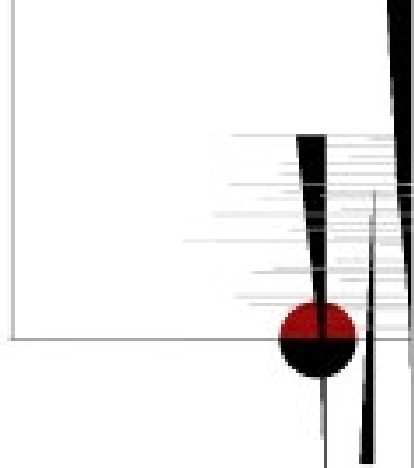


Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών_Πανεπιστήμιο Πατρών
Ακαδ. Έτος 2014-2015

Ερευνητική Εργασία



Τ Ο Τ Ο Π Ο

αίσθηση | αντίληψη | βιωματική εμπειρία

Μαράκη Σοφία_Μαρία

Επιβλέπων καθηγητής
Αθανάσιος Σπανομαρίδης

Πάτρα, Μάρτιος 2015

	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
01.	ΤΟΠΟΣ	19
02.	ΤΟΠΙΟ	
	2.1. ορισμός	23
	2.2. αντίληψη	25
	2.3. φαινομενολογική προσέγγιση	27
	2.4. μνήμη	31
03.	ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ	35
	3.1. όραση	36
	3.2. οσμή	43
	3.3. ακοή	45
	3.4. αφή	48
	3.5. γεύση	51
04.	ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ	
	4.1. η μνήμη του σώματος	55
	4.1. η μνήμη των τόπων	56
05.	ΟΙΚΕΙΟΠΟΙΗΣΗ	63
	5.1. προσανατολισμός	65
	5.2. πορείες	67
	5.3. κατανόηση	69
6.	ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ	77
	6.1. το τοπίο ως γλώσσα, σπηλαιογραφίες	81
	6.2. η γεωμετρία ως εργαλείο απεικόνισης_ τοπιογραφίες	85
	6.2.2. nicola rousin _et in arcadia ego_	89
	6.3. το τοπίο ως βιωματική εμπειρία	93
	6.3.1. "The Observatory", Robert Morris	95
	6.3.2. "The Lightning Field" , walter de maria	99
	6.3.3. "Veterans Memorial", Maya Lyn	103
	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ	109

Ευχαριστώ τον καθηγητή μου κ. Αθανασίο Σπανομαρίδη, για την βοήθεια, τις συμβουλές του, αλλά και τις παραγωγικές συζητήσεις που είχαμε, οι οποίες αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης.

Ευχαριστώ επίσης, την οικογένεια και τους φίλους μου που με στήριξαν.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ



Εικ.1_το ακρογιάλι

ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ Δ΄

Η θάλασσα- πως έγινε έτσι η θάλασσα;
Αργησα χρόνια στα βουνά-
Με τύφλωσαν οι πυγολαμπίδες.
Τώρα σε τούτο το ακρογιάλι περιμένω
ν'αράξει ένας άνθρωπος
ένα υπόλειμμα, μια σχεδία.

Μα μπορεί να κακοφορμίσει η θάλασσα;
Ένα δελφίни την έσκισε μία φορά
κι ακόμα μια φορά
η άκρη του φτερού ενός γλάρου

Κι όμως ήταν γλυκό το κύμα
όπου έπεφτα παιδί και κολυμπούσα
κι ακόμη σαν ήμουν παλικάρι
καθώς έψαχνα σχήματα στα βότσαλα,
γυρεύοντας ρυθμούς,
μου μίλησε ο θαλασσινός Γέρος:
«εγώ είμαι ο τόπος σου,
Ίσως να μην είμαι κανείς
Αλλά μπορώ να γίνω αυτό που θέλεις.»

Γ.ΣΕΦΕΡΗΣ

Αφετηρία γι' αυτή την έρευνα, αποτέλεσαν οι συζητήσεις κατά τη διάρκεια του μαθήματος "Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός" που αναφέρονταν στη "κιβωτό"¹. Πέρα όμως από τον ορισμό της, το ερώτημα διευρύνθηκε και αφορούσε τις αιτίες που ένα αντικείμενο στην περιπτώσή μας, ο τόπος, αποκτά σημασία και ιδιαιτερότητα και διαφυλάσσεται στην μνήμη, ως τοπίο. Η μνήμη ως άυλη κιβωτός του σώματος μεταφέρει αυτούσια και άφθαρτη την αίσθηση που έχουμε για ένα τοπίο και η εντύπωση αυτή, καθορίζει και τον τρόπο που αλληλεπιδρούμε μαζί του.

Στο ποίημα "επι σκηνής Δ'" ο Γ. Σεφέρης αποτυπώνει αυτή την αίσθηση του ανθρώπου, που παρά τα χρόνια απουσίας του από το ακρογιάλι, δεν έχει ξεχάσει, και γυρίζει ψάχνοντας να αναβιώσει τις αισθήσεις που του δημιουργούσε στην παιδική του ηλικία, τις αξίες που τον διαμόρφωσαν και διαμόρφωσαν και το τοπίο. Άλλωστε ο άνθρωπος και το τοπίο αλληλοσυμπληρώνονται.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα την σχέση αυτή, διερευνούμε τον όρο "τοπίο" μέσω των φιλοσοφικών προσεγγίσεων και ιδιαίτερα αυτών που αφορούν την φαινομενολογία. Από κείμενα του Χάιντεγκερ, του Μάρλεϋ Πόντυ, του Ζίμμελ και του Πικιώνη γίνεται προσπάθεια αποκρυστάλλωσης της σχέσης τοπίου-παρατηρητή, ποια είναι τα στοιχεία που ο παρατηρητής φυλάσσει στην προσωπική του "κιβωτό" και με ποιο τρόπο. Στόχος μας είναι η καταγραφή της πορείας της παρατήρησης, από τη στιγμή που εισχωρεί στο σώμα μέχρι την εξωτερική της, που αφορά τον τρόπο που εκφράζεται ο άνθρωπος σχετικά με το τοπίο. Η παρατήρηση εισέρχεται από τους αισθητήρες του σώματος, αποθηκεύεται στη μνήμη και αποτυπώνεται εντέλει, είτε μέσω της οικειοποίησης και των ιχνών στο ίδιο το τοπίο, είτε μέσω της τέχνης και της αρχιτεκτονικής.

Σημαντική επιρροή σε αυτή την διαδρομή ασκούν οι παράγοντες εκείνοι, που καθορίζουν αυτή τη σύνθεση. Γιατί όπως αναφέρει και ο Ζίμμελ «ότι μπορούμε να επισκοπήσουμε με ένα βλέμμα ή εντός του στιγμιαίου μας ορίζοντα, δεν είναι κιόλας τοπίο, αλλά το πολύ, το υλικό για ένα τοπίο.»² Ο άνθρωπος βιώνει το τοπίο, το αντιλαμβάνεται με όλο του το σώμα, μέσω των αισθήσεων και της κίνησής του σε αυτό. Υπάρχουν μυστηριακοί τόποι που μας συγκινούν, αφού διεγείρουν τις αισθήσεις σε έναν ταυτοχρονισμό που μας καθηλώνει. Οι αισθητήρες, της όρασης, της ακοής, της γεύσης, της αφής, της οσμής, όπως επίσης και η αισθητική και λογική αντίληψη των στοιχείων ενός τόπου, η χρονική διάσταση και η μνήμη συνεισφέρουν η κάθε μία ξεχωριστά και με τον δικό της τρόπο στην διαμόρφωση, την κατανόηση και κατά συνέπεια στη γνώση του τοπίου. Δεν είναι λοιπόν μόνο τα μορφολογικά στοιχεία αυτά που μπορούν να αναδείξουν ένα τόπο, αφού ο άνθρωπος δεν αναγνωρίζει μόνο με την όραση αλλά με όλες τις αισθήσεις, γεγονός που συμβάλλει στην αποκρυστάλλωση της φυσιογνωμίας ενός τόπου.

1. Κιβωτός ή [κινωτός]: Κιβωτός του Μαρτυρίου ή κιβωτός της Διαθήκης, η θήκη στην οποία οι Ισραηλίτες φυλούσαν τις πλάκες του Μωυσή, το μάννα και τη ράβδο του Ααρών. Κιβωτός του Νώε, πλωτή κλειστή κατασκευή με την οποία ο Νώε, η οικογένειά του και ένα ζεύγος από διάφορα είδη ζώων διασώθηκαν από τον κατακλυσμό. [χώρος όπου διασώζεται η πνευματική παράδοση]

2. Simmel, G., Ritter, J., Gomblich, E.H. [2004] *Το τοπίο*, Αθήνα, Εκδ. Ποταμός,σελ. 16

Για να δημιουργηθεί όμως αυτή η σχέση ανθρώπου και τοπίου, εκτός της απλής παρατήρησης, και της αισθητηριακής αναγνώρισης, απαιτείται η κίνηση του μέσα σε αυτό, αναζητούνται ,λοιπόν, οι αιτίες που προκαλούν και νοσηματοδοτούν αυτές τις πορείες. Ο χρόνος, η συνήθεια και η συνεχής αναζήτηση, αποτελούν κίνητρα για την αέναη κίνηση που καταγράφει το ανθρώπινο σώμα στον φλοιό της γης για εκατομμύρια χρόνια ενώ συμπληρώνουν τον ορισμό της μνήμης, ως μία αυτόματη ενέργεια που 'ξεφυτρώνει' από τα έγκατα της ψυχής. Τα τρία αυτά στοιχεία εκδηλώνονται μέσω της κίνησης του ανθρώπου, είτε αναφερόμαστε σε συνήθη μονοπάτια είτε σε νέες αναζητήσεις. Οι πορείες αυτές, δημιούργησαν τα πρώτα ίχνη στο φυσικό τοπίο, τις πρώτες χαράξεις του ανθρώπου σε αυτό, το οποίο στη συνέχεια του χρόνου και εξαιτίας της συνεχούς εξέλιξης μετατράπηκε σε αστικό.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας δημιουργήθηκαν ερωτήματα σχετικά με το ποιοι είναι οι βασικοί παράγοντες οικειοποίησης που αφορούν τα φυσικά χαρακτηριστικά του τοπίου, δηλαδή πως το ανθρώπινο σώμα αφού έχει εισπράξει κάποια ερεθίσματα αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του. Στη μελέτη αυτής της σχέσεως του σώματος με το περιβάλλον προέκυψαν οι συνιστώσες του προσανατολισμού της κίνησης και της κατοίκησης. Και στις τρεις περιπτώσεις το σώμα έρχεται αντιμέτωπο με τη φύση και το τοπίο και έτσι αποκαλύπτονται έννοιες, όπως το μέγεθος, η αναλογία, η προοπτική, το βάθος, τις οποίες ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται και αποτυπώνει στο τοπίο μέσω της γεωμετρίας. «Ο θεός είναι ο υπέρτατος γεωμέτρης» είπε ο Πλάτωνας. Οι Έλληνες πίστευαν ότι η γεωμετρία προσφέρει το μέσο για να ενωθεί ο υλικός κόσμος, με τον κόσμο των αισθήσεων. Αυτές οι διαδικασίες παίζουν καθοριστικό ρόλο στον τρόπο πρόσληψης και επαναπροσδιορισμού του τοπίου , όπως επίσης και στον τρόπο που το ίδιο αποτυπώνεται.

Στην προσπάθεια να μελετήσουμε, με ποιον τρόπο τελικά αποτυπώνονται όλα αυτά τα στοιχεία, της αντιληπτικής, των αισθήσεων, της μνήμης και της οικειοποίησης, γίνεται αντιληπτός ο καθοριστικός ρόλος της τέχνης. Λόγω της πολυμορφίας και του πλούτου του αισθητικού κόσμου πολλές φορές θεωρούμε την τέχνη ως κάτι αποκομμένο από οτιδήποτε άλλο. Όταν όμως τίθεται το ερώτημα τι σημαίνει ότι η φύση ,ως τοπίο, ανήκει στον σύγχρονο κόσμο και γιατί η τέχνη αναπαράγει αισθητικά τη φύση που αποτελεί αντικείμενο κυρίως της επιστήμης, οδηγούμαστε στην εγκατάλειψη της απομόνωσης του αισθητικού και ως συνέπεια στην κατανόηση της φύσης ως τοπίο, μέσα από τη σχέση της με την κοινωνία.³ Διαχρονικά εμφανίζεται μια έμφυτη ανάγκη του ανθρώπου να επικοινωνήσει τις εμπειρίες του, κυρίως μέσω της ζωγραφικής, αλλά και άλλων μορφών τέχνης, όπως η ποίηση ,ο κινηματογράφος και η μουσική. Όσο αυτή η ανάγκη του εξελισσόταν ,διαχρονικά, παρατηρούμε πως σε κάποιες περιπτώσεις η τέχνη επηρέαζε τον τρόπο με τον οποίο εκείνος αντιμετώπιζει το περιβάλλον γύρω του.

3. Simmel, G., Ritter, J., Gombrich, [2004] E.H., *Το τοπίο*, Αθήνα: Εκδόσεις Ποταμός,σελ. 76

«Πότε όμως θα ζωγραφίσω τον ουρανό με τα αστέρια- εκείνη την εικόνα που πάντοτε με απασχολεί;», αναρωτάται ο Βαν Γκογκ σε μία επιστολή του στον Ε. Μπερνάρ.⁴ Ερώτημα που μας ωθεί στην διερεύνηση της αιτίας, η οποία γεννά την αισθητική αποτύπωση μέσω της τέχνης. Ο Χουμπολντ⁵ εκφράζει- σχετικά με αυτό- το γενικό: «σε μία ιστορική εποχή στην οποία η φύση, οι δυνάμεις τις και τα υλικά της γίνονται αντικείμενο των φυσικών επιστημών και της τεχνικής αξιοποίησης και εκμετάλλευσης, η ποίηση και οι εικαστικές τέχνες αναλαμβάνουν να θεωρήσουν την ίδια τη φύση σε σχέση με το αισθανόμενο άνθρωπο και να την παρουσιάσουν αισθητικά.»

Έτσι, στο τελευταίο κομμάτι της εργασίας ακολουθώντας την πορεία της εντύπωσης και της αντίληψης του τοπίου, που αναφέρθηκε, παρουσιάζονται καλλιτεχνικά έργα που επηρέασαν άμεσα τις αρχιτεκτονικές πρακτικές, καθώς και η τεχνική με την οποία έχει αποδοθεί σε αυτά, η υλικότητα, το συναίσθημα, η μνήμη και οι παράμετροι της οικειοποίησης, ο προσανατολισμός, η κινήσεις και η κατοίκηση και η γεωμετρία. Γίνεται μια προσπάθεια να παρουσιαστούν οι τρόποι με τους οποίους ο άνθρωπος οικειοποιούνταν και κατέγραφε το τοπίο. Τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται υποδεικνύουν την διαχρονική ανάγκη του ατόμου να εκφραστεί μέσω της τέχνης, ξεκινώντας από τις σπηλαιογραφίες, τις τοπιογραφίες και καταλήγοντας στη τέχνη του Τοπίου "land art". Κατά τη διάρκεια αυτής της ανάλυσης γίνεται παράθεση αρχιτεκτονικών και καλλιτεχνικών έργων, με σκοπό την ανάδειξη της σχέσεις των δύο με το τοπίο, αλλά και του σώματος με αυτό.

Προσπαθούμε λοιπόν να προσεγγίσουμε το τοπίο μέσω των τριών αυτών μορφών τέχνης, οι οποίες αποτυπώνουν ακριβώς αυτή την σχέση που είχαν οι άνθρωποι, ανάλογα την περίοδο, με το τοπίο. Η σπηλαιογραφίες αποτελούν την πρώτη διασωσμένη μορφή τέχνης κατά την οποία αποτυπώνονται τοπιακές εμπειρίες. Ουσιαστικά αποτελούσε μια μορφή αποτύπωσης με σκοπό την κατανόηση και την συνεννόηση. Εκεί που η γλώσσα δυσκολευόταν να εξηγήσει η ζωγραφίες στα τοιχώματα των σπηλαίων λειτουργούσαν συμπληρωματικά τόσο στη σχέση των ανθρώπων μεταξύ τους, όσο και του ίδιου του ανθρώπου με τον εαυτό του. Μετέπειτα στις τοπιογραφίες που ο άνθρωπος έχει εξελίξει ραγδαία τη νόησή του, αποτυπώνει στα τοπία του τις αξίες που ήδη έχει αντιληφθεί, αυτές που σχετίζονται με την αρμονία, τις αναλογίες και το βάθος. Τέλος στην τέχνη του τοπίου, ο άνθρωπος προσπαθεί να απεικονίσει ότι έχει αντιληφθεί αλλά με άκρως βιωματικό τρόπο, αυτό που ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη δεν είναι η κατανόηση μέσω της αποτύπωσης, αλλά η βιωματική εμπειρία που φέρει αντιμέτωπο τον άνθρωπο με τον τόπο και τα φαινόμενά του, είτε φυσικά είτε υπερφυσικά.

4. Simmel, G., Ritter, J., Gombrich, E.H. [2004] *Το τοπίο*, Αθήνα, Εκδ. Ποταμός,σελ. 53

5. Ο Φρίντριχ Βίλχελμ Κρίστιαν Καρλ Φέρντιναντ φον Χούμπολτ (γερμανικά: Friedrich Wilhelm Christian Karl Ferdinand von Humboldt, 22 Ιουνίου 1767 - 8 Απριλίου 1835) ήταν Πρώσος φιλόσοφος, κρατικός λειτουργός, διπλωμάτης και ιδρυτής του Πανεπιστημίου Φρειδερίκου-Γουλιέλμου στο Βερολίνο, το οποίο αργότερα μετονομάστηκε σε Πανεπιστήμιο Χούμπολτ προς τιμήν αυτού και του αδελφού του. Μνημονεύεται ιδιαίτερα ως γλωσσολόγος με σημαντική προσφορά στη φιλοσοφία της γλώσσας και στη θεωρία της εκπαίδευσης κι επίσης για την εισαγωγή της γνώσης της βασκικής γλώσσας στους κύκλους της ευρωπαϊκής διανόησης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ .01

«Εδώ το έδαφος είναι σκληρό, πετρώδες, απότομο, το χώμα ξερό. Εκεί η γη είναι επίπεδη. Νερό αναβλύζει ανάμεσα από βρύα. Εδώ οι πνοές, το ύψος και η σύσταση του εδάφους, μας αναγγέλλουν τη γειννίαση της θάλασσας. Εκεί θάλλει πλούσια χλωρίδα, η ακρότατη τούτη τελείωση της πλαστικής διαμόρφωσης του εδάφους, που ξέρει να εναρμονίζει το έντυμά της με το ρυθμό των εποχών.»⁶

Ο τόπος, αποτελεί μια συγκεκριμένη συνθήκη που βιώνεται αυθόρμητα, ως ένα αυθύπαρκτο δεδομένο περιβάλλον, ως μια απόλυτη βάση αναφοράς, που θα εξακολουθούσε να υπάρχει ακόμα κι αν αφαιρούσαμε τα υποκείμενα, που τον “κατοικούν”. Αποτελείται από όλα εκείνα τα στοιχεία που δεν επιδέχονται ερμηνειών, το νερό, το φως, τον αέρα, το φεγγάρι, τα αστέρια, την εναλλαγή της μέρας και της νύχτας την εναλλαγή των εποχών. «Ο τόπος εκφράζει την ατέρμονη συνάφεια των πραγμάτων, την αδιάκοπη γένεση και καταστροφή των μορφών, την κυμαινόμενη ενότητα του γίνεσθαι, η οποία εκφράζεται με τη συνέχεια της ύπαρξης μέσα στο χώρο και το χρόνο. Όταν χαρακτηρίζουμε κάτι το πραγματικό ως φύση, εννοούμε κάποια εσωτερική ποιότητα, τη διαφορά του έναντι της τέχνης και του τεχνητού, έναντι του ιδεατού και του ιστορικού, ή εννοούμε ότι η φύση θα πρέπει να ισχύει ως εκπρόσωπος και σύμβολο εκείνου του συνολικού είναι, έτσι ώστε να ακούει τη ροή του τελευταίου να αντηχεί μέσα από αυτό. Ένα κομμάτι φύσης, ή ένα κομμάτι τόπου αποτελεί στην πραγματικότητα εσωτερική αντίφαση.»⁷

Η πληρότητα της φύσης που ορίζει έναν τόπο, δεν μπορεί να τεμαχιστεί, αποτελεί αυτό που ο Ζίμμελ ονομάζει το μέγα Όλον, όταν τμηματοποιείται χάνει την συνέχεια του, αποδυναμώνεται. Ο τόπος “είναι” χωρίς να επιδέχεται διαφορετικών ερμηνειών και χωρίς να χρειάζεται η παρουσία του ανθρώπου.

6. ΠΙΚΙΩΝΗΣ Δ. [1935], *Συναισθηματική τοπογραφία, Κείμενα*, τοπος, εκδοσεις

7. Δουκέλης Παναγιώτης, [], *Το Ελληνικό Τοπίο, Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τοπίου*, τοπος, βιβλιοπωλείων της εστίας, σελ 15



Εικ.2_ Ορειβατικό μονοπάτι, Σκαμνελι Ζαγορίου

ΟΡΙΣΜΟΣ

«Περπατώντας στη φύση , το βλέμμα μας πέφτει σε δέντρα, νερά, λιβάδια, λόφους και σπίτια και στις χιλιάδες εναλλαγές συννεφιάς και φωτός, γεγονός που επιδεικνύει κάθε φορά διαφορετικό βαθμό προσοχής. Το ότι προσέχουμε μεμονωμένα το κάθε ένα από αυτά ή τα βλέπουμε ταυτόχρονα δεν σημαίνει ότι έχουμε συνείδηση ότι αντικρίζουμε ένα τοπίο. Μάλλον συμβαίνει το αντίθετο , αφού ένα τέτοιου είδους μεμονωμένο περιεχόμενο του οπτικού πεδίου, δεν μπορεί να δεσμεύσει τις αισθήσεις μας.»⁸

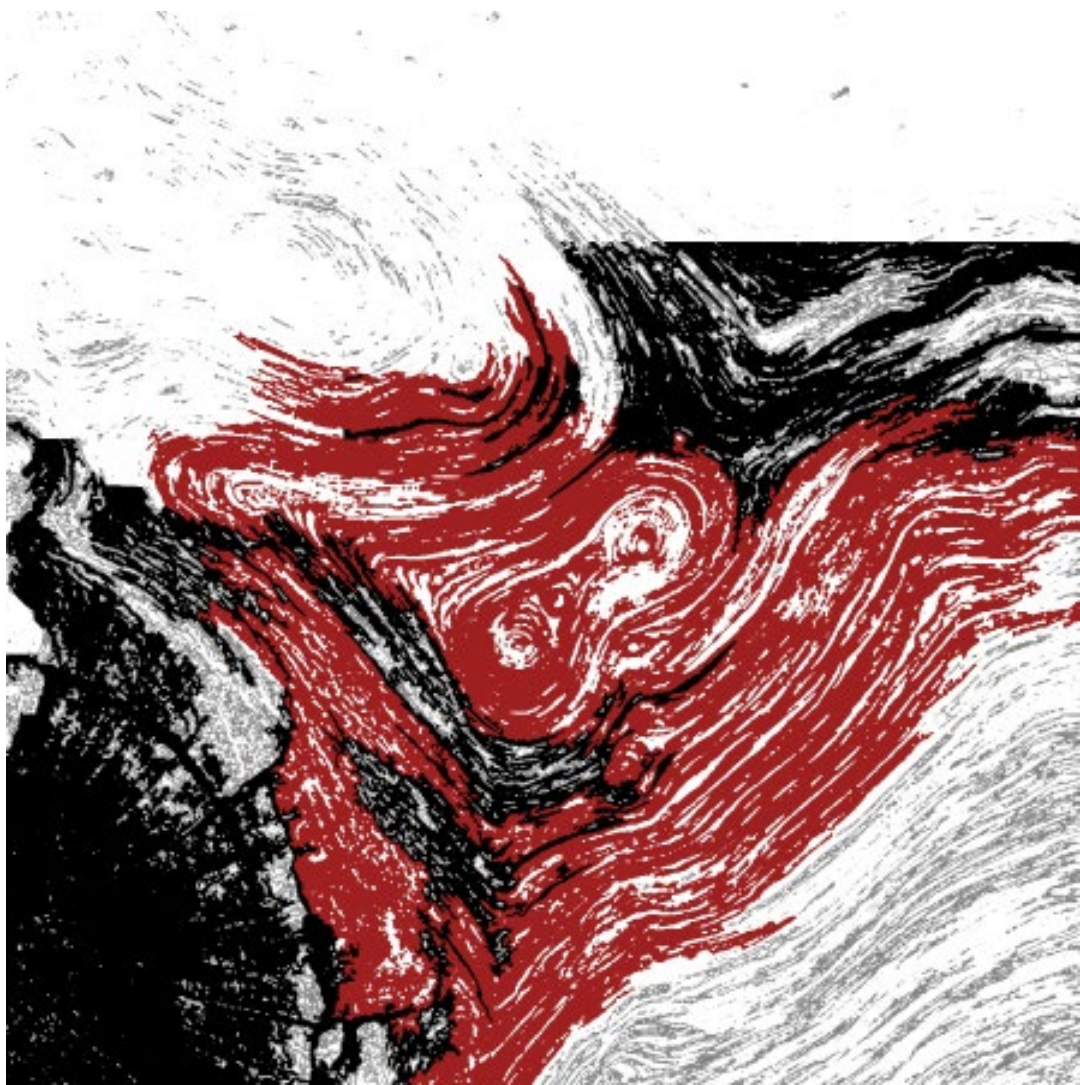
«Στις αναζητήσεις του το βλέμμα περιφέρεται συνεχώς , όπως και ο ίδιος ο άνθρωπος, που τριγυρίζει διαρκώς δεξιά και αριστερά. Δίνει σημασία σε όλα και τον τραβάει το κέντρο βάρους του τοπίου. Με μίας το πρόβλημα επεκτείνεται στα πέριξ. Τα κοντινά σπίτια το μακρινό ή το γειτονικό βουνό ,ο υψηλός η χαμηλός ορίζοντας είναι φοβερές μάζες που ενεργούν με τη δύναμη του κύβου τους.»⁹

«Με τον όρο τοπίο , νοείται ένα μέρος μίας γεωγραφικής περιοχής, έτσι όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από τους ανθρώπους, και του οποίου ο χαρακτήρας προκύπτει από τη δράση φυσικών και ανθρωπογενών παραγόντων, όπως και από τις αναμεταξύ τους αμοιβαίες επιδράσεις».¹⁰
Με τις λέξεις αυτές ορίστηκε στην ευρωπαϊκή σύμβαση, ο όρος τοπίο (Φλωρεντία,Οκτώβριος2000)

8. Simmel, G. [2004], *Φιλοσοφία του Τοπίου*, στο Simmel, G., Ritter, J., Gombrich, E.H., Το τοπίο, Αθήνα: Εκδόσεις Ποταμός,σελ. 11

9. LE CORBUSIER,[] *Για μια αρχιτεκτονική,τόπος*, εκδ. Εκκρεμές ,σελ. 150

10. Δουκέλης Παναγιώτης, *Το Ελληνικό Τοπίο, Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τοπίου,τόπος, βιβλιοπωλείων της εστίας*, σελ. 9



Εικ.3_κορμός

Με βάση αυτό τον ορισμό εμφανίζονται δύο διαφορετικές τάσεις . Η πρώτη το αντιμετωπίζει ως μία γεωγραφική ενότητα , ορισμένη επακριβώς με βάση κάποιας συγκεκριμένης φύσεως κριτήρια (π.χ. γεωμορφολογικά , γεωλογικά, πολιτιστικά ,ιστορικά κ.λ.π.). Εντός αυτών των ορίων που είναι σαφώς ορισμένα επιχειρείται η ερμηνεία τους με βάση φυσικούς και ανθρωπογενείς παράγοντες που δρουν είτε αυτόνομα είτε αλληλένδετα. Η δεύτερη τάση αποσπά το ερώτημα από τις φυσικές και ανθρωπογενείς συνιστώσες του τοπίου και το μεταφέρει στο επίπεδο του παρατηρητή, πως δηλαδή ένα άτομο ή και ένα κοινωνικό σύνολο αντιλαμβάνεται ,οικειοποιείται το τοπίο που το περιβάλλει. Στη δεύτερη αυτή περίπτωση γίνεται αντιληπτό ότι το τοπίο προσεγγίζεται περισσότερο μέσω των αισθήσεων ,με την όραση να παίζει τον καθοριστικότερο ρόλο. Έτσι ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε στοιχεία του περιβάλλοντος ως τοπίο, εκφράζει την φαντασική μας σχέση με τη φύση και αντιπροσωπεύει τελικά τον τρόπο με τον οποίο ορίζουμε τον εαυτό μας μέσα στον κόσμο. ¹¹Το τοπίο, άλλωστε δεν είναι οικουμενικό· ως προς αυτό διαφέρει από το φυσικό περιβάλλον, το οποίο υφίσταται για κάθε άτομο και κάθε κοινωνία.

