ασάφειας και της αίσθησης του δυσδιάκριτου, έναντι της πληρότητας, όπου η παρατήρηση και η εκλογίκευση δεν αποτελούν ζητούμενα αλλά αντιθέτως θεωρείται ότι περιορίζουν την αντιληπτική ικανότητα του ατόμου. Η αίσθηση του σκιερού και ομιχλώδους δηλαδή που τόσο χαρακτηρίζει το πνεύμα του τόπου της χώρας, θα πρέπει να είχε μια βαθιά επίδραση στις αισθήσεις και την διαμόρφωση της αντίληψης του αρχαίου λαού της, ο οποίος δημιούργησε ένα πολιτιστικό πλεονέκτημα, στην τέχνη και την αρχιτεκτονική, από την διάχυτη αίσθηση της απουσίας.



27. Απεικόνιση τοπίου, Bokushō Shūshō (1392-1573)



Η αισθητική είναι ο κλάδος της φιλοσοφίας που μελετά τη φύση του ωραίου και τα κριτήρια αξιολόγησης του. Καθορίζεται επομένως από αξίες άρρηκτα συνδεδεμένες με τον πολιτισμό του εκάστοτε λαού. Στην περίπτωση της Ιαπωνίας, οι αξίες αυτές, όντας επηρεασμένες από τη φιλοσοφία του Ζεν Βουδισμού, δεν μπορούν να αποδοθούν επακριβώς με λέξεις. Η ερμηνεία τους υπάγεται περισσότερο σε ένα θεωρητικό πλαίσιο που υποστηρίζει τη βιωματική σύλληψή τους έναντι της ανάλυσής τους, αποτελώντας έτσι ένα αντικείμενο μελέτης αρκετά δυσνόητο για τη Δύση. Μερικές από τις ποιότητες που μπορούν να αντληθούν από την ιαπωνική αισθητική είναι η ασυμμετρία, η απλότητα, η αίσθηση του ανολοκλήρωτου και κυρίως η έννοια του φθαρτού. Η δυτική αισθητική είναι οικεία με τις παραπάνω έννοιες, ωστόσο η αντίληψη ότι η ομορφιά έγκειται στην ίδια της την εξαφάνιση δεν είναι θεμελιώδης, όπως στην Ιαπωνία όπου η παροδικότητα αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά αισθητικά ιδεώδη.<sup>36</sup> Εκτός από την αισθητική εκτίμηση της φθαρτότητας, η ευαισθησία που διακρίνει την αισθητική αντίληψη των Ιαπώνων βασίζεται κυρίως σε έννοιες που σχετίζονται με την αίσθηση της ασάφειας έναντι της πληρότητας, καθώς το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα είναι «μια συμφωνία που παίζεται πάνω στα λεπτότερα αισθήματά μας όταν ακούμε το άρρητο βλέπουμε το αθέατο.»<sup>37</sup>

*«Όταν κοιτάζετε τα βουνά του φθινοπώρου μέσα από ομίχλη, η θέα μπορεί να είναι αόριστη αλλά να έχει μεγάλο βάθος. Αν και λίγα φύλλα του φθινοπώρου μπορεί να είναι ορατά μέσα από την ομίχλη, η θέα είναι γοητευτική. Η απεριόριστη όψη που δημιουργείται στη φαντασία ξεπερνάει οτιδήποτε μπορεί να είναι ορατό πιο ξεκάθαρα.»<sup>38</sup>*

Το απόσπασμα αυτό αποκρυσταλλώνει τη ραχοκοκαλιά της ιαπωνικής κουλτούρας, η οποία εντοπίζει την ομορφιά στην ασάφεια, ανάγοντας σε ύψιστη αισθητική αξία την ατμόσφαιρα του ημίφωτος, καθώς για τους Ιάπωνες το σκοτάδι είναι ένας όρος χωρίς τον οποίον δεν μπορεί να νοηθεί η ομορφιά. Όπως σημειώνει και ο Ιάπωνας φιλόσοφος Onishi Yoshimori<sup>39</sup> στο έργο του *Ueda, Yūgen and Erhaben*, «το «σκοτάδι» είναι ένα είδος «σκιάς» που πέφτει στο σύνολο της αισθητικής εμπειρίας από το σύμβολο της ιδέας της ίδιας της ύπαρξης όπως αυτή γίνεται αισθητή μέσα από τη φυσική αισθητική παρόρμηση. [...] Αναφέρομαι στην περίπτωση όπου ο καλλιτέχνης καταστέλλει τη δημιουργική

36. Ritchie, Donald, *A tractate on Japanese aesthetics*, Stone Bridge Press, 2007, σελίδα 10

37. Kakuzō, Okakura, *Το βιβλίο του τσαγιού*, μτφ. Πασχαλίδου Αλίνα, Εκδ. Ερατώ, Αθήνα, 1992

38. Hume, Nancy G., *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, New York Press, 1995, σελίδα 253-254

39. Onishi Yoshimori (1885-1959): Ιάπωνας ιστορικός και φιλόσοφος, με το έργο του να πραγματεύεται ζητήματα Αισθητικής.

λειτουργία του μυαλού του όσο μπορεί και το κατακλύζει στις διατάξεις της φύσης μέχρι να εισέλθει σε μια κατάσταση αγνής ολοκλήρωσης. Σε αυτή την περίπτωση, η φύση και ο ανθρώπινος νους, ή το αντικείμενο και το υποκείμενο, συγχωνεύονται σε ένα και του επιτρέπουν ένα στιγμιαίο βλέμμα στην ύπαρξη στο σύνολό της. Αυτή τη στιγμή «το άτομο» απορροφάται «στο όλον», και ο μικρόκοσμος διαστέλλεται στον μακρόκοσμο.»<sup>40</sup>

Ο Jun'ichirō Tanizaki<sup>41</sup> στο δοκίμιο *Το Εγκώμιο της Σκιάς*, προσέγγισε το θέμα της ιαπωνικής ομορφιάς και της εκδήλωσής της μέσα από το πρίσμα του θαμπού και ομιχλώδους που δημιουργεί η ατμόσφαιρα του ημίφωτος. Σύμφωνα με τον ίδιο, η ομορφιά είναι ψυχρή και δυσδιάκριτη. Δεν συνάδει με τις έννοιες του λαμπερού και ανθεκτικού, αξίες θεμελιώδεις στην αισθητική αντίληψη της Δύσης. Αντίθετα, αναφέρει ότι «η φύση της ομορφιάς είναι αυτή των σκιών και του ομιχλώδους, ο όρος γέννησης και ύπαρξής της είναι το σκοτάδι και η ασάφεια. Όπου εισχωρεί το φως, σβήνει η μαγεία. Τα πράγματα χάνουν την εσωτερικότητά τους, η υπαινικτική τους γοητεία διαλύεται και μαζί η δύναμή τους να μας βυθίσουν σε περισυλλογή και ποιητική ελευθερία.»<sup>42</sup>

Ορισμένες αισθητικές αξίες που πηγάζουν από την εκτίμηση της ατμόσφαιρας της σκιάς και την αίσθηση της ασάφειας που αυτή αποδίδει χαίρουν ιδιαίτερης εκτίμησης από τον ιαπωνικό λαό, με τις εκφάνσεις τους να εντοπίζονται τόσο στην τέχνη όσο και στην καθημερινή ζωή.

40. Σιαβελή Δανάη, *Η αρχιτεκτονική της κατοίκησης στην Ιαπωνία*, Ερευνητική εργασία Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2015, σελίδα 22

41. Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965): Ιάπωνας συγγραφέας, ίσως ένας από τους σημαντικότερους της σύγχρονης ιαπωνικής λογοτεχνίας. Το έργο του συχνά απεικονίζει τις ταχείες αλλαγές στην ιαπωνική κοινωνία του 20ου αι. και την αναζήτηση της πολιτιστικής ταυτότητας της χώρας. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jun%27ichir%C5%8D\\_Tanizaki](https://en.wikipedia.org/wiki/Jun%27ichir%C5%8D_Tanizaki)

42. Tanizaki, Jun'ichirō, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μτφ. Ευαγγελίδης Παναγιώτης, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1995, σελ.13

## YUGEN(幽玄)

Ο όρος Yūgen αποτελεί μια από τις πιο χαρακτηριστικές έννοιες της Ιαπωνικής αισθητικής. Δεν υπόκειται σε έναν σαφή ορισμό και δεν μπορεί να μεταφραστεί επακριβώς, γεγονός που καθιστά τη σύλληψη της έννοιας αρκετά δυσνόητη. Αποδίδεται ωστόσο ως η βαθιά, ευγενική χάρη<sup>43</sup>, και χρησιμοποιείται για να περιγράψει τον κόσμο των αόρατων πραγμάτων όπου επικρατεί η «αίσθηση του να βρίσκεσαι πέρα από την πραγματικότητα»<sup>44</sup>. Η αισθητική έννοια είχε ενσωματωθεί στην ιαπωνική κουλτούρα από τον 12ο αι.<sup>45</sup> και αποτελεί έναν από τους βασικότερους όρους όπου διακρίνεται η ευαισθησία του ιαπωνικού λαού και η αισθητική εκτίμηση της ασάφειας, του σκοτεινού και μυστηριώδους.

Η λέξη είναι σύνθετη με τον κινέζικο ορισμό να εκφράζει το «μυστηριωδώς θαμπό και βαθύ που εκτίνεται πέρα από την ανθρώπινη αντίληψη και κατανόηση».<sup>46</sup> Αρχικά οι όροι yū και gen παρέπεμπαν στην τέχνη της βαφής, και συγκεκριμένα στο μαύρο χρώμα. Σταδιακά η απόδοση της έννοιας πέρασε από τη σκοτεινότητα στη βαθύτητα, η οποία αποτέλεσε το θεμελιώδες νόημα του ορισμού όταν διαδόθηκε στην Ιαπωνία,<sup>47</sup> όπου και αναδείχθηκε «στο ιδεώδες του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, ένα αποτέλεσμα αφηρημένο και ανεπίωτο.»<sup>48</sup>

Ως αισθητικό ιδεώδες στην Ιαπωνία, το πρώτο συνθετικό της λέξης (yū) υποδηλώνει το ασαφές και σκιώδες, και της έχει αποδοθεί με έναν αφηρημένο τρόπο η αναίρεση της αυθύπαρκτης υπόστασης των πραγμάτων. Το δεύτερο συνθετικό (gen) σημαίνει σκοτάδι. Αναφέρεται σε ένα σκότος που προκαλείται από το βάθος στο οποίο η όρασή μας δεν λειτουργεί.<sup>49</sup> Η έννοια ωστόσο δεν αναφέρεται σε ένα βάθος υπερφυσικό, αλλά σε αυτό που ενυπάρχει στον δικό μας κόσμο όπως τον βιώνουμε μέσω της καλλιεργημένης φαντασίας μετασχηματίζοντάς τον σταδιακά σε ένα πεδίο άυλο και μυστηριώδες. Αποτελεί δηλαδή ένα πεδίο που δεν υπόκειται σε λογική ανάλυση αλλά βρίσκεται στα όρια της εμβέλειας της ανθρώπινης εμπειρίας.<sup>50</sup>

43. Parkes, Graham, *Japanese Aesthetics*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (επιμέλεια), <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>

44. Tsubaki, Andrew, *Zeami and the Transition of the Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, τόμος 4, τεύχος 30, σελίδα 57

45. Πρόκειται για την περίοδο Kamakura (1185–1333), όποτε και εμφανίζονται οι σαμουράι, η κάστα των πολεμιστών και η εγκαθίδρυση της φεουδαρχίας στην Ιαπωνία.

46. Parkes, Graham, *Japanese Aesthetics*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (επιμέλεια), <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>

47. Ο.π.

48. Ritchie, Donald, *A tractate on Japanese aesthetics*, Stone Bridge Press, 2007, σελίδα 39

49. Izutsu Toshihiko, *The theory of beauty in classical aesthetics of Japan*, Springer Netherlands, 1981, σελίδα 27

50. Suzuki, T. Daisetz, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, 1938, σελίδα 302

Για το λόγο αυτό, ο όρος *yūgen* δεν είναι μόνο αισθητικό ιδεώδες αλλά μια ένδειξη της πραγματικότητας όπως την αντιλαμβάνονταν οι ιάπωνες καλλιτέχνες, οι οποίοι επικέντρωναν την προσοχή τους στα αόρατα πράγματα που τους περιέβαλαν, όντας αποδεδειγμένοι από τους περιορισμούς της όρασης.<sup>51</sup> Η προσπάθεια αυτή της διεύρυνσης της αντιληπτικής τους ικανότητας έχει χαρακτηριστεί ως «η συνειδητοποίηση του σύμπαντος που ερεθίζει τις αισθήσεις, με τρόπο πολύ βαθύ και μυστηριώδες για να διατυπωθεί με λέξεις.»<sup>52</sup> Αναφέρεται στον ανεξάντλητο πλούτο της πραγματικότητας που αψηφά την ανθρώπινη αντίληψη. Ο κόσμος είναι εμποτισμένος από ένα είδος μυστηρίου που μπορούμε να αισθανθούμε μόνο έμμεσα. Λόγω αυτής της μυστικιστικής αίσθησης χαρακτηρίζεται συχνά από ένα αίσθημα, συνδυασμό γαλήνης και θλίψης για μια ομορφιά που δεν μπορεί να κατανοηθεί πλήρως. Για τον Kamo no Chōmei<sup>53</sup>, η βαθιά λεπτότητα του *yūgen* μπορεί να βρεθεί σε ένα βράδυ του φθινοπώρου όταν, κοιτώντας ψηλά σε έναν ουρανό άδειο από χρώμα, μας προκαλείται ανεξήγητη συγκίνηση. Η κατανόηση ότι «ένας καλλιτέχνης ικανοποιείται αν αισθανθεί αμέσως το αισθητικό νόημα, χωρίς να χρειάζεται να εξηγήσει τι αντιλήφθηκε»<sup>54</sup> αποτελεί τη βάση της ιαπωνικής σκέψης και αισθητικής, σύμφωνα με την οποία είναι ένας τρόπος να αναγνωρίσουμε τη πεμπουσία των πραγμάτων και να καλλιεργήσουμε μια ευαισθησία που ανταποκρίνεται στο βάθος και την λεπτότητα τους.

Η σημαντικότερη ίσως έκφραση της έννοιας *yūgen* εντοπίζεται στο θέατρο Nō, το οποίο αντανakλά μερικές από τις βασικές αρχές του Ζεν Βουδισμού, δηλαδή, τη νοσταλγική αίσθηση της εξαφάνισης του υπαρκτού κόσμου, και την αίσθηση της μυστηριώδους ηρεμίας που ενυπάρχει σε όλα τα πράγματα.

«Ο κόσμος που συνθέτει είναι σιωπηλός, ήρεμος και ομιχλώδης... εύθραυστος και αόριστος και δεν μπορεί να περιοριστεί στη λογική εξήγηση. Ο μόνος τρόπος να ανταποκριθούμε σε αυτό τον κόσμο είναι να υιοθετήσουμε τον χρωματισμό του, τη γκρίζα ενδυμασία και τους άσκοπους τρόπους του περιπλανώμενου ερημίτη-ηθοποιού.»<sup>55</sup>

Το θέατρο Nō άνησε την περίοδο δράσης του καλλιτέχνη Zeami Motokiyo, ο οποίος ανέδειξε την έννοια ως τη βασικότερη αρχή ώστε να επιτευχθεί το ύψιστο αισθητικό αποτέλεσμα. Σύμφωνα με τον ίδιο, το *yūgen* συνιστά την ουσία της ομορφιάς των κειμένων και χειρονομιών των ηθοποιών, αρθρώνοντας έναν κόσμο αδύνατο να οριστεί αλλά εξολοκλήρου πραγματικό.<sup>56</sup>

51. Izutsu Toshihiko, *The theory of beauty in classical aesthetics of Japan*, Springer Netherlands, 1981, σελίδα 27

52. Ritchie, Donald, *A tractate on Japanese aesthetics*, Stone Bridge Press, 2007, σελίδα 39

53. Kamo no Chōmei (1155-1216): Ιάπωνας συγγραφέας και ποιητής. Τα έργα του θεωρούνται από τα πιο αντιπροσωπευτικά της περιόδου Kamakura(1185-1333)

54. Kojiro, Yuichiro, *Forms in Japan*, Nabu Press, 2011, σελίδα 56

55. Kaula, David, *On Noh Drama*, The Tulane Drama Review, τόμος 5, τεύχος 1, σελίδα 69-70

56. Η πρακτική εφαρμογή του βασίζεται στην σκληρή πειθαρχία που απαιτείται από τον ηθοποιό ώστε να τελειοποιήσει την τεχνική του, η οποία διακρίνεται από έναν λόγο και μια κίνηση εξαιρετικά αφύσικα. Η βασική σύλληψη είναι ότι η αδιάκοπη πρακτική αυτής της τεχνικής που αντιβαίνει

Επομένως, ο όρος *yūgen* παρόλο που υποδηλώνει το βάθος και τη σκοτεινότητα, δεν αναφέρεται μόνο στο υλικό σκοτάδι και το χωρικό βάθος, στο οποίο διαμορφώνεται η αντίληψη των υλικών πραγμάτων μέσω της ασάφειας των μορφών. Συνιστά περισσότερο έναν συνολικό τρόπο αισθητικής αντίληψης υποδηλώνοντας την πνευματική εμβρίθεια του ιαπωνικού πολιτισμού.



