

# Ο χώρος ως αναλυτική κατηγορία της αρχιτεκτονικής

## Η ανάδυση του αρχιτεκτονικού χώρου στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα

Οι χωρικές μορφές του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι αντιφατικές και συσχετισμένες με τα νοήματα, τις χρήσεις και τις επιδράσεις που αποδόθηκαν στη χωρική ιδέα, στην έννοια του χώρου, κατά την πρώτη εμφάνισή της στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Θα παρουσιασθεί συνοπτικά η γενεαλογική καταβολή, οι συνθήκες και το θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ο χώρος καθίσταται το κατεξοχήν ιδιαίτερο αντικείμενο μελέτης και έρευνας της αρχιτεκτονικής, προκειμένου να υπάρξει μια σύνδεση με τις διαδοχικές μεταπολεμικές ερμηνείες και τους αρχιτεκτονικούς χειρισμούς του.

Για σημαντικούς θεωρητικούς της Αρχιτεκτονικής η έννοια του χώρου εμφανίζεται στις αισθητικές θεωρήσεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1</sup>. Η ιδέα του χώρου θα προσφέρει στις αισθητικές θεωρίες της εποχής μια αναλυτική κατηγορία συνδεδεμένη με ένα άυλο, αφηρημένο νόημα κατανόησης της αρχιτεκτονικής, ικανό να αντιτεθεί στις ισχύουσες στιλιστικές θεωρήσεις. Η μη υλική, αφηρημένη, διάσταση του αρχιτεκτονικού χώρου είναι αυτή που θα κυριαρχήσει και θα χρησιμοποιηθεί στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ως το σπλοστάσιο του μοντερνισμού για την απόρριψη παρελθοντικών μορφών και τοπικών δεσμεύσεων.

Η αρχιτεκτονική σκέψη, θεωρία και πρακτική από την πρώτη της οργανωμένη μορφή στα χρόνια της αναγέννησης έως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ασχολήθηκε κυρίως με τις αισθητές μορφές που ορίζουν τον χώρο, παρά με τον ίδιο τον αρχιτεκτονικό χώρο. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, σημειώνεται μία σταδιακή μετακίνηση από το μορφολογικό μοντέλο στο οποίο η αρχιτεκτονική μίμηση αναφέρεται (φύση<sup>2</sup>, άνθρωπος) προς το ψυχολογικό υποκείμενο αντίληψης<sup>3</sup> της αρχιτεκτονικής. Μία μετατόπιση δηλαδή από τη μορφή του χωρικού αντικειμένου και τις στιλιστικές συνθήκες, σε αυτό που η μορφή ανακαλεί, στο υποκείμενο και τους νόμους της οπτικής του αντίληψης. Πρόκειται για τη μετάθεση του κέντρου βάρους από τις αισθητές μορ-

φές που περιέβαλαν τον χώρο, στον ίδιο τον αρχιτεκτονικό χώρο ως κατηγορία ανάλυσης της αρχιτεκτονικής.

Ο χώρος ως αρχιτεκτονική έννοια, ως αυτόνομη αισθητική κατηγορία συσχετισμένη με την αρχιτεκτονική, εμφανίζεται για πρώτη φορά στις θεωρίες της τέχνης του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα (Alois Riegl, August Schmarsow). Η ιδέα ότι η αρχιτεκτονική είναι μια χωρική πράξη αναδύεται γύρω στα 1890, μέσα από τη χωρική κατανόηση των καλλιτεχνικών φαινομένων στις αισθητικές θεωρίες.

Συγκεκριμένα, στις αισθητικές θεωρήσεις στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα θα συναντηθούν ο θετικισμός του Semper με τις καντιανής επιρροής φορμαλιστικές θεωρίες της «καθαρής ορατότητας»<sup>4</sup> των Fiedler, Hildebrand και επί μέρους των Wölfflin και Schmarsow, μαζί με την ευρύτερη ψυχολογική εστίαση της «ενσυναισθητικής»<sup>5</sup> θεωρίας, τον Χεγκελιανό Ιστορισμό<sup>6</sup>, αλλά και με τους επί μέρους συνδυασμούς αυτών των θεωριών στους θεωρητικούς της «σχολής της Βιέννης» των Riegl<sup>7</sup> και Wickhoff. Ειδικότερα, οι θεωρίες της «καθαρής ορατότητας» και της «σχολής της Βιέννης» θα αποδειχθούν καθοριστικές για την εμφάνιση του αρχιτεκτονικού χώρου ως αυτόνομης αισθητικής κατηγορίας<sup>8</sup> και της ιδέας ότι η αρχιτεκτονική αποτελεί μια χωρική πράξη (Solà-Morales, 2003: 115-127).

Την εποχή εκείνη, η ιδέα του χώρου έδωσε μια νέα προοπτική στις θεωρίες της τέχνης και της αρχιτεκτονικής καθώς παρείχε ένα άυλο νόημα κατανόησης της αρχιτεκτονικής, που αντιτίθετο στις ισχύουσες στιλιστικές θεωρήσεις. Ο άμορφος, αφηρημένος χώρος θα προσφέρει μια διέξοδο στην υλιστική ερμηνεία των μεταβολών του αρχιτεκτονικού ύφους (Semper) και μια λύση στις διαμάχες γύρω από την έννοια του στιλ την περίοδο του εκλεκτικισμού (Van de Ven, 1978).

Στη θετικιστική ιστοριογραφία του Gottfried Semper<sup>9</sup> επιδιώκεται η σύνδεση των «καλών» με τις εφαρμοσμένες τέχνες, καθώς και η εξήγηση των τεχνών με βάση τις υλικές τους συνθήκες. Ο Semper βρίσκεται σε αντίθεση με τους Hildebrand και Riegl και την έννοια του «Kunstwollen» που εισάγουν, την επιθυμία δηλαδή της καλλιτεχνικής θέλησης. Σύμφωνα με την «Kunstwollen» τα έργα τέχνης είναι τέτοια διαμέσου της ιστορίας της οπτικής και της πνευματικής αντίληψης κάθε εποχής και όχι εξαιτίας των τεχνικών ή γεωγραφικών συνθηκών, ή των υλικών κατασκευής τους, όπως υποστηρίζει ο Semper (Solà-Morales, 2003a: 104).