Σύμφωνα με τον Ζίμμελ, το να βλέπει κανείς ως τοπίο ένα κομμάτι εδάφους, μαζί με ότι υπάρχει στην επιφάνειά του, σημαίνει να παρατηρεί, από την δική του πλευρά, ένα απόσπασμα της φύσης, ως ενότητα, κάτι το οποίο καθίσταται εντελώς ξένο προς την έννοια της φύσης. Συνεχίζοντας θεωρεί πως «πο γεγονός αυτό είναι η πνευματική πράξη με την οποία ο άνθρωπος μορφοποιεί έναν κύκλο φαινομένων , έτσι ώστε αυτά να χωρέσουν στο τοπίο: πρόκειται για μία εποπτεία κλεισμένη στον εαυτό της, που γίνεται αντιληπτή ως αυτόνομης ενότητας, και ωστόσο διαπλέκεται με κάτι το οποίο εκτείνεται απείρως περισσότερο και την υπερβαίνει.» ¹²

11. Μανωλίδης Κ.,[], *Ωραίο, φριχτό και απέρητο τοπίον*, τοπος,εκδ. Νησίδες,σελ.9

12. Simmel, G., Ritter, J., Gombich, E.H. [2004] *Το τοπίο*, Αθήνα, Εκδ. Ποταμός,σελ. 13

«Η αντίληψη των στοιχείων ,(νερό , αέρας..), των ακτίδων του κόσμου, των πραγμάτων εκείνων που είναι διαστάσεις, που είναι κόσμοι, γλιστρώ σε αυτά τα "στοιχεία" και βρίσκομαι στον κόσμο, γλιστρώ από το "υποκείμενο" στην ύπαρξη.»¹³

Ο όρος τοπίο αποτελεί κύημα της φαινομενολογικής προσέγγισης ενός τόπου. Μια γεωγραφική περιοχή προσεγγίζεται έτσι όπως παρουσιάζεται από τον παρατηρητή της, ο οποίος αποτελεί μέρος του αντικείμενου μελέτης αλλά και υποκείμενο. Ο χώρος γίνεται αντιληπτός από τον παρατηρητή μέσα από τις αισθήσεις αλλά και τα βιώματα, που παίζουν καθοριστικό ρόλο.

Οι αισθητήριες ιδιότητες ενός αντικείμενου συγκροτούν μια αδιαίρετη ενότητα , όπως ακριβώς οι αισθήσεις αποτελούν την ενέργεια ενός συγκεκριμένου σώματος και ενσωματώνονται σε μια συγκεκριμένη λειτουργία. Αντιλαμβάνεται κανείς ένα πράγμα-όπως επισημαίνει και ο Merleau Ponty¹⁴ - επειδή διαθέτει ο ίδιος καταρχήν ένα πεδίο ύπαρξης. Προς αυτό το πεδίο έλκει κάθε αντικείμενο το ανθρώπινο σώμα ,σαν να ήταν εκείνο ένα σύστημα από αντιληπτικές δυνάμεις. Έτσι το αντιληπτικό αντικείμενο, στην συγκεκριμένη περίπτωση το τοπίο δεν αποτελεί μία ιδεώδη ενότητα που κατέχει ο νους, όπως για παράδειγμα μια γεωμετρική έννοια. Είναι μια ολότητα ανοιχτή στον ορίζοντα, ενός άπειρου αριθμού αντιληπτικών , που αναμιγνύονται μεταξύ τους με βάση κάποιο συγκεκριμένο τρόπο , ο οποίος καθορίζει με τη σειρά του την ίδια τη φύση του αντικείμενου-τοπίου.¹⁵ Οι διάφορες αυτές συνιστώσες που προκύπτουν όπως, η μορφή, τα δίκτυα, τα αστικά όρια, οι χρήσεις, οδηγούν στην κατανόηση των κοινωνιών που τα έφεραν σε εφαρμογή. Μελετώντας δηλαδή κάθε στοιχείο ξεχωριστά προκύπτουν συμπεράσματα για το σύνολο.

Κατά τον Μάρτιν Χάιντεγκερ « η θεμελιώδης διαδικασία των σύγχρονων καιρών είναι η κατάκτηση του κόσμου ως μία νοητή εικόνα» ,η εικόνα αυτή αποτελεί μια ολότητα ταυτόχρονα όμως ανήκει και σε ένα ευρύτερο σύνολο, το οποίο δεν περιλαμβάνεται σε αυτή. Ο Ζίμελ επισήμανε τη βία που ενέχεται στην έννοια του τοπίου, υποστηρίζοντας ότι «όλη η έννοια περί τοπίου αναφέρεται στο ξερίζωμα και την απομάκρυνση του ατόμου από το μέγα Όλον» .¹⁶ Επισήμανε επίσης, πως η ψυχική κατάσταση της στιγμής καθορίζει τον τρόπο πρόσληψης μίας θέας. Η ψυχική αυτή κατάσταση, επηρεάζεται από εξωτερικές μεταβλητές , όπως είναι το φως , η απόσταση, η κίνηση , οι ατμοσφαιρικές συνθήκες , η εποχή, ο καιρός και συμβάλλουν στην οπτική τουλάχιστον αξιολόγηση ενός τοπίου, αφού τονίζουν ή διαβαθμίζουν τα βασικά στοιχεία του. Το τοπίο, αναλαμβάνει, να παράγει από τα πολλαπλά χαρακτηριστικά κάποιας πολυδιάστατης οπτικής συλλογής, μία μοναδική, επίπεδη, εικονική εντύπωση,

13. Merleau-Ponty, [1968], σελ.218

14. Ο Merleau Ponty θεωρεί το ανθρώπινο σώμα ως το κέντρο του κόσμου, ως μία αδιαίρετη αντιληπτική μάζα.

15. Merleau-Ponty 2007d, σελ.92

16. Simmel, G., Ritter, J., Gombich, E.H. [2004] *Το τοπίο*, Αθήνα, Εκδ. Ποταμός,σελ. 155



“Το κυρίως σώμα συνδέεται με τον κόσμο μέσω ενός δικτύου αρχέγονων σημασιών-νοηματοδοτήσεων, οι οποίες προκύπτουν από την αντιληπτική των πραγμάτων.”

Michel Foucault



Εικ.4_το σώμα ως αντιληπτικό κέντρο

απλοποιώντας έτσι ,στο σώμα μίας ενιαίας εικόνας, την πολλαπλότητα και την ποικιλία κάθε σκέψης του. Για να πραγματωθεί κάτι τέτοιο σύμφωνα με τον Ζίμμελ απαιτείται η δημιουργία εποπτικής ενότητας και ο ψυχικός τόνος.

Η δημιουργία μιας εποπτικής ενότητας, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, αφορά τον καθορισμό των ορίων θέασης, είτε αυτά έχουν σχέση με την υποκειμενικότητα της επιλογής του παρατηρητή είτε με τις αντικειμενικές δυνατότητες που προσφέρει η εκάστοτε οπτική γωνία. Τη διαδικασία δηλαδή κατά την οποία ο παρατηρητής ανασυνθέτει το τοπίο επιλέγοντας τα στοιχεία που κυριαρχούν σε αυτό, η οποία όμως δεν γίνεται αυθόπαρκα αλλά καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τον ψυχικό τόνο.

Ο ψυχικός τόνος σύμφωνα « είναι το ενιαίο εκείνο στοιχείο, το οποίο ,σε μία διάρκεια ή στο παρόν, χρωματίζει το σύνολο των μεμονωμένων ψυχικών του περιεχομένων ,διαπνέει όλα τα μεμονωμένα στοιχεία, συνήθως χωρίς να είναι κανείς σε θέση να καταστήσει γι' αυτό υπαίτιο ένα από τα εν λόγω μεμονωμένα στοιχεία. Ωστόσο ούτε υφίσταται χωρίς τη συμβολή των επιμέρους στοιχείων ούτε συντίθεται από αυτά.»¹⁷, αναφέρεται λοιπόν σε μία αμφίδρομη σχέση. Διαφαίνεται έτσι, μία δυσκολία εντοπισμού των αιτιών που τον προκαλούν ,καθώς μπορεί να οφείλεται, στα αντανακλαστικά συναισθήματα του παρατηρητή και όχι στα μη συνειδητά εξωτερικά αντικείμενα.

Ο Ζίμμελ στην προσπάθεια αποσαφήνισης της σχέση του ψυχικού τόνου, με το τοπίο, κάνει ένα συσχετισμό ανάμεσα σε εκείνο και την εποπτική ενότητα και αναφέρει ως παράδειγμα την εικόνα που έχουμε για ένα άτομο που αγαπάμε. Θεωρεί πως αυτή η εικόνα είναι πολύ διαφορετική από αυτή που είχαμε όταν συναντήσουμε τον ίδιο άνθρωπο για πρώτη φορά. « Η εικόνα αυτού του τελευταίου δημιουργείται για πρώτη φορά μαζί με την αγάπη, ώστε ούτε καν ο ίδιος ο άνθρωπος που αισθάνεται έτσι, να μπορεί να καταλάβει αν η αλλαγή της εικόνας προκάλεσε την αγάπη ή η αγάπη προκάλεσε αλλαγή στην εικόνα ».¹⁸ Πρέπει στο σημείο αυτό να διακινηθεί πως ο όρος αυτός συμβάλλει και αναφέρεται στη μοναδικότητα κάθε τοπίου με το ίδιο τρόπο που οι ποικίλες δονήσεις του αέρα μεταδίδουν διαφορετικές μελωδίες στο αυτί μας. Δεν αναφερόμαστε λοιπόν σε γενικούς χαρακτηρισμούς, όπως, μελαγχολικό, χαρούμενο κ.τ.λ., αλλά στο μοναδικό αίσθημα που προξενεί στον θεατή, από το συγκεκριμένο τοπίο.

17. Simmel, G., Ritter, J., Gombrich, E.H. [2004] *Το τοπίο*, Αθήνα, Εκδ. Ποταμός,σελ. 25

18. Simmel, G., Ritter, J., Gombrich, E.H. [2004] *Το τοπίο*, Αθήνα, Εκδ. Ποταμός,σελ. 27



«Η αντίληψη δεν είναι να βιώνει κανείς μια σειρά εντυπώσεων που συνοδεύονται από μνήμες ικανές να τις ρυθμίσουν· είναι να βλέπει, ενώ βρίσκεται μπροστά σε ένα σύνολο δεδομένων, την εγγενή σημασία χωρίς την οποία καμία επίκληση στη μνήμη δεν θα ήταν δυνατή. Να θυμάται κανείς, δεν είναι να εστιάζει της συνείδηση του σε μια αυτοσυντηρούμενη εικόνα του παρελθόντος· είναι να ωθείται βαθιά μέσα στον ορίζοντα του παρελθόντος και να διαλύει βήμα, βήμα τα συμπλέγματα των προοπτικών ώσπου οι εμπειρίες που εκείνο συνοψίζει να απελευθερώνονται στο χρονικό τους πλαίσιο. Να αντιλαμβάνεται κανείς, δεν είναι να θυμάται.»

19

Εικ.5_

19. Merleau-Ponty Maurice, [2005, "Phenomenology of Perception" , μετφρ. Colin Smith, Routledge Classics, σελ26

Η αντίληψη δεν ταυτίζεται με την ανάκληση εικόνων ή εμπειριών από τη μνήμη. Ωστόσο υπάρχει ένας σαφής συσχετισμός μεταξύ τους καθώς κοινό σημείο αναφοράς και των δύο αποτελεί η συνείδηση. Αυτή η σύγκριση εμπειριών που συμβαίνουν τώρα, με το παρελθόν, είτε συμβαίνει συνειδητά, είτε ασυνείδητα, συντελεί στην καλύτερη κατανόηση των γεγονότων. Αυτός ο εσωτερικός μονόλογος όπως τον ονομάζει ο Merleau-Ponty, συνιστά ουσιαστικά «ένα άνοιγμα προς τις γενικές συνθέσεις ή σχηματισμούς, ακτίνες του παρελθόντος και ακτίνες του κόσμου», έτσι δημιουργούνται τελικά ατομικές μνήμες.

Με τον όρο μνήμη ή μνημόνευση, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, εννοούμε την ενεστώσα και αιφνίδια επέλευση μιας ενθύμησης, ενώ η ανάμνηση αναφέρεται στη διαδικασία της σκόπιμης αναζήτησης ή ανάκλησης της. Συνεπώς η μνήμη θα πρέπει να αποσυνδεθεί από την εμμονή της πιστότητας της ενθύμησης με το πρώτο αποτύπωμα, καθώς είναι μια αυθόρμητη διαδικασία που δεν επιδέχεται επεξεργασία. Ακολουθώντας τον Αριστοτέλη ακολουθούμε την μνεία της χρονικής πλοήγησης μιας ενθύμησης. «Η αυθόρμητη ενθύμηση είναι αυτοστιγμεί τέλεια. Ο χρόνος δεν θα μπορούσε να προσθέσει τίποτε στην εικόνα της δίχως να μεταβάλλει τη φύση της, θα διατηρήσει για την μνήμη τη θέση της και τη χρονολογία της».

Στην προσπάθεια να προσεγγίσουμε το τοπίο αντιλαμβανόμαστε πως δεν υφίσταται χωρίς εικόνες, ακούσματα, οσμές, γεύσεις και υφές. Ο χώρος μετατρέπεται σε τοπίο όταν αποκτήσει χαρακτήρα και ιδιαίτερη φυσιογνωμία, στοιχεία που εμφανίζονται από τη στιγμή που ο άνθρωπος με συναισθήματα, σημασίες, όνειρα, προσδοκίες, τον γεμίσει. Με δεδομένο ότι το τοπίο είναι η συνολική αντίληψη ενός τόπου μέσω των αισθήσεων του ατόμου, αντιλαμβανόμαστε ότι κάθε μία αίσθηση αποκαλύπτει στον άνθρωπο ένα ξεχωριστό κομμάτι του τοπίου, μια ξεχωριστή εμπειρία αυτού.

Η σημασία της ενασχόλησης με τις πολλαπλές αισθητικές διαστάσεις των αντικειμένων, είτε αρχιτεκτονικών είτε τοπίων, γίνεται εύκολα κεντρικό δόγμα της θεωρίας για των υλικό πολιτισμό. Τα τοπία δεν είναι απλώς οπτικές αλλά η διασταύρωση οικείων τόπων με τον εκάστοτε παρατηρητή. Η ύπαρξή τους δεν αφορά μόνο την παρατήρηση αλλά την βιωματική εμπειρία μέσω όλων των αισθήσεων.²⁰ Η όραση, η αφή, η ακοή, η οσμή και η γεύση αλλά και οι συνδυασμοί τους αποδίδουν ποιότητες στο χώρο και διαμορφώνουν την εμπειρία. Το είδος, η ένταση, η διάρκεια και η ικανότητα εντοπισμού, είναι τέσσερις βασικές ιδιότητες των αισθήσεων. Τα αισθητήρια όργανα του σώματος ανιχνεύουν τα ερεθίσματα του χώρου και τα μετατρέπουν σε αίσθηση. Όσο περισσότερο χρόνο είναι κανείς εκτεθειμένος σε κάποιο ερέθισμα, η ένταση της αίσθησης ελαττώνεται και το σώμα προσαρμόζεται στις συνθήκες του χώρου. Για την εκ νέου ενεργοποίηση των αισθήσεων πρέπει να υπάρξει κάποια μεταβολή στα χωρικά ερεθίσματα.

Ο ψυχολόγος James Gibson²¹ θεωρεί πως οι αισθήσεις είναι περισσότερο επιθετικοί μηχανισμοί αναζήτησης παρά παθητικοί δέκτες και τους κατατάσσει σε πέντε αισθητηριακά συστήματα: το οπτικό, το ακουστικό, το σύστημα γεύσης- οσμής, το σύστημα βασικού προσανατολισμού και το απτικό σύστημα. Τα μάτια συνεργάζονται με τις υπόλοιπες αισθήσεις, ενώ μπορούν να θεωρηθούν ως επέκταση της αίσθησης της αφής, ως ειδικότητας του δέρματος να καθορίζει την επαφή μεταξύ της αδιαφανούς εσωτερικότητας του σώματος και της εξωτερικότητας του κόσμου.

20. Barbara Bender, "Contested Landscapes"

21. Juhani Pallasmaa[] *The eyes of the skin, architecture and senses*, τοπος, εκδοσεις σελ. 41



Εικ.6_ Ιρλανδία

«Η δομή τα υλικά, ο χώρος, το χρώμα, το φως και η σκιά συμπλέκονται και συντελούν στην κατανόηση του τοπίου. Όταν κινούμαστε στο χώρο, με μια στροφή του κεφαλιού μας, αινίγματα από πεδία επικαλυπτόμενων προοπτικών που ξεδιπλώνονται σταδιακά, φορτίζονται από ένα φωτεινό φάσμα- που κυμαίνεται από τις βαθμίδες των σκιών του λαμπερού ήλιου ως την ημιδιαφάνεια του σούρουπου. Μια σειρά από οσμές, ήχους και υλικά- από τη σκληρή πέτρα και το χάλυβα έως τον ελεύθερο κυματισμό του μεταξιού- μας επιστρέφει σε πρωταρχικές εμπειρίες διαμορφώνοντας και εμποτίζοντας την καθημερινή μας ζωή.»²²

Η όραση είναι η οπτική ικανότητα του ματιού να αντιλαμβάνεται το φως. Αποτελεί ιδιαίτερα σημαντική αίσθηση για την αντίληψη του εξωτερικού περιβάλλοντος, ενώ περίπου το 30% του ανθρώπινου εγκέφαλου ασχολείται με την επεξεργασία και την ερμηνεία των οπτικών ερεθισμάτων. «Τα μάτια και τα αυτιά δεν είναι όργανα δεδομένης- αμετάβλητης ικανότητας όπως οι κάμερες και τα μικρόφωνα»²³, καθώς μπορεί να εξελιχθούν με την κατάλληλη εκπαίδευση ή να καταστραφούν με την πάροδο του χρόνου.

Η αίσθηση αυτή είναι εφικτή μόνο όταν υπάρχει φως, το οποίο προσπίπτει σε διάφορα αντικείμενα και έπειτα ένα μέρος του φτάνει στα μάτια. Εκεί η ακτίνες προσανατολίζονται κατάλληλα ώστε να προβληθεί στον αμφιβληστροειδή η εικόνα του περιβάλλοντος. Οι υποδοχείς φωτός του αμφιβληστροειδούς ενεργοποιούνται ανάλογα με το χρώμα και την ένταση του φωτός και στέλνουν ηλεκτρικά ερεθίσματα στον εγκέφαλο, τα οποία διαμορφώνουν μία εικόνα, η οποία όμως έχει αποτυπωθεί ανάποδα στον αμφιβληστροειδή. Ο εγκέφαλος αναλαμβάνει να την γυρίσει κανονικά και να την επεξεργαστεί. Η εικόνα που στέλνει κάθε μάτι είναι ελαφρώς διαφορετική και βοηθά στην καλύτερη κατανόηση τη απόστασης, μέσω της μεθόδου του τριγωνισμού²⁴ και έτσι υπάρχει

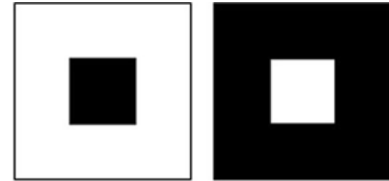
22. Holl Steven[1996] *Interwining*, Princeton Architectural Press, σελ.11

23. James J. Gibson, 1968,

24. Σύμφωνα με αυτήν τη μέθοδο, που χρησιμοποιείται και σε επιστήμες όπως η τοπογραφία, υπάρχει ένα νοητό τρίγωνο που ορίζεται από τα δύο μάτια και το αντικείμενο. Γνωρίζοντας την απόσταση των ματιών και τις γωνίες στις οποίες τα μάτια βλέπουν το αντικείμενο, μπορούμε να υπολογίσουμε την απόσταση του αντικειμένου από το πρόσωπο. Σημαντικό είναι ότι η αντίληψη του χώρου δε γίνεται μόνο με την όραση, αλλά και με άλλες αισθήσεις, όπως η ακοή, ή ακόμη και τη αφή. Εξάλλου η μέθοδος του τριγωνισμού μπορεί να εφαρμοστεί και για τους ήχους, αλλά ακόμη και για την αντίληψη

τρισδιάστατη όραση. Αυτό που γίνεται κατανοητό για την οπτική ικανότητα, είναι, πως δεν είναι μια απλή μεταφορά εικόνων από τον αμφιβληστροειδή στον εγκέφαλο, αλλά μία σύνθεση από τεμαχισμένες εικόνες που μεταφέρονται αυτούσιες στον εγκέφαλο και άλλων ερεθισμάτων που ταξινομούνται με βάση το χρώμα τη υφή κ.α. Γι' αυτό το λόγω πολλές φορές αυτή η ταξινόμηση δεν αντικατοπτρίζει πάντα την πραγματικότητα και προκαλεί οφθαλμαπάτες. Πριν από τέσσερις αιώνες ο Γαλιλαίος παρατήρησε πως με γυμνό μάτι η Αφροδίτη φαίνεται μεγαλύτερη από το Δία, ενώ το τηλεσκόπιο δείχνει ακριβώς το αντίθετο. Η οφθαλμαπάτη αυτή εξηγείται καθώς η ανθρώπινη όραση αντιλαμβάνεται ως μεγαλύτερα τα λαμπερά αντικείμενα που βλέπουμε σε σκούρο φόντο.

Το άσπρο τετράγωνο σε μαύρο φόντο φαίνεται μεγαλύτερο από το ισομεγέθες μαύρο τετράγωνο. Το ίδιο συμβαίνει με την Αφροδίτη σε σχέση με τον Δία στον νυχτερινό ουρανό.



Με βάση τα παραπάνω στοιχεία αντιλαμβανόμαστε πως η όραση έχει παίξει καθοριστικό ρόλο στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε το τοπίο, περισσότερο μάλλον από κάθε άλλη αίσθηση. Το θέμα αυτό έχει προκύψει από την τάση του ανθρώπου να απομονώνει την αίσθηση της όρασης υπερκαλύπτοντας τις άλλες και περιορίζοντας έτσι της εμπειρία του κόσμου στην οπτική σφαίρα. «Αυτός ο διαχωρισμός και η μείωση της από τις άλλες αισθήσεις, κατακερματίζει την έμφυτη πολυπλοκότητα, πληρότητα και πλαστικότητα του αντιληπτικού συστήματος, ενισχύοντας το αίσθημα της απόστασης και της αλλοτρίωσης από τον κόσμο.»²⁵

από απόσταση θερμότητα.

25. Juhani Pallasmaa[] *The eyes of the skin, architecture and senses*, τοπος, εκδοσεις σελ. 39

«Τις μορφές τις φωτίζει και μας τις δείχνει το φως. Αυτό που ρίχνουν οι πλανήτες και το εσωτερικό της ψυχής μας. Αυτά τα δύο φώτα (διπλό φως) μας φανερώνουν τις μορφές με τα άπειρα χρώματα και σχέδιά τους.»²⁶



Εικ.7_

Το φως είναι ένας παράγοντας που παίζει πολύ σημαντικό ρόλο για τον τρόπο αντίληψης ενός τοπίου. Τοποθετεί από μόνο του ένα όριο στην αντιληπτική του, αφού καθορίζει τι βλέπουμε και τι όχι. Δημιουργεί περισσότερη ένταση τονίζοντας ορισμένα σημεία και διατηρώντας κάποια άλλα απόκρυφα, έτσι ώστε η περιέργεια του ανθρώπου να μπορέσει να τα ανακαλύψει και με τις υπόλοιπες αισθήσεις. Κατά τη διάρκεια της ημέρας είναι σαφές, πως η τροχιά του ήλιου και ο διαφορετικός τρόπος που το φως προσπίπτει στα αντικείμενα αλλάζουν την οπτική μας αντίληψη γι' αυτά, καθώς αλλάζει συνεχώς η χρωματική-θερμοκρασία του φωτός και η γωνία που σχηματίζει ο ήλιος στον ουρανό.

26. ΤΑΓΚΟΡ ΡΑΜΠΙΝΤΡΑΝΑΘ, [Οι έξι κανόνες της ζωγραφικής, εκδ. ΑΚΡΙΤΑΣ

Η κατεύθυνση του φωτός είναι άλλος ένας σημαντικός παράγοντας. Όταν ο ήλιος είναι πίσω μας φωτίζοντας απευθείας το τοπίο, το φως καλύπτει ολόκληρο το αντικείμενο εξασφαλίζοντας κορεσμένα χρώματα και αρκετή λεπτομέρεια, αλλά επειδή είναι ζυγισμένο χωρίς κάποια σκιά έχει μια επίπεδη αίσθηση κρύβοντας τις τρισδιάστατες ιδιότητές του. Στην περίπτωση που ο φωτισμός έρχεται από το πλάι έχει τη δυνατότητα να μεταδίδει το "σχήμα" του χώρου δημιουργώντας βάθος και διάσταση. Ο φωτισμός αυτός δημιουργεί σκιές οι οποίες βοηθούν στην καλύτερη αντίληψη των τριών διαστάσεων, ενώ αποκαλύπτει και την υφή των υλικών που το αποτελούν. Όταν ο ήλιος βρίσκεται απέναντι μας το φως που πέφτει, χαρίζει μία δραματικότητα στην ατμόσφαιρα αφού δημιουργεί αντανακλάσεις και ψευδαισθήσεις.

