

Ερευνητική Εργασία

Με τη ματιά ενός παραθύρου

Το παράθυρο ως όρος και όριο της αρχιτεκτονικής

Άγγελος Ζήγος

Επιβλέπων καθηγητής: Νικόλαος Πατσαβός



Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Πολυτεχνική Σχολή
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Ακαδημαϊκό έτος 2021-22
Ιωάννινα 2022

Με τη ματιά ενός παραθύρου

Με τη ματιά ενός παραθύρου

Το παράθυρο ως όρος και όριο της αρχιτεκτονικής

The window as a term and a boundary of architecture

Άγγελος Ζήγος

Επιβλέπων καθηγητής
Νικόλαος Πατσαβός

Περίληψη

Το παράθυρο συνιστά ένα πεδίο διεπαφής ανάμεσα στον εσωτερικό χώρο και το εξωτερικό περιβάλλον του. Συχνά κυριαρχεί η αντίληψη ότι ο ρόλος του περιορίζεται στην παροχή φυσικού φωτισμού και αερισμού, κάτι που προφανώς και αδιαμφισβήτητα ισχύει. Ωστόσο, με την παρούσα εργασία επιχειρείται να διερευνηθεί και μία ακόμη διάσταση του παραθύρου, εκείνη που το καθιστά ένα όριο. Έτσι, προσεγγίζεται η έννοια του παραθύρου, ενός ακραιφνώς αρχιτεκτονικού στοιχείου, το οποίο όμως -όπως η αρχιτεκτονική συλλήβδην- δεν περιορίζεται μόνο στη σφαίρα της αρχιτεκτονικής τεχνολογίας, της κατασκευαστικής λογικής και του βιοκλιματικού σχεδιασμού, αλλά εισαγάγει κι άλλες έννοιες στη ζωή του ανθρώπου, οι οποίες συσχετίζονται με διάφορες άλλες επιστήμες και τέχνες. Ο όρος (ή το όριο ή ο ορισμός) που θα σχολιαστεί είναι, επομένως, το παράθυρο. Πρώτα από όλα, το παράθυρο σχετίζεται με την έννοια του *κατοικείν*, άρα και του *είναι*. Ακόμη, συνιστά ή αποδομεί πολλές φορές ένα όριο μεταξύ δύο κόσμων, του εσωτερικού και του εξωτερικού, του ιδιωτικού και του δημοσίου. Συχνά, όσο κοινότοπο κι αν ακούγεται, ένα παράθυρο επιτελεί ως μοναδικό του σκοπό την εξυπηρέτηση της θέας. Άλλοτε, δημιουργεί εικόνες ή είναι το ίδιο μια εικόνα. Άλλοτε, *πάλι*, καθίσταται ένας χώρος ή πεδίο κοινωνικής δράσης και συναναστροφής. Όλα αυτά συνθέτουν τη συγκεκριμένη έρευνα που αποσκοπεί στην ανάδειξη των λειτουργιών του παραθύρου, οι οποίες μπορούν να προσφέρουν τις κατάλληλες αντιληπτικές συνθήκες ώστε το άτομο, τελικά, να μπορεί να έχει συναίσθημα μέσω αυτού του μέσου, που ονομάζεται παράθυρο.

Λέξεις-κλειδιά: *παράθυρο, όριο, χώρος, επιφάνεια, μέσα – έξω, είναι, άνθρωπος, βλέμμα, κλειστό-ανοιχτό, διαφάνεια, θέα, φως, σκιά, οικειότητα, προβολή, εικόνα, κοινωνικότητα*

Abstract

The window constitutes an interface field between the interior and the exterior. Quite often, the notion is that its main role is only associated with the natural light and air supply, something that is obviously undoubtedly true. However, through this research thesis dissertation, an attempt is made to investigate another dimension of the window, one that renders it as a boundary. In this way, this paper deals with the window, clearly an architectural element, that –just like architecture as a whole– is not limited to the sphere of architectural technology and bioclimatic design, but introduces more concepts in one’s life, which are linked to different sciences and arts. Thus, the term which is going to be commented on is the window. First of all, the window is connected with dwelling and as a consequence with being, as well. Furthermore, many times, it constitutes or deconstructs a limit between two worlds: the interior and the exterior one. Frequently, no matter how common as it may sound, a window’s sole objective is to serve the view. Sometimes, it creates visions and pictures or it manifests as a picture itself. Other times, it is a place or field for social action and communication. All these, compose this research which intends to highlight the properties of a window, that can offer the appropriate perceptual conditions, so that one can, finally, feel through that, which is called a “window”.

Keywords: *window, limit, space, surface, in-out, to be, human, gaze, closed-open, transparency, view, light, shadow, projection, picture, sociability*

Σε όσους ήταν δίπλα μου σε αυτό το σύντομο, αλλά εντατικό ταξίδι
και σε όσους αγατώ...

Περιεχόμενα

14 - 17	Εισαγωγή
18 - 31	Κεφάλαιο Πρώτο: Το παράθυρο θέα
32 - 41	Κεφάλαιο Δεύτερο: Το παράθυρο ως ... «εικόνα»
42 - 48	Κεφάλαιο Τρίτο: Το παράθυρο ως τόπος ώσμωσης και επαφής των δύο κόσμων
48 - 49	Εν είδει επιλόγου
52 - 53	Βιβλιογραφία – Δικτυογραφία
53 - 56	Κατάλογος Εικόνων

Εισαγωγή

Η σημασία του παραθύρου στην αρχιτεκτονική κι εν γένει στη ζωή είναι ένα διαχρονικό θέμα μελέτης και έμπνευσης που έχει απασχολήσει ανά τους αιώνες τον άνθρωπο, από κάθε είδους θεώρηση. Το θέμα αυτής της εργασίας είναι το παράθυρο ως ένα στοιχείο το οποίο συνεχώς εισάγει στη ζωή του ανθρώπου ποικίλες έννοιες οι οποίες διαφέρουν καταρχήν από το στερεότυπο του ότι αποκλειστικός λόγος και νόημα στην ύπαρξή του παραθύρου είναι το να προσφέρει φως και αέρα. Συχνά, οι αρχιτέκτονες -και όχι μόνο- αντιμετωπίζουν την αρχιτεκτονική και όλα όσα την απαρτίζουν – λίγο έως πολύ– τεχνοκρατικά. Παραδείγματός χάριν, σήμερα λόγω του φαινομένου της κλιματικής αλλαγής, υπάρχει πράγματι μεγάλη ανάγκη για στροφή σε αρχιτεκτονικές πρακτικές που προσεγγίζουν τον σχεδιασμό σχεδόν εξ ολοκλήρου από την πλευρά της βιοκλιματικής αρχιτεκτονικής– το αρχιτεκτονικό στοιχείο του παραθύρου αντιμετωπίζεται κατά πολύ με όρους ενεργειακής απόδοσης. Ωστόσο, οι έννοιες που θα περιγραφούν εδώ σχετίζονται με τον άνθρωπο, την ψυχή του και την κοινωνία ή το περιβάλλον στο οποίο υπάρχει. Το συγκεκριμένο θέμα επιλέχθηκε σε μία περίοδο που χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερες αναζητήσεις σχετικά με την ύπαρξη, το δίπολο της εσωτερικότητας και της εξωτερικότητας που χαρακτηρίζει κάθε υποκείμενο, αλλά ταυτόχρονα και κάθε δομημένο χώρο, αποδίδοντας και στα δύο μια διττή φύση. Το περιεχόμενο αυτής της έρευνας δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να θεωρηθεί οριστικό και πλήρες, αλλά αφετηρία για τη θεμελίωση μίας μελέτης της φύσης ή των διαστάσεων που μπορεί να λάβει η έννοια του παραθύρου. Ο χαρακτήρας ενός ανθρωπογενούς τόπου, θα έλεγε κανείς, καθορίζεται κατά κύριο λόγο από τον βαθμό «ανοικτότητας» του. Το συμπαγές ή η διαφάνεια του ορίου που τον ορίζει συμβάλλουν ώστε ο χώρος να φαίνεται είτε απομονωμένος είτε ως τμήμα ενός ευρύτερου συνόλου. Στο σημείο αυτό έρχεται η σχέση εσωτερικού-εξωτερικού, που αποτελεί ένα δίπολο που συνιστά κρίσιμο πεδίο για την έρευνα στην αρχιτεκτονική. Στην παρούσα έρευνα θα αναζητηθούν μερικές από τις σχέσεις και τις καταστάσεις που δημιουργούνται οπουδήποτε απαντάται ένα παράθυρο.

*Σ' αυτές τες σκοτεινές κάμαρες, που περνά
μέρες βαρνές, επάνω κάτω τριγυρνά
για νάβρω τα παράθυρα.— Όταν ανοίξει
ένα παράθυρο θάναι παρηγορία.—
Μα τα παράθυρα δεν βρίσκονται, ή δεν μπορώ
να τάβρω. Και καλλίτερα ίσως να μην τα βρω.
Ίσως το φως θάναι μια νέα τυραννία.
Ποιος ξέρει τι καινούρια πράγματα θα δείξει.*

Κωνσταντίνος Π. Καβάφης – *Τα Παράθυρα* ¹

1. Ένας από τους Έλληνες λογοτέχνες που τους απασχόλησε το θέμα του παραθύρου ήταν ο Κωνσταντίνος Καβάφης. Σε πολλά από τα ποιήματά του Καβάφης, όπως Τα Παράθυρα, το σχήμα του «μέσα-έξω» αποτελεί βασικό και το ουσιαστικό χαρακτηριστικό. Ο Καβάφης αφενός εμφανίζει ένα ιδιαίτερο μεγάλο ενδιαφέρον για την έννοια του παραθύρου στην ποίησή του και αφετέρου έχει μια ιδιαιτερότητα στην αντιμετώπιση του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου. Ουσιαστικά, έχει μια διττή φύση η αντιμετώπιση αυτή: όπως αναφέρει ο αναλυτής του Μ. Πιέρης, από τη μία (πρώιμη περίοδος), ο εσωτερικός χώρος περιγράφεται αντικειμενικά (θετικά ή αρνητικά), ενώ ο εξωτερικός δεν περιγράφεται απλώς εξυπακούεται ως κάτι άγνωστο, αδύνατο, συχνά ανεπιθύμητο, κάποτε και εχθρικό. Το «μέσα» και το «έξω» βρίσκονται σε δραματική διάσταση. Η παρουσία του «μέσα» αποτελεί συνήθως τη βασική εικόνα του ποιήματος, ενώ το «έξω» εξυπακούεται ή και αναφέρεται αρνητικά, ως ένα υποθετικό, άγνωστο, ή κάποτε και εχθρικό πλαίσιο γύρω –και πάντως έξω– από την κεντρική εικόνα του ποιήματος.

Σημείωση Ερευνητή: Τα ποιήματα του Καβάφη διακρίνονται σύμφωνα με τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο– σε δύο μεγάλες κατηγορίες: σ' εκείνα όπου υπάρχει η φύση (πρώιμη φάση) και σ' εκείνα όπου υπάρχει η πολιτεία (ώριμη φάση).

2. Το όριο
στα αρχαία
ελληνικά: πέρας

4. Heidegger,
Martin. *Κιτίζειν,
κατοικείν,
σκέπτεσθαι*,
σσ. 51-55.

3. Η ουσία ή παρουσία
είναι η παλαιά
λέξη για το «είναι»
[Heidegger, Martin.
*Poetry, Language,
Thought*, σ. 154].

Ένας χώρος είναι κάτι το παραχωρημένο, το αποδεδειγμένο, δηλαδή κάτι ενταγμένο σε ένα όριο. ² «Το όριο δεν είναι αυτό στο οποίο κάτι σταματά, αλλά, όπως το είχαν ήδη αναγνωρίσει οι αρχαίοι Έλληνες, το όριο είναι εκείνο απ' όπου κάτι αρχίζει να εκδιπλώνει την ουσία ³ του. Για αυτό η έννοια είναι ορισμός, δηλαδή όριο. Έτσι, το παράθυρο παίρνει τη μορφή εκείνου του ενδιαμέσου που «άγει στην ουσία του το κατοικείν». ⁴ Το παράθυρο, η επιφάνεια αυτή, θα μπορούσε να πει κανείς, καθίσταται ως η δήλωση μιας περιοχής, ενός συγκεκριμένου τόπου. Είναι μία επιφάνεια – χώρος που ορίζει, ενώνει και χωρίζει την περιοχή του *ιδίου* από την περιοχή του *άλλου*. Το *ίδιο* θα μπορούσε να είναι το μέσα και το *άλλο* να είναι το έξω. Ή και το αντίστροφο.

Προς μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο μέσα και το έξω

Ο Gaston Bachelard στην «Ποιητική του χώρου», εστιάζει σε μια σειρά από δίπολα, όπως η σχέση εσωτερικού-εξωτερικού, ανοιχτού-κλειστού, με αναφορές από τη λογοτεχνία, οι οποίες φωτίζουν τις περιοχές της μετάβασης -τα κατώφλια- με το ιδιαίτερο φως της ποίησης. Το παράθυρο – όριο χώρου και χρόνου, διαχωρίζει δύο κόσμους, το εδώ και το εκεί, το ίδιο και το άλλο, το οικείο και το ανοίκειο. Το παράθυρο είναι φορτισμένο με μύθους και συμβολισμούς. Στις δύο όψεις του κρύβονται δεκάδες καταστάσεις: δισταγμός, περιέργεια, τόλμη, φόβος, νοσταλγία, ελπίδα, πρόκληση, επιθυμία, έρωτας, φιλίες, ρήξεις. Το έξω και το μέσα, λοιπόν, συνιστούν μία διαλεκτική επιμερισμού και η ολοφάνερη γεωμετρία αυτής της διαλεκτικής είναι ιδιαίτερη σε περιπτώσεις όπου καλείται να λειτουργήσει σε μεταφορικές περιοχές. Ο φιλόσοφος με το μέσα και με το έξω σκέπτεται το είναι και το μη είναι. Η πιο βαθειά μεταφυσική έχει, λοιπόν, ριζώσει σε μια άρρητη γεωμετρία που κατά έναν τρόπο «χωροποιεί» τη σκέψη. ⁵ Ο Bachelard αναφέρει ότι το απ' έξω και το από μέσα είναι και τα δύο οικεία· είναι πάντα έτοιμα να αντιστραφούν, ν' ανταλλάξουν την εχθρότητά τους. Σημειώνει: «Αν υπάρχει μια επιφάνεια – όριο ανάμεσα σ' ένα τέτοιο έξω κι ένα τέτοιο μέσα, αυτή η επιφάνεια είναι επώδυνη κι από τις δύο πλευρές». Κάνοντας αναφορά σε ένα ποίημα του Henri Michaux, ⁶

5. Bachelard,
Gaston. *Η
διαλεκτική του έξω
και του μέσα στο: Η
ποιητική του χώρου*,
σσ. 243-244.

6. «Ο χώρος με τους
ίσκιους», *Nouvelles de
l'étranger*, εκδ. Mercure
de France, 1952, σ. 91.

ο Bachelard διερωτάται πού θα πρέπει να κατοικήσουμε. Με το ποίημα του ο Henri Michaux έχει παραθέσει πλάι-πλάι την κλειστοφοβία και την αγοραφοβία. Ο φόβος, επισημαίνει, έρχεται από τα έξω. Δεν είναι φτιαγμένος από παλιές αναμνήσεις. Δεν έχει παρελθόν. Ούτε έχει φυσιολογία. Ο φόβος εδώ είναι το ίδιο το *είναι*. «Πού λοιπόν να διαφύγει κανείς; Πού να προσφύγει; Σε ποιο έξω θα μπορούσαμε να δραπετεύσουμε; Σε ποιο άσυλο θα μπορούσαμε να προσφύγουμε; Ο χώρος δεν είναι παρά ένα «φρικτό απ' έξω – από μέσα». ⁷ Μέσα από αυτά τα -μάλλον ρητορικά- ερωτήματα, που ίσως κανείς να τα χαρακτήριζε περισσότερο ως απορίες, ⁸ δημιουργείται πια η πεποίθηση ότι αφενός δεν «ορίζεται» σε καμία περίπτωση ένα σαφές και μοναδικό όριο μεταξύ των δύο πεδίων –μέσα και έξω– και αφετέρου ότι αμφότερα χαρακτηρίζονται από μια σχέση συνομιλίας, η οποία ενδεχομένως να έγκειται σε γενετήσια ένστικτα και έννοιες που συνδέονται άρρηκτα με αυτά,

7. Το ίδιο,
σσ. 242, 244.

8. Απορία < (αρχ. ελλ.) άπορία < άπορος < ά- στερητικό + πόρος (πέρασμα) = η κατάσταση κατά την οποία κάποιος δεν μπορεί να δώσει απάντηση σε κάποιο ερώτημα που τον απασχολεί.

όπως κάποιες φοβίες που συνυφάνθηκαν με στοιχεία του πολιτισμού ⁹ ένα από τα οποία άλλωστε είναι και το παράθυρο. Η αγοραφοβία και η κλειστοφοβία είναι δύο αγχώδεις διαταραχές οι οποίες εμφανίζουν άμεση συσχέτιση με τον χώρο, συνεπώς και με τα όρια που τον συνθέτουν (ή τον αποδομούν), άρα και με την έννοια του παραθύρου. Ο Jules Supervielle, με τη σειρά του, αντιπαράθετει την αγοραφοβία και την κλειστοφοβία όταν γράφει: «Ο πολύς χώρος μας πνίγει πολύ περισσότερο από το αν δεν υπήρχε αρκετός». ¹⁰ Ο Supervielle γνωρίζει επίσης έναν «εξωτερικό ήλιγο». Ακόμη, γράφει για μια «εσωτερική απεραντοσύνη». ¹¹ Έτσι, οι δύο χώροι του μέσα και του έξω ανταλλάσσουν τον ήλιγο τους, μέσα από έναν κοινό τόπο κάθε φορά, που πολλές φορές είναι τελικά το παράθυρο. Ένας τόπος μπορεί να είναι ένα απομονωμένο καταφύγιο, το νόημα του οποίου προκύπτει από

10. Supervielle, Jules. *Gravitations*, σ. 19

την παρουσία συμβολικών στοιχείων, μέσω των οποίων μπορεί να επικοινωνεί με ένα «ερμηνεύόμενο» συγκεκριμένο περιβάλλον, ή να παραπέμπει σε έναν ιδεώδη κόσμο. Γιατί το παράθυρο από τη μία κλείνει και από την άλλη ανοίγει. Υπάρχουν δύο «είναι» στο παράθυρο, είναι δύο φορές συμβολικό το παράθυρο. Και όταν ανοίγει το παράθυρο, σε ποιον κόσμο ανοίγεται αληθινά; Στον κόσμο των ανθρώπων ή στον κόσμο της μοναξιάς;

Επιπλέον, ο Martin Heidegger στο Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι ¹² αναφέρει:

«Τι καλείται επομένως κτίζειν; Η παλιά γερμανική λέξη *buan* (ή *bauen*) για το κτίζω σημαίνει κατοικώ. Κτίζω σημαίνει πρωτογενώς κατοικώ. Όπου η λέξη *bauen* εξακολουθεί να ομιλεί πρωτογενώς, λέει συγχρόνως έως πού εκτείνεται η ουσία του κατοικείν. Διότι οι λέξεις *bauen*, *buan*, *bhu*, *beo* είναι η γερμανική λέξη *bin*, στις εκδόχες *ich bin*, *du bist* [εγώ είμαι, εσύ είσαι] και επιπλέον ο τύπος της προστακτικής *bis*, να είσαι. Τι σημαίνει, επομένως, *ich bin* [εγώ είμαι]; Εάν στρέψουμε την προσοχή μας σε ό,τι η γλώσσα λέγει με τη λέξη κτίζειν, τότε ακούμε τρία πράγματα:

1. Το κτίζειν είναι κατ' ουσίαν κατοικείν.

2. Το κατοικείν είναι ο τρόπος με τον οποίο οι θνητοί είναι επάνω στη γη. ¹³

3. Το κτίζειν ως κατοικείν εκδιπλώνεται προς την κατεύθυνση του κτίζειν το οποίο καλλιεργεί, συγκεκριμένα την ανάπτυξη – και προς την κατεύθυνση του κτίζειν το οποίο ανεγείρει κτήρια.»

