

**Ε Ρ Ε Υ Ν Α**  
**στην Αρχιτεκτονική**  
**ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ**

Επίσια περιοδική έκδοση της Κατεύθυνσης  
 ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ  
 του ΔΠΜΣ  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ - ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ  
 της Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ

**ΤΕΥΧΟΣ 1ο - 2007**

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗΣ ΟΜΑΔΑΣ  
 Γιώργος Παρμενίδης

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

Γιάννης Βενέρης, Βασίλης Γκανιάτσας,  
 Ευάγγελος Ευαγγελινός, Ηλίας  
 Ζαχαρόπουλος, Κατερίνα Ιεροδιακόνου,  
 Ελένη Καλαφάτη, Μανόλης Κορρές,  
 Αριστοφάνης Κουτούγκος, Νικόλαος  
 Λάσκαρης, Γιάννης Λιακατάς, Αριστείδης  
 Μπαλιτάς, Κώστας Μωραΐτης, Βάνα Ξένου,  
 Δημήτρης Παπαλεξόπουλος, Γιάννης  
 Πεπονής, Βασιλική Πετρίδου, Αναστασία  
 Πεχλιβανίδου, Ελένη Πορτάλιου, Γιούλη  
 Ράπη, Σταύρος Σταυρίδης, Παναγιώτης  
 Τουλιάτος, Παναγιώτης Τουρνικιώτης,  
 Δημήτρης Φιλιππίδης

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
 ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ  
 Γιώργος Μαρνελάκης

Τιμή Τεύχους 25

**Εκδόσεις ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ**

Σόλωνος 133, 106 77, Αθήνα  
 Τηλ: 210 3806305, 210 3821813  
 Fax: 210 3838173

e-mail: alexcom@otenet.gr  
 www.alexandria-publ.gr

ISSN: 1791-1273

**ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**

<i>ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ</i>	3
<i>α. Η διερεύνηση της αρχιτεκτονικής γνώσης...</i>	5
<b>Ίρις Λυκουριώτη</b> ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ: ΣΥΜΠΥΚΝΩΣΗ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΚΑΙ ΣΥΝΘΕΣΗΣ. ΤΟ ΠΕΔΙΟ ΕΓΓΡΑΦΗΣ ΤΗΣ ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ	7
<b>Έβελυν Γαβρήλου</b> ΝΟΗΤΙΚΟΙ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΑΝΑΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΚΑΙ ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΕΝΣΩΜΑΤΩΜΕΝΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ: Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΘΕΩΡΗΣΕΩΝ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΟΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΗΜΕΝΟ ΧΩΡΟ	21
<b>Πέγκυ Δάρα</b> ΡΥΘΑΝ-JI, Η ΕΓΚΑΡΣΙΑ ΤΟΜΗ ΤΗΣ ΕΠΕΡΟΤΟΠΙΑΣ	38
<b>Ιωάννα Σταυρουλάκη</b> Η ΧΩΡΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΜUSEO DI CASTELVECCHIO	55
<b>Βαγγελιώ Πέππα</b> Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΩΣ ΕΠΙΛΥΣΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ: ΣΥΝΤΟΜΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΗΣ ΓΝΩΣΤΙΚΗΣ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ	69
<b>Χρυσούλα Καραδήμη</b> Ο ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΘΕΜΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	87
<b>Ιφιγένεια Μάρη</b> ΜΟΝΤΕΛΑ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ: ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΣΧΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΧΩΡΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΣΤΗ ΝΕΚΥΙΑ	106
<b>Κατερίνα Ανδρίτσου</b> ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΗ Α-ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ: ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΥΘΟΥ ΣΤΟ ΤΟΠΙΟ	135
<b>Γιώργος Σωτηρίου</b> ΤΟ ΑΣΥΜΠΤΩΤΟ ΤΗΣ "ΜΟΡΦΗΣ" ΜΕ ΤΟ ΧΡΟΝΟ: ΟΙ ΣΤΑΘΜΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΠΛΑΤΦΟΡΜΕΣ ΤΟΥ ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ (1860- 1960)	154
<b>Ισμήνη Πολίτη</b> Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΕΛΛΟΝΤΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΟΛΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	171
<i>β. Η εμβάθυνση στην αρχιτεκτονική γνώση...</i>	189
<b>Κατερίνα Παπλωματά</b> Η ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΑΦΗΡΗΜΕΝΟΥ	191
<b>Άννα Σιγανίδου</b> ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΑΥΛΗ ΣΤΟ ΑΙΘΡΙΟ: Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ	200

Η έκδοση χρηματοδοτείται από το ΔΠΜΣ  
 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ - ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ  
 το οποίο συγχρηματοδοτείται από το Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο  
 και από Εθνικούς Πόρους



- 215 **Αντώνης Τουλούμης**  
Η ΕΓΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ
- 234 **Κατερίνα Κουρούμαλη**  
Η ΑΝΑΛΟΓΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
- 251 **Μαρία-Γιούκι Νικητάκη**  
Η ΣΥΝΕΧΗΣ ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ
- 269 **Ιωάννα Σπανού**  
Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ ΚΑΙ Η ΧΩΡΟΘΕΤΗΣΗ ΤΩΝ ΣΩΜΑΤΩΝ
- 283 **Ελένη Λεβαντή**  
ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΕΙΣ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΑΡΙΑΙΑ ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΥΠΑΡΞΗ
- 300 **Αλίκη Σπυροπούλου**  
ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΕΜΠΟΡΙΟΥ ΚΑΙ Η ΠΟΛΗ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ  
(19ος - ΑΡΧΕΣ 20ού ΑΙΩΝΑ)
- 309 **Βάσω Μανιδάκη**  
Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΚΕΡΑΜΩΣΕΩΝ
- 325 *γ. Η παράσταση της αρχιτεκτονικής γνώσης...*
- 327 **Πάνος Τούρλας**  
ΜΙΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ: ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΩΝ ΚΑΠΟΥΤΣΙΝΩΝ ΣΤΟ ΛΟΥΓΑΝΟ, ΤΟΥ ΜΑΡΙΟ ΒΟΤΤΑ
- 343 **Ευαγγελία Δημητρακοπούλου**  
Η 'ΑΣΤΡΙΚΗ' ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΕΡΗΜΟΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΙΝΟΥΜΕΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ DAVID LYNCH
- 361 **Κατερίνα Χαραλαμπίδου**  
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΟΤΕΧΝΙΑ: CECIL BALMOND,  
ΕΝΑΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΚΟΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΖΕΙ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
- 375 **Φλώρα-Μαρία Μπουγιατιώτη**  
Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΔΩΜΑΤΩΝ ΣΤΗ ΒΕΛΤΙΩΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΞΟΙΚΟΝΟΜΗΣΗ ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ ΣΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΠΟΛΕΩΝ
- 390 **Αινείας Οικονόμου**  
ΧΡΗΣΗ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ ΔΡΟΣΙΣΜΟΥ ΜΕ ΕΞΑΤΜΙΣΗ ΚΑΙ ΜΕ ΑΚΤΙΝΟΒΟΛΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΒΕΛΤΙΩΣΗ ΤΟΥ ΜΙΚΡΟΚΛΙΜΑΤΟΣ ΣΕ ΥΠΑΙΘΡΙΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ ΚΑΙ ΣΕ ΚΤΙΡΙΑ
- 406 **ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ ΤΗΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗΣ "ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ"**
- 414 **ΟΔΗΓΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΣΥΝΕΡΓΑΤΙΔΕΣ**

## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Η ετήσια περιοδική έκδοση ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ: ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ξεκινά με κύριο στόχο τη δημοσιοποίηση των αποτελεσμάτων της κατεύθυνσης "ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ" του Διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών "Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου" της Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ. Απώτερη φιλοδοξία είναι, με τα επόμενα τεύχη, η ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ να αναδειχθεί ως ένας ευρύτερος πυρήνας συγκέντρωσης των αποτελεσμάτων της έρευνας στην αρχιτεκτονική στην Ελλάδα, με τη συμβολή δημοσιεύσεων από ερευνητές και ερευνήτριες του αρχιτεκτονικού χώρου.

Για την κατανόηση του γνωστικού πεδίου στο οποίο αναφέρεται η έκδοση ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ: ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ παρατίθεται μια συνοπτική περιγραφή της αντίστοιχης κατεύθυνσης του ΔΠΜΣ.

Η κατεύθυνση "ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ" (Συνεργασία Τομέων I, III, IV της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών και των Σχολών Αγρονόμων-Τοπογράφων Μηχανικών, Μηχανολόγων Μηχανικών, Πολιτικών Μηχανικών και Εφαρμοσμένων Μαθηματικών και Φυσικών Επιστημών του ΕΜΠ) έχει ως σκοπό τη συνολική ανάπτυξη της έρευνας στο ευρύ και ενιαίο αντικείμενο της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής. Όλα τα μαθήματα του προγράμματος, διατηρώντας την εκπαιδευτική αυτονομία τους, συμβάλλουν στον εμπλουτισμό των εννοιολογικών εργαλείων για την πολλαπλή ανάλυση του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής και τη συστηματική νοηματοδότηση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Τα μαθήματα του προγράμματος, υποχρεωτικά και κατ' επιλογή, οργανώνονται με στόχο τη συστηματική προσέγγιση στη γνωσιολογία της αρχιτεκτονικής, παρέχοντας ταυτόχρονα ένα ευρύ φάσμα ειδικών γνώσεων. Τα υποχρεωτικά μαθήματα αναφέρονται σε μεθοδολογικά ζητήματα έρευνας, όταν η ίδια η αρχιτεκτονική αποτελεί το αντικείμενο έρευνας. Τα κατ' επιλογή μαθήματα χαρακτηρίζονται αφενός από την παροχή εννοιολογικών εργαλείων για τη σύνταξη της αρχιτεκτονικής και αφετέρου, ανάλογα με το συγκεκριμένο παράδειγμα στο οποίο αναφέρονται, παρέχουν λογικές για το σχεδιασμό. Για τη σαφήνεια του εκπαιδευτικού στόχου, τα κατ' επιλογή μαθήματα οργανώνονται σε τρεις γνωσιολογικές κατηγορίες:

**α. Η διερεύνηση της αρχιτεκτονικής γνώσης** σε σχέση με την ευρύτερη κοινωνική παραγωγή: η διαμόρφωση μεθόδων για τη διερεύνηση του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής μέσα από την θεωρητική, ιστορική και κοινωνική προσέγγιση.

**β. Η εμβάθυνση στην αρχιτεκτονική γνώση** σε σχέση με εννοιολογικά σχήματα οργάνωσης και διαχείρισης της γνώσης: η συστηματική νοηματοδότηση του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής με εμβαθύνσεις σε γνωστικά αντικείμενα μέσα από τη γνωσιοθεωρία, την αντίληψη, την τυπολογία και την ερμηνευτική.

**γ. Η παράσταση της αρχιτεκτονικής γνώσης** σε σχέση με λογικές πειθαρχίες που δομούν το χώρο, όπως η επικοινωνία, η πληροφορική και η τεχνολογία.

Οι τρεις αυτές κατηγορίες αποτελούν και τον τρόπο οργάνωσης των άρθρων που παρουσιάζονται στην παρούσα έκδοση, και αποτελούν ένα θεματικό πλαίσιο για όσους και όσες θα ήθελαν να προτείνουν προς δημοσίευση τα αποτελέσματα της έρευνάς τους στην αρχιτεκτονική.

Τα περιεχόμενα του πρώτου τεύχους περιλαμβάνουν διπλωματικές εργασίες του μεταπτυχιακού προγράμματος από την αρχή λειτουργίας του, ένα υλικό που κατ' εξοχήν οφείλει να δημοσιοποιηθεί, τόσο για τη διασφάλιση και προώθηση της πρωτοτυπίας του, όσο και για την επιστημονική ανταλλαγή απόψεων:

Α ενόπτια: Άρθρα, βασισμένα σε μεταπτυχιακές διπλωματικές εργασίες, που έγιναν αποδεκτά προς δημοσίευση από τη συντακτική ομάδα.

Β ενόπτια: Κατάλογος όλων των διπλωματικών μεταπτυχιακών εργασιών που έχουν εκπονηθεί μέχρι στιγμής από την αρχή λειτουργίας του προγράμματος.

Στο επόμενο τεύχος φιλοδοξία είναι οι ενόπτιες αυτές να επεκταθούν και να περιλάβουν:

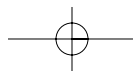
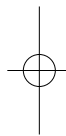
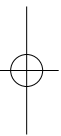
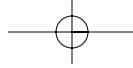
Γ ενόπτια: Δημοσιεύσεις των διδασκόντων και διδασκουσών του μεταπτυχιακού προγράμματος με αναπτύξεις θεωρητικών ζητημάτων ή παρουσιάσεις αποτελεσμάτων των μαθημάτων του προγράμματος.

Δ ενόπτια: Δημοσιεύσεις των σπουδαστών και σπουδαστριών του μεταπτυχιακού προγράμματος με αναπτύξεις θεωρητικών ζητημάτων και παρουσιάσεις αποτελεσμάτων των προσωπικών τους ερευνών που αναπτύχθηκαν τόσο στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος, όσο και κατά τη συνέχιση των σπουδών τους στο πλαίσιο μιας διδακτορικής διατριβής.

Ε ενόπτια: Δημοσιεύσεις αποτελεσμάτων επιστημονικής έρευνας από ερευνητές και ερευνήτριες εκτός του μεταπτυχιακού προγράμματος, που θα υποβάλλουν τις εργασίες τους προς έγκριση στη συντακτική ομάδα.

Ελπίζουμε ότι το όλο εγχείρημα θα τύχει ευρύτερης αποδοχής, καθώς αποπειράται η συγκρότηση της μόνης περιοδικής έκδοσης στον ελληνικό χώρο με θέμα την ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.

**α.**  
**Η διερεύνηση**  
**της αρχιτεκτονικής**  
**γνώσης**  
σε σχέση  
με την ευρύτερη  
κοινωνική  
παραγωγή:  
η διαμόρφωση  
μεθόδων  
για τη διερεύνηση  
του αντικείμενου  
της αρχιτεκτονικής  
μέσα από τη θεωρητική,  
ιστορική  
και κοινωνική  
προσέγγιση



## ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ:\* ΣΥΜΠΥΚΝΩΣΗ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΚΑΙ ΣΥΝΘΕΣΗΣ. ΤΟ ΠΕΔΙΟ ΕΓΓΡΑΦΗΣ ΤΗΣ ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

Ίρις Λουκουρίωτη

### Περίληψη

Κεντρικός ερευνητικός άξονας είναι η δυνατότητα ανάπτυξης εργαλείων καταγραφής αξιολόγησης και κατανόησης του τρόπου με τον οποίο σκεφτόμαστε κατά τον σχεδιασμό του χώρου, κατά τη νοητική διαδικασία κατασκευής του χωρικού νοήματος. Στόχος είναι μέσα από αυτά τα εργαλεία καταγραφής να κατανοήσουμε σε μεγαλύτερο βάθος τη συνθετική διαδικασία και να ελέγξουμε εάν και πως καθοδηγείται η δημιουργική σκέψη προς τη δημιουργία νέων αρχιτεκτονικών μορφών.

Η εγγενής δυσκολία αναλυτικής μελέτης του γεγονότος της σχεδιαστικής γλώσσας, των μέσων, των κανόνων και των σχέσεων που τη συγκροτούν, επειδή αποτελεί το συνθετικό μέσον δημιουργίας των μορφών, αλλά είναι και προϊόν της συνθετικής διαδικασίας, δυσχεραίνει τη δυνατότητά μας να κατανοήσουμε συστηματικά και με αναλυτικό τρόπο τόσο αυτήν (σχεδιαστική γλώσσα) όσο και τα χαρακτηριστικά και τις σχέσεις των ίδιων των μορφών. Κατά συνέπεια ισχυρίζομαι ότι δεν μπορούμε να σκεφτούμε πρωταρχικά τη δημιουργία της γλώσσας πριν τη δημιουργία του έργου. Αυτή είναι εσωτερική υπόθεση και αποτέλεσμα του έργου και μέσα μάλιστα από την επανάληψη δημιουργίας περισσότερων έργων. Με άλλα λόγια χρειαζόμαστε το έργο-α ως οχήματα, επί των οποίων θα ανιχνεύσουμε την εμφάνιση της γλώσσας σχεδιασμού τους. Η σχεδιαστική γλώσσα δεν αποτελεί προϋπάρχον και γενικευμένο εργαλείο, αλλά αποτελεί σύνθετο και πυκνό σύστημα το οποίο αναδύεται ταυτόχρονα με τη δημιουργία νέου έργου.

Αυτή η σύμπτωση είναι σημαντική στη βάση της δημιουργίας νέων μορφών. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η στιγμή δημιουργίας της γλώσσας και όχι η εκ των υστέρων γενικευμένη χρήση της, όχι δηλαδή η στιγμή κατά την οποία η επικράτηση του κανόνα καθορίζει μόνο αυτό που είναι δυνατό να ειπωθεί υπό πολύ συγκεκριμένες συνθήκες σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά της γλώσσας. Δηλαδή μας ενδιαφέρει η στιγμή κατά την οποία μπορεί να σχηματιστεί ένας παρεκκλίνων συσχετισμός ο οποίος αποτελεί αυτόνομη οντότητα την ίδια στιγμή που καθορίζει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της γλώσσας. Πρόκειται για ένα σημείο χωρίς συγκεκριμένη ταυτότητα αλλά με πυκνό πλέγμα σχέσεων. Σημείο κατά το οποίο πυκνώνει το συνθετικό γεγονός προσδιορίζοντας την επιλογή μέσα σε ένα φάσμα αναλυτικών δεδομένων.

Οι σειρές παραλλαγών, δηλαδή τα έργα τα οποία παράγονται με βάση ένα προϋπάρχον έργο, αποτελούν παραδειγματικό μοντέλο μέσου το οποίο επιτρέπει την παράλληλη ανάπτυξη συνθετικών και αναλυτικών νοητικών διαδικασιών, αποτελώντας ουσιαστικά εργαλείο καταγραφής της λογικής σχεδιασμού μέσα από τη δημιουργία σειράς έργων. Υπάρχουν δύο επίπεδα ανάλυσης στη σειρά παραλλαγών: 1) η ανάλυση των στοιχείων του προϋπάρχοντος θέματος-έργου, η οποία ενσωματώνεται μέσα στο νέο έργο και μπορεί να αναλυθεί μόνο μέσα από τη σχέση παραλλαγής και θέματος και 2) η ανάλυση-εκτίμηση του συνόλου της σειράς των παραλλαγών ως λογικών βημάτων, η οποία αξιολογεί τις μορφές στο επίπεδο της δυνατότητάς τους να μετασχηματίζονται. Τα δύο αυτά επίπεδα ανάλυσης βρίσκονται σε αντιστοιχία με δύο επίπεδα σύνθεσης: 1) τη δημιουργία του έργου (κάθε παραλλαγή) [ένα είδος close-up] και 2) τη δημιουργία της γλώσσας (σειρά παραλλαγών) [εποπτεία του μέσου].

Η αναλυτικο-συνθετική λειτουργία της παραλλαγής είναι ιδιαίτερης σημασίας διότι μπορεί να αποτελέσει όχημα ώστε να υπερβούμε τη δυσκολία της ασυμμετρίας στη διαδικασία κατά την οποία θέλουμε να οδηγούμαστε από την ανάλυση στη σύνθεση και το αντίστροφο, ή στη διαδικασία κατά την οποία μελετούμε τη σχέση έργου και γλώσσας.

Στη σειρά παραλλαγών η πύκνωση αυτών των δύο διαδικασιών είναι τέτοια ώστε αυτές να μην συγχέονται αλλά ούτε και να αυτονομούνται. Εξαιτίας της πύκνωσής τους παραμένει σε διαρκή εκκρεμότητα η ταυτότητα του έργου (συνθετικού έργου ή αναλυτικής ερμηνείας) και για το λόγο αυτό μπορούμε να διακρίνουμε *τη στιγμή πριν*, τη στιγμή δημιουργίας της γλώσσας και των χαρακτηριστικών μορφών που παράγει εφόσον δεν υπάρχει τελική επιλογή παρά ο επόμενος μετασχηματισμός.

\* Η υπόθεση εργασίας βασίζεται στη μελέτη της σειράς των 58 παραλλαγών (1957) του Pablo Picasso με θέμα το έργο *Las Meninas* (1656) του Diego Velázquez de Silva.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο "**Las Meninas: Η Εικόνα ως Μηχανή Σκέψης**", η οποία υποστηρίχθηκε το 2001. Εξεταστική επιτροπή: ΠΑΝΗΝΗΣ ΠΕΠΟΝΗΣ (επιβλέπων), ΜΠΟΥΚΗ ΜΠΑΜΠΑΛΟΥ και ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ.

## VARIATIONS AS COMPRESSIONS OF ANALYTIC AND SYNTHETIC MOMENTS IN DESIGN

### Abstract

The study of the design languages, that is the media, the notational systems, the rules and the relationships explored in design, is made harder by the fact that they are not only the means but also the products of design thinking. As design is normally oriented towards a final product, a final form, one work -rather than towards the explicit registration of a field of possibilities- design language and designed work are intimately intertwined. This paper deals with the manner in which spatial thinking and the spatial construction of meaning can be recorded, evaluated and understood as aspects of design. The aim is to better understand the process of design and to explore the conditions under which new architectural forms can be projected.

When we deal with design which overcomes the mere reproduction or even the transformation of stereotypes, design language cannot be treated as prior to the creation of the work; it is not a preexisting generic tool. On the contrary, it has to be considered as a complex and dense system (in the sense of Goodman) internal to the work and issuing from it. The work itself has to be treated not only as a shape but also as a schema that includes the design language incorporated in its production. In order to arrive at a better understanding of design logic we have to deal with the moment of the emergence of language, rather than with its potential subsequent application under controlled conditions and according to retrospectively well defined rules. By implication, we should focus at the point of emergence of a distinct or deviant formation that functions both as a designed entity in its own right and as a determinant of language. This is a moment of intense and dense formal intuition at which design synthesis is compressed into a formulation operating over a spectrum of analytic inputs.

Variations, that is works which are created based on a pre-existing work, constitute a paradigmatic model of the parallel and reciprocal development of analytical and synthetic moments in design thinking. Variations register the logic of design in the creation of a series.

They can be analyzed at two levels. First, each new work can be seen to document an analytical appreciation of elements and properties of the original; these, however, can only be identified by juxtaposing and simultaneously appreciating variation and theme. Second, the entire series of variations can be looked at as steps in the study and creative reconstruction of the original work. As against the selective foregrounding of properties and elements that characterizes individual variations, the series, taken as a whole, re-positions the unique original at the center of attention while at the same time constituting an evaluation of its transformational potential. In this sense, we can talk of the series as a form of synthetic, or reconstructive, analysis. These two levels of analysis correspond to two levels of design synthesis, the creation of the work (each variation considered independently) on the one hand; and the apprehension of the medium -creation of a language (the series considered as a whole)- on the other. Thus, the study of variations gives us a way to deal with the asymmetry involved in the relation of analysis and synthesis in normal design processes; it also gives us a way to better understand the relationship between individual work and design language.

The construction of meaning within in the terms of a particular design medium and design language is determined by the tension between analytic and synthetic moments. When we look at variation series, such moments are compressed so that, while discernable, they lose their autonomy. Due to this compression, the very identity of the work (synthetic work or analytic interpretation) is continuously questioned. Thus, we can further discern the moment before the creation of a language and before the characteristic forms that language gives rise to, as we are left with no other choice but to undertake the next transformation.

\* The paper is based upon a study of Pablo Picasso's 58 variations (1957) upon the work *Las Meninas* (1656) by Diego Velázquez de Silva.

### 1. Πότε ανακαλύπτουμε κάτι καινούργιο στην αρχιτεκτονική;<sup>1</sup>

Σπανίως το ερώτημα αυτό τίθεται ρητά ως ερευνητικό αντικείμενο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, ενώ είναι ταυτόσημο με τη δυνατότητα συγκρότησης νέας γλώσσας σχεδιασμού, του διακριτού αρχιτεκτονικού ιδιώματος και την επίλυση, μέσα από το ιδίωμα αυτό, και με εντελώς νέο τρόπο, ενός αρχιτεκτονικού προβλήματος. Η συγκρότηση της ιδιαίτερης γλώσσας σχεδιασμού κάθε δημιουργού, παραμένει ένα ασαφές, ενστικτώδες ή μηχανιστικό ερώτημα το οποίο υφέρπει μέσα στο

1. Η παρούσα μελέτη αποτελεί απόσπασμα της θεωρητικής τεκμηρίωσης αρχιτεκτονικής μελέτης η οποία έχει πρόγραμμα το σχεδιασμό αρχιτεκτονικού χώρου με βάση το ζωγραφικό έργο του Diego Velázquez de Silva, *Las Meninas* (1656). Το παρόν κείμενο περιορίζεται στην παρουσίαση του θέματος της *παραλλαγής* και τη γνωστική σημασία που θεωρώ ότι μπορεί να λάβει στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.



ερμητικά κλειστό εργαστήριο δημιουργίας αρχιτεκτονικών μορφών. Πώς το ερώτημα, το οποίο καθορίζει το έργο των αρχιτεκτόνων περιορίζεται μέσα από δύο άκρως αντίθετες ιδεοληψίες; Πρώτον ότι η αρχιτεκτονική γλώσσα είναι ένα σύστημα, μαθηματικά οργανωμένο, εκ των προτέρων, από λεπτομερείς κανόνες σχηματισμού μορφών και δεύτερον ότι η αρχιτεκτονική γλώσσα είναι το πυκνό σύστημα, αποτέλεσμα της πυκνής δημιουργικής πρόθεσης του αρχιτέκτονα, της οποίας η αποκωδικοποίηση είναι μάλλον χαμένη υπόθεση και είμαστε ικανοποιημένοι όταν τουλάχιστον εξαντληθεί στην φονξιοναλιστική αιτιολόγηση των επιλεγμένων μορφών.

Πιστεύουμε ότι τόσο η συγκρότηση των αρχιτεκτονικών μορφών όσο και η συγκρότηση αρχιτεκτονικής γλώσσας -ο επαναλαμβανόμενος και αναγνωρίσιμος τρόπος με τον οποίο συγκροτούνται αρχιτεκτονικές μορφές σε συνεκτικά έργα και ταυτόχρονα το πεδίο το οποίο επιτρέπει να αναγνωρίζουμε τους συμβολισμούς και να αποδίδουμε νόημα στα έργα αυτά- και κατ' αντιστοιχία η επινόηση νέων αρχιτεκτονικών μορφών και η συγκρότηση νέων αρχιτεκτονικών γλωσσών, είναι σαφώς συνθετότερη και πυκνότερη διαδικασία με ιδιαίτερη ταυτότητα και η κατανόησή της δεν μπορεί ποτέ να είναι πλήρης με την μηχανιστική εφαρμογή μεθοδολογικών μοντέλων τα οποία έχουν συγκροτηθεί μέσα από διαφορετικά γνωστικά πεδία.

Ως αρχιτεκτονική θεωρούμε την έρευνα η οποία ενσωματώνει στο πρόγραμμά της, μεθοδολογικά, το σχεδιασμό, όχι ως πεδίο εφαρμογής προκαθορισμένων ενεργειών των οποίων ελέγχουμε την ισχύ, αλλά ως το μέσον ανάδυσης και επίλυσης των προβλημάτων. Αν είμαστε πιο κοντά εξ' αρχής στο μέσον προς εξέταση έχουμε μεγαλύτερες πιθανότητες να επιλέξουμε τα σωστά προβλήματα, κάτι που αποτελεί κρίσιμο βήμα για την αποτελεσματική έρευνα.

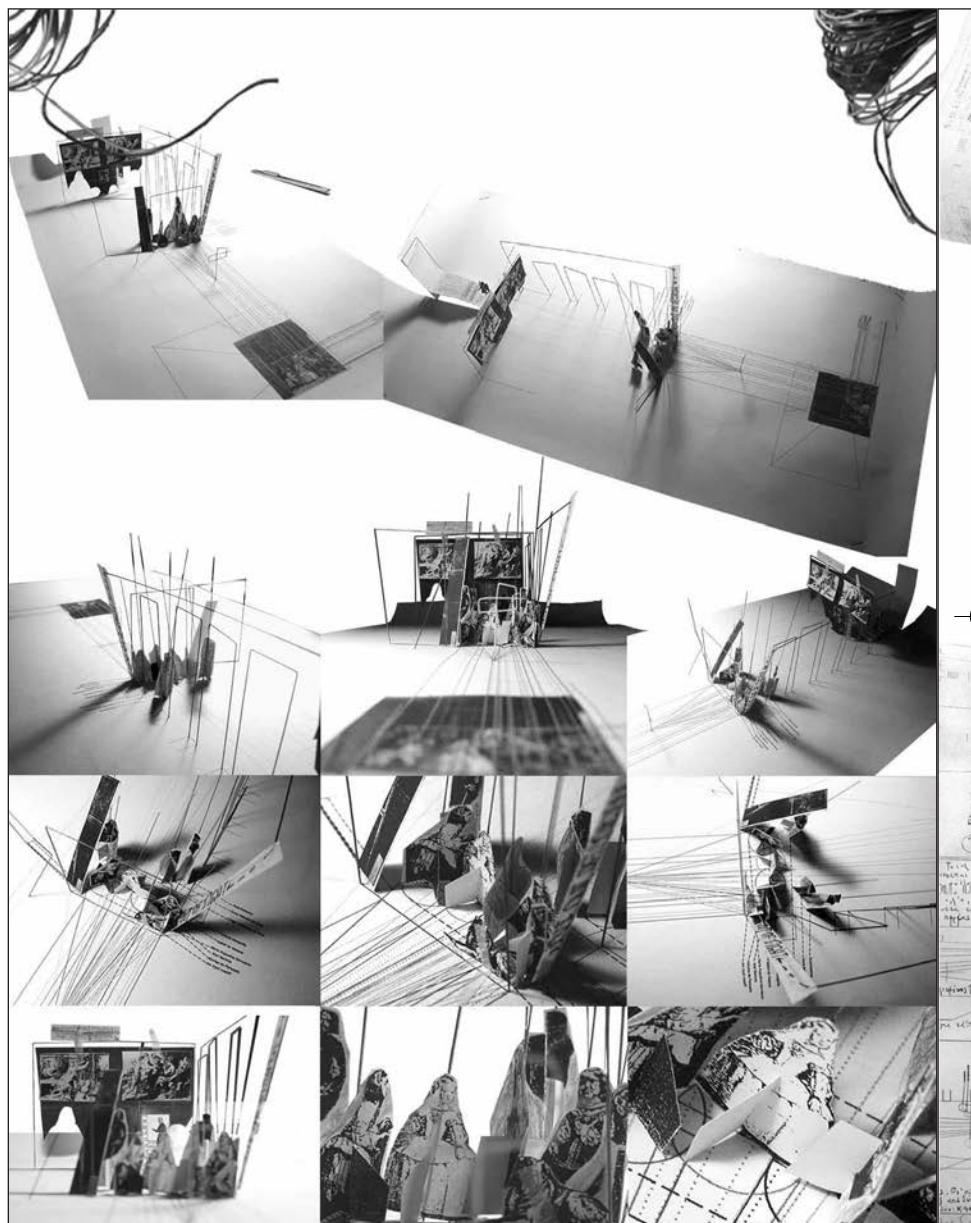
Θέση αυτής της μελέτης αποτελεί η άποψη ότι η επινόηση νέων αρχιτεκτονικών μορφών και η συγκρότηση νέας διακριτής αρχιτεκτονικής γλώσσας είναι προϊόν συστηματικής και λεπτομερούς μελέτης, των ήδη γνωστών αρχιτεκτονικών ιδιωμάτων, αυτών που λειτουργούν σαν στερεότυπα. Στόχος αυτής της επεξεργασίας γνώριμου υλικού είναι η επανονηματοδότηση των ερωτημάτων, που καθοδήγησαν αρχικά τη δημιουργία αρχιτεκτονικών μορφών. Η νοηματοδότηση θα γίνει μέσα από το σχεδιασμό -εφόσον η έρευνα γίνεται και σχεδιάζοντας- νέων μορφών εντός νέου γλωσσικού πεδίου εντός του οποίου θα συγκροτηθούν τα νέα νοήματα. Ισχυρίζομαι ότι η μελέτη αυτή μπορεί να είναι αποτελεσματική μόνο όταν επικεντρωθεί στην καθοριστική και πυκνή εκείνη στιγμή κατά την οποία αναδύθηκε αυτό που σήμερα θεωρείται τετριμμένο και συμβατικό.

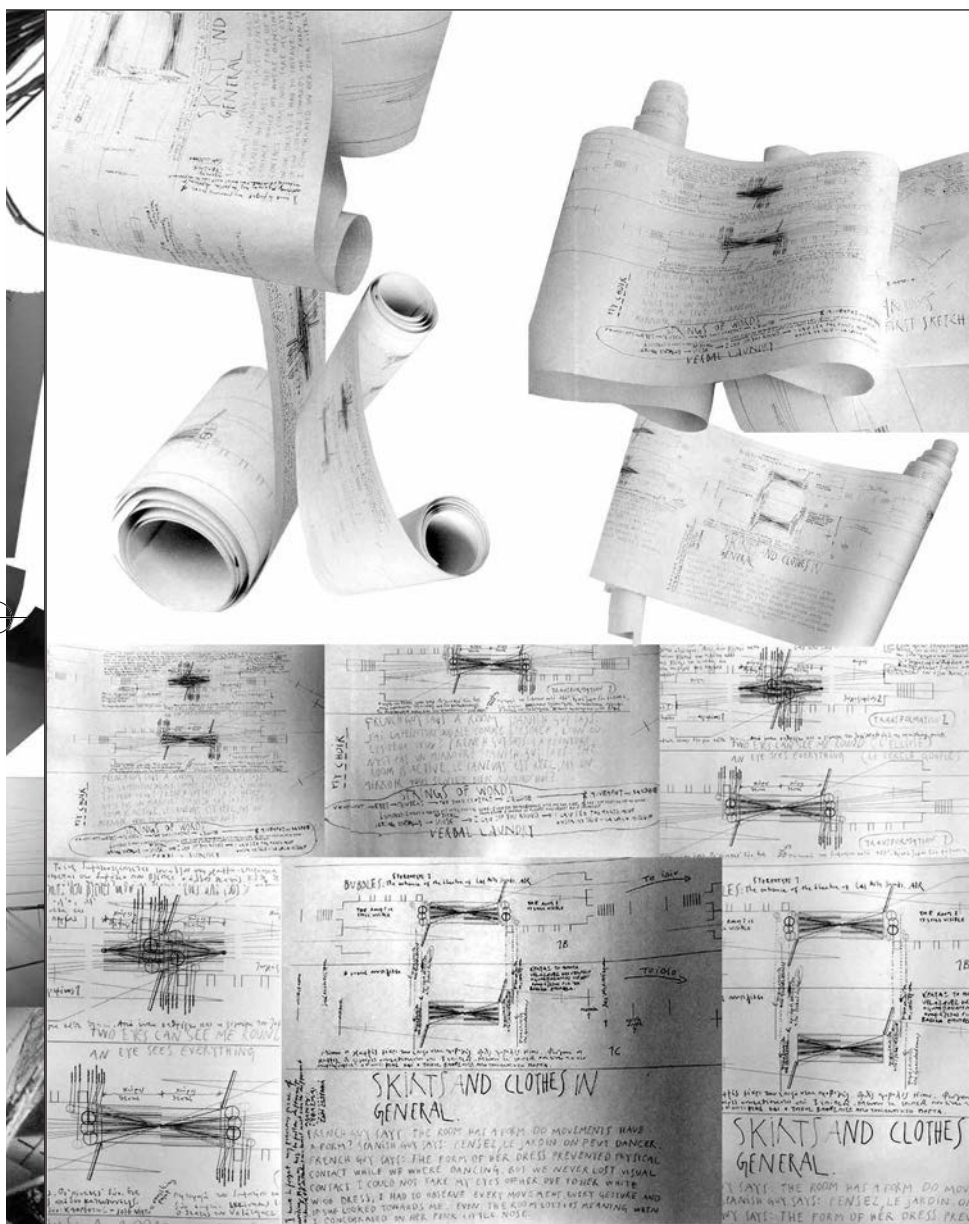
Κατά συνέπεια, ο σχεδιασμός νέων μορφών σημαίνει μελέτη -πάντα μέσα στο σχεδιασμό- του στερεοτύπου, εκτελούμενη από το υποκείμενο-σχεδιαστή ο οποίος είναι κατ' αρχήν θεατής (observer), αλλά και αυτός που πρέπει να αναγνωρίσει την πράξη της "επίλυσης προβλήματος" ως πρόβλημα καθεαυτό, βάζοντας τον εαυτό του στη θέση και του δρώντα (actor), αναθέτοντας στον εαυτό του το "δύσκολο έργο" της επίλυσής του προβλήματος αυτού, η οποία δεν μπορεί να αποκαλυφθεί εάν δεν αναπτυχθεί παράλληλα και ο τρόπος με τον οποίο διεξαχθεί το έργο αυτό.

Ισχυρίζομαι ότι ο προσδιορισμός του ερευνητικού πεδίου, το οποίο, μέσα στο σχεδιασμό -και με σχεδιαστικά μέσα- θα ενισχύει τη δυνατότητα ανάδυσης νέων μορφολογικών και μορφοποιητικών λεξιλογίων, απαιτεί τον καθορισμό μεθοδολογικών οχημάτων -φόρμες σχεδιασμού- των οποίων η ταυτότητα θα είναι σχεδιαστική και στα οποία θα πρέπει απαραίτητως να διατυπώνονται 1) τα χαρακτηριστικά του προς μελέτη στερεοτύπου, 2) τα χαρακτηριστικά τα οποία διαφοροποιούν τις μετασχηματισμένες μορφές ως προς αυτό και 3) οι πράξεις μετασχηματισμών και αντικατάστασης δεδομένων και ο τρόπος με τον οποίο αυτές δείχνουν τη σχέση στερεοτύπου -σαν την αναφορά- και νέων μορφών.

Η ύπαρξη χαρακτηριστικών του στερεοτύπου, μέσα στο σχεδιασμό και η ανάμειξή τους με το νέο υλικό, είναι θεμελιώδους σημασίας γιατί: 1) είναι ο τρόπος να επικοινωνεί ο σχεδιαστής με το νέο υλικό, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να διαβάζει και να κατανοεί αυτά τα οποία ήδη υπάρχουν, 2) είναι το μέτρο ως προς το οποίο μπορούν να διαπιστωθούν πρώτον οι σχηματικές διαφοροποιήσεις των αναδυομένων μορφών και δεύτερον η ικανότητα τους να αποκτούν νόημα και κατά συνέπεια να συγκροτούν γλώσσα.

Παράδειγμα του ελέγχου των παραπάνω υποθέσεων αποτελεί η παράλληλη μελέτη του ζωγραφικού έργου του Diego Velázquez de Silva, *Las Meninas* (1656) και των 58 παραλλαγών (1957) που συνθέτει ο Pablo Picasso με αυτό ως θέμα. Η παράλληλη αυτή μελέτη αποτελεί το παράδειγμα για να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να αναπτυχθούν σχέσεις αναφοράς ανάμεσα σε δύο έργα που ανήκουν στο ίδιο συμβολικό σύστημα. Η μελέτη των σχέσεων αυτών μας παρέχει σημαντικές πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο σχετίζονται δύο γλώσσες σχεδιασμού με κοινό πρόβλημα τη συγκρότηση ζωγραφικής αναπαράστασης. Ταυτόχρονα μελετούμε τον τρόπο με τον οποίο ελέγχεται η αναφορική σχέση μέσα από τη φόρμα της *παραλλαγής*. Το βαθύτερο ερώτημα σχετίζεται με το ότι η αρχιτεκτονική μελέτη απαιτεί αναλυτικές περιγραφές σχεδόν όσο και συνθετικά βήματα σχεδίασης. Οι αναλυτικές περιγραφές, όπως π.χ. η μελέτη της ιστορίας σημαίνει για τον δημιουργό κυρίως την κατανόηση των σχεδιαστικών προθέσεων των αρχιτεκτόνων των ιστορικών έργων. Η





κατανόηση των σχεδιαστικών προθέσεων σημαίνει την κατανόηση του συνθετικού προβλήματος και την κατανόηση ότι οι προθέσεις δεν μπορούν να εννοηθούν αποκομμένες από το συνθετικό πρόβλημα. Κατά συνέπεια χρειαζόμαστε μέσα και μεθόδους ανάλυσης οι οποίες θα επιτρέψουν μελέτες αυτού του είδους. Οι *παραλλαγές*, όπως θα φανεί στη συνέχεια μπορούν να προσδιοριστούν ως μέσον ανάλυσης το οποίο διεξάγεται με συνθετικό τρόπο.

## 2. Ο κατά Goodman και Elgin ορισμός της παραλλαγής και το αιωρούμενο ερώτημα

Σύμφωνα με τον ορισμό των Goodman και Elgin (1988), παραλλαγή ενός θέματος είναι ένα νέο και διαφορετικό έργο το οποίο αφ' ενός μεν μοιράζεται κοινά χαρακτηριστικά με το θέμα αφ' ετέρου δε, διαφοροποιείται ως προς αυτό μέσω άλλων (χαρακτηριστικών). Η σχέση παραλλαγής και θέματος είναι αυστηρά αναφορική. Ένα έργο λειτουργεί ως παραλλαγή ενός άλλου όταν ικανοποιούνται τρεις προϋποθέσεις: 1) Η παραλλαγή θα πρέπει να παραδειγματοδοτεί κυριολεκτικά τα χαρακτηριστικά τα οποία από κοινού μοιράζεται με το θέμα, με την εξής όμως έννοια: ότι επιλέγονται -η παραδειγματοδότηση λειτουργεί πάντα επιλεκτικά- χαρακτηριστικά του θέματος και διατυπώνονται εκ νέου μέσα σε αυτήν (παραλλαγή). 2) Η παραλλαγή θα πρέπει να παραδειγματοδοτεί μεταφορικά ή σχηματικά τα χαρακτηριστικά ως προς τα οποία διαφοροποιείται επιλέγονται, δηλαδή, χαρακτηριστικά του θέματος τα οποία αντικαθίστανται μέσα στην παραλλαγή με νέα, τα οποία νέα χαρακτηριστικά επιλέγονται με τη σειρά τους ώστε να αντιπαραβάλλονται στα πρώτα. 3) Η παραλλαγή πρέπει να αναφέρεται στο θέμα απαραίτητως μέσα από αυτά τα χαρακτηριστικά.

Η ειδική αναφορική σχέση, η οποία προσδιορίζει τη λειτουργία της παραλλαγής ως προς το θέμα, σύμφωνα με τους συγγραφείς περιγράφεται ως εξής: τα χαρακτηριστικά τα οποία παραδειγματοδοτούνται μέσα από την παραλλαγή στη συνέχεια θα πρέπει να περιγράφουν κυριολεκτικά ή σχηματικά-μεταφορικά το θέμα. Η αναφορική σχέση παραλλαγής προς θέμα απαιτεί πάντοτε αυτή τη διπλή, προς δύο διαφορετικές κατευθύνσεις και απαραίτητως μη διακοπόμενη αναφορική σχέση.

Ο ορισμός της παραλλαγής κατά Goodman και Elgin προκύπτει από το ερώτημα: *πότε ένα έργο είναι παραλλαγή και όχι τι είναι παραλλαγή*. Το δεύτερο και εξαιρετικά καθοριστικό ερώτημα το οποίο είναι και το κεντρικό ερώτημα της παρούσας μελέτης, *ποιος είναι ο λόγος ύπαρξης της παραλλαγής, πως χρησιμοποιείται και ποιος είναι ο ρόλος της στην τέχνη*, το “γιατί” της παραλλαγής, διαρκώς και ρητά αναβάλλεται στη μελέτη των συγγραφέων και τελικώς απαντάται υπαινικτικά και με αρκετή ασάφεια ως εξής: *Οι παραλλαγές, οι σειρές παραλλαγών είναι ερμηνείες του θέματος στο οποίο αναφέρονται*. Αυτό που επιτυγχάνεται γνωστικά και αισθητικά μας προτρέπουν να το συμπεράνουμε κοιτώντας για παράδειγμα ζωγραφικές παραλλαγές και ακούγοντας, παράλληλα με το κοίταγμα αυτό, μουσικές παραλλαγές.<sup>2</sup> Το συμπέρασμα προκύπτει μέσα από την παρατήρηση της επίδρασης αυτών των εμπειριών. Παρά την απουσία εκτεταμένης απάντησης, θα πιάσουμε το νήμα από δύο ασαφή σημεία τα οποία συνοπτικά και υπαινικτικά αναφέρονται στην τελευταία παράγραφο του δοκιμίου: 1) Μπορούμε να μιλούμε για cross-modal variations διότι έργα τα οποία έχουν συγκροτηθεί σε διαφορετικά συμβολικά συστήματα συνεχίζουν να παρουσιάζουν “κοινά χαρακτηριστικά όπως αισθήματα, στοιχεία σχεδιασμού και στυλ και κατά συνέπεια ένα έργο, μουσικό, μπορεί να αναφέρεται σε ένα άλλο έργο, π.χ. ζωγραφικό, μέσω αυτών των χαρακτηριστικών” (Goodman and Elgin, 1988: 81), 2) “οι παραλλαγές και το θέμα αντανακλούν το ένα το άλλο” και ότι το παράλληλο κοίταγμα θέματος και παραλλαγών εξηγεί κάποια αλλαγή.

### 3. Τα δύο ζωγραφικά έργα: Το θέμα και οι παραλλαγές

#### 3.1 *Las Meninas*, 1656

Η ερμηνεία η οποία χρησιμοποιείται ως προγραμματική βάση για τη μετάφραση του ζωγραφικού έργου σε αρχιτεκτονικό έχει βασιστεί στη μελέτη τόσο του ζωγραφικού ιδιώματος του Diego Velázquez de Silva, όπως προκύπτει από ίδια παρατήρηση και ιστορικές μελέτες, όσο και τη μελέτη πλήθους ερμηνειών οι οποίες τοποθετούν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους τη σχέση της πηγής της ανάκλασης του καθρέφτη με το θεατή του πίνακα. Στο έργο απεικονίζονται σε τέσσερα επίπεδα 12 φιγούρες. Μπροστά και δεξιά οι νάνοι Mari Barbola και Nicolasico Pertusato με τον καθιστό βασιλικό σκύλο, στο κέντρο και σε δεύτερο επίπεδο η πριγκίπισσα Infanta Margarita ανάμεσα στις ακόλουθες της Maria Augustina Sarmiento, αριστερά και Isabel de Velasco, δεξιά. Στο μέσον επίπεδο αριστερά ο ίδιος ο Diego Velázquez ζωγραφίζοντας και δεξιά οι Dona Marcela de Ulloa, συνοδός των ακολούθων με τον συνοδό της. Στο βάθος διακρίνεται μέσα από την ανοιχτή πόρτα ο Jose Nieto Velázquez, στην υπηρεσία της βασίλισσας, ενώ ανακλάται στον καθρέφτη το βασιλικό ζεύγος της Ισπανίας Φίλιππος ο 4ος και Μαριάνα. Στο δωμάτιο είναι τοποθετημένοι μυθολογικοί πίνακες, δεν υπάρχουν ζωγραφικές ενδείξεις πολυτέλειας, άλλων αντικειμένων και υλικής κατασκευής του αναπαριστώμενου χώρου.

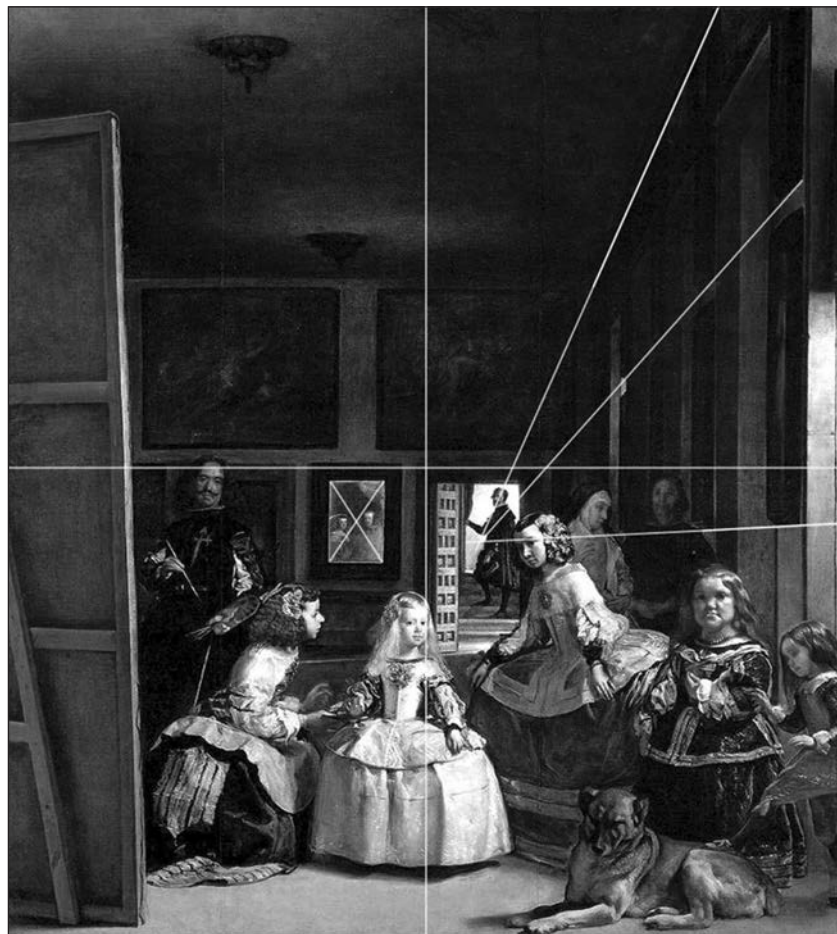
Συνοπτικά, ισχυρίζομαι ότι ο βασικός μορφολογικός μετασχηματισμός ο οποίος συγκροτείται από τον Velázquez με τη δημιουργία του *Las Meninas*, είναι το σπάσιμο του σημείου φυγής της κεντρικής προοπτικής το οποίο αποτελεί το δεύτερο θεμελιώδες αξίωμα της κλασσικής ζωγραφικής αναπαράστασης, και κυρίως ο σύνθετος μηχανισμός με τον οποίο αυτό επιτυγχάνεται. Για το λόγο αυτό το έργο είναι απολύτως νεωτερικό παραπέμποντας στη γνωσιολογική μετατόπιση που θεμελιώνεται τον 17ο αιώνα. Η διάσπαση του σημείου φυγής -σε γεωμετρικό, οπτικό, συνθετικό- αναφέρεται στην τριπλή ταυτότητα του υποκειμένου, πρώτον τη συμμετοχή του στον κόσμο, δεύτερον στον τρόπο με τον οποίο βλέπει τον κόσμο

2. Οι Goodman και Elgin ανέθεσαν στον αμερικανό συνθέτη David Alpher τη σύνθεση του μουσικού έργου *Las Meninas Variations* (1985), το οποίο αποτέλεσε μέρος προγράμματος με την ονομασία Variations, βασισμένο στη μελέτη του θέματος της *παραλλαγής* από τους συγγραφείς. Το πρόγραμμα Variations παρουσιάστηκε σε πανεπιστήμια της Ευρώπης και των ΗΠΑ και περιελάμβανε λόγο, εικόνες και μουσική.

και τρίτον στον τρόπο με τον οποίο αναπαριστά τον κόσμο. Το γεωμετρικό κέντρο του πίνακα -το σημείο τομής των διαγωνίων της επιφάνειας του τελάρου- δεν συμπίπτει πρώτον με το οπτικό κέντρο του πίνακα -το σημείο φυγής- και δεύτερον με το κέντρο της ανακλώμενης εικόνας στον καθρέφτη -αυτό που καλείται στην παρούσα εργασία το συνθετικό κέντρο του έργου. Κοιτώντας τον πίνακα, τα τρία αυτά σημεία δεν φαίνεται να αποκλίνουν ενώ αντίθετα εμφανίζεται ένα είδος γενικής κεντρικότητας της σύνθεσης. Διοχετεύεται το βλέμμα του θεατή προς την κεντρική περιοχή του τελάρου.

Η γενική κεντρικότητα είναι αποτέλεσμα ενός διαρκούς συνθετικού ελέγχου έκκεντρων στοιχείων και ασυμμετριών από τον Velázquez. 1) Έλεγχος προοπτικής ασυμμετρίας: Το τελάρο του ζωγράφου κρύβει την αριστερή γωνία του δωματίου, το οποίο εξαιτίας του έκκεντρου σημείου φυγής θα εμφανιζόταν εξαιρετικά ασύμμετρο. Το ορατό τελάρο

αντικαθιστά την κρυφή γωνία προωθώντας μία κατακόρυφη γραμμή δεξιότερα και σε πρώτο επίπεδο. Ομοίως, η εντύπωση της προοπτικής σύγκλισης των γραμμών που θα προκαλούσε έντονη ασυμμετρία αμβλύνεται με τις παραστάδες των παραθύρων στην δεξιά ορατή γωνία του δωματίου καθώς και με την κάθοδο του οριζοντα ως προς τον οριζόντιο κεντρικό άξονα του πραγματικού πίνακα. Κάτι τέτοιο έχει ιδιαίτερη σημασία διότι εάν βλέπαμε το προοπτικό σκαρίφημα ολοκλήρου



VELÁZQUEZ

του δωματίου θα κυριαρχούσε ο οριζόντιος άξονας, όπως άλλωστε φαίνεται από τις αναλογίες του τοίχου στο βάθος. 2) Η έμφαση στον κεντρικό άξονα του πραγματικού τελάρου: Ο κατακόρυφος κεντρικός άξονας του πίνακα βρίσκεται ανάμεσα στον κατακόρυφο άξονα συμμετρίας του απεικονιζόμενου δωματίου και τον κατακόρυφο άξονα που διέρχεται από το σημείο φυγής ενώ περνάει στο σημείο τοποθέτησης της κεντρικής φιγούρας της Infanta και στον άξονα περιστροφής της πόρτας του βάθους. Εφάπτεται δηλαδή των δύο φωτεινότερων και αντιδιαμετρικά τοποθετημένων πεδίων του πίνακα. 3) Η έμφαση στον έκκεντρα τοποθετημένο ως προς το περίγραμμα του τελάρου άξονα συμμετρίας του απεικονιζόμενου δωματίου: αυτός συμπίπτει με τον άξονα του καθρέφτη και υπογραμμίζεται με τη συμμετρική τοποθέτηση των δύο πινάκων στο ανώτερο τμήμα του δωματίου και των φιγούρων των Maria Augustina Sarmiento και Infanta Margarita στο κατώτερο.

Οι παραπάνω χειρισμοί έχουν ως αποτέλεσμα τη μετακίνηση του βλέμματος στην επιφάνεια του πίνακα προς διαφορετικές περιοχές που εμφανίζουν απολύτως αιτιολογημένες κεντρικότητες και κατ' επέκτασιν τη διαρκή νοητική επεξεργασία και εκτροπή των σχέσεων και των συμβολισμών των κέντρων (γεωμετρικό, οπτικό, συνθετικό-νοηματικό) που διαταράσσει αυτή η θεμελιώδης μορφολογική απόφαση διάρρηξης του μοναδικού κέντρου της κλασσικής αναπαράστασης. Η κυρίαρχη ιδέα που συναντούμε σε ερμηνείες του έργου, ότι δηλαδή ο καθρέφτης ανακλά τον θεατή του πίνακα, η οποία ακριβώς είναι αποτέλεσμα της σύνθετης και παραπλανητικής πρόθεσης του Velázquez να ελέγξει το βλέμμα του θεατή, καταρρίπτεται πρόδηλα, όπως έχουν επισημάνει άλλωστε οι Snyder και Cohen (1980) και μόνο με την παρατήρηση ότι το σημείο φυγής βρίσκεται δεξιότερα και άρα η πηγή της ανάκλασης βρίσκεται σε ίση γωνία -νόμος της ανάκλασης- ως προς την επιφάνεια του καθρέφτη, με τη γωνία θέσης του σημείου όρασης, του σημείου στο οποίο θεωρητικά στεκόμαστε. Η διαπίστωση αυτής της διάστασης των σημείων είναι εξαιρετικά σημαντική και για ένα δεύτερο λόγο: αποτελεί το πρώτο στάδιο αποκάλυψης της ψευδαισθητικής λειτουργίας του πίνακα (dis-illusion) κεντρικής γνωσιολογικής σημασίας την εποχή του Baroque. Ο Velázquez με τον τρόπο αυτό απαντάει κριτικά και στο πρώτο θεμελιώδες αξίωμα της κλασσικής ζωγραφικής αναπαράστασης, την ψευδαισθητική ομοιότητα πραγματικού και αναπαριστώμενου αντικειμένου, τη μίμηση.

Ποια είναι η πηγή της ανάκλασης και γιατί τοποθετείται έκκεντρα το σημείο φυγής εφόσον προκαλείται διαρκώς η κεντρική εντύπωση της σύνθεσης. Δηλαδή, πώς βλέπω τον κόσμο και πώς τον αναπαριστώ. Οπτικά, και όχι γραφικά, δηλ. με συγκρότηση διαγράμματος που επιβεβαιώνει την προοπτική κατασκευή του πίνακα είναι εξαιρετικά δύσκολο να εντοπίσουμε το σημείο φυγής εάν δεν αναρωτηθούμε ταυτόχρονα για την προέλευση της ανάκλασης. Κατά συνέπεια ο τρόπος να βλέπω και ο τρόπος να αναπαριστώ είναι απολύτως συνδεδεμένοι, παρά την πρόσκαιρη γεωγραφική αυτονομία τους. Η πηγή της ανάκλασης αυτής, παρά τις πολυάριθμες ερμηνευτικές προσπάθειες που έχουν σημειωθεί, ισχυρίζομαι ότι δεν μπορεί ποτέ να επιβεβαιωθεί. Και το σημαντικότερο γεγονός, το οποίο ενισχύει την πεποίθηση αυτή, είναι ότι ο Velázquez αναθέτει το ερώτημα "πώς βλέπω τον κόσμο" στο αντικείμενο φετίχ της κλασσικής σκέψης, τον καθρέφτη, ο οποίος υπήρξε σύμβολο ταύτισης του ορατού κόσμου με την αναπαριστώμενη εικόνα του και τεκμήριο ακρίβειας της αναπαραστατικής πράξης. Δεν μπορεί όμως να υπάρξει καμία απολύτως βεβαιότητα για τη θέση της πηγής της ανάκλασης. Αντιθέτως, αυτό το οποίο τοποθετείται στο κέντρο του νοήματος του έργου είναι η ίδια η πράξη συστάσεως υπόθεσης και συμπεράσματος.

Η δημιουργία υπόθεσης του υποκειμένου-θεατή για την θέση και την ταυτότητα της πηγής της ανάκλασης.

Υπό την έννοια αυτή το έργο παραμένει ανοικτό σε ερμηνείες και αποτελεί αδιαμφισβήτητα ένα είδος μηχανής σκέψης και διαρκούς ανακάλυψης νέου νοήματός.

### 3.2 Παραλλαγές (Αύγουστος-Δεκέμβριος 1957)

Ο Picasso μελετάει το έργο του Velázquez στην ώριμη περίοδό του, πενήντα χρόνια μετά τη σύνθεση του προγραμματικού έργου της μοντέρνας ζωγραφικής τις *Demoiselles d'Avignon* (1907) και την ανάδυση της ζωγραφικής του γλώσσας. Συνθέτει σειρά 58 έργων, τα οποία η παρούσα μελέτη θεωρεί ότι αποτελούν ταυτόχρονα συνθετική ενότητα. *Θεματικό έργο ή θέμα* θα καλούμε το *Las Meninas*, σε αντιδιαστολή με τη χρήση του όρου *παραλλαγή*. Στις παραλλαγές του Picasso παρατηρούμε άλλοτε τη μελέτη απομονωμένων στοιχείων, κυρίως προσώπων, επιμέρους συνθέσεων και άλλοτε ανακατασκευές της συνολικής σύνθεσης του θέματος. Ποτέ παρά μόνο στην τελευταία παραλλαγή, οι επιμέρους συνθέσεις, δηλαδή η αποσπασματική εικόνα δεν αυτονομείται, συγκροτώντας π.χ.

ανεξάρτητο πορτραίτο με περιρρέοντα χώρο, αλλά στα άκρα των επιφανειών των τελάρων ζωγραφίζονται πάντα τα στοιχεία εκείνα τα οποία εκτείνονται προς στην περιοχή εκείνη του θεματικού πίνακα την οποία δεν βλέπουμε στο απόσπασμα.



Κάθε αποσπασματική σύνθεση είναι σχεδόν φωτογραφικό close-up και με τον τρόπο αυτό διατυπώνεται διαρκώς η αναφορά στο θέμα, ενώ ταυτόχρονα η διατύπωση αυτή αντικειμενικοποιείται ως πράξη συγκρότησης νέας οπτικής πληροφορίας. Ένα είδος συλλογής τεκμηρίων που θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε τον τρόπο με τον οποίο, κατά τον Picasso, συγκροτήθηκε το θεματικό έργο. Οι τίτλοι των παραλλαγών αναφέρονται ακριβώς στο τμήμα του θέματος το οποίο επεξεργάζονται.

Η σειρά, σύμφωνα με τους μελετητές του έργου του Picasso, παρουσιάζει τρία σημεία ασυνέχειας, κατά τα οποία διακόπτεται η προαναφερόμενη σαφής αναφορά στο θεματικό έργο και αυτό αντικαθίσταται κάθε φορά από άλλη θεματική αφετηρία. Ο ίδιος ο Picasso έχει δηλωμένα και αναμφισβήτητα προσδιορίσει την σύνδεση και των 58 έργων ως συνεκτικής σειράς παραλλαγών παρά τη δυσπιστία με την οποία αντιμετωπίζουν τα σημεία ασυνέχειας οι μελετητές.

Σύμφωνα με την παρούσα εργασία η σειρά παραλλαγών χωρίζεται σε τέσσερις ενότητες κατά τις οποίες είναι αναγνωρίσιμη σε πρώτο επίπεδο η σχέση θέματος και παραλλαγής, δηλαδή ο Picasso ζωγραφίζει αυτό που βλέπει και μας το δείχνει καθαρά, και σε τρεις ενδιάμεσες ενότητες, τις οποίες θα καλούμε *διαλείμματα-ενδιάμεσα* ή *interludes*. Τα *διαλείμματα* αντιστοιχούν στα παραπάνω περιγραφόμενα σημεία ασυνέχειας και τις αντίστοιχες θεματικές αποκλίσεις και σημειώνονται με τους αριθμούς I, II, III. Η αρίθμηση των έργων αντιστοιχεί στην ισχύουσα έγκυρη αρίθμηση τους. Η σειρά αναπτύσσεται ως εξής:

#### 1) Ενότητα 1 (17 έργα, αρ. 1-17)

Στο πρώτο έργο παραλλάσσεται η συνολική σύνθεση και αποτελεί τον χάρτη για τη συνέχεια της επεξεργασίας του θέματος, τα υπόλοιπα είναι αποσπάσματα-πορτραίτα της Infanta πλην ενός αντίστοιχου της Maria Augustina (αρ. 3), μιας επιμέρους (αρ. 13) και μίας συνολικής (αρ. 14) σύνθεσης. Οι παραλλαγές της ενότητας αυτής είναι σχεδόν χωρίς χρώμα -είναι γνωστό ότι ο Picasso εργαζόταν με μοντέλο ασπρόμαυρο αντίγραφο του πίνακα- και το ζωγραφικό του ενδιαφέρον μετά την αρχική χαρτογράφηση εντοπίζεται αμέσως στην κεντρική περιοχή του πίνακα και ειδικά στο πρόσωπο της Infanta.

#### 1) Interlude I (9 έργα, αρ. 18-26): Los Pichones

Εικάζεται ότι ζωγραφίζει τη θέα από το παράθυρο του εργαστηρίου του. Μελετάει το χρώμα και τη δομή πολυπληθούς ζωγραφικής σύνθεσης στοιχείων. Παρατηρώ, όπως και άλλοι μελετητές αντιστοιχίες ανάμεσα στα έργα αυτά και τη συνθετική δομή του θεματικού έργου αλλά και εικονικές αντιστοιχίες, όπως την κατάληψη της αριστερής άκρης της επιφάνειας του τελάρου με εκτεταμένη επιφάνεια, η οποία χωρίζεται σε επιμέρους επιφάνειες, σε αντιστοιχία με το αναπαριστώμενο ζωγραφικό τελάρο. Η συγκέντρωση της ομάδας των περιστεριών στο κάτω και μπροστά τμήμα της σύνθεσης και γενικά η οργάνωση του χώρου του πραγματικού τελάρου και της αναπαριστώμενης εικόνας μέσα σε αυτό, η θέση του υπαινισσόμενου σημείου φυγής, το άνοιγμα του παραθύρου προς το βάθος κ.λπ. είναι στοιχεία σε άμεση σχέση με τη συνθετική δομή του θέματος. Τα περιστερία ως θεματική αφετηρία συναντάται στο έργο του Picasso από την πρώτη του νεότητα.



## 2) Ενότητα 2 (13 έργα, αρ. 27-39)

Η δεύτερη ενότητα ξεκινάει με το πυκνότερο απόσπασμα-πορτραίτο της Infanta και το οποίο είναι και τελευταίο που εμφανίζεται στη σειρά παραλλαγών. Η χρωματική μελέτη του interlude I εγγράφεται σε όλες τις παραλλαγές της ενότητας 2, ομοίως και το ενδιαφέρον για τον συνθετικό έλεγχο μεγαλύτερου τμήματος αλλά και του συνόλου του θέματος. Με τα τελευταία πέντε έργα (αρ. 35-39) επιστρέφει στην κεντρική περιοχή του θεματικού έργου και μάλιστα εκατέρωθεν της φιγούρας της Infanta και σχεδιάζει τα πορτραίτα των δύο ακολούθων. Το ζωγραφικό βλέμμα του Picasso παλινδρομεί γύρω από τις κεντρικές περιοχές του θεματικού έργου, τις οποίες περιγράφουμε στο σχολιασμό της εικόνας 1.

### II) Interlude II (1 έργο, αρ. 40): Το Πιάνο

Απεικονίζεται πιανίστας με τη μορφή που έχει αποδοθεί από τον Picasso, ήδη από την παραλλαγή αρ. 1, στον Nicolasico Pertusato και ο σκύλος. Το κόκκινο χρώμα τοποθετείται στη θέση του κόκκινου ενδύματος που φοράει ο πρώτος στο θεματικό έργο. Τολμώ να τονίσω την παρουσία των δύο κεριών που αντιστρέφονται προοπτικά σε σχέση με τις χωρικές κερία υποδοχές στην οροφή του δωματίου του θεματικού έργου. Τα μουσικά όργανα αποτελούν κεντρικό θεματικό άξονα και πεδίο φορμαλιστικής έρευνας στο έργο του Picasso την περίοδο του συνθετικού κυβισμού.

## 3) Ενότητα 3 (13 έργα, αρ. 41-53)

Η τρίτη ενότητα ξεκινάει με την παραλλαγή της μορφής που αντιστοιχεί στον Nicolasico Pertusato. Στο στάδιο αυτό της επεξεργασίας το ενδιαφέρον του Picasso στρέφεται στο δεξί άκρο του πίνακα και συνεχίζει να κινείται αριστερότερα για να επεξεργαστεί τη δεξιά ομάδα των φιγούρων του θεματικού έργου: τους δύο νάνους Nicolasico και Mari Barbola, το σκύλο και τη δεξιά ακόλουθη Isabel de Velasco. Οι παραλλαγές αυτής της ενότητας εμφανίζουν λιγότερα περιγράμματα και συγκροτούνται κυρίως από χρωματικές επιφάνειες, ενώ το κόκκινο αποτελεί το συμπαγές φόντο στις παραλλαγές αρ. 46-53, με τις οποίες κλείνει η τρίτη ενότητα. Στις παραλλαγές αρ. 49-50 κινείται και πάλι η επιλογή του θέματος συμμετρικά της κεντρικής φιγούρας της Infanta, με την επεξεργασία των δύο ακολούθων, χαρτογραφώντας και πάλι την επιστροφή του ζωγραφικού βλέμματος του Picasso στην κεντρική περιοχή του θεματικού πίνακα. Με το κλείσιμο της ενότητας αυτής η επιστροφή στον Velázquez είναι διπλή, εκτός από τη θεματική αντιστοιχία και την κινητικότητα του ζωγραφικού βλέμματος του Picasso στην κεντρική περιοχή του πίνακα όπως αυτή υπαγορεύεται συνθετικά από τον Velázquez, παρατηρούμε ότι η επεξεργασία της μορφής που αντιστοιχεί στην ακόλουθη Isabel de Velasco, υλοποιείται φορμαλιστικά με την επιστροφή στο νατουραλιστικό λεξιλόγιο του Velázquez. Παρακολουθεί τον φορμαλισμό και τη χειρονομία του Velázquez, όπως εγγράφεται στο τελάρο ακόμη και στην επεξεργασία του υλικού μέσα από την αναπαραγωγή της χειρονομίας του (χρώμα-πινέλο).

### III) Interlude III: Paisaje (Τοπίο) (3 έργα, αρ. 54-56) και πορτραίτο της Jaqueline (1 έργο, αρ. 57)

Η παραπάνω νατουραλιστική προδιάθεση επεκτείνεται με θεματική αναφορά, τώρα, το ίδιο το τοπίο. Το τοπίο αυτή τη φορά δεν είναι πλαισιωμένο και τμήμα συνθετικότερης συνθετικής ενότητας, αλλά είναι το πεδίο ανάπτυξης της σχεδιαστικής χειρονομίας και τον τρόπο επεξεργασίας του υλικού -το χρώμα με τον τρόπο του Velázquez. Πορτραίτα οικείων

προσώπων εμφανίζονται σε όλο το έργο του Picasso. Θα τολμούσαμε όμως δύο σημαντικές θεματικές και εικονογραφικές αναφορές στο θεματικό έργο. Δεν συνηθίζεται από τον Picasso η πλαισίωση του ζωγραφικού τελάρου με ζωγραφισμένη κορνίζα και μάλιστα με εμφανή μορφολογικά χαρακτηριστικά προγενέστερης εποχής. Θεωρείται στο πλαίσιο της παρούσης εργασίας ότι με τον τρόπο αυτό γίνεται αναφορά στους πίνακες που αναπαρίστανται στο δωμάτιο και ενδεχομένως στον αναρτημένο καθρέφτη. Ακόμη και το κόκκινο φόντο μπορεί να συσχετιστεί με την πορφυρή κουρτίνα του Velázquez, σύνθετες τυπολογικό χαρακτηριστικό στην εξεικόνιση πορτραίτων ευγενών στην ιστορία της ζωγραφικής. Δεύτερη αναφορά αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο η γυναικεία φιγούρα κοιτάζει το θεατή. Η επεξεργασία του βλέμματος στο πορτραίτο είναι η συγγενέστερη σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη παραλλαγή της σειράς, με τον τρόπο με τον οποίο ο Velázquez εξεικονίζει το βλέμμα στο θεματικό πίνακα στα πρόσωπα κυρίως των Infanta Margarita, Isabel de Velasco και Mari Barbola. Εάν μπορούμε να υποθέσουμε ότι τα παραπάνω ισχύουν, τότε η κατάληξη του ζωγραφικού βλέμματος του Picasso εντοπίζεται στην κεντρική περιοχή του πίνακα και μάλιστα μέσα από τη ζωγραφική επεξεργασία του συνθετικού-νοηματικού κέντρου του θεματικού πίνακα, του καθρέφτη.

#### 4) Ενότητα 4 (1 έργο, αρ, 58)

Τόσο αυτή η ενότητα, όσο και ολόκληρη η σειρά ολοκληρώνεται με το πορτραίτο της Isabel de Velasco, το οποίο είναι το μόνο κατά το οποίο το τεκμήριο της αναφοράς σε σχέση με το θεματικό πίνακα δεν έχει να κάνει με την εξεικόνιση τμημάτων του θεματικού πίνακα που δεν φαίνονται εξ' ολοκλήρου, αλλά με την αντιγραφή σχεδόν της χειρονομίας, της χρωματικής παλέτας και του στυλιστικού ύφους, του ζωγραφικού ιδιώματος του Velázquez.

#### **4. Γιατί οι παραλλαγές δεν συγκροτούνται ως αυτόνομα έργα αλλά ως σειρές έργων;**

Η ερώτηση του γιατί οι παραλλαγές αναπτύσσονται σε σειρές εμπεριέχει το ερώτημα τι επιτυγχάνεται γνωστικά μέσω των παραλλαγών, δηλαδή, γιατί συνθέτουμε παραλλαγές; Η απάντηση στην ερώτηση αυτή βρίσκεται ακριβώς στο γιατί παρεμβάλλει ο Pablo Picasso τα interludes στη σειρά των παραλλαγών του για το Las Meninas, κατά τα οποία αποσύρει από τις παραλλαγές την άμεση θεματική αναφορά στο πρωτότυπο έργο.

Διατυπώσαμε, κάπως πρόωρα, ότι ο Picasso, διακόπτει τη θεματική του Velázquez για να δοκιμάσει τον τρόπο με τον οποίο τα αποτελέσματα της επεξεργασίας της δικής του γλώσσας μέσα από τη σχέση της με το ιδίωμα Velázquez, μπορούν στη συνέχεια να επιδράσουν παραλλάσσοντας θεματικές, οι οποίες είναι δοκιμασμένες και εκτεταμένα επεξεργασμένες ήδη στο έργο του.

Αυτή την πράξη θα τη διατυπώναμε και ως εξής: πώς επιδρούν οι μετασχηματισμοί που συντελέστηκαν μέσα από την αναφορική σχέση ως προς κάτι εξωτερικό, όταν τους εισάγουμε στο εσωτερικό; Γιατί ένας δημιουργός όπως ο Picasso με ήδη σχηματισμένο ζωγραφικό ιδίωμα συνθέτει σειρά παραλλαγών; Πενήντα χρόνια, μάλιστα, αφότου συνθέτει τις "Demoiselles d'Avignon" (1907), το πρώτο έργο που συνοψίζει την πρώιμη επαναστατική του κυβιστική γλώσσα και τριάντα χρόνια μετά τη διατύπωση του ώριμου ιδιώματός του μέσα από τη δημιουργία της "Guernica" (1937). Ισχυρίζομαι ότι κάτι

τέτοιο δεν είναι αποτέλεσμα ζωγραφικής στεριότητας. Αντίθετα προβάλλει την ιδιαιτερότητα και την πολυπλοκότητα αυτού που ονομάζουμε γλώσσα σχεδιασμού και την αδιαχώριστη σχέση της με την πράξη σύστασης έργου: τη δυσκολία αναλυτικής μελέτης της σχεδιαστικής γλώσσας. Τα μέσα, οι κανόνες και οι σχέσεις που τη συγκροτούν, δεν μπορούν αυτονομηθούν επειδή αφ' ενός μεν η γλώσσα σχεδιασμού αποτελεί το συνθετικό μέσον δημιουργίας των μορφών αφ' ετέρου δε είναι και το προϊόν της συνθετικής διαδικασίας.

Ισχυρίζομαι ότι δεν μπορούμε να σκεφτούμε τη δημιουργία της γλώσσας πριν από τη δημιουργία του έργου. Η γλώσσα σχεδιασμού ως πυκνό και ασχημάτιστο υλικό, καθίσταται αναγνωρίσιμη, μόνον όταν παραδειγματοδοτείται μέσα από τα σχεδιασμένα έργα. Και μάλιστα μέσα από την επαναλαμβανόμενη σύνθεση έργων. Με άλλα λόγια χρειαζόμαστε το έργο-α ως οχήματα, επί των οποίων θα ανιχνεύσουμε την εμφάνιση της γλώσσας σχεδιασμού τους. Η σχεδιαστική γλώσσα δεν αποτελεί προϋπάρχον και γενικευμένο εργαλείο, αλλά αποτελεί σύνθετο και πυκνό σύστημα το οποίο αναδύεται ταυτόχρονα με τη δημιουργία νέου έργου.

Αν κοιτάξουμε προσεκτικότερα τα interludes θα προσέξουμε κάτι ακόμη. Μετά το πέρας τους, εισάγεται κάτι νέο, αμέσως μετά, στην αμέσως επόμενη ενότητα παραλλαγών, με την οποία επεξεργάζεται και πάλι το θέμα του πρωτοτύπου: το χρώμα και το κοίταγμα της συνολικής σύνθεσης επανέρχεται μετά τα "Los Pichones". Ο Nicolásico εμφανίζεται μετά το "Πιάνο". Η νατουραλιστική πινακιά του ίδιου του Velázquez, εμφανίζεται αφού προηγουμένως ζωγραφιστεί, πρώτον, αυτό το οποίο έχει νόημα ως νατουραλιστικό για ένα μοντερνιστή όπως ο Picasso, δηλαδή τα "Τοπία", και δεύτερον αφού τοποθετηθεί το "Πορτραίτο της Jaqueline" στη θέση του νοηματικού κέντρου του Las Meninas, στη θέση του κλειδιού του νοήματος του έργου και της γλώσσας του Velázquez, στη θέση του καθρέφτη.

Θα λέγαμε, δηλαδή, ότι ο Picasso μετά την παρεμβολή των interludes, την παρεμβολή της δικής του πυκνά κωδικοποιημένης γλώσσας, στα interludes, κατανοεί καθαρότερα το πυκνά κωδικοποιημένο ιδίωμα του Velázquez, και το δηλώνει στη συνέχεια στις θεματικές παραλλαγές. Ο Picasso κατανοεί τη γλώσσα του Velázquez γιατί ταυτόχρονα κατανοεί καλύτερα τη δική του γλώσσα.

Με τους συσχετισμούς των interludes ο Picasso αποφασίζει πώς δομείται μία σύνθετη ζωγραφική δομή, τι συνιστά για αυτόν νατουραλιστική έκφραση, πώς χρησιμοποιεί συμβολικά το χρώμα. Θέτει το ερώτημα: πώς αντιμετωπίζω εγώ τα ζωγραφικά προβλήματα τα οποία θέτει ο Velázquez μέσα από το έργο του.

Οι σειρές παραλλαγών στα interlude είναι η βαθύτερη διαπραγμάτευση όλων των ερωτημάτων τα οποία σχετίζονται με το ζήτημα της συγκρότησης της γλώσσας σχεδιασμού. Με ποιες μορφές και με ποιες σχέσεις νοηματοδοτείται εκ νέου το ζωγραφικό πρόβλημα που θέτει ο Velázquez;

Η φόρμα της παραλλαγής και μάλιστα οι σειρές παραλλαγών, συμπυκνώνοντας τη διαδικασία ανάλυσης -την πράξη

διάκρισης και επιλογής των στοιχείων του θέματος τα οποία θα τοποθετηθούν στο γλωσσικό πεδίο της παραλλαγής- και τη διαδικασία σύνθεσης -τη συγκρότηση στοιχείων με τα οποία διαφοροποιείται η παραλλαγή ως προς το θέμα και άρα συγκροτείται ως διακριτό, ως προς αυτό, έργο- φέρουν πολύ κοντά το δημιουργό στο να κατανοεί ως διακριτά τα χαρακτηριστικά της δικής του γλώσσας. Αυτό συμβαίνει γιατί διακρίνει και κατανοεί -μέσω ανάλυσης και σύνθεσης- χαρακτηριστικά της γλώσσας του δημιουργού του θεματικού έργου και τη σχέση τους με το ζωγραφικό πρόβλημα που επιλύουν.

### **Βιβλιογραφία**

- Baxandall M, 1985, *Patterns of Intention, On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press).  
 Foucault M, 1966, *Les Mots et les Choses* (Paris: Gallimard).  
 Galassi S G, 1996, *Picasso's Variations on the Masters* (New York: Harry N. Abrams).  
 Goodman N, 1976, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett Publishing Company).  
 Goodman N, Elgin C Z, 1988, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (London: Routledge).  
 Lopez-Rey J, 1999, *Velázquez, Catalogue Raisonné* (Cologne, Taschen).  
 Snyder J, Cohen T, 1980, "Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost", *Critical Inquiry*, Vol. 7, No 2, 1980, (Chicago: Chicago University Press), pp. 429-447.  
 Steadman P, 2001, *Vermeer's Camera, Uncovering the Truth Behind the Masterpieces* (Oxford: Oxford University Press).  
 Warncke C P, 1995, *Pablo Picasso 1881-1973, Vol. I-II* (Cologne: Taschen).

*Είχα τη μεγάλη τύχη να λάβω από τον ίδιο τον David Alpher ηχητικό δοκίμιο του εξαιρετικού μουσικού του έργου Las Meninas Variations, καθώς και πολύτιμες πληροφορίες για τη διαδικασία σύνθεσης και παρουσίασης του. Τον ευχαριστώ θερμά. Επίσης ευχαριστώ τους καθηγητές Kenneth Knoespel (Georgia Institute of Technology) και Aarati Kanekar (University of Cincinnati) για τις πολύτιμες υποδείξεις τους.*

## ΝΟΗΤΙΚΟΙ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΑΝΑΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΚΑΙ ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΕΝΣΩΜΑΤΩΜΕΝΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ: Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΘΕΩΡΗΣΕΩΝ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΟΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΗΜΕΝΟ ΧΩΡΟ

Έβελυν Γαβρήλου

### Περίληψη

Ο χορός είναι ένα ιδιαίτερα σύνθετο φαινόμενο που περιγράφει και αποκαλύπτει την κίνηση του σώματος στο χώρο, τις μεταξύ των σωμάτων σχέσεις καθώς και τη γέννηση του φανταστικού χώρου που η ίδια η κίνηση προκαλεί. Η ανάγνωση του χορού εμπεριέχει σύνθετες διαδικασίες όπως αυτή της διάλυσης και επανασύνθεσης της ροϊκής κίνησης στα μέρη της, καθώς και του εντοπισμού της ταυτότητας και του χαρακτήρα του κινούμενου στο χώρο σώματος. Η προσφορά της χορολογίας στην αρχιτεκτονική στην συγκεκριμένη μελέτη, εντοπίζεται στην βαθύτερη κατανόηση της ταυτότητας και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του σώματος, καθώς και στον τρόπο που αυτό βρίσκεται σε συνεχή διάδραση και επαναπροσδιορισμό με το χώρο.

Μελετώντας τις χορογραφικές προθέσεις των Balanchine, Graham και Cunningham, υποστηρίζεται ότι:

1. Είναι δυνατή η σύνδεση της ενσωματωμένης εμπειρίας του χώρου με τους διαφορετικούς τρόπους κατασκευής μοτίβων κίνησης. Πιο συγκεκριμένα, μπορούμε να διαχωρίσουμε τρόπους κίνησης που οργανώνουν διακριτές τοποθετήσεις σωμάτων από συγκεκριμένες οπτικές θεάσεις, τρόπους κίνησης που υπονοούν εκφράσεις εσωτερικών ψυχολογικών καταστάσεων και τέλος που εξερευνούν τις μηχανιστικές και ανατομικές δυνατότητες του σώματος. Οι τρεις αυτές κατηγορίες, περιγράφουν διαφορετικούς τρόπους συντονισμού, διαφορετικές δομές οπτικού και κινητικού πεδίου και διαφορετικές σχέσεις παρατηρητή-δράσης.
2. Η κρίσιμη σχέση μεταξύ αρχιτεκτονικής θεωρίας και χορού εμπλουτίζεται από περιγραφικές τεχνικές. Μέσω της χρήσης των διαγραμμάτων που αποτελούν ακόμα ένα διαισθητικό εργαλείο, εγείρονται ερωτήματα για την ποικιλία και πολυπλοκότητα της ανάγνωσης του αρχιτεκτονημένου χώρου. Προτείνονται τρεις νοητικοί-αναπαράστατικοί μηχανισμοί ανάγνωσης και ανασυγκρότησης του χώρου που χρησιμοποιώντας στοιχεία και πληροφορίες από το πεδίο της χορολογίας, συγκρότουν τρεις μήτρες σχηματοποίησης της ενσωματωμένης χώρικης εμπειρίας. Σκοπός είναι ο νοηματικός εμπλουτισμός του χώρου και ο εντοπισμός των σταθερών διαδικασιών κατά τη διαδικασία της νοηματικής ανασυγκρότησης από τα τρία σώματα που μελετώνται.

### COGNITIVE AND REPRESENTATIONAL DEVICES OF EMBODIED SPATIAL EXPERIENCE AND THE RECONSTRUCTION OF SPATIAL MEANING: THE INSERTION OF THE DANCING BODY IN BUILT SPACE

#### Abstract

Dance is a very complex phenomenon which describes and reveals the movement of body in space and time, the relations between bodies and the birth of a new kind of imaginary space due to human movement. The reading of dance, involves the complex procedure of decomposition of the human movement as well as the recognition and identification of the acting bodies. The contribution of choreology in architecture seems to lie in the deep understanding of the multiplicity of the bodies and in the way they interact with space.

By studying the choreographic intentions of Balanchine, Graham and Cunningham it is argued that:

1. We can associate different modes of spatial experience to different ways of constructing patterns of movement. Most notably, we can distinguish between patterns of movement that relate distinct arrangements of bodies viewed from particular points, patterns of movement that are intended as expressions of inner psychological states and patterns of movement that explore the mechanical/formal potential of the body. As seen from outside, these patterns imply different modes of coordination, different structures of the visual and kinetic field, and different relations to the viewer.
2. The critical relationship between architectural theory and dance can and should be sought elsewhere, namely in the elaboration of descriptive techniques. Through the use of diagrams, which at this state are largely intuitive, the paper asks how far we can construct different ways of reading physical setting. It seems that the use of different bodies, gives birth to new aspects of the built space. Three cog-

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο "Οι Χορογραφικές Θεωρήσεις του Σώματος ως Εργαλείο Ανάγνωσης και Αναύστασης του Αρχιτεκτονημένου Χώρου", η οποία υποστηρίχθηκε το 2002. Εξεταστική επιτροπή: ΠΑΝΝΗΣ ΠΕΠΟΝΗΣ (επιβλέπων), ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ και ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ.

nitive-representational “devices” of the embodied spatial experience are proposed. These devices aim to enrich the spatial meaning and detect the stable procedures of the construction of the experienced space that characterize each of the three bodies.

### Εισαγωγή

Ο χορός είναι η βασική τέχνη που μελετά, καταγράφει και αποδίδει την κίνηση του σώματος στο χώρο. Ερευνώντας βαθύτερα την πορεία του χορού και της χορογραφίας μέσα στην ιστορία, συνειδητοποιεί κανείς ότι οι ποιότητες και οι τεχνικές κίνησης και αναπαράστασης αναπροσαρμόζονται και επαναπροσδιορίζονται. Τέτοιες αλλαγές απορρέουν από τις διαφορετικές θεωρήσεις του σώματος και της σχέσης του με το χώρο. Θεωρώντας ότι ο σύγχρονος χορός αποτελεί ένα συνοθύλευμα γεγονότων, που ορίζει όχι μόνο το σώμα, αλλά και τη σχέση του με ένα ευρύτερο πλαίσιο, στη μελέτη αυτή θα επιχειρηθεί η εύρεση αναλογιών μεταξύ χορογραφικού και αρχιτεκτονικού χειρισμού των σωμάτων, του ευρύτερου τους πλαισίου και του τρόπου που αυτά αλληλεπιδρούν με τον χώρο.

Στα πλαίσια του εγχειρήματος αυτού, επιλέγονται τρεις στιγμές του χορού, το νεοκλασικό μπαλέτο, ο εξπρεσιονιστικός και αντικειμενικός χορός, προκειμένου να αναδειχθεί ο τρόπος που το σώμα κάθε φορά φορτίζεται από συμβολικά νοήματα που του επιτρέπουν την ίδια την ύπαρξη και δράση του. Η ενσωμάτωση της χορογραφικής ματιάς στην αρχιτεκτονική αποσκοπεί σε δύο στόχους:

1. Στην μελέτη του τρόπου που η αρχιτεκτονική υποδέχεται το σώμα ως φορέα μνημάτων. Σημειώνονται βασικές τομές στις αντιλήψεις και χειρισμούς της κάθε εποχής.
2. Κατανοώντας τη σημασία του σώματος και τον τρόπο που ορίζει χώρο, σκοπός είναι να αναδειχθούν οι ασυνείδητοι “χορογραφικοί” χειρισμοί, δηλαδή οι χειρισμοί που αφορούν στην αντίληψη και τη νοητική δημιουργία νέου χώρου μέσα στον υπό εξέταση χώρο, κατά τη διάρκεια της χωρικής ανάγνωσης και νοηματικής ανασυγκρότησης. *Παρουσιάζονται τρεις μηχανές ανάγνωσης του χώρου που χρησιμοποιώντας στοιχεία και πληροφορίες από το πεδίο της χορολογίας, συγκροτούν τρεις μήτρες σχηματοποίησης ενσωματωμένης χώρικής εμπειρίας.*

Στην αρχιτεκτονική, η κίνηση του σώματος αντιμετωπίζεται περισσότερο σαν μια τροχιά παρά σαν ένα σύνολο παραμέτρων που ανά πάσα στιγμή επαναπροσδιορίζονται και μεταλλάσσονται. Από όλες τις αισθήσεις, η όραση κυριαρχεί. Προκειμένου το ανθρώπινο σώμα να μην αποτελεί ένα μετρικό εργαλείο για την παραγωγή χώρου ή απλά ένα αντικείμενο προορισμένο να κυκλοφορεί μέσα σε αυτόν, είναι απαραίτητο να λαμβάνεται υπ’ όψη η βιωματική εμπειρία. Λέγοντας βιωματική εμπειρία δεν εννοούμε μόνο την ικανότητα αντίληψης του σώματος, αλλά και τις σωματικές και ψυχολογικές επιπτώσεις που η αντίληψη αυτή έχει για τον άνθρωπο. Επίσης, είναι σημαντικό να γνωρίζουμε κάθε αρχιτεκτονικός χειρισμός σε τί κινήσεις και στάσεις οδηγεί το σώμα και τί αισθήσεις του ενεργοποιεί. Κάτι τέτοιο συνεπάγεται την παράλληλη πορεία της αρχιτεκτονικής σκέψης με τα “σωματικά δεδομένα”.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύονται τα συστατικά των δύο συστημάτων και εντοπίζονται οι “κοινοί παρανομαστές” που θα αποτελέσουν τη βάση για τη μεταφορά δεδομένων από το ένα σύστημα στο άλλο. Παρουσιάζεται η πολυπλοκότητα του

φαινομένου του χορού σε σχέση με την αντίληψη του ίδιου του σώματος του χορευτή αλλά και του θεατή. Η αναφορά στη συνθετότητα του χορού επεξηγεί τη διαδικασία διάλυσης και ανασύνθεσης των μερών του ολικού φαινομένου, προκειμένου να γίνουν διακριτά τα συστατικά και οι αρχές που το διέπουν. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται το έργο τριών χορογράφων, του G. Balanchine, της M. Graham και του M. Cunningham, προκειμένου να παρουσιαστούν οι μέθοδοι χορογραφίας τους, ο χειρισμός δηλαδή του σώματος σε σχέση με το ευρύτερο πλαίσιο του χορού και να προσδιοριστεί το μοντέλο σώματος που τελικά προκύπτει από τους διαφορετικούς χειρισμούς. Μέσω της ανάλυσης αυτής προκύπτουν τρεις διαφορετικές πτυχές του σώματος και του χειρισμού του, που συναντώνται και στην αρχιτεκτονική. Το κλασικό-δομικό, εξηρησιονιστικό-συμβολικό και αντικειμενικό-αυτοαναφορικό σώμα, μέσα από τη χορολογία αποκτούν την ξεκάθαρη ταυτότητά τους. Στο τρίτο κεφάλαιο, επιλέγοντας τις βασικές αρχές του κάθε χορογράφου επιχειρείται η μελέτη του τρόπου που το εκάστοτε σώμα αλληλεπιδρά με το χώρο σε μια απόπειρα ανάγνωσης και ανασύνθεσης του. Έτσι, σε κάθε περίπτωση απομονώνονται χαρακτηριστικά από τη χορογραφία που ενσωματώνονται στο "αρχιτεκτονικό" σώμα που κινείται, αντιλαμβάνεται και κατανοεί το περιβάλλον του.

*Θεωρώντας ότι η αντίληψη και κατανόηση του χώρου είναι μια πολύπλοκη διαδικασία σώματος, επεξεργασίας και ανασύνθεσης των χαρακτηριστικών του, που συνεργάζονται με την ιδιαίτερη ταυτότητα του υποκειμένου, τελικά μοιάζουν να προκύπτουν διαφορετικές αναγνώσεις κάθε φορά.* Ολοκληρώνοντας τη μελέτη, προκύπτει το συμπέρασμα πως η εισαγωγή διαφορετικών θεωρήσεων του σώματος από τη χορολογία, επιτρέπει στην αρχιτεκτονική τη συνειδητοποίηση του τρόπου που ένας χώρος γίνεται αντιληπτός και νοητικά ανασυντίθεται και νοηματοδοτείται από διαφορετικά είδη σώματος - παρατηρητών. Σε κάθε περίπτωση το σώμα χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερες ποιότητες, οι οποίες αποτελούν τους καταλύτες για το φιλτράρισμα της πληροφορίας. Στην προσπάθεια γραφικής αποτύπωσης του τρόπου που η διαδικασία της ανάγνωσης του χώρου λαμβάνει χώρα, μοιάζουν να γεννιούνται μηχανισμοί και να εντοπίζονται παράμετροι που επηρεάζουν την λειτουργία τους. *Οι μηχανισμοί αυτοί δεν είναι άλλοι από τρισδιάστατα μοντέλα που εσωκλείουν τα επεξεργασμένα στοιχεία του χώρου, τις παραμέτρους της βιωματικής εμπειρίας που δύσκολα καταγράφονται, αλλά και τις ιδιαιτερότητες του σώματος που επέδρασαν στη συλλογή των παραπάνω στοιχείων.* Η ανάγνωση του χώρου από ένα σώμα με συγκεκριμένη ταυτότητα οδηγεί στη νοηματική σύνθεση "νέων χώρων μέσα στο χώρο" μέσω της δημιουργίας τρισδιάστατων μηχανών ανάγνωσης με καθορισμένες λειτουργίες.

### **1. Χορός και αρχιτεκτονική: Δύο αυτόνομα συστήματα με κοινούς "παρνομαστές"**

Στο κεφάλαιο αυτό η αρχιτεκτονική έρχεται σε μια πρώτη αναγνωριστική επαφή με το πεδίο του χορού. Όπως τονίζει ο Nelson Goodman στο βιβλίο του *Languages of Art* (1976), η ένα προς ένα μεταβίβαση δεδομένων από ένα σύστημα σε ένα άλλο ενέχει κινδύνους με την έννοια της ασυμβατότητας στη δομή και στο περιεχόμενο. Η προσεκτική όμως μεταγραφή, όπου είναι δυνατό, στοιχείων από ένα σύστημα σε ένα άλλο, είναι ικανή να εμπλουτίσει στην προκειμένη περίπτωση το σύστημα της αρχιτεκτονικής καθώς και το νόημα της. Στα πλαίσια του παραπάνω εγχειρήματος, θα γίνει μια απόπειρα προσδιορισμού του συνολικού φαινομένου του χορού και του τρόπου που χειρίζεται τα εργαλεία και συστατικά του (δηλαδή το σώμα, την κίνηση, το χώρο κ.α.).

### 1.1. “Εκ-σταση”, χώρος, χρόνος

Στο ερώτημα τί είναι τελικά ο χορός, θα μπορούσαμε να απαντήσουμε ότι είναι “δύναμη στο χώρο και στο χρόνο”<sup>1</sup> (Langer, 1953). Ο χορός όμως είναι κάτι το οποίο δημιουργείται και το οποίο δεν υφίσταται πριν τη δημιουργία του. Επίσης το τελικό αποτέλεσμα είναι κάτι το οποίο δεν μπορεί να περιγράψει τη ζωντανή εμπειρία του. Συνεπώς, για να έχουμε μια ολοκληρωμένη απάντηση του τί είναι χορός, πρέπει να αναφερόμαστε σε ένα αποτέλεσμα μορφών στο χώρο που όμως προκύπτουν από την ζωντανή σωματική εμπειρία. Η χρονικότητα και η χωρικότητα σύμφωνα με τους φαινομενολόγους, είναι έμφυτες κατασκευές του ανθρώπινου συνειδητού-σώματος. Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, ο οποίος έγραψε εκτεταμένα για τη φαινομενολογική φύση του χώρου επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στη χωρική παρουσία του ανθρώπινου συνειδητού σώματος, ο χρόνος περιγράφει μια ολότητα, του οποίου οι υπο-“κατασκευές”, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, δομούν ξέχωρες αλλά εμπλεκόμενες ομάδες. Η συσχέτισή τους είναι περισσότερο εσωτερική, δηλαδή δεν υφίστανται σαν απομονωμένες σειρές από “τώρα”, αλλά ως υπο-κατασκευές των οποίων το νόημα απορρέει εξ’ αιτίας ακριβώς της συνολικής τους σχέσης. Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον αποτελούν τη χρονικότητα σαν μια εσωτερική σύνθεση, της οποίας τα θεμέλια βρίσκονται μέσα στο ανθρώπινο συνειδητό-σώμα. Ο αντικειμενικός χρόνος, διαμορφώνεται πάνω σε αυτή την κατασκευή. Η αυθεντική χρονικότητα, θεμελιώνεται πάνω στην “εκ-στατική” δομή του ανθρώπινου συνειδητού-σώματος (Merleau-Ponty, 1945, σσ. 81-179).

Ο άνθρωπος εμπεριέχει τη χρονικότητα και γι’ αυτό είναι ένα “εκ-στατικό” ον. Βρίσκεται σε συνεχή απόσταση από τον εαυτό του, σε μια συνεχή πτήση. Ο χορός, όπως δημιουργείται και εκτελείται, βιώνεται από τον χορευτή σαν μια συνεχώς κινούμενη μορφή, μια ομάδα διαδοχικότητων, της οποίας οι στιγμές δεν μπορούν να διαχωριστούν και να μετρηθούν. Το παρελθόν του δημιουργήθηκε, το παρόν του δημιουργείται και το μέλλον του αναμένει τη δημιουργία. Δεν μιλάμε λοιπόν για μια σειρά από πριν, τώρα και μετά, αλλά για μια πραγματικά εκ-στατική, συνεχή πτήση. Δεν αναφερόμαστε σε στιγμές, αλλά σε τροχιές σε εξέλιξη. Ο χώρος και ο χρόνος δεν μπορούν να θεωρηθούν ως διαχωρισμένα. Συνολικά η κίνηση του σώματος στον χώρο αποτελεί παράλληλα μια ενιαία συνθετότητα και μια σύνθετη ολότητα. Το σώμα επικοινωνεί με τον κόσμο επεκτείνοντας τη χωρικότητα του. Ο χορός δεν είναι μόνο ένα κινητικό φαινόμενο, αλλά ταυτόχρονα μια ζωντανή βιωματική εμπειρία, ίσως ζωτικής σημασίας.

### 1.2. Η “ψευδαίσθηση της δύναμης” στο χορό

Η Langer στο βιβλίο της *Feeling and Form* (1953), περιγράφει τη ζωντανή εμπειρία του χορού σαν μια “δυναμική ροή δύναμης”. Ο χορός περιγράφεται σαν να δημιουργεί και να παρουσιάζει μια ψευδαίσθηση-παραίσθηση δύναμης μέσω μιας συμβολικής μορφής-φόρμας. Η κίνηση του ανθρώπινου σώματος, μεταμορφώνει και βιώνεται σαν να μεταμορφώνει την ίδια την υλική του πραγματικότητα, έτσι ώστε να αντιμετωπίζεται από την αρχή σαν μια ψευδαίσθηση δύναμης. Το ίδιο το σώμα κατά τη δημιουργία του χορού, βιώνεται σαν μια μορφή-σε-δημιουργία (form-in-the-making).

### 1.3. Ο φανταστικός χώρος του χορού

Ο φανταστικός χώρος του χορού, είναι ο χώρος που δημιουργείται από τις “φανταστικά” κινούμενες οπτικές μορφές που

1. Για τη διερεύνηση του χορού βασική πηγή ανάγνωσης αποτέλεσε η συλλογή άρθρων των Copeland and Cohen (1983).



πλάθονται από τις γραμμικές και εναέριες ποιότητες της κίνησης σαν αποκάλυψη δύναμης. Αν θεωρήσουμε πως έχουμε μια χορευτική εικόνα, τότε το φανταστικό αντικείμενο της εικόνας μας είναι το σώμα και η κίνηση του. Η εικόνα αυτή, δεν αποτελείται από αλληλουχίες αλλά είναι συνεχής, μια ολότητα. Η κίνηση αποτυπώνεται σαν μια οπτικο-κινητική μορφή, σαν μια χάραξη ή αλλιώς μονοπάτι στον χώρο. Ο Σάρτρ (1948, σ. 111) όρισε τις κιναισθητικές εντυπώσεις σαν πραγματικές και "συμπαγείς". Οι κιναισθητικές αυτές εντυπώσεις επιτρέπουν στην φανταστική οπτική μορφή να είναι παρούσα στη συνείδηση και έτσι να γίνεται μέρος της πραγματικότητας. Με την αντίληψη, ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα πραγματικό αντικείμενο, ενώ σε ένα φανταστικό επίπεδο το ανασυνθέτουμε νοηματικά. Παρόλο που ο Σάρτρ αντιμετωπίζει την αντίληψη και την φαντασία σαν δύο είδη συνείδησης, η κιναισθητική ή οπτική εντύπωση σαν άμεση αντίληψη δεν μπορεί να υπάρξει παράλληλα με την εικόνα. "Η εικόνα που δημιουργούμε στο μυαλό μας, δεν είναι ένα άμεσο φαινόμενο, αλλά μια φανταστική οπτικο-κινητική αναπαράσταση" (Sheets-Johnstone, 1966).

Το βασικό ερώτημα που τίθεται είναι πώς η πραγματική κίνηση υποστηρίζει την φανταστική οπτικο-κινητική μορφή. Πώς δηλαδή η συνείδηση αντιλαμβάνεται την κίνηση σε φανταστικό επίπεδο. Η απάντηση στηρίζεται στην ενσωματωμένη έννοια της χωρικότητας που το συνειδητό σώμα έχει. Αυτό που ο χορευτής δημιουργεί φανταστικά για τον εαυτό του, υπάρχει ισοδύναμα και για τους θεατές. Οι θεατές δεν έχουν επίγνωση του σώματος των χορευτών σαν πραγματικό σώμα, αλλά σαν την πηγή που γεννά δυνάμεις και δημιουργεί συνεχώς μεταλλασσόμενα σχήματα στον χώρο. Στο επόμενο κεφάλαιο θα αναλυθούν τρία είδη χορού με σκοπό την παρουσίαση του τρόπου που συγκεκριμένες αρχές και προθέσεις ορίζουν διαφορετικά "σώματα" και ενσωματωμένη εμπειρία χώρου.

2. Η μελέτη των χορογράφων και των έργων τους που θα ακολουθήσει, βασίζεται στο μεγαλύτερο μέρος της στην ανάλυση της Foster (1986).

## 2. Διαβάζοντας το χορό<sup>2</sup>

Για την τεκμηρίωση της μελέτης αυτής, επιλέγονται τρία χαρακτηριστικά δείγματα χορογραφικού έργου που έχουν να αναδειξουν διαφορετικές αρχές χειρισμού σώματος και χώρου.

### 2.1. George Balanchine - Το δομικό σώμα ως εργαλείο επίτευξης ιδανικών μορφών

Οι χοροί του Balanchine είναι οπτικά αριστουργήματα σχεδίου, αναλογίας και μορφής. Εξελίσσονται ρευστά από την μια κομψή εικόνα στην άλλη. Κάθε κίνηση του χορού παραπέμπει σε μια ιδανική οπτική εικόνα - ένα γεωμετρικοποιημένο σχήμα που τα σώματα μπορούν να "κατασκευάσουν" με την κατάλληλη τοποθέτησή τους στο χώρο. Για τον Balanchine, ο χορός είναι ένα *φαινόμενο οπτικό*. Ένα μπαλέτο, μπορεί να έχει να αφηγηθεί μια ιστορία, αλλά το οπτικό θέαμα, όχι η ιστορία, είναι αυτό που έχει σημασία. Ο χορογράφος πρέπει να λαμβάνει υπ' όψη ότι το ανθρώπινο μάτι εστιάζει σε ένα και μόνο κεντρικό σημείο της εικόνας, ενώ όλα τα υπόλοιπα γεγονότα που το περιβάλλουν, ξεθωιάζουν ανάλογα με την απόσταση ως προς αυτό.

Το σώμα που χειρίζεται ο Balanchine, με αρχιτεκτονικούς όρους αναμένει την αναγνώριση των ιδανικών αναλογιών στο χώρο και τον εντοπισμό των γεωμετρικών σχημάτων που απορρέουν από αυτό. Ιδιαίτερη σημασία κατέχει η στάση, η στιγμιαία παύση μετά την ολοκλήρωση μιας προσπάθειας. Θα λέγαμε πως το σώμα μοιάζει να εμφανίζεται σε στιγμές

αποκρυσταλλωμένης κίνησης, σαν να είναι ενταγμένο μέσα σε ένα κάδρο. Κινούμενο στο χώρο περνά από κάδρο σε κάδρο και σταματά. Ο διάλογος με το χώρο περιορίζεται μόνο στη στιγμή που εμφανίζεται να έχει ολοκληρώσει την πορεία του και να τοποθετείται σε μια συγκεκριμένη στάση στην εικόνα του χώρου. Δημιουργούνται επιλεκτικά "ενσταντανέ" των πιο σημαντικών και χαρακτηριστικών στιγμών του φαινομένου της κίνησης. Το σώμα αντιμετωπίζεται σαν *δομικό εργαλείο για την παραγωγή εικόνας μέσα στην οποία εντάσσεται.*

## **2.2. Martha Graham - Το συμβολικό σώμα ως εργαλείο έκφρασης και απόδοσης συναισθημάτων**

Η χορογραφία της Martha Graham εξερευνεί σε μεγάλο εύρος το ανθρώπινο συναίσθημα και τις ανθρώπινες σχέσεις. Ορίζει ένα σύνολο βασικών αρχών: Την συστολή και απελευθέρωση, την πρωταρχική σημασία της κεντρικότητας του σώματος ως αφετηρία της κίνησης και τη σταδιακή διεύρυνση της κίνησης από το κέντρο προς την περιφέρεια του σώματος. Η ίδια λέει: "Η τεχνική μου, είναι μια απόπειρα να προετοιμάσω το σώμα... για να γίνει το εργαλείο του χορευτή, δυνατό, γεμάτο συνείδηση και ελεύθερο με τον τρόπο που μόνο η πειθαρχία ορίζει. Καθώς αποτελεί ένα όργανο έκφρασης της μεγάλης αλήθειας της ζωής, πρέπει να είναι προετοιμασμένο για τη δοκιμασία της εκφραστικότητας" (Graham, σ. 22). Η "δοκιμασία της εκφραστικότητας" ξεκινάει όταν ο χορογράφος πρέπει να αντικειμενικοποιήσει την εσωτερική εμπειρία σε κίνηση.

Στο χώρο, το σώμα της Graham μπορεί να ειπωθεί ως "ηθοποιός" που προσαρμόζει τα χαρακτηριστικά και την πολλαπλή ταυτότητα του εαυτού του με βάση την ιστορία που ο χώρος αφηγείται. Παράλληλα ο χώρος ανεξάρτητα από την αρχική του δομή, μοιάζει να μεταλλάσσεται και να ενσωματώνει μέσα του τμήμα των συναισθημάτων και πράξεων του σώματος. Το σώμα αποτελεί μια δυναμική ολότητα που διευρύνεται, επηρεάζει και καθορίζει τον περιβάλλοντα χώρο και τις σχέσεις μεταξύ σωμάτων. Περνάμε λοιπόν από το δομικό σώμα ως εργαλείο επίτευξης ιδανικών μορφών στο *συμβολικό σώμα ως εργαλείο έκφρασης και απόδοσης συναισθημάτων.*

## **2.3. Merce Cunningham - Το ανατομικό-αυτοαναφορικό σώμα ως εργαλείο εξερεύνησης της κίνησης**

Ο Cunningham, οργανώνει ευκαιρίες όρασης του ανθρώπινου σώματος σε κίνηση. Ισχυρίζεται ότι οι χοροί του δεν δηλώνουν τίποτε άλλο από τον εαυτό τους. Η κίνηση, τονίζει τις ιδιότητες ενός μη αρθρωτού σώματος που συνδυάζει και ανασυνδυάζει τα μέλη του σώματος με μια πληθώρα τρόπων. Οι κινήσεις ακολουθούν η μια την άλλη χωρίς την αίσθηση εξέλιξης, αιτιότητας ή ροής. Οι χορευτές παρουσιάζονται σαν απλοί άνθρωποι της καθημερινότητας και όχι σαν απόμακρα συμβολικά υποκείμενα. Η δουλειά του προσπαθεί να φέρει στο φως νέους τρόπους εξερεύνησης και δημιουργίας της κίνησης. Είναι ένα bricolage, ένα είδος παζλ όπου τα κομμάτια είναι ο χώρος, ο χρόνος, το σχήμα και ο ρυθμός που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Ο "αντικειμενικός χορός",<sup>3</sup> δεν είναι άλλο από μια κινούμενη εικόνα ζωής. Μιλάει τη δικιά του φυσική γλώσσα στους θεατές και οι θεατές ανακαλύπτουν διαφορετικές ικανότητες της ανθρώπινης κίνησης και συνεπώς συνειδητοποιούν πόσο βαθιά η ίδια η "κινούμενη κίνηση" μπορεί να είναι. Στην περίπτωση αυτή, ενσαρκώνεται μια φαινομενικά παράδοξη σχέση μεταξύ ανθρώπινου συναίσθηματος και κίνησης. Εστιάζοντας στην κίνηση ως μια ουδέτερη δραστηριότητα, ο χορός επιτρέπει στο συναίσθημα να εμφανιστεί στο περιθώριο του σώματος και του χορού. Το μοντέλο

3. "Objectivist Dance" κατά την Foster.

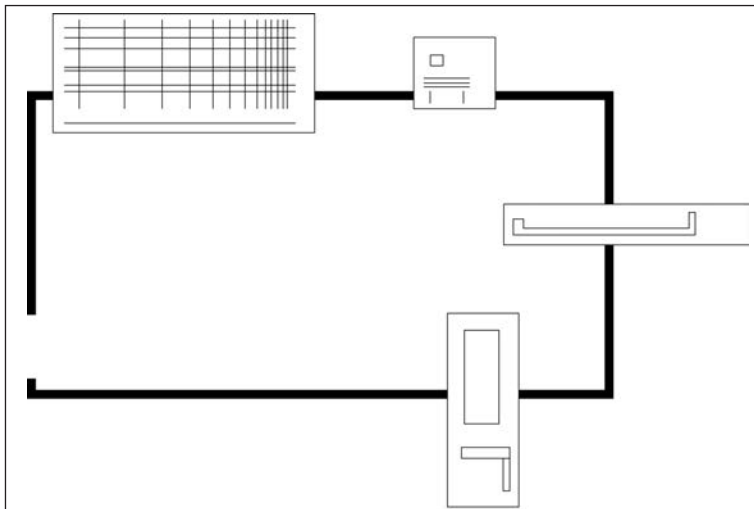
του Cunningham, είναι πολύ κοντινό προς ένα σύγχρονο αρχιτεκτονικό σωματικό μοντέλο. Σε ένα κτίριο, η κίνηση και οι αντιδράσεις ενός τέτοιου μοντέλου σώματος είναι καθημερινές, μη-προκατασκευασμένες. Ο χώρος ορίζει κίνηση και αντίστροφα η κίνηση και η νοτική τρισδιάστατη μορφή της ορίζει χώρο και νόημα.

#### 2.4. Συμπεράσματα

Αναλύθηκαν τρία είδη χορού διαφορετικά μεταξύ τους. Σκοπός της ανάλυσης αυτής ήταν η συνειδητοποίηση της σχέσης σώματος-χορογραφικού χειρισμού. Παρατηρούμε ότι διαφορετικοί χειρισμοί οδηγούν στη μορφοποίηση διαφορετικών "ειδών" σώματος και χώρου που ανά πάσα στιγμή αλληλοπροσδιορίζονται.

#### 3. Τρεις αναγνώσεις του χώρου από τρία διαφορετικά σώματα

Τα τρία παραδείγματα που θα αναλυθούν παρακάτω δεν αποτελούν παρά μέρος ενός πειράματος που επενδύει το σώμα με τις τρεις "μάσκες" ή αλλιώς τρεις σωματικότητες που προαναφέρθηκαν προκειμένου να τονιστεί η διαφορετικότητα των αποτελεσμάτων που κάθε τέτοια μάσκα μπορεί να επιφέρει στο χώρο.



##### 3.1.1. Ορίζοντας την χωρική "Απο-τύπωση" και "Εν-τύπωση"

Έστω ότι το σώμα εισέρχεται σε χώρο ορθογώνιο με την διάταξη που φαίνεται στη διπλανή εικόνα. Αρχικά, ο χώρος υφίσταται ένα είδος σάρωσης από τη ματιά του επισκέπτη. Η πρώτη αυτή σάρωση είναι η καθοριστική διαδικασία της "απο-τύπωσης" του χώρου. Εντοπίζονται τα βασικά χαρακτηριστικά, που δεν είναι άλλα από αυτά που σε απόπειρα ανασύστασης, αποτελούν τις βασικές "δομικές" μονάδες του. Οι εικόνες της "απο-τύπωσης" είναι πλάνα από χωρικά ορισμένα αντικείμενα, αλλά επίσης και από αντικείμενα διαχωρικά. Η διάκριση αυτή εντοπίζεται από τον Nelson Goodman στο βιβλίο του *Languages of Art* (1976). Το διαχωρικό αντικείμενο ορίζεται ως "label" - "επιγραφή", ενώ το χωρικά ορισμένο ως "spatiotemporally integrated" - "χωροχρονικά ενιαίο". Ένα αντικείμενο, ως φυσικό στοιχείο, είναι κατ' αρχήν μια χωροχρονική ενότητα παρούσα στην όραση και προσφερόμενη στην αφή ή στην πέριξ κίνηση. Από την στιγμή όμως που το αντικείμενο κατονομάζεται, πρώτον το όνομα λειτουργεί σαν επιγραφή που τονίζει ορισμένα του χαρακτηριστικά και δεύτερον καθίσταται συγκρίσιμο με άλλα

απόντα αντικείμενα σε άλλα σημεία του χώρου, πιθανότατα ορατά από μια συγκεκριμένη και μόνο θέση. Κάτι τέτοιο είναι εφικτό επειδή ακριβώς θεωρείται μέλος του συνόλου που ορίζεται από την επιγραφή.

Ο ορισμός "εν-τύπωση" αφορά στην τελική σύνθεση των εικόνων "απο-τύπωσης". Η εντύπωση<sup>4</sup> ενός χώρου δεν είναι άλλο από το σύνθετο συνδυασμό εικόνων που με μια πρώτη ματιά αποτυπώνουμε, αλλά τις οποίες ανασυνδυάζουμε στο νου μας με βάση την εμπειρία μας για το χώρο αυτό αλλά και την ίδια μας τη σωματικότητα. Η διαδικασία μετάβασης από

τις εικόνες αποτύπωσης στην εικόνα εντύπωσης είναι μια συνθετική διαδικασία και βασίζεται σε μια σειρά από εξωτερικούς παράγοντες όπως αυτόν την γνώσης-οικειοποίησης ή όξι του χώρου, καθώς επίσης και της συνειδητής αναζήτησης ποιητών και χαρακτηριστικών που ορίζουν το χώρο αυτό.

### 3.1.2. Η ανάγνωση του χώρου με το σώμα του G. Balanchine - Η διαδικασία σύστασης της εικόνας “εν-τύπωσης”

Πρώτη λειτουργία είναι η σάρωση<sup>5</sup> του χώρου και η δημιουργία των εικόνων “απο-τύπωσης”, δηλαδή η εστίαση στα αντικείμενα ή λεπτομέρειες “χώροσημα”. Οι εικόνες αυτές άπαξ και παγιωθούν μοιάζουν να μπορούν να λειτουργούν ανεξάρτητα από την ολότητα του χώρου. Έτσι η ανασύσταση αποδεσμεύεται από τη συνεκτικότητα του χώρου και καλείται να παραθέσει τις χαρακτηριστικές εικόνες με βάση τη συνθήκη, εμπειρία ή φαντασία. Επιλέγεται η παράθεση που στατιστικά είναι η πιο αντιπροσωπευτική.

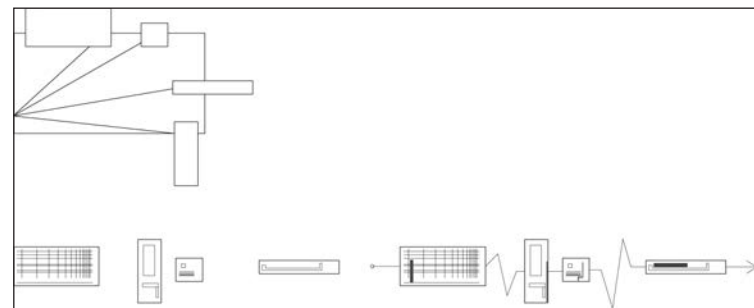
Η πρώτη φάση της ανασύστασης μειώνει το χώρο σε μια σειρά από δισδιάστατες εικόνες και του αφαιρεί την ιδιότητα της κίνησης μέσα σε αυτόν. Το σώμα εμφανίζεται σε στάση και όχι κεντρικά στο κάδρο. Το κενό μεταξύ των εικόνων “απο-τύπωσης” δεν είναι άλλο από τους παράγοντες αυτούς που δύσκολα αναπαρίστανται και περιγράφονται: τα στοιχεία αυτά είναι ο χρόνος, η κίνηση και η βιωματική εμπειρία. Οι αρχικές εικόνες δεν παραίτηθενται σε ίση απόσταση αλλά με τέτοιο τρόπο που να εκφράζεται κάτι από το ανάμεσα. Το ανάμεσα είναι η μεταβατική πράξη από το ένα πλάνο στο άλλο και υποδηλώνει το διαχρονικό. Κάθε εικόνα ισοδυναμεί με εν δυνάμει καταστάσεις και πράξεις αλλά η μορφή τους είναι συγχρονική.

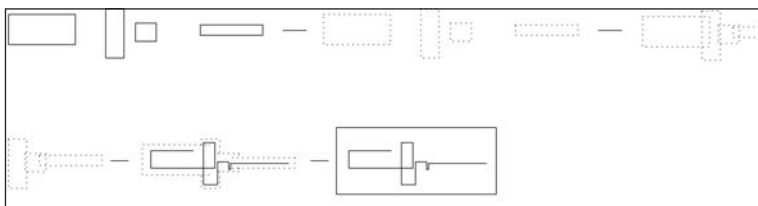
Η δεύτερη φάση της ανασύστασης του χώρου είναι αυτή που απαιτεί τη συγχώνευση των εικόνων παράθεσης και των κενών μεταξύ τους σε μια και μοναδική εικόνα, αυτή της “εν-τύπωσης”. Τη μετατροπή δηλαδή του συνδυασμού συγχρονίας-διαχρονίας σε συγχρονία. Μια τέτοια διαδικασία απαιτεί έναν ακόμα μεγαλύτερο βαθμό αφαίρεσης των συστατικών του χώρου αλλά και του ίδιου μας του σώματος μέσα σε αυτόν. Αρχικά, τα σαφώς καθορισμένα όρια των κάδρων αναιρούνται, ενώ ξεκάθαρα παραμένουν μόνο εκείνα τα στοιχεία που θα ενταχθούν στην τελική μορφή. Παράγεται λοιπόν μια νοητή επιφάνεια όπου διακριτά παραμένουν μόνο τα συστατικά εκείνα του χώρου που θα προσαρμοστούν στην εικόνα εντύπωσης και θα ενσωματωθούν με τη βιωματική εμπειρία. Η επιφάνεια αυτή αλλού τεντώνεται και αλλού αναδιπλώνεται στην τελική της μορφή κάτω από τις “δυνάμεις” που ασκούν πάνω της ο χώρος και ο χρόνος.

Το τελικό αποτέλεσμα είναι μια επιφάνεια αναδιπλωμένη η οποία μπορεί να αναγνωστεί διπτά. Είτε μετωπικά οπότε οι αναδιπλώσεις εκφράζουν το βάθος του χρόνου, τη θέση στο χώρο ή ακόμα και την ένταση της εμπειρίας, είτε σαν ημιδιάφανη μεμβράνη όπου τα διακριτά στοιχεία επικάθονται νοητικά το ένα πάνω στο άλλο γεννώντας έτσι μια νέα μορφή χώρου με φαινομενικά διαφορετικά χαρακτηριστικά.

4. Μια τέτοια θέση είναι πολύ κοντινή με αυτή που ο Paul Frankl παρουσιάζει στο βιβλίο του *Principles of Architectural History: The four Phases of Architecture* (1973). Ο Frankl ανασυστίνει την κινητική εμπειρία του θεατή ο οποίος “καταλήγει” σε μια μοναδική εικόνα που είναι προϊόν πολλών και μερικών εικόνων ανάγνωσης του χώρου. Η ερμηνεία κάθε εικόνας ενός αντικειμένου που προσλαμβάνουμε από οποιοδήποτε σημείο, ανάγεται σε τρισδιάστατη ερμηνεία.

5. Ο James J. Gibson, στο βιβλίο του *The Ecological Approach to Visual Perception* (1986), ορίζει την αντίληψη του χώρου, των αντικειμένων και των σωμάτων ως “μια πράξη, όχι μια αντίδραση, μια πράξη προσοχής, ένα επίτευγμα και όχι ένα αντανάκλαστικό” (σ. 149).

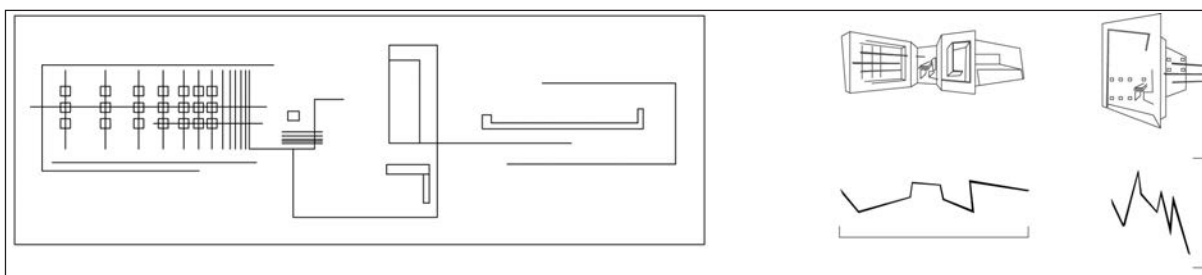




### 3.1.3. Ο χώρος μέσα από το χώρο

Η τελική εικόνα εντύπωσης που τελικά δεν είναι εικόνα, αλλά ένα τρισδιάστατο εμπλουτισμένο μοντέλο του χώρου μέσα στο οποίο έχουν εγγραφεί τα χαρακτηριστικά και οι ιδιότητες του σώματος, αποτελεί το καλούπι αναπαραγωγής του αρχικού χώρου και της μετάλλαξης του σε κάτι νέο. Ο όρος εντύπωση τελικά λαμβάνει τη μορφή εν-τύπωση επειδή ακριβώς στο τελικό καλούπι εγγράφονται

και αποτυπώνονται στοιχεία σωματικής και χωρικής ανάγνωσης που με μια πρώτη ματιά δεν είναι διακριτά. Η διάλυση ενός σύνθετου φαινομένου στα συστατικά του, ενώ φαινομενικά μοιάζει να καταστρέφει τη συνεκτικότητα που αποδίδει την ολοκληρωμένη ουσία του, τελικά φέρνει στο φως πληροφορίες και ιδιότητες που στην ολότητα δεν είναι διακριτές. Τα διακριτά συστατικά των φαινομένων αυτών απομονώνονται κάθε φορά ανάλογα με την πρόθεση του υποκειμένου, όπως



στη συγκεκριμένη περίπτωση με βάση την όραση, τα σχήματα που ο χώρος και το σώμα πλάθουν, καθώς και τη μεταξύ τους σχέση. Η διαδικασία ανάγνωσης ενός χώρου, δεν είναι άλλο από τη διαδικασία σύνθεσης ενός νέου χώρου μέσα από το χώρο, του οποίου η μορφή δεν είναι

προβλέψιμη αλλά μοιάζει να υπακούει στο μεγαλύτερο μέρος σε μια σειρά από σταθερές διαδικασίες.

## 3.2. Η ανάγνωση του χώρου με το σώμα της M. Graham

Στο σώμα που η χορογράφος M. Graham παρουσίασε χώρος και άνθρωπος αλληλεπιδρούν, δίνοντας έμφαση στο τρίπτυχο σενάριο-ρόλος-πθοποιός. Στην προκειμένη περίπτωση ως σωματικότητα δεν ορίζεται απλά η συνείδηση του υλικού σώματος, αλλά του ίδιου του εαυτού και των δυνατοτήτων που αυτός έχει. Η δυνατότητα έκφρασης του εαυτού, καθώς επίσης η δυνατότητα πρόσληψης πληροφοριών μέσω της ιδιαίτερης ταυτότητας του εαυτού είναι δύο από τα συστατικά της δεύτερης σωματικότητας που μελετάμε.

### 3.2.1. Οι πολλαπλές θεωρήσεις του χώρου από τον E. Goffman

Στο βιβλίο του *The presentation of Self in everyday Life* (1979), ο E. Goffman παρουσιάζει τους τρόπους συμπεριφοράς που ένα άτομο επιδεικνύει μεμονωμένα ή συλλογικά, προκειμένου να πετύχει κάποιο στόχο είτε να δώσει μια συγκεκριμένη εντύπωση στους άλλους. Ως παράσταση (performance) ο Goffman ορίζει "όλες τις δραστηριότητες ενός συγκεκριμένου συμμετέχοντος σε μια συγκεκριμένη κατάσταση, που χρησιμεύουν στην επιρροή των άλλων συμμετεχόντων με κάθε τρόπο" (1979, σ. 26). Το σώμα εμφανίζεται τελικά να αναλαμβάνει έναν διπλό ρόλο, αυτόν του *καρκατήρα* και αυτό του *performer*". Ο "εαυτός" δεν είναι άλλο από το προϊόν όλων αυτών των διακανονισμών και εσωτερικών ρυθμίσεων που

καθένας παρουσιάζει. Το βασικό στοιχείο που παρουσιάζει στη μελέτη του ο συγγραφέας, είναι η διάκριση του χώρου σε δύο μέρη, το φανερό (front region) και το παρασκήνιο (back region, backstage), όπου η συμπεριφορά διαφέρει ριζικά. Ως χώρος ή πιο συγκεκριμένα ως "περιοχή" (region) (1979, σ. 109), ορίζεται ο τόπος εκείνος που είναι περιορισμένος, σε κάποιο βαθμό, από όρια στην αντίληψη. Τα όρια αυτά, επιτρέπουν την ανάπτυξη ολόκληρα διαφορετικών εαυτών μιας και οι χώροι που διαχωρίζονται έχουν διαφορετικές ποιότητες και βαθμό έκθεσης του σώματος. Η επισήμανση αυτή επιτρέπει την κατανόηση του πως ο χώρος είναι ικανός να καθορίζει συμπεριφορές και χαρακτήρες.

### **3.2.2. Η συμπεριφορά του σώματος στον οικείο χώρο και η επίδραση της γνώριμης ταυτότητας-σεναρίου του χώρου**

Η ανάγνωση ενός χώρου οικείου, εμπλέκει άμεσα το στοιχείο της συνήθειας αλλά και της σύνδεσης του εαυτού με στιγμές από παραστάσεις ζωής που αφορούν σε χαρακτηριστικά στοιχεία του χώρου αλλά και των υποκειμένων που συνυπάρχουν μέσα σε αυτόν. Η αντίληψη των συστατικών του χώρου δεν αφορά σε εικόνες όπως στο πρώτο παράδειγμα. Στην προκειμένη περίπτωση μέσα στο χώρο, μοιάζουν να ορίζονται επιμέρους "κοντέινερ" που περιβάλλουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του χώρου. Τα επιμέρους αυτά "δωμάτια" είναι οι "δομικές" μονάδες ανασύστασης και εμπεριέχουν στοιχεία και προθέσεις από την πηγή που τα διαμόρφωσε. Επειδή αναφερόμαστε στο ενοποιημένο και συναισθηματικά φορτισμένο σώμα, η αντίληψη της πληροφορίας εμπλέκει μέσα της παράγοντες που εμπλουτίζουν την δισδιάστατη εικόνα αντίληψης σε ένα είδος δοχείου δεδομένων και αισθήσεων.

Ο χώρος πλάθεται σύμφωνα με τις προθέσεις του εαυτού έτσι ώστε να διευκολύνει και να εξυπηρετεί τις καθημερινές παραστάσεις ζωής. Τα "δωμάτια" ενσωματώνουν κάτι από την ταυτότητα της πηγής. Ο ρόλος λοιπόν του αναγνώστη μοιάζει να μορφοποιείται με την εισαγωγή του σε ένα γνώσιμο περιβάλλον και να αντλεί στοιχεία από το υποκείμενο ή τα υποκείμενα που το κατοικούν, τα οποία με τη σειρά τους έχουν καθορίσει το χώρο αυτό. Η ανάγνωση του οικείου χώρου, εμπλέκει και έναν άλλο παράγοντα. Αυτόν της μνήμης και της λεπτομερούς γνώσης των συστατικών του χώρου. Η οικειότητα με έναν χώρο, δηλαδή με τα χαρακτηριστικά του και τα άλλα υποκείμενα, συχνά φέρνει στο νου στιγμές από έντονες παραστάσεις του παρελθόντος. Αυτό σημαίνει την εμπλοκή εικόνων, συναισθημάτων και αισθήσεων που συνδέονται νοητικά με ένα άμεσα αντιληπτό ερέθισμα. Η εμπλοκή του συναισθήματος σε εικόνες μνήμης μοιάζει να γεννά δυνάμεις που μορφοποιούν την αρχική ποιότητα των συνειρμών. Έτσι με αφετηρία το συναισθηματικό κέντρο μιας κατάστασης, η εικόνα διευρύνεται και μεταλλάσσεται εισάγοντας ταυτόχρονα τη σωματικότητα του αναγνώστη μέσα της. Παράλληλα εξ' αιτίας της σχέσης με τα στοιχεία του χώρου τίθεται ένα θέμα κλίμακας. Ο αναγνώστης δηλαδή ανακαλεί νοητικά λεπτομέρειες των "δομικών" μονάδων που έχει αναγνωρίσει και συνδυάζει με αυτές. Σχηματικά, αν επιχειρούσαμε να αναπαραστήσουμε την ανάγνωση ενός οικείου περιβάλλοντος, θα ξεκινούσαμε με ένα είδος αντιστοίχισης "δομικών" χαρακτηριστικών με την ταυτότητα του εαυτού που το κατοικεί και παράλληλα με εικόνες μνήμης και κλίμακας του εαυτού που κάνει την ανάγνωση. Οι εικόνες αυτές είναι διαχρονικές και "εγκλωβίζουν" μέσα τους γεγονότα και πρόσωπα. Ο ρόλος του αναγνώστη μορφοποιείται και προσωρινά, δανείζεται στοιχεία από την ταυτότητα του χώρου και του ιδιοκτήτη, ενώ η εκφραστικότητα των σωμάτων αποτελεί την ταυτοποίηση της σχέσης σώματος-χώρου. Μετά το πρώτο φιλτράρισμα, ο εαυτός ανακτά την εμπλουτισμένη ταυτότητα του προκειμένου να ανασυστήσει την τελική μορφή.

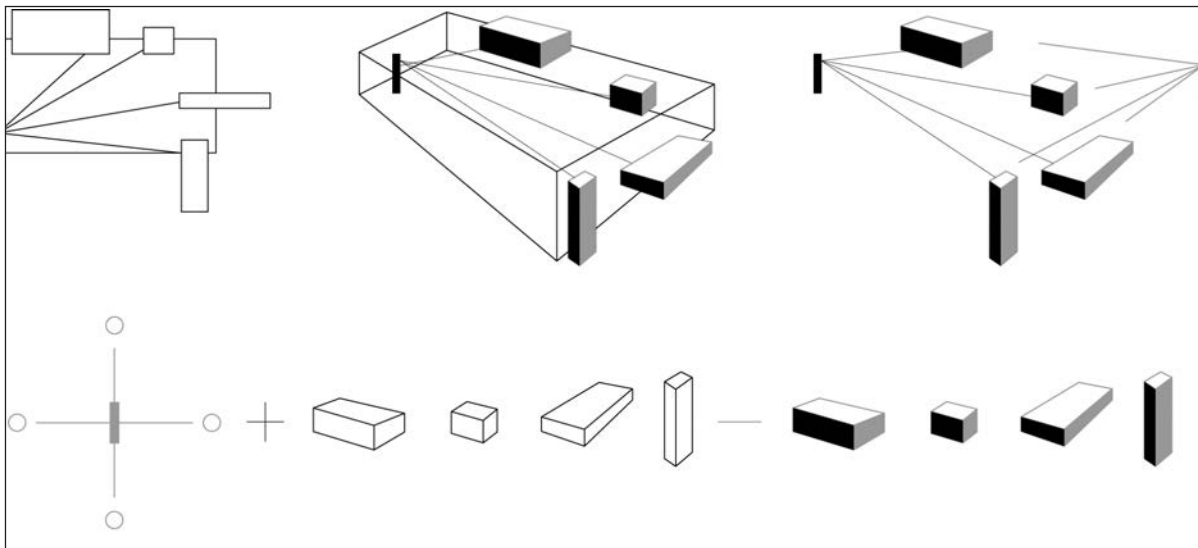
Η σχηματική διεύρυνση των αρχικών δοχείων, δεν είναι άλλο από τη διεύρυνση της σημασίας που νοητικά τα συστατικά του χώρου καταλαμβάνουν για τον ίδιο τον ανγνώστη.

### 3.3. Η ανάγνωση του χώρου με το σώμα του M. Cunningham

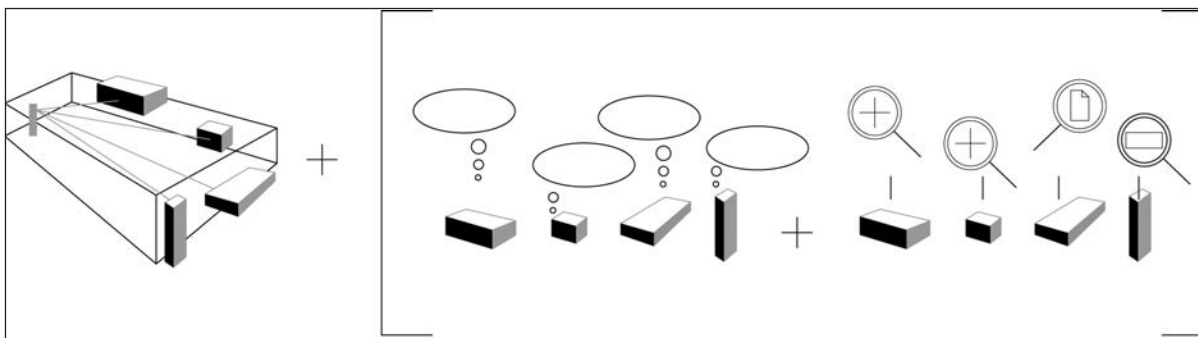
Σε αυτή την τελευταία περίπτωση, το σώμα εξετάζεται ως ένας οργανισμός φυσικός-ανατομικός που κινείται στο χώρο απελευθερωμένος από συναισθηματικές φορτίσεις. Ο χώρος διαβάζεται με βάση τα χωρικά και δυναμικά στοιχεία του σώματος, τη σχέση του με τα άλλα

υποκείμενα, τα οπτικά και ακουστικά χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος και τις πολυπλοκότερες σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα στο χώρο και στο χρόνο. Η τελευταία "μηχανή διαβάσματος" του χώρου δεν πλάθει παρά ένα μοντέλο σύνθετης αντίληψης της σωματικότητας που αλληλεπιδρά ανά πάσα στιγμή με το χώρο και τον απορροφά, ενσωματώνοντας τον και μεταλλάσσοντας τον σε μορφωχωρική κατασκευή κίνησης.

Το σώμα δεν αποτελεί απλά μια ένδειξη ύπαρξης ενός οργανισμού αλλά θεωρείται ως μια φυσική, τρισδιάστατη υπόσταση με σχήμα και μέγεθος που πλάθει νοητικά σχήματα στο χώρο. Ο ζωντανός οργανισμός που δρα σε ένα περιβάλλον μοιάζει με το μέγεθος και σχήμα του σώματος και κίνησης του να αφήνει πίσω του ένα είδος "αύρας". Η ποιότητα αυτής της "αύρας" ορίζεται από τις περεταίρω πληροφορίες που αναγράφονται παρακάτω και αποτελούν τα δυναμικά στοιχεία του σώματος. Τα στοιχεία αυτά αφορούν στην ένταση μιας κίνησης, στη δύναμη που καταναλώνεται, στην ταχύτητα, διάρκεια και ρυθμό/tempo. Η μορφή



αλλά θεωρείται ως μια φυσική, τρισδιάστατη υπόσταση με σχήμα και μέγεθος που πλάθει νοητικά σχήματα στο χώρο. Ο ζωντανός οργανισμός που δρα σε ένα περιβάλλον μοιάζει με το μέγεθος και σχήμα του σώματος και κίνησης του να

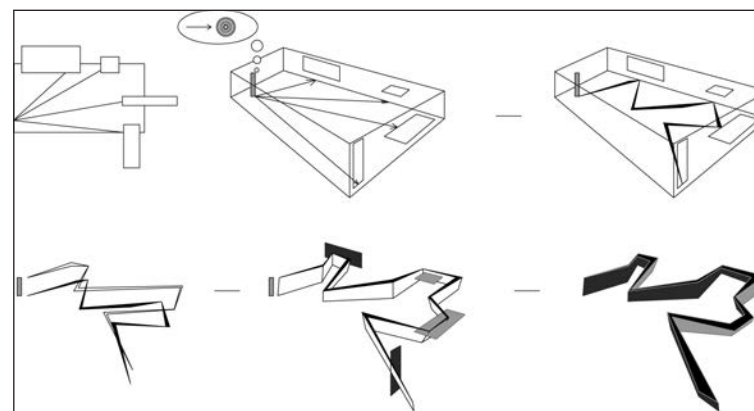


λοιπόν της κίνησης εμπλουτίζεται με τα στοιχεία αυτά που σχηματικά είτε τεντώνουν είτε αναδιπλώνουν το σχήμα της. Τέλος, τα οπτικά και ακουστικά στοιχεία του περιβάλλοντος μελετώνται σε σχέση με την επίδραση πάνω στη σωματικότητα. Πώς δηλαδή ο δομημένος χώρος ή μεμονωμένα στοιχεία όπως ο φωτισμός και ειδικές κατασκευές μπορούν να επιδράσουν δημιουργώντας επιπρόσθετες αισθήσεις και εντυπώσεις και συνεπώς μεταλλάξεις στο μοντέλο της κίνησης.

### 3.3.1. Η ανάγνωση του οικείου χώρου

Η εισαγωγή του σώματος που μελετάμε σε ένα χώρο, συνεπάγεται μέχρι ένα σημείο παρόμοιες διαδικασίες σάρωσης με τα προηγούμενα μοντέλα. Σε μια πρώτη φάση διακρίνονται τα δομικά στοιχεία της ανασύστασης αλλά "κατοχυρώνονται" θα μπορούσαμε να πούμε μονάχα τη στιγμή που το σώμα έρχεται σε επαφή μαζί τους. Με την εισαγωγή του σώματος στο χώρο, δημιουργούνται κάποιοι στόχοι, ή αλλιώς κίνητρα για κίνηση. Οι στόχοι αυτοί είναι που προδιαγράφουν την πορεία και το σχήμα της μορφής της κίνησης. Η τροχιά που φαίνεται στο πρώτο διάγραμμα ανάλυσης, δεν αποτελεί παρά το ίχνος της πορείας που πρόκειται να διαγράψει ο αναγνώστης. Η μορφή της κίνησης αποτελείται από γραμμικά σχέδια, αλλά και εναέρια καθώς το σώμα είναι μια τρισδιάστατη υλική υπόσταση που μετακινείται με καθοριστικό τρόπο. Η τρισδιάστατη μορφή της κίνησης, έρχεται σε επαφή με τους στόχους που αρχικά αναγνωρίστηκαν ώστε να αρχίσει η ανάδραση μεταξύ τους. Η επαφή με αυτούς μοιάζει να προκαλεί ένα είδος μετάλλαξης της σωματικότητας. Τα χωρικά αντικείμενα στιγμιαία ενσωματώνονται στο πλέγμα της κίνησης έτσι ώστε να του παραχωρίσουν τμήμα των χαρακτηριστικών τους. Η παραχώριση αυτή είναι ουσιαστικά η συνειδητοποίηση της φύσης και των ποιότητων του χώρου, καθώς επίσης και της σχέσης τους με το ίδιο το σώμα.

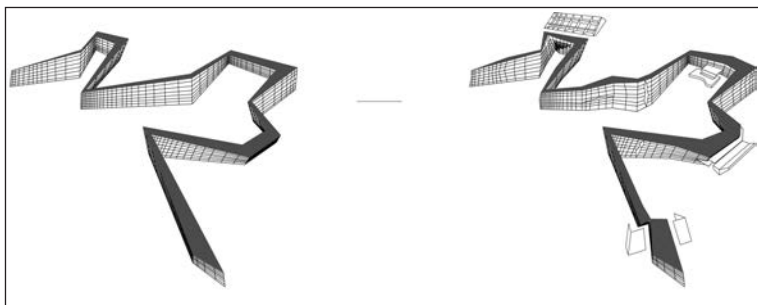
Η τελική κορδέλα κίνησης που συστήνεται είναι ένα σύνθετο ευμετάβλητο σχήμα. Οι επιφάνειες της είναι έτοιμες να απορροφήσουν οποιοδήποτε ερέθισμα προέρχεται από το χώρο ή από άλλα εισερχόμενα σώματα μέσα σε αυτόν. Επάνω και μέσα της αποτυπώνονται όλες εκείνοι οι παράμετροι που χαρακτήρισαν την πορεία, καθώς και τα χωρικά και δυναμικά στοιχεία του σώματος. Οι ανδιπλώσεις αναπαριστούν κατά βάση τη σωματική πορεία στο χώρο και χρόνο, καθώς επίσης και τη συμπεριφορά του σώματος κάθε φορά που έρχεται σε επαφή με τα δομικά στοιχεία του χώρου. Κάθε πληροφορία, κάθε αλλαγή κατεύθυνσης, κάθε επαφή με ένα αντικείμενο ή ένα σώμα, κάθε επιπλέον σωματική καταπόνηση συνεπάγεται άμεσα και την εγχάραξη της στη σύνθετη μορφή της κίνησης. Τελικά η μορφή της κίνησης δεν αποτελεί παρά την τρισδιάστατη ροή του σώματος στο χώρο που μέσα και γύρω της παράγει ένα νέο είδος χώρου. Αυτόν της σωματικής κίνησης. Ο νέος αυτός χώρος υφίσταται ανεξάρτητα από το αρχικό περίβλημα. Η διεύρυνση της ροϊκής σωματικότητας με την εισαγωγή της πληροφορίας οδηγεί στην αλλοίωση των αρχικών ορίων και στην τελική μετάλλαξη του αρχικού χώρου.





### 3.4. Συμπεράσματα

Συνολικά, δεν παρουσιάζεται μια αυστηρή μέθοδος και ένα αυστηρό σημειογραφικό σύστημα, αλλά γίνεται μια πρώτη απόπειρα καταγραφής και σημειογράφησης των διαδικασιών που νοητικά λαμβάνουν χώρα, προκειμένου να ανασυγκροτηθεί σχηματικά η εμπειρία του χώρου από το εκάστοτε σώμα.



Η πρώτη περίπτωση που αφορά στην ανάγνωση του χώρου από το σώμα του Balanchine, εστιάζεται σε επί μέρους κάδρα τα οποία αποσπά από τον περιβάλλοντα χώρο και τα ανάγει σε εικόνες. Στις εικόνες αυτές εμπεριέχεται η εγγραφή της σωματικής παρουσίας, ως ανάμνηση, σε χαρακτηριστικές πόζες. Στην φαντασία, οι σχέσεις των κάδρων ξεφεύγουν από τις αντικειμενικές χωρικές παραμέτρους τους και επανασυντίθεται ελεύθερα με βάση την ανάμνηση των κινήσεων του σώματος, προς, περί, ανά και ενδιάμεσα στα κάδρα αυτά. Οι κινήσεις του σώματος εκμεταλλεύονται τον κενό χώρο και μπορούν να συνδέσουν τα κάδρα με πολλαπλούς τρόπους. Αποσπώντας τα λοιπόν από το υλικό σώμα του κτιρίου, στο οποίο αρχικά ανοίκουν, τα ελευθερώνουμε από τις πάγιες φυσικές

τους σχέσεις και τα εντάσσουμε σε ένα πολύ πιο ανοικτό και ευέλικτο πλέγμα χωρικών σχέσεων. Η ανασύνθεση, λαμβάνει υπ' όψη της την χρονικότητα που εμπεριέχεται στις κινήσεις και τις στάσεις του σώματος. Η χρονικότητα εμφανίζεται στις αναδιπλώσεις της νέας επιφάνειας πάνω στην οποία επανασυντίθενται τα κάδρα.

Λέξεις κλειδιά: Κάδρα, Απόσπαση από το φυσικό σώμα του κτιρίου, Επανασύνθεση με βάση τους ενσωματωμένους (έμπρακτους και μνημονευμένους) χωρικούς τους συσχετισμούς, Αναδιπλώσεις με βάση την χρονικότητα και τη βιωματική εμπειρία, Ανάπτυγμα δισδιάστατων κάδρων στον τρισδιάστατο χώρο. Τα βασικά ερωτήματα που προκύπτουν αφορούν στον έλεγχο του μεγέθους του κάδρου και της θέσης θέασης του, καθώς επίσης και στον τρόπο που γίνεται η σύνδεση των κάδρων και των συστατικών τους μέσω του σώματος και της βιωματικής εμπειρίας.

Η δεύτερη περίπτωση που μελετά την ανάγνωση του χώρου από το σώμα της Graham, εστιάζεται στα αντικείμενα στα οποία "εμπλέκεται" το σώμα. Τα αντικείμενα περιβάλλονται από μια "μεμβράνη", το έξω όριο των κινήσεων του σώματος που εμπλέκεται με αυτά. Στον αρχικό χώρο εμφανίζονται υπο-χώροι που μέσα τους εμπεριέχουν τις παραστάσεις ζωής του σώματος. Η μεμβράνη παρουσιάζεται να διαστέλλει και να μεταλλάσσει την αρχική μορφή του αντικειμένου, καθώς επίσης και να προσθέτει τον χώρο του σώματος στον όγκο του αντικειμένου. Ο συνολικός σχηματισμός παράγεται από μια σχεδόν ελεύθερη σύνθεση των επιμέρους διασταλμένων αντικειμένων. Η σύνθεση υπακούει όχι τόσο σε κανόνες πραγματικής διαδοχής όσο σε κανόνες αφηγηματικής διαδοχής. Είναι περισσότερο μοντάζ, και λιγότερο μια καταγραφική συγκεκριμένης πραγματικής αλληλουχίας.

Λέξεις κλειδιά: Παράσταση ζωής, Εκφραστικότητα και μετάλλαξη του εαυτού, Ανάγνωση χωρικών δοχείων, Διαστολή των

αρχικών μεμβρανών λόγω επίδρασης σωματικής δράσης και βιωμάτων, Διαστολή και συστολή των δομικών μονάδων ανασύστασης. Τα βασικά ερωτήματα που προκύπτουν, είναι πως είναι δυνατός ο έλεγχος των αρχικών ορίων από τα οποία ξεκινά η ανάγνωση, καθώς επίσης και πως μπορούν να σημειογραφηθούν οι σχέσεις μετάλλαξης των ορίων με βάση τις δράσεις και αναμνήσεις που λαμβάνουν χώρα μέσα σε αυτά.

Η τρίτη περίπτωση που αφορά στο σώμα του Cunningham, εστιάζεται σε συγκεκριμένες πορείες του σώματος στον χώρο, όπως αυτές κατευθύνονται και ορίζονται από τις θέσεις συγκεκριμένων αντικειμένων, τοποθεσιών, ή επιμέρους δραστηριοτήτων του σώματος. Οι πορείες αναπαρίστανται ως τρισδιάστατα συνεχή, εν γέννη γραμμικά, αλλά φανερά τεθλασμένα σώματα που σημειογραφούν, με το σχήμα τους, στάσεις, ταχύτητες και συνθήκες του σώματος. Στα σημεία επαφής με διάφορα αντικείμενα κάτι από το σχήμα του αντικειμένου εγγράφεται πάνω στο σχήμα της κίνησης. Ο χώρος μέσα στο χώρο, είναι λοιπόν η αποτύπωση της τρισδιάστατης μορφής της κίνησης που πάνω και μέσα της εγγράφει ποιότητες και χαρακτηριστικά από τις στιγμές επαφής με τα δομικά στοιχεία του χώρου και παράλληλα πως αυτά μεταλλάσσονται και απορροφούν μέσα τους τις δράσεις του σώματος.

Λέξεις κλειδιά: Συνείδηση της σωματικότητας, Εμπλουτισμένη μορφή της κίνησης, Μετάλλαξη της μορφής λόγω των σωματικών παραμέτρων, Μετάλλαξη της μορφής λόγω των δομικών στοιχείων, Μετάλλαξη των δομικών στοιχείων λόγω σωματικής διάδρασης. Τα βασικά ερωτήματα που προκύπτουν από την τελευταία ανάγνωση είναι πως οι μεταλλάξεις και μετασχηματισμοί της μορφής της κίνησης μπορούν να ελεγχονται, πως δηλαδή μπορεί να υπάρξει σαφής συσχέτιση μεταξύ των σωματικών παραμέτρων και των στοιχείων του χώρου καθώς επίσης πως η βιωματική εμπειρία εμπλουτίζει την ανάγνωση και συνεπώς τη μορφή της κίνησης.

### Επίλογος

Με έναυσμα τη θεωρία του χορού καθώς και με τη μετέπειτα μελέτη τριών διαφορετικών χορογράφων και του έργου τους, συνειδητοποιούμε ότι είναι δυνατός ο εμπλουτισμός της αρχιτεκτονικής ματιάς σε θέματα αντίληψης και ανασυγκρότησης της σωματικής εμπειρίας του χώρου. Προσδιορίζοντας εξ' αρχής το πλαίσιο μέσα στο οποίο στοιχεία από το ένα πεδίο θα διακινηθούν στο άλλο, γίνεται μια απόπειρα ανάδειξης και μεταγραφής εκείνων των χαρακτηριστικών και ποιότητων που ο χορός παρουσιάζει για τη σχέση σώματος-κίνησης-χώρου, στο πεδίο της αρχιτεκτονικής.

Η εργασία αυτή, μελετώντας τρεις συγκεκριμένες περιπτώσεις, οδηγεί σε ένα συνθετικό επιχείρημα:

*Ότι η ανάγνωση του ίδιου χώρου από τρεις διαφορετικές μορφές σωματικότητας, οδηγεί στην γέννηση τριών διαφορετικών εκδοχών χώρου μέσα από το χώρο και*

*Ότι είναι δυνατόν να ανασυγκροτηθεί σε σχήμα η σωματική εμπειρία του χώρου με βάση τρεις μέτρες σχηματοποίησης.*

1. Ξεκινάμε λοιπόν κατ' αρχήν με την αποδοχή, ότι η σωματική εμπειρία είναι κατασκευή και ότι είναι δυνατόν να συγκροτηθούν, να βιωθούν, να παρουσιαστούν και να γίνουν κατανωπές ριζικά διαφορετικές σωματικές εμπειρίες του

χώρου. Μια τέτοια θέση ανοίγει ζητήματα προς μελλοντική διερεύνηση, που αφορούν στη θεώρηση του σώματος και της σωματικής εμπειρίας ως σταθερά, πρωταρχικά δεδομένα ή ως κατασκευή. Ο χορός και η χορογραφία εξετάζονται ακριβώς ως ιδιαίτερα ανεπτυγμένα και ίσως ακραία συστήματα συγκρότησης της σωματικής εμπειρίας, με σκοπό την διευκρίνιση ενός πεδίου διαφοροποίησης, την επισήμανση και περιγραφή διαφορετικών εμπειριών, με τρόπο που θα μπορούσε κατ' αρχήν να έχει συνέπειες για την αρχιτεκτονική ως τέχνη σχεδιασμού, που έχει ως έναν από τους κύριους στόχους την κατασκευή σωματικής εμπειρίας.

2. Ένα δεύτερο, ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο, είναι η *θεώρηση της ανάγνωσης του χώρου ως αρχιτεκτονικό έργο*. Οι χορογραφίες που εξετάστηκαν αποτελούν έργα τέχνης. Ως έργα τέχνης συγκροτούν τρόπους αντίληψης και κατανόησης του κόσμου που δεν αντικαθρεπίζουν άμεσα την καθημερινή εμπειρία, τις καθημερινές πρακτικές και τους διαδομένους τρόπους αντίληψης. Το έργο τέχνης, ανάμεσα στα άλλα, έχει την ιδιαίτερη αξία ότι διευρύνει την αίσθηση δυνατοτήτων που έχουμε, μας ανοίγει ορισμένους τρόπους εμπειρίας και σκέψης που μπορεί να τύχουν ευρύτερης ή πιο περιορισμένης αποδοχής. Από την σκοπιά οποιασδήποτε θεωρίας της σκέψης ή της αντίληψης, η πρωταρχική σημασία του έργου τέχνης βρίσκεται στις δυνατότητες που εγκαθιδρύει και τεκμηριώνει (Langer, 1979, Goodman, 1976). Με δεδομένο ότι η εργασία αυτή απασχολείται με γενικότερα ερωτήματα περί χώρου και της σωματικής εμπειρίας του χώρου και με αφετηρία τον έντεχνο χορό, προκύπτει το ερώτημα της προσδοκούμενης σχέσης με την αρχιτεκτονική. Στην παρούσα μελέτη, σκοπός είναι να μεταφραστούν οι χορογραφικοί τρόποι συγκρότησης του σώματος και της σωματικής εμπειρίας του χώρου όχι τόσο σε συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά έργα όσο σε συγκεκριμένες αναγνώσεις του κτισμένου χώρου και της κατοίκησης. Η ανάγνωση του χώρου θεωρείται εδώ η ίδια ως αρχιτεκτονικό έργο. Αυτό μάλιστα συμβαίνει για συγκεκριμένο λόγο και με συγκεκριμένες προσδοκούμενες προεκτάσεις.

3. Τρίτο σημαντικό στοιχείο για την συγκρότηση της εργασίας αυτής, αποτέλεσε *το νόημα και οι τρόποι σημειογράφησης του*. Νόημα δεν είναι μόνο εκείνο που συγκροτείται λεκτικά ή επικοινωνείται γλωσσικά. Οι γλώσσες συγκρότησης του νοήματος είναι πολλαπλές και η μελέτη της τέχνης έχει από αυτήν την σκοπιά το ενδιαφέρον ότι μας οδηγεί στην αναζήτηση ενός πολύ άμεσου συσχετισμού ανάμεσα στο νόημα και στα μέσα και τις γλώσσες της συγκρότησης και εκφοράς του (Goodman, 1976). Μάλιστα, από την σκοπιά της κάθε τέχνης και της κάθε συνθετικής διαδικασίας σχεδιασμού, το ερώτημα είναι πώς νοήματα που εκφράζονται και επικοινωνούνται σε ένα συγκεκριμένο μέσο, συχνά τον λόγο, μπορούν να "μεταφερθούν" ή να συσχετιστούν με νοήματα που συγκροτούνται σε άλλο μέσο (Baxandall, 1985). Με λίγα λόγια, το νόημα είναι εξαρτημένο από τα μέσα εκφοράς και τις σημειογραφίες συγκρότησής του ανάλογα με τα μέσα εκφοράς. Έτσι, στη μελέτη αυτή, η επεξεργασία σημειογραφιών περιγραφής της σωματικής εμπειρίας είναι κεντρικό ζήτημα. Μάλιστα, το ιδιαίτερο πρόβλημα είναι η επεξεργασία σημειογραφιών που να μπορούν να μεσολαβήσουν ανάμεσα στον τρόπο που καταγράφουμε μια σωματική εμπειρία και στον τρόπο που σκεφτόμαστε το κτισμένο περιβάλλον ως υποδοχή και ως έναυσμα για μια σωματική εμπειρία. Χωρίς τις ανάλογες σημειογραφίες δεν είναι εύκολο να υπάγουμε κανένα συγκεκριμένο τρόπο εκφοράς και συγκρότησης νοήματος σε συνειδητή επεξεργασία μέσα στην διάρκεια του χρόνου.

4. Ερχόμαστε έτσι στα διαγράμματα ως εκφορές θεωρητικής σκέψης, τουλάχιστον σε ένα ευριστικό επίπεδο. Τα διαγράμματα χρησιμοποιήθηκαν για να αναζητηθούν έννοιες και τρόποι κατανόησης του χώρου που δεν θα μπορούσαν να προσεγγιστούν διαφορετικά. Στόχος τους είναι να τεκμηριωθούν ορισμένες εν δυνάμει διαφορετικές συγκροτήσεις του σώματος και της εμπειρίας τους. Η χρήση των διαγραμμάτων θέτει από μόνη της ορισμένα ερωτήματα: Θα μπορούσε άραγε να υπάρξει στο μέλλον μια σημειογραφία τόσο πλούσια και αναπτυγμένη ώστε να επέτρεπε την περιγραφή και διατύπωση τόσο διαφορετικών εμπειριών; Το ερώτημα αυτό μένει ανοικτό. Η μελέτη θέτει μάλλον ένα πιο περιορισμένο ερώτημα. Κατά πόσο τα διαγράμματα που έχουν δημιουργηθεί για τα εκφράσουν και να τεκμηριώσουν μια συγκεκριμένη ανάγνωση του χώρου μπορούν να υπαχθούν σε συνειδητούς κανόνες, να πειθαρχηθούν δηλαδή στο πλαίσιο ενός συστήματος σκέψης που τα ίδια εγκυμονούν και ξεκινούν; Πρόθεση είναι να δείχθει ότι αυτός ο πιο περιορισμένος στόχος είναι εφικτός, τόσο ώστε τα νοήματα που αναζητούνται μέσα από τα διαγράμματα να είναι επικοινωνήσιμα, ακόμα και αν η αφετηρία τους τοποθετείται στο πλαίσιο μιας ιδιαίτερης αναζήτησης. Δεν διεκδικούν την ισχυρότερη αντικειμενικότητα μιας σημειογραφικής γλώσσας που θα επέτρεπε να εκφραστούν διαφορετικές εμπειρίες σε ενιαίο σύστημα και να υπαχθούν ιδιαίτερες χωρικές κατασκευές σε πρωταρχικές συμβάσεις και χωρικές έννοιες. Ακόμα περισσότερο, τα διαγράμματα δεν συγκροτούν σημειογραφικό σύστημα με την έννοια που το ορίζει ο Goodman. Μπορούμε να τα δούμε περισσότερο σαν μηχανισμούς αναζήτησης νοήματος και αποσταθεροποίησης συμβατικών τρόπων αντίληψης του χώρου.

Οι τρεις αναγνώσεις,<sup>6</sup> παρουσιάζονται σαν ένα πείραμα του τρόπου που το ορισμένο σώμα, στην συγκεκριμένη περίπτωση το δομικό, το εκφραστικό-συμβολικό και αυτοαναφορικό, κατά την ανάγνωση, νοητική ανασύσταση και νοηματοδότηση του χώρου, παράγει μήτρες ανασυγκρότησης χώρων μέσα στο χώρο.

*Συμπερασματικά, παρουσιάστηκαν τρεις μηχανές ανάγνωσης του χώρου που χρησιμοποιώντας στοιχεία και πληροφορίες από το πεδίο της χορολογίας, συγκρότησαν τρία μοντέλα χώρου, μέσα στο χώρο ανάγνωσης. Οι "χώροι μέσα στον χώρο" δεν είναι άλλο από μια απόπειρα ανασυγκρότησης της σωματικής εμπειρίας με βάση τρεις μήτρες σχηματοποίησης. Κάθε μια από τις τρεις μηχανές μοιάζει να εστιάζει το ενδιαφέρον της σε διαφορετικά σημεία και τρόπους αντίληψης της χωρικής ανασύστασης. Έτσι, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η εμπλοκή των γριναζιών τους οδηγεί σε μια πιο σφαιρική, πολυδιάστατη αλλά και πιο σύνθετη ερμηνεία του χώρου, καθώς και σε πολύ πιο σύνθετα μοντέλα αναπαράστασης της σωματικής εμπειρίας.*

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλιογραφία σχετική με τον χορό

1. Copeland and Cohen (1983) *What is Dance? Readings in theory and Criticism*. Oxford University Press.
2. Cunningham, Merce (1998) *Dancing in Space and Time*, ed. Richard Kostelanetz. New York: Da Capo Press.
3. Cunningham, Merce (1999) *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. Marion Boyars New York-London.
4. Foster, Susan Leigh (1986) *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of

6. Τα μοντέλα που αναλύθηκαν δεν παρουσιάζονται ως οι μοναδικές κατηγορίες, καθώς επίσης πρέπει να επισημανθούν οι ειδικές συμβάσεις που έγιναν προκειμένου να απλοποιηθεί η διαδικασία ανάγνωσης. Τα σώματα μελετώνται σε ένα ιδιαίτερα απλοποιημένο μοντέλο χώρου και απομονώνονται από την παρουσία άλλων σωμάτων. Επίσης, ο εσωτερικός ρυθμός του σώματος και της κίνησης, καθώς και η χρονικότητα εξέλθεις μιας δράσης, παρουσιάζονται απλώς σαν παράμετροι των εργαλείων μελέτης και δεν αναλύονται διεξοδικά. Τέλος, η όλη διαδικασία της ανασύστασης, βασίζεται σε ένα νοητικό περιβάλλον, γεγονός που επιτρέπει την ενσωμάτωση μη υλοποιήσιμων στοιχείων.

California Press, Ltd.

5. Graham Martha, "Martha Graham Is Interviewed by Pierre Tugal": 22.

6. Sheets-Johnstone, Maxine (1966) *The Phenomenology of Dance*. The University of Wisconsin Press, Madison and Milwaukee.

Βιβλιογραφία σχετική με την αρχιτεκτονική

1. Baxandall, M. (1985) *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press, New Heaven and London.

2. Evans, R. (1977) *Translations from Drawings to Buildings*. Architectural Association, London.

3. Gibson, J. J. (1986) *The Ecological Approach to Visual Perception*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers, London.

4. Frankl, P. (1973) *Principles of Architectural History*. M.I.T. Press.

5. Goffman, E. (1979) *The presentation of Self in everyday Life*. Penguin Books, London.

6. Goodman, N. (1976) *Languages of Art*. Hackett Publishing Company, Indianapolis Indiana.

7. Ihde, Don (2002) *Bodies in Technology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

8. Lakoff G. and Johnson M. (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Basic Books.

9. Langer, S. (1953) *Feeling and Form*. Charles Scribner's Sons, New York.

10. Langer, S. (1979) *Philosophy in a New Key*. Harvard University Press.

11. Merleau-Ponty, M. (1945) *Phenomenologie de la Perception*. Paris: Librairie Gallimard.

12. Sartre J.P. (1956) *Being and Nothingness*. Hazel Barnes, trans. New York: Philosophical Library.

## ΡΥΟΑΝ-ΖΙ, Η ΕΓΚΑΡΣΙΑ ΤΟΜΗ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΑΣ

Πέγκυ Δάρα

### Περίληψη

Κατά τον Foucault, "οι ετεροτοπίες υποσκάπτουν κρυφά την γλώσσα, εμποδίζουν τον κατονομασμό αυτού ή του άλλου, σπάζουν τα κοινά ονόματα ή τα περιπλέκουν, καταστρέφουν από τα πριν τη 'σύνταξη', σταματούν τις λέξεις στον εαυτό τους και αμφισβητούν ριζικά κάθε δυνατότητα μιας γραμματικής". Αν οι ετεροτοπίες βγαίνουν από την τάξη του χώρου και του χρόνου, συνιστούν εντέλει ένα είδος αντιδιάταξης στην οποία όλες οι πραγματικές χωρικές διατάξεις ταυτόχρονα αναπαρίστανται, αμφισβητούνται και ανατρέπονται, ένα είδος τόπου που βρίσκεται εκτός όλων των τόπων αλλά παρ' όλα αυτά μπορεί να εντοπισθεί, προσφέροντας στο βαθμό της απόκλισής του από το κανονικό, το μέτρο της κανονικότητας, τότε ο γιαπωνέζικος κήπος Ργιοαν-ζι δεν είναι παρά το σχήμα τέτοιων ετεροτοπιών.

Στην αναμέτρησή του με το κανονικό, ο Ργιοαν-ζι ενδόθηκε το "σχήμα" της ετεροτοπίας του χώρου που μετέρχεται σε εικόνα -ενός μεταβατικού τόπου δηλαδή, στον οποίο συντελείται η γέννηση μιας νέας εσωτερικής συνθήκης και ο οποίος οδηγεί συνεχώς σε ένα διπνεκές αλλού- ως αποτέλεσμα των εξής διαπιστώσεων:

1. Ενώ αρχικά εγκαθιδρύει ένα σχήμα συμβολικό, χρησιμοποιώντας σύμβολα "οικεία" στο υποσυνείδητο του Ιάπωνα, εν συνεχεία με το αφαιρετικό σχήμα το οποίο υιοθετεί, συστέλλει την αιτιολόγηση των συμβόλων καθιστώντας την λειτουργία τους σκοτεινή.
2. Αποτελώντας στην ουσία τέχνη μεταστοιχειώσης, μιμείται την εσωτερική ουσία της φύσης και όχι τις εξωτερικές μορφές με τις οποίες αυτή εκδηλώνεται, αφού συλλαμβάνει την ύλη ως συμβάν και όχι ως υπόσταση.
3. Καθίσταται αφ' εαυτού ανοίκειος, αφού αρνείται την παρουσία στο εσωτερικό του, τόσο του υποκειμένου όσο και του χρόνου, με αποτέλεσμα ο χώρος του ως τέτοιος τελικά να μην "υπάρχει".
4. Με την χρήση πλαισίων (χωρο-χρονικός μηχανισμός μετατροπής νοήματος) εισάγει το κατώφλι ως μεταβατική συνθήκη που στεγάζει βιώματα εξαιρετικά για την ζωή του υποκειμένου, διανοίγοντας προοπτικές μιας "άλλης" δυναμικής πραγματικότητας.

### ΡΥΟΑΝ-ΖΙ, THE TRANSVERSE SECTION OF HETEROTOPIA

#### Abstract

According to Foucault, "heterotopias secretly undermine language, prevent the denominate of this or the other, shatter common names or complicate them, destroy in advance 'syntax', stop the words in themselves and essentially argue every ability of a grammar". If heterotopias, when coming out of the order of space and time, ultimately generate a kind of anti-arrangement, in which all real space arrangements simultaneously are being reproduced, argued and overturned, a kind of space which exists outside all other spaces but, nonetheless, can be defined, offering, in the degree of its variation from the regular, the measure of regularity, then the Japanese garden Ryoan-ji is nothing but the shape of such heterotopias.

In its comparison with the regular, the garden Ryoan-ji "dresses" the "shape" of heterotopia's space which becomes an image -that is a transitional place where the birth of a new internal condition for the human being takes place- as the result of the following conclusions:

1. All though at the beginning it establishes a symbolic shape by using "familiar" symbols to the Japanese's subconscious, afterwards with the minimal shape which it adapts, it changes the explanation of symbols by making them vague and obscure.
2. By using the art of alteration it imitates the internal essence of nature and not the external shapes of it, since it captures the matter as a fact and not as a substance.
3. It becomes unfamiliar because it denies the presence of the subject and time in its internal. The result is that its space does not exist as space.
4. By the use of frames (which are the mechanism of space and time that changes the meaning), the garden enters the threshold as a transitional condition which offers extraordinary experiences to human's life.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο "Ryoan-ji: Κατώφλι της Ετεροτοπίας", η οποία υποστηρίχθηκε το 2000. Εξέταστική επιτροπή: ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΡΑΪΤΗΣ (επιβλέπων), ΠΑΝΝΗΣ ΔΙΑΚΑΤΑΣ και ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΠΕΧΛΑΒΑΝΙΔΟΥ.

### ΑΝΤΙ ΠΡΟΟΙΜΙΟΥ

Αντικείμενο διερεύνησης αποτελεί ο γιαπωνέζικος κήπος Ryoan-ji. Έχοντας λοιπόν έναν κήπο παίρνουμε από αυτόν έναν ορισμένο αριθμό χαρακτηριστικών, που θα σχηματίσουν ένα συμβολικό σύστημα του οποίου η θεώρηση μπορεί να στοχεύει όχι σε μια άλλη μεταφυσική, αλλά στην δυνατότητα μιας διαφοράς της αφήγησης, μιας μεταλλαγής των συμβολικών συστημάτων και μιας μετακίνησης του νοήματος έως το ανυποκατάστατο κενό του, μέσω των οποίων ο κήπος Ryoan-ji προτείνεται ως *ετεροτοπία*.

### Ο ΚΗΠΟΣ RYOAN-JI (φωτ. 1, 2)

Ο κήπος Ryoan-ji κατασκευασμένος το 1488, βρίσκεται στον Zen Ναό Ryoan-ji, ΒΔ του Κιότο. Δημιουργήθηκε από τους Kawaramono, (αρχικά εργάτες στις όχθες των ποταμών, εν συνεχεία κηπουροί και τελικά επαγγελματίες δημιουργοί κήπων). Σχήματος ορθογωνίου και διαστάσεων 31x15m, απλώνεται στην νότια πλευρά του ενδιαίτηματος του ηγούμενου (hojo). Στις άλλες πλευρές του υπάρχει μανδρότοιχος. Κήπος μικρής κλίμακας και ασύμμετρης σύνθεσης περιέχει μόνο βράχους και χαλίκια. Στην επιφάνειά του, που επιστρώθηκε με ψιλό χαλίκι, τοποθετήθηκαν δεκαπέντε βράχοι, ομαδοποιημένοι σε τρεις συνθέσεις των επτά, πέντε και τριών βράχων αντίστοιχα. Το χαλίκι ισοπεδώθηκε με τσουγκράνα, η οποία δημιούργησε λεπτές γραμμικές ραβδώσεις, παράλληλες της μεγάλης πλευράς του ορθογωνίου. Εξαιρεση αποτελούν τα τμήματα γύρω από τους βράχους, όπου οι ραβδώσεις ακολουθούν το περίγραμμα τους. Το χαλίκι περιορίζεται στο εσωτερικό ενός πλαισίου, δημιουργημένου από πέτρες σχήματος ορθογωνίου παραλληλεπίδου. Εξωτερικά αυτού του πλαισίου, σχηματίζεται ένα δεύτερο πλαίσιο το οποίο στην επαφή του κήπου με το hojo περιέχει βότσαλα τοποθετημένα σε εσοχή ενώ στην επαφή του με τον μανδρότοιχο είναι άδειο. Ένα τελευταίο, εξωτερικό πλαίσιο, από πέτρες σχήματος ορθογωνίου παραλληλεπίδου ολοκληρώνει τον κήπο ως σχήμα.

Γίνεται άμεσα προφανές τόσο από την επεξεργασία των υλικών του (χαλίκι με ραβδώσεις χωρίς μονοπάτια) όσο και από την χρήση του (χώρος σχεδιασμένος να κοιταχθεί μέσα από το hojo, προορισμένος να συμβάλλει στην αυτοσυγκέντρωση) ότι πρέπει να αναζητήσουμε την λειτουργία του κήπου από την σωματική εμπειρία πιο πέρα. Η συντριπτικά οριζόντια σύνθεση, η αφαιρετική χρωματική παλέτα και η απουσία στοιχείων ερεθιστικών για αισθήσεις όπως η όσφρηση ή η ακοή προάγουν την όραση στην μόνη συνθήκη που συμβάλλει στην αντίληψη του κήπου. Η ενατένιση του κήπου όμως προϋποθέτει την ύπαρξη του μοναχού που καθισμένος στο hojo, κοιτάζοντας τον κήπο, διαλογίζεται. Η λειτουργική σχέση hojo-κήπου είναι τόσο στενή και βασική, ώστε ο κήπος να συνιστά τον εξωτερικό "τοιχο" που *φιλιτράρει* το τεράστιο άνοιγμα του ξύλινου κατασκευαστικού σκελετού του hojo. Παρ' όλα αυτά η καθαρή διάκριση του hojo από τον κήπο είναι γεγονός. Παρά το μεγάλο άνοιγμα, το hojo (εσωτερικός χώρος) χωρίζεται από τον κήπο (εξωτερικός χώρος) με την βεράντα (ενδιάμεσος χώρος). Η βεράντα σχηματίζεται από τη φαρδιά στέγη που προεξέχει και το ξύλινο δάπεδο που βρίσκεται ενδιάμεσως της επιφάνειας του κήπου και του στρωμένου με ψάθες δαπέδου του hojo. Δεν υπάρχει ροή χώρου, αλλά διαδοχή ξεκάθαρα ορισμένων περιοχών.

### Η ΣΧΗΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΣΥΜΒΟΛΩΝ (Από σύμβολο σε σύμβολο περνώντας - ο κήπος, η εγκάρσια τομή του αινίγματος)

Η Ιαπωνία, χώρα μικρή, αποτελούμενη από αναρίθμητα νησιά είναι κατά βάση ορεινή. Το βουνό και το νερό αποτελούν όρους του λεξιλογίου των οπτικών αρχετύπων που περιγράφουν το γαπωνέζικο τοπίο, σύμβολα που φανερώνουν μέσα από μύθους σπέρματα ιδεών που εκφράζουν το συλλογικό ιαπωνικό υποσυνείδητο, αφού είναι κατάλληλα να αποκαλύψουν μια ιδιότητα του πραγματικού ή μία δομή του κόσμου που δεν είναι προφανής στο επίπεδο της άμεσης εμπειρίας (Eliade, 1981).

Το βουνό και το νερό συνθέτουν την εικόνα του νησιού, που στην γαπωνέζικη κοσμογονία εμφανίζεται ως η πρώτη εκδήλωση του τοπίου ως σχήμα. Ο κήπος, μέσω των μορφών του, επαναλαμβάνει την γαπωνέζικη κοσμογονία αναπαράγοντας στην ουσία το γαπωνέζικο τοπίο (Nitschke, 1993a). Αυτή η αναπαραγωγή όμως προϋποθέτει την κατανόηση και οικειοποίηση των στοιχείων που συνθέτουν το τοπίο, προϋποθέτει ένα σημείο του οποίου ο μεσολαβητικός ρόλος βοηθά το υποκείμενο στην αντίληψη της πραγματικότητας, ένα σημείο που εντέλει δεν αποτελεί παρά "διάρρηξη της σκέψης προς το επέκεινά της, που είναι η οπτική του κόσμου" (Πεφάνης, 1999: 101). Τέτοιο σημείο είναι το σύμβολο. Το σύμβολο δεν παραπέμπει σε ένα νόημα αλλά προκαλεί το απόν νόημα να γίνει παρόν, αποτελώντας έτσι το πεδίο ανάδυσης του νοήματος. Τα σύμβολα κατά τον Cassirer, διαμορφώνουν τον κόσμο της εμπειρίας όχι ως αναπαραγωγή της εικόνας του "εξωτερικού" κόσμου αλλά ως διαμεσολάβηση του "εξωτερικού" και "εσωτερικού" σε έναν αμοιβαίο καθορισμό της αντικειμενικής πραγματικότητας και της συνείδησης.

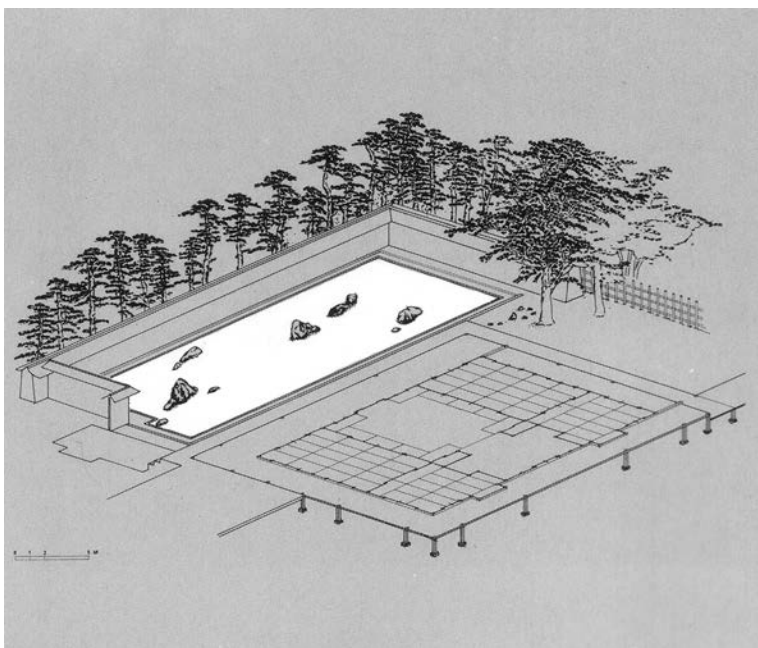
Το σύμβολο όμως καταρχήν είναι αφ' εαυτού σχήμα. Το αρχικό, κυριολεκτικό, πρόδηλο νόημά του αποτελεί την πρώτη σημασιολογική του έννοια. Ταυτοχρόνως όμως υπερβαίνει αυτή την προδηλότητα χωρίς να την ακυρώνει, σκοπεύοντας μια δεύτερη σημασιολογική έννοια. Το δεύτερο αυτό νόημα καταργεί την διαφάνεια του συμβόλου και η λειτουργία του παραμένει σκοτεινή εάν δεν γνωρίζουμε την προθετική πράξη που εγκαθίδρυσε την αντιστοιχία ανάμεσα στο σύμβολο και σε ότι αυτό αναπαριστά.

Υπό αυτό το πρίσμα μας μεταφέρεται η γνώση των πολλαπλών συμβολισμών του Ryoan-ji. Αρχικά ο βράχος συμβολίζει το βουνό ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο αποτελεί κατοικία θεοτήτων. Το χαλίκι συμβολίζει το νερό και η περιοχή με τα βότσαλα ανιχνεύει τον συμβολισμό της στις όχθες των ποταμών που αποτελούσαν αρχέτυπα της καθαγιασμένης γης όπου ελάμβανε χώρα η εμφάνιση της θεότητας. Βέβαια και η τοποθέτηση των βότσαλων στην επαφή του κήπου με το hojo ενέχει τον δικό της συμβολισμό: ως περιοχή ιεροφάνειας απαγορεύει την μόνη πρόσβαση του ανθρώπου στον κήπο (στις άλλες



Φωτ. 1: ο κήπος Ryoan-ji.





Φωτ. 2: αξονομετρικό του κήπου και διαγραμματική κάτοψη του ναού.

πλευρές υπάρχει φράχτης), αποκόβει έναν χώρο, οριοθετώντας ταυτοχρόνως την ιερή περιοχή. Τέλος, η χρήση της τριαδικής σύνθεσης -δεκαπέντε βράχοι, ομαδοποιημένοι σε τρεις συνθέσεις των επτά, πέντε και τριών βράχων αντίστοιχα-, εκτός από το συνθετικό αρχέτυπο που περικλείει -τρεις δυνάμεις που αντιστοιχούν στην τριάδα ουρανός, γη, άνθρωπος-, εκφράζει και μια εσωτερική ισορροπία, πειθαρχώντας ταυτόχρονα σε “κάποια μυστική γεωμετρία” (Nitschke, 1993a).

Το σύμβολο όμως, μολονότι εξυπακούει μια προθετική πράξη υποδηλώνοντας ένα “πέρα από αυτό που εκφράζει”, δεν αποκαλύπτει όλες τις προθέσεις του, αλλά εγείρει μια πληθώρα σημασιών, αποτελώντας “τόπο” έκφρασης ιδεών. Αυτό συμβαίνει διότι το σύμβολο δεν παρουσιάζει μόνο την φυγόκεντρη τάση του νοήματος, αλλά ταυτοχρόνως και την κεντρομόλο, επειδή μεταθέτει το αρχικό νόημα, μπορεί την ίδια στιγμή να το επαναφέρει μετουσιωμένο (Πεφάνης, 1999).

Ο Baudrillard θέτει το συμβολικό στο ενδιαμέσο του πραγματικού και του φαντασιακού: το θεωρεί ως διαμεσολάβηση που δεν εγγράφεται πουθενά, που δεν ονομάζεται παρά με υπαινιγμούς και νέυματα, γιατί δεν συνιστά μια τρίτη τοπική μεταξύ πρόδηλης πραγματικότητας και επινοημένης μη-πραγματικότητας,

αλλά ένα ισχυρό πεδίο ψυχικών και κοινωνικών δυνάμεων, μια ά-τοπο χώρα που κατοικείται από ροϊκότητες σημασιών. Η συμβολισμός λοιπόν προϋποθέτει ένα ρητό εκπεφρασμένο νόημα πάνω στο οποίο χαράσσει πολυσχιδείς ροές σημασιών. Κατά τον Ricoeur, η συμβολική λειτουργία αποτελεί συνθήκη δυνατότητας στην απαρχή μιας σημαίνουσας ζωής. Ο θεμελιακός της χαρακτήρας είναι θετικός αφού εξασφαλίζει τη συμμετρικότητα της αυτοαναφοράς και της αναφοράς στον κόσμο. Η συμβολική λειτουργία δε στοχεύει στο πραγματικό, δεν εγείρει αξιώσεις για αλήθεια, είναι το υποκείμενο που συγκροτεί την εκάστοτε αλήθεια. Εν κατακλείδει, η συμβολική λειτουργία είναι στοχασμός του εγώ -διαμεσολαβημένος από το σύμπαν των σημείων- και εφαρμοσμένο βίωμα του πόθου για ύπαρξη (Πεφάνης, 1999).

Βέβαια ο βαθμός αιτιολόγησης του συμβόλου είναι αντιστρόφως ανάλογος του βάθους και του πλάτους των σημασιών του: όσο πιο αιτιολογημένο είναι το σύμβολο, τόσο περισσότερο συρρικνώνονται οι σημασίες του. Στον Ryoan-ji η αιτιολόγηση των συμβόλων συστέλλεται αφενός επειδή η σύνθεσή του είναι αφαιρετική και αφετέρου επειδή η αναπαράσταση του κόσμου που επιτυγχάνει δεν γίνεται κατ' εικόνα ενός πεπερασμένου υλικού κόσμου (τον ενέχει μόνο εννοιολογικά), αφού ο συμβολισμός δεν έχει να κάνει μόνο με την μεταγραφή του νοήματος αλλά και της ύλης. Και είναι αυτή η συστολή της αιτιολόγησης και η διπλότητα της μεταγραφής που οδηγεί τα διαφορετικά υποκείμενα να δίνουν διαφορετικές ερμηνείες στον κήπο.

Έτσι, κάποιοι “βλέπουν” σε αυτό τον κήπο νεογνά τίγρης που διασχίζουν την θάλασσα. Σε μερικούς οι ραβδώσεις των χαλικιών θυμίζουν την ύφανση της ψάθας και η 2:1 σχέση των διαστάσεων του κήπου είναι αυτή της παραδοσιακής ψάθας tatami. Σε άλλους αυτές οι ραβδώσεις θυμίζουν την μορφή του ρυζιού στους θεϊκούς ορυζώνες, όπου ο άνθρωπος συναντούσε την θεότητα. Για κάποιους ο κήπος αποτελεί πρόταση θέασης ενός συμβολικού ωκεανού διάσπαρτου με νησιά. Ο Nitschke, διαφωνώντας με τις προηγούμενες “ερμηνείες”, υποστηρίζει ότι ο Ryoan-ji είναι μια αφηρημένη σύνθεση φυσικών αντικειμένων σε έναν διαθέσιμο χώρο, ένα αφηρημένο τοπίο σε έναν περιορισμένο χώρο: δεν συμβολίζει ούτε ένα φυσικό ούτε ένα μυθολογικό τοπίο, δεν συμβολίζει τίποτα με την έννοια του ότι δεν συμβολίζει. Η σύνθεσή του ανιχνεύει τις ρίζες της σε μια Ζεν διαλογιστική τεχνική της ενατένισης σε ένα αμετάβλητο και σταθερό σημείο, η οποία χρησιμοποιεί το απλές βλέμμα. Συνοψίζει την έννοια του Κοάν, ενός αινίγματος δηλαδή ή μιας παραδοξότητας που δημιουργείται για να προκαλέσει τον ορθολογικό νου, αλλά χωρίς καμιά καθαρή απάντηση. Ως “κτισμένο” Κοάν δηλαδή ή “υλοποιημένο” αίνιγμα που δίνεται από τους δασκάλους του Ζεν στους ασκούμενους προκειμένου να φτάσουν στο σατόρι (ενόραση), δεν έχει για τελική του επιδίωξη τίποτε άλλο παρά να “εφοδιάζει” με τον απαραίτητο “χώρο” κάθε αντίληψη.

### Η ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΥΛΗΣ (Η ύλη, η εγκάρσια τομή της ιδέας) (φωτ. 3)

Ως συμβολική τέχνη, η τέχνη του Ryoan-ji, αρκείται σε απλά και στοιχειώδη μέσα, τα οποία την ανάγουν σε μια σύνθεση υπαινικτική, αφού το πραγματικό της αντικείμενο δεν έχει διευκρινισθεί. Τέχνη που δεν επέχει την θέση αντικειμένου μίμησης, αποτελεί στην ουσία τέχνη μετασχηματισμού. Τα υλικά που χρησιμοποιεί -βράχοι, χαλίκι, βότσαλα-, παρ’ όλο που θα μπορούσαν ακόμα να αποκαλούνται “φυσικά”, εντούτοις η τελική τους μορφική εκδήλωση συμπυκνώνει την φύση σχεδόν ως το σημείο της αφηρημένης έννοιας.

Η σε πρώτο επίπεδο υλική ανάλυση του κήπου -βράχοι, χαλίκι, βότσαλα-, παρουσιάζει παντού την ίδια ύλη, αυτή της πέτρας, που σε διαφορετικές μορφές ενσαρκώνει όλα τα στοιχεία. Οι διαφοροποιήσεις της αφορούν μόνο στην υφή, στο μέγεθος, στην επεξεργασία, στο χρώμα, όχι στην ίδια την ουσία της ύλης. Ο Ryoan-ji, του οποίου τα στοιχεία είναι πλασμένα από την ίδια ύλη, παρουσιάζει μια εικόνα από στοιχεία “άλλης φύσης”. Οι χειρονομίες του αντί να δηλώνουν “υλικές συναρμογές”, σχηματίζουν ένα σύνολο στο οποίο διαθλάται μια ιδέα. Η σε δεύτερο επίπεδο υλική ανάλυση του κήπου, επαναφέρει την υλικότητα των στοιχείων. Το νόημά τους, καθώς προοδευτικά αναπτύσσεται παρουσιάζει μια κατεξοχήν υλική υπόσταση, π.χ.: οι βράχοι παραπέμπουν στα βουνά, το χαλίκι υπαινίσσεται την θάλασσα.

Βέβαια η “υλικότητα” των στοιχείων του κήπου διαφέρει. Το χαλίκι αποτελεί παράδειγμα λιγότερο “υλικό” από τον βράχο



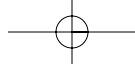
Φωτ. 3: λεπτομέρεια του κήπου.

ή τα βότσαλα γιατί διεγείρει ταυτόχρονα με την μνήμη και την φαντασία (Deleuze, 1982). Έτσι το χαλίκι από υλική άποψη είναι διαφορετικό. Ενώ ο βράχος και τα βότσαλα παραπέμπουν στο βουνό και στον τόπο εμφάνισης της θεότητας αντίστοιχα, το χαλίκι παραπέμπει στην θάλασσα έμμεσα και μετά από αναγωγή. Η αρχετυπική εικόνα της Ιαπωνίας πρέπει να ολοκληρωθεί μέσω ενός μετασχηματισμού, μιας μεταγραφής της ίδιας της ύλης.

Ας ακολουθήσουμε τα ίχνη αυτής της μεταγραφής. Καταρχήν σύμβολο δεν σημαίνει απλή αντικατάσταση ενός αντικειμένου από κάποιο άλλο, αλλά χρήση μιας συγκεκριμένης εικονοποιίας για να εκφράσουμε ιδέες και συναισθήματα (Chadwick, 1978). Το γεγονός της μη απλής αντικατάστασης, ανεξαρτητοποιεί το σύμβολο από κάθε είδους μορφολογική αντιστοιχία ή υλική σχέση με το στοιχείο που αντικαθιστά. Αυτό συμβαίνει κι εδώ. Το χαλίκι συμβολίζει το νερό: η αρχή της μεταγραφής.

Το χαλίκι-νερό ακολουθεί την γεωμετρία του κήπου, που ορίζεται σε ένα αυστηρό ορθογώνιο εξαιτίας του φράχτη-πλαϊσίου και του hojo. Έτσι το νερό από στοιχείο διαφυγής, άμορφο, μη πεπερασμένο, υπό κίνηση, μετατρέπεται σε στοιχείο ελεγχόμενο, μορφοποιημένο, πεπερασμένο, ακίνητο, σπάζοντας την αντίθεση υγρού-στερεού. Ο γιαπωνέζικος κήπος, εγγραφόμενος σε ένα σύστημα της ύλης, μετακινείται από το υγρό, διαυγές και ρευστό, στο στερεό, αδιαφανές και διαιρετό. Το νερό μοιάζει να ζει σαν μια μεγάλη υλοποιημένη σιωπή. Η συγκεκριμένη εικόνα του -με την σιωπή, την ακινησία και την στερεοποίησή του- υπονομεύει τις συνθήκές μας όσον αφορά στην ύλη του. Το παιχνίδι της "αλλαγής" της ύλης είναι παρόν και βρίσκεται δίπλα σε εκείνο της απροσδόκητης σχέσης στοιχείου και υλικού, προκαλώντας σοκ στην αίσθηση που περιμένει κανείς από το νερό. Στον Ryōan-ji, το νερό συνδέεται με ένα αντικείμενο ολότελα διαφορετικό, το χαλίκι. Την ώρα που το νερό ενσαρκώνεται στο χαλίκι, η ρευστότητα, η έσχατη ιδιότητα που διαμορφώνει το νερό ως τέτοιο, εκφράζεται ως κοινή ιδιότητα δύο αντικειμένων ακραία διαφορετικών, τα οποία ανταλλάσσουν τον προσδιορισμό τους στο καινούργιο περιβάλλον που τους προσδίδει την κοινή ιδιότητα. Σε αυτό τον κήπο, η θάλασσα γίνεται χαλίκι για να συμβολίσει την θάλασσα.

Αν ο κήπος δεν αποτελεί παρά μια εκ νέου, διαθλαστική γένεση του κόσμου, η γένεση αυτή έχει μετατραπεί σε μεταμόρφωση των στοιχείων (Deleuze, 1982), που επιτυγχάνεται από μία μόνο ύλη, την πέτρα, που με διαρκείς αλλαγές εκφράζει όλα τα στοιχεία. Το χαλίκι εδώ δεν αντιγράφει το νερό, μόνο το σημαίνει. Το νερό σημαινόμενο, αλλά όχι απεικονιζόμενο, είναι μια ιδέα. Αν ο κήπος είναι φτιαγμένος από "τα σχήματα της ιδέας" (Barthes, 1984), οι χαρακίες στο χαλίκι είναι το σχήμα της ρευστότητας, δεν είναι το ομοίωμά της. Γιατί η ρευστότητα -αδιάφορη σε κάθε αντιγραφή οργανικού τύπου σε αυτό το αλλαγμένο σύστημα-, δεν είναι ένα φυσικό χαρακτηριστικό που επαναφέρει το παιχνίδι της ταξινόμησης των υλικών, αλλά ένα σημάδι που δηλώνει την ματαιότητα κατάταξης κάθε αντικειμένου, αφού το αντικείμενο συλλαμβάνεται ως συμβάν και όχι ως υπόσταση (Barthes, 1984).



## Η ΣΧΗΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΑΠΟΥΣΙΑΣ (Το σώμα και ο χρόνος, οι εγκάρσιες τομές της απουσίας)

### α. Το απόν σώμα

Περιορισμένο στο χώρο ένα βατράχι στο πηγάδι  
δεν καταλαβαίνει τι σημαίνει ωκεανός.

—Τσουάνγκ-Τσε.

Αν το σώμα “ως μέσο με το οποίο ο άνθρωπος συναντιέται γενικά με τον εξωτερικό κόσμο” δεν υπάρχει παρά σαν δέσμη ζωικών συσχετισμών με το περιβάλλον του (Κονταράτος, 1983), τότε, σύμφωνα με τον Husserl, αποτελεί ταυτόχρονα και τον “όρο δυνατότητας όλων των άλλων αντικειμένων” και γι’ αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως “το αντικείμενο-μηδέν”. Εντέλει, δεν είναι παρά το σώμα που, εφευρίσκοντας τον χώρο, τον κάνει να “υπάρχει” ως τέτοιος.

Κατ’ αναλογία με τους προηγούμενους συλλογισμούς, ο κήπος για να νοηματοδοτηθεί, εμπεριέχει εκ συστάσεως και την ανθρώπινη παρουσία ως υλική υπόσταση. Το σώμα, ως υλική παρουσία, κινούμενο και διαρκώς μετατοπιζόμενο, προσδίδει εγκυρότητα στον κήπο, αφού αποδίδοντάς του ένχρονο μέγεθος, τον συγκροτεί ως χώρο. Η βίωση του κήπου δια του σώματος λοιπόν και ως εκ τούτου η εφευρέσή του, είναι που κάνει τον κήπο να υπάρχει.

Στον Ryoan-ji δεν υπάρχει ούτε ένα στοιχείο όπου το σώμα μπορεί να παρουσιάζεται ως υποκείμενο του. Σχεδιάστηκε για να κοιτάζεται από απόσταση και “κατασκευάστηκε” σαν πίνακας τοπίου. Κανένα μονοπάτι, καμιά πατημασιά, κανένα ίχνος. Ο κήπος αυτός υπάρχει ανεξαρτήτως των σωμάτων.

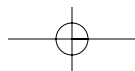
Η ύπαρξη του ανθρώπου υπαινισσόμενη μόνο, ανιχνεύεται ως παρελθούσα εργασία στην μεταφορά των βράχων και τα χνάρια της τσουγκράνας στο χαλίκι. Ο κήπος δεν κατοικείται από κανέναν. Τα σώματα αποφεύγοντας αυτό το παραλληλόγραμμο διασώζουν την κίνηση συμπληρώνοντάς την με το αντίθετό της, την ακινησία. Το υποκείμενο αδιάφορο στην επιβεβαίωση δεν δρα, δεν εμφανίζεται, δεν υπάρχει. Το ανθρώπινο σώμα ως υλική παρουσία είναι ολοκληρωτικά απόν. Και είναι αυτή η έλλειψη που επιτυγχάνει την δεύτερη ανατροπή της ύλης, η οποία δεν έχει να κάνει πια με την μεταγραφή της, αλλά με την απουσία της.

### β. Ο απόν χρόνος

Περιορισμένο στο χρόνο ένα έντομο του καλοκαιριού  
δεν καταλαβαίνει τι σημαίνει πάγος.

—Τσουάνγκ-Τσε

Η σωματική απουσία του υποκειμένου που διαπιστώθηκε είναι αυτή που δεσμεύεται ως πρώτη ένδειξη για την απουσία του ίδιου του χρόνου, γιατί όπως λέει ο Kant, “ο χρόνος δεν είναι σύμφυτος με τα ίδια τα πράγματα, αλλά απλώς σύμφυτος στο υποκείμενο που τα διανοείται” (Kant). Ο κήπος, προκρίνοντας την σωματική απουσία, συνηγορεί σε ένα μη-βιωμένο



χώρο, αφού το υποκείμενο δύναται να υπάρχει παντού έξω, αλλά όχι μέσα του. Αν, σύμφωνα με τον Minkowski, "ο βιωμένος χώρος είναι ένας χώρος που δεν έρχεται να ακινητοποιήσει τον χρόνο... αλλά που αντίθετα ο χρόνος φέρνει μέσα του...", τότε ο κήπος, ως μη-βιωμένος χώρος, αποκρούει τον χρόνο, αφού ο χρόνος δεν μπορεί να τον φέρει μέσα του. Απαλλάσσοντας εσκεμμένα ο δημιουργός τον κήπο από το υποκείμενο, αφαιρεί τον χρόνο του υποκειμένου, αφαιρεί δηλαδή τον χρόνο που γίνεται αντιληπτός από το υποκείμενο καθώς βιώνει τον χώρο, αποσκοπώντας έτσι σε μια έξοδο από τον χρόνο, σε μια προβολή στην αχρονικότητα.

Τι γίνεται όμως με τον χρόνο του κήπου όπως αυτός εμφανίζεται μέσα από την διαδικασία συμβόλισης που επιχειρείται και όπως αυτός γίνεται ορατός μέσα από τα υλικά του; Καταρχήν ο κήπος ως συμβολικά οργανωμένη διάταξη εντοπίζει την αχρονικότητα, αφού παραπέμπει μέσα από το εκάστοτε παρόν σε ένα μυθικό παρελθόν όπου όλα ήταν δυνατά και οι αντιθέσεις συναιρούσαν σε μια απόλυτη σύνθεση (Πεφάνης, 1999). Η αναζήτηση τώρα της αχρονικότητας μέσω των υλικών που χρησιμοποιεί ο κήπος, περνάει από την παρατήρηση ότι ο χρόνος ως άυλη και αόρατη μεταβλητή παραμένει συνεχώς ασύλληπτος και ακαθόριστος. Αυτό εξηγεί και την ανάγκη να τον ενυλώνουν και να τον οπτικοποιούν, χρησιμοποιώντας όλα τα δυνατά συστήματα, προκειμένου να του προσδώσουν έναν ελάχιστο βαθμό παραστασιμότητας. Τέτοια συστήματα αποτελούν και τα υλικά επειδή μπορούν να αποτυπώνουν στην υφή τους το χρόνο (Σταυρίδης, 1990). Η πέτρα, το μοναδικό στοιχείο του κήπου, είναι υλικό που γύρω του μπορούμε να περιτυλίξουμε τον χρόνο για να αποκτήσουμε μια εικόνα της αχρονικότητας αφού δεν μπορεί να εκληφθεί ως ένδειξη χρονική, επειδή διασχίζοντας τον χρόνο η ίδια μένει σταθερά ίδια. Επίσης χρησιμοποιούμενη μόνο στην "φυσική" της μορφή, χωρίς επεξεργασία, απεκδύεται ένα άλλο χαρακτηριστικό το οποίο δρώντας εμβόλιμα, θα μπορούσε να της προσδώσει χρονικό προσδιορισμό: την κατεργασία (χτίσιμο, κ.ο.κ). Έτσι λοιπόν ο κήπος ως μία πέτρινη διάταξη, εντοπίζει για άλλη μια φορά την αχρονικότητα.

Θα κλείσουμε τις υποθέσεις για τον χρόνο με την επόμενη παρατήρηση. Στον Ryoan-ji μόνο η κίνηση υπονοεί τον χρόνο, και αυτή όχι στην φυσική της έκφραση, αλλά στην παγωμένη, μόνιμα ίδια αποτύπωσή της στις χαρακιές του χαλικιού. Ο χρόνος αφαιρέθηκε από τις μεταλλαγές της ύλης και μεταβιβάστηκε στην γραφηματική έκφραση της κίνησης κάνοντάς την τελικά αναλλοίωτη. Αυτή δε η στιγμιαία αποτύπωσή της, της αφαίρεσε εντέλει το κυρίαρχο συστατικό της, αυτό της διαρκούς αλλαγής, "δίχως την οποία δεν μπορεί να γίνει λόγος για χρόνο, γιατί ο χρόνος δεν θα μπορούσε να συναφθεί με το διαρκές και ταυτόσημο" (Sartre).

#### γ. Από την πλευρά των Kawaramono

Κανένα λουλούδι, καμιά πατημασιά:  
Πού είναι ο άνθρωπος;  
Στην μεταφορά των βράχων,  
Στα χνάρια της τσουγκράνας,  
Στην δουλειά της γραφής.

—Barthes

Δύο υπογραφές Kawaratomo, που βρέθηκαν στο κάτω μέρος ενός βράχου, κάνουν τον Henning να τους αποδίδει την δημιουργία του Ryooan-ji. Οι Kawaratomo, κοινωνικά απόβλητοι ως εργάτες, απασχολούνταν σε χειρωνακτικές εργασίες που θεωρούνταν υποτιμητικές και ζούσαν περιορισμένοι στις όχθες των ποταμών, βιώνοντας έναν χωρικό περιορισμό πρώτιστα μέσω του σωματικού τους αποκλεισμού. Ας εστιάσουμε σε αυτόν τον αποκλεισμό, που ως τώρα αφήσαμε στην αφάνεια.

Κατά τον Merleau-Ponty: “το σώμα είναι το πεδίο του ατομικού και του κοινωνικού: η αντίληψή του ισοδυναμεί με την αντίληψη του κόσμου των πραγμάτων και του κόσμου των σημασιών... το σώμα μας αποτελεί μια εκφραστική ενότητα, την οποία δεν μπορούμε να μάθουμε να γνωρίζουμε παρά με το να την αναλαμβάνουμε. Και, κάνοντας αυτό, αφυπνίζουμε την εμπειρία του κόσμου, καθότι διατελούμε εντός του κόσμου τούτου και τον αντιλαμβανόμαστε εντός και δια του σώματός μας. Το σώμα για τον κόσμο συνιστά το πεδίο όπου εκδηλώνονται οι εσωτερικές συγκρούσεις του και διανοίγονται οι προοπτικές εναρμόνισής του.” Την στιγμή που ένα υποκείμενο συλλαμβάνει τον εαυτό του ως μη οργανικό τμήμα του κόσμου, δεν λειτουργεί πια ως δέκτης ή πομπός που εφαρμόζει απλώς έναν εδραιωμένο κώδικα. Εισχωρεί σε αυτό τον κώδικα και τον διασπά, εγκυμονώντας μια πράξη δημιουργίας, μια πράξη απελευθέρωσης από τα δεδομένα όρια (Πεφάνης, 1999). Το σώμα, του οποίου η παρουσία αποτελεί κεντρικό σύμβολο αυτού του κώδικα, αντιπροσωπεύει το έσχατο αντικείμενο της επιθυμίας για τους Kawaratomo. Αντίθετα, η σωματική απουσία, αποτελεί το σύμβολο μέσω του οποίου αποκαλύπτεται μια ιδιότητα του πραγματικού, μια δομή του κόσμου, που δεν είναι προφανής στο επίπεδο της άμεσης εμπειρίας.

Οι Kawaratomo εισάγοντας στον κήπο την απουσία του σώματος του χρήστη, μεταχειρίζονται τον χώρο σαν ένα είδος “σιωπηλής γλώσσας”, για να υποδηλώσουν την δική τους βιωμένη σωματική απουσία, επιτελώντας έτσι μια μετάθεση της απουσίας. Οι υπογραφές των δυο Kawaratomo αποτελούν σαν χειρονομία το εγχείρημα της “απουσίας χναριών”, γιατί η υπογραφή δεν ανάγεται σε μια καμουφλαρισμένη κατάφαση του εγώ, αλλά σε έναν γραφηματικό, περιθωριακό τρόπο ύπαρξης μέσω του οποίου σημαίνονται οι Kawaratomo: η υπογραφή δεν εκφράζει, απλώς κάνει να υπάρχει (Barthes, 1984). Η υπογραφή για τους Kawaratomo προβάλλει ως αβίωτο-παρελθόν στο εσωτερικό της κίνησης της συνείδησής τους προς τον εαυτό της. Ως ίχνος παίρνει την θέση τους, αφού μπορεί να τους “διατρεί”, να τους “αναπαριστά” και να τους “συγκρατεί” στην απουσία τους, επειδή μπορεί να τους υποκαθιστά χωρίς να ταυτίζεται με την σωματική τους παρουσία. Όταν υστερόχρονη ως παρεμβολή η υπογραφή σαν παρουσία είναι προϊόν της δυνατότητας που έχουμε να επαναφέρουμε την ιδέα ενός υποκειμένου και όχι το ίδιο το υποκείμενο (Παπαγιώργης, 1990).

Η υπογραφή ως διαφοροποιημένη παρουσία τελικά υπάρχει όχι για να μεσολαβήσει ανάμεσα στην σωματική παρουσία και στην όποια ανάκτηση -μέσω υποκατάστατου- αυτής της παρουσίας, αλλά για να κάνει ακόμα πιο φανερή την σωματική απουσία, που ακριβώς εξαιτίας αυτής της υπογραφής εμφανίζεται στην κυριολεξία πολλαπλασιασμένη: καταρχήν είναι η απουσία των χρηστών και εν συνεχεία η σωματική απουσία των Kawaratomo η οποία χωρίς την ύπαρξη της υπογραφής

θα περνούσε απαρατήρητη.

Η μια απουσία αντανακλά την άλλη, η μια γεννάει την άλλη, η μια πολλαπλασιάζει την άλλη. Το απόν σώμα -“πραγματικό” των χρηστών, “φανταστικό” των δημιουργών του κήπου-, είναι η απόλυτη κατάλυση του κήπου, είναι η καθοριστική στιγμή μιας απουσίας, που γκρεμίζει την αλήθεια του κήπου στον χρόνο, γίνεται το εξωτερικό του περιγράμμα, το πλαίσιο του κενού (Foucault, κ.κ.). Ο κήπος είναι κάθοδος στον απόκρημνο χώρο της απουσίας του ίδιου του χώρου γιατί συνίσταται στο γεγονός ότι καταστρέφει τον χώρο των συναντήσεων, καθιστώντας ακατόρθωτη όχι μόνο την γειτνίαση των υποκειμένων αλλά εντέλει και το ίδιο το έδαφος πάνω στο οποίο θα μπορούσαν να γειτνιασούν (Κονταράτος, 1983).

Υποκλέπτοντας την τοποθεσία, το έδαφος όπου τα όντα μπορούν να παρατεθούν, ο κήπος υπεκφεύγει την πιο επίμονη από τις αναγκαιότητες, αυτήν του χώρου.

#### Η ΣΧΗΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΣΗΣ (Πηδώντας από το ένα πλαίσιο στο άλλο - τα πλαίσια, η εγκάρσια τομή του χώρου) (φωτ. 4, 5)

Ο κλέφτης φεύγοντας  
Άφησε το φεγγάρι στο παράθυρο.

—Ριοκάν

Η έως τώρα προσέγγιση του κήπου παρουσίασε έναν χώρο που υπάρχει ερήμην του ανθρώπου. Πού είναι αλήθεια ο άνθρωπος; Αν όπως λέει ο Kaufmann “ο τόπος τούτος όπου βρίσκομαι...δεν είναι μια τοποθεσία, αλλά μια κατάσταση από την οποία δεν μπορώ να ξεχωρίσω, μια και αποτελεί την ίδια την εστία γύρω από την οποία αναπτύσσονται τα σημάδια της ύπαρξής μου” (Κονταράτος, 1983), τότε ο κήπος δημιουργεί μια σχέση εξάρτησης από το hojo, αποτελώντας ενιαίο σύνολο μαζί του, αφού εκεί εντοπίζεται ο άνθρωπος. Το υποκείμενο λοιπόν μπορεί να απουσιάζει από τον κήπο αλλά υπάρχει στο hojo, τον χώρο από τον οποίο κοινοποιείται η παρουσία του κήπου. Το υποκείμενο, καθισμένο πάνω στην ψάθα του, τον θεάται, γιατί ο κήπος υπάρχει εκεί επειδή εξαρτάται από το βλέμμα του υποκειμένου, αφού υπάρχει μόνο γι’ αυτό. Αν η σωματική εμπειρία αποτελεί απαραίτητη συνθήκη για την “αντικειμενική” ερμηνεία του χώρου, εδώ, επειδή ο

χώρος ερμηνεύεται από την αφήγηση της εικόνας, δεν μπορούμε παρά να αρκεστούμε στην “παρερμηνεία” του. Ερμηνεύουμε λοιπόν “παρά τον χώρο” και όχι καθεαυτό τον χώρο.

Η εικόνα του κήπου από το hojo φανερώνει καταρχήν έναν χώρο μικρό. Το ότι ο Ryosan-ji φαίνεται μικρός δεν οφείλεται μόνο στο μέγεθός του, αλλά και στο ότι είναι πλαισιωμένος από επάλληλα πλαίσια, πραγματικά ή υπαινισσόμενα. Η εισαγωγή του βλέμματος ως μέσου μύησης και η μακρινή όραση του αντικειμένου που προκρίνουν, χάριν του εύρους της



Φωτ. 4: το πλαίσιο, που υπαινίσσονται η σκεπή και η βεράντα.

οπτικής γωνιάς μας επιτρέπει να αποκτήσουμε μια γενική και ενοποιημένη τηλε-εικόνα του, όπου η διάσταση του βάθους προβάλλεται σε ένα ιδανικό δισδιάστατο επίπεδο. (Κονταράτος, 1983). Γιατί τον κήπο δε τον ανακαλύπτει το σώμα, αλλά αποκαλύπτεται μέσω των πλαισίων.

Το παιχνίδι τους ξεκινά -ή μίπως τελειώνει;- με τον μανδρότοιχο. Ένας τοίχος-πλαίσιο, πέτρινος, ψηλότερος από το ύψος του ματιού. Περίφραξη υψωμένη ανάμεσα σε δύο ετερογενείς χώρους -τον κήπο και τον έξω από αυτόν χώρο-, που εντείνει την διαχωριστική λειτουργία των ορίων, συγκεκριμενοποιεί προστατεύοντας το διαφορετικό, ενώ συγχρόνως προστατεύει από το διαφορετικό. Ο μανδρότοιχος-πλαίσιο συμπηφίζει την φύση στο μέγεθος που μπορεί δια μιας να συλλάβει το μάτι, υποκαθιστώντας έναν εγκλεισμό επιθετικό, με την έννοια του ότι αιχμαλωτίζοντας τον χώρο, τον ολοκληρώνει σαν μια άλλη χωρική μονάδα. Ο μανδρότοιχος λοιπόν, ένας τοίχος που οριοθετεί τον κήπο, που δεσμεύει την όραση στο εσωτερικό του, το όριο. Ένα πλαίσιο.

Εσωτερικά του μανδρότοιχου υπάρχει ένα πλαίσιο-εσοχή επιμερισμένο στα τρία: το εξωτερικό πλαίσιο -από λαξευμένη πέτρα-, το μεσαίο -στην κυριολεξία εσοχή: αλλού κενή, αλλού με βότσαλα- και το εσωτερικό -από λαξευμένη πέτρα. Ένα πλαίσιο ορθογώνιο και γεωμετρικό που ξαναορίζει το σχήμα του κήπου. Ένα άλλο πλαίσιο μέσα στο πρώτο, που κρατάει το χαλίκι μακριά από τον φράχτη. Ο κήπος που δεν φτάνει στην άκρη, το φυσικό όριο που δεν ολοκληρώνεται μέσα στο οπτικό όριο, το οποίο διαφεύγει. Συστέλλει τον κήπο αφαιρώντας τον οπτικό ορισμό του, αλλά προσδίδοντάς του έναν ελαστικό όγκο, ο οποίος αναπτύσσεται από το φυσικό όριο -το τέλος του χαλικιού-, προς ένα αόρατο όριο -αυτό της εσοχής (Deleuze, 1982). Η εσοχή λοιπόν, ένα πλαίσιο.

Ο κήπος κοιτάζεται από το hojo. Η υπερκείμενη φαρδιά στέγη πάνω, προεξέχει. Οι ξύλινες σανίδες της βεράντας κάτω, είναι ορατές. Οι οριζόντιες, παράλληλες γραμμές της σκεπής και της βεράντας υπαινίσσονται, αφήνοντας οπτικά ανολοκλήρωτο, άλλο ένα πλαίσιο, το τρίτο. Αυτό το πλαίσιο εσωκλείει τα δύο προηγούμενα και εσωκλείεται από το τέταρτο και τελευταίο πλαίσιο, αυτό του ξύλινου κατασκευαστικού καννάβου του hojo. Το κατασκευαστικό όριο λοιπόν. Το τελευταίο πλαίσιο.

Τα διαδοχικά πλαίσια, που το κάθε ένα εισάγει και εισάγεται, περιέχει και περιέχεται. Τα πλαίσια που όλα θα φυλακίσουν τον κήπο για να μπορέσουν να τον "εξηγήσουν". Όμως ο κήπος, από την στιγμή που προσδιορίστηκε εντός τους, άρχισε να πηδά από το ένα πλαίσιο στο άλλο έτσι ώστε να έχουμε "πολλούς" κήπους σε στεγανά δοχεία (Deleuze, 1982). Η θέση κάθε πλαισίου εσωτερικά κάποιου άλλου, οδηγεί στην αντίθεση μιας γεινιάσης χωρίς επικοινωνία. Η μη-επικοινωνία εδώ δηλώνει απόσταση, αλλά απόσταση που τοποθετεί το ένα μέσα στο άλλο, μη-χωρική απόσταση, που επιβεβαιώνει το



Φωτ. 5: εσωτερικό του ναού.



ασύνδετο των αποσπασμάτων (Barthes, 1984). Τα πλαίσια, αν και ως τμήματα ενσωματωμένα μεταξύ τους καθιστώνται αναγνωρίσιμα ως μέρη, υπονομεύουν την ενότητα, προκρίνοντας την χωρική ασυνέχεια (Focillon, 1982), αφού αποτελούν αποσπάσματα και όχι συνέχειες.

Τα πλαίσια μετακινούμενα συνεχώς από την κατάσταση του περιεχόντος στην κατάσταση του περιεχομένου, αλλάζουν συνεχώς τάξη, εξαλείφοντας την διπλότητα των σημασιών όταν το μέσα γίνεται έξω και το έξω μέσα. Έτσι το πλαίσιο του κατασκευαστικού καννάβου ενώ είναι εσωτερικός χώρος -το hojo-, αποτελεί ταυτόχρονα και το εξωτερικό πλαίσιο που περικλείει τα υπόλοιπα. Ή το πλαίσιο-εσοχή, εισάγει τον εξωτερικό χώρο -τον κήπο- και ταυτόχρονα εισάγεται ως εσωτερικό πλαίσιο, αυτό που περιέχεται από τα υπόλοιπα.

Το καθισμένο υποκείμενο, ακολουθώντας με το βλέμμα τα πλαίσια, ζει την οδύσσεια της μετατόπισης του κήπου. Ενώ συνεχώς τον παισιώνουν, αυτός διαφεύγει, δραπετεύοντας ολοένα από το ένα πλαίσιο στο άλλο. Εναλλακτικά τα πλαίσια μετατοπίζονται, καθώς το ένα σε εισάγει στο άλλο, σαν ένας φακός zoom που εστιάζει προς το πλαίσιο-εσοχή ή απομακρύνει προς το πλαίσιο του κατασκευαστικού καννάβου, ώστε να μην μπορείς να αφήσεις ένα πλαίσιο χωρίς να εισέλθεις σε ένα άλλο. Έτσι, έξοδος και αναχώρηση σημαίνει είσοδος και επιστροφή. Από πλαίσιο σε πλαίσιο κινούμενο το βλέμμα, διαμορφώνει μια νέα κατάσταση, που δεν είναι ούτε η κίνηση ούτε το βάθος, αλλά η ψευδαίσθησή τους. Ο κήπος, κέντρο όλων των πλαισίων, που αδιάκοπα έρχεται στο πρώτο πλάνο και εν συνεχεία υποχωρεί -μολονότι κρατημένος στο χώρο του κάθε πλαισίου- μοιάζει να μετατοπίζεται σε διάφορα επίπεδα με διαφορετική κάθε φορά ταχύτητα (Nitschke, 1993β). Αυτή του η μετατόπιση τον εκθέτει όχι σαν ένα αντικείμενο που έχει ήδη ολοκληρωθεί, αλλά σαν ένα αντικείμενο του οποίου η σημασία δεν είναι τελειωτική, αλλά προχωρητική (Barthes, 1984).

Τέλος, χωρίς να θεωρήσουμε εμβληματικό το γνωστό παιχνίδι των αλληπάλληλων πλαισίων -το ένα μπαίνει μέσα στο άλλο μέχρι το κενό- μπορούμε ήδη να διακρίνουμε έναν σημασιολογικό στοχασμό. Γεωμετρικά, άλλοτε κατασκευασμένα με ακρίβεια και άλλοτε υπαινισσόμενα, τα πλαίσια δεν είναι πια το πρόσκαιρο εξάρτημα του κήπου, αλλά τα ίδια γίνονται σκέψη. Ως περικάλυμμα, καθυστερώντας την ανακάλυψη του αντικειμένου που περικλείουν, αξίζουν για αυτό που κρύβουν, προστατεύουν κι ωστόσο υποδηλώνουν. Εκείνο όμως που περικλείουν συνέχεια αναβάλλεται για αργότερα, λες και "η λειτουργία των πλαισίων δεν είναι για να προστατεύουν μέσα στο χώρο, αλλά για να αναβάλλουν μέσα στον χρόνο" (Barthes, 1984). Από πλαίσιο σε πλαίσιο το αντικείμενο διαφεύγει, κι όταν τελικά πιαστεί, το πλαίσιο δεν είναι άδειο αλλά αδειασμένο, ένα κενό σήμα, ενεργητικά προστατευμένο και προορισμένο για μια γενικευμένη μετάβαση.

#### **Η ΣΤΙΓΜΗ ΩΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ (Από πλαίσιο σε πλαίσιο πηδώντας από στιγμή σε στιγμή μεταφέρεσαι - η στιγμή, η εγκάρσια τομή του χρόνου) (φωτ. 6)**

Το κάθε πλαίσιο μπορεί να εκληφθεί ως απόσπασμα χώρου του οποίου η συντομία δεν είναι τυπική. Το πλαίσιο δεν περιτέλλεται σε μια συνοπτική μορφή, αλλά είναι ένα σύντομο γεγονός το οποίο αποτελεί αποδοχή και άρνηση ταυτόχρονα της ολότητας: το πλαίσιο απομονωμένο από τον περιβάλλοντα χώρο του αρνείται την ολότητα, ταυτοχρόνως

όμως, και εξαιτίας αυτής της απομόνωσης, συνιστά μια ολότητα καθαυτή. Το πλαίσιο λοιπόν, πλήρως απομονωμένο από τον περιβάλλοντα χώρο, αλλά επίσης και πλήρες εν εαυτώ, δομείται εξαιτίας και μέσω αυτής της αντίφασης που το ίδιο ως απόσπασμα ενέχει. Έτσι το πλαίσιο, επιβάλλοντας μια τομή στον χώρο, εισάγει και μια τομή στον χρόνο, ορίζοντας ένα φαινόμενο που εξεικονίζει την αυθαιρέτως δηλούμενη στιγμή (Deleuze, 1982). Γιατί το υποκείμενο ανακαλύπτει τον κήπο δια του βλέμματος μέσα από τα πλαίσια, τα οποία αποτελούν επισημάνσεις επίλεκτων στιγμών. Τουτέστιν, το κάθε πλαίσιο χωρικά περιέχει τον χώρο του και χρονικά ενέχει την στιγμή του. Κατά συνέπεια ο χώρος εντοπίζεται με τα πλαίσια, ενώ ο χρόνος ορίζεται από τις στιγμές. Τα πλαίσια ως μέσο διαδοχικής θέασης του κήπου δίνουν τον χρόνο που είχε αφαιρεθεί από αυτόν. Εισάγοντας την στιγμή, δηλαδή "λίγο χρόνο στην καθαρή του κατάσταση", αποδίδουν την εντοπισμένη ουσία του χρόνου (Nitschke, 1993B). Ο χρόνος εισαγόμενος εκ των πλαισίων, γίνεται αντιληπτός μέσω των διαδοχικών στιγμών που αυτά περιέχουν. Έτσι την χωρική ασυνέχεια των πλαισίων έπεται μια ασυνέχεια εξίσου ριζική, εκείνη της στιγμής, δηλαδή του χρόνου.

Ασκούμενοι στην έννοια του χώρου, διαπιστώσαμε ότι δεν μπορείς να αφήσεις ένα πλαίσιο χωρίς να εισέλθεις σε ένα άλλο. Αυτή η άσκηση, μεταφερόμενη στην έννοια του χρόνου, προκαλεί την διαπίστωση ότι εγκαταλείπουμε μια στιγμή για να βρούμε μια άλλη. Ο χρόνος, ένας κοριορτός από στιγμές -ή πιο σωστά μια ομάδα σημείων τα οποία αναπτύσσουν μικρή ή μεγάλη αλληλεγγύη μεταξύ τους-, εισάγεται μέσω ενός φαινομένου προοπτικής που δημιουργούν τα πλαίσια. Η γραμμή που συγκεντρώνει τα σημεία και σχηματίζει την διάρκεια δεν είναι παρά μια πανοραμική και αναδρομική λειτουργία. Ο χρόνος λοιπόν θα μπορούσε να οριστεί ως διάταξη μεμονωμένων στιγμών, διάταξη τόσο δυναμική όσο και απρόοπτη αφού θα εγγραφόταν σαν τέχνασμα της διάνοιας, η οποία κινούμενη δια του βλέμματος από πλαίσιο σε πλαίσιο, θα δημιουργούσε ένα υποκειμενικά μεταβαλλόμενο σύστημα το οποίο ενέχει το σπέρμα της διαρκούς αλλαγής. Έτσι, η απουσία σώματος και χρόνου που ήδη διαπιστώθηκε εσωτερικά του κήπου, είναι αυτή που εντέλει όχι μόνο επιτρέπει αλλά και προκαλεί την εισχώρηση του κινούμενου βλέμματος -μέσα από έναν στέρεο σκελετό χωρικότητας (τα πλαίσια) και χρονικότητας (τις στιγμές)- στον κήπο. Γιατί το βλέμμα, πραγματώνει την μοναδική διάσταση του χρόνου: την στιγμή.

## ΔΙΑΛΟΓΙΣΜΟΣ - ΚΑΤΩΦΛΙ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΜΕ ΤΟ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ

Όταν το φως του νου φεύγει, αλλά με  
 μια λάμψη που έχει φανερώσει τον  
 αόρατο κόσμο.

—Σαίξπηρ

Επιστρέφοντας στο υποκείμενο, βρίσκουμε τον μοναχό στο ηοίο, τον χώρο έμπροσθεν του οποίου βρίσκεται ο κήπος. Καθισμένος στην ψάθα του, ασκείται στον διαλογισμό. Το πνεύμα, συνδεδεμένο με το ανώτατο επίπεδο της ενέργειάς του, επικουρούμενο από το περιβάλλον (το ηοίο και τον αμετάβλητο-σταθερό κήπο), αποσπάται από τον κόσμο και βυθίζεται στον εαυτό του. Στιγμιαία "βλέπει" αυτό που ήταν πάντα εκεί, αλλά ένα αδιαπέραστο πέπλο "υφασμένο από άπειρους προκαθορισμούς, βαθμιαίες και ασύνδετες συσκοτίσεις, από μικρά ανεπαίσθητα στερεότυπα και αυτονόητες αλήθειες, που

στενεύουν ολοένα τα πεδία της συνείδησης" (Herrigel) εμπόδιζε την όρασή του να το συλλάβει. Ο μοναχός λοιπόν οδηγείται σταδιακά στην εμπειρία μιας μεταμόρφωσης.

Έχοντας ως δεδομένο την μεταμόρφωση του μοναχού που επιτυγχάνεται μέσω του διαλογισμού, ας δούμε πώς συμμετέχει ο χώρος στην δημιουργία αυτής της νέας συνθήκης. Καταρχήν είναι ο κήπος. Απόλυτα καθορισμένος χωρικά,



Φωτ. 6: λεπτομέρεια.

πλασιωμένος από αλληπάλληλα πλαίσια, που το καθένα καθιερώνει το απαραβίαστο ενός συνόρου. Όρια δηλαδή καθορισμένα, που ενέχοντας την έννοια του τελεσίδικου εμποδίζουν την απευθείας προσέγγιση, κλείνουν τον κήπο στον εαυτό του. Εν συνεχεία ο καθισμένος μοναχός προβάλλει μια μψωματικότητα με δύο εκφάνσεις: η πρώτη εμφανίζεται ως κυριολεκτική σωματική απουσία από τον κήπο, ενώ η δεύτερη ως υπαινικτική σωματική ανατροπή (ο διαλογισμός προϋποθέτει το καθισμένο-ακίνητο σώμα), αποτελεί μέρος μιας τελετουργικής μετάβασης από μια κατάσταση σε μια άλλη.