Κατά τη διάρκεια των πιο έντονων συναισθηματικά στιγμών του, ο άνθρωπος κλείνει τα μάτια, όταν ονειρεύεται, όταν ακούει μουσική, το σκοτάδι και οι βαθιές σκιές μειώνουν την ευκρίνεια της όρασης και εξαφανίζουν το βάθος και την απόσταση, ξυπνώντας την περιφερειακή όραση και την φαντασία.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τις επίδρασης του φωτός αποτελεί το ελληνικό τοπίο, στο οποίο η ένταση του ήλιου είναι τέτοια που πολλές φορές καταστρέφει του ενδιάμεσους τόνους. Έτσι συναντάμε συχνά απόλυτο φως ή απόλυτο σκοτάδι. Ο William Abrahamsz φωτογραφίζει το ελληνικό τοπίο πάνω από δέκα χρόνια. Ο φακός του φωτογράφου αναζητά τις απόλυτες αντιθέσεις. Πιο συγκεκριμένα, το απόλυτο φως και την απόλυτη σκιά. Η εικόνα που βρίσκει μπροστά του, μια πραγματική εικόνα του καλοκαιρινού ελληνικού τοπίου, είναι η εικόνα ενός χώρου στον οποίο επικρατούν οι απόλυτες αντιθέσεις του φωτός. Σε αυτό το τοπίο δεν υπάρχει περιθώριο για τις ποικίλες τονικές σχέσεις που βλέπουμε στη ζωγραφική ή τη φωτογραφία πάνω στον ευρωπαϊκό χώρο. Ο Abrahamsz αποτυπώνει σειριακά αυτήν την αντίθεση. Το ελληνικό φως είναι απόλυτο, καταστρέφει τα ενδιάμεσα, καίει τα πάντα. Για τον καλλιτέχνη, όχι μόνο στη φωτογραφία του τοπίου, αλλά και στους εσωτερικούς χώρους, η προηγούμενη αντίθεση παραμένει ισχυρή. Φωτογραφίζοντας σκάλες των νησιών στις Κυκλάδες δεν μένει απλώς στα γεωμετρικά σχήματα που τις διαμορφώνουν, αλλά εντοπίζει τα σχήματα αυτά, μέσα από τη σχέση της σκιάς και του φωτός.



ΕΙΚ.8_Η κόκκινη παραλία στο Πανγίν (Panjin), Κίνα



Εικ.9_ Ελληνικό φως

«Ο κόσμος που προβάλλεται στις αισθήσεις απο ένα τόσο ιδιόμορφο φώς αναπόφευκτα δημιουργεί τη δικιά του γλώσσα. Σκιά, χρώμα, γραμμή, σχήμα, όλα μία αιώνια μεταλλασσόμενη ύπαρξη - Ύλη φωτός- στέλνουν την Ελληνική Αρχιτεκτονική στον περίπλοκο του αντικειμένου της όρασης. Το ελληνικό φως είναι ένα που σημαίνει πως έχει ακρίβεια, πως δεν μπορεί να ανεχθεί μια γραφή που είναι ανακριβής, Το ελληνικό φως είναι πολλαπλό που σημαίνει πως μεταλλάσσεται, πως δεν μπορεί να καταδικάσει το νόημα στα πλαίσια ενός ορισμού, μίας μορφής.»²⁷

27. Σπανομαρίδης Α. [1990], “Η καταγωγή της Γεωμετρίας”, Αφιέρωμα στο περιοδικό “Τευχος 3”

Ο ήλιος σε συνδυασμό με την υγρασία δημιουργούν μία θολότητα. Αυτή η αίσθηση δημιουργεί στο μάτι μία εικόνα ενός θολού και αδιαπέραστου ορίζοντα, που δημιουργεί ένταση στην αντίληψη του βάθους και μια άλλη ποιότητα χώρου. Έτσι αντιλαμβανόμαστε ότι η αίσθηση της όρασης η οποία είναι αδύνατη χωρίς την ύπαρξη του φωτός είναι η πρωταρχική συνθήκη στην αντιληπτική του τοπίου.

«Αυτή η κόκκινη κηλίδα που βλέπω στο χαλί, είναι κόκκινη χάρη στη δύναμη της σκιάς που απλώνεται. Η ιδιότητά της είναι φανερή μόνο σε σχέση με το παιχνίδι του φωτός πάνω της και ως εκ τούτου ένα στοιχείο σε ένα χωρικό σχηματισμό.»²⁸



Εικ.10_λεβάντα και σιτάρι, πεδία που συγκλίνουν κατά μήκος του οροπέδιου της Προβηγκία, Γαλλία

28. Merleau-Ponty Maurice[2005] *Phenomenology of Perception* , μετφρ. Colin Smith, Routledge Classics, σελ. 5

Η όσφρηση είναι η αίσθηση στην οποία ο άνθρωπος δεν μπορεί να αντισταθεί καθώς συνδέεται άμεσα με την αναπνοή. Αν και πολλές φορές δυσκολεύεται να τις καταγράψει, μπορεί να αντιληφθεί και να ξεχωρίσει όλες τις οσμές ενός χώρου. Στην πραγματικότητα χρειαζόμαστε μόνο κάποια μόρια από μία ουσία για να ενεργοποιηθούν οι νευρικές απολήξεις την όσφρησης, οι οποίες μπορούν να αναγνωρίσουν πάνω από 10,000 διαφορετικές οσμές. Οι οσμές συνδέονται άμεσα με το συναίσθημα, ίσως περισσότερο από κάθε άλλη αίσθηση αφού αφορούν τη μεταχιακή περιοχή του εγκεφάλου. Όμως πέρα από αυτά οι οσμές επηρεάζουν σημαντικά και τον ανθρώπινο ψυχισμό, αφού διεγείρουν την ψυχή και τη σκέψη. Άλλωστε οι οσφρητικές αναμνήσεις δημιουργούνται ακόμα και από το εμβρυϊκό στάδιο ανάπτυξης του ανθρώπου και συνδέονται με εμπειρίες που ενεργοποιούν εκτός από τις αισθήσεις και από τη μνήμη, κάτι που είναι γνωστό ως φαινόμενο “Πroust”.

Γίνεται κατανοητό πως η μνήμη είναι άκρως συνδεδεμένη με την μυρωδιά ενός χώρου. Η μυρωδιά αυτή γίνεται σχεδόν μέρος της δομικής του υπόστασης, υλικό απαραίτητο για την ύπαρξή του. Η εικόνα μπορεί με τον καιρό να ξεθωριάσει αλλά η οσμή του χώρου, η οποία σχετίζεται συνήθως με τη χρήση του, είναι η τελευταία αίσθηση που χάνεται.

Ο Γάλλος νομπελίστας Marcel Proust, περιέγραψε ένα χείμαρρο από μνήμες που ενεργοποιήθηκαν από ένα κουλούρι βουτηγμένο σε τσάι. Βέβαια τη μοναδική αυτή εμπειρία συσχετισμού οσμών και μνήμης τη βιώνουμε όλοι μας καθημερινά και είναι αποδεδειγμένη η ισχυρή επιλογή των αρωμάτων στη συμπεριφορά και το συναίσθημα των ανθρώπων. Τόσο ισχυρή που όταν το άρωμα έχει εμπεδωθεί στον εγκέφαλό μας, ακόμα και τα οπτικά ερεθίσματα μπορούν να προκαλέσουν την αναγέννηση μίας εικόνας ή ακόμα και μίας ολόκληρης εμπειρίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της μεταπολεμικής Γερμανίας όπου οι εταιρίες απορρυπαντικών αναγκάστηκαν να αλλάξουν την μυρωδιά του χλωρίου στα προϊόντα τους καθώς θύμιζε βομβαρδισμένες περιοχές που απολυμμόνταν με αυτό.

Σύμφωνα με τη θεωρία του Ekman ²⁹ κάθε μία από τις έξι βασικές συγκινήσεις του ανθρώπου, η χαρά, η λύπη, ο θυμός, ο φόβος, η έκπληξη, και η αγδία μπορούν να προκληθούν από τις μυρωδιές. Όσο και αν η εξασθένιση της όσφρησης στο σύγχρονο άνθρωπο είναι δεδομένη, η νοσταλγία του και η εσωτερική του ανάγκη για επιστροφή στη φύση δείχνουν την αρχέγονη ανάγκη του ανθρώπου για τις μυρωδιές. Οι οσμές κυριαρχούν σε πολλά επίπεδα της ζωής, ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν στο χώρο και το χρόνο. Από την αρχαιότητα γινόνταν εκτεταμένη χρήση αρωμάτων. Οι Φοίνικες για παράδειγμα χρησιμοποιούσαν αρώματα στο κονίαμα των τοίχων των ναών, ενώ στην

29. Ο Δρ Paul Ekman είναι ένας Αμερικανός ψυχολόγος, ο οποίος είναι πρωτοπόρος στη μελέτη των συναισθημάτων και τη σχέση τους με τις εκφράσεις του προσώπου, έχει δημιουργήσει ένα «άτλαντα των συναισθημάτων», με πάνω από δέκα χιλιάδες εκφράσεις του προσώπου, και έχει αποκτήσει μια φήμη ως “ο καλύτερος ανθρώπινος ανιχνευτής ψεύδους στον κόσμο”.

αρχαία Αθήνα οι παλαιότερες και τα γυμναστήρια μύριζαν ελαιόλαδο, δημιουργώντας οσφρητικά τοπόσημα στην πόλη.

«Δεν μπορώ να θυμηθώ την εικόνα της πόρτας στο αγροτόσπιτο του παππού μου από την πρώιμη παιδική μου ηλικία [...] αλλά θυμάμαι ιδιαίτερα τη μυρουδιά του σπιτιού που χτυπούσε το πρόσωπο μου σαν ένας αόρατος τοίχος πίσω από την πόρτα.»³⁰

30. Pallasmaa Juhani[2006] *An Architecture of the Seven Senses ,in Questions of Perception, Phenomenology of Architecture*, San Francisco,εκδ. William Stout Publishers, σελ.28-37

Τα τοπία μπορεί κανείς να τα αντιληφθεί και να τα ταυτοποιήσει και μέσω των ήχων ή των θορύβων που δημιουργούν. Ήχοι είναι οτιδήποτε διεγείρει τα ανθρώπινα αισθητήρια της ακοής ενώ θόρυβος οποιοσδήποτε ήχος προκαλεί ενόχληση. Ένα ηχητικό κύμα³¹ χαρακτηρίζεται από φυσικές ιδιότητες όπως η συχνότητα, η περίοδος, το μήκος κύματος, το πλάτος ταλάντωσης, ο χρόνος και η κυματομορφή. Από αυτές τις ιδιότητες πηγάζουν τέσσερα χαρακτηριστικά που αποσκοπούν στην περιγραφή ενός ήχου από ακουστικής προσέγγισης και είναι το ύψος, ένταση, διάρκεια και χροιά.³²

Ένα τοπίο συντίθεται από ενέργειες και όχι μόνο από υλικά και απτά κομμάτια, μπορεί κανείς απλώς να το ακούσει. Το θρόϊσμα των φύλλων, ο παφλασμός των κυμάτων, η εντονότερη αντήχηση που δημιουργούν συμπαγή υλικά όπως η πέτρα ή το σκυρόδεμα σε σχέση με τα πορώδη, οι στάλες της βροχής, η σιωπή, δημιουργούν στην εικόνα ένταση. Ο ήχος ή η απουσία του δημιουργούν στο χώρο την ποιότητα που τον ξεχωρίζει στην συνείδηση του ανθρώπου. Σχετίζεται άμεσα και με την απτική συνείδηση καθώς αποδίδει την πυκνότητα και την ποιότητα των υλικών. Ο ήχος κατασκευάζει και αρθρώνει τη δομή ενός τοπίου-χώρου. Στις περισσότερες περιπτώσεις δεν είμαστε ιδιαίτερα οικείοι με την ακουστική αίσθηση μιας χωρικής εμπειρίας και μας είναι δύσκολο να καταλάβουμε τη σημασία της ως συνδεδετικός κρίκος των εικόνων, στις οποίες ενσωματώνεται. Όταν η μουσική αφαιρείται για παράδειγμα από μια ταινία, οι σκηνές χάνουν τη πλαστικότητα, τη συνέχεια και την ζωντάνια τους. Μπορούμε να ακούσουμε την ακουστική σκληρότητα ενός ακατοίκητου σπιτιού, σε σχέση με την μαλακότητα του ήχου που διαθλάται μέσω των πολλαπλών



Εικ.11_

31. Για την κυματική θεωρία, ο ήχος είναι αποτέλεσμα ελαστικής μετακίνησης, ταλάντωσης, δόνησης των στοιχείων ενός ρευστού όπου διαδίδεται μία κύμανση. Οι συνιστώσες της χαρακτηρίζονται από το εύρος της ταλάντωσης, την ταχύτητα της κίνησης, την μεταβολή της πίεσης σε σχέση με την ατμοσφαιρική πίεση. Τα ακουστικά φαινόμενα γίνονται αντιληπτά σε απειροελάχιστα μεγέθη των παραπάνω παραμέτρων.

32. Seashore, Carl E. [1967]. *Psychology of Music*, Dover Publications, Νέα Υόρκη, σελ. 16

επιφανειών ενός κατοικημένου σπιτιού. Κάθε χώρος θα μπορούσαμε να πούμε πως έχει τον δικό του ήχο που εκφράζει οικειότητα, μνημειακότητα, φιλοξενία ή εχθρότητα.



Εικ.12_Free Curve to the Point- Accompanying Sound of Geometric Curves Vasily Kandinsky

Τα υλικά και οι υφές ενός τοπίου καθώς και το βάθος του χώρου αποτυπώνονται στην ηχώ.³³ Κάθε τοπίο έχει την δική του ηχώ ανάλογα τα υλικά και τις υφές, το ίδιο ισχύει και στις πόλεις. Πόλεις της αναγέννησης είχαν διαφορετική ηχώ από αυτές του μπαρόκ, η σύγχρονες πόλεις έχουν χάσει την ηχώ τους. Οι ανοιχτοί δρόμοι δεν αντανακλούν τους ήχους, ενώ τα κτήρια τους απορροφούν. Η προκαθορισμένη μουσική των εμπορικών κέντρων και των δημόσιων χώρων καταστρέφει κάθε ήχο που θα βοηθούσε στην ακουστική κατανόηση του μεγέθους και της ποιότητας του χώρου.³⁴

Η όραση αφορά την αίσθηση ενός μοναχικού παρατηρητή, ενώ η ακοή δημιουργεί μία αίσθηση συνείδησης και ένταξης στο πλήθος. Η όραση περιπλανάται στο χώρο αλλά ο ήχος είναι αυτό που μας κάνει να τον βιώνουμε. Ο ήχος από την καμπάνα της εκκλησίας, για παράδειγμα, λειτουργεί ως σημείο αναφοράς και αναγνωριστικό για όλους τους κατοίκους μίας περιοχής. Ο ήχος των βημάτων σε ένα πλακόστρωτο, εμπεριέχει μία συναισθηματική φόρτιση, διότι αντηχεί στις επιφάνειες γύρω μας και μας τοποθετεί σε άμεση αλληλεπίδραση με το χώρο. Μπορούμε να ακολουθήσουμε το όρια του χώρου με την ακοή μας, οι κραυγές των γλάρων στο λιμάνι, μας βοηθά να συνειδητοποιήσουμε την απεραντοσύνη του ωκεανού και του ορίζοντα.

Τα ακούσματα ενός τόπου αποτελούν μέρος της πολιτισμικής του ταυτότητας και κληρονομιάς. Τα γλωσσικά ιδιώματα και η μουσική κάθε τόπου είναι σίγουρο πως τον προσδιορίζουν σε μεγάλο βαθμό. Συμμετέχοντας στα τραγούδια και συνομιλώντας την τοπική διάλεκτο μπορεί κανείς να νοιώσει οικεία με το χώρο γύρω του.

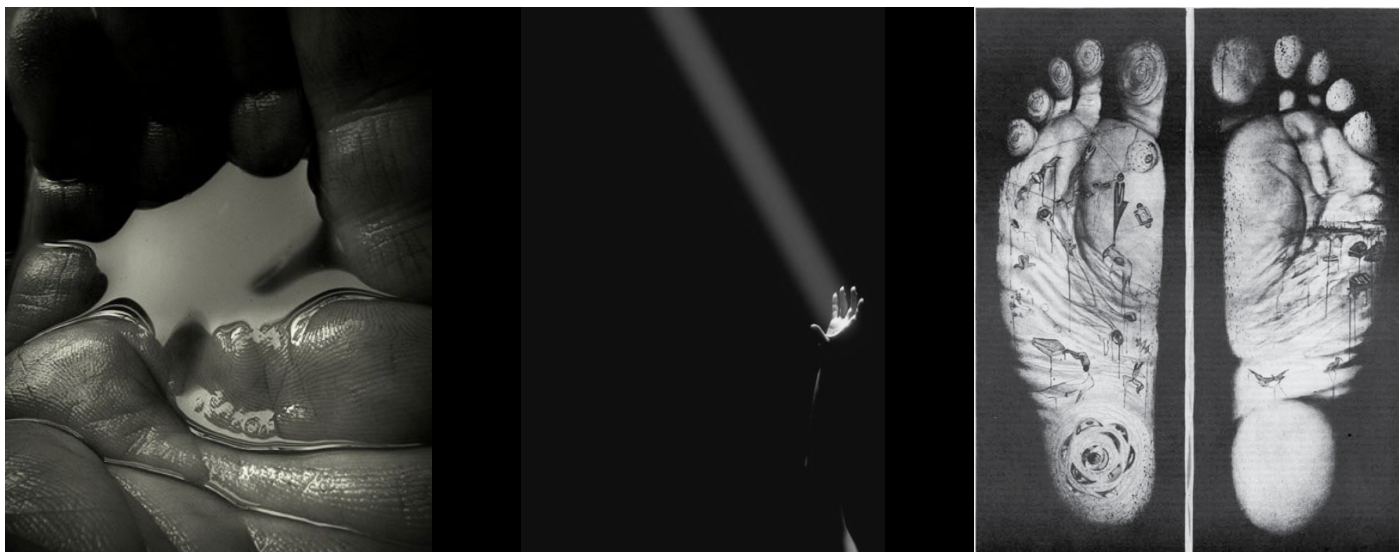
33. Η ηχώ, κοινώς “αντίλαλος”, αποτελεί ακουστικό φαινόμενο που οφείλεται στην ανάκλαση ηχητικών κυμάτων. Όταν μπροστά σε κάποιο εμπόδιο παραχθούν ήχοι μεγάλης έντασης, τότε τα διαδιδόμενα ηχητικά κύματα αυτών προσπίπτοντας στο εμπόδιο ανακλώνται γινόμενα έτσι αισθητά στο ανθρώπινο αυτί. Το αισθητήριο όργανο της ακοής του ανθρώπου μπορεί να διακρίνει σε χρόνο ενός δευτερολέπτου 10 διαδοχικούς επάλληλους ήχους. Γνωρίζοντας ότι η ταχύτητα του ήχου σε 1/10 του δευτερολέπτου είναι 34 μέτρα καταλαβαίνουμε πως όταν το εμπόδιο βρίσκεται σε απόσταση τουλάχιστον 17 μ. τότε το αυτί αντιλαμβάνεται τόσο τον απευθείας ήχο όσο και τον εξ ανακλάσεως ο οποίος και λέγεται ηχώ.

34. Juhani Pallasmaa,[] *The eyes of the skin, architecture and senses*, σελ. 51

Αφή είναι η αίσθηση της επαφής με άλλα σώματα. Όργανο της αίσθησης είναι το δέρμα, το μεγαλύτερο όργανο στο ανθρώπινο σώμα. Αντικείμενο της αντίληψης είναι τα άλλα σώματα, καθώς και τα χαρακτηριστικά της επιφάνειάς τους. Τα χέρια έχουν πολύπλοκη λειτουργία, η οποία φέρει σε επαφή το παρελθόν με την παρούσα πράξη, είναι τα μάτια του γλύπτη και όπως επισήμανε και ο Heidegger, η αίσθηση των χεριών δεν μπορεί να προσδιοριστεί ή να εξηγηθεί. Η αφή λειτουργεί με αισθητήρια νεύρα κάτω από το δέρμα, τα οποία έχουν διαφορετική κατανομή από σημείο σε σημείο του σώματος, μεγαλύτερη πυκνότητα υπάρχει στα άκρα, κυρίως στις παλάμες και το κεφάλι. Κάθε αισθητήριο νεύρο αφορά ένα είδος πληροφορίας από όλα τα είδη που υπάρχουν, κάποια αφορούν την καταστροφή των γύρω ιστών· είναι τα νεύρα που στέλνουν το σήμα του πόνου, άλλα μετρούν τη θερμοκρασία, ενώ κάποια άλλα ενεργοποιούνται απλά με την επαφή. Τα σήματα των αισθητήριων νεύρων συνδέονται στο νωτιαίο μυελό και από εκεί στον εγκέφαλο. Ο νωτιαίος μυελός αξιολογεί αυτά τα σήματα και ανιχνεύει αν χρειάζονται άμεσες αποφάσεις για προστασία του σώματος, τα λεγόμενα αντανακλαστικά.

Η εικόνα του εαυτού μας και συνεπώς και του κόσμου που μας περιβάλλει γίνεται αρχικά αντιληπτή από την αίσθηση της αφής και του προσανατολισμού στους πρώτους μήνες της ζωής του ανθρώπου. Οι οπτικές εικόνες αναπτύσσονται αργότερα και σχετίζονται άμεσα με τις πρώτες απτικές μας εμπειρίες. Όπως επισημαίνει και ο Martin Jay στη μελέτη του που αφορά τον Merleau Ponty, «μέσω της όρασης μπορούμε να ακουμπήσουμε τον ήλιο και τα αστέρια.» Προγενέστερος φιλόσοφος του Merleau Ponty τον 18ο αιώνα, ο George Berkley, υποστήριξε αντίστοιχα, πως η οπτική αντίληψη της υλικότητας θα ήταν αδύνατη χωρίς τη συνεργασία της απτικής μνήμης. Αντίστοιχη άποψη έχει και ο Hegel, ο οποίος επισημαίνει ότι η μόνη αίσθηση η οποία μπορεί να δώσει την αίσθηση του βάθους του χώρου είναι η αφή αφού «αντιλαμβάνεται το βάρος, την αντίσταση, τα τρισδιάστατα σχήματα και μας διευκολύνει να κατανοήσουμε πως ο χώρος εκτείνεται μακριά από εμάς σε όλες τις διαστάσεις.» Η όραση αποκαλύπτει ότι η αφή γνωρίζει ήδη, θα μπορούσαμε να πούμε πως η αφή καλύπτει το ασυνείδητο της όρασης. Όταν βλέπουμε από απόσταση κάποιο αντικείμενο τα μάτια μας λαμβάνουν τις επιφάνειες, τα περιγράμματα, τις ακμές, αυτό που μας βοηθά όμως ασυνείδητα να το κατανοήσουμε είναι η απτική μνήμη, εκείνη αποκρυπτογραφεί τα μηνύματα που το μάτι λαμβάνει.

Το δέρμα αντιλαμβάνεται τις υφές, το βάρος, την πυκνότητα και την θερμοκρασία της ύλης. Η επιφάνεια ενός παλιού αντικειμένου γυαλισμένου από τον τεχνίτη και προσεγγμένου από τους χρήστες σαγηνεύει την αφή. Η απτική αίσθηση μας συνδέει με την παράδοση και το χρόνο. Ένα βότσαλο λείο και γυαλισμένο από τα κύματα, είναι ευχάριστο στην αφή, όχι μόνο λόγω του σχήματός του, αλλά επειδή εκφράζει την αργή διαδικασία του σχηματισμού του. Ένα τέτοιο βότσαλο στο χέρι ενσαρκώνει την έννοια της διάρκειας και του χρόνου.



Εικ.13_15_ Ερεθίσματα

Η θερμοκρασία που γίνεται αντιληπτή μέσω της αφής, είναι εξαιρετικά ακριβής. « Στις εικόνες της παιδικής μου ηλικίας, της Φιλανδικής υπαίθρου, μπορώ να θυμηθώ έντονα, τη θερμότητα που έπεφτε πάνω στους τοίχους από τον ήλιο και ανακλώμενη προσέπιπτε στο χιόνι το οποίο έλιωνε προαναγγέλλοντας τον ερχομό του καλοκαιριού. Αυτά τα πρώτα σημάδια της άνοιξης ταυτοποιούνταν από το δέρμα όσο και από τα μάτια[...] Η βαρύτητα μετράται από το κάτω μέρος των ποδιών μας, τα οποία αντιλαμβάνονται την πυκνότητα και την υφή του εδάφους. Όταν κανείς στέκεται ξυπόλυτος σε πετρώδες έδαφος, ενώ το χτυπάει ο ήλιος, γίνεται μέρος του κύκλου της φύσης καθώς νοιώθει την αναπνοή της γης.»³⁵

Όσον αφορά το τοπίο, η αφή επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό το χαρακτήρα του. Είναι η αίσθηση που έχει κανείς όταν περνά από δρόμους που οι μαρμάρινες πλάκες γλιστράνε, που ακουμπά -καμιά φορά λόγω στενότητας δρόμου ή λόγω εσωτερικής ανάγκης - τα επιχρίσματα των τοίχων σ' ένα παραδοσιακό Κυκλαδίτικο οικισμό. Νοιώθει κανείς τη ζωή, μέσα από το άγγιγμα των σοβάδων, καμιά φορά ξεφλουδίζει τις στρώσεις από τα απανωτά ασβεστόματα. Τα υλικά επηρεάζουν τόσο πολύ τον ψυχισμό των ανθρώπων που σε πολλές περιπτώσεις ειδικοί μελετητές χρησιμοποιούν υλικά θερμά ή ψυχρά προκειμένου να πετύχουν την αντίδραση που επιθυμούν. Η πόλη εκείνη που λόγω ιδιαίτερων συνθηκών (ρύπανση, μόλυνση, ταχύτητα κινήσεων κ.α.), απωθεί τον κάτοικο να την αγγίξει, είναι καταδικασμένη να είναι ξένη και απρόσωπη για αυτόν. Η σωματική επαφή του ανθρώπου με τον τόπο του, είναι αυτή που δημιουργεί ισχυρότερους δεσμούς και καθιστά το τοπίο αναγνώσιμο.