28. Σκηνή θεάτρου Nō

στη φυσική κίνηση του σώματος μπορεί να οδηγήσει τον καλλιτέχνη στην ανακάλυψη μιας νέας «υψηλότερης φυσικότητας». Αυτή η αίσθηση του αυθορμητισμού που διακρίνει την ομιλία και τις χειρονομίες του ηθοποιού την ώρα που διαδραματίζεται το έργο, προκαλεί ασυναίσθητα στον θεατή την απαραίτητη εντύπωση του μυστηρίου. Εκφράζει επομένως την ουσία του *yūgen*, η οποία αναφέρεται στην βαθιά χάρη ενός κόσμου που αν και απόλυτα πραγματική, είναι αδύνατο να οριστεί. Πηγή: Parkes, Graham, *Japanese Aesthetics*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (επιμέλεια), <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>

## WABI SABI (侘寂)

Ο όρος wabi κυριολεκτικά σημαίνει φτώχεια, ωστόσο παραπέμπει στη λιτότητα και όχι στην ένδεια. Αναφέρεται στη σημασία του «να μην εξαρτάσαι από κοσμικά πράγματα, όπως ο πλούτος και η φήμη και ταυτόχρονα να αισθάνεσαι την παρουσία μιας υψηλότερης αξίας, ανώτερης από τον χρόνο και την κοινωνική τάξη. Στην καθημερινή ζωή αυτή η αίσθηση ικανοποιείται σε μια μικρή καλύβα, σε ένα δωμάτιο δύο ή τριών τατάμι και στο ισχνό άκουσμα της ανοιξιάτικης βροχής.»<sup>57</sup>

Στον όρο wabi διακρίνεται η αισθητική εκτίμηση της πρωτόγονης λιτότητας, στην οποία ενυπάρχουν ποιότητες ιδιαίτερα σημαντικές στην ιαπωνική αισθητική, όπως η παροδικότητα, η απλότητα, η ασυμμετρία και η ατέλεια. Οι ατέλειες συγκεκριμένα αποτελούν τις ιδιαίτερες λεπτομέρειες που αποδίδουν αισθητική αξία σε ένα αντικείμενο. Στο Ζεν Βουδισμό, η ομορφιά δεν κρύβεται στα λαμπερά και χρωματιστά αντικείμενα αλλά εντοπίζεται στην απλότητα και στην ηρεμία. Είναι μια ομορφιά που αντικατοπτρίζει την στιγμιαία ακινησία και την κενότητα που ενυπάρχει στη συνεχώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα.<sup>58</sup> Έτσι, για τους Ιάπωνες το ατελές αντιπροσωπεύει το ζωντανό διότι εμπεριέχει τη δυνατότητα της εξέλιξης. Το τέλειο αντιμετωπίζεται ως κάτι στάσιμο και άρα δεν του αποδίδεται η αντίστοιχη αισθητική αξία με αυτή της Δύσης, καθώς αντιβαίνει στη φυσική ροή της αλλαγής. Η κομψότητα του wabi πρέπει να κατανοηθεί μέσω της αίσθησης που αποπνέει ένα αντικείμενο καθώς σύμφωνα με την παραδοσιακή ιαπωνική σκέψη, η ομορφιά εντοπίζεται στην εκάστοτε κατάσταση της ύπαρξης και όχι στην υποκειμενική οπτική αντίληψη του ατόμου.

«Όταν η ομορφιά της ατέλειας συνοδεύεται από την παλαιότητα ή τη σκαλιότητα, κατανοούμε την έννοια του *sabi*. Αν σε ένα αντικείμενο αποτυπώνονται τα ίχνη που αφήνει ο χρόνος, τότε υπάρχει *sabi* σε αυτά. Το *sabi* συνίσταται στη φαινομενική απλότητα, στην αβίαστη ενέργεια που είναι όμως εμποτισμένη με ιστορικές αναφορές και τέλος περιέχει στοιχεία ανεξήγητα που υψώνουν ένα αντικείμενο στη σφαίρα της καλλιτεχνικής παραγωγής.»<sup>59</sup> Για να κατανοήσει κανείς το *sabi* πρέπει να εντρυφήσει στη φιλοσοφία του Ζεν Βουδισμού, η οποία βασίζεται στην κατανόηση του απόλυτου κενού ως αποτέλεσμα μεταξύ της αφθονίας και του τίποτα. Εκφάνσεις της έννοιας εκδηλώνονται σε διάφορους τομείς της τέχνης και ιδιαίτερα στην ποίηση.

57. Suzuki, T. Daisetz, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, 1938, σελίδα 23

58. Thích, Thiên-Ân, *Zen Philosophy, Zen Practice*, Dharma Pub., 1975, σελίδα 32

59. Suzuki, T. Daisetz, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, 1938, σελίδα 23

Μια από τις πρώτες αναφορές στη λέξη *sabi* με λογοτεχνική έννοια έγινε από τον ποιητή Fujiwara No Toshinari,<sup>60</sup> ο οποίος το χρησιμοποίησε για να μεταδώσει μια αίσθηση ερήμωσης, περιγράφοντας εικόνες όπως τα καλάμια που είχαν μαραθεί από τον παγετό. Αργότερα, με τον ποιητή Matsuo Bashō<sup>61</sup>, ο όρος *sabi* αποτέλεσε στα ποιήματα *haiku*<sup>62</sup> αισθητικό ιδεώδες που αναφέρεται στην αισθητική απόδοση της παροδικότητας όλων των στιγμών. Αυτό το αίσθημα μοναξιάς και εκτίμησης της φευγαλέας ομορφιάς διαμόρφωσε τον τελικό χαρακτήρα της έννοιας, συμβαδίζοντας με τη βουδιστική εκτίμηση του εφήμερου<sup>63</sup>. Ακόμα, στη ζωγραφική, η τεχνική που εντοπίζεται σε κλασσικά έργα, αρνείται τη χρήση του χρώματος που παραπέμπει στην αφθονία και αρκείται στην ινδική μελάνη για να απεικονίσει τη φύση με υπέροχο βάθος. Παρά τον περιορισμό των υλικών, που υποστηρίζει την ποιότητα του κενού, το αποτέλεσμα που επιτυγχάνεται αποδίδει τη διακριτική ομορφιά της φύσης, μετατρέποντας τον περιορισμό σε πλεονέκτημα.<sup>64</sup>



30. Haiku του Matsuo Bashō μαζί με απεικόνιση μπαμπού (17ος αι.)

29. Sumi-e του Sesshu Toyo (1420-1506)

60. Fujiwara No Toshinari (1114-1204): Σημαντικός ιάπωνας ποιητής, ιδιαίτερα γνωστός για τις καινοτομίες που εισήγαγε στη ποιητική μορφή του *waka*, χαρακτηριστικός τύπος ποίησης στην κλασσική ιαπωνική λογοτεχνία.

61. Matsuo Bashō (1644-1694): Ιάπωνας ποιητής, θεωρείται ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της μορφής των ποιημάτων *haiku*

62. Το *haiku* είναι η χαρακτηριστικότερη ιαπωνική ποιητική φόρμα και η πιο σύντομη μορφή ποίησης στον κόσμο. Στα ποιήματα *haiku* διακρίνεται η αισθητική ευαισθησία του ιαπωνικού λαού και η φιλοσοφία του Ζεν Βουδισμού. Καθώς οι λέξεις δεν είναι ικανές να περιγράψουν την ολότητα μιας φευγαλέας εμπειρίας ή ενός συναισθήματος, ο ποιητής χρησιμοποιεί ελάχιστες λέξεις, περιγράφοντας αχνά μια εικόνα που μπορεί να συμπληρωθεί από τον αναγνώστη. Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Haiku>

63. Juniper, Andrew, *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle Publishing, 2011, σελίδα 49-50

64. Tsubaki, Andrew, *Zeami and the Transition of the Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμος 4, τεύχος 30, σελίδα 64

Αν και το wabi και το sabi αποτελούν δυο ξεχωριστές αισθητικές έννοιες, ο συνδυασμός τους συνθέτει έναν αισθητικό όρο που υποδηλώνει πως η ομορφιά απορρέει από την απλότητα και η αφθονία μπορεί να εντοπιστεί στη λιτότητα. Το δίπτυχο αυτό της ακατέργαστης ομορφιάς και της πατίνας του χρόνου επηρέασε συνολικά κάθε πτυχή της ιαπωνικής παράδοσης, αντικατοπτρίζοντας σε μεγάλο βαθμό τη κοσμοθεωρία του ιαπωνικού λαού.

Χαρακτηριστική απόδοση των παραπάνω εννοιών εντοπίζεται τόσο στη τελετή του τσαγιού, όσο και στο χώρο που λαμβάνει μέρος, ιδιαίτερα όπως διαμορφώθηκε από τον Sen no Rikyū<sup>65</sup>. Το δωμάτιο του τσαγιού των μικρών διαστάσεων, όπου ο διάκοσμος είναι η εναλλαγή μεταξύ ισχνού φωτός και βαθιάς σκιάς, αποτελεί την ουσία της κομψότητας που προκύπτει μέσα από το απέριπτο. Ακόμα, η διαμόρφωση του κήπου είναι εμποτισμένη με την αίσθηση μιας ακατέργαστης ποιότητας. Οι πέτρες που σχηματίζουν το μονοπάτι roji είναι τοποθετημένες με τέτοιο τρόπο, σαν να εμφανίστηκαν φυσικά από το έδαφος, μια σκηνή που μοιάζει να μην έχει επεξεργαστεί από τον άνθρωπο, καθώς οι ατέλειές της, την κάνουν να φαντάζει φυσική και τυχαία.<sup>66</sup>



31. Μονοπάτι roji και το Δωμάτιο του Τσαγιού Omotesenke, Κιότο



32. Μονοπάτι στους κήπους του Katsura Imperial Villa ( Shōkin-tei), Κιότο

65. Sen no Rikyū (1552-1591): Δάσκαλος του τσαγιού, που θεωρείται από πολλούς πλέον ιστορική μορφή. Ήταν ο πρώτος που υπογράμμισε ορισμένες από τις πλέον καθιερωμένες πτυχές της τελετής του τσαγιού.

66. Prusinski, Lauren, Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History, Studies on Asia, τεύχος 2, σελίδα 29

Στην τελετή του τσαγιού ο Rikyū, υποστηρίζει την ποιότητα της απλότητας ή λιτότητας, αρνούμενος να χρησιμοποιήσει ακριβά αντικείμενα. Τα σκεύη που χρησιμοποιούνται, η ενδυμασία των παρευρισκόμενων, ακόμα και το φαγητό είναι απλά και οικονομικά. Στόχος του ήταν να αισθανθεί το άτομο ολόκληρο το σύμπαν μέσα στο μικρό δωμάτιο του τσαγιού και την αφθονία μέσω της λιτότητας.



33. Σκεύος της τελετής του τσαγιού. Η φθορά του χρόνου πάνω στην ύλη αντικατοπτρίζει την αισθητική του wabi sabi



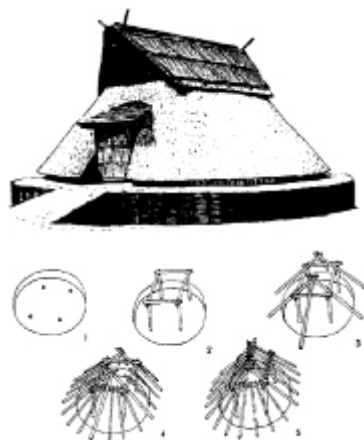
34. Σκεύος επισκευασμένο με την τεχνική Kintsugi, κατά την οποία τα σημεία που έχουν σπάσει συμπληρώνονται μέσω της έγχυσης χρυσού ή ασημιού. Με αυτό τον τρόπο, η φθορά που επιφέρει η χρήση στα αντικείμενα αναδεικνύεται με τα πιο πολύτιμα υλικά. Η αρχική μορφή του σκεύους, επιτηδευμένα ατελής, εκφράζει την έννοια του wabi

Οι όροι επομένως βαθιά επηρεασμένοι από τη στοχαστική του Ζεν Βουδισμού, αντιπροσωπεύουν τόσο ένα αισθητικό ιδεώδες όσο και έναν τρόπο ζωής, όπου εκτιμάται η απλότητα, η μοναχικότητα, η ανεπιτήδευτη ομορφιά και η φυσική ροή του χρόνου. Αναφέρονται σε μια κομψότητα ψυχρή, μια ομορφιά που δεν είναι εκθεσιμμένη αλλά διαθέτει μια υπαινικτική ποιότητα, που σχετίζεται με ένα σκοτεινό και αιθέριο χαρακτήρα. Αναδεικνύονται μέσα στη θαμπή και σκιώδη ατμόσφαιρα καθώς αποτελούν αισθητικές αξίες που εχθρεύονται ότι γυαλίζει και επιδεικνύεται. Όπως αναφέρει και ο Tanizaki, «είναι αξίες που πάνε χέρι χέρι με τη σκιά»<sup>67</sup> και την δυσδιάκριτη αίσθηση της ηρεμίας και υπαινικτικής ομορφιάς που αυτή αποδίδει.

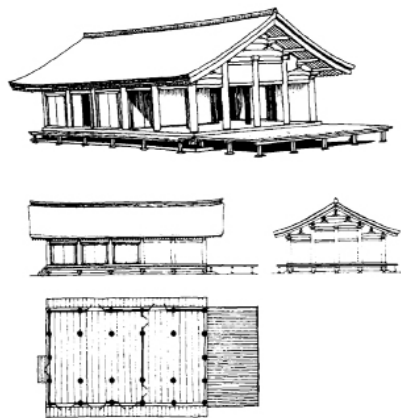
67. Tanizaki, Jun'ichirō, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μτφ. Ευαγγελίδης Παναγιώτης, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1995, σελίδα 14

**ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΗΣ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ  
ΙΑΠΩΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ**

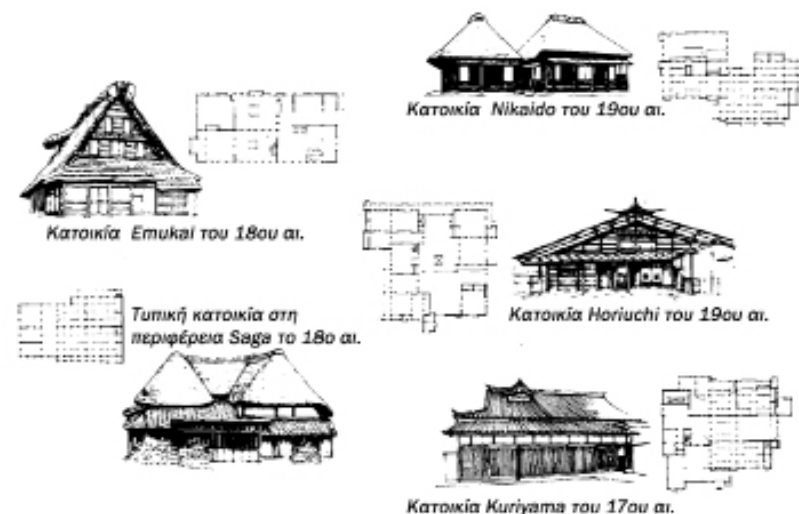




35. Αναπαράσταση κατοικίας της περιόδου Yayoi



36. Κατοικία της περιόδου Nara



37. Διάφορες τυπολογίες κατοικιών Minka

Μετά από εξέλιξη αιώνων, η αισθητική της Ιαπωνίας και ως εκ τούτου η τέχνη και αρχιτεκτονική της, που σήμερα θεωρείται παραδοσιακή, ωρίμασε κατά την διάρκεια των ειρηνικών αλλά πολιτικά και κοινωνικά αυστηρών χρόνων της περιόδου Edo (1603-1868). Πηγή: Locher, Mira, *Traditional Japanese Architecture, An exploration of elements and forms*, Tuttle Publishing, 2010, σελίδα 23.

Χαρακτηριστικό εκείνης της περιόδου ήταν η αποκοπή από οποιαδήποτε εξωτερική επικοινωνία που οδήγησε στην αποκρυστάλλωση των αρχών που διέπουν τον παραδοσιακό ιαπωνικό πολιτισμό. Οι παραδοσιακές κατοικίες της περιόδου Edo αποκαλούνται Minka και παρατηρείται μεγάλη ποικιλία στις τυπολογίες τους. Ωστόσο, διέπονται από ορισμένες κοινές αρχές στις δομικές και μορφολογικές επιλογές τους.

Οι δομές και μορφές που παράγει η αρχιτεκτονική αποτελούν σύνθετα φαινόμενα, για τα οποία καμία εξήγηση δεν επαρκεί από μόνη της. Διαμορφώνονται εν μέρη από τις συνθήκες του φυσικού περιβάλλοντος (τόπος, κλίμα, υλικά), οι οποίες όμως δεν καθορίζουν την τελική επιλογή της εκάστοτε παραδοσιακής τυπολογίας, καθώς η ίδια δεν αποτελεί μόνο απόρροια πρακτικών ενεργειών αλλά διαθέτει έντονο πολιτισμικό υπόβαθρο.