Ο μοναχός δεν διασχιίζει τον χώρο του κήπου, τον θεάται προσδευτικά μέσω των πλαισίων ως ακίνητο και σταθερό σημείο, που δύναται να έλξει το βλέμμα. Έτσι μόλις το υποκείμενο πιστέψει πως τον περισυνέλεξε, πως τον όρισε, ο κήπος πηδά από το ένα πλαίσιο στο άλλο, διαφεύγοντας μέσα στα αλληπάλληλα πλαίσια, τα οποία εδραιώνουν μια διπλή εξουσία: από την μια δημιουργούν απανωτά όρια τα οποία διευκολύνουν τον μετεωρισμό του κήπου δυσκολεύοντας έτσι τον καθορισμό του από το υποκείμενο και από την άλλη, δημιουργούν το μέσο της

μαθητείας προκειμένου το υποκείμενο να περάσει από την μια κατάσταση στην άλλη. Έτσι ενώ ο κήπος έμενε, λόγω των πλαισίων, κλειστός στην απευθείας προσέγγιση, τώρα, εξαιτίας και πάλι των πλαισίων ανοίγεται μέσω μιας μυστικής διάβασης. Το βλέμμα μετεωρίζεται ανάμεσα στις επικράτειες των απανωτών πλαισίων, ακολουθώντας τον κήπο ο οποίος αρνείται να ορισθεί, ταλαντευόμενος από μια διαρκή αναβολή. (Barthes, 1984). Και αντιστρόφως πάλι, είναι ο κήπος που παλινδρομεί ανάμεσα στις επικράτειες των πλαισίων, ελκόμενος από την κίνηση του βλέμματος, το οποίο βιώνει μια μικρή οδύσσεια, αρνούμενο να αγκιστρωθεί. Αυτός ο πολλαπλασιασμός των πλαισίων που κάνει τον κήπο να διαφεύγει από το ένα πλαίσιο στο άλλο, ακολουθούμενος από το βλέμμα και αντιστρόφως, δεν είναι παρά ένας πολλαπλασιασμός του κήπου στον οποίο αντιστοιχεί ένας πολλαπλασιασμός του βλέμματος. Όμως ο πολλαπλασιασμός εδώ δεν παράγει ένα αντικείμενο που υπάρχει ταυτόχρονα πολλές φορές, αλλά ένα αντικείμενο που πολλαπλασιάζεται εκ της φυγής του, οδηγώντας έτσι στην τελική στιγμή όπου όλα διαλύονται στην υπερβολική "προσέγγιση". Στιγμιαία, μέσα από αυτή τη μαθητεία, μέσα από αυτή την "εμπειρία διάβασης", ο κήπος θα πιαστεί. Κι όταν τελικά πιαστεί είναι υποβιβασμένος στην εικόνα του: δηλαδή η σύλληψη ενός "άλλου" κόσμου. Ο χώρος του κήπου "κρεμασμένος" ως εικόνα περιέχεται στο hojo, αποτελώντας μια από τις κάθετες επιφάνειες που το ορίζουν (Foucault, 1993a). Τα πλαίσια ανάγουν τον κήπο από χώρο σε εικονική εκδοχή ενός τοπίου: τουτέστιν η εικόνα κατοικεί εκείνη την επιφάνεια που αποτελεί τομή στον χώρο και τον

χρόνο (Ρηγοπούλου, 1988). Η εικόνα του κήπου έτσι, αποτελεί εικαστική πραγμάτωση ενός ερχόμενου κόσμου, μεσιτεία στο αόρατο δια του ορατού και η συνάντησή μαζί της έρχεται στο τέλος του "ταξιδιού", ως υπέρτατη μύηση. Ο χώρος-εικόνα αποσπάται από το τρισδιάστατο περιβάλλον του και μετέρχεται στην κυριαρχία των δύο διαστάσεων. Αυτή η απόσπαση της τρίτης διάστασης από τον κήπο είναι απόσπαση του όγκου του, απόσπαση εντέλει της ίδιας του της υπόστασης. Ο χώρος διαφορετικός, "αλλαγμένος" προκαλεί σοκ στην αίσθηση που περίμενε από αυτόν το υποκείμενο. Τα πλαίσια κατ' αυτόν τον τρόπο, ως παρότρυνση της εικόνας δεν αποτελούν παρά την χωροχρονική συνθήκη της αλλαγής του τρόπου που το υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον κόσμο, την χωροχρονική παρότρυνση δηλαδή που το υποκείμενο χρειάζεται για να "δει" και να κατανοήσει ότι τα πράγματα είναι, εν δυνάμει, αυτό που δεν είναι.

Αν αυτό το σχήμα που μόλις παρουσιάστηκε: αρχικά το υποκείμενο και ο κήπος απεκδύονται των ιδιοτήτων τους, εν συνεχεία ο μετεωρισμός ανάμεσα σε δυο επικράτειες και τέλος η εμπειρία της απόδρασης προς μια άλλη πραγματικότητα, μπορεί να εκληφθεί ως "διαβατήρια τελετή" (Van Genner, 1960), τότε ο μετεωρισμός των πλαισίων δεν αποτελεί παρά κατώφλι (Σταυρίδης, 1999). Το κατώφλι ως μεταμόρφωση, ως εμπειρία μετάβασης και αλλαγής, αποτελεί έννοια με πλούσιο μεταφορικό δυναμικό η οποία μπορεί να "στεγάσει" βιώματα εξαιρετικά καθοριστικά για τον άνθρωπο. Βιώματα που -όπως συμβαίνει εδώ-, δεν έχουν να κάνουν με "σωματικές" διαβάσεις, αφού η "βιωμένη απόσταση" κατά τον Minkowski, δεν είναι μόνο εμπειρία διαδρομής με σωματικά χαρακτηριστικά, αλλά απόσταση εντελώς διαφορετική από την γεωμετρική: δεν θέλει και δεν μπορεί να διανυθεί στην κυριολεξία, μια και μετακινείται μαζί μας.

Ο μετεωρισμός των πλαισίων λοιπόν, δεν αποτελεί έναν ουδέτερο, ενδιάμεσο χώρο. Τα πλαίσια δεν αποτελούν καν σημείο μετάβασης από μέσα έξω. Τα πλαίσια, αν και είναι στοιχεία οργάνωσης του χώρου, συνεπικουρούμενα του διαλογισμού, μετέχουν ενός περίτεχνου, μεταβατικού μηχανισμού, που αναστρέφει το νόημα του κήπου. Έτσι τα πλαίσια, ως χωρο-χρονικός μηχανισμός μετατροπής νοήματος, ανήκοντας ταυτόχρονα σε δυο κόσμους, είναι την ίδια στιγμή κάτι και το αντίθετό του: το μέσα και το έξω, το περιέχον και το περιεχόμενο, ο χώρος και η εικόνα του. Στα πλαίσια-κατώφλι γεννιούνται εμπειρίες οριακές, διανοίγονται προοπτικές ανατροπής της συνήθειας. Με εγγενές χαρακτηριστικό της εμπειρίας τους τον μετεωρισμό, μετέχουν μιας μετάβασης που διανοίγεται προς το άγνωστο προετοιμάζοντας την μεταμόρφωση του υποκειμένου. "Διασχίζοντας" τα πλαίσια, -μέσω μιας μυητικής εμπειρίας-, το βλέμμα αφήνει πίσω του τόσο το πραγματικό σώμα από το οποίο εξέρχεται, όσο και τον πραγματικό χώρο στον οποίο περιέχεται, για να συναντήσει τον απόντα χώρο που του αποκαλύπτεται ως εικόνα και που οδηγεί συνεχώς σε ένα διπνεκές αλλού (Foucault, 1993B). Το υποκείμενο, καθιστώντας απόντα τον χώρο του κήπου αλλά παρούσα την εικόνα του, εισάγει εντέλει όχι τόσο μια απουσία, όσο μια ετεροτοπία.

Η ετεροτοπία που εισάγει ο κήπος έχει την δύναμη της αντιπαράθεσης σε έναν πραγματικό χώρο διαφορετικών τόπων οι οποίοι είναι ασυμβίβαστοι μεταξύ τους: ο κήπος είναι καταρχήν ο ίδιος τόπος. Πάνω στην επιφάνειά του, μέσω των συμβόλων, της ύλης και της απουσίας ο πραγματικός κόσμος αρχικά ανατρέπεται και εν συνεχεία γίνεται εικόνα, ένας μη-πραγματικός τόπος δηλαδή, που χειρίζεται έναν χρόνο αλλιώς από τον κανονικό. Έτσι ο κήπος λειτουργεί μεταξύ δύο

αντίθετων πόλων: από την μια δημιουργεί έναν τόπο ο οποίος αποκαλύπτει την απατηλότητα του πραγματικού χώρου και από την άλλη δημιουργεί έναν τόπο-εικόνα, ο οποίος δεν λειτουργεί ως ψευδαίσθηση αλλά ως ανταμοιβή. Η ετεροτοπία του κήπου είναι κατά μια έννοια ένας μεταβατικός τόπος στον οποίο συντελείται η γένεση μιας νέας εσωτερικής συνθήκης όπου το υποκείμενο απελευθερώνεται από την συνήθεια και το αυτονόητο και συναντά το απόλυτο άλλο σε σχέση με όλες τις διατάξεις τις οποίες αντανάκλα και στις οποίες αναφέρεται. Είναι ένας μεταβατικός χώρος στον οποίο προσεγγίζονται οριακές καταστάσεις και πραγματοποιούνται "συναντήσεις" στις οποίες αναδύονται νέες εμπειρίες. (Foucault, 1993B).

Ο W. Benjamin, φαντάζεται πως υπάρχει μια στιγμή που μπορεί να δώσει την ευκαιρία για να αναδειχθεί, μέσα από μια αιφνίδια αποκάλυψη ένα ρήγμα, ένα πέρασμα, μια δυναμική μετάβαση προς κάτι άλλο από εκείνο στο οποίο η ροή του χρόνου εκβάλλει (Σταυρίδης, 1998). Ο κήπος Ryoan-ji μπορεί να θεωρηθεί ως υλοποίηση αυτής της στιγμής, ως διάνοξη ενός τόπου μετάβασης προς μια νέα επικράτεια η οποία ανατρέπει την συνήθεια στο όνομα μιας διαφορετικής προοπτικής, ως σφετερισμός του διαθέσιμου χώρου από μια ανάπλαση του νοήματος που υπερβαίνει το κυρίαρχο, ως στιγμιαία μεταφυσική η οποία οφείλει να δώσει μια θέση του σύμπαντος και, ταυτόχρονα, το μυστικό μιας ψυχής, ενός όντος και των αντικειμένων (Bachelard, 1997).

#### ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Κατά τον Foucault, "οι ετεροτοπίες υποσκάπτουν κρυφά την γλώσσα, εμποδίζουν τον κατονομασμό αυτού ή του άλλου, σπάζουν τα κοινά ονόματα ή τα περιπλέκουν, καταστρέφουν από τα πριν τη 'σύνταξη', σταματούν τις λέξεις στον εαυτό τους και αμφισβητούν ριζικά κάθε δυνατότητα μιας γραμματικής". Αν οι ετεροτοπίες βγαίνοντας έξω από την τάξη του χώρου και του χρόνου, συνιστούν εντέλει ένα είδος αντιδιάταξης στην οποία όλες οι πραγματικές χωρικές διατάξεις ταυτόχρονα αναπαρίστανται, αμφισβητούνται και ανατρέπονται, ένα είδος τόπου που βρίσκεται εκτός όλων των τόπων αλλά παρ' όλα αυτά μπορεί να εντοπισθεί, προσφέροντας στο βαθμό της απόκλισής του από το κανονικό, το μέτρο της κανονικότητας, τότε ο γιαπωνέζικος κήπος Ryoan-ji δεν είναι παρά το σχήμα τέτοιων ετεροτοπιών.

Στην αναμέτρησή του με το κανονικό, ο Ryoan-ji ενδυσόμενος την ανοικείωση με την χρήση των συμβόλων, της ύλης και της απουσίας καταστρέφει την "πραγματικότητα", εισάγοντας το κατώφλι με την χρήση πλαισίων (χωρο-χρονικός μηχανισμός μετατροπής νοήματος) διανοίγει προοπτικές μιας "άλλης", δυναμικής πραγματικότητας και αλλαγμένος σε εικόνα πραγματώνει έναν μεταβατικό τόπο στον οποίο συντελείται η γέννηση μιας νέας εσωτερικής συνθήκης που οδηγεί συνεχώς σε ένα διπνεκές αλλού.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Bachelard, G. (1997) *Η εποπτεία της στιγμής*. Αθήνα: Καστανιώτη.
2. Barthes, R. (1984) *Η επικράτεια των σημείων*. Αθήνα: Ράππα.
3. Chadwick, C. (1978) *Συμβολισμός*. Αθήνα: Ερμής.
4. Deleuze, G. (1982) *Ο Προυστ και τα σημεία*. Αθήνα: Ράππα.

5. Eliade, M. (1981) *Πραγματεία πάνω στην ιστορία των θρησκειών*. Αθήνα: Χατζηνικολή.
6. Focillon, H. (1982) *Η ζωή των μορφών*. Αθήνα: Νεφέλη.
7. Foucault, M. (1993α) *Οι λέξεις και τα πράγματα*. Αθήνα: Γνώση.
8. Foucault, M. (x.x.) *Η ιστορία της τρέλλας*. Αθήνα: Ηριδανός.
9. Foucault, M. (1993β) "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", στο J. Ockman (eds), *Architecture Culture 1943-1968. A document anthology*. New York: Rizzoli.
10. Herrigel, E. (x.x.) *Η μέθοδος του Ζεν*. Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης.
11. Kant, I. (x.x.) *Κριτική του Καθαρού Λόγου*. Αθήνα: Αναγνωστίδη.
12. Κονταράτος, Σ. (1983) *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*. Αθήνα: Καστανιώτη.
13. Nitschke, G. (1993α) *Japanese Gardens*. Germany: Taschen.
14. Nitschke, G. (1993β) *From Shinto to Ando. Studies in architectural anthropology in Japan*. London: Academy Editions.
15. Παπαγιώργης, Κ. (1990) *Σαμαί και ετεροθαλή*. Αθήνα: Καστανιώτης.
16. Πεφάνης, Γ. (1999) *Το θέατρο και τα σύμβολα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
17. Ρηγοπούλου, Π. (1988) *Αυτοματοποιητική*. Αθήνα: Άποψη.
18. Sartre, J.P. (x.x.) *Το είναι και το μηδέν. Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας*. Αθήνα: Παπαζήση.
19. Σταυρίδης, Σ. (1990) *Η συμβολική σχέση με τον χώρο. Πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν τον χώρο*. Αθήνα: Κάλβος.
20. Σταυρίδης, Σ. (1999) "Προς μια ανθρωπολογία του κατωφλιού", *Ουτοπία*, 33.
21. Σταυρίδης, Σ. (1998) "Οι χώροι της ουτοπίας και ετεροτοπία: Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό", *Ουτοπία*, 31.
22. Van Gennep, A. (1960) *The Rites of Passage*. London: Routledge.

## Η ΧΩΡΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ ΣΤΟ MUSEO DI CASTELVECCHIO

Ιωάννα Σταουρούλακη

### Περίληψη

Αντικείμενο της μελέτης αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ο σχεδιασμός του Carlo Scarpa για το μουσείο τέχνης Castelvecchio στη Verona (1958-1974) κατασκευάζει χωρικό νόημα και λειτουργεί ως σύνθετη συμβολική μορφή. Θεωρούμε πως το σχέδιο δεν έχει ως στόχο να επικοινωνήσει μία ιστορική - ή άλλη αφήγηση για την τέχνη. Αντίθετα, συγκροτεί έναν παιδαγωγικό μηχανισμό που εμπρόθετα εισάγει τους επισκέπτες σε θεμελιώδη ζητήματα τέχνης, όπως οι τρόποι θέασης, η οπτική αντίληψη και η κατασκευή του χώρου. Το άρθρο παρουσιάζει δύο κεντρικές αίθουσες- τη γλυπτοθήκη και την πινακοθήκη- και την χωροθέτηση του κεντρικού εκθέματος. Η συμβολική λειτουργία του μουσείου βασίζεται σε τρία επίπεδα χωρικής οργάνωσης: τη γενική οργάνωση του κτιρίου, την τοποθέτηση των εκθεμάτων μέσα στο κτίριο και την κατασκευή του ενδιάμεσου χώρου που κατοικείται από τον παρατηρητή. Ισχυριζόμαστε, πως αυτός προκύπτει από τον τρόπο με τον οποίον τα εκθέματα προβάλλουν τον εαυτό τους στο βλέμμα. Στη γλυπτοθήκη, η κατασκευή ενός πεδίου τεμνόμενων βλεμμάτων εμπλέκει γλυπτά και επισκέπτες και προβάλλει τα έργα τέχνης όχι σαν εξατομικευμένα εσωστρεφή αντικείμενα, αλλά ως γεννήτριες χωρικών ποιημάτων που σχεδόν μπορούν να κατοικηθούν και να εκτιμηθούν τόσο μέσω της θέασης, όσο μέσω της κίνησης. Ο αρχιτεκτονικός χώρος ορίζεται σαν πεδίο κοινής παρουσίας σωμάτων, και συγκροτείται ισότιμα από την παρουσία ανθρώπων και τέχνης. Στην πινακοθήκη, ο ζωγραφικός χώρος των πινάκων, ο οπτικός χώρος και η χωρική κατασκευή της κίνησης, λειτουργούν σαν εναλλακτικά πλαίσια αναφοράς και κατανόησης. Έτσι, η θέαση βιώνεται από τους επισκέπτες σαν κατασκευή -μία θεμελιώδης εισαγωγή στην ιδέα της ζωγραφικής ως τέχνη. Αντίστοιχα, ο αρχιτεκτονικός χώρος γίνεται αντιληπτός ως χώρος πολλαπλών διαστάσεων, τοπολογικών, προβολικών και μετρικών, υπονοώντας πως εναλλακτικά πλαίσια αναφοράς είναι δυνατά. Η αλληλεπίδραση μεταξύ των πολλαπλών επιπέδων χωρικής κατασκευής και του συμβολικού νοήματος επικοινωνούνται μέσω μιας έντονα σωματικοποιημένης χωρικής εμπειρίας, όπου το βλέμμα αποκτά σχεδόν απίκες ιδιότητες μέσω της κίνησης, και όπου η κίνηση του σώματος δεν καθορίζεται τόσο από την ύπαρξη φυσικών ορίων, όσο από τα οπτικά ερεθίσματα που προβάλλει ο σχεδιασμός.

### THE SPATIAL CONSTRUCTION OF SEEING AT CASTELVECCHIO MUSEUM

#### Abstract

In this paper we look at the manner in which Carlo Scarpa's design of the Castelvecchio art museum at Verona (1958-1974) constructs spatial meaning and functions as a complex symbolic form. We will argue that the design does not primarily communicate a historic or other narrative about art. Rather, it functions as a pedagogic device aimed at art as a particular mode of understanding problems, such as ways of seeing, visual perception and spatial arrangement. The paper discusses two galleries - the sculpture and the painting gallery- as well as the space of the museum's major display. The symbolic function of the museum bears on three aspects of spatial arrangement: building layout, the positioning of displays within the layout and the structure of occupiable space, which results from the manner in which visual displays project themselves to the gaze. In the sculpture galleries, visitors are immersed in a constructed field of intersecting gazes, projected by statues and people. They come to understand works of art not as mere isolated objects, but as generators of spatial qualities that can almost be entered, that are appreciated not only through seeing, but also through moving. Conversely, architectural space is defined as a field of co-presence, sustained through the presence of people and art. In the painting galleries visitors come to perceive pictorial space, optical space and the spatial structure of movement as alternative frames of reference and understanding. Seeing is thus experienced as a construction, an apt introduction to the idea of painting as art. Architectural space comes to be perceived as a space of multiple dimensions, topological, projective and metric, implying that alternative frames of reference are possible. The relationship between these interlacing aspects of spatial arrangement and symbolic meaning is mediated by an intensively embodied experience of space, whereby the gaze acquires almost haptic dimensions through movement, and where movement becomes punctuated not merely through its interaction with physical boundaries, but rather by virtue of complex visual percepts staged through design.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2002. Εξεταστική επιτροπή: ΠΑΝΝΗΣ ΠΕΠΟΝΗΣ (επιβλέπων), ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ και ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ.

## Εισαγωγή

Αντικείμενο της μελέτης αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ο σχεδιασμός του Carlo Scarpa για το μουσείο τέχνης Castelvecchio στη Verona (1958-1974), κατασκευάζει χωρικό νόημα και δημιουργεί μια σύνθετη συμβολική μορφή. Θεωρούμε πως το σχέδιο δεν έχει ως πρωταρχικό στόχο να επικοινωνήσει μία ιστορική ή όποια άλλη αφήγηση για την τέχνη, αν και αφηγηματικές διαστάσεις είναι παρούσες. Αντίθετα, λειτουργεί ως παιδαγωγικός μηχανισμός, που προβάλλει την τέχνη σαν έναν ιδιαίτερο τρόπο κατανόησης προβλημάτων. Πιο συγκεκριμένα, οι επισκέπτες δεν εισάγονται σε μία ιστορία για την τέχνη, αλλά στους τρόπους θέασης που την συνιστούν. Η συμβολική λειτουργία του μουσείου βασίζεται σε τρία επίπεδα χωρικής οργάνωσης: τη γενική οργάνωση του κτιρίου, την τοποθέτηση των εκθεμάτων μέσα στο κτίριο και την κατασκευή του ενδιάμεσου χώρου, αυτού που κατοικείται από τον παρατηρητή. Ισχυριζόμαστε πως ο ενδιάμεσος χώρος δομείται από τον τρόπο που τα εκθέματα προβάλλουν τον εαυτό τους στο βλέμμα. Θα δούμε πως ο Scarpa, με σαφείς προθέσεις, συνθέτει το κτίριο, τα εκθέματα, την κίνηση και την παρουσία του επισκέπτη, πάνω σε ένα συγκεκριμένο οπτικό λόγο. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη συνειδητή λογική που διέπει την οργάνωση του βλέμματος, τον προσανατολισμό, την εστίαση και την πλαισίωση της ματιάς στο χώρο. Δεν αναφέρεται, όμως, στη συγκρότηση στατικών οπτικών εικόνων και σκηνοθετημένων εμφανίσεων των έργων, απευθυνόμενων σε ακίνητο παρατηρητή. Αντίθετα, στους χώρους του Castelvecchio ο οπτικός λόγος έχει σωματικοποιηθεί και απευθύνεται σε ένα βλέμμα κινούμενο. Έτσι, η αλληλεπίδραση μεταξύ των επιπέδων χωρικής οργάνωσης και του συμβολικού νοήματος, μεταδίδεται μέσω μιας έντονα σωματικοποιημένης χωρικής εμπειρίας, όπου το βλέμμα αποκτά σχεδόν απικές ιδιότητες μέσω της κίνησης και όπου η κίνηση του σώματος δεν καθορίζεται τόσο από την ύπαρξη φυσικών ορίων ή εμποδίων, αλλά μάλλον είναι αποτέλεσμα των σύνθετων οπτικών ερεθισμάτων που προβάλλει ο σχεδιασμός.

Η μελέτη βασίζεται σε οικεία βιβλιογραφία. Με την κατασκευή του οπτικού πεδίου όπως αυτό ξεδιπλώνεται μέσω της κίνησης και των σχέσεων πρόσβασης, σύνδεσης και διαχωρισμού, διαδοχής και συγκέντρωσης, οι οποίες χαρακτηρίζουν την οργάνωση των εκθεμάτων, ο σχεδιασμός της έκθεσης επιδρά στον τρόπο με τον οποίο τα εκθέματα γίνονται αντικείμενα αντίληψης, σύγκρισης και γνώσης. Αν ορίσουμε ως παιδαγωγική, τις αρχές που καθορίζουν την εξουσία των ορίων και τους τρόπους συσχετισμού των επιμέρους περιοχών γνώσης, καθώς και την ακολουθία, το ρυθμό και τη σκηνοθεσία της παρουσίασης αυτής της γνώσης (Bernstein, 1975), τότε μπορούμε να θεωρήσουμε το σχεδιασμό εκθέσεων ως ένα μη αφηγηματικό, παιδαγωγικό μηχανισμό, ο οποίος συμπληρώνει τους προφανείς παιδαγωγικούς στόχους των ερμηνευτικών σημειώσεων δίπλα στα έργα, των καταλόγων έκθεσης και άλλων παρόμοιων εντύπων (Hooper-Greenhill, 1992; Staniszewski, 1998). Μια σειρά προηγούμενων μελετών έχουν ερευνήσει τη χωρική οργάνωση και τον τρόπο παρουσίασης των διαφόρων ειδών γνώσης, ως ένα γενετικό, κοινωνικό και παιδαγωγικό μηχανισμό του εκθεσιακού περιβάλλοντος (Peronis and Hedin, 1982; Markus, 1993; Choi, 1999).

Από άποψη μεθοδολογίας, η παρούσα έρευνα συμπληρώνει τέτοιες μελέτες με δύο τρόπους: Πρώτα, με το να παρέχει μια πιο ανεπτυγμένη περιγραφή της χωρικής εμπειρίας, σαν το διαμεσολαβητή μεταξύ της χωρικής οργάνωσης και του χωρικού νοήματος. Έπειτα, με το να θέτει μια πιο ρητή διάκριση, μεταξύ εκείνων των παραμέτρων της χωρικής δομής που



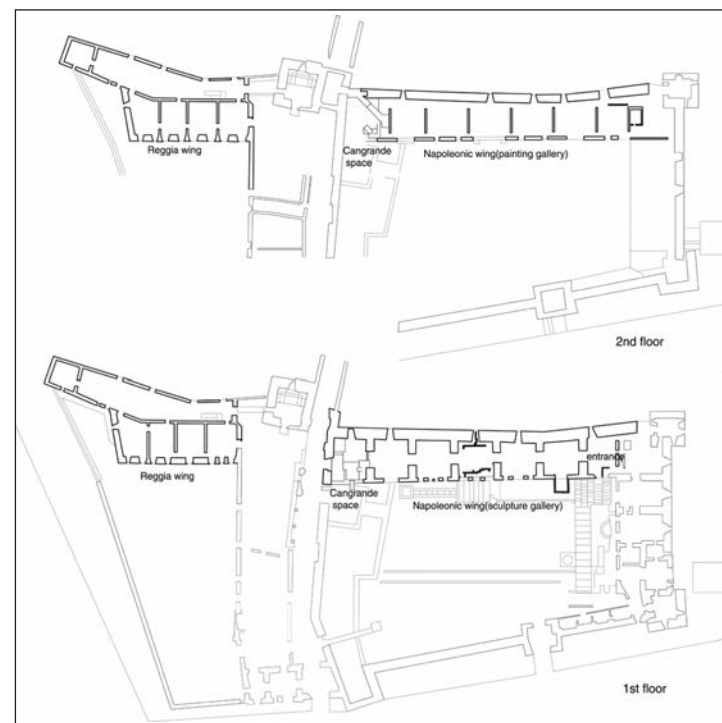
προκύπτουν από την παρουσία ορίων και εμποδίων στην κίνηση ή στη θέαση και αυτών που προκύπτουν από τις λεπτότερες σχέσεις προσανατολισμού, οπτικών προβολών και αντιληπτικών διαφορών. Όμως, τα επιχειρήματα που παρουσιάζονται εδώ, ενώ βασίζονται σε μία προσεκτική επί τόπου παρατήρηση και ανάλυση του κτιρίου και των εκθεμάτων του, δεν έχουν ελεγχθεί σε σχέση με στατιστικά δεδομένα περί της συμπεριφοράς και των νοπικών αντιδράσεων των επισκεπτών. Το άρθρο αυτό πρέπει να διαβαστεί ως εισαγωγική μελέτη πάνω στις σύνθετες χωρικές ποιότητες που παρέχονται από το σχεδιασμό.

Το μουσείο του Castelvecchio καταλαμβάνει ένα μεσαιωνικό κάστρο, το οποίο κατασκευάστηκε αρχικά το 14<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ επεκτάθηκε σε μεγάλο βαθμό το 18<sup>ο</sup> αιώνα. Η πρώτη μετατροπή του κάστρου σε μουσείο σχεδιάστηκε από τον A. Avena το 1926, ενώ οι παρεμβάσεις του Scarpa υλοποιήθηκαν από το 1958 έως το 1974. Πρόκειται για συγκρότημα κτιρίων, που βρίσκεται στην όχθη του ποταμού Adige στο βόρειο άκρο της παλιάς πόλης της Βερόνας. Αποτελείται κυρίως από δύο πτέρυγες οι οποίες ενώνονται κάτω από μία γέφυρα. Η νεώτερη προστέθηκε το 18<sup>ο</sup> αιώνα από Γάλλους κατακτητές και συγκροτεί το βόρειο όριο μιας μεγάλης εσωτερικής αυλής, που λειτουργεί ως κέντρο του συγκροτήματος. Η παλαιότερη, η επονομαζόμενη Reggia, στην άλλη πλευρά της γέφυρας, αποτελούσε αρχικά το χώρο κατοικίας του κάστρου. Ο Scarpa

ήταν υπεύθυνος τόσο για την αποκατάσταση του ιστορικού κελύφους, όσο και για το σχεδιασμό της έκθεσης, συμπεριλαμβανομένης της ακριβής τοποθέτησης και της χωρικής οργάνωσης των εκθεμάτων. Το άρθρο αυτό παρουσιάζει τις δύο αίθουσες της πτέρυγας του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Την γλυπτοθήκη, η οποία αναπτύσσεται στο ισόγειο, και την πινακοθήκη στον α΄ όροφο. Η είσοδος του μουσείου βρίσκεται στο δεξιό άκρο της γλυπτοθήκης. Στο αριστερό άκρο της πτέρυγας, σε έναν ανοιχτό, αλλά στεγασμένο χώρο, ο Scarpa τοποθέτησε το κεντρικό έκθεμα του μουσείου. Πρόκειται για το έφιππο άγαλμα του Cangrande della Scala, ενός εξέχοντος μέλους της οικογένειας των Scaligeri, που κατασκεύασε το κάστρο (εικ. 1).

### Η γλυπτοθήκη

Η γλυπτοθήκη αναπτύσσεται σε πέντε δωμάτια και αποτελεί το πρώτο στάδιο της επίσκεψης. Είναι αφιερωμένη σε γλυπτά, κυρίως αγάλματα,



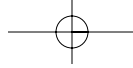
Εικόνα 1: Γενική κάτοψη του Castelvecchio.

από την παλαιοχριστιανική και ρωμανική περίοδο έως τον 14ο και 15ο αιώνα, τα οποία κοσμούσαν τους τοίχους των βασιλικών της Βερόνας. Τα δωμάτια είναι περίπου ίδιου μεγέθους, σχεδόν τετράγωνα και συνδέονται αξονικά σε γραμμική ακολουθία. Τα έργα στέκονται ελεύθερα στο χώρο σε μία φαινομενικά τυχαία οργάνωση που, παρατηρώντας την σε κάτοψη, δεν προτείνει καμία ιεραρχία κινήσεων ούτε κάποιο συγκεκριμένο μονοπάτι θέασης. Όταν όμως ο προσανατολισμός και η ακριβής θέση των αγαλμάτων ληφθούν υπόψη αποκαλύπτεται μια σειρά αρχών χωρικής οργάνωσης.

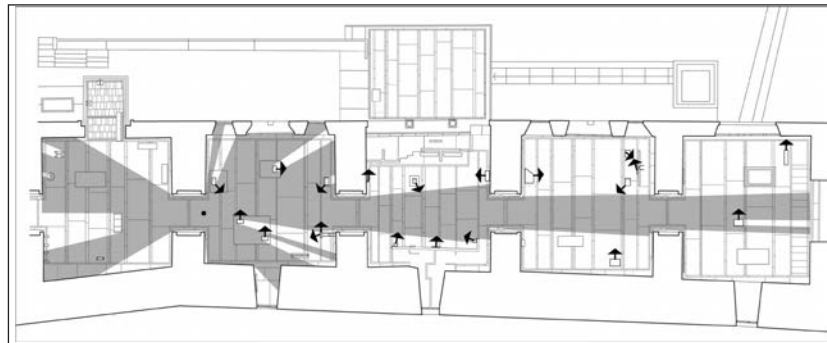
Στο κατώφλι κάθε δωματίου οι επισκέπτες έχουν μια γενική άποψη όλων των αγαλμάτων αλλά δε βλέπουν κανένα από αυτά μετωπικά (εικ. 2). Έτσι, ενθαρρύνονται να αλλάξουν κατεύθυνση και να προχωρήσουν με τέτοιο τρόπο ώστε να δουν το μέτωπο των έργων. Καθώς κινούνται, το βλέμμα τους διασταυρώνεται με τα βλέμματα των αγαλμάτων, τα οποία είναι συχνά πλάγια σε σχέση με τον προσανατολισμό του σώματός τους. Σε αρκετές περιπτώσεις, το βλέμμα ενός αγάλματος στρέφεται απευθείας προς κάποια άλλα, σαν να κατευθύνει το βλέμμα των επισκεπτών προς αυτά και να τους προτείνει την προσέγγισή τους (εικ. 3). Η σχεδιαστική πρόθεση αποκαλύπτεται αν χαράξουμε την υποθετική γωνία θέασης κάθε αγάλματος, περιορίζοντάς την ακόμα και σε 30°. Βλέπουμε πως και με τον περιορισμό αυτό, στο οπτικό πεδίο κάθε αγάλματος, περιλαμβάνονται ένα ή περισσότερα άλλα.

Σε άλλες περιπτώσεις, τα βλέμματα δύο ή περισσότερων αγαλμάτων συναντιούνται στο ίδιο σημείο του χώρου, το οποίο ούτε κατοικείται, ούτε τονίζεται με οποιοδήποτε άλλο ορατό τρόπο (εικ. 4). Έτσι, δημιουργείται ένας χωρικός συσχετισμός των έργων, στον οποίο η ακριβής θέση του κάθε αγάλματος λαμβάνει υπόψη αυτή των άλλων και αποκτά εν δυνάμει συνείδηση τους. Για να δημιουργήσει, το αποτέλεσμα αυτό, ο Scarpa οργανώνει κατάλληλα τα αγάλματα όχι μόνο σε κάτοψη, αλλά και σε τομή, τοποθετώντας τα σε διαφορετικά ύψη. Όταν όμως το σώμα του επισκέπτη εισέλθει στο χώρο και ληφθεί υπόψη στην ανάλυση, αναδύεται και μια δεύτερη σειρά οργανωτικών αρχών.

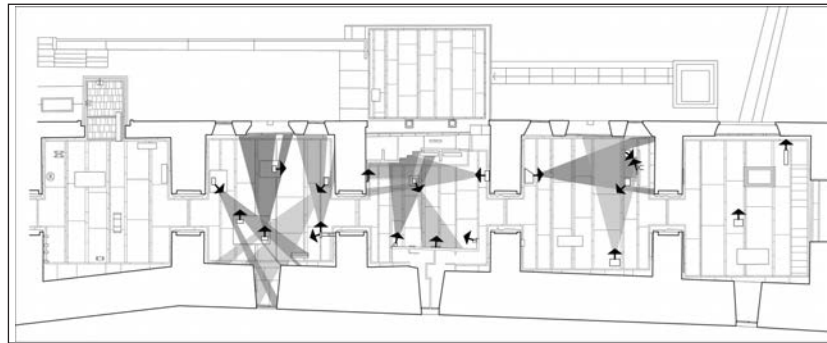
Οι επισκέπτες, μέσω της συνεχούς εξερεύνησης του χώρου, συνειδητοποιούν αναδρομικά πως οι οπτικές σχέσεις κοιτάγματος μεταξύ των αγαλμάτων δεν είναι τυχαίες, αλλά προϊόντα του συνειδητού προσανατολισμού ενός αγάλματος προς την θέση ενός άλλου. Με λίγα λόγια, το βλέμμα είναι το στοιχείο που κάνει την τοποθέτηση των έργων να παρουσιάζεται εμπρόθετη στη συνείδηση των παρατηρητών. Όμως στις περιπτώσεις που μας απασχόλησαν ως τώρα, οι σχέσεις συνεπαγωγής μεταξύ της θέσης και του προσανατολισμού των έργων, έχουν συγκροτηθεί ανεξάρτητα από τους επισκέπτες. Αντίθετα, όπου τα βλέμματα δύο ή περισσότερων αγαλμάτων τέμνονται σε ένα σημείο του χώρου, ο τρόπος με τον οποίο το κάθε άγαλμα αποκτά εν δυνάμει συνείδηση του άλλου, εξαρτάται απόλυτα από τον παρατηρητή. Για να ενεργοποιηθούν οι μεταξύ των έργων σχέσεις, είναι ανάγκη να κατοικήσει ο ίδιος τα σημεία τομής των βλεμμάτων και να παρατηρήσει τη σύγκλισή τους. Έτσι, στη δεύτερη αυτή περίπτωση η ενσωματωμένη εμπειρία του επισκέπτη είναι ο μηχανισμός που μετατρέπει τις χωρικές σχέσεις των εκθεμάτων σε σχέσεις κοινής παρουσίας. Με αυτόν τον τρόπο, τα βλέμματα των παρατηρητών και τα βλέμματα των αγαλμάτων εμπλέκονται στο ίδιο δίκτυο βλεμμάτων. Κατ' επέκταση, τα σώματα των παρατηρητών και τα σώματα των αγαλμάτων, γίνονται μέλη ενός κοινού χωρικού συσχετισμού



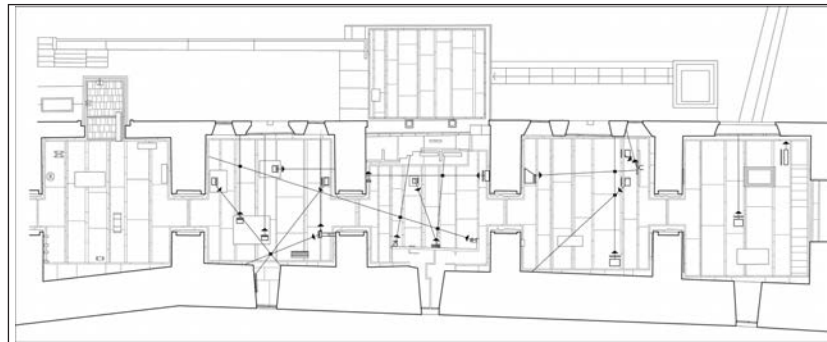
Εικόνα 2: Ακριβείς θέσεις των έργων. Τα μαύρα βέλη ορίζουν τον προσανατολισμό του βλέμματός τους.



Εικόνα 3: Βλέμματα μεταξύ των αγαλμάτων (χρήση οπτικής γωνίας θέασης 30°).



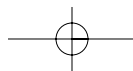
Εικόνα 4: Διασταυρούμενα βλέμματα μεταξύ των αγαλμάτων.



μετατοπιζόμενων σχέσεων συγγένειας.

Τα διαδοχικά κομβικά σημεία στο δίκτυο αυτό μπορούν να ανακαλυφθούν μόνο μέσω της κίνησης. Αφού, όμως, κάθε άγαλμα φαίνεται να ανήκει σε επάλληλα δίκτυα κατευθυνόμενων ή τεμνόμενων βλεμμάτων, η κίνηση κυριολεκτικά γίνεται μια εξερεύνηση μετατοπιζόμενων σχέσεων, και όχι απλά μια εξερεύνηση σταθερών σχέσεων από μετατοπιζόμενα σημεία θέασης (εικ. 3, 4). Η διάκριση μεταξύ των μετατοπιζόμενων σχέσεων και των μετατοπιζόμενων σημείων θέασης, βασίζεται στη διάκριση μεταξύ πυκνών και διακριτών αντιληπτικών κατώφλιων. Η κίνηση πάντα εμπεριέχει συνεχείς αλλαγές προσανατολισμού και προοπτικής. Επίσης, εμπεριέχει κατώφλια ασυνέχειας, όπου μονάδες ασυνέχειας (όπως αντικείμενα, γωνίες ή όρια) εισέρχονται ή εξέρχονται από το οπτικό πεδίο του παρατηρητή (Peronis *et al.*, 1997). Στην περίπτωση αυτού του μουσείου, τα αγάλματα είναι με τέτοιο τρόπο

τοποθετημένα ώστε το βλέμμα τους προβάλλεται σαν κυρίαρχο και διακριτό στοιχείο του χώρου, ενώ τα διακριτά αντιληπτικά κατώφλια, δεν αφορούν τόσο στην ύπαρξη φυσικών ορίων, όσο στην είσοδο και την έξοδο των επισκεπτών από τις ζώνες προβολής που καθορίζονται από τα βλέμματα.



Έτσι, η κίνηση στο χώρο της έκθεσης μετατρέπεται σε μια διαδικασία ανακάλυψης της δομής ενός πεδίου βλεμμάτων. Σαν αποτέλεσμα, η εξερεύνηση των χώρων της γλυπτοθήκης δεν παρέχει μόνο τη θέαση των έργων, αλλά και την εμπειρία του χώρου σαν ένα πεδίο κοινής παρουσίας. Με τη σειρά του, αυτό οδηγεί τους επισκέπτες στο να κατανοήσουν τα αγάλματα ως παραπάνω από απλά αντικείμενα θέασης, κάτι που δεν είναι άμοιρο της θρησκευτικής φύσης και της συμβολικής λειτουργίας των ίδιων των έργων. Οι συνθέσεις αγαλμάτων σε θρησκευτικά κτίρια λειτουργούν παραδοσιακά πολύ αποτελεσματικά σαν υλοποιήσεις αφηρημένων ιδεών σε αντίστοιχα πεδία κοινής παρουσίας. Προκειμένου να κατασκευάσει ένα τέτοιο χωρικό πεδίο, ο Scarpa μεταχειρίζεται κάποια χαρακτηριστικά, εγγενή του παρελθόντος των συγκεκριμένων έργων. Τα περισσότερα αγάλματα ήταν τοποθετημένα σε ψηλά σημεία στους τοίχους εκκλησιών, ως μέλη αφηγηματικών συνθέσεων. Το σώμα και το κεφάλι τους, ήταν φτιαγμένα υπερφυσικά. Τα μάτια τους ήταν μεγεθυμένα, ενώ το κεφάλι τους έκλινε προς τα κάτω, προς το σημείο που ήταν συγκεντρωμένοι οι πιστοί. Στόχος των καλλιτεχνών της εποχής, ήταν να δημιουργήσουν έντονη οπτική επαφή των αγαλμάτων με το εκκλησίασμα και έτσι, να του μεταδώσουν τις θρησκευτικές αφηγήσεις που αναπαριστούσαν. Ο Scarpa, όπως είδαμε, τοποθετεί τα έργα σε ένα νέο αρχιτεκτονικό περιβάλλον και με μια νέα λογική που βασίζεται στην εμπλοκή του θεατή με τα έργα, παρά στη θέαση από απόσταση, ενώ παράλληλα εκμεταλλεύεται εκείνες τις ποιότητες που γεννήθηκαν στο παρελθόν από διαφορετικές προθέσεις (εικ. 5).

Μέσα σε αυτό το πεδίο βλεμμάτων, ο χώρος επενδύεται με έντονη έκφραση συναισθημάτων. Έτσι, η μορφή της Παναγίας που λιποθυμά, στο τέταρτο δωμάτιο της γλυπτοθήκης, φαίνεται ακόμα πιο τραγική όταν ειδωθεί σε σχέση με τη σκηνή της σταύρωσης που αναπτύσσεται απέναντι. Ο μορφασμός πόνου στο πρόσωπο του εσταυρωμένου μαλακώνει κάτω από το τρυφερό βλέμμα της Αγ. Αναστασίας, ενώ η εύθραυστη φιγούρα και η εικόνα του βασανισμένου του κορμιού εξισορροπείται από την σταθερή και σίγουρη στάση του Αγίου Βαρθολομαίου, που κοιτάζει τη σταύρωση. Καθώς τα

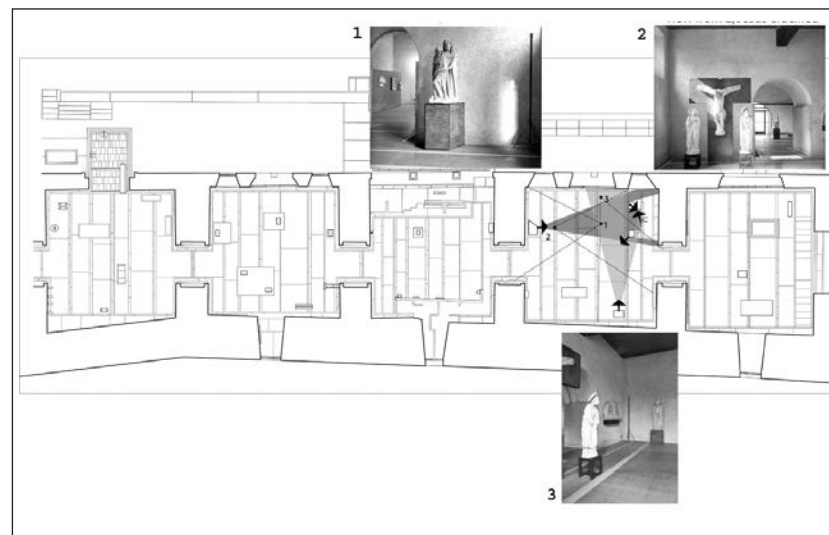


Εικόνα 5: Απόψεις των χωρικών σχέσεων μεταξύ των αγαλμάτων.

βλέμματα ζωογονούνται από τις εκφράσεις, ο επισκέπτης μετατρέπεται σε εν δυνάμει ηθοποιό μιας θεατρικής σκηνής, του τύπου που ήταν δημοφιλής στην Ιταλία το 14<sup>ο</sup> και 15<sup>ο</sup> αιώνα (Baxandall, 1985). Πρόκειται για το λεγόμενο ιερό δράμα, καθ' όλη τη διάρκεια του οποίου όλοι οι ηθοποιοί βρίσκονταν πάνω στη σκηνή ακίνητοι, ενώ "ζωντάνευαν" μόνο οι εμπλεκόμενοι στην εκάστοτε πράξη. Έτσι κι ο επισκέπτης, με την κίνησή του ενεργοποιεί σταδιακά διαφορετικά αγάλματα και διαφορετικούς συσχετισμούς, αφήνοντας τα υπόλοιπα να παρακολουθούν ακίνητα.

Πώς όμως τα μοτίβα κίνησης και θέασης σχετίζονται με τη χωρική δομή του κτιρίου, αν την αναλύσουμε ανεξάρτητα από τα εκθέματα; Στην εικόνα 7, παρουσιάζεται γραφικά η διακύμανση των συντακτικών σχέσεων οπτικής πρόσβασης και ενσωμάτωσης, όπως μετρούνται με βάση τις επικαλύψεις των οπικών πολύγωνων (isonists: Benedikt, 1979) που προβάλλονται από κάθε τετραγωνίδιο ενός θεωρητικού κανάβου 30x30cm με τον οποίο καλύπτουμε την κάτοψη. Η περιοχική κίνηση που αντιστοιχεί στον κεντρικό άξονα είναι φυσικά η πιο ενσωματωμένη, ενώ οι σχέσεις ενσωμάτωσης αμβλύνονται καθώς κατευθυνόμαστε προς την περιφέρεια. Η στοιχειώδης και κοινότοπη αυτή συντακτική δομή της πρόσβασης και της θέασης αποτελεί τον τυπολογικό καμβά πάνω στον οποίο εξυφαίνεται η συγκεκριμένη χωρική

οργάνωση που συνθέτει ο αρχιτέκτονας.



Έτσι, αν στο διάγραμμα των συντακτικών σχέσεων οπτικής πρόσβασης και ενσωμάτωσης προβάλλουμε τη διαγραμματική ανάλυση των βλεμμάτων (εικ. 3, 4), αποκαλύπτεται ο συσχετισμός αυτών των δύο επιπέδων χωρικής οργάνωσης (εικ. 7). Όσον αφορά στον προσανατολισμό του βλέμματος, έχουμε στοιχεία για δεκαεννιά αγάλματα. Δώδεκα στρέφονται προς τον κεντρικό άξονα ενσωμάτωσης, τρία

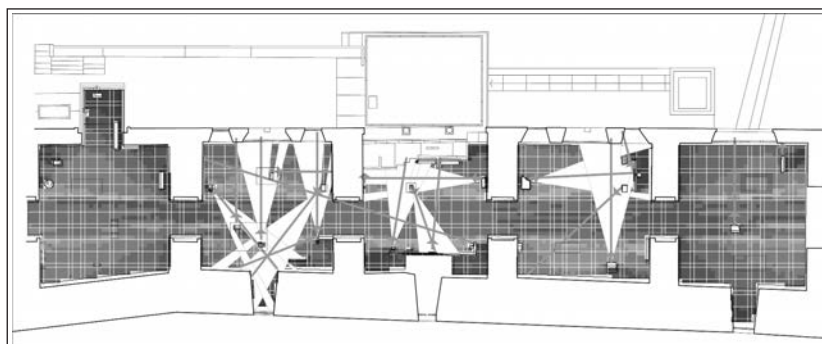
παράλληλα με αυτόν και τέσσερα κοιτούν προς άλλη κατεύθυνση. Αγάλματα κατευθύνουν το βλέμμα τους προς άλλα αγάλματα εννιά φορές. Από αυτές, στις επτά το βλέμμα τους συναντά πρώτα τον άξονα ενσωμάτωσης. Αντίθετα, το βλέμμα των αγαλμάτων τέμνεται σε επτά σημεία του χώρου, μόνο τρία από τα οποία μπορούν να χαρακτηριστούν ως ενσωματωμένα. Φαίνεται πως τα αγάλματα είναι έτσι τοποθετημένα, που το δίκτυο των βλεμμάτων τέμνει τον κύριο άξονα σαν να στοχεύει να οδηγήσει τον επισκέπτη μακριά από τον αυτόν, προς άλλα φαινομενικά δευτερεύοντα σημεία του χώρου. Στην πραγματικότητα αυτά είναι τα σημεία κλειδιά του χώρου, στα οποία η ενσωμάτωση σε σχέση με τη χωρική οργάνωση του βλέμματος είναι περισσότερο ισχυρή από την ενσωμάτωση σε σχέση με την οργάνωση του αρχιτεκτονικού κελύφους. Με άλλα λόγια, ο χώρος της γλυπτοθήκης αποκτά νόημα περισσότερο μέσω της χωρικής οργάνωσης του βλέμματος, παρά μέσω της οργάνωσης του αρχιτεκτονικού κελύφους.

### Η πινακοθήκη

Το τελευταίο στάδιο της επίσκεψης διέρχεται από την πινακοθήκη, η οποία αναπτύσσεται ακριβώς πάνω από τη γλυπτοθήκη.

Εικόνα 6: Εκφράσεις που επενδύουν τις χωρικές σχέσεις των αγαλμάτων στο 4ο δωμάτιο της γλυπτοθήκης.

Διασχίζεται με αντίθετη φορά από αυτήν, καθώς οι επισκέπτες επιστρέφουν στο σημείο εισόδου. Είναι αφιερωμένη σε τέμπλα εκκλησιών και πίνακες από το 16<sup>ο</sup> έως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Προς χάριν συντομίας, θα παρουσιάσουμε αυτό το τμήμα έκθεσης και θα παραλείψουμε μία ενδιάμεση ομάδα αιθουσών στην πτέρυγα



Reggia, την παραδοσιακή κατοικία του κάστρου. Οι επιμέρους χώροι της πινακοθήκης συνδέονται με δύο εκατέρωθεν άξονες κίνησης, παράλληλους με τις κατά μήκος πλευρές της πτέρυγας. Αυτοί δημιουργήθηκαν σκόπιμα από τον Scarpa, όταν αντικατέστησε τους αρχικούς εσωτερικούς εγκάρσιους τοίχους, τους οποίους διαπερνούσε κεντρικός άξονας. Οι δύο νέοι άξονες δημιουργούν πολύ διαφορετικές προοπτικές, όπως φαίνεται στην εικόνα 8. Ο ένας στην πλευρά της αυλής, δημιουργεί προοπτική συγκλίνουσα προς ένα σημείο, μέσω επάλληλων ανοιγμάτων στη νότια άκρη των εγκάρσιων τοίχων, ενώ καλύπτεται από το υλικό του δαπέδου των χώρων. Στην απέναντι πλευρά, ο άξονας δίπλα στο ποτάμι δημιουργεί μια επιμπυκνωμένη προοπτική ανάμεσα στους εγκάρσιους τοίχους και στον εξωτερικό τοίχο. Η επιμπύκνωση προκύπτει από το ότι ο εξωτερικός τοίχος δημιουργεί μια εσωτερική κοίλη γωνία περίπου στα 2/3 του μήκους του. Το δάπεδο αυτού του άξονα κίνησης διαφοροποιείται από το δάπεδο των χώρων. Έτσι, η επιμπυκνωμένη προοπτική τονίζεται περισσότερο από τη συγκλίνουσα σχέση μεταξύ των δύο διαφορετικών οριογραμμών του άξονα, στο δάπεδο. Το γεγονός ότι ο Scarpa κατασκευάζει και υπογραμμίζει αυτούς τους δύο διαφορετικούς τύπους προοπτικής και με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί αμφιλογίες οπτικού βάθους και κλίμακας δεν είναι τυχαίο. Ενεργοποιώντας το ενδιαφέρον των επισκεπτών ως προς τον τρόπο που ο χειρισμός της προοπτικής μπορεί να αλλοιώσει την αντίληψή μας για το οπτικό βάθος, τους εισάγει στα θεμελιώδη ζητήματα της αναπαράστασης, τα οποία είναι εγγενή της ζωγραφικής μετά την Αναγέννηση.



Εικόνα 7: Διαγραμματική ανάλυση των βλεμμάτων με υπόβαθρο το διάγραμμα διακύμανσης των συντακτικών σχέσεων οπτικής πρόσβασης και ενσωμάτωσης (έγινε χρήση του προγράμματος 'Omnivista' από Dalton και Congroy-Dalton).

Εικόνα 8: Θέες των πλευρικών αξόνων κίνησης στην πινακοθήκη.

Ο Scarpa, στο σύνολο της πινακοθήκης, δημιουργεί ένα διάλογο μεταξύ του οπτικού βάθους που προβάλλεται στους πίνακες και του κυριολεκτικού οπτικού βάθους που δημιουργείται από το αρχιτεκτονικό περιβάλλον. Ένας από τρόπους που

το πετυχαίνει, είναι με το να τοποθετεί πίνακες σε καβαλέτα που οργανώνονται ελεύθερα στο χώρο. Αυτό γίνεται πολύ συστηματικά στους χώρους της Reggia, αλλά κυρίως στο δεύτερο δωμάτιο της πινακοθήκης. Ο χειρισμός αυτός οδηγεί σε μερικές επικαλύψεις μεταξύ των πινάκων που φέρουν τα καβαλέτα και εκείνων που κρέμονται στον τοίχο πίσω τους. Σε κάτοψη τονίζουμε κάποια παραδείγματα που αποκαλύπτουν πώς οι πίνακες που είναι τοποθετημένοι σε διαφορετικό βάθος συνυπάρχουν και αλληλεπικαλύπτονται στο οπτικό πεδίο του επισκέπτη (εικ. 9). Από την άλλη μεριά, τα καβαλέτα είναι τοποθετημένα σε πολύ μικρή απόσταση από την περιφέρεια του χώρου και στρέφονται προς τα έργα των τοίχων. Σαν αποτέλεσμα, κάθε ένας από τους αντικριστούς πίνακες προβάλλει ένα οπτικό πλαίσιο, το οποίο αξιώνει να ορίσει τον μεταξύ τους χώρο.

Επιπλέον, όπως συμβαίνει και στους χώρους της γλυπτοθήκης, αναδύονται πιθανοί αντιληπτικοί και νοηματικοί συσχετισμοί μεταξύ των αντικριστών έργων. Για παράδειγμα, ο πίνακας μιας γυναίκας που πίνει δηλητήριο τοποθετημένος απέναντι από την απεικόνιση της αποκαθίλωσης δημιουργεί μια έντονη αντίθεση συναισθημάτων. Η χρήση των καβαλέτων δημιουργεί ένα μοτίβο κίνησης που θυμίζει, και πάλι, τους χώρους των αγαλμάτων, αφού οι επισκέπτες αντικρίζουν πρώτα τη πλάτη των καβαλέτων και χρειάζεται να κινηθούν γύρω τους προκειμένου να αντικρίσουν τους ίδιους τους πίνακες. Προς την ίδια κατεύθυνση, η παρουσία των καβαλέτων στη μέση του χώρου αναγκάζει σε μια συνεχή αλλαγή προσανατολισμού, η οποία παρέχει εναλλασσόμενες θέες των υπόλοιπων έργων του δωματίου, είτε προμηνύοντας επόμενες, είτε υπενθυμίζοντας προηγούμενες επαφές με αυτά.

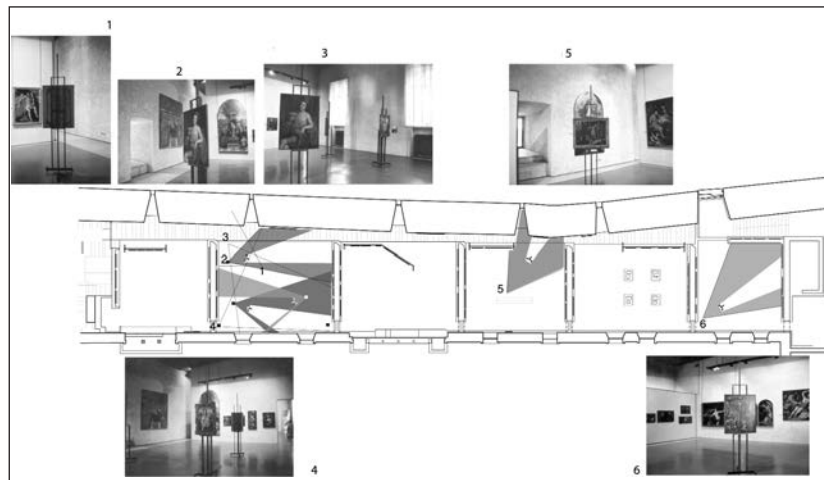
Μπορούν να γίνουν και πρόσθετες παρατηρήσεις. Οι πίνακες στα καβαλέτα ζωογονούνται μεταφορικά και μετατρέπονται σε εν δυνάμει παρατηρητές, καθώς καταλαμβάνουν θέσεις που κανονικά θα κατοικούσαν από τους επισκέπτες. Επιπλέον, οι πλάτες των καβαλέτων οριοθετούν την κεντρική περιοχή του δωματίου και παρεμβάλλονται στο οπτικό πεδίο των επισκεπτών επιτρέποντας μόνο μερικές θεάσεις των έργων της περιφέρειας. Έτσι, τους αναγκάζουν να κινηθούν περιφερειακά, προκειμένου να δουν το σύνολο των έργων. Το κέντρο του δωματίου μετατρέπεται σε παρασκήνιο μιας κεντρικής σκηνής που αναπτύσσεται στην περιφέρεια.

Ο δεύτερος τρόπος με τον οποίο ο Scarpa δημιουργεί διάλογο μεταξύ του εικαστικού οπτικού βάθους που εμπεριέχεται στους πίνακες και του κυριολεκτικού βάθους που δημιουργείται από τα αρχιτεκτονικά όρια, είναι η συχνή γειτνίαση πινάκων με διαφορετικά μεγέθη. Ο χειρισμός αυτός αναγκάζει τους επισκέπτες να αλλάζουν διαρκώς την απόστασή τους από τους τοίχους, προκειμένου να δουν κάθε έργο συνολικά. Με αυτόν τον τρόπο αλλάζουν συνεχώς αντίληψη του κυριολεκτικού οπτικού βάθους, καθώς αυτή συνδέεται με την αντίληψη του ζωγραφικού οπτικού βάθους. Η εικόνα 10 παρουσιάζει ένα πιθανό περιφερειακό μονοπάτι θέασης, το οποίο προκύπτει αν συνδέσουμε τα σημεία από τα οποία τα έργα θα ήταν ορατά μετωπικά, με γωνία θέασης  $60^\circ$ . Η γραμμή καμπυλώνει πολύ έντονα, σε σχέση με την αλλαγή του μεγέθους των έργων. Σε ορισμένες περιπτώσεις διακλαδίζεται, αφού μεγάλα έργα τοποθετούνται πάνω από πολύ μικρότερα. Έτσι, η κίνηση γίνεται ακόμα πιο εγγενής της θέασης από ότι θα συνέβαινε συνήθως. Την ίδια στιγμή, η προσεκτική σύνθεση των πινάκων στους εγκάρσιους τοίχους ενθαρρύνει τη συνολική θεάσή τους από το κέντρο του δωματίου ή από μεγαλύτερη απόσταση.

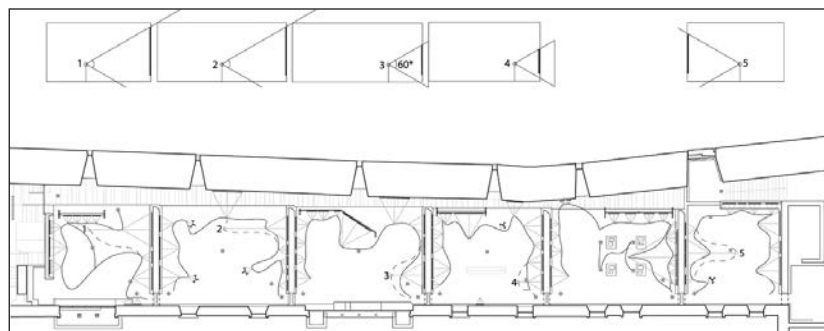
Η θέαση αυτής της σύνθεσης των έργων, οδηγεί και πάλι τους επισκέπτες σε πολλαπλές συγκρίσεις, συσχετισμούς και ερμηνείες. Έτσι, το περιφερειακό μονοπάτι θέασης είναι ο ένας πόλος του συστήματος θέασης που συγκροτείται, ενώ ο άλλος είναι η κεντρική περιοχή του δωματίου.

Ο Scarpa παίζει με την απόσταση θέασης και με το να τοποθετεί πίνακες πολύ κοντά στην άκρη των εγκάρσιων τοίχων προς τους άξονες κίνησης. Αυτό σημαίνει, πως τα έργα αρχικά είναι ορατά από απόσταση, καθώς ο επισκέπτης εισέρχεται στο δωμάτιο από το προηγούμενο άνοιγμα, ενώ καθώς είναι έτοιμος να φύγει τα ξαναβλέπει από πολύ κοντά. Συνήθως, αυτή η θέαση από μικρή απόσταση στοχεύει στο να τονίσει μια λεπτομέρεια, μια επιτυχημένη κορνίζα - η ίδια ένα έργο τέχνης - ή απλά να υπενθυμίσει μια προηγούμενη επαφή με το έργο.

Βλέπουμε πως, ενώ οι επιμέρους χώροι της γλυπτοθήκης είναι σχεδιασμένοι σαν πεδία τεμνόμενων βλεμμάτων, τα οποία αντιληπτικά ενεργοποιούνται από την κίνηση των επισκεπτών, οι αίθουσες της πινακοθήκης είναι σχεδιασμένες σαν πεδία τεμνόμενων οπτικών παισίων αναφοράς, εναλλακτικά κατασκευασμένα από τους ίδιους τους πίνακες - στη ζωγραφική τους απεικόνιση -, από την οργάνωση των πινάκων στο χώρο και από την οργάνωση των αρχιτεκτονικών ορίων. Η ενσωματωμένη εμπειρία της κίνησης εσωτερικοποιεί την αντίληψη αυτών των αλληπάλληλων κατασκευών χώρου, ή για να είμαστε πιο ακριβείς, η ενσωματωμένη εμπειρία της κίνησης οδηγεί σε μια αντίληψη επάλληλων, τεμνόμενων οπτικών παισίων αναφοράς, τα οποία αξιώνουν να ορίσουν τον ίδιο χώρο.



Εικόνα 9: Πίνακες που είναι τοποθετημένοι σε διαφορετικό βάθος, συνυπάρχουν και αλληλεπικαλύπτονται στο οπτικό πεδίο του επισκέπτη.



Εικόνα 10: Πιθανό περιφερειακό μονοπάτι θέασης. Συνδέει σημεία που επιτρέπουν τη μετωπική θέα των εκθεμάτων υπό γωνία 60°.



### Ο χώρος του μουσείου ως ένα σύνθετο συμβολικό σύστημα: αφηγηματικό και μη αφηγηματικό νόημα

Οι παρεμβάσεις του Scarpa στο σώμα του κτιρίου συνδέονται με το σχεδιασμό της έκθεσης με πολλαπλούς τρόπους. Ήδη συζητήθηκαν οι γεωμετρικές σχέσεις και ο τρόπος με τον οποίο ο οπτικός χώρος αλληλεπιδρά με τη μορφολογία της κίνησης και τη χωρική δομή του κτιρίου. Ο συνεχής διάλογος του σχεδιασμού του κτιρίου και του σχεδιασμού της έκθεσης, μπορεί να μελετηθεί και από άλλες απόψεις. Για παράδειγμα, στη γλυπτοθήκη ο Scarpa προσέθεσε ένα καινούριο πάτωμα, το οποίο σταματά σε απόσταση από τους τοίχους. Επιμερίζεται με παράλληλες τραβέρσες εναλλασσόμενου ρυθμού, κάθετα με τον κύριο άξονα κίνησης. Εμφανίζεται έτσι σαν μια πλατφόρμα που επιπλέει μέσα στο σώμα του κτιρίου, υπονοώντας μία κοινή και εμπρόθετα τοποθετημένη βάση, η οποία θέλει να θέσει αγάλματα και επισκέπτες στο ίδιο νέο σύστημα συντεταγμένων (εικ. 1). Στην πινακοθήκη, ο Scarpa επέλεξε να χαμηλώσει το πάτωμα, με αποτέλεσμα να μετατρέψει τις πόρτες των μπαλκονιών σε παράθυρα, ενώ παράλληλα να αυξήσει το ύψος εισόδου του εξωτερικού φωτός στα δωμάτια. Αυτό, του επέτρεψε να σχεδιάσει μια στενή πλατφόρμα σε επαφή με το νότιο τοίχο, η οποία εναλλακτικά λειτουργεί σαν κλιμακωτή πρόσβαση στο μπαλκόνι, σαν κάθισμα ή σαν βάση του τοίχου. Σαν αποτέλεσμα, το σύνολο της κάθετης επιφάνειας του τοίχου μετατρέπεται σε μια οπτική - σχεδόν εικαστική - σύνθεση στοιχείων: της πλατφόρμας του Scarpa, των παραθύρων και των έργων. Ημιδιαφανή υφάσματα καλύπτουν τα παράθυρα, διαχέοντας και ελέγχοντας το φως. Στην πραγματικότητα, όμως, τα κάνουν να μοιάζουν με κρεμάμενες πηγές φωτός, με φωτεινά επίπεδα που συντίθενται στην επιφάνεια του τοίχου. Αντίθετα, τα παράθυρα στη γλυπτοθήκη επιτρέπουν την είσοδο ισχυρών ακτινών φωτός και τη δημιουργία έντονων σκιών που ζωογονούν τις επιφάνειες των αγαλμάτων (εικ. 11).

Τέτοιες σχεδιαστικές κινήσεις από το Scarpa, είναι εν μέρει απαντήσεις σε παραδοσιακά προβλήματα ελέγχου του νοτίου φωτός στους χώρους έκθεσης. Όμως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπως είδαμε, οι απαντήσεις αυτές εμπλέκονται και υπαγορεύονται από τη συνολική λογική της κατασκευής του μουσείου ως ένα συμβολικό σύστημα. Προκειμένου να ικανοποιήσει το στόχο του αυτό, όπως είδαμε, ο Scarpa φτάνει να υπονομεύει την ίδια χωρική δομή του αρχιτεκτονικού κελύφους. Έτσι, τόσο στη γλυπτοθήκη, όσο και στην πινακοθήκη, ενώ στο επίπεδο της οργάνωσης του κτιρίου, είτε διατηρεί, είτε δημιουργεί έντονους γραμμικούς άξονες κίνησης, στο επίπεδο της οργάνωσης των εκθεμάτων τους καταλύει εντελώς. Από τη στιγμή που οι επισκέπτες αρχίζουν να εξερευνούν είτε το δίκτυο βλεμμάτων, στη γλυπτοθήκη, είτε τους τεμνόμενους οπτικούς χώρους, στην πινακοθήκη, ανακαλύπτουν πως οι θέσεις κλειδιά του χώρου αποκτούν νόημα περισσότερο σε

σχέση με την χωρική οργάνωση του βλέμματος, παρά σε σχέση με την οργάνωση του αρχιτεκτονικού κελύφους.

Πώς, όμως, αυτό το συμβολικό σύστημα που επιδιώκει ο Scarpa λειτουργεί; Ισχυριζόμαστε πως στο Castelvecchio, ο χώρος της



Εικόνα 11: Διαφορετικός χειρισμός του φωτός στην πινακοθήκη και στη γλυπτοθήκη.

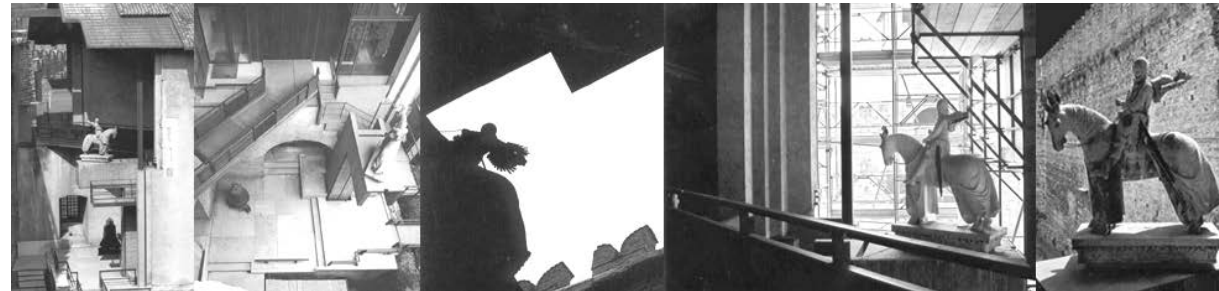
έκθεσης υποστηρίζει μια ενσωματωμένη παιδαγωγική που εισάγει τους επισκέπτες σε ζητήματα τέχνης, όπως είναι οι τρόποι θέασης. Στη γλυπτοθήκη, εμπλέκονται τόσο πολύ σε αυτό το πεδίο των τεμνόμενων βλεμμάτων που αρχίζουν να κατανοούν τα γλυπτά όχι ως κατασκευές στο χώρο, αλλά ως κατασκευή χώρου που προβάλλεται από τα σώματα και ορίζεται σύμφωνα με τις επιφάνειές τους. Τα έργα τέχνης παύουν να είναι εξατομικευμένα και εσωστρεφή αντικείμενα και γίνονται γεννήτριες προσανατολισμού, χωρικών ποιοτήτων και αόρατων χωρικών διαστάσεων που σχεδόν μπορούν να κατοικηθούν, που μπορούν να εκτιμηθούν όχι μόνο μέσω της θέασης, αλλά και μέσω της κίνησης. Αντίστοιχα, ο αρχιτεκτονικός χώρος ορίζεται σαν ένα πεδίο κοινής παρουσίας και συνείδησης - κυριολεκτικό και εν δυνάμει - που συγκροτείται τόσο από την παρουσία των ανθρώπων όσο και από την παρουσία της τέχνης. Στην πινακοθήκη, οι επισκέπτες αρχίζουν να αντιλαμβάνονται τον ζωγραφικό χώρο, τον οπτικό χώρο και τη χωρική κατασκευή της κίνησης ως εναλλακτικά πλαίσια αναφοράς και κατανόησης, που αλληλεπιδρούν και αλληλοσυμπληρώνονται. Έτσι, η θέαση βιώνεται σαν κατασκευή, κάτι που αποτελεί μια θεμελιώδη εισαγωγή στην ιδέα της ζωγραφικής ως τέχνη. Αντίστοιχα, ο αρχιτεκτονικός χώρος γίνεται αντιληπτός ως χώρος πολλαπλών διαστάσεων - τοπολογικών, προβολικών και μετρικών - οι οποίες συνεπάγονται η μία την άλλη με ποικίλους τρόπους, υπονοώντας πως εναλλακτικά πλαίσια αναφοράς και προσανατολισμού είναι δυνατά. Τόσο στην πινακοθήκη, όσο και στη γλυπτοθήκη, η οργάνωση των εκθεμάτων λειτουργεί σε συνεχή διάλογο με την αρχιτεκτονική και προτείνει πως η σύνθεση κίνησης και θέασης, κατανόησης και αντίληψης είναι δυνατό να υπαχθεί στην αρχιτεκτονική πρόθεση.

Αυτά τα νοήματα, τα τόσο βασισμένα στην ενσωματωμένη εμπειρία του χώρου, είναι βαθιά μη αφηγηματικά. Δε μεταδίδουν μια ιστορία τέχνης και δε βασίζονται σε ένα γραμμικό μονοπάτι θέασης για να συγκροτηθούν. Εισάγουν στην τέχνη και συγκροτούνται μέσω του κινούμενου βλέμματος, μέσω του ίδιου του σώματος των επισκεπτών. Εν ολίγοις, βασίζονται σε μια ενσωματωμένη εμπειρία του χώρου. Αυτό είναι αξιοσημείωτο, δεδομένου πως η αυστηρή γραμμική ακολουθία των δωματίων στη συνολική οργάνωση του κτιρίου και της επίσκεψης προδίδει αφηγηματικές διαστάσεις. Αυτή η γραμμικότητα υπαγορεύεται εν μέρει από το υπάρχον κέλυφος. Εν μέρει όμως εδραιώνεται από τους εμπρόθετους χειρισμούς του σχεδιαστή. Για παράδειγμα, αρχικά η είσοδος στο μουσείο βρισκόταν στο μέσο της πτέρυγας της γλυπτοθήκης δίνοντας στους επισκέπτες τη δυνατότητα να συνεχίσουν είτε αριστερά, είτε δεξιά. Ο Scarpa μετακίνησε την είσοδο στη δεξιά άκρη της πτέρυγας, οργανώνοντας έτσι τα δωμάτια σε μια αυστηρή γραμμική ακολουθία (εικ. 1). Από την άλλη μεριά και πέρα από τις καθαρές αρχιτεκτονικές κινήσεις, υπάρχει μια ελλοχεύουσα ιστορική και εξελικτική μουσειολογική λογική στον τρόπο έκθεσης. Αυτό κάνει ακόμα πιο ενδιαφέρον το γεγονός, πως τα θεμελιώδη νοήματα που το μουσείο κατασκευάζει σαν συμβολική μορφή λειτουργούν πέρα και πάνω από την αφηγηματικότητα. Αν και μια κεντρική αφήγηση πολύ συχνά καθορίζει την οργάνωση των μουσείων και τον σχεδιασμό εκθέσεων, εδώ μοιάζει δευτερεύουσα - αν όχι μάταιη - σε σύγκριση με τον μη αφηγηματικό παιδαγωγικό λόγο που συγκροτείται.

Στο απλούστερο επίπεδο, ο δομικός μηχανισμός που χρησιμοποιεί ο Scarpa για να υπονομεύσει την πρωτοκαθεδρία του αφηγηματικού νοήματος, είναι η δημιουργία μια δευτερεύουσας δομής κίνησης, με αναδιπλώσεις, διακλαδώσεις, κυματισμούς, ταλαντεύσεις, περικυκλώσεις, τοπικές εντάσεις και διαφοροποιήσεις, μέσα στην κατά τα άλλα γραμμική,

μονοδιάστατη ακολουθία του συνόλου. Η συνεχής αλλαγή προσανατολισμού του κινούμενου βλέμματος που επιδιώκεται από τον Scarpa μέσω της οργάνωσης των έργων στο χώρο, έχει σαν αποτέλεσμα αυτά να επανέρχονται συνεχώς στο οπτικό πεδίο των επισκεπτών από διαφορετικά και συχνά μακρινά σημεία του χώρου, σε διαφορετικά και συχνά μακρινά σημεία στο χρόνο. Τα ίδια έργα αποτελούν μέλη διαφορετικών σχέσεων και υπόκεινται σε διαφορετικές κάθε φορά ερμηνείες. Η υιοθέτηση αυτών των πολλαπλών σημείων θέασης των έργων σε συνδυασμό με το μοτίβο κίνησης που περιγράψαμε παραπάνω, αποκαλύπτει τη δημιουργία ενός δεύτερου εσωτερικού χρόνου στο μουσείο που - σε αντίθεση με τον οικουμενικό γραμμικό χρόνο - αναπτύσσεται κυκλικά. Σύμφωνα με τον Guido Guidi, ο Scarpa αποφεύγει τη στατική θέαση, δημιουργώντας κύκλους θέασης μέσα σε κύκλους χρόνου. Ή για να παραφράσουμε αυτά τα λόγια, με την διασπορά πολλαπλών σημείων θέασης στο χώρο, ο Scarpa τέμνει κύκλους στο χώρο με κύκλους στο χρόνο.

Ο χειρισμός του χρόνου, σε σχέση με τη θέαση και το χώρο, καθίσταται ακόμα πιο εμφανής στο χώρο του κύριου εκθέματος του μουσείου, του έφιππου αγάλματος του Cangrande. Τα πολλαπλά σημεία θέασης που υιοθετούνται είναι διακριτά και σαφώς σκηνοθετημένα (εικ. 12). Το άγαλμα είναι ορατό από την αυλή, καθώς και κατά μήκος της πορείας της επίσκεψης, όταν οι επισκέπτες περνούν από τη γλυπτοθήκη στους χώρους της Reggia και όταν επιστρέφουν από τη Reggia προς την πινακοθήκη. Από μακριά το άγαλμα παρουσιάζεται επιβλητικό, ίσως και απειλητικό, πάντα από πάνω ή στο πλάι του επισκέπτη. Από μια εξέδρα πιο χαμηλά, είναι ορατό σαν να στέκεται σε βάθρο, όπως θα στεκόταν παραδοσιακά στη μέση δημόσιας πλατείας. Η τοποθέτηση του κύριου εκθέματος προτείνει στη μεγάλη κλίμακα του κτιρίου το ίδιο μοτίβο της συνεχώς επανερχόμενης θέασης και της επαναλαμβανόμενης, κυκλικής, αναδιπλούμενης κίνησης, που είδαμε να δημιουργείται στις αίθουσες της έκθεσης. Λίγο πριν την είσοδο στην πινακοθήκη, το άγαλμα επανέρχεται στο οπτικό πεδίο του παρατηρητή για ακόμα μια φορά. Πρόκειται για μια μοναδική στιγμή, αφού ο παρατηρητής βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με τον ιππότη, και μπορεί για πρώτη φορά να αντικρίσει το πρόσωπό του καθαρά και να ανακαλύψει πως χαμογελά. Το μοτίβο κίνησης του επιτρέπει τελικά και για μια στιγμή την αντίληψη της έκφρασης του προσώπου, μετατρέποντας αυτό που



Εικόνα 12: Υιοθέτηση πολλαπλών σημείων θέασης του κεντρικού εκθέματος.

αλλιώς θα ήταν ένα οπτικό σημείο αναφοράς, σε μια προσωπική συνάντηση. Είναι σαν αυτήν τη στιγμή και επάνω σε αυτή τη σκηνή, η μετατόπιση από μια στιγμιαία οπτική αναφορά σε μια εν δυνάμει συνάντηση προσώπων, να προορίζεται να εγγράψει το συμβολικό χώρο του μουσείου - τόσο τέχνη, όσο και μνήμη - στο ενδιαίτημο μιας περικλειστης αυλής και μιας παράλληλης ροής ποταμού, της μοναδικής υπόμνησης του γραμμικού χρόνου που περνά.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- Baxandall M, 1985, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (New York: Oxford University Press)
- Benedikt M, 1979, "To take hold of space, isovists and isovist fields", *Environment and Planning B*, 6, 47-65
- Bernstein B, 1975, *Class Codes and Control 3, Towards a Theory of Educational Transmissions* (London: RKP)
- Choi Y K, 1999, "The morphology of exploration and encounter in museum layouts", *Environment and Planning B: Planning and Design*, 26, 241-250
- Gibson J J, 1986, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates)
- Guidi G, 1999, "Thinking with the eyes", in *Carlo Scarpa Architect: Intervening with History* (Canadian Center for Architecture), (New York: The Monacelli Press)
- Hooper-Greenhill E, 1992, *Museums and the Shaping of Knowledge*. (London: Routledge)
- Lakoff G, Johnson M, 1999, *Philosophy in the Flesh* (New York: Basic Books)
- Markus, T, 1993, *Buildings and Power* (London: Routledge)
- Peponis J, Hedin J, 1982, "The layout of theories in the natural history museum", *9H*, No3, 1982, London, pp.21-25
- Peponis J, Wineman J, Rashid M, Kim S H, Bafna S, 1997, "On the description of shape and spatial configuration inside buildings: convex partitions and their local properties" *Environment and Planning (B): Planning and Design*, 24, 761-781
- Staniszewski M A, 1998, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, (Boston, MA: MIT Press)
- White J, 1967, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (London: Faber Editions,)
- White J, 1993, *Art and Architecture in Italy 1250-1400* (New Haven: Yale University Press)

## Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΩΣ ΕΠΙΛΥΣΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ: ΣΥΝΤΟΜΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΗΣ ΓΝΩΣΤΙΚΗΣ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

Βαγγελιώ Πέππα

### Περίληψη

Στο κείμενο αυτό, επιλέγεται η θεώρηση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού ως επίλυση προβλήματος. Παρουσιάζονται σχετικές προσεγγίσεις από τη σκοπιά της γνωστικής ψυχολογίας, για την επίλυση προβλήματος γενικά και ειδικότερα, για την επίλυση προβλημάτων σχεδιασμού. Περιγράφονται κάποιες βασικές έννοιες της θεωρίας επίλυσης προβλήματος, όπως η κατανόηση, η αναζήτηση και ο χώρος προβλήματος. Συζητείται η διάκριση, με βάση διάφορα κριτήρια, μαζί με τη μελέτη των αντίστοιχων διαφορών, μεταξύ γραφειδών προβλημάτων και προβλημάτων σε γνωσιολογικά πλούσια πεδία, μεταξύ καλά ορισμένων και ατελώς ορισμένων προβλημάτων, μεταξύ επιστημονικών και τεχνολογικών προβλημάτων και μεταξύ προβλημάτων σχεδιασμού και μη σχεδιαστικών προβλημάτων. Τα προβλήματα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού υποστηρίζεται ότι είναι τεχνολογικά, ατελώς ορισμένα, προβλήματα σχεδιασμού σε γνωσιολογικά πλούσια πεδία.

Μελέτη των προβλημάτων σχεδιασμού, σε σύγκριση με μη σχεδιαστικά προβλήματα, έχει καταλήξει, μεταξύ άλλων, στις εξής παρατηρήσεις: Στα προβλήματα σχεδιασμού, η αρχική κατάσταση, η κατάσταση λύσης και οι συναρτήσεις μετασχηματισμού είναι ριζικά υποκαθορισμένες. Οι περιορισμοί για την εύρεση λύσης δεν είναι κυρίως λογικοί και συστατικοί του προβλήματος, αλλά σχετιζόμενοι με το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο και τους φυσικούς νόμους. Δεν υπάρχουν σωστές και λάθος απαντήσεις, αλλά καλύτερες και χειρότερες απαντήσεις. Ο χώρος των σχεδιαστικών προβλημάτων χαρακτηρίζεται, από προσωπικούς κανόνες τερματισμού και συναρτήσεις αξιολόγησης, υπερίσχυση της ανάκτησης από τη μνήμη και του μη αποδεικτικού συμπερασμού, αντιστροφή της διεύθυνσης της συνάρτησης μετασχηματισμού και απο-οργάνωση της λύσης σε ρευστές υποενοότητες.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχέση μεταξύ αναπαράστασης και επίλυσης προβλημάτων. Αρκετοί μελετητές έχουν ασχοληθεί με τα χαρακτηριστικά των αρχιτεκτονικών σχεδιαστικών αναπαραστάσεων (τεχνικά σχέδια, σκίτσα) και το ρόλο τους στη διαδικασία του σχεδιασμού.

Οι μελέτες της γνωστικής ψυχολογίας τροφοδοτούν την έρευνα για το σχεδιασμό, τόσο στην κατεύθυνση της Τεχνικής Νοημοσύνης και στην έρευνα για υπολογιστικά μοντέλα και ανάπτυξη εφαρμογών προς υποστήριξη του σχεδιασμού, όσο και προς την κατεύθυνση της μεθοδολογίας σχεδιασμού, στις προσπάθειες διατύπωσης “νομοθετικών” μοντέλων για τη βελτίωση της αποτελεσματικότητας στην πρακτική του σχεδιασμού.

### ARCHITECTURAL DESIGN AS A PROBLEM SOLVING PROCESS: A BRIEF REPORT ON COGNITIVE PSYCHOLOGY APPROACHES

#### Abstract

In this work, architectural design is considered as a problem solving activity. Some cognitive psychology approaches, about problem solving in general and design problem solving, in particular, are presented. Key terms of problem solving theory (understanding, search and problem space) are outlined. Distinction between problem types, according to various criteria, is discussed, along with studies of the differences between knowledge-lean and knowledge-rich, well-defined and ill-defined, scientific and technological, design and nondesign problem types. Architectural design problems seem to be technological, ill-defined, knowledge-rich, design problems.

A comparison between design and nondesign problem solving tasks has resulted in a number of remarks, part of which are the following: In design problem solving, the initial state, the solution state and the transformation functions are radically under-specified. The problem constraints are not, mainly, logical or constitutive of the task, but related to the social context and the natural law. There are no right or wrong solutions, although there are better and worse solutions. Some features of the design problem space are: the personalized stopping rules and evaluation functions, the predominance of memory retrieval and nondemonstrative inference, the reversing of the transformation function direction and the solution decomposition into leaky modules. Another interesting topic is the relation between representation and problem solving. A number of researchers have studied the features of architectural representation systems (technical drafting, sketching)

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο “Ο Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός ως Επίλυση Προβλήματος”, η οποία υποστηρίχθηκε το 2000. Εξεταστική επιτροπή: ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΜΠΑΛΙΤΑΣ (επιβλέπων), ΕΛΕΝΗ ΚΑΛΑΦΑΤΗ και ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ.

and the role they play in the design process.

Design problem solving studies in cognitive psychology are related to design research in a number of ways: in the field of Artificial Intelligence, to the research for computational models of design and design support applications, and, also, in the field of design methodology, to the research for prescriptive models of design, under the scope of improving design practice efficiency.

### **1. Εισαγωγή. Ορισμοί. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός ιδωμένος ως διαδικασία επίλυσης προβλήματος**

Στο κείμενο που ακολουθεί, επιλέγεται η θεώρηση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού ως διαδικασία επίλυσης προβλήματος. Πρόκειται για μια οπτική που υιοθετείται από αρκετούς μελετητές, κυρίως στις περιοχές της γνωστικής ψυχολογίας και της τεχνητής νοημοσύνης. Εδώ θα παρουσιαστούν κάποιες προσεγγίσεις από τη σκοπιά της Γνωστικής Ψυχολογίας.

Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός μπορεί να ιδωθεί ως μια διαδικασία επίλυσης προβλήματος, αν θεωρήσουμε τα εξής:

Η έννοια **πρόβλημα** μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει οποιαδήποτε κατάσταση στην οποία ένα άτομο έχει ένα στόχο, αλλά δεν ξέρει με ποιον τρόπο ο στόχος αυτός μπορεί να επιτευχθεί (Parkin, 2000: 280).

Η **πράξη του σχεδιασμού** μπορεί να θεωρηθεί ως η διαδικασία προσδιορισμού κάποιου υλικού τεχνήματος σε επαρκή λεπτομέρεια, έτσι ώστε να διευκολύνεται η κατασκευή του (Mitcham, 1994: 220).

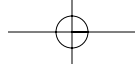
Ένα **τεχνολογικό πρόβλημα** τίθεται όταν ένας συγκεκριμένος παράγοντας διατυπώνει ένα αίτημα για την παραγωγή ενός υλικού τεχνήματος, το οποίο θα πραγματοποιεί μια συγκεκριμένη επιθυμητή, από τη σκοπιά του παράγοντα, κατάσταση πραγμάτων, σχετιζόμενη με την ικανοποίηση ανθρώπινων και κοινωνικών αναγκών (Arageorgis και Baltas, 1989).

Το αίτημα για την παραγωγή του υλικού τεχνήματος, απευθύνεται προς εκείνη την πειθαρχία μηχανικών, που διαθέτει τα κατάλληλα μέσα για τη διατύπωση και επίλυση του τεχνολογικού προβλήματος. Στην περίπτωση που το αίτημα αφορά στην παραγωγή μιας χωρικής διευθέτησης ή κτιριακής κατασκευής -ενός αρχιτεκτονικού τεχνήματος- τότε το αίτημα αυτό απευθύνεται προς τους αρχιτέκτονες, οπότε τίθεται ένα **αρχιτεκτονικό πρόβλημα**.

Η διαδικασία προσδιορισμού, σε επαρκή λεπτομέρεια, εκείνου του αρχιτεκτονικού τεχνήματος, που θα επιφέρει την επιθυμητή, για τον παράγοντα που θέτει το αίτημα, κατάσταση πραγμάτων, ως προς την εξυπηρέτηση ανθρώπινων και κοινωνικών αναγκών, η **διαδικασία**, δηλαδή, **του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού**, μπορεί, λοιπόν, να θεωρηθεί ως μια **διαδικασία επίλυσης προβλήματος**.

### **2. Ψυχολογικές έρευνες σχετικά με την επίλυση προβλήματος. Σύντομο ιστορικό. Γνωστική Ψυχολογία**

Οι πρώτες πειραματικές έρευνες ψυχολόγων σχετικά με την επίλυση προβλήματος ξεκινούν περίπου στη δεκαετία του 1920, με τους ψυχολόγους της μορφής (Gestalt), οι οποίοι ασχολήθηκαν με τα λεγόμενα προβλήματα ενόρασης. Πρόκειται για προβλήματα πολλαπλών βημάτων, όπου λίγα μόνο από τα βήματα αυτά είναι κρίσιμα για την εύρεση της



λύσης. Η λύση προκύπτει άμεσα, μόλις γίνουν τα κρίσιμα βήματα, που σχετίζονται με την ξαφνική και ολοκληρωμένη συνειδητοποίηση του προβλήματος (VanLehn, 1989: 527, Banyard και Hayes, 1995: 37).

Οι συμπεριφοριστές ψυχολόγοι, προσπαθώντας να εφαρμόσουν στην ψυχολογία μια μεθοδολογία αντίστοιχη αυτής των θετικών επιστημών, μελετούν τη συμπεριφορά ως σχέση ανάμεσα σε ερεθίσματα και αποκρίσεις, στοιχεία που θεωρούνται αντικειμενικά παρατηρήσιμα από έναν τρίτο παρατηρητή. Δεν μπορούν, εντούτοις, να ερμηνεύσουν ικανοποιητικά τη διαδικασία επίλυσης κάποιων προβλημάτων, όπως αυτά της ενόρασης, των οποίων η λύση δεν είναι αποτέλεσμα μιας μακράς πορείας δοκιμών και λαθών, ή ενισχύσεων.

Η σύγχρονη ψυχολογική έρευνα εντάσσεται, γενικά, στο "πρόγραμμα" της Γνωσιακής Επιστήμης. Η Γνωστική Ψυχολογία,<sup>1</sup> μέρος του ευρύτερου διεπιστημονικού πεδίου της Γνωσιακής Επιστήμης, μελετά τις νοητικές διεργασίες της αντίληψης, της μνήμης, της λύσης προβλημάτων, της γλώσσας (Βοσνιάδου, 2002). Στόχος της Γνωστικής Ψυχολογίας είναι να αναπτύξει θεωρίες για τις γνωστικές ικανότητες (στα πλαίσια της γενικότερης αναπαραστασιακής-υπολογιστικής θεωρίας της νόησης), οι οποίες ελέγχονται στη βάση συστηματικών εμπειρικών τεκμηρίων.

Η έρευνα σχετικά με την επίλυση προβλήματος, στις τελευταίες δεκαετίες, ασχολείται με προβλήματα πολλαπλών βημάτων, για τα οποία κανένα βήμα από μόνο του δεν είναι κρίσιμο. Η εύρεση της λύσης βασίζεται στο να γίνει ένας αριθμός από σωστά βήματα. Κατά τη μελέτη τέτοιων προβλημάτων, η προσοχή εστιάστηκε στον τρόπο που οι άνθρωποι οργανώνουν τη διαδικασία επίλυσης, πώς αποφασίζουν τι βήματα να κάνουν σε κάθε περίπτωση και πώς η γνώση τους για το πεδίο του προβλήματος καθορίζει την άποψη για το πρόβλημα και την ανακάλυψη της λύσης του (VanLehn, 1989: 527). Η μεθοδολογία της έρευνας βασίζεται στην ανάλυση πρωτοκόλλων.<sup>2</sup>

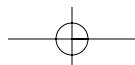
Στις δεκαετίες του '50 και του '60, η έρευνα ασχολήθηκε με προβλήματα που δεν απαιτούσαν ειδική κατάρτιση ή γνώση υποβάθρου, τα οποία ονομάστηκαν "φτωχά σε γνώση προβλήματα" (knowledge-lean problems -αναφέρονται, επίσης, και ως γριφοειδή προβλήματα). Η έρευνα αυτή οδήγησε στη διατύπωση της καθιερωμένης θεωρίας των Newell και Simon (Newell και Simon, 1972), το βασικό πλαίσιο εννοιών της οποίας αποτέλεσε βάση για πολλά εξειδικευμένα μοντέλα επίλυσης προβλήματος σε ιδιαίτερα πεδία προβλημάτων (VanLehn, 1989: 528). Στο τέλος της δεκαετίας του '70, η έρευνα στράφηκε σε προβλήματα σε γνωσιολογικά πλούσια πεδία, επικεντρώνοντας στη διαφορά ανάμεσα σε ειδικούς και αρχάριους, ενώ στη δεκαετία του '80, το ενδιαφέρον εστιάστηκε στον τρόπο απόκτησης της ειδικής γνώσης.

Παράλληλα με αυτή την έρευνα γίνονται προσπάθειες προσομοίωσης<sup>3</sup> της επίλυσης κάποιων τύπων προβλημάτων, μέσω εφαρμογών πληροφορικής, στον τομέα της Τεχνητής Νοημοσύνης. Η σχέση μεταξύ Γνωστικής Ψυχολογίας και Τεχνητής Νοημοσύνης (T.N.), στα πλαίσια της Γνωσιακής Επιστήμης, είναι αμφίδρομη. Η T.N. προσφέρει μια εναλλακτική μεθοδολογία στον έλεγχο υποθέσεων, που διατυπώνονται στα πλαίσια της γνωστικής ψυχολογίας, σχετικά με τις γνωστικές λειτουργίες. Αλλά και η έρευνα στην T.N., για προγραμματισμό συστημάτων ικανών π.χ. να επιλύουν

1. Η απόδοση, στα ελληνικά, των όρων Cognitive Psychology και Cognitive Science έγινε σύμφωνα με τη Σ. Βοσνιάδου (Βοσνιάδου, 2002).

2. Protocol analysis: Η εξέταση ενός σχεδίου βημάτων και σταδίων που περιλαμβάνονται στη λύση ενός προβλήματος (P. Banyard και N. Hayes, 1995: 37). Πρόκειται για "think aloud protocols" στα οποία ζητείται από το υποκείμενο που λύνει το πρόβλημα να "σκέφτεται φωναχτά". Αυτός που διεξάγει το πείραμα καταγράφει και κατόπιν αναλύει τις προφορικές δηλώσεις, αλλά και τα γραπτά τεκμήρια που τις συνοδεύουν (Goel, 1994: 54).

3. Γνωσιακή προσομοίωση συμβαίνει όταν μια συσκευή, όπως ένας υπολογιστής, έχει την ίδια είσοδο και έξοδο με έναν άνθρωπο -όπως αναφέρεται στο λήμμα Artificial Intelligence, της εγκυκλοπαίδειας: *The Internet Encyclopedia of Philosophy* (Fieser και Dowden, 2004).



προβλήματα, προσφέρει συχνά στους γνωστικούς ψυχολόγους χρήσιμες ενοράσεις, που οδηγούν σε νέες υποθέσεις σχετικά με τις ανθρώπινες γνωστικές ικανότητες (Stillings et al., 2003: 38).

Ένα μέρος της τρέχουσας έρευνας ασχολείται και με τα προβλήματα σχεδιασμού. Παρακάτω, θα παρουσιαστούν κάποια σχετικά στοιχεία, αφού πρώτα δούμε μερικές βασικές έννοιες, που αφορούν στην επίλυση προβλήματος, γενικά.

### 3. Βασικές έννοιες της θεωρίας επίλυσης προβλήματος και ορισμοί τους: Κατανόηση, Αναζήτηση, Χώρος προβλήματος

Οι βασικές έννοιες σχετικά με την επίλυση προβλήματος προσδιορίζονται από την θεωρία των Newell και Simon και, παρότι έχουν αναπτυχθεί με βάση τη μελέτη φτωχών σε γνώση πεδίων προβλημάτων, συνεχίζουν να είναι καθοδηγητικές και για τις μελέτες άλλων πεδίων (Newell και Simon, 1972 -όπως αναφέρεται στον VanLehn, 1989: 530-531).

Η συνολική διαδικασία της επίλυσης αναλύεται σε δυο συνεργαζόμενες υπο-διαδικασίες, την κατανόηση και την αναζήτηση. Η κατανόηση παράγει την εσωτερική αναπαράσταση του προβλήματος<sup>4</sup> και η αναζήτηση παράγει τη λύση. Η διαδικασία της κατανόησης, παρότι προηγείται λογικά, δεν είναι απαραίτητο να έχει ολοκληρωθεί πριν ξεκινήσει η διαδικασία της αναζήτησης.

Κατά τη διαδικασία **κατανόησης**, η ελάχιστη γνώση, που το υποκείμενο πρέπει να εξάγει από τη διατύπωση του προβλήματος, περιλαμβάνει τρία στοιχεία: α) την **αρχική κατάσταση** του προβλήματος (initial problem state), β) κάποιους **τελεστές** (operators) που μπορούν να εφαρμοστούν σε μια κατάσταση του προβλήματος ώστε να παράγουν μια νέα κατάσταση και γ) κάποια **επαρκή δοκιμασία** για το αν μια κατάσταση του προβλήματος αποτελεί κατάσταση λύσης.

Αυτά τα τρία στοιχεία, μαζί με κάποια άλλα που συνάγονται από αυτά, αποτελούν το **χώρο του προβλήματος**. Βασική υπόθεση, για τα φτωχά σε γνώση προβλήματα, είναι ότι η διαδικασία κατανόησης αποδίδει έναν χώρο προβλήματος. Ο όρος "χώρος προβλήματος" παίρνει το όνομά του από το νοτιό χώρο όλων των πιθανών καταστάσεων, που μπορούν να προκύψουν από την αρχική κατάσταση, με την εφαρμογή διαφόρων αλληλουχιών τελεστών. Το μέγεθος και η τοπολογία του χώρου καταστάσεων έχει παίξει σημαντικό ρόλο στις θεωρητικές αναλύσεις και έχει συσχετιστεί π.χ. η τοπολογία του χώρου, με τη δυσκολία του προβλήματος.

Κατά τη διαδικασία της **αναζήτησης**, το υποκείμενο, εφαρμόζοντας διαδοχικά τελεστές, περνά από την αρχική κατάσταση προβλήματος, σε μια διαδοχή καταστάσεων μέσα στο χώρο προβλήματος και τελικά στην κατάσταση που αναγνωρίζει ως λύση. Φτιάχνει, δηλαδή, ένα "μονοπάτι" μέσα στο χώρο του προβλήματος. Επειδή, συχνά, δεν είναι δυνατή η συστηματική ενασχόληση με όλες τις εναλλακτικές καταστάσεις, το υποκείμενο χρησιμοποιεί στρατηγικές, τις λεγόμενες **ευρετικές**, για να περιορίσει το σύνολο των επιλογών σε εκείνες που είναι πιθανότερο να οδηγήσουν σε λύση (VanLehn, 1989).

4. Η διαδικασία της κατανόησης αναφέρεται αλλού και ως "δόμηση του προβλήματος" (π.χ. Goel, 1994).



#### 4. Διάκριση μεταξύ τύπων προβλημάτων

Η μελέτη της επίλυσης προβλήματος έχει οδηγήσει σε κάποιες διακρίσεις των προβλημάτων σε κατηγορίες. Δεν πρόκειται τόσο για ένα γενικό ταξινομικό σχήμα, αλλά για επιμέρους διακρίσεις, με βάση διάφορα, κάθε φορά, κριτήρια. Έτσι, ανάλογα με τη γνώση που απαιτείται για την επίλυση του προβλήματος, μπορούμε να διακρίνουμε ανάμεσα σε **γριφοειδή προβλήματα** (φτωκά σε γνώση) και σε **προβλήματα σε γνωσιολογικά πλούσια πεδία**. Ανάλογα με την πληρότητα του ορισμού του προβλήματος, σε πληροφορία απαιτούμενη για τη λύση, μπορούμε να διακρίνουμε ανάμεσα σε **καλά ορισμένα** και **ατελώς ορισμένα προβλήματα** (VanLehn, 1989). Διαφορές υπάρχουν και ανάμεσα σε **επιστημονικά** και **τεχνολογικά προβλήματα**, όπως διατυπώνονται στο πεδίο της φιλοσοφίας της επιστήμης και της τεχνολογίας (Atageorgis και Baltas, 1989). Αρκετοί μελετητές υποστηρίζουν ότι μπορούμε να κάνουμε διάκριση, επίσης, ανάμεσα σε **προβλήματα σχεδιασμού** και **μη σχεδιαστικά προβλήματα** (Goel, 1994). Παρακάτω, παρουσιάζονται αναλυτικότερα αυτές οι διακρίσεις, καθώς και η θέση των προβλημάτων αρχιτεκτονικού σχεδιασμού σε σχέση με αυτές.

##### 4.1. Γριφοειδή προβλήματα - προβλήματα σε γνωσιολογικά πλούσια πεδία

**Γριφοειδή ή φτωκά σε γνώση προβλήματα** (Knowledge-lean problems): Στα φτωκά σε γνώση προβλήματα, η διατύπωση περιλαμβάνει όλη την απαιτούμενη γνώση για την επίλυση του προβλήματος.

**Προβλήματα σε γνωσιολογικά (ή σημασιολογικά) πλούσια πεδία** (Knowledge-rich problems):<sup>5</sup> Σε αυτά τα πεδία προβλημάτων, ακόμα και η ελάχιστη απαιτούμενη γνώση για να λυθεί το πρόβλημα, χρειάζεται πολλές σελίδες οδηγίων για να προσδιοριστεί (προβλήματα φυσικής, ιατρικής διάγνωσης κλπ.) (VanLehn, 1989). Εδώ ανήκουν και τα προβλήματα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Σύμφωνα με τον Simon, η κατανόηση προβλημάτων σε πεδία που έχουν πλούσια σημασιολογία, απαιτεί προηγούμενη γνώση του κάθε πεδίου. Η διαφορά με τα γριφοειδή προβλήματα δεν είναι ότι αναφέρονται στον πραγματικό κόσμο, αλλά ότι αναφέρονται σε πράγματα που υποτίθεται ότι είναι ήδη γνωστά. Για την επίλυση των προβλημάτων αυτών παίζει σημαντικό ρόλο η μνήμη (Simon 1999: 146). Εκτός από τη μνήμη, οι επαγγελματίες προσφεύγουν συχνά σε εξωτερικά βοηθήματα αναφοράς. Στην αρχιτεκτονική π.χ., πολλές από τις πληροφορίες που χρειάζεται ένας επαγγελματίας είναι αποθηκευμένες σε έργα αναφοράς (κατάλογοι δομικών υλικών, κανονισμοί δόμησης κλπ.), αλλά και το ίδιο το αναδυόμενο σχέδιο ενσωματώνεται σε ένα σύνολο δομών εξωτερικής μνήμης (σκαριφήματα, τεχνικά σχέδια κλπ.). Η αρχιτεκτονική, μπορεί να ληφθεί σχεδόν ως πρότυπο για την επίλυση προβλημάτων σχεδιασμού σε ένα σημασιολογικά πλούσιο πεδίο εργασίας (Akin, 1986 -όπως αναφέρεται στον Simon, 1999: 140).

Η μελέτη τέτοιου είδους προβλημάτων επικεντρώνεται στις διαφορές επίδοσης μεταξύ ειδικών και αρχάριων. Η υπόθεση είναι ότι, η εμπειρία αντικαθιστά την αναζήτηση λύσης με αναγνώριση του προβλήματος, ως παρόμοιο με κάποιο που έχει αντιμετωπιστεί στο παρελθόν.

5. Οι όροι "γριφοειδή προβλήματα" και "προβλήματα σε σημασιολογικά πλούσια πεδία" αναφέρονται στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου του H. Simon, *Οι επιστήμες του τεχνικού*, από τον Β. Μανημάνη. Οι όροι "knowledge-lean", "knowledge-rich" είναι από τον VanLehn (1989).

Ένας τρόπος επίλυσης προβλημάτων, που χαρακτηρίζει έμπειρους λύτες σε γνωσιολογικά πλούσια πεδία, είναι η **καθοδηγούμενη από σχήματα επίλυση**. Τα σχήματα χρησιμοποιούνται για την επίλυση προβλημάτων ρουτίνας (routine problems) αλλά και για την επίλυση μη-τυπικών προβλημάτων (non-routine problems). Ένα σχήμα συνίσταται σε πληροφορία για το είδος των προβλημάτων στα οποία μπορεί να εφαρμοστεί και σε πληροφορία σχετικά με τον τρόπο λύσης τους. Η επίλυση **προβλημάτων ρουτίνας** περιλαμβάνει τρεις διαδικασίες: την επιλογή του σχήματος, την προσαρμογή του στο πρόβλημα και την εκτέλεση της διαδικασίας επίλυσης. Στην επίλυση **μη τυπικών προβλημάτων** χαρακτηριστικά είναι η αμφιβολία (και, κατά συνέπεια, αναζήτηση) για την επιλογή του κατάλληλου σχήματος, οι συνδυασμοί σχημάτων, η αδυναμία προχωρήματος (αν έχει επιλεγεί ακατάλληλο σχήμα) και οι επανορθωτικές κινήσεις. Η δημιουργία σχημάτων στους έμπειρους λύτες ερμηνεύεται ως αποτέλεσμα διαδικασίας μάθησης, από επαναλαμβανόμενη επίλυση ανάλογων τύπων προβλημάτων (VanLehn, 1989: 545-550). Στο σχεδιασμό συναντούμε προβλήματα ρουτίνας, όσο και μη τυπικά προβλήματα, αν και συχνότερα μάλλον τα δεύτερα.

Για την επίλυση προβλημάτων σε γνωσιολογικά πλούσια πεδία, αναπτύχθηκαν συστήματα πληροφορικής (έμπειρα συστήματα - expert systems). Τα συστήματα αυτά αντλούν πληροφορίες από βάσεις γνώσης, συχνά όμως χρησιμοποιούν διαδικασίες επίλυσης διαφορετικές από εκείνες των ανθρώπων-εμπειρογνομόνων (VanLehn 1989: 528).

#### 4.2. Καλά ορισμένα - ατελώς ορισμένα προβλήματα

Για φτωχά σε γνώση πεδία προβλημάτων, ένα πρόβλημα είναι **καλά ορισμένο** (well-defined) αν η κατανόηση παράγει ένα χώρο προβλήματος (δηλαδή την αρχική κατάσταση, ένα σύνολο τελεστών και κριτήρια για την αναγνώριση της λύσης). Αν η κατανόηση δεν οδηγεί, εύκολα, σε ένα χώρο προβλήματος, τότε το πρόβλημα είναι **ατελώς ορισμένο** (ill-defined).<sup>6</sup> Συνήθως, αυτό που συμβαίνει είναι ότι οι καταστάσεις λύσης δεν είναι καλά προσδιορισμένες. Σε αυτή την περίπτωση, η εύρεση ενός συνόλου περιορισμών, που να πιστοποιούν μια κατάσταση του προβλήματος ως λύση, είναι εξίσου σημαντική όσο και η παραγωγή μιας κατάστασης λύσης (VanLehn 1989: 534).

Για τα προβλήματα σε γνωσιολογικά πλούσια πεδία, ο ορισμός των καλά ορισμένων προβλημάτων είναι ανάλογος σε πνεύμα αλλά όχι τόσο εύκολα διατυπώσιμος, επειδή η διαδικασία κατανόησης είναι πιο πολύπλοκη. Για τα ατελώς ορισμένα προβλήματα υπάρχουν λιγότερες μελέτες (μεταξύ των οποίων του O. Akin, 1980 -όπως αναφέρεται στον VanLehn, 1989: 534). Τα προβλήματα του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού υποστηρίζεται ότι ανήκουν σε αυτήν την δεύτερη κατηγορία.

#### 4.3. Επιστημονικά - τεχνολογικά προβλήματα

Τόσο τα επιστημονικά, όσο και τα τεχνολογικά προβλήματα, είναι προβλήματα σε γνωσιολογικά πλούσια πεδία. Η διάκριση μεταξύ τους αφορά στο γενικότερο πλαίσιο εντός του οποίου τίθενται, στα χαρακτηριστικά της διατύπωσης, στα κριτήρια αποδοχής της λύσης -δηλαδή στα περισσότερα από τα στοιχεία που αποτελούν τον αντίστοιχο χώρο προβλήματος.

Η διατύπωση των προβλημάτων, για μεν την επιστήμη αποτελεί μια εσωτερική διαδικασία (ως απαίτηση για περαιτέρω

<sup>6</sup>. Αναφέρονται και ως "ατελώς δομημένα προβλήματα" (Goel, 1999).

επεξεργασία στοιχείων και σχέσεων στα πλαίσια του συστήματος της συγκεκριμένης επιστήμης, χωρίς αναφορά σε κάποια ανάγκη έξω από την επιστήμη αυτή), ενώ στην περίπτωση της τεχνολογίας, τα προβλήματα τίθενται εξωτερικά, από ένα συγκεκριμένο υποκείμενο ή παράγοντα σε απόκριση προς μια συγκεκριμένη ανάγκη, κοινωνικά και/ή ιστορικά καθορισμένη (Arageorgis και Baltas, 1989: 219).

Στα επιστημονικά προβλήματα, η διατύπωση των ερωτημάτων είναι μονοσήμαντη, υπάρχει μοναδική διαδικασία επίλυσης και η απάντηση είναι μοναδική, καθώς όλα καθορίζονται αυστηρά, στα πλαίσια της αντίστοιχης επιστημονικής θεωρίας, εντός της οποίας διατυπώνονται τα προβλήματα. Το αίτημα που φτιάχνει το τεχνολογικό πρόβλημα δεν είναι πλήρως μονοσήμαντο (η μετάφρασή του σε πρόβλημα δε γίνεται με μοναδικό τρόπο), αντίστοιχα η διαδικασία επίλυσης δεν είναι μοναδική και η απάντηση στο πρόβλημα δεν είναι μονοσήμαντη, ούτε και καθορίζεται μόνο τεχνικά (στα πλαίσια και με τα μέσα της συγκεκριμένης τεχνολογικής πειθαρχίας), καθώς σε αυτήν υπεισέρχονται και εξωτεχνικές παράμετροι (οικονομικές, κοινωνικές, πολιτικές, ηθικές, αισθητικές). Η επιλογή και η αποδοχή της λύσης είναι και πάλι εξωτερική, αφού γίνεται με βάση τα κριτήρια του παράγοντα που θέτει το πρόβλημα (Arageorgis και Baltas, 1989).

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά των τεχνολογικών προβλημάτων, που, γενικά, είναι προβλήματα σχεδιασμού, ερμηνεύουν και κάποιες από τις διαφορές τους σε σχέση με τα μη σχεδιαστικά προβλήματα, όπως αναφέρονται σε αντίστοιχες μελέτες που θα δούμε παρακάτω.

#### **4.4. Προβλήματα σχεδιασμού - μη σχεδιαστικά προβλήματα**

Ο V. Goel έχει μελετήσει τις διαφορές ανάμεσα σε προβλήματα σχεδιασμού και μη σχεδιαστικά προβλήματα. Διαπιστώνει ότι υπάρχει, γενικά ανάμεσα στους σχεδιαστές, η αίσθηση ότι τα προβλήματα σχεδιασμού (π.χ. αρχιτεκτονικού και μηχανοτεχνικού), εμπλέκουν στην επίλυσή τους διαφορετικές γνωστικές διαδικασίες, σε σχέση με τα μη σχεδιαστικά προβλήματα (όπως το σκάκι και η ιατρική διάγνωση). Ανάλογες διαπιστώσεις έχουν γίνει και από ψυχολόγους και επιστήμονες της πληροφορικής, που ψάχνουν για ένα θεωρητικό πλαίσιο ταξινόμησης των διάφορων τύπων προβλημάτων (Goel, 1994: 53). Θα δούμε παρακάτω, πώς η διάκριση αυτή, μεταξύ προβλημάτων σχεδιασμού και μη σχεδιαστικών προβλημάτων, αναλύεται και τεκμηριώνεται.

#### **5. Περιβάλλον εργασίας, χώρος προβλήματος και διαδικασία επίλυσης στα προβλήματα σχεδιασμού**

Η μελέτη των προβλημάτων σχεδιασμού, που παρουσιάζεται σε αυτήν την παράγραφο (Goel, 1994 και Goel, 1995), βασίζεται σε σύγκριση ανάμεσα σε πρωτόκολλα επίλυσης προβλημάτων σχεδιασμού -μεταξύ των οποίων και αρχιτεκτονικών- και μη σχεδιαστικών (συγκεκριμένα γριφοειδών) προβλημάτων. Από την ανάλυση των πρωτοκόλλων αυτών, έχουν προκύψει ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις, σχετικά με το περιβάλλον εργασίας (το γενικότερο πλαίσιο), το χώρο προβλήματος και τη διαδικασία επίλυσης των σχεδιαστικών προβλημάτων, καθώς και τις διαφορές τους από τα μη σχεδιαστικά προβλήματα.

### **5.1. Σύγκριση των περιβαλλόντων εργασίας και του χώρου προβλήματος στα προβλήματα σχεδιασμού και στα μη σχεδιαστικά προβλήματα**

**5.1.1.** Στα προβλήματα σχεδιασμού, όπως και σε πολλά άλλα, ανοικτού στόχου προβλήματα του πραγματικού κόσμου, η αρχική κατάσταση, η κατάσταση λύσης και οι συναρτήσεις μετασχηματισμού, που οδηγούν από μια κατάσταση σε μια άλλη, είναι **ριζικά υποκαθορισμένες**. Απεναντίας, στα προβλήματα-γρίφους όλα τα παραπάνω στοιχεία του χώρου προβλήματος είναι επακριβώς καθορισμένα (Goel, 1994: 58). Τα προβλήματα σχεδιασμού είναι, δηλαδή, ατελώς ορισμένα.

**5.1.2.** Η φύση των περιορισμών στις δυο περιπτώσεις είναι διαφορετική. Στα προβλήματα-γρίφους και στα παιχνίδια, οι περιορισμοί είναι **λογικοί** ή συστατικοί της εργασίας. Αν κάποιος παραβιάσει έναν περιορισμό ή κανόνα, απλώς δεν παίζει το παιχνίδι ή δε λύνει αυτό το πρόβλημα, αλλά κάποιο άλλο. Στα προβλήματα σχεδιασμού, οι περιορισμοί είναι διαφορετικής φύσης:

Μια πρώτη κατηγορία είναι οι **κοινωνικοί, οικονομικοί, πολιτισμικοί κ.λπ. περιορισμοί**. Δεν εμπεριέχονται στον ορισμό, ούτε είναι συστατικοί του εγχειρήματος. Απεναντίας είναι διαπραγματεύσιμοι (Goel, 1995: 85). Θα μπορούσαμε να πούμε, ότι αντιστοιχούν στις εξω-τεχνικές παραμέτρους του σχεδιασμού, που είναι χαρακτηριστικές των τεχνολογικών προβλημάτων, γενικότερα.

Δεύτερη κατηγορία αποτελούν οι **νομολογικοί περιορισμοί**, που υπαγορεύονται από φυσικούς νόμους. Παρότι δεν είναι διαπραγματεύσιμοι, επίσης δεν εμπεριέχονται στον ορισμό, ούτε είναι συστατικοί του εγχειρήματος και, στην πραγματικότητα, υποκαθορίζουν τις λύσεις του προβλήματος (Goel, 1994: 58). Οι λύσεις, δηλαδή, είναι επιστημονικά υποκαθορισμένες, στο βαθμό που η γνώση μας για τους φυσικούς νόμους και τους περιορισμούς που θέτουν, δεν αρκεί για να καθορίσει τη λύση του προβλήματος.

**5.1.3.** Στα προβλήματα σχεδιασμού, **δεν υπάρχουν σωστές και λάθος απαντήσεις**, παρότι υπάρχουν καλύτερες και χειρότερες απαντήσεις (Goel, 1995: 86).

**5.1.4.** Στα προβλήματα σχεδιασμού, **υπάρχουν συνεπαγόμενα κόστη που σχετίζονται με τα λάθη**.

**5.1.5.** Στα προβλήματα σχεδιασμού **δεν υπάρχει άμεση ανατροφοδότηση** από τον κόσμο. Οπότε πρέπει να προσομοιωθεί ή να αυτοπαραχθεί. Αυτό συνεπάγεται διάθεση πόρων στην δημιουργία μοντέλων και την πρόγνωση της απόδοσης.

**5.1.6.** Σύμφωνα με τον Goel, στα προβλήματα σχεδιασμού, εμφανίζονται **προσωπικοί κανόνες τερματισμού και συναρτήσεις αξιολόγησης**. Το εάν και πότε, ένα συγκεκριμένο σχεδιαστικό στοιχείο θεωρείται τελειωμένο και το εάν αποτελεί αποδεκτή λύση στο πρόβλημα, αυτό καθορίζεται από τον σχεδιαστή. Οι αποφάσεις βασίζονται σε προσωπική προτίμηση και εμπειρία, επαγγελματικά στάνταρ και πρακτική, καθώς και τις προσδοκίες του πελάτη. Κάποιοι λόγοι για το

φαινόμενο αυτό είναι ότι, αφενός, δεν υπάρχει αρκετή πληροφορία στη διατύπωση του προβλήματος ώστε να παρθούν αυτές οι αποφάσεις, δεύτερον, δεν υπάρχουν σωστές και λάθος καταστάσεις τερματισμού και τρίτον, υπάρχουν λίγοι, αν όχι καθόλου, λογικοί περιορισμοί (Goel, 1994: 59).

**5.1.7.** Στα προβλήματα σχεδιασμού, έχουμε **υπερίσχυση της ανάκτησης από τη μνήμη και του μη αποδεικτικού συμπερασμού**. Πολύ μικρό, μόνο, μέρος δηλώσεων στα πρωτόκολλα, παράγονται από φανερούς παραγωγικούς συλλογισμούς. Οι περισσότερες είναι αποτέλεσμα ανάκτησης από τη μνήμη και τροποποίησης (συλλογισμός βασισμένος σε περιπτώσεις - case-based reasoning) και μη αποδεικτικού συμπερασμού. Σε αντίθεση με τον αυστηρό αποδεικτικό συμπερασμό, και οι δυο παραπάνω τρόποι απαιτούν μεγάλα ποσά γνώσης και πιθανόν εμπλέκουν εντελώς διαφορετικούς γνωστικούς μηχανισμούς (Goel, 1994: 60).

**5.1.8.** Εμφανίζεται συχνά το φαινόμενο της **αντιστροφής στη διεύθυνση της συνάρτησης μετασχηματισμού**. Πρόκειται για την περίπτωση, στην οποία ο σχεδιαστής προσπαθεί σαφώς να αλλάξει τις παραμέτρους του προβλήματος, χειριζόμενος, ταυτόχρονα, και τους περιορισμούς του προβλήματος και τις προσδοκίες του πελάτη. Αντί να μετασχηματίσει την αρχική κατάσταση στην κατάσταση στόχο, στην πραγματικότητα μετασχηματίζει την αρχική κατάσταση και τις παραμέτρους, ώστε να οδηγηθεί σε μια διαφορετική κατάσταση στόχο. Το φαινόμενο αυτό ενισχύεται από το γεγονός ότι τα προβλήματα σχεδιασμού είναι ελλιπώς καθορισμένα και οι περιορισμοί του σχεδιασμού μη λογικοί και υποκείμενοι σε χειρισμούς και διαπραγμάτευση (Goel, 1994: 60).

**5.1.9.** Στα προβλήματα σχεδιασμού έχουμε **απο-οργάνωση της λύσης σε “ρευστές” υποενότητες**, που βρίσκονται σε **μερική διασύνδεση** μεταξύ τους.

Και στις δυο περιπτώσεις προβλημάτων, τα προβλήματα αναλύονται σε μικρότερα υποπροβλήματα. Ενώ, όμως, στα γριφοειδή προβλήματα, οι γραμμές της απο-οργάνωσης καθορίζονται από τη λογική δομή του προβλήματος, στο σχεδιασμό καθορίζονται από τη φυσική δομή του κόσμου, την πρακτική μέσα στην κοινότητα και την προσωπική προτίμηση. Σύμφωνα με τον Simon, τα προβλήματα σχεδιασμού είναι “σχεδόν-αναλύσιμα” (Simon, 1999).

Ως προς τις **διασυνδέσεις των μερών**, στην περίπτωση των γριφοειδών προβλημάτων, είναι λογικές και υποχρεωτικές (το υποκείμενο δεν έχει επιλογή) ακόμα κι αν δεν είναι προφανείς (οπότε μέρος της εργασίας είναι να βρεθούν). Οι διασυνδέσεις στα προβλήματα σχεδιασμού είναι **πιθανές, αλλά όχι αναγκαίες**. Γι αυτό το λόγο, παρότι τα προβλήματα σχεδιασμού έχουν πολλές υποενότητες, είναι δυνατός ο χειρισμός τους, καθώς το υποκείμενο έχει την ευχέρεια να επιλέξει ποιες από τις πιθανές διασυνδέσεις θα λάβει υπόψη του και ποιες θα αγνοήσει (Goel, 1994: 61).

**5.1.10.** Κατά τη διαδικασία επίλυσης προβλημάτων σχεδιασμού, η ανάπτυξη του σχεδίου συμβαίνει σε διακριτές **φάσεις**. Αυτές είναι η **δόμηση** (κατανόηση) του προβλήματος και η **επίλυση** του προβλήματος. Η δεύτερη διακρίνεται, περαιτέρω, σε

προκαταρκτικό σχεδιασμό, βελτίωση και λεπτομερειακή επεξεργασία (Goel, 1994: 65).

Κάθε φάση ανάπτυξης του σχεδίου διαφοροποιείται παραπέρα, με βάση τις παρακάτω υποκατηγορίες **απόψεων της ανάπτυξης του σχεδίου** (Wade, 1977 -όπως αναφέρεται στον Goel, 1994.):

Η κατηγορία **“άνθρωποι”** σχετίζεται με τη χρήση του τεχνήματος, η κατηγορία **“σκοποί”** με κίνητρα, προθέσεις και στόχους των χρηστών, η **“συμπεριφορά”** με τη συμπεριφορά που υποτίθεται πως θα ενθαρρύνει και θα υποστηρίξει το τέχνημα, η **“λειτουργία”** με την επιθυμητή, δυνατή ή πραγματική λειτουργικότητα του τεχνήματος, η **“δομή”** με την επιθυμητή, δυνατή ή πραγματική μορφή του τεχνήματος και οι **“πόροι”** με χρόνο, χρήμα και ανθρώπους.

Αυτός ο διαχωρισμός βασίζεται στην άποψη, ότι τα τεχνήματα σχεδιάζονται για να επιτελούν συγκεκριμένες λειτουργίες, οι οποίες υπολογίζονται ώστε να υποστηρίξουν συγκεκριμένες συμπεριφορές, οι οποίες βοηθούν στην πραγματοποίηση συγκεκριμένων στόχων/σκοπών που θέτουν οι άνθρωποι/χρήστες -φτιάχνοντας, έτσι, μια αλυσίδα, που συνδέει τους χρήστες με τα τεχνήματα.

**5.1.11.** Οι φάσεις και οι απόψεις ανάπτυξης του σχεδιασμού αποτελούν δυο είδη **ιεραρχιών αφαιρέσεων, στο χώρο σχεδιαστικού προβλήματος**. Η πρώτη έχει να κάνει με το είδος της πληροφορίας που μελετάται και η δεύτερη με το πόσο λεπτομερειακά η πληροφορία αυτή αποδίδεται.

Οι δυο αυτές ιεραρχίες αφαιρέσεων σχηματίζουν το χώρο του προβλήματος. Μπορούμε να τον παραστήσουμε ως ένα καρτεσιανό επίπεδο, όπου στον οριζόντιο άξονα τοποθετούνται οι φάσεις και στον κατακόρυφο οι απόψεις, με τη σειρά που τις έχουμε αναφέρει. Οι σχεδιαστές διαφέρουν στο μονοπάτι που ακολουθούν μέσα σε αυτό το χώρο και στην ταχύτητα με την οποία διανύουν τις διαφορετικές φάσεις του (Goel, 1994: 68).

## **5.2. Στάδια της διαδικασίας επίλυσης προβλημάτων σχεδιασμού**

**5.2.1.** Η **δόμηση (κατανόηση) του προβλήματος** είναι η διαδικασία ανάκτησης πληροφορίας από τη μακρόχρονη μνήμη και από εξωτερικές πηγές και χρήσης της για την κατασκευή του χώρου του προβλήματος. Καθώς τα προβλήματα σχεδιασμού είναι ατελώς ορισμένα, ο σχεδιαστής προσφεύγει σε γνώσεις δικές του ή εξωτερικών πηγών, προκειμένου να αντισταθμιστεί η όποια έλλειψη πληροφορίας σχετικά με την αρχική κατάσταση, την κατάσταση λύσης, τους τελεστές και τις συναρτήσεις αξιολόγησης (Goel, 1994: 66).

Η φάση της δόμησης συμβαίνει πάντα κατά το ξεκίνημα της διαδικασίας, αλλά μπορεί να ξαναεμφανιστεί περιοδικά, αν παραστεί ανάγκη. Ως προς τις απόψεις του σχεδιασμού που μελετώνται, κυρίως η προσοχή δίνεται στο πώς θα χρησιμοποιηθεί το τέχνημα (άνθρωποι, σκοποί) και τι πόροι είναι διαθέσιμοι για την κατασκευή του. Η δέσμευση σε αποφάσεις, σε αυτή τη φάση, είναι μικρότερη απ’ ότι στις επόμενες.

**5.2.2.** Κατά τη διάρκεια της **επίλυσης των προβλημάτων σχεδιασμού**, ο **προκαταρκτικός σχεδιασμός** είναι η φάση στην οποία εναλλακτικές λύσεις (που δεν είναι πολλές, ούτε πλήρως αναπτυγμένες) δημιουργούνται και διερευνώνται. Εμφανίζονται μέσω επαυξητικών μετασχηματισμών σε λίγες κεντρικές ιδέες, οι οποίες είναι εικόνες, τμήματα λύσεων κλπ. από άλλα προβλήματα από την εμπειρία του σχεδιαστή. Καθώς αυτές οι “λύσεις” είναι λύσεις άλλων προβλημάτων, που έχουν αντιστοιχηθεί στο τρέχον πρόβλημα, είναι συνήθως ακατάλληλες ή εκτός πλαισίου, οπότε πρέπει να μετασχηματιστούν για να ταιριάζουν στο δεδομένο πρόβλημα.

Αυτή η δημιουργία και εξερεύνηση των εναλλακτικών λύσεων διευκολύνεται από την αφηρημένη φύση της πληροφορίας που μελετάται (άνθρωποι, συμπεριφορά), τη μικρή δέσμευση στις δημιουργούμενες ιδέες, τη μικρή λεπτομέρεια και τον μεγάλο αριθμό **οριζόντιων μετασχηματισμών** (μετακίνηση από μια ιδέα σε μια ελαφρά διαφορετική ιδέα), που είναι απαραίτητοι για τη διεύρυνση του χώρου προβλήματος και την εξερεύνηση και ανάπτυξη των κεντρικών ιδεών.

Κατά τη **βελτίωση** γίνεται η επεξεργασία και η διεύρυνση μιας ιδέας. Συνοδεύεται από μετασχηματισμούς ή παραλλαγές σε υπάρχοντα σχέδια. Στην **λεπτομερειακή επεξεργασία** προσδιορίζεται η τελική μορφή μιας ιδέας. Οι φάσεις βελτίωσης και λεπτομερειακού σχεδιασμού χαρακτηρίζονται από σαφή πληροφορία (συχνότερα σχετική με τη λειτουργία και την δομή του τεχνήματος), υψηλότερο βαθμό δέσμευσης στις δημιουργούμενες ιδέες, προσοχή στη λεπτομέρεια και μεγάλο αριθμό **κατακόρυφων μετασχηματισμών** (μετακίνηση από μια ιδέα σε μια πιο λεπτομερειακή εκδοχή της) (Goel, 1994: 68).

Ως προς τις απόψεις του προβλήματος που λαμβάνονται υπόψη, καθώς εξελίσσεται η επίλυση από την προκαταρκτική στη λεπτομερειακή φάση, υπάρχει μια σταθερή μείωση της θεώρησης των απόψεων “άνθρωποι”, “σκοποί” και “πόροι” και μια αντίστοιχη αύξηση της κατασκευαστικής άποψης. Η λειτουργία και η συμπεριφορά μένουν σχετικά σταθερές στις τρεις φάσεις.

Χαρακτηριστικά του χώρου σχεδιαστικού προβλήματος, που δεν διαφέρουν κατά τη διάρκεια των φάσεων, είναι η “σχεδόν-αναλυσιμότητα” της λύσης, οι προσωπικοί κανόνες τερματισμού και συναρτήσεις αξιολόγησης και η προτεραιότητα της ανάκτησης από τη μνήμη και του επαγωγικού συλλογισμού (Goel, 1994: 69-70).

Οι φάσεις αυτές συμβαίνουν συνήθως με την παραπάνω σειρά, αν και δεν είναι σπάνιο ένα υποκείμενο να επιστρέψει σε μια προηγούμενη φάση, αν προκύψουν ζητήματα που δεν είχαν ληφθεί υπόψη.

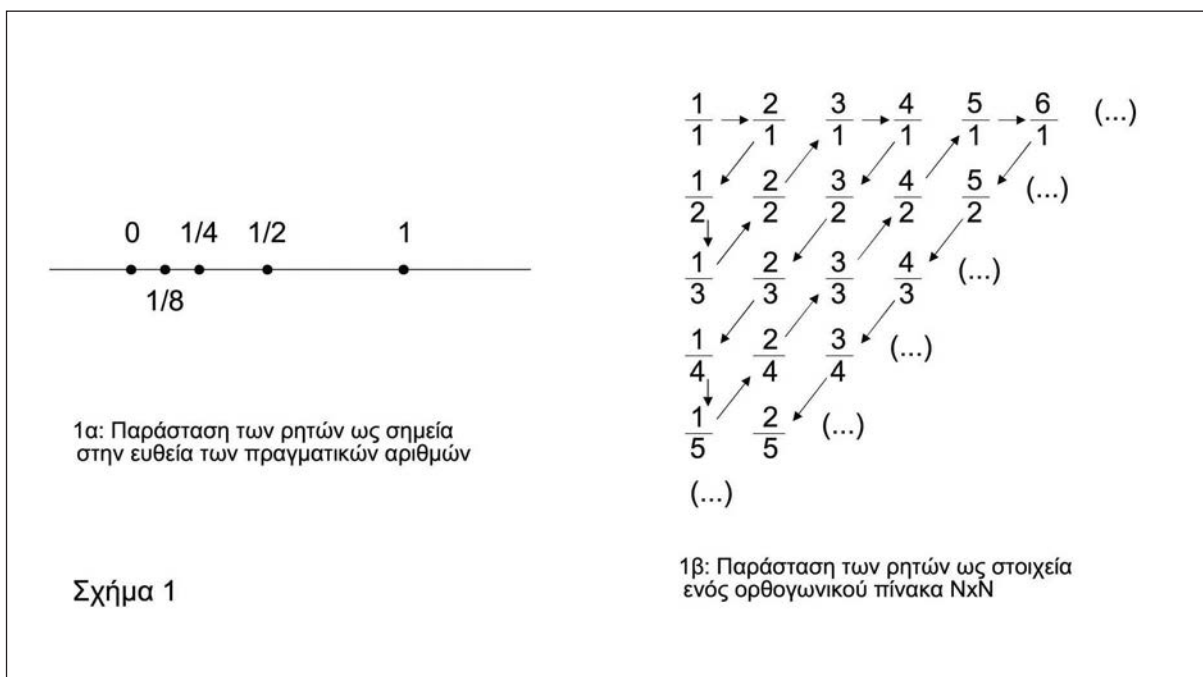
## **6. Αναπαράσταση και επίλυση προβλημάτων σχεδιασμού**

Ένα κρίσιμο ζήτημα, κατά την επίλυση προβλημάτων γενικά και σχεδιασμού ειδικότερα, είναι η συμβολή των αναπαράστασεων που χρησιμοποιούνται κατά τη διάρκεια της διαδικασίας επίλυσης. Παρακάτω παρουσιάζεται μια πρώτη προσέγγιση σχετικών απόψεων.

### 6.1. Γενικά. Η επίλυση προβλήματος ως αλλαγή στην αναπαράσταση

Κάθε προσπάθεια για τη λύση ενός προβλήματος αρχίζει με την κατανόηση -τη δημιουργία, δηλαδή, μιας νοεράς αναπαράστασης του προβλήματος και του χώρου μέσα στον οποίο μπορεί να διεξαχθεί η έρευνα για τη λύση. Μια επιβεβαίωση της σημασίας της αναπαράστασης για την επίλυση ενός προβλήματος, μπορούμε να δούμε στη μαθηματική απόδειξη. Η λογική παραγωγή δείχνει στα συμπεράσματά της μόνο ό,τι ήδη περιέχεται σιωπηρά στις αρχικές προτάσεις της. Έτσι, όλες οι μαθηματικές παραγωγές μπορούν να θεωρηθούν, απλώς, ως αλλαγές στην αναπαράσταση, καθιστώντας προφανές αυτό που πριν ήταν κρυμμένο. Επεκτείνοντας αυτή την άποψη, υποστηρίζει ο Simon, η επίλυση ενός προβλήματος μπορεί να θεωρηθεί ως η αναπαράστασή του με τέτοιο τρόπο, ώστε η λύση του να γίνεται φανερά (Simon, 1999: 94).

Ένα συγκεκριμένο παράδειγμα, από το χώρο των μαθηματικών, που επιβεβαιώνει την παραπάνω άποψη, αποτελεί μια απόδειξη που περιλαμβάνεται στη θεωρία συνόλων του Cantor. Ο Cantor, μελετώντας τα απειροσύνολα, έδειξε ότι το σύνολο των ρητών αριθμών<sup>7</sup> είναι αριθμήσιμο (δηλαδή, τα στοιχεία του μπορούν να τεθούν σε ένα προς ένα αντιστοιχία με τα στοιχεία του συνόλου των φυσικών αριθμών, που αποτελεί γνήσιο υποσύνολο των ρητών). Η απόδειξη βασίζεται σε αλλαγή της αναπαράστασης του συνόλου των ρητών: Αντί για την παράστασή τους ως σημεία στην ευθεία των πραγματικών αριθμών (όπου οι ρητοί είναι "πυκνά διατεταγμένοι" -δηλαδή μεταξύ δυο ρητών πάντα υπάρχει ένας τρίτος-



7. Κλάσματα της μορφής  $a/b$ , όπου  $a$  και  $b$  φυσικοί αριθμοί και  $b$  διάφορο του 0.



οπότε δεν μπορεί να γίνει εξαντλητική απαρίθμησή τους), επινοήθηκε μια νέα αναπαράσταση των ρητών, ως στοιχεία σε έναν ορθογωνικό πίνακα  $N \times N$  (όπου  $N$  το σύνολο των φυσικών), ως εξής: Στην πρώτη γραμμή του πίνακα, μπαίνουν στη σειρά όλα τα κλάσματα με παρονομαστή 1 και αριθμητή 1, 2, 3,..., στη δεύτερη σειρά, τα κλάσματα με παρονομαστή 2 και αριθμητή ομοίως, κ.ο.κ. Αυτός ο πίνακας εξαντλεί το σύνολο των ρητών και, επιπλέον, μπορεί να "χαραχτεί" σε αυτόν ένα μονοπάτι ζιγκ-ζαγκ, που να περνά μια φορά από κάθε ρητό, χωρίς να παραλείπει κανένα, απαριθμώντας τους -δηλαδή αντιστοιχώντας τους έναν προς έναν με τους φυσικούς αριθμούς.<sup>8</sup> Η απόδειξη του ζητούμενου ήταν, "απλά", θέμα αλλαγής στην αναπαράσταση (Σχ. 1).

Στο σχεδιασμό, παρότι το θέμα μπορεί να μην είναι τόσο απλό, μια βαθύτερη κατανόηση του πώς δημιουργούνται οι αναπαραστάσεις και του πώς συνεισφέρουν στην επίλυση προβλημάτων, θα αποτελούσε ουσιώδες μέρος μιας θεωρίας για την επίλυση προβλημάτων σχεδιασμού. Μια σχετική μελέτη έχει γίνει από τον V. Goel, (Goel, 1995. Goel, 1999), σχετικά με το ρόλο των σκίτσων, κάποια από τα συμπεράσματα της οποίας θα δούμε επιγραμματικά παρακάτω. Η προσπάθεια διατύπωσης μιας θεωρίας αναπαραστάσεων αποτελεί μεγάλη περιοχή έρευνας στη γνωστική ψυχολογία και την τεχνητή νοημοσύνη (Simon, 1999, Goel, 1995).

## 6.2. Ταξινομική των αναπαραστάσεων

Και πάλι σύμφωνα με τον Simon, διαθέτουμε μόνο μια αδρή και ατελή γνώση των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους μπορούν να αναπαρασταθούν τα προβλήματα, και πολύ λιγότερη γνώση της σημασίας των διαφορών. Τα προβλήματα μπορούν να περιγραφούν: **λεκτικά**, στη φυσική γλώσσα, **μαθηματικά**, με τη χρήση τυπικών φορμαλισμών από την άλγεβρα, τη γεωμετρία, τη θεωρία συνόλων, την ανάλυση ή την τοπολογία. Αν σχετίζονται με πραγματικά αντικείμενα, μπορούν να αναπαρασταθούν με **σκέδια** ορόφων, διαγράμματα μηχανών, αποδόσεις ή τρισδιάστατα μοντέλα. Αν σχετίζονται με δράσεις, είναι δυνατό να προσεγγιστούν με **διαγράμματα ροής** και προγράμματα (Simon, 1999: 195).

## 6.3. Σχεδιαστική αναπαράσταση και επίλυση προβλημάτων σχεδιασμού. Σχεδιασμός μέσω σχεδίασης

Με δεδομένο ότι μεγάλο μέρος του σχεδιασμού, ιδιαίτερα του αρχιτεκτονικού και του μηχανοτεχνικού, ασχολείται με αντικείμενα ή διατάξεις στον πραγματικό ευκλείδειο δισδιάστατο ή τρισδιάστατο χώρο, η αναπαράσταση του χώρου και των πραγμάτων μέσα σε αυτόν αποτελεί αναγκαστικά ένα κεντρικό θέμα σε μια επιστήμη του σχεδιασμού (Simon, 1999: 194). Στη διαδικασία επίλυσης των προβλημάτων σχεδιασμού, το σχέδιο αποτελεί τρόπο επικοινωνίας του σχεδιαστή με τον εαυτό του, μέσο σκέψης αντίστοιχο με τις λέξεις. Πρόκειται για το είδος της σκέψης που αναφέρεται ως "οπτική" ή ως "παραστατική" σκέψη και που είναι εξίσου σημαντική, αν και πολύ διαφορετική, από τη μαθηματική σκέψη (Mitcham, 1994: 222).

Η αναπαράσταση μέσω τεχνικών σχεδίων επιτρέπει την επίλυση του προβλήματος μέσω διαδικασίας "δοκιμής και αποτυχίας" ή "παραγωγής και ελέγχου" με βάση "μικρογραφίες" του τεχνήματος. Η διαδικασία αυτή αναφέρεται ως μέθοδος "σχεδιασμού μέσω σχεδίασης" (Jones, 1992) και δίνει στο σχεδιαστή ένα μεγάλο "εύρος αντίληψης": Ο

8. Για αναλυτική παρουσίαση της απόδειξης βλ. Crossley *et al.*, 1972.

σχεδιαστής μπορεί να δει και να χειριστεί την υποψήφια λύση σαν σύνολο και δεν εμποδίζεται, είτε από ελλιπή γνώση, είτε από το μεγάλο κόστος της αλλαγής του προϊόντος καθεαυτού, στο να κάνει ιδιαίτερα δραστικές αλλαγές στο σχεδιαζόμενο αντικείμενο. Χρησιμοποιώντας τα σχεδιαστικά του εργαλεία, μπορεί γρήγορα να προβλέψει τις επιπτώσεις, που μια αλλαγή στο σχήμα ενός μέρους θα έχει στο σύνολο του σχεδίου (Jones, 1992: 20-23).

#### **6.4. Μετασχηματισμός των αναπαραστάσεων στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό**

Για τον Π. Τζώνο, η πορεία της λύσης, στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, συνίσταται στο μετασχηματισμό, που οδηγεί από τη λεκτική διατύπωση του προβλήματος στη σχεδιαστική παράσταση της λύσης του, με τη βοήθεια εικονοποιητικών τεχνικών:

Το σχεδιαστικό πρόβλημα τίθεται στον μελετητή με τη μορφή κυρίως λεκτικού κώδικα, ενώ η λύση παρουσιάζεται από τον μελετητή με τη μορφή κυρίως οπτικού κώδικα. Η δουλειά του εμφανίζεται λοιπόν ως ένας συνεχής μετασχηματισμός των μη παραστατικών προγραμματικών στοιχείων του προβλήματος, αρχικά σε επιμέρους και στη συνέχεια σε γενικότερες συλλήψεις και κωδικοποιήσεις λύσεων (“νοητικά σύνολα”) που έχουν παραστατικό χαρακτήρα, με τελικό του στόχο, με την ολοκλήρωση της μελέτης, να έχει μετατρέψει και την τελευταία λεκτική απαίτηση σε υλικό πράγμα, απεικονισμένο σχεδιαστικά. Αυτό επιτυγχάνεται με τη βοήθεια των εικονοποιητικών τεχνικών, στις οποίες εκπαιδεύεται ή τις οποίες ο ίδιος επινοεί (Τζώνος, 1996: 28).

Εντούτοις, αυτές οι “εικονοποιητικές τεχνικές”, πέρα από τα τεχνικά σχέδια, δεν είναι ιδιαίτερα συστηματοποιημένες.

#### **6.5. Τα σκίτσα ως ατελώς δομημένες αναπαραστάσεις**

Μια από τις εικονοποιητικές τεχνικές, που έχει στη διάθεσή του ο αρχιτέκτονας, είναι τα σκίτσα. Πρόκειται για τρόπο αναπαράστασης, πολύτιμο στις αρχικές φάσεις του σχεδιασμού. Το σκίτσο, εμπεριέχει εξ ορισμού την ασάφεια και το διαφορούμενο και επιτρέπει σε πολλαπλές ιδέες και εκδοχές να συνυπάρχουν στην ίδια μορφή. Είναι ένα κατεξοχήν αφαιρετικό και “πυκνό” μέσο αναπαράστασης, που συνοψίζει σε λίγες γραμμές το σημαντικό, αφήνοντας απέξω το επουσιώδες και αποτελεί, έτσι, σημαντικό μέσο παραγωγής αρχιτεκτονικών ιδεών.

Ο V. Goel, σε μια προσπάθεια συστηματικής μελέτης της λειτουργίας του σκίτσου, υποστηρίζει ότι πρόκειται για “ατελώς δομημένες” αναπαραστάσεις, που έχουν εντελώς διαφορετικές ιδιότητες από τις “καλά δομημένες” αναπαραστάσεις (τα τεχνικά σχέδια). Αυτές οι ιδιότητες παίζουν έναν ιδιαίτερο γνωστικό ρόλο στις αρχικές φάσεις του σχεδιασμού, και ειδικότερα στον προκαταρκτικό σχεδιασμό, που είναι κλασσική περίπτωση δημιουργικής επίλυσης ατελώς δομημένου προβλήματος.

Οι ιδιότητες των σκίτσων, κατά τον Goel, στις οποίες εδώ δε θα αναφερθούμε αναλυτικά, επιτρέπουν την υποστήριξη λειτουργιών που χαρακτηρίζουν το χώρο σχεδιαστικού προβλήματος και την αντίστοιχη φάση. Για παράδειγμα, στο σκίτσο, τα σημάδια (γραμμές, σχήματα) ανήκουν σε πολλούς “χαρακτήρες” (σύμβολα) ώστε να παραμένουν μη δεσμευτικά. Η

παραμικρή διαφοροποίηση σε αυτά μπορεί να σημαίνει ένα διαφορετικό “χαρακτήρα”, διευκολύνοντας την τροποποίηση από έναν “χαρακτήρα” σε έναν άλλο, καθώς και τους οριζόντιους μετασχηματισμούς από μια λύση σε μια λίγο διαφορετική. Η ασάφεια των σκίσεων διασφαλίζει ότι οι αναφορές των σημαδιών είναι υποκαθορισμένες, και είναι σημαντική, γιατί κανείς δε θέλει να αποκρυσταλλώσει ιδέες πολύ νωρίς και να παγώσει την ανάπτυξη του σχεδιασμού, ενώ, η μη δέσμευση για την ακριβή αναφορά ενός “χαρακτήρα” βοηθά, ώστε να μην αποκλείονται εναλλακτικές δυνατότητες ερμηνειών (Goel, 1999). Μια μελέτη της λειτουργίας του σκίτσου στις αρχικές φάσεις του σχεδιασμού, κρίνεται απαραίτητη, από αρκετούς ερευνητές, για την ανάπτυξη κατάλληλων εργαλείων υποστήριξης του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού (Gero και Tversky, 1999).

#### **6.6. Ο περιοριστικός χαρακτήρας της γεωμετρικής σχεδιαστικής αναπαράστασης**

Τα μέσα σχεδιαστικής αναπαράστασης, λόγω του γεωμετρικού χαρακτήρα τους, θέτουν και κάποιους περιορισμούς, ως προς τη χρήση τους ως εργαλείο αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Καταρχάς, καθώς η περιγραφή ενός κτιρίου συνίσταται στις γεωμετρικές συνιστώσες της μορφής μόνο, το σχέδιο δεν “αποδεικνύει” τη συμβατότητα του σχεδιαζόμενου αντικειμένου με τις συνθήκες παραγωγής και χρήσης του. Για να ελεγχθεί αυτή, ο σχεδιαστής βασίζεται στη μνήμη και τη φαντασία του, καθώς επίσης και σε προηγούμενη πείρα, ώστε να αποφανθεί για το τί μπορεί να λειτουργήσει ή/και να κατασκευαστεί. Το σχέδιο παρουσιάζει κρίσιμη αδυναμία ως προς τη μεταβίβαση πληροφοριών σχετικών με τις ανάγκες των χρηστών ή τα προβλήματα των κατασκευαστών (Jones, 1992: 23).

Το σχέδιο βασίζεται σε ένα σύστημα γεωμετρικών και όχι αρχιτεκτονικών εννοιών. Ο αρχιτέκτονας, μη έχοντας συστηματικά μέσα περιγραφής των ενδιάμεσων επιπέδων, ανάμεσα στη λεκτική και τη σχεδιαστική απεικόνιση, δεν μπορεί να προσεγγίσει ενδιάμεσα επίπεδα αφαίρεσης των αρχιτεκτονικών εννοιών. Έτσι, είτε παραμένει σε ένα επίπεδο γενικότητας που δεν αποδίδει χωρικές ιδιότητες, είτε παγιδεύεται σε μια συγκεκριμένη γεωμετρική απεικόνιση, που ο Δ. Φατούρος ονομάζει “τυραννία του σχήματος” (Φατούρος, 1995: 101).

Το σχέδιο, καθώς υποχρεωτικά ορίζει σχήματα, αναλογίες, διαστάσεις, δεν μπορεί να υποστηρίξει άλλα επίπεδα αφαίρεσης, εκτός από τη γεωμετρική. Σύμφωνα με τις ιεραρχίες αφαιρέσεων (φάσεις ανάπτυξης και απόψεις ανάπτυξης του σχεδιασμού) που προτείνει ο V. Goel (Goel, 1994), η σχεδιαστική αναπαράσταση (στη μορφή των προβολικών σχεδίων ή και των σκίσεων) προσαρμόζεται, βέβαια, ανάλογα με το επίπεδο λεπτομέρειας (σαφήνεια, γεωμετρική αφαίρεση ή αλλαγή στην κλίμακα σχεδίασης), δεν μπορεί όμως να απεικονίσει άλλο είδος πληροφορίας πέρα από αυτή που σχετίζεται με τη μορφή.

#### **6.7. Η χρήση εναλλακτικών αναπαραστάσεων**

Ένα μέρος της συζήτησης, λοιπόν, τόσο για την επίλυση προβλήματος, όσο και για την υποστήριξη της διαδικασίας του σχεδιασμού, αφορά στη χρήση εναλλακτικών αναπαραστάσεων.

Σύμφωνα με τον Dym, οι εναλλακτικές αναπαραστάσεις πρέπει να σχετίζονται κατάλληλα, με τα μέσα που διαθέτουμε για την επίλυση των προβλημάτων σχεδιασμού:

[H] αναπαράσταση δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά μέσο για κάποιον σκοπό, ένας τρόπος για να διατυπώσουμε μια κατάσταση ή ένα πρόβλημα, έτσι ώστε μια αποδεκτή λύση να μπορεί να βρεθεί αποτελεσματικά. Δηλαδή, η αναπαράσταση είναι αναπόσπαστα δεμένη με τη στρατηγική που έχει επιλεγεί για την επίλυση ενός προβλήματος (...). Η ιδέα της αλλαγής της αναπαράστασης ενός προβλήματος είναι αυστηρά συνδεδεμένη με την ιδέα ότι υπάρχει διαθέσιμη μια στρατηγική επίλυσης προβλήματος που χρησιμοποιεί αυτή την αναπαράσταση, με επωφελή τρόπο (Dym, 1992: 101).

### **7. Επίλογος. Η έρευνα για την επίλυση προβλήματος και η έρευνα για το σχεδιασμό**

Από τη σκοπιά των πειθαρχιών των μηχανικών, υπάρχει ενδιαφέρον για τα αποτελέσματα της έρευνας σχετικά με την επίλυση προβλήματος και τη δυναμική τους συνεισφορά στον τομέα της μεθοδολογίας και της ανάπτυξης νέων εργαλείων σχεδιασμού.

Ο H. Simon συνδέει τις ψυχολογικές μελέτες επίλυσης προβλήματος με τη δυνατότητα δημιουργίας μιας “επιστήμης του τεχνητού”, που θα καλύπτει όχι μόνο τους κλάδους των μηχανικών, αλλά και άλλα πεδία αποφάσεων, όπως οικονομία, διοίκηση κλπ. (Simon, 1999).

Ο C. L. Dym (Dym, 1992) θεωρεί ότι υπάρχει μια διαπιστωμένη έλλειψη αυστηρότητας στη διαδικασία του σχεδιασμού. Αυτή μπορεί να αντιμετωπιστεί, αν χρησιμοποιηθούν, από τους κλάδους των μηχανικών, πορίσματα της έρευνας στην Τεχνητή Νοημοσύνη και στη Γνωστική Επιστήμη, ώστε να υπάρξει μια πιο “επιστημονική” οπτική στην έρευνα για τη μεθοδολογία του σχεδιασμού.

Οι J. S. Gero και M. L. Maher, εντάσσουν την έρευνα για ανάπτυξη θεωριών, μοντέλων και μεθόδων σχετικών με τη διαδικασία του σχεδιασμού, στα πλαίσια της έρευνας για υπολογιστικά συστήματα σχεδιασμού (design computing). Οι θεωρίες αυτές, τα μοντέλα και οι μέθοδοι μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως βάση στην ανάπτυξη εργαλείων για το σχεδιασμό, αλλά και ως βάση στη διδασκαλία του σχεδιασμού (Gero και Maher, 1998: 1).

Τη σημασία που έχει η μελέτη της διαδικασίας του σχεδιασμού, τονίζουν και οι Duffy και O'Donnell, σύμφωνα με τους οποίους, η ανάπτυξη ενός υπολογιστικού περιβάλλοντος για την υποστήριξη του σχεδιασμού, προϋποθέτει τη “βαθιά κατανόηση, στη μορφή θεωριών ή μοντέλων, της δραστηριότητας ή των διαδικασιών, προς υποστήριξη των οποίων θα γίνει η ανάπτυξη αυτή” (Duffy και O'Donnell, 1999: 34).

Συνοψίζοντας σε ένα γενικό σχήμα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, οι έρευνες της γνωστικής ψυχολογίας, σχετικά με την

επίλυση προβλήματος και, ειδικότερα, με την επίλυση προβλημάτων σχεδιασμού, αποσκοπούν στη δημιουργία **περιγραφικών μοντέλων** των γνωστικών λειτουργιών, που εμπλέκονται στη διαδικασία αυτή. Εξειδικεύοντας το σχήμα που περιγράφηκε στην παράγραφο 2, οι ψυχολογικές έρευνες σχετίζονται με την έρευνα για την ανάπτυξη εφαρμογών πληροφορικής για το σχεδιασμό, μέσω της δημιουργίας **υπολογιστικών μοντέλων** της διαδικασίας επίλυσης σχεδιαστικών προβλημάτων. Τα μοντέλα αυτά, είτε αποτελούν μέσο ελέγχου των αντίστοιχων γνωσιακών θεωριών, δηλαδή λειτουργούν ως πειραματική διαδικασία στα πλαίσια της επιστήμης της γνωστικής ψυχολογίας, είτε αποτελούν αυτόνομες τεχνολογικές εφαρμογές, που αποσκοπούν στην υποστήριξη της διαδικασίας του σχεδιασμού. Αυτός ο δεύτερος κλάδος, της τεχνολογικής έρευνας για εφαρμογές, σχετίζεται με τις έρευνες για τη μεθοδολογία του σχεδιασμού, που αποσκοπούν, όχι πια σε μια απλή περιγραφή, αλλά στη διατύπωση **“νομοθετικών” μοντέλων**, στοχεύοντας σε μια “τροποποίηση” της διαδικασίας του σχεδιασμού, ώστε να γίνει πιο “διαφανής”, πιο αποτελεσματική κ.λπ.

Γενικά, τα πορίσματα των ερευνών στη γνωστική ψυχολογία, έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, από τη σκοπιά της αρχιτεκτονικής, προκειμένου να μελετηθεί και να κατανοηθεί η πρακτική του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Παρότι οι σχετικές έρευνες αναπτύσσονται στα πλαίσια μιας ανεξάρτητης επιστήμης, με διαφορετικούς στόχους και επιδιώξεις από την αρχιτεκτονική και τη θεωρία της, ζητήματα όπως, η σχέση αναπαράστασης και επίλυσης προβλημάτων, η ανάλυση της ειδικής γνώσης που χρησιμοποιείται κατά τη δόμηση και επίλυση των αρχιτεκτονικών προβλημάτων, η δυνατότητα διάκρισης “τύπων” αρχιτεκτονικών προβλημάτων, “σχημάτων” επίλυσης, κ.α., θα ήταν ενδιαφέρον να ενταχθούν σε ένα σώμα θεωρίας για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, στα πλαίσια, πλέον, της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας.

### Βιβλιογραφία

- Akin, O. (1980), *Models of Architectural Knowledge*. London: Pion.
- Akin, O. (1986), *Psychology of Architectural Design*. London: Pion Limited.
- Alexander, C. (1964), *Notes on the synthesis of form*. Cambridge: Harvard University Press.
- Arageorgis, A. και Baltas, A. (1989), Demarcating Technology from Science: Problems and Problem Solving in Technology, *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie*, 20 (2): 212-229.
- Banyard, P. και Hayes, N. (1995), *Σκέψη και λύση προβλημάτων*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Βοσνιάδου, Σ. (επιμ.) (2002), *Γνωσιακή Επιστήμη: Η νέα επιστήμη του νου*. <[http://www.cs.phs.uoa.gr/el/courses/cognitive\\_science/cognitive\\_science2.pdf](http://www.cs.phs.uoa.gr/el/courses/cognitive_science/cognitive_science2.pdf)>, τελευταία επίσκεψη 12/4/2004.
- Crossley, J. N., Ash, C. J., Brickhill, C. J., Stillwell, J. C. και Williams, N. H. (1972), *What is mathematical logic?*. Bristol: Oxford University Press.
- Duffy, A. H. B. και O'Donnell, F. J. (1999), A Design Research Approach, στο Duffy, A. H. B. και O'Donnell, F. J. (eds), *Critical Enthusiasm - Contributions to Design Science*. <[http://www.cad.strath.ac.uk/~alex/publications/research\\_approach.pdf](http://www.cad.strath.ac.uk/~alex/publications/research_approach.pdf)>, τελευταία επίσκεψη 12/4/2004.
- Dym, C. L. (1992), Representation and Problem Solving, *Environment and Planning B: Planning and Design*, 19: 97-105.

- Fieser, J. και Dowden, B. (eds.) (2004), *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <<http://www.utm.edu/research/iep>>, τελευταία επίσκεψη 10/4/2004.
- Gero, J. S. και Maher, M. L. (1998), *A framework for research in design computing*, Key Center of Design Computing, University of Sydney, <<http://www.arch.usyd.edu.au/kcdc/research/kcdc-research.html>>, τελευταία επίσκεψη: 10/4/2004.
- Gero, J. S. και Tversky, B. (eds) (1999), *Visual and Spatial Reasoning in Design*. Sidney: Key Center of Design Computing and Cognition, University of Sidney.
- Goel, V. (1994), A comparison of design and non-design problem spaces, *Artificial Intelligence in Engineering*, 9 (1994): 53-72.
- Goel, V. (1995), *Sketches of Thought*. Cambridge, Mass.: MIT Press
- Goel, V. (1999), Cognitive role of ill-structured representations in preliminary design, στο J. S. Gero και B. Tversky (eds), *Visual and Spatial Reasoning in Design*. Sidney: Key Center of Design Computing and Cognition, University of Sidney.
- Jones, J. C. (1992), *Design Methods*. New York: John Wiley & Sons Inc.
- Mitcham, C. (1994), *Thinking through technology: The path between philosophy and engineering*. Chicago: University of Chicago Press.
- Newell, A. και Simon, H. A. (1972), *Human Problem Solving*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Parkin, A. J. (2000), *Essential Cognitive Psychology*. East Sussex: Psychology Press Ltd.
- Simon, H. A. (1999), *Οι επιστήμες του τεχνητού*. Αθήνα: Σύναλμα (μτφ. Β. Μανημάνης).
- Stillings, N. A., Weisler, S. E., Chase, C. H., Feinstein, M. H., Garfield, J. L. και Rissland, E. L. (2003), *Εισαγωγή στη Γνωσιοεπιστήμη*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Τζώνος, Π. (1996), *Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός. Τί είναι αυτό; Ο πειρασμός μιας θεωρίας*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.
- VanLehn, K. (1989), Problem Solving and Cognitive Skill Acquisition, στο M. Posner (ed), *Foundations of Cognitive Science*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, σσ. 527-579.
- Wade, J. W. (1977), *Architecture, Problems and Purposes: Architectural Design as a Basic Problem Solving Process*. New York: John Willey and Sons.
- Φατούρος, Δ. Α. (1995), *Ένα Συντακτικό της Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

## Ο ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΘΕΜΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Χρυσούλα Καραδήμα

### Περίληψη

Η εργασία αυτή επιχειρεί να συμβάλει στη διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ του νοήματος, των χωρικών σχέσεων και της σωματικής εμπειρίας, μέσα από ένα παράδειγμα. Το παράδειγμα συγκροτείται ως εξής: Ως πεδίο αντίληψης αφηρημένων νοηματικών σχέσεων θέτουμε το μύθο της καθόδου του Ορφέα στον Άδη. Από το πεδίο του μύθου θα επικαλεστούμε το ομώνυμο ποίημα του Οβίδιου από το έργο του *Μεταμορφώσεις* ενώ παράλληλα θα εξετάσουμε την σύγχρονη μεταγραφή του, στην ταινία *Ορφέας* του Ζαν Κοκτώ. Σε αυτές τις δύο παραλλαγές λανθάνουν μία σειρά από χωρικές έννοιες που συσχετίζονται με τη σωματική εμπειρία. Η σημαντικότερη από αυτές είναι η έννοια της μετάβασης. Άλλα χωρικά θέματα που αναπτύσσονται στο ποίημα του Οβίδιου είναι η πορεία, η στιγμή συνάντησης, το βλέμμα, το πέρασμα του ορίου, η διπλή φύση, το σκοτάδι, η εισαγωγή του ερεθίσματος, ο Άδης, η αντανάκλαση. Στην ταινία του Ζαν Κοκτώ είναι η τετραμέρεια, η ταλάντωση, η κίνηση μέσα από διαδοχικά όρια, η ενδιαμεσότητα, η αντανάκλαση, η αντιστροφή. Ως πεδίο συγκρότησης της σωματικής εμπειρίας θέτουμε μία σειρά χωρικών κατασκευών οι οποίες αποτελούν την συμπύκνωση της ιδέας της μετάβασης, δηλαδή περάσματα, πόρτες. Η εγγραφή των χωρικών εννοιών των δύο παραλλαγών του μύθου σε μία σειρά κατασκευών, οδηγεί σε συνεχή διεύρυνση και εμπάθυνση στην ερμηνεία του μύθου και ταυτόχρονα οδηγεί σε συνεχή διερεύνηση των δυνατοτήτων για εμπλουτισμό της προσδοκώμενης σωματικής εμπειρίας. Οι χωρικές έννοιες που θα διαχειριστούμε στις κατασκευές-πόρτες για την ανάπτυξη του θέματος της μετάβασης είναι η έννοια της αντανάκλασης, της τριαδικότητας, της διαφάνειας και αδιαφάνειας και της περιστροφής γύρω από άξονα. Παρουσιάζονται τρεις πόρτες βασισμένες στο ποίημα του Οβίδιου: το διπλό πέρασμα, ο διπλός καθρέπτης, το πρίσμα και μία βασισμένη στην ταινία του Ζαν Κοκτώ: το τετράπτυχο. Οι κατασκευές αποτελούν παραλλαγές η μία της άλλης αποδίδοντας με τα ίδια στοιχεία μέσα ένα διαφορετικό κάθε φορά νόημα σε σχέση με μύθο και σε σχέση με το χώρο, ενεργοποιώντας μια εμπλουτισμένη εμπειρία περάματος.

### SPACE AS A THEME OF ARCHITECTURAL VARIATION

#### Abstract

This work investigates the relationship between meaning, spatial relation and embodied experience, by using a paradigm. It is structured as follows: Abstract meaning is drawn from the myth of Orpheus descending. From mythology, Ovid's poem from *Metamorphoses* is evoked, while at the same time its contemporary transcription in Zan Cocteau's film, *Orpheus* is examined. In these two variations underlie a range of spatial concepts which are related with the embodied experience. Among these the most important is the concept of transition. Other spatial motifs appearing in Ovid's poem, are the route, the instantaneous encounter, the gaze, the overlapping boundaries, the duality in nature, the darkness, the stimulus intrusion, Hades, the reflection. The main concepts in Zan Cocteau's film, are the quadruplicity, the oscillation, the movement through successive boundaries, the in betweening, the reflection, the inversion. Embodied experience is explored through a range of spatial structures which encapsulate the idea of transition, that is to say passages, doors. The inscription of the spatial concepts of the myth in the spatial structure leads to thorough examination of the meaning of the myth. At the same time it leads to a continuous exploration of the potentiality of the enrichment of the embodied experience. The transition theme is developed with the use of the reflection, triplicity, transparency and opacity and rotation. These are the doors presented, based on Ovid's poem: the double passage, the double mirror and the prism. There is one more based on Zan Cocteau's film: The tetrptych. These constructions are variations on the same theme and by using the same elementary means produce different meaning related with the myth and the space, activating a rich experience of passage.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2002. Εξεταστική επιτροπή: ΠΑΝΗΣ ΠΕΤΟΝΗΣ (επιβλέπων), ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ και ΒΑΝΑ ΞΕΝΟΥ.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία επιχειρεί την διερεύνηση της σχέσης του χωρικού νοήματος και της χωρικής εμπειρίας. Για το λόγο αυτό συγκροτείται ένα παράδειγμα στο οποίο αφηρημένες νοηματικές σχέσεις αντλούνται από άλλα συμβολικά μέσα και τίθενται ως σχεδιαστικά ζητούμενα σε μία σειρά χωρικών κατασκευών. Ως πεδίο άντλησης αφηρημένων νοηματικών σχέσεων θα θέσουμε το μύθο της καθόδου του Ορφέα στον Άδη. Από το πεδίο του μύθου θα επικαλεστούμε το ομώνυμο ποίημα του Οβίδιου από το έργο του “Μεταμορφώσεις” ενώ παράλληλα θα εξετάσουμε την σύγχρονη μεταγραφή του, στην ταινία “Ορφέας” του Ζαν Κοκτώ. Ως πεδίο συγκρότησης της σωματικής εμπειρίας θα θέσουμε μία σειρά χωρικών κατασκευών οι οποίες αποτελούν την συμπύκνωση μίας πορείας, δηλαδή περάσματα, πόρτες. Τα δύο πεδία συναντώνται με την κοινή προβολή τους στο πεδίο των χωρικών σχέσεων. Αυτών που λανθάνουν στο μύθο και αυτών που εγγράφονται στις χωρικές κατασκευές. Οι μεταβάσεις από το ένα πεδίο στο άλλο είναι αμφίδρομες με αποτέλεσμα, αφενός η απαίτηση για την συγκρότηση χωρικής κατασκευής να οδηγεί σε συνεχή διεύρυνση και εμβάθυνση στην ερμηνεία του μύθου και αφετέρου, η απαίτηση για την έκφραση των βασικών σχέσεων του μύθου στο χώρο να οδηγεί σε συνεχή διερεύνηση των δυνατοτήτων για εμπλουτισμό της προσδοκώμενης σωματικής εμπειρίας. Αρχικά ορίζεται το πεδίο στο οποίο μπορούν να συσχετιστούν το μυθολογικό ποίημα του Οβίδιου με την ταινία του Ζαν Κοκτώ. Έπειτα θα επιχειρήσουμε μία προσέγγιση των δύο έργων με σκοπό το εντοπισμό χωρικών εννοιών που ενυπάρχουν σε αυτά και δυναμικά θα μπορούσαν να ενταχθούν σε σχεδιαστικά ζητούμενα. Η κύρια έννοια που χαρακτηρίζει τα μυθολογικά έργα και διατρέχει τις χωρικές κατασκευές, είναι η έννοια της μετάβασης.

## Η ΦΥΣΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

Η σκοτεινή προέλευση των μύθων και το αδιευκρίνιστο νόημα τους, ήταν οι σημαντικότερες αιτίες για την διερεύνηση του μυθολογικού υλικού. Στο σύγχρονο κόσμο οι μύθοι προσεγγίσθηκαν μέσω διαφόρων επιστημονικών περιοχών όπως μεταξύ άλλων από την ιστορία της τέχνης, την ανθρωπολογία, την ψυχολογία κ.α. Το σύνολο αυτών των προσεγγίσεων ανέδειξε την ιδιαίτερη φύση των μύθων μέσα από την κατανόηση των βασικών χαρακτηριστικών τους, διαμορφώνοντας ένα ιδιαίτερο ερμηνευτικό πεδίο.

### Μύθος και παραλλαγές

Σύμφωνα με τον C. Kerenyi η μυθολογία “είναι κάτι το συμπαγές αν και ευκίνητο που έχει την ικανότητα να μεταμορφώνεται” (C. Kerenyi, Jung, 1989, σ. 10). Από τις μεταμορφώσεις αυτές, αποτέλεσμα των συνεχών μεταλλάξεων, αναγεννήσεων και επικαιροποιήσεων, του μύθου προκύπτουν πολλαπλές εκδοχές συγκροτώντας ένα σύνολο παραλλαγών. Η διαδικασία με την οποία προκύπτουν οι παραλλαγές του μύθου, ομοιάζει κατά τον Kerenyi, με αυτήν του έργου τέχνης. Ο μύθος αποτελείται από το σύνολο των παραλλαγών του και δεν επιδέχεται μία προνομιούχο ερμηνεία. Από τη φύση του συσχετίζει πολλά επίπεδα ερμηνείας.

### Μύθος και έργο τέχνης

Ο συνδυασμός των αντίθετων στοιχείων του έλλογου και του άλογου που συλλειτουργούν μέσα στη συνείδηση, απαντάται



εξίσου στο μύθο και στην τέχνη. Σύμφωνα με τον Kerenyi τα μυθολογήματα διατηρούνται με τη μορφή ιερών παραδόσεων, ωστόσο ανήκουν στη φύση των έργων τέχνης. “Η ορθή στάση απέναντι στη μυθολογία προβάλλει μέσα από τη συνδυασμένη, γεμάτη νόημα, εικονογραφική και μουσική όψη της: αφήνεις τα μυθολογήματα να μιλήσουν και εσύ απλά ακούς. Κάθε ερμηνεία πρέπει να είναι ανάλογη με την ερμηνεία ενός μουσικού ή ποιητικού έργου τέχνης” (Kerenyi, Jung, 1989, σ. 9).

### **Η εικονοποιία του μύθου**

Κατά τον Read, ο μύθος επιζητεί χάρη στην εικονοποιία η οποία μπορεί να διασώζεται σε διάφορες μορφές, μέσα από την προφορική παράδοση, την ποιητική δημιουργία, την εικονογραφία. “Αυτό που συνδέει τις μορφές του μύθου σε διάφορα μέσα είναι το κοινό αφηγηματικό περιεχόμενο” (Ruthven, 1977, σ. 89).

### **Η χωρική διάσταση του μύθου**

Σύμφωνα με τον Cassirer ο μύθος και ο χώρος είναι στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους, καθώς “η μετάφραση του αισθητού και των αντιληπτικών ποιοτήτων σε χωρικές εικόνες, συμβαίνει συνεχώς, στη μυθική σκέψη” (Cassirer, 1985, σ. 72). Ο μυθικός χώρος σύμφωνα με τον ίδιο ενσωματώνει ταυτόχρονα την συγκεκριμένη και αφηρημένη σύλληψη του χώρου. Εντοπίζεται δηλαδή ανάμεσα στο χώρο των αισθήσεων και το χώρο της γνώσης, δηλαδή της γεωμετρίας. Το μυθολογικό συγκροτεί μία μυθική τοπολογία<sup>1</sup> ιερών σημείων, “σαν ένα διάγραμμα που μεσολαβεί ώστε πράγματα που μοιάζουν εντελώς αντίθετα να αποκτούν σχέση μεταξύ τους” (Cassirer, 1985, σ. 72). Παράλληλα όμως ο μύθος σχετίζεται άμεσα με το χώρο της κιναισθητικής εμπειρίας. Η μυθολογία ήταν ταυτόχρονα τέχνη και βίωμα (Kerenyi, Jung, 1989). Ο μύθος εκφραζόταν με την εμπύχωση της μυθολογικής δράσης και την αναπαράστασή της μέσα από την τελετουργία. Δηλαδή με τη μεσολάβηση του μύθου, η αφήγηση μεταβαλλόταν σε χωρική, σωματική εμπειρία.

### **Η προσέγγιση του μύθου ως ατομική, συνθετική εμπειρία**

Σύμφωνα με τον Levi-Strauss, θα πρέπει να θεωρήσουμε ως δεδομένο, ότι στη μυθολογία το μήνυμα εξαρτάται από τον δέκτη και όχι από τον πομπό καθώς δεν υπάρχει σαφές σημείο εκπομπής και σαφές μήνυμα προς μετάδοση. Η μυθολογία χαρακτηρίζεται από την ατομική κατανόηση (Levi-Strauss, 2001). Παράλληλα ο Kerenyi χαρακτηρίζει τη μυθολογία “αυτόφωνο αντικείμενο” του οποίου το νόημα είναι δύσκολο να μεταφραστεί στη γλώσσα της επιστήμης (Kerenyi, Jung, 1989, σ. 10). Η επιστημονική προσέγγιση υπονοεί την εφαρμογή μίας αναλυτικής μεθόδου. Όμως ο μύθος είναι μία νοητική μορφή που γεφυρώνει τη διάνοια με τη φαντασία, αποτελώντας μια ξεχωριστή έκφραση της ανθρώπινης συνείδησης. Οι Cassirer και Kerenyi θεωρούν ότι εξ'αίτιας αυτής της ιδιαίτερης φύσης του μύθου η επιστημονική ανάλυση αποξενώνει από τη προσέγγιση της μυθολογίας. “Η πραγματική διάνοηση για το μύθο προσδοκά όχι μία αναλυτική αποσύνθεση αλλά μία συνθετική κατανόηση” (Cassirer, 1955, σ. 4).

### **Ο ΟΡΦΙΚΟΣ ΜΥΘΟΣ**

Ο Ορφέας ήταν αρχαίος ήρωας από τη Θράκη. Η μουσική του είχε υπερφυσικές δυνατότητες στον έλεγχο των φυσικών

1. Η τοπολογία αυτή εγγράφεται τόσο σε ένα αφηρημένο σύστημα όσο και σε ένα ανθρωποκεντρικό. Με τη μορφή μυθικής γεωγραφίας-χαρτογράφησης, όπως επίσης και με την ιδέα ενός συστήματος προσανατολισμού. Δηλαδή το ανθρώπινο σώμα το δεξί, το αριστερό, κ.λ.π. σε αναλογία με την δομή του κόσμου.

δυνάμεων. Ο Ορφισμός, το θρησκευτικό κίνημα που ίδρυσε ο Ορφείας θεωρείται προπομπός του χριστιανισμού καθώς για πρώτη φορά προβάλλεται ηθικό περιεχόμενο και μέριμνα για την τύχη της ψυχής μετά το θάνατο. Το επεισόδιο της καθόδου του Ορφεία στον Άδη είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την διαμόρφωση του μυθολογικού και θρησκευτικού χαρακτήρα του Ορφεία. Ο μύθος αναδεικνύει τον Ορφεία σε σύμβολο της δύναμης της ποίησης και της μουσικής. Διαμεσολαβητή, ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και των νεκρών.

Οι τρεις βασικοί θεματικοί άξονες που συμπυκνώνουν το αφηγηματικό περιεχόμενο του μύθου, όπως έχουν διαμορφωθεί από τις πολλαπλές του ερμηνείες του, είναι: το ερωτικό θέμα που σχετίζεται με την υπέρβαση των ανθρώπινων ορίων εξαιτίας του έντονου αισθήματος, το θέμα της παράβασης και το θέμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως ερμηνεία της οριακής σχέσης θανάτου και τέχνης. Αν ερμηνεύσουμε την πορεία του Ορφεία ως μία αλληγορία για την καλλιτεχνική δημιουργία τότε ο Ορφείας οφείλει να περάσει την διαδικασία της παράβασης και της ύβρεως, να αφήσει πίσω για πάντα την Ευρυδίκη, για να την αναδημιουργήσει στη φαντασία του. "[Δ]εν θέλει την Ευρυδίκη με την ημερήσια αλήθεια της και την καθημερινή της χάρη, αλλά με το νυχτερινό σκοτάδι της και την απόμακρη στάση της, με το κορμί της σφαλισμένο και με το πρόσωπό της σφραγισμένο... να την κρατά ζωντανή μέσα από την πληρότητα του θανάτου της... Ο Ορφείας μόνο με το άσμα έχει εξουσία πάνω στην Ευρυδίκη, αλλά και με το άσμα έχει ήδη χαθεί η Ευρυδίκη και ο ίδιος" (Blanchot, 1970, σ. 236).

### Η προσέγγιση του μύθου (Οβίδιος - Ζαν Κοκτώ)

Από το φάσμα των παραλλαγών του μύθου επιλέγεται η προσέγγιση δύο εκδοχών του. Η πρώτη εκδοχή είναι το ποίημα του Οβίδιου, από το έργο του *Μεταμορφώσεις* και η δεύτερη είναι η κινηματογραφική ταινία *Ορφείας* του Ζαν Κοκτώ. Η πρώτη αν και γραπτό κείμενο παραμένει στη σφαίρα του μυθολογήματος. Η δεύτερη αποτελεί σύγχρονο έργο στο πεδίο της τέχνης, μέσω του οποίου ο Κοκτώ αναδεικνύει τη δική του προσωπική ερμηνεία για το μύθο. Η αναγωγή του μύθου στο πεδίο του έργου τέχνης μας δίνει μία κοινή βάση για την προσέγγιση των δύο έργων. Θα εξετασθεί και στις δύο περιπτώσεις η εικονοποιία που απορρέει από το αφηγηματικό περιεχόμενο των έργων αγνοώντας το μέσο από το οποίο διέρχεται αυτή η εικονοποιία.

Η ερμηνεία η οποία τελικά επιδιώκεται έχει σαν σκοπό την ανάδειξη χωρικών σχημάτων. Αυτό είναι εφικτό με δύο τρόπους: Με τον εντοπισμό των χωρικών σχέσεων που αναδύονται από την πλοκή και οδηγούν στην υπέρβαση της χωρικής και χρονικής αλληλουχίας (αφαιρετικές σχέσεις συγκρότησης νοήματος) και με την ανάλυση περιγραφόμενου χώρου (ρητό περιγραφικό περιεχόμενο) (Μάρη, 2001, σ. 4).

### Η ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΟΒΙΔΙΟ - ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ (Χ 1-77)

#### Η εικονοποιία του μύθου

Ο Υμέναιος (θεότητα που προστατεύει την ένωση με τα δεσμά του γάμου) παρίσταται στο γάμο του Ορφεία με την Ευρυδίκη.

Η Ευρυδίκη περιπλανιέται σε λιβάδι, την δαγκώνει ένα φίδι και πεθαίνει.

Ο Ορφέας αναζητώντας την κατεβαίνει στο Άδη με τη βοήθεια της μουσικής.

Ο Ορφέας, με το τραγούδι του προσπαθεί να πείσει τον Άδη και την Περσεφόνη να επαναφέρουν την Ευρυδίκη στην ζωή.

Κάθε κίνηση στον Άδη σταματά καθώς και όλα μαρτύρια, ως αποτέλεσμα του θλιμμένου τραγουδιού του. Η Περσεφόνη παραδίδει την Ευρυδίκη στον Ορφέα, θέτοντας του ως όρο να μην την κοιτάξει πριν βγουν από τον Άδη.

Ο Ορφέας και η Ευρυδίκη πορεύονται με δυσκολία προς τον πάνω κόσμο.

Ο Ορφέας παραβαίνει την απαγόρευση, κοιτά την Ευρυδίκη και την χάνει για πάντα.

Θρηνεί για τον χαμό της αγαπημένης του, δεν καταφέρνει όμως να επανέλθει στον κάτω κόσμο και αποσύρεται στη Θράκη.

## **ΧΩΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ**

### **Η πορεία**

Η πορεία του Ορφέα είναι εξαιρετικά σημαντική διότι είναι μία δοκιμασία που πρέπει να περάσει ταυτόχρονα με την απαγόρευση του βλέμματος. Η πορεία του είναι κατακόρυφη μεταξύ του πεδίου της ζωής και του θανάτου. Η Ευρυδίκη στο μύθο παρουσιάζεται ως πρόσωπο παθητικό. Οι οποιεσδήποτε μεταβολές της κατάστασής της είναι αποτέλεσμα της παρουσίας του Ορφέα. Αποτυγχάνει να έλθει στο φως εξαιτίας της παράβασης του και επιστρέφει στο σημείο από όπου ξεκίνησε, δηλαδή πραγματοποιεί μία κίνηση οριζόντια. Το σημείο τομής των δύο κινήσεων δηλαδή το σημείο συνάντησης των δύο προσώπων είναι η στιγμή της ανταλλαγής του βλέμματος.

### **Η στιγμιαία συνάντηση**

Η άνοδος του Ορφέα και της Ευρυδίκης προς τη ζωή γίνεται υπό συνθήκες απουσίας επικοινωνίας. Η Ευρυδίκη δεν αρθρώνει λόγο και ο Ορφέας αδυνατεί να τη δει. Τους έχει επιβληθεί αισθητηριακή απομόνωση. Η μοναδική στιγμή επαφής τους είναι η στιγμή του οριστικού αποχαιρετισμού όπου ο Ορφέας την έχει ήδη κοιτάξει. Η άρση της αισθητηριακής απομόνωσης πραγματοποιείται στιγμιαία μέσω του βλέμματος.

### **Το βλέμμα**

Τα δύο πρόσωπα του μύθου, ο Ορφέας και η Ευρυδίκη, συνυπάρχουν αφηγηματικά, ωστόσο καθόλη τη διάρκεια του μύθου, ο Ορφέας παραμένει ζωντανός και η Ευρυδίκη, ως σκιά παραμένει νεκρή. Η αντίθεση των καταστάσεων τους θα εκτονωνόταν με τη ένωση των δύο εραστών μέσω του βλέμματος. Και αυτό γιατί το βλέμμα έχει την έννοια της γνώσης,

της αμοιβαιότητας, της κατοχής του άλλου. Αυτή όμως η ένωση δεν πρέπει να πραγματοποιηθεί καθώς ο Ορφέας αντιπροσωπεύει τη ζωή και η Ευρυδίκη το θάνατο. Ο Ορφέας όμως ως ποιητής οφείλει να κοιτάζει την Ευρυδίκη διότι αυτή καθίσταται η πραγματικότητα που πρέπει να καθεί για να καταφέρει ο Ορφέας να την αναπλάσει με τη δημιουργική δύναμη της φαντασίας του.

### **Το πέρασμα του ορίου**

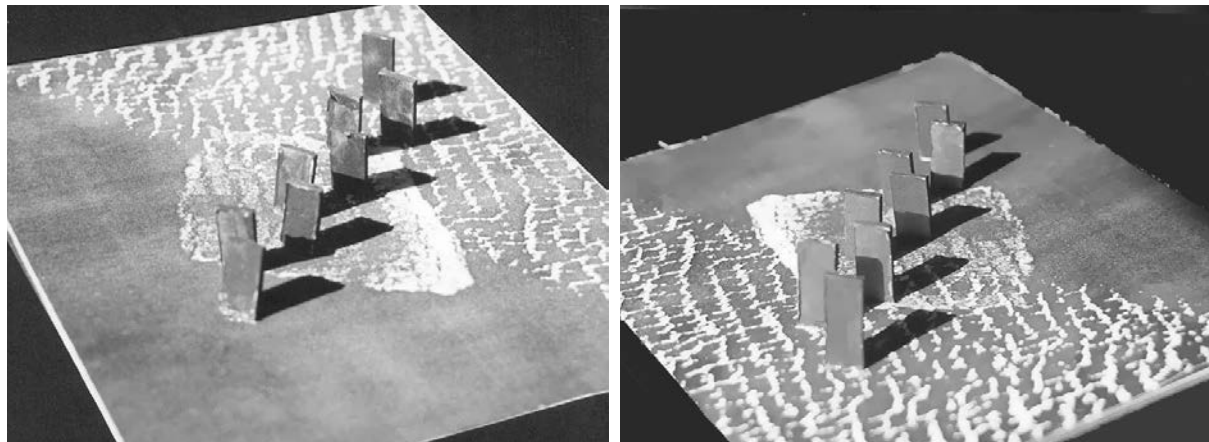
Το πεδίο του Άδη είναι ερμητικά κλειστό για του κοινούς θνητούς. Τα όρια του είναι καθορισμένα από την αρχαία μυθολογία (είσοδοι του η Αχερουσία λίμνη, το όρος Ταίναρο κλπ). Η έννοια της απαγόρευσης του βλέμματος του Ορφέα προς την Ευρυδίκη εντός της περιοχής αυτής προβάλλει την αξίωση για τον σεβασμό των ορίων του Άδη. Εντός των ορίων του το βλέμμα απαγορεύεται, εκτός των ορίων επιτρέπεται. Ο Ορφέας-Μουσική όμως διαρρηγνύει το όριο μεταξύ ζωής και θανάτου. Είναι η γέφυρα που υπερπηδά το εμπόδιο, φυσικό ή νοητικό.

Ο Ζαν Κοκτώ παραθέτει για το θάνατο: “φανταστείτε ένα κείμενο του οποίου δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τη συνέχεια, γιατί είναι στο πίσω μέρος μίας σελίδας και δεν μπορούμε να διαβάσουμε παρά μόνο το εμπρός” (Κονταξόπουλος, 1999, σ. 261).

Ο Ορφέας περνώντας το όριο της ζωής μπόρεσε να δει πίσω από αυτό. Η νέα οπτική του Ορφέα διευρύνει τη γνώση του, κάνει το άγνωστο, οικείο, καθιστά το αδιαφανές, διαφανές.

### **Η διπλή φύση του Ορφέα**

Ο Ορφέας μετά την έξοδο από τον Άδη γίνεται ιδρυτής θρησκείας. Στη διδασκαλία του εντάσσει την αποκάλυψη των μουσικών του κάτω κόσμου. Με αυτό τον τρόπο καθίσταται διαμεσολαβητής μεταξύ της ζωής και του θανάτου, καθίσταται



2. Ορφέας, όρφνη-σκοτάδι (Guthrie, 2000).
3. Σύμφωνα με τον Γαβριήλ Πεντζίκη, ο γάμος ορίζεται ως η ένωση μέσα στο σκοτάδι (Πεντζίκης, 1970, σ. 140-143).
4. μινείν = κλείνω στο σκοτάδι.
5. Η αντίδραση των νεκρών στους ήχους της μουσικής υποδηλώνει πως η αναισθησία έχει επέλθει ως αποτέλεσμα της έλλειψης ερεθίσματος.

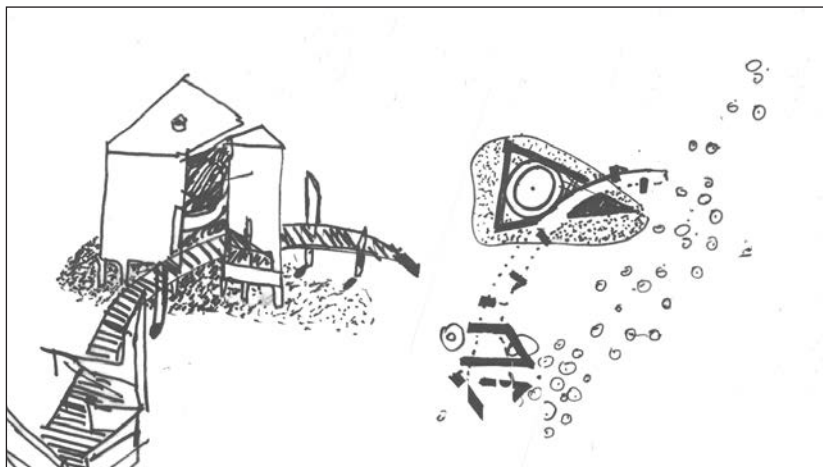
στο μεταίχμιο. Σε αυτήν ακριβώς τη μεταμόρφωση του Ορφέα στηρίζεται ο Ορφισμός. Είναι ζωντανός φορέας του θανάτου άρα διαμεσολαβεί για την καλύτερη τύχη της ανθρώπινης ψυχής. Η γνώση όμως του θανάτου οδηγεί στον επαναορισμό του πεδίου της ζωής. Με αυτή την έννοια η επαφή του με το θάνατο έχει και μία αυτογνωσιακή διάσταση.

#### Το σκοτάδι

Ο Ορφέας<sup>2</sup> κατέρχεται στον Άδη που χαρακτηρίζεται από τον Οβίδιο ως τόπος σκοτεινός. Το σκοτάδι όμως διαλύει τα περιγράμματα των σχημάτων, τα όρια τους. Με αυτή την έννοια, θα μπορούσε να λειτουργήσει καταλυτικά για την ένωση των δύο συζύγων.<sup>3</sup> Η σχέση του σκοταδιού με τον Ορφέα είναι πολλαπλή. Στην Ορφική κοσμογονία η Νύχτα κατέχει σημαντική γενεσιουργό ρόλο. Ο Φάνης-δημιουργός εισάγει το φως και με αυτό τον τρόπο κάνει ορατή τη δημιουργία. Όμως το σκοτάδι έχει συνολικά σχέση και με τις τελετουργίες καθώς και τη μύηση. Για την ακρίβεια η μύηση αποτελεί το κλείσιμο στο σκοτάδι.<sup>4</sup>

#### Εισαγωγή του ερεθίσματος

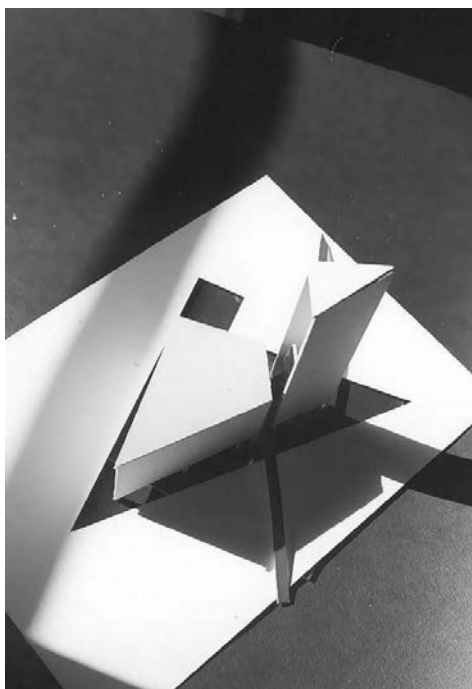
Ο Άδης όπως τον περιγράφει ο Οβίδιος, είναι ο χώρος της σιωπής και του σκότους. Το σκοτάδι δεσμεύει το οπτικό ερέθισμα και η σιωπή το ακουστικό ερέθισμα. Με αυτή την έννοια ο θάνατος είναι η απουσία του ερεθίσματος. Με το τραγούδι του Ορφέα η αίσθηση ως ακουστικό ερέθισμα-Μουσική, διεισδύει στο χώρο της απώλειας των αισθήσεων.<sup>5</sup> Η αμορφία, το χάος αποτελούν την έλλειψη χωρικών σημείων αναφοράς. Το



σκοτάδι που αποκρύπτει τις ιδιότητες του χώρου εκλαμβάνεται και ως χάος. Κατά αναλογία με την επίδραση της μουσικής στη διάλυση της σιωπής του Άδη, η διείσδυση του φωτός αποκαλύπτει τα σημεία αναφοράς του χώρου αναιρεί το χωρικό Χάος. Στην Ορφική κοσμογονία ο δημιουργός του κόσμου, ο Φάνης, κατέχει τον σημαντικό αυτό ρόλο “επειδή κάνει ορατή την υπόλοιπη δημιουργία δίνοντας της φως” (Guthrie, 2000, σ. 166).

#### Ο Άδης

Στην ελληνική μυθολογία ο Άδης υποστασιοποιείται ταυτόχρονα ως θεϊκό πρόσωπο και ως χώρος. Ως θεϊκό πρόσωπο είναι εκείνο που θέτει την απαγόρευση του βλέμματος. Ως χώρος αποτελεί το ερμητικό πεδίο του θανάτου. Στα Ορφικά κείμενα, καταγράφονται περιγραφές του Άδη συνδυασμένες με οδηγίες για την πορεία της ψυχής. Στην τοπογραφία του



Άδη σημαντική είναι η παρουσία του υδάτινου στοιχείου. Το νερό συσχετίζεται γενικότερα με το θάνατο. Ως σχέση με το νερό που πίνουν οι ψυχές ή το νερό που πρέπει να περάσουν. Παράλληλα ο κάτω κόσμος για τους αρχαίους Έλληνες σχετιζόταν με την τριαδική οργάνωση. Η τριπλή διαίρεση το κόσμου διατηρούσε αναγκαστικά “στον οργανωμένο κόσμο του Δία μία χαοτική περιοχή, στην οποία θα συνέχιζε να υπάρχει το αμορφοποίητο μέρος του αρχέγονου κόσμου, σαν κάτω κόσμος” (Kerenyi, Jung, 1989, σ. 152).

#### Η αντανάκλαση

Η λειτουργία του στιγμιαίου βλέμματος ανάμεσα στα δύο πρόσωπα του μύθου συγκροτεί μία σχέση συμμετρίας. Εγκαθιστά μία συνθήκη αμοιβαιότητας. Οι εραστές αναμιγνύονται και καθίστανται “...αναστρέψιμοι, καθώς ο ένας γίνεται ο καθρέπτης του άλλου, και τα μάτια τους την ίδια στιγμή είναι ενεργητικά και παθητικά, δέκτες και πομποί ομορφιάς και έρωτα” (Vernan, Dycrou, 2001, σ. 111).

#### Η ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ

Ο Ζαν Κοκτώ ως συγγραφέας-ζωγράφος-σκηνοθέτης αναπλάθει τον ορφικό μύθο σε πολλαπλές εκδοχές.<sup>6</sup> Το κύριο ενδιαφέρον του είναι η

διερεύνηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα από τη σχέση του ποιητή με το θάνατο. Η ταινία *Ορφέας*<sup>7</sup> διατρέχεται από τους τρεις κύριους θεματικούς άξονες του Ζαν Κοκτώ.

“Οι διαδοχικοί θάνατοι: μέσα από τους οποίους οφείλει να περάσει ο ποιητής μέχρι να γίνει, σύμφωνα με το στίχο του Μαλαρμέ, ο ‘εαυτός του, στον οποίο η αιωνιότητα τον μεταμορφώνει’.

Το θέμα της αθανασίας: το πρόσωπο το οποίο αναπαριστά ο Θάνατος του Ορφέα θυσιάζεται, εκμηδενίζεται για να καταστήσει τον ποιητή αθάνατο.

Οι καθρέφτες: Βλέπουμε να γεννάμε μέσα από τους καθρέπτες, εκείνοι μας φέρνουν πιο κοντά στο θάνατο” (Κονταξόπουλος, 1999, σ. 144).

#### Η εικονοποιία του μύθου

Στο καφενείο όπου συχνάζουν νεαροί ποιητές φτάνει ο ποιητής Ορφέας

Μετά από μία συμπλοκή τραυματίζεται θανάσιμα ο νεαρός ποιητής Σεζέστ.

Τον παραλαμβάνει η μυστηριώδης προστάτιδά του (η πριγκίπισσα του θανάτου) με το αυτοκίνητό της, στο οποίο καλεί και

6. Σκηνοθέτησε συνολικά τρεις ταινίες με αυτό το θέμα: Το αίμα του ποιητή, Η Διαθήκη του Ορφέα (1963) και Ορφέας (1950) που αποτελεί και κινηματογραφική διασκευή ενός ομότιτλου θεατρικού του έργου (1927).

7. *Orphee*. Γαλλική παραγωγή του 1950, σενάριο, σκηνοθεσία Ζαν Κοκτώ. Πρωταγωνιστούν: Ζαν Μαράι, Φρανσουά Περιέ, Μαρία Καζαρές, Εντουάρ Ντερμίτ κ.α.

τον Ορφέα.

Μετά από μία μακρά διαδρομή φτάνουν σε ένα εγκαταλελειμμένο σπίτι (ο χώρος του θανάτου) όπου η πριγκίπισσα κάνει υποχείριό της τον Σεζέστ.

Η πριγκίπισσα οδηγεί τον Ορφέα σε ένα χώρο όπου από το ραδιόφωνο λαμβάνει μυστηριώδη μηνύματα. Ο Ορφέας λιποθυμά καθώς την παρακολουθεί να χάνεται μαζί με τον Σεζέστ μέσα από έναν καθρέπτη.

Ξυπνά σε ένα έρημο τοπίο. Τον παραλαμβάνει ο Χερτεμπίς (ο άγγελος του θανάτου), οδηγός της πριγκίπισσας όπου τον μεταφέρει σπίτι του.

Ο Ορφέας επιστρέφοντας, διαπληκτίζεται με την σύζυγό του και περιπλανιέται στο έρημο Παρίσι αναζητώντας την πριγκίπισσα. Εν τω μεταξύ η τοπική κοινωνία εξαγριώνεται εναντίον θεωρώντας τον υπεύθυνο για τον θάνατο του Σεζέστ.

Ο Ορφέας παραμελεί συστηματικά την Ευρυδίκη, προσπλωμένος στα μυστηριώδη ποιήματα που λαμβάνει από το ραδιόφωνο του αυτοκινήτου, ποιήματα που του στέλνει ο Σεζέστ κατ' εντολή της πριγκίπισσας.

Η πριγκίπισσα επειδή αγαπά τον Ορφέα οδηγεί την Ευρυδίκη στο θάνατο.

Ο Ορφέας με τη βοήθεια του Χερτεμπίς οδηγείται στο χώρο του θανάτου για να σώσει την Ευρυδίκη στην πραγματικότητα όμως για να βρεθεί με την αγαπημένη του πριγκίπισσα.

Εκεί μετά από μία δίκη η Ευρυδίκη επιστρέφει στη ζωή με τον όρο ο Ορφέας να μην την ξανακοιτάξει. Ο Χερτεμπίς ως εγγυητής της συμφωνίας τους οδηγεί στον πάνω κόσμο.

Ο Ορφέας δυσαρεστημένος από αυτή την έκβαση στρέφει το βλέμμα του στην Ευρυδίκη η οποία χάνεται οριστικά.

Μέλη της τοπικής κοινωνίας επιτίθενται εναντίον του και τον σκοτώνουν.

Ο Ορφέας βρίσκεται πάλι στο κάτω κόσμο όπου η πριγκίπισσα του εξηγεί το αδύνατο της ένωσής τους και αποφασίζει μαζί με τον Χερτεμπίς να τον αποδώσουν πίσω στην ζωή.

Ο Ορφέας επιστρέφει μαζί με την Ευρυδίκη η οποία περιμένει το παιδί τους. Δεν έχουν ανάμνηση των όσων συνέβησαν. Η πριγκίπισσα του θανάτου και ο Χερτεμπίς οδηγούνται στην τιμωρία για την παράβαση των κανόνων της ζωής και του θανάτου.

## ΧΩΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

### Η πολλαπλότητα - τετραμέρεια

Στον κλασσικό μύθο τα πρόσωπα του δράματος είναι δύο. Στην ταινία του Ζαν Κοκτώ ανάμεσα στον Ορφέα και την Ευρυδίκη παρεμβάλλονται τρία ακόμη πρόσωπα. Οι βασικές σχέσεις που εμφανίζονται στον κλασσικό μύθο του Ορφέα, εδώ αναλύονται σε πολλαπλούς ρόλους.

Η Ευρυδίκη, είναι πρόσωπο απόλυτα αφοσιωμένο στον Ορφέα. Επιθυμεί να τον εντάξει στο πλαίσιο της κανονικής ζωής καθώς κυοφορεί το παιδί τους. Τελικά είναι η ζωογόνος δύναμη που δεν μπορεί να ανακοπεί. Ο Ορφέας ως ποιητής της διαφεύγει αλλά ο Ορφέας ως σύζυγος και πατέρας, της ανήκει.

Η πριγκίπισσα είναι η προσωποποίηση του θανάτου και το αντικείμενο της αγάπης του Ορφέα. Ο Ορφέας-ποιητής επιδιώκει τη σχέση με το θάνατο ως απαραίτητη προϋπόθεση κατά τον Κοκτώ, για την καλλιτεχνική δημιουργία. Ως χαρακτήρας λειτουργεί συμπληρωματικά με την Ευρυδίκη συγκροτώντας συνολικά τη γυναικεία φύση. Η Ευρυδίκη είναι φορέας της δημιουργίας της ζωής και η πριγκίπισσα φορέας της καλλιτεχνικής δημιουργίας.<sup>8</sup>

Η ποιητική υπόσταση του Ορφέα στο έργο του Κοκτώ είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Δεν παράγει ούτε ένα στίχο. Η ποίηση, του διαβιβάζεται με τη μορφή ηχητικών μηνυμάτων από τον κάτω κόσμο. Ο Σεζέσι, είναι ο νεαρός ποιητής, προστατευόμενος της πριγκίπισσας, στην αναπόφευκτη σχέση ποίησης και θανάτου. Ως δημιουργός της ποίησης του Ορφέα, αποτελεί το ποιητικό του alter ego, εγκατεστημένο στο χώρο του θανάτου. Ο Χερτεμπίς αντιπροσωπεύει τον *ενδιάμεσο όρο* που καθιστά δυνατή την επικοινωνία μεταξύ όλων των προσώπων. Τα τέσσερα πρόσωπα του έργου περιστρέφονται γύρω του. Ο ρόλος του είναι αυτός του ψυχοπομπού.

Με τις πολλαπλές καθόδους του Ορφέα στον Άδη, την εμπλοκή των επεισοδίων τον πολλαπλασιασμό των προσώπων και τα είδωλα στους καθρέπτες ο Κοκτώ δημιουργεί μία κατασκευή που ομοιάζει με καλειδοσκόπιο δίνοντας συνεχώς διαφορετικά σύνολα, ορίζοντας νέες νοηματικές ενότητες.

### Η ταλάντωση

Στον κλασσικό μύθο ο Ορφέας είναι υποκινητής όλης της δράσης ενώ η Ευρυδίκη αποτελεί παθητικό πρόσωπο. Στο έργο του Κοκτώ αντιστρέφεται αυτή τη σχέση αποδίδοντας την πρωτοβουλία στους γυναικείους χαρακτήρες. Η Πριγκίπισσα-θάνατος προσεγγίζει τον Ορφέα και κινεί όλη την πλοκή. Κατόπιν εντολής της παράγεται η ποίηση του Ορφέα και εκμηδενίζεται για να τον επαναφέρει στη ζωή. Τελικά όλη η δράση συγκλίνει προς την Ευρυδίκη και την προσημονία του παιδιού της με τη διαμόρφωση του Ορφέα ως πατέρα. Σε αντίθεση με τον κλασσικό μύθο όπου έχει προβάδισμα η καλλιτεχνική δημιουργία, αυτή που έχει πραγματοποιηθεί μέσω της ποίησης, εδώ δίνεται το προβάδισμα στην πραγματική καρποφορία που συνιστά η γέννηση ενός παιδιού. Ο Κοκτώ ισχυροποιεί τη γυναικεία παρουσία μέσα από το δίπολο Ευρυδίκη και Πριγκίπισσα που αντίστοιχα αντιπροσωπεύουν τη ζωή και το θάνατο. Ο ήρωας ταλαντεύεται μεταξύ τους και

8. Η αντιμετώπιση του ορφικού μύθου από τον Κοκτώ δείχνει πως έχει ενσωματώσει στοιχεία από το μύθο της Περσεφόνης: τη διπλότητα της γυναικείας φύσης, την έλευση του Θεϊκού παιδιού κ.α.



δικάζεται μεταξύ των ρόλων που του αποδίδουν.

### **Η κίνηση μέσα από διαδοχικά περάσματα - όρια**

Ο Ορφέας του Κοκτώ βρίσκεται σε συνεχή κίνηση. Στη κίνησή του αυτή διέρχεται από διαφορετικά κατώφλια. Πόρτες κτιρίων και αυτοκίνητων, στοές, καταπακτές, καθρέφτες. Κάθε είσοδος και έξοδος σηματοδοτεί την ιδιότητα του Ορφέα, ως ποιητή να διασχίζει όλων των ειδών τα όρια. Στην ταινία το κατώφλι και το πλαίσιο των ανοιγμάτων της πόρτας ή του παραθύρου συνδέεται με το πλαίσιο του καθρέφτη. Η ύπαρξη του πλαισίου μας θέτει συνεχώς το ερώτημα αν η εικόνα που εμφανίζεται είναι πραγματικός χώρος ή μία αντανάκλαση. Ωστόσο για τον Κοκτώ δεν υφίσταται ανάλογη διάκριση. Συγκροτεί σχέσεις συμμετρίας στα πλάνα και χρησιμοποιεί το πλαίσιο ώστε να συσκοτίσει αυτή τη διάκριση. Νοηματικά γι' αυτόν οι καθρέφτες είναι τα περάσματα στο θάνατο. Κατ' επέκταση τα πραγματικά περάσματα εκλαμβάνονται, μετατρέπονται σε καθρέφτες. Θεωρούνται δηλαδή δίοδοι προς την περιοχή του θανάτου.

### **Οι ενδιάμεσοι όροι**

Σε αντίθεση με τον Οβίδιο όπου αντιλαμβάνεται τους χώρους της ζωής και του θανάτου αυστηρά διαχωρισμένους ο Ζαν Κοκτώ θεωρεί πως η ζωή και ο θάνατος συνυπάρχουν. Προκειμένου να γεφυρώσει την σχέση μεταξύ των δύο πεδίων, ο Κοκτώ στη κινηματογραφική εκδοχή του μύθου ορίζει μια σειρά από ενδιάμεσους όρους, μεταβατικά στοιχεία. Οι πολλαπλές εισοδοί στο θάνατο άρουν την πόλωση με τον χώρο της ζωής. "Οι καθρέφτες σχηματίζουν μία μεμβράνη από υδράργυρο που διαλύεται, ανάμεσα στο βασίλειο των ζώντων και των νεκρών" (Ρίντερ, 2000, σ. 149).

Ο Χερτεμπίς είναι ο κατεξοχήν διαμεσολαβητικός όρος ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο. Οδηγός του οχήματος, και ψυχοπομπός ταυτόχρονα, πραγματοποιεί τις μεταβάσεις από τη μία διάσταση στην άλλη. Ο Χερτεμπίς είναι εντελώς διαφανής χαρακτήρας με την έννοια ότι είναι αυτός που επιτρέπει στα πρόσωπα του έργου να επικοινωνούν μεταξύ τους. Το όχημά του είναι ο ενδιάμεσος κινούμενος τόπος στον οποίο εγκαθίσταται ο Ορφέας για να ακούσει τα ραδιοφωνικά μηνύματα της πριγκίπισσας - του θανάτου.

### **Η αντανάκλαση**

Στον Ορφέα του Οβίδιου η αντανάκλαση εντοπίζεται στην αμοιβαιότητα του βλέμματος των δύο εραστών. Όμως αν ο κλασικός Ορφέας είναι στραμμένος προς την Ευρυδίκη, ο Ορφέας του Κοκτώ είναι στραμμένος προς το είδωλο του στον καθρέπτη. Το θέμα της σχέσης της αντανάκλασης με τον θάνατο αντιμετωπίζεται κατεξοχήν στο μύθο του Νάρκισσου. Όμως η αντανάκλαση οδηγεί στην ιδέα της αυτογνωσίας.<sup>9</sup> Σύμφωνα με τον Βερνάν ο καθρέπτης στη αρχαία Ελλάδα ήταν συνδεδεμένος με πένθιμες συμβολικές αναπαραστάσεις. Το κοίταγμα στον καθρέπτη οδηγούσε σε μία κάθοδο προς τα βάθη, δηλαδή μια κατάβαση στον Άδη (Ντυκρού, Βερνάν, 2001). Η τοπογραφία του Άδη σηματοδοτείται από τη λίμνη Στύγα και τις λίμνες της μνήμης και της λήθης. Με αυτή την έννοια το νερό μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένας χθόνιος υδάτινος καθρέπτης. Ο Κοκτώ χρησιμοποιεί το νερό και τον καθρέπτη<sup>10</sup> με τον ίδιο τρόπο, ως περάσματα στο οριζόντιο και το κατακόρυφο επίπεδο αντίστοιχα.

9. Για τον Paul Valery, η διαδικασία της αυτογνωσίας σχετίζεται με την ποιητική δημιουργία (Valery, 1980).

10. Αυτό μπορεί να συσχετισθεί με τη δυνατότητα του καθρέφτη, να βλέπει κανείς πίσω του και παράλληλα καθιστά αδύναμα άρα ορατά, φαινόμενα που υπό κανονικές συνθήκες θα ήταν καταστρεπτικά για το ανθρώπινο βλέμμα (Ο θάνατος της Μέδουσας από τον Περσέα).

### Η αίσθηση

Στην εκδοχή του Ζαν Κοκτώ ο Ορφέας επαναφέρει την Ευρυδίκη υπό τον όρο να μην την ξανακοιτάξει. Η όραση εξακολουθεί να είναι απαγορευμένη για τον Ορφέα και την Ευρυδίκη όχι όμως στο χώρο του θανάτου αλλά στο χώρο της ζωής. Αντίθετα το πέρασμα στο θάνατο γίνεται μέσω ενός μηχανισμού καθοδήγησης-διεύρυνσης του βλέμματος, δηλαδή του καθρέπτη.

### Η αντιστροφή

Στην ταινία η είσοδος στο χώρο του θανάτου σηματοδοτείται κάθε φορά από μία αντιστροφή. Οι αντιστροφές είναι δύο ειδών. Η πρώτη αφορά την κίνηση. Η τελετουργία της ένδυσης των χειρουργικών γαντιών πριν από κάθε πέρασμα στον καθρέφτη, εμφανίζεται πάντα σε αντίστροφη κίνηση. Η δεύτερη αντιστροφή είναι αυτή της μετατροπής του αρνητικού σε θετικό. Όταν ο Ορφέας περνά το όριο που αποτελούν οι σιδηροδρομικές γραμμές και εισέρχεται στο χώρο του θανάτου, τα χρώματα του φιλμ αντιστρέφονται, σηματοδοτώντας την μετάβαση. Εμφανίζεται με αυτό τον τρόπο ο θάνατος σαν μία κατάσταση η οποία βρίσκεται σε αντίθεση με το φυσικό σύστημα αναφοράς του ανθρώπου. Δηλαδή βρίσκεται σε αντίθεση με την ανθρώπινη αίσθηση ροής του χρόνου και την ανθρώπινη οπτική αντίληψη.

### ΟΙ ΧΩΡΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ

Μέχρι τώρα εξετάσαμε τον τρόπο με τον οποίο το νόημα του ποιήματος του Οβίδιου και του έργου του Ζαν Κοκτώ οδήγησαν σε σχέσεις που αφορούν το χώρο και τη σωματική εμπειρία. Στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε να εγγράψουμε αυτές τις σχέσεις σε χωρικές κατασκευές. Ο συσχετισμός των χωρικών κατασκευών με τις νοηματικές σχέσεις των δύο έργων θα προσδιοριστεί από την μεταφορική και χωρική απόδοση του μύθου. Εάν θεωρήσουμε ότι "οι σωματικές ενέργειες, της αντίληψης και της κίνησης δεν είναι ξεχωριστές από την λογική" και ότι "η λογική σκέψη, είναι κυρίως σωματική" (Lakoff, Johnson, 1999, σ. 17), μπορούμε να αντιληφθούμε τις χωρικές σχέσεις ως ένα μηχανισμό που καθιστά το νόημα αντιληπτό ως σωματική εμπειρία. Δηλαδή οι χωρικές κατασκευές, σε σχέση με το μύθο, πραγματοποιούν τη μετάβαση από το νόημα στο βίωμα. Παράλληλα η χωρική απόδοση στοιχείων του μύθου εισάγει μία απροσδόκητη μεταβλητή στη διαδικασία του σχεδιασμού. Μένει λοιπόν να δούμε ποία είναι τα αποτελέσματα της εμπλοκής αυτής της μεταβλητής στην παραγωγή των χωρικών σχέσεων.

### Το νόημα της παραλλαγής

Σύμφωνα με τον Nelson Goodman στο βιβλίο του *Reconceptions in philosophy* ο αρχιτεκτονικός χώρος δεν αναπαριστά αλλά διαθέτει νόημα στο βαθμό που συμβολίζει, εννοεί, αναφέρεται. Όταν συμβολίζει αναφερόμενος σε κάποιες από τις ιδιότητες του, τότε λέμε ότι παραδειγματοποιεί αυτές τις ιδιότητες. Η έννοια της παραδειγματοποίησης είναι ιδιαίτερα σημαντική για την κατανόηση της σχέσης του θέματος με τις παραλλαγές του. Σύμφωνα με τον Goodman κάποιο θέμα αποτελεί παραλλαγή<sup>11</sup> ενός άλλου όταν αυτό αναφέρεται στο αρχικό με κάποιο τρόπο. Για να λειτουργεί ως τέτοια πρέπει να ομοιάζει στο θέμα, να παραδειγματοποιεί κυριολεκτικά κάποιες ιδιότητες του και να αντιτίθεται σε άλλες. Για την κατανόηση πρέπει να αναγνωρίζουμε ποιές ιδιότητες παραδειγματοποιεί και ποιές όχι. Η παραλλαγή αποτελεί ένα

11. "Το φαινομενικά μοναδικό γεγονός γίνεται γνωστό κατανοείται και συλλαμβάνεται εννοιικά μόνο εφόσον υπάγεται σε μία γενική έννοια, αναγνωρίζεται ως παράδειγμα ενός νόμου ή ως μέλος μίας πολλαπλότητας, μίας σειράς" (Cassirer, 1985, σ. 45).

ξεχωριστό έργο και μπορεί να διέρχεται από διαφορετικό μέσο, αποτελεί όμως και μία ερμηνεία του αρχικού θέματος. "Η παραλλαγή περιλαμβάνει διαγραφή, συμπλήρωμα, παραμόρφωση, αναδιάταξη, ξαναζύγισμα" (Goodman, Elgin, 1988, σ. 67).

Η σχέση αναφορικότητας των χωρικών κατασκευών με το μύθο της καθόδου του Ορφέα στον Άδη, όπως αυτός αποδίδεται από τον Οβίδιο ή από τον Ζαν Κοκτώ, υποδηλώνει ότι αυτές θα μπορούσαν να ενταχθούν σε ένα διευρυμένο κύκλο παραλλαγών του μύθου. Οι παραλλαγές που ακολουθούν είναι δύο κατηγοριών. Παραλλαγές του έργου του Οβίδιου και παραλλαγές του έργου του Ζαν Κοκτώ.

### **Η πόρτα**

Από τις σημαντικότερες ιδέες που ενυπάρχουν στο μύθο της καθόδου του Ορφέα στον Άδη είναι η ιδέα της πορείας. Στη διάρκεια της πορείας του, περνά το όριο που διαχωρίζει την ζωή και το θάνατο. Στην παραλλαγή του Οβίδιου με σκοπό την ανεύρεση της Ευρυδίκης ενώ στην παραλλαγή του Ζαν Κοκτώ για να ενεργοποιηθεί η πηγή του ποιητικού έργου, που είναι ο θάνατος. Επομένως θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι ο μύθος του Ορφέα παραδειγματοποιεί το πέρασμα ενός ορίου. Ενός ορίου όμως που αποκτά ιδιαίτερη σημασία διότι διαρρηγνύεται και σηματοδοτεί μία εμπειρία μετάβασης. Χωρικά η ιδέα του περάσματος ενός ορίου συμπυκνώνεται στο πέρασμα ενός κατωφλιού, μίας πόρτας. Η πόρτα είναι ένα στοιχειώδες αρχιτεκτονικό στοιχείο το οποίο πραγματώνει έναν ενδιάμεσο χώρο, ένα χώρο που ανήκει στο όριο.

Το ζητούμενο των χωρικών κατασκευών είναι η διαμόρφωση ενός περάσματος στο άνοιγμα ενός τοίχου που ορίζει δύο περιοχές. Η βασική τους λειτουργία είναι η μετατόπιση από το νόημα του μύθου στη βιωμένη εμπειρία του περάσματος.

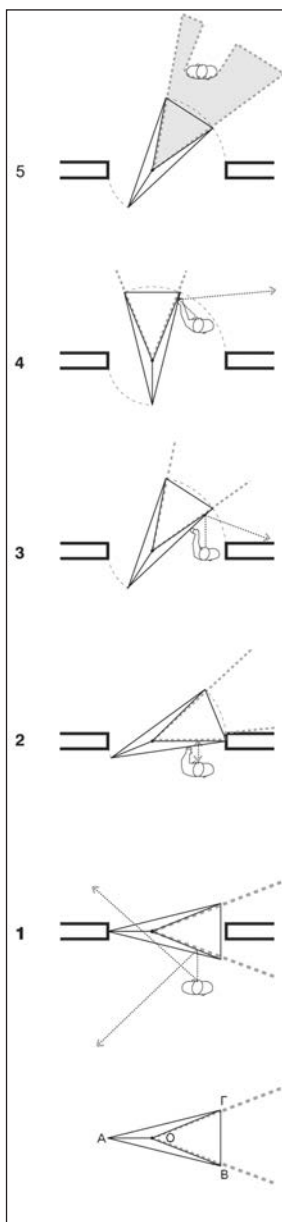
## **ΧΩΡΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΟΥ - ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ**

### **Η γεωμετρία**

Η πόρτα είναι ένα τριγωνικό πρίσμα το οποίο περιστρέφεται γύρω από το σημείο Ο. Οι επιφάνειες ΑΒ, ΒΓ, ΓΑ και ΑΟ είναι διαφανείς. Οι επιφάνειες ΟΒ και ΟΓ είναι καθρέπτες και από τις δύο πλευρές. Στη γωνία ΓΟΒ υπάρχει φωτεινή πηγή.

### **Σωματική εμπειρία - Οπτική εμπειρία**

Καθώς κάποιος πλησιάζει βλέπει ταυτόχρονα μέσα από το διαφανές τμήμα του πρίσματος τον χώρο προς τον οποίο κατευθύνεται ενώ ο καθρέπτης αρχικά αντανakλά το χώρο τον οποίο αφήνει κανείς πίσω του. Καθώς η πόρτα περιστρέφεται το υποκείμενο βλέπει μετωπικά το είδωλό του στον καθρέπτη. Ενώ η πόρτα συνεχίζει την περιστροφή ο καθρέπτης αντανakλά την πίσω επιφάνεια του ορίου και αποκαλύπτεται προοδευτικά ο χώρος στον οποίο πρόκειται να εισέλθει. Παράλληλα η φωτεινή δέσμη αναδεικνύει σημεία του χώρου τα οποία προπορεύονται αυτών που είναι ορατά απευθείας από το υποκείμενο. Καθώς έχει πραγματοποιηθεί το πέρασμα του ορίου και η πόρτα επιστρέφει στην αρχική της θέση, διαδοχικά η δέσμη φωτός σαρώνει το χώρο για μία ακόμη φορά φωτίζοντας ταυτόχρονα το υποκείμενο.



### Το μεταφορικό θέμα

Το βλέμμα του Ορφέα ενώ εξέρχεται από τον Άδη και βαδίζει προς το χώρο της ζωής είναι στραμμένο προς τα πίσω, καθώς είναι φορέας της εμπειρίας του θανάτου. Κατά τη διάρκεια του περάσματος της πόρτας υπάρχει μία θέση όπου ο διερχόμενος έχει ταυτόχρονα την εικόνα των δύο πλευρών του ορίου (τοιχός). Αυτή η θέση μπορεί να αντιστοιχηθεί στον Ορφέα, ο οποίος την κατέχει προνομιακά, ως γνώστης της ζωής και του θανάτου.

Ο μύθος του Οβίδιου χαρακτηρίζεται από την πόλωση του χώρου του θανάτου και της ζωής. Ο Ορφέας τελικά δεν επιτυγχάνει τον σκοπό του. Ανεβαίνοντας στον πάνω κόσμο εξαιτίας της χθόνιας εμπειρίας διαμορφώνεται η προσωπικότητα του καλλιτέχνη-γνώστη των μυστικών του θανάτου. Δεν μπορεί να κατέχει την Ευρυδίκη ταυτόχρονα με τα δώρα που αποκόμισε από την εμπειρία της καθόδου. Η εκδήλωση του διλήμματος συμπυκνώνεται τη στιγμή του βλέμματος προς την Ευρυδίκη. Τότε, χάνει την Ευρυδίκη, η οποία αντιπροσωπεύει το πραγματικό αντικείμενο της αγάπης του, αποκτά όμως την συγκρότηση του εαυτού του ως καλλιτέχνη, μέσα από μία νέα οπτική που δεν θα του είχε αποκαλυφθεί παρά μόνο με το προσπέρασμα της Ευρυδίκης. Πρέπει να αφήσει πίσω του την Ευρυδίκη ως πηγή της έμπνευσης, για να την αναδημιουργήσει με τη δράση της φαντασίας του. Η διάβαση πραγματοποιείται όχι από το διαφανές τμήμα του πρίσματος αλλά από το τμήμα του καθρέπτη στο οποίο αντανακλάται το σώμα του διερχόμενου. Η οπτική μέσω του καθρέπτη, με τη δημιουργία ψευδαισθησιακών εικόνων, αντιπροσωπεύει το στοιχείο του φαντασιακού, βασικό συστατικό της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

### ΧΩΡΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΑΠΟ ΤΟ ΦΙΛΜ ΤΟΥ ΖΑΝ ΚΟΚΤΩ - ΤΟ ΤΕΤΡΑΠΤΥΧΟ

#### Η γεωμετρία

Η πόρτα αποτελείται από την τομή δύο διαφανών τριγωνικών πρισμάτων. Οι επιφάνειες ΚΝ, ΞΡ, είναι καθρέπτες και από τις δύο πλευρές ενώ οι ΜΛ και ΟΠ είναι καθρέπτες από την εσωτερική πλευρά και αδιαφανείς από την εξωτερική πλευρά. Ο άξονας περιστροφής βρίσκεται στο σημείο Τ.



#### Σωματική εμπειρία - Οπτική εμπειρία

Το τετράπτυχο λειτουργεί σαν καλειδοσκόπιο. Η πραγματική όραση του χώρου μέσω της διαφάνειας συγχέεται με τις αντανακλάσεις του χώρου μέσω των καθρεπτών δίνοντας μία

αίσθηση αποπροσανατολισμού, καθώς με την περιστροφή της πόρτας η οπτική προς τον χώρο συνεχώς μεταβάλλεται. Παράλληλα όταν στις διάφορες θέσεις του τετράπτυχο τοποθετούνται άνθρωποι, η εμπειρία αυτή εμπλουτίζεται, καθώς σε κάποιες θέσεις υπάρχει άμεση ορατότητα μεταξύ των διερχομένων, σε κάποιες υπάρχει έμμεση μέσω του καθρέφτη και σε κάποιες καμία οπτική επαφή μεταξύ τους. Τα σώματα είναι ορατά υπό σταθερή γωνία για την κάθε μία θέση του τετράπτυχου. Υπάρχει δηλαδή η σταθερή οπτική του σώματος το οποίο περιβάλλεται από ένα μεταβαλλόμενο χώρο. Με αυτό τον τρόπο το σώμα τοποθετείται στο κέντρο της παρατήρησης.

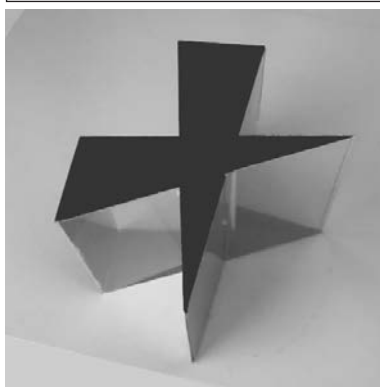
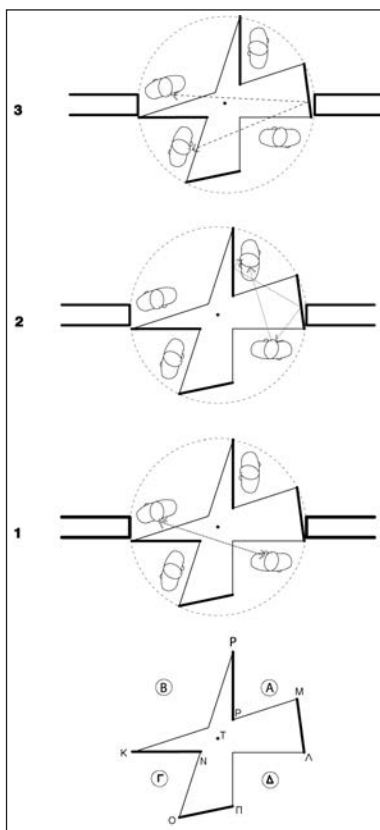
Το τετράπτυχο δημιουργεί τέσσερις διαφορετικές εμπειρίες περάσματος ανάλογα με τη θέση στην οποία καταλαμβάνει το σώμα, και σε σχέση με την δράση των προσώπων του έργου. Αν θεωρήσουμε Α, Β, Γ, Δ τις τέσσερις θέσεις της πόρτας και τα αντίστοιχα πρόσωπα που διέρχονται την πόρτα, τότε έχουμε: Ο Α βλέπει τον εαυτό του, βλέπει έμμεσα τον Γ και άμεσα τον Δ (ο οποίος ακολουθεί). Ο Β δεν βλέπει τον εαυτό του, βλέπει άμεσα τον Δ. Ο Γ δεν βλέπει τον εαυτό του, βλέπει έμμεσα τον Α (την πλάτη του), βλέπει έμμεσα τον Β, βλέπει άμεσα τον Δ ο οποίος προηγείται. Ο Δ δεν βλέπει τον εαυτό του, βλέπει άμεσα τον Α (ο οποίος προηγείται), βλέπει άμεσα τον Β, βλέπει άμεσα τον Γ (ο οποίος ακολουθεί).