35 Juhani Pallasmaa,[] *The eyes of the skin, architecture and senses*, σελ. 58

Η γεύση πληροφορεί τον άνθρωπο για τη χημική σύσταση μιας τροφής βοηθώντας τον να αποφύγει ακατάλληλες τροφές. Επιπλέον, η γλώσσα στέλνει πληροφορίες στο στομάχι για τη χημική σύσταση, ενώ προειδοποιεί αν θα καταναλωθεί μια τροφή ή όχι, όπως και τις γευστικές προτιμήσεις.

Η γεύση είναι μια ακόμα από τις αισθήσεις εκείνες που μπορούν να κάνουν ένα τόπο ξεχωριστό. Είναι η αίσθηση που έχει κανείς όταν γεύεται εδέσματα που συνηθίζονται σ' έναν τόπο μόνο. Με ευκολία αναφέρεται κανείς στο όνομα του τόπου όταν αναγνωρίσει με τη γεύση του, τη συγκεκριμένη τοπική κουζίνα. Πολλές φορές ολόκληρες πόλεις ή περιοχές χαρακτηρίζονται από ένα είδος φαγητού που συνειρμικά αυτό φέρνει στο νου εικόνες της περιοχής. Η Αράχωβα ή το Μέτσοβο για παράδειγμα, είναι συνδυασμένα με την κρεατοφαγία, ενώ τα νησιά με την ψαροφαγία. Ακόμη, όταν βρίσκεται κανείς σε παραθαλάσσιες περιοχές, περπατώντας δίπλα στη θάλασσα, νοιώθει μία ευχάριστη αρμύρα στα χείλη. Έτσι με την επίσκεψη σε ένα τέτοιο τόπο με έντονο γευστικό τοπίο δεν αποκομίζει κανείς εμπειρίες που ανταποκρίνονται μόνο στην όραση αφού η αίσθηση της γεύσης μετέχει εξίσου σημαντικά.

Έτσι, σε ότι αφορά τον τόπο, καταλαβαίνουμε πως η γεύση λειτουργεί συμπληρωματικά στις άλλες αισθήσεις, στην πραγματικότητα της περισσότερες φορές, τους προσθέτει ένταση.

Σχετικά με αυτό: Ο Junichiro Tanizaki περιγράφει τις χωρικές ποιότητες και την αλληλεπίδραση των αισθήσεων που δημιουργείται, "αποκαλύπτοντας" ένα μπολ με σούπα. « Υπάρχει μία ομορφιά την στιγμή που αφαιρούμε τα καπάκι και σηκώνουμε το μπολ στο στόμα μας. Το βλέμμα εξακολουθεί να βλέπει το σκοτεινό βαθύ μπολ και το χρώμα της σούπας μεταβίβει ξεχωρίζει από αυτό του δοχείου. Τί βρίσκεται μέσα σε αυτό το σκοτάδι κανείς δεν μπορεί να διακρίνει, αλλά η παλάμη ανιχνεύει τις απαλές κινήσεις του υγρού και τα σταγονίδια ανεβαίνουν μέσω του ατμού στο στόμα, ενώ το άρωμα που αναδύεται φέρνει μια λεπτή αναμονή. Αυτή η στιγμή του μυστηρίου θα μπορούσε κανείς να πει πως είναι μια στιγμή έκστασης.»³⁶

36 Juhani Pallasmaa,[] *The eyes of the skin, architecture and senses*, σελ. 60

Όπως περιγράψαμε, το ανθρώπινο σώμα αποτελείται από αισθητήρες στους οποίους οφείλεται η όραση, η ακοή, η αφή, η γεύση και η όσφρηση. Μέσω αυτών των αισθήσεων τα γεγονότα εισέρχονται στο σώμα και στον εγκέφαλο και είτε εντυπώνονται, είτε όχι.

Η αισθητηριακή εμπειρία ενσωματώνεται στην ίδια τη σύσταση και τη λειτουργία του σώματος. Η ψυχαναλυτική θεωρία εισήγαγε την έννοια της εικόνας του σώματος ή του σχήματος του σώματος, ως το κέντρο ολοκλήρωσης. Τα σώματα και οι κινήσεις είναι σε πλήρη αλληλεπίδραση με το περιβάλλον, ο κόσμος και το άτομο πληρώνουν και επαναπροσδιορίζουν το ένα το άλλο. Η αντίληψη του σώματος και της εικόνας του κόσμου μετατρέπονται σε μία συνεχή υπαρξιακή εμπειρία. Δεν υπάρχει σώμα διαχωρισμένο από τον χώρο του και δεν υπάρχει χώρος να σχετίζεται με την ασυνείδητη εικόνα για την αντίληψη του εγώ. Ο Edmund Casey ισχυρίζεται ότι η ικανότητα της μνήμης και του ονείρου θα ήταν αδύνατη χωρίς τη μνήμη του σώματος. Ο κόσμος αντανακλάται στο σώμα και το σώμα προβάλλεται πάνω στον κόσμο. Θυμόμαστε μέσω του σώματος όσο και μέσω του νευρικού συστήματος και του εγκεφάλου. Η σωματοποίηση της μνήμης και η συμπραξη της με τη γλώσσα και τις αισθήσεις συνδέονται με την έννοια της συμποσιακότητας, η οποία «μπορεί να οριστεί ως ανταλλαγή αισθητήριων μνήμων και συναισθημάτων, καθώς και ουσιών και αντικειμένων που ενσαρκώνουν θύμηση και αίσθημα. Σε αυτό τον τύπο ανταλλαγής, η ιστορία, το αίσθημα και οι αισθήσεις ενσωματώνονται στην υλική κουλτούρα και τα συστατικά της.

Εικ.16_



Οι βασικές δεξιότητες όσο αφορά την επιβίωση που έχουν αναπτυχθεί, βασίζονται στη σοφία του σώματος που είναι αποθηκευμένη στην απτική μνήμη. Οι απαραίτητες γνώσεις και δεξιότητες του αρχαίου κυνηγού, ψαρά και αγρότη, είναι η μυϊκή δύναμη και η αναπτυγμένη αίσθηση της αφής. Γι' αυτό το λόγο η αρχιτεκτονική δεν πρέπει να ανταποκριθεί μόνο στις λειτουργικές, κοινωνικές και αισθητικές ανάγκες του κάτοικου αλλά και στην αρχέγονη αυτή μνήμη του κυνηγού και του αγρότη που είναι κρυμμένη στο σώμα. Η ζητούμενη αίσθηση της άνεσης και της προστασίας του σπιτιού μας, είναι καταγεγραμμένη στο σώμα μας. Το σπίτι που γεννηθήκαμε και ο τρόπος που κατοικούσαμε σε αυτό είναι χαραγμένα μέσα μας και τα αναζητούμε σε οποιοσδήποτε άλλο χώρο κατοίκησης. Η μνήμη του σώματος συνδέεται με τη συνήθεια και εκφράζει την αλληλεπίδραση του σώματος με το χώρο, μια αλληλεπίδραση που αφορά όχι μόνο λειτουργικότητα και άνεση, αλλά κυρίως, ποιότητες, ένταση και ατμόσφαιρα.

Έχουμε, λοιπόν, μια έμφυτη ικανότητα να θυμόμαστε και να φανταζόμαστε τόπους, καθώς η αντίληψη, η μνήμη και η φαντασία, βρίσκονται σε συνεχή αλληλεπίδραση, το πεδία της ύπαρξής μας συνδυάζει εικόνες, μνήμες και όνειρα.

Στην επιφάνεια την κατοικήσιμης γης, θυμόμαστε να έχουμε ταξιδέψει και επισκεφτεί αξιομνημόνευτες τοποθεσίες. Αυτό που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε, λοιπόν, ως ισχυρότερο δεσμό ανάμεσα στον τόπο, το σώμα και το χρόνο είναι η κατοίκηση. Οι κατοικημένοι τόποι είναι οι κατεξοχήν αξιομνημόνευτοι. Αντίστοιχα σε ότι αφορά την κίνησή και τον προσανατολισμό μας, ο εκάστοτε τόπος λειτουργεί ως ενθύμηση (reminder) στα επεισόδια που έχουν εκτυλιχθεί εκεί, γεγονός που παίζει σημαντικό ρόλο στο κατά πόσο οι τόποι μας φαίνονται φιλόξενοι ή αφιλόξενοι, γεγονός που διευκολύνει τον προσανατολισμό και την κίνηση. Αντικείμενα και τοπία που έχουν καταχωρηθεί στη μνήμη, εξαιτίας κάποιας εμπειρίας που μας συνδέει με αυτά, αποτελούν συχνά σημεία αναφοράς για μια σειρά εμπειριών. Τα ποικίλα ερεθίσματα και οι ποιότητες του κόσμου παρουσιάζονται στην θύμηση μας όχι ως ένα κατεξοχήν αισθητηριακό περιεχόμενο αλλά σαν ένας τρόπος με τον οποίο ο εξωτερικός κόσμος εισβάλλει στην υποκειμενικότητα .

Ο Σίμον Σάμα στο βιβλίο του "Τοπίο και μνήμη" αναφέρει: "Προτού η αντιληπτική του τοπίου αποτελέσει ευθύνη των αισθήσεων, αυτό δουλεύεται στο μυαλό. Ουσιαστικά η ύπαρξή του ευθύνεται τόσο στη μνήμη όσο και στις πέτρες." ³⁷

Θεωρεί πως δεν μπορεί να υπάρξει τοπίο χωρίς μνήμη και σχετικά με αυτό, αντιπαραθέτει την Ευρώπη με την Αμερική. Αναφέρει πως μεγάλο τμήμα της Ευρώπης έχει μεταμορφώσεις και διαμορφώσεις που σχετίζονται με τον πολιτισμό. Κήποι, δάση, κτίρια, πόλεις, έχουν σαφείς επιρροές από μύθους, ιστορία και συνεπώς από τη μνήμη. Αντιθέτως οι Ηνωμένες Πολιτείες, έχουν ανακαλυφθεί και κατοικηθεί αργότερα, και είναι εμφανής η έλλειψη αυτών των διαχρονικών διαστρωματώσεων της μνήμης, αφού ο τόπος έχει διαμορφωθεί κυρίως από τη βιομηχανία και καμία μνήμη δεν τους επιτρέπει την ύπαρξη γραφικών τοπίων. Το γεγονός αυτό όπως αναφέρει είναι εμφανές και στις τοπιογραφίες των δύο ηπείρων.

37. Schama Simon[1996] *Landscape and Memory*. Τορόντο, εκδ. VintageCanada

Διευρύνοντας της παρατήρησή του, αντιλαμβανόμαστε ότι το αστικό τοπίο πραγματώνεται και μέσω της ιστορικής μνήμης ενός οικισμού. Υπό αυτή την έννοια δεν είναι απλώς μία συλλογή ιστορικών κτηρίων, μνημείων, ορόσημων και ανοικτών χώρων, αλλά ένα σύνολο αξιών συνυφασμένων στο αστικό τοπίο. Αυτές οι αξίες απαντώνται συχνότερα στα κέντρα των πόλεων αφού εκεί γίνεται η απαρχή και εκεί βρίσκονται η πυρήνες από τους οποίους επεκτάθηκαν οι οικισμοί. Η ιστορική μνήμη αφήνει τα ίχνη της στο τοπίο, αναγνωρίζοντας έτσι σε αυτό τις διάφορες ιστορικές περιόδους. Εκτός όμως από την ιστορική του σημασία το αστικό τοπίο έχει συμβολικές αξίες. Αποτελεί την έκφανση της συλλογικής μνήμης της κοινωνίας. Οι πνευματικές αξίες συνδέονται άρρηκτα με την τοποθεσία και επηρεάζουν κατά πολύ τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται το χώρο γύρω τους. Σημαντικό ρόλο σε αυτό παίζει το *locus*, η μοναδική αυτή σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον συγκεκριμένο τόπο και στις κατασκευές που υπάρχουν σε αυτόν. Κατά την κλασική εποχή η επιλογή αυτού του ξεχωριστού τόπου είχε ιδιαίτερη σημασία και τελούσε υπό την κυριαρχία του «*genius loci*» που ήταν η θεότητα του τόπου που επόπτευε οτιδήποτε συνέβαινε σε αυτόν.

Ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης αναρωτιούνται τι σημαίνει να έχεις ή να αναζητάς ενθύμηση, όσο αφορά την σχέση του ατόμου και της πόλης, κατά πόσο μπορεί η μνήμη να μην είναι ατομοκεντρική. Σχετικά με αυτό το θέμα αναπτύχθηκαν διάφορες θεωρίες όπως αυτή του εσωτερικού βλέμματος του Charles Taylor κατά την οποία η απόδοση σε ένα συλλογικό πλαίσιο έγινε αδιανόητη. Αργότερα βέβαια οι γλωσσολογία, η ψυχολογία και οι επιστήμες του ανθρώπου εγκατέστησαν μοντέλα νοητότητας για τα οποία τα κοινωνικά φαινόμενα είναι αναμφισβήτητες πραγματικότητες που διαμορφώνουν τη συλλογική μνήμη. Για την κοινωνιολογία του 20ου αιώνα η συλλογική συνείδηση είναι έτσι, μία από τις πραγματικότητες των οποίων το οντολογικό καθεστώς δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Η μνήμη χαρακτηρίζεται κυρίως από εσωτερικότητα, εκφράζεται όμως, είτε μέσω εικόνων που λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένους τόπους, είτε μέσω της γλώσσας και στις δύο περιπτώσεις η ατομικότητα έχει κοινές συλλογικές αναφορές που τη διαμορφώνουν σε κάποιο βαθμό.

Ο Husserl στον πέμπτο Καρτεσιανό στοχασμό επιχειρεί να περάσει από το μοναχικό *ego* σε ένα άλλο ικανό να γίνει με την σειρά του ένα εμείς. Αφού η μνήμη έχει να κάνει άμεσα με τη ροή του χρόνου, η χρονική ατομική εμπειρία θα μπορούσε ίσως να γίνει μία μοιραζόμενη εμπειρία. Στις τελευταίες παραγράφους προτείνεται η «κοινοτικοποίηση» της εμπειρίας σε όλα τα επίπεδα, δεν αναφέρεται βέβαια ως συλλογική μνήμη, αλλά ως «πολιτισμικοί κόσμοι, ενώνοντας συγκεκριμένους βιούμενους κόσμους, όπου ζουν παθητικά ή ενεργητικά, σχετικά ή απόλυτα, χωριστές κοινότητες».³⁸

38. Husserl E.[1994] Καρτεσιανοί στοχασμοί, μτφ. Π. Κοντού, εκδ. Ροές

«...θα ήθελα να πω ότι η ίδια η πόλη είναι η συλλογική μνήμη των λαών. Και πως η μνήμη είναι συνδεδεμένη με τα γεγονότα και τους τόπους, η πόλη είναι ο "locus" της συλλογικής μνήμης. Αυτή η σχέση ανάμεσα στο "locus" και τους πολίτες γίνεται λοιπόν η κυρίαρχη εικόνα, η αρχιτεκτονική, το τοπίο• και καθώς τα γεγονότα χαράζονται στη μνήμη, καινούρια γεγονότα συμβαίνουν στην πόλη. Μ' αυτή τη συγκεκριμένη έννοια οι μεγάλες ιδέες διατρέχουν την ιστορία των πόλεων και τη διαμορφώνουν.»⁴³

43. Aldo Rossi[] *Η αρχιτεκτονική της πόλης,τόπος*, εκδ.University studio press, σελ. 190

Ο Maurice Halbwachs αποδίδει κατευθείαν τη μνήμη σε μία συλλογική οντότητα, ομάδα ή κοινωνία. «Για να θυμηθεί κανείς έχει ανάγκη τους άλλους, πρέπει να πούμε εξ αρχής ότι η ατομική μνήμη φθάνει στην κατοχή του εαυτού της μόνο με αφετηρία μία λεπτή ανάλυση της ατομικής εμπειρίας του συνανοίκειν σε μία ομάδα και επί τη βάση της διδαχής που λαμβάνεται από τους άλλους.»³⁹ Για να κατανοήσουμε καλύτερα το θέμα, τίθεται το ερώτημα κατά πόσο ανάμεσα στους δύο πόλους της συλλογικής και της ατομικής μνήμης υπάρχει κάποιο ενδιάμεσο επίπεδο.⁴⁰ Θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτό είναι η σχέση μας με τους οικείους(είτε ανθρώπους, είτε τόπους). Οι οικείοι είναι τοποθετημένοι σε κυμαινόμενες αποστάσεις μεταξύ του εαυτού και των άλλων, αυτή η διακύμανση αφορά και "διακύμανση στις ενεργητικές και παθητικές τροπικότητες των κινήσεων απομάκρυνσης και συγγενισμού που καθιστούν την εγγύτητα μία σχέση δυναμική, ακατάπαυστα εν κινήσει, : να γίνεσαι οικείος να νοιώθεις οικείος." ⁴¹

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θα θεωρήσουμε ότι μιλάμε για συλλογική μνήμη και ουσιαστικά ότι η αλληλοσυσχέτιση μεταξύ ατομικής και συλλογικής αποκτά νόημα μέσα από τη θεωρία της πρακτικής και του *habitus* .⁴² Η δύναμη της μνήμης σε αυτή την περίπτωση έγκειται στην ικανότητά της να συγκρίνει πράξεις που συντελέστηκαν στο παρελθόν με αυτές που συντελούνται στο παρόν και αυτή η δύναμη της σύγκρισης είναι που νοηματοδοτεί την πράξη και ανοίγει νέα πεδία δυνατοτήτων.

39. Riccheur Paul [2013] Η μνήμη η ιστορία η λήθη, μτφ. Ξενοφών Κομνηνός, εκδ. Ινδικτος , Σελ.199

40. Riccheur Paul [2013] Η μνήμη η ιστορία η λήθη, μτφ. Ξενοφών Κομνηνός, εκδ. Ινδικτος , Σελ.217

41. Riccheur Paul [2013] Η μνήμη η ιστορία η λήθη, μτφ. Ξενοφών Κομνηνός, εκδ. Ινδικτος , Σελ.218

42. Το *habitus* αποτελεί ένα σύνολο ιστορικών κοινωνικών σχέσεων, που λαμβάνουν χώρα στα πεδία που συναποτελούν το κοινωνικό σύμπαν και ενσταλάζονται εντός των ατομικών υποκειμένων υπό τη μορφή νοητικών και σωματικών σχημάτων αντίληψης, αξιολόγησης και δράσης · είναι «συστήματα προδιαθέσεων, διαρκών και μεταθέσιμων» – ως προς την εφαρμογή τους – κοινωνικά, πολιτισμικά «δομημένες δομές προδιατεθειμένες να λειτουργούν ως δομούσες δομές, δηλαδή ως γενεσιουργές και οργανωτικές αρχές των πρακτικών και των αναπαραστάσεων». Αυτά, δηλαδή, τα συστήματα προδιαθέσεων προσκτώνται εμπειρικά στα πλαίσια της κοινωνικής πρακτικής και διάδρασης μεταξύ των υποκειμένων, ωστόσο, λειτουργούν σε προ-γλωσσικό και προ-διαλογικό επίπεδο διαμεσολαβώντας τον σχηματισμό των παραστάσεων της κοινωνικής πραγματικότητας και καθορίζοντας την πρόσληψη, ταξινόμηση και οργάνωση των αισθητηριακών και νοητικών δεδομένων που προκύπτουν στα πλαίσια της κοινωνικής διαδικασίας · βάσει αυτών των πρωταρχικών δομών, των προδιαθέσεων, δομούνται οι νέες εμπειρίες και ορίζονται οι πρακτικές των υποκειμένων στα πεδία της κοινωνικής δράσης. Το *habitus*, συνεπώς, ταυτόχρονα προϋποθέτει ιστορικά και (ανα)παράγει παροντικά(συγχρόνως ενεργεία και δυνάμει) δίκτυα κοινωνικών σχέσεων στα οποία εντάσσεται το δρών υποκείμενο.



Εικ.17_Συλλογή φωτογραφικών κολάζ από πεπιεσμένο χαρτί του εικαστικού Ν. Ευαγγελοπούλου. Επιχειρεί μια προβληματική σχετικά με το σώμα, την εικόνα και το μύθο σε σχέση με το χώρο του. Αποτελεί έναν πειραματισμό γύρω από τα όρια του σώματος και της εικόνας.

«Παρατηρούμε, αγγίζουμε, ακούμε και μετράμε τον κόσμο με τη σωματική μας υπόσταση ολόκληρη· ο κόσμος της εμπειρίας οργανώνεται και αρθρώνεται γύρω από το κέντρο του σώματος. Η κατοικία μας είναι το καταφύγιο του σώματος, η μνήμη και η ταυτότητα του.»⁴⁴

44. Pallasmaa Juhani[2006] *An Architecture of the Seven Senses, in Questions of Perception, Phenomenology of Architecture*, εκδ. William Stout Publishers, San Francisco,σελ.35



Εικ.18_ αποικία μοναχών στο βορειοανατολικό Θιβέτ

Ο προσανατολισμός παίζει καθοριστικό ρόλο στην οικειοποίηση. Τα πρώτα βήματα του ανθρώπου, η κίνησή του και τελικά η κατοίκησή του είναι αδύνατη χωρίς να υπάρχει ένας στόχος, μία κατεύθυνση, ένα σημείο αναφοράς. Για την κίνησή τους αρχικά η άνθρωποι είχαν ως οδηγό τα αστέρια τον ήλιο ή κάποιο μακρινό ή κοντινό οπτικό στόχο (βουνό, ποτάμι, θάλασσα). Με βάση αυτά μετακινούνταν οι πρώτες νομαδικές φυλές με κίνητρο είτε την προφύλαξη είτε την ανεύρεση νερού. Αυτά τα δύο στοιχεία έπαιξαν καθοριστικό ρόλο και στην μετέπειτα κατοίκηση καθώς οι ομάδες επέλεγαν είτε ψηλά σημεία, που ήταν δυσκολότερα προσβάσιμα, είτε κοντά σε κάποια λίμνη ή ποτάμι ώστε να έχουν ευκολότερη πρόσβαση σε νερό. Έτσι δημιουργήθηκαν οι πρώτοι οικισμοί των οποίων η ιστορία είναι στενά συνδεδεμένη με τον τόπο. Αργότερα για παράδειγμα αυτά τα σημεία αναφοράς σε σχέση με τον οικισμό έπαιζαν τόσο σημαντικό ρόλο που στις περισσότερες περιπτώσεις θεοποιούνταν. Είναι γνωστή εξάλλου, η προσωποποίηση και η θεοποίηση των ποταμών στην αρχαιότητα, λόγω αυτής της ακατανόητης τότε ικανότητάς τους, της θείκης τους δύναμης να προσφέρουν ζωή στη φύση. Η ορμητικότητα και η ακατάσχετη γεννητική τους ισχύς, που οφείλεται στο πλούσιο και πόσιμο νερό τους, ήταν πολύ λογικό να ωθήσει την πρωτόγονη ανθρώπινη σκέψη, στην υπερκόσμια αντίληψή τους. Όλοι οι ποταμοί, μικροί-μεγάλοι, για τους αρχαίους ήταν θείκα, υπερφυσικά πρόσωπα. Για παράδειγμα, στην Ιλιάδα, ο Σκάμανδρος, ο ποταμός του Τρωικού πεδίου, μισεί τον Αχιλλέα και μάχεται εναντίον του με πείσμα ως κανονικός πολεμιστής, ενώ στην Οδύσσεια, ο ήρωας παρακαλεί έναν ποταμό να τον σώσει απ' τα μανιασμένα κύματα της θάλασσας, αποκαλώντας τον μάλιστα υπέρτατο βασιλιά (Αναξ).

«Κι όταν έφτασε κολυμπώντας όλο ένα σέπραόρου
 ποταμού τήν εκβολή, έξοχος του φάνηκε ο τόπος,
 χωρίς κατσάβραχα καί φυλαγμένος από ανέμους.
 Το γλυκό νερό ένιωσε κι ευχήθηκε ολόψυχα του:
 'Έπάκουσέ με, βασιλιά μου, οποίος κι αν είσαι: απάγκιο
 ποθητό ζητώ απ' του Ποσειδώνα κυνηγημένος τήν απειλή στο κύμα.»
 (ε 441-446)

Αργότερα κατά την εξέλιξη και την μεγέθυνση των πόλεων ο προσανατολισμός καθόρισε σε μεγάλο βαθμό, προς ποια πλευρά θα είναι στραμμένη η πόλη ώστε να λαμβάνει κατά το δυνατόν περισσότερο τα οφέλη του τοπίου και του κλίματος (βορράς, νότος). Η πόλη μπορεί να οργανωθεί έτσι από ένα σύνολο από κομβικά σημεία ή να τμηματοποιηθεί σε περιοχές, οι οποίες συνδέονται με διαδρομές-δίκτυα. Αυτή η διαδικασία συντελούσε στην οικειοποίηση με την πόλη και το τοπίο καθώς όπως έχει πει ο Kevin Lynch «η δυνατότητα προσανατολισμού είναι πολύ σημαντική για την αίσθηση ισορροπίας και ευημερίας μίας πόλης ενώ η έλλειψη προσανατολισμού μπορεί να προκαλεί άγχος και φόβο.

