**ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ- ΠΡΩΤΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ**

**(ανάτυπο)**

Το πρώτο ερώτημα είναι ποιο ακριβώς είναι το αντικείμενο της Αρχιτεκτονικής πράξης, άλλως τι είναι ο «χώρος»; Υπάρχουν έννοιες που τις θεωρούμε σαν προφανείς, που όμως δεν είναι. Η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα είναι βέβαιο ότι θα δυσκολέψει πολύ τους ερωτώμενους. Ας φανταστούμε λοιπόν ένα δωμάτιο με μεγάλα παράθυρα και ένα άλλο ακριβώς των ιδίων διαστάσεων με μικρά παράθυρα. Αυτό που έχει τα μεγάλα παράθυρα θα μας φανεί μεγαλύτερο. Ας φανταστούμε πάλι το ίδιο δωμάτιο με τα ίδια παράθυρα, με τη διαφορά ότι το ένα θα έχει οροφή βαμμένη μπλέ, το άλλο οροφή βαμμένη κόκκινη. Αυτό με την μπλέ οροφή θα μας φανεί ψηλότερο. Ας φανταστούμε πάλι το ίδιο δωμάτιο με τα ίδια χρώματα και τα ίδια παράθυρα, μόνο που το ένα θα βρίσκεται στο μέσον μιας ερήμου, το άλλο σε ένα στενό και πολυσύχναστο δρόμο. Αυτό της ερήμου θα μας φανεί μικρότερο. Φανταστείτε πάλι δύο απολύτως ίδια δωμάτια, στον ίδιο χώρο, μόνο που στο ένα θα μπαίνει ένας πολύ ψηλού αναστήματος άνθρωπος, στο άλλο ένας χαμηλού αναστήματος άνθρωπος. Είναι φανερό ότι ο ψηλού αναστήματος θα το αισθανθεί μικρότερο ή χαμηλότερο απ΄ότι ο άλλος, κ.ο.κ. Ακόμα άλλος είναι ο χώρος του εσωτερικού της Αγίας Σοφίας για ένα χριστιανό και άλλο για έναν μουσουλμάνο ή για έναν Θιβετιανό. Είναι φανερό πως ο χώρος δεν είναι μόνο κάτι το «πραγματικό», με την έννοια που δίνουμε σήμερα στο όρο αυτόν – που και αυτός βεβαίως έχει πολλά επίπεδα ανάγνωσης : δεν είναι «πραγματική» η κατάνυξη του πιστού χριστιανού στη θέα του τρούλου με τον παντοκράτορα, δεν είναι «πραγματικό» το ότι ο πιστός αισθάνεται υποχρεωμένος να έχει συγκεκριμένη συμπεριφορά στο χώρο της Μονής; Σε τι διαφέρει τελικώς το «πραγματικό» από το φαντασιακό στοιχείο των χώρων; Εν πάση περιπτώσει, θεωρώντας ότι ο χώρος είναι σε κάποιο βαθμό «πραγματικός», ότι δηλαδή υπάρχουν ή μπορεί να υπάρξουν κάποια αντικειμενικά στοιχεία- σημεία αναφοράς αυτής της εννοίας, είναι σίγουρα και φαντασιακός. Η όποια διαμόρφωσή του, πόσο μάλλον η όποια σημασιοδότησή του, αναφέρεται και στη φαντασιακή του διάσταση, ίσως μάλιστα πρωτίστως, όταν μάλιστα τον διαμορφώνουμε με στόχο να τον σημασιοδοτήσουμε. Η δε εναλλαγή των αρχιτεκτονικών μορφών στην Ιστορία, είχε ως στόχο κυρίως την σημασιοδότησή του.

Με δεδομένο τώρα ότι ο χώρος είναι και «πραγματικός» και φαντασιακός , ότι τελικώς ο πιο σίγουρος ορισμός στο ερώτημα τι είναι χώρος είναι ότι «ο χώρος είναι αυτός που εμείς θεωρούμε ως τέτοιο»,ας ξαναδούμε το νόημα της αρχιτεκτονικής πράξης. Η αρχιτεκτονική είναι λοιπόν κατ’ αρχήν η δημιουργία ενός *εσωτερικού* εντός ενός *εξωτερικού* χώρου. Δημιουργούμε έναν *εσωτερικό* χώρο για να προφυλαχτούμε από τα εχθρικά για μας στοιχεία του *εξωτερικού* χώρου, αλλά βεβαίως και για να έρθουμε σε επικοινωνία με αυτόν τον *εξωτερικό* χώρο, σε επικοινωνία δηλαδή επικερδή για εμάς. Ας δούμε εδώ την εξαιρετική ανάλυση του Σ. Κονταράτου πάνω στο ζήτημα αυτό [[1]](#footnote-2) :

* *Ο προϋπάρχον της αρχιτεκτονικής πράξης χώρος, δεν είναι άλλος απ’τον προϋπάρχοντα χώρο-φυσικό πλαίσιο στον οποίο έρχεται ο άνθρωπος να ζήσει, και που θεωρείται απ’αυτόν ως τέτοιος (ως προϋπάρχον δηλ. χώρος - φυσικό πλαίσιο). Έρχεται να ζήσει μέσα σ’αυτόν, μ’αυτόν, και εξ’αιτίας αυτού. Μ’αυτόν τον χώρο-φυσικό πλαίσιο θα προσπαθήσει να πραγματοποιήσει μια επικερδή γι’αυτόν συναλλαγή, και γι’αυτό, για να εξασφαλίσει δηλαδή αυτήν την ζωτική γι’αυτόν σχέση, θα πρέπει να παραμείνει «ανοικτός» προς αυτόν, αναπόσπαστα δεμένος σ’ένα ευρύτερο σύστημα . Μέσα σ’αυτήν την προσπάθεια, της εγκαθίδρυσης δηλ. και της διατήρησης αυτής της επικερδούς γι’αυτόν σχέσης με τον προϋπάρχοντα χώρο-φυσικό πλαίσιο, ο άνθρωπος επεκτείνει τη δραστηριότητά του στον άμεσο φυσικό του περίγυρο, με σκοπό τον μετασχηματισμό και διάρθρωση των στοιχείων του σύμφωνα με τις ανάγκες του, για να τον καταστήσει όσο γίνεται πιο φιλόξενο και βολικό για τη ζωή του, η οποία όπως είπαμε, για να διατηρηθεί, πρέπει να έρθει σε επικερδή γι’ αυτόν συναλλαγή μ’ αυτόν τον προϋπάρχοντα χώρο-φυσικό πλαίσιο. Μ’ άλλα λόγια, ο μετασχηματισμός και η διάρθρωση των στοιχείων του για τα οποία μιλήσαμε προηγουμένως, γίνονται για την «πρόσβαση» του Ανθρώπου προς αυτόν τον προϋπάρχοντα της Αρχιτεκτονικής Πράξης χώρο-φυσικό πλαίσιο, για να βοηθηθεί ο ‘Άνθρωπος στην εγκαθίδρυση αλλά και την συντήρηση αυτής της επικερδούς γι’ αυτόν συναλλαγής. Η διαμόρφωση δηλ. από τον Άνθρωπο του φυσικού του περίγυρου, που συνιστά την Αρχιτεκτονική Πράξη, είναι ενταγμένη στην συνδιαλλαγή του με το προϋπάρχοντα χώρο-φυσικό πλαίσιο. Ο δημιουργούμενος έτσι αρχιτεκτονημένος χώρος, αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τον «διάμεσο» ή την «άρθρωση», μεταξύ αυτού και του προϋπάρχοντος χώρου φυσικού-πλαισίου, και ταυτοχρόνως είναι γι’ αυτόν χώρος που θα κάνει την ζωή του πιο εύκολη, ικανοποιώντας του ανάγκες, που ο ολικός χώρος δεν μπορεί από μόνος του να του ικανοποιήσει.*

Αυτός ο εσωτερικός χώρος είναι βεβαίως «πραγματικός» και νοητός ως τέτοιος, όπως και ο εξωτερικός χώρος είναι «πραγματικός» και νοητός ως τέτοιος, η δε αρχιτεκτονική είναι πρώτα απ΄ όλα σκέψη του χώρου, ο άνθρωπος δηλαδή χτίζει αυτό που έχει εκ των προτέρων νοήσει. Εύκολα έτσι φτάνουμε στην διαπίστωση ότι στην Αρχιτεκτονική αποτυπώνεται το πως νοεί τον χώρο Κατοικίας του, το πως νοεί δηλαδή τον «διάμεσο», ή την «άρθρωση», μεταξύ αυτού και του προϋπάρχοντος χώρου-φυσικού πλαισίου. Επίσης αποτυπώνονται οι ανάγκες του γι’αυτήν την «άρθρωσή» του, το πως νοεί, ποιές νοεί και ποιές είναι οι επικερδείς γι’αυτόν σχέσεις μ’αυτόν τον Εξωτερικό χώρο, πέραν της ανεύρεσης τροφής και της προφύλαξής του από τα φυσικά φαινόμενα και τους εχθρούς. Και βεβαίως ποιόν θεωρεί ως προϋπάρχοντα χώρο-φυσικό πλαίσιο, ποιές οι ιδιότητές του, μέχρι που εκτείνεται, η ευρύτερη διάστασή του κ.λ.π. Περιττό να επισημάνουμε ότι όλα αυτά μας παραπέμπουν στα κύρια ερωτήματα της Ανθρώπινης Σκέψης.