#### **Το μεταφορικό θέμα**

Οι τέσσερις χώροι που δημιουργούνται αντιστοιχούν στα τέσσερα πρόσωπα της ταινίας. Η θέση Α αντιπροσωπεύει τον Ορφέα ως ποιητή, δηλαδή τον Σεζέστ ο οποίος καθώς στέκεται μετωπικά απέναντι από τον καθρέφτη παρατηρεί τον εαυτό του, ως υπόμνηση για την αυτογνωσιακό αλλά και τον νεκρικό συμβολισμό του καθρέφτη. Κατά πρόσωπο αλλά και μέσα από καθρέφτη, βλέπει την πριγκίπισσα του θανάτου η οποία βρίσκεται στη θέση Γ. Η θέση Β αντιπροσωπεύει τον Ορφέα ως φυσικό πρόσωπο. Έχει εμπρός του τον καθρέφτη ο οποίος είναι ελαφρά στραμμένος ώστε να μπορεί να δει κατά πρόσωπο την Ευρυδίκη η οποία βρίσκεται στη θέση Δ. Αν και βρίσκεται ανάμεσα σε δύο καθρέφτες, δεν είναι κεντρικό θέμα σε κανένα από τους δύο. Η θέση Γ αντιπροσωπεύει την πριγκίπισσα του θανάτου. Βρίσκεται πίσω από την Ευρυδίκη η οποία βρίσκεται στη θέση Δ. Η πριγκίπισσα του θανάτου βλέπει κατά πρόσωπο αλλά και μέσα από τον ένα καθρέφτη τον Σεζέστ δηλαδή το alter ego του Ορφέα ως ποιητή, ενώ μέσα από τον άλλο καθρέφτη βλέπει τον Ορφέα. Η θέση Δ αντιπροσωπεύει την Ευρυδίκη. Βλέπει τον Ορφέα-Σεζέστ από πλαϊνή όψη και τον ακολουθεί, ενώ βλέπει κατά πρόσωπο τον Ορφέα ως φυσικό πρόσωπο. Ο Χερτεμπίς, ο ενδιάμεσος όρος σηματοδοτείται από τον διάφανο ενδιάμεσο χώρο της τομής των δύο πρισμάτων, ο οποίος επιτρέπει την οπτική επαφή μεταξύ των υπολοίπων θέσεων και αποτελεί γεωμετρικά τον άξονα περιστροφή της πόρτας.

#### **Η ΛΟΓΙΚΗ ΤΩΝ ΧΩΡΙΚΩΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΩΝ**

Οι χωρικές κατασκευές-πόρτες ενσωματώνουν χωρικές έννοιες από άλλα συμβολικά μέσα, που εκφράστηκαν ως μέρος ενός προγράμματος σχεδίασης. Παράλληλα η μεταφορά στο χώρο αυτών των εννοιών αποτελεί μία ευκαιρία για να δείχτει πως ιδιαίτερα πολύπλοκες υποθέσεις μπορούν να εκφραστούν σε στοιχειώδης κατασκευές όπως είναι για παράδειγμα οι πόρτες. Με αυτό τον τρόπο γίνεται δυνατό να επαναοριστεί ένα στοιχείο όπως είναι η πόρτα το οποίο θεωρείται δεδομένο όταν πρόκειται για την παραγωγή πιο σύνθετων χωρικών κατασκευών.



Ο σχεδιασμός της πόρτας μέσα από αυτή τη διαδικασία έχει σαν αποτέλεσμα αυτή να υποστεί συγκεκριμένες αλλοιώσεις. Οι δύο πόρτες που παρουσιάστηκαν, κυρίως με τη χρήση των τριγωνικών σχημάτων, της διαφάνειας της αδιαφάνειας και της αντανάκλασης αναπτύσσουν μία εμπλουτισμένη εμπειρία περάσματος που βασίζεται στην άρση της στερεότητας της πόρτας. Η συνήθης πόρτα που αποτελείται από δύο πλευρές, αντικαθίσταται από πρισματικές πόρτες που διαθέτουν όγκο και παράλληλα δημιουργούν νέα όρια πάνω στο όριο διαμορφώνοντας ένα δικό τους εσωτερικό χώρο. Με την περιστροφή γύρω από κάποιο κεντρικό σημείο, εσωτερικό της πόρτας, το υποκείμενο δεν ελέγχει το σύνολο του μεταβαλλόμενου χώρου που δημιουργείται καθώς η πόρτα περιστρέφεται.

Ο αποσυντονισμός μεταξύ της προσβασιμότητας και της οπτικής απαιτεί ένα βιωματικό επαναπροσδιορισμό της εμπειρίας του περάσματος, όπου συνήθως η κίνηση και η οπτική εξελίσσονται ομοιότροπα. Αυτό προκύπτει από την ιδέα ότι ο Ορφέας απαγορεύεται να δει την Ευρυδίκη να τον ακολουθεί. Η παρουσία του καθρέπτη συσχετίζει το πέρασμα του ορίου με την θέαση του εαυτού, ενεργοποιώντας μία μεταφορά σύμφωνα με την οποία το πέρασμα του ορίου συσχετίζεται με την αυτογνωσία και την μεταμόρφωση του εαυτού. Αυτό προκύπτει από την ιδέα ότι με το πέρασμα του ορίου του κάτω κόσμου ο Ορφέας αποκτά συνείδηση της δύναμη της τέχνης του και του εαυτού του ως καλλιτέχνη.

Με τη χρήση του καθρέπτη αναδεικνύονται σχέσεις του ορίου που ενώ λανθάνουν σε κάθε πέρασμα δεν γίνονται αντιληπτές εξαιτίας τη στιγμιαίας διάρκειας του. Αυτό προκύπτει από την ιδέα ότι ο Ορφέας με την τέχνη του στιγμιαία αποτελεί τον ενδιάμεσο όρο που ενώνει δύο ξεχωριστούς κόσμους. Επιπλέον στη δεύτερη πόρτα η συμπαρουσία ατόμων δημιουργεί πολλαπλές, διαφοροποιημένες εμπειρίες περάσματος, για την κάθε μία θέση. Εδώ ενσωματώνεται η ιδέα ότι παρά την στιγμιαία αναίρεση του διαχωρισμού, ο κόσμος των νεκρών παραμένει διαχωρισμένος από τον κόσμο των ζωντανών και τελικά οι δυο εραστές αποτυγχάνουν να ενωθούν.

#### Η παραγωγή του νοήματος

Το χωρικό νόημα οργανώνεται με την αλληλεπίδραση των σχέσεων που συγκροτούν το αντικείμενο (την εσωτερική δομή του αντικειμένου), την οργάνωση του χώρου και τέλος των σχέσεων που συγκροτούν τη σωματική εμπειρία

(Πεπονής, Βαφια, Καραδήμα, 2003). Θεωρούμε ότι στην περίπτωση των περασμάτων-πορτών το νόημα παράγεται ταυτόχρονα με δύο τρόπους. Πρώτον μέσω της αναφοράς τους σε λογικές κατασκευές που είναι ήδη εκφρασμένες και νοηματοδοτημένες σε άλλα συμβολικά μέσα (αναφορικό νόημα). Δεύτερον μέσω των ιδιοτήτων που προκύπτουν από την ίδια τους την οργάνωση (αντιληπτικό νόημα).

#### Συντακτικό - γλώσσα σχεδιασμού

Τα χωρικά θέματα που διερευνώνται στις δύο πόρτες κυρίως εντοπίζονται στον αποσυντονισμό προσβασιμότητας-ορατότητας, στο συσχετισμό του περάσματος με την θέαση του εαυτού και στην ανάδειξη λανθανουσών σχέσεων του ορίου. Κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού, προκειμένου να αναπτυχθούν τα χωρικά θέματα οι πόρτες αντιμετωπίζονται ως σύνθεση απλούστερων στοιχείων. Με τη γεωμετρία και τις συντακτικές σχέσεις που δημιουργούνται εντός τους αυτές αποκτούν αναγνωρίσιμη έκφραση, μια κοινή σχεδιαστική γλώσσα. Τέλος η επίδραση της γλώσσας σχεδιασμού στο παραγόμενο χωρικό νόημα γίνεται εμφανής με τη σύγκριση της ανάπτυξης των παραπάνω χωρικών θεμάτων μέσα από διαφορετική σχεδιαστική γλώσσα.

*Ευχαριστίες: Θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Βάνα Ξένου για τη συμβολή της σε αυτή την εργασία.*

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

Ανούγι Ζαν (1995) μετ. Μάριος Πλωρίτης, *Ευρυδίκη*. Αθήνα: Δωδώνη.

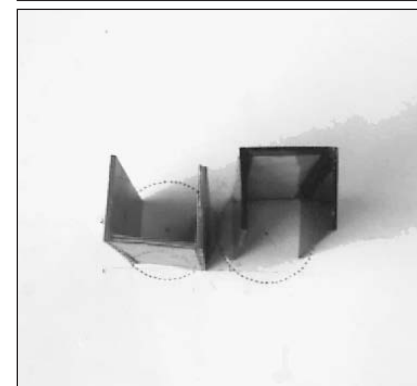
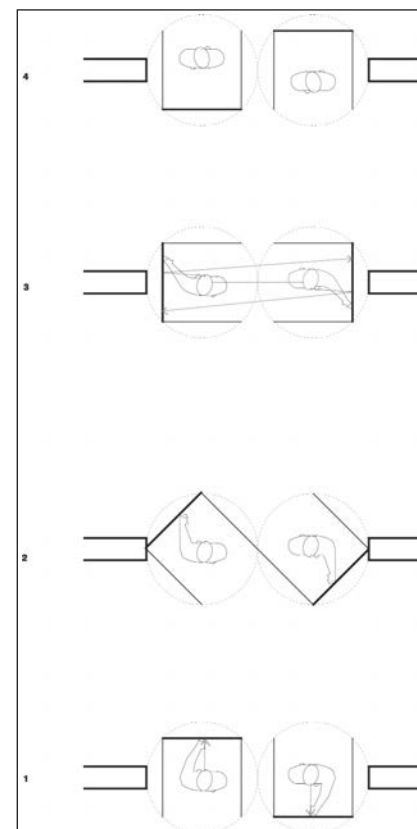
Bachelard Gaston (1982) μετ. Ελ. Βέλτσου, Ιωαννα Χατζηνικολή, *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα: Χατζηνικολή.

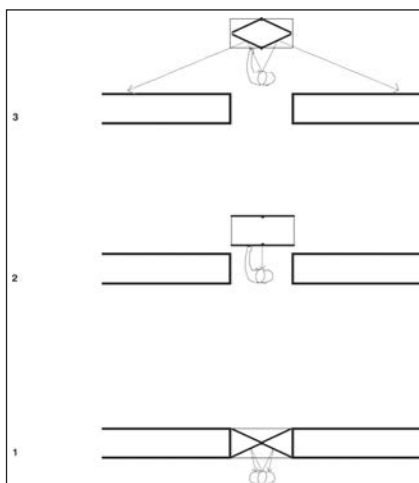
Βαροπούλου Ελένη επιμ. (1997) *Ορφείας και Ευρυδίκη στην ποίηση του εικοστού αιώνα*. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

Βερνάν Ζαν Πιερ, Φρόντζι- Ντυκρού Φ. (2001) *Στο μάτι του καθρέπτη*. Αθήνα: Ολκός.

Blanchot Maurice (1970) Μετ. Δημ. Δημητριάδης, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εξάντας-Νήματα.

Γκρέιβς Ρόμπερτ (1998) μετ. Μαν. Μπέκρη Μειμάρη, *Οι ελληνικοί μύθοι, τομ.*





1, 2. Αθήνα: Κάκτος.

Cabanne Pier (1977) μετ. Λίλιαν Stead- Δασκαλοπούλου, *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου: Συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp*. Αθήνα: Άγρα.

Cassirer Ernst (1955) *The Philosophy of Symbolic forms. Vol 2 .Mythical Thought*. New Haven, London: Yale University Press.

Cassirer Ernst (1985) μετ. Τάκη Κονδύλη, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο*. Αθήνα: Κάλβος.

Cassirer Ernst (1995) μετ. Γερ. Λυκιαρδόπουλου, *Γλώσσα και μύθος*. Αθήνα: Έρασμος.

Έκο Ουμπέρτο (1993) μετ Μ. Κονδύλη, *Τα όρια της ερμηνείας*. Αθήνα: Γνώση.

Gombrich E. H. (1995) μετ. Αν. Παππάς, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*. Αθήνα: Νεφέλη.

Goodman N., Elgin Kathrin Z. (1988) *Reconceptions in philosophy and other arts and sciences*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Guthrie W.K.C. (2000) *Ο Ορφέας και η αρχαία ελληνική θρησκεία*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Hejduk John (1995) *Adjusting Foundations*. The Monachelli Press.

Κακριδής Ι. Θ. (1986) *Ελληνική μυθολογία, том 1: Εισαγωγή στο μύθο*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Kerenyi C. (1998) μετ. Δ. Σταθόπουλου, *Η μυθολογία των Αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: Εστία.

Kerenyi C., Jung C.G., (1989) μετ Κώστας Ζάρας, *Η επιστήμη της*

*μυθολογίας*. Αθήνα: Ιάμβλυκος.

Κοκτώ Ζαν, Φρενιά, Αντρέ (1986) μετ. Μάκης Μωραίτης, *Κινηματογράφος και ποίηση*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κονταξόπουλος Γ. (1999) *Ζαν Κοκτώ, ο πολύτροπος ποιητής*. Αθήνα: Εξάντας & Οδός Πανός.

Lakoff G., Johnson M. (1999) *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.

Leach Edmund (2002) μετ. Δημ. Μέλος, Π. Τοπάλη, *Levi Strauss*. Αθήνα: Πατάκη.

Πεντζίκης Νίκος Γαβριήλ (1970) *Προς Εκκλησιασμόν*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών.

Πεπονής Γ. (1997) *Χωρογραφίες*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Πρέκα Καλλιόπη, (1997) *Ελευσίνα*. Υπουργείο Πολιτισμού, Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων.

Paget R. F. (1967) *In the footsteps of Orpheus, the discovery of the ancient Greek underworld*. New York: Roy Publishers Inc.



- Ρίντερ Κιθ, (2000) *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου (1895- 1975)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Ricoeur Paul (1990) μετ. Β. Αθανασόπουλος, *Η αφηγηματική λειτουργία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Ruthven K. K. (1977) μετ. Ιουλιέτα Πάλλη- Καίτη Χατζηδήμου, *Ο μύθος*. Αθήνα: Ερμής.
- Σικελιανου Αγγελου, *Πεζός λόγος*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Strauss Levi (1977) μετ. Εύα Καπουριτζή, *Άγρια σκέψη*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Strauss Levi (2001) *Το ωμό και το μαγειρεμένο*. Αθήνα: Αρσενίδη.
- Strauss Levi, (1986) μετ. Β. Αθανασόπουλος, *Μύθος και νόημα*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Stafford B.M. (1999) *Visual Analogy- Consciousness as the Art of Connecting*. MIT Press.
- Swartz Arturo (1997) *Marchel Duchamp, the complete works*. New York: Delano Greenidge Editions.
- Φρόντι Σίγκμουντ (1950) μετ. Κ. Λ. Μεραναίου, Μ. Ζωγράφου, *Ο πολιτισμός πηγής δυστυχίας*. Αθήνα: Μάρη.
- Valery Paul (1980) μετ. Χρ. Λιοντάκης, *Ποίηση και αφηρημένα σκέψη*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Οβίδιου (1966) μετ. Θεόδωρου Γιαννάτου, *Μεταμορφώσεις*. Αθήνα: Δίφρος.
- Πλάτωνα (1963) μετ. Αλ. Παπαγεωργίου, *Συμπόσιο ή για τον έρωτα*. Αθήνα: Νομικός.
- (1995) *Φιλοσοφικό, Κοινωνικό, λεξικό*. Αθήνα: Καπόπουλος.

#### Διπλωματικές εργασίες

Μάρη Ιφιγένεια (2001) διπλωματική εργασία στο Δ.Π.Μ.Σ. του Ε.Μ.Π. *Μοντέλα χώρου στη λογοτεχνία, αναζήτηση σχημάτων και χωρικών μορφών στη Νέκυια*. Αθήνα.

#### Άρθρα

Γ. Πεπονής, Σ. Βαφνα, Χ. Καραδήμα (2003) On the formulation of spatial meaning in architectural design, *Space Syntax, 4th International Symposium, Vol 1*, London.

Βλαγκόπουλου Πάνου (2001) Ο Ορφείας στην όπερα, *Καθημερινή, Επίτά Ημέρες*, 22 Απριλίου.

## ΜΟΝΤΕΛΑ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ: ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΣΧΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΧΩΡΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΣΤΗ ΝΕΚΥΙΑ

Ιφιγένεια Μάρη

### Περίληψη

Η υπέρβαση της χρονικής και αφηγηματικής ακολουθίας προς χάρη μίας νοηματικής δομής που βασίζεται στη σύλληψη σχέσεων ανάμεσα σε ομάδες λέξεων συνιστά μία διαφορετική οπτική προσέγγιση του κειμένου. Το νόημα άλλωστε δεν συλλαμβάνεται παρά μόνο διαρθρωμένο έξω από τον αφηγηματικό χρόνο.

Μπορεί λοιπόν ένα κείμενο να διαβασθεί υπό το πρίσμα μίας χωρικής διάρθρωσης του λόγου; Μπορεί να εγείρει θέματα “συγχρονίας”, υπερβαίνοντας τα όρια του μέσου που το περιγράφει;

Ξεκινώντας από το παραπάνω ερώτημα η μελέτη στήνεται ως μία προσπάθεια να διαβασθεί η ραψωδία της Οδύσσειας, η λεγόμενη Νέκυια που περιγράφει το ταξίδι του Οδυσσέα στον Άδη, μέσα από μία διαφορετική οπτική προσέγγιση η οποία αναζητά τη χωρική συγκρότηση του νοήματος που πηγάζει από την αφήγηση. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από το εκφραστικό μέσο, τη γλώσσα, στον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται το νόημα μέσα στο κείμενο καθώς και τον τρόπο με τον οποίο το νόημα αυτό γίνεται αντιληπτό από τον αναγνώστη, ως χωρικό σχήμα.

Ο “χώρος” στη Νέκυια μοιάζει να απουσιάζει. Η έμφαση δίνεται στις διαλογικές συζητήσεις του Οδυσσέα με τις ψυχές των νεκρών, ως ένα παιχνίδι αφύπνισης της μνήμης του ήρωα. Την ανάγνωση της αφηγηματικής σύνθεσης παρακολουθεί η ταυτόχρονη ανάγνωση του κειμένου μέσα από διαγράμματα που συνιστούν σκέψεις εκφρασμένες ως “σχήματα” και που διαμεσολαβούν ανάμεσα στον αφηγηματικό λόγο και το χώρο. Η διαγραμματική απεικόνιση του κειμένου αποκαλύπτει ότι ο αφηγηματικός σκελετός αρθρώνεται πάνω σε μία καταπληκτική γεωμετρία που οργανώνει το εσωτερικό περιεχόμενο της ραψωδίας αλλά και τη σχέση της με το ευρύτερο σύνολο της Οδύσσειας. Οι επιμέρους σκηνές της ραψωδίας συνιστούν μικρά υποσύνολα-μονάδες μίας ευρύτερης κατασκευής. Το νόημα ωστόσο δε βασίζεται στη χρονική σχέση που τα συνδέει. Το πλήρες νόημα αποδίδεται από τις ανακλαστικές σχέσεις ανάμεσα στις επιμέρους νοηματικές μονάδες, μέσα σε μία στιγμή. Η αφαιρετική κατασκευή της Νέκυιας επιτρέπει πολλαπλές αναγνώσεις στο εσωτερικό της.

Η αναζήτηση σχημάτων στη Νέκυια αποτελεί εν τέλει ένα παιχνίδι κατασκευής της μυθολογίας του Κάτω Κόσμου, μία διαδικασία που εμπλουτίζεται από την ανάγνωση ανάλογων περιγραφών του Άδη σε κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας.

Στήνεται λοιπόν ένα πλέγμα διασταυρούμενων αναφορών από το ένα κείμενο στο άλλο, αλλά και ανάμεσα σε διαφορετικά θεωρητικά σχήματα, τα οποία στρέφονται με διαφορετικό τρόπο το καθένα, προς την κατεύθυνση μίας χωρικής συγκρότησης του νοήματος. Η έμφαση δίνεται λοιπόν στην αρχιτεκτονική δομή του ποιητικού λόγου.

### SPATIAL MODELS IN LITERATURE: A QUEST FOR SHAPES AND SPATIAL FORMS IN NEKYIA

#### Abstract

A narrative is mostly read as a sequential construction of meaning within a specific timeframe. However, new light can be shed on a narrative when one examines the synchronous relationship between distinct words, sentences and paragraphs.

Can the above-mentioned conceptual framework be a spatial reconstruction of the narration? Can this framework allow for a “synchronous” reading of a narrative, eliminating the sequential nature of time?

To answer the questions posed above, an effort is made to read Nekyia, the 11th rhapsody of the Odyssey, in a synchronous spatial manner. While reading the parallel journey of Ulysses to the underworld and his memory, the interest shifts from the language as a means of expression, to the conclusions that a synchronous spatial reading can provoke.

The minimal structure of Nekyia allows for a multitude of interpretations. “Space” in Nekyia is missing; memory becomes the central element. Emphasis is given to the conversations between Ulysses and the souls of the dead, as a tool to awaken the memory of the hero.

The narrative is read in parallel in a conventional way and through a set of diagrams, which constitute thoughts expressed as “shapes”.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2001. Εξεταστική επιτροπή: ΠΑΝΝΗΣ ΠΕΠΟΝΗΣ (επιβλέπων), ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΟΥΡΚΟΥΝΑΣ και ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΡΑΙΤΗΣ.

This diagrammatical rendering of the text reveals that the rhapsody is built on a complex geometrical structure, which organizes the content as well as the relationship with the other rhapsodies. The meaning however is not sequential but synchronous, stemming from the interrelation of all meanings in a single moment.

Finally, the quest for shapes in Nekyia becomes a game of construction of the myth of Hades, a process that is enriched through readings of similar descriptions of Hades in ancient Greek narratives.

## 1. Χωρικές σχέσεις στον αφηγηματικό λόγο

### 1.1 Η λογοτεχνία ως τέχνη του χώρου

Η σχέση του με τη λογοτεχνία, σου θυμίζει μηχανολόγο που ξεβιδώνει μία μηχανή και την ξαναβιδώνει τα μέσα έξω. Έχει έναν τέτοιο τρόπο ν' αλλάζει τις αναλογίες που μπορεί τα πιο τρυφερά ή σεβάσµια πράγματα να τα κάνει τερατώδη, και στα τερατώδη να δίνει έναν χρωματισμό συμπόνιας, αυτό είναι το χιούµορ του. Θα έλεγες πώς παρατηρεί από ένα σημείο άγνωστο σ' όλους εµάς (Σεφέρης, 1974, σελ. 17).

Η λογοτεχνία θεωρείται τέχνη του χρόνου καθώς βασίζεται στο λόγο που εξελίσσεται χρονικά. Ή μήπως, αποτελεί και τέχνη του χώρου;

Η μορφή στις εικαστικές τέχνες είναι χωρική διότι η ορατή πλευρά των πραγμάτων μπορεί να προβληθεί σε μία χρονική στιγμή. Η λογοτεχνία από την άλλη, χρησιμοποιεί τη γλώσσα, η οποία συντίθεται από τη διαδοχή λέξεων ακολουθώντας μία χρονική αλληλουχία. Ένα λογοτεχνικό κείμενο, προκειμένου να εναρμονιστεί με τη φύση του εκφραστικού μέσου, θα πρέπει πρωταρχικά να βασιστεί σε ένα σκελετό αφηγηματικής διαδοχής (Frank, 1991, σελ. 7).

Ή αλλιώς: κάθε αισθητική φόρμα προσδιορίζεται ως προς το μέσο έκφρασης.

Η υπέρβαση της χρονικής και αφηγηματικής ακολουθίας προς χάρη µίας νοηματικής δοµής που βασίζεται στη σύλληψη σχέσεων ανάμεσα σε ομάδες λέξεων, συνιστά µία διαφορετική οπτική προσέγγισης του κειμένου. Το νόημα άλλωστε δεν συλλαμβάνεται παρά µόνο διαρθρωμένο έξω από τον αφηγηματικό χρόνο.

Μπορεί ένα κείμενο να διαβασθεί υπό το πρίσμα µίας χωρικής διάρθρωσης του λόγου;

### 1.2 Η σκέψη και η περιγραφή της: μετάβαση από τη γλώσσα στο χώρο

Θα προσεγγίσουμε αρχικά τη λογοτεχνία ως προς το μέσο έκφρασης, τη γλώσσα, με βάση αξιωματικές αρχές σχετικές με την διερεύνηση της δοµής και λειτουργίας της ανθρώπινης σκέψης και αντίληψης. Μία πρώτη αρχή εντοπίζεται στο βιβλίο της Susanne Langer, *Philosophy in a new key*. Η Langer διακρίνει δύο κατηγορίες εκφραστικών συστημάτων: ένα λεκτικό και ένα αναπαραστατικό. Το πρώτο, αναφέρεται σε ένα διακριτό σύστημα γραφής με δομικές μονάδες αναγνωρίσιμες και μετρήσιμες. Το δεύτερο αναφέρεται σε ένα συγχρονικό σύστημα γραφής με δομικές μονάδες που

προβάλλονται ταυτόχρονα, το είδος και ο αριθμός των οποίων δεν προσδιορίζεται.

Η γλώσσα, ένα διακριτό σύστημα προβολής που αρθρώνεται γραμμικά, αδυνατεί να περιγράψει ταυτόχρονες ομάδες πραγμάτων. Τα όρια της σκέψης ωστόσο δεν σταματούν εκεί που τελειώνουν τα όρια του μέσου που την περιγράφει. Το ίδιο το νόημα, συλλαμβάνεται ως ολόπιπτα. Από την άλλη, η σκέψη στηρίζεται σε μεταφορικές προεκτάσεις της σωματικής εμπειρίας.

Αναζητάμε λοιπόν την προβολή του λογοτεχνικού έργου σε ένα διαφορετικό συμβολικό σύστημα. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από το εκφραστικό μέσο, στο πως συγκροτείται το νόημα μέσα σε ένα κείμενο καθώς και στο πως γίνεται αντιληπτό, ως χωρικό σχήμα πια. Τελικά, μας ενδιαφέρει η συγκρότηση του νοήματος μέσα από την ιδιότυπη χωρική ανάγνωση ενός κειμένου και η διερεύνηση της μεταφοράς του νοήματος αυτού από το ένα μέσο στο άλλο, από τη γλώσσα στην εικόνα και τελικά στο χώρο.

### 1.3 Η υπέρβαση της χρονικής και αφηγηματικής αλληλουχίας του κειμένου

Η γλώσσα ενσωματώνει μία χωρική μεταφορά που αναφέρεται στη σωματική εμπειρία. Αν η γλώσσα και τελικά η ίδια η σκέψη κρύβουν μία χωρική-σωματική μεταφορά τότε και η λογοτεχνία εμπεριέχει λογικές του χώρου. Το ζητούμενο επομένως δεν είναι αν υπάρχουν χωρικές σχέσεις στη λογοτεχνία, αλλά με ποιο τρόπο εμφανίζονται.

Στην ανάγνωση των κειμένων που ακολουθεί ο "χώρος" θα αναζητηθεί μέσα από δύο άξονες: στον εντοπισμό χωρικών σχέσεων που αναδύονται από την πλοκή και στην ανάλυση της περιγραφής του ίδιου του χώρου στη λογοτεχνία. Ορίζεται λοιπόν ένα δίπτυχο ως προς το οποίο θα διαμορφωθεί το σχήμα της ανάγνωσης: μέσα από διαγράμματα νοηματικού σκελετού και ως ρητές περιγραφικές αναφορές.

### 1.4 Όψεις του λογοτεχνικού κειμένου

Είναι σκόπιμο να αποσαφηνιστούν βασικές έννοιες που αφορούν τη συγκρότηση μίας αφηγηματικής σύνθεσης.

#### - Διάκριση ιστορίας - πλοκής

Οι Ρώσοι Φορμαλιστές διαχωρίζουν κατ' αρχήν την *ιστορία* από την *πλοκή*: ο πρώτος όρος αναφέρεται στα γεγονότα της αφήγησης τα οποία διατάσσονται σε μία αυστηρή διαδοχή που ακολουθεί μία αιτιώδη-χρονολογική αλληλουχία. Ο δεύτερος όρος, αναφέρεται στην δομή των γεγονότων όπως εμφανίζονται σε κάθε έργο. Με βάση τον παραπάνω διαχωρισμό: "Η καλλιτεχνική αξία ενός λογοτεχνικού έργου, μπορεί να εντοπιστεί στη διάζευξη ιστορίας και πλοκής, πως δηλαδή ο συγγραφέας χειρίζεται και διαστρεβλώνει την αφηγηματική και χρονολογική αλληλουχία του κειμένου. Κάθε αφηγηματικό έργο, εμπεριέχει εξ' ορισμού στοιχεία που μπορούν να χαρακτηριστούν ως χωρικά, καθώς οι νοηματικοί τους συσχετισμοί θα πρέπει να ερμηνευθούν πέρα από την αφηγηματική και χρονολογική τάξη του κειμένου" (Frank, 1991, σελ. 118).

- Διάκριση αφήγησης - περιγραφής

Μία επιπλέον διάκριση αφορά το διαχωρισμό *αφήγησης* και *περιγραφής*. Η αφήγηση αναφέρεται σε γεγονότα στη διαχρονική τους εξέλιξη δίνοντας έμφαση στην χρονολογική και δραματουργική πλευρά της πλοκής. Η περιγραφή, αντίθετα, στέκεται στη συγχρονία αίροντας το χρόνο. Ρόλος της είναι να σκηνοθετεί αντικείμενα στο χώρο.

### 1.5 Ο λογοτεχνικός χώρος ως ιδιάζουσα γλώσσα

Ο λογοτεχνικός χώρος λειτουργεί μεταφορικά. Δεν εκφράζει μονάχα χωρικές σχέσεις, αλλά και έννοιες που τον υπερβαίνουν. Μας επιτρέπει να σκεφτούμε "συγχρονικά" εκείνα που συμβαίνουν σε διαφορετικές στιγμές.

Έχοντας ορίσει ένα γενικό πλαίσιο αναφοράς, θα γίνει προσπάθεια να διαβασθεί χωρικά ο μύθος της Οδύσσειας, με επίκεντρο τη ραψωδία που περιγράφει την κατάβαση του Οδυσσέα στον Άδη, τη Νέκυια.

Την ανάγνωση της αφηγηματικής σύνθεσης παρακολουθεί η ταυτόχρονη ανάγνωση του κειμένου μέσα από διαγράμματα που διαμεσολαβούν ανάμεσα στον αφηγηματικό λόγο και το χώρο.

## 2. Η Οδύσσεια και ειδικότερα η Νέκυια ως αντικείμενα έρευνας

### 2.1 Η αρχιτεκτονική δομή της Οδύσσειας - η Νέκυια, ένα από τα αφηγηματικά κέντρα του ποιήματος

Η Οδύσσεια... αναπαριστά τις πολλαπλές όψεις της ευφύιας, είναι το ποίημα των πολλαπλών εκφάνσεων του νου, των πολλών τροπών. Η προοπτική στο εσωτερικό της μετατοπίζεται από σημείο σε σημείο, από πρόσωπο σε πρόσωπο. Οι προοπτικές συμπλέκονται, αποκλίνουν, ή συγκλίνουν, προσδίδοντας τελικά στο κείμενο μία πραγματικά γεωμετρική διαμόρφωση (Austin, 1981, σελ. 42).

Η σύνθετη κατασκευή της Οδύσσειας επιτρέπει πολλαπλούς συσχετισμούς. Συνολική εικόνα της υπόθεσης, αποκτά κανείς ανασυνθέτοντας τις διάσπαρτες πληροφορίες καθώς τα γεγονότα δεν περιγράφονται στη χρονολογική τους σειρά.

Το ζήτημα της ταυτότητας του Οδυσσέα μοιάζει να αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα του ποιήματος. Οι εναλλασσόμενες αποκρύψεις και αποκαλύψεις του ήρωα δομούν ένα πλέγμα σημείων πάνω στο οποίο "σπίνεται" η πλοκή.

Ανάμεσα στα διαφορετικά επεισόδια της Οδύσσειας εντελώς ξεχωριστή θέση κατέχει το ταξίδι του Οδυσσέα στον Άδη, προκειμένου να πάρει χρησμό για το τέλος του νόστου. Ο χρησμός δίνεται, χωρίς ωστόσο να αποσαφηνίζεται το μέλλον του ήρωα. Το επεισόδιο μοιάζει εμβόλιμο στην αφηγηματική αλληλουχία. Τίθεται λοιπόν ένα ερώτημα για τη σημασία του στο σύνολο της Οδύσσειας.

### 2.2 Ο χώρος στην Οδύσσεια - Ο ά-τοπος Άδης

Είναι αποδεκτό μεταξύ των μελετητών ότι ο χώρος στην Οδύσσεια αποτελεί βασικό συνθετικό στοιχείο του έπους. Δε

λειτουργεί απλά ως φόντο της μοίρας, παρά εντάσσεται στην ίδια σειρά με το παραμυθικό θαύμα. Ο χώρος “ψυχογραφείται” όπως ακριβώς ψυχογραφούνται οι χαρακτήρες και περιγράφεται με εξονυχιστική λεπτομέρεια. Στον Άδη αντίθετα το τοπίο σα να απουσιάζει. Η έμφαση δίνεται ολοκληρωτικά στις συνομιλίες του Οδυσσέα με τους νεκρούς. Ο “χώρος” μοιάζει να λανθάνει κάτω από μία λογική κατασκευή που πηγάζει από το σχήμα της αφήγησης.

### 3. Η αρχιτεκτονική της Οδύσσειας

#### 3.1 Η διαίρεση της Οδύσσειας σε θεματικές ενότητες

Θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε τον τρόπο με τον οποίο δομείται συνολικά το έπος, την αρχιτεκτονική του, προκειμένου να εντάξουμε σε αυτό τη Νέκυια.

Η Οδύσεια χωρίζεται σε δύο μέρη, μοιρασμένη ανά δώδεκα ραψωδίες. Κάθε μέρος αποτελεί μία θεματική ενότητα:

- Το πρώτο μέρος (ραψωδία α-μ) αποτελείται από τρία τμήματα: την Τηλεμάχια, την Φαιακία, και τους Μεγάλους Απολόγους. Κάθε τμήμα περιλαμβάνει τέσσερις ραψωδίες. Ο ποιητής μας εισάγει στον κόσμο της Ιθάκης και την διεκδίκηση της Πηνελόπης από τους μνηστήρες. Ακολουθεί το ταξίδι του Τηλέμαχου, προς αναζήτηση πληροφοριών για τον Οδυσσέα. Το δεύτερο και τρίτο τμήμα αφορούν τις περιπλανήσεις του Οδυσσέα και διακρίνονται σε δύο επιμέρους ενότητες: α/ τον δρομολογημένο από τους θεούς νόστο του Οδυσσέα, μετά την αναχώρησή του από το νησί της Καλυψούς, μέχρι την άφιξή του στην Ιθάκη. β/ την αναδρομική αφήγηση του Οδυσσέα στους Φαίακες των προγενέστερων περιπετειών του.

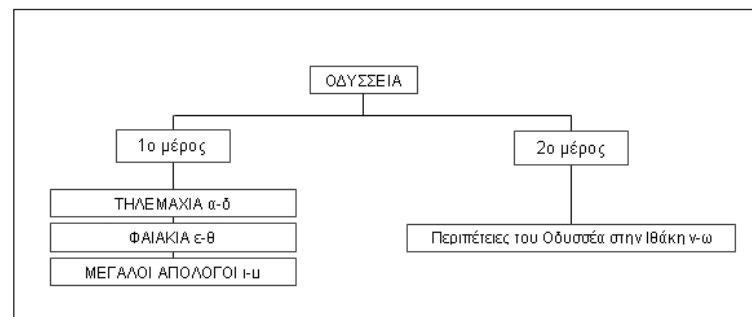
- Στο δεύτερο μέρος μεταφερόμαστε στην Ιθάκη και παρακολουθούμε τον τελευταίο κύκλο των περιπετειών του.

Η διαίρεση του αφηγηματικού λόγου σε θεματικές ενότητες συνιστά ένα πρωταρχικό δομικό στοιχείο του έπους. Η διάσπαση της διαδοχικής εξέλιξης σε καίρια σημεία αντιστοιχεί στα διαφορετικά επίπεδα δράσης της αφήγησης που μπορούν να οριστούν ως ακέραιες μονάδες. Κάθε μονάδα είναι τόσο μεγάλη που μπορεί να διαβασθεί με την ψευδαίσθηση ότι κατανοείται πλήρως. Το νόημα ωστόσο αποκαλύπτεται μέσα από την διαλεκτική σχέση που τις υφαίνει μεταξύ τους και τις συνδέει σε ένα ενιαίο σύνολο.

Η σχηματική διαίρεση της Οδύσσειας σε επιμέρους θεματικές ενότητες αντιστοιχεί στις διαφορετικές διαιρέσεις χώρου και χρόνου.

#### 3.2 Η τοπογραφία της Οδύσσειας

Χώρος και χρόνος συνθέτουν τα όρια της αφηγηματικής κατασκευής. Συνιστούν έναν βασικό αγωγό μεταφοράς νοημάτων



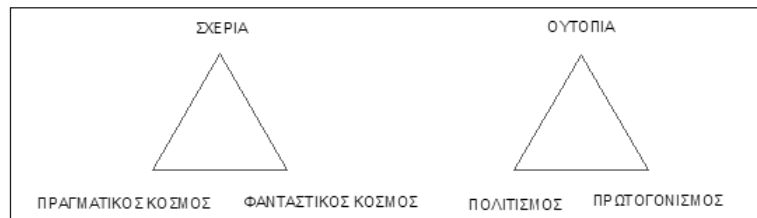
και ένα εργαλείο συγκρότησης του αφηγηματικού λόγου.

Ο κόσμος της Οδύσσειας μπορεί να διαιρεθεί σε δύο κατηγορίες:

α/ πραγματικός κόσμος: Ένας κόσμος, γεωγραφικά προσδιορισμένος και κοινωνικά οργανωμένος, με επίκεντρο την Ιθάκη, διαμορφωμένος πάνω σε ένα γεωγραφικό συνεχές.

β/ φανταστικός κόσμος: Ένας κόσμος απέραντος, απροσδιόριστος, στον οποίο κυριαρχούν υπερφυσικά στοιχεία. Οι φανταστικοί τόποι δεν ακολουθούν μία συνέχεια: είναι αυτοτελείς, απομονωμένοι και μορφολογικά διαφοροποιημένοι, άλλοτε κοινωνικά ανοργάνωτοι και άλλοτε οργανωμένοι με τρόπο που υπερβαίνει την ανθρώπινη λογική.

Οι βασικές διαιρέσεις του κοσμολογικού μοντέλου της Οδύσσειας χαρακτηρίζονται από ασυνέχεια. Στο μεταίχμιο τους



τα καράβια του Οδυσσέα παλεύουν εννέα μερόνυχτα. Τηδέκατη μέρα φθάνουν στο νησί των Λωτοφάγων, τον πρώτο απόκοσμο σταθμό. Στο σημείο αυτό συντελείται ρήξη της γεωγραφικής συνέχειας.

Ανάμεσα στις δύο βασικές διαιρέσεις του κόσμου, ενσωματώνεται η Σχερία, η χώρα των Φαιάκων. Η Σχερία αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση. Συστήνει έναν ουτοπικό πολιτισμό. Οι δύο βασικές κατηγοριοποιήσεις του κόσμου και η

ενδιάμεση Σχερία στήνουν το κοσμολογικό τρίγωνο της Οδύσσειας (Μαρωνίτης, 1993, σελ. 61).

Στο ποίημα ο Οδυσσέας είναι το μοναδικό πρόσωπο που περνά από τον έναν κόσμο στον άλλο. Η προσπάθεια του ήρωα να νοστήσει σημαίνει ουσιαστικά να ξεπεράσει τα εμπόδια του χώρου.

### 3.3 Η λειτουργία του χρόνου στην Οδύσσεια

Στις δύο βασικές διαιρέσεις του κόσμου, αντιστοιχούν διαφορετικές λειτουργίες του χρόνου.

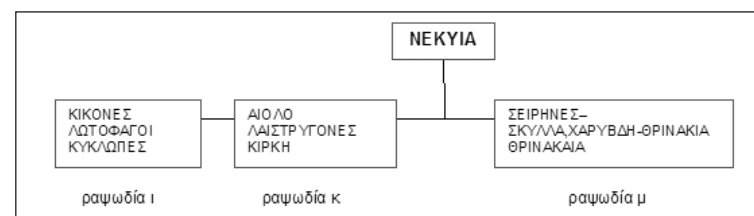
- Στον κόσμο της πραγματικότητας ο χρόνος παίζει καθοριστικό ρόλο. Τίποτα δεν είναι αναστρέψιμο. Η ανθρώπινη πρωτοβουλία αποκτάει ιδιαίτερη σημασία αφού το παρόν είναι ανοικτό σε διαφορετικά ενδεχόμενα. Χώρος και χρόνος συσχετίζονται απόλυτα.

- Στον αλλότριο κόσμο αντίθετα ο χρόνος είναι αφηρημένος, αναστρέψιμος: δεν ακολουθεί μία αιτιατή ακολουθία. Η ανθρώπινη πρωτοβουλία δεν έχει ισχύ. Οι επιμέρους περιπέτειες είναι απολύτως ασύνδετες μεταξύ τους. Παράλληλα με τη ρήξη της συνέχειας των γεγονότων συντελείται ρήξη της φυσικής λειτουργίας του χρόνου: ο χρόνος δεν επεμβαίνει στην αιτιότητα και αλληλουχία των γεγονότων. Χώρος και χρόνος δεν συνδέονται μεταξύ τους οργανικά, αλλά με τρόπο τεχνητό.

### 3.4 Η ενότητα των φανταστικών περιπλανήσεων: οι “Μεγάλοι Απόλογοι”

Οι βασικές διαιρέσεις του χώρου και του χρόνου ορίζουν τα όρια της αφηγηματικής κατασκευής. Απομένει να προσδιορισθεί σε αυτήν η θέση της “Νέκυιας”.

Το ταξίδι του Οδυσσέα στον Άδη είναι ενσωματωμένο στην ενότητα των φανταστικών περιπλανήσεων και εκτείνεται σε τέσσερις ραψωδίες, που συνθέτουν την ενότητα των “Μεγάλων Απολόγων”. Οι “Μεγάλοι Απόλογοι” έχουν καθοριστική σημασία για το νοηματικό σύστημα του ποιήματος. Ο Όμηρος επιλέγει εδώ να εξιστορηθούν οι προγενέστερες περιπλανήσεις του Οδυσσέα, όχι όταν πραγματικά αρχίζει ο νόστος, αλλά όταν αρχίζει η τελευταία φάση του. Οι “Μεγάλοι Απόλογοι” δεν ακούγονται στην Ιθάκη, όπως θα περίμενε κανείς, παρά μεταφέρονται στην ουτοπική Σχερία. Ο εγκιβωτισμός των “Απολόγων” στη “Φαιακία” εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο στόχο: αναστρέφει τη αφηγηματική ροή και τους εντάσσει στο χώρο των περιπλανήσεων χαράσσοντας μία σαφέστατη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στους δύο κόσμους. Στο διαχωρισμό αυτό, η Σχερία αποτελεί τον ενδιάμεσο χώρο.



Περνώντας στην εσωτερική σύνταξη των “Απολόγων” χαρακτηριστική είναι η συμμετρική δομή των επιμέρους θεματικών ενοπίτων. Το σύνολο των φανταστικών περιπλανήσεων εξιστορείται σε τέσσερις ραψωδίες, σε κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχούν τρία επεισόδια, με εξαίρεση τη “Νέκυια”. Οι δύο πρώτες διηγήσεις σε κάθε τριάδα αποδίδονται συνοπτικά, ενώ η τρίτη είναι διεξοδική. Ανάμεσα στη δεύτερη και τέταρτη ραψωδία μεσολαβεί η “Νέκυια”.

Το ταξίδι του Οδυσσέα στον Άδη πραγματοποιείται μετά την παραμονή του στο νησί της Κίρκης. Με την προτροπή της θεάς, ο Οδυσσέας και οι σύντροφοί του ετοιμάζονται να οδηγηθούν στον κόσμο των νεκρών προκειμένου να γυρέψουν χρησμό από τον Τειρεσία. Η δαιμονική θεά συντρέχει έμπρακτα στην πρόοδο του νόστου εξηγώντας στον Οδυσσέα την τοπογραφία και τελετουργία του Κάτω Κόσμου. Η κ ραψωδία κλείνει με την ανακοίνωση του ταξιδιού στους εταίρους. Στο μεταξύ έχει γκρεμιστεί από το δώμα της Κίρκης ο ηδονικός Ελπίνωρας: ο πιο νέος και άμμαλος από τους συντρόφους συντριβεται μεθυσμένος, το σώμα του παραμένει άταφο και η ψυχή του κατεβαίνει στον Άδη.

#### 4. Το δίπολο της λήθης και της μνήμης

Το σύνολο της Οδύσσειας δεν επιδέχεται εύκολα αποσπασματικές επιλογές: τα μέρη της είναι ισότιμα, συνθέτοντας από κοινού την αφηγηματική αλυσίδα. Εναλλαγές, συμμετρίες, αντιθέσεις, επαναλήψεις παράγουν τον συνεχώς ελυσσόμενο ρυθμό της διήγησης. Για να κατανοήσουμε τη σημασία του ταξιδιού στον Άδη θα πρέπει να δούμε αρχικά τι είδους σχέσεις αναπτύσσονται ανάμεσα σε αυτό με άλλα σημεία του έπους.

Ας ακολουθήσουμε μία αντίστροφη πορεία από έξω προς τα μέσα, παρακολουθώντας τη σταδιακή κατάβαση του ήρωα προς τον άπατο βυθό της Οδύσσειας με άξονα το δίπολο λήθη-μνήμη.





Το κεντροβαρικό σημείο της αφήγησης μετακινείται από την ερώτηση τι έπαθε και τι έπραξε ένας επώνυμος ήρωας, στο ερώτημα ποιος είναι ο ανώνυμος ξένος (Μαρωνίτης, 1993). Στο διάστημα που μεσολαβεί η ασαφής εικόνα του Οδυσσέα, αποκτάει σχήμα. Ένα εξαιρετικά πλούσιο σκηνικό σπίνεται προκειμένου να επανασυντεθεί η διαμελισμένη εικόνα του. Ο μύθος συνεχίζει να πλάθεται γύρω του στους εγκιβωτισμένους "Απολόγους". Οι αποσπασματικές αφηγήσεις των φανταστικών περιπετειών του Οδυσσέα λειτουργούν ως διάσπαρτα θραύσματα που συγκροτούν την ηθογραφία του και πυροδοτούν τη μνήμη γύρω του.

Ο Οδυσσέας σταδιακά κερδίζει το παρελθόν του, τον χαμένο χρόνο και το όνομα του, η πορεία προς τον άπατο βυθό της Οδύσσειας συνεχίζεται.

**ΛΗΘΗ:** Οι Λωτοφάγοι και το συμβολικό ανάλογο της μνήμης

Ο πρώτος απόκοσμος σταθμός είναι η κάθοδος του Οδυσσέα και των εταίρων του στη χώρα των Λωτοφάγων. Το επεισόδιο των Λωτοφάγων εκτείνεται σε είκοσι τέσσερις μόνο στίχους. Εδώ, σκιαγραφείται ο πειρασμός της λήθης. Το σύμβολό της, ο λωτός δελεάζει τους εταίρους που σώζονται τελικά από την ληθαργική απόσβεση, με τη παρέμβαση του Οδυσσέα. Το αντιθετικό ζεύγος λήθη-μνήμη, αποκτάει το συμβολικό του ανάλογο.

**ΛΗΘΗ:** Η Κίρκη και ο κίνδυνος μεταμόρφωσης του ήρωα

Η παραμονή του Οδυσσέα στον νησί της Κίρκης περιβάλλει τη Νέκυια. Το επεισόδιο τοποθετείται στο τέλος της δεύτερης τριάδας των "Απολόγων". Η Κίρκη κατοικεί στο απόμακρο νησί της Αίας. Ο τόπος μοιάζει αφύσικα απροσανατόλιστος:

κ 190                   καλοί μου φίλοι, εδώ δεν ξέρουμε που σκοτεινιάζει και που φέγγει,  
το που ο φωτοδότης ήλιος δύνει κάτω απ' τη γη, το που ανατέλλει.

Η δαιμονική θεά μεταμορφώνει τα θύματά της σε ζώα. Ο Οδυσσέας με τη βοήθεια του Ερμή ξεφεύγει από τα μάγια της, όχι όμως και από τον πειρασμό της ηδονής του χαλαρωμένου σώματος που του προσφέρεται. Ωστόσο η Κίρκη δε φαίνεται να τον κρατάει δέσμιο με τον τρόπο που υπονοείται με την Καλυψώ. Ο ίδιος ξεχνιέται, μεταμορφώνεται, χάνει τον προσανατολισμό του. Στο νησί της Κίρκης, ο νόστος του Οδυσσέα κινδυνεύει να χαθεί. Αυτός που συνήθως νουθετεί τους άλλους, πρέπει τώρα να συνέλθει με την παραίνεση τους.

κ 472                   Αλόγιστε, καιρός πια να σκεφθείς και την πατρίδα.

Με την προτροπή των εταίρων, ο Οδυσσέας επανέρχεται στον αρχικό του στόχο, οπότε όλα αλλάζουν χαρακτήρα. Η Αία, από εχθρικός τόπος, μετατρέπεται σε τόπο φιλικό και η Κίρκη από δαιμονική θεά, μεταμορφώνεται η ίδια σε καλό αγωγό του νόστου. Η συνέχεια του νόστου προϋποθέτει, το ταξίδι του Οδυσσέα στον αλλότριο κόσμο του Άδη. Η περιπέτεια της Κίρκης γίνεται το πλαίσιο γύρω από το ταξίδι στον Κόσμο των νεκρών.

**ΜΝΗΜΗ:** Η κάθοδος στον Άδη και η αφύπνιση της μνήμης του Οδυσσέα

Η κάθοδος στον Άδη λειτουργεί ως δίαυλος για τη μετάβαση του ήρωα από την αμφίσημη πηδονή που προσφέρει η Κίρκη, στο νόστο. Ο ήρωας πάσχει από τις μνήμες του, τα γεγονότα που τον έχουν λεπλατίσει. Έξω από αυτόν υπάρχουν περιοριστικές δυνάμεις που τον ελέγχουν. Η κάθοδος στον Άδη ανακαλεί τη μνήμη. Ο Οδυσσέας, από παθητικός δέκτης (*σχετλίος*) αρχίζει να αντιστέκεται.

Στον Άδη, ο Οδυσσέας έρχεται αντιμέτωπος με το μύθο και την ιστορία. Ωστόσο ο Άδης δεν αντιπροσωπεύει μόνο το παρελθόν, αλλά και το μέλλον μέσω του μάντη Τειρεσία. Ο ήρωας έχοντας περάσει τον προσωπικό νόστο της λήθης και της μνήμης, έρχεται τώρα αντιμέτωπος με το απώτερο παρελθόν και το ιστορικό του παρόν. Για μία ολόκληρη ραψωδία, συνομιλεί με οικεία πρόσωπα και παρακολουθεί τη ζωή του να εξελίσσεται μπροστά του. Οι εταίροι του φαίνεται σαν να απουσιάζουν. Ο μόνος στον οποίο απευθύνει το λόγο είναι ο Ελπίνορας, ο οποίος λειτουργεί ως σύνδεσμος ανάμεσα στους δύο κόσμους. Η “Νέκυια” λειτουργεί ως παύση-στάση μέσα στο ομηρικό έπος.

Η δραματική κλιμάκωση των τριών επεισοδίων (Σειρήνες, Πλαγκτές-Σκύλλα και Χάρυβδη, Θρινακία) που συνθέτουν τη δωδέκατη και τελευταία ραψωδία των “Μεγάλων Απολόγων”, δημιουργεί την αίσθηση “της καταστροφής και της εξόδου” (Μαρωνίτης, 1994γ, σελ. 45). Ο ήρωας απομένει μόνος του, ενώ ο Όμηρος τον οδηγεί σε μία αντίστροφη πορεία, στην ολοκλήρωση του νόστου. Ο ήρωας σταδιακά επανακτεί τη χαμένη του δύναμη. Την τύχη αντικαθιστά το επιβεβλημένο. Στο χώρο της πραγματικότητας τα πρόσωπα δεν υφίστανται τα γεγονότα παθητικά, αλλά καλούνται να επιλέξουν.

## 5. Η γεωμετρία της Νέκυιας

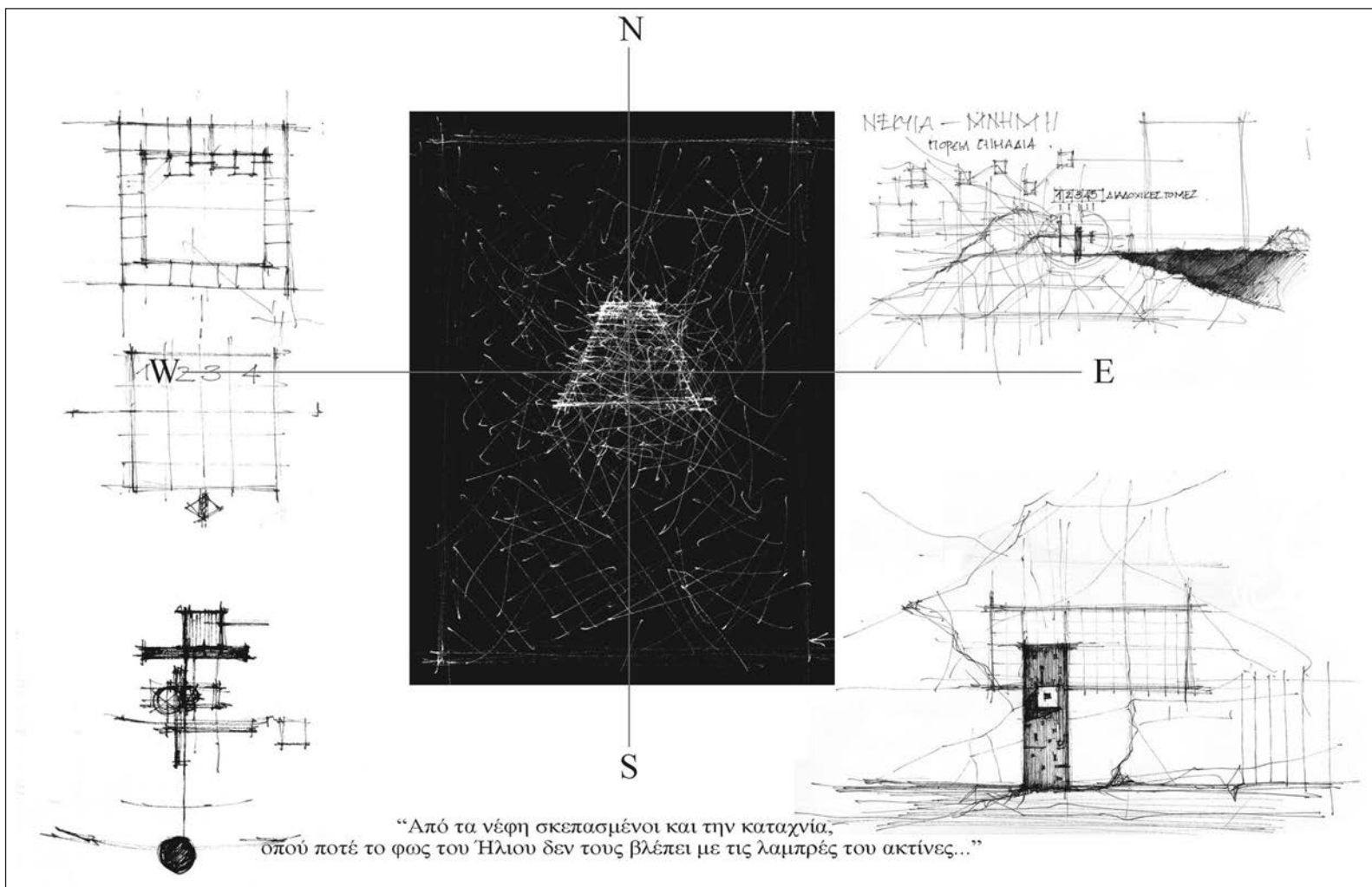
### 5.1 Η σημασία της Νέκυιας στην εξέλιξη του νόστου

Με άξονα το δίπολο λήθη-μνήμη η “Νέκυια” αποτελεί ένα από τα νοηματικά κέντρα του ποιήματος. Ταυτόχρονα καταλαμβάνει κεντροβαρική θέση στη συνολική διαίρεση της Οδύσσειας: είναι η τρίτη ραψωδία στην ομάδα των “Απολόγων” και η ενδέκατη στη συνολική διαίρεση της Οδύσσειας. Ο ποιητής έχει προλάβει να μας μεταφέρει στον πραγματικό κόσμο της Ιθάκης και στον φανταστικό κόσμο των μυθικών τεράτων. Ο ήρωας βρίσκεται στην ενδιάμεση Σχερία όταν αποφασίζει να εξιστορήσει το κατέβασμα στον Άδη και στο ενδιάμεσο του νόστου του.

Η νοηματική σύνταξη και η σύνθεση της Οδύσσειας, ακολουθεί λοιπόν ένα σχήμα εγκιβωτισμών στο κέντρο του οποίου βρίσκεται ο Άδης. Ταυτόχρονα όμως στη Νέκυια εγκιβωτίζεται συνολικά η Οδύσεια. Ο Άδης μοιάζει να εμπεριέχεται και ταυτόχρονα να περιβάλλει την αφηγηματική κατασκευή.

### 5.2 Η τοπογραφία του Άδη στην Οδύσεια

Όπως ο άνθρωπος, το πνεύμα, έτσι και το τοπίο είναι κάτι που λανθάνει στο μύθο, σαν να κοιμάται, και κάποιο ηρωικό αφυπνίζεται (Reinhardt, 1999, σελ. 82).



Αν η Οδύσσεια μπορεί να διαβασθεί με άξονα τις περιγραφές τοπίων δε συμβαίνει το ίδιο με τη Νέκυια. Άτοπος εμφανίζεται ο Κόσμος των νεκρών, χωρίς χρώματα, σχήματα, εναλλαγές. Πιο πολύ δίνεται μία εντύπωση ατμόσφαιρας παρά μία συγκεκριμένη τοπολογία.

Επιστρέφοντας στην κ ραφωδιά παρακολουθούμε την Κίρκη να δίνει οδηγίες στον Οδυσσέα για το φρικτό ταξίδι στον



να περιγραφεί με όρους γεωμετρίας. Η διήγηση περιβάλλεται από την εισαγωγή και τον επίλογο που αντιστοιχούν στην είσοδο και έξοδο του Οδυσσέα και των εταίρων του από τον Άδη. Το κυρίως σώμα της διήγησης μοιράζεται σε δύο ζώνες. Κάθε ζώνη περιλαμβάνει τρεις συνομιλίες. Η διήγηση διακόπεται ενδιάμεσα από τον Οδυσσέα προφασιζόμενος την ανάγκη του ύπνου, με την προτροπή όμως του βασιλικού ζεύγους συνεχίζει την αφήγηση. Αν στις τρεις συνομιλίες κάθε ζώνης προσθέσουμε τον κατάλογο που τις επικοσμεί, μετατρέπεται σε τετράδα, αν συνυπολογιστεί και η ενδιάμεση διακοπή της διήγησης, οι συνθετικές μονάδες της "Νέκυιας" ανέρχονται σε εννέα, μέτρο που συναντάμε και στη συνθετική σύνταξη των "Απολόγων". Αναλυτικά η κάθε ζώνη εμφανίζει συμμετρική δομή και στο εσωτερικό της:

1η ΖΩΝΗ: Αποτελεί τον εσωτερικό κύκλο της "Νέκυιας". Οι τρεις συνομιλίες που προτάσσονται αφορούν το μέλλον. Εδώ εγγράφονται τα προγραμματισμένα και απαραίτητα.

- Ο Οδυσσέας συνομιλεί αρχικά με τον Ελπήνορα, ο οποίος συνδέει ουσιαστικά τους δύο κόσμους. Έχοντας πεθάνει λίγο πριν την κάθοδο του Οδυσσέα στον Άδη είναι η πρώτη ψυχή που συναντάει και τον παρακαλεί να φροντίσει για την ταφή του.
- Ακολουθεί η συνομιλία με τον τυφλό μάντη Τειρεσία ο οποίος καλείται να υποδείξει στον ήρωα το δρόμο της επιστροφής και να προδιαγράψει το μέλλον του. Με αυτόν τον διάλογο εκπληρώνεται ουσιαστικά ο στόχος του ταξιδιού στον Άδη, οι συναντήσεις ωστόσο με τις ψυχές των νεκρών συνεχίζονται.
- Τελευταία ακολουθεί η συνάντηση του Οδυσσέα με τη μητέρα του Αντίκλεια η οποία συνιστά το οικογενειακό σήμα του ήρωα: τον πληροφορεί για το παρόν, στο μακρινό του οικογενειακό περιβάλλον.

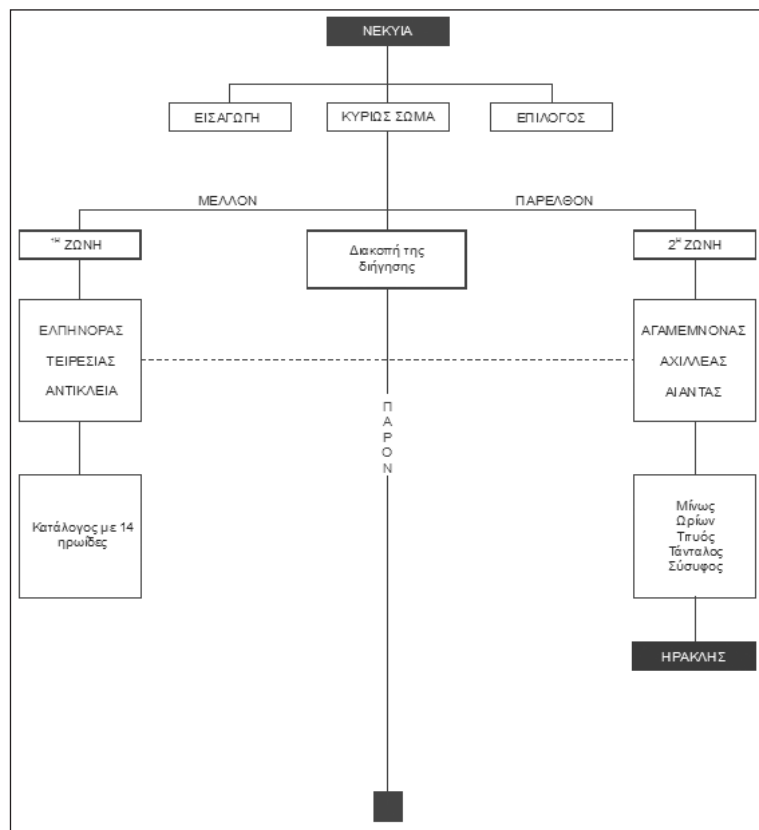
Τον πρώτο κύκλο των διαλογικών συζητήσεων του Οδυσσέα επικοσμεί ένας γενεαλογικός κατάλογος 14 ηρώιδων.

2η ΖΩΝΗ: Αποτελεί τον εξωτερικό κύκλο της Νέκυιας και συνδέεται με το παρελθόν του ήρωα. Εδώ εγγράφονται τα πρόσθετα και απρογραμμάτιστα. Ο Οδυσσέας συνομιλεί με τους τρεις μεγάλους εταίρους του Τρωικού πολέμου:

- Πρώτος εμφανίζεται ο νεκρός Αγαμέμνονας, θύμα του δόλου της γυναίκας του Κλυταιμνήστρας.
- Στο πιο ανάξιο πεπρωμένο του Αγαμέμνονα αντιπαρατίθεται το πιο ένδοξο πεπρωμένο, ο ηρωικός θάνατος του Αχιλλέα.
- Τελευταίος ο αυτόχειρας Αίαντας, ο μοναδικός που δεν ανταποκρίνεται στο κάλεσμα του Οδυσσέα, δε συγχωρεί ούτε στο θάνατο αυτόν που του κατέστρεψε την τιμή του.

Στο τέλος παρατίθεται κατάλογος με μυθικά πρόσωπα:

- ο δικαστής του Κάτω Κόσμου Μίνως,
  - ο κυνηγός Ωρίων,
- και η τριάδα των τριών τιμωρημένων:
- ο Τιτύς,



- ο Τάνταλος,
- ο Σίσυφος
- τέλος ο Ηρακλής που περιφέρεται στον Άδη ψάχνοντας το φανταστικό του στόχο, διαφέρει από τους άλλους ήρωες: δισυπόστατος, θνητός στον Άδη και αθάνατος στον Όλυμπο.

Αν η "Νέκυια" λειτουργεί ως παύση στην αφηγηματική ροή της Οδύσσειας μπροστά στον ήρωα-θεατή ξετυλίγεται όλη η ζωή του. Μία ανάλογη παύση συμβαίνει στο εσωτερικό της "Νέκυιας": η παύση μέσα στην παύση. Σε πρώτη ματιά η διακοπή της διήγησης στο κέντρο της ραψωδίας φαίνεται απροσδόκητη και άστοχη. Ο Οδυσσεύς προφασιζόμενος κούραση σταματάει τη διήγηση. Η αυθαίρετη διακοπή της διήγησης αφήνει όλους έκπληκτους. Ο Οδυσσεύς-ποιητής μοιάζει σα να κοιτάει το ακροατήριο του. Με την παρεμβολή της Αρήτης, σπάει η σιωπή και ακολουθεί ο έπαινος για τον Οδυσσεύα.

#### 5.4 Η μνήμη και η φασματική εικόνα της ψυχής: μετάβαση από το φασματικό στο σχηματοποιημένο

Δεν είναι αρκετό να ξεδιαλέγουμε απομονωμένα δεδομένα μίας περασμένης εμπειρίας, πρέπει σί' αλήθεια να τα ανά-μνησθούμε, πρέπει να τα οργανώσουμε και να τα συνθέσουμε σε μία εστία σκέψης (Cassirer, 1944, σελ. 80).

Στον Άδη ο Οδυσσεύς συναντάει τις ψυχές των νεκρών: φασματικές εικόνες προσώπων την στιγμή του χαμού τους, άυλες, ρευστές, ασύνειδες.

λ218

Αυτή είναι η μοίρα των βροτών, όταν κάποιος πεθαίνει:  
δεν συγκρατούν πια τα νεύρα του τις σάρκες και τα κόκαλά του.  
...μόνο η ψυχή πάει πέταξε, σαν όνειρο και φτερουγίζει.

Η ψυχή ωστόσο, το *είδωλον*, δεν είναι ο απρόσωπος θυμός, αλλά μία εξατομικευμένη ψυχή: η μνημονική εικόνα του νεκρού. Αυτό που της λείπει είναι η υλικότητα του κορμιού και η συνείδηση. Τη συνείδηση αποκτούν οι ψυχές, μόνο όταν πιουν το αίμα της θυσίας.

Μπροστά στον Οδυσσεύα παρελαύνουν μορφές από το παρελθόν, εικόνες προσώπων "ακίνητων μέσα σε μία στιγμή θέασης". Η ανασυγκρότηση της χαμένης μνήμης του ήρωα μέσα από το παιχνίδι των ερωταποκρίσεων με τις ψυχές των

νεκρών, αναπτύσσεται πάνω σε ένα σχήμα που συγκροτεί ομάδες, επιτρέποντας πολλαπλούς συσχετισμούς: συζυγίες, αντιθέσεις, συμμετρίες, αντικατοπτρισμούς.

Η μνήμη ρευστή και άυλη, όπως οι ψυχές των νεκρών, αποσπασματική, αποκτάει σιγά-σιγά σχήμα, αποκτάει συνείδηση. Ο κόσμος των νεκρών εμφανίζεται ως μία τεράστια βιβλιοθήκη από την οποία επιλέγει κανείς στοιχεία συνθέτοντας το δικό του αρχείο, την δική του ταυτότητα, τη δική του εικόνα. Όλα βρίσκονται εδώ, ένα αρχείο χωρίς τέλος που προσφέρεται απλόχερα. Δε μένει παρά να του δοθεί σχήμα, ζωή.

### **5.5 Η χωρικοποίηση του χρόνου και της μνήμης**

Η "Νέκυια" κατασκευάζει εν τέλει ένα απόμακρο επίπεδο της μνήμης πάνω στο οποίο προβάλλεται το απώτατο παρελθόν αλλά και το απώτατο μέλλον. Μέσα από τις συνομιλίες με τις ψυχές των νεκρών ο ήρωας αντιλαμβάνεται την εικόνα του στο αποστασιοποιημένο επίπεδο της μνήμης. Δεν βλέπει και δεν ξέρει γι' αυτόν παρά μονάχα όσα βλέπουν και ξέρουν οι άλλοι. Αναζητά μία καινούργια οπτική γωνία για την προσωπικότητά του μέσα από την οποία ανασυγκροτείται τελικά το ίδιο το έπος.

Η ιδέα της αποστασιοποίησης παίζει πρωταρχικό ρόλο στην αφηγηματική κατασκευή της "Νέκυιας". Ο Οδυσσεύς αλλά και ο ίδιος ο αναγνώστης τοποθετούνται έξω από το αφηγηματικό πλαίσιο, για να ενσωματωθούν και πάλι στο αφηγηματικό παρόν. Βρισκόμαστε έτσι αντιμέτωποι με δύο εικόνες: έναν κόσμο όπως τον αντιλαμβανόμαστε μέσα από την αφηγηματική ροή, στον οποίο εντάσσονται τα πρόσωπα της αφήγησης και έναν κόσμο όπως παρουσιάζεται ακινητοποιημένος μπροστά στον ήρωα, αλλαγμένος από τον χρόνο, στον οποίο ωστόσο δεν είναι δυνατή η ένταξη. Για να βιώσουμε το πέρασμα του χρόνου είναι αναγκαίο να τον δούμε από απόσταση και να τον συλλάβουμε ταυτόχρονα, σε μία στιγμή. Η σύλληψη ωστόσο του χρόνου αυτού δεν είναι με τίποτα χρόνος-είναι αντίληψη μέσα σε μία χρονική στιγμή, δηλαδή χώρος.

Οι εγκιβωτισμένοι στην αφήγηση διάλογοι παρατίθενται ως θέαμα και λειτουργούν ως αέριες μονάδες στο εσωτερικό της αφηγηματικής κατασκευής. Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον γίνονται αντιληπτά μέσα στον χώρο, κλειδωμένα σε μία αχρονική ενόπτη που ενώ τονίζει τις επιφανειακές διαφορές, εξαλείφει κάθε αίσθηση διαδοχικότητας με την ίδια την πράξη της αντιπαράθεσης των επιμέρους νοηματικών μονάδων. Ο χρόνος μοιάζει αποστασιοποιημένος, τελειωμένος, κλειστός σαν κύκλος. Όλα τα σημεία αυτού του κλειστού, στρογγυλεμένου χρόνου, απέχουν εξίσου από τον πραγματικό και κινούμενο παρόντα χρόνο.

#### **5.5.1 Διαγραμματική προσέγγιση της Νέκυιας**

Η Νέκυια συνιστά λοιπόν μία αυτόνομη κατασκευή μέσα στο έπος, ταυτόχρονα όμως: "συνενώνει με ποίκιλλα νήματα, τα στρώματα και τις σκηνές της Οδύσσειας" (Reinhardt, 1999, σελ. 130). Στο εσωτερικό της εγκιβωτίζεται όλος ο κόσμος της Οδύσσειας, ακινητοποιημένος. Για να εμφανιστεί όμως ο κόσμος αυτός συνολικά χρειάζεται τις αντιπαράθεσεις και τις ομάδες που δίνουν σχήμα στις άυλες εικόνες των νεκρών αλλά και στη μνήμη του ήρωα.



Η διαγραμματική απεικόνιση του αφηγηματικού λόγου οπτικοποιεί την καταπληκτική αυτή συμμετρία της διήγησης και αποκαλύπτει επιπλέον συσχετισμούς.

### 5.5.2 Η αποκατάσταση της ταυτότητας του ήρωα

Στα δύο άκρα της αφηγηματικής κατασκευής τοποθετούνται δύο εντελώς διαφορετικά πρόσωπα: στην αρχή ο άσπμος Ελπήνορας, ταλαντεύεται στο μεταίχμιο των δύο κόσμων. Στο άλλο άκρο ο Ηρακλής, θνητός και αθάνατος μαζί, αναζητάει το χαμένο στόχο. Αν ο Ελπήνορας μπορεί να ταυτιστεί με τον Οδυσσέα στην πιο αδύναμη στιγμή του, στο τέλος της ραψωδίας ο Οδυσσέας μπορεί να ταυτιστεί με τον ίδιο τον Ηρακλή: όπως ο Ηρακλής επισκέπτεται τον Άδη, σε αντίθεση όμως με αυτόν, καταφέρνει να ξεφύγει και να βρει το στόχο του. Ανάμεσα στα δύο άκρα παρελαύνουν άνδρες και γυναίκες, ήρωες του Τρωικού πολέμου αλλά και ήρωες ενός απώτερου παρελθόντος. Το συναίσθημα που υποκινεί το

παιχνίδι των ερωταποκρίσεων είναι τελικά η περιέργεια του Οδυσσέα να συνομιλήσει με τις ψυχές των νεκρών προκειμένου να ανασυνθέσει τη χαμένη του ταυτότητα. Οι διάλογοι διακόπτονται απότομα όταν ο φόβος κατακλύζει τον ήρωα: ο αριθμός των νεκρών πολλαπλασιάζεται, η ακόρεστη περιέργεια κοντεύει να γίνει ύβρις και ο ήρωας να εγκλωβιστεί στον Άδη.

Η εικόνα για τον Οδυσσέα ταυτίζεται με την προσπάθεια του να προσεγγίσει τα όρια της ανθρώπινης υπόστασης μέσα από την εμπειρία του νόστου. Η ένταση του στον κόσμο των φανταστικών περιπλανήσεων θα τον φέρει αντιμέτωπο με την εικόνα του απροσπέλαστου, για να εξερευνήσει τελικά στα πέρατα του κόσμου τα ακραία όρια της ανθρώπινης μοίρας. Στο έσχατο ταξίδι του στον Κάτω Κόσμο θα ανασυγκροτήσει τη χαμένη του ταυτότητα και θα επαναπροσδιορίσει το χαμένο του στόχο.

Μόνο με τη "Νέκυια" τίθεται ένας στόχος για τις περιπλανήσεις, οριοθετείται μία αναχώρηση και μία επιστροφή (Reinhardt, 1999, σελ. 142).

Αν η Ιθάκη συνιστά το ακραίο σημείο του έπους -τον στόχο- τότε ο Άδης βρίσκεται στο άλλο άκρο του νήματος, λειτουργεί ως αντίβαρο για τον κόσμο της Οδύσσειας. Ανάμεσα στα δύο άκρα ξετυλίγεται ο συνολικός κόσμος της Οδύσσειας.

### 5.5.3 Η καλειδοσκοπική κατασκευή της Νέκυιας

Από μία άλλη ωστόσο οπτική γωνία ιδωμένος, ο κύκλος των φανταστικών περιπετειών μπορεί να γίνει αντιληπτός ως η

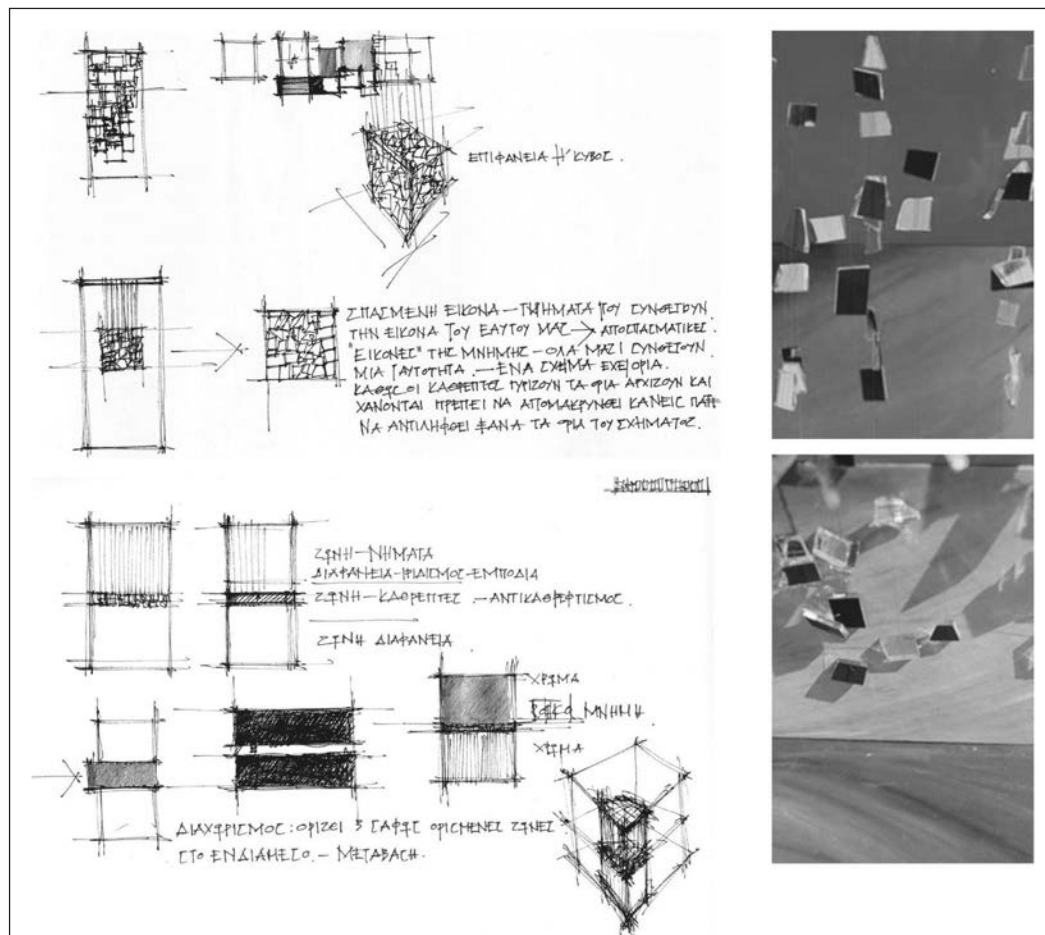


αέναν επανάληψη μίας εμπειρίας μέχρις ότου η επιστροφή του ήρωα θέσει ένα προσωρινό τέλος. Στον κύκλο των φανταστικών περιπλανήσεων, ο πολύ-τροπος Οδυσσέας, αρνείται να πεθάνει, ξεγελώντας συνεχώς το θάνατο. Τις ατελείωτες περιπλανήσεις του ήρωα μοιάζει να υποκινά μία φυγόκεντρος δύναμη που τον απομακρύνει από τον τελικό στόχο, την Ιθάκη. Ο Οδυσσέας δεν προσεγγίζει ποτέ ένα σημείο, ούτε τον ίδιο το θάνατο. Φθάνει συνεχώς στο μεταίχιμο ζωής και θανάτου, για να καταλήξει στον κόσμο των νεκρών, αλλά τελικά τον υπερβαίνει (Rucci, 1987).

Μήπως η εμπειρία στον Κάτω Κόσμο αποτελεί μία μεταμφίεση του ήρωα, μία πρόφαση που του επιτρέπει να φορέσει ξένα ενδύματα;

Η Νέκυια στήνεται ως μία καλειδοσκοπική κατασκευή που αποκαλύπτει τις πολλαπλές πτυχές της μίας ταυτότητας του ήρωα. Πίσω από τον Οδυσσέα -Ούτις δηλαδή Κανένας, το όνομα που επέλεξε να δώσει στον εαυτό του για να εξαπατήσει τον Κύκλωπα αποκρύπτοντας την ταυτότητά του- κρύβεται η μήτις, αυτή η λεπτότατη μορφή ευφύιας που του επιτρέπει να μεταμφιέζεται. Ο Κανείς δεν είναι άλλος από τον πολυμήτη Οδυσσέα που ξεγελά φορώντας ενδύματα άλλων: από τη μία υπό-εξομοίωση με τον άσημο Ελπίνορα, από την άλλη υπέρ-εξομοίωση με τον Ηρακλή που τον οδηγεί στην πλήρη ηρωική του διάσταση.

Κάτω από μία τέτοια ερμηνευτική προσέγγιση η Νέκυια συνιστά ένα λεκτικό κατασκευάσμα όπου προβάλλονται οι ποικίλες μεταμφιέσεις του ήρωα μέσα από τη χρήση πολλαπλών οπτικών γωνιών στο εσωτερικό μίας εικόνας. Ένας παλίμψηστος από ανθρώπινες συμπεριφορές που "ενοσρκώνονται" από την παρουσία των νεκρών ψυχών, δυναμικές προσωποποιήσεις-τροπές του ήρωα. Δηλώσεις ταυτότητας συμμετρικές που δημιουργούν στους αντικριστούς καθρέφτες, ένα παράξενο παιχνίδι αντικατοπτρισμών που παράγει μία συγκεχυμένη εικόνα της ταυτότητας του ήρωα.



Ο πραγματικός Οδυσσέας βρίσκεται πίσω από τις μεταμφιέσεις, έξω από το χώρο και το χρόνο της αφήγησης, στο σημείο όπου συγκλίνουν τα αφηγηματικά νήματα της Οδύσσειας, εκεί όπου συνενώνονται το παρελθόν και τον μέλλον του ήρωα, ο πραγματικός και παραμυθικός κόσμος της Οδύσσειας μέχρι να ξαναπάρει το λόγο για λίγο ο ποιητής. Στο σημείο αυτό της παύσης συρρικνώνεται ολόκληρο το έπος, ένα σημείο υποχρεωμένο να κινείται ασταμάτητα, ως εκκρεμές, ανάμεσα στους αντιδιαμετρικούς κόσμους της Οδύσσειας, στις ακραίες καταστάσεις της ύπαρξης, στα όρια του χώρου και του χρόνου.

#### **6. Η μυθολογία του Κάτω Κόσμου: σύγκριση της Νέκυιας με ανάλογες περιγραφές του Άδη**

Η αναζήτηση σχημάτων στη Νέκυια αποτελεί τελικά ένα παιχνίδι κατασκευής της μυθολογίας του Κάτω Κόσμου. Στην άσκηση αυτή, ενδιαφέρον παρουσιάζει η “ανάγνωση” ανάλογων περιγραφών του Άδη σε κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας. Μέσα από μία διαδικασία αφαίρεσης, θα αναζητηθεί η εμφάνιση μίας ιδέας που μετατρέπει τη μυθολογική αφήγηση σε ιδεόγραμμα της ιδέας αυτής.

#### **6.1 Αριστοφάνης, Βάτραχοι**

Η μετάβαση από τον χώρο στην αφήγηση.

#### **ΠΟΡΕΙΑ: ΟΔΗΓΙΕΣ-ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ**

Ο Αριστοφανικός Άδης σε αντιδιαστολή με τη Νέκυια ταυτίζεται με την περιγραφή ενός τοπίου.

Ο Ηρακλής περιγράφει την πορεία προς τον κόσμο των νεκρών ως απαρίθμηση διαδοχικών τοπίων: πρώτα μία λίμνη, ακολουθεί “Βούρκος και αιώνια σκατά” -εδώ βρίσκονται αυτοί που αδίκησαν, πιο πέρα μουσική, φως και ένα δάσος μυρτιάς -εδώ, είναι μαζεμένοι ευτυχισμένοι άνδρες και γυναίκες.

Η πορεία προς τον Άδη μοιάζει να είναι γραμμική. Μία ευθεία που υλοποιείται από την παράθεση τοπίων στα οποία αντιστοιχούν διαφορετικές ομάδες προσώπων. Στον Αριστοφανικό Άδη διαφαίνεται ήδη μία πρόθεση ταξινόμησης των νεκρών με κριτήρια ηθικής τάξης που αποτυπώνεται στην περιγραφή ασύνδετων χώρων. Η μετάβαση από τη μία τάξη στην άλλη δεν προσδιορίζεται με σχέσεις βάθους αλλά με σχέσεις αντίστιξης.

#### **ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ ΑΔΗ**

Ο Διόνυσος και ο Ξανθίας φτάνουν στο βασίλειο των νεκρών, σε μια λίμνη όπου ο βαρκάρης Χάρωντας ανακοινώνει πιθανούς προορισμούς: σημεία-τοποθεσίες.

Ο Διόνυσος και ο Χάρωντας διασχίζουν τη λίμνη, ενώ ο Ξανθίας κινείται στην περίμετρο της. Στην αρχή σκοτάδι και βόρβορος, τόπος που αντιστοιχεί στους πατροκτόνους και τους ορκοπάτες, έπειτα η δαιμονική Έμπουσα, φτάνουν στους μνημένους όπου ο Ίακχος “χορεύει στο λιβάδι” και τέλος στο παλάτι του Πλούτωνα.

Από την εν κινήσει τοπιογραφική προσέγγιση του Άδη, μεταφερόμαστε σε ένα αστικό περιβάλλον. Οι δύο ήρωες κτυπούν την πόρτα και εμφανίζεται ο Αίαςος. Καθώς περνάει τον μεταμφιεσμένο Διόνυσο για τον Ηρακλή, τον μέμφεται για την απαγωγή του Κέρβερου και τον απειλεί αναφέροντας πάλι τα φοβερά σημεία του Άδη. Με αυτήν την τελευταία απαρίθμηση ολοκληρώνεται η χαρτογράφηση του Κάτω Κόσμου.

#### Η ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΔΗ ΚΑΙ Η ΑΦΗΓΗΣΗ

Η τοπογραφία του Άδη αποτυπώνεται μέσα από επάλληλες περιγραφές τοπίων που συνδέονται μεταξύ τους με μία ευθεία με αρχή και τέλος ή έναν κύκλο που μοιάζει να κλείνει. Παράλληλα με την χαρτογράφηση της πορείας, ο Αριστοφάνης μοιάζει να συνθέτει τον υπερχώρο του Άδη απαριθμώντας σημεία: τοπία ή θέσεις τεράτων. Ταυτόχρονα λοιπόν με ένα γεωγραφικό χάρτη, πάνω στον οποίο χαράσσεται μία πορεία, απλώνεται ένας χάρτης σημείων, ανάλογος με τον χάρτη του ουρανού. Στον χάρτη αυτό, ο Κάτω Κόσμος δεν αποτυπώνεται ως γεωγραφημένος τόπος, αλλά ως συνάθροιση σημείων στα οποία αντιστοιχούν διαφορετικά μυθολογικά μοτίβα.

Ο ποιητής διαλέγει την κίνηση διαμέσου της λίμνης για να περιγράψει την τοπολογία του Κάτω Κόσμου, από απόσταση ως εναλλαγή εικόνων. Υπάρχει συνεπώς ένας κύκλος που συνδέει τους διάφορους τόπους και μία γραμμή όρασης αυτών. Στο σημείο που ενώνονται οι δύο κινήσεις μεταφερόμαστε σε ένα αστικό τοπίο, οπότε κλείνει ο κύκλος της λίμνης, η κατάληξη μίας ευθείας αλλά και ο κύκλος της πλοκής για να αρχίσει η αντίστροφη πορεία της επιστροφής.

#### Η ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ ΤΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΟ ΑΔΗ

Ο Αριστοφανικός Άδης έρχεται σε πλήρη αντίστιξη με τη δωρική κατασκευή της Νέκυιας.

Το τοπίο του Άδη, επιβλητικό, φανταστικό στήνεται σαν σκηνικό που προβάλλει τους χαρακτήρες. Παράλληλα με τη κίνηση τους στο χώρο ξεδιπλώνεται η αφήγηση. Παρατηρείται λοιπόν μία χωρική και χρονική ακολουθία.

Στον ομηρικό Άδη αντίθετα, χώρος και χρόνος συρρικνώνονται σε ένα σημείο εν μέσω δύο ροϊκών καταστάσεων, στο λάκκο με τις χοές. Το τοπίο στη Νέκυια μοιάζει σα να απουσιάζει -ο χώρος λανθάνει κάτω από μία λογική κατασκευή που πηγάζει από το ίδιο το νόημα.

#### 6.2 Ύμνος στη Δήμητρα

Χώρος - Αισθήσεις

#### ΠΛΟΚΗ

Στον μύθο ο Άδης συλλαμβάνεται ως χώρος αόρατος που βρίσκεται "κάτω" και κυριαρχείται από ομίχλη, σκοτάδι και μούχλα.

Η αφήγηση ξεκινά με την αρπαγή της Περσεφόνης την ώρα που παίζει με τις κόρες του Ωκεανού. Ως δόλωμα που θα προσελκύσει την προσοχή της χρησιμοποιείται ένας νάρκισσος. Καθώς η Περσεφόνη σκύβει να τον κόψει, ανοίγει η γη και βγαίνει από το όρυγμα ο Πλούτωνας, την αρπάζει για να την οδηγήσει τελικά στο παλάτι του Άδη.

Η Δήμητρα αναζητώντας την κόρη της στρέφεται στον Ήλιο που τα βλέπει όλα. Έτσι μαθαίνει για τον εγκλεισμό της Περσεφόνης στο παλάτι του Άδη και θυμωμένη καθιστά τη γη άγονη.

Η θεά Δήμητρα λοιπόν κρύβει τους σπόρους της γης και αρνείται να δώσει καρπό μέχρι να ΔΕΙ τα μάτια της κόρης της.

#### ΜΥΘΟΣ - ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ

Οι αισθήσεις καταλαμβάνουν πρωταρχική θέση στο μύθο υποκινώντας ουσιαστικά την πλοκή:

- η όραση και η οσμή προκαλούν την αρπαγή της Περσεφόνης.
- οι μάρτυρες ακούν τις φωνές της
- ενώ ο Ήλιος βλέπει την κρυμμένη Περσεφόνη.

Εν συνεχεία ολόκληρη η πλοκή στηρίζεται πάνω στην επιθυμία της Δήμητρας να ΔΕΙ την κόρη της ξανά.

#### ΑΔΗΣ-ΕΓΚΛΕΙΣΜΟΣ

Η μετάβαση στον Άδη μοιάζει ακαριαία, δεν υπάρχει χαρτογράφηση πορείας. Ο Ερμής, κατεβαίνει: “ευθύς στις γης τα τρίςβαθα” προκειμένου να φέρει την κόρη στο φως. Η συνάντηση με τον άρχοντα των νεκρών γίνεται στα ανάκτορά του.

Το σκηνικό είναι απόλυτα στατικό: ο Άδης και η Περσεφόνη βρίσκονται στο εσωτερικό του ανακτόρου. Τα πρόσωπα τοποθετούνται μέσα στο χώρο και αναλαμβάνουν τους ρόλους τους: ο Ερμής ανακοινώνει την απόφαση των θεών να ανεβάσει από το Έρεβος τη λαμπρή κόρη και ο Άδης μεταφέρει την απόφαση στην Περσεφόνη. Κανένας διάλογος δε σπίνεται ανάμεσα τους, ενώ η ίδια η Περσεφόνη δε συμμετέχει ενεργά στη σκηνή. Ο χώρος αποτελεί ένα κενό δοχείο όπου τοποθετούνται τα πρόσωπα. Ο τρισδιάστατος χώρος μετατρέπεται σε δισδιάσταση εικόνα. Η εικόνα του Άδη μοιάζει να λειτουργεί συμβολικά και όχι κυριολεκτικά. Ο απόλυτος εγκλεισμός υπαινίσσεται ενώ γύρω του αιωρείται μία ομιχλώδης μελαγχολία.

Το επεισόδιο κλείνει με την βιαστική αναχώρηση του Ερμή και της Περσεφόνης από το εσωτερικό των ανακτόρων. Το πέρασμα από τον Άδη στον Πάνω Κόσμο μοιάζει πάλι αγεωγράφητο. Η συνάντηση της Περσεφόνης με τη Δήμητρα γίνεται μέσα σε ένα βαθύσκιο δάσος. Η Περσεφόνη αποκαλύπτει ότι έφαγε από τον καρπό που της πρόσφερε ο Άδης, πράξη που θα την αναγκάσει να επιστρέφει περιοδικά στα “μυστικά μέρη” της γης. Ο διακανονισμός ορίζεται η Περσεφόνη να παραμένει με τη Δήμητρα τα δύο τρίτα του έτους, ενώ το ένα τρίτο να επιστρέφει στον Άδη.

Βλέπω και αποκρύπτω, οι δύο συνθήκες που εναλλάσσονται.

### ΤΟ ΣΥΜΒΟΛΙΚΟ ΣΧΗΜΑ ΤΟΥ ΚΑΤΩ ΚΟΣΜΟΥ

Στην Οδύσσεια και στους Βατράχους η πορεία προς τον Κάτω Κόσμο χαρτογραφείται. Το υγρό στοιχείο, η ροή, επιτρέπει τη μετάβαση στον κόσμο των νεκρών. Στον Ομηρικό Ύμνο αντίθετα δεν υπάρχει ροή και συνεπώς χαρτογράφηση πορείας.

Η έμφαση δίνεται στο μέσα ως προϋπόθεση για κάθε πράξη: Το πέρασμα από το μέσα στο έξω και αντίστροφα είναι απροσδιόριστο.

Όλο το "παιχνίδι" στήνεται στην προσπάθεια να ειδωθούν τα αθέατα πρόσωπα-αντικείμενα. Ο κύκλος ολοκληρώνεται και επαναλαμβάνεται ατέρμονα από το "κρύβω" στο "βλέπω", από τα "κρυφά μέρη" της γης στο φως και αντίστροφα.

Στον ομηρικό Άδη και πάλι οι ψυχές των νεκρών συνθέτουν το σχήμα και το περιεχόμενο του. Ένα σχήμα που επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες. Η Νέκυια δε διαπραγματεύεται μόνο την τραγικότητα του θανάτου.

Ο Ύμνος προς τη Δήμητρα αντίθετα εστιάζεται στο δίπολο ζωής και θανάτου στο αποκορύφωμα της νοηματικής του διάστασης. Το νόημα συρρικνώνεται στην αντιδιαμετρική σχέση μεταξύ των οριακών καταστάσεων της ύπαρξης που προσδιορίζεται με όρους χώρου. Οι ψυχές των νεκρών απουσιάζουν, δεν υπάρχει περιεχόμενο. Δεν υπάρχει χώρος παρά μόνο αφήγηση που στήνεται πάνω στο τρίγωνο που συνιστούν τα τρία βασικά πρόσωπα του μύθου:

Η θεά Δήμητρα ελέγχει τον κύκλο των σπόρων που βρίσκονται μέσα στη γη, ενώ ο Άδης ελέγχει το βασίλειο των νεκρών που βρίσκεται κάτω από αυτή, συγκλίνοντας αμφότεροι στο πρόσωπο της Περσεφόνης με αντίθετη ωστόσο φορά που οδηγεί εν τέλει σε ένα κυκλικό πέρασμα από τη μία κατάσταση στην άλλη.

Η ζωή και ο θάνατος αποκτούν το συμβολικό τους σχήμα.

### 6.3 Ησίοδος, Θεογονία

Χώρος - Κατασκευή

#### Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Η αρχή του κόσμου κατά τον Ησίοδο ξεκινά από το Χάος. Ακολουθεί η δημιουργία της Γης και του Έρωτα. Η Γη, ορίζεται από τα δύο ακρότατα σημεία της: τον Όλυμπο και τον Τάρταρο. Στην αρχική αυτή σύνθεση του Κόσμου, ο Τάρταρος συνιστά ένα από τα δύο άκρα της Γης. Αποτελεί μέρος μίας σαφώς προσδιορισμένης τοπογραφίας. Από το Χάος θα γεννηθούν το Έρεβος και η Μαύρη Νύχτα. Από τη Γη θα γεννηθεί ο Έναστρος Ουρανός ενώ από την ένωση της Γης με τον Ουρανό θα προκύψουν ο Βριάρεως και ο Γύης.

Ο Ουρανός γνωρίζοντας ότι κάποια μέρα θα εκθρονιστεί από τους γιούς του, τους γκρεμίζει στα “κατάβαθα της γης”. Ο Δίας θα τους επαναφέρει στο φως για να πολεμήσουν τους Τιτάνες. Στην τρομερή αυτή μάχη νικητής βγαίνει ο Δίας για να οδηγηθούν οι Τιτάνες “κάτω απ’ την πλατύδρομη τη γη”. Εδώ αρχίζει η περιγραφή του Τάρταρου.

#### Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΤΑΡΤΑΡΟΥ

Η αναλυτική περιγραφή του Τάρταρου εμπεριέχεται στην Τιτανομαχία. Η περιγραφή ξεκινάει με την οριοθέτηση του χώρου και την τοποθέτησή του στην συνολική κατασκευή του κόσμου που προσδιορίζεται με μετρικές σχέσεις.

Ο Τάρταρος, απέχει από την επιφάνεια της γης προς τα κάτω όσο απέχει και ο ουρανός από τη γη. Ορειβάλλο αμόνι θα έπεφτε εννέα μέρες και νύχτες και θα έφτανε στον Τάρταρο τη δέκατη, όσο δηλαδή θα χρειαζόταν για να φτάσει από τον ουρανό στη γη.

Γύρω του τον περιβάλλει χάλκινος φραγμός και “νύχτα από παντόγυρα με σκοταδιού τριπλή σειρά τον λαιμοδένει”, ενώ πάνω του φύονται οι ρίζες της γης και της θάλασσας.

Ακολουθεί η αναλυτική περιγραφή των διακριτών στοιχείων του, χωρίς ωστόσο να προσδιορίζεται με ακρίβεια αν βρίσκονται στο εσωτερικό ή στην περίμετρο του. Η ασάφεια της ακριβής θέσης κρύβεται πίσω από το χωρικό προσδιορισμό *ένθα* δηλαδή εκεί:

- εκεί στο “ζόφο το τρισκότεινο” είναι χωμένοι οι Τιτάνες, κλεισμένοι με χάλκινες πόρτες και περιτριγυρισμένοι από κάστρο.
- εκεί βρίσκονται οι πηγές και τα πέρατα του κόσμου, σε χάσμα τόσο μεγάλο που θα χρειαζόταν κανείς ένα χρόνο για να φθάσει στον πάτο.
- εκεί βρίσκεται το σπίτι της Νύκτας και μπροστά του ο Άτλας, που κρατάει με το κεφάλι του τον Ουρανό. Εκεί κατοικούν ο Ύπνος και ο Θάνατος.
- εκεί μπροστά το μέγαρο του Άδη και της Περσεφόνης βρίσκονται τα ανυψωμένα πάνω σε ασημένιες κολώνες ανάκτορα της Στύγα.

Στη Νέκυια το σχήμα του Κάτω Κόσμου συνθέτουν οι ψυχές των νεκρών. Στην περικλειστη κατασκευή του Τάρταρου αντίθετα μοιάζει να μην υπάρχει γωνιά για αυτές.

#### Ο ΤΑΡΤΑΡΟΣ ΩΣ ΣΧΗΜΑ: τομή - κάτοψη

Αν και οι επιμέρους περιγραφές του Ησίοδου μοιάζουν ασαφείς και πολύπλοκες διαφαίνεται σαφώς μία πρόθεση να προσεγγίσει τον Κάτω Κόσμο με όρους κοσμογεωγραφίας. Ο χώρος αποτυπώνεται με μετρικές και ποιοτικές σχέσεις.

Η περιγραφή του Τάρταρου αντιστοιχεί εν τέλει στην περιγραφή μίας κατασκευής που αναλύεται διεξοδικά σε τομή και κάτοψη, ως σχήμα αυτοτελές αλλά και ως μέρος της συνολικής κατασκευής του κόσμου.

Αν ο Κόσμος ιδωθεί ως τομή ο Τάρταρος αντιστοιχεί σε μία από τις επάλληλες ζώνες στις οποίες αναλύεται: ουρανός, γη, θάλασσα, και στο κατώτατο επίπεδο ο Τάρταρος. Αν ο κόσμος ειδωθεί ως κάτοψη, ο Τάρταρος βρίσκεται στην άκρη του κόσμου.

Αν ο Τάρταρος ιδωθεί αυτόνομα περιγράφεται σε κάτοψη ως κύκλος: ακτινωτά ή σημειακά γύρω από αυτόν διατάσσονται το σπίτι της Νύκτας, ο Άτλαντας, οι κατοικίες του Ύπνου και του Θανάτου, τα ανάκτορα της Περσεφόνης και του Άδη και τέλος τα ανάκτορα της Στυγός. Ο κύκλος αυτός μοιάζει να ταυτίζεται με την άνω επιφάνεια ενός κυλίνδρου, ενώ η κάτω επιφάνεια συμπίπτει με το βυθό του Τάρταρου.

Η περιγραφή του Τάρταρου αντιστοιχεί λοιπόν στη περιγραφή μίας κατασκευής, η δομή και η θέση της οποίας προσδιορίζονται με όρους σχεδόν γεωμετρίας, που συνιστά ταυτόχρονα και το υπόβαθρο για την κατασκευή περιμετρικών μύθων. Πρόκειται τελικά για μία κατασκευή ορίων και δίπολων που ορίζονται από τη σύλληψη του Κόσμου μέσα από διακριτές αντιθέσεις και οι οποίες προσωποποιούνται με χωρικούς προσδιορισμούς. Ο χώρος και ο μύθος αποτελούν τα δύο κέντρα της αφήγησης. Ο μύθος αποτελεί μια συμβολική αναπαράσταση της ζωής και του κόσμου που μας περιβάλλει. Το σύμβολο ενέχει ωστόσο μία διαδικασία σχηματοποίησης και επομένως εκλογίκευσης του νοήματος που μεταφέρει.

Ο Κάτω Κόσμος του Ησίοδου στήνεται ακριβώς ως μία κατασκευή που επιτρέπει τη σύλληψη του μύθου μέσα στο χώρο και οδηγεί εν τέλει στην εκλογίκευση του κόσμου: από το Χάος και το Έρεβος περνάμε σταδιακά σε ένα ορισμένο σχήμα που περιλαμβάνει ακόμη και τον ίδιο το Θάνατο.

#### ΝΕΚΥΙΑ

Στην Οδύσσεια, τα κοσμογεωγραφικά στοιχεία παρουσιάζονται αχάρακτα, ακνά, ασταθή. Το σχήμα της γης μοιάζει να είναι στρογγυλό και ο ορίζοντας το περίγραμμά της. Η θάλασσα έχει το δικό της κέντρο-ομφαλό: το νησί της Καλυψούς. Ο ποιητικός και γεωγραφικός ωστόσο ομφαλός της γης παραμένει η Ιθάκη. Στον αντιδιαμετρικό πόλο, ο Κάτω Κόσμος, βρίσκεται στα πέρατα του Ωκεανού.

Η κατάβαση του Οδυσσέα στον Άδη μοιάζει να είναι επιφανειακή. Στερείται παντός εσχατολογικού και κοσμολογικού βάθους. Η αντιπαράθεση της Νέκυιας με τις υπόλοιπες αναγνώσεις του Κάτω Κόσμου αποκαλύπτει αυτήν ακριβώς την ειδοποιό διαφορά. Η Νέκυια στέκεται στο μεταίχμιο των δύο κόσμων. Αποτελεί σχεδόν ένα ιδεόγραμμα που συμπυκνώνει τη ζωή και το θάνατο, μία κατασκευή που διαπραγματεύεται τις οριακές καταστάσεις της ύπαρξης, μία "μαγική εικόνα" που αποκαλύπτεται ή αποκρύβεται.



## **7. Τα όρια ενός συμβολικού σχήματος**

### **7.1 Το “σχήμα” της ανάγνωσης**

Οι παράλληλες αναγνώσεις των αρχαίων κειμένων αποκαλύπτουν εντελώς διαφορετικές προσεγγίσεις του ίδιου θέματος.

Περνώντας από το ένα κείμενο στο άλλο, μπορούμε να προσεγγίσουμε τη σημασία του χώρου ως πρωταρχικό στοιχείο που διαμορφώνει το κοινό μέσο έκφρασης. Θα πρέπει ωστόσο να διευκρινιστεί ότι οι σκέψεις που διατυπώθηκαν δεν έχουν ως στόχο την ερμηνεία του κειμένου. Η ίδια η ανάγνωση άλλωστε δεν είναι ενδογενής. Διαβάζοντας, σχεδιάζουμε μία παθητική γραφή.

Μέσα από τη διαδικασία της ανάγνωσης, μιλάμε λοιπόν για την λογοτεχνία με όρους οπτικής και όχι με όρους γλώσσας. Το οπτικό ωστόσο στη λογοτεχνία δεν είναι τόσο της τάξης της εικόνας, όσο της τάξης του σχήματος - το σχήμα σύμφωνα με το μαθηματικό ορισμό του ως μία τάξη μετασχηματισμών, ως κάτι που ενυπάρχει στο κείμενο σε αμφισημία και αναδύεται.

### **7.2 Το κείμενο: μία συνεχώς διευρυνόμενη κατασκευή νοήματος**

Οι αναγνώσεις, ερμηνείες, “μεταφράσεις”, ενός έργου καθώς και το ίδιο το λογοτεχνικό έργο, συνιστούν από κοινού ένα είδος ανοικτού “corpus”.

Η αναζήτηση μίας ιδιότυπης αρχιτεκτονικής ανάγνωσης στο εσωτερικό ενός κειμένου, εμπλουτίζει την κατασκευή αυτή με νέους όρους. Από ένα διακριτό σύστημα προβολής όπως είναι η γλώσσα περνάμε σε ένα συμβολικό σύστημα που επιτρέπει την ταυτόχρονη προβολή πραγμάτων.

### **7.3 Η μετάπλαση του οδυσσεϊκού μύθου στην σεφερική ποίηση**

Ας επανέλθουμε στην Οδύσσεια και την ιδιότυπη χωρική ανάγνωση της κατάβασης στον Κάτω Κόσμο.

Ο μύθος του Οδυσσέα στην λογοτεχνία είναι πλατιά και διαχρονικά διαδεδομένος. Η μορφή του ομηρικού ήρωα μετασχηματίζεται μέσα στο χρόνο, υποκείμενη στις διεργασίες ενός μύθου που βρίσκεται σε μία συνεχή διαδικασία εξέλιξης και εκφέρεται με μία πολλαπλότητα μορφών.

Μεταξύ των πολλαπλών αναφορών στη μυθολογία της Οδύσσειας η οπτική του Σεφέρη αποκαλύπτεται ιδιαίτερα γόνιμη ως προς την αρχική αναζήτηση.

Στην ποίηση του Σεφέρη η μυθολογία της Οδύσσειας συνιστά ένα σταθερό σημείο αναφοράς. Ωστόσο, ο ποιητικός λόγος του, εξέρχεται από το επίπεδο της περιγραφής του μύθου και γίνεται αφαιρετικός:

Ο Σεφέρης δεν καθιερώνει την τεχνική της απόλυτης μεταφορικής αναλογίας προς το ομηρικό κείμενο, αλλά μεταπλάθει ορισμένα μεμονωμένα επεισόδια και παρουσιάζει τον ήρωα του με μία ελλειπτική και προσδιορίσιμη από τον αναγνώστη εικόνα. Θα έλεγε κανείς ότι ο Οδυσσεύς του πραγματώνεται κατά κύριο λόγο, μέσα από ένα πλέγμα εικόνων και συνειρμών στο επίπεδο ενός ιστορικού χρόνου μέσα στο τοπίο του ομηρικού κειμένου (Νικολάου, 1992, σελ. 70).

Η ποίηση του Σεφέρη μοιάζει λοιπόν να στέκεται στο μεταίχμιο λόγου και εικόνας. Μένει στον αναγνώστη ωστόσο το πλεονέκτημα να διαμορφώσει το τελικό σχήμα. Στην ανάλυση της Κίχλης που επιχειρεί ο ίδιος αναφέρει:

Έτσι, κρατούμε τα σύμβολα και τα ονόματα που μας παρέδωσε ο μύθος, φτάνει να ξέρουμε πως οι τυπικοί χαρακτήρες έχουνε μεταβληθεί σύμφωνα με το πέρασμα του χρόνου και τις διαφορετικές συνθήκες του κόσμου μας - που δεν είναι άλλες από τις συνθήκες του καθενός που αναζητά την έκφραση (Σεφέρης, 1948-1971, σελ. 32).

Η σεφερική προσέγγιση του Άδη έχει ως πλαίσιο αναφοράς την οδυσσεική Νέκυια. Στην ανάλυση της Κίχλης ο Σεφέρης αναφέρει: "Υπάρχει μία σιγανή πορεία προς της νέκυια: μνήμη, νοσταλγία, ερωτισμός, φθορά, πόλεμος, καταστροφή. Το υλικό που ζούμε" (Σεφέρης, 1948-1971, σελ. 48). Το θέμα της μνήμης τον απασχολεί: "Ο κόσμος των νεκρών ταυτίζεται λειτουργικά με τη μνημονική ανάπλαση του παρελθόντος, αφού η λειτουργία της μνήμης περιορίζεται στον Κόσμο της νύχτας" (Νικολάου, 1992, σελ. 123).

Τ' άστρα της νύχτας με γυρίζουν στην προσδοκία  
του Οδυσσέα για τους νεκρούς μες σ' ασφολίδια.

Το τοπίο ωστόσο του Κάτω Κόσμου προσδιορίζεται μόνο κατ' αφαίρεση. Η τελική αποτύπωση οδηγεί σε μία σύλληψη που ανταποκρίνεται στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα:

Άλλοι τον άκουσαν να μιλά  
μονάχο καθώς περνούσε  
για σπασμένους καθρέφτες πριν από χρόνια  
για σπασμένες μορφές μέσα στους καθρέφτες  
που δεν μπορεί να συναρμολογήσει πια κανείς.

Για να ανακαλύψουμε τελικά στον Στρατή το Θαλασσινό την κωδικοποίηση σχεδόν της μνημονικής λειτουργίας:

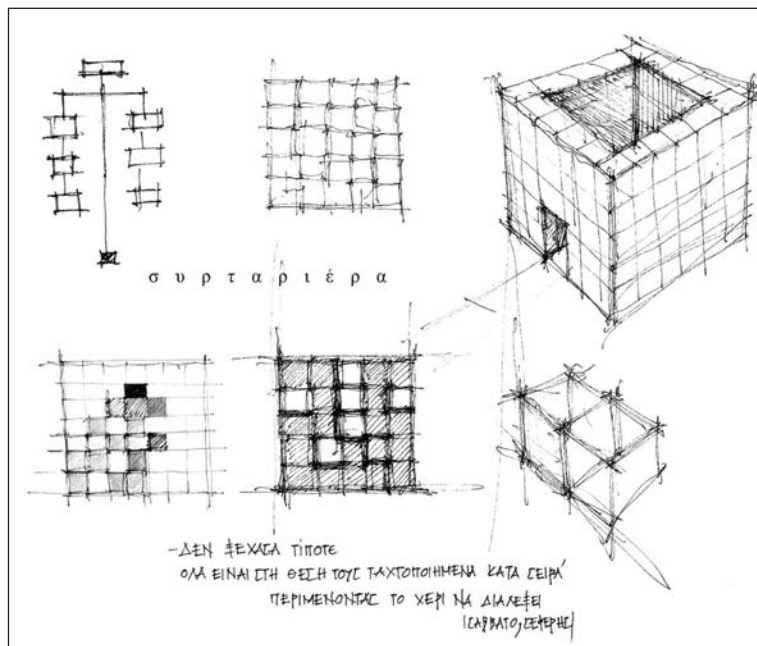
Δεν ξέχασα τίποτε

όλα είναι στη θέση τους ταχτοποιημένα στη σειρά περιμένοντας το χέρι να διαλέξει.

Ο Σεφέρης αναζητά ένα συμβολισμό της “κατάβασης” που έχει ως πυρήνα τη θεματολογία της Νέκυιας και αναφέρεται τελικά στην απόλυτη κυριαρχία της μνήμης. Το μυθιστόρημα *Έξι Νύχτες στην Ακρόπολη*, δίνει μία τέτοια εικόνα, με την αίθουσα του κινηματογράφου που μεταβάλλεται στο κατώφλι της εισόδου στον άλλο κόσμο.

Στη μετάβαση στο σινεμά (=κάθοδος στον Άδη), περνούν μπροστά στα μάτια του Χ. ένα σωρό πράγματα αλλοπρόσαλλα, που δίνουν ωστόσο τον τόνο... Μην ξεχνάς τη μαλθακότητα του φεγγαρόφωτου (Σεφέρης, 1925-1931, σελ. 95).

Ο Σεφέρης διαμορφώνει λοιπόν μία δέσμη οπτικών συμβόλων για να περάσει τελικά σε μία χωρική σχεδόν αποτύπωση του νοήματος.



Μέσα από την παράλληλη ανάγνωση του ομηρικού κειμένου και του ποιητικού λόγου του Σεφέρη σπίνεται ένα πλέγμα διασταυρούμενων αναφορών, που μοιάζει να αποσαφηνίζει τις νοηματικές μονάδες του καθενός. Οι στίχοι του Σεφέρη επαναφέρουν και πάλι στο προσκήνιο το μοντέλο του σύγχρονου ποιητή:

Η μοντέρνα ποίηση προσεγγίζει τα όρια μία χωρικής κατασκευής μέσα από την άρνηση του χρονικού στοιχείου. Η συντακτική ακολουθία εγκαταλείπεται προς χάρη μίας δομής που βασίζεται στη σύλληψη σχέσεων ανάμεσα σε ασύνδετες ομάδες λέξεων. Το νόημα δε βασίζεται στη χρονική σχέση που συνδέει τις λέξεις. Υπονοείται τελικά μία χωρική λογική η οποία αντιτίθεται με τη λογική του χρόνου η οποία υπάρχει στη γλώσσα (Frank, 1991, σελ. 15).

## 8. Διαγραμματική ανάγνωση του αφηγηματικού λόγου

### 8.1 Τι είναι διάγραμμα: το διάγραμμα ως σχήμα

Η χωρική προσέγγιση της Νέκυιας ολοκληρώνεται με την ταυτόχρονη κατασκευή διαγραμμάτων τα οποία παρακολουθούν την ανάγνωση του κειμένου.

Τα διαγράμματα αποτελούν εργαλεία που χρησιμοποιούνται για τη συμπύκνωση της πληροφορίας που μπορούν να διαβαστούν εναλλακτικά ως φασματικά και ως διακριτά συστήματα γραφής. Η εναλλακτική αυτή δυνατότητα ανάγνωσης τους αποτελεί κρίσιμο διαφορούμενο στη διαδικασία μετάβασης από το ένα εκφραστικό μέσο στο άλλο.

Σύμφωνα με τις παραπάνω διατυπώσεις, ένα διάγραμμα παρουσιάζει ομοιότητες με το μαθητικό ορισμό του *σχήματος*, ως κάτι που βρίσκεται σε αμφισημία και μετασχηματίζεται συνεχώς. Τα διαγράμματα αποτελούν εν τέλει σκέψεις εκφρασμένες ως σχήματα που διαμεσολαβούν ανάμεσα στα διαφορετικά εκφραστικά πεδία.

## 8.2 Τα διαγράμματα ως εργαλεία προσέγγισης του κειμένου

Η μετάβαση από τον αφηγηματικό λόγο στο χώρο, προϋποθέτει μία διαδικασία αφαίρεσης. Τα διαγράμματα στη διαδικασία αυτή, ενέχουν σε μία πράξη συμπύκνωσης και συγκέντρωσης του νοήματος. Στήνουν χωρικές μεταφορές που υπαινίσσονται στην αφηγηματική πλοκή. Μπορούμε να διακρίνουμε:

- Διαγράμματα που προκύπτουν από την εσωτερική δομή μίας θεματικής ενότητας του κειμένου: η Νέκυια ως αυτοτελής μονάδα στην ευρύτερη κατασκευή της Οδύσσειας.
- Διαγράμματα που οπτικοποιούν σχέσεις του μέρους ως προς το όλο: η θέση της Νέκυιας ως προς τη συνολική κατασκευή του έπους.
- Διαγράμματα που σχηματοποιούν σκέψεις που πηγάζουν από τις ανακλαστικές σχέσεις από τον έναν κειμενικό χώρο στον άλλο: από την παράλληλη ανάγνωση του οδυσσεικού μύθου, της ποίησης του Σεφέρη ή άλλων αρχαίων κειμένων.

Οι διαγραμματικές κατασκευές ωστόσο που συνοδεύουν την ανάγνωση, δε στοχεύουν στο οπτικό ενδιαφέρον. Αποτελούν εργαλεία που διαμεσολαβούν ανάμεσα στην αφήγηση και το χώρο. Ως κατασκευές χώρου μιλούν εν τέλει μεταφορικά για τη λογική κατασκευή του κειμένου.

Ως προς τη δομή και τη λειτουργία τους, τα διαγράμματα θα μπορούσαν να ομαδοποιηθούν ως εξής:

- Διαγράμματα νοήματος που οργανώνουν τον αφηγηματικό λόγο. Αν και στήνονται αρκετά κοντά στα γεγονότα της αφήγησης αποκαλύπτουν βασικές δομές του κειμένου.
- Διαγράμματα οπτικών κατασκευών που οπτικοποιούν βασικές μεταφορές που προκύπτουν από το ήθος της πλοκής και οδηγούν εν τέλει στο μετασχηματισμό του αρχικού νοήματος.
- Διαγράμματα που σωματικοποιούν εμπειρίες, στήνοντας αφαιρετικά χωρικές σχέσεις.

Μέσα από τη διαδικασία αυτή διαγραμματοποίησης του κειμένου αναζητάμε τη λογική του χώρου που ενυπάρχει στο λόγο για να εκφρασθεί τελικά μεταφορικά.

Τελική επιδίωξη μοιάζει να είναι η συγκρότηση μίας χωρικής μεταφοράς που στήνεται με αφορμή την αφήγηση. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην ανάλυση των βημάτων εκείνων που ακολουθούνται προς την κατεύθυνση μίας χωρικής συγκρότησης του νοήματος μέσα από την ταυτόχρονη επεξεργασία μίας άσκησης, την ανάγνωση δηλαδή κειμένων που

παρουσιάζουν θεματική αντιστοιχία.

### 8.3 Μια χωρική ανακατασκευή της Νέκυιας

Η άσκηση ξεκινά από κάποιους αρχικούς συλλογισμούς, που στήνουν ένα πλέγμα παραδοχών, οι οποίες πηγάζουν από την προσπάθεια μίας διαγραμματικής ανάγνωσης της Νέκυιας. Το κέντρο βάρους εντοπίζεται λοιπόν στη Νέκυια και γύρω του οργανώνεται η συνολική προσέγγιση της Οδύσσειας καθώς και άλλων κειμένων που παρουσιάζουν θεματική αντιστοιχία.

Μιλώντας για την τέχνη ο Cassirer αναφέρει:

Κάθε τέχνη έχει το δικό της αρχιτεκτονικό ιδίωμα, που είναι απαράβλεπτο και αναντάλλακτο. Τα ιδιώματα των διάφορων τεχνών μπορεί να συνδέονται μεταξύ τους, όπως λ.χ. όταν ένας λυρικός μελοποιείται ή ένα ποίημα εικονογραφείται, όμως το ένα δεν μπορεί να μεταφραστεί και να γίνει το άλλο. Κάθε ιδίωμα έχει να επιτελέσει ιδιαίτερο έργο μέσα στην "αρχιτεκτονική" της τέχνης. Τα προβλήματα της μορφής ανακύπτουν από τούτη την αρχιτεκτονική δομή... Ακόμα και στην ποίηση βρίσκουμε τούτο το αρχιτεκτονικό δούλεμα. Χωρίς αυτό, η ποιητική μίμηση ή επίνοια θα έχανε τη δύναμή της... Στη θεωρία του για την τραγωδία, ο Αριστοτέλης τόνισε την επινόηση της τραγικής πλοκής. Από όλα τα αναγκαία συστατικά της τραγωδίας -θέαμα, χαρακτήρες, μύθο, λεκτικό, μελωδία και σκέψη- σπουδαιότερο θεωρούσε το συνδυασμό των επεισοδίων της υπόθεσης (Cassirer, 1944, σελ. 232).

Η ιδιότυπη ανάγνωση που επιχειρείται στην εργασία αυτή δεν επιδιώκει να μεταφράσει με την έννοια να υποκαταστήσει τον αφηγηματικό λόγο αλλά να περιγράψει μία διαφορετική οπτική προσέγγισης του κειμένου η οποία αναζητά τη χωρική συγκρότηση του νοήματος. Και πάλι ωστόσο, για να επανέλθουμε στο αρχικό ερώτημα, το πρόβλημα δεν είναι αν υπάρχουν λογικές του χώρου σε ένα κείμενο αλλά τι τάξης είναι και πώς εκφράζονται μέσα στον αφηγηματικό λόγο. Αναγνωρίζουμε ωστόσο την ύπαρξη μίας χωρικής διάστασης όχι μόνο στη δομή της πλοκής αλλά και στο βαθύτερο νόημα που κρύβεται πίσω από την αφήγηση, στην υπέρβαση της χρονικής και αφηγηματικής αλληλουχίας και στη κατανόηση εννοιών μέσα από τη προβολή τους σε ένα χρονικό σημείο, στο χώρο.

### Βιβλιογραφικές παραπομπές

- Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, μετ. Τ. Ρούσος. Κάκτος.  
 Austin N. (1981) *Odysseus Polytropos: Man of Many Minds*, Archeό.  
 Cassirer E. (1944) *An Essay on Man*. Yale University Press.  
 Cassirer E. (1955) *The Philosophy of symbolic forms, volume 1: Language*. Yale University Press.  
 Frank J. (1991) *The Idea of Spatial Form*. Rutgers University Press.

- Goodman L. (1976) *Languages of Art*. Hackett Publishing Company, INC.
- Ησιόδος *Θεογονία*, μετ. Λεκατσάς. Π. εκδ. Ζαχαρόπουλος.
- Lakoff G.-Johnson M. (1999) *Philosophy in the Flesh*. Basic Books.
- Langer S. (1942) *Philosophy in a new key*. Harvard University Press.
- Λεκατσάς Π. (1957) *Η ψυχή*. Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών.
- Μαρωνίτης Δ. Ν. (1971) *Αναζήτηση και Νόστος του Οδυσσέα*. Κέδρος.
- Μαρωνίτης Δ. Ν. (1993) *Ομήρου Οδύσσεια - ραψωδία ι, μετάφραση-επιλεγόμενα*. Στιγμή.
- Μαρωνίτης Δ. Ν. (1994) *Ομήρου Οδύσσεια - ραψωδία κ, μετάφραση-επιλεγόμενα*. Στιγμή.
- Μαρωνίτης Δ. Ν. (1994) *Ομήρου Οδύσσεια - ραψωδία λ, μετάφραση-επιλεγόμενα*. Στιγμή.
- Μαρωνίτης Δ. Ν. (1994) *Ομήρου Οδύσσεια - ραψωδία μ, μετάφραση -επιλεγόμενα*. Στιγμή.
- Νικολάου Ν. Α. (1992) *Μυθολογία Γ. Σεφέρη, Από τον Οδυσσέα στον Τεύκρο*. Δαίδαλος, Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Ομηρικοί Ύμνοι *Ύμνος προς τη Δήμητρα*, μετ. Παπαδίτσας Π., Λαδιά Ε., Εστία.
- Page D. L. (1970) *The Homeric Odyssey*. Oxford University Press.
- Pucci P. (1987) *Odysseus Polutropos, Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Cornell University Press.
- Reinhardt K. (1999) "Οι περιπέτειες της Οδύσσειας", *Επιστροφή στην Οδύσσεια*, επιλογή και επιμέλεια Ιακώβ Δ., Καζάζης Ι., Ρεγκάκος Α., Εκδόσεις Βάνιας.
- Σεφέρης Γ. (1948-1971) *Δοκιμές Β΄*. Ίκαρος.
- Σεφέρης Γ. (1974) *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*. Ερμής.
- Σεφέρης Γ. *Μέρες Α΄, 1925-1931*. Ίκαρος.
- Σεφέρης Γ. (1974) *Ποιήματα*. Ίκαρος.

## ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΗ Α-ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ: ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΥΘΟΥ ΣΤΟ ΤΟΠΙΟ

Κατερίνα Ανδρίτσου

### Περίληψη

Η μελέτη στηρίζεται στην προσπάθεια ανάγνωσης των τοπίων ως μύθων. Επιχειρείται να εφαρμοσθεί ως μέθοδος, η χρησιμοποίηση του μυθικού περιεχομένου ως συστήματος σύνθεσης και αξιολόγησης ενός τοπίου. Γι' αυτό το λόγο είναι απαραίτητο αρχικά να αναφερθούμε στο ρόλο της μυθικής σκέψης σε σχέση με την παραγωγή του τοπίου ή μάλλον με την μετατροπή ενός τόπου σε τοπίο. Η ρίζα της πολιτιστικής επεξεργασίας κι άρα της μετατροπής σε τοπίο, βυθίζεται στο υπόστρωμα της μυθολογίας, επειδή ακριβώς οι αρχαϊκές κοινωνίες που επιχειρήσαν την πρώτη τοπιακή επεξεργασία ήταν οι κοινωνίες της μυθικής προεπιστημονικής σκέψης. Αλλά και η νεότερη περίοδος από την Αναγέννηση και έπειτα, αναφέρεται στην τοπιακή επεξεργασία με μυθική έμφαση, καθώς η διαμόρφωση του τοπίου γίνεται σε μεγάλο βαθμό καθ' ομοίωση μιάς αρχαίας τοπιότηκνης. Αποτέλεσμα αυτής της μυθοποιητικής προσπάθειας του δυτικού ανθρώπου είναι η νεότερη δυτική "επιστροφή" στον τόπο των μύθων, γεγονός που συμβάλλει στην ενδυνάμωση της άποψης ότι **κάθε εποχή και κάθε τέχνη επανεγγράφουν στο πολιτιστικό τους πεδίο μυθικούς συσχετισμούς**. Σύμφωνα με αυτό η υπόθεση εργασίας που διατυπώνεται είναι εάν η διαδικασία της ενοποίησης των αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας αναπαράγει μυθικές αναφορές ή παράγει πρωτογενώς νέες.

Προς τεκμηρίωση και χρησιμοποίηση του μυθικού υλικού, χρειάζεται προηγουμένως η απόδειξη της εγκυρότητάς του. Αυτό επιχειρείται με την εξέταση της διασύνδεσης του μυθικού υλικού τόσο με τα πραγματολογικά και επιστημονικά στοιχεία, όσο και με τα ιστορικά και φιλοσοφικά, ώστε να υποστηριχθεί η θέση ότι, μπορεί τελικά να αποτελέσει ένα σύστημα ή στοιχείο προσέγγισης και ανάλυσης της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και της δημιουργίας γενικότερα. Η πρώτη αυτή μεγάλη ενόπτα της εργασίας, αποτελεί κατά βάση το θεωρητικό της υπόβαθρο, ώστε στη δεύτερη ενόπτα να προσπαθήσουμε να εφαρμόσουμε τα συμπεράσματα και τις διαπιστώσεις σε ένα παράδειγμα τοπίου, το περί την Ακρόπολη, που αυτή τη στιγμή δέχεται αλλαγές και ανακατατάξεις του μυθολογικού περιεχομένου του.

Η δεύτερη ενόπτα περιλαμβάνει αναφορές ιστορικές και άλλες που αφορούν κυρίως στις επεμβάσεις που έχει δεχτεί το ίδιο το τοπίο, αλλά και στις απόψεις για τη διαχείριση του μυθολογικού υλικού από τους κατά καιρούς ενδιαφερομένους. Θα γίνει φανερό με αυτό τον τρόπο η συνεχής παρουσία του μύθου, τόσο ως χαρακτηριστικού γνωρίσματος της οντότητας του συγκεκριμένου τοπίου, όσο και ως δημιουργού νέων ποιότητων. Η ενόπτα αυτή θα κλείσει με την προσπάθεια εντοπισμού των νέων ποιότητων που τυχόν προσφέρει η ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων, μέσω της μυθοποιητικής δράσης στο σχεδιασμό και του τρόπου με τον οποίο αυτή κατοχυρώνεται μέσω της υλικής πραγματικότητας. Το ενδιαφέρον αυτής της ενόπτας έγκειται στον εντοπισμό, μέσα από τις χαρακτηριστικές περιόδους του χώρου αυτού, των ιδεών και των ιδεολογιών που κυριαρχούσαν και των αρχιτεκτονικών αξιών που προβάλλονταν στο τοπίο μέσα από αυτές.

Στις μέρες μας, μέσα στα πλαίσια της σύγχρονης πόλης, ο χώρος αυτός μετασχηματίζεται, υφίσταται μιά σημαντική αλλαγή. Από την διακήρυξη του Υπουργείου Πολιτισμού μέχρι την αποσπασματική υλοποίηση της ενοποίησης των αρχαιολογικών χώρων, αναζητείται η **ανάγνωση του σύγχρονου μύθου** κι αν αυτός δεν υφίσταται τότε θα πρέπει να βρεθεί το υποκατάστατό του. Σήμερα τι είναι αυτό που υποκαθιστά τον μύθο; **Ίσως η τεχνολογία, ίσως όμως και μια υπερβολική αντίληψη λειτουργικότητας, που εκφυλίζει τον μύθο σε μια μεγάλης κλίμακας πεζοδρόμηση και κυρίως σε μια α-συνέχεια του ύφους και του ήθους ενός τόσο σημαντικού τοπίου.**

### SENTIMENTAL A-TOROGRAPHY: MYTHIC ELEMENTS IN THE LANDSCAPE

#### Abstract

The study is founded on the effort to interpret landscapes as myths. An attempt is made to establish as a method, the use of the mythical content as a system of composition and evaluation of a landscape. For that reason it is necessary to refer as a start to the role of mythical thought in relation to the creation of the landscape or better to the transformation of a place into a landscape. The roots of the cultur-

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2002. Εξεταστική επιτροπή: ΠΑΝΝΗΣ ΛΙΑΚΑΤΑΣ (επιβλέπων), ΚΩΣΤΑΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ και ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΠΕΧΛΙΒΑΝΙΔΟΥ.

al elaboration and therefore of the transformation into a landscape, go deep into the substratum of mythology, exactly because the archaic societies that attempted the first landscape elaboration where the societies of the mythical pre-scientific thought. But the later period from the Renaissance onwards, also refers to the landscape elaboration with a mythical emphasis, given that the formation of the landscape is made to a great extent similarly to an ancient landscape art. The result of this myth-initiated creative effort of western man is the new western "return" to the place of myths, a fact that contributes in the reinforcement of the view that **each period and each art retrace into their cultural field mythical interrelations**. According to this the working hypothesis that is put forward is whether the process of unification of the archeological sites of the city of Athens, re-creates mythical references or whether it produces originally new ones.

In order to document and use the mythical material, it is previously needed to prove its validity. This is attempted through examining the interconnection of the mythical material with pragmatic and scientific as well as with historical and philosophic data, so as to support the thesis that it can constitute a system or an element for approaching and analyzing architectural composition and creation more generally. This first extended part of the work forms basically its theoretical background, so that in the second part we make an effort to apply the conclusions and the findings onto an example of a landscape, namely the landscape surrounding the Acropolis, which in that moment is receiving changes and rearrangements of its mythological content.

The second part contains historical and other references that have to do chiefly with the interventions that the landscape itself has received, but also to the views as to the manipulation of the mythological material on the part of interested parties through times. In this way the continuous presence of the myth will become evident, as a characteristic feature of the entity of the specific landscape, as well as a creative force for new qualities. This part is completed with the effort to detect new qualities that the unification of the archeological sites of Athens hopefully offers if any, through the myth-initiated action in the design and through the way in which this is established in the material reality. What is interesting in this part is the identification, through the characteristic periods of this space, of the ideas and ideologies that prevailed and of the architectural values that were projected on the landscape as a result.

In our days, within the framework of the modern city, this space is transformed, is undergoing a significant change. Starting from the brief of the Ministry of Culture to the fragmentary implementation of the unification of archeological sites, we seek to read the contemporary myth and if this does not exist then its substitute must be found. What is it that today substitutes the myth? **Technology maybe, but perhaps an excessive perception of functionality, that degrades the myth into a large scale pedestrianisation and mainly into a discontinuity of the character and of the ethos of such an important landscape.**

## ΑΝΤΙ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

Η ανάκτηση της ιστορικής Αθήνας σε όλη τη διαχρονικότητά της, είναι ένας σκοπός που θα καθορίσει τη φυσιογνωμία και την πολιτιστική όψη της πόλης. Τα "πολιτιστικά κοιτάσματα", αποτελώντας έναν ζωντανό ιστορικό ιστό, απαιτούν να συγκαταλεχθούν στο "άστυ" και να παίξουν το ρόλο που τους αντιστοιχεί στην καθημερινή ζωή και εν τέλει στο μέλλον του. Η δημιουργία ενός ενιαίου "αρχαιολογικού πάρκου" της Αθήνας, αποτέλεσε για πολλές δεκαετίες το όραμα των αρχιτεκτόνων, των πολεοδόμων και των κατοίκων της. Σήμερα, παράλληλα με την εφαρμογή του οράματος, ο ιστορικός πυρήνας της πόλης οργανώνεται ώστε να αποτελέσει ένα "ανοιχτό μουσείο", το οποίο θα περιλαμβάνει το σύνολο των αρχαιολογικών χώρων και των μνημείων της περιοχής, καθώς και τις παραδοσιακές ενότητες του ιστορικού κέντρου. Με την ολοκλήρωση του προγράμματος, σκοπός είναι να δημιουργηθεί ένας μεγάλος περίπατος στο "**χώρο και στον χρόνο**", από τότε που γεννήθηκε η πόλη μέχρι σήμερα.



Από τη γέννησή του, ο χώρος αυτός διέπεται από μύθους που συναντάμε αργότερα και στις διαμορφώσεις του Δ. Πικιώνη, όπως αυτοί του Κέκροπα και του Δευκαλίωνα. Οι Αθηναίοι διηγόνταν ότι ο πρώτος τους βασιλιάς ήταν ο Κέκροψ, ένα ον γεννημένο από τη γη, μισός άνθρωπος και μισός φίδι. Όταν η Παλλάς Αθηνά και ο Ποσειδών μάλωσαν για την κυριαρχία στην Αττική, ο Κέκροψ έκρινε τη διαφορά. Ο Ποσειδών χτύπησε με την τρίαινά του το βράχο, όπου θα σπνόνταν αργότερα η Ακρόπολη, κι έκαμε εκεί πάνω να δημιουργηθεί μια "θάλασσα", μια αλμυρή πηγή. Λέγανε επίσης, ότι με εκείνο το χτύπημα έκανε να πεταχτεί από το χώμα το πρώτο άλογο. Η Αθηνά φύτεψε την πρώτη ελιά. Ο Κέκροψ έκρινε την Αθηνά νικήτρια (Κερενγί, 1998).

Τον ίδιο μύθο του Κέκροπα συναντάμε στα Κείμενα του Δ. Πικιώνη, που ξαναζωντανεύουν τη μυθολογία της γής. Στη "Γαίας Ατίμωση" γράφει: "Ποιός άνθρωπος προικισμένος με τη μέσα βλέψη, με την πνευματική ακόμα, θα έλεγα ακοή και αφή και γεύση και όσφρηση, ποιός σκύβοντας επάνω σ'αρχαία τα κείμενα που ιστορούν τους κοσμογονικούς της Αττικής μύθους, όπου τα ονόματα και οι λέξεις είναι ωσαν ομοιώματα, ωσαν αγάλματα φωνήεντα, όπως θα έλεγε ο Δημόκριτος, Κέκρωψ αυτόχθων συμφυές έχων σώμα ανδρός και δράκοντος της Αττικής εβασίλευσε πρώτος και την γήν πρότερον λεγομένην Άκτην αφ'εαυτού Κεκροπιάν ωνόμασεν..., ποιός, λέω αν είναι ικανός να κάνει μέσα του όλες τις σε χρόνο και σε τόπο προεκτάσεις- δε θενά αισθανθεί πως παραστέκεται εδώ εις το ιερό μυστήριο της γέννησης του συλλογικού μύθου ενός λαού και του σπέρματος τη θεία καταβολή για του πρωτόφαντου και ανεπανάληπτου 'είναι του' τη σύλληψη και του νέου Άστεως και των θεσμών του την ίδρυση..." (Πικιώνης, 1999, σελ. 130).

Η διαμόρφωση από τον Πικιώνη του συγκεκριμένου χώρου είχε ως κινητήρια δύναμη τον ίδιο το μύθο και αποτέλεσε μια καινοτομική επέμβαση, όταν έως τότε η γενικότερη αντίληψη που κυριαρχούσε, κυρίως από τους αρχαιολόγους, ήταν η ανάδειξη όλων των αρχαιολογικών ευρημάτων με την ταυτόχρονη αποξήλωση της Πλάκας. Όπως υποστηρίζει ο Ζ. Κοτιώνης, πρόκειται για μια ανάγνωση της ιστορίας ως εκδήλωσης μιας μυθολογικής αφήγησης, αλλά και αντίστροφα η αφηγηματική λειτουργία αναπότρεπτα είναι ιστορική, διαγράφει μιαν αφήγηση της ιστορίας. Με την έννοια αυτή, η μυθολογία των διαμορφώσεων της πέτρας στην Ακρόπολη δεν είναι μόνο μια ιστορία ως αφηγηματικό γεγονός αλλά παρουσίαση της ιστορίας με μυθολογικό τρόπο (Κοτιώνης, 1998).

Στις μέρες μας, μέσα στα πλαίσια της σύγχρονης πόλης, ο χώρος αυτός μετασχηματίζεται, υφίσταται μιιά σημαντική αλλαγή. Από την διακήρυξη του Υπουργείου Πολιτισμού μέχρι την αποσπασματική υλοποίηση της ενοποίησης των αρχαιολογικών χώρων, αναζητείται η **ανάγνωση του σύγχρονου μύθου**, κι αν αυτός δεν υφίσταται τότε θα πρέπει να βρεθεί το υποκατάστατό του. Σήμερα τι είναι αυτό που υποκαθιστά τον μύθο; **Ίσως η τεχνολογία, ίσως όμως και μια υπερβολική αντίληψη λειτουργικότητας, που εκφυλίζει το μύθο σε μια μεγάλης κλίμακας πεζοδρόμηση και κυρίως σε μια α-συνέχεια του ύφους και του ήθους ενός τόσο σημαντικού τοπίου.**<sup>1</sup>



1. Η ομάδα μελέτης των Γιαννάκη Β., Νουκάκη Α., Τυλιανάκη Μ, Χατζηκυριάκου Ν. και Χατζηδημητρίου Γ. αναφέρει χαρακτηριστικά: "Ακόμα, η διαμόρφωση από τον Δ. Πικιώνη στον Αγ. Δημήτριο Λουμπαρδιάρη, μολονότι αποτελεί ένα νεότερο μνημείο με αυτοτελή αισθητική αξία, έχει επιφέρει αλλοιώσεις στην ιστορική μορφή μιας διαχρονικά φορτισμένης περιοχής. Ορισμένες από τις παραπάνω επεμβάσεις είναι αναστρέψιμες, άλλες προσφέρονται για ενδιαφέρουσες και χρήσιμες για τη λειτουργία και κατανόηση του χώρου αναπλάσεις, ενώ άλλες αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία του χώρου και μαρτυρούν τη διαχρονική του εξέλιξη" (Γιαννάκη *et al.*, 1998, σελ. 41).



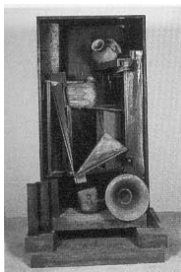
### ΣΗΜΕΙΑ ΤΟΜΗΣ ΜΥΘΟΥ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Μια πρώτη υπόνοια της σχέσης του μύθου και της τέχνης φαίνεται σε αυτό που έχει υποστηρίξει ο Nicolas Freret ότι: "Ο μύθος αποτελεί περιουσία της τέχνης, είναι μια ανεξάντλητη πηγή από δαιμόνιες ιδέες, γοητευτικές εικόνες, συναρπαστικά θέματα, αλληγορίες και σύμβολα. Γι' αυτό το λόγο έχει να προσθέσει κάτι στον καθένα, όπως για παράδειγμα την δημιουργία ολόκληρα καινούριων δομών με περισωζόμενα κομμάτια από διάφορους μύθους" (Ruthven, 1988, σελ. 70).

Ο μύθος μπορεί να αποτελέσει σε πολλές περιπτώσεις το αφηγηματικό υλικό της τέχνης. Η δουλειά του γλύπτη Anthony Caro είναι από τις αντιπροσωπευτικές. Ανάμεσα σε αυτά που επηρέασαν τη δουλειά του είναι η μάχη των Κενταύρων και των Λαπιθών, που είδε να εξελίσσεται στο ναό του Δία στην Ολυμπία και οι μάχες που διαδραματίζονται στη ζωφόρο του Παρθενώνα.

Η πρόσφατη δουλειά του με τίτλο *The Last Judgement* (1995-99) συνδιαλέγεται με ένα θέμα που χρησιμοποίησαν πολλοί καλλιτέχνες, όπως οι Giotto, Van Eyck, Michelangelo, Vermeer, Rubens, Rodin, καθώς και συγγραφείς όπως οι Όμηρος, Βιργίλιος, Δάντης, J. Donne και James Joyce, που κάνουν αναφορές στη δικαιοσύνη και στην τιμωρία για τις αμαρτίες που έχουμε διαπράξει. Ο Caro αναφέρεται σε πολέμους, σφαγές, αδικίες και θυσίες, στα οποία γινόμαστε μάρτυρες καθημερινά. Το *Last Judgement* θα μπορούσε να είναι ένας υπαινιγμός θυσίας που λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα σκοτεινό κουτί. Φαίνεται να βρισκόμαστε μπροστά στην αφήγηση της ιστορίας ενός ταξιδιού στην απέραντη θάλασσα, όπως συνέβη στην Οδύσσεια. Καθένα από τα σκοτεινά κουτιά είναι ένα νησί διάσωσης ή καταδίκης. Πάνω σε αυτά περιμένουν άλλοτε ο Πολύφημος, άλλοτε η Καλυψώ κι άλλοτε πάλι η πιστή Πηνελόπη. Νησιά ελπίδας, στα οποία βρίσκουμε καταφύγιο πιστεύοντας στο τέλος μιάς ατέρμονης πορείας, νησιά στα οποία κρύβονται ο φόβος, ο κίνδυνος, ο πειρασμός, όλα αυτά που διαμορφώνουν το ταξίδι. Κάπου ανάμεσα στέκει ο μάντης Τειρεσίας, που σύμφωνα με τον Eliot, βλέπει την ουσία και την εξέλιξη των γεγονότων, "τι ήταν, τι είναι και τι θα γίνει". Είναι η μορφή στην οποία συγκεντρώνονται όλα τα δραματικά πρόσωπα μαζί, είναι η σύνοψη όλων των σκηνών και των επεισοδίων. Ο ίδιος ο Caro λέει: "άνοιξα τα κουτιά που μου έστειλε ο κεραμίστας Hans Stryper και ήταν όλα εκεί! Ο Τρωικός πόλεμος - οι θεοί, οι πολεμιστές, ο Έκτορας, ο Οδυσσεύς και οι υπόλοιποι. Άκουσα να λένε Έίμαστε οι Έλληνες και οι Τρώες πολεμιστές, οι θεοί. Αποφάσισα να κάνω το *Last Judgement*" (Caro, 2002, σελ. 47). Η τέχνη στην περίπτωση του Caro διεκδικεί το χαμένο μυθολογικό υλικό, ο οποίος ανασυνθέτοντάς το δημιουργεί νέες χωρικές ποιότητες με συμβολικές προεκτάσεις.

Από την άλλη μεριά ο Friedrich Schiller στάθηκε ένας από αυτούς που πρώτοι διατύπωσαν ανοιχτά τη νοσταλγία για μια χαμένη μυθολογία, που εάν θέλει να επιζήσει, πραγματικά πρέπει να επανακτηθεί από την τέχνη. Γράφει: "Οι παγανιστικοί



Εικ.: Γλυπτά του Α. Caro από τη σειρά The last judgement, 1995-1999.



Εικ.: Οι κάτοικοι αυτού του μικρού κόσμου ζούσαν αρμονικά με το φυσικό τους περιβάλλον, γεμίζοντας το με θεούς που ήταν αληθινοί και που ζούσαν μαζί τους σε στενή σχέση, Αθήνα, Παρθενών, Φειδίας, Νότια μετώπη, Λαπίθαι και Κένταυροι.

θεοί, δεν ζούνε πια στην εποχή της λογικής! Μα πάντα η καρδιά μας ποθεί μια γλώσσα, και η φύση μας αναπολεί τα αρχαία ονόματα" (Ruthven, 1988, σελ. 97-8). Ο Schiller ταυτίζει την τέχνη με την ομορφιά, και την ομορφιά με τον παγανισμό. Θρηνεί για την εξαφάνιση της λαμπρής πολυχρωμίας από έναν κόσμο στερημένο κιόλας από τους θεούς του (entgotterte Natur) και προσφέρει τη λογοτεχνία σαν άσυλο στους θεούς εκείνους που το κοινό τους έχει τώρα εκτοπίσει. Σύμφωνα με αυτή τη λογική οι θεοί επιζούν χάρη στα ονόματά τους κι έτσι γεννιέται ένα νέο μυθολογικό θέμα, μέσα στο οποίο βρίσκονται τώρα οι θεοί, οι αποκαλούμενοι "ξενιτεμένοι θεοί".

Μια τέτοια διατύπωση θυμίζει την άποψη του Χ. Μίλλερ που πιστεύει πως ακόμα η Ελλάδα αποτελεί έναν ιερό τόπο. Στην Ελλάδα, λέει, "...συμβαίνουν θαυμαστά πράγματα, καλά πράγματα που δεν μπορούν να συμβούν πουθενά αλλού στη γή. Κατά κάποιο τρόπο, σαν από θέληση Εκείνου [κι εδώ μπαίνει η παρουσία του θείου] η Ελλάδα παραμένει υπό την προστασία του Δημιουργού. Ας ξεοδεύονται οι άνθρωποι στα μικρά, τα σαστισμένα έργα τους, ακόμη στην Ελλάδα, η μαγεία του θεού δεν έχει πεθάνει, αδιάφορο τι μπορεί ή θέλει να δοκιμάσει η φυλή του ανθρώπου, η Ελλάδα παραμένει ένας τόπος ιερός και πιστεύω πως θα παραμείνει έτσι ως το τέλος του χρόνου" (Μίλλερ, 1981, σελ. 29).

Στην προκειμένη περίπτωση, τι άλλο εκτός από μύθος μπορεί να είναι η Ελλάδα για τον Μίλλερ; Για αυτόν, όπως και για πολλούς άλλους, η τέχνη της Ελλάδας, τέχνη πολλών αιώνων, αποτελεί γεγονός ασύγκριτο. Έτσι ο Μίλλερ προσεγγίζει μέσα από την τέχνη το ελληνικό και το αττικό τοπίο με ιδιαίτερη γλαφυρότητα. "Το τοπίο της παραμένει το πιο ικανοποιητικό, το πιο θαυμαστό που έχει προσφέρει η γή. Οι κάτοικοι αυτού του μικρού κόσμου ζούσαν αρμονικά με το φυσικό τους περιβάλλον, γεμίζοντας το με θεούς που ήταν αληθινοί και που ζούσαν μαζί τους σε στενή σχέση. Ο Ελληνικός κόσμος είναι το πιο ζωντανό παράδειγμα ενότητας, σκέψης και πράξης. Επιζεί ακόμα και σήμερα, μολονότι τα στοιχεία του έχουν από καιρό σκορπίσει. Η εικόνα της Ελλάδας, όσο ξεθωριασμένη κι αν είναι, παραμένει σαν αρχέτυπο του θαύματος που μπορεί να πετύχει το ανθρώπινο πνεύμα" (ibid., σελ. 143-4).

Ακριβώς λοιπόν αυτό που ενδιαφέρει στη συγκεκριμένη περίπτωση την εργασία είναι η σχέση που μπορεί να έχει σήμερα ο μύθος με το χώρο της τέχνης και κατέπεκταση με το χώρο της αρχιτεκτονικής. Ένα κοινό σημείο είναι η σχέση τους με ένα σύστημα επικοινωνίας και σημασιοδότησης της μορφής. Τέχνη και αρχιτεκτονική έχουν ως αντικείμενο τη δημιουργία ενός έργου, που επιδέχεται πολλά νόημα και πολλές ερμηνείες. Η ποικιλία των νοημάτων δείχνει το εύρος που μπορεί να έχει ένα έργο, λόγω δομής και συμβολισμού. Το σύμβολο σε αυτή την περίπτωση δεν είναι η εικόνα, είναι η ίδια η πολλαπλότητα των νοημάτων. Επομένως ο μύθος που υπάρχει στο περί την Ακρόπολη τοπίο περιέχει πλήθος νοημάτων, συμβολισμών και ερμηνειών για τον θεατή και επισκέπτη του. Η αναχρονική μελέτη του συγκεκριμένου μύθου δείχνει πως κατά καιρούς και μέσα στην ιστορία, οι διαφορετικές ερμηνείες οδήγησαν σε αντίστοιχες ιδεολογικές τοποθετήσεις για αυτό. Για παράδειγμα, η αντίληψη της ανασκαφής και ανάδειξης όλων των αρχαιολογικών ευρημάτων με την ταυτόχρονη εξαφάνιση της παλαιότερης γειτονιάς της Αθήνας, είναι πολύ διαφορετική από την ιδέα της δημιουργίας ενός μεγάλου οδικού άξονα μπροστά από την Ακρόπολη. Η ερμηνεία του μύθου σε κάθε μία από τις παραπάνω περιπτώσεις είναι άλλου επιπέδου και άλλου ποιοτικού περιεχομένου. Άλλο περιεχόμενο είχε η επέμβαση του Δ. Πικιώνη

τη δεκαετία του '50 και άλλοι οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί για το νέο Μουσείο της Ακρόπολης τη δεκαετία του '90. Η άλλη ποιοτική ερμηνεία του μύθου αποτελεί η μακρόχρονη προσπάθεια επιστροφής των μαρμάρων του Παρθενώνα, στην οποία διαφαίνεται μία τάση συντήρησης του πανάρχαιου μύθου κι άλλη η ανάληψη των Ολυμπιακών αγώνων του 2004, η οποία, με ανάλογους όρους (μύθου), επιχειρεί επίσης να αναζωπυρώσει έναν εξίσου πανάρχαιο μύθο. Τα μηνύματα που κάθε φορά εκπέμπονται από τις αντίστοιχες ερμηνείες του μύθου υποδηλώνουν μία άλλη πρόθεση και μια άλλη εκδοχή διατήρησης ή μη διατήρησης του μύθου. Πάντως γεγονός σε όλες τις περιπτώσεις είναι ότι ο μύθος αποτελεί ένα στοιχείο επικοινωνίας μέσα στην κοινωνία, ανάμεσα στους κατοίκους της πόλης και στην ιστορία της, ανάμεσα στην ιδεολογία για το παρελθόν, για το παρόν και για το μέλλον της πόλης.

Στις διαμορφώσεις στην Ακρόπολη του Δ. Πικιώνη, ανακαλύπτουμε ότι το στοιχείο επικοινωνίας είναι η αναζήτηση της Αρχής, μέσα από αναφορές σε αρχαία όντα που ανάγονται σε μία κοσμική στιγμή. Κατά αυτό τον τρόπο ο Πικιώνης δεν επιχειρεί την έξοδο από το μύθο, αντιθέτως επιχειρεί την παραμονή μέσα του, προκειμένου να δημιουργήσει ένα σύστημα συσχετίσεων, μεταμορφώσεων, παραπομπών και νοηματικών συνειρμών, που αυτομάτως θα παραπέμπουν σε αυτόν τον Αρχικό Μύθο. Είναι μια προσπάθεια δημιουργίας μύθου μέσα στον αρχικό, ενεργοποίησης και παράλληλα αναγέννησής του. Είναι η μεταμόρφωση του αρχικού πυρήνα του μύθου, εφόσον η μυθολογία είναι η αφήγηση μιάς μεταμόρφωσης.

Η προσπάθεια του Πικιώνη στηρίζεται στην ανάπτυξη ενός μυθικού συστήματος μέσα στην τέχνη, εν προκειμένω στην αρχιτεκτονική. Μέσα σε αυτό το μυθικό σύστημα βρίσκονται η ιστορία, η φιλοσοφία, η επιστήμη, η πραγματικότητα. Η αφήγηση της μεταμόρφωσης

γίνεται αφήγηση της ιστορίας, όπου τα μυθολογικά, προϊστορικά πλάσματα ψάχνουν να βρουν τη θέση τους στον επιζώντα ελληνικό μυθολογικό χώρο. Η μυθοπλαστική και η ιστορική αφήγηση μαζί σε ένα σκίτσο, σε ένα χώρο και σε ένα τοπίο. Ο P. Ricoeur αναφέρει ότι: "Δύο ξεχωριστές αναλύσεις ...για τον ρόλο της πλοκής στην ιστορική αφήγηση και τη μυθοπλαστική αφήγηση υποβάλλουν την ιδέα μιας οικογενειακής ομοιότητας στο επίπεδο της σημασίας ή της δομής ανάμεσα σε αυτούς τους δύο αφηγηματικούς τύπους. Από την άποψη αυτή μπορούμε δικαίως να μιλάμε για την αφήγηση ως ένα μοναδικό, γλωσσικό παίγνιο (language-game)" (Ricoeur, 1988, σελ.54). Με την έννοια αυτή οι μυθικές διαμορφώσεις του Πικιώνη περί την Ακρόπολη δεν αποτελούν μόνο μια ιστορία ως αφηγηματικό γεγονός, αλλά και μια



αφήγηση της ιστορίας μέσω της μυθοπλασίας. Η αλληλοδιαδοχή των γεγονότων στις γραπτές αφηγήσεις του Πικιώνη, δημιουργεί μιά πλοκή στο χώρο, μια δράση του περιπατητή μέσα στο μετασχηματισμένο τοπίο, σε άμεση σχέση με το κύριο μυθολογικό θέμα του. Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται μιά “ποιητική” του χώρου, σύμφωνα με τους ορισμούς του Αριστοτέλη, όχι γιατί ο Πικιώνης πράγματι είναι ένας “ποιών” του χώρου, αλλά γιατί με την αναπαράσταση της δράσης, δημιουργεί μια πλοκή: μύθος-μίμηση-πράξη, τρεις αδιαχώριστες έννοιες. Για να ενεργοποιηθεί η πλοκή και το “εσώτερο πνεύμα αυτών των σχημάτων-συμβόλων” χρειάζεται “εις τον φιλόσοφο νού να τα βαφτίσει, εις την διπλήν κολυμπήθρα του αισθήματος και της φαντασίας” (Πικιώνης, 1999, σελ. 222). Γεγονός είναι πάντως ότι οι διαμορφώσεις του Πικιώνη συστήνουν έναν λόγο στην τέχνη του χώρου (και του τοπίου), που στηρίζεται πάνω στη λογική των μεταμορφώσεων σε μια μυθική αφήγηση. Η αρχιτεκτονική είναι γλώσσα και ο μύθος είναι αφήγηση.

Για τον R. Barthes ο μύθος είναι λόγος και για να μετατραπεί η γλώσσα σε μύθο χρειάζεται ιδιαίτερες συνθήκες (Μπάρτ, 1979). Πάνω από όλα ο μύθος αποτελεί ένα σύστημα επικοινωνίας, είναι ένα μήνυμα. Είναι ένας τρόπος σημειοδότησης μιας μορφής με ιστορικά όρια. Αφού λοιπόν ο μύθος είναι λόγος, το οτιδήποτε ανάγεται στην ομιλία μπορεί να αποτελέσει μύθο. Με αυτή την έννοια, αν η σημειωτική, πέρα από το να είναι η επιστήμη των αναγνωρισμένων συστημάτων των σημείων, είναι και μια επιστήμη που ερευνά όλα τα πολιτιστικά φαινόμενα, σαν αυτά να ήταν συστήματα σημείων, τότε ένα από τα πεδία που μπορεί να βρει εφαρμογή αναμφίβολα είναι και η αρχιτεκτονική και κατ'επέκταση η αρχιτεκτονική τοπίου.

Στο άρθρο του “Function and Sign: Semiotics of Architecture”, ο Eco (1997) εφαρμόζει τη γενική σημειωτική θεωρία στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής και στο κτισμένο περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική σημειώνει ο Eco, παρουσιάζει μια ειδική περίπτωση, καθώς συνήθως είναι κυρίως **λειτουργική** κι όχι επικοινωνιακή. Η αρχιτεκτονική πρέπει να λειτουργεί σε μορφή μαζικής επικοινωνίας. Διαχωρίζει τις λειτουργίες ενός αρχιτεκτονικού αντικειμένου σε **πρωτεύουσες** και **δευτερεύουσες**, από τις οποίες οι πρώτες αναφέρονται στην αρχιτεκτονική ως λειτουργικό αντικείμενο, ενώ οι δεύτερες στο συμβολισμό της.<sup>2</sup> Ο Umberto Eco πιστεύει ότι η αρχιτεκτονική είναι πρόκληση για τη σημειωτική και το δικαιολογεί. Πρώτα απ'όλα επειδή προφανώς τα περισσότερα αρχιτεκτονικά αντικείμενα πρωτογενώς δεν επικοινωνούν (γιατί δεν είναι σχεδιασμένα για να επικοινωνούν), αλλά για να λειτουργούν. Κανείς, σημειώνει, δε μπορεί να αμφιβάλλει ότι μια οροφή βασικά στεγάζει κι ότι ένα ποτήρι προορίζεται να συγκρατεί υγρά με τέτοιο τρόπο που κάποιος να μπορεί να πιει εύκολα από αυτό.

Μια από τις πρώτες ερωτήσεις που προκύπτουν στη σημειωτική, αν υποθέσουμε ότι προσφέρει τέτοιου είδους ερμηνείες στα πολιτισμικά φαινόμενα, είναι το κατά πόσο υπάρχει η δυνατότητα να ερμηνεύονται λειτουργίες σαν να έχουν να κάνουν με επικοινωνία. Το γεγονός ότι μπορούμε πράγματι να ερμηνεύουμε τις λειτουργίες από τη σημειωτική πλευρά μπορεί **να επιτρέψει σε κάποιον να τις κατανοήσει και να τις ορίσει καλύτερα, ακριβώς ως λειτουργίες και κατόπιν να ανακαλύψει άλλους τύπους λειτουργίας, που είναι εξίσου ουσιαστικοί, αλλά που υπό άλλες συνθήκες δε θα τις έβλεπε.**

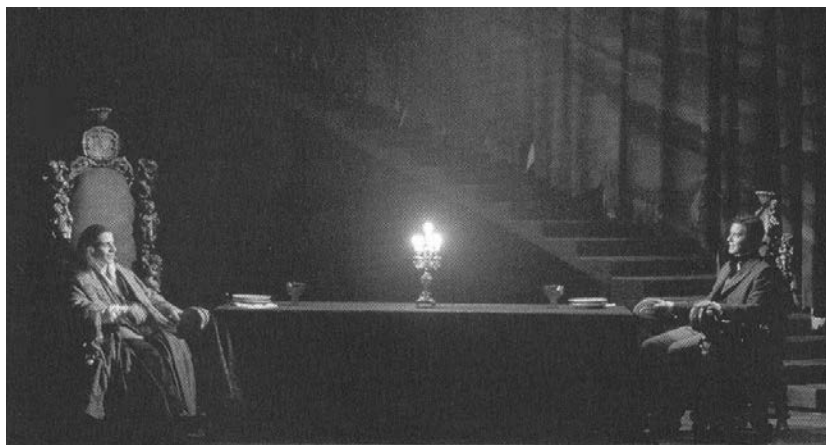
2. Ο Eco υποστηρίζει ότι οι αρχιτέκτονες πρέπει να σχεδιάζουν κατασκευές για “πολλαπλές πρωτεύουσες λειτουργίες και για ανοιχτές δευτερεύουσες” (Eco, 1997, σελ. 200).



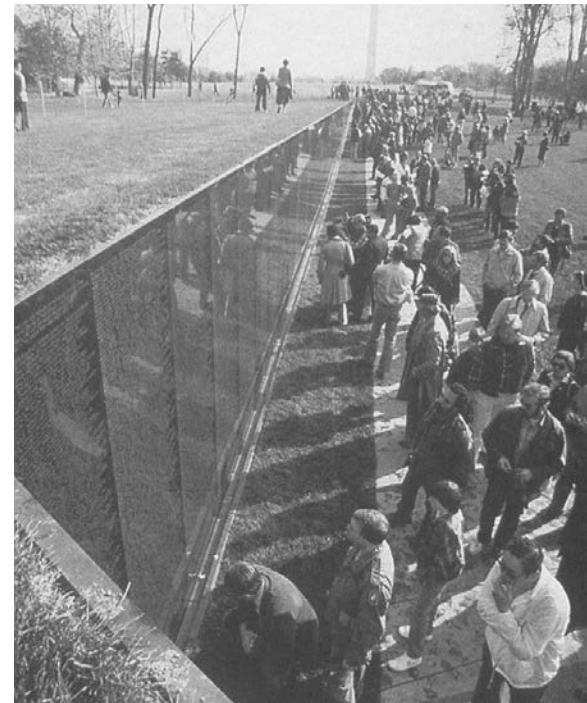
Μια φαινομενολογική σκοπιά της σχέσης μας με τα αρχιτεκτονικά αντικείμενα μας δείχνει ότι έχουμε εμπειρία της αρχιτεκτονικής ως επικοινωνίας, ακόμα κι όταν αναγνωρίζουμε τη λειτουργικότητά της. Συμβαίνει πολλές φορές αυτό που λέει ο Barthes: "Από τότε που υπάρχει η έννοια της κοινωνίας, κάθε χρήση γίνεται σήμα του ίδιου της του εαυτού". Το να χρησιμοποιείς για παράδειγμα το κουτάλι για να φας υποδηλώνει μια εκτέλεση λειτουργίας, μέσω της χρήσης ενός αντικειμένου που επιτρέπει αυτή ακριβώς τη χρήση. Με λίγα λόγια το αντικείμενο εξυπηρετεί την επικοινωνιακή λειτουργία και η αρχή του "form follows function" μπορεί να επαναδιατυπωθεί ως **"η μορφή του αντικειμένου πρέπει εκτός από το να κάνει δυνατή τη λειτουργία, να σημαίνει τη λειτουργία αρκετά καλά, ώστε να γίνεται**

**επιθυμητή"**. Έτσι λοιπόν, κατά τον Eco, το αρχιτεκτονικό αντικείμενο, εκτός από το να υποδεικνύει τη λειτουργία του, μπορεί να υπονοεί και μια συγκεκριμένη ιδεολογία της λειτουργίας και φέρνει σε αυτό το σημείο το παράδειγμα ενός καθίσματος. Ένα κάθισμα μου λέει πρώτα από όλα ότι μπορώ να κάτσω σε αυτό, αλλά αν το κάθισμα είναι ένας θρόνος, τότε η λειτουργία του ως κάθισμα παίρνει συμβολικές διαστάσεις. Κατ'αυτόν τον τρόπο η λειτουργία μπορεί να επεκταθεί σε όλες τις χρήσεις ενός αντικειμένου, όπου όταν αυτές περνούν στη συμβολική τους διάσταση, δε γίνονται λιγότερο χρήσιμες από ότι οι καθαρά λειτουργικές του δυνατότητες. Είναι σαφές ότι η πιο σημαντική λειτουργία ενός θρόνου είναι η **"συμβολική"** κι ότι ο θρόνος πρέπει να επικοινωνεί και με βάση αυτή την επικοινωνία να ενδυναμώνει την κοινωνική του λειτουργία.

Συμπερασματικά, και σύμφωνα με τα προηγούμενα, η προσέγγιση της αρχιτεκτονικής με τους όρους της σημειολογίας



αφ' ενός **αναλύει τους τρόπους επικοινωνίας** με την αρχιτεκτονική, μελετώντας την ιστορία ή το σύγχρονο περιβάλλον και αφ' ετέρου **ερευνά τους τρόπους παραγωγής** νοήματος μέσα από τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, αναγνωρίζοντας το κτίριο ως ανάλογο του κειμένου και αναζητώντας τα **μορφολογικά αντίστοιχα της διήγησης** (Ανδρίτσου, 2002, σελ. 2-4). Ο μύθος είναι διήγηση, άρα με αυτή την έννοια μπορούμε να ερευνήσουμε τους τρόπους παραγωγής νοήματος μέσα σε ένα τοπίο, θεωρώντας ότι αυτό εμπεριέχει στοιχεία μύθου και να αναζητήσουμε σε αυτή την περίπτωση τα υλικά και μορφολογικά αντίστοιχα της μυθικής διήγησης. Η "λογοτεχνία" του τοπίου, όπως συμβαίνει γενικότερα στο χώρο της λογοτεχνίας, έχει πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης, τον πολιτισμό, τον μύθο, το δράμα, τη σάτυρα, την παρωδία, το έπος, τη ρητορική, την ποίηση. Τοπία προς ανάμνηση πολέμων και πεσόντων, αποτελούν τα ίδια ένα θρήνο για το θάνατο. Το μνημείο προς τιμήν των βετεράνων του Βιετνάμ στην Ουάσιγγτον ανήκει σε αυτή την κατηγορία τοπίων. Η αφήγηση ξεκινά με μια καταπορητική κίνηση, διεγείροντας τα πένθημα συναισθήματα, ενώ στη συνέχεια γίνεται ανηφορική, πλησιάζοντας το επίπεδο της γής, για να καταλήξει στη δημιουργία συναισθημάτων ηρεμίας και παρηγοριάς. Η κάθοδος αντί της ανόδου, το σκούρο χρώμα πέτρας αντί του λευκού είναι μερικά στοιχεία της αφήγησης, τα οποία εκτός του ότι αντιτίθενται στην εθιμοτυπική επεξεργασία τέτοιων τοπίων, αποτελούν έναν τρόπο παραγωγής νοήματος μέσω των συναισθημάτων που προκαλούν.



Η αρχιτεκτονική λοιπόν ως σύστημα σημειοδότησης μπορεί να περιγραφεί με μυθικά στοιχεία. Καί' επέκταση το τοπίο, ως μιά έννοια δυσκολότερα προσδιορίσιμη, μπορεί να αποτελέσει κομιστή μνηυμάτων που έλκουν την καταγωγή τους από ιστορικά και μυθικά γεγονότα. Ο μυθικός λόγος αν δεν είναι προφορικός μπορεί να αποδοθεί με παραστάσεις, με μορφές. Η ίδια η αρχιτεκτονική μπορεί να αποτελέσει το υπόβαθρο για το μυθικό λόγο. Εξάλλου οποιουδήποτε είδους εικόνα, άρα και αυτή που προσφέρει η αρχιτεκτονική, μπορεί να έχει πολλαπλούς τρόπους ανάγνωσης. Όπως εύστοχα αναφέρει ο Barthes "ένα σχηματικό διάγραμμα σημειοδοτεί πολύ περισσότερο από ένα σχέδιο, μιά απομίμηση πολύ περισσότερο από ένα πρωτότυπο, μια γελοιογραφία από μιά προσωπογραφία" (Μπαρτ, 1979, σελ. 203) ή όπως μαθαίνουμε από τα πρώτα ήδη έτη σπουδών στην Αρχιτεκτονική, ένα σκίτσο μπορεί να πει πολύ περισσότερο από ένα σχέδιο. Ή αν ακόμα πάρουμε το παράδειγμα του Δ. Πικιώνη, πολλά περισσότερο διαβάζονται και εξηγούνται στα σκίτσα του Πικιώνη για την Ακρόπολη (και φυσικά στο γραπτό λόγο του) από την ίδια τη διαμόρφωση στο τοπίο της.

Ο μυθικός λόγος εξαρτάται, αν όχι αποτελείται, από μια ύλη ήδη επεξεργασμένη, η οποία προορίζεται για επικοινωνία. Ένα τοπίο επικοινωνεί, αγγίζει όπως εξηγήθηκε νωρίτερα, πολιτιστικές, κοινωνικές, ηθικές και άλλες αξίες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το παραστατικό και εικονογραφικό υλικό του μύθου προϋποθέτει, όπως άλλωστε και σε οποιαδήποτε περίπτωση, μια σημαίνουσα συνείδηση. Η εικόνα βοηθά περισσότερο, γιατί απλώς είναι πιο υποβλητική από τη γραφή ή όπως πάλι λέει ο R. Barthes “επιβάλλει άμεσα τη σημασία, χωρίς να την αναλύει ή να τη διασκορπίζει” (Μπαρτ, 1979, σελ. 203).



#### ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Η σημασία της φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική σκέψη έχει γίνει αποδεκτή τις τελευταίες δεκαετίες και έχει συμβάλει σε κινήσεις που επιχειρήσαν την επανασύνδεση ανθρώπου και φύσης και που αναφέρονται στην “Ανώνυμη Αρχιτεκτονική”, στη “Γλυπτική Αρχιτεκτονική” και στην “Αρχιτεκτονική Τοπίου”. Η δεκαετία του ‘60 χαρακτηρίστηκε από τις προσπάθειες επαναφοράς παραμελημένων αξιών όπως οι παραπάνω, αλλά και εξασφάλισης της σύνδεσης με το παρελθόν, μέσω της αντιπαράθεσης του ανθρώπινου παράγοντα προς τον μύθο της τεχνολογικής προόδου και της αναζήτησης για μια περισσότερο ανοιχτή αρχιτεκτονική. Θεωρίες όπως του υπαρξισμού και της φαινομενολογίας επηρέασαν μεγάλο αριθμό θεωρητικών της αρχιτεκτονικής. Ο Heidegger επηρέασε τον Νορβηγό Christian Norberg-Schultz, που εισήγαγε την έννοια του “**existential space**”. Με τον όρο αυτό προσπάθησε να υποδείξει το είδος των στοιχείων που μπορεί να παρεμβάλλονται μεταξύ ανθρώπου και φύσης. Η υπαρξιακή διάσταση του χώρου βασίστηκε στη μεταχείριση κάποιων υπαρξιακών εννοιών, οι βαθύτερες ρίζες των οποίων καθορίστηκαν από τις κατασκευές του Da-sein.

Η συζήτηση περί Heidegger και ελληνικότητας αναπτύσσεται πάνω στη σημασιολογική σχέση πόλης και ποίησης, αφ’ ενός μεν σχετικά με τη σύγκρουση (ή την συνύφανση) των δύο εννοιών, όπως αυτή εμφανίζεται πάνω στα γραπτά του, αφ’ ετέρου δε σχετικά με τον αναστοχασμό τους, στο πλαίσιο της σημασίας του αρχαιοελληνικού πολιτισμού στη σύγχρονη εποχή. Συνοπτικά, η καϊντεγκεριανή θεώρηση της αρχαίας σκέψης επιχειρεί να αποδώσει στην ποίηση θεμελιώδη ρόλο, όσον αφορά το εγχείρημα του στοχασμού. Ιδιαίτερα στον ύστερο Heidegger, ποίηση και σκέψη είναι αλληλένδετες σημασίες, σχεδόν ταυτόσημες, έτσι ώστε η ίδια η φιλοσοφία, ως όρος, ως σημασία και ως πρακτική, μέσα στο πλαίσιο της δυτικής μεταφυσικής παράδοσης, να κρίνεται τελειωμένη υπόθεση και να ακυρώνεται εν ονόματι της ποίησης.



Ο Heidegger επιχειρεί να επεκτείνει τη σημασία της πόλης, μεταφράζοντας την ως ουσία της ενθαδικότητας, ως το αφηρημένο ουσιαστικό Da, που εμπεριέχει την ιστορική ουσία του Είναι (Da-sein). “Η πόλις είναι ο τόπος της ιστορίας, το ενθάδε μέσα στο οποίο, από το οποίο και για το οποίο, η ιστορία γίνεται συμβάν”, αναφέρει σε κάποιο σημείο στη Μεταφυσική (Χάιντεγκερ, 1973). Αδυνατεί όμως να αποδεχτεί ότι η ουσία του ποιείν δεν έγκειται σε κάποια υπερβατική δύναμη του Είναι, αλλά είναι αυτή καθεαυτή **η φανταστική δύναμη μιας κοινωνίας πολιτών που κρατούν στα χέρια τους το Είναι της αυτο-μεταμόρφωσής τους, της αυτονομίας τους.**

Η εσώτερη ουσία των πραγμάτων βρίσκεται στα χέρια εκείνων στους οποίους ανήκει η πόλη. Εδώ δεν προσεγγίζουμε το θέμα της αυτομεταμόρφωσης της κοινωνίας μας, αλλά της μεταμόρφωσης ενός τοπίου, μέσω της οποίας θα αλλάξει ένα τμήμα της. Το αρχιτεκτονικό ποιείν της κοινωνίας αυτής σημαίνει εξίσου πολλά για την εξέλιξή της, όσα σχεδόν και το παρελθόν της. Το παράδειγμα της ενοποίησης των αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας είναι τόσο σύγχρονο και ευρύ, που αρκεί να αναλογιστούμε την έκταση και την κεντρικότητά του για να συνειδητοποιήσουμε την αλλαγή που θα επιφέρει στον καθένα από εμάς, αλλά κυρίως στη ζωή και στην όψη της πόλης (και στη λειτουργία της φυσικά!). Πρόκειται για ένα τοπίο το οποίο πρέπει να προσεγγιστεί με τα μάτια και με το σώμα, όπως έγινε κάποτε με τις διαμορφώσεις του Δ. Πικιώνη. “Το έργο του γεμάτο πχώ, όπου η εσώτερη ουσία των πραγμάτων, με όρους Heidegger, γίνεται φανερή. Ελληνικό με την έννοια ότι ανήκε στον τόπο, ενσωματωμένο στον μύθο, το τοπίο, το κλίμα και τον τρόπο ζωής”, έγραψε ο Kenneth Frampton (Frampton, σελ. 6).



Όπως τώρα έτσι και τότε υπήρξαν δυσκολίες, εμπόδια και αντιδράσεις προς τις διαμορφώσεις πλησίον της Ακρόπολης. Οι μύθοι του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος συγχέονταν με τις προσωπικές μυθολογίες του καθενός και σχηματοποιούνταν σε ένα πλαίσιο αντιρρήσεων. Ο Πικιώνης έδωσε πραγματική μάχη με αρχαιολόγους και άλλους επισήμους για τα έργα της Ακρόπολης. Για την πλακόστρωση συνέλεξε τα μάρμαρα και τα κομμάτια από πύλινα αγγεία, από τα ερείπια της Αθήνας του 19ου αιώνα και τα συνέθεσε σε ένα γιγάντιο collage του παρόντος και του παρελθόντος, σε έναν ανοιχτό διάλογο με τα μνημεία, το τοπίο και με τον χρόνο. Δημιούργησε χώρο “ως δοχείον παντός όπερ γεννάται εις τας αισθήσεις αλλά είναι αντιληπτός υπό τίνος συλλογισμού αθέμιτου και μόλις αντικείμενος πίστεως (ουκί γνώσεως)”, όπως τον ονομάζει ο Πλάτων στον Τίμαιο. Δημιούργησε δηλαδή ένα δοχείο το οποίο μπορείς να ζήσεις εν κινήσει.

Εντούτοις δεν ξέρω πόσοι είναι αυτοί που μπορούν να αντιληφθούν σήμερα τη δύναμη του μύθου του Δ. Πικιώνη. Θα πίστευα πως τουλάχιστον η αρχιτεκτονική κοινότητα αυτής της χώρας είναι σε θέση να τον αντιληφθεί και να τον αξιοποιήσει. Όπως φαίνεται όμως από κάποιες αναφορές, μέσα στα πλαίσια της ενοποίησης, αυτό μάλλον δεν επιβεβαιώνεται. Πολλές φορές κατά τη διάρκεια της εργασίας αυτής αναρωτήθηκα αν έχω καταλάβει κι εγώ η ίδια το έργο του Πικιώνη, αν οι νέες γενιές, η πολιτεία, οι επισκέπτες το έχουν καταλάβει επίσης. Αναφέρουμε τη συνεισφορά του και ταυτόχρονα φθείρουμε το έργο του, το βανδαλίζουμε καθημερινά. Το έργο παραμορφώνεται κι εμείς σταδιακά εξαλείφουμε τα ίχνη της αναμφισβήτητης παρουσίας του. Το παράδειγμα του Δ. Πικιώνη δυστυχώς δεν είναι το μοναδικό,

αλλά είναι αρκετό για να ενισχύσει τη δυσπιστία προς τα αρχιτεκτονικά δρώμενα αυτής της πόλης.

Η πόλη και η αρχιτεκτονική επιχειρούν να χειριστούν την ιστορία και να κατασκευάσουν το νέο εντάσσοντάς το στο παλαιότερο. Η ιστορία περιλαμβάνει το φυσικό και το ανθρωπογενές τοπίο. Η ενοποίηση διεκδικεί τη θέση της στην ιστορία και στον επαναπροσδιορισμό του συγκεκριμένου τοπίου. Από τα προϋπάρχοντα στοιχεία είναι που πρέπει να αντλήσει την ύπαρξή της η νέα τοπιακή παρέμβαση. Τα φυσικά και πολιτιστικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν ένα τοπίο, καθοδηγούν τον σχεδιασμό και δείχνουν προς τον χειρισμό του τοπίου ως **βιωμένου χώρου**, αναγνωρίζοντας την πολιτιστική του διάσταση. Η πτυχή του τοπίου ως **“καταγραφής ζωής”**, ως έκφρασης των κοινωνικών σχέσεων και της ιστορίας, καθώς και ως άμεσα αισθητικού ζητήματος, μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία ενός τοπίου “αισθητικά υψηλού”. Κι αν ο Καπὶ μας προτρέπει να αναζητήσουμε το υψηλό στην ακατέργαστη φύση, τότε πρέπει να παρατηρήσουμε ότι το τοπίο μπορεί να φανεί ήδη εξημερωμένο και μόνον επειδή έχει περπατηθεί.

Στην περίπτωση της ενοποίησης των αρχαιολογικών χώρων, το τοπίο που θα δημιουργηθεί αντιπροσωπεύει την πολιτιστική αναγνώριση του τόπου και την πολιτιστική ερμηνεία του. Πρόκειται για μιά πολιτιστική “κατασκευή”, μιά πολιτιστική παρέμβαση, μιά παρεμβολή και επιβολή πολιτιστικών στοιχείων πάνω στο φυσικό και στο ήδη εκπολιτισμένο τοπίο. Έπειτα η κατασκευή των τοπίων αντανακλά με άμεσα τρόπο το ήθος των κοινωνιών που συντελούν στη διαμόρφωση τους. Στο περί την Ακρόπολη τοπίο μπορούν να αναγνωριστούν οι κοινωνικές αξίες και τα κοινωνικά ήθη των διαφορετικών περιόδων, άρα και αυτά που σήμερα κρατούν κατά τη διαδικασία της ενοποίησης των αρχαιολογικών χώρων.

Ένα άλλο στοιχείο αναγνώρισης, συστατικό της αρχιτεκτονικής σύνθεσης είναι ο χρόνος, γεγονός που παραπέμπει σε μια αρχιτεκτονική ελεύθερου χώρου, όπως κατ'εξοχήν μπορεί να θεωρηθεί το τοπίο. Ο εννοιολογικός χώρος του “τοπίου” έχει τη δυνατότητα να περιγράφει πολύ περισσότερο από άλλους κάποια συστήματα σχέσεων που εμπεριέχουν τη χρονική διάσταση.

Το επόμενο σημαντικό στοιχείο είναι η συνειδητοποίηση του γεγονότος ότι ο σχεδιασμός συνεπάγεται αλλαγή από αυτό που ήταν πριν σε αυτό που θα είναι μετά τις νέες συνθήκες. Επομένως σχεδιάζοντας την ενοποίηση, γνωρίζουμε εκ των προτέρων ότι το τοπίο θα μεταμορφωθεί σε κάτι νέο, και πράγματι αυτή η πόλη χρειάζεται γενικότερα την αλλαγή. Τέλος η έννοια της “κατοίκησης” αποτελεί στόχο της αρχιτεκτονικής με την υπαρξιακή έννοια. Κατά τον Heidegger η έννοια της **“κατοίκησης”** και το “υπαρξιακό στήριγμα” είναι συνώνυμα. Ο άνθρωπος κατοικεί όταν μπορεί να προσανατολιστεί και να ταυπιστεί με ένα περιβάλλον ή διαφορετικά όταν μπορεί να βιώσει ένα περιβάλλον ως πλήρες νοημάτων. Το “πνεύμα του τόπου” αναγνωρίζεται ως η απτή πραγματικότητα που ο άνθρωπος αντιμετωπίζει και με την οποία συμφιλιώνεται στη καθημερινή ζωή. Αρχιτεκτονική εκτός των άλλων είναι να κάνεις ορατό το **“πνεύμα του τόπου”** και στόχος του αρχιτέκτονα είναι να δημιουργεί τόπους με νοήματα κι ως εκ τούτου να βοηθά τον άνθρωπο στην κατοίκηση.

Σύμφωνα με τα προηγούμενα οι προϋποθέσεις σχεδιασμού του συγκεκριμένου τοπίου γύρω από την Ακρόπολη είναι:

- Τα προϋπάρχοντα φυσικά και πολιτισμικά στοιχεία και ως εκ τούτου η αντίληψη του τοπίου ως βιωμένου χώρου, παράλληλα με την αναγνώριση της πολιτιστικής του διάστασης. Μέσα στην ιστορία, συνειδητά ή ασυνείδητα, το ανθρωπογενές τοπίο διευθετείται και τυγχάνει επιμέλειας για να αναδείξει τα εγγενή χαρακτηριστικά του, που ήταν ενδεχομένως κρυμμένα πριν τις ανθρώπινες επεμβάσεις.
- Το γεγονός ότι η κατασκευή των τοπίων αντανακλά με άμεσο τρόπο το ήθος των κοινωνιών που συντελούν στη δημιουργία τους.
- Η αναγνώριση του χρόνου ως συστατικού στοιχείου της αρχιτεκτονικής δημιουργίας.
- Το γεγονός ότι ο σχεδιασμός συνεπάγεται αλλαγή από μιά προϋπάρχουσα κατάσταση σε μια νέα .
- και ότι Αρχιτεκτονική μεταξύ άλλων είναι να κάνεις ορατό το “πνεύμα του τόπου” και να δημιουργείς τόπους με νοήματα, ώστε να βοηθάς τον άνθρωπο στην οικειοποίησή τους. Η προσέγγιση της αρχιτεκτονικής με όρους σημειολογίας, αφ’ ενός μεν αναλύει τους τρόπους επικοινωνίας με την αρχιτεκτονική, μελετώντας την ιστορία ή το σύγχρονο περιβάλλον, αφ’ ετέρου δε ερευνά τους τρόπους παραγωγής νοήματος μέσα από τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Η μυθολογία αποτελεί μέρος της σημειολογίας. Μια σχέση νοήματος και μορφής ορίζει το Μύθο. Επιπλέον το μυθικό νόημα έχει άπειρα σημαίνοντα. Οι μυθικές έννοιες μπορούν να δημιουργηθούν, να αλλοιωθούν, να πάρουν άλλη χροιά, να αποσυντεθούν ακόμα και να εξαφανιστούν, ακριβώς γιατί συνδιαλέγονται με την ιστορία, η οποία έχει τη δύναμη να επενεργεί πάνω τους με πολλούς τρόπους, συνήθως με τη χρονική της διάσταση. Η απόδοση του “πνεύματος του τόπου” έχει σχέση με τη μυθική σκέψη, η οποία εμφανίζεται ως η δομική συσχέτιση τόπου και τοπίου. Ουσιαστικά πρόκειται για την απόδοση νοήματος σε κάποια φαινόμενα ώστε αυτά να αποτελέσουν δομές. Με αυτό τον τρόπο η μυθική σκέψη μπορεί να αποτελέσει εργαλείο ανάγνωσης ενός τοπίου. Επιπλέον η δομική της οργάνωση, την καθιστά ικανή να αποτελέσει συστατικό στοιχείο του τοπίου, αλλά και μέσον οργάνωσής του. Τέλος, ο μύθος δεν είναι αυθαίρετο ή συγκριτικά υποδεέστερο εργαλείο ανάγνωσης του τοπίου κι αυτό γιατί αφ’ ενός μεν ο μύθος σχετίζεται άμεσα με την επιστήμη, την ιστορία και τη φιλοσοφία, αφ’ ετέρου δε γιατί εμπεριέχει πραγματολογικά στοιχεία που τον προβιβάζουν σε έγκυρο και δημιουργικό τρόπο τόσο ανάγνωσης, όσο και δημιουργικής σύνθεσης και αξιολόγησης ενός τοπίου.

Εν τέλει η αρχιτεκτονική έχει σχέση με το μύθο, στο βαθμό που έχει σχέση με την πραγματικότητα, την επιστήμη, την ιστορία και τη φιλοσοφία. Οι σχέσεις αυτές της αρχιτεκτονικής πηγάζουν από την δυνατότητά της να αποτελεί ένα σύστημα σημειοδότησης. Κατέπекταση το τοπίο μπορεί να φέρει μηνύματα και σημαίνοντα και να έχει πολλαπλούς τρόπους ανάγνωσης, ένας από τους οποίους προσφέρεται μέσω του μύθου, ο οποίος παρέχει μιά ποιοτική άποψη της πραγματικότητας, σε αντίθεση ενδεχομένως με μιά επιστημονική προσέγγιση, που θα παρείχε περισσότερο ποσοτικές απόψεις. Ωστόσο ακόμα και με το είδος της επιστημονικής σκέψης που επικρατεί στην εποχή μας, έχουμε τη δυνατότητα να **επανακτήσουμε τη μυθική αντίληψη του κόσμου** και να μορφώσουμε συνείδηση της ύπαρξης και της σημασίας της. Όσο ορθολογικό και τυπικό μπορεί να παρουσιάζεται το νέο τοπίο της ενοποίησης, μπορούμε πίσω από αυτό να διακρίνουμε το σύγχρονο μύθο που το διέπει. Εξάλλου ο μύθος εμπεριέχεται στο ιδεόγραμμα της πόλης και στο τοπίο της, στην έκφραση της οντολογικής τους υπόστασης. Οι ίδιοι οι άνθρωποι που κατοικούν τις πόλεις και τα τοπία διαμορφώνουν

τη φυσιογνωμία και την ταυτότητά τους, ή με τα λόγια του Aldo Rossi, “μέσα στην ταυτότητα της πόλης είναι που εμπεριέχεται η μνήμη και ο μύθος της”.

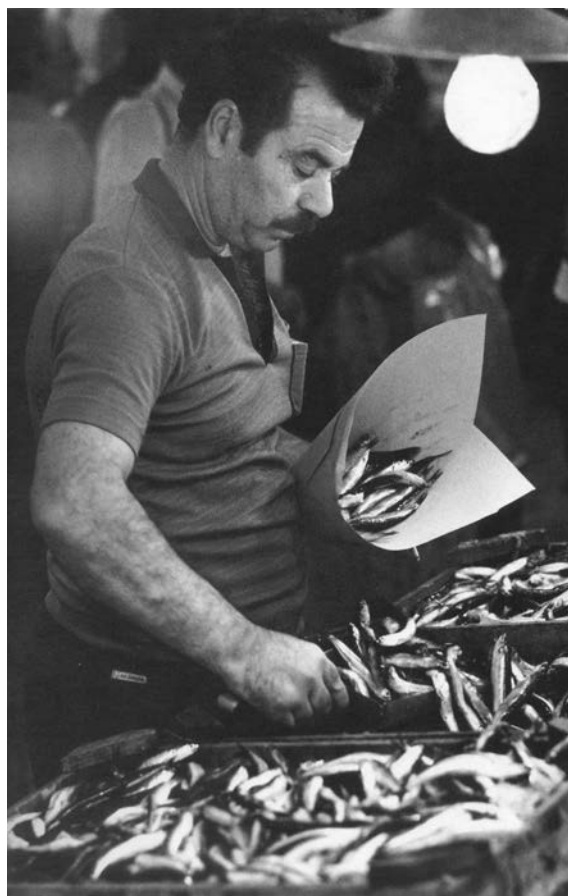
Κατακτώντας την ιστορία μέσω της ενοποίησης, κατακτάται και το μυθικό παρελθόν της πόλης, αφού μύθος και ιστορία συνδιαλέγονται συνεχώς. Αν η μνήμη αποτελεί την προοδευτική κατάκτηση από τον άνθρωπο του ατομικού παρελθόντος, τότε η ιστορία αποτελεί την κατάκτηση του συλλογικού παρελθόντος. Σε επίπεδο πόλης οι μύθοι ανήκουν στο όραμα και στην επιθυμία για μια άλλη πόλη, μιά πόλη με νέα χαρακτηριστικά και καθολική ποιότητα, λειτουργική και τεχνική, συμβολική και πολιτισμική, για μια μεταμόρφωση που θα ικανοποιεί τις καθημερινές ανάγκες και το μύθο της μεγάλης πόλης, ένα μύθο με πολλαπλές αναγνώσεις.

Η ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων θα αποτελέσει μια μεταμόρφωση της πόλης και θα επιχειρήσει μια αφήγηση ιστοριών και μύθων. Σκοπός είναι η ανάδυση της πόλης που έχει χαθεί όχι μόνο από την μνήμη, αλλά και από τη φαντασία μας, τόσο ως σύνολο αποθηκευμένων παραστάσεων, όσο και ως δυνατότητα δημιουργίας νέων εικόνων. Αν υποθέσουμε ότι η πόλη δεν είναι μόνο η εικόνα της, αλλά και οι ζωντανές δυνάμεις που περιέχει (κατά βάθος) και η αιτία που τις κινεί και τις ενώνει, τότε ο μύθος κατέχει σημαντική θέση στη ζωή μας. Είναι αυτές οι ζωντανές δυνάμεις που περιλαμβάνουν τις σκέψεις, τις επιθυμίες και τις πράξεις των κατοίκων της πόλης μέσα στο χρόνο και πάνω στον τόπο, είναι αυτές που συνθέτουν τους μύθους και την ιστορία της.

Ένα από τα ερωτήματα που τέθηκαν στην εργασία είναι κατά πόσο το μυθικό στοιχείο μπορεί να είναι δημιουργικό στο σχεδιασμό και να αποτελέσει στοιχείο αξιολόγησης του τοπίου. Από τα προηγούμενα προκύπτει ότι η χρήση του μυθικού περιεχομένου βοηθάει πράγματι στην περιγραφή και στην εξήγηση της δημιουργίας ενός τοπίου αλλά και στην αξιολόγησή του. Ένα άλλο ερώτημα που τέθηκε είναι ότι εάν το μυθικό στοιχείο πράγματι χρησιμοποιείται, τότε ποια είναι τα συστατικά που μεταφέρονται μέσω του μύθου στην υλική πραγματικότητα. Η αναζήτηση του μύθου περιστρέφεται γύρω από το πλαίσιο των αναφορών που ενδεχομένως μπορεί να διαμορφώνει, προσφέροντας δυνατότητες ανάγνωσης μυθικών στοιχείων στο τοπίο. Η αναζήτηση μυθικών στοιχείων στην υλική πραγματικότητα, αφορά στα στοιχεία εκείνα που οργανώνουν το τοπίο σε συνέχεια και συνοχή με το παρελθόν, τα φυσικά και πολιτιστικά στοιχεία, που διαθέτουν την σαφήνεια μιας διαπίστωσης και μιας εξήγησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας υλοποίησης μύθου είναι το έργο του Δ. Πικιώνη στον χώρο γύρω από την Ακρόπολη, για το οποίο έγιναν επανειλημμένως αναφορές. Όχι ακριβώς για να αποτελέσει συγκριτικό τρόπο για την έκφραση και δημιουργικότητα στο ίδιο τοπίο, αλλά κυρίως για να φανεί η διαδικασία ενεργοποίησης και αναγέννησης του μυθικού υλικού, διαδικασία που συναρτάται με ένα σύστημα μεταμορφώσεων, παραπομπών και νοηματικών συνειρμών. Στις διαμορφώσεις της Ακρόπολης το θέμα δεν έπρεπε να εφευρεθεί, βρισκόταν στα ίδια τα στοιχεία του τοπίου, στο χώμα και στις πέτρες. Έπρεπε να βρεθεί ο τρόπος με τον οποίο αυτά τα στοιχεία της υλικής πραγματικότητας θα αποτελούσαν τα στοιχεία αφήγησης του μύθου της γής.

Σήμερα η αρχιτεκτονική καλείται να ανακαλύψει την τοπολογική συγκρότηση της πόλης, μέσα από το μυθικό χώρο του

συγκεκριμένου τοπίου. Προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει τον πολιτισμό του άστεως, για τον οποίο οι αρχαιότητες αποτελούν δομικά στοιχεία. Η ιζηματογενής διαδικασία που περιγράφηκε σε άλλο κεφάλαιο, αφηγείται μια συνέχεια στην κατασκευή της πόλης και μια χωρική και ιστορική αίσθηση "τόπου", επειδή με αυτό τον τρόπο η πόλη κτίζεται πάνω στην ίδια την πόλη. Οι επερχόμενες γενιές ενισχύουν περαιτέρω την έννοια της συνέχειας με τις δημιουργίες τους. Η ενοποίηση πρέπει να αποτελέσει συνέχεια και πρέπει να οδηγήσει προς τον επαναπροσδιορισμό του άστεως. Είναι πολύ λογικό η εξέλιξη να θεωρείται ως μια ποικιλία προσθετικών μετασχηματισμών που συνδέονται με την πολεοδομική επέμβαση. Το πολεοδομικό σχέδιο και τα μνημεία θεωρούνται μόνιμα στοιχεία της πόλης και γύρω από αυτά μπορούν να συμβούν εξελίξεις. Εκτός όμως από τη σχέση που μπορούν να έχουν τα μνημεία μεταξύ τους και με τον πολεοδομικό ιστό, έχουν σχέση και με τα νεότερα μνημεία της πόλης, τα οποία ανήκουν στην ίδια ιστορία και έχουν εξίσου μεγάλη συμβολική αξία.



*Εικ.: Η ψαραγορά της οδού Αθηνάς.*

Το έργο του Πικιώνη ανήκει στα νεότερα μνημεία και πρέπει να διαφυλαχτεί και να τύχει ισότιμης μεταχείρισης. Κι αν θέλουμε να πετύχουμε μιά ενοποίηση αφηγηματική και εφ'όλης της ύλης, θα πρέπει να διαφυλάξουμε με παρόμοιο τρόπο την οδό Αδριανού, την πλατεία Ομονοίας, την αγορά της οδού Αθηνάς, την Κρεαταγορά, την Ψαραγορά και τόσα άλλα που συνεισφέρουν στην αφήγηση της ιστορίας της πόλης μας. Θα μπορούσαν όλα αυτά να ανήκουν στα κομμάτια του ίδιου πάζλ, να αφηγούνται τον σύγχρονο μύθο.

Έτσι ένα θέμα που ανακύπτει από την ενοποίηση είναι κατά πόσο είμαστε σε θέση να σεβαστούμε και να επανεγγράψουμε και τα σύγχρονα μνημεία, που απέχουν χρονικά από τα αρχαία, τα οποία ούτως ή άλλως θα προστατέψουμε. Αυτό προϋποθέτει πλήρη συνείδηση του ήθους και του ύφους όλων των μνημείων και μπορεί να οδηγήσει αναλόγως στη συνέχεια ή στην ασυνέχεια του μύθου ενός τοπίου ή ακόμα στη συνολικότητα ή στην αποσπασματικότητα μιάς επέμβασης σε αυτό.

Ένα άλλο θέμα είναι ότι εξασφαλίζοντας την ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων, πρέπει να εξασφαλιστεί ταυτόχρονα και η ενοποίηση με τον περιβάλλοντα αστικό ιστό. Η σηματοδότηση δεν πρέπει να αρκестεί σε ένα χώρο απλού αρχαιολογικού περιπάτου, ψυχικής και πνευματικής ανάτασης, αποκομμένου από την πόλη. Αντιθέτως πρέπει να βασιστεί στη συμφιλίωση των δύο χώρων και στον επαναπροσδιορισμό της

αξίας τους. Κάτι τέτοιο δε σημαίνει απαραίτητα τον εκσυγχρονισμό των μνημείων και των χώρων σύμφωνα με τις εξελισσόμενες σύγχρονες ανάγκες, που συχνά αποτελούν απαραίτητο όρο για τη διατήρηση και τη συντήρησή τους. Η διατήρηση των μνημείων και των χώρων που τα περιβάλλουν είναι πλέον απαραίτητη προϋπόθεση για την ποιότητα ζωής. Στην εφαρμογή όμως προκύπτουν προβλήματα, με τη δημιουργία χώρων ξένων και απόμακρων, συχνά έρημων εκτάσεων στο κέντρο της πόλης. Είναι σαφές δέ ότι η δυσκολία εντοπίζεται κυρίως στα σημεία τομής των διαφόρων εποχών, όπου και επιδιώκεται να εξασφαλιστεί η συνέχεια του αστικού ιστού.

Ενώ όλη η πόλη μπορεί να μοιάζει παντού σχεδόν η ίδια, εν τούτοις είναι πολύ διαφορετική στα διάφορα σημεία της. Η φαινομενική αμορφία είναι ουσιαστικά η αδυναμία αναγνώρισης και αποσαφήνισης μιας συγκεκριμένης και κυριαρχούσας μορφής. Η μορφή βέβαια είναι εκεί, κυριευμένη όμως και ταπεινωμένη από την επικράτηση των λειτουργικών προτεραιοτήτων και αναγκών. Η Ελληνική πόλη είναι συνεχής. Το τεράστιο, ισοπαχές στρώμα του κτισμένου καλύπτει αδιάκριτα τη φυσική τοπογραφία, δημιουργώντας ένα νέο, συνεχές και επεκτεινόμενο συνθετικό τοπίο, μιά νέα πραγματικότητα. Μόνες ασυνέχειες σε αυτό το τεχνητό περιβάλλον παραμένουν τα υπολείμματα του φυσικού, μεγάλοι βράχοι, λόφοι και βουνά - όπως η Ακρόπολη, ο Λυκαβηττός και τα Τουρκοβούνια στην Αθήνα - αρχαιολογικοί χώροι, χειρουργικά αποκομμένοι από τον αστικό ιστό, που παρόλ'αυτά συνδέονται με τη δική τους μυθική συνέχεια.



Εικ.: Πλατεία Ομονοίας - Το παλιό καφενείο "Το Νέον".

Όμως στην αρχή του 21ου αιώνα, η διαφορετικότητα βομβαρδίζεται στο όνομα μιας “παγκόσμιας ταυτότητας” που ορίζει το σωστό και το λάθος, την αλήθεια και το ψέμα, το δίκαιο και το άδικο. Αυτή τη στιγμή και μπρός στα συντρίμια που αφήνει πίσω της η αδυσώπητη δυτική πολιτική, η Ελλάδα, καλείται από τις ίδιες τις συγκυρίες να χαράξει μία πορεία σύμφωνη ή αντίθετη με αυτή την “παγκόσμια ταυτότητα” (όπως αυτή εκφράζεται μέσα και έξω από το πλαίσιο της Ευρωπαϊκής πολιτικής). Χρειάζεται να ενεργοποιηθεί η σύγχρονη ελληνική σκέψη και να διατυπωθούν θέσεις σχετικά με την ταυτότητα του ελληνικού πολιτισμού και τη διαλεκτική σχέση της διαφορετικότητάς του από τον ευρωπαϊκό και γενικότερα το δυτικό κόσμο. Η ελληνική σκέψη καλείται να επανατοποθετηθεί μέσα ή έξω από το ευρωπαϊκό όραμα και από το λεγόμενο “παγκόσμιο χωριό”. Καθώς ο τουρισμός αποτελεί μια σημαντική και κερδοφόρο οικονομική δραστηριότητα, η αξιοποίηση μιας σειράς οδηγίων και προγραμμάτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης δίνει τη δυνατότητα για μια συστηματικότερη συντήρηση και προστασία των αρχαιολογικών και των αρχιτεκτονικών μνημείων, τα οποία επιδρούν αποφασιστικά στο χαρακτήρα του δομημένου χώρου, ο οποίος αφορά περισσότερο τους πολίτες από τους τουρίστες. Το πρόβλημα της **“επαναπροέγγισης της κλασικής Ελλάδας στην εποχή της παγκοσμιοποίησης”** έχει τεθεί. Πράγματι οι Έλληνες είναι ένας λαός υποχρεωμένος τώρα, μετά από τα πρόσφατα παγκόσμια γεγονότα και από την ουσιαστική εγκαθίδρυση της ενιαίας ευρωπαϊκής αγοράς, να αποφασίσει για την ταυτότητα και για το ρόλο του. Μέσα από ό’ αυτά γίνεται προσπάθεια σύνδεσης του παρελθόντος με το παρόν. Εξετάζεται κατά πόσο τα αρχαία ελληνικά ιδανικά μπορούν να έχουν αξία σήμερα. Κατ’ αυτό τον τρόπο οι αρχαίες ελληνικές αξίες συμβάλλουν σημαντικά στην κριτική της σύγχρονης κοινωνίας.

Αλλά και η ποιητική έκφραση μιας κοινωνίας, με τους όρους του Heidegger είναι ίσως σχετική με τα προηγούμενα. Η ιδιοσυγκρασία του λαού φαίνεται καθαρά στα σύμβολα που δημιούργησε και πολλοί έχουν αναφέρει ότι ίσως κανένα δεν αποκαλύπτει τόσο εντυπωσιακά την ιδιοσυγκρασία των Ελλήνων, όσο η μορφή της Παλλάδος Αθηνάς, αυτή που δε γεννήθηκε από μητέρα, αλλά ξεπετάχτηκε από το κεφάλι του Δία. Το όνομά της έχει η Αθήνα. Αυτό το παράξενα ασύλληπτο στοιχείο, αυτή η ισορροπία μεταξύ ανθρώπου και φύσης, μεταξύ αισθήματος και νόησης, που δεν είναι ποτέ ακινητοποιημένο, είναι επίσης το σύμβολό της.<sup>3</sup> Όπως για την Αθήνα, έτσι και για οποιαδήποτε άλλη πόλη, ισχύει αυτό που Jorge Luis Borges έχει γράψει ότι “η πόλη είναι πάντα σε αναζήτηση μιάς ποιητικής”.

3. “Μπροστά μας το μνημείο του Φιλοπάππου έμοιαζε σαν ένας γέροντας που στέκεται ακόμα στα πόδια του... Αν λείπει καμιά κολόνα δεν σημαίνει τίποτα - απλώς στεναχωρεί τους αρχαιολόγους. Το δυσαναπλήρωτο κενό είναι το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς, που λείπει. Δεν μπορούμε να συγκωρήσουμε τους χριστιανούς, που δεν είχαν σεμνότητα και δεν ένωσαν την υποβολή μιάς τόσο θαυμαστής ειδωλολατρείας” (Bardi, 1989, σελ. 20).

Είναι γεγονός ότι η **ιστορική συνείδηση έχει πάρει σήμερα τη θέση του Μύθου**. Από τη μία έχουμε την Αθήνα που ανήκει στους Μύθους και από την άλλη την Ευρώπη που ανήκει στο παρόν. Η Ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων αποτελεί ένα έργο μεγάλης και διεθνούς σημασίας, για το οποίο υπήρχαν όλες οι απαραίτητες προϋποθέσεις για να αποτελέσει υπόδειγμα. Είχε ένα πολύ πλούσιο θεωρητικό, ιστορικό και μυθολογικό κυρίως υπόβαθρο για να αποδειχθεί ότι και σήμερα κατέχουμε τη γνώση και την ευαισθησία μιας μεγάλης τοπιακής επεξεργασίας μεγέθους. Το υπόστρωμα των έργων, η φυσική παρουσία του υπάρχοντος χώρου επιτρέπει την ανάδυση της χαμένης πνευματικότητας. Σύμφωνα με τον Hegel “οτιδήποτε υπάρχει, δεν υπάρχει παρά μόνο ως πνευματικότητα. Το φυσικό ωραίο δεν υπάρχει λοιπόν παρά ως αντανάκλαση του πνεύματος”. Η ανάδυση της πνευματικότητας δεν είναι αποτέλεσμα μιας πνευματικής ερμηνείας ή μιας ιστοριοδικής έρευνας πάνω στα ιστορικά ίχνη αυτής της γης, αλλά είναι μια κίνηση της γης καθεαυτής προς εκείνους που μπορούν να ακούσουν την ομιλία της, προς εκείνους που έχουν την δυνατότητα και την ικανότητα να αναγνωρίζουν

και να διαβάζουν τους μύθους της γής.

Τα πρόσφατα νέα έργα στην Ελλάδα γενικότερα δείχνουν ότι φαίνεται να μη λαμβάνεται υπόψη η αρχιτεκτονική και ιδιαίτερα η ποιότητα του δημόσιου χώρου, όπου αρκετά συχνά εκτελούνται απλές, σημειακές επεμβάσεις. Ο οραματισμός για το παρόν και για το μέλλον των πόλεών μας, αφορά άμεσα τους αρχιτέκτονες και τους ειδικούς που μπορούν να αναμετρηθούν σχεδιαστικά με τη **“μεγάλη κλίμακα”**, με την ίδια την πόλη, δίκως να υποκύπτουν στην ιστορικιστική επιρροή που τους ασκεί ενδεχομένως το παρελθόν της. Η περίπτωση της ενοποίησης δεν είναι βεβαίως τέτοια. Αποτελεί μεγάλο έργο, χωρίς δείγματα ιστορικιστικών επιρροών. Το πρόβλημα είναι ότι υλοποιείται αποσπασματικά. Το τοπίο μεταμορφώνεται σε ένα σύστημα, στο οποίο κυριαρχούν οι “ραφές”. Κι αν κάποιος υπέθετε αρχικά ότι το πρόβλημα έγκειται στην σύνδεση των αρχαιολογικών χώρων με τον ιστό της πόλης, τώρα το πρόβλημα μετατίθεται στα όρια της αποσπασματικότητας του σχεδιασμού, στα σημεία επαφής της μιας μελέτης με την άλλη. Κι αν ο μύθος είναι ο αδιάσπαστος συγκερασμός φύσης και ιστορίας, τότε πράγματι θα μπορούσε να αποτελέσει το συνδυατικό κομμάτι μεταξύ όλων των μελετών.

Πιστεύοντας στα λόγια του R. Barthes ότι “όλα μπορούν να αποτελέσουν μύθο γιατί το Σύμπαν μας υποβάλλει άπειρες ιδέες... Μερικά αντικείμενα κατακτώνται από τον μυθικό λόγο για μία στιγμή, ύστερα εξαφανίζονται, άλλα παίρνουν τη θέση τους, φτάνουν ως τον μύθο...” (Μπάρτ, 1979, σελ. 202), πιστεύω ταυτόχρονα ότι η κάθε μελέτη της ενοποίησης αναπτύσσει το δικό της μυθικό σύστημα. Εξάλλου κάθε εποχή και κάθε τέχνη επανεγγράφουν στο πολιτιστικό πεδίο μυθικούς συσχετισμούς, είτε πρόκειται για τη σημερινή Ελλάδα, είτε για οποιαδήποτε άλλη χώρα ή πόλη, είτε πρόκειται για την τέχνη του κινηματογράφου, είτε για την αρχιτεκτονική. Η μυθική σκέψη παρουσιάζεται ως ο “άλλος” σύντροφος της απομυθοποιημένης μάλλον θεώρησης. Με αυτή την έννοια η κάθε μελέτη για την ενοποίηση αναδιπλώνει ή παράγει πρωτογενώς μια σειρά επίκαιρων μύθων, γεγονός που φαίνεται πολύ φυσιολογικό, αφού η πόλη εξαιτίας της ζωής που κατεγράφει και της ζωής που εξελίσσεται μυθοποιεί κι εμείς ως αρχιτέκτονες είμαστε σε θέση να προσφέρουμε νέες μυθικές ποιότητες και να αναπτύξουμε νέες μυθοποιητικές δράσεις.

Στην περίπτωση της ενοποίησης, τα διάφορα μυθοποιητικά συστήματα πρέπει να συσχετισθούν και να αποτελέσουν ένα **“όλον με νόημα”**, τα σημεία ραφής πρέπει να εξαλειφθούν από τον χάρτη και το τοπίο, πράγμα αρκετά δύσκολο, αφού δεν ανήκουν στο ίδιο μυθοποιητικό σύστημα, παρακολουθώντας άλλους κανόνες μύθου, στοιχείο που αντανακλάται στο σχεδιασμό και φυσικά στην υλοποίηση. Ίσως το κοινό σημείο των νέων επεμβάσεων να είναι η προσπάθεια εξασφάλισης με οποιοδήποτε μέσο, της άμεσης επαφής με το παρόν και με όλες τις κοινωνικο-οικονομικές επεκτάσεις του και παράλληλα η παρακολούθηση της πρόοδου της επιστήμης, των νέων υλικών, των εξελίξεων της μηχανικής και της αρχιτεκτονικής και τέλος των ανακατατάξεων της “σκέψης” και της “μεταφυσικής”. Στο πλαίσιο του διεθνούς ανταγωνισμού ή της “εξωτερικής πολιτικής” των ευρωπαϊκών πόλεων, θα πρέπει μία πόλη να διαθέτει κατάλληλες υπηρεσίες, υψηλό τεχνολογικό επίπεδο, να ενδυναμώνει την οικονομική υποδομή της, να εξελίξει την εικόνα της. Το υποκατάστατο του σύγχρονου μύθου ίσως να είναι η τεχνολογία, ίσως όμως και μια υπερβολική αντίληψη λειτουργικότητας, που εκφυλίζει



τον μύθο σε μια μεγάλης κλίμακας πεζοδρομηση και κυρίως σε μια α-συνέχεια και α-συνέπεια του ύφους και του ήθους ενός τόσο σημαντικού τοπίου.

Για άλλη μια φορά τα λόγια του R. Barthes, αντικατοπτρίζονται στο συγκεκριμένο τοπίο, όταν λέει ότι: “η καθημερινή μας ζωή τρέφεται ολοένα με μύθους... Ταξιδεύουμε χωρίς σταματημό ανάμεσα στο αντικείμενο και στην απομυθοποίηση του, ανίκανοι να πιάσουμε την ολότητά του, γιατί αν εισχωρήσουμε στο αντικείμενο, θα το ελευθερώσουμε αλλά και θα το συντρίψουμε. Κι αν του αφήσουμε τη βαρύτητά του, το σεβόμαστε, αλλά το μυθοποιούμε ακόμα περισσότερο... Μπορούμε να διανοηθούμε πανάρχαιους μύθους, δεν υπάρχουν όμως αιώνιοι. Γιατί η ανθρώπινη ιστορία είναι εκείνη που μεταλλάζει το πραγματικό σε λόγο, αυτή και μόνο αυτή ρυθμίζει τη ζωή και το θάνατο της μυθικής γλώσσας” (Μπάρτ, 1979, σελ. 202).

### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανδρίτσου Κ. (2002), “Μπορούμε να εξετάσουμε την αρχιτεκτονική ως γλώσσα;” Σπουδ. εργ. για το μάθημα *Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας II*, ΔΠΜΣ “Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου”, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Αθήνα.
- Bardi P. M. (1989), “Χρονικό ενός ταξιδιού”, *Τεύχος*, 2.
- Γιαννάκη Β., Νουκάκη Α., Τυλιανάκη Μ., Χατζηκυριάκου Ν. και Χατζηδημητρίου Γ. (1998), “Η ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων II”, *ΣΑΔΑΣ-Αρχιτέκτονες*, 12, περ. Β, σελ. 41.
- Caro A. (2002), *Drawing in space (sculptures from 1963 to 1988): The last judgement (1995-1999)*. Barcelona: Fundacio Caixa Catalunya.
- Eco, U. (1997), “Function and Sign: Semiotics of Architecture”, στο N. Leach (ed.), *Rethinking Architecture*. London: Routledge.
- Frampton K., *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968: A Sentimental Topography*. Architectural Association.
- Κερενγι Κ. (1998), *Η μυθολογία των Ελλήνων*, μτφ. Δ. Σταθόπουλου. Αθήνα: Εστία.
- Κοτιώνης Ζ. (1998), *Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δ. Πικιώνη*. Αθήνα: Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας.
- Μίλλερ Χ. (1981), *Ο Κολοσσός του Μαρουσιού*, μτφ. Μ. Δαφέρμος. Αθήνα: Κάκτος.
- Μπάρτ Ρ. (1979), *Μυθολογίες*, μτφ. Κ. Χατζηδήμου και Ι. Ράλλη. Αθήνα: Ράππα.
- Πικιώνης Δ. (1999), *Κείμενα*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Ricoeur P. (1988), *Περί ερμηνείας*, μτφ. Σ. Ροζάνης. Αθήνα: Έρασμος.
- Ruthven K. K. (1977), *Ο μύθος: Η γλώσσα της κριτικής*, μτφ. Ι. Ράλλη και Κ. Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής.
- Χάιντεγκερ Μ. (1973), *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μτφ. Χ. Μαλεβίτση, Αθήνα: Δωδώνη.

## ΤΟ ΑΣΥΜΠΤΩΤΟ ΤΗΣ “ΜΟΡΦΗΣ” ΜΕ ΤΟ ΧΡΟΝΟ: ΟΙ ΣΤΑΘΜΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΠΛΑΤΦΟΡΜΕΣ ΤΟΥ ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ (1860-1960)

Γιώργος Σωτηρίου

### Περίληψη

Η διείσδυση του σιδηροδρόμου στο αρχικά αδόμητο λεκανοπέδιο της Αττικής, θα συνδράμει αποφασιστικά στην μελλοντική επέκτασή της πόλης και στη λειτουργική κατανομή των χώρων της. Η γραμμική και περιοδικά υπέργεια και υπόγεια επέκτασή του, θα γίνει πολλές φορές η αιτία της διχοτόμησης περιοχών, ενώ οι νέοι σταθμοί που θα δημιουργηθούν θα αποτελέσουν νέα σημεία προβληματισμού με διαφορετικές -κάθε φορά- κατευθύνσεις.

Οι σταθμοί που θα κτιστούν, θα ξανακτιστούν, ή θα “μεταλλαχθούν”, κάποιες φορές θα γίνουν η αιτία που θα “σηματοδοτηθούν” οι νέοι πυρήνες περιοχών οι οποίοι θα αναπτυχθούν και θα επεκταθούν, άλλες πάλι θα αποτελέσουν το μέσο που θα “εκφράσει” τη σπουδαιότητα του ρόλου της περιοχής που “εγκαθίστανται”, ενώ άλλες, θα δημιουργήσουν το “σύμβολο” που θα “εκπροσωπήσει” τον εκάστοτε “νεωτερισμό”.

Στη διερεύνηση αυτών των εκδοχών, ο σταθμός δεν αντιμετωπίζεται ως ένας τύπος κτιρίου ο οποίος υπόκειται μόνο τους εκάστοτε μετασχηματισμούς της μορφής και της κάτοψης σύμφωνα με τα αρχιτεκτονικά ρεύματα που “επιβάλλει ο χρόνος”, τα υποδειγματικά μοντέλα του εξωτερικού ή τις τεχνολογικές εξελίξεις της αντίστοιχης περιόδου, αλλά και σε συνάρτηση με την συγκεκριμένη θέση που παίρνει στον χώρο της πόλης. Μια “θέση”, που μπορεί να είναι “ικανή” να επηρεάσει έντονα τη “φυσιονομία” της μορφής, της κλίμακας, αλλά ακόμα και της υπόστασής του.

Η συνεχής “αγωνία” για την αντιμετώπιση “της μορφής”, που πάλλεται ανάμεσα στην μόνιμη αναζήτηση μιας “εθνικής ταυτότητας” -με στόχο την επιβεβαίωση μιας “Ελληνικότητας”- και στην εισαγόμενη “Ευρωπαϊκή εικόνα” -έχοντας σαν στόχο την ανάδειξη της πρωτοπορίας και του “διαφορετικού”- είναι κάτι που εμφανίζεται από την αρχή ακόμα της εμφάνισης του κτιριακού αυτού τύπου στην πόλη και στα προάστεια.

Τέλος, ενώ οι εκάστοτε κοινωνικές, πολιτικές, πολιτισμικές, και οικονομικές “επιταγές” του τόπου δείχνουν να μην αποσυνδέονται με τις “αποφάσεις” για την “αρχιτεκτονική” του δημοσίου αυτού κτιρίου της πόλης, η πορεία του στον χρόνο στον τομέα της αρχιτεκτονικής φαίνεται να επηρεάζει τόσο την “αρχιτεκτονική” και τον χώρο της πόλης, όσο και να επηρεάζεται πολύπλευρα από αυτά.

### THE DISJUNCTION BETWEEN “FORM” AND TIME: THE TRAIN STATIONS AND PLATFORMS IN ATHENS (1860-1960)

#### Abstract

The penetration of the railroad in the initially undeveloped Attica basin, will contribute decisively to the city's future expansion and to the functional distribution of its areas.

The linear and periodically super- and subterranean expansion, will often be the cause of the partitioning of areas, while the new stations that will be created will form new points that will be examined with different directions each time.

The stations that will be built, rebuilt or “transformed”, will sometimes be the cause that will “signal” the new area centers which will develop and expand, while others will make up the means that will “express” the importance of the role of the area in which they have been “established”, while others will create the “symbol” that will “represent” every “novelty”.

During the examination of these scenarios the station is not approached as a type of building that is only subject to each transformation of form and of ground plans according to the architectural trends that are “imposed by time”, the prototypical models from abroad or the technological advances of the corresponding period, but also in connection with the specific position that it has in the city. A “position” that may have the “ability” to intensely influence the “physiognomy” of the form, its scale as well as its status.

The constant “anxiety” as to the approach of “form” which palpitates between the constant search for a “national identity” -whose goal is the affirmation of a “Greekness”- and of the imported “European image” -whose goal is the emergence of the avant-garde and of that

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο “Το Ασύμπτωτο της Μορφής με το Χρόνο: Οι Σταθμοί και οι Ανορθώσιμες του Ηλεκτρικού Σιδηροδρόμου στην Αθήνα”, η οποία υποστηρίχθηκε το 2001. Εξέταστική επιτροπή: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΥΛΙΠΠΙΔΗΣ (επιβλέπων), ΕΛΕΝΗ ΚΑΛΑΦΑΤΗ και ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ.

1. Η εμφάνιση του σιδηροδρόμου στις αρχές του 19ου αιώνα, ήρθε να διπλώσει την αρχή αυτής της “νέας εποχής”. Μιας “εποχής”, για την οποία η F. Choay θα επισημάνει ότι: “...ο σιδηρόδρομος, ο ημερήσιος τύπος και ο τηλεγράφος θα εκτοπίσουν σταδιακά τον χώρο ως προς τον μέχρι τότε πληροφοριακό του ρόλο” (Choay, 1969).

which is “different”-, these are both things that appear even from the start of the appearance of this type of building in the city and the suburbs.

Finally, while the social, political, cultural and economic “behests” of the country seem to not be disconnected from the “decisions” for the “architecture” of this public city building, its path in time in the field of architecture seems to not only influence “architecture” and the area of the city, but also seems to be influenced manifold by them.

### Εισαγωγή

Η βιομηχανική επανάσταση ήταν η αιτία να εμφανιστούν στο προσκήνιο της “αρχιτεκτονικής” κάποιες νέες τυπολογίες κτιρίων, οι οποίες “ήρθαν” να “υπηρετήσουν” μια σειρά νέων χρήσεων, στις απαιτήσεις μιας “νέας” εποχής.<sup>1</sup>

Ο σιδηρόδρομος, έρχεται σταδιακά, όχι μόνο να επηρεάσει το σχεδιασμό, την οργάνωση, και την εξέλιξη του χώρου της πόλης, αλλά και να παίξει συχνά ένα ρόλο κοινωνικού και οικονομικού “ρυθμιστή” (Pevsner, 1968). Να γίνει το “μέσο”, το οποίο θα δημιουργήσει νέες περιοχές κατοικίας άλλοτε χαμηλών και άλλοτε υψηλών εισοδηματικά τάξεων, θα κατευθύνει τις εμπορικές συναλλαγές, αλλά και θα επαναπροσδιορίσει τα “κέντρα” των πόλεων.

Η δημιουργία του σιδηροδρόμου ως τεχνολογικό επίτευγμα της εποχής του, ήταν η αιτία για τη δημιουργία του κτιρίου του σιδηροδρομικού σταθμού. Ενός νέου κτιριακού τύπου, που έρχεται να προστεθεί στην μέχρι τότε κατηγορία των δημοσίων κτιρίων και να “υποδηλώσει” τη συνύπαρξη της “αρχιτεκτονικής” με τη “μηχανή”.

Οι χώροι αυτοί των σταθμών αποτέλεσαν ουσιαστικά μια “γέφυρα” μεταξύ του νέου δρόμου μεταφοράς και της - μελλοντικής ή υπάρχουσας γύρω από αυτούς- πόλης και βρέθηκαν έτσι εξ’ αρχής να παρουσιάζονται ως ένα “δίλημμα” μορφής και θέσης που θα ήταν σίγουρα πολύ χρήσιμο να αναζητηθεί.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, το κτίριο και ο χώρος του σιδηροδρομικού σταθμού δεν έπαψε να “μετα-μορφώνεται” σταδιακά, άλλοτε εξ’ αιτίας των συνεχώς αυξανόμενων λειτουργικών αναγκών, και άλλοτε, μιας σειράς παραμέτρων που αφορούσαν την ίδια την πόλη, τα “ρεύματα” της εποχής, τα εισαγόμενα πρότυπα, την μορφή που “επέβαλλε” ο τόπος, και πολλά άλλα.

Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μας στους χώρους αυτούς και επιλέγοντας ως περιοχή μελέτης του σταθμού που εμφανίζονται στην πόλη της Αθήνας, θελήσαμε να επισημάνουμε στοιχεία τέτοια, που ίσως ανάγονται σε έναν ευρύτερο πεδίο διερεύνησης και αφορούν την πόλη και την αρχιτεκτονική της.

Μέσα στο διάνυσμα μιας ιστορίας που εξετάστηκε, από το 1867 -δηλαδή τη στιγμή που παρουσιάστηκε ο σιδηρόδρομος στην Ελλάδα- μέχρι σήμερα, τα κτίσματα των σταθμών, άμεσα συνδεδεμένα με την “αρχιτεκτονική”, εμφανίζουν μια ποικιλία μορφών και ρυθμών. Αναλύοντας τις “μορφές” που εμφάνισαν στο πέρασμα του χρόνου, ήταν σκόπιμο να αναζητηθεί, σε ποιο βαθμό αντικατοπτρίζουν μια “ιστορική συνέχεια” η οποία σχετίζεται με αυτή που διαγράφεται πέρα από

τα σύνορα της χώρας, ή κατά πόσο ακολουθούν αυτήν που “κυριαρχεί” μέσα στην πόλη και στην “αρχιτεκτονική” της. Συμμεριζόμενοι ταυτόχρονα την άποψη σχετικά με το σημαντικό ρόλο που παίζουν τόσο “οι συνειδητές και μαχητικές προθέσεις” όσο και “τα ίδια τα κτίρια” στο δρόμο για τη διερεύνηση της ιστορίας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής (Frampton, 1987, σελ. 41), εξετάζονται τόσο τα κτίσματα των σταθμών που πραγματοποιήθηκαν, όσο και αυτά που παρέμειναν σχέδια και αποτέλεσαν “διλήμματα” με πολλαπλές προεκτάσεις.

Το βασικό ερώτημα που μας απασχολεί και αναφέρεται στο κατά πόσο, σε ποιο βαθμό, και με ποιους τρόπους το κτίσμα και ο χώρος του σταθμού επηρέασαν ή επηρεάστηκαν από την αρχιτεκτονική αλλά και τον χώρο της πόλης, είναι κάτι που θα μπορούσε να αφορά όχι μόνο τη συγκεκριμένη κατηγορία κτιρίου, αλλά όλους εκείνους τους κτιριακούς τύπους που “αναγεννιούνται” ή “εισάγονται” κάθε φορά που εμφανίζονται κάποιες νέες κοινωνικές, οικονομικές, πολιτισμικές, τεχνολογικές ή άλλες συνιστώσες στον τόπο της εγκατάστασής τους.

Μέσα στο διάστημα από την εμφάνιση του κτιρίου του σιδηροδρομικού σταθμού (1882) μέχρι τη δεκαετία του 1960 που εξετάζεται, εντοπίζονται τρεις βασικές περιόδους.

Η πρώτη (1869-1900) αφορά τη δημιουργία και την εγκατάσταση των πρώτων σιδηροδρομικών σταθμών στην πόλη και στα προάστια. Μας απασχολούν τρεις διαφορετικές περιπτώσεις: οι νέες “πύλες-σταθμοί” της Αθήνας και του Πειραιά, τα δημιουργήματα των εταιριών (όπως το Φάληρο και ο σιδηρόδρομος της Κηφισιάς) και οι πρώτες “επιταγές” της πόλης (όπως ο σταθμός στο Μοναστηράκι και στην Ομόνοια). Σημαντικό ρόλο παίζουν όλες αυτές συνιστώσες που καθορίζουν την επιλογή της θέσης αλλά και της μορφής που παίρνει το κτίσμα του σταθμού μέσα σε ένα άλλοτε δομημένο και άλλοτε αδόμητο “περιβάλλον”, το οποίο “δέχεται” για πρώτη φορά το “νεωτερισμό” που έφερε η νέα εποχή της ατμομηχανής. Οι μορφές των σταθμών που εμφανίζονται δείχνουν ότι άλλες φορές “όριζαν” τη “φυσιογνωμία” της πόλης ή του άμεσου δομημένου περιβάλλοντος τους ενώ άλλες “κατεύθυναν” την μορφή του σταθμού. Οι λόγοι βέβαια δεν αφορούσαν μόνο τον σχεδιασμό που επηρεαζόταν μέσα από τις εγχώριες ή εισαγόμενες κατευθύνσεις, αλλά και τα “οράματα” του εκάστοτε εντολέα.