Με βάση αυτές τις σκέψεις, γίνεται αισθητή η άρρηκτη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον ορισμό της ανθρώπινης ύπαρξης και στην έννοια του κατοικείν. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της κατοικίας, του μέσου του κατοικείν, είναι το παράθυρο ως η αναγκαία συνθήκη ώστε το μέσα και το έξω να έχουν το νόημα της ύπαρξής τους. Επομένως, το κατοικείν οφείλει σε κάποιο βαθμό τα χαρακτηριστικά που το προσδιορίζουν στην έννοια του παραθύρου και σε ό,τι αυτό φέρει ως νόημα. Αυτή η πλειάδα απόψεων είναι παραπάνω από ικανή ώστε να πυροδοτήσει μια σειρά ερωτημάτων, κάποια από τα οποία μπορεί να είναι τα εξής:

9. Όπως αναφέρει ο Sigmund Freud στο ομώνυμο βιβλίο του, «ο πολιτισμός είναι πηγή δυστυχίας». Τι είναι, όμως, πολιτισμός; Το σύνολο των επιτευγμάτων και των θεσμών, με τα οποία ο τρόπος της ζωής μας απομακρύνεται από αυτόν των ζωικών προγόνων μας και τα οποία εξυπηρετούν τους δύο σκοπούς: την προστασία του ανθρώπου απέναντι στη φύση και τη ρύθμιση των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων. [Freud, Sigmund. *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας (η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό): το μέλλον μιας αυταπάτης*, σ. 28]

11. Στο ίδιο, σ. 21

12. Heidegger, Martin. *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, σ.σ. 27,33.

13. «Επάνω στη γη» σημαίνει ήδη «υπό τον ουρανό», ο.π. σ. 35.

Μήπως τελικά το μέσα δεν είναι μέσα και το έξω δεν είναι έξω, αλλά ούτε και το ανάποδο;

Μήπως όλα είναι το ίδιο και απαράλλαχτο, όσο κι αν ο άνθρωπος προσπάθησε να τα διαχωρίσει;

Ποιος είναι στην πραγματικότητα ο ρόλος που διαδραματίζει η θέα που βλέπει κανείς από το σπίτι του;

Τελικά, ποιο από τα δύο είναι προτιμότερο: μικρά ή μεγάλα παράθυρα;

Πώς θα ήταν δυνατό να καταστεί εφικτή η σύνδεση της οικειότητας του ιδιωτικού με την κοινωνικότητα του δημοσίου, αν όχι μέσω του κοινού τους δεσμού, που είναι το παράθυρο;

Όσον αφορά στη μέθοδο που υιοθετήθηκε στη συγκεκριμένη εργασία, αυτή έγκειται στην επιδίωξη της συγκρότησης γνώσεων και απόψεων, που ενδεχομένως να θεωρηθούν ακόμη και ετερόκλητες, σχετικά με το θέμα του παραθύρου, του εσωτερικού κι εξωτερικού χώρου, καθώς και των καταστάσεων που αυτές οι έννοιες παράγουν, από τους κλάδους της αρχιτεκτονικής, των εικαστικών, της λογοτεχνίας, της φιλοσοφίας. Θεμελιώδες ερώτημα αυτής της εργασίας είναι, επομένως, το πώς μπορεί και οφείλει η αρχιτεκτονική –συνδιαλεγόμενη με άλλες επιστήμες και τέχνες– να αντιμετωπίζει το στοιχείο του παραθύρου, δηλαδή ένα από τα πιο σημαντικά μέρη που την απαρτίζουν.

Η εργασία εκκινεί από το δεσμό που συνδέει τις έννοιες του παραθύρου και της θέας, για αυτό το λόγο και το πρώτο κεφάλαιο ονομάζεται το παράθυρο θέα, όπου βασικό ρόλο κατέχει η έννοια της εικόνας. Γίνεται λόγος για το παράθυρο ως αρχιτεκτονικό και συνθετικό στοιχείο των κτηρίων και για τη θέα που προβάλλει στην εκάστοτε περίπτωση. Στην περίπτωση του παραθύρου ως αρχιτεκτονικό και συνθετικό στοιχείο συνυφασμένο με τη θέα, μελετώνται κάποιες κατοικίες που αποτελούν έργα του ισπανού αρχιτέκτονα Alberto Campo Baeza, μέσω μιας προσπάθειας συσχέτισης με αρχές και εγχειρήματα που διέπουν κατοικίες του μοντέρνου κινήματος, όπως αυτές του Le Corbusier. Το δεύτερο κεφάλαιο περιγράφεται από εκείνη τη διάσταση που μπορεί να λάβει ένα παράθυρο και η θέα του ως μια εικόνα. Ξεκινάει από μία εικαστική προβολή (projection), αναζητώντας τον αντίκτυπο που έχει αυτή στον άνθρωπο σήμερα, σε μια εποχή όπου η ανθρωπότητα –μεταξύ άλλων– παλεύει με μία πανδημία. ¹⁴ Κατά αυτόν τον τρόπο, στην περίπτωση του παραθύρου ως εικαστικό έργο, μέσω του οποίου προβάλλεται και διαδίδεται (δια+δίκτυο) η θέα του, χρησιμοποιείται ένα έργο της εικαστικού Gillian Wearing. Το κεφάλαιο συνεχίζει με αναφορές στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης και το διαμοιρασμό εικόνων του παραθύρου, καθώς και της καθημερινότητας, καθιστώντας τα ως τα σύγχρονα παράθυρα επικοινωνίας, ώστε να καταλήξει στο παράδειγμα της Camera Obscura και των χωρικών εφαρμογών αυτής της πρακτικής σήμερα. Έτσι, ονομάζεται «Το παράθυρο ως ... εικόνα». Στη συνέχεια, το τρίτο κεφάλαιο σχετίζεται με την κοινωνική διάσταση που έχει το παράθυρο ως μέσο επικοινωνίας των δύο κόσμων, του μέσα και του έξω, εξ' ου και φέρει τον τίτλο «Το παράθυρο ως τόπος ώσμωσης και επαφής των δύο κόσμων». Χρησιμοποιούνται παραδείγματα τα οποία φανερώνουν μερικούς από τους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνεται αυτή η επικοινωνία και κατ' επέκταση παρουσιάζεται ο κοινωνικός ρόλος που λαμβάνει, μέσα στη ζωή, το παράθυρο, άλλοτε με θετικό κι άλλοτε με αρνητικό πρόσημο. Τέλος, παρουσιάζονται συμπεράσματα, γύρω από την έννοια του παραθύρου, της αξίας και της δυναμικής του.

14. Πανδημία του κορονοϊού (COVID-19)

Κεφάλαιο Πρώτο: Το παράθυρο θέα

«Τα παράθυρα είναι τα στοιχεία που εσωτερικοποιούν τον υπαίθριο χώρο».

– Σουζάνα Αντωνακάκη, Κατώφλια



Εικ. 1

Η πόλη τη νύχτα μεταμορφώνεται, οι σχέσεις του πλήρους και του κενού αλλάζουν, καθώς τη νύχτα το κενό γίνεται το πλήρες που φέγγει, ενώ το πλήρες γίνεται το κενό, το σκοτεινό και σχεδόν αόρατο υπόβαθρο και έτσι οι συμμετρίες καταλύονται ^{Εικόνα 1}. Κατ' αυτόν τον τρόπο, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως στη φύση του παραθύρου ενυπάρχει μια τάση να αναπτύσσει δυναμικές σχέσεις προς πάσα κατεύθυνση. Η Σουζάνα Αντωνακάκη πιστεύει πως τα παράθυρα είναι τα μάτια του κτηρίου προς τον έξω κόσμο, προς τη φύση και την πόλη. Και ότι, παρόλο που οι ταχύτητες των αυτοκινήτων έχουν διαταράξει τη σχέση ¹⁶ των απέναντι παραθύρων, άρα και την αμοιβαιότητα του βλέμματος, τα παράθυρα αποτελούν το βλέμμα, ακόμα και σ' αυτές τις δύσκολες περιπτώσεις ^{Εικόνα 2}.

17. Semir, Zeki. Εσωτερική Όραση: Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου, σ. 20.

Ωστόσο, όσον αφορά στο βλέμμα και στο τι είναι αυτό που βλέπει πραγματικά, ο Semir Zeki στην Εσωτερική Όραση ¹⁷ υπενθυμίζει ότι η πεποίθηση πως βλέπουμε με τα μάτια δεν είναι παρά ένας μύθος· ουσιαστικά, η φύση της όρασης είναι παθητική και εγκεφαλική. Και εφόσον αυτό ισχύει, φαίνεται ότι τελικά ακόμη κι αν πολλές φορές το άτομο κοιτάζει, αυτό δε σημαίνει απαραίτητα ότι βλέπει. Χρειάζεται να γίνει μια σειρά εγκεφαλικών διεργασιών, προκειμένου να δει την εικόνα μπροστά του. Και η εικόνα αυτή είναι βέβαιο πως θα σχετίζεται με τις μέχρι τότε εμπειρίες και εικόνες που έχει

Εικ. 2

Μια βασική έννοια του πρώτου κεφαλαίου είναι η θέα. θέα < αρχαία ελληνική θέα (< θεάομαι), τυπογραφικός συλλαβισμός: θέ-α

1. Αυτό που βλέπει κανείς
2. Η ευρεία εικόνα από μακριά ενός φυσικού τοπίου, μίας πόλης κ.λπ.

Η Σουζάνα Αντωνακάκη στα Κατώφλια ¹⁵ κάνει λόγο για την πληθώρα εμπειριών που προσφέρουν τα παράθυρα στον χώρο, όπως για παράδειγμα τη θεατρικότητα σε μια πλατεία, μέσω των αλλαγών του σκηνικού που συνθέτουν τα φώτα καθώς ανάβουν στο πέραςμα του χρόνου από διαφορετικές κατευθύνσεις. Έτσι, επιστρατεύεται η τυχαιότητα του συμβάντος και το αναπάντεχο γίνεται πια

15. Αντωνακάκη, Σουζάνα. Τα παράθυρα στο: Κατώφλια 100 + 7 Χωρογραφήματα, σ. 25.

16. Ο δρόμος, ανάλογα με το φόρτο κυκλοφορίας, διακόπτει συνήθως σαν βαθύ ποτάμι την επαφή των απέναντι κατοίκων.



αποκτήσει στη ζωή του, με βάση τις οποίες θα την αποκωδικοποιήσει. Θα είναι, επομένως, μια εικόνα υποκειμενική. Όπως αναφέρει και ο Τάσης Παπαϊωάννου, ¹⁸ «τις τελευταίες δεκαετίες οι επιστήμες του εγκεφάλου έχουν πραγματοποιήσει θεαματικές έρευνες πάνω στην κατανόηση των πολύπλοκων λειτουργιών του ανθρώπινου εγκεφάλου. Η νευροβιολογία και η νευροαισθητική, ειδικότερα, έχουν εντοπίσει την έρευνά τους στην περιοχή του οπτικού εγκεφάλου, δίνοντας κάποιες πρώτες απαντήσεις στον τρόπο ¹⁹ με τον

18. Παπαϊωάννου, Τάσης. Σκέψεις για την αρχιτεκτονική σύνθεση, σ. 113.

19. Οι ακτίνες φωτός (φωτόνια) περνούν μέσα από τον κερατοειδή, κατόπιν μέσα από την οπή της ίριδας και στη συνέχεια μέσα από τον φακό. Ο κερατοειδής χιτώνας και ο φακός κάνουν την απαραίτητη διάθλαση του φωτός ώστε το είδωλο να σχηματίζεται στο οπίσθιο τοίχωμα του οφθαλμικού βολβού δηλαδή τον αμφιβληστροειδή χιτώνα. Ο αμφιβληστροειδής αποτελείται από στιβάδες νευρικών κυττάρων που διεγείρονται από το φως και στέλνουν νευρικές ώσεις στο οπτικό νεύρο. Το οπτικό νεύρο σχηματίζεται από τις νευρικές ίνες των κυττάρων του αμφιβληστροειδούς (δηλαδή τις μακρίες προεκτάσεις τους). Τα δυο οπτικά νεύρα, ένα από τον κάθε οφθαλμό, συγκλίνουν στο οπτικό χίασμα που βρίσκεται στη βάση του εγκεφάλου. Από το οπτικό χίασμα ξεκινούν οι δυο οπτικές ταινίες που συνεχίζουν ως οπτικές ακτινοβολίες στη λευκή ουσία του ινιακού λοβού και καταλήγουν στον οπτικό φλοιό τους ινιακού λοβού, που είναι το κέντρο της όρασης. Τα ερεθίσματα αυτά υπόκεινται σε μια πολύπλοκη επεξεργασία, σε συνεργασία με άλλες περιοχές του εγκεφάλου προτού σχηματιστεί η τελική εικόνα που βλέπουμε. Οι οπτικές ταινίες, μετά το οπτικό χίασμα, περιέχουν ίνες στο αριστερό ή δεξιό οπτικό πεδίο και από τους δύο οφθαλμούς. Δηλαδή, η αριστερή οπτική ταινία περιέχει νευρικές ίνες με πληροφορία από το δεξιό οπτικό πεδίο. Άρα, ο αριστερός ινιακός λοβός δέχεται εικόνα από το δεξιό οπτικό πεδίο. Η ωχρά κηλίδα είναι η περιοχή του αμφιβληστροειδούς, υπεύθυνη για την κεντρική όραση, εκεί όπου εστιάζει ο οφθαλμός (μέγιστη οπτική οξύτητα).

οποίο βλέπουμε, αντιλαμβανόμαστε και κατανοούμε τον κόσμο γύρω μας». Η άποψη του Le Corbusier σχετικά με την όραση και την αξία αυτής στη

20. "I exist in life only on condition that I see", Le Corbusier, Précisions.

22. Crosset, Pierre-Alain. Eyes which see, Casabella Magazine 531-532, σ. 115. Ο Le Corbusier έχασε την όραση του αριστερού ματιού του το 1918: αποσχίστηκε ο αμφιβληστροειδής χιτώνας καθώς δούλευε τη νύχτα στο σχέδιο "La cheminée" [Le Corbusier, My Work, μτφρ. James Palmes, Λονδίνο: Architectural Press, 1960, σ. 54].

ζωή εκφράζεται όταν γράφει «Υπάρχω στη ζωή μόνο με την προϋπόθεση ότι βλέπω» ²⁰ ή «Αυτό είναι το θέμα: να κοιτάξεις... να κοιτάξεις/ παρατηρείς/βλέπεις/φαντάζεσαι/εφευρίσκεις/δημιουργείς», ²¹ και κατά τις τελευταίες εβδομάδες της ζωής του, «Είμαι και παραμένω ένας αμετανόητος οπτικός». Για τον Le Corbusier τελικά όλα είναι θέμα οπτικής. ²² Αυτό, άλλωστε, διαφαίνεται και στα περισσότερα από τα έργα του, τα οποία παρουσίαζαν μια ιδιαίτερα φιλική διάθεση προς τον περιβάλλοντα χώρο τους, μέσω των ανοιγμάτων. Όπως σημειώνει

21. Το ίδιο, "This is the key: to look... to look/ observe/see/ imagine/ invent/create".

η Beatriz Colomina στο Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media, τα παράθυρα στα σπίτια του Le Corbusier, στις φωτογραφίες, δεν είναι ποτέ καλυμμένα με κουρτίνες, ούτε η πρόσβαση σε αυτά εμποδίζεται από αντικείμενα-εμπόδια ^{Εικόνες 3, 4, 5, 6} ²³



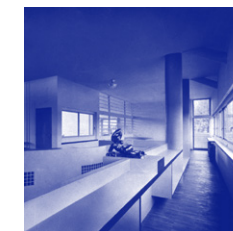
Εικ. 3



Εικ. 4



Εικ. 5



Εικ. 6

«Το οράν είναι μία εμπειρία. Η αντίδραση του αμφιβληστροειδούς είναι μόνο μια φυσική κατάσταση – μια φωτογραφική διέγερση [...] οι άνθρωποι είναι εκείνοι που βλέπουν και όχι τα μάτια τους. Οι φωτογραφικές μηχανές και οι βολβοί του ματιού είναι τυφλοί.» ²⁴

– Norwood Russel Hanson

24. Norwood Russel Hanson, Πρότυπα ανακάλυψης.

Ως μελέτη περίπτωσης για αυτό το κεφάλαιο, αναφορικά με το παράθυρο ως θεμελιώδες και συντακτικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής, του φυσικού χώρου που αυτή παράγει και τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ αυτών των δύο, επιλέγονται τρεις κατοικίες που έχει σχεδιάσει ο ισπανός αρχιτέκτονας Alberto Campo Baeza. Στο σημείο αυτό χρειάζεται να σημειωθεί ότι θα μπορούσαν να είναι περισσότερα τα παραδείγματα, όμως για λόγους συντομίας και περιεκτικότητας, το κεφάλαιο θα περιοριστεί σε τρεις αναφορές. Η πρώτη λέγεται Domus Aurea (Χρυσή Κατοικία) και βρίσκεται στο Μεξικό, συγκεκριμένα στην πόλη Μοντερέι ^{Εικόνα 7}. Το λειτουργικό πρόγραμμα αυτής της κατοικίας, χωρίζεται κατακόρυφα και σε τρία επίπεδα: στο ισόγειο ^{Εικόνα 8} βρίσκονται οι πιο κοινόχρηστες λειτουργίες, όπως είναι το καθιστικό, η τραπεζαρία, ο χώρος διημέρευσης, καθώς και χώροι βοηθητικής χρήσης· στο ενδιάμεσο επίπεδο ^{Εικόνα 9} τα υπνοδωμάτια με τους βοηθητικούς χώρους και ο επιπλέον χώρος διημέρευσης που επιβλέπει το πρώτο επίπεδο. Στο δώμα οι πιο ιδιωτικές λειτουργίες, όπως η πισίνα ^{Εικόνα 10}. Μόλις με ένα φευγαλέο αντίκρισμα αυτής της κατοικίας μπορεί και αντιλαμβάνεται κάποιος πως τα ανοίγματά της κάθε άλλο παρά τυχαία είναι. Η αντίληψη αυτή φαίνεται να μπορεί να επιβεβαιωθεί από τα πρωταρχικά σκίτσα του αρχιτέκτονα, μέσω των οποίων δηλώνει



Εικ. 7

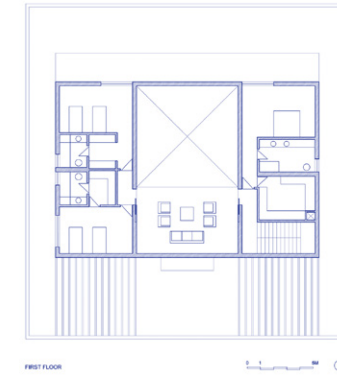
23. Αντιθέτως, όλα σε αυτά τα σπίτια φαίνεται να έχουν διανεμηθεί κατά τρόπο τέτοιο ώστε συνεχώς να «διώχνουν» το υποκείμενο στην περιφέρεια του σπιτιού. Η ματιά κατευθύνεται προς το εξωτερικό με έναν επιτηδευμένο τρόπο, ώστε τα κτήρια αυτά να διαβάζονται ως κάδρα για θέα. Ακόμη κι όταν πρόκειται πράγματι για ένα «εξωτερικό», σε μία ταράτσα ή ένα βατό δώμα, οι τοίχοι είναι κατασκευασμένοι για να πλαισιώνουν το τοπίο, και μια οπτική από εκεί προς το εσωτερικό, όπως σε μια κανονική φωτογραφία της Villa Savoye, περνάει ακριβώς από μέσα στο πλαισιωμένο τοπίο (ώστε στην πραγματικότητα να γίνεται λόγος για μία σειρά αλληπάλλων πλαισιώσεων) [Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, σ. 291].

τις σχεδιαστικές του προθέσεις. Από τη μία, αυτά τα σκίτσα είναι αφαιρετικά, αλλά από την άλλη μέσα από λίγες μόνο γραμμές καταφέρνουν να αφηγηθούν ό,τι πρέπει. Και αυτό που πρέπει να αφηγηθούν είναι ίσως οι ιστορίες που αφηγούνται τελικά τα ίδια τα παράθυρα, όπως υποδηλώνει το υπομνηματικό σύμβολο, που προσομοιάζει με μάτι, το οποίο συναντάμε στα σκίτσα ^{Εικόνα 11}. Έτσι, τόσο η οπτική φυγή ως συνθήκη, δηλαδή το οράν, όσο και το εκάστοτε φαινόμενο, δηλαδή η θέα της οροσειράς Sierra Madre ^{Εικόνα 10} στο ανώτερο επίπεδο και του λευκού τοίχου του κήπου στο κατώτερο επίπεδο ^{Εικόνα 12}, κατέχουν κυρίαρχο ρόλο στην ιεράρχηση των σχεδιαστικών

αρχών του έργου. Μοιάζει, συνεπώς, σαν να πρόκειται για έναν εξαναγκασμό του βλέμματος σε αυτό που έχει αποφασίσει ο αρχιτέκτονας – δημιουργός πως θέλει να αντικρίξει όποιος επισκέπτεται τον χώρο, όμως μάλλον πρόκειται για έναν εξαναγκασμό προφανή, λογικό και δικαιολογημένο, στον οποίο οιοσδήποτε θα προέβαινε αν είχε την ευκαιρία ενός τέτοιου ιδίους όμμασι εξαναγκασμού.