«Περπατώντας επάνω σε τούτη τη γή , η καρδιά μας χαίρεται με την πρώτη χαρά του νηπίου την κίνησή μας μέσα στον χώρο της πλάσης, την αλληλοδιάδοχη τούτηκαταστροφήκαιαποκατάστασητηςισορροπίας που είναι η περπατησιά. Χαίρεται το προχώρεμα του κορμιού επάνω απ' την ανάγλυφη τούτη ταινία που είναι το έδαφος, και το πνεύμα μας ευφραίνεται από τους άπειρους συνδυασμούς των τριών διαστάσεων του Χώρου, που μας συντυχαίνουν και αλλάζουν στο κάθε μας βήμα, και που το πέρασμα ακόμα και ενός σύννεφου ψηλά στον ουρανό είναι ικανό να τους μεταβάλλει. Το έρημο τούτο μονοπάτι είναι απείρως ανώτερο από τις λεωφόρους των μεγαλουπόλεων. Γιατί με την κάθε πτυχή του , με τις καμπές του, τις άπειρες εναλλαγές της προοπτικής του χώρου που παρουσιάζει , μας μαθαίνει τη θεία υπόσταση της ατομικότητας της υποταγμένης εις την αρμονία του μέγα Όλου.»⁴⁸



Εικ.19_ Πορείες_αποτυπώματα

48. Δ.Πικιώνης , *Κείμενα*, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τράπεζας ,σελ 73

Από τη στιγμή που ο άνθρωπος άρχισε να βαδίζει στα δύο πόδια, αντίκρουσε ένα θέαμα εξαιρετικό, δένδρα, κοιλάδες, ουρανό, αστέρια. Τα μάτια του υψώθηκαν από το χρώμα κι ενώ πρώτα έβλεπε τα αντικείμενα σαν άμορφες μάζες και τα αναγνώριζε με την αφή την οσμή και το χρώμα, τα είδε τώρα ως μορφές και σχήματα. Η φύση από τότε δεν ερέθιζε τις αισθήσεις του απλώς και μόνο για την αυτοσυντήρηση αλλά του παρείχε θέαμα, θεωρία και φαινόμενα χωρίς κανένα πρακτικό σκοπό. Από τη στιγμή εκείνη επήλθε ένα αίσθημα γαλήνης και μεγαλείου που έκανε τον άνθρωπο να ξεχάσει τον εαυτό του ακριβώς τη στιγμή που τον έβρισκε. Έτσι η πρώτη αισθητική εντύπωση δημιουργήθηκε αφού κάτω από το θόλο του ουρανού και μέσα στη μαγεία του ορίζοντα πρόβαλλε ο πλούτος της φύσης με όλη την απειρία και ποικιλία των μεταμορφώσεών της.⁴⁵

Η κίνησή μας στο φλοιό της γης, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η πρώτη διαδικασία κατά την οποία ο άνθρωπος αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του, καθώς με αυτό τον τρόπο γίνεται η πρώτη ασυνείδητη παρέμβαση του στο τοπίο. Το βάδισμα, αυτή η πορεία του σώματος στο τοπίο χαράσσει την προσωπική εντύπωση που έχει, η οποία οδηγεί σε μία πρωτόλεια κατοίκηση του χώρου. Με αυτό τον τρόπο η διαδικασία της κίνησης σε συνδυασμό με την πάροδο του χρόνου στην οποία αυτή πραγματοποιείται προκαλεί μεταβολές στο τοπίο, οι οποίες αναδεικνύουν τις ποιότητές του και συμβάλλουν τελικά στην οικειοποίησή του από τον άνθρωπο. Άλλωστε η κίνηση μας βοηθά να αντιληφθούμε την πλαστικότητα και το βάθος των πραγμάτων, ώστε να αισθανθούμε ότι το σώμα "χωράει" κάπου. Χωρίς την δυνατότητα της κίνησης ο χώρος θα ήταν ανύπαρκτος για εμάς, ενώ στην πραγματικότητα είναι « το δοχείο παντός όπερ γεννάται ορατόν και αισθητόν», όπως έχει αναφέρει ο Πλάτωνας.⁴⁶

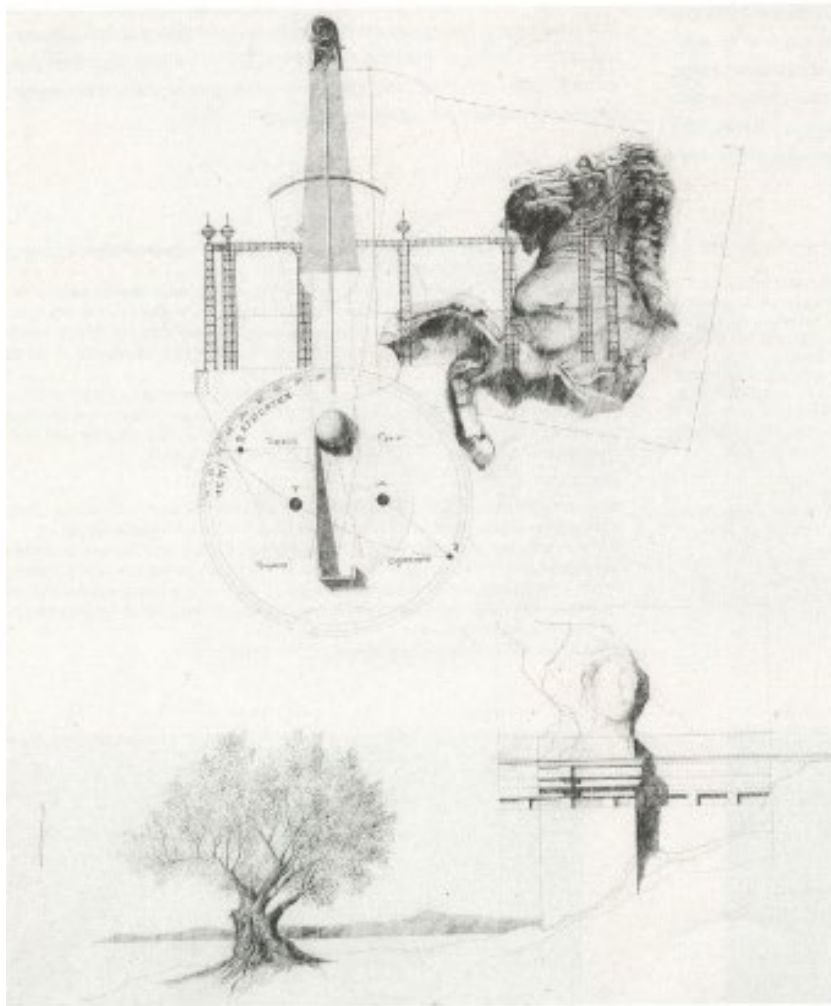
Η ιστορία του ανθρώπου ξεκινά από την ατέρμονη μετακίνησή του από τόπο σε τόπο, ακολουθώντας την εποχιακή μετανάστευση των ζώων. Κατά την παλαιολιθική εποχή έως περίπου το 8000 π.Χ. οι άνθρωποι άρχισαν να χαράζουν τα πρώτα μονοπάτια και να αφήνουν τα πρώτα έντονα σημεία αναφοράς στο τοπίο προκειμένου να το καθορίσουν. Η επιστήμες δεν έχουν εξελιχθεί και έτσι οι δράσεις των ανθρώπων βασιζόνταν περισσότερο στο ένστικτο.

Στη συνέχεια ο νεολιθικός άνθρωπος δρα περισσότερο οργανωμένα και οικειοποιείται περισσότερο το τοπίο. Η νομαδική του φύση έκρινε αναγκαία τη συνεχή μετανάστευση και κίνηση και έτσι η κατοίκηση-στάση διαρκούσε μικρό χρονικό διάστημα και αποτελούταν από ελαφριές εφήμερες κατασκευές (τέντες), οι οποίες άφηναν το ελάχιστο ίχνος στο έδαφος. Ο νομαδικός χώρος υπό αυτές τις συνθήκες ήταν ασαφής και ρευστός, τα μόνα αναγνωρίσιμα στοιχεία είναι οι φυσικές δομές και τα ίχνη που αφήνει η κίνηση των ανθρώπων πάνω στο έδαφος. «Το στατικό πολιτισμό εκφράζει η σπηλιά, η ενέργεια της εκσκαφής του χώρου μέσα από το σώμα τη γης και η καλλιέργειά της.»⁴⁷

45. ΜΙΧΕΛΗΣ Π.Α. *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, σελ. 293

46. Αυγουστίνος Αγ. ,[1933] *Αί εξομολογήσεις*, 2, μεταφρ. Α. Δαλέζιος, Αθήναι, σελ. 104

47. Carreri Francesco [2003] *Walkspace: walking an aesthetic practice*, εκδ. Gustavo Gilly, Βαρκελώνη σελ.34



Εικ.20__ Η καταγωγή της γεωμετρίας_ Α. Σπανομαριδης

Ηολότητα της φύσης, αλλά και το μεγαλείο της δύναμής της δημιουργούσαν στον πρωτόγονο άνθρωπο φόβο και δέος, γεγονός που καθιστούσε ανέφικτη την αποκοπή του από αυτή. Χρησιμοποιούσε το σώμα του ως μέτρο διαστασιολόγησης και κατανόηση των αναλογιών. Στην πορεία του χρόνου όμως, ο άνθρωπος αρχίζει να αποστασιοποιείται και να παίρνει τη θέση του παρατηρητή, δίνοντας σημασία στα βαθύτερα νοήματά της, σε μία προσπάθεια να την κατανοήσει. Ο άνθρωπος-παρατηρητής εκμαιεύει στοιχεία του τοπίου και αντιλαμβάνεται τις έννοιες της αναλογίας, του βάθους, της αρμονίας και αρχίζει να τις ερμηνεύει μέσω της γεωμετρίας και των μαθηματικών.

Αυτή η προσπάθεια κατανόησης μέσω της γεωμετρίας οδήγησε σε διάφορες θεωρίες σχετικά με την προέλευση των μορφών, όπως αυτή του Πυθαγόρα και του Πλάτων. Σύμφωνα με τον Αέτιο⁴⁹ ο Πυθαγόρας ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τη λέξη κόσμος με την έννοια του "όλου μίας περιοχής", την άποψη αυτή αμφισβητούν οι Kirk και Raven, υποστηρίζοντας πως χρησιμοποιούσε τη λέξη «κόσμος» με την έννοια της τάξης του σύμπαντος. Η τάξη αυτή υποδηλώνεται από την αρμονία την οποία μελέτησε αρχικά στα μουσικά διαστήματα ενός μονόχορδου και στη συνέχεια επεκτάθηκε στην μελέτη των διαπλανητικών αποστάσεων και των τροχιών τους, αποδίδοντάς τους αριθμητική αξία. Υποστήριξε πως όλες οι αναλογίες μπορούν να εκφραστούν με τους τέσσερις πρώτους αριθμούς (1,2,3,4) που ονομαστήκαν ιερή τετράδα. Οι συμβολικοί αυτοί αριθμοί παρίστανται με δέκα κουκίδες με τριγωνική διάταξη, παράγοντας όλες τις μουσικές συμφωνίες.(2:1 3:2 4:3 3:1 4:1). Με τη θεωρία του αυτή υποστηρίζει πως ακόμα και οι πλανήτες παράγουν μεταξύ τους μελωδίες οι οποίες λόγω της έλλειψης αέρα δεν μπορούν να μεταδοθούν στη Γη και στο ανθρώπινο αυτί. Ακόμη, σύμφωνα με τον Πορφύριο, ο Πυθαγόρας θεωρούσε τους 7 πλανήτες μαζί με τους απλανείς αστέρες και την αντίχθονα, ως τις εννέα μούσες, την αρμονία όλων των οποίων ονόμαζε θεά της μνήμης, μνημοσύνη.

Μετάπειτα ο Πλάτωνας υποστήριξε πως με τη μελέτη των αριθμών, των γεωμετρικών σχημάτων και στερεών, ξεκινά η τελική απελευθέρωση της ανθρώπινης σκέψης από τα δεσμά του εφήμερου αισθητού κόσμου, όρισε εξ αρχής πως η γεωμετρία είναι ο μόνος τρόπος κατανόησης του φυσικού κόσμου. Βασιζόμενος στα λεγόμενα του Πυθαγόρα υποστήριξε πως το τρίγωνο είναι το σχήμα με βάση το οποίο είναι κατασκευασμένο το σύμπαν. Η θεωρία του για την κατασκευή του κόσμου στηρίζεται στη γεωμετρική ακολουθία και θεωρεί πως από το τρίγωνο δημιουργούνται 5 στερεά (πλατωνικά στερεά)⁵⁰, το τετράεδρο, το εξάεδρο, το οκτάεδρο, το δωδεκάεδρο και το εικοσάεδρο.

49. Ο Αέτιος από την Αντιόχεια της Συρίας υπήρξε φιλόσοφος περιπατητικός (δηλαδή οπαδός των θεωριών του Αριστοτέλη δοξογράφος και επίσης αστρονόμος, μετεωρολόγος και φυσικός του 1ου ή 2ου αιώνα π.Χ. Υπήρξε αξιολόγος διότι ασχολήθηκε με τη συστηματική καταγραφή φιλοσοφικών και επιστημονικών θεωριών των προγενεστέρων του. Το σπουδαιότερο των συγγραμμάτων του έφερε το τίτλο «Περί των αρεσκόντων τοις φιλοσόφοις φυσικών δογμάτων ξυναγωγή» ή άλλως «Συναγωγή περί αρεσκόντων» τμήματα του οποίου βρέθηκαν εγκατεσπαρμένα σε διάφορους μεταγενέστερους του (Στοβαίος, Νεμέσιος κλπ).

50.-Πλατωνικό στερεό λέγεται ένα κυρτό κανονικό πολύεδρο, του οποίου όλες οι έδρες είναι ίσα κανονικά πολύγωνα και όλες οι πολυεδρικές γωνίες είναι ίσες, επομένως όλες οι ακμές του είναι ίσα ευθύγραμμα τμήματα και όλες οι επίπεδες

Το καθένα από αυτά συμβολίζει κάποιο στοιχείο της φύσης όπως (κατά σειρά) τη φωτιά, τη γη, τον αέρα, το σύμπαν και το νερό. Η περιγραφή της δημιουργίας των στερεών και του σχηματισμού τους σε δομικά στοιχεία της ύλης αποτελεί μία διαδικασία βασισμένη σε έννοιες αναλογιών. Ο Πλάτωνας δεν αναφέρεται ποτέ σε ποσότητες, αλλά μόνο σε αναλογίες, οι οποίες είναι αυτές που συνθέτουν και συντηρούν την ενότητα του κόσμου.⁵¹

Οι δύο φιλόσοφοι αναγνώρισαν, ως βασικό στοιχείο για τη δομή και κατ' επέκταση για την κατανόηση του κόσμου, την αρμονία, η οποία προέρχεται από σχέσεις αναλογιών, οι οποίες εκφραστήκαν διαχρονικά μέσω της χρυσής τομής. Ο Πυθαγόρας υποστήριζε ότι αποτελεί μια από τις κρυμμένες αρμονίες της φύσης, ο Πλάτωνας ότι βρίσκεται στον υπερουράνιο τόπο, οι Αιγύπτιοι τη χρησιμοποίησαν για την κατασκευή των πυραμίδων, ο Ικτίνος τη χρησιμοποίησε στην κατασκευή του Παρθενώνα και ο Ντα Βίντσι στα υπέροχα γυμνά του. Κανένας όμως δεν μπορούσε να φανταστεί ότι χαρακτηρίζει τη μορφή φυσικών σχηματισμών σε όλες τις κλίμακες των μεγεθών, από τις μικρότερες, όπως είναι τα όστρακα, ως τις μεγαλύτερες, όπως είναι οι κυκλώνες και οι γαλαξίες.⁵²

Η γεωμετρία, σε κάθε περίπτωση, αποτέλεσε το εργαλείο εκείνο, που μπορούσε να διαχειριστεί τις δομές της φύσης με τον δικό της τρόπο οπτικοποίησης. Με τη μελέτη των αριθμών και των γεωμετρικών σχημάτων και στερεών ξεκινάει για τους φιλοσόφους η τελική απελευθέρωση την ανθρώπινης σκέψης από τα δεσμά του εφήμερου αισθητικού κόσμου. Με το επίγραμμα «Μηδείς αγεωμέτρητος εισίτω» στην είσοδο της Ακαδημίας του Πλάτωνα, ορίζει πως η γεωμετρία είναι ο μόνος τρόπος κατανόησης του κόσμου.⁵³



Εικ.21_23_

γωνίες των εδρών είναι ίσες.

51. Παπαθεοδώρου Α.[1956] *Πλάτωνος Τίμαιος*, εκδ.Πάπυρος, Αθήνα, σελ.50-60

52. Η χρυσή τομή αποκαλύπτει το σημείο που πρέπει να διαιρεθεί ένα ευθύγραμμο τμήμα ώστε ο λόγος του ως προς το μεγαλύτερο τμήμα, να ισούται με το λόγο του μεγαλύτερου τμήματος ως προς το μικρότερο. Συμβολίζεται με το γράμμα Φ προς τιμήν του γλύπτη Φειδία, ορίζεται ως το πηλίκο των θετικών αριθμών όταν ισχύει $a/\beta = (a+\beta)/a$ και παίρνει την τιμή 1.618

53. C.Noerberg Schulz[2009], σελ.20

Από τη στιγμή που ο άνθρωπος αρχίζει να αντιλαμβάνεται το τοπίο και τους χώρους που μπορεί να παράξει, αλληλεπιδρά με αυτό και ανάλογα τις περιόδους, το αντιλαμβάνεται ως περισσότερο ή λιγότερο οικείο.

«Κάθε κατοικημένη περιοχή ξεχωρίζει από την άγρια φύση από το γεγονός ότι είναι μια τεράστια αποθήκη μόχθου.»

Carlo Cattaneo

Ο Cattaneo δεν κάνει διαχωρισμό ανάμεσα στην πόλη και την ύπαιθρο καθώς πιστεύει ότι το σύνολο των κατοικημένων περιοχών αποτελεί έργο του ανθρώπου. Τα δάση, τα χωράφια γίνονται ανθρώπινα αντικείμενα, γιατί το καθ' ένα από αυτά γίνεται μια τεράστια αποθήκη μόχθου, ένα έργο των χεριών μας.

Οι άνθρωποι της εποχής του χαλκού προσάρμοζαν το τοπίο ανάλογα με τις ανάγκες τους κατασκευάζοντας τεχνητά νησιά από τούβλα, σκάβοντας πηγάδια, κανάλια απορροής και αυλάκια νερού. Τα πρώτα σπίτια προκειμένου να προστατέψουν τους ανθρώπους από κινδύνους και αντίξοες καιρικές συνθήκες, τους απομόνωναν από το εξωτερικό περιβάλλον, δημιουργώντας ένα κλίμα ελεγχόμενο από τον άνθρωπο. Η ανάπτυξη αυτού του πυρήνα της πόλης διεύρυνε αυτή την τάση για έλεγχο, στη δημιουργία και την εξάπλωση ενός μικροκλίματος. Για παράδειγμα στους νεολιθικούς οικισμούς έχουμε τον πρώτο μετασχηματισμό του κόσμου σύμφωνα με τις ανάγκες του ανθρώπου.

Ο Χριστιανισμός επαναφέρει την ανταλλακτική σχέση ανθρώπου και φύσης γεγονός όμως που ανακόπτεται από τον αναγεννησιακό άνθρωπο του οποίου στόχος είναι η απελευθέρωση. Την περίοδο αυτή είναι εμφανής η τάση του για να κυριεύσει τον κόσμο και έτσι η πόλη δίνει υπόσταση στη βούληση αυτή, καθώς εκεί λαμβάνουν χώρα οι επιστημονικές εξελίξεις οι οποίες απαιτούνται για την εξήγηση των φαινομένων της φύσης και συνεπώς την απελευθέρωση. Η αστική αυτή κατασκευή απελευθερώνεται οριστικά από την ύπαιθρο, την υποτάσσει ως αντικείμενό της και την χρησιμοποιεί προς όφελός της.⁵⁴ Το τοπίο, ως όρος αρχίζει να γίνεται περισσότερο κατανοητός κατά την περίοδο αυτή, αφού η καλλιέργεια και η εξέλιξη του ανθρώπου του επιτρέπει να τα αντιμετωπίσει αισθητικά.⁵⁵

Η συνεχής ανάγκη για εξορθολογισμό των φαινομένων της φύσης κορυφώνεται κατά το Διαφωτισμό. Κατά την περίοδο αυτή, η τάση για κυριαρχία εμφανίζεται ξεκάθαρα και σχεδιαστικά μέσα από τους κήπους στη Γαλλία στους οποίους η λογική έρχεται να εκπραγματίσει τη φύση υλικά, τόσο στους κήπους των επαύλεων όσο και στους πρώτους κήπους που δημιουργήθηκαν για το κοινό τον 17ο αιώνα. Η γεωμετρία, ως έκφραση αυτής της εκλογίκευσης εκφράζεται τόσο στην αρχιτεκτονική όσο

54. Ritter F. Dale F., Kochel R. Craig, Miller R. Jerry [2011] *Process Geomorphology*, εκδ. Waveland Pr Inc, 5η έκδοση, σελ90

55. Ritter F. Dale F., Kochel R. Craig, Miller R. Jerry [2011] *Process Geomorphology*, εκδ. Waveland Pr Inc, 5η έκδοση, σελ90

και στην κηποτεχία δημιουργώντας μία ενιαία μαθηματική σχεδίαση.⁵⁶ Την ίδια περίοδο στην Αγγλία εμφανίζεται ένα περισσότερο ρομαντικό ρεύμα, που κυριαρχείται από τη νοσταλγία για το χαμένο παράδεισο του προπατορικού αμαρτήματος. Κατά την περίοδο αυτή η φύση εμφανίζεται λιγότερο πιθανασευμένη στα τοπία και προδίδει την ανάγκη για επαναπροσδιορισμό της σχέσης του ανθρώπου με αυτό. Τα πάρκα πλέον δίνουν περισσότερη σημασία στην εναλλαγή των αισθήσεων μέσω του περιπάτου και επηρεάζονται ιδιαίτερα από την τέχνη της εποχής.

“Διότι οι αλήθειες τις οποίες η ευφύια συλλαμβάνει ευθέως, στο ξέφωτο τού κόσμου, έχουν κάτι το λιγότερο βαθύ, το λιγότερο αναγκαίο από αυτές που η ζωή, άσχετα από εμάς, μάς μετέδωσε μέσα σε μια εντύπωση, υλική αφού μπήκε από τις αισθήσεις μας, τής οποίας όμως μπορούμε να ανασύρουμε το πνεύμα. Στο κάτω-κάτω και στη μια και στην άλλη περίπτωση, είτε πρόκειται για εντυπώσεις σαν κι αυτές που μου είχε δώσει η θέα των καμπαναριών τής Μαρτενβίλ, είτε για υποσυνείδητες μνήμες σαν την ανισότητα των σκαλοπατιών ή σαν την γεύση των μπισκότων, έπρεπε να προσπαθήσω να τις ερμηνεύσω σαν σημεία ισάριθμων νόμων και ιδεών, επιχειρώντας να σκεφτώ, δηλαδή να βγάλω απ' το σκοτάδι, αυτό που είχα νοιώσει, να το μετατρέψω σε ένα πνευματικό αντίστοιχο. Άρα, αυτό το μέσον που μου φαινόταν το μοναδικό, τι άλλο ήταν από το να κάνω ένα έργο τέχνης;”⁵⁷

56. Μωραϊτης Κωνσταντίνος [2005], *Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου*, Αθήνα, εκδόσεις ΕΜΠ, σελ 62
57. Π.Α. ΜΙΧΕΛΗΣ *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, σελ. 290



Εικ.24_
"εκπόρευση"
Anselm kiefer_

Ο άνθρωπος είναι ένα κοινωνικό ον, κάθε του έργο, αντικατοπτρίζει αυτή τη σχέση ατόμου και συνόλου, κάθε του δημιουργήμα έχει ως αφορμή μια ανάγκη ,πότε ατομική-όπως η κατοικία,πότε συλλογική- όπως ο δρόμος-, η αφορμή όμως αυτή κρύβει τη βαθύτερη αιτία που είναι η ανάγκη του «κοινωνείν» και για αυτό το λόγο οι δρόμοι οδηγούν σε σπίτια και αντίστροφα. Σε αυτή του την ανάγκη δεν εμπίπτουν μόνο δημιουργήματα χρηστικά, όπως η κατοικία ή ο δρόμος, αλλά και έργα που δεν εξυπηρετούν ωφελμιστικά την κοινωνία. Έργα μουσικής, λογοτεχνίας, ζωγραφικής , μνημεία, διαμορφώνονται κατά την ελεύθερη έξαρση της ατομικής πρωτοβουλίας του εκάστοτε δημιουργού, και όχι κάποιου ομαδικού-κοινωνικού ενδιαφέροντος, παρόλα αυτά έχουν την εκτίμηση του κοινωνικού συνόλου. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι το «κοινωνείν» πέρα της πρακτικής του σημασίας στην καθημερινή ζωή, εκφράζει και μία ανάγκη της ψυχής απελευθερωμένη από το χώρο και το χρόνο, την ανάγκη για καλλιτεχνική συγκίνηση, η οποία μας λυτρώνει από το στενό μας εγώ. Αυτή η ανάγκη αποτυπώνεται διαχρονικά μέσω της καλλιτεχνικής έκφρασης και καθορίζει και τις αρχιτεκτονικές πρακτικές, αφού ο αρχιτέκτονας προκειμένου να εναρμονίσει την αντίθεση ατόμου συνόλου, δεν βασίζεται μόνο στις πρακτικές ανάγκες, αλλά κυρίως στις πνευματικές, στοχεύει θα λέγαμε, σε αυτό που έχει πει και ο Σωκράτης για την ποίηση : το έργο της έλκει σαν «μαγνήτις λίθος» το σιδερένιο δαχτυλίδι κι με αυτό έλκει και άλλα δαχτυλίδια, ως που σχηματίζεται μία πυραμίδα με αφηρητά την έμπνευση του ποιητού.⁵⁸ Έτσι, ο καλλιτέχνης ενώ δεσμεύεται από τις χώρο-χρονικές συνιστώσες, δίνει στο έργο του αξία εκτός τόπου και χρόνου. Γι' αυτό το έργο τέχνης συγκινεί παντού και πάντοτε, αφού συντίθεται με κοινές αισθητικές αρχές, όσο και αν κατά περιόδους εκφράζει νέες ιδέες και εξυπηρετεί άλλες ανάγκες .

Το κοινό αυτό έδαφος των διαχρονικών αξιών που υπηρετεί η τέχνη καθολικά, μπορεί να επιβεβαιωθεί και από τα λεγόμενα του Durm : « Η τέχνη του Περού και του Μεξικό μας πείθει ότι ο μαϊάνδρος δεν είναι μόνο ελληνικό μοτίβο.»⁵⁹ Αντιλαμβανόμαστε, ότι οι πρωταρχικές μορφές είναι παντού και πάντοτε ίδιες διότι ο άνθρωπος είναι τόσο σωματικά όσο και πνευματικά ένας και ουσιαστικά ο ίδιος. Έχει δημιουργήσει μορφές σύμφωνα με τους κοινές ανάγκες και νόμους καθολικής αξίας, από τα μέσα προς τα έξω, δαμάζοντας την ύλη κατά πνευματική επιταγή.⁶⁰

Μέσω της τέχνης μπορούμε να καταλάβουμε τη σχέση που είχε ο άνθρωπος της εκάστοτε εποχής με το τοπίο. Όπως έχει επισημάνει και ο Augusti Berque κατά τη διάρκεια της ιστορία δεν είχαν όλοι οι πολιτισμοί «μια αυθόρμητη έφεση στο τοπίο». Απεναντίας υπάρχουν λόγοι που μας κάνουν να πιστεύουμε , ότι ανάλογα με τις εποχές και τον ιστορικό περίγυρο , το τοπίο μπορεί να υπάρχει ή να μην

58. Πλάτων, Ίων 533d-e

59.J.Durm[1920] *Lehrbuch des Hochbaues*, τόμ. 2, Engelmann, Leipzig σελ. 359

60.Π.Α. ΜΙΧΕΛΗΣ *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, σελ. 3-7

υπάρχει για τους ανθρώπους που ζουν σ' αυτό». ⁶¹ Σε ένα γράμμα του, ο ζωγράφος Σεζαν, παρατηρεί ότι οι χωρικοί της περιοχής γύρω από το Αιξ αν Προβανς στη νότια Γαλλία δεν είχαν δει ποτέ το βουνό Σαιν-Βικτουάρ. Θεωρούσε δηλαδή ότι δεν το έβλεπαν όπως εκείνος, ως ένα τοπίο που μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο ενός πίνακα. Επομένως, συμπέρανε πως οι χωρικοί αντιλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο το τοπίο από ότι ο ζωγράφος, αφού οι αξίες τους είναι διαφορετικές.