Η δεύτερη περίοδος (1900-1930), που χαρακτηρίζεται από την τάση για μια σχεδιαστική αναζήτηση αλλά και από μια “μεγαλομανία”, διαφοροποιείται σε πολλά σημεία από την προηγούμενη. Εδώ, η μέχρι τώρα εμπειρία των προτερημάτων του σιδηροδρόμου, όσο και τα μεγάλα επιτεύγματά του στις χώρες “πρότυπα” του δυτικού κόσμου είναι ήδη γνωστά και παραδείγματα προς μίμηση. Οι περιπτώσεις που εξετάζουμε εδώ είναι δύο. Η πρώτη αφορά την αναζήτηση του σταθμού στην πόλη ως “κέντρο-σύμβολο” και το φιλόδοξο “όραμα” μιας “μνημειακότητας” που δεν θα απείχε καθόλου από τα πρότυπα του εξωτερικού. Η δεύτερη, την αναζήτηση της “μνημειακότητας” στο κτίριο, με αντικείμενο ανάλυσης το παράδειγμα του Πειραιά. Εδώ, ο μελετημένος σχεδιασμός της μορφής και της κάτοψης φανερώνει την πορεία από το “ξενόφερτο” στο δρόμο προς το “Ελληνικό” με αποτέλεσμα την εμφάνιση ενός “σταθμού-μνημείο” με τα στοιχεία ενός “Ελληνικού” τοπίου.

Η τρίτη και τελευταία από τις περιόδους (1930-1960), κινείται γύρω από την κατασκευή μιας σειράς νέων σταθμών στο πλαίσιο των νέων αναγκών της πόλης η οποία διευρυνόταν συνεχώς. Εδώ το κτίριο του σταθμού, οδηγείται αναπόφευκτα στην κατεύθυνση μιας "παραγωγής" -κάτι που αντιπροσωπεύει βέβαια και την αρχιτεκτονική της αντίστοιχης περιόδου. Μέσα από μια έντονη επιρροή ενός "εισαγόμενου" μοντερνισμού η "Ελληνικότητα" που αποτυπώνεται στα κτίσματα αυτά, δεν διαγράφεται εύκολα. Επίσης, η επιλογή των μορφών στα κτίσματα των σταθμών σχετίζεται άλλες φορές με την οικονομική τάξη του κόσμου που κατοικεί στην περιοχή της εγκατάστασης του κτίσματος και άλλες με τον ρόλο που καλείται να παίξει το νέο κτίσμα ή η αντικατάσταση ενός παλαιότερου στην περιοχή αυτή, με απώτερο σκοπό, να εξυψωθεί η "εικόνα" του σύγχρονου μέσου μεταφοράς και κατ' επέκταση να συνδυαστεί με έναν νέο "εκσυγχρονισμό" της πόλης ή του προαστίου.

### Η δημιουργία και η εγκατάσταση, 1869-1900

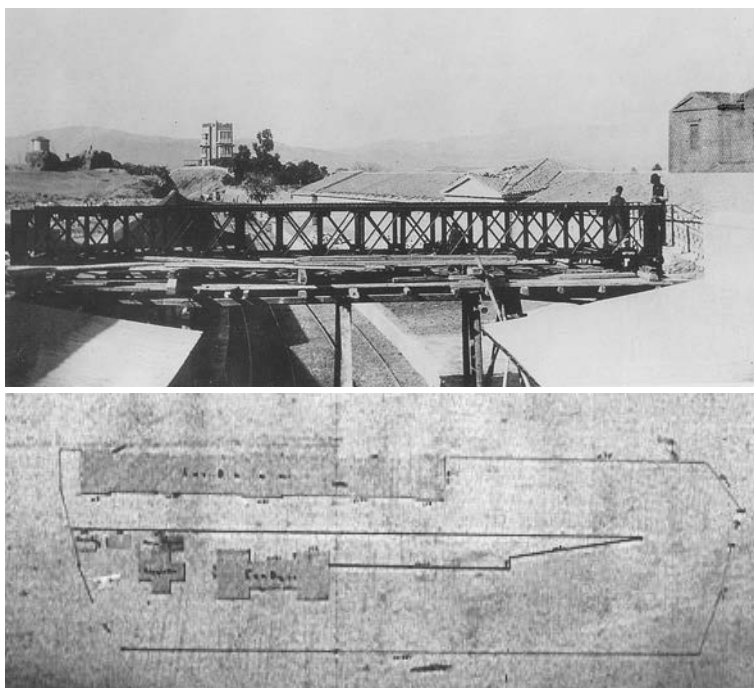
Από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του σιδηροδρόμου στην Ελλάδα, ο τεχνικός αυτός νεωτερισμός, έγινε η αιτία σχολιασμού για το "σύγχρονο" και το "πρωτοποριακό". Ένα "σύγχρονο", που εκφράστηκε μέσα από την "ανάγκη" για μια "εικόνα εκσυγχρονισμού" που θέλησε -γρήγορα- να παρουσιάσει το νεοσύστατο Ελληνικό κράτος του 19ου αιώνα,<sup>2</sup> κάτι που μέχρι σήμερα δεν έπαψε να αναζητά.

Η πρώτη "εικόνα" αυτή του "εκσυγχρονισμού", "ήρθε" να προσαρμοσθεί στο τότε αδόμητο Αττικό λεκανοπέδιο και να αποτελέσει την πρώτη επαφή της χώρας με τον "σιδηρούν δρόμο" και την παλινδρομική μηχανή, ενώ την ίδια στιγμή να εμφανίσει τις "νέες πύλες εισόδου" (Frampton, 1987, σελ. 41) για την πρωτεύουσα και την πόλη του Πειραιά. Τους πρώτους σιδηροδρομικούς σταθμούς. Οι πρώτες στάσεις των σταθμών αυτών στις πόλεις της Αθήνας και του Πειραιά, όριζαν ταυτόχρονα τα νέα σημεία εισόδου στην πρωτεύουσα και στο λιμάνι.

Ενώ στον Πειραιά η θέση του σταθμού ήταν στην σημερινή πλατεία Ρούσβελτ (Κτενιάδης, 1936), στην Αθήνα, είχε προβλεφθεί από την αρχή στην περιοχή του Θησείου, στη θέση που βρίσκεται ο σημερινός σταθμός. Η θέση αυτή που είχε άμεση πρόσβαση στην Ερμού, ενώ ήταν η μοναδική οδός που μπορούσε να εξασφαλίσει μια αξονικά οπτική "σύνδεση" με τα ανάκτορα. Η διάνοιξη της οδού Ερμού που είχε άμεση σχέση με την επικείμενη εμφάνιση του σιδηροδρόμου (Μπίρης, 1999), δείχνει ότι η θέση αυτή, από τη στιγμή που αποφασίστηκε εξέφρασε κάποια προσωρινά "οράματα" για τους στόχους που θα επιτελούσε. Η δημιουργία της οπτικής φυγής προς τα ανάκτορα που εξασφάλιζε η έξοδος των επιβατών από το σταθμό στην οδού Ερμού, έδειχνε να δημιουργεί ένα δίπολο μεταξύ ανακτόρου και σταθμού ώστε να "επιδεικνύει" μια πρωτεύουσα-ανάκτορο "αντάξια" ενός "εκσυγχρονισμού" που προσδιόριζαν οι επιταγές της νέας εποχής της ατμομηχανής. Ένα νέο "δίπολο", που αναπαράγεται σε μια νέα βάση, και "έρχεται" να αντικαταστήσει ένα παλαιότερο. Εκείνο μεταξύ ανακτόρου και ακρόπολης που έθεσε λίγα χρόνια νωρίτερα το σύμβολο που προσδιόριζαν οι επιταγές της μοναρχίας για μια πρωτεύουσα "αντάξια του αρχαίου κλέους" (Φιλιππίδης, 1984, σελ. 73).

Τόσο το κτίριο του σταθμού του Θησείου<sup>3</sup> (εικ. 1, 2) που άρχισε να κατασκευάζεται το 1882 όσο και ο σταθμός του

2. Στις 16/6/1855, όταν ο τότε Πρωθυπουργός και υπουργός σωτερικών Α. Μαυροκορδάτος, κατάθεσε στη Βουλή το πρώτο νομοσχέδιο όπου ανέφερε μεταξύ άλλων: "Βλέπων τις την κατά τούτο άμιλλαν και κινήσεις των Κυβερνήσεων των λαών της Αμερικής και της Ευρώπης, νομίζει ότι η υδρόγειος αυτή σφαίρα είναι προωρισμένη να καλυφθή κατά μεν την ξηράν με σιδηρόδρομους, κατά δε τη θάλασσαν με ατμόπλοια και ότι το κράτος εκείνο το οποίον δεν ήθελεν αποφασίσει να βαδίση εις την νέαν ταύτην οδόν, θέλει καταδικασθή να μένη πολύ όπισθεν των άλλων κατά τον πολιτισμόν και την ευπορίαν" (Κτενιάδης, 1936, σελ. 29-33).



Πειραιά, (εικ. 3) που ολοκληρώθηκε την ίδια χρονιά,<sup>4</sup> αποτελούν τα πρώτα δείγματα ενός τέτοιου τύπου δημοσίου κτιρίου που εμφανίζεται -για πρώτη φορά- στην Ελληνική πόλη.<sup>5</sup> Από τη μία, το διάωροφο νεοκλασικό κτίσμα της Αθήνας<sup>6</sup> ως μια γνώριμη μορφή της πόλης και από την άλλη το ισόγειο νέο-βυζαντινό ή νέο-αναγεννησιακό κτίριο του Πειραιά με ομοιότητες των μορφών που κυριαρχούν στη Ευρώπη, έρχονται να παρουσιάσουν μια μεγάλη αντίφαση. Βέβαια, το πνεύμα του νεοκλασικισμού είχε ήδη αρχίσει να διαταράσσεται (Φιλιππίδης, 1984), κάτι που θα δικαιολογούσε εύκολα και τις δύο αυτές επιλογές. Το γεγονός όμως, από τη μία ότι η ανέγερση των κτιρίων αυτών έγινε από την ίδια εταιρία κατασκευής έχοντας μεγάλη πιθανότητα να σχεδιάστηκαν από τους ίδιους ανθρώπους και από την άλλη ότι

μέσα στο ίδιο χρονικό διάστημα "αναπαράγεται" ένας ίδιος τύπος κτιρίου, που διατηρεί την ίδια τυπολογία της κάτοψης παρουσιάζοντας μία διαφορετική -κάθε φορά- μορφή μας οδηγεί σε κάποια συμπεράσματα. Παρότι δεν είναι εύκολο να προσδιορίσουμε εάν: το κράτος όριζε τη μορφή του κτίσματος στη εταιρία κατασκευής εκεί που θεωρούσε απαραίτητο, ή εάν η επιλογή της μορφής βασιζόταν σε κριτήρια των εταιριών κάτι που ήταν αρκετά συνηθισμένο στις χώρες του εξωτερικού από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισης των σιδηροδρόμων, η πραγματικότητα παρουσιάζει το ίδιο κτίριο σε δύο διαφορετικές εκδοχές. Δύο εκδοχές, που δείχνουν να μετασχηματίζεται η μορφή μέσα από την επιλογή του κατάλληλου τόπου, ώστε από τη μία ο σχεδιασμός να δεσμεύεται από το ιστορικό παρελθόν μιας πρωτεύουσας, ενώ την άλλη να απελευθερώνεται από τον διεθνισμό ενός λιμανιού.

Ο πρωτοεμφανιζόμενος λοιπόν αυτός τύπος κτιρίου στην πόλη δείχνει ότι ήταν "διαθέσιμος" να "φορέσει" πολλά "δέρματα" ώστε να γίνεται άλλες φορές το "αντικείμενο" που θα παραπέμψει στην ιστορική αναφορά και θα συνδεθεί απόλυτα με την μορφή που "κυριαρχεί" στον τόπο, ενώ άλλες ένα "αντικείμενο" πειραματισμού που θα δεχτεί τις επιρροές του εξωτερικού ή τις επιταγές των τοπικών ρευμάτων.

Εφόσον όμως υπήρχε η τάση για "δυτικότητα" που συνδεόταν με την αναζήτηση της εικόνας που θα παρέπεμπε στον

3. Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης στο διήγημα *Ο ξεπεσμένος δερβίσης* αναφέρεται στην ύπαρξή του, περιγράφοντας (1896) μια εικόνα με καφενεία και ταβέρνες "αντίκρου του παλαιού σταθμού Αθηνών Πειραιώς" (Παπαδιαμάντης, 2000).

4. Οι εταιρίες των κατασκευών του σιδηροδρόμου, αναλάμβαναν την ολοκληρωτική ευθύνη για τα κτίρια αυτά, κάτι που γίνεται γνωστό μέσα από τις συμβάσεις που διέπρατταν με την κυβέρνηση η οποία προσδιόριζε μόνο τη θέση του σταθμού την πόλη (Ε.Η.Σ., 1970).

5. Το χρονικό διάστημα 1880 μέχρι 1985 που έγινε η ανέγερση των κτιρίων αυτών, συμπίπτει με την είσοδο στη χώρα νέων μηχανικών από το εξωτερικό -κάτι το οποίο είναι άμεσα συνδεδεμένο με την εκσυγχρονιστική πολιτική περίοδο του Τρικούπη που έδωσε μια ιδιαίτερη ώθηση στην κατασκευή τεχνικών έργων και υποδομών. Ταυτόχρονα, από την πλευρά της αρχιτεκτονικής, εμφανίζεται μια έντονη κάμψη του νεοκλασικισμού, και επικρατεί στην χώρα μια νέα φιλοσοφική αντίληψη για το "Ελληνικό" (Φιλιππίδης, 1984).

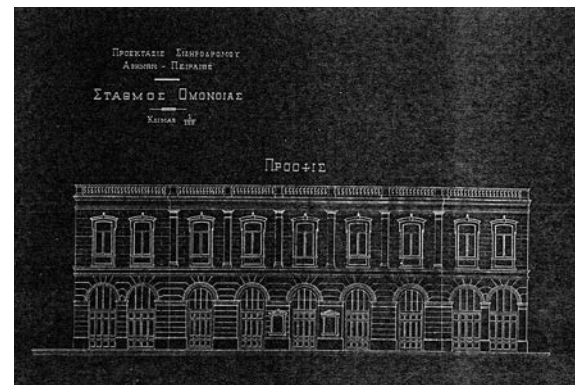
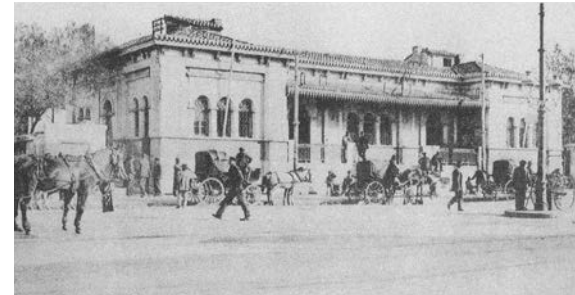
6. Μέσα από τον συνδυασμό του τοπογραφικού διαγράμματος της 6.3.1882 από το αρχείο και του φωτογραφικού υλικού που διατίθεται, προκύπτουν στοιχεία που το κάνουν να συγκριθεί με το αντίστοιχο κτίριο του Πειραιά που προηγήθηκε.

εκσυγχρονισμό, γιατί ο σταθμός δεν παρουσίασε μέσα στην πόλη της Αθήνας την “εικόνα” εκείνη που θα θύμιζε κάτι από τα μεγάλα παραδείγματα της δύσης ή έστω μιας πιο ελεύθερης -κοσμοπολίτικης και “Ευρωπαϊκής”- έκφρασης, (όπως ήταν ο σταθμός του Πειραιά) και δεσμεύτηκε τόσο πίσω από μια Ελληνικότητα και μάλιστα -όπως φαίνεται- μιας σχετικής “αυστηρότητας” της πρώτης περιόδου του κλασικισμού; Θα μπορούσαμε εύκολα να πούμε ότι η αντιπαραβολή του “εκσυγχρονισμού” (σταθμός-σιδηρόδρομος) με το ανάκτορο τα οποία βρίσκονταν στα δύο άκρα του άξονα που τα χώριζε ήταν αρκετά δεσμευτική και δεν άφηνε περιθώρια για οποιαδήποτε άλλη επιλογή. Ο σταθμός κατά την είσοδο στην πόλη σε συνδυασμό με το “σύγχρονο” μέσο μεταφοράς δείχνει να ήταν ο ίδιος “το ανάκτορο”. Το πρώτο εκείνο “ανάκτορο-πύλη” που προετοίμαζε τον επισκέπτη σε μια πόλη με την “εικόνα” που αντανακλούσε στο “Ελληνικό”, στο “έθνος”, στη μοναρχία, στον “καπιταλισμό” (Τσιώμης, 1985). Στα στοιχεία εκείνα δηλαδή, που θα έδιναν στον επισκέπτη την πρώτη εκείνη “εικόνα” ενός “σύγχρονου” κράτους με τους δικούς του “νεωτερισμούς” και την δική του “εθνική” ταυτότητα.

Το “όραμα” βέβαια για τη θέση του τερματικού σταθμού στην Αθήνα απέβλεπε σε ακόμα πιο κεντρική θέση στην πόλη (Η.Σ.Α.Π., 1970). Σε μία θέση που η “εικόνα” του θα μπορούσε όχι μόνο να συμπεριληφθεί σε μια επίσημη αρχιτεκτονική που χαρακτήριζε τα κτίσματα του περιβάλλοντος της εγκατάστασής του,<sup>7</sup> αλλά και να εξυψώσει μέσω μιας ιδιαίτερα “επίσημης” θέσης στην πόλη, το “κύρος” του “συμβόλου” της μεταφοράς. Μια τέτοια θέση “ως ατενίζουσα με μεγαλύτερα ευρύτητα εις την μελλοντικήν εξέλιξιν της πόλεως” (Μπίρης, 1999, σελ. 198), εξασφάλισε η περιοχή της Ομόνοιας. Ο πρώτος αυτός σταθμός, που εμφανίζεται λίγα χρόνια αργότερα επάνω στον άξονα της οδού Αθηνάς και πολύ κοντά στην σημερινή πλατεία Ομονοίας, αναπαράγει για πρώτη φορά -και ίσως λίγο δειλά- κάποια από τα πρότυπα των μορφών που διέθετε το “γλωσσάρι” της έξω από τα σύνορα αρχιτεκτονικής (εικ. 4). Η ανάμιξη του κλασικού ύφους συνδυαζόμενο με στοιχεία μιας καθόλου ενχώριας αλλά Ευρωπαϊκής προέλευσης -χωρίς εξώστες, πρόπυλα, κίονες, οριζόντιες ή τριγωνικές υπέρθυρες απολήξεις- ήταν ίσως ο μοναδικός τρόπος να αποκτήσει το κτίσμα τον “διεθνισμό” που θα “ταίριαζε” στο νέο -και πιο- κεντρικό κτίριο του σταθμού της πόλης. Μια μορφή, που θα μπορούσε να το κάνει -όσο το δυνατό- να “διαφοροποιηθεί” στο “κέντρο” μιας πόλης της οποίας το “δημόσιο κτίριο” δεν ήταν -ακόμα- καθόλου εύκολο να απαλλαχθεί από την υποδήλωση του κλασικού και κατ’επέκταση του “Ελληνικού”.<sup>8</sup> Ανεξάρτητα βέβαια εάν αυτό επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό ή όχι, εδώ εκφράστηκε -όσο ήταν δυνατό- επάνω σε ένα δημόσιο κτίριο η αμφισβήτηση

7. Από βιβλία γεωγραφίας του εξωτερικού περιγράφονται διάφοροι κεντρικοί δρόμοι μεταξύ των οποίων και η οδός Αθηνάς: “ανεγέρθησαν διάφοροι οικία, εκ των οποίων τινές ήθελον κοσμήσει και αυτάς τας επισημοτέρας πόλης της Ευρώπης” (Μπίρης, 1999).

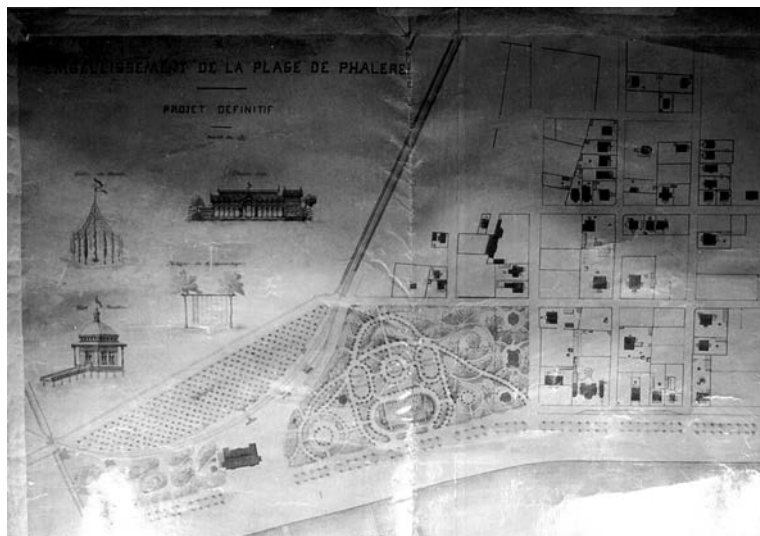
8. Το 1888 όταν στην Ευρώπη η εποχή των εκθέσεων ανέδειξε τις μεγαλύτερες μεταλλικές κατασκευές, ως υπόδειγμα προόδου στην Ελλάδα κτίζεται το Ζάππειο (Μπίρης, 1999).



κάποιων από τους “κανόνες” του “κλασσικού”, αναζητώντας την “εικόνα” εκείνη του “νεωτερισμού” που θα μπορούσε να συνδυαστεί καλύτερα με τον νέο “εκουγχρονισμό”.

Μέσα στην ίδια περίοδο που εξετάζουμε, οι σιδηροδρομικές εταιρίες, -μέσω των συμφερόντων τους- αλλά και οι αστοί -μέσω του σιδηροδρόμου-, έδειξαν ότι έπαιρναν κάθε πρωτοβουλία για την επέκταση της πόλης, παραδίδοντας έτσι στην αστικοποίηση απομακρυσμένες περιοχές (Λεοντίδου, 1989). Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η τότε κυβέρνηση, προκειμένου να δει το όνειρο του σιδηροδρόμου πραγματικότητα, παραχώρησε σε μια από τις εταιρίες κατασκευής του δικτύου, εκτεταμένη Φαληρική παραλία (Σαρηγιάννης, 2000), ώστε να κατασκευάσει και να εκμεταλλευτεί θαλάσσια λουτρά και εγκαταστάσεις αναψυχής (Ε.Η.Σ., 1970).

Η απόφαση αυτή -κάτι που συνήθιζαν και οι ξένες κυβερνήσεις των όξι οικονομικά ανεπτυγμένων χωρών (Hardoy, 1975)- έθεσε έτσι εξ’ αρχής τη βάση για τη δημιουργία του πρώτου ενδιάμεσου σιδηροδρομικού σταθμού, ο οποίος, άμεσα συνδεδεμένος με τα επιχειρηματικά οράματα της εταιρίας κατασκευής του σιδηροδρόμου, θα έβαζε το θεμέλιο για την μελλοντική ανάπτυξη ενός νέου προαστίου. Στην περίπτωση του Φαλήρου όμως, η γραφική αρχιτεκτονική (Φιλιππίδης, 1984) που χαρακτήρισε μια μεγάλη μερίδα των μονοκατοικιών που κτίστηκαν εκεί μεταξύ 1880-85, θα γίνει σταδιακά ο



“οδηγός”, που με στόχο το οικονομικό όφελος, θα παρακινήσει τις εταιρίες να δώσουν στην περιοχή μια “αίγλη”, που θα χαρακτήριζε κάθε “Ευρωπαϊκό” ή κάθε διεθνούς φήμης προάστιο. Άρχισε έτσι η εταιρία κατασκευής του σιδηροδρόμου να αναζητά μια ποικιλία μορφών με ιδιαιτερότητες και υπερβολές, οι οποίες θα παρέπεμπαν σε ένα πνεύμα “νεωτερισμού” με μοναδικό στόχο τον εντυπωσιασμό. Οι παραγγελίες αυτές των εταιριών, αποτυπώθηκαν σε μια σειρά από “ονειρικά” σχέδια μορφής και προγραμματισμού, που έκαναν την εμφάνισή τους την περίοδο 1885-90 (εικ. 5). Μέσα από τα σχέδια αυτά, (που χαρακτηρίζονταν από μια γραφική αρχιτεκτονική) φαίνεται η πρόθεση να μεταβληθεί η περιοχή του σταθμού του Φαλήρου σε μια οργανωμένη “πόλη αναψυχής”<sup>9</sup> ώστε να μπορεί να φανεί αντίξια ή ακόμα, να συναγωνιστεί μια φήμη που διέθεταν παρόμοια μοντέλα περιοχών του εξωτερικού τα οποία ήδη αποτελούσαν πρότυπα (Καμπούρογλου, 1883). Τα περισσότερα από τα σχέδια αυτά παρέμειναν όνειρα, ενώ εκείνα που πραγματοποιήθηκαν δεν μπόρεσαν να απαλλαχτούν απόλυτα από μια “Ελληνικότητα”

9. Αυτό θα μπορούσε να συνδεθεί με τις μορφές που εμφανίστηκαν πολύ αργότερα (δεκαετία του '50) στην Ελλάδα που έβηταν ξανά, τα νέα πρότυπα των τουριστικών επενδύσεων τόσο σε μορφολογική όσο και σε ιδεολογική βάση. (Φιλιππίδης, 1986).



ενώ οι επιρροές μιας γραφικής αρχιτεκτονικής περιορίστηκαν σε ελαφριές διακοσμητικές κατασκευές.

Από την άλλη, η παρακίνηση για τη δημιουργία του δικτύου Αττικής-Κηφισιάς προήλθε από μια μερίδα αστικής τάξης που διέθετε ήδη τα εξοχικά της στην Κηφισιά, η οποία ήδη από το 1880 είχε εξελιχθεί σε σπουδαίο μεσοαστικό θέρετρο (Λεοντίδου, 1989). Έτσι, μετά την εμφάνιση του σιδηροδρόμου, η θέση της Κηφισιάς στην κοινωνική διαίρεση του χώρου ενισχύθηκε ακόμα περισσότερο (Ροΐδης, 1995). Οι εμπειρίες των μορφών και τεχνικών, που αντλούσαν από το εξωτερικό οι ξένοι μηχανικοί, άφησαν τα πρώτα δειλά αποτυπώματά μιας οικονομικής (σε επίπεδο κατασκευής) και αγροτικού τύπου γραφικότητας επάνω στα πρώτα αυτά κτίσματα των σταθμών. Στην περίπτωση των προαστίων της Αθήνας, εκτός από τον σταθμό της Κηφισιάς ο οποίος εμφάνιζε μια μεγαλύτερη επιμέλεια και ποιότητα (λιθόκτιστη τοικοποιία) στην κατασκευή, οι υπόλοιπες διέθεταν μια αρκετά πρόχειρη κατασκευή με στοιχεία τοικοποιίας μιας αγροτικού τύπου λαϊκής αρχιτεκτονικής χωρίς αξιώσεις διακόσμησης ή κάποιας μεγαλύτερης προσοχής (λευκοί ασβεστωμένοι τοίχοι). Οι κατασκευές αυτές εμφάνιζαν σε κάποιες περιπτώσεις μεταξύ τους ένα βαθμό τυποποίησης (Μαρούσι, Ηράκλειο) ενώ παρουσίαζαν μια μεγάλη ομοιότητα με τις κατασκευές της περιοχής που εγκαθίστανται.

Κάτι τέτοιο συμβαίνει και στις χώρες της Ευρώπης που τα κτίσματα των προαστιακών σταθμών τις περισσότερες φορές διακρίνονταν από “μία τοπική και εγχώρια όψη” (Martin, 1946, σελ. 77-78). Εμφάνιζαν δηλαδή, “απλές επιδέξιες αποχρώσεις στυλ” οι οποίες σε πολλές περιπτώσεις έδιναν “σε κάθε κτίριο ένα χαρακτήρα κατάλληλο για τον περιβάλλοντα χώρο”. Για να μπορεί να είναι οικείος ο σταθμός στο περιβάλλον της εξοχής, επιδιώχθηκε πολλές φορές να προσεγγιστούν οι μορφές από τα αγροτόσπιτα της περιοχής, ενώ άλλες από τα παράσιπα προσωπικού των κατοικιών των γαιοκτημόνων.

Εδώ βέβαια, ο προβληματισμός γύρω από την ένταξη της μορφής του σταθμού στο “περιβάλλον” του αντίστοιχου τόπου, δείχνει να μην βασίζεται απόλυτα σε αισθητικά κριτήρια αλλά περισσότερο σε “κοινωνικά”. Φαίνεται δηλαδή, ότι το “δειγματολόγιο” των μηχανικών της εταιρίας κατασκευής “διέθετε” κάποιες επισημότερες κατασκευές για τις προνομιούχες περιοχές σε αντίθεση με τις υπόλοιπες.

### Η “αναζήτηση” και η “μεγαλομανία”, 1900-1930

Ήδη από τα πρώτα χρόνια του 20ου αιώνα, τόσο το κτίριο του σταθμού όσο και η θέση του στο κέντρο της πόλης αποτέλεσαν το αντικείμενο ενός νέου προβληματισμού. Οι πολεοδομικές αναζητήσεις στις αρχές του 20ου αιώνα (1909-1919) που αφορούσαν την “αναμόρφωση των Αθηνών” (Μπίρης, 1999), έδειξαν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την “εικόνα” του σιδηροδρομικού σταθμού στην πόλη,<sup>10</sup> ενσωματώνοντάς το νέο αυτό “σύμβολο της μεταφοράς” με διάφορους τρόπους στο σχεδιασμό, ώστε να μπορεί να πάρει την κατάλληλη εκείνη θέση που θα προσδιόριζε εμφανώς το “μνημοπολιτικό χαρακτήρα” του ρόλου του (Πολύζος, 1986). Μια σειρά από σχεδιαστικές προτάσεις που εμφανίζονται -ενώ δεν ταυτίζονται- εκφράζουν την κοινή αναζήτηση για μια σχέση ανάμεσα στο “σύμβολο-κέντρο-πόλη” και στο “σταθμό-επικοινωνία- μεταφορά”. Κάποιες αντιλήψεις, που ο “Δυτικός τρόπος σκέψης”, είχε ήδη αρχίσει να αναζητά από

10. Οι μελέτες των προτάσεων ήταν οι: Hoffman (1909), Mawson (1914), Λελούδης (1918) και Hebrard (1919). Βλ. (Μπίρης, 1999), (Φιλιππίδης, 1984), (Πολύζος, 1986).

το τέλος του προηγούμενου αιώνα, εφόσον για κάποιους από τους αρχιτέκτονες και τους πολεοδόμους της εποχής που δρούσαν στις μεγάλες πόλεις του Δυτικού κόσμου, ο σιδηροδρομικός σταθμός είχε γίνει ένα "προνομιακό μέσον" για να εκφράσουν μέσα στην πόλη την "εικόνα" ενός "μεγαλόπρεπου μνημείου" ή μιας "ρωμαλέας επικέντρωσης".<sup>11</sup> Μιας επικέντρωσης, η οποία έδειξε πολλές φορές από τότε ότι αντανάκλυνε συνήθως όχι μόνο σε μια οπτική, αλλά και σε μια "ιδεολογική κυριαρχία" (οικονομική, πολιτική).

Προς το τέλος της περιόδου που εξετάζουμε, η απόφαση της υπόγειας προέκτασης του σιδηροδρόμου μέχρι τον σταθμό της Αττικής, φέρνει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος την πλατεία της Ομόνοιας για την οποία θα διατυπωθούν μια σειρά από προτάσεις που αφορούν την εγκατάσταση του κεντρικού σταθμού στο χώρο της. Οι πρώτη κατηγορία των προτάσεων που εμφανίστηκαν, είχαν σαν στόχο να μετατρέψουν την πλατεία Ομοιοίας "εις εν μεγαλοπρεπές αρχιτεκτονικόν κέντρον της πόλεως εις ο θέλουσιν ούτως καταλήγει φυσικώς αι διάφοροι περι την Πλατεϊάν οδοί".<sup>12</sup> Με στόχο να γίνει κάθε δυνατή προσπάθεια ώστε η "...αρχιτεκτονική του κτιρίου θέλει προσδώσει τόσο εις τον Σιδηρόδρομον όσο και εις την Πλατεϊάν μεγαλοπρεπή όψιν",<sup>13</sup> όπως και με την επιβεβαίωση ενός προτύπου που έρχεται "έτοιμο" από τις χώρες του εξωτερικού<sup>14</sup> λέγοντας ότι: "παρόμοιοι λόγοι συνεπήγαγον και την εν Βερολίνω δόμωσιν του κτιρίου Σταθμού επί της πλατείας Wittenberg...",<sup>15</sup> επιζητούσαν "το μνημείο" εκείνο που θα παραλάμβανε το σύγχρονο μέσο μεταφοράς ενώ ταυτόχρονα θα επισφράγιζε μια σωστή επιλογή μέσα από την "Ευρωπαϊκή" του καταγωγή. Οι δύο μορφολογικές εκδοχές του ίδιου κτίσματος που προτείνεται (εικ. 6) (το οποίο είχε ήδη κατασκευαστεί ως μια τρίτη παραλλαγή αυτών στην πλατεία Wittenberg του Βερολίνου -εικ. 7) κατείχαν μια "μνημειακή" και εξέχουσα θέση στην πλατεία και χαρακτηρίζονταν η μεν πρώτη από έναν εισαγόμενο αυστηρό κλασικισμό ενώ η δεύτερη από μια ρομαντική και ταυτόχρονα γραφική έκδοσή του.

Μια άλλη κατηγορία προτάσεων που επιζητούσε την μη ύπαρξη κτίσματος στην πλατεία, κινήθηκε σε επίπεδο διαμορφώσεων στον χώρο της, άλλοτε εκφράζοντας ένα "μοντερνισμό" μέσα από μονολιθικά αδιακόσμητα στοιχεία, και άλλοτε με στοιχεία καταβολών μιας Art Nouveau προερχόμενα από δοκιμασμένα παραδείγματα του εξωτερικού.

Το αποτέλεσμα ήταν να επικρατήσει η άποψη της δεύτερης αυτής κατηγορίας, όπου ο σταθμός κατέληξε να αποδοθεί υπό

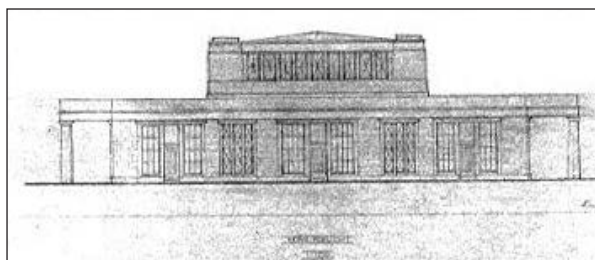
11. *Les Temps des gares*, 1975.

12. Από έγγραφο αρχείου: Αριθ. Πρωτ. Β 52002-73-395/31-5-1926 με συντάκτη την εταιρία (Ε.Η.Σ.) και υπογραφόμενο από τον διευθυντή Α. Κ. Βλάχαλη - με αποδέκτη το υπουργείο συγκοινωνίας.

13. Βλ. υποσ. 12.

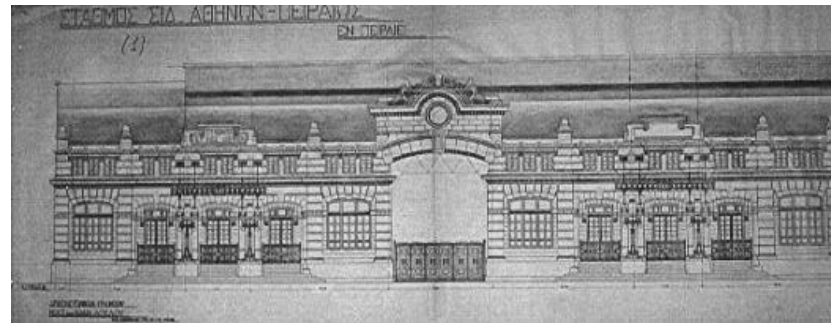
14. Παγκοσμιοποίηση, <<http://www.geocities.com>>.

15. Βλ. υποσ. 12.



την μορφή "απουσίας" ενός εμφανούς και σημαντικού κτιρίου, που θα "ενσωματωθεί" και θα ταυτιστεί με μία από τις πιο σημαντικές πλατείες η οποία θα "ακτινοβολήσει" σε πλήρη συνύπαρξη με τον σιδηρόδρομο τον νέο πυρήνα του κέντρου. Μια νέου "τύπου" νεωτεριστική "εικόνα" του σταθμού, που "αντιδρά" σε κάθε προηγούμενη που αναζητούσε με διάφορους τρόπους την "ισχυρή" παρουσία ενός σταθμού-μνημείο το οποίο θα απέπνεε την "εικόνα" μιας "Ευρωπαϊκής μεγαλούπολης". Οι διαμορφώσεις βέβαια στην επιφάνεια της πλατείας, που αποτελούσαν στοιχεία εισόδου προς τον υπόγειο σύγχρονο και καθ' όλα "Ευρωπαϊκό" σταθμό, αποδίδονταν μέσα από τα στοιχεία ενός μοντέρνου κλασικισμού και φόρμες Art Deco<sup>16</sup> διατηρώντας πίσω από αυτά μια "Ελληνικότητα" που δεν ήταν εύκολο να διαγραφεί.

Στην αντίθετη πλευρά της πόλης, το κτίσμα του σταθμού του Πειραιά, που είχε πάντα εξασφαλισμένη την σπουδαιότητα της θέσης του μπροστά από το λιμάνι, διαγράφει μια δική του πορεία στις απαιτήσεις "προβολής" μιας της νέας εποχής του εκσυγχρονισμού. Η πρώτη πρόταση που γίνεται (1920-23) από τον γνωστό -για την εποχή- αρχιτέκτονα Ι. Αξελό, δεν βασίστηκε σε μια εξ' αρχής δημιουργία ενός κτιρίου, αλλά αποτέλεσε μια μορφολογική "ανανέωση" και συμπλήρωση των προϋπαρχόντων κτισμάτων του σταθμού τα οποία ήταν χωροθετημένα σε σειρά, μετωπικά της πλατείας μπροστά από το



σταθμό (εικ. 8). Το κυρίως κτίσμα του σταθμού, το οποίο διέφερε εμφανώς από το γειτονικό του, μεταμορφώνεται ολοκληρωτικά ενώ το γειτονικό του, αρκετά μικρότερο, με ελάχιστα απλά κλασικά στοιχεία στη μορφή του, αποκτά την ίδια διάσταση και μορφή με το αυτό. Ο κενός χώρος που απομένει μεταξύ των δύο κτιρίων

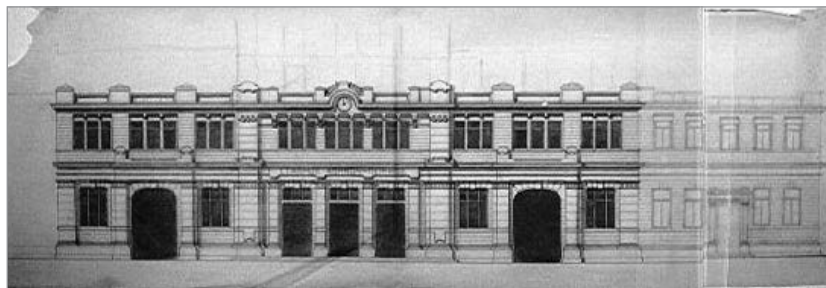
γεφυρώνεται με μεγαλόπρεπη τοξωτή αψίδα που εναρμονίζεται με την αρχιτεκτονική των κτιριακών όγκων εκατέρωθεν σε αυτήν, δίνοντας μια ενιαία -συμμετρική- μορφή στο τελικό αποτέλεσμα με το χαρακτηριστικό της "πύλης". Μια μορφή, που προέρχεται από τα μεγάλα παραδείγματα της πρώτης περιόδου των κτισμάτων των σταθμών της Ευρώπης (Meeks, 1995).

Εδώ, η εφευρετικότητα που εμφανίζεται, προκειμένου να δημιουργηθεί μια μορφή τόσο γνώριμη με τις αντίστοιχες του εξωτερικού, είναι πραγματικά αξιοθαύμαστη. Ο συμβολισμός, αλλά και η ιδιαιτερότητα των νέων μορφών που εμφανίστηκαν οι οποίες ξεχώριζαν τόσο σε κλίμακα (μέγεθος) όσο και στο βαθμό εντυπωσιασμού (πολυτέλεια), φανέρωνε περισσότερο την "ανάγκη" να δοθεί μια "εικόνα" που θα αντικαθιστούσε -για το κτίσμα του σταθμού- κάθε προηγούμενη "συμβατή", παρά στο να ικανοποιηθεί η όποια άλλη χρηστική ή λειτουργική αναγκαιότητα.

Η επόμενη πρόταση που ακολούθησε (1924-25), αφορούσε μια εκ νέου κατασκευή, (εικ. 9) η οποία ερχόταν να

16. Από την έρευνα των σχεδίων του αρχείου διαπιστώνεται ότι: τα σχεδιασμένα κιγκλιδώματα που εμφανίζονται στα στοιχεία των διαμορφώσεων της πλατείας φέρουν την υπογραφή του Ε. Λαζαρίδη ο οποίος την ίδια περίοδο σχεδιάζει το μνημείο του αγνώστου στρατιώτη στην πλατεία συντάγματος σε μοντέρνο κλασικισμό μέσα από ένα επηρεασμό από τις τολμηρές φόρμες μιας Art Deco (Φιλιππίδης, 1984).

αντικαταστήσει τα προϋπάρχοντα κτίσματα του σταθμού που αναφέραμε. Η “παρουσία” νέων λειτουργικών στοιχείων που επηρέαζαν τόσο τη μορφή όσο και την κάτοψη του κτίσματος, προσέδιδαν μια ιδιαιτερότητα στο κτίριο του σταθμού, κάνοντάς το να διαφοροποιείται αρκετά από όλα τα μέχρι τότε κατασκευασμένα κτίσματα του σταθμού, τα οποία ουσιαστικά δεν διέφεραν σε τίποτα από άλλες κατηγορίες κτιρίων της πόλης, παρόλη τη μορφολογική ποικιλία που τα διέκρινε. Από την άλλη, η τελική μορφή του σχεδιαστικά παραγόμενου κτίσματος, δείχνει την αναζήτηση μιας “εικόνας” ενός σταθμού που απέπνεε -για μια ακόμα φορά- το “Ευρωπαϊκό”, αλλά εκφρασμένη μέσα από μια -νέου τύπου- “Ελληνικότητα” πολύ διαφορετική από κάθε προηγούμενη, και αυτό γιατί είχε και αυτή τις ρίζες της στο εξωτερικό. Το βασικό χαρακτηριστικό της περιόδου ήταν η τάση που υπήρχε να συνδυάζονται μια σειρά μορφών που προέρχονταν από τα γνώριμα και αποδεκτά ρεύματα-κινήματα (των Art Deco, Art Nouveau, ακόμα και της σχολής O.Wagner) του εξωτερικού, με μια σειρά άλλων, οι οποίες δανείζονταν στοιχεία από οποιαδήποτε περίοδο της Ελληνικής Ιστορίας (Φιλιππίδης, 1984), με αποτέλεσμα να εμφανίζονται νέα “υβριδικά” σύνολα, με ένα Ελληνικό περιεχόμενο (Χολέβας, 1994). Μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα, είναι φανερό ότι στην πρόταση αυτή εκφράζεται η αγωνία της “δημιουργίας” του “Ελληνικού” που ανταγωνίζεται “ισάξια” το “ξενόφερτο”, σε αντίθεση με την πρόταση του Αξελού η οποία αποτελούσε ένα πάζλ εισαγόμενων προτύπων και μορφολογικών επιλογών που δεν σχετίζονται με το “Ελληνικό” αλλά παρέπεμπαν αυτόματα στο “εξωτερικό”.



Εδώ, αναζητείται συνειδητά -ίσως για πρώτη φορά- ένας κτιριακός “τύπος”<sup>17</sup> με στόχο να “επιβληθεί” αποφασιστικά και σχεδιαστικά ως εκείνος που θα μπορούσε να καθορίσει τον “Ελληνικό” σιδηροδρομικό σταθμό και θα περιείχε τόσο τα χαρακτηριστικά μιας υψηλής αρχιτεκτονικής του τόπου, όσο και μια σειρά στοιχείων στη μορφή του κτίσματος τα οποία θα προσδιόριζαν τον ιδιαίτερο ρόλο του συγκεκριμένου κτιρίου στην πόλη.

Το γνωστό κτίριο του σταθμού του Πειραιά που ολοκληρώθηκε το 1928, έδωσε μια διαφορετική “εικόνα” από αυτές που προηγήθηκαν. Βασισμένο στην συνθετική ιδέα της τελευταίας πρότασης, φαίνεται να υπέστη κατά το σχεδιασμό του κάποιες νέες υποδείξεις που προέρχονταν από την παραγγελιοδόχο εταιρία κατασκευής. Η προηγούμενη μορφολογική έκφραση, που απέδιδε όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά της “νέου τύπου” Ελληνικότητας στην οποία προαναφερθήκαμε, προσαρμόζεται τώρα στη νέα κτιριακή φόρμα, η οποία έχει υπερβεί σε κλίμακα κάθε προηγούμενη προσπάθεια. Στη νέα αυτή υπερμεγέθους κατασκευή, είναι φανερό, ότι αναζητήθηκε να αποκτήσει ο σταθμός τον χαρακτήρα ενός τοπόσημου με μια πολύπλευρη συμβολική διάσταση μέσα στο περιβάλλον της εγκατάστασής του.<sup>18</sup>

17. Ο τύπος, αναφέρει ο Α. Rossi, “δημιουργείται σύμφωνα με τις ανάγκες και τα αισθητικά κριτήρια. Μοναδικός, αλλά με πολλές παραλλαγές από κοινωνία σε κοινωνία, είναι δεμένος με την μορφή και τον τρόπο ζωής” (Rossi, 1991, σελ. 39).

18. “Δια του μεγάρου τούτου ελπίζομεν, ότι τα συμφέροντα και των πολιτών, γενικότερον, και του εμπορίου, ιδιαίτερος, θα εξυπηρετηθούν σημαντικώς, θα προικισθή δε και η τόσον σφριγώσα εις πρόδον πόλις του Πειραιώς με κτίριον, το οποίον θα αποτελή δι’ αυτήν αληθές καλλώπισμα” (Ε.Η.Σ., 1970, σελ. 107).

19. Ο Giedion σχετικά μιλά για ένα γοιθικό ή αναγεννησιακό ένδυμα. (Giedion, 1954).

Την ίδια εποχή, τα χαρακτηριστικά πολυώροφα κτίρια-μέγαρα αστικού χαρακτήρα της Αθήνας -και σύμβολα μιας Ευρωπαϊκής "ανάτασης" άμεσα συνδεδεμένης με μια οικονομική άνθηση (Μαρμαράς, 1991)- παρουσίαζαν μια μεγάλη ομοιότητα με το κτίριο αυτό, τόσο σε επίπεδο κλίμακας όσο και σε επίπεδο μορφολογικών ιδιοτήτων. Από την άλλη, αυτό που θα εξασφάλιζε τη ζητούμενη "Ευρωπαϊκή" εικόνα του κτίσματος που θα νομιμοποιούσε την ισοδύναμη αξία του με τα πρότυπα της δύσης, γίνεται με την "τοποθέτηση" του εισαγόμενου μεταλλικού στεγαστρου του σταθμού. Μια νέα τοξωτή τριαρθρωτή κατασκευή, που συντίθεται από πρωτυποποιημένα μεταλλικά μέλη, θα "επιδείξει" εδώ -λίγο καθυστερημένα- μια τεχνολογική πρόοδο μέσα από μια βιομηχανική πολυτέλεια που πρόσφερε το μέταλλο κάτω από την φανερή επίδραση του Art Nouveau.<sup>19</sup> Από την άλλη μεριά, το στοιχείο βέβαια του "Ελληνικού" δεν θα απουσιάσει ούτε από εδώ. Οι προτυποποιημένες αρχαιοπρεπείς φολίδες που θα τοποθετηθούν σε διάφορα σημεία της στέγης, θα δηλώσουν τα ίχνη του "Ελληνικού" επάνω στο "σύγχρονο" υλικό με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ένα μεταλλικό υποστύλωμα φέρει τη "σφραγίδα" ενός ιωνικού κίονα. Το στοιχείο έτσι του αρχαϊκού, γίνεται εδώ το μέσο που θα νομιμοποιήσει την -έστω- αναχρονιστική αυτή "πρωτοπορία" του μεταλλικού σκελετού ως κάτι το "Ελληνικό".

Αν λοιπόν αναλογιστούμε ότι ο σταθμός μέσα στην περίοδο αυτή περνά για πρώτη φορά την φάση μιας εγκαθίδρυσης της ισχυρής θέσης του στην πόλη, τότε θα μπορούσαμε να δικαιολογήσουμε το ότι η αναζήτηση του ελληνικού στην "μορφή" του σταθμού παίζει ταυτόχρονα ένα ρόλο αντιπαραβολής του σύγχρονου μέσου μεταφοράς με στοιχεία που υπονοούν αμετάβλητες αξίες από ένα "ένδοξο παρελθόν" της χώρας (ανεξάρτητα αν ερμηνεύονται κάθε φορά διαφορετικά ή αναμειγνύονται με άλλα ρεύματα), με στόχο να προσδώσει μια ακόμα μεγαλύτερη υπεροχή στο τεχνολογικό αυτό επίτευγμα αλλά και το ρόλο του στην πόλη.

Αυτό βέβαια είναι κάτι που έχει τις ρίζες του από παλιά στις χώρες του εξωτερικού όταν ένας σταθμός "έμπαινε" στην διαδικασία να εισχωρήσει κυριαρχικά στην πόλη. Εμφάνιζε τότε -πολλές φορές- τα στοιχεία της εικόνας μιας αποδεδειγμένα θεωρούμενης υψηλής αρχιτεκτονικής της αντίστοιχης περιόδου, με στόχο να εξυψωθεί αντίστοιχα και η εκάστοτε τεχνολογική εξέλιξη του σιδηροδρόμου, ή ακόμα γενικότερα, η οποία καινοτομία εμφανιζόταν στο χώρο του σταθμού.

Έτσι, όταν το 1865 ο Gilbert Scott σχεδίαζε τον σταθμό του St. Pancras στο Λονδίνο, σε έναν άψογο γαλλο-αγγλικό γοιθικό ρυθμό του 13ου αιώνα, εννοούσε να συνδυάσει την εξαιρετική εφεύρεση του σιδηροδρόμου αλλά και το θαυμαστό μεταλλικό στέγαστρο που εμφανίστηκε στο ίδιο έργο, με μια τεχνολογία -τον κλασικό γοιθικό- που αντιπροσώπευε για την Αγγλία της εποχής, μια "ισότιμα κορυφαία επινόηση" (Μαρτινίδης, 1997). Αντίστοιχα, όταν ο Philip Hardwick σχεδίαζε πριν από αυτόν στην ίδια πόλη το 1835 τα πρώτα εκείνα "εντυπωσιακά" αρχαιοελληνικά πρότυπα στο σταθμό του Easton, ακολουθούσε πάλι μια ίδια λογική.

Βέβαια εδώ, δεν χρειάστηκε ποτέ να ανατρέξει κανείς για να βρει ποια είναι η εκάστοτε "κορυφαία επινόηση", η οποία, εάν θα ταυτιζόταν με τον εκάστοτε τεχνολογικό νεωτερισμό, θα εξύψωνε ακόμα περισσότερο την αξία του. Εδώ τα αρχαία

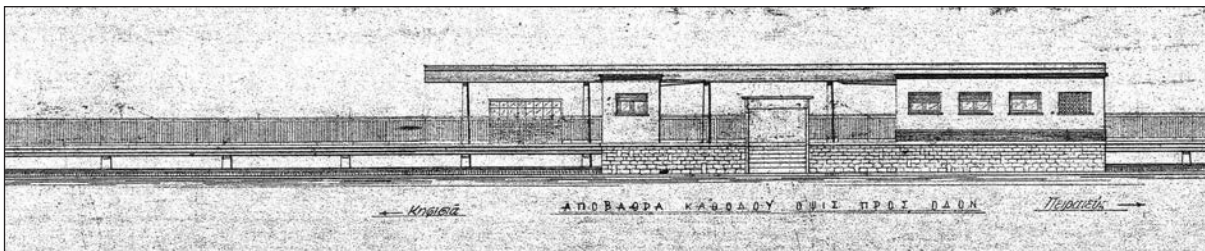
σύμβολα ήταν πάντα τα ίδια και έτοιμα να μεταμορφωθούν ποικιλότητα για να επιβεβαιώσουν μια όποια τέτοια ή διαφορετική “αξία”.

### Η “παραγωγή” και η “ανανέωση”, 1930-1960

Όταν την ίδια περίπου εποχή παραδίνεται στο κοινό της πόλης ο νέος σταθμός της Καλλιθέας λέγοντας ότι χρησιμοποιήθηκαν “ως υπόδειγμα τα εν Ευρώπη πρότυπα, εις τρόπον ώστε να συνδυασθή τόσον αρμονικώς, το ωραϊόν με το ωφέλιμον” (Ε.Η.Σ., 1970, σελ. 107), αρχίζει να φαίνεται μία νέα αναζήτηση. Από τη στιγμή που το κτίσμα αυτό έδειχνε καθαρά τις νεοκλασικές του καταβολές μέσα από τη λιτότητα μιας “λαϊκότερης” αρχιτεκτονικής (Φιλιππίδης, 1984) με στοιχεία δανεισμένα από διάφορες φάσεις του “Ελληνικού”, τα Ευρωπαϊκά πρότυπα, αφορούσαν περισσότερο την αναζήτηση μιας “οικονομίας” με την έννοια: ενός κτίσματος ικανού σε μέγεθος, ώστε να πληρεί τις απολύτως αναγκαίες προϋποθέσεις του σκοπού που του αντιστοιχεί, παρά σε όποια άλλη περίπτωση για μια απευθείας πιστή αντιγραφή.

Κατά βάση, στο κτίσμα αυτό βρέθηκαν να συναντιούνται οι απαιτήσεις από το “παρελθόν” και οι προθέσεις για ένα “μέλλον”, με αποτέλεσμα, να φανεί για τους εργοδότες ως ένα ιδεατό πρότυπο, που θα μπορούσε να εφαρμοστεί με τους όρους μιας “παραγωγής”, στο ήδη προγραμματισμένο σχέδιο για την κάλυψη των νέων αναγκών (Μπίρης, 1999, σελ. 301). Μέσα σε μια περίοδο (1930-1935) που τα μανιφέστα του Le Corbusier, τα προγράμματα του Gropius και οι ιδέες της διεθνούς αρχιτεκτονικής είχαν ήδη γίνει αρκετά γνωστά ενώ είχαν αρχίσει να κερδίζουν στην Ελλάδα οπαδούς από πολύ νωρίτερα, μια σειρά από νέους σταθμούς κατασκευάζονται ή αντικαθιστούν παλαιότερους στα προάστια της Αθήνας και του Πειραιά. Δύο από τις πιο αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις της περιόδου συναντώνται στο σταθμό της Κηφισιάς και του Ν. Ηρακλείου που αρκούν να περιγράψουν τις δύο τάσεις που θα κυριαρχήσουν αργότερα.

Η περίπτωση του Ν. Ηρακλείου “απαντούσε” μέσα από ένα νέο είδος κτίσματος που προέκυπε από τις “σύγχρονες” προδιαγραφές των επιμήκων πλατφόρμων τις οποίες “απαιτούσε” το νέο ηλεκτροκίνητο όχημα (εικ. 10). Η εισαγωγή της μορφής ενός “επιδεικτικού” στεγάστρου από μπετόν, μιμούμενο τα παλαιότερα μεταλλικά αλλά ήδη ενσωματωμένο στο



γλωσσάριο της έξω από τα σύνορα μοντέρνας αρχιτεκτονικής και με παλαιότερες καταβολές,<sup>20</sup> έρχεται να δηλώσει -για άλλη μια φορά- μια πρωτοπορία σε “δεύτερο χέρι”, ενώ ταυτόχρονα να σηματοδοτήσει τον ρόλο ενός χώρου αναμονής, που παισιώνεται από τα αυτόνομα κτιριακά “ντόμινο” (αυτόνομες λειτουργικές μονάδες). Οι μικρές αυτές μονάδες μιας

20. Η πρωτοπόρος μορφή είχε εμφανιστεί στο σταθμό της Βιομηχανικής πόλης του Garnier (1901-4) (Pevsner, 1968).

21. Κάθε κτίριο ξεχωριστά είναι μέρος μιας σειράς κτιρίων (Martin, 1946, σελ. 79-80).

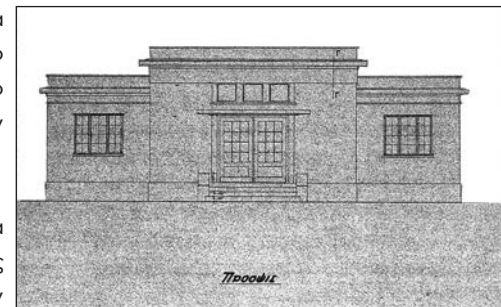
συγκεκριμένης χρηστικής ιδιότητας, με εμφανή το σκοπό που τους αντιστοιχεί, λευκές και απαλλαγμένες από κάθε είδους διακόσμηση ή άλλη ιστορική αναφορά, σαν το “καθαρό” -και αδιακόσμητο- κέλυφος της ηλεκτροκίνητης μηχανής, ακολουθούν τη συνέχεια μιας Ελληνικής περιόδου πουριισμού με τις γνωστές ξενικές καταβολές (Πανουσάκη, 1999) και εντάσσονται κατά τέτοιο τρόπο στο σύστημα της όλης κατασκευής, ώστε να συνθέτουν συνολικά μια ενιαία φόρμα.<sup>21</sup>

Ο συνδυασμός που έγινε εδώ, ανάμεσα στις απαιτήσεις των νέων προδιαγραφών που έθεταν τα έργα υποδομής του σύγχρονου ηλεκτροκίνητου δικτύου και της επίλυσης μιας λειτουργικής ανάγκης ενός σταθμού, “συνέθεσαν” μια νέου τύπου “αρχιτεκτονική”, που είχε σαν μοναδικό στόχο και σκοπό να παραλάβει την ηλεκτροκίνητη μηχανή. Τη μηχανή που, κατά βάση, ήταν αυτή που υπαγόρευε το πρόβλημα και την λύση του. Ταυτόχρονα όμως, ενώ είναι ήδη γνωστό από τους σχεδιαστές, ότι το νέο αυτό στοιχείο έχει ήδη βρει εφαρμογές στα έργα των μεγάλων εκφραστών του ώριμου μοντερνισμού του εξωτερικού, λειτουργεί εδώ ως “πρότυπο” και ως ένα νέου τύπου “σύμβολο” του σταθμού, που παραπέμπει στο “Ευρωπαϊκό”, ενώ ταυτόχρονα “επιδεικνύει” μέσα στο περιβάλλον που εγκαθίσταται, τη σφραγίδα μιας διεθνούς αρχιτεκτονικής.

Πέρα όμως από τις συνειδητές ή όχι προθέσεις ώστε το κτίσμα αυτό να παρουσιάσει μια εκσυγχρονιστική εικόνα στο αστικό περιβάλλον που το περιβάλλει, και μόνο η συνειδητά πλήρη αποσύνδεσή του με το όποιο παρελθόν του κτιρίου του σταθμού, του παρείχε το βασικό εκείνο συστατικό ώστε να μπορεί να χαρακτηριστεί “νεωτερικό”. Μέσα λοιπόν από την πρόταση αυτή, όλοι μπορούν να υποθέσουν, ότι είχε ήδη οριστεί ένας νέος “τύπος” ο οποίος θα έδινε τη λύση στην ανάγκη μιας “παραγωγής” που οι εκπρόσωποι του “μοντερνισμού” είχαν από παλιά υποδείξει. Το ίδιο βέβαια το μοντέλο αυτό εμφανίζεται στις χώρες της Ευρώπης (Martin, 1946) σε μεγάλο βαθμό όμοιο με αυτό που πραγματοποιείται στον Ελληνικό χώρο. Στην Ελλάδα βέβαια το κτίσμα απέκτησε μια ενχώρια όψη, εξ’ αιτίας των τρόπων, των υλικών, και των μεθόδων κατασκευής που χρησιμοποιούνταν στη μαζική αρχιτεκτονική της πόλης (Loyer, 1968).

Η αντίληψη όμως μιας “παραγωγής” που υπέστη το κτίσμα αυτό, η οποία εφαρμόστηκε σε μια σειρά πολλών σταθμών που ακολούθησαν (μετά το 1950), δεν περιείχε εκείνο το στοιχείο που θα απέπνεε μια πιο “επίσημη” αρχιτεκτονική εκεί όπου -“για κάποιους”- ίσως θα ήταν απαραίτητο.

Στην περίπτωση του σταθμού της Κηφισιάς που σχεδιάζεται ταυτόχρονα με αυτόν του Ηρακλείου (1938) από τους ίδιους ανθρώπους της εταιρίας, (εικ. 11) φανερώνεται έναν “ταξικός” διαχωρισμός μορφών όσον αφορά την επιλογή του συγκεκριμένου κτίσματος που θα κτιστεί στο προάστιο. Εδώ, μέσα στο κλίμα μιας εθνικιστικού χαρακτήρα αρχιτεκτονικής (Μεταξικό καθεστώς) που έχει περάσει από την Ελλάδα αυτή την τελευταία περίοδο της δεκαετίας του ’30, εμφανίζεται εδώ μια νέα “μοντερνοποιημένη” έκδοση του “κλασσικού”, που διατηρεί ίχνη από κατάλοιπα



άλλων ρυθμών. Η έμφαση βέβαια που αποδίδεται εδώ στο "επίσημο" δεν ικανοποιείται μόνο από την συμμετρική πρόσοψη του κτίσματος. Η χωροθέτηση του κτίσματος αξονικά του δρόμου που οδηγεί στο σταθμό φανερώνει την πρόθεση να αποδοθεί στο σταθμό με τον κάθε δυνατό τρόπο το "κύρος" και η "εικόνα" που αρμόζει σε ένα δημόσιο κτίριο, "αντάξιο" σε ένα προάστιο που εγκαθίσταται μια μεγάλη μερίδα της υψηλής αστικής τάξης. Μιας αστικής τάξης που -κατά την άποψη των σχεδιαστών ή της εταιρίας κατασκευής- φαίνεται ότι θα της "ταίριαζε" μια κάποια "Ελληνοποιημένη" εικόνα.

Εδώ η μορφή αναζητείται με βάση την πρόθεση να σταθεί -το κτίριο- ισάξιο μέσα στο περιβάλλον των κατοικιών μιας αστικής τάξης, προβάλλοντας το σύμβολο του εκσυγχρονισμού του σιδηροδρόμου με τέτοιο τρόπο, ώστε να "αρμόζει" στο συγκεκριμένο -πολυτελές- αστικό τοπίο της Κηφισιάς, κάτι που ταυτόχρονα προϋπέθετε τη γρήγορη αντικατάσταση του παλιού και ξεπερασμένου. Ενός ξεπερασμένου, που τότε ήταν αποτυπωμένο στο παλιό κτίσμα του σταθμού, το οποίο απέννεε μια παρωχημένη και επαρχιακού τύπου γραφικότητα και αντίθετη σε κάθε "εκ-μοντερνισμό". Η περίπτωση της Κηφισιάς παρουσιάζεται και σε άλλες περιοχές για ίδιους (Πατίσια) ή διαφορετικούς κάθε φορά λόγους (Ν. Ιωνίας). Εκεί η αστική τάξη δεν υπήρχε. Το μικρό κτίσμα που εμφανίστηκε με παρόμοια χαρακτηριστικά, έχει σαν στόχο να δηλώσει την παρουσία ενός δημοσίου κτιρίου με την απαραίτητη "επισημότητα", το οποίο θα εξύψωνε την νέα εκσυγχρονιστική εικόνα του σιδηροδρόμου μέσα στην έντονη ομοιομορφία των προσφυγικών κτισμάτων που χαρακτήριζε τον συνοικισμό.

Προς το τέλος της περιόδου που εξετάζουμε και μέσα σε μια εποχή εμφάνισης κτιρίων μιας μεταπολεμικά επίσημης για την πόλη αρχιτεκτονικής όπως και περιοχών νέων ή υψηλών απαιτήσεων για το ρόλο τους στην πόλη, έρχονται να αποτυπωθούν νέες εκδοχές του "μνημειακού" αλλά και του "επίσημου" στο κτίριο του σταθμού. Λίγο πριν το 1960 όπου θα "αναδυθεί" το νέο λαμπερό σχέδιο της Ομόνοιας το οποίο θα ακτινοβολήσει μια νέου "Ευρωπαϊκού" τύπου σύγχρονη μεγαλοπρέπεια στο προνομιούχο προάστιο του Αμαρουσίου, η νέα εικόνα του σταθμού που θα εμφανιστεί και θα θυμίσει "Λεκορμπυζιανές" υπερκατασκευές, θα αποδώσει το "μνημειακό" μέσα από την κλίμακα του κτίσματος αλλά και από τα μοντέλα που καθορίζει το ρεύμα ή ακόμα και η μόδα της εποχής. Ενώ όμως στο σταθμό αυτό, όπου μια "σύγχρονη" μορφή προβάλλει μια νέα σύγχρονη εποχή που αρχίζει να διανύει ο τόπος, δεν θα λέγαμε ότι συμβαίνει κάτι διαφορετικό για την περίπτωση της Κηφισιάς. Στο σταθμό αυτό, με στόχο να προβληθεί αυτή η σύγχρονη εποχή, γίνεται μια "επιστροφή" σε "αξίες" του παρελθόντος, που επιτυγχάνεται με την τοποθέτηση ενός αετώματος στο κεντρικό τμήμα του σταθμού, δίνοντάς του με αυτόν τον τρόπο μια μεγαλύτερη "επισημότητα" από το προηγούμενο.

Τέτοιες όμως "επιστροφές" στο "παρελθόν" φαίνεται ότι δε μπορούν εύκολα να διαγραφούν, ενώ δείχνουν να "εμπλέκονται" πάντα με την εκάστοτε "σύγχρονη" αρχιτεκτονική που εμφανίζεται στις πλατφόρμες του σιδηροδρόμου.

### **Συμπεράσματα**

Γενικεύοντας έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το κτίριο του σταθμού στο πέρασμα του χρόνου έδειξε να καλύπτει μια μεγάλη ποικιλία αρχιτεκτονικών μορφών που δεν ακολουθούν απαραίτητα τα εκάστοτε αρχιτεκτονικά ρεύματα ή "μόδες" το οποίο είναι κάτι που χαρακτήριζε ανέκαθεν το κτίριο του σιδηροδρόμου στο εξωτερικό. Οι σταθμοί που εμφανίστηκαν,



άλλοτε ακολουθώντας τα πρότυπα του εξωτερικού και άλλοτε δανειζοντας στοιχεία ή μοντέλα από τα κτίσματα που χαρακτήριζαν τον τόπο, βρέθηκαν να διαγράφουν μέσα σε μια μικρή ακτίνα χώρου, μια ιστορία μορφών ανάμεσα σε μια υψηλή και μαζική αρχιτεκτονική, που δείχνει να ακολουθεί -επάνω στη γραμμή του σιδηροδρόμου- μια πορεία αρκετά όμοια με αυτή που διέγραψαν τα ίδια τα κτίσματα του τόπου.

Η απόφαση για τη μορφή και τον "χαρακτήρα" του σταθμού στην πόλη φάνηκε να αποτελεί άλλοτε απόφαση των εταιριών κατασκευής τους και άλλοτε μιας συνεργασίας τους αρμόδιους κρατικούς φορείς που κατεύθυναν το τελικό αποτέλεσμα.

Βλέπουμε επίσης, ότι όταν ο κάθε είδους "εκσυγχρονισμός" που εισβάλει στην πόλη αντικαθίσταται με ένα νεότερο ( π.χ. από ατμομηχανή σε ηλεκτρικό σιδηρόδρομο), τότε εμφανίζονται και οι αντίστοιχες "αγωνίες" για "αλλαγές" που θα τον αναδείξουν. Μέσα από τη συνεχή ανάγκη επίδειξης του εκσυγχρονισμού της χώρας μέσω του σύγχρονου μέσω μεταφοράς, η σχεδιαστική κατεύθυνση που συνήθως παίρνει η μορφή του σταθμού μέσα στο διαφορετικό -κάθε φορά- περιβάλλον της εγκατάστασής του, δείχνει να εξαρτάται άμεσα από το διαφορετικό ρόλο που "καλείται" να παίξει το κτίριο στον συγκεκριμένο τόπο.

Παρόλες τις συνήθειες τάσεις να αποκτήσει ο σταθμός μια "ξενική" μορφή με την δική του ιδιαιτερότητα στην πόλη μέσα από τις συνειδητές προθέσεις στο να οριστεί έτσι μια νέα εποχή "εκσυγχρονισμού" αντικρούοντας μια προηγούμενη που δεν ήταν ή μια άλλη που παρήκμασε, πολλές ήταν οι περιπτώσεις που ο σταθμός ενσωματώθηκε και αφομοιώθηκε από την αρχιτεκτονική που κυριαρχούσε στον τόπο ή παρουσίασε "πρωτοποριακές" συζεύξεις μιας Ευρωπαϊκής με μια τοπική αρχιτεκτονική, δημιουργώντας υβριδικά μοντέλα που αναδεικνύουν το "Ευρωπαϊκό" και το νομιμοποιούσαν με το "τοπικό".

### Βιβλιογραφία

Ξένοι συγγραφείς

Choay F. (1969) *The Modern City. Planning in the 19th Century*. N.Y.: George Braziller.

Frampton K. (1987) *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική-Ιστορία και κριτική*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Giedion S. (1954) *Space, Time and Architecture*. U.S: Harvard University Press.

Hardoy J. (1975) *Urbanization in Latin America: approaches and issues*. N.Y: Anchor books.

Loyer F. (1968) "Κριτική της σύγχρονης Ελληνικής αρχιτεκτονικής", *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 2, σσ. 26.

Martin J. (1946) *The Architectural Review*, σσ. 79-80.

Meeks C. (1995) *The railroad station - An Architectural History*. N.Y.: Dover.

Pevsner N. (1968) *Pioneers of Modern Design*. London: Penquin books.

Rossi A. (1991) *Η αρχιτεκτονική της πόλης*. Θεσσαλονίκη: University Studio press.

Έλληνες συγγραφείς

Καμπούρογλου Π. (1883) *Ιστορία του Πειραιώς*. Αθήνα: Βιβλ. Ιστορικών Μελετών.

- Κτενιάδης Ν. (1936) *Οι πρώτοι Ελληνικοί Σιδηρόδρομοι*. Αθήνα.
- Λεοντίδου Λ. (1989) *Οι πόλεις της σιωπής*. Αθήνα: ΕΤΒΑ.
- Μαρμαράς Μ. (1991) *Η αστική πολυκατοικία της μεσοπολεμικής Αθήνας*. Αθήνα: ΕΤΒΑ.
- Μαρτινίδης Π. (1997) *Μεσιτείες του ορατού - ζητήματα θεωρίας της κριτικής στην αρχιτεκτονική και την τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μπίρης Κ. (1999) *Αι Αθήναι από του 19ου αιώνα εις τον 20ον*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Πολύζος Γ. (1986) *Αθήνα 1900- 1940, Μετασχηματισμοί της Πρωτεύουσας και Πολεοδομικές Ρυθμίσεις*. Αθήνα: "Πόλη και κοινωνικές πρακτικές"- Ε.Μ.Π.
- Πανουσάκης Χ. (1999) *Νικόλαος Μπτσάκης 1899- 1911*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Παπαδιαμάντης Α. (2000) *Όνειρο στο κύμα*. Αθήνα: Εστία.
- Ροΐδης Ε. (1995) *Αφηγηματικά Κείμενα*. Αθήνα: Ίδρυμα Ουράνη.
- Σαρηγιάννης Γ. (2000) *Αθήνα 1830-2000, Εξέλιξη-Πολεοδομία-Μεταφορές*. Αθήνα: Συμμετρία.
- Τσιώμης Γ (1985) "Αθήνα Ευρωπαϊκή υπόθεση", *Νεοελληνική πόλη: Πρακτικά διεθνούς συμποσίου ιστορίας, τόμος Α*, Αθήνα, σσ. 98.
- Φιλίπιδης Δ. (1984) *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Χολέβας Ν. (1994) *Η αρχιτεκτονική του μεσοπολέμου στα Βαλκάνια*. Αθήνα: Φιλιπότης.

Εκδόσεις χωρίς όνομα συγγραφέα

- Κατάλογος έκθεσης Center George Pompidou (1975) *Les Temps des gares*.
- Η.Σ.Α.Π. (1970) *130 χρόνια δημιουργικής προσπάθειας*, Αθήνα.
- Ε.Η.Σ (1970) *Ελληνικοί Ηλεκτρικοί Σιδηρόδρομοι - 1869-1969*. Αθήνα: Εκδόσεις Ε.Η.Σ.

Ιστοσελίδες

Παγκοσμιοποίηση, <http://www.geocities.com>, τελευταία επίσκεψη: 04/10/2001.

Έρευνα αρχείου  
Αρχείο Η.Σ.Α.Π.

## Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΕΛΛΟΝΤΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΟΛΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Ισμήνη Πολίτη

### Περίληψη

Το ερευνητικό πεδίο της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας μου υπήρξε η διερεύνηση της σύνδεσης και αλληλεπίδρασης του κινηματογράφου με την αρχιτεκτονική.

Μια κινηματογραφική ταινία αποτελεί ουσιαστικά μια αναπαράσταση χώρου συγκεκριμένη χρονική διάρκεια, που δημιουργεί ρεαλιστικά ή φανταστικά πρότυπα του πραγματικού κόσμου. Ο κινηματογραφικός χώρος αποτελεί ένα βασικό τμήμα στην παραγωγή ταινιών και συχνά αναδεικνύεται ισότιμος με τους πρωταγωνιστές μιας ταινίας.

Προκύπτουν έτσι ερωτήματα που αφορούν την ύπαρξη και το είδος της αλληλεπίδρασης μεταξύ του κινηματογράφου και της αρχιτεκτονικής. Η παραγωγή του κινηματογραφικού χώρου δέχεται αρχιτεκτονικές επιδράσεις; Και αν ναι, τι είδους και σε ποια έκταση; Αντιστρόφως, εμφανίζονται κινηματογραφικές επιρροές στο έργο σύγχρονων αρχιτεκτόνων;

Από το ευρύ πεδίο των δυο τεχνών, κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής, κρίθηκε σκόπιμη η διερεύνηση σε συγκεκριμένα πλαίσια. Με το σκεπτικό αυτό, η μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία μου διερευνά την αλληλεπίδραση της αναπαράστασης της κινηματογραφικής μελλοντικής πόλης και χώρου σε σχέση με τα θεωρητικά κινήματα της ουτοπικής αρχιτεκτονικής.

Περιλαμβάνονται τρεις ενότητες. Στην πρώτη ενότητα αναλύεται γενικά η μελλοντολογική πόλη στον κινηματογράφο που διαχωρίζεται σε δυο κατηγορίες, την πραγματική και την φανταστική μελλοντική πόλη. Για την πραγματική μελλοντική πόλη αναφέρονται ως αντιπροσωπευτικές οι ταινίες *"Blade Runner/Ομάδες Εξόντωσης"* (1982) και *"The Fifth Element/Το Πέμπτο Στοιχείο"* (1997) ενώ για την φανταστική μελλοντική πόλη, οι ταινίες *"Metropolis/Μητρόπολη"* (1927) και *"Things to Come/Η Μέλλουσα Ζωή"* (1936). Στην δεύτερη ενότητα αναφέρονται πολύ συνοπτικά τα θέματα της ουτοπίας και του φανταστικού στην αρχιτεκτονική. Στην τρίτη ενότητα αναλύονται στις συγκεκριμένες ταινίες οι κινηματογραφικοί χώροι με τα επιμέρους στοιχεία τους σε μια προσπάθεια κατανόησης της αναπαράστασης της μελλοντικής πόλης στον κινηματογράφο σε σχέση με την αρχιτεκτονική.

### THE RECONSTRUCTION OF THE FUTURISTIC CITY AND SPACE IN CINEMA

#### Abstract

The research field of my essay within my Postgraduate Studies has been the research on the interconnection and interaction between Cinema and Architecture.

A cinematographic film is practically a reconstruction of space, with a limited duration, creating realistic or imaginative models of the real world. Cinematographic space represents a significant part when creating a movies film and often gets a significance equal to the one of the main performers of a film.

Thus, questions arise as to the existence and the kind of interaction between Cinema and Architecture. Is the creation of cinematographic space influenced by Architecture? And, if yes, of which kind and to what an extent? In reverse, is there cinematographic influence to be seen on the work of modern architects?

From the broad spectrum of the two arts, Cinema and Architecture, a search within specified fields has been found necessary. Thus, my work looks into the interaction between reconstruction of the futuristic cinematographic city and space in relation to the theoretical movements of utopical architecture.

Three unities are included. In the first unity the (cinematographic) futuristic city is analyzed in general, divided in the two subunits of real and imaginative cities. As representative with regard to the real futuristic city the films *"Blade Runner"* (1982) and *"The Fifth Element"* (1997) are referred to, while for the imaginative city the films *"Metropolis"* (1927) and *"Things to Come"* (1936) refer. In the second unity the subjects of Utopia and the Imaginative in Architecture are very briefly presented. In the third unity the cinematographic spaces of the above mentioned films are analysed, together with their detailed elements, in an attempt to understand the reconstruction of future city in Cinema, in relation with Architecture.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2003. Εξεταστική επιτροπή: ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ (επιβλέπων), ΑΝΝΗ ΒΡΥΧΕΑ, ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΙΔΟΥ και ΣΟΛΩΝ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ.

## Εισαγωγή

Το ερευνητικό πεδίο της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας μου υπήρξε η διερεύνηση της σύνδεσης και αλληλεπίδρασης του κινηματογράφου με την αρχιτεκτονική. Μια κινηματογραφική ταινία αποτελεί ουσιαστικά μια αναπαράσταση χώρου συγκεκριμένη χρονική διάρκεια, που δημιουργεί ρεαλιστικά ή φανταστικά πρότυπα του πραγματικού κόσμου. Ο κινηματογραφικός χώρος αποτελεί ένα βασικό τμήμα στην παραγωγή ταινιών και συχνά αναδεικνύεται ισότιμος με τους πρωταγωνιστές μιας ταινίας.

Προκύπτουν έτσι ερωτήματα που αφορούν την ύπαρξη και το είδος της αλληλεπίδρασης μεταξύ του κινηματογράφου και της αρχιτεκτονικής. Η παραγωγή του κινηματογραφικού χώρου δέχεται αρχιτεκτονικές επιδράσεις; Και αν ναι, τι είδους και σε ποια έκταση; Αντιστρόφως, εμφανίζονται κινηματογραφικές επιρροές στο έργο σύγχρονων αρχιτεκτόνων; Από το ευρύ πεδίο των δυο τεχνών, κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής, κρίθηκε σκόπιμη η διερεύνηση σε συγκεκριμένα πλαίσια. Με το σκεπτικό αυτό, η μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία μου διερευνά την αλληλεπίδραση της αναπαράστασης της κινηματογραφικής μελλοντικής πόλης και χώρου σε σχέση με τα θεωρητικά κινήματα της ουτοπικής αρχιτεκτονικής.

Περιλαμβάνονται τρεις ενότητες. Στην πρώτη ενότητα αναλύεται γενικά η μελλοντολογική πόλη στον κινηματογράφο που διαχωρίζεται σε δυο κατηγορίες, την πραγματική και την φανταστική μελλοντική πόλη. Για την πραγματική μελλοντική πόλη αναφέρονται ως αντιπροσωπευτικές οι ταινίες *Blade Runner/Ομάδες Εξόντωσης* (1982) και *The Fifth Element/Το Πέμπτο Στοιχείο* (1997) ενώ για την φανταστική μελλοντική πόλη, οι ταινίες *Metropolis/Μητρόπολη* (1927) και *Things to Come/Η Μέλλουσα Ζωή* (1936). Στην δεύτερη ενότητα αναφέρονται πολύ συνοπτικά τα θέματα της ουτοπίας και του φανταστικού στην αρχιτεκτονική. Στην τρίτη ενότητα αναλύονται στις συγκεκριμένες ταινίες οι κινηματογραφικοί χώροι με τα επιμέρους στοιχεία τους σε μια προσπάθεια κατανόησης της αναπαράστασης της μελλοντικής πόλης στον κινηματογράφο σε σχέση με την αρχιτεκτονική.

## I. Μελλοντολογική πόλη στον κινηματογράφο

Στην παραγωγή ταινιών χρησιμοποιούνται τα σπουδαιότερα χαρακτηριστικά της φυσικής πραγματικότητας, ο χώρος και ο χρόνος που συνδέονται στενά με αποτέλεσμα ο κινηματογράφος να γίνεται αντιληπτός ως ένα είδος χωροχρονικής "κατασκευής" (Λότμαν, 1989). Ο φυσικός χώρος και χρόνος αναπαρίστανται με πολλούς τρόπους έτσι ώστε να δημιουργούνται διαφορετικοί χώροι και χρόνοι από την πραγματικότητα. Έτσι υπάρχουν διάφορες κατηγορίες στην απεικόνιση του χώρου που μπορεί να αλληλοσυμπληρώνονται ή και να αλληλεπικαλύπτονται δημιουργώντας μια διαφορετική αντίληψη για τον θεατή που δυσκολεύεται να ξεχωρίσει τα όρια τους. Υπάρχουν διάφορες κατηγορίες απεικόνισης κινηματογραφικού χώρου, η πιο ενδιαφέρουσα είναι ο φανταστικός χώρος, που ουσιαστικά δεν υπάρχει και η υποκατηγορία του, ο μελλοντολογικός χώρος, που εκφράζει τις ιδέες των σκηνοθετών σχετικά με το πως θα είναι η κοινωνία του μέλλοντος και κατ' επέκταση η μελλοντική πόλη. Οι ιδέες αυτές είναι επηρεασμένες ή εκφράζουν διάφορες ουτοπικές θεωρίες και πρωτοποριακά κινήματα της αρχιτεκτονικής.

Στον κινηματογράφο συναντάμε δυο τύπους μελλοντικής πόλης, την “πραγματική” και την “φανταστική”. Η “πραγματική” μελλοντική πόλη είναι υφιστάμενη πόλη της εποχής παραγωγής της ταινίας που αναπαριστάται σε μελλοντικό χρόνο. Η “φανταστική” μελλοντική πόλη δεν υπήρξε ποτέ στην πραγματικότητα και αναπαριστάται σε μελλοντικό χρόνο συγκριτικά με τον χρόνο παραγωγής της ταινίας στην οποία απεικονίζεται. Η αναπαράσταση του μελλοντικού φανταστικού χώρου οδηγεί συχνά στην “κατασκευή” μιας πόλης από το μηδέν, συνήθως σε επίπεδο πολεοδομικού σχεδιασμού.

Αναλύονται τέσσερις ταινίες που θεωρούνται αντιπροσωπευτικές, δυο για τον κάθε τύπο πόλης. Για την πραγματική μελλοντική πόλη αναφέρονται το Λος Άντζελες του έτους 2019 στην ταινία *Blade Runner/Ομάδες Εξόντωσης* (1982) και η Νέα Υόρκη του έτους 2263 στην ταινία *The Fifth Element/Το Πέμπτο Στοιχείο* (1997), ενώ για την φανταστική πόλη αναφέρονται η Πόλη της Μητρόπολης που τοποθετείται κάπου στον 21ο αι., πιθανώς στο έτος 2026 (“Η Μητρόπολη του Fritz Lang ανοίγεται κάπου στον 21ο αιώνα...”, Σαββάτης επιμ., 2003: 230, και “Αυτή η αυριανή μεγαλούπολη...ενός φανταστικού 21ου αιώνα...”, *Σινεμά* 70, 1996: 95, και “αριστουργηματική industrial απεικόνιση του μέλλοντος γύρω στο έτος 2000.”, *Σινεμά* 102, 1999: 57) στην ομώνυμη ταινία του Βωβού κινηματογράφου *Metropolis/Μητρόπολη* (1927) και η Everytown του έτους 2036 στην ταινία *Things to Come/Η Μέλλουσα Ζωή* (1936) (Π.Ε.Κ., 2002).

Η αναπαράσταση της μελλοντικής πόλης στον κινηματογράφο παίζει ουσιαστικό ρόλο στην δημιουργία συγκεκριμένου ύφους στην εκάστοτε ταινία και διακρίνεται στην “ρεαλιστική” και στην “φανταστική” που τα όρια τους σε ορισμένες περιπτώσεις είναι ρευστά. Στην ρεαλιστική, λαμβάνεται υπόψη η ενδεχόμενη μελλοντική εξέλιξη της πόλης βασισμένη σε “πραγματικά” δεδομένα, μέσα από την διερεύνηση επιστημονικών και άλλων μελετών σχετικά με παράγοντες όπως την τεχνολογική εξέλιξη, τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που πιθανώς θα επικρατήσουν, τις καιρικές συνθήκες, και τέλος την αρχιτεκτονική που εκφράζει όλα τα παραπάνω. Στην φανταστική, οι σκηνοθέτες εκφράζουν κάποια συγκεκριμένη άποψη ή όραμα τους που δεν λαμβάνει υπόψη στοιχεία για την ενδεχόμενη μελλοντική εξέλιξη της πόλης ξεφεύγοντας τελείως από την πραγματικότητα.

Ανεξάρτητα με το αν η κινηματογραφική μελλοντική πόλη είναι πραγματική ή φανταστική στην αναπαράστασή της χρησιμοποιούνται συνήθως στοιχεία τόσο ρεαλιστικά όσο και φανταστικά. Η πραγματική μελλοντική πόλη εκτός από ρεαλιστικά δεδομένα χρησιμοποιεί και φανταστικά πρότυπα όπως π.χ. θεωρητικά ουτοπικά κείμενα. Ενώ στην φανταστική μελλοντική πόλη δεν γίνεται χρήση μόνο φανταστικών προτύπων αλλά και πραγματικών όπως π.χ. κτίρια του παρόντος ή του παρελθόντος.

Στην κινηματογραφική παραγωγή βασικό ρόλο κρατούν οι σκηνογράφοι που συνδέουν άμεσα τον κινηματογράφο με την αρχιτεκτονική, εφόσον οι περισσότεροι έχουν κάποια αρχιτεκτονική παιδεία η οποία τους διευκολύνει στον σχεδιασμό του κινηματογραφικού χώρου καθώς συνεργάζονται στενά με τον σκηνοθέτη για την έκφραση των απόψεών του. (*Σινεμά* 44, 1994). Για την σύλληψη του κινηματογραφικού χώρου θεωρείται απαραίτητη ανάμεσα σε άλλα, η επεξεργασία διαφόρων δεδομένων, όπως επιστημονικές μελέτες ή κάποια συγκεκριμένα βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα της ταινίας.

Συγκεκριμένα στην ταινία **Blade Runner**, σύμφωνα με τα λεγόμενα του σκηνογράφου της ταινίας Lawrence G. Paull, πρώην αρχιτέκτονα και πολεοδόμου, για την αναπαράσταση του μελλοντικού Λος Άντζελες, έγινε έρευνα για την ταυτότητα των μειονοτήτων στις μεγαλουπόλεις. Το αποτέλεσμα της χρησιμοποιήθηκε ως βάση για την “κατασκευή” του μελλοντικού Λος Άντζελες έτσι ώστε να περιέχει αναφορές στην ασιατική κουλτούρα και στην αρχιτεκτονική των Μάγιας. (Σινεμά 44, 1994).

Στις ταινίες **Blade Runner**, **Metropolis** τεκμηριώνονται οι επιρροές συγκεκριμένων αρχιτεκτονικών ιδεών στην κινηματογραφική έκφρασή τους καθώς είναι γνωστές οι απόψεις των συντελεστών τους. Ενώ στο **Things to Come**, έχουμε λιγότερα στοιχεία και τέλος για το **Fifth Element** δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία (Για το **Blade Runner** βλ. συνέντευξη του σκηνογράφου της ταινίας Lawrence G. Paull και του visual futurist της ταινίας Syd Mead, Σινεμά 44, 1994: 86-89, και Dietrich N. editor, 1996: 148-153. Για το **Metropolis** βλ. Dietrich N. editor, 1996: 94-103. Για το **Things to Come** βλ. Dietrich N. editor, 1996: 118-121 και τέλος για το **The Fifth Element** βλ. συνέντευξη Mark Stetson υπεύθυνου ειδικών εφφέ, Total Film 3, 1997: 54-60).

Στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, υπήρξαν διάφορες ουτοπικές θεωρίες και πρωτοποριακά κινήματα που δημιούργησαν “σενάρια” για την πόλη που ήταν αδύνατον να υλοποιηθούν και έτσι παρέμειναν σε θεωρητικό και σχεδιαστικό επίπεδο. Ως τέχνη ψευδαίσθησης ο κινηματογράφος έχει την δυνατότητα “υλοποίησης” ορισμένων από αυτά τα “σενάρια” με τρόπο αληθοφανή. Πολλές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της μελλοντικής πόλης επηρεάστηκαν από τις θεωρίες και τα κινήματα αυτά ανοίγοντας έτσι ένα δρόμο αλληλεπίδρασης μεταξύ της αρχιτεκτονικής και του κινηματογράφου, όπου η αρχιτεκτονική καταλαμβάνει βασικό ρόλο στην αναπαράσταση του χώρου και ο κινηματογράφος με την σειρά του μπορεί πιθανώς να αποτελεί εργαλείο “υλοποίησης” νέων αρχιτεκτονικών πειραματισμών. Αντίστροφα στο έργο σύγχρονων αρχιτεκτόνων εμφανίζονται επιρροές από τον κινηματογράφο και κυρίως από τις ταινίες με μελλοντικές χωρικές αναπαραστάσεις.

## II. Ουτοπία και φανταστικό στην αρχιτεκτονική

Η λέξη ουτοπία (Μπαμπινιώτης, 1998: 1302, λήμμα Ουτοπία) (*Utopia*) και οι διάφορες ερμηνείες της ξεκινάνε από το 1516 με την έκδοση του έργου του Sir Thomas More: *De Insula Utopia*, ελλ. τίτλος: “*Ουτοπία*”. Ο Th. More (1478-1535) δημιούργησε την λέξη αυτή που είναι ελληνικής ετυμολογίας με διπλή σημασία. Σημαίνει ταυτόχρονα τον τόπο του πουθενά, που δεν υπάρχει (ου-τοπία), και τον τόπο της ευτυχίας (ευ-τοπία). (Ραφουτ, 1998: 28, Βρυξέλες, Λωράν, επιμ., 1993: 56). Δηλαδή πρόκειται για ένα τόπο της ευτυχίας που είναι απρόσιτος και που δεν υπάρχει στην γεωγραφική πραγματικότητα. Από το 1516 ως την εποχή μας όμως η λέξη *ουτοπία* και τα παράγωγά της έχουν αλλάξει έννοια και χαρακτηρίζουν κυρίως το αδύνατο όνειρο, το σχέδιο που αντικειμενικά κρίνεται απραγματοποίητο. (Ραφουτ, 1998). Πολλές φορές μάλιστα θεωρείται και σαν ένα είδος πρόβλεψης του τύπου “η ουτοπία του σήμερα θα είναι η πραγματικότητα του αύριο” (Ραφουτ, 1998: 9).

Η ουτοπία ως έννοια οραματισμού ενός ευχάριστου ή ιδανικού τόπου έχει αποκτήσει τα τελευταία χρόνια μια καινούργια αντιθετική έννοια, την δυστοπία (Dystopia). Η λέξη *Δυστοπία (Dystopia)* δεν υπάρχει στα ελληνικά λεξικά, εφόσον πρόκειται για αντιθετικό παράγωγο της αγγλικής λέξης *Υτοπία* ελληνικής ετυμολογίας, και άρχισε να χρησιμοποιείται τα τελευταία χρόνια. Η δυστοπία εκφράζει τον τόπο που δεν είναι ευχάριστος και που δεν θα τον επιθυμούσαμε και θα φοβόμασταν να τον οραματιστούμε. Την έννοια αυτή την συναντάμε κυρίως στην λογοτεχνία και στον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα δυστοπίας στον κινηματογράφο αποτελεί το *Blade Runner* με την ζοφερή απεικόνιση του Λος Άντζελες του 2019 ("...είτε είναι ουτοπικές είτε δυστοπικές...είναι ένας τρόπος σχολιασμού του παρόντος" Π.Ε.Κ., 2002: 12, Clarke D. ed., 1997).

Μετά τον Th. More υπήρξαν πολλοί που ενστερνίστηκαν τις ιδέες του έργου του και προσπάθησαν να τις επεξεργαστούν προσπαθώντας να δημιουργήσουν την ιδανική κοινωνία ή να βελτιώσουν την ήδη υπάρχουσα με κάποια κοινωνικά ιδεώδη. (Ραμουί, 1998). Από τον 17ο αι. έως και τον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο, η ευρωπαϊκή ιστορία είναι γεμάτη κοινωνικές αλλαγές στην διανόηση των ανθρώπων αλλά και με τεχνολογικές εφευρέσεις και επιστημονικές ανακαλύψεις που διαμορφώνουν τον ευρωπαϊκό βιομηχανικό πολιτισμό (Ραμουί, 1998).

Σε αυτό το κλίμα των μεγάλων αλλαγών η βιομηχανία τον 19ο αι. κυρίως, δημιούργησε διάφορα μοντέλα εργοστασιακής πόλης αλλά και σχεδιασμένες ουτοπικές κοινότητες σε μια προσπάθεια ευρύτερης βιομηχανικής ανάπτυξης. Οι ουτοπιστές ως κοινωνικοί στοχαστές προσπαθούσαν να δημιουργήσουν σχέδια μιας ιδανικής πόλης-υπόδειγμα για την ιδανική κοινωνία που επιθυμούσαν. Έτσι δημιουργήθηκαν πολλές πόλεις-κοινότητες πάνω στα ουτοπικά "μοντέλα" με διαφορετική όμως κατάληξη για την καθεμία τους (Frampton, 1987, Βρυξέλες, Λωράν, επιμ., 1993).

Οι περισσότερες ουτοπικές θεωρίες και τα πρωτοποριακά κινήματα της αρχιτεκτονικής είχαν "ημερομηνία λήξης" εφόσον στηρίζονταν περισσότερο σε μια φανταστική θεώρηση της ιδανικής κοινωνίας μη όντας σε θέση να λάβουν υπόψη τους τις πραγματικές παραμέτρους. Ίσως η μεγαλύτερη συνεισφορά τους να έγκειται στην δυνατότητα ανάπτυξης "αρχιτεκτονικών οραματισμών".

### III. Η μελλοντολογική πόλη και οι χώροι που την απαρτίζουν

Η πόλη στον κινηματογράφο αποτελεί ένα πολεοδομικό σύνολο που ορίζεται από διάφορους χώρους με επιμέρους στοιχεία. Οι χώροι αυτοί μεμονωμένοι, παίζουν σημαντικό ρόλο στην φιλική αναπαράσταση καθώς συνθέτουν ένα δομημένο σύνολο που διαμορφώνει το επιθυμητό ύφος της ταινίας. Διακρίνονται σε εσωτερικούς (εσωτερικά κτηρίων και κατοικιών), εξωτερικούς (δρόμοι, εξωτερικές όψεις κτηρίων, πλατείες) και ημιυπαίθριους (στοές κ.λ.π.). Η διερεύνηση των χώρων αυτών στα κινηματογραφικά παραδείγματα που χρησιμοποιούνται βοηθάει στην κατανόηση της αναπαράστασης της μελλοντικής πόλης στον κινηματογράφο.

### Πραγματική μελλοντική πόλη

Τα κινηματογραφικά παραδείγματα των *Blade Runner* (1982) και *Fifth Element* (1997) διατυπώνουν δυο αντιθετικές αναπαραστάσεις της πραγματικής μελλοντικής πόλης. Στις ταινίες αυτές η αμερικάνικη μεγαλούπολη μέσα από τα παραδείγματα του Λος Άντζελες και της Νέας Υόρκης αντίστοιχα, εμφανίζεται να έχει διαφορετικές μελλοντικές εξελίξεις.

Το Λος Άντζελες του 2019 στο *Blade Runner* είναι σε πολλά επίπεδα διαφορετικό από την Νέα Υόρκη του 2263 στο *Fifth Element*. Στην πρώτη ταινία απεικονίζεται μια ζοφερή (δυστοπική) εικόνα του μέλλοντος ακολουθώντας μια ρεαλιστική διαμόρφωση ενώ στην δεύτερη μια πιο αισιόδοξη εικόνα του μέλλοντος που ακολουθεί μια φανταστική διαμόρφωση. Παρόλο που οι δυο αμερικανικές μεγαλουπόλεις έχουν αρκετά κοινά στοιχεία διαφέρουν στο ότι η Νέα Υόρκη εκτείνεται περισσότερο καθ' ύψος ενώ το Λος Άντζελες εκτείνεται κυρίως οριζόντια. ("Το Λος Άντζελες αναπτύσσεται οριζόντια..." Τριανταφύλλου, 1990: 10 και "Αν η Νέα Υόρκη είναι η εικόνα μιας κυψέλης που επεκτείνεται κατακόρυφα, το Λος Άντζελες είναι μια λωρίδα άμμου..." Τριανταφύλλου, 1990: 11). Αυτή η διαφορά αποτελεί σημαντικό στοιχείο στην αναπαράσταση της μελλοντικής εξέλιξης των δυο αυτών πόλεων στις συγκεκριμένες ταινίες.

Το Λος Άντζελες είναι γνωστό για το καλό του κλίμα, με ηλιοφάνεια που διαρκεί σχεδόν όλο τον χρόνο και την ομορφιά των τοπίων του. Στο *Blade Runner* όμως αναπαριστάνεται ως ένα είδος σκοτεινής κόλασης με φλόγες που ξεπηδούν σε έναν μαύρο ουρανό που ακόμη και την ημέρα είναι σκοτεινός επειδή ο ήλιος δεν μπορεί να διαπεράσει το νέφος. Σε όλο το φιλμ δίνεται επίτηδες από τον σκηνοθέτη μια αίσθηση ρετρό στις δεκαετίες του '30-'40 που ενισχύεται κυρίως από τα κοστούμια αλλά και πλήθος λεπτομερειών στην επίπλωση των εσωτερικών χώρων τα οποία σε συνάρτηση με στοιχεία που δίνουν τον μελλοντικό χρόνο δίνουν μια παράδοξη αίσθηση στην απεικόνιση του μελλοντικού Λος Άντζελες. ("Ridley Scott wanted a 'film set forty years hence made in the style of forty years ago..." Dietrich N. editor, 1996: 150). Σε αυτήν την δυστοπική εικόνα του μέλλοντος συμβάλλει η υπόθεση της ταινίας ("The Los Angeles is nothing...sliding times" Clarke D. editor, 1997: 141, "Blade Runner is... as a dystopian vision of a future L.A." Dietrich N. editor, 1996: 152) και παραλληλίζεται με την δυστοπία της ταινίας του Ζαν Λυκ Γκοντάρ *Αλφαβίλ* (1965) ("The view that Alphaville...at its narrative centre..." Clarke D. editor, 1997: 135-136)

Τα σκηνικά έχουν κατασκευαστεί με συγκεκριμένο τρόπο (Σινεμά 44, 3ος 1994: 86-87) ώστε να δημιουργείται σκόπιμα ένα σκοτεινό ύψος στην ταινία και θεωρήθηκαν τόσο επιτυχημένα έτσι ώστε το *Blade Runner* να θεωρείται μια μελλοντολογική ταινία-σημείο αναφοράς για την αναπαράσταση των μελλοντικών πόλεων στην κινηματογραφική βιομηχανία (*Total Film* 3, 1997).

Όλα τα κτήρια απεικονίζονται από σκούρα δομικά υλικά, φθαρμένα, σε εγκατάλειψη, στις όψεις τους κυριαρχούν επιγραφές νέον που αναβοσβήνουν μαζί με τεράστιες οθόνες αναρτημένες σε μεγάλο ύψος π.χ. μέχρι και 20 ορόφων, εκπέμποντας μόνο διαφημιστικά μηνύματα. Γενικά η μελλοντική πραγματική πόλη στην ταινία *Blade Runner* είναι μια πόλη



στην οποία υπάρχουν αναφορές στην ασιατική κουλτούρα και από αρχιτεκτονική άποψη το “καινούργιο” και “μοντέρνο” απουσιάζουν εκτός από τα κτήρια της εταιρίας Tyrell των οποίων όμως ο σχεδιασμός, γιγάντιας κλίμακας, παραπέμπει στο αρχιτεκτονικό παρελθόν των Μάγιας (“The Tyrell headquarters seems to be modelled on a Mayan Temple”, Benjamin, 1994: 24) (Εικ. 1). Με αυτό τον τρόπο αναπτύσσεται μια επιτυχημένη ισορροπία στην απεικόνιση των δεδομένων του σήμερα και των προοπτικών του αύριο (“Στο Λος Άντζελες του Ρίντλεϊ Σκότ, ...των προοπτικών του αύριο...” Τριανταφύλλου, 1990: 101).

Τα πιο ενδιαφέροντα κτίρια που απεικονίζονται εξωτερικά και εσωτερικά είναι πρώτον, το κτίριο Tyrell, με τους εσωτερικούς χώρους του γραφείου ανάκρισης που έχει μια εικαστική συμμετρία και του γραφείου του ίδιου του Tyrell με μνημειακές προθέσεις. Δεύτερον, το πολύ γνωστό κτήριο Bradbury (1893), εκλεκτικού Βικτοριανού στυλ, ένα μνημείο της σημερινής πόλης, με εντυπωσιακό κεντρικό χώρο με δυο συμμετρικά τοποθετημένους μεταλλικούς “ανοιχτούς” ανελκυστήρες, μεταλλική σκάλα και γυάλινη στέγη, που στην μελλοντική του εκδοχή εμφανίζεται ερειπωμένο και εγκαταλελειμμένο (Dietrich N. Editor, 1996, [www.brmovie.com/Locations/Bradbury\\_Building.htm](http://www.brmovie.com/Locations/Bradbury_Building.htm), και [www.laconservancy.org/tours/downtown/bradbury.shtml](http://www.laconservancy.org/tours/downtown/bradbury.shtml)) (Εικ. 2, 3). Τρίτον, το εσωτερικό του διαμερίσματος του κυριότερου χαρακτήρα της ταινίας του Deckard που είναι εμπνευσμένο από μια κατοικία του Frank Lloyd Wright την λεγόμενη Ennis Brown House (1923) (Dietrich N. Editor, 1996, και [www.brmovie.com/Locations/Ennis\\_Brown\\_House.htm](http://www.brmovie.com/Locations/Ennis_Brown_House.htm)) που επιλέχθηκε σκόπιμα επειδή έχει επιρροές από την αρχιτεκτονική των Μάγιας (“Wright’s characteristic...of Mayan architecture”, Dietrich N. Editor, 1996: 152, [www.brmovie.com/Locations/Ennis\\_Brown\\_House.htm](http://www.brmovie.com/Locations/Ennis_Brown_House.htm)) και έχει ως συνδετικό κρίκο το χαρακτηριστικό πλακάκι της πραγματικής κατοικίας (Dietrich Neumann, 1996, και [www.brmovie.com/Locations/Ennis\\_Brown\\_House.htm](http://www.brmovie.com/Locations/Ennis_Brown_House.htm)) (Εικ. 4). Τέλος το εξωτερικό του κτηρίου της Αστυνομίας που έχει μορφολογικό ενδιαφέρον και αποτελεί ένα από τα κτήρια σημα-κατατεθέν της ταινίας παρόλο που εμφανίζεται ελάχιστα. Σε όλα τα εσωτερικά σκηνικά κυριαρχούν τα σκούρα χρώματα, κυρίως το μαύρο αλλά και το μπλε που χρησιμοποιείται στον φωτισμό των εσωτερικών χώρων με τέτοιο τρόπο ώστε να εντείνει το σκοτάδι δημιουργώντας μια μυστηριακή αίσθηση στους εσωτερικούς χώρους και μπαίνει από τα παράθυρα ως κινούμενο φως από τα διάφορα ιπτάμενα αεροσκάφη.

Αυτή η τόσο επιτυχημένη αναπαράσταση της μελλοντικής πόλης υπήρξε το προϊόν της αρμονικής συνεργασίας μεταξύ του σκηνοθέτη Ridley Scott, του σκηνογράφου Laurence G. Paull και του βιομηχανικού σχεδιαστή και visual futurist Syd Mead και άλλων. Οι απόψεις τους εμφανίζονται συγκλίνουσες με το έργο των Archigram και μάλιστα ο S. Mead που σχεδίασε, ανάμεσα σε άλλα τα ιπτάμενα αυτοκίνητα της ταινίας, είχε ασχοληθεί παράλληλα με τους Archigram την ίδια εποχή, στην δεκαετία του 1960, με την ιδεολογία των μεγακατασκευών σε σχέση με την τεχνολογική πρόοδο. (Dietrich N. 1996, και *Σινεμά* 44, 1994).

Η αγγλική αρχιτεκτονική ομάδα Archigram είναι γνωστή από το ομώνυμο περιοδικό τους “Archigram”. Προβάλλει νεοφουτουριστικές απόψεις, σχετικά με την τεχνολογία, τις ελαφρές κατασκευές και κυρίως μεγακατασκευές και προωθεί την επιστημονική φαντασία στην αρχιτεκτονική αντιτιθέμενη στον σχεδιασμό υλοποιήσιμων και βιώσιμων λύσεων.

Παραπέμπει σε μια δυστοπική εικόνα του μέλλοντος, αγνοώντας ηθελημένα τις κοινωνικές και οικολογικές συνέπειες των προτάσεων της. Το έργο της είναι επηρεασμένο από την τεχνοκρατική ιδεολογία του R. B. Fuller. Γνωστά έργα τους που στηρίζονται στην ιδεολογία των μεγακατασκευών είναι οι *"Walking City"* (1964) του Ron Herron (Archigram, 1994) που βασίζονται στο σενάριο ενός ερειπωμένου κόσμου την επαύριον ενός πυρηνικού πολέμου (Εικ. 5) και η *"Plug-in City"* (1964) των Peter Cook, Warren Chalk, Dennis Crompton με ουτοπικές προεκτάσεις (Archigram, 1994, και Landau, 1968) (Εικ. 6).

Στον αντίποδα του *Blade Runner* που χαρακτηρίζεται ως ένα μοντέρνο, φουτουριστικό φιλμ νουαρ, ("In the manner of a futuristic film noir..." Dietrich N. 1996: 150 και "Η πόλη του μέλλοντος μπορεί ακόμη να μοιάζει με εκείνη του φιλμ νουαρ όπως το έδειξε ο Ρίντλεϋ Σκοτ..." Π.Ε.Κ.Κ., 2002: 20) βρίσκεται το *Fifth Element* με τη Νέα Υόρκη του έτους 2263, ως ένα είδος φουτουριστικής περιπέτειας με κωμικά στοιχεία. Αντιπαραθέτει στην δυστοπία του *Blade Runner* μια πιο αισιόδοξη εικόνα του μέλλοντος ακολουθώντας εν μέρει μια φανταστική διαμόρφωση. ("...το όραμά του [του Luc Besson, σκηνοθέτη] για την Νέα Υόρκη, είναι χρωματιστό, φανταχτερό και γελοίο. Δεν προορίζεται να είναι πραγματικό", *Total Film 3*, 10ος 1997: 55). Θεωρείται ως μια "Αντί-*Blade Runner*" ταινία σε πολλά επίπεδα, σύμφωνα με τον Mark Stetson υπεύθυνο ειδικών εφέ της ταινίας. ("Είναι ένας φωτεινός, θετικός κόσμος...για αυτό θεωρείται και 'Αντί-Blade Runner', ταινία.", *Total Film 3*, 10ος 1997: 55).

Η Νέα Υόρκη του έτους 2263 αναπαριστάνεται ως μια πολύχρωμη πόλη-παιχνίδι, με ένα γαλάζιο ουρανό, εναέριους αόρατους δρόμους και πολύχρωμα μέσα μεταφοράς που κινούνται ταχύτατα. Η στάθμη της θάλασσας απεικονίζεται να



έχει κατέβει πολύ χαμηλά λόγω των κλιματολογικών συνθηκών που ενδεχομένως θα επικρατήσουν στο μέλλον σύμφωνα με τους συντελεστές της ταινίας. ("Ο Besson μελέτησε πολύ καλά την ιστορία του κόσμου... απλώς η στάθμη του νερού έχει υποχωρήσει.", *Total Film 3*, 1997: 57). Ο γάλλος σκηνοθέτης Luc Besson με τους επίσης γάλλους, εικονογράφους της ταινίας έχουν μια συγκεκριμένη εικόνα για την Αμερική που διαφέρει όμως από την εικόνα του αμερικανού πολίτη και φαίνεται στην απεικόνιση της μελλοντικής Νέας Υόρκης και στον σχεδιασμό των ιπτάμενων αυτοκινήτων και κυρίως των ταξί. ("Τα αυτοκίνητα στην ταινία...αλλά ειδικά για το ταξί του Korben.", *Total Film 3*, 1997: 59).

Τα κτήρια έχουν ανοιχτόχρωμα χρώματα, τα υλικά πλήρωσης τους δεν είναι μεταλλικά ή γυάλινα (όπως το κτήριο Tyrell

Εικ. 1, R. Scott, *Blade Runner*, 1982, εξωτερική όψη Κτηρίου Tyrell.

Εικ. 2, Ο εσωτερικός χώρος του υφιστάμενου Κτηρίου Bradbury.

Εικ. 3, R. Scott, *Blade Runner*, 1982. Ο εσωτερικός χώρος του Κτηρίου Bradbury στην ταινία.

Εικ. 4, F. L. Wright, *Ennis Brown House*, 1923, το χαρακτηριστικό ανάγλυφο πλακάκι.

Εικ. 5, Archigram, R. Herron, *Walking City*, 1964.

Εικ. 6, Archigram, *Plug-in City*, 1964.

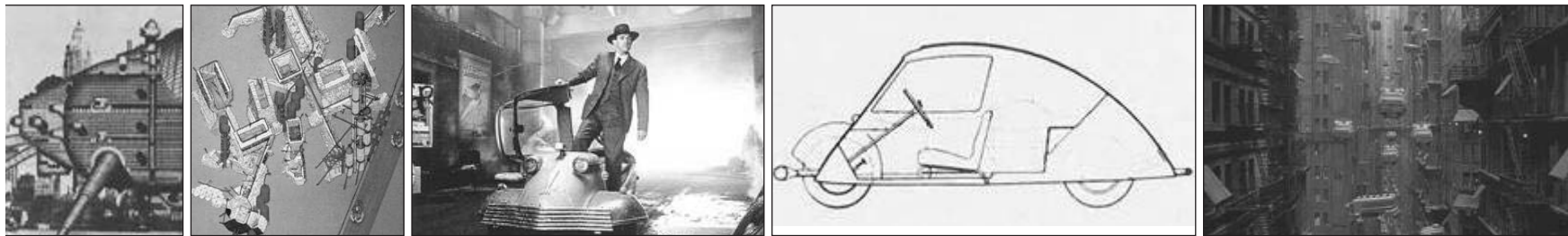
Εικ. 7. T. Gilliam, *Brazil*, (1985), το αυτοκίνητο του μέλλοντος της ταινίας.

Εικ. 8, Le Corbusier, Jeanneret, *Voiture Maximum*, 1928.

Εικ. 9, L. Besson, *The Fifth Element*, 1997, οι μεταλλικές σκάλες κινδύνου.

στο *Blade Runner*) αλλά από “παραδοσιακά” υλικά, τούβλο, μπετόν και σοβά. Όλα τα κτήρια έχουν υπερυψωθεί κατά πολύ επάνω από το έδαφος σε γιγάντιο ύψος. Στα βάθη της πόλης, κάτω από το επίπεδο μετακινήσεων των διαφόρων οχημάτων υπάρχει μια πυκνή ομίχλη, σαν είδος νέφους, στην οποία οι άνθρωποι αποφεύγουν να μουν μέσα της και αποτελεί χώρο διαφυγής του κεντρικού χαρακτήρα από την αστυνομία. Την ατμόσφαιρα στην ταινία δίνουν οι πολλαπλοί τρόποι μετακίνησης των ανθρώπων όπως τα πολύχρωμα ιπτάμενα οχήματα που κινούνται ελεύθερα στον αέρα αλλά και μοιάζουν να ακολουθούν κάποιους αόρατους εναέριους δρόμους.

Στις περισσότερες μελλοντολογικές ταινίες, οι τεχνολογικές εξελίξεις εκφράζονται μέσα από τον συγκεκριμένο σχεδιασμό των διαφόρων οχημάτων όπως στο *Brazil* (1985) όπου όμως ο σχεδιασμός του “μελλοντικού” αυτοκινήτου παραπέμπει στο “voiture maximum” (1928) των Le Corbusier & Jeanneret (Frampton, 1987) (Εικ. 7, 8). Άλλες ταινίες με συγκεκριμένο σχεδιασμό μέσω μεταφοράς είναι το *Fahrenheit 451* (1966) με ένα είδος τραίνου που κινείται στην κάτω επιφάνεια μιας γέφυρας, που πιθανώς είναι επηρεασμένο από το *Things to Come* (1936), το *Star Wars* (1977) όπου εικονίζεται για πρώτη φορά ιπτάμενο αυτοκίνητο που κινείται όμως ένα μέτρο πάνω από το έδαφος. Τέλος το *Minority Report* (2002) όπου δεν απεικονίζεται καθόλου η μελλοντική πόλη αλλά μόνον οι αυτοκινητόδρομοι της στους οποίους κινούνται τα ειδικά σχεδιασμένα αυτοκίνητα που μπορούν να κινούνται και κατακόρυφα και να εντάσσονται στην ειδικά διαμορφωμένη είσοδο των διαμερισμάτων των “μοντέρνων” πολυκατοικιών. Σε πολλές μελλοντολογικές ταινίες σημαντική παρουσία έχει, όπως στο *Blade Runner*, η οθόνη της τηλεόρασης και σε ορισμένες ταινίες αποτελεί είδος κοινωνικού σχολίου, στο *Fifth Element* όμως χρησιμοποιείται ελάχιστα και περνά απαρατήρητη.



Στην ταινία υπάρχει ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο, το οποίο περνά απαρατήρητο ωστόσο εδώ θεωρείται σημαντικό γιατί αποτελεί στοιχείο σύνδεσης του παρελθόντος της σημερινής Νέας Υόρκης με το φιλικό παρόν του 2263. Αυτό είναι οι πολύ χαρακτηριστικές, στις αμερικανικές πολυκατοικίες του 19<sup>ου</sup> αι., μεταλλικές σκάλες κινδύνου που στην ταινία απεικονίζονται χωρίς καμία αλλαγή στην μορφολογία τους παρόλο που τα κτήρια έχουν διαφοροποιηθεί τόσο πολύ, κατά την κατακόρυφη έννοια, που πρακτικά είναι άχρηστες (Εικ. 9).

Ο μοναδικός εσωτερικός χώρος που παρουσιάζει ενδιαφέρον όχι μόνο για τους αυτοματισμούς που περιέχει, αλλά και για την συγκεκριμένη σύνθεση του εσωτερικού χώρου, είναι το διαμέρισμα του κεντρικού χαρακτήρα που αποτελείται από

ένα μικρό δωμάτιο-κάψουλα που παραπέμπει κατευθείαν στο έργο των Archigram. Όλο το κτήριο με τον κεντρικό διάδρομο πρόσβασης στα διαμερίσματα του κτηρίου και το διαμέρισμα εμφανίζονται με χρωματικές αντιθέσεις, το έντονο μπλε ορίζει τον κεντρικό διάδρομο ενώ το δυνατό κίτρινο το εσωτερικό του διαμερίσματος.

Για την επίτευξη της λειτουργικής διάταξης επίπλων στο διαμέρισμα ώστε να καταλαμβάνουν σκόπιμα την δεξιά πλευρά του δωματίου από την είσοδο για να μένει ελεύθερος ο υπόλοιπος χώρος, επιστρατεύονται πλήθος χρηστικοί αυτοματισμοί από τους οποίους οι πιο βασικοί είναι στο κρεβάτι, στο ψυγείο και στη ντουσιέρα. Αυτή η συγκεκριμένη διάταξη επίπλων γίνεται αντιληπτή στην κωμική σκηνή που ο πρωταγωνιστής καταφέρνει να κρύψει στο διαμέρισμα-κάψουλα συνολικά πέντε άτομα κατά τη διάρκεια του αστυνομικού ελέγχου.

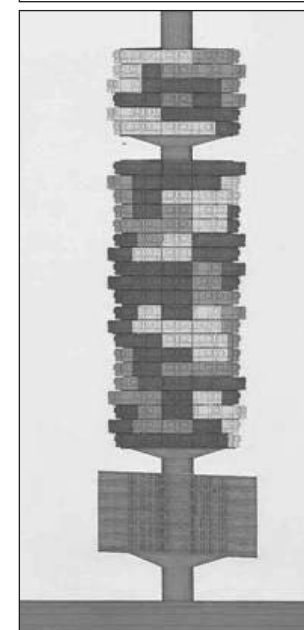
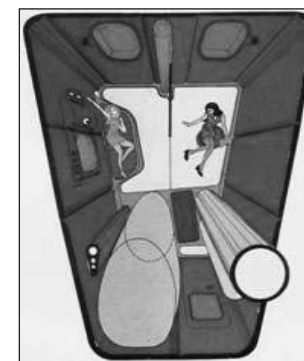
Ο σχεδιασμός του διαμερίσματος πιθανώς επηρεάστηκε από το έργο των Archigram στον σχεδιασμό της κατοικίας εφόσον έχει κοινά στοιχεία και θα μπορούσε να αποτελεί αναπαράσταση συγκεκριμένων προτάσεων τους όπως στην *"Capsule"* (1964) του Warren Chalk (Archigram, 1994) όπου σχεδιάζεται ένα διαμέρισμα-κάψουλα, που πολλά μαζί μπορούν να σχηματίσουν ένα κτήριο-πολυκατοικία όπως θα μπορούσε να είναι το κτήριο του διαμερίσματος στην ταινία παρόλο που δεν το βλέπουμε (Εικ. 10, 11). Επίσης στο *"Living 1990"* (1967) των Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton και Ron Herron (Archigram, 1994) σχεδιάζεται ένα πολυμορφικό διαμέρισμα του ενός δωματίου που περιέχει πολλούς χρηστικούς αυτοματισμούς για την καθημερινή διαβίωση του κατοίκου παρόμοιους με τους αυτοματισμούς στο διαμέρισμα της ταινίας (Εικ. 12). Άλλες παρόμοιες δουλειές τους είναι: το *"Living Pod"* (1966) του David Greene (Archigram, 1994) και το *"Cushicle"* (1966) του Michael Webb (Archigram, 1994).

Όπως φαίνεται, στην αναπαράσταση της πραγματικής μελλοντικής πόλης εμφανίζονται δυο αντίθετες προτάσεις για την απεικόνισή της. Στο *Blade Runner* η μελλοντική πόλη απεικονίζεται με μια δυστοπική χροιά ενώ στο *Fifth Element* η απεικόνιση της μελλοντικής πόλης ως παιχνίδι δίνει μια πιο αισιόδοξη αντίληψη για το μέλλον της πόλης.

### Φανταστική μελλοντική πόλη

Τα κινηματογραφικά παραδείγματα της *Metropolis* (1927) και του *Things to Come* (1936) διατυπώνουν δυο αντιθετικές αναπαραστάσεις της φανταστικής μελλοντικής πόλης. Στις ταινίες αυτές η αναπαράσταση της πόλης του μέλλοντος αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο σε σχέση με την υπόθεση αντίθετα από τις ταινίες *Blade Runner* και *Fifth Element* στα οποία η πόλη αποτελούσε κυρίως ένα εντυπωσιακό φόντο που συντελούσε εν μέρει στην εξέλιξη των δρώμενων της υπόθεσης.

Συγκεκριμένα η *Metropolis* αποτελεί ένα από τα πιο κλασικά δείγματα του κινηματογραφικού εξπρεσιονισμού και χρησιμοποιεί πολλά από τα στοιχεία του όπως συγκεκριμένη χρήση φωτός-σκιάς και γεωμετρικών αφηρημένων συνθέσεων. Ο σκηνοθέτης Fritz Lang γιος αρχιτέκτονα, έχοντας σπουδάσει και ο ίδιος αρχιτεκτονική δίνει σημασία στην σκηνογραφία και αυτό φαίνεται καθαρά στην ταινία του. ("Having had architectural...in the design process", Dietrich N. 1996: 94, και Π.Ε.Κ.Κ. 2002, και Σαββάτης 2003). Η αναπαράσταση της μελλοντικής πόλης αποτελεί ουσιαστικά την δυστοπική



εικόνα των αρχιτεκτονικών ουτοπιών του 20<sup>ου</sup> αι. και απεικονίζει τους φόβους της δεκαετίας του '20 για τις μελλοντικές κοινωνικές εξελίξεις (Τριανταφύλλου, 1990).

Η **Metropolis** τοποθετείται στο έτος 2026 και διαχωρίζεται ουσιαστικά σε τρία επίπεδα. Το πρώτο, την Πόλη της Μητρόπολης, που είναι υπέργεια, το δεύτερο, το επίπεδο των μηχανών που είναι απαραίτητες για την λειτουργία της πόλης και βρίσκεται στα θεμέλια της πόλης και το τρίτο, η Πόλη των Εργατών που είναι υπόγεια, βαθιά στα έγκατα της γης. Αυτός ο διαχωρισμός δίνει τρία διαφορετικά σκηνικά, τα περισσότερα είναι εσωτερικά εφόσον ο χώρος των μηχανών και η Πόλη των Εργατών απεικονίζονται σαν εσωτερικοί χώροι μεγάλης κλίμακας. Στην Πόλη της Μητρόπολης κατοικούν οι πλούσιοι προνομιούχοι που δεν εργάζονται και περνούν τον καιρό τους με απολαύσεις και παιχνίδια, ενώ οι εργάτες, ως είδος σκλάβων, προορίζονται για να δουλεύουν στις μηχανές με εξαντλητικό ωράριο και δυσβάσταχτες συνθήκες εργασίας. Στην ταινία υπάρχει μια έννοια δυστοπίας που απορρέει κυρίως από την υπόθεση της καταπίεσης των εργατών. Από την εποχή της βιομηχανικής επανάστασης σημαντικό θέμα αποτέλεσε η ψυχολογική καταπίεση που δημιουργείται στον εργάτη με την ενασχόληση του με κάποιο συγκεκριμένο και επαναλαμβανόμενο κομμάτι της βιομηχανικής παραγωγής και χρησιμοποιήθηκε σε πολλές ταινίες όπως στην ταινία **Modern Times/Μοντέρνοι Καιροί** (1936) του Charles Chaplin.

Εικ. 10, W. Chalk, *Capsule*, 1964, προοπτικό κάτοψη.

Εικ. 11, Archigram, W. Chalk, *Capsule Homes*, 1964.

Εικ. 12, Archigram, *Living* 1990, 1967.

Στην εποχή παραγωγής της **Metropolis** κυκλοφορούσαν διάφορες ιδέες σχετικά με το πως θα είναι η πόλη μελλοντικά, τα κτήρια της, η μετακίνηση των μέσων μαζικής και ιδιωτικής μεταφοράς. Οι ιδέες αυτές ξεκινάνε εν μέρει από τις τεχνολογικές εξελίξεις της εποχής όπως για παράδειγμα η ανακάλυψη του σφυρήλατου σιδήρου και η επιρροή τους είναι φανερή στην αναπαράσταση της Μητρόπολης που ακολουθεί έτσι μια ρεαλιστική διαμόρφωση που θα μπορούσε να βασίζεται στις πολύ παρόμοιες εικόνες, με τα σκηνικά της ταινίας, του H. Wiley "*La Ville Future*" (1913) (Cohen 1995) όπως και το "*King's dream of New York*" του H. M. Petit (1908) (Costa Meyer, 1995) (Εικ. 13, 14). Ο Erich Kettelhut, ένας από τους σκηνογράφους της ταινίας, στα πρώτα του σκίτσα για την Πόλη της Μητρόπολης, χρησιμοποιεί εικόνες από το έργο των σύγχρονων του αρχιτεκτόνων συναδέλφων του όπως για παράδειγμα τον *Γιάλινο Ουρανοξύστη* του Mies van der Rohe (1922) ("The first version of downtown Metropolis...Mies van der Rohe", Dietrich N. 1996: 96) (Εικ. 15, 16).

Η Πόλη της Μητρόπολης απεικονίζεται πολύβουη και εντυπωσιακή με ψηλούς ουρανοξύστες ιδιαίτερης μορφολογίας. Η μορφολογία των κτηρίων έχει επηρεαστεί από τους ουρανοξύστες της Νέας Υόρκης της εποχής παραγωγής της ταινίας. Ορισμένα κτήρια αντλούν την μορφολογία τους από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική των ανατολίτικων λαών, όπως ο τύπος του Ζιγκουράτ (Εικ. 17). Ωστόσο τα περισσότερα κτήρια απεικονίζονται ψυχρά, απρόσωπα, με ξεκάθαρους ψυχρούς όγκους και δεν γίνεται σαφής η τοποθέτησή τους στον πολεοδομικό ιστό της πόλης. Το πιο ενδιαφέρον κτήριο, είναι αυτό που αποτελεί και το σήμα κατατεθέν της ταινίας και της πόλης, με κυκλική κάτοψη, εξωτερικό φέροντα οργανισμό με κολώνες σε περιέργους σχηματισμούς που δεσπόζει στα γύρω του (Εικ. 18). Η πόλη απεικονίζεται ακόμα περισσότερο εντυπωσιακή την νύχτα, φωταγωγημένη από προβολείς, με φωτισμένα παράθυρα και φωτεινές επιγραφές που αναβοσβήνουν στις όψεις των κτηρίων δίνοντας μια αντίθετη εικόνα από το Λος Άντζελες του **Blade Runner**. Από τους εξωτερικούς χώρους οι πιο ενδιαφέροντες είναι το "Στάδιο" και εν μέρει ο "Αιώνιος Κήπος της Απόλαυσης" που

εμφανίζονται ως χώροι διασκέδασης των πλουσίων και αντιλούν πρότυπα από την Ρωμαϊκή αρχαιότητα και τα μεσαιωνικά παλάτια του 18<sup>ου</sup>-19<sup>ου</sup> αι. αντίστοιχα (Εικ. 19, 20).

Η Πόλη των Εργατών απεικονίζεται υπόγεια, πολλά μέτρα κάτω από την επιφάνεια της γης. Υπάρχει οροφή, με εστίες τεχνητού φωτός διατεταγμένες αυστηρά σε κάρναβο. Ο χώρος φαίνεται τεράστιος, με πολλά κτήρια-πολυκατοικίες με γεωμετρικές φωτοσκιάσεις στις όψεις τους που συμβάλλουν στην δυσάρεστη εικόνα τους. Η κυρίως πρόσβαση στην πόλη γίνεται από τους μεγάλους ανελκυστήρες που παραλαμβάνουν μεγάλο αριθμό εργατών για την μεταφορά της εκάστοτε βάρδιας από και προς το επίπεδο των μηχανών (Εικ. 21).



Οι χώροι της μηχανής, που κωροθετούνται μεταξύ της Πόλης της Μητρόπολης και της Πόλης των Εργατών, είναι στην ουσία ένα τεράστιο εργοτάξιο όπου η κλίμακα των μηχανών και των υποστυλωμάτων από μπετόν που τις στηρίζουν είναι μνημειώδης δίνοντας την εντύπωση πως αποτελούν τα θεμέλια της Πόλης της Μητρόπολης (Εικ. 22).

Η ταινία *Things to Come* έγινε δέκα χρόνια περίπου μετά το *Metropolis* και προτείνει μια αντιδιαμετρική άποψη για την μελλοντική πόλη βασισμένη κυρίως σε μια φανταστική διαμόρφωση. Το σκηνικό αποτελεί σκόπιμα τον αντίποδα της *Metropolis* όπως πιστοποιείται από τα λεγόμενα του συγγραφέα H. G. Wells σεναριογράφου της ταινίας, βασισμένη σε δικό του βιβλίο ("In 1936...author H. G. Wells became...in *Metropolis* is the exact contrary of what we want done here" (Wells 1936) Dietrich N. 1996: 118), και με σαφή αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι οι συντελεστές της ταινίας επιθυμούσαν την επεξεργασία των σκηνικών από τον Le Corbusier, ο οποίος αρνήθηκε και τελικά τα σχεδίασε ο σκηνογράφος Vincent Korda χρησιμοποιώντας ιδέες και μορφές από το βιβλίο του Le Corbusier "*Towards a New Architecture*" (1927) (Dietrich N. 1996).

Η ταινία αναφέρεται σε μια αγγλική πόλη με την συμβολική ονομασία Everytown (Κάθε πόλη) και την πορεία της από το 1940 ως το 2036. Σαν προφητεία του Β' παγκοσμίου πολέμου, το 1940 ξεσπά πόλεμος που καταστρέφει την Everytown, διαρκεί για πολλά χρόνια με αποτέλεσμα την εμφάνιση πανούκλας που αποδεκατίζει τους εναπομεινάντες ανθρώπους και την κατάρρευση της κοινωνίας σε μεσαιωνικές καταστάσεις. Το 1970 έχουν μείνει ελάχιστοι επιζώντες στην Everytown που απελευθερώνεται από έναν ανώτερο τεχνολογικά αντίπαλο που εδραιώνει την απαρχή μιας νέας εποχής με την ανοικοδόμηση της πόλης σύμφωνα με τις αρχές της επιστήμης και της λογικής. Το 2036 και ενώ η πόλη έχει πάρει πλέον

Εικ. 13, Harvey Wiley, *La Ville Future*, 1913.

Εικ. 14, Harvey M. Petit, εξώφυλλο του "*King's dream of New York*", 1908.

Εικ. 15, E. Kettelhut, πρώτη εκδοχή της Πόλης της Μητρόπολης.

Εικ. 16, Mies van der Rohe, *Glass Skyscraper*, 1922.

Εικ. 17, F. Lang, *Metropolis*, 1927. Κτήριο της Πόλης της Μητρόπολης σε μορφή Ζιγκουράτ.

Εικ. 18, F. Lang, *Metropolis*, 1927, το κτήριο σήμα-κατατεθέν της ταινίας.

την τελική της μορφή, γίνεται μια επανάσταση εναντίον της προόδου που όμως δεν καταφέρνει να ανατρέψει την μελλοντική αποίκηση σε άλλους πλανήτες με σκοπό την δημιουργία μιας νέας κοινωνίας. (Σινεμά 102, 1999).

Η Everytown του 2036 αποτελεί ουσιαστικά μια ουτοπική πόλη με εντυπωσιακά σκηνικά, που γοπεύουν εξ' αρχής τον θεατή προτάσσοντας μια εντελώς μοντέρνα άποψη για την μελλοντική πόλη. Οι διαφορές της Everytown του **Things to Come** με την **Metropolis** είναι ότι εδώ η πόλη είναι εξ' ολοκλήρου υπόγεια με ενιαίο δυνατό φωτισμό, και ένα μεγάλο μέρος της οροφής ανοιχτό στην ύπαιθρο ακριβώς επάνω από την κεντρική πλατεία. Στην μορφολογία της πόλης κυριαρχεί η έννοια της οριζόντιας γραμμής που ορίζει τους ορόφους, δίνοντάς μια πλαστικότητα με καμπύλες μορφές με απουσία



Εικ. 19, F. Lang, **Metropolis**, 1927, το "Στάδιο".

Εικ. 20, F. Lang, **Metropolis**, 1927, ο "Αιώνιος κήπος της απόλαυσης".

Εικ. 21, F. Lang, **Metropolis**, 1927, η οροφή με τις εστίες φωτός στην πόλη των εργατών.

Εικ. 22, F. Lang, **Metropolis**, 1927, το επίπεδο των Μηχανών.

Εικ. 23, W. C. Menzies, **Things to Come**, 1936, άποψη της Everytown του 2036.

παραθύρων ή άλλων ανοιγμάτων. Τα πάντα είναι ανοιχτόχρωμα, λευκά, και δίνουν την εντύπωση καινούργιου. Το κοινό στοιχείο της Everytown με την **Metropolis** είναι ότι απεικονίζεται ως μεγαλούπολη με την λογική της υψηλής δόμησης πολυορόφων κατασκευών (Εικ. 23).

Η ατμόσφαιρα που επικρατεί απορρέει από την πρωτοποριακή σχεδιαστική σύλληψη τόσο της μορφολογίας της πόλης όσο και άλλων στοιχείων, όπως ο σχεδιασμός των εντυπωσιακών φουτουριστικών αεροσκαφών καθώς και του κέντρου εκτόξευσης του πυραύλου (Εικ. 24, 25). Οι γραμμές τους βασίζονται στις μορφές του Le Corbusier όπως φαίνεται στο σκίτσο του *"Το Αεροπλάνο του Μέλλοντος"* (1927) (Le Corbusier, 1972) (Εικ. 26) και πιθανώς στην φουτουριστική αρχιτεκτονική του A. Sant'Elia όπως φαίνεται στο *"Monumental Building"* (1912) (Costa Meyer, 1995) (Εικ. 27) και ίσως επηρέασαν μεταγενέστερες αρχιτεκτονικές ομάδες όπως οι Archigram όπως φαίνεται στο *"Instant City"* (1970) των Ron Herron και Peter Cook (Archigram, 1994) (Εικ. 28).

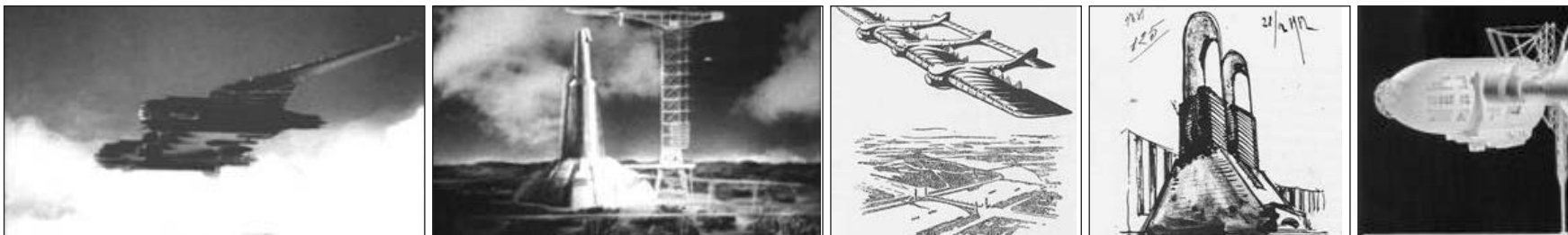
Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα πλάνα ανοικοδόμησης της Everytown όπου προκατασκευασμένα κομμάτια μεταφέρονται από το υπόγειο εργοστάσιο με ειδική μηχανή κατευθειάν στη τελική θέση τους. Επίσης ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια αποτελούν και τα κοστούμια της εποχής του 2036 που το στυλ τους είναι νεορωμαϊκό αλλά ο σχεδιασμός τους είναι πρωτοποριακός για την εποχή παραγωγής της ταινίας.

Ενδεικτική του πόσο πολύ έχει αλλάξει ο τρόπος που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι του μέλλοντος την πόλη είναι η σκηνή του παππού με την εγγονή που βλέπουν στην τηλεόρασή τους πλάνα της Νέας Υόρκης της εποχής της παραγωγής της

ταινίας ως “επίκαιρα εποχής” και σχολιάζουν τα κτήρια και την πόλη ως αναχρονιστικά. Η εγγονή μάλιστα ξαφνιάζεται με την παρουσία των παραθύρων στα κτήρια. (“all sticking up and full of windows”, Dietrich N. 1996: 118).

Στην αναπαράσταση της Everytown κυριαρχεί η διαφάνεια με πολλούς τρόπους παραπέμποντας στην “Γυάλινη Αρχιτεκτονική” (1914) του Paul Scheerbart, (Κόνραντς 1977) ο οποίος επηρέασε τον αρχιτέκτονα Bruno Taut στην μορφή του *Γυάλινου Περίπερου* (1914) και στο ξεκίνημα της “Ουτοπικής αλληλογραφίας” το 1919 μέσω της οποίας προωθούσε μια διαφορετική αρχιτεκτονική βασισμένη στην διαφάνεια, (Frampton 1987: 112-114), αλλά και στις απόψεις των φουτουριστών για την εικόνα της πόλης και κυρίως για τους ανελκυστήρες της.

Την ίδια εποχή περίπου, κυρίως από το 1909- 1914 αναπτύσσεται στην Ιταλία το κίνημα της Φουτουριστικής Αρχιτεκτονικής με κυριότερο εκπρόσωπο τον αρχιτέκτονα Antonio Sant’Elia (1888-1916) που το έργο του επηρέασε πολλούς μεταγενέστερους αρχιτέκτονες. Η φουτουριστική αρχιτεκτονική έδινε μεγάλο βάρος στην βιομηχανοποίηση και στην τεχνολογία του 19ου αι. όπως εκφράζονταν εκείνη την εποχή μέσα από την αεροπλοΐα και τον ηλεκτρισμό και προσπαθεί να μεταφέρει τους δρόμους και τις πλατείες κάτω από την επιφάνεια της γης όπως φαίνεται από τον “Σταθμό αεροπλάνων και τρένων” (1914) του Sant’Elia και παράλληλα να ανυψώσει το επίπεδο της πόλης όπως φαίνεται στο κυριότερο έργο του την φουτουριστική “Citta Nuova” (1914) (Εικ. 29, 30). Η *Citta Nuova* πρωτοπαρουσιάστηκε στην πρώτη έκθεση της ομάδας Nuove Tendenze που είχε ιδρύσει ο Sant’Elia πριν εισχωρήσει στους φουτουριστές. Η έκθεση αυτή είχε τον “φουτουριστικό” υπότιτλο “Το Μιλάνο του έτους 2000”. (Frampton 1987, Κόνραντς, 1977 και Costa Meyer, 1995). Το 1914 εκδίδεται το επίσημο Μανιφέστο της φουτουριστικής αρχιτεκτονικής (*Manifesto dell’architettura futurista*) με



ουτοπικές προεκτάσεις όπως ότι κάθε γενιά θα πρέπει να χτίζει την δική της πόλη συντελώντας στην αδιάκοπη ανανέωση του δομικού περιβάλλοντος. Το φουτουριστικό σπίτι θεωρείται ως μια τεράστια μηχανή ενώ οι νέοι ανελκυστήρες περιγράφονται σαν φίδια από σίδηρο και γυαλί. Η εικόνα αυτή των ανελκυστήρων πιθανώς επηρέασε τον σχεδιασμό των ανελκυστήρων στην ταινία *Things to Come* (1936) εφόσον στη αναπαράσταση της Everytown του 2036 οι ανελκυστήρες απεικονίζονται με αυτήν ακριβώς την μορφή. Η διαφάνεια κυριαρχεί στην μορφή των ανελκυστήρων αλλά και στην κατασκευή των πλεοράσεων που υπάρχουν παντού, στους εσωτερικούς και στους κοινόχρηστους χώρους. Οι εσωτερικοί χώροι ορίζονται επίσης από διαφάνεια όπως φαίνεται από την πολύ ενδιαφέρουσα σχεδιαστικά, επίπλωση από διαφανές πλαστικό (πολυθρόνα, έπιπλο TV), στο διαμέρισμα του παπού (Εικ. 31, 32).



Όπως στο *Metropolis* έτσι και εδώ η αναπαράσταση της πόλης παίζει ουσιαστικό ρόλο και συμβάλλει στην συνολική εικόνα της ταινίας μέσα από τον σαφή και εντυπωσιακό σχεδιασμό των κτηρίων της.

Εικ. 24, W. C. Menzies, *Things to Come*, 1936, αεροσκάφος.

Εικ. 25, W. C. Menzies, *Things to Come*, 1936, κέντρο πυραύλου.

Εικ. 26, Le Corbusier, *To Aeroπλάνο του Μέλλοντος*, 1927.

Εικ. 27, Sant'Elia, *Monumental Building*, 1912.

Εικ. 28, Archigram, *Instant City*, 1970, μακέτα.

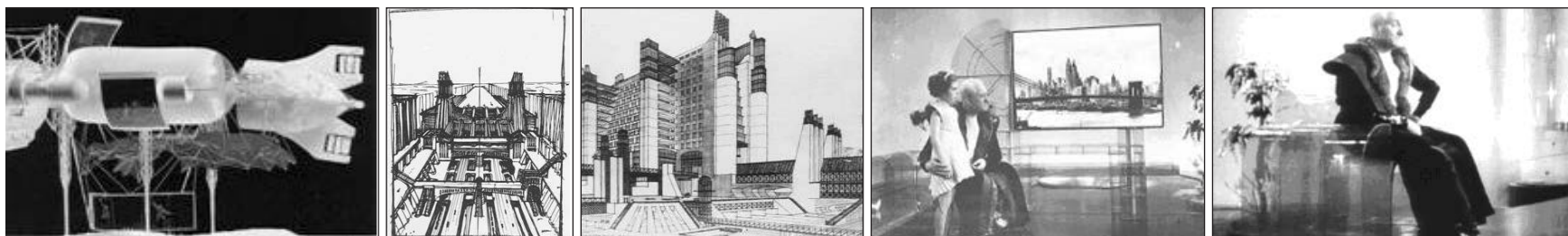
Εικ. 29, Sant'Elia, *Σταθμός αεροπλάνων και τράινων*, 1914.

Εικ. 30, Antonio Sant'Elia, *Citta Nuova*, 1914.

#### Αντί συμπερασμάτων

Όπως φαίνεται στην αναπαράσταση της πραγματικής μελλοντικής πόλης υπάρχουν δυο διαφορετικές απεικονίσεις της πόλης του μέλλοντος, στο *Blade Runner* απεικονίζεται μια δυστοπική εικόνα της μελλοντικής πόλης και στο *Fifth Element* μια πιο χαρούμενη αντίληψη που προσεγγίζει τα όρια της καρικατούρας. Και οι δύο ταινίες αντλούν στοιχεία από το έργο των Archigram τα οποία όμως χρησιμοποιούν με διαφορετικό τρόπο. Στο *Blade Runner* προτάσσεται μια συγκεκριμένη συνολική άποψη για την πόλη που συμπίπτει με τις ιδέες των Archigram για τις μεγακατασκευές. Αντίθετα στο *Fifth Element* το έργο της ίδιας ομάδας χρησιμοποιείται μόνο στους εσωτερικούς χώρους χωρίς όμως κάποια συγκεκριμένη αρχιτεκτονική άποψη, όπως στο *Blade Runner*, και παρόλο που ο σχεδιασμός της μελλοντικής Νέας Υόρκης στο *Fifth Element* έχει φουτουριστικές προεκτάσεις, δεν έχει συνολική αρχιτεκτονική άποψη. Στις δυο αυτές ταινίες, δόθηκε σημασία στον σχεδιασμό της πόλης, με τρόπο ώστε να μην λαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο και να επισκιάζει την υπόθεση, αλλά να συμβαδίζει με αυτήν και να την αναδεικνύει.

Αντίθετα στην αναπαράσταση της φανταστικής μελλοντικής πόλης ο εντυπωσιακός σχεδιασμός της πόλης του μέλλοντος αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο με αποτέλεσμα να επισκιάζει εν μέρει την υπόθεση, συντελώντας όμως στην δημιουργία ενός ενιαίου αρχιτεκτονικού ύφους στην ταινία. Επιπλέον στην αναπαράσταση της φανταστικής πόλης του μέλλοντος απεικονίζονται δυο διαφορετικά αρχιτεκτονικά "μοντέλα" πόλης που η βασική τους διαφορά έγκειται ότι στο *Metropolis*



Εικ. 31, W. C. Menzies, *Things to Come*, 1936, γυάλινη οθόνη TV και διάφανη κατασκευή στήριξής της.

Εικ. 32, W. C. Menzies, *Things to Come*, 1936, διαφανής πολυθρόνα.

εμφανίζεται υπέργεια, ενώ στο *Things to Come* υπόγεια. Οι δύο αυτές ταινίες προτείνουν ένα "μοντέρνο" για την εποχή τους σχεδιασμό, με διαφορετική όμως οπτική. Στο *Metropolis* ακολουθείται εν μέρει μια ρεαλιστική διαμόρφωση βασισμένη στις τεχνολογικές ανακαλύψεις της εποχής της ταινίας όπως ο χυτοσίδηρος κλπ, και στα πρώιμα αρχιτεκτονικά δείγματα των ουρανοξυστών της Νέας Υόρκης. Αντίθετα στο *Things to Come* ακολουθείται μια φανταστική διαμόρφωση μέσα από την "απουσία" του παρελθόντος λόγω του πολέμου που χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική της εποχής της ταινίας με τέτοιο τρόπο ώστε να κάνει ένα βήμα προς το μέλλον μέσα από την πρόταση μιας "μοντέρνας" αρχιτεκτονικής σύλληψης για την μελλοντική πόλη.

Στις περισσότερες μελλοντολογικές ταινίες δίνεται μεγάλο βάρος στην ύπαρξη και στον σχεδιασμό των διαφόρων μέσω μαζικής και ιδιωτικής μεταφοράς διότι με αυτά τονίζονται οι τεχνολογικές εξελίξεις του μελλοντικού χρόνου. Επιπλέον τα διάφορα κινούμενα και ιπτάμενα οχήματα σε αυτές τις ταινίες αποδίδουν την κλίμακα της πόλης, όπως φαίνεται καθαρά στην ταινία **Metropolis** (1927) και στα άλλα κινηματογραφικά παραδείγματα που αναλύσαμε.

Λίγες ταινίες επιτυγχάνουν μια σαφή σύνδεση του κινηματογράφου με την αρχιτεκτονική και αυτές είναι κυρίως οι μελλοντολογικές ταινίες που αναφέρονται στην μελλοντική πόλη. Η αναπαράσταση της πραγματικής και φανταστικής μελλοντικής πόλης αλληλεπιδρά με την αρχιτεκτονική με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνεται φανερό ότι “υλοποιεί” με αληθοφανή τρόπο το θεωρητικό κατά βάση επίπεδο της αρχιτεκτονικής πρωτοπορίας σε συνάρτηση με τις τεχνολογικές εξελίξεις.

Το **Metropolis** υπήρξε η πρώτη μελλοντολογική ταινία που εισήγαγε την ιδέα της σαφούς σύνδεσης κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής με την έννοια ότι μέσα από την κινηματογραφική αναπαράσταση του χώρου μπορούν να γίνουν “πραγματικότητα” το θεωρητικό και σχεδιαστικό επίπεδο της αρχιτεκτονικής φαντασίας. Η επίδραση της συγκεκριμένης ταινίας φαίνεται στο κείμενο που έγραψε ο Luis Bunuel, ισπανός σκηνοθέτης, μετά την πρεμιέρα του **Metropolis** στην Ισπανία το 1927, όπου λέει: “Από εδώ και πέρα ο αρχιτέκτονας θα αντικαταστήσει τον σκηνογράφο. Η ταινία θα είναι ο πιστός μεταφραστής των πιο τολμηρών ονείρων του αρχιτέκτονα” (“The young director and film critic Luis Bunuel...wrote, ‘Now and forever the architect will replace the set designer. Film will be the faithful translator of the architect’s boldest dreams’ [Bunuel 1927-28]” Dietrich N. 1996: 98). Ωστόσο αυτό δεν θα μπορούσε να γίνει αν ο κινηματογράφος ως τέχνη ψευδαίσθησης δεν είχε την δυνατότητα “υλοποίησης” των αρχιτεκτονικών οραμάτων.

Στόχος της εργασίας αυτής υπήρξε η σύνδεση κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής μέσα από την διερεύνηση συγκεκριμένων κινηματογραφικών παραδειγμάτων. Η κινηματογραφική θεώρηση του μελλοντικού χώρου συνδέεται άμεσα με τα θεωρητικά κείμενα της ουτοπικής αρχιτεκτονικής αλλά και του σχεδιαστικού επιπέδου της αρχιτεκτονικής φαντασίας. Η αρχιτεκτονική έτσι αναλαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο στην δομική αναπαράσταση ενός ουτοπικού ή δυστοπικού μέλλοντος. Έχοντας, λοιπόν, ο κινηματογράφος, τη δυνατότητα υλοποίησης των οποιοδήποτε αρχιτεκτονικών οραματισμών, δεν θα μπορούσε ενδεχομένως να αποτελέσει πολύτιμο εργαλείο έκφρασης νέων αρχιτεκτονικών πειραματισμών;

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία και άρθρα

“Αποστολή στο Μέλλον”, *Total Film* 3, (10ος 1997), σσ. 54-60.

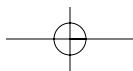
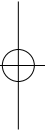
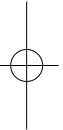
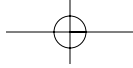
Archigram, (19/6-29/8 1994) κατάλογος έκθεσης στο Centre Georges Pompidou.

Benjamin Andrew, (1994) “At home with Replicants, The Architecture of Blade Runner”, *Architectural Design profile* No 112, σσ. 23-25.

- Βρυχεία Άννη, Λωράν Κλώντ (Επιμ.) (1993) *Συμμετοχικός Σχεδιασμός: Θεωρητικές διερευνήσεις. Ιστορία των ιδεών και πρακτικών. Μεθοδολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Έκδοση ΤΕΕ.
- Clarke David B. (editor) (1997) *The Cinematic City*, London and New York: Routledge.
- Cohen Jean-Louis, (1995) *Scenes of the World to Come, European Architecture and the American Challenge 1893-1960*. Paris: Flammarion.
- Costa Meyer Esther de, (1995) *The work of Antonio Sant'Elia, Retreat into the Future*. New Haven & London: Yale University Press.
- Δάνου Έρση, (1994) "Οι αρχιτέκτονες του ονείρου", *Σινεμά*, 44,σσ. 76-95.
- Dietrich Neumann (editor) (1996) *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Munich-New York: Prestel.
- Frampton Kenneth, (1987) *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Κόνραντς Ούρλιχ, (1977) *Μανιφέστα και Προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Κρασαυέρ Siegfried, (1983) *Θεωρία του Κινηματογράφου, Η απελευθέρωση της Φυσικής Πραγματικότητας*. Αθήνα: Κάλβος.
- Landau Royston, (1968) *New Directions in British Architecture*. New York: George Braziller.
- Le Corbusier, (1972) *Towards A New Architecture*. London: The Architectural Press.
- Λότμαν Γιούρι, (1989) *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*. Αθήνα: Θεωρία.
- Μπαμπινιώτης Γ. (1998) *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- "Οι Πόλεις στο Σινεμά", Αφιέρωμα, (1996) *Σινεμά 70*, σσ. 68-97.
- Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (Π.Ε.Κ.Κ.) (2002) *Κινηματογραφημένες Πόλεις, Η Πόλη στον Κινηματογράφο και τη Λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκη.
- Ρακουότ Thierry, (1998) *Η Ουτοπία ή το παγιδευμένο ιδεώδες*. Αθήνα: Scripta.
- Ρήντερ Κηθ, (1985) *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σαββάτης Νίκος (επιμ), (2003) *Fritz Lang*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Τριανταφύλλου Σώτη, (1990) *Κινηματογραφημένες Πόλεις*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Φραγκούλης Ηλίας, (1999) "The future's so bright...", *Σινεμά 102*, σσ. 54-59.
- [www.brmovie.com/Locations/Bradbury\\_Building.htm](http://www.brmovie.com/Locations/Bradbury_Building.htm), τελευταία επίσκεψη: 18/6/2003.
- [www.brmovie.com/Locations/Ennis\\_Brown\\_House.htm](http://www.brmovie.com/Locations/Ennis_Brown_House.htm), τελευταία επίσκεψη: 18/6/2003.
- [www.greatbuildings.com/buildings/Bradbury\\_Building.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Bradbury_Building.html), τελευταία επίσκεψη: 20/6/2003.

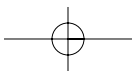
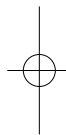
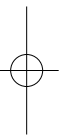
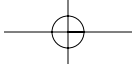
#### DVDs

Blade Runner, The Director's Cut - Metropolis - Things to Come - The Fifth Element



**β.  
Η εμβάθυνση  
στην αρχιτεκτονική  
γνώση**

σε σχέση  
με εννοιολογικά  
σχήματα  
οργάνωσης  
και διαχείρισης  
της γνώσης:  
η συστηματική  
νοηματοδότηση  
του αντικειμένου  
της αρχιτεκτονικής  
με εμβαθύνσεις  
σε γνωστικά  
αντικείμενα  
μέσα από τη γνωσιοθεωρία,  
την αντίληψη,  
την τυπολογία  
και την ερμηνευτική



## Η ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΑΦΗΡΗΜΕΝΟΥ

Κατερίνα Παπλωματά

### Περίληψη

Κάθε άλλο παρά ταυτόσημες, οι δύο έννοιες μορφή (φόρμα) και δομή βρίσκονται *prima facie* σε μία σχέση αντίθεσης. Η τάση της μοντερνιστικής κριτικής ενάντια στο φορμαλισμό έχει επανειλημμένως εντοπιστεί στην παρεξήγηση ότι η πρωτοκαθεδρία των σχέσεων πάνω στους όρους σημαίνει δυνατότητα αποκοπής των σχέσεων από τους όρους. Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Art and Objecthood*, ο Michael Fried εξετάζει μια εκδοχή αυτής της κριτικής, η οποία ξεκινά με την Rosalind Krauss και έχει ως στόχο το δικό του έργο, σύμφωνα με την οποία η αμέλεια της σωματικής διάστασης στη μοντέρνα ζωγραφική είναι ένα σύμπτωμα της φορμαλιστικής προσέγγισης. Ενάντιον αυτής της κατηγορίας, ο Michael Fried, υπερασπίζεται την επιρροή που είχε η φιλοσοφία του σώματος του Merleau Ponty πάνω στη δική του κριτική τέχνης κυρίως στα πρώτα του άρθρα για το έργο του γλύπτη Anthony Caro. Κύριος στόχος του παρόντος κειμένου είναι να εξετάσει τη νομιμότητα μιας τέτοιας θέσης, μέσα από το ξεδίπλωμα της έμμεσης επιρροής του κειμένου του Merleau Ponty "Indirect Language and the Voices of Silence", στα κείμενα του Michael Fried "Anthony Caro" και "Three American Painters: Noland, Olitski, Stella". Στην περίπτωση που ο Michael Fried δικαιωνόταν, θα ετίθετο σε κίνδυνο η υποτιθέμενη αντίθεση μεταξύ στροκτουραλισμού και φορμαλισμού.

### BODILINESS AND PICTORIAL ABSTRACTION

#### Abstract

Far from being identical, the two concepts of form and structure stand in a *prima facie* opposition. The leanings of modernist criticism towards formalism have been repeatedly traced back to a conflation between the primacy of the relations over their terms and the alleged detachability of relations from terms. In the introduction to his book *Art and Objecthood*, Michael Fried considers a version of this criticism launched by Rosalind Krauss against his own art critique and which takes the obliviousness of the bodily dimension of modernist painting as a symptom of the abstraction induced by formalism. Against such a charge, Michael Fried vindicates the early impact of Merleau-Ponty's philosophy of the body upon his art critique, most notably in his early articles on the sculpture of Anthony Caro. My aim in this paper is to appraise the legitimacy of this claim by unfolding the implicit influence of Merleau-Ponty's essay "Indirect Language and the Voices of Silence" in Fried's essays "Anthony Caro" and "Three American Painters: Noland, Olitski, Stella". If Fried's claim resisted the test, it would put in serious jeopardy some of the alleged contrast between structuralism and formalism.

Κάθε άλλο παρά ταυτόσημες, οι δύο έννοιες μορφή (φόρμα) και δομή βρίσκονται *prima facie* σε μία σχέση αντίθεσης. Η κλίση της μοντερνιστικής κριτικής προς το φορμαλισμό έχει επανειλημμένως εντοπιστεί στην παρεξήγηση ότι η πρωτοκαθεδρία των σχέσεων πάνω στους όρους σημαίνει δυνατότητα αποκοπής των σχέσεων από τους όρους.

Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Art and Objecthood*, ο Michael Fried εξετάζει μια εκδοχή αυτής της κριτικής, η οποία ξεκίνησε με την Rosalind Krauss και έχει ως στόχο το δικό του έργο, σύμφωνα με την οποία η αμέλεια της σωματικής διάστασης στη μοντέρνα ζωγραφική είναι ένα σύμπτωμα της φορμαλιστικής προσέγγισης. Ενάντιον αυτής της κατηγορίας, ο Michael Fried, υπερασπίζεται την επιρροή που είχε η φιλοσοφία του σώματος του Merleau Ponty πάνω στην κριτική της τέχνης του κυρίως στα πρώτα του άρθρα για το έργο του γλύπτη Anthony Caro.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο "Διερεύνηση της Έννοιας της Δομής: Γλωσσολογία - Ανθρωπολογία - Φιλοσοφία", η οποία υποστηρίχθηκε το 2000. Εξεταστική επιτροπή: ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ (επιβλέπων), ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΑΝΤΩΝΑΣ και ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ.

Κύριος στόχος μου σε αυτό το κείμενο είναι να εξετάσω τη νομιμότητα μιας τέτοιας θέσης, μέσα από το ξεδίπλωμα της έμμεσης επιρροής του κειμένου του Merleau Ponty "Indirect Language and the Voices of Silence", στα κείμενα του Michael Fried "Anthony Caro" και "Three American Painters: Noland, Olitski, Stella". Αν ο Michael Fried δικαιωνόταν, θα θέτονταν σε κίνδυνο η υποτιθέμενη αντίθεση μεταξύ στρουκτουραλισμού και φορμαλισμού.

Η φιλοσοφική σημασία της σκέψης του Saussure, σύμφωνα με τον Merleau Ponty, είναι η πλήρης αμφισβήτηση της ιδέας μιας ευθείας σχέσης μεταξύ σημείου και σημασίας. Η γλώσσα, λέει ο Saussure, δεν σχεδιάζεται για να ταιριάζει σε ήδη δοσμένες από τα πριν σημασίες, δεν εκφράζει καθιερωμένες ιδέες, αλλά τις διαμορφώνει μέσα στο σύστημά της. Η σημασία παράγεται μέσα από τη διαφορά του κάθε σημείου του γλωσσικού συστήματος με τα υπόλοιπα σημεία, ενώ τα ίδια σημεία όταν βρίσκονται εκτός συνόλου είναι κενά περιεχομένου: "Τα σημεία, θεωρώντας τα μεμονωμένα, δεν σημαίνουν τίποτα, και καθένα από αυτά δεν εκφράζει μια σημασία παρά τονίζει την απόκλιση σημασίας μεταξύ αυτού και των άλλων σημείων" (Merleau Ponty, 1964, σελ. 39). Το σημείο δε δηλώνει παρά μόνο μέσα από τις διαφορές του με τα άλλα σημεία, δηλαδή δε δηλώνει ποτέ από μόνο του, πράγμα που οδηγεί τον Merleau Ponty στην ιδέα ότι τα σημεία συνίστανται *πλαγίως* μέσα από τις διαφορές τους.

Συνεπώς η ιδέα ότι η γλώσσα εκφράζει τον κόσμο επειδή τον αναπαριστά είναι λανθασμένη, σύμφωνα με τον Saussure. Ο κόσμος δεν είναι δοσμένος πριν από τη γλώσσα, παρά σχηματίζεται, παίρνει μορφή, μέσα στο πλαίσιο μιας γλώσσας. Επομένως, η άποψη ότι ξεκινούμε με θετικές ιδέες πάνω στις οποίες κτίζουμε ένα σύστημα σημείων τα οποία αντιστοιχούν ένα προς ένα στους αρχικούς όρους, βάσει ενός πίνακα αντιστοίχισης, θα ήταν απορριπτέα.<sup>1</sup>

Ο κόσμος δεν προϋποτίθεται της γλώσσας, συνεπώς δεν είναι αυτός που δίνει ζωή στη γλώσσα. Τότε, όμως, με ποιο τρόπο σχηματίζεται η γλώσσα; Αυτή είναι η αποκάλυψη του Saussure: η γλώσσα είναι κάτι σαν ένα ζωντανό οργανισμό με δική του ζωή, είναι Δομή. Αναπτύσσεται μόνη της, "αποκαλύπτει τα μυστικά μόνη της" και "τα διδάσκει σε κάθε παιδί που έρχεται στον κόσμο" (Merleau Ponty, 1964, σελ. 43), "δείχνει" τον κόσμο. Όλα συμβαίνουν μέσα στο σημαίνον όλον που λέγεται γλώσσα. Βγαίνουμε έξω από αυτήν για να συνειδητοποιήσουμε ότι έχουμε απλώς την ψευδαίσθηση ότι βγαίνουμε έξω και ξαναγυρνάμε για να επιβεβαιώσουμε την "πεισματάρικη αναφορά στον εαυτό της", όπως λέει ο Merleau Ponty.

Παρ' όλα αυτά, συνεχίζει ο Merleau Ponty, η άποψη πως ό,τι εκφράζεται από τη γλώσσα δηλώνεται πλήρως από τα γλωσσικά σημεία, θα ήταν εξίσου παράλογη. Γιατί υπάρχουν σημασίες οι οποίες δεν εκφράζονται με λέξεις και που όμως εννοούνται. Στα αγγλικά λέμε "the man I love", ενώ στα γαλλικά "l'homme que j'aime". Στα γαλλικά χρησιμοποιούμε τη λέξη *que* ενώ στα αγγλικά όχι. Αντιστοιχίζοντας τις δύο φράσεις βλέπουμε πως ένα σημείο είναι ελλειπτικό. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει καμία διαφορά στο νόημα, παρατηρεί ο Merleau Ponty, ούτε καθιστά τα αγγλικά φτωχότερα από τα γαλλικά. Και αυτό γιατί η σιωπή λειτουργεί ως σημείο:

1. Από την άλλη πλευρά, δεν θα έπρεπε να βρεθούμε στο άλλο άκρο και να θέσουμε τη γλώσσα πριν τον κόσμο, πράγμα που θα είχε ιδεαλιστικές προεκτάσεις. Η άποψη πως η γλώσσα εμφανίζεται πρώτη για να δώσει σημασία σε μια μάζα φαινομένων, τα οποία δεν είναι διακριτά προτού εκφραστούν, θα ήταν εξίσου προβληματική. Στη σχέση γλώσσας-κόσμου κανένα από τα δύο μέρη δεν έχει προτεραιότητα.



2. Malraux, *Το Φανταστικό Μουσείο*.

Η απουσία ενός σημείου μπορεί να είναι σημείο, και η έκφραση δεν είναι προσαρμογή ενός στοιχείου του λόγου σε κάθε στοιχείο της σημασίας, αλλά μια λειτουργία της γλώσσας πάνω στη γλώσσα, η οποία εκτινάσσεται ξαφνικά εκτός κέντρου προς τη σημασία της (Merleau Ponty, 1964, σελ. 44).

Το παιδί, που δεν γνωρίζει ακόμα τη γλώσσα, δεν καταλαβαίνει τις σημασίες των λέξεων. Αντιλαμβάνεται, όμως, τη σημασία που εκφράζουν οι κινήσεις του σώματος -οι χειρονομίες- αυτών που μιλούν, αντιλαμβάνεται τη σιωπηρή σημασία της γλώσσας: η σιωπή είναι ένα είδος σημείου το οποίο όμως δεν έχει σημασία. Υφίσταται, επομένως, ένα εκφραζόμενο "μια δευτερεύουσα δύναμη που προκύπτει από την εσωτερική ζωή της γλώσσας" (Merleau Ponty, 1964, σελ. 45), την οποία ο Merleau Ponty ονομάζει *πλάγια ή λανθάνουσα σημασία*. Αυτή είναι η έκφραση της σιωπής, ή της βουβής χειρονομίας.

Στο σημείο αυτό ο Merleau Ponty θα ρωτήσει ευθέως: τι και αν η γλώσσα εκφράζει με αυτό που βρίσκεται μεταξύ των λέξεων όσο εκφράζει και με τις λέξεις; Για να απαντήσουμε στο ερώτημα αυτό θα πρέπει είτε να προσπαθήσουμε να ξεχάσουμε τη γλώσσα μας, να θεωρήσουμε πως είμαστε μουγκοί, είτε να συγκρίνουμε τη γλώσσα με μια μορφή έκφρασης που δεν έχει "μιλιά", που είναι βουβή, όπως η ζωγραφική.

Αν ξεχάσουμε την αναπαράσταση, η γλώσσα και η ζωγραφική είναι συγκρίσιμες, λέει ο Malraux. Κύριος στόχος του Merleau Ponty είναι εδώ η άποψη του Malraux<sup>2</sup> ότι η ζωγραφική προχωρά ολοένα και περισσότερο στην έκφραση της υποκειμενικότητας. Αυτό που αμφισβητεί ο Merleau Ponty είναι η αντίληψη ότι η μόνη εναλλακτική επιλογή της αντικειμενικής αναπαράστασης είναι η υποκειμενική έκφραση, αντίληψη η οποία αποτελεί τη βάση της αφήγησης αλλά και της έσχατης θέσης του Malraux. Ο Malraux "ορίζει τη μοντέρνα ζωγραφική ως επιστροφή στην υποκειμενικότητα... και τη θάβει στη μουσική ζωή της έξω από τον κόσμο", λέει ο Merleau Ponty (Merleau Ponty, 1964, σελ. 47), μη μπορώντας να κατανοήσει πώς η ζωγραφική μπορεί να εκφράζει τον κόσμο αντικειμενικά ακόμα και όταν δεν τον αναπαριστά:

Η μοντέρνα ζωγραφική μας θέτει ένα πρόβλημα εντελώς διαφορετικό από το πρόβλημα της επιστροφής στο άτομο: το ερώτημα πώς μπορούμε να επικοινωνούμε δίχως τη βοήθεια μιας προκατεστημένης Φύσης στην οποία οι αισθήσεις όλων μας μπορούν δήθεν να είναι ανοικτές, πώς εγγραφόμαστε στο οικουμενικό μέσω αυτού που είναι περισσότερο δικό μας (Merleau Ponty, 1964, σελ. 52).

Ο ζωγράφος εκφράζεται μέσω της σιωπηρής του γλώσσας, μέσω του προσωπικού του *ύφους* (στυλ). Ο κόσμος για τον ζωγράφο αρχίζει να σημαίνει από τη στιγμή που έχει διαμορφώσει τη γλώσσα με την οποία τον διαβάζει. Ύφος σημαίνει αναδημιουργία του κόσμου σύμφωνα με τις αξίες αυτού που τον ανακαλύπτει· σημαίνει μεταμόρφωση, μετασχηματισμός. Η ζωγραφική εκφράζει τον κόσμο μετασχηματίζοντάς τον.

Οι μετασχηματισμοί που πραγματοποιούνται στο πλαίσιο της δουλειάς του καλλιτέχνη, σύμφωνα με τον Merleau Ponty, είναι τρεις:

Ο πρώτος συμβαίνει με το που ο ζωγράφος θα κοιτάξει τον κόσμο. “Η αντίληψη στυλιζάρει”,<sup>3</sup> λέει ο Merleau Ponty (Merleau Ponty, 1964, σελ. 54).

Ο δεύτερος μετασχηματισμός αφορά τη διαμόρφωση του ύφους του καλλιτέχνη. Η διαμόρφωση του ύφους συμβαίνει σταδιακά μέχρις ότου έρθει εκείνη η στιγμή που θα ωριμάσει και θα γεννηθεί αυτός ο προσωπικός ήχος που καθίσταται μέσο έκφρασης και σφραγίδα του καλλιτέχνη.

...πρέπει να υπάρξει εκείνη η γόνιμη στιγμή όπου το ύφος φυτρώνει στην επιφάνεια της καλλιτεχνικής εμπειρίας, και όπου ένα νόημα που ήταν ενεργό ή λανθάνον βρήκε για τον εαυτό του τα εμβλήματα που όφειλαν να το απολυτρώσουν και να το καταστήσουν χρησιμοποιήσιμο για τον καλλιτέχνη και προσιτό στους άλλους (Merleau Ponty, 1964, σελ. 53).

Το ύφος είναι η έκφραση της λανθάνουσας σημασίας, η έκφραση της σιωπής, της χειρονομίας.

Όμως, το πώς ακριβώς το έργο τέχνης εκφράζει τον κόσμο παραμένει ακόμα ασαφές. Τι ακριβώς δηλώνουν οι αφηρημένες ή οι αυστηρές γεωμετρικές μορφές της μοντέρνας ζωγραφικής; Η απάντηση δεν θα είναι απλή: δηλώνουν την αλήθεια. Η αλήθεια δεν εκφράζεται και δεν επικυρώνεται μέσα από την επιφανειακή ομοιότητα του έργου με μια δεδομένη Φύση, αλλά από την *εσωτερική ομοιότητά* τους. Αυτό που με την πρώτη ματιά δείχνει να μοιάζει στη φύση δεν είναι περισσότερο αληθές από αυτό που προσπαθεί να προσεγγίσει την εσωτερική της κατασκευή, τη λογική της, και που ωστόσο δεν δείχνει να μοιάζει σε αυτήν. “Η μοντέρνα ζωγραφική”, μας λέει ο Merleau Ponty, “όπως γενικά η νεώτερη σκέψη, μας αναγκάζει να καταλάβουμε τι είναι μια αλήθεια που δεν μοιάζει στα πράγματα, που δεν έχει εξωτερικό μοντέλο ούτε όργανα έκφρασης προσδιορισμένα για αυτήν από τα πριν, και που ωστόσο είναι αλήθεια” (Merleau Ponty, 1964, σελ. 57). Η ζωγραφική καθίσταται φορέας της *λογικής* του κόσμου, η οποία εκδηλώνεται στο έργο από την εσωτερική του *συνοχή*: “...αυτό που αντικαθιστά το αντικείμενο δεν είναι το υποκείμενο- είναι η υπαινικτική λογική του αντιληπτού κόσμου” (Merleau Ponty, 1964, σελ. 57). Ότι παραμένει πίσω από την εικόνα-ομοίωμα του κόσμου είναι η λογική της αντίληψής του που εκφράζεται από το *συντακτικό* της χειρονομίας.

Το δημιουργικό έργο του καλλιτέχνη ολοκληρώνεται με τον τρίτο μετασχηματισμό ο οποίος αφορά τη σχέση του έργου με την ιστορία. Το καλλιτεχνικό έργο, λέει ο Merleau Ponty, παίζει, ως προς την ιστορική διάσταση, διπλό ρόλο. Από τη μια είναι κομμάτι της παράδοσης, πράγμα που σημαίνει ότι την ενσωματώνει δίνοντάς της νέα ζωή, δηλαδή τη μετασχηματίζει. και από την άλλη διανοίγει ένα νέο δρόμο, ένα νέο πεδίο έρευνας, μέσα στο οποίο επανέρχεται αενάως στη ζωή: εμπεριέχει την παράδοση και ταυτόχρονα εμπεριέχεται στην παράδοση. Ο Merleau Ponty δανείζεται τον όρο του

3. Η φράση “η αντίληψη στυλιζάρει” και η φράση “η αντίληψη είναι στυλιζαρισμένη” δεν είναι ισοδύναμες. Ο Μαίτραυξ δεν θα ήταν αντίθετος με τη δεύτερη άποψη.

Husserl "Stiftung" που σημαίνει *θεσμός*, για να δηλώσει την ατελείωτη εκείνη *γονιμότητα* του πολιτιστικού αγαθού το οποίο, αν και εμφανίζεται στιγμιαία, συνεχίζει να υφίσταται και να έχει αξία μέσα στο επερχόμενο το οποίο εκείνο το ίδιο εγκαινιάζει: το ύφος μετατρέπεται σε θεσμό.

Με ποιο τρόπο όμως θα κατανοήσουμε τη σχέση χειρονομίας και θεσμού; Ποια είναι η λειτουργία του σώματος στο σχηματισμό του ύφους; Το σώμα είναι παρόν κάθε στιγμή για να εμφυτεύσει ένα νόημα εκεί όπου δεν υπήρχε. Το βλέμμα, το χέρι και γενικά το σώμα, είναι ένα σύστημα αφιερωμένο στην διαρκή επιθεώρηση του κόσμου, στην ανάγνωσή του, και επομένως στην έκφρασή του:

...η χειρονομία έκφρασης που επιφορτίζεται από μόνη της να σχεδιάζει και να φανερώνει προς τα έξω εκείνο που σκοπεύει, πραγματώνει μια αληθινή ανάκτηση του κόσμου και τον ξαναφτιάχνει για να τον γνωρίσει... Κάθε αντίληψη, και κάθε δράση που την συνοποθέτει, επομένως κάθε χρήση του σώματός μας, είναι ήδη *πρωταρχική έκφραση*... (Merleau Ponty, 1964, σελ. 67).

Το σώμα είναι παρόν στη διαμόρφωση του ύφους και κάθε έργο τέχνης, ως θεσμός, εκφράζει τη δομή εκείνη που ορίζει το συντακτικό της χειρονομίας, της χειρονομίας ως έκφρασης του σώματος, το οποίο είναι, εξάλλου, και το σημείο επαφής μας με τον κόσμο.

Προκειμένου να σχηματίσει το θεωρητικό υπόβαθρο για την κατανόηση του έργου του Anthony Caro (βλ. "Anthony Caro", 1998, σελ. 269-276), αλλά και γενικότερα του έργου των καλλιτεχνών του μοντέρνου, ο Michael Fried, δανείζεται μερικές βασικές έννοιες από τον Merleau Ponty. Όπως μας εξηγεί στην εισαγωγή του βιβλίου του *Art and Objecthood*, το θεωρητικό πλαίσιο της κριτικής του μέχρι τότε δίδεται από το έργο του Greenberg. Ο Greenberg χρησιμοποιεί τον όρο "αναγωγή του μοντέρνου" (modernist reduction) για να τονίσει την τάση της γλυπτικής προς την οπτικότητα (opticality), καθώς επίσης και τον τρόπο να την περιγράψουμε "όχι τόσο ως γλυπτική όσο ως κατασκευασμένο, κτισμένο, συναρμολογημένο, τακτοποιημένο". Αυτό που προσπαθεί να κάνει εδώ ο Michael Fried είναι να κατανοήσει την έννοια της "αναγωγής του μοντέρνου" μέσα από το θεωρητικό πλαίσιο του Merleau Ponty. Και αυτό που συμπεραίνει είναι ότι η μείωση που επέφερε η αφαίρεση στην τέχνη κάθε άλλο παρά σήμανε την αποξένωση του καλλιτέχνη από τη φύση. Μάλλον τονίσει παρά ξέχασε την κρυφή σχέση που έχει με τον κόσμο, αυτή που κατακτά με το ίδιο του το σώμα.

Έτσι στο κείμενό του με τον τίτλο "Anthony Caro", ο Michael Fried θα επιστρέψει, όπως και ο Merleau Ponty, στο δίδαγμα του Saussure για να δείξει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η "νέα" σύνθεση. Τα στοιχεία από τα οποία είναι φτιαγμένο το έργο δεν έχουν κανένα περιεχόμενο το καθένα από μόνο του εκτός της σύνθεσης. Όπως και τα γλωσσικά σημεία, αποκτούν σημασία μόνο ιδωμένα ως σύνολο, ως σύνθεση, ως Δομή: "ηκούν ελάχιστα προσωπικά", για να χρησιμοποιήσουμε μια φράση του Kandinsky. Τα μεγάλα κομμάτια σχήματος Τ ή Γ που σχηματίζουν τις συνθέσεις του Caro δεν προσπαθούν να θυμίσουν τη φύση, αλλά μάλλον να τονίσουν επιδεικτικά πως δεν της *μοιάζουν* καθόλου. Όμως, παρ'

όλη τη φαινομενική ανομοιοότητα της σύνθεσης με τη φύση, το έργο δεν εκφράζει την υποκειμενική, ατομική, άποψη του καλλιτέχνη. Η σύνθεση δεν περιορίζεται στην επίλυση των προβλημάτων της φόρμας, δηλαδή σε προβλήματα που εκφράζουν εγκεφαλικά ερωτήματα -τα οποία γεννούν υποψίες αποξένωσης από τον κόσμο. Αντιθέτως, ενσωματώνει και εκφράζει την κίνηση, τη χειρονομία, στην πιο καθαρή της μορφή. Το σώμα γίνεται πεδίο επαφής, αντίληψης και έκφρασης του κόσμου, με τον τρόπο που μας αποκάλυψε ο Merleau Ponty. Γίνεται έκφραση του κόσμου η οποία αν και λανθάνουσα είναι ίσως αμεσότερη.

Το αφηρημένο, σύμφωνα με τον Michael Fried, έδωσε έκφραση στη χειρονομία. Όχι πως η ζωγραφική στην περισσότερο κλασσική της μορφή δεν εξέφραζε την χειρονομία. Αλλά στο μοντέρνο η χειρονομία βρίσκει την καθαρή της έκφραση και γίνεται η ίδια σκοπός. Στο έργο του Rodin, παρατηρεί ο Michael Fried, η γλώσσα της χειρονομίας είναι ακόμη δέσμια του σώματος. Ενώ στο έργο του Caro ελευθερώνεται και εκφράζεται αυτούσια: είναι κίνηση του σώματος χωρίς το σώμα. Μια δεύτερη διαφορά που παρατηρεί σε σχέση με τον Rodin είναι η απελευθέρωση από το υλικό. Ο θεατής δεν πρέπει να νιώσει ότι ο καλλιτέχνης τρέφει κάποιο πάθος για το υλικό. Βλέπει τη χειρονομία απογυμνωμένη από τον υλικό της φορέα. Το υλικό στην τέχνη του Caro δεν έχει τη βαρύτητα που έχει, για παράδειγμα, ο μπρούτζος στο έργο του Rodin. Το υλικό στον Caro δεν λειτουργεί αυτόνομα, παρά βρίσκεται στην αποκλειστική υπηρεσία της χειρονομίας-υφίσταται μόνο ως αναγκαίο κακό.<sup>4</sup> Η ζωγραφική δεν έχει την ικανότητα να σχηματίζει σημασίες με τον τρόπο που το κάνει η γλώσσα. Έχει όμως την ικανότητα να εκφράζει "κάτι" ως *έμμεση* γλώσσα, ως *γλώσσα της σιωπής*. Αυτό που εκφράζει, θα μας πει ο Michael Fried, βρίσκεται αποκλειστικά στη σύνταξη του -εννοώντας τη σύνταξη της χειρονομίας ως χειρονομίας καθ' αυτής: "Οτιδήποτε αξίζει να δούμε στην τέχνη του Caro -εκτός από το χρώμα- βρίσκεται στη σύνταξη του" (Michael Fried, 1998, σελ. 273).

Την έννοια της σωματικότητας, με τον τρόπο που τη χρησιμοποίησε στο κείμενο για τον Caro, θα χρησιμοποιήσει ο Michael Fried και ως απόδειξη ότι ξεφεύγει από τις κατηγορίες που έχει υποστεί ως φορμαλιστής. Ο όρος φορμαλισμός είχε πάντοτε αρνητικά συνδεδεμένα, και έτσι κριτικοί όπως ο Greenberg και ο Michael Fried ήταν διστακτικοί στο να ασπαστούν τον τίτλο του φορμαλιστή, αν και συμφωνούν με τις βασικές αρχές του φορμαλισμού. Ένα από τα επιχειρήματα εναντίων του φορμαλισμού είναι ότι αποκόπτει τη φόρμα από τη σημασία και ανάγει το έργο τέχνης σε εγκεφαλικό κατασκευάσμα το οποίο ολοένα και απομακρύνεται από τον κόσμο, επειδή ακριβώς δεν έχει σημείο επαφής με αυτόν. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, η οποία προέρχεται από την πλευρά των στρουκτουραλιστών, το λάθος του φορμαλισμού δεν είναι ότι δεν έδωσε την απαραίτητη σημασία στο σημαντικό, αλλά ότι δεν έδωσε την απαραίτητη σημασία στο σώμα, το οποίο εκείνοι βλέπουν ως φορέα του κόσμου. Η απάντηση του Michael Fried είναι ότι όχι μόνο δεν έχει ξεχάσει το σώμα, αλλά και ότι έχει σε μεγάλο βαθμό ενσωματώσει στην κριτική του τις επιρροές που δέχτηκε από τον Merleau Ponty, ο οποίος βλέπει το σώμα ακριβώς ως φορέα έκφρασης του κόσμου -όπως είδαμε αναλυτικά παραπάνω. Η συζήτηση όμως περί φορμαλισμού δεν σταματά εδώ. Οι συνέπειες της κίνησης αυτής του Michael Fried είναι σημαντικότερες από ότι φαίνεται αρχικά. Ας δούμε τι λέει ο Merleau Ponty λέει για τον φορμαλισμό:

4. Βλ. Michael Fried, 1998, σελ. 273.

Έχουμε δίκιο να καταδικάζουμε το formalισμό, αλλά συνήθως ξεχνούμε πως ό,τι είναι καταδικαστέο σ' αυτόν, δεν είναι πως εκτιμά πάρα πολύ τη φόρμα, αλλά πως την εκτιμά πολύ λίγο, σε σημείο που την αποσπά από το νόημα. Σε αυτό δεν είναι διαφορετικός από μια λογοτεχνία θέματος, η οποία, κι αυτή, αποσπά το νόημα του έργου από τη δομή. Το αληθινό αντίθετο του formalισμού είναι μια θεωρία της μιλιάνς που να την διακρίνει από κάθε τεχνική ή από κάθε μέσο, γιατί δεν είναι μονάχα μέσο στην υπηρεσία ενός εξωτερικού σκοπού, έχει μέσα της την ηθική της, τον τρόπο χρήσεώς της, το όραμά της του κόσμου όπως μια χειρονομία αποκαλύπτει όλη την αλήθεια ενός ανθρώπου. Και αυτή η ζωντανή χρήση της γλώσσας είναι, συγχρόνως, το αντίθετο του formalισμού, και μιας λογοτεχνίας "θεμάτων" (Merleau Ponty, 1964, σελ. 77).

Έμφαση στη φόρμα δεν σημαίνει απαραίτητα αποσύνδεση από τη σημασία, λέει ο Merleau Ponty. Η γλώσσα της χειρονομίας, αν και είναι μια αφαιρετική γλώσσα, παρ' όλα αυτά εκφράζει κάποιο νόημα -με έναν ίσως διαφορετικό τρόπο από αυτόν που έχουμε συνηθίσει. Το λάθος του formalισμού, σύμφωνα με τον Merleau Ponty, είναι ότι βασίζεται στο διαχωρισμό φόρμας-περιεχομένου προκειμένου να κρατήσει τη φόρμα και να πετάξει εντελώς το περιεχόμενο. Η φόρμα χωρίς το περιεχόμενο όχι μόνο δεν σημαίνει κανένα σημαντικό προχώρημα, αλλά αντιθέτως σημαίνει οπισθοχώρηση: ακριβώς λόγω του διαχωρισμού φόρμας-περιεχομένου, ο formalισμός, αντί να υποτονήσει, τελικά τονίζει τη σπουδαιότητα του περιεχομένου ως θέματος (subject-matter) και έτσι παραμένει δέσμιος μιας απόλυτα παραδοσιακής άποψης περί τέχνης η οποία δεν μπορεί να προσεγγίσει τις νέες προτάσεις της τέχνης. Θα ήταν παράλογο να πούμε ότι η νέα τέχνη δεν εκφράζει τίποτα, ή ότι εκφράζει το υποκειμενικό. Η νέα τέχνη μας καλεί επιτακτικά να δούμε με ποιο τρόπο εκφράζει μέσω αυτής της φόρμας την οποία ονομάζουμε "καθαρή". Το επίθετο "καθαρός" θα πρέπει εδώ να σημαίνει "άνευ θέματος" αλλά όχι "άνευ νοήματος". Θα μπορούσαμε ίσως να μιλήσουμε για έναν διαφορετικό formalισμό ο οποίος θα ήταν συμβατός με την πρόταση του Merleau Ponty. Αυτή θα ήταν, ενδεχομένως, και η πλήρης απάντηση του Michael Fried για την υπεράσπιση του formalισμού.

Μια ακόμα έννοια που ο Michael Fried δανείζεται από τον Merleau Ponty, είναι και αυτή της γονιμότητας. Στο κείμενο "Three American Painters: Noland, Olitski, Stella" (Michael Fried, 1964, 213-265), χρησιμοποιεί την ιδέα της γονιμότητας, ως διαρκούς αυτοκριτικής και αυτό-μετασχηματισμού, προκειμένου να δείξει τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσεται η τέχνη, αλλά και να καταδικάσει την άποψη που υποστηρίζει τον τελεολογικό χαρακτήρα της τέχνης.

Η τέχνη εξελίσσεται μέσα από τη διαρκή αυτοκριτική της, πράγμα που σημαίνει "ακατάπαυστη επανάσταση -ακατάπαυστη γιατί είναι αποφασισμένη να πραγματοποιεί μια αδιάκοπη και ριζική κριτική του εαυτού της" (Michael Fried, 1964, σελ. 218). Το στοιχείο της γονιμότητας ως διαρκούς αυτοκριτικής, μετατρέπεται σε μέτρο αξιολόγησης των έργων τέχνης: το καλό έργο είναι το γόνιμο έργο, δηλαδή το έργο που αφομοιώνει το παρελθόν και προετοιμάζει το μέλλον· το έργο-θεσμός.

Την ιδέα της αυτοκριτικής ως κριτήριο αξιολόγησης την βρίσκουμε και στον Greenberg,<sup>5</sup> ο οποίος τονίζει τη σπουδαιότητα

5. Όπως στα κείμενά του "Modernist Painting" (Greenberg C. 1993, σελ. 85-93), και "After Abstract Expressionism" (Greenberg C. 1993, σελ. 121-134).

της επαρκούς αφομοίωσης της παράδοσης στη διαδικασία της αναίρεσης και επανάθεσης των συμβάσεων. Ο Greenberg δεν διστάζει να κατακρίνει πολλούς καλλιτέχνες της πρωτοπορίας ως “ανώριμους καινοτόμους” (Greenberg, 1999, σελ. 47-58), όπως για παράδειγμα τον Kandinsky, επειδή θεωρεί ότι οι επαναστατικές τους κινήσεις είναι αλματώδεις και επιπόλαιες, μια και δεν έχουν μελετήσει και αφομοιώσει επαρκώς το παρελθόν:

...τα αρχεία δεν δείχνουν καμία περίπτωση σημαντικής καινοτομίας κατά την οποία ο καινοτόμος καλλιτέχνης δεν κατείχε και δεν είχε κατανοήσει τη σύμβαση ή τις συμβάσεις τις οποίες άλλαξε ή εγκατέλειψε. [...] ούτε χρειάστηκε να ψάξει τριγύρω για νέες συμβάσεις, για να αντικαταστήσει αυτές που είχε αποβάλλει· οι νέες συμβάσεις προκύπτουν από τις παλιές, απλώς χάριν στη μάχη του [καλλιτέχνη] με τις παλιές (Greenberg, 1999, σελ. 53).

Το έργο τέχνης ως θεσμός ή ως αξία, δεν πεθαίνει τη στιγμή που εμφανίζεται, αλλά παραμένει για να γονιμοποιεί μελλοντικές κινήσεις: συνεχίζει να υφίσταται και να εμφανίζεται με διαφορετική μορφή μέσα σε άλλα έργα. “Η σημασία της δράσης”, λέει ο Merleau Ponty σε ένα απόσπασμα που μας θυμίζει ο Michael Fried,

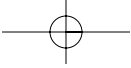
δεν εξαντλείται μέσα στην κατάσταση που έχει συμβεί, ή μέσα σε κάποιες ασαφείς κρίσεις αξίας· η δράση παραμένει ως ένας παραδειγματικός τύπος για να επιβιώσει σε άλλες καταστάσεις μέσα από μια άλλη μορφή. Ανοίγει ένα πεδίο. Μερικές φορές θεσμίζει ένα κόσμο. Σε κάθε περίπτωση διαγράφει ένα μέλλον. Ιστορία, σύμφωνα με τον Hegel, είναι αυτή η ωρίμανση ενός μέλλοντος μέσα στο παρόν, όχι η θυσία του παρόντος σε ένα άγνωστο μέλλον· και ο κανόνας της δράσης γι’ αυτόν δεν είναι το να είναι κανείς αποτελεσματικός με κάθε κόστος, αλλά πρώτα απ’ όλα το να είναι γόνιμος (Merleau Ponty, 1964, σελ. 72).

Όπως η διαλεκτική, σύμφωνα με τον Merleau Ponty, συνήθως σταματά να είναι διαλεκτική από τη στιγμή που θα ονομάσει τον εαυτό της “διαλεκτική” και μετατρέπεται σε μια αόριστη συνταγή, έτσι μπορεί κανείς να πει ότι και ο formalismός σταματά να είναι formalismός από τη στιγμή που θα υποστηρίξει αυτό το όνομα και θα προβάλλει τη φόρμα σαν κάτι εξωκοσμικό. Από την άλλη πλευρά, αν παραμείνει πνεύμα μιας πρακτικής, ο formalismός στην κριτική της τέχνης μπορεί να ξαναβρεί την έμμεση ανοικτότητα στον κόσμο, παρακάμπτοντας το εμπόδιο που προβάλλει το απατηλό δίλημμα μεταξύ είτε της άμεσης αναφοράς είτε της απουσίας αναφοράς στον κόσμο -εμπόδιο το οποίο ο στρουκτουραλισμός μοιάζει να έχει ήδη ξεπεράσει. Και είναι ο σωματικός χαρακτήρας της έκφρασης, η χειρονομία, όπως την συνέλαβε ο Michael Fried ακολουθώντας τον Merleau-Ponty, το μυστικό που θα δώσει τη λύση.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Fried M. (1998) *Art and Objecthood*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Greenberg C. (1993) *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago and

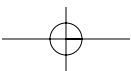
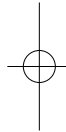
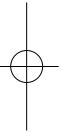


London: The University of Chicago Press.

Greenberg C. (1999) *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*. Oxford: Oxford University Press.

Merleau Ponty M. (1964), "Indirect Language and the Voices of Silence" στο *Signs*. Evanston: Northwestern University Press, σελ. 39-83. Μετάφραση από το πρωτότυπο *Signes* (1960).

Merleau Ponty M. (1992) *Η πρόζα του κόσμου*. Αθήνα: Εστία. Μετάφραση από το πρωτότυπο *La prose du monde* (1969).



## ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΑΥΛΗ ΣΤΟ ΑΙΘΡΙΟ: Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Άννα Σιγανίδου

### Περίληψη

Στην πλειοψηφία των μουσείων, από την εμφάνισή τους μέχρι σήμερα, συναντούμε τη χρήση του στοιχείου της εσωτερικής αυλής ή του αιθρίου. Η εξέταση του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιείται το στοιχείο αυτό σε κάθε περίπτωση και σε κάθε περίοδο μπορεί να οδηγήσει στην αναζήτηση του τύπου στην αρχιτεκτονική των μουσείων.

Η χρήση της εσωτερικής αυλής μπορεί να σημαίνει ιδιωτικότητα, απομόνωση, περισυλλογή, εγκλεισμό, ενώ η χρήση του αιθρίου, δηλαδή της σκεπασμένης με διαφανές υλικό εσωτερικής αυλής, μπορεί να σημαίνει επικοινωνία, εξωστρέφεια, αφετηρία προς διάφορες κατευθύνσεις. Η επιλογή χρήσης της εσωτερικής αυλής ή του αιθρίου στην οργάνωση ενός μουσείου επομένως μπορεί να φανερώνει την πρόθεση του μουσείου στη σχέση του με τον έξω κόσμο, τη στάση του απέναντι στο κοινωνικό σύνολο και το υλικό που διαφυλάσσει και προβάλλει.

Μέσα από την εξέταση της ιστορικής εξέλιξης της έννοιας και των αρχιτεκτονικών χαρακτηριστικών του μουσείου φθάνουμε στο σημείο όπου διαμορφώνεται ένας τύπος μουσείου στα τέλη του 18ου αιώνα, ο οποίος περιλαμβάνει και το στοιχείο της εσωτερικής αυλής. Παρακολουθώντας τον τρόπο που αυτός ο τύπος επιβιώνει και εξελίσσεται τον 19ο και στη συνέχεια στον 20ο αιώνα, παρακολουθούμε συγχρόνως και την εξέλιξη της εσωτερικής αυλής στην οργάνωση του μουσείου, και πώς αυτή σταδιακά, μέσα από τις αλλαγές που σημειώνονται στο χώρο των μουσείων, διαφοροποιείται ώσπου να δώσει τη θέση της στο αίθριο των σύγχρονων μουσείων.

### FROM THE INNER COURTYARD TO THE ATRIUM: THE EVOLUTION OF THE MUSEUM TYPE

#### Abstract

In most of the museums, from their appearance till today, we find the use of the element of the inner courtyard or of the atrium. The examination of the way this element is used in each case and in each period of time may lead to the search of the type in the museum architecture.

The use of the inner courtyard may signify privacy, seclusion, meditation. In the contrary, the use of the atrium (the covered with transparent material inner courtyard) may signify communication, openness, the starting point towards different directions. The choice of the use of the inner courtyard or of the atrium in the planning of a museum may therefore reveal the attitude of the museum towards the outer world, the society, but also towards its inner world, that means the material that keeps and exhibits.

Through the examination of the historical evolution of the meaning and the architectural characteristics of the museum we reach a point where a type of museum is formed at the end of the 18th century, which contains the element of the inner courtyard as well. Following the way this type survives and evolves in the 19th and the 20th century we also watch the evolution of the inner courtyard in the organization of the museum and how it gradually, through the changes that take place in the museum field, gets transformed in the atrium of the contemporary museums.

#### I.

Αφορμή της εργασίας αποτέλεσε η παρατήρηση ότι στην πλειοψηφία των μουσείων συναντούμε τη χρήση εσωτερικής αυλής ή αιθρίου. Η παρατήρηση αυτή έθεσε την υπόθεση εργασίας ως εξής: Η χρήση της εσωτερικής αυλής μπορεί να σημαίνει ιδιωτικότητα, απομόνωση, περισυλλογή, εγκλεισμό, ενώ η χρήση του αιθρίου μπορεί να σημαίνει επικοινωνία, εξωστρέφεια, αφετηρία προς διάφορες κατευθύνσεις. Η επιλογή χρήσης της εσωτερικής αυλής ή του αιθρίου στην οργάνωση ενός μουσείου επομένως μπορεί να φανερώνει την πρόθεση του μουσείου στη σχέση του με τον έξω κόσμο,



τη στάση του απέναντι στο κοινωνικό σύνολο και το υλικό που διαφυλάσσει και προβάλλει.

Πρέπει να διευκρινίσουμε ότι χρησιμοποιούμε στην εργασία αυτή τον όρο αίθριο με την έννοια της σκεπασμένης με διαφανές υλικό εσωτερικής αυλής (Baker, 1993), παρόλο που μιλώντας κανείς για αίθριο αναφέρεται συχνά απλά και μόνο στην εσωτερική αυλή ενός κτιρίου, επειδή έχει επικρατήσει ο όρος από την εσωτερική αυλή της αρχαίας ρωμαϊκής κατοικίας (Vitruvius, 1960, Palladio, 1965). Η διάκριση που κάνουμε ανάμεσα στην εσωτερική αυλή και το αίθριο, προσδιορίζει και το βαθμό ιδιωτικότητας του κάθε χώρου, γιατί θεωρούμε, όπως στη ρωμαϊκή κατοικία όπου ο χώρος του αιθρίου αποτελούσε τον πιο δημόσιο χώρο του κτιρίου, ενώ ο χώρος του περιστυλίου τον πιο ιδιωτικό, ότι και στην περίπτωση των μουσείων το αίθριο με τη σημερινή έννοια συμβολίζει το δημόσιο χώρο του μουσείου, ενώ η εσωτερική αυλή τον πιο ιδιωτικό.

Μέσα από την εξέταση της ιστορικής εξέλιξης της έννοιας και των αρχιτεκτονικών χαρακτηριστικών του μουσείου φθάνουμε στο σημείο όπου διαμορφώνεται ένας τύπος μουσείου στα τέλη του 18ου αιώνα, ο οποίος περιλαμβάνει και το στοιχείο της εσωτερικής αυλής. Παρακολουθώντας τον τρόπο που αυτός ο τύπος επιβιώνει και εξελίσσεται τον 19ο και στη συνέχεια στον 20ο αιώνα, παρακολουθούμε συγχρόνως και την εξέλιξη της εσωτερικής αυλής στην οργάνωση του μουσείου, και πώς αυτή σταδιακά, μέσα από τις αλλαγές που σημειώνονται στο χώρο των μουσείων, διαφοροποιείται ώσπου να δώσει τη θέση της στο αίθριο των σύγχρονων μουσείων.

## II.

Στην αρχαιότητα η ιδέα του μουσείου ξεκίνησε ως χώρος λατρείας των εννέα Μουσών. Τον 5ο αι. π.Χ. βρίσκουμε την έννοια της συλλογής στους Θησαυρούς των ελληνικών ιερών. Το σπουδαίο μουσείο της Αρχαιότητας ήταν το Μουσείο της Αλεξανδρείας, που ιδρύθηκε την ελληνιστική εποχή και όπου συνυπήρχαν συλλογές αντικειμένων, βιβλιοθήκη και φιλοσοφική ακαδημία (Alexander, 1979, Schaer, 1993, Crook, 1973).

Οι Ρωμαίοι εξέθεταν έργα γλυπτικής και ζωγραφικής, συχνά λεία από τις κατακτήσεις τους, σε αγορές, κήπους, ναούς, θέατρα, και λουτρά. Κατά το Μεσαίωνα το ρόλο του μουσείου αναπλήρωναν τα μοναστήρια, οι εκκλησίες και οι καθεδρικοί ναοί, όπου συγκεντρώνονταν και φυλάσσονταν τα ιερά κειμήλια. Από την Αναγέννηση όμως αρχίζει να διαμορφώνεται η ιδέα του μουσείου ώσπου στην περίοδο του Διαφωτισμού τη βρίσκουμε να έχει αποκτήσει τα βασικά της χαρακτηριστικά με την έννοια ενός ανεξάρτητου κτιρίου σχεδιασμένου ειδικά για να στεγάσει και να εκθέσει συλλογές έργων τέχνης και αντικειμένων φυσικής ιστορίας.<sup>1</sup> Η Αναγέννηση είναι η περίοδος κατά την οποία άρχισε η συλλογή έργων Τέχνης, και κυρίως έργων ρωμαϊκής γλυπτικής, που εκτίθενταν σε αυλές, σε στοές και σε κήπους.

Στον 16ο αιώνα τα έργα της ρωμαϊκής γλυπτικής κατά κανόνα τα εξέθεταν σε μεγάλες επιμήκεις αίθουσες, στις galleries.<sup>2</sup> Τον 18ο αιώνα οι galleries για έκθεση έργων ζωγραφικής ή γλυπτικής ήταν πια ένας καθιερωμένος χώρος στα παλάτια όλων των χωρών. Χώροι των παλατιών μετατρέπονταν σε galleries, ή κατασκευάζονταν καινούργιες. Από τα μέσα του

1. Παρόλο που τον όρο μουσείο τον χρησιμοποιούσαν ήδη οι Ουμανιστές για να περιγράψουν ένα χώρο αφιερωμένο στη μελέτη και τις φιλοσοφικές συζητήσεις, σε ανάμνηση του Μουσείου της Αλεξανδρείας, για πρώτη φορά συναντούμε τον όρο με την έννοια της συλλογής, στο χώρο που κατασκεύασε το 1537-1543 ο Ραολό Γιονίο, ένας ανθρωπιστής ιστορικός, προκειμένου να στεγάσει τις συλλογές του, και που τον ονόμασε Μουσείο (Musaeum). (Schaer, 1993).

18ου αιώνα εμφανίζεται στην Ευρώπη και ένα άλλο είδος συλλογής, που περιλάμβανε εκτός από γλυπτική και ζωγραφική, και άλλους τύπους αντικειμένων, όπως αξιοπερίεργα της φύσης, σπάνια εξωτικά αντικείμενα, απολιθώματα, πετρώματα. Οι συλλογές αυτές εκτίθενταν σε μικρές τετράγωνες αίθουσες (gabinetto, cabinet, closet, Kammer ή Kabinett) που ονομαζόταν cabinet de curiosites.

Την περίοδο του Διαφωτισμού τίθενται τα βασικά θέματα που διαμορφώνουν την έννοια του μουσείου έτσι όπως αυτή εξελίσσεται σήμερα. Η έννοια του ανεξάρτητου κτιρίου, του ειδικά σχεδιασμένου για μουσείο και όχι πλέον η διαμόρφωση ενός υπάρχοντος χώρου ή η προσθήκη ενός νέου χώρου στα παλάτια ή στις κατοικίες των ευγενών για στέγαση των συλλογών τους, η έννοια της κρατικής συλλογής που είναι κτήμα όλων και όχι η ιδιωτική συλλογή του βασιλιά και των ευγενών, η έννοια της ελεύθερης πρόσβασης για όλους στο μουσείο, και όχι η κατά περίπτωση και επιλεκτική επίσκεψη της ιδιωτικής συλλογής, η έννοια της ταξινόμησης των συλλογών κατά κατηγορία αντικειμένων, και όχι η άτακτη συνέντευξη διαφορετικών ειδών μέσα στην ίδια συλλογή, η έννοια της διάταξης των αντικειμένων των συλλογών με εκπαιδευτικό τρόπο, όπως κατά θέματα ή κατά σχολές, και όχι ως απλή διακόσμηση, η έννοια του μουσείου που συμβάλλει στην υπερηφάνεια του έθνους και όχι η ιδιωτική συλλογή που εξασφαλίζει στον κάτοχό της κοινωνική υπεροχή, όλα αυτά είναι επιτεύγματα του 18ου αιώνα.

### III.

Από την Αναγέννηση μέχρι και το τέλος του 18ου αιώνα τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που συμμετείχαν στην έκθεση συλλογών έργων τέχνης και αντικειμένων φυσικής ιστορίας, ήταν η εσωτερική αυλή, η στοά, η μεγάλη επιμήκης αίθουσα (gallery), η τετράγωνη αίθουσα (cabinet), η ροτόντα, και η θόλος με άνοιγμα στην οροφή. Έχοντας υπόψη αυτά τα στοιχεία μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τους λόγους για τους οποίους επικράτησε ένας συγκεκριμένος τύπος στην αρχιτεκτονική των μουσείων από το τέλος του 18ου αιώνα, όπως θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

Σημαντικές πληροφορίες για την εξέλιξη του μουσείου την περίοδο του Διαφωτισμού μας παρέχουν οι διαγωνισμοί της Ακαδημίας της Αρχιτεκτονικής στο Παρίσι, στους οποίους από το 1778 μέχρι και τις αρχές του 19ου αιώνα πολλές φορές είχε τεθεί ως θέμα το μουσείο. Το γεγονός ότι η Ακαδημία επέλεγε ως θέμα το σχεδιασμό ενός μουσείου δείχνει ότι η έννοια του μουσείου αποτελούσε πλέον μια αναγκαιότητα μέσα στο πνεύμα της περιόδου και γινόταν προσπάθειες για να προσδιοριστεί ο ρόλος του και το πρόγραμμά του. Στα τέλη του 18ου αιώνα η δημόσια αρχιτεκτονική βρισκόταν ακόμη στην αναζήτηση των προγραμμάτων της (Perouse de Montclos, 1969). Επαναπροσδιοριζόταν ο ρόλος διάφορων δημόσιων κτιρίων ή προσδιοριζόταν ο ρόλος νέων κτιρίων σύμφωνα με τις ανάγκες της εποχής.

Το 1778-79 το θέμα του διαγωνισμού ήταν ένα μουσείο για έργα τέχνης και φυσικής ιστορίας. Τα σχέδια που βραβεύτηκαν είχαν τετράγωνη κάτοψη με τέσσερις εσωτερικές αυλές, απόλυτα συμμετρικές, και πτέρυγες που δημιουργούσαν έναν ελληνικό σταυρό, στο κέντρο του οποίου υπήρχε μία ροτόντα. Στις δύο πρώτες προτάσεις οι προσόψεις δεν είχαν καθόλου ανοίγματα, παρά μόνο στοές με πολλούς κίονες. Η κλίμακα των σχεδίων ήταν τεράστια,

2. Για τον ορισμό της gallery βλ. Selig, 1967: υποσημείωση 3, και Pevsner, 1976: 112-113. Ο Serlio το 1537 ορίζει τη λέξη gallery, που τη θεωρεί γαλλική, ως χώρο για περπάτημα, ενώ ο Zeiller το 1632 στο Λεξικό του, την προσδιορίζει ως διάδρομο όπου είναι κρεμασμένοι πίνακες ζωγραφικής. Η αλλαγή της σημασίας της λέξης παρατηρείται από τα μέσα του 18ου αιώνα, στην περίοδο δηλαδή που πρωτοεμφανίζεται και ο όρος μουσείο.

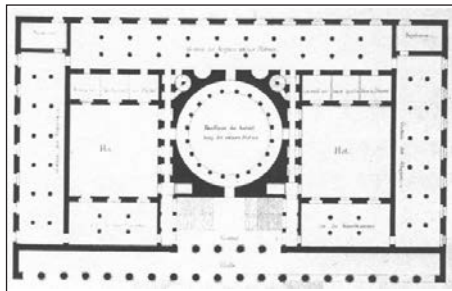
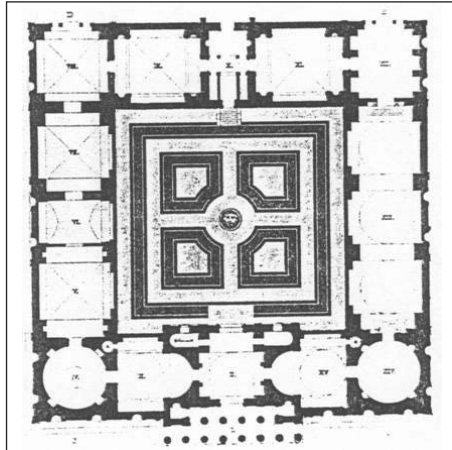
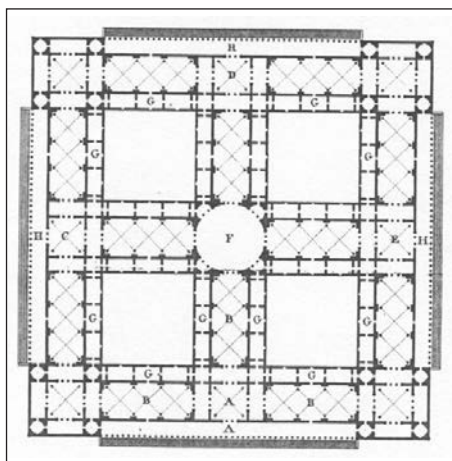
κάτι που συνηθιζόταν στις προτάσεις του διαγωνισμού. Η πρόταση του Durand, που πήρε το δεύτερο βραβείο, περιλαμβάνει εκτός από την τετράγωνη κάτοψη με τις τέσσερις εσωτερικές αυλές, τον ελληνικό σταυρό και τη ροτόντα, δύο ημικυκλικούς χώρους στις δύο πλευρές του τετραγώνου, στοιχεία που ξανασυναντούμε σε ένα σχέδιο για μουσείο που είχε κάνει ο Boullée το 1783.

Το 1802-05 δημοσίευσε ο Durand το περιεχόμενο των μαθημάτων του στην Ecole Polytechnique σε ένα έργο όπου περιλαμβάνεται και το σχέδιο ενός μουσείου (Durand, 1819) (εικ. 1). Αυτό το σχέδιο έπαιξε σημαντικό ρόλο στην κατοπινή αρχιτεκτονική των μουσείων, γιατί, καθώς το έργο του Durand αποτελούσε σημείο αναφοράς για πολλούς αρχιτέκτονες πέρα από τα όρια της Γαλλίας και πέρα από την εποχή στην οποία δημοσιεύτηκε (Szambien, 1984), το σχέδιο αυτό εκπροσωπώντας τον τύπο του μουσείου έτσι όπως είχε εξελιχθεί μέχρι εκείνη την εποχή, αποτέλεσε το πρότυπο για διάφορα μουσεία της επόμενης περιόδου.

Στο ίδιο έργο εκτός από το σχέδιο υπάρχει και σχετική αναφορά στα μουσεία. Από το κείμενο του Durand για το μουσείο τα κύρια στοιχεία όπου μπορούμε να σταθούμε, είναι ο λόγος ίδρυσης του μουσείου που είναι η διατήρηση και μετάδοση στον κόσμο ενός πολύτιμου θησαυρού, η συσχέτιση του μουσείου με την βιβλιοθήκη, προσδίνοντάς του έτσι και το ρόλο του δημόσιου θησαυροφυλακίου της γνώσης και του ιερού της μελέτης, ο διαχωρισμός σε τμήματα ανάλογα με την κατηγορία των αντικειμένων, η ψυχία που πρέπει να επικρατεί σε κάθε χώρο, και η ασφάλεια που πρέπει να παρέχει ένα τέτοιο κτίριο.

Το σχέδιο του Durand αποτελεί μια εκδοχή που περιλαμβάνει και τις τρεις προτάσεις του διαγωνισμού του 1779 σε πιο απλοποιημένη και τυποποιημένη μορφή. Το σχέδιο μοιάζει ασφαλώς και με αυτό του Boullée, του οποίου υπήρξε ο πιο σημαντικός μαθητής. Ο Durand επομένως δε δημιουργεί έναν νέο τύπο μουσείου στο εγχειρίδιό του αλλά αποκρυσταλλώνει ό,τι στην εποχή του κυριαρχούσε στην τυπολογία των μουσείων.

Το σχήμα του εγγεγραμμένου ελληνικού σταυρού σε ορθογωνική κάτοψη, με τέσσερις συμμετρικές εσωτερικές αυλές και μία ροτόντα στο κέντρο, επικρατούσε στην περίοδο του Διαφωτισμού γενικότερα στην αρχιτεκτονική των δημοσίων κτιρίων. Ως παραδείγματα μπορούμε να αναφέρουμε τα σχέδια του Boullée για μια δημόσια βιβλιοθήκη (1785) και ένα δικαστήριο, καθώς και το σχέδιο του Ledoux για φυλακές (1787). Ένας λόγος επομένως για τον οποίο βρίσκουμε το σχήμα αυτό στα σχέδια των μουσείων του διαγωνισμού της Γαλλικής Ακαδημίας και στα σχέδια του μουσείου του Boullée, είναι ότι αυτή η χωρική διάταξη αποτελούσε έναν δόκιμο τύπο στη δημόσια αρχιτεκτονική τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Για να καταλάβουμε όμως γιατί το σχήμα αυτό επικράτησε στην τυπολογία της αρχιτεκτονικής των μουσείων εκείνης της περιόδου και συνέχισε να ισχύει και την εποχή που γραφόταν το έργο του Durand, πρέπει να εξετάσουμε τα πιο ειδικά χαρακτηριστικά του και τον τρόπο με τον οποίο αυτά ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις της κτιριακής κατηγορίας των μουσείων.



Αν θυμηθούμε τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που συμμετείχαν στην εξέλιξη του μουσείου από τον 16ο αιώνα, θα δούμε καταρχήν ότι η αρχιτεκτονική διάταξη που μας απασχολεί τα συμπεριλαμβάνει. Βρίσκουμε λοιπόν ξανά στο σχήμα του εγγεγραμμένου ελληνικού σταυρού σε τετράγωνη κάτοψη, τις εσωτερικές αυλές που φιλοξενούσαν τις συλλογές των ρωμαϊκών γλυπτών στις αρχές της Αναγέννησης, τις στοές, τις galleries, τις μικρές τετράγωνες αίθουσες (cabinets de curiosites), και την κυκλική αίθουσα με τη θολωτή στέγη που αποτελούσε τον εξέχοντα χώρο.

Τον 18ο αιώνα επικρατούσε το πνεύμα της ταξινόμησης (Etlin, 1994). Ο εγγεγραμμένος ελληνικός σταυρός, δημιουργώντας ανεξάρτητους χώρους, αποτελούσε μια άριστη αρχιτεκτονική λύση στην κατεύθυνση αυτή. Στο μουσείο του Durand βρίσκουμε το σχήμα αυτό να εξασφαλίζει ξεχωριστές πτέρυγες για έργα ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής και για περιοδικές εκθέσεις, και τέσσερις εσωτερικές αυλές που εξασφάλιζαν το φωτισμό στις αντίστοιχες αίθουσες των καλλιτεχνών.<sup>3</sup>

Αν συνδυάσουμε τώρα τον εγγεγραμμένο ελληνικό σταυρό, που εξυπηρετούσε άριστα το πνεύμα της ταξινόμησης, με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που εντοπίσαμε προηγουμένως στην εξέλιξη του μουσείου, μπορούμε να κατανοήσουμε τους λόγους για τους οποίους το σχήμα αυτό κρίθηκε τόσο κατάλληλο για την κτιριακή κατηγορία του μουσείου. Θα μπορούσαμε λοιπόν να θεωρήσουμε ότι φθάσαμε στη διαμόρφωση ενός τύπου μουσείου, ο οποίος συνδύαζε τα βασικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής των δημόσιων κτιρίων με τα ειδικά στοιχεία που ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις ενός τέτοιου χώρου, έτσι όπως είχαν προσδιοριστεί μέχρι εκείνη την εποχή.

Το σχέδιο του μουσείου που περιλαμβάνει ο Durand στο έργο του πιστεύουμε ότι πληρεί τις προϋποθέσεις του τύπου,<sup>4</sup> γιατί περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία μιας εξελικτικής διαδικασίας που προηγήθηκε, είναι επομένως το αποτέλεσμα μιας μακράς παράδοσης, δεν είναι ειδικά προσδιορισμένος, περιέχει τα κοινά χαρακτηριστικά των κτιρίων αυτής της κατηγορίας, σε μια σχηματική μορφή, έτσι ώστε να μπορεί να αλλάξει κατά περίπτωση και να πάρει τα ειδικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου

3. Ένα από τα κυριότερα θέματα στο σχεδιασμό ενός μουσείου πριν τη χρήση του τεχνητού φωτισμού ήταν η εξασφάλιση, και η σωστή διάχυση του φυσικού φωτός. Τα πλευρικά ανοίγματα των galleries, τα ανοίγματα στις θόλους των κυκλικών αιθουσών, τα ψηλά ανοίγματα στους τοίχους, τα ανοίγματα στην οροφή των μουσείων, ήταν προσπάθειες να αντιμετωπισθεί το πρόβλημα του φωτισμού. Η δημιουργία των εσωτερικών αυλών εντάσσεται σε αυτήν την προσπάθεια και αποσκοπούσε καταρχήν στην εξασφάλιση φυσικού φωτισμού.

4. Για τον ορισμό του τύπου βλ. Younes, 1999, Leupen et al., 1985, Gargus, 1994.

*Εικ. 1: Durand. Σχέδιο μουσείου στο Paris.*

*Εικ. 2: Klenze. Η Γλυπτοθήκη του Μονάχου.*

*Εικ. 3: Schinkel. Altes Museum του Βερολίνου. Κάτοψη ισογείου.*

κτιρίου όπου θα χρησιμοποιηθεί. Συχνά τα παραδείγματα του Durand αντιγράφον ακριβώς, και λειτούργησαν ως μοντέλα για κάποια σχέδια, το γεγονός αυτό όμως δεν μπορεί να μειώσει τη σημασία του τύπου στον οποίο αναφερόμαστε.

#### IV.

Αυτό που θα αναζητήσουμε τώρα είναι ο τρόπος με τον οποίο αυτός ο τύπος μουσείου, έτσι όπως αποτυπώθηκε στο έργο του Durand, εμφανίζεται στην αρχιτεκτονική των μουσείων της επόμενης περιόδου.

Η Γλυπτοθήκη του Μονάχου (1816-30), έργο του Leo von Klenze (1784-1864), είχε τετράγωνη κάτοψη με τέσσερις θολωτές πτέρυγες που περιέβαλαν μία εσωτερική αυλή (εικ. 2). Οι εξωτερικοί τοίχοι δεν είχαν ανοίγματα για λόγους ασφάλειας, και ο εσωτερικός χώρος φωτιζόταν από την εσωτερική αυλή. Η Γλυπτοθήκη έχει ασφαλώς επιρροές από τον Durand, αλλά καθώς προοριζόταν για ένα είδος Τέχνης (Γλυπτική), δεν ακολουθεί τον τύπο του εγγεγραμμένου σταυρού, που προσφέρεται, όπως αναφέραμε προηγουμένως, για διάκριση σε κατηγορίες, παρά δανείζεται μόνον τον τύπο της εσωτερικής αυλής με τις τέσσερις πτέρυγες (Szambien, 1984).

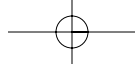
Μετά τη Γλυπτοθήκη του Μονάχου, το άλλο σημαντικό μουσείο του 19ου αιώνα, όπου συναντούμε τον τύπο του Durand, είναι το Altes Museum του Βερολίνου, που κατασκευάστηκε στο διάστημα 1825-1830, σε σχέδια του Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Η σύνθεση του Μουσείου περιλαμβάνει μία μεγάλη κεντρική τοίχονα γύρω από την οποία αρθρώνονται τέσσερις πτέρυγες που περικλείουν δύο εσωτερικές αυλές (Snodin, 1991) (εικ. 3).

Την ίδια περίπου χρονική περίοδο με τη Γλυπτοθήκη και το Altes Museum, το 1823, ολοκληρώθηκαν και τα σχέδια του νέου Βρετανικού Μουσείου από τον Sir Robert Smirke. Έχει ορθογωνική κάτοψη, όπου τέσσερις μεγάλες επιμήκεις αίθουσες περιβάλλουν μια μεγάλη εσωτερική αυλή (Crook, 1973).

Τα τελευταία χρόνια (1999-2000) ο χώρος ανάμεσα στο Μουσείο και τη Βιβλιοθήκη στεγάστηκε με μεγάλη γυάλινη κατασκευή σε σχέδια του Norman Foster. Δημιουργήθηκε με αυτόν τον τρόπο ένα αίθριο, που εξασφαλίζει έναν ευχάριστο δημόσιο χώρο για τον επισκέπτη του Μουσείου (εικ. 4).

Η επέμβαση αυτή στο Βρετανικό Μουσείο εκφράζει μια νέα τάση που παρατηρείται στο χώρο των μουσείων στην εποχή μας, την τάση της μετατροπής των εσωτερικών αυλών παλαιότερων κτιρίων μουσείων, σε αίθρια, προκειμένου να αυξηθεί ο ωφέλιμος χώρος τους χρησιμοποιώντας τις δυνατότητες που παρέχει η σύγχρονη τεχνολογία.

Από τα ελληνικά μουσεία του 19ου αιώνα, το πιο σημαντικό είναι το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, το οποίο με την ορθογωνική του κάτοψη και τις δύο εσωτερικές αυλές, γύρω από τις οποίες είναι συμμετρικά διαταγμένες οι αίθουσές του, ακολουθεί τον τύπο των μουσείων του 19ου αιώνα. Το 1865 εγκρίθηκαν τα σχέδια του Lange και η κατασκευή άρχισε



το 1866 και ολοκληρώθηκε με διάφορες τροποποιήσεις το 1889 (Κόκκου, 1977) (εικ. 5).

Στο σημείο αυτό ολοκληρώσαμε την εξέταση των παραδειγμάτων του 19ου αιώνα, τόσο στον ευρωπαϊκό όσο και στον ελληνικό χώρο έχοντας διαπιστώσει ότι ο τύπος μουσείου που διαμορφώθηκε στο τέλος του 18ου αιώνα στη Γαλλία, στην περίοδο του Ρομαντικού Κλασικισμού, και που μέσα από το έργο του Durand έγινε ευρύτατα γνωστός, συνέχισε να επηρεάζει την παραγωγή μουσείων σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Ακόμη όμως στο 19ο αιώνα βρισκόμαστε στο πνεύμα του νεοκλασικισμού, και είναι φυσικό η αρχιτεκτονική των κτιρίων να παρουσιάζει ομοιότητες που δεν έχουν πάντα να κάνουν με την επικράτηση ενός τύπου. Όλα τα αρχιτεκτονικά στοιχεία στα οποία αναλύσαμε τον τύπο, ή από τα οποία συντέθηκε ο τύπος, χρησιμοποιούνταν όπως είδαμε και στην αρχιτεκτονική άλλων κατηγοριών κτιρίων.

Περνώντας όμως στον 20ο αιώνα, όταν βρεθούμε μέσα στην περίοδο του μοντέρνου κινήματος, όπου οι αρχές που επικρατούν στην αρχιτεκτονική είναι όχι μόνο διαφορετικές από αυτές του προηγούμενου αιώνα, αλλά και ενάντιες σε αυτές, έχει ενδιαφέρον να αναζητήσουμε τον τύπο στα παραδείγματα αυτής της περιόδου και να παρακολουθήσουμε την επιβίωση ή την εξέλιξη του.

#### V.

Στην Ελλάδα, από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι το Β' Παγκόσμιο πόλεμο, ο αριθμός των καινούργιων κτιρίων που κτίστηκαν για μουσεία είναι εξαιρετικά μικρός, σε σχέση με τα μουσεία που ιδρύθηκαν αργότερα. Στην περίοδο αυτή δεν έχουμε ακόμη στην κτιριακή κατηγορία των μουσείων κάποιο δείγμα της παραγωγής των Ελλήνων αρχιτεκτόνων σύμφωνα με πνεύμα του μοντέρνου κινήματος.

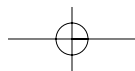
Εκτός Ελλάδος, συνυπάρχουν την περίοδο αυτή τα μουσεία που διαπνέονται από το πνεύμα του νεοκλασικισμού, με αυτά που δημιουργούνται μέσα στο πνεύμα του μοντέρνου κινήματος. Ως παραδείγματα της πρώτης κατηγορίας αναφέρουμε την Εθνική Πινακοθήκη στη Washington, που σχεδιάστηκε το 1936 από τον J. Russell Pope, και διατηρεί όλα τα στοιχεία της τυπολογίας που εξετάζουμε, τις εσωτερικές αυλές, τη rotonda, την ορθογωνική κατόψη, και το Μουσείο του Ινστιτούτου των Τεχνών στο Detroit (Detroit Institute of Arts) του Paul Philippe Cret, όπου συναντούμε τον τύπο του προηγούμενου αιώνα, αλλά με ενισχυμένο το στοιχείο της εσωτερικής αυλής, την οποία βρίσκουμε για πρώτη φορά στεγασμένη με γυαλί, δηλαδή ως αίθριο. Παραδείγματα της δεύτερης κατηγορίας αποτελούν το Μουσείο της Χάγης του Berlage, που ολοκληρώθηκε το 1934, το Μουσείο Boymans στο Rotterdam, που σχεδιάστηκε από τον van der Steur το 1936, και το Μουσείο Kroller-Muller στο Otterlo της Ολλανδίας, που κτίστηκε το 1938 σε σχέδια του Henri van de Velde. Ήδη διαπιστώνουμε από τα πρώτα δείγματα γραφής των αρχιτεκτόνων του μοντέρνου κινήματος στο χώρο των μουσείων, μία τάση αναφοράς σε στοιχεία του τύπου, όπως την εσωτερική αυλή, την ορθογωνική κατόψη, τη διάρθρωση σε πτέρυγες.

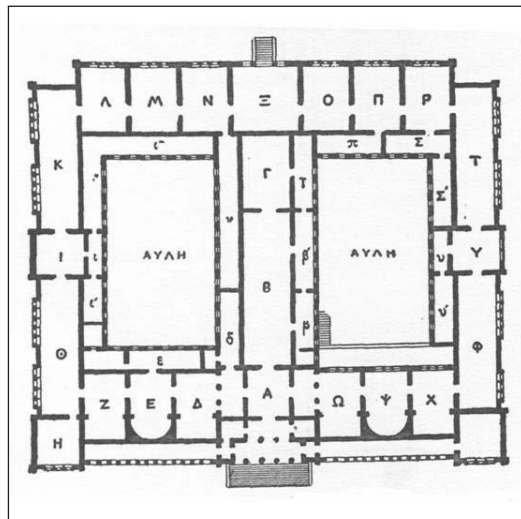
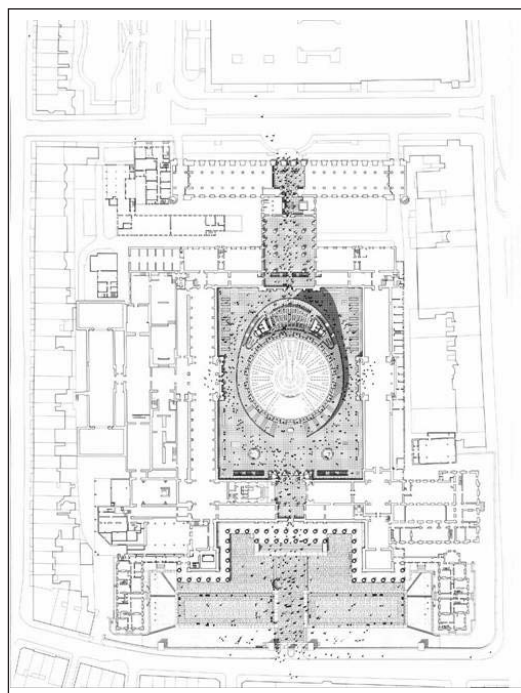
#### VI.

Μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο η αύξηση των μουσείων σε όλον τον κόσμο είναι εντυπωσιακή. Τα τρία τέταρτα των

*Εικ. 4: Η σημερινή κατόψη του Βρετανικού Μουσείου.*

*Εικ. 5: Κάτοψη του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου όταν ολοκληρώθηκε το 1889.*





μουσείων που διαθέτουμε σήμερα δεν υπήρχαν το 1945 (Hudson, 1998). Το μουσείο αρχίζει να αποκτά νέες λειτουργίες και να είναι πιο ανοικτό στο κοινό. Εξελίσσεται σταδιακά από χώρο προστασίας και διατήρησης των αντικειμένων, που διέθετε κυρίως εκθεσιακούς χώρους, σε πολιτιστικό κέντρο με χώρους για έρευνα, μελέτη και εκπαίδευση, χώρους για ψυχαγωγία και συνάθροιση. Το μουσείο-θησαυροφυλάκιο, που προστάτευε τα αντικείμενα των συλλογών από τον έξω κόσμο, μεταβάλλεται σε έναν πολιτιστικό οργανισμό με προορισμό να προσελκύσει τον κόσμο, και να του παράσχει όλες τις δυνατότητες καλύτερης κατανόησης του εκτεθειμένου υλικού καθώς και δυνατότητες ψυχαγωγίας που να διαμορφώνουν την επίσκεψη στο μουσείο σε μια εμπειρία όχι μόνον πνευματική μέσα από την ενατένιση των έργων τέχνης αλλά και εκπαιδευτική και ευχάριστη.

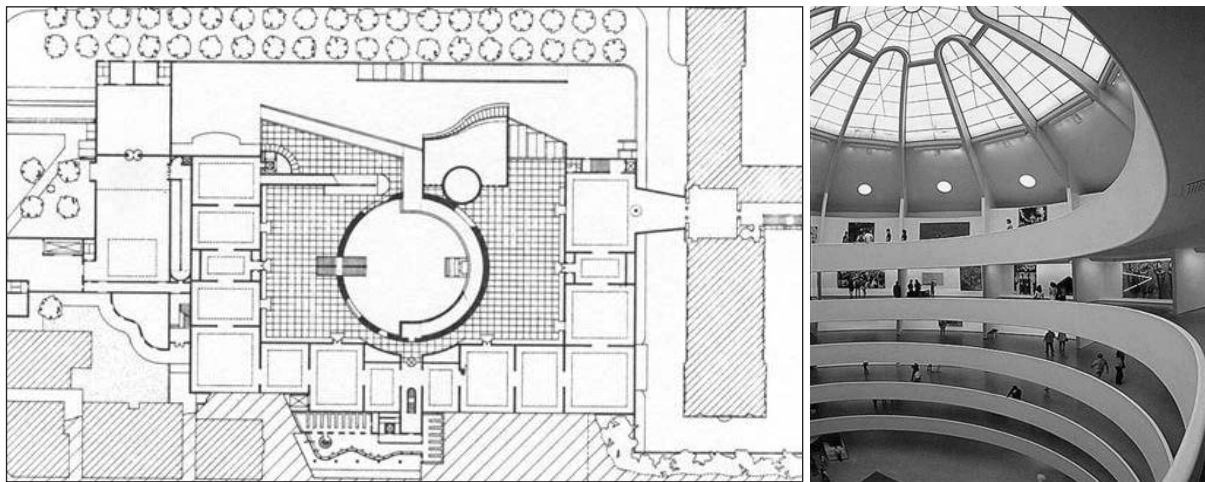
Οι νέες λειτουργίες δημιουργούν και την ανάγκη για νέους χώρους, όπως χώρους για περιοδικές εκθέσεις, μεγάλους χώρους αποθήκευσης και συντήρησης των αντικειμένων, ώστε να μπορούν τα αντικείμενα να μελετηθούν και χωρίς να είναι εκτεθειμένα στη μόνιμη έκθεση, ανάγκη για χώρους κινηματογράφου, οπτικοακουστικών μέσων, που θα συμβάλλουν στην εκπαιδευτική διάσταση του μουσείου, για χώρους πώλησης καταλόγων και αντιγράφων, για χώρους αναψυκτηρίων και εστιατορίων, προκειμένου να επιτευχθεί το άνοιγμα στο κοινό.

Στις πρώτες δεκαετίες της μεταπολεμικής περιόδου συναντούμε στα μουσεία, και κυρίως στα μουσεία Τέχνης, την ορθογωνική κάτοψη και την οργάνωση του χώρου γύρω από μια εσωτερική αυλή, έμμεση αναφορά στον τύπο που εξετάζουμε. Ως παραδείγματα αναφέρουμε την Art Gallery στο Lund της Σουηδίας (1956), έργο του αρχιτέκτονα Klas Anshelm, το Μουσείο Ya-mato Bunkanan στη Nara της Ιαπωνίας (1960), έργο του αρχιτέκτονα Isoya Yoshida, το Μουσείο Kimbell Art στο Fort Worth του Texas (1966-1972), έργο του Louis Kahn, την επέκταση της Staatsgalerie στη Στουτγκάρδη (1977-1984), έργο του James Stirling (εικ. 6).

Από τη δεκαετία του '70, καθώς οι νέες λειτουργίες των μουσείων που αναφέραμε προηγουμένως ολοένα και πληθαίνουν και οι χώροι αυξάνονται, δημιουργείται η ανάγκη ύπαρξης ενός μεγάλου χώρου εισόδου που θα μπορεί να διοχετεύει τους επισκέπτες στους χώρους της επιλογής τους. Η ανάγκη ενός μεγάλου χώρου εισόδου σε συνδυασμό με την ανάγκη ελεγχόμενου φωτισμού για την προστασία των έργων οδηγούν στην οργάνωση του χώρου των μουσείων, και κυρίως των μουσείων Τέχνης, σε μια ζώνη έκθεσης και σε μια εντυπωσιακή περιοχή υποδοχής και κυκλοφορίας (Baker *et al.*, 1993). Είναι η περίοδος που η αυστηρότητα του μορφολογικού ιδιώματος του μοντέρνου κινήματος, έτσι όπως τη συναντήσαμε στα προηγούμενα παραδείγματα, αρχίζει να εγκαταλείπεται, και να εμπλουτίζεται με στοιχεία εντυπωσιασμού και μεγαλοπρέπειας. Στα σύγχρονα μουσεία το ρόλο του χώρου εισόδου, υποδοχής και κυκλοφορίας αναλαμβάνει να παίξει ένα κεντρικό αίθριο γύρω από το οποίο οργανώνονται οι εκθεσιακοί χώροι, καθώς και οι υπόλοιπες λειτουργίες του μουσείου.

Στο σημείο αυτό παρατηρείται και η εξέλιξη του τύπου που εξετάζουμε, καθώς η εσωτερική αυλή που συναντούσαμε μέχρι τώρα στα παραδείγματά μας, βρίσκουμε να παίρνει τη θέση της *rotonda* των προηγούμενων παραδειγμάτων και να σκεπάζεται με διαφανές υλικό δημιουργώντας έτσι ένα αίθριο. Από εκεί που η εσωτερική αυλή αποτελούσε τον περικλειστο υπαίθριο χώρο που δημιουργούσε εκτός από κατάλληλες συνθήκες φωτισμού, αερισμού, προστασίας, και έκθεσης, και μιαν ατμόσφαιρα ιδιωτικότητας που ευνοούσε την περιουλογή για την καλύτερη ενατένιση των έργων τέχνης, εξελίσσεται στον πιο κεντρικό χώρο του μουσείου, στο χώρο εισόδου, συνάθροισης, και κυκλοφορίας, στον κόμβο από όπου διοχετεύεται η κίνηση των επισκεπτών σε όλους τους υπόλοιπους χώρους.

Οι διαφορετικές λειτουργίες επομένως και ο εμπλουτισμός του ρόλου του μουσείου επέβαλαν κάποιες αλλαγές στον τύπο που παρακολουθούσαμε μέχρι τώρα. Οι αλλαγές όμως αυτές, όπως η διαφοροποίηση του ρόλου της εσωτερικής





Εικ. 6: J. Stirling. *Neue Staatsgalerie. Κάτοψη.*

Εικ. 7: F. L. Wright. *Μουσείο Guggenheim στη Νέα Υόρκη. Αίθριο.*

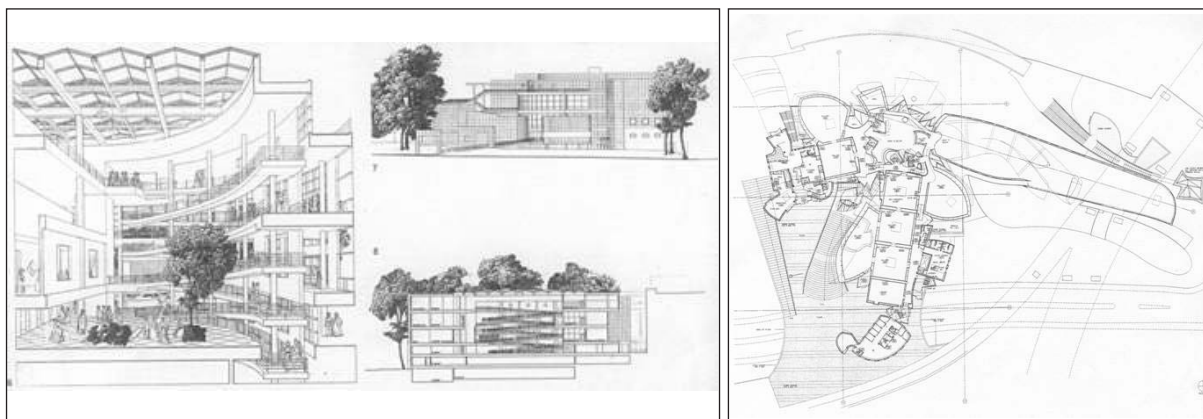
αυλής, που αποτελούσε ένα από τα βασικά αρχιτεκτονικά στοιχεία του τύπου, δεν οδηγούν στην εγκατάλειψη του τύπου και στην υιοθέτηση κάποιου άλλου, αλλά δείχνουν την εξέλιξη του προκειμένου να ανταποκριθεί στις ανάγκες που προκύπτουν από τις νέες συνθήκες.

Πρώιμο παράδειγμα της οργάνωσης των μουσείων γύρω από ένα κεντρικό αίθριο αποτελεί το Μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης. Στο Μουσείο Guggenheim (1943- 1959) ο Frank Lloyd Wright οργανώνει το χώρο του μουσείου γύρω από ένα μεγάλο κεντρικό χώρο που αποτελεί ένα σταθερό σημείο αναφοράς για ολόκληρη την έκθεση (εικ. 7). Ο χώρος αυτός είναι το αίθριο, δηλαδή η στεγασμένη εσωτερική αυλή, που αποτελεί έναν ευρύχωρο, φωτεινό χώρο υποδοχής, και προσφέρει οπτική και φυσική πρόσβαση στις διάφορες λειτουργίες του μουσείου. Το αίθριο του Guggenheim με τη διαφανή θολωτή σκεπή του θυμίζει τη γοτθικά των μουσείων του 19ου αιώνα, προσαρμοσμένη στις δυνατότητες της νέας τεχνολογίας και στις απαιτήσεις του νέου κτιριολογικού προγράμματος. Το Μουσείο αυτό παρόλο που είναι ένα μοντέρνο κτίριο διατηρεί χαρακτηριστικά του τύπου, όπως τη γοτθικά και την εσωτερική αυλή που τα συνενώνει στο αίθριο, καθώς και τις μεγάλες επιμήκεις αίθουσες, τις galleries, αν θεωρήσουμε ως τέτοιες τη ράμπα που ξετυλίγεται γύρω από το αίθριο. Όσο και αν φαίνεται καταρχήν περίεργο δε βρισκόμαστε πολύ μακριά από τον τύπο του μουσείου με την εσωτερική αυλή που την περιβάλλουν τέσσερις πτέρυγες αιθουσών. Εξάλλου και προγραμματικά η πρόθεση κατά το σχεδιασμό του Μουσείου δεν ήταν να αποτελέσει το Μουσείο ένα τυπικά λειτουργικό μοντέρνο κτίριο, αλλά ένα ναό, ένα "ιερό της Τέχνης", ένα "ναό του πνεύματος" (Levine, 1996: 349).

Στο Μουσείο Καλών Τεχνών (Fine Arts Museum) στην Ατλάντα (1980- 1983), έργο του Richard Meier, ξανασυναντούμε το κεντρικό αίθριο να αποτελεί τον κύριο δημόσιο χώρο του κτιρίου, από όπου έχει κανείς μια σφαιρική εικόνα όλου του εσωτερικού του Μουσείου και από το οποίο ξεκινά η ράμπα που οργανώνει την κυκλοφορία προς τις αίθουσες (εικ. 8).

Άλλο παράδειγμα μουσείου με κεντρικό αίθριο μπορούμε να αναζητήσουμε στην Ανατολική Πτέρυγα (1968-1978) της Εθνικής Πινακοθήκης στη Washington, που αποτελεί επέκταση του Μουσείου, που αναφέραμε στα παραδείγματα των προπολεμικών μουσείων, και είναι έργο του I.M. Pei. Στο κέντρο του τριγώνου της Ανατολικής Πτέρυγας σχηματίζεται ένα αίθριο που αποτελεί τον χώρο εισόδου και εξασφαλίζει την οριζόντια και την κάθετη κυκλοφορία των επισκεπτών προς τους εκθεσιακούς και τους άλλους χώρους του κτιρίου. Οι εκθεσιακοί χώροι έχουν κλειστούς τοίχους που δημιουργούν μία ατμόσφαιρα ήσυχη για να απολαύσει κανείς τα έργα τέχνης, σε αντίθεση με το αίθριο που αποτελεί έναν χώρο γεμάτο κίνηση και ζωή.

Παράδειγμα επέμβασης σε παλιότερο κτίριο με βάση τη λογική της δημιουργίας κεντρικού χώρου εισόδου με τη μορφή αιθρίου, που ρυθμίζει την κυκλοφορία προς τους υπόλοιπους χώρους, αποτελεί η δημιουργία της γυάλινης Πυραμίδας στην αυλή του Λούβρου, σε σχέδια του I.M. Pei, το 1983. Ο καινούργιος χώρος που στεγάζει η Πυραμίδα φιλοξενεί νέες λειτουργίες, απαραίτητες για το σύγχρονο μουσείο, και συγχρόνως αναμορφώνει την παλιά γραμμική κυκλοφορία του Μουσείου αποτελώντας το κεντρικό σημείο αναφοράς, από το οποίο μοιράζεται η κίνηση στους διάφορους χώρους.



Στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του San Francisco (1995), έργο του Mario Botta, το πιο χαρακτηριστικό και εντυπωσιακό στοιχείο του κτιρίου είναι το κεντρικό του αίθριο που έχει ύψος 41,2 μ., και διαπερνά τους πέντε ορόφους του κτιρίου, που οι λειτουργίες τους οργανώνονται γύρω από το αίθριο.

Στο Μουσείο Guggenheim στο Bilbao (1993-1997), έργο του Frank Gehry, η καρδιά του Μουσείου είναι ένα τεράστιο αίθριο ύψους 55 μ. Το κεντρικό αίθριο αποτελεί το κομβικό σημείο από το οποίο γίνεται η κυκλοφορία προς τις 19 αίθουσες του Μουσείου που εκτείνονται σε τρεις διαφορετικές κατευθύνσεις και σε τρία επίπεδα (εικ. 9).

Την ίδια περίοδο που διαφοροποιείται ο τύπος που εξετάζουμε συνυπάρχει και ένα άλλο είδος μουσείου, αποτέλεσμα του μοντέρνου κινήματος, όπου συναντούμε χώρους ενιαίους, ευέλικτους, με κινητά διαχωριστικά, που μπορούν να ανταποκριθούν σε κάθε πιθανή απαίτηση αντικειμένου προς έκθεση. Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (1938-39) είχε καθιερώσει την εικόνα του μοντέρνου μουσείου με τους ελεύθερους, ευέλικτους χώρους του, με τον τεχνητό φωτισμό, με τα κινητά διαχωριστικά, δημιουργώντας τον εσωτερικό χώρο ενός "μουσείου χωρίς τοίχους". Όλα μπορούσαν να τροποποιηθούν για να προσαρμοστούν σε κάθε νέα κατεύθυνση που θα μπορούσε να πάρει η σύγχρονη τέχνη. Το 1943 ο Mies van der Rohe δημοσίευσε στο Architectural Forum μια πρόταση για ένα "Μουσείο για μια μικρή πόλη" όπου έδινε την μορφή του μοντέρνου μουσείου. Σε αυτό το σχέδιο μία οροφή κάλυπτε έναν ενιαίο χώρο που περικλειόταν από γυαλί. Κινητά διαχωριστικά ασύμμετρα τοποθετημένα προοριζόταν για την έκθεση των έργων ζωγραφικής. Ευελιξία, φως, και χώρος, ήταν τα βασικά χαρακτηριστικά του σχεδίου που ανταποκρινόταν πλήρως στην έννοια του φονξιοναλισμού του μοντέρνου κινήματος, και που βλέπουμε να υλοποιούνται στη Neue Nationalgalerie του Βερολίνου (1962-1968). Αυτός ο τύπος μουσείου, που όπως αναφέραμε και στα μουσεία του 19ου αιώνα μπορεί να αναχθεί στον τύπο των γυάλινων κτιρίων των μεγάλων εκθέσεων, χρησιμοποιήθηκε περισσότερο για μουσεία επιστήμης, τεχνολογίας και σύγχρονης τέχνης προσφέροντας χώρους ουδέτερους ικανούς να ανταποκριθούν στις διαφορετικές

Εικ. 8: R. Meier. Μουσείο Καλών Τεχνών στην Ατλάντα. Αίθριο.

Εικ. 9: F. Gehry. Κάτοψη Μουσείου Guggenheim στο Bilbao.

Εικ. 10: Π. Καραντίνος. Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.

Εικ. 11: Α. Κωνσταντινίδης. Αρχαιολογικό Μουσείο Ιωαννίνων.

Εικ. 12: Δ. Φατούρος. Επέκταση Αρχαιολογικού Μουσείου Καβάλας.

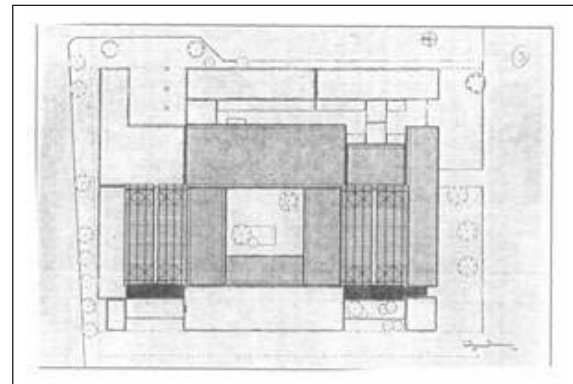
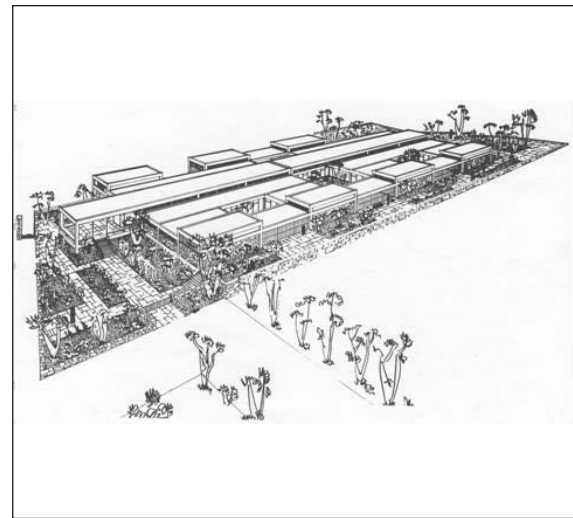
απαιτήσεις των εναλλασσόμενων εκθεμάτων. Ως παράδειγμα μουσείου-κελύφους μπορούμε να αναφέρουμε το Κέντρο Pompidou στο Παρίσι (1971-1977), έργο των Ρίανο και Rogers.

## VII.

Και στην Ελλάδα τη μεταπολεμική περίοδο κτίζονται τα περισσότερα μουσεία, ενώ άλλα παλαιότερα μεταρρυθμίζονται ή επεκτείνονται. Η συστηματοποίηση και η επέκταση των αρχαιολογικών ερευνών μετά τον πόλεμο δημιούργησαν την ανάγκη ίδρυσης νέων αρχαιολογικών μουσείων ή επέκτασης των παλιών για τη φύλαξη και την έκθεση των πολυάριθμων ευρημάτων.

Το διάστημα όπου σημειώνεται η μεγαλύτερη ανέγερση μουσείων είναι η δεκαετία του '60. Από αυτήν την περίοδο αντλούμε τα περισσότερα παραδείγματά μας για τη διερεύνηση της επιβίωσης του τύπου. Το Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, έργο του Πάτροκλου Καραντινού (εικ. 10), τα Αρχαιολογικά Μουσεία Ιωαννίνων (εικ. 11) και Κομοτηνής, έργα του Άρη Κωνσταντινίδη, το Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας (εικ. 12), έργο του Δημήτρη Φατούρου, το Αρχαιολογικό Μουσείο Χίου (εικ. 13), έργο του Δημήτρη και της Σουζάνας Αντωνακάκη, είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της περιόδου. Τα μουσεία που επιλέγουμε από την περίοδο αυτή είναι όλα αρχαιολογικά γιατί από την περίοδο της δεκαετίας του '60 ελάχιστα δείγματα έχουμε από τις άλλες κατηγορίες μουσείων. Ως πιο σύγχρονο παράδειγμα αναφέρουμε το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη (μελέτη 1977-1987, κατασκευή 1989-93), έργο του Κ. Κρόκου (εικ. 14).

Προκειμένου να υποστηρίξουμε τη θέση για τη γενικευμένη χρήση του στοιχείου της εσωτερικής αυλής στο σχεδιασμό των ελληνικών μουσείων ανατρέχουμε ενδεικτικά και σε κάποια παραδείγματα συμμετοχών σε αρχιτεκτονικούς διαγωνισμούς



για μουσεία, όπως το γ' βραβείο του διαγωνισμού του Αρχαιολογικού Μουσείου της Χίου, το β' βραβείο του διαγωνισμού του Μουσείου της Πάτρας, και τους δύο επαίνους του διαγωνισμού του Μουσείου της Ακρόπολης.

Κοινό στοιχείο σε όλα τα παραδείγματα είναι η παρουσία μίας ή περισσότερων εσωτερικών αυλών, στοιχείο που το συναντούμε στα περισσότερα ελληνικά μουσεία, και κυρίως στα αρχαιολογικά. Τα μουσεία που δε διαθέτουν εσωτερική αυλή είναι κατά κανόνα μουσεία μικρής κλίμακας, που οι διαστάσεις τους δεν άφηναν περιθώρια για χρήση αυτού του στοιχείου. Σε κάποια από αυτά τα μουσεία δημιουργήθηκαν εσωτερικές αυλές αργότερα μέσα από τις διαδοχικές προσθήκες γύρω από την πίσω αυλή του μουσείου.

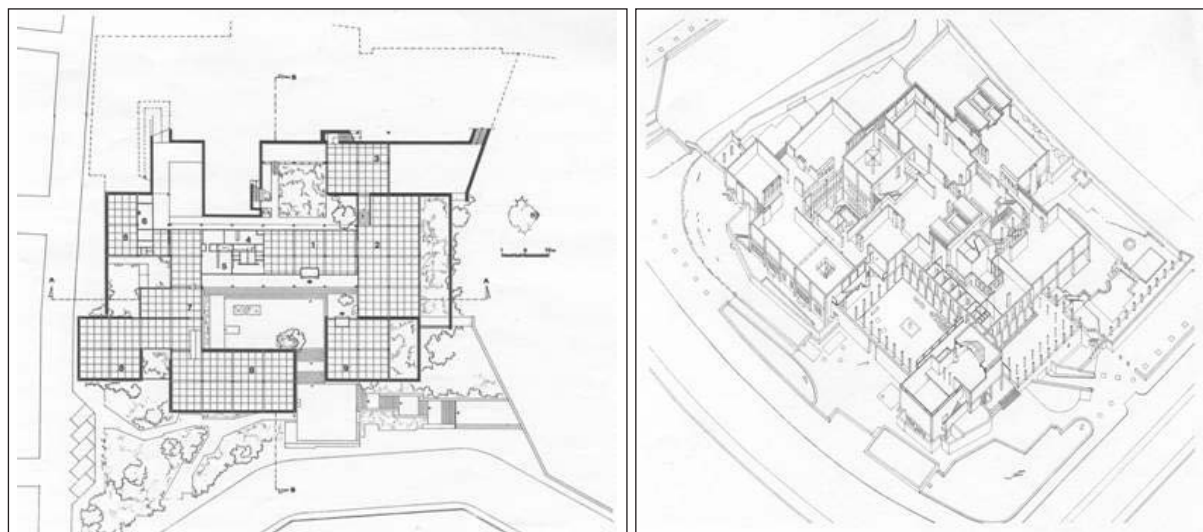
Σε όλα τα παραδείγματα ελληνικών μουσείων που αναφέραμε μέχρι στιγμής συναντήσαμε τη χρήση εσωτερικής αυλής, όχι όμως και τη χρήση αιθρίου έτσι όπως την προσδιορίσαμε στην εξέταση των ξένων μουσείων, κυρίως από τη δεκαετία του '70 και μετά. Τέτοια παραδείγματα από αρχαιολογικά μουσεία μέχρι σήμερα δεν έχουμε, εκτός από την περίπτωση του Αρχαιολογικού Μουσείου Καβάλας, όπου η πρόσφατη επέκταση περιλαμβάνει αίθριο (εικ. 12), αλλά μπορούμε να ανιχνεύσουμε αυτήν την τάση στον ελληνικό χώρο μέσα από σύγχρονα παραδείγματα μουσείων άλλων κατηγοριών. Στο Κέντρο Γαΐα του Μουσείου Φυσικής Ιστορίας του Ιδρύματος Γουλανδρή, ένα μεγάλο αίθριο αποτελεί το χώρο υποδοχής του κοινού, από το οποίο αρχίζει η περιήγηση στους εκθεσιακούς χώρους. Αντίστοιχο χώρο αιθρίου συναντούμε και στο Μουσείο Τέχνης του Τελλόγγλειου Ιδρύματος του Α.Π.Θ., καθώς και σε μικρότερη κλίμακα στο Λαογραφικό Μουσείο Σαρακατσάνων στις Σέρρες, όπου το κτίριο είναι ένας διώροφος κύβος με κεντρικό αίθριο που ενοποιεί το χώρο.

Δημιουργία αιθρίου, αλλά μέσα από επέμβαση σε παλιό κτίριο, συναντούμε στο Εβραϊκό Μουσείο της Ελλάδας, όπου σε ένα διατηρητέο κτίριο δημιουργήθηκε ένα οκταγωνικό οπαίο στο κέντρο της κάτοψης που φθάνει μέχρι το μικρό δώμα και καλύπτεται με γυάλινο θόλο. Το μικρό αυτό αίθριο ενοποιεί και οργανώνει όλον τον εκθεσιακό χώρο.

Στα ελληνικά μεταπολεμικά μουσεία συναντούμε τη γενικευμένη χρήση του στοιχείου της εσωτερικής αυλής με τρόπο που να μας οδηγεί στην εικασία ότι υπάρχει άμεση ή έμμεση αναφορά στον τύπο. Οι αρχιτέκτονες που δημιούργησαν τα έργα που προαναφέραμε, όλοι αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος, στην επεξεργασία του ειδικού θέματος του μουσείου κάνουν χρήση του στοιχείου της εσωτερικής αυλής, όχι ως κλασικιστική αναφορά αλλά θεωρώντας το ως ένα κατοχυρωμένο λειτουργικά στοιχείο, ως δηλαδή στοιχείο του τύπου, το οποίο ενσωματώνουν κατά περίπτωση στο προσωπικό τους αρχιτεκτονικό ιδίωμα και στις ειδικές απαιτήσεις του κάθε θέματος. Αυτή η μέχρι σήμερα γενικευμένη χρήση της εσωτερικής αυλής μας κάνει να αναρωτηθούμε κατά πόσον έχουν αλλάξει οι απαιτήσεις στο χώρο των ελληνικών, και κυρίως των αρχαιολογικών μουσείων από την περίοδο που διατυπωνόταν από την Επιτροπή της Ακαδημίας του Μονάχου οι προδιαγραφές για το Μουσείο Αρχαιοτήτων στην Αθήνα. Οι χώροι εμπλουτίζονται με νέες λειτουργίες αλλά ακόμη η εσωτερική αυλή διατηρεί την κυρίαρχη θέση της προσφέροντας φωτισμό, χώρο για έκθεση γλυπτών, ως συνέχεια του κλειστού εκθεσιακού χώρου, χώρο για περισυλλογή και ψυχική ανάταση. Αν και συναντήσαμε προηγουμένως σύγχρονα παραδείγματα ελληνικών μουσείων με αίθριο, γεγονός είναι ότι οι ειδικές απαιτήσεις του

*Εικ. 13: Δ. και Σ. Αντωνακάκη. Αρχαιολογικό Μουσείο Χίου.*

*Εικ. 14: Κ. Κρόκος. Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης.*



μεσογειακού κλίματος θα συνεχίσουν να εξασφαλίζουν το λόγο ύπαρξης των εσωτερικών αυλών, έστω και σε συνδυασμό με αίθριο, πέρα από την όποια διαφοροποίηση της στάσης του μουσείου απέναντι στο κοινό.

### VIII.

Στο σημερινό μουσείο η εσωτερική αυλή μπορεί να μετασχηματίστηκε από χώρο εσωστρεφής σε χώρο επικοινωνίας μέσα από την αλλαγή της λειτουργίας των μουσείων και της θέσης τους απέναντι στο κοινωνικό σύνολο, όμως η ύπαρξή της ως σύγχρονο αίθριο συνεχίζει να υποδηλώνει αυτό το αόρατο νήμα που συνδέει, παρά τη μεγάλη απόσταση, το Μουσείο Guggenheim στο Bilbao με τα μουσεία του Διαφωτισμού.

### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Alexander, Ed., P. (1979), *Museums in Motion, An Introduction to the History and Functions of Museums*. Nashville: American Association for State and Local History.

Baker, N., Fanchiotti, A., Steemers, K. (ed.) (1993) *Daylighting in Architecture. A European Reference Book*. London: James and James Ltd , for the Commission of the European Communities.

Crook, M., J. (1973) *The British Museum. A case-study in architectural politics*. England: Penguin Books.

Durand, J. N. L. (1819) *Precis des Lecons d' Architecture donnees a l' Ecole Polytechnique*. Paris.

Etlin, R., A. (1994) *A Symbolic Space. French Enlightenment Architecture and its Legacy*. Chicago: The University of Chicago Press.

Gargus, J. (1994) *Ideas of Order, A Formal Approach to Architecture*. U.S.A.: Kendall/Hunt Publishing Company.

- Hudson, K. (1998) "The museum refuses to stand still", *Museum International*, 197, σσ. 43-50.
- Leupen, B., Grafe, Ch., Kornig, N., Lampe, M., De Zeeuw, P. (1997) *Design and Analysis*. Rotterdam: Van Nostrand Reinhold.
- Levine, N. (1996) *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton University Press.
- Perouse de Montclos, J. M. (1969) *Etienne-Louis Boullée (1728- 1799)*. Paris: Arts et Metiers Graphiques.
- Palladio, A. (1965) *The Four Books of Architecture*, with a new introduction by Adolf K. Placzek. 1965. New York: Dover Publications, Inc.
- Pevsner, N. (1976) *A History of Building Types*. London: Thames and Hudson.
- Schaer, R. (1993) *L' invention des musees*. Decouvertes Gallimard/Reunion des Musees nationaux.
- Seling, H. (1967) "The Genesis of the Museum", *Architectural Review* 141, 840, σσ. 103-114.
- Snodin, M. (ed.) (1991) *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*. New Haven and London: Yale University Press.
- Szambien, W. (1984) *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760- 1834: De l' imitation a la norme*. Paris: Picard.
- Vitruvius, (1960) *The Ten Books on Architecture*, trans. by Morris Hicky Morgan. N.Y.: Dover.
- Younes, S. (1999) *The True, The Fictive, and The Real. The Historical Dictionary of Architecture of Quatremere de Quincy*. G.B.: Andreas Papadakis Publisher.
- Κόκκου, Α. (1977) *Η Μέριμνα για τις Αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα Πρώτα Μουσεία*. Αθήνα: εκδ. Ερμής.

## Η ΕΓΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ

Αντώνης Τουλούμης

### Περίληψη

Στη μελέτη διερευνούνται οι a priori χρονικοί τρόποι ή κινήσεις, συσχετίσής μας με τον κόσμο. Αυτές οι κινήσεις δομούν την ύπαρξή μας. Θα τις περιγράψουμε αποδίδοντάς τους τα χαρακτηριστικά με τα οποία ο στρουκτουραλισμός ορίζει τις δομές γενικότερα. Εντέλει η σχέση υποκείμενου-αντικείμενου κόσμου αποκαλύπτεται ως μια νέα ενιαία δομή. Αν και συγκροτείται στρουκτουραλιστικά, απαιτεί την επανερμηνεία της με όρους που μπορούν να την περιγράψουν καταγωγικά και άρα να την επανεנתάξουν στον κόσμο. Τέτοιοι όροι είναι οι φαινομενολογικές έννοιες "αποβλεπτικότητα" και "κατηγορική εποπτεία".

Θα μεταχειριστούμε τη "διαφορά" ως βασικό μεθοδολογικό εργαλείο. Έτσι θα εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας σε αυτό που διερευνούμε σιωπηρά, τις συνεχείς μεταθέσεις στο εσωτερικό της νέας ενιαίας δομής. Το δεύτερο εργαλείο, επακόλουθο του πρώτου, είναι η "πύκωση". Η πύκωση περιγράφει με μεγάλη ακρίβεια τη μορφή των εσωτερικών μεταθέσεων ως συνεχή αναδίπλωση. Αυτή εκφράζεται για παράδειγμα στη δυνατότητά μας να ανακαλύπτουμε το a priori στον κόσμο επειδή ακριβώς το έχουμε θέσει εμείς οι ίδιοι σε αυτόν.

Αποκαλύπτεται εδώ η κρυμμένη διαφορά. Την ανιχνεύουμε στην επιθυμία να εξαλειφθεί η απόσταση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, μολονότι αυτή ακριβώς η απόσταση που τα καθιστά διακριτά, είναι η αιτία που γεννά την επιθυμία νόθευσής τους.

Έτσι επαναπροσδιορίζεται εντέλει το αντικείμενο της μελέτης. Μέσα στο πεδίο των μεταθέσεων ανάμεσα στην επιθυμία για έκφραση και στην ένδειξη αυτής, δηλαδή στην εγγραφή της σε κάποιο εκφραστικό σύστημα δεν ενδιαφέρει η φορά της κίνησης (μετάθεσης). Αντίθετα προσπαθούμε να δείξουμε ότι έκφραση-ένδειξη συγκροτούν μία δομή. Δεν αποτελούν όρους της αλλά λειτουργίες της. Επιπλέον υποστηρίζουμε ότι αυτή η δομή αποτελεί το μοντέλο συγκρότησης της έννοιας του σημείου. Εκδιπλώνοντας την άποψη μας θα θεωρήσουμε το σημείο ως τη δομή μιας αναφορσιακής κίνησης.

Έτσι έχουμε πλέον τη δυνατότητα να ερμηνεύσουμε, άρα και να συνθέσουμε τη χρονική δομή του σημείου, εφαρμόζοντας τους τρεις τρόπους των αναλογιών της εμπειρίας, στη σχέση έκφρασης-ένδειξης. Έτσι θα προσεγγίσουμε ένα μοντέλο λειτουργίας του σημείου που μπορεί να εφαρμοστεί σε όλα τα εκφραστικά συστήματα.

### THE INSCRIPTION OF TIME EXPERIENCE

#### Abstract

In this study, the a priori temporal modes or movements of understanding world are being investigated. These movements construct our own existence. We shall describe them, ascribing them those features which structuralism, in general, defines structures with. Eventually, the relation between the subject and the material world is revealed as a new unified structure. Although structuralistically formed, it should be interpreted in terms related to its origins and so be placed in the material world again. Such terms are phenomenological concepts of "intentionality" and "categorical apprehension".

The "differance" will be handled as a basic methodological tool. Thus our interest will be focused to what is implicitly being investigated, the continuous metatheses inside the new unified structure. The second tool, directly resulting from the first, is "folding". Folding describes accurately the form of internal metathesis as a continuous refolding.

Thus the object of our study is eventually redefined. In that field of metatheses, in between the desire for expression and the indication of it, that is its inscription to some expressive system, we are not really interested in the actual direction of the movement (metathesis).

What we try to demonstrate is that expression-indication consist a structure, a sign. They aren't its components through, but its functions. Furthermore, what we claim is that this structure constitutes a model for the concept of the sign as the structure of a referential movement. Consequently, there is the ability to interpret, and as a result, compose, the temporal structure of the sign by means of the three Kantian ratios of experience, in the relation between expression and indication.

Accordingly, a functional model of the sign applicable to all expressive systems will be approached.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2002. Εξεταστική επιτροπή: ΠΑΝΝΗΣ ΠΕΠΟΝΗΣ (επιβλέπων), ΚΩΣΤΑΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ και ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ.

### **Εισαγωγή**

Η διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους δομείται η εμπειρία, και η επαγωγική παραδοχή ότι αυτοί οι τρόποι υπεισέρχονται επίσης στις νέες δομές, που συγκροτεί ο δημιουργός κατά τη σύνθεση του έργου του, είτε πρόκειται για αρχιτεκτονικό, είτε για μουσικό ή άλλο έργο, έχουν ως αφετηρία την άποψη ότι ποτέ δε συνθέτουμε απλώς μια δομή, αλλά τη δομή μιας εμπειρίας.

Η έκφραση “δομή της εμπειρίας” προσδίδει στις κατασκευές μας τόσο αφετηρία όσο και στόχο. Γιατί αναφέρεται ταυτόχρονα στη σχέση ενός υποκείμενου -του δημιουργού- με τον εαυτό του, αλλά και στη σχέση του με τον αντικείμενο κόσμο. Αν θεωρήσουμε ότι η πρώτη σχέση σημαίνει την αφετηρία και η δεύτερη το στόχο, τότε η βασική θέση της μελέτης μας ταυτίζει αυτές τις δύο σχέσεις ως προς τους τρόπους που συντάσσονται. Παράλληλα το ενδιαφέρον δεν εστιάζεται στο πώς τα στοιχεία αποκτούν σημασία μέσω της εφαρμογής τους στις προηγούμενες όμοιες συντακτικές σχέσεις, αλλά στο πώς αυτές οι συγκροτούνται ως τέτοιες.

Έτσι δε θα ερευνήσουμε πού αποβλέπουν οι δομές, αλλά την αφετηρία τους. Πιστεύοντας ότι εάν δείξουμε τους τρόπους με τους οποίους επεξεργαζόμαστε αυτές τις δομές, θα έχουμε ελέγξει (αποκτήσει διυποκειμενική πρόσβαση) εν μέρει τον τρόπο με τον οποίο στοχεύουμε διαμέσου των δομών που δημιουργούμε.

### **Αντικείμενο**

Υποστηρίζουμε ότι υπάρχει μια συνεχής αντιμετάθεση της σκέψης ανάμεσα στην επιθυμία μας να εκφραστούμε και στην ένδειξη ή εγγραφή αυτής της επιθυμίας.

Το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στη χρονική δομή αυτής της κίνησης. Θα θεωρήσουμε ότι οι τρεις εκφάνσεις του χρόνου, δηλαδή η διάρκεια, η διαδοχή, και η ταυτοχρονία, συνιστούν την απριорική συνθήκη μορφοποίησης της. Διαμορφώνουν δηλαδή την ικανότητά μας να συγκροτούμε μέσα μας την έκφραση με την ένδειξη σε ένα ενιαίο όλο, το οποίο όμως διατηρεί διακριτά τα μέλη του. Μας πείθουν επίσης πως προτού ακόμα εγγράψουμε αυτό που επιθυμούμε, στη γλώσσα κάποιου εκφραστικού συστήματος, έχουμε ήδη συγκροτήσει μέσα μας σχέσεις διαφοροποίησης, οι οποίες -σύμφωνα με το ορισμό της γλώσσας κατά τον Saussure- οδηγούν σε σημεία μιας γλώσσικής δομής (Saussure, 1979).

Άρα αν υπάρχει αυτό που ονομάζεται “προγλωσσική διάστρωση του νοήματος” τότε αυτή δε μπορεί να αποτελείται απλώς από διακριτά σημαινόμενα, χωρίς να αποτελείται και από τα αντίστοιχα διακριτά σημαίνοντα. Εντέλει δε μπορεί να υπάρξει οποιαδήποτε σκέψη για κάτι χωρίς την αντίστοιχη εγγραφή αυτού, έτσι ώστε θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως η σκέψη έχει τη δομή μιας εγγραφής.

Και καθώς ενδιαφερόμαστε για το χρονικό χαρακτήρα της κίνησης της σκέψης μας, θα εξετάσουμε πώς αυτός εγγράφεται μέσα σε αυτή την εσωτερική γλώσσα.



## ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

### 1. Η διερεύνηση του a priori

Ο Wittgenstein επιχειρώντας να διευκρινίσει τη σημασία του a priori, παρομοίασε την πραγματικότητα με ένα φύλλο χαρτί διάστικτο από μελανές κηλίδες. Για να το περιγράψουμε χρησιμοποιούμε ένα μεταλλικό πλέγμα με τετραγωνάκια (η θεωρία μας). Η περιγραφή που συγκροτούμε στη συνέχεια, είναι να λέμε πότε έχουμε λευκό και πότε μελανό τετράγωνο. Το a priori στην επιστήμη βρίσκεται όχι στο χαρτί αλλά στο δίκτυ. Αυτό δε σημαίνει όμως ότι το δίκτυ μας είναι άσχετο από τον κόσμο. Πρώτον γιατί ο κόσμος μέσω αυτού του δικτύου μας είναι γνωστός, δεύτερον γιατί μαθαίνουμε για τον ίδιο τον κόσμο στο βαθμό που βλέπουμε πώς μπορούμε με τη μια θεωρία να τον περιγράψουμε απλούστερα από μια άλλη (Wittgenstein, 1978).

Το βασικό επιχείρημα της δικής μας μελέτης στηρίζεται 1) στην καντιανή άποψη ότι είναι δυνατές οι a priori συνθετικές κρίσεις και 2) στην πεποίθηση ότι η πρόταση πως η φύση περιέχει κανονικότητες είναι συνθετική a priori.

Με τον όρο a priori συνθετική κρίση ο Kant εννοούσε αυτές τις κρίσεις που αν και είναι ανεξάρτητες από την εμπειρία, όταν εκδιπλούνται προσθέτουν γνώση σε αυτό στο οποίο αναφέρονται. Δεν είναι ούτε λογικές αλήθειες ούτε εμπειρικές αλήθειες, αλλά εκφράζουν ένα είδος ψυχολογικής αναγκαιότητας.

Για παράδειγμα η κανονικότητα ως έννοια εμπεριέχεται στον ορισμό του φυσικού. Εντούτοις η διερεύνηση της προσθέτει γνώση που δεν είχαμε πριν (Kant, 1982). Αφετέρου η έννοια κανονικότητα είναι a priori και όχι εμπειρική γιατί εμπεριέχει αναγκαιότητα την οποία δεν μπορεί να παράσχει η εμπειρία.

Το a priori τελικά δεν πηγάζει από την εμπειρία αλλά ενεργοποιείται με αυτήν.

Η εξωτερική πραγματικότητα είναι ένας κόσμος που εμπεριέχει κανονικότητες, η έμφυτη προσδοκία αυτής της κανονικότητας είναι το a priori στοιχείο που καθιστά δυνατή τη γνώση. Ο άνθρωπος δεν οικειοποιείται γνωστικά τον κόσμο συνθέτοντας τις γυμνές και αποκάλυπτες αισθητηριακές εμπειρίες του, αλλά προβάλλοντας λογικά πάνω σε αυτόν τις εικαζόμενες κανονικότητες-νόμους, η μήτρα αναμονής των οποίων είναι έμφυτη ή a priori.

#### 1.α. Το a priori και η σχηματοποίηση

Ποια είναι όμως η συνθήκη που επιτρέπει την εφαρμογή αυτής της προσδοκίας κανονικότητας που ενυπάρχει στην εμπειρία a priori; Για να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα θα αναφερθούμε στην έννοια της σχηματοποίησης.

Ο Kant με τον όρο σχηματοποίηση (Kant, 1979) όρισε τη διαδικασία υπαγωγής των εποπειών, στις έννοιες, ή αντίστροφα την εφαρμογή των κατηγοριών στα φαινόμενα. Φορείς αυτής της μεταφοράς είναι τα υπερβατολογικά σχήματα. Λόγω του διαμεσολαβητικού ρόλου τους, τα σχήματα οφείλουν να είναι ομοειδή τόσο με τις κατηγορίες όσο και με τα φαινόμενα,

πρέπει δηλαδή να είναι και νοητικοί όροι και κατ' αίσθηση. Τέτοιοι όροι μπορούν να είναι οι χρονικοί προσδιορισμοί, αφού σύμφωνα με την καντιανή θεώρηση, ο χρόνος υπόκειται ως μορφολογικός όρος της εσωτερικής μας αίσθησης σε αντίθεση με το χώρο που αναφέρεται στη μορφή της εξωτερικής αίσθησης. Έτσι ο χρόνος αφενός έχει τη λειτουργία ενός γενικού εσωτερικού κανόνα (ομοειδής με την κατηγορία) του υποκειμένου, αφετέρου εμπεριέχεται σε κάθε εμπειρική παράσταση (ομοειδής με το φαινόμενο).

Η σχηματοποίηση αφορά λοιπόν στη συγκρότηση και εφαρμογή τέτοιων κανονικοτήτων, δηλαδή σχηματισμών που έχουν γενική ισχύ και δυνατότητα να επαναληφθούν.

Η προηγούμενη θεώρηση υποστηρίζει ότι μέσω της σχηματοποίησης οδηγούμαστε από την πρόσληψη της ύλης, στην κατανόηση της. Εμείς στη μελέτη μας υποστηρίζουμε ότι είναι δυνατό και το αντίστροφο, δηλαδή η δυνατότητα καθορισμού των φαινομένων μέσω μιας παραγωγικής διαδικασίας, όπου από σχήματα μπορούμε να οδηγηθούμε στη δημιουργία εικόνων. Πιστεύουμε δηλαδή ότι υπάρχει μια συνεχής μετάθεση από το σχήμα στην εικόνα και αντιστρόφως. Οπότε η σχηματοποίηση είναι μια διαδικασία "a priori συνθετική". Γιατί αν και υπάρχει μέσα μας ως τάση ανεξάρτητα από την εμπειρία, όταν πραγματοποιείται προσθέτει γνώση που δεν είναι a priori αλλά εμπειρική.

Εξ' άλλου δε μπορούμε ποτέ να γνωρίζουμε οτιδήποτε για τα σχήματα εκ των προτέρων, αφού αυτά ενεργοποιούνται και επομένως συγκροτούνται στη συνείδησή μας, μόνο όταν ξεκινά η διαδικασία πρόσληψης της εικόνας. Εντούτοις μπορούμε να είμαστε περισσότερο σίγουροι για την απριωρική φύση της σχηματοποίησης. Έγκειται σε χρονικούς κανόνες που εγκαθιδρύουν μια τάξη μέσα στην οποία εποπτεύεται η πολλαπλότητα των φαινομένων που παρέχει η αίσθηση.

Είναι φανερό ότι η χρονική τάξη ως τρόπος προηγείται της συνείδησης των παραστάσεων των εξωτερικών αισθήσεων, και ότι καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο εντάσσουμε τις παραστάσεις στο πνεύμα μας.

Εντέλει ο χρόνος ή η χρονική τάξη είναι ταυτόχρονα το βασικό αντικείμενο της εποπτείας μας και ο βασικός τρόπος επίτευξης ή σχηματοποίησης της εμπειρίας. Έχει δηλαδή τον κατεξοχήν διαμεσολαβητικό ρόλο ανάμεσα στην αίσθηση και τη νόηση.

*Πριν προχωρήσουμε στην ανίχνευση των χρονικών τρόπων της σχηματοποίησης-ουσιαστικά των τρόπων επίτευξης-είναι απαραίτητο να διερευνήσουμε τί μπορούμε να εποπτεύουμε a priori. Η ερώτηση αφορά τόσο τις δυνατότητες του υποκειμένου που εποπτεύει, όσο και τη φύση του αντικείμενου της εποπτείας. Θεμελιώδης είναι εδώ η διάκριση ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο, καθώς και οι έννοιες της αποβλεπτικότητας και της κατηγορικής εποπτείας.*

### **1.Β. Η συσχέτιση του a priori με τη μορφή και το περιεχόμενο**

Ο Kant προκειμένου να ορίσει το απριωρικό θεμέλιο της εμπειρικής εποπτείας, δηλαδή των παραστάσεων που μας δίνονται

από τις αισθήσεις, αναφέρθηκε σε καθαρές μορφές της εποπτείας, θεωρώντας ότι αυτές είναι η εποπτεία του χώρου και η εποπτεία του χρόνου. Αυτές οι εποπτείες είναι η μορφή της αισθητήριας ικανότητας, μορφή που όχι μόνο προηγείται της πραγματικής εμφάνισης των αντικειμένων, αλλά επιπλέον την πρωτοκαθιστά δυνατή (Καπ, 1982).

Η μορφή της εποπτείας ορίζεται ως η τάξη μέσα στην οποία εποπτεύεται η πολλαπλότητα των φαινομένων που παρέχει η αίσθηση. Δεν παρέχεται εμπειρικά αλλά προϋπάρχει των αισθημάτων. Υπάρχει μέσα μας ως αναγκαία συνθήκη σύνταξης του εμπειρικού υλικού.

Με αυτό τον ορισμό η μορφή θα μπορούσε να προσεγγίσει το χαρακτήρα ενός συντακτικού μοντέλου, το οποίο έχει τη δυνατότητα να δεχτεί μια ποικιλομορφία περιεχομένων. Το περιεχόμενο εδώ σχετίζεται με το υλικό μέρος των φαινομένων, δηλαδή την εμπειρία τους, όπως αυτή προκύπτει από τις αισθητηριακές εντυπώσεις.

Έτσι όμως η μορφή αποκτά μια διπλή λειτουργία. Γιατί αφορά τόσο τον τρόπο με τον οποίο εποπτεύουμε τον κόσμο όσο και το τί από τον κόσμο μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο επόπτευσής μας.

Υποστηρίζουμε ότι αυτό συμβαίνει γιατί δρούμε καταρχήν συνθετικά ως προς την αισθητικότητα και τη νόση, και γιατί ο τρόπος σύνθεσής τους σχετίζεται άμεσα με το χρόνο. Καθώς ο χρόνος υποβάλλεται από την αίσθηση, είναι δηλαδή ένα μη αντικειμενικό στοιχείο της εποπτείας, σχηματοποιείται από το υποκείμενο. Αλλά με αυτό τον τρόπο ήδη η νόση αυτενεργεί, αφού συνάπτει τις παραστάσεις της αίσθησης μέσω δικών της νοητικών κανόνων (σχημάτων).

Αν αυτοί οι κανόνες έχουν υπερατομική ισχύ είτε για λόγους βιολογικούς είτε για λόγους πολιτιστικούς, ο χρόνος γίνεται ένας μη υποκειμενικός τρόπος επόπτευσης που έχει το υποκείμενο ώστε να σχηματοποιεί, δηλαδή να αισθητοποιεί τη νόση.

Εντέλει πραγματοποιείται μια μετάθεση ανάμεσα στη μορφή που έχει η α priori χρονική εποπτεία μας και στη μορφή που δίνουμε στο χρονικό περιεχόμενο των φαινομένων.

Ορίζεται έτσι ο χρόνος ως καθολική καθαρή εποπτεία: η μορφική απριωρική συνθήκη για τη δυνατότητα όλων των φαινομένων εν γένει.

### **1.γ. Η αποβλεπτικότητα ως θεμελιώδης κίνηση χρόνωσης του υποκειμένου**

Κάθε βίωμα κάθε ψυχική συμπεριφορά διευθύνεται προς κάτι. Το παριστάνει είναι παριστάνει κάτι, η ενθύμηση είναι ενθύμηση τινός, το κρίνειν είναι κρίνειν επί τινός, εικάζειν, αναμένειν, αγαπάν, ελπίζειν, μισείν -πάντα σε σχέση με κάτι (Heidegger, 1999).

Αντίστοιχα και η αντίληψη ως ένας από τους τρόπους της ψυχικής μας συμπεριφοράς, δεν αποτελεί αυτόνομη παρατήρηση και σπουδή των πραγμάτων. Δεν αντιλαμβανόμαστε ένεκα της ίδιας της αντίληψης, αλλά για να προσανατολιστούμε, για να επεξεργαστούμε κάτι, γιατί αποβλέπουμε σε κάτι. Η αντίληψη είναι καταγωγικά αποβλεπτική.

Στη χρήση του όρου αποβλεπτικότητα ενυπάρχει συνεπώς ήδη αναφορικά με τη συμπεριφορά μια διπλή προϋπόθεση: πρώτον ότι το ψυχικό όν εξέρχεται από τον εαυτό του προς κάτι το φυσικό, και δεύτερον ότι σε κάθε ψυχική διαδικασία αντιστοιχεί πάντα ένα αντικείμενο.

Εντέλει η αποβλεπτικότητα δεν είναι μια σχέση που προσκομίζεται επιπρόσθετα στα βιώματα, που επισυμβαίνει ενίοτε σε αυτά, αλλά τα ίδια τα βιώματα είναι ως τέτοια αποβλεπτικά.

Μέσα από το χαρακτηρισμό της συμπεριφοράς ως αποβλεπτικής, αυτό που ξεκαθαρίζει είναι ότι το *a priori* δε σχετίζεται απλώς με ένα μηχανισμό που κατέχει το υποκείμενο ώστε να γνωρίζει τον αντικείμενο κόσμο. Αντίθετα αναδύεται ένα δομικό *a priori* που χαρακτηρίζεται από τη "συστοιχία" ανάμεσα στα βιώματα και τα αντικείμενα που κοιτάζονται μέσα από αυτά. Γίνεται έτσι φανερό ότι οι *a priori* τρόποι της συνείδησης καθορίζονται σύμφωνα με τα αντικείμενα στα οποία αναφέρονται, αλλά και ότι τα αντικείμενα μπορούν να υπάρχουν μόνο εφόσον βιώνονται.

Εμείς στη μελέτη μας υποστηρίζουμε ότι ο τρόπος του αποβλέπειν είναι ο ίδιος ο χρόνος. Είναι δηλαδή ουσιώδης δομή της ανθρώπινης ύπαρξης, που δεν ενεργοποιείται μόνο όταν αναλαμβάνουμε να γνωρίσουμε κάποια παρευρισκόμενα όντα, αλλά συγκροτεί τον τρόπο που έχουμε ώστε να υπάρχουμε.

#### **1.γ.ι. Η πτύκωση ως πρώτη αποβλεπτική ενέργεια της συνείδησης**

Το ερώτημα που προκύπτει, εφόσον δεχτούμε ότι η δυνατότητα συγκρότησης αντικειμένων ανήκει στη συνείδηση, και ότι τα αντικείμενα εμφανίζονται χάρη σε αποβλεπτικές σχέσεις, όπως είναι τα ενεργήματα οποιασδήποτε μορφής σκόπευσης αλλά και δημιουργίας, αφορά το πόσο εφικτό είναι να διακριθεί η συνείδηση από τις μορφές σκόπευσης, όπως η εποπτική παρουσίαση ή η αναπαρουσίαση. Θα μπορούσε να διατυπωθεί και ως αμφιβολία διάκρισης της συνείδησης από τη γλώσσα μέσω της οποίας συγκροτείται. Αυτή η δυσκολία εισάγει τη μεσίτευση, το σημείο, την παραπομπή. Έτσι η πράξη του αποβλέπειν αποκτά για το υποκείμενο, το νόημα: βρίσκω το τελικό μου συμπλήρωμα.

Αποκαλύπτεται εδώ η πρωταρχική διαφορά που δομεί την ύπαρξή μας, η διαφορά όχι ανάμεσα στο υποκείμενο και τον αντικείμενο κόσμο, αλλά η διαφορά ανάμεσα στην ενέργεια της εμφάνισης μέσω του υποκειμένου και στο αντικείμενο, τελικά η διαφορά ανάμεσα στο βίωμα και στον κόσμο. Αυτή τη διαφορά ο Ζακ Ντερριδά ονομάζει πρωταρχικό ίχνος (Derrida, 1990).

Πλέον το υποκείμενο δεν είναι κάτι εσωτερικό που επιλεκτικά σχετίζεται με τον εξωτερικό κόσμο, αλλά έχει πάντα υπερβεί

τον εαυτό του αφού για να υπάρξει πρέπει να συσχετιστεί με τον κόσμο. Η εμπειρία λοιπόν είναι εξαρχής υπερβατική. Επιπλέον σε μια τέτοια περιγραφή κίνησης της χρόνωσης του υποκειμένου, δηλαδή μέσα στην πρωταρχική χρόνωση ως σχέση με το άλλο, η τροποποίηση της παρουσίας είναι τόσο πρωταρχική όσο και η ίδια η παρουσίαση.

Έτσι ώστε μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι εκείνο που καλείται τροποποίηση της παρουσίας (ανα-παράσταση, δια-παρουσίαση κ.λπ.) δεν επιπίπτει στην παρουσίαση, δεν έπεται, αλλά την προκαθορίζει διαρρηγνύοντας την a priori (Derrida, 1997).

Εκδιπλώνοντας την προηγούμενη σκέψη, συμπεραίνουμε ότι ο τρόπος με τον οποίο σκοπεύουμε ένα αντικείμενο οπότε και ο τρόπος με τον οποίο το αναπαριστούμε, άρα και ο τρόπος με τον οποίο το εντάσσουμε σε μια γλωσσική δομή δηλαδή σε μια σχέση διαφοράς, καθορίζει εκ των προτέρων και τον τρόπο με τον οποίο το αντιλαμβανόμαστε.

Αλλά και αντίστροφα εφόσον ο τρόπος που έχουμε ώστε να αντιλαμβανόμαστε, είναι η διαχείριση διαφορών μέσα σε δομές παραπομπής, σύμφωνα με το Derrida και ο τρόπος που συνειδητοποιούμε τον εαυτό μας έχει διαφορετική δομή. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι δεν έχουμε διόλου ταύτιση της συνείδησης με τον εαυτό της μέσω ανάκλασης, (μέσω δηλαδή μιας σχέσης ταυτότητας σημειώνουμε εμείς), αλλά μάλλον αναδίπλωση της συνείδησης πάνω στον εαυτό της, δηλαδή δημιουργία μιας πτυχής. Η πτυχή αυτή είναι το ίχνος της διαφοράς.

Σε αυτή τη θεώρηση ο Derrida υποδεικνύει, ότι η συνείδηση δεν είναι ποτέ προγενέστερη της γλώσσας, και έτσι η τελευταία δε μπορεί να θεωρηθεί ως έκφραση (αναπαράσταση) ενός σιωπηλού βιώματος (πρωταρχική παράσταση) (Μπαλλάς κ.α).

Επιπλέον η ίδια η διαφορά δεν καθορίζεται από μια χρονική σχέση διαδοχής, πρότερου επόμενου, αλλά αναδίπλωσης, πύκωσης. Προκύπτει έτσι το ερώτημα που αφορά τη δυνατότητα ορισμού των καντιανών τρόπων της χρονικής έκφανσης -διάρκεια, διαδοχή, ταυτοχρονία- με όρους της πύκωσης και όχι με όρους πρότερου επόμενου.

#### ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

*Όπως έχουμε δείξει οι συμπεριφορές μας, τα βιώματά μας είναι γλωσσικά διατυπωμένα, εκφρασμένα βιώματα. Ακόμα και όταν δεν έχουν διατυπωθεί γλωσσικά με λέξεις, βρίσκονται σε μια συγκεκριμένη διάρθρωση, χάρη σε μια προκατανόηση που έχουμε γι' αυτά, απλώς με το να ζούμε μέσα τους, και χωρίς να τα παρατηρούμε θεματικά (Heidegger 1999).*

*Στο δεύτερο μέρος της μελέτης θα διερευνήσουμε τις τρεις αναλογίες της εμπειρίας, στοχεύοντας τελικά στην αποκάλυψη της δομικής συγκρότησης του χρόνου.*

*Ως τώρα επιχειρήσαμε να κινηθούμε ανάμεσα σε διάφορες θεωρήσεις, ανιχνεύοντας διαφορές. Πιστεύουμε ότι αυτές οι*

*διαφορές θέτουν ήδη το σημίονι για την ύφανση του χρόνου. Το είδος της δικής μας επικείμενης ύφανσης, θα βασίζεται στην υπαγωγή των αναλογιών της εμπειρίας στα τρία βασικά στοιχεία, που κατά τον J. Piaget, χαρακτηρίζουν τις δομές, δηλαδή την ολότητα, το μετασχηματισμό, και την αυτορρύθμιση.*

### **Οι αναλογίες της εμπειρίας και η ενότητα της κατάληψης**

Ο Καντ προκειμένου να διερευνήσει τις συνθήκες που επιτρέπουν την υπαγωγή των φαινομένων στις κατηγορίες, αναφέρεται στην έννοια της αναλογίας, προσδιορίζοντας κατ' αρχήν το χαρακτήρα της διαδικασίας. Κατ' αρχήν λοιπόν αποδεικνύεται ότι για να μας προσφέρουν γνώση οι κατ' αίσθηση αντιλήψεις, θα πρέπει η πολλαπλότητα των σχέσεων τους να μην είναι τυχαία αλλά να καθορίζονται από α priori αναλογίες που θα εξασφαλίζουν την αναγκαιότητά τους.

Αυτές οι αναλογίες αφορούν τις τρεις κατηγορίες (Kant, 1979) που αναφέρονται στη "σχέση": υπόσταση, αιτιότητα, κοινότητα, μέσα στον α priori καθορισμό τους από το χρόνο σε αναφορά με την τριπλή του έκφανση: Από την άποψη της διάρκειας (χρονικό μέγεθος), από την άποψη της διαδοχής (χρονική σειρά), από την άποψη του ταυτόχρονου (χρονική ολότητα). Οι τρεις τρόποι του χρόνου, προηγούνται από κάθε εμπειρία και μάλιστα την πρωτοκαθιστούν δυνατή.

Πριν προχωρήσουμε στη μελέτη τους, θα επιμείνουμε λίγο περισσότερο στην αρχή εφαρμογής τους, δηλαδή την *αναλογία*, αλλά και στην προϋπόθεση εφαρμογής τους, την *αναγκαία σύνδεση των κατ' αίσθηση παραστάσεων*.

Η αναλογία δεν καθορίζει τη σύσταση των φαινομένων αλλά τον εσωτερικό τρόπο ρύθμισής τους. Είναι δηλαδή μια ρυθμιστική αρχή που δεν αναφέρεται στη σύσταση-ύλη τους, αλλά στην ύπαρξη-δομή τους. Είναι ο κανόνας σύμφωνα με τον οποίο όλοι οι εμπειρικοί χρονικοί προσδιορισμοί υπόκεινται υποχρεωτικά στους γενικούς χρονικούς κανόνες.

Ο Καντ αποδεικνύει ότι αυτός ο κανόνας προϋποθέτει την ενότητα της κατάληψης κατ' αναφορά προς κάθε δυνατή εμπειρική συνείδηση (Kant, 1979). Με τον όρο κατάληψη εννοεί την ενέργεια της παράστασης των κατ' αίσθηση αντιλήψεων από το υποκείμενο. Η ενέργεια αυτή μπορεί να πραγματοποιείται κατ' αναλογία με την πρωταρχική αυτενέργεια του υποκειμένου, την αυτοσυνειδησία.

Η κατάληψη αφορά τη συμπερίληψη όλων των παραστάσεων στην εσωτερική αίσθηση, και μάλιστα α priori στη μορφή της εσωτερικής αίσθησης. Και καθώς η α priori μορφή της εποπτείας της εσωτερικής αίσθησης είναι ο χρόνος, αναφέρεται στη σύνθεση της πολλαπλής εμπειρικής συνειδήσεως εν χρόνω. Πρέπει λοιπόν αυτό το πολλαπλό να συνενώνεται στην πρωταρχική κατάληψη όσον αφορά τις χρονικές του σχέσεις.

Επιλέον η ίδια η συνθετική ενότητα στη χρονική σχέση όλων των κατ' αίσθησιν αντιλήψεων, είναι α priori καθορισμένη, όχι επειδή υπάγεται σε κάποια από τις α priori κατηγορίες της νόησης, αλλά επειδή είναι στοιχείο της δομής της νόησης. Η δυνατότητα λοιπόν της εμπειρικής γνώσης όπως αυτή προκύπτει από την υπαγωγή των φαινομένων στις α priori

οργανώτριες αρχές τόσο των εποπειών -α priori εποπειές του χώρου και του χρόνου- όσο και των εννοιών, -α priori 12 κατηγορίες της διάνοιας- είναι δυνατή μόνο μέσω της ικανότητας σύνθεσης. Αυτή με τη σειρά της απορρέει από την ενόπια της αυτοσυνειδησίας.

Εντέλει η αυτοσυνειδησία, η σχέση της συνείδησης προς τον εαυτό της καθορίζει με βάση την αναλογία, τη σχέση της συνείδησης με τον κόσμο.

Αν όμως εφαρμόσουμε στη σχέση της συνείδησης με τον εαυτό της, όσα υποστηρίξαμε προηγουμένως για τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης αναλογίας, τότε θα ισχύουν τα εξής: μολονότι πρόκειται για μια σχέση ομοιότητας, και μάλιστα ισότητας, όπου ο υπό εξέταση όρος δε μπορεί να καθορισθεί ποσοτικά αλλά μόνο ποιοτικά. Δε μπορεί δηλαδή να οριστεί ως ίδιος. Ανιχνεύουμε εδώ την πρωταρχική διαφορά, στην οποία αναφέρθηκε ο Derrida, τη σχέση της συνείδησης με τον εαυτό της όχι ως ανάκλαση αλλά ως πύκωση. Μεταφορικά μιλώντας, για να κατανοήσουμε αυτή τη σχέση μπορούμε να φανταστούμε την εικόνα της πύκωσης ενός υφάσματος. Τα δύο μέρη που τη διαμορφώνουν αν και είναι ποιοτικά ίδια, δεν ταυτίζονται ποτέ. Αλλά αυτή η διαφορά τους είναι η αιτία της συνύπαρξής τους σε ένα ενιαίο όλο, την πύκωση.

### **1. Η πρώτη αναλογία της εμπειρίας**

*Η ουσία διατηρείται μόνιμα σε κάθε μεταβολή των φαινομένων και το ποσόν της μέσα στη φύση ούτε αυξάνεται ούτε μειώνεται.*

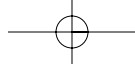
Ο Kant βασίζει την απόδειξη της πρώτης αναλογίας στη σχέση ανάμεσα στη μονιμότητα της υπόστασης και τη διάρκεια του χρονικού μεγέθους.

Υποστηρίζει ότι όλα τα φαινόμενα γίνονται αντιληπτά, μέσα σε μια συνεχή μεταβολή. Εντούτοις για να μπορέσουμε να σχηματίσουμε την παράσταση αυτής της χρονικής μεταβολής -είτε ως διαδοχικότητας είτε ως συγχρονικότητας- θα πρέπει να υπάρχει ένα σταθερό υπόβαθρο, ένα υπόστρωμα μόνιμο και αμετάβλητο. Μέσω της δικής μας σύγκρισης ανάμεσα στο υπόστρωμα και στις μεταβολές, είναι εφικτή η συνειδητοποίηση των τελευταίων.

Αυτό το υπόστρωμα δε μπορεί παρά να είναι χρονικής υφής, ώστε να καθίσταται δυνατή η σύγκριση. Ως μόνιμο στοιχείο των φαινομένων είναι τμήμα της ουσίας τους, σε αντίθεση με τις μεταβολές που αποτελούν απλώς προσδιορισμούς τους (Kant, 1979).

#### **1.1. Το μόνιμο και το όλον**

Στην προηγούμενη θεώρηση το παραμόνιμο και διαρκές εμφανίζεται ως βασική προϋπόθεση για την αντίληψη του διαδοχικού και σύγχρονου.



Και αντίστροφα, οι μεταβολές αντιμετωπίζονται ως τρόποι ύπαρξης αυτού που διαρκεί και παραμένει.

Έτσι δίνεται προτεραιότητα σε αυτό που *διαρκεί*, έναντι εκείνου που *στιγμιαία* μεταβάλλεται. Η στιγμή ορίζεται ως προσδιορισμός της διάρκειας.

Αντίθετα, εμείς έχουμε προαναγγείλει τη μετάθεση ανάμεσα στα στοιχεία αυτού του δίπολου. Η άποψη μας δεν αρνείται την προηγούμενη θεώρηση, αλλά την εντάσσει ως υποπερίπτωση σε ένα συνεχές γίνεσθαι ανάμεσα σε στιγμή και διάρκεια.

Καθώς το διαρκές αναφέρεται στη χρονική ολότητα, και το στιγμιαίο στις μεταβολές της, δηλαδή σε διακριτά σημεία της, το πρόβλημα τελικά αφορά τις διαφορετικές θεωρήσεις για τον τρόπο συγκρότησης των δομών.

Αν συσχετίσουμε την πρώτη αναλογία της εμπειρίας με την έννοια της ολότητας, δηλαδή το πρώτο χαρακτηριστικό των δομών κατά τον J. Piaget (Piaget, 1972) τότε μπορούμε να απαντήσουμε στα ερωτήματα που προκύπτουν από την καντιανή προτεραιότητα στο *a priori* μόνιμο όλον.

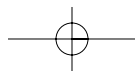
Στην καντιανή θεώρηση το μόνιμα υπάρχον ή αλλιώς, ο χρόνος μέσα στην αμετάβλητη ολότητα του, ο χρόνος ως μη θεματικός ορίζοντας του εκάστοτε αντικειμενικού χρονικού καθορισμού, είναι αυτό που καθιστά δυνατή την παράσταση της μετάβασης από τη μια κατάσταση στην άλλη. Οπότε οι μεταβάσεις είναι εμπειρικά δυνατές, μόνο ως μεταβαλλόμενοι προσδιορισμοί του μόνιμα υπάρχοντος.

Όμως τελικά πώς δομείται η εμπειρία τους; Δηλαδή η διάρκεια είναι χρονικά πρότερη ταυτόχρονη ή έπεται της στιγμής και των προσδιορισμών της (διαδοχή, ταυτόχρονο); Την έχουμε ήδη συγκροτημένη; Είναι η διάρκεια το όλον χάρις στο ποίο προκύπτουν τα άλλα δύο;

Σύμφωνα με τον Καντ, μολονότι υπάρχει αυτός ο διαχωρισμός, δεν αντιλαμβανόμαστε καταρχήν δύο ξεχωριστά μέρη τα οποία συνδέουμε εκ των υστέρων.

Θα υποστηρίξουμε ότι αυτό που πραγματικά συμβαίνει είναι μια πτύκωση. Δηλαδή αντιλαμβανόμαστε το όλον μέσα από την πτύκωση στον εαυτό του.

Το μόνιμα υπάρχον, το διαρκές οφείλει να είναι απριωρικά δοσμένο. Αντίθετα η αναλογία με την οποία μας δίνεται η παράστασή του, συγκροτείται από το υποκείμενο. Εκδιπλώνοντας την προηγούμενη σκέψη, θα εξηγήσουμε ότι στην αντίληψή μας η δομή της ολότητας του χρόνου οικοδομείται τελικά από εμάς, αλλά φτάνει σε αποτελέσματα που είναι ήδη προκαθορισμένα. Δηλαδή με την ίδια της την οικοδόμηση καταλήγει στην προτεραιότητα που η έννοια του *a priori* θέτει





πάντοτε στην αρχή ενώ στην πραγματικότητα βρίσκεται πάντα στο αποτέλεσμα. Με αυτή την έννοια το μόνιμο και διαρκές συγκροτείται μέσα από μία δίπλωση στον εαυτό του, καταλήγοντας κάθε φορά στην αφετηρία του.

### **1.2. Το διαρκές και η κατηγορική εποπτεία**

Το μόνιμο και διαρκές αποκαλύπτεται και στον χαιντεγγεριανό προσδιορισμό του κατηγορικού.

Μέσα από την προσεκτική ανάλυση των τρόπων της παράστασης, ο Heidegger ανιχνεύει μια λειτουργική αλληλουχία ανάμεσα στην κενή σκόπευση, την αναπαρουσίαση και την κατ' αίσθηση αντίληψη. Οι διαφοροποιήσεις των τριών τρόπων αναφέρονται στις διαβαθμίσεις πλήρωσής τους. Η πιο ολοκληρωμένη πλήρωση δίνεται στην πρωτογενή αντίληψη. Εδώ η κενή σκόπευση επικαλύπτεται από την εποπτεία, αφού το εποπτευόμενο ταυτίζεται με το σκοπευόμενο. Η πράξη ταύτισης τους καλείται ενάργεια. Σε αυτό τον ορισμό η ενάργεια είναι ένα κατεξοχήν αποβλεπτικό ενέργημα. Ως αποβλεπτική, σηματοδοτεί τη θέαση που επιτελώντας την ταύτιση, αποσπά μια κατάσταση πραγμάτων μέσα από το ίδιο το πρωτογενώς εποπτευόμενο πράγμα (Heidegger, 1999).

Βρισκόμαστε αντιμέτωποι και πάλι με το ίχνος της πρωταρχικής διαφοράς, της διαφοράς ανάμεσα στο εμφανιζέσθαι και στο εμφανιζόμενο. Υποστηρίζουμε ότι το ίχνος αυτής της διαφοράς συγκροτεί αυτό που αποκαλούμε κατηγορική μορφή. Το "συγκροτώ" δεν έχει τη σημασία του παράγω, νοούμενο ως φτιάχνω και κατασκευάζω, αλλά επιτρέπω στα όντα να ειδωθούν ως αντικείμενα μιας ορισμένης τάξης.

Οι κατηγορικές μορφές λοιπόν δεν είναι κατασκευές ενεργημάτων, στοιχεία των αντικειμένων που γίνονται ορατά αυτά καθαυτά μέσα σε αυτά τα ενεργήματα (Heidegger, 1999).

Οριζόμενες με αυτό τον τρόπο, οι κατηγορικές μορφές αναφέρονται στην πρώτη αναλογία της εμπειρίας, την εμμονή της υπόστασης. Αποκαλύπτουν δηλαδή -κάνοντας διακριτά- όλα αυτά τα στοιχεία που αν και δεν είναι πιστοποιήσιμα μέσα από την κατ' αίσθηση αντίληψη, πιστοποιούνται παρ' όλα αυτά με τον τρόπο μιας "ουσιωδώς ομοειδούς πλήρωσης, δηλαδή της πρωτογενούς αυτοδόσεως μέσα στα αντίστοιχα δίδοντα ενεργήματα". Αυτή ακριβώς η εποπτεία που επιτρέπει την πλήρωση μέσα από μια μη-κατ' αίσθηση αντίληψη, ονομάζεται κατηγορική εποπτεία (Heidegger, 1999).

Η κατηγορική εποπτεία επιτρέπει να διατηρείται πάντα η εαυτότητα του αντιληπτού κατά την πολλαπλότητα των παραλλαζουσών αντιλήψεων. Γι' αυτό, αν και κατά την ακολουθία των αντιλήψεων ενός πράγματος το περιεχόμενο της αντίληψης είναι κάθε φορά διαφορετικό, το αντιληπτό σκοπεύεται ως το ίδιο.

Επιπλέον σε αυτή τη θεώρηση κάθε επιμέρους φάση της αντιληπτικής ακολουθίας είναι από μόνη της μια πλήρης αντίληψη του πράγματος. Αυτό σημαίνει ότι η διάρκεια της αντιληπτικής ακολουθίας δεν προκύπτει εκ των υστέρων μέσω μιας επιπρόσθετης σύνθεσης. Αντίθετα καθώς το αντιληπτό αυτής της ακολουθίας είναι ήδη εκεί μέσα σε κάθε στιγμή της,

μπορούμε να θεωρήσουμε ότι "η αλληλουχία των αντιλήψεων είναι μια ενική και τρόπον τινά απλώς εκτεινόμενη αντίληψη" (Heidegger, 1999, σελ 105).

*Βασιζόμενοι στην ενόπια της καταλήψεως επιχειρούμε να δείξουμε την αναλογία ανάμεσα στους τρόπους με τους οποίους σχετιζόμαστε με τον κόσμο, και στους τρόπους με τους οποίους συνθέτουμε στον κόσμο. Αν και προσπαθούμε να χρησιμοποιήσουμε το δίπολο "υποκείμενο-αντικείμενος κόσμος" μέσα από την αντιμετάθεση των όρων του, ουσιαστικά είμαστε εμμενείς τόσο ως προς το λόγο-γλώσσα μας, όσο και ως προς τη φύση μας. Προσπαθώντας λοιπόν να εκμεταλλευτούμε αυτή την αδυναμία μας, αφού δηλαδή δε μπορούμε να βγούμε εμείς από τον εαυτό μας, επιχειρούμε την εισαγωγή σε εμάς των στοιχείων που χαρακτηρίζουν τις δομές του αντικείμενου κόσμου. Υπό αυτό το πρίσμα πρέπει να ειδωθεί η εφαρμογή των χαρακτηριστικών των δομών στις αναλογίες της εμπειρίας.*

*Όπως φάνηκε στην πρώτη αναλογία της εμπειρίας, τα φαινόμενα της χρονικής ακολουθίας είναι μόνο μεταβολές, προσδιορισμοί της ουσίας που υπάρχει μόνιμα (Καντ, 1979). Τον a priori νόμο σύμφωνα με τον οποίο απόκτούμε την παράσταση των μεταβολών μας τον δίνει η δεύτερη αναλογία.*

## **2. Η δεύτερη αναλογία της εμπειρίας**

Όλες οι μεταβολές λαμβάνουν χώρα σύμφωνα προς τον νόμο της συνδέσεως της αιτίας και του αποτελέσματος.

Ο Καντ χρησιμοποιεί εδώ την αναλογία ανάμεσα στη διαδοχή των φαινομένων και τη σχέση αιτίας αποτελέσματος. Ξεκινά λοιπόν από τη διαπίστωση ότι αισθητηριακά μπορούμε να έχουμε μόνο μια γενική συνείδηση σχετικά με τη διαδοχή, η οποία δεν αρκεί για να σχηματίσουμε την παράσταση ενός αντικειμένου.

Μόνο όταν αντιληφθούμε ότι αυτή η διαδοχή υπακούει σε μια αναγκαιότητα ένα κανόνα, όταν δηλαδή η νέα παράσταση προκύπτει κάθε φορά σε αναφορά με μια προηγούμενη, τότε αναγνωρίζουμε ένα αντικείμενο, το οποίο εντάσσουμε σε μια ορισμένη θέση στο χρόνο.

Ο νόμος σύμφωνα με τον οποίο μπορεί να εξασφαλιστεί η αναγκαιότητα η οποία με τη σειρά της θα συγκροτήσει την ενόπια της καταλήψεως, είναι η αιτιότητα.

Το αντίστοιχο της a priori έννοιας της αιτιότητας, στις a priori εποπτείες θα το αναζητήσουμε στο χρόνο. Έτσι ο αντίστοιχος νόμος της αισθητικότητας, θα είναι ο εξής:

Ο πρότερος χρόνος καθορίζει τον επόμενο κατά αναγκαιότητα (αφού δε μπορούμε να φτάσουμε στον επόμενο παρά μόνο διατρέχοντας τον προηγούμενο).

Και εφόσον ισχύει αυτός ο νόμος, τότε ισχύει και ένας αντίστοιχος νόμος για την εμπειρική παράσταση της χρονικής σειράς: τα φαινόμενα του παρελθόντος χρόνου καθορίζουν κάθε ύπαρξη μέσα στον επόμενο, και αντιστρόφως τα φαινόμενα του τελευταίου χρόνου δε συμβαίνουν παρά μόνο εφόσον τους καθορίζουν την έγχρονη ύπαρξή τους εκείνα, δηλαδή τα καθορίζουν σύμφωνα με ένα κανόνα.

Αποδεικνύεται έτσι πως από την αντικειμενική διαδοχή των φαινομένων παράγουμε την υποκειμενική ακολουθία της προσλήψεως (Kant, 1979).

### **2.1. Διαδοχή και μετασχηματισμός**

Στην απόδειξη της σχέσης ανάμεσα στην παράσταση της χρονικής ακολουθίας και στη διαδοχή των φαινομένων, προκύπτει ότι έχουμε την εμπειρία της διαδοχής των τελευταίων ακριβώς επειδή υποτάσσουμε την ακολουθία τους στο νόμο της αιτιότητας.

Αποκαλύπτεται εδώ η πύκωση του *a priori* όχι μόνο ως προς τη μονιμότητα της ουσίας αλλά και ως προς τη δράση του.

Έχουμε ήδη αναφερθεί στην απριωρική πύκωση της συνείδησης, στο ότι δηλαδή είμαστε σε θέση να ανακαλύπτουμε το *a priori* στην εμπειρία επειδή ακριβώς το έχουμε θέσει εμείς οι ίδιοι σε αυτήν.

Επιπλέον όμως στην περίπτωση της μεταβολής των φαινομένων, η ακολουθία στην πρόσληψη, αν δεν καθορίζεται από ένα κανόνα σε σχέση με αυτό που κάθε φορά προηγείται, δε δικαιολογεί την επόπτευση καμίας ακολουθίας μέσα στο αντικείμενο. Έτσι αυτός ο κανόνας, δηλαδή η αιτιότητα, καθίσταται ένας "δομτικός νόμος" αφού απαιτείται για να καθοριστεί κάθε ακολουθία, αλλά ταυτόχρονα, είναι και ο νόμος με τον οποίο η ακολουθία καθορίζει τους όρους της.

Με αυτή τη διαπίστωση μπορούμε να οδηγηθούμε σε δύο συμπερασματικές παρατηρήσεις.

Στην πρώτη, θα συνδέσουμε τη διαδοχή και αιτιότητα με το δεύτερο χαρακτηριστικό των δομών, το μετασχηματισμό. Ο J. Piaget, αναφέρει ότι ο μετασχηματισμός είναι νόμος σύνθεσης των δομών που χαρακτηρίζεται από διπολικότητα (ως προς τη λειτουργία του). Μέσω αυτού του νόμου οι δομές είναι δομτικές και δομούμενες (Piaget, 1972). Δηλαδή πρέπει να μετασχηματίζονται ώστε να δομούν και να μετασχηματίζουν καθώς δομούνται.

Αν εφαρμόσουμε τα παραπάνω στον τρόπο με τον οποίο νοούμε τις μεταβολές, τότε η σκέψη μας κινείται ως εξής: μεταφέροντας τη χρονική τάξη στα φαινόμενα, καθιστά κάθε ένα από αυτά, μέρος μιας ακολουθίας, οπότε του αποδίδει μια *a priori* καθορισμένη θέση στο χρόνο, χωρίς την οποία δε θα συμφωνούσε με το χρόνο τον ίδιο ο οποίος αποδίδει σε κάθε ένα από τα μέρη του, *a priori* τη θέση του.

Με την τελευταία σκέψη οδηγούμαστε στη δεύτερη παρατήρηση. Σύμφωνα με αυτή, η ουσία δε θεωρείται μέσα από τη μονιμότητα του φαινομένου, αλλά μέσα από τη δράση.

Πώς όμως να συμπεράνει κανένας άμεσα από τη δράση για τη μονιμότητα του φαινομένου όταν ωστόσο αυτή αποτελεί ένα τόσο ουσιώδες και ιδιόμορφο γνώρισμα της ουσίας του;

Εμείς υποστηρίζουμε ότι η δράση σημαίνει ήδη τη σχέση του υποκειμένου της αιτιότητας προς το αποτέλεσμα. Επειδή λοιπόν κάθε αποτέλεσμα συνίσταται στα γεγονότα δηλαδή σε ό,τι συμβαίνει, οπότε και στο μεταβλητό το οποίο δηλώνει το χρόνο με το γνώρισμα της ακολουθίας, το έσχατο υποκείμενό του είναι το μόνιμα υπάρχον ως το υπόστρωμα του καθετί που αλλάζει, δηλαδή η ουσία (Kant, 1979).

Το σημαντικό εδώ, είναι ότι η αιτιότητα αποκαλύπτεται στην ίδια μας τη δράση. Βέβαια αν και η δράση είναι η πηγή του συσχετισμού μας με τον κόσμο, το *a priori* της δεν έγκειται συνολικά σε αυτό το συσχετισμό, αλλά σε κάποιους γενικούς προσδιορισμούς που μπορούν να χρησιμοποιηθούν μόνο σαν αφετηρία για τις ανακλασικές αφαιρέσεις και τις μετέπειτα οικοδομήσεις (Piaget, 1972).

Τελικά οι δράσεις ανήκουν τόσο στα υποκείμενα όσο και στα αντικείμενα. Μόνο έτσι μπορούμε να προσεγγίσουμε τους μετασχηματισμούς ως αιτιακές δομές εννοώντας αυτές ως ένα σύστημα που προκύπτει από τις αλληλεπιδράσεις του. Η έννοια που περιγράφει αυτή την κίνηση ανάμεσα στο υποκείμενο και τον αντικείμενο κόσμο, είναι η αποβλεπτικότητα.

## 2.2. Αιτιότητα και αποβλεπτικότητα

Ο Husserl υποστηρίζει ότι σε κάθε προσπάθεια να ορίσουμε την πραγματικότητα και να εξηγήσουμε τη γνώση πρέπει να λαμβάνουμε υπ' όψη δύο στοιχεία: αφενός την ανεπάρκεια με την οποία τα αντικείμενα του κόσμου δίνονται στις αισθήσεις, αφετέρου τη διαρκή επέμβαση του γνωρίζοντος υποκειμένου στη συγκρότηση της αντικειμενικότητας.

Η προηγούμενη παρατήρηση μας φέρνει αντιμέτωπους με δύο βασικές απόψεις σχετικά με την αιτιότητα και τους μετασχηματισμούς που επιφέρει στις δομές.

Σύμφωνα με την πρώτη, η συνείδηση λειτουργεί με ανακλασικές αφαιρέσεις ή όπως έχουμε υποστηρίξει, με την πρωταρχική πύκωση του *a priori*. Εξάλλου η δεύτερη άποψη ότι η αντικειμενικότητα συγκροτείται μέσα από τη διαρκή επέμβαση του υποκειμένου, μας οδηγεί στην αντίληψη ότι η αιτιακότητα είναι ένας προσδιορισμός που χρησιμεύει για την οικοδόμηση των μετασχηματιστικών δομών, και όχι για την *a priori* εφαρμογή τους.

Τελικά το πρόβλημα αναφέρεται στο αν οι μετασχηματισμοί ερμηνεύουν τις πραγματικές τροποποιήσεις που παρατηρούνται στα γεγονότα. Ή μήπως τελικά αυτοί οι μετασχηματισμοί αποτελούν μια εσωτερική αντανάκλαση (στο νου μας) των

μηχανισμών της φυσικής αιτιότητας που είναι αντικειμενικοί και ανεξάρτητοι από εμάς;

Η πρώτη άποψη οριοθετεί την αιτιότητα στις πραξιακές δομές. Η δεύτερη άποψη θεωρεί την αιτιότητα απριωρική αφού την ανάγει στην ταυτότητα των διαφορών (Piaget, 1972). Αντίθετα εδώ θα επιχειρήσουμε να συγκροτήσουμε μια τρίτη άποψη. Σύμφωνα με αυτή, η βασική μετασχηματιστική πράξη της σκέψης είναι η αποβλεπτικότητα. Είναι δηλαδή μια κατευθυνόμενη συνθετική ενέργεια της σκέψης, που έχει στόχο την αρχιτεκτονική του συνόλου ή το σύστημα σκέψης εν δράσει (Piaget, 1972).

Ο Heidegger αναφερόμενος στις τέσσερις εκδοχές του αντικειμένου της αντίληψης, δηλαδή την κενή σκόπευση, την αναπαρουσίαση, τη σύλληψη της εικόνας και το απλό αντιλαμβάνεσθαι, θεωρεί ότι διέπονται από μια δομική αλληλουχία. Μέσα από την αλληλουχία φανερώνεται ξεκάθαρα η σχέση ανάμεσα στο ενέργημα και στο αντικείμενό του. Η σχέση αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι δεν μπορεί να υπάρξει δράση χωρίς κατεύθυνση. Αυτό το συναντάει ανάμεσα στην απόβλεψη και στο αντικείμενό της το ορίζει ως αποβλεπτικότητα (Heidegger, 1999).

Η παραπάνω κίνηση αναδεικνύει την αποβλεπτικότητα σε κατευθυνόμενη ενοποιητική και συνθετική ενέργεια.

Ολοκληρώνοντας θα παρατηρήσουμε ότι εντέλει υπάρχουν φυσικές δομές ανεξάρτητες από εμάς που αντιστοιχούν όμως στις πραξιακές δομές μας ιδιαίτερα μάλιστα στις διαδικασίες εκείνες του νου που αναφέρονται στο δυνατό, και που τοποθετούν το πραγματικό στο σύστημα των δυνάμει. Έτσι όταν ζητάμε ποια είναι η νέα ιδιότητα που προσδίδει στις παραστάσεις η αναφορά σε ένα αντικείμενο και ποια αξία αποκτούν με αυτήν, τότε βρίσκουμε ότι αυτή η αναφορά δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να καθιστά δυνατή τη σύνδεση των παραστάσεων κατά ένα ορισμένο τρόπο και να τις υπάγει σε ένα κανόνα.

Αντίστροφα οι παραστάσεις μας αποκτούν αντικειμενική σημασία μόνο εφόσον καθίσταται αναγκαία μια ορισμένη τάξη στη χρονική τους σχέση.

Η αποβλεπτικότητα όμως υποδεικνύει και τη φορά της κίνησης των μετασχηματισμών αφού είναι ένα διευθύνεσθαι-προς. Εντέλει θα έπρεπε να τη συνδέσουμε όχι με την κίνηση εσωτερίκευσης του οντολογικά αλλότριου, αλλά με την ανάδυση-εμφάνιση του κόσμου, ως κάτι με νόημα.

*Μέσα από τη δεύτερη αναλογία αναδύθηκε το υποκείμενο όχι ως μια οντότητα προγενέστερη ή ανώτερη πάνω στην οποία στηρίζονται οι πράξεις, αλλά ως μια δομή που αναπαριστά το νόμο σύνθεσης ή τη μορφή ισορροπίας των πράξεων. Κατά τον J. Piaget το ίδιο των πράξεων σε αντίθεση με τις οποιοσδήποτε ενέργειες είναι να συντονίζονται και να οργανώνονται σε συστήματα: αυτά τα συστήματα συνιστούν δομές με την ίδια τους την οικοδόμηση (Piaget, 1972). Ορίζονται έτσι οι δομές ως μετασχηματιζόμενες ολότητες.*

### 3. Η τρίτη αναλογία της εμπειρίας

*Όλες οι ουσίες, εφόσον είναι δυνατό να γίνουν αντιληπτές ως σύγχρονες μέσα στο χώρο, βρίσκονται σε καθολική αλληλεπίδραση.*

Στην τρίτη αναλογία ο Kant επιχειρεί τον προσδιορισμό του χρονικού τρόπου της συγχρονικότητας, μέσα από το συσχετισμό του με την έννοια της κοινωνίας. Αρχικά ορίζει τη συγχρονικότητα ως αντίθετη της διαδοχής. Ή αλλιώς, τη θεωρεί ως διαδοχή με διπλή κατεύθυνση, σε αντίθεση με τον ορισμό της στη δεύτερη αναλογία, όπου χαρακτηρίζεται ως σαφής κίνηση από το πρότερο στο επόμενο. Εκδιπλούμενη αυτή η άποψη μπορεί να εκφραστεί και ως εξής:

*Συγχρονικότητα είναι η ύπαρξη του πολλαπλού σε μια χρονική στιγμή.*

Έτσι όμως καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε δύο ζητήματα. Τα πρώτο αφορά τον τρόπο μετάβασης από την ίδια την συγχρονία στην κατ' αίσθηση αντίληψή της, κάτι που μας οδηγεί στο δεύτερο πρόβλημα, τον προσδιορισμό της νοητικής συσχέτισης των εμπλεκόμενων μελών.

Σύμφωνα με τον Kant η συγχρονία υπάγεται στην κατηγορία της σχέσης και αντιστοιχεί στην έννοια της κοινωνίας. Η κοινωνία λοιπόν ορίζεται ως μια σχέση αλληλεπίδρασης, όπου κάθε ένα από τα μέλη περιέχει προσδιορισμούς, η αρχή των οποίων βρίσκεται μέσα στο άλλο. Υπάρχει δηλαδή μια αμοιβαία ακολουθία κοινών προσδιορισμών των δύο ανεξάρτητων μελών, που κατ' αναγκαιότητα αντιστοιχεί σε μια αμοιβαία διαδοχή κατ' αίσθηση αντιλήψεων. Έτσι δε μπορούμε να έχουμε την αντίληψη δύο πραγμάτων ως σύγχρονων παρά μόνο υπό την προϋπόθεση της αμοιβαίας αλληλεπίδρασής τους (Kant, 1979).

#### 3.1. Συγχρονία και αυτορρύθμιση

Στην προηγούμενη θεώρηση το σύγχρονο ορίστηκε μέσα από την αντίθεσή του με το διαδοχικό, και τη συσχέτισή του με την έννοια της κοινωνίας.

Αν εφαρμόσουμε τη συγχρονία -όχι στη συσχέτιση δύο αντικειμένων- αλλά στη σχέση του υποκειμένου με τον αντικείμενο κόσμο, τότε αυτή καθίσταται ως πρωταρχική πράξη αλληλοκαθορισμού τους. Αντιστοιχεί έτσι στο τρίτο χαρακτηριστικό των δομών -σύμφωνα με τον ορισμό του Piaget-, την αυτορρύθμιση. Υποστηρίζουμε δηλαδή ότι αυτή η σχέση, η αυτορρύθμιση, αναφέρεται και στον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο συνειδητοποιεί τον εαυτό του ως σύγχρονο με τον κόσμο. Οπότε καθορίζει τόσο τη συγκρότησή του ως δομή, αλλά και το συσχετισμό του με τις άλλες δομές.

Για να αποδείξουμε την άποψη μας θα βασιστούμε σε δύο χαρακτηριστικά της αυτορρύθμισης, τη διατήρηση ή ισορρόπηση, και την κλειστότητα.

Από την καντιανή απόδειξη προκύπτει ότι δύο ουσίες μπορούν να χαρακτηριστούν ως σύγχρονες όταν κάθε μία από αυτές, δίνει την αιτιότητα μερικών προσδιορισμών της άλλης, και συγχρόνως περιέχει μέσα της τα αποτελέσματα της αιτιότητας της άλλης ουσίας. Με αυτό τον τρόπο οι ουσίες -ή οι δομές υποστηρίζουμε εμείς- μπορούν να μετασχηματίζονται αδιάκοπα. Οι κινήσεις τους όμως δεν οδηγούν έξω από τα όρια τους, αλλά δίνουν στοιχεία που ανήκουν πάντα σε αυτές, και διατηρούν τους νόμους τους. Ουσιαστικά δηλαδή συγκροτούν μια γενικότερη δομή, η οποία διατηρείται παρά τους εσωτερικούς μετασχηματισμούς των υποδομών της.

Αυτή η εσωτερική κίνηση έχει το χαρακτήρα αναγκαιότητας. Δηλαδή τα συσχετιζόμενα μέλη πρέπει να βρίσκονται σε δυναμική κοινωνία αν πρόκειται η συγχρονικότητά τους να γνωσθεί σε οποιαδήποτε δυνατή εμπειρία. Το χαρακτήρα της αναγκαιότητας το δίνει η έννοια της αλληλεπίδρασης -της κατηγορίας της σχέσης- στην οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως. Ή με χρονικούς όρους, η αναστρεψιμότητα της διαδοχής συγκροτεί τη συγχρονία.

Η αναστρεψιμότητα όμως είναι ένα από τα μέσα εσωτερικού ελέγχου στα οποία -κατά τον Piaget- βασίζονται οι πράξεις που εξασφαλίζουν την αυτορρύθμιση στις δομές.

Σε αυτό τον εσωτερικό έλεγχο οφείλεται η έννοια της κλειστότητας. Αναφέρεται δηλαδή στην ικανότητα των δομών να αυτορρυθμίζονται με τους ίδιους νόμους που καθορίζουν και την ολότητά τους. Έτσι οι ρυθμίσεις της (της κλειστότητας) παραμένουν στο εσωτερικό της δομής που ήδη οικοδομήθηκε ή σχεδόν πραγματοποιήθηκε και συνιστούν την αυτορρύθμιση της, η οποία σε καταστάσεις ισορροπίας επιτυγχάνει τον αυτοέλεγχό της (Piaget, 1972).

Μέσα από την προηγούμενη διερεύνηση των δύο χαρακτηριστικών της αυτορρύθμισης προβάλλει η θεώρησή της στον ορίζοντα της ολότητας. Έτσι μέσα στη συνολική δομή φαινομένου κόσμου και υποκειμενικών του παραστάσεων ισχύει η παρακάτω αυτορρυθμιστική πράξη:

Αφού τα φαινόμενα περιέχονται μόνο σε μια δυνατή εμπειρία, πρέπει να βρίσκονται υποχρεωτικά σε κοινωνία ως προς την πρόσληψη τους. Και επειδή πρέπει να μπορούμε να σχηματίζουμε την παράσταση των αντικειμένων μέσω της συνύπαρξης και της συγχρονικότητας, γι' αυτό και τα φαινόμενα αντίστοιχα, πρέπει να αλληλοκαθορίζουν τη σχέση τους μέσα στον ίδιο χρόνο, και έτσι να συναπαρτίζουν ένα όλον.

### **3.2. Κοινότητα και νόημα**

Θα ολοκληρώσουμε τη σκέψη μας με δύο τελικές παρατηρήσεις. Η πρώτη αναφέρεται στη σχέση της αυτορρύθμισης με το ίδιο το υποκείμενο. Υποστηρίζουμε ότι μέσω της αυτορρύθμισης η συμπεριφορά μπορεί να ερμηνευθεί ως ενεργητική ισορρόπηση εξωτερικών διαταράξεων. Έτσι οδηγούμαστε στη δεύτερη παρατήρηση. Σύμφωνα με αυτή οι πράξεις σχετίζονται περισσότερο όχι με μια εκ των υστέρων σχέση με τις διάφορες ενέργειες του υποκειμένου, αλλά με ένα είδος προδιόρθωσης.

Ο Derrida υποστηρίζει πως ολόκληρη η δυτική φιλοσοφία στηρίζεται στην “αυτοπάθεια” του υποκειμένου, δηλαδή στην άμεση εμπλοκή του με αυτά που εννοεί. Αυτή η εμπλοκή 1) είναι ολοκληρωτικά καταληπτή από μόνη της, χωρίς να προϋποθέτει καμιά άλλη έννοια ή εμπλοκή και 2) συγκροτεί αυτό που το υποκείμενο επιθυμεί να εκφράσει μέσω της γλωσσικής του εκφοράς και κατά αυτόν τον τρόπο δίνει σημασία σε αυτήν την εκφορά άμεσα και διαισθητικά, χωρίς να προϋποθέτει κανένα άλλο σημείο (και άρα ούτε και κάποιο σύστημα σημείων). Μια τέτοια εμπλοκή αποτελεί περίπτωση αυτού που ο Derrida αποκαλεί παρουσία (Κακολύρης, 2002).

Ως αποτέλεσμα της αυτοπάθειας μπορεί να θεωρηθεί και η αυστηρή διαίρεση ανάμεσα στο εξωτερικό (τυχαίο) και το εσωτερικό (ουσιώδες). Αντίθετα ο ίδιος πιστεύει σε μια συσχέτιση που διέπεται από τη λογική της αναπληρωματικότητας των μελών.

Εμείς υποστηρίζουμε ότι αυτή η θεώρηση μεταβαίνει από την αυτοπάθεια του υποκειμένου στην αυτορρυθμιστική σχέση των ενεργημάτων του και των αντικειμένων τους. Γιατί η έννοια της αναπληρωματικότητας έλκει την καταγωγή της στο συνεχή μετασχηματισμό ανάμεσα στα εμπλεκόμενα μέλη πάντα όμως στον ορίζοντα ενός ενιαίου όλου που έχει τη δυνατότητα αυτοκαθορισμού.

Αυτή είναι η άποψη στην οποία οφείλουμε να εντάξουμε την αυτορρυθμιστική σχέση ανάμεσα στις ενέργειες και στα αντικείμενά τους, ή -όπως υποστηρίζουμε εμείς- ανάμεσα στις αποβλεπτικές πράξεις και στα αποβλεπτικά τους αντικείμενα. Υπό αυτούς τους όρους η κοινότητα ως πράξη είναι καταγωγικά αποβλεπτική. Επιπλέον η αποβλεπτικότητα ως αυτορρυθμιστική πράξη δεν προκύπτει εκ των υστέρων, δηλαδή δεν εδρεύει σε ένα κλειστό υποκείμενο που εξέρχεται από τον εαυτό του για να συναντήσει το αντικείμενο. Ούτε προϋποθέτει δύο ανεξάρτητα μεταξύ τους μέλη. Δηλαδή δεν αναπτύσσεται ανάμεσα σε ένα εμμενές υποκείμενο και στις εμμενείς αισθητήριες εντυπώσεις του.

Αντίθετα η αποβλεπτική κίνηση πρέπει να τοποθετηθεί σε ένα πρωταρχικό συνάντικειν του υποκειμένου και του αντικείμενού του.

Ο Heidegger αναφερόμενος σε αυτό το ζήτημα ταυτίζει την αποβλεπτική κίνηση με την αντιληπτότητα. Το επιχείρημα του είναι το εξής: η αντίληψη στρέφεται προς το ον και το συλλαμβάνει. Αυτό το ον ως αποβλεπτικό αντικείμενο έχει ένα συγκεκριμένο τρόπο του να δίνεται, του να αποκαλύπτεται στο υποκείμενο. Αυτός ο τρόπος συνάντησης, αποκάλυψης καλείται αντιληπτότητα. Η αντιληπτότητα δεν ανήκει στο ον όπως του ανήκει το βάρος ή το χρώμα του ή η χρησιμότητά του. Δεν ανήκει όμως ούτε στο υποκείμενο. Εδρεύει δηλαδή και αυτή σε αυτό το ανάμεσα. Υπό αυτή την έννοια η αντιληπτότητα είναι η ίδια η ουσία της αντιληπτικής αποβλεπτικής σχέσης.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι το νόημα θεωρούμενο ως αντικείμενο της νόησης και συνακόλουθα της αποβλεπτικής κίνησής της, δεν ταυτίζεται με το αντικείμενο ως υλικό σώμα αλλά μάλλον με το αποβλεπτικό αντικείμενο, δηλαδή με το



αντικείμενο ως σύστοιχο της απόβλεψης. Και καθώς η απόβλεψη είναι η θεμελιώδης αυτόρρυθμιστική πράξη της συνολικής δομής υποκείμενου-αντικείμενου εντέλει το νόημα συγκροτείται από την κοινότητα.

Επιπλέον μέσα από τον ορισμό του αποβλεπτικού αντικειμένου προκύπτει ότι για να γίνει κάτι αντιληπτό, θα πρέπει να μπορεί να δοθεί με τον τρόπο που ταιριάζει στην αντιληπτική απόβλεψη, για παράδειγμα να δοθεί αυτοπροσώπως.

Δηλαδή η αυτοπροσωπία δεν εδρεύει στο ίδιο το πράγμα ως αντικείμενο, αν και παραδόξως είναι το ίδιο που δίδεται αυτοπροσώπως. Εδρεύει στην απόβλεψη: "το αντιληπτόν-είναι ανήκει λοιπόν στο αντιλαμβάνεσθαι ως τέτοιο, δηλαδή στην αποβλεπτικότητα" (Heidegger, 1999). Έτσι αποκαλύπτεται η πτύχωση του νοήματος στον εαυτό του, μέσα από τη διαφορετική δομή αντικείμενο-αποβλεπτικό αντικείμενο.

### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βασινιώτης Φ, "Ζακ Ντερριντά", Σημειώσεις Α. Μπαλά για το μάθημα *Φιλοσοφία και επιστήμες στον 20ο αι.*

Κακολύρης Γ, (2002) "Παραποιώντας το κείμενο: η αποδομητική ανάγνωση του δοκιμίου για την καταγωγή των γλωσσών του Ρουσσώ από τον Ντερριντά" Αθήνα: Στιγμή.

Kant I, (1982) *Προλεγόμενα σε κάθε μελλοντική μεταφυσική*, Αθήνα-Γιάννενα: Δωδώνη, μτφρ Γιάννη Τζαβάρα.

Kant I, (1979) *Κριτική του Καθαρού Λόγου A2*, Αθήνα: Παπαζήση, μτφρ Αναστάσιου Γιανναρά.

Μπαλάς Α, (1999) *Φιλοξενώντας το Ζακ Ντερριντά... Στο περιθώριο επιστήμης και πολιτικής*, Αθήνα: Εκκρεμές.

Ντερριντά Ζ, (1990) *Περί γραμματολογίας*, Αθήνα: Γνώση, μτφρ Κωστή Παπαγιώργη.

Ντερριντά Ζ, (1997) *Η φωνή και το φαινόμενο*, Αθήνα: Ολκός/Μικρή Αρκτος, μτφρ Κωστή Παπαγιώργη.

Παπαγιώργης Κ, (1990) *Σιαμαία και Ετεροθαλή*, Αθήνα: Καστανιώτη.

Piaget J, (1972) *Στρουκτουραλισμός*, Αθήνα: Καστανιώτη, μτφρ Θ. Παραδέλλη.

Ρουσσώ Ζ, (2001) *Δοκίμιο περι καταγωγής των γλωσσών*, Αθήνα: Καστανιώτη, μτφρ Κωστή Παπαγιώργη.

Σατελέ Φ, (1990) *Η φιλοσοφία, τόμος Γ'*, Αθήνα: Γνώση, μτφρ Κωστή Παπαγιώργη.

Saussure F, (1979) *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, Αθήνα: Παπαζήση, μτφρ Δ. Αποστολόπουλου.

Wittgenstein L, (1978) *Tractatus Logico Philosophicus*, Αθήνα: Παπαζήση, μτφρ Θ. Κιτσόπουλου.

Χαϊντέγγερ Μ, (1999) *Τα βασικά προβλήματα της φαινομενολογίας*, Αθήνα: Γνώση, μτφρ Παύλου Κόντου.

## Η ΑΝΑΛΟΓΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Κατερίνα Κουρούμαλη

### Περίληψη

Αναλογία είναι το είδος του συλλογισμού κατά τον οποίον, με αφορμή τη συμφωνία ορισμένων χαρακτηριστικών και ιδιοτήτων κάποιων αντικειμένων, συμπεραίνουμε πιθανολογικά τη συμφωνία αυτών των αντικειμένων και στα υπόλοιπα χαρακτηριστικά τους. Πρόκειται για μια αναγωγή δύο εννοιών σε ένα κοινό πεδίο αναφοράς, μέσω μιας αφαιρετικής διαδικασίας που απομονώνει εκείνα τα στοιχεία τους που μπορούν να συλλειτουργήσουν στη διαμόρφωση μιας σημαίνουσας εικόνας. Αυτός ο συσχετισμός έχει τη δύναμη να αποκαλύπτει τη δομή τους, με την αμφίδρομη μεταφορά δομικών στοιχείων από τη μία περίπτωση στην άλλη.

Οι θεωρητικοί εντόπισαν και ανέλυσαν διάφορα αναλογικά πρότυπα, για να θεμελιώσουν τις τάσεις της αρχιτεκτονικής, συσχετίζοντάς την με άλλες επιστήμες και δημιουργικές τέχνες. Πέρα από τη χρησιμότητα της στον αρχιτεκτονικό λόγο, η αναλογία αποτελεί το μέσο της "βιωματικής" λειτουργίας της αρχιτεκτονικής, δηλαδή το μέσο μεταφοράς των εμπειρικών και γνωστικών καταγραφών του αρχιτέκτονα σε κάθε νέα του δημιουργία. Ειδικά όταν αυτή η μεταφορά είναι συνειδητή, μιλάμε για μια μέθοδο, που μπορεί να τροφοδοτεί δημιουργικά τη συνθετική διαδικασία. Η μέθοδος αυτή συνίσταται αρχικά στην επιλογή ενός συμβατού με το αρχιτεκτονικό πρόβλημα προτύπου και στη συνέχεια στη συγκρότηση του νέου έργου κατ' αναλογία αυτού, δηλαδή βάσει των αρχών που διέπουν τη δομή του. Οι αρχές αυτές λειτουργούν κανονιστικά σε όλη τη διαδικασία του σχεδιασμού, με την έννοια ότι κάθε ιδέα, κάθε χειρονομία επικυρώνεται ή απορρίπτεται με κριτήριο τη συνέπεια ως προς αυτές, διασφαλίζοντας έτσι στη σύνθεση την εγκυρότητα και τη διάρκεια του λογικού ελέγχου.

Αυτή η διείσδυση της λογικής στο κοινώς αποδεκτό ενορατικό μοντέλο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, σε καμία περίπτωση δεν καθλώνει τη φαντασία του δημιουργού. Αντίθετα, η αναλογική σκέψη εντείνει την έμπνευση, αφού, ορίζοντας ένα σταθερό πεδίο αναφοράς, συγκεκριμενοποιεί δεδομένα και τα δεδομένα δίνουν ερεθίσματα για γόνιμο προβληματισμό και εμπειριστωμένες ιδέες. Εξάλλου, οι συνθετικές αρχές που υπαγορεύει η αναλογική θεώρηση δεν είναι άκαμπτες, έχουν τη δυνατότητα να αναθεωρούνται και να εξελίσσονται παράλληλα με το αρχιτεκτονικό δημιούργημα, χάρη στην αμφίδρομη δράση της αναλογικής σχέσης, που θέτει τους δύο όρους σε μια ενεργητική κατάσταση αλληλοπροσδιορισμού. Σε αυτές ακριβώς τις αναθεωρήσεις εκδηλώνονται τα ενορατικά άλματα της αρχιτεκτονικής σκέψης.

### ANALOGICAL THOUGHT IN ARCHITECTURE

#### Abstract

Analogy is the type of syllogism that presumes the accordance of two terms based on the confirmed accordance of some of their characteristics. Analogy puts two terms on a common base and in order to do that, it secludes those characteristics of both terms that can coexist in a meaningful scheme. This coexistence is capable of revealing the structure of both terms by the mutual application of one's structural elements to another.

Architecture theoreticians have always used analogical models to justify the tendencies in architecture, by associating it to other sciences and creative arts. Besides its value in architectural theory, analogy represents the "autobiographic" function of architecture, that is to say, the input of the architect's empirical and cognitional data to each new creation. If this input is conscious, then it consists of a creative method for the architectural composition. The first step of this method is to find a model compatible to the project. Consequently the architect has to explore the structural principles of the model in order to apply them to his project. These principles form a system of rules that lead the architect's thought, meaning that each of his ideas is confirmed or rejected according to these principles and thus the architectural composition can have the validity and permanence of a procedure logically controlled.

This penetration of logic in the commonly acceptable insightful model of architectural composition does not, in any case, limit the architect's inspiration and imagination. To the contrary, analogical thinking intensifies inspiration by determining a common base of reference that can clarify the project data. The existence of these data stimulates productive speculation leading to valid ideas. Moreover, the

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2001. Εξαισιοτική επιτροπή: ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΚΑΝΙΔΙΤΣΑΣ (επιβλέπων), ΑΡΗΣ ΚΟΥΤΟΥΓΚΟΣ και ΑΡΣΤΕΙΔΗΣ ΜΠΑΛΙΤΑΣ.

principles that the analogical correlation of two terms indicates are flexible: they are constantly revised and developed together with the project, due to analogy's ability of putting two terms in an active situation of retroactive definition. It is in this revision of the principles that the insightful leaps of architectural thought are developed.

### Εισαγωγή

Όταν αναφερόμαστε στην έννοια της αναλογίας στην αρχιτεκτονική, το πρώτο που σκέφτεται κανείς είναι την αναλογία ως αριθμητική ή γεωμετρική σχέση των επιμέρους διαστάσεων ενός κτιρίου, ή ως σχέση ενός διακριτού αρχιτεκτονικού μέλους με το σύνολο στο οποίο ανήκει. Για αρκετούς αιώνες η αναλογία με αυτή την έννοια αποτελούσε ένα σταθερό κριτήριο αισθητικής διασφάλισης της αρχιτεκτονικής, το οποίο αντλούσε την αντικειμενικότητα του από το γεγονός ότι θεμελιωνόταν στην αριθμητική -κατά τα πλατωνικά και τα πυθαγόρεια διδάγματα- αρμονία του σύμπαντος (Rowe, 1976). Το σημαντικό στη μαθηματική αναλογία είναι ότι συσχετίζει και συνδέει. Οι αριθμοί από μόνοι τους είναι ουδέτεροι νοηματικά, καθορίζουν απλώς μια ποσότητα. Η αναλογία τους φορτίζει με νόημα, με την έννοια ότι τους αποδίδει ποιοτικούς συσχετισμούς (Aicher, 1994). Θα εξετάσουμε αυτήν ακριβώς την ικανότητα της αναλογίας να επισημαίνει και να νοηματοδοτεί συσχετίζοντας δύο διαφορετικούς όρους, ευρύτερα από την περιοχή των μαθηματικών. Δηλαδή, την έννοια που έχει η αναλογία στον τομέα της Λογικής, όπου σημαίνει το είδος του συλλογισμού, κατά τον οποίον, με αφορμή τη συμφωνία ορισμένων χαρακτηριστικών και ιδιοτήτων κάποιων αντικειμένων, συμπεραίνουμε πιθανολογικά τη συμφωνία αυτών των αντικειμένων και στα υπόλοιπα χαρακτηριστικά τους. Θα διερευνηθεί κατά πόσο η αναλογία σε αυτή της τη διάσταση, μπορεί να αποτελέσει για τους αρχιτέκτονες και τους θεωρητικούς της αρχιτεκτονικής ένα συλλογιστικό και μεθοδολογικό εργαλείο, αφενός στην ανάπτυξη επιστημονικού λόγου και αφετέρου στη διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

### 1. Η αναλογία ως είδος σχέσης

Η αναλογία αποτελεί ένα μέσο κατανόησης-επεξήγησης ενός όρου, σε περίπτωση αδυναμίας σύνταξης επιστημονικού ορισμού. Καταφεύγουμε, δηλαδή, σε κάποια έννοια γένους<sup>1</sup> της οποίας τα χαρακτηριστικά μπορούν να φωτίσουν το περιεχόμενο της άγνωστης έννοιας, τόσο μέσω των ομοιοτήτων, όσο και μέσω των διαφορών τους. Πρόκειται για μια στιγμιαία προσέγγιση δύο όρων, που αποτελεί ένα βήμα προς την ολοκληρωτική κατανόηση του άγνωστου, μια συνύπαρξη που δεν έχει ούτε διαχρονικότητα, ούτε συνολικότητα. Η αναλογία δεν αναλύει όλες τις λεπτομέρειες του περιεχομένου μιας έννοιας, αλλά φωτίζει μία συγκεκριμένη διάστασή της, η κατανόηση της οποίας μπορεί να σκιαγραφήσει μια συνολική εικόνα της. Γι αυτό είναι δυνατόν ο όρος που σχετίζεται αναλογικά με κάποια οριζόμενη έννοια, να είναι εντελώς ασύμβατος και ξένος με κάποια χαρακτηριστικά της. Η αναλογία είναι μια λεκτική σύμβαση που λειτουργεί μόνο μέσα σε ένα συγκεκριμένο φραστικό πλαίσιο και με συγκεκριμένο σκοπό, για να φωτίσει μια έννοια, όχι ως προς το αντικειμενικά σημαίνον περιεχόμενό της, όπως αυτό ορίζεται από τις συμβάσεις του γλωσσικού συστήματος, αλλά ως προς τη διάσταση που θέλει να της αποδώσει ο ομιλητής, για να εξυπηρετήσει τα συμφραζόμενα.

Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι η αναλογία δεν είναι ταυτότητα. Οι δύο έννοιες που συμμετέχουν δεν είναι

1. Έννοια γένους είναι αυτή της οποίας το αντικείμενο προσδιορίζεται με τα γενικά γνωρίσματα της κατηγορίας στην οποία ανήκει. Το αντικείμενο της περιγράφεται γενικά και αφηρημένα, είτε κατά ποσότητα, είτε κατά ποιότητα, είτε με άλλο γνώρισμα. Η κατά τη βούληση των μερών προσθήκη ή αφαίρεση διακριτικών γνωρισμάτων καθιστά το γένος ευρύτερο ή στενότερο.

ισοδύναμες, δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να αντικαταστήσουν η μία την άλλη στη ροή του λόγου ή της σκέψης χωρίς αλλοίωση του νοήματος. Η αναλογία ανατρέχει στο γενικό περιεχόμενο των εννοιών και αποτυπώνει διαφορές και ομοιότητες, συσχετισμούς και όχι ταυτότητες. Η ταυτότητα είναι μια διαχρονική, σταθερή, αμετάβλητη σχέση μεταξύ δύο εννοιών, ενώ η αναλογία επιτρέπει τη μεταβλητότητα.

Η αναλογία μπορεί να επιτευχθεί μεταξύ δύο όρων ξένων μεταξύ τους. Αρκεί να εντοπίσει ομοιότητες, ή και διαφορές, μεταξύ μερικών συγκεκριμένων χαρακτηριστικών τους, οι οποίες μπορούν να αποδώσουν νόημα στα άγνωστα στοιχεία του ενός. Η δυνατότητα αυτή δημιουργείται από τις προθέσεις του χρήστη των συγκεκριμένων όρων, ο οποίος, λειτουργώντας αφαιρετικά, τους ανάγει σε ένα κοινό πεδίο αναφοράς, προκειμένου να απομονώσει εκείνα τα στοιχεία και των δύο που μπορούν να συλλειτουργήσουν για να δημιουργήσουν μια σημαίνουσα εικόνα. Το γεγονός ότι απομονώνονται ορισμένα στοιχεία του κάθε όρου, δε σημαίνει ότι η εικόνα που δημιουργείται ως προς τον άγνωστο είναι αποσπασματική. Αντίθετα, η αναλογία προσπαθεί να σκιαγραφήσει τον όρο σφαιρικά ως όλο. Γιαυτό, αν και επισημαίνονται κάποια δομικά στοιχεία του κάθε όρου κατά το στίσιμο της αναλογίας, τα στοιχεία αυτά νοούνται πάντα ως αδιάφερα μέλη του συνόλου στο οποίο ανήκουν και όχι ως ανεξάρτητες μονάδες. Διακρίνονται στιγμιαία για να συμβάλλουν στην ενεργοποίηση της αναλογίας, η οποία στη συνέχεια χειρίζεται τους δύο όρους ως ολόπτες, αποκαλύπτοντας έτσι τη συνολική υπόσταση του υπό διερεύνηση όρου.

Η αναλογία δημιουργεί μια νέα κατηγορία ερμηνείας: αντί να αποδώσει συγκεκριμένο περιεχόμενο σε μια αφηρημένη μορφή, δημιουργεί συσχετισμούς, στους οποίους το πρότυπο και το παράδειγμα μπορούν να εναλλάσσουν τους ρόλους τους, μπορεί, δηλαδή, εν δυνάμει το οριζόμενο να γίνει ορισμός. Αυτό σημαίνει ότι η σχέση τους δεν είναι ιεραρχική, δεν υπάρχει πρωτεύον και δευτερεύον, από τη στιγμή που οι δύο έννοιες μπορούν να αλληλοπροσδιορίζονται. Πρόκειται, δηλαδή, για μια σχέση αμοιβαίας συγκρότησης των δύο εννοιών που αποτελούν τους όρους της αναλογίας.

Η αναλογική σχέση διαφοροποιείται από την ταυτότητα για έναν ακόμα βασικό λόγο, ότι δεν περιορίζεται στις ομοιότητες μεταξύ δύο όρων, αλλά εμπεριέχει και τις διαφορές τους, κάτι που είναι εξ' ορισμού αδύνατο για την ταυτότητα. Ωστόσο, υπάρχει ένα όριο μέχρι το οποίο η διαφορά επιτρέπει στην αναλογία να υφίσταται κι αυτό είναι το όριο που η διαφορά γίνεται αντίθεση. Το όριο αυτό είναι θέμα κλίμακας και ειδικεύσης (Anton, 1957). Δηλαδή, για να γίνει η διαφορά αντίθεση πρέπει να είναι πολύ μεγάλη και να αναφέρεται σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των υπό εξέταση όρων. Αντίθεση στοιχειοθετείται όταν υπάρχει συγκριτική αντιπαράθεση δύο μελών του ίδιου γένους, ενώ η διαφορά είναι μια γενική περιγραφική αντιμετώπιση δύο όρων που δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένα γνωρίσματά τους. Αντίθεση μεταξύ γενών δεν μπορεί να υπάρξει, γιατί δεν υπάρχουν κοινά γνωρίσματα που η μία έννοια να έχει και η άλλη να στερείται, δηλαδή δεν υπάρχουν συγκρίσιμα χαρακτηριστικά. Αυτή η παράμετρος της αντίθεσης εξηγεί γιατί η αναλογία δεν συμβιβάζεται με αυτήν: η αντίθεση περιορίζεται σε ένα γένος, ενώ η αναλογία τροφοδοτείται από τη συνδιαλλαγή των γενών και πολλές φορές σχηματίζει νέο γένος, με την έννοια ότι ορίζει ένα πεδίο συσχετισμού δύο εννοιών που δεν ανήκουν στο ίδιο γένος.

2. Ο όρος “συλλογισμός” χρησιμοποιείται εδώ με την ευρύτερη έννοια της νοητικής διεργασίας και όχι με το περιεχόμενο που δίνει στην έννοια η Λογική, σύμφωνα με την οποία ο συλλογισμός είναι μια διαδικασία που δεσμεύεται αυστηρά από τους κανόνες της Λογικής και συνεπώς δεν μπορεί να εμπεριέχει άλματα.

3. Έννοια είδους είναι αυτή της οποίας το αντικείμενο είναι ατομικώς προσδιορισμένο, κατά τρόπο ώστε αυτή καθίσταται εξαρχώς ορισμένη.

## 1.1. Η αναλογία σε σχέση με τους άλλους τύπους συλλογισμού<sup>2</sup>

### - αναλογία και επαγωγή

Η αναλογία ως τρόπος σκέψης σχετίζεται περισσότερο με τον επαγωγικό συλλογισμό. Η αναλογία μεταβαίνει από ένα γένος σε ένα άλλο, αξιοποιώντας ποιοτικά ομοιότητες και διαφορές, ενώ η επαγωγή βασίζεται στην εξέταση όλων, δυναμικά, των ατόμων που ανήκουν σε μια κατηγορία (ποσοτική προσέγγιση), για να εντοπίσει ομοιότητες και να εξάγει ένα συμπέρασμα που αφορά αποκλειστικά σε αυτήν την κατηγορία (Lloyd, 1987).

### - αναλογία και αναγωγή

Ο αναλογικός συλλογισμός εμπεριέχει αναγωγικά βήματα, αφού αναζητά ένα κοινό πεδίο αναφοράς δύο εννοιών που ανήκουν σε διαφορετικά γένη. Για να το εντοπίσει απομονώνει τα γενικά χαρακτηριστικά των εννοιών κι αυτή η γενίκευση είναι μια αναγωγή. Η διαφορά από τον καθαρά αναγωγικό συλλογισμό είναι ότι σε αυτόν το άγνωστο είναι μια έννοια είδους<sup>3</sup> της οποίας γνωρίζουμε ήδη το γένος, οπότε την ανάγουμε σε αυτό για να την ορίσουμε. Αντίθετα, η αναλογία, αναζητώντας το περιεχόμενο μιας έννοιας, μπορεί να ξεπεράσει τα όρια του γένους της και να ανακαλύψει συσχετισμούς με έννοιες που δεν ανήκουν σε αυτό.

### - αναλογία και παραγωγή

Από τον παραγωγικό συλλογισμό η αναλογία αποστασιοποιείται πλήρως, αφού η παραγωγή είναι μια συνεχής ταυτότητα, ενώ η αναλογία δεν αποτελεί εξίσωση μεταξύ δύο εννοιών. Η παραγωγή προχωρά με λογικά βήματα που προκύπτουν με βεβαιότητα το ένα από το άλλο, σε μια συλλογιστική διαδικασία όπου το τελικό συμπέρασμα περιέχεται στις αρχικές προτάσεις. Αντίθετα, ο αναλογικός συλλογισμός αποδέχεται τις ασυνέχειες των πιθανών εκτιμήσεων που βασίζονται στις ομοιότητες δύο διαφορετικών όρων και έτσι μπορεί να καταλήγει σε συμπεράσματα που υπερβαίνουν την αρχική υπόθεση, δηλαδή να ανακαλύπτει καινούρια πράγματα. Με αυτήν την έννοια η αναλογία εντάσσεται στη σφαίρα της δημιουργίας.

### - αναλογία και μεταφορά

Στο βαθμό που συσχετίζει έννοιες επιφανειακά ξένες μεταξύ τους, η αναλογία συγχέεται συχνά με τη μεταφορά. Η διαφορά είναι ότι η αναλογία συσχετίζει κάποιες απόψεις δύο εννοιών, ενώ η μεταφορά είναι “ολιστική”, είναι ένα χρηστικό εργαλείο κατανόησης ή έμφασης που αποδίδει στιγμιαία ολόκληρο το περιεχόμενο μιας έννοιας σε μια άλλη, χωρίς να αναλύει τα χαρακτηριστικά και τη δομή της. Αντίθετα, η αναλογία δεν ασχολείται με το τι είναι μια έννοια, αλλά με το πώς δομούνται τα συστατικά της. Είναι μια μεθοδολογία που ανοίγει έναν αμοιβαίο διάλογο μεταξύ δύο εννοιών, δηλαδή μια εξελικτική λειτουργία που έχει τη δύναμη, όχι μόνο να αποσαφηνίζει τις δύο έννοιες, αλλά και να παράγει καινούριες σχέσεις.

## 1.2. Η αναλογία ως μεταφραστικό εργαλείο - Η θεώρηση του Wittgenstein

Η αναλογία είναι το όχημα μεταφοράς μιας διαμορφωμένης, καταγραμμένης εμπειρίας στο νέο πλαίσιο δεδομένων μιας διαφορετικής, καινούριας εμπειρίας, η οποία νοηματοδοτείται από αυτή τη μεταφορά. Με αυτή τη διαδικασία οι λέξεις σε

κάθε γλωσσικό σύστημα γίνονται σημαίνουσες έννοιες, αφού χωρίς το εμπειρικό πεδίο εφαρμογής τους παραμένουν απλά σύμβολα που στερούνται περιεχομένου και νοήματος. Είμαστε κάθε φορά σε θέση να προσδιορίσουμε μια νέα κατάσταση ως προς τις ιδιότητές της, χάρη στην ήδη διαμορφωμένη εμπειρία μας, η οποία έχει οριοθετήσει ένα πεδίο αναφοράς αυτών των ιδιοτήτων. Δηλαδή, κατανοούμε τις νέες προσλαμβάνουσες κατ' αναλογία των προηγούμενων εμπειριών μας (Barnet, 1997).

## 2. Η αναλογία ως δημιουργός σχέσεων

Η αναλογία, όταν χρησιμοποιείται ως μέθοδος συλλογισμού και έρευνας, καθορίζει τον τρόπο συσχετισμού των πραγμάτων, οριοθετεί τη σχέση τους και με αυτή την έννοια είναι δημιουργός σχέσεων. Όταν εγκαθιστούμε μια αναλογία ανάμεσα σε δύο όρους, συνήθως έναν γνωστό ή υπαρκτό και έναν άγνωστο ή υπό διαμόρφωση, τότε η ίδια η αναλογία λειτουργεί στη συνέχεια ρυθμιστικά ως προς την υπόλοιπη διαδικασία της διερεύνησης ή της δημιουργίας. Έχοντας ορίσει το είδος της σχέσης του με κάτι γνωστό και οικείο, αναζητούμε το άγνωστο, δηλαδή προσπαθούμε να ορίσουμε το περιεχόμενο και τη μορφή του, με την αναλογία να θέτει τα όρια<sup>4</sup> της αναζήτησής μας.

Η αναλογία, ως δημιουργός σχέσεων, πλησιάζει την έννοια της μίμησης, με την αυθεντική έννοια του όρου, αυτή που είχε καθιερώσει τη μίμηση ως θεμελίωση και αφετηρία όλων των καλών τεχνών και βέβαια και της αρχιτεκτονικής, που διεκδικούσε κυρίαρχη θέση ανάμεσά τους.

### 2.1. Η έννοια της μίμησης στην τέχνη

Ο συσχετισμός της μίμησης με τη δημιουργία στην τέχνη έχει τις ρίζες του στην αρχαία Ελλάδα. Για το Σωκράτη η μίμηση σήμαινε αναπαράσταση, με την έννοια της αντιγραφής της πραγματικότητας που γίνεται μέσω επιλογών και με στόχο μια ιδανική μορφή. Για τον Πλάτωνα η μίμηση υπερβαίνει την απλή αναπαράσταση ενός προτύπου και ανάγεται σε γνωστική, δημιουργική διαδικασία διερεύνησης και αναγνώρισης του περιεχομένου του.

Ο συσχετισμός της φύσης με την τέχνη μέσω της μίμησης, ήταν κυρίαρχο θέμα και κατά το 19ο αιώνα. Η μίμηση της φύσης στην τέχνη προϋποθέτει την ανάλυση των προθέσεων που κρύβονται πίσω από τη μορφή των ζωντανών οργανισμών, την κατανόηση των αρχών στις οποίες αυτή υποτάσσει τις πράξεις της και τον εντοπισμό των στόχων προς τους οποίους κινείται και των μέσων που χρησιμοποιεί για να τους πετύχει (Quatremere de Quincy, 1825). Συνεπώς, ο καλλιτέχνης μιμείται τη φύση, όχι ως προς το τελικό αποτέλεσμα, αλλά ως προς τη διαδικασία. Έτσι και ο αρχιτέκτονας μιμείται τη φύση όταν ακολουθεί και κάνει προφανές στα έργα του το σύστημα που και η φύση αναπτύσσει στα δικά της, δηλαδή όταν αναδομεί και όχι όταν αναπαράγει το πρότυπο της φύσης.

Ο Greenberg εντοπίζει στη μίμηση τη βιωματική λειτουργία της αρχιτεκτονικής (Greenberg, 1988). Όσα έχει βιώσει ο αρχιτέκτονας αφομοιώνονται μέσα του σε τέτοιο βαθμό, ώστε να βρίσκουν έκφραση στο έργο του. Επειδή, όμως, η έκφρασή τους αποτελεί περισσότερο ενστικτώδη μεταφορά αφομοιωμένων στοιχείων, παρά συνειδητή αποτύπωση

4. Τα "όρια" εδώ νοούνται ως πεδίο δυνατοτήτων και όχι ως περιορισμός.

εικόνων, μπορούμε να μιλάμε για διαδικασία μίμησης, για μια αναλογική σχέση της καινούριας χειρονομίας του αρχιτέκτονα με διάφορες εικόνες ή καταστάσεις που βιωματικά έχουν αποτυπωθεί μέσα του.

## 2.2. Αναλογία και μίμηση

Ο αναλογικός συσχετισμός δύο όρων αποτελεί μια δημιουργική διαδικασία, όπως αυτή της μίμησης στην τέχνη. Πρόκειται για μια νοητική διεργασία που εντοπίζει συσχετισμούς ανάμεσα σε δυο όρους, έναν υπαρκτό και έναν ζητούμενο και στη συνέχεια αντλεί κατ' αναλογία δεδομένα από την υπόσταση του πρώτου για να στοιχειοθετήσει την οντότητα του δεύτερου. Η διαδικασία αυτή διαφέρει ουσιαστικά από την αντιγραφή. Η αντιγραφή δεν εμπεριέχει μέσα της την αφομοίωση, είναι μια δουλική και άκριτη αποτύπωση μιας συνολικής εικόνας σε ένα καινούριο έργο. Αντίθετα, η δημιουργία που χρησιμοποιεί ως μέθοδο την αναλογία θεμελιώνεται σε μια διερευνητική επεξεργασία της δομής και του περιεχομένου του προτύπου, για αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια νοητή ομοιότητα του νέου αντικειμένου με το πρότυπο. Όπως η μίμηση μπορεί να καθορίσει το σύστημα μιας καλλιτεχνικής διερεύνησης, έτσι και η αναλογική σχέση ορίζει τους κανόνες της συνδιαλλαγής ανάμεσα σε δύο οντότητες και μέσω αυτής αποκαλύπτει την υπόσταση τους.

Η διαφορά μεταξύ μίμησης και αναλογίας είναι ότι στη μίμηση το πρότυπο θεωρείται αυθεντία και συνεπώς η σχέση του με τη νέα δημιουργία είναι ιεραρχική και μονόδρομη: το πρότυπο δεν επηρεάζεται από τη διαδικασία της μίμησης, μένει άθικτο. Αντίθετα, η αναλογική σχέση είναι αμφίδρομη, αποτελεί μια συνδιαλλαγή μεταξύ δύο ισότιμων όρων. Επομένως, το πρότυπο που επιλέγεται για να φωτίσει αναλογικά έναν υπό διερεύνηση όρο δεν υπερέχει, ούτε υστερεί αυτού, δεν εξιδανικεύεται, απλώς είναι κάτι που τυχαίνει να γνωρίζουμε καλύτερα. Το πρότυπο μπορεί ακόμα και να επαναπροσδιοριστεί το ίδιο, καθώς εμπλέκεται, μέσω της αναλογίας σε μια σχέση αμοιβαίας συγκρότησης. Αυτή η διαφορά αιτιολογεί γιατί η μίμηση, σήμερα, ως έννοια έχει καταλήξει να έχει αρνητική χροιά. Η απελευθέρωση του καλλιτέχνη έχει καταρρίψει την αυθεντία των προτύπων και κατ' επέκταση η μίμηση έχει χάσει ως διαδικασία την ουσία μιας σε βάθος προσέγγισης ενός εξιδανικευμένου προτύπου που μπορεί να τροφοδοτήσει δημιουργικά την έμπνευση. Αντίθετα, η αναλογική θεώρηση που θέτει τους δύο όρους στο ίδιο επίπεδο είναι μια αποδεκτή μέθοδος δημιουργίας, αφού δεν θίγει το αίτημα της ελεύθερης έκφρασης.

## 3. Η αναλογική θεώρηση στην αρχιτεκτονική

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι η αναλογία εκτός από συλλογιστικό μέσο -μέσο κατανόησης και αποσαφήνισης δυσδιάκριτων νοημάτων- είναι και ένα πολύ δυναμικό μεθοδολογικό εργαλείο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να οργανώσει και να τροφοδοτήσει μια δημιουργική διαδικασία. Η Αρχιτεκτονική αξιοποίησε και τις δύο αυτές δυνατότητες της αναλογίας. Τη χρησιμοποίησε τόσο ως μέσο επιχειρηματολογίας, για να αποσαφηνίσει τη θεωρία της και να εξοικειώσει το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο με το αντικείμενό της, όσο και ως μέσο έμπνευσης, ως ερευνητικό και μεθοδολογικό εργαλείο στη συνθετική διαδικασία. Πρόκειται για μια διαδικασία αναγωγής των αρχιτεκτονικών παραμέτρων σε άλλα επίπεδα της ανθρώπινης δραστηριότητας και εντοπισμού των μεταξύ τους σχέσεων-αναλογιών.

### 3.1. Η αναλογική θεώρηση στο λόγο περί αρχιτεκτονικής

Η αρχιτεκτονική κατέφυγε συχνά στην αναλογία, ως κατ' εξοχήν τύπο συλλογισμού που εφαρμόζεται όταν δεν μπορεί να υπάρξει επιστημονική απόδειξη ή αναφορά σε ορισμό, για να αποσαφηνίσει δυσδιάκριτα νοήματα. Η αναλογία αποτέλεσε την κατεξοχήν διέξοδο της ανάγκης των θεωρητικών να δικαιολογήσουν τις τάσεις της αρχιτεκτονικής, συσχετίζοντας την με άλλες επιστήμες και δημιουργικές τέχνες. Στο πνεύμα αυτό εντοπίστηκαν και αναλύθηκαν διάφορα αναλογικά πρότυπα για την αρχιτεκτονική ως γνωστική περιοχή, τα οποία, σε μερικές περιπτώσεις, συγκρότησαν το υπόβαθρο ολοκληρωμένων θεωριών, που σηματοδότησαν σημαντικές καινοτομίες στην αρχιτεκτονική σκέψη και πράξη. Οι πιο σημαντικές από αυτές είναι το μηχανικό, το βιολογικό και το γλωσσικό ανάλογο.

#### - το μηχανικό ανάλογο

Η ιδέα της χρήσης μηχανών ως ανάλογα της λειτουργίας ξεκινάει από τη μακρινή αρχαιότητα. Οι αρχαίοι Έλληνες είδαν σχέσεις ανάμεσα στο καλό, το χρήσιμο και το όμορφο, κάνοντας τις πρώτες νύξεις φονξιοναλιστικής προσέγγισης της αρχιτεκτονικής. Ο Σωκράτης και ο Αριστοτέλης θαύμαζαν τα αντικείμενα που παράγονταν από τη βιοτεχνία ως ενσάρκωση της ιδέας της καταλληλότητας για το σκοπό (De Zurko, 1957). Πολύ αργότερα, με τον ερχομό της Βιομηχανικής Επανάστασης, οι φιλόσοφοι της Τέχνης εντόπισαν την αξία των μηχανικών δημιουργιών στο ότι η εξωτερική τους μορφή υποδεικνύει έναν αρκετά ακριβή προορισμό και είναι η απόλυτη έκφραση των δυνατοτήτων τους (Collins, 1965).

Φτάνοντας στον 20ο αιώνα, οι Φουτουριστές προτείνουν: "...να εφεύρουμε και να ξαναχτίσουμε... το Μοντέρνο κτίριο σαν μία γιγαντιαία μηχανή... χωρίς στολίδια, πλούσιο μόνο μέσα από την αυτόχθονη ομορφιά των γραμμών και των μορφών του, τόσο μεγάλο όσο επιβάλλει η ανάγκη..." (Bañham, 1960, σελ. 129). Σταδιακά οι ποιητικοί αυτοί οραματισμοί βρήκαν τις λογικές τους διαστάσεις μέσα από μια υπαινισσόμενη πια αναλογία ανάμεσα στη μηχανή και την τέχνη, εμφανή στα διδάγματα του De Stijl για τις αρχές που πρέπει να διέπουν τη σύνθεση των κτιρίων: ρυθμικές εσωτερικές σχέσεις ακόμα και των ελάχιστων δομικών στοιχείων, ακριβώς όπως συμβαίνει με τα μέλη μιας μηχανής. Όπως η σύλληψη και δημιουργία μιας μηχανής δίνει απάντηση σε ένα συγκεκριμένο πρακτικό πρόβλημα σαφώς ορισμένο, αντίστοιχα η σύλληψη και η δημιουργία ενός κτιρίου οφείλει να προκύπτει από τη συνειδητοποίηση των αναγκών του ανθρώπου σε πρακτικό αλλά και συναισθηματικό επίπεδο.

Η έκφραση του μηχανικού αναλόγου στην τέχνη εντοπίζεται κυρίως στο κίνημα του Κονστρουκτιβισμού. Οι κονστρουκτιβιστές εμπνεύστηκαν όχι από τις δυνατότητες της μηχανής, αλλά από την εσωτερική της δομή και ανέπτυξαν μια δημιουργική μέθοδο που αποτελούσε ουσιαστικά μια "γραμμική ακολουθία φάσεων: έχοντας ένα ξεκάθαρο στόχο, το αντικείμενο σχεδιασμού προκύπτει λογικά ...από την πρώτη προτεραιότητα στη δεύτερη... σαν μια συνειδητή διαδικασία ιεράρχησης, όπου το κάθε τι προκύπτει λογικά από το προηγούμενο" (Cooke, 1989, σελ. 14).

#### - το βιολογικό ανάλογο

Τα θέματα της βιολογίας στα οποία οι αρχιτέκτονες μπόρεσαν να θεμελιώσουν την αναλογία των δύο επιστημών

*Εικ. 1: Frank Lloyd Wright, "Falling Water", κατοικία για τον E. J. Kaufmann στην Πενσυλβάνια (1935-39).*



συνοψίζονται σε τρία: τη σχέση των οργανισμών με το περιβάλλον τους, το συσχετισμό των οργάνων και τη σχέση μορφής και λειτουργίας. Η επίδραση του περιβάλλοντος, φυσικού και τεχνητού, στο σχεδιασμό των κτιρίων συσχετίστηκε με τη θεωρία του Δαρβίνου, σύμφωνα με την οποία, η φύση επιλέγει εκείνες τις μορφές που είναι πιο κατάλληλες για το περιβάλλον στο οποίο τοποθετούνται. Ο συσχετισμός των οργάνων βρίσκει την αντιστοιχία του στον τρόπο που συλλειτουργούν τα μέρη ενός κτιρίου. Η σημαντικότερη, πάντως, αναλογία μεταξύ βιολογίας και αρχιτεκτονικής είναι αυτή που αναφέρεται στη σχέση λειτουργίας και μορφής. Το βιολογικό ανάλογο ανύψωσε αυτό το θέμα από απλή αισθητική επιδίωξη, σε κριτήριο οντότητας για ένα αρχιτεκτονικό έργο: ένα κτίριο δεν μπορεί να διεκδικήσει την υπόστασή του, αν δεν έχει προκύψει μέσα από μια διαδικασία συσχετισμού της μορφής με τη λειτουργία του, όπως και το περίγραμμα των φυτών "πάντα εκφράζει μια λειτουργία ή υποτάσσεται στις ανάγκες του οργανισμού" (Collins, 1965, σελ. 155). Ο Sullivan τόνιζε ότι η μορφή δεν εκφράζει απλώς τη λειτουργία, αλλά υπάρχει μια πολύ πιο ζωτική σχέση μεταξύ τους, με την έννοια ότι η λειτουργία δημιουργεί ή οργανώνει τη μορφή της.



Στον 20ο αιώνα το βιολογικό ανάλογο συνδέθηκε κυρίως με τον Frank Lloyd Wright (εικ. 1). Η οργανική αρχιτεκτονική ήταν γι' αυτόν πάνω απ' όλα μια ζωντανή αρχιτεκτονική που αποκλείει κάθε άχρηστη μορφή και στην οποία κάθε στοιχείο, κάθε λεπτομέρεια σχηματίζεται επί τούτου για το ρόλο που πρέπει να επιτελέσει, με την ίδια λογική που η φύση μορφοποιεί τα όργανα σε κάθε οργανισμό.

Η φονξιοναλιστική θεωρία του Μοντέρνου Κινήματος θεμελίωσε στο βιολογικό ανάλογο μερικές από τις πιο σημαντικές επιταγές της. Συσχέτισε την προσαρμοστικότητα μιας ελεύθερης κάτοψης με τον τρόπο που το ανθρώπινο σώμα προσαρμόζεται σε μεταβαλλόμενες συνθήκες. Παραλλήλως την τυποποίηση της μορφής με το νόμο της οικονομίας, σύμφωνα με τον οποίο η φύση δε δημιουργεί πάντα νέα όργανα για τις νέες λειτουργίες, αλλά συχνά προσαρμόζει μέρη των ίδιων οργάνων σε ειδικές λειτουργίες ή ακόμα αναθέτει νέο ρόλο σε όργανα ήδη εξειδικευμένα.

#### - το γλωσσικό ανάλογο

Η πρώτη σοβαρή απόπειρα φιλοσοφικού συσχετισμού αρχιτεκτονικής και γλώσσας ανήκει στον Charles Batteux, ο οποίος επισήμανε ότι η αισθητική λειτουργία της αρχιτεκτονικής είναι ανάλογη αυτής της ευφράδειας, που προϋποθέτει τη σωστή χρήση της γλώσσας (Collins, 1965). Έτσι και η αρχιτεκτονική, για να φτάσει να αποτιμηθεί με καθαρά αισθητικά κριτήρια, δηλαδή ως έργο τέχνης, πρέπει πρώτα να εκτιμηθεί σε χρηστικό επίπεδο.

Ο Leonce Reynaud, αναγνώρισε στις αρχιτεκτονικές τάσεις κάθε περιόδου τα χαρακτηριστικά "γλωσσικού ιδιώματος" (Collins, 1965, σελ. 176), ενός εργαλείου που τροποποιεί τις αρχές που καθοδηγούν τον αρχιτέκτονα, ώστε να εκφράζει την ιδιοσυγκρασία της κάθε εποχής, ή σε προσωπικό επίπεδο, τις σκέψεις του σχετικά με αυτήν, όπως ακριβώς το ιδίωμα

αποτελεί μια μικρή παραποίηση των λέξεων και των νόμων της γλώσσας στη διαδικασία οικειοποίησης της από μια συγκεκριμένη κοινότητα. Επίσης, χρησιμοποίησε το γλωσσικό ανάλογο για να αιτιολογήσει την απόρριψη του Εκλεκτικισμού: το αποτέλεσμα όταν προσπαθεί κανείς να συνδυάσει στοιχεία από διαφορετικά αρχιτεκτονικά στυλ έχει τόση συνάφεια και συνοχή, όση όταν προσπαθεί να συνδυάσει λέξεις από διαφορετικές γλώσσες.

### 3.2. Η αναλογική θεώρηση στη διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού

Η δυνατότητα χρήσης αναλογικών συσχετισμών στα πλαίσια της συγκρότησης λόγου για την Αρχιτεκτονική, εκτός του ότι έχει κατοχυρωθεί ιστορικά, αφορά και στη σύγχρονη πραγματικότητα, δεδομένου ότι κάθε φορά που κάποιος αρχιτέκτονας προσπαθεί να παρουσιάσει και να εξηγήσει το έργο του ή να εκφράσει άποψη για τις αρχιτεκτονικές τάσεις της εποχής μας, μπορεί να χρησιμοποιήσει την αναλογία, όπως και οποιοδήποτε άλλο συλλογιστικό εργαλείο, για να θεμελιώσει και να καταστήσει σαφείς τις απόψεις του. Θα εξετάσουμε αν η αναλογική θεώρηση μπορεί να είναι εξίσου χρήσιμη και στη διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, δεδομένης της δημιουργικής δυναμικής που έχει κάθε αναλογική σχέση.

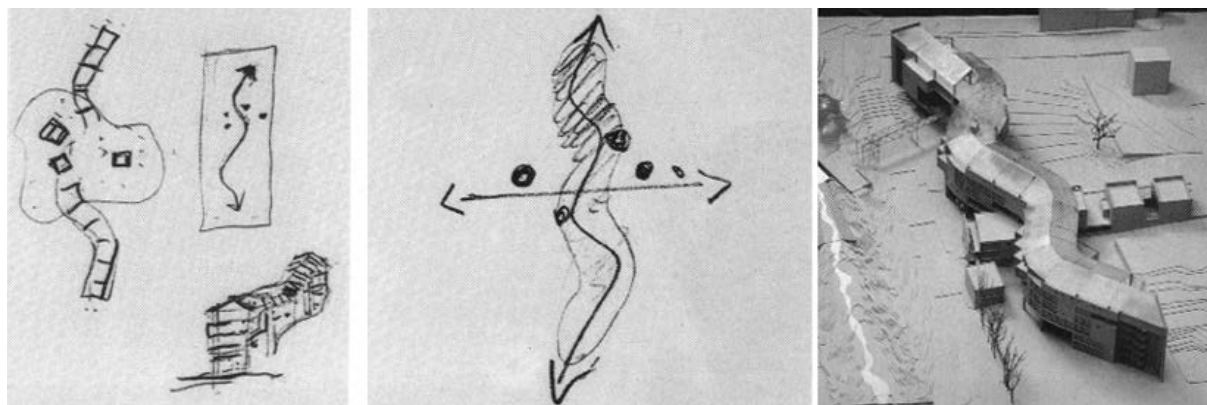
Ο Aldo Rossi αναγνώρισε στον αναλογικό συλλογισμό ένα βασικό εργαλείο του αρχιτέκτονα στη διαδικασία του σχεδιασμού. Γι' αυτόν η αναλογία είναι μια "...λογική-τυπική διαδικασία που θα μπορούσε να μεταφραστεί ως μέθοδος σχεδιασμού" (Rossi, 1983, σελ. 59). Για τον Rossi η αρχιτεκτονική είναι κυριευμένη από συσχετισμούς, αναφορές και αναλογίες με τα πράγματα που μας περιβάλλουν. Πρόκειται για πράγματα οικεία στον αρχιτέκτονα, που τροφοδοτούν το έργο του αποκτώντας διαφορετικό νόημα μέσα σε αυτό. Επομένως, οι εμπειρικές και οι γνωστικές καταγραφές κάθε αρχιτέκτονα αποτελούν ένα πολύ σημαντικό πεδίο έμπνευσης και αναφοράς. Αυτή η σχεδόν αυτοβιογραφική λειτουργία της αρχιτεκτονικής πραγματοποιείται μέσα από αναλογίες, που λειτουργούν στο στάδιο της έμπνευσης λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά, δηλαδή είτε ως ενστικτώδεις χειρονομίες, είτε ως σαφής αναφορά σε "...συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές εικόνες" (Rossi, 1983, σελ. 62).

Το σκίτσο αποτυπώνει με τον καλύτερο τρόπο την αναλογική λειτουργία του αρχιτέκτονα. Επιλέγει τα ουσιαστικά στοιχεία της σύνθεσης και φωτίζει επιλεκτικά ορισμένα χαρακτηριστικά του έργου, ώστε να αποδώσει αφαιρετικά το περιεχόμενό του. Έτσι τελικά, το σκίτσο είναι ένα ανάλογο του ίδιου του έργου (εικ. 2). Το ίδιο ισχύει και για τη μακέτα ενός έργου. Σε αντίθεση με τα σχέδια που αποτελούν απόψεις, αποσπασματικές προβολές του κτιρίου σε διάφορα επίπεδα, η μακέτα, οσοδήποτε αφαιρετική κι αν είναι, αποτελεί μια ολιστική αντιμετώπιση και απόδοση του θέματος, έχει πραγματική υπόσταση και μπορεί να μας μεταδώσει μια σαφή, σφαιρική εικόνα του αρχιτεκτονικού έργου. Με αυτήν την έννοια αποτελεί μια αναλογική απόδοση του έργου (Aicher, 1994).

Πέρα από τη βιωματική λειτουργία της αναλογίας στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, η αναλογική θεώρηση αποτελεί μια μέθοδο, που έχει τη δύναμη, βάσει της δημιουργικής της ικανότητας, να τροφοδοτεί με νέα στοιχεία τη συνθετική διαδικασία. Κάθε αρχιτέκτονας, όταν βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα καινούριο θέμα, καλείται να δώσει υπόσταση σε "κάτι"<sup>5</sup> μέχρι τώρα ανύπαρκτο. Αυτό το "κάτι", δεν μπορεί να προέρχεται από το τίποτα. Η συνθετική διαδικασία δεν μπορεί να

*Εικ. 2: Τ. και Δ. Μπίρης, Π. Κόκκορης, Κ. Γρηγοράτος, Κ. Κωστόπουλος, σκίτσα και μακέτα για το Νέο Διοικητήριο Ν. Βοιωτίας.*

5. Ο αρχιτέκτονας δεν καλείται απλά να δώσει μορφή σε ένα δεδομένο λειτουργικό πρόγραμμα, αλλά να επαναδιατυπώσει και να επαναπροσδιορίσει το ίδιο το πρόγραμμα, το οποίο στη σύγχρονη αρχιτεκτονική δεν είναι πια εξ' ορισμού δοσμένο από τον λειτουργικό προορισμό του κτιρίου, όπως συνέβαινε σε παλιότερες εποχές.



είναι μια αυθαίρετη συνταίριαξη γραμμών και εικόνων. Χρειάζεται μια μέθοδο, κάποια σταθερά σημεία αναφοράς. Κάθε αρχιτέκτονας έχει ανάγκη από ένα σύστημα κανόνων, διαφορετικό για κάθε έργο και εξαρτώμενο από αυτό, το οποίο να μπορεί να διασφαλίζει στη σύνθεση τη σταθερότητα και τη διάρκεια του ελέγχου και της επιβεβαίωσης των επιλογών (Grassi, 1967). Το σύστημα αυτό μπορεί να διαμορφωθεί μέσω της αναφοράς σε μία δεδομένη οντότητα, σε ένα πρότυπο.

Η αναλογία αποτελεί ένα μέσο αναφοράς στο πρότυπο που θα επιλέξει ο αρχιτέκτονας. Είναι το εργαλείο συσχετισμού των δύο όρων που θα συνδιαλλαγούν, του αρχιτεκτονικού έργου που προσπαθεί να διαμορφώσει την οντότητα του από τη μια και του υπαρκτού αντικειμένου που έχει μια δεδομένη και αυθύπαρκτη οντότητα από την άλλη. Μια οντότητα με πραγματική υπόσταση είναι πλήρης, ισορροπημένη και μοναδική και συνεπώς μπορεί να αποτελέσει το σταθερό υπόβαθρο της αναλογίας, αφού ως αυθεντική και ολοκληρωμένη ύπαρξη, ανεξάρτητη από το αρχιτεκτονικό έργο, μπορεί να απαντήσει σε κάθε πιθανό συνθετικό δίλημμα του αρχιτέκτονα. Για το λόγο αυτό το αντικείμενο αναφοράς δεν μπορεί να είναι μια θεωρητική κατασκευή που θα συγκροτήσει επί τούτου ο αρχιτέκτονας, γιατί μια τέτοια κατασκευή είναι ατελής και χωρίς δική της λόγο ύπαρξης και η αναλογία δεν μπορεί να αναπτυχθεί πάνω σε ένα σχήμα αυτοαναφοράς.

Η αναλογική θεώρηση στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό αποτελεί δημιουργική μέθοδο που θεμελιώνεται στη δύναμη της αναλογίας να γεννάει νέα πράγματα μέσα από τη συνθεώρηση δύο διαφορετικών όρων. Η μέθοδος αυτή συνίσταται σε δύο βασικά στάδια. Αρχικά ο αρχιτέκτονας καλείται να επιλέξει το αντικείμενο αναφοράς, το πρότυπο και στη συνέχεια να συγκροτήσει το έργο του ακολουθώντας το πρότυπο. Προϋπόθεση είναι, βέβαια, το πρότυπο να είναι συμβατό με το αρχιτεκτονικό πρόβλημα, δηλαδή να υπάρχουν κοινά σημεία, ώστε να μπορεί να στοιχειοθετηθεί αναλογία μεταξύ τους, αφού κάτι τέτοιο είναι αδύνατον σε περίπτωση πλήρους αντίθεσης. Επομένως, η επιλογή προτύπου αποτελεί ήδη μια δημιουργική διαδικασία, δεδομένου ότι η εξασφάλιση της συμβατότητας του με το υπό διερεύνηση θέμα απαιτεί κριτική σκέψη και θεμελίωση.

Ας δούμε τώρα τι σημαίνει για τον αρχιτέκτονα να συνθέσει το έργο του κατ' αναλογία του προτύπου. Σημαίνει κατ' αρχήν την ανάλυση και την κατανόηση της δομής του προτύπου, δηλαδή την αναγνώριση αφενός των στοιχείων που το αποτελούν και αφετέρου των σχέσεων βάσει των οποίων αυτά συναρμολογούνται σε ένα αδιαίρετο λειτουργικό σύνολο. Στη συνέχεια, ο κατ' αναλογία σχεδιασμός του αρχιτεκτονικού έργου συνίσταται στη μεταφορά αυτών των αναγνωρισμένων αρχών στη νέα δημιουργία. Οι αρχές αυτές θα λειτουργήσουν κανονιστικά σε όλη τη διαδικασία του σχεδιασμού, με την έννοια ότι κάθε ιδέα, κάθε επίλυση του αρχιτέκτονα θα επικυρώνεται ή θα απορρίπτεται με κριτήριο τη συνέπεια ως προς αυτές.

Αυτό, βέβαια, δε σημαίνει ότι η συνθετική διαδικασία που χρησιμοποιεί την αναλογία ως μεθοδολογικό εργαλείο είναι μια αλληλουχία από λογικά προδιαγεγραμμένα βήματα που ακολουθούν άκαμπτους και απαράβατους κανόνες. Αντίθετα, πρόκειται για μια διαδικασία που εμπεριέχει και άλματα, στα οποία εκδηλώνεται η φαντασία και η έμπνευση του αρχιτέκτονα. Εξάλλου και η ίδια η επιλογή του προτύπου που τροφοδοτεί την αναλογική θεώρηση ενεργοποιεί την έμπνευση του δημιουργού, αφού η εξέταση των συσχετισμών και των σχέσεων των πραγμάτων είναι περισσότερο μια εννοιακή, παρά μια λογική διαδικασία (Aicher, 1994). Οι συνθετικές αρχές που προκύπτουν από την αναλογική θεώρηση δεν καθλώνουν την έμπνευση, αντίθετα την τροφοδοτούν, αφού έχουν τη δυνατότητα να αναθεωρούνται και να εξελίσσονται παράλληλα με το αρχιτεκτονικό δημιούργημα, χάρη στην αμφίδρομη δράση της αναλογικής σχέσης, κατά την οποία οι δύο όροι βρίσκονται σε μια ενεργητική κατάσταση αλληλοπροσδιορισμού. Στην ουσία, η αναλογική θεώρηση στο σχεδιασμό είναι ένα μέσο αυτοπεριορισμού του αρχιτέκτονα, που τον βοηθά να οργανώνει την έμπνευση του και να καθοδηγεί τη δημιουργικότητά του και τον προστατεύει από αυθαίρετες χειρονομίες, ώστε το αποτέλεσμα να μπορεί να διασφαλίσει την οντότητα ενός ιεραρχημένου και δομημένου συνόλου.

Θα πρέπει να έχει γίνει σαφές έως τώρα ότι αυτή η διαδικασία που αναλύεται δεν έχει καμία σχέση με την αντιγραφή. Η αναλογική αναφορά σε ένα πρότυπο και η αντιγραφή διαφέρουν ριζικά ως προς την πρόθεση, τη διαδικασία και το αποτέλεσμα. Η αντιγραφή ξεκινά από μια αυθαίρετη επιλογή προτύπου, για να καταλήξει σε ένα όμοιο κατά τη μορφή αποτέλεσμα με αυτό, μέσα από μια μηχανιστική διαδικασία πιστής αναπαραγωγής των επιφανειακών χαρακτηριστικών που συνθέτουν την εικόνα του. Αντίθετα, η αναλογική θεώρηση ξεκινά από μια θεμελιωμένη επιλογή προτύπου. Αναζητά την



244

*Εικ. 5: Charles Moore, Piazza d' Italia, Νέα Ορλεάνη, Λουϊζιάνα, 1975-78.*

*Εικ. 6: Κιόσκι για χάμπουργκερ, Ντάλας, Τέξας.*



6. Η απελευθέρωση από το πρότυπο, δε σημαίνει την αποξένωση από αυτό, αφού σε τέτοια περίπτωση θα είχαμε και κατάλυση της αναλογίας (βλ. Κεφ. 1.).

έμπνευση στη δομή του, για να καταλήξει, μέσα από μια κριτική, αφαιρετική και εφευρετική διαδικασία, σε ένα αποτέλεσμα όχι όμοιο κατ' εικόνα με το πρότυπο, αλλά δομημένο πάνω στις ίδιες αρχές με αυτό. Ενώ στην αντιγραφή, το ποσοστό προσομοίωσης του τελικού αντικειμένου με το πρότυπο κρίνει την επιτυχία της όλης διαδικασίας, στην αναλογική θεώρηση, η τελική απελευθέρωση<sup>6</sup> του νέου δημιουργήματος από το πρότυπο είναι αυτή που νομιμοποιεί την όλη διαδικασία ως γόνιμη, πνευματική διεργασία που διαχωρίζει το ουσιαστικό, από το συμπληρωματικό ή το διακοσμητικό και αποτυπώνει συνθετικές αρχές.



Μια κατ' εξοχήν έκφραση της επιφανειακής εικονογραφίας στην Αρχιτεκτονική βρίσκουμε σε αρκετά από τα έργα του Μεταμοντέρνου. Οι αρχιτέκτονες προσπάθησαν μέσα από το "συμβολισμό της μορφής ως έκφραση της ενίσχυσης του περιεχομένου" (Venturi κ.α., 1994, σελ. 7), να αρνηθούν την "άσχετη και αλλοιωμένη παράταση της παλιάς επανάστασης" (Venturi κ.α., 1994, σελ. Xiii) του Μοντέρνου Κινήματος, σε μια εποχή που οι λόγοι που έδωσαν νόημα στη γένεση του είχαν πια εκλείψει. Ωστόσο, το ουσιαστικό αυτό αίτημα, μάλλον δεν δικαιώθηκε στην πράξη. Ο συμβολισμός είναι μια δύσκολη στην εφαρμογή της έννοια, που σίγουρα δεν πραγματώνεται μέσα από τυχαίες επιλογές ασυνήθιστων ή εκκεντρικών, για ένα κτίριο, μορφών δανεισμένων από διάφορα αντικείμενα.

Το κεντρικό τμήμα του κτιρίου του Frank Gehry στην Καλιφόρνια για τα γραφεία ενός Διαφημιστικού Πρακτορείου προσομοιάζει σε ένα ζευγάρι κιάλια (εικ. 3). Τα "κιάλια" ως αντικείμενο αναφοράς δεν έχουν κανέναν προφανή ή βαθύτερο συσχετισμό με τις έννοιες "γραφείο" και "διαφήμιση", γι' αυτό η επιλογή αυτής της μορφής μοιάζει περισσότερο μια τυχαία αναφορά, παρά μια επιλογή προτύπου που προκύπτει από την ανάλυση και τον επαναπροσδιορισμό των αναγκών του συγκεκριμένου έργου. Η αυτούσια εικονική απόδοση της μορφής που έχουν τα κιάλια αποδεικνύει ότι, εκτός από την άστοχη επιλογή προτύπου, επιπλέον δεν έχει μεσολαβήσει καμία νοητική επεξεργασία του, ώστε αυτό να τροφοδοτήσει δημιουργικά το αρχιτεκτονικό έργο. Η εσωτερική άποψη της αίθουσας συσκέψεων (εικ. 4), που στεγάζεται μέσα στα κιάλια, ενισχύει αυτήν την άποψη, δηλώνοντας εύγλωττα την επιβολή μιας ξένης μορφής στη λειτουργία.

Εικ. 3: Frank Gehry, Κεντρικά Γραφεία Οργανισμού Chiat/Day/Mogo, Καλιφόρνια, 1975/1989/1991.

Εικ. 4: Gehry, Εσωτερική άποψη της αίθουσας συσκέψεων, που στεγάζεται μέσα στα κιάλια.

Στην Piazza d' Italia, στη Νέα Ορλεάνη της Λουιζιάνα (εικ. 5), ο Charles Moore χρησιμοποιεί το πρότυπο της αρχαίας Ρώμης. Η ιστορική καταξίωση του προτύπου αυτού θα μπορούσε να στηρίξει μια αναλογική αναφορά στη Ρώμη, ωστόσο το τελικό αποτέλεσμα, που είναι μια καθαρά σκηνογραφική μεταφορά της εικόνας της, δε στοιχειοθετεί αναλογία μεταξύ των δύο όρων.

Πολύ συνηθισμένη πρόφαση για επιφανειακές εικονογραφικές αναφορές στο αρχιτεκτονικό έργο είναι, επίσης, ο λειτουργικός προορισμός του κτιρίου. Πρόκειται για κτίρια τα οποία στην κυριολεξία “φοράνε” μια ξένη μορφή (εικ. 6), στο όνομα μιας εμβληματικής αποτύπωσης της χρήσης τους.

Όλα τα προηγούμενα παραδείγματα μας δείχνουν ποια αρχιτεκτονική πρακτική δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αναλογική θεώρηση, παρ’ όλο που επιχειρεί να φέρει σε επαφή δύο διαφορετικούς όρους. Η αναλογία δε στοιχειοθετείται από αυθαίρετα μορφολογικά πρότυπα που επιβάλλονται στο λειτουργικό προορισμό του κτιρίου, αντί να τον αναδεικνύουν και να τον επαναπροσδιορίζουν, ούτε από την αυτούσια μεταφορά της εικόνας ενός, έστω και αιτιολογημένου, προτύπου στο αρχιτεκτονικό έργο.



Θα πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι δεν είναι η εικόνα ως έννοια που έχει αρνητική χροιά, αλλά ο χειρισμός της από τον αρχιτέκτονα. Εξάλλου, ο αναλογικός συσχετισμός είναι μια νοητική διεργασία που εκτυλίσσεται σε εικόνες, ένα είδος “οπτικής σκέψης” (Aicher, 1994, σελ. 34-66). Η αναλογία ξεκινάει από την εικόνα, αλλά δεν εξαντλείται σε μια επιφανειακή μεταφορά της. Η εικόνα “...όχι ως ζωγραφική εικόνα, αλλά ως πλαίσιο με ποικίλα περιεχόμενα που είναι αντιληπτά και συγκρίσιμα συγχρόνως και έτσι ανοικτά σε εκτίμηση...” (Aicher, 1994, σελ. 48) είναι η αφορμή, το ερέθισμα συγκρότησης της αναλογικής σχέσης που θα τροφοδοτήσει στη συνέχεια δημιουργικά τη σκέψη του αρχιτέκτονα.

Γεγονός είναι ότι, πέρα από τα ακραία παραδείγματα εικονογραφικής απόδοσης ενός προτύπου, η αρχιτεκτονική έχει να επιδείξει αρκετές γνήσιες προσπάθειες αναλογικών συσχετισμών. Η γνησιότητα της προσπάθειας πιστοποιείται από την αφαιρετική μεταφορά της δομής και της μορφής του προτύπου στα νέα δεδομένα του έργου, δείγμα μιας νοητικής επεξεργασίας των χαρακτηριστικών του, παρόλο που αυτά παραμένουν ρητά αναγνώσιμα στη νέα δημιουργία. Τέτοια είναι η περίπτωση του πολιτιστικού κέντρου Jean-Marie Tjibaou του Renzo Piano στη Νέα Καληδονία (εικ. 7), όπου έχει γίνει μια αφαιρετική αναφορά στα τοπικά καταλύματα.



Η δικαίωση της αναλογικής θεώρησης, πάντως, παραμένει η ολοκληρωτική μορφολογική αποδέσμευση του αρχιτεκτονικού έργου από το πρότυπο που ενέπνευσε το δημιουργό του. Ο Άρης Κωνσταντινίδης, όταν διαπίστωνε την αναλογία του αρχιτεκτονήματος, ως δοχείου ζωής, με τη φύση του σαλιγκαριού, που "...γεννά το κατάλυμά του μέσα από το ίδιο του το κορμί, χρησιμοποιώντας τις ίδιες τις ουσίες που το θρέφουν και το αναπτύσσουν" (Μαραγκού, 1990) αξιοποίησε το συσχετισμό για να φτιάξει κτίρια των οποίων η μορφή προκύπτει από τις ανάγκες που τα "γεννούν" (εικ. 8) και όχι κτίρια που έχουν την εικόνα του σαλιγκαριού (εικ. 9).

#### - το παράδειγμα του Colletta de Castellbianco

Μια πολύ επιτυχημένη εφαρμογή της αναλογίας ως μεθοδολογικού εργαλείου στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό είναι αυτή της μετατροπής ενός εγκαταλειμμένου εδώ και τριακόσια χρόνια χωριού, του Colletta de Castellbianco (εικ. 11), σε εξοαστικό οικισμό μόνιμης κατοικίας από τον Giancarlo de Carlo (De Carlo, 1996).

Ο αρχιτέκτονας, αναλύοντας τα ερείπια του χωριού, αναγνώρισε στο συνεκτικό σύμπλεγμα φυσικού εδάφους και χτισμένου περιβάλλοντος (εικ. 10) και στον αρθρωτό συσχετισμό κενού και πλήρους (εικ. 12) την οργανικότητα ενός οστρακοειδούς. Τα οστρακοειδή δίνουν την εντύπωση ότι είναι οργανισμοί άκαμπτοι, αδέξιοι και μη προσαρμοσίμοι. Στην πραγματικότητα, παρά το γεγονός ότι είναι σκληροί και ολοκληρωμένοι σε κάθε φάση της ανάπτυξης τους, μπορούν να προσαρμόζονται εύκολα, γιατί διαθέτουν μια πολύπλοκη συνοχή μεταξύ των διαφοροποιημένων μελών τους, των οποίων η ανάπτυξη δεν είναι συνεχής, αλλά συμβαίνει μόνο όταν χρειάζεται.

Ανάλογα, στο Colletta de Castellbianco υπάρχει μια δομή ισχυρά συνεκτική, αλλά από κομμάτια σαφώς διαφοροποιημένα, η οποία αναπτύσσεται στο φυσικό ανάγλυφο με την προσαρμοστικότητα του οστρακοειδούς, ολοκληρωμένη και πλήρης σε κάθε φάση της ανάπτυξης της, με τα πλήρη και τα κενά να αναπτύσσονται υπακούοντας στις λειτουργικές προσταγές του τρόπου ζωής των κατοίκων, με αμοιβαία εξάρτηση μεταξύ τους και αλληλοκαθοριζόμενα (εικ. 13), όπως ακριβώς συμβαίνει ανάμεσα στο μαλακό σώμα και το σκληρό περίβλημα του οστρακοειδούς. Τα κτίρια, με τα πλήρη και τα κενά σε ισόμετρο ρόλο, οργανώνουν τις καθημερινές δραστηριότητες όχι μονοσήμαντα, αλλά μέσα από εναλλακτικούς λειτουργικούς συσχετισμούς, ανάλογους με την πολύπλοκη λειτουργία των μελών ενός οστρακοειδούς.

Ο Giancarlo de Carlo χρησιμοποίησε αυτή την αναλογία με τα οστρακοειδή, όχι μόνο για να κατανοήσει και να συλλάβει τον άγνωστο χαρακτήρα του παλιού χωριού, μέσω μιας οικείας σε αυτόν μορφή, αλλά στη συνέχεια και ως οδηγό του σχεδιασμού του νέου οικισμού στα εγκατελειμένα κελύφη. Κάθε σχεδιαστική προσέγγιση θα έπρεπε να μην αλλοιώνει την οστρακοειδή φύση του παλιού χωριού. Η αναλογία του παρείχε τα κριτήρια για το τι πρέπει να διατηρηθεί, ποιο νέο στοιχείο μπορεί να ενσωματωθεί αβίαστα στα υπάρχοντα, πώς οι νέες λειτουργίες θα ενταχθούν στα παλιά κελύφη. Εγκαθιδρύοντας την αναλογία είχε, δηλαδή, το μέτρο ελέγχου για κάθε συνθετική απόφαση του. Επιπλέον, η συγκεκριμένη αναλογία με τα οστρακοειδή που χρησιμοποίησε στον επανασχεδιασμό του οικισμού, ήταν απόλυτα θεμελιωμένη, γιατί ήταν αυτή που του υπαγόρευσε ο χαρακτήρας του ίδιου του χωριού, όπως αυτός ήταν αποτυπωμένος στα παλιά τίσιμα.

*Εικ. 7: Renzo Piano, Πολιτιστικό Κέντρο Jean-Marie Tjibaou, Νουμέα, Νέα Καληδονία, 1992-98.*

*Εικ. 8: Άρης Κωνσταντινίδης, Μονοκατοικία στην Πεντέλη, 1974.*

*Εικ. 9: Jersey Devil, Σπίτι-Σαλιγκάρι, Forked River, New Jersey, 1972.*

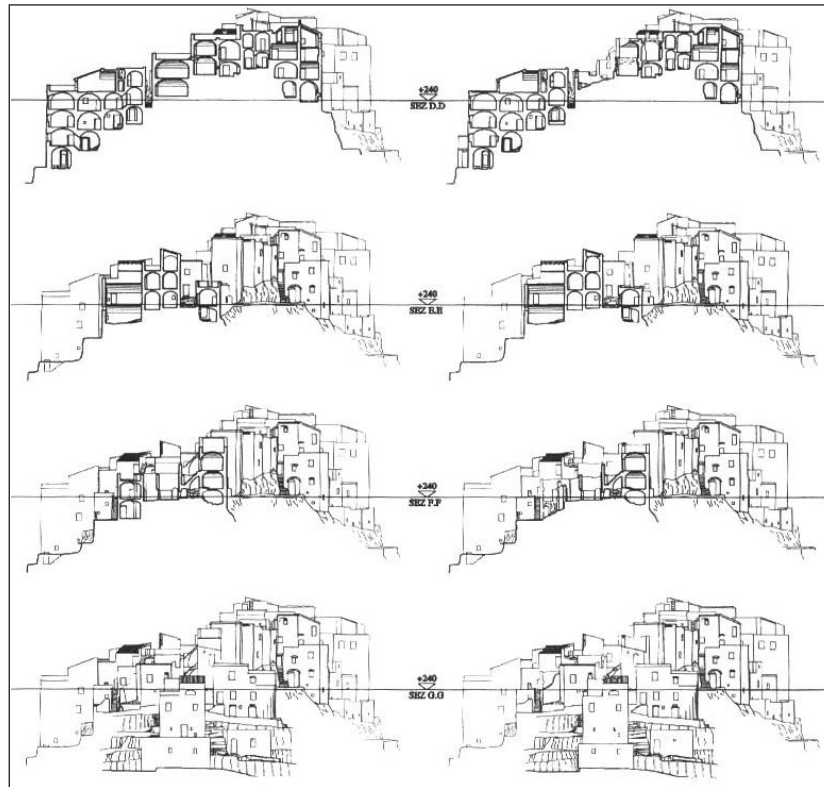
Είναι σαφές ότι το Colletta de Castellbianco δεν έχει την όψη ενός οστρακοειδούς, δεν πρόκειται, δηλαδή, για μια προσομοίωση μεταξύ τους, αλλά για ένα βαθύτερο αναλογικό συσχετισμό, που έχει τη δύναμη να αποκαλύπτει την ταυτότητα του ενός μέσα από τα χαρακτηριστικά του άλλου.

### Επίλογος

Μέσα από αυτή τη διερεύνηση της έννοιας της αναλογίας ως συλλογιστικού και μεθοδολογικού εργαλείου, προσπάθησα να προσεγγίσω μια διαδικασία που αποτελεί πολύ συνηθισμένη πρακτική στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, αυτήν της αναφοράς σε εξωαρχιτεκτονικούς όρους. Η αναλογία αποτελεί ένα μέσο συσχετισμού του αρχιτεκτονικού έργου με κάτι πέρα από αυτό, κάτι

από το ευρύτερο εμπειρικό πεδίο. Ο αναλογικός συσχετισμός με μια άλλη οντότητα, που αποτελεί ένα σταθερό σημείο αναφοράς, προσφέρει κριτήρια αποτίμησης των συνθετικών επιλογών και διαμορφώνει ένα μέτρο ελέγχου που διατρέχει ολόκληρη τη συνθετική διαδικασία, από την αρχική σύλληψη της ιδέας μέχρι την τελική διαμόρφωση του κτιρίου, διασφαλίζοντας της τη συνοχή και τη συνέπεια μιας νοητικής επεξεργασίας των δημιουργικών δεδομένων.

Η αναλογική θεώρηση δεν έρχεται να υποβαθμίσει την αξία του ενορατικού σχεδιασμού στην αρχιτεκτονική, ούτε να τον υποκαταστήσει. Είναι, όμως, σίγουρα και αυτή ένα εξίσου σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο, το οποίο εμπεριέχει και ενορατικά άλματα, που προωθούν και εξελίσσουν τη συνθετική διαδικασία. Στην πραγματικότητα η αναλογική θεώρηση δεν είναι καν μια εναλλακτική μέθοδος, αλλά ένα μέσο διείσδυσης της λογικής στο κοινώς αποδεκτό ενορατικό μοντέλο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Ο αρχιτέκτονας, σπίνοντας μια αναλογία ανάμεσα στο υπό διαμόρφωση έργο του και σε μια υπαρκτή οντότητα, θέτει κάποιους κανόνες που προκύπτουν από την αναλογία και λειτουργούν ρυθμιστικά στη συνθετική διαδικασία. Οι κανόνες ενεργοποιούν τη λογική και η λογική προφυλάσσει από τις αυθαίρετες αποφάσεις,



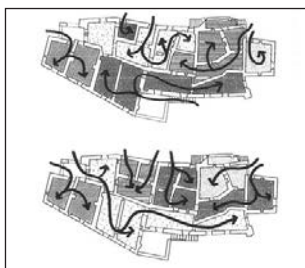
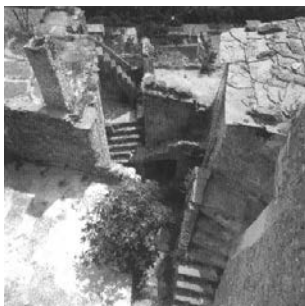
Εικ. 11: Γενική άποψη του Colletta de Castellbianco.

Εικ. 12: Άποψη μέσα από το χωριό με τις χαρακτηριστικές σκάλες.

Εικ. 13: Τυπική κάτοψη - ο πολύπλοκος συσχετισμός του πλήρους και του κενού.



Εικ. 10: Τομές - υπάρχουν καταστάσεις στη δεξιά στήλη και πρόταση στην αριστερή.



διασφαλίζοντας τη συνοχή της σκέψης.

Σε καμία περίπτωση αυτή η συνδρομή της λογικής δεν εγκλωβίζει τη δημιουργικότητα, ούτε υποτάσσει την έμπνευση. Ορίζοντας ένα σταθερό πεδίο αναφοράς, η αναλογία εντείνει την έμπνευση, γιατί συγκεκριμενοποιεί δεδομένα και όταν υπάρχουν δεδομένα, υπάρχουν περισσότερα ερεθίσματα για γόνιμο προβληματισμό και εμπειριστωμένες ιδέες. Όταν δεν υπάρχουν δεδομένα, δεν υπάρχουν δημιουργικές αφορμές και είναι πολύ εύκολο η έμπνευση να αποπροσανατολιστεί σε αυθαίρετες χειρονομίες που δεν είναι δυνατόν να εξασφαλίσουν στο αρχιτεκτονικό έργο τη στιβαρή δομή ενός ιεραρχημένου συνόλου.

Η αναλογική θεώρηση στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό θα μπορούσε να συνοψιστεί σε ένα μοντέλο εγκατάστασης του αξιώματος και στη συνέχεια ελέγχου των θεωρημάτων βάσει αυτού του εγκαταστημένου αξιώματος. Η αναλογία είναι το αξίωμα και οι συνθετικές αποφάσεις τα θεωρήματα. Το μοντέλο αυτό αποκαλύπτει και μια επιπλέον αξία της αναλογικής θεώρησης, ότι, δηλαδή, η ίδια η μέθοδος προσφέρει και τα κριτήρια αποτίμησης και κριτικής του ολοκληρωμένου έργου. Τα κριτήρια αυτά είναι καταρχήν η καταλληλότητα της επιλεγμένης αναλογίας για το συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό πρόβλημα και στη συνέχεια η συνεπής εφαρμογή των αρχών που αυτή υποδεικνύει στη συνθετική διαδικασία.

Η αναλογική θεώρηση χρησίμευσε ιδιαίτερα ως μέσο επιχειρηματολογίας σε θεωρίες, όπως αυτή του φονξιολισμού και του Μοντέρνου Κινήματος, την εποχή που οι αρχιτέκτονες διεκδικούσαν την ελευθερία της έκφρασης και την αποδέσμευση από τα κλασικά πρότυπα, τα οποία εγκλωβίζαν τη δημιουργικότητά τους. Η ίδια αυτή θεώρηση λειτουργεί σήμερα, όχι μόνο ως μέσο επιχειρηματολογίας στο λόγο για την αρχιτεκτονική, αλλά και ως μεθοδολογικό εργαλείο επιλογής και εφαρμογής προτύπων στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Αυτό δηλώνει ότι η ελευθερία έκφρασης, που δικαιωματικά έχει σήμερα κάθε αρχιτέκτονας, έχει ανάγκη από κάποιο υπόβαθρο ελέγχου, ώστε να μην κινδυνεύει να γίνει μια αυθαίρετη, ασυνάρτητη διαδικασία. Ουσιαστικά, αυτό που κέρδισαν τότε οι αρχιτέκτονες ήταν η ελευθερία να επιλέγουν οι ίδιοι τα πρότυπα τους, διαφορετικά κάθε φορά, ανάλογα με το πρόβλημα που πρέπει να επιλύσουν, αντί να τους επιβάλλονται με τη μορφή προϋπαρχόντων και αδιαμφισβήτητων μοντέλων.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

α. ξενόγλωσσον

1. Aicher Otl (1994) *Analogous and Digital*. Berlin: Earnst et Sohn.
2. Anton J. P. (1957) *Aristotle's Theory of Contrariety*. London: Routledge and Kegan Paul.
3. Banham R. (1960) *Theory and Design in the First Machine Age*. Butterworth & Co.
4. Chernicov I.(1931) *The Construction of Architectural and Machine Forms*. L.O.A.
5. Collins P. (1965) *Changing Ideals in Modern Architecture*. London: Faber & Faber.
6. De Carlo G. (1996) *Progetti nelle città del mondo*. Rassegna di Architettura, 88. Roma: Edizioni Kappa.
7. De Zurko (1957) *Origins of Functionalist Theory*. Columbia: Columbia University Press.

8. Grassi G. (1967) *La Costruzione Logica dell'Architettura*. Scritti Scelti, Vol. I. Umberto Allemandi & C.
9. Le Corbusier (1987) *Towards a New Architecture*, μετάφραση του F. Etchells. London: Butterworth - Heinemann Ltd.
10. Leatherdale W. H. (1974) *The Role of Analogy, Model and Metaphor in Science*. New York: American Elsevier Publishing Co.
11. Lloyd G. E. R. (1987) *Polarity and Analogy, Two types of argumentation in early Greek thought*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
12. Quatremere de Quincy (1825) *Encyclopedie Methodique d'Architecture*, Vol. II. Paris.
13. Rossi A. (1983) *Selected Writings and Designs*. Dublin: Gandon Editions.
14. Rowe C. (1976) *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press.
15. Schleifer, R. (2000) *Analogical Thinking, Post-Enlightenment Understanding in Language, Collaboration and Interpretation*. Michigan: The University of Michigan Press.
16. Venturi R., Brown, Denise S. and Izenour, S. (1994) *Learning from Las Vegas*. Massachusetts: The MIT Press.

#### Β. ελληνική

1. Βουγιούκα Β. και Κουρούμαλη Κ. (1997) *Η Μηχανή ως Ανάλογο για την Αρχιτεκτονική Σύνθεση*. Σπουδαστική Διάλεξη στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Ε.Μ.Π., Αθήνα.
2. Ζερεφός Σ. Χ. (1998) *Vitruvius, Δέκα Βιβλία*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
3. Ricoeur P. (1988) *Περί Ερμηνείας*. Αθήνα: ΕΡΑΣΜΟΣ.

#### γ. άρθρα

1. Adam R. (1988) The Paradox of Imitation and Originality. *Architectural Design: Imitation*. London: Academy Editions, σελ. 18-20.
2. Bannet E. T., (1997) Analogy as Translation: Wittgenstein, Derrida and the Law of Language. *New Literary History*, Vol. 28, σελ. 655-672.
3. Cooke C. (1989) Russian Constructivism & Iacov Chernicov. *Architectural Design*. London: Academy Editions.
4. Garric Jean P. (1988) The Imitative Being. *Architectural Design: On Imitation*. London: Academy Editions, σελ. 16-17.
5. Greenberg A. (1988) Thoughts on Freedom and Imitation. *Architectural Design: On Imitation*. London: Academy Editions, σελ. 39-44.
6. Linazosoro Jose I. (1988) The Theory and Practice of Imitation and the Crisis in Classicism. *Architectural Design: On Imitation*. London: Academy Editions, σελ. 11-15.
7. Μαραγκού Μ. (1990) συνέντευξη με τον Άρη Κωνσταντινίδη, *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 18/2/90.
8. Ross W.D. (1939) The Discovery of the Syllogism. *The Philosophical Review*, Vol. XLVIII, σελ. 251-272.
9. Solmsen F. (1941) Discussion, The Discovery of the Syllogism. *The Philosophical Review*, Vol. L, σελ. 410-421.
10. Steil L. On Imitation. *Architectural Design: Imitation*. Academy Editions, London: Academy Editions, σσ. 8-9.
11. Stern R. (1988) Design as Emulation. *Architectural Design: Imitation*. London: Academy Editions, σελ. 21-23.

## Η ΣΥΝΕΧΗΣ ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

Μαρία-Γιούκι Νικητάκη

### Περίληψη

Η διπλωματική έχει στόχο την εξερεύνηση της ιδιαίτερης φύσης του αρχιτεκτονικού αντικειμένου, κατανοώντας την ιδέα της μεταβολής μέσα από έννοιες όπως “εμμένεια”, “πράγμα” και “επανάληψη”. Καταφύγαμε στην θεωρία περί γίνεσθαι των Gilles Deleuze - Felix Guattari και στη θεωρία περί ιδιαιτερότητας του Andrew Benjamin για να αρθρώσουμε μια οντολογία στην οποία η μεταβολή και η κινητικότητα ορίζουν ένα δυναμικό δίκτυο σχέσεων μεταξύ υποκειμένου, αντικειμένου και κόσμου. Υπό αυτή την οπική, αναγνωρίζουμε τουλάχιστον τρεις κατευθύνσεις που εκφράζουν μια τέτοια διαδικασία: το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ως **interface**, το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ως **παράγοντας**, το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ως **διάγραμμα**.

### THE CONSTANT ALTERATION OF THE ARCHITECTURAL OBJECT

#### Abstract

The essay's subject is to research the distinctive nature of the architectural object, understanding the concept of alteration through such notions as “immanence”, “thing” and “repetition”. We have resourced to the theory of becoming of Gilles Deleuze - Felix Guattari and to the theory of particularity of Andrew Benjamin in order to articulate an ontology wherein alteration and movement define a dynamic network of relations between subject, object and world. In view of this perspective, we acknowledge at least three directions of architecture that may express such a process: the architectural object as **interface**, the architectural object as **agent**, the architectural object as **diagram**.

### I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

#### Αντικείμενο της εργασίας

Η ιδιαίτερη φύση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου θα επιχειρηθεί να προσεγγιστεί μέσα από δύο άξονες που εμπλέκουν την έννοια της μεταβολής:

Μέσω της τοποθέτησης της μεταβολής μέσα σε μια οντολογία του χώρου και του χρόνου.

Μέσω μιας ανάγνωσης αρχιτεκτονικών τάσεων που προσπαθούν να αναδείξουν την έννοια της μεταβολής στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο.

Η διαδικασία αυτής της διερεύνησης στηρίχθηκε αρχικά στην **έννοια του πράγματος** ως ενεργή ύλη, δηλαδή στην έννοια του αντικειμένου που ενεργοποιεί την πρακτική και την δράση. Η κίνηση αυτή επιτρέπει την απομάκρυνση από την ταύτιση του αντικειμένου με το τελικό αποτέλεσμα ενός σχεδιασμού και άρα με την αποκρυστάλλωση συγκεκριμένων δομών, επιθυμιών και αξιών. Αναγνωρίζεται με αυτόν τον τρόπο ένα άνοιγμα, μέσα από το οποίο μπορεί να αρθρωθεί ένας προβληματισμός για τη μεταβολή μέσα στην υλική πραγματικότητα. Η θεώρηση αυτής της πραγματικότητας γίνεται μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο που χαρακτηρίζεται από την έννοια της εμμένειας. Όμως το βασικό ερώτημα που γεννήθηκε μέσα από αυτή τη διερεύνηση, και κυρίως με αφορμή την θεωρία της επανάληψης και της διαφοράς έτσι όπως την κατανοούμε

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2003. Εξεταστική επιτροπή: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ (επιβλέπων), ΕΛΕΝΗ ΚΑΛΑΦΑΤΗ, ΚΩΣΤΑΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ και ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ.

μέσα στη φιλοσοφία του Gilles Deleuze, είναι το πώς γίνεται αντιληπτή η έννοια της μεταβολής μέσα στην αρχιτεκτονική, και κατά συνέπεια πώς αυτή εκφράζεται στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο. Όμως δεν αντιλαμβανόμαστε την μεταβολή ως επιπρόσθετη διαδικασία που μπορεί να συμπεριληφθεί αλλά ως μια εγγενή ποιότητα που μπορεί να αναδειχθεί. Πώς προσδιορίζεται όμως αυτή η έννοια της μεταβολής μέσα στην πορεία μιας παραγωγικής διαδικασίας και συνεπώς πώς προκύπτουν οι όροι της ανάδειξής της;

### **Σκοπιμότητα της έρευνας**

Η ενσωμάτωση πια των νέων τεχνολογιών στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και η επίδρασή τους στον τρόπο που γίνονται αντιληπτές οι σχέσεις μεταξύ χώρου, υποκειμένου και αντικειμένου έχουν σαφώς επαναπροσδιορίσει τον τρόπο χειρισμού του αρχιτεκτονικού αντικειμένου. Ο γρήγορος ρυθμός και η κινητικότητα αυτής της νέας κατάστασης θέτουν νέες παραμέτρους και εισάγουν έννοιες όπως αυτές της προσαρμογής, της μεταμόρφωσης και του εφήμερου. Διακρίνουμε δηλαδή έντονες κινήσεις προς μια κατεύθυνση διαχείρισης της μεταβολής με ορατά αποτελέσματα και στην αρχιτεκτονική έκφραση. Όμως η ιδέα της μεταβολής εμπλέκει μια έννοια ροϊκότητας που εμφανίζεται να βρίσκεται σε σύγκρουση με την υλική σταθερότητα του αρχιτεκτονικού αντικειμένου.

Η έρευνα επιδιώκει να είναι μια αντίδραση σε αυτή την αντίφαση, και προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει την οπτική γωνία με την οποία κατανοούμε τη σχέση μη-υλικότητας και υλικότητας, μέσα από το πρίσμα της έννοιας της μεταβολής.

### **Μεθοδολογία**

Ο τρόπος που προσεγγίζουμε τον όρο “μεταβολή” είναι μέσω του *εντοπισμού* του μέσα σε μια παραγωγική διαδικασία. Προσπαθούμε να αναγνωρίσουμε δηλαδή τις συνθήκες που προσδιορίζουν την μεταβολή ή όχι ενός αντικειμένου, την φύση της μεταβολής που τελικά διέρχεται μέσα στο αντικείμενο, την ανακάλυψη ενός λεξιλογίου που θα επιτρέψει την εισαγωγή της έννοιας της συνεχούς μεταβολής μέσα στην υλική πραγματικότητα.

Τα κύρια θεωρητικά εργαλεία που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο σε αυτή την αναζήτηση είναι η θεωρία των Deleuze και Guattari περί γίνεσθαι (Deleuze, και Guattari, 1987) και η θεωρία του Andrew Benjamin περί εντοπισμού της ιδιαιτερότητας του αρχιτεκτονικού, καθώς και η λογική του περί συνέχειας και ασυνέχειας (Benjamin, 2000).

## **II. ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΣΧΕΣΙΑΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ**

Αρχικά, θα καταφύγουμε σε έναν από τους κύριους προβληματισμούς της σύγχρονης φυσικής που επιχειρεί να απαντήσει στο φαινομενικά απλό ερώτημα του τί είναι ο χώρος και ο χρόνος. Ο προβληματισμός αυτός εμπλέκει το ζήτημα της ενοποίησης των δύο κύριων θεωριών για τον χωροχρόνο, τη θεωρία της σχετικότητας και την κβαντική θεωρία, έτσι ώστε να προκύψει μια μοναδική θεωρία που να συνθέτει την κατανόηση που αποκομίστηκε και από τις δυο.

Ο Lee Smolin στο βιβλίο του *Τρεις δρόμοι προς την κβαντική βαρύτητα* αναφέρεται στην άποψη που υποστηρίζει ότι ο

χώρος μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από οποιοσδήποτε σχέσεις ως “απόλυτη θεώρηση” (Smolin, 2002, σελ. 41). Η Νευτώνεια αντίληψη του χώρου είναι μια τέτοια απόλυτη θεώρηση και έχει πια οριστικά καταρριφθεί από τα πειράματα που επαλήθευσαν την θεωρία της γενικής σχετικότητας του Αϊνστάιν. Ένα από τα κύρια πρόβλημα στο ζήτημα της ενοποίησης των θεωριών ήταν ότι η κβαντική θεωρία είχε ουσιαστικά διατηρήσει το σταθερό υπόβαθρο της Νευτώνειας θεώρησης και άρα αντιλαμβανόταν τον χώρο και τον χρόνο εντελώς διαφορετικά από την θεωρία της σχετικότητας. Παρόλα αυτά, το πρόβλημα της διατύπωσης μιας κβαντικής περιγραφής του Κόσμου, στην οποία ο χώρος και ο χρόνος να μην είναι παρά δίκτυα σχέσεων, επιλύθηκε τα τελευταία 15 χρόνια του 20ου αιώνα. Το σύμπαν τελικά αναγνωρίζεται ως ένα σύστημα του οποίου εμείς οι ίδιοι αποτελούμε μέρος και από το οποίο δεν μπορούμε να διαχωριστούμε ως αποστασιοποιημένοι παρατηρητές. Μια από τις σημαντικότερες συνέπειες αυτής της επισήμανσης είναι ότι η έννοια του χώρου υφίσταται μόνο μέσω των σχέσεων μεταξύ πραγμάτων στον κόσμο και αυτή η θέση έχει ονομαστεί ως σχεσιακή θεώρηση. Για τη σχεσιακή θεωρία τα σημεία του χώρου αυτά καθαυτά δεν έχουν καμία υπόσταση - όποτε μιλάμε για ένα σημείο αναφερόμαστε σε συγκεκριμένο χαρακτηριστικό του δικτύου των σχέσεων όπως αυτό υφίσταται ανάμεσα σε δυναμικές γραμμές που μεταβάλλονται.

Μπορούμε να αναγνωρίσουμε αυτήν την μετατόπιση από την απόλυτη στη σχεσιακή θεώρηση και στη φιλοσοφία, και συγκεκριμένα στην διάκριση ανάμεσα στην έννοια της εμμένειας και στην έννοια της υπερβατικότητας. Ο Gilles Deleuze ονομάζει ως “state philosophy” την αναπαραστατική σκέψη που έχει κυριαρχήσει από την εποχή του Πλάτωνα στην Δυτική μεταφυσική (Massumi, 1992, σελ. 4) και η οποία βασίζεται σε μια διπλή ταυτότητα: του σκεπτόμενου υποκειμένου και των εννοιών που αυτό δημιουργεί και στο οποίο προσδίδει τις δικές του θεωρούμενες ιδιότητες ομοιότητας και σταθερότητας. Η σκέψη αυτή ουσιαστικά αντιλαμβάνεται τον χώρο ως εξωτερικό, δεδομένο και αμετάβλητο, απέναντι στον οποίο μετρούμε την δική μας ύπαρξη. Οι αρχές της ρασιοναλιστικής έννοιας του χώρου και του χρόνου μπορούν να βρεθούν για παράδειγμα στον δυισμό μεταξύ νου και σώματος του Ντεκάρτ.

Όμως διακρίνονται κάποιοι στοχαστές που δημιουργούν μια “μυστική αλυσίδα” λόγω της αντιπαράθεσής τους με αυτή την απόλυτη θεώρηση, όπως ο Ηράκλειτος, ο Spinoza, ο Nietzsche και ο Bergson. Η χωρικότητα που περιγράφουν έχει ως κύρια χαρακτηριστικά την κίνηση, την δράση και την ετερογένεια. Διαμετρικά αντίθετη στην ιδέα ενός καρτεσιανού χώρου που περιέχει τις οντότητες και τις μορφές, η ιδέα του χώρου ως ένα ενυπάρχον πεδίο δυνάμεων παράγει τις οντότητες και τις μορφές από την ίδια τη διαφορικότητα που συνιστά τη σχέση μεταξύ τους.

Ο Deleuze βρίσκει στον Spinoza μια “ηθική επιβεβαίωσης” ή μια “πολιτική σωμάτων”, καθώς ο τελευταίος πάει ενάντια στο ιστορικό α ριγοί αποτείοντας φόρο τιμής στην διάσταση της ίδιας της έκφρασης -πέρα δηλαδή από αυτό που εκφράζει (σημαίνουν) και αυτό που εκφράζεται (σημαινόμενο). Όταν δυο σώματα συναντώνται, η αμοιβαία τους επιρροή δεν καθορίζεται από συζήτηση (για την αλήθεια, κτλ) μέσω της ανταλλαγής επιχειρημάτων, αλλά μέσα σε ένα πλαίσιο αμοιβαίας πάθησης, δηλαδή της σύνδεσής τους μέσω της “έκφρασης”.

Για τον Deleuze οι παραπάνω φιλόσοφοι έχουν ένα κοινό: χαρακτηρίζονται από μια τροπικότητα εμμένειας, δηλαδή όλοι τους απομακρύνονται από μια επιστροφή στην υπερβατικότητα -είτε είναι με μια έννοια "νόηματος", "νόμου" ή απλά μιας "εξουσίας" (Gunzel, 1995), ασκώντας κριτική στις υπερβατικές κυριαρχίες, αιτίες, αξίες και αρχές και επιβεβαιώνοντας έναν δυναμικό, ρευστό, και εμμενή κόσμο μέσα στον οποίο οι άνθρωποι υπάρχουν και δημιουργούν ποικίλους τρόπους ζωής. Για τον Deleuze δεν υπάρχει κανένας υπερβατικός σκοπός ή τελικότητα αλλά μόνο κινήσεις και αλλαγές μέσα σε αυτό που ονομάζει "επίπεδο εμμένειας".

### **Το αντικείμενο ή πράγμα**

Κατανοώντας τον χώρο και τον χρόνο από αυτή την οπτική γωνία, μπορούμε να κάνουμε μια διαφορετική προσέγγιση στην έννοια "πράγμα": μία στην οποία το αντικείμενο δεν συλλαμβάνεται ως το άλλο, ή το πολικό διπλό, του υποκειμένου ή της συνείδησης, αλλά ως η συνθήκη του και η πηγή για το είναι και την σταθερότητα του υποκειμένου. Το ενεργό πράγμα είναι η πρόκλησή μας για δράση και είναι το ίδιο αποτέλεσμα της δράσης μας. Αλλά πιο σημαντικά, ενώ το πράγμα λειτουργεί ως βασική πρόκληση -ως αυτό που, στην εικονικότητα του παρελθόντος και την αμεσότητα του παρόντος δεν μπορεί να αγνοηθεί- επίσης λειτουργεί και ως μια υπόσχεση, ως αυτό που στο μέλλον, εκ των υστέρων, αποφέρει έναν προορισμό ή ένα αποτέλεσμα, ένα άλλο πράγμα.

Το πράγμα δηλαδή, γεννάται στον χρόνο όπως και στον χώρο. Είναι η κατάληξη-σε-ύπαρξη μιας προηγούμενης ουσίας ή πράγματος, σε ένα νέο χρόνο, παράγοντας κάτω από τις διαδικασίες παραγωγής του έναν νέο χώρο και μια συνεπή οντότητα. Τη στιγμή που η κίνηση αιχμαλωτίζεται, παγώνει ή ανατέμνεται για να αποκαλύψει τις στιγμιαίες πλευρές του πράγματος, είναι η στιγμή που το πράγμα και ο χώρος που το περιβάλλει διαφοροποιούνται αντιληπτικά. Ως άνθρωποι, δεν αντιλαμβανόμαστε ποτέ το πράγμα στην ολότητά του, αντιλαμβανόμαστε μόνο αυτό που μας ενδιαφέρει να αντιληφθούμε, δυνάμει των οικονομικών μας ενδιαφερόντων, ιδεολογικών πεποιθήσεων και ψυχολογικών απαιτήσεων (Deleuze, 1989). Και ο William James και ο Henri Bergson συμφωνούν ότι παρόλο που ο κόσμος υπάρχει ανεξάρτητα από εμάς -παρόλο που υπάρχει ένα πραγματικό που παραμένει ακόμη και όταν εξαφανιστεί το ανθρώπινο- τα πράγματα ως τέτοια δεν υπάρχουν στο πραγματικό. Είναι συγκεκριμένα απόκομματα του πραγματικού, η αυθαίρετη διαίρεση του πραγματικού σε ορισμένα και διαιρετά συστήματα που στην ουσία υπάρχουν μόνο ως ανοιχτά συστήματα μέσα στο πραγματικό.

Ο διαχωρισμός μεταξύ ενός πράγματος και του περιβάλλοντός του δεν μπορεί να είναι απόλυτα τελικός. Υπάρχει ένα πέρασμα από ανεπαίσθητες διαβαθμίσεις από το ένα στο άλλο. Η αντίληψή μας φτιάχνει το περίγραμμα της μορφής του πυρήνα τους. Τα τερματίζει σε ένα σημείο όπου η πιθανή μας δράση πάνω τους. Αυτή είναι η πρωτογενής και πιο φανερή λειτουργία του αντιλαμβανόμενου μυαλού: επισημαίνει διαιρέσεις στο συνεχές του επεκτατού, ακολουθώντας απλά τις προτροπές των απαιτήσεων μας και τις ανάγκες της πρακτικής ζωής μας.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το πράγμα δεν έχει ένα σταθερό περίγραμμα, τα όριά του

διαχέονται με τα όρια της αντίληψης. Όπως τονίζει ο Brian Massumi τα όρια δεν ορίζουν τόσο τις πορείες περάσματος, αλλά είναι η ίδια η κίνηση που ορίζει και συνιστά όρια. Αυτά τα όρια, συνεπώς, είναι περισσότερο πορώδη και λιγότερο σταθερά και ακλόνητα από ότι συνήθως πιστεύεται, γιατί υπάρχει ήδη μια διείσδυση από τη μία πλευρά του συνόρου στην άλλη. Υπάρχει ένα "γίγνεσθαι-άλλο" του κάθε όρου που με αυτόν τον τρόπο συνδέονται (Massumi, 1993).

### III. ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΓΙΓΝΕΣΘΑΙ

#### Γίγνεσθαι-ίδιο (becoming-the-same)

Η φύση των ορίων παίζει καθοριστικό ρόλο στις σχέσεις που δημιουργεί ένας οργανισμός με το περιβάλλον του. Η μίμηση είναι ιδιαίτερα σημαντική στην περιγραφή των τρόπων με τους οποίους οι σχέσεις μεταξύ ενός οργανισμού και του περιβάλλοντός του θολώνουν και συγχέονται, στον τρόπο που το περιβάλλον δεν είναι ένα εξωτερικό στοιχείο της ζωής του οργανισμού αλλά καθοριστικό συστατικό της "ταυτότητάς" του. Το χαρακτηριστικό της μίμησης ορισμένων ειδών έχει να κάνει με τη διάκριση που κάνει μεταξύ του εαυτού του και του περιβάλλοντός του, συμπεριλαμβανομένου και άλλων ειδών. "Η μίμηση δεν είναι μια συνέπεια του χώρου, αλλά μάλλον της αναπαράστασης του χώρου, του τρόπου με τον οποίο ο χώρος γίνεται αντιληπτός από το έντομο και τους κυνηγούς του" (Grosz, 2001, σελ. 37). Αν προσπαθήσουμε όμως να κατανοήσουμε αυτή την διαδικασία, όχι με όρους αναπαράστασης, αλλά με όρους μιας πραγματικότητας που μεταβάλλεται, η μίμηση είναι στη ουσία μια διαδικασία που βασίζεται στην έννοια της ομοιότητας και της αναπαραγωγής του ίδιου. Συλλαμβάνει το σώμα ως ένα δομικό όλο με καθορισμένα μέρη σε σταθερή αλληλόδραση το ένα με το άλλο, και τελικά το ορίζει από αυτό μέσα στο οποίο παραμένει το ίδιο. Καθορίζεται από την ομοιότητά του ως προς τον εαυτό του διαμέσου των μεταβολών του: αυτο-ταυτότητα.

Οι ομοιότητες που ορίζουν ένα σώμα μπορούν να αντιπαρεθεθούν σε αυτές ενός άλλου σώματος που ανήκει σε έναν διαφορετικό τύπο, με τη μορφή αντιστοιχίας. Για παράδειγμα, ανάμεσα σε έναν άνθρωπο και ένα σκύλο, υπάρχουν όργανα στο πρώτο σώμα που αντιστοιχούν σε λειτουργικά ισοδύναμα στο δεύτερο. Όμως σε αυτή την περίπτωση τα σώματα που συγκρίνονται έχουν εγγενείς ποιότητες και συνήθη κυκλώματα δράσης που εμφανίζουν ένα επίπεδο απόκλισης από τη νόρμα του καθενός που δεν μπορεί να παραβλεφθεί. Η πατούσα και το χέρι είναι όμοια μέχρι ενός βαθμού αλλά διαφορετικά. Όταν ένας άνθρωπος κινεί το χέρι του σαν πατούσα, έχει κάνει αμέσως μια μίμηση σκύλου. Έχει καταφέρει δηλαδή να συμπέσει ένα αντιπροσωπευτικό όργανο ενός τύπου με τη συνήθη δράση που είναι κατάλληλη για το αντίστοιχο όργανο ενός άλλου είδους. Μετά τη μίμηση τα δύο σώματα επανέρχονται, χωρίς να έχει αλλάξει τίποτα και χωρίς να έχει εμφανιστεί καμία νέα αντίληψη.

Η τροπικότητα της σκέψης που χαρακτηρίζει την μίμηση είναι η "κοινή λογική", η οποία λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο με την επιστημονική και φιλοσοφική ορθή κρίση: μοιράζονται μια εικόνα σκέψης που έχει ως σκοπό της την ανάπτυξη μιας "γενικής ιδέας" (κατηγορική σκέψη). Οι αναλογικές αντιστοιχίες που θεμελιώνονται με αυτόν τον τρόπο

απεικονίζουν ένα σύστημα ενδεχόμενων συμβολικών αναμεταδόσεων από μια ολότητα σε μια άλλη. [...] Η

ομοιότητα κυριαρχεί, τα όρια θολώνουν, οι μεταφορές πολλαπλασιάζονται και προβάλλει η σύγχυση της ταυτότητας. Συχνά σημειώνεται το πώς τα σκυλιά και οι ιδιοκτήτες τους μεγαλώνοντας μοιάζουν ο ένας με τον άλλον. Γίνεσθαι-το-ίδιο (Massumi, 1992, σελ. 97).

### **Γίνεσθαι-άλλο (becoming-other)**

Το γίνεσθαι-άλλο δεν είναι μίμηση. Ως κεντρική έννοια χρησιμοποιεί τη διαφορά και όχι την ομοιότητα: αντί να θεμελιώνει ισοδυναμίες ανάμεσα σε οργανικές ολόπτες, διαγραμματοποιεί δυναμικές διαφορές που σχετίζονται με τα μέρη ως τέτοια. Το γίνεσθαι-άλλο είναι άμεσα συνδεδεμένο με πεδία επίδρασης-δράσης, σχετίζεται πρωταρχικά με το τί μπορεί ή τί δεν μπορεί να συμβεί, παρά με το τί "είναι" κατά γενική ομοφωνία, για αυτό και ενεργεί σε ένα επίπεδο πιο αφαιρετικό από την αναλογική σκέψη. Ταυτόχρονα όμως, μένει πιο χειροπιαστό, αφού ο σκοπός δεν είναι να αναπτυχθεί μια γενική Ιδέα -ένα μοντέλο, που θα υπερβαίνει τα σώματα που υπάγει- αλλά ένα νέο σώμα σε θεμελιώδη κατάσταση.

Η αναλογική σκέψη ξεκινά από ένα απομονωμένο άτομο που θεωρείται ότι είναι τυπικό και καταλήγει σε μια κατηγορία που είναι αρκετά συνεπής για να πάρει την δικαιωματική της θέση σε ένα προϋπάρχον σύστημα κοινής λογικής. Ο στοχασμός-στο-γίνεσθαι παίρνει αυτό το τελικό σημείο ως το ξεκίνημά του και κινείται προς την αντίστροφη κατεύθυνση, από το γενικό στο ατομικό (ως μοναδικό, όχι ως τυπικό). Σε αυτό το επίπεδο όπου αυτό που έχει σημασία είναι η φύση των σχέσεων, το γίνεσθαι-άλλο ξεκινά από τη μέση, από το σημείο αλληλοτομίας των σφαιρών δράσης, στο πεδίο που είναι κοινό. Εδώ όμως το κοινό δεν έχει να κάνει με μια μορφολογική ομοιότητα, αλλά αντίθετα είναι η έννοια που συλλαμβάνει τον χώρο αλληλεπίδρασης, τελικά, το πεδίο της διαφοράς (η διαφορά ως επιβεβαίωση, όχι ως άρνηση). Η εσωτερικότητα των σωμάτων που εμπλέκονται δεν το αφορούν. Είναι αυτό το πεδίο συνύπαρξης ή συνέχειας που είναι το τελικό αντικείμενο της διαδικασίας.

### **Το έργο της επανάληψης**

Μέσα σε αυτή την οντολογία του γίνεσθαι ο Deleuze αναπτύσσει μια μεταφυσική στην οποία οι έννοιες της διαφοροποίησης και του προσδιορισμού θεωρούνται βασικά χαρακτηριστικά και εντάσσονται μέσα στο πολύπλοκο έργο της επανάληψης. Υπάρχουν τουλάχιστον δυο αποκλίνουσες δυνατότητες για επανάληψη (Benjamin, 2000), αν λάβουμε υπόψη μας ότι και το γίνεσθαι-ίδιο και το γίνεσθαι-άλλο είναι παραγωγικές διαδικασίες. Η επανάληψη-του-ίδιου είναι μια μορφή επανάληψης που εκφράζει μια στάση ή μια εντροπική ισορροπία που υπάρχει μόνο σε ένα τεχνητά κλειστό σύστημα. Παρόλο που αυτό το σύστημα αναπαριστά την στάση, είναι κρυφά ενεργό. Και αυτό γιατί ουσιαστικά η διατήρηση μιας εντροπικής ισορροπίας απαιτεί ένα συγκεκριμένο επίπεδο δαπάνης ενέργειας, που απλά διατηρείται στο ελάχιστο αναγκαίο για να εξασφαλίζει την σχετική κλειστότητα.

Η επανάληψη-του-ίδιου είναι μια μηχανική, στερεοτυπική επανάληψη του ίδιου στοιχείου που ο Deleuze ονομάζει "γυμνή επανάληψη". Μπορούμε να ανιχνεύσουμε αυτή την επαναληπτική διαδικασία στον τρόπο με τον οποίο αναπτυσσόμαστε και εμείς ως οντόπτες. Καθώς ένα σώμα ωριμάζει, αναπτύσσει ένα ρεπερτόριο ερεθισμάτων. Η τακτικότητα των



κανονικοποιημένων καταστάσεων μέσα στις οποίες τοποθετείται το σώμα, εγγράφεται σε αυτό με τη μορφή αυτόνομων αντιδράσεων. Ίδια εισαγωγή πληροφορίας, ίδια εξαγωγή πληροφορίας. Ίδιο ερέθισμα, ίδια αντίδραση. Η επανάληψη-του-ίδιου ως εκπαίδευση. Το έργο της είναι να εξασφαλίσει ότι η "κατάλληλη" αντίδραση θα ταιριάζει με το ερέθισμα πιο συχνά από το να μην ταιριάζει.

Αλλά κάτι συμβαίνει όταν συνήθειες ομιλίας και δράσης αρχίζουν να συσσωρεύονται για μεγάλα διαστήματα. Για κάθε ερέθισμα υπάρχει τώρα ένα πλήθος από ανάλογες αντιδράσεις που μπορούν να πάρουν την θέση της "σωστής". Αν το σώμα επιλέξει μια από αυτές, η συνθιτισμένη του πορεία μπορεί να παρεκκλίνει ελάχιστα. Αρχίζει και διαφαίνεται λοιπόν μια ζώνη απροσδιοριστίας ανάμεσα στο ερέθισμα και την αντίδραση. Αυτή η φύση της επανάληψης εμπεριέχει μέσα της έμφυτη τη διαφορά. Ο Massumi υποστηρίζει ότι ο στοχασμός συνίσταται στο να διευρύνει αυτή τη ζώνη, γεμίζοντας το άνοιγμα που προκύπτει μέσα στην συνέχεια με όλο και περισσότερες ενδεχόμενες αντιδράσεις, στο σημείο που η αντίδραση σε ένα συγκεκριμένο ερέθισμα δεν μπορεί πια να είναι προβλέψιμη (Massumi, 1992, σελ. 97). Η διαδικασία του στοχασμού που υπεσέρχεται μέσα στο γίγνεσθαι-άλλο είναι άρα περισσότερο μια καθυστέρηση παρά δράση: η έστω και στιγμιαία αναβολή θεμελιωμένων κυκλωμάτων ερεθίσματος-αντίδρασης που επιτρέπει το άνοιγμα όπου μπορεί να συμβούν το τυχαίο και η αλλαγή.

Η πολυπλοκότητα προσεγγίζεται λοιπόν με όρους χρονικότητας. Και όπως θα δούμε, το άνοιγμα στην επανάληψη και η κατανόηση της μεταβολής εμπλέκεται ακριβώς με μια πολύπλοκη εργασία του χρόνου.

#### **IV. ΠΡΟΣ ΕΝΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΠΟΥ ΜΕΤΑΒΑΛΛΕΤΑΙ**

##### **Η επανάληψη στην αρχιτεκτονική**

Ο Andrew Benjamin, στο βιβλίο του *Architectural Philosophy*, εμπλέκεται με ένα προβληματισμό για τη φύση της σχέσης μεταξύ φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής. Μόλις διατυπωθεί ο ισχυρισμός ότι ένα αντικείμενο -είτε είναι διάγραμμα, σχέδιο ή κτίριο- θεωρείται ότι είναι αρχιτεκτονικό, ο Benjamin υποστηρίζει

ότι η διερμηνευτική ερώτηση σχετίζεται με το πώς αυτό το αντικείμενο δουλεύει ως αρχιτεκτονική. Οποιαδήποτε απάντηση σε αυτό το ερώτημα είναι δεσμευμένη από την παρουσία της λειτουργίας και η λειτουργία είναι το αναφαίρετο στοιχείο μέσα στο αρχιτεκτονικό (Benjamin, 2000, σελ. 2).

Είναι απαραίτητη όμως μια θεωρητική εξήγηση για το πώς κατανοείται αυτή η παρουσία, μία που παρέχει ο Benjamin και έχει ως κεντρική την έννοια της επανάληψης.

Η λειτουργία δεν μπορεί να θεωρηθεί έξω από μια πολύπλοκη δομή επανάληψης (Benjamin, 2000, σελ. 2)

Η κεντρικότητα της επανάληψης προσφέρει μια προσέγγιση όχι μόνο στην παρουσία της λειτουργίας -η επανάληψη των

λειτουργιών που είναι δεδομένο ότι θα επαναληφθούν- αλλά επίσης και στην αλληλοσύνδεση λειτουργίας και μεταβολής. Αν επανέλθουμε στο ζήτημα της παρουσίας της λειτουργίας, θα δούμε ότι η αρχιτεκτονική είναι ήδη παρούσα, με το να προσφέρει τόπους όπου οι κοινωνικές δομές πραγματώνονται και οι δραστηριότητες μπορούν να συμβούν. Αποδεχόμενοι την πανταχού παρουσία της αρχιτεκτονικής, δεχόμαστε δυο όψεις του αρχιτεκτονικού που είναι το ίδιο βασικές. Η πρώτη είναι ότι η αρχιτεκτονική δουλεύει για να επιτρέψει την επανάληψη του ήδη δεδομένου, ένας ισχυρισμός όμως που πρέπει να συνδεθεί με τη δεύτερη όψη του αρχιτεκτονικού που ισχυρίζεται ότι η αρχιτεκτονική είναι αναπόφευκτα αλληλαρθρωμένη με τη λειτουργία ή με προγραμματικές θεωρήσεις. Ο Βενjamin αναφέρει ότι

η κριτική αναδύεται μέσα στην πολύπλοκη οργάνωση στην οποία διατηρούνται οι διαφορές που είναι δεδομένες μέσα στις αντιθέσεις, όμως διατηρούνται **μαζί** με τη δυνατότητα ότι αυτό που είχε αποκλειστεί μπορεί να επικυρωθεί, και ότι οι ιεραρχίες που ήταν προσδοκούμενες αμφισβητούνται (Βενjamin, 2000, σελ. 9).

Οδηγούμαστε με αυτόν τον τρόπο σε ένα προβληματισμό για τη φύση ενός ανοίγματος μέσα στην επανάληψη του δεδομένου, ένα άνοιγμα που εμπλέκει μορφές αναβολής. Η αναβολή κάνει δυνατή την εγγραφή του μέλλοντος στο παρόν και κατά συνέπεια και τη μεταβολή μέσα στην επανάληψη. Πώς όμως νοείται η μορφή σε σχέση με τη μεταβολή; Η δομή της επανάληψης καθιστά τη χρονικότητα μη μοναδική. Οι έννοιες της δυναμικότητας και της πραγμάτωσης μας επιτρέπουν να σκεφτόμαστε στους χρόνους του παρόντος και του παρελθόντος-μέλλοντος την ίδια στιγμή, να συλλαμβάνουμε το ίδιο και το διαφορετικό μαζί. Η εγγραφή του μελλοντικού στο παρόν μας απομακρύνει από την απλή αναλογία μεταξύ μορφής και λειτουργίας, χωρίς όμως να ακυρώνει τη σχέση τους. Αντίθετα μας οδηγεί στην αναζήτηση της φύσης αυτής της σχέσης. Η μορφή δεν είναι μια πρόσθεση στη λειτουργία, ούτε η λειτουργία είναι παρούσα πάνω στην μορφή. Η μεταβολή μπορεί να κατανοηθεί μόνο σε σχέση με την αλληλόδραση μορφής και λειτουργίας και άρα δεν είναι ούτε μια άλλη μορφή ούτε μια άλλη λειτουργία. Ακριβώς με αυτή τη διάρρηση της αναλογικής σχέσης μορφής-λειτουργίας μπορεί να προσεγγιστεί το ερώτημα της μεταβολής στην αρχιτεκτονική.

Το να επιτρέπει κανείς την παρουσία του περιορισμού της λειτουργίας ενώ δεν επιτρέπει αυτόν τον περιορισμό να καθορίσει ούτε τη μορφή, ούτε τον συγκεκριμένο τρόπο που κατανοείται η λειτουργία, καθιστά αναγκαία την ανάπτυξη ενός θεωρητικού επιχειρήματος που επιτρέπει την συμπαρουσία συνέχειας και ασυνέχειας. Η κίνηση αυτή χαρακτηρίζεται και πάλι από την κεντρικότητα της επανάληψης. Το γενικό επιχειρήμα είναι ότι οποιοδήποτε αντικείμενο, που σχηματίζει ένα μέρος της ιστορίας και της πρακτικής της αρχιτεκτονικής, το επιτυγχάνει στο σημείο που το αρχιτεκτονικό διατηρείται ως η ασχολία που το ορίζει. Αν, όμως, η μεταβολή ορίζεται μέσα στη διαδικασία όπου μια επανάληψη λαμβάνει χώρα πάλι για πρώτη φορά, τότε ενώ οποιοδήποτε αρχιτεκτονικό αντικείμενο πρέπει να είναι τέτοιο ώστε να σχηματίζει μέρος της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, αυτό το αντικείμενο πρέπει ταυτόχρονα να υπάρχει εκτός των τελικών μορφών που απαιτούνται από την απλή επανάληψη της λειτουργίας. Η συμπαρουσία αυτών των δυο μορφών σχέσης αναπτύσσεται με όρους αυτού που ο Βενjamin έχει ορίσει ως η λογική του επιμέρους/εκτός. Η αξία αυτής της λογικής είναι ότι επιτρέπει την επανάληψη της αρχιτεκτονικής ενώ ορίζει τον χώρο της μεταβολής στην αρχιτεκτονική ως εσωτερικό στην λειτουργία του

αρχιτεκτονικού αντικειμένου.

### **Η μεταβολή του αντικειμένου: από το μοναδικό στο πολλαπλό**

Η μεταβολή είναι η δυνατότητα του άλλου μέσα στη λειτουργία. Ο Benjamin υποστηρίζει ότι επειδή αυτό που εμπλέκεται συμβαίνει μέσα στην αρχιτεκτονική, η μεταβολή πρέπει να θεωρηθεί με όρους χρόνου και έτσι όχι σε σχέση με την εισβολή ενός απόλυτου άλλου:

Η μεταβολή είναι αυτή η άλλη χρονική δυνατότητα που διαχωρίζει το μοναδικό, καθιστώντας το έτσι μια απλή θεωρούμενη δυνατότητα, και κάνοντάς το αυτό, απαιτεί αυτό που μπορεί προσωρινά να θεωρηθεί ως στέγαση μιας μορφής διακοπής. Ένας χρόνος που, στο να τaráζει τους προσδιορισμούς της παράδοσης, εντούτοις επιτρέπει μια άλλη τάξη και άρα μια άλλη κατοίκηση. Ο χρόνος και η μεταβολή είναι αλληλένδετα (Benjamin, 2000, σελ. 11).

Το άνοιγμα της επανάληψης και με αυτόν τον τρόπο η δυνατότητα της εκτοπιζόμενης διατήρησης γίνεται η εγγραφή του μέλλοντος μέσα στο παρόν. Εδώ είναι αναγκαία μια κατανόηση του χρόνου, όχι ως γραμμικού και αιτιακής συνάφειας, αλλά ως η χρονική πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζει την έννοια του “πράγματος” που περιγράψαμε νωρίτερα. Το πράγμα είναι αυτό που καθιστά δυνατή την ύπαρξη ενός πολύπλοκου συστήματος, που όχι μόνο εξελίσσεται στο χρόνο διαδρώντας συνεχώς με το περιβάλλον του, αλλά που μπορεί να ανατροφοδοτήσει τον εαυτό του, άμεσα ή μετά από έναν αριθμό ενδιάμεσων σταδίων. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε και το παράδειγμα της μπάλας που αναφέρει ο Michel Serres και η οποία καθιστά δυνατή την αυθόρμητη συνεργασία ικανοτήτων και ενεργειών μέσα σε ένα γήπεδο (Levy, 1999). Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι η ζωντανή ενότητα των στοιχείων (παικτών) οργανώνεται γύρω από αυτό που ο Levy ονομάζει “εμμενές αντικείμενο-δεσμό”.

Αν το αρχιτεκτονικό αντικείμενο είναι ένα τέτοιο “αντικείμενο-πράγμα”, είναι ικανό να ενεργοποιεί διαδικασίες και να πραγματώνει συμβάντα σε όλη τη διάρκεια της πορείας του ως υλικό αντικείμενο, ενσωματώνοντας την μεταβολή ως αναπόσπαστο χαρακτηριστικό του. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική έχει προσπαθήσει με διάφορους τρόπους να αναδείξει το ενεργό αντικείμενο και στο πλαίσιο αυτής της εργασίας θα αναφερθούμε σε τρεις τάσεις που πιστεύουμε ότι εκφράζουν μια τέτοια κίνηση. Δεν υπάρχει καμία πρόθεση για κάποιου είδους κατηγοριοποίηση. Η διάκριση είναι μόνο προσωρινή, καθώς όπως θα δούμε, δημιουργούνται ποικίλες αλληλοσυνδέσεις και τα όρια είναι σαφώς δυσδιάκριτα. Το εγχείρημα αυτό απλά θα τονίσει επιπλέον την πολλαπλότητα του αρχιτεκτονικού αντικειμένου.

### **Κατεύθυνση 1: το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ως interface**

Η προσαρμογή της αρχιτεκτονικής σε ένα περιβάλλον που μεταβάλλεται ραγδαία εξαιτίας της ταχύτητας της κοινωνίας των πληροφοριών δεν είναι ένα καινούργιο ζητούμενο. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '80 ο Τογο Ito κάνει λόγο για έναν προβληματισμό της σύνδεσης της αρχιτεκτονικής με το ηλεκτρονικό δίκτυο. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική χρειάζεται

να λειτουργήσει επιπλέον ως το μέσο προσαρμογής μας στο πληροφοριακό περιβάλλον. "Η αρχιτεκτονική πρέπει να λειτουργήσει ως μια μορφή επέκτασης της επιδερμίδας που βρίσκεται ταυτόχρονα σε σχέση με το φυσικό περιβάλλον και την πληροφορία. Πρέπει να είναι ένα media suit" (Ito, Τογο, *Image of Architecture in Electronic Age*). Εισάγεται με αυτόν τον τρόπο η ιδέα μιας αρχιτεκτονικής που θα λειτουργεί ως το ενδιάμεσο μεταξύ φυσικού χώρου και του χώρου της πληροφορίας, ή αλλιώς ως ένα είδος interface.

Η έννοια της μεταβολής εισέρχεται όταν το αρχιτεκτονικό αντικείμενο γίνεται αντιληπτό ως μια κατασκευή που αλλάζει σε πραγματικό χρόνο απορροφώντας δεδομένα από τα πληροφοριακά δίκτυα, και τα οποία μπορούν να χορηγούνται είτε από συνδεδεμένους χρήστες είτε από ανθρώπους που βρίσκονται στο εσωτερικό της κατασκευής και αλληλεπιδρούν με κάποιο τρόπο μαζί της, ή από το εξωτερικό ως προς αυτή περιβάλλον. Η ιδέα όμως ότι είναι δυνατό να δημιουργηθεί μια αρχιτεκτονική που με τη βοήθεια ειδικών τεχνολογιών αντιδρά σε εσωτερικά και εξωτερικά ερεθίσματα και αναλαμβάνει την ευθύνη της προσαρμογής της κατασκευής στο μεταβαλλόμενο περιβάλλον, μας επαναφέρει στην αρχική μας διάκριση όπου η μεταβολή νοείται ως εξωτερική διεργασία που η κατασκευή καλείται να ενσωματώσει.