Εικ. 8



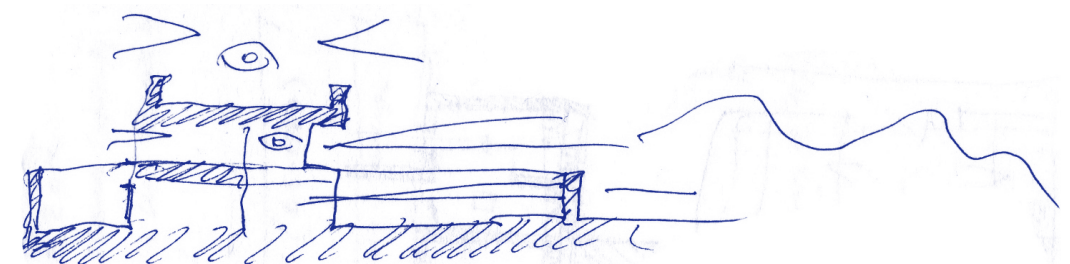
Εικ. 9



Εικ. 12



Εικ. 10



Εικ. 11



Η δεύτερη κατοικία ονομάζεται Cala House και βρίσκεται στη Μαδρίτη της Ισπανίας **Εικόνα 13**. Παρομοίως με την πρώτη, τα ανοίγματα εμφανίζονται με τρόπο τέτοιο, ώστε να εξυπηρετούν ένα αφήγημα το οποίο είναι συνυφασμένο και σε αυτή την περίπτωση με την έννοια της θέας. Για αυτό μπορεί από τη μία πλευρά του το κτήριο να είναι ερμητικά κλειστό **Εικόνα 14**, ενώ από τις άλλες πλευρές

να εμφανίζει ανοίγματα τα οποία ερμηνεύονται και ως κάδρα για τη θέα που προβάλλουν, είτε αυτή είναι ο κήπος και η πισίνα του σπιτιού **Εικόνα 15**, είτε είναι ο δρόμος **Εικόνα 17**, είτε είναι όλα εκείνα που συνθέτουν τελικά το αστικό τοπίο της ανατολικής Μαδρίτης **Εικόνα 16**. Και εδώ, το λειτουργικό πρόγραμμα έχει ως εξής: οι πιο κοινόχρηστες λειτουργίες χωροθετούνται στα ανώτερα επίπεδα με σκοπό την εκμετάλλευση των οπτικών φυγών που προσφέρονται, προκειμένου να πλαισιώνεται η θέα και να απολαμβάνεται μέσα από τα παράθυρα – κάδρα. Αυτό το γεγονός, επίσης επιβεβαιώνεται, όπως και στο πρώτο παράδειγμα, από το απεικονιζόμενο σύμβολο-μάτι και τον συμβολισμό των οπτικών φυγών στα αντίστοιχα σκίτσα του έργου **Εικόνα 18**.



Εικ. 14



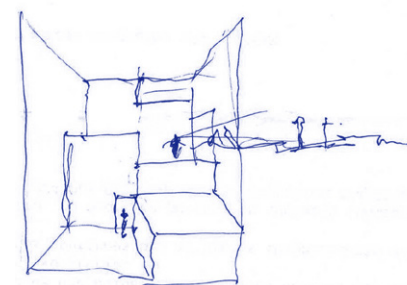
Εικ. 15



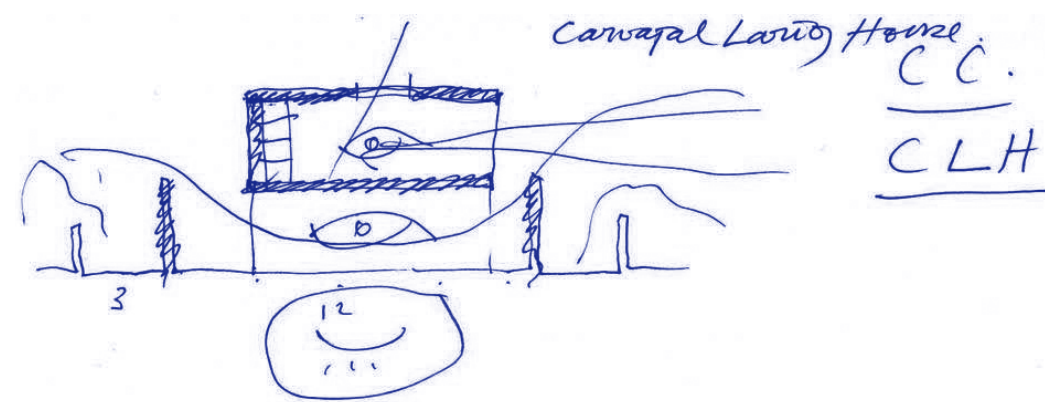
Εικ. 16



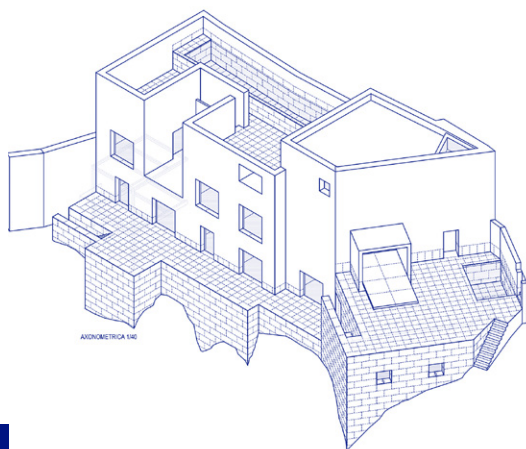
Εικ. 17



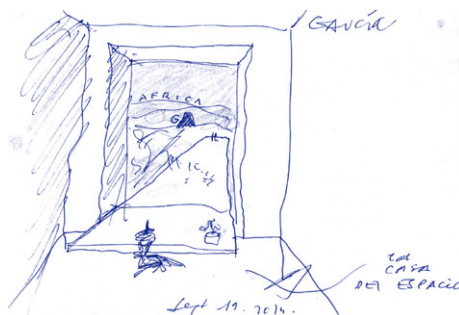
Εικ. 18α



Εικ. 18β



Η τρίτη κατοικία είναι η Casa en Gaucin (Κατοικία στο Gaucin), η οποία βρίσκεται στη Μάλαγα της Ισπανίας **Εικόνα 19**. Σε αυτή την αναφορά, εξακολουθεί να γίνεται εύκολα αντιληπτή η πρόθεση για αξιοποίηση του παραθύρου ως ένα μέσο, τέτοιο ώστε να λειτουργεί πλαισιωτικά και υπέρ της θέας που έχει η ίδια η κατοικία. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η θέα που προσφέρεται λειτουργεί σε επίπεδα και έχει ως εξής: ο βράχος του



Εικ. 20

Γιβραλτάρ, η Αφρική, η Μεσόγειος Θάλασσα **Εικόνα 20**. Το χαρακτηριστικό του Σκωτσέζου ζωγράφου David Roberts (1833) με θέα την Αφρική **Εικόνα 21**, μοιάζει –λίγο έως πολύ– σαν να έχει γίνει από την Casa en Gaucin. Από την ίδια οπτική και ο ζωγράφος



Genaro Pérez Villamil

ζωγράφησε έναν πίνακα (1849), με τα ίδια ακριβώς στοιχεία να συνθέτουν την εικόνα: η Αφρική, το Γιβραλτάρ, η Μεσόγειος **Εικόνα 22**. Είναι προφανές πως όταν πρόκειται για μια πολύ σημαντική και αξιοθαύμαστη θέα, ο καθένας θα ήθελε να την αποτυπώσει με την τέχνη του. Στο ίδιο πλαίσιο, ο Baeza επιχείρησε να την αιχμαλωτίσει όχι με μία φωτογραφία, με μία ζωγραφιά ή ένα χαρακτηριστικό, αλλά με το μέσο που ονομάζεται παράθυρο, το οποίο μάλιστα –εν αντιθέσει με τα προηγούμενα– προσφέρει τη δυνατότητα μιας ζωντανής και δυναμικής κατάστασης που βρίσκεται συνεχώς σε μια μεταβλητότητα και εξαρτάται από μία πλειάδα

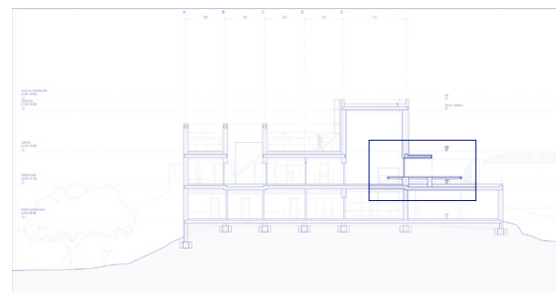
παραμέτρων, όπως είναι για παράδειγμα η ώρα, η εποχή ή τα εκάστοτε εξωτερικά συμβάντα **Εικόνα 23**. Στο τέλος όμως είναι αλήθεια πως, παρά τις όποιες μεταβολές, η θέα έχει έναν τρόπο να επιστρέφει στην αρχική της κατάσταση και να μένει αναλλοίωτη εδώ και αιώνες.

Ένα παράθυρο συνιστά ένα όριο, ανάμεσα στο μέσα και το έξω, και παράλληλα ορίζει αυτόν τον χώρο που δεν ανήκει ούτε στο πρώτο ούτε στο δεύτερο, αλλά αποτελεί έναν μετέωρο χώρο. Κατά αυτόν τον τρόπο, ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ενός παραθύρου αυτής της κατοικίας είναι ότι αποτελεί έναν σχεδόν ανεξάρτητο χώρο, εξίσου σημαντικό με τους υπόλοιπους χώρους του λειτουργικού προγράμματος, ο οποίος ασφαλώς και έχει μια χρηστικότητα, αλλά πάνω από όλα ενέχει μια μεταφορική και ποιητική διάσταση, η οποία τον καθιστά ως ένα κατώφλι **Εικόνα 24**. Μεταβατικές ζώνες μπορούν επίσης

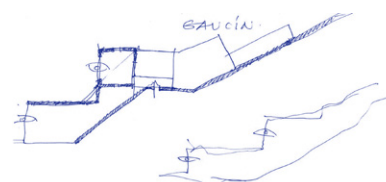
Εικ. 22



Εικ. 23



Εικ. 24



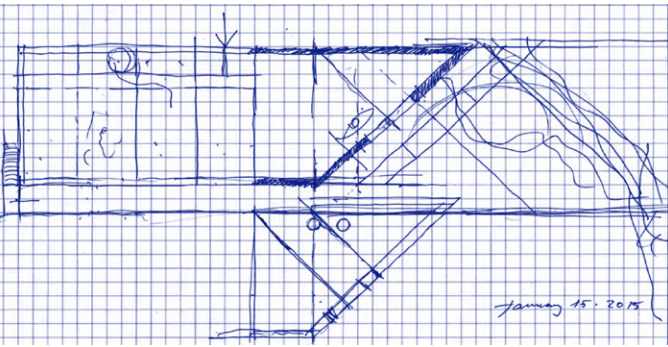
Εικ. 25

να χρησιμοποιηθούν για να συνδέσουν την εσωτερική δομή του τόπου με τη δομή του ευρύτερου φυσικού ή ανθρωπογενούς περιβάλλοντος. Εδώ αξίζει μια υπενθύμιση των λεγόμενων του Robert Venturi ο οποίος λέει: «Η αρχιτεκτονική προκύπτει στο σημείο συνάντησης των εσωτερικών και εξωτερικών δυνάμεων της χρήσης και του χώρου». **25** Προφανώς, η συνάντηση αυτή εκφράζεται με

τον τοίχο και, ιδιαίτερα, με τα ανοίγματα που συνδέουν τις δύο «επικράτειες».

Αντίστοιχα με τις δύο προηγούμενες κατοικίες, όλο αυτό το εγχείρημα που έχει ως βάση του την αξία και την προσφορά της θέας επαληθεύεται από τα σκαριφήματα του έργου, στα οποία πρωταγωνιστούν τα –γνωστά πια– μάτια, όχι μόνο σε επίπεδο τομής **Εικόνα 25** αλλά και κάτοψης **Εικόνα 26**, αυτά τα τετράγωνα ή ορθογώνια κάδρα που συνεχώς θα είναι γεμάτα με κάποιο «θέμα» και –εφόσον

25. Noborg-Schulz, Christian. *Intentions in Architecture*, Κεφ. Με τίτλο "Symbolisation".



Εικ. 26

αρχιτεκτονικής. Είναι ευρέως γνωστό και αποδεκτό πως ο Μοντερνισμός έχει στοιχειωθεί από έναν μύθο της διαφάνειας: διαφάνεια του εαυτού στη φύση, του εαυτού στον άλλον, όλων των εαυτών στην κοινωνία, και όλο αυτό παρουσιάζεται, αν όχι κατασκευάζεται, μέσω μιας παγκόσμιας διαφάνειας των οικοδομικών υλικών, της χωρικής διείσδυσης και της πανταχού παρούσας ροής φωτός, αέρα και φυσικής κίνησης. Όπως παρατήρησε ο Sigfried Giedion στο *Bauen in Frankreich* (1928), τα σπίτια του Le Corbusier καθορίζονται όχι από τον χώρο, ούτε από τις φόρμες: αλλά από τον αέρα που περνάει από μέσα τους. Ο αέρας γίνεται ένας συντακτικός παράγοντας! Για αυτό, κανείς θα μπορούσε να βασίζεται όχι στον χώρο ούτε στις φόρμες, αλλά μόνο στη συσχέτιση και την αλληλο-διείσδυση. Υπάρχει μόνο ένας μοναδικός, αδιαίρετος χώρος. Οι διαχωρισμοί μεταξύ εσωτερικού κι εξωτερικού καταρρίπτονται. ²⁶

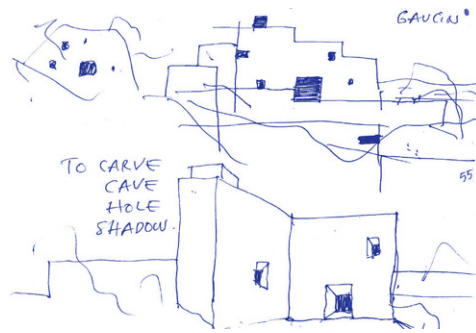
Στην πραγματικότητα, η θέα πλέει ελεύθερη, «χωρίς σύνδεση με το έδαφος» ή με την κάμερα ή με όποιο άλλο μέσο. Αλλά η θέα από το σπίτι είναι μια κατηγορηματική θέα. Με το να πλαισιώνει το τοπίο, το σπίτι εντάσσει το τοπίο σε ένα σύστημα κατηγοριών. Το σπίτι καθίσταται μηχανισμός κατηγοριοποίησης. Συλλέγει οπτικές και, καθώς το κάνει, τις κατηγοριοποιεί. Το σπίτι είναι μια μηχανή για λήψη εικόνων. Αυτό που καθορίζει τη φύση της εικόνας δεν είναι άλλο από το παράθυρο. Αναφέρει ο Le Corbusier: «Όταν αγοράζεις μία κάμερα, αποφασίζεις να βγάλεις φωτογραφίες στον αμυδρό χειμώνα του Παρισιού ή στην υπέροχη άμμο μίας όασης: πώς το κάνεις; Χρησιμοποιείς ένα διάφραγμα. Οι υαλοπίνακες, τα οριζόντια παράθυρα είναι ήδη διαφραγμένα κατά το δοκούν. Θα βάλεις μέσα το φως, όπου επιθυμείς». ²⁷ Αν το παράθυρο, λοιπόν, είναι ένας φακός, το σπίτι καθεαυτό είναι μια κάμερα που στοχεύει το περιβάλλον, τη φύση. Το σπίτι περιγράφεται με τους όρους με τους οποίους πλαισιώνει τον περιβάλλοντα χώρο, καθιστώντάς τον ως ένα τοπίο, ²⁸ και την επίδραση που έχει αυτή η πλαισίωση στην αντίληψη του ίδιου του σπιτιού από τον κινούμενο επισκέπτη. «Το σπίτι είναι ένα κουτί στον αέρα, τρυπημένο από παντού, από ένα οριζόντιο παράθυρο (*fenetre en longuer*)». ²⁹

Είναι άυλο, δηλαδή, το σπίτι δεν είναι απλώς κατασκευασμένο ως ένα υλικό αντικείμενο από το οποίο συγκεκριμένες οπτικές γίνονται εφικτές. Το σπίτι δεν είναι κάτι παραπάνω από μια σειρά οπτικών που χορογραφούνται από τον επισκέπτη, με τον τρόπο που ένας κινηματογραφιστής επεξεργάζεται

29. Le Corbusier, *Précisions*, σ.σ. 136-138.

πρόκειται για εξωτερική οπτική ^{Εικόνα 27} — θα είναι εκείνα που ορίζονται και αναπαρίστανται μέσα σε λευκές γραμμές ή λευκά κουτιά ως πλήρη (όπως ακριβώς το περιέγραψε η Σουζάνα Αντωνακάκη), γεμάτα με χρώμα, αναλαμβάνοντας τον πρωτεύοντα ρόλο που τους αναλογεί και τους αξίζει.

Σε αυτό το σημείο, κρίνεται σημαντικό να γίνει μια προσπάθεια συσχέτισης του έργου του Baeza, με αυτό του Le Corbusier, προκειμένου να διαπιστωθεί ότι υπάρχει μια πιθανότητα η έννοια της θέας να είναι ένα εγγενές και βασικό χαρακτηριστικό της

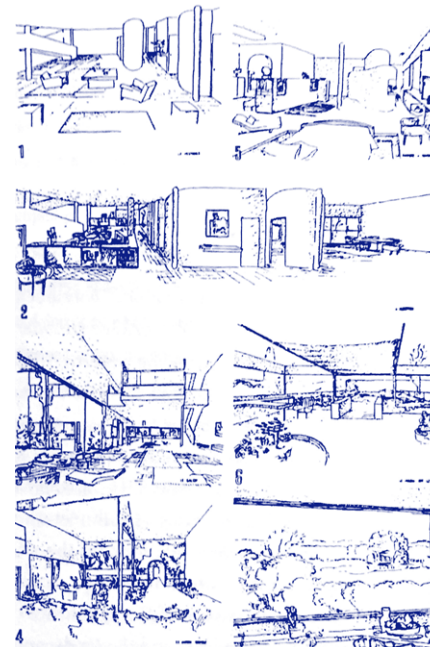


Εικ. 27

26. Giedion, Sigfried. *Bauen in Frankreich*, σ. 85.

27. Le Corbusier, *Précisions*, σ.σ. 132-133.

28. Ο Georg Simmel ήταν ένας από τους πρώτους που προσπάθησαν να ορίσουν την έννοια του τοπίου. Ο Simmel διατύπωσε την εξής θέση: «Ο διαχωρισμός είναι απολύτως απαραίτητος για το τοπίο, αφού πλαισιώνεται μέσα σε έναν οπτικό ορίζοντα, είτε αυτός είναι ένα στιγμιαίο πλαίσιο είτε ένα μόνιμο». Έτσι, το τοπίο είναι ένα «κομμάτι» της φύσης (όπου φύση είναι το σύνολο που μας περιβάλλει), το οποίο επιμένει να αποκόπτεται από το σύνολο. Το τοπίο, επομένως, είναι το ανθρώπινο κατασκεύασμα που ορίζεται από τη στιγμή που μπαίνει ένα πλαίσιο γύρω από μία εικόνα. [Georg Simmel, *The Philosophy of Landscape*].



Εικ. 28

παραπάνω. Όταν αυτό έγινε, βγήκα έξω με το σχέδιο στο χέρι για να ψάξω για το κατάλληλο οικόπεδο». ³² Εδώ, όπως και στην περίπτωση του Baeza, είναι προφανές ότι το σπίτι σχεδιάζεται με την εικόνα/τις εικόνες που θα προσφέρει από μέσα, ως θέα και οπτικές φυγές, να υπάρχουν ήδη στο μυαλό του αρχιτέκτονα. Το σπίτι σχεδιάζεται ως ένα πλαίσιο για αυτή την εικόνα. Το πλαίσιο θέτει τη διαφορά μεταξύ του «να βλέπεις» και του να κοιτάξεις απλώς. Παράγει την εικόνα εξημερώνοντας, εν τέλει, το υπερδύναμο τοπίο ^{Εικόνες 30, 31}.