**Σχέσεις ανθρώπου-χώρου και μορφών**

Η σχέση ανθρώπου, χώρου και μορφών έχει πολλαπλώς διερευνηθεί. Έχουν δημιουργηθεί πλήθος «σχολών», άλλες χτισμένες πάνω σε φιλοσοφικούς στοχασμούς, άλλες στηριζόμενες σε ανθρωπολογικές έρευνες και παρατηρήσεις, άλλες στηριζόμενες σε ψυχολογικά ή ψυχοπαθολογικά πειράματα και δεδομένα. Η κεντρική διαπίστωση είναι ότι μεταξύ ανθρώπου, χώρου και μορφών που τον απαρτίζουν, υπάρχει έντονη «εσωτερική» σχέση , τέτοια ώστε ο χώρος και τα στοιχεία που τον αρθρώνουν να μην επιδρούν απλώς, στο πνεύμα και την ψυχή του θεατή, με αισθήματα δυσαρέσκειας ή ευαρέσκειας, αλλά «ο κάτοικος του χώρου να οικειώνεται συχνά σε τέτοιο βαθμό τα στοιχεία που τον αρθρώνουν, ώστε αυτά να αποτελούν πια ευαισθητοποιημένα όρια του ίδιου του σωματικού του σχήματος, που συνηχούν με τους παλμούς της καθημερινής ζωής του».[[2]](#footnote-3) Πολλές μελέτες μας έχουν δείξει την ευρύτερη σημασία που έχει για τον άνθρωπο ο χώρος, ο χώρος Κατοικίας του : ο χώρος και τα στοιχεία που τον αρθρώνουν είναι φορείς νοημάτων , μνημών και αισθημάτων, αποτελεί κατάλυμα όχι μόνο του σώματός του – προφυλάσσοντάς τον από τα εχθρικά στοιχεία του εξωτερικού περιβάλλοντος – αλλά είναι και κατάλυμα του υποσυνείδητού του, της μνήμης του, της σκέψης του, των αισθημάτων του, της φαντασίας του, της ίδιας τελικώς της ψυχής του. Ο χώρος, ο χώρος Κατοικίας, προσφέρει στον άνθρωπο μια πρώτη αρχή «ψυχολογικής ένταξης», που έχει να κάνει με το «βάθος της ανθρώπινης ψυχής» , αποτελεί με άλλα λόγια εικόνα της «δομής της ψυχής του» με τις υπαρξιακές προεκτάσεις που του προσφέρει η φύσει και θέσει ποιητικότητά του. «Ο χώρος, έτσι όπως τον αντιλαμβάνεται η φαντασία, δεν έχει πια σχέση με τον αδιάφορο χώρο που παραδίδεται στο μέτρο και στο λογισμό του γεωμέτρη. Είναι ένας βιωμένος χώρος. …Η φαντασία συνεχώς φαντάζεται και πλουτίζεται με νέες εικόνες. Αυτόν τον πλούτο του φανταστικού είναι που θέλομε να εξερευνήσουμε»[[3]](#footnote-4).

Ο Bachelard ακόμα στο ένατο κεφάλαιο της Ποιητικής του Χώρου του, αναγάγει τη σχέση εσωτερικού και εξωτερικού χώρου των αρχιτεκτονημάτων, σε φιλοσοφικά επίπεδα, δηλ. σε διαλεκτική μεταξύ του είναι και του μη είναι ή διαλεκτική του είναι του ανθρώπου με το είναι του κόσμου, βεβαίως αυτού που θεωρούμε ως τέτοιον ή στον οποίον η φαντασία ή η ονειροπόληση μας οδηγεί.: «ο χώρος δεν είναι μια άψυχη γεωμετρικοποιημένη παρουσία, είναι μια «φανέρωση» στο πνεύμα και στη ψυχή του θεατού του».

Ο Heidegger μας βεβαιώνει ότι «ο χώρος δεν είναι για τον άνθρωπο κάτι ξέχωρο, ένα αντίκρυ, δεν είναι γι’ αυτόν μήτε αντικείμενο εξωτερικό μήτε εμπειρία εσωτερική. Δεν έχουμε τους ανθρώπους και επί πλέον τον χώρο. Όταν λέμε ένας άνθρωπος, και μ’αυτό το όνομα σκεπτόμαστε ένα όν που έχει ανθρώπινους τρόπους, έχουμε ήδη ορίσει και την ύπαρξή του στο χώρο, σαν όν που περπατάει, που κοιμάται, που τρώει, κ.λ.π. , δηλαδή που Κατοικεί», και συνεχίζει πιο κάτω: «δεν συμβαίνει ποτέ να βρίσκομαι μόνο εδώ, όντας σώμα κλεισμένο στον εαυτό του, σαν σώμα κλεισμένο στον εαυτό του, αντίθετα βρίσκομαι εκεί, δηλαδή βρίσκομαι ήδη σ’όλον τον χώρο. Μόνον έτσι μπορώ να τον διασχίσω».[[4]](#footnote-5) Αν ο χώρος, θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε, έχει μιαν «ακινησία», την ίδια «ακινησία», θα υιοθετήσουμε και ‘μεις, αν έχει «κίνηση», στην ίδια «κίνηση» θα παρασυρθούμε και ‘μεις, αν επικαλείται ο ίδιος άλλους χώρους ύπαρξής του, σ’αυτούς τους χώρους θα μεταφερθούμε και ’μεις, αν προσβλέπει σε κάποιο νόημα ή ιδέα, θα φέρει και μας σε συνδιαλλαγή μ’αυτό το νόημα ή μ’αυτήν την ιδέα. Όλα αυτά βεβαίως υπό την προϋπόθεση ότι είναι «αναγνώσιμος» από μας, «αναγνώσιμος» από το πνεύμα μας ή/και την ψυχή μας.

Στην δεκαετία του ’60, ο Hall βεβαίωνε ότι ο (αρχιτεκτονημένος) χώρος είναι το καλούπι που διαμορφώνει ένα μεγάλο μέρος της ανθρώπινης συμπεριφοράς, και επισημαίνει ότι αυτό εννοούσε ο W. Churchill όταν έλεγε «δίνουμε μορφές στις κατασκευές μας και αυτές στη συνέχεια μας μορφώνουν»[[5]](#footnote-6). Στην μελέτη του «Η κρυφή διάσταση», δείχνει πως στη διαμόρφωση από τον άνθρωπο του χώρου του, κρύβεται το υποσυνείδητο και η φιλοσοφία του. Αυτό άλλωστε είχε βεβαιώσει και ο Le Corbusier, αρνούμενος να διδάξει αρχιτεκτονική σε σχολές: «τί θέλετε να διδάξω; τη φιλοσοφία της Ζωής;»[[6]](#footnote-7)

Διάφορες αισθητικές θεωρίες διαλευκάνουν τις σχέσεις ανθρώπου-χώρου και μορφών. Ας δούμε επιγραμματικώς τις κυριότερες :

**Θεωρία της Ενσυναίσθησης**

Η κεντρική ιδέα της ***ενσυναίσθησης***  είναι η προβολή πάνω στο αντικείμενο υποκειμενικών συναισθημάτων και διαθέσεων που προκύπτουν από μία τάση του ανθρωπίνου σώματος να συμμορφωθεί με την χωρική (και χρονική) οργάνωση του αντικειμένου[[7]](#footnote-8). Ο R. Visher υποθέτει πως έχουμε την μυστηριώδη ικανότητα να υποκατασταίνουμε σε μια μορφή αντικειμενική την μορφή του δικού μας σώματος και να την ενσαρκώνουμε σ’αυτήν”. Ο K. Gross θεωρεί την ενσυναίσθηση σαν *εσωτερική μίμηση*, και εξηγεί ότι «βλέπω» σημαίνει σχεδιάζω το αντικείμενο με τις κινήσεις των ματιών μου Αργότερα ο Berxon θα πει πως «μορφή είναι για μας το σχεδίασμα μιας κίνησης» . Ο Lipps ερμηνεύει την προσφερόμενη από τον κίονα ενός Ναού αισθητική εμπειρία σαν αποτέλεσμα συνδυασμού γνώσεων που έχει ο παρατηρητής για τις μηχανικές δυνάμεις που ενεργούν μέσα στον κίονα και της παράστασής του, των μυϊκών τάσεων που θα ανάπτυσσε το σώμα του, αν βρισκόταν στη θέση της. Πίστευε ακόμα ο Lipps πως έχουμε μιαν έμφυτη τάση να προικίζουμε με «εσωτερική ζωή» ο,τιδήποτε πέφτει στην αντίληψή μας.[[8]](#footnote-9)

*Ενσυναισθάνομαι* , κατά τους οπαδούς της θεωρίας αυτής, γράφει ο V. Bash, σημαίνει βυθίζομαι μέσα στα εξωτερικά αντικείμενα, προβάλλομαι, διαχέομαι μέσα σ’αυτά. Ερμηνεύω τα εγώ των άλλων κατά το δικό μου εγώ, ζω τις κινήσεις, τις χειρονομίες, τα συναισθήματα και τις σκέψεις τους. Ζωντανεύω, εμψυχώνω, προσωποποιώ τα αντικείμενα που δεν έχουν προσωπικότητα, από τα πιο απλά μορφολογικά στοιχεία, έως τις υπέρτατες εκδηλώσεις της φύσης και της τέχνης. Ορθώνομαι με μια κάθετη γραμμή, ξαπλώνω με μια οριζόντια, συστρέφομαι με μια περιφέρεια, τινάζομαι μ’ ένα πηδηχτό ρυθμό, λικνίζομαι με μιαν αργή ρυθμική κίνηση, εντείνομαι μ’ έναν οξύ ήχο και μαλακώνω με μια θαμπή ηχητική απόχρωση. Συνοφρυώνομαι μ’ ένα σύννεφο, αναστενάζω με τον άνεμο, γίνομαι άκαμπτος μ’ ένα βράχο, ξεχειλίζω μ’ ένα ρυάκι. Δανείζω τον εαυτό μου σε ότι δεν είμαι εγώ, τον δίνω σε κάτι που δεν είμαι εγώ, με τέτοια γενναιοφροσύνη και τέτοια θέρμη, που κατά την αισθητική θεώρηση δεν έχω συνείδηση του δώρου μου, και αληθινά πιστεύω ότι έχω γίνει γραμμή, ρυθμός, ήχος, σύννεφο, άνεμος, βράχος και ρυάκι.[[9]](#footnote-10)

