




Πολυτεχνείο Κρήτης
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Χωρικές μεταφράσεις της Οικειότητας:

το παράδειγμα της Κατοικίας



Ερευνητική Εργασία

Δανάη Κυριαζίδη-Αναγνωστοπούλου
Επιβλέπουσα Διδάσκουσα: Δήμητρα Χατζησάββα

Χανιά
Μάρτιος, 2019

Πολυτεχνείο Κρήτης
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

**Χωρικές μεταφράσεις
της Οικειότητας:**
το παράδειγμα της Κατοικίας

Ερευνητική Εργασία

Δανάη Κυριαζίδη-Αναγνωστοπούλου
Επιβλέπουσα Διδάσκουσα: Δήμητρα Χατζησάββα

Περίληψη

Η παρούσα ερευνητική εργασία επιχειρεί να διερευνήσει και να αναδείξει τα στοιχεία που κάνουν έναν χώρο οικείο, εξετάζοντας ακόμα και χώρους διφορούμενους ως προς αυτή την ιδιότητα όπως τα ερείπια, χώρους που δεν φέρουν μέσα τους το οικείο με την πρώτη ματιά, εστιάζοντας τελικά στην κατοικία ως κύριο χωρικό αποτύπωμα οικειότητας.

Θα αναλυθεί αρχικά η συνθήκη της χωρικής οικειότητας υπό το πρίσμα εννοιών όπως η ατμόσφαιρα, η κρυπτότητα, η απτικότητα. Στη συνέχεια θα γίνει μία προσέγγιση του ερειπίου ως το χωρικό μεταίχμιο μεταξύ του οικείου και του ανοίκειου, σε μία προσπάθεια να διερευνηθεί το οικείο σε όλες του τις συντεταγμένες. Εν τέλει, η έρευνα καταλήγει σε απτά αρχιτεκτονικά παραδείγματα κατοικιών που αποδίδουν, φέρουν χωρικές και συνθετικές συνθήκες οικειότητας.

Abstract

The present research attempts to explore and highlight the elements that create an intimate space, investigating at the same time ambiguous spaces such as ruins, in which the familiar is not visible at first glance, focusing finally at residence as a major spatial imprint of intimacy.

It will be initially analyzed the condition of spatial intimacy in terms of concepts such as atmosphere, crypticity, tactility. Furthermore, in order to try to explore the familiar in all of it's coordinates, an approach will be made of the ruin as the spatial boundary between the familiar and the unfamiliar. To conclude with, tangible architectural examples of residences will be presented, rendering and bringing spatial and synthetic conditions of intimacy.

Πρόλογος

Η παρούσα ερευνητική εργασία εκπονήθηκε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πολυτεχνείου Κρήτης. Η συγκεκριμένη έρευνα αποτέλεσε για μένα έμπνευση και έναυσμα ευρύτερων αναζητήσεων, όχι μόνο σε θέματα αρχιτεκτονικής αλλά και της ίδιας της ζωής.

Οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην δασκάλα μου και επιβλέπουσα, Καθηγήτρια Δήμητρα Χατζησάββα, που στάθηκε δίπλα μου σε όλες τις φάσεις της εν λόγω ερευνητικής εργασίας, με διάφορες επισημάνσεις, διορθώσεις και κυρίως με τις πολύτιμες κατευθυντήριες γραμμές που δόθηκαν από μέρος της. Για όλα αυτά της οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες καθώς μέσω αυτής της διαδικασίας νέοι ορίζοντες ανοίχτηκαν μπροστά μου.

Ευχαριστίες επίσης θα ήθελα να απευθύνω και στο σύνολο της εξεταστικής επιτροπής που απαρτίζεται από τους Καθηγητές Νικόλαο Σκουτέλη και Κωσταντίνο-Αλκέτα Ουγγρίνη.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την οικογένειά μου στην οποία και αφιερώνω την παρούσα εργασία, τον Γιάννη Αναγνωστόπουλο, αλλά και όλους τους δικούς μου σημαντικούς ανθρώπους που με στήριξαν και με στηρίζουν σε κάθε μου βήμα.

Χανιά, Μάρτιος 2019

Δανάη Κυριαζίδη-Αναγνωστοπούλου

στους δικούς μου ανθρώπους

Δ.Κ.-Α.

Περιεχόμενα

Περίληψη	v
Abstract	vii
Πρόλογος	ix
Περιεχόμενα	xiii
Εισαγωγικά	1
1.0 Οικειότητα	3
1.1 Εισαγωγή	3
1.2 Η ατμόσφαιρα	4
1.3 Το «κρυφό»	12
1.4 Η απτικότητα	21
1.5 Ύλη και μνήμη	24
1.6 Συμπεράσματα	27
2.0 το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου	31
2.1 Εισαγωγή	31
2.2 Η αισθητική ηδονή της φθοράς	31
2.3 Οικείοι ανοίκειοι τόποι	40
2.4 Συμπεράσματα	47
3.0 η Κατοικία ως κατώφλι (αν)οικειότητας	49
3.1 Εισαγωγή	49
3.2 Το σπίτι του ονείρου	50
3.3 Η ετερο(ου)τοπία της καλύβας	55
3.4 Κατοικίες – (πόρτες) διαβαθμίσεις οικειότητας	60
3.5 Συμπεράσματα	71
Επίλογος	73
Βιβλιογραφία	75
	xiii

Εισαγωγικά

Η εν λόγω ερευνητική εργασία πραγματεύεται την συνθήκη της οικειότητας και του αντίθετού της, προκειμένου να εξετάσει την συμβολή της στην συνθετική διαδικασία και την θεωρητική έρευνα της αρχιτεκτονικής.

Στο **πρώτο κεφάλαιο** εξετάζεται η συντεταγμένη της οικειότητας υπό το πρίσμα του θεωρητικού πλαισίου της φαινομενολογίας. Μέσα από θεωρητικούς που εντόπισαν την αξία της συνθήκης της οικειότητας και την αποτύπωσή της χωρικά, αναλύονται οι έννοιες (ατμόσφαιρα, κρυπτότητα, απτικότητα, ύλη και μνήμη) που ενέχει και κάνουν ένα χώρο οικείο, βιωματικό, πολυαισθητηριακό. Αρχικά, αναλύεται και αποσαφηνίζεται η έννοια της ατμόσφαιρας με βάση τα λεγόμενα του Mark Wigley και Frank Lloyd Wright, ενώ εξετάζονται οι συνθήκες που δημιουργούν μία «καλή» χωρική ατμόσφαιρα και ο τρόπος που γίνονται αντιληπτές από τον άνθρωπο. Επιπλέον, έμφαση δίνεται στις στρατηγικές που εφαρμόζονται για την σχεδίαση της έννοιας αυτής κατά τον Peter Zumthor. Στη συνέχεια, αναφορά γίνεται στο κρυφό ποιητικό εσωτερικό, όπου όπως αναφέρει ο Gaston Bachelard γεννάται η οικεία διάσταση μέσα σε κλειστά αντικείμενα και προστατευμένους χώρους. Η διερεύνηση του οικείου δεν σταματάει εδώ αλλά περνάει στην αίσθηση της αφής και την έννοια της απτικότητας, μέσα από την οποία αναδύονται χώροι πολυαισθητηριακοί που εκκινούν βιωματικές εμπειρίες, σύμφωνα με τον Juhani Pallasmaa. Με κύριο μέσο το σώμα, όπως θα τονίσει ο Maurice Merleau-Ponty. Καταλήγοντας σε έννοιες όπως, η ύλη και η μνήμη, καθώς και η εμπλοκή τους με τη φαντασία και τις ανθρώπινες ονειροπολήσεις, προκειμένου να συμπληρώσουν το νοηματικό κενό και να συνδέσουν όλες τις έννοιες που ορίζουν το οικείο στον χώρο.

Στο **δεύτερο κεφάλαιο**, προκειμένου να αποσαφηνιστεί η έννοια της οικειότητας σε όλες τις συντεταγμένες της, μελετάται το ερείπιο, το χωρικό αποτύπωμα τόσο του οικείου όσο και του ανοίκειου που ενυπάρχει σε ένα υλικό «σώμα». Το ερείπιο συσχετισμένο με το τοπίο, προτείνει μια φαντασιακή, εν δυνάμει ζωή μέσα όμως από την περιή-

γηση στον χώρο και τον χρόνο που προτείνει και τεκμηριώνει. Γεγονός, που το κάνει ένα χώρο έντονα συναισθηματικά φορτισμένο που εγείρει δυνατές βιωματικές, πολυαισθητηριακές, χωρικές εμπειρίες. Από τη μία μελετάται κάτω από την «ομπρέλα» της φαινομενολογίας, κυρίως με βάση την αισθητική μελέτη που διεξάγει ο Πάνος Κούρος και ο Tom Leddy, αναδεικνύοντας την οικεία του διάσταση μέσα από τη νοσταλγία που γεννούν τα ίχνη του παρελθόντος, τα οποία συναντάμε στο παρόν μέσα στο χωρικό αποτύπωμα του ερειπίου. Ενώ, ιδωμένο αντίστροφα, μελετάται η ανοίκεια διάστασή του με βάση τους Anthony Vidler και Sigmund Freud, καθώς και μέσα από ρομαντικές λογοτεχνικές αναφορές του ερημωμένου στοιχειωμένου σπιτιού, που βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση της ανοίκειας αλλόκοτης αίσθησης που εμπνέει.

Στο **τρίτο κεφάλαιο**, επεξηγείται το χωρικό ίχνος της κατοικίας με βάση το ονειρικό σπίτι του Bachelard και το αρχέτυπο της καλύβας που εκπέμπει την «απόλυτη» οικειότητα. Μετέπειτα, η κατοικία διερευνάται υπό το πρίσμα της ετεροτοπίας, ένα συνονθύλευμα ποικίλων χαρακτηριστικών που εκθέτει ο Αποστόλης Αρτινός. Εν κατακλείδι, η έρευνα καταλήγει σε δύο απτά αρχιτεκτονικά παραδείγματα κατοικιών φαινομενικά αντίθετων, που τελικά έχουν κοινά χαρακτηριστικά. Το φαινομενολογικό παράδειγμα της οικείας κατοικίας Entremuros των RCR Arquitectes και της Αμφιθεατρικής κατοικίας στην Ύδρα του Αριστείδη Αντονά, που μετεωρίζεται στο αίσθημα του οικείου και του ανοίκειου.

Στόχος της έρευνας είναι να ιδωθεί το οικείο σε όλες του τις εκφάνσεις θεωρητικά και χωρικά. Επιπροσθέτως, να διερευνηθεί, αν το οικείο μπορεί να συμπεριλάβει και το ανοίκειο αίσθημα και με ποιόν τρόπο. Ταυτόχρονα δε, να διαπιστωθεί δια μέσω της απόρροιας όλων των προαναφερθέντων, αν η οικειότητα μπορεί να υπάρξει σήμερα, και κάτω από ποιες συνθήκες.

1.0 Οικειότητα

1.1 Εισαγωγή

Η έννοια της οικειότητας αποτελεί σημαντική παράμετρο για τον χωρικό σχεδιασμό που εκκινεί από τη φαινομενολογική θεώρηση των πραγμάτων, με καταβολές τους οικείους-ανοίκιους ποιητικούς τόπους του ρομαντισμού του 19^{ου} αιώνα. Γεννιέται μετά τον 2^ο Παγκόσμιο πόλεμο, σαν απάντηση στην οπτική, λειτουργική αισθητική του μοντερνισμού που θα κυριαρχήσει μέχρι σήμερα με σκοπό να «εξυγιάνει» αυτά τα απομεινάρια των ρομαντικών ποιητικών φαντασιώσεων. Μακριά από τον έλεγχο της μορφής στην αρχιτεκτονική και στην συνολική αντιμετώπιση του χώρου και του τόπου, η αρχιτεκτονική αισθητική της φαινομενολογίας και των υπαρξιστικών θεωριών, παράγεται μέσα από αντιληπτικές και συγκινησιακές εμπειρίες ενός υποκειμένου που επιθυμεί να συσχετισθεί με τον κόσμο δια μέσω του σώματός του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Δήμητρα Χατζησάββα (2009:2016), η φαινομενολογική θεώρηση επιχειρεί να εκβάλλει το νόημα των πραγμάτων αυτών καθ' αυτών, με στόχο να αναδείξει την πραγματικότητά τους ανεπηρέαστη από ιστορικές ή άλλες καταβολές αυτών. Στο πλαίσιο αυτό, ο τόπος αντιμετωπίζεται τεκτονικά, σωματικά, απτικά έτσι ώστε να βιωθεί ως τόπος οικείος και συγκεκριμένος, όχι άυλος και αφηρημένος όπως επιβάλει η μοντερνιστική θεώρηση. Το οικείο αναδύεται από την ατμόσφαιρα που γεννάται μέσα σε αρχιτεκτονικά εσωτερικά, σε συνδυασμό με τα καθημερινά αντικείμενα με τα οποία ο άνθρωπος ζει και έρχεται σε απτική επαφή με το σώμα του. Η αρχιτεκτονική χειρονομία επιχειρεί να ανασύρει το πρωταρχικό τους νόημα που είναι ήδη εκεί και κατοικεί σε αυτά τα καθημερινά υλικά πράγματα που προκαλούν ενθυμήσεις στον άνθρωπο ενισχύοντας την ενσώματη βιωματική χωρική εμπειρία του, συνδέοντάς τον με τον κόσμο ή αλλιώς με τη «σάρκα του κόσμου», όπως θα έλεγε και ο Maurice Merleau-Ponty. Υπό το πρίσμα της φαινομενολογίας, η έννοια της ατμόσφαιρας, της κρυπτότητας (ποιητικό εσωτερικό), της απτικότητας, της υλικότητας καθώς και της σωματικής μνήμης, εμπλέκονται μεταξύ τους, χιάζονται και αποτελούν έννοιες-θεμέλια για την δημιουργία βιωματικών πολυαισθητηριακών χώρων από τους οποίους αναδύεται η αίσθηση της οικειότητας.

1.2 Η ατμόσφαιρα

«Οι μορφές δεν περιορίζονται στα φυσικά τους όρια. Οι μορφές εκπέμπουν και πλάθουν χώρο»

Sigfried Giedion - Χώρος, Χρόνος και
Αρχιτεκτονική

Ο όρος ατμόσφαιρα πέραν της κυριολεκτικής του σημασίας που δηλώνει τις ατμοσφαιρικές συνθήκες (κλίμα), χρησιμοποιείται μεταφορικά για να υποδηλώσει συναισθήματα. Όταν ο άνθρωπος βιώνει ένα χώρο είναι η ατμόσφαιρα που λαμβάνει εκείνη τη στιγμή, καθώς ο χώρος επηρεάζει τα συναισθήματά του και μέσα από αυτά καταλαβαίνει τον χώρο στον οποίο κινείται, με αποτέλεσμα να τον οικειοποιείται ή να τον απωθεί, να τον θαυμάζει ή να τον απορρίπτει. Η αίσθηση της ατμόσφαιρας αναδύεται σε κάθε χώρο, ανά πάσα στιγμή και ο άνθρωπος την βιώνει άμεσα με όλες τις αισθήσεις του. Προκύπτει από τον συνδυασμό των διάφορων περιβαλλοντικών, αρχιτεκτονικών και πολιτιστικών χαρακτηριστικών της εκάστοτε τοποθεσίας. Με βάση την φαινομενολογική τύπου προσέγγιση του τόπου «ο χώρος γίνεται το συγκεκριμένο πλαίσιο της βιωμένης εμπειρίας, δηλαδή ο χώρος μέσα στον οποίο το άτομο κινείται και αντιλαμβάνεται το περιβάλλον του, και που προσπαθεί να τον κατανοήσει, να τον οικειοποιηθεί, να προσανατολιστεί και να ταυτιστεί με σκοπό να τον κατοικήσει» (Παξινού 2017: 21).

Άραγε, κατασκευάζεται η ατμόσφαιρα; Η ατμόσφαιρα κατασκευάζεται τη στιγμή που σταματά η κατασκευή. Η ατμόσφαιρα είναι άυλη, αν και έχει ισχυρή εξάρτηση από το υλικό αντικείμενο, ή μάλλον πηγάζει από το αντικείμενο το ίδιο. Περιβάλλει ένα κτήριο, αποτελεί την υπαινικτική πλευρά των πραγμάτων. «Είναι ένα είδος αισθαντικής εκπομπής ήχου, φωτός, ζέστης, μυρωδιάς και υγρασίας: ένα στροβιλίζον κλίμα με απροσδιόριστα αποτελέσματα που παράγεται από ένα στατικό αντικείμενο. Να κατασκευάζεις ένα κτήριο σημαίνει να κατασκευάζεις μία τέτοια ατμόσφαιρα» (Wigley 1998: 42).¹ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο **Mark Wigley**, η ατμόσφαιρα θα μπορούσε να είναι ο κεντρικός αντικειμενικός σκοπός του αρχιτέκτονα. Τελικά, είναι τα συναισθήματα που κατακλύζουν το υποκείμενο όταν εισέρχεται σε ένα αρχιτεκτόνημα. Είναι η ατμόσφαιρα που βιώνεται εκείνη τη στιγμή και όχι το αντικείμενο ως τέτοιο. Η ατμόσφαιρα είναι *όλα, πάντα και παντού*.

Ο **Frank Lloyd Wright** στο πρώτο του άρθρο το 1894 ονοματίζει

¹ Κείμενο στο *Athens by Sound*: Mark Wigley's essay 'The architecture of Atmosphere', πρώτη δημοσίευση στο *Daidalos*, No 68, *Constructing Atmospheres*, Βερολίνο, 1998, pp 18–27

ατμόσφαιρα το συνολικό αποτέλεσμα της «κατοικίας»² καθώς και ό,τι είναι συνυφασμένο με αυτή. Ακόμα, το 1954 υποστηρίζει, πως η δύναμη της αρχιτεκτονικής πηγάζει από αυτά που δεν μπορούν να γίνουν ευθέως αντιληπτά, τονίζοντας την υπαινικτική ιδιότητά της: «Ακόμα κι αν οι άνθρωποι έχουν συνολική επίγνωση αυτού ή όχι, στην πραγματικότητα αποκομίζουν ηρεμία και υποστήριξη από την «ατμόσφαιρα» των πραγμάτων με τα οποία ζουν μέσα ή μαζί. Ριζώνουν σε αυτά ακριβώς όπως ένα φυτό στο χώμα μέσα στο οποίο φυτεύεται» (Wright από Wigley 1998: 42). Θεωρεί τον εαυτό του αρχιτέκτονα της ατμόσφαιρας και όπως πολλοί αρχιτέκτονες του Εξπρεσιονισμού και της Art Nouveau, επισημαίνει ότι η ενοποίηση κάθε ξεχωριστής λεπτομέρειας, στο εκάστοτε έργο, γεννάει μία «καλή» ατμόσφαιρα.

Ο Juhani Pallasmaa γράφει για την ατμόσφαιρα που αποπνέουν τα κτίρια του Frank Lloyd Wright και δεν διστάζει να αναφερθεί στο γεγονός ότι η αρχιτεκτονική του έκφραση στην ουσία προτείνει ένα ασυνείδητο αντίκτυπο, καθώς γνωρίζει πως οι ανθρώπινες διαθέσεις καθώς και τα αισθήματα συνήθως καταχωρούνται ασυνείδητα ως συγχωνευμένες πολυαισθητηριακές και απροσδιόριστες εμπειρίες. Σε μια προσπάθεια να ονοματίσει τα στοιχεία που προσδίδουν αυτή την ιδιότητα στους χώρους του Wright, ο Pallasmaa παραθέτει τη δυσκολία αυτής της διαδικασίας λόγω αυτής της ασυνείδητης φύσης, της αυλότητας και της αμορφίας της ατμοσφαιρικής εμπειρίας. Τονίζει, πως για τον Wright «οι πιο ουσιώδεις αρχιτεκτονικές ιδιότητες φαίνεται να προκύπτουν ενστικτωδώς από την αίσθηση του σχεδιαστή για το σώμα του/της, παρά από τους συνειδητοποιημένους και διανοητικά καθορισμένους στόχους» (Pallasmaa 2013: 53). Η ατμόσφαιρα αναδύεται μέσα από ένα συνονθύλευμα φυσικού και τεχνητού, πρωτογονισμού και πολιτισμού, αρχέτυπων που ανακαλούν αναμνήσεις που είναι εγκαθιδρυμένες στη δομή του εγκεφάλου ως πανάρχαιες και στοιχειώδεις εικόνες και που αντανakλούν ιστορικές συλλογικές εμπειρίες του ανθρώπου. Ο κάθε τόπος λόγω των διαφορετικών γνωρισμάτων του γεννάει τη δική του διαφορετική ατμόσφαιρα, η αρχιτεκτονική διαμορφώνεται από τον τόπο και το τοπίο με σκοπό να φέρει στο προσκήνιο νέες αναγνώσεις και νοήματα, αυτές οι αρχιτεκτονικές δομές έρχονται λοιπόν, όπως θα εντοπίσει ο Pallasmaa, να φέρουν στην επιφάνεια ορισμένες εικόνες και δονήσεις με αρχέγονες και μυθικές ρίζες. Η αρχιτεκτονική λειτουργεί ως μέσο για να μιλήσει το τοπίο και το φυσικό στοιχείο. Τόσο ο Wright όσο και ο Bachelard, εκκινούν από κοινά φυσικά στοιχεία, της φωτιάς και του νερού για να ποιήσουν αρχιτεκτονική

2 Ο Frank Lloyd Wright μέσα από τον όρο κατοικία που δίνει παραδειγματικά, καθώς είναι το κύριο αρχιτεκτόνημα με το οποίο έρχεται σε επαφή ο άνθρωπος κατά τη διάρκεια της ζωής του, υπονοεί και οποιοδήποτε χώρο άλλης λειτουργίας.

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα

και εικόνες του ποιητικού φαντασιακού αντίστοιχα. Το μάζεμα γύρω από την φωτιά προσδίδει στο χώρο μία αξεπέραστη βιωματική εμπειρία, μία οικεία ατμόσφαιρα δημιουργώντας την αίσθηση του κέντρου, της ασφάλειας και της οικειότητας, θυμίζει ο Pallasmaa. «Εξάλλου, το να κοιτάξεις τις φλόγες είναι ένα από τα πιο δυνατά ξεμυαλισμάτα για το φαντασιακό, τα όνειρα και την φαντασία» (Pallasmaa 2013: 55). Όπως θα πει ο Bachelard οι φλόγες και το νερό αποτελούν ποιητικές ουσίες, τις οποίες ο Wright αντιλαμβανόμενος την ατμοσφαιρική και φαντασιακή τους δύναμη εισάγει στον χωρικό σχεδιασμό για τη δημιουργία ατμοσφαιρικών χώρων με πλούσια διαβαθμισμένα επίπεδα λόγου και σωματικής, βιωματικής εμπειρίας.

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ο **Gottfried Semper** υποστήριζε ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι παρά ένα σκηνικό που παράγει μία αισθαντική ατμόσφαιρα, ότι η ολική δύναμη της αρχιτεκτονικής βρίσκεται στην εξωτερική της επιφάνεια, στην διακοσμητική στρώση που φαίνεται να διυλίζει την ατμόσφαιρα, τονίζοντας πως η αρχιτεκτονική και η διακόσμηση είναι «ένα». «Είναι η εξωτερικά ορατή στρώση του αόρατου κλίματος. Το κτήριο φαινομενικά σχηματοποιείται από την ατμόσφαιρα και όχι το αντίστροφο. [...] Να εισέρχεσαι σε αυτό, σημαίνει να περνάς από την μία ατμόσφαιρα στην άλλη. Η αρχιτεκτονική ανευρίσκεται στη σχέση μεταξύ ατμοσφαιρών, στο παιχνίδι μεταξύ μικροκλιμάτων. Η συνάντηση αυτών των φαινομενικά εφήμερων ατμοσφαιρών μπορεί να είναι τόσο στιβαρή όσο οποιοδήποτε κτήριο» (Wigley 1998: 44). Το ενδιαφέρον πλέον μετατοπίζεται στο σχεδιασμό-κατασκευή της ατμόσφαιρας ενός χώρου ως άμεση βιωματική εμπειρία, η αρχιτεκτονική αντιμετωπίζεται ως σύνολο του Όλου διαφεύγοντας της αναπαραστατικής μορφής και λειτουργικότητας.

Στην ίδια λογική βαδίζει και ο **Peter Zumthor**, το θεωρητικό έργο του οποίου αποτελεί μια από τις σημαντικότερες προσπάθειες μετάφρασης της Χαϊντεγκεριανής φιλοσοφίας με αρχιτεκτονικούς όρους. Εστιάζοντας στην ανθρώπινη αλληλεπίδραση με τον εμπράγματο κόσμο, που ο Γερμανός φιλόσοφος χαρακτηρίζει ως ατμόσφαιρα, αναζητώντας βαθιές συνειρμικές δομές επικοινωνίας.

«Τι με συγκινεί; Τα πάντα. Τα πράγματα ως έχουν, ο κόσμος, ο αέρας, οι θόρυβοι, οι ήχοι, τα χρώματα, οι υλικότητες, οι υφές, οι μορφές [...] η διάθεσή μου, τα συναισθήματά μου, η αίσθηση της προσδοκίας [...] Το νόημα είναι μέσα μου, δημιούργημά μου» (Zumthor 2006: 16).

Πρόκειται για μια αυθόρμητη επικοινωνία, απελευθερωμένη από τις δεσμεύσεις της λογικής, όπου καθημερινά αντικείμενα, όπως το πόμολο

1.2 Η ατμόσφαιρα



01
Peter Zumthor
Bruder Klaus Field Chapel, 2007

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα

μιας πόρτας, λειτουργούν ως μέσα εισαγωγής σε έναν κόσμο διαφορετικών διαθέσεων και σημασιών. Η έννοια της ατμόσφαιρας αποτελεί για τον Zumthor το κομβικό σημείο σχεδιασμού και δημιουργίας ενός χώρου. Ο σχεδιασμός εξελίσσεται με γνώμονα την αίσθηση που θα έπρεπε να έχει ένας χώρος, με την ενσωμάτωση βιωματικών εμπειριών σε μια αρχιτεκτονική μορφή. Οδηγούμενος από έναν ενστικτώδη προσανατολισμό φαντάζεται νέους χώρους μέσα από συναισθήματα του παρελθόντος. Η αρχιτεκτονική παροτρύνει τον επισκέπτη να χαρακτηρίσει το χώρο μέσα από προσωπικές τελετές και πλούσια διαβαθμισμένα επίπεδα της χωρικής εμπειρίας.

Στο δοκίμιο του *Atmospheres* παραθέτει εννέα σημεία-αναφορές με τα οποία επεξηγεί τον τρόπο που ο ίδιος αποπειράται να σχεδιάσει τα κτήριά του με γνώμονα την ατμόσφαιρα, την οποία ορίζει ως το σύμπλεγμα των φυσικών και αισθητηριακών ιδιοτήτων του χώρου σε σχέση με τις ανθρώπινες καταστάσεις. Συγκεκριμένα, για τον ίδιο η συνολική χωρική ατμόσφαιρα διαμορφώνεται και σχεδιάζεται με βάση: «το σώμα της αρχιτεκτονικής», δηλαδή την παρομοίωση του αρχιτεκτονικού σώματος με το ανθρώπινο σώμα και την ανατομία του, με όλα αυτά τα φανερά ή τα κρυμμένα, με το δέρμα που καλύπτει, προστατεύει και φέρνει σε επαφή με την αφή, «την αρμονία των υλικών», «τον ήχο του χώρου», «τη θερμοκρασία του χώρου», «τα αντικείμενα που μας περιτριγυρίζουν», τη ροπή «μεταξύ αυτοκυριαρχίας και αποπλάνησης», «την ένταση ανάμεσα σε εσωτερικό και εξωτερικό», δηλαδή την ένταση που δίνει κάθε φορά η μετάβαση ψυχική και σωματική από τον ένα χώρο στον άλλον, «τα επίπεδα οικειότητας» και «το φως στα αντικείμενα».