Θεωρητικοί και ιστορικοί της τέχνης, όπως ο Alois Riegl, θεωρώντας πρωταρχικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής μορφοποίησης τον χώρο, θα στραφούν σε μια κατανόηση της ιστορικής αρχιτεκτονικής ανάλυσης με χωρικές συνθήκες, αντικαθιστώντας την αφηρημένη ιδέα του στιλ με μια έννοια πιο ευέλικτη και προσαρμόσιμη στις διαδικασίες της ιστορικής αλλαγής. Ο Riegl, με άμεση επιρροή από τον Hildebrand, θα επιχειρήσει μια ιστορική, εξελικτική αφήγηση της τέχνης τοποθετώντας το δίπολο οπτικό και απτικό στο κέντρο των θέσεών του για να προσδιορίσει τη διαλεκτική των μεταβολών στην καλλιτεχνική μορφή. Έτσι, σε κάθε ιστορική κατάσταση, η Kunstwollen προσανατολί-

ζεται είτε προς μια απτική διαδικασία (όπου η φόρμα πραγματοποιείται από μια πολύ κοντινή όραση, δρα ως αφή αρνούμενη το βάθος του τρισδιάστατου χώρου και είναι αποσπασματική), είτε προς μια σταδιακά οπτική διαδικασία (όπου η φόρμα είναι αποτέλεσμα μιας μακρινής και ενοποιητικής όρασης, και ο χώρος πλέον αναγνωρίζεται ως οντότητα του περικλειστού όγκου). Ο Aloïs Riegl περιγράφει με αυτόν τον τρόπο τη σταδιακή και εξελικτική μετάβαση από το αντικείμενο στο υποκείμενο, από την απτική στην οπτική όραση, από την επιφάνεια στον χώρο<sup>10</sup>. Για τον Riegl η όραση είναι ένα ιστορικό συμβάν, δεν συνδέεται απλά με τις δυνατότητες που επιτρέπουν η φυσιολογία και η ψυχολογία του υποκειμένου. Η τέχνη είναι συνεπώς γι' αυτόν μια μορφή γνώσης που γεννιέται από τις ιστορικές συνθήκες, το καλλιτεχνικό ιδεώδες του υποκειμένου, και η εξέλιξή της προσλαμβάνει μια μεθοδολογική και αναλυτική περιγραφή και όχι πλέον ιστορικο-ψυχολογική.

Είναι λοιπόν η εποχή που χρειάστηκε να απομακρυνθεί το αντιληπτικό υποκείμενο από την προβολική ταύτισή του με τα μορφολογικά στοιχεία των αντικειμένων, όπως συνέβαινε στην ενσυναίσθηση, ώστε με τις θεωρίες της «καθαρής ορατότητας», να δοθεί η απαραίτητη απόσταση, η οποία επέτρεψε τη δημιουργία της έννοιας του αρχιτεκτονικού χώρου. Ο Σάββας Κονταράτος αναφέρει σχετικά:

«Η ενσυναισθητική θεωρία παρέμεινε δέσμια, από τη μια μεριά ενός ιδεαλιστικορομαντικού υποκειμενισμού και από την άλλη μιας μηχανιστικής αντίληψης [...] δεν κατόρθωσε να αποδεσμευτεί από την προσκόλληση στις μορφές των υλικών στοιχείων της αρχιτεκτονικής και να θεωρήσει τον χώρο που ορίζουν. Σπεύδοντας να προβάλλει το ενσαρκωμένο υποκείμενο στα αντικείμενά του, λησμόνησε κατά κάποιον τρόπο τις αποστάσεις που το χωρίζουν από αυτά» (Κονταράτος, 1983: 77).

Ο Alan Colquhoun<sup>11</sup> (1985: 105) όπως και ο Anthony Vidler<sup>12</sup> (2000: 4) τοποθετούν αντίστοιχα ως ημερομηνία γένεσης του αρχιτεκτονικού χώρου το 1890, αλλά τη συνδέουν με το έργο του August Schmarsow, γεγονός που σηματοδοτεί και μια πιο ενεργή, σωματική, οπτικο-απτική αντίληψη γι' αυτήν την έννοια. Το σωματικό παράδειγμα του Schmarsow για τον χώρο θα έρθει σε αντιπαράθεση την εποχή εκείνη, με τις λιγότερο απτικές και περισσότερο οπτικές θεωρίες του Aloïs Riegl.

Ο Σάββας Κονταράτος (1983: 81) σχολιάζει αυτή τη διφυή καταγωγή και σύνδεση του χώρου με την αρχιτεκτονική: «Ο Riegl έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στον χώρο που ορίζουν οι αρχιτεκτονικές μάζες, αλλά δεν κατόρθωσε να ξεφύγει από την οπτική του Hildebrand και να συλλάβει αυτόν τον χώρο σε μια δυναμική σχέση με τον άνθρωπο». Ο χώρος χωρίς τα ενεργά σωματικά, εμπειρικά χαρακτηριστικά του Schmarsow παραμένει συνεπώς μια οπτική, εποπτική αντιληπτική δυνατότητα.

Είναι λοιπόν έκδηλο ότι η πρωταρχική ερμηνεία του χώρου για την αρχιτεκτονική θα αποτελέσει μια μετεξέλιξη τόσο των θεωριών της «καθαρής ορατότητας», όσο και των «ενσυναισθητικών» και ψυχολογικών θεωριών. Ωστόσο, παρά τις επί μέρους δια-

φοροποιήσεις στις αισθητικές θεωρίες, η έννοια του χώρου θα καταλάβει στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα πρωτεύουσα θέση για την κατανόηση της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, και ο χώρος θα προκριθεί ως η ενδογενής κατηγορία της αρχιτεκτονικής. Σύμφωνα μάλιστα με τον Cornelis Van de Ven:

«Η ταυτοποίηση της αρχιτεκτονικής με τον χώρο στις αρχές του 1890 προώθησε την αρχιτεκτονική, ως την αδιαμφισβήτητη *ars magna*, γιατί ο χώρος ήταν εξ ορισμού το πιο άυλο, από όλα τα μέσα της καλλιτεχνικής έκφρασης. Αυτό το συμπέρασμα υποστηρίχτηκε με ένα χωρίς προηγούμενο ενδιαφέρον για την αρχιτεκτονική, από πλευράς τόσο των ιστορικών τέχνης, όσο και των άλλων καλλιτεχνών, ζωγράφων, γλυπτών κλπ. [...] Για τους Van Doesburg, Lissitsky, Gropius, Moholy-Nagy, η ιδέα του χώρου ήταν η μόνη λογική, ενδογενής αρχή, η ικανή να διατρέξει τα όρια μεταξύ των τεχνών» (Van de Ven, 1993: 357).

