

ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ: ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΤΟΥ MAURICE MERLEAU-PONTY

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΕΛΕΝΗ ΤΑΤΛΑ

Ε.ΤΑΤΛΑ

Π. ΡΑΠΤΗ

Ν.ΧΙΩΤΙΝΗΣ

Nikitas
Chiotinis

Digitally signed by
Nikitas Chiotinis
Date: 2021.09.15
19:38:17 +03'00'

Ο/Η κάτωθι υπογεγραμμένος/η Στυροπούλου Ειρήνη του Σπυρίδωνος με αριθμό μητρώου **ssd18012** φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της **Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών** του **Τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής** του Μεταπτυχιακού Προγράμματος με τίτλο **Αρχιτεκτονική Εσωτερικών Χώρων: Αειφορικός και Κοινωνικός Σχεδιασμός**, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

“ Είμαι συγγραφέας αυτής της διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς. Ον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από εμένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρου ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγος για ανάκληση του πτυχίου μου”

Η Δηλούσα:

Στυροπούλου Ειρήνη

Διερεύνηση του νοήματος του Αρχιτεκτονικού χώρου

στο πλαίσιο της

Φαινομενολογίας της Αντίληψης του
Maurice Merleau-Ponty

Ε. Σπυροπούλου

επιβλ.

Δρ. Ε.ΤΑΤΛΑ

Π.Μ.Σ.

αρχιτεκτονική εσωτερικών χώρων /
αειφορικός και κοινωνικός σχεδιασμός /

ΠΑ.Δ.Α.

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Π. Μ. Σ.: Αρχιτεκτονική Εσωτερικών Χώρων / Αειφορικός και Κοινωνικός Σχεδιασμός

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: Διερεύνηση του νοήματος του Αρχιτεκτονικού χώρου στο πλαίσιο της Φαινομενολογίας του Maurice Merleau-Ponty

Ειρήνη Σπυροπούλου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Δρ. Ελένη Τάτλα

Εξώφυλλο: Ειρήνη Σπυροπούλου

Όλες οι μεταφράσεις από τα αγγλικά: Ειρήνη Σπυροπούλου

Φεβρουάριος 2021

ABSTRACT

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ ΤΟΥ MAURICE MERLEAU-PONTY

ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ
ΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑΚΗ ΕΝΤΥΠΩΣΗ
ΣΑΡΚΑ
ΧΙΑΣΜΑ

Η ΟΡΑΣΗ ΚΑΙ Η ΥΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ

ΟΙ ΕΝΤΕΚΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΚΕΣ ΖΩΝΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΤΟΥ STEVEN HOLL

ΠΕΡΙΠΛΕΓΜΕΝΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ: Η ΣΥΓΧΩΝΕΥΣΗ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΜΕ ΤΟ ΠΕΔΙΟ
ΠΡΟΟΠΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ: ΑΤΕΛΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗ
ΧΡΩΜΑ
ΦΩΣ ΚΑΙ ΣΚΙΑ
ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ
ΧΡΟΝΙΚΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙΛΗΨΗ
ΝΕΡΟ
ΗΧΟΣ
ΑΠΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ
ΑΝΑΛΟΓΙΕΣ, ΚΛΙΜΑΚΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙΛΗΨΗ
ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΚΕΣ ΖΩΝΕΣ ΩΣ ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΟΣ ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΤΟΥ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΠΟΥ ΕΠΗΡΕΑΣΤΗΚΑΝ ΑΠΟ ΤΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ MAURICE MERLEAU-PONTY

BRUNO TAUT – ΓΥΑΛΙΝΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ
HANS ROELZIG – GROSSE SCHAUSPIELHAUS
LE CORBUSIER – ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙ ΣΤΗ RONCHAMP
MIES VAN DER ROHE – ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ / ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΕΚΘΕΣΗ
ΒΑΡΚΕΛΩΝΗΣ
ΚΗΠΟΙ ZEN / ΝΑΟΣ RYOAN-JI
STEVEN HOLL – ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙ ΑΓ. ΙΓΝΑΤΙΟΥ
TADAO ANDO – CHURCH OF THE LIGHT / CHURCH ON THE WATER
LUIS BARRAGAN - FUENTE DE LOS CLUBES / ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙ CAPUCHINAS SACREMENTARIAS DEL PURTISMO CORAZON DE MARIA
PETER ZUMTHOR/ THERME VALS
SENSING SPACES: ARCHITECTURE REIMAGINED

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Abstract —

Ο χώρος για τον Merleau-Ponty δεν είναι ο ευκλείδειος χώρος, ο κόσμος διαπερνά το σώμα και διαμορφώνει τη σάρκα της συνείδησης. Η γνώση δηλαδή διαμορφώνεται αισθητηριακά. Ο Merleau-Ponty απορρίπτει τον καρτεσιανό ορθολογισμό και εισάγει τον όρο *χίσμα* για να περιγράψει πως ο κόσμος μέσα μας είναι και ο κόσμος έξω από μας. Δεν υπάρχει μόνο το εγώ και το άλλο αλλά μια συν-λειτουργία των δύο : "Λειτουργούμε ως ένα και μοναδικό σώμα" αναφέρει ο ίδιος. Τα έργα του Merleau-Ponty Φαινομενολογία της αντίληψης και Το ορατό και το αόρατο θα αποτελέσουν τη βάση αυτής της μελέτης.

Στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του Maurice Merleau-Ponty θα αναλυθεί ο αρχιτεκτονικός χώρος, με βάση τη διατριβή με τίτλο *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* των Steven Holl, Perez-Gomez και Juhani Pallasmaa. Εδώ οι τρεις αρχιτέκτονες επιχειρούν να εξηγήσουν το ρόλο της ανθρώπινης αντίληψης και της φαινομενολογικής εμπειρίας στην αρχιτεκτονική. Αναφέρουν πως η αρχιτεκτονική δεν είναι έργο που το βλέπει κάποιος από απόσταση, ό,τι βλέπουμε μέσα στο χώρο, ακόμα και η φύση που υπάρχει στο γύρω τοπίο είναι μέρος του αρχιτεκτονικού χώρου. Θα αναλυθούν οι έντεκα φαινομενολογικές ζώνες που προτείνει ο Steven Holl στην παραπάνω διατριβή, και το πως αυτές οι έντεκα αρχιτεκτονικές έννοιες συνδέονται με τη θεωρεία του Merleau-Ponty. Τέλος θα παρατεθούν παραδείγματα αρχιτεκτονικών έργων που θα μπορούσαν να συνδεθούν ή έχουν επηρεαστεί άμεσα από τη φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty.

Η παρούσα διπλωματική εργασία, με βάση τη φιλοσοφία του Maurice Merleau-Ponty, επιχειρεί να διερευνήσει το νόημα του αρχιτεκτονικού χώρου μέσω μιας φαινομενολογικής προσέγγισης, δηλαδή μέσω μιας προσέγγισης αναστοχασμού κάθε έννοιας και φιλοσοφίας, και την αποδέσμευση της αλήθειας από τον καρτεσιανό ορθολογισμό. Όπως αναφέρουν η Παναγιώτα Ράπτη και η Ελένη Τάτλα στο άρθρο τους με τίτλο "Βιωμένο Σώμα και Αστικό Περιβάλλον: Οικολογική Αισθητική Θεώρηση του Αστικού Χώρου, στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του Maurice Merleau-Ponty",

η αλήθεια που αποδεσμεύεται από κάθε παγιωμένη αντίληψη είναι η αλήθεια που ενυπάρχει στα ίδια τα πράγματα. Ο φαινομενολογικός κόσμος στον οποίο αναφέρεται ο Merleau-Ponty δεν συνιστά διασαφήνιση ενός προϋπάρχοντος είναι, αλλά, όμοια με τον κόσμο της τέχνης αποτελεί πραγμάτωση μιας αλήθειας¹.

Ο Merleau-Ponty υποστηρίζει πως η φαινομενολογία είναι ο *αναστοχασμός* κάθε φιλοσοφίας και αποτελεί την "επιστροφή στην εμπειρία" που προϋπάρχει του ορθολογισμού και της ιδέας. Ο ίδιος αναφέρει πως μόνο μέσα μας θα βρούμε την ενότητα της φαινομενολογίας και το αληθινό της νόημα. Μέσα από τη θεωρία του απορρίπτει τον απόλυτο διαχωρισμό ανάμεσα στο νου και στο σώμα, που έχει εγκαθιδρύσει ο Rene Descartes και εισάγει μια βιωμένη εμπειρία μέσω της οποίας το σώμα, ο νους και κατά κύριο λόγο οι αισθήσεις συλλειτουργούν και συνυπάρχουν σε ένα χιασματικό πλέγμα αναστρεψιμότητας. Η φαινομενολογία του Merleau-Ponty μέσω της οποίας θα θεωρήσουμε τον αρχιτεκτονικό χώρο, απορρίπτει την έννοια του αδιάφορου ενδιαφέροντος του Immanuel Kant και ασπάζεται μια αισθητηριακή θεώρηση του, όπου οι αισθήσεις παίζουν κυρίαρχο ρόλο στο βίωμα του χώρου.

Ο φιλόσοφος αναζητεί τη σύζευξη των ετερογενών στοιχείων σε όλη τη στοχαστική του πορεία, προσπαθώντας να επανέλθει στην πρωταρχική ολότητα του είναι. Χρησιμοποιεί ιδιαίτερα όρους όπως *σώμα*, *σάρκα* και *χίασμα* για να άρει τις πολιτικές αντιπαραθέσεις και να οδηγηθεί στην ιδέα του είναι ως πρωταρχικού πεδίου εμπειρίας. Πρόκειται για το σημείο όπου κάθε στοιχείο διανοίγεται σε όλα τα "άλλα", όπου ορών και ορατό, ορατό και αόρατο, παρουσία και απουσία, μέσα και έξω, παραπέμπουν διαρκώς το ένα στο άλλο, χωρίς ποτέ να συντίθεται: ορίζονται από την ίδια την αναστρεψιμότητα τους, την ύπαρξη μιας δημιουργικής ανισορροπίας στο ίδιο το εσωτερικό του είναι. Το *χίασμα* είναι αυτή ακριβώς η αναστρεψιμότητα ανάμεσα σε πνεύμα και ανεπεξέργαστο κόσμο, ανάμεσα στο εγώ και το άλλο, ανάμεσα στη βουβή αντίληψη και τον λόγο.²

Με σκοπό να διερευνηθεί ο χώρος μέσω της φαινομενολογίας του Merleau-Ponty θα αναλυθούν οι έννοιες της *σάρκας* και του *χιάσματος* και το πως αυτές, σύμφωνα με τον φιλόσοφο, σχετίζονται με τον τρόπο που βιώνουμε τον χώρο, τα χρώματα, τις επιφάνειες και τους ήχους. Επιπροσθέτως μέσα από το *χίασμα* θα περιγραφεί η σχέση του δημιουργού με το έργο του και του έργου με τον παρατηρητή και πως αυτοί οι τρεις παράγοντες συνδέονται μεταξύ τους.

Στη συνέχεια θα γίνει αναφορά στην όραση και την κυριαρχία της σε βάρος των υπόλοιπων αισθήσεων ανά τους αιώνες καθώς είχε ήδη τονιστεί η σημασία της από τα αρχαία χρόνια. Στους νεώτερους χρόνους όμως, ύστερα από την ανακάλυψη της

προοπτικής αναπαράστασης κατά την Αναγέννηση, η όραση τέθηκε στην κορυφή των αισθήσεων. Η όραση κυριαρχεί και στην μοντέρνα αισθητική θεώρηση του χώρου μέσω του Descartes και ύστερα του Kant. Η σημασία της όρασης και των υπόλοιπων αισθήσεων στην διαμόρφωση της ουσίας της συνείδησης θα εξετασθεί εδώ με αναφορά στη φιλοσοφική σκέψη του Merleau-Ponty.

Οι "φαινομενολογικές ζώνες", όπως τις ονομάζει ο Steven Holl στη διατριβή του με αναφορά στη φιλοσοφία του Maurice Merleau-Ponty, αποτελούν κύρια μονοπάτια για το σχεδιασμό χώρων για τον αρχιτέκτονα. Για παράδειγμα, η συγχώνευση του αντικειμένου με το πεδίο αποτελεί την πρώτη από αυτές τις φαινομενολογικές ζώνες και είναι μια ξεκάθαρη αναφορά στις έννοιες του Merleau-Ponty καθώς περιγράφει την αναστρεψιμότητα ανάμεσα στο πνεύμα και τον κόσμο, στο υποκείμενο και το αντικείμενο. Οι υπόλοιπες φαινομενολογικές ζώνες ακολουθούν το ίδιο μοτίβο, καθώς ερμηνεύουν χωρικά και αισθητηριακά τη θεωρία του φιλόσοφου.

Πολλοί αρχιτέκτονες και δημιουργοί εκφράζουν χωρικά τη φιλοσοφία του Merleau-Ponty μέσα από τα έργα τους, θέτοντας την αισθητηριακή εμπειρία ως κυρίαρχο στοιχείο στη δημιουργία και ύστερα το βίωμα του χώρου. Βάζουν σε προτεραιότητα την αντιμετώπιση του αντικειμένου και το σώμα του χρήστη και δίνουν έμφαση στην αισθητικότητα και την ενότητα των έργων τους με την φύση, επομένως οι περισσότεροι ξεφεύγουν από την ορθοκανονική διάρθρωση του χώρου.

Ο διαχρονικός ρόλος της αρχιτεκτονικής είναι να δημιουργεί βιωμένες και σωματοποιημένες υπαρξιακές μεταφορές που συγκεκριμενοποιούν και δομούν την ύπαρξή μας στον κόσμο. Η αρχιτεκτονική καθοδηγεί και οργανώνει τη συμπεριφορά και την κίνηση. Ένα κτίριο πλαισιώνει, αρθρώνει, δομεί, δίνει νόημα, διαχωρίζει και ενώνει, διευκολύνει και απαγορεύει. Η ανακάλυψη των ξεχασμένων αισθήσεων προβάλλεται στα έργα πολλών αρχιτεκτόνων, οι οποίοι έχουν σκοπό να επανα-αισθητοποιήσουν την αρχιτεκτονική μέσω μιας δυναμωμένης αίσθησης της υλικότητας και απτικότητας, της υφής και του βάρους, της πυκνότητας του χώρου και της υλικότητας του φωτός.

Η Φαινομενολογία της Αντίληψης του Maurice Merleau-Ponty —

Ξεκινώντας θα πρέπει να απαντήσουμε το ερώτημα του τί είναι φαινομενολογία. Ο Merleau-Ponty στο έργο του Φαινομενολογία της αντίληψης, στο οποίο ακολουθεί τη φαινομενολογική παράδοση του Husserl, μπαίνει στη διαδικασία να απαντήσει στο ερώτημα αυτό. Η φαινομενολογία όπως αναφέρει είναι η μελέτη των ουσιών, όλα δε τα προβλήματα συνοψίζονται κατ' αυτήν στον ορισμό των ουσιών, όπως για παράδειγμα, της ουσίας της αντίληψης ή της ουσίας της συνείδησης. Όμως η φαινομενολογία είναι επίσης μια φιλοσοφία η οποία επανατοποθετεί τις ουσίες μέσα στην ύπαρξη και θεωρεί ότι η αφετηρία για να κατανοήσουμε τον άνθρωπο και τον κόσμο δεν μπορεί να είναι άλλη από τη "γεγονικότητά" τους. Είναι μια υπερβατολογική φιλοσοφία που θέτει σε αναστολή τις βεβαιώσεις της φυσικής στάσης προκειμένου να τις κατανοήσει, επιπροσθέτως είναι μια φιλοσοφία για την οποία ο κόσμος είναι πάντα "ήδη εκεί" πριν από τον αναστοχασμό, ως αναπαλλοτριώτη παρουσία, και που ο στόχος της προσπάθειάς της είναι να ξαναβρεί αυτή την αφελή επαφή με τον κόσμο, για να της δώσει επιτέλους μια φιλοσοφική καταστατική θέση. Είναι μια φιλοσοφία που έχει σκοπό μια έκθεση του χώρου, του χρόνου και του κόσμου που "βιώνουμε". Είναι η προσπάθεια να περιγραφεί άμεσα η εμπειρία μας έτσι όπως είναι, χωρίς να ληφθεί καθόλου υπόψη η ψυχολογική της προέλευση και οι υπόλοιπες ενδεχόμενες αιτιώδεις εξηγήσεις της εκ μέρους του επιστήμονα, του ιστορικού, του κοινωνιολόγου.³

Μέσα μας και μόνο μέσα μας θα βρούμε την ενότητα της φαινομενολογίας και το αληθινό της νόημα.⁴ Επιστρέφω στα ίδια τα πράγματα σημαίνει επιστρέφω σ' αυτόν τον κόσμο πριν από τη γνώση για τον οποίο μιλά πάντα η γνώση, και ως προς τον οποίο όλοι οι επιστημονικοί προσδιορισμοί είναι αφηρημένοι.⁵

Ο Merleau-Ponty αντιτίθεται στον ορθολογισμό του Descartes και στις ιδέες του Kant. Γράφει χαρακτηριστικά πως οι δύο παραπάνω φιλόσοφοι και κυρίως ο Kant αποσυνέδεσαν, αποδέσμευσαν το υποκείμενο ή τη συνείδηση από τη σχέση τους με τον κόσμο, εμμένοντας στο ότι δεν θα μπορούσα να συλλάβω κάποιο πράγμα ως υπάρχον, αν πρώτα δεν βίωνα τον εαυτό μου ως υπάρχοντα μέσα στο ενέργημα της σύλληψής του. Εμφάνισαν την συνείδηση, την απόλυτη βεβαιότητα του εαυτού μου για μένα, ως τη συνθήκη χωρίς την οποία δεν θα υπήρχε τίποτα. Εμφάνισαν το δε ενέργημα σύνδεσης ως το θεμέλιο του συνδεδεμένου. Ασφαλώς το συνδεδετικό ενέργημα δεν είναι τίποτα χωρίς το θέμα του κόσμου το οποίο αυτό συνδέει, η ενότητα της συνείδησης στον Kant είναι επακριβώς σύγχρονη με την ενότητα του κόσμου. Από την άλλη μεριά, στον Descartes η μεθοδική αμφιβολία δεν μας κάνει να χάσουμε τίποτα, εφόσον ο κόσμος ολόκληρος, τουλάχιστον ως δική μας εμπειρία επανεντάσσεται στο cogito. Η αναστοχαστική ανάλυση ξεκινά από την εμπειρία μας του κόσμου, ανατρέχει πίσω στο υποκείμενο ως μια συνθήκη δυνατότητας διακριτή από αυτήν την εμπειρία και παρουσιάζει την καθολική σύνθεση ως εκείνο χωρίς το οποίο δεν θα υπήρχε κόσμος.⁶ Ο αναστοχασμός συμπαρασύρει τον εαυτό και τον επανατοποθετεί σε μια άτρωτη υποκειμενικότητα, εντεύθεν του είναι και του χρόνου.⁷

Οι Ράπτη και Τάτλα στην έρευνα που προαναφέρθηκε επεκτείνουν την κριτική του Merleau-Ponty στον ορθολογισμό στην αρχιτεκτονική γράφοντας πως:

Στον εικοστό αιώνα η μοντέρνα αισθητική θεώρηση του αστικού χώρου, δομημένη στη θεμελιακή διαφορά ανάμεσα στο νου και στο σώμα ή στον άνθρωπο και στη φύση που εγκαθιδρύεται από το Descartes, καθώς και στην έννοια αδιάφορου ενδιαφέροντος του Kant, δίνει προτεραιότητα στην όραση, που θεωρείται ως άμεση προέκταση της σκέψης. Όπως αναφέρει ο Merleau-Ponty στο έργο του "Το μάτι και το πνεύμα", ο Descartes στο έργο του "Διοπτρική" αποδεσμεύει τη σκέψη από το ορατό. Το εγχείρημα αυτό αποτελεί τη σύνοψη μιας σκέψης "η οποία δεν θέλει πλέον να κατοικεί στο ορατό και αποφασίζει να το αναδομήσει σύμφωνα με το μοντέλο που η ίδια επινοεί."⁹

Η λειτουργία της αντίληψης είναι για τον Merleau-Ponty η βάση της σχέσης ανθρώπου-κόσμου:

Ο κόσμος είναι εκεί πριν από οποιαδήποτε ανάλυση θα μπορούσα να κάνω γι' αυτόν.⁹

Θεωρεί πως το πραγματικό είναι ένας στερεός ιστός, δεν περιμένει τις κρίσεις μας ούτε για να προσαρτηθεί τα εκπληκτικότερα φαινόμενα ούτε για να απορρίψει τις αληθοφανέστερες φαντασίες μας. Η αντίληψη δεν είναι μια επιστήμη του κόσμου, δεν είναι καν ενέργημα ή μια μελετημένη θεσιληψία, είναι το υπόβαθρο, το φόντο πάνω στο οποίο ξεχωρίζουν όλα τα ενεργήματα, τα οποία και την προϋποθέτουν.¹⁰ Η αλήθεια θεμελιώνεται στη σχέση του ατόμου με τον κόσμο σε αυτό το πλαίσιο:

Ο κόσμος είναι το φυσικό περιβάλλον και πεδίο όλων μου των σκέψεων και όλων των ρητών αντιλήψεων μου. Η αλήθεια δεν "κατοικεί" μόνο τον "εσωτερικό άνθρωπο" ή μάλλον δεν υπάρχει εσωτερικός άνθρωπος, ο άνθρωπος είναι στον κόσμο και μόνο μέσα στον κόσμο γνωρίζει τον εαυτό του. Όταν επανέλθω στον εαυτό μου αφήνοντας πίσω τον δογματισμό του κοινού νου ή το δογματισμό της επιστήμης, δεν βρίσκω μια εστία ενδογενούς αλήθειας αλλά ένα υποκείμενο ταγμένο στον κόσμο.¹¹

ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΠΟΒΛΕΠΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ

Η αναφορά στον *αναστοχασμό* είναι συχνή από τον Merleau-Ponty, μιας και θεωρεί ότι αυτή η νοητική διαδικασία αποτελεί την φαινομενολογία στην ουσία της. Γράφει πως ο *αναστοχασμός* δεν αποσύρεται από τον κόσμο προς την ενότητα της συνείδησης ως θεμέλιο του κόσμου, αλλά κάνει πίσω για να δει να αναβλύζουν οι υπερβατικότητες, χαλαρώνει τα αποβλεπτικά νήματα που μας συνδέουν με τον κόσμο για να τα κάνει να αναφανούν, αυτός και μόνο είναι συνείδηση του κόσμου, επειδή τον φανερώνει ως ξένο και παράδοξο.¹²

Η *φαινομενολογική αναγωγή* είναι κάθε άλλο παρά η διατύπωση μιας ιδεαλιστικής φιλοσοφίας, είναι η διατύπωση μιας υπαρξιακής φιλοσοφίας: το "In-der-Welt-Sein" του Heidegger εμφανίζεται μόνο με υπόβαθρο τη *φαινομενολογική αναγωγή*.¹³ Ο ίδιος αναφέρει πως η αναζήτηση της ουσίας του κόσμου δεν σημαίνει αναζήτηση του τι είναι κόσμος ως ιδέα, αφού πια τον αναγάγουμε περιοριστικά σε

θέμα λόγου, σημαίνει ψάχνω να βρω τι είναι ως γεγονός για μας πριν από οποιαδήποτε θεματοποίηση. Δεν πρέπει λοιπόν να αναρωτιόμαστε αν αντιλαμβανόμαστε στ' αλήθεια έναν κόσμο, αντιθέτως πρέπει να πούμε ότι ο κόσμος είναι αυτό που αντιλαμβανόμαστε. Γενικότερα, δεν πρέπει να αναρωτιόμαστε αν οι προφάνειές μας είναι πράγματι αλήθειες ή μήπως, λόγω ενός ελαττώματος του πνεύματός μας, ότι είναι προφανές για εμάς θα ήταν παραισθητικό ως προς κάποια αλήθεια. Είμαστε μέσα στην αλήθεια και η προφάνεια είναι η εμπειρία, "το βίωμα της αλήθειας". Αναζητώ την ουσία της αντίληψης σημαίνει διακηρύσσω ότι η αντίληψη δεν προεικάζεται αληθινή, αλλά ορίζεται για μας ως πρόσβαση προς την αλήθεια.¹⁴

Ο κόσμος δεν είναι εκείνο που σκέφτομαι αλλά εκείνο που ζω, είμαι ανοιχτός στον κόσμο, επικοινωνώ αναμφίβολα μαζί του αλλά δεν τον κατέχω, είναι ανεξάντλητος.¹⁵

Ο Merleau-Ponty αντιτίθεται στον Kant μέσω της έννοιας της αποβλεπτικότητας (intentionality) που μνημονεύεται πολύ συχνά ως η κύρια ανακάλυψη της φαινομενολογίας. Αναφέρει πως εκείνο που διακρίνει την αποβλεπτικότητα από την καντιανή σχέση με ένα δυνατό αντικείμενο είναι ότι η ενότητα του κόσμου, προτού να τεθεί υπό τη γνώση, βιώνεται σαν να έχει ήδη φτιαχτεί ή σαν να είναι ήδη εκεί. Ο ίδιος ο Kant δείχνει στο βιβλίο του με τίτλο "Κριτική της Κριτικής ικανότητας" ότι υπάρχει μια ενότητα της φαντασίας και της νόησης και μια ενότητα των υποκειμένων πριν από το αντικείμενο και ότι βιώνω, για παράδειγμα στην εμπειρία του ωραίου, μια εναρμόνιση ανάμεσα στο αισθητό και την έννοια, ανάμεσα σε μένα και τον άλλον, που η ίδια είναι χωρίς έννοια. Εν προκειμένω το υποκείμενο δεν είναι πια καθολικός διανοητής ενός συστήματος αυστηρά συνδεδεμένων αντικειμένων - αλλά ανακαλύπτει και απολαμβάνει τον εαυτό του ως μια φύση αυθόρμητα συμμορφωμένη προς το νόμο της νόησης.¹⁶

Η φαινομενολογία, ως αποκάλυψη του κόσμου, στηρίζεται στον εαυτό της ή αυτοθεμελιώνεται. Όλες οι γνώσεις βασίζονται σε ένα πεδίο αξιωματών και εντέλει στην επικοινωνία μας με τον κόσμο ως πρώτη ίδρυση της ορθολογικότητας. Η φιλοσοφία, ως ριζικός *αναστοχασμός*, δεν διαθέτει καταρχήν αυτό το μέσο. Καθώς είναι και αυτή μέσα στην ιστορία, χρησιμοποιεί και αυτή τον κόσμο και τον συγκροτημένο ορθό λόγο. Επομένως θα πρέπει να απευθύνει και στον εαυτό της το ερώτημα που απευθύνει σε όλα τα γνωστικά πεδία, επομένως θα αναδιπλασιάζεται επ' άοριστον, θα είναι, όπως λέει ο Husserl, ένας ατέρμονος διάλογος ή συλλογισμός και δεν θα ξέρι ποτέ που πηγαίνει.