Για να βεβαιωθούμε ότι η *ενσυναίσθηση* μας ακολουθεί παντού, ας αναλογιστούμε εκφράσεις που συχνά χρησιμοποιούμε χωρίς να καταλαβαίνουμε το βαθύτερο νόημά τους : αντικρίζοντας το πέλαγος λέμε ότι «ανοίγει το μάτι μας», απέναντι σε ένα βουνό λέμε ότι «μας πλακώνει», ένα γεμάτο δωμάτιο λέμε ότι μας «κουράζει», όταν είναι έντονες οι γωνίες των όψεων των κτηρίων και των αντικειμένων, τις λέμε «επιθετικές», σε αντίθεση με τις καμπύλες – ο Πικιώνης έλεγε ότι αισθάνεται τις γωνίες των μπαλκονιών της Αθήνας να του πονούν τους κροτάφους, κ.ο.κ. Ο Π. Μιχελής μας βεβαιώνει ότι δεν μπορούμε να λυτρωθούμε από την ψυχολογική συν-κίνηση με τις μορφές του έξω κόσμου, ακόμα και όταν είναι γεωμετρικές. Ο Berxon έγραφε πως το σχήμα είναι για μας το περίγραμμα μιας κίνησης. Μπαίνουμε μέσα στον χώρο τους πρώτα, σαν να είναι σώματα υλικά, κατόπιν εκτεινόμαστε ως τις γραμμές που τα περιορίζουν και ορίζουμε το σχήμα τους. Η διανοητική όμως αυτή περιγραφή δεν παύει να είναι και είναι μια κίνηση συγκριτική διαρκής, αφού ο χώρος των σχημάτων είναι τόπος ψυχολογικών εμβιώσεων δικών μας. Ακόμα και στα αφηρημένα γεωμετρικά σχήματα ενσυναισθανόμαστε την δράση της ισορροπίας των δυνάμεων και την εναρμόνιση των αντιθέσεών τους μέσα από το όλον που κυριαρχεί. Όταν δε παρατηρώ ένα σχήμα, αυτό μου εντυπώνεται και απαντώ μ’ ένα συναίσθημα. Στο έργο του «Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη», μας παραθέτει τα παρακάτω κατά Fischer σχήματα .[[10]](#footnote-11)

**Θεωρία σημειωτικής**

Η **Σημειωτική** είναι επιστημονικό κλάδος, που, ξεκινώντας από την γλωσσολογία, επεκτάθηκε στην προσπάθεια ανάλυσης και μελέτης του συνόλου της κοινωνίας, ως τεράστιο πεδίο αντικειμένων και γεγονότων ως σημεία. Αυτό δε, είτε θεωρώντας την ως ένα τεράστιο σημειωτικό σύστημα, είτε θεωρώντας την ως συνάρτηση σημειωτικών συστημάτων. Προτού δούμε τον χώρο από την άποψη της σημειωτικής, ας δούμε τους ορισμούς της Σημειωτικής από τους θεμελιωτές της, τον de Saussure και τον Peirce:

Κατά τον Saussure, η γλώσσα είναι ένα σύστημα σημείων, που εκφράζει ιδέες και έτσι μπορεί να συγκριθεί με την γραφή, με το αλφάβητο των κωφαλάλων, με τις συμβολικές τελετές, με τις εθιμοτυπικές εκδηλώσεις, με τα στρατιωτικά σήματα, κλπ. Απλώς είναι το πιο σημαντικό απ’αυτά, τα συστήματα. Μπορούμε λοιπόν να φανταστούμε μία επιστήμη που θα μελετά την ζωή των σημείων μέσα στην κοινωνική ζωή. Θα αποτελούσε τμήμα της κοινωνικής ψυχολογίας και συνεπώς της γενικής ψυχολογίας, και θα την ονομάσουμε Σημειωτική, από το ***σημείο***. Θα μας διδάξει σε τι συνίστανται τα σημεία και ποιοί νόμοι τα διέπουν. Το ***σημείον*** εδώ έχει διττή οντότητα. Αποτελείται από το *σημαίνον* και το *σημαινόμενον*. Το *σημαινόμενον* το άφησε ο Saussure κάπου ανάμεσα σε μία διανοητική εικόνα, μία έννοια, και μία ψυχολογική πραγματικότητα. Το *σημαινόμενο* με άλλα λόγια, έχει να κάνει με την διανοητική δραστηριότητα αυτού που προσλαμβάνει το *σημαίνον* : σύμφωνα με τον Saussure τα σημεία εκφράζουν ιδέες και, καθώς ο ίδιος δεν συμμεριζόταν την πλατωνική ερμηνεία του όρου *ιδέα* , οι ιδέες αυτές θα πρέπει να είναι διανοητικά γεγονότα που αφορούν τον ανθρώπινο νου. Το *σημείον* θεωρείται από τον Saussure ως επικοινωνιακή επινόηση, και όσοι βλέπουν την Σημειωτική ως επιστήμη της επικοινωνίας, βασίζονται στην γλωσσολογία του Saussure.

Ο U. Eco θεωρεί τον ορισμό του Peirce πιο περιεκτικό και σημειωτικώς περισσότερο χρήσιμο: «απ’όσο ξέρω είμαι ένας σκαπανέας, ή μάλλον ένας άποικος των δασών που καθαρίζει και ανοίγει το πεδίο που ονομάζεται Σημειωτική, δηλαδή την διδασκαλία για την ουσιαστική φύση και τις βασικές παραλλαγές κάθε πιθανής σημείωσης. Λέγοντας σημείωση, εννοώ μία δράση, μία επίδραση, που συνίσταται ή εμπεριέχεται στην συνεργασία τριών υποκειμένων, όπως το σημείο, το αντικείμενό του και το διερμηνεύον του, και αυτή η τριπλή επίδραση δεν μπορεί με κανένα τρόπο να αναλυθεί σε δράσεις μεταξύ ζευγών». Κατά τον Peirce το σημείο είναι «κάτι που υποκαθιστά κάτι σε κάποιον, από κάποιες απόψεις ή ως προς κάποιες ιδιότητες»[[11]](#footnote-12). Το *διερμηνεύον* μας βεβαιώνει ο U. Eco, δεν είναι ο ερμηνευτής, παρ’όλο που μία τέτοια σύγχυση συχνά αναφέρεται στο έργο του Peirce. Το *διερμηνεύον* είναι αυτό που εγγυάται την εγκυρότητα του *σημείου*, ακόμα και όταν απουσιάζει ο ερμηνευτής. Σύμφωνα με τον Peirce, αυτό παράγει το *σημείο* στον οιονεί νου, που είναι ο ερμηνευτής. Καταλήγοντας την ερμηνεία του έργου του Peirce, o U. Eco, καταλήγει πως τελικώς κατά τον Peirce, *σημείο* είναι οτιδήποτε εξαναγκάζει κάτι άλλο (το *διερμηνεύον* του) ν’αναφερθεί στο αντικείμενο όπου το ίδιο αναφέρεται (το «αντικείμενό» του) και κατά τον τρόπον αυτόν το *διερμηνεύον* γίνεται με τη σειρά του σημείο, και ούτω καθ’εξής, ad infinitum. Έτσι, ο ίδιος ο ορισμός του σημείου συνεπάγεται μία διαδικασία απεριόριστης σημείωσης.[[12]](#footnote-13)(αυτή η παρατήρηση θα μας φανεί χρήσιμη όταν δούμε τη φιλοσοφική θεμελίωση του κινήματος της αποδόμησης).

Ο Morris θεωρεί ότι «κάτι αποτελεί σημείο απλώς και μόνο επειδή ερμηνεύεται ως σημείο κάποιου άλλου πράγματος από ένα ερμηνευτή … Η Σημειωτική δεν ασχολείται με την μελέτη ενός συγκεκριμένου είδους αντικειμένων, αλλά με τα συνηθισμένα αντικείμενα, στον βαθμό (και μόνον) που συμμετέχουν στη σημείωση». Πάνω στον ορισμό του Morris, o Eco προτείνει τροποποίηση: «η ερμηνεία από τον ερμηνευτή, που φαίνεται να χαρακτηρίζει ένα σημείο, θα πρέπει να εννοηθεί ως μία πιθανή ερμηνεία από ένα πιθανό ερμηνευτή … Πρέπει όμως να πούμε, ότι ο ανθρώπινος παραλήπτης αποτελεί την μεθοδολογική, και όχι εμπειρική, εγγύηση για την ύπαρξη σημασίας, δηλ. Σημειακής συνάρτησης, που έχει καθιερωθεί από ένα κώδικα. Από την άλλη όμως, η υποτιθέμενη παρουσία ενός ανθρώπινου αποστολέα δεν αποτελεί εγγύηση για τη σημειακή φύση ενός υποτιθέμενου σημείου»[[13]](#footnote-14).

«Για να κυριολεκτούμε», μας βεβαιώνει ο U. Eco, «δεν υπάρχουν σημεία, αλλά μόνο σημειακές συναρτήσεις … Επομένως η κλασσική έννοια του σημείου διαλύεται σ’ ένα ιδιαίτερο σύνθετο δίκτυο μεταβαλλόμενων σχέσεων. Η Σημειωτική προτείνει ένα είδος μοριακού τοπίου, όπου τα όσα μάθαμε ν’ αναγνωρίζουμε ως καθημερινές μορφές αποδεικνύονται αποτελέσματα μεταβατικών χημικών συναθροίσεων, και όπου τα αποκαλούμενα «πράγματα» είναι απλώς η επιφανειακή όψη που προσλαμβάνει ένα υποκείμενο δίκτυο στοιχειωδέστερων μονάδων … η Σημειωτική μας δίνει ένα είδος φωτομηχανικής εξήγησης της σημείωσης, αποκαλύπτοντας ότι εκεί που νομίζαμε ότι βλέπαμε εικόνες, υπήρχαν μόνο στρατηγικώς διατεταγμένες συναθροίσεις …. η Σημειωτική, όπως η θεωρία της μουσικής, δηλώνει ότι εκεί που αναγνωρίζουμε οικείες μελωδίες, υπάρχει μια λεπτοφυής συνύφανση από διαστήματα και νότες, και εκεί που αντιλαμβανόμαστε νότες υπάρχει απλώς μία δέσμη διαμορφωτών»

Η δυνατότητα ανάλυσης του αρχιτεκτονημένου, και όχι μόνο, χώρου, από τη σκοπιά της Σημειωτικής είναι προφανής: τα αρχιτεκτονικά στοιχεία «σημαίνουν», είναι φορείς νοημάτων, θεωρούνται λοιπόν *σημεία* . Ο αρχιτεκτονημένος κατά συνέπεια χώρος, με τα στοιχεία που τον αρθρώνουν, αναλύεται σαν σημειωτικό σύστημα που μπορεί να θεωρηθεί είτε σαν αυτόνομο, είτε σαν αρθρωμένο και (άλληλο)-εξαρτώμενο και με άλλα σημειωτικά συστήματα (κοινωνίας, κλπ.), είτε ακόμα σαν μέρος ενός τεράστιου σημειωτικού συστήματος, που είναι το «σύμπαν» των ανθρώπων. Εξαρτάται βεβαίως από τη σημασία του αρχιτεκτονημένου αυτού χώρου για τον άνθρωπο και την κοινωνία και τη γενικότερη επιδιωκόμενη εμβέλεια των νοημάτων του.