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα η ιδέα του χώρου συνεισέφερε λοιπόν στην πεποίθηση ότι η αρχιτεκτονική πληρούσε έναν κυρίαρχο ρόλο στην εγκατάσταση του ολικού έργου τέχνης. Ο χώρος θα προσφέρει συνεπώς μια αισθητική κατηγορία, ικανή να διατρέξει τις ισχύουσες αντιθέσεις στα ως τότε εγκατεστημένα όρια της τέχνης (Solà-Morales, 2003: 13-29).

## Οι απαρχές του Μοντερνισμού

Πράγματι, η αρχιτεκτονική στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα θα συνδέσει άρρηκτα την έννοια του χώρου με την ανάπτυξη της μοντέρνας κουλτούρας. Θα συμβεί μάλιστα η μετακίνηση από τον χώρο καθαυτό, ως αισθητική κατηγορία ερμηνείας των καλλιτεχνικών φαινομένων, στον σχεδιασμένο χώρο –το εργαλείο παρέμβασης των αρχιτεκτόνων για τη ρύθμιση και την ανασύνθεση της νέας μητροπολιτικής πραγματικότητας. Μιας πραγματικότητας που βρίσκεται την εποχή εκείνη σε ραγδαία μεταβολή καθώς η εκβιομηχάνιση, ο ορθολογισμός και η αστικοποίηση συνιστούν τις νέες συντεταγμένες της. Ο χώρος μετατρέπεται τότε σε ένα εργαλείο παρέμβασης στη συλλογική συμπεριφορά, και το παράδειγμα της λειτουργικής μηχανής<sup>13</sup> ως το μέσον γι' αυτή την παρέμβαση.

Ο χώρος δεν είναι πλέον μια *a priori* κατηγορία, ένα αμετάβλητο δεδομένο, ούτε μια μορφή της αισθητικότητάς μας εξαρτημένη από τη δομή του ανθρώπινου πνεύματος. Ο απεριόριστος, αφηρημένος χώρος γίνεται το ουδέτερο πεδίο παραγωγής της αντίληψης και της εμπειρίας που αντιστοιχεί στο τεχνικό σύμπαν της νέας εποχής. Ο ιστορικός του μοντερνισμού Sigfried Giedion<sup>14</sup> εξελίσσοντας την περιοδολόγηση της αρχιτεκτονικής του Riegl θεωρεί τον μοντερνισμό ως ένα τελευταίο στάδιο της καλλιτεχνικής εξέλιξης, όπου ο χώρος απελευθερώνεται από όρια και αποτελεί το ελεύθερο ξετύλιγμα του εσωτερικού με τον εξωτερικό κόσμο, είναι ελεύθερος από τις φόρμες, απεριόριστος και σε χρονική δυναμική (Solà-Morales, 2003: 215-226).

Ο ερμηνευόμενος κατ' αυτόν τον τρόπο χώρος μαζί με τη νέα αφαιρετική γεωμετρία<sup>15</sup> θα χρησιμεύσουν, πράγματι, ως το σπλοστάσιο του μοντερνισμού για την απόρριψη του παρελθόντος. Η θεωρία της σχετικότητας του χωροχρόνου<sup>16</sup> μαζί με τις νέες τεχνολογίες και την ευρύτερη ψυχολογική βάση που προσέφερε η θεωρία της gestalt<sup>17</sup> στις θεωρίες της ενσυναίσθησης, θα οδηγήσουν σε νέους χωρικούς πειραματισμούς<sup>18</sup>, μέσα από την ενεργοποίηση τόσο σε σωματικά (οπτικά, κιναισθητικά), όσο και σε ψυχολογικά ερεθίσματα και εμπειρίες του υποκειμένου. Κατά την περίοδο του μοντερνισμού μετακινούμαστε λοιπόν από την υποκειμενική αντίδραση στην υποκειμενική δράση.

Η σύνδεση της γεωμετρίας και της χωρικής εμπειρίας με την όραση, αν και αναφέρεται σε μια πιο δυναμική σχέση, παραμένει κυρίαρχη<sup>19</sup>. Η ιδέα του χώρου προέρχεται κατά κύριο λόγο από μια μεγάλη παράδοση που ενώνει την όραση με τη γεωμετρία, την οπτικοποίηση με τη χωρικότητα. Για την αρχιτεκτονική του μοντερνισμού η οπτική και η μη υλική διάσταση του αρχιτεκτονικού χώρου θα λειτουργήσουν ως ένα συνθετικό εργαλείο για την εφαρμογή καθολικών αρχών. Σε αυτό το πλαίσιο, ο αφηρημένος χώρος του μοντερνισμού θα επιχειρήσει να αποκαθάρει τα υπολείμματα των φαντασιώσεων του ρομαντισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, επιδιώκοντας τον οπτικό έλεγχο, τη διαφάνεια<sup>20</sup> και τη χωρική εξυγίανση. Η πουριστική αντίληψη για τον χώρο θα αξιοποιηθεί ακριβώς ως μηχανισμός εξυγίανσης και επίλυσης των καταγωγικών του αντιφάσεων.

Οι εννοιολογήσεις του μοντερνιστικού χώρου που συνδέονται με την επικράτηση του διεθνούς στιλ<sup>21</sup> ενέχουν όπως είδαμε, καταγωγικά αντιφατικά στοιχεία. Πολλοί θεωρητικοί θα εντοπίσουν λοιπόν, πίσω από τη φαινομενικά κυρίαρχη και αρραγή ερμηνεία του φονξιοναλιστικού χώρου, άλλες παρασκηνακές διαδρομές. Σύμφωνα με τον Anthony Vidler, κατάλοιπα της ενσυναισθητικής προβολής, της θέλησης για εκφραστική μορφή παραμένουν σε έναν συνεχή διάλογο με την κυρίαρχη σκηνή του μοντερνισμού<sup>22</sup>.