Όταν ο Ponty κάνει αναφορά στον *αναστοχασμό*, αναφέρεται στον *ριζικό αναστοχασμό* και όχι στον *νοησιαρχικό αναστοχασμό* ο οποίος θεματοποιεί το αντικείμενο και τη συνείδηση και τα "οδηγεί στην έννοια", όπως θα έλεγε ο Kant.¹⁷ Ο *ριζικός αναστοχασμός* στον οποίο αναφέρεται ο Ponty οφείλει, όπως γράφει ο ίδιος, να μας δείξει πως η αφελής θέαση του κόσμου συμπεριλαμβάνεται και ξεπερνιέται στην υποβεβλημένη στον *αναστοχασμό* θέαση.¹⁸ Ο *ριζικός αναστοχασμός* είναι ο *αναστοχασμός* που με συλλαμβάνει εκ νέου ενόσω διαμορφώνω την ιδέα του υποκειμένου και την ιδέα του αντικειμένου, που φέρνει στο φως την πηγή των δυο αυτών ιδεών, που δεν είναι μόνο *τελεστικός αναστοχασμός*, αλλά και έχει

αυτοσυνείδηση και την τέλεσή του.¹⁹ Η δουλειά ενός ριζικού αναστοχασμού, δηλαδή του αναστοχασμού που θέλει να κατανοήσει τον εαυτό του, συνιστάται παραδόξως στην επανεύρεση της μη υποβεβλημένης στον αναστοχασμό εμπειρίας του κόσμου για να επαναποθετηθούν μέσα της η στάση επαλήθευσης και οι αναστοχαστικές διαδικασίες και για να αναδειχθεί ο αναστοχασμός ως μία από τις δυνατότητες του είναι μου.²⁰

Τέλος ο αναστοχασμός δεν συλλαμβάνει και ο ίδιος το πλήρες νόημά του, αν δεν μνημονεύσει το μη υποβεβλημένο στον αναστοχασμό υπόβαθρο το οποίο εκείνος προϋποθέτει, από το οποίο επωφελείται και που συγκροτεί για εκείνον κάτι ως εξ ύπαρξης παρελθόν, ένα παρελθόν που δεν υπήρξε ποτέ παρόν.²¹

ΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑΚΗ ΕΝΤΥΠΩΣΗ

Ο Merleau-Ponty αναφέρει πως υπάρχουν αισθητηριακές εντύπώσεις, οι οποίες είναι καταστάσεις ή τρόποι ύπαρξης του υποκειμένου και ως εκ τούτου αληθινά νοητικά πράγματα.²² Η αισθητηριακή εντύπωση δεν αποτελεί ούτε ποιότητα αλλά ούτε και συνείδηση μιας κατάστασης ή μιας ποιότητας.²³ Το υποκείμενο της αισθητηριακής εντύπωσης δεν είναι ούτε ένα σκεπτόμενο που σημειώνει μια ποιότητα ούτε ένα αδρανές περιβάλλον που υφίσταται παθήσεις ή τροποποιήσεις από την ποιότητα, αλλά είναι μια δύναμη που γεννιέται μαζί με ένα ορισμένο περιβάλλον ύπαρξης ή συγχρονίζεται μαζί του.²⁴ Η αισθητηριακή εντύπωση είναι αποβλεπτική, επειδή βρίσκω μέσα στο αισθητό την πρόταση ενός ορισμένου ρυθμού ύπαρξης, και επειδή, γλιστρώντας μέσα στη μορφή ύπαρξης που μου υπαγορεύεται έτσι, αναφέρομαι σε ένα εξωτερικό είναι, είτε για να ανοιχτώ σ' εκείνο είτε για να κλειστώ απέναντί του.²⁵ Η κάθε αισθητηριακή εντύπωση εμπεριέχει "ένα σπέρμα ονείρου ή αποπροσωποποίησης".²⁶

Ο Merleau-Ponty μπαίνει στη διαδικασία να δώσει μια πιο καθαρή εξήγηση για την αισθητηριακή εντύπωση μέσω του παραδείγματος της ζωής και του θανάτου. Γράφει χαρακτηριστικά:

Η γνώση μου μαθαίνει πως η αισθητηριακή εντύπωση δεν θα λάμβανε χώρα δίχως μια προσαρμογή του σώματος μου, ότι για παράδειγμα δεν θα υπήρχε καμία προσδιορισμένη επαφή χωρίς μια κίνηση του χεριού μου. Αλλά η δραστηριότητα αυτή εκτυλίσσεται στην περιφέρεια του είναι μου, δεν έχω περισσότερη συνείδηση του ότι είμαι το αληθινό υποκείμενο της αισθητηριακής μου εντύπωσης απ' όση της γέννησης και του θανάτου μου. Ούτε η γέννηση ούτε ο θάνατος μου μπορούν να εμφανιστούν ως εμπειρίες που είναι δικές μου, εφόσον, αν τις σκεφτόμουν έτσι, για να μπορέσω να τις βιώσω θα υπέθετα ότι προυπήρξα ή επιβίωσα του εαυτού μου, άρα δεν θα σκεφτόμουν πραγματικά τη γέννηση ή το θάνατό μου. Επομένως μπορώ να με συλλάβω ως "ήδη γεννημένο" και "ακόμα ζωντανό"- να συλλάβω τη γέννηση και το θάνατό μου μόνο ως προ-προσωπικούς ορίζοντες: ξέρω ότι γεννιέσαι και πεθαίνεις, αλλά δεν μπορώ να γνωρίσω τη γέννηση και το θάνατό μου.²⁷

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως κάθε αισθητηριακή εντύπωση

επειδή είναι η πρώτη ή η τελευταία και η μόνη του είδους της, αποτελεί μια γέννηση και έναν θάνατο. Βιώνουμε μια *αισθητηριακή εντύπωση* ως τροπικότητα μιας γενικής ύπαρξης, η οποία είναι ήδη ταγμένη σ' έναν κόσμο φυσικής τάξης και ξεχύνεται μέσα από μάς, χωρίς να είμαστε εμείς οι ίδιοι οι δημιουργοί της. Επιπροσθέτως, όπως επεξηγεί ο Merleau-Ponty, κάθε *αισθητηριακή εντύπωση* είναι χωρική, όχι μόνο επειδή μέσα στο χώρο μπορούμε να σκεφτούμε την ποιότητα ως αντικείμενο, αλλά επειδή και η ίδια η *αισθητηριακή εντύπωση*, ως αρχέγονη επαφή με το είναι, είναι μια συγκρότηση ενός περιβάλλοντος συνύπαρξης, δηλαδή ενός χώρου.²⁸ Η *αισθητηριακή εντύπωση* δεν είναι πια μια αδιάφορη ύλη ή μια αφηρημένη στιγμή, αλλά μία από τις επιφανείς επαφές μας με το είναι, μια δομή συνείδησης και αντί για έναν μοναδικό χώρο, που θα αποτελέσει την καθολική συνθήκη όλων των ποιοτήτων, έχουμε με καθεμιά τους έναν ιδιαίτερο τρόπο να είμαστε στο χώρο και κατά κάποιον τρόπο να φτιάχνουμε χώρο. ²⁹

Η φιλοσοφία του Merleau-Ponty καθώς χρησιμοποιεί τον *αναστοχασμό* σαν εργαλείο εξέλιξης της θεωρίας του, απορρίπτει την αντιδιαστολή υποκειμένου και αντικειμένου ή συνείδησης και κόσμου, όπως είχε παγιωθεί σε κάθε παραδοσιακή φιλοσοφία. Όπως αναφέρουν οι Ράπτη και Τάτλα στη μελέτη που προαναφέρθηκε, ο φιλόσοφος υποστηρίζει τη θέση ότι η σκέψη αναδύεται μέσα από τους κόλπους του Είναι και όχι ως αντιπαράθεση προς αυτό. Η φιλοσοφική ιδιαιτερότητα του Merleau-Ponty έγκειται στην επιλογή να καταδείξει ότι το στοιχείο της ανθρώπινης φύσης, που της επιτρέπει άμεση και πρωτογενή επαφή με τον κόσμο, δεν είναι άλλο από το σώμα. Ως συνέπεια αυτού επισημαίνει τον πρωταρχικό ρόλο του σώματος στην αντιληπτική διαδικασία. Το φαινομενολογικό σώμα ωστόσο δεν είναι το σώμα της επιστήμης, το οποίο μελετάται και εξετάζεται ως αντικείμενο. Το σώμα δεν είναι απλώς ένα υλικό, παθητικό αντικείμενο αλλά συνιστά την βασική οπτική γωνία από την οποία το νοούν υποκείμενο, δηλαδή η συνείδηση, προσεγγίζει και θεάται τον κόσμο, δημιουργώντας ταυτόχρονα την συνέχεια μεταξύ του εαυτού μας και του κόσμου. Κάθε λειτουργία την συνείδησης βασίζεται στη διαδικασία της αντίληψης, η οποία προκύπτει δια της σωματικής υφής δύο συντελεστών: του ενσώματου παρατηρητή και του παρατηρούμενου ένυλου κόσμου. Συνεχίζουν γράφοντας πως είμαστε δεμένοι με τον κόσμο ως σωματικά όντα, και πως πριν καταφέρουμε να σκεφτούμε υπάρχουμε ως σώματα στον κόσμο. Κατά τη διαδικασία της αντίληψης τα πράγμα βρίσκονται σε συστοιχία με το σώμα. Η αντίληψη των πραγμάτων είναι δυνατή καθώς "φέρνουμε μαζί μας τις θεμελιώδεις δομές του κόσμου στον οποίο και εμείς και εκείνα υπάρχουν". Αυτό που αναφέρει ο Merleau-Ponty είναι ότι πρέπει η αντιληπτική προσέγγιση να στηρίζεται στην μέσο του σώματος συμμετοχή μας στον κόσμο αυτό, και στον προκατηγορηματικό συντονισμό μαζί του. Το άμεσο νόημα που παρουσιάζει ο κόσμος ως ενότητα, νόημα που δεν διαμεσολαμβάνεται από κατηγορηματικές διεργασίες, προκύπτει από την οικειότητα του σώματός μας μαζί του. ³⁰

Ο φιλόσοφος όπως βλέπουμε επιστά την προσοχή του στο σώμα και το ορίζει κέντρο του κόσμου. Η γνώση για τον κόσμο και η αντίληψη περνούν μέσα από το σώμα μας καθώς και ο ίδιος ο κόσμος το διαπερνά και διαμορφώνει τη συνείδηση. Η γνώση για τον κόσμο λοιπόν δεν προκύπτει από αφηρημένες, λογικές αρχές, όπως στις περιπτώσεις του Descartes και του Kant αλλά μέσα από μια ενεργητική διαδικασία.³¹ Όπως γράφει ο ίδιος στο έργο του *Φαινομενολογία της Αντίληψης* όταν

αναφέρεται στο ιδιόσωμα όπως το αποκαλεί:

Οι αισθήσεις και εν γένει το ιδιόσωμα παρουσιάζουν το μυστήριο ενός συνόλου το οποίο, χωρίς να εγκαταλείπει το ην είναι του και την ιδιαιτερότητά του, εκπέμπει πέρα από το ίδιο σημασίες ικανές να παράσχουν σε μια ολόκληρη σειρά σκέψεων και εμπειριών το δομικό τους πλαίσιο³² και: "Ως σύστημα κινητικών ή αντιληπτικών δυνάμεων, το σώμα μας δεν είναι αντικείμενο για ένα "εγώ σκέφτομαι": είναι ένα σύνολο βιωμένων σημασιών που οδεύει προς την ισορροπία του."³³

Η αντίληψη, δηλαδή η λειτουργία του νου όπου τα δεδομένα γύρω μου γίνονται συνειδητά είναι η παρουσία του σώματος και της ύπαρξής μας από τη στιγμή που συγκροτούνται οι αλήθειες.

Για το σώμα και το πως σχετίζεται αυτό με το χώρο, με βάση το έργο του Merleau-Ponty, έγραψαν στην ίδια μελέτη τους οι Ράπτη και Τάτλα. Αναφέρουν λοιπόν πως το σώμα που ενσωματώνει τον χώρο έχει να κάνει με την εμπειρία του ανθρώπινου σώματος, την εμπειρία του ζην. Αυτό που βιώνουμε κάθε φορά με το σώμα υπόκειται στην αρχή του διαρκούς μετασχηματισμού. Συνεχίζουν γράφοντας πως το φαινομενολογικό σώμα δεν είναι το γεωμετρικό σώμα των αρχιτεκτόνων. Είναι το ανθρώπινο σώμα εκτεταμένο στο περιβάλλον του και συσχετισμένο, όχι διανοητικά, με τα αντικείμενα. Έτσι το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τη φυσική κατάσταση του σώματος στο "φαινόμενο", ενώ το ίδιο διατηρεί τον ορισμό που δίνει η επιστήμη.³⁴ Ο ίδιος στο ίδιο βιβλίο του αναφέρει πως :

Δεν είναι ποτέ το αντικειμενικό μας σώμα που κινούμε αλλά το φαινόμενο σώμα μας, και δεν υπάρχει κανένα μυστήριο σ' αυτό, εφόσον ακριβώς το σώμα μας, ως δύναμη της μιας ή της άλλης περιοχής του κόσμου, εγειρόταν ήδη προς τα αντικείμενα που ήταν να πιάσει και τα αντιλαμβάνονταν.[...] Το σώμα δεν είναι τίποτε άλλο από ένα στοιχείο μέσα στο σύστημα του υποκειμένου και του κόσμου του."³⁵

Το σώμα λοιπόν ξεγλιστρά ακόμα και τους κόλπους της επιστήμης, από τη μεταχείριση που θέλουμε να του επιβάλουμε. Και καθώς η γένεση του αντικειμενικού σώματος είναι απλώς μια στιγμή στη συγκρότηση του αντικειμένου, το σώμα, αποσπρόμενο από τον αντικειμενικό κόσμο, θα συμπαρασύρει τα αποβλεπτικά νήματα που το συνδέουμε τον περίγυρό του και τελικά θα μας αποκαλύψει το αντιλαμβανόμενο υποκείμενο όπως και τον αντιληπτό κόσμο.³⁶

Πίσω λοιπόν στην έρευνα των Ράπτη και Τάτλα, όπου γίνεται αναφορά στον χώρο, σε σχέση με την επίθεση του Merleau-Ponty στο καρτεσιανό, ανιστορικό και ασώματο αντικείμενο που μας κληροδότησε η μοντέρνα εποχή και στην πρωτεύουσα σημασία που ο φιλόσοφος δίνει κατά την περιγραφή του βιωμένου σώματος στην όραση. Σε αντιπαράθεση με το καρτεσιανό μάτι ενός εξωτερικού παρατηρητή, ο Merleau-Ponty μιλά για ενσώματη όραση. Το σώμα επαναπροσδιορίζεται και πέρα από την ένωσή του με τον νου συγκροτείται ως ένα πλέγμα όρασης και κίνησης. Στρέφεται λοιπόν η όραση προς το αντικείμενο και η όραση του κόσμου μέσω του αντικειμένου. Το μέσον για να αντιληφθούμε τον κόσμο δεν είναι η όραση αλλά τα αντικείμενα.

Το σώμα εντοπίζεται εδώ αφενός ως στοιχείο που κινείται και ζει στο χώρο και αφετέρου ως στοιχείο που παράγει το χώρο. Επίσης πέρα από τις αισθήσεις, ως μέσο πρόσληψης του περιβάλλοντος, το σώμα είναι και ο δημιουργικός παράγοντας που συνθέτει τον χώρο.³⁷

Σχετικά με τη λειτουργία της όρασης, γράφει χαρακτηριστικά ο Merleau-Ponty στην *Φαινομενολογία της Αντίληψης*:

*Βλέπω ένα αντικείμενο σημαίνει είτε ότι το έχω στο περιθώριο του οπτικού πεδίου και μπορώ να προσηλώσω πάνω του το βλέμμα μου είτε ότι ανταποκρίνομαι όντως σ' αυτή την επιζήτηση, προσηλώνοντας πάνω του το βλέμμα μου. Όταν το κοιτάζω έτσι, αγκυροβολώ μέσα του, αλλά αυτή η 'στάση' του βλέμματος είναι απλώς μια τροπικότητα της κίνησής του: συνεχίζω στο εσωτερικό ενός αντικειμένου την εξερεύνηση που μόλις προ ολίγου είχε επισκόπηση όλων, με μια και μόνο κίνηση κλείνω το τοπίο και ανοίγω το αντικείμενο.*³⁸

Με τα παραπάνω γίνεται κατανοητή η άποψη του Merleau-Ponty για τα αντικείμενα και το σώμα και η πεποίθηση του πως το μέσον για να αντιληφθούμε τον κόσμο δεν είναι η όραση αλλά τα αντικείμενα. Στο ίδιο κεφάλαιο αναφέρει πως όταν κανείς κοιτάζει ένα αντικείμενο σημαίνει πως πηγαίνει να το "κατοικήσει" και από και να συλλάβει όλα τα πράγματα σύμφωνα με την πλευρά που στρέφουν προς εκείνο. Κάθε αντικείμενο είναι ο καθρέφτης των άλλων. Μπορεί κανείς να δει ένα αντικείμενο, στο βαθμό που τα αντικείμενα σχηματίζουν ένα σύστημα ή έναν κόσμο και που το καθένα τους διαθέτει άλλα γύρω του ως θεατές των κρυμμένων του όψεων και ως εγγύηση της μονιμότητάς τους. Κάθε θέαση ενός αντικειμένου από το υποκείμενο επαναλαμβάνεται αυτοστιγμεί ανάμεσα σε όλα τα αντικείμενα του κόσμου που συλλαμβάνονται ως συνυπάρχοντα, επειδή το καθένα τους είναι όλα όσα "βλέπουν" τα άλλα από εκείνο.³⁹ Σε αυτό το σημείο για να κάνει πιο κατανοητή αυτή του την τοποθέτηση δίνοντας το παρακάτω παράδειγμα:

*Το σπίτι το ίδιο δεν είναι το σπίτι ορώμενο από πουθενά, αλλά το σπίτι ορώμενο από παντού. Το ολοκληρωμένο αντικείμενο είναι διαφανές, απ' όλες τις μεριές το διαπερνά μια παρούσα απειρία βλεμμάτων που διασταυρώνονται στα βάθη του και δεν αφήνουν μέσα του τίποτα κρυμμένο.*⁴⁰

ΣΑΡΚΑ

Στο ίσως σημαντικότερο και τελευταίο του έργο με τίτλο *Το Ορατό και το Αόρατο* (1964), που έμεινε ημιτελές, ο Maurice Merleau-Ponty εισάγει την έννοια της *σάρκας* της συνείδησης. Χρησιμοποιεί την έννοια αυτή για να πει πως η συνείδηση έχει σάρκα, είναι η *σάρκα* του κόσμου. Με την *σάρκα* δεν συνδέει ούτε το νου ούτε την ύλη, είναι όπως αναφέρει ο ίδιος ένα γενικό πράγμα. Είναι κάτι ανάμεσα στο χωροχρονικό υποκείμενο και την αφηρημένη ιδέα, ένα είδος σωματικής αρχής. Ο εξωτερικός κόσμος είναι κομμάτι της αλήθειας και του υποκειμένου. Η *σάρκα* αποτελεί τη δύναμη του κόσμου που μας διαπερνά. Η προθετικότητα της συνείδησης γίνεται

κατανοητή μέσα από την έννοια της *σάρκας*. Αυτό δηλαδή που αναφέρει ο ίδιος ως προθετικότητα είναι αυτό που δηλώνει τη "ανοιχτότητα" του πράγματος στον κόσμο, που υπάρχει αλλά δεν είναι φανερή.⁴¹ Παρακάτω θα αναλυθεί η έννοια της *σάρκας* μέσα από κείμενα του ίδιου του φιλόσοφου από το παραπάνω βιβλίο αλλά και μέσα από το προγενέστερο βιβλίο του *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, στο οποίο γίνεται αναφορά στην *σάρκα* χωρίς όμως ακόμα να έχει εισαχθεί ξεκάθαρα ως έννοια.

Στο *Ορατό και το Αόρατο* η έννοια της *σάρκας* αναδύεται ως η απόλυτη έννοια της σκέψης του Merleau-Ponty. Η *σάρκα* είναι, αναφέρει, μια ασύστατη έννοια, κατανοητή από μόνη της καθώς και ένα καθολικό πρωτότυπο του είναι. Η αίσθηση της *σάρκας* τονίζει την σαρκική και στοιχειακή κατάσταση της *σάρκας* και την δομή της η οποία κατέχει μια χιασματική αναστρεψιμότητα. Η *σάρκα* των πραγμάτων είναι η συγγένεια μεταξύ του αισθητήριου σώματος και των αισθητών πραγμάτων που καθιστά δυνατή την επικοινωνία τους. Η *σάρκα* κατά αυτήν την έννοια είναι ένα γενικό πράγμα μεταξύ του ατόμου και της ιδέας που δεν αντιστοιχεί σε καμία παραδοσιακή φιλοσοφική έννοια, αλλά είναι πιο κοντά στην έννοια του "στοιχείου" με την κλασική έννοια. Ο Merleau-Ponty αρνείται ότι πρόκειται για μια υποκειμενική ή ανθρωποκεντρική προβολή:

*Το σαρκικό ον, ως ον βάθους, πολλών προσώπων, μια ύπαρξη σε λανθάνουσα κατάσταση και παρουσίασης ορισμένης απουσίας, είναι ένα πρωτότυπο του Είναι, του οποίου το σώμα μας, το αισθητό αισθανόμενο, είναι μια πολύ αξιολογούμενη παραλλαγή, αλλά του οποίου το συστατικό παράδοξο βρίσκεται ήδη σε κάθε ορατό.*⁴²

Με τον όρο *σάρκα* ο Merleau-Ponty περιγράφει την φιλοσοφική πρόοδο της εποχής μας: με αυτό τον όρο η φιλοσοφία πέτυχε να εξαλείψει την διαχωριστική γραμμή μεταξύ του νου και του σώματος, και βλέπει τη ζωή τόσο νοερά όσο και σωματικά. Στο βιβλίο του *Φαινομενολογία της Αντίληψης* ο Merleau-Ponty αναφέρεται στο σώμα ως τον "κοινό ιστό που διαπλέκει όλα τα αντικείμενα και το γενικό όργανο της 'κατανόησής' μας."

43

Η *σάρκα*, μια έννοια για "ότι δεν έχει όνομα στη φιλοσοφία", δεν είναι μόνο ένας νέος όρος για αυτό που περιγράφηκε στην *Φαινομενολογία της Αντίληψης* ως το σύνολο των μη-αντικειμενικών φαινομένων με τα οποία η σωματικότητα του υποκειμένου του δίνεται ως το βιωμένο σώμα του, χαρακτηριζόμενο από το αντικειμενικό του σώμα, εμφανιζόμενο ως ένα πράγμα ανάμεσα σε άλλα πράγματα. Η *σάρκα* είναι σώμα όσο σώμα είναι και ο ορατός παρατηρητής, ο ακουστικός ακουστής, η απτική αφή. Η *σάρκα* είναι το υποδειγματικό αισθητό. Κι αυτό γιατί η ύπαρξή της είναι στοιχειακή:

*Η σάρκα δεν είναι ύλη, δεν είναι μυαλό, δεν είναι ουσία. Για να την ορίσουμε, θα χρειαστούμε τον παλιό όρο "στοιχείο" με την έννοια που χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει το νερό, τον αέρα, τη γη και τη φωτιά, δηλαδή, με την έννοια ενός γενικού πράγματος, στο μέσο το χωροχρονικού ατόμου και της ιδέας, ένα είδος ενσαρκωμένης αρχής που φέρνει ένα είδος ύπαρξης εκεί που υπάρχει ένα θραύσμα ύπαρξης. Η σάρκα είναι κατά μία έννοια ένα "στοιχείο" του Είναι. Όχι ένα γεγονός ή ένα άθροισμα γεγονότων, κι όμως προσκολλάται στον τόπο και στο τώρα.*⁴⁴

Ένας νους δεν θα μπορούσε να συλληφθεί από τις δικές του παραστάσεις· αυτό θα ερχόταν σε αντίθεση με την εισαγωγή του στο ορατό, το οποίο είναι απαραίτητο για τον παρατηρητή. ⁴⁵ Ο παρατηρητής δεν αποτελεί κάποιο κενό στη δομή του ορατού· δεν υπάρχει τρύπα στη ύφανση του ορατού όπου υπάρχει· το ορατό είναι ένα συνεχές ύφασμα, αφού μέσα μου υπάρχουν μόνο "σκιές γεμάτες με όργανα"-περισσότερες από τα ορατά. ⁴⁶

Η *σάρκα* η οποία αναφέρεται παραπάνω δεν είναι ύλη. Είναι το πηγίο του ορατού πάνω στο σώμα που βλέπει, του απτού πάνω στο *σώμα* που αγγίζει, το οποίο επιβεβαιώνεται ειδικά όταν το σώμα βλέπει τον εαυτό του, όταν αγγίζει τον εαυτό του βλέποντας και αγγίζοντας τα πράγματα, έτσι, ταυτοχρόνως, σαν από μπάνι με μέσα στα πράγματα, σαν άγγιγμα επιβάλλεται σε αυτά και αντλεί αυτήν την διττή σχέση από τον εαυτό του, από την διάνοιξη ή την διάσπαση της ύλης. ⁴⁷ Επιπροσθέτως η *σάρκα* μπορεί να αιχμαλωτίσει μέσα της την σχηματική παρουσία των πραγμάτων γιατί αποτελεί μια στοιχειακή ύπαρξη που προσαρμόζεται στα επίπεδα και τους άξονες του ορατού. Αυτό το μπλέξιμο, αυτό το *χίασμα* που πραγματοποιείται σε όλη την ουσία της σάρκας είναι το εναρκτήριο γεγονός της ορατότητας. ⁴⁸

Η σάρκα δεν είναι ύλη, με την έννοια των αιμοσφαιρίων της ύπαρξης τα οποία προστίθενται μεταξύ τους και σχηματίζουν όντα. ⁴⁹

Η *σάρκα* του κόσμου είναι το αδιαίρετο αυτής της αισθητής Ύπαρξης που είμαι και όλα τα υπόλοιπα που γίνονται αισθητά μέσα μου, το αδιαίρετο τέρψης-πραγματικότητας. Η *σάρκα* είναι ένα φαινόμενο καθρέφτης και ο καθρέφτης είναι η προέκταση της σχέσης μου με το σώμα μου. Καθρέφτης = η συνειδητοποίηση της Εικόνας (Bild) του πράγματος, και εγώ - η σχέση της σκιάς μου = η συνειδητοποίηση του Wesen: η εξαγωγή της ουσίας ενός πράγματος, της μεμβράνης του Είναι ή της "εμφάνισής" του - το να αγγίζεις τον εαυτό σου, το να βλέπεις τον εαυτό σου, είναι το να αποκτάς ένα κατοπτρικό απόσπασμα του εαυτού σου. ⁵⁰

Στο προγενέστερο βιβλίο του με τίτλο *Η Φαινομενολογία της Αντίληψης* αναφέρεται κατά μια έννοια στη *σάρκα* γράφοντας πως ο καθένας μας βλέπει τον εαυτό του με ένα κατά κάποιο τρόπο εσωτερικό μάτι, που μας κοιτάζει από το κεφάλι μέχρι τα γόνατα από απόσταση λίγων μέτρων. Έτσι, η σύνδεση των τμημάτων του σώματός μας και η σύνδεση της οπτικής και απτικής εμπειρίας μας δεν πραγματοποιούνται βαθμιαία και σωρευτικά. Δεν μεταφράζω "στη γλώσσα της όρασης" τα "δεδομένα της αφής" ή αντιστρόφως- δεν συναθροίζω τα μέρη του σώματος μου ένα προς ένα· η μετάφραση αυτή και το συνάθροισμα έχουν γίνει μέσα μου άπαξ και δια παντός: είναι το ίδιο μου το σώμα. ⁵¹ Δεν πρέπει να σκεφτόμαστε ότι η *σάρκα* ξεκινά από ουσίες, από σώμα και πνεύμα - γιατί τότε θα ήταν μια ένωση αντιφάσεων - αλλά πρέπει να την σκεφτούμε, όπως είπαμε, ως στοιχείο, ως το συγκεκριμένο έμβλημα ενός γενικού τρόπου ύπαρξης. ⁵²

Ο αντιληπτός κόσμος (όπως η ζωγραφική) είναι το σύνολο διαδρομών του σώματός μου και όχι ένα πλήθος χωροχρονικών ατόμων ----- Το αόρατο του ορατού. Είναι η ιδιοκτησία

του σε μια ακτίνα του κόσμου.⁵³

Αυτό που κάνει τη σάρκα παρατηρητή και την ύπαρξη ορατότητα, είναι ένα στοιχειακό γεγονός κατά το οποίο η σάρκα αιχμαλωτίζει τις γραμμές της δύναμης του κόσμου και φτάνει στο σημείο που διαμορφώνεται η ορατότητα. Η αισθητή *σάρκα* - αυτό που ο Merleau-Ponty αποκαλεί "ορατό" - δεν είναι μόνο αυτό, καθώς η σάρκα "μετουσιώνεται" σε μια "αόρατη" διάσταση: τη "ραφινारीσμένη" ή "εξιδανικευμένη" σάρκα των ιδεών.

ΧΙΑΣΜΑ

Ο όρος *χίασμα* δηλώνει το μέσα-έξω, η "σάρκα του κόσμου" εναλλάσσεται με τη "σάρκα της συνείδησης". Ο εξωτερικός κόσμος είναι κομμάτι της αλήθειας και του υποκειμένου. Ο Merleau-Ponty εισάγει την έννοια του *χιάσματος* στο τελευταίο και ανολοκλήρωτο έργο του *Το Ορατό και το Αόρατο*. Χρησιμοποιεί την έννοια αυτή για να περιγράψει τη συσχέτιση του κόσμου με το σώμα και την συν-λειτουργία του "εγώ" με το άλλο.

Ο Merleau-Ponty δίνει έμφαση σε τρεις σημασίες της έννοιας σώμα: Πρώτον, το σώμα ως αισθητό-αισθανόμενο είναι ένα "υποδειγματικό αισθητό" που παρουσιάζει τη συγγένεια ή την οντολογική συνέχεια μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου μεταξύ αισθητών πραγμάτων. Δεύτερον, αυτή η σχέση είναι αναστρέψιμη, για παράδειγμα "δύο τμήματα μιας μοναδικής κυκλικής πορείας".⁵⁴

Τρίτον, το αισθανόμενο και το αισθητό δεν συμπίπτουν ποτέ αυστηρά, αλλά διαχωρίζονται πάντα από ένα κενό ή απόκλιση (*écart*) που αναιρεί την ενότητα τους. Το *χίασμα* επομένως είναι μια αμφίδρομη ανταλλαγή μεταξύ του σώματος και των πραγμάτων που δικαιολογεί την αναφορά στην έννοια της *σάρκας* πραγμάτων.

Χωρίς να γίνεται καθαρή αναφορά στην έννοια του *χιάσματος*, στο προγενέστερο του όρου βιβλίο του, στο οποίο έχουμε προαναφερθεί, τη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, υπάρχουν σημεία που περιγράφουν το *χίασμα* και γίνονται πρόαγγελος του όρου αυτού. Ο φιλόσοφος αναφέρει στο κεφάλαιο με τίτλο "Το αισθάνεσθαι" (*Sence Experience*) πως ο αισθανόμενος και το αισθητό δεν είναι ο ένας απέναντι στον άλλον ως δύο εξωτερικοί όροι, η δε αισθητηριακή εντύπωση δεν είναι μια εισβολή του αισθητού στο αισθανόμενο.⁵⁵ Το αισθητό, συνεχίζει, μου δίνει πίσω ό,τι του προσέφερα, αλλά κι εγώ από εκείνο το είχα. Σε αυτό το σημείο μπαίνει στη διαδικασία επεξήγησης:

Εγώ που ατενίζω το μπλέ του ουρανού, δεν είμαι απέναντι του ένα ακοσμικό υποκείμενο, δεν το κατέχω σε επίπεδο σκέψης, δεν εκδιπλώνω πριν το συναντήσω μια ιδέα του μπλε που θα μου έδινε το μυστικό του, εγκαταλείπομαι σ' εκείνο, βυθίζομαι σ' αυτό το μυστήριο, εκείνο "σκέφτεται τον εαυτό του μέσα μου", είμαι ο ουρανός ο ίδιος που συσπειρώνεται, περισυλλέγεται και αρχίζει να υπάρχει δι' εαυτόν, η συνείδησή μου "μπουκώνει" από αυτό το απεριόριστο μπλέ⁵⁶

Με αυτό το απλό παράδειγμα ο Merleau-Ponty επεξηγεί και προαναγγέλλει

την ύπαρξη της έννοιας του *χιάσματος* πριν ακόμα αυτή πάρει μορφή ορολογίας. Δεν είναι όμως μόνο αυτό το σημείο που αναφέρεται στο *χιάσμα*. Παρακάτω γράφει πως το σώμα μας δεν είναι μόνο ένα αντικείμενο ανάμεσα σε όλα τα άλλα αντικείμενα, ένα σύμπλεγμα αισθητών ποιημάτων μεταξύ άλλων, είναι ένα αντικείμενο αισθητό σαν όλα τα άλλα, το οποίο αντηχεί για όλους του ήχους, δονείται για όλα τα χρώματα και, με αυτόν τον τρόπο με τον οποίο υποδέχεται τις λέξεις, τους παρέχει την αρχέγονη σημασία τους.⁵⁷ Σε επόμενο σημείο αναφέρει πως:

Σε κάθε κίνηση προσήλωσης το σώμα μου δένει μαζί ένα παρόν, ένα παρελθόν και ένα μέλλον, εκκρίνει χρόνο ή μάλλον γίνεται αυτός ο τόπος της φύσης όπου για πρώτη φορά τα συμβάντα, αντί να ωθούν το ένα το άλλο μέσα στο είναι, προβάλλουν γύρω από το παρόν έναν διπλό ορίζοντα παρελθόντος και μέλλοντος, αποκτώντας έναν ιστορικό προσανατολισμό⁵⁸

Το *χιάσμα* για τον Merleau-Ponty είναι ένα μέσο για να περιγράψει το πως οι αισθήσεις μεταφράζουν οι μια την άλλη χωρίς να χρειάζονται διερμηνέα δηλαδή κατανοούν η μια την άλλη χωρίς να χρειάζεται να διέλθουν από μια ιδέα. Όπως αναφέρει στο ίδιο βιβλίο:

Το σώμα μου είναι ο τόπος ή μάλλον η ίδια η ενεργός παρουσία του φαινομένου της έκφρασης (Ausdruck), μέσα του η οπτική και η ακουστική εμπειρία, για παράδειγμα, κυφορούν μια την άλλη, η δε εκφραστική αξία τους θεμελιώνει την προκατηγορηματική ενότητα του αντιληπτού κόσμου και μέσω εκείνης της τη λεκτική έκφραση (Darstellung) και τη διανοητική σημασία (Bedeutung). Το σώμα μου είναι η κοινή ύφανση που διαπλέκει όλα τα αντικείμενα και τουλάχιστον έναντι του αντιληπτού κόσμου, το γενικό όργανο της 'κατανόησής' μου. ⁵⁹

Δηλαδή θέλει να πει πως το σώμα είναι εκείνο που δίνει νόημα, και όχι μόνο στο φυσικό αντικείμενο, αλλά και σε πολιτισμικά αντικείμενα όπως οι λέξεις.