Τελικώς υπό το πρίσμα της Σημειωτικής, καταλήγουμε και στα εξής συμπέρασμα :

1. όταν μιλάμε για ένα αντικείμενο, ένα έργο Τέχνης ή Αρχιτεκτονικής, αυτό το αντικείμενο από μόνο του δεν σημαίνει τίποτα: σημαίνει μόνο στο πνεύμα του θεατή ή/και χρήστη του ή σε όποιο άλλο *διερμηνεύον* του *σημείου* αυτού. Όταν λέμε π.χ. ότι ένας πίνακας ζωγραφικής είναι ωραίος, δεν είναι ο πίνακας από μόνος του ωραίος, από μόνος του δεν είναι τίποτα: είναι ωραίος στο πνεύμα του θεατή του και μόνον, και γι’αυτό (πρέπει να) συζητάμε. Εξεταζόμενη η Καρυάτις, ως Σημείο, από τον ιστορικό, (πρέπει να) εξετάζεται κατά πρώτον για το τί σήμαινε στον θεατή της εποχής της. Επειδή είναι βέβαιον ότι για τον σημερινό θεατή, ακόμα και για τον πιο πληροφορημένο ιστορικώς, δεν σημαίνει τα ίδια πράγματα με τότε, δεν είναι – βεβαίως- μέρος ενός ίδιου σημειωτικού συστήματος, θα μπορούσαμε να πούμε ότι Καρυάτις δεν υπάρχει πλέον, όσο και αν την προφυλάσσουμε από τα καυσαέρια. Υπάρχει μία άλλη Καρυάτις, - εφόσον της κρατάμε το ίδιο όνομα - που αντιπροσωπεύει την αρχαία Καρυάτιδα, αλλά που δεν είναι η αρχαία Καρυάτις (πάντα βεβαίως ως σημείο).
2. Όλα τα στοιχεία του αρχιτεκτονημένου αλλά και του μη αρχιτεκτονημένου χώρου είναι σημεία: όλα τα στοιχεία του χώρου, και τελικώς ο ίδιος ο χώρος, είτε είναι κατασκευασμένα από τον άνθρωπο είτε όχι, είναι και νοητά, νοούνται δηλαδή ως τέτοια. Αυτό το νόημα διαμορφώνεται:
* Από την «πραγματική» αλλά και την συμβολική διάσταση της λειτουργίας τους.
* β. Από την δυναμική του σχήματος, του χρώματος, της ύλης, της δομής, της Μορφής τους, που συν-κινεί το πνεύμα του θεατή, που τον επηρεάζει φυσιολογικώς ή ψυχολογικώς.
* Από την πιθανή ιδιότητά τους να φέρουν σύμβολα που αντιστοιχούν σε κάποιο κώδικα στο πνεύμα του θεατού τους.

Η εμβέλεια πάντως του Χώρου για τον άνθρωπο και των στοιχείων που τον απαρτίζουν, δεν φωτίζεται βεβαίως πλήρως μόνο με την βοήθεια μιας σημειωτικής ανάλυσής του, όσο ευρύτερα και αν θεωρήσουμε αυτή τη μέθοδο. Οι σχέσεις του Ανθρώπου με τον Χώρο (του) και τις μορφές που τον σημασιοδοτούν - και τον ορίζουν ή τον υποδηλώνουν - είναι πολύ βαθύτερες, πιστεύουμε δε πως τούτο θα καταδειχτεί από την ιστορική αναδρομή που θα επιχειρήσουμε.

**Η καλλιτεχνική αρχή του «ατελείωτου»**

Συγκροτημένη ανάλυση της θεωρίας του «ατελείωτου» έχει κάνει ο Π. Μιχελής. Απ’την ανάλυση αυτή θα ξεκινήσουμε, με σκοπό την προέκτασή της, θεωρώντας το θέμα πολύ σημαντικό για την πληρέστερη θεώρηση των έργων τέχνης και αρχιτεκτονικής[[14]](#footnote-15).

« Ένα από τα βασικά αιτήματα της Τέχνης», γράφει ο Π. Μιχελής, «είναι η κατάκτηση του τέλειου, και για να κατακτηθεί αυτό το τέλειο, νοείται ως προϋπόθεση ότι το έργο θα τελειώσει, θα φτάσει δηλ. στο τέλος του, θα ολοκληρωθεί …Τούτο όμως, δεν κατέστη πάντα δυνατόν, είτε για λόγους οικονομικούς, οι καθεδρικοί ναοί της Δύσεως π.χ. έμειναν όλοι σχεδόν ανολοκλήρωτοι, ως η Παναγία των Παρισίων, είτε για λόγους προσωπικούς των καλλιτεχνών, όπως π.χ. ο Schubert άφησε ανολοκλήρωτη την γνωστή σήμερα ως Ημιτελή Συμφωνία. Επίσης καταστροφές εκ των υστέρων επελθούσες, άφησαν στους μεταγενέστερους ερείπια στη θέση των πριν τελειωμένων αρχιτεκτονημάτων, αγάλματα με κομμένα πόδια, χέρια ή κεφάλια, κ.λ.π. Παρ’όλ’αυτά όμως, τα ημιτελή ή κατεστραμμένα αυτά έργα δεν έχασαν την καλλιτεχνική τους αξία. Αντιθέτως μάλιστα, απέκτησαν κάποια ιδιαίτερη γοητεία, γιατί καλούν τη φαντασία να τα ολοκληρώσει και της επιτρέπουν χίλιες δυό προεκτάσεις, που τα τελειωμένα έργα δεν θα της επέτρεπαν. Ταυτοχρόνως όμως τα έργα αυτά, αν και αποσπασματικά, διατηρούν το όλον του ύφους … Δεν μπορούμε λοιπόν να ταυτίσουμε την τελειότητα προς την οποία προσβλέπει η Τέχνη, με το τελείωμα του έργου … Το *ατελείωτο*  έργο έχει και ένα ιδιαίτερο θέλγητρο. Τούτο εξηγεί γιατί η ίδια η Τέχνη επιζητεί συχνά το ατελείωτο στα έργα της, ωθούμενη από εσωτερικούς λόγους … Ακόμα και η κλασσική τέχνη, που ταυτίζει σχεδόν την τελειότητα με το τελείωμα του έργου, και που το έργο, κατά την κρίση του Αριστοτέλη, οφείλει να έχει αρχή, μέση και τέλος και να είναι ευσύνοπτη, το αφήνει σε ορισμένα σημεία ανολοκλήρωτο ή ασαφές, για να αναδείξει τα κύρια σημεία του και να επιτρέψει στη φαντασία προεκτάσεις. Στις γωνίες των αετωμάτων του Παρθενώνος, π.χ., προβάλλουν οι κεφαλές των αλόγων της Σελήνης και του Ηλίου, των οποίων το σώμα καλείται να ολοκληρώσει η φαντασία του θεατή …». Στη συνέχεια ο Π. Μιχελής διαπιστώνει πως αυτό το *ατελείωτο* , που υπήρξε εν μέρει στη κλασσική τέχνη και σε λανθάνουσα μορφή στη Βυζαντινή, από την Αναγέννηση και έπειτα ανάγεται σε καλλιτεχνική αρχή και επιδίωξη των καλλιτεχνών «ωσάν η τελειότης να ήτο πλέον κάτι ανέφικτον, και το ατελείωτο έργο ο μόνος ικανός τρόπος για να την υποβάλλει». Ακόμα και τα σκαριφήματα, από την εποχή της Αναγεννήσεως και μετά θεωρούνται καθ’ εαυτά ως μέσο εκφράσεως, γεννώμενα ξαφνικά από την μανία της Τέχνης (furore), και πιθανόν του μόνου να αποδώσει το άξαφνο της συλλήψεως και το μυστηριακό βάθος των πραγμάτων, μέσα από το οποίο αναδύονται και βυθίζονται τα πάντα. Ο δυναμισμός του σκαριφήματος τρέχει μέσα από όλο το ύφος του Μπαρόκ, που ακολούθησε την Αναγέννηση. Γι’αυτό και στη ζωγραφική του Μπαρόκ τα όρια της μορφής αρχίζουν να γίνονται ασαφή. Η ποίηση του ακαθόριστου βάθους, με το οποίο συνορεύουν και στο οποίο καταδύονται οι μορφές σαν το άπειρο, βρίσκει τη μεγαλύτερή του έξαρση στο έργο του Rembrand.