Ακόμη, ο Alan Colquhoun (1997: 13-23) στο άρθρο του «Η έννοια του τοπικισμού» θα προσυπογράψει με τη σειρά του τη θέση ότι ο ορθολογισμός ήταν μόνο η μία πλευρά του μοντέρνου κινήματος. Για τον ιστορικό δύο παράλληλες κινήσεις, ο Ρομαντισμός και ο Διαφωτισμός<sup>23</sup>, συνυπάρχουν διαλεκτικά από τον 18<sup>ο</sup> αι. Από τη μια το Volksgeist (πνεύμα του λαού) και από την άλλη το Nationalgeist (πνεύμα του έθνους). Η ιδέα του ανήκειν που ανέπτυξε στη Γερμανία ο Herder τον 18<sup>ο</sup> αι., η ιδέα δηλαδή για έναν πολιτιστικό αυτοπροσδιορισμό μέσα από ένα σύνολο εθίμων και έναν τρόπο παραδοσιακής ζωής και συλλογικής εμπειρίας, αντιτάσσεται στους Γάλλους οικουμενιστές του Διαφωτισμού. Παρόμοιες ιδέες εμφανίζονται στο αγγλικό picturesque<sup>24</sup>, όπου η ιδιαιτερότητα του genius loci, του πνεύματος του τόπου, και η φυσική γεωμετρία του τοπίου, αντιτίθενται στην επίκτητη αφηρημένη γεωμετρία που επιβάλλει η Αυτοκρατορία.

Ο Alan Colquhoun αναφέρει στο ίδιο άρθρο ότι ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αι. η έκρηξη της τεχνολογίας και των οικουμενικών νόμων των φυσικών επιστημών οδήγησαν αντίστοιχα τους Γερμανούς θεωρητικούς στην ανάπτυξη δύο αντιτιθέμενων εννοιών, Zivilization και Kultur, ο αριστοκρατικός δηλαδή υλισμός, σε αντιδιαστολή με τη βαθιά

κουλτούρα του λαού. Έννοιες που σταδιακά μετεξελίσσονται στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι. σε ορθολογικό-οικουμενικό και σε τοπικό-αυτόχθονο, αντίστοιχα.

Μέσα από συνεχείς επιδράσεις, η μία κατεύθυνση, αυτή της Kultur συνεχίστηκε σταδιακά από τον ηθικό μοραλισμό της Arts and Crafts στην τοπικιστική ιδιοσυγκρασιακή αρχιτεκτονική της Art Nouveau, στο Shinkel Style του 1920, στο ρεύμα της μοντερνιστικής μεσογειακότητας, στο νέο εμπειριστικό κίνημα της Σκανδιναβίας, καθώς επίσης και στα εθνικιστικά κινήματα του μεσοπολέμου<sup>25</sup>. Η κατεύθυνση αυτή επιχειρεί μια κριτική στον αφηρημένο χαρακτήρα της έννοιας του χώρου και γενικά στη μηχανιστική φύση της καθαρά επινοημένης χωρικής εμπειρίας. Η δεύτερη κατεύθυνση είναι όμως αυτή που κυριάρχησε στο μοντέρνο κίνημα, η αλυσίδα Zivilization που συνεχίστηκε με τον ορθολογισμό της Νέας Αντικειμενικότητας, τον διεθνισμό του De Stijl, τον κοστρουκτιβισμό, τον φουτουρισμό κλπ. Οι ιδέες αυτές άνοιξαν λοιπόν δύο παράλληλες κατευθύνσεις για τον μοντερνιστικό χώρο, μία παρασκηνιακή και μία κυρίαρχη σε διαλεκτική κίνηση<sup>26</sup>.

Η διαλεκτική αυτή κίνηση δίνει μάλιστα ιεραρχικό προβάδισμα στον έναν όρο της αντίθεσης, εν προκειμένω για τον μοντερνιστικό χώρο υπερισχύουν το οπτικό έναντι του απτικού, το ανοιχτό έναντι του κλειστού, το νοητικό απέναντι στο εμπειρικό, ο πολιτισμός απέναντι στη φύση, η μηχανή απέναντι στο εργαλείο κλπ. Από τις διαφορετικές δηλαδή τάσεις εννοιολόγησης του χώρου κυριάρχησε η μία, αυτή του λειτουργικού χώρου της Νέας Αντικειμενικότητας, για να αφήσει τα διαλεκτικά αντίθετα χαρακτηριστικά που του αποδόθηκαν να τα παραλάβει μια έννοια που μεταπολεμικά θα κυριαρχήσει στην αρχιτεκτονική σκηνή, η έννοια του τόπου.

## [σημειώσεις]

1. Η ευρύτερη ανάπτυξη των αισθητικών θεωρήσεων του 19<sup>ου</sup> αι. και των φιλοσοφικών τους καταβολών για την εξέταση της διαφοράς ανάμεσα στις έννοιες του αρχιτεκτονικού χώρου και του αρχιτεκτονικού τόπου, καθώς και το νοηματικό περιεχόμενο που αποδίδεται στις έννοιες αυτές στα αρχιτεκτονικά και φιλοσοφικά ρεύματα του 20<sup>ου</sup> αι. αναλύονται εκτενώς στη διδακτορική διατριβή που εκπόνησα στην αρχιτεκτονική σχολή του ΑΠΘ (2009) με θέμα «Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές - Σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20<sup>ό</sup> αιώνα».
2. Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο αρχετυπικός χαρακτήρας των μορφών θεμελιώνεται περισσότερο στους αντιληπτικούς όρους παρά σε μια φυσική εξωτερική τάξη. Η φύση δεν είναι πλέον η εγγύηση βεβαιότητας, το αμετάβλητο οικουμενικό πρότυπο, αλλά το περιβάλλον της ανθρώπινης ύπαρξης, ένα ερέθισμα που προκαλεί αντιδράσεις.
3. Πρόκειται για τη σταδιακή μετάβαση από την κλασική αντίληψη της τέχνης ως μίμηση της φυσικής και συμβατικής πραγματικότητας σε μια ρομαντική αντίληψη της τέχνης ως δημιουργική διαδικασία, επινοητική νέων μορφών και περιεχομένων. Τη μετάβαση δηλαδή από το μιμητικό περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής, στο ψυχολογικό που δεν συνδέεται πλέον με μοντέλα αναφοράς, αλλά με τα περιεχόμενα που παράγει η αντίληψη του υποκειμένου μέσω της αρχιτεκτονικής εμπειρίας. Ο άνθρωπος του διαφωτισμού θα αναλύσει τα αρχιτεκτονήματα με γνώμονα την αισθητηριακή του αντίληψη. Σταδιακά, ωστόσο, η παρουσία του εξωτερικού κόσμου καθώς καταγράφεται από

τις αισθήσεις του υποκειμένου θα γεννήσει στο νου του ανάλογα εκφραστικά συναισθήματα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μετατόπισης από τον διαφωτισμό στον ρομαντισμό κινούνται οι πιο σημαντικές αρχιτεκτονικές τάσεις του 18<sup>ου</sup> αιώνα, με κυριότερες τον αγγλικό εμπειρισμό του Picturesque και την εμφάνιση του Ψυχολογισμού στη θεωρία της τέχνης και της αρχιτεκτονικής στη Γαλλία.