Οι στρατηγικές αυτές που εφαρμόζει για να δημιουργήσει ατμοσφαιρικούς πολυαισθητηριακούς χώρους έντονα συναισθηματικά φορτισμένους, ώστε να προκαλέσει συγκίνηση και ενθυμήσεις στον περιπατητή, ενθυμήσεις βιωματικές που γίνονται σωματικές μνήμες, δεν μπορούν παρά να αναδύουν το αίσθημα της οικειότητας. «Η έννοια της ατμόσφαιρας συνδέεται λοιπόν στη φαινομενολογική οπτική με τη νοσταλγία ενός πρωταρχικού εσωτερικού νοήματος προς αποκάλυψη, με την εγγύτητα που επιδιώκει νοηματική σύγκλιση» (Χατζησάββα 2016: 2). Για παράδειγμα, όταν ο αρχιτέκτονας κάνει λόγο για «Επίπεδα Οικειότητας» επεξηγεί λέγοντας πως όλα έχουν να κάνουν με την εγγύτητα και την απόσταση, χωρική αλλά και συγκινησιακή. Δηλαδή με το μέγεθος, τη κλίμακα, τις διαστάσεις και πως τα αντιλαμβανόμαστε σωματικά, συγκριτικά με το σώμα μας.

«Ο κλασικός αρχιτέκτονας θα το αποκαλούσε κλίμακα. Αλλά αυτό ακούγεται πολύ ακαδημαϊκό -εννοώ κάτι πιο σωματικό

από την κλίμακα και τις διαστάσεις. Αναφέρεται στις ποικίλες μέγεθος-πτυχές, διάσταση, κλίμακα, τη μάζα του κτιρίου συγκριτικά με τη δική μου. Το γεγονός ότι είναι μεγαλύτερο από μένα, πολύ μεγαλύτερο από μένα. Ή αυτά τα πράγματα στο κτήριο που είναι μικρότερα μου. Κλειδαριές, μεντεσέδες, όλα τα συνδετικά κομμάτια, πόρτες. Ίσως γνωρίζεις μια υψηλή λεπτή πόρτα που κάνει όποιον περνάει από μέσα της να φαίνεται υπέροχος; Ή γνωρίζεις αυτή τη μάλλον βαρετή, πλατιά -κάπως άμορφη; Και την τεράστια, εκφοβιστική πύλη όπου το πρόσωπο που φτάνει στην πόρτα φαίνεται καλά, ή περήφανο. Αυτό για το οποίο μιλάω είναι η διάσταση και ο όγκος και η βαρύτητα των παραγμάτων» (Zumthor 2006: 50).

Στην συνέχεια, τονίζει την σημαντικότητα και την υπεροχή των κτηρίων όπου η εξωτερική μορφή δεν υποδηλώνεται εσωτερικά· όταν το εσωτερικό παρομοιάζεται με κρυμμένη μάζα που δεν αναγνωρίζεται αρχικά. Στην περίπτωση αυτή, το εσωτερικό ενός κτηρίου διηγείται μια διαφορετική ιστορία από την εξωτερική ογκοπλασία του, καθώς ο αρχιτέκτονας δεν έχει απλώς χωροθετήσει την κάθε λειτουργία ορίζοντας με γραμμές το εξωτερικό με το εσωτερικό σε μία κάτοψη, το οικείο κρύβεται στο προστατευμένο εσωτερικό. Με τον τρόπο αυτόν, ανατρέπει την συνηθισμένη αντίληψη περί κλίμακας, χωρίς να την αναιρεί. Για παράδειγμα, ένα ογκώδες αρχιτεκτόνημα δεν σημαίνει ότι είναι έξω από τα όρια της ανθρώπινης κλίμακας, ότι προκαλεί το αίσθημα του εκφοβισμού και επομένως ότι δεν γίνεται οικειοποιήσιμο. Επίσης, θίγει και το ζήτημα της απόστασης και της εγγύτητας, δηλαδή τις αποστάσεις που διαλέγει ο αρχιτέκτονας να τηρήσει σε σχέση με τον άνθρωπο και το αρχιτεκτόνημα.

«Η Βίλλα Rotonda του Palladio: είναι τεράστια, πελώρια, αλλά όταν μπαίνω μέσα δεν νιώθω καθόλου εκφοβισμένος -νιώθω το μεγαλείο [...]. Αντί να με εκφοβίζει, αυτό το περιβάλλον, με κάποιο τρόπο, με κάνει να το αισθάνομαι πιο σημαντικό, επιτρέποντάς μου να αναπνέω ελεύθερα [...]. Έτσι δεν μπορείς να πεις: το μεγάλο είναι κακό, υστερεί ανθρώπινης κλίμακας. [...] Η άποψη είναι ότι η ανθρώπινη κλίμακα πρέπει να είναι λίγο πολύ στο ίδιο μέγεθος με εμάς. Αλλά αυτό δεν είναι τόσο εύκολο. Και μετά ένα άλλο ζήτημα που έχει να κάνει με την απόσταση και την εγγύτητα, με την απόσταση από μένα, με την απόσταση ανάμεσα σε εμένα και το κτήριο» (Zumthor 2006: 51).

Η Klaske Havik συνεργάτιδα καθηγήτρια της Αρχιτεκτονικής στην

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα

ειδικότητα *Μέθοδοι και Ανάλυση* στο Πολυτεχνείο Delft και η συνάδελφός της αρχιτέκτονας Gus Tielens σε μια συνάντηση με τον Peter Zumthor μεταφέρουν τα λόγια του: «Η ευαισθησία στις ατμόσφαιρες, δηλώνει ο Peter Zumthor, δείχνοντας τη γωνία του δωματίου όπου η ημιδιαφανής κουρτίνα αγγίζει τα γυαλιστερά ξύλινα πανέλα, είναι κατά ένα τρόπο το κλασσικό καθήκον του αρχιτέκτονα. Πρέπει να είσαι παθιασμένος με την αρχιτεκτονική ως ένα πραγματικό πλάσμα: την ύπαρξη της αρχιτεκτονικής. Πρώτα απ' όλα πρέπει να τη δεις στην πραγματικότητα, να είσαι ευαίσθητος σε κάθε κατάσταση. Πρέπει να σου αρέσει, πρέπει να σου αρέσει ο τρόπος που φαίνονται αυτές οι κουρτίνες, πώς πέφτει το φως στις διαφορετικές επιφάνειες· αν κοιτάξεις έξω πρέπει να σου αρέσει ο τρόπος που είναι ακουμπισμένα αυτά τα ποδήλατα. Σαν αρχιτέκτονας με ενδιαφέρει αυτό, γιατί δημιουργώ πράγματα. Δεν δημιουργώ εικονικά πράγματα: δεν δημιουργώ ιδέες και αφηρημένες έννοιες. Γι' αυτό πρέπει να εστιάσω στο υλικό μου, πρέπει να καταλάβω γιατί και πότε τα πράγματα φαίνονται όπως είναι, γιατί αυτό είναι ψηλό και αυτό είναι σκοτεινό και αυτό φωτεινό» (Zumthor από Havik και Tielens 2013: 59).

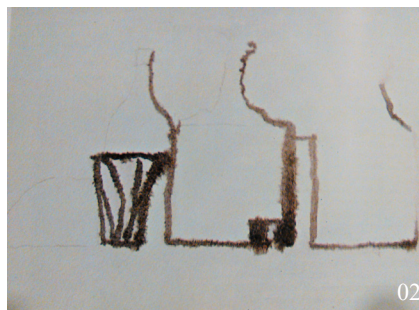
Οι Havik και Tielens στέκονται στο δωμάτιο του Zumthor και μας μεταφέρουν την αισθαντική ατμόσφαιρα που αποπνέει: «Ξύλο, χαλί, ημιδιαφανείς κουρτίνες. Ένα τζάκι, ένα χαμηλό τραπέζι, ένας καναπές και μία καρέκλα Eames. Βιβλία, ένα κοντραμπάσο, ένας πίνακας ζωγραφικής. Ο χώρος φαίνεται οικείος. Ο Peter Zumthor μιλάει αργά· με μια μαλακή φωνή εν συντομία, ημιτελείς προτάσεις, σαν να σκέφτεται δυνατά» (Havik και Tielens 2013: 63).

Ο Zumthor εντοπίζει την χωρική αποτύπωση της ατμόσφαιρας στο προστατευμένο εσωτερικό με τα αντικείμενα με τα οποία ζει ο άνθρωπος. Η εικόνα αυτή εκπέμπει το αίσθημα του οικείου, γυρεύει να συμπληρώσει τη χαμένη νοηματική πληρότητα, αντιστεκόμενη στην σύγχρονη πολυπλοκότητα. «Η έννοια της ατμόσφαιρας συνδέεται λοιπόν στην φαινομενολογική οπτική με τη νοσταλγία ενός πρωταρχικού εσωτερικού νοήματος προς αποκάλυψη [...] (που) προσδοκά να καλύψει το έλλειμμα αυτής της χαμένης νοηματικής πληρότητας, πρόκειται για μια κατάσταση μελαγχολίας, προσδεδεμένη στο χαμένο αντικείμενο, το απών νόημα που επιθυμεί να καλύψει, αποκαλύψει» (Χατζησάββα 2016: 4). Από την άλλη για τον Bachelard, το αίσθημα του οικείου κρύβεται και αποθηκεύεται στα ίδια τα αντικείμενα, οι εικόνες της οικειότητας του ποιητικού φαντασιακού προκύπτουν από τα κλειστά αντικείμενα εσωτερικού χώρου, τα οποία όπως αποκαλύπτει είναι πραγματικά όργανα της μυστικής ψυχολογικής ζωής.

1.2 Η ατμόσφαιρα

«Η καρέκλα Eames, μου αρέσει αυτή η καρέκλα με την ιστορία της. Η Ιστορία παρέχει έδαφος να σταθούμε. Ερχόμαστε από κάπου. Τα περισσότερα από τα πράγματα γύρω μας είναι παλαιότερα απ' ότι είμαστε εμείς. Ακόμα και τα δέντρα συνεχίζουν να υπάρχουν μετά από μας.

Αυτό είναι καλό. Η Ιστορία είναι κάτι καλό για τα ανθρώπινα όντα. Χωρίς αυτή θα αισθανόμασταν αποξενωμένοι και εξορισμένοι. Δεν μιλάω για την ιστορία που διδάσκεται στα πανεπιστήμια. Δεν ενδιαφέρομαι γι' αυτή. Μάλλον θα ήθελα να τονίσω την ιστορία που είναι αποθηκευμένη στα τοπία, στις πόλεις και τα κτίρια, αποθηκευμένη στα αντικείμενα με τα οποία ζούμε μαζί. Όταν με ρωτάτε τι μου έρχεται στο μυαλό όταν σκέφτομαι το θέμα της ατμόσφαιρας, είναι αυτή η παρουσία της ιστορίας: παλιά εργοστάσια, βιομηχανικά κτήρια -ειδικά παλιά τούβλινα εργοστάσια στην πραγματικότητα: καθαρές κατασκευές, γεμάτες ατμόσφαιρα» (Zumthor από Havik και Tielens 2013: 63).



02
Giorgio Morandi
Natura Morta (part.), 1962

1.3 Το «κρυφό»

Ένα από τα θέματα που μελέτησε ο Γάλλος φιλόσοφος **Gaston Bachelard** ήταν η αναπόσπαστη σχέση της ορθολογικότητας με τις μεταφυσικές δεσμεύσεις. Έχοντας διαμορφώσει ολόκληρη τη σκέψη του σε θεμελιακά θέματα της φιλοσοφίας των επιστημών (Φυσική, Μαθηματικά, Χημεία) διαπιστώνει πως παρότι όλες οι επιστημονικές θεωρίες βασίζονται πάνω σε στέρεα μεταφυσικά θεμέλια, στην πραγματικότητα κομίζουν κάτι ολάκερα καινούργιο, μια καινοφανή, εννοιολογική αντίληψη που δεν συμβαδίζει με τις εικόνες της μεταφυσικής. Έτσι, για τον Bachelard δεν υπάρχει μια ενιαία προσέγγιση της ανθρώπινης αντίληψης, καθώς ο άνθρωπος θα είναι πάντα, κατά την άποψή του, ένα διφορούμενο όν, μια διχοτομημένη συνείδηση, μια «διπλή φύση» (Αρτινός 2014).³

Για τον λόγο αυτό, «θα στραφεί και στις ψυχαναλυτικές θεωρίες και περισσότερο στην ψυχολογία του βάθους του Jung, απ' όπου και θα συναντήσει τον ονειρικό κόσμο, τις ονειροπολήσεις μιας προεπιστημονικής εποχής. Ο Bachelard διαγράφει έτσι το φιλοσοφικό του πέρασμα στη διαφάνεια των εικόνων μέσα απ' τη σιωπή του νοήματος. Οι ποιητικές εικόνες έχουν για τον άνθρωπο ένα ψυχολογικό βάθος γιατί διατηρούν την ενότητά του, γιατί είναι εικόνες του ονείρου και εικόνες του πραγματικού, εικόνες της φαντασίας και της ορατότητας» (Αρτινός 2014: 43,44).

Έτσι, απ' την αντικειμενικότητα της επιστήμης περνάει στην ακραία υποκειμενικότητα της ποίησης, και στην υποκειμενική αντικειμενικότητα που την διακατέχει, μέσα από την οποία θα ερμηνεύσει ζητήματα όπως ο χώρος και η κατοίκηση. Μας εισάγει στην αντίληψη του χώρου, έτσι όπως μόνο εκείνος μπορεί, μέσα από τις τοποφιλικές του έρευνες, καθώς και με την αμεσότητα και την αχρονικότητα της ποιητικής εικόνας, που έχει την ιδιότητα να κοιτάζει κατευθείαν μέσα μας, για να μας παραπέμψει στις πολύ απλές αυτές «εικόνες της οικειότητας που είναι αλληλέγγυες με συρτάρια και σεντούκια, αλληλέγγυες με όλες τις κρυψώνες όπου ο άνθρωπος, μέγας ονειρευτής κλειδαριών, κλειδαμπαρώνει ή καταχωνιάζει τα μυστικά του» (Bachelard 1982: 101).

3 «Ένας φιλόσοφος που έχει διαμορφώσει ολόκληρη την σκέψη του προσηλωμένος στα θεμελιακά θέματα της φιλοσοφίας των επιστημών, που έχει ακολουθήσει, με όση διαύγεια του παρέχουν οι δυνάμεις του, τον άξονα του ολοένα αυξανόμενου ρασιοναλισμού της σύγχρονης επιστήμης, θα πρέπει να λησμονήσει τη γνώση του, να διακόψει τους δεσμούς του με όλα τα συστήματα φιλοσοφικών αναζητήσεων αν θέλει πράγματι να μελετήσει τα προβλήματα που θέτει η ποιητική φαντασία» (Bachelard 1982: 5).

Μέσα από τις θετικές μελέτες του στη δημιουργική φαντασία και συγκεκριμένα λοιπόν στις εικόνες του μυστικού, ο Bachelard, με το θέμα των συρταριών, των σεντουκιών, των κλειδαριών και των ντουλαπιών μάς φέρνει σε επαφή με το αδιερεύνητο απόθεμα των ονειροπολήσεων της οικειότητας. Επιπλέον, τονίζει πως: «το ντουλάπι με τα ράφια του, το γραφείο με τα συρτάρια του, το σεντούκι με τον διπλό πάτο του, είναι πραγματικά όργανα της μυστικής ψυχολογικής ζωής. Χωρίς αυτά τα «αντικείμενα» και μερικά άλλα που έχουν την ίδια αξία για εμάς, η οικεία, ενδόμυχη ζωή μας δεν θα είχε πρότυπο οικειότητας. Είναι μικτά αντικείμενα, αντικείμενα-υποκείμενα. Έχουν, σαν εμάς, από εμάς, για εμάς, μια οικειότητα» (Bachelard 1982: 105). Στο σημείο αυτό, δεν ξεχνάει να προσδώσει στη λέξη *ermāri/armoire* τη μεγαλοπρέπεια και την οικειότητα που αποπνέει, αλλά και την ουσία του βάθους που της αντιστοιχεί, αφού ο «εσωτερικός χώρος του παλιού ντουλαπιού είναι βαθύς», όπως χαρακτηριστικά γράφει, είναι ένας χώρος οικειότητας που δεν ανοίγεται στον «πρώτο τυχόντα» και εδώ κάνει μια πρώτη νύξη για την ψυχολογία της κλειστής ψυχής που θα αναλυθεί παρακάτω.

«Και οι λέξεις μας υποχρεώνουν. Μέσα σ' ένα *ermāri*, μόνον ένας ψυχικά φτωχός άνθρωπος θα μπορούσε να βάλει ό,τι και να 'ναι. Το να τα βάζουμε όλα, όπως να 'ναι, όπου και να 'ναι, σε οποιοδήποτε έπιπλο, θα χαρακτήριζε μία αδυναμία της λειτουργίας του κατοικώ. Μέσα στο *ermāri* ζει ένα κέντρο τάξης που προστατεύει όλο το σπίτι από μία αταξία χωρίς τέλος. Σ' αυτό βασιλεύει η τάξη ή μάλλον, σ' αυτό η τάξη είναι ένα βασίλειο. Η τάξη δεν είναι απλώς γεωμετρική. Η τάξη έχει τη θύμηση της ιστορίας της οικογένειας» (Bachelard 1982: 106). Αυτό το ξέρει ο ποιητής που γράφει: (Wartz από Bachelard 1982: 106).

Τάξη. Αρμονία

Στοιβες σεντόνια του ντουλαπιού

Λεβάντα μέσα στ' ασπρόρουχα

Θέλοντας να μας μεταφέρει στη ρέμβη των παιδικών αναμνήσεων, ο Bachelard, περιγράφει εικόνες των παιδικών χρόνων, όπου μέσα στα συρτάρια, ανακαλύπταμε τα σεντόνια, τις μουσελίνες, τις δαντέλες, όλα αυτά τα υφάσματα που αποτελούσαν τον κρυμμένο θησαυρό στο πατρικό μας σπίτι. «Το ντουλάπι, λέει ο Milosz, (είναι) γεμάτο από τη βουβή αναταραχή των αναμνήσεων» (Milosz από Bachelard 1982: 107). Η μνήμη είναι ένα ντουλάπι· όπως έγραψε ο Péguy: «Στα ράφια της μνήμης και στα τέμπλα του *ermāriou*» (Péguy από Bachelard 1982: 107).

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα

«Μια ανθολογία του «σεντουκιού» θ' αποτελούσε ένα μεγάλο κεφάλαιο της ψυχολογίας. Τα πολύπλοκα έπιπλα που φέρνει στο φως ο τεχνίτης μαρτυρούν αισθητά την ανάγκη που έχει ο άνθρωπος για μυστικά, μαρτυρούνε μια νοημοσύνη κρυφώνας. [...] Τι ψυχολογικό κατώφλι, μια κλειδαριά! [...] Πόσα «συμπλέγματα» δεν κρύβονται σε μία πλουμιστή κλειδωνιά!» (Bachelard 1982: 109)

Ο Bachelard στο σημείο αυτό κάνει λόγο για μια «συμπλεγματική» επιπλοποιία, καθώς η γεωμετρία του σεντουκιού είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ψυχολογία του μυστικού. Έπειτα, δεν στέκεται στη γεωμετρία ή την περίτεχνη κλειδωνιά που μπορεί να έχουν, αλλά ανοίγει το «συρτάρι» του ψυχολογικού βάθους που κρύβεται στα σεντούκια, συνδέοντάς τα με την ψυχολογία της κλειστής ψυχής. Την ανάγκη του κλειστού ανθρώπου να «φυλάξει» τα μυστικά του, να εναποθέσει την ψυχή του μέσα τους. Και τότε είναι που αποκαλύπτεται πως η ψυχολογία του κλειστού ανθρώπου δεν οφείλεται στις αρνήσεις, στις ψυχρότητες και σιωπές του.

Με τη χρήση τέτοιων οικείων αντικειμένων λοιπόν, ο Bachelard ανοίγει το κεφάλαιο της ψυχολογίας το οποίο σχετίζεται με την ανθρώπινη ανάγκη για μυστικά, με την ψυχολογία της κλειστής ψυχής. Παρομοιάζει λοιπόν την κίνηση που δίνουμε εμείς σε όλα αυτά τα αντικείμενα-υποκείμενα, καθώς τα κλείνουμε και τα ανοίγουμε, με την λειτουργία της ανθρώπινης ψυχής, που επιλέγει πο «θα κλειστεί» και «θα ανοιχτεί». Αποκαλύπτει συνεπώς την προστατευμένη οικειότητα που γεννάται μέσα στην κρυπτότητα, κλειστότητα αυτών των αντικειμένων. Ένα θέμα που έχει θίξει κατ' εξακολούθηση και ο Rilke, ο οποίος έχει μιλήσει για την χαρά του να κλείνεις καλά και να ανοίγεις ένα κουτί.

«Ένα απαλό κλείσιμο, ένα μαλακό άνοιγμα, θα θέλαμε να είναι πάντα η ζωή έτσι καλά λαδωμένη» (Bachelard 1982: 111).

Όπως αναφέρει, ένα σύνηθες και ολοφάνερο σημείο για την ψυχανάλυση, αποτελεί η σύγκρουση του κλειδιού με την κλειδαρότρυπα. Είναι το σημείο αυτό που αποκαλύπτεται όλη η ιστορία, εφόσον ο άνθρωπος τείνει μέσα στην κασετίνα να «συμπυκνώνει» τη ζωή του. «Στοιβάζει, το σύμπαν γύρω από ένα αντικείμενο, μέσα σ' ένα αντικείμενο. Ανοίγει τα σεντόνια, συμπιέζει κοσμικά πλούτη μέσα σε μια μικρή κασετίνα» (Bachelard 1982: 112).

«Μέσα σ' αυτή την κασετίνα υπάρχουνε πράγματα αξέχαστα, αξέχαστα για μας αλλά και γι' αυτούς στους οποίους θα δώσουμε τους θησαυρούς μας. Το παρελθόν, το παρόν, ένα μέλλον, βρίσκονται συμπυκνωμένα μέσα σ' αυτήν. Και ακόμα,

η κασετίνα είναι η πανάρχαια μνήμη» (Bachelard 1982: 112).

Εδώ, η καθαρή ανάμνηση, εικόνα που ανήκει μόνο σε εμάς τους ίδιους και δεν την μοιραζόμαστε αυτούσια με κανέναν, ταυτίζεται με την κασετίνα. Αποδεικνύεται, πως γιατί αυτό το «μύχιο» και «κρυφό» βιώνεται ως οικείο και όχι ανοίκειο, γιατί σ' αυτές τις εικόνες-αναμνήσεις που δεν θα θελήσουμε ποτέ να εμπιστευτούμε καθολικά, «δεν υπάρχει τίποτα που να θυμίζει απώθηση. Η απώθηση είναι ένας αδέξιος δυναμισμός. Γι' αυτό έχει τόσο φωναχτά συμπτώματα. Αλλά κάθε μυστικό έχει την μικρή κασετίνα του. Η ενδόμυχη ζωή γνωρίζει εδώ μία σύνθεση Μνήμης και Βούλησης» (Bachelard 1982: 112).

Ο ίδιος συνεχίζει ερμηνεύοντας την τελευταία πρόταση, λέγοντας πως σε τέτοιου τύπου καθημερινά αντικείμενα έχουμε τον πλήρη έλεγχο και άρα εξουσία: «είναι αντικείμενα που ανοίγουν». Με το άνοιγμά τους το έξω παύει να υπάρχει, την θέση του παίρνει ένας νέος άγνωστος κόσμος, γεμάτος εκπλήξεις, ενώ ακόμα και οι διαστάσεις του όγκου αντικαθίστανται από τη νέα διάσταση, αυτή της οικειότητας. Ομοίως και ο Zumthor, εντοπίζει το ανάλογο χωρικό αποτύπωμα της οικειότητας σε ένα αρχιτεκτόνημα με προστατευμένο ποιητικό εσωτερικό, όπου το εσωτερικό επιφυλάσσει μια έκπληξη και το έξω αντίστοιχα δεν υποδηλώνεται εσωτερικά, όπως αναλύθηκε και στο προηγούμενο υποκεφάλαιο.

Επίσης, ο Bachelard συμπεραίνει ότι για τον άνθρωπο που εκτιμάει τις αξίες της οικειότητας, η διάστασή της μπορεί να είναι άπειρη, και το αποδεικνύει μέσα από τα κείμενα του Jean-Pierre Richard, ο οποίος μέσα από τις εικόνες που παραθέτει, κάνει τον αναγνώστη να ονειρευτεί και να φαντασισθεί, να ξαναβιώσει το άνοιγμα της όποιας κασετίνας και την ανακάλυψη του όποιου θησαυρού, να ξαναβιώσει δηλαδή το παρελθόν του στο παρόν του, να φέρει στο νου του μνήμες και να τις αναμείξει με την φαντασία του, ξανά και ξανά. Στο σημείο αυτό, προκύπτει ένα πραγματικό θεώρημα της τοπο-ανάλυσης των χώρων της οικειότητας, ότι δηλαδή η φαντασία δεν έχει όρια, καθώς δεν υπάρχει τέλος, οι εικόνες της φαντασίας δεν επαληθεύονται από την πραγματικότητα. Οι εικόνες της φαντασίας αναμειγνύονται με τις εικόνες της πραγματικότητας. Ο Jean-Pierre Richard αποδεικνύει το άπειρο της οικείας διάστασης λέγοντας: «Ποτέ δεν φθάνουμε στον πάτο του σεντουκιού» (Bachelard 1982: 114). Για παράδειγμα, η Sherry Turkle αναζητά το παρελθόν της, συνδέεται με τις ρίζες της, διαμέσου εκείνου του ντουλαπιού της κουζίνας, στο γνώριμο για εκείνη, διαμέρισμα των παππούδων της, όπου μέσα σε αυτό το ερμάρι κρύβονταν όλα τα οικογενειακά ενθύμια. Το ερμάρι αυτό, τη φέρνει σε άμεση επαφή με τις κρυφές εικόνες της οικειότητας που αποζητά για να ολοκληρωθεί.

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα

«Μερικές φορές, ένα έπιπλο που δουλεύτηκε με αγάπη έχει εσωτερικές προοπτικές που τροποποιεί αδιάκοπα η ονειροπόληση. Ανοίγουμε το έπιπλο και ανακαλύπτουμε μία κατοικία. Ένα σπίτι κρύβεται σε μία κασετίνα», εδώ η φαντασία ακονίζει όλες τις αισθήσεις. Το γενικό ψυχολογικό θέμα το οποίο συγκεκριμενοποιείται εδώ είναι το εξής: «Η επαλήθευση κάνει τις εικόνες να πεθαίνουν. Πάντα, το να φανταζόμαστε θα' ναι πιο μεγάλο από το να ζούμε» (Bachelard 1982: 116).

Σημαντικό είναι, πως οι δύο διαφορετικές ανθρώπινες ονειροπολήσεις, αυτή που αναζητά να εκβάλει την αίσθηση της οικειότητας στον άνθρωπο και αυτή που αναζητά την αίσθηση της οικειότητας στην ύλη, πηγάζουν από τον ίδιο τόπο. Η παραπάνω έρευνα στην οικειότητα που «κρύβεται» στην κλειστότητα των αντικειμένων εσωτερικού χώρου, θα συνεχιστεί για να αναδείξει πώς αυτά τα καθημερινά αντικείμενα μας φέρνουν δυνητικά σε επαφή με τον κόσμο.