Το όριο όμως αυτής της διάκρισης αρχίζει να γίνεται ασαφές όταν ο προβληματισμός μετατίθεται στην ίδια την υλικότητα του κτιρίου. Οι ποιότητες των υλικών μπορούν σήμερα να τροποποιηθούν με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούν να αλλάξουν τα χημικο-φυσικά χαρακτηριστικά του αντικειμένου ανάλογα με την ανάγκη, λαμβάνοντας τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που απαιτούνται. Εκμεταλλευόμενοι χημικές και φυσικές τεχνικές χειρισμού, σε λίγα χρόνια οι επιστήμονες ευελπιστούν ότι θα παράξουν μια σειρά από μηχανές τόσο μικρές που δεν θα είναι ορατές με γυμνό μάτι. Αυτά τα προϊόντα ακούνε στο όνομα της νανοτεχνολογίας και προορίζονται να αλλάξουν δυναμικά την βιομηχανική παραγωγή. Παρόλο που στο μεγαλύτερο μέρος της είναι ακόμη θεωρητική, η νανοτεχνολογία θα είναι ικανή να δημιουργήσει αυτο-αντιγραφόμενες μηχανικές συσκευές και να κατασκευάσει προϊόντα σε μια νανομετρική κλίμακα. Με όρους της προσαρμογής ενός υλικού στην απαιτούμενη λειτουργία του, τα νανοτεχνολογικά χαρακτηριστικά θα ενθαρρυνθούν από την παρουσία μικρο-ηλεκτρονικών μηχανισμών που επιτρέπουν την διανομή πληροφοριακών "μπιτς" σε υλικά και αντικείμενα. Αυτές οι συλλογές αντιδρόντων υλικών και μπιτς πληροφορίας θα μπορούν να συντελούν διαδικασίες και, μόλις συνδεθούν σε ομάδες εκατοντάδων χιλιάδων, θα είναι ικανά να δημιουργήσουν αντικείμενα τέτοια που να μπορούν να προγραμματισθούν και να είναι δυναμικά, κατά μια αίσθηση να είναι ζωντανά.

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν έναν ολόκληρο τομέα τεχνολογίας ο οποίος αναζητεί την υλική πραγμάτωση της ίδιας της διαδικασίας μεταβολής, και όχι των περιοδικών αποτελεσμάτων της. Αν επιχειρήσουμε να κάνουμε μια σύνδεση με την έννοια του πράγματος όπως την είχε κατανοήσει ο Bergson και άλλοι, μπορούμε ίσως να ισχυριστούμε ότι, προσδιορίζοντας τα αντικείμενα που μας περιβάλλουν πάνω στη βάση ενός ενδιαφέροντος ή μιας ενδεχόμενης σχέσης που μπορεί να έχει με τη μελλοντική μας δράση, επεκτείνουμε αυτή τη σφαίρα ενδιαφέροντος εξαιτίας της ανάγκης μας να συνδεθούμε με το πληροφοριακό δίκτυο. Με άλλα λόγια, έχουμε αναγάγει την μεταβολή σε ωφελιμιστική λειτουργία και άρα αρχίζουμε και προβάλλουμε αυτή μας την επιθυμία και στα αντικείμενα, διευρύνοντας όμως ταυτόχρονα και τη

δική τους δράση. Κατά κάποιο τρόπο λοιπόν το ενεργό πράγμα και το υποκείμενο έχουν επεκτείνει τις σφαίρες επιρροής τους μέσω της μεταβολής, επιτρέποντας έτσι νέες, απρόβλεπτες συνδέσεις και δημιουργίες.

### **Κατεύθυνση 2: το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ως παράγοντας**

Μια ενδιαφέρουσα έννοια που συναντούμε στο πεδίο διαχείρισης της πληροφορίας είναι η έννοια του "agent" ή παράγοντα. Πρόκειται για ένα software που έχει στόχο την καλύτερη και πιο αποτελεσματική αντιμετώπιση του αυξανόμενου όγκου και της πολυπλοκότητας της πληροφορίας και των υπολογιστικών πηγών (Bradshaw, Jeffrey M., ΚΑοΔ: *An Open Agent Architecture: Supporting Reuse, Interoperability, and Extensibility*).

Ο παράγοντας διαθέτει μια ικανότητα να μεταβάλλει τον εαυτό του και ταυτόχρονα να μεταβάλλει και την οργάνωση μέσα στην οποία βρίσκεται, καθιστώντας ένα πολύπλοκο σύστημα δυναμικό. Βασική αρχή του είναι ότι *εξελίσσεται*, δρα και αντιδρά. Οι όποιες παρατηρήσιμες ιδιότητες του συστήματος στο οποίο εμπλέκεται (πχ αυτο-οργάνωση, προσαρμοστικότητα, κτλ) είναι αποτέλεσμα των αλληλεπιδράσεων των παραγόντων. Η έννοια της εξέλιξης αναπόφευκτα συνεπάγεται την έννοια της μεταβολής, εισάγοντας όμως την ιδέα της ανάδυσης του νέου ή της μεταμόρφωσης. Ο παράγοντας δηλαδή εκφράζει εκείνον τον τόπο του ενδιάμεσου που λειτουργεί ως καταλυτικός για τη διαδικασία της δημιουργίας. Αυτό που θα μας απασχολήσει σε αυτό το σημείο είναι η ιδέα της *μεσολάβησης* ως κύριο στοιχείο που χαρακτηρίζει έναν παράγοντα, ή καλύτερα, ένα σύστημα παραγόντων.

Στο κείμενό του "Υλικές πρακτικές: Η αρχιτεκτονική μετά τη σημειολογία", ο Stan Allen υποστηρίζει μια αρχιτεκτονική μεσολάβησης ως ένα τρόπο αντίδρασης στη βασική υπόθεση ότι "η αρχιτεκτονική σχηματίζει ένα αγορευτικό σύστημα" (Allen, 1999) όπου το νόημα παραμένει ως ο κεντρικός προβληματισμός. Μια αρχιτεκτονική που δουλεύει αποκλειστικά στο ιδίωμα της σημειωτικής και ορίζει τον ρόλο της ως κριτική, σχολιασμό, ή ακόμη και "ανάκριση" συλλαμβάνεται ως μια αγορευτική πρακτική, έχοντας παραιτηθεί κατά κάποιο τρόπο από μια δυνατότητα παρέμβασης στην πραγματικότητα.

Ο Stan Allen αντίθετα συλλαμβάνει την αρχιτεκτονική ως μια υλική πρακτική, "δηλαδή, ως μια δραστηριότητα που δουλεύει μέσα και ανάμεσα στον κόσμο των πραγμάτων, και όχι αποκλειστικά με το νόημα και την εικόνα" (Allen, 1999, σελ. 11). Είναι μια αρχιτεκτονική που στοχεύει σε συγκεκριμένες προτάσεις και ρεαλιστικές στρατηγικές υλοποίησης και όχι σε αποστασιοποιημένη κριτική ή σχολιασμό. Αυτά τα έργα σηματοδοτούν μια επιστροφή στην μεσολάβηση και μια κίνηση μακριά από τον αναπαραστατικό κανόνα στην αρχιτεκτονική και προσπαθούν να προσεγγίσουν πρακτικές που ασχολούνται άμεσα με την υλικότητα όπως είναι η μηχανική ή η οικολογία. Αυτές οι πρακτικές δεν δουλεύουν πρωταρχικά με εικόνες ή νόημα, ή ακόμη και με αντικείμενα, αλλά με επιδόσεις: εισαγωγή και εξαγωγή ενέργειας, βαθμονόμηση της δύναμης και της αντίστασης.

Η μεσολαβητικότητα της αρχιτεκτονικής μπορεί να επανασυλληφθεί, όχι σαν ένα σημάδι της απαίτησης για αποτελεσματική υλοποίηση, αλλά ως τον τόπο της επαφής της αρχιτεκτονικής με την πολυπλοκότητα του πραγματικού. Πρόκειται δηλαδή

για έναν ισχυρισμό για την αρχιτεκτονική ως μια πρακτική που εμπλέκεται με τον χρόνο και τη διαδικασία, παράγοντας όχι αυτόνομα αντικείμενα, αλλά κατευθυνόμενα πεδία και συνεχώς μεταβαλλόμενες συναθροίσεις. Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο μπορεί να λειτουργήσει ως η μεσολάβηση ανάμεσα στην υλική πραγματικότητα και την άυλη παρουσία του δυναμικού. Με αυτόν τον τρόπο είναι δυνατό να προσεγγιστεί μια παραγωγή του δυναμικού και όχι μια αναπαραγωγή του πραγματικού. Ένα δυναμικό όμως που δεν εμφανίζεται ως ένα εξεζητημένο υποκατάστατο του πραγματικού, αλλά που ανοίγει νέες μορφές φυσικών και προγραμματικών κατασκευών και εξαπλώνει το πραγματικό προς απροσδόκτες κατευθύνσεις. Είναι σημαντικό να τονίσουμε εδώ ότι, όπως εξηγεί ο Deleuze, η πραγμάτωση του δυναμικού δεν είναι το ίδιο με την πραγματοποίηση του δυνατού. Εκεί που η πραγματοποίηση του δυνατού είναι μια διαδικασία επίτευξης, η ανάπτυξη ενός ενυπάρχοντος μοντέλου, η πραγμάτωση του δυναμικού δεν μπορεί να φτάσει ποτέ μια κλειστή κατάσταση. Το δυναμικό έχει πάντοτε μια πολλαπλότητα πιθανών πραγματώσεων και είναι πάντοτε η αρχή ή το όριο μιας νέας γενεαλογίας παρά η εξάντληση του δυνατού. Αυτή η αποδοχή του όρου εισάγει την έννοια της πολυπολοκότητας στο παιχνίδι.

Ακριβώς επειδή η πραγμάτωση δεν είναι ποτέ η εικόνα της δυναμικής δύναμης που την επιτελεί, το δυναμικό είναι κάτι με το οποίο πρέπει πάντοτε να πειραματιζόμαστε και να δουλεύουμε. Ο Rajchman υποστηρίζει ότι το δυναμικό

μας φέρνει αντιμέτωπους με ένα ερώτημα ή ένα πρόβλημα για το οποίο δεν γνωρίζουμε εκ των προτέρων πώς να απαντήσουμε. Δεν γνωρίζουμε πώς να αντιδράσουμε σε αυτό από τη στιγμή που δεν μπορεί να μπει κάτω από καμία διαθέσιμη περιγραφή (Rajchman, 1997, σελ. 117).

Απέναντι σε αυτόν τον προβληματισμό οι Foreign Office Architects απαντούν με την αναγνώριση του υπολογιστή ως το κατάλληλο εργαλείο για την παραγωγή του δυναμικού. Η τεχνολογία της πληροφορίας επιτρέπει όχι μόνο την προσομοίωση (άρα την αναπαραγωγή) μιας ήδη υπάρχουσας πραγματικότητας, αλλά και την κατασκευή οργανώσεων και συστημάτων για τα οποία δεν έχουμε επιβεβαιωμένα δεδομένα για τη συμπεριφορά τους. (Foreign office architects, *The production of the virtual*). Έτσι μπορούμε πλέον να εξερευνήσουμε καταστάσεις πέρα από την συσσωρευμένη γνώση ή εμπειρία, να δουλέψουμε όχι με το πεδίο του δυνατού αλλά του δυναμικού.

### **Κατεύθυνση 3: το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ως διάγραμμα**

Η ανάγκη να μπορέσει η αρχιτεκτονική να αρθρώσει ένα λόγο για την πολυπολοκότητα του πραγματικού και να ενσωματώσει στο σχεδιασμό έννοιες όπως είναι το δυναμικό, με τις αναγκαίες απαιτήσεις για μια πολύπλοκη θεώρηση του χρόνου, έχει οδηγήσει στην υιοθέτηση ενός προβληματισμού για την έννοια του διαγράμματος. Παρόλο που κανείς μπορεί να υποστηρίξει ότι "το διάγραμμα είναι τόσο παλιό όσο και η ίδια η αρχιτεκτονική" (Eisenman, 1999, σελ. 27), η κατάστασή του ως δομή και όχι ως αναπαραστικός μηχανισμός είναι μια υπόθεση που διατυπώθηκε κυρίως από τον Deleuze και ενισχύθηκε από την παρουσία των νέων τεχνολογιών. Ο Deleuze ισχυρίζεται ότι ένα διάγραμμα είναι ένα ευέλικτο σύνολο σχέσεων ανάμεσα σε δυνάμεις που σχηματίζουν ασταθή φυσικά συστήματα τα οποία βρίσκονται σε μια συνεχή έλλειψη ισορροπίας, εκφράζοντας έτσι την έννοια της συνεχούς μεταβολής. Το διάγραμμα δεν είναι πλέον ένα

“ακουστικό ή οπτικό αρχείο” αλλά ένας χάρτης, “μια χαρτογραφία που είναι συνεκτεινόμενη ολόκληρου του κοινωνικού πεδίου, μια αφαιρετική μηχανή” (Eisenman, 1999, σελ. 30).

Έτσι το διάγραμμα δεν είναι

ούτε μια υποδομή που είναι προσδιοριστική στο τελικό παράδειγμα ούτε μια υπερβατική Ιδέα που είναι προσδιοριστική στο υπέρτατο παράδειγμα, αλλά αντίθετα παίζει ένα καθοδηγητικό ρόλο. Η διαγραμματική ή αφαιρετική μηχανή δεν λειτουργεί για να αναπαριστά, ακόμη και κάτι πραγματικό, αλλά μάλλον κατασκευάζει ένα πραγματικό που δεν έχει φτάσει ακόμη, έναν νέο τύπο πραγματικότητας (Deleuze και Guattari , 1987, σελ. 142).

Αυτή η ιδέα του διαγράμματος μας απομακρύνει από ορισμούς που το περιγράφουν ως ένα είδος αναλογικού ή άμεσου μηχανισμού αναπαράστασης της γνώσης που χαρακτηρίζεται από μια παράλληλη αντιστοίχιση ανάμεσα στη δομή της αναπαράστασης και τη δομή του αναπαριστώμενου. Η απομάκρυνση από μια αναπαράσταση επιτρέπει στο διάγραμμα να ανοίξει μέσα στον εαυτό του και να αποκτήσει το στάτους ενός πολλαπλού συμβάντος, καθώς ένα τέτοιο άνοιγμα αντιστέκεται σε μια τελικότητα και άρα μια επιβαλλόμενη ολοκλήρωση που η δομή της αναπαράστασης εξαρχώς επιθυμεί (Benjamin, 2000).

Στην αναγνώριση του διαγράμματος ως πολλαπλό συμβάν, αυτό που πρέπει να συγκρατήσουμε είναι η συμπαρουσία του ολοκληρωμένου και του ατελούς. Και πάλι είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι δεν υπάρχει μια αναπαράσταση αυτής της σχέσης. Το διάγραμμα βρίσκεται σε μια κατάσταση συνεχούς μεταβολής και είναι αυτές οι πολύπλοκες διασυνδέσεις μεταξύ του πραγματικού και του δυναμικού που θέτουν τις συνθήκες κάτω από τις οποίες μπορούμε να ερμηνεύσουμε το διάγραμμα.

Μέσα όμως σε αυτό το πλαίσιο, η εμφάνιση του πραγματικού συμβάντος επιτρέπει στον Benjamin να το θεωρήσει ως τη δυνατότητα επανεισαγωγής της αναπαράστασης. Το διάγραμμα όπως παρουσιάστηκε παραπάνω δεν είναι το ίδιο μια αναπαράσταση με την αυστηρή έννοια του όρου, αυτό όμως δεν αποκλείει την δυνατότητα ότι σε συγκεκριμένα σημεία ή στιγμές στοιχεία του διαγράμματος μπορούν να αποκτήσουν μια αναπαραστατική ποιότητα. Με αυτόν τον τρόπο η ικανότητα αναπαράστασης ενός διαγράμματος είναι πλέον μια συνέπειά του και όχι ο σκοπός του.

Η ικανότητα του διαγράμματος να εκφράζει χωρικές και χρονικές σχέσεις, χωρίς όμως να λειτουργεί για να αναπαραστήσει, έχει προωθήσει την ιδέα του αρχιτεκτονικού αντικειμένου που είναι το ίδιο ένα διάγραμμα των σχέσεων που αναπτύσσουν ή αναμένεται να αναπτύξουν οι άνθρωποι μέσα και μέσω του χώρου. Ο Τογο Ito θεωρείται ότι έχει επινοήσει τον όρο “διαγραμματική αρχιτεκτονική” περιγράφοντας το έργο της Kazuyo Sejima “ως ουσιαστικά το ισοδύναμο του είδους του χωρικού διαγράμματος που χρησιμοποιείται για να περιγραφούν οι καθημερινές δραστηριότητες

για τις οποίες προορίζεται το κτίριο σε αφαιρετική μορφή" (Ito, 1996). Ο Robert Somol υποστηρίζει ότι

το να εργάζεσαι διαγραμματικά -που δεν πρέπει να συγχέεται με το να δουλεύεις απλά με διαγράμματα- υπαινίσσεται ένα συγκεκριμένο προσανατολισμό, ένα που παρουσιάζει στη στιγμή και ένα κοινωνικό και ένα πειθαρχικό έργο. Και θεσπίζει αυτή τη δυνατότητα όχι με το να αναπαριστά μια συγκεκριμένη κατάσταση, αλλά αμφισβητώντας και ανατρέποντας κυρίαρχες αντιθέσεις και ιεραρχίες που συνιστούν εκείνη τη στιγμή τον λόγο (Somol, 1999, σελ. 19).

Έτσι στο έργο της Sejima αυτό που ερευνάται είναι η σύνδεση μεταξύ "του περιεχομένου του κτιρίου (την κάτοψη ή το κατασκευαστικό σχέδιο), των ανθρώπινων δράσεων που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό και της αρχιτεκτονικής μορφής" (Aoki, 1999), που όμως δεν θεωρούνται ότι βρίσκονται σε αιτιακή συνάφεια μεταξύ τους. Στην περίπτωση της Sejima όλα πραγματεύονται ταυτόχρονα σε ένα επίπεδο, χωρίς να δίνεται προτεραιότητα σε κανένα στοιχείο ξεχωριστά, επιλέγοντας έναν τρόπο προσέγγισης που λαμβάνει υπόψη του και τα τρία στοιχεία σε συνδυασμούς. Παράλληλα, ενσωματώνει την έννοια του ατελούς στον σχεδιασμό, συλλαμβάνοντας τις ανθρώπινες δράσεις ως άμορφα αντικείμενα που είναι "ατελώς προσδιορισμένα". Με αυτόν τον τρόπο απομακρύνει τις άμεσες προγραμματικές διατυπώσεις, αλλά δεν τις εξαλείφει, επιτρέποντας σε αυτή την απόσταση να λειτουργήσει ως ο τόπος της μεταβολής στο χρόνο. Δηλαδή η πρότασή της συνίσταται όχι στο να δημιουργεί χώρους κενούς, οι οποίοι αναμένουν την έγχυση του προγράμματος, αλλά αντίθετα να δημιουργεί εξαρχής χώρους που λαμβάνουν υπόψη τους την μεταβλητότητα της ανθρώπινης φύσης και που συμπορεύονται με αυτή.

## V. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

### Συμπερασματικά

Σε αυτή την εργασία επιχειρήθηκε να περιγραφεί η παρουσία του αρχιτεκτονικού αντικειμένου με όρους ενεργής ύλης. Όμως, τί σημαίνει τελικά να περιγράψουμε ένα κτίριο ως ενεργό, ως κάτι που έχει δραστηριότητα και άρα μια δική του οικονομία; Με γενικούς όρους, η απάντηση σε αυτό το ερώτημα παρέχεται καλύτερα μέσω της αντιπαράθεσης του ενεργού με αυτό που στέκεται αντιτιθέμενο στην δραστηριότητα, που είναι κυρίως το στατικό ή το αμετάβλητο. Ενώ η αντίθεση δεν πρέπει να ληφθεί ως ένα απλό είτε/ή, παρόλα αυτά το σημείο της αντίθεσης είναι ανάμεσα στην ερμηνεία του αντικειμένου με όρους μιας δυναμικής διαδικασίας στην οποία θεωρείται ότι προξενεί το δικό του έργο, και στο αντικείμενο ως ένα δεδομένο και καθορισμένο από μια "πλήρη και αυτο-παρούσα τελικότητα" (Benjamin, 2000, σελ. 72). Στην δεύτερη περίπτωση, με την υπόθεση της στατικότητας το αντικείμενο θεωρείται ως ένα δεδομένο και ως τέτοιο μια ανάλυσή του γίνεται μια περιγραφή του δεδομένου, με την πιθανή ακολούθως υποδεέστερη προσπάθεια να αποδοθεί ένα συγκεκριμένο νόημα στο αντικείμενο.

Στην πρώτη περίπτωση, όπου το αντικείμενο θεωρείται μια δυναμική διαδικασία, του αποδίδεται ένα έργο το οποίο αυτό, ως αντικείμενο, αναζητά να πραγματοποιήσει. Η κίνηση που εμπλέκεται είναι άρα η εκπλήρωση. Το αντικείμενο λοιπόν



χαρακτηρίζεται από την κεντρικότητα μιας δραστηριότητας (“ενεργεί”) και ο προσδιορισμός αυτής της δραστηριότητας και της κίνησης ως εσωτερικά του αντικειμένου σκοπεύει να ενισχύσει την απόδοση μιας οικονομίας στο αντικείμενο, και έτσι να ορίσει το αντικείμενο με όρους μιας οντολογίας του γίνεσθαι.

Επειδή ήταν αναγκαίο να είμαστε ακριβείς σχετικά με το τί νοείται ως αντικείμενο, και πιο συγκεκριμένα, πώς κατανοείται η ύπαρξή του ως αρχιτεκτονικό αντικείμενο, απευθυνθήκαμε στην οντολογία του. Ενώ είναι πάντοτε δυνατό να ερμηνευτεί ένα δεδομένο κτίριο με διαφορετικούς τρόπους και να αποδοθεί μια σειρά από διαφορετικά συμβολικά νοήματα σε αυτό, παραμένει το γεγονός ότι “στην πράξη της ερμηνείας, και στην απόδοση μιας συγκεκριμένης συμβολικής ισχύος, η οντολογία του αντικειμένου -εδώ το κτίριο- προσεγγίζεται μόνο εφαπτομενικά” (Benjamin, 2000, σελ. 73). Το νόημα είναι προνομιούχο και άρα η ιδιαιτερότητα του αρχιτεκτονικού αντικειμένου παραμένει εκτός ερωτήματος. Η αρχιτεκτονική ανάγεται έτσι στην συμβολική παρουσία του αντικειμένου. Δεν υπάρχει εδώ καμία πρόθεση να υποστηρίξουμε ότι ένα κτίριο ή μια αστική κατάσταση δεν έχει ή δεν πρέπει να έχει μια συμβολική διάσταση. Το μόνο που αμφισβητείται είναι η ταύτιση της αρχιτεκτονικής με το συμβολικό ιδίωμα του κτιρίου, δηλαδή το συμβολικό που ισοδυναμεί με το οντολογικό.

Έχοντας διακρίνει ήδη μια αντίθεση ανάμεσα στο στατικό και το μεταβλητό, αυτό που αναγνωρίζεται είναι ότι αυτή η αντίθεση δεν είναι μια επιλογή με το ίδιο οντολογικό υπόβαθρο. Η διάκριση πρέπει να κατανοηθεί ως οντολογική στη φύση της, ανάμεσα σε δυο διαφορετικούς και ουσιαστικά μη-αναγώγιμους τρόπους ανάπτυξης των τροπικοτήτων ύπαρξης του αντικειμένου. Με άλλα λόγια, η στάση και το γίνεσθαι δεν αποτελούν μια διαίρεση που διαχωρίζει τα κτίρια και τα αστικά πεδία, αλλά ξεχωρίζουν την παρουσία διαφορετικών τρόπων ερμηνείας αυτού που “φαινομενικά είναι το ‘ίδιο’ αντικείμενο. Είναι μόνο μέσω της ερμηνείας (constitutive) που γίνεται δυνατό να ενεργοποιηθούν διαφορές μεταξύ αρχιτεκτονικών πρακτικών” (Benjamin, 2000, σελ. 74).

Η προσέγγιση στο πεδίο της αρχιτεκτονικής έγινε με τη διάθεση μιας τέτοιας ερμηνείας. Πιστεύουμε ότι οι τάσεις-κατευθύνσεις που αναγνωρίστηκαν, αν και δεν επεκτάθηκαν σε συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά παραδείγματα, αναδεικνύουν την μεταβολή ως εγγενή χαρακτηριστικό μιας υλικής πραγματικότητας. Οι έννοιες του interface, του παράγοντα και του διαγράμματος συμπληρώνουν η μία την άλλη με την θεωρητική τους τοποθέτηση πάνω στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο και ταυτόχρονα πολλαπλασιάζουν τις κατευθύνσεις που αυτό μπορεί να πάρει.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Βιβλίο

- Bachelard, Gaston. (1982) *Η ποιητική του χώρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή.
- Baudrillard, Jean. (2001) *Impossible Exchange*. Translation: Chris Turner. London, New York: Verso Books.
- Baudrillard, Jean. (1991) *Η έκσταση της επικοινωνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Benjamin, Andrew. (2000) *Architectural Philosophy*. London: The Athlone Press.
- Bergson, Henri. (1999) *An Introduction to Metaphysics*. Translation: T. E. Hulme. Indianapolis/Cambridge: Hackett

Publishing.

Bergson, Henri. (1991) *Matter and Memory*. Translation: N. M. Paul and W. S. Palmer. New York: Zone Books.

Bergson, Henri. (2002) *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Translation: Mabelle L. Andison. New York: Citadel Press.

Cache, Bernard. (1995) *Earth Moves: The Furnishing of Territories*. Cambridge: MIT Press.

Cilliers, Paul. (1998) *Complexity and Postmodernism*. London: Routledge.

Colomina, Beatriz. (1994) *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT Press.

Deleuze, Gilles. (1991) *Bergsonism*. Trans. H. Tomlinson and B. Habberjam. New York: Zone Books.

Deleuze, Gilles. (1989) *Cinema 2: The Time Image*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Trans. B. Massumi, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

De Luca Francesco and Nardini Marco. (2002) *Behind the Scenes: Avant-garde Techniques in Contemporary Design*. Basel: Birkhauser.

Foucault, Michel. (1998) *Ο στοχασμός του έξω*. Μετάφραση: Γιώργος Σπανός. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.

Grosz, Elizabeth. (2001) *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge: MIT Press.

Karatani, Kojin. (1995) *Architecture As Metaphor: language, number, money*. Cambridge: MIT Press.

Levy, Pierre. (1999) *Δυνητική Πραγματικότητα (Realite Virtuelle): Η Φιλοσοφία του Πολιτισμού και του Κυβερνοχώρου*. Μετάφρ. Μιχ. Καραχάλιος. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

MacPhee, Graham. (2002) *The Architecture of the Visible: Technology and Urban Visual Culture*. New York: Continuum.

Massumi, Brian. (1992) *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Swerve Edition, Cambridge: MIT Press.

Negroponte, Nicholas. (1995) *Being Digital*. New York: Vintage Books.

Rajchman, John. (1997) *Constructions*. Cambridge: MIT Press.

Smolin, Lee. (2002) *Τρεις δρόμοι προς την κβαντική βαρύτητα*. Μετάφρ. Φ. Μαρκοπούλου-Καλαμαρά. Αθήνα: Εκδόσεις Κάτοπτρο.

Vidler, Anthony. (2001) *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: MIT Press.

UN Studio (Ben Van Berkel, Caroline Bos). (1999) *Move*. Amsterdam: UN Studio & Goose Press.

*Συλλογή άρθρων*

Questions of Perception: Phenomenology of Architecture. Ειδικό τεύχος του περιοδικού *Architecture and Urbanism (a+u)*, 1994.

Massumi, Brian (ed.) (1993) *The Politics of Everyday Fear*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Cook, Peter and Spiller, Neil (eds.) (1999) *The Power of Contemporary Architecture: the Lowe Lectures*, London: Academy Editions.

Beckmann, John (ed.) (1998) *The Virtual Dimension: Architecture, Representation and Crash Culture*, New York: Princeton Architectural Press.

Άρθρο σε συλλογή

Eisenman, Peter. (1999) "Diagram: An original scene of writing", στο Eisenman, Peter, *Diagram Diaries*, London, UK: Universe Pub.

Somol, Robert E. (1999) "Dummy Text or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture". Εισαγωγή στο βιβλίο του Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, London, UK: Universe Pub.

Άρθρο σε περιοδική έκδοση

Aoki, Jun. (1999) "The Flexibility of Kazuyo Sejima", *The Japan Architect*, vol. 35.

Borradori, Giovanna. (1999) "Against the Technological Interpretation of Virtuality", *Architectural Design: Hypersurface Architecture II*, Vol. 69.

Guattari, Felix. (1995) "On Machines", *JPVA "Complexity: architecture/art/philosophy"*, no 6.

Ito, Toyo. (1996) "Diagram Architecture", *El Croquis, Kazuyo Sejima (1988-1996)*.

Ito, Toyo. (1995) *El Croquis*, vol. 71.

Ito, Toyo. (2001) *The Japan Architect* vol. 41, Spring.

Ito, Toyo. (1997) "Tarzans in the Media Forest", *2G Nexus*, vol. 2 1997.

Massumi, Brian. (1987) "Realer Than Real: The simulacrum according to Deleuze and Guattari", *Copyright*, no. 1.

Massumi, Brian. (1995) "Interface and Active Space: Human-Machine Design", *Proceedings of the Sixth International Symposium on Electronic Art* (Montreal).

Sejima, Kazuyo. (1999) *The Japan Architect*, vol. 35.

Κείμενο σε ιστοσελίδα

Allen, Stan. *Field Conditions*. <<http://www.hum.ku.dk/visuelkultur/efteraar2002/digvis/allenfieldcondition.html>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Benjamin, Andrew. *Time, Question, Fold*. <[http://www.basilisk.com/V/virtual\\_deleuze\\_fold\\_112.html](http://www.basilisk.com/V/virtual_deleuze_fold_112.html)>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Borradori, Giovanna. *Virtuality, Philosophy, Architecture*. <[http://vassun.vassar.edu/~giborrad/new\\_page\\_7.htm](http://vassun.vassar.edu/~giborrad/new_page_7.htm)>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Bradshaw, Jeffrey M. *KAOs: An Open Agent Architecture: Supporting Reuse, Interoperability, and Extensibility*. <<http://ksi.cpsc.ucalgary.ca/KAW/KAW96/bradshaw/KAW.html>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Cowan, Gregory. *Diagrams and Horizontality*. <<http://www.gregory.cowan.com/nomad/1.htm>>, Τελευταία επίσκεψη: 15/02/2003.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition: selections*. <[http://www.orangedotdesign.com/imploding/s\\_ns\\_r\\_ny/g\\_deleuze.html](http://www.orangedotdesign.com/imploding/s_ns_r_ny/g_deleuze.html)>, Τελευταία επίσκεψη: 15/02/2003.

Gunzel, Stephan. *Immanence and Deterritorialization: The Philosophy of Gilles Deleuze and Felix Guattari*. <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContGunz.htm>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Hayles, Katherine N. *Virtual Bodies and Flickering Signifiers*. <<http://englishwww.humnet.ucla.edu/faculty/hayles/Flick.html>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Hine, Thomas, (2001) *Looking Alive*. <<http://www.theatlantic.com/issues/2001/11/hine.htm>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Ito, Toyo. *Image of Architecture in Electronic Age*. <[http://www.um.u-tokyo.ac.jp/dm2k-umdb/publish\\_db/books/va/english/virtual/01.html](http://www.um.u-tokyo.ac.jp/dm2k-umdb/publish_db/books/va/english/virtual/01.html)> Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Kulpa, Zenon. (1997) *Diagrammatics*. <<http://www.ippt.gov.pl/~zkulpa/diagrams/twd97.html>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Narayanan, Hari. *Introduction to Diagrammatic Reasoning*, <<http://www.hcrc.ed.ac.uk/gal/Diagrams/intro.html>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Nickerson, Jeff. *History of Diagrams*, <<http://www.nickerson.to/visprog/ch2/histdiag.htm>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Piercey, Robert. *The Spinoza-intoxicated man: Deleuze on Expression*. <<http://www.philosophy.ru/library/pdf/113449.pdf>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Scott, Alex. *Gilles Deleuze's Difference and Repetition*. <<http://www.angelfire.com/md2/timewarp/deleuze.html>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Styhre, Alexander. *We have never been Deleuzians: Desire, Immanence, Motivation and the absence of Deleuze in organization theory*. <<http://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/cmsconference/2001/Papers/Passion%20for%20Organising/Styhre.pdf>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Williams, James. *Deleuze's Ontology and Creativity: Becoming in Architecture*. <[www.warwick.ac.uk/philosophy/pli\\_journal/pdfs/williams\\_pli\\_9.pdf](http://www.warwick.ac.uk/philosophy/pli_journal/pdfs/williams_pli_9.pdf)>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Zaera-Polo, Alejandro και Moussavi, Farshid (Foreign office architects). *The production of the virtual*. <[http://www.um.u-tokyo.ac.jp/dm2k-umdb/publish\\_db/books/va/english/virtual/08.html](http://www.um.u-tokyo.ac.jp/dm2k-umdb/publish_db/books/va/english/virtual/08.html)>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

Zaera-Polo, Alejandro και Moussavi, Farshid (Foreign office architects). *Yokohama International Port Terminal*, <[www.arcspace.com/architects/foreign\\_office](http://www.arcspace.com/architects/foreign_office)>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

*Open Agent Architecture*, <<http://www.ai.sri.com/~oaa/>>, Τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

## Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ ΚΑΙ Η ΧΩΡΟΘΕΤΗΣΗ ΤΩΝ ΣΩΜΑΤΩΝ

Ιωάννα Σπανού

### Περίληψη

Το μη διαλεκτικό νόημα της αρχιτεκτονικής συμπεριλαμβάνει την άμεση συναισθηματική επίδραση στις αισθήσεις και στα συναισθηματά μας, που συχνά συμβολίζεται από τον όρο ατμόσφαιρα. Η αρχιτεκτονική θεωρία έχει λίγα να προσφέρει σχετικά με την φύση της "ατμόσφαιρας" με αυτήν την μεταφορική έννοια, και ακόμα λιγότερες αναζητήσεις πάνω στον τρόπο που η ατμόσφαιρα κατασκευάζεται διαμέσου του σχεδιασμού, συνδέει τρεις βασικούς τρόπους με τους οποίους βιώνουμε σωματικά το περιβάλλον.

Πρώτον η ατμόσφαιρα μπορεί να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο η αντίληψη είναι εμπρόθετη και προσανατολισμένη ανάλογα με τις βασικές μας ανάγκες σαν οργανισμούς όπως αυτό εξηγείται από τον J. J. Gibson.

Δεύτερον, η ατμόσφαιρα μπορεί να περιγράψει την μεταφορική προβολή και προέκταση της ενσωματωμένης εμπειρίας του χώρου για την έκφραση αφηρημένων ιδεών, όπως προτείνεται από το έργο των Lakoff and Johnson. Επομένως η αρχιτεκτονική ατμόσφαιρα δεν προσδιορίζεται μόνο στο βιολογικό επίπεδο, αλλά επίσης και στο επίπεδο των πολιτισμικά εξελισσόμενων συμβολικών μας συστημάτων. Το ενδιαφέρον σε αυτό το επίπεδο ακριβώς, είναι ότι η ατμόσφαιρα δεν γίνεται αντιληπτή μόνο διαμέσου των αισθήσεων αλλά ερμηνεύεται με την επιστράτευση της φαντασίας και των πολιτιστικών σχημάτων.

Τρίτον η ατμόσφαιρα είναι ο στόχος και το εν δυνάμει αποτέλεσμα συνειδητού σχεδιασμού, εφόσον ο σχεδιασμός χρησιμοποιείται για να παραδειγματώσει μεταφορικά δομές συναισθήματος, όπως προτείνουν οι Langer και Goodman. Ο συνειδητός σχεδιασμός απευθύνεται στην κατανόηση διαμέσου επεξεργασμένων συντακτικών και μορφικών μοτίβων. Όσο όμως αυτά τα μοτίβα στοχεύουν στην διαμόρφωση της βιωματικής, σωματικής χωρικής εμπειρίας, συμβάλλουν στην κατασκευή και τον βιωματικό προσδιορισμό της ατμόσφαιρας.

Η θέση που συζητείται σε αυτό το άρθρο είναι ότι η ατμόσφαιρα είναι πρωταρχικά χωρική, παρά εικονογραφική. Πρόκειται για τον τρόπο με τον οποίο τα συναισθήματα ενεργοποιούνται με την τοποθέτηση του σώματος στον χώρο. Το νεκροταφείο της Ιγουαλάδα, έργο του Enric Miralles, θα χρησιμοποιηθεί σαν παράδειγμα μελέτης.

### ARCHITECTURAL ATMOSPHERE AND THE SPATIALLY SITUATED BODY

#### Abstract

The non-discursive meaning of architecture includes the immediate emotive affect upon our senses and our feelings which is often denoted by the word "atmosphere". Architectural theory offers few insights into the nature of "atmosphere" in this extended metaphorical sense, and even fewer insights the manner in which "atmosphere" is constructed through design links together three concomitant ways in which we engage the environment.

First, "atmosphere" may describe the manner in which all perception is motivated and structured according to the basic needs of the organism and the affordances of environment relative to these needs, as emphasized by Gibson.

Second, "atmosphere" may describe the metaphorical projection and extension of the embodied experience of space to express abstract ideas, as suggested by the work of Lakoff and Johnson. Thus, "atmosphere" is not only defined at the level of biological instinct but also at the level of culturally evolved symbolic systems. One important implication is that at this level, "atmosphere" is not merely perceived or sensed but also understood with the engagement of the imagination and also of cultural schemas.

Third, "atmosphere" is the intent and potential outcome of conscious design insofar as design is used to metaphorically exemplify modes of feeling, in the manner discussed by Langer and Goodman for art in general. Conscious design addresses the understanding through potentially elaborate syntactic and formal patterns. Insofar as these patterns are aimed at the re-construction or transformation of spatial experience, however, they contribute to the definition of "atmosphere".

The thesis discussed in this paper is that atmosphere is primarily spatial, rather than iconographic. It is about the way in which feelings are engendered through situating the body in space. The cemetery of Igualada, designed by Enric Miralles, is used as a case study.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο "Η Αρχιτεκτονική Ατμόσφαιρα και το Χωρικό Τοποθετημένο Σώμα", η οποία υποστηρίχθηκε το 2002. Εξεταστική επιτροπή: ΠΑΝΝΗΣ ΠΕΠΟΝΗΣ (επιβλέπων), ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ και ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ.

### **Μπορεί μια αρχιτεκτονική σύνθεση να συγκροτήσει δομές αισθημάτων;**

Υπάρχουν λέξεις των οποίων το νόημα μοιάζει περισσότερο με ταλάντωση, ή με κυματισμό που εφάπτεται του ακριβούς σχήματος των πραγμάτων ή τα περιτυλίγει, χωρίς να αναφέρεται με ακρίβεια σε αυτά. Ο Raymond Williams (1966, 1976) έχει δείξει ότι η μελέτη της διακύμανσης του νοήματος τέτοιων λέξεων είναι πίο ενδιαφέρουσα και μπορεί να αποκαλύψει περισσότερα πράγματα για το τρόπο που αντιλαμβανόμαστε και σκεπτόμαστε τον κόσμο από την οποιαδήποτε προσπάθεια να φτάσουμε σε ένα ακριβή ορισμό. Η "ατμόσφαιρα" είναι μια από αυτές τις λέξεις. Το πιο στοιχειώδες της νόημα αναφέρεται στις ιδιότητες του περιβάλλοντος που αφορούν άμεσα στην δυνατότητα ζωής και στις συνθήκες ικανοποιητικής διαβίωσης των οργανισμών. Αλλά κατά κάποια μεταφορική προβολή του νοήματός της, η λέξη περιγράφει επίσης και την ανταπόκριση ανάμεσα στις ιδιότητες του περιβάλλοντος και το σχηματισμό αισθημάτων ή συναισθημάτων. Η ατμόσφαιρα, σύμφωνα με αυτό το μεταφορικά διευρυνμένο νόημα της λέξης, δεν είναι πάντα προϊόν σχεδιασμού. Είναι παρούσα σε οικιστικά σύνολα που εξελίχθηκαν διαχρονικά καθώς επίσης και σε φυσικά τοπία. Ωστόσο, η δημιουργία ατμόσφαιρας είναι συχνά στόχος του σχεδιασμού και απαραίτητη συνθήκη συνθετικής επιτυχίας όταν ασχολούμαστε με διάφορους κτιριακούς τύπους, ακόμα και πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους, όπως η εκκλησία και το εστιατόριο, το σχολείο και το σπίτι. Στόχος του κειμένου που ακολουθεί δεν είναι να ανιχνεύσει τα ποικίλα νοήματα που έχουν αποδοθεί στη λέξη "ατμόσφαιρα" στην βιβλιογραφία που σχετίζονται με το κτισμένο περιβάλλον, αλλά να προτείνει έναν ορισμό εργασίας που μπορεί να οδηγήσει σε μια περισσότερο πλούσια κατανόηση του χωρικού νοήματος της αρχιτεκτονικής.

Δύο θεωρητικές έννοιες που συναντάμε στο λόγο περί αρχιτεκτονικής αναφέρονται συγκεκριμένα στον τρόπο με τον οποίο ένα έργο τέχνης προκαλεί μια συναισθηματική αντίδραση ή μια συγκινησιακή εμπλοκή. Και οι δύο απαντώνται συχνά στα κείμενα του 19ου αιώνα. Η έννοια της "εμπάθειας" όπως αρχικά προτάθηκε από τον Vischer και όπως αργότερα τροποποιήθηκε από τον Wofflin μας προτείνει ότι προβάλλουμε σχήματα συναισθημάτων ή αισθημάτων προς τα έργα τέχνης αφού πρώτα αντιληφθούμε αυτά τα έργα ως προϊόντα δυνάμεων ανάλογων με εκείνες που νιώθουμε στο σώμα μας, και αφού έπειτα προβάλλουμε προς αυτά αισθήματα και συναισθήματα που είναι προϊόντα τέτοιων δυνάμεων για μας. (Mallgrave και Ikonopou, 1993). Η ιδέα της "ζωογόνησης" (animation) που πρότεινε ο Wofflin και σχολίασε ο Arnheim (1986), εντοπίζει τις πηγές αυτής της ανταπόκρισης σε μια παρόμοια αντιστοιχία αλλά αντιστρέφει την φορά της επιρροής, έτσι ώστε η προβολή να κατευθύνεται όχι εξωστρεφώς από εμάς προς τα έργα αλλά εσωστρεφώς από τα έργα προς εμάς. Και οι δύο έννοιες σηματοδοτούν προσπάθειες να κατανοήσουμε την σχέση μεταξύ των αντικειμενικών ιδιοτήτων των πραγμάτων και των υποκειμενικών αντιδράσεων προς αυτά. Παρόλα αυτά, τα αισθήματα και τα συναισθήματα έχουν και αυτά αντικειμενικές δομές, όπως και οι άλλες μορφές σκέψης και κατανόησης του κόσμου. Έτσι, το ενδιαφέρον της φιλοσοφίας των συμβολικών μορφών για την τέχνη (Cassirer, 1944, Langer, 1979, Goodman, 1976) έγκειται ακριβώς στην ιδέα ότι η τέχνη παρουσιάζει δομές αισθημάτων και συναισθημάτων ανεξάρτητα από οποιαδήποτε υποκειμενική εμπειρία, με όρους που είναι κατανοητοί διυποκειμενικά. Μπορούμε συνεπώς να ρωτήσουμε αν είναι δυνατόν να περιγράψουμε τις ιδιότητες του περιβάλλοντος που σχετίζονται όχι με ατομικές υποκειμενικές αντιδράσεις αλλά με δομές αισθημάτων ή συναισθημάτων. Σε αυτό το κείμενο, η λέξη "ατμόσφαιρα" αναφέρεται σε εκείνες ακριβώς τις ιδιότητες που παραδειγματοδοτούν κατά μεταφορικό τρόπο δομές αισθημάτων. Δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο που το περιβάλλον

χωροθετεί το σώμα και δημιουργεί μια ενσωματωμένη χωρική εμπειρία. Συνεπώς, η ατμόσφαιρα ορίζεται ως το σύνολο των αντικειμενικών ιδιοτήτων του περιβάλλοντος που παραδειγματοδοτούν κατά μεταφορικό τρόπο δομές αισθημάτων διαμέσου της δημιουργίας μιας επιτόπιας, άμεσης και ενσωματωμένης χωρικής εμπειρίας.

Σύμφωνα με αυτόν τον ορισμό, η ατμόσφαιρα συνδέει δύο διαφορετικές πτυχές της αντίληψης του περιβάλλοντος. Πρωτογενώς, η ατμόσφαιρα αφορά στον προσανατολισμό και την απόδοση σημασίας, που ελλοχεύουν στην αντίληψη του περιβάλλοντος. Η ιδέα των "περιβαλλοντικών παροχών" ("environmental affordances", Gibson, 1986), δηλαδή των ιδιοτήτων του περιβάλλοντος που ανταποκρίνονται στις βασικές ανάγκες για ασφάλεια, προστασία, άνεση, επιβίωση, ή απόλαυση έχει σχέση με την άμεση και αυτόματη αντίληψη της ατμόσφαιρας. Αυτή η αυτόματη ανάγνωση του περιβάλλοντος με βάση αυτές τις περιβαλλοντικές παροχές επηρεάζει την μετέπειτα συμβολικά διαμεσολάβημένη ανάγνωση. Πράγματι, η σωματική εμπειρία του χώρου αποκτά μεταφορικές προβολές και προεκτάσεις που οδηγούν σε αφηρημένα νοήματα, σύμφωνα με το μοντέλο που πρότεινε σχετικά πρόσφατα ο Johnson (1987) και επεξεργάστηκαν οι Lakoff και Johnson (1999). Οι μεταφορικές προβολές και προεκτάσεις της ενσωματωμένης εμπειρίας είναι κοινές και λειτουργούν ως βασικές μεταφορές, και ως υπόβαθρο των επιμέρους μεταφορών που κατασκευάζονται συνειδητά (για παράδειγμα η βασική μεταφορά ότι "η ζωή είναι ταξίδι" επιτρέπει τις συγκεκριμένες μεταφορικές σκέψεις "έφτασα σε ένα αδιέξοδο" ή "φτάσαμε σε ένα σταυροδρόμι"). Είναι δηλαδή μεταφορές δια των οποίων σκεπτόμαστε και όχι μεταφορές τις οποίες σκεπτόμαστε. Η συνδιαλλαγή μεταξύ των δύο επιπέδων νοήματος, των περιβαλλοντικών παροχών και των μεταφορικών νοηματοδοτήσεων του περιβάλλοντος, μας επιτρέπει να κατανοήσουμε μερικές κυριολεκτικές καθώς επίσης και μερικές λιγότερο κυριολεκτικές σημασίες της λέξης "ατμόσφαιρα". Για παράδειγμα, αν η φωτιά συνδέεται κυριολεκτικά με την ζεστασιά, και άρα με την θαλπωρή τον χειμώνα, και αν επίσης κυριολεκτικά λειτουργεί ως σημείο σύγκλισης και συνάθροισης, τότε καταλαβαίνουμε γιατί συνδέεται με την ιδέα του σπιτιού, αλλά και γιατί μπορεί να προβάλλει την ιδέα της οικειότητας σε άλλες περιστάσεις. Σε ένα τρίτο όμως επίπεδο νοήματος, οι ενσωματωμένες εμπειρίες γενιούνται ως συνέπειες συνειδητού σχεδιασμού και ως αντιδράσεις σε διατάξεις που ερμηνεύονται ως προϊόντα σχεδιασμού. Σε αυτό το επίπεδο η ατμόσφαιρα γίνεται κατανοητή αναστοχαστικά και προϋποθέτει μια συνείδηση του περιβάλλοντος ως συμβολική μορφή. Το επιχείρημα που ακολουθεί θα έχει το σχεδιασμένο περιβάλλον ως αφετηρία. Η χρησιμότητα της διάκρισης των τριών ειδών νοήματος είναι η εξής: Στο βαθμό που η ατμόσφαιρα παραπέμπει σε μία άμεση και διαισθητική σχέση με το περιβάλλον, πρέπει να ρωτήσουμε κατά πόσο οι συνειδητές συνθετικές αποφάσεις και η συνειδητή διάπλαση του χώρου ως συμβολικού συστήματος και φορέα νοήματος μπορούν να διοχετεύσουν το νόημα "πίσω" προς μια πιο άμεση εμπειρία έτσι ώστε να προκαλούν αντιληπτική εγρήγορση και στα τρία επίπεδα του νοήματος. Η υπόθεση εργασίας είναι ότι η ατμόσφαιρα έχει μεγαλύτερη δύναμη όταν οι συνειδητές συνθετικές αποφάσεις μπορούν να βιωθούν όχι μόνο στο επίπεδο του αναστοχασμού και της συμβολικής μορφής αλλά και στο επίπεδο μιας πιο πρωτογενούς αντίληψης του περιβάλλοντος συναρτημένης με τις περιβαλλοντικές παροχές και τα βασικά μεταφορικά σχήματα. Παρόλα αυτά, η διάκριση μεταξύ δομών αισθημάτων που ανταποκρίνονται στην ατμόσφαιρα και δομών κατανόησης που ανταποκρίνονται στην διανοητική επεξεργασία του σχεδιασμένου περιβάλλοντος ως συμβολική μορφή μένει, προς το παρόν, αδιευκρίνιστη και ανοικτή. Θα οριστεί καλύτερα αφού πρώτα αναφερθούμε σε ένα παράδειγμα.

### Το νεκροταφείο της Igualada

Το νεκροταφείο της Igualada κοντά στην Βαρκελώνη, που σχεδίασαν οι Enric Miralles (1955-2000) και Carme Pinos (1954- ) βρίσκεται σε μια μικρή χαράδρα στην περιφέρεια της πόλης και πολύ κοντά σε μιά βιομηχανική ζώνη. Αν και ο σχεδιασμός και η κατασκευή ολοκληρώθηκαν κατά το διάστημα 1985-1994, ορισμένα μέρη του συνόλου μοιάζουν ημιτελή και το παρεκκλήσιο δεν χρησιμοποιείται τακτικά. Το νεκροταφείο είναι υβρίδιο μεταξύ κτίσματος και τοπίου. Ακριβέστερα είναι ένα σκαμμένο και ανακατασκευασμένο τοπίο που διαστρωματώνεται σαφώς σε τρεις ζώνες: των ωστεοφυλακίων, της εκκλησίας και του άνω εδάφους. Το κατώτερο επίπεδο διαμορφώνεται ως επιμήκης και κατωφερές αδιέξοδο του οποίου το έδαφος έχει διαμορφωθεί έτσι ώστε να παραπέμπει σε κοίτη χειμάρου που καταλήγει σε ένα κυκλικά διαμορφωμένο θύλακα που θυμίζει καταβόθρα. Τα οστεοφυλάκια τοποθετούνται σε σειρές στα πλευρικά τοιχώματα. Το ενδιάμεσο επίπεδο περιλαμβάνει ένα νεκροφυλάκειο, ένα τριγωνικό παρεκκλήσιο και ένα ανοικτό περίπατο που επίσης έχει οστεοφυλάκια κατά μήκος του πλευρικού του τοιχώματος. Το άνω επίπεδο λειτουργεί ως τεχνητό έδαφος που περιλαμβάνει τις γλυπτικές μορφές των φωτιστικών ανοιγμάτων της οροφής του παρεκκλησίου και τα στέγαστρα των απολήξεων των σκαλών ανόδου. Το κυρίως αδιέξοδο και ο ενδιάμεσος περίπατος αποκλίνουν από μιά κοινή αφετηρία στο χώρο εισόδου ο οποίος σήμερα προεκτείνεται προς ένα ανοικτό χώρο στάθμευσης. Από την είσοδο δεν φαίνεται, ούτε έμμεσα δηλώνεται, το πάνω επίπεδο. Κατά την κίνηση των επισκεπτών τα τρία επίπεδα παραμένουν έντονα διαχωρισμένα οπτικά και δεν έχουν άλλη εγκάρσια σύνδεση παρά μιά ελαφρά καμπυλόγραμμη και τεθλασμένη τομή με στενά περάσματα και σκάλες που συναντάμε στα τρία πέμπτα της συνολικής πορείας (Εικ. 1).

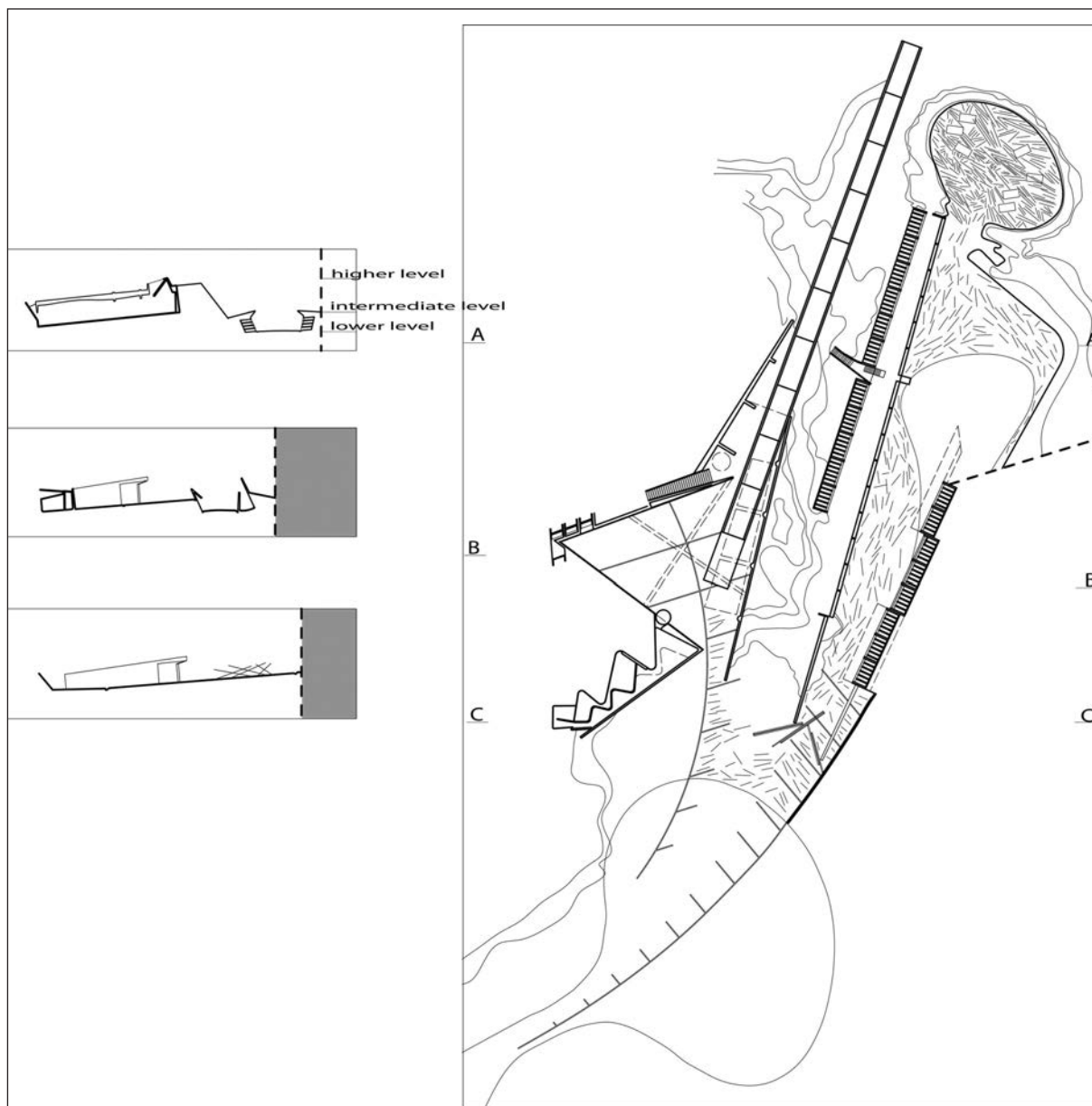
Το νεκροταφείο της Igualada είναι κατάλληλο παράδειγμα σε σχέση με το θέμα της εργασίας. Ο Curtis (1990) αναφέρει ότι το έργο αγγίζει πολιτισμικές χορδές αλλά και προκαλεί ενστικτώδεις αντιδράσεις, υπονοώντας έτσι ότι φέρει δύο είδη νοημάτων. Σημειώνει ιδιαίτερα την πρωτογενή εμπειρία στην οποία παραπέμπει η σχέση με την γη. Ο Moneo (2000) ισχυρίζεται ότι στο έργο του Miralles, και ιδιαίτερα στην Igualada, η εικονογραφία υποχωρεί κάτω από την πίεση του ποιητικού υπαινιγμού, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται η εκδήλωση των αισθημάτων. Σημειώνει ότι ο χειρισμός του δαπέδου παραπέμπει συνειρμικά σε ένα ακινητοποιημένο ρεύμα και πιά έμμεσα στην μεταφορά της ζωής ως ποταμού. Τα ξύλινα δοκάρια που έχουν ενσωματωθεί στο δάπεδο λειτουργούν κατά την εκτίμησή του ως υπόμνηση των νεκρών που αναπαύονται στο νεκροταφείο. Μια πιά συστηματική εξέταση του τρόπου που κατασκευάζεται το νόημα σε αυτό το έργο μπορεί λοιπόν να χρησιμεύσει ως έναυσμα για την παραπέρα συζήτηση των ευρύτερων ζητημάτων που ετέθησαν παραπάνω σε σχέση με τις διαφορετικές συνιστώσες του αρχιτεκτονικού νοήματος.

### Απόψεις της γλώσσας του κτίσματος

Τα κτίρια κτίζονται όχι μόνο ως φυσικές αλλά και ως λογικές, οπτικές και αντιληπτικές κατασκευές. Ο οπτικός λόγος στην Igualada δεν θυμίζει εικόνες άλλων νεκροταφείων. Μακριά όρια-τοιχία από σκυρόδεμα δεσπόζουν της θέας από την είσοδο και παραπέμπουν σε τοίχους αντιστήριξης, σε τείχη ή σε τομές του εδάφους. Σωροί χώματος, άμμου και χαλικιών αναποτίθενται δίπλα στα τοιχία, σαν ξεχασμένοι. Στο βάθος του αδιεξόδου ένα σιδερένιο πλέγμα χρησιμοποιείται σαν για να συγκρατήσει τον αδρό πέτρινο τοίχο κόντρα στην σκαμμένη γή. Σε διάφορες θέσεις στο οικόπεδο υψούνται

Εικ. 1: Σχηματική κάτοψη και τομές του νεκροταφείου της Igualada.





τοιχεία που υποδηλώνουν ανασκαφές, ενίοτε σε υποχώρηση το ένα σε σχέση με το άλλο για να δώσουν την αίσθηση τομών του εδάφους. Η συνολική εντύπωση είναι ενός μεγάλου εργοταξίου, ή εργασιών διευθέτησης του εδάφους πριν την οικοδόμηση, ή ακόμα οδικών ή άλλων έργων υποδομής. Η κυρίαρχη οπτική λογική μπορεί να συνοψισθεί στην έκφραση “χωματοουργικές εργασίες” (Εικ. 2).

Δεν ταιριάζουν όμως όλα σε αυτή την λογική. Τα οστεοφυλάκια είναι τακτοποιημένα σε σειρές. Αλλά ακόμα και αυτά μοιάζουν να επαναλαμβάνουν τον εμβάτη του τοίχου του νεκροφυλακείου που είναι με την σειρά του διαμορφωμένος ως τοίχος αντιστήριξης. Στο έδαφος του αδιεξόδου και του ενδιάμεσου περιπάτου τα καδρόνια διατάσσονται σαν να είναι παρασυρμένα από την δίνη και τον στροβιλισμό ρεύματος, σα να παρασέρνονται από ποταμό που ρέει στο βάθος της χαράδρας, όπως άλλωστε παρατηρεί ο Μονεο (2000). Με την πάροδο του χρόνου, και αν υποθέσουμε ότι το ξύλο θα φθαρεί πιά γρήγορα από την πέτρα ή το σκυρόδεμα που το περιβάλλουν, τα σημάδια της δίνης και του στροβιλισμού θα διαβάζονται μάλλον ως εκδορές του εδάφους. Πέρα από τα εγκιβωτισμένα καδρόνια, έχουμε ξύλινες τάβλες που προβάλλουν ως σχεδίες που ακόμα επιπλέουν. Αυτοί οι χειρισμοί συνδέουν και συναρτούν την ιδέα χωματοουργικών εργασιών με την ιδέα της ροής κατά μήκος του αδιεξόδου, μιας ροής που καταλήγει να απορροφάται από την γη (Εικ. 3).

Παρουσιάζεται λοιπόν μια ένταση ανάμεσα στην γνωστή λειτουργία του έργου, το κτιριολογικό πρόγραμμα του νεκροταφείου, και τον οπτικό λόγο που εκδιπλώνεται στην κατασκευή του κτίσματος/τοπίου. Αυτή η ένταση προσδίδει μια ιδιαίτερη σημασία στην λειτουργία. Πρόκειται για νεκροταφείο που γίνεται αντικείμενο χειρισμού ως χωματοουργικό έργο, ως διευθέτηση εδάφους, ως τομή, και επίσης ως ροή, απορρόφιση και στροβιλισμός. Αν δεχτούμε και προσαρμόσουμε την διάκριση μεταξύ αναφοράς και σημασίας που εισήγαγε ο Frege (1999), μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η ένταση ανάμεσα στην κύρια λειτουργική αναφορά του σχεδίου και στην σημασία που παράγεται από την αρχιτεκτονική γλώσσα είναι ουσιαστική για το νόημα που προσδίδει η αρχιτεκτονική στον συγκεκριμένο τόπο. Θα ισχυριστούμε ότι η σημασία που παράγεται από την κατασκευαστική γλώσσα συνεισφέρει στην δημιουργία μιας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας, διαμέσου του τρόπου που επηρεάζει την ενσωματωμένη εμπειρία του χώρου.

#### Απόψεις της γλώσσας του χώρου

Ο κύριος άξονας κίνησης συνδέει την είσοδο με τον αδιέξοδο θύλακα, διαπερνώντας τις σειρές των οστεοφυλακίων. Η κατωφερής κλίση, η αίσθηση ροής που υπαινίσσεται η διάταξη των καδρονιών και η αντιπαράθεση με την σκαμμένη γη στο βάθος προσθέτουν μια εντύπωση τέλους στο χωρικό γεγονός του αδιεξόδου. Ο επισκέπτης εισέρχεται σε έργα διευθέτησης εδάφους για να έρθει αντιμέτωπος με την αδιαμεσολάβητη θέα της γης που συγκρατείται στην θέση της από το πέτρινο τοίχο και το σιδερένιο πλέγμα. Η γλώσσα της κτιριακής μορφής μας καλεί να ερμηνεύσουμε την γη ως βαριά απορροφητική μάζα.

Αυτή η ερμηνεία της γης αντιδιαστέλλεται προς την ερμηνεία που παρέχεται από την εγκάρσια διατομή-διασύνδεση. Η εικόνα 4 δείχνει απόψεις αυτής της διατομής. Η πρώτη άποψη, από το τεχνητό έδαφος στο πιά πάνω επίπεδο, υπαινίσσεται

Εικ. 2: Η γλώσσα των χωματοουργικών εργασιών.

Εικ. 3: Η γλώσσα της τάξης και της ροής.

Εικ. 4: Το εγκάρσιο πέρασμα-διατομή.

μια ελαφριά τομή, σχεδόν ένα ξεφλούδισμα του εδάφους. Επίσης, συνδέει την αίσθηση της καθόδου με μια εντύπωση διαμπερούς θέας προς το τοπίο. Η αμφισημία αν το βλέμμα βυθίζεται ή αν διαπερνά βρίσκεται σε έντονη αντίθεση με την κατηγορηματική αίσθηση καθόδου σε αδιέξοδο που προηγήθηκε κατά μήκος του κυρίου άξονα. Η δεύτερη άποψη, από μια ελαφρά διαφορετική γωνία, επαληθεύει ότι η διαμπερής θέα και κίνηση δεν διακόπτονται, παρόλο που οι διατομές του

εδάφους και τα ανοίγματα που συγκροτούν το πέρασμα διατάσσονται σε λίγο διαφορετικές γωνίες και έχουν αποκλίσεις μεταξύ τους έτσι ώστε να υπαινίσσονται αποσπασματικότητα. Επίσης, ο προορισμός σημειώνεται από ένα κάθετο στοιχείο, τον κορμό ενός δένδρου που φύτευται στο πιάτο κάτω επίπεδο. Όπως φαίνεται στην τρίτη άποψη, η καθόδος δεν καταλήγει άμεσα στο έδαφος, αλλά σε μια πλατφόρμα που αιωρείται ως πρόβολος λίγο πάνω από αυτό, έτσι ώστε να υπαινίσσεται έλλειψη βαρύτητας. Αυτές οι διαδοχικές απόψεις μας εισάγουν σε ένα χειρισμό της γης ως πλαστικής επιφάνειας και ως εν δυνάμει διαπραγματεύσιμου ορίου μεταξύ επιπέδων ή κατοικήσιμων χώρων.

#### Ερμηνευτική μεταφορά

Γίνεται πρόδηλη μια ερμηνευτική μεταφορά. Ο σχεδιασμός του υβριδίου μεταξύ κτίσματος και τοπίου στοχεύει στην ανάδειξη της γης ως δευτερεύουσας αναφοράς που συμπληρώνει την πρωτεύουσα λειτουργική αναφορά στο νεκροταφείο. Προκύπτει έτσι μια σύνδεση μεταξύ γης και θανάτου που με την σειρά της παράγει μια νέα σημασία. Έχουμε πρώτα την αντίκλιση της μυθολογικής σύνδεσης του θανάτου με τον κάτω κόσμο. Έχουμε και ένα λιγότερο προφανή συσχετισμό της γης με την μνήμη, που διαμεσολαβείται από την ιδέα της ροής και της απορρόφησης. Αλλά τέλος έχουμε και μια αντιπαράθετη δυνατότητα, ότι δηλαδή η γη μπορεί να

είναι ελαφρά και πλαστική επιφάνεια που χωρίζει κόσμους που μπορούν προσωρινά να συνυπάρξουν οπτικά. Η οπτική συνύπαρξη αντιπαράθεται στην απορρόφηση, η ελαφρότητα αντιπαράθεται στην μάζα. Προοπτικές που διαπερνούν στρώματα χώρου και ύλης αντιπαράθονται προς προοπτικές που εκκινούν από τον ή καταλήγουν στον αδιέξοδο θύλακα. Η γη παρουσιάζεται ως μάζα που απορροφά μια απότομα διακοπτόμενη ροή, ως ύλη που υφίσταται δυνάμεις, αλλά επίσης

ως επιφάνεια που καλουπώνει πεδία όρασης και κίνησης. Προεκτείνοντας μεταφορικά μπορούμε να πούμε ότι η γη αντιμετωπίζεται ως αδιαφάνεια και ως διαφάνεια, ως βαριά μάζα και ως ελαφρό υλικό, καθώς επίσης ως κατάληξη αλλά και ως θέμα μιας ματιάς που την διαπερνά.

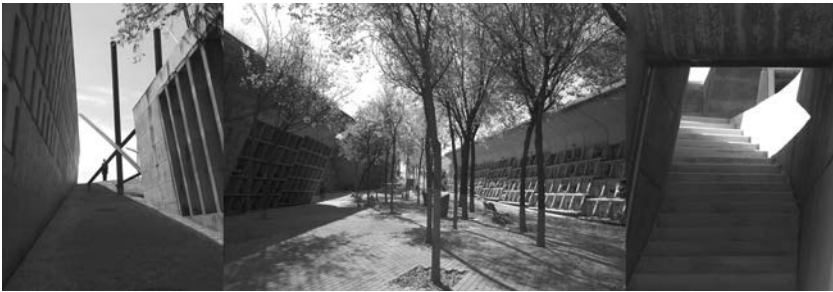
Η ερμηνεία αυτή συνδέει τις παρατηρήσεις που προηγήθηκαν σε σχέση με την γλώσσα της κατασκευής και την γλώσσα του χώρου και αναγνωρίζει διαισθήσεις που μπορεί να καθηδήγησαν τον σχεδιασμό. Ωστόσο η ερμηνεία κινείται στο επίπεδο μιας συνειδητής και συμβολικά διαμεσολαβημένης κατανόησης. Η άμεση επιτόπια αντίληψη και παρατήρηση του έργου που προηγήθηκαν επαναπλαισιώνονται από μια συνειδητή ανακατασκευή της λογικής που το διέπει. Η παρουσίαση του νεκροταφείου δεν περιέλαβε ακόμα την περιγραφή της ατμόσφαιρας, ή του τρόπου που χωροθετείται το σώμα μέσα σε ένα πεδίο αίσθησης και εμπειρίας, πριν ακόμα συγκροτηθεί μια συμβολική περιγραφή της κατάστασης. Στην συνέχεια θα συζητηθεί η ατμόσφαιρα με σημείο αφετηρίας το παρεκκλήσιο που ακόμα δεν έχει αναλυθεί εκτενώς. Το παρεκκλήσιο επιλέγεται μεταξύ πολλών αντιληπτικών οριζόντων που επίσης μελετήθηκαν. Η περιγραφική γλώσσα που θα χρησιμοποιηθεί στην επόμενη ενότητα διαφέρει από την γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε ως τώρα και αποτελεί μέρος μιας εκτενέστερης καταγραφής εντυπώσεων από την πρώτη επίσκεψη όπως εντυπώθηκε στην μνήμη.

### **Παρεκκλήσιο**

*Η φυσική πορεία που μάλλον προκαλείσαι να πάρεις είναι να αφηθείς να παρασυρθείς από το "ποτάμι" προς τα κάτω. Κράτα λίγο σε αναμονή την τάση σου. Θα πάρουμε το πρώτο μονοπάτι, άλλωστε πόσο ενδιαφέρον μπορεί να έχει ένα κενοτάφιο όταν δεν ξέρεις ότι το μόνο που έχει απομείνει από έναν άνθρωπό σου είναι εκεί; Μόνο τον εαυτό σου μπορείς να προβάλεις σε ένα από τα κουτάκια και αυτή η υπενθύμιση της εξάντλησης του χρόνου σπάνια ευχαρίστησε κάποιον. Το πρώτο μονοπάτι είναι αυτό που δεν σε κάλεσε κανείς να πάρεις. Αυτόβουλα προχωράς εξερευνώντας δίχως να ξέρεις ακριβώς τι ψάχνεις. Καμία φωτεινή επιγραφή, καμία μεγαλοπρεπής είσοδος, μόνο μια τεράστια συρόμενη μεταλλική πόρτα, φόντο της καμπύλης της τροχιάς σου. Δεν ξέρεις ακριβώς το γιατί, αλλά νιώθεις ότι δεν προορίζεται ακριβώς για σένα. Ακολουθείς τις ξύλινες τάβλες και λίγο πριν μπεις για τα καλά στην επαπτομένη μια χαραμάδα σχεδόν φτύνει έξω το σκοτάδι της. Θα μπεις. Κάτι πρέπει να υπάρχει μέσα σε αυτήν την σύνθεση που να σου επιτρέπεται τώρα, στον κόσμο των ζωντανών να γνωρίσεις από μέσα. Βρήκες την εκκλησία, είσαι στην εκκλησία, ξέχνα την εκκλησία, δεν υπάρχει όπως την περίμενες. Μια μάζα σκοτάδι που διαπερνάται από δυνάμεις φωτός. Δεν μπορείς να δεις τίποτα πέρα από τα βαριά κάθετα όρια, μόνο στις πληγές τους αντανακλάται το φως που από κάπου από πάνω τρέχει μέσα, χάνεται στον δρόμο, χτυπά δεξιά αριστερά και τελικά μόνο το σύμπωμα του φτάνει σε σένα. Από εδώ που βρίσκεσαι ποτέ δεν θα το κοιτάξεις στα μάτια. Σε έλκει η γωνία αριστερά, πάντα οι γωνίες κρύβουν ένα μυστήριο, είναι το ιερό. Καμπύλοειδή τα κενά στον τοίχο δεξιά, τρία, το τρία υποθέτω μαγικός αριθμός για τους χριστιανούς. Δεν μπορείς να κάνεις και πολλά εκεί, μόνο να φέρεις μια βόλτα γύρω από το σώμα σου και να φύγεις, έχεις την αίσθηση άλλωστε ότι η θέση σου δεν είναι εκεί, ύπο άλλες συνθήκες δεν θα σου επιτρεπότανε καν να το δεις, κλειστός κόσμος για εκλεκτούς. Στρέφεις το βλέμμα δεξιά αριστερά, δεν μπορεί, δεν μπορεί να συνέβη αυτό όσο είχες γυρισμένη την πλάτη σου. Το ταβάνι πέταξε γλώσσες προς το έδαφος. Διαμελισμένοι όγκοι μεπτόν κρέμονται απειλητικά. Πλησίαισες και επιβεβαιώνεις, δεν είναι τυχαίο, σκελετός*

Εικ. 5: Πέρασμα από την περιοχή του παρεκκλησίου.

μπετόν και τα ίδια χαλασμένα τετράγωνα της όψης που σε υποδέχτηκε πρώτη, σίγουρα δεν μπορεί να είναι τυχαία η επιμονή και η επανάληψη, κάτι θα ήθελε να σημαίνει, δεν το νιώθεις ακόμα. Το ξέρεις ότι τίποτα δεν μπορεί να συμβεί αλλά απομακρύνεις το σώμα σου σε απόσταση ασφαλείας, δεν θες καν να φανταστείς να κατακυλιάνε επάνω σου, δεν το ελέγχεις όμως, σπάνια η φαντασία όταν βρει ερέθισμα σου ζητάει την άδεια για να πάρει τον δρόμο της και να εκτονώσει την εμπειρία της. Όσο και να ξέρεις ότι το κάνει για να σε προστατέψει ώρες ώρες δεν την αντέχεις. Δεξιά, αριστερά φώς, ανοιχτός χώρος, διαφυγές, από την μία μπήκες, λες να βγεις από την άλλη. Στρίβεις και στα αριστερά και άλλο φώς, σκαλοπάτια φωτός που σαν μέρη συζήτησης σε βγάζουν στο συμπέρασμα. Ο Καλβίνο παρομοίασε τον διάλογο με σκάλα, δεν αποσαφήνισε όμως εάν την παίρνεις από πάνω ή από κάτω. Εδώ θα την πάρεις από κάτω, το φώς προμηνύει ότι τουλάχιστον είναι συμπληρωματικό του σκοταδιού. Ανεβαίνεις, δεν υπάρχει ακόμα πόρτα να σου φράξει τον δρόμο, όλο και πió ψηλά τα μάτια πονάνε, είχανε συνηθίσει στο υπόφως. Έφτασες, βγήκες, τίποτα. Επίπεδο με χώμα σχεδόν εγκαταλελειμμένο, μπροστά στο βάθος ξεχωρίζουν τα εργοστάσια, τα κανόνια φωτός σπαρμένα εδώ και εκεί, στην τύχη σου φαίνεται τώρα.



#### Σημεία, σύμβολα και ενσωμάτωση

Το παραπάνω κείμενο μιλάει για την ενσωματωμένη παρουσία, την εμφάνιση σε ένα σκηνικό. Προσδιορίζει την χωροθέτηση ενός υποκειμένου, την συγκρότηση ενός "εδώ" και ενός "τόρα" που βιώνονται συνειδητά. Το κατά πόσο μια αισθηματική κατάσταση, και σε αυτή την περίπτωση μια στάση που εκκινά από την αρχιτεκτονική, μπορεί να εξωτερικευθεί και να ελεγχθεί διαμέσου ενός άλλου εκφραστικού μέσου παραμένει ανοικτό ερώτημα με σημαντικό μεθοδολογικό ενδιαφέρον.

Εδώ έχει μεγαλύτερη σημασία να αναγνωρισθούν οι μοφολογικές διαστάσεις τόσο του σκηνικού όσο και της εμπειρίας έτσι ώστε να μπορέσουμε να θεωρήσουμε την αισθηματική κατάσταση ως χωρικά διαρθρωμένη μορφή. Μπορούμε λοιπόν να κάνουμε ορισμένες παρατηρήσεις θεωρώντας το ίδιο το κείμενο ως υλικό της έρευνας που συνδέει ήδη οργανικά την περιγραφή του σκηνικού και την περιγραφή μιας αισθηματικής φόρτισης. Στόχος είναι να διευκρινιστούν τα δομικά χαρακτηριστικά της ατμόσφαιρας όπως την ορίσαμε προηγουμένως.

Μπορούμε να εντοπίσουμε στο κείμενο τρεις στιγμές αποστασιοποίησης και αποπροσανατολισμού. Η πρώτη τοποθετείται πριν την είσοδο στο παρεκκλήσιο, όταν εμφανίζονται εναλλακτικές πορείες μόνο μια εκ των οποίων οδηγεί κατά εμφανή τρόπο προς τα οστεοφυλάκια. Η παρουσία εναλλακτικών πορειών μοιάζει να υπόσχεται καλόβουλα την δυνατότητα εξερεύνησης. Ωστόσο η θέα μιας σκοτεινής κοιλότητας φορτίζει την διαφαινόμενη εξερεύνηση τοπίου με μια αίσθηση εσωτερικότητας. Προκαλείται ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον αφού εδώ η κοιλότητα, όπως συγκροτείται στους τάφους και στα οστεοφυλάκια, μοιάζει σύμφυτη με άβατο όριο, σχεδόν χωρίς εσωτερικό. Η δεύτερη στιγμή αποπροσανατολισμού έρχεται μέσα στην κοιλότητα. Προκύπτει όχι μόνο εξαιτίας του μειωμένου φωτός αλλά και ως απόρροια της φαινομενικής περιστροφής του άξονα αναφοράς του σώματος από την οριζόντια στην κάθετη διεύθυνση. Η κάθετη διεύθυνση, που

ζωογονείται από το φως, φορτίζεται από μια διαίσθηση κινδύνου και τον φόβο βίαιας παγίδευσης. Η σταδιακή αναγνώριση ότι η κοιλότητα είναι εκκλησία, δηλαδή τόπος όχι μόνο μυστηρίου αλλά και καθυσυχασμού, έρχεται σε ρήξη με την άμεση αίσθηση που επικοινωνείται από την αρχιτεκτονική. Η τρίτη στιγμή έρχεται στην στέγη του παρεκκλησίου, που γίνεται αντιληπτή ως εγκαταλελειμμένο έδαφος χωρίς εμφανή τάξη. Το πανόραμα, αντίθεση του εγκλεισμού, δεν προσφέρει πρόσβαση σε αναγνώσιμα περιεχόμενα, λειτουργικά ή μορφικά. Εδώ σταματά το απόσπασμα του κειμένου.

Ένα από τα δομικά χαρακτηριστικά της περιγραφής μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητό αν θυμηθούμε την διάκριση μεταξύ σημείων και συμβόλων που πρότεινε η Susanne Langer (1953). Τα σημεία και τα σύμβολα φέρουν και τα δύο νόημα. Διαφέρουν ως προς τον τρόπο που το επιτυγχάνουν. Το σημείο αναφέρεται σε ένα παρόν γεγονός ή μια κατάσταση στα οποία αναφέρεται επειδή είναι μέρος της. Το σύμβολο δηλώνει κάτι που απουσιάζει και βρίσκεται πέρα από το ίδιο. Η ερμηνεία των σημείων είναι αυτόματη και αυθόρμητη. Η ερμηνεία των συμβόλων διαμεσολαβείται από την αντικειμενική παρουσία μιας γλώσσας. Τα σημεία δείχνουν, τα σύμβολα παραπέμπουν. Με δεδομένη αυτή την διάκριση προτείνουμε την υπόθεση ότι τα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος που συγκροτούν τα αισθήματα λειτουργούν ταυτόχρονα ως σημεία και ως σύμβολα. Στο επίπεδο του σημείου, για παράδειγμα, ο χειρισμός της οροφής δείχνει την άσκηση δυνάμεων και τον συνακόλουθο κίνδυνο να συνθλιβεί ο επισκέπτης υπό το βάρος μιας επερχόμενης κατάρρευσης. Τα σημεία χωροθετούν το σώμα σε ένα πεδίο δυνάμεων και επιρροών. Αντιστοιχούν στην πρωτογενή αντίληψη περιβαλλοντικών παροχών, θετικών ή αρνητικών. Ωστόσο, τα χαρακτηριστικά που μπορούν να αναγνωρισθούν ως σημεία μπορούν επίσης να αναγνωρισθούν και ως σύμβολα. Το λιγότερο που μπορούμε να πούμε είναι ότι είναι μέρος μιάς αρχιτεκτονικής γλώσσας διευθέτησης εδάφους που εφαρμόζεται στο σχεδιασμό ενός νεκροταφείου, δηλαδή μιας λειτουργίας που φέρει την δική της αισθηματική φόρτιση. Ένας σκοτεινός και φαινομενικά υπόγειος χώρος αποκτά μια ιδιαίτερη φόρτιση όταν βρίσκεται σε νεκροταφείο. Η συνειδητοποίηση, διαμέσου συμβολικών ενδείξεων, ότι ο χώρος είναι εκκλησία φέρνει επιπλέον φορτίσεις. Το παρεκκλήσιο και η οροφή του λειτουργούν ως μεταίχμιακοί χώροι ανάμεσα στα οστεοφυλάκια και το τοπίο. Χωροθετούνται σε ένα οικείο κόσμο αλλά παράγουν ανοικείωση. Η ατμόσφαιρα παράγεται καθώς η αίσθηση του μεταίχμιου φορτίζεται από την άμεση εμπλοκή του σώματος. Η γλώσσα που χωροθετεί αντιληπτικά το σώμα λειτουργεί και στο επίπεδο των σημείων ακριβώς επειδή εδώ δεν χρησιμοποιεί στερεότυπες λέξεις-τύπους, και δεν επιδέχεται εύκολη λεξικογραφική κωδικοποίηση. Η ταλάντωση ανάμεσα στην ερμηνεία σημείων και στην ερμηνεία συμβόλων αποτελεί σημαντική διάσταση του τρόπου που η ατμόσφαιρα του χώρου χωροθετεί το σώμα στο σκηνικό της αρχιτεκτονικής.

Θα εξετάσουμε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια δύο απόψεις του παρεκκλησίου. Η πρώτη (Εικ. 6) δείχνει την πορεία που διασχίζει το παρεκκλήσιο στο εξώτερο όριό του. Η δεύτερη (Εικ. 7) στρέφεται προς την εσωτερη γωνία, προς την οποία καλείται κανείς να πλησιάσει. Οι δύο απόψεις αντιστοιχούν δηλαδή στην βασική τοπολογία της χωρικής εμπειρίας: τούνελ και κοιλότητα, διάσχιση και είσοδος. Όπως ελέχθει ήδη, η προφανής ανάγνωση της πρώτης άποψης στο επίπεδο του σημείου σχετίζεται με την αναγνώριση κινδύνου προερχόμενου από τις δυνάμεις της βαρύτητας. Η κατανομή των ανοιγμάτων σε ολο το μήκος της πορείας την υποτάσσει ολόκληρη στην επήρεια αυτής της αίσθησης κινδύνου. Ταυτοχρόνως, η αντίληψη του κινδύνου συνδέεται με την διεύθυνση του φωτός που αναδεικνύει το δάπεδο και τονίζει έτσι

Εικ. 6: Πέρασμα από το όριο -υποτείνουσα- του παρεκκλησίου.

Εικ. 7: Η εσωτερη γωνία του παρεκκλησίου.

την φορά των απειλητικών δυνάμεων και την αδυναμία ανάληψης προς τα πάνω.

Το τριγωνικό σχήμα της εκκλησίας εισχωρεί στο έδαφος, μακριά από αυτόν τον φαινομενικό κίνδυνο. Όπως φαίνεται στην δεύτερη άποψη, ο χειρισμός του φωτός στην γωνία είναι διαφορετικός. Οι χαμηλότερες οριζόντιες τομές φωτίζουν



το δάπεδο με απαλά ανακλώμενο και διάχυτο φως. Τα καμπυλόσχημα ανοίγματα λειτουργούν ως κόγχες και μειώνουν το φαινομενικό πάχος του τοίχου. Ωστόσο, η προσοχή μας στρέφεται στο γωνιακό άνοιγμα που φαίνεται καλύτερα στην δεύτερη φωτογραφία της εικόνας 7. Το άνοιγμα αυτό επιβεβαιώνει κατηγορηματικά ότι βρισκόμαστε κάτω από το έδαφος επειδή μας αποκαλύπτει κεκλιμένες επιφάνειες έξω από το επίπεδο του τοίχου. Ταυτόχρονα, ο σχεδιασμός του ανοίγματος επιτρέπει μια

ερμνευτική μετατόπιση από το επίπεδο του σημείου στο επίπεδο του συμβόλου. Το άνοιγμα συγκροτεί μια οπτική επιφάνεια που τέμνει την γωνία. Μπορεί να εκληφθεί και ως υποκατάστατο μιας εικόνας που θα μπορούσαμε να περιμένουμε σε μια τέτοια θέση. Αν θεωρήσουμε το ίδιο το άνοιγμα ως ζωγραφικό πίνακα θα αντιμετωπίσουμε αμφιβολίες ως προς την ερμηνεία των όγκων (το φως μοιάζει να έχει τον δικό του όγκο δίπλα στο σκυρόδεμα) ή των προοπτικών (αν δηλαδή οι γραμμές συγκλίνουν προς τα πάνω ή προς τα πίσω) που προέρχονται από την αλληλοτομία των επιφανειών στο πλαίσιο του πίνακα. Κατά ένα ακόμα πιό ουσιαστικό τρόπο το άνοιγμα οδηγεί σε αμφισβησίες ως προς τον προσανατολισμό, αν δηλαδή κοιτάζουμε μπροστά ή πάνω. Ενώ το πέρασμα στην υποταίνουσα του τριγώνου του παρεκκλησίου συγκροτεί κατηγορηματικά ένα έδαφος αναφοράς και τρέπει την προσοχή προς αυτό, το γωνιακό άνοιγμα στην βυθισμένη κορυφή του παρεκκλησίου τονίζει τον εγκλεισμό ενώ παράλληλα αποσύρει το έδαφος αναφοράς. Η αίσθηση τονίζεται

περισσότερο αν αναλογιστούμε ότι προηγουμένως η φέρουσα κατασκευή, δοκοί και υποστηλώματα, τόνιζε την κατανομή των δυνάμεων ενώ εδώ η φέρουσα κατασκευή δεν έχει οπτική ιεράρχιση.



Τα σημεία και τα σύμβολα αλληλοσυμπληρώνονται ως προς την υποβολή μιάς εντύπωσης χρόνου. Η πρώτη άποψη παρουσιάζει τον χρόνο παγωμένο σε μιά στιγμή φαινομενικής και επισφαλούς ισορροπίας δυνάμεων. Η

παγωμένη στιγμή συναρτάται με την κίνηση περάσματος και υποδηλώνει μια εν δυνάμει διακοπή, ένα ατύχημα. Η δεύτερη άποψη συναρτάται με τον εγκλεισμό και την αίσθηση ενός σχεδόν εικονικού κόσμου έξω. Υποδηλώνει μια απουσία χωρίς επιστροφή και επίσης μια διάρκεια. Καμιά από τις δύο απόψεις δεν λειτουργεί ως άμεση εικόνα θανάτου ή απώλειας. Η δύναμη τους να συγκροτήσουν αισθήματα είναι κατευθείαν ανάλογη της δύναμης να συγκροτήσουν μια ενσωματωμένη

χωρική εμπειρία. Αυτή η εμπειρία καθιστά έγκυρη την συμβολική ανάγνωση του παρεκκλήσιου ως εσωτερικό που λειτουργεί και ως αντίστοιχη στις εξωτερικές θεάσεις και αντανakλάσεις παύσης, διακοπής και τομής που προσφέρονται σε άλλα σημεία του νεκροταφείου. Η αντίστοιχη εξηγεί και την σκληράδα του παρεκκλήσιου σε αντιδιαστολή με τον τρυφερότερο χειρισμό του αδιέξοδου θύλακα πιά κάτω.

### Η κατασκευή της χωρικής κατάστασης

Η ατμόσφαιρα γεννιέται καθώς οι σημασίες που προκύπτουν από την κατασκευαστική γλώσσα και εκείνες που ορίζονται από την οργάνωση του χώρου απευθύνονται στο υποκείμενο ταυτόχρονα στο επίπεδο των σημείων και στο επίπεδο των συμβόλων. Η μορφολογία που περιγράφτηκε προηγουμένως είναι εξόχως τοπική με την έννοια ότι περιβάλλει το υποκείμενο αισθητηριακά και όχι μόνο συμβολικά: είναι επίσης τοπική με την έννοια ότι αναφέρεται σε περιβαλλοντικές παροχές και σημεία. Η ατμόσφαιρα συνδέεται με την συνδιαλλαγή όχι μόνο μεταξύ αντίληψης και κατανόησης αλλά επίσης μεταξύ αίσθησης και αισθήματος.

Προκύπτει λοιπόν το ερώτημα αν η ατμόσφαιρα επηρεάζεται από την συνολική δομή ενός κτιρίου ή ενός τοπίου, συμπεριλαμβανομένης της δομής των κινήσεων και του συσχετισμού των επιμέρους χώρων. Θα ασχοληθούμε πρώτα με τις κινήσεις. Το συμβολικό νόημα στην Igualada δεν οργανώνεται αφηγηματικά, με την έννοια ότι η σειρά με την οποία θα κινηθεί ο επισκέπτης δεν αλλοιώνει το βαθύτερο μεταφορικό νόημα. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν μπορεί να προκύψει αφηγηματικό νόημα από την διάδραση

της πορείας του επισκέπτη με την διάταξη του χώρου. Για παράδειγμα, αν κανείς φύγει από το νεκροταφείο ανεβαίνοντας την μεταφορική κοίτη του ποταμού θα έχει άλλη αίσθηση από εκείνη που θα είχε αν έφευγε διαμέσου του παρεκκλήσιου. Στην πρώτη περίπτωση η άνοδος, μετά την αντιμετώπιση της σκαμμένης γης στον αδιέξοδο θύλακα θα συνδέονταν με μια κίνηση από μεγαλύτερη προς μικρότερη αισθηματική φόρτιση, ωσάν η "επιστροφή" να διαδέχονταν μια μνημόσυνη τελετουργία και μια εναπόθεση προσφοράς. Στην δεύτερη περίπτωση η κίνηση θα επέφερε μεγαλύτερη αισθηματική φόρτιση συνδεδεμένη μάλιστα με την αίσθηση του παρόντος εαυτού και όχι του απόντος άλλου που επανέρχεται στην μνήμη. Η σχεδόν αυτόματη δυνατότητα να αποδώσουμε αφηγηματικό νόημα σε αλληλουχίες χώρων και κινήσεων απορρέει από την διαδοχή διαφορετικών ατμοσφαιρών. Ενδεχομένως να μπορούσαμε να αναλύσουμε την σύνθεση για να διαπιστώσουμε αν κάποια από τις δυνατές κινήσεις προβάλλει ως πρωτεύουσα.

Ένα λίγο διαφορετικό ερώτημα έχει όμως μεγαλύτερο ενδιαφέρον: καθώς ο ένας αντιληπτικός ορίζοντας διαδέχεται τον άλλον πως άραγε πρέπει να εννοήσουμε τις συνέπειες κάθε προηγούμενης ατμόσφαιρας όσο αφορά στην πρόσληψη της επόμενης, πως δηλαδή λειτουργεί η άμεση επιτόπια συγκροτημένη μνήμη; Αν δώσουμε την έμφαση στο αφηγηματικό





νόημα θα πρέπει να οδηγηθούμε στην εξέταση των λογικών σχέσεων που αρθρώνονται καθώς κινούμαστε, σχεδόν σαν να αντιμετωπίζαμε την αρχιτεκτονική ως γραμμικά εκτυλισσόμενο συμβολικό σύστημα (Langer, 1979). Η εναλλακτική λύση είναι να φανταστούμε ότι οι διαφορετικές στιγμές και ατμόσφαιρες που συγκροτούνται κατά την διάρκεια της επίσκεψης συνυπάρχουν σαν σε μια εν δυνάμει συγχρονία. Σύμφωνα με αυτή την υπόθεση εκείνο που μεταφέρεται μνημονικά από την μια στιγμή στην άλλη δεν είναι το γραμμικό συμβολικό περιεχόμενο ή η ακριβής λογική οργάνωση των σχέσεων χώρων και πραγμάτων αλλά μια συνολική αίσθηση ατμόσφαιρας. Η συνέπεια του να σκεφτούμε έτσι μια διαστρωμάτωση εντυπώσεων ατμόσφαιρας είναι ότι κάθε νέα ατμόσφαιρα προσεγγίζεται με δεδομένη την αισθηματική φόρτιση και τον αντιληπτικό προσανατολισμό που έχουν διαμορφωθεί από την προηγούμενη. Παράδειγμα του πως μπορεί να συμβεί αυτό μας δίδεται και στο λογοτεχνικό απόσπασμα που παρατέθηκε, όταν η θέα του τοπίου από την οροφή του παρεκκλησίου αναδύεται μετά από μια παρατεταμένη εμπειρία του εσωτερικού χώρου. Η αίσθηση ότι το τοπίο της οροφής είναι "τίποτα" προκύπτει ακριβώς διότι λανθάνει η ανάγκη να κατανοήσει κανείς την προηγούμενη αίσθηση αποπροσανατολισμού και απειλής. Παράλληλα, η φαινομενικά τυχαία διάταξη των απολήξεων των φωτιστικών ανοιγμάτων παρατείνει την προηγούμενη εντύπωση που αυτά δημιούργησαν. Έτσι η άνοδος στο φως δεν εξηγεί, αλλά μάλλον επαληθεύει το ετεροτοπικό και αλλότριο χαρακτήρα του κάτω κόσμου.



Εικ. 8: Άποψη του παρεκκλησίου και της οροφής του.

Εικ. 9: Διαφορετικές στιγμές ατμόσφαιρας.

Πώς λοιπόν πρέπει να σκεφτούμε την συνολική ατμόσφαιρα με δεδομένη την διαφοροποίηση των στιγμών και τον τρόπο που η κάθε προηγούμενη επιδρά και ενεργοποιεί την αντίληψη της επόμενης; Η αρχιτεκτονική σύνθεση του νεκροταφείου της Igualada μας δείνει ίσως μία λαβή για να σκεφτούμε ότι οι διαφορετικές στιγμές της ατμόσφαιρας συγκροτούν ένα κολάζ, με επιμέρους επικαλύψεις ή μεταποίσεις μερών που διατηρούν την αυτοτέλειά τους μέσα στο όλο. Μια τέτοια υπόθεση σημαίνει ότι η ανάμνηση των αισθηματικών καταστάσεων που ορίζονται μέσα σε διαφορετικούς αντιληπτικούς οριζόντες βρίσκεται σε ένταση ή και σύγκρουση ως προς την συνολική και εκλογικευμένη νοηματική ανακατασκευή των γενεσιουργών μεταφορών και των χωρικών συντάξεων που διέπουν τον σχεδιασμό ως σύνολο. Αν περάσουμε από το τοπικό στο σφαιρικό επίπεδο χάνεται ίσως η δυνατότητα να συναρτηθούν άμεσα τα σημεία με τα σύμβολα. Η ενότητα της συνθετικής ιδέας μπορεί να ανακατασκευαστεί νοητικά στο επίπεδο του συμβολικού συστήματος ενώ το επίπεδο των σημείων θα αντιστεκόταν σε μια τέτοια συνολική ανακατασκευή. Αν λοιπόν υποθέσουμε ότι ο επισκέπτης συγκροτεί στο μυαλό του τις γενεσιουργές μεταφορές και τα νοήματα που διέπουν τον σχεδιασμό, η λειτουργία των τοπικών συνθηκών ατμόσφαιρας έγκειται στην αλλαγή της αισθηματικής φόρτισης μέσα από την οποία προσεγγίζονται οι μεταφορές αυτές, στην διαρκή αλλαγή των δομών των αισθημάτων μέσα από τα οποία το νόημα βιώνεται ως επανενσωματωμένο. Αν προσαρμόσουμε την ορολογία των Hillier και Hanson (1984) για να την χρησιμοποιήσουμε με τρόπο που αυτοί δεν θα προέβλεπαν, η ατμόσφαιρα επαναχωροθετεί τοπικά περιγραφές που συνάγονται σφαιρικά και είναι ενδογενώς αφηρημένες και διατοπικές. Η επαναχωροθέτηση δεν έγκειται απλώς στο κοίταγμα μιας συνολικής διάταξης από μια συγκεκριμένη και διαφορετική κάθε φορά γωνία ή θέση. Μάλλον πρόκειται για το κοίταγμα μιας συνολικής μορφολογίας υπό το πρίσμα ενός συγκεκριμένου αισθηματικού τρόπου, ενός συγκεκριμένου αντιληπτικού και

συναισθηματικού προσανατολισμού. Έτσι, το τοπικό δεν είναι μόνο μέρος του συνόλου που μπορεί να εξερευνηθεί με την κίνηση και να χαρτογραφηθεί ως σύστημα σχέσεων. Το τοπικό συνίσταται σε ένα εν δυνάμει ανοικτό τρόπο κοιτάγματος, πολύ περισσότερο από ότι σε μια γωνία ή ένα οριζοντα όρασης. Καθώς οι τρόποι κοιτάγματος αναδιπλούνται ο ένας πάνω στον άλλον λειτουργούν ως το ενσωματωμένο θεμέλιο για την αναστοχαστική ερμηνεία της συνολικής δομής και της σημασιολογικής φόρτισης του έργου. Με δυό λόγια, η ατμόσφαιρα προσανατολίζει τις περιγραφές.

### **Βιβλιογραφικές Παραπομπές**

- Arnheim, R., 1986, "Wilhelm Worringer on Abstraction and Empathy", *New essays on the psychology of art*, Berkeley, pp. 50-62.
- Cassirer, E., 1944, *An Essay on Man*, New Haven, Yale University Press.
- Curtis, W. J. R., 1990, "Mental maps and Social Landscapes", *El Croquis: Enric Miralles, 1983-2000*, Madrid, 2002.
- Frege, G., 1999, "On sense and reference", in M. Baghramian (ed.), *Modern Philosophy of Language*, Washington D. C., Counterpoint.
- Gibson, J. J., 1986, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.
- Goodman, N., 1976, *Languages of Art*, Indiana, Hackett Publishing Co.
- Johnson, M., 1987, *The Body in the Mind*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hillier, B. and Hanson J., 1984, *The Social Logic of Space*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lakoff, G. and Johnson, M., 1999, *Philosophy in the Flesh*, New York, Basic Books.
- Langer, S., 1979, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Langer, S., 1953, *Feeling and Form*, New York, Scribners.
- Mallgrave, H. and Ikonomidou, E., 1994, *Empathy, Form and Space, Problems in German Aesthetics, 1873- 1893*, Santa Monica, The Getty Center for the history of art and the humanities.
- Moneo, R., 2000, "Enric Miralles, an intense life, a consummate work", *El Croquis: Enric Miralles, 1983-2000*, Madrid, 2002.
- Williams, R., 1966, *Culture and Society*, London, Penguin.
- Williams, R., 1976, *Keywords*, London, Fontana.

## ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΕΙΣ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΑΡΙΑΙΑ ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΥΠΑΡΞΗ

Ελένη Λεβαντή

### Περίληψη

Η έννοια της μετατόπισης επιχειρείται να διερευνηθεί μέσα από δύο βασικές κατευθύνσεις:

- Αφ' ενός η μετατόπιση ως τοπολογική μεταβολή.
- Αφ' ετέρου η μετατόπιση ως μεταβολή του τρόπου συγκρότησης της ύπαρξης.

Η μέθοδος που ακολουθείται είναι η ανάλυση μιας εννοιολογικής μετατόπισης: την μετάβαση δηλαδή, από την ιδέα του διακτινισμού ως επιθυμία ακαριαίας μετατόπισης από τόπο σε τόπο, προς την εφαρμογή της ψηφιακής μετατόπισης, ως διάχυση της πολλαπλής ύπαρξης σε απούλοποιημένους κόμβους.

Αρχικά, υποστηρίχθηκε ότι όσο προσεγγίζουμε το ακαριαίο, άρα το όριο της μέγιστης ταχύτητας, στην ουσία τείνουμε προς την απόλυτη ακινησία, την εξάλειψη της διαφοράς, τον μηδενισμό της ορμής και τελικά την διακοπή της ροής μεταξύ των επιθυμητικών μηχανών.

Επομένως η υποθετική μηχανή της ακαριαίας μετατόπισης θα ήταν μια μηχανή παραγωγής του απόλυτα οριοθετημένου τόπου που δυνητικά εμπεριέχει όλες τις ιδιότητες κάθε επόμενου στόχου της επιθυμίας.

Στη συνέχεια, ο προβληματισμός δεν επικεντρώθηκε τόσο γύρω από το πώς συγκροτείται το εγώ όντας ταυτόχρονα "και εδώ και εκεί", αλλά πώς συγκροτείται όντας ταυτόχρονα πολλοί άλλοι μαζί, δηλαδή πολλαπλό. Σε μια τέτοια περίπτωση, όπου η ακόρεστη επιθυμία δύναται να παράγει ασταμάτητα ροές, διακλαδώσεις και νέες κατευθύνσεις επιθυμίας, μπορούμε να μιλάμε για απόλυτη απελευθέρωση; Τέλος, επιχειρήθηκε η θεωρητική κατασκευή μιας μηχανής συσχετισμού των δύο παραπάνω ανεξάρτητων τρόπων μετατόπισης, για να διαπιστωθεί ότι:

- Ο χώρος της μετατόπισης είναι χώρος συνάντησης και συσχετισμών, όπου καταργούνται τα όρια και κάθε στιγμή είναι στιγμή ανατροπής και συνύπαρξης ταυτόχρονα.
- Ο χώρος της ακαριαίας μετατόπισης ή της πολλαπλής ύπαρξης, μπορεί ταυτόχρονα να είναι λείος και γραμμωτός, μεταξύ τους να συνυπάρχουν και μέσα από την αντίθεσή τους να αλληλεπιδρούν χωρίς ποτέ να συμπίπτουν.
- Ο τρόπος που το άτομο μεταβάλλει την θέση του μέσα στον υλικό ή άυλο χώρο, με άλλα λόγια η τοπολογική σχέση του με το περιβάλλον, είναι ο τρόπος που προσεγγίζει το αντικείμενο της επιθυμίας του και παράλληλα ο τρόπος που διαμορφώνει την ταυτότητά του.

### SHIFTING: FROM INSTANTANEOUS DISPLACEMENT TO MULTIPLE EXISTENCE

#### Abstract

In the present study the shifting concept is investigated under two main directions:

- *On one hand, under the concept of the transposition being a topological displacement.*
- *On the other hand, under the concept of the transposition being a variation of the multiple existence constitution.*

The methodological framework, adopted in the present study, is mainly the analysis of the semantic shifting: *from the idea of the beam, being an expression of the instantaneous, from place to place, displacement desire, to the application of the digital shifting as a dissemination/diffusion of the multiple existence in immaterial nodes.*

To start with, the idea was adopted that as long as we reach the instantaneous, that is the limit of maximum speed, in fact we reach the total immobility, the difference abolition, the momentum zero, and finally, the flow disruption between the desire machines. Therefore, the hypothetical machine of the instantaneous displacement, the transporter, is a machine producing the total place within limits, potentially comprising all next desire target possibilities.

Following the previous assumption, the skepticism was not principally focused on how the ego is formed, being simultaneously, both here and there, but on how it consists simultaneously of many other egos together, being multiple. In the second case, where the infinite desire can constantly produce flows, inter-junctions and new desire directions, can we speak of total liberation?

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2000. Εξεταστική επιτροπή: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ (επιβλέπων), ΚΩΣΤΑΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ και ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ.

Finally, a theoretical machine model was established, correlating the two displacement ways mentioned above, to conclude that:

- The shifting space is a place of meetings and correlations, where limits are cancelled and every time is a moment of reversal and co-existence, simultaneously.
- The space of instantaneous displacement or multiple existence, can be both smooth and striated at the same time, co-existing even though they are opposite and interacting without coincide.
- The way the individual changes its position in the material or immaterial space, that is its topological relation to the environment, expresses the way it reaches its desire target and, in parallel, the way it forms/creates its identity.

## I. Εισαγωγή

### Αντικείμενο της εργασίας

Η ανάλυση της έννοιας της μετατόπισης, όπως θα επιχειρηθεί να διερευνηθεί στην εργασία αυτή έχει δύο βασικές κατευθύνσεις:

- *Αφ' ενός την μετατόπιση ως τοπολογική μεταβολή,*
- *και αφ' ετέρου την μετατόπιση ως μεταβολή του τρόπου συγκρότησης της ύπαρξης.*

Αρχικά δηλαδή, την ανάλυση των εννοιακών ζευγών: μέσα/έξω, κοντά/μακριά και τοπικό/παγκόσμιο. Ακόμα, την σχέση της μετατόπισης με την έννοια της απόστασης μεταξύ δύο τόπων και της ταχύτητας μετάβασης σε αυτούς και άρα την σχέση του ακαριαίου με το ταυτόχρονο.

Παράλληλα, την διερεύνηση της έννοιας ως αποχώρηση, ως παράκαμψη εμποδίων, ως κατάκτηση του άγνωστου, ως περιπλάνηση, ή ως εξερεύνηση, αλλά και ως έκφραση του μηχανισμού της επιθυμίας και τελικά ως μηχανισμός συγκρότησης ταυτότητας.

Η **εναρκτήρια ιδέα** στην οποία στηρίχθηκε η διαδικασία διερεύνησης αυτής της εργασίας ήταν η έννοια του διακτινισμού ως επιθυμία ακαριαίας μετατόπισης ή κατάργησης του ενδιάμεσου χώρου και χρόνου μετάβασης από τόπο σε τόπο. Στη συνέχεια, διαπιστώθηκε ότι οι σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις προσέγγισαν το ζητούμενο αυτό όχι μόνο μέσα από την παραγωγή της ταχύτερης μηχανής μεταφοράς, αλλά και μέσα από την ανάπτυξη ενός μηχανισμού διαχείρισης δεδομένων και πληροφορίας ο οποίος θα έδινε την δυνατότητα για άμεση πρόσβαση σε διαφορετικούς απούλοποιημένους τόπους-κόμβους ταυτόχρονα, χωρίς να είναι απαραίτητη η φυσική παρουσία. Ο ισχυρισμός ότι η επιθυμία για ελαχιστοποίηση του ενδιάμεσου χώρου μετάβασης μετατόπισε τον στόχο της από την μηχανή διακτινισμού στην υλοποίηση της τηλεμεταφοράς, έχει μια χρονολογική συνέπεια. Όμως το βασικό ερώτημα που γεννήθηκε μέσα από αυτήν την διερεύνηση και κυρίως με αφορμή την *θεωρία περί γραμμωτού και λείου χώρου* των Deleuze και Guattari, είναι το κατά πόσο ισχύει η μετάβαση αυτή, όταν ιδωθεί μέσα σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Είναι άραγε δυνατό να προσδιοριστεί με ακρίβεια ένα μοναδικό όριο μετάβασης από τον διακτινισμό στην ψηφιακή μετατόπιση, ή μήπως οι δύο αυτοί τύποι μετατόπισης

βρίσκονται σε μια διαρκή κρίση αλληπάλληλων ανατροπών μεταξύ τους;

### **Η σκοπιμότητα της έρευνας**

Οι ραγδαίες αλλαγές που επιφέρουν οι νέες τεχνολογίες στην καθημερινή ζωή δεν αφήνουν ανεπηρέαστο τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον χώρο και το υποκείμενο. Το ζητούμενο για ολοένα και μεγαλύτερες ταχύτητες φυσικής μετατόπισης, και η διάδοση των ψηφιακών δικτύων που απελευθέρωσαν τα εδαφικά και κοινωνικά όρια μεταξύ των ανθρώπων του πλανήτη, επέφεραν μια νέα ισορροπία -ή αστάθεια- με επιπτώσεις στην κοινωνική και χωρική οργάνωση των κτιρίων και των πόλεων. Η δράση του αρχιτέκτονα δεν μπορεί να παραμείνει ανεπηρέαστη από τα νέα δεδομένα. Η διαχείριση της έννοιας της μετατόπισης, δηλαδή της κίνησης και της στάσης μέσα σε ένα περιβάλλον, ήταν πάντα για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό καθοριστική.

Η έρευνα αυτή έχει ως στόχο να επαναπροσδιορίσει την οπτική γωνία από όπου παρατηρούμε και διαχειριζόμαστε τις ιδιότητες των χώρων και την συμπεριφορά των ατόμων μέσα σε αυτούς, κατανοώντας την νέα διάσταση του όρου "μετατόπιση".

### **Η μεθοδολογία**

Η μέθοδος με την οποία θα επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε την έννοια αυτή, είναι μέσα από την ανάλυση *μιας εννοιολογικής μετατόπισης*:

*Την μετάβαση από την ιδέα του διακτινισμού ως επιθυμία ακαριαίας μετατόπισης από τόπο σε τόπο, στην ψηφιακή μετατόπιση, ως διάχυση της πολλαπλής ύπαρξης σε απούλοποιημένους κόμβους.*

Με άλλα λόγια θα προσεγγίσουμε την έννοια, μέσα από την παράλληλη ανάλυση των δύο παραπάνω τύπων μετατόπισης, οι οποίοι κρίθηκαν οι χαρακτηριστικότεροι της σύγχρονης έκφρασης για γρήγορη μετακίνηση. Η τοποθέτηση των δύο αυτών εννοιών σε διαδοχικές θέσεις, δεν έχει ως στόχο την χρονολογική αποκατάσταση τους. Αντίθετα πιστεύουμε ότι με αυτόν τον τρόπο τις εντάσσουμε μέσα σε μία μεταβαλλόμενη διαδικασία αλληλεπίδρασης που θα μας βοηθήσει να διακρίνουμε:

*τι συμβαίνει σε κάθε μία από αυτές τις περιπτώσεις χωριστά,  
αλλά και τι συμβαίνει όταν περνάμε από την μία κατάσταση στην άλλη.*

Το κύριο θεωρητικό εργαλείο που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην έρευνα αυτή είναι οι θεωρίες των Deleuze-Guattari περί *λείου και γραμμωτού χώρου* (Deleuze και Guattari, 1998a), περί *επιθυμητικών μηχανών* (Deleuze και Guattari, 1977b) και *αναδίπλωσης* (Deleuze, 1993a).

## II. ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

### Ο Διακτινισμός ως επιθυμία ακαριαίας μετατόπισης, ή κατάργησης του ενδιάμεσου χώρου.

Στο κεφάλαιο αυτό θα επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε την έννοια της ακαριαίας μετατόπισης, το πρόβλημα του διακτινισμού, της ταχύτητας και της απόστασης. Μέσα από την διερεύνηση διαφορετικών όψεων της έννοιας "ακαριαίο", θα αναζητήσουμε τις επιπτώσεις που έχει στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον χώρο που μας περιβάλλει.

#### Από τον κινηματογράφο στον επιστημονικό ορίζοντα

Στην δεκαετία του '70, η επιθυμία της ακαριαίας μετατόπισης βρήκε το ιδεατό της ισοδύναμο στον κινηματογράφο, μέσα από τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας, όπου μια μηχανή διακτινισμού έδινε την δυνατότητα εξαφάνισης και επανεμφάνισης αντικειμένων και ζώντων οργανισμών, μέσα από μια διαδικασία απο-υλοποίησης και επαν-υλοποίησης. Στην πραγματικότητα όμως αυτό θα προϋπέθετε την ακαριαία μετατόπιση μορίων ύλης διαμέσου φυσικών εμποδίων, ηλεκτρομαγνητικών, βαρυτικών πεδίων, και γενικότερα την υπέρβαση των νόμων της Φυσικής.

Σε άλλες διηγήσεις ο διακτινισμός αντικειμένων πραγματοποιείται με την βοήθεια μιας μηχανής τηλεμεταφοράς. Μια τέτοια μηχανή συνήθως είχε σαν στόχο όχι τόσο την παραγωγή άπειρων αντιγράφων αλλά την προσέγγιση της ιδέας μιας υπερ-μηχανής μεταφοράς που μπορεί να πραγματοποιήσει την ακαριαία μετατόπιση.<sup>1</sup>

#### Η Κβαντική Τηλεμεταφορά. Το πλησιέστερο επιστημονικό επίτευγμα προς τον διακτινισμό

Η πλησιέστερη επιστημονική απάντηση προς την ιδέα του διακτινισμού είναι εκείνη της τηλεμεταφοράς. Βασίζεται στο θεώρημα της κβαντομηχανικής των Einstein-Podolsky-Rosen,<sup>2</sup> και άρα αφορά κβαντικές ιδιότητες. Το πείραμα που πραγματοποιήθηκε στο πανεπιστήμιο του Innsbruck τον Δεκέμβριο του 1999, είχε σαν αποτέλεσμα την μεταφορά ιδιοτήτων ενός φωτονίου (π.χ. της πολικότητάς του), σε ένα άλλο απομακρυσμένο φωτόνιο.<sup>3</sup> Στην περίπτωση της εργαστηριακής τηλεμεταφοράς, αυτό που μεταφέρεται δεν είναι το ίδιο το σωματίο αλλά οι κβαντικές του ιδιότητες. Κατά κάποια έννοια σκανάρεται μέρος της πληροφορίας που πρόκειται να μεταφερθεί και ενώ η πληροφορία κατορθώνει να μεταφέρει τις ιδιότητες του απομακρυσμένου σωματίου παράγοντας μία ρέπλικα, το ίδιο το αρχικό σωματίο, αμέσως μετά το σκανάρισμα, δεν βρίσκεται πια στην αρχική του κατάσταση. Άρα αυτό που συνέβει δεν ήταν μια παραγωγή αντίγραφου αλλά τηλεμεταφορά ιδιοτήτων.

Οι τηλεπικοινωνίες ήταν εκείνες που αρχικά ικανοποίησαν την επιθυμία του ανθρώπου να βρίσκεται ταυτόχρονα σε δύο σημεία. Αντίθετα η πρόκληση για τα μεταφορικά μέσα που απαιτούσαν την φυσική παρουσία ήταν η κατασκευή της γρηγορότερης μηχανής που θα εκμηδένιζε την απόσταση ελαχιστοποιώντας της χωρικές διαστάσεις. Η τεχνολογία της τηλεμεταφοράς ικανοποίησε την απαίτηση για εκμηδένιση του ενδιάμεσου χώρου και χρόνου, χωρίς όμως να είναι απαραίτητη η φυσική μετατόπιση. Γενικά όμως, η επανάσταση των σύγχρονων μέσων μεταφοράς δεν αφορούσε μόνον

1. <http://www.sciam.com/explorations/122297teleport/index.html>

2. Το θεώρημα της κβαντομηχανικής των Einstein-Podolsky-Rosen (1930) αποδεικνύει ότι όταν δύο σωματία έρχονται σε επαφή μεταξύ τους "διαπλέκονται". Τότε λέμε ότι ανείκουν στο ίδιο κβαντικό σύστημα και άρα ότι συμβαίνει στο ένα επηρεάζει το άλλο με προβλέψιμο τρόπο.

3. Μια περιληπτική και πιθανά απλουστευτική περιγραφή του ενχειρήματος θα μπορούσε να είναι αυτή: Ένα φωτόνιο M κατευθύνεται προς έναν διαχωριστή δέσμης αφού προϋγουμένως του καθοριστεί πόλωση π.χ. 45°. Στον ίδιο διαχωριστή δέσμης καταφθάνει ταυτόχρονα και το φωτόνιο A το οποίο όμως βρίσκεται σε κατάσταση διαπλοκής με ένα άλλο φωτόνιο B, δηλαδή έχουν συμπληρωματικές ιδιότητες μεταξύ τους. Εισερχόμενο στον διαχωριστή δέσμης, το M φωτόνιο κάνει την αρχική του ταυτότητα και να έρχεται επίσης σε κατάσταση διαπλοκής με το A. Τελικά το απομακρυσμένο φωτόνιο B θα πάρει την συμπληρωματική πόλωση του φωτονίου A, που είναι συμπληρωματική του φωτονίου M. Δηλαδή το μήνυμα προς τηλεμεταφορά μεταφέρθηκε σωστά από το M στο B φωτόνιο και μάλιστα το B φωτόνιο απέκτησε την ίδια ιδιότητα με το M (<http://www.sciam.com/explorations/122297teleport/index.html>).

στην υπερνίκηση των φυσικών εμποδίων και αποστάσεων, αλλά έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην πραγματική χωρική οργάνωση των πόλεων, ενώ παράλληλα τροποποίησε την αντίληψη που έχουμε για το φυσικό τοπίο (Alan Shapiro).

Στο άρθρο του "Star Trekking of physics" ο Alan Shapiro υποστηρίζει ότι πολλές από τις ιδέες που γεννιούνται από τους συγγραφείς επιστημονικής φαντασίας, (όπως η μέθοδος του διακτινισμού που υλοποιείται στην ταινία *Star Trek*) είναι συχνά η κινητήρια δύναμη που τροφοδοτεί την επιστημονική έρευνα. Όταν όμως δεν είναι εφικτό να ικανοποιηθεί ακριβώς το "όνειρο", τότε αλλάζει τους κανόνες του παιχνιδιού προς το πλησιέστερα εφικτό, κατασκευάζοντας παράλληλα την ανθρώπινη επιθυμία που θα επακολουθήσει. Το αρχέγονο όνειρο του ανθρώπου, για παράδειγμα, να πετάξει σαν πουλί, ποτέ δεν έγινε πραγματικότητα. Η επιστήμη κατάφερε όμως να δημιουργήσει την μηχανή που θα πραγματοποιεί πτήσεις με τον άνθρωπο ως επιβάτη. Οι δυνατότητες όμως μιας τέτοιας μηχανής ήταν πολύ περισσότερες από την εκπλήρωση αυτής της επιθυμίας. Γι'αυτό και εμπλουτίστηκε με εξωγενείς έννοιες, π.χ. αυτήν της εδαφικής κυριαρχίας, μεταλλάσσοντας έτσι την απλή μηχανή πτήσης σε πολεμική μηχανή. Με τον ίδιο τρόπο το αυτοκίνητο από απλό υποκατάστατο της άλογο-άμαξας έγινε το φετίχ του σύγχρονου καταναλωτή, το σύμβολο της ταχύτητας αλλά και της ακινησίας των μεγαλουπόλεων. Αλλά και στο σύνολό τους, η επανάσταση των σύγχρονων μέσων μεταφοράς δεν αφορούσε μόνον στην υπερνίκηση των φυσικών εμποδίων και αποστάσεων, αλλά έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην πραγματική χωρική οργάνωση των πόλεων, ενώ παράλληλα τροποποίησε την αντίληψη που έχουμε για το φυσικό τοπίο, όπως το περιγράφει ο Shapiro: από χωροχρονική ολότητα, σε ένα είδος "κινηματογραφικού πανοράματος αποσπασματικών εικόνων".

### **Όψεις της έννοιας της ακαριαίας μετατόπισης**

#### **- Η απο-χώρηση**

Η επιθυμία του ανθρώπου να μετατοπίζεται ακαριαία από μία θέση σε μία άλλη, μπορεί να ερμηνευθεί όχι μόνον ως επιθυμία ελαχιστοποίησης του "νεκρού" χώρου ή χρόνου, αλλά και ως επιθυμία φυγής, δηλαδή απο-χώρησης.

Κοινωνιολογικά ιδωμένα, η δυνατότητα μετακίνησης ή καλύτερα ευκινησίας, αποτελεί για την μεταπολεμική κοινωνία τον σημαντικότερο παράγοντα που καθορίζει την κοινωνική, πολιτικο-οικονομική και πνευματική διαστρωμάτωση. Ο Zygmunt Bauman υποστηρίζει ότι η ευκινησία που απέκτησε η τάξη "*εκείνων που επενδύουν*" σήμανε και την αποδέσμευση της εξουσίας από τις υποχρεώσεις της: τις υποχρεώσεις για καλύτερες συνθήκες ζωής, απέναντι τόσο στους υπαλλήλους της, όσο και στις υπόλοιπες γενιές που θα κατοικήσουν τον πλανήτη (Bauman, 1998). Σε αντίθεση με το συνεχώς εξαρτημένο από την τοπικότητα μοντέλο εξέλιξης της φύσης, τα σύγχρονα κέντρα εξουσίας απέκτησαν σταδιακά εξω-τοπική φύση.

#### **- Η κατάργηση του ενδιάμεσου χώρου**

Η σχέση της εξουσίας με τον χώρο καθορίζεται και από μία άλλη παράμετρο: εκείνη της ταχύτητας σε συνάρτηση με την απόσταση. Οι δυνατότητες των νέων τεχνικών που προσφέρθηκαν στις μοντέρνες κοινωνίες βοήθησαν στην δημιουργία πόλεων που ήταν όλο και μεγαλύτερες, περισσότερο οργανωμένες και συμπυκνωμένες γύρω από ένα κέντρο. Τα στέρεα δομικά υλικά και οι λεωφόροι γρήγορης μετακίνησης ήταν τα άψυχα στοιχεία που υλοποιούσαν την εικόνα της πρότυπης

κοινότητας. Απέναντι σε αυτό το “τοπικό/αστικό/αρχιτεκτονικό” μηχανιστικό μοντέλο, ο ερχομός ενός παγκόσμιου δικτύου πληροφοριών, διαφοροποίησε για μία ακόμα φορά την ιεραρχία των κοινωνικών δομών. Δεν υπάρχουν πια φυσικά εμπόδια ή χρονικές αποστάσεις για να καθορίσουν τις σχέσεις οργάνωσης του κοινωνικού τοπίου. Αυτή τη φορά, η ελίτ δεν καθορίζεται από την δυνατότητα κατοχής των κατάλληλων μέσων που θα της επιτρέψει να μετακινηθεί ταχύτερα, αλλά από την δυνατότητα απούλοποίησής της. Όσο περισσότερο μπορεί να ενεργεί απαλλαγμένη από το δυσκίνητο και άχρηστο πια σώμα της, απαλλαγμένη από τις διαστάσεις ενός δύσβατου χώρου, διαχέεται ακαριαία σε όλες τις δυνατές θέσεις. Οι θέσεις αυτές είναι καίριοι αποτοπικοποιημένοι κόμβοι διαχείρισης σε ένα άυλο δίκτυο ροής πληροφορίας.

Η υπερσυμπύκνωση πληθυσμού στα αστικά κέντρα που ξεκίνησε ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα είχε σαν αποτέλεσμα την διόγκωση των πόλεων. Αρχικά σε πλάτος, κατόπιν σε ύψος, οι αποστάσεις μεταξύ πυρήνα και επιδερμίδας, μεταξύ περιφέρειας και κέντρου, αλλά και μεταξύ των προγραμματικών ενοτήτων, ξέφυγαν σταδιακά από την κλίμακα της άμεσης ανθρώπινης προσέγγισης. Ο χαρακτηρισμός του ενδιάμεσου χώρου και χρόνου μετάβασης ως “νεκρού”, ήταν επακόλουθο όχι μόνον του σύγχρονου τρόπου ζωής που απαιτούσε ταχύτητα πρόσβασης, αλλά και της ταυτόχρονης μεγιστοποίησης των φυσικών αποστάσεων. Η κατασκευή του πρώτου ανελκυστήρα το 1853,<sup>4</sup> ήταν μία από τις ανακαλύψεις των μηχανικών της εποχής που επιδίωξαν την επίλυση των προβλημάτων που είχε δημιουργήσει η μεγάλη κλίμακα. Παρακάμπτοντας την αρχιτεκτονική doctrine που θεωρεί ότι πρέπει πάντα να υπάρχει ένα αρχιτεκτονικό μέσο για να σχηματιστεί μία μετάβαση στο χώρο, ο ανελκυστήρας αποκατέστησε επιτυχώς τις διασυνδέσεις μηχανικά. Όπως αναφέρει ο Rem Koolhaas στο *Delerious New York*, ο νεουορκέζος κάτοικος χρειαζόταν τον ίδιο χρόνο για να μεταφερθεί στον 65ο όροφο ενός ουρανοξύστη, όσο ο Ευρωπαίος για να περπατήσει μέχρι τον 6ο. Τελικά οι συνέπειες της τεχνολογικής αυτής επέμβασης, προσπέρασαν την απαίτηση για ακαριαία μετατόπιση και επέφεραν άλλες μεταβολές στην σχέση του ατόμου με τον χώρο. Οι μεταβολές αυτές αντέστρεψαν το κοινωνικό χάρτη, καθώς κατέστησαν πλεονεκτικότερες τις απομακρυσμένες και τις υψηλότερες θέσεις μέσα στην πόλη. Όπου η δυσχέρεια πρόσβασης έδινε την θέση της στην τεχνολογική μεγαλουργία, οι χαμηλές τάξεις εγκατέλειπαν τον χώρο για να αντικατασταθούν από τις περισσότερο προνομιούχες.

#### - Η κατάργηση της έννοιας του μακριά

Ο στόχος λειτουργίας μιας γρήγορης μηχανής μεταφοράς είναι να ελαχιστοποιήσει την απόσταση μεταξύ του εδώ και εκεί. Το μακριά, σε αντίθεση με το κοντά, ανεξάρτητα από την χωροθετική διάσταση των όρων, είναι το αβέβαιο, το ανοίκειο, το ακατανόητο, το άγνωστο (Bauman, 1998). Η κατάργησή του ή η μεταβολή του σε κοντά σημαίνει και την αυτόματη απαλλαγή από τον φόβο του άγνωστου. Ειδικά στην περίπτωση της μηχανής διακινισμού, η ακαριαία μετατόπιση από το εδώ στο εκεί στοχεύει όχι μόνο στην ελαχιστοποίηση μιας ενδιάμεσης επίπονης διαδικασίας μετάβασης, αλλά πρόκειται ούτε λίγο ούτε πολύ για την επιθυμία κατάργησης της έννοιας του μακριά. Αν δηλαδή το μακριά μπορεί ακαριαία να αποκτάει τις ιδιότητες του κοντά, τότε το μακριά δεν υπάρχει ως διαφορετικότητα. Άρα η μηχανή που σαν στόχο είχε την ακαριαία μετακίνηση, η κατεξοχήν μηχανή παραγωγής ροής, ταυτόχρονα είναι και εκείνη που διακόπτει την ροή, επιδιώκοντας το απόλυτο Τέλος και άρα τον τερματισμό της διαδρομής και της ροής αυτής.

4. Damisch H.: “The Manhattan Transfer”, Rem Koolhaas OMA, σελ. 26.



### **Μια σχηματοποίηση**

Άρα κινούμαστε από μία εσωτερικότητα προς μία εξωτερικότητα, καθορίζοντας ταυτόχρονα και ένα κέλυφος που γίνεται η τελική αιτία της αναδίπλωσης, του εγκλεισμού και άρα το όριο ενός τόπου. Αν μπορούσαμε να φανταστούμε το χωρικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα ενεργούσε μια μηχανή διακτινισμού, θα ήταν ένα απόλυτο δυαδικό σχήμα που ορίζει μία περιοχική εσωτερική και μία εξωτερική: Μία σφαίρα είναι το γεωμετρικό τρισδιάστατο ισοδύναμο του μέσα/έξω, εδώ/εκεί, κοντά/μακριά, εγώ/άλλος. Περικλείει, απομονώνει και οριοθετεί μια περιοχική, ενώ ταυτόχρονα εδραιώνει την αντίθετη της.

Η μηχανή διακτινισμού καθιστά κάθε νέα θέση, μια νέα εσωτερικότητα που *αφήνει έξω* ό,τι δεν συμπεριλαμβάνεται σε αυτήν. Το κέλυφος που σχηματίζεται είναι αδιάβλητο και επιτρέπει στην πληροφορία να εισέρχεται ή να εξέρχεται ελεγχόμενα. Είναι ταυτόχρονα η συνθήκη που καθιστά το *μέσα* μια προστατευμένη περιοχική, ο διαμεσολαβητής με το *έξω*, ταυτόχρονα όμως εγκλωβίζει και καταργεί κάθε διαφοροποίηση. Κάθε νέα μετατόπιση μπορεί να ωθείται από την επιθυμία κατάκτησης μιας νέας θέσης. Όμως κάθε νέα θέση παύει να είναι διαφορετική και τελικά αποκτά τις ίδιες τοπολογικές ιδιότητες με την προηγούμενη. Μπορεί δηλαδή τα μετρητικά στοιχεία να διαφέρουν, αλλά ποιοτικά χαρακτηρίζονται από την ίδια απομόνωση που αναπαράγει το ίδιο διαδικό μοντέλο του μέσα/έξω.

Οι βασικότερες σκέψεις που αναπτύχθηκαν παραπάνω ήταν:

Η ακαριαία μετατόπιση ως αποχώρηση, ως εξάλειψη του ενδιάμεσου χώρου και ως κατάργηση του μακριά.

Ως διπολική σχέση του μέσα/έξω, ως χώρος εγκλεισμού, ή ως ο χώρος που δυναμικά εμπεριέχει τις ιδιότητες κάθε επόμενου στόχου της επιθυμίας, και επομένως ως τερματισμός της ροής της επιθυμίας.

### **III. ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ**

#### **Η πολλαπλή ύπαρξη και ο ψηφιακός χώρος**

Η πολλαπλή ύπαρξη είναι μία δυνατότητα προσέγγισης οποιοδήποτε τόπου χωρίς να είναι απαραίτητη η φυσική μετακίνηση και παρουσία.

Παρακάτω θα επισημάνουμε τις διαφορές αυτού του μηχανισμού από την μηχανή ακαριαίας μετατόπισης.

Ακόμα θα διερευνήσουμε διαφορετικές όψεις της έννοιας της πολλαπλότητας καθώς και της ύπαρξης, για να καταλήξουμε σε μία απόπειρα περιγραφής του χώρου που συμπεριλαμβάνει τις δομές αυτές.

#### **Είναι μηχανισμός, όχι μηχανή**

Προηγούμενα είδαμε πώς η ακαριαία μετατόπιση ως συμπεριφορά μπορεί να διαμορφώσει την αντίληψή μας για τον χώρο.

Τι θα συνέβαινε όμως αν επιλέγαμε έναν άλλο τρόπο μετατόπισης μέσα σε αυτόν; Αν το ζητούμενο δεν ήταν το ταχύτερο όχημα, αλλά η ίδια η διαδικασία; Ο μηχανισμός και όχι η μηχανή;

Όσο οι επιστήμονες μελετούν την ίδια την διαδικασία της εξέλιξης, τόσο διαπιστώνουν ότι συγκροτείται από μια ιδιαίτερη πολυπλοκότητα, ανισορροπία και αταξία. Μάλιστα, κάθε μετατόπιση μέσα σε ένα τέτοιο σύστημα, σηματοδοτεί όχι μόνον την επιλογή μιας κατεύθυνσης και την άφιξη σε μια διακλάδωση, αλλά και την δημιουργία νέων απρόβλεπτων κατευθύνσεων και διακλαδώσεων.

### Όψεις της έννοιας της πολλαπλής ύπαρξης

#### - Το ρίζωμα

Τι θα συνέβαινε αν οι γραμμές που σχεδιάζουμε προκειμένου να δηλώσουμε περιγράμματα και διαχωριστικά όρια, υποταγμένες σε έναν νόμο ή σε κάποια ιεραρχία, προορίζονταν για να σχηματίσουν έναν νέο χώρο με ξεχωριστή υπόσταση "καλύπτοντας διαδρομές ανάμεσα από τα σημεία, διασχίζοντας μέσα από τα πράγματα" (Levy, 1999, σελ. 505); Τέτοιες γραμμές, που απελευθερωμένες από την κυριαρχία του Ένός συνθέτουν τον χάρτη όχι μόνον του φυσικού περιβάλλοντος αλλά και του εαυτού, επανασυντηθέμενες και οι ίδιες συνεχώς, ο Gilles Deleuze θεωρεί υπεύθυνες για την δημιουργία του **ριζώματος**. Το ρίζωμα παύει να έχει την απόλυτη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου με το Ένα, πραγματοποιώντας συνεχείς μεταλλαγές. Γίνεται το ίδιο μία πολλαπλότητα που καμία σχέση δεν έχει με την δένδροειδή μορφή στην οποία πιθανά παραπέμπει ο όρος "ρίζωμα". Δεν αποτελείται από συγκεκριμένα σημεία-θέσεις που συναντά κανείς στην ρίζα ενός δέντρου, παρά μόνον γραμμές, αφηρημένες γραμμές, **γραμμές διαφυγής**, που τείνουν συνεχώς να αλλάζουν την φύση τους δημιουργώντας δεσμούς με άλλες πολλαπλότητες. Γι' αυτό και τελικά δεν διακρίνεται μία αρχή ή ένα τέλος. Οι γραμμές διαφυγής είναι επίσης πολύ διαφορετικές και από την έννοια της διαφυγής ως απόδραση από τον κόσμο ή τις ευθύνες. Αντίθετα, σύμφωνα με την ίδια θεωρία, είναι υπεύθυνες για την "*διαρροή*" κάθε συστήματος που προσπαθεί να εδραιώσει την ακεραιότητά του. "Σαν να ανοίγεις τρύπες σε έναν σωλήνα. Δεν υπάρχει κοινωνικό σύστημα που να μην χάνει από κάθε κατεύθυνση" (Deleuze και Guattari, 1998α, σελ 204). Αποσκοπώντας κάθε φορά σε μία νέα κατάσταση αποδοχής και ποτέ σε μία παραίτηση, οι γραμμές διαφυγής κινούν μέσα από ανατροπές τον εξελικτικό μηχανισμό.

Έγινε φανερό ότι η περιγραφή αυτή του ριζώματος δεν αφορά αποκλειστικά σε χωρικές διατάξεις, αλλά σε μία ευρύτερη δομή που συμπεριλαμβάνει την χωρικότητα της ύπαρξης. Κάθε ύπαρξη μπορεί να ιδωθεί ως δέσμη γραμμών διαφυγής, οι οποίες είναι πολύ διαφορετικές από τις άλλες γραμμές που καθορίζουν τις διαστάσεις και την θέση μας μέσα στο χώρο. Η ύπαρξη σε μορφή ριζώματος θα μπορούσε να είναι η πολλαπλή ύπαρξη, δηλαδή εκείνη που δομείται από σημεία μεταβαλλόμενης θέσης και αφηρημένες γραμμές που σαν στόχο έχουν να τροφοδοτούν ακριβώς αυτήν την μεταβολή και αστάθεια.

Η έννοια του ταυτόχρονου που μέχρι πρόσφατα ήταν προσεγγίσιμη μέσω της εδαφικής γειτνίασης, σήμερα γίνεται εφικτή

5. Όροι που εισάγονται από τους Deleuze G, Guattari F., *A thousand plateaus*, σελ. 474-500.

χωρίς να είναι απαραίτητη η φυσική παρουσία. Τα δίκτυα ηλεκτρονικών ροών μετασχηματίζουν την επιθυμία για γρήγορη ή και ακαριαία μετατόπιση μεταξύ τόπων, σε ταυτόχρονη παρουσία σε οποιουσδήποτε τόπους. Αν δηλαδή, μέχρι σήμερα η κυριαρχία και καλή λειτουργία των μεγάλων εταιριών εκφραζόταν μέσα από γιγαντιαία κτίρια που δέσποζαν στα κέντρα των μεγαλουπόλεων, το νέο ζητούμενο είναι η διασπορά: Το κτίριο θα πρέπει να καλύψει τις σύγχρονες ανάγκες τους που προκύπτουν από μια συνεχώς εξελισσόμενη τεχνολογία. Η επεκτασιμότητα και η ευελιξία επιλύεται όχι με την εξαντλητική προβλεψιμότητα (άλλωστε "οι περισσότερες αλλαγές που συμβαίνουν συνήθως είναι απρόβλεπτες" [Κοολhaas, 1995α, σελ.240]), αλλά μέσα από την διάχυση του κτιρίου και την μετατροπή του σε σημείο-κόμβο σε δίκτυο. Τα όρια της λειτουργίας του επεκτείνονται πια και πέρα από τα υλοποιημένα του όρια, προσομοιάζοντας όχι πλέον την τέλεια μηχανή αλλά ένα ευέλικτο δίκτυο διαχείρισης δεδομένων. Το κτίριο διασπασμένο, αλλά παράλληλα ενοποιημένο μέσα από ένα ισχυρό άυλο δίκτυο, μπορεί να συμπεριλάβει όλους τους δυνατούς ρόλους που πιθανά θα του ζητηθεί να παίξει. Ταυτόχρονα δηλώνει την πολλαπλή παρουσία του με τα διαφορετικά υλοποιημένα και άυλα κτίρια-κόμβους σε διαφορετικές περιοχές του πλανήτη και στο διαδίκτυο. Μετατρέπεται έτσι σε ένα υβρίδιο που είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε τόσο τα όρια του στο χώρο, όσο και τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ της υλικής και άυλης υπόστασής του.

Οι επιχειρηματικοί κύκλοι ήδη εφαρμόζουν αυτήν την προσέγγιση. Στον προβληματισμό για το ποια είναι η αρχιτεκτονική της εταιρίας του 21ου αιώνα, το περιοδικό News Week απαντά δημοσιεύοντας δύο προτάσεις αρχιτεκτόνων: Οι Thompson & Rose υποστηρίζουν ότι ανεξάρτητα από τις δυνατότητες που μας παρέχει η τεχνολογία, εκείνο που κάνει μία εταιρία να προοδεύσει είναι η δημιουργικότητα και η καινοτομία που παράγεται αποκλειστικά από τον ανθρώπινο νου. Άρα η αρχιτεκτονική της εταιρίας του 21ου αιώνα θα πρέπει να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις εκείνες που θα ενθαρρύνουν την κοινωνικές σχέσεις, την απομόνωση, αλλά και την τυχαία σύγκρουση ή συνεργασία μεταξύ των ανθρώπων. Ας παραθέσουμε εδώ και την άποψη του Castells όπου αναφέρεται σε μια αρχιτεκτονική που προκειμένου να είναι ικανή να πει κάτι, θα πρέπει να ενσωματώνει σε χωρικές διατάξεις "την δημόσια συζήτηση, τις αξίες, τις μεταβλητές πολιτιστικές δυναμικές της κοινωνίας, ...-γιατί καμία σοβαρή αρχιτεκτονική ποτέ δεν επιχειρήσε να εκφράσει απευθείας την κοινωνία" (Castells, 1997, σελ. 204). Σε μία αντίθετη κατεύθυνση, οι Asymptote δίνουν έμφαση στην ανάγκη φυσικής μετακίνησης των στελεχών των επιχειρήσεων, που προκύπτει ολοένα και μεγαλύτερη, παρά την ανάπτυξη των ηλεκτρονικών δικτύων. Απέναντι στο φαινόμενο αυτό των "γρήγορων επαγγελματικών ταξιδιών", τα αεροδρόμια εξοπλίζονται πια με ξενοδοχειακές εγκαταστάσεις, αίθουσες συνεδριάσεων και γραφεία. Οι Asymptote προτείνουν την εγκατάσταση των ίδιων των εταιριών στα αεροδρόμια και σε ιδιωτικά αεροπλάνα που θα δίνουν την δυνατότητα να γίνονται οι διαπραγματεύσεις και να συνάπτονται οι συμφωνίες ακόμα και κατά τον χρόνο της μετακίνησης.

#### - Γραμωτοί και λείοι χώροι<sup>5</sup>

Θα μπορούσαμε ακόμα να αναζητήσουμε την πολλαπλή ύπαρξη σε **λείους χώρους**. Οι Deleuze και Guattari διακρίνουν τους *λείους και γραμωτούς χώρους* (Deleuze και Guattari, 1998α), ως δύο αντίθετες πολυποικιλότητες που συνυπάρχουν, αλληλεπιδρούν χωρίς ποτέ να συμπίπτουν και περιγράφουν τα χαρακτηριστικά των αντίστοιχων χώρων που παράγονται:

Τους *γραμμωτους* μπορούμε να τους αντιληφθούμε μέσα από λειτουργίες που στόχο έχουν να τους οργανώσουν, να τους διαστασιολογήσουν, να τους μετατρέψουν σε καλλιεργήσιμες ή κατοικήσιμες εκτάσεις και όπου τα άτομα που εντάσσονται σε αυτόν να έχουν ένα αντίστοιχο σαφώς προσδιορισμένο στίγμα. Αντίθετα οι *λείοι* παραμένουν “ανοιχτοί”, ευμετάβλητοι, ρυθμικοί και με εντάσεις, ενώ τα άτομα διαχέονται σε αυτόν σύμφωνα με συχνότητες που τα τοποθετούν σε σημεία συνάντησης μεταξύ τους. Οι πρώτοι χαρακτηρίζονται ως στατικό (*sedentary space*) και οι δεύτεροι ως νομαδικό (*nomad space*).

Στον *γραμμωτό χώρο* η μετατόπιση πραγματοποιείται από ένα σημείο σε ένα άλλο, γι’ αυτό κι οι γραμμές είναι κατά μία έννοια υποταγμένες στα σημεία. Στον *λείο χώρο* το σημείο είναι υποταγμένο σε τροχιές, είναι εκείνο που βρίσκεται ανάμεσα σε δύο γραμμές, οι γραμμές δεν δηλώνουν αποστάσεις αλλά κατευθύνσεις. Στην πραγματικότητα όμως, τα δύο αυτά είδη χώρων συνυπάρχουν μέσα από την αντίθεσή τους, μια πολεμική αντίθεση κυριαρχίας και δημιουργίας περασμάτων από το ένα στο άλλο καθεστώς.

Έτσι, για παράδειγμα η θάλασσα, η έρημος, ο πάγος είναι ο λείος χώρος: με εντάσεις, τάσεις και γεγονότα που δεν περιγράφονται από γνωστές γεωμετρικές μορφές. Αντίθετα η πόλη είναι ο κατεξοχόν γραμμωτός χώρος: μετρήσιμος, οργανωμένος και οριοθετημένος. Στον γραμμωτό χώρο η μετατόπιση πραγματοποιείται από ένα σημείο σε ένα άλλο, γι’ αυτό κι οι γραμμές είναι κατά μία έννοια υποταγμένες στα σημεία. Στον λείο χώρο το σημείο είναι υποταγμένο σε τροχιές, είναι εκείνο που βρίσκεται ανάμεσα σε δύο γραμμές, οι γραμμές δεν δηλώνουν αποστάσεις αλλά κατευθύνσεις. Στην πραγματικότητα όμως, τα δύο αυτά είδη χώρων συνυπάρχουν μέσα από την αντίθεσή τους, μια πολεμική αντίθεση κυριαρχίας και δημιουργίας περασμάτων από το ένα στο άλλο καθεστώς. Για παράδειγμα, η θάλασσα μπορεί να μετατραπεί σε γραμμωτός χώρος όταν χαρτογραφηθεί και οργανωθεί κάτω από κανόνες ναυσιπλοΐας και ακλόνητους δίαυλους, η ζωή στον αστυρά οργανωμένο αστικό ιστό μπορεί να έχει χαρακτηριστικά νομαδικής, ή ο λείος χώρος ενός άυλου δικτύου που αναπτύσσεται δυναμικά, μπορεί να μετατραπεί σε γραμμωτό όταν τα στοιχεία που τον συγκροτούν κλονίσουν τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά τους για αέναη μεταβλητότητα ή απουσία ορίων και προσανατολισμού, υπό την πίεση δυνάμεων οργάνωσης και ιεραρχίας.

### **Τρόποι ύπαρξης της πολλαπλής ύπαρξης**

Η δυνατότητα που μας προσφέρει η ψηφιακή τεχνολογία να βρισκόμαστε ταυτόχρονα σε διαφορετικά σημεία-κόμβους μέσα σε ένα δίκτυο, γίνεται εφικτή μόνον μέσα από την αποϋλοποίηση της παρουσίας μας. Θα ήταν μάλιστα ακριβέστερο να μιλούσαμε για ταυτόχρονη ύπαρξη μιας και δεν πρόκειται για υλική παρουσία αλλά για δυνατότητες του Είναι. Δεν πρόκειται ούτε και για χαρακτηριστικά ή ιδιότητες που παρευρίσκονται ταυτόχρονα σε πολλαπλές θέσεις αντί του ίδιου του όντος, αλλά για “τρόπους κατά τους οποίους αυτό το ον μπορεί να είναι, και τίποτα περισσότερο” (Χάιντεγκερ, 1985, σελ. 718). Η ταυτόχρονη ύπαρξη είναι, όχι μόνον ο τρόπος για άμεση πρόσβαση σε αποϋλοποιημένους κόμβους πληροφορίας, αλλά και ο μηχανισμός μετατόπισης μέσα στο διαδίκτυο. Η εμπειρία αυτού του μηχανισμού μετατόπισης συγκροτεί σταδιακά την αντίληψη του ατόμου για την ίδια την δομή της ύπαρξής του ως πολλαπλότητα, ενταγμένη σε έναν ευρύτερο

υλικό και άυλο χώρο, που και αυτός με την σειρά του δεν προσδιορίζεται από τις διαστάσεις του ή τα όριά του, αλλά από τις δυνατότητες με τις οποίες μπορεί να υπάρξει.

Στην περίπτωση της πολλαπλής ύπαρξης λοιπόν, το ερώτημα δεν θα ήταν μόνον το πώς συγκροτείται το εγώ όντας ταυτόχρονα "και εδώ και εκεί", αλλά πώς συγκροτείται όντας ταυτόχρονα πολλοί άλλοι μαζί. Πώς επιλέγει κομμάτια ενός δυναμικού άλλου για να συνθέσει ένα πολλαπλό εγώ και τελικά ποια μορφή έχει αυτή η ακόρεστη επιθυμία που δύναται να παράγει ασταμάτητα ροές, διακλαδώσεις και άλλες επιθυμίες. Είναι άραγε μία έκφραση διεξόδου, ή απόλυτης απελευθέρωσης, μια γραμμή διαφυγής; Οι γραμμές διαφυγής είναι σίγουρα μέρος των επιθυμητικών μηχανών, και επισημαίνεται στην ίδια θεωρία ότι: "Το πρόβλημα; Δεν είναι διόλου το να είναι κανείς ελεύθερος, αλλά το να βρεί μια διέξοδο, ή μια είσοδο, ή μια πλευρά, ένα δρόμο, κατιτί πλησιόχωρο κλπ. ...Η επιθυμία περνά προφανώς από όλες αυτές τις θέσεις και τις καταστάσεις, ή μάλλον ακολουθεί όλες αυτές τις γραμμές: η επιθυμία δεν είναι μορφή, αλλά διαδικασία, εξέλιξη" (Deleuze and Guattari, 1998γ, σελ. 21-23).

#### - Εικονικές κοινότητες

Ο θεσμός των εικονικών κοινοτήτων (virtual communities), ήδη από το 1984 έγινε αντικείμενο μελέτης από διαφορετικούς επιστημονικούς κύκλους. Από τότε μέχρι σήμερα η δομή και η μορφή τους έχει τροποποιηθεί σε αναφορά με το ζητούμενο των χρηστών. Τα γνωστά ως MUDs (Multi-User Domains), MOOs (MUDs Object Oriented) και MUSEs (Multi-User Simulated Environments) κλπ, είναι εκφράσεις κοινωνικού περιβάλλοντος μέσα στο διαδίκτυο. Αρχικά δημιουργήθηκαν ως κοινός τόπος συνεύρεσης για παίκτες από κάποια από τα γνωστά παιχνίδια ρόλων (role playing games) και εξελίχθηκαν σε κοινωνίες όπου άτομα πειραματίζονται αλληλεπιδρώντας με διαφορετικούς ρόλους σε ένα περιβάλλον που συνεχώς επαναπροσδιορίζεται. Η κίνηση μέσα σε ένα MUD είναι εντελώς συμβολική, υποστηρίζει ο Peter Anders. Και αυτό γίνεται κατανοητό αν λάβει κανείς υπόψη του το γεγονός ότι η κίνηση αυτή, όπως και το σύνολο του τοπίου, περιγράφεται μόνον από αλληλουχία κειμένων υπό μορφή εντολών, χωρίς να είναι ποτέ εφικτό να απεικονιστούν σε κάποια μορφή αναπαράσταση. Παρόλο που τα λεκτικά αυτά τοπία έχουν αποποιηθεί εντελώς την εικόνα του χώρου, η οργάνωσή τους, ανεξάρτητα από το αν είναι αυστηρή ή περισσότερο ελεύθερη, βασίζεται σε χωρικές παραμέτρους. Ο προσανατολισμός, ο τρόπος διασύνδεσης, και οι διαφορετικές τοποθεσίες, είναι μερικές από αυτές και περιγράφουν τον χώρο και την κίνηση μέσα σε αυτόν με εντολές που προέρχονται από την φυσική εμπειρία προσανατολισμού στο χώρο (π.χ. Βορράς, Νότος, πάνω, κάτω). Χαρτογραφήσεις που επιχειρήθηκαν<sup>6</sup> έφεραν στην επιφάνεια "χωρικές ανωμαλίες", δηλαδή ασυμβατότητες στην περιγραφή της χωροθέτησης των περιοχών, με αποτέλεσμα να είναι αρκετά δύσκολη η αναζήτησή τους. Έτσι, σε αυτούς τους χώρους για να αποφευχθεί η άσκοπη περιπλάνηση σε παράλογους λαβύρινθους, σταδιακά καθιερώθηκε η ακαριαία μετακίνηση, η τηλεμεταφορά. Αυτό με την σειρά του είχε ως αποτέλεσμα οι κοινόχρηστοι χώροι της κοινότητας να ερμηνώνουν σε αντίθεση με τους ιδιωτικούς χώρους οι οποίοι πολλαπλασιάζονταν και κατά συνέπεια η έννοια της κοινότητας να ατροφήσει. Παρόλα αυτά οι χρήστες των MUDs προτιμούν το λεκτικό αυτό περιβάλλον γιατί πιστεύουν ότι είναι ταχύτερο και περισσότερο ευέλικτο, επομένως προσαρμόσιμο στον εφήμερο χαρακτήρα των MUDs. Αντίθετα από άλλες κοινότητες που έχουν έναν έντονα αναπαραστατικό χαρακτήρα με την χρήση ρεαλιστικών τρισδιάστατων γραφικών,

6. Χαρτογραφήσεις έγιναν στα πλαίσια άσκησης από σπουδαστές του New Jersey Institute of Technology's School of Architecture. Anders P., *Envisioning Cyberspace: The design of on-line communities*, σελ. 219.

τα MUDs τους παρέχουν μεγαλύτερη ελευθερία ερμηνείας και εμπειρίας ενός χώρου που δεν είναι απόλυτη αναπαράσταση του φυσικού. Άλλωστε μελέτες υποστηρίζουν πως η επιτυχία μιας τέτοιας κοινότητας δεν βασίζεται στα αναπαριστάσιμα της εργαλεία, αλλά είναι δυνατό να επιτευχθεί όταν συγκροτείται ένα κοινωνικό πλαίσιο με συγκεκριμένη ταυτότητα και οικονομία, όταν καλλιεργείται μία συνέχεια ή ιστορία(;) γεγονότων και προσώπων, αλλά και όταν ενθαρρύνονται καταστάσεις κινδύνου οι οποίες δημιουργούν δεσμούς συνεργασίας μεταξύ των χρηστών.<sup>7</sup>

Η ψηφιοποίηση του χώρου και της ύπαρξης δεν θα ήταν δυνατό να μην αλλάξει την αντίληψη και τον τρόπο που επικοινωνούμε. Προοδευτικά οι λειτουργίες του ανθρώπινου σώματος μπορούν να αντικατασταθούν από έξυπνες μηχανές. "Πώς θα μπορούσαμε να μην αντιληφθούμε" υποστηρίζει ο Paul Virilio, "ότι σύντομα το φυσικό περιβάλλον και το φυσικό ανθρώπινο σώμα, τόσο στην χωρική του διάσταση όσο και στην ίδια την φύση του (territorial body, animal body), θα ανατραπούν από την εξάπλωση των μηχανών και ενός άυλου κέντρου ελέγχου του περιβάλλοντος που θα είναι συνδεδεμένο με τα σώματα-ακροδέκτες γυναικών και ανδρών, τα οποία θα αλληλεπιδρούν ως πομποί και δέκτες;" (Virilio, 1993).

Σε μία ακόμα πιο ακραία αγωγή, ο Shapiro αναρωτιέται πώς θα καθορίζουμε τι είναι το ανθρώπινο ον, όταν θα είναι εφικτό πλέον να κατασκευάζονται κλωνοποιημένα παράγωγα του ανθρώπου ή ψηφιοποιημένα αντίγραφα αναμνήσεων; Αντίθετα ο Howard Reingold πιστεύει πως η τεχνολογία είναι εκείνη που θα έρθει να εκπληρώσει την ανάγκη των ανθρώπων για επικοινωνία. Φυσικά, με έναν διαφορετικό τρόπο: "Ο φυσικός κόσμος, η ταυτότητα και η θέση των άλλων στον χώρο είναι συγκεκριμένη και βασίζεται κυρίως στο αισθητήριο της όρασης" υποστηρίζει, και συμπληρώνει ότι "αντίθετα, εμείς που κατοικούμε τον κυβερνοχώρο πειραματιζόμαστε στο να διαλύουμε παραδοσιακές έννοιες της ταυτότητας ζώντας όσο γίνεται περισσότερο ως πολλαπλές προσωπικότητες σε διαφορετικές κοινότητες" (Reingold, σελ. 3).

### Μια σχηματοποίηση

Η γραφική αναπαράσταση μιας τέτοιας μετακίνησης από τόπο σε τόπο δεν θα αρκούσε να αποδοθεί με δένδροειδή μορφώματα που αποτυπώνουν μία πραγματοποιημένη διαδρομή. Γιατί το γράφημα αυτό δεν θα ήταν δυνατό να καλύψει την έννοια της δυναμικής μετατόπισης που ενυπάρχει μέσα σε κάθε τέτοια μετατόπιση. Όμως δεν περιγράφουμε εδώ μια χαοτική δομή. Αντίθετα αναζητούμε ένα ορισμένο περιβάλλον, ένα μέσο, μία περιοχή. Οι *Περίγυροι (Milieus)*, όπως περιγράφονται από τους Deleuze-Guattari, "γεννώνται μαζί με τους Ρυθμούς (Rhythms) από το χάος. ...Είναι ένα σύμπλεγμα χώρου και χρόνου αποτελούμενο από στοιχεία που επαναλαμβάνονται περιοδικά ...Κάθε Περίγυρος είναι κωδικοποιημένος, από έναν κώδικα που καθορίζεται μέσα από τις περιοδικές επαναλήψεις. Όμως κάθε τέτοιος κώδικας βρίσκεται σε μία διαρκή κατάσταση τροποποίησης.<sup>8</sup> Αυτή η τροποποίηση είναι ο τρόπος με τον οποίο ένας Περίγυρος λειτουργεί ως βάση για έναν άλλο, ή αντίστροφα ο τρόπος που τοποθετείται πάνω από κάποιον άλλο, διαλύεται ή συντίθεται μέσα σε αυτόν" (Deleuze and Guattari, 1998a, σελ. 313). Οι *Περίγυροι* μπορούν να θεωρηθούν όχι ως χώροι μέσα από τους οποίους περνούν οι ζώντες οργανισμοί, αλλά ως καταστάσεις που οι ίδιες έχουν την ιδιότητα να

7. Για έρευνες γύρω από τις On line Communities βλ. Και τις μελέτες των Axelrod, Ostrom, Godwin. Ειδικότερα βλ. τον Kollock στο "On line Communities", εισήγηση στο συνέδριο *Internet and Society 2000*, Harvard, Μάιος 2000.

8. Ως τροποποίηση έχουν εδώ απλουστευτικά μεταφραστεί οι όροι "transcoding" και "transduction", που όμως έχουν μεταφραστεί και ως "μετακωδίκωση" ή "μορφοτροπή" από την Μ. Σολωμού στο βιβλίο του F. Guattari, *Οι τρεις οικολογίες*, εκδ. Αλεξάνδρεια, σελ. 84-85. Επίσης η ίδια έχει μεταφράσει τον όρο "Milieu" ως περίγυρο.

διδεύουν η μία στην άλλη και να επικοινωνούν. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται οι *περιοχές (territories)*, μέσα από την ποιοτική διαφοροποίησή τους από το χάος, σηματοδοτώντας και διαστασιολογώντας τον χώρο με μονάδα μέτρησης τον ρυθμό και όχι την απόσταση. Ένας τέτοιος χώρος είναι ένας λείος χώρος, ο οποίος δομείται από τροποποιούμενους κώδικες, γραμμές-κατευθύνσεις, διαρροές και ροές που διατρέχουν ανάμεσα σε αντιθετικές υλικές και άυλες δομές (Deleuze και Guattari, 1998α). Με άλλα λόγια λοιπόν, η δυναμική θέση που μπορεί να καταλαμβάνει η ύπαρξη όταν διαχέεται πολλαπλά σε ένα δίκτυο, δεν ισοκατανέμεται σε συμμετρικούς ή έγκλειστους χώρους, αλλά σε τέτοιες *περιοχές* με χαλαρά όρια που τείνουν συνεχώς να διαφοροποιούν τα στοιχεία που τους προσδίδουν ταυτότητα.

Οι βασικότερες σκέψεις που αναπτύχθηκαν παραπάνω ήταν:

Η πολλαπλή ύπαρξη ως μηχανισμός δεν προσομοιάζει στο μοντέλο της τέλει (ταχύτερης) μηχανής μετατόπισης.

Η πολλαπλότητα ως ριζώμα συμπαρασύρει σε νέες πολλαπλότητες, ως λείος χώρος χαρακτηρίζεται από μεταβλητότητα αλλά και ρυθμικότητα.

Η ύπαρξη ως πολλαπλοί τρόποι του Είναι.

#### IV. ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

##### Από την ακαριαία μετατόπιση στην πολλαπλή ύπαρξη

Στο κεφάλαιο αυτό θα επιχειρήσουμε να συγκεντρώσουμε τις βασικές θέσεις που αναλύθηκαν με την περιγραφή των δύο τύπων μετατόπισης: της ακαριαίας και της πολλαπλής ύπαρξης.

Παράλληλα όμως θα επιχειρηθεί μία σύγκλιση μεταξύ τους με στόχο να μας φανερώσει τον τρόπο που διαδέχεται ο ένας τύπος τον άλλο, πώς αλληλεπιδρούν και τελικά πώς η δράση τους αυτή είναι ικανή να διαφοροποιήσει την οπτική γωνία με την οποία αντιμετωπίζουμε την σύγχρονη πραγματικότητα.

Τα συμπεράσματα αυτά βαρύνονται από την προσωπική ερμηνεία, δεν παύουν όμως να συνθέτουν τον κεντρικό προβληματισμό που θα επιχειρηθεί να προσδιοριστεί ακριβέστερα στα πλαίσια μιας διδακτορικής διατριβής.

##### Μετατοπίσεις μονοσήμαντες ή αμφίδρομες;

Δύο τρόποι μετατόπισης: Ακαριαία μετατόπιση και πολλαπλή ύπαρξη. Ο διακτινισμός και η τηλεμεταφορά. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι με την χρήση των νέων τεχνολογιών, η επιθυμία του ανθρώπου να καλύψει γρήγορα μεγάλες αποστάσεις, προοδευτικά μετατοπίστηκε από την έννοια του ακαριαίου, στην έννοια του πολλαπλού. Και επομένως ότι η μετατόπιση από την μία έννοια στην άλλη ήταν μία μονοσήμαντη αντικατάσταση, αποτέλεσμα των τεχνολογικών εξελίξεων που άλλαξαν την ζωή μας ανεπιστρεπτή. Θα μπορούσε όμως να θεωρηθεί ότι η σχέση τους είναι αμφίρροπη. Ότι δηλαδή δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί με ακρίβεια ένα μεταίχμιο-όριο μεταξύ τους, καθώς εξακολουθούν να βρίσκονται σε

μία διαρκή κρίση αλληπάλληλων ανατροπών, όπου η διαδοχή τους δεν είναι παρά ένα φαινόμενο μη χρονολογικό. Εκείνο το όριο όπου γραμμές διαφυγής οδηγούν προς μία επόμενη θέση ανατροπής, εκεί “εδρεύει” ο μηχανισμός της μετατόπισης: σε ένα αγώγιμο περιβάλλον όπου κάθε διπολική σχέση όπως το πριν/μετά, μέσα/έξω, *λείος/γραμματός*, ακαριαίο/πολλαπλό, ...ρέει, διαχέεται και επικοινωνεί. Ο χώρος της μετατόπισης είναι ο χώρος συνάντησης των αντιθέτων, της κατάργησης των ορίων, όπου κάθε στιγμή είναι στιγμή ανατροπής και συνύπαρξης ταυτόχρονα.

Η μετάβαση από την έννοια του ακαριαίου στην έννοια του πολλαπλού είναι ένας τέτοιος χώρος ανατροπής και συνύπαρξης, που συμπαρασύρει κι άλλες τέτοιες μεταβάσεις μεταξύ εννοιακών ζευγών. Θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε παρακάτω εκείνες των οποίων η ανάλυση θα ήταν χρήσιμη για την εργασία αυτή.

#### - Από την τέλεια μηχανή στον μηχανισμό διαχείρισης

Στις αρχές του 20ου αιώνα, οι “κοινωνίες ελέγχου”,<sup>9</sup> ήρθαν να αντικαταστήσουν τις προγενέστερές τους “κοινωνίες πειθαρχίας”,<sup>10</sup> αλλάζοντας την ανθρώπινη συμπεριφορά, την δομή των πόλεων και τον τρόπο ζωής: Από το πρότυπο της τέλει μηχανής παραγωγής, περάσαμε σε μια κατάσταση διαρκούς αναστολής, παραμόρφωσης και μετασχηματισμού. Από το μοντέλο του εργοστασίου, δηλαδή την μηχανή που από πρώτη ύλη παρήγαγε τελικά προϊόντα με την χρήση μιας μάζας από “έγκλειστους”, περάσαμε στο πρότυπο της επιχείρησης που διαχειρίζεται υπηρεσίες διευρύνοντας και μετασχηματίζοντας συνεχώς ένα δίκτυο από “ελεγχόμενους”. Ακόμα και σε ένα σύστημα συνεχούς ροής και μετασχηματισμών λοιπόν, η πολυπλοκότητα είναι δυνατό να ελεγχθεί και τελικά ο *λείος χώρος* να μετατραπεί σε *γραμματός*, ο απρόβλεπτος σε ελεγκτικό τροποποιήσιμος. Κατά συνέπεια, από αυτήν την γωνία ιδωμένη η έννοια της απόλυτης διαδοχής από την πειθαρχική στην ελεγχόμενη κοινωνία, είναι περισσότερο μια κατεύθυνση ή τάση και λιγότερο μια καθορισμένη κατάσταση.

Άλλωστε το προηγούμενο μοντέλο της τέλει μηχανής απόδοσης έργου δεν ήταν απόλυτα ικανοποιητικό γιατί ήταν ανέφικτο: πάντα ένα μικρό κομμάτι ενέργειας θα χανόταν σύμφωνα με τον δεύτερο νόμο της θερμοδυναμικής. Οι μηχανισμοί όμως είναι και αυτοί ανακριβείς, “όχι μόνον γιατί είναι τεχνητοί, αλλά κυρίως γιατί δεν είναι αρκετά μηχανικοί (mechanical), ή γιατί δεν είναι ορθώς μηχανοποιημένοι (machined)” (Deleuze, 1993a, σελ. 8). Ανάμεσα λοιπόν σε ατελείς μηχανές και μηχανισμούς, δεν υπάρχει επικρατέστερος, παρά μόνον προσωρινά μέχρι την επόμενη ανατροπή. Η απαίτηση για σταθερότητα είναι ανεδαφική.

#### - Από τον εγκλεισμό στον περίγυρο

Ο μηχανισμός διάχυσης της πολλαπλής ύπαρξης, δεν έχει μία συγκεκριμένη μορφή. Θα μπορούσε όμως να περιγραφεί ως τροποιούμενος *ρυθμός* ή *κώδικας* μέσα σε ποικίλες συνθήκες περιβάλλοντος, ένας *περίγυρος* ή αλλιώς ένας καμβάς που δεν έχει σημύνη και υφάδι αλλά γραμμές διαφυγής, ενώ τα ανοίγματα ή τα κενά που δημιουργούνται δεν προσδιορίζονται από το μέγεθός τους αλλά από τον τρόπο που έχει αναδιπλωθεί ο καμβάς (Deleuze, 1993a). Όσο όμως περισσότερο πλησιάζουμε να κατανοήσουμε τον χώρο αυτό και να τον εντάξουμε στο αντιληπτικό μας πεδίο, τόσο μοιάζει

9. Όρος που περιγράφηκε και καθιερώθηκε από τον Gilles Deleuze. Βλ. <http://www.dds.nl/~n5m/texts/deleuze.htm>

10. Όρος που περιγράφηκε και καθιερώθηκε από τον Michel Foucault. Βλ. Christine Boyer, *Cybercities*, σελ. 17.



11. Γιατί όπως προαναφέρθηκε ό,τι αναδιπλώνεται είναι εκείνο που εσωκλείεται σε ένα περίβλημα (Deleuze, 1993a).

να εγκλωβίζεται και να κάνει στοιχεία της ευελιξίας του με αποτέλεσμα να μεταμορφώνεται σταδιακά από *λείος* σε *γραμμωτός χώρος*.

Αντίστροφα, ο σφαιρικός, γραμμωτός χώρος της ακαριαίας μετατόπισης, δεν παραμένει ακλόνητα αμετάβλητος, γιατί όντας ένα περίβλημα, ταυτόχρονα εμπεριέχει, εσωκλείει, περικλείει την ύπαρξη. Γίνεται "ένα περίβλημα ενύπαρξης: η τελική αιτία της αναδίπλωσης".<sup>11</sup> Επομένως την ακινησία του θα διαδεχόταν ένας εξελικτικός μηχανισμός, που ούτε λίγο ούτε πολύ θα μπορούσε να περιγραφεί από τις ιδιότητες του λείου χώρου και σταδιακά να μεταβάλλει το σφαιρικό σχήμα του σε μη κανονικό, σε ένα δυναμικό πεδίο.

Ο χώρος λοιπόν της ακαριαίας μετατόπισης ή της πολλαπλής ύπαρξης, μπορεί ταυτόχρονα να είναι λείος και γραμμωτός, μεταξύ τους να συνυπάρχουν και μέσα από την αντίθεσή τους να αλληλεπιδρούν χωρίς ποτέ να συμπίπτουν.

#### - Από την βραχυκύκλωση της ροής της επιθυμίας στην διάχυσή της σε πολλαπλούς στόχους

Όσο προσεγγίζουμε το όριο της μέγιστης ταχύτητας, δηλαδή το ακαριαίο, τόσο τείνουμε προς την απόλυτη ακινησία, τον μηδενισμό της ορμής και άρα την διακοπή της ροής της επιθυμίας. Όμως ο αναδιπλωμένος εσωτερικός χώρος, που όπως περιγράφηκε περιορίζεται προοδευτικά μέσα στο προστατευτικό περίβλημα της μηχανής ακαριαίας μετατόπισης, είναι ο χώρος που δυνητικά εμπεριέχει όλες τις ιδιότητες κάθε επόμενου στόχου της επιθυμίας. Απελευθερώνοντας λοιπόν το γράφημα της σφαίρας προς μια μη χωρική διάσταση, θα ήταν δυνατό να περιγράψει τις πολλαπλές δυνατότητες του Είναι, τους διαφορετικούς *τρόπους της ύπαρξης*. Έτσι, από το μοντέλο της εγκλωβισμένης ύπαρξης που δυνητικά πραγματώνει κάθε της επιθυμία μέχρι να μην επιθυμεί πια, μετατοπιζόμαστε στο μοντέλο της πολλαπλής ύπαρξης που κάθε στιγμή δύναται να μεταβάλλει την σύστασή της διαχεόμενη σε ένα δίκτυο επιθυμητικών μηχανών. Με άλλα λόγια, ο τρόπος που μετατοπιζόμαστε, όχι μόνον διαμορφώνει την τοπολογική σχέση μας με τον υλικό χώρο που μας περιβάλλει αλλά φανερώνει τον τρόπο που προσεγγίζουμε το αντικείμενο της επιθυμίας μας και τελικά τον τρόπο που διαμορφώνουμε την ταυτότητά μας.

Οι νέες τεχνολογίες βοήθησαν στο να ξεπεραστούν τα φυσικά και εθνικά εμπόδια που διαιρούσαν την παγκόσμια κοινότητα. Όχι μόνον συνέβαλλαν στην ελαχιστοποίηση των αποστάσεων, αλλά μέσα από την νέα αντίληψη που προέβαλλαν για τον χώρο, φανέρωσαν εναλλακτικούς τρόπους ύπαρξης. Η δυνατότητα ταυτόχρονης παρουσίας σε διαφορετικούς τόπους είναι ο κυριότερος από αυτούς. Μέσα στην νέα αυτή οργάνωση που αρχικά δημιουργήθηκε για να εκπληρώσει την επιθυμία για περισσότερο ευέλικτες δομές και ρευστότερες ισορροπίες, η έννοια της τοπικής κοινότητας ήρθε να καλύψει την ταυτόχρονη επιθυμία για κλειστά, ελέγξιμα σχήματα δράσης που θα περιόριζαν έξω από την προστατευμένη περιοχή, την αταξία και την ανωνυμία. Η διαπίστωση αυτή δεν αναιρεί την αρχική υπόθεση ότι η ψηφιακή τεχνολογία των δικτύων συμβάλλει στην συγκρότηση του εγώ ως πολλαπλότητα. Θέτει όμως υπό αμφισβήτηση την μονοσήμαντη διεύθυνση της μετάβασης από την συγκρότηση του εγώ ως μέσα/έξω προς την συγκρότηση του πολλαπλού εγώ.

## V. Επίλογος

### Συμπερασματικά

Στην εργασία αυτή επιχειρήθηκε να προσεγγιστεί η έννοια της μετατόπισης όπως εκφράζεται μέσα από την χρήση των νέων τεχνολογιών. Με αφορμή το διπολικό παράδειγμα του δικτινισμού και της ψηφιακής μεταφοράς, ή καλύτερα της ακαριαίας μετατόπισης και της πολλαπλής ύπαρξης, διερευνήθηκε τόσο η τοπολογική μεταβολή που προέρχεται από τους διαφορετικούς αυτούς τρόπους μετατόπισης, όσο και η μεταβολή που προκύπτει στον τρόπο συγκρότησης του υποκειμένου.

Αρχικά, μέσα από την ανάλυση της ιδέας του διακτινισμού ως επιθυμία ακαριαίας μετατόπισης από τόπο σε τόπο, ισχυριστήκαμε ότι όσο προσεγγίζουμε το ακαριαίο, άρα το όριο της μέγιστης ταχύτητας, στην ουσία τείνουμε προς την απόλυτη ακινησία, την εξάλειψη της διαφοράς, τον μηδενισμό της ορμής και τελικά την διακοπή της ροής μεταξύ των επιθυμητικών μηχανών. Επόμενως η υποθετική μηχανή της ακαριαίας μετατόπισης θα ήταν μια μηχανή παραγωγής του απόλυτα οριοθετημένου τόπου που δυνητικά εμπεριέχει όλες τις ιδιότητες κάθε επόμενου στόχου της επιθυμίας.

Στη συνέχεια, μέσα από την ανάλυση της ιδέας της ψηφιακής μετατόπισης, ως διάχυση της πολλαπλής ύπαρξης σε απούλοποιημένους κόμβους, ο προβληματισμός δεν επικεντρώθηκε τόσο γύρω από το πώς συγκροτείται το εγώ όντας ταυτόχρονα "και εδώ και εκεί", αλλά πώς συγκροτείται όντας ταυτόχρονα πολλοί άλλοι μαζί, δηλαδή πολλαπλό. Σε μια τέτοια περίπτωση, όπου η ακόρεστη επιθυμία δύναται να παράγει ασταμάτητα ροές, διακλαδώσεις και νέες κατευθύνσεις επιθυμίας, μπορούμε να μιλάμε για απόλυτη απελευθέρωση;

Επιχειρήθηκε στην συνέχεια η θεωρητική κατασκευή μιας μηχανής συσχετισμού των δύο παραπάνω ανεξάρτητων τρόπων μετατόπισης, για να διαπιστωθεί ότι:

- Ο χώρος της μετατόπισης είναι χώρος συνάντησης και συσχετισμών, όπου καταργούνται τα όρια και κάθε στιγμή είναι στιγμή ανατροπής και συνύπαρξης ταυτόχρονα.
- Ο χώρος της ακαριαίας μετατόπισης ή της πολλαπλής ύπαρξης, μπορεί ταυτόχρονα να είναι λείος και γραμμωτός, μεταξύ τους να συνυπάρχουν και μέσα από την αντίθεσή τους να αλληλεπιδρούν χωρίς ποτέ να συμπίπτουν.
- Ο τρόπος που το άτομο μεταβάλλει την θέση του μέσα στον υλικό ή άυλο χώρο, με άλλα λόγια η τοπολογική σχέση του με το περιβάλλον, είναι ο τρόπος που προσεγγίζει το αντικείμενο της επιθυμίας του και παράλληλα ο τρόπος που διαμορφώνει την ταυτότητά του.

### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bauman, Z. (1998) *Globalization. The human consequences*, Cambridge: Polity Press.

Boyer, Ch. (1996) *Cybercities. Visual perception in the age of electronic communication*, New York: Princeton Architectural Press.

Castells, M. (1997) *The power of identity*, Oxford: Blackwell Publishers.

- Deleuze, G. (1993) *The fold. Leibniz and the Baroque*, London: The Athlone Press.
- Deleuze, G. (1982) *Ο Προυστ και τα σημεία*, Αθήνα: Ράππα.
- Deleuze, G. and Guattari F. (1998) *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guattari, F. (1991) *Οι τρείς οικολογίες*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Ντελεζ Ζ. και Γκουατταρί Φ. (1977) *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: Ο Αντι-Οιδίπους*, Αθήνα: Ράππα.
- Ντελεζ Ζ. και Γκουατταρί Φ. (1998) *Κάφκα: Για μια ελάχισσωνα λογοτεχνία*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Kollock, P. (2000) "Design Principles for Online Communities". Εισήγηση στο συνέδριο *Internet and Society 2000*, Harvard.
- Koolhaas, R., OMA and Mau, B. (1995) *Small, Medium, Large, Extra-Large*, (Sigler J., ed.), New York: The Monacelli Press.
- Koolhaas, R. (1978) *Delirious New York*, Oxford
- Leibniz, G. W. (1997) *La Monadologie. Η Μοναδολογία*, Αθήνα: Υπερίων-Φιλοσοφία.
- Levy, P. (1999) *Δυνητική πραγματικότητα. Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου*, Αθήνα: Κριτική.
- Πριγκοζίν, Ι. (2000) "Αβέβαιος Νέος Κόσμος", *New Perspectives Quarterly*, ελλ. εκδοση, Τεύχος 15.
- Rayner, A. (1999) "Everywhere and nowhere. Theater in cyberspace". in *Of Borders and Thresholds. Theater history, practice and theory* (Kobialka M., ed.), University of Minnesota Press.
- Rashid, H. and Couture, A. "Asymptote Architecture, New York City. The 21st century Corporation. Architectural Visions", <<http://www.businessweek.com/2000/0035/b3696001.htm>>.
- Rheingold, H. "A slice of life in my virtual community", <[http://www.gopher.well.sf.ca.us/00/Community/virtual\\_communities92](http://www.gopher.well.sf.ca.us/00/Community/virtual_communities92)>.
- Rheingold, H. *Virtual Communities*, MIT press.
- Rose, C. and Thompson, M. "Thompson and Rose Architects Inc. Cambridge, MA. The 21st century Corporation. Architectural Visions", <[http://www.businessweek.com/2000/00\\_35/b3696001.htm](http://www.businessweek.com/2000/00_35/b3696001.htm)>.
- Shapiro, A. "The star trekking of physics", <<http://www.ctheory.com/a52.html>>.
- Virilio, P. (1993) "The third interval: A critical transition". in *Rethinking technologies*, (Conley, V., ed.), University of Minnesota Press. <<http://thasos.cc.duth.gr/~mboudour/virilio1.html>>.
- Χάιντεγγερ, Μ. (1985) *Είναι και χρόνος*, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.

## ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΕΜΠΟΡΙΟΥ ΚΑΙ Η ΠΟΛΗ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ (19ος - ΑΡΧΕΣ 20ού ΑΙΩΝΑ)

Αλίκη Σφυροπούλου

### Περίληψη

Αντικείμενο της μελέτης είναι ο μετασχηματισμός των χώρων εμπορίου και η οργάνωση τους μέσα στην πόλη της Αθήνας, στην περίοδο από την τουρκοκρατία ως την αρχή του 20ου αιώνα. Την εποχή της τουρκοκρατίας, η Αθήνα ήταν ένας οικισμός με πολεοδομικό ιστό ακανόνιστο και δαιδαλώδη. Η θέση της αγοράς ήταν σαφώς προσδιορισμένη χωρικά, στο κέντρο της οικονομικής και κοινωνικής ζωής και δεν περιελάμβανε στα όρια της τη χρήση κατοικίας. Η θέση της αγοράς παρουσιάζει διαχρονικότητα και συνυπάρχει με υπαίθρια αγορά, που είναι κοντά στην Αρχαία Αγορά και στην Ρωμαϊκή. Την εποχή της τουρκοκρατίας, η Αθήνα υπακούει στο μοντέλο της Βαλκανικής πόλης υπό οθωμανική κυριαρχία και μπορεί να χαρακτηριστεί ως πόλη πολυεθνική, λόγω της πληθυσμιακής της σύνθεσης και εφόσον διατηρεί έντονα σημάδια των προηγούμενων πολιτισμών.

Μετά τον πολεοδομικό σχεδιασμό, που πραγματοποιήθηκε μερικά, διαπιστώνουμε ότι συνυπάρχουν και τα δύο μοντέλα οργάνωσης του χώρου: -το ανατολικό και το δυτικό- τόσο σε επίπεδο αστικού ιστού όσο και ως προς τους χώρους εμπορίου. Ο αστικός ιστός παραμένει ακανόνιστος στον παλαιό οικισμό με κάποιες διανοίξεις ενώ στην επέκταση χαρακτηρίζεται από τον γεωμετρικό ιστό. Οι χώροι εμπορίου, που ανταποκρίνονται στο δυτικό μοντέλο είναι τοποθετημένοι στους νέους άξονες κυκλοφορίας, ενώ η αγορά της τουρκοκρατίας παραμένει. Η εμπορική δραστηριότητα συνυπάρχει με την κατοικία καθώς και με τις υπόλοιπες κεντρικές δημόσιες λειτουργίες της πόλης.

Τα στοιχεία που προέκυψαν από τη μελέτη της Αθήνας του 19ου αιώνα είναι η πολυλειτουργικότητα του εμπορικού της κέντρου, η συνύπαρξη χρήσεων που εξασφαλίζουν ζωντάνια για ολόκληρο το εικοσιτετράωρο, ιδιαίτερα της κατοικίας, η σύνθεση δημόσιων και ιδιωτικών χώρων, η ανθρώπινη παρουσία με τη μορφή μικροπωλητών ή ανθρώπων που παρέχουν ψυχαγωγία. Όλα αυτά μας δίνουν σήμερα πολύτιμες ιδέες και κατευθύνσεις για τον πολεοδομικό σχεδιασμό και την αναζωογόνηση των πολεοδομικών κέντρων.

### LES ESPACES DE COMMERCE ET LA VILLE. LE CAS D'ATHENES (XIXeme DEBUT DU XXeme SIECLE)

#### Abstrait

Le propos est d'étudier les transformations des espaces de commerce et leur agencement dans la ville d'Athènes depuis l'époque ottomane jusqu'au début du XXe siècle. Sous l'occupation ottomane, le tissu urbain était irrégulier et sinueux, le marché occupe un espace clairement défini au centre de la vie sociale, politique et économique et séparé des lieux d'habitation. Le marché en tant qu'espace géographique traverse le temps et coïncide avec le marché ouvert situé à proximité de l'Agora de l'Antiquité et dans le forum romain. Sous l'occupation ottomane, Athènes correspond donc à un modèle de ville balkanique, préindustrielle sous contrôle ottoman caractérisé par des vestiges de civilisations antérieures.

Après l'aménagement de l'espace urbain, réalisé partiellement, on constate la cohabitation des deux modèles d'aménagement -le modèle oriental et le modèle occidental- tant sur le plan du tissu urbain que sur le plan des activités commerciales. Le tissu urbain demeure inchangé dans le cadre de l'ancienne ville à l'exception de quelques percements d'axes de circulation alors que le prolongement urbain est défini par le tissu géométrique. Les magasins et les bâtiments destinés aux activités commerciales correspondent au modèle occidental, ils sont situés en fonction des nouveaux axes de circulation dans des quartiers où se réunissent les fonctions principales et où la présence des lieux d'habitation est importante alors que le marché ottoman demeure.

Les conclusions de cette étude, à savoir le caractère multifonctionnel du centre commercial d'Athènes au XIXe siècle, l'existence d'activités assurant l'animation 24 heures sur 24 et plus particulièrement les lieux d'habitation, la variété des activités liées à certains endroits caractéristiques du tissu urbain, le prolongement des magasins dans l'espace en plein air et la présence humaine (marchands de quatre saisons, marchands ambulants, jongleurs) nous fournissent des notions précieuses sur le renouvellement du centre historique.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2000. Επιστημονική επιτροπή: ΑΝΝΗ ΒΡΥΧΕΑ (επιβλέπουσα), ΕΛΕΝΗ ΚΑΛΑΦΑΤΗ και ΕΛΕΝΗ ΠΟΡΤΑΛΙΟΥ.

### Εισαγωγή

Αντικείμενο της μελέτης είναι ο μετασχηματισμός των χώρων εμπορίου και η οργάνωσή τους μέσα στην πόλη της Αθήνας, στην περίοδο από την τουρκοκρατία ως την αρχή του 20ου αιώνα.

Υπάρχει μια γενικότερη προβληματική για το μετασχηματισμό και την οργάνωση της εμπορικής δραστηριότητας μέσα στην πόλη από την προβιομηχανική στη βιομηχανική εποχή. Σύμφωνα με τον L. Mumford, η πορεία μετασχηματισμού της εμπορικής δραστηριότητας αρχίζει με: την ανάπτυξη του εμπορίου μακρινών αποστάσεων και τον υπερατλαντικό αποικισμό. Αυτός ο μετασχηματισμός εντατικοποιείται με την βιομηχανοποίηση των εμπορευμάτων και την πρόοδο της τεχνολογίας. Έτσι, η εμπορική δραστηριότητα ξεφεύγει από τον έλεγχο των συντεχνιών και τον καθορισμένο τόπο της αγοράς και, με στόχο το κέρδος, διαχέεται μέσα σε μία συνεχώς επεκτεινόμενη πόλη (Mumford, 1991).

Η άποψη ότι σε διαφορετικά μοντέλα πόλεων της προβιομηχανικής εποχής, είτε πρόκειται για μεσαιωνική πόλη της δυτικής Ευρώπης είτε για Οθωμανική, ο τόπος της αγοράς είναι κατά κανόνα χωρικά σαφώς προσδιορισμένος στο σημείο όπου συγκλίνουν οι κύριοι δρόμοι, κοντά στις υπόλοιπες δημόσιες λειτουργίες της πόλης και, συγκεκριμένα, σε κτίρια που εκφράζουν την πολιτική και θρησκευτική εξουσία, τεκμηριώνεται από τον G. Sjoberg (Jones, 1966). Ο σαφής χωρικός προσδιορισμός της αγοράς σχετίζεται με την ανάγκη ελέγχου της από τις από τις συντεχνίες, αστυνόμευσής της και επιβολής φορολογίας.

Μια ειδικότερη προβληματική υπάρχει γύρω από την πόλη της Αθήνας και τη μετατροπή της, από οικισμό της τουρκοκρατίας, σε πρωτεύουσα του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Παράλληλα με τη σημαντική πολεοδομική παρέμβαση που έγινε, παρατηρούμε ότι εφαρμόστηκαν δύο διαφορετικά μοντέλα παραγωγής. Μετά την απελευθέρωση, το προβιομηχανικό μοντέλο της εποχής της τουρκοκρατίας το διαδέχεται το καπιταλιστικό, με κάποιες όμως ιδιαιτερότητες, όπως η περιορισμένη συσσώρευση κεφαλαίου και η μη εντατική χρήση της μισθωτής εργασίας, τουλάχιστον μέχρι το 1870. Παράγοντες που επηρεάζουν το εμπόριο, όπως η βιομηχανία, δεν κυριάρχησαν ποτέ στην Ελλάδα, ενώ η αστικοποίηση αναπτύχθηκε κυρίως μετά το 1870. Τα κεφάλαια προέρχονται από μια τάξη Ελλήνων του εξωτερικού, η οποία παίζει σημαντικό ρόλο στην οικονομική και κοινωνική ζωή, αντιγράφοντας δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα και ευνοώντας την εισαγωγή βιομηχανοποιημένων προϊόντων της Δύσης, γεγονός με άμεση επίδραση στην οργάνωση και στο μετασχηματισμό των χώρων εμπορίου.

Αυτό που διερευνούμε εδώ είναι η οργάνωση της πόλης και των χώρων εμπορίου και η σχέση τους με το οδικό δίκτυο, τις διοικητικές, θρησκευτικές, πολιτιστικές λειτουργίες και με τους χώρους κατοικίας, κατά την εποχή της τουρκοκρατίας και μετά τη σύσταση του νέου ελληνικού κράτους. Η έρευνα για την τελευταία πραγματοποιείται μέσα από δύο χρονικές τομές, η μία το 1875 και η άλλη το 1904. Μέσα από αυτή την ιστορική προσέγγιση έχει ενδιαφέρον να εστιάσουμε την προσοχή μας σε δύο ενότητες ερωτημάτων: Η πρώτη ενότητα αφορά τη σχέση των χώρων εμπορίου με την κατοικία, τόσο κατά την τουρκοκρατία όσο και μετά τη σύσταση του νέου ελληνικού κράτους. Διερευνώντας την ίσως καταλήξουμε σε κάποια

συμπεράσματα χρήσιμα για το σχεδιασμό του σημερινού εμπορικού ιστορικού κέντρου της Αθήνας και για την αντιμετώπιση των προβλημάτων που προκαλεί η απομάκρυνση της κατοικίας από αυτό (μετά τις εργάσιμες ώρες: ερήμωση, ανασφάλεια). Η δεύτερη ενόπτη ερωτημάτων αφορά τον τρόπο με τον οποίο οι κάτοικοι και οι ξένοι επισκέπτες της πόλης οικειοποιούνται το δημόσιο χώρο της. Εάν δηλαδή η οργάνωση των χώρων εμπορίου μέσα στην πόλη προσφέρει στοιχεία προσανατολισμού και οικειοποίησης του ευρύτερου αστικού χώρου της και αν τελικά βοηθάει στη συνολική ανάγνωσή της.

### Ανάλυση

**Την εποχή της τουρκοκρατίας**, η Αθήνα ήταν ένας οικισμός με έκταση 1.104 στρέμ. κατά το έτος 1778 -σύμφωνα με την εμβαδομέτρηση της περιοχής που περικλείεται στο νέο ευρύτερο τείχος του Χασεκί- και με πληθυσμό 9.040 κατοίκους κατά την απογραφή του 1824 -χωρίς να περιλαμβάνονται οι στρατιώτες οι εγκατεστημένοι στην Ακρόπολη-, με πολεοδομικό ιστό ακανόνιστο και δαιδαλώδη και με δρόμους στενούς.

Κατ' αρχήν αναφερόμαστε σε έναν οικισμό που η πολεοδομική του δομή δεν εκφράζει την εσωστρέφεια της ισλαμικής πόλης, της οργανωμένης γύρω από δύο στοιχεία, το Κοράνι και την Οικογένεια. Συγκεκριμένα, οι περιοχές κατοικίας είναι οργανωμένες σε ενόπτες βασισμένες σε συγγενικούς δεσμούς, ενώ τα ίδια τα σπίτια περιβάλλουν αδιέξοδους δρόμους. Οι αδιέξοδοι αυτοί δεν αποτελούν μέρος του δημόσιου χώρου της ισλαμικής πόλης αλλά αντιμετωπίζονται ως ιδιωτικοί, προορισμένοι για τις ανάγκες της οικογένειας. Όποιος ξένος τους περιδιαβαίνει θεωρείται εισβολέας. Λίγοι δρόμοι διασχίζουν την πόλη και τη διαχωρίζουν σε ενόπτες.

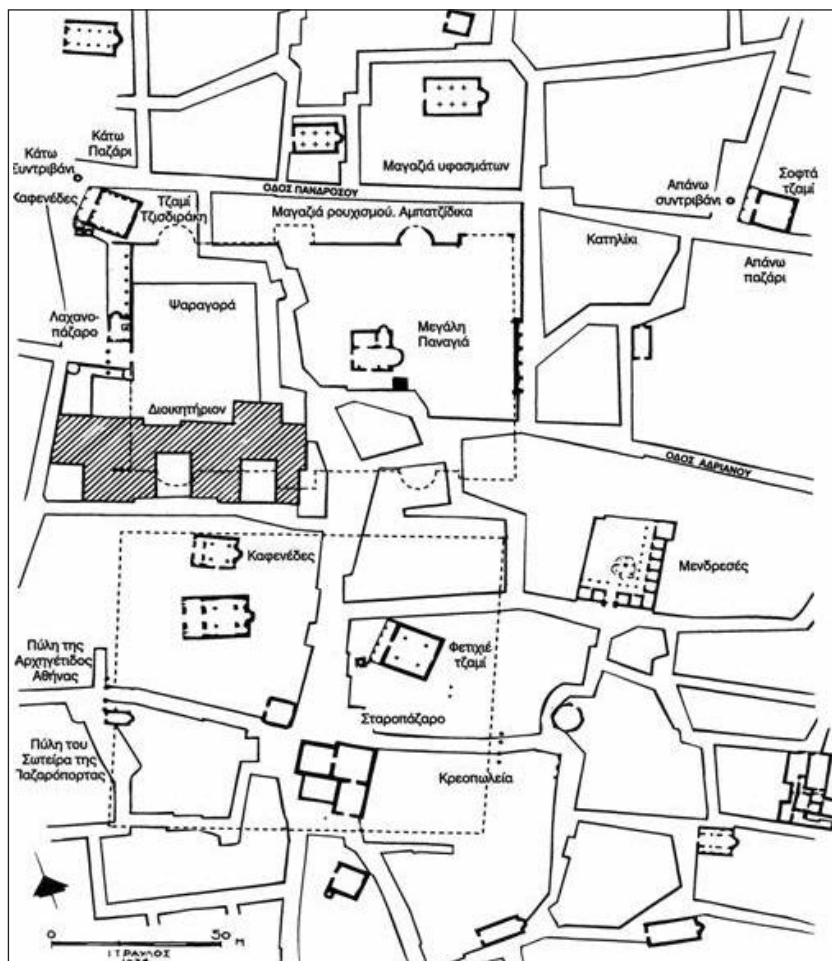
Η Αθήνα κατοικείται από ομάδες ανθρώπων με διαφορετική εθνοθρησκευτική προέλευση. Σύμφωνα με στοιχεία του Ι. Τραυλού, αυτές οι ομάδες ήταν Αθηναίοι γηγενείς -το μεγαλύτερο ποσοστό-, Τούρκοι, Αθηναίοι Αρβανίτες, Τουρκόγυφτοι και Αιθίοπες (Τραυλός, 1993).

Παρατηρώντας το χάρτη του Ι. Τραυλού, βλέπουμε ότι υπάρχουν κάποιοι δρόμοι που διασχίζουν τον οικισμό και συνδέουν το κέντρο με τις πύλες του τείχους. Αυτοί συμπίπτουν με τις οδούς που είχαν δημιουργηθεί από τους προϊστορικούς χρόνους. Σημειώνονται βέβαια και κάποιοι αδιέξοδοι.

Σύμφωνα με αυτά θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι η Αθήνα υπακούει στο μοντέλο βαλκανικής πόλης υπό οθωμανική κυριαρχία και να χαρακτηριστεί ως πόλη πολυεθνική, λόγω της πληθυσμιακής της σύνθεσης, ακόμη και ως πολυπολιτισμική, εφόσον διαπνέει έντονα σημάδια των προηγούμενων πολιτισμών.

Η θέση της αγοράς κατά την τουρκοκρατία, ήταν σαφώς προσδιορισμένη χωρικά, στο κέντρο της οικονομικής και κοινωνικής ζωής, εκεί όπου συνέκλιναν οι κύριες οδοί της πόλης. Στις πύλες του τείχους ήταν χωροθετημένα κυρίως εργαστήρια (σιδηρουργεία, χαλκουργεία και βυρσοδεψεία), ως εγκαταστάσεις οχληρές και με ανάγκες εγγύτητας στις πρώτες ύλες και στο νερό. Η αγορά αυτής της περιόδου ήταν οργανωμένη, χρονικά, σε καθημερινή, εβδομαδιαία και

*Εικόνα: Τμήμα του αστικού ιστού της Αθήνας, κατά την εποχή της Τουρκοκρατίας, με τα κυριότερα διοικητικά, θρησκευτικά και μορφωτικά ιδρύματα.  
Πηγή: Τραυλός, 1993, σελ. 211.  
Η χωροθέτηση των συγκεκριμένων εμπορικών δραστηριοτήτων σε αυτές τις θέσεις τεκμηριώνεται από: Καπούρογλου, 1922, Τραυλός, 1993 και Φιλαδελφέως, 1902.*



ετήσια βάση, και, χωρικά, σε τοπικά παζάρια, αξιοποιώντας, σύμφωνα με τις αρχές του εμπορικού δρόμου, υπάρχοντα πλατώματα σε υπαίθριες αγορές.

Η αγορά -τμήμα του οικισμού επιφάνειας 16 στρεμμάτων- βρισκόταν επάνω στα ερείπια της βιβλιοθήκης του Αδριανού και της Ρωμαϊκής Αγοράς. Το τμήμα αυτό, εκτός από την εμπορική δραστηριότητα, συγκέντρωνε και τις κυριότερες διοικητικές λειτουργίες: το κονάκι (κατοικία του Τούρκου διοικητή), το κατηλίκι (τούρκικο δικαστήριο), την ντουάνα (τελωνείο) και τις φυλακές. Στην ίδια περιοχή υπήρχαν θρησκευτικά ιδρύματα, όπως εκκλησίες, τζαμιά και τεκέδες, μορφωτικά ιδρύματα, όπως ο μενδρεσές, αλλά και χάνια και χαμάμ. Η αγορά εμπλουτίστηκε με χώρους αναψυχής, τους καφενέδες.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, τη συνύπαρξη της αγοράς με τις

υπόλοιπες δημόσιες, διοικητικές, πολιτιστικές και θρησκευτικές λειτουργίες της πόλης. Η συνύπαρξη αυτή, όπως και η θέση της αγοράς, παρουσιάζουν διαχρονικότητα. Η Ρωμαϊκή Αγορά γειτνιάζει με την Αρχαία Αγορά, το κέντρο πολιτικής και πολιτιστικής λειτουργίας κατά την αρχαιότητα, καθώς και με το θρησκευτικό κέντρο της Ακρόπολης. Η Ρωμαϊκή Αγορά, αυτή καθ' εαυτή, δεν ήταν μόνο ένα εμπορικό κέντρο (Hoff, 1988) αλλά καθώς συνδυαζόταν με άλλα κτίρια και διαδρομές, μέσα από στοές και περιστύλια και επιγραφές,<sup>1</sup> αποτελούσε ένα σύνολο κοινωνικής ζωής, που είχε ως στόχο την προβολή της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και την επιβολή της κυριαρχίας της.

1. Μία επιγραφή αναφέρεται στη δωρεά που έγινε για να κατασκευαστεί το κτίριο ενώ μια άλλη στο διάταγμα που υπήρχε για την πώληση του λαδιού.

Στην τουρκοκρατία, το εμπόριο του σταριού και του λαδιού γίνεται στην ίδια θέση όπου γινόταν και στα ρωμαϊκά χρόνια. Η θέση όπου κατασκευάστηκε η Ρωμαϊκή Αγορά είχε ανέκαθεν την ίδια χρήση: ήταν η περιοχή την οποία ο αρχαίος γεωγράφος Στράβων ονομάζει Ερέτρια και η οποία λειτουργούσε σαν υπαίθρια αγορά, όπως συνέβαινε και σε άλλους χώρους στο περιβάλλον της Αρχαίας Αγοράς. Οι αγορές αυτές δεν είχαν καθορισμένα όρια και το όνομα τους ήταν ανάλογο με τα εμπορεύματα που πωλούνταν εκεί (*"ιχθυόπολις"*, *"ματιοπόλις"*). Τέλος, η ονομασία της πύλης της Αρχηγέτιδος Αθηνάς ως *"παζαρόπορτα"* και το γεγονός ότι αυτή αποτελούσε μια από τις τέσσερις εισόδους της αγοράς της τουρκοκρατίας είναι μια ακόμη ισχυρή απόδειξη για τη διαχρονικότητα της θέσης της.

Ως προς τη σχέση της αγοράς με τους χώρους κατοικίας, στην Αθήνα, κατά την εποχή της τουρκοκρατίας, η αγορά δεν περιλάμβανε στα όρια της τη χρήση της κατοικίας. Αυτό προκύπτει αφ' ενός από την πολεοδομική πρακτική της οθωμανικής αυτοκρατορίας, (Γερόλυμπου, 1997) πριν από τον εκσυγχρονισμό της, η οποία προέβλεπε σαφή διαχωρισμό των καταστημάτων από τις κατοικίες, αφ' ετέρου ενδεικτικά από πωλητήριο συμβόλαιο (Φιλαδελφέως, 1902) μαγαζιού, όπου δεν αναφέρεται γειτνιάσή του με χώρο κατοικίας.

Όσο για την οικειοποίηση του δημόσιου χώρου της πόλης, οι εκκλησίες και τα τζαμιά με τους μιναρέδες ήταν τα σχετικά τοπία, ενώ τα σιντριβάνια αποτελούσαν τα διακριτικά στοιχεία ανάμεσα στα παζάρια και συγκέντρωναν γύρω τους καφενέδες, οργανωμένους με φυσική προέκταση σε υπαίθριους χώρους. Σύμφωνα με τους περιηγητές, ο δημόσιος χώρος γύρω από ένα παζάρι χρωματιζόταν από το διάχυτο άρωμα του καφέ και την υπόκρουση του ήχου των νερών του σιντριβανιού.<sup>2</sup>

Η μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα και ο **πολεοδομικός σχεδιασμός** της έγιναν μέσα στα πλαίσια μιας ευρύτερης πολιτικής για την αναβίωση αρχαίων πόλεων, την αστικοποίηση της χώρας, καθώς και για την αναδιοργάνωση των πολεοδομικών ιστών που υπήρχαν από την εποχή της τουρκοκρατίας. Το νέο σχέδιο χαρακτηριζόταν από γεωμετρικότητα και συμμετρία και περιλάμβανε, σε τμήμα του, την περιοχή όπου ήδη υπήρχε ο διαμορφωμένος ιστός του οικισμού της τουρκοκρατίας.

Όπως το σχέδιο αγνοούσε το διαμορφωμένο ιστό, έτσι αγνοούσε και την υφιστάμενη αγορά την οποία προέβλεπε να δοθεί για ανασκαφή. Αντί αυτής πρότεινε να γίνει νέα αγορά σε κεντρική θέση του σχεδίου, κατά τα δυτικά πρότυπα, και άλλες μικρότερες σε διάφορα άλλα σημεία. Το σχέδιο αυτό, αφού τροποποιήθηκε, υλοποιήθηκε εν μέρει, έχοντας ήδη γίνει αντικείμενο αντιδράσεων και κερδοσκοπίας.

Όσον αφορά τον πολεοδομικό ιστό έγιναν κάποιες διανοίξεις αξόνων στον παλιό οικισμό, ενώ στον υπόλοιπο παρέμεινε ο ίδιος. Έξω πλέον από τον υπάρχοντα οικισμό υλοποιήθηκε ο γεωμετρικός ιστός, με εξαίρεση τον αυθαίρετο οικισμό Προάστειο.

2. Ήταν το Κάτω Παζάρι, σύμφωνα με τον Καμπούρογλου, 1922, σελ. 104: "Απέναντι ήσαν οι επίσημοι καφενέδες της πόλεως, ευωδιάζοντας από γνήσιον καφέν και από ανατολικά θυμιάματα. Μεταξύ των καφενέδων και του τζαμίου ήτο το περίφημον κάτω σιντριβάνι, με τέσσερις κρουνούς αφθόνου αδιάκοπου και θορυβώδους νερού που έπιπεν εντός κυκλικής λεκάνης".



Ως προς τις κεντρικές λειτουργίες της πόλης, στην αρχή τμήμα τους στεγάζεται στην αγορά, σε υπάρχοντα κελύφη της εποχής της τουρκοκρατίας, και το υπόλοιπο βορειότερα, σε ενοικιασμένα κτίρια. Μετά, όταν αρχίζουν να κατασκευάζονται τα δημόσια κτίρια, το κέντρο μετατοπίζεται ακόμη βορειότερα.

Αυτή η μετατόπιση των διοικητικών λειτουργιών γίνεται ευκρινής εάν συγκρίνουμε χάρτες οι οποίοι υπάρχουν μέσα σε οδηγούς και μας δίνουν πληροφορίες για την πόλη. Συγκεκριμένα, στο χάρτη που συνοδεύει τον εμπορικό οδηγό (Μπούκας, 1875) φαίνονται τα δημόσια κτίρια, άλλα στην οριστική τους θέση και άλλα στην προσωρινή τους εγκατάσταση. Από το χάρτη που συνοδεύει μεταγενέστερο οδηγό (Guides-Joanne, 1888) στον οποίο σημειώνονται τα διοικητικά κτίρια, οι τράπεζες, τα θέατρα και τα ξενοδοχεία, προκύπτει ότι οι κεντρικές λειτουργίες της πόλης έχουν ήδη χωροθετηθεί κατά τα τέλη του 19ου αιώνα και ότι οριοθετούν ένα πολεοδομικό κέντρο διαμορφωμένο γύρω από δύο πόλους: Ο ένας είναι τα ανάκτορα, υλοποιημένα τελικά σε διαφορετική θέση από αυτή που προέβλεπε ο πολεοδομικός σχεδιασμός, δηλαδή στο κέντρο συμμετρίας, τα οποία αποτελούν μαζί με τα Υπουργεία που στεγάζονται σε μικρή απόσταση, το διοικητικό κέντρο. Ο άλλος πόλος είναι η πλατεία Λουδοβίκου, η οποία αποτελεί το οικονομικό κέντρο -τράπεζες, χρηματιστήριο- αλλά συμπεριλαμβάνει την τοπική διοίκηση και τα πολιτιστικά ιδρύματα. Οι πόλοι αυτοί συνδέονται με αρτηρίες, κατά μήκος των οποίων αναπτύσσονται άλλες κεντρικές λειτουργίες.

Οι εμπορικές δραστηριότητες, οι οποίες πλέον επεκτείνονται προς βορρά της αγοράς της τουρκοκρατίας, ακολουθούν τη μετατόπιση των κεντρικών λειτουργιών. Για να ερευνήσουμε τη χωροθέτηση και τη μετατόπιση τους στο χώρο της πόλης, επιχειρούμε δύο χρονικές τομές: Η πρώτη βασίζεται στον *Οδηγό Εμπορικό, Γεωγραφικό και Ιστορικό των πλείστων κυριωτέρων πόλεων της Ελλάδος του έτους 1875*, του Μ. Μπούκα, που εκδόθηκε το 1875 και στον οποίο αναφέρονται 86 διαφορετικά είδη εμπορικών και βιοτεχνικών δραστηριοτήτων. Η δεύτερη τομή βασίζεται στον *Οδηγό της Ελλάδος του 1904*, του Σπ. Κουσουλίνου, που εκδόθηκε το 1904 και στον οποίο αναφέρονται 107 διαφορετικά είδη εμπορικών και βιοτεχνικών δραστηριοτήτων.

**Χρονική τομή του 1875:** Η έκταση του σχεδίου της Αθήνας το 1860 ήταν 2.725 στρέμ., σύμφωνα με το σχέδιο της Επιτροπής,<sup>3</sup> και ο πληθυσμός της, κατά την απογραφή του 1879, 63.374 κάτοικοι. Η αγορά της Τουρκοκρατίας παραμένει στην θέση της και συνεχίζει να λειτουργεί. Οι εμπορικές δραστηριότητες επεκτείνονται γύρω από αυτήν, αλλά κυρίως πάνω στους πλησιέστερους νέους άξονες, Ερμού-Αιόλου-τμήμα της Αθηνάς, οι οποίοι αποτελούν πέρασμα για το κοινό. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να δημιουργηθεί στο σταυροδρόμι Ερμού και Αιόλου ένα νέο κέντρο εμπορικής και κοινωνικής ζωής, που λειτουργεί ανταγωνιστικά ως προς την αγορά της Τουρκοκρατίας. Οι εμπορικές δραστηριότητες επεκτείνονται όμως και στο εσωτερικό του τριγώνου, ενώ στην οδό Σταδίου εμφανίζονται ελάχιστα.

Η ιδιαιτερότητα του οδηγού είναι ότι δε σημειώνει αριθμούς σε όλους τους δρόμους αλλά αναφέρεται σε τοπόσημα. Αυτά είναι είτε δημόσια κτίρια (εκκλησίες, κτίρια διοίκησης) είτε διασταυρώσεις δρόμων είτε πλατείες και στοικεία μέσα σε αυτές, όπως το Αναβρυτήριο, είτε είναι καφενεεία όπως της "Ωραίας Ελλάδος".

3. Σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη (1995), η επιτροπή του 1860 αποτελείτο από τους Δ. Σταυρίδη συνταγματάρχη, αρχηγό του Μηχανικού, Ι. Βούρο διευθυντή Υγιεινής Β. Πετμεζά ταγματάρχη, Π. Κάλλο και Φ. Μπουλανζέ αρχιτέκτονες, Ντανιέλ αρχιμηχανικό και τέλος το δήμαρχο Αθηναίων Γ. Σκούφο.

Πέρα από την πολεοδομική μας ανάλυση που δείχνει την μετατόπιση των εμπορικών δραστηριοτήτων από την αγορά της Τουρκοκρατίας στην διασταύρωση Ερμού και Αιόλου, ενδιαφέρον έχει να γίνει μια αναφορά σε κείμενα που δείχνουν πώς βιώνεται ο χώρος την εποχή αυτή. Ο περιηγητής E. About αναφέρεται ειδικά σε αυτή τη διασταύρωση και υποστηρίζει ότι: "Είναι πάντα δύσκολο να διασχίσεις το κεντρικό σταυροδρόμι της πόλης. Εδώ είναι που οι πολίτες, καθισμένοι μπροστά στα καφενεία ή όρθιοι στη μέση του δρόμου, ασχολούνται με τα προβλήματα της ειρήνης και του πολέμου και ξαναφτιάχνουν, καπνίζοντας τσιγάρα, το χάρτη της Ευρώπης" (About, 1854).

Μέσα στο πλαίσιο μιας αναφοράς που κάνει ο ίδιος για την υπαίθρια ζωή των Ελλήνων, την οποία συσχετίζει με τη ζωή στην αρχαιότητα, τονίζει ότι δεν υπάρχουν σαφή όρια ανάμεσα στα εμπορικά καταστήματα, μπακάλικά, κουρεία και φαρμακεία, που είναι ταυτόχρονα κλειστοί χώροι συνάθροισης κοινού, και το δημόσιο χώρο της πόλης. Συγκεκριμένα αναφέρει: "Μένουν κατά προτίμηση στο κατώφλι, με το ένα πόδι στο πεζοδρόμιο, το ένα αυτί προς το δρόμο, για να πιάσουν τα νέα που κυκλοφορούν".

**Χρονική τομή 1904:** Η έκταση του σχεδίου της Αθήνας το 1900 ήταν 14.100 στρέμ. και ο πληθυσμός της, σύμφωνα με την απογραφή του 1900, 130.000 κάτοικοι. Το στοιχείο που επηρεάζει τη χωροθέτηση των εμπορικών δραστηριοτήτων στο χώρο της πόλης είναι η μεταφορά της αγοράς τροφίμων από τον τόπο της αγοράς της τουρκοκρατίας -ύστερα από την πυρκαγιά και τις ανασκαφές- στην οδό Αθηνάς. Έτσι, τα καταστήματα τροφίμων συγκεντρώνονται γύρω από τη νέα θέση, ενώ οι εμπορικές δραστηριότητες στο άμεσο περιβάλλον της παλαιάς αγοράς μειώνονται.

Γενικά, παρατηρείται επέκταση των εμπορικών δραστηριοτήτων ακόμη βορειότερα από ότι στην προηγούμενη τομή, στην περιοχή όπου εγκαθίστανται οριστικά οι διοικητικές λειτουργίες. Επίσης, οι εμπορικές δραστηριότητες πολλαπλασιάζονται σε ορισμένους άξονες που ήδη υπάρχουν, ενώ επεκτείνονται και σε άλλους, σε πλατείες και συνοικίες.

Αυτό που παρατηρούμε και στις δύο χρονικές τομές είναι η μεγάλη ανάμειξη των εμπορικών δραστηριοτήτων. Μέσα όμως σε αυτήν μπορούμε να επισημάνουμε και δρόμους οι οποίοι χαρακτηρίζονται από μεγάλη συγκέντρωση καταστημάτων με ομοειδή εμπορεύματα. Η συγκέντρωση αυτή δίνει διαφορετική φυσιογνωμία σε κάθε δρόμο και λειτουργεί σαν τοπόσημο για την ανάγνωση της πόλης. Παράδειγμα είναι οι δρόμοι όπου συγκεντρώνονται οι κηροποιοί, οι εφαπλωματοποιοί, οι σανδαλοποιοί, οι τσαρουχοποιοί και τα είδη κιγκαλερίας (Ηφαίστου).

Έτσι, και στις δύο χρονικές τομές εντοπίζονται ορισμένοι δρόμοι που διατηρούν καταστήματα με τα ίδια είδη, ενώ σε άλλους τα είδη διαφοροποιούνται. Γενικά, υπάρχουν ανακατατάξεις των εμπορικών δραστηριοτήτων στην περιοχή του εμπορικού κέντρου.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα καταστήματα και τα εργαστήρια που σχετίζονται με τα μεταφορικά μέσα, όπως αμαξοποιεία, σαγματοποιεία και άλλα, τα οποία συγκεντρώνονται νότια της Ερμού, στην οδό Αδριανού, ενώ στη χρονική

τομή του 1904 αυτά τα είδη ομαδοποιούνται βόρεια της Ερμού, στη συνοικία του Ψυρρή. Έτσι μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι, και στις δύο περιπτώσεις, αυτά δεν απομακρύνονται από την πλατεία Θησείου, όπου από την εποχή της τουρκοκρατίας γινόταν το αλογοπάζαρο.

Στα πλαίσια εξοπλισμού και εξυγίανσης της πόλης κατά τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα εμφανίζονται οι Δημοτικές Αγορές τροφίμων. Στη δεύτερη χρονική τομή παρατηρούνται και κτιριακοί τύποι σύμφωνοι με τα ίδια πρότυπα αλλά σε πολύ μικρότερο μέγεθος, όπως οι στοές Μελά και Λιζιέρη.

Ως προς τη σχέση των χώρων εμπορίου με την κατοικία, βλέπουμε ότι σε όλη την περιοχή όπου υπάρχουν οι κεντρικές λειτουργίες της πόλης συνυπάρχει η χρήση της κατοικίας. Στο χάρτη που συνοδεύει το Β. Δ/γμα της 7-6-1908, με το οποίο η πόλη χωρίζεται σε 59 συνοικίες, παρατηρούμε ότι η περιοχή, όπου υπάρχουν οι κεντρικές λειτουργίες της πόλης, εντάσσεται ουσιαστικά σε τρεις από αυτές τις συνοικίες (Βουλής, Δημαρχείου, Αγοράς).

Παρατηρούμε ακόμα την παρουσία των καταστημάτων που εξυπηρετούν γειτονίες, στα όρια της περιοχής όπου υπάρχουν οι κεντρικές λειτουργίες της πόλης, όπως στην Πλάκα και στο Προάστειο. Σημαντικό επίσης ρόλο στην εξυπηρέτηση του κοινού παίζουν οι πλανόδιοι έμποροι, οι οποίοι εφοδιάζουν με είδη πρώτης ανάγκης τις συνοικίες, καθώς και οι μικροπωλητές και τα άτομα που παρέχουν ψυχαγωγία στην περιοχή του εμπορικού κέντρου.

Περισσότερο και από την πολεοδομική ανάλυση, που μας δίνει την εικόνα της ανάμειξης των εμπορικών δραστηριοτήτων, η πολυλειτουργικότητα και η πολυπολιτισμικότητα εκφράζονται μέσα σε ένα κείμενο του Εμμ. Ροΐδη για την οδό Αδριανού το 1896, όπου αναφέρεται: "Παν ό,τι θέλει και προ πάντων όσα δεν θέλει ευρίσκει τις εις αυτόν, ελληνικά και ρωμαϊκά ερείπια, κάρβαλα της Τουρκοκρατίας, στρατώνας, τζαμιά, δεσμοθήρια, κρεοπωλεία, μπαχαρικά, υπαίθρια τηγανιστήρια, αμξοπηγεία, αγγειοπλαστεία, φοίνικας, πλατάνους, ορνιθώνας, λύκεια, παρθενοτροφεία, δημοτικά σχολεία, σταύλους, σφαγεία, φαρμακοπωλεία, ιατρούς, φερετροποιούς, κυπαρίσσους και ό,τι άλλο χρειάζεται εφ' όσον ζη και αφού αποθάνη" (Ροΐδης, 1995).

Μετά τη σύσταση του ελληνικού κράτους, η εμπορική δραστηριότητα συνυπάρχει με την κατοικία καθώς και με τις υπόλοιπες κεντρικές δημόσιες λειτουργίες της πόλης. Η χωροθέτηση της μέσα στην πόλη επηρεάζεται από τη μετατόπιση των δημόσιων λειτουργιών αλλά και από την οργάνωση του δημόσιου ελεύθερου χώρου της πόλης, όπως αυτός διαμορφώνεται μετά το σχεδιασμό. Συγκεκριμένα, επιδιώκεται η χωροθέτηση των καταστημάτων σε σημεία όπου η μορφή του ελεύθερου δημόσιου χώρου ευνοεί τη συνάθροιση κοινού, όπως οι νέοι άξονες και οι δημόσιες αγορές (Δημοτική Αγορά, αλογοπάζαρο).

### **Συμπεράσματα**

Όσον αφορά την οργάνωση της πόλης και των περιοχών εμπορίου παρατηρούμε ότι μετά τον πολεοδομικό σχεδιασμό

συνυπάρχουν και τα δύο μοντέλα οργάνωσης του χώρου. Σε επίπεδο αστικού ιστού συνυπάρχουν το ανατολικό μοντέλο, στον παλαιό οικισμό που περιέχει τον ακανόνιστο ιστό τροποποιημένο με κάποιες διανοίξεις, και το δυτικοευρωπαϊκό, με το γεωμετρικό ιστό στην επέκτασή. Ως προς τους χώρους εμπορίου, συνυπάρχουν και εκεί τα δύο μοντέλα: από τη μια πλευρά υπάρχει ο τόπος της αγοράς της τουρκοκρατίας, η οποία παρ' όλη τη μείωσή της με τη μετατόπιση της αγοράς τροφίμων εξακολουθεί να λειτουργεί, και από την άλλη τα καταστήματα πολυτελείας και νεωτερισμών, που διαχέονται πλέον στην πόλη με στόχο το οικονομικό κέρδος.

Τα στοιχεία που προέκυψαν από τη μελέτη της Αθήνας του 19ου αιώνα είναι η πολυλειτουργικότητα του εμπορικού της κέντρου, η συνύπαρξη χρήσεων που εξασφαλίζουν ζωντάνια για ολόκληρο το εικοσιτετράωρο, ιδιαίτερα της κατοικίας, η σύνθεση δημόσιων και ιδιωτικών χώρων, η ανθρώπινη παρουσία με τη μορφή μικροπωλητών ή ανθρώπων που παρέχουν ψυχαγωγία. Όλα αυτά μας δίνουν σήμερα πολύτιμες ιδέες και κατευθύνσεις για τον πολεοδομικό σχεδιασμό και την αναζωογόνηση των πολεοδομικών κέντρων.

Ειδικά ως προς το θέμα της οικειοποίησης του δημόσιου χώρου κατά το 19ο αιώνα, ο αστικός ιστός της πόλης παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία, γιατί προκύπτει από τον υπάρχοντα ακανόνιστο ιστό αλλά και τις μεταγενέστερες γεωμετρικές διανοίξεις. Επιπλέον, ο συνδυασμός ορισμένων χρήσεων (χώροι αναψυχής) με χαρακτηριστικά σημεία του ιστού (διαπλατύνσεις, μικρές πλατείες) και η ομαδοποίηση ορισμένων ομοειδών εμπορικών δραστηριοτήτων από δρόμο σε δρόμο έχουν σαν αποτέλεσμα ο δημόσιος χώρος να αποκτά ενδιαφέρον και να χρωματίζεται. Κάθε δρόμος έχει πλέον τη δική του ταυτότητα και λειτουργεί ως τοπόσημο, παράλληλα με άλλα σημεία αναφοράς μέσα στο χώρο της πόλης, επιτρέποντας στον κάτοικο και στον επισκέπτη της να προσανατολισθεί.

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- About Edm. (1854) *La Grece Contemporaine*, Paris: Librairie de l'Hachette et Cie.
- Γερόλυμπου Α. (1997) *Μεταξύ Ανατολής και Δύσης*, Αθήνα: Εκδόσεις Τροχαλία.
- Φιλαδελφέως Θ.Ν. (1902) *Ιστορία των Αθηνών επί Τουρκοκρατίας (1400-1800)*, Εν Αθήναις: Τύποις Π.Δ. Σακελαρίου.
- Guides Joanne (1888) *Athenes et ses environs*, Paris: Librairie de l'Hachette et Cie.
- Hoff M. (1988) *The Roman Agora at Athens*, Boston: Boston University.
- Jones E. (1966) *Towns and Cities*, London: Oxford University Press.
- Καμπούρογλου Δ. (1922) *Αι παλαιαί Αθήναι*, Αθήνα.
- Μπίρης Κ. (1995) *Αι Αθήναι. Από του 19ου εις τον 20ον αιώνα*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Μπούκας Μ. (1875) *Οδηγός Εμπορικός, Γεωγραφικός και Ιστορικός των πλείστων κυριωτέρων πόλεων της Ελλάδος του έτους 1875*, Αθήνα: Εκδ. Ελληνική Ανεξαρτησία.
- Mumford L. (1991) *City in History: its Origins, its Transformations and its Prospects*, London: Penguin Books.
- Ροΐδης Ε. (1995) *Αφηγηματικά Κείμενα*, Αθήνα: Ίδρυμα Κ. και Ε. Ουράνη.
- Τραυλός Ι. (1993) *Η πολεοδομική εξέλιξη των Αθηνών*, Αθήνα: Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ.

## Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΚΕΡΑΜΩΣΕΩΝ

Βάσω Μανιδάκη

### Περίληψη

Τα πήλινα κεραμίδια αποτέλεσαν τυπικό μέσο κάλυψης των στεγών και παράχθηκαν από τους περισσότερους πολιτισμούς. Κάποιες μορφές μάλιστα, όπως τα κοινά καμπυλωμένα κεραμίδια, τα λεγόμενα “βυζαντινά”, καθώς εμφανίστηκαν με τα ίδια τυπολογικά χαρακτηριστικά σε διάφορες περιοχές του κόσμου, μοιάζουν να είναι διαχρονικά και υπερτοπικά. Οι σύγχρονες μορφές κεραμιδιών, είναι αποτέλεσμα της αναπαραγωγής παραδοσιακών μορφών και τυποποίησης σύμφωνα με τις αρχές της βιομηχανικής προτυποποίησης. Καθώς η μορφή τους είναι σήμερα σχεδιαστικά αυτονόητη, δεν αντιλαμβανόμαστε εύκολα τον αρχικά πρωτοποριακό χαρακτήρα ούτε επίσης είναι πια τόσο εύκολο να εννοήσουμε τη σημασία που κάποτε είχαν στο αρχιτεκτονικό έργο. Οι κέραμοι του αρχαίου κόσμου, από όπου κατάγεται αυτό το σύγχρονο διαδεδομένο οικοδομικό στοιχείο, παρουσίαζαν μεγάλη ελευθερία στις μορφές, που συνδέεται βέβαια με τη χειροτεχνική εργασία και το υψηλό επίπεδο τεχνικής. Οι αρχαίοι κέραμοι συνιστούσαν ένα διακριτό και σημαντικό μέρος της συνολικής εικόνας της αρχιτεκτονικής του κτηρίου και πολλές φορές η πλούσια και ευρηματική μορφή τους είχε το μορφοπλαστικό χαρακτήρα ενός γλυπτικού έργου. Οι κεραμώσεις συγκαταλέγονται μεταξύ ξεχασμένων αξιών του αρχαίου σχεδιασμού, και μας οδηγούν σε ένα θελκτικό ερώτημα κατανόησης της αρχαίας δημιουργικότητας. Η εξέταση τους λοιπόν γίνεται σε μια κατεύθυνση κατανόησης της διαδικασίας του σχεδιασμού στην αρχαιότητα.

Στη μελέτη αναπτύσσονται εν συντομία θέματα σχετικά με την διαδικασία παραγωγής των πήλινων κεράμων, τα ζητήματα της τυποποίησης της μορφής και της παραγωγής τους, όπως και τα ζητήματα του ποιοτικού ελέγχου. Γίνεται περιγραφή της τυπικής αρχαίας κεράμωσης και αναφορά στην εξειδικευμένη ορολογία για κάθε στοιχείο της. Παρουσιάζεται ένας αναλυτικός κατάλογος ειδικών κεραμώσεων από διαφορετικές περιοχές του αρχαίου κόσμου, με τις οποίες διαφαίνεται η ποικιλία στις μορφολογικές επιλογές και στις κατασκευαστικές επιλύσεις. Στην τελευταία ενότητα της εργασίας τίθενται ζητήματα της μορφής των κεραμώσεων, εξετάζεται ο ρόλος του διακόσμου, η καθιέρωση και η αποκρυστάλλωση της δίρριχτης κεραμωτής στέγης και επιχειρούνται συσχετισμοί της μορφής των κεράμων με την οικοδομική τους λειτουργία και το συμβολικό τους περιεχόμενο με όρους δανεισμένους από το έργο του Βιτρούβιου.

### THE DESIGN OF ANCIENT TILING

#### Abstract

Clay tiles were in most civilizations a typical form of roofing. Indeed, some forms of tiles, such as those with standard segmental section (in recent Greek vocabulary “Byzantine tiles”), having appeared with the same features in various regions of the world, seem timeless and universe. Contemporary forms of tiles result from the reproduction of traditional forms and standardization in accordance with the principles of industrial prototyping. Albeit the design of their form is now seen as self-evident, today we cannot appreciate the originally vanguard quality of tiles, and we cannot grasp easily their one-time importance in the architectural work. Ancient tiles (keramoi) from which all relevant contemporary tiles originate (indeed a widespread building element) exhibited a great freedom of form, which is associated with craftsmanship and advanced technique. Ancient tiles (keramoi) formed a distinct and significant part of the overall appearance of the building’s architecture, and quite often their rich and original form had the qualities of a sculptural work. Tiling is among the forgotten values of ancient design, leading us to an engaging question of understanding the ancient creativity. Thus, their discussion leads us towards understanding design procedures in ancient times.

The study expounds in brief issues of clay tiles production, standardization of form, and quality control. It contains a description of the typical ancient tiling, with reference to specialized terminology and a detailed list of special tile and tiling types from different regions of the ancient world, whereby the variety of morphological choices and constructional solutions emerges. In the last section, questions on the form of tiling are being addressed, the role of decoration is being discussed as well as the establishment and crystallization of the gabled tiled roof, while an attempt is being made to correlate the form of tiling with their structural function and their symbolic content

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2000. Εξεταστική επιτροπή: ΜΑΝΟΛΗΣ ΚΟΡΡΕΣ (επιβλέπων), ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ και ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΟΥΛΙΑΤΟΣ.

using terms borrowed from Vitruvius's work.

### 1. Η χρήση του πηλού ως πρωταρχικού υλικού των κεραμώσεων, η συμβολή του στη γέννηση μιας νέας αρχιτεκτονικής μορφής και οι νέες απαιτήσεις συστηματικού σχεδιασμού

Η επινόηση πλίνων πλακών ψημένων στη φωτιά και η εξάπλωση της ιδέας της κεράμωσης για τη στέγαση των σημαντικότερων κτηρίων της αρχαϊκής εποχής, συνέβη σε μια περίοδο μεγάλων τεχνολογικών αλλαγών στην αρχιτεκτονική και ιστορικά συμβαδίζει με την δημιουργία μνημειακών κτηρίων στα ελληνικά ιερά. Οι νέες τάσεις πολυτέλειας και μνημειακότητας, επέβαλλαν την αντικατάσταση των ευτελών υλικών της στέγης<sup>1</sup> με το ήδη γνωστό από την κεραμική υλικό, την *οπτή γη* (*terra cotta*).