Μετά την Αναγέννηση, η επιδίωξη αυτού του *ατελείωτου* και η αγάπη των ερειπίων, καλλιεργημένη και απ’τον ρομαντισμό, φτάνει σε τέτοια έξαρση που ανάγεται σε πρώτη επιδίωξη όλων των μεγάλων καλλιτεχνών. «Ωραιότερο από κάθε ωραίο πράγμα είναι το ερείπιο αυτού του πράγματος», έλεγε ο Rodin. Στη συνέχεια, περνώντας από τον ακρωτηριασμένο πολεμιστή του H. Moore, φτάνουμε σε όλο και μεγαλύτερες «αφαιρέσεις». «Μ’αρέσουν οι ατελείωτες εργασίες», διακήρυσσε ο Turner, και από τον ιμπρεσιονισμό που διαλύει τα όρια της μορφής, περνάμε στον αναλυτικό κυβισμό που αναλύει την παράστασή της σε μνημονικά επίπεδα, στο εξπρεσσιονισμό που την διαλύει, στην αφηρημένη ζωγραφική που αποτελεί την έσχατη φυγή από κάθε μορφή. « Το ενδιαφέρον έτσι του καλλιτέχνη έχει στραφεί από την αναπαράσταση προς την δομή, την δομή των μορφών εν γενέσει»[[15]](#footnote-16).

Παράδειγμα ύφους που αποβλέπει στο τελειωμένο είναι ο κλασσικός ρυθμός, παράδειγμα ύφους που αποβλέπει στο ατελείωτο είναι ο Βυζαντινός, βεβαιώνει ο Π. Μιχελής. Βέβαια, στο βάθος, οι διαφορές αυτές του ύφους οφείλονται σε διαφορές αντιλήψεων περί μορφής και σχέσεων ιδεατού και πραγματικού. Για την κλασσική τέχνη, η πραγματοποιημένη μορφή πρέπει να είναι αυτή η παράσταση του τελείου, παράσταση ιδανική ενός ιδεατού αρχετύπου. Για την Βυζαντινή τέχνη, η πραγματοποιημένη μορφή δεν αποτελεί παρά έκφραση χαρακτηριστική μιας ομορφιάς που είναι υπερβατική και γι’αυτό αποτελεί μορφή διαβατική που σε οδηγεί στο ιδεατό που βρίσκεται επέκεινα της ζωής. Η κλασσική τέχνη, όπως είπε ο Schelling, κλείνει το άπειρο μέσα στο πεπερασμένο, ενώ η χριστιανική κάνει το πεπερασμένο μια αλληγορία του απείρου. «Ακόμα και τα κλασσικά έργα, που θέλουν να έχουν αρχή, μέση και τέλος, αφήνουν στο τέλος μιαν απήχηση, μια προέκταση προς το άπειρο που τα καθιστά ουσιαστικώς ατέρμονα. Κατά τούτο, κάθε έργο τέχνης είναι ατελείωτο, μία μορφή που υποβάλλει το άπειρο της υποστάσεώς του, όπως ακριβώς οι διάλογοι του Πλάτωνος, που αρνούνται να δώσουν την τελευταία απάντηση στο θέμα τους, ή τη δίνουν με μύθο. Επομένως κάθε έργο τέχνης είναι τελειωμένο και ατελείωτο , μίγμα περατού και απείρου, που δίνει όμως την εντύπωση της τελειότητος. Και λέω την εντύπωση της τελειότητος, γιατί η τελειότης είναι θεωρητικώς ανέφικτη, δεδομένων των ανθρωπίνων ατελειών και των τεχνικών αδυναμιών στο να πραγματοποιηθεί το ιδεατώς τέλειο στην ύλη. Γι’αυτό η Τέχνη μεταχειρίζεται τεχνάσματα ώστε να παραστήσει το έργο της σαν να ήταν τέλειο …, τεχνάσματα εκφραστικά, διατάξεως, περιεχομένου και μορφής, ποιητικής μεταφοράς, συνηχήσεων, οπτικών διορθώσεων, κ.λ.π.» .

Ο Π. Μιχελής κατόπιν σειράς σκέψεων («Το έργο τελειοποιείται με διαδοχικές προσεγγίσεις, αλλά υπάρχει μία στιγμή πέραν της οποίας το έργο αντί να τελειοποιείται αρχίζει να καταστρέφεται και χάνει πνοή», «ο καλλιτέχνης δεν είναι παρά ένα medium εκφράσεως ενός σκοπού που είναι πέραν αυτού, και ότι το έργο γεννιέται έξαφνα σαν αποκάλυψη μιας σύλληψης για την οποία είναι σχεδόν ανεύθυνος», κ.λ.π.), καταλήγει στο ότι «είναι φανερό πως οι ατελείωτες μορφές στο έργο τέχνης είναι έγκυες πολλών δυνατοτήτων, γιατί αφήνουν τη φαντασία ελεύθερη να εικάσει που βαίνει, γιατί το τέρμα είναι άγνωστο και ο σκοπός ασαφής …», και πως «αποτελούν ίχνη μιας περιπέτειας που ο θεατής καλείται να μαντέψει που θα τον οδηγήσει». Σ’αυτήν την περιπέτεια, συμπληρώνουμε, καλείται ο θεατής να συμμετάσχει νοερώς, αυτή δε η νοερή συμμετοχή είναι που κάνει το ατελείωτο έργο να έχει ιδιαίτερη γοητεία.

Η περί *ατελείωτου* ανάλυση του Π. Μιχελή είναι πολύ χρήσιμη, γιατί φωτίζει την αισθητική του αξία και μας πληροφορεί πως και γιατί προήχθη σε καλλιτεχνική αρχή πρώτης σπουδαιότητος, για να γίνει στο τέλος σχεδόν κανόνας, σε σημείο που το «τελειωμένο» έργο να θεωρείται στατικό και αδύναμο να εκφράσει ιδέες. Πράγματι, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί ότι ο άνθρωπος θέλει κάθε τι που βλέπει μπροστά του, να έχει αρχή, μέση και τέλος. Αν το τέλος δεν έχει δοθεί (ή το μέσο ή η αρχή), τότε αναλαμβάνει αυτός να του το δώσει νοερώς ή καλλίτερα μπορεί να παρακινηθεί να του το δώσει, αναλόγως αν και πόσο θα του κινηθεί γι’αυτό το ενδιαφέρον. Αν αυτό το τέλος ή η πορεία που θα ακολουθήσει το πνεύμα του, συνειδητώς ή υποσυνειδήτως, είναι ηδονικό γι’αυτό ή τη ψυχή του, το έργο θα τον ικανοποιήσει ιδιαιτέρως, όταν το έργο προσβλέπει προς το «ωραίο», σε συνδιαλλαγή με το ωραίο αυτό θα πάρει μαζί του και τον θεατή, κ.ο.κ.. Επί πλέον το ατελείωτο έργο έχει και μία πρόσθετη γοητεία, που οφείλεται στο ότι επιζητά την συμμετοχή του θεατού του, ενώ το τελειωμένο έργο είναι κατά κάποιον τρόπο αυτοδύναμο.

Είναι όμως άραγε αναγκαίο, για να είναι ένα έργο δυναμικό και να καλεί τον θεατή του να το συμπληρώσει νοερώς, για να είναι δηλ. «ατελείωτο», να είναι κατασκευαστικώς ανολοκλήρωτο, δηλαδή μορφολογικώς ατελείωτο ; Πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Μιχελής κάνει νύξεις για πέραν του «μορφολογικώς ατελείωτου», όταν π.χ. μιλά για το ατελείωτο των αραβουργημάτων, διστάζει όμως να το αποδώσει όχι μόνο στο ότι δεν έχουν οι γραμμές τους αρχή, μέση και τέλος, αλλά και στο ότι υποβάλλουν την αίσθηση ότι κινούνται. Όταν μιλά για τη Τζοκόντα, την ονομάζει ατελείωτη, μόνο και μόνο γιατί δεν την ολοκλήρωσε ο Ν. Βίντσι. Ο Π. Μιχελής δεν φαίνεται έτοιμος να δεχτεί ότι το «ατελείωτο» δεν είναι αναγκαστικώς και μόνο το «μορφολογικώς ατελείωτο». Αισθάνεται πιο άνετα, όταν ονομάζει ατελείωτα μόνο τα ερείπια, τους καθεδρικούς ναούς χωρίς καμπαναριά, τα αγάλματα με τα κομμένα χέρια, τα άλογα χωρίς σώμα, κ.λ.π.

Το «ατελείωτο» όμως των αλόγων της Σελήνης στο αέτωμα του Παρθενώνα, δεν έγκειται μόνο στο ότι δεν έχουν σώμα, αλλά και στο ότι το κεφάλι τινάζεται προς τα πάνω και εξέχει του αετώματος. Επίσης και στο ότι σ’αυτό θεατής αναγνωρίζει το άλογο της Σελήνης, και αναλόγως το σημασιοδοτεί και του δίνει *τέλος* (που σημαίνει και *σκοπός* ). Η Νίκη είναι ατελείωτη γιατί κινείται, βαίνει προς κάπου, και γιατί επιπλέον σημαίνει τον μύθο που φέρει στο πνεύμα του θεατού της. Το εσωτερικό της Αγίας Σοφίας είναι ατελείωτο γιατί ο χώρος δεν είναι ο γεωμετρικός χώρος που κατασκεύασε ο αρχιτέκτονας : εξ αιτίας του θόλου με τον Παντοκράτορα, των ανοιγμάτων που φέρουν το Εξωτερικό (θεϊκό) Φως, καθώς και της εικονογραφίας των τοίχων, ο χώρος τελειώνει - και δημιουργείται - μόνο στο πνεύμα του πιστού και εξ’αιτίας αυτού. Δεν μιλάμε εδώ για απλή σημασιοδότηση του χώρου, όπως θα ανέλυαν οι σημειολόγοι, όσο πλατιά και αν θεωρήσουμε το *σημείο*. Μιλάμε για άλλον χώρο, που για να κτιστεί απαιτεί το πνεύμα του θεατού του ως δομική ύλη, θα μπορούσαμε να πούμε. Ο Παντοκράτωρ του θόλου – του θόλου που έχει το σχήμα του ουρανού - που κοιτά προς τα κάτω, δεν επικαλείται απλώς θεϊκό χώρο: βρίσκεται, για τα μάτια και την ψυχή του πιστού, σε θεϊκό χώρο. Το εξωτερικό φως, που μπαίνει από τα ψηλά ανοίγματα, φέρει μαζί του και τον Εξωτερικό θεϊκό Χώρο. Οι τοιχογραφίες φέρουν τον πιστό σε συνδιαλλαγή με την Θεία Γνώση. Θα πρέπει λοιπόν εδώ, να διακρίνουμε την σαφή ποιοτική διαφορά μεταξύ αυτού και των *σημείων* της Σημειωτικής.