Οι πρώτες καλλιτεχνικές απόπειρες που αφορούν τοπία αναφέρονται ως επί το πλείστον στην ζωγραφική, την ποίηση και την λογοτεχνία. Οι πρωτόγονοι άνθρωποι είχαν την ανάγκη να αποτυπώσουν θέματα της φύσης και της καθημερινότητάς τους στα τοιχώματα των σπηλαιών, προσπαθούσαν να αποδώσουν με χρώματα φαινόμενα του τόπου, αλλά και να τα εξηγήσουν μέσω αυτής της αποτύπωσης. Ο μεσαιωνικός άνθρωπος δεν ζωγράφιζε τοπία, ενώ στο Βυζάντιο τα τοπία εμφανίζονται, αλλά σπάνια ως κυρίαρχο θέμα. Οι τοπιογραφίες ξεκινούν με τον άνθρωπο της αναγέννησης και εκφράζουν ακριβώς τον ατομισμό του. «Έμαθα να ξεχωρίζω από αυτό που με περιβάλλει και να είμαι χαμένος στην ομορφιά του κόσμου», γράφει αργότερα ο Χεντερλιν στο Υπερίων. Οι τοπιογραφίες ως επί το πλείστον αποτελούν αποτυπώσεις προσωπικών εμπειριών του τοπίου, θα μπορούσαμε να πούμε δηλαδή ότι πραγματώνουν κάπως τον ορισμό του. « Η αναπαράσταση και η πραγματικότητα κατοικούν στον αυτό χώρο» ⁶².

Το τοπίο, όπως είπαμε, είναι σαφές ότι ορίζεται είτε από τα επιμέρους στοιχεία του είτε από τον τρόπο που γίνεται αντιληπτό από τον παρατηρητή είτε από εικαστικές αναπαραστάσεις μέσω του Παπαλουκά, είτε ως ακουστική από το Σεφέρη. Η μνήμη μας γυρίζει πίσω στις μακρινές πόλεις και τα μυθιστορήματα, μας μεταφέρουν στην μαγεία των πόλεων που επικαλείται ο συγγραφέας, οι πόλεις που περιγράφει είναι τόσο ζωντανές σαν να τις έχουμε επισκεφθεί. Οι αόρατες πόλεις του Italo Calvino έχουν παίξει μεγάλο ρόλο στον εμπλουτισμό της αστικής γεωγραφίας. Σε κάθε περίπτωση ο καλλιτέχνης πρέπει να μεταφέρει στον παρατηρητή την καθολικότητα των αισθήσεων που διεγείρει ένα τοπίο μέσω μίας και μόνο αίσθησης. Για παράδειγμα στη ζωγραφική πρέπει κάτι τέτοιο να συμβεί μέσω της όρασης. Ο Σεζάν έχει αναφερθεί σε αυτό, λέγοντας πως «εκτός από την ομαλότητα, τη σκληρότητα ή την απαλότητα κάποιον αντικειμένων, μπορούμε να δούμε και την οσμή τους.» Αν ο προσορισμός του ζωγράφου είναι να εκφράσει τον κόσμο, τότε θα πρέπει η σύνθεση των χρωμάτων να φέρει μαζί της αυτό το αδιαίρετο σύνολο που "είναι" ο κόσμος. Σε αντίθετη περίπτωση ο πίνακας θα είναι μία απλή αποτύπωση χωρίς ενότητα και πληρότητα.

Ο Bernard Bergson έχει επισημάνει ότι η επαφή μας με ένα έργο τέχνης, είναι σαν μία προδιαγεγραμμένη φανταστική επαφή με κάποιες προσχεδιασμένες αισθήσεις. Κάτι τέτοιο μπορεί να γίνει κατανοητό διότι, πράγματι αισθανόμαστε τη ζεστασιά στους πίνακες του Pierre Bonnard και τον υγρασία του αέρα στις τοπιογραφίες του Turner και μπορούμε να αισθανθούμε ακόμα και τη ζεστασιά του ήλιου και το δροσερό αεράκι στους πίνακες με ανοικτά παράθυρα με θέα τη θάλασσα του Matisse. ⁶³

61. Δουκέλης Παναγιώτης *Το Ελληνικό Τοπίο, Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τοπίου*, εκδ. βιβλιοπωλείο της εστίας, σελ 79

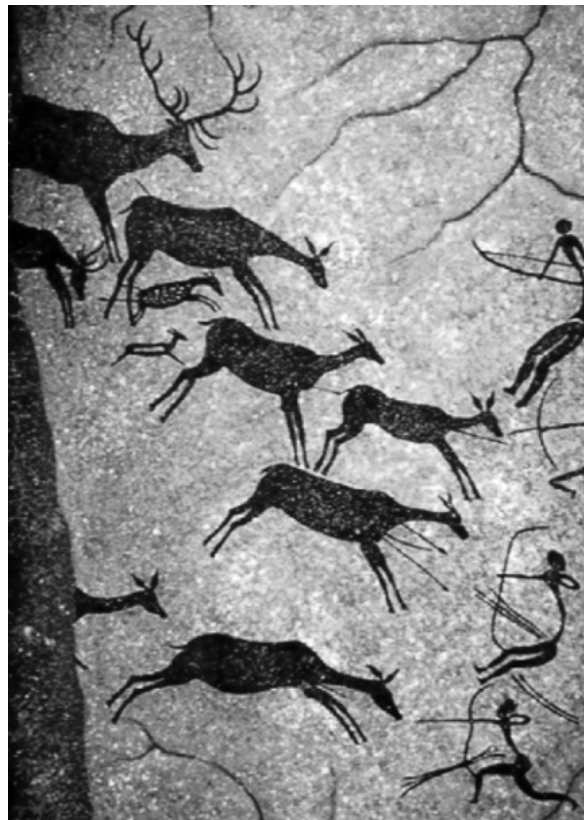
62. Λουτβίχ Βιτγκενσταϊν (1958)

63. Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin, architecture and senses*, σελ. 44



Εικ.25_μέλισσες

Ο πρωτόγονος άνθρωπος γίνεται κυνηγός χρησιμοποιώντας τα χέρια του, τα φαινόμενα της φύσης, κλαδιά, πέτρες στην προσπάθειά του να αμυνθεί. Αυτά τα πρώιμα εργαλεία χαρακτηρίζονται από ασάφεια προορισμού, πρόσκαιρη χρήση, περιορισμένη ακτίνα δράσεις και απαιτούν μεγάλη σωματική καταπόνηση με μικρή ευστοχία, ενώ μετά τη χρήση τους δεν είναι αναγνωρίσιμα ως "εργαλεία". Έτσι, δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουν κάποια συγκεκριμένη εξυπηρετητική μορφή, καθώς κάνουν για όλα και για τίποτε.⁶⁴ Με το πέρασμα του χρόνου καθώς ο άνθρωπος αναπτύσσει περισσότερο τη νόηση, δημιουργεί αντικείμενα με συγκεκριμένη σκοπιμότητα και χρηστικότητα, τα οποία έχουν μία διαχρονική χρήση. Είναι φανερό πως κάθε υλικό έχει συγκεκριμένες δυνατότητες και προορίζεται για συγκεκριμένες χρήσεις. Για παράδειγμα, τα λίθινα εργαλεία κυνηγιού δεν μπορούν με τίποτα να συγκριθούν με τα χάλκινα ξίφη της εποχής του χαλκού, τα οποία είναι πιο εξελιγμένα και περισσότερο αποτελεσματικά. Όλα τα παραπάνω αναφέρονται στην εξυπηρετητική χρήση των δημιουργημάτων του ανθρώπου, πέραν όμως αυτής, υπάρχει μία σαφής ανάγκη, ακόμα και στον πρωτόγονο άνθρωπο, που διακατέχεται, κατά τον Levy Bruhl, από το προλογικό στάδιο, για κάτι ανώτερο από την καθαρή χρηστικότητα.



Εικ.26_

«Όποια κι αν είναι τα μέσα, τα εργαλεία, που μεταχειρίζονται οι πρωτόγονοι άνθρωποι, δεν σκέπτονται ποτέ ότι η επιτυχία είναι βέβαιη, αν διαθέτουν μόνον αυτά. Αναγνωρίζουν πως χρειάζεται και η συνδρομή της αόρατης δύναμης. Μπορεί να μην φοβάται τις τίγρεις και τα φίδια, που βλέπει, τους ρίχνει και τα σκοτώνει, αλλά και ο πλέον δυνατός ιθαγενής αισθάνεται τον εαυτό του όπλο μπροστά στις "τεχνητές τίγρεις" και τα "πνευματικά φίδια", μπροστά στα ιερά φαντάσματα με τα οποία η μόρφωση γέμισε το μυαλό του.»⁶⁵

Απόδειξη της παραπάνω φράσης είναι πως την εποχή εκείνη, οι άνθρωποι ζωγράφιζαν στο όπλο τους

64. ΜΙΧΕΛΗΣ Π.Α. *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, σελ. 9

65. ΜΙΧΕΛΗΣ Π.Α. *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, σελ. 11

το θήραμα, νομίζοντας πως εκεί συλλαμβάνεται το ζώο "δια του πόθου".⁶⁶ Έτσι κάπως, αρχίζουν και εξηγούνται οι λόγοι την πρώιμης αυτής καλλιτεχνικής δημιουργίας, μπορούμε δηλαδή να πούμε, πως η τέχνη, πρέπει να φανερώσει τις ιδέες της για να μαγέψει. Για να συμβεί αυτό πρέπει τα σύμβολα να αναγνωρίζονται από όλους και να είναι φανερό τι αναπαριστούν. Αναφερόμενος σε αυτό ο Dessoir λέει πως οι πρωτόγονοι σχεδιάζουν με καταπληκτική ταχύτητα και ακρίβεια αντικείμενα, όταν θέλουν να συνεννοηθούν, στην περίπτωση που η γλώσσα δεν γίνεται κατανοητή. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε πως η καλλιτεχνική αυτή δημιουργία βασίζεται στη μίμηση και λειτουργεί σαν την γλώσσα, παρουσιάζοντας "λέξεις ορατές", δηλαδή ζωντανά νοήματα, προσπαθώντας να μιμηθούν τα φαινόμενα όσο το δυνατόν τελειότερα.

Έχοντας υπόψιν τα παραπάνω, αναγνωρίζουμε την αξία που δίνουν στην κίνηση. Στις αναπαραστατικές ζωγραφιές στα κυνηγετικά όπλα της εποχής είναι θαυμαστή η "κίνηση" που μιμείται ο καλλιτέχνης, καθώς έτσι αναβιώνει διαρκώς όλη η χάρη και η δύναμη του πρωτότυπου σε ιδανική τελειότητα, ενώ αποκτά θρησκευτική σημασία, γίνεται έργο σύμβολο. Ήδη από της σπηλαιογραφίες αναγνωρίζουμε τη σημασία της κίνησης στα εικονιζόμενα αντικείμενα παρόλο που είναι δύο διαστάσεων, των οποίων οι προβολές παρατίθενται. Φαίνεται πως η ζωγραφική τους δεν βασίζεται σε μία προοπτική βάθους αλλά σε μία προοπτική τάξη αξιοθετική, αφού τα σπουδαιότερα παρίστανται μεγαλύτερα, δημιουργώντας έτσι μία αντίθεση κλίμακας -διότι το μεγαλύτερο πλησιάζει- γεγονός που προσδίδει κίνηση. Ουσιαστικά, η απεικόνιση γίνεται σχεδόν σε φυσικό μέγεθος, ενώ το γεωμετρικό ένστικτο του πρωτόγονου ανθρώπου των οδηγεί στην απεικόνιση του τρισδιάστατου χώρου.

66. ΕΛΕΥΘΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Ε.[1932], *Το ωραίο, η καλλιτεχνία*, εκδ.Κολλάρος, Αθήνα, σελ.17



Εικ.27_ Leonardo da Vinci[1473],τοπιογραφία για την *Santa Maria della Neve*

Η τοπιογραφία δεν αποτελούσε ανέκαθεν ένα αυτόνομο είδος ζωγραφικής. Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, στις αρχές του 15ου αιώνα, καθιερώθηκε ως ζωγραφικό είδος, έχοντας το ρόλο του σκηνικού για την ανθρώπινη δραστηριότητα. Μέχρι την περίοδο της αναγέννησης τα τοπία, λειτουργούσαν περισσότερο συμπληρωματικά, ως υπόβαθρο, άλλα με συνεχώς αυξανόμενο μέγεθος και ρόλο. Την περίοδο της αναγέννησης όμως θα μπορούσαμε να πούμε πως δημιουργήθηκαν στο νότο οι πρώτες καλλιτεχνικές αναζητήσεις σχετικά με τη σημασία του τοπίου στην δημιουργία, αναζητήσεις που αποτέλεσαν βάση για την αναγνώριση των τοπιογραφιών του βορρά.

Στα δέκα βιβλία περί αρχιτεκτονικής του Alberti βρίσκουμε ένα κεφάλαιο που αφορά την διακόσμηση κτηρίων και εσωτερικών στο οποίο γίνεται σαφής αναφορά στην ψυχολογική επίδραση που ασκούν πίνακες που απεικονίζουν « την μαγευτική εξοχή, λιμανάκια, ψάρεμα, κυνήγι, κολύμπι, τα παιχνίδια των βοσκών, άνθη και πρασινάδα.» Για τον Alberti αυτή η ζωγραφική δεν αποτελεί μόνο μία απλή εικονογράφηση, αλλά ασκεί επιρροές στο ανθρώπινο μυαλό όπως η μουσική.

Πριν ακόμα εμφανιστεί το πρώτο τοπίο ο Leonardo Da Vinci παρουσιάζει την αισθητική θεωρία για την τοπιογραφία. Εκτός από τις τεχνικές παρατηρήσεις που αφορούν θα λέγαμε κυρίως την μελέτη του βάθους, στο περίφημο *Paragone* παρουσιάζει τον ζωγράφο ως το "κύριο" του δημιουργήματός του, αυτόν που κατέχει τη "θεία δύναμη" να δίνει αισθητή μορφή στα ορατά και τα αόρατα, σε μία προσπάθεια να προσεγγίσει την κινητήρια δύναμη της ίδιας της δημιουργικής διαδικασίας.⁶⁷ «[...] κι ότι υπάρχει στο σύμπαν, δυνητικά ή στη φαντασία μας, πρώτα το φτιάχνει το μυαλό του καλλιτέχνη και μετά τα χέρια του, τόσο εξαιρετικά, και του δίνει τις ίδιες αρμονικές διαστάσεις, ώστε μας φαίνεται σαν να έχουμε μπροστά μας κάτι από το ίδιο το πράγμα που είδε.»⁶⁸

Για τον Alberti ζωγραφική και ποίηση ταυτίζονται λόγω του εύρους των θεματικών τους ενώ για τον Leonardo η σημασία των τοπιογραφιών δεν αφορά την συσχέτισή τους με σημαντικά και δημοφιλή θέματα αλλά προέρχεται από το γεγονός πως όπως και η μουσική αντανakλούν την ίδια την κοσμική αρμονία. Με βάση λοιπόν, τέτοιες προσεγγίσεις η τοπιογραφία εξελίσσεται και στις αρχές του 16ου αιώνα ο ο Γιόκιμ Πατινίρ, στην Ολλανδία ανέπτυξε το "Τοπίο του κόσμου" (*Weltlandschaft*), ένα είδος πανοραμικού τοπίου με μικρές ανθρώπινες φιγούρες, το οποίο επηρέασε τους καλλιτέχνες σχεδόν έως το τέλος του αιώνα. Γύρω στο 1560, και αρχικά από ανώνυμους καλλιτέχνες αρχίζει να εγκαταλείπεται η πανοραμική απεικόνιση και εστιάζει στην ταπεινότητα και την αγροτική ζωή των "μικρών τοπίων".

Έτσι οι περίφημοι ζωγράφοι των κάτω χωρών, τον 17ο αιώνα στρεφόμενοι στο φυσικό κάλλος της χώρας, ακολούθησαν κυρίως αυτά τα δύο είδη, είτε τα "Τοπία του κόσμου" είτε τα "Μικρό τοπίο" εδραιώνοντας την τοπιογραφία ως αυτόνομο θέμα. Η διαφορά το Ολλανδών από τους Ιταλούς

67. Simmel, G., Ritter, J., Gombrich, E.H.[2004] *Το τοπίο*, Αθήνα, Εκδ. Ποταμός,σελ. 116

68.Richter Irma,[1949] *Paragone*, Λονδίνο, σελ., 51

και Γάλλους τοπιογράφους, είναι πως οι τελευταίοι εισήγαγαν στο τοπίο τους ιστορικά θέματα, ενώ επεδίωκαν να περιλαμβάνουν ανθρωπίνες μορφές από την κλασική μυθολογία ή τη Βίβλο. Τέτοιο καλλιτέχνες ήταν ο Νικολά Πουσσέν και ο Κλωντ Λορραίν οι οποίοι επηρεάστηκαν σαφώς από το κλασικισμό.⁶⁹ Οι δύο αυτοί καλλιτέχνες οδήγησαν στην τελειότητα τη λεγόμενη "αρκαδική"⁷⁰ τοπιογραφία. Ιδιαίτερα αναγνωρίσιμος έγινε ο κλασικισμός την εποχή του Λουδοβίκου του ΙΔ, κατά την οποία έγινε η επίσημη τέχνη, με τον ακαδημαϊσμό του Σαρλ Λε Μρέν.

Ο Bernard Bergson έχει επισημάνει ότι η επαφή μας με ένα έργο τέχνης, είναι σαν μία προδιαγεγραμμένη φανταστική επαφή με κάποιες προσχεδιασμένες αισθήσεις. Κάτι τέτοιο μπορεί να γίνει κατανοητό διότι, πράγματι αισθανόμαστε τη ζεστασιά στους πίνακες του Pierre Bonnard και τον υγρασία του αέρα στις τοπιογραφίες του Turner και μπορούμε να αισθανθούμε ακόμα και τη ζεστασιά του ήλιου και το δροσερό αεράκι στου πίνακες με ανοικτά παράθυρα με θέα τη θάλασσα του Matisse.⁷¹

69. Ο κλασικισμός είναι το ρεύμα εκείνο που αναφέρεται στην αισθητική θέση, εκείνων των καλλιτεχνών, που υποστηρίζουν ότι το αντικείμενο της τέχνης είναι μία παγκόσμια, αιώνια και αναλλοίωτη ιδέα του ωραίου. Το ωραίο είναι γι' αυτούς, ρυθμός μέτρο και ήρεμη ισορροπία. Με αυτή την έννοια, ο κλασικισμός, μπορεί να παρουσιάζεται και να εφαρμόζεται, λιγότερο ή περισσότερο, σε κάθε εποχή. Ήδη από τον 1ο αιώνα π.Χ. ο Κικέρων υποστήριζε ότι ορισμένα αγάλματα του Φειδία, είχαν ως υπόδειγμα το θείο αρχέτυπο κάλλους, ενώ ο Οράτιος, έθετε την αρχή της μιμήσεως της φύσης, που αποτέλεσε την ορθολογιστική βάση του κλασικισμού από την αναγέννηση και ύστερα. Στοιχεία του ρεύματος αυτού συναντάμε και κατά το 2ο αιώνα μ.Χ. την εποχή του Αδριανού, αφού υπάρχει η ανάγκη να νικηθούν οι υποκειμενικοί παράγοντες στην καλλιτεχνική δημιουργία και η αναζήτηση της ισορροπίας στη μορφή και στο περιεχόμενο, στη λογική και στη φαντασία. Κατά το 15ο και 16ο αιώνα, γίνεται πλέον σαφής η εμφάνιση του κλασικισμού, αφού οι καλλιτέχνες αναζητούν το πνεύμα και τους αισθητικούς νόμους που δημιούργησαν τα αρχαία αριστουργήματα και χωρίς να τα μιμηθούν εργάζονται με απόλυτη αυτονομία.

70. Οι Αρκαδία, σύμφωνα με τον Πεδρο Ολάγια στο βιβλίο του "Ευδέμων Αρκαδία: η σαγήνη ενός μύθου" εξασκούσε στη Δύση μία ιδιαίτερη γοητεία καθώς αποτελούσε έναν τόπο αθωότητας, ουσίας, μέτρου και αρμονίας. «Τις πρώτες φορές που ερχόμουν στην Ελλάδα έθετα σε λειτουργία ένα παράξενο μίγμα αναγνώσεων, αναπόλησης και εξωτισμού από το οποίο ποτέ δεν μπόρεσα να απαλλαχθώ. Είναι αρχικά μια αίσθηση που εξελίσσεται σε συναίσθημα. Από αυτό το συναίσθημα προσπαθώ να αντλώ τα ερεθίσματα για όλα τα πράγματα που κάνω στην Ελλάδα».

71. Juhani Pallasmaa, "The eyes of the skin, architecture and senses", σελ. 44



Eik.28_et in arcadia ego_nicola poussin

Ακολουθώντας λοιπόν την Αρκαδική τέχνη ο Νικολά Πουσέν (1594-1665) ζωγράφησε έναν από του σημαντικότερους πίνακές του, “Οι ποιμένες της Αρκαδίας” ή “Et in Arcadia ego”, που εκτίθεται στο μουσείο του Λούβρου. Ο πίνακας αναπαριστά με χαρακτηριστική στοχαστική και μελαγχολική διάθεση τρεις Αρκάδες ποιμένες ντυμένους με αρχαιοπρέπεια, που στέκονται συμμετρικά γύρω από ένα τάφο με φόντο το τοπίο. Ένας από αυτούς σκυμμένος διαβάζει την επιγραφή που είναι χαραγμένη στον τάφο: Et in Arcadia ego” που στην κυριολεξία σημαίνει “και εγώ στην Αρκαδία” και προδίδει την κεντρική αλληγορία του έργου, που είναι ο συσχετισμός της Αρκαδίας (ως ιδανικού τόπου) με το θάνατο. Ο δεύτερος φαίνεται να συζητά για την επιγραφή με μία πανέμορφη νέα που στέκεται κοντά του, ενώ ο τρίτος στέκεται δίπλα σκεπτικός.

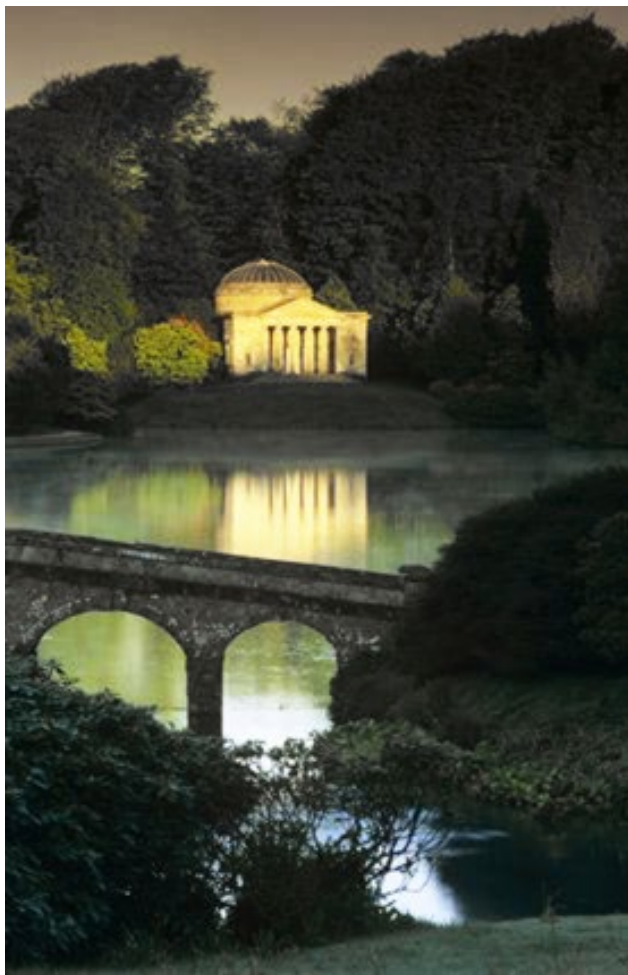
Η κλασική εικόνα τοπιογραφίας χαρακτηρίζεται από τα πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης του βάθους του εικονιζόμενου τοπίου. Το μάτι οδηγείται από το πρώτο επίπεδο στο δεύτερο και ούτω καθεξής αλλάζοντας συνεχώς κατευθύνσεις, που προκύπτουν από την εστίαση του ματιού στο κεντρικό θέμα του εκάστοτε επιπέδου του πίνακα. Το προοπτικό τέχνασμα του ζωγράφου αποκαλύπτει τον χώρο μέσα από την πορεία του βλέμματος στα διάφορα επίπεδα μέχρι το μάτι να φτάσει στο βάθος του ορίζοντα. Ο ορίζοντας παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην προοπτική αντίληψη, καθώς όπως έχει επισημάνει ο Κάρους, ο ουρανός ως «ενσάρκωση του αέρα και του φωτός» και επομένως ως η «κυρίως εικόνα του απείρου» γίνεται το απολύτως απαραίτητο και μεγαλοπρεπές μέρος του τοπίου».72

Ο Πουσέν δεν απεικόνισε υπαρκτό τοπίο, αλλά επέλεγε από τη φύση τέτοιες σκηνές και τοπογραφικά στοιχεία ώστε να δημιουργήσουν το επιθυμητό γραφικό τοπίο⁷³ στη σύνθεσή του. Αυτός άλλωστε, ήταν και ο στόχος, να σχεδιάσει ένα τοπίο αναδιαμορφώνοντας τα ίδια τα στοιχεία της φύσης. Ο Uvedale Price υποστηρίζει πως ένας γραφικός κήπος πρέπει να ακολουθεί τις αρχές των τοπίων της ζωγραφικής και ο John Dixon Hunt⁴ προσθέτει ότι το γραφικό είναι ένα κίνημα που επεξεργάζεται και ελέγχει τον κόσμο της φύσης εικονογραφώντας τον.

72. Neue Briefe uber Landschaftsmalerei [εννέα επιστολές για την τοπιογραφία], γραμμένες 1815

73. Ο νέος ρυθμός, που εμπνεόταν από το ιδανικό της επιστροφής στην απλότητα και τη φύση («φέρτε τη φύση στον κήπο» ήταν το σύνθημα), εγκαταλείποντας τις ακρότητες (π.χ. παγόδες κ.τ.λ.), έφτασε στην Ευρώπη σε πολύ προωθημένες μορφές τελειότητας, που η σύνθεσή τους διαμόρφωσε σιγά-σιγά το ρυθμό, το γνωστό σαν «γραφικό κήπο» (Jardin Paysager). Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του αποτελεί η προμελετημένη δημιουργία απρόβλεπτων αλλά ευχάριστων εντυπώσεων στον περιπατητή, με τους ελικοειδείς δρομίσκους και τα γραφικά τοπία, που μπορεί να συναντήσει κάθε στιγμή, όπως αραιές ή πυκνές συστάδες δέντρων-θάμνων, μοναχικά δέντρα, καθιστικά, ακανόνιστους χλοοτάπητες, σπηλιές, λίμνες με φυσική διαμόρφωση, τεχνητά ερείπια, βραχόκηπους κ.τ.λ.