Η μακρόχρονη εμπειρία στη δημιουργία σύνθετων κεραμοπλαστικών μορφών (αγγειοπλαστική της γεωμετρικής εποχής και της πρώιμης αρχαϊκής περιόδου) αποτέλεσε πολύτιμη πηγή γνώσης. Το υψηλό επίπεδο αγγειοπλαστικής όπως αυτό γίνεται φανερό από τη κατασκευή των αγγείων (μεγάλα μεγέθη, γεωμετρική ακρίβεια της μορφής, στιλπνότητα), επέτρεπε την άρτια παραγωγή των κεραμικών σε οποιαδήποτε μορφή επιθυμούσαν. Με τη συστηματική αντιμετώπιση τεχνικών προβλημάτων, όπως της ξήρανσης, της όπτησης, της συρρίκνωσης του πηλού, της στεγανότητας της επιφάνειας, της γάνωσης-βαφής, κλπ. είχαν κατακτήσει την απαραίτητη εμπειρία και τον έλεγχο όλων των σταδίων της παραγωγής. Συγκρινόμενα με τις άλλες κεραμοπλαστικές μορφές, τα στοιχεία της κεράμωσης είναι τεχνικώς απλούστερα.<sup>2</sup> Οι νέες αναζητήσεις δεν αφορούσαν τόσο στην τεχνική της κεραμοπλαστικής, αλλά μάλλον στην εξεύρεση της μορφής του νέου είδους.

Ο νωπός πηλός έδινε τη δυνατότητα πολλών δοκιμών και παραλλαγών, υπό τύπον προπλάσματος-δοκιμίου εργασίας, με τρόπο φθινό, γρήγορο και εύκολο. Η γέννηση της μορφής είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το εύπλαστον του υλικού.<sup>3</sup> Η ονομασία κατά την αρχαιότητα του νέου δομικού είδους, ως κέραμος ή κεραμής, αποδίδει την καταγωγή του νέου είδους και την ταυτολογική σχεδόν σχέση του, με τον οπτό πηλό.

Η τεχνική της όπτησης για τους κέραμους και τα κεραμοπλαστικά στοιχεία δεν διαφέρει κατά πολύ από εκείνη που επιβίωσε μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα. Η αποφυγή ρηγματώσεων ειδικά σε κεραμίδες σύνθετης μορφής και μεγάλων διαστάσεων απαιτούσε το συστηματικό έλεγχο της θερμοκρασίας σε όλα τα στάδια του ψησίματος στο καμίνι και τη σταδιακή αύξηση και μείωση της θερμοκρασίας. Όπως και στα σύγχρονα κεραμοποιεία, πρέπει να αποτελούσε το δυσκολότερο μέρος της παραγωγής. Τα κεραμικά πολλές φορές ρηγματώνονταν και αχρηστεύονταν κατά την διαδικασία της όπτησης, αποκαλούμενα σε αυτή την περίπτωση *πυρορραγή κέραμα*.<sup>4</sup> Ο ήχος ήταν πάντα ένα καλό κριτήριο ελέγχου όταν τα ρήγματα αυτά ήταν δυσδιάκριτα.

Οι χρωστικές στις διακοσμημένες περιοχές της σίμης, αλλά και σε πολλές περιπτώσεις στο σύνολο των κεραμίδων στην εκθειμένη τους επιφάνεια, εκτός του χρωματικού εμπλουτισμού της μορφής σχετίζονται με την στεγανότητά τους και

1. "...οι στέγες από άχυρο των ιερών στην ακρόπολη υπενθυμίζουν και υποδηλώνουν τους τρόπους των προγόνων μας." Βιτρούβιος II, κεφ. I, σελ. 115-117.

2. Τα περισσότερα στάδια της κατασκευής τους είναι παρόλα αυτά, ιδιαίτερα απαιτητικά, καθώς προϋποθέτουν εξειδικευμένη τεχνογνωσία σε όλα τα στάδια της παραγωγής τους, από την εξόρυξη του πηλού, τον καθαρισμό του και την ανάμειξη του με κατάλληλα πρόσθετα, την μάλαξη του πηλοκονιάματος και τη διαμόρφωση στην τελική μορφή, την ξήρανση και την όπτηση των κέραμων και τέλος τον χρωματισμό τους (γάνωμα-γραπτός διάκοσμος). Για το τεχνικό μέρος βλ. στα πλαίσια ερευνητικής εργασίας την παραγωγή πιστών αντιγράφων Λυδικών κεραμίδων, Hostetter, 1994, σελ. 35-54, για τα τεχνικά θέματα βλ. επίσης: Ορλάνδος 1955-58, σελ. 65-116, για την παραγωγή των κεραμίδων, Wikander, *The roof tiles*, σελ. 107-108, Winter, *Greek Architectural Terracottas*, 1993, σελ. 304-308, Muller-Wiener, 1995, σελ. 49-57, Perreault, σελ. 201-9, Scheibler, 1992, σελ. 87-165.

3. Το πλάσιμο του πηλοκονιάματος (κεραμική γή) για τη βασική διαμόρφωση των κέραμων μπορούσε να γίνει με τη βοήθεια ξύλινων πλαισίων και οδηγών. Ειδικά πλίνια ή ξύλινα πρότυπα, πολύ πιθανόν προορίζονταν για τη διαμόρφωση πάνω σε αυτά της πλίνινης πλάκας και τον καθορισμό του περιγράμματος της. Επίσης ίχνη ξύλινης μίτρας

στο κάτω μέρος των καμπύλων καλυπτήρων, δείχνουν πως η διαμόρφωση τους γινόταν πάνω σε ημικυλινδρικό ξύλινο υπόθεμα. Wikander, *The roof tiles*, σελ. 107-108. Για την τελική διαμόρφωση του μετώπου της σίμης, έχει υποστηριχθεί η χρήση ξύλινης ή μεταλλικής φόρμας κατάλληλης διατομής. LeRoy, 1967, σελ. 127-142.

4. Έχει διασωθεί ο ύμνος των κεραμίων, που ζητούσαν την ευεργεσία των θεών για την αποτρεπική δράση απέναντι στον Σύντριβα που σπάζει τα αγγεία, τον Σάβακην που τα ταρακουνά και ρίχνει τους σωρούς, τον Σμάραγον που τα κάνει να ραγίζουν, τον Άσβεστο που φουντώνει τη φωτιά, τον Ωμόδαμον που προκαλεί ζημιές στα άψητα ακόμη είδη, Scheibler, 1992 σελ. 122.

5. Πλίνιος, 35ο βιβλίο, σελ. 152.

6. Το κόστος ενός μεγάλου γραπού αγγείου ήταν ανάμεσα σε 5 και 7 οβολούς, μιας Κορινθιακής κεραμίδας 1 δραχμή, 5 οβολοί, κλπ βλ. πίνακα τιμών των κεράμων στον οποίο έχουν συγκεντρωθεί στοιχεία από τις σχετικές οικοδομικές επιγραφές, Ορλάνδος, 1955-58, σελ. 110-111.

7. Winter, *Greek Architectural Terracottas*, 1993, σ. 304.

8. Τα ονόματα των τριών τεχνιτών Εύχειρας (ο καλός τεχνίτης), Δίοπος (αυτός που χειρίζεται τη δίοπτρα) και Εύγραμμος (αυτός που σχεδιάζει καλά) τα οποία μεταφέρει ο

την εν γένει προστασία τους. Οι επιφάνειες αλείφονταν εξωτερικά με χρωστικές, οι οποίες δεν ήταν τίποτε άλλο από πηλό με μεγάλη περιεκτικότητα σε άργιλο<sup>5</sup> εμπλουτισμένο με διάφορα οξειδία μετάλλων παράγωγα διπθίσεων.

Η χρήση μαρμάρου έδωσε τη δυνατότητα σχεδιασμού σύνθετων κεράμων με μεγάλες απαιτήσεις εφαρμογής δίχως να επηρεάσει την τυπική μορφή τους. Τα προγενέστερα πήλινα κεραμίδια αποτέλεσαν μια αρχετυπική μορφή, που το μάρμαρο απέδωσε με μεγαλύτερη ακρίβεια. Οι μαρμάρινες κεραμίδες μπορούσαν να εδράζονται αμέσως ως αμφιέριστα στοιχεία, στις τεγίδες, ενώ η συναρμογή τους μπορούσε να έχει ακρίβεια χιλιοστού. Για τον λόγο αυτό, η εν ξηρώ τοποθέτηση τους ήταν ενδεδειγμένη. Με αυτήν την έννοια, οι μαρμάρινες κεραμώσεις ανταποκρίνονται απόλυτα στην οικοδομική των λίθινων ναών, όπου η στατική τους βασίζεται στην καλή λάξευση.

Το κόστος των μαρμάρινων κεραμώσεων ήταν αποτρεπτικό για την ευρεία διάδοση της χρήσης τους και η εφαρμογή τους ήταν περιορισμένη από ό,τι δείχνουν τα ανασκαφικά δεδομένα. Το κόστος μιας πήλινης κεραμίδας ήταν περίπου όσο και ενός μεγάλου αγγείου, περίπου μία δραχμή,<sup>6</sup> όσο δηλαδή το ημερομίσθιο ενός τεχνίτη, ενώ το κόστος της μαρμάρινες ήταν σχεδόν το πενταπλάσιο.

“Υπολογίζεται πως για ένα ναό, όπως για τον αρχαϊκό ναό στην Ισθμία, (1760-1924 κεραμίδες), θα χρειαζόνταν για την κεράμωση, περίπου δύο χρόνια υποθέτοντας ένα συνεργείο επτά τεχνιτών...”.<sup>7</sup> Η οικονομική και η εργοταξιακή διαχείριση του απαιτητικού, πολυδάπανου και χρονοβόρου έργου της κεράμωσης, προϋπέθετε το συστηματικό και ορθολογικό σχεδιασμό του.<sup>8</sup> Πριν την έναρξη της κατασκευής, σύμφωνα με την κλίση της και το μέγεθος στέγης, υπολογίζονταν με ακρίβεια, η μορφή, οι διαστάσεις και οι λεπτομέρειες συναρμογής της κεράμωσης. Οι απαιτήσεις της προκατασκευής και ακριβούς συνάρμοσής των κεράμων προήγαγαν τον σχεδιασμό τους ως γεωμετρική σύνθεση, ενώ οι χρονικές απαιτήσεις της παραγωγής και η εξάρτησή της από τις εποχές του έτους (όπως εξόρυξη και ξήρανση του πηλού σε κατάλληλη εποχή) επέβαλαν τον χρονικό προγραμματισμό της.

Η εξειδικευμένη τεχνογνωσία η απαιτούμενη για κάθε είδος κεράμου των πλούσιων στεγών, σε συνδυασμό ίσως με το αίτημα της αυξημένης παραγωγικότητας, οδήγησε μερικές φορές στον καταμερισμό της παραγωγής ανά είδος κεράμου. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί η στέγη του ναού του Δία στη Νεμέα. Όπως έγινε φανερό από τα τέσσερα διαφορετικά σφραγίσματα που χρησιμοποιήθηκαν συνολικά, για το έργο δούλεψαν τέσσερις διαφορετικοί τεχνίτες ή συνεργεία τεχνιτών, για τις αγελαίες κεραμίδες, τους καλυπτήρες, τους ηγεμόνες και μία τέταρτη κατηγορία, των συνθετότερων κεράμων.<sup>9</sup> Η αλληλουχία και η εφαρμογή των κεράμων της σίμης γινόταν εκ των προτέρων στο έδαφος και έμεναν μόνο οι απαραίτητες μικροεπιδιορθώσεις κατά τη συναρμολόγηση στη στέγη. Στον ναό του Λαφρίου Απόλλωνος της Καλυδώνας, οι κεραμίδες της υδρορροής σίμης έφεραν σημειώσεις με τις οποίες περιγράφεται αναλυτικά η ακριβής τους θέση, με τον αύξοντα αριθμό προς την εσπέρα ή προς την ανατολή, όπως δηλώνεται σε μία από αυτές: “είναι η 21 η κατά την προς δυσμάς πλευρά”.<sup>10</sup>

Για τη τυποποίηση της παραγωγής υπήρχαν μαρμάρινα *παραδείγματα*,<sup>11</sup> ανάγλυφες στήλες που παριστάνουν σε φυσικό μέγεθος λακωνικούς ή κορινθιακούς κεράμους. Πρόκειται για επίσημα πρότυπα κεράμων του Δήμου, παρόμοιες προς τα πρότυπα μέτρων και σταθμών. Σε αυτά βασίζονταν οι παραγγελίες και κατοχύρωναν το Δήμο έναντι των εργολάβων. Οι κέραμοι έφεραν σφραγίδες των παραγωγών, που ήταν ένας τρόπος υπογραφής και ελέγχου της εργολαβίας όπως και πιστοποίησης και εξασφάλισης της δημόσιας περιουσίας.

## 2. Περιγραφή της τυπικής κεράμωσης - ορολογία

Οι αρχαίοι ονόμαζαν *κέραμο*, τον ψημένο πηλό και εννοούσαν το σύνολο των κεραμικών προϊόντων, αγγεία, και αρχιτεκτονικά στοιχεία. Με τη λέξη *κέραμος* (πάντα στον ενικό) εννοούσαν το σύνολο των κεραμίδων, αυτό που σήμερα εκφράζουμε με τη λέξη κεράμωση-κεραμωτή και άλλοτε με το θηλυκό γένος, *κεραμής* εννοούσαν τα στοιχεία της κεραμοσκεπής, τις κεραμίδες. *Κεραμεία* ήταν τα σχετικά εργαστήρια. Το ρήμα *κεραμεύω* αναφερόταν στην κατασκευή κεράμων και το *κεραμώω* (=κεραμιδώνω), στην εργασία κάλυψης της στέγης με κεραμίδες.

Η χρήση κεράμων κατά την αρχαϊκή εποχή αφορούσε αποκλειστικά στην επικάλυψη σημαντικών κτηρίων στα θρησκευτικά κέντρα (ναοί, θησαυροί, στοές κλπ). Στη συνέχεια η χρήση τους διαδόθηκε στα δημόσια κτήρια, στην κάλυψη των πλίνθινων περιτειχίσεων, σε τάφους για τη κατασκευή της οροφής τους και σε ιδιωτικά κτήρια, παρόλο που ακόμη και στις κατοικίες της κλασικής εποχής<sup>12</sup> οι κεραμικές στέγες ήταν σχετικά σπάνιες.

Οι κεραμώσεις όλων των συστημάτων συντίθενται από τις πλατιές κεραμίδες τους *στρωτήρες*, και από τους *καλυπτήρες*, οι οποίοι κάλυπταν τους αρμούς. Εκτός των τυπικών στοιχείων της διάστρωσης, υπήρχε επίσης ένας μεγάλος αριθμός ειδικών κεράμων (έως 10-15 είδη ανά στέγη).

Ο *στρωτήρας* (ή *κεραμής*)<sup>13</sup> έχει διαμορφωμένη κοιλότητα ρύσης στην άνω του επιφάνεια και διαθέτει προεξοχές κάλυψης και ειδικής μορφής εγκοπή, η οποία καλύπτει το άνω μέρος του υποκείμενου κεράμου. Κατά την εξέλιξη της προεξοχής κάλυψης, δοκιμάστηκαν διάφορες διατομές. Ο πλούτος των λεπτομερειών που "κλειδώνουν" τους κεράμους μεταξύ τους και τους σταθεροποιούν είναι ανεξάντλητος και ευφάνταστος.

Κορινθιακοί ή **Κορινθιακού τύπου** είναι οι επίπεδοι ορθογώνιοι κέραμοι, όπου το ανασπκωμένο χείλος των πλάγιων πλευρών ορίζει την κοιλότητα των ρύσεων. Το μέτωπο του κεράμου καμπυλώνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να προσαρμόζεται στη κοίλη εσωτερική επιφάνεια του προηγούμενου. Αποτέλεσε την πλέον διαδεδομένη μορφή, η οποία επικράτησε στη κλασική και μετα-κλασική εποχή. Η ευρύτατη χρήση του και η σχεδόν αποκλειστική του εφαρμογή σε πολυτελείς κατασκευές, μας άφησε πλήθος παραλλαγών. Οι πηγές αναφέρουν τα επίθετα *Κορίνθιος*, *Κορινθιοιουργής* και *Κορινθοειδής* επισημαίνοντας την καταγωγή της μορφής και την εφαρμογή της παράλληλα σε περιοχές εκτός της Κορίνθου.

Πλίνιος στη σχετική παράδοση για τη διάδοση της πλαστικής τέχνης στην Ιταλία, είναι χαρακτηριστικά για τις σχεδιαστικές και κατασκευαστικές απαιτήσεις των κεραμικών. Πλίνιος, 35ο βιβλίο, σελ. 152 και σημ. 2, σελ. 466. Για την επίδραση των κεράμων στη ριζική μεταμόρφωση των ξύλινων ναών: Dinsmoor, 1950, σελ. 43, Coulton, 1977, σελ. 35, Κορρές, 1994, σελ. 21.

9. Miller, *Hesperia* 44, σελ. 143-72 & *Hesperia* 45, σελ. 179-202, *Hesperia* 50, σελ. 52.

10. Ρωμαίος, 1951, σελ. 58.

11. Για την αγορά των Αθηνών βλ. Stevens, *Hesperia* 19, 1950, σελ. 174.

12. Η επιγραφή με τον περιουσιακό κατάλογο του Ερμοκοπίδη δείχνει ότι τον 5<sup>ο</sup>αι. χρησιμοποιούσαν κεραμίδια στις κατοικίες και ότι ακόμη και σε δεύτερη χρήση αποτελούσαν εμπορεύσιμο προϊόν.

13. Οι αρχαίοι κέραμοι ξεπερνούν σε διαστάσεις και αντίστοιχα σε βάρος κατά πολύ τα σύγχρονα κεραμίδια. Ο Πύρρος έχασε τη ζωή του από μία Αργίτσα, όταν εκείνη έπιασε ένα κεραμίδι με τα δύο της χέρια και το πέταξε προς το μέρος του, Πλούταρχος, Πύρρος xxxiv.



Οι Λακωνικοί ή **Λακωνικού τύπου** κέραμοι, *Λακωνικώι κεραμώι*, σωλήν, είναι καμπύλης διατομής, με την κοίλη επιφάνεια προς τα άνω και η μορφή τους είναι σφηνοειδής. Το πάχος τους ήταν μικρότερο των Κορινθιακών. Μετά τα μέσα του δού αιώνα π.Χ. οι λακωνικές κεραμίδες δεν χρησιμοποιούνται σε ναούς. Η απλή μορφή τους, εύκολη στη διάδοση της ακόμη και όταν η τεχνολογία ήταν περιορισμένη, είναι παραπλήσια με αυτήν των "βυζαντινών" (αλλά σχεδόν διπλάσιων διαστάσεων). Οι Κορινθιακοί **καλυπτήρες** έχουν πρισματική μορφή (πενταγωνική διατομή) με κεκλιμένες επίπεδες επιφάνειες εκατέρωθεν του άξονα. Λεπτομέρειες στο άνω μέρος εξασφάλιζαν τη συνάρμωση, τη σταθεροποίηση και τη στερέωσή τους. Οι Λακωνικοί καλυπτήρες είναι ημικυλινδρικοί ως προς την διατομή τους και τοποθετούνται με την κυρτή επιφάνειά τους προς τα άνω. Στο κάτω άκρο τους, στην περιοχή που επικάθεται στον υποκείμενο καλυπτήρα, πολλές φορές μια ελαφριά κύτωση της επιφάνειας εμπόδιζε τη ροή του βρόχινου νερού κατά μήκος των καλυπτήρων, εκτρέποντας το προς τους στρωτήρες. Το ύψος της Κορινθιακής κεράμωσης είναι έντονα γραμμικό και αυστηρό, καθώς σχεδόν όλες οι μορφές των στοιχείων της είναι ευθειογενείς, ενώ η παρουσία της καμπύλης σε όλα τα στοιχεία του Λακωνικού συστήματος παράγει εικόνα συνεχόμενων κυματισμών.

Οι **συμφυείς κέραμοι** διαμορφώνεται σε ενιαίο στοιχείο με τον καλυπτήρα. Αποτελούν την αρχαιότερη μορφή κεράμων που βρέθηκε στην Ελλάδα. Εξασφάλιζαν μεγαλύτερη σταθερότητα στα περισσότερα ευπαθή μέρη της κεράμωσης, καθώς άντεχαν περισσότερο στον ισχυρό άνεμο. Η "αυτοσταθεροποίηση" που επιτυγχάνεται με την αλληλουχία των επικαλύψεων, είναι φυσικά ο λόγος που η σύγχρονη τεχνολογία της κεραμοποιίας εφάρμοσε αυτή την ιδέα.

Οι **κορυφαίοι κέραμοι** (*κεραμίδες αμφίκυφοι*) για το Κορινθιακό σύστημα, είναι οι αμφικλινείς κέραμοι στη κορυφή της δικλινούς στέγης, οι οποίοι κάμπτονται στο μέσον τους για να ακολουθήσουν τις κλίσεις της στέγης. (πολύτιμη η συμβολή τους στην αρχαιολογική έρευνα για τον υπολογισμό της κλίσης μιας στέγης). Για το Λακωνικό σύστημα, οι κορυφαίοι κέραμοι ήταν ημικυκλικής διατομής στοιχεία μεγάλων διαστάσεων, με κατάλληλες απομήσεις συνάρμωσης προς τους καλυπτήρες των δύο πλευρών. Και στα δύο συστήματα, οι κορυφαίοι κέραμοι διέθεταν ορισμένες φορές στην κορυφή τους ανθεμωπή πλάκα, η μορφή της οποίας ακολουθούσε το περίγραμμα του ζωγραφικού σχεδίου.

Οι **ηγεμόνες στρωτήρες** (*ηγεμών, αγεμών*) διατάσσονται πάνω στα οριζόντια γείσα σε συνεχή σειρά. Η ονομασία τους σχετίζεται πιθανόν με το ρόλο τους ως "οδηγών" τοποθέτησης, καθορίζοντας τις αποστάσεις των κεράμων που θα στοιχιστούν πάνω σε αυτούς, αλλά και με την έννοια της κυρίαρχης παρουσίας τους. Το οριζόντιο μέτωπο τους σχημάτιζε ζώνη, κοσμημένη τις περισσότερες φορές με γραπτό διάκοσμο (πλοχμό, μαϊανδρο), όπως και το κάτω μέρος της επιφανείας του, όταν εξείχε (συνήθως με γραπτά δωρικά φύλλα). Το πάχος τους είναι συνήθως μεγαλύτερο από των αγελαίων κεράμων και η στήριξη τους συνήθως εξασφαλιζόταν με την προσήλωση τους στα γείσα ή στους ειδικούς κεράμους που διαμόρφωναν το γείσο στους πλίνθινους αρχαίους ναούς. Στην άνω επιφάνεια ειδικές εντορμίες εξασφάλιζαν τη σταθεροποίηση των ανθεμωτών ακροκεράμων.

Οι **ηγεμόνες καλυπτήρες** (*ηγεμών, αγεμών, καλυπτήρας ανθεμωτός*) αποτελούσαν την αρχή της κάθε συστοιχίας των

καλυπτήρων. Το κοσμημένο στοιχείο του μετώπου τους συνέβαλε και στη σταθεροποίησή τους με την επιπρόσθετη μάζα του. Αρχικά η μορφή τους ακολουθούσε το περίγραμμα του καλυπτήρα, ενώ στη συνέχεια αυτονομήθηκε εξελισσόμενη πλαστικά καθορίζοντας έκτοτε σε μεγάλο βαθμό την εικόνα της κεράμωσης. Αργότερα η διακόσμηση διασπά τη δομική μορφή, ελευθερώνεται και επεκτείνεται ακόμη ψηλότερα από τον καλυπτήρα. Στην επιφάνεια τους εφαρμόζονται πλήθος διακοσμητικών θεμάτων, είτε φυτικά μοτίβα είτε μάσκες και μορφές ζώων, προτομές ζώων ή πρόσωπα ανθρώπων, γοργόνεια, σάτυροι<sup>14</sup> κλπ. Στους Κορινθιακούς ακροκεράμους κατά την αρχαϊκή εποχή ακολουθείται πιστά το περίγραμμα του καλυπτήρα και δημιουργείται μια χαμηλή πενταγωνική επιφάνεια η οποία σταδιακά αυξάνεται σε μία υψηλότερη επιφάνεια<sup>15</sup> (με ανθέμια σε δεσμούς των τριών, πέντε, επτά και αργότερα εννέα φύλλων - ανθεμωτοί κέραμοι).

Όταν η ελεύθερη εκροή δεν ήταν επιθυμητή διαμορφωνόταν στις μακρές πλευρές των κτηρίων η **υδρορρόη σίμη**, (*σίμη παραετίς, ηγεμόνες λεοντοκέφαλοι*) με την οποία το βρόχινο νερό συλλεγόταν και διοχετεύονταν μέσω των ενσωματωμένων κρουών.<sup>16</sup> Η μορφή των κρουών ποικίλει την αρχαϊκή εποχή (απλοί κυλινδρικοί σωλήνες ή σωλήνες κοσμημένοι με ρόδακες, ανδρικά κεφάλια, προτομές διαφόρων ζώων<sup>17</sup> και μυθικών τεράτων), ενώ την κλασική και μετακλασική εποχή χρησιμοποιούνται σχεδόν μόνον οι λεοντοκεφαλές, οι οποίες πρόβαλλαν ανάμεσα από τους βλαστούς των ακάνθων που συνήθως κοσμούσαν τα μέτωπα της σίμης.

“Πάνω από το καταέτιο γείσο διαμορφώνονται οι καλούμενες από τους Έλληνες επαετίδες...”<sup>18</sup> Την **σίμη -σίμα επαετίς-** αποτελούσαν κέραμοι με έντονα ανασπκωμένα εξωτερικά χείλη που απέτρεπαν τη ροή προς το μέρος του αετώματος. Η μετάβαση από την επαετίδα στην υδρορρόη σίμη ή στους κέραμους με τους ανθεμωτούς καλυπτήρες είναι μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια σχεδιασμού που σχετίζεται με την προοπτική θέαση των Ελληνικών ναών.<sup>19</sup>

### 3. Περιγραφή ειδικών κεραμώσεων

#### 3.1. Οι πρώιμες κεραμώσεις στην περιοχή της Κορίνθου - Η γέννηση της μορφής

Στον πρώιμο αρχαϊκό ναό του Απόλλωνα στην **Κορίνθο** (675-665 π.Χ), εμφανίζεται η παλαιότερη γνωστή, στον Ελλαδικό χώρο, κάλυψη με πύλινους κέραμους σε ένα πλήρες σύστημα.<sup>20</sup> Η τετράρριχτη στέγη του (ή τρίρριχτη - ακόμη αβέβαιο) περιελάμβανε πέντε διαφορετικά είδη κεραμίδων. Τα τυπικά στοιχεία είναι συμφυείς κεραμίδες με έγχρωμο επίχρισμα (υπόλευκο, κόκκινο ή μαύρο). Η χαμηλή γωνία της κλίσης -9.5° φανερώνει ιδιαίτερα εξελιγμένη κατασκευή όπως και η τεχνική που εφαρμόστηκε στους κέραμους.

Στο ναό της **Ισθμίας** (700-650 π.Χ), στην πρώτη σειρά κεραμίδων -ηγεμόνες- διαμορφώνεται χαμηλή τριγωνική προεξοχή στο μέσον του στρώτηρα, η οποία αποτελεί πρώιμο στοιχείο διακόσμησης. Η τριγωνική σφήνα στο μέσο του ακροκεράμου μοίραζε το τρεχούμενο νερό σε δύο περιοχές ροής. Αντίστοιχα στην περίπτωση της **Αφαιάς** (625-600π.Χ), στο μέσο των ηγεμόνων δημιουργείται προεξοχή με τριπλό κυματισμό. Επίσης τα άκρα των ακροκεράμων ανασπκωνονται παράγοντας ανάλογες καμπύλες. Ο διάκοσμος αυτός χωρίς να προκύπτει οργανικά από τη δομή του συστήματος, παράγει εντούτοις έναν αυτοτελή ρυθμό από μεγαλύτερους και μικρότερους κυματισμούς, που καταλήγουν σε συνεχείς κορυφές.

14. "...ο κεραμέας Βουτάδης από την Σικώνα ο οποίος εργαζόταν στην Κορίνθο, ανακάλυψε πρώτος να πλάθει ομοιώματα με άργιλο, σχεδιάζοντας το περίγραμμα της σκιάς του προσώπου, έφτιαξε ένα ανάγλυφο πάνω σε μια κεραμική πλάκα και τοποθέτησε στην άκρη της κεραμοσκεπής προσώπεια που από την αρχή τα ονόμασε πρόστυπα (ανάγλυφα σε φόντο)...". Πλίνιος, 35ο βιβλίο, σελ. 151-152.

15. Βλ. Winter, *Greek Architectural Terracottas*, 1993, σελ. 58-78. Οι Λαωνικοί ημικυκλικοί καλυπτήρες κοσμούνται κυρίως με γεωμετρικά μοτίβα σε ακτινική διάταξη.

16. Ο Βιτρούβιος δίνει οδηγίες για τον σχεδιασμό της υδρορρόης σίμης. "...στη σίμη που βρίσκεται πάνω από το γείσο των μακρών πλευρών του κτηρίου σμιλεύονται λεοντοκεφαλές, που διατάσσονται έτσι ώστε να βρίσκεται μία πάνω από κάθε κίονα, οι υπόλοιπες κατανέμονται σε ίσες αποστάσεις ώστε κάθε μία από αυτές να αντιστοιχεί στο μέσον μιας σειράς κεράμων. Εκείνες που τοποθετούνται πάνω από τους κίονες πρέπει να φέρουν οπή μέχρι την υδρορρόη που παραλαμβάνει το νερό από τους κέραμους, οι ενδιάμεσες όμως πρέπει να είναι συμπαγείς, ώστε το νερό που κυλά από τις κέραμους στην υδρορρόη να μη ρέει μεταξύ των μετακτιονίων και να μη βρέχει τους διερχόμενους..." κάτι που δεν φαίνεται να εφαρμόστηκε τουλάχιστον στην ελληνική αρχιτεκτονική. Βιτρούβιος III, κεφ

5, σελ. 211.

17. Ο Κ. Ρωμαιοί αναπτύσσει τη θεωρία περί της λανθάνουσας κίνησης των μορφών που κοσμούσαν τις κεραμώσεις, με αφορμή τις αποκλίσεις που εμφανίζουν ως προς την καθετότητα. Ρωμαιοί, 1951, σελ. 101-144.

18. Βιτρούβιος ΙΙΙ, κεφ 5, σελ. 211.

19. Αντίθετα με τους Ετρουσκικούς ναούς όπου δινόταν έμφαση στην μετωπική διάρθρωση. Χαρακτηριστική για τη διαμόρφωση της γωνίας της σίμης στους Ελληνικούς ναούς είναι η περίπτωση του Παρθενώνα, όπου η λεοντοκεφαλή στον γωνιακό λίθο είναι ελαφρώς στραμμένη 7° ως προς το αέτωμα. Ορλάνδος, Η αρχιτεκτονική του Παρθενώνος ΙΙΙ, 1978, σελ. 560.

20. Winter, *Greek Architectural Terracottas*, 1993, σελ. 12-18.

21. Βλ. Vallois, 1929, σελ.202.

### 3.2. Αρχαίοι ναοί - Δωρική Ελλάδα (-480 π.Χ) - Η πλήρης εμφάνιση των Κορινθιακών και Λακωνικών κεραμώσεων

Η τρίριχτη στέγη του ναού του Απόλλωνα στο **Θέρμο** της Αιτωλίας (630-620 π.Χ), αποτελεί σημαντική μορφή στην εξέλιξη των πρώτων αρχαϊκών κεραμώσεων. Το σύστημα της κεράμωσης εμφανίζεται αρκετά πλήρες και διαθέτει διακόσμηση με ζωηρά χρώματα σύμφωνα με το στυλιστικό πνεύμα της εποχής. Κατά μήκος του γείσου, οι καλυπτήρες κατέληγαν σε ανάγλυφα γυναικεία πρόσωπα σε Δαιδαλικό ρυθμό που εναλλάσσονταν με κεφαλές σατύρων, ενώ οι γωνιακές κεραμίδες διέθεταν λεοντοκεφαλές ως υδρορρόες. Η σίμη που έβαινε πάνω στο μοναδικό αέτωμα, είχε γραπτό διάκοσμο και στο άνω μέρος της ήταν τοποθετημένες κεραμικές πλάκες με γυναικείες προτομές. Με την πλαστική επεξεργασία των απολήξεων της στέγης και το διακοσμητικό εμπλουτισμό τους επισημάνθηκε ο οπτικός ρόλος των γωνιακών κεράμων και κατέστη δυνατή η ανάδειξη της κάθε πλευράς του ναού.

Η κεράμωση του ναού της Ήρας (600- 590 π.Χ) στην **Ολυμπία**, αποτελεί αντιπροσωπευτική περίπτωση του Λακωνικού συστήματος, με μόνη διαφορά τις εξαιρετικά μεγάλες διαστάσεις των στοιχείων της (μήκος κεραμίδων 120εκ). Στα άκρα του κορφιά με τους κορυφαίους ημικυκλικής τομής καλυπτήρες (διάμετρου 43,4 εκ.) εφάρμοζαν τα δύο γιγαντιαία δισκοειδή ακρωτήρια , που ξεπερνούν σε μέγεθος κάθε άλλο γνωστό από τον αρχαίο κόσμο κεραμοπλαστικό ακρωτήριο (διάμετρος του καλύτερα διατηρημένου, 2.40 μ. Κατά μήκος των μακρών πλευρών του ναού, διατάσσονταν δισκοειδή ακροκέραμα (διάμετρου 40 εκ.), αισθητά μεγαλύτερα από τους υποκείμενους καλυπτήρες.

### 3.3. Κυκλάδες - Η πρωτοπορία στις μαρμάρινες κεραμώσεις

Ο Πausανίας αναφέρει ότι πρώτος ο Νάξιος Βύζης παρήγαγε μαρμάρινους κεράμους , για τους οποίους επισημαίνει πως η επεξεργασία τους έγινε με τρόπο αντίστοιχο των πήλινων. Η μαρτυρία του Pausania επιβεβαιώνει την πρωτοπορία στη χρήση του μαρμάρου στις Κυκλάδες, για τη κατασκευή των κεραμώσεων. Ήδη κατά την αρχαϊκή περίοδο, οι Νάξιοι ανέγειραν στο ιερό της **Δήλου** (575 π.Χ), τον περίφημο Οίκο, με εξολοκλήρου μαρμάρινη στέγη και κεράμωση. Οι κεραμίδες 43,3X74,5 εκ., στηρίζονταν απευθείας σε σύστημα μαρμάρινων δοκίδων και δοκών, ακολουθώντας πιστά την μορφή των πήλινων κεραμίδων Λακωνικού τύπου.

Ο Ιωνικός Ναός της Δήμητρας, στο **Σαγκρί** (530 π.Χ) ήταν κατασκευασμένος εξολοκλήρου από μάρμαρο. Τα ανοίγματα εκατέρωθεν της εγκάρσια διατεταγμένης εσωτερικής κιονοστοιχίας, γεφυρώνονταν με μεγάλες μαρμάρινες δοκούς, πάνω στις οποίες εδράζονταν άλλες πολύ μικρότερες, σε αποστάσεις σύμφωνες με το εύρος των κεραμίδων. Το σύνολο, δοκοί-κεραμίδες, επάνω από τον εσωτερικό χώρο, εκτός από δομικό στοιχείο της στέγης αποτελούσε ταυτόχρονα είδος διάφωτης οροφής, καθώς η λεπτόκοκκη σύσταση του Ναξιακού μαρμάρου επέτρεπε τη διάχυση του ηλιακού φωτός στο εσωτερικό.

Όπως έγινε φανερό από τα ανασκαφικά ευρήματα, η χρήση του μαρμάρου επέτρεψε τη δημιουργία μονάδων μεγαλύτερων της τυπικής πήλινης κεραμίδας, οι οποίες πολλές φορές συντέθηκαν σε ενιαίο σχήμα με άλλα δομικά μέρη. Στο Πύθειο

στη **Δήλο**<sup>21</sup> (345-344 π.Χ), το μαρμάρο έδωσε τη δυνατότητα κάλυψης του ναού με μεγάλες κεραμίδες ειδικής μορφής (78X167 εκ.) που αποτελούσαν τα δομικά στοιχεία γεφύρωσης των ανοιγμάτων ανάμεσα στις επικλινείς δοκούς σχηματίζοντας ταυτόχρονα την φατνωματική επιφάνεια της οροφής. Η άνω επιφάνεια τους λαξεύτηκε σε μίμηση ζεύγους τυπικών στρωτήρων και στην ενδιάμεση περιοχή διαμορφώθηκαν κατάλληλες υποδοχές για έναν -μη αναγκαίο οικοδομικά- καλυπτήρα.

#### **3.4. Μικρά Ασία - Οι συνδυασμοί των τυπικών συστημάτων και οι ιδιόμορφες παραστατικές σίμες**

Οι αρχαίοι πολιτισμοί της Μικράς Ασίας των Λυδών και των Φρυγών, ανοικτοί προς τους γειτονικούς λαούς, δέχονταν τον απόηχο της αρχαίας παράδοσης της Ανατολής, όπως και έντονες επιδράσεις από τον Ελληνικό χώρο. Στα πλούσια αστικά κέντρα της εποχής, στις Σάρδεις και στο Γόρδιον, οι μορφές των κεραμώσεων εκτός από τους ιερούς χώρους εφαρμόστηκαν και σε πλούσιες κατοικίες. Συνδυάζουν τύπους κεράμων από την Ελλάδα τους οποίους διακοσμούν με πρωτότυπες συνθέσεις. Οι πύλινοι ορθογώνιοι κέραμοι συνταιριάζονται με ημικυκλικούς ή γωνιώδεις καλυπτήρες (υβρίδια στέγη -Σικελικό σύστημα). Έγχρωμοι ρόμβοι, ζωγραφιστά τρίγωνα, οδοντωτές ή ριγωτές ταινίες κοσμούσαν τις επιφάνειες των στρωτήρων και των καλυπτήρων. Ανάγλυφες εικονιστικές παραστάσεις, όπως συνηθίζονταν στις μετόπες και στις ζωφόρους των ναών της Ανατολής,<sup>22</sup> κοσμούσαν τις ιδιόμορφες ψηλές σίμες. Διακοσμημένες με συμμετρικούς πηγάσσους, λοτούς, αρματοδρομίες κ.α. πλαισίωναν τις λιτές υδρορρόες.

Οι κεραμώσεις των Αιολικών (Νεανδρία-560 π.Χ, Λάρισσα στον Έρμο 550 π.Χ) και Ιωνικών (Μίλητος 550-540 π.Χ) πόλεων της Μ. Ασίας πλησιάζουν περισσότερο στο Ελλαδικό ιδίωμα. Ιδιομορφία αποτελούν οι ανοικτές υδρορρόες διατομής U, όπου οι ηγεμόνες διαμορφώνονται ώστε να σχηματίζουν υψηλό μέτωπο. Οι ακροκέραμοι που έφεραν σφίγγες, εραλδικά αιλουροειδή, λεοπαρδάλεις, γρυπαετούς κλπ, παρέμεναν τα ισχυρά αισθητικά στοιχεία των κεραμώσεων.

#### **3.5. Ετρουρία - Οι ανυψωμένες στέγες αυτονομούνται σε περιοχές πλούσιου κεραμοπλαστικού διακόσμου**

Έχουν διασωθεί πλήθος πύλων αρχιτεκτονικών στοιχείων τα οποία παρίσταναν γλυπτικά συμπλέγματα με έντονη κίνηση και ακροκέραμα με ανθρώπινες μορφές. Το άνω μέρος της σίμης διακοσμούσαν πρόσωπα σε μετωπική διάταξη, όπως και σύνθετοι μεγαλόσχημοι ηγεμόνες ακροκέραμοι, οι οποίοι διέθεταν τις περισσότερες φορές ισχυρές νευρώσεις και υποστηρίξεις, σε μη ορατό μέρος για τη σταθεροποίησή τους. Με τον πλούτο και τα μεγέθη τους, οι διακοσμητικές μορφές κατείχαν δεσπόζουσα θέση στη συνολική εικόνα, προσδίδοντας στην κεράμωση τον χαρακτήρα ενός μεγάλου αρθρωτού βάθρου που υποστήριζε τα γλυπτά.<sup>23</sup>

Ένα ιδιαίτερο είδος αρχιτεκτονικής διακόσμησης ήταν η ανάπτυξη των γλυπών σε όλο το μήκος της κορυφής της σαρματωτής στέγης. Στη στέγη του ναού της Mater Matuta, στην πόλη Satricum τα γλυπτά συμπλέγματα σε φυσικό μέγεθος, αποτελούνταν από ανθρώπινες μορφές τοποθετημένες ανά ζεύγη και καταλάμβαναν χώρο 12μ από τα 33μ του μήκους του ναού. Στις τελευταίες σειρές καλυπτήρων υπήρχαν πύλινες θήκες για την έδραση των γλυπών.<sup>24</sup> Σε ενδιάμεσες

22. Η λέξη *φρίζα* προέρχεται από την παραφθορά την λατινικής γραφής των Φρυγών, *phrygiones, phrygium opus*, που στη συνέχεια έγινε συνώνυμο της διακόσμησης της ζωφόρου.

23. Andren, 1939.

24. Lulof, 1993, σελ. 277-286.

περιοχές της στέγης, πιθανόν αμέσως μετά την ακραία σειρά των ακροκεράμων, βρίσκονταν ιδιόμορφοι καλυπτήρες με πτηνόμορφες παραστάσεις,<sup>25</sup> που θυμίζουν αληθινά πουλιά καθισμένα στη στέγη. Εκτός του διακοσμητικού τους ρόλου, αυτά αποτελούσαν ανοίγματα φυσικού αερισμού, διαθέτοντας αγωγό που κατέληγε στο μισάνοικτο στόμα της πτηνόμορφης φιγούρας.

### 3.6. Οι Ελληνικές αποικίες στην Ιταλία (Σικελία και Μεγάλη Ελλάδα) - Πειραματική διάθεση στις συνθέσεις των κεραμώσεων πάνω στους τύπους της μητροπολιτικής Ελλάδας

Στις Ελληνικές αποικίες της Ιταλίας, η δημιουργία των κεραμώσεων αναπτύχθηκε με βάση τυπικά θέματα της Δωρικής αρχιτεκτονικής, με έντονη παρουσία κεραμοπλαστικών στοιχείων και πλούσιο συνθετικό αποτέλεσμα. Στον αρχαϊκό ναό της Ήρας στην **Ποσειδωνία**, (540 π.Χ), οι ηγεμόνες κέραμοι μαζί με τις υποκείμενες κεραμικές προστατευτικές επιφάνειες συνιστούν μια φαρδιά πλούσια διακοσμημένη ζώνη. Την κεραμοπλαστική ζώνη των μακρών πλευρών εμπλουτίζουν ανθεμωτοί καλυπτήρες και λεοντοκεφαλές (απομιμήσεις κρουνών) στο κάτω μέρος των ηγεμόνων κεράμων. Σε πλήρη μετρική αντιστοιχία με αυτά, είχαν προσθέσει στην ζώνη της επαετίδας σειρά από ανθεμωτές πλάκες και έξεργες ροζέτες μιμούμενες σωληνωτούς κρουνούς.

25. Wikander, 1986, σελ. 171.

26. Για την κεράμωση των προπυλαίων βλ. Dinsmoor, 1910, σελ. 143-184. Η πολυπλοκότητα της μορφής υποστηρίζει ο Bundgaard, δεν είναι το αποτέλεσμα σχεδιασμού, αλλά απόρροια της εμπειρίας των τεχνιτών-λιθοξόων οι οποίοι έχοντας αντιμετωπίσει κατ'επανάληψη ζητήματα συναρμογών, είχαν τη δυνατότητα πρόβλεψης της ειδικής αναγκαίας και κατασκευαστικά ορθής συνθετότητας, όπως ακριβώς συμβαίνει με τις συναρμογές των ξύλων στις παραδοσιακές ξυλοκατασκευές, Bundgaard 1957, σμ. 314, σελ. 237.

27. Τανούλας κ.α., 1994, σελ. 117-121. Η σύνθετη αυτή κεραμίδα περιλαμβάνεται σε σχεδιαστική αναπαράσταση των κεραμώσεων των Προπυλαίων του 1908 από τον H. D. Wood, (αδημοσίευτο σχέδιο, αντίγραφο του οποίου μου παραχώρησε ο M. Κορρές). Korres, 2002.

### 3.7. Κλασικοί ναοί - Η τελειοποίηση της τεχνικής και η αυστηρή γεωμετρία της σύνθεσης

Οι κλασικές κεραμώσεις της Αθηναϊκής Ακρόπολης παρουσιάζουν τέλεια κανονικότητα αλλά και πολλές τοπικές ιδιορρυθμίες οι οποίες δεν είναι άμεσα αντιληπτές. Διακριτικές ιδιομορφίες χαρακτηρίζουν τις απολήξεις της μαρμαρινής κεράμωσης των **Προπυλαίων** (437- 432 π.Χ). Η βόρεια και νότια σίμη (παραετίς) των προστάσεων της κεντρική πτέρυγας διαμορφώνεται σε διάτρητο ιωνικό κυμάτιο κοσμημένο με "ωά" εναλλασσόμενα με "λόγχες". Σύμφωνα με το σχέδιο του γραπτού διακόσμου, αφαιρούνται τα τριγωνικά πεδία του φόντου σχηματίζοντας οπές μέσα από τις οποίες έρεαν τα νερά της βροχής. Στο κεντρικό τμήμα η παραετίδα διακόπεται και η κεράμωση καταλήγει σε ηγεμόνες στρωτήρες και ανθεμωτούς ακροκεράμους. Οι απολήξεις της στέγης ρυθμίζουν την εκροή ώστε να είναι ορμηκότερη μέσα από τη διάτρητη παραετίδα και ομαλότερη προς τη δόρυχη στέγη των (απραγματοποίητων) εγκάρσιων πτερύγων. Η διακοπή της παραετίδας συνδυάζεται επίσης με τη γενικότερη μορφολογική αυτονόμηση των δύο προστάσεων του κτηρίου.<sup>26</sup>

Η αναμενόμενη συρροή μεγάλης ποσότητας νερού στους ενδιάμεσους χώρους μεταξύ δυτικής προστάσεως και πλευρικών πτερύγων αντιμετωπίσθηκε με ειδικής μορφής συλλεκτήρες κέραμους. Οι κέραμοι αυτοί διαστάσεων 2.07Χ4.5μ, περιείχαν επιφάνεια υποδοχής επτά διαδοχικών στρωτήρων της στέγης των μικρών πτερύγων και στέγαζαν τους ενδιάμεσους χώρους, εκτρέποντας τη ροή στα άκρα της δεσπόζουσας αετωματικής μορφής του προπύλου.<sup>27</sup>

### 3.8. Περίκεντρα κτήρια

Μια ειδική κατηγορία είναι τα περίκεντρα κτήρια της αρχαιότητας, οι Θόλοι. Οι κωνικές ή πυραμιδοειδείς στέγες τους ήταν αντικείμενο ειδικού σχεδιασμού και τις περισσότερες φορές πρόκληση για την επίτευξη μιας αρμονικής λύσης. Η **Αθηναϊκή Θόλος** (470- 466 π.Χ.). Το μέγεθος και η μορφή της κεράμωσής της Θόλου πρέπει να ήταν εντυπωσιακό και

χαρακτήριζε συνολικά το κτήριο, "...στρογγυλοειδής οίκος δι οστράκων ειλημμένος...εις οξύ απολήγουσα.." αναφέρει σχετικά ο Ησύχιος. Την κάλυπτε μία έντονα επικλινής κωνική στέγη<sup>28</sup> (η κλίση υπολογίζεται σε 29°) διαστρωμένη με μεγάλους πλίντους ρομβοειδείς κατά κύριο λόγο κεράμους. Οι ρομβοειδείς κέραμοι διαμορφωμένοι κατάλληλα για την κάλυψη της υποκείμενης κεραμίδας ήταν ταυτόχρονα στρωτήρες και καλυπτήρες. Οι κορυφές της μικρής διαγωνίου τους είναι αποτμημένες σε έκταση αντίστοιχη προς τη ζώνη επικάλυψης. Έτσι το ορατό μέρος όλων των κεράμων είχε σχήμα ακέραιου ρόμβου. Στο πρώτο (πολύ πιθανόν και στο τελευταίο) διάζωμα διατάσσονταν τριγωνικοί ηγεμόνες κέραμοι, καλυπτόμενοι από τριγωνικούς επίσης καλυπτήρες.<sup>29</sup>

Η ελληνιστική ροτόντα (εξωτερική διάμετρος 18.98μ), το **Αρσινόειον της Σαμοθράκης** (280 π.Χ), στεγαζόταν με ιδιόμορφες πλίντες κεραμίδες (συνδυασμός ημικυκλίου και τραπεζίου), οι οποίες σχημάτιζαν μια φολιδωτή κωνική επιφάνεια. Το εμφανές μέρος των κεραμίδων είναι ημικυκλικό και κάλυπτε την τραπεζοειδή περιοχή των υποκείμενων κεραμίδων. Η ημικυκλική προεξοχή -κυμάτιο- στην κάτω τους επιφάνεια και η τεθλασμένη προεξοχή στην άνω επιφάνεια, αφενός ήταν τα μέσα τήρησης των αποστάσεων κατά την ακτίνα και αφετέρου παρεμπόδιζαν την διείσδυση του νερού (νεροσταλάκτες). Η προεξοχή σε σχήμα Λ με την οποία οι κεραμίδες ήταν εξοπλισμένες στο πρόσθιο μέρος της επιφάνειάς τους, στο μέσο του ημικυκλίου, εξέτρεπε το βρόχινο νερό μακριά από το διάκενο των υποκείμενων κεραμιδιών. Η τραπεζοειδής μορφή στο πίσω μέρος των κεραμίδων επέτρεπε αφενός την ακτινική διάταξή τους και αφετέρου ελαχιστοποιούσε την μεταξύ τους επικάλυψη (της τάξης του 30%) και κατ' επέκταση μείωνε το νεκρό φορτίο.

#### **Μικρού μεγέθους περίκεντρα κτήρια**

Στο χορηγικό **μνημείο του Λυσικράτους** (334 π.Χ), η μαρμάρινη μονολιθική οροφή διαμορφώνεται σε μίμηση φολιδωτής στέγης. Η προοδευτική αύξηση των μεγεθών των φολιδών ανταποκρίνεται στις συγκεντρώσεις του βρόχινου νερού οι οποίες αυξάνονται προοδευτικά προς τις χαμηλότερες περιοχές. Το βρόχινο νερό ακολουθούσε τον πυκνό επιμερισμό της στέγης, καταλήγοντας σε μικρά και πυκνά μερίδια που έρεαν ανάμεσα στα διακοσμητικά θέματα της διπλής σίμης.

Η στέγαση της οκταγωνικής κάτοψης του "**Ωρολογίου του Κυρρήστου**" σχηματίζει 24 έδρα πυραμίδα. Συντίθεται από 24 τριγωνικής κάτοψης λίθους, διαμορφωμένους στην άνω επιφάνεια τους σε σύνθετης μορφής κεραμίδες. Εμφάνιζαν επάλληλες τραπεζοειδείς κεραμίδες, σε προοδευτική μείωση του μεγέθους τους. Η περιμετρική σίμη, ήταν τοποθετημένη ως ανεξάρτητο δομικό στοιχείο με άλλη κατασκευαστική υποδιαίρεση από αυτή των ψευδοκεράμων, εντούτοις οι υδρορροές ρυθμίζονται σύμφωνα με τη γεωμετρία της τριπλής διαίρεσης της κάθε πλευράς του οκταγώνου.

#### **4. Τεχνολογία και διάκοσμος. Η επίλυση της δομής των κεραμώσεων ως καλλιτεχνική πράξη<sup>30</sup>**

Στην ενότητα αυτή γίνεται ανάλυση ορισμένων ζητημάτων της μορφής των κεραμώσεων με όρους δανεισμένους από το έργο του Βιτρούβιου.<sup>31</sup>

28. Thompson, 1940, σελ. 65-73.

29. Miller, 1988, σελ. 134-139.

30. Αφορμή για τη ενότητα αυτή αποτέλεσε η σχετική διατύπωση για τους κεράμους του Παρθενώνα: Η μορφολογική και η οικοδομική σύνθεση της κεράμωσης είναι πρακτικώς ταυτόσημα θέματα, Κορρές-Μπούρας, 1983, σελ. 37.

31. "... την αρχιτεκτονική συνιστούν η καλούμενη από τους Έλληνες Τάξις, η καλούμενη από τους Έλληνες Διάθεσις, η Ευρυθμία, η Συμμετρία, η Κοσμιότης και η καλούμενη από του Έλληνες Οικονομία...". Βιτρούβιος Ι, κεφ. 2, σελ. 49-50.

**Η “τάξις”.** Η καθιέρωση της δίρριχτης κεραμωτής στέγης και οι χαρακτηριστικές κλίσεις των αετωμάτων.

Ο τυπικός ναός της αρχαιότητας χαρακτηρίζεται από την “...περιμετρική κιονοστοιχία γύρω από τον κλειστό χώρο που φυλάσσεται το λατρευτικό άγαλμα και τη χαμηλή αμφικλινή κεραμωτή στέγη, η οποία καταλήγει σε αετώματα στις δύο στενές πλευρές...”.<sup>32</sup> Όπως φαίνεται και στην συνοπτική περιγραφή του Βιτρουβίου, η δίρριχτη στέγη αποτελεί ένα από τα τρία σημεία που καθορίζουν τη μορφή του Ελληνικού ναού. Επιπροσθέτως, η στέγη είχε ένα βαρύνον σημασιολογικό περιεχόμενο: προφύλασσε το λατρευτικό ξόανο. Με την έννοια αυτή η κεράμωση δεν μπορεί να ειπωθεί μόνο ως το τεχνικό έργο που θα εξασφάλιζε τη στεγάνωση. Ο πλούτος της κεράμωσης σχετίζεται με την κυρίαρχη σημασία των ναών, ως εικόνων συμβόλων, στους οποίους η εξωτερική όψη ήταν κύρια και καθοριστική.

Η αυστηρή δικλινής κεραμοσκεπή προσέδωσε την απαραίτητη έμφαση της εισόδου του ναού με τα τριγωνικά μέτωπα στις κύριες όψεις και αποτέλεσε τη βασική μορφή με την οποία (φυσικά με μια σειρά ακόμη αρχιτεκτονικών στοιχείων) γινόταν αντιληπτή από μακριά η κατεύθυνση του κτηρίου. Οι αρχαίες κεραμώσεις με το εξελιγμένο κατασκευαστικό τους σύστημα επέτρεψαν τις χαρακτηριστικά χαμηλές κλίσεις της στέγης. Ειδικές διαμορφώσεις στις προεξοχές της αλληλοεπικάλυψης εξασφάλιζαν την απορροή του βρόχινου νερού ακόμη και σε πολύ χαμηλές κλίσεις (min 12 μοίρες, δηλαδή ~1:5), χαμηλότερες από εκείνες που προδιαγράφονται στα σύγχρονα κεραμίδια. Η επιλογή των κλίσεων της στέγης δεν συνδέθηκε όμως με το κατασκευαστικό εφικτό. Ο Βιτρούβιος<sup>33</sup> περιγράφοντας τη κατασκευή των ναών, δίνει τη σχέση 1:4,5, πλησιάζοντας το πρότυπο του Παρθενώνα (1:4,05). Κατά τη κλασική και μετέπειτα εποχή δεν ήταν πια οι οικοδομικές παράμετροι που έπαιζαν σημαντικό ρόλο στον καθορισμό των κλίσεων της στέγης, άλλα η δύναμη της εικόνας. Ενώ σε άλλα κτήρια, όπως στις στοές εφάρμοζαν μικρότερες συνήθως κλίσεις,<sup>34</sup> οι κλίσεις στους ναούς κρατήθηκαν σχετικά σταθερές. Η Ελληνική αρχιτεκτονική συνδέθηκε και καθορίστηκε τελικά από τις χαμηλές κλίσεις της τάξης του 1:4,<sup>35</sup> ενώ αντίστοιχα η Ρωμαϊκή, με τις σαφείς επιδράσεις από τη τοπική παράδοση των Ετρουσκικών ναών, ακολούθησε το μορφολογικό πρότυπο μεγαλύτερων κλίσεων ~1:3.<sup>36</sup>

**Η “διάθεσις” (διάταξη) και η μίμηση μιας δομής της φύσης**

Η ορθογώνια, η ακτινική, η ρομβοειδής ή η φολιδωτή διάταξη των κεράμων είναι το αποτέλεσμα της συστηματικής αντιμετώπισης των τεχνικών προβλημάτων μέσω μιας σαφούς δομής, η οποία παρουσιάζει αξιοσημείωτες ομοιότητες προς φυσικές δομές όπως: η διάταξη των φτερών των πουλιών και των λεπιών των ψαριών, των κώνων της πεύκης. Δείγματα της ατέρμονης βλάστησης και της προσθετικής ανάπτυξης υπήρχαν έτοιμα στη φύση. Ίσως αυτά έδωσαν την ιδέα για την κατάλληλη διάταξη του υλικού στις επικλινές στέγες. Ανεξάρτητα των θεωριών, ειδικά για το ζήτημα της διάταξης των κεράμων η μίμηση μιας φυσικής δομής, είναι στη συγκεκριμένη περίπτωση εύλογη.

**Η “ευρυθμία” και η πλαστικότητα των επιφανειών της στέγης**

Ο επιμερισμός της στέγης σε οργανωμένες περιοχές και η επεξεργασία της πυκνότητας και του κυματισμού του αναγλύφου, αποδίδει το ρυθμό του φωτοσκιασμού και της ροής του βρόχινου νερού. Οι εντάσεις της φωτοσκίασης ήταν ποικίλες καθώς συνδέονται με τη μορφή (καμπύλη ή πρισματική) των καλυπτήρων κατά κύριο λόγο, αλλά και με τις

32. Αναφέρει ο Βιτρούβιος στο κεφάλαιο περί προέλευσης των κτισμάτων, Βιτρούβιος II, σελ. 115.

33. Βιτρούβιος III, κεφ. 5, σελ. 209.

34. Προτύλαιο (Πινακοθήκη) 1:5, Στοά Φίλωνος στην Ελευσίνα 1:5, Νότια στοά της Κορίνθου 1:5. Μπούρας, 1967, σελ. 110.

35. Θησαυρός των Μεγαρέων 1:3,8 (14,5°), Αφαία 1:3,68, Θησαυείο 1:4,04, Παρθενώνας 1:4,06, “Βασιλική” Ποσειδωνία 1:3,92.

36. Στον 4<sup>ο</sup> αιώνα στην Ιταλία και στη Ρωμαϊκή εποχή, καθιερώθηκε η κλίση των 20° (1/2,7).

διαστάσεις των κεραμίδων (το πλάτος τους καθόριζε τη πυκνότητα του ρυθμού και το ύψος των καλυπτήρων την ένταση της σκιάς).

Η σχέση του διακόσμου με την μορφή των κεραμώσεων είναι ιδιαίτερα σημαντική για την κατανόηση της ποιότητας και της έκτασης του σχεδιασμού. Η ζωγραφική ή ανάγλυφη διακόσμηση τονίζει τη δομή της κεράμωσης, καθώς διαφοροποιεί τα δομικά της μέρη, προβάλλει τη λειτουργία τους (σωλήνες, υδρορρόες κλπ.) και τα διαρθρώνει σε μικρότερες *ευσύνοπτες ομάδες*. Η διαδικασία της διακόσμησης ακολουθεί υποχρεωτικά την ακριβή μετρική διαίρεση της κεράμωσης. Ο διάκοσμος επέβαλλε την κανονικότητα, γεωμετρία και ακρίβεια στην κατασκευή.<sup>37</sup> Ο κεραμέας όφειλε να συνεργαστεί με τον τεχνίτη που *έγραφε* το διάκοσμο<sup>38</sup> όπως εξάλλου πολλά χρόνια πριν είχαν μάθει να συνεργάζονται στα αγγεία.<sup>39</sup> Στην επίπονη λεπτομερή διακοσμητική εργασία υποδιαίρεσεις και επαναλήψεις αντιστοιχούν στο ρυθμό της κεράμωσης (εικ.64,65) εξωθώντας σε ακριβείς μετρήσεις. Οι κέραμοι (ηγεμόνες-σίμη) εμφανίζουν τον αναγκαίο χώρο του διακόσμου ώστε να περιλαμβάνει ακέραιο αριθμό επαναλαμβανόμενων μοτίβων ανά στοιχείο. Ταυτόχρονα, η διακόσμηση υπαγορεύει την μορφή της επιφάνειας που κοσμεί. Στα γραμμικώς εκτεινόμενα μέρη (π.χ. της σίμης), οι πλοχοί, ως πλεγμένα σχοινιά "δένουν" την κάτω ζώνη, αφήνοντας τα δωρικά φύλλα να υψώνονται με μια ελαφρά κάμψη της άνω απόληξης τους προς τα έξω. Τα σπειρώματά τους δημιουργούν την αίσθηση κίνησης στις στατικές μορφές και κατευθύνουν το βλέμμα στην "ανάγνωση"<sup>40</sup> της αρχιτεκτονικής μορφής. Στις κοιλόκυρτες διατομές, οι φυτικές μορφές των ανθεμίων και λωτών του διακόσμου αποκτούν όγκο, καθώς οι καμπύλες του σχεδίου ακολουθούν την καμπύλη του κυματίου και αναπτύσσονται στις τρεις διαστάσεις. Κατά την εν κινήσει παρατήρηση οι γραμμές του σχεδίου "κινούνται" πάνω στη καμπύλη επιφάνεια, και ο διάκοσμος γίνεται αντιληπτός σε διαρκή ανασύνθεση.

**Η "συμμετρία", η συμφωνία των μέτρων της κεράμωσης με το σύνολο των αρχιτεκτονικών στοιχείων - Προβλήματα γεωμετρίας**

Συνήθως η κεράμωση, (συμπεριλαμβανομένης της επαετίδος και παραετίδος σίμης), τα μεταξόνια, τα μέτρα της διαδοκίδωσης κ.λ.π είναι ακέραια πολλαπλάσια μιας ορισμένης μονάδας (είναι σύμμετρα σύμφωνα με την αρχική έννοια της λέξης). Το μέτρο αυτό σε πολλές περιπτώσεις ταυτίζεται προς τη βασική μονάδα της κεράμωσης, το οποίο δεσμεύει και δεσμεύεται από το ρυθμό των άλλων δομικών στοιχείων του κτηρίου.<sup>41</sup>

Για κτήρια μη ορθογωνικής κάτοψης, όπως στα περίκεντρα κτήρια για παράδειγμα, παρήχθησαν κέραμοι ειδικής μορφής (τριγωνικοί, πολυγωνικοί κλπ). Τα ειδικά αυτά συστήματα χαρακτηρίζονται από τη γεωμετρική τους συνέπεια με την κάτοψη. Το σχήμα όπως και το μέγεθος των κεράμων προκύπτει από την ανάλυση του πρίσματος της στέγης. Αυτό γίνεται φανερό στις σύγχρονες σχεδιαστικές ανασυνθέσεις όπου η κατασκευή αναπαράγεται ακόμη και με περιορισμένα αρχαιολογικά ευρήματα κεράμων.

**Η "κοσμιότητα" - Ο διάκοσμος των κεραμώσεων**

Οι μορφές που κοσμούσαν στέγες των αρχαϊκών ναών, λειτουργούσαν ίσως, ως αποτρεπτικό φυλακτό. Τα μυθολογικά

37. Η σύγκριση διακοσμημένων και ακόσμητων κεραμίδων, είναι ενδεικτική για τον τρόπο που ο διάκοσμος επιδρά στην διαμόρφωση της επιφάνειας. Ανάλογο φαινόμενο αντιλαμβανόμαστε, αντιπαραβάλλοντας πύλινα χρωστικά σκεύη με τα κοσμημένα αγγεία. Βλ. Scheibler, 1992, σελ. 72-86.

38. *Εργολαβήσαντι κεραμώσαι-Εργολαβήσαντι την γραφήν του κεράμου*, αναφέρουν οι αρχαίες πηγές οι οποίες περιγράφουν τις δύο διαφορετικές εργολαβίες της κεράμωσης.

39. Για την κατασκευή των αγγείων, ο αγγειοπλάστης και ο αγγειογράφος υπογράφουν ξεχωριστά. Πλάι στο όνομα τους σημειώνουν *εποίησεν* και *έγγραφσεν* αντίστοιχα.

40. Ο Ρωμαίος αναφέρει σχετικά με την αντιληπτική λειτουργία του διακόσμου στο Ναό της Αρτέμιδας: "...με την ανάπτυξη των πλοχμών ορίζεται ο άξονας, στο μέσο της μακριάς πλευράς... ακολουθώντας τις στροφές των πλοχμών, το βλέμμα κατευθύνεται τελικά στο κέντρο του αετώματος...". Ρωμαίος, 1951, σελ. 83.

41. Στον Παρθενώνα το πλάτος του κανονικού μεταξονίου της περίπτωσης αντιστοιχεί στο εξαπλάσιο του πλάτους της αγγελαίας κεραμίδας (71.5X6). Επίσης εμφανίζεται αντιστοιχία με τις κύριες δοκούς καθώς και με τις κατά μήκος δοκούς, Ορλάνδος, 1978, σελ. 547-580, 600-631.



42. Σύμφωνα με την θεώρηση του M. Heidegger, η δημιουργία είναι το μέσο αποκάλυψης της κρυμμένης Φύσης (Heidegger, 1986), με αυτήν την έννοια η αρχιτεκτονική σύνθεση των αρχαίων κεραμώσεων μπορεί να ειπωθεί ως καλλιτεχνικό έργο.

τέρατα, τα τεράστια γοργόνεια, τα εραλδικά τοποθετημένα θηρία, συνδέονται ίσως με μια μεταφυσική λειτουργία της στέγης. Οι λεοντοκέφαλοι κρουνοί στις υδρορρόες σίμες, ιδιαίτερα διαδεδομένοι στη μετα-αρχαϊκή εποχή, ήταν ένα δάνειο των τερατόμορφων κεφαλών που προστάτευαν τις πηγές και τις κρήνες. Η απορροή του νερού από τα στόματα των θηρίων, αποτελούσε ένα οπτικό τέχνασμα εμπύκωσης τους και απέδιδε ακόμη περισσότερο τον αποτροπαϊκό χαρακτήρα της μορφής τους.

**Η “οικονομία”** - Ο επιτελικός ρόλος της στέγης στη παραλαβή του βρόχινου νερού και ο σχεδιασμός της απορροής του. Περισσότερο από κάθε άλλο μέρος του κτηρίου, ο δομικός ρόλος της στέγης, συνίσταται στην απορροή του βρόχινου νερού. Με τη δημιουργία της δίρριχτης στέγης οριστικοποιείται η ροή του νερού και γίνονται φανερές οι διαδρομές της κίνησης του. Εν αντιθέσει προς τα οριζόντια δώματα όπου η κίνηση του νερού διακριτικά αποσιωπάται στις αθέατες ρύσεις, στις κεραμώσεις αναδεικνύεται ως μια προγραμματισμένη διαδρομή.

Ο λεπτομερής σχεδιασμός των αρχαίων κεράμων προδιέγραφε τη κίνηση του νερού, παρακολουθώντας σταγόνα-σταγόνα τη ροή. Οι βαθμιδωτές επιφάνειες των κεραμώσεων προδιέγραφαν την ροή του νερού σε ευθεία ή σπανιότερα σε ελυσσομένη πορεία στα φολιδωτά συστήματα. Η κίνηση του νερού όριζε τελικά ένα νέο σύνολο νοπτών γραμμών στις στέγες πάνω στο σχεδιασμένο σύστημα που έδινε μορφή στη δομική ύλη, γινόμενες αντιληπτές κατά τη διάρκεια της βροχής. Όμως η προδιαγραμμένη επανάληψη της ροής, κρατούσε την ανάμνηση της εικόνας ακόμη και όταν το υγρό στοιχείο απουσίαζε κατά τις ηλιόλουστες μέρες.

Ο χειρισμός των καιρικών μεταβολών στην αρχαία αρχιτεκτονική είναι ίσως σημασιολογικά συνθετότερος από ότι συνήθως πιστεύεται. Αποτελεί μέλημα που υπερβαίνει την απλή επιδίωξη της στεγάνωσης και της δημιουργίας προφυλαγμένου χώρου. Η ατμόσφαιρα, το ηλιακό φως και το βρόχινο νερό, η κίνηση του αέρα, του φωτός και του νερού, συνδέονται με τη θρησκευτική λατρεία σε μία κοινωνία που τα φυσικά στοιχεία ήταν εκδηλώσεις της θεϊκής βούλησης. Ο χειρισμός της κίνησης του νερού αποτελεί εξέχον ζήτημα για τον αρχαίο σχεδιασμό των κεραμώσεων, όπου το αίτημα της οικοδομικής πληρότητας χαρακτηρίζεται από το τελετουργικό σεβασμό των φυσικών στοιχείων.<sup>42</sup>

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αρχαίες πηγές

Βιτρούβιος, *Περί Αρχιτεκτονικής*, Βιβλίο II, μτφρ. από τα λατινικά Π. Λέφα, Αθήνα, Πλέθρον, 1997.

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *35ο Βιβλίο της “Φυσικής Ιστορίας”*, μτφρ. από τα λατινικά, Α. Λεβίδης, Τ. Ρούσος, Αθήνα, Άγρα 1994.

Παυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις*, μτφρ. Ν. Παπακατζής, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1974-81.

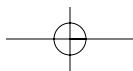
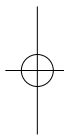
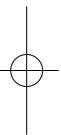
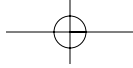
Νεότερη βιβλιογραφία

Andren Arvid, *Architectural terracottas from etrusco-italic temples*, Leipzig, 1939.

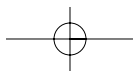
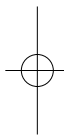
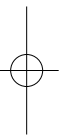
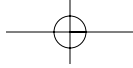
- Bundgaard, J. A., *Mnesicles*, 1957.
- Cooper, N. K. *The development of roof revetments in the Peloponese* (ιδ. διατριβή), University of Minnesota, 1983.
- Coulton J. J., *Ancient Greek Architects at Work*, London, Cornell University Press, 1977.
- Davey, Norman, *A History of building materials*, London, Phoenix House, 1961.
- Dinsmoor, William, B., *The Gables of Propylaea*, AJA, 1910, σελ. 143-184.
- Dinsmoor, William, B., *The Architecture of Ancient Greece*, London, 1950.
- Durm, Josef Wilhelm, *Die Baukunst der Etrusker, Die Romer*, Stuttgart, A. Kroner, 1905.
- Durm, Josef Wilhelm, *Die Baukunst der Griechen*, Leipzig, A. Kroner, 1910.
- Glendinning, Matthew, *Phrygian architectural terracottas*, (ιδ. διατριβή University of North Carolina), Chapel Hill, 1996.
- Heidegger M., *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μετάφραση, σχόλια Γ. Τζαβάρα, 1986.
- Hodge A., *The Woodwork of Greek Roofs*, Cambridge, Cambridge University Press, 1960.
- Hostetter, Eric, *Lydian Architectural terracottas*, Atlanta, Scholars Press, 1994.
- Κορρές Μ., Πρόχειρες σημειώσεις των μαθημάτων της Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, 1998-2000, στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος του ΕΜΠ: Αρχιτεκτονική και σχεδιασμός του Χώρου.
- Κορρές Μ. - Μπούρας Χ., *Μελέτη Αποκαταστάσεως του Παρθενώνος Ι*, ΕΣΜΑ 1983.
- Κορρές, Μ., *The Construction of Ancient Greek Temples*, Acropolis Restoration, επιμ.λ. R. Economakis, Academy Editions, London, 1994.
- Korres, *Lexikon Antiker Kunstler*, Mnesikles, 2002.
- LeRoy Christian, *Les terres cuites architecturales et la diffusion de l' Hellenisme en Anatolie*, RA, 1967, σελ. 127-142.
- Lulof, Patricia, *Reconstruction and architectural setting of large terracotta statues, the case of Satricum*, στο *Deliciae fictiles*, international conference, Amsterdam, thesis Publisher, 1997.
- Marchetti P., Kolokotsas K., *Le Nymphae de l' Agora d' Argos*, Athenes-Paris, Etudes Peloponnesiennes XI, 1995, σελ. 121-128.
- McCredie, James, Roux, Georges, Shaw, Stuart, and Kurtich, John, *The Rotunda of Arsinoe, Samothrace*, Princeton University Press, 1992.
- Mertens, Dieter, *Der Alte Heratempel in Paestum*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1993.
- Miller G. S., *Excavations at Nemea*, Hesperia 44, 1973-74, σελ. 143-72, Hesperia 45, 1975, σελ. 179-202, Hesperia 50, 1981, σελ. 52.
- Miller S. G., *Circular roofing systems and the Athenian Tholos*, Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, τόμος Δ', 1988, σελ. 134-139.
- Morse, S., Edward, *On the older forms of terra-cotta roofing tiles*, Bulletin of the Essex Institute, Vol. XXIV, 1892.
- Morse, S., Edward, *Japanese Homes and Their Surroundings*, New York, Dover Publications, 1961.
- Muller- Wiener, W., *Η Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Μπ. Σμιτ-Δούνα, 1995.
- Μπούρας, Χαράλαμπος, *Η Ανασπίλωση της Στοάς της Βραυρώνας*, Αθήνα, 1967.
- Ορλάνδος, Αναστάσιος, *Τα υλικά δομής των Αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα, Η εν Αθήναις Αρχαιολογικά Εταιρεία, 1955-

58.

- Ορλάνδος, Αναστάσιος, *Η Αρχιτεκτονική του Παρθενώνος*, Η εν Αθήναις Αρχαιολογικά Εταιρεία, 1978.
- Pedley J., Paestum, *Greeks and Romans in Southern Italy*, London, Thames and Hudson, 1990.
- Perreault J. Y. *L'atelier de potier archaïque de Phari (Thasos) La production de tuiles*, στο *Hesperia* 59, 1990, σελ. 201-9.
- Περράκη Θ., *Συμβολή στη γνώση των ορυκτολογικών και τεχνολογικών χαρακτηριστικών των χρησιμοποιούμενων στην κεραμική αργίλων, περιοχών της Αττικής, της Χαλκίδας και της Βοιωτίας*, Αθήνα, 1987, σελ. 78-79.
- Rook, T., *For an experiment producing pan tiles into wooden mold*, στο *Roman Brick and Tile*, εκδ. A. McWhirr BAR International Series 68, Great Britain, 1979, σελ. 298-301.
- Roux G., *La Tholos de Delphes*, BCH 76, 1952, σελ. 444-483.
- Scheibler Ingeborg, *Ελληνική Κεραμική*, μτφρ. Ε. Μανακίδου, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1992.
- Stanzl G., *The Ptolemaion at Limyra and Its Recently Discovery Curvature, Appearance and Essence*, 1999, σελ. 155-171.
- Ρωμαίος Κ., *Οι κέραμοι της Καλυδώνος*, Αθήνα, Η εν Αθήναις Αρχαιολογικά Εταιρεία, 1951.
- Stevens, Gorham, P., *A tile standard in the Agora of Ancient Athens*, *Hesperia* 19, 1950, σελ. 174-187.
- Thompson, Homer, *The tholos of Athens and its predecessors*, *Hesperia Supl. IV*, 1940, σελ. 65-73.
- Τανούλας Τ., Ιωαννίδου, Μ., και Μωραΐτου, Α., *Μελέτη Αποκαταστάσεως των Προπυλαίων*, Αθήνα, ΕΣΜΑ, 1994.
- Vallois, R., *Topographie Dellienne II*, BCH 1929, σελ. 185-315.
- Wikander Ch. *The painted Architectural Terracottas*, στο *Acquarossa*, Stockholm, 1988.
- Wikander, Orjan, *Ancient roof-tiles, use and function*, *Opuscula Atheniensia*, 17, 1988, σελ. 203-216.
- Wikander, Orjan, *The roof tiles, Typology and Technical Features*, στο *Acquarossa*, Result of excavation conducted by the Swedish Institute of classical Studies, Stockholm, 1981.
- Wikander, Orjan *The roof tiles, part 1*, στο *Acquarossa*, Stockholm, 1986.
- Williams C. K., *Demaratus and the early corinthian roofs*, στο Στίλην, τόμος εις μνήμην Ν. Κοντολέοντος, 1980, σελ. 345-350 (WA 052).
- Winter, Nancy, *Greek Architectural Terracottas*, Oxford, Clarendon Press, Oxford, 1993.
- Winter, Nancy, *The Greek background for Archaic architectural Terracottas of Central Italy*, στο *Deliciae fictiles*, Proceedings of the first International Conference on Central Italic Architectural Terracottas, Stockholm, 1993, σελ. 17-20.



**Υ.**  
**Η παράσταση**  
**της αρχιτεκτονικής**  
**γνώσης**  
σε σχέση  
με λογικές  
πειθαρχίες  
που δομούν  
το χώρο  
όπως η επικοινωνία,  
η πληροφορική  
και η τεχνολογία



## ΜΙΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ: ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΩΝ ΚΑΠΟΥΤΣΙΝΩΝ ΣΤΟ LUGANO, ΤΟΥ MARIO BOTTA

Πάνος Τούρλας

### Περίληψη

Ένα αρχιτεκτονικό πρόβλημα αποτελεί τη διατύπωση μιας σειράς αιτημάτων που είναι δυνατό να ικανοποιηθούν με διαφορετικούς και συχνά αντιφατικούς τρόπους μέσα από διαφορετικές αρχιτεκτονικές προτάσεις. Αυτή η ιδιαιτερότητα δυσχεραίνει τη διεργασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού αλλά και την κριτική του αρχιτεκτονικού αποτελέσματος στερόντας τους προφανή κριτήρια αξιολόγησης. Ωστόσο, είναι δυνατό μέσα από το ίδιο το θέμα και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται να εντοπιστεί μια εσωτερική λογική του αρχιτεκτονικού έργου, ένα σύστημα αξιολόγησης και ιεράρχησης των δεδομένων του προβλήματος που τελικά να είναι σε θέση να στηρίζει τόσο τις συνθετικές επιλογές όσο και την αξιολόγησή τους.

Μέσα από το παράδειγμα της βιβλιοθήκης των Καπουτσίνων στο Lugano, του Mario Botta, επιχειρείται μια αναλυτική προσέγγιση του αρχιτεκτονικού έργου με στόχο να διαπιστωθεί η παραπάνω τοποθέτηση σε αυτό και να εντοπιστεί η σχέση ανάμεσα σε ένα σύστημα - φορέα του συλλογισμού του αρχιτέκτονα και των αρχιτεκτονικών του επιλογών για ένα συγκεκριμένο πρόβλημα, από την κεντρική ιδέα της πρότασης μέχρι την τελευταία σχεδιαστική της λεπτομέρεια.

Στη συνέχεια, επιχειρείται μια διεύρυνση αυτής της θέσης και η αναζήτηση της σχέσης και της πορείας ανάμεσα στην ευρύτερη θέση του αρχιτέκτονα, την ερμηνεία και την αντίληψή του για το εκάστοτε αρχιτεκτονικό πρόβλημα και την θέση του για αυτό με τη μορφή της αρχιτεκτονικής πρότασης. Εδώ η πορεία δεν ξεκινά από την αρχιτεκτονική μορφή και καταλήγει σε ένα νοητικό σύστημα, αλλά, αντίθετα έχει σαν αφετηρία τη νοητική θεώρηση του προβλήματος, διερευνώντας τον τρόπο και τα εργαλεία μέσα από τα οποία αυτή μεταγράφεται σε χωρικά στοιχεία που διαμορφώνουν την αρχιτεκτονική πρόταση - φορέα της θέσης του αρχιτέκτονα. Η διαπίστωση μιας τέτοιας αμφίδρομης σχέσης ανάμεσα στη νοητική και τη χωρική κατασκευή μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αποτελεί ικανό εργαλείο ελέγχου του αρχιτεκτονικού έργου, τόσο κατά τη δημιουργία του όσο και κατά την αξιολόγησή του.

### A THEORETICAL APPROACH TO THE COMPOSITION OF ARCHITECTURAL FORM: EXAMINING THE CASE OF THE LIBRARY OF THE CAPUCHINS AT LUGANO BY MARIO BOTTA

#### Abstract

An architectural question constitutes the articulation of a series of demands, which can be satisfied in various, often contradictory ways through many different architectural proposals. This peculiarity obstructs both the process of architectural design and the evaluation of the architectural outcome by depriving them of distinct evaluation standards. However, in the question per se and the way it is addressed, it is possible to identify an internal sense, a system of assessing and grading the details of the question, which might eventually qualify to support the composition decisions, as well as their evaluation.

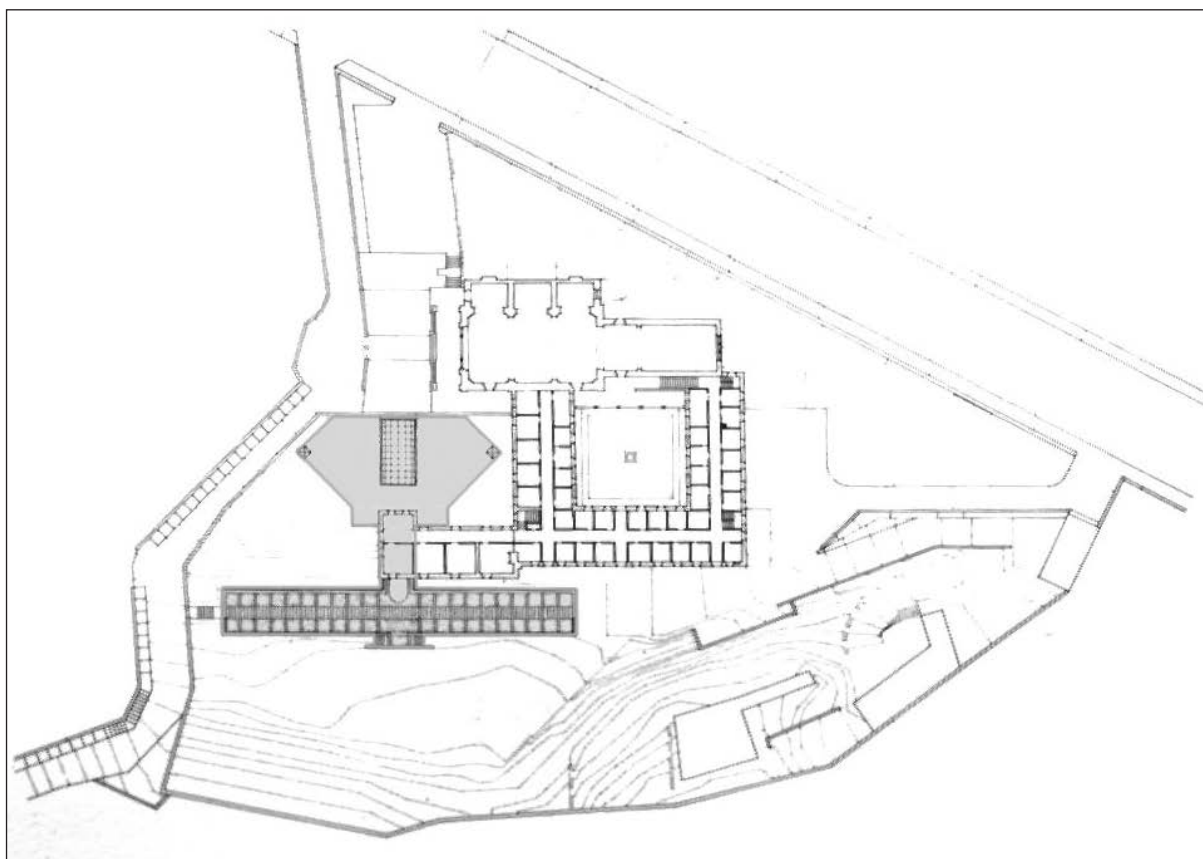
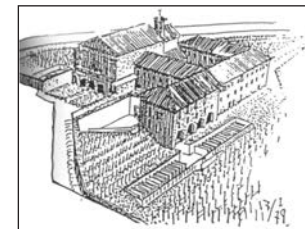
The instance of the Library of the Capuchins at Lugano, by Mario Botta, provides the occasion on which a detailed approach to the architectural work is attempted, aiming to determine the aforementioned stance and identify the relation between a system - agent of the architect's reasoning and their architectural decisions on a particular question, from the core idea of the proposal to its last design detail. Subsequently, there is an attempt to expand this position and trace the relation and the route between the architect's stance, interpretation and perception of each architectural question and their standpoint, made manifest in the architectural proposal. The route here does not begin with the architectural form to end to a system. On the contrary, its beginning is the intellectual conception of the question, exploring the way and the tools through which it is translated into the space elements constituting the architectural proposal-agent of the architect's position. We may argue that the inference of this kind of mutual relationship between the intellectual and the spatial construction forms an efficient checking tool for the architectural work, both during its creation, and its evaluation.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2002. Εξεταστική επιτροπή: ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΚΑΝΙΑΤΣΙΣ (επιβλέπων), ΑΡΗΣ ΚΟΥΤΟΥΚΟΣ και ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΙΑΚΑΤΑΣ.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

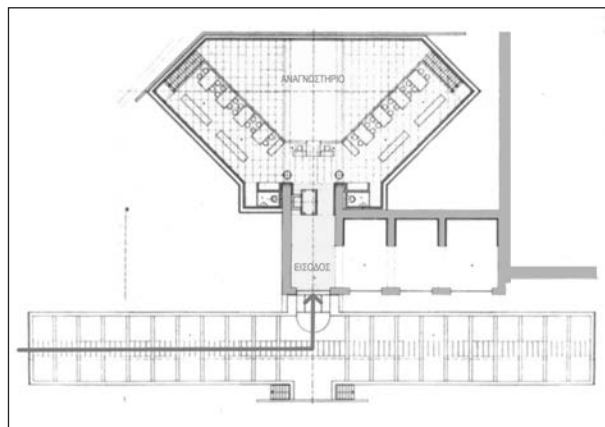
### Το αρχιτεκτονικό πρόβλημα

Ένα αρχιτεκτονικό πρόβλημα διατυπώνεται κατ' αρχήν ως ένα σύνολο αιτημάτων προκειμένου να καλυφθούν συγκεκριμένες χωρικές ανάγκες και συνθήκες, τα οποία ο αρχιτέκτονας καλείται να ικανοποιήσει μέσα από μια πρόταση διαμόρφωσης του χώρου. Ωστόσο, η επίλυση αυτών των αιτημάτων μπορεί να πραγματοποιηθεί με περισσότερους από έναν τρόπους. Είναι χαρακτηριστική στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό η διατύπωση πολλών διαφορετικών αλλά εξ' ίσου δόκιμων προτάσεων για το ίδιο αρχιτεκτονικό πρόβλημα, όπως συμβαίνει για παράδειγμα σε έναν αρχιτεκτονικό διαγωνισμό ή σε ένα σπουδαστικό θέμα, όπου τα αιτήματα είναι ακριβώς τα ίδια για όλους, όμως οι προτάσεις διαφέρουν μεταξύ τους. Ταυτόχρονα, παρά το γεγονός ότι οι προτάσεις αυτές μπορούν εξ' ίσου να πληρούν τις αρχικές προϋποθέσεις, δε σημαίνει ότι αξιολογούνται το ίδιο.





Αυτή η πολλαπλότητα στην ικανοποίηση των αιτημάτων ενός αρχιτεκτονικού προβλήματος και η παρουσία πολλών διαφορετικών λύσεων, αλλά και η διαφορετική αξιολόγησή τους, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η αντιμετώπιση του αρχιτεκτονικού προβλήματος δεν αποτελεί μια απλή αθροιστική επίλυση των επιμέρους αιτημάτων που αυτό θέτει, αλλά απαιτεί μια περισσότερο σύνθετη προσέγγιση, με βάση την οποία διαμορφώνεται αλλά και αξιολογείται η κάθε πρόταση. Χρειάζεται ένα σύστημα αρχών και κανόνων που επαναπροσδιορίζει το αρχιτεκτονικό πρόβλημα και κατευθύνει το σχεδιασμό επιτρέποντας ή αποτρέποντας συγκεκριμένες επιλογές και χειρισμούς κατά τη διαμόρφωση της πρότασης, λειτουργώντας δηλαδή σαν εργαλείο ελέγχου του σχεδιασμού από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα. Οι ίδιες αρχές και κανόνες, από τη στιγμή που καθορίζουν το σχεδιασμό, μπορούν να αποτελέσουν και ένα σημαντικό κριτήριο αξιολόγησης της αρχιτεκτονικής πρότασης.

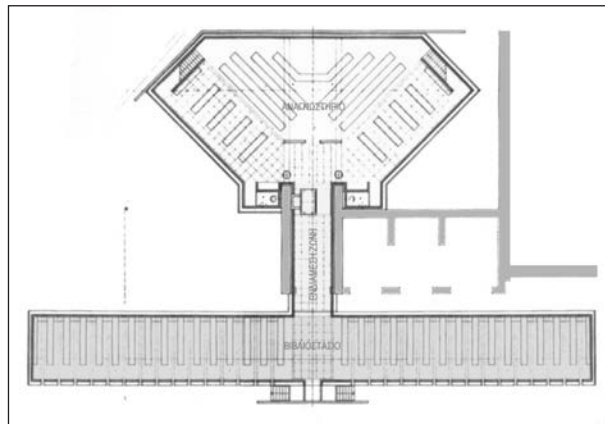


Στη διερεύνηση που ακολουθεί επιλέχθηκε η βιβλιοθήκη στο μοναστήρι των Καπουτσίνων στο Lugano, έργο του Mario Botta, ως αντικείμενο μελέτης. Το έργο αυτό θα αποτελέσει το πεδίο όπου θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε αφ' ενός την επίδραση της συνθετικής ιδέας (και κυρίως των συνθετικών αρχών που εκφράζει) στο σύνολο της πορείας του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και αφ' ετέρου να αναζητήσουμε τη γενικότερη θέση μέσα από την οποία απορρέουν αυτές οι αρχές και κατά συνέπεια και η αρχιτεκτονική πρόταση.

## Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΩΝ ΚΑΠΟΥΤΣΙΝΩΝ ΣΤΟ LUGANO

### Συνοπτική περιγραφή

Το έργο αφορά τη δημιουργία δημόσιας βιβλιοθήκης στο συγκρότημα του μοναστηριού των Καπουτσίνων στην πόλη του Lugano της Ελβετίας. Η πρόταση συγκροτείται ως μια νέα, ανεξάρτητη κατασκευή σε σχέση με το μοναστικό σύμπλεγμα και αναπτύσσεται στο μεγαλύτερο μέρος της κάτω από την επιφάνεια του εδάφους. Το νέο συγκρότημα χωροθετείται πλάγια και παράλληλα ως προς το σύμπλεγμα του μοναστηριού, ακολουθώντας κατά τον κύριο άξονά του την κλίση του εδάφους της αυλής του συγκροτήματος [εικ. 1, 2].



Το κτίριο συγκροτείται σε τρεις ενότητες: το χώρο του αναγνωστηρίου, το βιβλιοστάσιο και την ενδιάμεση ζώνη που ενώνει τις άλλες δύο ενότητες και βρίσκεται κάτω από την είσοδο της βιβλιοθήκης. Οι τρεις ενότητες αντιστοιχούν σε απλούς πρισματικούς όγκους και αναπτύσσονται διαδοχικά, στη διεύθυνση ενός κεντρικού άξονα και συμμετρικά ως προς αυτόν. Ο χώρος εισόδου είναι ενσωματωμένος στο ανακαινισμένο νότιο κομμάτι του παλιού συγκροτήματος και αποτελεί το σημείο επαφής της βιβλιοθήκης με αυτό. Το αναγνωστήριο βρίσκεται εξ' ολοκλήρου κάτω από το έδαφος. Τέλος, το βιβλιοστάσιο απλώνεται κατά μήκος των ισοϋψών του εδάφους, παράλληλα με την ανατολική όψη του μοναστηριού και είναι το μόνο κομμάτι της βιβλιοθήκης με εξωτερική όψη [εικ. 3, 4].

Οι χώροι και των τριών ενοτήτων χαρακτηρίζονται έντονα από την υλικότητα και την υφή της κατασκευής και την ανάδειξη της συμμετρίας του συγκροτήματος αλλά και του ανηλλειματικού χαρακτήρα του περιμετρικού κελύφους του κάτι που αναδεικνύεται τόσο από το χειρισμό των εσωτερικών όψεων με την τρόπο επαλληλίας του ανεπίχριστου οπλισμένου σκυροδέματος και του φλοιού από τσιμεντόλιθους και τη φατνωματική οροφή, όσο και από τις επιμέρους λεπτομέρειες όπως η χαρακτηριστική αξονική σχισμή στον τοίχο του αναγνωστηρίου.

Στη συνολική αίσθηση της βιβλιοθήκης παίζει καθοριστικό ρόλο το στοιχείο του φυσικού φωτισμού που αναδεικνύει την υφή των υλικών αλλά και τη συμμετρία του συμπλέγματος και τη "βαρύτητα" των χώρων, με τον άπλετο φωτισμό του αναγνωστηρίου και το διακριτικό χαμπλό φωτισμό στο βιβλιοστάσιο [εικ. 5, 6].

#### Η συνθετική ιδέα στη βιβλιοθήκη<sup>1</sup>

Η πρόταση για τη βιβλιοθήκη χαρακτηρίζεται από δύο βασικές επιλογές στη θεώρηση του προβλήματος. Η πρώτη είναι η πρόθεση ανάδειξης της σαν μία αυτοτελή χωρική ενότητα μέσα στο υπάρχον συγκρότημα του μοναστηριού, μέσα από μια έμμεση σχέση της με αυτό. Η δεύτερη αφορά την ερμηνεία της ενότητας αυτής ως μια σύνθεση διακριτών στοιχείων που συγκροτούν ένα ενιαίο σύνολο.

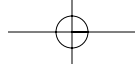
Η συνθετική ιδέα της πρότασης είναι απόρροια αυτών των θέσεων, οι οποίες εκφράζονται χωρικά μέσα από τις βασικές συνθετικές αποφάσεις που αποτυπώνει: αφ' ενός την επιλογή της υπόσκαφης κατασκευής και την παράλληλη χωροθέτησή της ως προς το μοναστικό συγκρότημα και αφ' ετέρου την αντιστοιχία των επιμέρους λειτουργικών ενοτήτων της βιβλιοθήκης σε απλούς πρισματικούς όγκους και τη συγκρότησή τους επάνω σε έναν κεντρικό άξονα συμμετρίας.<sup>2</sup>

Οι συγκεκριμένες συνθετικές επιλογές που συγκροτούν και τη συνθετική ιδέα για το θέμα χαρακτηρίζουν το κτίριο, και ουσιαστικά αποτελούν την ταυτότητά του, καθώς είναι αυτές που καθορίζουν τη συνολική του μορφή και διάρθρωση, ενώ ταυτόχρονα αποδίδουν στο χώρο και μια συγκεκριμένη τοποθέτηση του αρχιτέκτονα για το χαρακτήρα του. Επιπλέον, αποτελούν τη βάση από την οποία ξεκινά κάθε επιμέρους σχεδιαστική κίνηση. Κατά συνέπεια, η βαρύτητα και η ισχύς τους καθορίζει και το βαθμό στον οποίο μπορούν να "επιβάλλουν" μια λογική και να κατευθύνουν το σχεδιασμό από αυτό το σημείο και μετά.

#### - Η ΣΧΕΣΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ - ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΥ

Με την επιλογή της υπόσκαφης κατασκευής η σχέση της βιβλιοθήκης με το μοναστικό συγκρότημα





1. Σε αυτή τη διερεύνηση η διατύπωση της συνθετικής ιδέας είναι αποτέλεσμα της ανάλυσης του αρχιτεκτονικού έργου και κατά συνέπεια σαν συλλογισμός δεν ταυτίζεται απαραίτητα, ούτε αποδίδει τον αντίστοιχο συλλογισμό του Botta, αλλά περισσότερο προσεγγίζει τη διεργασία της σύνθεσης με βάση το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα.

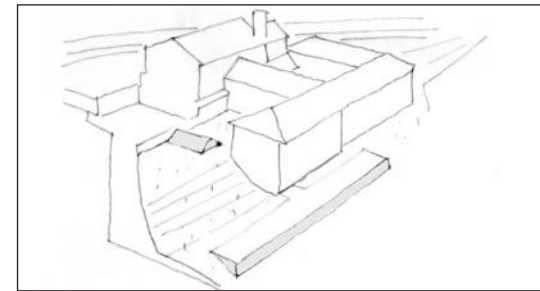
2. Η χρήση της συμμετρίας και των απλών πρισματικών όγκων χαρακτηρίζει όχι μόνο το συγκεκριμένο παράδειγμα αλλά και συνολικά το έργο του Botta, και κατά συνέπεια αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα σαν επιλογή, καθώς υποδηλώνει μια ευρύτερη συνθετική τοποθέτηση.

3. Η παρατήρηση αφορά την κοινή γεωμετρία των πρισμάτων με την οποία συγκροτούνται στο χώρο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η βαρύτητα κάθε ενότητας είναι ίδια με τις υπόλοιπες.

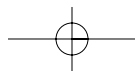
παύει να υφίσταται σε επίπεδο μορφών στο χώρο. Σε αντίθεση με το μοναστήρι, που οι όγκοι και η μορφή του στο χώρο είναι αντιληπτοί και αναγνωρίσιμοι, η βιβλιοθήκη είναι ένα κτίριο σχεδόν χωρίς όψεις, χωρίς συνολική εξωτερική αντίληψη του όγκου και της μορφής του. Οι δύο κατασκευές δεν μπορούν να αντιπαρατεθούν επί ίσοις όροις και άρα η μορφή της βιβλιοθήκης ελάχιστα επηρεάζει τη μορφή του υπάρχοντος συνόλου. Αντίθετα, μια υπέργεια κατασκευή μοιραία θα οδηγούσε σε μια μορφολογική αντιπαράθεση, ανεξάρτητα από το πως θα χειριζόταν κανείς το διάλογο ανάμεσα στις δύο κατασκευές. Σε κάθε περίπτωση, η μορφή της νέας κατασκευής θα έπρεπε να πάρει θέση απέναντι στην παλιά, είτε ακολουθώντας τη μορφολογία του μοναστηριού είτε αντιβαίνοντας σε αυτή. Η άμεση αντιπαράθεση σε επίπεδο μορφών και όγκων, όμως, δεν αντικατοπτρίζει την πρόθεση του Botta για μια διαφορετικής τάξης συσχέτιση της βιβλιοθήκης με το μοναστήρι. Αντίθετα, η σχέση αυτή προσδιορίζεται από τον τρόπο οργάνωσης των κατασκευών στο χώρο. Η ανάπτυξη της βιβλιοθήκης, ακολουθώντας τον ίδιο προσανατολισμό με το συγκρότημα του μοναστηριού, στηρίζεται στη λογική οργάνωσής του, χωρίς αυτό να την εμποδίσει να διαφοροποιηθεί μορφολογικά από αυτό. Σε συνδυασμό με την υπόσκαφη ανάπτυξή της, η βιβλιοθήκη εμφανίζεται περισσότερο σαν ίχνος του κανάβου που διέπει το σύνολο του συγκροτήματος του μοναστηριού και ελάχιστα σαν αυτοτελές κτίριο (που μοιάζει ή δε μοιάζει με τα υπόλοιπα) [εικ. 7].

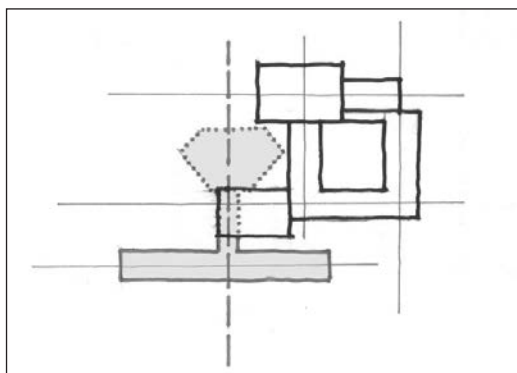
#### - Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΣΕ ΕΝΟΤΗΤΕΣ

Από τη στιγμή που η νέα κατασκευή αυτονομείται από την υπάρχουσα, αναπτύσσει το δικό της σύστημα οργάνωσης. Σύμφωνα με αυτό, ο χώρος της βιβλιοθήκης συγκροτείται σε διακριτές λειτουργικές ενότητες, το αναγνωστήριο, το βιβλιοστάσιο και την ενδιάμεσή τους ζώνη. Οι ενότητες αυτές αποτελούν ίδιας τάξης<sup>3</sup> στοιχεία, με διαφορετικό όμως χαρακτήρα, που συντίθενται σε ένα ενιαίο σύνολο που αποτελεί τη βιβλιοθήκη. Προκειμένου να αποδοθεί στο χώρο μια τέτοια προσέγγιση, είναι απαραίτητη τόσο η διάκριση των στοιχείων μεταξύ τους, όσο και η ανάδειξη της ενιαίας χωρικής οντότητας που συγκροτούν.



Η επιλογή της αντιστοίχισης των λειτουργικών ενότητων σε απλούς πρισματικούς όγκους δίνει τη δυνατότητα της αντίληψης κάθε επιμέρους ενότητας ξεχωριστά, χάρη στο εύκολα αναγνωρίσιμο σχήμα με το οποίο ταυτίζεται ο χώρος που καταλαμβάνει. Ο κοινός τρόπος έκφρασής τους στο χώρο αποδίδει την αντιμετώπισή τους ως ίδιας τάξης στοιχεία, αλλά ταυτόχρονα το διαφορετικό μέγεθος και οι αναλογίες της κάθε ενότητας εκφράζουν το διαφορετικό χαρακτήρα και τις ιδιαιτερότητες της λειτουργίας που ορίζει. Έτσι ο κύριος χώρος του αναγνωστηρίου αποκτά σχεδόν τριγωνικό πρισματικό σχήμα και μεγάλο ύψος, ενώ η ενότητα του βιβλιοστασίου είναι ένα επίμηκες και μικρού ύψους παραλληλεπίπεδο, ακολουθώντας τελείως διαφορετικές αναλογίες από το αναγνωστήριο. Ο διάδρομος που συνδέει τις δύο ενότητες φτιάχνει ένα μικρότερο επίμηκες πρίσμα το οποίο όμως καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τα πρίσματα των δύο κύριων ενότητων, ανάμεσα στα οποία εκτείνεται.





Οι παραπάνω συνθετικές επιλογές αναδεικνύουν τη διάρθρωση της βιβλιοθήκης σε ενόπτες και τις ιεραρχούν, δεν εξασφαλίζουν όμως τη συγκρότησή τους σε ένα ενιαίο χωρικό σύνολο. Αυτό πετυχαίνεται με την οργάνωσή τους πάνω σε μια συγκεκριμένη διάταξη. Οι τρεις διακριτές ενόπτες αρθρώνονται γραμμικά η μία μετά την άλλη, από το αναγνωστήριο στο βιβλιοστάσιο, κατά μήκος ενός άξονα συμμετρίας που διέπει το σύνολο της κατασκευής. Η σύνθεσή τους πάνω σε ένα εξ' ίσου απλό και αντιληπτό μοντέλο οργάνωσης (την αξονική συμμετρική διάταξη) επιτρέπει στα επιμέρους στοιχεία να αποτελέσουν όλα μαζί μια χωρική ενότητα, παρά το γεγονός ότι είναι διακριτά μεταξύ τους, καθώς ακολουθούν

την ίδια λογική οργάνωσης στο χώρο. Παράλληλα, ο άξονας συμμετρίας πάνω στον οποίο συγκροτείται η βιβλιοθήκη είναι και το στοιχείο που τη συνδέει με το υπόλοιπο συγκρότημα, καθώς εντάσσεται στη λογική του ορθογωνικού κανάβου<sup>4</sup> που ορίζει το υπάρχον κτιριακό σύνολο [εικ. 8].

Με αυτές τις βασικές συνθετικές επιλογές καθορίζεται η υπόσταση της βιβλιοθήκης, τόσο ως προς τη σχέση της με το συγκρότημα μέσα στο οποίο χωροθετείται, όσο και ως προς την εσωτερική λογική που τη διέπει. Αυτές οι αποφάσεις μπορεί να μην αποτελούν το μοναδικό τρόπο υλοποίησης της συγκεκριμένης προσέγγισης του θέματος, ωστόσο είναι σε θέση να υποδηλώσουν ένα τρόπο έκφρασής της με αρχιτεκτονικούς όρους. Μπορούν λοιπόν να κριθούν ως προς το βαθμό που πετυχαίνουν να εκφράσουν τη θέση του Βοηθα στο χώρο λειτουργώντας ως αξιώματα κατά το σχεδιασμό. Σε αυτή τη λογική, το σύνολο των αποφάσεων που λαμβάνονται στην πορεία της διαμόρφωσης της πρότασης, μπορεί να κριθεί ως προς τη συνέπειά του απέναντι στις βασικές συνθετικές αρχές της.

#### Η διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής πρότασης - ο έλεγχος κατά το σχεδιασμό

Η αρχιτεκτονική πρόταση δεν εξαντλείται στη διατύπωση της συνθετικής ιδέας, αλλά περιλαμβάνει μια σειρά σημαντικών αποφάσεων, που καθορίζουν τη μορφή που θα πάρει τελικά το αρχιτεκτονικό έργο στο χώρο. Ο βαθμός στον οποίο οι επιλογές σε αυτά τα ζητήματα εκφράζουν τις συνθετικές αρχές της πρότασης, επιλύοντας ταυτόχρονα τα αιτήματα του συγκεκριμένου προβλήματος, καθορίζει και τη συνέπεια της πρότασης απέναντι στις αρχικές προθέσεις. Η κεντρική ιδέα ως διατύπωση των συνθετικών αρχών θέτει τα κριτήρια για τη λήψη αποφάσεων, ελέγχοντας με αυτόν τον τρόπο κάθε επιλογή ως προς τη συνέπειά της.

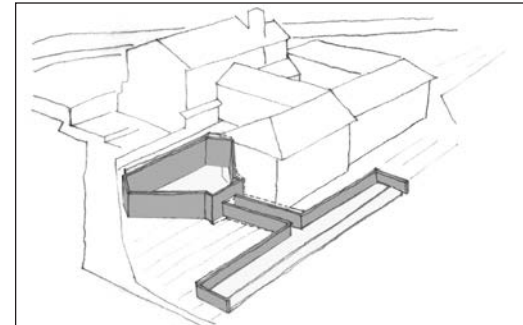
Στο παράδειγμα της βιβλιοθήκης των Καπουτσίνων μπορούμε να απομονώσουμε ενδεικτικά ορισμένα στάδια στην πορεία του σχεδιασμού προκειμένου να διερευνήσουμε πώς προέκυψαν συγκεκριμένες συνθετικές επιλογές, πόσο καθοριστικά λειτούργησε η κεντρική ιδέα στη λήψη τους, αλλά και πόσο οι ίδιες συντέλεσαν στο τελικό αποτέλεσμα. Πιο συγκεκριμένα μπορούμε να εντοπίσουμε τα εξής:

4. Ο άξονας συμμετρίας της βιβλιοθήκης θα μπορούσε να θεωρηθεί και αυτός σαν νήμα του κανάβου που οργανώνει το υπάρχον μοναστικό συγκρότημα καθώς η χάραξη του ακολουθεί τις χαράξεις της παλιάς κατασκευής, κάτι που φαίνεται και στον ομαλό τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται η "συνάντηση" των δύο κτισμάτων στην είσοδο του συγκροτήματος.

- την υλοποίηση του κελύφους του κτιρίου,
- τη διαμόρφωση των επιμέρους ενοτήτων,
- την επεξεργασία των ανοιγμάτων και του φωτισμού,
- την επιλογή των υλικών και της τελικής μορφής του κτιρίου,
- τη διαμόρφωση επιμέρους λεπτομερειών του κτιρίου.

#### - ΤΟ ΚΕΛΥΦΟΣ ΤΟΥ ΚΤΙΡΙΟΥ

Στη βιβλιοθήκη των Καπουτσίνων η διαμόρφωση του περιγράμματος υλοποιείται μέσα από έναν ισχυρό και συμπαγή τοίχο που διατρέχει περιμετρικά ολόκληρη τη βιβλιοθήκη, "δένοντας" το σύνολο της κατασκευής [εικ. 9]. Η πρόθεση του Boita να αναδείξει τη βιβλιοθήκη ως αυτόνομη χωρική ενότητα μέσα στο σύνολο του μοναστηριού οδηγεί στην επιλογή ενός ισχυρού και συνεχούς στοιχείου για να εκφράσει αυτό το χαρακτήρα, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο έμφαση στην απόδοση της συνθετικής ιδέας. Ορίζοντας ένα ενιαίο στοιχείο, εξασφαλίζει την ενότητα του συνόλου, ενώ ταυτόχρονα το απομονώνει από το υπόλοιπο συγκρότημα. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα είναι φανερό ότι η αρχή που διατυπώνει το χαρακτήρα της κατασκευής και συγκεκριμένα της συγκρότησής της σε ένα σύνολο επιμέρους ενοτήτων, είναι ισχυρότερη από την πρωταρχική συνθετική έκφραση της κεντρικής ιδέας που εκφράζεται από τους πρισματικούς όγκους. Έτσι, η μορφή και η γεωμετρία των όγκων δεν μπορεί να επιβληθεί στην αρχή της οργάνωσης της βιβλιοθήκης, οδηγώντας έτσι στη συγκεκριμένη υλοποίηση του περιγράμματος.



#### - ΟΙ ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΧΩΡΙΚΕΣ ΕΝΟΤΗΤΕΣ

Στη συνθετική ιδέα, η αντιστοιχία των ενοτήτων σε απλούς γεωμετρικούς όγκους αποτελεί μια πρώτη κίνηση διάκρισής τους και ορίζει κάποια βασικά μορφολογικά χαρακτηριστικά τους, όχι όμως και την πραγματική τους μορφή στο χώρο η οποία βασίζεται στην ερμηνεία του χαρακτήρα της λειτουργίας που εξυπηρετούν. Η βιβλιοθήκη στην προσέγγιση του Boita κινείται ανάμεσα στο δημόσιο χαρακτήρα ενός χώρου συνάθροισης και στον κλειστό χαρακτήρα ενός αρχαιικού χώρου. Ο χειρισμός των επιμέρους ενοτήτων πετυχαίνει με τη χρησιμοποίηση του ίδιου μέσου, δηλαδή απλών γεωμετρικών σχημάτων, αλλά και με τη διαφοροποίηση του μεγέθους, των αναλογιών και της σχέσης μεταξύ των ενοτήτων, να αποδώσει στους χώρους μορφές που με τα γεωμετρικά χαρακτηριστικά τους μεταφέρουν τα χαρακτηριστικά της κάθε λειτουργίας.

#### - ΤΑ ΑΝΟΙΓΜΑΤΑ ΚΑΙ Ο ΦΩΤΙΣΜΟΣ

Η έντονη αντίθεση στη θέση και τη μορφή των ανοιγμάτων παραπέμπει στην ήδη διατυπωμένη πρόθεση ανάδειξης της διαφοροποίησης του χαρακτήρα των δύο ενοτήτων της βιβλιοθήκης. Έτσι, ο κεντρικός χώρος του αναγνωστηρίου διαθέτει

ένα μεγάλο άνοιγμα που αναδεικνύει το μέγεθος και τη μορφή του, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο κεντρικό δώροφο κομμάτι του, το οποίο φωτίζεται άπλετα, ενώ Η συμμετρική διάταξη των ανοιγμάτων του αναγνωσπρίου τονίζει τη λογική οργάνωσης και την ισορροπία της μορφής του. Στον αντίποδα, ο φωτισμός του βιβλιοστασίου είναι περιορισμένος αλλά ομοιόμορφος σε όλο το μήκος του χώρου, αναδεικνύοντας την έντονη γραμμικότητά του.

#### - ΤΑ ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ Η ΤΕΛΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΚΤΙΡΙΟΥ

Η επιλογή του οπλισμένου σκυροδέματος για να υλοποιηθεί αυτό το κέλυφος έρχεται να δώσει έμφαση στο χαρακτήρα του. Με την ικανότητα που έχει το χυτό υλικό να φτιάχνει μια συμπαγή και ενιαία μάζα αποδίδεται η συνέχεια και η μονολιθικότητα των εξωτερικών ορίων και μέσα από αυτές τις ιδιότητες της ύλης και η ισχύς του περιγράμματος του κτιρίου. Το ίδιο υλικό, με διαφορετική όμως αντιμετώπιση, με την παρουσία του τόσο στην οροφή όσο και στα τοιχώματα παραπέμπει στη λογική του πρισματικού όγκου που ορίζει τις λειτουργικές ενότητες, καθώς υλοποιεί τόσο τις κατακόρυφες όσο και τις οριζόντιες επιφάνειες του πρίσματος. Ωστόσο, η διαφοροποίηση στο χειρισμό του επιτρέπει τη διάκριση του περιμετρικού ορίου από το υπόλοιπο κέλυφος με βάση τις αρχικές συνθετικές επιλογές. Με αυτόν τον τρόπο προβάλλονται τόσο η λογική των πρισματικών όγκων όσο και η λογική του περιγράμματος. Πάνω στην ίδια λογική βασίζεται και η επένδυση των επιφανειών του κελύφους. Οι κατακόρυφοι τοίχοι του περιγράμματος επενδύονται με μία ζώνη τοιχοποιίας από τσιμεντόλιθους σε όλο το εσωτερικό τους ανάπτυγμα, σαν μια ζώνη που υποδηλώνει τη συνέχεια της περιμέτρου. Αντίστοιχα, τα κενά της διαδοκίδωσης συμπληρώνονται από τσιμεντένια φατνώματα ορίζοντας έτσι την καθαρή επιφάνεια του πρισματικού όγκου. Και πάλι, η διαφοροποίηση στο χειρισμό του υλικού αντικατοπτρίζει το διαφορετικό χαρακτήρα της κάθε επιφάνειας, ενώ ταυτόχρονα τονίζει την ισχύ του κελύφους της κατασκευής.

Η συγκεκριμένη επεξεργασία των εσωτερικών επιφανειών παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί δεν εξυπηρετεί καμία λειτουργική ή κατασκευαστική απαίτηση, αλλά αποτελεί μια καθαρά μορφολογική επιλογή με σκοπό να αναδειχτεί ακόμα περισσότερο ο χαρακτήρας του αρχιτεκτονήματος και η συνθετική του ιδέα. Ωστόσο, χαρακτηρίζει και σηματοδοτεί έντονα τη μορφή του χώρου, αφού χωρίς αυτά τα στοιχεία η εικόνα του θα ήταν πολύ διαφορετική. Ο συγκεκριμένος χειρισμός πιστοποιεί κατά κάποιο τρόπο ότι η συνθετική ιδέα και οι σχεδιαστικές αρχές που διατυπώνει δεν αφορούν μόνο τη στοιχειώδη χωρική έκφραση της πρότασης αλλά την καθορίζουν στο σύνολό της, όταν η διατύπωση του αρχικού προβλήματος δεν είναι σε θέση να περιλάβει όλες τις πτυχές του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού [εικ. 10].



### Η γενικότερη θέση στη βιβλιοθήκη

Πέρα όμως από το πώς οι συνθετικές αρχές διαμορφώνουν την αρχιτεκτονική πρόταση, τίθεται το ερώτημα για το πώς προκύπτουν. Μπορεί κατά το σχεδιασμό να λειτουργούν αξιωματικά, να γεννούν επιμέρους συνθετικές αρχές και να συγκροτούν έτσι ένα ολόκληρο σύστημα ελέγχου του σχεδιασμού, ωστόσο πριν από αυτό το στάδιο αποτελούν και οι ίδιες αντικείμενο κριτικής. Με άλλα λόγια, οι αρχές αυτές συνοψίζουν τη γενικότερη θέση του αρχιτέκτονα απέναντι στο πρόβλημα, μια θέση με την οποία κατ' αρχήν μπορεί κανείς να συμφωνήσει ή να διαφωνήσει, πριν ελέγξει το πόσο πετυχημένα υλοποιείται. Χρειάζεται λοιπόν να αναζητήσουμε μια θεωρητική κατασκευή, μια αναδιατύπωση του αρχιτεκτονικού έργου, τόσο κατά το σχεδιασμό όσο και κατά την ερμηνεία του, που να αιτιολογεί τελικά την επιλογή των συγκεκριμένων αξιωμάτων και η οποία μπορεί να αποτελέσει παράλληλα αντικείμενο κριτικής για την αρχιτεκτονική πρόταση.

### Η ΔΙΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

Από τη μελέτη της βιβλιοθήκης των Καπουτσίνων στο Lugano μπορούμε να σχηματίσουμε μια γενικότερη εικόνα για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό που δεν αφορά μόνο το συγκεκριμένο παράδειγμα, αλλά θα μπορούσε να αναζητηθεί σε κάθε αρχιτεκτονική πρόταση. Με βάση αυτή, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός διατυπώνει μια θέση απέναντι στο αρχιτεκτονικό πρόβλημα, μέσα από τη διαμόρφωση του χώρου που προτείνει. Η συγκρότηση αυτής της θέσης γίνεται με την προσέγγιση του προβλήματος σε δύο διαφορετικά επίπεδα επεξεργασίας.

Στο πρώτο επίπεδο επιχειρείται ο επαναπροσδιορισμός του προβλήματος μέσα από μια νοητική κατασκευή. Το πρόβλημα αναδιατυπώνεται ως ένα σύστημα από έννοιες που το περιγράφουν. Μέσα από τους εννοιολογικούς συσχετισμούς που συγκροτούν αυτό το σύστημα σχηματίζεται μια ορισμένη "εικόνα" για το πρόβλημα και τη σημασία του.

Το εννοιολογικό σύστημα και ιδιαίτερα οι σχέσεις ανάμεσα στις έννοιες που το περιγράφουν, αποτελούν και τη γέφυρα ανάμεσα στη θεωρητική και τη χωρική διάσταση του προβλήματος. Οι εννοιολογικοί συσχετισμοί μπορούν να περιγράψουν συγκεκριμένες ιδιότητες, που με τη σειρά τους είναι δυνατό να αντιστοιχηθούν σε χωρικές ιδιότητες. Η αναλογία ανάμεσα στη θεωρητική τοποθέτηση και τη χωρική της διάσταση μπορεί να βασιστεί στην ομοιότητα των συσχετισμών μέσα από τους οποίους περιγράφονται. Έτσι, αν στην εννοιολογική προσέγγιση υπάρχει για παράδειγμα μια σχέση αντίθεσης ή συμπληρωματικότητας ανάμεσα σε δύο έννοιες, μια τέτοια σχέση θα μπορούσε να χαρακτηρίζει και το ζητούμενο χώρο. Με αυτόν τον τρόπο, είναι δυνατό να προσδιοριστούν οι χωρικές ποιότητες που θα υλοποιήσει τελικά η αρχιτεκτονική πρόταση.

Η διατύπωση της θέσης για το χαρακτήρα του ζητούμενου χώρου εκφράζεται μέσα από ένα σύνολο ιεραρχημένων και δομημένων συνθετικών αρχών, με βάση τις οποίες γίνεται η επεξεργασία του προβλήματος σε ένα δεύτερο επίπεδο. Η πρόταση αρχίζει και παίρνει τη μορφή της στο χώρο μέσα από τη συγκρότηση της συνθετικής ιδέας, όπου πλέον γίνεται η επιλογή του τρόπου με τον οποίο θα επιτευχθούν οι καθορισμένες από τις συνθετικές αρχές χωρικές σχέσεις και

ποιότητες. Η συνθετική ιδέα μέσα από τη “γλώσσα” και το “λεξιλόγιο” των σχημάτων διατυπώνει συγκεκριμένες χωρικές σχέσεις, ταυτόχρονα όμως εμπεριέχει για πρώτη φορά και την πραγματική διάσταση της πρότασης, καθώς τα σχήματά της αποτελούν εν δυνάμει δομικά στοιχεία της κατασκευής με υλική υπόσταση. Η συνθετική ιδέα καθορίζει μέσα από αυτή τη διπλή της υπόσταση τόσο τη μεταγραφή της θεωρητικής θέσης στο χώρο, όσο και τη βασική μορφή που θα έχει η πρόταση. Ο καταλυτικός της ρόλος στην πορεία της σύνθεσης βασίζεται ακριβώς στο ότι αποτελεί φορέα και του νοήματος και της μορφής της πρότασης.

Από αυτό το σημείο και πέρα οι επιμέρους σχεδιαστικές επιλογές αποτελούν εξέλιξη της συνθετικής ιδέας. Παράλληλα, καθώς η πρόταση αποκτά τη χωρική της υπόσταση, επανεμφανίζονται και τα ζητήματα που θέτει το ίδιο το πρόβλημα μέσα από την αρχική του διατύπωση. Σε αυτό το στάδιο, συχνά η εξέλιξη της αρχικής μορφής της συνθετικής ιδέας μπορεί να ακολουθήσει πολλές διαφορετικές κατευθύνσεις. Συχνά, η συνθετική ιδέα και η πρωταρχική μορφή που καθορίζει δεν επαρκούν για την αξιολόγηση αυτών των κατευθύνσεων. Σε αυτή την περίπτωση το κριτήριο για την καταλληλότερη επιλογή είναι οι ίδιες οι συνθετικές αρχές που καθορίζουν το χαρακτήρα της πρότασης. Έτσι, κάθε επιλογή ελέγχεται τελικά ως προς αυτές, ανεξάρτητα από το βαθμό βαρύτητας που έχει στη διαμόρφωση της πρότασης. Αυτό δε μειώνει τη σημασία της συνθετικής ιδέας που καθορίζει σε πολύ μεγάλο βαθμό το τελικό αποτέλεσμα, όμως εξαρτάται και από αυτές τις επιμέρους επιλογές, τόσο συνέπεια της τελικής πρότασης προς τις γενικές αρχές, όσο και η ανάδειξη της μορφής που τις εκφράζει στο χώρο.

### **Η σχηματική συγκρότηση**

#### **- ΤΟ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΤΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ**

Η σχηματική απόδοση μιας λογικής κατασκευής αποτελεί το κλειδί της μετάβασης από το ένα σύστημα στο άλλο. Τα σχήματα, λειτουργώντας ως σύμβολα, είναι σε θέση να συγκροτήσουν ένα σύστημα που είναι σε θέση με το συνδυασμό των στοιχείων του, μπορεί να μεσολαβήσει στην προβολή μιας λογικής κατασκευής στον πραγματικό χώρο. Το σύστημα των σχημάτων μπορεί να συμβάλει στην σαφέστερη διατύπωση μιας θέσης έτσι ώστε μέσα από αυτή να εκφραστούν και να γίνουν επικοινωνήσιμες συγκεκριμένες πεποιθήσεις και προθέσεις. Η νοητική διεργασία της εννοιολογικής προσέγγισης είναι αυτή που συγκροτεί αυτή τη θέση, όμως μέσω της σχηματικής της απόδοσης είναι δυνατό να γίνει πιο εύκολα και παραστατικά κατανοητή ως μέρος του πραγματικού χώρου. Η συμβολή του συστήματος των σχημάτων σε αυτή τη διεργασία βασίζεται στο ότι τόσο τα γεωμετρικά χαρακτηριστικά των διαφόρων σχημάτων, όσο και οι τρόποι με τους οποίους συνδυάζονται και οι τοπολογικές σχέσεις που συγκροτούν μεταξύ τους είναι αναγνωρίσιμα για όλους και συνεπώς μπορούν να αποτελέσουν ένα σταθερό υπόβαθρο αναφοράς.

Η ιδιότητα της κλειστότητας που χαρακτηρίζει τα σχήματα της βιβλιοθήκης είναι φανερό ότι αντιστοιχεί στην χωρική απόδοση του χαρακτήρα της βιβλιοθήκης όπως αυτός έχει προσδιοριστεί στην εννοιολογική της συγκρότηση. Ένα κλειστό σχήμα είναι φανερό ότι σηματοδοτεί τον πλήρη διαχωρισμό του εσωτερικού από τον εξωτερικό τόπο που ορίζει. Κατά συνέπεια, μπορεί να συμβολίσει αυτή ακριβώς την ιδιότητα του διαχωρισμού και της απομόνωσης που θέλει να δώσει στην



πράξη της μελέτης η συγκεκριμένη θέση. Στην ίδια λογική, το κεντροβαρικό σχήμα του αναγνωστήριου αποδίδει τη λογική της συγκέντρωσης και της πύκνωσης σε αυτό το χώρο. Και πάλι, η εσωστρέφεια ενός τέτοιου σχήματος αποδίδει την έμφαση που δίνεται στον κοινό σκοπό όλων όσων συνυπάρχουν σε αυτό το χώρο. Αντίθετα, το επίμπκκες γραμμικό σχήμα του βιβλιοστασίου παραπέμπει στην παράθεση της λογικής της αποθήκευσης που εξυπηρετεί.

Η μεταγραφή της εννοιολογικής κατασκευής στο σύστημα των σχημάτων φαίνεται να μπορεί να αποδώσει μια θεωρητική θέση και να κάνει δυνατή την "απεικόνιση" μιας νοπτικής κατασκευής μέσα από ένα σχηματικό σύστημα. Για να πραγματοποιηθεί όμως αυτό δεν αρκεί να μεταγραφούν οι έννοιες σε σχήματα (ή καλύτερα σε ιδιότητες σχημάτων), αλλά και να μπορεί να συγκροτηθεί μια δομή που να είναι σε θέση να αποδίδει όχι μόνο μεμονωμένες έννοιες, αλλά και σχέσεις μεταξύ εννοιών. Το ζητούμενο δηλαδή σε αυτή τη μεταγραφή είναι όχι η ένα προς ένα αντιστοιχία του νοήματος στο σχήμα, αλλά η συγκρότηση μιας σχηματικής δομής που αποτελείται από σχέσεις που μπορούν να θεωρηθούν ανάλογες με έννοιες και εννοιολογικούς συσχετισμούς. Σε αυτή τη λογική και στο παράδειγμα της βιβλιοθήκης δεν είναι το σχήμα καθ' αυτό ή η ιδιότητα της κλειστότητας, αλλά η σχέση εσωτερικού και εξωτερικού που εκφράζει το νόημα της θέσης.

#### *- Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΠΟΛΟΓΙΚΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ*

Η περιγραφή των δεδομένων του πραγματικού χώρου μέσα από σχήματα υπάρχει έμφυτη στο μηχανισμό της αντίληψης. Ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνουμε τα (οπτικά κυρίως) εξωτερικά ερεθίσματα είναι αποτέλεσμα της ταυτόχρονης με την πρόσληψη επεξεργασίας και οργάνωσής τους. Τα δεδομένα του χώρου διακρίνονται σε στοιχεία και ταυτοποιούνται μέσα από τα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά τους όπως το σχήμα, αλλά και το χρώμα, το μέγεθος και ο προσανατολισμός τους. Με βάση αυτό μπορούμε να συγκροτήσουμε ένα σύνολο τοπολογικών κανόνων που μπορεί να περιγράψει τόσο τα σχήματα μέσα από τις ιδιότητές τους, όσο και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους. Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε τελικά να περιγράψουμε την ίδια τη "γλώσσα" των σχημάτων σαν σύστημα που μπορεί να διερευνηθεί ως προς τη λογική με την οποία συγκροτεί μια σχηματική εικόνα, έτσι ώστε να μπορέσει να αποτελέσει μέρος μιας συνολικότερης λογικής κατασκευής.

Αυτές οι ιδιότητες των σχημάτων και ο τρόπος που συγκροτούνται τούς δίνουν τη δυνατότητα όχι μόνο να ορίσουν χωρικές ενότητες, αλλά και να προσδιορίσουν το είδος και την ισχύ τους. Μπορούν όχι μόνο να διακρίνουν στοιχεία στο χώρο, αλλά και να τα ιεραρχήσουν. Με άλλα λόγια, μπορούν να συγκροτήσουν μέσα από τα χωρικά στοιχεία και τις σχέσεις που ορίζουν ένα σύστημα οργάνωσης του χώρου ανάλογο με την εννοιολογική κατασκευή. Σ' αυτή την αναλογία, η συγκρότηση ίδιας τάξης χωρικών συσχετισμών με αυτούς της εννοιολογικής προσέγγισης μπορεί να είναι το κλειδί της μετάβασης από την εννοιολογική στη χωρική διάσταση της πρότασης. Η γλώσσα των σχημάτων μπορεί μέσα από το συνδυασμό των στοιχείων της να συγκροτήσει ένα σύνολο ικανό να περιγράψει ένα πλέγμα από συσχετισμούς και συνεπώς να αποδώσει μέσα από τοπολογικές σχέσεις μια λογική κατασκευή, εφ' όσον είναι σε θέση να περιγράψει τις σχέσεις που τη διέπουν. Ταυτόχρονα, αυτή η σχηματική απόδοση της νοπτικής κατασκευής αποκτά και μια πρωτογενή μορφή

μέσα από τη σύνθεση των επιμέρους στοιχείων. Η συνθετική ιδέα χρησιμοποιεί τις ιδιότητες των σχημάτων για να περιγράψει μέσα από αυτά τις βασικές αρχές της θέσης της στήνοντας ταυτόχρονα από τις στοιχειώδεις μορφές των σχημάτων τη βασική μορφή της πρότασης στο χώρο.

### **Η μεταγραφή της γλώσσας των σχημάτων στον αρχιτεκτονικό λόγο**

#### **- ΑΠΟ ΤΟ ΣΧΗΜΑ ΣΤΗ ΜΟΡΦΗ**

Η συνθετική ιδέα αποτυπώνοντας τόσο ένα λογικό σύστημα, όσο και την πρωτογενή μορφή του στο χώρο γίνεται ένα ισχυρότατο εργαλείο στη συγκρότηση της αρχιτεκτονικής πρότασης. Έτσι μπορεί να αποτελέσει ακόμα και την αφετηρία της προσέγγισης ενός θέματος. Σε μια τέτοια περίπτωση, η διερεύνηση γίνεται στο επίπεδο της σχηματικής μορφής της πρότασης. Η διαμόρφωσή της είναι προϊόν της διερεύνησης χωρικών σχέσεων μέσα από τη "γλώσσα" των σχημάτων. Ωστόσο, τα σχήματα, αλλά και οι σχέσεις που προκύπτουν από το συνδυασμό τους, στην πραγματικότητα δεν παύουν να αποδίδουν και ένα νόημα το οποίο συνδέεται με τη λογική της γεωμετρίας τους. Έτσι, μέσα από το "παιχνίδι" με τις σχηματικές μορφές διατυπώνεται -λιγότερο συνειδητά ίσως- και μια γενικότερη θέση μέσα από το σύστημα που συγκροτεί η συνθετική ιδέα, κάρη στη λογική και τις ιδιότητες με τις οποίες συνδέονται τα σχήματα που τη διαμορφώνουν.

Αυτό το διπλό περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής πρότασης χαρακτηρίζει τελικά και την ίδια της την υπόσταση, κάνοντάς τη όχι απλά μια επίλυση χωρικών αναγκών, αλλά μια συγκεκριμένη και σαφή τοποθέτηση απέναντι στο πρόβλημα, που στην ιδανική του απόδοση εκφράζεται εξ' ίσου καθαρά και στο χώρο.

### **Η σχέση εννοιολογικής και σχηματικής συγκρότησης στην αρχιτεκτονική πρόταση**

Η αρχιτεκτονική πρόταση μέσα από αυτή τη διπλή της υπόσταση μπορεί να διερευνηθεί, αλλά και να αξιολογηθεί, τόσο σαν λογική, όσο και σαν χωρική κατασκευή. Και οι δύο αυτές προσεγγίσεις αποτελούν θεμελιώδη εργαλεία στην αρχιτεκτονική πράξη, ωστόσο εμφανίζονται αρκετά αντιφατικές μεταξύ τους, ιδιαίτερα στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουν το αρχιτεκτονικό πρόβλημα, με συνέπεια να εμφανίζονται κατά κάποιο τρόπο σαν ανταγωνιστικές μεταξύ τους μέθοδοι. Αιτία γι' αυτή την "αντιπαλότητα" τους μοιάζει να είναι η σημαντικά διαφορετική προσέγγιση του προβλήματος. Στην πραγματικότητα, φαίνεται πιο σωστή η άποψη ότι τα δύο συστήματα δεν αποτελούν αντίθετες πορείες της αρχιτεκτονικής πρότασης. Αφ' ενός η ίδια η εγκεφαλική λειτουργία που τα παράγει λειτουργεί τόσο με εικόνες (δηλαδή σχήματα και μορφές) όσο και με λέξεις (έννοιες και νοήματα) -άρα και οι αντίστοιχοι μηχανισμοί είναι εξ' ίσου "συμβατοί" με την ανθρώπινη σκέψη-, αφ' ετέρου και οι δύο προσεγγίσεις όταν κυριαρχούν στο σχεδιασμό έχουν δώσει εξ' ίσου δόκιμες προτάσεις.

Η συμπληρωματική λειτουργία εικόνων και λέξεων στη σκέψη αντανakλάται λογικά και στα δύο συστήματα κατά το σχεδιασμό. Είναι γεγονός ότι η ασύμπτωτη πορεία τους δεν επιτρέπει μια ένα προς ένα αντιστοιχία του περιεχομένου της μιας συγκρότησης στην άλλη. Το σχηματικό σύστημα δε μπορεί να αναχθεί στο επίπεδο μιας γλώσσας, από τη στιγμή που δε μπορούμε να μεταφράσουμε ακριβώς και στο σύνολό τους τα νοήματα σε σχήματα. Μπορούμε όμως να στηρίζουμε

κάθε πρόταση σε μια μοναδική κάθε φορά αντιστοιχία, βασιζόμενοι στις στοιχειώδεις νοηματοδοτήσεις που μπορούμε να αντλήσουμε μέσα από τις ιδιότητες και τις τοπολογικές σχέσεις των σχημάτων, επιτρέποντας έτσι στις δύο προσεγγίσεις να υποστηρίξουν από κοινού τη θέση σε όλα της τα επίπεδα.

Μια τέτοια αντιμετώπιση έχει σημαντικότερο όφελος, τόσο για το σχεδιασμό, όσο και για την αξιολόγηση του αρχιτεκτονικού έργου και αυτό γιατί επιτρέπει τόσο τη συγκρότηση ισχυρών κριτηρίων, όσο και τη θέσπιση συνθετικών και σχεδιαστικών αρχών για την πρόταση, αποτελώντας έτσι ένα πραγματικά ισχυρό εργαλείο ελέγχου της αρχιτεκτονικής πράξης.

Η ισχύς αυτού το εργαλείου βασίζεται ακριβώς σε αυτή την ασύμπτωτη προσέγγιση του προβλήματος. Σίγουρα, τόσο η αφετηρία όσο και το τελικό αποτέλεσμα περιστρέφονται γύρω από την αρχιτεκτονική μορφή στο χώρο και την πραγματική και υλική διάσταση της πρότασης - κάτι που ανάγει τη σχηματική συγκρότηση (και στη συνέχεια την εξέλιξη της σε μορφή στο χώρο) σε ζωτικό κομμάτι της αρχιτεκτονικής. Η σχηματική προσέγγιση είναι ουσιαστικά η καρδιά της πρότασης, χωρίς την οποία η οποιαδήποτε σκέψη και πρόθεση δεν μπορεί να αποκτήσει την πραγματική της υπόσταση. Μπορεί κανείς να φανταστεί το χαρακτήρα ενός χώρου ή μιας δραστηριότητας, όμως αυτός γίνεται αρχιτεκτονική μόνο όταν σχηματιστεί η εικόνα του στο χώρο -και αυτό γίνεται μόνο μέσα από σχήματα και μορφές.

Από την άλλη πλευρά, η αναζήτηση αυτής της υπόστασης θα ήταν τελείως αυθαίρετη και δεν θα μπορούσε να έχει κανένα κριτήριο αξιολόγησης αν δεν υπάρχει η δυνατότητα να "βγει" κανείς έξω από την αρχιτεκτονική μορφή για να την ελέγξει. Ανεξάρτητα από το αν αυτή η κίνηση προηγείται, συνυπάρχει ή έπεται του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, η συνολική θεώρηση του προβλήματος και της πρότασης επιτρέπει τη νόσή του σαν ένα ενιαίο στοιχείο, σαν μια συνολική μορφή που συγκροτείται από τη σύνθεση των επιμέρους στοιχείων της. Η εξωτερική θεώρηση επιτρέπει την ανάπτυξη μιας λογικής κατασκευής που, είτε χρησιμοποιώντας είτε παράγοντας τη μορφική διερεύνηση αναπτύσσει ένα συγκροτημένο συλλογισμό που εκφράζεται με ισχυρές αρχές και προθέσεις, που στη συνέχεια αντιστοιχίζονται με τη σχηματική δομή της πρότασης. Έτσι, καθορίζει τα κριτήρια με βάση τα οποία η μορφή "ελίσσεται" και εξελίσσεται, έτσι ώστε να είναι τελικά συμβατή με αυτή την αντιστοιχία. Σε αυτό το πλαίσιο τα σχήματα και οι τοπολογικές σχέσεις αποκτούν (από τη στιγμή που γίνονται φορείς τέτοιων αρχών) διαφορετική βαρύτητα μέσα στη σχηματική συγκρότηση φτιάχνοντας έτσι και εσωτερικούς κανόνες μέσα στην πρόταση, με τους οποίους μπορούν να ληφθούν επιμέρους σχεδιαστικές αποφάσεις. Η παρουσία και των δύο συγκροτήσεων και η μετάβαση από τη μία στην άλλη κατά το σχεδιασμό είναι τελικά αυτή που επιτρέπει την αντιμετώπιση των προβλημάτων της αρχιτεκτονικής πράξης είτε αυτά εκφράζουν "έλλειμμα αρχών" είτε "έλλειμμα μορφής".

#### **Από τη σχηματική στην τελική μορφή**

Η συνθετική ιδέα αποδίδει μια αφαιρετική και σχηματική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής μορφής, που αντιστοιχεί στις βασικές συνθετικές αρχές και τις σχέσεις που τις εκφράζουν. Η πορεία του σχεδιασμού όμως δεν περιορίζεται σε αυτό

το επίπεδο. Η αρχιτεκτονική πρόταση στην τελική της μορφή δε διατυπώνει απλά μια θεωρητική τοποθέτηση απέναντι στο πρόβλημα, αλλά μια ολοκληρωμένη πρόταση διαμόρφωσης του χώρου, που εκτός από φορέας μιας θέσης καθορίζει με ακρίβεια και σαφήνεια τον τρόπο με τον οποίο αυτή η θέση γίνεται χώρος, ενώ ταυτόχρονα αντιμετωπίζει αποτελεσματικά και τις λειτουργικές απαιτήσεις που έχουν τεθεί. Η τελική διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού έργου είναι αποτέλεσμα μιας σειράς πολλών και διαφορετικών παραμέτρων, που προστίθενται όταν ο σχεδιασμός καλείται να αντιμετωπίσει τη χρηστική και υλική υπόσταση της αρχιτεκτονικής.

Σε αυτό το επίπεδο, η μορφή ξεφεύγει από την υπόσταση του ιδεογράμματος και καλείται να καλύψει τις συγκεκριμένες απαιτήσεις που θέτει μια λειτουργία, προσφέροντας το κατάλληλο μέγεθος και διάταξη στο χώρο που θα τη στεγάσει, ώστε να εξασφαλίζεται η σωστή λειτουργία και επικοινωνία της, η κίνηση προς και μέσα σε αυτή κλπ. Αυτό σημαίνει ότι πιθανότατα η αρχική μορφή της ιδέας θα χρειαστεί να υποστεί μια διαφοροποίηση κατά την επεξεργασία της, προκειμένου να εξασφαλίσει αυτές τις απαιτήσεις. Με την ίδια λογική, οι περιορισμοί στην κατασκευή και τις τεχνολογικές δυνατότητες, ακόμα και το κόστος της κατασκευής, επιβάλλουν συχνά τέτοιες διαφοροποιήσεις. Τέλος, η χωρική υπόσταση της κατασκευής πρέπει έτσι κι αλλιώς να εκφραστεί μέσα από τα υλικά των στοιχείων της. Η επιλογή κάθε υλικού, ο τρόπος δόμησής του, η επεξεργασία του βάζουν επιπλέον περιοριστικές παραμέτρους στο σχεδιασμό. Κάθε υλικό έχει ήδη κάποια μορφολογικά και αισθητικά χαρακτηριστικά, αλλά και ορισμένες δυνατότητες στην κατασκευή, που με την επιλογή του περνούν και στο ίδιο το αρχιτεκτόνημα καθορίζοντας ως ένα βαθμό τη μορφή του. Έτσι, τελικά, η μορφή του έργου στο χώρο είναι απόρροια όλων αυτών των δεσμεύσεων.

Εξ' αιτίας του διαφορετικού χαρακτήρα των επιμέρους παραγόντων που συγκροτούν αυτό το πλέγμα παραμέτρων του σχεδιασμού η παραγωγή της αρχιτεκτονικής μορφής από αυτό δεν είναι προφανής. Μετά τη συγκρότηση της συνθετικής ιδέας η γενική μορφή και οι αρχές που προσδιορίζει πρέπει να συνδυαστούν με τις συνολικές και τις επιμέρους λειτουργικές και κατασκευαστικές απαιτήσεις, ενώ ταυτόχρονα παύουν να είναι απλά σχήματα και αποκτούν υλική υπόσταση που πρέπει να προσδιοριστεί. Η πολυπλοκότητα όμως αυτών των παραμέτρων δε σημαίνει ότι αυτά έχουν και την ίδια βαρύτητα. Η μορφή του αρχιτεκτονικού έργου δεν προκύπτει εξ' ίσου από όλα αυτά αλλά μέσα από ένα σύστημα που ιεραρχεί αυτές τις παραμέτρους μεταξύ τους και καθορίζει τις επιμέρους επιλογές.

Αυτές οι παράμετροι λειτουργούν περισσότερο αποτρεπτικά, απορρίπτοντας λύσεις που δεν τις ικανοποιούν. Ωστόσο, ελάχιστες φορές λειτουργούν τόσο δεσμευτικά ώστε να οδηγούν προς μία μόνο επιλογή. Αντίθετα, επιτρέπουν ένα φάσμα επιλογών όπου πολλές διαφορετικές επιλύσεις μπορούν να ικανοποιήσουν, με διαφορετικό ενδεχομένως τρόπο, τις όποιες απαιτήσεις. Τόσο οι λειτουργικές και κατασκευαστικές απαιτήσεις, όσο και η υλική υπόσταση της κατασκευής αφήνουν ένα ευρύ πεδίο για το σχεδιασμό. Υπάρχουν πολλοί τρόποι για να διευθετηθεί ένα λειτουργικό πρόγραμμα, πολλοί τρόποι για να κατασκευαστεί και πολλές διαφορετικές μορφές που μπορεί τελικά να πάρει.

Σε αυτό το σύστημα, οι συνθετικές αρχές λειτουργούν ως κριτήριο μέσα στο φάσμα των επιλογών που υπάρχουν. Κάθε

επιλογή αξιολογείται ανάλογα με το πόσο καλά εκφράζει τις γενικές αρχές. Στο παράδειγμα της βιβλιοθήκης φάνηκε πόσο σημαντικός είναι ο ρόλος των συνθετικών αρχών σε όλες τις φάσεις του σχεδιασμού. Στην πραγματικότητα, κάθε απόφαση ελέγχεται -λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά- ως προς τη συνέπειά της στις αρχές αυτές. Η διεργασία του σχεδιασμού είναι μια διαρκής επαλήθευση, ένα μπρος-πίσω ανάμεσα στο σχεδιασμό σε όλες του τη κλίμακες και τις βασικές αρχές του.

### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το αρχιτεκτονικό έργο έχει δύο βασικές αναφορές. Η πρώτη είναι η ανάγκη να καλύψει συγκεκριμένες απαιτήσεις και η δεύτερη είναι να εκφράσει μια γενικότερη θέση με αφορμή αυτές. Αν η πρώτη αποτελεί την αφορμή για τη δημιουργία του, η δεύτερη είναι αυτή που τελικά το πραγματώνει. Η αρχιτεκτονική δεν προκύπτει από ποσοτικά δεδομένα, αλλά γεννιέται και συντίθεται μέσα από την ανάγκη να διατυπωθεί μια άποψη για το τι σημαίνουν αυτά. Δεν αποτελεί ένα απλό παράγωγο προϊόν, αλλά μια πολιτισμική πράξη που δηλώνει μια θέση και υλοποιεί μια πρόταση στο χώρο, με βάση αυτή τη θέση.

Η αρχιτεκτονική πράξη απορρέει από ένα πλέγμα πεποιθήσεων που συγκροτούν ένα λογικό σύστημα, μια ορισμένη θέση με αξιωματικό χαρακτήρα. Η πράξη ελέγχεται (και επαληθεύεται) από αυτό το σύστημα και ταυτόχρονα το επαληθεύει. Ο βαθμός στον οποίο το αρχιτεκτονικό έργο είναι συνεπές στις αρχές του τεκμηριώνει τη βαρύτητα της θέσης. Το αρχιτεκτόνημα δοκιμάζει τη θεωρητική κατασκευή, στηριζόμενο πάνω σε αυτή. Αυτός ο ρόλος του αναδεικνύει και την πραγματική του υπόσταση ως τρόπο απόδειξης της αλήθειας μιας θέσης. Σε αυτό το πνεύμα, το αρχιτεκτονικό έργο δεν είναι το ίδιο αντικείμενο αξιολόγησης ως κατασκευή, αλλά αποτελεί το πεδίο επαλήθευσης μιας θέσης και μάλιστα όχι σε άμεση αντιπαράθεση με άλλες θέσεις, αλλά ως προς την πληρότητά της σαν συλλογισμό.

Σε αυτό το πλαίσιο, η διερεύνηση που επιχειρήθηκε δεν στοχεύει στο να βρει μια φόρμουλα με βάση την οποία η αρχιτεκτονική μορφή μεταφράζεται σε λογική κατασκευή και το ανάποδο, αλλά στο να αποδείξει ότι ένα αρχιτεκτονικό έργο αποτελεί την εικόνα μιας ξεχωριστής λογικής κατασκευής που το χαρακτηρίζει και που με βάση αυτή συγκροτείται. Η αναζήτηση αυτής της διάστασης της αρχιτεκτονικής μπορεί να προσφέρει ένα πολύτιμο εργαλείο στον αρχιτέκτονα αλλά και πολύ περισσότερο μια μέθοδο προσέγγισης και ερμηνείας του αρχιτεκτονικού έργου με βάση όχι κάποιες εξωτερικές αξίες, αλλά με βάση τη δική του λογική, διαφορετική κάθε φορά, ανάλογα με το αρχιτεκτονικό πρόβλημα αλλά και την προσέγγιση του αρχιτέκτονα σε αυτό. Κατά συνέπεια, εκείνο που ενδιαφέρει περισσότερο δεν είναι μια ορισμένη σχέση ανάμεσα σε έννοιες και μορφές που εντοπίστηκε στο παράδειγμα της εργασίας (και που μπορεί να διαφέρει σε μια άλλη προσέγγιση), αλλά η αναζήτησή μιας τέτοιας σχέσης σε κάθε έργο.

Αυτή η σχέση ανάμεσα στο έργο και το συλλογισμό που το γεννά περιέχει το νόημα της αρχιτεκτονικής πράξης και της δίνει την υπόσταση μιας θεωρητικής θέσης που ορίζει η ίδια τους κανόνες με τους οποίους θα κριθεί. Με αυτόν τον τρόπο η αρχιτεκτονική αναδεικνύει την πραγματική της υπόσταση, υλοποιώντας όχι απλά μια μορφή στο χώρο ή την κάλυψη μιας

λειτουργικής ανάγκης, αλλά μια πολιτισμική πράξη.

### Βιβλιογραφία

1. Aicher Otl (1994) *Analogous and digital*. Berlin: Ernst & Sohn.
2. Anapolitanos D., Baltas A. και Tsinorema St. (1998) *Philosophy and the many faces of science*. London: Rowman & Littlefield publishers.
3. Chicago Institute of Architecture and Urbanism (1992) *Strategies in architectural thinking*. Boston: MIT press.
4. Dal Co Francesco (1987) *Mario Botta, Architecture, 1960-1985*. New York: Electa/Rizzoli.
5. Davidson Donald, (1974) On the very idea of a conceptual scheme. *Proceedings of the American Philosophical Association*.
6. Ellis W. D. (1950) *A source book of Gestalt psychology*. London.
7. Focillon Henri (1982) *Η ζωή των μορφών*. Αθήνα: Νεφέλη.
8. Foster Hal (1988) *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press.
9. Frampton Kenneth (1980) *Modern Architecture: A critical history*.
10. Haar Michel (1998) *Το έργο τέχνης*. Αθήνα: Scripta.
11. Heelan Patrick A. (1983) *Space perception and the philosophy of science*. University of California Press.
12. Jauss Hans Robert (1995) *Η θεωρία της πρόσληψης*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
13. Kant Immanuel, *Κριτική του καθαρού λόγου*. Αθήνα: Παπαζήση.
14. Kepes G. (1965) *Structure in art and in science*. New York: Braziller.
15. Panofsky Erwin, *Idea. A concept in art theory*. Icon Editions.
16. Piaget Jean (1972) *Στροκτουραλισμός*. Αθήνα: Καστανιώτη.
17. Pizzi Emilio (1993) *Botta, the complete works, volume 1: 1960-1985*. Artemis.
18. Pizzi Emilio (1991) *Mario Botta, Works and projects*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
19. Sakellariou Irena (2001) *Mario Botta: Architectural poetics*. London: Thames & Hudson.
20. Sakellariou Iriini (1994) *A top-down analytic approach to architectural composition*. London: PhD thesis, Bartlett Graduate School, University College.
21. Whyte Lancelot Law (1968) *Aspects of form*. London.
22. Κονταράτος Σάββας (1989) *Σημειώσεις για την αντίληψη του χώρου*. Αθήνα: ΑΣΚΤ
23. Κουρούμαλη Κατερίνα (2001) *Η αναλογική θεώρηση στην αρχιτεκτονική*, Αθήνα: ΕΜΠ, διπλωματική εργασία, ΔΠΜΣ "Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του χώρου".

## Η “ΑΣΤΡΙΚΗ” ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΕΡΗΜΟΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΙΝΟΥΜΕΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ DAVID LYNCH

Ευαγγελία Δημητρακοπούλου

### Περίληψη

Μελετώντας τη Δύση καταλαβαίνουμε τον ρόλο του τοπίου στην μορφοποίηση της Αμερικανικής κουλτούρας.

Τα πρώτα πράγματα που μαθαίνει κανείς για την Αμερική είναι μέσα από εικόνες. Από τα κόμικς, τα περιοδικά και κυρίως από τον κινηματογράφο.

“Το σινεμά, η τηλεόραση, αυτό είναι το πραγματικό. Οι λεωφόροι, η ταχύτητα, οι έρημοι, αυτό είναι η Αμερική” “...στην Αμερική η ζωή είναι σινεμά”, καθώς επίσης “όλα όσα χρειάζεται κανείς να ξέρει για την Αμερικανική κοινωνία μπορεί να τα συμπεράνει από την ανθρωπολογία των αυτοκινητιστικών θμών της” (Jean Baudrillard 1996).

Η λέξη Highway ερμηνεύεται στη γλώσσα μας ως λεωφόρος, εθνική οδός ή αρτηρία. Από αυτές τις λέξεις καμιά δεν μπορεί να αποδώσει ικανοποιητικά το πραγματικό νόημα που έχει η Αμερικανική Highway για τους οδοιπόρους της, στην Αμερικανική-κινηματογραφική ιστορία. Η ταινία του David Lynch “The Lost Highway” είναι μια ταινία που αν και δεν χαρακτηρίζεται ως road-movie, χρησιμοποιεί τις εικόνες της λεωφόρου σαν ενδιάμεσες σκηνές-κλειδιά στα πιο δραματικά σημεία της πλοκής, με συμβολικό τρόπο. Η Αμερικανική έρημος είναι το σπίτι του φωτός και του χρώματος.

Στο πεδίο της ερήμου η μεσολαβητική φιγούρα του ζωγράφου γίνεται περιττή, δεν υπάρχει ανάγκη για απομίμηση ή αναπαραγωγή. Το βλέμμα δεν διαβάζει πια τη φόρμα και το νόημα της αλλά προσπαθεί να διακρίνει μόνο την αφαίρεση του φωτός και του χρώματος. Η έρημος μοιάζει ταυτόχρονα με εξωγήινα περιβάλλοντα που έχουν ανακαλυφτεί από διαστημική έρευνα καθώς και με περιβάλλοντα επιστημονικής φαντασίας. Είναι επίσης ο χώρος όπου το πρωτόγονο και το φουτουριστικό κατοικούν την μνημειακότητα (P. Reyner Banham 1990).

Αμερική σημαίνει δύο πράγματα: μια χώρα, από γεωγραφική άποψη, τις ΗΠΑ και μια ιδέα γι’αυτή τη χώρα, το ιδανικό γι’ αυτήν. Εξού και το Αμερικάνικο όνειρο, το όνειρο για μια χώρα σε μια άλλη χώρα που βρίσκεται εκεί που λαμβάνει χώρα το όνειρο. Χωρίς την εικόνα που της έχει επιβληθεί όμως, χωρίς την βιτρίνα του ονείρου της, η Αμερική είναι μια μεγαλοπρεπής, ωραία, απέραντη, ανοιχτή και γενναιοδωρη χώρα στην οποία μπορείς ακόμα να ονειρευτείς ανεμπόδιστα.

### THE “STELLAR” AMERICAN DESERT IN DAVID LYNCH’S MOTION-PICTURES

#### Abstract

Studying the West, we understand the role that the landscape played in the shaping of the American culture.

The first things that you learn about America are through pictures, the comics, the magazines and, especially, the movies.

According to Jean Baudrillard (1966), “movies and television are the real thing. Highways, speed and desert are America. In America life is like the movies” and “everything one needs to know about American society may derive it from the anthropology from America’s motor habits”.

We can not translate the word “highway” in the Greek language and satisfactorily express the real meaning of the American highway for its travellers in the American film history. David Lynch’s movie, “The Lost Highway”, although it is not a road movie, it uses the highway images as in-between key scenes at the most dramatic points of the movie plot, in a symbolic way.

The American desert is the home of light and colour.

In the desert, the intervening figure of the painter is unnecessary and there is no need for mimicry or recreation. The eye does not read the form and its meaning, but only tries to discern the abstraction of light and colour.

The desert at the same time resembles extra-terrestrial environments, that have been discovered after space research, as well as environments resembling science fiction. The desert is also the place that the primitive and the futuristic inhabit monumentally, according to P. Reyner Banham.

America means two things: first, from a geographic point of view, a country, the USA, and from an idea point of view, the ideal image of

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2001. Εξεταστική επιτροπή: ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΛΑΣΚΑΡΗΣ (επιβλέπων), ΚΩΣΤΑΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ και ΠΙΡΡΟΣ ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ.

this country. The American dream is a dream in another country, in which the dream takes place. Without that imposed image of America, without the showcase of its dream, America is a magnificent, beautiful, endless, open and generous country, in which you are still free to dream.

### **Αμερικανικό τοπίο**

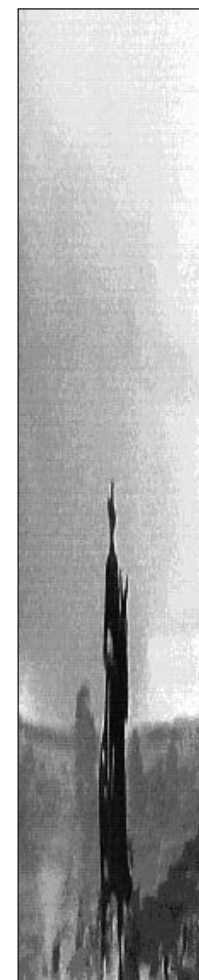
Μελετώντας τη Δύση καταλαβαίνουμε τον ρόλο του τοπίου στην μορφοποίηση της Αμερικανικής κουλτούρας. Σκεφτόμενος κανείς το Αμερικάνικο παρελθόν προσπαθεί να αναλύσει πως το επικό ή το τραγικό δημιούργησε ένα μυθικό παρά ιστορικό παρελθόν. Οι ήρωες της Δύσης όπως ο Οδυσσεύς και ο Αινείας με τις περιηγήσεις τους και τις περιπέτειές τους, συνέθεσαν μια γεωγραφία αυτών των νέων χωρών (Allesandre Ponte, 2001). Μια αυτόματη παράλληλος τραβήχτηκε μεταξύ της ερήμου και το γουέστερν απο τον σκηνοθέτη John Ford. Η έρημος στα γουέστερν είναι γυμνή, άγρια, αδυσώπητη, ένα θηριώδες μέρος όπου κανείς συναντά μόνο ινδιάνους και κακοποιούς, άτομα που ζούν κυριολεκτικά έξω απο τον πολιτισμό και τον νόμο. Και η έρημος είναι η τέλεια σκηνή για παρουσίαση μιας επικής ποινής της τάξης. Ο ανθρωπομορφισμός του τοπίου παρουσιάζει έναν άλλο εκθρό τον οποίο ο ήρωας πρέπει να νικήσει. Ο Ford μιλά για την έρημο σαν τον κύριο πρωταγωνιστή των φιλμ του.

Θα μπορούσαμε να πάρουμε έναν άλλο δρόμο για να διασχίσουμε την Αμερική όπως ένα αργό νυχτερινό τραίνο απο τον Νότο. Τότε θα ανακαλύπταμε μια άλλη εκδοχή της χώρας: ο ερωτικός ρυθμός των σιδηροτροχιών, δείπνα μικροκυμάτων, γιαπωνέζοι τουρίστες, εισπράκτορες να ανακοινώνουν την άφιξη στο Μέμφις και να δείχνουν προς την Graceland, αστικά και υπαίθρια τοπία βαμμένα με τα χρώματα του Edward Hopper, κάντρι μουσική, τζαζ της Νέας Ορλεάνης, αμμώδεις πόλεις, γέφυρες που εκτείνονται για πάντα, γιγαντιαίες δρύς, γυναίκες της νύχτας, εθισμένοι, μουσικοί του δρόμου και Αμερικανοί τουρίστες. Αλλά η Αμερική του Baudrillard και του Lynch δεν είναι αυτή του Μισσισιπή και των άλλων υδάτινων δρόμων αλλά η "αστρική" Αμερική, η ερμηωμένη, της άμμου και των νοηματικών σημαδιών, η δοσμένη με εικόνες που έρχονται απο φευγαλέες ματιές, μέσα απο ένα όχημα, που είναι ήδη οικίες πριν ακόμα ειδωθούν γιατί έχουν ειδωθεί ξανά (Mills and Baudrillard).

### *Αμερική - Εικόνα - Κινηματογράφος*

"Το σινεμά, η τηλεόραση, αυτό είναι το πραγματικό. Οι λεωφόροι, η ταχύτητα, οι έρημοι, αυτό είναι η Αμερική... η Αμερική ολόκληρη είναι για μας μια έρημος... η κουλτούρα εδώ δεν είναι αυτή η ηθονική πανάκεια που εμείς καταναλώνουμε σε ένα μυσταγωγικό νοητικό χώρο... η κουλτούρα είναι ο χώρος, είναι η ταχύτητα, είναι ο κινηματογράφος, είναι η τεχνολογία... στην Αμερική το σινεμά είναι αληθινό, διότι είναι όλος ο χώρος, όλος ο τρόπος ζωής που είναι κινηματογραφικός. Η ζωή είναι σινεμά" (Jean Baudrillard, 1996).

Σε αυτές τις ερήμους και τις πόλεις ο Baudrillard ο Wenders ο Lynch βλέπουν την αποξένωση, την μοναξιά, τα μοναχικά πλήθη, τους απελπισμένους ανθρώπους που βρίσκονται σε διαρκή κίνηση, οδηγούμενοι απο αόρατες και άπιαστες επιθυμίες. Ο καθένας χρησιμοποιεί την μεταφορά του αυτοκινητόδρομου σαν το μέσο εξερεύνησης αυτής της χώρας. "Το





μόνο που χρειάζεται είναι να οδηγάς ... όλα όσα χρειάζεται κανείς να ξέρει για την Αμερικανική κοινωνία μπορεί να τα συμπεράνει από την ανθρωπολογία των αυτοκινητιστικών ηθών της" (Jean Baudrillard, 1996).

"Η εκτύλιξη της ερήμου είναι απείρως κοντά στην αιωνιότητα του φιλμ" (Jean Baudrillard, 1996). "Για την μεγάλη έρημο χρειάστηκε να εφευρεθεί η ταχύτητα των πρωτοτύπων αυτοκινήτων για να εξορκιστεί η απόλυτη οριζοντιότητά της" (Jean Baudrillard, 1996). Αμερική, η χώρα της εικόνας. Χώρα φτιαγμένη από εικόνες. Χώρα φτιαγμένη για εικόνες. Ακόμη και η γραφή έγινε σε αυτή τη χώρα εικονογράφηση, όπως πουθενά αλλού. Πουθενά αλλού τα μάτια δεν είναι τόσο απασχολημένα. Πουθενά αλλού η λειτουργία της όρασης δεν διευκολύνεται τόσο μέχρι σημείου να σε ξελογιάζει. Πουθενά αλλού λοιπόν τόσο πόθοι και ανάγκες, γιατί πουθενά αλλού τόσο σφοδρή επιθυμία για να δεις (Wim Wenders, 1988).

Τα πρώτα πράγματα που μαθαίνει κανείς για την Αμερική είναι μέσα από εικόνες. Από τα κόμικς, τα περιοδικά και κυρίως από τον κινηματογράφο. Οι Αμερικάνικες ταινίες σου μιλούν για την Αμερική πιο καθαρά από οτιδήποτε άλλο. Κυρίως τα γουέστερν και το πιο συναρπαστικό είναι το γεγονός ότι αυτές οι ιστορίες με τους πιονέρους των άγριων περιοχών, είχαν συμβεί μόλις πριν από εκατό χρόνια. Ένα είδος παρελθόντος που εύκολα μπορείς να φανταστείς. Η Άγρια Δύση δεν είναι χρονικά απόμακρη. Μέσα από τις ταινίες μπορείς να διακρίνεις μια άλλη αίσθηση ζωής, η περιπέτεια δεν είναι μια απλή επιβεβαίωση ούτε κάποιο βεβιασμένο πρόσχημα. Οι ήρωες και τα τοπία τους εκπέμπουν περιπέτεια και ελευθερία.

Το σινεμά και η τηλεόραση είναι η πραγματικότητα της Αμερικής. Το Παρίσι-Τέξας μια ταινία του Wim Wenders εμπνευσμένη από το "motel chronicles" του Sam Sheppard είναι μια ταινία δρόμου, που συνδυάζει την Αμερικανική αυτοκινητο-κεντρική κουλτούρα σαν σύμβολο ελευθερίας με το στοιχείο του ταξιδιώτη που ζει στα όρια της κοινωνίας. Βασιζόμενο πάνω στο μύθο, σύμφωνα με τον οποίο η έρημος είναι το τελευταίο σύνορο (the last frontier) της Αμερικής. Η κινηματογράφηση του φιλμ αιχμαλωτίζει πολύ όμορφα τα ηλιοβασιλέματα και τις ανατολές της ερήμου, τις φωτεινές διαφημίσεις, τα εγκαταλειμμένα αυτοκίνητα και τις χλωματερές σκουπιδιών που βρωμίζουν το τοπίο και τις λεωφόρους που δεν τελειώνουν ποτέ. Η ταινία επικεντρώνεται στον προβληματισμό του Αμερικανικού αρχέτυπου του περιπλανώμενου άντρα, του μύθου, της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου και της πραγματικότητας, όπως είναι ο van Dyke, ο Banham, ή οι ευρωπαίοι μοναχικοί οδοιπόροι όπως είναι ο ίδιος ο Wenders και ο Baudrillard.

Η Αμερική του Baudrillard όπως και η ταινία του Wenders μιλούν για την Ευρώπη και τις μεταμορφώσεις της στα Αμερικάνικα σύνορα.

"Έψαξα την αστρική Αμερική, αυτήν της μάταιας και απόλυτης ελευθερίας των freeways... την Αμερική της ερημικής ταχύτητας, των μοτέλ και των ορυκτών επιφανειών, ποτέ εκείνη των ηθών και των νοοτροπιών. Έψαξα στην ταχύτητα του σεναρίου, στο αδιάφορο ανακλαστικό της τηλεόρασης, στο φιλμ των ημερών και των νυχτών διαμέσου ενός χώρου κενού, στην υπέροχη χωρίς συναίσθημα διαδοχή των σημείων, των εικόνων, των προσώπων, των τελετουργικών πράξεων



του δρόμου, αυτό που πλησιάζει περισσότερο το πυρηνικό και εκπυρηνωμένο σύμπαν που είναι δυνητικά το δικό μας” (Jean Baudrillard, 1996).

“Η Αμερικανική πραγματικότητα έχει προηγηθεί της οθόνης αλλά έτσι όπως είναι σήμερα, μπορούμε να σκεφτούμε πως κατασκευάστηκε συναρτήσει της οθόνης, πως είναι η διάθλαση μιας γιγαντιαίας οθόνης, όχι με τον τρόπο των πλατωνικών σκιών αλλά με την έννοια του ότι όλα μοιάζουν να φέρονται και να λαμπρύνονται από το φως της οθόνης... Η χώρα όλη είναι κινηματογραφική. Διασχίζετε την έρημο σαν σε γουέστερν, τις μητροπόλεις σαν οθόνη σημείων και τύπων... Τα είδωλα της οθόνης ενυπάρχουν στην εκτύλιξη της ζωής σε εικόνες” (Jean Baudrillard, 1996).

#### *David Lynch*

Ο David Lynch είναι ένας ουράνιος σαμποτέρ του Χόλυγουντ που έχει ανταλλάξει τις χιλιοειπωμένες συνταγές με μια νέα ακατανίκητη γοητεία. Οι ιδέες του δεν μοιάζουν με τίποτα, αλλά συχνά θυμίζουν όνειρα. Κάθε φιλμ είναι σαν όνειρο που το βλέπεις ξύπνιος και όλες οι ιδέες είναι σαν όνειρα ημέρας. Η ονειρική λογική είναι μια προσφιλής, στους οραματιστές σκηνοθέτες, μέθοδος υποβολής. Αλλά η μέθοδος και οι εικόνες του καθένα διαφέρουν. Ο D. Lynch πραγματεύεται θέματα που έχουν βαθιές ρίζες στο ένστικτο και στον ακαθόριστο χώρο του υποσυνειδήτου. Στα φιλμ του αναπαράγονται οι αιώνιοι κανόνες: το καλό και το κακό, η ημέρα και η νύχτα, το γαλήνιο όνειρο και ο γοητευτικός εφιάλτης. Το γεγονός ότι τα πράγματα παρουσιάζονται στις ακραίες τους διαστάσεις δεν σημαίνει ότι δεν εφαρμόζονται οι ίδιοι κανόνες όπως σε κάθε άλλο παραμύθι. Στις ιστορίες του υπάρχει πάντα η επιφάνεια ενός πράγματος, καθώς και κάτι τελείως διαφορετικό που συμβαίνει κάτω από την επιφάνεια. Όπως ακριβώς τα ηλεκτρόνια κινούνται συνέχεια αλλά δεν μπορούμε να τα δούμε. Αυτό είναι ένα από τα πράγματα που κάνουν οι ταινίες του, να σου δείχνουν αυτήν την αντίθεση στις εικόνες που έχεις ξαναδεί, σκάβοντας όμως κάτω από την επιφάνειά τους και κάνοντάς σε να τις βλέπεις για πρώτη φορά.

#### **Highway**

Η λέξη Highway ερμηνεύεται στη γλώσσα μας ως λεωφόρος, εθνική οδός ή αρτηρία. Από αυτές τις λέξεις καμιά δεν μπορεί να αποδώσει ικανοποιητικά το πραγματικό νόημα που έχει η Αμερικανική Highway για τους οδοιπόρους της, στην Αμερικανική-κινηματογραφική ιστορία.

#### *Lost Highway*

Η ταινία του David Lynch “The Lost Highway” είναι μια ταινία που αν και δεν χαρακτηρίζεται ως road-movie, χρησιμοποιεί τις εικόνες της λεωφόρου σαν ενδιάμεσες σκηνές-κλειδιά στα πιο δραματικά σημεία της πλοκής, με συμβολικό τρόπο.

Η ταινία αρχίζει και τελειώνει με την ίδια κινούμενη εικόνα της λεωφόρου, την νύχτα και από την οπτική θέση του οδηγού, τοποθετημένη σε διφορούμενο χρόνο, και υποσχόμενη τον εφιάλτη.



Την χρονική στιγμή που ο κεντρικός ήρωας, με την αρχική του μορφή, περνά μέσα από μια κρίση-ενδιάμεσο στάδιο μεταμόρφωσης, στην άλλη του μορφή και προσωπικότητα, η ίδια νυχτερινή εικόνα της λεωφόρου που διασχίζεται με ιλιγγιώδη ταχύτητα είναι και το κέντρο αυτής της κρίσης. Και όσο υπάρχει αυτή η εικόνα της γρήγορης κίνησης πάνω στην άσφαλτο, διαρκεί και η επιληπτική κρίση του ήρωα. Όταν η θέα μέσα από το κινούμενο όχημα αρχίζει να συγκεντρώνεται σε κάτι παραπάνω από το βάθος του δρόμου και την διαχωριστική του λωρίδα, δηλαδή αρχίζει να παρατηρεί και το πλάι του δρόμου, αν και βουτηγμένο στο σκοτάδι, αυτό συμβαίνει γιατί το όχημα του οράματος-πραγματικότητας αρχίζει να επιβραδύνει και άρα και η ένταση της κρίσης. Και όταν πια η εικόνα της λεωφόρου έχει γίνει τελείως στατική, το αυτοκίνητο έχει σταματήσει, το θέαμα στο πλάι του δρόμου έχει γίνει τελείως ευδιάκριτο, η κρίση έχει τελειώσει και ο ήρωας έχει ήδη μεταμορφωθεί στον άνθρωπο που διέκρινε στην άκρη του δρόμου.

Σε άλλη σκηνή, στο ίδιο σκηνικό του οχήματος οι εραστές μετά τον φόνο κινούνται στην λεωφόρο την νύχτα, που έχει διαδεχτεί με δυσοίωνα προαισθήματα το γλυκό ηλιοβασίλεμα της προηγούμενης σκηνής, ενώ η ευτυχία στο πρόσωπο τους, έχει αντικατασταθεί με την αγωνία, την καχυποψία και τον φόβο.

Ο προορισμός τους αρχικά είναι άγνωστος, τρέχοντας απλά για να ξεφύγουν από το σημείο του εγκλήματος, από το κακό, μέχρι που η μυστηριώδης και μοιραία ηρωίδα προτείνει να κατευθυνθούν προς την έρημο. Στον τόπο όπου βρίσκουν πάντα καταφύγιο, στις φιλικές ιστορίες, οι παράνομοι, οι κυνηγημένοι και οι απελπισμένοι. Σε αυτόν τον αφιλόξενο ξερό χώρο που σβήνει τους ήχους και ξεγελά τον χρόνο.

Η λεωφόρος εμφανίζεται ξανά από μακρινή οπτική γωνία αυτή τη φορά, έξω από την θέση του οδηγού, ενώ έχει πια ξημερώσει και όλα τα μυστήρια έχουν τώρα λυθεί κάτω από το φως της ημέρας. Ο ήρωας καταδιώκεται από τα όργανα του νόμου και από τους δαίμονές του και ενώ, μεταφυσικά και με την οπτική ξανά μέσα από την θέση του οδηγού, η νύχτα έχει επιστρέψει, ο πρωταγωνιστής παλεύει ανάμεσα στις δυο μεταμορφώσεις του, δίνοντας συνέχεια στο αίνιγμα της ιστορίας και επεκτείνοντας τις χρονικές ασυνέχειες στο άπειρο στο οποίο εκτείνεται και η λεωφόρος.

Η διαδικασία κινηματογράφησης του Lost Highway τοποθετείται στην κατάσταση που λαμβάνει το ανθρώπινο σώμα όταν ετοιμάζεται να ονειρευτεί. Ένα διαρκές παιχνίδι με το τι είναι πραγματικό και τι αποτελεί αποκύημα της φαντασίας, έρχεται να αντικαταστήσει την πλοκή και ο αντικειμενικός τρόπος με τον οποίο έχουμε συνθίσει να βλέπουμε τα πράγματα μοιάζει σαν πρώτη απώλεια. Κάθε φορά που ο ήρωας της ταινίας νιώθει στριμωγμένος σε μια θέση όπου πρέπει να αντιμετωπίσει, πρόσωπο με πρόσωπο, την αλήθεια, προσπαθεί να ξεφύγει δημιουργώντας μια νέα ταυτότητα, για τον εαυτό του, μέσα στο κεφάλι του. Αυτή η διαρκής άρνηση είναι και το εισιτήριο του για την χαμένη λεωφόρο. Ενώ το ξενοδοχείο που ονομάζεται "χαμένη λεωφόρος" συμβολίζει την μήτρα αυτών των νέων ταυτοτήτων αλλά και πιθανοτήτων που αιωρούνται μέσα στο κεφάλι του. Καθώς ο ήρωας χάνεται όλο και πιο πολύ μέσα στις νέες του ταυτότητες το ξενοδοχείο συμβολίζει την σύγχυση του και την αδυναμία του να ξεχωρίσει την πραγματικότητα από τον εφιάλτη, ενώ καθώς η ταινία τελειώνει στη μέση της καταδίωξης του στην χαμένη λεωφόρο, το μπέρδεμα όλων αυτών των πιθανοτήτων και ταυτοτήτων φαίνεται να

τον έχει ξεπεράσει, να διαιωνίζεται στο άπειρο της λεωφόρου, προσφέροντάς του ή την λύτρωση ή την κόλαση.

### *Ο δρόμος*

Το βαρετό, καστικό, αποπροσανατολιστικό, τοπίο του δρόμου, φαίνεται ότι είναι η φυσική κατοικία αυτού του χρήσιμου αλλά περιέργου τέρατος που λέγεται αμερικανικός αυτοκινητόδρομος.

Η άποψη (θέα) από το δρόμο μπορεί να είναι ένα δραματικό έργο χώρου και κίνησης φωτός και υφής, όλων σε μια καινούργια κλίμακα.

Οι εθνικοί οδοί έχουν ειδικές οπτικές ποιότητες αν τις θεωρήσουμε ως τέχνη. Συζητώντας από την οπτική γωνία του οδηγού και των επιβατών και αγνοώντας την θέα έξω από το όχημα.

Αν η λεωφόρος είναι ένα έργο τέχνης, ποια είναι τα υλικά αυτής της τέχνης και ποιες οι αρχές της. Η αίσθηση της οδήγησης είναι κυρίως αίσθηση κίνησης και χώρου, σε συνεχόμενη συχνότητα.

Η όραση περισσότερο από την ακοή και την όσφρηση είναι η κύρια αίσθηση. Η αφή είναι ο δευτερεύον συνεισφέρον στην εμπειρία, ανάλογα με την αντίδραση του αυτοκινήτου στα χέρια και τα πόδια.

Η αίσθηση της χωρικής συχνότητας είναι σαν αυτή της μεγάλης κλίμακας αρχιτεκτονικής. Η συνέχεια και η επίμονη χρονική ροή συγγενεύουν με την μουσική και τον κινηματογράφο. Οι κιναισθητικές εντυπώσεις είναι σαν αυτές του χορού ή ενός λούνα παρκ, αν και σπάνια τόσο βίαιες.

Οδηγός και επιβάτες είναι ένα αιχμαλωτισμένο κοινό που δεν μπορεί να αποφύγει να μην παρατηρεί ακόμα και ασυνείδητα, δραματικά γεγονότα μιας σκηνής που είναι πολύ ευμετάβλητη και πολύ επικίνδυνη για να αγνοηθεί. Η οπτική οδηγείται μπροστά.

Το μοντέρνο όχημα παρεμβάλλει ένα φίλτρο μεταξύ του οδηγού και του κόσμου, μέσα από το οποίο κινείται. Ήχοι, μυρωδιές, αισθήσεις αφής και κλιματολογικά χαρακτηριστικά, όλα υποβαθμίζονται σε σύγκριση με την εμπειρία ενός πεζού. Η οπτική πλαισιώνεται και περιορίζεται.

Μόνο η ταχύτητα, η κλίμακα και η χάρη της κίνησης ανταμείβει για αυτούς τους περιορισμούς.

Η εμπειρία της λεωφόρου έχει και κάποια ειδικά χαρακτηριστικά. Είναι συνήθως αντιστρέψιμη: οι άνθρωποι μπορούν να διασχίζουν τον δρόμο και από τις δύο διευθύνσεις. Είναι σαν να μπορείς να απολαύσεις μια ταινία ή μια μαγνητοφώνηση το ίδιο αν παίζεται προς τα εμπρός ή προς τα πίσω.

Η εμπειρία της οδήγησης μπορεί έτσι να περιγραφεί σαν μια συχνότητα που εκτελείται για τα μάτια ενός αιχμαλωτισμένου, κατά κάποιο τρόπο φοβισμένου, αλλά κυρίως απρόσεκτου κοινού, του οποίου η οπτική φιλτράρεται και κατευθύνεται μπροστά. Είναι μια συχνότητα που πρέπει να είναι μακριά αλλά και αναστρέψιμη καθώς και διακοπόμενη.

#### *Η οπτική*

Τα αντικείμενα απασχολούν ένα μικρό κομμάτι του δυναμικού οπτικού πεδίου. Σε μια διαδρομή τα 2/3 όλων των αντικειμένων που γίνονται αντιληπτά βρίσκονται μπροστά και μόνο το 1/3 βρίσκεται στις πλαϊνές απόψεις.

Η θέα του επιβάτη όπως και αυτή του οδηγού είναι έντονα συγκεντρωμένη σηματοδοτώντας και επιδεικνύοντας τον δρόμο είναι ένας δυναμικός τρόπος καθοδήγησης της προσοχής του.



Όχι μόνο η οπτική οδηγείται προς τα εμπρός, αλλά επίσης γοητεύεται από τα κοντινά και προφανώς κινούμενα αντικείμενα, περισσότερο από τα μεγαλύτερα αλλά με μεγαλύτερη απόσταση, που κατά τα φαινόμενα είναι και τα πιο σταθερά.

#### *Οπτικός τόνος*

Το χρώμα και η υφή της επιφάνειας του δρόμου, το σχήμα και ο ρυθμός των παρακείμενων αντικειμένων (σήματα, ράγες σιδηροδρομικές, αναληματικοί τοίχοι) καθορίζουν τον οπτικό τόνο. Στην μπροστινή άποψη της λεωφόρου με πολλές λωρίδες, τα περισσότερα από τα οπτικά πεδία, ολοκληρώνονται με το κράσπεδο και τον ουρανό. Η διαφοροποίηση των λωρίδων, τα όρια των δρόμων, η υφή, το χρώμα και το εύρος, αρθρώνουν την σκηνή.

Όλα αυτά τροποποιούνται με την ταχύτητα με την οποία κινείται το όχημα. Τα ορόσημα γίνονται αντιληπτά περισσότερο σαν συστάδες παρά μεμονωμένα. Ευρύτεροι χώροι και μεγαλύτερες μορφές τοπίων κυριαρχούν. Η σκηνή περνά από την λεπτομέρεια στην γενικότητα.

Η ποιότητα του φωτός επηρεάζει επίσης την παρατήρηση. Έτσι η οπτική κόντρα στον ήλιο δίνει έμφαση στις σιλουέτες και είναι τελείως διαφορετική από την οπτική με τον ήλιο στο πλάι όπου η υφή και η λεπτομέρεια φαίνονται καθαρά. Το τεχνητό φως είναι μια πηγή για κατευθυνόμενη προσοχή, για αλλαγή των προφανών χωρικών μορφών, για την δημιουργία οπτικών συχνότητων. Την νύχτα τα γνωστά ημερήσια ορόσημα και λειτουργίες χρησιμοποιούνται για να δώσουν μια καθυσταστική αίσθηση συνέχειας. Τα φώτα των άλλων αυτοκινήτων δηλώνουν και ζωντανεύουν τον δρόμο.

Μερικές φορές όταν ο δρόμος κάνει κάποια απότομη στροφή ή η θέα είναι περιορισμένη τότε το οπτικό πεδίο γίνεται δυναμικό: περιστρεφόμενος, βιαστικός, αναπτυσσόμενος, αυτό είναι ένα δυνατό και λανθάνων-ανήσυχο αποτέλεσμα.

Πιο στατικό από όλα είναι η μακρινή θέα στον άξονα του δρόμου, στην οποία ο οδηγός μπορεί να συγκεντρώσει την

προσοχή του χωρίς να κάνει επαφή με τον δρόμο και η οποία είναι πολύ μακρινή για να ανατύσσεται σε κάποιο κατ' εκτίμηση βαθμό. Για την παρατήρηση των περισσότερων αντικειμένων υπάρχει η μικρότερη δυνατή απόσταση παρατήρησης ανάλογα με τον επιθυμητό βαθμό λεπτομέρειας. Στο σινεμά η ιστορία λέγεται με δραματικές αλλαγές στον διαχωρισμό μεταξύ κάμερας και ηθοποιού, από close-up σε μακρινό πλάνο ανάλογα με τον ρυθμό της αφήγησης. Όπως στο σινεμά οι αποστάσεις με αντιθέσεις κρατούν τις συχνότητες του δρόμου ευανάγνωστες και γεμάτες συμβάντα.

#### *Η αίσθηση του χώρου*

Το οπτικό πεδίο ερμηνεύεται όχι μόνο σαν σειρά μακρινών εικόνων, η σαν συλλογή αντικειμένων σε κίνηση, αλλά και σαν χώρος, ένα διάκενο μέσα στο οποίο μπορεί να κινηθεί ο παρατηρητής οπτικά και σωματικά. Αυτή η βασική αίσθηση του χώρου είναι η αίσθηση ενός περιορισμού και των διαστάσεών του. Αυτή η αίσθηση του χώρου μπορεί να διαφοροποιηθεί με πολλούς τρόπους: από την μορφή του χώρου ή τις αναλογίες του, από το χαρακτήρα των καθοριστικών στοιχείων ή αντικειμένων στον χώρο, από την θέση του παρατηρητή.

Αυτή η αίσθηση διαφοροποιείται από την ταχύτητα. Ομοίως η προοπτική επηρεάζεται από τις συνθήκες κάτω από τις οποίες κινείται ο οδηγός.

Η αίσθηση της κίνησης του ίδιου του οδηγού είναι η πιο κύρια αίσθηση. Οι κιναισθητικές αισθήσεις είναι πιο ισχνές σε ένα σταθερό κινούμενο όχημα σε μια μοντέρνα λεωφόρο. Οι σωματικές αισθήσεις δυναμώνουν μόνο σε σημεία απότομων αλλαγών. Οι οδηγοί βασίζονται στην όραση για να τους δώσει την αίσθηση της κίνησης στην οποία βρίσκονται. Κάποια από τα στοιχεία που τους βοηθούν για την ερμηνεία του βαθμού κίνησης περιλαμβάνουν: η λεπτομέρεια του κράσπεδου που προσπερνούν, η εμφανής περιστροφή κοντινών αντικειμένων γύρω από μακρινά αντικείμενα, η φαινομενικά εξωτερική ακτινοβολία λεπτομέρειας και υψής από το σημείο φυγής και η ψευδαίσθηση μεγέθυνσης των αντικειμένων καθώς τα προσεγγίζουν. Όταν τα γύρω αντικείμενα είναι πολύ μακρινά ή λιγοστά ή ασήμαντα ή κινούνται μαζί με το όχημα, τότε η αίσθηση είναι σαν να επιπλέεις.

Η αίσθηση της ποικίλης κίνησης είναι έμφυτα ευχάριστη αν είναι επαναλαμβανόμενη και όχι πολύ βίαιη.

Ποικίλοι προβληματισμοί στην πορεία είναι ελαφριές ενοχλήσεις.

Η ευθυγράμμιση του δρόμου δημιουργεί την κίνηση του οδηγού. Καθώς προβλέπει μελλοντική κίνηση, το σχήμα αυτής της γραμμής είναι πάντα πολύ ενδιαφέρον. Η γενική γνώμη υποστηρίζει χυτή γραμμή, ποικίλη και καμπυλωτή αλλά χωρίς εμφανή κοψίματα και διακοπές. Η απαλή συνέχεια είναι το πιο επιθυμητό. Επιμπικνωμένες ίσιες, εφραπτόμενες ή ακόμα και τελείως ίσιες γραμμές, αποφεύγονται σαν πολύ μονότονες. Ένας δρόμος εκτελεσμένος με επιδεξιότητα και εναρμονισμένος με το περιβάλλον είναι εύκολος στο οδήγημα και ταυτόχρονα έχει αρμονική εμφάνιση σε προοπτική ειδικότερα αν ο δρόμος στρίβει απαλά από σημείο σε σημείο ενός καλού και ευρύχωρου τοπίου, δίνει την ίδια αίσθηση

ενός ζωτικού ρυθμού.

Η συνέχεια της γραμμής είναι ο ισχύων τόνος ενός ευχάριστου δρόμου και είναι σαφές ότι η εμφάνιση της γραμμής του δρόμου στο πρόσθιο τοπίο είναι ένα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του.

#### *Προσανατολισμός*

Πέρα από την αίσθηση της άμεσης προόδου προς ένα στόχο ο οδηγός και οι επιβάτες προσανατολίζονται στο γενικό περιβάλλον προσδιορίζοντας τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά και ανακαλύπτοντας την δική τους θέση. Αυτό είναι μια πρακτική αλλά και συναισθηματική δραστηριότητα. Στο να βρίσκει κανείς το δρόμο του δεν μπορεί να βασίζεται μόνο σε συντηρητικά μέσα όπως οι πινακίδες κατεύθυνσης τουλάχιστον όχι χωρίς κάποια συναισθηματική ανασφάλεια. Όταν δεν γνωρίζει την γενική τοποθεσία ο οδηγός μπορεί να κάνει λάθη και να στρεσαριστεί.

#### *Ρυθμός και συνέχεια*

Το τέμπο και ο ρυθμός είναι οι πρωταρχικές ουσίες κάθε συχνότητας. Το τέμπο της προσοχής είναι ένα ευαίσθητο ευρετήριο της ποιότητας του δρόμου. Όπου το τέμπο είναι έντονο, η προσοχή συγκεντρώνεται σε κοντινά αντικείμενα ίσια μπροστά από το όχημα. Όπου το τέμπο είναι αργό, οι παρατηρητές σαρώνουν από δεξιά προς τα αριστερά, δίνοντας περισσότερη προσοχή στα μακρινά αντικείμενα. Η πρώτη περίπτωση συνοδεύεται από την αίσθηση της βιασύνης, της απαιτούμενης προσοχής της καλυμμένης έντασης, ενώ η δεύτερη μια απαλή ποιότητα επίπλευσης, με μια αβίαστη γεύση του τοπίου. Υπάρχουν οριακοί χρόνοι διαλειμάτων μεταξύ των δυνατών εντυπώσεων. Τα μεγάλα διαλείμματα προκαλούν βαρεμάρα, ενώ τα μικρά προκαλούν ένταση και σύγχυση. Αυτό σημαίνει πως το τοπίο του δρόμου πρέπει να έχει ένα βασικό μπιτ, μια συνηθισμένη συχνότητα με την οποία παρουσιάζονται οι αποφάσεις και οι ενδιαφέρουσες οπτικές εντυπώσεις.

#### *Νόημα*

Ο οδηγός ψάχνει να βρει νοήματα σε αυτά που βλέπει για να σχετίσει τα οπτικά αντικείμενα με το στοκ των ιδεών στο μυαλό του. Ο δρόμος θα μπορούσε να είναι μια γραμμική έκθεση, που περνά από τα ζωτικά κέντρα, εκθέτοντας τα δουλεμένα κομμάτια, παίρνοντας τα σύμβολα και τα ιστορικά ορόσημα. Τα σήματα μπορούν να κάνουν κάτι παραπάνω από το να δίνουν οδηγίες ή να πουλάνε.

Οι διάφορες όψεις του αυτοκινητόδρομου, η συχνότητα του χώρου και της κίνησης, ο ρόλος του στην περιβαλλοντική εικόνα, το μήνυμα που βοηθά να εκφραστεί-είναι μόνο διαχωρισμένα με ακαδημαϊκή έννοια. Η θέση ενός αντικειμένου είναι κομμάτι του νοήματός του και βοηθά στην μετάδοση της κίνησης και το νόημα αυτό κάνει την παρουσία του σημαντική.

## Η έρημος

### Μορφολογία

Η Αμερικάνικη έρημος διασχίζεται από πολλές οροσειρές, που διαρκώς σε περιτριγυρίζουν με έναν τραχύ ορίζοντα, σκουρόχρωμο, γυμνό, και άνυδρο σαν πραγματική έρημος. Τα πιο άνυδρα κομμάτια της ερήμου βρίσκονται σε λεκανοπέδια, σε μεγάλες κοιλάδες, στην θέση παλιών λιμνών που ενώ έχουν ξεραθεί από καιρό διατηρούν κάποια αλκαλικά αποθέματα που τις εμποδίζουν να βλαστήσουν. Με αυτά τα έντονα χαρακτηριστικά τοπίου κοινά για όλες τις χώρες, η έρημος διαφέρει από άλλους τόπους μόνο λόγω του ζητήματος του νερού. Ένα τοπίο δανειζεται τη γοητεία και το θέλγητρο από τις βροχές που το μετατρέπουν σε έκταση ζωτική και αγαπητή.

Αλλά η έρημος δεν έχει καμιά από αυτές τις γοητείες, ούτε είναι τόπος ζωτικός. Δεν υπάρχει ούτε ένα στοιχείο της "όμορφου" ούτε ένα σημείο της γραφικό (picturesque). Είναι αμείλικτη, τραχιά και στην πρώτη ματιά απωθητική. Και σε κάθε βήμα υπάρχει το ίχνος του άγριου, του ανυπάκουου και του αμυντικού. Τα πάντα μέσα στα όρια της φαίνεται να βρίσκονται σε κατάσταση μάχης για την διατήρησή τους έναντι στις δυνάμεις καταστροφής. Υπάρχει ένας πόλεμος στοιχείων και μια πάλη για την ύπαρξη που λόγω της θηριωδίας της δεν έχει όμοια της στην φύση.

### Ζωή

Και η ζωή επίσης μέσα στην έρημο είναι ιδιαίτερα άγρια. Σε κάθε στροφή κάποιος αισθάνεται την παρουσία της αγκίδας και του αγκαθισύ, του σαγονιού και των νυχιών, του ράμφους και του κεντριού καθώς και το δηλητήριο τους. Δεν υπάρχει ζωή σε αρμονία και αδελφικότητα στην έρημο. Όμως αυτή η μάχη δεν είναι τόσο προφανής στην επιφάνεια των πραγμάτων. Δεν ακούγεται κανένας κρότος, βρόντος ή γρύλισμα. Η έρημος είναι υπερβολικά σιωπηλή. Αλλά κοιτώντας τις φθαρμένες ακμές, τις ακανόνιστες επιφάνειες, τις ξεπλυμένες και ξεφλουδισμένες κοτρόνες, τους ανεμοδαρμένους και αφυδατωμένους θάμνους, παρόλη την σιωπή, ξέρεις πως υπάρχει μια μάχη για ζωή γύρω σου, ένας πόλεμος για χώρο που συμβαίνει εδώ κάθε μέρα.

### Η άμμος

Η μετακινούμενη άμμος, σιγά-σιγά κινείται, κυματίζει, παρασύρεται μέρα με τη μέρα και την νύχτα συγκεντρώνεται. Αναποδογυρίζει, θάβει, καταστρέφει και μετά ένα πνεύμα νευρικότητας την καταλαμβάνει και κινείται για αλλού, στροβιλιζόμενη ή κινούμενη γραμμικά, τυλίγοντας μέσα της κάποια νέα βλάστηση ή γεμίζοντας με σκουπίδια κάποια νέα κοιλάδα. Έτσι η επιφάνεια της ερήμου δεν είναι ποτέ μια μόνιμη υπόθεση. Υπάρχει, λόγω έλλειψης βλάστησης, ελάχιστη ή και μηδενική κατακράτησή της και μεταφέρεται από εδώ και από εκεί στο έλεος των ανέμων.

### Οι άνεμοι

Σε ανοικτές εκτάσεις αυτοί οι άνεμοι της ερήμου είναι μερικές φορές καταπληκτικοί σε δύναμη, αν και συνήθως μετριάζονται και φυσούν με σταθερότητα από συγκεκριμένες διευθύνσεις. Ο γρανίτης και ο γεννημένος από λάβα, πορφυρίτης δεν μπορούν να τους αντισταθούν και κάποιες στιγμές χαράζεται η γυάλινη επιφάνειά τους.



Η χάραξη των βράχων από τους ανέμους δεν είναι πάντα επίπεδη ή αμετάβλητη, λόγω των ανισοτήτων στις ίνες των πετρωμάτων, και συχνά παράγονται, από τα μαλακότερα κομμάτια πέτρας, περίεργα αποτελέσματα με φανταστικά σχήματα, πολλές φορές ανθρωπόμορφα. Ίσως οι μεγαλύτερες διαβρώσεις λόγω των ανέμων είναι στα περάσματα μέσα από τα οποία ορμούν προς την έρημο. Εκεί δεν κατατρώνε μόνο τους λείους βράχους και αποκεφαλίζουν τα πέτρινα πρόσωπα αλλά δημιουργούν και μεγάλες εδαφικές διαβρώσεις στην ίδια την έρημο. Πολλές φορές οι διαβρώσεις αυτές μοιάζουν να έχουν γίνει από το νερό, καθώς τα αποτελέσματα του αέρα και του νερού είναι συχνά παρόμοια και ούτε ειδικοί γεωλόγοι μπορούν να πουν με σιγουριά που σταματά το ένα και που ξεκινά το άλλο.

#### *Οι βροχές*

Όμως υπάρχει λίγο νερό στις έρημους, κάποια βροχόπτωση κάθε χρόνο. Η βροχόπτωση είναι συνήθως μικρή χρονικά αλλά βίαιη και το μεγαλύτερό της ξέσπασμα είναι πάνω στα βουνά. Δεν υπάρχει βλάστηση ή κάλυψη με βρύα για να αναχαιτίσει την πλημμύρα και το αποτέλεσμα είναι η μεγάλη εξόρμηση νερού στα χαμηλότερα επίπεδα. Σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα μια μεγάλη κοίτη χειμάρρου χύνεται κάτω στην κοιλάδα, ένας χείμαρρος που αποτελείται από νερό, άμμο και χαλίκια σε ίσα μέρη. Είναι ένα κίτρινο, πηχτό ρυάκι που δεν επιφυλάσσει παρά μόνο καταστροφή για τον άνθρωπο ή το θηρίο που επιχειρεί να το διασχίσει. Πολλές ζωές έχουν χαθεί εκεί. Οι βροχοπτώσεις της ερήμου έρχονται γρήγορα και φεύγουν γρήγορα και η άμμος τις καταπίνει βαθιά μέσα της σε υπόγειους τάφους.

#### *Οι οάσεις*

Σε κάθε έρημο υπάρχουν μεμονωμένοι χώροι όπου το νερό στέκεται σε νερόλακκους, τροφοδοτούμενους από υπόγειες πηγές και όπου αναπτύσσονται μικρά δέντρα. Αυτές είναι οι γνωστές οάσεις, τις οποίες οι ταξιδιώτες απεικονίζουν ως κήπους του παραδείσου ενώ οι ποιητές τις χρησιμοποιούν για αιώνες σαν εικόνες μιας ευτυχίας περικυκλωμένης από την απόγνωση.

Στην πραγματικότητα αυτές οι οάσεις είναι άθλιες λασπότρυπες που όμως λόγω των λιγοστών τους δέντρων και των κοιλοτήτων τους με κίτρινο, γλυφό νερό, έχουν κάτι το εξωπραγματικό καθώς το παραμικρό πράσινο ή η υγρασία μοιάζουν παράταιρα μέσα στην έρημο.

Τέτοιες οάσεις και οφθαλμαπάτες μοιάζουν να είναι το Λας Βέγκας και το Λος Άντζελες που σου τινάζουν στον αέρα κάθε έννοια πόλης.

Το Λας Βέγκας είναι ένα σύμβολο, της παροδικότητας του ανθρώπου πάνω στην έρημο καθώς κανείς δεν αντιλαμβάνεται με την μία την απόλυτη κυριαρχία της. Η παρουσία ενός τέτοιου εγκλωβισμού απολαύσεων χωρίς αίσθημα ιδιοκτησίας σε ένα τέτοιο περιβάλλον, είναι τόσο απίθανη που μόνο η επιστημονική φαντασία μπορεί να την διαχειριστεί. Το μέρος μοιάζει με συνδυασμό κάποιας φυλής εξωγήινων και κάποιας ανθρώπινης βάσης κατασκηνωτών σε έναν αφιλόξενο πλανήτη.

Η πόλη αυτή μοιάζει καταδικασμένη, καθώς ήδη αρχίζει να ξεθωριάζει, η ενέργειά της γίνεται όλο και πιο ακριβή, ενώ η αρχιτεκτονική γίνεται όλο και λιγότερο εφευρετική. Και αν και δεν πρόκειται να εξαφανιστεί μέσα σε μια νύχτα, αρχίζεις να εύχεσαι να συμβεί καθώς δεν πρόκειται ποτέ να αφήσει πίσω της ευγενή ερείπια.

#### *Τα βουνά*

Τα βουνά της ερήμου συγκεντρώνονται σε συμπλέγματα και στέκονται στην ερημική έκταση γερασμένα και ρυτιδιασμένα, ακίνητα και αποφασιστικά.

Είναι τόσο καιρικά σημαδεμένα, τόσο φθαρμένα ώστε οι χρωματισμοί τους δεν είναι ζωηροί. συνήθως έχουν το χρώμα της σκουριάς του σιδήρου αλλά περιστασιακά και κατά το πλιοβασίλεμα ζεσταίνονται με χρώμα και δείχνουν κόκκινα της φωτιάς μέσα στην ρόδινη καταχνιά.

Σαν πύργοι ελέγχου, σαν πνεύματα της ερήμου, φυλάνε σκοπιά στο βασίλειο του ήλιου και της φωτιάς, που απλώνεται μέχρι εκεί που φτάνει το μάτι.

#### *Το χρώμα*

Η Αμερικανική έρημος είναι το σπίτι του φωτός και του χρώματος. Αυτή είναι η μεγάλη αισθητική αποκάλυψη που αισθάνθηκε ο van Dyke. Τα πάντα στην έρημο, σύμφωνα με τα γραπτά του είναι χρωματισμένα, ακόμα και ο αέρας. Μιλά για το κίτρινο του κρόκου, το κόκκινο, το κυανό, μεταλλικό μπλέ, ρουμπινένιο, τοπάζι, λιλά και βιολετί αέρα. Τα χρώματα είναι διαποτισμένα τόσο έντονα ώστε εμφανίζονται ευδιάκριτα μέσα από κάθε ουσία. Η απουσία υγρασίας και η παρουσία της σκόνης, αιωρούμενης στον αέρα, δημιουργεί πυκνά πεδία χρώματος, ανεξάρτητα από μορφή και πραγματική θέση πραγμάτων.

#### *Το φως*

Ζώντας στην έρημο σημαίνει να κατοικείς σε ένα χώρο καθορισμένο από το φως, διαποτισμένο με χρώμα.

Στο πεδίο της ερήμου η μεσολαβητική φιγούρα του ζωγράφου γίνεται περιττή, δεν υπάρχει ανάγκη για απομίμηση ή αναπαραγωγή. Το αθώο ατένισμα του μοντέρνου ανθρώπου αναγνωρίζει και κατοικεί αυτόν τον χώρο σαν έναν τόπο αγνής αντίληψης, έναν καλλιτεχνικό τόπο και όχι πια έναν φυσικό. Το βλέμμα αυτό δεν διαβάζει πια τη φόρμα και το νόημα της αλλά προσπαθεί να διακρίνει μόνο την αφαίρεση του φωτός και του χρώματος.

Τα μάτια του van Dyke στην έρημο δεν βλέπουν αλλά κατοικούν το φως και το χρώμα. Και φαίνεται ότι αυτό παρότρυνε και την πρώτη γενιά Αμερικανών μοντέρνων καλλιτεχνών να πάνε στην έρημο.

Για την Georgía O'Keefe ήταν το μόνο πιθανό σπίτι. Το 1920 βρέθηκε στο Taos του New Mexico και έλεγε: "είμαι στη



δύση ξανά και είναι όσο καλά το θυμόμουν, ίσως και καλύτερα. Για μένα είναι το μόνο μέρος. Η έρημος είναι μια χώρα ζωγραφική. Εδώ έξω η μισή δουλειά έχει γίνει για σένα" (Allesandre Pante, 2001).

"Μνημειακότητα γεωλογική, συνεπώς μεταφυσική, σε αντίθεση με το φυσικό υψόμετρο του συνηθισμένου εδαφικού ανάγλυφου. Ανάγλυφα αντίστροφα, λαξευμένα σε βάθος από τον άνεμο, το νερό, τον πάγο, σε παρασύρουν στον ίλιγγο του χρόνου, στην λεπτολόγο αιωνιότητα μιας καταστροφής σε αργή κίνηση" (Jean Baudrillard, 1996).

"Σε αυτή την γιγαντιαία συσσώρευση σημείων, που η ουσία τους είναι καθαρά γεωλογική, ο άνθρωπος δεν έχει παίξει κανένα ρόλο... όλη αυτή η περιοχή ξεχειλίζει από μια μαγική παρουσία που δεν έχει καμιά σχέση με την φύση" (Jean Baudrillard, 1996).

"Η έρημος είναι παντού και γλυτώνει την ασημαντότητα... θαύμα της χυδαιότητας, καθαρά αμερικανικό της ολικής διαθεσιμότητας, της διαφάνειας όλων των λειτουργιών στο χώρο, θαύμα το οποίο παρ' όλα αυτά παραμένει άλυτο στην έκταση του και δεν μπορεί να εξορκιστεί παρά μόνο από την ταχύτητα" (Jean Baudrillard, 1996).

"Τα freeways δεν εκφυλίζουν την πόλη ή το τοπίο, την διασχίζουν και την περατώνουν χωρίς να αλλοιώνουν τον ερημικό χαρακτήρα αυτής της μητρόπολης, ενώ απαντούν με τρόπο ιδεώδη στη μόνη βαθιά ευχαρίστηση που είναι εκείνη της κυκλοφορίας" (Jean Baudrillard, 1996).

"Η Αμερικανική κουλτούρα είναι η κληρονόμος των ερήμων. Οι τελευταίες δεν είναι μια φύση αντίθετη προς την φύση των πόλεων, δηλώνουν το κενό, τη ριζική γύμνια που βρίσκεται στο δεύτερο πλάνο κάθε ανθρώπινης εγκατάστασης. Συγχρόνως δηλώνουν τις ανθρώπινες εγκαταστάσεις ως μεταφορά αυτού του κενού, και το έργο του ανθρώπου ως τη συνέχεια της ερήμου, τον πολιτισμό ως οφθαλμαπάτη και ως αιωνιότητα της προσομοίωσης" (Jean Baudrillard, 1996).

"Η έρημος είναι μια φυσική επέκταση της εσωτερικής σιωπής του σώματος. Εάν η γλώσσα, οι τεχνικές, τα κτίσματα του ανθρώπου είναι μια επέκταση των κατασκευαστικών του ικανοτήτων, μόνο η έρημος είναι μια επέκταση της ικανότητας του να είναι απόν, το ιδανικό σχήμα της εξαφανισμένης του μορφής" (Jean Baudrillard, 1996).

"Στην έρημο υπάρχει η κινηματογραφική συντόμηση. Διότι όλη αυτή η μυστηριώδης γεωλογία είναι ένα σενάριο. Η Αμερικανική έρημος είναι μια εξαίρετη δραματολογία, καθόλου θεατρική, καθόλου συναισθηματική, ούτε διαβρωμένη και μονότονη όπως η αυστραλιανή έρημος, που είναι υποσεληνιακή, ούτε μυστικιστική, είναι αμιγώς γεωλογικά δραματική. Όλη η ευφυΐα της γης και των στοιχείων της μαζεμένη εδώ, σε ένα θέαμα που δεν έχει όμοιο του, γεωλογική υπερπαραγωγή" (Jean Baudrillard, 1996).

"Το σινεμά δεν είναι το μόνο που μας έχει δώσει μια κινηματογραφική θεώρηση της ερήμου, η ίδια η φύση έχει πετύχει

εδώ, πολύ πριν από τους ανθρώπους, το πιο ωραίο της ειδικό εφέ” (Jean Baudrillard, 1996).

“Έξου και η εξαιρετική σκηνογραφία των ερήμων της Δύσης, η οποία έγκειται στο ότι συνενώνουν το πιο προπατορικό ιερογλυφικό, την πιο ζωνρή φωτεινότητα και την πιο ολική επιφανειακότητα” (Jean Baudrillard, 1996).

Γιατί οι έρημοι είναι τόσο γοητευτικές; Διότι κάθε βάθος έχει εκεί εξαφανιστεί, γυαλιστερή, κινητή και επιφανειακή ουδετερότητα, πρόκληση στο νόημα και στο βάθος, πρόκληση στη φύση και στον πολιτισμό, μετέπειτα υπερ-διάστημα, στο εξής χωρίς προέλευση, χωρίς αναφορές. Πουθενά αλλού δεν υπάρχει αυτή η αστραπβόλα σύγκλιση ενός ριζικού απολιτισμού και μιας τέτοιας ριζικής ομορφιάς, του φυσικού θαύματος και του απόλυτου ομοιώματος... ένα μίγμα άκρας αποσύνδεσης και επιτόπιας ιλιγγιώδους κινητικότητας, στο υπερπραγματικό σενάριο των ερήμων, των freeways του ωκεανού και του ήλιου.

Δύναμη της ερημικής μορφής είναι το σβήσιμο των ιχνών στην έρημο, του σημειώμενου των σημείων στις πόλεις, κάθε ψυχολογίας στα σώματα. Γοητεία ζωική και μεταφυσική, αυτή η άμεση γοητεία της έκτασης, αυτή η ενυπάρχουσα γοητεία της ξηρασίας και της στειρότητας.

Η έρημος δεν είναι πια ένα τοπίο, είναι η μορφή που προκύπτει από την αφαίρεση όλων των άλλων.

#### *Wild at heart*

Η ταινία αυτή είναι μια ταινία δρόμου που ασχολείται κυρίως με την πραγματικότητα του ασυνείδητου των αισθημάτων και των αναμνήσεων και όχι τόσο με την πραγματικότητα των γεγονότων που διαδραματίζονται σε αυτήν. Το φιλμ βασίστηκε σε ένα βιβλίο του Barry Gifford σε αρκετά ελεύθερη απόδοση. Πρόκειται για ένα ιδιότροπο παραμύθι που αναφέρεται συχνά στον μάγο του Οζ, θυμίζει φιλμ νουάρ, ενώ ταυτόχρονα είναι μια αυτοσατυρική σαπουνόπερα που εκτυλίσσεται στο βίαιο σκηνικό ενός ρομάντσου του δρόμου. Οι κεντρικοί ήρωες, ένα ζευγάρι ιδανικό που λειτουργεί σαν μια ψυχή, έχουν σαν φυσική προέκταση του εαυτού τους, σε όλη την διάρκεια της ταινίας, το αυτοκίνητό τους. Στην πορεία τους προς την ελευθερία, το όχημα αυτό κινείται μαζί τους, προσωποποιημένο, σε ροκ ρυθμούς, ενώ σε άλλη σκηνή λειτουργεί σαν πομπός κακών μνημάτων, θυμίζοντας και προειδοποιώντας τους επιβάτες του για το κακό που τους ακολουθεί.

Τα τοπία που διασχίζουν και στα οποία καταφεύγουν δεν είναι άλλα από τα ερημικά καταφύγια όλων των παρανόμων και καταδικωμένων στην κινηματογραφική πραγματικότητα. Τοπία που είναι αδύνατον να μην τους επηρεάσουν καθώς στους χώρους αυτούς φαίνεται να βρίσκει καταφύγιο και το απόλυτο κακό από το οποίο προσπαθούν να ξεφύγουν. Αυτό που τους κατευθύνει είναι το Αμερικάνικο όνειρο της ελευθερίας και της ζωής απαλλαγμένης από τις σκοτεινές δυνάμεις που φωλιασμένες στο υποσυνείδητό τους μοιάζουν να τους συνόδευσαν σε όλη τους την ζωή.

### *Το Αμερικάνικο όνειρο*

Αμερική σημαίνει δύο πράγματα: μια χώρα, από γεωγραφική άποψη, τις ΗΠΑ και μια ιδέα γι'αυτή τη χώρα, το ιδανικό γι' αυτήν. Εξού και το Αμερικάνικο όνειρο, το όνειρο για μια χώρα σε μια άλλη χώρα που βρίσκεται εκεί που λαμβάνει χώρα το όνειρο.

Το Αμερικάνικο όνειρο ήταν πάντα πολύ κοντά, πράγμα που σημαίνει ότι το ονειρεύτηκαν πολλοί και το πραγματοποίησαν λίγοι. Λίγοι κατάφεραν να πραγματοποιήσουν το δικό τους όνειρο χρησιμοποιώντας το όνειρο των πολλών. Πρόκειται για τις απεριόριστες δυνατότητες, τα αυτοκίνητα, τα ιδιόκτητα σπίτια και τις πισίνες, τις απέραντες πεδιάδες, τις αχανείς ερημικές εκτάσεις μεταξύ των δύο ωκεανών, τους αυτοκινητόδρομους και τα μοτέλ, την περιπέτεια και την ελευθερία του να γίνεις ότι θέλεις και να είσαι όπως θέλεις, την ελευθερία.

Τελείωσε άραγε το όνειρο για το Αμερικάνικο όνειρο; Υπάρχει κανείς σ'αλήθεια που να το ονειρεύεται ακόμη ή ο μόνος που εξακολουθεί να το ονειρεύεται είναι ο κινηματογράφος; Γιατί το Αμερικάνικο όνειρο υπάρχει λόγω του κινηματογράφου όπως και το όνειρο του κόσμου για την Αμερική υπάρχει χάρη σε αυτόν (Wim Wenders, 1988).



### **Σεληνιακό τοπίο**

Ο P. Reyner Banham ιστορικός και κριτικός της μοντέρνας αρχιτεκτονικής αναφέρει για την Αμερικανική έρημο: "Η έρημος μετρικά προσφέρει ένα αμέτρητο χώρο. Είναι γι' αυτό ένα περιβάλλον στο οποίο ο Μοντέρνος άνθρωπος πρέπει να νιώθει σαν το σπίτι του: ο μοντέρνος πίνακας του, όπως στα έργα του Mondrian, προϋποθέτει ένα χώρο που εκτείνεται πέρα από τα όρια του καμβά. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική του, όπως στο έργο του Mies van der Rohe, είναι ένα τετραγωνισμένο διαχωριστικό ενός κανονικού αλλά άπειρου χώρου. Οι ιδανικοί του κάτοικοι, τα γλυπτά του Giacometti παρακολουθούν αθέατοι, μεταφυσικά, μέσα από αυτόν τον χώρο, όσο μακριά αυτός απείρως εκτείνεται" (P. Reyner Banham, 1990). Και τα τελευταία σύνορα εξερεύνησης του μοντέρνου ανθρώπου, είναι το ίδιο το διάστημα -που είναι και ο λόγος που σταματά σε σεληνιακά τοπία τα οποία είναι δυσάρεστα όπως η έρημος της γής.

Ο Banham επιβεβαιώνει κάποιους όρους της εξίσωσης: η έρημος ως χώρος μοντερνισμού, και προσθέτει κάποιους άλλους: ο οικείος και το μέλλον. Η έρημος είναι ένας χώρος όπου ο μοντέρνος άνθρωπος πρέπει να νιώθει σαν στο σπίτι του. (σημειώνεται πάντως πως ο μοντέρνος άνθρωπος του Banham, ο Mondrian, ο Giacometti, ο Mies van der Rohe, δεν είναι ο μέσος όρος ανθρώπου) (P. Reyner Banham, 1990).

Η έρημος μοιάζει ταυτόχρονα με εξωγήινα περιβάλλοντα που έχουν ανακαλυφθεί από διαστημική έρευνα καθώς και με περιβάλλοντα επιστημονικής φαντασίας.

Μπορεί κάποιος να υποθέσει ότι η Αμερικανική έρημος είναι το μέρος όπου η αντίθεση διαλύεται ή υπερέχει. Μπορεί η κατοίκηση του μοντέρνου να σημαίνει την κατοίκηση της ερήμου, η οποία ταυτόχρονα είναι η σκηνή στην οποία το δράμα

του παρελθόντος ξεδιπλώνεται και το μέλλον καταρρέει μέσα στο παρόν. Είναι επίσης ο χώρος όπου το πρωτόγονο και το φουτουριστικό κατοικούν την μνημειακότητα (P. Reynier Vanham, 1990).

#### *Dune*

Ο βασικός πυρήνας της ιστορίας είναι η διαμάχη μιας καλής και μιας κακής γαλαξιακής δυναστείας για τον έλεγχο του πλανήτη Dune όπου παράγεται ένα πολύτιμο ψυχοτρόπο μπαχαρικό. Ο παραπάνω πλανήτης είναι, όπως λέει και το όνομα του, ένας πλανήτης αχανών ερήμων που στον πυρήνα του περιέχει τεράστιες δεξαμενές νερού, το νερό της ζωής καθώς αυτό κρύβει και το νόημα των πάντων στον γαλαξία και στην κατανόηση της πλοκής της ταινίας, γενικότερα.

#### *Η απεραντοσύνη*

Η απεραντοσύνη είναι μια φιλοσοφική κατηγορία της ονειροπόλησης. Αναμφισβήτητα η ονειροπόληση από κάποια εγγενή ροπή στοχάζεται τη μεγαλοσύνη. Και η θέαση της μεγαλοσύνης καθορίζει μια στάση τόσο ειδική, μια ψυχική κατάσταση τόσο ιδιαίτερη, ώστε η ονειροπόληση τοποθετεί τον ονειροπόλο έξω από τον κοντινό κόσμο, σε έναν κόσμο που φέρει το σημείο του απείρου.

Σε αυτού του είδους τις ονειροπολήσεις που καταλαμβάνουν τον στοχαζόμενο άνθρωπο, οι λεπτομέρειες σβίνουν, το γραφικό αποχρωματίζεται, η ώρα δεν σημαίνει πλέον και ο χώρος εκτείνεται δίκως όρια. Σε αυτές τις ονειροπολήσεις μπορούμε να δώσουμε το όνομα ονειροπολήσεις του απείρου (Gaston Bachelard).

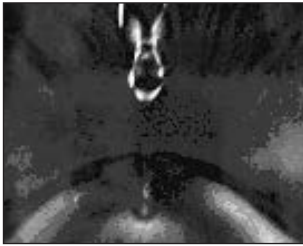
Κατά τον G. Bachelard η απεραντοσύνη είναι μια κατηγορία της ποιητικής φαντασίας και όχι μονάχα μια γενική ιδέα σχηματισμένη στη θέαση μεγαλοπρεπών θεαμάτων. Με την απεραντοσύνη τους οι δυο χώροι της εσωτερικότητας και του κόσμου συνηθούν.

#### *Έρημος-νερό*

Η απεραντοσύνη στην βιωμένη έρημο αντixεί από μια ένταση του εσωτερικού είναι. Σύμφωνα με τον ποιητή Philippe Dióle πρέπει να ζήσεις την έρημο όπως αντανakλάται στο εσωτερικό του περιπλανώμενου. Με την προσάρτηση της ερήμου στον εσωτερικό κόσμο, η ποικιλομορφία των εικόνων ενοποιείται στο βάθος του, συνηγορώντας και στην αντιστοιχία του με την απεραντοσύνη του χώρου του κόσμου.

Το να κατεβαίνεις στα νερά ή το να περιπλανιέσαι στην έρημο, αντιστοιχεί με το να αλλάζεις χώρο, και αλλάζοντας χώρο, εγκαταλείποντας τον χώρο των συνηθισμένων αισθήσεων, ερχόμαστε σε επικοινωνία με ένα χώρο ψυχικά ανανεωτικό. Δεν αλλάζουμε θέση αλλάζουμε φύση (Philippe Dióle 1956).

Στην έρημο ο Dióle δεν αποχωρίζεται τον ωκεανό. Ο χώρος της ερήμου εκφράζεται στα όνειρά του με την γλώσσα του νερού. Εδώ υπάρχει ένα πραγματικό δράμα της υλικής φαντασίας, γεννημένο από την σύγκρουση δυο εχθρικών μεταξύ



τους στοιχείων, όπως η ξηρή άμμος και το νερό.

Ο Diöle χρησιμοποιεί ένα ψυχολογικό μηχανισμό που θέτει σε ενέργεια τους πιο βέβαιους, τους πιο ισχυρούς νόμους της ψυχολογίας. Καταφεύγει σε αυτές τις ισχυρές και σταθερές πραγματικότητες που είναι οι θεμελιώδεις υλικές εικόνες που βρίσκονται στη βάση της φαντασίας. Ο χρόνος και ο χώρος βρίσκονται κάτω από την κυριαρχία της εικόνας. Το αλλού και το άλλοτε είναι πιο ισχυρά από το εδώ και τώρα, και ο μεγάλος χώρος είναι ο φίλος του είναι (Gaston Bachelard).

### Επίλογος

Η Αμερική χωρίς την εικόνα που της έχει επιβληθεί, χωρίς την βιτρίνα του ονείρου της είναι μια μεγαλοπρεπής, ωραία, απέραντη, ανοικτή και γενναιόδωρη χώρα στην οποία μπορείς να ονειρευτείς ανεμπόδιστα.

Όπως θα μπορούσες για παράδειγμα, να είσαι ταυτόχρονα σπίτι σου και στο δρόμο. Στην πραγματικότητα αυτό υπάρχει και λέγεται mobile home, ένας συνδυασμός λέξεων που η μια αναιρεί την άλλη κι όμως προσδιορίζει μια ελευθερία. Ένα σπίτι δεν θα έπρεπε κανονικά να κινείται, κύριο χαρακτηριστικό του μάλιστα είναι ότι βρίσκεται κάπου μόνιμα εγκατεστημένο. Στους Αμερικάνικους αυτοκινητόδρομους διασταυρώνεσαι συνέχεια με τέτοιου είδους σπίτια, κι αν τρέχεις κάτω από τα όρια ταχύτητας μπορεί και να σε προσπεράσει κιόλας κάποιο (Wim Wenders, 1988).

Η χώρα παραείναι μεγάλη για να μπορείς να αποφασίσεις που θα μείνεις. Προτιμάς λοιπόν να πιστεύεις ότι δεν ξέρεις πιο μέρος σου ταιριάζει και υπάρχει ένα είδος ελευθερίας σε αυτό. Και βέβαια το γεγονός ότι στην χώρα αυτή μπορείς να πας οπουδήποτε χωρίς να χρειάζεται να το δηλώσεις πουθενά και να πέσεις για ύπνο σε κάθε μοτέλ δηλώνοντας οποιοδήποτε όνομα.



### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- D. Appleyard, Klynch, J. R. Myer (1964) *The view from the road*, (MIT Press).
- Gaston Bachelard, *Η Ποιτική του χώρου* (Χατζηνικολή).
- P. Reyner Banham (1990) *Scenes in American Deserts* (MIT Press).
- Jean Baudrillard (1996) *Amerique* (Futura).
- Mills and Baudrillard in America, *Learning from the cinema, Paris, Texas*.

- Philippe Diolé (1956) *Le Plus Beau Desert Du Monde* (Messner).
- John C. Van Dyke (1999) *The Desert* (Johns Hopkins University Press).
- Allesandre Ponte (2001) *The house of light and entropy, inhabiting the American Desert* (Jan Birksted, *Landscapes of memory and experience*) (Taylor and Francis books).
- Chris Rodley (1997) *Lynch On Lynch* (Faber and Faber).
- Wim Wenders (1988) *Emotion Pictures: Κείμενα και κριτικές* (Σέλας).
- *Learning from the cinema, Wild about Lynch.*
- Περιοδικό *ΣΙΝΕΜΑ*, Φεβρουάριος 1991, Τεύχος 11.
- Περιοδικό *ΣΙΝΕΜΑ*, Μάρτιος 1997, Τεύχος 77.
- Περιοδικό *ΣΙΝΕΜΑ*, Ιούλιος 1999, Τεύχος 103.



## ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΟΤΕΧΝΙΑ: CECIL BALMOND, ΕΝΑΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΜΗΧΑΝΙΚΟΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΖΕΙ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Κατερίνα Χαραλαμπίδου

### Περίληψη

Σε αυτό το άρθρο η αρχιτεκτονική προσπαθεί να κατανοήσει τη μηχανοτεχνία και η μηχανοτεχνία να κατανοήσει την αρχιτεκτονική. Δύο επιστήμες παράλληλες στην εξέλιξη και στην πρόοδο, με κοινό αντικείμενο, αλλά εντελώς διαφορετική προσέγγιση έρχονται αντιμέτωπες με το θέμα της κοινής σύμπραξης με στόχο τον αμοιβαίο σεβασμό για ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα. Πολλοί ιστορικοί της αρχιτεκτονικής, αλλά και ορισμένοι δομοστατικοί υποστηρίζουν ότι μια σωστή διαμόρφωση της φέρουσας κατασκευής οδηγεί αναπόφευκτα στην αισθητική αρτιότητα. Εξετάζεται αυτή η επιρροή του φορέα στη μορφή σε συνδυασμό με τα σύγχρονα σχεδιαστικά και υπολογιστικά εργαλεία.

Είναι η αρχιτεκτονική που επιλέγει την μηχανοτεχνία ή η μηχανοτεχνία που επιλέγει την αρχιτεκτονική; Η αλήθεια βρίσκεται στον ενδιάμεσο χώρο, στο χώρο της ολοκληρωμένης προσπάθειας όπου οι δύο επιστήμες επιλύουν το πρόβλημα από κοινού. Η συνεργασία των αρχιτεκτόνων και των μηχανικών εξελίσσεται με βάση την ανάπτυξη της τεχνολογίας τόσο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό όσο και στην στατική ανάλυση. Η εμπλοκή της μηχανοτεχνίας στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και η παράλληλη πορεία των δύο ειδικοτήτων για μια συνολική προσέγγιση της κατασκευής αποτελούν τη σύγχρονη επιταγή. Τα όρια καταργούνται ή καλύτερα επαναπροσδιορίζονται για να ανταποκριθούν στις ανάγκες ενός ανοικτού διαλόγου σε μια διευρυμένη κοινότητα αναζητήσεων. Οδηγός σε αυτήν την υπέρβαση τίτλων και ιδιοτήτων θα αποτελέσει η δουλειά ενός πολιτικού μηχανικού, του Cecil Balmond. Ο Cecil Balmond έχει αναπτύξει τη θεωρία του "Informal", "Άτυπο" για να περιγράψει τον τρόπο εργασίας του και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική και την εμπλοκή του σε αυτή. Η άτυπη διαδικασία είναι το υβρίδιο της ζωογόνου συνεργασίας αρχιτεκτονικής και μηχανοτεχνίας. Οι ρόλοι των επιστημών δεν αναιρούνται, ούτε παραβιάζονται κάθε άλλο μάλιστα αναδεικνύονται μέσα από τη συνεργασία και τη σύμπνοια. Η συνολική προσέγγιση ενός κοινού προβλήματος είναι η πρόκληση ή καλύτερα η σύγχρονη απαίτηση.

### ARCHITECTURE AND ENGINEERING: CECIL BALMOND, ARCHITECTURAL APPROACH FROM A CIVIL ENGINEER

#### Abstract

In this article an effort to understand the different and its inner logic is made. Especially, architecture tries to understand engineering and engineering tries to understand architecture. Two sciences in parallel tracks of evolution and progress, with common objective but totally different approach confront with the issue of their coaction in order to achieve mutual respect towards a total collaboration. Many architecture historians, but also some structural engineers suggest that the right configuration of the structure leads inevitably to an aesthetical integrality. This influence of the structure to the figure is being examined in combination to all the contemporary tools of design and structural analysis.

