00a 001-002 Protoselida_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 1

Ε Ρ Ε Υ Ν Α
στην Αρχιτεκτονική

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ-ΧΩΡΟΣ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

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

ΤΕΥΧΟΣ 2ο – 2012

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗΣ ΟΜΑΔΑΣ
Γιώργος Παρμενίδης

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
Α. Αντονάς, Π. Βασιλείου, Ι. Βενέρης, Σ. Γιάννας, Β. Γκανιάτσας, Ι. Γρηγοριάδης, Γ. Γυπαράκης, M. Dietzel-Papakyriakou, Ε. Ευαγγελινός, Η. Ζαχαρόπουλος, Ε. Καλαφάτη, Σ. Κονταράτος, Α. Κουρνιάτη, Α. Κουτούγκος, Ν. Λάσκαρης, Ν. Μαρμαράς, Α. Μπαλτάς, Κ. Μωραΐτης, Β. Ξένου, Γ. Ξηροπαΐδης, Σ. Παπαδόπουλος, Δ. Παπαλεξόπουλος, Β. Πετρίδου, Ε. Πορτάλιου, Γ. Ράπτη, Σ. Σταυρίδης, Π. Τουλιάτος, Π. Τουρνικιώτης, Σ. Χαραλαμπίδου

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΟΣ ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου

Τιμή Τεύχους 25,00 €

Εκδόσεις ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ
Σόλωνος 133, 106 77, Αθήνα
Τηλ.: 210 3806305
Fax: 210 3838173
e-mail: alexpubl@alexandria-publ.gr
www.alexandria-publ.gr
ISSN: 1791-1273

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΚΑΙ ΔΟΜΗΣ ΤΩΝ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ 3

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 4
Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΓΝΩΣΗ ΚΑΙ ΙΔΕΑΤΟΙ ΤΥΠΟΙ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Ι. ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ 11

α. Υλικός/κατασκευαστικός χώρος 13

Κώστας Σαράντης 15
ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ ΦΩΤΙΣΜΟΥ ΣΤΑ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΑ ΚΤΙΡΙΑ
Ο ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΕΛΥΦΟΥΣ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΦΩΣ
Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΤΥΠΩΝ ΜΕΧΡΙ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ ’60

β. Τεχνικός/λειτουργικός χώρος 35

Γεώργιος Μπατής 37
ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ
Η ΔΙΕΙΣΔΥΣΗ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΩΝ ΣΤΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ
ΚΑΙ ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ ΠΟΥ ΕΠΙΦΕΡΟΥΝ

ΙΙ. ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΗ ΓΝΩΣΗ 55

α. Εικονικός/ψηφιακός χώρος 57

Αθανασία Γκουσιάκη 59
ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΒΛΕΜΜΑ:
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΣΤΙΑΣΗ ΣΤΗΝ ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ

Βαρβάρα Σπυρούλη 79
ΕΙΚΟΝΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ

β. Εικαστικός χώρος 99

Ναταλία Μπαζαίου 101
Η ΧΩΡΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ JACQUES TATI

Χριστίνα Εμμ. Παπαδάκη 117
ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΥΦΗΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

γ. Αφηγηματικός χώρος 135

Χρύσα Παπαδέλη 137
ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟ ΤΟΠΙΟ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΓΑΒΡΙΗΛ ΠΕΝΤΖΙΚΗ

Ιωάννα Τριανταφυλλοπούλου 165
ΤΟΠΟΙ ΠΑΡΑΜΥΘΙΟΥ

00a 001-002 Protoselida_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 2

183 **III. ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΓΝΩΣΗ**

185 *α. Ιδιωτικός χώρος*

187 **Αθανάσιος Ζαγορίσιος**
ΤΟ ΙΑΠΩΝΙΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΕΛΕΤΗΣ ΤΟΥ ΤΣΑΓΙΟΥ.
Η ΕΚΔΙΠΛΩΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΤΕΩΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΙΚΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ

205 *β. Δημόσιος/κοινωνικός χώρος*

207 **Κλεοπάτρα Μάλαμα**
ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΑ ΕΠΙΠΕΔΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ, ΜΙΑ ΑΟΡΑΤΗ ΧΩΡΑ – ΤΟ ΥΠΟΓΕΙΟ

219 **Δήμητρα Μερμίγκη**
ΠΕΡΙ ΜΝΗΜΟΝΙΚΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΑΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