Εικ. 29

το μοντάζ μίας ταινίας. Ο Le Corbusier έχει αναπαραστήσει κάποια από τα έργα του, όπως τη Villa Meyer, ως μια σειρά σκίτσων τοποθετημένα μαζί, αναπαριστώντας την αντίληψη του σπιτιού από ένα κινούμενο μάτι. Όπως έχει σημειωθεί, αυτά τα σχέδια συνιστούν καρέ ταινίας (film stills ως ένα storyboard), «κάθε εικόνα είναι ένα καρέ» ^{Εικόνα 28} ³⁰

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα σπιτιών τα οποία σχεδίασε ο Le Corbusier, για το θέμα αυτού του

πονήματος, αποτελεί η Villa Le Lac ^{Εικόνα 29}. Πρόκειται για μια κατοικία που βρίσκεται στη λίμνη της Γενεύης, σχεδιασμένη με σκοπό να στεγάσει τους ηλικιωμένους γονείς του Le Corbusier. Όπως σημειώνει η Beatriz Colomina, ³¹ ο Le Corbusier ήξερε ότι η περιοχή όπου θα χτιζόταν η κατοικία απείχε 10 με 15 χιλιόμετρα από τους λόφους δίπλα στη λίμνη. Ένα σταθερό σημείο: η λίμνη· ένα άλλο, η μεγαλοπρεπής θέα, μετωπική· ο νότος, εξίσου μετωπικός. Ο ίδιος, έθεσε το ερώτημα: «θα έπρεπε πρώτα κανείς να ψάξει για το οικόπεδο και μετά να φτιάξει την κατοικία σε σχέση με αυτό; Αυτή είναι η συνήθης πρακτική. Εγώ πίστεψα ότι ήταν καλύτερο να φτιάξω ένα ακριβές σχέδιο, που να ανταποκρίνεται ιδεολογικά στη χρήση που κανείς ήλπιζε να έχει και να καθορίζεται από τους τρεις παράγοντες

30. Wright, Lawrence. *Perspective in Perspective*, σ.σ. 240-241.

31. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, σ. 314.

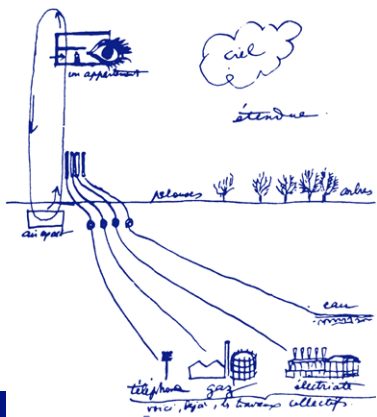
32. Le Corbusier, *Précisions*, σ. 127.



Εικ. 30

Ομοίως, αντίστοιχα με τις κατοικίες του Baeza, η Ville Radieuse **Εικόνα 32** αναπαριστάται με σκίτσο ως ένα κελί με θέα, μέσω ενός υπερμεγέθους ματιού. Ένα διαμέρισμα, ψηλά στον αέρα, είναι μια πύλη για τηλέφωνο, αέριο, ηλεκτρισμό, νερό. Το διαμέρισμα είναι επίσης εξοπλισμένο με «άμεσο αέρα» (θέρμανση και αερισμός). Βέβαια, ο Le Corbusier έχει αντίθετη άποψη: «Ένα παράθυρο είναι για να δίνει φως, όχι για να εξαερίζει! Για εξαερισμό χρησιμοποιούμε μηχανές, είναι μηχανική, είναι φυσική». **33** Με αυτή την τοποθέτηση, ενισχύεται και επικυρώνεται τελικά η άποψή του για τη σχέση που πρέπει να έχει μία κατοικία με το περιβάλλον της, η οποία συνάπτεται αποκλειστικά μέσω του παραθύρου, το οποίο είναι εκείνο που δίνει το φως, και μέσω το οποίου βλέπει κανείς τη θέα.

Επιπροσθέτως, σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί μια φράση του Walter Gropius σχετικά με τους εσωτερικούς χώρους και τα παράθυρα. Συγκεκριμένα:

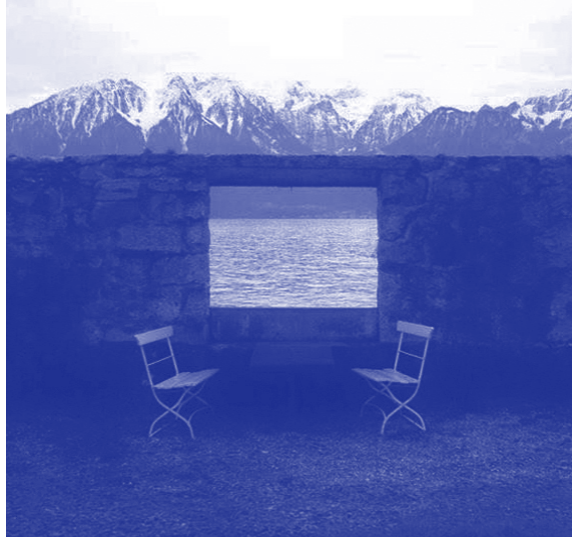


Εικ. 32

«Από βιολογική άποψη ο υγιής άνθρωπος χρειάζεται πρώτα αέρα και φως για την κατοικία του, αλλά μόνο μια ελάχιστη ποσότητα χώρου, οπότε είναι λάθος να βρίσκουμε λύτρωση στη μεγέθυνση του χώρου, αλλά μάλλον ο κανόνας είναι: μεγεθύνετε τα παράθυρα, εξοικονομήστε χώρο.» **34**

34. Gropius, Walter. Die Soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung, σ. 19.

Μάλιστα, η αντιστάθμιση της μείωσης της ωφέλιμης επιφάνειας του χώρου στο ελάχιστο επιτεύχθηκε με την καλύτερη επικοινωνία, που προσέφεραν πλέον τα μεγάλα ανοίγματα ή οι διαφανείς όψεις, με το εξωτερικό περιβάλλον. Επίσης, με τη σημαντική μείωση του ωφέλιμου ύψους ενός ορόφου, το οποίο παλαιότερα ξεπερνούσε κατά πολύ τα δύο μέτρα και σαράντα εκατοστά που ισχύουν σήμερα, για οικονομικό όφελος ήταν αναγκαία και η αναθεώρηση της διάταξης του παραθύρου. Μέχρι τότε, η διάταξη του παραθύρου ήταν κατακόρυφη, όσο το ύψος του ορόφου ξεπερνούσε τα τρία μέτρα. Έπειτα από τη μείωση του ύψους αυτού στο ελάχιστο δυνατό, η κατακόρυφη διάταξη θα σήμαινε και τη μείωση της συνολικής επιφάνειας του παραθύρου. Έτσι, οι μοντερνιστές άρχισαν να αναζητούν νέες λύσεις διατάξεων των παραθύρων, εισάγοντας στο προσκήνιο του σχεδιασμού την έννοια του οριζώντιου παραθύρου.



Εικ. 31

33. Το ίδιο, σ. 36.

Από την άλλη μεριά, βέβαια, κάποιοι αρχιτέκτονες αλλά ακόμη και οι άνθρωποι που είναι απλοί χρήστες του δομημένου περιβάλλοντος, υποστηρίζουν ότι τα παράθυρα πρέπει να έχουν διαστάσεις και αναλογίες, τέτοιες ώστε να εισάγουν απλώς και μόνο το απαραίτητο φως και αέρα για μια υγιή και ευχάριστη διαβίωση του χώρου, ιδίως όταν πρόκειται για την κατοικία. Όλα τα υπόλοιπα, όπως μεγάλα ανοίγματα, άπλετη θέα, επικοινωνία εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, κατά αυτούς είναι μάλλον κάπως υπερβολικά και δευτερευούσης σημασίας. Όπως ανέφερε ο Γιάννης Κούκης σε προφορική συνέντευξη του στον ερευνητή, ο δάσκαλος του Egon Eiermann αφηγούνταν συχνά στους φοιτητές που είχε στο Πανεπιστήμιο της Καρλσρούης μια ιστορία σχετικά με έναν γνωστό του ο οποίος είχε μια κατοικία σε ένα πανέμορφο τοπίο με θέα το δάσος. Ο συγκεκριμένος, λοιπόν, είχε την εξής θεώρηση: ήθελε η κατοικία του να έχει όσο το δυνατόν μικρότερα παράθυρα, δηλαδή τα ελάχιστα αναγκαία, για φως και αέρα, προκειμένου να μην μπορεί να βλέπει ολόκληρη τη θέα μέσα από την κατοικία. Επομένως, κατά αυτόν τον τρόπο, ο Eiermann έλεγε στους φοιτητές του πως «αν θέλεις να δεις κάτι, πρέπει να το πλησιάσεις, να πας κοντά του και να το προσέξεις, διότι όταν έχεις κάτι πολύτιμο επιλέγεις να πας κοντά του, αντί να κρατάς απόσταση από αυτό». Ακολουθεί ο διάλογος μεταξύ του Eiermann και του ιδιοκτήτη της κατοικίας:

-Γιατί είναι τόσο μικρό αυτό το παράθυρο και δεν θέλεις να έχεις ένα μεγάλο άνοιγμα για να βλέπεις αυτή τη θέα;

-Γιατί αν είχα ένα μεγάλο παράθυρο, τη θέα θα τη βαριόμουν. Ενώ τώρα, με αυτό το τόσο μικρό άνοιγμα, η θέα γίνεται πολύτιμη, πιο λίγη, την αναζητάς. Αφού περιορίζεται μόνο σε ένα σημείο, οφείλεις να πλησιάσεις κοντά στο παράθυρο το οποίο λειτουργεί ως κάδρο για τη θέα και, γιατί όχι, να βγεις και εκτός για να την απολαύσεις.

Συν τοις άλλοις, τα μικρότερα ανοίγματα δύνανται να ανοίξουν μια εξαιρετικά ιδιαίτερη και σημαντική συζήτηση γύρω από τις έννοιες του φωτός και της σκιάς. Και –τουλάχιστον– για αυτό το σκοπό, δε θα μπορούσε να μην αναφερθεί Tanizaki και το σχετικό του έργο με τίτλο Το Εγκώμιο της σκιάς. Μεταξύ πολλών στοιχείων και αξιών της παλαιάς ιαπωνικής κουλτούρας και παράδοσης, ο Tanizaki αναγνωρίζει τη σημασία που έχει η σκιά για τη ζωή του ανθρώπου. Χαρακτηριστικά, αναφέρει τα εξής:

«Όπου εισχωρεί το φως, σβήνει η μαγεία. Τα πράγματα χάνουν την εσωτερικότητά τους, η υπαινικτική τους γοητεία διαλύεται και μαζί η δύναμή τους να μας βυθίζουν σε περισυλλογή και ποιητική ελευθερία. [...] Είναι πασίγνωστο το επεισόδιο που αφηγείται η τελευταία κυρία Τανιζάκι για το τι συνέβη όταν ο μακαρίτης σύζυγος της αποφάσισε κάποτε να χτίσει ένα καινούργιο σπίτι. Ο αρχιτέκτονας στον οποίο το ανέθεσε, δήλωσε αμέσως πως είχε διαβάσει το Εγκώμιο της σκιάς και ήξερε ακριβώς τι ήθελε ο κύριος Τανιζάκι. «Μα σ' ένα τέτοιο σπίτι δε θα μπορούσα ποτέ να ζήσω», απάντησε ο συγγραφέας.»

Για την ιαπωνική κουλτούρα, επομένως, ένα φωτεινό δωμάτιο θα ήταν πιο άνετο από ένα σκοτεινό, συνθήκη που εκ των πραγμάτων πλέον είναι αναπόφευκτη, μάλιστα σχεδόν σε κάθε σημείο όπου υπάρχει πολιτισμός πάνω στη γη. Αυτό, όμως, που ονομάζεται ομορφιά είναι συνήθως προϊόν της πορείας των πραγματικών αναγκών της ζωής· καθώς οι πρόγονοι τους ήταν αναγκασμένοι να ζουν μέσα σε σκοτεινές κάμαρες, κάποια στιγμή ανακάλυψαν την ομορφιά της σκιάς, και σύντομα έφτασαν στο σημείο να βάλουν τις σκιές στην υπηρεσία των σκοπών της ομορφιάς. Έτσι, το αμυδρό φως που καταφέρνει να γλιστρήσει μέχρι το εσωτερικό του σπιτιού από τον κήπο, κάτω απ' τα γείσα και μέσα απ' τους διαδρόμους, αυτό που έχει χάσει πια τη δύναμη του να φωτίζει τα πράγματα, που είναι λες κι η ζωή έχει φύγει από μέσα του, δεν μπορεί να κάνει πια τίποτε άλλο από το να αναδεικνύει ανάγλυφη τη λευκότητα του χρώματος του χαρτιού του σότζι. **35** **Εικόνα 33**

Η αμυδρή αυτή λευκή ανταύγεια δεν έχει τη δύναμη να διώξει το βαθύ σκοτάδι του εσωτερικού

35. Ξύλινες συρταρωτές πόρτες που βλέπουν στον κήπο και γενικά στο εξωτερικό του γιαπωνέζικου σπιτιού. Αποτελούνται από ένα πλαίσιο και το κυρίως μέρος είναι κατακόρυφα και οριζόντια λεπτά ξύλα που σχηματίζουν τετράγωνα. Στο κενό διάστημα παλιά χρησιμοποιούσαν ριζόχαρτο που άφηνε να περάσει στο εσωτερικό ένα πολύ μαλακό διωλισμένο φως. Σήμερα τείνουν να χρησιμοποιούν γυαλί για λόγους ευκολίας και ασφάλειας.

χώρου, αντίθετα, νικημένη απ' αυτό, γεννάει έναν κόσμο χάους, όπου φως και σκοτάδι είναι πια αδιαχώριστα.

Επιπλέον, το σκοτάδι είναι πολλά περισσότερα, από την απλή απουσία φωτός. Υπάρχει κάτι θετικό σχετικά με αυτό. Ο Eugene Minkowski (Εζέν Μινκόβσκι), ³⁶ διακρίνοντας τον «φωτεινό χώρο» από τον «σκοτεινό χώρο», είδε τον σκοτεινό χώρο ως μια ζωντανή οντότητα, που βιώνεται, παρά την έλλειψη οπτικού βάθους και ορατότητας, ως κάτι το βαθύ: «μια αδιαφανής και ατέλειωτη σφαίρα μέσα στην οποία όλες οι ακτίνες είναι το ίδιο, μαύρες και μυστήριες». ³⁷

Και ενώ ο φωτεινός χώρος εξαλείφεται από την υλικότητα των αντικειμένων, το σκοτάδι είναι «πλήρες», αγγίζει κατευθείαν το άτομο, το περιτυλίγει, διεισδύει σε αυτό, ακόμη και το διαπερνά:

36. Γάλλος ψυχίατρος που έζησε μεταξύ 1885-1972.

37. Eugene Minkowski, *Lived Time: Phenomenological and Psychological Studies*, σ. 427.

εξ' ου «το εγώ είναι διαπερατό για το σκοτάδι και όχι τόσο για το φως», το αίσθημα μυστηρίου που κάποιος βιώνει τη νύχτα δε θα προερχόταν από πουθενά αλλού. Ο Minkowski επιχειρεί να μιλήσει για τον σκοτεινό χώρο και σχεδόν για μια έλλειψη διάκρισης μεταξύ του περιβάλλοντος και του οργανισμού:

«Ο σκοτεινός χώρος με περικλείει από όλες τις πλευρές και διεισδύει μέσα μου πολύ περισσότερο από τον φωτεινό χώρο· η διάκριση μεταξύ του μέσα και του έξω και επομένως η αίσθηση των οργάνων, εφόσον είναι σχεδιασμένα για εξωτερική αντίληψη, εδώ παίζουν έναν μετριόφρονα ρόλο.» ³⁸

Καταληκτικά, με βάση τα όσα έχουν γραφτεί παραπάνω σε αυτό το κεφάλαιο, τίθεται το εξής δίλημμα:

Τι είναι προτιμότερο να έχει κανείς στη ζωή του; Ένα μεγάλο, όσο μεγαλύτερο γίνεται, παράθυρο που να πλαισιώνει τη θέα με τρόπο τέτοιο ώστε να την φέρνει μέσα στο εσωτερικό ενός χώρου ή ένα μικρό, όσο μικρότερο γίνεται, παράθυρο που να είναι απλώς επαρκές για να φέρει λίγο φως και αέρα μέσα στην κατοικία;

38. Caillois, Roger. *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, σ. 72.



Εικ. 33

Κεφάλαιο Δεύτερο: Το παράθυρο ως ... «εικόνα».

Στη συνέχεια αυτής της έρευνας αναλύεται το έργο *Your Views* της Gillian Wearing με στόχο να παρουσιάσει η θέα του παραθύρου ως μία προβολή (projection). Η εικαστικός δημιούργησε ένα ανοιχτού τύπου ³⁹ film project στο οποίο μπορούν να συμμετέχουν άνθρωποι από κάθε σημείο του πλανήτη. Η ιδέα είναι ότι κάποιος βιντεοσκοπεί το κλειστό του παράθυρο όσο αυτό παραμένει κλειστό και καλυμμένο –ίσως από κάποια κουρτίνα– και στη συνέχεια αφαιρεί το κάλυμμα, ώσπου αποκαλύπτεται η θέα την οποία αντικρίζει το παράθυρο. Το συγκεκριμένο έργο έχει ξεκινήσει εδώ και σχεδόν μία δεκαετία, όμως γνώρισε μεγάλη δημοφιλία στην περίοδο της πανδημίας Covid-19, οπότε και εμφανίστηκαν διάφοροι ευρηματικοί τρόποι ώστε καθημερινά οι άνθρωποι να ξεφεύγουν από την επιβαλλόμενη συνθήκη του εγκλεισμού τους.

Το έργο ονομάζεται *Your Views* ^{Εικόνα 34} και θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί σε αυτή την έρευνα ως μια διέξοδος ή μία οπτική προς τον έξω κόσμο, τόσο σε κυριολεκτικό όσο και σε μεταφορικό επίπεδο. Αφενός, κυριολεκτικά καθώς το παράθυρο, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, συνιστά ένα όριο μεταξύ δύο συνθηκών: του εξωτερικού και του εσωτερικού κόσμου. Έτσι, στην έννοια του ενυπάρχει ο έξω κόσμος ο οποίος όμως «εισέρχεται» άλλοτε βαθμιαία κι άλλοτε βίαια, μέσω της εικόνας και του ήχου, στον έσω κόσμο. Αυτό, για πολλούς ανθρώπους αποτελεί πραγματικά ένα χωρικό και σχεδόν απτό στοιχείο που λαμβάνει το ρόλο της λύτρωσης σε δύσκολες περιόδους, κατά τις οποίες το άτομο αναγκάζεται ή επιλέγει τον εγκλεισμό. Αφετέρου, λειτουργεί μεταφορικά, αφού μέσω του εικονικού κόσμου που προσφέρεται στο διαδίκτυο δίνεται μία διέξοδος σε κόσμους νέους και τόπους ξένους, απλώς μέσα από μερικά παράθυρα, που υπάρχουν μάλιστα υπό τη μορφή εικόνας, είναι δηλαδή εικονικά. Είναι ευρέως γνωστό ότι διάφορα αρχιτεκτονικά στοιχεία ενός τόπου

40. To be projected = προβάλλομαι. Η έννοια του ρήματος project πολλές φορές, όπως και στο *Your Views*, ενέχει την ιδέα της προβολής. Μιας προβολής γενικότερα των σκέψεων της δημιουργού, αλλά και μιας προβολής των τόπων που φαίνονται μέσα από τα παράθυρα-πλαίσια.

είναι δείγμα του πολιτισμού του. Στην παρούσα εργασία, υποστηρίζεται ότι έναν τέτοιο σημαντικό ρόλο μπορούν να αναλάβουν τα ίδια τα παράθυρα. Μέσα από τα διάφορα παράθυρα που προβάλλονται στο Project ⁴⁰ έχει κανείς τη δυνατότητα να αντικρίσει πράγματα και καταστάσεις που ούτε καν θα μπορούσε να ονειρευτεί με το νου του ή ακόμη και να βιώσει μέσα από τα ταξίδια που θα έπρεπε

να κάνει σε όλα αυτά τα μέρη, ξεχωριστά. Με το *Your Views*, ουσιαστικά, γίνεται μια ασύγχρονη τηλε-προβολή της πραγματικότητας που βλέπουν διάφοροι άνθρωποι μέσα από το παράθυρο τους και όλη αυτή η πραγματικότητα συσσωρεύεται, καθώς το ένα παράθυρο διαδέχεται το άλλο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, το κάθε παράθυρο μπορεί να λειτουργήσει ως αυτόνομο έργο με τις δικές του συνδηλώσεις κι ερμηνείες, όμως όλα τα παράθυρα μαζί δύνανται να συστήσουν ένα σύστημα το οποίο λειτουργεί σε πραγματικό επίπεδο ως μια πλατφόρμα τηλε-μεταφοράς και σε εννοιολογικό επίπεδο ως μια προβολή της διεξόδου από την πραγματικότητα που περιβάλλει το εκάστοτε υποκείμενο. Θα μπορούσε κανείς να διατυπώσει, επίσης, την άποψη ότι υπάρχει σήμερα μια ανάγκη για διαφυγή από το πραγματικό περιβάλλον του ανθρώπου σε ένα άλλο, που δεν ανήκει απαραίτητα στο φαντασιακό, αλλά σίγουρα δεν ορίζεται ως αυτό που πράγματι τον περιβάλλει στον φυσικό χώρο. Ίσως να έλεγε κάποιος πως είναι ένας έτερος τόπος...