Έτσι, τα γραφικά τοπία του Πουσσεν, του Λωραιν, του Ρωσα καθώς και άλλων τοπιογράφων της εποχής, που απεικονίζουν ερείπια, κτήρια κλασικής αρχιτεκτονικής, συστάδες από φιγούρες δέντρων και ήσυχα νερά να σχηματίζουν την απόσταση και να αποδίδουν βάθος στους πίνακές τους. Στους πίνακες αυτούς η ανάδειξη του τοπίου γίνεται μέσω της τεχνοτροπίας και του θέματος, ενώ στα τοπία αυτό συμβαίνει μέσω της τραχύτητας, της πυκνότητας, της αταξίας και της αφθονίας. Για να αντιληφθεί κάποιος αυτά τα χαρακτηριστικά θα πρέπει σε αντίθεση με το αναγεννησιακό πρότυπο να εμπλακεί με το τοπίο, μέσω της κίνησης και του περιπάτου. Η διαδικασία αυτή ενεργοποιεί τη μνήμη των γραφικών τοπιογραφιών με αποτέλεσμα την προσμονή ενός ιδανικού τοπίου. Το ιδανικό αυτό τοπίο προϋποθέτει τη δημιουργία οπτικών ερεθισμάτων και εναλλαγών στις ποιότητες χώρου, σε αυτό συμβάλλουν η τραχύτητα, η πολυπλοκότητα, το μη διάχυτο φως και η απεικόνιση των "απρόοπτων της φύσης".



Εικ.29_ λίμνη στο Stourhead, Wiltshire, H.B

Στο κείμενο του Alexander Gerard «Essay on Taste» (1759), ο Montesquieu αναλύει την αναγκαιότητα για ποικιλία και αντίθεση στο τοπίο, ώστε να ικανοποιηθεί η συναισθηματική πληρότητα του παρατηρητή. Η ευχαρίστηση και η ψυχική διέγερση που προκαλείται στον παρατηρητή από ένα τοπίο με τέτοιες ποιότητες τεκμηριώνεται στη φράση του Montesquieu: «... χωρίς ποικιλία, το μυαλό αδρανεί» και «...οι αντιθέσεις εκπλήσσουν • συνεπώς, αντλούμε ευχαρίστηση από αντιθετικές ποιότητες και γενικότερα από τις ομορφίες της φύσης και της τέχνης που προκύπτουν από οξυμένες αντιθέσεις...». Ένα τέτοιο τοπίο επιχειρούν να δημιουργήσουν οι κηποτέχνες εκείνης της εποχής στην Αγγλία.

Κάτι τέτοιο όμως δεν κατέστη εφικτό καθώς ο αγγλικός κήπος, θα λέγαμε πως περισσότερο παραθέτει ειδυλλιακές εικόνες παρά προσφέρει βιωματικές εμπειρίες. Η λογική δημιουργίας των κήπων ήταν πολλές φορές όμοια με αυτή ενός εκθεσιακού σεναρίου ενός μουσείου, αφού αποτελούνταν από μία συλλογή αρχιτεκτονικών κτηριακών τύπων, μνημειακών κατασκευών και συμβολικών σημείων αναφοράς (fol-lies). Η περιπατητική εμπειρία σε ένα τέτοιο τοπίο μπορεί να ξεδιπλώσει πτυχές μιας γεωφυσική ετεροτοπίας. Στην πραγματικότητα, όπως συμβαίνει και σε ένα μουσείο στον αγγλικό κήπο παρατίθενται ειδυλλιακές εικόνες τις οποίες ανακαλύπτει κανείς καθώς κινείται. Οι συνθέσεις αυτές παράγουν κάδρα, τα οποία είναι

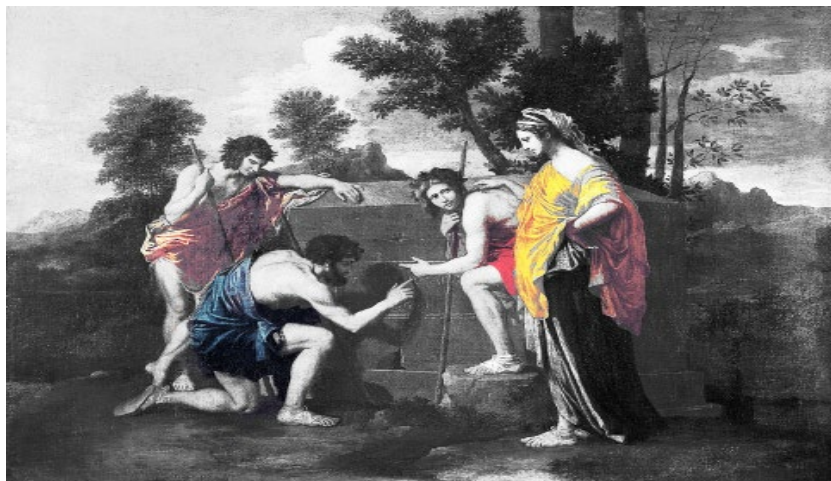
πλασμένα για να τα παρατηρεί κανείς από απόσταση όπως ο πίνακας του Πουσέν. Γίνεται ,λοιπόν, κατανοητό πως η αγγλική κηποτεχνία στην προσπάθεια αναδιαμόρφωσης και καθορισμού του τοπίου, αποκόπηκε τελείως από αυτό. Έτσι, δεν θα μπορούσαμε να πούμε πως ο αγγλικός κήπος προκαλεί το σώμα όπως το λεγόμενο αρκαδικό τοπίο.

Συμβολισμοί και γεωμετρία

Τα χρώματα των χιτώνων αποτελούν τα τρία βασικά χρώματα και το λευκό, που είναι το άθροισμα όλων των χρωμάτων του φωτός.

Ο βοσκός στα λευκά συμβολίζει τον Ερμή, στα μπλέ συμβολίζει τη Γη, στα κόκκινα συμβολίζει τον Άρη, ενώ η γυναίκα στα κίτρινα συμβολίζει την Αφροδίτη

Αποτελούν δηλαδή τους τέσσερις εσωτερικούς⁷⁴ πλανήτες του ηλιακού μας συστήματος, χωρισμένους από το υπόλοιπο σύμπαν.



Εικ.30_

74. Οι τέσσερις εσώτεροι, ο Ερμής, η Αφροδίτη, η Γη και ο Άρης αποτελούν τους λεγόμενους γήινους πλανήτες και αποτελούνται κυρίως από πετρώματα και μέταλλα.

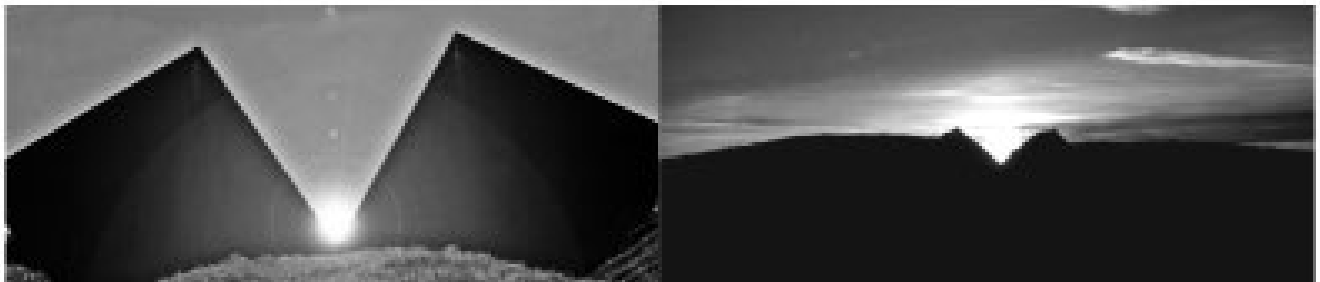
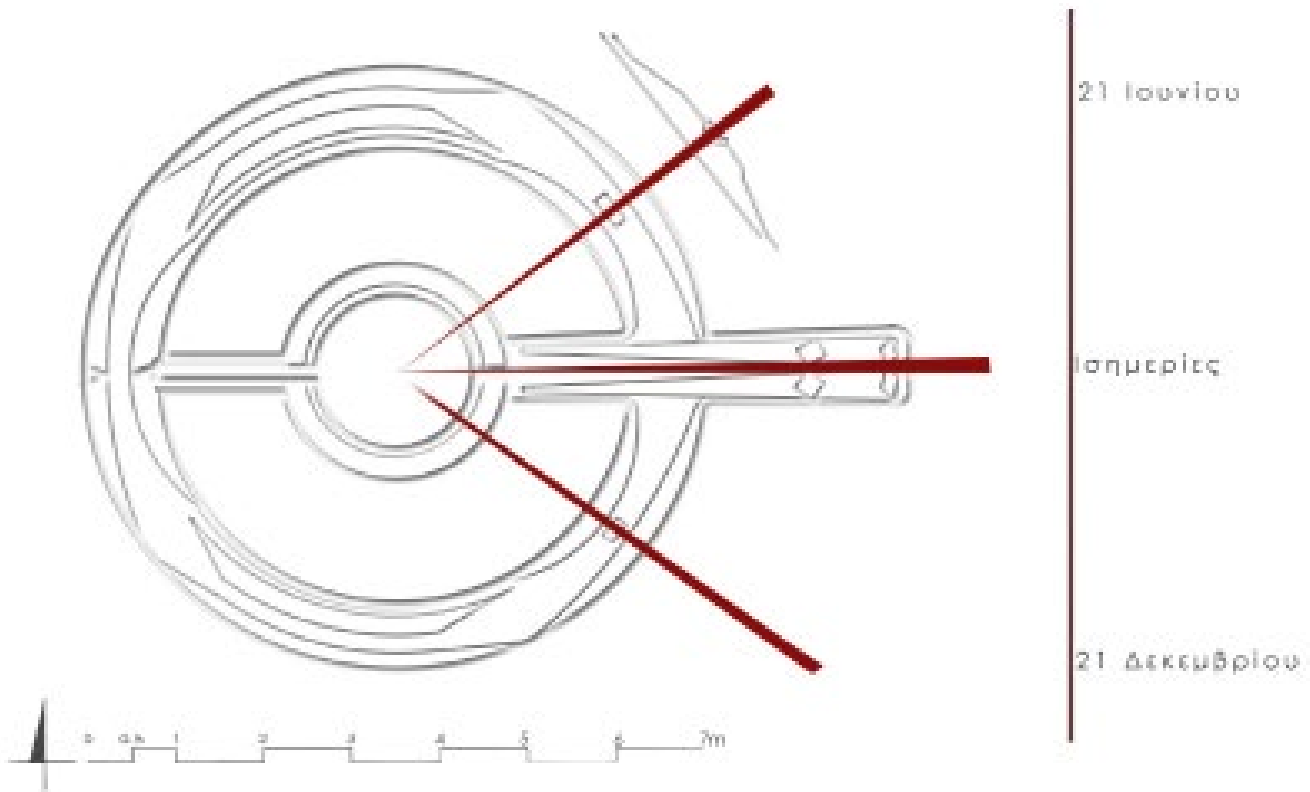
Είδη από τη δεκαετία του 70 ,η αρχιτεκτονική τοπίου έχει αντιληφθεί πως οι καλλιτεχνικές ανησυχίες που έχουν ως αντικείμενο μελέτης τη Γη, όπως είναι η “earth art”, η “landscape art” και η “site specific art” είναι σε μεγάλο βαθμό σχετικές με τους δικούς της προβληματισμούς για το σχεδιασμό της υπαίθρου. Έχει άλλωστε διαπιστωθεί πως πολλά από τα έργα αρχιτεκτόνων τοπίου έχουν επηρεαστεί από αυτό το είδος τέχνης, παρά τις διαφορές που μπορεί να εμφανίζουν στις προοπτικές, την κατάρτιση και τη μεθοδολογία. Ο στόχος της αρχιτεκτονικής και της τέχνης είναι σε κάθε περίπτωση, να προσφέρει πολύ-αισθητηριακές εμπειρίες, ώστε η ποιότητες του χώρου, της ύλης και της κλίμακας να αναγνωρίζονται εξίσου με όλες τις αισθήσεις, αλληλοεπιδρώντας και διασφαλίζοντας η μία την άλλη.

Γενικότερα, υπάρχει μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ τέχνης και αρχιτεκτονικής όσο αφορά το τοπίο. Οι εκάστοτε δημόσιοι χώροι σχεδιάζονται με σκοπό, να φιλοξενήσουν την ανθρώπινη δραστηριότητα, μία ευχάριστη χωρική εμπειρία και την αφύπνιση των αισθήσεων. Υπάρχουν χώροι που δημιουργούνται με σκοπό να εκκινήσουν κάποια συγκεκριμένα συναισθήματα, η Alice Aycock, για παράδειγμα, έχει συχνά θίξει την εμπειρία του φόβου που προκαλούν κάποιες διαμορφώσεις τοπίου . Στα τρισδιάστατα έργα της προσπαθώντας να ερευνήσει αυτό το ζήτημα, μελετά, το ρόλο που παίζει η απομόνωσης, η αποξένωση , ο αποπροσανατολισμός και ο εγκλωβισμός. Ένα έργο Αρχιτεκτονικής τοπίου δεν μπορεί να βιώνεται ως μία σειρά από αποκομμένες εικόνες, αλλά να έχει μια πλήρως δομημένη υλική και πνευματική παρουσία. Μόνο με αυτό τον τρόπο ο παρατηρητής- περιπατητής θα μπορέσει να οικειοποιηθεί και να βιώσει πλήρως την εμπειρία του χώρου. Έτσι, η οπτική καθολικότητα που προσδίδουν τα αρχιτεκτονικά σχέδια, χάνεται στην υλοποίηση και μετατρέπεται σε πολυαισθητική εμπειρία.

Η εκτίμηση που έχει ο Garret Eckbo⁷⁵ για την σχέση αρχιτεκτονικής τοπίου και τέχνης δείχνει να είναι πιο ρεαλιστική καθώς επισημαίνει πως τόσο οι αρχιτέκτονες όσο και οι καλλιτέχνες εντέλει ακολουθούν τόσο αισθητικούς όσο και λειτουργικούς κανόνες για την δημιουργία δημόσιων χώρων. Θεωρούσε, όπως και οι άλλοι καλλιτέχνες της γενιάς του, πως η αρχιτεκτονική τοπίου ήταν μία μορφή τέχνης, που σχετίζεται με τις άλλες εικαστικές τέχνες και ότι το τοπίο θα μπορούσε να λειτουργεί ως ένα πολιτιστικό τέχνημα κατασκευασμένο με σύγχρονα υλικά, το οποίο θα εκφράζει τον σύγχρονο πολιτισμό και ταυτόχρονα θα ικανοποιεί τις ανάγκες του κοινού. Αποτελεί το σταυροδρόμι της ατομικής και συλλογικής μνήμης και εμπειρίας σχετικά με το τοπίο, αντιμετωπίζοντας τις υλικές και ιστορικές πτυχές του, μέσω ποιητικών και μυθολογικών σχέσεων. Έτσι συχνά προκύπτουν έργα αρχιτεκτονική τοπίου στα οποία συγκλίνει το καλλιτεχνικό λεξιλόγιο με κάποιο έντονο εξωτερικό ερέθισμα.

75. Τον 20ο αιώνα η αρχιτεκτονική τοπίου αποτελούνταν από μία μικρή αλλά ισχυρή ομάδα σχεδιαστών, όπως ο Garret Eckbo , ο Roberto Burle Marx, ο Thomas Church, η Lawrence Halprin και ο Dan Kiley, οι οποίοι κατέτασαν τον εαυτό τους στους μοντερνιστές, αλλά κάπως αποκομμένους από τη κλασική και Beaux-Art παράδοση.

ΚΑΤΩΗ



Εικ.31_32_

Το "Παρατηρητήριο" δημιουργήθηκε από τον Ρόμπερτ Μόρις και βρίσκεται στο Φλέβολαντ, της Ολλανδίας. Η πρώτη έκδοση του έργου κατασκευάστηκε από τον καλλιτέχνη σε μία υπαίθρια έκθεση και ήταν ενσωματωμένο σε αμμόλοφους κοντά στο Βέλσεν, ενώ την τελική του μορφή στο Φλέβολαντ την πήρε το 1977. Η κατασκευή αποτελείται από δύο ομόκεντρα αναχώματα γης, με εσωτερική διάμετρο 71 μ., τα οποία διακόπτονται σε τρία σημεία με ανοίγματα σχήματος V, ενώ στο κέντρο διαπερνάτε από μία τάφρο. Ο εσωτερικός κύκλος είναι φτιαγμένος από ξύλινη κατασκευή η οποία στηρίζει το νέο έδαφος και η οποία δημιουργεί εντονότερα ακουστικά φαινόμενα όταν την διαπερνά ο αέρας ή όταν βρέχει.

Η είσοδος στο έργο γίνεται από ένα τριγωνικό τούνελ, το οποίο σε οδηγεί άμεσα, στον εσωτερικό κύκλο. Εκεί συναντά κανείς τρία ανοίγματα που είναι προσανατολισμένα με βάση τις πορείες του ήλιου. Το κεντρικό καθράρει την ανατολή του κατά τις ισημερίες, το βορειοανατολικό το οποίο βρίσκεται 37° βορειότερα από τον άξονα ανατολής-δύσης, την ανατολή στις 21 Ιουνίου και το νοτιοανατολικό, το οποίο αντίστοιχα βρίσκεται 37° νοτιότερα από τον άξονα ανατολής-δύσης, την ανατολή στις 21 Δεκεμβρίου. Πρόθεση του, ήταν να απομονώσει τον παρατηρητή στο κέντρο, ενώ ταυτόχρονα τον προβάλλει σε σχέση με το τοπίο γύρω του, αλλά ακόμα και σε σχέση με τον κύκλο του χρόνου. Με αυτό τον τρόπο φέρει τον παρατηρητή αντιμέτωπο με την ίδια τη φύση, καθώς βρίσκεται σε μία κατασκευή "εν αναμονή" ενός φυσικού φαινομένου που συμβαίνει τέσσερις φορές το χρόνο. Κατά τη διάρκεια του υπόλοιπου χρόνου το παρατηρητήριο "περιμένει" να αναδείξει την ανατολή για την οποία δημιουργήθηκε και να επισημάνει έτσι την νέα εποχή.



Εικ.32_



Εικ.33

Ο Ρόμπερτ Μόρις από το 1965 μελέτησε τα αστρονομικά παρατηρητήρια των νεολιθικών χρόνων, είτε αυτά που κατασκεύαζε ο άνθρωπος όπως τα Stonehenge, είτε αυτά που έβρισκε όπως οι σπηλιές και έτσι δημιούργησε το πρώτο παρατηρητήριο(1971), με σκοπό να προκαλέσει της σκέψη και την εμπειρία της σήμανσης (marking). Την εμπειρία αυτή την παρομοίαζε με το διάβασμα ενός βιβλίου που δεν έχει γράψει ο ίδιος ο αναγνώστης, μία εμπειρία που κατά τη γνώμη του συνεχίζεται μέχρι το τέλος του ηλιακού χρόνου.⁷⁶ Αυτή η εμπειρία της σήμανσης καθιστά για τον παρατηρητή την εναλλαγή της ημέρας και νύχτας και την αλλαγή των τεσσάρων εποχών μία συνειδητή εμπειρία. Στην πραγματικότητα το “Παρατηρητήριο” αποτελεί μια σκηνή στην οποία οπτικοποιείται η έννοια του χρόνου, ενώ κατά τα ηλιοστάσια αποτελεί πόλο έλξης καλλιτεχνικών δρόμων.



76. Rosalind Krauss[1994] *The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series*. Νέα Υόρκη, Guggenheim Museum.

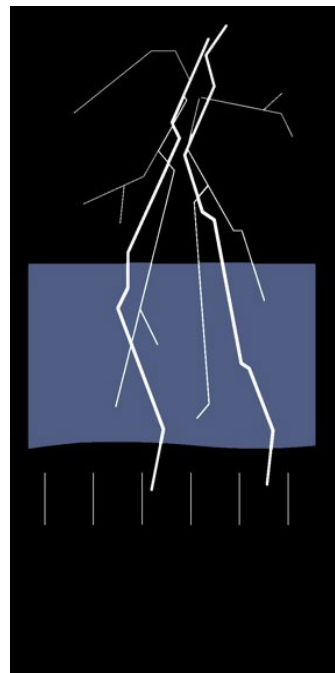


Εικ.34_36

Το “The Lightning Field”, είναι ένα έργο του WALTER DE MARIA το οποίο ολοκληρώθηκε το 1977 βρίσκεται κοντά στο Quemado, στο Νέο Μεξικό, ενώ είναι ένα από τα καλύτερα παραδείγματα του “Ma”⁷⁷ Αποτελείται από έναν ορθογώνιο κάναβο, από 400 πόλους γυαλισμένου ανοξειδωτού χάλυβα, διαμέτρου 2 εκατοστών που στέκεται σε μέσω υψόμετρο λίγο πάνω από τα 20 πόδια και 7 ίντσες, με τρόπο ώστε οι άκρες να βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο. Ο κάναβος αποτελείται από 16 σειρές των 25 πόλων κατεύθυνσης από τα ανατολικά προς τα δυτικά και από 25 σειρές των 16 πόλων που εκτείνονται από βορρά προς νότο. Ο κάθε πόλος έχει ύψος 220 πόδια και ο κάναβος μετράει ένα μίλι στον άξονα ανατολή-δύση και ένα χιλιόμετρο στον άξονα βορρά-νότου.⁷⁸

Κατασκευάστηκε σε μία άγονη κοιλάδα, η οποία περικυκλώνεται από βουνά και έχει σχεδόν απεριόριστη θέα. Είναι ένας τόπος με μεγάλη δραστηριότητα όσο αφορά τους κεραυνούς, ιδιαίτερα την καλοκαιρινή περίοδο. Θα μπορούσαμε να πούμε πως ο τόπος είναι ένα κενό που αναμένει ένα ισχυρό φυσικό φαινόμενο, εστιάζοντας την προσοχή στη “διασταύρωση” καταιγίδων. Πριν την κατασκευή αυτή, λίγοι άνθρωποι είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν τους κεραυνούς, ενώ χάρις σε αυτή βιώνεται η πρωτόγνωρη εμπειρία αυτών των φαινομένων. Στην έκταση που εγκαθίσταται το έργο τίποτα τεχνητό δεν υπάρχει πέραν των πόλων οι οποίοι στέκονται σε τέλεια ευθυγράμμιση και φαινομενικά φτάνουν έως το “χείλος του ορατού εδάφους”.

Μία από τις προθέσεις του De Maria ήταν να αναδείξει τις μεταβαλλόμενες αλληλεπιδράσεις των φυσικών στοιχείων, “Το Lightning Field είναι μία εμπειρία οριοθέτησης του χώρου, η οποία κατανοείται ως το μέτρο των διαστημάτων μεταξύ των πόλων. Το πέρασμα από τον ένα στον άλλον γίνεται αντιληπτό τόσο χρονικά όσο και χωρικά.”⁷⁹ Φαίνεται σαν, οι δύο αυτές συνιστώσες να έχουν “συλληφθεί” από το πεδίο και η εντύπωση αυτή εντείνεται την αυγή και το σούρουπο, όταν οι πόλοι γίνονται έντονα ορατοί. Αντίθετα δύο ώρες μετά την ανατολή και δύο πριν τη δύση το πεδίο γίνεται σχεδόν αόρατο.

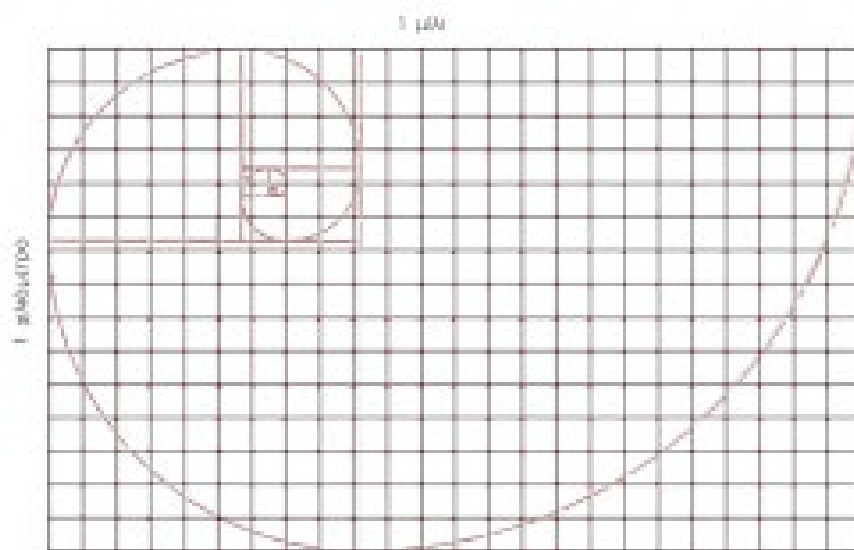
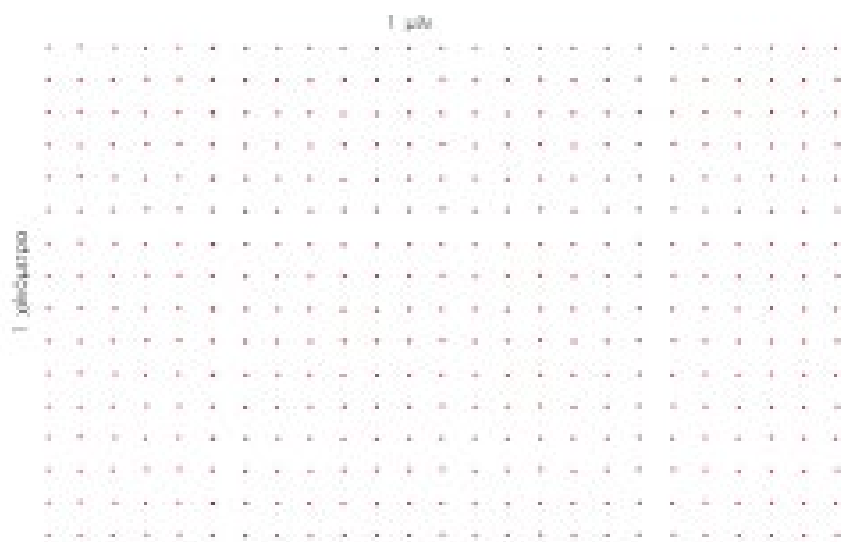


Εικ.37

77. Το Μα είναι ένας τρόπος θεώρησης της σχέσης χρόνου και χώρου. Ο αρχιτέκτονας Arata Isozaki, χρησιμοποίησε τον αρχαίο Ιάπωνα χαρακτήρα “Ma” για να περιγράψει πως η σχέση χώρου και χρόνου είναι συνυφασμένη με την Ιαπωνική κουλτούρα. Από χωρικής άποψης το Μα είναι η φυσική απόσταση μεταξύ δύο ή περισσότερων πραγμάτων που υπάρχουν σε μία συνέχεια. Από χρονικής άποψης, είναι το διάστημα ή η παύση μεταξύ δύο ή περισσότερων φαινομένων που συμβαίνουν συνεχώς. Μπορεί να εκφράσει δηλαδή έναν χώρο-κενό, ο οποίος βρίσκεται σε αναμονή διάφορων φαινομένων μία κατασκευή στην οποία εισάγεται και η χρονική διάσταση και έτσι από τρισδιάστη γίνεται τετραδιάστατη.