237 **Αικατερίνη Πολυχρονιάδη**
ΧΩΡΟΙ, ΤΟΠΟΙ, ΓΕΓΟΝΟΤΑ, ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ:
Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΩΣ ΜΕΣΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

254 **Χριστίνα Μαραθού**
ΧΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΕΘΝΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ:
Η ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΜΠΑΝΓΚΛΑΝΤΕΣΙΑΝΩΝ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

271 *γ. Τοπιακός/γεωγραφικός χώρος*

273 **Λήδα Μαχιά**
Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ.
Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΗΣ ΣΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΣΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΣΥΝΟΛΙΚΟΤΕΡΗΣ «ΥΠΕΡΤΟΠΙΑΚΗΣ» ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ

292 **Σταυρούλα Χριστοφιλοπούλου**
LF-ONE: Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΟΠΙΟΥ

313 **IV. ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΓΝΩΣΗ**

315 *α. Ιστορικός/πολιτισμικός χώρος*

317 **Αιμιλία Αθανασίου**
Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΟΥ ΡΑΣΙΟΝΑΛΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑ ΤΟΥ OSCAR NIEMEYER.
ΤΟ ΚΤΙΡΙΟ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΥΓΕΙΑΣ ΣΤΟ RIO DE JANEIRO, 1935-1945

334 **Όλγα Παντελίδου**
LOUIS HENRI SULLIVAN & FRANK LLOYD WRIGHT: Ο ΧΩΡΟΣ, Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ Η ΕΡΓΑΣΙΑ

349 *β. Θεωρητικός χώρος*

351 **Νεκτάριος Κεφαλογιάννης**
Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΜΕΤΑΒΑΛΛΟΜΕΝΩΝ ΠΡΟΣΔΟΚΙΩΝ

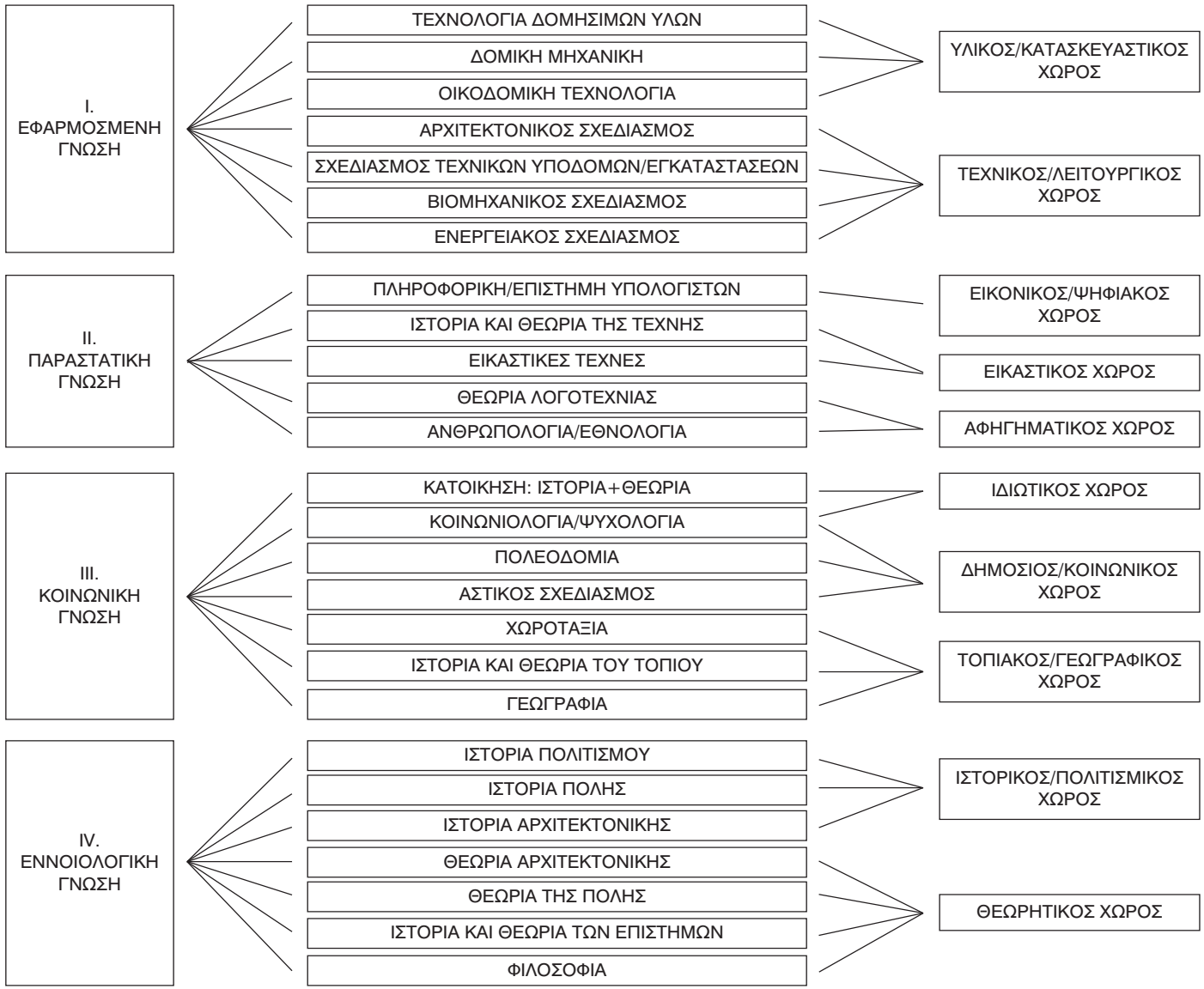
369 **Εύα Ρεπούσκου**
Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ: Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΜΙΑΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ

382 **Ελένη Θεοτοκάτου**
ΧΩΡΑ: Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΣΚΕΨΗΣ

399 *ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ ΥΠΟΒΟΛΗΣ ΔΟΚΙΜΙΩΝ ΝΕΩΝ ΕΡΕΥΝΗΤΩΝ*

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 3

Διάγραμμα οργάνωσης και δομής των περιεχομένων



00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 4

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΓΝΩΣΗ ΚΑΙ ΙΔΕΑΤΟΙ ΤΥΠΟΙ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου

1. Εισαγωγικά

Το δεύτερο τεύχος της περιοδικής έκδοσης «Έρευνα στην Αρχιτεκτονική» που κρατάτε στα χέρια σας παρουσιάζει σημαντικές αλλαγές στη δομή, τη μορφή και τον σχεδιασμό του. Οι αλλαγές αυτές εντοπίζονται κυρίως σε μια νέα σύλληψη οργάνωσης και συγκρότησης των περιεχομένων του. Η κατάταξη και η αλληλουχία των άρθρων που απαρτίζουν το σώμα αυτών των περιεχομένων υπακούουν πλέον σε έναν εννοιολογικό καμβά τριών οικογενειών-επιπέδων αναφοράς και ταξινόμησης (βλ. Διάγραμμα). Σκοπός του παρόντος κειμένου είναι να περιγράψει αυτή τη νέα δομή και να επιχειρήσει, όσο πιο σύντομα γίνεται, να αιτιολογήσει το σκεπτικό πίσω από τη δημιουργία της.[1]

Οι τρεις οικογένειες παραμέτρων που οργανώνουν τα επιμέρους περιεχόμενα σε ευρύτερες ενότητες είναι: (I) Το επίπεδο συγκρότησης και ο τρόπος προσέγγισης της αρχιτεκτονικής γνώσης (αριστερή στήλη). (II) Τα γνωστικά αντικείμενα ή οι επικράτειες της αρχιτεκτονικής έρευνας (μεσαία στήλη). (III) Οι ιδεατοί τύποι και οι λογικές οργάνωσης του χώρου (δεξιά στήλη). Αυτές οι τρεις οικογένειες αντιστοιχούν στο υποκείμενο της γνώσης, στα αντικείμενα της γνώσης και στο χώρο ως πεδίο αλληλεπίδρασης του υποκειμένου με το αντικείμενο. Συνεπώς, το επίπεδο συγκρότησης της αρχιτεκτονικής γνώσης (I) προϋποθέτει ή/και συνεπάγεται την προθετική υφή ενός υποκειμένου που σκοπεύει «αντικείμενα» γνώσης, επικράτειες-περιοχές γνώσης: υποδηλώνει, με άλλα λόγια, μία μέθοδο, μία ηθική στάση, έναν τρόπο θέασης του κόσμου. Αντίστοιχα, η στάση του υποκειμένου της γνώσης, ανάλογα με την υφή της άρθρωσής της, προδιαγράφει ένα πιθανό εύρος γνωστικών αντικειμένων ή ήδη συγκροτημένων γνωστικών πειθαρχιών (II). Τέλος, η εσωτερική οργανωτική δόμηση αυτών των αντικειμένων γνώσης συνεπάγεται τρόπους ανάγνωσης, ερμηνείας ή δημιουργίας του χώρου: σκιαγραφεί τύπους χώρου που είναι ταυτόχρονα λογικές αρχιτεκτονικού σχεδιασμού του χώρου (III).