Είναι γεγονός ότι και χωρίς την αρχιτεκτονική ο άνθρωπος μπορεί να αντιληφθεί τη διαφορά κλειστού και ανοιχτού χώρου, τις διαφορετικές ποιότητες του φωτός και του σκότους, το ιδιωτικό από το δημόσιο. Ο αρχιτεκτονικός χώρος όμως έχει να την ικανότητα να καταστήσει αυτές τις σχέσεις πιο διακριτές, σε σχέση με την φύση που στερείται ανθρώπινης κλίμακας και διαύγειας λόγω της πολυπλοκότητας της.<sup>68</sup> Οι σχέσεις αυτές που αποτυπώνονται στον ανθρωπογενή χώρο υποδηλώνουν την χωρική αντίληψη των ανθρώπων, αποτελούν δηλαδή έκφραση του εκάστοτε πολιτισμού. Στην περίπτωση της Ιαπωνίας, η παραδοσιακή αρχιτεκτονική όπως εξελίχθηκε φαίνεται να είναι εναρμονισμένη με το ασθενές φως του υγρού κλίματος της, που αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό την οπτική και συναισθηματική εμπειρία του *genius loci* της χώρας, ανάγοντας το σκοτάδι σε αισθητική αξία και βασικό συνθετικό εργαλείο της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, καθώς όπως αναφέρει ο Tanizaki, η ομορφιά απορρέει από τις πραγματικές ανάγκες της ζωής. και όπως σημειώνει στο Εγκώμιο της Σκιάς «οι άνθρωποι της Ανατολής, αναζητάμε την ικανοποίηση μέσα σε όποιο περιβάλλον έχει τύχει να βρεθούμε, κι επειδή προσπαθούμε να είμαστε ευχαριστημένοι με τα πράγματα όπως κάθε φορά μας παρουσιάζονται, δεν νιώθουμε δυσανεξία μ' αυτό που λέγεται σκοτάδι, παραιτούμαστε μιας και δεν γίνεται αλλιώς, κι αν το φως είναι πενιχρό όχι μόνο το αφήνουμε να είναι πενιχρό, αλλά επιπλέον βυθιζόμαστε μέσα του και ανακαλύπτουμε τη δική του ομορφιά.»<sup>69</sup>

Η ιαπωνική κουλτούρα είναι εμποτισμένη με το αίσθημα του σεβασμού απέναντι στη φύση. Παρά τη συνεχή απειλή φυσικών κινδύνων, όπως σεισμοί, τυφώνες και ηφαιστειακές εκρήξεις, ο ιαπωνικός πολιτισμός δεν ανέπτυξε μια εχθρική στάση απέναντι στο φυσικό περιβάλλον. Αντίθετα, όπως έχει αναφερθεί, καλλιεργήθηκε ένα βαθύ δέος για τη συντριπτική δύναμη της φύσης και τη συνεχώς μεταβαλλόμενη κατάστασή της. Τα χαρακτηριστικά της επηρέασαν την αντίληψη και τα αισθητικά ιδεώδη του ιαπωνικού λαού καθώς και την εξέλιξη των αρχιτεκτονικών δομών και μορφών των παραδοσιακών κτηρίων.

68. Tuan Yi-Fu, *Space and Place, The Perspective of Experience*, University Of Minnesota Press, 2001, σελ.102

69. Tanizaki, Jun'ichirō, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μτφ. Ευαγγελίδης Παναγιώτης, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1995, σελίδα 103

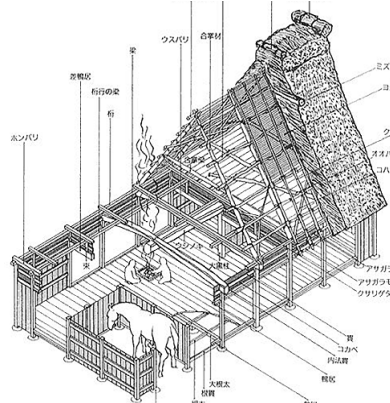
Η παραδοσιακή ιαπωνική αρχιτεκτονική, όσον αφορά τη δομή της, βασίστηκε σε ένα πολύ σημαντικό στοιχείο που είναι η αφθονία της ξυλείας. Τα νησιά της Ιαπωνίας αποτελούνται σε μεγάλο βαθμό από δασώδεις εκτάσεις, οι οποίες παρέχουν διάφορα είδη υλικών κατάλληλα για την κατασκευή. Εκτός όμως από το προβάδισμα της ποσότητας, το ξύλο αποτελεί αντισεισμικό δομικό υλικό, σε αντίθεση με τη πέτρα, γεγονός που το κατέστησε το επικρατέστερο δομικό στοιχείο στο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο της χώρας. Η εμπειρία της κατασκευής σταδιακά οδήγησε στην εξέλιξη της τεχνικής αντιμετώπισης του ξύλου, με τις δεξιότητες που καλλιεργήθηκαν να επωφελούνται των πιέσεων που συμβαίνουν φυσικά στα δέντρα, αναπτύσσοντας έξυπνες αντισεισμικές ενώσεις οι οποίες αντικατοπτρίζουν τη φυσική ομορφιά του υλικού<sup>70</sup>.



38. Δομικό σύστημα οροφής κατοικίας Minka



39. Ο σιντοϊκός ναός Hakusan Gongen, Hyōgo, Ιαπωνία



40. Σκαρίφημα κατασκευής παραδοσιακής κατοικίας στην ύπαιθρο



41. Η υπερυψωμένη ξύλινη πλατφόρμα

Εκτός από τη δομή, και η μορφή που χαρακτηρίζει τις ιαπωνικές κατασκευές επηρεάστηκε από τη φύση, αφού προέκυψε από την ανάγκη για άνετη διαβίωση, όπως αυτή διαμορφώνεται με βάση τις κλιματολογικές συνθήκες της χώρας. Η υψηλή υγρασία αποτέλεσε βασικό παράγοντα στην κατασκευή των κτηρίων. Ήταν ο λόγος που τα περισσότερα σπίτια δομούνται σε υπερυψωμένες ξύλινες πλατφόρμες, μορφολογικός τύπος πολύ χαρακτηριστικός της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής της χώρας. Ακόμα, οι στέγες αποτελούν ένα από τα κυριότερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο των παραδοσιακών ιαπωνικών κτηρίων. Η μεγάλη κλίση της στέγης και η έντονη προεξοχή της είχαν λειτουργικό ρόλο, ο οποίος ήταν η απομάκρυνση του νερού της βροχής και των πλάγιων ριπών του ανέμου. Τέλος, τα ανοίγματα τοποθετήθηκαν διεξοδικά λόγω των έντονων κλιματολογικών συνθηκών της χώρας. Τα μεγάλα ανοίγματα κλείνουν με τις συρόμενες πόρτες από χαρτί που ονομάζονται shōji, οι οποίες όταν ανοίγουν επιτρέπουν τον διαμπερή αερισμό, απαραίτητο στις υψηλές θερμοκρασίες την θερινή περίοδο.



43. Κατοικία στη Nara

42. Κινητά εσωτερικά στοιχεία και shoji

Ωστόσο, η παραπάνω μορφή και δομή των κτηρίων δεν υιοθετήθηκαν απλώς και μόνο επειδή ήταν εφικτές, αλλά σχετίζονται άμεσα με το νόημα που αποδιδόταν σε αυτές, αποτελώντας με αυτό τον τρόπο μια έκφραση των θεμελιωδών εννοιών του ιαπωνικού πολιτισμού.

70. Locher, Mira, *Traditional Japanese Architecture, An exploration of elements and forms*, Tuttle Publishing, 2010, σελίδα 31

Μάλιστα, η παραπάνω τυπολογία που περιγράφηκε παρόλο που εξασφαλίζει άνετη διαβίωση την περίοδο του καλοκαιριού, δυσχεραίνει αρκετά τις συνθήκες της καθημερινότητας την περίοδο του χειμώνα. Όπως αναφέρει ο Bruno Taut<sup>71</sup>, το ιαπωνικό σπίτι φαίνεται πλήρως εναρμονισμένο με τις ανάγκες του καλοκαιριού, καθιστώντας το μια θερινή κατοικία.<sup>72</sup> Πιο συγκεκριμένα, το υπερυψωμένο πάτωμα δεν θεωρείται η καταλληλότερη λύση για το πρόβλημα της θέρμανσης τον χειμώνα, η επικλινή στέγη δεν διευκολύνει τον φυσικό φωτισμό στο εσωτερικό της κατοικίας την χειμερινή περίοδο που διαχέονται ακόμα πιο ασθενείς ακτίνες φωτός και τέλος τα μεγάλα ανοίγματα δεν συμβάλλουν στη διατήρηση της θερμότητας του εσωτερικού χώρου ενώ ταυτόχρονα επιβαρύνουν και αυτά με τη σειρά τους το ασθενές φως στο εσωτερικό της κατασκευής μέσω των shōji που φιλτράρουν τις ακτίνες του φυσικού φωτός. Η παρατήρηση αυτή φαίνεται να συμβαδίζει με την αισθητική προτίμηση του Ιάπωνα ποιητή Yoshida Kenkō<sup>73</sup> ο οποίος αναφέρει ότι «το σπίτι πρέπει να κατασκευάζεται έχοντας το καλοκαίρι στο μυαλό. Το χειμώνα ο άνθρωπος μπορεί να κατοικήσει οπουδήποτε.»<sup>74</sup>



44. Ζωγραφιά του Kawase Hasui (1883-1957)

71. Bruno Taut (1880-1938): αρχιτέκτονας και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής των αρχών του 20ου αι.

72. Taut, Bruno, *Houses and People of Japan*, Sanseido Company, 1958, σελίδα 79

73. Ο Yoshida Kenkō ήταν Ιάπωνας συγγραφέας και μοναχός του 13ου αι. Το έργο του Tsurezuregusa (*Essays in Idleness*), αποτελεί ένα από τα γνωστότερα της μεσαιωνικής ιαπωνικής λογοτεχνίας. Πηγή: [https://en.wikipedia.org/wiki/Yoshida\\_Kenk%C5%8D](https://en.wikipedia.org/wiki/Yoshida_Kenk%C5%8D)

74. Kenkō, Yoshida, *Essays in Idleness*, μτφ. Keene, Donald, Columbia University Press, 1998, σελίδα 35

## ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΗΣ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ ΤΗΣ ΣΚΙΑΣ ΜΕ ΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΟΥ ΙΑΠΩΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

“Shade, too, can be inhabited” \_The poetics of space, Gaston Bachelard

Η επιλογή των υλικών και οι κλιματολογικές συνθήκες δεν αποτέλεσαν μονόδρομο για την εξέλιξη του αρχιτεκτονικού λεξιλογίου της Ιαπωνίας καθώς «ακόμα και αν οι υλικές δυνατότητες είναι πολυάριθμες, η πολιτισμική μήτρα μπορεί να περιορίσει σημαντικά τις τελικές επιλογές».<sup>75</sup> Οι κατασκευές δηλαδή διαθέτουν έντονο πολιτισμικό ενδιαφέρον, καθώς η μορφή και η οργάνωσή τους επηρεάζεται βαθιά από το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο ανήκει.<sup>76</sup> Ιδιαίτερα η κατοικία, η οποία ιστορικά ακολουθεί τη θρησκευτική εθιμοτυπία, παρόλο που στόχος της είναι η κάλυψη μιας βασικής ανάγκης για την επιβίωση, αυτή της στέγασης, σχεδόν εξ αρχής απέκτησε ένα συμβολισμό πολύ πιο ευρύ από αυτόν του καταφυγίου, καθώς εμπεριέχει την ανάγκη διαμόρφωσης ενός περιβάλλοντος που να συμπορεύεται με τον τρόπο ζωής ενός λαού.<sup>77</sup>

Σύμφωνα με τον Christian Norberg-Schulz<sup>78</sup>, το νόημα που αποδίδεται στις κατασκευές πρέπει να ερμηνευτεί συνδυαστικά με μορφολογικούς και αισθητικούς όρους, καθώς και με τη μελέτη της δομής, εάν δηλαδή αναδεικνύεται ο σκελετός και εάν πρόκειται για μια συμπαγή ή ελαφριά κατασκευή. Στη δομή αποδίδονται συμβολισμοί που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τον χαρακτήρα του κτηρίου. Η κατασκευή αρχικά δηλώνει το πώς στέκει ένα κτήριο πάνω στο έδαφος, τη σχέση του δηλαδή με τη γη και τον ουρανό.<sup>79</sup>

Στην περίπτωση της παραδοσιακής ιαπωνικής αρχιτεκτονικής η ανάδειξη των κατασκευαστικών μερών αποτελεί ζητούμενο του κτηρίου, με εκτεθειμένη τη δομή του ξύλου, συμβολισμός που εντοπίζεται από στις σιντοϊστικές τελετές, όπου τοποθετούνταν ιεροί στύλοι στο κέντρο του ιερού ως ένδειξη μιας θεϊκής οντότητας.<sup>80</sup> Ακόμα το ξύλο ως υλικό εκφράζει την παρουσία του πάνω στη γη, με έναν τρόπο που δεν δηλώνει το πάγιο και τη σταθερότητα, αλλά συμβαδίζει με την ιαπωνική ευαισθησία που ανάγει την παροδικότητα σε αισθητικό ιδεώδες. Η

75. Rapoport, A., επιμ. Φιλίππιδης, Δ., *Ανώνυμη αρχιτεκτονική και πολιτιστικοί παράγοντες*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 2010, σελίδα 71

76. Ο.π., σελίδα 70

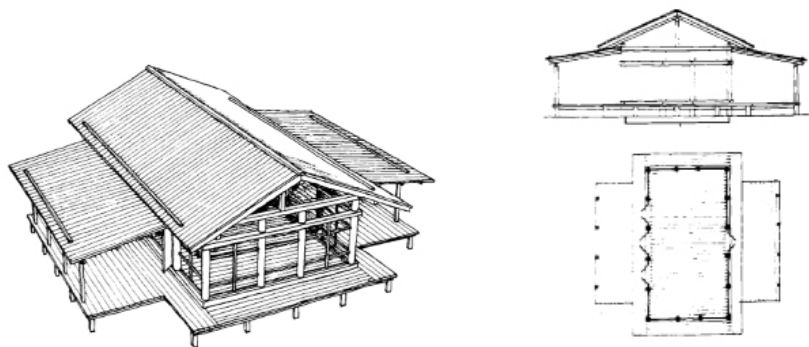
77. Ο.π., σελίδα 71

78. Christian Norberg-Schulz (1926-2000): Νορβηγός αρχιτέκτονας και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής με το έργο του να συνδέεται με το φιλοσοφικό κίνημα της φαινομενολογίας.

79. Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, Το πνεύμα του τόπου. Για μια φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, μτφ. Φραγκόπουλος Μίλτος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελ. 74

80. Locher, Mira, *Traditional Japanese Architecture, An exploration of elements and forms*, Tuttle Publishing, 2010, σελ.129

βαριά επικλινής στέγη εκφράζει και αυτή μια ενεργή σχέση με το έδαφος δίνοντας την αίσθηση του βάρους και της μεγάλης επιφάνειας. Τέλος, μεγάλα ανοίγματα των ιαπωνικών κατασκευών συγκεκριμενοποιούν τη σχέση του εξωτερικού με τον εσωτερικό χώρο, προσδίδοντας τους μια σχέση αλληλεπίδρασης.



45. Κατοικία της περιόδου Nara

Τα παραπάνω συμβάλλουν επιπλέον στη διαμόρφωση του χαρακτήρα του κτηρίου μέσω του φωτός, καθώς επηρεάζουν τον τρόπο που αυτό διαχέεται στο εσωτερικού του. Η επεξεργασία του φωτός, στην ουσία μαρτυρά την επεξεργασία της αντίληψης του δομημένου χώρου, καθώς επηρεάζει καταλυτικά το αισθητικό αποτέλεσμα και το αντίστοιχο ψυχικό αντίκτυπο που επιθυμούμε να προκαλεί η κατασκευή.<sup>81</sup> Έτσι, μελετώντας την ιαπωνική αρχιτεκτονική και δεδομένου ότι θεωρούμε πως διαθέτει πολιτισμικό υπόβαθρο, κατανοούμε γιατί επιλέχθηκαν οι παραπάνω δομικές και μορφολογικές επιλογές οι οποίες διαρθρώνουν έναν εσωτερικό χώρο που εξελίσσεται στο αμυδρό φως.

Πράγματι, για τους Ιάπωνες, η ομορφιά της ιαπωνικής αρχιτεκτονικής έγκειται στην εναλλαγή αμυδρού φωτός και σκιάς και φαίνεται πως οι χαρακτηριστικότερες τυπολογίες, είτε αυτές αναφέρονται σε κατοικίες, είτε στα δωμάτια του τσαγιού είτε σε ναούς, απέδωσαν την οπτική και συναισθηματική εμπειρία της ασάφειας που προκαλεί το ημίφως.