Φυσικά, όλα αυτά που αναφέρονται σχετικά με την τηλε-προβολή της πραγματικότητας του καθενός από τους ανθρώπους του σήμερα, δεν περιορίζονται μόνο σε μία εικαστικό και στο έργο της ως αναγκαία συνθήκη για να υπάρχουν, καθώς η ίδια η ζωή, μέσα από την καθημερινότητα, είναι αρκετή για να αναλάβει έναν τέτοιο ρόλο. Αρκεί, για παράδειγμα, να αναλογιστεί κανείς τις αμέτρητες ώρες που αφιερώνει ο ίδιος ή έστω συνάνθρωποί του καθημερινά στα Μέσα Κοινωνικής

39. Open Submissions Project: Ανοιχτού τύπου ονομάζεται κάθε project στο οποίο ανά πάσα στιγμή μπορεί ο οποιοσδήποτε και από οπουδήποτε να συνεισφέρει με το έργο του.



Δικτύωσης, ώστε να κατανοήσει την πρωτεύουσα σημασία που έχουν αυτά, για τη διαμόρφωση των πράξεών του. Και αναφορικά με αυτά τα Μέσα, χρησιμοποιείται εδώ το παράδειγμα της πλατφόρμας του Instagram, μιας από τις πιο δημοφιλείς πλατφόρμες παγκοσμίως, με μεγάλο αντίκτυπο στην ανθρώπινη καθημερινότητα. Συγκεκριμένα, γίνεται λόγος για το κομμάτι των ιστοριών, που είναι περισσότερο γνωστές ως stories, μέσα από τις οποίες ουσιαστικά μπορεί ο κάθε χρήστης να κοινοποιήσει εικόνες, που αρκετά συχνά σχετίζονται με την καθημερινότητά του.

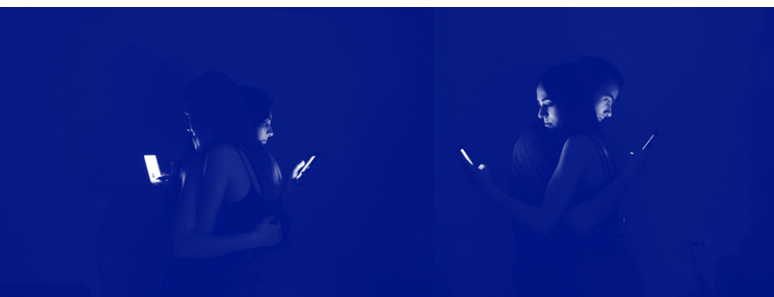
Έτσι, καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής αυτής της εργασίας, ο ερευνητής μέσα από τον προσωπικό του λογαριασμό στην πλατφόρμα αυτή, συγκέντρωνε οπτικό υλικό (υπό τη μορφή στιγμιότυπων) από τα stories όλων όσους ακολουθεί **Εικόνα 35**. Πρόκειται, δηλαδή, για μία έρευνα που χαρακτηρίζεται από σχετικό αυθορμητισμό και σχεδόν μηδενικό προγραμματισμό, αλλά η οποία γινόταν σε καθημερινή βάση. Το μόνο που χρειαζόταν ήταν κάποιος από τους συν-ακόλουθους του να ανεβάσει μια οπτική ενός –οποιοδήποτε– παραθύρου ή μιας οπής σε τοίχο ή άλλη επιφάνεια, εν είδει παραθύρου πάντοτε, και στη συνέχεια θα γινόταν η λήψη του αντίστοιχου στιγμιότυπου αυτής της οπτικής. Αυτό που είναι σημαντικό να αναφερθεί είναι ότι το δείγμα των συμμετεχόντων ήταν εντελώς τυχαίο και βρισκόταν σε διάφορα μέρη του κόσμου (λ.χ. Ιωάννινα, Αθήνα, Βαρκελώνη, Κυκλάδες, Σαλαμίνα κ.α.) όπως επίσης και καθόλου βεβιασμένο. Ουσιαστικά, οι συμμετέχοντες ήταν ανενημέρωτοι για το τι επρόκειτο να συμβεί, πριν από τη λήψη των στιγμιότυπων, ώστε να επιτευχθεί ο αυθορμητισμός και να αποδειχθεί η αλήθεια και η αυθεντικότητα αυτού του εγχειρήματος. Όμως το δείγμα ήταν, ταυτοχρόνως, και σχετικά μικρό. Αυτό συνέβη καθώς ήταν συνειδητή επιλογή το να μην γίνει μια έρευνα στη λογική της ευρείας και μαζικής αναζήτησης, όπως θα μπορούσε για παράδειγμα να υποθέσει κάποιος ότι πληκτρολογεί ένα hashtag (π.χ. #window ή #windowview) και να χρησιμοποιήσει όσες εικόνες επιθυμεί από τα εκατομύρια αποτελέσματα που θα έβγαζε η αναζήτηση. Αυτό που έγινε ήταν ότι τα ίδια τα ευρήματα ερχόταν καθημερινά από μόνα τους στην επιφάνεια (δηλαδή στα stories), μέσα από ένα πολύ μικρό δείγμα συμμετεχόντων και χωρίς καθόλου αναζήτηση από τη μεριά του ερευνητή. Έτσι, μέσα από την επαγωγική λογική, **41** προκύπτει το συμπέρασμα ότι εφόσον μερικοί από τους λίγους συνακόλουθους ενός μόνο χρήστη του Instagram κοινοποιούν καθημερινά στην πλατφόρμα τη θέα ενός παραθύρου, αυτό πρέπει να συμβαίνει και σε μεγαλύτερο βεληνεκές. Οπότε, επικυρώνεται το εγχείρημα της έρευνας, ότι δηλαδή το παράθυρο έχει εμπλοκή στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων, η θέα του αποτελεί μια διέξοδο από τον εσωτερικό χώρο και ότι συχνά η τελευταία γίνεται αντικείμενο διαμοιρασμού και κοινοποίησης, ως κάτι το θετικό κι ευχάριστο, μεταξύ των ανθρώπων οι οποίοι επικοινωνούν τελικά με αυτόν τον τρόπο.

41. Επαγωγή ή επαγωγικός λογισμός, και συχνά επαγωγική λογική, είναι η κίνηση από το επιμέρους προς το γενικό, από το παρατηρημένο στο μη παρατηρούμενο, από το γνωστό στο άγνωστο, μία γενίκευση από την εμπειρία.



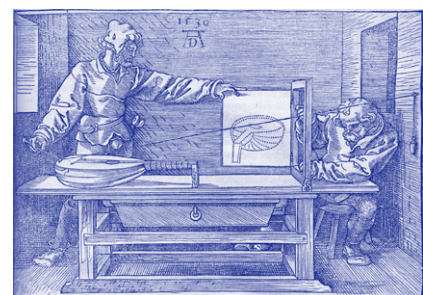
Εν συνεχεία, αναφορικά με το Instagram θα μπορούσε μάλλον να γίνει η εξής αντιπαράθεση αυτού, ως ένα εικονικό παράθυρο, και των παραθύρων των ελληνικών –τουλάχιστον– πόλεων και χωριών, που άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο αναπτύχθηκαν μέσα σε μια ανώνυμη αρχιτεκτονική της ανάγκης. Συχνά, στην ελληνική κοινωνία, όπου ακόμη διατηρούνται κάποιες παλιές – και για πολλούς αναχρονιστικές– κοινωνικές συνήθειες, όπως είναι το κουτσομπολιά, τα παράθυρα αποτελούν το μέσο που εξυπηρετεί αυτή την πρακτική, καθώς χάρη στη διαφάνεια του γυαλιού, μπορεί κάποιος να βλέπει και να βλέπεται από αυτό. Κατ' αυτόν τον τρόπο, όπως μέσω του φυσικού παραθύρου, η κοινωνία γίνεται μάρτυρας που κοιτώνει τις ζωές των άλλων, σε κάθε τους καθημερινή έκφανση: γιορτές, χαρές, στεναχώριες κ.λπ., αντίστοιχα και μέσω του Instagram πια, η μικροκοινωνία, δηλαδή οι ακόλουθοι κάποιου, που θα μπορούσαν με έναν αφαιρετικό τρόπο να νοηθούν και ως οι «γείτονές» του ή οι περαστικοί από το σπίτι του, γίνονται με έναν τρόπο κοινωνοί της ζωής του, είναι συνεχώς ενημερωμένοι για κάθε του κίνηση, πράξη, ακόμη και σκέψη, σε διάφορες περιπτώσεις. Έτσι, η ίδια η πλατφόρμα που περιγράφεται εδώ μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ακόμη παράθυρο, το οποίο όμως ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα. Ξεχωρίζει διότι είναι ένα παράθυρο που σίγουρα δεν έχει εσωτερική κι εξωτερική πλευρά, είναι ένα αλλά κοινό για εκατομμύρια ανθρώπους τους οποίους ενώνει ουσιαστικά και προσφέρει άμεση αλληλεπίδραση κι επικοινωνία μεταξύ τους.

Αναφορικά με μια ακόμη διάσταση του παραθύρου ως εικόνα, ο Albrecht Dürer (Αλμπρεχτ



Εικ. 36

Ντύρερ, 1451-1528) παρουσίασε το 1525 ένα σχέδιό του με οδηγίες για τη ζωγραφική χρήση του παραθύρου ^{Εικόνα 37}. Στην Ανακάλυψη της σκιάς, ⁴² παρουσιάζεται η μέθοδος ως εξής: Χρειάζεται ένας ζωγράφος κι ένας βοηθός, να εργάζονται ταυτόχρονα επί τω έργω. Ο ζωγράφος καρφώνει το βλέμμα του σε ένα σημείο, ενώ έχει ήδη καρφώσει ένα πραγματικό καρφί



Εικ. 40

Στην περίπτωση που κανείς ερευνήσει ελάχιστα παραπάνω τέτοιου είδους πρακτικές, θα συνειδητοποιήσει πως με κάπως ανάλογο τρόπο λειτουργεί και το φαινόμενο Camera Obscura. Η Camera Obscura, θεωρείται ⁴³ ο πρόδρομος της φωτογραφικής μηχανής. Στα λατινικά σημαίνει Σκοτεινός Θάλαμος και οι προηγούμενες εκδοχές της, που χρονολογούνται στην αρχαιότητα, αποτελούνταν από σκοτεινά δωμάτια με φως που εισερχόταν μέσω

42. Casati, Roberto. *Η ανακάλυψη της σκιάς*, σ.σ. 254-256.

43. <https://www.britannica.com/technology/camera-obscura-photography> (ημερομηνία ανάκτησης: 02/09/22)

βλέπουν οι άνθρωποι τις εκλείψεις ηλίου χωρίς να τραυματίζουν τα μάτια τους και, κατά τον 16ο αιώνα, ως μια βοήθεια στην τέχνη της ζωγραφικής. Το θέμα ήταν τοποθετημένο εξωτερικά του θαλάμου και η εικόνα προβαλλόταν σε χαρτί, ώστε ο ζωγράφος να την ιχνηλατήσει. Το εσωτερικό του θαλάμου ήταν βαμμένο μαύρο και η εικόνα ανακλόνταν από έναν κεκλιμένο καθρέφτη ώστε να προβάλλεται με τον σωστό προσανατολισμό.

Σήμερα, γίνονται διάφορες απόπειρες ενασχόλησης με αυτή την απλή και παρωχημένη πρακτική, τόσο σε επίπεδο αρχιτεκτονικής όσο και εικαστικών. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται, ως πρώτο παράδειγμα, μια παρέμβαση που έγινε το 2017 από τους Balloon Architekten ZT-OG στο νοσοκομείο της Fürstentfeld, στην Αυστρία. Το έργο ονομάζεται The Walk-in Camera Obscura. Το έργο λειτουργεί, η Camera Obscura, όπως περιγράφηκε και παραπάνω, είναι σαν το ανθρώπινο μάτι, το οποίο απεικονίζει τις εικόνες ανάποδα πάνω στον αμφιβληστροειδή χιτώνα. Αυτό που υπάρχει στον περιβάλλοντα χώρο φωτογραφείται και προβάλλεται σε πραγματικό χρόνο μέσω μίας τρύπας στον τοίχο, ανάποδα και μαζί με κάθε αλλαγή λόγω του φωτός, της ώρας και της χρονιάς, πάνω σε μια οθόνη στο σκοτεινό δωμάτιο. Άρα, λειτουργεί χωρίς τη βοήθεια ηλεκτροτεχνικών εγκαταστάσεων, όπως μια κινηματογραφική κάμερα. Με τη βοήθεια φακών και κεκλιμένων καθρεφτών, η προβολή του εξωτερικού μπορεί να εστιαστεί και να αναδιανεμηθεί πάνω στο πάτωμα, τους τοίχους ή την οροφή του εσωτερικού ^{Εικόνα 40}.

Εικ. 40

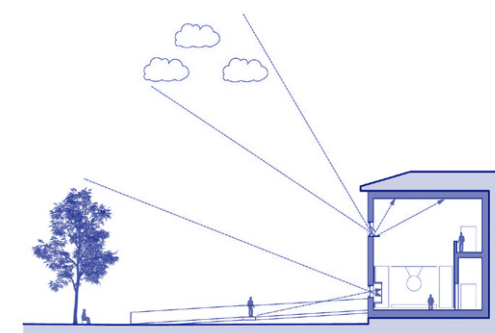


μιας πολύ στενής τρύπας. Το αποτέλεσμα ήταν ότι μια ανεστραμμένη εικόνα της εξωτερικής σκηνής θα προβαλλόταν στον απέναντι τοίχο, ο οποίος ήταν συνήθως ασπρισμένος. Για αιώνες, η τεχνική χρησιμοποιήθηκε για να



Εικ. 38

Εικόνα 39. Αναφορικά με το πώς



Εικ. 39

Με βάση τη ρήση που λέει πως «Χρειάζεται να γυρίσεις τον κόσμο ανάποδα για να δεις τα ίδια πράγματα από διαφορετική οπτική», οι Balloon εγκατέστησαν μια Camera Obscura σε ένα παλιό τροχόσπιτο, στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος Outinverse, ⁴⁴ αναπτύσσοντας και χρησιμοποιώντας την ως ένα κινητό εργαλείο ανάλυσης πεδίου, με στόχο να οπτικοποιήσει διάφορα

44. <https://www.tugraz.at/en/fakultaeten/architektur/forschung/forschungsprojekte/out-inverse-camera-obscura/> (ημερομηνία ανάκτησης: 02/09/22)

κρυμμένα ενδεχόμενα των εκάστοτε τόπων. Η αντίδραση των συμμετεχόντων αποκάλυψε μια εφησυχαστική, σχεδόν στα όρια του διαλογισμού, επίδραση των ανάποδων, κινούμενων, αλλά σιωπηλών εικόνων στην ψυχή των θεατών. Βάσει αυτής της παρατήρησης, προέκυψε η ιδέα να χρησιμοποιηθεί αυτό το φαινόμενο (camera obscura effect) στο σχεδιασμό δωματίων σε κλινικές και θεραπευτικές εγκαταστάσεις.

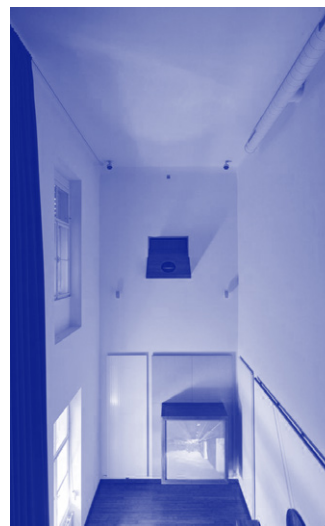
Η πρώτη εφαρμογή της ιδέας ήταν σε ένα δωμάτιο της πραϋντικής μονάδας του νοσοκομείου της Fürstenfeld, στο πλαίσιο μιας μετατροπής κι επέκτασης του κτηρίου. Πρόκειται, επί της ουσίας, για μία εγκατάσταση με ευαισθησία στο συγκεκριμένο, η οποία καταφέρει και ανοίγει ένα ευρύτερο φάσμα οπτικής του περιρρέοντος χώρου για τους ασθενείς και τους επισκέπτες, αλλά επίσης θέτει και τον κόσμο της σκέψης τους σε κίνηση. Ειδικότερα, το δωμάτιο ονομάζεται «Δωμάτιο Ησυχίας» και επιτρέπει στους χρήστες να δουν την προβολή του κήπου στην επιφάνεια προβολής στον τοίχο **Εικόνα 41** και τον κινούμενο ουρανό με τα σύννεφα στην οροφή **Εικόνα 42**. Αυτή η συνθήκη που υπάρχει εντός του χώρου δεν είναι μοναδική, αλλά είναι δυναμική, καθώς έχει τη δυνατότητα να μεταβάλλεται. Για παράδειγμα ανοίγοντας και κλείνοντας τα σκίαστρα και την κουρτίνα και τροποποιώντας τον φωτισμό, δημιουργούνται διαφορετικές διαθέσεις και σενάρια μέσα στο ίδιο δωμάτιο **Εικόνες 43, 44, 45**.

Ένα δεύτερο παράδειγμα όπου χρησιμοποιείται η μέθοδος της Camera Obscura για να δημιουργήσει καταστάσεις και συναισθήματα, εντός συγκεκριμένου χώρου αποτελεί το έργο του εικαστικού Olafur Eliasson με τίτλο Camera Obscura **Εικόνα 46**. Στο συγκεκριμένο έργο, χρησιμοποιείται ένας καθρέφτης που αντανακλά την εικόνα από πάνω προς τα κάτω και την προβάλλει σε μια κατακόρυφη επιφάνεια, με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί ένα περισκόπιο. Ακόμη, χρησιμοποιείται κι ένας φακός για να γίνει η εστίαση της εικόνας στην επιφάνεια που δέχεται την προβολή. Μέσω αυτού του έργου, ο έξω κόσμος καταφέρει και εισχωρεί στον έσω κόσμο, ως μια παράλληλη πραγματικότητα, διατηρώντας ταυτόχρονα και μια ασφάλεια που προσφέρει η απόσταση, καθώς πρόκειται για μια εικόνα που δεν μπορείς να την αγγίξεις ή να την δεις πραγματικά. Επίσης, μέσα από αυτή την εικόνα κανείς μπορεί να βλέπει, όμως δε βλέπεται.

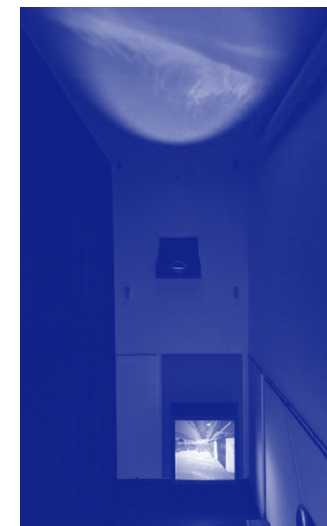
Συνεπώς, πέραν των πραγματικών αναλογιών και συνδηλώσεων που είναι εγγεγραμμένες στη σημασία της έννοιας του παραθύρου, αυτό έχει και άλλες διαστάσεις και εκφάνσεις, οι

οποίες δεν είναι πάντοτε απτές, αλλά δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί με σιγουριά πως δεν είναι υπαρκτές ή πως δεν ορίζουν άλλες πραγματικότητες, πέρα από τη συνηθισμένη. Έτσι, σε αυτό το κεφάλαιο, επιστρατεύεται ο ορισμός του παραθύρου ως εικόνα, με αφορμή τη γερμανική λέξη bild που σημαίνει εικόνα και την έννοια της bildung που σημαίνει εκπαίδευση. Ουσιαστικά, μέσω του bildungsroman (μυθιστόρημα μαθητείας) παρουσιάστηκε η αντίληψη ότι ο σκοπός της παιδείας είναι ο νέος άνθρωπος να σχηματίσει στο μυαλό του μια εικόνα - αναπαράσταση του κόσμου (φυσικού και κοινωνικού) και με βάση αυτή την εικόνα να τοποθετήσει τον εαυτό του στον κόσμο, ώστε να ξεκινήσει να δρα και να πράττει με ελευθερία... **45**

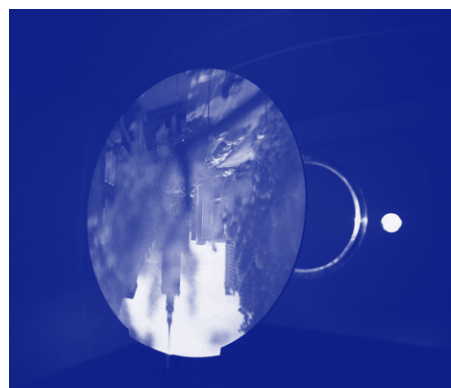
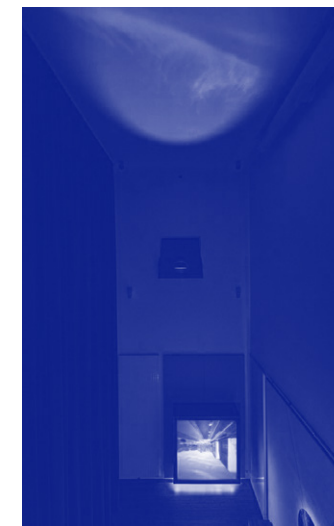
Εικ. 43



Εικ. 44



Εικ. 45



Εικ. 46



Εικ. 47

45. Βασικοί θεωρητικοί της έννοιας είναι ο Goethe, ο Schiller και ο Wilhelm von Humboldt. Η αυτό-εκπαίδευση είναι βασικής σημασίας και στόχος της παιδείας είναι η αυτογνωσία, ώστε το άτομο να εξελίξει τον χαρακτήρα και τη δημιουργικότητά του. Όλα αυτά, διαφαίνονται μέσα από την έννοια της bildung, από την οποία το άτομο βλέπει τον κόσμο [Πατασβός, Νικόλας. Ανέκδοτη εισήγηση στην εκδήλωση του Κέντρου Αρχιτεκτονικής Μεσογείου, με θέμα: *Ο Λε Κορμπυζιέ και οι Έλληνες*, Χανιά: ΚΑΜ, 2005].