Η κοινωνιολόγος **Sherry Turkle**⁴ ερευνά εις βάθος, πώς τα καθημερινά αντικείμενα γίνονται μέρος της εσωτερικής ψυχολογικής μας ζωής και πώς λειτουργούν ως μεσολαβητές για να φέρουμε τον κόσμο μέσα μας. Τα «ενθυμητικά αντικείμενα», όπως τα αποκαλεί καθώς έχουν την ιδιότητα ανάκλησης μνήμης, σχετίζονται με σκέψεις γύρω από το δίπτυχο οικείο-ανοίκιο, τα ψυχολογικά κατώφλια και όρια, ενώ η σημασία τους μετατοπίζεται ανάλογα με τον χρόνο, τον τόπο και το άτομο. Αναφέρεται και η ίδια, σε τόπους που εκβάλλουν την αίσθηση της οικειότητας, σε κλειστά αντικείμενα εσωτερικού χώρου (κουτιά, ντουλάπια, ερμάρια, κ.τ.λ.), όπως και ο Bachelard, με διάθεση όμως να συνδεθεί και να κατανοήσει τον κόσμο και τον εαυτό της μέσα από αυτά τα προσωπικά της καθημερινά αντικείμενα. Αναφέρει πως από παιδί προσδοκούσε να ανακαλύψει πιθανές άγνωστες ταυτότητες του εαυτού της, να έρθει σε επαφή με τις «ρίζες» της, με τις ταυτότητες των χαμένων αγαπημένων της προσώπων, δια μέσω των προσωπικών της αντικειμένων (βιβλία, σουβενίρ, μπιχλιμπίδια, φωτογραφίες), ενεργοποιώντας ίχνη και αισθήσεις από τη μνήμη της.

«Αυτά τα ίχνη τα συνταίριαζε και ξαναταίριαζε σε ένα κλειστό σύνολο αντικειμένων, κατανοώντας, εκ των υστέρων, ότι η εννοιολογική συναρμογή

⁴ Η Sherry Turkle κατέχει τον τίτλο Abby Rockefeller Mauzé Professor των Κοινωνικών σπουδών της Επιστήμης και Τεχνολογίας στο MIT.

1.3 Το «κρυφό»



03
*Ανοίγουμε το έπιπλο και
ανακαλύπτουμε μία κατοικία*

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα

που έκανε ήταν ένα μπρικολάζ (bricolage)⁵. Κατά την άποψή της, τα αναμνηστικά αντικείμενα που κρατάμε υπογραμμίζουν στις σχέσεις μας με αυτά τα πράγματα, το αδιαχώριστο της σκέψης μας από τα συναισθήματά μας. Η Turkle θεωρεί χαρακτηριστικά ότι σκεπτόμαστε με τα αντικείμενα που αγαπάμε και αγαπάμε τα αντικείμενα που μπορούμε να σκεπτόμαστε με αυτά. Ζούμε τη ζωή μας στο μέσον με τον κόσμο των πραγμάτων κάνοντάς τα μέρος του εαυτού μας. Τα αναμνηστικά αποτελούν για εκείνην οριακά αντικείμενα, τα οποία αναλαμβάνουν ρευστούς ρόλους στην καθημερινότητα, ως ενεργές και ζωντανές υπάρξεις που εμπλουτίζουν τις διασυνδέσεις μας με πρόσωπα, πράγματα και τόπους» (Ντάφλος 2017: 86).

Στο σημείο αυτό, η Sherry Turkle αναδεικνύει μία άλλη πτυχή των αντικειμένων αυτών καθ' αυτών, των αντικειμένων με τα οποία σκεπτόμαστε, αισθανόμαστε, ζούμε τη ζωή μας με αυτά, γινόμαστε ένα με αυτά. Δεν είναι λίγοι οι επιστήμονες, ανθρωπολόγοι, καλλιτέχνες και σχεδιαστές που έχουν εντοπίσει και καταγράψει την επιρροή που ασκούν τα αντικείμενα στη ζωή τους. Κάποια μπορεί να είναι φυσικά αντικείμενα, κάποια τεχνουργήματα, κάποια πλασμένα από το συγγραφέα και άλλα προπαρασκευασμένα. Παρ' ότι ο άνθρωπος ζει ανάμεσα σε αντικείμενα, τα οποία πόσο μάλλον στη δυτική κουλτούρα είναι έντονα συναισθηματικά και ιδεολογικά φορτισμένα, πρόσφατα έχει ξεκινήσει να αναγνωρίζεται η δύναμή τους έξω από τα στενά όρια του υλισμού και της κατανάλωσης. Εκτός πλαισίων συλλογής ή εμμοιικού φετιχισμού, αποτελούν εν δυνάμει κεντρικά στοιχεία σκέψης και γνώσης, ενέχουν μυστικά τον κύκλο της ζωής, ενσαρκώνουν πολλαπλούς ανθρώπινους ρόλους, προκαλώντας ευκαιρίες ενηλικίωσης, διαχείρισης της αγάπης και της απώλειας.

«Μας είναι οικείο να θεωρούμε τα αντικείμενα, σαν χρήσιμα ή καλαίσθητα, σαν αναγκαίο κακό ή μάταιη πολυτέλεια. Δεν μας είναι τόσο οικείο να θεωρούμε, ότι τα αντικείμενα συντροφεύουν τα συναισθήματά μας στις ζωές μας ή μας προκαλούν σκέψεις. Η ιδέα των ενθυμητικών αντικειμένων φέρνει κοντά αυτές τις δύο όχι και τόσο γνώριμες ιδέες, υπογραμμίζοντας πως σκέψη και συναίσθημα είναι αδιαχώριστα όσον αφορά τη σχέση μας με τα πράγματα. Σκεπτόμαστε με τα αντικείμενα που αγαπάμε· αγαπάμε τα αντικείμενα με τα οποία σκεπτόμαστε» (Turkle 2007:5).

⁵ Σχολιάζει η ίδια πως ήταν παθιασμένη για την πρακτική του μπρικολάζ, όπως την είχε περιγράψει ο Claude Lévi-Strauss.

«Μεγάλωσα ελπίζοντας ότι τα αντικείμενα θα με συνέδεαν με τον κόσμο. Σαν παιδί, πέρασα πολλά σαββατοκύριακα στο διαμέρισμα των παππούδων μου στο Μπρούκλιν. Ο χώρος εκεί ήταν περιορισμένος, και όλα τα οικογενειακά ενθύμια - συμπεριλαμβανομένων και των βιβλίων, μπιχλιμιπιδιών, αναμνηστικών και φωτογραφιών της θείας και της μητέρας μου- ήταν αποθηκευμένα σε ένα ντουλάπι της κουζίνας, τοποθετημένα ψηλά, ακριβώς κάτω από το ταβάνι. Μπορούσα να φτάσω αυτή την κρυψώνα μόνο αν στεκόμουν πάνω στο τραπέζι της κουζίνας που είχα μετακινήσει μπροστά από το ντουλάπι. Αυτό είχα πάρει άδεια για να το κάνω, και αυτό έκανα, από την ηλικία των έξι μέχρι τα δεκατρία ή δεκατέσσερα, ξανά και ξανά, σαββατοκύριακο το σαββατοκύριακο. Θα σκαρφάωνα πάνω στο τραπέζι στην κουζίνα και θα κατέβαζα κάτω κάθε βιβλίο, κάθε κουτί. Οι κανόνες ήταν ότι μου επιτρεπόταν να κοιτάζω οτιδήποτε βρισκόταν στο ερμάριο, αλλά πάντα θα το έβαζα πίσω. Το ντουλάπι μου φαινόταν απεριόριστων διαστάσεων, απείρου βάθους.»

Sherry Turkle

Evocating Objects. Things we think with, 2007

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα



04 - 06
Mayako Nakamura

*Illustration of menu 2017
Dinner at chez Takao*

*Coffeeto, Koyaso Gosaruna,
Hachioji, Tokyo*

Επομένως, συνοψίζοντας τα παραπάνω, ο άνθρωπος σε μια προσπάθεια να κατανοήσει τον εαυτό του και τον κόσμο, συνάπτει απτικές και ψυχολογικές σχέσεις με τα αντικείμενα από την παιδική του ηλικία. Τα ενθυμητικά (υποκείμενα) αντικείμενα στα οποία ο άνθρωπος αποθηκεύει μνήμες, προσδίδει ποικίλες ιδιότητες ως προέκταση του εαυτού, εκβάλλουν την αίσθηση της οικειότητας, τον καθορίζουν και τον διαμορφώνουν. Χωρίς αυτά τα αντικείμενα της μυστικής ψυχολογικής ζωής η οικεία ενδόμυχη ζωή δεν θα είχε το πρότυπο της οικειότητας. Αυτά τα αντικείμενα λειτουργούν ως ψυχολογικοί διαμεσολαβητές για το υποκείμενο, καθώς υποσυνείδητα συνάπτει «κρυφές» σχέσεις με αυτά, είναι ψυχολογικά «κατώφλια» που λειτουργούν ως μέσο αντίληψης του χώρου νοητικά και απτικά-σωματικά ταυτόχρονα.

1.4 Η απτικότητα

Κάθε σπουδαία αρχιτεκτονική εμπειρία είναι πολυαισθητηριακή· οι ιδιότητες της ύλης, του χώρου και της κλίμακας αναγνωρίζονται-καταμετρώνται με το αντί, τη μύτη, το δέρμα, τη γλώσσα, το σκελετό και τους μυς, όπως αναφέρει ο **Juhani Pallasmaa**. Ο Maurice Merleau-Ponty τονίζει αυτή την ταυτόχρονη εμπειρία και αισθητηριακή αλληλεπίδραση ως εξής: «Η αντίληψή μου δεν είναι (επομένως) ένα σύνολο οπτικών, απτικών και ακουστικών γνωρισμάτων: Αντιλαμβάνομαι με έναν καθολικό τρόπο, με όλη μου την ύπαρξη: Δράττομαι μία μοναδική δομή του πράγματος, έναν μοναδικό τρόπο ύπαρξης, ο οποίος μιλά σε όλες μου τις αισθήσεις μονομιάς» (Merleau-Ponty από Pallasmaa 2000: 1). Είναι γεγονός, πως ο άνθρωπος οικειοποιείται ένα χώρο ή ένα αντικείμενο μέσα από την καθημερινή χρήση ή κατοίκηση, μέσα από καθημερινές σωματικές βιωματικές μνήμες, μέσα από μυρωδιές ή ήχους που του εγγράφουν μνήμες, ξυπνάνε αναμνήσεις, μέσα από την αίσθηση του αντικειμένου. Η αίσθηση του οικείου γεννάται μέσα από αυτές τις ενσώματες απτικές εμπειρίες που βιώνει το υποκείμενο, που η αισθητηριακή αρχιτεκτονική χειρονομία έρχεται να αναδείξει, καθώς διαμορφώνεται μέσα από τη διάδραση του υποκειμένου με τον κόσμο, τον χώρο, την ύλη και τη μνήμη.

«Η αρχιτεκτονική ποιότητα δεν μπορεί να προέλθει από ένα τυπικό ή αισθητικό παιχνίδι· προκύπτει από εμπειρίες και το αυθεντικό νόημα της ζωής. Η σημερινή τάση του να προσδίδουμε αισθητική, στην πραγματικότητα, απειλεί τις αυθεντικές ποιότητες της αρχιτεκτονικής. Η αρχιτεκτονική μπορεί να μας ευαισθητοποιήσει μόνο όταν είναι ικανή να αγγίζει κάτι βαθιά θαμμένο στις ξεχασμένες αναμνήσεις μας» (Pallasmaa 2002: 22).

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα

Όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει ο Pallasmaa, όλες οι αισθήσεις είναι προεκτάσεις της αίσθησης της αφής, καθώς οι αισθήσεις είναι εξειδικεύσεις του δέρματος. «Ακόμα και το μάτι συνεργάζεται με τις υπόλοιπες αισθήσεις» (Pallasmaa 2000: 1). Ο Ashley Montagu βασιζόμενος σε επιστημονικά ιατρικά τεκμήρια, επιβεβαιώνει την πρωτοκαθεδρία του απτικού τομέα, το δέρμα είναι το παλαιότερο και πιο ευαίσθητο όργανο του ανθρώπινου σώματος, καθώς και το πρώτο μέσο επικοινωνίας, που ταυτόχρονα προστατεύει τον άνθρωπο.⁶ «Η αφή είναι ο αισθητηριακός τρόπος που ενσωματώνει την εμπειρία μας στον κόσμο και στον εαυτό μας. Ακόμη και οι οπτικές αντιλήψεις είναι ενωμένες και ενσωματωμένες στην απτική συνέχεια του εαυτού· το σώμα μου θυμάται ποιος είμαι και πού είμαι τοποθετημένος στον κόσμο» (Pallasmaa 2000: 1).

Επομένως, το καθήκον της αρχιτεκτονικής είναι να καταστήσει ορατό «τον τρόπο που μας αγγίζει ο κόσμος», όπως έγραψε ο Maurice Merleau-Ponty για τους πίνακες ζωγραφικής του Paul Cézanne. «Παραφράζοντας μια άλλη ιδέα του Merleau-Ponty: η αρχιτεκτονική υλοποιεί και πλαισιώνει την ανθρώπινη ύπαρξη στη «σάρκα του κόσμου»⁷ (Pallasmaa 2000: 1). Δηλαδή, σύμφωνα με τον Γάλλο φαινομενολόγο, ζούμε στη σάρκα του κόσμου, «και η αρχιτεκτονική δομεί και αρθρώνει αυτή την υπαρξιακή σάρκα, δίνοντάς της συγκεκριμένες έννοιες. Η αρχιτεκτονική δαμάζει και εξημερώνει το χώρο και χρόνο της σάρκας του κόσμου για την ανθρώπινη κατοίκηση. Η αρχιτεκτονική πλαισιώνει την ανθρώπινη ύπαρξη με συγκεκριμένους τρόπους και ορίζει ένα βασικό ορίζοντα κατανόησης. Ξέρουμε και θυμόμαστε ποιοι είμαστε και πού ανήκουμε ουσιαστικά δια μέσου των πόλεων και των κτηρίων μας» (Pallasmaa 2002: 18). Η φαινομενολογική σκέψη, και ιδιαίτερα έτσι όπως μελετήθηκε από τον **Maurice Merleau-Ponty**, παρουσιάζει το σώμα και τον κόσμο, όπου υποκείμενο και αντικείμενο διαπλέκονται και διαμορφώνονται συνεχώς. Το έργο του Merleau-Ponty, τοποθετείται στο Φαινομενολογικό ρεύμα και πιο συγκεκριμένα στην αποκατάσταση της αντιληπτικής εμπειρίας του κόσμου

6 Ο Ashley Montagu, στο βιβλίο του *Touching: The human significance of the skin*, διερευνά σε βάθος τη σημασία της απτικής αλληλεπίδρασης. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως: «η αφή είναι ο γονιός των ματιών μας, των αυτιών, της μύτης και του στόματος. Είναι η αίσθηση που διαφοροποιήθηκε από τις άλλες, γεγονός που φαίνεται να αναγνωρίζεται από παλιά και να θέτει την αφή ως «τη μητέρα των αισθήσεων».

7 Η ιδέα απορρέει από τη διαλεκτική αρχή του Merleau-Ponty για την αλληλεπίδραση του κόσμου και του εαυτού. Μιλάει επίσης για μια «οντολογία της σάρκας», ως το τελικό συμπέρασμα της αρχικής φαινομενολογίας της αντίληψής του. Αυτή η οντολογία υποδηλώνει ότι το νόημα είναι ταυτόχρονα εντός και εκτός, υποκειμενικό και αντικειμενικό, πνευματικό και υλικό.

και της σχέσης μας με αυτόν, κάτι που αντιτίθεται στις θέσεις του υποκειμενισμού και του αντικειμενισμού.

Στη συνέχεια, ο φιλόσοφος Merleau-Ponty μιλάει για ένα ενσαρκωμένο πνεύμα «σε αμφίσημη σχέση με το σώμα του καθώς και με τα πράγματα που το περιβάλλουν» (Μουρίκη 1991: 10). Για εκείνον, αναγκαία συνθήκη της αντιληπτικής εμπειρίας είναι το βιωμένο σώμα σαν φυσική παρουσία μέσα σε έναν προ-αντικειμενικό κόσμο, ο οποίος υπήρχε πριν την ανασκόπηση του ανθρώπου σε αυτόν. Αυτή η πρωταρχική εμπλοκή είναι μια συνθήκη πάντα παρούσα. Η μερλωποντιανή φιλοσοφία στρέφεται στο υποκείμενο, στο σώμα και στον κόσμο, όπου αποτελούν ανοιχτές έννοιες.

Με βάση τους παραπάνω συλλογισμούς το σώμα γίνεται το κέντρο, οι αρχές του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού μετατοπίζονται από τις επιβολές του μοντερνισμού και την τέρψη του οφθαλμού στη βιωματική εμπειρία, την αίσθηση και την ατμόσφαιρα. Το αρχιτεκτονικό έργο δεν περιορίζεται σε ένα σύνολο απομονωμένων, διαδοχικών νεκρών, αλλά βιώνεται ως ενσωματωμένη, συμπυκνωμένη υλική και πνευματική παρουσία. Η επικοινωνία του χώρου και του υποκειμένου αποκτά πολυδιάστατη υπόσταση, οι αισθήσεις γίνονται το όχημα της αντιληπτικής εμπειρίας για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

«Βιώνω τον εαυτό μου στην πόλη, και η πόλη υπάρχει μέσα από την ενσώματη εμπειρία μου. Η πόλη και το σώμα μου συμπληρώνουν και προσδιορίζουν το ένα το άλλο. Κατοικώ την πόλη και η πόλη κατοικεί σ' εμένα» (Pallasmaa 2012: 40). Η φιλοσοφία του Merleau-Ponty κάνει το ανθρώπινο σώμα το κέντρο του βιωμένου χώρου. Με τα ίδια τα λόγια του Merleau-Ponty: «Το ίδιο μας το σώμα είναι στον κόσμο όπως η καρδιά στον οργανισμό: κρατά το ορατό θέαμα συνεχώς ζωντανό, αναπνέει ζωή σε αυτό και το διατηρεί προς τα μέσα και με αυτό σχηματίζει ένα σύστημα» (Merleau-Ponty 1962: 203). Σώμα και κόσμος διαπλέκονται. Το σώμα δεν συνιστά ένα όργανο μέσα στον κόσμο «αλλά τον τόπο όπου το πνεύμα περιβάλλεται το σχήμα μιας συγκεκριμένης φυσικής και ιστορικής κατάστασης» προσφέροντάς μας την πρόσβαση στο χώρο που κατοικούμε, αλλά και την «έκφρασή μας μέσα στον κόσμο, η ορατή μορφή των προθέσεών μας» (Μουρίκη 1991: 10). Από την άλλη ο κόσμος για τον Merleau-Ponty είναι ένα «ανολοκλήρωτο έργο», καλείται να γίνει αντιληπτό ως εκφραστική μορφή, όπου τα αντιληπτά πράγματα μέσα σε αυτόν είναι ανοιχτά και ανεξάντλητα σύνολα και το σώμα ένα ενσαρκωμένο υποκείμενο.

Κατά την άποψη του Juhani Pallasmaa, τα γνήσια αρχιτεκτονικά έργα, εγείρουν παρόμοιες ιδεατές απτικές αισθήσεις που ενισχύουν την εμπειρία μας από εμάς, με αυτά που προκαλούν τα έργα αυθεντικής τέχνης, όπως υποδήλω-

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα

σε το 1890 ο Bernard Berenson. Ο οποίος, συνεχίζοντας την ιδέα του Goethe για «βελτίωση της ζωής» υποστήριξε ότι όταν βιώνουμε ένα καλλιτεχνικό έργο φανταζόμαστε μία γνήσια σωματική συνάντηση μέσω «ιδεατών αισθήσεων». Έτσι, μέσω των «απτικών κυμάτων», όπως εκείνος ονόμαζε τα έργα αυθεντικής τέχνης, διεγείρονται οι δικές μας ιδεατές αισθήσεις αφής και αυτή η διέγερση βελτιώνει τη ζωή.

Συνεπώς, εφόσον η αρχιτεκτονική της εποχής συνηθίζει να ικανοποιεί την πρόσκαιρη απόλαυση του ματιού, ποιώντας αρχιτεκτονήματα με βάση την εικόνα, η δυτική συνείδηση αρχίζει και μεταστρέφεται αναζητώντας πλέον μία πιο απτική αρχιτεκτονική, που δεν θα στερείται αισθητηριακές εμπειρίες, λόγω της έντονης τεχνολογικής χρήσης. «Η κουλτούρα του ελέγχου και της ταχύτητας έχει ευνοήσει την αρχιτεκτονική του οφθαλμού, με την στιγμιαία απεικόνιση και την μακρινή επίπτωση, ενώ η αρχιτεκτονική της αφής προωθεί την βραδύτητα και την οικειότητα, εκτιμάται και κατανοείται σταδιακά ως εικόνες του σώματος και του δέρματος. Η αρχιτεκτονική του ματιού αποσπά και ελέγχει, ενώ η αρχιτεκτονική της αφής εισάγει και ενώνει. Η απτική ευαισθησία αντικαθιστά την απόμακρη οπτική απεικόνιση, με την αυξημένη υλικότητα, την εγγύτητα και την οικειότητα» (Pallasmaa 2000: 2).

«Δεν γνωρίζουμε συνήθως ότι ένα ασυνείδητο στοιχείο της αφής είναι αναπόφευκτα κρυμμένο στο όραμα· όπως βλέπουμε, το μάτι αγγίζει, και πριν δούμε ακόμη ένα αντικείμενο που έχουμε ήδη αγγίξει. [...] Η αφή είναι η ασυνείδητη όραση και αυτή η κρυφή απτική εμπειρία καθορίζει την αισθησιακή ποιότητα του αντιλαμβανόμενου αντικειμένου και μεσολαβεί μηνύματα πρόσκλησης ή απόρριψης, ευγένειας ή εχθρότητας» (Pallasmaa 2000: 2).

«Μέσα από όραμα, αγγίζουμε τα αστέρια και τον ήλιο»

(Merleau-Ponty 1993: 14).

1.5 Ύλη και μνήμη

Η μνήμη και η φαντασία όπως γράφει και ο Bachelard, είναι άρρηκτα συνδεδεμένες, ενώ ο βαθμός διαπλοκής τους με την αντίληψη ορίζει την εγγύτητα του υποκειμένου με τον χώρο. Ο Pallasmaa υπενθυμίζει πως κάποιος που δεν θυμάται δεν μπορεί να φανταστεί, διότι η φαντασία εκκινεί από τη μνήμη. «Είμαστε ό,τι θυμόμαστε» (Pallasmaa 2007: 190), θα πει ο αρχιτέκτονας, καθώς η μνήμη είναι κομμάτι της προσωπικής ταυτότητας κάθε ανθρώπου. «Η αρχιτεκτονική δομεί νοητικό κόσμο» (Petäjä από Pallasmaa 2002: 18). Ο άν-

θρῶπος έχει την ικανότητα να αναμιγνύει τη φαντασία του με προσωπικά βιώματα και μνήμες, και αυτός επομένως ο νοητικός κόσμος που δημιουργεί, καθορίζει ολοκληρωτικά τον χώρο που κατοικεί. Αυτός ο κατοικημένος χώρος είναι τελείως διαφορετικός από τον υλικό και γεωμετρικό χώρο (δεν σχετίζεται με την επιστήμη της Φυσικής), αντίθετα αποτελεί μία μοναδική εμπειρία που εκλαμβάνεται μέσω της μνήμης και της εμπειρίας-βίωμα του ατόμου και γι' αυτό και ονομάζεται υπαρξιακός χώρος.

«Δεν ζούμε σε έναν αντικειμενικό κόσμο της ύλης και των πληροφοριών, όπως υποθέτει ο κανόνας του αφελή ρεαλισμού. Ο χαρακτηριστικά ανθρώπινος τρόπος ύπαρξης λαμβάνει χώρα σε πιθανούς κόσμους, πλασμένους από την ικανότητά μας να φαντασιωνόμαστε και να φανταζόμαστε. Ζούμε σε νοητικούς κόσμους, στους οποίους η ύλη, το βιωμένο, η θύμηση και το φανταστικό αλληλοσυνδέονται απόλυτα. Ως συνέπεια, η βιωμένη πραγματικότητα δεν ακολουθεί τους κανόνες του χώρου και του χρόνου έτσι όπως τις ορίζει η επιστήμη της Φυσικής. Για τη ακρίβεια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο κατοικημένος κόσμος είναι κατά βάση «αντιεπιστημονικός», όταν μετριέται βάσει των κριτηρίων της Δυτικής εμπειρικής επιστήμης. Στο διάχυτο χαρακτήρα του, ο κατοικημένος χώρος είναι πιο κοντά στην πραγματικότητα ενός ονείρου που διαφεύγει της επιστημονικής περιγραφής» (Pallasmaa 2009: 127).

Επιπλέον, ο Pallasmaa τονίζει πως οι αρχιτεκτονικές δομές διευκολύνουν την μνήμη και τον τρόπο που κατανοούμε το βάθος του χρόνου. Σε βιωμένα τοπία και σπίτια της παιδικής ηλικίας, ο άνθρωπος καταχωρεί τις μνήμες του, συνδυάζει τις αναμνήσεις του με τόπους που έχει βιώσει σωματικά, προβάλλει και αποθηκεύει, κρύβει κομμάτια τις ζωής του. Ανακαλώντας, τους τόπους, τα κτίρια, τα δωμάτια ενθυμείται γεγονότα και ανθρώπους.

«Έχω γράψει για τις δικές μου αναμνήσεις της ταπεινής φάρμας του παππού μου, και έχω επισημάνει ότι το σπίτι της μνήμης της πρώιμης παιδικής μου ηλικίας είναι ένα κολλάζ θραυσμάτων, μυρωδιών, συνθηκών φωτός, συγκεκριμένων αισθημάτων κλειστότητας και οικειότητας, αλλά σπανίως συγκεκριμένων και ολοκληρωμένων οπτικών αναμνήσεων. Τα μάτια μου έχουν ξεχάσει τι είχαν δει κάποτε, αλλά το σώμα μου ακόμα θυμάται» (Pallasmaa 2007: 191).

Οι ανθρώπινες ενθυμήσεις, αποτελούν ενθυμήσεις καταστάσεων και χωρικών αναμνήσεων, συνδεδεμένες με τόπους και γεγονότα. Για το

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα

λόγο αυτό, ο υπαρξιακός χώρος για τον άνθρωπο είναι ένας ζωντανός και πολυαισθητηριακός τόπος εμποτισμένος και δομημένος από αναμνήσεις και προθέσεις. Ο άνθρωπος συχνά, έχει την τάση να προβάλλει στα πράγματα που τον πλαισιώνουν νοήματα και σημασίες, όπως έχει αναφερθεί ποικίλες φορές στην παρούσα ερευνητική, όλα αυτά τα πράγματα-αντικείμενα αποτελούν πηγή αναμνήσεων. Αυτό συμβαίνει γιατί έχουν αποτυπωθεί βιωματικά στον ανθρώπινο νου, ο άνθρωπος έρχεται ή έχει έρθει στο παρελθόν, σε απτική επαφή μαζί τους ή έχει βιώσει μια σωματική εμπειρία. Η σημασία λοιπόν αυτών των αντικειμένων είναι ιδιάζουσα και συγκροτεί τον εαυτό. Κάθε τυπωμένη φωτογραφία ενός τοπίου ή κτηρίου ή χώρου, κάθε αντικείμενο που βρίσκεται στην κατοχή ενός ανθρώπου ενεργοποιεί την ικανότητα του ανθρώπου να θυμηθεί, να ανακαλέσει μνήμες και να ονειρευτεί, να αναμείξει τις μνήμες με τα όνειρα. Το ενέργημα της μνήμης τις περισσότερες φορές συγκαταλέγεται ως εγκεφαλική πράξη, παρ' ότι συμμετέχει και ασκεί ολόκληρο το σώμα. Ο φιλόσοφος Edward S. Casey δηλώνει: «Δεν υπάρχει μνήμη χωρίς σωματική μνήμη» (Pallasmaa 2007: 195).

«Το σπίτι είναι το καταφύγιο της ονειροπόλησης, το σπίτι προστατεύει τον ονειροπόλο, μας επιτρέπει να ονειρευόμαστε εν ειρήνη» (Bachelard 1982: 33), θα γράψει ο Bachelard και θα συμπληρώσει ο Pallasmaa «Η θεμελιώδης ποιότητα ενός τοπίου, σπιτιού, δωματίου είναι η ικανότητά τους να ενθυμούν και να περιέχουν ένα αίσθημα ασφάλειας, γνωριμότητας και σπιτικότητας και να διεγείρουν φαντασιώσεις. Δεν είμαστε ικανοί για βαθιά φαντασία έξω στην άγρια φύση· η βαθυστόχαστη φαντασία καλεί την εστιασμένη οικειότητα του δωματίου» (Pallasmaa 2007: 193).