Το οικοδόμημα ξεκινά από τη στέγη που στηρίζεται στον ξύλινο σκελετό και κάτω από τη πυκνή σκιά που απλώνει διαρθρώνεται το εσωτερικό του. Μάλιστα ο Tanizaki αντιπαραθέτει την αίσθηση που αποδίδει η ιαπωνική στέγη με αυτή της δύσης αναφέροντας ότι «αν η ιαπωνική στέγη μπορεί να παρομοιαστεί με ομπρέλα, τότε η δυτική είναι σίγουρα καπέλο».<sup>82</sup> Ακόμα και τις ηλιόλουστες μέρες, το φως διαχέεται ασθενές στο εσωτερικό του κτηρίου, μετατρέποντας τα επιμέρους στοιχεία του, δηλαδή τις πόρτες, τους τοίχους και τις δοκούς σχεδόν

81. Millet, S. Marietta, *Light Revealing Architecture*, Van Nostrand Reinhold, Michigan, 1996, σελίδα 93

82. Tanizaki, Jun'ichirō, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μτφ. Ευαγγελίδης Παναγιώτης, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1995, σελίδα 66



46. Οι επικλινείς στέγες των κατασκευών που συγκροτούν το Ise Shrine



47. Στέγη παραδοσιακής κατοικίας στην περιοχή Takayama

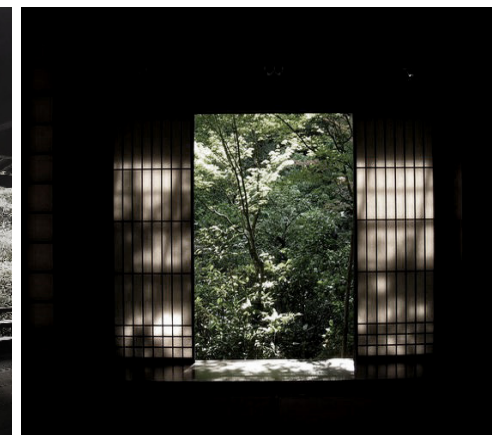


48. Στέγη του βουδιστικού ναού Nanzen-ji στο Κιότο

αόρατα.<sup>83</sup> Η engawa,<sup>84</sup> δηλαδή το σημείο συνάντησης του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο, κάνει τα όρια του κτίσματος να φαντάζουν ακόμα πιο ασαφή. Από μέσα το στοιχείο αυτό μοιάζει να ανήκει στο εξωτερικό περιβάλλον ενώ η παρατήρησή του από τον εξωτερικό χώρο, το καθιστά κατασκευαστικό τμήμα του κτηρίου. Ακόμα η τοποθέτηση της περιμετρικά του κτηρίου, συμβάλλει στην περαιτέρω απομάκρυνση του φυσικό φωτός από τον εσωτερικό χώρο, συνδυαστικά με τα shōji, από τα οποία εισέρχεται μια θαμπή αντανάκλαση από τον κήπο. Η δυσδιάκριτη αυτή αίσθηση του εξωτερικού περιβάλλοντος, όπου η εικόνα δεν είναι ποτέ ολοκληρωμένη και στατική, είναι βαθιά επηρεασμένη από την έννοια του mono no aware, δηλαδή της αίσθησης που προκαλεί η παροδικότητα, η οποία χωρικά αποδίδεται στο όριο που τα υλικά πράγματα αρχίζουν να εξαφανίζονται.<sup>85</sup>



49. Η engawa περιμετρικά της κατασκευής, συμβάλλει στον ισχνό φυσικό φωτισμό του εσωτερικού χώρου



50. Στο εσωτερικό της κατασκευής η φύση αποκαλύπτεται δυσδιάκριτη με τη χρήση των shoji

83. Ο.π., σελίδα 65-66

84. Η λέξη engawa κυριολεκτικά σημαίνει το «το όριο που συνδέει» Πηγή: Lazarin, Michael, *Phenomenology of Japanese Architecture: En (edge, connection, destiny)*, Studia Phaenomenologica, τεύχος 14, σελίδα 138

85. Lazarin, Michael, *Phenomenology of Japanese Architecture: En (edge, connection, destiny)*, Studia Phaenomenologica, τεύχος 14, σελίδα 136



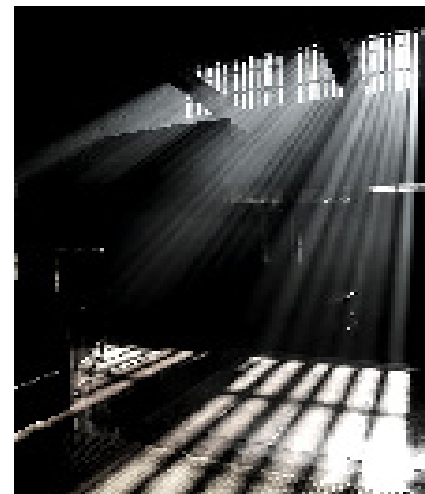
51. -52. Εσωτερικά κατοικιών όπου διαχέονται ασθενείς ακτίνες φωτός



53. Διάδρομος του ναού Erin-ji στην περιοχή Yamanashi



54. Tokonoma



55. -56. Εσωτερικοί χώροι κατοικιών

Στην ιαπωνική κουλτούρα, «τίποτα πέρα από τις πλάγιες αδύναμες ακτίνες φωτός δεν είναι στοιχείο ομορφιάς για το δωμάτιο.»<sup>86</sup> Η εξάλειψη των σκιών θα ακύρωνε την λεπτότητα και εύθραυστη ομορφιά που διέπει την ιαπωνική κατασκευή. Τα υλικά και τα χρώματα επιλέγονται σχολαστικά ώστε να αναδείξουν και αυτά ακόμα περισσότερο την αισθητική δύναμη της σκιάς. Οι τοίχοι <sup>87</sup> είναι επίτηδες βαμμένοι σε άτονα χρώματα ανάγοντας το ανεπαίσθητο φως που τους αγγίζει στο σπουδαιότερο διακοσμητικό στοιχείο από οποιοδήποτε διάκοσμο.

Χαρακτηριστικό της ιαπωνικής αρχιτεκτονικής είναι ένας ειδικά διαμορφωμένος χώρος που ονομάζεται tokonoma. Σε εκείνο το σημείο ο τοίχος δημιουργεί μια εσοχή η οποία στολίζεται με ένα κρεμασμένο ρολό και ένα βάζο με άνθη. Τα στοιχεία αυτά όμως, δεν λειτουργούν αυτόνομα ως διακοσμητικά μέρη, αλλά χρησιμεύουν στο να βαθαίνουν επιπλέον τις σκιές. Η ομορφιά τους μάλιστα έγκειται στο γεγονός ότι αναδύονται αρμονικά μέσα από αυτές, έτσι που το ρολό, είτε πρόκειται για περγαμηνή καλλιγραφίας, είτε για ζωγραφιά «δεν είναι τίποτε άλλο από μια εκλεπτυσμένη επιφάνεια που θα αιχμαλωτίσει το αβέβαιο, ασθενικό φως, παίζοντας τον ίδιο απόλυτο ρόλο με τον τοίχο, βαμμένο στο χρώμα της άμμου.»<sup>88</sup> Η tokonoma αποτελεί την αποκρουστικότητα της δεξιοτεχνίας των Ιαπώνων στο χειρισμό του φωτός και της σκιάς, αφού «απλώς και μόνο με το ξύλο και τους τοίχους, οριοθετείται ανεπαίσθητα το άδαιο διάστημα, έτσι που το φως τρυπώνοντας εκεί μέσα, γεννάει μέσα στο κενό ομιχλώδεις κρύπτες.»<sup>89</sup>

86. Tanizaki, Jun'ichirō, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μτφ. Ευαγγελίδης Παναγιώτης, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1995, σελίδα 68

87. Κάποια μέρη της κατοικίας, όπως οι διάδρομοι και η κουζίνα μπορεί να έχουν περαστεί με γυαλιστερά υλικά, παραμένουν ωστόσο σε μουντές αποχρώσεις. Το καθιστικό όμως σχεδόν πάντα αντανακλά ένα αδύναμο χρώμα και ασθενές φως.

88. Ο.π., σελίδα 72

89. Ο.π., σελίδα 73

Η επιλογή αυτή της κατοίκησης στη σκιά, θα πρέπει να επηρεάστηκε βαθειά από τη στοχαστική του Ζεν Βουδισμού και τις αρχές που διέπουν τον ιαπωνικό πολιτισμό, τον οποίο διακρίνει μια σαφής προτίμηση της οξύτητας των υπόλοιπων αισθήσεων έναντι της όρασης. Και αυτό γιατί το απόλυτα διακριτό οδηγεί το νου στην εκλογίκευση, σε αντίθεση με τη θαμπή εικόνα που υπνωτίζει το μάτι και το μυαλό, παρακινώντας το άτομο να αντιληφθεί το χώρο μέσω της βίωσής του, διαδικασία άμεσα συνυφασμένη με την εγκράτεια και την αυτοσυγκέντρωση.

Οι βαθιές σκιές σβήνουν τα όρια της κατασκευής καθιστώντας την με αυτό τον τρόπο μη σαφώς ορισμένη και αυθύπαρκτη. Περισσότερο μάλλον ο χώρος υπονοείται και δεν περιορίζεται στην αντίληψη των τριών διαστάσεων. Αποτελεί μια βιωματική εμπειρία η οποία σχετίζεται άμεσα με το στοιχείο του χρόνου. Καθώς το φως υποδεικνύει τους χρονικούς ρυθμούς μέσω της εναλλαγής της έντασης και της ποιότητάς του, ο χώρος βιώνεται μέσω της εμπειρίας του χρόνου. Το ημίφως του αρχιτεκτονικού χώρου προκαλεί έτσι ένα είδος ανάταξης βυθίζοντας το άτομο σε περισυλλογή αποδίδοντας την αίσθηση πως σε «αυτό το χωρίς συνείδηση διάστημα, έρχεσαι αντιμέτωπος με την αιωνιότητα».<sup>90</sup>



57. Ναός Nanzen-ji, Κιότο

90. Ο.π., σελίδα 77

Ταυτόχρονα, ο χώρος που γίνεται αντιληπτός έως ένα κενό διάστημα ανάμεσα στα δυσδιάκριτα όρια διαθέτει μια δυναμική εξαιτίας των πολλαπλών χρήσεων που μπορούν να του αποδοθούν. Σε αυτό συμβάλει και η εσωτερική διάρθρωση η οποία αποτελείται μέρη τα οποία ορίζονται από συρόμενα χάρτινα τοιχία, τα fusuma. Τα τοιχία αυτά, επιτρέπουν ως ένα βαθμό τη μεταβλητότητα της κάτοψης και την εναλλαγή των χρήσεων ενώ παράλληλα λειτουργούν ως ενδιαμέσα φίλτρα του φυσικού φωτός, καθιστώντας το ακόμα πιο αδύναμο. Συχνά διακοσμημένα με αποχρώσεις στον τόνο του χρυσού, αιχμαλωτίζουν τις ασθενείς σκιές, αποδίδοντας μια μυστικιστική ποιότητα στο χώρο καθώς αντανακλούν ένα αχνό φως, μέσα στο σκοτάδι που τους περιβάλλει.



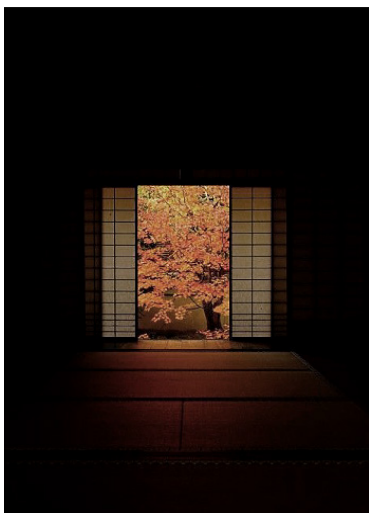
58. Fusuma, Katsura Imperial Villa, Κιότο



59. Ζωγραφιά σε fusuma με χρυσές αποχρώσεις

Σε αυτούς τους χώρους αποδίδεται η απαραίτητη αίσθηση του βάθους (oku), η οποία σύμφωνα με τον Fumihiko Maki αποτελεί βασικό στοιχείο του ιαπωνικού αρχιτεκτονικού χώρου. Η έννοια oku υποδηλώνει ένα σκοτεινό και αινιγματικό μέρος του συλλογικού ασυνείδητου.<sup>91</sup> Εκφράζει το ότι μπορούμε να αντιληφθούμε πράγματα απόμακρα που δεν είναι ορατά, και για αυτό στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας, τα ιερά μέρη των ναών είναι κρυμμένα ή δυσπρόσιτα.<sup>92</sup> Η χωρική απόδοση του όρου βασίζεται πάντα πάνω στην ιδέα του βάθους, σηματοδοτώντας τη σχετική απόσταση ή την αίσθηση της απόστασης στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου χώρου. Υπονοεί κάτι αφηρημένο και απόμακρο, σχεδόν αδιόρατο. Ο όρος περιλαμβάνει χαρακτηριστικά όπως το βαθύ και ιδιωτικό, το σκοτεινό και θεμελιώδες, το ιερό και υπερυψωμένο.<sup>93</sup>

Όλες οι παραπάνω σχέσεις που αποτυπώνονται χωρικά, και διέπονται από τους ιδιαίτερους συμβολισμούς που τους προσδίδει η σκιά, αντικατοπτρίζουν τη χωρική αντίληψη των Ιαπώνων. Ο κόσμος των σκιών συμβαδίζει με τον τρόπο σκέψης του ιαπωνικού πολιτισμού, τον οποίο διακρίνει μια ξεκάθαρη προτίμηση της ασάφειας έναντι της πληρότητας. Επέλεξαν για το λόγο αυτό, να σκιάσουν το κενό διάστημα και να κατοικήσουν μέσα του. «Κοπιάζοντας με κάθε αόρατη λεπτομέρεια»<sup>94</sup> διαμόρφωσαν τις κατάλληλες συνθήκες ώστε να αναδειχθούν η οπτική και ψυχική εμπειρία ενός κόσμου στο όριο της εξαφάνισης.



60. Εσωτερικός χώρος του ναού Uryu-in, Κιότο

91. Το oku αποτελεί μια εσωτερική έννοια που δεν χρησιμοποιείται μόνο για την περιγραφή χωρικών σχηματισμών, αλλά ταυτόχρονα εκφράζει το ψυχολογικό βάθος. Ο Fumihiko Maki αναφέρεται σε ένα ιαπωνικό χωριό στους πρόποδες ενός βουνού. Για τους χωρικούς το βουνό είναι εμποτισμένο με συμβολισμούς, αποτελώντας ένα αινιγματικό σκοτεινό μέρος που προκαλεί μυστήριο. Πηγή: Κοπσοπούλου, Κυριακή Λυδία, *Η αποτύπωση της παραδοσιακής έννοιας του κενού na στη σύγχρονη Ιαπωνική Αρχιτεκτονική*, Ερευνητική εργασία Ε.Μ.Π., Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2015, σελίδα 16

92. Η έννοια του βάθους εμφανίζεται με χαρακτηριστικό τρόπο στην περίπτωση του ναού Ise. Η προσέγγιση του σιντοϊκού αυτού ναού που είναι αθέατος από απόσταση πραγματοποιείται πρώτα μέσω της διείσδυσης ενός πυκνού δάσους και στην συνέχεια των τεσσάρων σειρών από φράχτες που περιβάλλουν τον κυρίως ναό. Ο τελευταίος από αυτούς παραμένει αδιάβατος για τους απλούς πιστούς, που περιορίζονται στην θέαση της σκεπής του ναού. Πηγή: Τραγανού, Τζίλλυ, Άρης Κωνσταντίνος, *Tadao Ando: Μια παράλληλη ανάγνωση*, Τεχνικά Χρονικά, τόμος 14, τεύχος 4, σελίδα 9

93. Κοπσοπούλου, Κυριακή Λυδία, *Η αποτύπωση της παραδοσιακής έννοιας του κενού na στη σύγχρονη Ιαπωνική Αρχιτεκτονική*, Ερευνητική εργασία Ε.Μ.Π., Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2015, σελίδα 16

94. Tanizaki, Jun'ichirō, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μτφ. Ευαγγελίδης Παναγιώτης, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1995, σελίδα 75

## ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΟΥ ΤΣΑΓΙΟΥ

Το δωμάτιο του τσαγιού θεωρείται η επιτομή της παραδοσιακής ιαπωνικής αρχιτεκτονικής, στην οποία αντανakλάται η ιαπωνική αισθητική. Η αρχιτεκτονική αυτή μικρογραφία που μοιάζει να έχει υποστεί ελάχιστα την ανθρώπινη παρέμβαση, δεν φιλοδοξεί να είναι τίποτα παραπάνω απ' ό,τι είναι στην ουσία, δηλαδή μία μικρή καλύβα. Παρ' όλα αυτά αποκαλύπτει την ιαπωνική ευαισθησία αρθρώνοντας έναν δυσδιάκριτο, σκιερό κόσμο εμποτισμένο με ισχυρούς συμβολισμούς που απορρέουν από τη φιλοσοφία του λαού.