4. Για τον νεο-καντιανό φορμαλισμό το αισθητικό αντικείμενο είναι η φόρμα καθαυτή. Αντιτίθεται συνεπώς στον εγγεληνικό ιδεαλισμό της φόρμας ως αισθητής εκδήλωσης μιας ιδέας. Ο νεο-καντιανός φορμαλισμός δέχεται ως αισθητικό κανόνα έναν αφηρημένο φορμαλισμό, που δεν εξαρτάται από κάποια σημασία έξω από αυτή τη φόρμα, ενδιαφέρεται για την οπτική, ή την εσωτερική λογική των μορφολογικών αρχών της φόρμας, αντιμετωπίζοντας την ιστορία της τέχνης ως ένα αυτόνομο φαινόμενο ανεξάρτητο από τα άλλα πεδία της κουλτούρας. Η έρευνα του αισθητικού μετα-καντιανού φορμαλισμού στη θεωρία της «καθαρής ορατότητας» που αναπτύχθηκε στη Γερμανία στα τέλη 19<sup>ου</sup> από τους Hildebrand, Fiedler, Zimmermann, Herbart και επί μέρους από τους Wölfflin και Schmarsow, εισάγει μια κριτική μέθοδο, όχι πλέον συναισθηματική, ούτε ιστορικο-ψυχολογική, αλλά αναλυτικο-περιγραφική, εστιάζοντας στην οπτική αντίληψη και τελικά σε αισθητηριακούς και εμπειρικούς όρους.
5. Στη θεωρία της ενσυναίσθησης (einfühlung) (1870-1910) επιδιώκεται η προβολική ταύτιση του αντιληπτικού υποκειμένου με τα μορφολογικά στοιχεία των αντικειμένων. Στη θεωρία αυτή της συναισθηματικής προβολής, η αμοιβαιότητα, χάρη στην οποία επιτυγχάνεται η «συμβίωση» μεταξύ αντιληπτικής μορφής και ψυχικού φαινομένου του υποκειμένου, οδήγησε συχνά σε ανθρωπομορφισμούς και προσωποποιήσεις της αρχιτεκτονικής μορφής (Humbert de Superville, Charles Blanc).
6. Ο χεγκελιανός καταγωγής ιστορισμός βασίζεται σε μια συνολική πρόθεση της τελικής ενότητας των ιστορικών γεγονότων. Στο πλαίσιο μιας ιδεαλιστικής βάσης για την οργάνωση των ιστορικών συμβάντων κυριαρχούν οι ιδεώδεις κατηγορίες του χώρου, του πνεύματος κλπ. Σε αυτή τη θεώρηση, το πνεύμα στην εκδίπλωσή του δεν αφήνει ελεύθερο χώρο χάρη στη διαλεκτική δράση που συνδέει όλα τα γεγονότα. Η συγκεκριμένη αντιμετώπιση του ιστορικισμού βρίσκεται σε ευθεία αντίθεση με τις επί μέρους ιστορίες θετικιστικής επιρροής μιας περιγραφο-μορφολογικής ανάπτυξης της ιστορίας. Για τον Hegel, η ιστορική εξέλιξη της τέχνης ακολουθεί την εξέλιξη της ιδέας στις διάφορες αισθητές μορφοποιήσεις της, καθώς η τέχνη είναι αντιληπτή ως αισθητή παρουσία του απολύτου. Ο Hegel θεωρεί την αρχιτεκτονική λόγω της υλικότητάς της κύρια έκφραση του πρώτου σταδίου ανάπτυξης της τέχνης, του συμβολικού, όπου η ιδέα εκφράζεται ακόμη με συγκεχυμένο και αβέβαιο τρόπο. Η αρχιτεκτονική σε σχέση με τη γλυπτική, τη ζωγραφική, τη μουσική και την ποίηση εμφανίζει μια καθαρά εξωτερική και ατελή σχέση ανάμεσα στο περιεχόμενό της και τις μορφές της (Βελουδής, 2000: 33).
7. Ο Aloïs Riegl είναι ο θεμελιωτής της βιεννέζικης ιστοριογραφικής σχολής, σύμφωνα με την οποία το πνεύμα της εκάστοτε εποχής αποτελεί την αποφασιστική παράμετρο σύλληψης της τέχνης σε κάθε ιστορική περίοδο. Η σχολή αυτή επιχειρεί να τεθεί η ιστορία της τέχνης σε μια «επιστημονική» βάση, απομακρύνοντας ζητήματα αισθητικής προτίμησης και προτείνοντας την καθιέρωση αυστηρών εννοιών ανάλυσης μέσω των οποίων θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητά όλα τα έργα τέχνης.
8. Οι Hildebrand, Wölfflin μαζί με τον Riegl της σχολής της Βιέννης εκφράζουν την αισθητική ιδέα του χώρου (Raumaesthetik), σύμφωνα με την οποία ο χώρος αποτελεί μια καλλιτεχνική επιθυμία. Ο όρος Kunstwollen προσδιορίζει ότι τα έργα τέχνης είναι το αποτέλεσμα της επιθυμίας να εκδηλωθεί μια οπτική του κόσμου σε συνάρτηση με την οπτική και πνευματική αντίληψη κάθε εποχής, και ότι η καλλιτεχνική δημιουργία μπορεί να ερμηνευθεί σύμφωνα με το σύνθετο σχήμα των ιστορικο-πολιτισμικών σχέσεων που την υποστηρίζουν. Στην αντίθετη πλευρά θα σταθεί η χωρική αντίληψη του Γερμανού ιστορικού τέχνης Schmarsow με επιρροές επίσης φορμαλιστικές, της κα-

θαρής ορατότητας και της ενσυναίσθησης, που δίνει όμως έμφαση στην πιο ενεργή, σωματική και ολιστική χωρική εμπειρία και όχι τόσο στην οπτική αντίληψη του χώρου.

9. Στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα αναδεικνύεται παράλληλα, η αντιθετική σχέση ανάμεσα σε περιεχόμενο (Viollet le Duc) και μορφή (Semper), ανάμεσα δηλαδή στην έρευνα για τις οικοδομικές αρχές που βρίσκονται πίσω από τις μορφές, την κατασκευαστική δομή στο έργο του Viollet le Duc και τις ανεξάρτητες από περιεχόμενο μορφές που προκαλούν συγκίνηση με τη φαινόμενη επενδυμένη επιφάνειά τους στο έργο του Semper.
10. Ο Riegl θα συσχετίσει μάλιστα τη μορφοποίηση του αρχιτεκτονικού χώρου με συγκεκριμένους τρόπους όρασης διακρίνοντας τρία στάδια στην εξέλιξη της τέχνης. Το πρώτο στάδιο που περιλαμβάνει την αιγυπτιακή αρχιτεκτονική, σε έργα όπως οι πυραμίδες, κυριαρχεί η εναντίωση μιας επιφάνειας δύο διαστάσεων, η απτική όραση, όπου η όραση δρα ως αφή και αρνείται το βάθος του τρισδιάστατου χώρου. Στο δεύτερο στάδιο της ελληνικής αρχιτεκτονικής, η όραση είναι σύνθετη οπτικο-απτική. Εκεί υπάρχουν κάποιες διαβαθμίσεις βάθους, υφίσταται ωστόσο απτική αδιαπερατότητα καθώς ο χώρος δεν αναδεικνύεται ακόμη. Στο τρίτο στάδιο της ύστερης Ρώμης και με αφετηρία το Πάνθεον, η όραση είναι οπτική, ο χώρος πλέον αναγνωρίζεται ως οντότητα του περίκλειστου όγκου. Στο Πάνθεον ο χώρος είναι πρωταγωνιστής, όλες οι φόρμες στο εσωτερικό του ποικίλλουν σε βάθος και ορίζουν χώρο. Για τον Riegl, πράγματι, ο χώρος δεν ήταν πάντα παρών ως θεμελιακή ποιότητα για την αρχιτεκτονική, εμφανίσθηκε σχετικά αργά στην ιστορία της όρασης, στην ύστερη ρωμαϊκή περίοδο, και αποτελεί ένα καλλιτεχνικό ιδεώδες που εφαρμόζεται ανά ιστορικές περιόδους.
11. Ο Colquhoun αναφέρει σχετικά: «Η έννοια, μια οντότητα που μπορούμε να αποκαλέσουμε “αρχιτεκτονικό χώρο” είναι σχετικά καινούρια. Πρώτη φορά διαμορφώθηκε από τον Γερμανό ιστορικό της τέχνης και της αισθητικής August Schmarsow στα 1890 ως μια κριτική στη θεωρία της σιλιτιστικής ανάπτυξης που έθεσε ο Heinrich Wölfflin στο βιβλίο του *Renaissance and Baroque*. Ο ορισμός του Schmarsow για τον χώρο είναι αυστηρά φαινομενολογικός και ψυχολογικός. Πριν τον Schmarsow καθένας είχε αντιληφθεί τον αρχιτεκτονικό χώρο, χωρίς να τον αναγνωρίζει, [...] ο Schmarsow κατηγοριοποιώντας κάτι που πάντα υπήρχε, διαφορετικά, άλλαξε τον τρόπο ερμηνείας της αρχιτεκτονικής, ριζικά. Ο χώρος ήταν τώρα μια θετική οντότητα, όπου οι παραδοσιακές κατηγορίες της τεκτονικής μορφής και της επιφάνειας συνέβαιναν. Από εκεί και πέρα, οι αρχιτέκτονες θα σκέφτονται τον χώρο ως κάτι προϋπάρχον και απεριόριστο, δίνοντας νέες αξίες στις ιδέες της συνέχειας, διαφάνειας, απροσδιοριστίας, με τρόπο ώστε όταν χρησιμοποιούμε τη λέξη χώρο πρέπει να είμαστε ενήμεροι για τις ιδεολογικές του συσχετίσεις, δεν πρόκειται για μια ουδέτερη έκφραση» (Colquhoun, 1985: 105). Στη σκέψη του Schmarsow κίνηση, όραση και αφή δρουν αξεχώριστα για την παραγωγή της συνολικής χωρικής εμπειρίας—κύρια συναισθηματικής—, που σημαίνει ότι η πραγματικότητα της αρχιτεκτονικής δράσης είναι αξεχώριστη από την ανθρώπινη αντίληψη και τους ενεργούς μηχανισμούς της απέναντι στον κόσμο.
12. Ο Anthony Vidler θα συσχετίσει με τη σειρά του την εναρκτήρια έννοια του αρχιτεκτονικού χώρου με το έργο του Schmarsow, «Ίσως ο πιο αντιπροσωπευτικός υποστηρικτής της χωρικής αρχιτεκτονικής ήταν ο August Schmarsow που αντιτάχθηκε στη στατική ψυχολογία του Wölfflin [...] και στη θεωρία του Semper για την “ένδυση” ή την κλειστότητα ως αποτέλεσμα ανάρτησης του “πετάσματος” σε ένα δομικό πλαίσιο. Αντίθετα, ο Schmarsow υποστήριξε ότι ο χώρος, και ειδικά ο αρχιτεκτονικός χώρος, ήταν μια ενεργή σωματική αντίληψη και δημιουργία [...] Η χωρική μας αίσθηση [Raumgefuehl] και η χωρική μας φαντασία [Raumphantasie] ωθούν προς τη χωρική δημιουργία [Raumgestaltung], αναζητούν την ικανοποίησή τους στην τέχνη. Αποκαλούμε αυτή την τέχνη αρχιτεκτονική, με σαφήνεια, είναι η δημιουργός του χώρου [Raumgestalterin]» (Vidler, 2000: 4).
13. Ο τεχνητός κόσμος της μηχανής μοιάζει την εποχή του φονξιοναλιστικού μοντερνισμού να λειτουργεί ως εγγύηση και ως υποκατάστατο της τέλει τάξης του κλασικού κόσμου. Σύμφωνα με τον Σταύρο