Ακόμα, στην φαινομενολογική έρευνα του Gaston Bachelard για την ποιητική φαντασία, όπως διαφαίνεται και προηγουμένως, η «τυπική φαντασία» διαχωρίζεται από την «υλική φαντασία», με τον ίδιο να υποστηρίζει πως οι εικόνες που προκύπτουν από την ύλη προκαλούν βαθύτερες και πιο βαθυστόχαστες εμπειρίες από εκείνες της μορφής. Στην ανάπτυξη του μακριά από το Μοντέρνο Κίνημα προς μια πολυαισθητηριακή δέσμευση, ο Alvar Aalto έκανε ένα ξεχωριστό βήμα προς τις «εικόνες της ύλης». Στην επεισοδική αρχιτεκτονική του, ο Aalto καταστέλλει την κυριαρχία μιας μοναδικής οπτικής εικόνας. Αυτή είναι μια αρχιτεκτονική που δεν υπαγορεύεται από μια κυρίαρχη εννοιολογική ιδέα γραμμένη μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια· εξελίσσεται μέσα από χωριστές αρχιτεκτονικές σκηνές, επεισόδια και λεπτομερείς διεργασίες. Αντί μιας υπερισχύουσας πνευματικής ιδέας-

concept⁸, το σύνολο συγκρατείται από τη σταθερότητα μιας συναισθηματικής ατμόσφαιρας, μιας αρχιτεκτονικής κλειδί, όπως ήταν.

Καθώς η αρχιτεκτονική του Μοντέρνου κινήματος στοχεύει σε «τέλεια» τεχνουργήματα που ικανοποιούν την απόλαυση του ματιού, φιλοδοξώντας γεωμετρική καθαρότητα και απλουστευμένη αισθητική, τα υλικά και οι επιφάνειες αποπνέουν την αίσθηση του επίπεδου, του αφηρημένου, του άυλου και του αιώνιου. Οι αρχιτεκτονικές προσόψεις «τείνουν να παραμένουν σιωπηλές, καθώς προτεραιότητα δίνεται στο σχήμα και τον όγκο: η μορφή έχει φωνή (form is vocal), ενώ η ύλη παραμένει βουβή (whereas matter remains mute)» (Pallasmaa 2000: 2).

Επομένως, οι όψεις της Μοντέρνας αρχιτεκτονικής αντιμετωπίζονται σαν αφηρημένα όρια όγκων, που έχουν μία εννοιολογική και όχι αισθητηριακή ουσία. «Η χρήση αφηρημένων ιδεών και η τελειότητα, μας μεταφέρουν στον κόσμο των ιδεών, ενώ η ύλη, ο καιρός και η φθορά ενισχύουν την εμπειρία του χρόνου, της αιτιότητας και της πραγματικότητας» (Pallasmaa 2000: 2). Κατά συνέπεια, η νεωτερική αρχιτεκτονική που συνηθίζει να δημιουργεί ρυθμίσεις για το μάτι, όπως αναλύθηκε παραπάνω, αποκλειστικά δημιουργημένες σε μία μόνο χρονική στιγμή, προκαλεί την αίσθηση της πεπλατυσμένης χρονικότητας. «Η όραση μάς τοποθετεί στο τεταμένο παρόν, ενώ η απτικότητα προκαλεί την εμπειρία ενός συνεχούς χρονικού» (Pallasmaa 2000: 2). Τις περισσότερες φορές, το αρχιτεκτονικό αντικείμενο δεν σχεδιάζεται με γνώμονα τις αναπόφευκτες διαδικασίες γήρανσης, τις καιρικές συνθήκες και τη φθορά, με αποτέλεσμα να τοποθετείται σε ένα αιώνιο διάστημα, σε μία τεχνητή κατάσταση αποκομμένη από την πραγματικότητα του χρόνου. Το μοντέρνο αρχιτεκτόνημα ασπάζεται την αιώνια νεότητα, το παντοτινό παρόν και την απατηλή τελειότητα, δίχως ίχνος χρήσης από το πέρασμα του χρόνου, έτσι τα κτίρια γίνονται ευάλωτα στο χρόνο, αντί να αποκτούν τις θετικές ποιότητές του.

1.6 Συμπεράσματα

Η οικειότητα, υπό το πρίσμα της φαινομενολογίας, αποτελεί μία πολύ σημαντική παράμετρο του χωρικού σχεδιασμού που συχνά δεν λαμβάνεται

8 «Η κύρια δεξιότητα του αρχιτέκτονα είναι να μετατρέπει την πολυδιάστατη ουσία του σχεδιαστικού καθήκοντος σε μία ενσωματωμένη εικόνα: ολόκληρη η προσωπικότητα και το σώμα του αρχιτέκτονα γίνεται η τοποθεσία του προβλήματος. Τα αρχιτεκτονικά ζητήματα είναι υπερβολικά σύνθετα και υπαρκτικά, για να αντιμετωπιστούν με μία μοναδική ιδέα (concept) και ορθολογιστική μανία» (Pallasmaa 2002: 26).

Κεφάλαιο 1. Οικειότητα



07
Μνήμη στη μνήμη

υπόψιν από τους σύγχρονους αρχιτέκτονες, όντας υπό την επήρεια της νεωτερικότητας που παράγει αβεγάδιαστα αρχιτεκτονήματα γρήγορης κατανάλωσης, εύπεπτες εικόνες, αποκλειστικά για την πρόσκαιρη τέρψη του οφθαλμού. Η οικειότητα λοιπόν, μέσα από τη ματιά αυτών που επιχείρησαν να την ορίσουν για πρώτη φορά (Bachelard, Pallasmaa, Wigley, Zumthor, κ.α.), είναι η ατμόσφαιρα που περιβάλλει ένα χώρο, που ο τόπος ο ίδιος τελικά αναδύει, είναι όλα αυτά τα κατώφλια που μας εισάγουν σε ένα εντατικό κατώφλι μεταξύ φανερού και κρυφού, ψυχολογικού και χωρικού. Οικειότητα είναι η ποιότητα της βιωματικής εμπειρίας που προσφέρει ένας χώρος, είναι η σωματική σχέση ανάμεσα σε υποκείμενο και αντικείμενο. Αυτή η απτικότητα που μας φέρνει σε επαφή, «ξεκλειδώνει» το ντουλάπι της μνήμης μας στο ασυνείδητο. Μνήμες σωματικές που επιστρέφουν στο συνειδητό μόνο αναμιγμένες με όνειρα, μέσα από την φαντασία και την τάση του ανθρώπου για ονειροπολήσεις, γεννημένες μονάχα σε ένα προστατευμένο περιβάλλον. Οικειότητα είναι η μελαγχολία και η νοσταλγία για ένα χαμένο πρωταρχικό νόημα προς αποκάλυψη, όπου ο άνθρωπος προσπαθεί να έρθει σε επαφή με αυτό μέσα από τις ονειροπολήσεις που γεννάνε οι γνώριμοι για εκείνον τόποι και χώροι. Τελικά, η οικειότητα σήμερα κάτω από ποιες συνθήκες εντοπίζεται;

2.ο το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου

2.1 Εισαγωγή

Το ερείπιο αποτελεί διαχρονικό χωρικό αποτύπωμα τόσο του οικείου όσο και του ανοίκειου. Είναι το πεδίο, το υλικό «σώμα» όπου διασταυρώνεται το οικείο με το ανοίκειο. Ερείπιο μπορεί να χαρακτηριστεί οτιδήποτε μαρτυρά ανθρώπινη ιστορία και έχει μεταλλαχτεί με την πάροδο του χρόνου. Υπάρχουν δύο είδη ερειπίου, αυτά που ερειπώνουν λόγω της διαπάλης μορφής-φύσης με το πέρασμα του χρόνου, και αυτά που ερημώνουν λόγω ανθρώπινης επέμβασης (π.χ. καταστροφή, εγκατάλειψη, κ.α.). Η παρούσα ερευνητική μελέτη αποβλέπει στη διερεύνηση της πολύπλευρης «φύσης» του ερειπίου στο σήμερα ως παραμέτρου της οικειότητας, ούτως ώστε να διερευνηθεί το οικείο σε όλες του τις συντεταγμένες. Τα ερείπια κρύβουν μια διττή φύση μέσα τους, αποτελούν τόπους οι οποίοι άλλοτε ταυτίστηκαν με τον ανοίκειο τόπο του 19^{ου} αιώνα κατά τον ρομαντισμό με απαρχή το λογοτεχνικό πεδίο, άλλοτε με το οικείο του 20^{ου} αιώνα υπό το πρίσμα της φαινομενολογικής θεώρησης. Αρχικά, θα αναλυθεί το ερείπιο ως αισθητικό αντικείμενο που επιβεβαιώνει την φαινομενολογική επαγωγή, μελετώντας την αισθητική σημασία του και αποσκοπώντας στην ανεύρεση της δυναμικής του λόγω και όχι ερήμην της ερείπωσής του. Το ερείπιο θα μελετηθεί επίσης, ως προς τη σχέση του με έννοιες όπως: ο χρόνος, η νοσταλγία, η μνήμη, η ύλη. Στη συνέχεια θα εντοπιστεί η ανοίκεια διάστασή του όπως εντοπίστηκε χωρικά κατά τον Anthony Vidler και ψυχολογικά κατά τον Sigmund Freud, ούτως ώστε να αποσαφηνιστούν όλες οι εκφάνσεις του. Στόχος της συγκεκριμένης μελέτης δεν αποτελεί η διερεύνηση της αισθητικής μορφής προς αποκάλυψη της γνωστικής αξίας και της αξίας μνήμης του ερειπίου-μνημείου με βάση την ιστορία και το πολιτισμικό τεκμήριο, όσο η προσέγγιση του ερειπίου ως αισθητικού αντικειμένου και οι σχέσεις οικείου ανοίκειου που αναδεικνύει.

2.2 Η αισθητική ηδονή της φθοράς

Το ερείπιο μαρτυρά το παρελθόν στο παρόν, τόσο χωρικά όσο και χρονικά.

Κεφάλαιο 2. το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου

Είναι η κατάσταση μιας προηγούμενης ύπαρξης, είναι το ίχνος και η μαρτυρία μιας ανθρώπινης δραστηριότητας σε βάθος χρόνου. Φέρει μέσα του την παρουσία της φθοράς. Η δυναμική ενός ερειπίου ανευρίσκεται στην ερείπωσή του. Όταν ένα κτήριο ερειπώνεται οι αισθητικές ποιότητες που προκύπτουν διαφέρουν από αυτές της πρότερης κατάστασής του. Οι «νέες» ποιότητες που προκύπτουν, οφείλονται στη διαπάλη φύσης-μορφής. Το ερείπιο δεν αντιμετωπίζεται ως μετεξέλιξη του αρχικού ολοκληρωμένου αρχιτεκτονικού έργου, αλλά ως καινούργιο έργο, όπου η αισθητική εμπειρία του διαφέρει από αυτή της προηγούμενης κατάστασής του. Το υποκείμενο μέσα από την περιήγηση ενός ερειπίου φαντάζεται, ενθυμείται, νοσταλγεί το παρελθόν μέσα από τις μνήμες που ξυπνάει αυτού του είδους ο πολυδιάστατος χώρος.

«Η γοητεία του ερειπίου», έγραφε ο Ζίμελ το 1911, έγκειται στο γεγονός ότι «αισθανόμαστε τελικά ένα ανθρώπινο έργο ως προϊόν της φύσης». Μια ήπια ηδονή εν όψει της καταστροφής είναι το κυρίαρχο συναίσθημα που μας ελκύει σ' αυτό το ρημαγμένο κτίσμα. Με το συναίσθημα αυτό της ηδονής φαίνεται πως συνδέεται μια συνωμοσία του παρατηρητή με την εκδικητική ενέργεια της φύσης, εναντίον του έργου του πνεύματος, το οποίο της επιβάλλει δια της βίας τις δικές του μορφές (Καββαθάς 2008).

Πιο συγκεκριμένα, το ερείπιο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το φυσικό περιβάλλον του καθώς διαμορφώνεται από αυτό, ενσωματώνει στη μορφή του τις φυσικές δυνάμεις και ενσωματώνεται πλήρως στο φυσικό χρόνο, χωρίς να φέρει πλέον καμία λειτουργική χρησιμότητα. «Τό ερείπιο αρχίζει τη ζωή του μέσα σέ κάποια εξιδανίκευση τοῦ ἀχρήστου. Αρχίζει τη ζωή του χωρίς αρχή αλλά και χωρίς συγκεκριμένο τέλος. [...] Τό ερείπιο έχει νόημα νά παραμένει ἄχρηστο, εἶναι δηλαδή ερείπιο ὅταν εἶναι χρήσιμο μέσα στήν ἀχρηστεία του, χρήσιμο ὡς ἄχρηστο» (Αντονάς 2007: 10). Θα τονίσει ο αρχιτέκτων **Αριστείδης Αντονάς**, υπονοώντας τη *δυναμική χρήσιμου-ἀχρήστου* που το διακατέχει και την δυνατότητα ενατένισης και υπόμνησης που προσφέρει στο τοπίο ως έχει, στην υφιστάμενη κατάσταση που βρίσκεται. Αντίθετα από τα αρχιτεκτονικά έργα που διαμορφώνονται από το τοπίο και τον τόπο, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, τα ερείπια σηματοδοτούν το τοπίο, «διαβάζονται» ως ένα, καθώς είναι όντα που ποιεί η φύση και για το λόγο αυτό είναι «ξερά» και «έρημα» έξω από το περιβάλλον τους. Το ερείπιο αποτελεί άμεση σωματική, βιωματική, χωρική εμπειρία. Για το λόγο αυτό συμπνέει με την υιοθέτηση ερμηνευτικών προτάσεων και μεταφορικών μοντέλων σκέψης, όχι τόσο από την επιστημολογία της αρχιτεκτονικής όσο από ευρύτερα γνωστικά πεδία, όπως η φιλοσοφία, η θεωρία της τέχνης και της λογοτεχνίας.

2.2 Η αισθητική ηδονή της φθοράς



08

08
Χρίστος Σιμάτος
Οικείο ανοίκειο, 2009

Κεφάλαιο 2. το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου

«Το ερείπιο είναι το κατεξοχήν αντικείμενο που δεν μπορεί να ξεδιπλώσει τα νοήματά του ανεξάρτητα από τον τρόπο θέασης του υποκειμένου που το αντιλαμβάνεται. Δεν είναι τυχαίο ότι η αντίληψη του ερειπίου ως αισθητικού αντικείμενου δεν απαντάται σε κάθε εποχή της ιστορίας του ανθρώπινου πολιτισμού, αλλά η απαρχή της συμπίπτει με τον 18^ο αιώνα, μια εποχή όπου αλλάζει ριζικά η στάση του ανθρώπου απέναντι στη φύση, τον κόσμο και την ιστορία. Η αναζήτηση των αισθητικών ποιοτήτων του ερειπίου πρέπει απαραίτητα να πάρει υπόψη της την ιδιόμορφη αυτή συγκρότηση του νοήματος στον κοινό τόπο του αντικειμενικά δοσμένου και του υποκειμενικά βιωμένου» (Κούρος 1999: 12).

Κατά συνέπεια, η ιδιαίτερη φύση του ερειπίου ως αισθητικό αντικείμενο, οδηγεί σε μία υπαρκτική φαινομενολογική και όχι πραγματιστική ερμηνευτική του ιδίου και της σχέσης του με το υποκείμενο, βασιζόμενη στην οντολογία και αισθητική του M. Heidegger, M. Merleau-Ponty και M. Dufrenne⁹. Πιο συγκεκριμένα ο **Πάνος Κούρος** υπογραμμίζει:

«Το ερείπιο ανασύρει από τη συνείδηση του υποκειμένου μια τέτοιας έντασης ψυχική ενέργεια, που είναι συχνά πολύ δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς την αισθητική από τη συναισθηματική απόκριση. Η συναισθηματική ή ψυχολογική στάση φανερώνεται με την αυθόρμητη συμπάθεια απέναντι στο ερειπωμένο κτίσμα και οφείλεται σε μια βαθύτερη υπαρκτική ταύτιση ανθρώπου και ερειπίου. Αποτέλεσμα της στάσης αυτής είναι η συμβατική αποδοχή του δοσμένου και η αντικατάσταση της αισθητικής πρόσληψης της μορφής από μια συνειρμική ενατένιση των δυστυχημάτων της ύπαρξης» (Κούρος 1999: 14).

Ο άνθρωπος στο ερείπιο προβάλλει τον εαυτό του, ο κύκλος της ζωής για το *δίπολο ανθρώπου-ερειπίου* είναι όμοιος, με όμοια παθήματα. Συνεπώς, το ερείπιο για το υποκείμενο αποτελεί καταφύγιο οικειότητας κατά μία έννοια. Το ερείπιο από τη φύση του εμπεριέχει εικόνες οικειότητας που ταυτίζονται με τα πρότυπα οικειότητας που έχει κάθε άνθρωπος· είναι το οικείο που κρύβει μέσα του. Για το λόγο αυτό, η βιοματική εμπειρία ενός ερειπίου ξεπερνάει κάθε ερέθισμα που προκαλεί η αισθητική της υπολειπόμενης μορφής του

⁹ Ο Mikel Dufrenne (1910-1995) ήταν Γάλλος φιλόσοφος και αισθητικός. Είναι γνωστός ως συγγραφέας του υπαρξισμού και κυρίως για το έργο του *The Phenomenology of Aesthetic Experience* (1953).

2.2 Η αισθητική ηδονή της φθοράς

προηγούμενου αρχιτεκτονικού έργου και νυν ερείπιου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο **Karsten Harries** και συμπληρώνει ο Schopenhauer: «το παρελθόν θα προσπεράσει κάθε παρόν», καθώς «ο άνθρωπος συνειδητά προσελκύει κάθε ώρα πιο κοντά το θάνατό του» (Harries 1982: 60). Έτσι και το αρχιτεκτονικό έργο και εν δυνάμει ερείπιο, από τη στιγμή που δημιουργείται οδεύει προς την ολοκληρωτική αλλοτρίωσή του. Ο χρόνος επιδρά με τον ίδιο τρόπο στον άνθρωπο και στο ερείπιο.

Ο χρόνος ενέχει μέσα του μια απειλή, την απειλή του γήρατος και του θανάτου, μη ανατρέψιμες καταστάσεις, όπου ο άνθρωπος μέσα από την αρχιτεκτονική και τη δημιουργία ενός καταφυγίου-οικίας προσπαθεί να αποκλείσει: «Κάθε σπίτι θα μπορούσε να θεωρηθεί μία προσπάθεια ανάκτησης κάποιου παραδείσου. [...] Έτσι, αν μπορούμε να μιλάμε για την αρχιτεκτονική ως άμυνα ενάντια στον φόβο του χώρου, πρέπει επίσης να αναγνωρίζουμε ότι από την αρχή παρείχε άμυνα κατά του τρόμου του χρόνου. [...] Σκοπός δεν είναι τόσο η εξημέρωση όσο η απελευθέρωση του χώρου, και αυτό σημαίνει, επίσης, του χρόνου. Ο τρόμος του χρόνου, όπως φαίνεται, αφυπνίζεται αντί να εξορίζεται» (Harries 1982: 59-68). Το ερείπιο επομένως, αποτελεί μια αρχιτεκτονική που ενσωματώνει τις ποιότητες που προσδίδει ο χρόνος, ερχόμενο σε αντίθεση με την αρχιτεκτονική που παλεύει να εξαλείψει τον «τρόμο» του χρόνου με παρηγορητικές εικόνες μονιμότητας. Ο αρχιτέκτονας Frank Lloyd Wright επέλεγε να δίνει στα κτήριά του μία ερειπιώδη μορφή, αγκαλιάζοντας τις ποιότητες της φθοράς δημιουργώντας μια ιδιαίτερη πιο «ανθρώπινη» ατμόσφαιρα, απαλλαγμένη από το άγχος της τελειότητας της μορφής και της δίνης της εικόνας, η απόφασή του αυτή καταδείκνυε την κρίση εμπιστοσύνης στην ικανότητα των αρχιτεκτόνων να παρέχουν ένα καταφύγιο, ενώ υπερτόνιζε τη μεγαλειώδη δύναμη της φύσης. «Η ανθρώπινη κατασκευή εδώ φαίνεται να παραδίνεται στον χώρο και στον χρόνο» (Harries 1982: 68).

Για το λόγο αυτό, ο άνθρωπος απέναντι στο φαινόμενο της φθοράς, ειδικότερα όταν επιδρά σε τεχνητά αντικείμενα παρά σε φυσικά, βιώνει σύνθετες συναισθηματικές διεργασίες. Οι οποίες οξύνονται στην πρώτη περίπτωση, όπου το αντικείμενο που φθείρεται και κατά συνέπεια παίρνει μια ερειπιώδη όψη είναι τεχνητό, διότι εδώ η *σύγκρουση μορφής-φύσης* κορυφώνεται. Αυτό συμβαίνει γιατί το ερείπιο, δηλαδή η εξ' ορισμού μερική καταστροφή του αντικειμένου, οφείλει την ύπαρξή του στη συνεχή επενέργεια της φύσης και την αντίσταση της μορφής μέσω της συναρμογής των δομικών υλικών της. Σε κάθε αρχιτεκτονικό έργο, η φύση αναλαμβάνει τη στήριξή του, μέσα από τον σχεδιασμό του αρχιτέκτονα, την ίδια στιγμή που αντιδρά στην όρθωση της μορφής. Από αυτή την άποψη, κάθε καινούργιο αρχιτεκτονικό

Κεφάλαιο 2. το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου

έργο που δημιουργείται είναι ήδη ερείπιο, καθώς η διαπάλη μορφής-φύσης επιδρά από την πρώτη χρονική στιγμή της γένεσής του. Ωστόσο, για να χαρακτηριστεί κάποιο έργο ερείπιο θα πρέπει η επενέργεια του χρόνου και της φύσης να έχει λειτουργήσει καταλυτικά, εκμεταλλευόμενη οποιαδήποτε αστοχία των υλικών. Ερείπιο λοιπόν, ονομάζεται το μερικώς κατεστραμμένο αντικείμενο που διατηρεί ίχνη της αρχικής του μορφής, είναι η εμπειρία κατά την οποία το υποκείμενο βιώνει-νιώθει άμεσα τη διαπάλη τωρινής και αλλοτινής μορφής, όπου φυσική αποδόμηση και δημιουργημένη μορφή ενυπάρχουν σε ένα «σώμα».

Ο καθηγητής της αισθητικής και φιλοσοφίας της τέχνης, στο κρατικό Πανεπιστήμιο του Σαν Χοσέ στην Καλιφόρνια, **Tom Leddy** αναφέρει: «Υπάρχει μια μαγεία για μένα στα ερείπια» (Leddy 2013: 1), καθώς ένα μέρος της εμπειρίας των ερειπίων οφείλεται στην απόλαυση που πηγάζει από τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες του κτηρίου που έχει απομείνει, και ένα μέρος στο αίσθημα της *νοσταλγίας* που προκαλούν τα ερείπια, μιας θλίψης για κάποιο τόπο και χρόνο που ο άνθρωπος δεν έζησε.¹⁰ Η νοσταλγία συνδέεται ουσιαστικά με την μη αντιστρεψιμότητα του χρόνου και συγκεκριμένα με την επιθυμία αναβίωσης μιας συγκεκριμένης χρονικής περιόδου που πέρασε ή ενός τόπου οικείου που δεν υπάρχει πια ή δεν υπήρξε ποτέ, μια ουτοπία (Boym 2007). Αποτελεί έννοια που βοηθάει στην καλύτερη κατανόηση του σήμερα, καθώς δημιουργεί μια νέα δυνατότητα αντίληψης του χώρου και του χρόνου, τόσο του παρόντος όσο και του παρελθόντος. Η νοσταλγία ακροβατεί ανάμεσα στην χωρική και χρονική της υπόσταση. Τα αρχιτεκτονικά ερείπια αποτελούν υπαρκτό χωρικό παράδειγμα νοσταλγίας, σε αυτά εντοπίζεται το παρελθόν, ως το παρόν στα χωρικά υπολείμματα του ερειπίου, αλλά ταυτόχρονα και ως απουσία καθώς αυτό δεν είναι πια προσβάσιμο (Huyssen 2006). Για τον ίδιο λόγο, ο Leddy υποστηρίζει ότι, αποτελούν μια γέφυρα-τόπο υπαρκτό- επικοινωνίας ανάμεσα στον περιηγητή και μια χαμένη στο χρόνο κουλτούρα, είναι «η αίσθηση ενός νοήματος που αναδύεται από ένα παρόν που είναι και αυτό απόν» (Leddy 2013: 2). Τα ερείπια αντίθετα από τις αποκαταστάσεις που κόβουν το νήμα της ζωής τους, συνδέουν κάποιον με το παρελθόν, με ένα παρελθόν που πέρασε μέσα από τη ζωή και μετά το θάνατο, μία ολοκληρωμένη ιστορία με τραγικό τέλος. Ακόμα και τα ερείπια που είναι

10 Η λέξη νοσταλγία (nostalgia ή homesickness) προέρχεται από το νόστος δηλαδή σπίτι και άλγος που είναι ο πόνος (Huyssen 2006). «Η χρονικότητα και χωρικότητα είναι απαραίτητα συνδεδεμένη με τη νοσταλγική επιθυμία. Το αρχιτεκτονικό ερείπιο είναι ένα παράδειγμα αδιάσπαστου συνδυασμού χωρικού και χρονικού πόθου που προκαλεί νοσταλγία. Στο σώμα του ερειπίου το παρελθόν υπάρχει στα κατάλοιπά του και δεν είναι πλέον προσπελάσιμο, κάνοντας το ερείπιο ένα ιδιαίτερα ισχυρό έναυσμα για νοσταλγία» (Huyssen 2006: 7).

2.2 Η αισθητική ηδονή της φθοράς

αποτελέσμα πολέμων και καταστροφών μιλάνε για μία πρόωγη ζωή κάποιας κουλτούρας, μιας ακμάζουσας εποχής που δεν υπάρχει πια. «Το ερείπιο περιέχει μέσα του ένα φάντασμα ενός πρώην εαυτού» (Leddy 2013: 2).

Οι μνήμες που ξυπνάνε τα ερείπια δεν έχουν μόνο ιστορικό υπόβαθρο, όπως στα ερείπια-μνημεία, ο Κούρος αναφέρει χαρακτηριστικά: «η μεταφορά χώρου για την *μνήμη* δεν είναι το ιστορικό κτίσμα, αλλά το ερείπιο, ένα ασταθές εφήμερο κολλάζ επάλληλων αισθητοποιήσιμων στιγμών· όχι το άγαλμα, αλλά το γκράφιτι με το άγαλμα. Η διαδικασία της ανάμνησης είναι αναδόμηση περιεχομένων, μνήμη της μνήμης» (Κούρος 2004: 84). Με τη φράση αυτή ο συγγραφέας θέλει να δείξει, πως αυτό που κατονομάζεται ανάμνηση, είναι κάτι σαφώς πολύ προσωπικό και υποκειμενικό, γυρίζει στο υποσυνείδητο ως ένας συνδυασμός μνήμης του βιώματος, εμπλουτισμένος από την φαντασία, που δεν εγγράφεται μόνο εγκεφαλικά στο ασυνείδητο αλλά κυρίως σωματικά. Ο χώρος βιώνεται μέσα από το ανθρώπινο φαντασιακό· «ο χώρος έτσι όπως τον συλλαμβάνει η φαντασία, δεν έχει πια σχέση με τον αδιάφορο χώρο που παραδίνεται στο μέτρο και στο λογισμό του γεωμέτρη. Είναι ένας βιωμένος χώρος. Βιωμένος όχι μόνο στη θετικότητά του αλλά και με όλες τις μεροληψίες της φαντασίας. Το χαρακτηριστικό του είναι ότι σχεδόν πάντα μας γοητεύει» (Bachelard 1982: 25), θα επισημάνει ο Bachelard. Το ίδιο συμβαίνει και με τη συλλογική μνήμη, επαναφέρει το παρελθόν στο παρόν μέσα από την ίδια διαδικασία ανακατασκευής, με την ειδοποιό διαφορά ότι καθορίζεται από ένα ευρύ κοινωνικό σύνολο στο πλαίσιο ενός τόπου (π.χ. πόλη). Ο χώρος, άλλωστε χρησιμεύει στο να κρατά συμπυκνωμένο στις κυσέλες του το χρόνο, σ' αυτό χρησιμεύει ο χώρος (Bachelard 1982). Τέτοιου είδους χώρο διαγράφουν τα ερείπια. Συνοψίζοντας:

«Η αισθητική εμπειρία του ερειπίου είναι [...] μία πολυσύνθετη εμπειρία, μέσα στην οποία υπάρχουν αξεχώριστα, η απόλαυση που απορρέει από την ιστορική γνώση των μορφών, η συνείδηση των μνημονικών δεσμών που συνδέουν το παρελθόν με το παρόν ενός πολιτισμού, καθώς και η αναπάντεχη παρουσία αισθητικών ποιοτήτων που δεν υπήρχαν εκεί από παλαιότερα και που δημιουργούν μια εντελώς νέας μορφής αισθητική συγκίνηση» (Κούρος 1999: 15).