Με τα παραπάνω λοιπόν γίνεται φανερό πως μπορούμε να μιλήσουμε και για νοητώς ή πνευματικώς ατελείωτο έργο, ή καλλίτερα μέσα στην έννοια του ατελείωτου να συμπεριλάβουμε και τις έννοιες αυτές.

**Ψυχολογία της μορφής** ή **θεωρία της Gestalt**

Η **ψυχολογία της μορφής** κατά τη γαλλική της βιβλιογραφία ήGestalttheorie κατά τη προέλευσή της, είναι κατ’ αρχήν μια ψυχολογική θεωρία, Gestaltpsychologie, που εμφανίστηκε στα τέλη του 19ου αιώνα στην Αυστρία και στη Γερμανία, σε αντίδραση προς τις σχολές της συνειρμικής και δομικής ψυχολογίας. Η παλαιότερη εργασία στη *ψυχολογία της μορφής* αφορούσε στην περιοχή της αντίληψης, συγκεκριμένα στην οπτική αντιληπτική οργάνωση, όπως φωτίζεται από το φαινόμενο της ψευδαίσθησης. Στη συνέχεια αναπτύχθηκε ως καθαρώς ψυχολογική σχολή, απ’ όπου και η *θεραπεία Gestalt.* Η *ψυχολογία της μορφής*είχε κυριαρχήσει στο χώρο της πειραματικής ψυχολογίας μέχρι τη δεκαετία του -40, στη συνέχεια διαλύθηκε από τους Ναζί, ενώ τα τελευταία χρόνια φαίνεται να γνωρίζει νέα άνθηση.

Η *ψυχολογία της μορφής*θεωρεί τα φαινόμενα όχι ένα άθροισμα στοιχείων που θα πρέπει πρώτα να απομονώσουμε και να αναλύσουμε, αλλά ως σύνολα που συνιστούν αυτόνομες ενότητες με εσωτερική συνοχή και δικούς τους νόμους. Κάθε επί μέρους στοιχείο εξαρτάται από την *μορφή (σύνθεση ή σχηματισμό : Gestalt****)*** του συνόλου και τω νόμων που τον διέπουν. Μήτε ψυχολογικώς, μήτε φυσιολογικώς, το στοιχείο δεν προϋπάρχει και δεν προέχει του συνόλου: για να καταλάβουμε μια κατάσταση ή και μια συμπεριφορά, προέχει λοιπόν να αποκτήσουμε μια άποψη του συνόλου της συνθέσεως, να συλλάβουμε τα επί μέρους μέσα στο ολικό του πλαίσιο, που είναι πιο σημαντικό από τα επί μέρους στοιχεία του «κειμένου». Το ρήμα *gestaltelten* σημαίνει «θέτω σε μορφή, δίνω μια σύνθεση με νόημα». Το αποτέλεσμα λοιπόν, η *gestalt* είναι μια δομημένη μορφή, πλήρης και που παίρνει νόημα από εμάς.

Κατά την Gestaltpsychologie η *μορφή* είναι το διανοητικό πλαίσιο μέσω του οποίου η ανθρώπινη σκέψη αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Επίσης για κάθε είδους φαινόμενο υπάρχει μια ιεραρχία πιθανών Μορφών, και, όταν οι εξωτερικές συνθήκες το επιτρέπουν, γίνεται μια αυτόματη μετάλλαξή τους προς μια Μορφή «καλλίτερη», εκτός βεβαίως και αν αυτή η *«καλή μορφή»* δεν έχει πραγματοποιηθεί. Η *καλή μορφή*  είναι βασική έννοια της Gestaltpsychologie: Με δεδομένο ότι κάθε Μορφή, φυσική, βιολογική ή ψυχολογική, τείνει προς μια Μορφή ή κατάσταση ισορροπίας, που δεν πρόκειται πλέον να αλλάξει όταν φθάσει σ’αυτή - όσο βεβαίως οι εξωτερικές συνθήκες παραμένουν οι ίδιες - ονομάζουμε «καλή Μορφή» αυτήν που συνιστά αυτήν την κατάσταση. Πρόκειται γενικώς για την πιο απλή, την πιο κατανοητή ή την πιο συμμετρική απ’αυτές που μπορούν να δημιουργηθούν, με δεδομένες πάντα τις εξωτερικές συνθήκες του φαινομένου. Τα απλά και κανονικά σχήματα έχουν έτσι κάποια προτεραιότητα μέσα στον μηχανισμό της αντιληπτικής λειτουργίας: αποτελούν τις δομές, τις προνομιακές «φάσεις περιεκτικής συντομίας», γύρω από τις οποίες οι αντιληπτικές εικόνες οργανώνονται συνήθως ως παραλλαγές ή αποκλίσεις. Η αντιληπτική μας τάση όμως προς την *καλή μορφή ,* ή την απλή γεωμετρική οργάνωση, δεν οφείλεται, πάντα κατά την Gestaltpsychologie, σε κάποια μεταφυσική προνομία. Αντίθετα, έχει βιολογική και φυσική ερμηνεία : η τάση αυτή αντιστοιχεί στις δυναμικές γραμμές που διέπουν τα εγκεφαλικά πεδία, δηλαδή σε κάποια εγγενή δομικά χαρακτηριστικά του εγκεφάλου. [[16]](#footnote-17)

Η Gestaltpsychologie εξηγεί ακόμα την αντίληψη του χώρου με τους νόμους της Οργάνωσης. Ο χώρος είναι *μορφή*, είναι οργάνωση, είναι ένα σύστημα σχέσεων, είναι ένα φαινομενολογικό πεδίο όπου το Εγώ αποτελεί οργανικό στοιχείο. Το Εγώ είναι μέρος της *μορφής* αυτής. Το περιβάλλον και ο οργανισμός βρίσκονται σε συνεχή συνδιαλλαγή. «Για να ικανοποιήσει ο οργανισμός τις ανάγκες του», γράφει ο Perls το 1969, «πρέπει να βρει το απαιτούμενο συμπλήρωμά του στο περιβάλλον … Ο άνθρωπος, στην σχέση του προς το πεδίο του, πιο ειδικά προς το περιβάλλον του, έχει ανάγκες και ένα σύστημα προσανατολισμού και χειρισμού με το οποίο τις ικανοποιεί, έχει και συνήθειες προς τα πράγματα που μπορούν να βοηθήσουν ή να εμποδίσουν την αναζήτηση για ικανοποίηση. Ο Φρόυντ το περιέγραψε αυτό λέγοντας ότι τα αντικείμενα στο κόσμο επιδέχονται μια *κάθεξη* . Με τους όρους της Gestalt θα λέγαμε ότι τα αντικείμενα γίνονται Μορφές. Αυτά που είναι επιθυμητά, γιατί βοηθούν στην ικανοποίηση των αναγκών του, έχουν μια θετική *κάθεξη*, … Στην προσπάθειά του να αποκτήσει (σημ.: ή να δημιουργήσει), αντικείμενα με θετική *κάθεξη*, ο άνθρωπος επικοινωνεί με το περιβάλλον του, στρέφεται προς αυτό …» [[17]](#footnote-18)

Ο Arnheim, που προσπάθησε να εφαρμόσει την θεωρία της Gestalt στην αισθητική, τονίζει «πως η καλά οργανωμένη Μορφή έχει ιδιαίτερη αξία για τον οργανισμό», και πως «αποτελεί μια χαρακτηριστική αντανάκλαση αναλόγων τάσεων μέσα στον οργανισμό», ενώ προηγουμένως ο εκ των θεμελιωτών της πειραματικής ψυχολογίας E.B. Titchener, μας βεβαίωνε πως δεν μπορείς να δείξεις στον παρατηρητή ένα μοτίβο μιας ταπετσαρίας, χωρίς μ’αυτό να διαταράξεις την αναπνοή και την κυκλοφορία του.

Με τις απόψεις της Gestaltpsychologie ερμηνεύεται το γεγονός ότι τα απλά και κανονικά γεωμετρικά σχήματα , ως αναπέμποντα σε αρχέτυπες μορφές, είχαν πάντοτε κοσμικό συμβολισμό. Αναφερόμαστε βεβαίως στον κύκλο, το τετράγωνο, τη σφαίρα, την πυραμίδα. Πρόκειται περί μορφών πρωταρχικής αντίληψης του χώρου : ο ορίζων είναι τέλειος κύκλος, τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα ορίζουν τετράγωνο, ο ουρανός πάνω μας φαίνεται ως τέλειο ημισφαίριο. Σε αυτήν τους την ιδιότητα θα πρέπει να αποδώσουμε και την σημερινή ευρεία χρήση τους στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, ιδιαίτερα όταν αυτή αναζητά ανάλογους συμβολισμούς.

Επίσης είναι σημαντική η άποψη πως η συμμετοχή των ανθρώπων σε τελετές, τους αναβιβάζει σε ένα ανώτερο υπαρξιακό επίπεδο. Εδώ λοιπόν θα πρέπει να αποδώσουμε συνήθειες της καθημερινής μας ζωής (θρησκευτικές τελετές, νεκρώσιμες ακολουθίες, τελετουργικοί εορτασμοί, κ.λ.π) και βεβαίως τις αρχιτεκτονικές μορφές που τις επικαλούνται ή τις προάγουν.