Σταυρίδη: «Η πόλη των ζωνών (η πόλη του zoning) στην ιδανική της εκδοχή ήταν μια πόλη-μηχανή που στόχος της ήταν να εξασφαλίσει την εύρυθμη λειτουργία της κοινωνίας που την κατοικούσε. Οι διακρίσεις περιοχών σε μια τέτοια πόλη θα αρθρώνονταν σε ένα σύνολο όπου οι σχέσεις εγγύτητας δεν θα εξέφραζαν παρά την ίδια την αποτελεσματικότητά τους, όπως ακριβώς την εκφράζουν οι σχέσεις των διαφορετικών εξαρτημάτων σε μια μηχανή» (Σταυρίδης, 2005: 40).

14. Ο μοντερνιστικός χώρος για τον Giedion, σε αναλογία με τις απόψεις του Riegl, αποδίδει λοιπόν τη νέα καλλιτεχνική βούληση της πρωτοπορίας στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. και είναι αντιληπτός ως το συνθετικό καταληκτικό σημείο της διαλεκτικής εξέλιξης της αρχιτεκτονικής. Κεντρική έννοια στο έργο του *Space time architecture* (1941) είναι η έννοια του χωροχρόνου, καθώς επιχειρεί μια χωροχρονική ανάγνωση, σύμφωνα με την οποία οι προηγούμενες στυλιστικές θεωρίες οφείλουν να επαναπροσδιοριστούν πλέον, με ένα ρεπερτόριο οπτικο-γενικευτικό. Θα δούμε ότι η συγκεκριμένη αντίληψη του Giedion για τον αρχιτεκτονικό χώρο μεταπολεμικά θα μεταστραφεί.
15. Είναι γνωστό το ενδιαφέρον του Le Corbusier για την πυθαγόρεια γεωμετρία και την εσωτερική τάξη των συμπαντικών αριθμών, που κατάγεται από έναν αφαιρετικό ιδεαλισμό, και την απόσταση της γεωμετρικής όρασης, που ταυτίζεται με την εκλογικευμένη όραση (Solà-Morales, 2003: 168).
16. Η έννοια του χώρου θα συνδεθεί λοιπόν άμεσα με την ανάπτυξη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής πρωτοπορίας στο έργο των Adolf Behne, Sigfried Giedion, Frank Lloyd Wright κλπ. Πρόκειται για τη σύνδεση της αρχιτεκτονικής με τον χώρο, και της χωρικής εμπειρίας με τον χρόνο. Ο χώρος και ο χρόνος είναι πλέον σχετικές παράμετροι, όχι απόλυτες, είναι εργαλεία κατασκευής της νέας μητροπολιτικής πραγματικότητας. Ο χρόνος και η χεγκελιανού τύπου μοντερνιστική πίστη στη γραμμική πρόοδο θα ενεργοποιήσουν τη διαλεκτική δυναμική της σχέσης ανάμεσα στην επιφάνεια, το περιβλήμα, και τον εσωτερικό χώρο, που είδαμε να διατρέχει τις αισθητικές θεωρήσεις στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα.
17. Σύμφωνα με τη θεωρία της gestalt, της «ψυχολογίας της μορφής» που εμφανίζεται γύρω στο 1920, η αντίληψη παύει πλέον να είναι παθητική και συσχετιστική και γίνεται εξερευνητική, επιδιώκοντας την ενεργοποίηση του υποκειμένου τόσο σε σωματικά (οπτικά, κιναισθητικά), όσο και σε ψυχολογικά ερεθίσματα και εμπειρίες. Η αντίληψη στηρίζεται σε προηγούμενη γνώση, στην εννοιοποίηση, και δεν περιορίζεται στην αίσθηση της όρασης ή στη μηχανιστική αντίληψη.

Η gestalt σέβεται την αναλυτική ψυχολογία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, θεωρεί όμως ότι δεν έδινε ικανή σημασία στον γνωστικό χαρακτήρα της αντίληψης. Η συνειρμική θεωρία αντιλαμβάνονταν την αντίληψη ως μια άθροιση διάσπαρτων ατομικών στοιχείων μέχρι να φθάσει σε μια σύνδεση αισθήσεων και εικόνων μέσα από μια παθητική διαδικασία. Ενώ, σύμφωνα με την «gestalttheorie», μόνον όταν η αντίληψη φθάσει σε μια ενεργή επεξεργασία θα μπορέσει να λειτουργήσει ως θεμέλιο για την καλλιτεχνική έκφραση και τη δημιουργία. Όταν δηλαδή δεν αρκестεί στην απλή ανταπόκριση ανάμεσα σε ερέθισμα και απόκριση, αλλά γίνεται μια εμπειρία σύνθετη και ενεργή που μετατρέπει την πληροφορία που δέχεται, όχι ως απλή καταγραφή και αναπαραγωγή, αλλά ως διαδικασία σε αμοιβαία επεξεργασία. Για την gestalt η αντίληψη δεν συνίσταται συνεπώς στην άθροιση των ποιότητων μιας εικόνας, αλλά στην ενεργή επεξεργασία των βασικών, δομικών χαρακτηριστικών της. Αυτό το σύνολο δεν μειώνεται στο άθροισμα των μερών του, γιατί το όλο είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα αυτό. Ο τρόπος που γίνεται αντιληπτή η μορφή κάθε επί μέρους στοιχείου εξαρτάται από τη θέση και τη λειτουργία του στη συνολική διάταξη. Το μάτι και ο εγκέφαλος έχουν ωστόσο την τάση να αντιλαμβάνονται απλοποιημένες, αφαιρετικές ολότητες και όχι επί μέρους στοιχεία. Η gestalt ενδιαφέρεται συνεπώς για τις δομικές αναλογίες του ισομορφισμού ανάμεσα σε πιο ουδέτερα γεωμετρικά σχήματα-δομές και τις ψυχικές δυνάμεις του υποκειμένου. Πρόκειται για τη δομική ομοιότητα μεταξύ των διαδικασιών ή των μορφωμάτων που αποκαλύπτονται στο αντιληπτικό-ψυχολογικό επίπεδο και εκείνων που τους αντιστοιχούν στο φυσιολογικό επίπεδο του εγκεφάλου. Η αντιληπτική αυτή διαδικασία απομακρύνεται αποφασιστικά από τους ανθρωπομορφισμούς και τις τάσεις προσωποποίησης της ενσυναίσθησης.