Στα ερείπια όπως και στα αρχιτεκτονικά έργα υπάρχει πάντα τόσο το *μορφικό-οπτικό* όσο και το *υλικό-απτικό* στοιχείο, με τη διαφορά ότι στα ερείπια, συνήθως, η «υλικότητα» της ύλης είναι πιο έντονη, πιο εμφανής, καθώς όλα είναι πιο ευδιάκριτα λόγω της αποσύνθεσης του ερειπίου. Το ερείπιο αναδύει έντονα μια οικεία απτικότητα, το τούβλο είναι πλέον πιο εμφανές,

Κεφάλαιο 2. το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου

μάλλον πιο αυθεντικό σε σχέση με την προηγούμενη χρονική στιγμή κατά την οποία ήταν μέρος της ολότητας ενός «τέλειου» αρχιτεκτονήματος υπό χρήση. Ο χρόνος το έχει αγκαλιάσει και έχει αποκτήσει τις θετικές ποιότητές του, όπως υπογραμμίζει ο Pallasmaa «η ύλη, ο καιρός και η φθορά ενισχύουν την εμπειρία του χρόνου, της αιτιότητας και της πραγματικότητας». (Pallasmaa 2000: 2). Το ερείπιο επομένως, είναι το παράδειγμα όπου χιάζεται η οπτική με την απτική αισθητική, η μορφή με την ύλη, όπως επισημαίνει ο Tom Leddy:

«Ο Παρθενώνας είναι ένα ερείπιο περισσότερο της μορφής, η οποία είναι ακόμα ορατή και άξια ενατένισης. Παρ' όλα αυτά, κάτι ακόμα από την αίσθηση της φθοράς και την απώλεια της μορφής εμπεριέχεται στην αισθητική μας εμπειρία για τα ερείπια» (Leddy 2013: 2).

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί, πως η μορφή δεν αποσυντίθεται τυχαία, η φθορά της δομής δεν ακολουθεί πρότυπα τυχαιότητας όπως η φθορά της επιφάνειας, ίσα-ίσα που αναδεικνύει τις αρχικές σχεδιαστικές επιλογές και προθέσεις του δημιουργού: «Καταστρέφοντας η φύση ό,τι αντέχει στατικά λιγότερο, εκτελεί συνθετικό έργο, με την έννοια της άμεσα ορατής ανάδειξης στη μορφή του ερειπίου των στατικών δυνάμεων που άλλοτε αφανώς διέτρεχαν το ζωντανό κτήριο. Ο αόρατος ιστός δυνάμεων που συγκρατούσε το αρχιτεκτονικό έργο στην τελειωμένη του μορφή, αποκρυσταλλώνεται τώρα στην πέτρα του ερειπίου με τη μέριμνα της ίδιας της φύσης. [...] Με άλλα λόγια, κάθε ερείπιο διατηρεί στα διαδοχικά στάδια καταστροφής του, μια «εσωτερική» λογική αποδόμησης, που επιβεβαιώνει κατά κάποιο τρόπο το σύστημα κατασκευής του αρχικού έργου» (Κούρος 1999: 28,29). Επιβεβαιώνοντας έτσι, πως το ερείπιο είναι έργο σύνθετο που κατά την αποδόμησης του «ξεγυμνώνεται», αποκαλύπτοντας ίχνη της μορφής και της ύλης, με διαφορετική ένταση κάθε φορά, αναλόγως με τη φθορά την οποία υφίσταται.

Αδιαμφισβήτητα, τα ερείπια αποτελούν απτά παραδείγματα που καταδεικνύουν όλες τις συντεταγμένες της οικειότητας που αναλύθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο. Αναδύουν μια οικεία φορτισμένη ατμόσφαιρα, εμπεριέχουν μια κρυφή ενδόμυχη ζωή, μια ιστορία κάποιων άλλων που την προδίδουν ακόμα και τα παρηκμασμένα-ξεχασμένα αντικείμενα που τα αποτελούν. Επιπλέον, χαρακτηριστική έννοια που περιγράφει τα ερείπια είναι η απτικότητα, αυτό συμβαίνει γιατί αποτελούν ενσώματες απτικές εμπειρίες για το υποκείμενο που τα περιηγείται, τις οποίες βιώνει με όλες του τις αισθήσεις. Η υλικότητα είναι πολύ πιο έντονη λόγω της φθοράς που «αποκαλύπτει» τα ίδια τα υλικά φέρνοντάς τα στο φως, όπου το δέρμα μπορεί πια

2.2 Η αισθητική ηδονή της φθοράς



09 - 12
Χρίστος Σιμάτος
Οικείο ανοίκειο, 2009

Κεφάλαιο 2. το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου

να «δει».¹¹ Οι ενθυμήσεις που προκαλούν αυτοί οι τόποι αποθηκεύονται στη μνήμη του μυαλού, που τροφοδοτείται από τη σωματική μνήμη. Η μνήμη και η φαντασία όπως επεξηγήθηκε ταυτίζονται, «η μνήμη και η φαντασία όπως γράφει και ο Bachelard, είναι άρρηκτα συνδεδεμένες, ενώ ο βαθμός διαπλοκής τους με την αντίληψη ορίζει την εγγύτητα του υποκειμένου με το χώρο»,¹² δηλαδή τα «Επίπεδα της οικειότητας», όπως θα έλεγε ο Zumthor. Τα ερείπια προσφέρουν μια φανταστική εμπειρία μέσα από την πραγματική περιήγησή τους. Είναι καταφύγια-τόποι ονειροπόλησης, που ενθυμούν πρότυπα οικειότητας, βαθιά κρυμμένα μέσα στο ανθρώπινο ασυνείδητο. Επομένως, τα ερείπια είναι οργανισμοί που καταστέλλουν την οπτική κυριαρχία, αυτή του μοντέρνου αρχιτεκτονήματος και ευνοούν την απτική λογική που πηγάζει από τη φαινομενολογική τύπου θεώρηση. Το ερείπιο βέβαια, δεν λειτουργεί μόνο ως ίχνος του παρελθόντος στο χώρο, αλλά προκαλεί στον άνθρωπο μία διφορούμενη, άλλοτε αλλόκοτη αίσθηση. Από μια σκοπιά αυτοί οι υβριδικοί τόποι, της αισθητικής της φθοράς, γεννάνε συναισθήματα μελαγχολίας και νοσταλγίας για το χαμένο παρελθόν που ο άνθρωπος δεν θα μπορέσει να ζήσει, ενώ ιδωμένοι αντίστροφα φέρνουν στην επιφάνεια το αίσθημα του αλλόκοτου και του ανοίκειου (βλ. σελ. 41).

2.3 Οικείοι ανοίκειοι τόποι

Τα ερείπια πέραν της οικειότητας που αποπνέουν, κρύβουν μέσα τους κάτι το ανοίκειο. Αυτό το ανοίκειο το εντοπίζει χωρικά ο **Anthony Vidler** στα (οικεία) ανοίκεια εσωτερικά περιβάλλοντα των στοιχειωμένων, ερημωμένων σπιτιών. Όπου, με φόντο το χωρικό αποτύπωμά τους προσπαθεί τελικά να ορίσει και να ερμηνεύσει αυτή την ανοίκεια αίσθηση που αναδύουν. Όπως θα επισημάνει και ο ίδιος, ο πιο δημοφιλής τρόπος του 19^{ου} αιώνα για το ανοίκειο υπήρξε το στοιχειωμένο σπίτι.¹³ Τόσο η λογοτεχνική φαντασία όσο και η αρχιτεκτονική αναβίωση, διαμορφώνονται με βάση τον ρομαντισμό μέχρι τα τέλη του αιώνα, με κύρια πηγή έμπνευσης απεικονίσεις ξωτικών, ιστοριών τρόμου και γκόθικ λογοτεχνίας. Το στοιχειωμένο σπίτι-ερείπιο χρησιμοποιή-

11 Κεφάλαιο 1.4: «Δεν γνωρίζουμε συνήθως ότι ένα ασυνείδητο στοιχείο της αφής είναι αναπόφευκτα κρυμμένο στο δράμα: όπως βλέπουμε, το μάτι αγγίζει, και πριν δούμε ακόμη ένα αντικείμενο που έχουμε ήδη αγγίξει. [...] Η αφή είναι η ασυνείδητη όραση και αυτή η κρυφή απτική εμπειρία καθορίζει την αισθησιακή ποιότητα του αντιλαμβανόμενου αντικειμένου και μεσολαβεί μηνύματα πρόσκλησης ή απόρριψης, ευγένειας ή εχθρότητας» (Pallasmaa 2000: 2).

12 Κεφάλαιο 1.5, σελ. 24

13 Αξίζει να αναφερθεί, πως κάποιες γλώσσες που χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα, όπως και τα γερμανικά την έννοια του «ανοίκειου σπιτιού» (unheimlich house) μπορούν να την αποδώσουν μόνο ως «στοιχειωμένο σπίτι» (haunted house) (Freud από Vidler 1999).

2.3 Οικείοι ανοίκειοι τόποι

«Υπάρχουν δύο είδη ερειπίων, το ένα είναι έργο του χρόνου, το άλλο, έργο του ανθρώπου. Τα πρώτα δεν έχουν τίποτα δυσάρεστο, γιατί η φύση εργάζεται δίπλα στους αιώνες. Όταν αυτοί ερειπώνουν, αυτή σπέρνει λουλούδια, όταν μισανοίγουν έναν τάφο, τοποθετεί εκεί τη φωλιά ενός περιστεριού: αδιάκοπα απασχολημένη να αναγεννά, περιβάλλει το θάνατο με τις πιο γλυκές ψευδαισθήσεις της ζωής. Τα δεύτερα ερείπια είναι περισσότερο ερημώσεις παρά ερείπια, δεν προσφέρουν παρά την εικόνα του μηδενός, χωρίς δύναμη επανορθωτική. Έργο της δυστυχίας και όχι των αιώνων, μοιάζουν με τα άσπρα μαλλιά σε ένα κεφάλι της νεότητας. Οι καταστροφές των ανθρώπων είναι άλλωστε περισσότερο βίαιες και ολοκληρωτικές από αυτές των αιώνων: οι δεύτερες υπονομεύουν, οι πρώτες αντιστρέφουν.»¹⁴

François-René de Chateaubriand

Génie du Christianisme, 1966

¹⁴ Ο Chateaubriand κάνει τη διάκριση μεταξύ φυσικής και ανθρώπινης αιτίας ερείπωσης, και επισημαίνει τι επιφέρει η κάθε μία. (Chateaubriand από Κούρος 1999: 26)

Κεφάλαιο 2. το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου

θηκε από τον Vidler γιατί «προσέφερε μια ιδιαίτερα ευνοημένη περιοχή για ανοίκειες αναταραχές: η φαινομενική του οικειότητα, το κατάλοιπό του για μια οικογενειακή ιστορία και νοσταλγία, ο ρόλος του σαν το τελευταίο και πιο οικείο καταφύγιο ιδιωτικής άνεσης ακονίστηκε από την αντίθεση του τρόμου της εισβολής από ξένα πνεύματα» (Vidler 1999 : 17).

Ο Vidler μέσα από το μυθιστόρημα *The Fall of the House of Usher*, και τις γλαφυρές περιγραφές του Edgar Allan Poe, εξηγεί πώς ένα κτίσμα-σπίτι με ερειπιώδη μορφή, ερημωμένο πια, με έντονα ίχνη ανθρώπινης ύπαρξης, που προδίδουν ότι κατοικήθηκε στο παρελθόν, μετουσιώνεται σε ανοίκεια δύναμη. Η οποία δεν αναγνωρίζεται-προδίδεται απευθείας από την εξωτερική παρουσία του κτιρίου, αν και μολαταύτα η υπερβολική κανονικότητά του και η φαινομενική οικειότητα που αποπνέει προμηνύουν αισθήματα ανασφάλειας και ανοικειότητας. «Με την πρώτη ματιά του κτηρίου μια αίσθηση ανυπόφερτης σκοτεινιάς διαπερνούσε την ψυχή μου» (Poe από Vidler 1999: 17). Παρακάτω, ο Vidler αποκαλύπτει πως παρότι το σπίτι του Usher προμήνυε προαισθήματα του τρομερού και του ανοίκειου που προέκυπταν από σκοτεινές φαντασιώσεις, η εξωτερική όψη του δεν μαρτυρούσε τίποτα δυσάρεστο. «Οι ζοφεροί τοίχοι και τα κενά παράθυρα που έμοιαζαν με μάτια ήταν έντονα, αλλά τα συναισθήματα της μοίρας-καταδίκης ήταν πιο εύκολα αποδιδόμενα στις φαντασιώσεις του αφηγητή παρά σε κάθε εντυπωσιακή λεπτομέρεια του ίδιου του σπιτιού» (Vidler 1999: 17). Στο σημείο αυτό, ο συγγραφέας συνεχίζει και διαπιστώνει ότι υπό κανονικές συνθήκες και εκλογικευμένα, το υποκείμενο αντίκριζε γνώριμες και οικείες εικόνες, τα αντικείμενα του προκαλούσαν θύμησες και βιώματα του παρελθόντος.

Ομοίως, σε αναφορές φανταστικών ή πραγματικών εγκαταλελειμμένων σπιτιών σε μυθιστορήματα του Victor Hugo, αυτά τα «νεκρά» σπίτια που περιγράφονται φαίνεται να έχουν πολύ απλή αρχετυπική μορφή (που παραπέμπει σε παιδική ζωγραφιά) και να τα χαρακτηρίζει μια σχεδόν κανονικότητα, παρόλα ταύτα «η μορφή τους ήταν παράξενη». Η αίσθηση του ανοίκειου πηγάζει όχι μόνο από την ερημιά λοιπόν του κάθε ερειπίου, αλλά ξετρυπώνει ακόμα και από την υπερβολική ομορφιά και απλότητα που έρχεται σε αντίθεση με την ερημωμένη μορφή με ανθρώπινα χαρακτηριστικά, με την αίσθηση ότι υπάρχει ανθρώπινη παρουσία ή υπήρχε, που δεν φαίνεται παραμένει κρυφή, προκαλώντας την φαντασία να υποθέσει τραγικά παθήματα και συμβάντα:

«Πρώτον, το απομονωμένο μέρος, σχεδόν ολόκληρο περικλειόμενο από θάλασσα, ήταν πιθανόν πολύ όμορφο [...] Έπειτα η αντίθεση ανάμεσα στα περιφραγμένα παράθυρα στο ισόγειο και στα ανοιχτά, άδεια του επάνω ορόφου, [...] έδιναν ένα σχεδόν

«[...] οι αρχαίες του πέτρες, οι ανάγλυφες ταπετσαρίες, και τα τρόπαια ήταν όλα αρκετά γνώριμα. Η ατμόσφαιρα που περιέβαλε το σπίτι, η μυρωδιά του από τάφο που είχε μπερδευτεί από τα σαπισμένα δέντρα, και το γκρίζο τοίχο και τη σιωπηλή αλπική λίμνη, ήταν δύσκολο να εξηγηθούν: τα ασαφή αισθήματα, απ' ότι φαίνεται προϊόντα ενός ονείρου. Η αργή συνειδητοποίηση ότι ήταν ιδιοκτησίες του σπιτιού, βυθισμένες στις ίδιες τις πέτρες που κατείχαν μια θνησιμότητα στους εαυτούς τους, ότι το σπίτι ήταν το ίδιο μια ανοίκεια δύναμη, ερχόμενη ακούσια, ενάντια σε κάθε λογική, τόσο πιο ανησυχητική γινόταν η απόλυτη κανονικότητα του χώρου, η αληθινή απουσία του αυτονόητου τρόμου. Το αποτέλεσμα ήταν μία δυσάρεστη έλλειψη εξοικείωσης του προφανούς γνώριμου-οικείου: καθώς τα αντικείμενα γύρω μου [...] δεν ήταν άλλα από πράγματα στα οποία, ή σαν τα οποία είχα συνηθίσει να με συντροφεύουν από τη νηπιακή μου ηλικία -ενώ δεν δίστασα να αναγνωρίσω πόσο οικεία ήταν όλα αυτά- ακόμα αναρωτιόμουν να βρω πόσο ανοίκειες είναι οι φαντασιώσεις που οι συνηθισμένες εικόνες ανάδεδυαν.

Αλλά, στου Poe το παραδειγματικό στοιχειωμένο σπίτι, όλα τα ενδεικτικά σημάδια που στοιχειώνουν ήταν εκεί, συστηματικά επιλεγμένα από τους ρομαντικούς προκατόχους του. Το μέρος ήταν ερημωμένο. Οι τοίχοι ήταν κενοί και σχεδόν κυριολεκτικά απρόσωποι, τα παράθυρά του σαν μάτια αλλά χωρίς ζωή-«αδειανά». Ήταν, εξάλλου, ένα αποθετήριο αιώνων μνήμης και παράδοσης, ενσωματωμένων στους τοίχους και στα αντικείμενά του. Οι τοίχοι ήταν μαρκαρισμένοι από τον αποχρωματισμό των αιώνων και τις θρυμματισμένες πέτρες. Τα έπιπλα ήταν σκούρα, τα δωμάτια θολωτά και θλιβερά· ήταν, στην πραγματικότητα, ήδη ένα μουσείο... διαφλογμένο εις μνήμη μιας οικογένειας. Τελικά, η οικογένεια η ίδια είχε σχεδόν εκλείψει, καταδικασμένη από την ιστορία που δίνει ο αέρας ενός τάφου, του οικογενειακού τάφου, αυτών που κάποτε ζούσαν» (Vidler 1999: 17,18).

Κεφάλαιο 2. το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου

ανθρωπόμορφο αέρα στην δομή [...] Τελικά, η ησυχία και η κενότητα συνέβαλε στην αύρα ενός τάφου» (Vidler 1999: 19,20).

Πράγματι, τα καθημερινά αντικείμενα ή «ενθυμητικά αντικείμενα» με τα οποία ο άνθρωπος ζει τη ζωή του από νηπιακή ηλικία, έχουν την ιδιότητα ανάκλησης μνήμης, σχετίζονται με σκέψεις γύρω από το ανοίκειο, τα ψυχολογικά κατώφλια και όρια (Turkle 2007), το ίδιο συμβαίνει και στο ερείπιο του Poe. Η καθαρή ανάμνηση των αντικειμένων αυτών, εικόνα που ανήκει μόνο σε εμάς τους ίδιους καλά κρυμμένη στα μύχια της ανθρώπινης ψυχής, που ο άνθρωπος δεν την μοιράζεται αυτούσια με κανέναν, ταυτίζεται με τα πρότυπα της οικειότητας που διαμορφώνει στην παιδική του ηλικία, σύμφωνα με τον Bachelard, για τον οποίο το «μύχιο» και το «κρυφό» βιώνεται μόνο ως οικείο. Η οικειότητα για τον ίδιο είναι μονόδρομος. Εδώ, αυτό το «μύχιο» και «κρυφό» βιώνεται ως κάτι που συνήθιζε να είναι καταγεγραμμένο στην μνήμη μας ως οικείο και τώρα φαίνεται να είναι ανοίκειο. Κατά τον Freud το ανοίκειο, το φρικώδες, κατά μία έννοια, είναι οικείο. Πιο συγκεκριμένα, το ανοίκειο είναι κάτι που ήταν οικείο και από παλιά εγκατεστημένο στον ανθρώπινο νου, αλλά έχει αποξενωθεί από αυτό μέσω της διαδικασίας της απώθησης. Είναι κάτι που έπρεπε να παραμείνει κρυμμένο, αλλά ήρθε στο φως. Το πρόθεμα α- σε αυτή τη λέξη δηλώνει απώθηση. Η απώθηση ενός γεγονότος που συνέβη στο παρελθόν μπορεί να τοποθετείται χρονικά στην παιδική ηλικία του ανθρώπου (προσωπικό απωθημένο) ή την παιδική ηλικία του ανθρώπινου είδους (ιστορικό απωθημένο).¹⁵

Ο **Sigmund Freud** ήταν αυτός που αναγνώρισε ότι το ανοίκειο αποτελεί μια ιδιαίτερη αισθητική κατηγορία, σε αντίθεση με αυτούς που μελετούσαν πραγματείες για την αισθητική της ομορφιάς, της θελκτικότητας και του μεγαλείου, εκείνος ασχολήθηκε στην έρευνά του με ακριβώς τα αντίθετα συναισθήματα, αυτά της δυσαρέσκειας και της απώλειας. Η ανοικειότητα είναι μια αίσθηση η οποία είναι δύσκολο να προσδιοριστεί, για το λόγο αυτό πολλές φορές ορίζεται με βάση τι δεν την χαρακτηρίζει, παρά με τι την χαρακτηρίζει. Η έννοια του ανοίκειου δεν γίνεται εύκολα και άμεσα αντιληπτή, χρειάζεται ιδιαίτερα ευαίσθητη αντιληπτικότητα κατά την διερεύνησή της. Την αίσθηση του ανοίκειου αντιλαμβανόμαστε περισσότερο διαισθητικά, παρά με ένα σαφή, ορισμένο και απόλυτο τρόπο. Την έννοια του ανοίκειου διερεύνησε σε βάθος ο Sigmund Freud, έχοντας ως αφετηρία την πραγματεία του ψυχολόγου

¹⁵ «Είναι πιθανώς σωστό ότι το ανοίκειο ταυτίζεται με το οικείο, το οποίο υπέστη μίαν απώθηση απ' όπου αναδύεται εκ νέου, καθώς και ότι κάθε τι ανοίκειο πληροί αυτή την προϋπόθεση» (Freud 2009: 55).

Ernst Jentsch με τίτλο *On the Psychology of the uncanny* (1906)¹⁶, του μόνου έως τότε που είχε ασχοληθεί με το θέμα. Ο Ernst Jentsch θεωρεί, «ότι η θεμελιώδης προϋπόθεση για την γένεση αυτής της αίσθησης του ανοίκειου και φρικώδους είναι η αβεβαιότητα στο επίπεδο της λογικής. Πιστεύει ότι ανοίκειο και αλλόκοτο, φρικιαστικό, είναι πάντα κάτι εντός του οποίου δεν αναγνωρίζει κανείς τον εαυτό του. Όσο καλύτερο προσανατολισμό έχει κανείς στο περιβάλλον του, όσο μεγαλύτερη είναι η εξοικείωση με τα πράγματα και τις καταστάσεις, τόσο μειώνεται η πιθανότητα να δημιουργηθεί μια αίσθηση ανοίκειου» (Freud 2009: 16).

Επιπλέον, στο ομώνυμο σύγγραμμα του Freud για το ανοίκειο, ο ψυχαναλυτής μελετάει την αίσθηση από δύο σκοπιές: πρώτον, γλωσσολογικά και στη συνέχεια βιωματικά, στοχεύοντας στο να εντοπιστεί ο κοινός τύπος του οικείου-ανοίκειου, αλλά και ο διαχωρισμός των δύο:

«Πρώτον, να διερευνήσουμε τη σημασία που απέδωσε η εξέλιξη της γλώσσας στη λέξη «ανοίκειο» και δεύτερον, να συλλέξουμε πρόσωπα και πράγματα, αισθήματα, βιώματα και καταστάσεις που γεννούν μέσα μας αυτή την αίσθηση, με απώτερο στόχο την ανάδειξη του στοιχείου της συγκάλυψης, της κρυφότητας που τη χαρακτηρίζει. [...] και οι δύο δρόμοι οδηγούν στο ίδιο αποτέλεσμα: το ανοίκειο [*unheimlich*] είναι μία μορφή του τρομακτικού, η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο [*heimlich*]. Η συνέχεια θα δείξει πώς αυτό το οικείο μπορεί να καταστεί ανοίκειο και φρικώδες, τρομακτικό» (Freud 2009: 15).

Όπως παραθέτει ο Freud, «η γερμανική λέξη *unheimlich* δηλώνει προφανώς το αντίθετο του *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [οικείο]¹⁷, που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι κάτι είναι τρομακτικό ακριβώς επειδή δεν είναι γνωστό και οικείο. Βεβαίως, κάθε τι που είναι άγνωστο και ανοίκειο, μη οικείο, δεν είναι κατ' ανάγκην τρομακτικό· η σχέση δεν είναι αμφίδρομη» (Freud 2009: 15).

«Το πιο ενδιαφέρον, εν προκειμένω σ' αυτό το λήμμα είναι ότι μία από τις πολλές αποχρώσεις του επιθέτου *heimlich* συμπίπτει με το αντίθετό του: *unheimlich*. Το οικείο γίνεται ανοίκειο. Πρβλ. το παράδειγμα του Γκούτσκοφ:

16 Η πραγματεία του Ernst Jentsch δημοσιεύτηκε στα γερμανικά με τίτλο «Zur psychologie des Unheimlichen» το 1906.

17 «*Heimlich*, επίθ. (ουσ. θ. -keit, -en): Ι. και *heimelich*, *heimelig*, αυτός που ανήκει στο σπίτι, μη ξένος, οικείος, εξημερωμένος, αγαπητός και οικείος, που δημιουργεί μια αίσθηση θαλπωρής (*anheimelnd*) κ.λπ.» (Freud 2009: 17).

Κεφάλαιο 2. το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου



13
Jeanne Fredac
Atmospheres of abandonment, 2011

«Εμείς το λέμε οικείο, εσείς το λέτε ανοίκειο». Υπάρχει λοιπόν εδώ μια υπόμνηση ότι η λέξη αυτή, το οικείο, δεν είναι μονοσήμαντη, αλλά ανήκει σε δύο ενότητες αναπαράστασεων, οι οποίες, χωρίς να είναι αντιθετικές, είναι ωστόσο ξένες μεταξύ τους: σε αυτήν του οικείου, του στοιχείου εκείνου που δημιουργεί ένα κλίμα οικειότητας και άνεσης, και σε αυτήν του κρυμμένου, του εν κρυπτώ» (Freud 2009: 23).

Επομένως, με βάση το ερειπωμένο σπίτι αναπτύσσεται η θεωρία, κατά την οποία το ερείπιο αποτελεί χώρο όπου χιάζεται το ορατό με το μη ορατό, το φανερό με το κρυφό, η υλικότητα και η μη υλικότητα, η ύλη με τη μορφή, η παρουσία αυτού που λείπει. Χώροι οι οποίοι κατοικήθηκαν κάποτε και για κάποιο λόγο εγκαταλείφθηκαν. Όπου, η ανθρώπινη παρουσία-απουσία είναι τόσο έκδηλη και έντονη, μέσω των ξεχασμένων αντικειμένων που υπάρχουν ή δίνουν την αίσθηση ότι υπήρχαν, ίχνη πραγματικά ή φανταστικά, που ο χώρος γεννάει τη φαντασίωσή τους. Αυτή η ανθρώπινη παρουσία-απουσία κάνει τα ερείπια να γεννάνε φαντασιώσεις περί στοιχειωμένων σπιτιών και πνευμάτων, όντας η πηγή του ανοίκειου. Όσο το οικείο, τόσο και το ανοίκειο παρουσιάζεται να εκδηλώνεται σε εσωτερικούς ενδόμυχους χώρους.