Η sukiya, όπως αποκαλείται, αποτελεί τον «*Οίκο της Αρεσκείας*», καθώς «*αποτελεί μια εφήμερη κατασκευή, προορισμένη να στεγάσει μια ποιητική παρόρμηση*», χωρίς ο σχεδιασμός της να αντικατοπτρίζει ατομικές καλλιτεχνικές αξιώσεις. Είναι ταυτόχρονα «*Οίκος του Κενού*», καθώς στερείται διακοσμητικών στοιχείων που αιχμαλωτίζουν την όραση και αποπροσανατολίζουν το νου από τη διαδικασία της αυτοσυγκέντρωσης. Διαθέτει μόνο τη tokonoma για να ικανοποιήσει τις αισθητικές ανάγκες των παρευρισκόμενων. Τέλος, είναι ο «*Οίκος του Ασύμμετρου*», καθώς η κατασκευή αποτελεί ωδή στη λατρεία του Ατελούς, αφήνοντας επίτηδες κάτι ημιτελές για να το συμπληρώσει η φαντασία όσων λαμβάνουν μέρος στη τελετή του τσαγιού.<sup>95</sup>

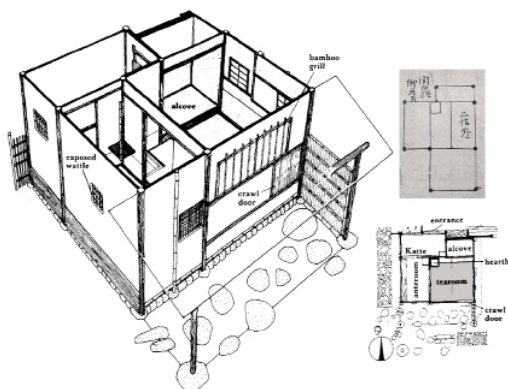
Οι παραπάνω χαρακτηρισμοί συμβαδίζουν με τη φιλοσοφία του Ζεν Βουδισμού και τον ιαπωνικό τρόπο σκέψης, αφού ως «*Οίκος της Αρεσκείας*», η αίθουσα του τσαγιού υποδηλώνει τη σημασία του εφήμερου, μέσω της χρήσης ευτελών υλικών, και της ελαφρότητας που διακρίνει την κατασκευή, λόγω των λεπτών ξύλινων στύλων, των μπαμπού και της αχυρένιας στέγης. Η αίσθηση της παγιότητας εντοπίζεται ωστόσο, όχι στην κατασκευή, αλλά «*στο πνεύμα που εμψυχημένο σε αυτό τον απλό περίγυρο, την εξωραίζει με το διακριτό φως της ευγένειας*».<sup>96</sup> Ο όρος «*Οίκος του Κενού*» αντίστοιχα αντικατοπτρίζει την ιαπωνική φιλοσοφία, σύμφωνα με την οποία το κενό διάστημα γίνεται αντιληπτό ως ένα πανίσχυρο πεδίο, στο οποίο καθίσταται δυνατή κάθε πιθανή κίνηση. Εκφράζει επομένως τη θεωρία ότι το κενό περιέχει το παν, η οποία ενέχει την αίσθηση της συνεχούς αλλαγής.<sup>97</sup> Τέλος, ως «*Οίκος του Ασύμμετρου*» αντανakλά την ιδιαίτερη προτίμηση των Ιαπώνων στην αναζήτηση της τελειότητας και όχι στην τελειότητα καθαυτή, καθώς η ουσία της ομορφιάς έγκειται στην ασάφειά της. Γι αυτό το λόγο η συμμετρία και η ομοιομορφία της τυπολογίας της αίθουσας του τσαγιού θεωρούνταν περιοριστική για την βιωματική ανάγνωση του χώρου.<sup>98</sup>

95. Kakuzō, Okakura, *Το βιβλίο του τσαγιού*, μτφ. Πασχαλίδου Αλίνα, Εκδ. Ερατώ, Αθήνα, 1992, σελίδα 78

96. Ο.π., σελίδα 91

97. Ο.π., σελίδα 92

98. Ο.π., σελίδα 95



61. Σχέδια του Taian Teahouse, πρότυπο δωματίου του τσαγιού κατασκευασμένο από τον Sen no Rikyū

62. Το δωμάτιο τσαγιού του Sen no Rikyū με την ελάχιστη διάσταση των 2 τατάμι αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της ιαπωνικής φιλοσοφίας και της απόδοσης των εννοιών wabi sabi



63. Αισθητική του wabi sabi σε δωμάτιο του τσαγιού

Παρατηρούμε επομένως ότι ο φαινομενικά απλοϊκός σχεδιασμός της αίθουσας του τσαγιού είναι προϊόν σχολαστικής επεξεργασίας. Η χρήση του ξύλου που του προσδίδει το στοιχείο της εφήμερης κατασκευής, τονίζει την έννοια της παροδικότητας, και μέσω του ισχνού φωτισμού, προσδίδει στο χώρο μια ώριμη πραότητα, που αντικατοπτρίζει την αισθητική ποιότητα του wabi sabi. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ξύλινο υποστύλωμα στο εσωτερικό του δωματίου που ονομάζεται suki και η tokobashira, δηλαδή η στήλη που χωρίζει την tokonoma από τον υπόλοιπο τοίχο. Η ξύλινη αυτή στήλη, η οποία τοποθετείται χωρίς να έχει υποστεί επεξεργασία, αντανακλά την αισθητική αξία της πρωτόγονης ομορφιάς του φυσικού υλικού και την αποτύπωση της φθοράς που προκαλεί ο χρόνος στην ύλη.<sup>99</sup>

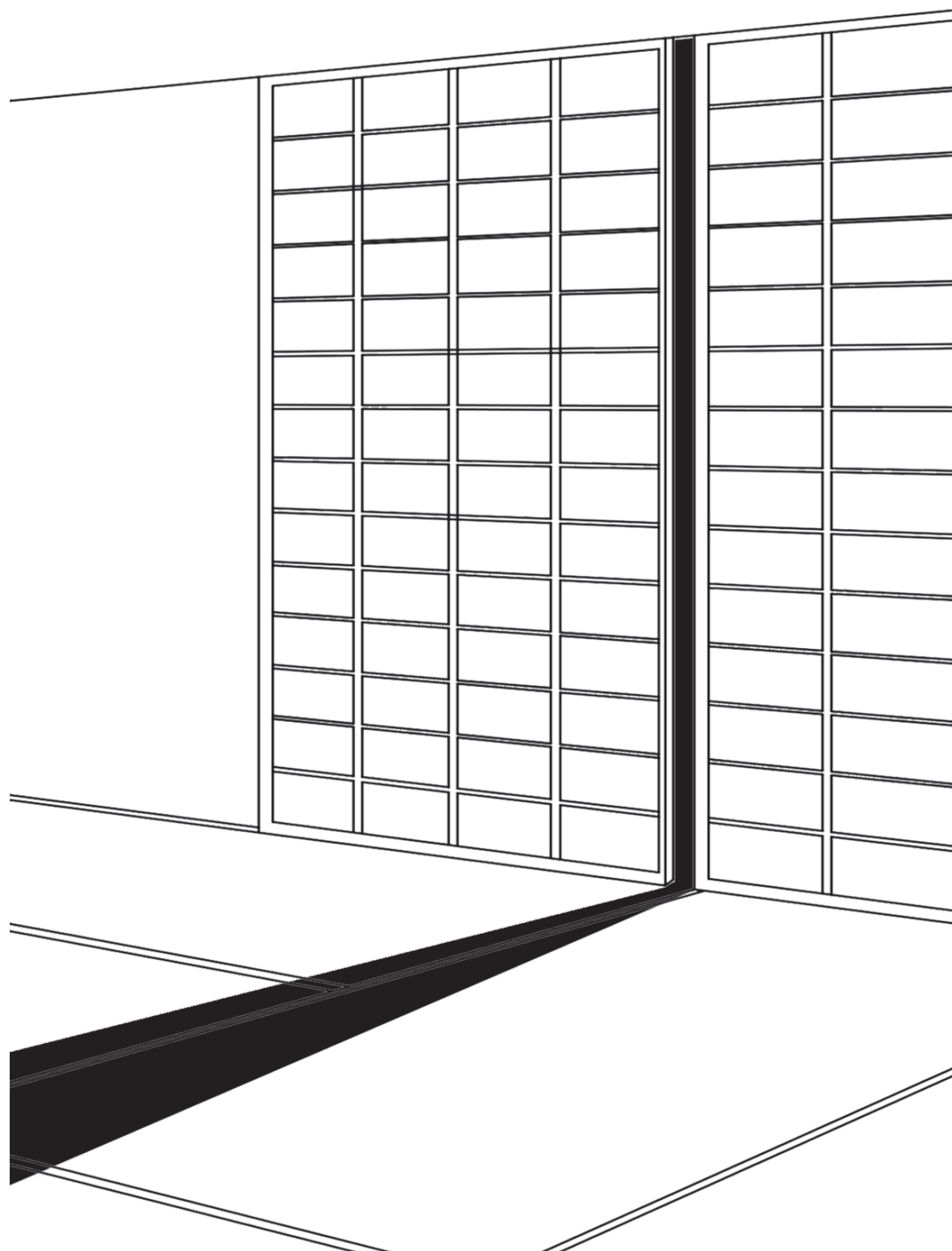
Σε αυτόν τον χώρο δημιουργείται ένας κόσμος ασαφών ορίων στο χείλος της εξαφάνισης όπως έχει χαρακτηριστεί όπου η επεξεργασία του φυσικού φωτός αποτελεί βασικό συνθετικό εργαλείο. Στο δωμάτιο του τσαγιού που διαθέτει τη δομή που αναλύθηκε προηγουμένως, το ισχνό φως που διαχέεται στο εσωτερικό της αίθουσας, φιλτραρισμένο από τα shōji «διαφυλάσσει τη συνθήκη της σκιάς και τη δέσμευση του νοήματος του χώρου μέσα στο σκοτάδι».<sup>100</sup> Διαμορφώνει δηλαδή τις κατάλληλες συνθήκες ώστε να αναδειχθούν οι χωρικές αποδόσεις της ιαπωνικής αντίληψης και αισθητικής. Η έννοια του βάθους(oku) είναι εδώ ιδιαίτερα διακριτή, καθώς το δωμάτιο του τσαγιού και η διαμόρφωση του κήπου<sup>101</sup> αποτελούν έναν μικρόκοσμο όπου το άτομο αποσύρεται από την καθημερινότητα και βιώνει την αίσθηση του άπειρου χώρου μέσω της εναλλαγής των σκιών που διαχέονται. Θα μπορούσαμε επομένως να πούμε ότι στο δωμάτιο του τσαγιού εντοπίζεται η έννοια του yūgen η οποία σχετίζεται με μια σχεδόν μεταφυσική συνειδητοποίηση της ύπαρξης του ατόμου. Ο όρος δεν αναφέρεται στη χωρική απόδοση της σκοτεινότητας, αλλά στη νοητική κατάσταση των παρευρισκόμενων η οποία αποτελεί τη βάση για την ουσιαστικότερη αντίληψη του υλικού κόσμου. Στόχος των δασκάλων του τσαγιού ήταν να δημιουργήσουν σε αυτές τις μικρές και λιτές κατασκευές «μια γωνία τόσο ταπεινή που ο άνθρωπος μπορεί να ξεπεράσει τα όρια της συνείδησης και να γευτεί για λίγο την αιωνιότητα».<sup>102</sup>

99. Locher, Mira, *Traditional Japanese Architecture, An exploration of elements and forms*, Tuttle Publishing, 2010, σελίδα 68

100. Τραγανού, Τζίλλυ, Άρης *Κωνσταντίνιδη, Tadao Ando: Μια παράλληλη ανάγνωση*, Τεχνικά Χρονικά, τόμος 14, τεύχος 4, σελίδα 8

101. Το μονοπάτι roji αποτελούσε το πρώτο στάδιο της αυτοσυγκέντρωσης. Στόχος ήταν η αποσύνδεση από τον εξωτερικό κόσμο και η διεγερση των αισθήσεων μέσω του περιπάτου στον κήπο. Πηγή: Kakuzō, Okakura, *Το βιβλίο του τσαγιού*, μτφ. Πασχαλίδου Αλίνα, Εκδ. Ερατώ, Αθήνα, 1992, σελίδα 84

102. Locher, Mira, *Traditional Japanese Architecture, An exploration of elements and forms*, Tuttle Publishing, 2010, σελίδα 73





64. Ο εκμοντερνισμός της Ιαπωνίας άλλαξε την εικόνα των μεγάλων πόλεων. Έργο του 1890



65. Μέρος του λαού αντιστάθηκε στις μεταρρυθμίσεις που επιβλήθηκαν κατά τη διάρκεια της εκβιομηχάνισης της περιόδου Meiji. Το έργο απεικονίζει μάχη των samurai ενάντια στο στρατό του Αυτοκράτορα.

## ΔΥΤΙΚΗ ΕΠΙΡΡΟΗ ΣΤΗΝ ΙΑΠΩΝΙΑ

Στην Ιαπωνία, τα υλικά, οι κατασκευαστικοί μέθοδοι, οι μορφές των κτηρίων που πλέον αναγνωρίζονται ως παραδοσιακά, δεν είχαν επισημανθεί μέχρι τη περίοδο Meiji (1868-1912), όταν η Ιαπωνία ύστερα από πιέσεις άνοιξε τα σύνορά της, μετά από τουλάχιστον δυο αιώνες απομόνωσης της περιόδου Edo. Με την απότομη έλευση νέων στοιχείων προκλήθηκε η επιθυμία για εκβιομηχάνιση της χώρας, προκειμένου να συμβαδίσει με τα δεδομένα της Δύσης. Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ανάδειξη της Δυτικής αρχιτεκτονικής ως την καταλληλότερη για να εκφράσει την νέα περίοδο της χώρας. Απόρροια αυτού ήταν η απομίμηση δυτικών μορφών με τις μεγάλες πόλεις της Ιαπωνίας να διαμορφώνονται με βάση της αρχές του νεοκλασικισμού.

Τα ξενόφερτα στοιχεία που εισήχθησαν στη χώρα, τόσο στον τομέα της αρχιτεκτονικής όσο και ευρύτερα στη σφαίρα του πολιτισμού, δεν αφομοιώθηκαν από μεγάλο μέρος του πληθυσμού καθώς δεν μελετήθηκαν σταδιακά αλλά επιβλήθηκαν βίαια. Οι ιστορικοί σημειώνουν ότι οι ξαφνικές αλλαγές της περιόδου εκείνης οδήγησαν τους Ιάπωνες να μελετήσουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του πολιτισμού τους και να δώσουν ονόματα σε έννοιες που μέχρι εκείνη την στιγμή δεν είχαν κατανοηθεί πλήρως αλλά υπάγονταν σε ένα αφηρημένο πλαίσιο. Η έννοια της παράδοσης ήταν μια από αυτές τις έννοιες.<sup>103</sup>

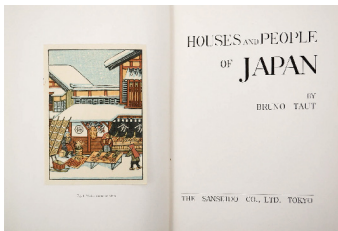
Σε αυτό συνέβαλε και το ενδιαφέρον που σημείωναν οι Δυτικοί για τον ιαπωνικό πολιτισμό στις αρχές του 20ου αι. Ένας από τους πρώτους μελετητές που έστρεψε το ενδιαφέρον του στην ιαπωνική παράδοση ήταν ο Γερμανός αρχιτέκτονας Bruno Taut, ο οποίος ανέδειξε τους ναούς *Ise Shrine* και το *Katsura Imperial Villa*, ως πρότυπα της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς της χώρας. Συγκεκριμένα, στο σχεδιασμό του συγκροτήματος Katsura, εντοπίζει της αρχές που διέπουν το κίνημα του μοντερνισμού. Ο Walter Gropius<sup>104</sup> αργότερα εξέφρασε την άποψή ότι οι έννοιες του Μοντέρνου κινήματος και της Ιαπωνικής αρχιτεκτονικής διαφέρουν, αλλά το μορφολογικό αποτέλεσμα είναι παρόμοιο.<sup>105</sup> Ακόμα, ο Frank Lloyd Wright, μελέτησε τις αξίες που διέπουν την ιαπωνική κουλτούρα και αρχιτεκτονική, με το κτήριο του Imperial Hotel στο Τόκιο να εγείρει τον ερώτημα της «ιαπωνικότητας». Ήταν κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου που

103. Στην Ιαπωνία πριν την περίοδο Meiji δεν υπήρχε λέξη που να σημαίνει παράδοση, δηλαδή η μεταβίβαση από γενιά σε γενιά του συνόλου των έργων που εκφράζουν έναν λαό και χαρακτηρίζεται από ανωνυμία, τυποποίηση και συλλογικότητα. Ωστόσο, η ίδια η έννοια της μετάδοσης πληροφοριών προφορικά εντοπίζεται στις αισθητικές και τεχνικές επιδιώξεις, συμπεριλαμβανομένου της κατασκευής και του σχεδιασμού κτηρίων και κήπων. Πηγή: Locher, Mira, *Traditional Japanese Architecture, An exploration of elements and forms*, Tuttle Publishing, 2010, σελίδα 84

104. Walter Gropius (1883-1969): Γερμανός αρχιτέκτονας και ιδρυτής της σχολής Bauhaus

105. Co, Francesco Dal, Gropius, Walter, Kengo Tange, Isozaki, Arata, *Katsura imperial villa*, Electa Architecture, 2005, σελίδα 5

άρχισε να μελετάται ο πολιτισμός της χώρας και να ορίζεται η παράδοση.<sup>106</sup>

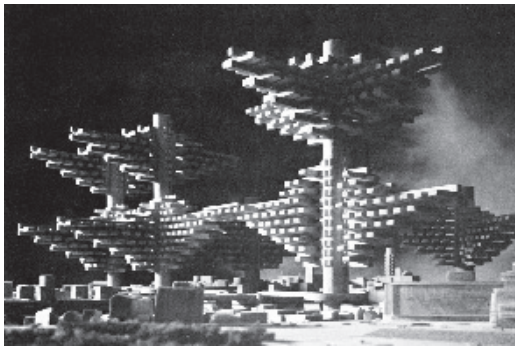


66. Ο Bruno Taut ήταν από τους πρώτους Δυτικούς μελετητές της Ιαπωνίας, που εντράφησε στην κουλτούρα και αρχιτεκτονική της χώρας



67. Imperial Hotel, Τόκιο. Έργο του Frank Lloyd Wright (1911-1923)

Αργότερα, στο δεύτερο μισό του 20ου αι., σηματοδοτείται το κίνημα των Μεταβολιστών που είχε ως όραμα ένα νέο παράδειγμα αστικού σχεδιασμού, που αναφερόταν σε μια πόλη μεταβαλλόμενη, όπως ακριβώς ένας ζωντανός οργανισμός. Η πόλη εξελίσσεται διαρκώς καθώς μεγαλώνει, βρίσκεται δηλαδή σε μια διαρκή κατάσταση αλλαγής και ανάπτυξης. Η θεωρία αυτή είναι εγγενής με τις αρχές του Βουδισμού και την ιαπωνική αντίληψη της αδιάκοπης αλλαγής της πραγματικότητας. «Από την αρχαιότητα, ο ιαπωνικός λαός πίστευε ότι τον κόσμο διέπει μια αδιάκοπη συνθήκη αλλαγής. Βασισμένοι σε αυτή την ιδέα, η ανθρώπινη ύπαρξη δεν μπορεί να σταθεί εναντίον της φύσης, αλλά ούτε και η αρχιτεκτονική και η πόλη. Αντιθέτως, πρέπει να υπακούει στη θεωρία της ζωής. Αυτό που πρέπει να αντιληφθούν σήμερα ως θεωρία της ζωής είναι ο μεταβολισμός.»<sup>107</sup> Ωστόσο το όραμα των Μεταβολιστών δεν διήρκεσε πάνω από μια δεκαετία και πολλές προτάσεις παρέμειναν μη υλοποιήσιμες. Δύο δεκαετίες περίπου αργότερα, άρχισε να αναδεικνύεται μια νέα γενιά αρχιτεκτόνων, παγκόσμιας αναγνώρισης, οι οποίοι ενσωμάτωσαν στοιχεία της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής στις σύγχρονες κατασκευές.