Άρα, η βασική υπόθεση εργασίας που οριοθετεί τον εννοιολογικό καμβά των παραπάνω τριών οικογενειών ταξινόμησης είναι πως οι λογικές σχεδιασμού του χώρου και τα διάφορα επίπεδα στα οποία αυτές αρθρώνονται, ορίζουν τύπους χώρου που αντιστοιχούν σε βαθύτερες δομές συγκρότησης αντικειμένων γνώσης, και έτσι, εντέλει, σε τρόπους προθετικής στόχευσης υποκειμένων γνώσης. Με άλλα λόγια, τα εννοιολογικά επίπεδα συγκρότησης του χώρου στον θεωρητικό στοχασμό επηρεάζουν με καθοριστικό τρόπο τις λογικές οργάνωσης και αρχιτεκτονικού σχεδιασμού του χώρου στο επίπεδο της πράξης. Ή αλλιώς, η θεωρία και η πράξη είναι μια άρρηκτη, σύνθετη, δυναμική και διαλεκτική ενότητα. Αντίστροφα, η παραπάνω σκέψη θα μπορούσε να διατυπωθεί ως εξής: οι λογικές της πράξης και τα επίπεδα ιδεατοτυπικής οργάνωσης του πραγματικού χώρου δεν συντάσσονται ενστικτωδώς ή βάσει μιας «τυφλής» έξης του πράττειν, αλλά υπόρρητα ή ρητά υπακούουν και «δείχνουν» μια άρθρωση γνώσης που πάντοτε αντιστοιχεί σε κάποια μορφή στόχευσης ενός είδους «υποκειμένου».

1. Η επιστημονική επιμέλεια και η κατάρτιση της νέας δομής περιεχομένων πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του Εργαστηρίου «Αρχιτεκτονικός Χώρος και Επικοινωνία» του Τομέα ΙΙΙ «Αρχιτεκτονικής Γλώσσας, Επικοινωνίας και Σχεδιασμού» της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π.

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 5

Με αυτό τον τρόπο, το ψευδο-δίλημμα «θεωρία» ή «πράξη» στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση καταργείται. Δεν μπορείς να έχεις θεωρία χωρίς πράξη που να της αντιστοιχεί, ή πράξη χωρίς θεωρία που να της αρμόζει. Η βαθύτερη όμως παραδοχή πίσω από αυτή την υπόθεση εργασίας είναι ότι οι λογικές αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και οι αντίστοιχοι ιδεατοί τύποι χώρου είναι ιστορικά και πολιτισμικά επικαθορισμένοι. Εγγράφονται δηλαδή σε σύνθετα θεωρητικά και κοσμο-θεωρητικά πλέγματα εννοιολογήσεων. Αυτοί οι ιστορικοί/πολιτισμικοί επικαθορισμοί *νοηματοδοτούν* τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Άρα κατέχουν κεντρική σημασία σε μια περιοδική έκδοση «Έρευνας στην Αρχιτεκτονική» που συνδέεται οργανικά με το Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός» της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π., του οποίου οι επεξεργασμένες και εμπλουτισμένες διπλωματικές εργασίες συγκροτούν το σώμα των περιεχομένων της. Στα πλαίσια του παραπάνω Μεταπτυχιακού Προγράμματος, η διερεύνηση των συσχετισμών της έννοιας του «πολιτισμού» με το «χώρο» αποκτά προσδιορισμένο και συστηματικό χαρακτήρα. Πριν αναλύσουμε πιο συγκεκριμένα την παραπάνω νέα δομή των περιεχομένων, οφείλουμε λοιπόν να σκιαγραφήσουμε το ιστορικό/πολιτισμικό πλαίσιο, περιβάλλον και υπόβαθρο που μας παρείχε τους λόγους για να προτείνουμε αυτή την αλλαγή στον τρόπο ταξινόμησης και κατάταξης των άρθρων.