Κεφάλαιο Τρίτο: Το παράθυρο ως τόπος ώσμωσης και επαφής των δύο κόσμων

Στο τρίτο κεφάλαιο, πρόκειται να αναζητηθούν εκείνα τα χαρακτηριστικά στοιχεία που καθιστούν το παράθυρο ως ένα μέσο τέτοιο που είναι ικανό, και ίσως το πιο κατάλληλο, για να διευκολύνει

46. Όπως διατύπωσε ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά*, ο άνθρωπος είναι από τη φύση του πολιτικό όν.

και να εξυπηρετεί την ανθρώπινη ανάγκη για επικοινωνία. 46 Σε αυτό το σημείο τίθεται το εξής ερώτημα: πώς θα ήταν δυνατό να καταστεί εφικτή η σύνδεση της οικειότητας του ιδιωτικού με την κοινωνικότητα του δημοσίου, αν όχι μέσω του κοινού τους δεσμού, που είναι το παράθυρο; Θα μπορούσε να διατυπώσει κανείς την άποψη ότι το παράθυρο έχει εξαρχής έναν κοινωνικό χαρακτήρα και κατά αυτόν τον τρόπο γίνεται ένα πεδίο συναναστροφής μεταξύ των ανθρώπων, πίσω και μπροστά από αυτό. Ο Benjamin λέει πως η αρχιτεκτονική της πόλης 47 είναι πορώδης, όπως και η πέτρα από την οποία είναι κατασκευασμένη. Κάτι τέτοιο σημαίνει πως οι διαφορετικοί χώροι επικοινωνούν μέσα από μια όσμωση δραστηριοτήτων, η οποία μετατρέπει τα διαχωριστικά τους όρια σε σημεία επικοινωνίας. Αναφέρει χαρακτηριστικά πόσο έντονα επικοινωνούν οι ιδιωτικές και οι δημόσιες πλευρές της ζωής: «Το σπίτι είναι πολύ λιγότερο το καταφύγιο στο οποίο αποσύρονται παρά η ανεξάντλητη πηγή από την οποία ξεχύνονται προς τα έξω. Έτσι, κάθε ιδιωτική στάση ή πράξη διαπερνάται από ρεύματα κοινοτικής ζωής». 48

Στο πορτρέτο της Νάπολης ο Benjamin διέγινε τη σχέση ανάμεσα στο μετεωρισμό στο κατώφλι και στην ίδια τη θεατρικότητα της ζωής που το κατοικεί. Η πορώδης υφή του χώρου της Νάπολης όπως και η ώσμωση των εμπειριών που της αντιστοιχεί, μετατρέπει τον αστικό χώρο σε σκηνή. Τα κτήρια όλα «χωρίζονται σε αμέτρητα θέατρα που παίζουν ταυτόχρονα. Το μπαλκόνι, η αυλή, το παράθυρο, η εξώπορτα, η σκάλα, η ταράτσα είναι την ίδια στιγμή και σκηνή και θεωρεία». 49 Το παράθυρο, όπως και

48. Benjamin, W. "Naples", στο *One Way Street and other Writings*, σ. 174 (1980, τ. IV1, σ. 314).

οι υπόλοιποι χώροι που αναφέρθηκαν, είναι χώρος ενδιαμέσος, που ορίζει ουσιαστικά τη μετάβαση από τον ιδιωτικό χώρο της κατοικίας στο δημόσιο χώρο.

Το 2017, κάποιοι κάτοικοι πολυτελών διαμερισμάτων σε έναν ουρανοξύστη του Λονδίνου παραπονέθηκαν ότι οι επισκέπτες του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης Tate Modern, το οποίο βρίσκεται ακριβώς απέναντι από τον ουρανοξύστη, 50 παρακολουθούν αδυσώπητα τα διαμερίσματα τους από την πλατφόρμα που προσφέρεται στο μουσείο για την απόλαυση της θέας. Οι κάτοικοι ισχυρίστηκαν ότι γίνεται παρέμβαση στην ιδιωτικότητά τους, καθώς οι επισκέπτες μπορούν και τους βλέπουν μέσα από τα μεγάλα παράθυρα των διαμερισμάτων τους, που εκτείνονται από το δάπεδο έως την οροφή των διαμερισμάτων. Η υπόθεση έλαβε τον δρόμο της δικαιοσύνης, καθώς οι κάτοικοι ξεκίνησαν τις νόμιμες διαδικασίες εναντίον του μουσείου. Κατά τη διάρκεια του δικαστηρίου, ο δικαστής 50 υποστήριξε ότι: «αυτές οι κατοικίες είναι εντυπωσιακές και αναμφίβολα έχουν πολλά πλεονεκτήματα με τέτοια ανοίγματα για θέα, αλλά αυτό έχει και το τίμημά του, όσον αφορά σε ζητήματα ιδιωτικότητας». Ένας κάτοικος διαμαρτυρήθηκε στο δικαστήριο,



Εικ. 48

και να εξυπηρετεί την ανθρώπινη ανάγκη για επικοινωνία. 46 Σε αυτό το σημείο τίθεται το εξής ερώτημα: πώς θα ήταν δυνατό να καταστεί εφικτή η σύνδεση της οικειότητας του ιδιωτικού με την κοινωνικότητα του δημοσίου, αν όχι μέσω του κοινού τους δεσμού, που είναι το παράθυρο; Θα μπορούσε να διατυπώσει κανείς την άποψη ότι το παράθυρο έχει εξαρχής έναν κοινωνικό χαρακτήρα και κατά αυτόν τον τρόπο γίνεται ένα πεδίο συναναστροφής μεταξύ των ανθρώπων, πίσω και μπροστά από αυτό. Ο Benjamin λέει πως η αρχιτεκτονική της πόλης 47 είναι πορώδης, όπως και η πέτρα από την οποία είναι κατασκευασμένη. Κάτι τέτοιο σημαίνει πως οι διαφορετικοί χώροι επικοινωνούν μέσα από μια όσμωση δραστηριοτήτων, η οποία μετατρέπει τα διαχωριστικά τους όρια σε σημεία επικοινωνίας. Αναφέρει χαρακτηριστικά πόσο έντονα επικοινωνούν οι ιδιωτικές και οι δημόσιες πλευρές της ζωής: «Το σπίτι είναι πολύ λιγότερο το καταφύγιο στο οποίο αποσύρονται παρά η ανεξάντλητη πηγή από την οποία ξεχύνονται προς τα έξω. Έτσι, κάθε ιδιωτική στάση ή πράξη διαπερνάται από ρεύματα κοινοτικής ζωής». 48

47. Συγκεκριμένα αναφέρεται στη Νάπολη, όμως όπως θα φανεί, αυτή είναι μια λεπτομέρεια ελάσσονος σημασίας.

49. Το ίδιο, σ. 170 (1980, τ. VI, σ. 314).

50. Ονόματι Anthony Mann.

λέγοντας ότι «όταν οι περσίδες μας είναι ανοιχτές και χρησιμοποιείται η πλατφόρμα της θέας, είμαστε λίγο έως πολύ συνεχώς υπό παρακολούθηση, μας χαιρετούν, μας φωτογραφίζουν και μας βιντεοσκοπούν οι άνθρωποι της πλατφόρμας». Ενδεικτικά, αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι μέσα στη διετία 2016-2018 ανέβηκαν στην πλατφόρμα του Instagram 124 φωτογραφίες με θέμα τη θέα των εν λόγω διαμερισμάτων.

Ενδιαφέρον σε αυτή την υπόθεση εμφανίζει το εξής γεγονός: ότι η πλατφόρμα για τη θέα άνοιξε το 2016, δηλαδή τέσσερα χρόνια μετά την ολοκλήρωση του ουρανοξύστη.



Εικ. 49



Εικ. 50



Εικ. 51

της ιδιωτικής τους ζωής μόνο όταν αυτή απειλήθηκε. Τελικά, ο δικαστής συμφώνησε με την Tate η οποία υποστήριξε πως η λύση στο πρόβλημα έγκειται στην αποκλειστική ευχέρεια των ιδίων των κατοίκων, λέγοντας πως θα μπορούσαν «να κατεβάσουν τα σκίαστρα» ή «να τοποθετήσουν ειδική ταινία για ιδιωτικότητα ή διχτυωτές κουρτίνες». Η Tate, προσπαθώντας να διατηρήσει την ισορροπία αυτής της κατάστασης, έχει τοποθετήσει στο μουσείο πινακίδες οι οποίες υπενθυμίζουν στους επισκέπτες να σέβονται την ιδιωτικότητα των γειτόνων. 51 καθώς και οι φύλακες των εκθέσεων αποτρέπουν όσους προσπαθούν να τραβήξουν φωτογραφίες των διαμερισμάτων.

Μέσα από αυτή την ιστορία, τίθεται προς συζήτηση το θέμα του διαχωρισμού του ιδιωτικού από τον δημόσιο βίο και του τρόπου με τον οποίο ανταποκρίνεται σε αυτό το θέμα εκείνο το μέσο που ονομάζεται παράθυρο. Ο Walter Gropius, ωστόσο, στο κείμενο του με τίτλο «*Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhaus*», όπου εξηγεί τις αρχές της Σχολής του Bauhaus, όπως συγκροτήθηκε στη Γερμανία του Μεσοπολέμου, γράφει:

«Αντλαμβανόμαστε τον χώρο μέσω της ταυτόχρονης δράσης της ψυχής, του νου και του σώματος. Μία αντίστοιχη συγκέντρωση όλων των δυνάμεων είναι απαραίτητη για να τον μορφοποιήσουμε. Μέσω της ενόρασής του, μέσω των μεταφυσικών του δυνάμεων, ο άνθρωπος ανακαλύπτει τον άυλο χώρο της εσωτερικής του όρασης και έμπνευσης.» 51

Ο Gropius εδώ κάνει λόγο για τον νοητικό χώρο, ο οποίος συλλαμβάνεται μέσω των πνευματικών και μεταφυσικών δυνάμεων: είναι αυτός ο χώρος που πρέπει να οικοδομηθεί στο Μοντέρνο περιβάλλον της ζωής των πόλεων και τον οποίο η αρχιτεκτονική του Bauhaus κλήθηκε να υλοποιήσει. Αυτή η προσέγγιση σχετίζεται με την τέταρτη διάσταση του κυβιστικού χώρου. Ο ιστορικός της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής Sigfried Giedion στο έργο του «*Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition*», συγκρίνει τον Picasso με τον Gropius ως προς τη νέα χρήση της διαφάνειας και της ταυτόχρονης όρασης πολλών όψεων των αντικειμένων, η οποία γεννά μία αίσθηση αιώρησής τους στον καθαρό, πολυδιάστατο, άπειρο χώρο. ⁵² Επιπλέον, αναφέρει τις συνέπειες αυτής της προσέγγισης για την ιδέα του υλικού αντικειμένου: το βλέμμα δεν εμμένει στην φαινόμενη επιφάνειά του αλλά επιθυμεί να διεισδύσει στην εσωτερική δομή του, να αποκαλύψει τον χώρο που το θεμελιώνει: το αποτέλεσμα είναι η απόλυτη ενοποίηση του εξωτερικού με τον εσωτερικό χώρο. ⁵³

Για την βαθύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο προσεγγίζεται η έννοια της διαφάνειας στην τέχνη του κυβισμού, ⁵⁴ χρησιμοποιούνται τα παραδείγματα *Daniel-Henry Kahnweiler* (Ντανιέλ-Ανρί Κανβελέρ) (1910) του Pablo Picasso ^{Εικόνα 52} και *O Πορτογάλος (Ο μετανάστης)* (1911-12) του Georges Braque ^{Εικόνα 53}. Τα δύο αυτά κυβιστικά έργα παρουσιάζουν γενικά αρκετά κοινά χαρακτηριστικά και ειδικότερα, αναφορικά με τη διαφάνεια, το



Εικ. 52



Εικ. 53

εξής: υπάρχει μια επιπεδοποίηση του οπτικού χώρου που μοιάζει σαν κάθε στοιχείο όγκου στα σώματα να έχει συμπίεστεί απολύτως, ανοίγοντας ταυτόχρονα τα περιγράμματά τους, ώστε ο λιγοστός απομένων περιβάλλοντας χώρος να μπορέσει να διεισδύσει αβίαστα μέσα στα διαβρωμένα όρια τους. Δεδομένων των λιγοστών πληροφοριών που μπορούν να αντληθούν από τα στοιχεία των έργων σχετικά είτε με τις μορφές είτε με το περιβάλλον τους, οι εξηγήσεις που αναπτύχθηκαν σχετικά με τον κυβισμό του Picasso και του Braque ήταν περιέργες. Μια γενικότερη εντύπωση που δίνεται από τους αντίστοιχους αναλυτές ⁵⁵ είναι ότι: η φυσική όραση είναι εξασθενημένη, αφού δεν μπορούμε να δούμε ποτέ το σύνολο ενός τρισδιάστατου αντικειμένου από ένα μοναδικό σημείο θέασης –το περισσότερο που βλέπουμε σε έναν κύβο, για παράδειγμα, είναι οι τρεις πλευρές του– ο κυβισμός ξεπερνά την αδυναμία αυτή, καταργώντας τη μοναδική προοπτική, προκειμένου να δείξει τις πλευρές και το πίσω μέρος ταυτόχρονα με το μπροστινό μέρος, ώστε το αντικείμενο να γίνεται αντιληπτό από παντού, συλλαμβάνοντάς το εννοιολογικά ως μια σύνθεση όψεων που θα έβλεπε κανείς, εάν στην πραγματικότητα κινούταν γύρω από αυτό. Υποθέτοντας την ανωτερότητα των εννοιολογικών πληροφοριών σε σχέση με τον απλό αντιληπτικό ρεαλισμό, οι αναλυτές αυτοί αναπόφευκτα έδειξαν την προτίμησή τους στη γλώσσα της επιστήμης, περιγράφοντας την κατάργηση της προοπτικής ως μια κίνηση προς τη μη Ευκλείδεια γεωμετρία ή το ταυτόχρονο διαφορετικών θέσεων στο χώρο ως λειτουργία της τέταρτης διάστασης. ⁵⁶

Στον μοντερνισμό η διαφάνεια δεν είναι απλώς και μόνο αισθητική ή λειτουργική, αλλά αποτελεί και ηθική επιταγή. Από το Bauhaus μέχρι την

51. Gropius, Walter. *The theory and Organization of the Bauhaus*, σ. 311.

52. Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition*, σσ. 493-497.

53. Το ίδιο, σ.σ. 436-437.

54. Ο δημοσιογράφος-κριτικός Louis Vauxcelles (Λουί Βοξέλ) έγραψε ότι ο Braque είχε μειώσει «τα πάντα σε γεωμετρικά σχήματα, σε κύβους».

55. Ο Guillaume Apollinaire στα δοκίμιά του με γενικό τίτλο *Οι κυβιστές ζωγράφοι* (1913), καλλιτέχνες όπως ο Albert Gleizes (Αλμπερτ Γκλεζ) (1881-1953) και ο Jean Metzinger (Ζαν Μετσινγκέρ) (1883-1956) στο βιβλίο τους *Περί Κυβισμού* (1912), κριτικοί και ποιητές που συσπειρώθηκαν γύρω από το κίνημα, όπως ο André Salmon (Αντρέ Σαλμόν) (1881-1969) ή ο Maurice Raynal (Μορίς Ρεβάλ) (1884-1954).

56. Foster H., Krauss R., Bois Yve-AL., Buchloh B., Joselit D., *Η Τέχνη από το 1900*, σσ. 118-123.

57. Κωνσταντόπουλος, Ηλίας. *Υπαινικτική διαφάνεια: Η Τρίτη όψη του γυαλιού στην αρχιτεκτονική*, στο Βαλκανικό Συνέδριο με θέμα: *Διαφάνεια και Αρχιτεκτονική, Κενά και Πλήρη*, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ, 2001.



Εικ. 54



Εικ. 55

High Tech, η διαφάνεια εκφράζει την απόλυτη σχεδιαστική ειλικρίνεια στην κατασκευή και την αυθεντικότητα στην χρήση των υλικών, την κρυστάλλινη, αισθητικά και ηθικά, καθαρότητα. Όπως σημειώνει ο Ηλίας Κωνσταντόπουλος στο Βαλκανικό Συνέδριο με τίτλο *Διαφάνεια και Αρχιτεκτονική, Κενά και Πλήρη*, ⁵⁷ στην περίπτωση της κατοικίας Farnsworth, η ολοκληρωτική διαφάνεια του γυαλιού κάνει φανερό τον τρόπο ζωής, τον ίδιο τον εσωτερικό κόσμο, απογυμνώνει, επιδεικνύοντας έτσι την ταυτότητα των ιδιοκτητών. Το γεγονός ότι η κυρία Farnsworth μίλησε τον Mies Van Der Rohe για την αντιληπτικότητα του σπιτιού που της σχεδίασε, επιβεβαιώνει ακριβώς την άρνησή της να μείνει ακάλυπτη και εκτεθειμένη ^{Εικόνες 54, 55}.

Παρ' όλα αυτά, υπάρχει και μια άλλη πλευρά αυτής της συνθήκης που ονομάζεται κοινωνικότητα μέσω του παραθύρου. Και αυτή η πλευρά, μάλλον, χαρακτηρίζεται από ένα περισσότερο θετικό πρόσημο από ό,τι η προηγούμενη που αναλύθηκε. Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Δοξιάδη, ⁵⁸ υπάρχουν πέντε βασικές αρχές για τη δημιουργία των ανθρώπινων οικισμών. Η πρώτη αφορά στη μεγιστοποίηση των επαφών που είναι δυνατόν να πραγματοποιηθούν. Ο άνθρωπος προσπαθεί από τη θέση στην οποία βρίσκεται, να δημιουργεί επαφές με άλλους ανθρώπους γύρω του, καθώς και με άλλα στοιχεία, όπως δέντρα, σπίτια, εγκαταστάσεις. Επιδιώκει, κατά αυτόν τον τρόπο την

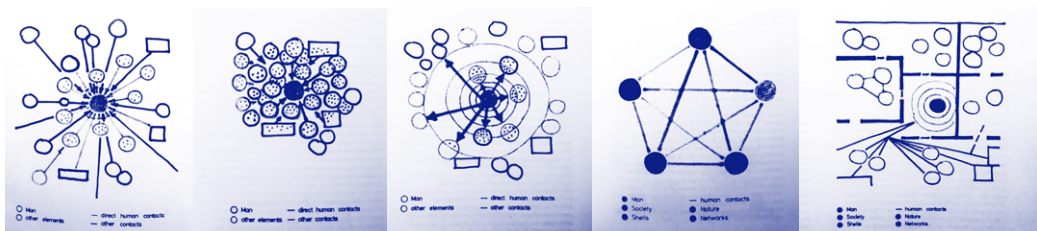
διασύνδεση. Θέλει να μάθει περισσότερα και να έρθει σε επαφή με όσες πληροφορίες γίνεται. Ο άνθρωπος πάντοτε επέκτεινε τις κοινωνικές ομάδες στις οποίες ανήκε καθώς και τους οικισμούς. Πάντοτε ανέβαινε στο λόφο για να δει τι υπήρχε από την άλλη πλευρά **Εικόνα 56**. Στην προσπάθειά του να μεγιστοποιήσει τις επαφές του, ο άνθρωπος προσπαθεί να φέρει τα πάντα πιο κοντά του.