Τα παραπάνω κείμενα, όντας προγενέστερα της έννοιας, μας προσφέρουν μια γενικότερη οπτική πάνω στο ζήτημα και δείχνουν το πώς το *χιάσμα* προϋπήρχε στον τρόπο σκέψης του φιλόσοφου και στον τρόπο που έγραφε και επεξηγούσε πολλαπλές άλλες έννοιες. Η εισαγωγή της έννοιας του *χιάσματος* και η κύρια και πιο ξεκάθαρη ανάλυσή του όμως, όπως αναφέρεται και παραπάνω, γίνεται στο βιβλίο του *Το Ορατό και το Αόρατο*.

Για να περιγράψει το *χιάσμα*, αναφέρει στις σημειώσεις για το βιβλίο, πως το *χιάσμα* δεν είναι μόνο μια ανταλλαγή εμού με τον άλλον (τα μηνύματα που λαμβάνει ο άλλος φτάνουν σε μένα, τα μηνύματα που λαμβάνω εγώ φτάνουν σε αυτόν), είναι επίσης μια ανταλλαγή μεταξύ εμού και του κόσμου, μεταξύ του φαινομενικού σώματος και του «αντικειμενικού» σώματος, μεταξύ του αντιλαμβανόμενου και του αντιληπτού: αυτό που ξεκινά ως πράγμα τελειώνει ως συνείδηση του πράγματος, αυτό που ξεκινά ως «κατάσταση συνείδησης» τελειώνει ως πράγμα.⁶⁰

Επεξηγεί τη σχέση του εαυτού με τον κόσμο και την ανταλλαγή του Εγώ με το άλλο

και την ύπαρξη του Είναι που τα εμπεριέχει όλα, μέσα από τα παρακάτω λόγια:

Το χιάσμα- η διάσπαση, σε ό, τι αφορά το ουσιώδες, είναι ακριβώς αυτό ανάμεσα σε κάποιον που πηγαίνει προς τον κόσμο και που, από έξω, φαίνεται να παραμένει στο δικό του "όνειρο". Το χιάσμα με το οποίο κάτι που αναγγέλλεται σε εμένα ως ύπαρξη εμφανίζεται στα μάτια των άλλων μόνο σαν "καταστάσεις συνείδησης" - Αλλά, όπως και το χιάσμα των ματιών, και αυτό είναι που μας κάνει να ανήκουμε στον ίδιο κόσμο επίσης— έναν κόσμο που δεν είναι προβολικός, αλλά διαμορφώνει την ενότητά του μέσα από ασυνδυατότητες, όπως αυτές του κόσμου μου και του κόσμου του άλλου - Λόγω αυτής της διαμεσολάβησης μέσω της αντιστροφής, δηλαδή λόγω του χιάσματος, δεν υπάρχει απλώς μια αντίθεση για- τον- εαυτό -για- το-άλλο, υπάρχει το Είναι (Being) που τα περιέχει όλα αυτά, πρώτα ως μια λογική ύπαρξη και μετά ως μια ύπαρξη χωρίς περιορισμό-Χιάσμα, αντί Για το Άλλο: αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχει μόνο ο ανταγωνισμός του Εγώ με το άλλο, αλλά και μια συνεργασία μεταξύ μας. Λειτουργούμε ως ένα μοναδικό σώμα. ⁶¹

Το χιάσμα είναι αυτή η αναστρεψιμότητα (...) Μόνο μέσω αυτού υπάρχει μετάβαση από το "Για τον εαυτό" προς το "Για το Άλλο"(...) Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει ούτε εγώ ούτε το άλλο ως βέβαιο, ως σίγουρη υποκειμενικότητα. Υπάρχουν δύο σπήλαια, δύο ανοίγματα, δύο στάδια στα οποία θα συμβεί κάτι - και τα οποία και τα δύο ανήκουν στον ίδιο κόσμο, στο στάδιο της ύπαρξης. ⁶²

Δεν υπάρχει το "Για τον εαυτό" και το "Για το Άλλο". Είναι και τα δύο στην άλλη πλευρά του άλλου. Γι' αυτό ενσωματώνουν το ένα το άλλο: υπάρχει μια προβολή-ενδοπροβολή. Υπάρχει αυτή η γραμμή, εκείνη η μετωπική επιφάνεια σε κάποια απόσταση από μένα, όπου συμβαίνει αυτή η εκτροπή του ενός με το άλλο. ⁶³

Γράφει χαρακτηριστικά στις σημειώσεις του για το χιάσμα:

Χιάσμα: Εγώ - ο κόσμος
Εγώ— το άλλο⁶⁴

Δηλαδή χιάσμα είναι η εισαγωγή του κόσμου μέσα στο σώμα και η εισαγωγή του σώματος μέσα σε κάθε πράγμα του κόσμου.

Η ιδέα του χιάσματος είναι πως κάθε σχέση με την ύπαρξη, είναι ταυτόχρονα μια λήψη και ένα λαμβανόμενο, το κράτημα κρατείται, είναι εγγεγραμμένο στην ίδια ύπαρξη που κρατά. ⁶⁵

Στο κύριο κεφάλαιο του βιβλίου του με τίτλο *Χιάσμα* προσεγγίζει πρώτα το ορατό και τη σχέση μας με αυτό. Γράφει λοιπόν πως το ορατό για εμάς φαίνεται να στέκεται μόνο του. Είναι σαν η όρασή μας να σχηματίστηκε στην καρδιά του ορατού, ή σαν να υπήρχε ανάμεσα σε αυτό και εμάς μια οικειότητα τόσο κοντινή όσο αυτή της θάλασσας και της ακτής. Και όμως δεν είναι δυνατόν να αναμειχθούμε μέσα σε αυτό, ούτε αυτό να περάσει μέσα μας, γιατί τότε η όραση θα εξαφανιστεί τη στιγμή του σχηματισμού, με την εξαφάνιση του παρατηρητή ή του ορατού. Αυτό που υπάρχει τότε

είναι κάτι στο οποίο δεν θα μπορούσαμε να είμαστε πιο κοντά από να το ψηλαφούμε με το βλέμμα μας, πράγματα που δεν μπορούμε ούτε να ονειρευτούμε να τα δούμε "τελειώς γυμνά" γιατί το ίδιο το βλέμμα μας τα τυλίγει, τα ντύνει με τη δική του *σάρκα*.⁶⁶

Συνεχίζει γράφοντας για το ορατό και το βλέμμα, το οποίο, όπως αναφέρει, τυλίγει, ψηλαφεί, εγκολπάται τα ορατά πράγματα. Σαν να ήταν με αυτά σε μια προκαθορισμένη αρμονία, σαν να τα γνώριζε πριν τα γνωρίσει, κινείται με τον δικό του τρόπο, με το αιφνίδιο και ασταθές ύφος του. Έτσι ώστε τελικά να μην είναι ξεκάθαρο αν είναι το βλέμμα ή αν είναι τα πράγματα που διατάζουν.⁶⁷ Επιπροσθέτως συμπληρώνει χαρακτηριστικά:

*Μεταξύ της εξερεύνησης και του τι θα με διδάξει, μεταξύ των κινήσεών μου και του τι αγγίζω, πρέπει να υπάρχει κάποια αρχική σχέση, κάποια συγγένεια, σύμφωνα με την οποία δεν είναι μόνο, όπως τα ψευδοπόδια των αμοιβάδων, αόριστες και εφήμερες παραμορφώσεις του σωματικού χώρου, αλλά η μύηση και το άνοιγμα σε έναν απότομο κόσμο.*⁶⁸

Με τα παραπάνω παραδείγματα ο φιλόσοφος κάνει ξεκάθαρη την σύζευξη του ορατού, του βλέμματος και των πραγμάτων και το πως αυτά αλληλεπιδρούν, και τελικά μέσα από αυτά ερμηνεύει την έννοια του *χιάσματος*.

Το *σώμα* που παρεμβάλλεται δεν αποτελεί ένα πράγμα, μια ενδιάμεση ύλη, έναν συνδετικό ιστό, αλλά ένα αισθητό για τον εαυτό του, που δεν σημαίνει ότι το χρώμα βλέπει τον εαυτό του, ή ότι η επιφάνεια αγγίζει τον εαυτό της - αλλά σημαίνει αυτό το παράδοξο: Ένα σύνολο χρωμάτων και επιφανειών που κατοικούνται από κάποιο άγγιγμα, από ένα όραμα, δηλαδή ένα πρότυπο αισθητό, το οποίο προσφέρει σε αυτόν που το κατοικεί και το αισθάνεται το μέσο για να μπορέσει να αισθανθεί οτιδήποτε θυμίζει τον εαυτό του εξωτερικά, έτσι, το τραβά εξ ολοκλήρου στον εαυτό του, το ενσωματώνει, και με τον ίδιο τρόπο, επικοινωνεί αυτήν την ταυτότητα χωρίς υπέρθεση, αυτήν τη διαφορά χωρίς αντίφαση, αυτήν την απόκλιση μεταξύ του μέσα και του έξω, η οποία αποτελεί το γενέθλιο μυστικό του.⁶⁹

Το *σώμα* μέσω της δικής του οντογένεσης μας ενώνει άμεσα με τα πράγματα, με το να ενώνει τα δύο περιγράμματα από τα οποία είναι φτιαγμένο: την αισθητή μάζα και τη μάζα του αισθητού όπου γεννιέται μέσω του διαχωρισμού. Το *σώμα* και μόνο το *σώμα* επειδή αποτελεί ένα δισδιάστατο ον, μπορεί να μας φέρει στα ίδια τα πράγματα, τα οποία δεν είναι επίπεδα όντα αλλά όντα σε βάθος, απρόσιτα στο υποκείμενο που θα τα εξέταζε από ψηλά. Μόνο το *σώμα* θα μπορούσε να συνυπάρχει μαζί τους στον ίδιο κόσμο.⁷⁰

Για τον Merleau-Ponty, το *χιάσμα* είναι μια δομή διαμεσολάβησης που συνδυάζει την ενότητα-στην-διαφορά της φυσιολογικής του αίσθησης με την αντιστροφή και την κυκλικότητα της λογοτεχνικής του χρήσης. Ένα παράδειγμα χιασμικής δομής είναι ο διπλασιασμός του σώματος σε αισθητές και αισθαντικές πτυχές κατά τη διάρκεια της αυτο-ψηλάφησης.

Αν το αριστερό μου χέρι μπορεί να αγγίξει το δεξί μου χέρι ενώ αυτό ψηλαφεί τα απτά, αν μπορεί να το αγγίξει ενώ το δεύτερο αγγίζει, αν μπορεί να επιστρέψει την ψηλάφηση, τότε γιατί όταν αγγίζω το χέρι ενός άλλου, δεν μπορώ να το αγγίξω με την ίδια δύναμη μεταφέροντάς του τα πράγματα που έχω ήδη αγγίξει μόνος μου; Είναι αλήθεια ότι "τα πράγματα" στην παραπάνω ερώτηση είναι δικά μου, μου ανήκουν, ότι όλη η διαδικασία λαμβάνει χώρα "μέσα μου", μέσα στο τοπίο μου, ενώ το πρόβλημα είναι ότι πρέπει να οριστεί ένα άλλο τοπίο. Όταν το ένα χέρι μου ακουμπά το άλλο, ο κόσμος του ενός ανοίγει στον κόσμο του άλλου επειδή η διαδικασία αυτή είναι αναστρέψιμη, γιατί και τα δύο χέρια ανήκουν στον ίδιο μοναδικό χώρο συνειδησης, επειδή ο ίδιος μοναδικός άνθρωπος αγγίζει ένα και μόνο πράγμα με τα δυο του χέρια.⁷¹

Φαίνεται πως μέσα από την αναστρεψιμότητα του ορατού και του απτού, ένα ενσώματο όν είναι ένα υποθετικό πεδίο του ορατού και του αόρατου, το οποίο επεκτείνεται πέρα από τα πράγματα που αγγίζω και βλέπω στο παρόν.

Υπάρχει ένας κύκλος του αγγιγμένου και του αγγίγματος, το αγγιγμένο κρατά το άγγιγμα· υπάρχει ένας κύκλος του ορατού και του βλέμματος, το βλέμμα δεν έχει ορατή ύπαρξη· υπάρχει ακόμα και η επιγραφή του αγγίγματος· στο ορατό, όπως υπάρχει η αντίστοιχη επιγραφή του βλέμματος στο απτό - και αντίστροφα· υπάρχει τελικά η αναπαραγωγή αυτών των ανταλλαγών σε όλα τα σώματα του ίδιου τύπου και του ίδιου στυλ που βλέπω και αγγίζω - και αυτό λόγω του διαχωρισμού ή της διάσπασης του αισθανόμενου από το αισθητό ο οποίος πλευρικά βάζει τα όργανα του σώματός μου σε επικοινωνία και θεμελιώνει μια μεταβατικότητα από το ένα σώμα στο άλλο.⁷²

Αυτή η έκρηξη της μάζας του σώματος προς τα πράγματα, η οποία δονεί το δέρμα μου στο να γίνει και λείο και τραχύ, με κάνει να ακολουθώ με τα μάτια μου τις κινήσεις και τα περιγράμματα των ίδιων των πραγμάτων, αυτή η μαγική σχέση, αυτή η συμφωνία μεταξύ εμού και αυτών σύμφωνα με την οποία τους δανειζώ το σώμα μου για να χαραχτούν επάνω του και να μου δώσουν την ομοιότητά τους με αυτό, αυτή η πτυχή, αυτή η κεντρική κοιλότητα του ορατού που είναι η όρασή μου, αυτές οι καθρεφτιζουσες συμφωνίες του βλέμματος και του ορατού, του αγγίγματος και του αγγιζόμενου, δημιουργούν ένα σύστημα στο οποίο βασίζομαι, ορίζουν ένα γενικό όραμα και ένα συνεχές στιλ όρασης από το οποίο δεν μπορώ να αποσπαστώ. Η σάρκα (του κόσμου ή η δική μου) δεν είναι τυχαίοτητα, ούτε χάος, αλλά μια υφή που επιστρέφει στον εαυτό της και ενσωματώνεται στον εαυτό της.⁷³

Σε αυτό το σημείο θα γίνει αναφορά στο βιβλίο των Alberto Perez-Gomez, Juhani Pallasmaa και Steven Holl με τίτλο *Questions of Perception-Phenomenology of Architecture*. Εδώ, οι τρεις συγγραφείς προσεγγίζουν τον χώρο και την αρχιτεκτονική με βάση τη φιλοσοφία του Merleau-Ponty και κατά κύριο λόγο στην έννοια του *χιάσματος*.

Ο Perez-Gomez γράφει στο πρώτο κεφάλαιο κάνοντας αναφορά στο *χιάσμα* μέσω της χώρας του Πλάτωνα. Αναφέρει πως ο Πλάτωνας περιγράφει τον χώρο της ανθρώπινης δημιουργίας και συμμετοχής, διατυπώνοντας μια σύμπτωση μεταξύ του τόπου (φυσικών τόπων) και της χώρας, ωστόσο αναφέρει το τελευταίο

ως μια ξεχωριστή πραγματικότητα που πρέπει να συλληφθεί στην τομή, στο *χιάσμα*, του Είναι και του Γίνεσθαι. Αυτή η αποκάλυψη είναι δικαίωμα των ανθρώπινων τεχνουργημάτων, και συγκεκριμένα στο πλαίσιο του Πλάτωνα, τεχνουργήματα αποτελούσαν η ποίηση και η τέχνη.⁷⁴

Αναφέρει πως η *χώρα* είναι τόσο ο κοσμικός τόπος όσο και ο αφηρημένος χώρος, είναι επίσης και η ουσία των ανθρώπινων τεχνών. Στην αρχιτεκτονική, θα υποσκέλιζε την κοινή διάκριση μεταξύ του εσώκλειστου χώρου και του υλικού δοχείου. Κυρίως, θα αναφερόταν σε ένα "αόρατο έδαφος" που υπάρχει πέρα από τη γλωσσική ταυτότητα του Όντος και του Γίνεσθαι, των λέξεων και του κόσμου, του σημαίνοντος και του σημαινόμενου, ενώ ταυτόχρονα θα καθιστούσε δυνατή τη γλώσσα και τον πολιτισμό.⁷⁵

Επιπροσθέτως ο Juhani Pallasmaa στο βιβλίο του με τίτλο *The Eyes of the Skin* κάνει πολύ συχνή αναφορά στον Merleau-Ponty για να στηρίξει τις απόψεις του και να περιγράψει τη σχέση του κόσμου με το *σώμα*. Γράφει πως ο κόσμος αντικατοπτρίζεται στο *σώμα*, και το *σώμα* προβάλλεται στον κόσμο. Θυμόμαστε μέσα από τα σώματά μας τόσο όσο μέσα από το νευρικό μας σύστημα και το μυαλό μας. Με το παραπάνω τρόπο περιγράφει και ενστερνίζεται την έννοια του χιάσματος του Ponty.⁷⁶

Πώς όμως η έννοια του χιάσματος συνδέεται με την δημιουργία, την τέχνη και την αρχιτεκτονική; Το *χιάσμα* χρησιμοποιείται από τον ίδιο τον Merleau-Ponty για να περιγράψει την σχέση του δημιουργού με το έργο του και αντίστοιχα τη σχέση του έργου με τον παρατηρητή που το βιώνει.

Στο βιβλίο του *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, ο Merleau-Ponty προαναγγέλλει, όπως έγινε αναφορά και παραπάνω, την ύπαρξη της έννοιας του *χιάσματος* αναφερόμενος στη σχέση παρατηρητή-έργου τέχνης και αντίστροφα. Γράφει πως ένα μυθιστόρημα, ένα ποίημα, ένας πίνακας, ένα μουσικό κομμάτι είναι άτομα, δηλαδή όντα όπου δεν μπορεί κανείς να διακρίνει την έκφραση από το εκφρασμένο, που το νόημά τους είναι προσβάσιμο μόνο μέσω μιας άμεσης επαφής και που εξακτινώνουν τη σημασία τους χωρίς να εγκαταλείψουν τη χρονική και χωρική τους θέση. Υπ' αυτή ακριβώς την έννοια είναι το *σώμα* μας συγκρίσιμο με το έργο τέχνης. Είναι ένας κόμβος ζωντανών σημασιών και όχι ο νόμος ενός ορισμένου αριθμού συμμεταβαλλόμενων όρων.⁷⁷ Παρακάτω προσθέτει πως μάλλον με έργο τέχνης μπορεί να συγκριθεί το *σώμα* παρά με αντικείμενο φυσικής τάξης.⁷⁸

Ο Juhani Pallasmaa στο *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture* αναφέρεται στον Merleau-Ponty και στην έννοια του χιάσματος και στο πως ο καλλιτέχνης συνδέεται με το έργο του όπως συνδέεται, ο παρατηρητής του έργου καθώς το βιώνει. Κάνει λοιπόν αναφορά στον Cezanne και στην ανάλυση του Merleau-Ponty για το έργο του και τη σχέση του καλλιτέχνη με το ίδιο του το έργο. Γράφει πως σύμφωνα με τα λόγια του Merleau-Ponty

Βλέπουμε το βάθος, την ταχύτητα, την απαλότητα και τη σκληρότητα των αντικειμένων-ο Cezanne λέει ότι βλέπουμε ακόμη και τη μυρωδιά τους. Εάν ένας ζωγράφος επιθυμεί να

εκφράσει τον κόσμο, το σύστημα χρωμάτων του πρέπει να δημιουργήσει αυτό το αόρατο σύμπλεγμα εντυπώσεων, διαφορετικά η ζωγραφική του υπονοεί μόνο δυνατότητες, χωρίς να παράγει την ενόττητα.⁷⁹

Παρακάτω ο Pallasmaa κάνει τη σύνδεση της έννοιας του *χιάσματος* με την αρχιτεκτονική, γράφοντας πως η αυθεντικότητα μιας αρχιτεκτονικής εμπειρίας βασίζεται στην τεκτονική γλώσσα του κτιρίου και την κατανόηση της πράξης της οικοδόμησης στις αισθήσεις. Αντικρίζουμε, αγγίζουμε, ακούμε και μετράμε τον κόσμο με ολόκληρη την σωματική μας εμπειρία, και ο βιωματικός κόσμος οργανώνεται και αρθρώνεται γύρω από το κέντρο του σώματος. Η κατοικία μας είναι το καταφύγιο του σώματός μας, της μνήμης και της ταυτότητάς μας. Είμαστε σε συνεχή διάλογο και ανάδραση με, το περιβάλλον, σε βαθμό που είναι αδύνατο να αποκολληθεί η εικόνα του εαυτού από τη χωρική ύπαρξη.⁸⁰

Συνεχίζει αναφέροντας πως κατά τη διάρκεια της σχεδιαστικής διαδικασίας, ο αρχιτέκτονας σταδιακά εσωτερικεύει το τοπίο, το γενικό πλαίσιο, και τις λειτουργικές απαιτήσεις καθώς και το επινοημένο κτίριο του: η κίνηση, η ισορροπία και η κλίμακα γίνονται αισθητά ασυνείδητα μέσα από το σώμα σαν εντάσεις στο μυϊκό σύστημα και στις θέσεις του σκελετού και των εσωτερικών οργάνων. Καθώς το έργο αλληλοεπιδρά με το σώμα του παρατηρητή, η εμπειρία αντικατοπτρίζει τις σωματικές αισθήσεις του δημιουργού. Συνεπώς η αρχιτεκτονική είναι επικοινωνία του σώματος του αρχιτέκτονα απευθείας με το σώμα του παρατηρητή, ακόμα κι αν αυτός ο παρατηρητής έρθει αντιμέτωπος με το έργο αιώνες αργότερα. Ο Pallasmaa με αυτήν την τοποθέτηση εντάσσει το *χιάσμα* στη σχέση αρχιτέκτονα-έργου-παρατηρητή.⁸¹ Σε ένα άλλο σημείο του βιβλίου του αναφέρει πως όταν βιώνουμε ένα έργο τέχνης, μια περίεργη συναλλαγή λαμβάνει χώρα: το έργο προβάλλει την αύρα του, και εμείς προβάλλουμε τα ίδια μας τα συναισθήματα και τις αντιλήψεις στο έργο.⁸² Κλείνει αναφερόμενος στο *χιάσμα* και την αρχιτεκτονική γράφοντας:

Οι αλησμόνητες εμπειρίες της αρχιτεκτονικής, του χώρου, της ύλης και του χρόνου, συνυπάρχουν σε μία και μοναδική διάσταση, στη βασική υπόσταση του είναι, που εισχωρεί στη συνείδησή μας. Αναγνωρίζουμε τους εαυτούς μας μέσω αυτού του χώρου, αυτού του τόπου, αυτής της στιγμής, και αυτές οι διαστάσεις γίνονται υλικά της ίδιας μας της ύπαρξης. Η αρχιτεκτονική είναι η συμφιλίωση μεταξύ του εαυτού μας και του κόσμου, και αυτή η παρέμβαση λαμβάνει χώρα μέσα από τις αισθήσεις.⁸³

Στην Δυτική κουλτούρα, η όραση έχει θεωρηθεί ως η πιο ευγενής από τις αισθήσεις. Ήδη στην Κλασική εποχή ο Ηράκλειτος έγραψε πως "Τα μάτια είναι πιο ακριβείς μάρτυρες από τα αφτιά". Ο Πλάτωνας επίσης θεωρούσε την όραση σαν το σημαντικότερο δώρο της ανθρωπότητας.

Στην προαναφερόμενη έρευνά τους οι Τάτλα και Ράππη αναφέρουν πως στον Δυτικό κόσμο μέχρι τον Μεσαίωνα η διαμόρφωση του αστικού χώρου ήταν στενά συνδεδεμένη με τον τρόπο που το ανθρώπινο σώμα οικειοποιείτο το περιβάλλον του. Το πέρασμα όμως στην Αναγέννηση συνοδεύτηκε με την πρωτοκαθεδρία της όρασης πάνω από τις άλλες αισθήσεις και την ταυτόχρονη απώλεια της αμεσότητας και της ταυτότητας στη σχέση του ανθρώπου με τον χώρο του, καθώς και της πλαστικότητας στη διάπλαση του χώρου. Από την εποχή που ο Leon Battista Alberti έγραψε τα πρώτα βιβλία θεωρίας της τέχνης και της αρχιτεκτονικής στον Δυτικό κόσμο η τεχνική της προοπτικής απεικόνισης του χώρου έγινε εργαλείο της αρχιτεκτονικής σκέψης. Με αυτόν τον τρόπο τόσο στις καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις όσο και στην αρχιτεκτονική της Αναγέννησης το υποκείμενο μετετράπη σε αποστασιοποιημένο, ουδέτερο παρατηρητή μιας ρεαλιστικής εικόνας του ορατού κόσμου. Η ανακάλυψη της προοπτικής αναπαράστασης κατά την Αναγέννηση έκανε το μάτι το κέντρο του κόσμου.⁸⁴

Ο αρχιτέκτονας Juhani Pallasmaa στο βιβλίο του με τίτλο *The Eyes of the Skin* αναφέρεται στην κυριαρχία της όρασης και στην σύνδεσή της με την γνώση. Με σκοπό να αποδείξει αυτήν την κυριαρχία ανά τους αιώνες και να δείξει την επιρροή της αίσθησης της όρασης στην φιλοσοφία, αναφέρεται σε ένα κείμενο του Peter Sloterdijk ο οποίος γράφει πως τα μάτια είναι το οργανικό πρωτότυπο της φιλοσοφίας. Το μυστήριο τους είναι πως όχι μόνο μπορούν να δουν αλλά μπορούν να δουν τον εαυτό τους να βλέπει. Αυτό τους δίνει μια κυριαρχία σε σχέση με τα υπόλοιπα νοητικά όργανα. Ο Pallasmaa συνεχίζει κάνοντας και ο ίδιος αναφορά στην Αναγέννηση γράφοντας:

Κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, οι πέντε αισθήσεις ήταν κατανοητές από ένα ιεραρχικό σύστημα που ξεκινούσε από την υψηλότερη αίσθηση, την όραση, στην κατώτερη, δηλαδή την αφή. Το αναγεννησιακό σύστημα των αισθήσεων σχετιζόταν με την εικόνα του κοσμικού σώματος: δηλαδή, η όραση συσχετιζόταν με το φως και την φωτιά, η ακοή με τον αέρα, η όσφρηση με τον ατμό, η γεύση με το νερό και η αφή με τη γη.⁸⁵

Οι Τάτλα και Ράππη προσθέτουν παρακάτω για τη Μοντέρνα αρχιτεκτονική και την άμεση σχέση της με την αίσθηση της όρασης. Γράφουν πως στον εικοστό αιώνα η μοντέρνα αισθητική θεώρηση του αστικού χώρου, δομημένη στη θεμελιακή διαφορά ανάμεσα στο νου και στο σώμα ή στον άνθρωπο και στη φύση που εγκαθυδρύνεται από το Descartes, καθώς και στην έννοια του αδιάφορου ενδιαφέροντος του Kant, δίνει προτεραιότητα στην όραση, που θεωρείται ως άμεση προέκταση της σκέψης. Όπως αναφέρει ο Merleau-Ponty στο έργο του "Το Μάτι και το Πνεύμα", ο Descartes στο έργο του Διοπτρική αποφασίζει να αποδεσμεύσει τη σκέψη από το ορατό. Το εγχείρημα αυτό αποτελεί την σύνοψη μιας σκέψης "η οποία δεν θέλει πλέον να κατοικεί στο ορατό και αποφασίζει να το αναδομήσει σύμφωνα με το μοντέλο που η ίδια επινοεί".⁸⁶

Ο Pallasmaa αναφέρει στο ίδιο βιβλίο πως η κυριαρχία της όρασης και η

καταπίεση των υπόλοιπων αισθήσεων τείνουν να μας οδηγούν στην απομόνωση. Και ύστερα κάνει αναφορά και εκείνος στην Μοντέρνα αρχιτεκτονική γράφοντας πως:

Το γεγονός ότι το μοντέρνο ιδίωμα δεν ήταν ποτέ γενικά ικανό να διαπεράσει την επιφάνεια του δημοφιλούς γούστου και αξιών οφείλεται στην μονόπλευρη διανοητική και οπτική έμφασή της. Ο μοντέρνος σχεδιασμός γενικά έχει φιλοξενήσει τη νόηση και το μάτι, αλλά έχει αφήσει άστεγο το σώμα και τις άλλες αισθήσεις, καθώς και τις μνήμες μας, την φαντασία μας και τα όνειρα μας.⁸⁷

Ο Pallasmaa κάνει αναφορά στον Merleau-Ponty στην συνέχεια και αναφέρει την σφοδρή κριτική που έκανε ο φιλόσοφος στο σκεπτικό καθεστώς της Καρτεσιανής προοπτικής και τα προνόμια ενός ανιστορικού, αδιάφορου, ασώματου υποκειμένου εντελώς εκτός του κόσμου. Συνεχίζει αναφερόμενος στο φιλοσοφικό έργο του Merleau-Ponty το οποίο επικεντρώνεται στην αντίληψη γενικά και στην όραση συγκεκριμένα. Αλλά αντί για το Καρτεσιανό μάτι του εξωτερικού παρατηρητή, η αίσθηση της όρασης του Merleau-Ponty είναι μια ενσώματη όραση η οποία ενσαρκώνει μέρος της "σάρκας του κόσμου". Ο φιλόσοφος είδε μια ωσμωτική σχέση μεταξύ του εαυτού και του κόσμου-αλληλοδιεισδύουν και αμοιβαία ορίζουν το ένα το άλλο- και έδωσε έμφαση στο συγχρονισμό και την αλληλεπίδραση των αισθήσεων.⁸⁸

Επιπροσθέτως, η κυριαρχία της αίσθησης της όρασης υπάρχει ξεκάθαρα στα κείμενα του Μοντέρνου κινήματος. Δηλώσεις του Le Corbusier, όπως "Υπάρχω στη ζωή μόνο αν μπορώ να δω" ή "Ο άνθρωπος κοιτάζει το δημιούργημα της αρχιτεκτονικής με τα μάτια του, που βρίσκονται 5 πόδια και 6 ίντσες πάνω από το πάτωμα" και "Η αρχιτεκτονική είναι ένα πλαστικό πράγμα. Ενώω "πλαστικό" ότι έχει ιδωθεί και μετρηθεί από τα μάτια", κάνουν πολύ ξεκάθαρο το προνόμιο του ματιού στην θεωρία του Μοντέρνου.