Τελικά, το ανοίκειο και το οικείο παρουσιάζεται να εκδηλώνονται στον ίδιο εσωτερικό προστατευμένο τόπο, κάτω από διαφορετικές συνθήκες. Έτσι αυτό το γνώριμο και οικείο πρότυπο μπορεί μέσα από κάποια συμβάντα να απωθηθεί και να μετατραπεί σε τρομερό και ανοίκειο. Η ενδόμυχη οικογενειακή ζωή εκτός του καταφυγίου που προσφέρει μέσα από το χωρικό αποτύπωμα της οικίας των παιδικών χρόνων, αποτελεί ψυχολογικό κομβικό κατόφλι που πιθανόν να οδηγήσει είτε στην αίσθηση της οικειότητας, είτε στο αίσθημα του ανοίκειου. Η ενδόμυχη οικογενειακή ζωή μπορεί να κρύβει μέσα της κάτι το εξαιρετικά ανοίκειο. Όπως ειπώθηκε και παραπάνω το οικείο ανά πάσα στιγμή μπορεί να μετατραπεί σε ανοίκειο.

2.4 Συμπεράσματα

Το ερείπιο αποτελεί τόπο που εξάπτει την φαντασία, για αυτό και το ερείπιο με το τοπίο στο οποίο βρίσκεται προσφέρει ένα «ακαταμάχητο» σκηνικό που ανέκαθεν γοήτευε και συγκινούσε, πολύ περισσότερο δε τους καλλιτέχνες οποιουδήποτε είδους, ανθρώπους με ιδιαίτερη αντιληπτικότητα και ευαισθησία. Το ερείπιο εγείρει συγκινήσεις και πολυαισθητηριακές βιωματικές εμπειρίες σε πραγματικό χρόνο και χώρο. Εξιστορεί χωρικά την ιστορία που το οδήγησε στη φθορά καθώς και στην ερείπωση ή ερήμωση, ξυπνάει μνήμες που αναδύονται εκ νέου ανακατεμένες με φαντασιώσεις και φαντασίες, μέσα από την ενσώματη μνήμη. Η διττή φύση του, η υλική

Κεφάλαιο 2. το Ερείπιο στο μεταίχμιο του οικείου και του ανοίκειου

παρουσία μιας απουσίας το καθιστά τόσο οικείο όσο και ανοίκειο, αποτελεί χωρικό έδαφος και για τα δύο. Εν κατακλείδι, φαίνεται πως το ερείπιο είναι ένας τρόπος να υπάρξει το οικείο σήμερα, και σε όλες τις εποχές κατά πάσα πιθανότητα, σε συνδυασμό με το ανοίκειο. Το ερείπιο επομένως είναι ένα χωρικό αποτύπωμα που προσφέρει τόσο ποιότητες του οικείου όσο και του ανοίκειου. Για την ακρίβεια μέσα από την εν λόγω έρευνα, το ανοίκειο φαίνεται να είναι αρκετά γνώριμο και οικείο. Η έκδηλη οικειότητα αποτυπώνεται χωρικά στο ερείπιο, πολλές φορές συμπεριλαμβανομένου και του ανοίκειου, το οικείο υπάρχει μέσα από το ανοίκειο. Η οικειότητα επομένως, ενδέχεται να μπορεί να συμπεριλάβει και το ανοίκειο και να υπάρξει μέσα από αυτό. Σήμερα η οικειότητα μπορεί να υπάρξει και να αποτυπωθεί χωρικά με τα δεδομένα της σύγχρονης πολύπλοκης πραγματικότητας πέραν του ερειπίου;

3.0 η Κατοικία ως κατώφλι (αν)οικειότητας

3.1 Εισαγωγή

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο επιχειρείται να εξετασθεί η χωρική αποτύπωση της οικειότητας στην κατοικία, εξετάζοντας το πιο αρχαίο και βαθιά εγκατεστημένο στον ανθρώπινο νου αρχέτυπό της, την καλύβα. Η καλύβα θα εξετασθεί υπό το πρίσμα της ετεροτοπίας (ενέχοντας ήδη την ουτοπία), δηλαδή ως τόπος ετεροτήτων, συγκέντρωσης διαφορετικών χαρακτηριστικών και ετερόκλητων στοιχείων. Αρχικά θα προσεγγιστεί υπό το φαινομενολογικό πλαίσιο το οποίο στη συνέχεια, εστιάζοντας θα αρχίσει να αναθεωρείται εξετάζοντας τις διαφορετικές συνθήκες, που συγκροτούν το αρχέτυπο της καλύβας και της κατοικίας εν γένει. Μέσα από τη ματιά του Gaston Bachelard, με βάση το θεωρητικό φαινομενολογικό πλαίσιο της οικειότητας, όπως αυτό αναλύθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, θα προσεγγιστεί η κατοικία μέσω του αρχέγονου αρχέτυπού της, την καλύβα. Θα διερευνηθεί γιατί η καλύβα αποτελεί πρότυπο οικειότητας, όντας τόσο σωματικό όσο και ψυχικό καταφύγιο για τον άνθρωπο, που του προσφέρει τη δυνατότητα ηρεμίας και γαλήνης μέσα από την εσωστρέφειά της, εξασφαλίζοντας στιγμές απομόνωσης με τον εαυτό του αλλά και από τον Έξω κόσμο. Την ίδια στιγμή, μέσα από μια διαφορετική οπτική εξέτασης αυτό το πρωταρχικό αρχέτυπο θα συναντηθεί με το «άλλο της είναι», όπως εύστοχα θα σχολιάσει ο Αποστόλης Αρτινός. Η κατοικία υπό την προσέγγιση του αρχέτυπου της καλύβας, θα ξεπεράσει τις μελαγχολικές φαινομενολογικές της ρίζες ερχόμενη αντιμέτωπη με την πραγματικότητα που κρατάει αποσχισμένη η οικειότητα της φαινομενολογίας, στοχεύοντας να αναδείξει όλες τις ερμηνείες που επιδέχεται. Η έρευνα θα εστιάσει στην εξέταση απτών αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων σύγχρονων κατοικιών που συναρμολογούν αυτές τις δύο όψεις και ερμηνείες της καλύβας, δηλαδή ανάμεσα στο φαινομενολογικό πλαίσιο που οδηγεί στην οικειότητα και στην δυνατότητα της επανερμηνείας στις νέες δυστοπικές συνθήκες. Απώτερος σκοπός είναι λοιπόν, η προσέγγιση αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων σύγχρονων κατοικιών που φέρουν το χωρικό ίχνος της οικειότητας μέσα τους σήμερα. Έμφαση θα δοθεί σε αρχιτέκτονες που

αναγνωρίζουν την συντεταγμένη αυτή και σχεδιάζουν κατοικίες-προτάσεις κατοίκησης χωρίς να αποκόπτονται από την σύγχρονη πραγματικότητα.

3.2 Το σπίτι του ονείρου

Η έρευνα με κέντρο την οικειότητα έρχεται να εστιάσει στο κατά κύριο λόγο χωρικό αποτύπωμά της, την κατοικία, το καταφύγιο της ανθρώπινης ψυχής, εκεί που ο άνθρωπος βρίσκει την προστασία που αναζητά τόσο σωματικά όσο και ψυχικά. Ο Bachelard είναι αυτός που θα αναγνωρίσει την «φαινομενολογία του κρυμμένου» μέσα από την οποία αναδύεται η οικειότητα και θα την αποδώσει χωρικά, μέσα από όλους τους ποικίλους χώρους-κρησφύγετα που διαθέτει η οικία. Στο παρόν κεφάλαιο θα εξετασθεί η κατοικία ως το αρχέτυπο της καλύβας και θα επεξηγηθεί γιατί αυτή η πιο απλή μορφή της κατοίκησης τελικά είναι για τον Bachelard η πιο δυνατή.

Ο άνθρωπος μέσα στο σπίτι που γεννιέται και μεγαλώνει, έρχεται σε επαφή με τον εαυτό του και γνωρίζει τον κόσμο. «Γιατί το σπίτι είναι η γωνιά μας μέσα στον κόσμο. Είναι [...] το πρώτο μας σύμπαν. Είναι, πραγματικά, ένας κόσμος» (Bachelard 1982: 31). Το σπίτι αποτελεί καταφύγιο της ανθρώπινης ονειροπόλησης, καθώς παρέχει στον άνθρωπο την απαραίτητη ασφάλεια και ψυχική και σωματική άνεση να αφεθεί ελεύθερος και να ονειρευτεί. Ο ποιητής αναφέρει: «μόνο οι σκέψεις και οι εμπειρίες καθιερώνουν τις ανθρώπινες αξίες» (Bachelard 1982: 33), οι ονειροπολήσεις παρέχουν έδαφος αξιών που σημαδεύουν τον άνθρωπο στα βάθη της ψυχής του. Για το λόγο αυτό, χώροι όπου ζει ο άνθρωπος τις έμφυτες ονειροπολήσεις του, είναι χώροι εν-τυπωμένοι στη μνήμη του, χώροι σωματικών βιωμάτων οι οποίοι γυρίζουν ξανά και ξανά μέσα από νέες ονειροπολήσεις. Έτσι οι αναμνήσεις των παλιών σπιτιών, των πρώτων σπιτιών που έρχονται σε επαφή οι άνθρωποι χαράζονται στη μνήμη τους, όντας ξαναβιωμένα από τις αδιάκοπες ονειροπολήσεις, παραμένοντας άφθαρτα στην ψυχή του κάθε ανθρώπου. Η αρχετυπική εικόνα του πρώτου αυτού σπιτιού, πάντα θα ταυτίζεται με αυτή του γενέθλιου τόπου και θα συγκροτεί τον παράδεισο του ανθρώπου, καθώς «κάθε σπίτι θα μπορούσε να θεωρηθεί μία προσπάθεια ανάκτησης κάποιου παραδείσου» (Harries 1997: 59). Η διαδικασία αυτή είναι ιδιαίτερα προσωπική για τον καθένα, για αυτό και απαιτεί όλη αυτή τη μυσταγωγία και απομόνωση, την εύρεση του δωματίου-φωλιάς, της ήσυχης αυτής γωνιάς.

«Και όλοι οι χώροι της περασμένης μοναξιάς, οι χώροι όπου υποφέραμε από μοναξιά, όπου απολαύσαμε τη μοναξιά, πεθυμήσαμε τη μοναξιά, δεν εξαλείφονται απ' τη μνήμη. Γιατί ακριβώς ο άνθρωπος τους διατηρεί ανεξίτηλους. Το ένστικτο

«Μυστικά δωμάτια, κρησφύγετα, υπόγειες κρύπτες, μυστικές γωνιές, αυτή η ίδια η «παρηγοριά της σπηλιάς», αρχετυπικές και απλοϊκές εικόνες ενός ταπεινού σπιτιού, μιας καλύβας, αυτού του οίκου της ψυχής. Γιατί επιστρέφοντας σπίτι επιστρέφουμε στη ψυχή μας, στη ψυχή που της αρέσει να φωλιάζει σε μυστικά δωματιάκια, σε συρτάρια και σε ερμάρια. Σε εικόνες που ο Bachelard εμβάθυνε θέλοντας να εμβαθύνει στις ψυχικές τους εντυπώσεις. Όλη η «φαινομενολογία του κρυμμένου» εδράζεται στον τόπο μιας ψυχικής, ποιητικής ονειροπόλησης. Κάθε πλάσμα, μαζί και ο άνθρωπος, θέλει να αποτραβιέται στη γωνιά του. Να χαθεί στο βάθος μιας φωλιάς, στη φυλλωσιά ενός δέντρου, πίσω από τις χαραμάδες μιας καλύβας, στη πιο μυστική της γωνιά, πίσω από τα φύλλα μιας ντουλάπας, κάτω από ένα σκληρό κέλυφος. Όσο πιο μικρό είναι το σπίτι, όσο πιο ενσωματωμένο δείχνει με τον ένοικό του, όπως το σαλιγκάρι ή η χελώνα στο καβούκι τους, τόσο περισσότερο και ανταποκρίνεται στις παραμυθητικές εικόνες της οικειότητας που μας κάνουν να ονειροπολούμε, να βυθιζόμαστε σε μια αρχαία νοσταλγία, να ζούμε εν τέλει στο άθραυστο τσόφλι μας. «Το κουρνιαζώ», λέει ο Bachelard, «ανήκει στη φαινομενολογία του ρήματος κατοικώ». Μόνο μέσα απ' αυτή τη φαινομενολογία μπορούμε και να φθάσουμε στην ουσία του κατοικώ. Μια αντικειμενική περιγραφή των διαστάσεων ενός σπιτιού δεν θα μπορέσει ποτέ να συλλάβει αυτό το οικείο, σχεδόν αόρατο κέλυφος που είναι ενθυλακωμένο μέσα στο σπίτι και που σταλάζει την προστασία του στον ένοικό του» (Αρτινός 2014: 45,46).

Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατόφλι (αν)οικειότητας

του, του λέει ότι αυτοί οι χώροι είναι οργανικοί χώροι. Ακόμη κι όταν αυτοί οι χώροι έχουν διαγραφεί για πάντα από το παρόν, ξένοι στο εξής σε κάθε υπόσχεση για το μέλλον, ακόμα κι όταν δεν έχουμε πια υπόγειο, ακόμα κι όταν έχουμε χάσει τη σοφίτα, δεν παύει να είναι για πάντα μια πραγματικότητα το ότι αγαπήσαμε κάποιο υπόγειο, το ότι ζήσαμε σε μία σοφίτα. Ξαναγυρνάμε σ' αυτά στα νυχτερινά όνειρά μας. Αυτά τα λείψανα έχουν την αξία ενός κελύφους. Κι όταν φτάνουμε στο τέρμα των λαβυρίνθων του ύπνου, όταν αγγίζουμε τις περιοχές του ύπνου του βαθύ, τότε ίσως γνωρίζουμε ανάπαυλες που προηγούνται της ύπαρξης του ανθρώπου. Το προ-ανθρώπινο αγγίζει εδώ το πανάρχαιο. Όμως, στην ονειροπόληση της ημέρας, οι αναμνήσεις όλης αυτής της στενής, της απλής, της σφιχτής μοναξιάς είναι για μας εμπειρίες του χώρου που μας καθησυχάζουν, ενός χώρου που δεν επιθυμεί να επεκταθεί αλλά που θα ήθελε πάνω απ' όλα να κατέχεται ακόμα» (Bachelard 1982: 37).

Η οικειότητα των σπιτιών αυτών, των «αληθινών σπιτιών της ανάμνησης», των σπιτιών που μας ξαναγυρνάνε τα όνειρά μας δεν περιγράφεται αλλά παραμένει κρυφή στα άδυτα της ανθρώπινης ψυχής. Ο άνθρωπος βιώνει τις εικόνες, «πρότυπα» οικειότητας μέσα στην μοναξιά των ονειροπολήσεών του. Γεννημένες από το κατοικημένο σπίτι του παρελθόντος, αυτού που ήρθε σε επαφή και διαμορφώθηκε. «Με δυο λόγια το σπίτι όπου γεννηθήκαμε έχει εγγράψει μέσα μας την ιεραρχία των διάφορων λειτουργιών του κατοικώ. Είμαστε το διάγραμμα των λειτουργιών του κατοικείν σ' αυτό το συγκεκριμένο σπίτι και όλα τα άλλα σπίτια δεν είναι παρά παραλλαγές πάνω σ' ένα βασικό θέμα. [...] Το σπίτι όπου γεννηθήκαμε είναι κάτι περισσότερο από ένα σώμα κατοικίας, είναι ένα σώμα ονείρων. Καθ' ένα από τα καταφύγια του έχει στεγάσει και μία ονειροπόληση» (Bachelard 1982: 42). Και ο ποιητής συνεχίζει λέγοντας πως για κάθε άνθρωπο υπάρχει ένα σπίτι του ονείρου, μια «ονειρική κατοικία», που ακόμα και μέσα στη δίνη του παρόντος αναδύεται από το παρελθόν, προσφέροντας λόγους ή ψευδαισθήσεις ασφάλειας και σταθερότητας, αυτό είναι το σπίτι ένα συνονθύλευμα τέτοιων εικόνων που οδηγούν σε ένα είδους ψυχολογίας του σπιτιού.

Η καλύβα του Bachelard, θα σημειώσει ο Αποστόλης Αρτινός έχει υπόγειο και σοφίτα, στο σημείο αυτό καταδεικνύεται η τάση της ανθρώπινης ψυχής για κατακόρυφη πόλωση, ξεδιπλώνοντας όλη την φαινομενολογία της φαντασίας. Από τη μία το χωρίς όρια σκοτεινό βάθος του ασυνείδητου και από την άλλη το ολόφωτο εκλογικευμένο συνειδητό. Όλη η κλίμακα της ψυχολογίας παραλληλίζεται με τη λειτουργία του χτίζω. Όπου χιάζεται το ασυνείδητο με

το υπόγειο και το συνειδητό με τη σοφίτα. «Το απύθμενο βάθος του υπογείου μαρτυρά τις ριζικές βάσεις του σπιτιού, ένα πέτρινο φυτό βαθιά ριζωμένο στο έδαφος και σε ένα βάθος που συνεχώς διευρύνεται, το ασυνείδητο, που δεν βρίσκει πάτο ποτέ» (Αρτινός 2014: 48), αντίθετα το επάνω διάζωμα του σπιτιού, η σοφίτα ίπταται σε φωτεινά ύψη πάντα όμως στα πλαίσια του λογικού. Επιβεβαιώνοντας για ακόμη μία φορά, πως οι βαθιές ονειροπολήσεις αποζητούν την σκοτεινή κρυψώνα τους χωρικά και ψυχικά, αποζητούν την ιδέα της μοναχικής καλύβας που τοποθετείται στην καρδιά του δάσους.¹⁸

«Το «όνειρο της καλύβας», θα 'ναι για τον Bachelard αυτό «το βαθύ ριζοβόλημα της λειτουργίας του κατοικώ». Κάθε σπίτι στην πιο βαθιά του ονειροπόληση, θα κρύβει μια καλύβα, τη δική του καλύβα, την αρχετυπική του αναφορά» (Αρτινός 2014: 48).

Για να αποδώσει ο Bachelard, την ένταση της εσωτερικότητας του σπιτιού, της οικειότητας που ακυρώνει το έξω μόλις κλείσει το υποκείμενο την πόρτα πίσω του, παρομοιάζει ή καλύτερα ταυτίζει τη διαλεκτική του σπιτιού με μια διαλεκτική του χιονιού. «Το χιόνι που ακυρώνει τον κόσμο, τον μηδενίζει, τον σβήνει απ' τον ορίζοντα του παραθύρου, τον ελαχιστοποιεί μέσα στην απροσδιοριστία της λευκότητάς του» (Αρτινός 2014: 49). Επομένως, η ουσία και το νόημα της ζωής για τον ποιητή μεταφέρονται στον εσωτερικό χώρο του σπιτιού, κέντρο της ζωής γίνεται αυτή η εσωτερικότητα, τα πάντα διαδραματίζονται σε αυτό το εσωτερικό «περιβάλλον της οικειότητας, που εξαίφνης κοσμικοποιείται χωρίς ποτέ και να εκκοσμικεύεται. Μόνο σ' αυτήν την εύθραυστη αντοχή μπορεί να γεννηθεί και να ριζώσει η αίσθηση της οικειότητας. Το σπίτι που παλεύει και συστέλλεται και γίνεται για τον άνθρωπο ένα με το κέλυφος, μια κρυψώνα, μια στιγμή μυστικού παραδείσου. Ο βαθύς χώρος ενός ντουλαπιού ή το εσωτερικό μιας ντουλάπας είναι η τοπογραφία της μυστικής μας ζωής, το ελάχιστο καταφύγιο, ο μικροσκοπικός μας χώρος» (Αρτινός 2014: 49,50). Το έξω πια παύει να υπάρχει.

Όλη αυτή η μυστικότητα της εσωτερικότητας του χώρου εμπεριέχει τη μυστικότητα της ανθρώπινης δομής της ψυχής, που έρχεται να αποστερηθεί και να «καθαριστεί» μέσα από τη διαφάνεια και τον μινιμαλισμό της μοντέρνας δοσμένης αρχιτεκτονικής. Όλες οι κρυψώνες του Bachelard ενέχουν μέσα τους το νόημα του αρχέτυπου της καλύβας, το νόημα του σπιτιού, που αποκαλύπτει την πιο δυνατή μορφή του κατοικώ, και αυτό διότι

18 «Μ' άρεσε να φαντάζομαι ότι ζούσα μες την καρδιά του δάσους, σ' ένα καλοζεσταμένο καλύβι. Θα 'θελα να άκουγα λύκους να ξύνουν τα νύχια τους πάνω στο κατώφλι του. Το σπίτι μας είχε μεταμορφωθεί σε καλύβι» (Bachelin από Αρτινός 2014: 48,49).

Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατόφλι (αν)οικειότητας

διαφυλάσσει την χαμένη απόλαυση, την ίδια στιγμή που δείχνει τον κρυφό δρόμο που οδηγεί πίσω σε αυτή.

«Ένα σκοτεινό εσωτερικό απ' όπου ο άνθρωπος διανοίγεται στην απολεσθείσα και ανευρεθείσα του εξωτερικότητα, σ' ένα έξω, που όπως μας έδειξε όμως ο Blanchot, είναι ήδη μέσα» (Blanchot από Αρτινός 2014: 50).

Πέραν όμως, από το πρότυπο της οικειότητας που αντιπροσωπεύει το χωρικό αποτύπωμα της καλύβας, αυτής της αρχετυπικής μορφής που στην απλότητά της αποτελεί μια προστατευμένη γωνιά για τον άνθρωπο, μια γωνιά ονειροπόλησης· και παρότι η κατοίκηση έτσι, δεν εξαντλείται στην καθημερινότητα της απτής πραγματικότητας αλλά συνδέεται και με την ονειροπόλα διάθεση του ανθρώπου, η ενδεχόμενη μονομέρεια της στάσης αυτής ενέχει κινδύνους. Η λάμψη όμως αυτών των εικόνων ενέχει τον κίνδυνο «τύφλωσης» και αποκοπής του υποκειμένου από την πραγματικότητα, θα υπογραμμίσει ο Žižek. Τελικά, «μόνο σε αυτή την ενότητα το κατοικώ» φαίνεται να «οικοδομεί το είναι και το είναι το κατοικώ», ή η ερμηνεία των πραγμάτων οδηγεί σε σταυροδρόμι;

«Αυτή η καλύβα που αγρυπνεί με την αναμμένη της λάμπα μέσα στη βαθιά νύχτα και είναι σαν ν' αγρυπνεί πάνω απ' όλη τη μοναξιά του ανθρώπου»

Αποστόλης Αρτινός

Η ετεροτοπία της καλύβας, 2014



14
Aires Mateus
Cabanas no Rio, 2013

3.3 Η ετερο(ου)τοπία της καλύβας

Το αρχέτυπο της καλύβας κρύβει μέσα του μια ετεροτοπία, μοιράζεται ανάμεσα στον κόσμο της φαινομενολογίας και της νοσταλγίας, στην επιστροφή έστω και ονειρικά σε εκείνη την καλύβα που ριζώνει βαθιά μέσα στο δάσος και στην ετερότητά της. Δηλαδή, στην καλύβα αυτή που βιώνεται και ως ένα ανοικτό όριο, το οποίο ο άνθρωπος χρησιμοποιεί ως ορμητήριο για να βιώσει το έξω χωρίς να απορρίψει παρ' όλα αυτά το μέσα. Να βιώσει το Άλλο¹⁹, τον κόσμο, να μετατρέψει την ανεσιτότητά του σε αφορμή για νέες εμπειρίες, συμφιλιωμένος με το αίσθημα της απώλειας, ξεπερνώντας την μελαγχολία της φαινομενολογίας, μετατρέποντας την ηδονή της υπερ-απόλαυσης σε επιθυμία. Η ετεροτοπία του αρχέτυπου της καλύβας ανευρίσκεται στο παιχνίδισμα του μέσα και του έξω, σε αυτό το κατώφλι που δηλώνει την ετερότητά του.

Προσεγγίζοντας την κατοικία-Κτίσμα²⁰ υπό το πρίσμα του Kafka αποκαλύπτεται, πως όλη η ουσία της κατοικίας εντοπίζεται στην είσοδο του σπιτιού. Την είσοδο που σηματοδοτεί το πέρασμα στο εσωτερικό της οικίας

19 Απ' τη στιγμή, που ο άνθρωπος είναι ομιλ-όν, «Δόξα τω θεώ», λέει ο Jacques Lacan «κάθε φορά που θα συμβαίνει αυτό, η επιθυμία του θα προβάλλεται προς τα έξω, σ' ένα κόσμο άλλων που μιλούν. Και χάρη σ' αυτό, αυτή η επιθυμία θα επιδέχεται, στον κόσμο του συμβόλου, στον κόσμο της γλώσσας, μια ορισμένη διαμεσολάβηση, μια ορισμένη αναγνώριση» (Lacan 1975: 267). Το Άλλο όπως εισήγαγε ο Lacan, είναι αρχικά το «γονεϊκό άλλο» καθώς προκύπτει σε πρώτο στάδιο λόγω της ανημπορίας του παιδιού να ικανοποιήσει το ίδιο της σωματικές του ανάγκες, καθιστώντας αναγκαία προϋπόθεση την παρουσία του Άλλου, που εδώ καταλαμβάνει τον τόπο αυτό η μητέρα. Η επιθυμία με την έννοια που έχει προσεγγισθεί, προϋποθέτει πέραν της ανάγκης, την παρουσία του Άλλου. Επομένως οι σωματικές εκδηλώσεις αποκτούν την αξία που ο Άλλος εκτιμά και αποφασίζει για το παιδί, στην περίπτωση του γονεϊκού άλλου. Δηλαδή, αυτές αποκτούν νόημα εφόσον ο Άλλος τους αποδίδει κάτι τέτοιο. Αν οι εκδηλώσεις αυτές αποκτούν νόημα για τον Άλλον το παιδί τοποθετείται σε ένα κόσμο επικοινωνίας, όπου η παρέμβαση του άλλου γίνεται απάντηση στην αρχική σωματική εκδήλωση που υποτίθεται ότι ήταν «αίτημα». Όμως δεν μπορούμε να μη θεωρήσουμε αυτό το υποτιθέμενο αίτημα και ως προβολή της επιθυμίας του Άλλου. Κατά τον Lacan η έννοια της επιθυμίας γεννιέται σε σχέση με τον Άλλο: «η επιθυμία του ανθρώπου είναι η επιθυμία του Άλλου» (Lacan 1964).

20 «Το Κτίσμα», ένα από τα τελευταία κείμενα του Franz Kafka, συμπυκνώνει βασικά χαρακτηριστικά της γραφής του και κάποιες από τις πάγιες θεματικές του καφκικού σύμπαντος: απομόνωση, αμφιβολία, μοναξιά, και πάνω απ' όλα διαρκή αναστοχασμό και αυτοπαρατήρηση. Ο Kafka βυθίζει τον αναγνώστη στο υπόγειο κτίσμα που έχει κατασκευάσει το ζώο-καλλιτέχνης (πρωταγωνιστής), με τεράστιο κόπο ενώ γίνεται κοινωνός της υπερηφάνειας μα και της αυξανόμενης αγωνίας του. Το κτίσμα αντιπροσωπεύει την αμφιθυμία του Kafka, καθώς είναι ταυτόχρονα φωλιά και φυλακή, σωτηρία και καταδίκη, θαυμαστό επίτευγμα και μοιραίο σφάλμα, καλεί σε μία κατάβαση στον κόσμο που για τον Kafka «είναι πολύμορφος και δεν λείπουν ποτέ οι εκπλήξεις».

Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατόφλι (αν)οικειότητας

που συνδέει το υποκείμενο με τον ιδιωτικό του χώρο μα και με τα ενδότερα της ψυχής του προστατεύοντάς το από την αδιακρισία και εισβολή του άλλου, τόσο στον προσωπικό υπαρκτό χώρο όσο και στον προσωπικό ψυχικό τόπο ανάπαυσης και ασφάλειας. Καθώς και το σημείο «εκεί ακριβώς που ο άλλος με εντοπίζει και διαβάλλει την μόνωσή μου. Ενώπιον αυτού του άλλου θα είμαι πάντα ένας οριστικά χαμένος. Η πύλη του Κτίσματος γίνεται η πύλη της ζωής και του θανάτου μου. Το σημείο όπου αναδύομαι και καταδύομαι. Αναδύομαι στον κόσμο του άλλου και καταδύομαι στον κόσμο μου. Το σημείο που διαφυλάσσει την ασφάλεια και την ακεραιότητά μου, την ίδια την ελευθερία μου, αλλά και το σημείο της υπαρκτικής μου διακινδύνευσης και διασάλευσης, εκεί ακριβώς όπου συντάσσω και όλες τις συγγενειές μου με τον έξω κόσμο» (Αρτινός 2014: 51,52). Ουσιαστικά, το εσωτερικό του Κτίσματος κατά τον συγγραφέα είναι ένας περίκλειστος κόσμος που συσσωρεύεται στο βαθιά κρυμμένο εσωτερικό του με τις διαβαθμισμένες κρυψώνες-λαγούμια του, που καθιστούν ανεντόπιστο τον ιδιοκτήτη μέσα στον «κύκλο» προστασίας του, με την παραπλάνηση-απόθηση του εισβολέα.

Στο σημείο αυτό ο Αρτινός, επιχειρεί να αναδείξει τα πρώτα ρήγματα αυτής της εξιδανικευμένης εσωτερικότητας και προφύλαξης της όποιας καλύβας, του όποιου κτίσματος. Καθώς στην περίπτωση που η οικία αντιμετωπίζεται ως το «λαγούμι» που μεριμνά για την απόθηση του εισβολέα και την προστασία της «πολύτιμης» μοναξιάς του ιδιοκτήτη, η αρχιτεκτονική του κτίσματος έρχεται αντιμέτωπη με τις ίδιες τις στρατηγικές με τις οποίες οικοδομήθηκε, καθώς δεν είναι άφθαρτη επομένως ούτε και απόρθητη. Άρα, ο «πραγματοποιημένος στόχος του σπιτιού είναι στην πραγματικότητα σε μια διαρκή πραγμάτωση και το Κτίσμα, από μια χειροτεχνία μοναξιάς, καταλήγει να γίνει μια μανιακή εργασία άγχους» (Αρτινός 2014: 55), εφόσον πάντα θα βρίσκεται υπό την απειλή του άλλου ακόμα και στην πιο απόκρημνη γωνιά του κόσμου κλονίζοντας την ουτοπία της όποιας ευγενικής προστασίας κάθε καλύβας. Μέσα από τον Kafka, ο Αρτινός περιγράφει την επιθυμία του ανθρώπου για απομόνωση που θα μένει πάντα ανεκπλήρωτη, το σύνδρομο της εγκατάλειψης-απόσυρσης που μαστίζει την ψυχή του, την τάση ανεστιότητας του ανθρώπινου είδους που οφείλεται στην εγκατάλειψη της μήτρας, του πρώτου εσωτερικού προστατευμένου χώρου όπου διαμορφώθηκε και έκτοτε συνεχώς αναζητεί. Αυτή η ου-τοπική απόσυρση του Kafka είναι «η δική του σκιά», η απαγορευμένη ζώνη της ζωής στην οποία ανήκει και θέλει να ζει, είναι «το σύνορο που τον διαχωρίζει απ' τον κόσμο, και τον εκτοπίζει στον τόπο της απώλειάς του, της οριστικής του απώλειας [...] Μια εξωκοσμική διάσταση ζωής. Αυτό το ίδιο το ίχνος της εγκατάλειψης» (Αρτινός 2014: 57), που για τον Kafka τελικά είναι η λογοτεχνία.

3.3 Η ετερο(ου)τοπία της καλύβας

Στο σημείο αυτό οι Deleuze, Guattari έρχονται να προσθέσουν πως οι μορφοποιήσεις της ψυχής του Kafka, ή καλύτερα οι ζωοποιήσεις του «δεν παραπέμπουν ποτέ σε μια μυθολογία, ούτε σε αρχέτυπα, αλλά αντιστοιχούν μόνο σε ξεπερασμένες βαθμίδες, σε απελευθερωμένες ζώνες εντάσεων, όπως και οι εκφράσεις από το σημαίνουν που προσέδιδε σ' αυτές συμβατική μορφή. Έχουμε πια μόνο κινήσεις, δονήσεις, κατώφλια μέσα σε μια αποψιλωμένη ύλη» (Αρτινός 2014: 57). Το υποκείμενο εδώ απαλλάσσεται από τις νευρώσεις του, δεν μιμείται αλλά από-καλύπτει τις ζωικές αποφύσεις του. Η αποστασιοποίηση από τον κόσμο είναι ένας γόνιμος και ωφέλιμος τόπος για τον Kafka παρατηρούν οι Deleuze, Guattari, ο οποίος μπορεί να κλειστεί και να απελευθερωθεί μέσα σε αυτόν, εφόσον είναι αυτό που θέλει μόνο μέσα στο λογοτεχνικό του λαγούμι. «Το κτίσμα έτσι δεν τελειώνει ποτέ, επεκτείνεται διαρκώς σε όλο και πιο βαθιές στοές. [...] Το κτίσμα είναι αυτή η τρύπα μέσα στη γη, όχι μια κατασκευή, αλλά μια τρύπα ένα κενό που επεκτείνεται και διασπείρει την κενότητα του» (Αρτινός 2014: 59). Έτσι και ο άνθρωπος εν γένει είναι αυτό που θέλει μέσα από το δικό του λαγούμι, το οποίο όλο και διευρύνει μέσα από τη φαντασία του, στην δική του οικία της ψυχής, με τη διαφορά όμως πως μόνο μέσα από την ανάδυση του από αυτό το λαγούμι, την έξοδο από αυτή την καλύβα, μπορεί να δώσει ένα τέρμα στο ατέρμονο για να αναδυθεί και πάλι στη ίδια τη ζωή, στον πραγματικό χρόνο και χώρο. Η εσωτερική γεωμετρία της καλύβας δεν αποτελεί πλέον χώρο ψυχικής ανάπαυσης. Σύμφωνα με την οπτική του Gilles Deleuze δεν υπάρχει υποδειγματικό μοντέλο κατοίκησης, το ζήτημα δεν είναι να επιστρέψουμε σε μια αρχέγονη κατοίκηση, που βασίζεται στον Heidegger, αλλά «καλείται κανείς να αναλάβει την ενικότητα της διαδρομής, τις περιπέτειες που χαρτογραφούν τα υπαρξιακά του εδάφη, το υποκειμενικό του μαστόρεμα» (Χατζησάββα 2013: 7).

Η καλύβα λοιπόν σε οποιαδήποτε μορφή της «έχει ένα βάθος προσυμβολικό, το ίχνος μιας προγλωσσικής απεύθυνσης. Είναι η πιο χωνεμένη ανάμνηση του ανθρώπου, ο πιο βαθύς αντίλαλος του ψυχισμού. Όλη η αλήθεια του ρήματος κατοικώ εδρεύει σ' αυτόν τον τύπο της κατοίκησης, στην κατοίκηση στον τόπο της απόσυρσης και της μοναξιάς. Η εικόνα μίας κατά μόνας ζωής που είναι η μυστική έδρα του ανθρώπου, ο τόπος όλων των δυνατών διαφυγών. Ο άνθρωπος αρχίζει και τελειώνει τη ζωή του σ' αυτό το βάθος του είναι του, σ' αυτό το μοναχικό φως. Η κάθε μεταφυσική χωροποιεί τη σκέψη, λέει ο Bachelard, αλλά μια χωροποίηση όμως αχαρτογράφητη, έξω απ' τον εαυτό της» (Αρτινός 2014: 80). Ταυτόχρονα όμως το αρχέτυπο της καλύβας εγγράφει μέσα της δύο ψυχές, αυτή διχάζεται και φλέγεται. «Η καιόμενη καλύβα [...] είναι το άκτιστο εκείνου που κοιτά αλλού, που είναι ήδη αλλού. Ετεροτοπικές συνθήκες που κομίζουν ένα χωρικό κενό, μια ρωγμή

Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατόφλι (αν)οικειότητας

που διαπερνά το ανθρώπινο και όλες τις συνθήκες της καθημερινότητάς του. Στο έρεβος αυτής της ρωγμής δεν υπάρχει ούτε τόπος, ούτε χρόνος για εγκατάσταση. Υπάρχει μόνο η σκέψη της εξόδου, της μετα-κίνησης προς τον Άλλον. Αυτή η προοπτική του καινού κόσμου που αν και καινούργιος είναι αρχαίος, είναι ο γενέθλιος τόπος του ανθρώπου, η πανάρχαια ρίζα του. Μία εσχατολογική στόχευση που στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτε άλλο απ' αυτήν την βαθύτερη υπαρκτική του συγκίνηση. Η έξοδος στο τέλος θα 'ναι φωτεινή» (Αρτινός 2014: 80,81).

Το κάψιμο της καλύβας συμβολίζει την ανάγκη του ανθρώπου να ανοιχτεί στην ανοικτότητα του κόσμου. Να αναδυθεί στο φωτεινό άκτιστο, σε αυτό που λείπει και τη θέση του παίρνει το φως. «Η οικειότητα εδώ χάνει τις συντεταγμένες της αναφορές. Το σπίτι είναι πια μια επιφάνεια παλλόμενη απ' το Έξω, δονείται απ' τις αναπνοές του, το μαλακό κέλυφος μιας επιδερμίδας που καλείται να διαρραγεί στον ορίζοντα της νέας του ζωής» (Αρτινός 2014: 82). Να βρεθεί στο Έξω για να είναι μέσα, μέσα στον κόσμο. Το κάψιμο της καλύβας είναι μια στιγμή επανάστασης του ανθρώπου από τον ίδιο του τον εαυτό. Όπου το υποκείμενο αποδεσμεύεται από την περικλειστη μοναξιά του για να διανοιχτεί στην καρδιά του κόσμου, να συγχρωτιστεί με τον κόσμο. Απαλλαγμένο από την ανεκπλήρωτη νοσταλγία του παρελθόντος που το αποκόβει από το παρόν και την πραγματικότητα, οδεύει πια προς την ολοκλήρωση των επιθυμιών του, μέσα από το πέρασμα της μελαγχολίας πια αποδέχεται την απώλειά της και οδηγείται στο πένθος, ξεπερνώντας τα πάθη του και αποτάσσοντας τις πρόσκαιρες απολαύσεις της εσωτερικής γεωμετρίας τη καλύβας, που είναι ανίκανη να αναπαύσει ψυχικά.

«Το υποκείμενο της μεταφυσικής, παραφράζοντας τον Lacan, αναζητά την υπαρκτική του έλλειψη στον ορίζοντα του Άλλου, η γλώσσα του είναι ερωτική, ο πόθος διατρέχει ολόκληρο το Είναι του. Είναι τόσο ο πόθος που δεν μπορεί να παραμένει κανείς στο σπίτι, πρέπει επειγόντως να βγει Έξω και να συναντήσει Εκείνον» (Αρτινός 2014: 82).

«Σχεδόν δεν υπάρχει χώρος εδώ, είναι αδύνατον κάτι τόσο μεγάλο να σε κρατήσει σ' αυτή την στενότητα» (Rilke από Αρτινός: 82).

Ο άνθρωπος φυσικά και χρειάζεται έναν εσωτερικό χώρο, γωνιά να του παρέχει προστασία από τη φύση, έστω και τις ψευδαισθήσεις ασφάλειας και προστασίας όπου θα απομονώνει τους περιττούς ήχους-θορύβους της σύγχρονης πραγματικότητας, θα γαληνεύει και θα ηρεμεί. Όμως, ο τόπος αυτός δεν θα κρατάει τα πόδια του ριζωμένα βαθιά στη γη, ούτε θα υπόκεινται

3.3 Η ετερο(ου)τοπία της καλύβας



15

Δημήτρης Εφέογλου
Wooden house, 2014

16

Χρίστος Σιμάτος
Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring, 2009

Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατόφλι (αν)οικειότητας

στους δεσμούς του, θα αποτελεί ορμητήριο σύνδεσης με τον κόσμο. Γι' αυτό και ο ερημίτης καίει την καλύβα για να απελευθερωθεί από τα δεσμά της. «Η καλύβα του άλλωστε ήταν πάντα ο εφήμερος τόπος μιας αγωνιώδους αναμονής και όχι η στερεότητα μιας ανάπαυσης ή απόλαυσης» (Αρτινός 2014: 86).

«Αν στην ποιητική κατάσταση το είναι του εδώ στηρίζεται στο είναι του αλλού, όπως λέει ο Bachelard, στην στάση του αναχωρητή καυσοκαλυβίτη το εδώ ραγίζει στην εικόνα του Άλλου, στην βαθύτερή του ανάμνηση, που είναι η πιο βαθιά ανάμνηση, η ίδια η ανάκληση του αμνημόνευτου. Αυτή η επιστροφή στο φως, στην άκτιστη πηγή αυτού του ίχνους που διαφαίνεται εδώ ως φως, ως μια υπερβολή φωτός, ως μια υπερέκθεση στη δι-αφάνεια, στην αδυναμία των μορφών να υπάρξουν. Γι' αυτό και η ανάμνηση αυτή είναι μια «αμνησιακή ανάμνηση» (*anamnese amnesique*), [...] επειδή είναι πριν την ανάμνηση, πριν τα πράγματα συγκροτηθούν ως ανάμνηση.

Το πραγματικό θα μας διαφεύγει πάντα και αυτό δεν αλλάζει. Οι αντιλήψεις μας γι' αυτό είναι και οι ερμηνείες που του αποδίδουμε. Αν υπάρχει όμως μια στιγμή, μια στιγμή μόνο όπου τα πράγματα να μπορούν και να λάμψουν στην προσυμβολική τους ετερότητα, αυτή είναι [...] η ακαριαία στιγμή της κατακρήμνισής τους. εκείνη ακριβώς τη στιγμή όταν το Είναι, το Είναι που βρίσκεται πάντα επέκεινα του κόσμου, κάνει την πιο μυστική και γι' αυτό την πιο αποφασιστική του εμφάνιση. Μια μοναδική, αστραπιαία, λάμψη που συσκοτίζει προς στιγμήν τη γλώσσα και καίει την καλύβη της» (Αρτινός 2014: 87).

Το αρχέτυπο της καλύβας συνιστά λοιπόν πλέον τη δυνατότητα για άνοιγμα στην ανοικεία πλευρά της οικειότητας.

3.4 Κατοικίες – (πόρτες) διαβαθμίσεις οικειότητας

Με βάση τα δύο προηγούμενα κεφάλαια, παρατηρείται ότι η «αλήθεια» περί κατοίκησης είναι ένα σύνθετο πολυσυζητημένο κομβικό ζήτημα, το οποίο έχει πάρει πολλές διαστάσεις και ερμηνείες. Μέσα από την κατοικία προκύπτει η σωματική μας σχέση με κάθε χώρο, καθώς αποτελεί το χωρικό πλαίσιο όπου ο άνθρωπος μοιράζεται το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Οι περισσότερες εμπειρίες που βιώνει το υποκείμενο συνδέονται με την κατοικία. «Συχνά είναι το καταφύγιο προστασίας από τις απαιτήσεις έκθεσης στον

3.4 Κατοικίες – (πόρτες) διαβαθμίσεις οικειότητας

κοινωνικό περίγυρο, το πιο κοντινό κέλυφος προς το μητρικό σώμα, εκεί που ησυχάζει κανείς από τις ευθύνες του κόσμου. Μοιάζει δηλαδή η ίδια η υλική σύσταση της κατοικίας να υποκαθιστά το πρώτο σώμα που μας φιλοξένησε και να συμβολίζει την πρωταρχική απώλεια από αυτό. Ειδικά ο χώρος κατοίκησης της παιδικής ηλικίας είναι διαποτισμένος από μνήμες, δυσκολίες, σχέσεις με τον εαυτό και τους άλλους που διαμορφώνουν την προσωπική μας βιογραφία» (Χατζησάββα 2013: 2).

Συνεπώς, η κατοικία διαμορφώνει το υποκείμενο και το υποκείμενο διαμορφώνεται στην κατοικία, συγκροτεί τον εαυτό. Για το λόγο αυτό, η παραγωγή της κατοικίας αποτελεί κύριο μέσω επιβολής κοινωνικών προτύπων και συμπεριφορών, καθώς ο τρόπος διαμόρφωσης της οικίας σκηνοθετεί τη ζωή των ανθρώπων. Επηρεάζει τις ανθρώπινες σχέσεις τόσο με τον χώρο όσο και με τους άλλους, με βάση τη διαμόρφωση του ιδιωτικού-συλλογικού και τις εκάστοτε αποστάσεις που τηρούνται.

Η κατοικία όπως εξετάστηκε ρυθμίζει αυτές τις αποστάσεις, το όριο ανάμεσα στην οικειότητα και το έξω της. Ζητούμενο της κατοικίας, δεν είναι η αποκοπή του υποκειμένου από την πραγματικότητα, το έξω, το διαφορετικό και επιπλέον το Άλλο, ούτε όμως και η αποστέριση της εσωτερικής οικειότητας, αυτής της πολύτιμης σπιτικότητας που βοηθάει το υποκείμενο να αντέξει την καθημερινότητα και τους γρήγορους ρυθμούς της σύγχρονης πραγματικότητας. «Δεν πρόκειται λοιπόν για την προτροπή στην επιστροφή σε μια αρχέγονη εξημερωτική κατοίκηση στα χαϊντεγκεριανά πρότυπα απέναντι στην απώλεια και την καταστροφή. Κάθε άλλο, αυτό που ενδιαφέρει είναι η προτροπή για μια νομαδική κατοίκηση, ή μάλλον για τη λειτουργία της κατοικίας ως μιας πολεμικής και όχι πια λειτουργικής μηχανής. Σε αυτή την προοπτική του Gilles Deleuze δεν υπάρχει υποδεικτικό μοντέλο κατοίκησης καλείται κανείς να αναλάβει την ενικότητα της διαδρομής, τις περιπέτειες που χαρτογραφούν τα υπαρξιακά του εδάφη, το υποκειμενικό του μαστόρεμα» (Χατζησάββα 2013: 7).

Για την εξερεύνηση αυτού του εδάφους ανάμεσα στην κατοίκηση ως κλειστότητα στο οικείο εσωτερικό και την ανοιχτότητα στον κόσμο θα παρουσιασθούν δύο αντιπροσωπευτικά αρχιτεκτονικά παραδείγματα. Το ένα των Ισπανών αρχιτεκτόνων RCR με αναφορές στην φαινομενολογία και την εμπειρία της διαβαθμισμένης εσωστρέφειας που δημιουργεί «επίπεδα οικειότητας», και το άλλο του αρχιτέκτονα Αριστέιδη Αντονά που ακροβατεί στο αίσθημα του οικείου και του ανοίκειου, με παραπομπή στην μεταιχμιακή συνθήκη του ερειπίου.

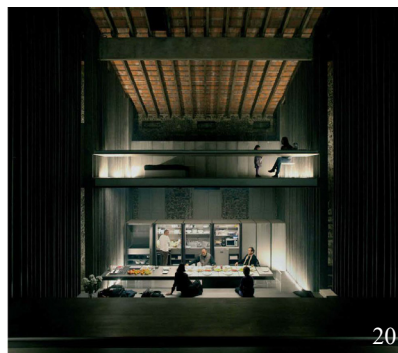
Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατόφλι (αν)οικειότητας

RCR Architectes

Η κατοικία Row House ή αλλιώς σπίτι ανάμεσα στους τοίχους (Casa Entremuros), 2009-2012, των RCR Architectes, στο Olot της Girona στην Ισπανία αποτελεί μία από τις κατοικίες που έχουν υλοποιήσει οι Ισπανοί αρχιτέκτονες επηρεασμένοι από το ρεύμα της φαινομενολογίας. Οι RCR Architectes αποτελούνται από τους Rafael Aranda, Carme Pigem και Ramon Vilalta, με έδρα του γραφείου τους το Olot στη Girona στην Ισπανία, τόπος καταγωγής και των τριών. Όντας πρωτίστως απόφοιτοι της Σχολής Καλών Τεχνών του Olot, τα αρχιτεκτονικά έργα τους αποπνέουν την καλλιτεχνική τους υπόσταση, επηρεασμένοι ιδιαίτερα από τον καλλιτέχνη Pierre Soulages, γεγονός που φαίνεται και στα υδάτινα σκίτσα τους. Η αρχιτεκτονική των RCR προσεγγίζει εντόνως πολλά ζητήματα υπό το πρίσμα της φαινομενολογίας, ενώ κύριο μέλημα των αρχιτεκτόνων είναι να προάγουν μια αρχιτεκτονική της αίσθησης και της ατμόσφαιρας. Με τη χρήση τοπικών υλικών και με έμφαση στη συνάφεια της αρχιτεκτονικής με το τοπίο, τα αρχιτεκτονικά τους έργα επιδιώκουν την οικειότητα μέσω της δημιουργίας ιδιαίτερης χωρικής ατμόσφαιρας.

Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί και η κατοικία στο Olot, που πήρε το όνομά της «ανάμεσα στους τοίχους», καθώς αποτελούσε υφιστάμενο ιστορικό κτίριο της Girona πριν μετατραπεί σε σύγχρονη κατοικία. Κύριο ζητούμενο των αρχιτεκτόνων ήταν να διατηρηθεί η πρόσοψη του κτιρίου με θέα το δρόμο και οι περιμετρικοί εκατέρωθεν πέτρινοι τοίχοι του. Οι αρχιτέκτονες καλούνται στην κατοικία αυτή, να συγκεράσουν το παλιό με το σύγχρονο. Δημιουργούν ένα ποιητικό ενιαίο εσωτερικό που το περιρρέει αυτή η ατμόσφαιρα κληρονομιάς που ενθυμεί. Μέσα στο υφιστάμενο κέλυφος της εναπομείνουσας πρόσοψης και οροφής που υποβαστάζεται στα δύο στιβαρά εκατέρωθεν αρχαία πέτρινα τοιχεία, πλανάται αυτή η ατμόσφαιρα που έρχεται να συσσωρευτεί σε ένα μεγάλο γυάλινο άνοιγμα-τοίχο, με θέα τον πίσω εξωτερικό υπαίθριο χώρο του οικοπέδου, που «κλείνει» το σπίτι. Επομένως, πέραν των ανοιγμάτων της πρόσοψης και του γυάλινου ανοίγματος ακριβώς απέναντι, που συνδέει το σπίτι με τον εξωτερικό χώρο εκτόνωσης του οικοπέδου, οι άλλες δύο πέτρινες πλευρές του δεν έχουν άνοιγμα καθώς είναι μεσοτοιχίες με άλλα κτήρια. Ουσιαστικά, μετατρέποντας την πίσω όψη σε ένα τεράστιο άνοιγμα από γυαλί, από άκρη σε άκρη, οι αρχιτέκτονες ανοίγουν την οικία στο τοπίο, καταργώντας οπτικά το όριο του μέσα με το έξω. Βασιζόμενοι σε μία πρωτοποριακή αμφιθεατρική μεταφορά, δημιουργούν δύο διαδρόμους παράλληλους με τους πέτρινους τοίχους, που στις πλευρές τους περιβάλλεται ο εναπομείναντας τεράστιος κεντρικός χώρος χωρισμένος σε διαφορετικά επίπεδα και ύψη. Οι δύο διάδρομοι διοχετεύουν την κίνηση

3.4 Κατοικίες – (πόρτες) διαβαθμίσεις οικειότητας



17 - 21
RCR Arquitectes
Casa Entremuros, 2009-2012

Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατόφλι (αν)οικειότητας



22
RCR Arquitectes
Casa Entremuros, 2009-2012

3.4 Κατοικίες – (πόρτες) διαβαθμίσεις οικειότητας

σε πλατφόρμες διαφορετικών υψών που διαμορφώνονται και ίπτανται, χωρίζοντας τον ενιαίο χώρο σε επιμέρους, ενώ λειτουργούν και ως πάγκοι-τραπέζια με χτιστά καθίσματα που προστατεύουν και πλαισιώνουν με μεγάλη δεξιότητα τους επιμέρους αυτούς χώρους. Οι πάγκοι αποτελούν φίλτρα που οργανώνουν σε κάθε πλευρά τους την επικοινωνία μεταξύ των πλατφορμών, ενώ παράλληλα προσφέρουν ιδιωτικότητα στον όλον της κατοικίας και συμπεριφέρονται ως σύμβολα εισαγωγής από τον ένα χώρο στον άλλο. Εδώ οι πόρτες με τα πόμολα και τις μυστικές κλειδαριές έχουν αντικατασταθεί νοητά, προσφέροντας εξίσου όμως την ίδια «εισχώρηση» της οικειότητας στον κάθε χώρο-δωμάτιο-γωνιά.

Αυτός ο κεντρικός αμφιθεατρικός ενιαίος χώρος που εμπεριέχει τους ανοιχτούς, επιμέρους, διαφορετικών επιπέδων χώρους, είναι η σκηνή που διαμορφώνεται εσωτερικά και έρχεται αντιμέτωπη με τον τεράστιο γυάλινο τοίχο, που σημαίνει ότι ο κύριος όγκος της οικίας είναι ορατός από τον κήπο. «Από έξω, το σπίτι μοιάζει με ένα αμφιθέατρο με τον κήπο ως καθίσματα θεατών. Οι μικρές σκηνές της ζωής που λαμβάνουν χώρα μέσα στους διαιρεμένους εσωτερικούς χώρους φαίνονται διασυνδεδεμένες και, ωστόσο, η ιδιωτικότητα είναι ακόμα μια επιλογή χάρη στην έξυπνη οργάνωση. Όλα έχουν γίνει έτσι ώστε οι ποικίλοι χώροι να μην μπορούν να έχουν απευθείας θέαση ο ένας στον άλλο» (RCR).²¹ Το σπίτι είναι δομημένο με τέτοιο τρόπο ώστε αναλόγως τη χρήση, να ενεργοποιούνται ή να απενεργοποιούνται οι οπτικές σχέσεις μιας σκηνής που μεταλλάσσεται με βάση τα πρόσωπα. Από μέσα, στο πλάι της «σκηνής», οι δύο διάδρομοι οριοθετούνται από χαλύβδινες σχάρες. Οι κάθετες αυτές γραμμές εντείνουν τον τεράστιο χώρο που απομένει από τον κεντρικό όγκο, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ότι είναι μεγαλύτερος. Ακολουθώντας την οροφή που κάμπτεται, οι σχάρες μας οδηγούν προς τον γιγαντιαίο τοίχο από γυαλί, δημιουργώντας έτσι μια καταπληκτική αίσθηση. Οι ρόλοι έχουν αντιστραφεί: το θέαμα γίνεται αυτό που είναι έξω από αυτό το απέραντο παράθυρο και οι άνθρωποι μέσα του γίνονται θεατές. Ο ρυθμός του κήπου ποικίλλει επίσης. «Ένα συνημμένο όλο το πίσω μέρος περικλείει έναν κόσμο που είναι ανοιχτός στον αέρα και τον ουρανό, επιτρέποντάς του να γίνεται αισθητός μέσα από το σπίτι, ενώ αυτή η εμπειρία χίασης του-μέσα με-το-έξω μοιράζεται χωρίς απώλεια της ιδιωτικής ζωής» (RCR 2012: 237).

Το Row House ή Casa Entremuros δεν ξεχωρίζει από τα γειτονικά κτίρια, η

21 Πηγή: <http://projects.archiexpo.com/project-210244.html>

Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατόφλι (αν)οικειότητας

πρόσοψη της εισόδου στέκει ήσυχη χωρίς να προΐδεάζει για τον διαφορετικό εσωτερικό κόσμο που «κρύβει» το προστατευμένο εσωτερικό της οικειότητας. Όντας πλήρως εναρμονισμένη με τον αστικό ιστό συνθέτει ένα συντακτικό ποικίλων υλικών ξεκινώντας από έξω με την πέτρινη πρόσοψη και την κεραμοσκεπή, που εντείνεται όσο το υποκείμενο εισχωρεί στο εσωτερικό, κάνοντας την εμπειρία του σπιτιού σωματική και αξεπέραστη.