58. Δοξιάδης, Κωνσταντίνος.
Κείμενα, Σχέδια, Οικισμοί,
σ.σ. 46, 64, 150, 226.

Αυτή είναι η δεύτερη αρχή της ελαχιστοποίησης της προσπάθειας **Εικόνα 57**. Ο άνθρωπος έλκει τα άλλα στοιχεία κοντά του, εφόσον μπορεί, ή πάει εκείνος πιο κοντά σε εκείνα, αν μπορεί. Ο άνθρωπος έχει επίσης ανάγκη ενός προστατευτικού χώρου που θα του προσφέρει προστασία από το θόρυβο, τη ζέστη και την ενέργεια των άλλων, επίσης προστασία από τους εχθρούς του.

Αυτή είναι η Τρίτη αρχή της βελτιστοποίησης του προστατευτικού χώρου **Εικόνα 58**. Η τέταρτη αρχή αφορά στη βελτιστοποίηση των σχέσεων του με τα άλλα στοιχεία **Εικόνα 59** και, τέλος, η πέμπτη αρχή είναι η αρχή της σύνθεσης, της βελτιστοποίησης που μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσα από τη σύνθεση των προηγούμενων αρχών **Εικόνα 60**. Ο άνθρωπος επιδιώκει, επομένως, την εγγύτητα των άλλων ανθρώπων, αλλά και άλλων στοιχείων. Θέλει, όμως, και να προστατεύεται από τη φύση, τους άλλους ανθρώπους κ.λπ.

Αναφορικά με τη σχέση ανάμεσα στις μονάδες χώρου, ο Δοξιάδης επισημαίνει τα παρακάτω: οι μονάδες χώρου μπορούν να σχετίζονται μεταξύ τους με πολλούς τρόπους. Αρκεί μόνο ένα παράδειγμά που έχει σχέση με τις παρατηρήσεις του πάνω στο θέμα των ανθρώπινων επαφών. Αν παρατηρήσει κανείς ανθρώπους που ζουν σε μονώροφες και διώροφες κατοικίες κατά μήκος ενός συνηθισμένου δημόσιου δρόμου, θα αντιληφθεί ότι αναπτύσσουν πολύ καλύτερες σχέσεις μεταξύ τους από ό,τι οι άνθρωποι που κατοικούν σε πολυώροφα κτήρια. Η **Εικόνα 61** εξηγεί το γιατί. Άνθρωποι που ζουν στο ίδιο επίπεδο έχουν μια σχέση «κεφάλι με κεφάλι» και «πόδια με πόδια».



Εικ. 56

Εικ. 57

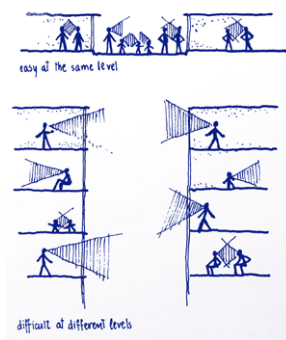
Εικ. 58

Εικ. 59

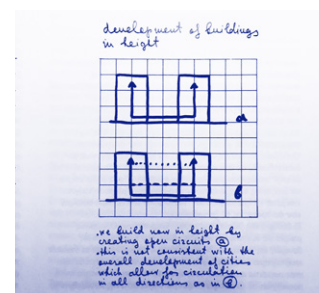
Εικ. 60

Έτσι, η σχέση των μονάδων χώρου διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων. Αν πρέπει να ενθαρρυνθούν οι στενές σχέσεις μεταξύ των γειτόνων, πρέπει να συνυπολογιστεί το ερώτημα σχετικά με το τι είδους σχέσεις πρέπει να δημιουργηθούν ανάμεσα στις μονάδες χώρου που αντιστοιχούν στον καθένα τους.

Παρότι υπάρχει η αντίληψη πως οι μεγάλες πόλεις εκτείνονται προς τα πάνω, η αλήθεια είναι ότι επεκτείνονται πολύ περισσότερο κατά μήκος της επιφάνειας της γης. Κι επειδή παραβλέπεται η συνθήκη αυτή, δεν γίνονται οι απαραίτητες συνδέσεις όταν χτίζονται ψηλότερα κτήρια, δηλαδή ουρανοξύστες **Εικόνα 62**. Αυτό σημαίνει ότι παραβλέπεται ένα πολύ βασικό χαρακτηριστικό των ανθρώπινων οικισμών που τους διαφοροποιεί από άλλα βιολογικά συστήματα. Ένα δέντρο ή το νευρικό σύστημα του ανθρώπινου σώματος μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ανοιχτό δίκτυο επικοινωνιών, αλλά μία πόλη είναι ένα δίκτυο που επιτρέπει την κυκλοφορία προς όλες τις κατευθύνσεις, όχι μόνο ακτινωτά αλλά και περιφερειακά. Για να συμμορφώνονται με τα χαρακτηριστικά των ανθρώπινων οικισμών, τα πολυώροφα



Εικ. 61



Εικ. 62

να θέλει να περπατήσει κι αυτό αυξάνει το ύψος του κατά 5 με 10 εκατοστά **Εικόνα 63**. Η απάντηση λοιπόν δεν είναι τόσο απλή. Αναφορικά με τη σχέση του ανθρώπου με έναν τοίχο: στον άνθρωπο δεν αρέσει να στέκεται μπροστά σε έναν τοίχο και να τον κοιτάζει. Αυτό γίνεται συνήθως υπό τη μορφή τιμωρίας για τα μικρά παιδιά. Τα μάτια του ανθρώπου αντέχουν τις κοντινές αποστάσεις μόνο για λίγη ώρα. Έχει αποδειχτεί, άλλωστε, ότι πολύ λίγοι άνθρωποι θέλουν το γραφείο τους να βλέπει τον τοίχο. Το Μεσαίωνα, οι υπάλληλοι με τα χαμηλά εισοδήματα εργάζονταν γυρισμένοι προς τον τοίχο, ενώ οι άλλοι κοιτάζαν προς τα έξω. Ο άνθρωπος έτσι, συνδέεται με το χώρο του με διαφορετικούς τρόπους. Η ακοή λειτουργεί προς όλες τις κατευθύνσεις, αλλά η όραση, όταν δεν κινεί τα μάτια του, είναι μια ευθεία γραμμή. Πρέπει να ληφθούν υπόψη αυτά τα στοιχεία, αλλιώς το δωμάτιο καθίσταται μια φυλακή.



Εικ. 63

Οι παραπάνω θέσεις του Δοξιάδη επιβεβαιώνονται και από τις εξής **Εικόνες: 65, 66, 67, 68**. Οι εικόνες αυτές παρουσιάζουν διάφορους τρόπους με τους οποίους, ακόμη και στην ανώνυμη αρχιτεκτονική, πραγματοποιείται η ανθρώπινη επικοινωνία μέσω του παραθύρου και κατ' επέκταση εκπληρώνεται η αρχή 2, με την οποία ο άνθρωπος φέρνει τα πράγματα πιο κοντά του. Έτσι γίνεται μέρος τους, επομένως και μέρος της κοινωνίας που τον θρέφει.



Εικ. 64

Οι Collin Rowe και Robert Slutzky υποστηρίζουν ήδη από τα μέσα του εικοστού αιώνα ότι υπάρχουν δύο ειδών διαφάνειες, η κυριολεκτική και η φαινομενική διαφάνεια. **59** Η κυριολεκτική διαφάνεια, είναι η διαφάνεια γυάλινων κτηρίων, όπως το Bauhaus, στα οποία το εσωτερικό του κτηρίου προβάλλεται άμεσα στην όψη του. Χωρίς αμφιβολία, αυτό που φαίνεται είναι αυτό που υπάρχει: η μορφή ταυτίζεται με το περιεχόμενο. Μέσα από αναφορές στον κυβισμό οι Rowe & Slutzky οδηγούνται όμως και σε μία δεύτερη, λιγότερο προφανή έννοια, της έμμεσης, μεταφορικής ή φαινομενικής διαφάνειας, η οποία είναι εξίσου σημαντική στον μοντερνισμό. Η φαινομενική



Εικ. 65



Εικ. 66



Εικ. 67



Εικ. 68

διαφάνεια ανιχνεύεται κυρίως στα κτήρια του Le Corbusier: η διάταξη και το μέγεθος των ανοιγμάτων στις όψεις του Le Corbusier μας αποκαλύπτει ως ένα βαθμό, την εσωτερική οργάνωση των κατοικιών. Οι όψεις είναι ημιδιάφανες, σαν να υπαινίσσονται αυτό που συμβαίνει πίσω τους,

59. Rowe C., Slutzky R., *Transparency Literal and Phenomenal in the Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge: MIT Press, 1982.

φανερώνοντας αυτό που αποκρύπτουν. Με αυτόν τον τρόπο, η φαινομενική διαφάνεια των κτηρίων του Le Corbusier προκύπτει από τη θέση των ανοιγμάτων στους τοίχους. Το γυαλί εκλαμβάνεται ψυχολογικά ως αδιάστατο. Εκλαμβάνεται ως αδιάστατο διότι, θεωρητικά, μπορεί να υπάρξει με άπειρες διαστάσεις, αναλογίες και γεωμετρίες. Το οποιοδήποτε γυάλινο πέτασμα, άνοιγμα ή παράθυρο γίνεται αντιληπτό συνήθως με

όρους πετάσματος, ανοίγματος ή παραθύρου και όχι τόσο συχνά ως το γυαλί καθαυτό. Στιγμιαία μόνο και υπό τις κατάλληλες προϋποθέσεις (λ.χ. βιτρό, αμμοβολή, βαθμοί διαφάνειας και καθαρότητας κ.α.) αναγνωρίζεται με όρους γυαλιού. Ακόμη, σε νοητικό και ψυχικό επίπεδο εκλαμβάνεται ως κάτι το άυλο. Επομένως, φαινομενικά τουλάχιστον, δεν είναι ανιχνεύσιμη ούτε αναγνωρίσιμη η μοριακή του δομή, ενώ ψυχολογικά παγιώνεται μία ψευδαίσθηση του άυλου. Άρα, φαινομενικά αδιάστατο και ψυχολογικά άυλο, το γυαλί καταργεί τα όρια του χώρου, ο οποίος από ό,τι «φαίνεται» είναι ένας και αδιαίρετος. Με βάση αυτή τη διαπίστωση, το παράθυρο ενδεχομένως είναι το πλέον ικανό μέσο για να αποκαταστήσει την επικοινωνία των ανθρώπων που βρίσκονται εκατέρωθεν του, λειτουργώντας έτσι ως ένα σημαντικό κοινωνικό στοιχείο των ανθρώπινων οικισμών.

Εν είδει επιλόγου

Χωρίς το κενό σαν τον άλλο πόλο του πλήρους, ολόκληρος ο οπτικός κόσμος θα κατέρρεε, καθώς στη συνθετική διαδικασία το πλήρες συνεπάγεται το αντίθετο του, το κενό. Και τα δύο, πλήρες και κενό, είναι τα απαραίτητα συστατικά για να ολοκληρωθεί η επεξεργασία του έργου. Η επεξεργασία των ορίων του χώρου με τη χρησιμοποίηση του κενού ή με υποκατάστατά του, όπως παραδείγματος χάριν τα διαφανή υλικά, επιτρέπει τη σύνδεσή του με το άμεσο ή και το μακρινό περιβάλλον του. Αυτό που υποτίθεται πως ορίζεται ως κενό, δεν είναι τελικά ποτέ κενό, εκτός και αν γίνει σκοτάδι, αλλά είναι οι εικόνες που αντικρίζει κανείς μέσα από αυτό, σε ένα δεύτερο επίπεδο πίσω από την επιφάνεια του πλήρους, πέρα από τα κτίσματα που ορίζουν το χώρο, εικόνες ανοιχτές στο πανταχού παρόν τοπίο που μας περιβάλλει, τοπίο με λιγότερο ή περισσότερο εμφανή την ανθρώπινη παρουσία.

Η διάβαση ενός κατωφλιού, όπως είναι το παράθυρο, με το πανίσχυρο όπλο της όρασης και του βλέμματος, σημαδεύει το πέρασμα από έναν κόσμο σε έναν άλλο. Το παράθυρο επισημαίνει με κάθε τρόπο τη διαφορά που χωρίζει τους δύο κόσμους ανάμεσα στους οποίους βρίσκεται. Το παράθυρο συνδέει κόσμους διαφορετικούς –αν τίποτα δεν τους διαφοροποιούσε, τίποτα δε θα επισήμανε τη διάβαση από τον ένα στον άλλο. Με αυτή την έννοια, το παράθυρο λειτουργεί ως όριο: ορίζει τα σύνορα ενός κόσμου σε σχέση με έναν άλλον. Όμως ο χαρακτήρας του δεν ταυτίζεται σε καμία περίπτωση με το χαρακτήρα που έχει ένα σύνορο. Το παράθυρο έχει τη δική του υπόσταση, ορίζει μια επικράτεια, οσοδήποτε μικρή, που μεσολαβεί ανάμεσα σε δύο επικρατείες που επικοινωνούν εξαιτίας τούτης της μεσολάβησης. Έτσι, το παράθυρο ορίζει έναν ιδιαίτερο τόπο που είναι μοναδικός και η ύπαρξή του εξαρτάται από την ύπαρξη των τόπων ανάμεσα στους οποίους εκτείνεται. Το παράθυρο, θα μπορούσε κανείς να πει, είναι προϊόν της σχέσης δύο επικρατειών αλλά και ταυτόχρονα όρος καθοριστικός αυτής της σχέσης. Γιατί η σχέση των επικρατειών κρίνεται στον τρόπο που επικοινωνούν. Γενικότερα, τα ανοίγματα συμβάλλουν στη συγκεκριμενοποίηση διαφόρων σχέσεων εσωτερικού-εξωτερικού. «Οπές» σ' έναν ογκώδη τοίχο τονίζουν το στοιχείο της περικλεισης και της εσωτερικότητας, ενώ τα στοιχεία πλήρωσης από μεγάλες γυάλινες επιφάνειες σε ένα σκελετικό κτήριο, το εξαυλώνουν και προκαλούν μια αλληλεπίδραση του μέσα και του έξω.

Αυτή η εργασία, επιλέγεται να κλείσει με τον ίδιο τρόπο που ξεκίνησε, δηλαδή με αναφορά στα ποιήματα του Κωνσταντίνου Καβάφη. Στην ώριμη περίοδο της ποίησής του, πλέον, διαφαίνεται μια

διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο «μέσα» και στο «έξω». Η διαλεκτική σχέση του «μέσα» και του «έξω», στην ποίηση του Καβάφη, τονίζεται και από το γεγονός ότι στην ώριμη περίοδο καθοριστικό ρόλο στη σκηνοθεσία των ποιημάτων που υπονοούν κλειστό χώρο διαδραματίζει και η έννοια της εισόδου και της εξόδου. Μια έννοια που δεν υπάρχει στα πρώιμα ποιήματα, τα υποκείμενα των οποίων σαν να βρίσκονται καθηλωμένα σ' έναν αρκετά αόριστο –συνήθως συμβολικό– κλειστό χώρο, από τον οποίο φαίνεται ότι αποκλείεται οποιαδήποτε δυνατότητα εισόδου ή εξόδου. Ο Καβάφης όχι απλώς συμπλέκει το «μέσα – έξω» (από την άποψη του χώρου) στο πλαίσιο του ίδιου του ποιήματος, αλλά προχωρεί ακόμη περισσότερο: καταργεί ουσιαστικά την όποια μεταξύ τους δραματική αντίθεση, εκμεταλλευόμενος σκηνοθετικά έναν ενδιάμεσο και ουδέτερο «τρίτο χώρο», ο οποίος δεν είναι στην πραγματικότητα ούτε «μέσα» ούτε «έξω». Είναι το μεταίχμιο, όπως το ημίφως δεν είναι ούτε φως ούτε σκοτάδι. Γίνεται σαφές, επομένως, ότι ο χώρος στον Καβάφη σχετίζεται με την απόδοση συναισθημάτων, λειτουργεί δραματικά. Ακόμη και απομακρυσμένος από τη φύση μπορεί να είναι «ανοιχτός». Τότε, στην ώριμη φάση, συνδέεται με συναισθήματα ευχαρίστησης και χαράς. Ενώ ο «κλειστός» με θλίψη και απαισιοδοξία, με τάση επεξήγησης του αισθήματος της μοναξιάς και της απομόνωσης.

Ακολουθεί ένα απόσπασμα από το ποίημα

Εν πόλει της Οσροηνής:

- 3 *Απ' τα παράθυρα που αφίσαμεν ολάνοιχτα,*
4 *Τ'ωραίο του σώμα στο κρεβάτι φώτιζε η σελήνη.*

Εικ. 69

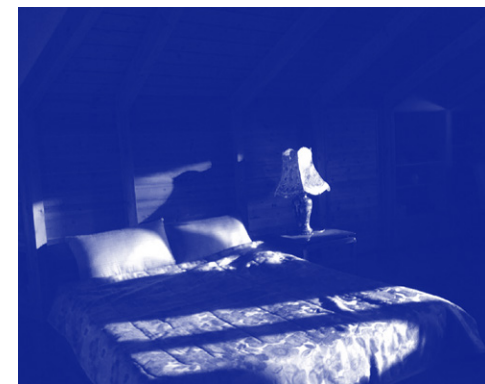
Τέλος, παρατίθεται ένα απόσπασμα από το ποίημα

Ο ήλιος του απογεύματος:

- 12 *Πλάι στο παράθυρο ήταν το κρεβάτι*
13 *Που αγαπηθήκαμε τόσες φορές.*
[...]
15 *Πλάι στο παράθυρο ήταν το κρεβάτι*
16 *ο ήλιος του απογεύματος τώφθανε ως τα μισά.*

Αναφορικά με τα ερωτήματα που σχετίζονται με τη σχέση εσωτερικού – εξωτερικού, τη θέα και την αξία της, το μέγεθος των ανοιγμάτων ενός κτηρίου και τη σχέση ιδιωτικού – δημοσίου, αξίζει να σημειωθεί ότι η εργασία αυτή δεν δύναται να δώσει απόλυτες απαντήσεις, αλλά αυτό που μπορεί να κάνει είναι να δείξει κάποιες κατευθύνσεις κατά τις οποίες μπορεί κανείς να κοιτάξει και μέσω αυτών να ερμηνεύσει το παράθυρο. Και αυτό, διότι, όπως αναφέρεται και στο πρώτο κεφάλαιο, η όραση είναι εγκεφαλική και υποκειμενική.

Το ερώτημα που τίθεται, μέσω της προκείμενης έρευνας σχετίζεται με το πώς αρθρώνεται, τελικά, ο κόσμος εκατέρωθεν του παραθύρου και με το τι αντίκτυπο έχει αυτή η άρθρωση στον άνθρωπο και την κοινωνία του. Επομένως, όλο το νόημα πίσω από τις συγκεκριμένες αναφορές έγκειται σε ένα εγχείρημα να παρουσιαστούν διάφορες πτυχές που μπορεί να ενέχει το παράθυρο πέραν των συνηθισμένων, ώστε να γίνει αντιληπτή η δυναμική του ιδιότητα και η ρευστότητά του, εντός της καθημερινότητας. Ίσως, αν γίνει κάποτε αυτή η συνειδητοποίηση, τότε το παράθυρο να μπορέσει να εξελιχθεί σε πολλά περισσότερα από αυτά που είναι σήμερα. Ίσως, πάλι, αυτά που είναι σήμερα να είναι αρκετά...