Στο ίδιο πλαίσιο της κυριαρχίας της όρασης έχει αναπτυχθεί και η πολεοδομία. Ο Pallasmaa αναφέρει στο βιβλίο του αυτό είναι ξεκάθαρο ήδη από την Αναγέννηση έως τις φανξιοναλιστικές αρχές της πολεοδομίας που αντικατοπτρίζουν την "οπτική υγιεινή". Συγκεκριμένα, γράφει, πως η σύγχρονη πόλη είναι η πόλη του ματιού ολοένα και περισσότερο, αποκομμένη από το σώμα μέσα μία γρήγορη μηχανική κίνηση, ή μέσα από την εναέρια κίνηση ενός αεροπλάνου. Η διαδικασία του σχεδιασμού έχει ευνοήσει το ιδεαλιστικό και ασώματο καρτεσιανό μάτι του ελέγχου και της αδιαφορίας.⁸⁹

Στην μελέτη τους οι Τάτλα και Ράπτη κάνουν αναφορά στον Le Corbusier και τη σχέση της όρασης με την Μοντέρνα πολεοδομία. Αναφέρουν πως η σύλληψη της *Ville Contemporaine* από τον ίδιο το 1922 με τους είκοσι τέσσερις καρτεσιανούς ουρανοξύστες στη θέση του θρησκευτικού κέντρου της παραδοσιακής Δυτικής πόλης, αποτελεί χαρακτηριστική εφαρμογή στον αστικό χώρο αυτής της αντίληψης. Επίσης κάνουν αναφορά στο *Vers une architecture* (1923) όπου ο Le Corbusier στο κεφάλαιο "Μάτια που δεν βλέπουν" συνδέει την όραση με την διανοητική ευχαρίστηση που είναι προνόμιο του "πολιτισμένου" ανθρώπου και την προκαλούν απλές μαθηματικές αναλογίες και κανονικά γεωμετρικά σχήματα. Σύμφωνα με τον Le Corbusier, γράφουν, το ωραίο στην αρχιτεκτονική βασίζεται στην ικανοποίηση του νου που προκαλείται από την χρησιμότητα και την οικονομία καθώς και από τα απλά γεωμετρικά σχήματα, όπως είναι οι κύβοι, οι

σφαίρες, οι κύλινδροι, οι κώνοι κλπ. Κλείνουν γράφοντας πως η τάξη και η ενότητα που επιτυγχάνονται πάνω σε αυτή τη βάση μέσω των νόμων των μαθηματικών συναρπάζουν και ικανοποιούν τις οπτικές μας αισθήσεις στο μέγιστο βαθμό, όπως θα έλεγε ο Le Corbusier.⁹⁰

Συνεχίζοντας την αναφορά τους στον Le Corbusier και τη σχέση του με την όραση γράφουν πως κατά τον παραπάνω αρχιτέκτονα ο Παρθενώνας είναι ωραίος γιατί ικανοποιεί την όρασή μας ως προέκταση ενός καρτεσιανού αφηρημένου, μαθηματικού προτύπου που υπηρετεί τη χρησιμότητα και την οικονομία, χωρίς να γεννιέται από αυτές, ενώ ανακαλεί την έννοια της μαθηματικής αρμονίας του νεοκλασικισμού.⁹¹ Οι ίδιες τονίζουν πως η προτεραιότητά της όρασης σε σχέση με τις άλλες αισθήσεις και η άμεση σύνδεσή της με τη γνώση, έχουν βαθιές ρίζες στον Δυτικό πολιτισμό. Αναφέρουν πως ήδη ο Πλάτων στον Τίμαιο στηρίζει πως η όραση έχει ως τελικό αίτιο την παρατήρηση των ουράνιων κινήσεων ώστε να είναι δυνατή η προσαρμογή της ανθρώπινης διάνοιας σε αυτές, η γνώση του χρόνου και του αριθμού, καθώς και η κατάκτηση της φιλοσοφίας, του μέγιστου αγαθού που χάρισε ο άνθρωπος.⁹²

Όπως προαναφερθήκαμε σε προηγούμενα κεφάλαια, ο Merleau-Ponty απορρίπτει την αντιδιαστολή υποκειμένου και αντικειμένου, όπως έχει καθιερωθεί από την παραδοσιακή φιλοσοφία, και άρει την διαχωριστική γραμμή ανάμεσά τους. Οι Τάτλα και Ράππη, γράφουν πως σύμφωνα με τον Merleau-Ponty στο πλαίσιο της παραδοσιακής φιλοσοφίας η μεταβολή των πραγμάτων σε αντικείμενα συγκαλύπτει την συμμετοχή του θεατή στον ίδιο με εκείνα κόσμο και διαστρεβλώνει τη σχέση τους, καθιστώντας την αποκλειστικά νοητική, με σκοπό να υποτιμήσει τον σπουδαίο ρόλο της ορατότητας, γεγονός που έχουμε ήδη διαπιστώσει.⁹³ Εγκαταλείποντας λοιπόν αυτήν την πόλωση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, ο Merleau-Ponty θα αντιτάξει ότι η νόηση έρχεται μέσα από το είναι. Ως κέντρο του κόσμου θα ορίσει το σώμα, όπως αναφέρουμε και παραπάνω και θα δώσει μεγάλη βαρύτητα στις υπόλοιπες αισθήσεις. Συνεχίζοντας, οι ίδιες, κάνοντας αναφορά για άλλη μια φορά στα λόγια του Merleau-Ponty γράφουν πως είμαστε δεμένοι με τον κόσμο ως σωματικά όντα. Πριν να καταφέρουμε να σκεφτούμε, υπάρχουμε ως σώματα στον κόσμο, ενώ η αίσθηση της όρασης έχει την κυρίαρχη θέση στην επαφή αυτή, το βλέμμα είναι η γέφυρα μας με τον κόσμο.⁹⁴

Από τα παραπάνω έγινε ξεκάθαρη η υπεροχή της όρασης στην παραδοσιακή φιλοσοφία και στην Μοντέρνα αρχιτεκτονική. Από την άλλη μεριά, ο Pallasmaa κάνει αναφορά στην αίσθηση της υλικότητας που διέθετε το έργο του Le Corbusier. Γράφει λοιπόν πως:

Ο Le Corbusier είχε μια απίστευτη αίσθηση της υλικότητας, της πλαστικότητας και της βαρύτητας, τα οποία παραπάνω προστάτεψαν την αρχιτεκτονική του από το να γίνει αισθητηριακά μειωτική. Παρά τα καρτεσιανά οροκεντρικά ξεπάσματα του, το χέρι είχε τόσο φετιχιστικό ρόλο όσο και το μάτι στο έργο του. Το ενεργητικό στοιχείο της αφής είναι πολύ έντονο στα σκίτσα και τις ζωγραφιές του Le Corbusier, και αυτή η απτική αισθητικότητα ενσωματώνεται στην θεώρηση του για την αρχιτεκτονική. Παρ' όλ' αυτά, η μειωτική κλίση γίνεται ολέθρια στα αστικά του έργα.⁹⁵

Τέλος ο Pallasmaa σε μια προσπάθεια του να επιστήσει την προσοχή μας στην αισθητηριακότητα και την εστίασή μας στις υπόλοιπες αισθήσεις, πέρα από την όραση, κάνει αναφορά στα φυσικά υλικά. Αναφέρει πως η επιπεδότητα των σημερινών κατασκευών δυνάμυνεται από την αδύναμη αίσθηση της υλικότητας. Τα φυσικά υλικά, όπως η πέτρα, το τούβλο και το ξύλο, αφήνουν το βλέμμα μας να διαπεράσει την επιφάνειά τους και μας επιτρέπουν να βεβαιωθούμε για την αλήθεια της ύλης. Τα φυσικά υλικά εκφράζουν την ηλικία τους, όπως την ιστορία της προέλευσής τους και την ιστορία της χρήσης τους από τον άνθρωπο.⁹⁶

Η λύση για την αποσύνδεση της αντίληψης από την υπεροχή του ματιού, γράφει ο ίδιος, ίσως έρχεται μέσα από την απελευθέρωση του πόθου του ματιού για έλεγχο και δύναμη, είναι ακριβώς η μη εστιασμένη οπτική των καιρών μας που είναι ξανά ικανή στο άνοιγμα για νέα αισθητά της σκέψης. Η απτική εμπειρία είναι σαν να εισχωρεί στο οπτικό καθεστώς ξανά, μέσα από το από παρόν της μοντέρνας οπτικής φαντασίας. Θα πρέπει να ξεκινήσουμε να ανακαλύπτουμε τις ξεχασμένες μας αισθήσεις, να γνωρίσουμε την αισθητηριακότητα. Αυτή η γνώση είναι σθεναρά προβαλλόμενη από πολλούς αρχιτέκτονες στον κόσμο σήμερα, που προσπαθούν να ξανά-αιθητοποιήσουν την αρχιτεκτονική μέσα από την αίσθηση της υλικότητας και απτότητας, της υφής και του βάρους, την πυκνότητα του χώρου και του πραγματωμένου φωτός.⁹⁷

Όλα τα παραπάνω είναι απόρροια της επιρροής του Pallasmaa από την φιλοσοφία του Merleau-Ponty καθώς ο ίδιος υποστηρίζει πως η ενότητα και η ποικιλότητα των αισθήσεων είναι αλήθειες της ίδιας τάξης. Επίσης αναφέρει πως θα ήταν αντιφατικό να πούμε ότι η αφή δεν διαθέτει χωρικότητα, και είναι *a priori* αδύνατο να αγγίξουμε χωρίς να αγγίζουμε μέσα στο χώρο, εφόσον η εμπειρία μας είναι η εμπειρία ενός κόσμου.⁹⁸

Για να περιγράψει τη σημαντικότητα των άλλων αισθήσεων σε σχέση με την όραση κάνει αναφορά στον εκ γενετής τυφλό άνθρωπο, ο οποίος κάνει εγχείριση καταρράκτη και βρίσκει την όρασή του. Η εμπειρία αυτών των ανθρώπων δεν απέδειξε ποτέ ούτε και θα μπορούσε ποτέ να αποδείξει ότι ο χώρος για εκείνους αρχίζει με την όραση. Προκειμένου να διακρίνει με την όραση κάτι στρογγυλό από ένα ορθογώνιο, πρέπει να ακολουθήσει με τα μάτια του το περίγραμμα του σχήματος, όπως θα έκανε με το χέρι του, και έχει πάντα την τάση να πιάσει τα αντικείμενα που του παρουσιάζονται στο βλέμμα του. Μετά από αυτά μπαίνει στη διαδικασία να ερωτηθεί μήπως η εμπειρία δεν προετοιμάζει για την αντίληψη του χώρου. Η χειρονομία της κίνησης του χεριού προς το αντικείμενο προϋποθέτει ότι η αφή ανοίγει προς ένα περιβάλλον τουλάχιστον ανάλογο με το περιβάλλον των οπτικών δεδομένων. Τα γεγονότα δείχνουν προπαντός ότι η όραση είναι τίποτα χωρίς μια ορισμένη χρήση του βλέμματος.⁹⁹

Τα παραπάνω δείχνουν ότι κάθε αισθητήριο όργανο διερευνά το αντικείμενο με τον τρόπο του, ότι προβαίνει σε ένα ορισμένο τύπο σύνθεσης, αλλά δεν μπορούμε να αρνηθούμε την αφή στην χωρικότητα. Ο Pallasmaa γράφει παρακάτω για τη σχέση της όρασης με την αφή και υποστηρίζει πως η όραση δεν θα επικοινωνούσε ποτέ απευθείας με την αφή, όπως επικοινωνεί στον κανονικό ενήλικο, αν η αφή, ακόμα και τεχνητά απομονωμένη, δεν ήταν οργανωμένη με τέτοιον τρόπο ώστε να καθιστά δυνατές τις συσπάρξεις. Τα γεγονότα όχι μόνο δεν αποκλείουν την ιδέα ενός απτικού χώρου

αλλά, αντίθετα, αποδεικνύουν ότι υπάρχει ένας χώρος τόσο αυστηρά απτικός, ώστε οι αρθρώσεις του δεν είναι κατ' αρχάς και ούτε θα είναι ποτέ σε σχέση συνωνυμίας με τις αρθρώσεις του οπτικού χώρου.¹⁰⁰

*Οι αισθήσεις διακρίνονται μεταξύ τους και διακρίνονται από την εννόηση, καθόσον η καθεμιά τους φέρει μαζί της μια δομή του είναι που δεν είναι ποτέ ακριβώς μεταθέσιμη. Και αυτό μπορούμε να το αναγνωρίσουμε επειδή απορρίψαμε την τυποκρατία της συνείδησης και καταστήσαμε το σώμα υποκείμενο της αντίληψης.*¹⁰¹

Οι αισθήσεις επικοινωνούν μεταξύ τους αλλά και διακρίνονται μεταξύ τους καθώς ο Merleau-Ponty απορρίπτει την νοησιарχία και τον καρτεσιανό ορθολογισμό και βάζει το σώμα στο κέντρο της συνείδησης.

Οι έντεκα φαινομενολογικές Ζώνες της Αρχιτεκτονικής εμπειρίας του Steven Holl —

Στο βιβλίο με τίτλο *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* το οποίο πρώτη φορά δημοσιεύθηκε σαν διατριβή στο περιοδικό *A&U* το 1994, οι τρεις συγγραφείς του Steven Holl, Alberto Perez-Gomez και Juhani Pallasmaa μέσα από τρία ξεχωριστά κείμενα μπαίνουν στη διαδικασία να εξηγήσουν τον ρόλο που παίζει η αντίληψη και η φαινομενολογία στην αρχιτεκτονική. Επιπροσθέτως το αρχιτεκτονικό έργο του Steven Holl αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα της αρχιτεκτονικής και μπορεί να θεωρηθεί πως σαν έργο ερμηνεύει τη θεωρεία του Merleau-Ponty.

Ο Steven Holl αναφέρει πως το *Questions of Perception: A Phenomenology of Architecture* οδηγεί την σκέψη του σε πιο γενικούς όρους. Αντί να εστιάζει σε ξεχωριστά έργα που έχουν βάση μια ιδέα, το *Questions of Perception* παρουσιάζει μια γενική περίπτωση. Αυτό το επιχείρημα ερευνάται στις "Φαινομενολογικές ζώνες", τις οποίες τις χρησιμοποιεί και εφαρμόζει στην αρχιτεκτονική του. Ο ίδιος "όντας αποστασιοποιημένος από την καρτεσιανή καθαρότητα και σαφήνεια που διέπουν τη μορφή και τη σχέση των χώρων στη μοντέρνα αρχιτεκτονική"¹⁰² προτείνει "έντεκα φαινομενολογικές ζώνες" της αρχιτεκτονικής εμπειρίας, όπως τις αναφέρει ο ίδιος στο βιβλίο. Αυτές είναι οι παρακάτω: "η περιπλεγμένη εμπειρία: η συγχώνευση του αντικειμένου με το πεδίο", "ο προοπτικός χώρος: ατελής αντίληψη", "το χρώμα", "φως και σκιά", "χρονική διάρκεια και αντίληψη", "το νερό", "ο ήχος", "το απτικό πλαίσιο", "οι αναλογίες", "η κλίμακα και η αντίληψη" και τέλος "οι φαινομενολογικές ζώνες ως οργανωτικός παράγοντας του αρχιτεκτονικού χώρου". Για παράδειγμα, στην πρώτη ζώνη, αναλύεται το πώς βιώνουμε την αρχιτεκτονική σε εν μέρη όψεις. Ενώ άλλες ζώνες, όπως "ο προοπτικός χώρος", "το χρώμα", και το "φως και σκιά" είναι γενικές κατηγορίες που πλαισιώνουν τις φαινομενολογικές εμπειρίες της αρχιτεκτονικής.

Ο Holl γράφει πως η αρχιτεκτονική, πιο πολύ από όλες τις άλλες μορφές τέχνης, περιλαμβάνει την αμεσότητα των αισθητηριακών μας αντιλήψεων. Το πέρασμα του χρόνου, το φως, η σκιά και η διαφάνεια, τα χρώματα, η υφή και η λεπτομέρεια όλα συμμετέχουν σε μια ολοκληρωμένη αρχιτεκτονική εμπειρία. Μόνο η αρχιτεκτονική μπορεί να ξυπνήσει όλες τις αισθήσεις - όλη την πολυπλοκότητα της αντίληψης. Το κτίριο, αναφέρει, μιλά μέσα από την σιωπή των φαινομένων της αντίληψης. Για τον Holl, τα ερωτήματα αρχιτεκτονικής αντίληψης αποτελούν την βάση των ερωτημάτων *πρόθεσης*.¹⁰³ Από τα παραπάνω γίνεται ήδη ξεκάθαρο το πως ο Steven Holl εντάσσει στις απόψεις του τη θεωρία του Merleau-Ponty. Χρησιμοποιώντας έννοιες όπως η *προθετικότητα* του φιλόσοφου, ή βάζοντας ως θέμα ανάλυσης την αισθητηριακότητα στα υλικά. Στη συνέχεια θα γίνει αναλυτική αναφορά στις "έντεκα φαινομενολογικές ζώνες" του Steven Holl, παράλληλα με την ανάλυσή τους και τη σχέση που έχουν με τη θεωρεία του Merleau-Ponty.

ΠΕΡΙΠΛΕΓΜΕΝΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ: Η ΣΥΓΧΩΝΕΥΣΗ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΜΕ ΤΟ ΠΕΔΙΟ

Η πρώτη ζώνη περιγράφει αυτό που προαναφέρθηκε παραπάνω στο κεφάλαιο της όρασης, για την απελευθέρωση από την κυριαρχία της μέσω της απώλειας της εστίασης. Πιο συγκεκριμένα ο Steven Holl κάνει καθαρή αναφορά στον Merleau-Ponty αναφέροντας πως ο φιλόσοφος περιέγραψε μια "ενδιάμεση" πραγματικότητα ή ένα "πεδίο στο οποίο είναι ευρέως πιθανό να έρθουν όλα τα πράγματα κοντά". Πέρα από την φυσικότητα και την πρακτικότητα των αρχιτεκτονικών αντικειμένων, η περιπεπλεγμένη εμπειρία δεν είναι ένα μέρος πραγμάτων, δραστηριοτήτων και γεγονότων, αλλά κάτι πολύ πιο ακαθόριστο και άυλο, το οποίο αναδύεται από το συνεχόμενο ξεδίπλωμα αναδιπλωμένων χώρων, υλικών και λεπτομερειών. Η "ενδιάμεση πραγματικότητα" του Merleau-Ponty είναι μάλλον ανάλογη με το σημείο που μεμονωμένα στοιχεία αρχίζουν να χάνουν την καθαρότητά τους, το σημείο που τα αντικείμενα γίνονται ένα με το τοπίο.¹⁰⁴

Στη συνέχεια ο Holl, αναφερόμενος στην έκφραση της αρχιτεκτονικής "ιδέας" κάνει ξεκάθαρη αναφορά στον Merleau-Ponty και στην απόρριψη της πολιτικής αντιδιαστολής του υποκειμένου και αντικειμένου, ή της συνείδησης και του κόσμου, όπως αυτή αναπτύσσεται από την παραδοσιακή φιλοσοφία. Γράφει σχετικά: *Η έκφραση της πηγαίας "ιδέας" είναι ένα μείγμα του αντικειμενικού και υποκειμενικού. Αυτό "σημαίνει πως η εννοιολογική λογική που οδηγεί το σχεδιασμό έχει ένα ενδο-αντικειμενικό σύνδεσμο στα ερωτήματα της απόλυτης του αντίληψης."*¹⁰⁵

Για να στηρίξει την άποψή του ο Holl δίνει ένα παράδειγμα, γράφει λοιπόν πως όταν καθόμαστε σε ένα γραφείο μέσα σε ένα δωμάτιο δίπλα σε ένα παράθυρο, η μακρινή θέα, το φως από το παράθυρο, το υλικό του πατώματος, το ξύλο του γραφείου και η γόμα στο χέρι ξεκινούν να ενώνονται όλα μαζί αντιληπτικά. Αυτή η αναδίπλωση του προσκηνίου, του δεύτερου πλάνου και της απομακρυσμένης όρασης είναι κριτικό ζήτημα στην δημιουργία του αρχιτεκτονικού χώρου. Πρέπει να θεωρούμε τον χώρο, το φως, το χρώμα, τη γεωμετρία, την λεπτομέρεια, και το υλικό ως ένα πειραματικό συνεχές. Αν και μπορούμε να αποσυναρμολογήσουμε αυτά τα στοιχεία και να τα μελετήσουμε ξεχωριστά κατά την σχεδιαστική διαδικασία, γίνονται ένα στην τελική κατάσταση, και τελικά δεν μπορούμε να σπάσουμε την αντίληψη σε μια συλλογή από απλές γεωμετρικές, δράσεις ή αισθήσεις.¹⁰⁶

Ο Merleau-Ponty έχει γράψει για τα παραπάνω δίνοντας τη έννοια της λέξης βλέπω: *Βλέπω σημαίνει εισέρχομαι σε ένα σύμπαν όντων τα οποία δείχνονται, και δεν θα δείχνονταν αν δεν μπορούσαν να κρυφτούν τα μεν πίσω από τα δε ή πίσω από μένα. Με άλλα λόγια: κοιτάζω ένα αντικείμενο σημαίνει να το κατοικήσω και από εκεί να συλλάβω όλα τα άλλα πράγματα σύμφωνα με την πλευρά που στρέφουν προς εκείνο. [...] Έτσι κάθε αντικείμενο είναι ο καθρέφτης όλων των άλλων.*¹⁰⁷

Η προαναφερθείσα άποψη του Steven Holl υποδηλώνει και μία αναφορά στις έννοιες του χιάσματος και της σάρκας που εισάγει ο φιλόσοφος καθώς όλα αυτά που αναφέρονται, περιγράφουν μια αναστρεψιμότητα ανάμεσα στο πνεύμα και τον κόσμο, στο υποκείμενο και το αντικείμενο.

ΠΡΟΟΠΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ: ΑΤΕΛΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗ

Στην δεύτερη ζώνη ο Steven Holl αναλύει τον προοπτικό χώρο και την σημαντικότητα του όσο αφορά την αντίληψη. Γράφει πως πλησιάζοντας μια πόλη από τον ουρανό, η πρώτη μας εντύπωση δεν είναι πλέον η μετωπική προοπτική. Δεν υπάρχει καμία είσοδος της πόλεως, ή γέφυρα που πρέπει να περάσουμε και κάποια πιθανή στροφή του αεροπλάνου προσφέρει πολλαπλές οπτικές προοπτικές. Αν πλησιάσουμε την πόλη με ένα γρήγορο τρένο, ο ορίζοντας μας είναι ξαφνικά ανεστραμμένος καθώς φτάνουμε σε μια υπόγεια αποβάθρα, από την οποία θα αναδυθούμε με μια οριζόντια άνοδο από τις σκάλες ενός μοντέρνου σταθμού μετρό. Αυτές οι χωρικές εμπειρίες έχουν αβέβαιο τέλος. Μορφοποιούν ένα δικτυο αλληλεπικαλυπτόμενων προοπτικών. Ο παλιές συνθήκες της γραμμικής προοπτικής με τα σημεία φυγής και τη γραμμή του ορίζοντα, εξαφανίζονται πίσω μας καθώς η μοντέρνα ζωή της πόλης παρουσιάζει πολλαπλούς ορίζοντες, αιωρούμενους ορίζοντες και πολλαπλά σημεία φυγής.¹⁰⁸

Ο Merleau-Ponty έχει γράψει για την προοπτική στην Φαινομενολογία της Αντίληψης: *Ο ορίζοντας είναι εκείνο που εξασφαλίζει την ταυτότητα του αντικείμενου στην πορεία της εξερεύνησης, είναι το συσχετικό της εγγύς δύναμης την οποία διατηρεί το βλέμμα μου πάνω στα αντικείμενα που διέτρεξε μόλις τώρα και έχει ήδη πάνω στις νέες λεπτομέρειες που πρόκειται να ανακαλύψει. [...] Άρα η δομή αντικείμενο- ορίζοντας, δηλαδή η προοπτική, δεν με ενοχλεί όταν θέλω να δω το αντικείμενο: μπορεί να είναι το μέσο που έχουν τα αντικείμενα για να απομακρύνονται, αλλά είναι και το μέσο που έχουν για να αποκαλύπτονται.*¹⁰⁹

Ο Holl συνεχίζει στο κεφάλαιό του αναφέροντας πως μέσα στο πειραματικό συνεχές του περιπελεγμένου χώρου αντιλαμβανόμαστε διαφορετικά αντικείμενα και πεδία ως ένα "όλο". Η εμπειρία μιας πόλης μπορεί να είναι όμως προοπτική, κομματιασμένη, ανολοκληρή. Αυτή η εμπειρία - σε αντίθεση με την στατική εικόνα - αποτελείται από μερικές όψεις μέσα στην οργάνωση της πόλης, που προσφέρουν μια διαφορετική συμμετοχή ή έρευνα σε σχέση με την "bird's eye view", που συνήθως χρησιμοποιείται από τους αρχιτέκτονες. Η αντίληψή μας εξελίσσεται ως μια σειρά από αλληλεπικαλυπτόμενες αστικές προοπτικές, που ξεδιπλώνονται σύμφωνα με τη γνώια και την ταχύτητα της κίνησης. Ενώ θα μπορούσαμε να αναλύσουμε την κίνησή μας σύμφωνα με μια συγκεκριμένη τροχιά σε συγκεκριμένη ταχύτητα, δεν μπορούμε ποτέ να απαριθμήσουμε όλες τις πιθανές όψεις. Οι μερικώς περιγραφόμενες τροχιές μέσα στις γεωμετρίες της πόλης παραμένουν αμφίβολες, αλλάζοντας συνεχώς. Μια σειρά όψεων από ένα στατικό σημείο στρώνεται πάνω σε προοπτικές παράλληλα με τον οριζόντιο, παράλληλο ή κάθετο άξονα κίνησης. Καμία όψη κτιρίου ή αστικού τοπίου δεν μπορεί να ολοκληρωθεί, καθώς η αντίληψη ενός κτισμένου έργου αλλάζει σε σχέση με την αντιπαραβολή του με τα στερεά, τα κενά, τον ουρανό και τον δρόμο.

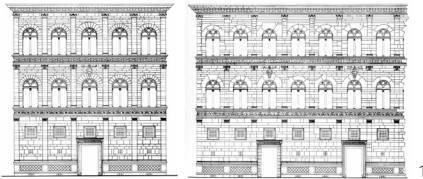
110

Μέσα από τη φαινομενολογική μελέτη των πόλεων, υπάρχουν τρόποι να ενσωματώσουμε αυτήν την ατελή προοπτική εμπειρία του χώρου μέσα στην αρχιτεκτονική όραση και επιπόηση. Ο Steven Holl λοιπόν προτείνει την κατασκευή

αστικών χώρων βασισμένη σε αντιληπτικές αρχές, επιτρέποντας κίνηση ανάμεσα στα απόλυτα της αρχιτεκτονικής πρόθεσης και στο ακαθόριστο του αστικού συνόλου.

111

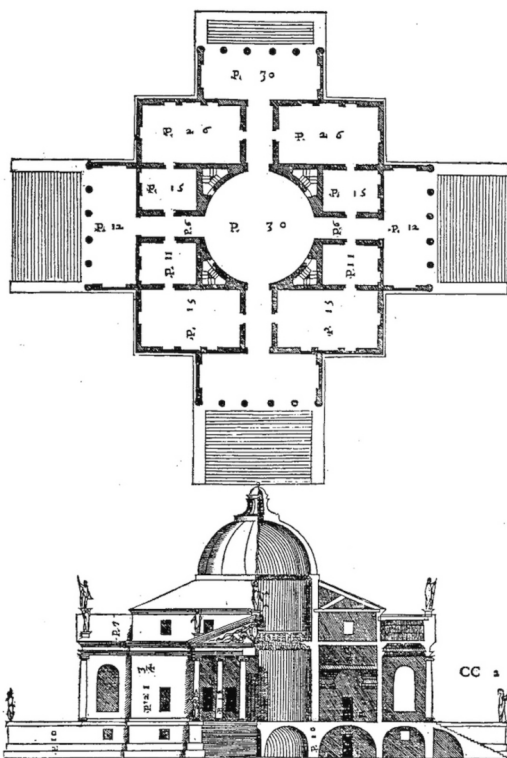
Είναι ξεκάθαρο από τα παραπάνω πως η αντίληψη της προοπτικής από τον Holl έρχεται σε αντίθεση με την προοπτική της Αναγέννησης. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης θα τελειοποιηθεί η προοπτική σε μαθηματική πλέον βάση ως κεντρική προοπτική και θα γίνει αναγωγή των αναλογιών με σημείο αναφοράς το ανθρώπινο σώμα, σε ένα κορυφαίο και γενικό σύστημα ερμηνείας τόσο του κόσμου όσο και της καλλιτεχνικής δημιουργίας¹¹². Η συμμετρία και οι αρμονικές αναλογίες αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά σχεδιασμού και τα κτίρια της Αναγέννησης αποκτούν τον όγκο και την ισορροπία των τριών διαστάσεων - ύψους, πλάτους, μήκους - που προσφέρουν μια ανθρωποκεντρική προοπτική. Χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων της Αναγέννησης αποτελούν το Palazzo Rucellai του Leon Battista Alberti στην Φλωρεντία (Εικόνες 1,2), η Villa Rotonda (Εικόνες 3,4) του Andrea Palladio στη Vicenza (1550 μ. Χ.), ο ναός του San Francesco (Εικόνες 5,6) του Leon Battista Alberti (1446 μ. Χ.). Τέλος ο καθεδρικός ναός της Φλωρεντίας (Εικόνες 7,8) όπου ο τρούλος του με διάμετρο 42 μέτρα διαμορφώθηκε από τον Filippo Brunelleschi (1420-1434 μ. Χ.) αποτελεί το πρώτο κορυφαίο μνημείο της Αναγέννησης. Όλα τα παραπάνω έργα εκφράζουν την προοπτική της Αναγέννησης, όπου η συμμετρία και οι αρμονικές αναλογίες κυριαρχούν, υποδηλώνοντας ως κέντρο της δημιουργίας τον άνθρωπο.



1



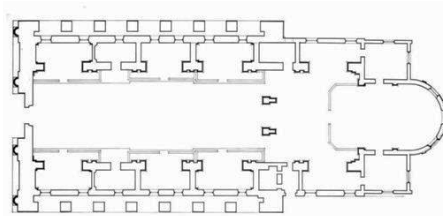
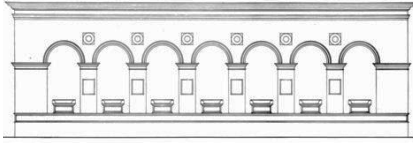
2



3



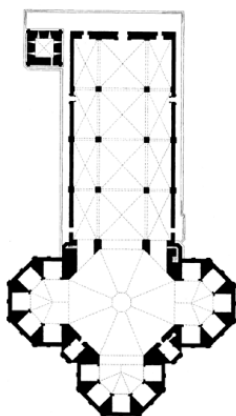
4



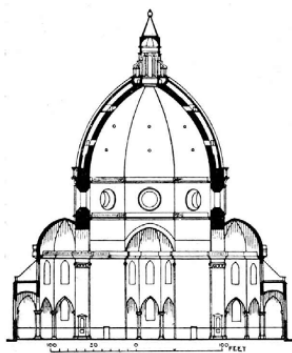
5



6



Pianta



SECTION OF THE DUOMO, FLORENCE.