78. John Beardsley, *Filling a void, Creating contemporary spaces for contemplation*, σελ.181

79. John Beardsley, *Filling a void, Creating contemporary spaces for contemplation*, σελ.183

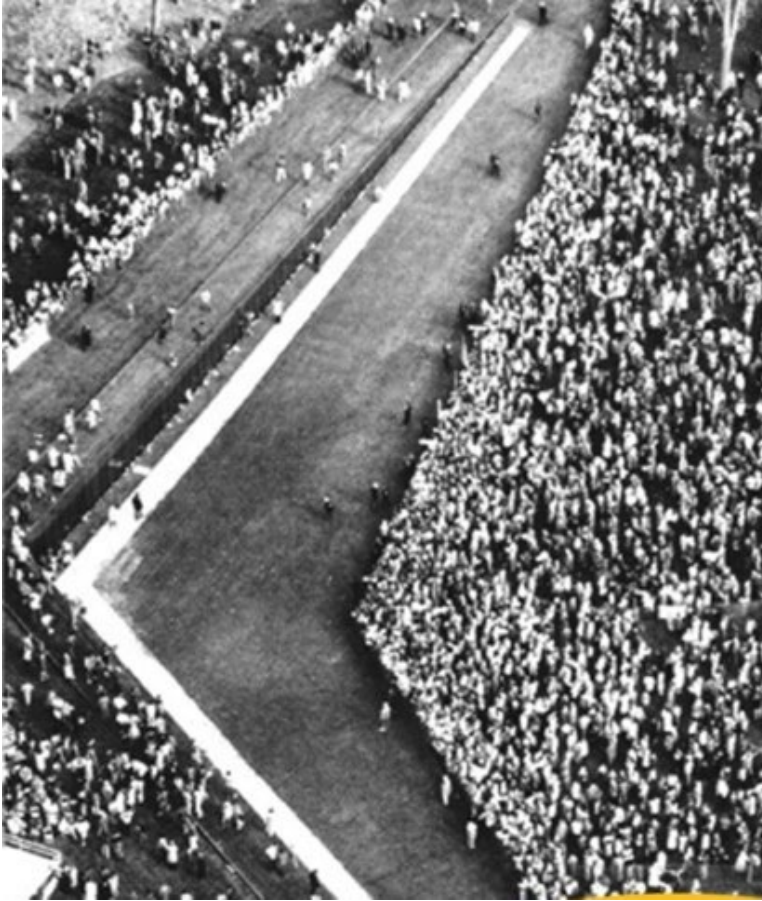


Η εγκατάσταση έχει σχεδιαστεί με βάση τη χρυσή τομή, φέρνοντας αντιμέτωπη την τάξη του σύμπαντος με την αισθητική αντίληψη. Φτάνοντας στην άκρη του έργου, μπορεί κανείς να αντιληφθεί τις χιλιομετρικές αναλογίες και διαστάσεις, αλλά και την ανυπολόγιστη απόσταση από τον ορίζοντα. Ο χρόνος που απαιτείται για να το περπατήσει κανείς αλλά και οι λεπτές μεταβολές στην ποιότητα του φωτισμού απαιτούν από τον επισκέπτη να επιβραδύνει, δίνοντας σημασία στην παραμικρή μεταβολή, ούτως ώστε να ενισχυθεί η εμπειρία.

Το έργο αυτό αποτελεί αξιοθέατο καθώς είναι απομονωμένο και μία τυπική επίσκεψη απαιτεί μια εικοσιτετράωρη παραμονή, ώστε να μπορέσει ο επισκέπτης να παρατηρήσει τα φαινόμενα καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας. Βρισκόμενος εκεί αντιλαμβάνεται εύκολα κανείς την αντίθεση στην κλίμακα του έργου με τον άνθρωπο, η απομάκρυνση άλλωστε από τον συνηθισμένο κόσμο είναι στόχος αυτού του έργου. Ο De María έχει δηλώσει πως «είναι η αναλογία των ατόμων στο χώρο: ένας μικρός αριθμός ανθρώπων σε ένα μεγάλο χώρο[...]η απομόνωση είναι η ουσία της τέχνης που αφορά το τοπίο. » Είναι ένα έργο που αποδεικνύει τη σημασία του κενού και του διαστήματος στην σύνθεση της βιωματικής εμπειρίας, είναι ένας χώρος που συμπίπτει με τα φαινόμενα που συμβαίνουν σε αυτόν. Είναι ένας τόπος που μετασχηματίζεται σε τοπίο μέσα από την εμπειρία της κίνησης σε σχέση με το χρόνο.



Διάγραμμα
χρονικής_χωρικής ζεύξης



Eik.38_39

Λίγο αργότερα από την ολοκλήρωση της κατασκευής του μνημείου, το φθινόπωρο του 1982, η Λιν, έγραψε ένα κείμενο με τίτλο, “Making the Memorial” (κατασκευάζοντας το μνημείο) στο οποίο αναφερόταν στο “πως” και “γιατί” το δημιούργησε.

Στο κείμενο αυτό αναφέρει, πως όλη η εργασία έγινε στα πλαίσια ενός μαθήματος που παρακολουθούσε στο μεταπτυχιακό της, το οποίο είχε ως αντικείμενο την αρχιτεκτονική που αφορά ταφικά μνημεία. Εκεί μελέτησε πως, οι άνθρωποι, μέσα από δομημένες φόρμες, εκφράζουν τη στάση τους προς το θάνατο. Προσπαθώντας λοιπόν, να κατανοήσει τι ακριβώς είναι ένα μνημείο, και ποιος ο ρόλος του, κατέληξε πως πρέπει να είναι ειλικρινές σχετικά με την πραγματικότητα του πολέμου, την απώλεια της ζωής, αλλά και να τιμά όσους έχασαν τη ζωή τους εκεί.

Η μελέτη για το μνημείο των Βετεράνων του Βιετνάμ, που προέκυψε είχε σαφή πολιτική επιρροή, όπως άλλωστε κάθε πόλεμος. Συνειδητά αποφάσισε να μην ασχοληθεί καθόλου με το πολιτικό κομμάτι, καθώς θεωρούσε πως επισκίαζε τους βετεράνους, την υπηρεσία τους και τη ζωή τους. Ήθελε να δημιουργήσει ένα μνημείο στο οποίο να ανταποκρίνονται όλοι, ανεξαρτήτως αν συμφωνούσαν με της στρατηγική της χώρας. Έτσι, επικεντρώθηκε στους ανθρώπους και έδωσε μεγάλη σημασία στην αίσθηση της “δύναμης” του ονόματος. Πίστευε πως το όνομα έχει μεγαλύτερη ισχύ στην ανάκληση



Εικ.40_41

της μνήμης, ακόμα και από μια φωτογραφία, το όνομα μας αφήνει να θυμόμαστε έναν άνθρωπο όπως θέλουμε εμείς ενώ η εικόνα είναι περιοριστική. Επικεντρώθηκε λοιπόν, στη φύση και στον τρόπο που κανείς αποδέχεται, ή κατά κάποιο τρόπο μπορεί να συμφιλιωθεί με το θάνατο. Κατά την διάρκεια αυτής της αναζήτησης, συνειδητοποίησε πως, ο δυτικός πολιτισμός, δεν είναι σε θέση ή δεν επιθυμεί να αποδεχτεί το θάνατο. Οι τελετές πένθους οι οποίες σε πρωτόγονους και προγενέστερους πολιτισμούς, κατείχαν βασικό ρόλο στην ζωή, έχουν εξασθενήσει.

“Τι, λοιπόν, θα φέρει πίσω τη μνήμη ενός ατόμου; Ένα συγκεκριμένο αντικείμενο ή εικόνα θα είναι περιοριστική. Ένα ρεαλιστικό γλυπτό θα είναι αναγνωρίσιμο μόνο την εποχή αυτή. Ήθελα κάτι που θα μπορούσε να αφορά όλους τους ανθρώπους σε προσωπικό επίπεδο.”

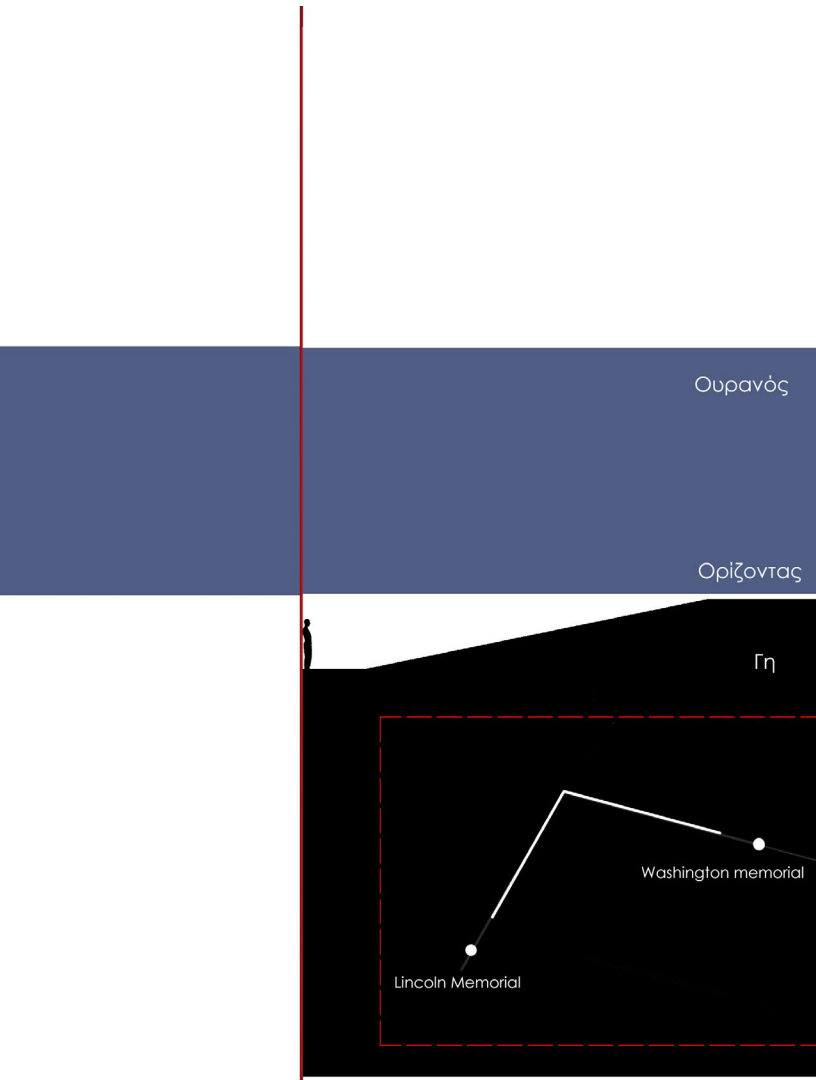
Το μνημείο κατασκευάστηκε στην πόλη της Ουάσιγκτον, αποτελείται από μία σχισμή, σε σχήμα V, στο έδαφος και καθέναν από τους δύο τοίχους που δημιουργούνται είναι προσανατολισμένος ως προς το μνημείο της Ουάσιγκτον και το μνημείο του Λίνκολν. Το έδαφος όσο προχωράει κανείς προς το κέντρο υποχωρεί, ενώ στις ακμές του είναι στο ίδιο επίπεδο με το πάρκο. Το μνημείο, αποτελεί θα λέγαμε μια διασύνδεση του κόσμου της ζωής, με το πιο ήσυχο, σκοτεινό και ειρηνικό κόσμο μετά από αυτή. Η γυαλιστερή επιφάνεια, από μαύρο γρανίτη, που καλύπτει τους δύο τοίχους που δημιουργούνται από την υποχώρηση, διπλασιάζει το μέγεθος του πάρκου δημιουργώντας αυτούς τους δύο κόσμους. Αντιλαμβάνομαστε λοιπόν, πως η αντανάκλαση παίζει καθοριστικό ρόλο στη λειτουργία αυτού του μνημείου, καθώς φέρει αντιμέτωπο το θεατή με έναν σκοτεινό κόσμο που ανακλάται στο βάθος των τοίχων, δίνοντας την αίσθηση της άμεσης επαφής του παρατηρητή με αυτόν, ενώ ενεργοποιεί τη μνήμη ώστε να επαναφέρει το χαραγμένο όνομα στη ζωή.

Έτσι, τα ονόματα που είναι χαραγμένα στην πέτρα πίσω από αυτή την επιφάνεια, προκαλούν όλους να ανταποκριθούν και να θυμούνται, επιτρέπουν στον επισκέπτη να δει ταυτόχρονα τον εαυτό του και τα ονόματα, ενώ το μαύρο χρώμα του γρανίτη αναδεικνύει

ΧΡΟΝΙΚΗ_ΧΩΡΙΚΗ ΖΕΥΞΗ
ΑΝΑΚΛΗΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ_ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΗ

την πιο σκοτεινή πλευρά της αντανάκλασης. Επιπλέον, ο επισκέπτης μπορεί να το αγγίξει, αντιλαμβανόμενος τα ανάγλυφα ονόματα, ενώ μπορεί να ξεπατικώσει σε ένα χαρτί το όνομα του δικού του ανθρώπου και να το πάρει μαζί του.

Ουσιαστικά, πρόκειται για ένα μικρό ταξίδι που μπορεί κανείς να κάνει, καθώς παρασύρεται από το έδαφος χαμηλά, εισέρχεται στο μνημείο ψάχνει τα ονόματα, αναγνωρίζει το είδωλό του να περιπλανιέται ανάμεσά τους, ενώ τα αγγίζει.



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Το τοπίο είναι, θα λέγαμε, το σημείο αναφοράς του ανθρώπου, με βάση το οποίο βιώνει και αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Από τη στιγμή που ξεπέρασε το προλογικό στάδιο και ελευθερώθηκε από την εξουσία της φύσης, απέκτησε αισθητικά και λογικά κριτήρια, άρχισε να αντιλαμβάνεται μέσω των αισθήσεων. Οι αισθήσεις ανιχνεύουν τα βαθύτερα νοήματα που κρύβει, τις ποιότητες και τις ιδιαιτερότητες του. Το ανθρώπινο σώμα είναι το βασικότερο συστατικό της ύπαρξής κάθε τοπίου, καθώς αποτελεί το κέντρο ολοκλήρωσης και ανασύνθεσης αισθήσεων και ερεθισμάτων, με βάση τις οποίες δημιουργούνται οι τελικές εντυπώσεις και κατ' επέκταση μνήμες. Αντιλαμβανόμαστε πως σε κάθε περίπτωση, ο τρόπος πρόσληψης του τοπίου, διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο ή από ομάδα σε ομάδα, καθώς διαμορφώνεται από κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες και επηρεάζεται από τον ψυχικό τόνο.

Τα ερεθίσματα και ο προσανατολισμός ανέκαθεν έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στον τρόπο που το σώμα θα κινηθεί και θα χαράξει τις πρώτες πορείες στο τοπίο με αποτέλεσμα να αρχίσει να το κατανοεί. Η κίνηση αποτελεί βασικό παράγοντα για την κατανόηση καθώς αναδεικνύει τα μεγέθη, τις αναλογίες και την κλίμακα. Το σώμα αναμετράται με κάθε στοιχείο του τοπίου, ενώ το δέος και ο φόβος μετατρέπονται σε γεωμετρικές σχέσεις. Σε αυτή την αναμέτρηση γίνεται άμεση σύγκριση του σώματος με την απεραντότητα του ορίζοντα, ο οποίος απαιτείται για την αντίληψη της προοπτικής και του βάθους και επομένως αποτελεί κίνητρο για την χάραξη κινήσεων στην επιφάνεια της γης.

Από τις διάφορες προσεγγίσεις τις έρευνας αυτής, προκύπτει, πως το τοπίο αποτελεί την υποκειμενική αποτύπωση ενός τμήματος του τόπου, ενώ έστω και αυθαίρετα, του προσδίδει τα χαρακτηριστικά του. Παρόλα αυτά αναφερόμαστε σε κάτι υπαρκτό σε αντίθεση με την λειτουργία της τέχνης που έχει τη δυνατότητα να παράγει φαντασικά τοπία. Σε κάθε περίπτωση ο τρόπος που το αντιλαμβανόμαστε, αλλά και ο τρόπος που αποτυπώνεται μέσω της τέχνης εκφράζει τον πολιτισμό και την στάση της εκάστοτε κοινωνίας απέναντι σε αυτό. Ανεξάρτητα όμως από τη φαντασική της ιδιότητα, η τέχνη εξέφραζε αυτή τη σχέση τοπίου και παρατηρητή, καθώς αποτυπώνει τα στοιχεία του, προκειμένου, είτε να γίνουν κατανοητά, είτε να αναδειχθούν, είτε να αποτελέσουν βίωμα για τον άνθρωπο. Σε όλες τις μορφές τέχνης παρατηρούμε τα τοπία ειδωμένα από διαφορετικές οπτικές οι οποίες είτε εκφράζουν, είτε επηρεάζουν την πολιτισμική σχέση ανθρώπου και τοπίου.

Όλη αυτή η διαδικασία αφορά την αρχιτεκτονική, καθώς η τέχνη μας διδάσκει πως το βασικό ερώτημα, δεν είναι με ποιον τρόπο θα προστατέψουμε ένα τοπίο, αλλά με ποιόν τρόπο οι ίδιοι οι τόποι το παράγουν. Στην πραγματικότητα, μας αναδεικνύει την ίδια την βιωματική εμπειρία, αυτή τη μοναδική σύμπραξη τόπου και χρόνου, και με αυτό τον τρόπο μπορεί σαφώς να επηρεάσει την αρχιτεκτονική στην προσπάθειά της να προβλέψει, να προκαθορίσει και να αναδείξει αυτό το βίωμα.

ΕΚΟΜΙΣΑ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Κάθομαι και ρεμβάζω. Επιθυμίες κ' αισθήσεις
εκόμισα εις την τέχνην- κάτι μισοειδωμένα,
πρόσωπα ή γραμμές, ερώτων ατελών
κάτι αβέβαιες μνήμες. Ας αφεθώ σ' αυτήν.
Ξέρει να σχηματίζει Μορφήν της Καλλονής.
σχεδόν ανεπαισθήτως τον βίον συμπληρούσα,
συνδυάζουσα εντυπώσεις, συνδυάζουσα τες μνήμες.

Κ.Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Bender Barbara [2001], *Contested Landscapes*, εκδ. Bloomsbury Academic
2. Carreri Francesco [2001], *Walkscapes: walking an aesthetic Practice*, εκδ. Gustavo Cilli
3. Holl Steven [1996], *Intertwining*, Νέα Υορκη, εκδ. Princeton Architectural Press
4. Husserl Edmund [2002], *Καρτεσιανοί στοχασμοί*, Αθήνα, μτφ. Παυλος Κοντός, εκδ. Ροές
5. Krinke Rebecca [1957], *Contemporary landscapes of contemplation*, Λονδίνο, εκδ. Routledge
6. Le Corbusier [1923], *Για μία αρχιτεκτονική*, μτφ. Τουρνικιώτης Π, εκδόσεις Εκκρεμές
7. Morris Robert [1994], *The mind/body problem*, Νέα Υόρκη, εκδ. Solomon Guggenheim Foundation
8. Pallasmaa Juhani[2006] *An Architecture of the Seven Senses* ,in *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture*, San Francisco, εκδ. William Stout Publishers
9. Pallasmaa Juhani[2012], *The eyes of the skin: Architecture and senses*, εκδ. John Wiley and Sons
10. Ponty Marley [1968], *The visible and the invisible*, μτφ. Alphonso Lingis, εκδ. Northwestern University Press
11. Ponty Marley [2002], *Phenomenology of perception*, Λονδίνο, μτφ. Colin Smith, εκδ. Phycology Press
12. Riccheur Paul [2013] *Η μνήμη η ιστορία η λήθη*, μτφ. Ξενοφών Κομνηνός, εκδ. Ινδικτος
13. Richter Irma [1949], *Paragone: A comparison of the arts by Leonardo Da Vinci*, εκδ. Oxford University Press
14. Ritter F. Dale F. , Kochel R. Craig, Miller R. Jerry [2011] *Process Geomorphology*, εκδ. Waveland Pr Inc, 5η έκδοση
15. Schama Simon [1995], *Landscape Memory*, Καλιφόρνια, εκδ. A.A Knopf
16. Schulz Noerberg [2009], *Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου*, Αθήνα, μτφ. Μ. Φραγκόπουλος, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Ε.Μ.Π.

17. Seashore E. Carl [2008], Psychology of music, εκδ. Lightning source Incorporates
18. Tanizaki J. [1933], Το εγκώμιο της σκιάς, μτφ. Ευαγγελίδης Παναγιώτης, εκδ. Αργά
19. Wittgenstein Ludwig [1958], Philosophical investigation, μτφ. G.E.M Anscombe, εκδ. Basil Blackwell
20. Δουκέλης Π. [2009] Το ελληνικό τοπίο, Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τοπίου, Αθήνα, εκδόσεις βιβλιοπωλείου της Εστίας
21. Ελευθερόπουλος Α. [1932], Το ωραίο η καλλιτεχία, Αθήνα, εκδ. Κολλάρος
22. Μανωλίδης Κ. [2003], Ωραίο φρικτό και απέρητο τοπίον, Αθήνα, εκδ. Νηρίδες
23. Μιχελής Π. [2008], Η αρχιτεκτονική ως τέχνη, Αθήνα, εκδ. Ίδρυμα Π. και Έ. Μιχελή
24. Μωραΐτης Κωνσταντίνος [2005], Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου, εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα
25. Πικιώνης Δ. [2010], Κείμενα, Αθήνα, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ
26. Πλάτων [1995], Τιμαίος, μτφρ. Β. Κάλφας, Αθήνα, εκδ. Πόλις
27. Ραμπιντραναθ Ταγκορ [1997], Οι έξι κανόνες της ζωγραφικής, μτφ Καιμη Τζουλιο, εκδ Ακρίτας
28. Φατούρος Δ. [2008], Ίχνος χρόνου: Αφηγήσεις για τη νεότερη ελληνική αρχιτεκτονική, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη
29. Χάιντεγκερ Μάρτιν [1986], Η προέλευση του έργου τέχνης, Αθήνα, μτφ. Τζαβάρας Γιάννης, εκδ Δωδώνη
Άρθρα
1. Gibson J. [1968], What gives rise to the perception of motion?, δημοσίευση Cornell University
2. Ritter Alexander [2014], Lectures on geometry, topology and person tilings, δημοσίευση Oxford University
3. Πικιώνης Δ. [1935], Συναισθηματική Τοπογραφία, Αθήνα, δημοσίευση στο 3ο Μάτι
4. Σπανομαρίδης Α. [1990], “Η καταγωγή της Γεωμετρίας”, Αφιέρωμα στο περιοδικό “Τευχος 3”

EΙΚΟΝΕΣ

- EIK.1_ <http://dontcallmebetty.tumblr.com/post/67296250109>
EIK.2_ Φωτογραφία_ Γιώργος Τσουμάνης
EIK.3_ Κολάζ
EIK.4_ <http://www.ericceccarini.com/>
EIK.5_ <http://www.flickr.com/photos/papadunes/5679372735/>
EIK.6_ <http://www.holbrooktravel.com/join-expedition.aspx>
EIK.7_ <https://www.flickr.com/photos/pleasantstreets/2990901098/sizes/l/in/photostream/>
EIK.8_ <http://www.amusingplanet.com/2011/11/panjin-red-beach-china.html>
EIK.9_ <http://www.designobsession.gr/content/o-william-abranowicz-%CF%83%CF%84%CE%BF-athens-house-photography>
EIK.10_ <http://fineartamerica.com/featured/lavender-fields-brian-janssen.html>
EIK.11_ <http://bessietgr.tumblr.com/post/29577394780/pouring-rain-follow-me-at>
EIK.12_ <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?ft=kandinsky>
EIK.13,14,15_ https://www.tumblr.com/register?redirect_to=%2Freblog%2F61349914000%2Fekes216P
EIK.16_ <http://greyfaced.tumblr.com/post/92859105219/iamjapanese-yasui-nakaji-japanese>
EIK.17_ http://3.bp.blogspot.com/-VImRTVFdyO4/UlM0z8RONel/AAAAAAAAACU/jqHbWv5IEro/s1600/N_Evangelopoulos06.jpg
EIK.18_ <http://www.flickr.com/photos/81152238@N05/7601984740/in/set-72157630310001530>
EIK.19_ <https://500px.com/photo/10717389/thunder-corn-by-jo-williams>
EIK.20_ Σπανομαρίδης Α. [1990], “Η καταγωγή της Γεωμετρίας”, Αφιέρωμα στο περιοδικό “Τευχος 3”
EIK.21_22_23_ Διάλεξεις ειδικού εργαστηρίου “Σχηματισμοί”, Α.Σπανομαρίδης
EIK.24_ <https://peterlachnewinsky.wordpress.com/2011/07/20/ingeborg-bachmann-two-poems/>
EIK.25_ <http://angellhoney.blogspot.gr/2013/01/blog-post.html>
EIK.26_ <http://imgkid.com/prehistoria-pinturas.shtml>
EIK.27_ <http://arcadia.ceid.upatras.gr/arkadia/culture/clasarcadia/etinarc.html>
EIK.28_ <http://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/study-for-the-last-supper-judas#supersized-artistPaintings-225176>
EIK.29_ <http://www.ntprints.com/image/349924/the-pantheon-reflected-in-the-lake-at-stourhead-wiltshire-with-the-palladian-bridge-in-the-foreground>
EIK.30_ <http://arcadia.ceid.upatras.gr/arkadia/culture/clasarcadia/etinarc.html>
EIK.31,32_ <http://www.depaviljoens.nl/page/374/en>
EIK.33,34_ <http://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>
EIK.35_ Σχέδιο Α. Σπανομαρίδης
EIK.36_ <https://www.pinterest.com/pin/189784571770218638/>
EIK.37_ <http://remodelig.com/tag/vietnam-veterans-memorial-wall>
EIK.38,39_ <http://letmegetmydress.tumblr.com/>
EIK.40,41_ <https://www.etsy.com/listing/75701921/vietnam-wall-memorial-print>