Ακόμη, στο πλαίσιο της θεωρίας της gestalt υπάρχει μια σαφής διάκριση ανάμεσα στο φόντο, έδαφος (ground) και το αντικείμενο (figure), πρόκειται δηλαδή για μια διαδικασία γνώσης ως αντίληψης μιας figure, που ξαφνικά χωρίζει τον εαυτό της από ένα προηγούμενο υπόβαθρο (background). Σύμφωνα με αυτή την επιρροή, η σαφής οριοθέτηση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου από τον περίγυρό του, θα οδηγήσει στις αναζητήσεις της διαφάνειας, του κυβιστικού χωροχρόνου και της νέας χωρικής αντίληψης του μοντερνισμού.

18. Η διαμόρφωση αυτής της συνθετικής ιδέας σημαίνει την εγκατάσταση ενός συστήματος στο οποίο συντίθενται τα διάσπαρτα αντιληπτικά δεδομένα σε μια αρχιτεκτονική ενότητα οικουμενικού τύπου που ονομάζεται χώρος. Η αρχιτεκτονική τότε, ως τέχνη κατεξοχήν συνθετική, παράγει την πραγματικότητα, σχεδιάζοντας αυτό που η πραγματικότητα πρέπει να γίνει, οδηγώντας στην άρση των ορίων μεταξύ τέχνης και ζωής. Ο Πέτρος Μαρτινίδης αναφέρεται στη νιτσεική καταβολή αυτής της μοντερνιστικής στάσης, που πηγάζει από μια βούληση για δύναμη, για μετατροπή μέσα από τη σύνδεση της τέχνης με τη ζωή: «Θα μπορούσε να ισχυρισθεί κανείς ότι παντού, συνειδητά ή ασυνειδητά, μέσα σ' αυτή την περίοδο, μοιάζει να έχουν επικρατήσει οι νιτσεικές αρχές του ομαδοποιημένου υπερανθρώπου: η κατάργηση του καρτεσιανού "εγώ" ως υποκειμένου του στοχασμού, ή μάλλον η αντικατάστασή του από μια ενιαία βούληση η οποία εγγυάται μόνον την ομαδικότητα της ύπαρξης μέσω της ουσιαστικής ομαδικότητας της σκέψης» (Μαρτινίδης, 1990: 127).
19. Σύμφωνα με τον Erwin Panofsky στο βιβλίο *Η προοπτική ως συμβολική μορφή* (1927), η προοπτική μετατρέπει τον ψυχοφυσιολογικό χώρο σε μαθηματικό χώρο, ο μοντερνισμός κατά κάποιο τρόπο δεν έπαψε αυτήν την κουλτούρα της προοπτικής. Άλλαξε ωστόσο τις τεχνικές προσομοίωσης και τη θέση του παρατηρητή στην αρχιτεκτονική αναπαράσταση. Η φαινομενολογική αντίληψη του χώρου, μεταπολεμικά, θα ασκήσει κριτική σε αυτή τη μαθηματική και οπτική αντίληψη του χώρου.
20. Το γυαλί θα επιτρέψει την οριστική διάκριση ανάμεσα σε κατασκευαστική δομή και περίβλημα. Πρόκειται για την οπτική διαφάνεια, αλλά και για τη μεσολάβηση μιας νέας εμπρόθετης συνθήκης όρασης. Ήδη από την «καλλιτεχνική θέληση» του Riegl, η διαφάνεια δεν είναι αντιληπτή ως ένα συμβάν της τεχνικής εξέλιξης, αλλά ως μια αισθητική πρόθεση που αναφέρεται τόσο στην αρχιτεκτονική, όσο και στις οπτικές τέχνες, και συνδέεται με έναν σύγχρονο τρόπο όρασης, καθώς και με την αντίστοιχη σύνδεση του χώρου με την όραση. Αυτή η σύνδεση της χωρικότητας με την όραση καθώς και η συγκεκριμένη απόδοση για τον χώρο ως άυλο, απεριόριστο και αφηρημένο συνεχές, θα συνοδεύουν καταλυτικά τη χωρική κατανόηση του μοντερνισμού.
21. Είναι γνωστή η σύνδεση του μοντερνισμού με το διεθνές, χωρίς τοπικές δεσμεύσεις στιλ, που εδραιώθηκε στην έκθεση με τον ομώνυμο τίτλο *International Style*, το 1932 στο MoMa της Ν. Υόρκης και με επιμελητές τους Philip Johnson και τον ιστορικό Henry-Russell Hitchcock, συγγραφέα του βιβλίου *The International Style Architecture since 1922*.
22. Για τον Vidler, «Το όνειρο του διαφωτισμού για τον ορθολογικό και διαφανή χώρο, όπως κληροδοτήθηκε από τις μοντερνιστικές ουτοπίες, διαταράχθηκε εξ αρχής με την αναγνώριση ότι ο χώρος καθεαυτόν τοποθετήθηκε στη βάση μιας αισθητικής της αβεβαιότητας και της κίνησης και μιας ψυχολογίας της αγωνίας, είτε νοσταλγικά μελαγχολικής είτε προοδευτικά προβλεπτικής» (Vidler, 2000: 3).
23. Στο πλαίσιο του αγγλικού εμπειρισμού, οι κήποι θα αντιμετωπισθούν ως μηχανές αισθήσεων και αισθημάτων μέσα από την ανάπτυξη της ασυμμετρίας στη φυσική τοπιογραφία που αντιτίθεται στην κλασική τάξη. Ενώ στη Γαλλία θα αναπτυχθεί μια αρχιτεκτονική που εστιάζει σε έννοιες οι οποίες σχετίζονται με την αντίληψη του υποκειμένου, όπως αυτές της Φυσιογνωμίας (Camus de Mézières, Hubert de Superville), της Ομιλούσας Αρχιτεκτονικής (Bouée, Ledoux, Lequeu), του Αρμόζοντος - Conenance (Durand) και του Χαρακτήρα (Legrand, Quatremère de Quincy).