Struttura

7



8

Αντιθέτως, η προοπτική του χώρου όπως την αντιλαμβάνεται ο Holl μεταβάλλεται, ξεδιπλώνεται, αλλάζει σύμφωνα με την γωνία και την κίνηση, δεν έχει μια συμμετρική όψη αλλά πολλαπλές. Αυτό είναι εμφανές στα έργα του αρχιτέκτονα, και ιδιαίτερα στο έργο του για το Milan Porta Vittoria του 1986 (Εικ. 9-12). Σε αυτό το έργο του παρουσιάζεται η διαδικασία αστικού σχεδιασμού μέσω της εφαρμογής μιας σειράς σχεδίων προοπτικής μερικής προβολής, τα οποία σχεδιάστηκαν a priori και μετατράπηκαν σε θραύσματα κατόψεων. Αυτά τα θραύσματα αργότερα συναρμολογήθηκαν σε ένα ολοκληρωμένο αστικό σχέδιο, σύμφωνα με την ιδέα μιας φυγόκεντρης κίνησης.¹¹³



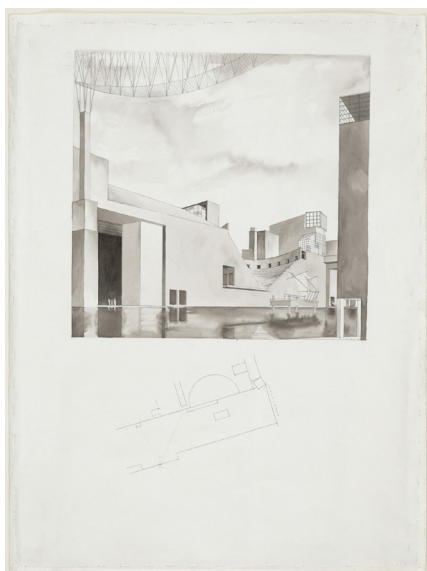
9



10



11



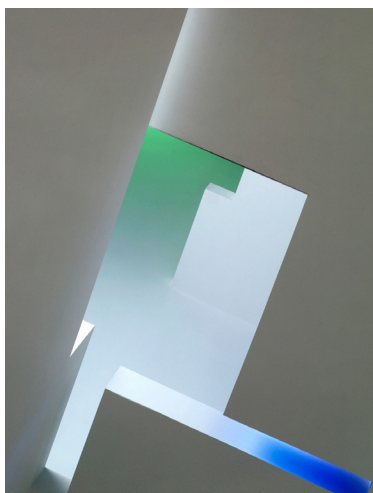
12

ΧΡΩΜΑ

Η απροσδιοριστία είναι το κύριο χαρακτηριστικό του χρώματος. Η αντίληψη του χρώματος δεν μπορεί να εξηγηθεί αποκλειστικά από τους νόμους της κυματικής και την φυσική λειτουργία της όρασης. Η περίσταση, το κλίμα, και η κουλτούρα μπορούν να καθορίσουν την χρήση και την επακόλουθη εμπειρία του χρώματος. Ο Steven Holl δίνει ένα παράδειγμα με σκοπό την επεξήγηση του παραπάνω. Γράφει για το έντονο μεξικάνικο φως του ήλιου στους δρόμους του San Miguel de Allende και την πανταχού παρούσα σκόνη, που έρχονται σε αντίθεση με την τοπική χρήση των φωτεινών κίτρινων, πορτοκαλί, κόκκινων και μπλε στις όψεις των κατοικιών. Η εντύπωση ενισχύεται από τη χρήση φυσικών υλικών βαφής και χειροποίητων υφών στις επιφάνειες.¹¹⁴

Στο έργο του Steven Holl για τα γραφεία του D.E. Shaw στην Νέα Υόρκη (1991), η ομάδα του φαντάστηκε την ιδέα του "προβαλλόμενου χρώματος". Το χρώμα που προβάλλεται προσφέρει ανεπαίσθητες εμπειρίες ανάλογα με το φως του ήλιου που μπαίνει πίσω από τους τοίχους, και την διάχυση των χρωμάτων που προβάλλονται από τις μη εμφανείς επιφάνειες. Οι χώροι εμφανίζονται μέσα από αυτό το προβαλλόμενο χρώμα και καθορίζονται από αυτό. Από τη στιγμή που όλο το χρώμα βρίσκεται σε επιφάνειες που αναδιπλώνονται μέσα στα κελύφη των χώρων, θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ακόμα και πολύ έντονα χρώματα. Η τελική εντύπωση ποικίλει ανάλογα με την ένταση του φυσικού φωτός που υπάρχει κάθε στιγμή. Η κίνηση του ήλιου ζωντανεύει τα χρώματα και μετατρέπει αυτήν την κίνηση του χρόνου σε μια περίεργη λαμπερή ροή.¹¹⁵ Στις εικόνες 13-15 από τους εσωτερικούς χώρους του έργου αποτυπώνονται καθαρά οι παραπάνω περιγραφές.





14



15

ΦΩΣ ΚΑΙ ΣΚΙΑ

Πολλοί αρχιτέκτονες έχουν γράψει πως ο κύριος στόχος του έργου τους περιστρέφεται γύρω από το φως, ενώ κάποιοι ζωγράφοι έχουν εστιάσει αποκλειστικά στις ιδιότητες του φωτός. Το αντιληπτικό πνεύμα και η μεταφυσική δύναμη της αρχιτεκτονικής καθορίζονται από την ποιότητα του φωτός και της σκιάς που παίρνουν μορφή από τα στερεά και τα κενά, από τις αδιαφάνειες και τις διαφάνειες. Το φυσικό φως, με την αιθέρια ποικιλία της αλλαγής, ενορχηστρώνει ουσιαστικά τις εντάσεις της αρχιτεκτονικής και των πόλεων. Αυτό που βλέπουν τα μάτια και αυτό που νιώθουν οι αισθήσεις.¹¹⁶ Ο Holl συνεχίζει στο ίδιο κεφάλαιο γράφοντας πως το φυσικό φως και οι σκιές είναι υποκείμενα ιδιαίτεροτήτων λόγω του ότι ο ήλιος δεν είναι μια ακίνητη σημειακή πηγή.¹¹⁷

Ο Pallasmaa γράφει στο βιβλίο του *The Eyes of the Skin* πως το βαθύ σκοτάδι και οι σκιές είναι απαραίτητα, γιατί μειώνουν την οξύτητα της όρασης, δημιουργούν σκιά και απόσταση, και ενεργοποιούν την υποσυνείδητη περιφερειακή όραση και την απτική φαντασία.¹¹⁸ Επίσης υποστηρίζει πως το ομογενές φως παραλύει την φαντασία με τον ίδιο τρόπο που η ομογενοποίηση του χώρου αποδυναμώνει την εμπειρία του Είναι, και σβήνει την αίσθηση του χώρου.¹¹⁹ Η σκιά από την άλλη μεριά, δίνει μορφή και ζωή στα φωτισμένα αντικείμενα. Παράλληλα η σκιά ενεργοποιεί τη σφαίρα της φαντασίας και των ονείρων. Η τεχνική του κιαροσκοπού μπορεί να χρησιμοποιηθεί και στην αρχιτεκτονική. Σε πολύ σημαντικά έργα, υπάρχει μια συνεχής εναλλαγή φωτός και σκιάς, η σκιά εισπνέει και το φως εκπνέει.¹²⁰

Ένας καλλιτέχνης που έχει χρησιμοποιήσει το φως ως κύριο στοιχείο στο έργο του είναι ο James Turrell, ο οποίος έλαβε υπόψη του τις θεωρητικές και υλικές ιδιότητες του φωτός. Δημιουργεί με βάση τις αισθητηριακές εμπειρίες του φωτός και δημιουργεί στιγμές με σκοπό ο θεατής να βιώσει το φως ως πρωταρχική φυσική παρουσία παρά ως εργαλείο που βοηθά στην απόδοση άλλων φαινομένων. Επινώνοντας τρόπους να κρατά το φως ως μια απομονωμένη και σχεδόν απτή ουσία, καλεί τον θεατή να μελετήσει τη φύση του ίδιου του φωτός: τη διαφάνεια, την αδιαφάνεια, τον όγκο και το χρώμα του.¹²¹

Από το 1966 ως το 1974 το στούντιο του Turrell βρισκόταν στο πρώην ξενοδοχείο Mendota στην Santa Monica της Καλιφόρνια. Για να δημιουργήσει τις πρώιμες προβολές φωτός, σφράγισε δύο κύριους χώρους βάφοντας τα παράθυρα μαύρα, με αυτόν τον τρόπο απέκλεισε τους χώρους από το εξωτερικό φως. Υστέρα άνοιξε ξανά τον χώρο, αφήνοντας να μπει το εξωτερικό φως, κάνοντας μικρές γρατζουνιές οι οποίες επέτρεψαν να εισέλθουν μικροσκοπικά κομμάτια φωτός στο χώρο, ανοίγοντας τα βαμμένα παράθυρα και κόβοντας τρύπες στους τοίχους του στούντιο. Άρχισε να ενορχηστρώνει ακολουθίες φωτός που προβάλλονταν μέσα στο σκοτεινό στούντιο- το φως του ήλιου κατά τη διάρκεια της ημέρας και το αστρικό φως το βράδυ- δημιουργώντας έτσι περίπλοκες παραστάσεις φωτός, σκιάς, χρώματος και κίνησης, μετατρέποντας το χώρο σε έναν χώρο που καθορίζεται από το φως. Έτσι δημιούργησε το Mendota Stoppages (Εικ.17).¹²² Ο Turrell συνεπώς φαίνεται βαθιά επηρεασμένος από την φαινομενολογία του Merleau-Ponty καθώς χρησιμοποιεί τις αισθητηριακές εντυπώσεις που δημιουργεί το φως στα έργα του.



Η ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ

Για την χωρικότητα της νύχτας πριν τον Steven Holl είχε γράψει ο Merleau-Ponty στο βιβλίο του *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Ο Holl αναλύει κατά κύριο λόγο την χωρικότητα της νύχτας σε σχέση με την πόλη. Αρχικά αναφέρεται στο πόσο έχει αλλάξει το νυχτερινό τοπίο της πόλης από τον εικοστό αιώνα και μετά, γράφοντας χαρακτηριστικά πως "ο εικοστός αιώνας έφερε ένα ξαφνικό σοκ τεράστιας ποσότητας νυχτερινού φωτός, το οποίο κρατά σε αφύπνιση την αντίληψή μας για το σχήμα και τη φόρμα του αστικού χώρου."¹²³ Ο ίδιος γράφει πως η έκταση του φωτός που καθορίζει μια πόλη όταν την προσεγγίζει κανείς από τον ουρανό το βράδυ, παρέχει μια νέα αίσθηση της μορφής και του χώρου της πόλης. Το φως καθώς παίρνει μορφή, γίνεται νέες διαστάσεις στην αστική εμπειρία. Ένα μεμονωμένο αρχιτεκτονικό έργο στο χώρο της πόλης, μπορεί να έχει εντελώς διαφορετική παρουσία τη μέρα και διαφορετική τη νύχτα, και οι δύο πολύ σημαντικές.¹²⁴

Ο Merleau-Ponty από την άλλη αναφέρεται φαινομενολογικά στην νύχτα. Γράφει πως

η νύχτα δεν είναι αντικείμενο μπροστά μου· με τυλίγει, διεισδύει μέσα μου απ' όλες τις αισθήσεις μου, πνίγει τις αναμνήσεις μου, σβήνει σχεδόν την προσωπική μου ταυτότητα. Δεν είμαι πια περιχαρακωμένος στο αντιληπτικό μου παρατηρητήριο, για να βλέπω από εκεί να παρελαύνουν σε απόσταση τα αντικείμενα σε πλάγια όψη. Η νύχτα είναι χωρίς πλάγιες όψεις, με αγγίζει εκείνη η ίδια και η ενότσή της είναι μυστηριακή ενότση μιας υπερφυσικής δύναμης, ενός μάνα. Ακόμα και κραυγές ή ένα μακρινό φως τη γεμίζουν αόριστα και μόνο. Ολόκληρη εμψυχώνεται, στο σύνολο της, είναι καθαρό βάθος χωρίς επίπεδα, χωρίς επιφάνειες, χωρίς απόσταση από εκείνη σε μένα.¹²⁵

Στον *αναστοχασμό* του Merleau-Ponty, τον κάθε χώρο τον φέρει μια σκέψη που συνδέει τα μέρη του, αλλά αυτή η σκέψη δεν έρχεται από το πουθενά. Αντίθετα, είμαι στη μέση του νυχτερινού χώρου και από εκεί ενώνομαι μαζί του. Η νύχτα μας κάνει να αισθανθούμε την ενδεχομενικότητα μας, την άσκοπη, ακάματη κίνηση με την οποία προσπαθούμε να αγκυροβολήσουμε σε πράγματα και να υπερβούμε τον εαυτό μας μέσα τους, χωρίς καμία εγγύηση ότι θα τα βρούμε πάντα.

Ο Holl χρησιμοποιεί ως παράδειγμα την πρόταση του για τον διαγωνισμό για την βιβλιοθήκη American Memorial στο Βερολίνο. Περιγράφει το κτίριο της βιβλιοθήκης σαν «ένα φανάρι σε ένα χειμωνιάτικο βροχερό απόγευμα, όταν το σκοτάδι τυλίγει το Βερολίνο πριν την νυχτερινή ώρα αιχμής»¹²⁶. Έτσι περιγράφει την χωρικότητα της νύχτας και το ρόλο που παίζει το συγκεκριμένο έργο σε αυτήν. Το παρακάτω σκίτσο του αρχιτέκτονα (Εικ. 18) έχει σκοπό να εκφράσει την ύπαρξη του κτιρίου στην νύχτα και πως αλληλοεπιδρά με αυτήν.



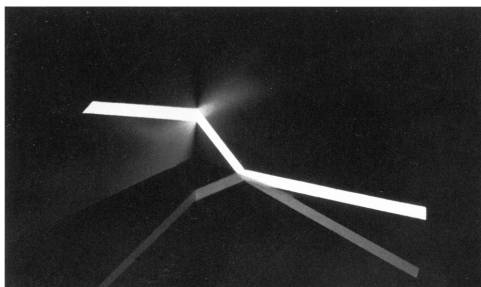
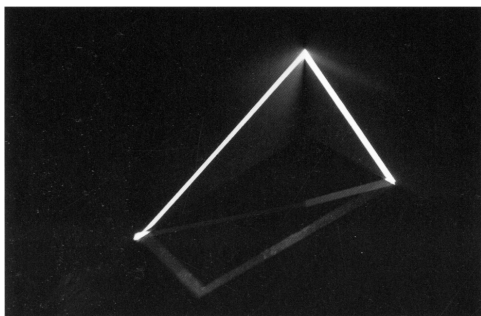
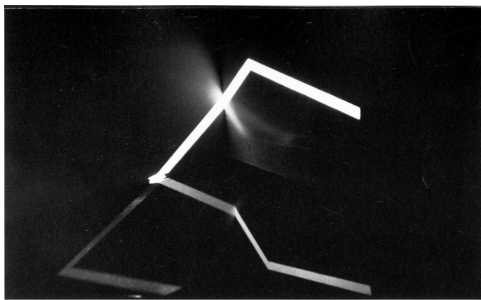
ΧΡΟΝΙΚΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙΛΗΨΗ

Η μοντέρνα ιδέα που έχουμε για τον χρόνο βασίζεται σε ένα γραμμικό μοντέλο που πηγάζει από τον χρονικό κατακερματισμό της σύγχρονης ζωής. Το καθημερινό άγχος εντείνεται λόγω της συρρίκνωσης της εμπειρίας του χρόνου κατά την αντιληπτική εμπειρία του αρχιτεκτονικού χώρου. Η φυσική και αντιληπτική εμπειρία της αρχιτεκτονικής δεν είναι μια διάχυση αλλά μια συγκέντρωση ενέργειας. Ο φυσικά βιωμένος χρόνος μετριέται στην μνήμη και στην ψυχή.¹²⁷

Ο Steven Holl παρακάτω κάνει αναφορά στον φιλόσοφο Henri Bergson και στην ιδέα της “διάρκειας” ως “μιας πολλαπλότητας απόσχισης, σύντηξης και οργάνωσης.” Ο Bergson αναφέρεται στον *βιωμένο χρόνο* ως “*durée réel*” (πραγματικό χρόνο) και αποκαλεί τον χώρο “μη καθαρό συνδυασμό του ομογενούς χρόνου.” Αν, στην καθημερινή εμπειρία της αστικής ζωής, ο αρχιτεκτονικός χώρος μορφοποιεί το πλαίσιο του βιωμένου χρόνου, τότε έχει δοθεί υφή και μορφή σε ένα συγκεκριμένο μέρος, όπως και στον “*durée réel*”, με την κατασκευή της αρχιτεκτονικής· και οι πολλαπλοί τρόποι με τους οποίους μπορεί να μετρηθεί ο χρόνος μπορεί να βρουν μια ενοποιημένη χωρική έκφραση.¹²⁸

Στις σημειώσεις του για το βιβλίο *Το Ορατό και το Αόρατο*, ο Merleau-Ponty αναφέρεται στον χρόνο και τη σχέση του με την έννοια της σάρκας, γράφει λοιπόν πως το *Stiftung* (η βάση) ενός σημείου στο χρόνο μπορεί να μεταδοθεί στους άλλους χωρίς «συνέχεια» χωρίς «διατήρηση», χωρίς πλασματική «υποστήριξη» στην ψυχή τη στιγμή που κάποιος καταλαβαίνει τον χρόνο ως χίασμα. Το παρελθόν και το παρόν είναι *Ineinander* (το ένα μέσα στο άλλο), το κάθε ένα περιβάλλει και περιβάλλεται - αυτό το ίδιο είναι η σάρκα.¹²⁹

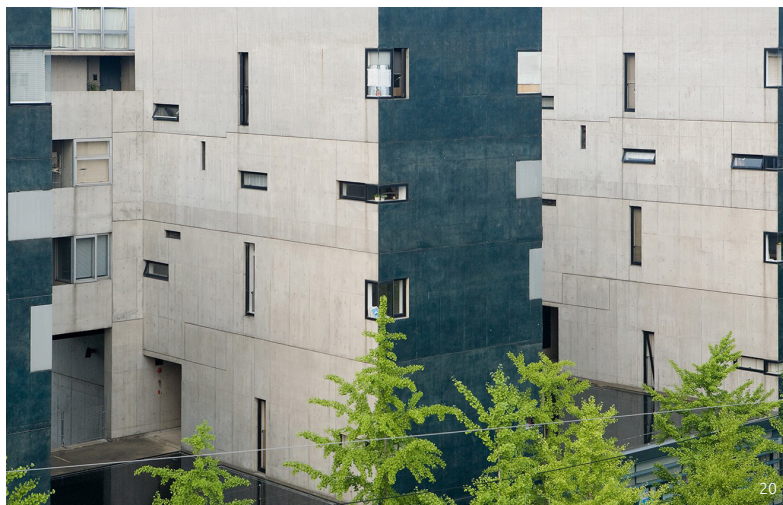
Τον *βιωμένο χρόνο* ερμηνεύει ο Holl μέσα από την πρότασή του για το Palazzo del Cinema (Biennale Βενετίας, 1990). Στο έργο αυτό ο χρόνος θεωρήθηκε ως το ανάλογο μεταξύ αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου. Σε ένα “cubic pantheon” (κυβικό πάνθεο), όπως το ονομάζει ο αρχιτέκτονας, μετρήθηκε και παρατηρήθηκε η ροή του χρόνου.¹³⁰ Η πρόταση περιλαμβάνει μια τομή στην κυβική κατασκευή, όπου άφηνε το φυσικό φως να περάσει και με αυτόν τον τρόπο να δημιουργήσει μια λεπτή λωρίδα φυσικού φωτός οι οποία σιγά σιγά μορφοποιούσε ποικίλες αντανάκλασεις στο γυαλιστερό μαύρο πάτωμα. Η αέναη κίνηση αυτής της λωρίδας φωτός που προβάλλεται στο πάτωμα υποδηλώνει την έννοια της διάρκειας και μια συνέχεια, καθώς το σχήμα της κινείται και αλλάζει. (Εικ. 19)



ΝΕΡΟ

Για να βρεθεί ισορροπία μεταξύ επιστήμης και εμπειρίας σε σχέση με τις ιδιότητες του νερού, θα πρέπει να ληφθούν υπόψη οι πολλές καταστάσεις του και η συναρπαστική ικανότητά του να μεταμορφώνεται. Ο Steven Holl προτείνει να θεωρήσουμε το νερό ένα “φαινομενολογικό φακό” που χαρακτηρίζεται από δυνάμεις αντανάκλασης, χωρικής ανατροπής, διάθλασης και μετατροπής των ακτίνων του φωτός. Ανά στιγμές τα χρώματα και οι σκιάσεις στην αντανάκλαση των λουλουδιών των φθινοπωρινών δέντρων σε μια καθαρή και ακίνητη λίμνη, φαίνονται πιο έντονες από την πραγματική τους όψη. Μια επίπεδη γυάλινη πλακέτα σε ένα παράθυρο μπροστά σε έναν αστικό δρόμο αντανακλά το φόντο με μία φοβερά ευκρινή εικόνα. Η ψυχολογική δύναμη των αντανακλάσεων υπερσχύει της “επιστήμης” της διάθλασης.

Το φαινόμενο της διάθλασης αποτέλεσε καθοδηγητική δύναμη στον σχεδιασμό του συγκροτήματος κατοικιών στην Φυκιοκα της Ιαπωνίας το 1989. (Εικ. 20, 21) Οι κήποι νερού “κενοί χώροι” και οι εσωτερικές οροφές των γειτονικών διαμερισμάτων ενοποιούνται μέσα από το αντανακλώμενο φως από τις λίμνες. Υπέροχα μοτίβα κινούμενου νερού προβάλλονται στο κάτω μέρος των οροφών. Αυτοί οι “κενοί χώροι» νερού που βρίσκονται πάνω από μαύρες λείες πέτρες από το Ise, είναι ανάλογοι με ένα ιερό χώρο μέσα στην καθημερινότητα του κόσμου της αστικής ζωής. Μια προστατευμένη από τον άνεμο, κινούμενη τομή υγρού φωτός του ήλιου περνά από κάθε κενό.





21

ΗΧΟΣ

Η επόμενη φαινομενολογική ζώνη που ορίζει ο Steven Holl είναι ο ήχος. Τον θεωρεί πολύ σημαντικό στην δημιουργία μιας φαινομενολογικής αρχιτεκτονικής. Για να δείξει τη σημαντικότητα του ήχου φέρνει το παράδειγμα ενός καθεδρικού ναού, γράφει πως η αντανάκλαση του ήχου μέσα σε έναν πέτρινο καθεδρικό ναό αυξάνει την επίγνωση της απεραντοσύνης, της γεωμετρίας και του υλικού του χώρου. Θα μπορούσαμε να αναθεωρήσουμε τον χώρο με το να στρέψουμε την προσοχή μας από το οπτικό επίπεδο στο πως είναι σχηματισμένος μέσω των αντηχήσεων των ήχων, των δονήσεων των υλικών και των υφών. Ο Holl αναφέρεται και σε ένα άλλο παράδειγμα, αυτή τη φορά ένα μοναστήρι και τους ήχους από τις καμπάνες του που χτυπούν συγκεκριμένες ώρες στην πόλη Κυγο. Το παραπάνω αποδίδει τον χωρικό χάρτη της γεωμετρίας της πόλης σε σχέση με τις τοποθεσίες που βρίσκονται σε κάποια απόσταση από αυτό. Σε μερικές Ευρωπαϊκές πόλεις, ο συχνός ήχος της καμπάνας της εκκλησίας καθώς καλεί την κοινότητα δημιουργεί ένα ψυχολογικό χώρο. Οι αντιληπτικές του σχέσεις είναι δεμένες στην υλικότητα της καμπάνας, στο ηχηρό καμπαναριό και στην παρακείμενη πλατεία. Ο ήχος απορροφάται από ολόκληρο το σώμα. Μια παρέλαση με τύμπανα δονεί το στομάχι. Μια σειρά από ήχους μπορεί να έχει μια γοητευτική επίδραση στην ψυχή.¹³¹

Ο Merleau-Ponty περιγράφει τον ήχο μέσω της ακοής και τη σχέση της με το χώρο στο βιβλίο του *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, όπου γράφει πως οι αισθήσεις επικοινωνούν μεταξύ τους αλλά δεν συνεργάζονται πάντα. Η μουσική για παράδειγμα μέσα στον ορατό χώρο μπορεί να τον υπονομεύει, να τον περιζώνει, να τον μετατοπίζει, και σε λίγο οι ακροατές να κρίνουν το άκουσμα τους ανταλλάσσοντας απόψεις χωρίς να παίρνουν είδηση αν το έδαφος σείεται κάτω από τα πόδια τους. Οι δύο χώροι διακρίνονται μεταξύ τους μόνο πάνω στο φόντο ενός κοινού κόσμου και μπορούν να έρθουν σε αντιπαλότητα μόνο επειδή έχουν και οι δύο την ίδια αξίωση στο ολικό είναι.¹³² Συνεχίζει γράφοντας πως υπάρχει ένας αντικειμενικός ήχος που αντηχεί έξω από μένα μέσα σε ένα μουσικό όργανο, ένας ατμοσφαιρικός ήχος που βρίσκεται ανάμεσα στο αντικείμενο και το σώμα μου, ένας ήχος που δονείται μέσα μου «σαν να έχω γίνει εγώ το μουσικό όργανο», ο ήχος και το χρώμα βρίσκουν υποδοχή μέσα στο σώμα μου, και αποβαίνει δύσκολο να περιορίσω την εμπειρία μου σε έναν μόνο αισθητηριακό τομέα καθώς ξεχειλίζει αυθόρμητα προς όλους του άλλους.¹³³

Αναφέρει πως το να ακούει κανείς τη σκληρότητα και το ανισόπεδο του λιθόστρωτου στο θόρυβο ενός αυτοκινήτου αντιλαμβάνεται το βάρος του αυτοκινήτου και μιλά για «μαλακό», «θαμπό» ή «ξερό» ήχο. Μπορεί να αμφιβάλλουμε αν η ακοή μας δίνει αληθινά «πράγματα», αλλά τουλάχιστον είναι βέβαιο ότι μας προσφέρει, πέρα από τους ήχους μέσα στο χώρο, κάτι που «κάνει θόρυβο» και ως εκ τούτου επικοινωνεί με τις άλλες αισθήσεις.¹³⁴

*Η όραση των ήχων και η ακρόαση των χρωμάτων πραγματοποιούνται όπως πραγματοποιείται η ενότητα του βλέμματος διαμέσου των ματιών.*¹³⁵

Επεξηγεί γράφοντας πως όταν λέω ότι βλέπω έναν ήχο, εννοώ ότι η δόνηση του

ήχου αντηχεί σε όλο μου το αισθητηριακό είναι, και ιδίως σε εκείνο τον τομέα που είναι ικανός για τα χρώματα. Το θεμέλιο της ενότητας των αισθήσεων είναι η κίνηση, νοούμενη όχι ως αντικειμενική κίνηση και μετατόπιση μέσα στο χώρο αλλά ως «δυναμική κίνηση». ¹³⁶

Ο ίδιος αναφέρει για άλλη μια φορά τον ήχο στο βιβλίο του *Το Ορατό και το Αόρατο* και αυτό το κάνει μέσω της αναφοράς του στο σώμα. Γράφει ότι ακόμα και οι κινήσεις του προσώπου, πολλές χειρονομίες, και ειδικά εκείνες οι περιέργες κινήσεις του λαιμού και του στόματος που δημιουργούν το κλάμα και τη φωνή είναι κινήσεις που τελειώνουν σε ήχους και τις ακούμε. Όπως το κρύσταλλο, όπως το μέταλλο, και πολλά άλλα στοιχεία, είμαστε ηχηρά όντα, αλλά ακούμε την ίδια μας την δόνηση από μέσα μας, ακούμε τον εαυτό μας από τον λαιμό μας.

Είμαι ασύγκριτος, η φωνή μου δεσμεύεται στην μάζα της ίδιας μου της ζωής καθώς δεν είναι η φωνή κανενός άλλου. Αλλά αν είμαι πολύ κοντά στον άλλον που μιλάει ώστε να ακούσω την ανάσα του και να νιώσω τον αναβρασμό του και την κούραση του, σχεδόν βλέπω, σε αυτόν και μέσα μου, την απίστευτη γέννηση της αναφώνησης. ¹³⁷

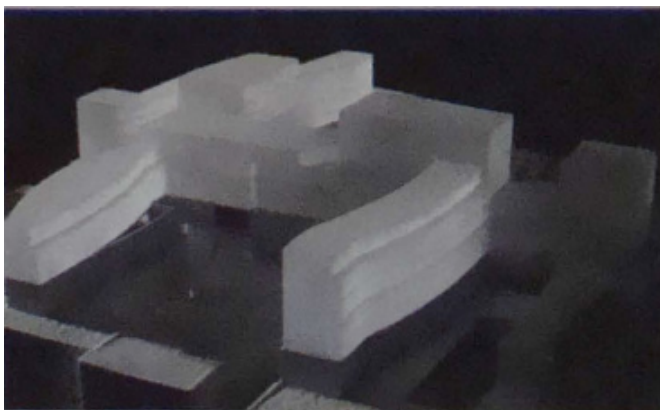
Ακόμα γράφει πάνω στο ίδιο θέμα :

Δεν ακούω τον εαυτό μου όπως ακούω τους άλλους, η ηχηρή ύπαρξη της φωνής μου είναι για μένα φτωχά παρουσιασμένη. Μάλλον έχω μια ηχώ της αρθρωτής ύπαρξης της φωνής μου, που δονείται μέσα από το κεφάλι μου παρά απ' έξω. ¹³⁸

Ο Steven Holl, με βάση τα παραπάνω, μιλά για τη σχέση της μουσικής με την αρχιτεκτονική. Αναφέρεται στην αρχιτεκτονική της μουσικής, στην δομή του ακουστικού φαινομένου που μπορεί να έχει έναν γραφικό παραλληλισμό με τους αρχιτεκτονικούς συμβολισμούς, τις κατόψεις, τις τομές, τα αξονομετρικά και τα λοιπά. Αναφέρει πως πολλοί συνθέτες έχουν χρησιμοποιήσει συμβολισμούς χώρου-χρόνου με σκοπό τη σύνθεση με ακανόνιστους ρυθμούς.