68. Clusters in the Sky, πρόταση του Arata Isozaki, 1962



69. Nakagin Capsule Tower, έργο του Kisho Kurokawa, 1970

106. Locher, Mira, Traditional Japanese Architecture, An exploration of elements and forms, Tuttle Publishing, 2010, σελίδα 95

107. Burgess, Ernest, The Growth of the City: An Introduction to a Research Project, Ardent Media, 1935, σελίδα 47-62

## ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Στην Ιαπωνία, η παραδοσιακή αρχιτεκτονική δεν αντανakλά ανησυχίες που να αφορούν τη τρισδιάστατη, συμπαγή χωρική σύνθεση του χώρου. Αντιθέτως, μελετώντας τα παραδοσιακά κτήρια, διαφαίνεται η προτίμηση των Ιαπώνων στην υπογράμμιση του νοήματος του χώρου, όπως προκύπτει από την αλληλουχία των σκιών. Σήμερα, ποικίλα παραδείγματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής της Ιαπωνίας, αντικατοπτρίζουν παραδοσιακές αξίες, όπως η αντίληψη του χώρου, η αντιμετώπιση των δομικών υλικών και των μεθόδων κατασκευής, η σχέση του εσωτερικού αρχιτεκτονικού χώρου με το εξωτερικό περιβάλλον και η ένταξη στοιχείων της φύσης σε αυτό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα εντοπίζονται τόσο σε κατοικίες όσο και σε δημόσια κτήρια.



70. Κολάζ αρχιτεκτόνων



71. «Το φως και ο αέρας αποκτούν νόημα μόνο όταν εισάγονται σε μια κατοικία με τη μορφή στοιχείων αποσπασμένων από τη φύση» Tadao Ando



72. Οι χώροι ζωντανεύουν με την αέναη αλλαγή των σκιών



73. Απόδοση του χωρικού βάθους μέσω της εναλλαγής των σκιών

...Architecture should remain silent and let nature in the guise of sunlight and wind...  
Tadao Ando

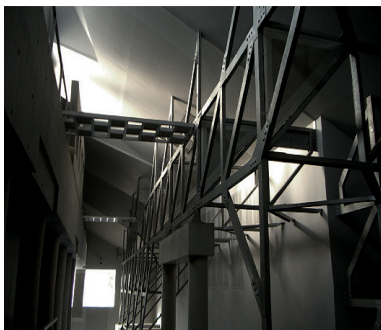
Μια από τις πιο εμβληματικές προσωπικότητες της σύγχρονης ιαπωνικής αρχιτεκτονικής είναι ο Tadao Ando. Η αρχιτεκτονική του αντανάκλα θεμελιώδεις αισθητικές αξίες της ιαπωνικής κουλτούρας με το φως να αποτελεί βασικό συνθετικό εργαλείο για τον ίδιο ώστε να αποδώσει την επιθυμητή αίσθηση του βάθους. Για τον Ando, το φως και το σκοτάδι είναι το απαραίτητο στοιχείο ώστε να αποκτήσουν νόημα τα αντικείμενα και οι μορφές. Ταυτόχρονα, υποστηρίζει πως το φως αποκτά σημασία μέσα από τις σχέσεις των αντικειμένων αυτών.<sup>108</sup> Σύμφωνα με τον ίδιο, το σκυρόδεμα αποτελεί το κατάλληλο υλικό, ώστε να δημιουργήσει «επιφάνειες που αναδεικνύονται μέσα από τις ακτίνες του φωτός. Οι τοίχοι γίνονται αφηρημένοι και αγγίζουν το ύστατο όριο του χώρου. Η πραγματικότητα τους αναιρείται και μόνο ο χώρος που περικλείουν δίνει την αίσθηση της πραγματικής ύπαρξης.»<sup>109</sup> Το αποτέλεσμα του σχεδιασμού του είναι εμποτισμένο με ένα δίπολο που δημιουργούν οι συμπαγείς όγκοι από τη μία πλευρά και οι κενοί χώροι που μέσω του περάσματος από το φως στη σκιά δίνουν υπόσταση στον εσωτερικό χώρο από την άλλη. Συνδυάζει με αυτόν τον τρόπο στοιχεία της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής με τον μοντερνισμό, μεταφράζοντας τα λόγια του Tanizaki με σύγχρονο τρόπο. Η αρχιτεκτονική του, αυτή των μινιμαλιστικών μορφών και της καθαρής γεωμετρίας, με μόνο διάκοσμο την αλληλουχία των σκιών, ερεθίζουν τις αισθήσεις, αντανakλώντας την οπτική εμπειρία των παραδοσιακών κατασκευών.

Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα των αρχιτεκτονικών του επιλογών αναγνωρίζεται η κατοικία *Koshino House* (Ashiya, 1984) η οποία αποτελείται από δύο παράλληλους ορθογώνιους όγκους, στο εσωτερικό των οποίων συνθέτονται χώροι δραματοποιημένοι από το φως. Το φως και η σκιά αποτελούν για τον αρχιτέκτονα άυλα υλικά που νοηματοδοτούν το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα, καθώς σύμφωνα με τον ίδιο «οι φόρμες αλλάζουν και αποκτούν νόημα λόγω των μεμονωμένων θραυσμάτων φωτός που εισάγονται σε αυτές και τους δίνουν ενδείξεις για το πέρασμα του χρόνου και τις αλλαγές των εποχών».<sup>110</sup> Η αλληλουχία των σκιών δηλαδή, που αποτυπώνεται πάνω στους τοίχους, αφενός τους αφαιρεί την αίσθηση της στιβαρότητας και αφετέρου συμβάλλει καταλυτικά στη βιωματική εμπειρία του χώρου, παραπέμποντας στις παραδοσιακές ιαπωνικές κατασκευές, όπου ο χώρος γινόταν αντιληπτός μέσω της μεσολάβησης του χρόνου.

108. Ando, Tadao, Co, Francesco Dal, Gregotti, Vittorio, Tadao Ando: complete works, Phaidon, Michigan, 1995, σελίδα 458

109. Frampton Kenneth, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική, μτφ. Ανδρουλάκης Θ., Παγκάλου Μ., εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σελίδα 286

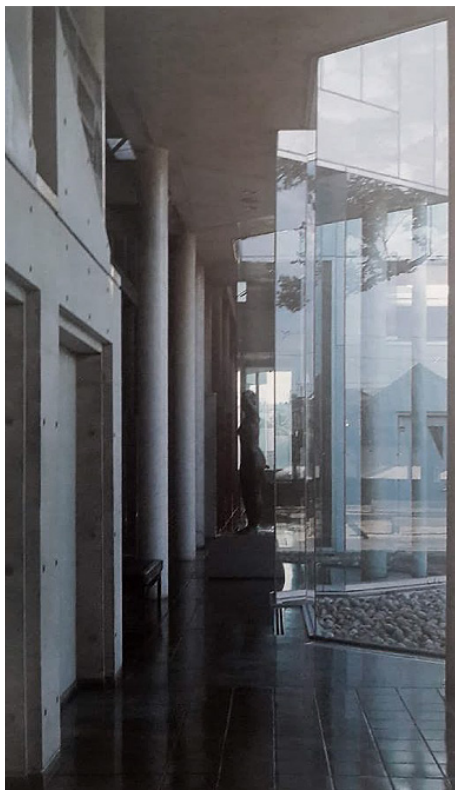
110. Γεωργιάδη, Βάλια, *ΦΩΣ ΗΜΙΦΩΣ Συγκριτική Προσέγγιση της Αισθητικής δύο Απομακρυσμένων Πολιτισμών, του Ελληνικού και του Ιαπωνικού, ως προς το Φως και την Αρχιτεκτονική*, Ερευνητική εργασία Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2005



74. η μεταλλική κατασκευή τοποθετημένη σε κολώνες από σκυρόδεμα δημιουργεί μοτίβα σκιών



75. Οι αλληπάλληλες αντανάκλασεις συνθέτουν μια ασαφή εικόνα



76. Εσωτερική φωτογραφία από τον χώρο υποδοχής



77. Αντανάκλασεις σε σημείο της γυάλινης όψης

...The glass surfaces superimpose illusion and reality, generating effects of what I call "boundary obscurity..." Hiroshi Hara

Η αρχιτεκτονική του Hiroshi Hara είναι αυτή των αλληπάλληλων αντανάκλασεων τις γυάλινες επιφάνειες που διαρθρώνουν έναν κόσμο που ερεθίζει τις αισθήσεις. Το φως που διαχέεται στους εσωτερικούς χώρους δημιουργεί σκιερά μοτίβα που εναλλάσσονται σε ένταση και ποιότητα σύμφωνα με τους χρονικούς ρυθμούς, αποκαλύπτοντας έναν ρευστό κόσμο που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα αλλά φαίνεται να επικαλείται εικόνες του ασυνείδητου.<sup>111</sup> Ο ίδιος επιθυμεί να απομακρύνει τον επισκέπτη από την διαδικασία του σκεπτικισμού, οδηγώντας τον στα όρια της ανθρώπινης συνείδησης, μέσω οπτικών ερεθισμάτων που αντιτίθενται στη στερεή πραγματικότητα. Τα κτήρια του εκφράζουν τη συνομιλία των απτών πραγμάτων με το διάχυτο φως, όπως ακριβώς στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική, επιδιώκοντας σύμφωνα με τον ίδιο μια «σύζευξη πραγματικότητας και φαντασίας».<sup>112</sup>

Το έργο του *Lida City Museum* (Nagano, 1986) επιδιώκει μια αδιάκοπη εναλλαγή διάχυτων εικόνων, βυθίζοντας τον επισκέπτη σε έναν «μυθικό κόσμο». Το κτήριο αποτελεί μια μεταγραφή της φύσης με τις στήλες από χάλυβα να δίνουν την αίσθηση του δάσους και τα γεωμετρικά σχήματα από αλουμίνιο, στερεωμένες πάνω από τις κολώνες αυτές να αναφέρονται στα σύννεφα. Το εσωτερικό κατακλύζεται από σκιές που διαχέονται προς όλες τις κατευθύνσεις ενώ το γυαλί της όψης σχηματίζοντας ένα ζιγκ-ζαγκ συνθέτει κατά τη διάρκεια της ημέρας διαφορετικές εικόνες λόγω των αντανάκλασεων. Αυτός ο σχολαστικός συνδυασμός των σύγχρονων υλικών, επιδιώκει να δημιουργήσει μια ρευστή και διάχυτη εικόνα του υλικού κόσμου, απομακρύνοντας τον επισκέπτη από την κατανόηση του χώρου μέσω της όρασης, αλλά αντιθέτως οδηγώντας των προς ενδόμυχα μέρη του νου, εμπλουτίζοντας την πραγματικότητα με τη φαντασία, μεταγράφοντας με αυτό τον τρόπο τις σχεδιαστικές προθέσεις των παραδοσιακών ιαπωνικών δωματίων.

111. Plummer, Henry, *Light in Japanese Architecture*, a+u Publishing, 1995, σελίδα 242

112. Hiroshi Hara, *GA Architect*, Τόκιο, 1993, τεύχος 13, σελίδα 143



78. Όψη του εξωτερικού κλιμακοστασίου από την πλευρά του δρόμου



79. Με τη σχολαστική επεξεργασία μοντέρνων υλικών ο αρχιτέκτονας δημιουργεί μια ασαφή εικόνα των δέντρων του εξωτερικού χώρου, με τέτοιο τρόπο που θυμίζει τα shoji

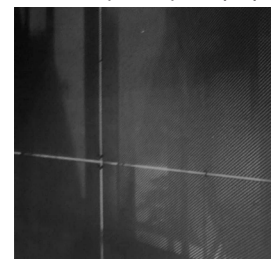


80. Χώρος υποδοχής

...The illusion that there can be secret places must be sustained...Fumihiko Maki

Η υπαινικτική ηρεμία που διέπει τα κτήρια του Fumihiko Maki δημιουργείται από τη χρήση βιομηχανικών υλικών, ο χειρισμός των οποίων συνδυαστικά με το φως αποδίδουν μια αίσθηση θαμπή, παρόμοια με τα παραδοσιακά κτήρια. Στα κτήρια του ενδεχομένως να μην διαφαίνεται εκ πρώτης όψης η σύνδεση με τη παραδοσιακή αρχιτεκτονική, καθώς οι εσωτερικοί χώροι δεν θυμίζουν τα σκοτεινά δωμάτια των παραδοσιακών κτηρίων της χώρας. Ωστόσο, ο Maki, μεταφράζει επιδέξια την αίσθηση της ασάφειας που διακρίνει την παραδοσιακή αρχιτεκτονική με τον σχολαστικό χειρισμό των μοντέρνων υλικών. Οι τοίχοι από αλουμίνιο, ανοξείδωτο χάλυβα και γυαλί αποτελούν ένα κολάζ λεπτών άχρωμων επιφανειών οι οποίες εισάγουν ποικίλες σκιές και αντανάκλασεις στον εσωτερικό χώρο.

Στο *Tepia Building* (Tokyo, 1989) ο αρχιτέκτονας αποδίδει με βιομηχανικά υλικά την αίσθηση της ημιδιαφάνειας και ασαφής αντανάκλασης της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής. Στο όριο της εισόδου με τον χώρο υποδοχής, εκτείνονται λεπτά, διάτρητα πανέλα από αλουμίνιο, κρεμασμένα από καλώδια. Είναι τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνουν την αίσθηση ότι αιωρούνται, ενώ από τις μικρές σχισμές ενδιάμεσά τους εισέρχεται ανεμπόδιστο το φως. Αυτά τα άχρωμα μεταλλικά φύλα χωρίς διάκοσμο θυμίζουν τα shōji, καθώς μεταφέρουν στο εσωτερικό μια διάχυτη εικόνα των σχημάτων και των χρωμάτων του εξωτερικού χώρου. Αντίστοιχα, στη βόρεια πλευρά του κτηρίου, προβάλλεται ο όγκος του κλιμακοστασίου, μέρος του οποίο βρίσκεται πίσω από μια διπλή στρώση μεταλλικών πανέλων. Από την πλευρά του δρόμου η επιφάνεια που σχηματίζουν τα πανέλα αυτά, παραπέμπει σε κουρτίνα πίσω από την οποία διαγράφεται θαμπά η παρουσία της σκάλας. Μονάχα η σκιά της προδίδει με ακανόνιστο τρόπο το σχήμα της. Ωστόσο για έναν παρατηρητή που κινείται σε αυτή το οπτικό αποτέλεσμα είναι πολύ διαφορετικό. Η επιλογή διπλής στρώσης πανέλων, επικαλύπτει τα ενδιάμεσα κενά τους, αποκόπτοντας σχεδόν εξολοκλήρου την οπτική επαφή με τα δρόμο και το εξωτερικό περιβάλλον αφήνοντας μόνο ασθενείς σκιές να μαρτυρούν την παρουσία τους.<sup>113</sup>



81. Φωτογραφίες εσωτερικού χώρου



113. Plummer, Henry, *Light in Japanese Architecture*, a+u Publishing, 1995, σελίδα 184



82. Τα όρια της κατασκευής γίνονται δυσδιάκριτα



83. Η αντανάκλαση του εξωτερικού περιβάλλοντος γίνεται μέρος της βιωματικής εμπειρίας του εσωτερικού χώρου



84. Φωτογραφία εσωτερικού χώρου



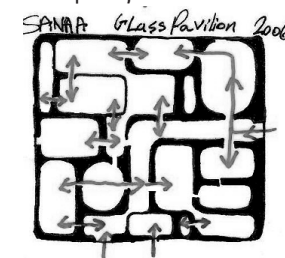
85. Εξωτερική όψη

...We bring the light everywhere to avoid hierarchy...Kazuyo Sejima

Η αρχιτεκτονική των SANAA είναι αυτή των ορίων. Η συνθετική ικανότητα των Kazuyo Sejima και Ryue Nishizawa δημιουργεί αντικείμενα που σχεδόν αναιρούν την υλική υπόσταση των δομικών στοιχείων, είτε αυτά αποτελούνται από μέταλλο είτε από σκυρόδεμα. Το λευκό φως που εισέρχεται στο εσωτερικό των κτηρίων και διαχέεται προς όλες τις κατευθύνσεις δημιουργώντας συνεχόμενες αντανάκλασεις και ασθενείς σκιές, διαδραματίζει καταλυτικό παράγοντα στην απόδοση της ασάφειας των ορίων, σχεδιαστική επιδίωξη που εντοπίζεται όπως αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας με διαφορετικό τρόπο μέσω των βαθύ σκιών.