Πέραν των ανωτέρω, πολλά άλλα στοιχεία συντελούν στην δυναμική των χώρων :

* Η «κίνηση», φανερή ή εγκρυπτόμενη (ή λανθάνουσα) των μορφών που συν-κινεί τον θεατή (αρκετά κοντά στη θεωρία της *ενσυναίσθησης*)
* Η χωρικότητα των σχημάτων και των χρωμάτων : τα σχήματα είναι για μας νοητοί χώροι. Η κοινώς χρησιμοποιούμενη έκφραση των αρχιτεκτόνων «σπάω», «ελαφραίνω» έναν τοίχο με διάφορες επιφανειακές χαράξεις σχημάτων έχει να κάνει με την «χωρικότητα» των σχημάτων αυτών, που ενισχύεται όταν δημιουργούν και εσοχές ή εξοχές – π.χ. στις προσόψεις των ρωμανικών και γοτθικών ναών, ή σε τυφλούς τοίχους μεγάλων κτηρίων στη σύγχρονη αρχιτεκτονική : πάνω σε κάτι υλικό και ως εκ τούτου «βαρύ», προσθέτω «χώρους», χώρους νοητούς, αποδυναμώνοντας την ύλη. «Χωρικότητα» όμως έχει και το χρώμα, καθόσον προσφέρει ένα ή περισσότερα οπτικά κέντρα ( ο ζωγράφος Y. Clein , π.χ., είχε δουλέψει πάνω σ’ αυτό). Το χρώμα έχει ακόμα κινητικότητα , π.χ. το μπλέ απομακρύνει τα αντικείμενα, το κόκκινο τα φέρνει πιο κοντά. Ένα ταβάνι θα μας φανεί χαμηλότερο αν είναι κόκκινο, ψηλότερο αν είναι γαλάζιο. Η πειραματική άλλωστε ψυχολογία και η φυσιολογία, έχουν αποδείξει ότι η θέαση χρωμάτων συνεπάγεται για τον εγκέφαλό μας ερεθίσματα, που αποκωδικοποιείται και σημαίνει την απαρχή σωματικών και ψυχοδιανοητικών λειτουργιών.
* Η συνειρμική ιδιότητα των σχημάτων, των χρωμάτων και των μορφών (κοντά στις θεωρίες του «νοητά ατελείωτου» και της Σημειωτικής). Ένας τοίχος μας φαίνεται πιο βαρύς αν τον δούμε κτισμένο με μεγάλες πέτρες παρά με τούβλα, γιατί ξέρουμε πως οι μεγάλες πέτρες είναι βαρύτερες. Τον χώρο κατ’ αρχήν τον νοούμε, καθόσον συνειρμικώς τον νοηματοδοτούμε με βάση τη χρήση του και τα αντικείμενα που εμπεριέχει. Το χρώμα άλλωστε συμμετείχε στην νοηματοδότηση των μορφών τουλάχιστον εξ’ ίσου με τις υπόλοιπες συνιστώσες τους. Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε πως αποτελεί την κατ’ εξοχήν ίσως συνιστώσα της μορφής που έχει εκ φύσεως διαχρονική αξία : Ανατρέχοντας στον συμβολισμό που στις διάφορες εποχές έπαιρναν τα χρώματα και συγκρίνοντάς τα με τα σημερινά περί χρώματος ψυχολογικά και ψυχοπαθολογικά πειράματα και δεδομένα, διαπιστώνουμε πως τα χρώματα είχαν την ίδια κατά βάση συν-κινητική επίδραση στους θεατές τους . Αυτό οφείλεται αφ’ ενός σε μία φυσιολογική επίδραση του χρώματος στον οργανισμό, που εξαρτάται από το μήκος κύματος (mμ) του φωτός στο οποίο το κάθε χρώμα αντιστοιχεί, αφ’ ετέρου και ίσως κυρίως, στην συνειρμική ιδιότητά του , δηλ. στην ιδιότητά του να προκαλεί στο πνεύμα του θεατή του συγκεκριμένους συνειρμούς. Οι συνειρμοί αυτοί βεβαίως διαφέρουν από άνθρωπο σε άνθρωπο και από εποχή σε εποχή, ο ουρανός όμως ήταν πάντοτε γαλάζιος, το αίμα πάντοτε κόκκινο , η θάλασσα πάντοτε μπλε , τα λιβάδια πράσινα, ο θάνατος αντιστοιχούσε κατά κανόνα σ’ ένα «μαύρο» σκοτάδι, κοκ.
* Δεν πρέπει τέλος να ξεχνάμε πως ο αρχιτεκτονικός χώρος που βλέπουμε, δεν είναι παρά η προβολή του χώρου της Σκέψης (της σκέψης του αρχιτέκτονα αλλά και της δικής μας σκέψης) στον πραγματικό χώρο, αλλά και αντιστρόφως: γιατί ο αρχιτεκτονικός χώρος είναι και αντίληψη ενός χώρου, που εξαρτάται από την εκ των προτέρων σύλληψή του. Ο χώρος είναι άρα αντιληπτός (και) ως προβολή της σύλληψής του. **«**Αντιλαμβάνομαι τον αρχιτεκτονικό χώρο, σημαίνει τον αντιλαμβάνομαι όπως έχει συλληφθεί … Δεν μπορώ να εκτιμήσω τον αρχιτεκτονικό χώρο ενός κτιρίου, χωρίς αναφορά και στην εκ των προτέρων σύλληψή του»[[18]](#footnote-19).

**Χώρος και αντικείμενο**

Ένα αντικείμενο δεν υπάρχει από μόνο του. Υπάρχει μέσα σ’ένα χώρο πραγματικό, υπάρχει μέσα σε μίαν έκταση λίγο-πολύ δεδομένη, τουλάχιστον απ’το οπτικό μας πεδίο. Υπάρχει μέσα σ’ένα φόντο τουλάχιστον απ’το απαραίτητο, για να λειτουργήσει και να γίνει αντιληπτό, τριγύρω του κενό. Το ίδιο ισχύει βεβαίως και για ένα έργο τέχνης, μία αρχιτεκτονική μορφή, ένα αρχιτεκτονικό σύμπλεγμα, μία πόλη. Ταυτοχρόνως όμως η ύπαρξή τους είναι και νοητή. Νοούμε δηλαδή ότι υπάρχει: ταυτόχρονα με την όραση ή την αφή λειτουργεί και η νόηση, ή καλλίτερα οι αισθήσεις μας λειτουργούν (και) για τη νόηση. Και νοούμε ότι υπάρχει μέσα σ’ένα χώρο, καθόσον η έννοια της ύπαρξης με την αίσθηση ή νόηση ύπαρξης κάποιου χώρου είναι αδιαίρετες: δεν νοούμε ότι κάτι υπάρχει, χωρίς ταυτοχρόνως, συνειδητώς ή ασυνειδήτως, να νοούμε κι έναν χώρο μέσα στον οποίο αυτό υπάρχει. Αυτός όμως ο νοητός χώρος, δεν ταυτίζεται αναγκαστικώς με την δεδομένη έκταση που θα τοποθετήσουμε το αντικείμενο αυτό (εικ. 4), αλλά μπορεί να απλώνεται μέχρι και αυτήν την αίσθηση του σύμπαντος, ή ενός Ολικού Χώρου ικανού να περικλείσει την δυναμική αυτού του αντικειμένου, μαζί και μας που το νοούμε, το βλέπουμε, το χρησιμοποιούμε, και που τουλάχιστον τη στιγμή που το βλέπουμε, το νοούμε ή τη χρησιμοποιούμε, βρισκόμαστε νοητώς ή και πραγματικώς στον ίδιον μ’αυτόν χώρο. Μ’άλλα λόγια ενός Ολικού Χώρου ικανού να περικλείσει μαζί και ‘μας ακριβώς τη στιγμή της σχέσης μας μ’αυτό το αντικείμενο.

Όπως έγραψε ο H. Focillon για το έργο τέχνης, «ο χώρος είναι το πεδίο του, αλλά δεν αρκεί να πει κανείς ότι εκεί το έργο παίρνει απλώς μια θέση. Αντίθετα, τον επεξεργάζεται συμφώνως των αναγκών του, τον καθορίζει κι ακόμα τον δημιουργεί έτσι όπως τον χρειάζεται. Ο χώρος όπου κινείται η ζωή μας είναι ένα δεδομένο στο οποίο υποτασσόμαστε, ενώ ο χώρος της τέχνης είναι εύπλαστος και μεταβλητός»[[19]](#footnote-20). Εδώ βρίσκεται, συμπληρώνουμε εμείς, μέρος τουλάχιστον της ελευθερίας που προσφέρει το έργο τέχνης. Δια μέσου αυτού μπορούμε να συνδιαλλαγούμε με χώρους, να μεταφερθούμε σε χώρους ηδονικούς για το πνεύμα μας και την ψυχή μας, χώρους που δεν υπακούουν αναγκαστικώς στους νόμους του δεδομένου χώρου που η κίνηση του σώματός μας είναι υποταγμένη. Αυτά βεβαίως ισχύουν και για το κάθε αντικείμενο το «μη καλλιτεχνικό», που, ηθελημένα ή όχι, είναι φορτισμένο με τις παραπάνω ιδιότητες, είτε από την μορφή του, είτε μόνο από τη λειτουργία του.

Το μέχρι που τώρα μπορεί να φτάσει αυτός ο νοητός χώρος, εξαρτάται απ’ τη δύναμη της μορφής ή/και της λειτουργίας του αντικειμένου να επικαλεστεί, στο πνεύμα του θεατή, τον όποιο «ολικό και ικανό» χώρο, και έτσι να φέρει τον θεατή σε συνδιαλλαγή μ’ αυτόν τον νοητό χώρο. Γιατί περί συνδιαλλαγής πρόκειται: νοώντας και βεβαιώνοντας πως ένα πράγμα υπάρχει, το νοούμε σαν επιδεκτικό επαφής μαζί μας, οσοδήποτε έμμεση κι αν είναι αυτή η επαφή. Το νοούμε σαν συνενωμένο με το σώμα και το πνεύμα μας, συνενωμένο με σύνδεσμο τον κοινό χώρο που βρίσκεται και το αντικείμενο και ‘μεις. Και αυτό γιατί μόνον έτσι, μόνον δηλαδή αν αυτός ο χώρος νοηθεί σαν κοινός, θα μπορέσουμε να τον διασχίσουμε με το σώμα ή το πνεύμα μας, για να φτάσουμε στο αντικείμενο αυτό. Εδώ θα πρέπει να υπενθυμίσουμε αυτά που θίχθηκαν προηγουμένως, ότι δηλ. ο άνθρωπος δεν λειτουργεί σαν εξωτερικός παρατηρητής του χώρου, αλλά ανήκει σ’ αυτόν, όπως κι αυτός του ανήκει, τον οικειώνεται με το σώμα του, το πνεύμα του και την ψυχή του, ταυτίζεται κατά κάποιον τρόπο μ’ αυτόν. Ίσως λοιπόν έτσι μπορέσουμε να υποστηρίξουμε ότι δεν πρόκειται απλώς περί συνδιαλλαγής, αλλά περί νοητής και ψυχικής μεταφοράς του θεατή απ’ τον «πραγματικό» χώρο που αυτός βρίσκεται, στον νοητό (ολικό και ικανό) χώρο που επικαλείται το αντικείμενο που θεωρεί.