Το έργο της ομάδας του Steven Holl που αφορά μια πολύ-λειτουργική αναβάθμιση μιας περιοχής στο Μόναχο, οργανώνει τη ζωή της πόλης σε τρία αλληλεπικαλυπτόμενα λειτουργικά επίπεδα, μια μόνιμη κοινότητα των κατοίκων της πόλης, μια κοινότητα για υπαλλήλους γραφείου βραχείας παραμονής και μια κοινότητα για περαστικούς αγοραστές και τουρίστες. Με σκοπό την οργάνωση για μέγιστη ποιότητα βιώσιμων χώρων και εμπειριών για κάθε κοινότητα, επιλέχθηκε μια μεταφορά στην αρχιτεκτονική του κομματιού του Stockhausen «Gruppen» (το οποίο είναι εμπνευσμένο από την όψη των Άλπεων). Το κομμάτι αναφέρεται στον ορεινό όγκο στα τρία πρώτα μέτρα και σε μορφοποιημένα κενά στα υπόλοιπα τέσσερα μέτρα. Το συγκρότημα οργανώθηκε σύμφωνα με τρεις αρχιτεκτονικές εφαρμογές: τα διαμερίσματα ονομαζόμενα «γυάλινα βουνά», τα «μορφοποιημένα κενά» (ανοιχτοί και πράσινοι χώροι), και τη μορφή της πόλης (γραφεία και άλλα προγράμματα). Η ενοποίηση αυτών των τριών στοιχείων προσαρμόζεται με στόχο τις πλουσιότερες ποιότητες της χωρικής συνέχειας σε φως και προοπτική, δίνοντας σημασία στο φως του ήλιου που ενορχηστρώνει τα μορφοποιημένα κενά κατά τη διάρκεια της μέρας. ¹³⁹

Από τα παραπάνω βλέπουμε πως ο Steven Holl καθώς θεωρεί πολύ σημαντικό τον ήχο, τον εντάσσει στο σχεδιασμό και πάνω σε αυτόν δημιουργεί μια φαινομενολογική αρχιτεκτονική. (Εικ. 22)



22

ΑΠΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η επόμενη φαινομενολογική ζώνη που αναλύει ο Steven Holl είναι το απτικό πλαίσιο. Γράφει πως το απτικό πλαίσιο της αρχιτεκτονικής καθορίζεται από την αίσθηση της αφής. Όταν η υλικότητα των λεπτομερειών που δίνουν μορφή σε έναν αρχιτεκτονικό χώρο γίνεται εμφανής, τότε το απτικό πλαίσιο διανοίγεται. Η εμπειρία της αισθητηριακότητας εντείνεται και οι ψυχολογικές διαστάσεις συμπλέκονται.

Στις μέρες μας η βιομηχανία των προϊόντων της αρχιτεκτονικής τείνει προς το συνθετικό. Η αίσθηση της αφής είναι αμβλεία ή απλώς δεν υπάρχει λόγω αυτών των εμπορικών βιομηχανικών μεθόδων, καθώς είναι η υφή και η αίσθηση του υλικού και της λεπτομέρειας έχουν εκτοπιστεί. Η φαινομενολογία των αρχιτεκτονικών χώρων βασίζεται τόσο στο υλικό και τη λεπτομέρεια του απτικού πλαισίου, όσο η γεύση ενός γεύματος βασίζεται στις γεύσεις των αυθεντικών συστατικών. Η εμπειρία της αρχιτεκτονικής του τεχνητά συγκροτημένου περιβάλλοντος παρομοιάζεται από τον Steven Holl με τον άνθρωπο που είναι καταδικασμένος να τρώει μόνο τεχνητά αρωματισμένα τρόφιμα.¹⁴⁰

Τα υλικά μπορούν να τροποποιηθούν με μια ποικιλία μέσων, ενισχύοντας ακόμα και τις φυσικές τους ιδιότητες. Αυτό έκαναν ο Steven Holl και την ομάδα του στο έργο για το Giada Showroom στη Νέα Υόρκη το 1985. Όπου καθώς το φως του ήλιου περνά μέσα από το ανομοιόμορφο τζάμι ρίχνει ανομοιόμορφες ακτίνες φωτός στις εσωτερικές επιφάνειες. Αυτή η συγκέντρωση και η διάχυση των ακτινών δημιουργεί μυστηριώδεις και συναρπαστικές φαινομενολογικές ιδιότητες.¹⁴¹

Η υφή μιας μεταξωτής κουρτίνας, οι αιχμηρές γωνίες του κομμένου χάλυβα, η διάστικτη σκιά του άγριου ψεκασμένου γύψου ή ο ήχος ενός κουταλιού που χτυπάει ένα κοίλο ξύλινο μπολ, αποκαλύπτουν μια αυθεντική ουσία που διεγείρει τις αισθήσεις.¹⁴²

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως ο Holl δίνει μεγάλη σημασία στην αισθητηριακότητα του χώρου, καθώς θεωρεί πως η υλικότητα και το απτική εμπειρία έχουν κυρίαρχο ρόλο στο σχεδιασμό. Ο Pallasmaa αναφέρει επίσης στο βιβλίο του *The eyes of the skin* το απτικό πλαίσιο, στο κεφάλαιό του "The shape of Touch" γράφει πως το δέρμα διαβάζει την υφή, το βάρος, την πυκνότητα και τη θερμοκρασία της ύλης. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως

το πόμολο της πόρτας είναι η χειραψία του ανθρώπου με το κτίριο. Η απτική αίσθηση μας ενώνει με τον χρόνο και την παράδοση: μέσα από την αφή δίνουμε τα χέρια με αμέτρητες προηγούμενες γενιές.¹⁴³

Παρακάτω συνεχίζει λέγοντας πως το δέρμα μας εντοπίζει την θερμοκρασία με αλάνθαστη ακρίβεια, η δροσερή και αναζωογονητική σκιά κάτω από ένα δέντρο, ή η ζεστή σφαίρα σε ένα σημείο με ήλιο, γίνονται εμπειρίες χώρου και τόπου.¹⁴⁴

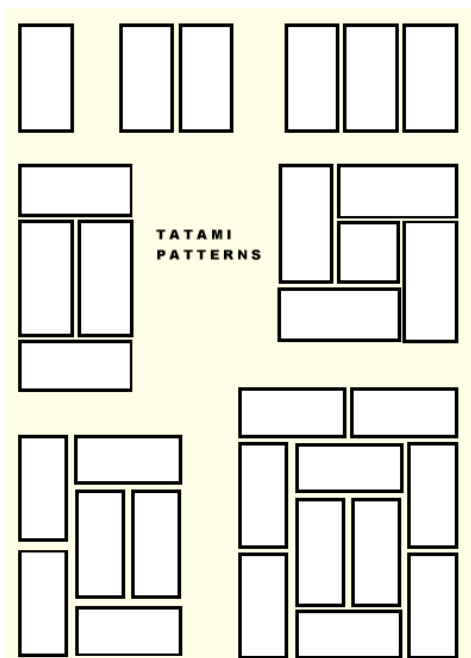
ΑΝΑΛΟΓΙΕΣ, ΚΛΙΜΑΚΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙΛΗΨΗ

Σε όλη την ιστορία της αρχιτεκτονικής, η χρυσή τομή και η ακολουθία Fibonacci έχουν συνεχόμενα επανεμφανιστεί στα πιο ευχάριστα και έντονα οπτικά έργα της αρχιτεκτονικής. Η ακολουθία Fibonacci εμφανίζεται στον αρχαίο αιγυπτιακό κανόνα των αναλογιών και σε όλα τα σημαντικά αρχαιοελληνικά έργα. Είναι ευρέως γνωστό γράφει ο Steven Holl πως η κάτοψη του Παρθενώνα αντιστοιχεί σε δύο χρυσά ορθογώνια, ενώ η πρόσοψη εγγράφεται σε ένα χρυσό ορθογώνιο αναλογίας 21:13. Αλλά τους Έλληνες τους προβλημάτιζε η αντίληψη, και όχι μόνο η γεωμετρική και η μαθηματική ακρίβεια. Το παράδοξο ενός έργου όπως ο Παρθενώνας είναι ότι οι προσαρμογές για την αντιμετώπιση των οπτικών παραμορφώσεων στο φωτεινό ελληνικό φως αποδίδουν ένα κτίριο φτιαγμένο σχεδόν εξ ολοκλήρου από καμπύλες.¹⁴⁵

Μία από τις ενστικτώδεις δυνάμεις του ανθρώπου είναι η αντίληψη διακριτικών μαθηματικών αναλογιών στον φυσικό κόσμο. Όπως μπορούμε απλά να κουρδίσουμε τα μουσικά όργανα με ένα λεπτό σύστημα αναλογικών μετατροπών με σκοπό να δημιουργήσουμε αρμονίες, έτσι έχουμε την ανάλογη δυνατότητα να εκτιμήσουμε τις οπτικές και χωρικές αναλογικές σχέσεις. Όπως στη μουσική, έτσι και στην αρχιτεκτονική και σε κάθε άλλη οπτική τέχνη, αυτές οι αντιλήψεις πρέπει να καλλιεργηθούν.¹⁴⁶

Κάποιες κουλτούρες ιστορικά είναι προικισμένες με μια εγγενή ισορροπία στις κατασκευές. Ο Steven Holl για να δώσει ένα παράδειγμα μιας τέτοιας κουλτούρας, κάνει αναφορά στην ιαπωνική οικοδομική παράδοση Tatami, όπου η κάτοψη ορίζεται σε δύο, τρία, τέσσερα, οκτώ, δώδεκα, δεκατέσσερα, κλπ. στρώματα που συνδυάζονται μεταξύ τους, δημιουργώντας έτσι αναλογικές σχέσεις για τις διαστάσεις των δωματίων σύμφωνα με το 3'χό' στρώμα Tatami που είναι ανθρώπινης κλίμακας. Η οικοδομική με αυτόν τον τρόπο ήταν αυτόματα προσαρμοσμένη στον άνθρωπο μέσω αναλογικών σειρών.¹⁴⁷ Η ανθρώπινη κλίμακα, η σχετική αναλογική κλίμακα και η αστική κλίμακα, ενώ είναι πολύ σημαντικές στην αρχιτεκτονική, τις τελευταίες δεκαετίες έχουν χάσει έδαφος. (Εικ. 23)

Καθώς για τον Holl η κλίμακα και οι αναλογίες σε σχέση με το ανθρώπινο σώμα αποτελούν πολύ σημαντικό παράγοντα της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού χώρων, ο ίδιος κλείνει την δέκατη φαινομενολογική ζώνη της αρχιτεκτονικής με την ευχή για μια επιβεβαίωση του ανθρώπινου σώματος ως τόπου εμπειρίας και ως σταθερού στόχου για την αποκατάσταση της θεμελίωσης στον αντιληπτικό κόσμο, με στόχο να προκαλέσει ερωτήματα σχετικά με την αναλογία και την κλίμακα στην σχεδίαση μελλοντικών έργων αρχιτεκτονικής.¹⁴⁸



ΟΙ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΚΕΣ ΖΩΝΕΣ ΩΣ ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΟΣ ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

Η ενδέκατη και τελευταία φαινομενολογική ζώνη που ορίζει ο Steven Holl στην διατριβή του είναι οι φαινομενολογικές ζώνες ως οργανωτικός παράγοντας του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Κάνει αναφορά στις παραπάνω φαινομενολογικές ζώνες λέγοντας πως λειτουργούν ως πολύπτυχο μερών, παρουσιάζοντας την ερώτηση του όλου πιο ουσιαστικά από οτιδήποτε. Κάθε πρόκληση στην αρχιτεκτονική είναι μοναδική, κάθε μια έχει έναν συγκεκριμένο χώρο και συνθήκη ή πρόγραμμα και για κάθε μια από αυτές, πρέπει να συνδυαστεί η τοποθεσία, η συνθήκη και η πολλαπλότητα των φαινομένων, και μια οργανωτική ιδέα... μια κινητήρια ιδέα που διαπερνά την ποικιλία των μερών, είτε πρόκειται για μια διακριτή ιδέα είτε για συσχέτιση διαφόρων εννοιών.¹⁴⁹

Η πολυπλοκότητα των κτιρίων σήμερα με τους διευρυμένους χώρους τους και τους συνδυασμούς διαφορετικών απαιτήσεων προγραμματισμού συχνά απαιτεί μια οργανωτική ιδέα που δεν προέρχεται από το πρακτικό πρόγραμμα, μια αρχιτεκτονική ιδέα. Η πράξη αντιπαραβολής δύο ασυνήθιστων πραγμάτων μαζί: μια λογοτεχνική μεταφορά και μια αρχιτεκτονική δομή - αποδίδει μια δυναμική ένταση. Ένα μοναδικό νόημα και ένταση μπορεί να εξελιχθεί στην προσπάθεια να συγκρατήσουμε αυτά τα δύο μαζί και να εργαστούμε μέσα σε αυτήν την ένταση. Μια άλλη συνεκτική στρατηγική θα μπορούσε να είναι η συμπύκνωση ενός σημαντικού προγραμματικού στοιχείου σε έναν συμβολικό στόχο που διατρέχει ολόκληρη τη δομή. Σε διαφορετική περίπτωση, μια δημιουργία που δεν ανήκει στην αρχιτεκτονική, όπως ένα μουσικό θέμα, μπορεί να αποτελέσει μια οργανωτική δομή. Υπό αυτήν την έννοια, οι ιδέες δεν είναι αφηρημένες - αλλά συγχωνεύονται με αρχιτεκτονικά προγράμματα και αναδύονται ως αρχές ενός κτιρίου.

Σε αυτό το σημείο, η πρόταση του Holl για μια πράξη αντιπαραβολής/σύνθεσης δύο ετερόκλητων πραγμάτων είναι η αναφορά στις έννοιες χίασμα και οάρκα του Merleau-Ponty και στην εφαρμογή των δύο αυτών εννοιών στη σύλληψη και τη δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής δομής. Με αυτό τον τρόπο έχει σκοπό να άρει πολωτικές αντιπαραθέσεις και να οδηγηθεί στην ιδέα του Είναι ως πρωταρχικού πεδίου εμπειρίας. Μέσα από την αντιπαραβολή δύο διαφορετικών πραγμάτων αυτά θα οριστούν μέσα από την ίδια τους την αναστρεψιμότητα, μέσα από μια δημιουργική ανισορροπία. Γιατί ακριβώς το χίασμα του Merleau-Ponty, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω είναι αυτή ακριβώς η αναστρεψιμότητα ανάμεσα σε πνεύμα και αναπεξέργαστο κόσμο, ανάμεσα στο εγώ και το άλλο. Εδώ ο Holl δεν ενδιαφέρεται για την τοπικότητα του Heidegger. Επίσης εμμένει, με βάση τον Merleau-Ponty, ότι οι ιδέες δεν είναι αφηρημένα σχήματα, η κεντρική ιδέα δεν είναι αφηρημένη έννοια του νου, με την έννοια του Descartes ή του Kant, είναι μια αισθητηριακή ιδέα, είναι ένας οργανωτικός παράγοντας. Η αισθητηριακότητα είναι αυτό που έχει καταλάβει τον χώρο της αφηρημένης ιδέας γιατί αυτή διαμορφώνει τη συνείδησή μας.

Βασιζόμενος στα παραπάνω ο Steven Holl καταλήγει πως η αρχιτεκτονική διαφέρει ανάλογα με κάθε συνθήκη και τόπο. Αναφέρει πως η αρχιτεκτονική είναι ταυτόχρονα δύσκολο να φτιαχτεί καθώς και απεριορίστα ανοιχτή. Μια στάση προς την πλήρη επέκταση αυτών των πρώτων ελευθεριών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής σκέψης θα μπορούσε να μεταφέρει την αρχιτεκτονική πέρα από τις νεο-νεωτερικότητες και τους μεταμοντερνισμούς σε ένα χώρο όπου οι ιδέες δεν έχουν όρια - και το τελικό μέτρο της αρχιτεκτονικής έγκειται στα αντιληπτικά της στοιχεία, αλλάζοντας την εμπειρία της ζωής μας, επιμένει ο Holl.

Πολλοί αρχιτέκτονες και δημιουργοί έχουν βασιστεί στην θεωρεία του Merleau-Ponty και έχουν αντλήσει έμπνευση μέσα από τις έννοιές του. Καθώς ορίζουν την αισθητηριακότητα ως πρωταρχικό στόχο στα έργα τους, οι αισθητηριακές εμπειρίες οξύνονται και δημιουργούν χώρους με κέντρο το βιωμένο σώμα. Ο Pallasmaa στο βιβλίο του "The Eyes of the Skin" αναφέρει πως στη σύγχρονη αρχιτεκτονική μια πληθώρα από αισθητηριακές εμπειρίες είναι οξυμένη σε έργα αρχιτεκτόνων όπως οι Glenn Murcutt, Steven Holl και Peter Zumthor.¹⁵⁰

Επιπροσθέτως κάνει αναφορά στον Alvar Aalto, ο οποίος ήταν συνειδητά ανήσυχος για τις αισθήσεις στην αρχιτεκτονική του. Τον ενδιέφερε πολύ περισσότερο η αντιμετώπιση του αντικειμένου και το σώμα του χρήστη παρά η οπτική αισθητική. Η αρχιτεκτονική του Aalto παρουσιάζει ένα μυϊκό και απτικό παρόν. Ενσωματώνει εξαρθρώσεις, στρεβλώσεις, συγκρούσεις και πολυφωνίες με σκοπό να εξάψει σωματικές, μυϊκές και απτικές εμπειρίες. Οι περίτεχνες υφές και λεπτομέρειες των επιφανειών του, κατασκευασμένες για το χέρι, προσκαλούν την αίσθηση της αφής και δημιουργούν μια ατμόσφαιρα οικειότητας και ζεστασιάς. Αντί για τον ασώματο Καρτεσιανό ιδεαλισμό της αρχιτεκτονικής του ματιού, η αρχιτεκτονική του Aalto βασίζεται στον αισθητηριακό ρεαλισμό. Τα κτίριά του δεν είναι βασισμένα σε μια κυρίαρχη ιδέα ή στην Gestalt · αλλά αποτελούν αισθητηριακές συσσωρεύσεις. Έχουν συλληφθεί έτσι ώστε να γίνονται αντιληπτά στην φυσική και χωρική τους αντιμετώπιση, στη σάρκα του βιωμένου κόσμου, και όχι σαν κατασκευές της ιδεαλιστικής όρασης.¹⁵¹

Ο Perez Gomez από την άλλη στη διατριβή Questions of Perception γράφει πως το καλλιτεχνικό όραμα δεν είναι πλέον μια εξωτερική όψη, μια απλή "φυσική-οπτική" σχέση με τον κόσμο. Κάνει αναφορά στο Merleau-Ponty και τα σχόλια του για τον Cezanne και το έργο του, γράφοντας πως

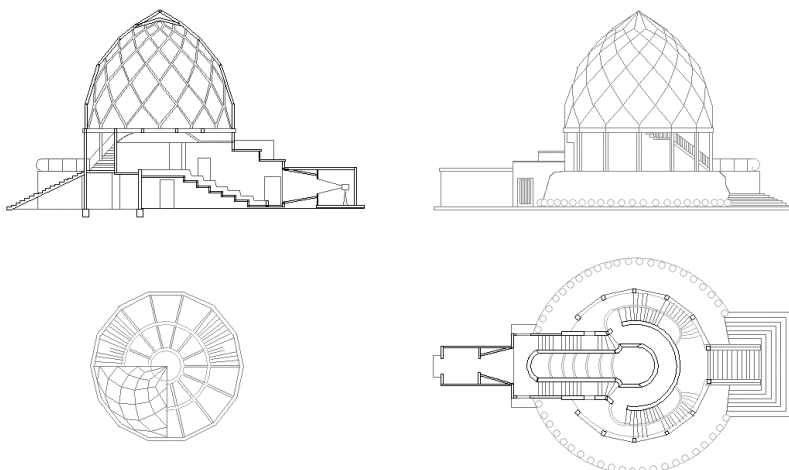
ο κόσμος δεν στέκεται μπροστά στον καλλιτέχνη μέσω της προοπτικής παράστασης· μάλλον είναι ο ζωγράφος (και ο παρατηρητής) στον οποίο γεννιούνται τα πράγματα του κόσμου μέσω της συγκέντρωσης του ορατού. Τα έργα διακηρύσσουν μια απόσταση, ένα χρονικό διάστημα βάθους. Τα αρχιτεκτονικά και καλλιτεχνικά έργα της αντίστασης τα τελευταία διακόσια χρόνια είναι ένα θέαμα για κάτι με το να είναι ένα θέαμα του τίποτα. Έργα του Lequeu και του Duchamp, του Gris και του de Chirico, του Ciacometti και του Peter Greenaway, του Steven Holl και του John Hejduk, είναι στυλιστικά πολύ διαφορετικά κι όμως, δείχνουν "το πώς τα πράγματα γίνονται πράγματα, το πώς ο κόσμος γίνεται κόσμος"¹⁵²

BRUNO TAUT – ΓΥΑΛΙΝΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ

Ένα παράδειγμα ευρωπαϊκού αρχιτεκτονικού εξπρεσιονισμού που διαλύει τα όρια μέσω της χρήσης γυαλιού είναι το περίπτερο Taut στην Έκθεση της Werkbund στην Κολωνία το 1914. Το φως διαπερνούσε τον πολυέδρο θόλο του και τους γυάλινους τοίχους, φωτίζοντας μια αίθουσα συμμετρική ως προς έναν κύριο άξονα, με επτά διαζώματα και επενδυμένη εσωτερικά με γυάλινα μωσαϊκά. Επίσης το εσωτερικό του περιπτέρου ήταν κλιμακωτό με καταρράκτη. ¹⁵³ Την ίδια χρονιά, ο ποιητής Paul Scheerbart έγραψε το αποφθεγματικό κείμενο με τίτλο Glasarchitektur, το οποίο αφιέρωσε στον Taut και στο περίπτερό του.

Για να βελτιώσουμε το επίπεδο της πολιτιστικής μας παιδείας, είμαστε αναγκασμένοι, είτε μας αρέσει είτε όχι, να αλλάξουμε την αρχιτεκτονική μας. Και αυτό είναι εφικτό μόνον αν αποδεσμεύσουμε τους χώρους, στους οποίους ζούμε, από τον κλειστό τους χαρακτήρα. Τούτο όμως μπορεί να συμβεί μόνον αν χρησιμοποιήσουμε μια γυάλινη αρχιτεκτονική, που αφήνει το φως του ήλιου, του φεγγαριού και των αστεριών να μπαίνει στα δωμάτια, όχι μόνο μέσα από λιγιστά παράθυρα, αλλά ακόμη και μέσα από τους τοίχους, μέσα από τοίχους γυάλινους, τοίχους από χρωματιστό γυαλί.

Από το κείμενο του Scheerbart όσο και από το ίδιο το έργο διακρίνουμε αυτήν την διάλυση των ορίων και έναν χώρο που δεν έχει σαφή χαρακτήρα, που πρωταρχικό ρόλο παίζει η αισθητηριακότητα που προκαλεί το φως που διαπερνά τους γυάλινους τοίχους, το χρώμα των μωσαϊκών και το υδάτινο στοιχείο. Έτσι δημιουργούνται εμπειρίες και στιγμές στο εσωτερικό μέσω των αντανάκλασεων, των υλικών και των χρωμάτων. (Εικ. 24-26)





25



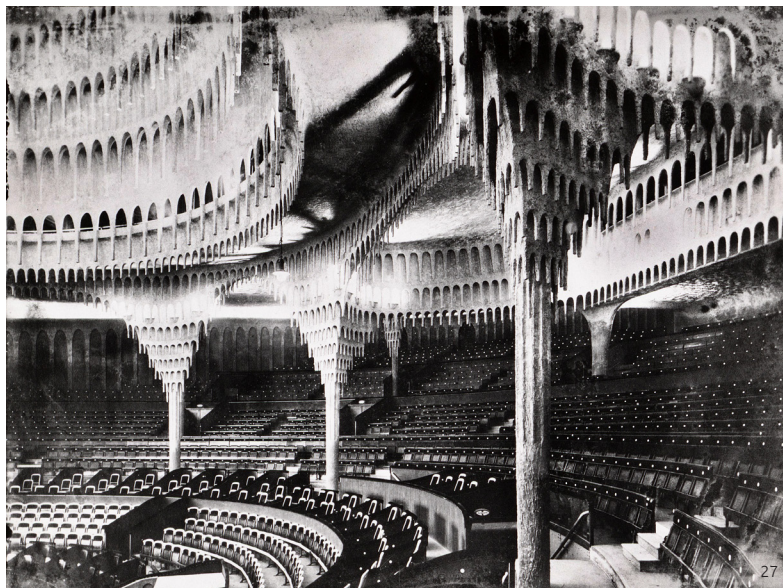
26

HANS POELZIG – GROSSES SCHAUSPIELHAUS

Ακόμα ένα έργο του ευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού που βασίζεται στη αισθητηριακότητα του γυαλιού ήταν το θέατρο των 5.000 θέσεων, το Grosse Schauspielhaus, που σχεδίασε το 1919 ο Hans Poelzig στο Βερολίνο για τον Max Reinhardt, με την σπινθηροβόλα και φωτεινή διάλυση της μορφής και του χώρου του. Αυτό το έργο βρισκόταν πολύ κοντά στις απόψεις του Scheerbart από οποιοδήποτε άλλο μεταπολεμικό έργο του Taut.¹⁵⁴ Ο Wassily Luckhardt έγραψε γι' αυτό το εσωτερικό με τους σταλακτίτες:

Στο εσωτερικό του μεγάλου θόλου κρέμονται άπειροι σταλακτίτες, που συγκλίνουν με ελαφριά καμπύλη κίνηση προς το κοίλο του θόλου και δίνουν έτσι την εντύπωση - ιδιαίτερα μάλιστα όταν το φως πέφτει πάνω στα μικροσκοπικά κάτοπτρα που υπάρχουν σε κάθε αιχμή - της διάλυσης και της απειρίας.

Αντίστοιχα με το παράδειγμα του περιπτόρου του Taut παρατηρείται η διάλυση των ορίων και η προτεραιότητα των αισθήσεων στον χώρο μέσω του φωτός που αντανακλούν οι σταλακτίτες της οροφής, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση του άπειρου. Ως συνέπεια ο όγκος του κτιρίου διαλύεται. Στις εικόνες 27 και 28 φαίνεται το εσωτερικό του θεάτρου και ο χαρακτηριστικός θόλος με τους σταλακτίτες.





28

LE CORBUSIER – ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙ ΣΤΗ RONCHAMP

Ένα έργο όπου ο δημιουργός του ξεφεύγει από τον αυστηρό ορθολογισμό της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και απελευθερώνεται μέσα από αισθητηριακές προσεγγίσεις είναι το παρεκκλήσι στη Ronchamp, του Le Corbusier, το οποίο ολοκληρώθηκε το 1954, σε μια περίοδο που δημιουργήθηκαν οι πρώτες αντιδράσεις στον καθολικό ορθολογισμό και μια τάση για οργανική αρχιτεκτονική. Το έργο αντιπροσωπεύει μια βασική μετατόπιση μακριά από την φονξιοναλιστική φόρμα του μοντερνισμού όπου ο Le Corbusier εφάρμοζε στα προηγούμενα έργα του. Η κύρια δομή του αποτελείται από κυρτά τοιχώματα, εσωτερικά τρεις οργανικά καμπυλωμένοι τοίχοι δημιουργούν μικρότερα παρεκκλήσια στα πλαϊνά μέρη του κύριου χώρου, τα οποία είναι βαμμένα κόκκινα και το ιερό στη βόρεια πλευρά είναι βαμμένο βιολετί.