Εικ. 70



Εικ. 71



Εικ. 72



© Ioannis Benekos

Εικ. 73



Εικ. 74

Βιβλιογραφία

01. Αντωνακάκη, Σουζάνα. *Τα παράθυρα στο: Κατώφλια 100 + 7 Χωρογραφήματα*, Αθήνα: futura, 2010.
02. Δάλλας, Γιάννης. *ΚΑΒΑΦΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ: αισθητικές λειτουργίες*, Αθήνα: Εκδοτική Ερμής, 1986.
03. Δοξιάδης, Κωνσταντίνος. *Κείμενα, Σχέδια, Οικισμοί*, επιμ. Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτσης, Αθήνα: ΙΚΑΡΟΣ, 2006.
04. *Διαφάνεια και Αρχιτεκτονική – Κενά και Πλήρη*, Θεσσαλονίκη: Βαλκανικό Συνέδριο, ΑΠΘ, 2001.
05. Παπαϊωάννου, Τάσης. *Σκέψεις για την αρχιτεκτονική σύνθεση*, Αθήνα: Εκδόσεις Ίνδικτος, 2015.
06. Πατσαβός, Νικόλας. *Ανέκδοτη εισήγηση στην εκδήλωση του Κέντρου Αρχιτεκτονικής Μεσογείου, με θέμα: Ο Λε Κορμπυζιέ και οι Έλληνες*, Χανιά: ΚΑΜ, 2005.
07. Πιερίδης, Μιχάλης. *Χώρος, φως και λόγος – Η διαλεκτική του «μέσα» - «έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1992.
08. Bachelard, Gaston. *Η ποιητική του χώρου*, Κεφ. IX «Η διαλεκτική του έξω και του μέσα», μτφ. Ε. Βέλτσου, Αθήνα: Χατζηρηνικόλη, 1982.
09. Benjamin, Walter. *"Naples"*, στο *One Way Street and other Writings*, μτφ. E. Jephcott, London: Verso, 1985.
10. Cailliois, Roger. *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, μτφ. John Sepley, Cambridge: The MIT Press, 1984.
11. Casati, Roberto. *Η ανακάλυψη της σκιάς*, μτφ. Ν. Κούρκουλος, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2004.
12. Colomina, Beatriz. *PRIVACY AND PUBLICITY, Modern Architecture as Mass Media*, Massachusetts: MIT Press, 1994.
13. Crosset, Pierre-Alain. *Eyes which see*, Casabella Magazine 531-532, Milan: 1987.
14. Doxiadis, Constantinos. *Anthropopolis: City for Human Development*, Athens: Athens Center of Ekistics, 1972.
15. Foster H., Krauss R., Bois Yve-Al., Buchloh B., Joselit D. *Η Τέχνη από το 1900* (3η αναθεωρημένη έκδοση). Αθήνα: Επίκεντρο, 2018.
16. Freud, Sigmund. *Ο πολιτισμός πηγής δυστυχίας (η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό): το μέλλον μιας ανταπάτης*, επιμ. Γ. Βαμβάλης, Αθήνα: Επίκουρος, 2005.
17. Giedion, Sigfried. *Bauen in Frankreich*, Berlin: Gebr. Mann, 1928.
18. Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1982.
19. Gropius, Walter. *The theory and Organization of the Bauhaus*, στο Charles Harrison, Paul Wood, Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, USA: Blackwell Publishing, 2003.
20. Gropius, Walter. *Die Soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung*. In: J.Hoffmann, ed. Die Wohnung für das Existenzminimum: Einhundert Grundrisse. 3rd ed. Frankfurt: Internationale Kongresse für Neues Bauen und Städte, 1933.
21. Hays, K. Michael. *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge: MIT Press, 1968 (Anthony Vidler, *From The Architectural Uncanny: Essays In the Modern Unhomely*).
22. Heidegger, Martin. *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, μτφ. Γιώργος Ξηροπαϊδης, Αθήνα: Πλέθρον, 2009.
23. Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*, επιμ. Albert Hofstadter, New York: Harper & Row, 1971.
24. Le Corbusier, *My Work*, μτφρ. James Palmes, Λονδίνο: Architectural Press, 1960.
25. Le Corbusier, *Précisions sur un état present de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris: Vincent, Fréal, 1930.
26. Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris: Les Editions G. Crès & Cie, 1925.

27. Michaux, Henri. *«Ο χώρος με τους ίσκιους»*, *Nouvelles de l'étranger*, Paris: Mercure de France, 1952.
28. Minkowski, Eugene. *Lived Time: Phenomenological and Psychological Studies*, μτφρ. και εισαγωγή από την Nancy Metzel, Evaston: Northwestern University Press, 1970.
29. Norberg-Schulz, Christian. *Το Πνεύμα του Τόπου, Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, μτφ. Μ. Φραγκόπουλος, Αθήνα: Ε.Μ.Π. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ, 2009.
30. Norberg-Schulz, Christian. *Intentions in Architecture*, Oslo and London, Cambridge: The MIT Press, 1968.
31. Norwood Russel Hanson, *Πρότυπα ανακάλυψης*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2002.
32. Rowe C., Slutzky R., *Transparency Literal and Phenomenal in the Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge: MIT Press, 1982.
33. Simmel G., Ritter J., Gombrich E.H. *Το Τοπίο*, επιμ. Δ. Καβαθάς, Αθήνα: Ποταμός, 2004.
34. Supervielle, Jules. *Gravitations*, Paris: Gallimard, 1949.
35. Tanizaki, Jun'ichirō. *Το Εγκώμιο της σκιάς*, μτφ. Π. Ευαγγελίδης, Αθήνα: ΑΓΡΑ, 2011.
36. Wright, Lawrence. *Perspective in Perspective*, London: Routledge and Kegan, 1983.
37. Zeki, Semir, *Εσωτερική Όραση: Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, μτφ. Α. Ντινόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002.

Δικτυογραφία

<https://www.campobaeza.com/>
<https://yourviewsfilm.com>
<https://www.britannica.com/technology/camera-obscura-photography>
<https://www.archdaily.com/894374>
<https://www.tugraz.at/en/fakultaeten/architektur/forschung/forschungsprojekte/out-inverse-camera-obscura/>
<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101383/camera-obscura>
<https://www.dezeen.com/2016/09/07/tate-modern-gallery-visitors-accused-spying-neo-bankside-residents-observation-deck/>
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/19/tate-modern-viewing-platform-prompts-writ-from-luxury-flat-dwellers>
<https://edition.cnn.com/2020/02/12/uk/tate-modern-apartments-appeal-scli-gbr-intl/index.html>

Κατάλογος εικόνων

01. Κατοικίες μια νύχτα στο Άμστερνταμ, 2021 **π:** [αρχείο συγγραφέα](#)
02. 5η Λεωφόρος, Νέα Υόρκη, 2022 **π:** [αρχείο συγγραφέα](#)
03. Ville le lac (Petite maison au bord du lac Léman), Le Corbusier, 1924, φωτογραφία του Oliver Martin-Gamber, 2005 **π:** <https://www.villalelac.ch/en>
04. Villa Church, Le Corbusier, 1927 **π:** <http://www.fondationlecorbusier.fr/>
05. Villa Savoye, Le Corbusier, 1929, φωτογραφία του Jeffrey Faranial, 2014 **π:** <https://www.ronenbekerman.com/villa-savoye-photography-jeffrey-faranial/>

06. Villa Stein, Le Corbusier, 1926, φωτογραφία του Charles Gerard, 2005
π: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>
07. Domus Aurea, Alberto Campo Baeza, φωτογραφία του Javier Callejas, 2016
π: <https://www.campobaeza.com/>
08. Domus Aurea, Κάτοψη Ισογείου, Alberto Campo Baeza, φωτογραφία του Javier Callejas, 2016 π: [το ίδιο](#)
09. Domus Aurea, Κάτοψη Πρώτου Ορόφου, Alberto Campo Baeza, φωτογραφία του Javier Callejas, 2016 π: [το ίδιο](#)
10. Domus Aurea, Πισίνα στο δώμα, Alberto Campo Baeza, φωτογραφία του Javier Callejas, 2016 π: [το ίδιο](#)
11. Domus Aurea, Σκίτσο, Alberto Campo Baeza, 2016 π: [το ίδιο](#)
12. Domus Aurea, Εσωτερικό Ισογείου-Πρώτου με θέα τον κήπο, Alberto Campo Baeza, φωτογραφία του Javier Callejas, 2016 π: [το ίδιο](#)
13. Cala House, Alberto Campo Baeza, φωτογραφία του Javier Callejas, 2015
π: [το ίδιο](#)
14. Cala House, Alberto Campo Baeza, φωτογραφία του Javier Callejas, 2015 π: [το ίδιο](#)
15. Cala House, Alberto Campo Baeza, φωτογραφία του Javier Callejas, 2015 π: [το ίδιο](#)
16. Cala House, Alberto Campo Baeza, φωτογραφία του Javier Callejas, 2015 π: [το ίδιο](#)
17. Cala House, Alberto Campo Baeza, φωτογραφία του Javier Callejas, 2015 π: [το ίδιο](#)
18. Cala House, Σκίτσα, Alberto Campo Baeza, 2016 π: [το ίδιο](#)
19. Casa en Gaucin, Αξονομετρικό Σχέδιο, Alberto Campo Baeza, 2015 π: [το ίδιο](#)
20. Casa en Gaucin, Σκίτσο, Alberto Campo Baeza, 2015 π: [το ίδιο](#)
21. David Roberts, Gaucin Looking Towards Gibraltar, 1830s
π: https://gibraltar-intro.blogspot.com/2012/08/chapter_10.html
22. Genaro Pérez Villamil, Vista del Castillo de Gaucin, 1849 π: <https://www.museodelprado.es/>
23. Casa en Gaucin, Κολάζ, Alberto Campo Baeza, 2015 π: <https://www.campobaeza.com/>
24. Casa en Gaucin, Διαμήκης Τομή, Alberto Campo Baeza, 2015 π: [το ίδιο](#)
25. Casa en Gaucin, Τομή σε σκίτσο, Alberto Campo Baeza, 2015 π: [το ίδιο](#)
26. Casa en Gaucin, Κάτοψη σε σκίτσο, Alberto Campo Baeza, 2015 π: [το ίδιο](#)
27. Casa en Gaucin, Σκίτσα, Alberto Campo Baeza, 2015 π: [το ίδιο](#)
28. Villa Meyer, Σειρά σκίτσων – «καρέ» Le Corbusier, 1925
π: B. Colomina: *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, σ. 313
29. Vila Le Lac (Petite maison au bord du lac Léman), Νότια όψη, Le Corbusier, 1924, φωτογραφία του Oliver Martin-Gamber, 2005 π: <https://www.villalelac.ch/en>
30. Vila Le Lac (Petite maison au bord du lac Léman), Le Corbusier, 1924, φωτογραφία του Oliver Martin-Gamber, 2005 π: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>
31. Vila Le Lac (Petite maison au bord du lac Léman), Le Corbusier, 1924
π: <https://gr.pinterest.com/pin/229683649731871893/>
32. Ville Radieuse, Σκίτσο, Le Corbusier, 1933
π: B. Colomina: *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, σ. 325
33. In Praise of shadows, Jun'ichirō Tanizaki, 1933
π: <https://www.virmary.com/journal/in-praise-of-shadows>
34. Κολάζ στιγμιότυπων από το βίντεο-έργο Your Views
35. Κολάζ στιγμιότυπων από τις ιστορίες του Instagram
36. jr-ojo!, Ζιζή Μήτρου, 2018 π: [προσωπικό αρχείο Ζιζής Μήτρου](#)
37. Η άβολη μέθοδος της προοπτικής στον Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung*, Nuremberg, 1525 π: Roberto Casati: *H Ανακάλυψη της σκιάς*, σ. 254
38. Children watching an outdoor scene through a camera obscura, 1887

π: <https://www.britannica.com/art/drawing-art/Mechanical-devices>

39. The Walk-in Camera Obscura, Balloon Architekten ZT-OG, φωτογραφία του David Schreyer, 2017 π: <https://www.archdaily.com/894374>
40. The Walk-in Camera Obscura, πρόπλασμα, Balloon Architekten ZT-OG, 2017 π: [το ίδιο](#)
41. The Walk-in Camera Obscura, Balloon Architekten ZT-OG, φωτογραφία του David Schreyer, 2017 π: [το ίδιο](#)
42. The Walk-in Camera Obscura, Balloon Architekten ZT-OG, φωτογραφία του David Schreyer, 2017 π: [το ίδιο](#)
43. The Walk-in Camera Obscura, Balloon Architekten ZT-OG, φωτογραφία του David Schreyer, 2017 π: [το ίδιο](#)
44. The Walk-in Camera Obscura, Balloon Architekten ZT-OG, φωτογραφία του David Schreyer, 2017 π: [το ίδιο](#)
45. The Walk-in Camera Obscura, Balloon Architekten ZT-OG, φωτογραφία του David Schreyer, 2017 π: [το ίδιο](#)
46. Olafur Eliasson, Camera Obscura, 1999. Η εικόνα είναι από έκθεση του Eliasson στο Foksal Gallery Foundation, Βαρσοβία, 2005
π: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101383/camera-obscura>
47. Olafur Eliasson, Camera Obscura, 1999. Η εικόνα είναι του Anders Sune Berg από έκθεση του Eliasson στο Long Museum, Σαγκάη, 2016
48. Το νέο κτήριο της Tate Modern σε αντιπαράθεση με τον απέναντι ουρανό-ξύστη, φωτογραφία του Jim Stephenson, 2019 π: <https://www.dezeen.com/2019/02/13/tate-modern-court-case-neo-bankside-court-case-herzog-de-meuron/>
49. Ένοικος που στέκεται στο διαμέρισμα της την ώρα που αντιλαμβάνεται πως την φωτογραφίζουν από την πλατφόρμα. π: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-10284003>
50. Φωτογραφίες των διαμερισμάτων που δημοσιεύτηκαν στο Instagram
51. Παρακαλούμε σεβαστείτε την ιδιωτικότητα των γειτόνων μας. Φωτογραφία της Alicia Canter π: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/19/tate-modern-viewing-platform-prompts-writ-from-luxury-flat-dwellers>
52. Pablo Picasso, Ντανιέλ-Ανρί Κανβελέρ, Ελαιογραφία, 100 x 72,8 εκ., Φθινόπωρο-Χειμώνας 1910. π: «*Η τέχνη από το 1900*»
53. Georges Braque, Ο Πορτογάλος (Ο μετανάστης), Ελαιογραφία, 114,6 x 81,6 εκ., Φθινόπωρο 1911 – αρχές 1912. π: [το ίδιο](#)
54. Farnsworth house, Mies Van Der Rohe, 1951. Φωτογραφία του Cemal Emden, π: <https://divisare.com/projects/376075>
55. Farnsworth house, Mies Van Der Rohe, 1951. Φωτογραφία του Cemal Emden, π: <https://divisare.com/projects/376075>
56. Πρώτη αρχή: μεγιστοποίηση των επαφών. π: Κωνσταντίνος Δοξιάδης: *Κείμενα, Σχέδια, Οικισμοί*, επιμ. Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτσης, Αθήνα: ΙΚΑΡΟΣ, 2006, σ. 46
57. Δεύτερη αρχή: ελαχιστοποίηση της προσπάθειας. π: Κωνσταντίνος Δοξιάδης: *Κείμενα, Σχέδια, Οικισμοί*, επιμ. Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτσης, Αθήνα: ΙΚΑΡΟΣ, 2006, σ. 47
58. Τρίτη αρχή: βελτιστοποίηση του προστατευτικού χώρου. π: Κωνσταντίνος Δοξιάδης: *Κείμενα, Σχέδια, Οικισμοί*, επιμ. Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτσης, Αθήνα: ΙΚΑΡΟΣ, 2006, σ. 47
59. Τέταρτη αρχή: βελτιστοποίηση των σχέσεων με τα άλλα στοιχεία. π: Κωνσταντίνος Δοξιάδης: *Κείμενα, Σχέδια, Οικισμοί*, επιμ. Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτσης, Αθήνα: ΙΚΑΡΟΣ, 2006, σ. 47
60. Πέμπτη αρχή: βελτιστοποίηση βάσει της σύνθεσης όλων των άλλων αρχών. π: Κωνσταντίνος Δοξιάδης: *Κείμενα, Σχέδια, Οικισμοί*, επιμ. Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτσης, Αθήνα: ΙΚΑΡΟΣ, 2006, σ. 47
61. Επαφές μεταξύ γειτόνων. π: Κωνσταντίνος Δοξιάδης: *Κείμενα, Σχέδια, Οικισμοί*, επιμ.

Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτσης, Αθήνα: ΙΚΑΡΟΣ, 2006, σ. 47

62. Σήμερα χτίζουμε καθ' ύψος δημιουργώντας ανοιχτά κυκλώματα (α) & Αυτό δεν είναι συνεπές με τη γενική ανάπτυξη των πόλεων που επιτρέπει την κυκλοφορία σε όλες τις κατευθύνσεις (β). π: Κωνσταντίνος Δοξιάδης: Κείμενα, Σχέδια, Οικισμοί, επιμ. Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτσης, Αθήνα: ΙΚΑΡΟΣ, 2006, σ. 149

63. Το ύψος ενός κινούμενου ανθρώπου μεταβάλλεται. π: Κωνσταντίνος Δοξιάδης: Κείμενα, Σχέδια, Οικισμοί, επιμ. Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτσης, Αθήνα: ΙΚΑΡΟΣ, 2006, σ. 226

64. Οι επαφές μεταξύ των παιδιών και μεταξύ των παιδιών και της φύσης που υπήρχαν στο παρελθόν... έχουν πια χαθεί. π: C.A. Doxiadis, Anthropopolis: City for Human Development, Athens: Athens Center of Ekistics, 1972

65. Μπουγάδα από παράθυρο σε παράθυρο στα καντούνια της Κέρκυρας. Κέρκυρα, 2019.

π: <https://www.iefimerida.gr/travel/sta-kompsa-kantoynia-tis-kerkyras>

66. Μπουγάδα στη Βενετία. Βενετία, 2021 π: [αρχείο συγγραφέα](#)

67. Η πρώτη Ανάσταση το Μεγάλο Σάββατο στην Κέρκυρα. Κέρκυρα, 2022

π: [αρχείο συγγραφέα](#)

68. Παράθυρο στη χώρα της Αμοργού. Αμοργός, 2022 π: [αρχείο συγγραφέα](#)

69. «Πλάι στο παράθυρο ήταν το κρεβάτι· ο ήλιος του απογεύματος τώφθανε ως τα μισά.»

Ιωάννινα, 2014 π: [αρχείο συγγραφέα](#)

70. Όταν βραδιάζει. Θεσσαλονίκη, 2018 π: [αρχείο συγγραφέα](#)

71. Κινούμενος ουρανός μέσα από φεγγίτη. Ιωάννινα, 2022 π: [αρχείο συγγραφέα](#)

72. Καρτ-ποστάλ: γάτα σε παράθυρο ελληνικού νησιού. π: Brother & Brother Reproductions

73. Παράθυρο-πλαίσιο, φωτογράφος: Ιωάννης Μπενέκος. Άρτα, 2022 π: [αρχείο Ι. Μπενέκου](#)

74. Παράθυρο εξοχικής κατοικίας με θέα τη θάλασσα, Αρχιτέκτων: Κώστας Μπίρης. Αντίπαρος, 2021 π: [αρχείο συγγραφέα](#)



Το βιβλίο αυτό έχει τρία αντίτυπα, καθένα από τα οποία έχει διαφορετικό εξώφυλλο. Όλα, όμως, έχουν ένα κοινό: απεικονίζουν το ίδιο παράθυρο.

Το παράθυρο συνιστά ένα πεδίο διεπαφής ανάμεσα στον εσωτερικό χώρο και το εξωτερικό περιβάλλον του. Συχνά κυριαρχεί η αντίληψη ότι ο ρόλος του περιορίζεται στην παροχή φυσικού φωτισμού και αερισμού, κάτι που προφανώς και αδιαμφισβήτητα ισχύει. Ωστόσο, με την παρούσα εργασία επιχειρείται να διερευνηθεί και μία ακόμη διάσταση του παραθύρου, εκείνη που το καθιστά ένα όριο. Έτσι, προσεγγίζεται η έννοια του παραθύρου, ενός ακραιφνώς αρχιτεκτονικού στοιχείου, το οποίο όμως -όπως η αρχιτεκτονική συλλήβδην- δεν περιορίζεται μόνο στη σφαίρα της αρχιτεκτονικής τεχνολογίας, της κατασκευαστικής λογικής και του βιοκλιματικού σχεδιασμού, αλλά εισαγάγει κι άλλες έννοιες στη ζωή του ανθρώπου, οι οποίες συσχετίζονται με διάφορες άλλες επιστήμες και τέχνες. Ο όρος (ή το όριο ή ο ορισμός) που θα σχολιαστεί είναι, επομένως, το παράθυρο. Πρώτα από όλα, το παράθυρο σχετίζεται με την έννοια του κατοικείν, άρα και του είναι. Ακόμη, συνιστά ή αποδομεί πολλές φορές ένα όριο μεταξύ δύο κόσμων, του εσωτερικού και του εξωτερικού. Συχνά, όσο κοινότυπο κι αν ακούγεται, ένα παράθυρο επιτελεί ως μοναδικό του σκοπό την εξυπηρέτηση της θέας. Άλλοτε, δημιουργεί εικόνες ή είναι το ίδιο μια εικόνα. Άλλοτε, πάλι, καθίσταται ένας χώρος ή πεδίο κοινωνικής δράσης και συναναστροφής. Όλα αυτά συνθέτουν την συγκεκριμένη έρευνα που αποσκοπεί στην ανάδειξη των λειτουργιών του παραθύρου, οι οποίες μπορούν να προσφέρουν τις κατάλληλες αντιληπτικές συνθήκες ώστε το άτομο, τελικά, να μπορεί να έχει συναίσθημα μέσω αυτού του μέσου, που ονομάζεται παράθυρο.