Όσον αφορά τώρα στη δημιουργία αυτού του αντικειμένου, στη μεταφορά του δηλαδή απ’ το πνεύμα του δημιουργού του, όπου υπάρχει εκ των προτέρων ως πνευματική εικόνα μέσα σ’ ένα νοητό χώρο, στην ύλη, όσον αφορά δηλαδή στο πως δημιουργείται το αντικείμενο το επικαλούμενο τους όποιους νοητούς χώρους, εξαρτάται βεβαίως από πολλούς παράγοντες, αλλά και από το κατά πόσον η αίσθηση που έχει ο δημιουργός για τον νοητό χώρο ύπαρξης του αντικειμένου, επιδρά, συνειδητώς ή ασυνειδήτως, στη μορφή που κατασκευάζει και στη λειτουργία που ορίζει για το αντικείμενο αυτό, και στην τυχόν θέλησή του το αντικείμενο αυτό να παίξει μεσολαβητικό ρόλο ανάμεσα σ’ αυτόν - ή τους ομοίους του, ανθρώπους - και στον όποιον Ολικό Χώρο, που όπως είπαμε μπορεί να είναι και αυτό ακόμα το Σύμπαν, αυτός βεβαίως που ο άνθρωπος κάθε φορά θεωρεί σαν τέτοιο. Πρέπει εδώ να πούμε ότι ο δημιουργός με τον χρήστη ή τον θεατή, δεν είναι δύο εντελώς ξέχωρα άτομα, στη σχέση τους με το αντικείμενο αυτό. Ο δημιουργός είναι ταυτοχρόνως και θεατής του έργου του, όπως ο θεατής είναι κατά κάποιον τρόπο και δημιουργός. Θεωρεί ο θεατής το έργο και αναγνωρίζει ότι έχει κατασκευαστεί από ομοίους του, από ανθρώπους δηλ. με τους ίδιους τρόπους, τις ίδιες ιδιότητες, τα ίδια πάθη και τους ίδιους πόθους, κατά κάποιον δηλ. τρόπο και από αυτόν τον ίδιο. Η δημιουργία, μιλάμε για την δημιουργία από άτομα που ζουν μέσα σε κοινωνίες, είναι και συλλογική, ή μ’ άλλα λόγια, ο δημιουργός είναι κατά κάποιον τρόπο αντιπρόσωπος της κοινωνίας του- όπως άλωστε ομοίως χαρακτήριζε ο Heiddeger τους φιλοσόφους.[[20]](#footnote-21) Δια μέσου αυτού εκφράζεται ολόκληρη η κοινωνία. Ο θεατής λοιπόν ζει και οικειώνεται το έργο σαν να είναι εξ’ ολοκλήρου δικό του, όχι δηλαδή μόνο ως λειτουργία, αλλά και ως σύλληψη και ως κατασκευή.

Το αντικείμενο λοιπόν βρίσκεται σ’ ένα χώρο πραγματικό και σ’ ένα χώρο νοητό, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι δύο αυτοί χώροι είναι ξέχωροι, αντίκρυ ο ένας με τον άλλο. Όσον αφορά στον δημιουργό, αυτός κατασκευάζει αυτό που έχει εκ των προτέρων νοήσει, όσον αφορά στον θεατή, βλέπει το πραγματικό αλλά ταυτοχρόνως το νοεί. Όσον αφορά στην δημιουργία του αντικειμένου, η πνευματική εικόνα του αντικειμένου με τον αφηρημένο χώρο στον οποίο βρίσκεται το αντικείμενο αυτό, στο πνεύμα του δημιουργού, προβάλλονται στον πραγματικό χώρο και στην (πραγματική) ύλη, με την απαίτηση (προφανώς) να το πλάσουν κατ’ εικόνα και ομοίωση. Όσον αφορά στον θεατή, ο εμπρός στα μάτια του πραγματικός χώρος και πραγματικό αντικείμενο, προβάλλονται στον νοητό χώρο και στην νοητή εικόνα του αντικειμένου στο πνεύμα του και στην ψυχή του.[[21]](#footnote-22) Η ερμηνεία της αίσθησης της ωραιότητας, ίσως πρέπει να αναζητηθεί και στις συνέπειες - και στη συνέπεια - αυτής της προβολής . Αντικείμενο τέτοιο είναι και ο αρχιτεκτονημένος χώρος, που έχει και μία επί πλέον δυναμική εξ’ αιτίας της φύσης του (Χώρος) και της λειτουργίας του (Κατοικία)[[22]](#footnote-23).

1. Κονταράτος Σάββας, «Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα», εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1983 [↑](#footnote-ref-2)
2. G. Bachelard , “ Poétique de l’espace”, P.U.F., 1961 [↑](#footnote-ref-3)
3. G. Bachelard , “ Poétique de l’espace”, P.U.F., 1961 [↑](#footnote-ref-4)
4. Heidegger Martin, “Essais et conférences”, Gallimard, Paris 1958, σ. 186 έως 189, κεφ. “Batir, Habiter, Penser [↑](#footnote-ref-5)
5. Hall Edward, “La dimension cacheé » , εκδόσεις Du Seuil 1979 [↑](#footnote-ref-6)
6. Le Corbusier , “Entretien”, πρόλογος, εκδόσεις Παπαζήση, 1971 [↑](#footnote-ref-7)
7. Κονταράτος Σάββας, “Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα”, εκδ. Καστανιώτη, σελ. 53. [↑](#footnote-ref-8)
8. Παπανούτσος Ευαγ., “Αισθητική”, εκδ. Ιδίου, Αθήναι 1969, σ. 208 έως 215. [↑](#footnote-ref-9)
9. Παπανούτσος Ευαγ., “Αισθητική”, εκδ. Ιδίου, Αθήναι 1969, σ. 208 έως 215. [↑](#footnote-ref-10)
10. Μιχελής Παν., “Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη”, εκδ. Ιδίου, 1973, σ. 83. [↑](#footnote-ref-11)
11. Umbetro Eco, «Θεωρία Σημειωτικής», εκδόσεις ΓΝΩΣΗ, Αθήνα 1989 [↑](#footnote-ref-12)
12. Umbetro Eco, «Θεωρία Σημειωτικής», εκδόσεις ΓΝΩΣΗ, Αθήνα 1989 [↑](#footnote-ref-13)
13. Umbetro Eco, «Θεωρία Σημειωτικής», εκδόσεις ΓΝΩΣΗ, Αθήνα 1989 [↑](#footnote-ref-14)
14. Μιχελής Παναγιώτης, «Αισθητικά θεωρήματα», Τόμος Α΄, Αθήναι 1971 [↑](#footnote-ref-15)
15. Μιχελής Παναγιώτης, «Αισθητικά θεωρήματα», Τόμος Α΄, Αθήναι 1971 [↑](#footnote-ref-16)
16. Κονταράτος Σάββας, “Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα”, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1983 [↑](#footnote-ref-17)
17. Perls Fritz, «Η προσέγγιση Γκεσταλτ», εκδόσεις Γλάρος, Αθήνα 1989, σελ. 40-42 [↑](#footnote-ref-18)
18. Ph. Boudon, «Sur l’ espace architectural» , εκδόσεις Dunod, Paris 1971 [↑](#footnote-ref-19)
19. Henri Focillon, «La vie des formes»., P.U.F. 1981 [↑](#footnote-ref-20)
20. M. Heidegger , «Τι είναι φιλοσοφία» , εκδ. Αναγνωστίδη. [↑](#footnote-ref-21)
21. Χωρίς βεβαίως αυτό να σημαίνει ότι αυτός ο νοητός χώρος και η νοητή εικόνα υπήρχαν εκ των προτέρων στο πνεύμα του, ούτε όμως πάλι ότι δημιουργήθηκαν από την εμπειρία και μόνο του πραγματικού αντικειμένου και του πραγματικού χώρου. Μη διακινδυνεύοντας εδώ να δώσουμε μία γενική φιλοσοφική αρχή, αρκούμεθα στο να πούμε ότι «πραγματικότητα», νόηση και αίσθηση, είναι τόσο αλληλοεξαρτώμενες, που αν θέλουμε να θέσουμε κάτι ως προϋπάρχον, είναι μόνο οι βαθύτερες ιδιότητες και επιθυμίες του Ανθρώπου (του πνεύματος και της ψυχής του), που λειτουργούν ως κινητήριος μοχλός της ζωής του, της σκέψης του, και βεβαίως της βιωματικής αναγνώρισης του περιβάλλοντός του και της με βάση αυτήν διαμόρφωσή του. [↑](#footnote-ref-22)
22. Ο οποίος αρχιτεκτονημένος χώρος γίνεται για να λειτουργήσει στην εκάστοτε εποχή του και μόνον έτσι (πρέπει να) εξετάζεται, ασχέτως αν σε μερικά έργα έχει διαπιστωθεί κάποια διαχρονική αξία, δηλαδή διαχρονικώς ίδια αντιληπτική επίδραση επί των θεατών τους. Η αποκομμένη εξέταση των αρχιτεκτονικών μορφών από το όλο κοινωνικό-πολιτιστικό περιβάλλον της εποχής της δεν έχει νόημα, καθόσον αποτέλεσμα αυτού είναι και σ’ αυτό απευθύνεται. [↑](#footnote-ref-23)