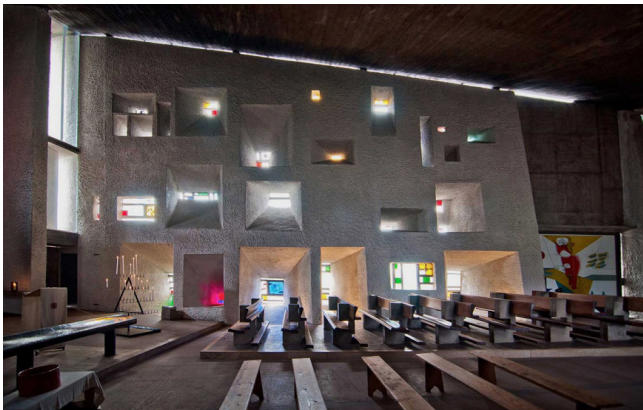
Ο Steven Holl στο Questions of Perception γράφει για το έργο και αναφέρεται στις υφές και τις αντιθέσεις τους, στον εξαιρετικά τραχύ σοβά πάνω στο σκυρόδεμα, στην κοίλη οροφή που μοιάζει να μορφοποιείται από το φως και να έρχεται σε αντίθεση με τον κυρτό παχύ τοίχο. Γράφει χαρακτηριστικά:

Το κόκκινο φως εισχωρεί στο ένα από τα τρία παρεκκλήσια μοιάζει ζωντανό, σχεδόν ρευστό. Κάθε ένα από τα τρία παρεκκλήσια έχουν ένα διαφορετικό τύπο φωτός το οποίο αιχμαλωτίζεται από ημιθολωτά ανοίγματα 22 μέτρων. Το επικλινές δάπεδο ακολουθώντας την φυσική κλίση της πλαγιάς του λόφου, ενεργοποιεί τις κινήσεις του σώματος, καθώς και την διογκωμένη καμπυλότητα αυτού του στρεβλωμένου χώρου. Οι ιδιαίτερα παχείς τοίχοι μοιάζουν να στοιχειώνουν την τεράστια γλυπτή μορφή. Το παρεκκλήσι στη Ronchamp έχει ένα μυστηριώδες ασύμμετρο ρυθμό μέσα σε ένα κοίλο, καμπυλωμένο χώρο με διάσπαρτο χρώμα (από το παχύ μπλε και κίτρινο χυτό γυαλί μέχρι την επισμαλτωμένη τοιχοποιία στην ασάλινη πόρτα).¹⁵⁵

Από τα στοιχεία του χώρου είναι προφανής η προτεραιότητα στην αισθητηριακή προσέγγιση του χώρου. Το παρεκκλήσι στην Ronchamp με τους ανοιχτούς καμπυλωμένους χώρους του και το φως που εισβάλλει χρωματιστό μέσα από τα βυθισμένα παράθυρα στο πάχος των τοίχων, οι υφές των επιφανειών και το επικλινές δάπεδο που ακολουθεί την κλίση του εδάφους, εκφράζουν μια βιωμένη ολικότητα, η σάρκα του χώρου ενώνεται με την σάρκα του επισκέπτη καθώς οι αισθήσεις παίζουν πρωταρχικό ρόλο και τα όρια διαλύονται. Στις παρακάτω εικόνες φαίνεται η εξωτερική όψη και τα εσωτερικά του ναού. (Εικ. 29-31)



29



30



31

MIES VAN DER ROHE – ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ / ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΕΚΘΕΣΗ ΒΑΡΚΕΛΩΝΗΣ

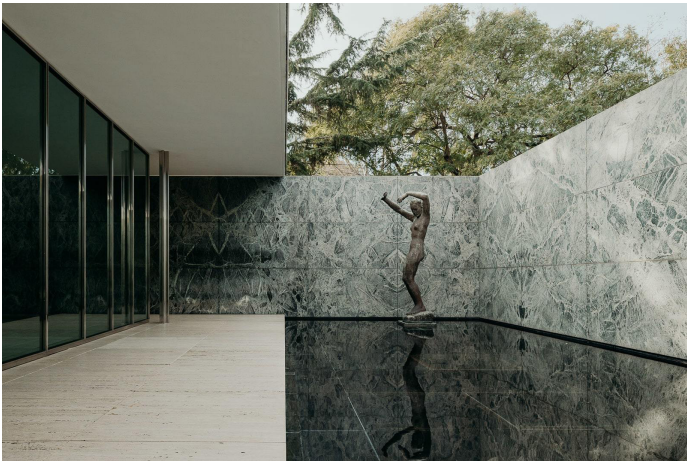
Ακόμα ένας ακόμα αρχιτέκτονας που υπερβαίνει τον καθαρό ορθολογισμό όσο και τις κλασσικές αναφορές στο έργο του μέσα από την έμφαση στην αισθητηριακότητα, είναι ο Mies van der Rohe. Το Γερμανικό περίπτερο που σχεδίασε για την Παγκόσμια Έκθεση της Βαρκελώνης το 1929 εκφράζει με τον καλλίτερο τρόπο το χiasμα. Ο Kenneth Frampton αναλύει αυτό το έργο και μέσα από το κείμενο του φανερώνονται τα στοιχεία του χώρου που υποδηλώνουν μια αισθητηριακή αρχιτεκτονική. Γράφει λοιπόν:

Ορισμένοι φωτογράφοι της εποχής αποτύπωσαν τη διαφορούμενη αλλά και πέρα από κάθε περιγραφή ποιότητα της μορφής του χώρου και των υλικών. Στα ντοκουμέντα, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι με τη χρήση των πράσινων γυάλινων πετασμάτων δημιουργούνται ψευδείς επιφάνειες, που με την αντανάκλαση των κύριων επιπέδων προκαλούν μεταθέσεις και διασπάσεις του όγκου. Στα επίπεδα αυτά, που ήταν επενδεδυμένα με πράσινο, στιλπνό, ηγνιακό μάρμαρο, αντικατοπτρίζονταν με τη σειρά τους και οι κατακόρυφες γυαλιστερές μπάρες από χρώμιο, που στήριζαν το γυαλί. Παρόμοιο παιχνίδι ως προς την υφή και το χρώμα ήταν το αποτέλεσμα της αντίθεσης ανάμεσα στο εσωτερικό κεντρικό επίπεδο, που ήταν επενδεδυμένο με βερνικωμένο όνυχα και τον επιμήκη τοίχο από τραβερτίνη, που αποτελούσε τη μια πλευρά της κύριας βεράντας με τη μεγάλη λίμνη. Η παραγμένη επιφάνεια του νερού παραμόρφωνε την εικόνα-καθρέφτη, που έδινε το κτίριο. Αντίθετα, ο εσωτερικός χώρος του περιπτέρου, διαμορφωμένος από τα υποστυλώματα και το κάσωμα των παραθύρων, κατέληγε σε κλειστή αυλή με λίμνη, πλαισιωμένη με μαύρο γυαλί. Μέσα σ' αυτόν τον τέλειο καθρέφτη στεκόταν η ακίνητη μορφή του Χορευτή του Georg Kolbe. Παρ' όλες αυτές τις λεπτές αισθητικές αντιθέσεις, το κτίριο ήταν κατασκευασμένο απλά σε οκτώ ελεύθερα σταυροειδή υποστυλώματα, που στήριζαν την επίπεδη στέγη του.¹⁵⁶

Βλέπουμε λοιπόν πως ο αρχιτέκτονας έδωσε μεγάλη σημασία στα υλικά και πως τα επέλεξε με πολύ προσοχή, τα υλικά αυτά δημιουργούν ποικίλες αντιληπτικές προσεγγίσεις. Οι διαφορετικές ποιότητες και οι υφές των επιφανειών βάζουν το απτικό πλαίσιο σε πρωταρχικό ρόλο. Το νερό καθώς καθρεφτίζει το κτίριο αποτελεί και αυτό αισθητηριακό στοιχείο, όπως και οι αντιθέσεις στο χρώμα. Μέσα από τα παραπάνω ο όγκος του περιπτέρου διασπάται και τα όρια διαλύονται. (Εικ. 32, 33)



32



33

ΚΗΠΟΙ ZEN / ΝΑΟΣ RYŌAN-JI

Άλλο έργο αισθητηριακής έκφρασης που προέρχεται από την Ιαπωνική κουλτούρα, έχει όμως επηρεάσει σημαντικά τη Δύση, είναι οι κήποι Zen. Εδώ αναφερόμαστε στον κήπο Zen του ναού Ryōan-ji στο Kyōto της Ιαπωνίας, ο οποίος πιστεύεται ότι χτίστηκε στα τέλη του 15ου αιώνα. Ο κήπος είναι ένα ορθογώνιο 248 τετραγωνικών μέτρων, είκοσι πέντε επί πέντε μέτρα. Μέσα σε αυτό το ορθογώνιο έχουν τοποθετηθεί 15 πέτρες διαφόρων μεγεθών που χωρίζονται σε πέντε ομάδες. Οι πέτρες περιβάλλονται από λευκό χαλίκι, το οποίο χτενίζεται προσεκτικά από τους μοναχούς κάθε μέρα. Η μόνη βλάστηση στον κήπο είναι μερικά βρύα πάνω στις πέτρες. Οι επισκέπτες βιώνουν τον χώρο του κήπου καθώς κάθονται στην βεράντα του hōjō, την κατοικία του ηγούμενου του μοναστηριού. Οι πέτρες είναι τοποθετημένες έτσι ώστε να μην είναι ορατή ολόκληρη η σύνθεση κατευθειαν από την βεράντα, μία πέτρα πάντα κρύβεται.

Ο Steven Holl γράφει για τον κήπο αναφέροντας την εμπειρία που είχε καθώς τον επισκέφτηκε δυο φορές σε δύο διαφορετικά χρονικά διαστήματα. Αρχικά γράφει για το πως βίωσε τον κήπο τον χειμώνα και πως αυτό το βίωμα άλλαξε κατά την δεύτερη επίσκεψή του, το καλοκαίρι. Γράφει για την πρώτη του επίσκεψη και αναφέρεται στο πολυκαιρισμένο δάπεδο του ναού και στο πως αισθάνθηκε το κρύο στα πέλματά του. Επίσης κάνει αναφορά στην απουσία κάθε ήχου και κίνησης στον χώρο:

Στην άκρη του κυρίως κήπου, με τις δεκαεπτά όρθιες πέτρες σε ένα πεδίο με άψογα χτενισμένα λευκά χαλίκια, μόνο τα χνώτα της αναπνοής μας έσπαγαν την ακινησία. (...) Η αφαιρετικότητα αυτού του χώρου, με τον ακραίο του μινιμαλισμό και την οριζόντια ορθογωνικότητα, φαίνεται να υπερβαίνει τον πολιτισμό, την ιστορία και τα όρια του χρόνου¹⁵⁷

Ο Holl γράφει για το πως διαπερνά το εσωτερικό του ναού και το πως «λούζει» τις επιφάνειες:

Αν και τα χάρτινα διαχωριστικά ήταν κλειστά, μια αμυδρή λάμψη φωτός φώτιζε τις ασπρόμαυρες ζωγραφιές μελανιού sumi, που κάλυπταν κάποιους από τους εσωτερικούς τοίχους. Στο εσωτερικό θυμάμαι υπέροχες μυρωδιές από τα φρέσκο-υφασμένα στρώματα tatami.¹⁵⁸

Από την άλλη, ο αρχιτέκτονας είχε διαφορετικά βιώματα κατά την καλοκαιρινή του επίσκεψη κι αυτό οδήγησε σε νέες περιγραφές. Γράφει για τα ίδια στοιχεία του χώρου με εντελώς διαφορετικό τρόπο:

Αυτή τη φορά όλα τα χάρτινα χωρίσματα ήταν ανοιχτά για να περνά η αύρα μέσα στα κτίρια. Οι εσωτερικοί χώροι γειτνιάζουν με τους αμμοχάλικους κήπους και προσφέρουν μια επικαλυπτόμενη θέα. Καθώς περπατούσα από τα ανοιχτά δωμάτια, η θέα μεταποπίστηκε (ορθογώνια) σε ένα ξετύλιγμα παράλλαξης χώρων. Οι ζωγραφιές μελανιού sumi ήταν σαν μέρος της αύρας που φυσά μέσα στο κτίριο και ψύχει τους χώρους στη ζέστη του

Αυγούστου. Οι μπλε-μαύρες καμπύλες πινελιές τους έμοιαζαν να ζωντανεύουν.¹⁵⁹

Εδώ ο Holl εκφράζει την εποχιακή σύνδεση χωρικού και υλικού, που φαίνεται τόσο έντονη και τόσο λεπτή σαν να αποκαλύπτει κάποια κρυφή, ζωτική δύναμη "μια αρχή ζωής που φωτίζεται μέσω της φαινομενολογίας της αρχιτεκτονικής" όπως αναφέρει ο ίδιος.¹⁶⁰ Καθώς μεταβάλλεται η οπτική γωνία, εκφράζονται και συνδυάζονται όλες οι υφές, οι μυρωδιές και οι ήχοι, σε μια αρχιτεκτονική από χαλίκι, χαρτί και ξύλο. Από το παραπάνω διαπιστώνουμε το πώς το προσωπικό βίωμα γίνεται παγκόσμιο μέσα από την παράκαμψη του πολιτισμού. Πώς αυτό που περιέχει η σάρκα της συνείδησής μας είναι και το είναι μας, είναι η αλήθεια για τον κόσμο και για εμάς και μέσα από αυτή εκτείνεται στην παγκοσμιότητα. (Εικ. 34)



STEVEN HOLL – ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙ ΑΓ. ΙΓΝΑΤΙΟΥ

Συνεχίζοντας με ένα ακόμα παράδειγμα αρχιτεκτονικού έργου που εκφράζει την φιλοσοφία του Merleau-Ponty θα γίνει αναφορά στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιγνατίου στο πανεπιστήμιο του Seattle, έργο του Steven Holl. Όπως προαναφέρθηκε παραπάνω ο Steven Holl έχει επηρεαστεί σημαντικά από την φιλοσοφία του Merleau-Ponty και την έχει εφαρμόσει χωρικά στο έργο του. Οι χώροι που δημιουργεί σχετίζονται ιδιαίτερα με το νερό και τη σπηλιά. Πολύ συχνά ο Holl τοποθετεί το υδάτινο στοιχείο σε σπηλαιώδεις χώρους.

Το παρεκκλήσι είναι τοποθετημένο για να ορίσει ένα νέο ορθογώνιο πράσινο χώρο στην πανεπιστημιούπολη στα βόρεια, στα δυτικά και στο μέλλον, στα ανατολικά. Το επίμηκες ορθογώνιο σχέδιο είναι ιδιαίτερα κατάλληλο για τον καθορισμό του χώρου της πανεπιστημιούπολης καθώς και του χώρου συγκέντρωσης. Στα νότια του παρεκκλησιού υπάρχει μια λίμνη που αντανάκλα τις φόρμες του κτιρίου.¹⁶¹ Για το έργο αυτό ο ίδιος γράφει στην ιστοσελίδα του:

Επτά "μπουκάλια" φωτός μέσα σε ένα πέτρινο κουτί· η μεταφορά του φωτός είναι μορφοποιημένη σε διαφορετικούς όγκους που εισχωρούν στο χώρο από την οροφή, της οποίας οι ανωμαλίες στοχεύουν σε διάφορες ποιότητες φωτός. Κάθε όγκος φωτός ανταποκρίνεται σε κάποιο μέρος του προγράμματος της καθολικής λατρείας των Ιησουιτών. Τη νύχτα οι όγκοι φωτός είναι σαν φάροι που λάμπουν προς όλες τις κατευθύνσεις σε όλη την πανεπιστημιούπολη.

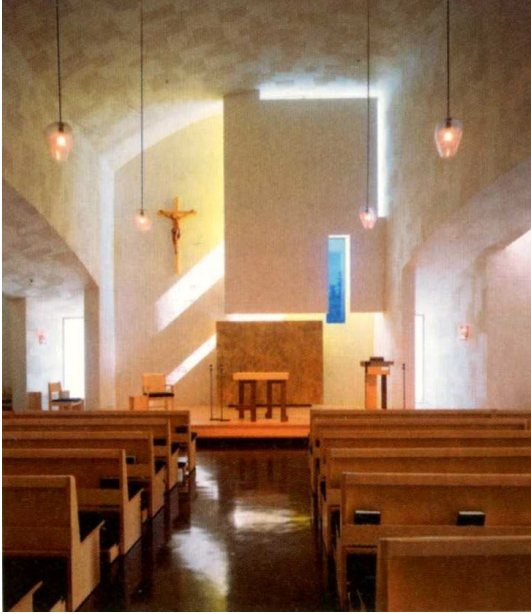
Από τα παραπάνω φαίνεται η σημαντικότητα του στοιχείου του φωτός στην διεξαγωγή ακόμα και της λειτουργίας στο παρεκκλήσι. Η συνείδηση του χώρου αποκτάται μέσω της οργανικής γεωμετρίας των αιρούμενων όγκων που διεισδύουν στους γεωμετρικούς όγκους του περιγράμματος μέσα σε δέσμες φωτός. Το νερό ως στοιχείο επίσης παίζει σημαντικό ρόλο στην αισθητηριακή εμπειρία του χώρου για τον αρχιτέκτονα. Ο Holl χρησιμοποιεί το υδάτινο στοιχείο ως τον συνδετικό κρίκο μεταξύ αρχιτεκτονικής και φύσης. Ειδικά στις περιπτώσεις που το νερό προϋπάρχει στον τόπο, το τραβά προς το εσωτερικό, μετατρέποντας το σε μέρος του αρχιτεκτονικού χώρου. Με αυτόν τον τρόπο το περίγραμμα του κτιρίου γίνεται ασαφές και το μέσα και το έξω ενώνονται σε ένα ενιαίο σύνολο, καθώς δεν μπορεί κανείς να ξεχωρίσει του τελειώνει το ένα και που αρχίζει το άλλο. Η συγχώνευση αυτή επιτυγχάνεται μόνο μέσω της ανάκλασης και της διάθλασης που έχει το νερό. Η τρεμάμενη επιφάνεια των ήρεμων υδάτων προσφέρει ένα αλλοιωμένο είδωλο του αντικειμένου που στη συνέχεια συγχωνεύεται με το περιβάλλον του, ενώ η αντανάκλαση των εστιακών γραμμών μεταφέρει την ονειρική αυτή εκδοχή της πραγματικότητας στη στεριά. Η έννοια της συγχώνευσης και της αποκατάστασης της χαμένης ολότητας, είναι αυτή με την οποία συνδυάζεται συχνότερα το υδάτινο στοιχείο στο έργο του αρχιτέκτονα, είτε αναφορικά με την ανθρώπινη ύπαρξη είτε με τη σχέση ανθρώπου και φύσης.¹⁶² Στις παρακάτω εικόνες φαίνεται ο εσωτερικός και εξωτερικός χώρος του παρεκκλησιού και το σκίτσο του Steven Holl που περιγράφει "τα επτά μπουκάλια φωτός στο πέτρινο κουτί". (Εικ. 35-38)



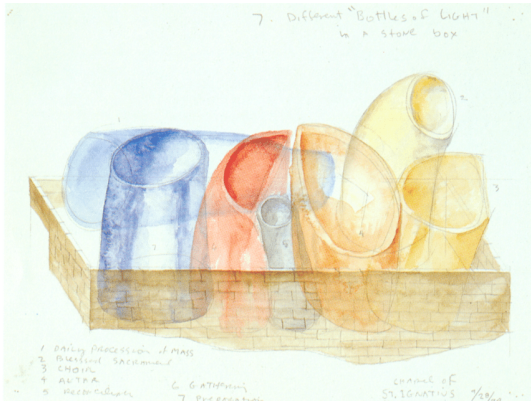
35



36



37



38

TADAO ANDO – CHURCH OF THE LIGHT / CHURCH ON THE WATER

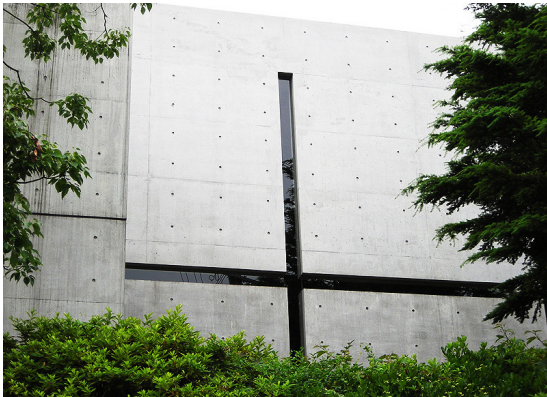
Ένας ακόμα αρχιτέκτονας που μπορεί να θεωρηθεί ότι αντιμετωπίζει φαινομενολογικά τον χώρο είναι ο Ιάπωνας Tadao Ando. Ο Tadao Ando απορρίπτει το διαχωρισμό υποκειμένου και αντικειμένου, νου και σώματος, μέσα από την αναφορά του στον ιαπωνικό όρο «shintai». Εξηγεί ότι “με το shintai εννοώ μια ένωση πνεύματος και σάρκας. Το shintai αναγνωρίζει τον κόσμο και το ταυτόχρονα αναγνωρίζει το είναι”¹⁶³. Έτσι, η κατανόησή του για το “σώμα” ως “shintai” είναι κοντά στους στοχαστές που απορρίπτουν τον καρτεσιανό δυαδισμό πνεύματος και σώματος, από τον Husserl έως το Merleau-Ponty.

Το φως και το σκοτάδι είναι αξιόπιστα μέσα για τον Ando. Θεωρεί ότι το φως είναι η προέλευση όλων των οντοτήτων, δίνει στα πράγματα βάθος και έτσι τα βοηθά να εμφανιστούν. Το ότι εμφανίζονται σημαίνει πως εκδηλώνονται. Το φως, με αυτόν τον τρόπο, παίζει σημαντικό ρόλο στην αυτο-εμφάνιση και την αυτο-εκδήλωση των φαινομένων. Κάνει τα πράγματα να φαίνονται ως φαινόμενα. Αυτά τα φαινόμενα, που απαρτίζουν τον περιβάλλοντα κόσμο, έχουν ως βάση τους το φως. Ο Ando δηλώνει, “Φως: ο δημιουργός σχέσεων που αποτελούν τον κόσμο... αυτό που εφευρίσκει συνεχώς τον κόσμο.”¹⁶⁴ Ωστόσο, το φως γίνεται αντιληπτό μέσω της σκιάς. «Πρέπει να υπάρχει σκοτάδι για να γίνει φως το φως”¹⁶⁵ Το σκοτάδι επιτρέπει στο φως να φανεί και να εκδηλωθεί. Για να γίνει αντιληπτός ο κόσμος, τόσο το φως όσο και το σκοτάδι πρέπει να είναι ταυτόχρονα παρόντα. Για παράδειγμα, στην περίπτωση το έργου του με τίτλο “Church of the Light”, ο πιστός δεν αντιλαμβάνεται τους τοίχους αλλά το φως και την κίνησή του καθώς περνά η μέρα.

Η προσοχή του Ando στα φυσικά στοιχεία όπως το νερό, ο άνεμος, η γη, το φως κλπ. σημαίνουν μια φαινομενολογική στάση απέναντι στη φύση καθώς το να τα εισαγάγει στο σώμα των κτιρίων είναι ένας από τους πρωταρχικούς του στόχους. Ο τρόπος που εισάγει το φως στο έργο του “Church of the Light” που ολοκληρώθηκε το 1999 στο Ibaraki-Shi στην Ιαπωνία και η χρήση του λιμνάζοντος νερού που ανακλά τη δομή του κτιρίου και εισχωρεί στο εσωτερικό του, καθώς και στο έργο του “Church on the Water” που βρίσκεται στο Shimukappu-Mura στην Ιαπωνία και ολοκληρώθηκε το 1988, φανερώνουν τη σημαντικότητα των φυσικών στοιχείων στον χώρο για τον αρχιτέκτονα. Στις εικόνες 39-42 φαίνονται εξωτερικές και εσωτερικές απόψεις των δύο ναών.



39



40



41



42

LUIS BARRAGAN - FUENTE DE LOS CLUBES / ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙ CAPUCHINAS SACREMENTARIAS DEL PURTISMO CORAZON DE MARIA

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ένας αρχιτέκτονας που βάζει σε προτεραιότητα την αισθητηριακότητα των υλικών, του νερού και των χρωμάτων είναι ο Luis Barragan. Το αποτέλεσμα των συνθέσεων του Barragan και οι έντονες αισθητηριακές ιδιότητες των υλικών και των χρωμάτων του, που δεν φαίνονται από τα σκίτσα ή τις κατόψεις του. Ο αρχιτεκτονικός πλούτος της δραματικά νηφάλιας αρχιτεκτονικής του Barragan βασίζεται σε μερικά εποικοδομητικά στοιχεία που συνδέονται μαζί με ένα μυστικιστικό συναίσθημα, μια λιτότητα που αποδίδεται από την ένταση των χρωμάτων. Δεσμεύουν και ταυτόχρονα διαχωρίζουν το αντικείμενο και τη φύση. Το χρώμα είναι γι' αυτόν σαν ένα ένδυμα που φοράει ο τοίχος για να σχετίζεται με τα περίχωρά του. Κάτω από το έντονο μεξικάνικο φως, το μεγαλείο του χρώματος διαρκεί αλλά μια στιγμή, ο ήλιος το καταστρέφει καθώς οι εποχές αλλάζουν και, σύντομα, όταν τα φύλλα επιστρέψουν, χρειάζεται νέα στρώση. Ο αρχιτέκτονας φαίνεται να προικίζει την ύλη με τη δική του ψυχή. Στο έργο του, ο τοίχος θεωρείται ότι έχει δέρμα και πυρήνα, αναπνέει και πάλλεται. Όποτε ένας τοίχος χωρίζεται, αποκαλύπτει τον υγρό του πυρήνα.¹⁶⁶

Τα δημιουργικά ένστικτα του Barragan τον οδηγούν σε δράση και όχι σε πολεμικές. Αφήνοντας στην άκρη τα θεωρητικά ικρίωματα, ο Barragan εργάζεται μέσα στους περιορισμούς ενός λιτού επίσημου λεξιλογίου. Η αρχιτεκτονική του προκύπτει από μια σχεδόν λυτρωτική αφοσίωση στην ομορφιά. Δεδομένου ότι δεν ακολουθεί θεωρητικούς κανόνες ή γενικευμένα συστήματα, κάθε έργο είναι μια οντότητα από μόνο του, της οποίας οι εσωτερικές αρχές πρέπει να αποκαλυφθούν. Αυτή η διαδικασία απαιτεί συναισθηματική ευαισθησία και επιλεκτική διαίσθηση.¹⁶⁷

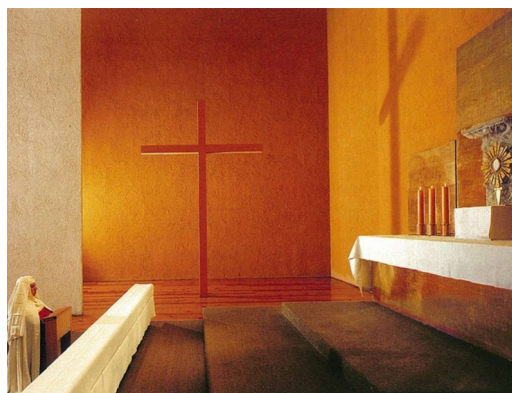
Ένα από τα έργα του Barragan όπου εκφράζονται έντονα τα φαινομενολογικά στοιχεία είναι το Fuente de Los Clubes (ή Fuente de los Amantes όπως έγινε γνωστό) στα προάστια της Πόλης του Μεξικό το 1963-1964. (Εικ. 43, 44) Αυτή τη φορά ο Barragan μπόρεσε να εφαρμόσει με επιτυχία τον ιππικό χαρακτήρα που ήθελε να δώσει στο έργο του. Σχεδίασε λοιπόν μια κλιμακωτή κρήνη για άλογα, ένας μακρύς ροζ σοβατισμένος τοίχος παίρνει τον ρόλο μιας αφηρημένης τοιχογραφίας. Από τη μία πλευρά, δύο τοίχοι συναντιούνται και δημιουργήσουν έναν θάλαμο ηχούς, όπου οι κτύποι των οπών των αλόγων δημιουργούν έναν ρυθμό παράλληλα με τον ήχο του αναβλύζοντος νερού. Ένας τοίχος σοβατισμένος με γήινο κόκκινο χρώμα αναδύεται από την πισίνα καθώς φέρει στην κορυφή του έναν υδραγωγό όπου το νερό περνά και πέφτει στο στάσιμο νερό. Το μαγικό παιχνίδι των σκιών και των αντανακλάσεων σε στερεές και υγρές επιφάνειες δημιουργεί μια λυρική τελειότητα. Υπάρχει μια μαγευτική στιγμή της ημέρας που όλοι οι τοίχοι φαίνεται να σταματούν να ρίχνουν τις σκιές τους, και έτσι ο υδραγωγός μπορεί να σκιαγραφηθεί σαν μια ευθεία γραμμή σκιάς στο αναβλύζον νερό. Επίσης οι κυβόλιθοι φαίνεται να διαλύονται στο νερό. Όπως και το περίπτερο του Mies Van de Rohe, αυτή η σύνθεση επιτυγχάνει μια ανώτερη αίσθηση ισορροπίας όχι μέσω της ορθολογικής συμμετρίας αλλά μέσω δυναμικά αντίθετων βιωματικών στοιχείων.¹⁶⁸

Αντίστοιχα λειτουργεί ο Barragan στον τρόπο που αντιμετωπίζει το παρεκκλήσι για τις *Capuchinas Sacramentarias del Purisimo Corazon de Maria* στο Tlalpa του Μεξικό το 1952-1955. (Εικ. 45, 46) Οι τοίχοι του παρεκκλησιού είναι έντονα τραχείς, βαμμένοι σε φωτεινό λεμονί χρώμα. Το δάπεδο απελευθερώνει μια μελί λάμψη καθώς είναι καλυμμένο από μεγάλες ξύλινες σανίδες. Ένα απαλό ζεστό φως διαπερνά το παρεκκλήσι, και γεμίζει το χώρο με λάμψη. Το φως εισέρχεται από δύο σημεία που το φιλτράρουν και το μεταμορφώνουν. Φυσικό αλλά μαλακό, το φως εισέρχεται στο πίσω μέρος του παρεκκλησιού μέσω ενός τοίχου από διάτρητο σκυρόδεμα βαμμένο κίτρινο. Το πιο έντονο φως εισέρχεται μέσα από ένα χρυσό γυάλινο παράθυρο που σχεδιάστηκε από τον γλύπτη Mathias Goeritz. Αυτή η πηγή φωτός, κρυμμένη από τη θέα, φωτίζει τον μεγάλο ξύλινο σταυρό από την πλευρά, προβάλλοντας μια σταυροειδή σκιά πάνω στο ιερό.¹⁶⁹

Χρησιμοποιώντας λίγα αλλά έντονα, απτά υλικά και φως, ο Barragan δημιουργεί μια έντονα μυστικιστική ατμόσφαιρα. Στο αίθριο, οι μωβ μπουκαμβίλιες πέφτουν κάτω από τους τοίχους. Μία μαύρη πέτρινη βρύση χρησιμοποιείται για την προετοιμασία λουλουδιών για το ιερό. Το νερό, που λειτουργεί σαν καθρέφτης, απλώνεται ως το χείλος της βρύσης. Με μεγάλη απλότητα, το αίθριο μετατρέπεται σε πρόσωση του ουρανού. Δίπλα στην βρύση, ένας τοίχος από διάτρητο τσιμέντο βαμμένος ανοιχτό κίτρινο χρώμα από την εξωτερική πλευρά και ένα ακόμα πιο φωτεινό κίτρινο στο εσωτερικό, το οποίο ακόμη και σε συννεφιασμένες μέρες δημιουργεί ένα μοτίβο φωτός που μιμείται τον ήλιο στον εσωτερικό διάδρομο. Σε όλο το απομονωμένο μοναστήρι, υπάρχει έντονα η έκφραση του ήλιου.







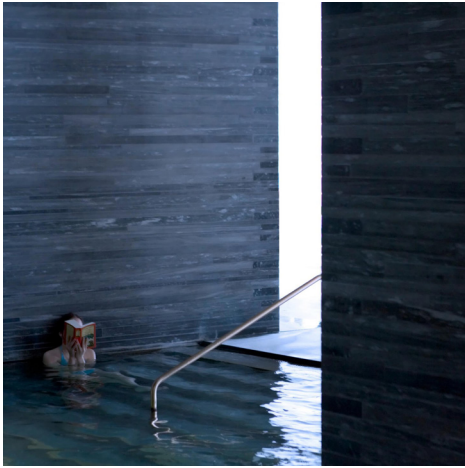
PETER ZUMTHOR/ THERME VALS

Ο Peter Zumthor είναι ακόμα ένας αρχιτέκτονας που αντιμετωπίζει φαινομενολογικά την αρχιτεκτονική του και μπορεί να εντοπιστεί μια πληθώρα αισθητηριακών εμπειριών στο έργο του. Η υλικότητα είναι η απτική μορφή φαινομενολογίας που διευκολύνει τη μνήμη. Ο Zumthor περιγράφει συχνά μερικές από τις πιο ζωντανές του αναμνήσεις που πηγάζουν από υφές και υλικά που έχει βιώσει. Αναφέρει πως «Υπήρχε μια φορά που βίωσα την αρχιτεκτονική χωρίς καν να το σκεφτώ», περιγράφει παιδικές αναμνήσεις υφών, για παράδειγμα, «ένα συγκεκριμένο πόμολο πόρτας», «το χαλίκι κάτω από τα πόδια του» και «τη μαλακή άσφαλτο που θερμαίνεται από τον ήλιο». Το φαινόμενο της υλικότητας προκαλεί αναμνήσεις και συναισθήματα. «Μνήμες όπως αυτές περιέχουν τη βαθύτερη αρχιτεκτονική εμπειρία που γνωρίζω. Είναι οι δεξαμενές της αρχιτεκτονικής ατμόσφαιρας και των εικόνων που εξερευνώ στη δουλειά μου ως αρχιτέκτονας», δηλώνει ο Zumthor στο βιβλίο του με τίτλο *Thinking Architecture*¹⁷⁰. Είναι φανερό από τα λεγόμενά του πως ο αρχιτέκτονας αντιμετωπίζει αισθητηριακά τον χώρο και αυτό συναντάται έντονα στο έργο του για τα λουτρά Therme Vals στην Ελβετία (1993-1996). (Εικ. 47, 48)

Στα Therme Vals δημιουργεί μια αισθητηριακή εμπειρία χρησιμοποιώντας έντονα υλικά και παιχνιδιάρικο φως. Τα βιωματικά περιβλήματα προέρχονται από χειρισμό φαινομενολογικών χαρακτηριστικών σχεδίασης. Ο Zumthor περιγράφει το έργο του στο βιβλίο του "Three Concepts" κάνοντας αναφορά σε:

*ένα συναίσθημα... για το σκοτάδι και το φως, για την αντανάκλαση του φωτός πάνω στο νερό, για τη διάχυση του φωτός μέσω του γεμάτου ατμό αέρα... για το τελετουργικό του κολύμβησης.*¹⁷¹

Η αλληλεπίδραση μεταξύ χώρου, υλικού και φωτός είναι εμφανής στην εξάρτησή του ενός από το άλλο. Το πέτρινο υλικό σε αυτό το έργο προκαλεί μια αίσθηση της πραγματικότητας, οι ανοιχτοί και οι κλειστοί χώροι παρασύρουν την κυκλοφορία και το φως μεταδίδει αυτές τις αισθήσεις σε μια εμπειρία που αναδεικνύει τα χαρακτηριστικά τους. Το πώς το φως μεταφέρει την ουσία ενός χώρου είναι καθοριστικός παράγοντας της φιλοσοφίας της φαινομενολογίας.