Is architecture choosing engineering or is it engineering choosing architecture? The truth lies in the space in between, in the space of total approach, where the two sciences try to collaborate in order to solve a common problem. The collaboration of architects and civil engineers is evolving due to technology development both in architectural design and in structural analysis. The involvement of engineering in architectural design and the parallel route of the two specialties for a total approach of construction is the contemporary demand. Limits are being redefined in order to correspond to the needs of an open dialog in a broadening community of research. The guide to this transcendence of titles and attributes will be the project of a civil engineer, of Cecil Balmond. Cecil Balmond has come out with the theory of "Informal" to describe the way he understands architecture and his involvement in the design. The informal procedure is the hybrid of the creative collaboration between architecture and engineering. The roles of sciences retain their integrality and intensify their identity through their collaboration. The total approach of a common problem is the provocation or even better the contemporary evolution.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο "Αρχιτεκτονική και Μηχανοτεχνία: Τα Σύγχρονα Στατικά Μοντέλα Χωρικής Προσομοίωσης και ο Ροικός Χώρος", η οποία υποστηρίχθηκε το 2001. Εξειαστική επιτροπή: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ (επιβλέπων), ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΠΡΗΣ και ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΠΕΧΛΙΒΑΝΙΔΟΥ.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σημαντικές εξελίξεις σημαδεύουν τον αιώνα που πέρασε τόσο στο επίπεδο των επιστημών όσο και στο κοινωνικό-οικονομικό επίπεδο. Οι πιέσεις που ασκούνται σε οικονομικό επίπεδο στην αρχιτεκτονική και η ανάγκη για συμπύκνωση περισσότερων δραστηριοτήτων στο μικρότερο δυνατό χώρο οδηγεί σε μια ορθολογιστική αντιμετώπιση των κατασκευών. Το καρτεσιανό σύστημα συντεταγμένων περιορισμένο στη λογική του καννάβου γνωρίζει την αποθέωσή του, ίσως σε σημείο εξάντλησης των δυνατοτήτων του. Η σχέση χρήση κτιρίου είναι άμεση. Η στατικότητα του άκαμπτου σκελετού και η δομική του συμπεριφορά είναι διακριτή και εμφανής. Τα νέα υλικά και η τεχνολογία επιβάλλουν τους δικούς τους ρυθμούς και παραδίδουν την έμπνευση στην αναζήτηση της πρακτικότητας. Κάνναβοι, υποκάνναβοι καθορίζουν τόσο την αρχιτεκτονική μορφή όσο και τη μορφή του στατικού φορέα. Η γεωμετρία δαμάζει τη ζωτικότητα της για να υποταχθεί σε μια περιοριστική λογική που καταλήγει σε ορθοκανονικές κατασκευές. Υπάρχει μια αγωνία απόλυτου καθορισμού κάθε κίνησης του χρήστη, ώστε κάθε ανάγκη του να εξυπηρετηθεί στο μικρότερο δυνατό χώρο. Το τυπικό θεωρείται δεδομένο και μια συνταγματική αντίληψη τάξης παγιδεύει τη φαντασία και την κίνηση. Αυστηρές γραμμές, απόλυτη γεωμετρία, σταθερά δομοστατικά συστήματα, χρήση περιορισμένων υλικών σκιαγραφούν ένα πρόβλημα που παρουσιάζεται ως γραμμικό, δηλαδή που επιδέχεται μια μοναδική λύση.

Οι επιστήμες, όμως, εξελίσσονται. Η μη γραμμική θεώρηση των πραγμάτων και η πολλαπλότητα των λύσεων, η θεωρία του χάους και η περιεχόμενη σε αυτήν πολυεπίπεδη τακτική οργάνωση θέτουν τις βάσεις για τη νέα ανάγνωση των κατασκευών (Jencks, 1997). Η αρχιτεκτονική και η μηχανοτεχνία είναι επιστήμες μη γραμμικές, πολυδιάστατες και επιδέχονται τόσο διαφορετικές προσεγγίσεις όσο και διαφορετικές επιλύσεις. Η γεωμετρία είναι απεριόριστη και το αποτέλεσμα επέμβασης στη δυναμικότητα της είναι απρόβλεπτο. Ο σύγχρονος κόσμος είναι ρευστός υπόκειται σε συνεχείς, ραγδαίες εξελίξεις και τα σύγχρονα μέσα αμφισβητούν ακόμα και πάγιες διαδικασίες. Η αρχιτεκτονική ως τέχνη με άμεσο λειτουργικό προορισμό και ως επιστήμη σε άμεση σχέση με τις τεχνολογικές εξελίξεις μεταβάλλεται για να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα. Η μηχανοτεχνία από την άλλη μεριά χρησιμοποιεί την τεχνολογία για να εξασφαλίσει την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ασφάλεια των κατασκευών· και οι δύο επιστήμες στο σύνολό τους επαναπροσδιορίζουν τη σχέση τους με στόχο την εξ' αρχής συνεργασία τους στα πλαίσια ενός ολοκληρωμένου σχεδιασμού όπου διαγράφεται μια ταυτόχρονη, παράλληλη πορεία των δύο μερών και όχι μια διαδοχική. Πρόκειται για μια πορεία συνεχούς επανατροφοδότησης και ανακύκλωσης ιδεών, μια πορεία δημιουργικής διάδρασης.

Η αρχιτεκτονική προσπαθεί να κατανοήσει τη μηχανοτεχνία και η μηχανοτεχνία να κατανοήσει την αρχιτεκτονική. Δύο επιστήμες παράλληλες στην εξέλιξη και στην πρόοδο, με κοινό αντικείμενο, αλλά εντελώς διαφορετική προσέγγιση έρχονται αντιμέτωπες με το θέμα της κοινής σύμπραξης με στόχο τον αμοιβαίο σεβασμό για ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα. Πολλοί ιστορικοί της αρχιτεκτονικής, αλλά και ορισμένοι δομοστατικοί υποστηρίζουν ότι μια σωστή διαμόρφωση της φέρουσας κατασκευής οδηγεί αναπόφευκτα στην αισθητική αρτιότητα. Εξετάζεται αυτή η επιρροή του φορέα στη μορφή σε συνδυασμό με τα σύγχρονα σχεδιαστικά και υπολογιστικά εργαλεία. Μέσα από την εξέλιξη των δύο επιστημών και μέσα από την εξέλιξη της συνεργασίας τους αναδύονται νέες μορφές χώρου;

Είναι η αρχιτεκτονική που επιλέγει την μηχανοτεχνία ή η μηχανοτεχνία που επιλέγει την αρχιτεκτονική;

Η αλήθεια βρίσκεται στον ενδιάμεσο χώρο, στο χώρο της ολοκληρωμένης προσπάθειας όπου οι δύο επιστήμες επιλύουν το πρόβλημα από κοινού. Η συνεργασία των αρχιτεκτόνων και των μηχανικών εξελίσσεται με βάση την ανάπτυξη της τεχνολογίας τόσο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό όσο και στην στατική ανάλυση. Η εμπλοκή της μηχανοτεχνίας στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και η παράλληλη πορεία των δύο ειδικοτήτων για μια συνολική προσέγγιση της κατασκευής αποτελούν τη σύγχρονη επιταγή. Τα όρια καταργούνται ή καλύτερα επαναπροσδιορίζονται για να ανταποκριθούν στις ανάγκες ενός ανοικτού διαλόγου σε μια διευρυμένη κοινότητα αναζητήσεων. Οδηγό σε αυτήν την υπέρβαση τίτλων και ιδιοτήτων θα αποτελέσει η δουλειά ενός πολιτικού μηχανικού, του Cecil Balmond. Ο Cecil Balmond έχει αναπτύξει τη θεωρία του "Informal", "Άτυπο" για να περιγράψει τον τρόπο εργασίας του και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική και την εμπλοκή του σε αυτή. Είναι πολιτικός μηχανικός επικεφαλής του ασυνήθιστου γραφείου που έστησε η One Arup στο Λονδίνο πριν 55 χρόνια. Συγκεκριμένα ασχολείται με το μελετητικό αντικείμενο και έχει συνεργαστεί με όλα τα διάσημα, σε διεθνές επίπεδο, αρχιτεκτονικά ονόματα, που αποτελούν τη σύγχρονη πρωτοπορία. Ανάμεσά τους είναι οι Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Alvaro Siza, Ben Van Berkel, Arata Isozaki και Philip Johnson.

Η επιλογή του έγινε πρώτον γιατί είναι από τους λίγους πολιτικούς μηχανικούς που υποστηρίζουν τη δουλειά τους με θεωρητικές εργασίες, κάτι που στην αρχιτεκτονική είναι απαραίτητο και δεύτερον γιατί όπως ο ίδιος ο Charles Jencks -ο σημαντικότερος ίσως, σύγχρονος κριτικός αρχιτεκτονικής- έχει δηλώσει, όταν του ζητήθηκε να συγκεντρώσει τα 15 σημαντικότερα σύγχρονα κτίρια διαπίστωσε προς έκπληξη του ότι ο Cecil Balmond εμφανιζόταν στις περισσότερες μελέτες. Είχε, δηλαδή, τις περισσότερες συμμετοχές από κάθε αρχιτέκτονα (Balmond, 2002).

Το 2002 ο C. B. εξέδωσε ένα βιβλίο αναπτύσσοντας τη θεωρία του "Informal" και ο Charles Jencks προλογίζει αυτήν την προσπάθεια ως εξής:

Όποτε έχουμε μια προσπάθεια ή γρήγορη μεταβολή στην αρχιτεκτονική τα επαγγελματικά όρια καταργούνται με τις διάφορες ειδικότητες να ανταλλάσσουν ρόλους. Οι αρχιτέκτονες γίνονται γλύπτες, οι μηχανικοί γίνονται σχεδιαστές, οι καλλιτέχνες γίνονται αρχιτέκτονες και οι περιγραφές αυτών των επαγγελμάτων γίνονται ασαφείς. Εάν οι επαγγελματίες δεν εγκαταλείψουν τις περιγραφές του επαγγέλματος τους δεν έχουμε πρωτοπορία, δεν γκρεμίζονται φράγματα, δεν εμφανίζεται ριζική δημιουργικότητα. Η δουλειά του C. B. αποδεικνύει εκ νέου αυτόν τον κανόνα, μηχανικός, σχεδιαστής, αρχιτέκτονας, μαθηματικός, συγγραφέας, τι είναι, αν όχι όλα αυτά μαζί; (Balmond, 2002, preface).

Ο Balmond, λοιπόν, αποτελεί μέρος της δημιουργικής αιχμής που κινεί την αρχιτεκτονική, είναι το αθέατο χέρι πίσω από την κατασκευή και παίζει καταλυτικό ρόλο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Ένας καλός μηχανικός πρέπει να έχει την ικανότητα να επεκτείνει τις κατασκευαστικές δυνατότητες, να φεφυρίσκει νέες δομικές μεθόδους, ενώ ταυτόχρονα πρέπει

να καταπιέζει την έκφρασή του χάρη των αρχιτεκτονικών ιδεών. Πράγματι ήταν αυτή η οξυδερκής ικανότητα που συνέβαλε στην πρώτη σημαντική συνεργασία του C. B. με τον αρχιτέκτονα James Stirling για την Neue Staatsgalerie στη Στουτγκάρδη το 1977. Ενώ μια πιο στρουκτουραλιστική, επαναληπτική προσέγγιση είχε προηγηθεί από τους προηγούμενους μελετητές ο C. B. πρότεινε μια λύση που υπογράμμιζε τη χωρική ιδέα. Άλλωστε αυτή τη χωρική ιδέα πρεσβεύει ο C. B. χαρακτηρίζοντας την προσέγγιση του με όρους επιφάνειας όχι γραμμής, ζώνης όχι σημείων, διασκορπισμένων και όχι συμμετρικών στηρίξεων, μετακινούμενου κέντρου και όχι σταθερού. Στη συνεργασία του με τον αρχιτέκτονα Daniel Libeskind, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, εργάζεται γύρω από μια χαοτική σπείρα για το κέλυφος του κτιρίου, ενώ εφευρίσκει για την αρχιτεκτονική επίστρωση των όψεων τα fractiles. Η λέξη Fractile προέρχεται από τον μαθηματικό όρο Fractal (μορφοκλασματικά) που περιγράφει ένα σύνθετο και λεπτομερές στη δομή του γεωμετρικό σχήμα το οποίο διατηρεί αυτά τα χαρακτηριστικά σε οποιαδήποτε μεγέθυνση και τη λέξη tile που σημαίνει πλακίδιο. Με τον Rem Koolhaas αναπτύσσει τη συνεχή κατασκευαστική επιφάνεια, το υβριδικό στοιχείο δάπεδο-ράμπα-τοίχος το οποίο τείνει να γίνει ένα από τα αναγνωριστικά στοιχεία του νέου παραδείγματος κάτι ανάλογο με τα γυάλινα πετάσματα των μοντερνιστών. Σε κάθε σχεδιασμό ωθεί την κατασκευή σε νέες κατευθύνσεις επιτρέποντας μέσω της διάδρασης αρχιτεκτονικής και μηχανοτεχνίας να αναδυθούν νέες, διαφορετικές μορφές. Εισάγει την πρόκληση ενάντια σε τυπικούς σχεδιαστικούς μηχανισμούς και προτείνει μια πιο προσεκτική πορεία που να βασίζεται περισσότερο στο ένστικτο και στη διαίσθηση παρά σε μια στεία, προκαθορισμένη λογική, ώστε ο χώρος να μην αντιμετωπίζεται σαν κάτι ουδέτερο.

## Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΑΤΥΠΩΝ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΩΝ

Ο C. B. θα δηλώσει ότι:

Στους ακανόνιστους ρυθμούς και στη διαφορετικότητα που βλέπουμε γύρω μας το πραγματικό είναι υπερβολικά σύνθετο, είναι πλούσιο σε περιπλοκές. Επομένως, γιατί να μην ψάξουμε για χαρακτηριστικά που δίνουν καρπό στην πολυπλοκότητα και δίνουν το έναυσμα για μια εσωτερική λογική η οποία θα μπορούσε να οδηγήσει εξωτερικά στη ιδέα της συνολικότητας και της συνοχής (Balmond, 1997, σελ. 88).

Η κατασκευή τότε γίνεται ροϊκή, επιτρέπει πολλαπλές αναγνώσεις και ανταποκρίνεται σε πολλαπλές ανάγκες υπέρβασης. Υβριδικές οντότητες αναδύονται και αντιμετωπίζονται επιδοκιμαστικά, ενώ το ειδικό και η εξαίρεση παίρνουν το δρόμο της αναγνώρισης και σε μια δεδομένη στιγμή και από κάποιο ειδικό οπτικό πρίσμα ανατρέπουν την τάξη και το σύστημα δημιουργώντας μια νέα λογική. Ο Cecil Balmond ονομάζει τη νέα πραγματικότητα "Informal" και ανακαλύπτει τη χαμένη ενέργεια της κατασκευαστικής διαδικασίας σε όλα της τα στάδια. Στη προσπάθεια να αποδοθεί το περιεχόμενο της θεωρίας που αντιπροσωπεύει και όχι το κυριολεκτικό του νόημα ο όρος "Informal" στα ελληνικά μπορεί να αποδοθεί με τον όρο "Άτυπο" με την έννοια ότι καταργεί κάθε είδους τυποποίηση στη σκέψη· με τον όρο "Άμορφο" αφού το αποτέλεσμα πολλές φορές περιέχει μια σχηματική συνθετότητα δύσκολα περιγράψιμη· και με τον όρο "Ασύμβατο" αφού απευθύνει ένα κάλεσμα στους αρχιτέκτονες και στους πολιτικούς μηχανικούς να απελευθερώσουν την ενέργειά τους και να σταματήσουν να συμβιβάζονται. Στη συνέχεια θα υιοθετηθεί ο όρος "Άτυπο" ως πιο γενικευμένη έννοια.

### Το "Άτυπο"

Το άτυπο βασίζεται στις θεωρίες των μη γραμμικών συστημάτων και στη θεωρία του χάους. Διερευνά τις πολλαπλές θεωρήσεις και επιλογές, τις διαδικασίες κινητικότητας και την τάξη που υποβόσκει σε μια φαινόμενη χαοτική κατάσταση. Η γραμμική θεωρία που συνεπάγεται μοναδική λύση και λύση πραγματικό αριθμό, αντικαθίσταται από τη γενικότερη μη γραμμική θεωρία με τις πολλαπλές της λύσεις και τη δυνατότητα οι λύσεις να είναι πραγματικοί ή σύνθετοι αριθμοί (Saunders, 1997). Η τάξη αντικαθίσταται από το χάος το οποίο είναι άθροισμα τάξεων απλά πιο ευαίσθητων στις ανατροπές. Η ευκλείδεια γεωμετρία συναντά τη μη ευκλείδεια γεωμετρία, το απλό γίνεται σύνθετο και το τυπικό γίνεται άτυπο. Η λογική που διέπει αυτές τις διαδικασίες είναι να διαφανούν οι δυνατότητες των διαφόρων συστημάτων που λόγω απλοποιημένων διαδικασιών επίλυσής τους έχουν αποσιωποηθεί.

Το άτυπο δε θέτει κανόνες, δεν περιγράφει συστήματα· επιδιώκει να εφεύρει ευέλικτες διαδικασίες, ευπροσάρμοστους μηχανισμούς. Δεν επιβάλλει ρεύματα, απελευθερώνει τη σκέψη και τη δημιουργικότητα με στόχο υβριδικές μορφές που ανοίγουν ένα νέο πεδίο δυνατοτήτων. Το άτυπο δεν είναι άτακτο ή αυθαίρετο, είναι πειθαρχημένο στη δική του εσωτερική λογική που είναι, ίσως, πιο σύνθετη στην περιγραφή της. Δεν πρόκειται για μια αμφισβήτηση, απόρριψη του δομημένου περιβάλλοντος, αλλά για μια αναμενόμενη πορεία διεύρυνσης βάσει των νέων δεδομένων, για μια ανάδειξη των κρυμμένων δυνατοτήτων της γεωμετρίας που ενισχύεται από την εξέλιξη της ψηφιακής τεχνολογίας.

Η τυποποίηση των διαδικασιών οδηγεί στην ομοιότητα, η ομοιότητα στην απομίμηση και η απομίμηση στον κορεσμό. Το άτυπο αναφέρεται σε αρχιτεκτονικές και δομικές λύσεις που μεταδίδουν κρυμμένη ενέργεια στο κτίριο, ενέργεια εσωτερική, δυναμική που οφείλεται στην υπερβατική σύλληψη του φορέα και ενέργεια κινητική που απορρέει από την εντύπωση της εγκλωβισμένης κίνησης στην κατασκευή. Ο αυτοσχεδιασμός σε συγκεκριμένες στιγμές και σε συγκεκριμένα σημεία δίνει ζωτικότητα και κίνηση, δημιουργεί έναν σκελετό φιγούρα σε αντίθεση με έναν κανονικοποιημένο, άκαμπτο σκελετό.

Το άτυπο δεν είναι τυχαίο ή αυθαίρετο, βασίζεται στην υπέρβαση για να προωθήσει μια σειρά από μεταβαλλόμενες βεβαιότητες - η λογική του είναι εξαρτημένη από αρχικές συνθήκες. Το χάος αποτελεί μια διαδοχή από διάφορες τάξεις. Αρκετά διαφορετικό από την ιδέα που έχουμε να παγιδεύουμε το αυθαίρετο και να το αποκαλούμε τάξη. Η περιστροφή μέσα και έξω μιας ταινίας του Möbius είναι άτυπη. Μια οροφή που γυρίζει σε τοίχο και δάπεδο, ένα δάπεδο που είναι δέρμα, εκεί που το μεθόριο δεν αποτελεί όριο, είναι μέρος του άτυπου. Δύο υποστυλώματα εκτός καννάβου, δίπλα δίπλα, διαφορετικού σχήματος και υλικού είναι και αυτά μέρος του. Στη θέση κανονικών τυπικά-ελεγχόμενων μέτρων ποικίλοι ρυθμοί και παράξενοι αυθορμητισμοί λαμβάνουν χώρα (Balmond, 1997, σελ. 88).

Το άτυπο είναι η εσωτερική αναζήτηση για εφευρετικότητα, είναι η ισορροπία διαίσθησης-γνώσης και σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να συγχυθεί με μια στείρα και καταπιεστική αγωνία για πρωτοτυπία. Είναι απελευθέρωση και όχι μια νέα μορφή

δέσμευσης. Είναι η αυθόρμητη λογική, είναι ένα νέο είδος κατασκευής.

#### *Το άτυπο στην αρχιτεκτονική*

Η έμπνευση αποτελεί το κλειδί στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Η έμπνευση που προέρχεται από το φυσικό περιβάλλον, άλλα δεν το αντιγράφει, απλά διερευνά τις φυσικές διεργασίες του και προσπαθεί να τις αντιστοιχήσει στη διαδικασία του σχεδιασμού. Η έμπνευση που προέρχεται από το δομημένο περιβάλλον που χωρίς να το απορρίψει έρχεται να το συμπληρώσει, να το ενδυναμώσει, να αναδείξει τις κρυμμένες του δυνατότητες. Η αρχιτεκτονική αγκαλιάζει τον κίνδυνο και δημιουργεί αντιθέσεις, συγκρούσεις και υπερβάσεις. Δημιουργεί πολυδιάστατες κατασκευές που δεν επιδέχονται μονοδιάστατη ανάγνωση, αλλά προκαλούν αντικρουόμενες αντιδράσεις. Ο αρχιτέκτονας εκφράζει τις προσωπικές του ανησυχίες απελευθερωμένος από τυποποιημένα, κανονικοποιημένα συστήματα, εφευρίσκει, αυτοσχεδιάζει εμπιστεύεται το προσωπικό του ένστικτό. Η διαίσθησή του τον βοηθά μέσα από τα ερείπια της μορφής να ανακαλύψει τη συνθετότητα, να παράγει και να μεταδώσει ενέργεια, να ξεπεράσει τις συντηρητικές του επιφυλάξεις και να αποδεσμεύσει τη δημιουργικότητά του. Κάθε καινούρια δουλειά είναι μια πρόκληση για δημιουργία, για παραγωγή και όχι για αναπαραγωγή προηγούμενων υποδειγματικών κατασκευών.

Τα σχεδιαστικά εργαλεία γνωρίζουν τα όρια τους. Παραθέσεις, επιθέσεις καννάβων, σπειροειδή κυκλικά σχήματα, fractal σχήματα, ενσωματώνουν το χάος στην κατασκευή. Όσα περισσότερα το υποσύστημα λογικής του σχεδιασμού τόσο μεγαλύτερη η πιθανότητα κάποιο να στηρίζεται στη χαοτική λογική, δηλαδή να είναι ευάλωτο σε αναταραχές. Το χάος βρίσκεται μέσα μας μαζί με την έννοια της τάξης· και τα δύο περιμένουν τη στιγμή της εξωτερίκευσής τους (Saunders, 1997).

#### *Το άτυπο στη μηχανοτεχνία*

Η μηχανοτεχνία αντιμετωπίζεται ως μια εξελισσόμενη περιπέτεια στο σχεδιασμό και εφευρίσκει εκ νέου τα δομικά της συστήματα, τα υλικά της και τα υπολογιστικά της εργαλεία. Η εξέλιξη της ψηφιακής τεχνολογίας δίνει στο μηχανικό τη δυνατότητα να πειραματιστεί σε νέους φορείς, να δοκιμάσει τις ακραίες αντοχές των υλικών του για τις διάφορες καταπονήσεις, να επαναπροσδιορίσει τη συμπεριφορά των σύμμικτων κατασκευών. Το δομικό σύστημα καλείται να ανταποκριθεί στη διαφορά και στην ποικιλία παρά να οικειοποιηθεί τις συνεχείς απαιτήσεις εκφρασμένες μέσω ενός ομοιόμορφου καννάβου (Melvin, 1998). Η διάταξη των υποστυλωμάτων δεν υπακούει σε κάποιο επαναλαμβανόμενο μοτίβο, είναι πιο ελεύθερη, πιο δυναμική. Καταργούνται οι τυποποιήσεις και τα στερεότυπα και εισάγεται η έννοια της έμπνευσης.

Τα υλικά ανακαλύπτουν τις δυνατότητες συνεργασίας του. Ξύλο, δομικός χάλυβας και οπλισμένο σκυρόδεμα βρίσκονται σε συνεχή διάλογο και επικοινωνία. Σύνολο και τοπικό αποκτούν την ίδια βαρύτητα αφού ορισμένες φορές οι λεπτομέρειες είναι που σηματοδοτούν την κατασκευή και οι τοπικές επεμβάσεις είναι που δίνουν πνοή στο φορέα. Η ισορροπία είναι οριακή και επισφαλής. Η δομική λύση θέτει τους δικούς της όρους στο παιχνίδι της ισορροπίας. Υπάρχει

μια πρόκληση, ένας ενθουσιασμός ασφάλειας και ρίσκου, αβεβαιότητας και μη προβλεψιμότητας. Η στατική λύση δεν είναι κάτι ανεξάρτητο, απομονωμένο είναι μέρος του αρχιτεκτονικού προβλήματος. Ο στατικός φορέας επηρεάζει την αρχιτεκτονική μορφή.

Υπάρχει μια διάχυτη διάθεση μυστικισμού. Η στατική δομή δεν είναι πλέον άμεσα ορατή, απορροφάται από την αρχιτεκτονική μορφή (Kabat, 2001). Η φέρουσα κατασκευή συγχωνεύεται με την αρχιτεκτονική σε μια συνολική προσέγγιση. Η κατασκευή δε χρειάζεται να διαφημίζει τον εαυτό της. Χρειάζεται να εκπέμπει το δυναμισμό της και να κερδίζει την εμπιστοσύνη της αντοχής της.

#### *Το άτυπο στην κατασκευή*

Η νέα κατασκευή είναι το παράγωγο των μη τυπικών διαδικασιών που διέπουν την αρχιτεκτονική και τη μηχανοτεχνία, είναι το προϊόν της δημιουργικότητας, της έμπνευσης, της απελευθέρωσης. Είναι η τάξη και το χάος, η απόλυτη γεωμετρία και η απόλυτη ελευθερία, η στατικότητα και η κινητικότητα, η απλοϊκότητα και η συνθετότητα. Είναι οι πολλαπλές τάξεις οργάνωσης που διέπουν την κατασκευή και δίνουν την εντύπωση μιας χαοτικής κατάστασης. Είναι τα διάφορα γεωμετρικά σχήματα που στους ποικίλους συνδυασμούς τους δημιουργούν μια πολύπλοκη μορφή. Είναι η σταθερή κατασκευή που στη μορφή της έχει εγκλωβίσει την κίνηση και απονέμει μια δυναμική αίσθηση. Είναι όλες οι απλοϊκές σχέσεις που στο σύνολό τους δίνουν μια ακαθόριστη εντύπωση υπέρβασης. Είναι απλές καρτεσιανές συντεταγμένες, απλά σημεία που όταν ενωθούν παίρνουν μορφή, δομή και συνοχή.

Είναι το αποτέλεσμα του αυθορμητισμού, της χαράς της επεξεργασίας, είναι η αναζωογόνηση της γεωμετρίας. Αναβιώνεται μια αυθεντική έμπνευση μορφής, τα τίτλια γίνονται ρυθμός, διαδοχή, σύγκρουση, αντιπαράθεση. Δεν υπάρχει περιορισμός στο αποτέλεσμα, συμμετρία - αντισυμμετρία, ορθοκανονικό σχήμα ή πιο ακανόνιστο, συνέχεια και σαφήνεια ή αποσπασματικότητα και διακοπή, αρκεί η διαδικασία που το παράγαγε να διακατέχεται από διορατικότητα και διαίσθηση (Balmond, 1997).

Η κατασκευή είναι το σημείο συνάντησης του πρακτικού θέματος της οικοδομησιμότητας και του θεωρητικού υποβάθρου που διέπει τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Όταν και τα δύο θέματα αντιμετωπίζονται με αυθορμητισμό, με πρωτοποριακή διάθεση, τότε η κατασκευή είναι ένα ροϊκό παράδειγμα στο δομημένο περιβάλλον. Η ροή, ο δυναμισμός και η ζωτικότητα είναι η ίδια η άτυπη κατασκευή.

#### *Άτυπος αρχιτεκτονικός σχεδιασμός - Άτυπη μηχανοτεχνία - Άτυπη κατασκευή*

Η σειρά με την οποία παρουσιάζονται οι διαδικασίες σε καμία περίπτωση δεν υπονοεί μια παραδοσιακή ιεραρχική σύνδεση τυπικής λογικής. Αντίθετα η σύνδεσή τους είναι αυτή της συνεχούς επανατροφοδότησης και της ανακύκλωσης. Είναι μια πολυδιάστατη σχέση, όπου κάθε μέλος συνδέεται με τα υπόλοιπα σε μια σχέση τόσο τροφοδότησης όσο και τροφοδοσίας. Οι άτυπες διαδικασίες δε διέπονται από κανόνες. Στηρίζονται στις προσωπικές δημιουργικές χειρονομίες, στην ατομική

ανάγκη για έκφραση της δημιουργικότητας. Η νέα κατασκευή είναι το υβρίδιο της ζωογόνου διασταύρωσης της αρχιτεκτονικής με τη μηχανοτεχνία σε αντίθεση με το διαχωρισμό και τις διαφορετικές ταυτότητες που έχουν στο παρελθόν αναδυθεί. Οι ρόλοι των επιστημών δεν αναιρούνται, ούτε παραβιάζονται κάθε άλλο μάλιστα αναδεικνύονται μέσα από τη συνεργασία και τη σύμπνοια. Η κατασκευή αντιμετωπίζεται σαν σύνολο, σαν ενότητα και όχι σαν άθροισμα μεμονωμένων τμημάτων. Αυτή, άλλωστε, είναι και η ειδοποιός διαφορά της μη γραμμικής από τη γραμμική θεώρηση. Όλα εξαρτώνται από το εναρκτήριο έναυσμα που από το χάος μπορεί να οδηγήσει στη συνοχή και από την απειθαρχία στην αυτο-οργάνωση. Η δημιουργικότητα είναι πάντα μία έκκληση. Η νέα κατασκευή είναι απρόβλεπτη. Η μέθοδος είναι άτυπη. Το πλαίσιο είναι άγνωστο. Η έμπνευση είναι η νέα επιστήμη.

### Η ΡΟΗ - ΚΙΝΗΣΗ ΠΑΓΙΔΕΥΜΕΝΗ ΣΤΟ ΚΤΙΡΙΟ

Τρία κτίρια θα αποτελέσουν το παράδειγμα της άτυπης διαδικασίας στον ολοκληρωμένο σχεδιασμό. Η επιλογή τους γίνεται με κριτήρια τη μορφολογική και λειτουργική τους διαφοροποίηση ώστε να γίνει απόλυτα κατανοητό ότι το θέμα δεν είναι η οριοθέτηση νέων καλουπιών στη μορφή, αλλά η ενδυνάμωση των αρχιτεκτονικών κινήσεων που συμπαρασύρουν και τη μηχανοτεχνία σε ένα παιχνίδι πρωτοβουλίας. Οι αρχιτέκτονες Rem Koolhaas, Peter Kulka, Ulrich Konigs και Daniel Libeskind βρίσκουν στο πρόσωπο του Cecil Balmond τον κατάλληλο άνθρωπο για να πειραματιστούν σε άτυπες διαδικασίες.

#### 1. Η βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου Jussieu, Παρίσι - Ο. Μ. Α., Rem Koolhaas, Cecil Balmond

Η ανέγερση της νέας βιβλιοθήκης των θετικών και ανθρωπιστικών επιστημών έρχεται να δώσει τέλος σε μια αναβολή πολλών χρόνων και να καλύψει το κενό όλου αυτού του διαστήματος. Το καινούριο κτίριο προστίθεται σε ένα τεράστιο κτιριακό σύμπλεγμα σχεδιασμένο από τον αρχιτέκτονα Edouard Albert. Για τον αρχιτέκτονα το δυνατό σημείο του σχεδιασμού του αποτέλεσε η ενιαία εσωτερική αυλή, που διατρέχει όλο το κτίριο και αποτελεί τη βάση του. Πρόκειται για τον χώρο ανάδειξης του κτιρίου που θα δώσει στον αρχιτέκτονα Rem Koolhaas το σημείο έναρξης του σχεδιασμού του. Αυτή η ενιαία βάση που παίρνει τη μορφή εσωτερικής αυλής θα αποτελέσει για τον Rem Koolhaas ένα είδος "μαγικού χαλιού" το οποίο διπλώνεται και δημιουργεί τα διάφορα επίπεδα της κατασκευής (Jencks, 1997). Η δυναμικότητα της βασικής ιδέας του αναδιπλωμένου χώρου στηρίζεται στο γεγονός ότι δεν πρόκειται για κοινές υπερτιθέμενες πλάκες, αλλά για πλάκες που συνδέονται με τις κατώτερες και τις ανώτερες στάθμες και δημιουργούν μια εσωτερική ροή, διάχυτη σε όλο το κτίριο. Αυτή η συνθετικότητα του εσωτερικού χώρου αντιτίθεται στην ηρεμία του υφιστάμενου κτιρίου, η αντίθεση, όμως, λειτουργεί και στο ίδιο το καινούριο κτίριο ανάμεσα στον αυστηρό ορθολογισμό της διάταξης των υποστυλωμάτων και στο υπερβατικό ξεδίπλωμα των πλακών από στάθμη σε στάθμη.

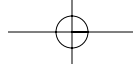
Η απλότητα είναι το βασικό θέμα που διατρέχει το σχεδιασμό. Σε δομικούς όρους αυτή η απλότητα μεταφράζεται με μια δυναμική απελευθέρωση των κατακόρυφων συνδέσμων δυσκαμψίας από τις παραδοσιακές τους θέσεις συγκέντρωσης. Τα ανασπασμένα δάπεδα θα μεταβάλλουν τη διαπραγματική τους λειτουργία για να λειτουργήσουν ως κατακόρυφοι σύνδεσμοι (Balmond, 1997). Επομένως, τα αναδιπλωμένα δάπεδα επιλύουν το πρόβλημα αδυναμίας προσθήκης



Εικ. 1: Η ενιαία βάση του υφιστάμενου κτιρίου διπλώνεται και δημιουργεί τα επίπεδα του νέου κτιρίου.

Εικ. 2: Η καινούρια βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου Jussieu, όπου η μία στάθμη διεισδύει στην άλλη.



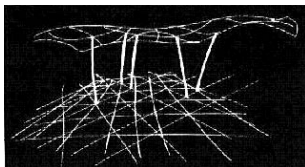
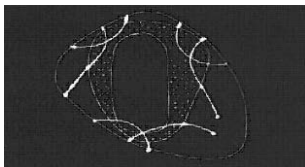
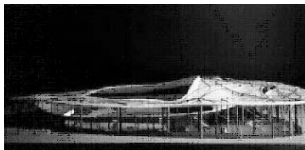


κατακόρυφων συνδέσμων και αναλαμβάνουν να επιτελέσουν αυτή τη λειτουργία. Η φαινόμενη απλότητα κρύβει μια δομική ένταση. Μια κίνηση που μπορεί να μοιάζει απλή και αυτονόητη αποτελεί στοιχείο πειραματικής στατικής ορθότητας, αποτελεί πρωτότυπη αντιμετώπιση, άτυπη επίλυση. Έτσι παρ' όλο που η τοποθέτηση των υποστυλωμάτων ακολουθεί μια ορθοκανονική διάταξη, ο δυναμισμός της στατικής λύσης οφείλεται στην εξαφάνιση των κατακόρυφων συνδέσμων και στη δημιουργία μιας ελεύθερης, ανοικτής κάτοψης για την αποδέσμευση της κατασκευής από τις προγραμματικές απαιτήσεις. Η σταθερότητα επιτυγχάνεται μέσα από τις τοπικές επεμβάσεις. Οι κόμβοι ενώνονται μεταξύ τους και απορρέει η επιθυμητή συνέχεια του φρεά.

Εικ. 3: Η αραίωση και πύκνωση της διάταξης των υποστυλωμάτων, οι διαφορετικές ακτίνες των εξωτερικών και εσωτερικών οριογραμμών της οροφής μεταδίδουν στην κατασκευή την αίσθηση της κίνησης και της ροής.

Εικ. 4: Τα τρία σημεία που υπήρξαν καθοριστικά για την στατική επίλυση του προβλήματος.

Εικ. 5: Ο συνδυασμός δύο καννάβων θα αποτελέσει το υπόβαθρο για τον καθορισμό των σημείων του πόδα των υποστυλωμάτων.



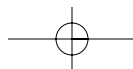
Η υπέρβαση σε αυτήν την κατασκευή είναι περιορισμένη και εντοπίσιμη δεν παύει, όμως, να είναι ουσιαστική και δυναμική. Μια αρχιτεκτονική κίνηση μετουσιώνεται σε στατική δομή και ο διαχωρισμός γίνεται δυσδιάκριτος.

## 2. Chemnitz Stadium - Peter Kulka, Ulrich Konigs, Cecil Balmond

### Το στάδιο γλυπτό

Το στάδιο στο Chemnitz με εμπνευστές τους Peter Kulka και Ulrich Konigs και στατικό τον Cecil Balmond απορρίπτει κάθε συμβατική τυπολογία για να δημιουργήσει μια κατασκευή ασύμμετρη ελεύθερη με υψηλή γλυπτική συνθετικότητα. Η πρόταση ως κύρια υπέρβαση παρουσιάζει το διαχωρισμό της μέχρι τότε ενιαίας αντιμετώπισης του διαδρόμου, των κερκίδων και της οροφής (Karrlunger, 1996). Δημιουργούνται υπερπιθέμενα επίπεδα μέσα από τη μεταφορά του τοπίου και καταργείται η ομόκεντρη οβάλ μορφή που από τον αγωνιστικό διάδρομο μεταφέρονταν στις κερκίδες και στη στέγη. Υπάρχει μία ελευθερία πέρα από στερεότυπα και παραδοσιακές μορφές. Η έννοια του σταδίου ανακαλύπτεται εκ νέου μέσα από δημιουργικές, διαισθητικές διαδικασίες. Ο αγωνιστικό χώρος, οι κερκίδες και η οροφή ακολουθούν διαφορετικές τροχιές, περιστρέφονται με διαφορετικές ακτίνες σε πιο ακανόνιστους, ελεύθερους σχηματισμούς δίνοντας μια απρόβλεπτη εικόνα, όσο απρόβλεπτη είναι και η έκβαση του αποτελέσματος της νίκης ή της ήττας. Τα τέσσερα στοιχεία που μέσα από τη γλυπτική τους αλληλεπίδραση συνθέτουν το χώρο είναι ο αγωνιστικός χώρος, οι κερκίδες, τα υποστυλώματα και η οροφή (Brensing, 1996). Η συνθετικότητα των μορφών και των περιστροφόμενων σχημάτων, η απόρριψη πάγιων τυπολογιών δημιουργούν μια κατασκευή ελεύθερη, ανεξάρτητη, μια κατασκευή που υμνεί τη γεωμετρία και τη φαντασία. Οι αρχιτέκτονες μεταδίδουν στο σχεδιασμό τη ζωντάνια τους και τον αυθορμητισμό τους και δημιουργούν μια γλυπτική απεικόνιση της φύσης. Δε μιμούνται αλλά εμπνέονται.

Αυτή η ελευθερία που οι αρχιτέκτονες δίνουν στη μορφή πρέπει και στατικά να συνοδεύεται με μια αντίστοιχη ανοικτή σκέψη. Από τη στιγμή που καταργούνται οι εγκάρσιοι ακτινικά σταθεροί πρόβολοι χρειάζεται μια διαφορετική προσέγγιση που να ταιριάζει με την αρχιτεκτονική επίλυση του προβλήματος. Η απάντηση έρχεται από το ίδιο το σχέδιο και συγκεκριμένα από τρεις τοπικές συνθήκες. Σε τρία σημεία της κάτοψης η απόληξη των καθισμάτων συμπίπτει με το όριο του χώρου και επομένως, δεν υπάρχει διαθέσιμος χώρος προς τα πίσω. Αυτά τα σημεία θα καθορίσουν τη λογική του φορέα της οροφής (Balmond, 1997). Τοποθετούνται σε αυτά τρεις στρεπτικοί δακτύλιοι οι οποίοι εισέρχονται δυναμικά στο χώρο, συμπληρώνονται με άλλους δακτυλίους που ο ένας δρα πάνω στον άλλο και δημιουργείται έτσι ένα δικτύωμα



δακτυλίων ελεύθερο μορφικά με αυστηρή, όμως, στατική λειτουργία. Η επίλυση της δομής της οροφής δημιουργεί μια αίσθηση τυχαίοτητας στην κατασκευή και έτσι υπάρχει η ανάγκη αυτή η αίσθηση να κυριαρχήσει και στη διάταξη των υποστυλωμάτων. Τα κατακόρυφα υποστυλώματα σε καμιά περίπτωση δεν ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις του μελετητή γι' αυτό και η κλίση σε ορισμένα θα προκύψει με φυσικότητα. Με σταθερά τα σημεία διασταύρωσης των δακτυλίων τα οποία θα αποτελέσουν την κεφαλή των υποστυλωμάτων, τα σημεία του πόδα θα προκύψουν από την επίθεση δύο καννάβων εκ των οποίων ο δεύτερος στρέφεται και δημιουργεί γωνία ως προς τον πρώτο. Τόσο τα σημεία των καννάβων όσο και αυτά που προκύπτουν από τη διασταύρωση θα αποτελέσουν τα ίχνη των υποστυλωμάτων στο έδαφος (Brensing, 1996).

Το στάδιο Chemnitz είναι μια διακήρυξη του "άτυπου", της ελευθερίας, της αποδέσμευσης από κάθε μηχανισμό που εγκλωβίζει τη σκέψη σε μορφές κατεστημένα, που στερεί τη σκέψη και τη φαντασία από τη δημιουργικότητά τους. Τόσο η μορφή του όσο και η δομή του επαναπροσδιορίζουν παραδοσιακές έννοιες.

### 3. Η επέκταση του μουσείου V&A, Λονδίνο - Daniel Libeskind, Cecil Balmond

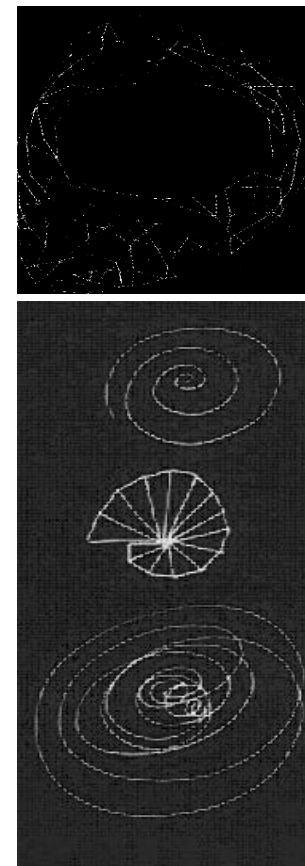
#### *Η σπείρα της ιστορίας*

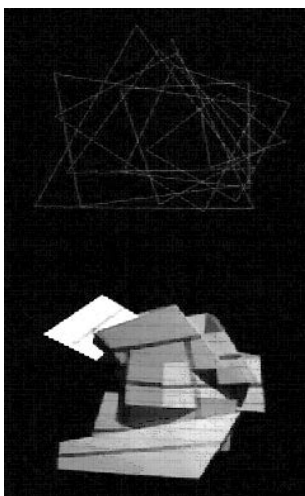
Το μουσείο V&A στην προσπάθειά του να ανταποκριθεί στις προκλήσεις των τεχνολογικών εξελίξεων και να ανανεώσει την εικόνα του αποφεύγοντας την ουδετερότητα αποφασίζει να δημιουργήσει μια νέα πτέρυγα που να αποτελεί το σύγχρονο ορόσημο του μουσείου. Ο σχεδιασμός δομείται στις τρεις διαστάσεις και βασίζεται στο τρίπτυχο της σπειροειδούς κίνησης της τέχνης και της ιστορίας, της διασύνδεσης του εσωτερικού με το εξωτερικό και του λαβύρινθου της ανακάλυψης (Libeskind, 1997). Η δομή της σπείρας χαρακτηρίζεται απλή, κομψή, αλλά και επαναστατική. Η αυθεντική χάραξη της σπείρας γύρω από ένα σταθερό κέντρο μεταλλάσσεται σε μια χαοτική λογική όπου το κέντρο κινείται οι τροχιές παρουσιάζουν άλματα και η μαθηματική ακρίβεια γίνεται αρχιτεκτονική υπέρβαση. Τίποτα δεν είναι στατικό, ακόμα και το κέντρο της σπείρας εμπλέκεται σε ένα δημιουργικό ρυθμό όπου τα πάντα ανατρέπονται για να ξαναβρούν την ισορροπία τους μέσα από μια μορφολογική και λειτουργική επανάσταση.

Το περιβλημά της κατασκευής είναι τοιχώματα που υψώνονται σε μια σειρά κεκλιμένων επιπέδων, επίθεσης και σύνδεσης. Ακολουθούν το ίχνος που αφήνει μια ακτίνα η οποία κινείται γύρω από ένα κέντρο σταματώντας σε ορισμένα σημεία. Αν τα σημεία αυτά ενωθούν μεταξύ τους στη σειρά θα σχηματίσουν ένα πολύγωνο. Αν επιπλέον η ακτίνα αυξάνεται ή μειώνεται, αν το κέντρο κινείται και αυτό κατά τη διάρκεια της περιστροφής, τότε το ίχνος που προκύπτει είναι αυτό της σπειροειδούς μορφής του κελύφους της κατασκευής. Το ίχνος-σπείρα είναι ο κεντρικός άξονας των τοιχωμάτων στην κάτοψη και η τεθλασμένη γραμμή αναπαράγεται καθ' ύψος, εισάγεται κλίση στις κεντρικές γραμμές και ο φορέας γίνεται πραγματικότητα. Η επίθεση των γραμμών δίνει τα σημεία διασταύρωσης των τοιχωμάτων μέσω των οποίων γίνεται εφικτή η μεταβίβαση των φορτίων. Η κατασκευή δε χρειάζεται άλλου είδους ενίσχυση, ενώ θετικά επιδρά η διαφραγματική λειτουργία των δαπέδων. Τα τοιχεία που είναι από οπλισμένο σκυρόδεμα δημιουργούν μια συνεχή επιφάνεια χωρίς ενώσεις και διακοπές γεγονός που τονίζει επιπλέον την περιστροφική κίνηση της κατασκευής. Η αρχιτεκτονική πρόθεση είναι πλήρως ενσωματωμένη στη φέρουσα κατασκευή. Υπάρχει μια καθαρή, γνήσια συνεργασία αρχιτεκτονικής και

Εικ. 6: Η τελική μορφή του φορέα της οροφής. Η τυχαίοτητα της μορφής του και ο μαθηματικός υπολογισμός του, μέσα από την αντίφαση τους, αποπνέουν έναν δυναμισμό στην κατασκευή.

Εικ. 7: Η σπείρα κυριαρχεί στη μορφή της νέας επέκτασης του μουσείου.





Εικ. 8: Η χάραξη των τοιχείων του φέροντα οργανισμού ακολουθεί το πολυγωνικό ίχνος μιας κινούμενης ακτίνας με αυξανόμενο μήκος και χωρίς σταθερό σημείο.

Εικ. 9: Μακέτα της πρότασης για την καινούρια επέκταση-είσοδο του V&A μουσείου από τους Daniel Libeskind και Cecil Balmond.

μηχανοτεχνίας. Η καινοτομία, όμως, δεν περιορίζεται μόνο στις αρχιτεκτονικές και μηχανοτεχνικές πλευρές του κτιρίου. Μπαίνει βαθιά στη λογική του για να καλύψει και τις διακοσμητικές ανάγκες. Έτσι, για την εξωτερική επένδυση των τοιχωμάτων ο Libeskind και ο Balmond θα συνεργαστούν για να δώσουν την λύση που ανταποκρίνεται απόλυτα στις προθέσεις τους για μια πλήρη υπέρβαση, θα αναζητήσουν την τελική δόνηση που θα τονώσει την όλη κατασκευή. Η δόνηση αυτή θα βρεθεί στους μαθηματικούς τύπους και στις φυσικές διαμορφώσεις. Ο Balmond ανακαλύπτει ένα μωσαϊκό που βασίζεται στις σειρές Fibonacci και καταλήγει σε ένα fractal σχήμα όπου τίποτα δεν επαναλαμβάνεται ίδιο, οι κλίμακες μεταβάλλονται και αυτό το χαστικό μαθηματικό παιχνίδι βασίζεται σε τρεις χρυσές τομές.

Η επέκταση του μουσείου V&A κρύβει μέσα της φυσική ενέργεια και μαθηματική δύναμη. Πρόκειται για ένα κτίριο που η αρχιτεκτονική χειρονομία είναι συυφασμένη με το φέρον κέλυφος της κατασκευής σε τέτοιο βαθμό που ο διαχωρισμός της αρχιτεκτονικής από τη μηχανοτεχνία είναι αδύνατος και ανούσιος.

#### ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΟΤΕΧΝΙΑ: Η ΝΕΑ ΣΧΕΣΗ

Η μηχανοτεχνία και η αρχιτεκτονική είναι δύο επιστήμες με συνεχώς μεταβαλλόμενες παραμέτρους σε κάθε στάδιο της δημιουργικής τους παραγωγής. Τα υλικά μεταβάλλονται, τα υπολογιστικά και σχεδιαστικά εργαλεία εκσυγχρονίζονται και αντίστοιχα αλλάζουν και οι αναζητήσεις των μηχανικών και των αρχιτεκτόνων. Η εξέλιξη των επιστημών, η αλματώδης τεχνολογική πρόοδος θα αποτελέσουν τα νέα δεδομένα για την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής. Η μηχανοτεχνία έχοντας στη διάθεση της εργαλεία μεγαλύτερης ακρίβειας θα μπορέσει τόσο στον υπολογιστικό όσο και στον κατασκευαστικό τομέα να γίνει πιο τολμηρή και να θέσει υψηλότερους στόχους. Η εξέλιξη της τεχνολογίας και επομένως, η εξέλιξη της μηχανοτεχνίας δεν μπορεί να είναι παρά μόνο δημιουργική αφού δίνει νέες δυνατότητες, νέες ευκαιρίες και ελευθερώνει τέχνες όπως η αρχιτεκτονική στη διεκδίκηση καινούριων διεξόδων εκτόνωσης της δημιουργικότητάς τους.

Η τεχνολογία συχνά περιβάλλεται από ανησυχία και αμφισβήτηση, άλλωστε κάθε νέο επίτευγμα χρειάζεται χρόνο για να γίνει κατανοητό και να απορροφηθεί από την κοινωνία. Η τεχνολογική πρόοδος στην μηχανοτεχνία, όμως, παρουσιάζει ένα βασικό πλεονέκτημα. Στο βαθμό που η μηχανοτεχνία βρίσκεται σε στενή σχέση με την τέχνη της αρχιτεκτονικής οι τεχνολογικές της εξελίξεις γίνονται πιο άμεσα αποδεκτές αφού εξελίσσονται και αγκαλιάζονται από μια τέχνη. Οι τέχνες αποτελούν το πολιτιστικό αντίβαρο της τεχνολογικής προόδου (Happold, 1987). Από τη στιγμή που η τέχνη αποδέχεται την τεχνολογία και την ενσωματώνει στους μηχανισμούς της η κοινωνική της αποδοχή έχει επιτευχθεί. Τα σύγχρονα υπολογιστικά μέσα των μηχανικών και η ψηφιακή τεχνολογία αυξάνουν σημαντικά την ακρίβεια του στατικού προσομοιώματος, δίνουν τη δυνατότητα χωρικής επίλυσης και μειώνουν σημαντικά το χρόνο μελέτης. Ο μηχανικός, έτσι, έχει μεγαλύτερες δυνατότητες να πειραματιστεί, να διερευνήσει την απόκριση διαφορετικών φορέων και να επιλέξει την ορθότερη και οικονομικότερη στατικά πρόταση. Έχει τη δυνατότητα να ελέγξει τη στατική δομή και συμπεριφορά πιο τολμηρών αρχιτεκτονικών μορφών και να υλοποιήσει την αρχιτεκτονική φαντασία. Ένα υπολογιστικό εργαλείο σχετικά νέο αντιμετωπίζεται με επιφυλακτικότητα σίγουρα, όμως, δίνει τη δυνατότητα για πρωτοτυπία, για πρωτοβουλία αφού δεν υπάρχουν προηγούμενα και δεν υπάρχει τυποποίηση (Rice, 1993).

Συχνά η μηχανοτεχνία αντιμετωπίζεται σαν την άκαμπτη, δύστροπη, αυστηρή φωνή της λογικής που προσπαθεί να καταστρέψει κάθε ρομαντική, καλλιτεχνική, δημιουργική διάθεση της αρχιτεκτονικής. Όμως, η μηχανοτεχνία είναι και αυτή δημιουργική και στο βαθμό που επεκτείνει το όραμα του κόσμου ως προς το τι είναι δυνατό και του δίνει ενοράσεις θα μπορούσε να αποτελέσει και τέχνη (Rice, 1993). Για τον αρχιτέκτονα η απάντηση στο πρόβλημα που αντιμετωπίζει είναι η δημιουργικότητα, ενώ για τον μηχανικό είναι η εφευρετικότητα. Ο αρχιτέκτονας ως καλλιτέχνης υποκινείται από τις προσωπικές του αναζητήσεις βασίζεται σε υποκειμενικά κριτήρια που έχει διαμορφώσει στην πορεία του, ενώ ο μηχανικός προσπαθεί να διερευνήσει τις αντικειμενικές παραμέτρους του προβλήματος, τα υλικά, τις φυσικές δυνάμεις. Αυτή η διάκριση ανάμεσα στη δημιουργικότητα και στην εφευρετικότητα είναι η κατανόηση της διαφορετικής συνεισφοράς στο ίδιο πρόβλημα, είναι το κλειδί στη συνειδητοποίηση της ανάγκης για δημιουργική συνεργασία.

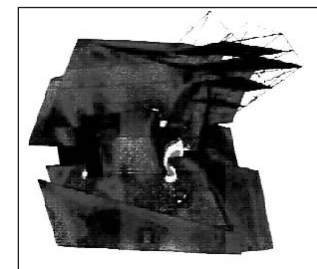
Υπάρχει δυνατότητα απόδρασης του μηχανικού από τον κόσμο των λογικών απολύτων; Η εξέλιξη των δομοστατικών μεθόδων ανάλυσης δίνει στο μηχανικό μια μεγάλη ευχέρεια κινήσεων και τη δυνατότητα ανάπτυξης πρωτοβουλιών. Η αληθινή, όμως, απάντηση βρίσκεται στον ολοκληρωμένο σχεδιασμό. Στο σχεδιασμό που αντιλαμβάνεται, αποδέχεται και αναγνωρίζει τη συνεισφορά της κάθε ειδικότητας και ζητά την εμπλοκή της από την αρχή. Ο Ted Harrold, πολιτικός μηχανικός, σημαντικό στέλεχος της αγγλικής εταιρείας One Arup, καθηγητής του πανεπιστημίου του Bath και ιδρυτής της εταιρείας Buro Harrold τονίζει ότι:

στο χτίσιμο το προϊόν είναι σύνθετο απαιτώντας πολλές ικανότητες ώστε να τοποθετηθούν διαφορετικές αξίες σε αυτό. Οι αρχιτέκτονες, οι δομικοί μηχανικοί και άλλες ειδικότητες κουβαλώντας τις γνώσεις τους, τις ευαισθησίες, τις εμπειρίες τους εμπλέκονται σε ένα κοινό πρόβλημα. Ο δεσποτισμός και ο εγωισμός δεν έχουν καμιά θέση, αλλά ένα σύστημα κοινών αποφάσεων είναι απαραίτητα. Μια τέτοια συνεργασία απαιτεί αμοιβαία παραχώρηση εξουσίας και αναγνώρισης ανάμεσα στα μέλη της οικοδομικής ομάδας (Walker, 1997).

Όμως και αρχιτέκτονες, όπως ο Rem Koolhaas θα τονίσουν πόσο σημαντική είναι η από κοινού δράση για τη σύλληψη του έργου. Έχοντας συνεργαστεί περίπου σε τριάντα έργα με τον Cecil Balmond δεν θα διστάσει να δηλώσει ότι ένας μηχανικός άλλαξε την οπτική του στην κατασκευή και τον έκανε ικανό να ξανασκεφτεί την αρχιτεκτονική. Ο Daniel Libeskind αναγνωρίζει τη μηχανοτεχνία ως εξελισσόμενη περιπέτεια στο σχεδιασμό και ο Philip Johnson δεν διστάζει να παραδώσει τα νύια στον Cecil Balmond και να του εμπιστευθεί μεγάλο μέρος του αρχιτεκτονικού προβλήματος (Kabat, 2001).

Σε μια εποχή πολλαπλών πολιτισμικών εισροών και εκροών, σε μια ρευστή εποχή όπου η μεταβολή αναιρεί τη μονιμότητα και απαιτεί τη συνεχή επαφή με την εξέλιξη, δύο επιστήμες με διαφορετικούς προβληματισμούς αντιμετωπίζουν το δίλημμα της συνεργασίας τους. Είναι, ίσως, το πιο προκλητικό δημιουργικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει η αρχιτεκτονική και η μηχανοτεχνία γιατί μέσα από αυτή τη συγχώνευση ιδεών ανακαλύπτουν νέες δυνατότητες, εφευρίσκουν σύνθετες γεωμετρίες και επαναπροσδιορίζουν την προσέγγισή τους στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Εγκαινιάζεται μια νέα επιστήμη, όπου η συνθετικότητα είναι το αποτέλεσμα και η πολλαπλή τάξη η κρυμμένη ενέργεια της κατασκευής. Η πρωτοβουλία

Εικ. 10: Το μοντέλο των πεπερασμένων στοιχείων για την προσομοίωση της νέας πτέρυγας του V&A μουσείου.



αναίρει την τυποποίηση. Η δημιουργικότητα είναι ο καταλύτης στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και η άτυπη διαδικασία η επανάσταση στη μηχανοτεχνία. Η έμπνευση είναι η σύγχρονη επιταγή.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. (1996), "Culture Span", *Architectural Review*, Vol. 199, No 1189, σελ. 4-5.
2. (1999), "Organique et Fluide", *Architecture d'aujourd'hui*, No 325, σελ. 86-105.
3. Baillieu Amanda, (1996), "V&A promises to fight all the way for Libeskind building", *Architect's journal*, Vol. 203, No 20, σελ. 7-9.
4. Baldassini Niccola, (1995), "Interactions Technologiques", *Techniques et Architecture*, No 422, σελ. 68-75.
5. Balmond Cecil, (2002), *Informal*, Munich, Prestel.
6. Balmond Cecil, (1997) "New Structure and the Informal", *Architectural design*, Profile No 129, Vol. 67, σελ. 88-96.
7. Balmond Cecil, (1998), "New Structure and the Informal", *Lotus*, No 98, σελ. 70-83.
8. Balmond Cecil, (1992), Harrison Jane, McManon Nick, Turnbull David, "Ahrensfelde Triangle, Berlin-Brandenburg", *AA files*, No 24, σελ. 47-54.
9. Brensing Christian, (1996), "Spherical interludes", *Architectural Review*, Vol. 199, No 1189, σελ. 78-79.
10. Foreign Office Architects, (1997), "Virtual House: Potential Beyond the future", *Architectural design*, Profile No 129, Vol. 67, σελ. 78-81.
11. Jencks Charles, (1997), "Nonlinear Architecture", *Architectural design*, Profile No 129, Vol. 67, σελ. 88-96.
12. Jencks Charles, (1995/1997), *The architecture of the jumping universe*, Great Britain, John Wiley & Sons, Academy Editions (revised edition).
13. Kabat Jennifer, (2001), "The Informalist", *Wired*, No 9.04, σελ. 104-114.
14. Kapplinger Claus, (1996), "Kulka & Konigs stade de Chemnitz", *Architecture d'aujourd'hui*, No 306, σελ. 38-39.
15. Libeskind Daniel, (1997), "The V & A Boilerhouse Extension", *Architectural design*, Profile No 129, Vol. 67, σελ. 64-67.
16. Mead Andrew, (1997), "Libeskind goes 'Beyond the Wall' in Rotterdam", *Architect's Journal*, Vol. 206, No 9, σελ. 26.
17. Melvin Jeremy, (1998), "Engineering by numbers", *Architect's Journal*, Vol. 207, No 10, σελ. 22-23.
18. Melvin Jeremy, (1999), "The architects engineer", *Architect's journal*, Vol. 209, No 7, σελ. 22-23.
19. Melvin Jeremy, (1999), "Where engineering and architecture meet", *Architect's journal*, Vol. 209, No 7, σελ. 40-47.
20. Nobel Philip, (2000), "Rencontre avec Cecil Balmond, ingenieur", *Architecture d'aujourd'hui*, No 329, σελ. 44-49.
21. Office for Metropolitan Architecture, (1993), "Two libraries for Jussieu University, Paris", *AA files*, No 26, σελ. 36-44.
22. Papadakis Andreas, (1987), "Engineering & Architecture", *Architectural design*, Vol. 57, No 11.
23. Pawley Martin, (1999), "Des technologies hors du temps et de l'espace", *Architecture d'aujourd'hui*, No 325, σελ. 86-105.

24. Pawley Martin, (1987), "Technology transfer", *Architectural Review*, σελ. 31-39.
25. Rattenbury Kester, (1999), "Drowning by numbers", *Building Design*, No 1397, σελ. 32.
26. Rice Peter, (1993), *An Engineer Imagines*, London; Zurich; Munich, εκδ. Artemis.
27. Robbin Tony, (1996), *Engineering a New Architecture*, New Haven and London, εκδ. Yale University Press.
28. Sakamura Ken, Hiroyuki Suzuki, (1997), *The Virtual Architecture*, Tokyo, εκδ. Tokyo University digital museum.
29. Saunders Peter, (1997), "Nonlinearity. What it is and why it matters", *Architectural design*, Profile No 129, Vol. 67, σελ. 88-96.
30. Schmitt Gerhard, (1999), *Information Architecture: Basis and Future of CAAD*, Basel; Boston; Berlin, εκδ. Birkhauser.
31. Trelcat Sophie, (2000), "Band Shell, Miami, Etats-Unis", *Architecture d'aujourd'hui*, No 329, σελ. 45-50.
32. Walker Derek, Addis Bill, (1997), *Happold: The Confidence to Build*, Great Britain, εκδ. Happold Trust Publications Limited.
33. Χατζηστεργίου Γ., (2000), "Κατασκευές από το μέλλον", *Το Βήμα - Νεες Εποχές*, σελ. Β8/24.

## Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΔΩΜΑΤΩΝ ΣΤΗ ΒΕΛΤΙΩΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΞΟΙΚΟΝΟΜΗΣΗ ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ ΣΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΠΟΛΕΩΝ

Φλώρα-Μαρία Μπουγιατιώτη

### Περίληψη

Τα δώματα αποτελούν την όψη της σύγχρονης ελληνικής πόλης από ψηλά, μια όψη που σπάνια αντιλαμβανόμαστε ή βλέπουμε από τη στάθμη του δρόμου. Συγχρόνως, όμως αποτελούν και τμήμα του υφιστάμενου κτιριακού δυναμικού της, το οποίο δεν είναι δυνατό να κατεδαφιστεί και να αντικατασταθεί από καλύτερα σχεδιασμένα και λιγότερο ενεργοβόρα κτίρια. Με βάση την ολοένα αυξανόμενη συζήτηση για τη βιωσιμότητα των πόλεων, η εργασία αυτή επιχειρεί μια συνολική εξέταση των δυνατοτήτων εφαρμογής σημειακών επεμβάσεων ανασχεδιασμού στα δώματα των κτιρίων στα κέντρα των ελληνικών πόλεων, με στόχους τη βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης, την εξοικονόμηση ενέργειας και την προστασία του περιβάλλοντος.

Το άρθρο αυτό χωρίζεται σε δύο βασικά μέρη. Στο πρώτο μέρος, πραγματοποιείται μια συνολική παρουσίαση των επεμβάσεων που μπορούν να εφαρμοστούν στα δώματα κτιρίων, όπως αυτά αναφέρονται στην βιβλιογραφία. Το δεύτερο μέρος του άρθρου αφορά στην κριτική επεξεργασία και αξιολόγηση των επεμβάσεων αυτών με βάση τις δυνατότητες εφαρμογής τους στην Ελλάδα. Έτσι, γίνεται μια προσπάθεια να βγουν συμπεράσματα σχετικά με κάθε ομάδα επέμβασης και με τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να εφαρμοστεί στα δώματα κτιρίων των ελληνικών πόλεων, με βάση όχι μόνο βιοκλιματικά και περιβαλλοντικά κριτήρια, αλλά και οικονομικές, τεχνικές, πρακτικές και αρχιτεκτονικές παραμέτρους.

### THE CONTRIBUTION OF FLAT ROOFS TO THE IMPROVEMENT OF THE ENVIRONMENT AND THE ENERGY CONSERVATION IN THE CENTRES OF GREEK CITIES

#### Abstract

The flat roofs of the buildings constitute the facade of Greek cities from above; a facade, which is seldom perceived or seen from pedestrian level. At the same time, flat roofs are part of an existing building stock, which cannot be demolished and replaced by better designed and less energy-consuming buildings. Departing from the rising conversation concerning the sustainability of cities, this paper attempts to investigate the whole range of possibilities of applying simple interventions on the flat roofs of buildings in the centres of Greek cities, in order to improve living conditions, promote energy conservation and protect the environment.

This paper is divided in two main parts. In the first part, the various bioclimatic interventions, which can be applied on flat roofs, and are cited in the bibliography, are presented. The second part is an attempt to critically analyse and evaluate these interventions, based on the possibilities of their implementation in Greece. Remarks are made and conclusions are drawn, concerning the degree and the way in which, each intervention could be implemented on the flat roofs of buildings in the centres of Greek cities. Each group of interventions is evaluated based on various criteria, which not only involve sustainable development, but also take into consideration economical, technical, practical and architectural parameters.

#### 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα κέντρα των ελληνικών πόλεων διαμορφώθηκαν, κατά το μεγαλύτερο μέρος τους, τις τελευταίες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα. Εξεταζόμενο από τη σκοπιά της περιβαλλοντικής αρχιτεκτονικής και της βιώσιμης ανάπτυξης, το γεγονός αυτό αποκαλύπτει πολλά ζητήματα και προβλήματα, τα οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους, αλλά και με το σχεδιασμό, τη δομή, την κατασκευή και τις δραστηριότητες των σύγχρονων ελληνικών πόλεων. Τα προβλήματα αυτά αφορούν στη διαφοροποίηση του αστικού μικροκλίματος, στην υποβάθμιση του φυσικού περιβάλλοντος, στην σημαντική

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2002. Εξεταστική επιτροπή: ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΣ (επιβλέπων), ΗΛΙΑΣ ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ και ΘΑΝΟΣ ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ.

αύξηση της κατανάλωσης συμβατικής ενέργειας για θέρμανση, δροσισμό και ηλεκτροδότηση, στη σημαντική κατανάλωση και απόρριψη υλικών και τέλος, στη διατάραξη του κύκλου του νερού.

Το κύριο χαρακτηριστικό του αστικού μικροκλίματος είναι η ύπαρξη υψηλότερων θερμοκρασιών στα αστικά κέντρα σε σχέση με τις γύρω αγροτικές περιοχές (Oke, 1995), η οποία αποτελεί το φαινόμενο της αστικής θερμικής νησίδας. Σε χώρες με θερμό ή μεσογειακό κλίμα, όπως είναι η Ελλάδα, η αύξηση της θερμοκρασίας, που παρατηρείται στις πόλεις κατά τις ενδιάμεσες εποχές και ιδιαίτερα κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, προεκτείνει την περίοδο δροσισμού με παράλληλες αρνητικές συνέπειες τόσο για το περιβάλλον, όσο και για τους ανθρώπους. Στην Ελλάδα, η πόλη της οποίας το αστικό μικροκλίμα και ιδιαίτερα το φαινόμενο της αστικής θερμικής νησίδας έχουν μελετηθεί συστηματικότερα, είναι η Αθήνα. Τα χαρακτηριστικά του φαινομένου της αστικής θερμικής νησίδας στην Αθήνα μελετήθηκε συστηματικά την περίοδο 1996-1999, με στόχο να διερευνηθεί η ένταση του φαινομένου, η ανάπτυξή του στον χώρο και η χρονική μεταβολή του (για περισσότερα, βλ. Santamouris, 2001β).

Η υποβάθμιση του φυσικού περιβάλλοντος αναφέρεται κυρίως στη συνεχή μείωση των στοιχείων πρασίνου και νερού στους υπαίθριους αστικούς χώρους και έχει άμεσες και έμμεσες αρνητικές συνέπειες για την πόλη. Άμεσα, η αφαίρεση στοιχείων νερού και πρασίνου από τους υπαίθριους χώρους των πόλεων υποβαθμίζει σημαντικά τις μικροκλιματικές συνθήκες που επικρατούν εκεί, ιδιαίτερα κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, αυξάνοντας τη θερμική δυσφορία των ανθρώπων που τους διασχίζουν ή τους χρησιμοποιούν. Το γεγονός αυτό έχει δευτερογενείς συνέπειες για τις πόλεις, καθώς δεν ευνοείται η χρήση φιλικών προς το περιβάλλον μέσων μεταφοράς, όπως το περπάτημα και το ποδήλατο (Nikolopoulos *et al.*, 1998). Έμμεσα, η υποβάθμιση του φυσικού περιβάλλοντος επηρεάζει αρνητικά το μικροκλίμα των πόλεων με μεσογειακό κλίμα, αυξάνοντας τις θερινές θερμοκρασίες και κατ' επέκταση τις ανάγκες για κλιματισμό, με όλες τις αρνητικές συνέπειες που αναφέρονται στη συνέχεια. Τέλος, πέρα από τις συνθήκες μικροκλίματος και θερμικής άνεσης, σημαντική είναι και η επίδραση που έχει η μείωση φυσικών στοιχείων στην εικόνα της πόλης, όπως την αντιλαμβάνονται οι κάτοικοί της, οι οποίοι αντιμετωπίζουν την ύπαρξη βλάστησης και νερού με μεγάλη ευχαρίστηση (Lynch, 1990).

Η κατανάλωση συμβατικής ενέργειας από τις πόλεις έχει συνέπειες, οι οποίες υπερβαίνουν τα στενά γεωγραφικά τους όρια και περιλαμβάνουν ευρύτερες περιοχές, αλλά ακόμα και τον πλανήτη. Αυτό συμβαίνει γιατί η κατανάλωση ενέργειας, η οποία δεν προέρχεται από ανανεώσιμες πηγές, αλλά από συμβατικά καύσιμα όπως για παράδειγμα το πετρέλαιο και ο λιγνίτης, αυξάνει τις εκπομπές των αερίων του θερμοκηπίου και ιδιαίτερα του διοξειδίου του άνθρακα συμβάλλοντας στην υπερθέρμανση του πλανήτη (Herzog *ed.*, 1996). Τον χειμώνα, η παρατεταμένη λειτουργία των κεντρικών θερμάνσεων για την κάλυψη των αναγκών θέρμανσης των κτιρίων που δεν διαθέτουν θερμομόνωση, αυξάνει τα επίπεδα ατμοσφαιρικής ρύπανσης σε επίπεδο πόλης. Το καλοκαίρι, η παρατεταμένη λειτουργία των συστημάτων κλιματισμού για την ψύξη των εσωτερικών χώρων αυξάνει τις αστικές θερμοκρασίες (Santamouris, 2001α), επηρεάζει τη συγκέντρωση και διανομή της ατμοσφαιρικής ρύπανσης και ιδιαίτερα του τροποσφαιρικού όζοντος (Akbari *et al.* eds., 1992), ενώ παράλληλα επιβάλλει την κατασκευή νέων σταθμών παραγωγής ενέργειας για την κάλυψη των φορτίων αιχμής (Akbari *et al.* eds., 1992).



Η μεγάλη κατανάλωση και απόρριψη υλικών που πραγματοποιείται στις πόλεις οφείλεται κυρίως στην οικοδομική δραστηριότητα. Οι αρνητικές περιβαλλοντικές επιπτώσεις της υπέρμετρης οικοδόμησης, αλλά και της αλόγιστης κατεδάφισης κτιρίων σε τοπικό, περιφερειακό, αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο είναι πολυάριθμες και ιδιαίτερα σημαντικές. Για τους λόγους αυτούς, υποστηρίζεται ότι το τεράστιο κτιριακό απόθεμα που διαμορφώνει τις σύγχρονες ελληνικές πόλεις, δεν είναι δυνατό να κατεδαφιστεί και να αντικατασταθεί από καλύτερα σχεδιασμένα και λιγότερο ενεργοβόρα κτίρια. Η διατήρηση των υφιστάμενων κτιρίων συνεπάγεται διατήρηση της ενέργειας, που δαπανήθηκε για την κατασκευή και τη λειτουργία τους, καθώς και μείωση των οικοδομικών υλικών που απορρίπτονται στην φύση.

Ο κύκλος του νερού στις σύγχρονες ελληνικές πόλεις παρουσιάζεται σημαντικά διαταραγμένος, κυρίως εξαιτίας του τρόπου διαμόρφωσης των επιφανειών των ελεύθερων χώρων τους. Το κυριότερο αποτέλεσμα αυτού του γεγονότος είναι η αύξηση των αρνητικών επιπτώσεων των βροχοπτώσεων, δηλαδή των πλημμύρων και των υπερχειλίσεων των ρεμάτων. Συγχρόνως όμως, η σημαντική μείωση της υδατοπερατότητας του εδάφους, έχει ως συνέπεια τη μείωση της ποσότητας νερού που διεισδύει στο έδαφος και άρα τη ελάττωση της στάθμης του υδάτινου ορίζοντα.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η περιβαλλοντική σημασία της διατήρησης των υφιστάμενων κτιρίων που διαμορφώνουν τις σύγχρονες ελληνικές πόλεις είναι κεφαλαιώδης. Εξίσου απαραίτητος είναι όμως και ο ανασχεδιασμός τους, με βάση τις αρχές της περιβαλλοντικά φιλικής αρχιτεκτονικής, με στόχους τη βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης, την εξοικονόμηση ενέργειας και την προστασία του περιβάλλοντος. Πέρα όμως από το συνολικό ανασχεδιασμό των κτιρίων, σημαντική μπορεί να είναι και η συμβολή σημειακών επεμβάσεων σε μεμονωμένα τμήματά τους. Η εργασία αυτή διερευνά τους τρόπους με τους οποίους τα δώματα των κτιρίων μπορούν να συμβάλουν προς αυτή την κατεύθυνση. Αφορμή υπήρξε η επισήμανση της έκτασης που καταλαμβάνουν τα δώματα στις πυκνά δομημένες ελληνικές πόλεις, καθώς και των συνθηκών ηλιασμού (Stasinopoulos, 2001) και αερισμού (Santamouris and Asimakopoulos, eds., 1996), που τα χαρακτηρίζουν.

Στη συνέχεια, παρουσιάζονται οι επεμβάσεις που είναι δυνατόν να πραγματοποιηθούν στα δώματα πολυώροφων κτιρίων, όπως αυτές αναφέρονται στη διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία. Τέλος, οι επεμβάσεις αυτές αξιολογούνται με βάση την εφαρμογή τους στα δώματα κτιρίων στα κέντρα των ελληνικών πόλεων. Η αξιολόγηση αυτή λαμβάνει υπόψη, πέρα από τα βιοκλιματικά και περιβαλλοντικά κριτήρια, και οικονομικές, τεχνικές, πρακτικές και αρχιτεκτονικές παραμέτρους.

## **2. ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΒΙΟΚΛΙΜΑΤΙΚΕΣ ΕΠΕΜΒΑΣΕΙΣ ΣΕ ΔΩΜΑΤΑ ΚΤΙΡΙΩΝ**

### **2.1. Εφαρμογή των αρχών της βιοκλιματικής αρχιτεκτονικής στις επεμβάσεις που αφορούν στα δώματα των κτιρίων**

Κάθε επέμβαση που βασίζεται στις αρχές της βιοκλιματικής αρχιτεκτονικής, είτε πραγματοποιείται σε υφιστάμενο κτίριο, είτε αφορά στο σχεδιασμό ενός νέου κτιρίου, διακρίνεται από κάποιες βασικές αρχές, οι οποίες είναι διαφορετικές των χειμώνων και το καλοκαίρι. Έτσι, κατά τη διάρκεια της περιόδου θέρμανσης πρέπει να λαμβάνονται μέτρα για τη μείωση

των θερμικών απωλειών και την αύξηση των θερμικών προσόδων. Για τα δώματα των κτιρίων, οι αρχές αυτές εκφράζονται με την αύξηση της θερμικής μάζας, την προσθήκη θερμομόνωσης, και την προσθήκη παθητικών ηλιακών συστημάτων, όπως θερμοκήπια, αντίστοιχα. Αντίθετα, κατά τη θερμή περίοδο, πρέπει να μεγιστοποιούνται οι θερμικές απώλειες και να μειώνονται οι θερμικές πρόσοδοι. Για τα δώματα των κτιρίων, οι αρχές αυτές εκφράζονται με την εφαρμογή συστημάτων δροσισμού με ακτινοβολία και εξάτμιση, και με την εφαρμογή υλικών με μεγάλο δείκτη ανακλαστικότητας, την αύξηση της θερμομόνωσης και την προσθήκη διατάξεων σκίασμού, αντίστοιχα.

Τέλος, οι στόχοι που πρέπει να τίθενται σε κάθε επέμβαση σε νέα και υφιστάμενα κτίρια, πρέπει να προωθούν την εκμετάλλευση των ανανεώσιμων πηγών ενέργειας και τη μείωση της χρήσης συμβατικής ενέργειας για φωτισμό, θέρμανση και ψύξη των κτιρίων (εγκατάσταση ηλιακών συλλεκτών και εγκατάσταση φωτοβολταϊκών στοιχείων), τη μείωση των εκπομπών διοξειδίου του άνθρακα και τη μετρίαση του φαινομένου της αστικής θερμικής νησίδας.

## 2.2. Εφαρμογή φυτεύσεων σε δώματα κτιρίων

Τα δώματα των κτιρίων μπορούν να φέρουν διάφορες μορφές φυτεύσεων, όπως φυτεμένα δώματα, σταθερά ή κινητά φυτοδοχεία και πέργκολες με αναρριχητικά φυτά.

Η εφαρμογή φυτεμένων δωματίων σε κτίρια είναι αρκετά κοινή πρακτική σε πολλές χώρες της Ευρώπης. Σε πολλές περιπτώσεις μη βατών δωματίων, το πράσινο αντικαθιστά κοινά οικοδομικά υλικά, όπως τα χαλίκια ή οι ασφαλικές μεμβράνες. Στην κατηγορία της εφαρμογής φυτεύσεων σε δώματα υφιστάμενων κτιρίων εντάσσεται η επέμβαση που πραγματοποιήθηκε στο δώμα του κτιρίου της Ανώτατης Τεχνικής Σχολής Αγρονόμων Μηχανικών του Πολυτεχνείου της Μαδρίτης. Στις περιπτώσεις όπου ο κήπος στο δώμα λειτουργεί ως χώρος αναψυχής [βλ. π.χ.: Art and Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany], τα επιπλέον φορτία των φυτεύσεων και των ατόμων πρέπει να υπολογίζονται στα αρχικά στάδια της κατασκευής.

Η εφαρμογή κινητών φυτοδοχείων σε ένα δώμα είναι, ιδιαίτερα κοινή πρακτική, η οποία δεν υπόκειται στην αρχιτεκτονική μελέτη, αλλά εφαρμόζεται εκ των υστέρων, από τους ιδιοκτήτες και τους χρήστες των κτιρίων. Για το λόγο αυτό, τα σχεδιασμένα παραδείγματα στη βιβλιογραφία είναι περιορισμένα. Σχετικό με την εφαρμογή κινητών φυτοδοχείων σε δώματα νέων και υφιστάμενων κτιρίων είναι το παράδειγμα του συστήματος Green Grid™. Η εφαρμογή σταθερών φυτοδοχείων και παρτεριών στα δώματα έχει ως στόχο τη δημιουργία ενός χώρου πρασίνου για τους χρήστες του κτιρίου [βλ. π.χ.: Victoria Centre Flats, στο Nottingham και Housing project, στο Ontario, όπου ο χώρος του δώματος χρησιμοποιείται για αναψυχή και για την καλλιέργεια οπωροκρηπυτικών φυτών, αντίστοιχα].

Στην Ελλάδα, αλλά και σε άλλες μεσογειακές χώρες, οι πέργκολες που φέρουν αναρριχητικά φυτά, και ιδιαίτερα κληματαριές, αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο διαμόρφωσης των υπαίθριων χώρων. Παραδείγματα εφαρμογής καλύψεων με φυτά σε σύγχρονα κτίρια είναι το Hotel Les Thermes, στο Dax της Νότιας Γαλλίας και η πρόταση για τον

ανασχεδιασμό του κτιρίου της Κεντρικής Δημοτικής Αγοράς της Αθηνάς, στην Αθήνα.

### **2.3. Εφαρμογή ενεργητικών ηλιακών συστημάτων στα δώματα**

Στο σύνολο της πόλης, τα δώματα αποτελούν εκτάσεις χωρίς ουσιαστική χρήση, οι οποίες έχουν πολύ καλή ηλιακή πρόσβαση. Για τους λόγους αυτούς, θεωρείται ότι η εφαρμογή σε αυτά ηλιακών συστημάτων, μπορεί να συμβάλει στην εξοικονόμηση συμβατικής ενέργειας για παροχή ζεστού νερού για χρήση ή/και θέρμανση (ηλιακοί συλλέκτες) και για παραγωγή ηλεκτρικού ρεύματος (φωτοβολταϊκά στοιχεία).

Η εφαρμογή ηλιακών συλλεκτών στο δώμα ενός υφιστάμενου ή καινούργιου κτιρίου, μπορεί να γίνει με τρεις (3) διαφορετικούς τρόπους: σε επαφή με την επιφάνεια του δώματος, σε απόσταση από αυτή και στο όριο της. Στη βιβλιογραφία υπάρχουν παραδείγματα κτιρίων, στο δώμα των οποίων εφαρμόστηκαν διατάξεις ηλιακών συλλεκτών κατά τρόπο σχεδιασμένο [βλ. π.χ. το κτίριο Brandaris στην Ολλανδία]. Τέτοιες οργανωμένες εφαρμογές συνεπάγονται συνήθως την κάλυψη της συνολικής επιφάνειάς του δώματος με ηλιακούς συλλέκτες. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη μέγιστη εκμετάλλευση της ηλιακής ακτινοβολίας, αλλά και τον αποκλεισμό του δώματος από τους κοινόχρηστους χώρους του κτιρίου. Σε σχέση με την εφαρμογή ηλιακών συλλεκτών σε απόσταση από την επιφάνεια του δώματος δεν βρέθηκαν παραδείγματα στη βιβλιογραφία. Τέλος, η αρχιτεκτονική ένταξη ηλιακών συλλεκτών στον όγκο των κτιρίων αποτελεί στρατηγική, που εφαρμόζεται, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για πιλοτικές εφαρμογές, όπου οι ηλιακοί συλλέκτες μετατρέπονται σε βασικό μορφολογικό στοιχείο του κτιρίου, το οποίο διαμορφώνει το ανώτερο τμήμα της όψης στην οποία εφαρμόζεται [βλ. π.χ. το Ηλιακό Χωριό στη Λυκόβρυση Αττικής και τη μελέτη REHABSOL στη Γαλλία].

Όμοια με την εφαρμογή ηλιακών συλλεκτών στα δώματα κτιρίων, οι διατάξεις φωτοβολταϊκών στοιχείων είναι δυνατό να εφαρμοστούν σε επαφή, σε απόσταση και στο όριο του δώματος ενός υφιστάμενου ή καινούργιου κτιρίου. Η εφαρμογή φωτοβολταϊκών στοιχείων σε επαφή με την επιφάνεια ενός δώματος πραγματοποιείται κυρίως σε κτίρια, όπου το δώμα δεν χρησιμοποιείται [βλ. π.χ. το σύστημα SOFREL® για οριζόντια δώματα]. Η εφαρμογή διατάξεων φωτοβολταϊκών στοιχείων σε απόσταση από την επιφάνεια του δώματος πραγματοποιείται με την ένταξή τους σε μεταλλικές κατασκευές ή πέργκολες [βλ. π.χ. την ένταξη φωτοβολταϊκών πάνελ σε πέργκολα, που πραγματοποιήθηκε στην Ανώτατη Πολυτεχνική Σχολή του Πανεπιστημίου του Jaen, στην Ισπανία, το 1995 και την ενσωμάτωση φωτοβολταϊκών στοιχείων σε στοιχεία σκιασμού του δώματος, που πραγματοποιήθηκε στο Περίπτερο της Μεγάλης Βρετανίας στη Διεθνή Έκθεση της Σεβίλλης, το 1992]. Τέλος, η εφαρμογή διατάξεων φωτοβολταϊκών στοιχείων στο όριο της επιφάνειας του δώματος μπορεί να πραγματοποιηθεί με την ένταξή τους σε μεταλλικές κατασκευές [βλ. π.χ. τις μελέτες για τον Εργατικό Συνοικισμό του Αγ. Ιωάννη Θεσσαλονίκης και για το κτίριο της Τοπικής Αυτοδιοίκησης της Περιοχής Hyndburn, στη Μεγάλη Βρετανία].

### **2.4. Επεμβάσεις στα δώματα με στόχο τη μείωση των θερμικών προσόδων και τον παθητικό δροσισμό**

Η μείωση των θερμικών προσόδων ενός δώματος και η συμβολή του στον παθητικό δροσισμό των χώρων που βρίσκονται κάτω από αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί με τρεις τρόπους. Πρώτον, με την εφαρμογή υλικών με αυξημένο συντελεστή

ανακλαστικότητα, δεύτερον με την εφαρμογή συστημάτων δροσισμού με ακτινοβολία (radiant cooling) και τρίτον με την εφαρμογή συστημάτων δροσισμού με εξάτμιση (evaporative cooling).

Ο απλούστερος τρόπος να διατηρηθούν χαμηλές οι επιφανειακές θερμοκρασίες σε ένα δώμα και κατά συνέπεια, να αποφεύγεται η υπερθέρμανση των χώρων που βρίσκονται κάτω από αυτό, καθώς και των στρωμάτων του αέρα που βρίσκονται γύρω από αυτό, είναι να είναι καλυμμένο από υλικά με μεγάλη ανακλαστικότητα (για περισσότερα, βλ. Γιάννας, 2001).

Τα συστήματα δροσισμού με ακτινοβολία εκμεταλλεύονται το γεγονός ότι κάθε οριζόντια επιφάνεια χάνει θερμότητα μέσω εκπομπής υπέρυθρης ακτινοβολίας προς τον ουρανό και μπορεί να θεωρείται θερμοπομπός. Τη νύχτα, όταν δεν υπάρχουν θερμικές πρόσοδοι λόγω ηλιακής ακτινοβολίας, το ισοζύγιο είναι αρνητικό, και η επιφάνεια ψύχεται. Υπάρχουν τρεις βασικοί τρόποι εφαρμογής: (α) εφαρμογή κινητής μόνωσης σε μεγάλης μάζας δώμα, (β) εφαρμογή μεταλλικής επιφάνειας και (γ) εφαρμογή ηλιακών συλλεκτών νερού χωρίς γυαλί (για περισσότερα, βλ. Γινογι, 1994).

Τα συστήματα δροσισμού με εξάτμιση εκμεταλλεύονται το γεγονός ότι η εξάτμιση του νερού ψύχει τη μάζα του δώματος, με αποτέλεσμα αυτό να λειτουργεί ως απαγωγέας θερμότητας για τους χώρους που βρίσκονται κάτω από αυτό. Υπάρχουν δύο βασικοί τρόποι εφαρμογής: (α) εφαρμογή δεξαμενών νερού και (β) εφαρμογή ψεκασμού. (για περισσότερα, βλ. Γινογι, 1969).

### **2.5. Άλλου είδους παρεμβάσεις στα δώματα των κτιρίων**

Στη βιβλιογραφία γίνεται αναφορά σε παραδείγματα, όπου η χρήση του δώματος έχει σχέση με την εξοικονόμηση ενέργειας, όμως δεν εντάσσονται σε καμία από τις κατηγορίες που αναφέρθηκαν πιο πάνω. Οι επεμβάσεις αυτές αφορούν στην εκμετάλλευση της αιολικής ενέργειας [βλ. π.χ. το Περίπτερο της Ολλανδίας στην Expo 2000 του Ανοβέρου και την πρόταση του Richard Rogers, για ένταξη ανεμόμυλων στα κτίρια], και στην εφαρμογή παθητικών ηλιακών συστημάτων, όπως θερμοκήπια (Stasinopoulos, 2001).

## **3. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ**

### **3.1. Τα δώματα των κτιρίων στις ελληνικές πόλεις σήμερα**

Τα δώματα των πολυώροφων κτιρίων στα κέντρα των ελληνικών πόλεων αποτελούν επιφάνειες οι οποίες δεν χρησιμοποιούνται ουσιαστικά. Φέρουν πληθώρα στοιχείων τα οποία δεν είναι δυνατό να τοποθετηθούν αλλού και βρίσκονται στο δώμα, καθώς είναι ένας χώρος που “η όρασή μας έχει εκπαιδευτεί να μην κοιτάει” (Φιλιππίδης, 2001). Τα στοιχεία που τοποθετούνται στα δώματα ποικίλλουν, ανάλογα με την χρήση των κτιρίων. Στην πλειοψηφία τους, οι επεμβάσεις που συναντώνται σήμερα στα δώματα των κτιρίων των ελληνικών πόλεων θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν πρόχειρες και ακαλαίσθητες. Ίσως πολλοί από εμάς θα προτιμούσαν ακόμα και να μην υπήρχαν. Όμως, με μια ματιά στα δώματα της πόλης, έρχονται στο μυαλό τα λόγια του Άρη Κωνσταντινίδη: “το ήπιο ελληνικό κλίμα μας δίνει όλες τις

δυνατότητες για να ζούμε άνετα και στο ύπαιθρο, να κατοικούμε δηλαδή κάτω από τον ουρανό, σε υπαίθριους χώρους” (Κωνσταντινίδης, 1987: 213). Τέλος, τα υλικά επίστρωσης που χρησιμοποιούνται στα δώματα είναι κυρίως ασφαλτόπανα ή στεγανωτικές μεμβράνες, πλάκες από τσιμέντο ή μωσαϊκό. Τα υλικά αυτά παρουσιάζουν υψηλές επιφανειακές θερμοκρασίες, κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού, λόγω χρώματος, σύστασης, ή κακής συντήρησης. Σε επίπεδο κτιρίου, οι θερμοκρασίες αυτές επηρεάζουν τις εσωτερικές θερμοκρασίες των χώρων, ιδιαίτερα όπου δεν υπάρχει θερμομόνωση. Σε πολεοδομικό επίπεδο, οι υψηλές επιφανειακές θερμοκρασίες που σημειώνονται στα δώματα συμβάλλουν στην όξυνση του φαινομένου της αστικής θερμικής νησίδας (Σανταμούρης *et al.*, 2001).

### **3.2. Διαμόρφωση ενός συστήματος αξιολόγησης των επεμβάσεων που προτείνονται για τα δώματα των κτιρίων στις ελληνικές πόλεις**

Η αξιολόγησή των επεμβάσεων στα δώματα, που αφορούν στην εξοικονόμηση ενέργειας και στη βελτίωση του περιβάλλοντος στα κέντρα των ελληνικών πόλεων γίνεται με βάση:

1. Την δυνατότητα χρήσης του δώματος από τους χρήστες του κτιρίου.
2. Το σκιασμό της επιφάνειας του δώματος.
3. Τις θετικές συνέπειες για το κτίριο (βελτίωση των συνθηκών θερμικής άνεσης το χειμώνα και το καλοκαίρι).
4. Τις θετικές συνέπειες για την πόλη (αύξηση του πρασίνου, μείωση των επιφανειακών θερμοκρασιών των υλικών, συμβολή στον κύκλο του νερού).
5. Τις θετικές συνέπειες για το περιβάλλον (εξοικονόμηση συμβατικής ενέργειας για παραγωγή ζεστού νερού χρήσης, θέρμανση, ψύξη και φωτισμό).
6. Την στατική επιβάρυνση της κατασκευής.
7. Το κόστος της επέμβασης.
8. Την ανάπτυξη οικολογικής συνείδησης από το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.

### **3.3. Παρατηρήσεις σχετικά με των εφαρμογή φυτεμένων δωματίων**

Η δυνατότητα εφαρμογής φυτεμένων δωματίων σε υφιστάμενα κτίρια στην Ελλάδα παρουσιάζει δυσκολίες. Η σημαντικότερη δυσκολία αφορά στη στατική επιβάρυνση που επιφέρει στην υφιστάμενη κατασκευή. Το γεγονός αυτό καθιστά την εφαρμογή φυτεμένων δωματίων με θάμνους ή δέντρα δυνατή μόνο σε νέα κτίρια, καθώς τα φορτία της κατασκευής αυτής είναι σημαντικά και πρέπει να υπολογίζονται από τα αρχικά στάδια της μελέτης. Η λύση που θα μπορούσε να εφαρμοστεί σε υφιστάμενα κτίρια είναι των φυτεμένων δωματίων με ποώδη φυτά. Ακόμα όμως, και στην περίπτωση αυτή, είναι απαραίτητος ο λεπτομερής υπολογισμός των πρόσθετων φορτίων σε σχέση με τη στατική μελέτη, η αποξήλωση της υπάρχουσας επικάλυψης του δώματος και η χρησιμοποίηση χώματος με μικρό βάρος.

Η αντικατάσταση των συμβατικών δωματίων με φυτεμένα έχει ως αποτέλεσμα τη βελτίωση της θερμικής συμπεριφοράς τους. Το γεγονός αυτό, συνεπάγεται μείωση των θερμικών απωλειών το χειμώνα και των θερμικών προσόδων το καλοκαίρι, και άρα μείωση της συμβατικής ενέργειας που χρησιμοποιείται για θέρμανση και κλιματισμό (Haefeli *et al.*,

1998). Ωστόσο, τα οφέλη της βελτίωσης της θερμικής συμπεριφοράς της κατασκευής του δώματος δεν αφορούν το σύνολο του κτιρίου, αλλά μόνο τους χώρους που βρίσκονται ακριβώς κάτω από το δώμα.

Ανάλογες με την έκταση της εφαρμογής, δηλαδή με τον αριθμό των δωματίων που θα μετατραπούν σε πράσινα, είναι οι ωφέλειες για το αστικό μικροκλίμα και για το περιβάλλον. Η συμβολή των δωματίων στο αστικό μικροκλίμα αφορά στη μείωση των επιφανειακών θερμοκρασιών τους και στη μείωση των θερμοκρασιών του αέρα μέσω του φαινομένου της εξατμισοδιαπνοής (Haefeli *et al.*, 1998). Τέλος, τα φυτεμένα δώματα μπορούν να συμβάλουν θετικά στην μερική αποκατάσταση του κύκλου του νερού στις ελληνικές πόλεις, με τη μείωση του βρόχινου νερού που συλλέγεται (Haefeli *et al.*, 1998).

Στο σημείο αυτό, τίθεται το ερώτημα γιατί στην Ελλάδα δεν εφαρμόζονται φυτεύσεις στα δώματα υφιστάμενων και καινούργιων κτιρίων, λαμβάνοντας ως δεδομένα τα πλεονεκτήματα της εφαρμογής για το κτίριο και την πόλη, καθώς και το ότι το βασικό μειονέκτημα -η στατική επιβάρυνση- μπορεί να επιλυθεί. Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα πιθανόν να είναι το γεγονός ότι το φυτεμένο δώμα καθιστά το δώμα μη βατό, αποτρέποντας έτσι πιθανή χρήση του. Συγχρόνως, ως τροχοπέδη στην εφαρμογή φυτεμένων δωματίων στην Ελλάδα παρουσιάζονται οι πιθανές κακοτεχνίες κατά την κατασκευή, οι οποίες μπορούν να έχουν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία υγρασίας στο εσωτερικό των χώρων που βρίσκονται κάτω από το φυτεμένο δώμα. Τέλος, μεγάλη σημασία για τη δυσκολία εφαρμογής φυτεμένων δωματίων σε νέα και υφιστάμενα κτίρια στην Ελλάδα έχει και το γεγονός ότι πρόκειται για επέμβαση σχεδόν άγνωστη στο ευρύ κοινό.

#### **3.4. Παρατηρήσεις σχετικά με των εφαρμογή φυτοδοχείων στα δώματα των κτιρίων**

Η εφαρμογή βλάστησης σε κινητά ή σταθερά φυτοδοχεία στα δώματα των κτιρίων αυξάνει το πράσινο στις πόλεις, και άρα τις θετικές συνέπειες που αυτό έχει για την πόλη και τους κατοίκους της. Αποτελεί πολύ εύκολη και συγχρόνως αρκετά φθηνή επέμβαση, η οποία στην περίπτωση των κινητών φυτοδοχείων, έχει το επιπλέον πλεονέκτημα ότι είναι εύκολα αναστρέψιμη. Ωστόσο, η ευκολία εφαρμογής, που είναι το βασικό πλεονέκτημα της εφαρμογής κινητών φυτοδοχείων σε ένα δώμα, αποτελεί και το κυριότερο μειονέκτημα αυτής της λύσης. Αυτό συμβαίνει γιατί συνήθως, τέτοιες επεμβάσεις πραγματοποιούνται κατά τρόπο μη σχεδιασμένο. Από την άλλη μεριά, η εφαρμογή σταθερών φυτοδοχείων ή παρτεριών σε ένα δώμα αποτελεί μόνιμη επέμβαση και για το λόγο αυτό πρέπει να σχεδιάζεται και να κατασκευάζεται με προσοχή. Επίσης, όταν πρόκειται για επέμβαση σε υπάρχον κτίριο, πρέπει να υπολογίζεται και η στατική επιβάρυνση της κατασκευής. Όταν ο σχεδιασμός των σταθερών φυτοδοχείων συνοδεύεται από τη συνολική αναδιαμόρφωση του δώματος, μπορεί να δημιουργηθεί ένας λειτουργικός και ευχάριστος υπαίθριος χώρος. Στα δώματα των πολυκατοικιών, η δημιουργία παρτεριών για την καλλιέργεια φυτών μπορεί να ενισχύσει την επικοινωνία μεταξύ των κατοίκων. Στα δώματα κτιρίων γραφείων, η εφαρμογή φυτοδοχείων με δέντρα ή θάμνους μπορεί να συμβάλει στη δημιουργία ενός κοινόχρηστου, εξωτερικού χώρου διαλείμματος και αναψυχής. Τέλος, η εφαρμογή κινητών και σταθερών φυτοδοχείων σε ένα δώμα μπορεί να συνδυαστεί και με άλλες δραστηριότητες που έχουν ως στόχο την προστασία του περιβάλλοντος, όπως για παράδειγμα με την ανακύκλωση οργανικών υπολειμμάτων (λίπασματοποίηση-composting). Η ιδέα αυτή θα μπορούσε να

εφαρμοστεί σε πολυκατοικίες, με κατάλληλη οργάνωση και ενημέρωση των ενοίκων. Επίσης, σε συνδυασμό με τα φυτοδοχεία στο δώμα, είναι δυνατή η εφαρμογή δοχείων επεξεργασίας και καθαρισμού νερού (Σανταμούρης *et al.*, 2001).

Η καλλιέργεια φυτών σε φυτοδοχεία είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στην Ελλάδα, τόσο στις αστικές περιοχές, όσο και στην ύπαιθρο. Οι γλάστρες με τα γεράνια και το βασιλικό είναι κυρίαρχα στοιχεία του υπαίθριου χώρου των κτιρίων, ακόμα και στις πόλεις. Αυτό σημαίνει ότι οι ένοικοι και οι ιδιοκτήτες των κτιρίων μπορεί να είναι περισσότερο δεκτικοί σε μια τέτοια επέμβαση, από ότι θα ήταν σε σχέση με τη μετατροπή όλης της επιφάνειας του δώματος σε φυτεμένο. Κατά συνέπεια, με την ενημέρωση πάνω σε θέματα σωστού σχεδιασμού και κατασκευής, είναι δυνατή η μετατροπή ενός δώματος σε κήπο, ο οποίος θα μπορεί να λειτουργεί ως χώρος συνάντησης και επικοινωνίας των χρηστών του κτιρίου.

### **3.5. Παρατηρήσεις σχετικά με των εφαρμογή διατάξεων με αναρριχητικά φυτά στα δώματα των κτιρίων**

Η εφαρμογή διατάξεων με αναρριχητικά φυτά με στόχο τον σκιασμό της επιφάνειας του δώματος ενός κτιρίου συμβάλλει στη μείωση των επιφανειακών θερμοκρασιών του, και κατά συνέπεια, στη μείωση των θερμικών προσόδων του κτιρίου από το δώμα. Συγχρόνως, τα αναρριχητικά φυτά χαρακτηρίζονται από όλες τις θετικές συνέπειες του πρασίνου, ενώ η μεταβλητότητα που τα χαρακτηρίζει, έχει ως αποτέλεσμα την αλλαγή της εικόνας του χώρου με τις εποχές και τον εμπλουτισμό του με ποιότητες όπως το χρώμα και το άρωμα, οι οποίες απουσιάζουν από τις σύγχρονες ελληνικές πόλεις. Κατά την εφαρμογή ανάλογων επεμβάσεων σε δώματα νέων ή υφιστάμενων κτιρίων, πρέπει να λαμβάνονται υπόψη η μορφολογία και τα υλικά κατασκευής τους, το είδος των φυτών και η χωροθέτησή τους. Ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά στη μορφολογία και στα υλικά κατασκευής, πρέπει να σημειωθεί ότι η παρουσία μιας πέργκολας με φυτά στο δώμα ενός κτιρίου επιδρά δραστικά στην εικόνα του. Έτσι, πρέπει πραγματοποιείται κατά τρόπο σχεδιασμένο, ώστε να μπορεί να λειτουργήσει οπτικά ως μορφολογικό στοιχείο του κτιρίου και όχι ως μετέπειτα προσθήκη.

Η εφαρμογή διατάξεων που φέρουν αναρριχητικά φυτά στα δώματα των υφιστάμενων κτιρίων, με στόχο το σκιασμό της επιφάνειάς τους, αλλά και την χρήση τους, αποτελεί πολύ οικείο στοιχείο για τους Έλληνες και λύση που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις παλαιότερες συνήθειές τους. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα προσφυγικών κατοικιών, των οποίων το δώμα διαμορφωνόταν με πέργκολα και χρσήμευε ως χώρος ύπνου κατά τους καλοκαιρινούς μήνες (Κωνσταντινίδης, 1987). Επιπλέον, αποτελεί εύκολα υλοποιήσιμη παρέμβαση, της οποίας το κόστος εξαρτάται κυρίως από τα υλικά κατασκευής. Είναι, λοιπόν, δυνατή η εφαρμογή διατάξεων με αναρριχώμενα φυτά στα δώματα των κτιρίων στις ελληνικές πόλεις. Η γενίκευση τέτοιων επεμβάσεων θα συμβάλει στη μετρίαση του φαινομένου της αστικής θερμικής νησίδας, ενώ συγχρόνως θα έχει ως αποτέλεσμα τη μετατροπή των δωματίων σε ευχάριστους και βιώσιμους χώρους, ευνοώντας την χρήση τους κατά την άνοιξη, το καλοκαίρι και το φθινόπωρο.

### **3.6. Παρατηρήσεις σχετικά με των εφαρμογή ενεργητικών ηλιακών συστημάτων στα δώματα των κτιρίων**

Πολύ θετικό στοιχείο για την εφαρμογή ενεργητικών ηλιακών συστημάτων στα δώματα των κτιρίων των ελληνικών

πόλεων, αποτελεί η μεγάλη πλιακή πρόσπτωση και οι πολλές ώρες ηλιοφάνειας (Πελεκάνος και Παπαχριστόπουλος, 1980).

Η αρχιτεκτονική ένταξη στοιχείων, όπως οι πλιακοί συλλέκτες και τα φωτοβολταϊκά στοιχεία, σε υφιστάμενα κτίρια είναι ιδιαίτερα σημαντική. Ο προσεκτικός και σωστός σχεδιασμός μιας τέτοιας επέμβασης μπορεί να προσδώσει νέες αρχιτεκτονικές ποιότητες σε υπάρχοντα κτίρια. Συγχρόνως, μια τέτοια επέμβαση αντικατοπτρίζει το πνεύμα της εποχής και την ανάγκη για εξοικονόμηση όταν τα αποθέματα συμβατικής ενέργειας έμοιαζαν ανεξάντλητα. Τέλος, σε σχέση με την ενσωμάτωση πλιακών συστημάτων στα κτίρια, πρέπει να αναφέρουμε ότι είναι δυνατό να λειτουργήσει ως μέσο ενημέρωσης και εκπαίδευσης του κοινού πάνω στην εξοικονόμηση ενέργειας και τις ανανεώσιμες πηγές ενέργειας.

Η εφαρμογή πλιακών συλλεκτών σε δώματα καινούργιων ή υπάρχόντων κτιρίων στην Ελλάδα παρουσιάζει σημαντικά πλεονεκτήματα. Το βασικότερο είναι ότι η παραγωγή πλιακών συλλεκτών αποτελεί ανεπτυγμένο κλάδο της βιομηχανίας και κατά συνέπεια, υπάρχει μεγάλη τεχνογνωσία πάνω σε αυτόν τον τομέα παραγωγής ενέργειας. Σημαντικό είναι και το γεγονός ότι η τοποθέτηση ενός πλιακού θερμοσίφωνα σε ένα δώμα γίνεται αρκετά εύκολα και γρήγορα. Ειδικά, όμως, το στοιχείο αυτό, έχει αρνητικές συνέπειες για την εικόνα των δωματίων και της πόλης γενικότερα. Αυτό συμβαίνει γιατί η εγκατάσταση των πλιακών συλλεκτών στα δώματα γίνεται κατά τρόπο μη προγραμματισμένο και άναρχο.

Η εφαρμογή διατάξεων πλιακών συλλεκτών αντί μεμονωμένων θερμοσίφωνων σε ένα δώμα, παρουσιάζει σημαντικά πλεονεκτήματα. Το βασικό πλεονέκτημα είναι η καλύτερη αισθητική εικόνα. Σε σχέση με την χωροθέτηση των πλιακών συλλεκτών, παρατηρείται ότι όταν η εφαρμογή πλιακών συλλεκτών αναπτύσσεται σε ολόκληρη την επιφάνεια του δώματος, αποκλείεται η πρόσβαση σε αυτό και η χρήση του από τους ενοίκους. Συγχρόνως όμως, ο μεγάλος αριθμός πλιακών συλλεκτών συμβάλλει στη μείωση της κατανάλωσης συμβατικής ενέργειας για θέρμανση ζεστού νερού οικιακής χρήσης και για θέρμανση χώρων. Αντίθετα, η ένταξη των πλιακών συλλεκτών σε κατασκευές σε απόσταση από την επιφάνεια του δώματος επιτρέπει τη χρήση του δώματος από τους χρήστες του κτιρίου, ενώ συγχρόνως, συμβάλλει και στο σκiasμό της επιφάνειάς του.

Πολύ θετικό στοιχείο για την εφαρμογή πλιακών συλλεκτών στα δώματα των υπάρχόντων κτιρίων αποτελεί το γεγονός ότι για την πλειοψηφία των Ελλήνων, ο πλιακός θερμοσίφοντας δεν αποτελεί μια άγνωστη και δαπανηρή καινοτομία (όπως, αντίθετα συμβαίνει με τα φωτοβολταϊκά στοιχεία), αλλά ένα γνωστό στοιχείο που εφαρμόζεται πάρα πολύ συχνά στα κτίρια.

Στην Ελλάδα, είναι όχι μόνο δυνατή, αλλά και εύκολη η χρησιμοποίηση της θέλησης του κοινού και της τεχνογνωσίας που έχει αναπτυχθεί, για την εφαρμογή ολοκληρωμένων εγκαταστάσεων πλιακών συλλεκτών στα δώματα των κτιρίων. Έτσι, μπορεί πλέον να δοθεί βαρύτητα στην ενημέρωση των πολιτών και των εταιρειών, σε σχέση με την αρχιτεκτονική ένταξη των πλιακών συλλεκτών στα δώματα των κτιρίων. Ως αποτέλεσμα, μπορεί να υπάρξει βελτίωση της εικόνας των πόλεων



και καλύτερη χρήση των δωμαίων.

Ενώ, η εκμετάλλευση φωτοβολταϊκών στοιχείων για την παραγωγή ηλεκτρικού ρεύματος έχει σημαντικά πλεονεκτήματα, το μεγάλο κόστος τους και ο περιορισμένος βαθμός απόδοσής τους παραμένουν οι βασικοί αρνητικοί παράγοντες που αποτρέπουν τη γενίκευση της χρήσης τους (Σκαρλάτος, 2000). Συγχρόνως, για τους περισσότερους Έλληνες, η εφαρμογή φωτοβολταϊκών στοιχείων στα κτίρια αποτελεί μια πολύ ακριβή καινοτομία, η οποία είναι λίγο γνωστή. Έτσι, μέχρι σήμερα, οι εφαρμογές φωτοβολταϊκών στοιχείων σε κτίρια στην Ελλάδα είναι λίγες και πραγματοποιούνται κυρίως σε πιλοτικές εφαρμογές ή από οικολογικά ευαισθητοποιημένους πολίτες και οργανώσεις και σε απομακρυσμένες περιοχές, όπου δεν φτάνει το δίκτυο ηλεκτροδότησης.

Για τις ελληνικές πόλεις, ένα επιπλέον επιχείρημα για την εφαρμογή φωτοβολταϊκών στοιχείων στις ελεύθερες επιφάνειες των δωμαίων είναι ότι κατά τους καλοκαιρινούς μήνες το μέγιστο της παραγωγής ενέργειας από φωτοβολταϊκά στοιχεία συμπίπτει με τις ώρες αιχμής στη ζήτηση ηλεκτρικής ενέργειας, λόγω της λειτουργίας των κλιματιστικών μηχανημάτων. Κατά συνέπεια, είναι δυνατό η ηλεκτρική ενέργεια από φωτοβολταϊκά στοιχεία στα δώματα των κτιρίων να διατίθεται στο δίκτυο ηλεκτροδότησης, να συμβάλει στην κάλυψη του ελλείμματος και να απαλείψει τις ανάγκες για κατασκευή νέων σταθμών παραγωγής ενέργειας (Γιάννας, 2001).

Παρόλο που οι δυνατότητες που υπάρχουν για την εφαρμογή φωτοβολταϊκών στοιχείων σε δώματα υφιστάμενων και νέων κτιρίων στα κέντρα των ελληνικών πόλεων, είναι πολλές, το κόστος μιας τέτοιας επέμβασης παραμένει απαγορευτικό. Μόνο η γενίκευση της χρήσης των φωτοβολταϊκών στοιχείων και η παράλληλη αύξηση της ζήτησης, μπορεί να συμβάλει στη μείωση των τιμών τους.

### **3.7. Παρατηρήσεις σχετικά με τις επεμβάσεις στα δώματα με στόχο τη μείωση των θερμικών προσόδων και τον παθητικό δροσισμό**

Η εφαρμογή υλικών με υψηλό συντελεστή ανακλαστικότητας στα δώματα των κτιρίων των ελληνικών πόλεων είναι μάλλον η πιο συμφέρουσα λύση για την αποφυγή φαινομένων υπερθέρμανσης στο εσωτερικό των κτιρίων, αλλά και στη μετρίαση του φαινομένου της αστικής θερμικής νησίδας. Στην περίπτωση αυτή, είναι απαραίτητη η συντήρηση του δώματος, τουλάχιστον μία φορά τον χρόνο, για να διατηρείται ο υψηλός βαθμός ανακλαστικότητας των υλικών. Επίσης, κατά την εφαρμογή έντονα ανακλαστικών επικαλύψεων στα δώματα, πρέπει να λαμβάνονται υπόψη τα προβλήματα θάμβωσης που ενδέχεται να δημιουργηθούν, ιδιαίτερα όταν πραγματοποιούνται σε δώματα χαμηλότερων κτιρίων.

Τα δώματα των περισσότερων κτιρίων στην Ελλάδα δεν διαθέτουν θερμομόνωση. Για το λόγο αυτό, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την εφαρμογή συστημάτων παθητικού δροσισμού με ακτινοβολία, με την προσθήκη κινητής μόνωσης. Όμως, η χρήση ενός τέτοιου συστήματος στην Ελλάδα αποκλείεται λόγω προβλημάτων λειτουργίας, κόστους και έλλειψης τεχνογνωσίας. Αντίθετα, η εφαρμογή της λύσης του μεταλλικού ακτινοβολητή σε ένα δώμα κτιρίου γραφείων ή

πολυκατοικίας, είναι σχετικά εύκολη και οικονομική. Επίσης, είναι δυνατή η χρησιμοποίηση των φωταγωγών, προκειμένου να διοχετεύεται ο δροσερός αέρας στους χώρους του κτιρίου. Ωστόσο, αυτή η επέμβαση είναι δυνατό να πραγματοποιηθεί μόνο σε κτίρια, των οποίων των δώμα δεν είναι βατό και δεν χρησιμοποιείται για άλλες χρήσεις. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της εφαρμογής συλλεκτών νερού χωρίς γυαλί σε ένα οριζόντιο δώμα. Επίσης, το γεγονός ότι η κυκλοφορία του νερού που ψύχεται κατά τη διάρκεια της νύχτας γίνεται σε σωλήνες, που υπάρχουν μέσα στην πλάκα του οπλισμένου σκυροδέματος, αποκλείει την εφαρμογή του συστήματος σε υφιστάμενα κτίρια, εκτός και αν υπάρχει δυνατότητα χρησιμοποίησης άλλου είδους θερμικής μάζας.

Η εφαρμογή σκιασμένων δεξαμενών δώματος και δεξαμενών νερού με πλωτή μόνωση σε υφιστάμενα κτίρια στην Ελλάδα είναι δύσκολη, λόγω των επιπλέον φορτίων που προστίθενται στην κατασκευή. Συγχρόνως, τίθενται επιπλέον κατασκευαστικά προβλήματα, που αφορούν στην πολύ καλή στεγάνωση του δώματος και τη συντήρηση της δεξαμενής.

Πάντως, τόσο οι δεξαμενές δώματος, όσο και ο ψεκασμός δώματος καταναλώνουν μεγάλες ποσότητες νερού. Έτσι, για πολλές περιοχές της Ελλάδας, πρέπει κατά την επιλογή ενός τέτοιου συστήματος να έχει γίνει πρόβλεψη για την χρησιμοποίηση βρόχινου νερού ή νερού από γεώτρηση. Στα κέντρα των πόλεων, η συλλογή βρόχινου νερού είναι αρκετά δύσκολη, ενώ η μεταφορά νερού από γεώτρηση μάλλον ασύμφορη.

### **3.8. Εφαρμογή άλλου είδους παρεμβάσεων στα δώματα των κτιρίων**

Η ουτοπική πρόταση για εφαρμογή ανεμογεννητριών στα δώματα περιλαμβάνει προβλήματα θορύβου και κραδασμών που δημιουργούνται από τις τουρμπίνες, τα οποία θεωρείται ότι είναι πολύ δύσκολο να επιλυθούν (Behling and Behling, 2000). Για το λόγο αυτό, η επέμβαση αυτή δεν θεωρείται δυνατό να εφαρμοστεί στα δώματα των κτιρίων στις ελληνικές πόλεις. Η εφαρμογή ηλιακών χώρων στα δώματα των πολυώροφων κτιρίων, και ιδιαίτερα των πολυκατοικιών (Stasinopoulos, 2001), αποτελεί πρόταση η οποία όχι μόνο αξιοποιεί τη μεγάλη δυνατότητα που έχουν τα δώματα για συλλογή ηλιακής ακτινοβολίας, αλλά συγχρόνως τα καθιστά βιώσιμους κοινόχρηστους χώρους. Ωστόσο, κατά το σχεδιασμό και την κατασκευή μιας τέτοιας επέμβασης σε υφιστάμενα κτίρια, ο μελετητής πρέπει να αντιμετωπίσει και να επιλύσει τρία βασικά ζητήματα. Αρχικά, πρέπει να λαμβάνεται υπόψη η στατική επιβάρυνση της υφιστάμενης κατασκευής, καθώς η κατασκευή του ηλιακού χώρου στο δώμα προσθέτει σε αυτό επιπλέον φορτία. Στη συνέχεια, είναι σημαντικό το γεγονός ότι η εφαρμογή θερμοκηπίου στο δώμα ενός υπάρχοντος κτιρίου αποτελεί, στην ουσία, μια σύγχρονη αρχιτεκτονική επέμβαση, η οποία επηρεάζει δραστικά τη συνολική εικόνα του κτιρίου, αλλά και της πόλης, όταν πραγματοποιείται σε μεγάλη έκταση. Τέλος, η μεγάλη διάρκεια και ένταση της θερμής περιόδου στην Ελλάδα, επιβάλλει την πρόβλεψη τρόπων ηλιοπροστασίας, αερισμού και φυσικού δροσισμού του ηλιακού χώρου, ώστε να εξασφαλίζεται η βιωσιμότητά του και η δυνατότητα χρήσης του σε όλη τη διάρκεια του χρόνου.

## **4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ**

Μπορεί να υποστηριχθεί ότι τα δώματα των κτιρίων στα κέντρα των ελληνικών πόλεων αποτελούν χώρους, στους οποίους

μπορεί να εφαρμοστεί πληθώρα επεμβάσεων. Ωστόσο, όποια και αν είναι η επέμβαση, είναι απαραίτητο να προηγηθεί η οργάνωση των υφιστάμενων στοιχείων. Επίσης, σε κάθε περίπτωση, η προσθήκη νέων στοιχείων στα δώματα πρέπει να πραγματοποιείται κατά τρόπο σχεδιασμένο, καθώς επηρεάζει το κτίριο στο οποίο εφαρμόζεται, αλλά και την πόλη.

Η εφαρμογή βλάστησης, με οποιονδήποτε από τους τρόπους που αναλύθηκαν παραπάνω (φυτεμένα δώματα, φυτοδοχεία, πέργκολες με αναρριχώμενα φυτά), στα δώματα των κτιρίων, συνεπάγεται αύξηση των επιφανειών πρασίνου για το σύνολο του αστικού ιστού. Περιβαλλοντικά, το γεγονός αυτό θα επηρέαζε πολύ θετικά το μικροκλίμα των ελληνικών πόλεων. Ωστόσο, αρχιτεκτονικά τίθεται το ζήτημα της δραματικής αλλαγής της εικόνας της πόλης, τόσο από ψηλά, όσο και από το επίπεδο του δρόμου, ανάλογα με την επιλογή του τρόπου εφαρμογής της φύτευσης, αλλά και της ίδιας της βλάστησης.

Αντίστοιχα, η γενικευμένη και οργανωμένη ένταξη ενεργητικών ηλιακών συστημάτων στα δώματα των κτιρίων, με δεδομένα τα μεγάλα ποσά ηλιακής ακτινοβολίας και ηλιοφάνειας στην Ελλάδα, θα είχε ως αποτέλεσμα τη σημαντική εξοικονόμηση συμβατικής ενέργειας. Δεν μπορεί όμως, να μην αναρωτηθεί κανείς για το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα που θα είχε η μαζική εγκατάσταση ηλιακών συλλεκτών και φωτοβολταϊκών στοιχείων στα δώματα, στην όψη της πόλης από ψηλά και στη θέα της από μακριά.

Σε ό,τι αφορά στην χρήση των δωματίων, η αναδιάρθρωση και η μετατροπή τους σε λειτουργικούς κοινόχρηστους χώρους των κτιρίων μπορεί να προσφέρει νέους υπαίθριους χώρους στα πυκνοδομημένα κέντρα των ελληνικών πόλεων. Με τον κατάλληλο σχεδιασμό και σκiasμό, η παραμονή σε αυτούς τους χώρους, κατά τους καλοκαιρινούς μήνες μπορεί να είναι ιδιαίτερα ευχάριστη, καθώς οι δραστηριότητες μετατίθενται σε ένα ψηλότερο επίπεδο, όπου οι ταχύτητες του αέρα είναι μεγαλύτερες από ό,τι είναι στο έδαφος. Έτσι, οι μικροκλιματικές συνθήκες σε αυτό το επίπεδο είναι πολύ καλύτερες από ότι στους αστικούς δρόμους, και στα μπαλκόνια των πολυκατοικιών.

Ακόμα και στην περίπτωση που τα δώματα δεν αποδίδονται σε κοινή χρήση, η σημασία της διατήρησης χαμηλών επιφανειακών θερμοκρασιών σε αυτά είναι κεφαλαιώδης. Όπως τονίστηκε σε πολλά σημεία αυτού του άρθρου, η αποφυγή υπερθέρμανσης των υλικών του δώματος, συνεπάγεται μείωση των ψυκτικών φορτίων των χώρων που βρίσκονται κάτω από αυτό, ενώ συγχρόνως, δεν επιτείνει το φαινόμενο της αστικής θερμικής νησίδας. Έτσι, σε ό,τι αφορά τη διατήρηση χαμηλών θερμοκρασιών στα "σκληρά" οικοδομικά υλικά επικάλυψης, ο πιο αποτελεσματικός τρόπος ελέγχου της ηλιακής ακτινοβολίας είναι ο σκiasμός. Οι δυνατότητες σκiasμού ενός δώματος είναι ποικίλες και η επιλογή τους εξαρτάται πάντοτε από τον χαρακτήρα της επέμβασης και τους στόχους που τίθενται.

Σε σχέση με το σύνολο των επεμβάσεων που αναλύθηκαν σε αυτό το άρθρο, πρέπει να τονιστεί ότι, κάτω από κάποιες τεχνικές προϋποθέσεις, μπορούν να εφαρμοστούν όλες σε δώματα νέων και υπάρχοντων κτιρίων στα κέντρα των ελληνικών πόλεων. Ωστόσο, η δυνατότητα εφαρμογής μίας επέμβασης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την εξοικείωση

των ανθρώπων με αυτή. Κατά συνέπεια, επεμβάσεις που δεν είναι γνωστές στο ευρύ κοινό, όπως για παράδειγμα, η εφαρμογή φωτοβολταϊκών στοιχείων και συστημάτων παθητικού δροσισμού, έχουν λιγότερες πιθανότητες εφαρμογής. Αντίθετα, η αρχιτεκτονική ένταξη των επεμβάσεων που εφαρμόζονται ήδη σε μεγάλη κλίμακα, όπως για παράδειγμα, οι πέργκολες με αναρριχητικά φυτά και οι πλιακοί συλλέκτες, μπορεί να βελτιωθεί.

Είναι σαφές, ότι καθεμιά από τις κατηγορίες επεμβάσεων που αναλύθηκαν έχει διαφορετικές δυνατότητες εφαρμογής, οι οποίες εξαρτώνται από τεχνικούς (κατασκευαστικά ζητήματα), οικονομικούς, αλλά και ανθρωπογενείς παράγοντες. Εξίσου σαφές είναι και το γεγονός ότι καθεμιά από τις κατηγορίες επεμβάσεων που αναλύθηκαν παρουσιάζει διαφορετικά πλεονεκτήματα, τόσο σε επίπεδο μεμονωμένου κτιρίου, όσο και σε επίπεδο πόλης.

Θα ήταν, κατά συνέπεια, ιδανικό σε μια επέμβαση σε υφιστάμενο ή νέο δώμα να εφαρμόζονται περισσότερες από μια βιοκλιματικές στρατηγικές. Ωστόσο, αυτή η δυνατότητα περιορίζεται σημαντικά από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε δώματος. Έτσι, για την αξιολόγηση των δυνατοτήτων που έχουν τα δώματα των κτιρίων στα κέντρα των ελληνικών πόλεων να φέρουν οποιαδήποτε επέμβαση που έχει σχέση με τις αρχές του βιοκλιματικού σχεδιασμού, θα ήταν απαραίτητος ο διαχωρισμός τους ανάλογα με το μέγεθος, την ηλικία και την χρήση του κτιρίου στο οποίο ανήκουν και άλλα ποσοτικά μεγέθη.

Τέλος, όπως κάθε επέμβαση που στοχεύει στην αλλαγή και στη βελτίωση της εικόνας της πόλης, έτσι και οι επεμβάσεις στα δώματα θα μπορούσαν να οργανωθούν σε επίπεδο οικοδομικού τετραγώνου. Αυτό όμως προϋποθέτει την ύπαρξη ενός νομικού πλαισίου ικανού να στηρίζει και να ενισχύσει παρόμοιες επεμβάσεις.

### **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ**

- Akbari Hashem, *et al.* (eds.) (1992) *Cooling Our Communities. A Guidebook on Tree Planting and Light-Colored Surfacing*, Washington: U.S. Environmental Protection Agency.
- Behling Sophia and Behling Stefan (2000) *Solar Power*, Germany: Prestel Verlag.
- Γιάννας Σ. (2001) *Βιοκλιματικές Αρχές Πολεοδομικού Σχεδιασμού*. Εισαγωγικές Σημειώσεις, Αθήνα: Ε.Μ.Π., Δ.Π.Μ.Σ.: Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός του Χώρου, Κατεύθυνση Β: Πολεοδομία-Χωροταξία.
- Givoni B. (1969) *Man, Climate and Architecture*, New York: Elsevier.
- Givoni B. (1994) *Passive and Low Energy Cooling of Buildings*, New York: Van Nostrand Reinhold.
- Givoni B. (1998) *Climate Considerations in Building and Urban Design*, New York: Van Nostrand Reinhold.
- Haefeli P., Lachal B. and Weber W. (1998) "Experiences with 'green roofs' in Switzerland", στο E. Maldonado, S. Yannas (eds) *Environmentally Friendly Cities. Proceedings of PLEA 98*, Lisbon, Portugal, June 1998, London: James & James Science, σσ. 365-368.
- Herzog Thomas (ed) (1996) *Solar Energy in Architecture and Urban Planning*, Munich, London, New York: Prestel Verlag.
- Κωνσταντινίδης Α. (1987) *Για την Αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Άγρα.

- Lynch Kevin (1990) *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Nikolopoulou Marialena, Baker Nick and Steemers Koen (1998) "Thermal comfort in outdoor urban spaces", στο Eduardo Maldonado, Simos Yannas (eds) *Environmentally Friendly Cities. Proceedings of PLEA 98, Passive and Low Energy Architecture*, 1998, Lisbon, Portugal, June 1998, London: James & James Science Publishers Ltd., σσ. 179-182.
- Oke T. R. (1995) *Boundary Layer Climates*, London and New York: Routledge [1η έκδοση: London: Methuen & Co., 1978].
- Πελεκάνος Α. και Παπαχριστόπουλος Κ. (1980) *Σύνταξη Μετεωρολογικών Στοιχείων για Ηλιακές Εφαρμογές των Κυριότερων Πόλεων της Ελλάδας*, Αθήνα: Τ.Ε.Ε.
- Σανταμούρης Μ., et al. (ed) (2000) *Οικολογική Δόμηση*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Santamouris M. and Asimakopoulos D. (eds) (1996) *Passive Cooling of Buildings*, London: James & James.
- Santamouris M. (2001) "Thermal balance in the urban environment", στο M. Santamouris, (ed) *Energy and Climate in the Urban Built Environment*, London: James and James Science Publishers Ltd., σσ. 39-47.
- Santamouris M. (2001) "Heat-island effect", στο M. Santamouris, (ed) *Energy and Climate in the Urban Built Environment*, London: James and James Science Publishers Ltd., σσ. 48-68.
- Sbriglio J. et al. (1992) *Le Corbusier. L'Unite d'Habitation de Marseille*, France: Editions Parentheses.
- Σκαρλάτος Π. (2000) "Φωτοβολταϊκά Στοιχεία στις Στέγες", στο *Κτίριο*, 129, σσ. 71-76.
- Stasinopoulos T. (2001) "Sunny Walls vs. Sunnier Roofs. A study on the advantages of roofs for solar radiation", <<http://www.ntua.gr/arch/geometry/ins/plea01/index.htm>>, τελευταία επίσκεψη 10/11/2000.
- Φιλιππίδης Δ. (ed) (1982) *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, Τόμος Δεύτερος: Κυκλάδες*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Φιλιππίδης Δ. (1984) *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Φιλιππίδης Δ. (2001) *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα: Μέλισσα.

## ΧΡΗΣΗ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ ΔΡΟΣΙΣΜΟΥ ΜΕ ΕΞΑΤΜΙΣΗ ΚΑΙ ΜΕ ΑΚΤΙΝΟΒΟΛΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΒΕΛΤΙΩΣΗ ΤΟΥ ΜΙΚΡΟΚΛΙΜΑΤΟΣ ΣΕ ΥΠΑΙΘΡΙΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ ΚΑΙ ΣΕ ΚΤΙΡΙΑ

Αινείας Οικονόμου

### Περίληψη

Ο δροσισμός με εξάτμιση είναι μια διαδικασία που χρησιμοποιείται σε περιοχές με θερμό και ξηρό κλίμα το καλοκαίρι, για το δροσισμό και τη βελτίωση του μικροκλίματος, τόσο σε κτίρια, όσο και σε υπαίθριους χώρους. Πρόκειται για μια διαδικασία που χρησιμοποιείται από πολύ παλιά τόσο στη Βόρεια Αφρική όσο και στην Μέση Ανατολή. Στο άρθρο, επιχειρείται η ανάλυση των συστημάτων δροσισμού με εξάτμιση, αλλά και με ακτινοβολία που χρησιμοποιούν το νερό ως μέσο απαγωγής θερμότητας για το φυσικό δροσισμό και η διερεύνηση της δυνατότητας εφαρμογής αυτών των συστημάτων σε υπαίθριους χώρους και σε κτίρια. Στο πρώτο μέρος, αναφέρονται θεωρητικά στοιχεία σχετικά με το μικροκλίμα της Αθήνας και τις διαδικασίες του δροσισμού. Πιο συγκεκριμένα, δίνονται στοιχεία για τα κλιματικά δεδομένα της Αθήνας και ορισμοί για της διαδικασίες του άμεσου και έμμεσου δροσισμού με εξάτμιση και του δροσισμού με ακτινοβολία. Επίσης, αναλύονται λεπτομερώς τα συστήματα άμεσου και έμμεσου δροσισμού με εξάτμιση και δροσισμού με ακτινοβολία που χρησιμοποιούν νερό. Συγχρόνως, δίνονται παραδείγματα συστημάτων δροσισμού με εξάτμιση που χρησιμοποιήθηκαν στην Διεθνή Έκθεση της Σεβίλλης το 1992.

Στο δεύτερο μέρος, επιχειρείται μια συνολική αξιολόγηση των συστημάτων δροσισμού με εξάτμιση και ακτινοβολία, με βάση κυρίως, τη δυνατότητα εφαρμογής στον ελληνικό χώρο. Η αξιολόγηση αυτή πραγματοποιήθηκε με την χρήση διαφόρων βασικών παραμέτρων. Με αυτόν τον τρόπο, επιχειρούνται συγκεκριμένες προτάσεις χρήσης τέτοιων συστημάτων για τους υπαίθριους χώρους της Αθήνας και τα κτίρια του υφιστάμενου δυναμικού των ελληνικών πόλεων.

### THE USE OF EVAPORATIVE AND RADIATIVE COOLING SYSTEMS FOR THE IMPROVEMENT OF MICROCLIMATIC CONDITIONS IN OPEN SPACES AND BUILDINGS

#### Abstract

Evaporative cooling is a process, which is used in hot arid areas during the summer, in order to improve the microclimatic conditions not only in the interior of the buildings, but also in the open spaces. It is a process, which has been used for thousands of years in North Africa and the Middle East. This paper analyses evaporative cooling systems and radiative cooling systems, which use water as a medium of heat removal for natural cooling, and investigates ways of implementing these systems in urban open spaces and buildings.

In the first part, theoretical data concerning the microclimate of Athens and the processes of cooling is given. Specifically, climatic data for Athens and definitions of direct and indirect evaporative cooling and radiative cooling is presented. Furthermore, this part analyses all the systems of direct and indirect evaporative cooling and radiative cooling using water. At the same time, examples of the application of evaporative cooling systems at the World Expo 92 in Seville are mentioned.

The second part constitutes an attempt for a total evaluation of evaporative and radiative cooling systems, concerning the potential of implementation in Greece. This evaluation is based on a number of basic parameters and results in specific proposals for the use of these systems in the open spaces of Athens and in the existing buildings of Greek cities.

### ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ - ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ ΔΡΟΣΙΣΜΟΥ

#### Το κλίμα της Αθήνας - κλιματικά δεδομένα για το κέντρο της Αθήνας

Το κλίμα της Αθήνας χαρακτηρίζεται ως "θερμό μεσογειακό" με ήπιους, σχετικά υγρούς χειμώνες και θερμά-ξηρά καλοκαίρια (Goulding *et al.*, 1996). Η μέση μέγιστη θερμοκρασία του αέρα παίρνει τιμές 29,8 βαθμούς Κελσίου για τον

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2002. Εξεταστική επιτροπή: ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΣ (επιβλέπων), ΗΛΙΑΣ ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ και ΘΑΝΟΣ ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ.

μήνα Ιούνιο, 32,5 βαθμούς Κελσίου για τον μήνα Ιούλιο και 32,6 βαθμούς Κελσίου για τον Αύγουστο. Η μέση σχετική υγρασία του αέρα είναι αντίστοιχα 52% για τον Ιούνιο, 47% για τον Ιούλιο και 48% για τον Αύγουστο (Πελεκάνος και Παπαχριστόπουλος, 1980).

Με βάση τα μετεωρολογικά δεδομένα της Αθήνας για τα έτη 1994 έως και 1999, που προέρχονται από τον μετεωρολογικό σταθμό του Ε.Μ.Π. (<http://www.itia.ntua.gr/meteo/gr/data.html>) σχεδιάστηκαν διαγράμματα θερμοκρασίας και σχετικής υγρασίας του αέρα, για τους καλοκαιρινούς μήνες. Από τα διαγράμματα αυτά φάνηκε ότι στην Αθήνα, κατά τους καλοκαιρινούς μήνες:

- Η εμφάνιση των μεγίστων θερμοκρασιών συμπίπτει με την εμφάνιση των ελαχίστων σχετικών υγρασιών και παρουσιάζεται ανάμεσα στις 2 και 3 το μεσημέρι
- Οι μέγιστες θερμοκρασίες κυμαίνονται ανάμεσα στους 25 και τους 40 βαθμούς Κελσίου με μέσο όρο τους 30 βαθμούς Κελσίου περίπου
- Οι ελάχιστες σχετικές υγρασίες κυμαίνονται ανάμεσα στο 20% και το 40% με μέσο όρο 30 ως 35%

Από τα παραπάνω και με βάση βιοκλιματικά διαγράμματα (Πελεκάνος, 1981), προκύπτει ότι στην Αθήνα, κυρίως κατά τις μεσημεριανές ώρες των καλοκαιρινών μηνών, μπορεί να εφαρμοστεί ο δροσισμός με εξάτμιση για την βελτίωση του μικροκλίματος. Το ίδιο ισχύει και για την εφαρμογή του δροσισμού με ακτινοβολία, που άλλωστε πραγματοποιείται και σε πιο υγρά κλίματα, χωρίς σημαντικά προβλήματα.

#### **Δροσισμός με εξάτμιση - Ορισμοί**

Εξάτμιση πραγματοποιείται όταν η πίεση των ατμών του νερού που είναι σε μορφή σταγονιδίων ή σε βρεγμένη επιφάνεια, είναι υψηλότερη από τη μερική πίεση των υδρατμών στην παρακείμενη ατμόσφαιρα. Η αλλαγή φάσης του νερού από υγρό σε ατμό συνοδεύεται από την ανάληψη μιας ποσότητας θερμότητας από τον περιβάλλοντα αέρα που χαμηλώνει τη θερμοκρασία ξηρού βολβού του αέρα, αυξάνοντας την υγρασία του. Το ποσό θερμότητας αυτό, είναι γνωστό ως λανθάνουσα θερμότητα εξάτμισης (Goulding *et al.*, 1994).

Όταν η μείωση της θερμοκρασίας ξηρού βολβού συνοδεύεται από αύξηση της υγρασίας του αέρα, η διαδικασία αναφέρεται ως άμεσος δροσισμός με εξάτμιση. Αντίθετα, όταν η μείωση της θερμοκρασίας ξηρού βολβού δεν συνοδεύεται από αύξηση της υγρασίας του αέρα, η διαδικασία ονομάζεται έμμεσος δροσισμός με εξάτμιση (Goulding *et al.*, 1996). Αυτό συμβαίνει, για παράδειγμα, όταν η εξάτμιση πραγματοποιείται στην εξωτερική επιφάνεια ενός σφραγισμένου χώρου. Η θερμοκρασία της επιφάνειας χαμηλώνει και έτσι απάγει θερμότητα από τον αέρα που βρίσκεται στο εσωτερικό του χώρου.

#### **Συστήματα άμεσου δροσισμού με εξάτμιση**

Τα συστήματα αυτά περιλαμβάνουν το σύνολο των εφαρμογών που βασίζονται στην άμεση εξάτμιση του νερού. Αυτά είναι: η τοποθέτηση μικροψεκαστήρων στο φύλλωμα των δέντρων, η δημιουργία τεχνητής ομίχλης με παροχή υψηλής πίεσης, οι

οριζόντιες και κατακόρυφες επιφάνειες νερού και οι ψυκτικοί πύργοι καθοδικού ρεύματος.

Το πρώτο σύστημα άμεσου δροσισμού με εξάτμιση που αναλύεται είναι η **τοποθέτηση μικροψεκαστήρων στο φύλλωμα των δέντρων**. Το σύστημα αυτό βασίζεται στη διαδικασία της παραγωγής σταγονιδίων, πιο γνωστή ως atomization (ή micronization-ψεκασμός), η οποία συνίσταται στη διάλυση ενός πίδακα ή ενός στρώματος νερού: είτε από την κινητική ενέργεια του ίδιου του υγρού, είτε με την έκθεση σε ένα ρεύμα αέρα υψηλής ταχύτητας, είτε ως αποτέλεσμα εφαρμογής εξωτερικής μηχανικής ενέργειας μέσω ενός μηχανισμού περιστροφής ή δόνησης. Αυτό που απαιτείται βασικά είναι μια υψηλή σχετική ταχύτητα ανάμεσα στο υγρό και τον περιβάλλοντα αέρα (Rodríguez *et al.*, 1991). Η τοποθέτηση μικροψεκαστήρων στο φύλλωμα των δέντρων ή στο κάτω μέρος της βλάστησης σε πέργκολες, δημιουργεί τεχνητή ομίχλη. Τα σταγονίδια εξατμίζονται όταν έρχονται σε επαφή με τον περιβάλλοντα θερμό αέρα, ο οποίος γίνεται ψυχρότερος και κατά συνέπεια βαρύτερος, εξασφαλίζοντας ένα συνεχές καθοδικό ρεύμα ψυχρού αέρα. Τα δέντρα και οι πέργκολες ήταν στοιχεία που είχαν έντονη παρουσία στην *Εκρο '92*, που πραγματοποιήθηκε στη Σεβίλλη της Ισπανίας και στα οποία ενσωματώθηκαν σε μεγάλο βαθμό μικροψεκαστήρες (Alvarez *et al.*, 1991b).

Η διαδικασία παραγωγής σταγονιδίων χρησιμοποιείται και για τη **δημιουργία τεχνητής ομίχλης με παροχή υψηλής πίεσης**. Η τεχνητή ομίχλη μπορεί να παραχθεί με την παροχή νερού με υψηλή πίεση, μέσα από πολύ στενές οπές (ακροφύσια). Εάν τα σταγονίδια του νερού είναι αρκετά μικρά και η διαφορά της θερμοκρασίας υγρού βολβού από τη θερμοκρασία ξηρού βολβού του αέρα είναι αρκετά μεγάλη, τότε τα σταγονίδια εξατμίζονται σχεδόν στιγμιαία. Η εξάτμιση των σταγονιδίων ψύχει τον αέρα χωρίς να σχηματίζεται υγροποιημένο νερό πάνω στα άτομα που βρίσκονται κοντά, ακόμα και όταν η τεχνητή ομίχλη είναι ορατή (Givoni, 1994). Στην Διεθνή Έκθεση της Σεβίλλης το 1992, χρησιμοποιήθηκαν συστήματα δημιουργίας τεχνητής ομίχλης, όπως για παράδειγμα στην βιοκλιματική σφαίρα της 3ης Λεωφόρου, με ιδιαίτερα σημαντικά αποτελέσματα (*Εκρο '92*, 1992).

Σε υπαίθριους χώρους, είναι δυνατόν ο σχεδιασμός τοπίου να περιλαμβάνει **οριζόντιες επιφάνειες νερού**, όπως δεξαμενές, πίδακες, κανάλια και υδατοπτώσεις, οι οποίες περιβάλλονται από φυτεύσεις και είναι επαρκώς σκιασμένες. Μια σκιασμένη επιφάνεια νερού έχει χαμηλότερη θερμοκρασία από μια μη σκιασμένη. Επίσης, η μέση θερμοκρασία του νερού μπορεί να διατηρηθεί πολύ κοντά στην μέση ημερήσια θερμοκρασία υγρού βολβού. Μια ψυχρή επιφάνεια νερού έχει από μόνη της, μικρή επίδραση στην θερμοκρασία του αέρα στον υπαίθριο χώρο. Αυτό συμβαίνει επειδή υπάρχει περιορισμένη ανταλλαγή θερμότητας μεταξύ του ψυχρού νερού και του θερμότερου αέρα που βρίσκεται από πάνω. Αυτή η ανταλλαγή θερμότητας μπορεί να αυξηθεί σημαντικά εάν το νερό της δεξαμενής κυκλοφορήσει μέσω ενός πίδακα σταγονιδίων. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο ημιπεριορισμένος αέρας του υπαίθριου χώρου ή της αυλής μπορεί να ψυχθεί, κυρίως με μεταφορά θερμότητας, από την μεγάλη επιφάνεια των λεπτών σταγονιδίων (Givoni, 1994). Οι επιφάνειες νερού ήταν στοιχείο που χρησιμοποιήθηκε έντονα στην *Εκρο '92* ιδιαίτερα στην 3η και την 4η Λεωφόρο αλλά και κοντά σε πολλά από τα Περίπτερα (*Εκρο '92*, 1992).



Πέρα από τις οριζόντιες επιφάνειες νερού, ένας υπαίθριος χώρος μπορεί να περιλαμβάνει και **κατακόρυφες επιφάνειες νερού**. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί εάν τα στοιχεία που περιβάλλουν έναν υπαίθριο χώρο, δηλαδή οι τοίχοι ή τα πρανή του εδάφους που είναι καλυμμένα με μπετόν ή λίθους, διαβρέχονται ή έχουν ένα λεπτό στρώμα κινούμενου νερού πάνω από την επιφάνεια τους (για παράδειγμα με την μορφή υδατόπτωσης) παρέχοντας έτσι συνεχώς υγρές και ψυχρές επιφάνειες γύρω από την περιοχική δροσισμού (Γιβονί, 1994). Ο αέρας δίπλα στις ψυχρές επιφάνειες των τοίχων που περιβάλλουν τον χώρο ψύχεται επίσης και κινείται καθοδικά λόγω ελεύθερης μεταφοράς. Η επίδραση αυτού του συστήματος στη μείωση της θερμοκρασίας του αέρα είναι περιορισμένη, λόγω του μικρού πάχους του καθοδικού ρεύματος ψυχρού αέρα. Ωστόσο, είναι σημαντική η συνεισφορά του στη μείωση της ακτινοβολούμενης θερμότητας, λόγω της μείωσης των επιφανειακών θερμοκρασιών των διαβρεγμένων επιφανειών (Γιβονί, 1994). Στην *Εκρο '92* της Σεβίλλης χρησιμοποιήθηκαν νερότοιχοι τόσο στην 1η (*Εκρο '92*, 1992) όσο και στην 5η Λεωφόρο με ιδιαίτερα αισθητικά και λειτουργικά αποτελέσματα (Lopez de Asiain J. *et al.*, 1993).

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα συστήματα άμεσου δροσισμού με εξάτμιση είναι οι **ψυκτικοί πύργοι εξάτμισης** που παράγουν ρεύμα ψυχρού αέρα. Κατά τον Γιβονί, υπάρχουν δύο τύποι ψυκτικών πύργων, ο πρώτος είναι αυτός που αναπτύχθηκε από τους Cunningham και Thompson στο Ερευνητικό Κέντρο του Πανεπιστημίου της Arizona στο Tucson και ο δεύτερος είναι ο ψυκτικός πύργος καταιονισμού -διαμερισμού σταγονιδίων, που αναπτύχθηκε από τον Γιβονί (Γιβονί, 1998).

Οι Cunningham και Thompson (1986), ανέπτυξαν και δοκίμασαν ένα παθητικό ψυκτικό πύργο εξάτμισης προσαρμοσμένο σε ένα κτίριο, στο Tucson της Arizona. Το σύστημα αποτελείται από έναν *πύργο καθοδικού ρεύματος αέρα*, που έχει στο πάνω μέρος κατακόρυφες υγρές επιφάνειες κυτταρίνης διαποτισμένες με άλατα κατά της αποσύνθεσης και ουσίες κορεσμού για ακαμψία. Το νερό διανέμεται στο πάνω μέρος των επιφανειών, συλλέγεται στον πυθμένα σε μια λεκάνη αποστράγγισης και επανακυκλοφορεί με μια αντλία. Το ολοκληρωμένο σύστημα στο Tucson, συμπεριλάμβανε επίσης, μια ηλιακή καμινάδα στην απέναντι πλευρά του κτιρίου, για να αυξήσει το ρυθμό ροής του αέρα μέσα στον ψυκτικό πύργο και στο κτίριο (Γιβονί, 1998). Στην Διεθνή Έκθεση της Σεβίλλης το 1992, χρησιμοποιήθηκαν ψυκτικοί πύργοι με επιφάνειες κυτταρίνης στον εξωτερικό χώρο του Περιπτέρου των Η.Π.Α. (Yoklic *et al.*, 1991).

Ο *ψυκτικός πύργος καταιονισμού* αναπτύχθηκε αρχικά από τον Γιβονί, όταν ήταν σύμβουλος για τον δροσισμό των υπαίθριων χώρων στάσης και ανάπαυσης στην Παγκόσμια Έκθεση του 1992, στη Σεβίλλη της Ισπανίας. Το πρωτότυπο κατασκευάστηκε για την Rotunda στον χώρο της *EXPO '92*, που ήταν μία εγκατάσταση επίδειξης των διαφορετικών συστημάτων δροσισμού των υπαίθριων χώρων. Αυτό το σύστημα μπορεί επίσης να εφαρμοστεί, και έχει δοκιμαστεί, σαν ένα σύστημα δροσισμού για κτίρια. Όταν λεπτά σταγονίδια νερού ψεκάζονται κατακόρυφα και καθοδικά από το επάνω μέρος ενός ανοικτού φρεατίου, σαν καταιονισμός, τότε το νερό που πέφτει, παρασύρει μια μεγάλη ποσότητα αέρα. Η εξάτμιση των λεπτών σταγονιδίων ψύχει το νερό μαζί με τον αέρα στο φρεάτιο, σε σημείο κοντά στη θερμοκρασία υγρού βολβού του περιβάλλοντος (Γιβονί, 1998).

Η λειτουργία ενός ψυκτικού πύργου είναι δυνατό να βελτιωθεί με τη βοήθεια μηχανικών μέσων, όπως για παράδειγμα ανεμιστήρων. Με σκοπό την μελέτη της επέκτασης του δροσισμού με εξάτμιση ώστε να συμπεριλάβει υπαίθριους ή ημιυπαίθριους χώρους, σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε ένας ψυκτικός πύργος καθοδικού ρεύματος -εξάτμισης ύψους 10 μέτρων. Η κατασκευή ενσωματώθηκε στον σχεδιασμό ενός αίθριου, στεγασμένου με υαλοστάσιο, που βρίσκεται στο κεντρικό τμήμα ενός κτιριακού συμπλέγματος πολλαπλής χρήσης στην πανεπιστημιούπολη του Sede-Boqer (<http://www.bgu.ac.il/CDAUP/energy.html>). Στην 2η Λεωφόρο της Εχρο '92 στην Σεβίλλη κατασκευάστηκαν 12 ψυκτικοί πύργοι που λειτουργούσαν με ψεκασμό σταγονιδίων (Alvarez *et al.*, 1991b). Το ψυκτικό τους αποτέλεσμα κρίθηκε σαν το ικανοποιητικότερο από όλα τα συστήματα που χρησιμοποιήθηκαν στην Εχρο '92.

### Συστήματα έμμεσου δροσισμού με εξάτμιση

Αντί για τον δροσισμό με εξάτμιση, του αέρα που εισέρχεται μέσα στα κτίρια, είναι δυνατός ο δροσισμός με εξάτμιση, του δώματος ή των τοίχων του κτιρίου. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί, είτε με την ύπαρξη μιας σκιασμένης δεξαμενής πάνω από το δώμα, είτε με την διαβροχή υδατοστεγών τοίχων στην εξωτερική τους επιφάνεια (Givoni 1998).

Στην περίπτωση μιας **σκιασμένης δεξαμενής δώματος** πάνω από ένα μη μονωμένο δώμα, ο δροσισμός με εξάτμιση είναι παθητικός και έμμεσος. Το δώμα πρέπει, φυσικά, να μονώνεται κατά τη διάρκεια του χειμώνα. Λεπτομέρειες σχετικά με πιθανές σχεδιαστικές λύσεις για τη μόνωση των δεξαμενών δώματος δίνονται από τον Givoni (1994) και περιλαμβάνουν ένα μαθηματικό μοντέλο για τον υπολογισμό των εσωτερικών θερμοκρασιών ενός κτιρίου, που ψύχεται από μια δεξαμενή δώματος. Η θερμοκρασία του νερού της δεξαμενής δώματος ακολουθεί στενά τη μέση θερμοκρασία υγρού βολβού του περιβάλλοντος, με μικρές αποκλίσεις που εξαρτώνται από το βάθος του νερού στη δεξαμενή. Το δώμα που ψύχεται λόγω της αγωγής θερμότητας στο νερό, λειτουργεί ως μια επιφάνεια δροσισμού, με ακτινοβολία και μεταφορά, για τον χώρο που βρίσκεται από κάτω. Κατά αυτόν τον τρόπο, οι εσωτερικές θερμοκρασίες του αέρα και των επιφανειών μπορούν να μειωθούν, χωρίς να αυξηθεί το ποσοστό της εσωτερικής υγρασίας (Givoni 1998).

Η βασική ιδέα της εφαρμογής **κατακόρυφων επιφανειών νερού σε κτίρια**, σύμφωνα με τον Givoni, είναι η κατασκευή όλων των εξωτερικών κατακόρυφων επιφανειών ενός κτιρίου, από αδιάβροχα υλικά με μεγάλη θερμική αγωγιμότητα, όπως εμφανές μπετόν ή γαλβανισμένο χάλυβα. Η ροή του νερού πάνω στην εξωτερική επιφάνεια, σε ένα κλειστό κύκλωμα, παράγει δροσισμό με εξάτμιση, αυτής της επιφάνειας. Η εσωτερική επιφάνεια του τοίχου λειτουργεί σαν ένα στοιχείο δροσισμού για τον χώρο πίσω από αυτόν. Μεταδίδεται θερμότητα με μεταφορά και ακτινοβολία, από το εσωτερικό του κτιρίου στην εσωτερική ψυχρή επιφάνεια. Έπειτα και μέσω αγωγής, η θερμότητα μεταφέρεται, διαμέσω του τοίχου, στην υγρή εξωτερική επιφάνεια (Givoni 1998). Χαρακτηριστικό παράδειγμα εφαρμογής κατακόρυφης επιφάνειας νερού σε κτίριο, είναι το Περίπτερο της Μεγάλης Βρετανίας στην Εχρο '92 της Σεβίλλης, έργο του Nicholas Grimshaw (Davies, 1992). Ο νερότοιχος αυτός είναι κατασκευασμένος εξ' ολοκλήρου από γυαλί, γεγονός που τον καθιστά ιδιαίτερα εντυπωσιακό.

Ένα τελευταίο σύστημα έμμεσου δροσισμού με εξάτμιση είναι ο **ψεκασμός της στέγασης**. Σε πολύ ακραίες κλιματικές συνθήκες, όπου οι νυχτερινές θερμοκρασίες του αέρα παραμένουν συχνά πάνω από τους 30 βαθμούς Κελσίου κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, μπορούν να χρησιμοποιηθούν ψεκαστήρες για να επιτευχθεί ο μέγιστος φυσικός δροσισμός σε συνηθισμένες στεγάσεις κτιρίων και σε συστήματα δροσισμού δώματος, όπως οι δεξαμενές δώματος. Ένας τρόπος για να επιτευχθεί αυτή η τεχνική, είναι να αντληθεί νερό σε ψεκαστήρες κατά μήκος του ψηλότερου σημείου της στέγασης και να ρέει από εκεί στην επικλινή επιφάνεια. Ο ρυθμός εξάτμισης αυξάνεται σημαντικά σε ένα τέτοιο σύστημα, επειδή μια πολύ μεγάλη επιφάνεια νερού εκτίθεται στον νυχτερινό αέρα ([www.azsolarcenter.com/design/passive-3.html](http://www.azsolarcenter.com/design/passive-3.html)). Η κύρια λειτουργία ενός συστήματος ψεκασμού στέγασης κατά την διάρκεια της ημέρας είναι να μειώνει τις ηλιακές προσόδους μιας επιφάνειας στέγασης διασκορπίζοντας την προσπίπτουσα ηλιακή ακτινοβολία. Τα αποτελέσματα του ψεκασμού στέγασης είναι καλύτερα σε στεγάσεις με ελαφριά κατασκευή και σε στεγάσεις που βρίσκονται πάνω από κατοικημένους χώρους (Watson και Labs, 1983). Το σύστημα του ψεκασμού στέγασης εφαρμόστηκε στην Palenque της *Expo '92* στην Σεβίλλη (Velasquez *et al.*, 1991), όπου συνέβαλε στη μείωση της επιφανειακής θερμοκρασίας του υφάσματος PVC.

#### **Δροσισμός με ακτινοβολία**

Κάθε συνηθισμένη επιφάνεια που είναι στραμμένη προς τον ουρανό, κάνει θερμότητα λόγω της εκπομπής ακτινοβολίας μεγάλου μήκους κύματος και μπορεί να θεωρηθεί ως θερμοπομπός. Μολονότι η διαδικασία της απώλειας θερμότητας λόγω ακτινοβολίας πραγματοποιείται και την ημέρα και τη νύχτα, το ισοζύγιο ακτινοβολίας είναι αρνητικό μόνο κατά τη νύχτα (Givoni, 1998).

Αν το περιβλήμα του κτιρίου (τοίχοι, οροφή κτλ.) έχει επαρκή μάζα, αυτή θα απορροφήσει ηλιακή ακτινοβολία στη διάρκεια της ημέρας χωρίς να δημιουργήσει οποιαδήποτε σημαντική αύξηση της θερμοκρασίας στις εσωτερικές επιφάνειες του περιβλήματος ή στους εσωτερικούς χώρους. Η θερμότητα που συσσωρεύεται στη διάρκεια της ημέρας, από την ηλιακή ακτινοβολία, μπορεί να χαθεί στον ουρανό κατά τη νύχτα με ακτινοβολία και στο νυχτερινό αέρα που συνήθως είναι ψυχρός, με μεταφορά. Κανονικά η μάζα που απαιτείται παρέχεται από τα υλικά βαριάς κατασκευής όπως είναι το σκυρόδεμα ή η λιθοδομή, από νερό που περιέχεται σε δώματα με δεξαμενή νερού ή σε τοίχους νερού (Goulding *et al.*, 1996).

#### **Συστήματα δροσισμού με ακτινοβολία (χρήση νερού)**

Τα συστήματα δροσισμού με ακτινοβολία που χρησιμοποιούν το νερό εφαρμόζονται είτε στις κατακόρυφες επιφάνειες των κτιρίων (τοίχος μάζας νερού), είτε στην οριζόντια στέγασή του (σύστημα Skytherm και σύστημα δροσισμού με ακτινοβολία των Erell και Etzion).

Ο **τοίχος νερού** μοιάζει με τα συστήματα τοίχου μάζας και τοίχου Trombe, με τη διαφορά ότι το περιεχόμενο νερό αντικαθιστά τον τοίχο μάζας. Οι τοίχοι νερού μπορεί να αποτελέσουν ένα ελκυστικό σύστημα, όταν απαιτείται κατασκευή μικρής μάζας. Επειδή το νερό έχει μεγαλύτερη θερμοχωρητικότητα ανά μονάδα όγκου από το τούβλο ή το σκυρόδεμα και

επειδή τα ρεύματα μεταφοράς μέσα στο νερό το αναγκάζουν να λειτουργήσει ως ισόθερμη αποθήκη θερμότητας, το σύστημα μπορεί να λειτουργήσει πιο αποτελεσματικά από ότι ο τοίχος μάζας ή ο τοίχος Trombe. Το νερό μπορεί να είναι αποθηκευμένο με διάφορους τρόπους. Ο τύπος του δοχείου επηρεάζει την ικανότητα αποθήκευσης θερμότητας και την ταχύτητα διανομής της αποθηκευμένης θερμότητας. Χρησιμοποιούνται δοχεία φτιαγμένα από μέταλλο ή τζάμι σε σχήμα σωλήνα, δοχείων ή βαρελιών και τοίχοι από σκυρόδεμα πλήρεις νερού. Η επιλογή του υλικού και της μορφής του δοχείου είναι σημαντικός παράγοντας για τη λειτουργική απόδοση και την οικονομική κατασκευή του τοίχου νερού (Goulding *et al.*, 1996). Το περίπτερο της Μεγάλης Βρετανίας στην *Expo '92* της Σεβίλλης κάνει χρήση του συστήματος τοίχου μάζας νερού (Davies, 1992) χρησιμοποιώντας μεταλλικά containers γεμάτα με νερό.

Το παθητικό ηλιακό σύστημα θέρμανσης και δροσισμού με ακτινοβολία **Skytherm** ("Skytherm System"), αναπτύχθηκε από τον Harold Hay, το 1978. Σε αυτό το σύστημα, η οριζόντια οροφή είναι κατασκευασμένη από στοιχεία δομικού χάλυβα. Πάνω από τη μεταλλική επιφάνεια-κατάστρωμα, τοποθετούνται πλαστικές σακούλες γεμάτες με νερό και μία μονωτική επιφάνεια πάνω από αυτές, που μπορεί να κινείται με ένα μικρό κινητήρα για να τις καλύπτει ή να τις αφήνει ακάλυπτες. Κατά τους χειμερινούς μήνες, οι πλαστικές σακούλες είναι εκτεθειμένες στον ήλιο, κατά τη διάρκεια της ημέρας, και καλύπτονται από τα θερμομονωτικά πάνελ, κατά τη διάρκεια της νύχτας. Κατά τους θερινούς μήνες, όταν είναι απαραίτητος ο δροσισμός, οι σακούλες με το νερό εκτίθενται και ψύχονται κατά τη διάρκεια της νύχτας, ενώ μονώνονται κατά τη διάρκεια της ημέρας. Οι ψυχρές σακούλες νερού βρίσκονται σε άμεση θερμική επαφή με τη μεταλλική επιφάνεια-κατάστρωμα και έτσι, η οροφή δρα σαν ένα ψυκτικό στοιχείο, πάνω από τον εσωτερικό χώρο (Givoni, 1998). Στο ROOF-SOL Project της Ευρωπαϊκής Ένωσης, αναφέρονται δύο παραλλαγές του συστήματος Skytherm (Yannas *ed.*, 1998). Οι παραλλαγές αυτές είναι το σύστημα Skytherm με κινητή μόνωση και ψεκαστές νερού και το σύστημα Skytherm με σταθερή μόνωση και ψεκαστές νερού.

Από την άλλη μεριά, η προσέγγιση των **Erell και Etzion** βασίζεται στην ιδέα της "ξηρής" δεξαμενής δώματος. Αντί για κινητή μόνωση ως μέσο ελέγχου της ανταλλαγής θερμότητας ανάμεσα στο νερό και το περιβάλλον, το νερό κυκλοφορεί από τη δεξαμενή δώματος σε ένα σταθερό σύστημα ανταλλαγής θερμότητας στο εξωτερικό του μονωμένου κελύφους του κτιρίου. Η δοκιμαστική λειτουργία του συστήματος σε μια μεγαλύτερη κατασκευή πραγματοποιήθηκε με το σχεδιασμό ενός θαλάμου σε μέγεθος δωματίου. Αυτό έγινε σαν ένα βήμα προς την καθιέρωση μιας τεχνολογίας δροσισμού, που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε ένα κανονικό κτίριο. Το σύστημα ενοποιούσε ένα ψυκτικό μηχανισμό με ένα μηχανισμό αποθήκευσης και ένα μέσο μεταφοράς θερμότητας ανάμεσα σε αυτούς. Το νερό κυκλοφορούσε κατά τις βραδινές ώρες μέσα σε έναν θερμοπομπό με τη βοήθεια μιας μικρής αντλίας που ρυθμιζόταν από ένα χρονοδιακόπτη. Η αποθήκη νερού, που είχε την μορφή μιας δεξαμενής δώματος μικρού βάθους, λειτουργούσε ως στοιχείο θερμικής απορρόφησης, το οποίο δέσμευε τη θερμότητα που προερχόταν από το κτίριο (διαμέσου μιας πλάκας μικρού πάχους από σκυρόδεμα). Κατά τη διάρκεια της ημέρας, ο συλλέκτης λειτουργούσε ως ένα σύστημα σκίασμού του δώματος. Η μάζα της κατασκευής και η μόνωση της, βοηθούσαν στη διατήρηση της χαμηλής εσωτερικής θερμοκρασίας, καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας (Erell και Etzion, 1991).

**ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ ΔΡΟΣΙΣΜΟΥ ΜΕ ΕΞΑΤΜΙΣΗ ΚΑΙ ΜΕ ΑΚΤΙΝΟΒΟΛΙΑ.****ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΧΡΗΣΗΣ ΣΤΟΥΣ ΥΠΑΙΘΡΙΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ ΚΑΙ ΣΤΟ ΥΦΙΣΤΑΜΕΝΟ ΚΤΙΡΙΑΚΟ ΔΥΝΑΜΙΚΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ**

Η αξιολόγηση των συστημάτων δροσίμου με εξάτμιση και με ακτινοβολία πραγματοποιήθηκε με βάση κάποιες παραμέτρους. Αυτές οι παράμετροι είναι:

- A. Μείωση ακτινοβολίας και θερμοκρασιών, που διακρίνεται σε:
  - A1. Μείωση ηλιακής ακτινοβολίας.
  - A2. Μείωση επιφανειακών θερμοκρασιών.
  - A3. Μείωση θερμοκρασίας του αέρα.
- B. Μείωση ρύπανσης, που διακρίνεται σε:
  - B1. Ηχοαπορρόφηση - Μείωση ηχορύπανσης.
  - B2. Φιλτράρισμα αέρα.
- Γ. Χρήση νερού, που διακρίνεται σε:
  - Γ1. Χρήση καθαρού νερού.
  - Γ2. Χρήση μη καθαρού νερού (υφάλμυρο, βρόχινο, από γεώτρηση κ.α.).
- Δ. Κόστος, που διακρίνεται σε:
  - Δ1. Κόστος κατασκευής.
  - Δ2. Κόστος λειτουργίας.
  - Δ3. Κόστος συντήρησης.
- E. Χωροθέτηση, που διακρίνεται σε:
  - E1. Χρήση σε υπαίθριους χώρους.
  - E2. Χρήση σε κτίρια.
- Z. Δυνατότητα ενσωμάτωσης σε υφιστάμενες κατασκευές.

Με βάση αυτές τις παραμέτρους εξάγονται συμπεράσματα σχετικά με την καταλληλότητα της εφαρμογής των επιμέρους συστημάτων δροσίμου με χρήση νερού, στους υπαίθριους χώρους και στο υφιστάμενο κτιριακό δυναμικό της Αθήνας.

**Αξιολόγηση συστημάτων άμεσου δροσίμου με εξάτμιση και προτάσεις χρήσης στους υπαίθριους χώρους της Αθήνας**

Η εφαρμογή μικροψεκαστήρων και η αποτελεσματικότητα της ψυκτικής λειτουργίας τους εξαρτάται από τη σχετική υγρασία. Σύμφωνα με τα κλιματικά δεδομένα της Αθήνας, για τους καλοκαιρινούς μήνες (<http://www.itia.ntua.gr/meteo/gr/data.html>), βγαίνει το συμπέρασμα ότι τα συστήματα αυτά μπορούν να λειτουργήσουν κυρίως κατά τις μεσημεριανές ώρες, όταν η σχετική υγρασία είναι σε χαμηλά επίπεδα (30-35%) και η θερμοκρασία ξηρού βολβού του αέρα είναι υψηλή (30-35 βαθμούς Κελσίου). Γίνεται φανερό ότι η χρήση των μικροψεκαστήρων περιορίζεται από τα υψηλά ποσοστά σχετικής υγρασίας, αφού δεν πραγματοποιείται πλήρης εξάτμιση των σταγονιδίων στον αέρα. Η εγκατάσταση των μικροψεκαστήρων περιορίζεται από την χρήση καθαρού νερού υψηλής ποιότητας. Το κόστος κατασκευής, λειτουργίας και

συντήρησης αυτών των συστημάτων είναι αυξημένο, ιδιαίτερα όταν εφαρμόζονται σε ευρεία κλίμακα. Το γεγονός ότι απαιτείται τακτική συντήρηση και αντικατάσταση των ακροφυσίων, θέτει σοβαρά προβλήματα για τη γενικευμένη εφαρμογή μικροψεκαστήρων στο φύλλωμα των δέντρων σε υπαίθριους χώρους. Με βάση τα παραπάνω, προτείνεται η εφαρμογή συστημάτων με μικροψεκαστήρες μόνο σε τοπική κλίμακα, σε σημεία στάσης πεζών, όπου υπάρχουν φυτεύσεις για σκiasμό.

Τα συστήματα παραγωγής τεχνητής ομίχλης μπορούν να χρησιμοποιηθούν αυτόνομα ή ενσωματωμένα σε ζώνες, στο σχεδιασμό των υπαίθριων χώρων της Αθήνας. Οι ζώνες αυτές βοηθούν στη μείωση της θερμοκρασίας του αέρα και μπορούν να σχεδιαστούν γραμμικά και σε σχέση με τη διεύθυνση του ανέμου. Ένα μειονέκτημα των συστημάτων παραγωγής τεχνητής ομίχλης είναι το γεγονός ότι χρησιμοποιούν, όπως και οι μικροψεκαστήρες, μόνο καθαρό νερό με χαμηλή περιεκτικότητα σε μεταλλικά ιόντα. Η μεγάλη όμως ψυκτική τους απόδοση τα κάνει πολύ πλεονεκτικά σε σχέση με άλλες μεθόδους δροσίμου, που χρησιμοποιούν και μη καθαρό νερό. Επίσης, η λειτουργία αυτών των συστημάτων περιορίζεται στις μεσημεριανές ώρες των καλοκαιρινών μηνών, όταν η σχετική υγρασία είναι χαμηλή. Το κόστος κατασκευής, λειτουργίας και συντήρησης αυτών των συστημάτων είναι σχετικά μεγάλο και εξαρτάται από την κλίμακα εφαρμογής τους. Γενικά, τα συστήματα παραγωγής τεχνητής ομίχλης μπορούν να χρησιμοποιηθούν μόνο σε υπαίθριους χώρους. Υπάρχει η δυνατότητα εφαρμογής αυτών των συστημάτων σε υφιστάμενους υπαίθριους χώρους κάτω από προϋποθέσεις. Η απλή εγκατάσταση ακροφυσίων έχει σχετικά μέτριο κόστος ενώ, η δημιουργία ενός πυκνού κανάβου πιδάκων με μεγάλο δίκτυο παροχής, απαιτεί προσεκτικό σχεδιασμό εξαρχής.

Σε πολλές αστικές πλατείες της Αθήνας, υπάρχει το υγρό στοιχείο με τη μορφή επιφανειών νερού και πιδάκων. Το πρόβλημα που παρατηρείται είναι ότι οι περισσότερες επιφάνειες νερού είναι μη σκιασμένες κατά τις μεσημεριανές ώρες του καλοκαιριού και πολλές φορές οι πίδακες είναι ανενεργοί. Για τη σωστή ψυκτική λειτουργία των ελεύθερων επιφανειών νερού, απαιτείται ο αποτελεσματικός σκiasμός τους από φυλλοβόλα δέντρα ή άλλα στοιχεία φυτεύσεων. Όταν αυτό δεν είναι δυνατό, και για να αποφεύγεται η υπερθέρμανση του νερού, απαιτείται η συνεχής λειτουργία πιδάκων, που δημιουργούν μία διαρκή κίνηση του νερού και δροσίσιμο του περιβάλλοντος αέρα από τα σταγονίδια. Εκτός από τα υφιστάμενα σιντριβάνια, το υγρό στοιχείο μπορεί να ενσωματωθεί στις αστικές πλατείες με τη μορφή καναλιών και μικρών υδατοπτώσεων. Η συνεχής κίνηση του νερού σε αυτές τις επιφάνειες, βελτιώνει σημαντικά την ψυκτική τους συμπεριφορά και αποτρέπει την υπερθέρμανση του νερού από την ηλιακή ακτινοβολία. Με τη βοήθεια μικρών αντλιών, το νερό μπορεί να κινηθεί σε ένα κλειστό κύκλωμα. Ένα σημαντικό πλεονέκτημα των επιφανειών νερού είναι ότι μπορούν να λειτουργούν και με νερό που δεν προέρχεται από το δίκτυο ύδρευσης ή να χρησιμοποιούν το νερό του δικτύου συμπληρωματικά και για την αναπλήρωση του νερού που εξατμίζεται. Στις επιφάνειες νερού, υπάρχει ένα μέτριο κόστος κατασκευής, που δεν θεωρείται σημαντικό από τη στιγμή που το κόστος λειτουργίας και συντήρησης είναι μικρό. Σίγουρα όμως, απαιτείται στοιχειώδης συντήρησή τους, προκειμένου να διασφαλίζεται η συνεχής και σωστή λειτουργία τους. Οι επιφάνειες νερού μπορούν να ενσωματωθούν τόσο στους υπαίθριους χώρους της Αθήνας, όσο και σε εσωτερικά αίθρια και σε υπαίθριους χώρους κτιρίων. Υπάρχει δυνατότητα ενσωμάτωσης σε υφιστάμενους υπαίθριους χώρους, κάτω από

κάποιες προϋποθέσεις. Μικρές επιφάνειες νερού μπορούν να ενσωματωθούν εύκολα στις υπάρχουσες κατασκευές ενώ, ένα μεγάλο δίκτυο από κανάλια και υδατοπτώσεις απαιτεί σχεδιασμό εξαρχής.

Το νερό που κυλάει πάνω στις κατακόρυφες επιφάνειες νερού στους υπαίθριους χώρους και εξατμίζεται μπορεί να είναι οποιασδήποτε ποιότητας, από τη στιγμή που η κλίση των στοιχείων αυτών και ο μεγάλος ρυθμός ροής του νερού, αποτρέπουν την εναπόθεση αλάτων. Κατά συνέπεια, μπορεί να χρησιμοποιηθεί βρόχινο ή και υφάλμυρο νερό. Οι τοίχοι αυτοί μπορούν να είναι κατασκευασμένοι από οπλισμένο σκυρόδεμα, μέταλλο ή γυαλί. Στην περίπτωση της κατασκευής από γυαλί, πρέπει να υπάρχει προστασία από τις πιθανές φθορές. Το γυαλί είναι ίσως προτιμότερο από αισθητικής πλευράς, λόγω της διαφάνειας που προσφέρει, αλλά μπορεί να χρησιμοποιηθεί μόνο κάτω από ελεγχόμενες συνθήκες. Είναι καλύτερη η χρήση του γυαλιού στην περίπτωση στοιχείων που βρίσκονται σε κάποια απόσταση από τους πεζούς. Αντίθετα, το οπλισμένο σκυρόδεμα και οι μεταλλικές επιφάνειες από ανοξείδωτο χάλυβα έχουν μεγαλύτερη αντοχή και απαιτούν μικρότερη συντήρηση. Όσον αφορά το κόστος της κατασκευής των νερότοιχων κρίνεται ως αυξημένο και εξαρτάται από την επιλογή του υλικού. Το κόστος λειτουργίας και συντήρησης θεωρείται επίσης, αυξημένο λόγω της συνεχούς λειτουργίας και εξαρτάται πάντοτε από το μέγεθος της κατασκευής. Γραμμικά στοιχεία, όπως είναι οι νερότοιχοι, μπορούν να ενσωματωθούν στο σχεδιασμό ή στον επανασχεδιασμό των αστικών πλατειών της Αθήνας και να αποτελέσουν στοιχεία φυσικού δροσισμού κατά τους καλοκαιρινούς μήνες. Βέβαια, η εφαρμογή αυτή δεν θα μπορούσε να γίνει σε πολύ μεγάλη κλίμακα.

Οι ψυκτικοί πύργοι καθοδικού ρεύματος με επιφάνειες κυτταρίνης και με μικροψεκαστήρες έχουν αυξημένο κόστος κατασκευής λόγω ειδικού σχεδιασμού και σχετικά μεγάλο κόστος και ενεργειακή απαίτηση λειτουργίας. Οι ψυκτικοί πύργοι με επιφάνειες κυτταρίνης έχουν αυξημένη ανάγκη συντήρησης σε σχέση με τους πύργους ψεκασμού σταγονιδίων. Το μειονέκτημα της χρήσης ψυκτικών πύργων ενσωματωμένων σε κτίρια, για τον δροσισμό του αέρα που εισέρχεται σε αυτά, είναι κυρίως το ότι ο ψυχρός αέρας της εξόδου του πύργου έχει υψηλή σχετική υγρασία. Για το λόγο αυτό, είναι προτιμότερη η χρήση των ψυκτικών πύργων, όπως και των υπόλοιπων συστημάτων άμεσου δροσισμού με εξάτμιση, σε υπαίθριους χώρους, όπου η αύξηση της σχετικής υγρασίας δεν επιφέρει σημαντικά προβλήματα. Οι ψυκτικοί πύργοι μπορούν να ενσωματωθούν σε υφιστάμενους υπαίθριους χώρους χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα. Δεν ισχύει το ίδιο, για την ενσωμάτωσή τους σε υφιστάμενα κτίρια. Στα κτίρια απαιτείται ο σχεδιασμός των στοιχείων αυτών από την αρχή. Η αυξημένη πολυπλοκότητα του σχεδιασμού των συστημάτων ψυκτικών πύργων και το κόστος τους, κάνουν βέβαια, προβληματική την εφαρμογή τους σε μεγάλη κλίμακα στους υπαίθριους χώρους της Αθήνας. Το μεγάλο ύψος των πύργων, στοιχείο απαραίτητο για τη σωστή τους λειτουργία, είναι επίσης, ένα προβληματικό σημείο. Η προτιμότερη ίσως, εφαρμογή των ψυκτικών πύργων είναι η προσωρινή τους εγκατάσταση και λειτουργία σε χώρους όπου πραγματοποιούνται κάποιες εκδηλώσεις και όχι η μόνιμη εφαρμογή τους σε αστικούς υπαίθριους χώρους. Κατά αυτόν τον τρόπο, θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως χωρόσημα, αλλά και ως μέσο ενημέρωσης και ευαισθητοποίησης των πολιτών πάνω σε θέματα εξοικονόμησης ενέργειας και προστασίας του περιβάλλοντος.

### **Αξιολόγηση συστημάτων έμμεσου δροσισμού με εξάτμιση και προτάσεις χρήσης στα κτίρια της Αθήνας**

Όπως προαναφέρθηκε, η φύση της διαδικασίας του έμμεσου δροσισμού με εξάτμιση, κάνει τα συστήματα που την χρησιμοποιούν κατάλληλα για εφαρμογή στο κέλυφος κτιρίων.

Με τις δεξαμενές δώματος και συγκεκριμένα με τις διατάξεις σκιασμού και μόνωσης πάνω από αυτές, επιτυγχάνεται μείωση της ηλιακής ακτινοβολίας που προσπίπτει στο κέλυφος του κτιρίου. Ταυτόχρονα, επιτυγχάνεται μείωση των επιφανειακών θερμοκρασιών του δώματος και της θερμοκρασίας του αέρα στο εσωτερικό του κτιρίου. Οι δεξαμενές δώματος μπορούν να κάνουν χρήση νερού οποιασδήποτε ποιότητας. Αυτό αποτελεί πλεονέκτημα όσον αφορά την χρήση τους στην Αθήνα. Το κόστος κατασκευής των δεξαμενών δώματος κρίνεται μέτριο ως αυξημένο εξαιτίας της υποδομής που απαιτείται. Το κόστος λειτουργίας και συντήρησης χαρακτηρίζεται ως μέτριο. Οι δεξαμενές δώματος μπορούν να ενσωματωθούν στις υφιστάμενες κατασκευές της Αθήνας, όμως τίθενται σοβαρά προβλήματα στατικής επάρκειας και προσεκτικής στεγάνωσης. Με βάση τις παραδοχές υπολογισμών για τα μόνιμα και κινητά φορτία (250 και 200 κιλά ανά τετραγωνικό μέτρο, αντίστοιχα) και λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι δεξαμενή βάθους 10 εκατοστών έχει βάρος 100 κιλά ανά τετραγωνικό μέτρο, γίνεται φανερό ότι στα υφιστάμενα δώματα των κτιρίων της Αθήνας, μπορούν να εφαρμοστούν πολύ ρηχές δεξαμενές δώματος. Σε κάθε περίπτωση πάντως, πρέπει να εξετάζεται και η στατική μελέτη του κτιρίου, προκειμένου να διασφαλιστεί η στατική επάρκεια της κατασκευής. Για τους λόγους αυτούς, θεωρείται προτιμότερος ο εξαρχής σχεδιασμός και υπολογισμός των φορτίων.

Οι νερότοιχοι, εκτός από την χρήση που μπορούν να έχουν στους υπαίθριους χώρους, μπορούν να ενσωματωθούν σχετικά εύκολα στο κέλυφος ενός κτιρίου, σε συνδυασμό και με άλλα ψυκτικά συστήματα εξάτμισης. Για παράδειγμα, το νερό που ψεκάζεται και ρέει πάνω από μια κεκλιμένη επιφάνεια στέγασης, μπορεί να συνεχίσει την πορεία του πάνω σε μία κατακόρυφη επιφάνεια τοίχου από οπλισμένο σκυρόδεμα, γυαλί ή ανοξείδωτο χάλυβα. Το θετικό στοιχείο σχετικά με τη χρήση των νερότοιχων στα κτίρια, είναι ότι μπορούν να εφαρμοστούν και σε όψεις πολυώροφων κτιρίων. Στην περίπτωση αυτή, δεν εφαρμόζονται σημαντικά φορτία στην κατασκευή λόγω της μειωμένης μάζας νερού που δημιουργεί ένα ενιαίο φιλμ μικρού πάχους. Η ψυκτική λειτουργία των νερότοιχων στα κτίρια αφορά τόσο τη μείωση των επιφανειακών θερμοκρασιών όσο και την μείωση της θερμοκρασίας του αέρα στο εσωτερικό του κτιρίου λόγω απαγωγής θερμότητας. Ταυτόχρονα, η λειτουργία των νερότοιχων δεν απαιτεί καθόλου, την χρήση καθαρού νερού υψηλής ποιότητας. Η μεγάλη ροή του νερού αποτρέπει την απόθεση αλάτων στην επιφάνεια που βρίσκεται από κάτω. Έτσι, η συνεχής ροή και ανακύκλωση του νερού σε ένα κλειστό κύκλωμα, δεν δημιουργεί κανένα πρόβλημα στην απόδοση του συστήματος. Το κόστος κατασκευής, λειτουργίας και συντήρησης των νερότοιχων, εξαρτάται από την επιλογή του υλικού και από το μέγεθος της κατασκευής. Έτσι, οι νερότοιχοι που καλύπτουν ολόκληρες όψεις πολυώροφων κτιρίων, έχουν αυξημένες απαιτήσεις σε σύγκριση με γραμμικούς νερότοιχους μικρού ύψους σε υπαίθριους χώρους.

Στην περίπτωση του ψεκασμού στέγασης, επιτυγχάνεται έντονη μείωση των επιφανειακών θερμοκρασιών των υλικών της στέγασης. Ταυτόχρονα, επιτυγχάνεται μείωση της θερμοκρασίας του αέρα στο εσωτερικό του κτιρίου. Τα συστήματα



ψεκασμού στέγασης, μπορούν επίσης, να χρησιμοποιήσουν νερό οποιασδήποτε ποιότητας και να συνδυαστούν με τα συστήματα των νερότοιχων. Το κόστος κατασκευής, λειτουργίας και συντήρησης κρίνεται ως μέτριο, λόγω της απλότητας του συστήματος. Ο ψεκασμός στέγασης μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε στεγάσεις κτιρίων, αλλά και ημιυπαίθριων χώρων στην Αθήνα, όπως για παράδειγμα σε στεγάσεις με εφελκυόμενες μεμβράνες (τέντες). Το σύστημα ψεκασμού στέγασης μπορεί να ενσωματωθεί εύκολα και σε υφιστάμενες κατασκευές στην Αθήνα, με πολύ μικρό κόστος. Με μία παροχή νερού στο υψηλότερο σημείο της στέγασης ή σε κάποιο σημείο του δώματος, μπορεί να προσαρμοστεί ένα σύστημα ψεκασμού πολύ εύκολα. Συμπερασματικά, ο ψεκασμός στέγασης αποτελεί μία εύκολα υλοποιήσιμη λύση με πολλά πλεονεκτήματα, για τις στεγάσεις των κτιρίων της Αθήνας. Προϋπόθεση για τη σωστή λειτουργία και την αποφυγή σπατάλης νερού είναι ο έλεγχος της εξάτμισης (με αισθητήρες) και της παροχής νερού (με χρονοδιακόπτη).

#### **Αξιολόγηση συστημάτων δροσισμού με ακτινοβολία και προτάσεις χρήσης στα κτίρια της Αθήνας**

Οι τοίχοι μάζας νερού μπορούν να κατασκευαστούν από μέταλλο, οπλισμένο γυαλί ή οπλισμένο σκυρόδεμα. Σε όλες τις περιπτώσεις, η κατασκευή αποτελείται από ένα διπλό κέλυφος μέσα στο οποίο διατηρείται η μάζα του νερού. Στην περίπτωση της μεταλλικής κατασκευής, μπορούν να χρησιμοποιηθούν βαρέλια ή δοχεία βιομηχανικής παραγωγής, τα οποία τοποθετούνται το ένα πάνω στο άλλο και σχηματίζουν μια ενιαία επιφάνεια. Αυτοί οι τοίχοι μπορούν να αποτελέσουν στοιχεία του εξωτερικού κελύφους ή να ενσωματωθούν στο εσωτερικό ενός κτιρίου. Το κόστος κατασκευής κρίνεται ως μέτριο, ενώ το κόστος λειτουργίας και συντήρησης είναι πολύ μικρό ως και μηδενικό. Το πλεονέκτημά τους σε σχέση με άλλα συστήματα δροσισμού είναι ότι μπορούν να χρησιμοποιηθούν και κατά τη διάρκεια του χειμώνα, για παθητική θέρμανση. Το χειμώνα, οι τοίχοι μάζας νερού απορροφούν ενέργεια την ημέρα, λόγω της πρόσπτωσης των ηλιακών ακτινών και αποδίδουν θερμότητα στο εσωτερικό κατά τη διάρκεια της νύχτας, όπως και οι τοίχοι Trombe.

Το σύστημα Skytherm βοηθάει στην μείωση των επιφανειακών θερμοκρασιών του δώματος και ταυτόχρονα συντελεί στην μείωση της θερμοκρασίας του αέρα στο εσωτερικό του κτιρίου. Το νερό που περιέχεται στους υδατοστεγείς σάκους του συστήματος Skytherm μπορεί να είναι οποιασδήποτε ποιότητας και δεν χρειάζεται ανανέωση. Το κόστος κατασκευής του συστήματος Skytherm είναι αυξημένο λόγω της ειδικής κατασκευής που φέρει τους σάκους και λόγω της κινητής μόνωσης. Το κόστος και η ενεργειακή απαίτηση της λειτουργίας είναι μέτρια, αλλά το κόστος συντήρησης είναι αυξημένο, κυρίως λόγω της κινητής μόνωσης, που σύμφωνα με τον Γίνονι, παρουσιάζει πολλά προβλήματα. Το σύστημα Skytherm χρησιμοποιείται αποκλειστικά στο κέλυφος κτιρίων. Η ενσωμάτωση του συστήματος σε υφιστάμενες κατασκευές της Αθήνας και της Ελλάδας γενικότερα, είναι αδύνατη λόγω της ειδικής κατασκευής που απαιτείται (μεταλλικό αγωγίμο δώμα). Χρειάζεται εξαρχής σχεδιασμός και υπολογισμός των στατικών φορτίων του νερού. Συνεπώς, το σύστημα Skytherm θα μπορούσε στην Ελλάδα να χρησιμοποιηθεί μόνο σε νέα κτίρια.

Η ύπαρξη των θερμοπομπών πάνω από την δεξαμενή νερού, όπως συμβαίνει στο σύστημα δροσισμού με ακτινοβολία των Erell και Etzion, βοηθάει στον σκιασμό και την μείωση της ηλιακής ακτινοβολίας που προσπίπτει στο κέλυφος του κτιρίου. Συγχρόνως, το σύστημα βοηθάει στην μείωση των επιφανειακών θερμοκρασιών του κελύφους και της θερμοκρασίας του

αέρα στο εσωτερικό του κτιρίου. Το σύστημα των Erell και Etzion μπορεί να κάνει χρήση και μη καθαρού νερού χωρίς προβλήματα. Το κόστος κατασκευής του συστήματος αυτού είναι αρκετά αυξημένο λόγω της πολυπλοκότητας του. Το κόστος λειτουργίας και συντήρησης κρίνεται ως μέτριο. Η χρήση του συστήματος των Erell και Etzion περιορίζεται σε κτίρια. Όπως και στο σύστημα Skytherm η ενσωμάτωση αυτού του συστήματος σε υφιστάμενες κατασκευές στην Ελλάδα, είναι πολύ δύσκολη έως αδύνατη λόγω της πολυπλοκότητάς του. Έτσι, προτείνεται η χρήση του μόνο σε νέες κατασκευές.

### **Συμπεράσματα**

Με βάση την αξιολόγηση που πραγματοποιήθηκε, εξάγονται τα παρακάτω συμπεράσματα για την χρήση των συστημάτων δροσισμού με εξάτμιση και με ακτινοβολία, στους υπαίθριους χώρους και τα κτίρια της Αθήνας:

1. Κάτω από συγκεκριμένες προϋποθέσεις, μπορούν να χρησιμοποιηθούν όλα τα συστήματα, που αναλύθηκαν στο άρθρο. Οι συνθήκες θερμοκρασίας και σχετικής υγρασίας στην Αθήνα, κατά τις μεσημεριανές ώρες των καλοκαιρινών μηνών, επιτρέπουν την χρήση του δροσισμού με εξάτμιση. Επίσης, κατά τις βραδινές ώρες, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ο δροσισμός με ακτινοβολία, που περιορίζεται μόνο όταν επικρατούν συνθήκες νεφοσκεπούς ουρανού.
2. Στους υπαίθριους χώρους της Αθήνας, από το σύνολο των συστημάτων δροσισμού, είναι καταλληλότερη η χρήση σκιασμένων επιφανειών νερού με τη μορφή δεξαμενών, πιδάκων και υδατοπτώσεων. Αυτά τα συστήματα δροσισμού με εξάτμιση κρίνονται ως τα περισσότερο οικονομικά και λιγότερο ενεργοβόρα. Επίσης, πρέπει να τονιστεί ότι στα συστήματα αυτά μπορεί να χρησιμοποιηθεί νερό από γεωτρήσεις ή βρόχινο νερό.
3. Άλλα συστήματα δροσισμού με εξάτμιση, όπως τα συστήματα με μικροψεκαστήρες, οι νερότοιχοι και οι ψυκτικοί πύργοι έχουν αυξημένο κόστος κατασκευής, λειτουργίας και συντήρησης. Για το λόγο αυτό, η χρήση τους σε μεγάλη κλίμακα στους υπαίθριους χώρους της Αθήνας, κρίνεται προβληματική. Ωστόσο, μπορούν να χρησιμοποιηθούν τοπικά, σε επιλεγμένους υπαίθριους χώρους, καθώς και για περιορισμένο χρονικό διάστημα, σε χώρους εκδηλώσεων. Ταυτόχρονα, πρέπει να σημειωθεί ότι τα συστήματα με μικροψεκαστήρες και οι ψυκτικοί πύργοι με επιφάνειες κυτταρίνης λειτουργούν μόνο με καθαρό νερό υψηλής ποιότητας. Το γεγονός αυτό, αποτρέπει την ευρεία χρήση τους στην Αθήνα, όπου κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, το καθαρό νερό του δικτύου είναι πολύτιμο.
4. Από όλα τα συστήματα δροσισμού, στο υφιστάμενο κτιριακό δυναμικό της Αθήνας, αλλά και γενικότερα της Ελλάδας, είναι καταλληλότερη η χρήση των δεξαμενών δώματος και του ψεκασμού στέγας. Τα συστήματα αυτά έχουν μέτριο κόστος κατασκευής, λειτουργίας και συντήρησης. Επίσης, μπορούν να προσαρμοστούν με σχετική ευκολία στις υπάρχουσες κατασκευές, όταν τηρούνται κάποιες προϋποθέσεις, όπως καλή στεγάνωση του δώματος και μικρό βάθος δεξαμενής.
5. Συστήματα δροσισμού με ακτινοβολία, όπως ο τοίχος μάζας νερού, έχουν αρκετά πλεονεκτήματα (μικρό κόστος λειτουργίας και συντήρησης), αλλά μπορούν να χρησιμοποιηθούν κυρίως σε νέες κατασκευές. Έτσι, η χρήση τους στο

υφιστάμενο κτιριακό δυναμικό της Αθήνας, μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο κάτω από προϋποθέσεις.

6. Τα υπόλοιπα συστήματα δροσισμού με ακτινοβολία (σύστημα Skytherm και σύστημα των Erell και Etzion) μπορούν να χρησιμοποιηθούν μόνο στις νέες κατασκευές. Ταυτόχρονα, έχουν αυξημένο κόστος κατασκευής και συντήρησης, λόγω της πολυπλοκότητάς τους. Για τους λόγους αυτούς, η χρήση τους στο υφιστάμενο δυναμικό της Αθήνας, και γενικότερα της Ελλάδας, κρίνεται πάρα πολύ δύσκολη. Προτείνεται η χρήση τους σε νέες κτιριακές κατασκευές, που δεν χρησιμοποιούν άλλα συστήματα δροσισμού, και η ενσωμάτωσή τους στα αρχικά στάδια του σχεδιασμού.

### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η χρήση των συστημάτων δροσισμού με εξάτμιση και με ακτινοβολία, οδηγεί σε μια σημαντική μείωση της θερμοκρασίας του αέρα. Με τον σκιασμό και την συνδυασμένη χρήση στοιχείων φυτεύσεων και νερού για άμεσο δροσισμό με εξάτμιση, μπορούν να βελτιωθούν δραματικά οι συνθήκες που επικρατούν το καλοκαίρι στους υπαίθριους χώρους της Αθήνας. Επίσης, με την ενσωμάτωση συστημάτων έμμεσου δροσισμού με εξάτμιση και δροσισμού με ακτινοβολία στο κέλυφος των υφιστάμενων και των νέων κτιρίων της Ελλάδας, μπορεί να βελτιωθεί σημαντικά η θερμική τους συμπεριφορά κατά τους καλοκαιρινούς μήνες.

Σημαντικός είναι ο ρόλος της πολιτείας στην προσπάθεια εφαρμογής συστημάτων δροσισμού που χρησιμοποιούν το νερό. Σε ότι αφορά τους αστικούς υπαίθριους χώρους, απαιτείται αλλαγή των αρχών και των στόχων που τίθενται κατά τον σχεδιασμό τους. Με την βελτίωση των μικροκλιματικών συνθηκών και της αρχιτεκτονικής ποιότητας των υπαίθριων χώρων της Αθήνας, ευνοείται η εντονότερη χρήση τους από τους πεζούς κατά τους καλοκαιρινούς μήνες και η πολυλειτουργικότητά τους. Όσον αφορά την ένταξη συστημάτων δροσισμού με την χρήση νερού στα κτίρια, αυτή είναι ευκολότερη και προτιμότερη σε νέα κτίρια. Σε κάθε περίπτωση, η πολιτεία πρέπει να παρέχει κάποια οικονομικά κίνητρα για την εφαρμογή τους.

Βασικές προϋποθέσεις για την υλοποίηση αυτών των προτάσεων είναι η ενημέρωση των πολιτών σχετικά με θέματα περιβαλλοντικού σχεδιασμού και η ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης σχετικά με την διαφύλαξη της ενέργειας και των φυσικών πόρων. Άλλωστε, όλα τα συστήματα που αναλύθηκαν, ακόμα και αυτά που χρησιμοποιούν κάποια ποσά ενέργειας, θεωρούνται ελάχιστα ενεργοβόρα, εάν συγκριθούν με τις συμβατικές μεθόδους δροσισμού.

Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις, υπάρχει η δυνατότητα σταδιακής ένταξης συστημάτων δροσισμού με εξάτμιση και με ακτινοβολία όχι μόνο σε επίπεδο κτιρίου αλλά και σε επίπεδο οικοδομικού τετραγώνου. Κατά συνέπεια, υπάρχει μια μεγάλη δυνατότητα βελτίωσης των μικροκλιματικών συνθηκών των ελληνικών πόλεων. Η βελτίωση αυτή του μικροκλίματος συμβάλλει στην μείωση των περιβαλλοντικών προβλημάτων των σύγχρονων πόλεων και οδηγεί σταδιακά στην αναβάθμιση της ποιότητας της καθημερινής ζωής των ανθρώπων που ζουν σε αυτές.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

1. Alvarez S., Cejudo J. M., Rodrvuez E. A. και Guerra J. (1991) "Full Scale Experiments in EXPO '92: The Bioclimatic Rotunda", στο S. Alvarez *et al.* (eds.), *PLEA '91. Architecture and Urban Space. Proceedings of the Ninth International PLEA Conference*, Seville, Spain, September 24-27, 1991, Dordrecht: Kluwer, σσ. 209-216.
2. Alvarez S., Guerra J. και Velasquez R. (1991) "Climatic Control Applications in Outdoor Spaces at EXPO '92", στο S. Alvarez *et al.* (eds.), *PLEA '91. Architecture and Urban Space. Proceedings of the Ninth International PLEA Conference*, Seville, Spain, September 24-27, 1991, Dordrecht: Kluwer, σσ. 189-193.
3. CDAUP, "Innovations in Passive Heating and Cooling", <<http://www.bgu.ac.il/CDAUP/energy.html>>.
4. Davies C. (1992) "British Racing Green", *The Architectural Review*, 1144, σσ. 24-32.
5. Ε.Μ.Π., Τμήμα Πολιτικών Μηχανικών του Ε.Μ.Π., Τομέας Υδάτινων Πόρων, Υδραυλικών και Θαλάσσιων Έργων, <<http://www.itia.ntua.gr/meteo/gr/data.html>>.
6. Erell E., Etzion Y. (1991) "The Effect of Convection on a Roof Pond Cooled by Radiation in a Hot-Arid Climate", στο S. Alvarez *et al.* (eds.), *PLEA '91. Architecture and Urban Space. Proceedings of the Ninth International PLEA Conference*, Seville, Spain, September 24-27, 1991, Dordrecht: Kluwer, σσ. 613-618.
7. *Expo '92. Seville Architecture et Design* (1992) Seville: Sociedad Estatal para la Exposicion Universal Sevilla 92, Gallimard/Electa.
8. Givoni B. (1994) *Passive and Low Energy Cooling of Buildings*, U.S.A.: Van Nostrand Reinhold.
9. Givoni B. (1998) *Climate Considerations in Building and Urban Design*, New York: Van Nostrand Reinhold.
10. Goulding J. R., Lewis J. O. και Steemers T. C. (1994) *Ενεργειακός Σχεδιασμός. Εισαγωγή για Αρχιτέκτονες*, Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης Α.-Παιδεία Α. Ε.
11. Goulding J. R., Lewis J. O. και Steemers T. C. (1996) *Ενέργεια στην Αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης Α.-Παιδεία Α. Ε.
12. Lopez de Asiain J. *et al.* (1993) "Performance of Bioclimatic Architecture. Users Responce to the Open Spaces of EXPO '92", στο Foster N. and Partners, Scheer H. (eds.), *Solar Energy in Architecture and Urban Planning. Third European Conference on Architecture. Commission of the European Communities. Proceedings of an International Conference*. Florence, Italy, 17-21 May 1993, United Kingdom: H.S. Stephens & Associates, σσ. 622-625.
13. Πελεκάνος Α. (1981) *Βιοκλιματικά Διαγράμματα Κτιρίων για Διάφορες Πόλεις της Ελλάδας*, Αθήνα: Κέντρο Ανανεώσιμων Πηγών Ενέργειας.
14. Πελεκάνος Α. και Παπαχριστόπουλος Κ. (1980) *Σύνταξη Μετεωρολογικών Στοιχείων για Ηλιακές Εφαρμογές των Κυριότερων Πόλεων της Ελλάδας*, Αθήνα: Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας.
15. Rodrvuez E. A., Alvarez S. και Martvn R. (1991) "Direct Air Cooling from Water Drop Evaporation", στο S. Alvarez *et al.* (eds.), *PLEA '91. Architecture and Urban Space. Proceedings of the Ninth International PLEA Conference*, Seville, Spain, September 24-27, 1991, Dordrecht: Kluwer, σσ. 619-624.
16. Velasquez R., Guerra J., Alvarez S. και Cejudo J. M. (1991) "Case Study of Outdoor Climatic Comfort: The Palenque at EXPO '92", στο S. Alvarez *et al.* (eds.), *PLEA '91. Architecture and Urban Space. Proceedings of the Ninth International*

*PLEA Conference*, Seville, Spain, September 24-27, 1991, Dordrecht: Kluwer, σσ. 203-208.

17. Watson D. και Labs K. (1983) *Climatic Building Design*, U.S.A.: McGraw-Hill.

18. Yannas S. (ed.) (1998) *Roof Solutions for Natural Cooling. Design Handbook and Directory*, European Commission, Non-Nuclear Energy Programme JOULE III.

19. Yoklic M. R., Chalfoun N. V., Thompson T. L., Macloed D. και Myers B. (1991) "Planning for Visitor Comfort, Outdoors, at the United States Pavilion, EXPO '92, Seville, Spain", στο S. Alvarez *et al.* (eds.), *PLEA '91. Architecture and Urban Space. Proceedings of the Ninth International PLEA Conference*, Seville, Spain, September 24-27, 1991, Dordrecht: Kluwer, σσ. 153-158.

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ ΤΗΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗΣ  
“ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ”**

**1 9 9 9**

**ΣΟΦΙΑ ΣΤΡΑΤΗ**

Η Διαφήμιση και η Αρχιτεκτονική της Πόλης  
**Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ, Σ. ΚΟΝΤΑΡΑΤΟΣ, Δ. ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ**

**2 0 0 0**

**ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΑΣΙΛΑΤΟΣ**

Έρευνα Δυνατότητας Σύνθεσης και Ανάπτυξης Κατασκευών με Διαδικασία CAD:  
Σχεδίαση Κινητής Πεζογέφυρας στο Λιμένα του Ν.Ο.Ε.Φ  
**Δ. ΜΠΙΡΗΣ, Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Π. ΤΟΥΛΙΑΤΟΣ**

**ΣΤΑΥΡΟΣ ΓΑΝΩΤΗΣ**

Συμβολή στη Μελέτη του Αττικού Ιωνικού Κιονοκράνου: Οι Έλικες στα Κιονόκρανα του Ναού της Σουινιάδας Αθηνάς  
**Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ**

**ΔΗΜΗΤΡΑ-ΜΑΡΙΑ ΓΕΩΡΓΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ**

Συνέχειες και Ασυνέχειες στο Έργο του Le Corbusier  
**Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ, Α. ΜΠΑΛΤΑΣ, Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ**

**ΕΥΘΥΜΙΟΣ ΓΡΙΒΑΣ**

Η Χρήση του Λόγου στο Μετασχηματισμό της Κάτοψης: Διερεύνηση σε Κατόψεις Κατοικιών του Mies van der Rohe  
**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Β. ΠΕΤΡΙΔΟΥ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ**

**ΠΕΓΚΥ ΔΑΡΑ**

Ryoan-Ji: Κατώφλι της Ετεροτοπίας  
**Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Γ. ΛΙΑΚΑΤΑΣ, ΝΤ. ΠΕΧΛΙΒΑΝΙΔΟΥ**

**ΓΙΑΝΝΗΣ ΞΕΑΡΧΟΥ**

Η Αινιγματική Δομή των Υαλοστασίων της La Tourette  
**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ**

**ΤΖΙΜΗΣ ΕΥΘΥΜΙΟΥ**

Πόλεις των Συνόρων  
**Ν. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΕΡΟΣ**

Τοπίο Περιήγησης - Από το Μύθο του Δευκαλίωνα στο +277,00 του Λυκαβηττού: “Κινήσεις” και “Κατασκευές” Τοπικής Διαμόρφωσης  
**Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Ν. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ**

**ΜΑΤΙΝΑ ΚΑΛΟΓΕΡΑΚΟΥ**

Μια Τομή στην Αρχιτεκτονική και οι Προϋποθέσεις στη Θεωρία: Ledoux/Kant/Boullée/Condillac  
**Α. ΜΠΑΛΤΑΣ, Ε. ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΜΑΡΙΑ ΚΟΠΑΝΑΡΗ**

Οι Διαστάσεις του Χρόνου στο Χώρο: Μια Μαθητεία μέσα από το Έργο του Προυστ

**Α. ΒΡΥΧΕΑ, Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΟΥΤΕΛΗΣ**

Το Φυσικό Τοπίο στο Μοντέρνο Κίνημα: Ανάλυση της Σχέσης Φυσικού Τοπίου και Αρχιτεκτονικής στο Έργο των Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright και Walter Gropius

**Γ. ΛΙΑΚΑΤΑΣ, Σ. ΚΟΥΛΗΣ, ΝΤ. ΠΕΧΛΙΒΑΝΙΔΟΥ**

**ΕΛΕΝΗ ΛΕΒΑΝΤΗ**

Μετατοπίσεις: Από την Ακαριαία Μετατόπιση στην Πολλαπλή Ύπαρξη

**Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΒΑΣΩ ΜΑΝΙΔΑΚΗ**

Ο Σχεδιασμός των Αρχαίων Κεραμώσεων

**Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ, Π. ΤΟΥΛΙΑΤΟΣ**

**ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ**

Από τη Villa Savoye στο Βίλντα: "Μια Αυτοπροσωπογραφία σε Θαμνό Κάτοπτρο"

**Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΠΑΠΛΩΜΑΤΑ**

Διερεύνηση της Έννοιας της Δομής: Γλωσσολογία-Ανθρωπολογία-Φιλοσοφία

**Α. ΜΠΑΛΤΑΣ, Α. ΑΝΤΟΝΑΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΒΑΓΓΕΛΙΩ ΠΕΠΠΑ**

Ο Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός ως Επίλυση Προβλήματος

**Α. ΜΠΑΛΤΑΣ, Ε. ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΕΛΕΝΗ ΠΕΤΟΥΡΗ**

Η Επίρροή των Εικαστικών Τεχνών στην Αρχιτεκτονική των Όψεων της Κατοικίας Schroder του Gerrit Rietveld στην Utrecht και της Villa Stein-de Monzie του Le Corbusier

**Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ, Σ. ΚΟΝΤΑΡΑΤΟΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ**

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΤΣΙΟΣ**

Η Αρχιτεκτονική μετά τη Γεωμετρία

**Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Ν. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, ΝΤ. ΠΕΧΛΙΒΑΝΙΔΟΥ**

**ΣΤΕΛΛΑ ΡΟΤΣΙΟΥ**

Η Έννοια της Συνεχούς Κίνησης και ο Παράγοντας Χρόνος σε Συνάρτηση με τον Άνθρωπο-Μηχανή στο Καπιταλιστικό Σύστημα

**Α. ΜΠΑΛΤΑΣ, ΝΤ. ΒΑΪΟΥ, Ε. ΚΑΛΑΦΑΤΗ**

**ΑΛΙΚΗ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ**

Οι Χώροι Εμπορίου και η Πόλη: Η Περίπτωση της Αθήνας (19ος αιώνας - Αρχές 20ου)

**Α. ΒΡΥΧΕΑ, Ε. ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Ε. ΠΟΡΤΑΛΙΟΥ**

**ΑΘΗΝΑ ΣΤΑΥΡΙΔΟΥ**

Ο Χώρος χωρίς Ιδιότητες: Μια Άλλη Όψη του Δυνητικού Χώρου

**Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Ε. ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ**

**ΕΛΕΝΗ ΤΖΙΡΤΖΙΛΑΚΗ**

Αστικός Νομαδισμός: Νομάδες των Πόλεων, Εκτοπισμένοι/-ες και η Κατοίκηση

**Α. ΒΡΥΧΕΑ, Ν. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΡΑΚΑΔΑΣ**

Προστασία και Ανάδειξη των Θεμελίων του Ναού της Παλλήνιδος Αθηνάς

**Π. ΤΟΥΛΙΑΤΟΣ, Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Ε. ΠΟΡΤΑΛΙΟΥ**

**ΣΟΦΙΑ ΤΣΙΡΑΚΗ**

Η Αρχαία Ελληνική Οικία

**Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Β. ΓΚΑΝΙΑΤΣΑΣ, ΝΤ. ΠΕΧΛΙΒΑΝΙΔΟΥ**

**ΝΑΤΑΣΑ ΦΟΥΣΚΟΚΟΛΑΚΗ**

Κινούμενες Εικόνες, Κινούμενα Σχέδια

**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Ν. ΛΑΣΚΑΡΗΣ**

**ΑΓΓΕΛΟΣ ΨΙΛΟΠΟΥΛΟΣ**

Η Αρχιτεκτονική της Χειρονομίας

**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ**

**2 0 0 1****ΝΑΤΑΛΙΑ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ**

Χωροθέτηση, Οργάνωση και Νοηματοδότηση του Δημόσιου Σχολικού Χώρου: Η Περίπτωση της Γκράβας

**Ε. ΠΟΡΤΑΛΙΟΥ, Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΜΗΝΑΣ-ΘΑΛΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΔΗΣ**

Θερμική Βελτίωση σε Υφιστάμενα Κτήρια: Θεωρία και Πραγματικότητα

**Θ. ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΣ, Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ**

**ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΑΛΕΥΡΙΔΗΣ**

Πλακοστρώσεις (Δάπεδα) Αρχαίων Μνημείων

**Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Ι. ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ**

**ΜΑΡΙΝΑ ΓΑΪΤΑΝΤΖΗ**

Ο Τύπος Οργάνωσης του Φυσικού Φωτισμού και η Συμμετοχή του στην Αρχιτεκτονική Σύνθεση: Τρεις Κατοικίες του Mario Botta

**Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ**

**ΜΑΡΙΑ ΓΡΙΒΑ**

Η Σκευothήκη του Φίλωνος ως Αντικείμενο Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού

**Β. ΓΚΑΝΙΑΤΣΑΣ, Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Θ. ΦΩΤΙΟΥ**

**ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ**

Η "Αστρική" Αμερικάνικη Έρημος μέσα από τις Κινούμενες Εικόνες του David Lynch

**Ν. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ**

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ**

Η Επίδραση των Νέων Τεχνολογιών Πληροφορίας και Επικοινωνίας στο Σχεδιασμό Σχολικών Κτηρίων

**Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Β. ΓΚΑΝΙΑΤΣΑΣ, Α. ΠΕΧΛΙΒΑΝΙΔΟΥ**



**ΓΕΩΡΓΙΑ ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ**

Ο Κύκλος και η Ευθεία στις Χριστιανικές Εκκλησίες: Ανατολή και Δύση - Η Υποχρεωτική Σύγκλιση

**Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ**

**ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΚΑΡΑΜΠΙΝΗΣ**

Πόλωση - Διαμεσολάβηση και Αφαίρεση Ενδιάμεσου Χώρου

**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΣΟΥΖΑΝΝΑ ΚΑΡΛΑ**

Θεωρήσεις Αρχιτεκτονικής και Λογοτεχνίας: Όψεις του Καθημερινού Χώρου - Από τον James Joyce στο Le Corbusier

**Γ. ΛΙΑΚΑΤΑΣ, Ζ. ΚΟΤΙΩΝΗΣ, Μ. ΜΑΝΤΟΥΒΑΛΟΥ**

**ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΚΙΑΠΕΚΟΥ**

Η Πληροφορική Τεχνολογία στη Διαδικασία του Σχεδιασμού και της Κατασκευής: Από το CAD στο WEB

**Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Α. ΠΕΧΛΙΒΑΝΙΔΟΥ, Δ. ΧΑΡΙΤΟΣ**

**ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΚΟΥΓΙΑΝΟΥ**

Το Λεξιλόγιο του Αστικού Σχεδιασμού στους Αρχιτεκτονικούς Διαγωνισμούς στην Ελλάδα

**Β. ΠΕΤΡΙΔΟΥ, Μ. ΜΑΥΡΙΔΟΥ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ**

**ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΟΥΡΟΥΜΑΛΗ**

Η Αναλογική Θεώρηση στην Αρχιτεκτονική

**Β. ΓΚΑΝΙΑΤΣΑΣ, Α. ΚΟΥΤΟΥΓΚΟΣ, Α. ΜΠΑΛΤΑΣ**

**ΟΥΡΑΝΙΑ ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΥ**

Διαμόρφωση Κριτηρίων Αξιολόγησης των Σχολικών Κτηρίων σύμφωνα με τις Αρχές του Βιοκλιματικού Σχεδιασμού

**Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΣ, Η. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ε. ΣΤΟΥΡΝΑ-ΤΡΙΑΝΤΗ**

**ΙΡΙΣ ΛΥΚΟΥΡΙΩΤΗ**

Las Meninas: Η Εικόνα ως Μηχανή Σκέψης

**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, ΜΠ. ΜΠΑΜΠΑΛΟΥ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ**

**ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΜΑΡΗ**

Μοντέλα Χώρου στη Λογοτεχνία: Αναζήτηση Σχημάτων και Χωρικών Μορφών στη Νέκυια

**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ**

**ΦΟΙΒΗ ΜΑΤΑΝΑ**

Ο Χειρισμός του Φυσικού Στοιχείου κατά τον Τοπιακό Σχεδιασμό: Το Παράδειγμα του Peter Walker

**Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, ΜΠ. ΜΠΑΜΠΑΛΟΥ, Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ**

**ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ**

Η Μεταφορά στην Αρχιτεκτονική: Τρόπος Κίνησης Ανάμεσα στο Υπαρκτό και το Ιδεατό κατά τη Συνθετική Διαδικασία

**Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ**

**ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΜΟΡΦΟΝΙΟΥ**

Η Πόλη ως Παλίμψηστο: Το Παράδειγμα της Αθήνας

**Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Β. ΠΕΤΡΙΔΟΥ**

**ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΜΩΡΑΪΤΟΥ**

Η Εξέλιξη του Αετώματος στην Αρχαία Αρχιτεκτονική

**Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Μ. ΜΠΙΡΗΣ, Ε. ΠΟΡΤΑΛΙΟΥ**

**ΒΙΚΥ ΝΑΚΟΥ**

Η Πτύχωση ως Μέσο της Τοπικής Ερμηνείας  
**Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Ε. ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΜΑΡΑ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ**

Περιπλάνηση στο "Εσωτερικό" της Usonian Πραγματικότητας του Frank Lloyd Wright  
**Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ, Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Β. ΠΕΤΡΙΔΟΥ**

**ΝΙΝΑ ΠΑΠΠΑ**

Η Θεώρηση του Χρόνου στα Εικαστικά Έργα μετά το 1965  
**Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Σ. ΚΟΝΤΑΡΑΤΟΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΥ**

Κτήρια Γραφείων: Εξοικονόμηση Ενέργειας - Αρχές Σχεδιασμού  
**Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΣ, Η. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, Θ. ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΝΙΚΗ ΠΛΕΥΡΗ**

Κτηριολογικό Πρόγραμμα, Βλέπε Η/Μ; Αρχιτεκτονικές Αναζητήσεις στα Όρια του Λείου και του Γραμμοτού Χώρου  
**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ**

**ANNA ΣΙΓΑΝΙΔΟΥ**

Από την Εσωτερική Αυλή στο Αίθριο: Η Εξέλιξη του Τύπου του Μουσείου  
**Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Δ. ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗΣ, Ε. ΚΑΛΑΦΑΤΗ**

**ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΩΤΗΡΙΟΥ**

Το Ασύμπτωτο της Μορφής με το Χρόνο: Οι Σταθμοί και οι Αποβάθρες του Ηλεκτρικού Σιδηροδρόμου στην Αθήνα  
**Δ. ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ, Ε. ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ**

**ΝΙΚΟΛΑΟΣ-ΙΩΝ ΤΕΡΖΟΓΛΟΥ**

Η Σκέψη του Φιλόσοφου Martin Heidegger και η Σημασία της για την Αρχιτεκτονική  
**Α. ΜΠΑΛΤΑΣ, Α. ΒΡΥΧΕΑ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ**

**ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΟΥ**

Αρχιτεκτονική και Μηχανοτεχνία: Τα Σύγχρονα Στατικά Μοντέλα Χωρικής Προσομοίωσης και ο Ροϊκός Χώρος  
**Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ, Α. ΠΕΧΛΙΒΑΝΙΔΟΥ**

**ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΥΛΑΚΗΣ**

Η Αρχιτεκτονική της Ιταλοκρατίας σαν Μέσο Επιβολής και Οικειοποίησης του Χώρου στα Δωδεκάνησα (1912-1945)  
**Γ. ΛΙΑΚΑΤΑΣ, Ν. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ**

**ΗΡΩ ΨΙΛΟΠΟΥΛΟΥ**

Δίφρος: Συμβολή στη Μελέτη του Αρχαίου Ελληνικού Επίπλου  
**Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ, Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ**

**ΘΟΔΩΡΗΣ ΨΥΚΑΚΟΣ**

Προϊστορικές Οικίες στη Μέσα Μάνη: Εκδηλώσεις του Φαινομένου "Αστικοποίηση"  
**Ε. ΠΟΡΤΑΛΙΟΥ, Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ**

**2 0 0 2****ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΑΝΔΡΙΤΣΟΥ**

Συναισθηματική Α-τοπογραφία: Στοιχεία Μύθου στο Τοπίο  
Γ. ΛΙΑΚΑΤΑΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Α. ΠΕΧΛΙΒΑΝΙΔΟΥ

**ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΒΛΑΣΤΑΡΑΣ**

Από τον Προμηθέα στο Φρανκεστάιν: Η Σχέση του Τεχνητού με το Φυσικό και του Δημιουργού με το Δημιούργημά του  
Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Ε. ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Δ. ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ

**ΕΒΕΛΥΝ ΓΑΒΡΗΛΟΥ**

Οι Χορογραφικές Θεωρήσεις του Σώματος ως Εργαλείο Ανάγνωσης και Ανασύστασης του Αρχιτεκτονημένου Χώρου  
Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ

**ΗΛΙΑΣ ΖΑΠΟΥΝΙΔΗΣ**

Αντιληπτική-Εννοιολογική Ανάγνωση του Τοπίου  
Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ, Γ. ΛΙΑΚΑΤΑΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ

**ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΚΑΡΑΔΗΜΑ**

Ο Χώρος ως Θέμα μέσα από τις Αρχιτεκτονικές Παραλλαγές  
Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Β. ΞΕΝΟΥ

**ΑΜΑΛΙΑ ΚΟΝΤΟΥΛΗ**

Ανάπτυξη Συστήματος Ηλιοπροστασίας σε Σχολικά Κτίρια: Η Επικοινωνιακή Διάσταση μιας Τεχνικής Μορφής  
Θ. ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ, Ε. ΣΤΟΥΡΝΑ-ΤΡΙΑΝΤΗ

**ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΟΥΛΟΥΡΙΩΤΟΥ**

Η Ελληνική Οικία των Κλασσικών Χρόνων  
Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Β. ΠΕΤΡΙΔΟΥ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ

**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΥΡΗΣ**

Ψευδαίσθηση της Πραγματικότητας, Πραγματικότητα της Ψευδαίσθησης  
Ι. ΒΕΝΕΡΗΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΚΟΥΤΡΟΥΛΗ**

Ο Κύκλος στο Σχεδιασμό και στην Αφηρημένη Σκέψη κατά την Αρχαιότητα  
Β. ΠΕΤΡΙΔΟΥ, Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ

**ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΑΖΑΡΗΣ**

Κρήνες και Νυμφαία στο Λάτιο το 16ο αιώνα  
Μ. ΚΟΡΡΕΣ, Α. ΜΠΙΡΜΠΙΛΗ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ

**ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΜΑΛΑΤΡΑ**

Θερμική Συμπεριφορά Κτηρίων με Αίθριο  
Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΣ, Η. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ε. ΣΤΟΥΡΝΑ-ΤΡΙΑΝΤΗ

**ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΚΟΥΙΖΟΣ**

Σύγκριση Θερμικής Συμπεριφοράς Αντιπροσωπευτικής Παραδοσιακής και Σύγχρονης Κατοικίας στην Τήνο.  
Παραδείγματα από Επιτόπιες Μετρήσεις  
Η. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΣ, Θ. ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ

**ΣΟΦΙΑ ΜΙΚΡΟΠΟΥΛΟΥ**

Χώροι του Καθαρού στην Αθήνα του 19ου Αιώνα: Λουτρά και άλλοι "Καθαροί" Χώροι σε Αθηναϊκές Κατοικίες του 19ου Αιώνα  
**Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ, Α. ΜΠΑΛΤΑΣ, Δ. ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ**

**ΜΑΡΙΑ ΜΟΙΡΑ**

Το "Άλλο" Σπίτι - Σχήματα Κατοίκησης:  
Η Πολιτικότητα της Έννοιας της Κατοίκησης και η Αμφισημία των Ποιητικών Εικόνων του Edward Hopper  
**Α. ΒΡΥΧΕΑ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ**

**ΦΛΩΡΑ-ΜΑΡΙΑ ΜΠΟΥΓΙΑΤΙΩΤΗ**

Η Συμβολή των Δωματίων στη Βελτίωση του Περιβάλλοντος και στην Εξοικονόμηση Ενέργειας στα Κέντρα των Ελληνικών Πόλεων  
**Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΣ, Η. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, Θ. ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΑΙΝΕΙΑΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ**

Χρήση Συστημάτων Δροσισμού με Εξάτμιση και με Ακτινοβολία για τη Βελτίωση του Μικροκλίματος σε Υπαίθριους Χώρους  
και σε Κτίρια  
**Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΣ, Η. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, Θ. ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΣΩΤΗΡΙΑ ΟΡΦΑΝΟΥ**

Έργο Τέχνης και Σύγχρονα Τεχνολογικά Μέσα: Το Αίτημα της Αυτονομίας  
**Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. ΡΑΠΤΗ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΙΩΑΝΝΑ ΣΠΑΝΟΥ**

Η Αρχιτεκτονική Ατμόσφαιρα και το Χωρικό Τοποθετημένο Σώμα  
**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Δ. ΧΑΡΙΤΟΣ**

**ΙΩΑΝΝΑ ΣΤΑΥΡΟΥΛΑΚΗ**

Η Χωρική Συγκρότηση του Βλέμματος στο Castelvecchio Museum  
**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ**

**ΑΓΓΕΛΑ ΤΑΛΕΒΗ**

Αρχέτυπο και Τύπος στην Αρχιτεκτονική του Άρη Κωνσταντινίδη  
**Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, Γ. ΡΑΠΤΗ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ**

**ΑΝΤΩΝΗΣ ΤΟΥΛΟΥΜΗΣ**

Η Εγγραφή της Χρονικής Εμπειρίας  
**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΠΑΝΟΣ ΤΟΥΡΛΑΣ**

Μια Θεωρητική Προσέγγιση στον Τρόπο Συγκρότησης της Αρχιτεκτονικής Μορφής:  
Με Αφορμή τη Βιβλιοθήκη των Καπουτσίνων στο Lugano, του Mario Botta  
**Β. ΓΚΑΝΙΑΤΣΑΣ, Α. ΚΟΥΤΟΥΓΚΟΣ, Γ. ΛΙΑΚΑΤΑΣ**

**2 0 0 3**

**ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΒΟΥΜΒΟΥΡΑΚΗ**

Πειραματική Διάταξη: Peter Eisenman. Προσοχή στο Καινόν  
**Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Β. ΓΚΑΝΙΑΤΣΑΣ, Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Φ. ΓΙΑΝΝΙΣΗ**

**ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΓΟΥΛΙΑΡΗΣ**

Η Φωτογραφική Θεώρηση του Αστικού Τοπίου ως Συνθήκη Πολιτιστικής Εκδοχής του. Το Παράδειγμα του Γάλλου Φωτογράφου J. E. A. Atget (1857-1927). Τα Στοιχεία Θεατρικότητας της "Φωτογραφικής του Κατοίκησης" και ο Τρόπος με τον οποίο Διαπερνούν το Έργο του

**Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, Δ. ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ, Δ. ΣΕΒΑΣΤΑΚΗΣ**

**ΑΝΝΑ ΚΩΤΣΟΒΙΛΗ**

Διαχείριση Αρχιτεκτονικής Κληρονομιάς και Νέες Τεχνολογίες

**Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ, Σ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΑΡΝΕΛΛΟΣ**

Προσδιορισμός Ποιοτήτων στο Γραμμικό Χώρο του Δρόμου

**Γ. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ, Γ. ΠΕΠΟΝΗΣ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, ΜΠ. ΜΠΑΜΠΑΛΟΥ**

**ΜΑΡΙΑ ΝΙΚΗΤΑΚΗ**

Η Συνεχής Μεταβολή του Αρχιτεκτονικού Αντικειμένου

**Δ. ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ, Ε. ΚΑΛΑΦΑΤΗ, Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, Α. ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ**

**ΕΛΕΝΗ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ**

Η Λειτουργία της Αντίθεσης στο Εικαστικό Έργο: Αναφορά στο Έργο του Chen Zhen

**Β. ΠΕΤΡΙΔΟΥ, Σ. ΚΟΝΤΑΡΑΤΟΣ, Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, Ε. ΤΑΤΛΑ**

**ΙΣΜΗΝΗ ΠΟΛΙΤΗ**

Η Αναπαράσταση της Μελλοντολογικής Πόλης και του Χώρου στον Κινηματογράφο

**Σ. ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, Α. ΒΡΥΧΕΑ, Μ. ΜΑΥΡΙΔΟΥ, Σ. ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ**

### **ΟΔΗΓΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΣΥΝΕΡΓΑΤΙΔΕΣ**

Η περιοδική έκδοση *ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ: ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ* φιλοδοξεί, από το επόμενο τεύχος, να περιλάβει και δημοσιεύσεις πρωτότυπων επιστημονικών εργασιών από ερευνητές και ερευνήτριες του αρχιτεκτονικού χώρου, εντός ή εκτός του μεταπτυχιακού προγράμματος. Τα επιστημονικά άρθρα θα υποβάλλονται προς έγκριση από μέλη της συντακτικής ομάδας του περιοδικού.

Τα άρθρα προς δημοσίευση δε θα πρέπει να ξεπερνούν τις 6.500 λέξεις, εκτός των βιβλιογραφικών αναφορών. Θα υποβάλλονται σε τρία αντίγραφα, τυπωμένα από τη μια πλευρά του καρτιού σε 1,5 διάστημα, με ικανά περιθώρια και θα αποστέλλεται και CD με το άρθρο σε ηλεκτρονική μορφή (αρχείο .doc ή .rtf). Κάθε άρθρο θα συνοδεύεται από σύντομη περίληψη, η οποία δε θα ξεπερνά τις 300 λέξεις και θα είναι μεταφρασμένη και στα αγγλικά ή γαλλικά. Το ονόμα και τα στοιχεία του/της συγγραφέα ή των συγγραφέων (ταχυδρομική διεύθυνση, τηλέφωνο, e-mail) θα εμφανίζονται σε ξεχωριστή σελίδα στην αρχή του άρθρου.

Πιθανά σχήματα, κάρτες ή φωτογραφίες που συνοδεύουν το άρθρο θα πρέπει να είναι περιορισμένα σε αριθμό και να υποβάλλονται σε πρωτότυπη εκτύπωση και σε ηλεκτρονική μορφή (αρχείο .tif), με ένδειξη της θέσης τους μέσα στο κείμενο.

Οι βιβλιογραφικές αναφορές θα ακολουθούν το σύστημα του Harvard:

Η παραπομπή θα γίνεται εντός κειμένου, π.χ.

(Wilson, 1991), (Χατζημιάλης, 1992), (Bell *et al.*, 1994).

Τα πλήρη στοιχεία του βιβλίου ή άρθρου θα παρατίθενται στη λίστα με τη βιβλιογραφία στο τέλος του κειμένου, π.χ.

Wilson E. (1991) *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. London: Virago.

Χατζημιάλης Κ. (επιμ.) (1992) *Περιφερειακή Ανάπτυξη και Πολιτική: Κείμενα από τη Διεθνή Εμπειρία*. Αθήνα: Εξάντας.

Bell, D., Binnie, J., Cream, J. και Valentine, G. (1994) 'All Hyped Up And No Place To Go', *Gender, Place and Culture*, 1(1), σσ. 31-47.

Αν υπάρχουν υποσημειώσεις, θα είναι γραμμένες χωριστά στο τέλος του κειμένου και θα έχουν αρίθμηση 1, 2, 3 κ.λπ.

Τα άρθρα θα αποστέλλονται, με την ένδειξη "Για το περιοδικό *ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ* - υπ'όψιν του Γιώργου Μαρνελάκη", στη διεύθυνση της έδρας του περιοδικού:

ΕΜΠ, Σχολή Αρχιτεκτόνων

ΔΠΜΣ "Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου"

Κατεύθυνση "ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ"

Επιστημονική Γραμματεία (Κτήριο Μπουμπουλίνας, γραφείο 316 Α)

Πατισίων 42, Αθήνα 106 82

τηλ./fax: 210 7723830

e-mail: archpms@central.ntua.gr