Η κομψότητα των έργων τους έγκειται εν μέρει στην απόδοση της ασάφειας και στην αίσθηση της εξαφάνισης του υλικού κόσμου.<sup>114</sup> Οι τοίχοι με το ελάχιστο δυνατό πάχος, οι λεπτότατες κολώνες, τα κουτιά μέσα σε άλλα κουτιά που αποσυντίθενται από την ίδια τους τη διαφάνεια μέσα σε αντανάκλασεις, είναι σχεδιασμένα προσεκτικά με χαρακτηριστική γεωμετρική αυστηρότητα.

Στο έργο *Glass Pavilion at the Toledo Museum of Art* (Ohio, 2006) σχεδιασμένο με βάση ένα πλέγμα καμπύλων μορφών, οι εκθεσιακοί χώροι περικλείονται σε στρογγυλές γυάλινες επιφάνειες. Το φως που διαχέεται στον εσωτερικό χώρο λειτουργεί ενοποιητικά ως προς τις χωρισμένες αίθουσες, καθώς σύμφωνα με τους SANAA συμβάλει στην αποφυγή της ιεράρχησης των χώρων,<sup>115</sup> σχεδιαστική αρχή που θυμίζει την παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Ιαπωνίας με τους μεγάλους ενοποιημένους χώρους. Παράλληλα, οι σκιές που εισέρχονται στον χώρο αντανakλώνται στις επιφάνειες αυτές, καθιστώντας τα όρια μεταξύ των εκθεσιακών χώρων και του εξωτερικού περιβάλλοντος σχεδόν αόρατα. Μετατρέπουν με αυτόν τον τρόπο το τοπίο σε μέρος της διαδρομής εσωτερικά του μουσείου δημιουργώντας στον επισκέπτη μια αίσθηση ρευστότητας και ασάφειας του υλικού περιβάλλοντος που τον περιβάλλει.<sup>116</sup>



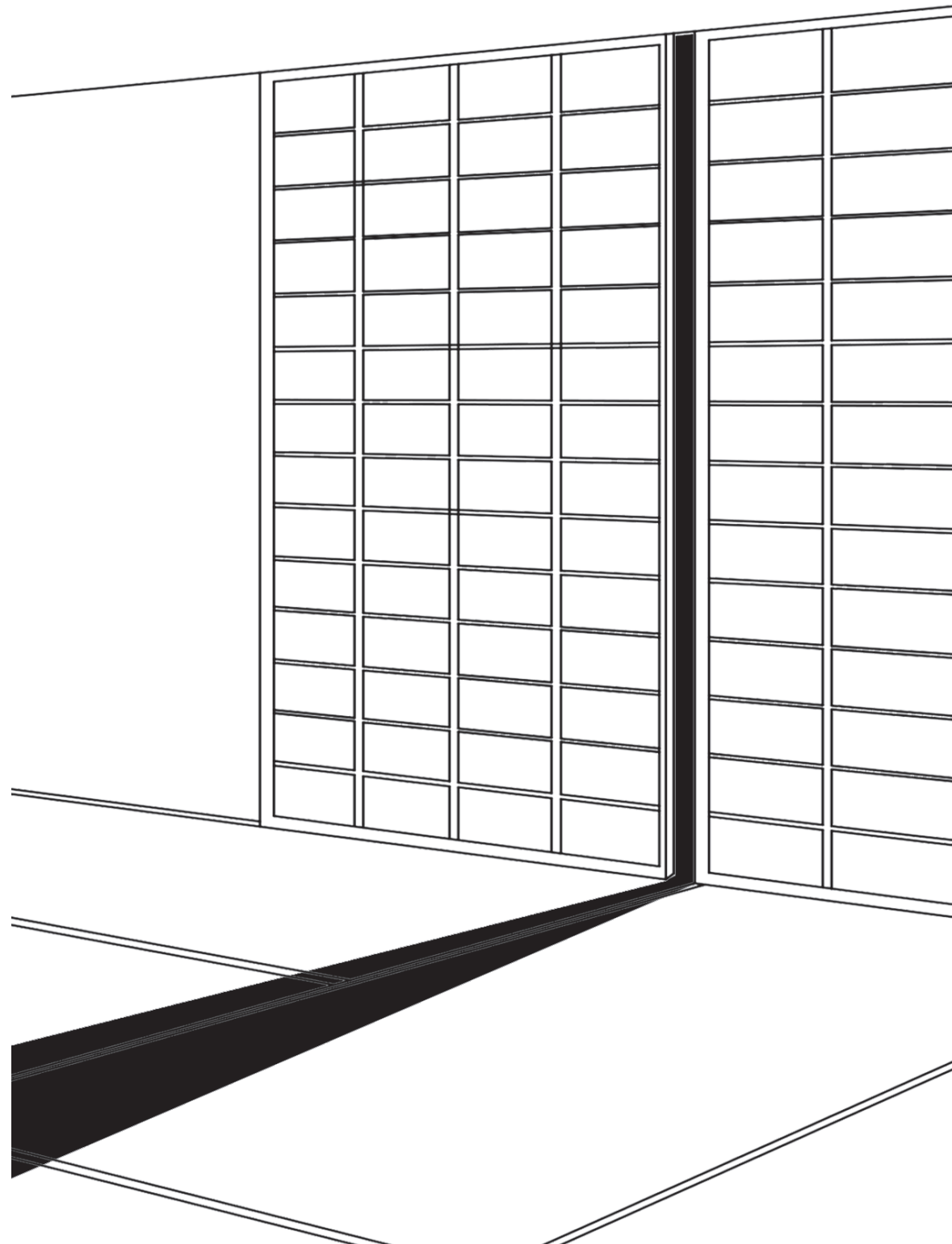
86. Διαγραμματική κάτοψη

114. Monografia SANAA 1990-2007, Arquitectura Viva, 2006, τεύχος 121, σελίδα 7

115. <https://www.archdaily.com/795815/kazuyo-sejima-explains-the-influence-of-light-and-the-color-white-in-sanaas-work>

116. Monografia SANAA 1990-2007, Arquitectura Viva, 2006, τεύχος 121, σελίδα 78

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ



Σύμφωνα με τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι η πολύπλοκη ερμηνεία της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής δεν μπορεί να στηριχθεί στη μελέτη των υλικών και των κατασκευαστικών μεθόδων των αρχέγονων λαών καθώς δεν αποτελούν καταλυτικό παράγοντα στη διαμόρφωση της δομικής και μορφολογικής τυπολογίας της παραδοσιακής κατασκευής, αλλά ιδιαίτερη έμφαση πρέπει να δοθεί στις κοινωνικές μεταβλητές οι οποίες αναφέρονται σε ένα σύνολο παραγόντων που αφορούν τον πολιτισμό, τη θρησκεία και την οικονομία, καθώς «από τη στιγμή που θα κατανοήσουμε την ταυτότητα ενός πολιτισμού και αποκτήσουμε μια βαθύτερη γνώση των αξιών του, θα μπορέσουμε να καταλάβουμε ευκολότερα και τις επιλογές στις οποίες έχει προβεί ανάμεσα στους πιθανούς τρόπους αντιμετώπισης των υλικών και πολιτισμικών μεταβλητών.»<sup>117</sup>

Στην περίπτωση της Ιαπωνίας, η πρώτη ύλη και η κατασκευαστική τεχνογνωσία ήταν τέτοιες που ο αρχέγονος λαός συνήθισε να ζει στο σκοτάδι απολαμβάνοντας την υπαινικτική ποιότητα που αυτό απέδιδε στο χώρο. Σύμφωνα με τον Tanizaki, οι Ιάπωνες έχοντας συνηθίσει να κατοικούν στη βαθιά σκιά που άπλωνε η στέγη στο οικοδόμημα, επέλεξαν να αναδείξουν τον πλούτο του κόσμου των σκιών αντί να τον αντιπαλέψουν με νέες κατασκευαστικές μεθόδους. Όπως ειπώθηκε όμως προηγουμένως η επιλογή αυτή δεν μπορεί να αποδοθεί μόνο σε υλικούς παράγοντες. Αναγνωρίζοντας το πολιτισμικό υπόβαθρο που ενυπάρχει στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική, η κατανόησή της μπορεί να επιτευχθεί με τη μελέτη των βασικών αρχών που διέπουν την ιαπωνική κουλτούρα, χωρίς τη προσκόλληση σε δυτικά κριτήρια αξιολόγησης.

Για αιώνες, οι Ιάπωνες χειρίζονταν το φως της ημέρας επιδέξια ώστε να κατασκευάσουν μια υπαινικτική ατμόσφαιρα. Το φως που εισέρχεται στα ιαπωνικά δωμάτια, επιδιώκει την οπτική του αόρατου, που αντιλαμβανόμαστε μόνο με κλειστά τα μάτια. Η ψυχρή ομορφιά αυτής της αρχιτεκτονικής καθρεφτίζει τον πυρήνα της ιαπωνικής κουλτούρας, το Ζεν Βουδισμό, η κατανόηση του οποίου αποτελεί σημαντικό μέρος της ερμηνείας της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής της χώρας. Ωστόσο, η ουσία του δεν μπορεί να αποδοθεί επακριβώς καθώς η φιλοσοφία του αρνείται να δεσμευτεί εννοιολογικά υποστηρίζοντας την βιωματική εμπειρία ως το μέσο ανάγνωσής της. Θα μπορούσαμε να πούμε συνοπτικά ότι αποτελεί ένα πεδίο σκέψης που αναζητά την κατανόηση της βαθιάς λεπτότητας και ευαισθησίας ακόμα και των πιο απλών καθημερινών πραγμάτων και ενεργειών μέσω μιας νοητικής κατάστασης που απορρέει από την πειθαρχημένη ζωή και αυτοσυγκέντρωση. Η φιλοσοφία του δεν συνάδει με τη δυτική σκέψη η οποία βασίζεται στην εκλογίκευση, αντίθετα υποστηρίζει πως όταν το μυαλό είναι ελεύθερο από τους περιορισμούς που θέτει η όραση, διερευνώντας τον κόσμο των αισθήσεων μπορεί το άτομο να οδηγηθεί στην πνευματική ολοκλήρωση και ελευθερία.

117. Rapoport, A., επιμ. Φιλιππίδης, Δ., Ανώνυμη αρχιτεκτονική και πολιτιστικοί παράγοντες, , εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 2010, σελίδα 71

Η θεώρηση αυτή της πραγματικότητας επηρέασε καταλυτικά την ιαπωνική αισθητική η οποία συνδέεται με την έννοια της ασάφειας, με το σκοτάδι να αποδίδει το απαραίτητο στοιχείο του μυστηρίου. Η προσέγγιση αυτή της ομορφιάς επηρέασε εξίσου και τις ιαπωνικές αρχιτεκτονικές κατασκευές διαμορφώνοντας μια πολύ ιδιαίτερη αντίληψη για τον χώρο, η οποία δεν έγκειται στην αυστηρή ανάγνωση των τριών διαστάσεων. Περισσότερο μάλλον, ο χώρος για τους Ιάπωνες υπονοείται μέσω της αλληλουχίας διαφορετικών σκιών και η ανάγνωσή του βασίζεται στη βιωματική εμπειρία. Η αρχιτεκτονική τους, αυτή των βαθιών σκιών που απλώνονται στο εσωτερικό της κατασκευής, αποδεδειγμένα τον παρατηρητή από τους περιορισμούς της όρασης, αρθρώνοντας έναν κόσμο δυσδιάκριτο. Μέσα σε αυτόν, οι Ιάπωνες απολαμβάναν τη θαμπάδα των υλικών και την ασάφεια των περιγραμμάτων και ορίων, δημιουργώντας μια απόμνημη ατμόσφαιρα όπου το ανθρώπινο μάτι εμπλέκεται έμμεσα. Κάθε επιφάνεια μοιάζει να εξαφανίζεται, αφήνοντας πίσω της έναν κόσμο απόλυτης ησυχίας και ένα αίσθημα απομόνωσης. Το μονόχρωμο και θαμπό φως άρα ήταν ουσιαστικό για τη λατρεία της σκαιής απλότητας και της πρωτόγονης ατμόσφαιρας, στοιχεία που απορρέουν από τη βουδιστική σκέψη. Το ισχνό φως που διαχέεται στα κτήρια, ήταν κενό από χρωματισμούς και αισθησιασμό, αυστηρό και ταπεινό, και έτσι η κατάλληλη ατμόσφαιρα για την πνευματική απομόνωση του Ζεν, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ίσως το δωμάτιο του τσαγιού.

Αυτές οι σχεδιαστικές επιλογές φαίνεται να αλλοιώθηκαν σε μεγάλο βαθμό με τη ραγδαία δυτικοποίηση της Ιαπωνίας, από τον 20ο αι., όποτε και παρατηρείται συνολικά μια έντονη διάβρωση πολλών στοιχείων της καθημερινής ζωής. Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής συγκεκριμένα πολλές από τις βασικές αρχές που καθόριζαν την κατασκευή, τροποποιήθηκαν ώστε να μιμούνται αυτές της Δύσης. Ο παραπάνω χειρισμός του φωτός σταδιακά εγκαταλείπεται, με τη χρήση ηλεκτρικού φωτισμού να αλλοιώνει την υπαινικτική ατμόσφαιρα των παραδοσιακών ιαπωνικών δωματίων. Ωστόσο πολλοί σύγχρονοι Ιάπωνες αρχιτέκτονες διαχειρίστηκαν με ιδιαίτερο τρόπο την ατμόσφαιρα του ημίφωτος, εμπλουτίζοντας έτσι την σύγχρονη αρχιτεκτονική με στοιχεία της παραδοσιακής ιαπωνικής σκέψης, προσπαθώντας να αποδώσουν με σύγχρονο τρόπο την αίσθηση της ασάφειας, χωρίς να υποκύπτουν σε σκηνογραφικό μιμητισμό των υλικών και των μορφών της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής. Στα έργα του Tadao Ando εντοπίζεται ο αντίστοιχος μυστικισμός που διέπει την ιαπωνική αρχιτεκτονική του παρελθόντος με το χειρισμό του φωτός να αποτελεί βασικό εργαλείο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Ο αρχιτέκτονας χειραγωγεί το φως και τη μορφή, για να δημιουργήσει εσωστρεφείς χώρους που αρθρώνονται από τοίχους εμφανούς σκυροδέματος, οι οποίοι είναι και οι τελικοί αποδέκτες του φωτός, πάνω στους οποίους αποτυπώνεται το πέρασμα του χρόνου. Με αυτόν το τρόπο οι στιβαροί όγκοι παύουν να γίνονται αντιληπτοί ως στατικά μέρη της κατασκευής καθώς ζωντανεύουν με την αλληλουχία των σκιών, παραπέμποντας στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της χώρας, όπου οι τοίχοι δεν όριζαν απόλυτα τον χώρο καθώς ο ίδιος βιωνόταν μέσα από τις βαθιές σκιές. Στα έργα των

υπόλοιπων αρχιτεκτόνων, δηλαδή των Hara, Maki, και SANAA οι αρχιτεκτονικές μεταφράσεις της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής ίσως είναι πιο δυσδιάκριτες καθώς οι βαθιές σκιές είναι σχεδόν εξαφανισμένες δίνοντας την θέση τους στα φωτεινά εσωτερικά που ανταποκρίνονται στις σύγχρονες ανάγκες. Ωστόσο, με μια δεύτερη ανάγνωση των έργων τους, παρατηρεί κανείς ότι βασικές προθέσεις της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, όπως η αίσθηση της ασάφειας, οι δυσδιάκριτες εικόνες του εξωτερικού περιβάλλοντος, η αίσθηση της εξαφάνισης των ορίων της κατασκευής που άλλοτε επιτυγχάνονταν με τον σχολαστικό χειρισμό των σκιών, εντοπίζονται στα σύγχρονα έργα των αρχιτεκτόνων με διαφορετικό τρόπο. Οι αλληπάλληλες αντανakλάσεις στο έργο του Hara, συνθέτουν μια εικόνα που ξεφεύγει από τα πεδία της συνείδησης, όπως ακριβώς βιωνόταν ο σκιερός χώρος παλαιότερα. Αντίστοιχη αίσθηση αναδίδει το έργο των SANAA, οι οποίοι με το ιδιαίτερο χειρισμό των υλικών και της γεωμετρίας που χαρακτηρίζει το σύνολο των έργων τους παράγουν μια αρχιτεκτονική σχεδόν άυλη, με τα όρια, τόσο της κατασκευής όσο και του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο, να καθίστανται δυσδιάκριτα, όπως συνέβαινε στις κατασκευές του παρελθόντος, όπου ο χώρος δεν νοούταν ως «τριδιάστατη οντότητα» αλλά γινόταν αντιληπτός μέσω της βιωματικής εμπειρίας. Ο Maki εκτός από τις αντανakλάσεις στις γυάλινες επιφάνειες τοποθετεί σχολαστικά σειρές από μεταλλικά πανέλα διαφόρων διαστάσεων, μέσα από τα οποία ρυθμίζει την οπτική εμπειρία του επισκέπτη που βρίσκεται στο εσωτερικό του κτηρίου. Χωρίς να καταφεύγει σε τεχνικές του παρελθόντος, δεν στηρίζεται στην απόλυτη σκιά και τη χρήση των shoji για να δημιουργήσει μια δυσδιάκριτη εικόνα του εξωτερικού περιβάλλοντος και των εσωτερικών χώρων μεταξύ τους, αλλά διαχέοντας ένα μαλακό φως σχεδόν παντού, αποδίδει με αντίστοιχο τρόπο την αίσθηση της ασάφειας, με τη χρήση των πανέλων.