SENSING SPACES: ARCHITECTURE REIMAGINED

Η Βασιλική Ακαδημία Τεχνών του Λονδίνου το 2014 εγκαινίασε την έκθεση με τίτλο "Sensing Space: Architecture Reimagined". Η έκθεση περιλάμβανε μια σειρά εγκαταστάσεων μεγάλης κλίμακας από επτά αρχιτέκτονες. Στόχος των έργων ήταν να προσκαλέσουν τον επισκέπτη να γίνει μέρος της εμπειρίας και να βιώσουν τον χώρο αισθητηριακά. Οι αρχιτέκτονες που πήραν μέρος ήταν ο Eduardo Souto de Moura, ο Kengo Kuma, ο Diébédo Francis Kéré, οι Grafton architects, ο Álvaro Siza, ο Li Xiaodong και οι Pezo von Ellrichshausen.

Η αρχιτεκτονική αποτελεί συχνά το φόντο στις ζωές μας, πολλές φορές δεν την σκεφτόμαστε- είναι πρακτική και λειτουργική, αλλά τότε προκαλεί το κάτι παραπάνω,, αναφέρει η επιμελήτρια Kate Goodwin, που γράφει στην ιστοσελίδα της:

Ήμουν η επιμελήτρια της έκθεσης Sensing Spaces που στόχευε στο να προκαλέσει την εμπειρία και την δύναμη της αρχιτεκτονικής μέσα σε ένα παραδοσιακό περιβάλλον γκαλερί. Συνεργάστηκα με επτά αρχιτέκτονες από όλο τον κόσμο με σκοπό να δημιουργηθεί μια έκθεση που θα έδινε έμφαση στην αίσθηση της κατοίκησης του οικοδομημένου χώρου και θα ζωντάνευε την αντίληψη του θεατή για τους χώρους πέρα από τους τοίχους της γκαλερί. Οι αρχιτέκτονες δημιούργησαν ξεχωριστούς χώρους για την εμπειρία του επισκέπτη. Οι συνθέσεις τους επισήμαναν διαφορετικές πτυχές της αρχιτεκτονικής- από τον χειρισμό του φωτός, της μάζας και της δομής μέχρι τους μετασχηματισμούς που επιφέρει η χρήση, η κίνηση και η αλληλεπίδραση.¹⁷²

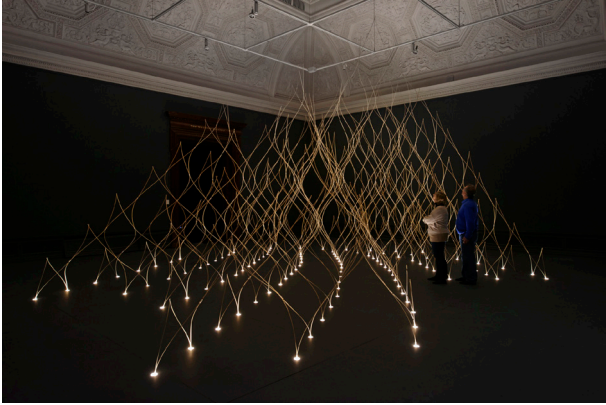
Η κάθε εγκατάσταση προκαλεί συναισθήματα και εμπειρίες που είναι εξαιρετικά διαφορετικές από την γειτονική της εγκατάσταση, κάθε μια προκαλεί με διαφορετικό τρόπο τις αισθήσεις και δημιουργεί εμπειρίες στον επισκέπτη. Το εύρος στα έργα είναι μεγάλο, από την εγκατάσταση των Pero von Ellrichshausen με τους στύλους από Χιλιανό πεύκο που προσφέρουν στον επισκέπτη μια απρόσμενη θέα της μεγαλύτερης γκαλερί του ιστορικού Burlington House (εικόνες 49, 50), έως τον λαβύρινθο "timber maze" του Li Xiaodong που έχει στόχο το να ζωντανέψει τις μνήμες του να περπατάς σε ένα δάσος (εικόνες 55, 56) , η πλοήγηση στο λαβύρινθο αποκαλύπτει κρυμμένες εσοχές και τελικά έναν κήπο Zen με πέτρινο δάπεδο και καθρέφτες τοίχους, ή το διαδραστικό τούνελ του Diébédo Francis Kéré (εικόνες 51, 52), που είναι φτιαγμένο από πλαστικά κυψελωτά πάνελ και προσκαλεί τον επισκέπτη να παίξει «όπως θα έπαιζε ένα παιδί» με το να υφάνει πολύχρωμα καλαμάκια σε ολόκληρη τη δομή.¹⁷³ Επίσης, ο Eduardo Souto de Moura δημιούργησε αντίγραφο των εισόδων του κτιρίου από οπλισμένο σκυρόδεμα (εικόνες 59, 60). Η εγκατάσταση των Grafton Architects αποτελούνταν από μια γλυπτική οροφή (εικόνες 57, 58), δημιούργησαν χώρους με εναλλαγές φωτός και σκοταδιού. Από την άλλη το άρωμα από εύθραυστο «δάσος» από κυματιστά μπαμπού του Kengo Kuma θύμιζε γερασμένο ναό (εικόνες 53, 54).

Η έκθεση περιεγράφηκε από τον Διευθύνοντα Σύμβουλο της Ακαδημίας Charles Saumarez Smith:

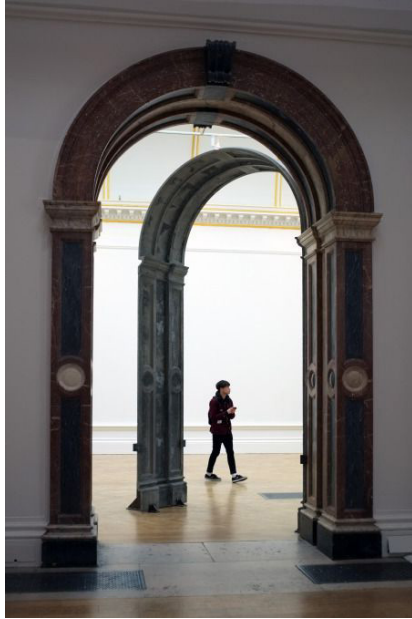
Είναι πολύ συναρπαστική η έκθεση καθώς αφορά το παρόν και το μέλλον, και όχι απλά το μέλλον. Εκπροσωπεί μια μετατόπιση από την μεταπολεμική μοντέρνα αρχιτεκτονική, που αφορούσε την επίλυση προβλημάτων, και οδηγεί την σκέψη για την αρχιτεκτονική από την άποψη της εμπειρίας, των υλικών, του φωτός και του χώρου. Πρόκειται για τις δυνατότητες της αρχιτεκτονικής να δημιουργεί ευφάνταστες εμπειρίες.¹⁷⁴













Από την παραπάνω έρευνα καταλήγουμε πως στο πλαίσιο της φαινομενολογίας της αντίληψης του Maurice Merleau-Ponty ο αρχιτεκτονικός χώρος δεν είναι απλά χώρος αλλά η σάρκα μέσα μας, και εκεί διαμορφώνεται η γνώση μας για τον κόσμο. Η γνώση δηλαδή διαμορφώνεται με την αισθητηριακή πρόσληψη, ο κόσμος διαπερνά το σώμα και διαμορφώνει τη σάρκα της συνείδησης. Αυτό που περιέχει η σάρκα της συνείδησης είναι το είναι μας, η αλήθεια για τον κόσμο και για εμάς, μέσα από αυτήν προσεγγίζεται η παγκοσμιότητα. Το υποκείμενο του Merleau-Ponty κερδίζει την παγκοσμιότητα μέσα από την αναγωγή στον πρωταρχικό χώρο και χρόνο, έξω από τον πολιτισμό και την ιστορία, έτσι ώστε να βιώσει άμεσα και καθαρά την σχέση ανθρώπου-κόσμου. Ο κόσμος στον οποίο αναφέρεται είναι η φύση που μέσα από την αμεσότητα της σχέσης μας διαμορφώνει την σάρκα της συνείδησης ως ένα χώρο μη ορθολογικό, καθώς με σκοπό την αναζήτηση της αλήθειας ο Merleau-Ponty έρχεται σε ρήξη με την ορθολογική-καρτεσιανή κατανόηση του κόσμου.

Επιπροσθέτως, όσον αφορά την αίσθηση της όρασης, η λύση για την αποδέσμευση από την υπεροχή της είναι η εστίαση στην αισθητηριακότητα σε αναφορά και με τις υπόλοιπες αισθήσεις, η οποία θα επέλθει μέσω της χρήσης φυσικών υλικών και την εισαγωγή της φύσης στον αρχιτεκτονικό χώρο, όπου τα φυσικά υλικά αφήνουν το βλέμμα μας να διαπεράσει την επιφάνειά τους και οδηγούν στην ενότητα του σώματος με τον χώρο και τέλος στην αλήθεια της ύλης. Μόνο η αρχιτεκτονική μπορεί να ξυπνήσει όλες τις αισθήσεις.

Εν συνεχεία μέσα από τις έντεκα φαινομενολογικές ζώνες του Steven Holl καταλήγουμε πως η αρχιτεκτονική εμπειρία καθορίζεται από την αμεσότητα των αισθητηριακών μας αντιλήψεων. Το πέρασμα του χρόνου, του φωτός, της σκιάς και της διαφάνειας, των φαινομένων των χρωμάτων, της υψής και της λεπτομέρειας, συμμετέχουν με σκοπό μια ολοκληρωμένη αρχιτεκτονική αισθητηριακή εμπειρία.

Τέλος, όπως διαπιστώσαμε, στα αρχιτεκτονικά έργα που προαναφέρθηκαν υπάρχει η επιδίωξη την αναγωγής στην πρωταρχική ενότητα μέσα από την έννοια του χιάσματος, της διαπλοκής της αρχιτεκτονικής ιδέας με το λειτουργικό πρόγραμμα. Πρόκειται για έργα που απορρίπτουν την ορθολογική ερμηνεία του κόσμου και έχουν ως κέντρο τους το σώμα άρα και τον κόσμο, θέτουν σε προτεραιότητα τις αισθήσεις και έχουν στόχο στη δημιουργία αισθητηριακών εμπειριών με αυτή την έννοια. Οι χώροι δεν έχουν σαφή χαρακτήρα καθώς τα όρια διαλύονται προς όφελος της εμπειρία της αντίληψης.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- 1 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, ελλ. μτφ. Κ. Καψαμπέλη, Νήσος, Αθήνα 2016, σ. 15.
- 2 Ibid, σ. 299.
- 3 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, ελλ. μτφ. Κ. Καψαμπέλη, Νήσος, Αθήνα 2016, σ. 15
- 4 4 Ibid. σ. 16.
- 5 Ibid. σ. 18.
- 6 Ibid. σ. 18-19.
- 7 Ibid. 19-20.
- 8 Ράπτη, Τάτλα, *op. cit.*, 289.
- 9 Merleau-Ponty, *op.cit.*, 19.
- 10 Ibid. σ. 20.
- 11 Ibid. σ. 21.
- 12 Ibid. σ. 25.
- 13 Ibid. σ. 26.
- 14 Ibid. σ. 29.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid. σ. 30.
- 17 Ibid. σ. 378.
- 18 Ibid. σ. 370.
- 19 Ibid. σ. 379.
- 20 Ibid. σ. 412.
- 21 Ibid. σ. 413.
- 22 Ibid. σ. 361.
- 23 Ibid. σ. 364.
- 24 Ibid. σ. 368.
- 25 Ibid. σ. 371.
- 26 Ibid. σ. 374.
- 27 Ibid. σ. 374.
- 28 Ibid. σ. 383.
- 29 Ibid. σ. 384.
- 30 Ράπτη, Τάτλα, *op. cit.*, 291.
- 31 Σημειώσεις, Ελένη Τάτλα, 2020.
- 32 Merleau-Ponty, *op.cit.*, 226.
- 33 Ibid. σ. 275.
- 34 Ράπτη, Τάτλα, *op. cit.*, 292.
- 35 Merleau-Ponty, *op.cit.*, 199.
- 36 Ibid. σ. 147.
- 37 Ράπτη, Τάτλα, *op. cit.*, 294.
- 38 Merleau-Ponty, *op.cit.*, 139-140
- 39 Ibid. σ. 141-142.
- 40 Ibid. σ. 142
- 41 Σημειώσεις, Ελένη Τάτλα, 2020.
- 42 Maurice Merleau – Ponty, *The Visible and the Invisible*, αγγλ. μτφ. Alphonso Lingis, USA: Northwestern University Press, 1964, σ. 136.
- 43 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, *op.cit.*, σ. 402.
- 44 Maurice Merleau – Ponty, *The Visible and the Invisible*, *op. cit.*, σ. 139.
- 45 Ibid.
- 46 Ibid. σ.138.
- 47 Ibid. σ.146.
- 48 Ibid. *Translator’s Preface*
- 49 Ibid. σ.139.
- 50 Ibid. σ.255-256
- 51 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, *op.cit.*, σ. 269.

- 52 Maurice Merleau – Ponty, *The Visible and the Invisible*, op. cit., σ. 147.
53 Ibid. σ. 247.
54 Ibid. σ. 138.
55 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, op.cit., σ. 371.
56 Ibid. σ. 372
57 Ibid. σ. 404
58 Ibid. σ. 409
59 Ibid. σ. 402
60 Maurice Merleau – Ponty, *The Visible and the Invisible*, op. cit., σ. 215.
61 Ibid. σ. 214.
62 Ibid. σ. 263.
63 Ibid.
64 Ibid. σ. 246.
65 Ibid. σ. 266.
66 Ibid. σ. 130-131.
67 Ibid. σ. 133
68 Ibid.
69 Ibid. σ. 135
70 Ibid. σ. 136.
71 Ibid. σ. 141.
72 Ibid. σ. 142-143
73 Ibid. σ. 146
74 Steven Holl, Juhani Pallasmaa & Alberto Perez-Gomez, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, William Stout Publ., San Francisco, 2007 (πρώτη έκδοση στο περιοδικό A&U, ειδική έκδοση, 1994), σ. 13.
75 Ibid.
76 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, Wiley Publ., Chichester, West Sussex, 2012, σ. 49.
77 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, op.cit., σ. 272.
78 Ibid. σ. 270.
79 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., 30.
80 Pallasmaa, op. cit., σ. 69.
81 Ibid. σ. 71.
82 Ibid. σ. 74
83 Ibid. σ. 77
84 Ράπτη, Τάτλα, op. cit., σ. 288.
85 Pallasmaa, op. cit., σ. 18.
86 Ράπτη, Τάτλα, op. cit., σ. 289.
87 Pallasmaa, op. cit., σ.24.
88 Ibid. σ. 23.
89 Pallasmaa, op. cit., σ. 32.
90 Ράπτη, Τάτλα, op. cit., σ. 290
91 Ibid.
92 Ibid. σ. 291
93 Ράπτη, Τάτλα, op. cit., σ. 291.
94 Ibid. σ. 292.
95 Pallasmaa, op. cit., σ. 32
96 Ibid. σ. 34.
97 Ibid. σ. 41
98 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, op.cit., σ. 383.
99 Ibid. σ. 385.
100 Ibid. σ. 356.
101 Ibid. σ. 388.
102 Ράπτη, Τάτλα, op. cit., σ. 297.
103 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 41.
104 Ibid. σ. 45.

- 105 Ibid.
106 Ibid.
107 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, op.cit., σ.141.
108 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 48.
109 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, op.cit., σ.141.
110 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 55
111 Ibid.
112 Γεώργιος Λάββας, *Επίτομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής, με έμφαση στον 19ο και 20ο αιώνα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002.
113 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 49
114 Ibid. σ. 61.
115 Ibid.
116 Ibid. σ. 63.
117 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 63.
118 Pallasmaa, op. cit., σ. 50.
119 Pallasmaa, op. cit., σ. 50.
120 Ibid. σ. 51.
121 Ανάκτηση από: https://www.lacma.org/sites/default/files/Turrell_LACMA_Brochure_052213_.pdf
122 Ibid.
123 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 69
124 Ibid.
125 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, op.cit., σ. 178-179.
126 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 70
127 Ibid. σ. 74.
128 Ibid.
129 Maurice Merleau – Ponty, *The Visible and the Invisible*, op. cit., σ. 267.
130 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 76
131 Ibid. σ. 87.
132 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, op.cit., σ. 389.
133 Ibid. σ. 392.
134 Ibid. σ. 395.
135 Ibid. σ. 400.
136 Ibid. σ. 401.
137 Maurice Merleau – Ponty, *The Visible and the Invisible*, op. cit., σ. 144.
138 Ibid. σ. 148.
139 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 89.
140 Ibid. σ. 91.
141 Ibid. σ.92.
142 Ibid. σ. 94
143 Pallasmaa, op. cit., σ. 62.
144 Ibid.
145 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 114.
146 Ibid. σ. 116
147 Ibid. σ. 116
148 Ibid.
149 Ibid. σ. 119
150 Pallasmaa, op. cit., σ. 75.
151 Ibid. σ. 75-76.
152 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 22
153 Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, ελλην. μτφ. Θάνος Ανδρουλάκης, Μαρία Πάγκαλου, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 2009, σ. 112.
154 Ibid. σ.114.
155 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 124.
156 Frampton, op.cit. σ. 153.
157 Holl, Pallasmaa & Perez-Gomez, *Questions of Perception*, op. cit., σ. 124

158 Ibid. σ. 126.

159 Ibid. σ. 127.

160 Ibid.

161 Ανάκτηση από: <https://www.archdaily.com/115855/ad-classics-chapel-of-st-ignatius-steven-holl-architects>

162 Πάντη, Τάτλα, *op. cit.* σ. 299.

163 Tadao Ando, *Tadao Ando Complete Works*, Phaidon, London, 1995, σ. 453

164 Ibid. σ. 470.

165 Ibid. σ. 471.

166 Emilio Ambasz, *The architecture of Luis Barragàn*, *The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society*, 1976, σ. 107.

167 Ibid.

168 Ibid. σ. 73.

169 Ibid. σ. 45.

170 Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkhäuser, 2006, σ. 9-10.

171 Peter Zumthor, *Three Concepts*, Birkhauser, 1998, σ. 11

172 Ανάκτηση από: <http://kategoodwin.space/portfolio/sensing-spaces>

173 Ανάκτηση από: https://www.archdaily.com/473147/seven-architects-transform-london-s-ra-into-multi-sensory-experience?ad_medium=gallery

174 Ibid.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ambasz, Emilio. 1976. The architecture of Luis Barragàn. Νέα Υόρκη : The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society.

Ando, Tadao. 1995. Tadao Ando Complete Works. London: Phaidon.

Frampton, Kenneth. 2009. Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική. Μετάφραση: Μαρία Πάγκαλου Θάνος Ανδρουλάκης. Αθήνα: Θεμέλιο.

lacma.org. 2013-2014. «A retrospective James Turrell.» Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. https://www.lacma.org/sites/default/files/Turrell_LACMA_Brochure_052213_.pdf.

Minner, Kelly. 2011. archdaily.com. 01 Μάρτιος. <https://www.archdaily.com/115855/ad-classics-chapel-of-st-ignatius-stein-holl-architects>.

Pallasmaa, Juhani. 2012. The Eyes of the Skin. Chichester, West Sussex: Wiley Publ.

Merleau - Ponty, Maurice. 1964. The Visible and the Invisible. Μετάφραση: Alphonso Lingis. Northwestern University Press.

Merleau- Ponty, Maurice. 2016. Φαινομενολογία της Αντίληψης. Μετάφραση: Κική. Καψαμπέλη. Αθήνα: Νήσος.

Steven Holl, Juhani Pallasmaa & Alberto Perez-Gomez. 2007. Questions of Perception: Phenomenology of Architecture. San Francisco: William Stout Publ.

Zumthor, Peter. 2006. Thinking Architecture. Birkhäuser.

Zumthor, Peter. 1998. Three Concepts. Birkhauser.

Λάββας, Γεώργιος. 2002. Επίτομη Ιστορία της Αρχιτεκτονικής, με έμφαση στον 19ο και 20ο αιώνα. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Παναγιώτα Ράπη & Ελένη Τάτλα. 2014. «Βιωμένο Σώμα και Αστικό Περιβάλλον: Οικολογική Αισθητική Θεώρηση του Αστικού Χώρου, στο πλαίσιο της Φιλοσοφίας του Maurice Merleau-Ponty.» Θέματα Σχέσεων Πολιτικής, Οικονομίας και Περιβαλλοντικής Φιλοσοφίας, 287-300. Ionian Publications.

Τάτλα, Ελένη. 2018-19. Σημειώσεις μαθήματος: *Φιλοσοφία Περιβάλλοντος και Αρχές Σχεδιασμού*. Αθήνα.

ΕΙΚΟΝΕΣ

- 1,2. Palazzo Rucellai, Leon Battista Alberti, Φλωρεντία, 1446 - 1451
- 3,4. Villa Rotonda, Andrea Palladio, Vicenza, 1550
- 5,6. Ναός San Francesco, Leon Battista Alberti, Rimini 1446
- 7,8. Καθεδρικός ναός, Filippo Brunelleschi, Φλωρεντία, 1420-1434
- 9-12. Σχέδια για Milan Porta Vittoria, Steven Hol, 1986
- 13-15. Γραφεία του D.E. Shaw στην Νέα Υόρκη (1991)
- 16,17. Mendota Stoppages, James Turrell, Santa Monica, 1966-1974
18. Σκιτσο για βιβλιοθήκη American Memorial, Steven Holl, Βερολίνο
19. Cubic pantheon Palazzo del Cinema, Steven Holl, Biennale Βενετίας, 1990
- 20, 21. Συγκρότημα κατοικιών Fukuoka, Steven Holl, Ιαπωνία, 1989
22. Αναβάθμιση περιοχής, Steven Holl, Μόναχο
23. Tatami mats pattern
- 24-26. Γυάλινο περίπτερο, Bruno Taut, Έκθεση Werkbund, Κολωνία, 1914
- 27-28. Grosse Schauspielhaus, που σχεδίασε το 1919 ο Hans Poelzig στο Βερολίνο
- 29-31. Παρεκκλήσι στη Ronchamp, Le Corbusier, 1954
- 32 33. Γερμανικό περίπτερο, Mies van der Rohe, Παγκόσμια Έκθεση της Βαρκελώνης Βαρκελώνη, 1929
34. Κήπος Zen του ναού Ryōan-ji, Kyoto, τέλη 15ου αι.
- 35-38. Παρεκκλήσι Αγίου Ιγνατίου, Steven Holl, Πανεπιστήμιο του Seattle, 1997
- 39,40. Church of the Light, Tadao Ando, Ibaraki-Shi, Ιαπωνία, 1999
- 41,42. Church on the Water Tadao Ando, Shimukappu-Mura, Ιαπωνία, 1988
- 43, 44. Fuente de Los Clubes, Luis Barragan, Πόλη του Μεξικό, 1963-1964.
- 45, 46 Παρεκκλήσι Capuchinas Sacramentarias del Purtsimo Corazon de Maria, Luis Barragan, Tlalpan, Μεξικό, 1952-1955
- 47, 48. Therme Vals, Peter Zumthor, Ελβετία, 1993-1996
- 49, 50. Εγκατάσταση, Pero von Ellrichshausen, Βασιλική Ακαδημία Τεχνών, Λονδίνο, 2014
- 51, 52. Εγκατάσταση, Diébédo Francis Kéré, Βασιλική Ακαδημία Τεχνών, Λονδίνο, 2014
- 53, 54. Εγκατάσταση, Kengo Kuma, Βασιλική Ακαδημία Τεχνών, Λονδίνο, 2014
- 55, 56. Εγκατάσταση, Li Xiaodong, Βασιλική Ακαδημία Τεχνών, Λονδίνο, 2014
- 57, 58. Εγκατάσταση των Grafton Architects, Βασιλική Ακαδημία Τεχνών, Λονδίνο, 2014
- 59, 60. Eduardo Souto de Moura, Βασιλική Ακαδημία Τεχνών, Λονδίνο, 2014

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Πηγή Εικόνας 1: <https://quellodiarte.com/2019/11/25/alberti-lumanista-architetto/>

Πηγή Εικόνας 2: <https://knowledgeistheway.altervista.org/palazzo-rucellai-leon-battista-alberti-analisi/>

Πηγή Εικόνας 3: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Andrea-Palladio-Villa-Almerico-Capra-o-La-Rotonda-155κ9-1560-Vicenza-Italia_fig1_323229012

Πηγή Εικόνας 4: https://www.google.com/search?q=andrea-palladio-villa-rotonda-vicino-a-venezia-1550&tbm=isch&ved=2ahUKewiH-6fYzsjUAhVMlBoKHQeSDPkQ2-cCegQ-IABAA&oq=andrea-palladio-villa-rotonda-vicino-a-venezia-1550&gs_lcp=CgNpbWcQA-1DT9ZMEWNP1kwRg9_2TBGgAcAB4AlABAIGBAJIBAJgBAKABAAoBC2d3cy13aXotaW1n-wAEB&scclient=img&ei=T-oXYMeXGMyoaoekssgP&bih=870&biw=958&hl=el#imgrc=DRC-Qt8KY4Zm_pM

Πηγή Εικόνας 5: <http://architetturaquattrocentocinquecento.blogspot.com/2012/02/tempio-malatestiano-di-rimini-dal-1450.html>

Πηγή Εικόνας 6: <https://www.pinterest.it/pin/640777853204616154/>

Πηγή Εικόνας 7: <https://magazine.darioflaccovio.it/2017/05/12/costruzione-cupola-brunelleschi-ipotesi-nunziata/>

Πηγή Εικόνας 8: <https://www.frammentirivista.it/un-viaggio-alla-scoperta-del-duomo-firenze/>

Πηγή Εικόνας 9: <https://www.moma.org/collection/works/177>

Πηγή Εικόνας 10: <https://www.moma.org/collection/works/187>

Πηγή Εικόνας 11: <https://www.moma.org/collection/works/179>

Πηγή Εικόνας 12: <https://www.moma.org/collection/works/185>

Πηγή Εικόνων 13,14,15: <https://www.stevenholl.com/projects/de-shaw-offices>

Πηγή Εικόνων 16,17: https://www.lacma.org/sites/default/files/Turrell_LACMA_Brochure_052213_.pdf

Πηγή Εικόνας 18: <https://www.stevenholl.com/projects/amerika-gedenkbibliothek>

Πηγή Εικόνας 19: <https://247forever.tumblr.com/post/43082567099/three-times-of-day-in-a-cubic-pantheon-of>

Πηγή Εικόνων 20,21: <https://www.stevenholl.com/projects/fukuoka-housing>

Πηγή Εικόνας 23: <http://lilin.com/showcase/pattern.gif>

Πηγή Εικόνας 24: <https://www.quondam.com/21/2148.htm>

Πηγή Εικόνων 25,26: https://en.wikipedia.org/wiki/Glass_Pavilion

Πηγή Εικόνας 27: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grosses_Schauspielhaus_\(Grand_Theatre;_by_Hans_Poelzig;_1919;_Berlin,_Germany\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grosses_Schauspielhaus_(Grand_Theatre;_by_Hans_Poelzig;_1919;_Berlin,_Germany).jpg)

Πηγή Εικόνας 28: <http://www.secretcitytravel.com/2016/friedrichstadt-palast-grosses-schauspielhaus-hans-poelzig-expressionist-theatre.shtml>

Πηγή Εικόνας 29: <https://www.archdaily.com/469008/le-corbusier-s-ronchamp-vandalized>

Πηγή Εικόνας 30,31: <https://www.inexhibit.com/mymuseum/notre-dame-du-haut-le-corbusier-ronchamp-chapel/>

Πηγή Εικόνων 32, 33: <https://www.archdaily.com/109135/ad-classics-barcelona-pavilion-mies-van-der-rohe> Πηγή Εικόνας 34: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ry%C5%8Dan-ji>

Πηγή Εικόνων 35, 36, 37, 38: <https://www.stevenholl.com/projects/st-ignatius-chapel>

Πηγή Εικόνων 39,40: <https://www.archdaily.com/101260/ad-classics-church-of-the-light-tadao-ando>

Πηγή Εικόνων 41,42: <https://www.archdaily.com/97455/ad-classics-church-on-the-water-tadao-ando>

Πηγή Εικόνων 43,44: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-65458/clasicos-de-arquitectura-los-clubes-cuadra-san-cristobal-y-fuente-de-los-amantes-luis-barragan>

Πηγή Εικόνας 45: <https://www.floornature.com/luis-barragan-tlalpan-chapel-mexico-city-4427/>

Πηγή Εικόνας 46: <https://www.pinterest.com.mx/pin/175570085445070752>

Πηγή Εικόνας 47: <https://www.dezeen.com/2016/09/25/peter-zumthor-therme-vals-spa-baths-photography-fernando-guerra/>

Πηγή Εικόνας 48: <https://www.dezeen.com/2017/05/11/peter-zumthor-vals-therme-spa-switzerland-destroyed-news/>

Πηγή Εικόνων 49,50,51,50,53,54,55,57,58: https://www.archdaily.com/473147/seven-architects-transform-london-s-ra-into-multi-sensory-experience?ad_medium=gallery

Πηγή Εικόνας 56: <https://londonist.com/2014/01/architecture-let-loose-sensing-spaces-at-royal-academy> Πηγή Εικόνας 59: <https://gr.pinterest.com/pin/358106607842216734/>

Πηγή Εικόνας 60: <https://www.archdaily.com/494346/buy-a-piece-of-the-royal-academy-sensing-spaces-exhibition>