Αριστείδης Αντονάς

Το δεύτερο παράδειγμα που θα αναλυθεί είναι η Αμφιθεατρική κατοικία στην Ύδρα (2006), μια παραδοσιακή μικρή πόλη με τοποθεσία το ομώνυμο νησί κοντά στην Αθήνα και συγκεκριμένα στο λιμάνι του Πειραιά, του αρχιτέκτονα Αριστείδη Αντονά. Η κατοικία αυτή επιλέχτηκε διότι φέρει στοιχεία-αναφορές του ερειπίου. Ο αρχιτέκτονας Αριστείδης Αντονάς απόφοιτος του Μετσόβιου Πολυτεχνείου και διδάκτωρ Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου του Παρισιού (Nanterre, Paris X), χρησιμοποιεί ως εφαλτήριο των αρχιτεκτονικών του έργων τη λογοτεχνία, όντας και ο ίδιος συγγραφέας. Για τον ίδιο η αρχιτεκτονική σχετίζεται άμεσα με την λογοτεχνία, καθώς σχεδιάζει χώρους πειραματικούς πλάθοντας ταυτόχρονα μία μυθιστορηματική δράση που διαδραματίζεται μέσα τους. Ξεκινάει με αφετηρία κάποιου εκάστοτε «ευρήματος» όπως ο ίδιος αναφέρει, έχοντας πάντα στο νου να προτείνει χώρους επαναπροσδιορισμένους χωρίς προαποφασισμένο πρόγραμμα λειτουργιών. Δημιουργώντας έτσι εναλλακτικές αντιλήψεις όσον αφορά τη χρήση τους προκειμένου να ανασχεδιάσει τον τρόπο που βιώνονται από τον εκάστοτε χρήστη.

Σχετικά με την κατοικία στην Ύδρα, είναι κτισμένη πάνω στα ερείπια μιας ασαφούς παλαιότερης κατασκευής, με μοναδικό ίχνος ένα εν δυνάμει ορθογώνιο τοίχο θεμελίωσης. Η πρώτη εικόνα παραπέμπει σε ένα σπίτι ανολοκλήρωτο. Τα δάπεδα είναι από τσιμέντο, τα καλώδια εκτεθειμένα, τα έπιπλα ανύπαρκτα. Η ερειπιακή του όψη δίνει την αίσθηση της αναμονής, της αναμονής είτε της «σωτήριας» ολοκλήρωσής του, είτε της ολοκληρωτικής εγκατάλειψής του στην έκθεση στο χρόνο και τα φυσικά στοιχεία. Αυτή είναι και η κεντρική του, ιδέα της οικίας:

«Το βασικό χαρακτηριστικό του αρχιτεκτονικού χώρου είναι η διατήρηση της δυνατότητάς του να «χωράει», δηλαδή με κάποιον ιδιαίτερο τρόπο- να μένει άδειος. Αν παρακολουθήσουμε με επιμονή αυτό το λογικό σχήμα, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η αρχιτεκτονική θα δεσμεύεται προγραμματικά στην δημιουργία κάποιας εσκεμμένης εκάστοτε διαφορετικά- άδειας πλατφόρμας. Η αρχιτεκτονική θα όριζε, έτσι, πλαίσια που θα φιλοξενούσαν

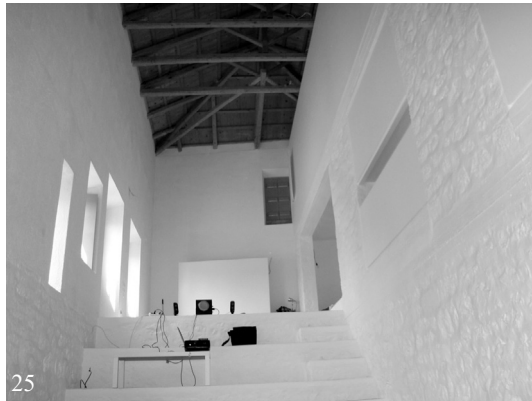
3.4 Κατοικίες – (πόρτες) διαβαθμίσεις οικειότητας



23

Αριστείδης Αντονάς
Αμφιθεατρική κατοικία, 2006

Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατόφλι (αν)οικειότητας



24 - 25
Αριστείδης Αντονάς
Αμφιθεατρική κατοικία, 2006

3.4 Κατοικίες – (πόρτες) διαβαθμίσεις οικειότητας

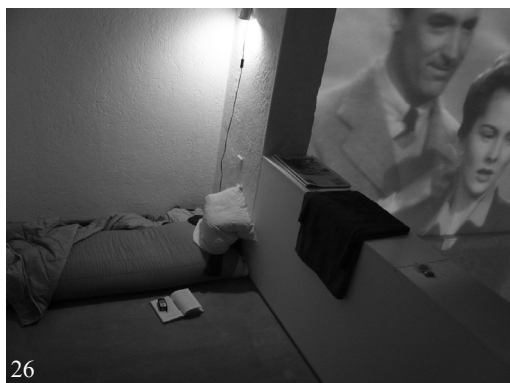
διαφορετικές επι-θέσεις, διαφορετικές τοποθετήσεις δηλαδή αντικειμένων επάνω στα πεδία που η ίδια καθορίζει. Οι έννοιες «πλαισίωση», «πεδίο», «πλατφόρμα», «άδειο» δεν προσδιορίζουν εδώ κάποιον ουδέτερο χαρακτήρα του αφηρημένου χώρου αλλά ονομάζουν τον υποδοχέα που μπορεί να φιλοξενεί δράσεις και κινητά αντικείμενα τα οποία καθώς λαμβάνουν θέση ανασυντάσσουν άμεσα -οι ίδιες οι δράσεις και τα ίδια τα αντικείμενα- τον χώρο. Ο καθορισμός της αρχιτεκτονικής ως αναμονής των θεματικών της προσδιορισμών είναι διαφορετικός από τον καθορισμό της ως φόντο που το ίδιο προκαθορίζει θεματικές. Από φόντο για σταθερές δραστηριότητες στον χώρο, η αρχιτεκτονική αναζητά την χωρική διαχείριση κάποιου κενού των δραστηριοτήτων. Δεν αναλαμβάνει αυτό το έργο απλά σαν να αναλαμβάνει κάποια αφηρημένη οπτική διαχείριση του χώρου αλλά συνιστά έτσι τον χώρο, ώστε ο χώρος να μπορεί να συγκεντρώνει διαφορετικές δράσεις» (Αντονάς 2006: 1).

Το σπίτι στην Ύδρα αποτελεί μια ωδή στην κενότητα, την θεατρικότητα, τις διακοπές και την εργασία στις νέες εναλλασσόμενες κινητές συνθήκες διαβίωσης θα τονίσει ο Αντονάς, όντας σχεδόν ανεπίπλωτο, με λιγοστά ελαφριά κινητά τις περισσότερες φορές έπιπλα, κάποια στρώματα και τραπέζια. Η δομή του δεν είναι σταθερή, αλλάζει με βάση τα πρόσωπα και τις ανάγκες κατοίκησης κάθε φορά, χωρίς να παραλείπει τις συγκεκριμένες πράξεις του σπιτιού. Προορισμένο για σύντομο χρονικό διάστημα κατοίκησης, εφόσον είναι απομακρυσμένο από την πόλη στην κορυφή του βουνού του νησιού, οι επισκέπτες του είναι εξοπλισμένοι με ότι εκείνοι θεωρούν απαραίτητο και υποχρεωμένοι να το εγκαταλείψουν στην αδειανότητά του, την πρωτύτερή του κατάσταση.

Εστιάζοντας στο εσωτερικό του, το αμφιθεατρικό σπίτι παρατηρείται να είναι διαρρυθμισμένο με τέτοιο τρόπο ώστε η κάτοψη να απελευθερώνεται από τις λειτουργίες που αναμένεται να περιλαμβάνει. Οργανωμένο γύρω από ένα εσωτερικό υψηλό ταβάνι, ο βασικός χώρος του αμφιθεάτρου αντί σαλονιού, είναι σε κάποια σημεία ψηλότερος από εννέα μέτρα. Ο χώρος της κουζίνας και τα δωμάτια που δεν έχουν σταθερά έπιπλα περιλαμβάνονται σε μια στενή ζώνη στο ανατολικό τμήμα του σπιτιού. Το περίβλημα του σπιτιού είναι άκαμπτο εξωτερικά, όμως εσωτερικά προσφέρει πολλές δυνατότητες, πολλούς διαφορετικούς τρόπους κατοίκησης. Λειτουργεί και ως εξοχική κατοικία και ως χώρος εργασίας για συνεδριάσεις, προβολές, συζητήσεις.

«Το σπίτι προτείνεται ως σκηνή για ασήμαντα μικρά αντικεί-

Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατόφλι (αν)οικειότητας



26
Αριστείδης Αντονάς
Αμφιθεατρική κατοικία, 2006

μενα που παίρνουν τις θέσεις τους σύμφωνα με κάθε συγκεκριμένη χρήση της κενής αλλά χαρακτηριστικής πλατφόρμας που προσφέρει ο εσωτερικός χώρος. Διαφορετικοί οικισμοί του σπιτιού μεταφράζονται σε διάφορες διασπορές μικρών κινητών αντικειμένων και ηλεκτρονικού εξοπλισμού. Με αυτόν τον τρόπο, η σκηνή του παιχνιδιού που είναι η ζωή «εκτελείται» στο σπίτι γίνεται μια παρουσίαση μιας θεματικής διασποράς των διαφορετικών αντικειμένων. Η κατοίκηση μεταφράζεται σε ένα γράψιμο διαφορετικών πραγμάτων, που λειτουργούν σε μια «κενή», χαρακτηριστική, άδεια πλατφόρμα» (Αντονάς 2006).

Ο Αντονάς εργάζεται πάντα σε μεταφορικές δομές, άδεια μνημεία. Σχεδιάζοντας ουτοπίες και όνειρα, τα σχέδιά του είναι στοχασμοί που χρησιμοποιούν την αρχιτεκτονική για να υλοποιηθούν και να αρθρωθούν.

3.5 Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό αναλύθηκε η κατοικία υπό το πρίσμα της πιο αρχέγονης μορφής της, το αρχέτυπο της καλύβας. Αρχικά, αναφέρθηκαν όλα τα χαρακτηριστικά που ορίζουν την οικεία διάστασή της, όπως το εσωτερικό της κατοικίας και η αίσθηση ασφάλειας, προστασίας και σπιτικότητας που παρέχει, η αίσθηση της κλειστότητας-ιδιωτικότητας που προφυλλάσει από τα αδιάκριτα βλέμματα των άλλων, η ταύτιση της «λειτουργίας» της ανθρώπινης ψυχής με την λειτουργία του κατοικώ. Πέραν τούτου, αποδεικνύεται ότι το οικείο ανά πάσα στιγμή μπορεί να μετατραπεί σε ανοίκειο, ότι το ανοίκειο είναι οικείο. Καθώς στη συνέχεια, συναντάται το άλλο «είναι» της κατοικίας, το άλλο «είναι» της καλύβης που από μία μηχανή συνεχούς εργασίας άγχους, ώστε το υποκείμενο να κρατήσει τους-άλλους-τους-εισβολείς μακριά του και να αφηθεί στη μονοξιά του, μετατρέπεται σε ορμητήριο του Έξω. Επομένως, η καλύβα είναι ένα κατώφλι οικειότητας και ανοικειότητας, γεγονός που φαίνεται και μέσα από τα δύο αρχιτεκτονικά παραδείγματα της έρευνας. Τα δύο παραδείγματα που αναπτύχθηκαν προτείνουν διαφορετικούς τρόπους κατοίκησης, από τη μία το παράδειγμα κατοικίας των RCR μετουσιώνει την αίσθηση της οικειότητας με μια σειρά αρχιτεκτονικών χειρισμών που επιδιώκουν τη διαβαθμισμένη σχέση ανάμεσα στο τοπίο και τον χώρο, ανοίγοντας την κατοικία προς τα έξω, καταργώντας το οπτικό όριο και ταυτόχρονα διατηρώντας τον πυρήνα του κλειστού εσωτερικού, που αν και ενιαίο μέσω της αμφιθεατρικής διάταξης οργανώνει την εναλλαγή της έντασης και της μετάβασης σε επιμέρους χώρους διαφορετικής λειτουργίας. Έτσι διαφυλάσσεται τόσο η ιδιωτική ζωή εσωτερικά και εξωτερικά, όσο και η συλλογική ζωή κατά την οποία το υποκείμενο διανοίγεται στον κόσμο. Από

Κεφάλαιο 3. Η κατοικία ως κατώφλι (αν)οικειότητας

την άλλη η πειραματική κατοικία του Αντονά με αφετηρία την κατοίκηση του κενού, κινείται στο κατώφλι της οικείας και ανοίκειας αίσθησης. Ναι μεν πάλι γίνεται λόγος για ένα κλειστό εσωτερικό που δεν διανοίγεται στο έξω αλλά φέρνει την έξω συλλογική ζωή μέσα με έναν ανοίκειο για τα σημερινά δεδομένα τρόπο, με την ασταθή σταθερά επίπλωση και την οικεία ανοίκεια τυπολογία και διαρύθμιση της κατοικίας. Ο χώρος είναι άδειος από αντικείμενα, γεμίζει με την παρουσία ανθρώπων που φέρνουν τα προσωπικά ίχνη. Και οι δύο οικίες προτείνουν ένα αμφιθεατρικό σκηνικό εσωτερικού χώρου, η πρώτη με τάση εσωστρέφειας και διαμόρφωσης ενός εσωτερικού που τελικά συνδιαλέγεται και εισάγει τον έξω κόσμο μέσα. Η δεύτερη με μια εντατική εσωστρέφεια που παίρνει όμως χαρακτηριστικά δημόσιου χώρου της ανώνυμης αρχιτεκτονικής με ριζοσπαστικό τρόπο ανακινώντας το όριο του οικείου, τη μεταφορά του έξω μέσα. Στην αναφορά της καλύβας ως μπαλκόνι του κόσμου, εκεί που μηδενίζονται όλα, στην κατοίκηση του χρήσιμου κενού. Η κατοικία του Αντονά μετεωρίζεται ανάμεσα στο οικείο και το ανοίκειο. Παραλληλίζεται με το ερείπιο, όπως και με την ελάχιστη δομή της καλύβας. Και τα δύο σπίτια αφήνουν την ελευθερία στους χρήστες-κατοίκους να αποφασίσουν τον τρόπο που θα «σκηνοθετήσουν» τη ζωή τους. Η πρώτη με έναν ίσως πιο γλυκό, ήπιο τρόπο και η δεύτερη με έναν πιο παράδοξο, προκλητικό και αιγιματικό. Και οι δύο προτάσσουν μια αρχιτεκτονική της αίσθησης στο κατώφλι του οικείου και του ανοίκειου.

Επίλογος

Η έρευνα σε θέματα γύρω από το οικείο και το ανοίκειο, ειδικά όταν έρχεται να διερευνήσει την χωρική αποτύπωση και έκφρασή τους, έχει απασχολήσει και συνεχίζει να απασχολεί την θεωρητική όσο και τη σχεδιαστική έρευνα. Η ερευνητική εργασία μέσα από τη διερεύνηση του ορισμού του τι είναι οικείο και πού ανευρίσκεται χωρικά αυτή η συνθήκη της οικειότητας διερευνά αρχικά την φαινομενολογική της απόδοση για να συνεχίσει στην επόμενη ενότητα στη διερεύνηση του θεωρητικού αντίθετού της, το αίσθημα του ανοίκειου. Αυτή η μετάβαση εντοπίζεται χωρικά, και εξετάζεται στο αποτύπωμα του ερειπίου, τον χωρικό μετεωρισμό μεταξύ του οικείου και του ανοίκειου. Καταλήγοντας στην συνέχεια στην πιο σημαντική έκφανση της αρχιτεκτονικής, την σχεδιαστική σύνθεση της κατοικίας, που διέπει την ανθρώπινη λειτουργία του κατοικείν.

Διαπιστώνεται πως η σημαντική συνθήκη της οικειότητας αποθηκεύεται στα καθημερινά αντικείμενα εσωτερικού χώρου, τα οποία συντροφεύουν τον άνθρωπο στο πέρασμα της ζωή του, υποδηλώνοντας την εμπειρία και την ιστορία του. Η οικειότητα εντοπίζεται στους χώρους όπου ο άνθρωπος εκδηλώνει την ζωή του, στα δωμάτια, τα σπίτια, τους τόπους, τα τοπία που βιώνει και αποθηκεύει τις μνήμες του. Στους χώρους που απαλύνουν την ανεσιτότητά του, τη συνεχή αναζήτηση του εαυτού του, του σκοπού της ζωής του. Μέσα από αυτή την αδιάκοπη διαδικασία έρχεται αντιμέτωπος με συναισθήματα τόσο γλυκόπικρα και οικεία, όσο αλλόκοτα, περίεργα και ανοίκεια. Έτσι, η αρχιτεκτονική θα μπορούσε να είναι μια προσπάθεια αποτύπωσης ιδιαίτερων συναισθημάτων πέρα από τη λειτουργική τυποποιημένη εκδοχή τους.

Τέλος, συμπεραίνεται πως η οικειότητα σήμερα μπορεί να υπάρξει όχι απαραίτητα υπό το στενό αυστηρό πρίσμα της φαινομενολογίας του 20^{ου} αιώνα, που αποτραβιέται στο ποιητικό ερμητικά κλειστό, εσωτερικό. Αλλά, σε ένα εσωτερικό που διανοίγεται στο έξω και τον κόσμο. Η φαινομενολογική θεώρηση με ρομαντικές καταβολές, απαλλαγμένη από την εμμονική νοσταλγία του παρελθόντος, παρέχει το έδαφος στον/στην αρχιτέκτονα να δημιουργήσει χώρους πολυαισθητηριακούς που προκαλούν έντονες βιωματικές εμπειρίες, οι οποίες χαράζονται στη μνήμη, μέσα από την εναλλαγή του οικείου και

Επίλογος

του ανοίκειου αισθήματος που εκβάλλουν, προσφέροντας στον άνθρωπο τη δυνατότητα να μην υπάρχει απλά μέσα σε χώρους στην καθημερινότητά του, αλλά να ζει με πάθος τη ζωή του και τα παθήματά του.

Βιβλιογραφία

Ξένη και ελληνική βιβλιογραφία

- Aagaard, H. (2003). *HomeComing*. Coconut Island: Sharon Kivland
- Bachelard, G. (1982 [1957]). *Η ποιητική του χώρου*. Μτφρ. Ι.Χατζηνικολή, Ε.Βελέτσου, Αθήνα: Χατζηνικολή
- Borch, C. (επιμ.) (2014). *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*. Basel: Birkhauser- Walter de Gruyter GmbH
- Freud, S. (2009 [1919]). Το ανοίκειο/ Μτφρ. Έ. Βαϊκούση/ Επίμ. Κ. Δοξιάδης, Αθήνα: Πλέθρον
- Harries, K. (1997 [1996]). *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge: The MIT Press
- Lacan, J. (1975). *Les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil
- Levin, D.-M. (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press
- Flora, N., Giardiello, P., Postiglione, G. (2001). *Sigurd Lewerentz*.
- Merleau-Ponty, M. (1991 [1961]). *Η Αμφιβολία του Σεζαν. Το Μάτι και το Πνεύμα*/ Μτφρ. Αλέκα Μουρίκη, Αθήνα: Νεφέλη
- Merleau-Ponty, M. (1962 [1945]). *Phenomenology of perception*. London: Routledge & Kegan
- Merleau-Ponty, M. (1968 [1964]). *The visible and the Invisible*. Μτφρ. Northwestern University Press, Evanston
- Pallasmaa, J. (1994). *Identity, Intimacy and Domicile: notes on the phenomenology of home*. Helsinki: Arkkitehti
- Pallasmaa, J. (2009). *The Thinking Hand: Existential and embodied wisdom in architecture*. West Sussex: John Wiley & Sons

Βιβλιογραφία

- Pallasma Juhani (2012). *The eyes of the skin*. Sussex: John Wiley & Sons Ltd
- Rasmussen, S.-E. (2000 [1964]). *Experiencing Architecture*. U.S.A: The MIT Press
- Rilke, R.-M. (2004). *Auguste Rodin*. New York: Archipelago Books
- Turkle, S. (2007). *Evocative objects. Things we think with*. Cambridge,MA: The MIT Press
- Vidler, A. (1999 [1992]). *The architectural uncanny. Essays in the modern unhomely*. Cambridge,MA: The MIT Press
- Vidler, A. (2000). *Warped Space. Art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge,MA: The MIT Press
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: architectural environments - surrounding objects*. Basel: Birkhauser –Publishers for Architecture
- Αρτινός, Α. (επιμ.) (2014). *Η ελάχιστη δομή – Σκηνές της καλύβας*. Αθήνα: Κριτική
- Αρτινός, Α. (2014). *Η ετεροτοπία της καλύβας*. Αθήνα: Σμίλη
- Λαδά, Σ. (επιμ.) (2015). *Κατοικία: Σχεδιάζω, Κατασκευάζω, Σκέπτομαι. Κείμενα για τη Διδασκαλία και το Σχεδιασμό της Κατοικίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Μανωλίδης, Κ. (2017). *Εδαφολόγιο. Κείμενα για την ύλη της αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Νήσος

Περιοδικά

El Croquis, τεύχος 162, *RCR Arquitectes 2007-2012*, Madrid OJD publications, 2012

Κεφάλαιο σε βιβλίο

- Lacan, J. (1964). ‘Αποσυναρμολόγηση της παρόρμησης’, στο Lacan, J. (1982 [1964]). *Το Σεμινάριο βιβλίο XI. Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*. Αθήνα: Ράππα (σελ. 161-173)
- Wigley, M. ‘Η αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας’, στο Καρανδεινού, Α., Αχτύπη, Χ., Γιαμαρέλος, Σ. (επίμ.) (2008). *Athens by Sound: Εκεί έζω*. Η

αρχιτεκτονική πέραν του κτισμένου/11η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας, Διευθυντής Α. Betsky. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού(-σελ.42-47)

Ντάφλος, Κ. 'Κεφάλαιο 3: Διαλογικό (υπο)αντικείμενο', στο Ντάφλος, Κ. (2017). Τακτικές τεχνο-πολιτικών μέσων: διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων(διατάξεις). NTUA Press (σελ. 79-111)

Χατζησάββα, Δ. 'Η διαχείριση της οικειότητας στον σύγχρονο σχεδιασμό της κατοικίας', στο Λαδά, Σ. (επίμ.) (2015). Κατοικία: Σχεδιάζω, κατασκευάζω, σκέπτομαι. Κείμενα για τη διδασκαλία και το σχεδιασμό της κατοικίας. University Studio Press (σελ. 168-181)

Άρθρα σε περιοδικά

Harries, K. (1982). 'Building and the terror of time'. Στο *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, τεύχος 19, σελ. 59-69

Havik, K., Tielens, G (2013). 'Concentrated confidence. A visit to Peter Zumthor'. Στο *Oase*, τεύχος 91, σελ. 59-82

Huysen, A. (2006). 'Nostalgia for ruins'. Στο *Grey Room*, τεύχος 23, σελ. 6-21

Pallasmaa, J. (2002). 'Lived space. Embodied experience and sensory thought'. Στο *Oase*, τεύχος 58, σελ. 13-34

Pallasmaa, J. (2013). 'Orchestrating Architecture. Atmosphere in Frank Lloyd Wright's Buildings'. Στο *Oase*, τεύχος 91, σελ. 53-58

Pérez-Gómez, A. (2002). 'Phenomenology and virtual space. Alternative tactics for architectural practice'. Στο *Oase*, τεύχος 58, σελ. 35-58

Κούρος, Π.-Α. (2004). 'Μνημονικές διαδράσεις ως πρακτικές σύγχρονης τέχνης στην πόλη'. Στο *Αρχιτέκτονες*, τεύχος 45, σελ. 83-86

Άρθρα στο διαδίκτυο

Pallasmaa, J. (2000). 'Hapticity and Time, Notes on fragile architecture', EMAP Architecture (Πρόσβαση 25/3/2018)

<https://pdfs.semanticscholar.org/e633/c06ae14c8fb9eeaadad27cde25432a-c931ac>

Βιβλιογραφία

Pallasmaa, J. (2007). 'Space, Place, Memory and Imagination: The Temporal Dimension of Existential Space', University of Helsinki (Πρόσβαση 29/3/2018)

<https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/4202/4292>

Pallasmaa, J. 'Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience', University of Helsinki (Πρόσβαση 17/4/2018)

<https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/viewFile/4202/4292>

Sloterdijk, P. (2009). 'Spheres Theory-Talking to myself about the poetics of space'. Στο Harvard design magazine vol.1: Culture+Architecture, τεύχος 30 (Πρόσβαση 25/1/2019)

<http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/30/talking-to-myself-about-the-poetics-of-space>

Αντονάς, Α. (2006). 'Αμφιθεατρική κατοικία'. wordpress (Πρόσβαση 31/1/2019)

<https://antonas.files.wordpress.com/2007/10/hydotext2.pdf>

Αντονάς, Α. (2007). 'Η αναβολή της κατεδάφισης'. wordpress (Πρόσβαση 12/7/2018)

<https://antonas.files.wordpress.com/2007/08/ruin.pdf>

Καββαθάς, Δ. (2008 [2003]). 'Η γοητεία των ερειπίων'. Το ΒΗΜΑ (Πρόσβαση 1/9/2018)

<https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/h-goiteia-twn-ereipiwn/>

Μανωλίδης, Κ. (2010). 'Η ευλάβεια του ακατέργαστου'. Εδαφολόγιο (Πρόσβαση 20/9/2018)

http://edafologion.blogspot.com/2010/12/blog-post_10.html

Εισηγήσεις σε συνέδρια

Χατζησάββα, Δ. (2016). 'Η ατμόσφαιρα ως κρίσιμη διάσταση για τον σχεδιασμό του χώρου-μια μεταφαινομενολογική προσέγγιση', στο Ν. Rémy, Ν. Tixier (επιμ.). *Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances*, τεύχος 2, σελ. 599 - 604, Πανεπιστημίου Θεσσαλίας,

Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Βόλος

Χατζησάββα, Δ. (2013). 'ΚΑΤΟΙΚΙΑ: ΤΟ μικρό α ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ', στο Κ. Μανωλίδης, Ι. Στυλίδης (επιμ.), Μεταβολές και ανασηματοδοτήσεις του χώρου στην Ελλάδα της κρίσης, Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Βόλος

Ερευνητικές μελέτες

Καραδημητρίου, Ι., Λεβεντοπούλου Ι. (2017), *Ιδιωτικές Οριο-θετήσεις, από την αντίθεση στην τοπολογία*. Πολυτεχνείο Κρήτης, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Χανιά

Ερευνητικές - Μεταπτυχιακές Εργασίες

Μαραγκού, Α. (2015). «αρχή» ερειπίου. Ο εγκαταλελειμμένος οικισμός στα Ορφανά Καρδίτσας. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Βόλος

Σιέρρα, Α. (2013). Η αναστολή της ερείπωσης. Κατοίκηση πάνω στα αρχαία ευρήματα. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Βόλος

Διδακτορικές διατριβές

Κούρος, Π.-Α. (1999). Αισθητική του αρχιτεκτονικού ερειπίου. διδακτορική διατριβή, , Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη

Παξινού, Ε. (2017). Δημιουργία ατμόσφαιρας στην αρχιτεκτονική, Μία πρόκληση στον σχεδιασμό δημόσιου αστικού χώρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη

Χατζησάββα, Δ. (2009). Η έννοια του Τόπου στις Αρχιτεκτονικές Θεωρήσεις και Πρακτικές: Σχέσεις Φιλοσοφίας και Αρχιτεκτονικής στον 20ο αιώνα, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη

Στην πόρτα του σπιτιού, ποιός θα 'ρθει να χτυπήσει;
Μια πόρτα ανοιχτή για να μπούμε.

Μια πόρτα κλειστή ένα άντρο.
Ο κόσμος χτυπά από την άλλη μεριά της πόρτας μου.

Pierre Albert-Birot