Έτσι, σε μεγάλο βαθμό οι αρχές της ιαπωνικής κουλτούρας και οι αισθητικές αξίες φαίνεται να είναι βαθιά ριζωμένες στη φιλοσοφία των Ιαπώνων αρχιτεκτόνων, καθιστώντας την παράδοση μια παρούσα συνιστώσα που επηρεάζει το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα και τη μελέτη της βασικό εργαλείο για την ανάγνωση των σύγχρονων αρχιτεκτονικών έργων.

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Ando, Tadao, Co, Francesco Dal, Gregotti, Vittorio, *Tadao Ando: complete works*, Phaidon, Michigan, 1995
2. Brandi, Ulrike, *Lighting Design*, Birkhauser, 2001
3. Burgess, Ernest, *The Growth of the City: An Introduction to a Research Project*, Ardent Media, 1935
4. Co, Francesco Dal, Gropius, Walter, Kengo Tange, Isozaki, Arata, *Katsura imperial villa*, Electa Architecture, 2005
5. Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, μτφ. Ανδρουλάκης Θ., Παγκάλου Μ., εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2009
6. Holl, Steven, Nakamura, Toshio, Perez-Gomez, Alberto, *Questions Of Perception: Phenomenology Of Architecture*, a+u Publishing, 1994
7. Hume, Nancy G., *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, New York Press, 1995
8. Isozaki, Arata, *Japan-ness in Architecture*, MIT Press, 2006
9. Izutsu Toshihiko, *The theory of beauty in classical aesthetics of Japan*, Springer Netherlands, 1981
10. Juniper, Andrew, *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle Publishing, 2011
11. Kakuzō, Okakura, *Το βιβλίο του τσαγιού*, μτφ. Πασχαλίδου Αλίνα, Εκδ. Ερατώ, Αθήνα, 1992
12. Kenkō, Yoshida, *Essays in Idleness*, μτφ. Keene, Donald, Columbia University Press, 1998
13. Kojiro, Yuichiro, *Forms in Japan*, Nabu Press, 2011
14. Komparu Kunio, *The No Theatre*, Principles and perspectives, Weatherhill, Tokyo, 1983
15. Kurokawa Kishō, *The Philosophy of Symbiosis*, Academy Editions, Michigan, 1994
16. Locher, Mira, *Traditional Japanese Architecture*, An exploration of elements and forms, Tuttle Publishing, 2010

17. Millet, S. Marietta, *Light Revealing Architecture*, Van Nostrand Reinhold, Michigan, 1996
18. Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, Το πνεύμα του τόπου. Για μια φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, μτφ. Φραγκόπουλος Μίλτος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009
19. Nute, Kevin, *Place, time and Being in Japanese Architecture*, Psychology Press, 2004
20. Plummer, Henry, *Light in Japanese Architecture*, a+u Publishing, 1995
21. Plummer, Henry, *The Architecture of Natural Light*, Monacelli Press, 2009
22. Rapoport, A., επιμ. Φιλίππιδης, Δ., *Ανώνυμη αρχιτεκτονική και πολιτιστικοί παράγοντες*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 2010
23. Ritchie, Donald, *A tractate on Japanese aesthetics*, Stone Bridge Press, 2007
24. Starobinski, Jean, *The Living Eye*, Harvard University Press, 1989
25. Suzuki, T. Daisetz, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, 1938
26. Tanizaki, Jun'ichirō, *Το εγκώμιο της σκιάς*, μτφ. Ευαγγελίδης Παναγιώτης, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1995
27. Taut, Bruno, *Houses and People of Japan*, Sanseido Company, 1958
28. Thích, Thiên-Ân, *Zen Philosophy, Zen Practice*, Dharma Pub., 1975
29. Tuan Yi-Fu, *Space and Place, The Perspective of Experience*, University Of Minnesota Press, 2001
30. Watsuji, Tetsurō, *A Climate, A Philosophical Study*, Print. Bureau, Japanese Government, 1961

## ΑΡΘΡΑ

31. Τραγανού, Τζίλλυ, *Άρης Κωνσταντινίδης, Tadao Ando: Μια παράλληλη ανάγνωση*, Τεχνικά Χρονικά, τόμος 14, τεύχος 4
32. Kaula, David, *On Noh Drama*, The Tulane Drama Review, τόμος 5, τεύχος 1
33. Lazarin, Michael, *Phenomenology of Japanese Architecture: En (edge,*

*connection, destiny)*, Studia Phaenomenologica, τεύχος 14

34. Nitschke, Gunter, *MA: Place, Space, Void*, Kyoto Journal, 2018
35. Parkes, Graham, *Japanese Aesthetics, The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (επιμέλεια),
36. Prusinski, Lauren, *Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History*, Studies on Asia, τεύχος 2
37. Tsubaki, Andrew, *Zeami and the Transition of the Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, τόμος 4, τεύχος 30

## ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

38. Γεωργιάδη, Βάλια, *ΦΩΣ ΗΜΙΦΩΣ Συγκριτική Προσέγγιση της Αισθητικής δύο Απομακρυσμένων Πολιτισμών, του Ελληνικού και του Ιαπωνικού, ως προς το Φως και την Αρχιτεκτονική*, Ερευνητική εργασία Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2005
39. Κοπποπούλου, Κυριακή Λυδία, *Η αποτύπωση της παραδοσιακής έννοιας του κενού μα στη σύγχρονη Ιαπωνική Αρχιτεκτονική*, Ερευνητική εργασία Ε.Μ.Π., Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2015
40. Σιαβελή Δανάη, *Η αρχιτεκτονική της κατοίκησης στην Ιαπωνία*, Ερευνητική εργασία Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2015

## ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

41. Hiroshi Hara, GA Architect, Τόκιο, 1993, τεύχος 13
42. *Monografia SANAA 1990-2007*, Arquitectura Viva, 2006, τεύχος 121

## ΔΙΑΔΥΚΤΙΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

43. <https://en.wikipedia.org/wiki/Haiku>
44. <https://www.archdaily.com/795815/kazuyo-sejima-explains-the-influence-of-light-and-the-color-white-in-sanaas-work>
45. <https://en.wikipedia.org/wiki/Shinto>
46. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jun%27ichir%C5%8D\\_Tanizaki](https://en.wikipedia.org/wiki/Jun%27ichir%C5%8D_Tanizaki)

47. [https://en.wikipedia.org/wiki/Yoshida\\_Kenk%C5%8D](https://en.wikipedia.org/wiki/Yoshida_Kenk%C5%8D)

## ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. : Ιδία επεξεργασία
2. : <http://www.oldtokyo.com/temple-of-the-goddess-of-mercy-asaku-sa-kannon-c-1910/>
3. : Nute, Kevin, *Place, time and Being in Japanese Architecture*, Psychology Press, 2004, σελίδα 66
4. : <http://meditationguru.org/zen-meditation/>
5. : Ιδία επεξεργασία
6. : [https://en.wikipedia.org/wiki/Hasegawa\\_T%C5%8Dhaku#/media/File:Hasegawa\\_Tohaku\\_-\\_Pine\\_Trees\\_\(Sh%C5%8Drin-zu\\_by%C5%8Dbu\)\\_-\\_left\\_hand\\_screen.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Hasegawa_T%C5%8Dhaku#/media/File:Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_(Sh%C5%8Drin-zu_by%C5%8Dbu)_-_left_hand_screen.jpg)
7. : <https://withinstrikingdistance.wordpress.com/2017/01/08/field-report-ritsurin-koen-takamatsu-japan-10-july-2015/10jul15-006-japan-shikoku-kagawa-takamatsu-ritsurin-koen-garden-kikugetsu-tei-teahouse/>
8. : Millet, S. Marietta, *Light Revealing Architecture*, Van Nostrand Reinhold, Michigan, 1996, σελίδα 25
9. : <https://wonderlartcafe.tumblr.com/post/172940869420/nobrash-festivity-koho-shoda-no-series-wedding>
10. : <http://www.jaodb.com/db/compareitems.asp?varPDindex=12277&varscholar=&varlanguage=E>
11. : Nute, Kevin, *Place, time and Being in Japanese Architecture*, Psychology Press, 2004, σελίδα 12
12. : <http://www.arthousecrouchend.co.uk/hokusaibeyond-great-wave-presented-british-museum/>
13. : [https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese\\_tea\\_ceremony#/media/File:Y%C5%8Dsh%C5%AB\\_Chikanobu\\_Cha\\_no\\_yu.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_tea_ceremony#/media/File:Y%C5%8Dsh%C5%AB_Chikanobu_Cha_no_yu.jpg)
14. : <https://www.flickr.com/photos/barbery/8277664364/lightbox/>
15. : <https://www.flickr.com/photos/barbery/8277664364/lightbox/>

16. : <https://www.lomography.com/magazine/325791-genius-loci-winners>

17. : Millet, S. Marietta, *Light Revealing Architecture*, Van Nostrand Reinhold, Michigan, 1996, σελίδα 40

18. : <https://www.flickr.com/photos/barbery/8277664364/lightbox/>

19. : <https://www.viewbug.com/contests/masters-photo-contest/2217410>

20. : <https://i.pinimg.com/originals/dd/10/8d/dd108dc9baae4aa5930264b41c12dcc3.jpg>

21. : <https://i.pinimg.com/originals/dd/10/8d/dd108dc9baae4aa5930264b41c12dcc3.jpg>

22. : <https://i.pinimg.com/originals/dd/10/8d/dd108dc9baae4aa5930264b41c12dcc3.jpg>

23. : <http://piccsy.com/2012/05/the-bridge-over-tadami-river-in-fukushima-japan/>

24. : <https://dissolve.com/video/Fog-Lake-Mashu-Caldera-Hokkaido-royalty-free-stock-video-footage/001-D112-23-244>

25. : Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, Το πνεύμα του τόπου. Για μια φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, μτφ. Φραγκόπουλος Μίλτος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2009, σελίδα 34

26. : <http://www.nipponterest.com/>

27. : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53228>

28. : Hozumi Kazuo, Nishi Kazuo, *What is Japanese architecture*, Kodansha USA, 2012, σελίδα 120-121

29. : <http://www.theartwolf.com/landscapes/sesshu-toyo-paisaje-tintarota.htm>

30. : Suzuki, T. Daisetz, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, 1938, σελίδα 155

31. : Nute, Kevin, *Place, time and Being in Japanese Architecture*, Psychology Press, 2004, σελίδα 23

32. : Co, Francesco Dal, Gropius, Walter, Kengo Tange, Isozaki, Arata, *Katsura imperial villa*, Electa Architecture, 2005, σελίδα 271

33. : Juniper, Andrew, *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle Publishing, 2011, σελίδα 32
34. : <https://www.moraapproved.com/blogs/the-mora-diy-specials/the-best-kintsugi-ever>
35. : Hozumi Kazuo, Nishi Kazuo, *What is Japanese architecture*, Kodan-sha USA, 2012, σελίδα 54
36. : Ο.π., σελίδα 61
37. : Ο.π., σελίδα 84
38. : [https://www.flickr.com/photos/tanaka\\_juuyoh/5890032286/](https://www.flickr.com/photos/tanaka_juuyoh/5890032286/)
39. : [https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn2/9248\\_482265005214190\\_284343869\\_n.jpg](https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn2/9248_482265005214190_284343869_n.jpg)
40. : <http://www.takayamaryokan.jp/english/shirakawa/gasshou.htm>
41. : <https://www.treehugger.com/sustainable-product-design/minkas-japanese-recycled-houses.html>
42. : <https://www.flickr.com/photos/barbery/5620396447/in/photostream>
43. : <https://www.designboom.com/architecture/uemachi-laboratory-house-in-nara-japan-07-25-2014/>
44. : <https://collections.lacma.org/node/190477>
45. : Hozumi Kazuo, Nishi Kazuo, *What is Japanese architecture*, Kodan-sha USA, 2012, σελίδα 61
46. : Isozaki, Arata, *Japan-ness in Architecture*, MIT Press, 2006, σελίδα 120
47. : Plummer, Henry, *Light in Japanese Architecture*, a+u Publishing, 1995, σελίδα 14
48. : Ο.π., σελίδα 15
49. : Ο.π. σελίδα 116
50. : <http://www.zoukei.net/kyoto/koutouin.htm>
51. : <http://mp.163.com/v2/article/detail/D291UJUP0514H70Q.html>
52. : Ο.π.
53. : <https://i.pinimg.com/736x/80/65/e0/8065e0e5b8f9b459feb2cb96ae127db4.jpg>
54. : <http://pikby.com/media/57280226490826763/>
55. : <https://www.flickr.com/photos/bonguri/5417971772/>
56. : <http://photohito.com/photo/1894338/>
57. : <http://photozou.jp/photo/show/3034441/210440116>
58. : <http://sankan.kunaicho.go.jp/english/guide/katsura.html>
59. : <http://pie.co.jp/search/detail.php?ID=5012>
60. : <https://acafe.msc.sony.jp/photo/detail/item/000006358687U4>
61. : Hozumi Kazuo, Nishi Kazuo, *What is Japanese architecture*, Kodan-sha USA, 2012, σελίδα 108
62. : <https://i.pinimg.com/originals/16/cf/19/16cf197564ec0de56b6c1f6ff40db95b.jpg>
63. : Nute, Kevin, *Place, time and Being in Japanese Architecture*, Psychology Press, 2004, σελίδα 101
64. : [http://puremindblower.blogspot.com/2015\\_02\\_01\\_archive.html](http://puremindblower.blogspot.com/2015_02_01_archive.html)
65. : Ο.π.
66. : <https://bid.gzauctions.com/lots/view/1-MWY7W/houses-and-people-of-japan-by-bruno-taut>
67. : [https://www.architecturaldigest.com/gallery/iconic-20th-century-buildings-that-have-been-demolished?mbid=social\\_facebook](https://www.architecturaldigest.com/gallery/iconic-20th-century-buildings-that-have-been-demolished?mbid=social_facebook)
68. : <https://architizer.com/blog/inspiration/collections/beyond-metabolism/>
69. : <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Nakagin.jpg>
70. : Ιδία επεξεργασία
71. : <https://www.archiweb.cz/en/b/dum-koshino>
72. : <https://www.archiweb.cz/en/b/dum-koshino>
73. : <https://www.archiweb.cz/en/b/dum-koshino>
74. : <http://architecturephoto.net/syasin/014/he014.htm>

75. : Plummer, Henry, *Light in Japanese Architecture*, a+u Publishing, 1995, σελίδα 273
76. : Ο.π., σελίδα 271
77. : Ο.π., σελίδα 272
78. : Ο.π., σελίδα 200
79. : Ο.π., σελίδα 373
80. : [http://www.maki-and-associates.co.jp/details/index\\_pic.html?p-cd=51](http://www.maki-and-associates.co.jp/details/index_pic.html?p-cd=51)
81. :Plummer, Henry, *Light in Japanese Architecture*, a+u Publishing, 1995, σελίδα 184
82. : <https://iwan.com/portfolio/a-sanaa-toledo-glass-pavilion/>
83. : <https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1098153>
84. :<http://progressivereactionary.blogspot.com/2006/08/sanaa-in-toledo.html>
85. :<https://www.archiweb.cz/en/b/skleneny-pavilon-muzea-umeni-v-toledu>
86. :<https://archidialog.com/tag/glass-pavilion/>