2. Μια νέα κατηγορία ερμηνείας και επιστημολογικής θεμελίωσης της αρχιτεκτονικής: η έννοια του «χώρου»

Ο βασικός λόγος της νέας προτεινόμενης δομής των περιεχομένων είναι ιστορικός/πολιτισμικός και συνδέεται οργανικά με τον τίτλο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός»: πρόκειται για την *έννοια του χώρου*. Η επιστημολογικά σημαντική αυτή έννοια για την αρχιτεκτονική έρευνα και πράξη είναι μια ιστορικά προσδιορισμένη «κατασκευή»: δεν αποτελούσε πάντοτε το κέντρο ή τον πυρήνα των προβληματισμών των αρχιτεκτόνων. Η μετατροπή της έννοιας του χώρου σε κατεξοχήν διακύβευμα της αρχιτεκτονικής δημιουργίας αποτελεί εν πολλοίς μια κατάκτηση του (ύστερου) 19ου αιώνα. Έτσι, ενώ στις φυσικές επιστήμες, όπως απέδειξε ο Max Jammer (1954), η έννοια του χώρου κυριαρχεί στον σχετικό λόγο ήδη από τον 17ο αιώνα και την Επιστημονική Επανάσταση, η πειθαρχία της αρχιτεκτονικής έπρεπε να αναμείνει την ιστορική διάλεξη του August Schmarsow, το 1893, για να νομιμοποιήσει την αναγνώριση του «χώρου» ως πεδίου αυτόνομης, διακριτής και συνειδητής έρευνας. Όπως έγραφε χαρακτηριστικά ο Schmarsow: «Η αίσθησή μας του χώρου και η χωρική μας φαντασία πιέζουν προς τη δημιουργία χώρου: αναζητούν την ικανοποίηση τους στην τέχνη. Ονομάζουμε αυτή την τέχνη αρχιτεκτονική: με απλά λόγια, είναι η δημιουργός του χώρου (Raumgestalterin)» (Schmarsow, 1994).

Αυτή η νέα ιδέα, όπως διατυπώθηκε παραδειγματικά από τον Schmarsow, δεν πέρασε απαρατήρητη από τα Μοντέρνα Κινήματα του 20ού αιώνα. Όπως έχει δείξει ο Cornelis van de Ven, στα πλαίσια της ανάπτυξης αυτών των κινημάτων από το 1890 έως το 1930, η ιδέα του χώρου γνώρισε πολλαπλές νοηματοδοτήσεις και διερευνήσεις. Με αυτό τον τρόπο, η σημασία της για την αρχιτεκτονική εδραιώθηκε (Van de Ven, 1987). Είναι αυτή η εδραιωμένη βάση που επιτρέπει στον Philippe Boudon (1971) να συγγράφει τα επιστημολογικά του δοκίμια γύρω από την ιδιαίτερη φύση του αρχιτεκτονικού χώρου. Μοιάζει τότε να έχει θεμελιωθεί η πεποίθηση πως ο «χώρος» αποτελεί το ιδιαίτερο γνωστικό «αντικείμενο» της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας. Όμως, για ποιο «χώρο» πρόκειται;

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 6

3. Η σύγχρονη εποχή: πολυπλοκότητα και πολλαπλότητα των επιπέδων συγκρότησης και σχεδιασμού του χώρου

Η έκρηξη των γεωγραφικών σπουδών τις τελευταίες δεκαετίες πολλαπλασίασε τις κατηγορίες ερμηνείας του χώρου, καθιστώντας πολύ δύσκολη τη μονοσήμαντη απάντηση στο παραπάνω ερώτημα. Μια απλή επισκόπηση των πρόσφατων γεωγραφικών σπουδών γύρω από το πρόβλημα του χώρου (και του τόπου) αποκαλύπτει την ετερογένεια, την πολυειδία, την πολυπλοκότητα των προσεγγίσεων που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη εποχή (Hubbard κ.ά., 2004· Βαΐου και Χατζημιχάλης, 2012). Μέσα από αυτή την πολυπλοκότητα, οι γεωγραφικές σπουδές φανέρωσαν, παρ' όλα αυτά, την κρίσιμη πολιτισμική διάσταση και τον κεντρικό κοινωνικό ρόλο του χώρου. Η αρχιτεκτονική πειθαρχία έχει ενσωματώσει και αφομοιώσει την παραπάνω πολυπλοκότητα, όπως αποκαλύφθηκε από την επιστημονική πειθαρχία της γεωγραφίας; Πιστεύουμε πως όχι.

Και η πολυπλοκότητα αυτή επιτείνεται από τη συνθετότητα των νοηματοδοτήσεων του χώρου που έχουν αναπτυχθεί κατά την διάρκεια του 20ού αιώνα από τις φυσικές επιστήμες και τη φιλοσοφία (Τερζόγλου 2009α). Σήμερα, η αρχιτεκτονική έρευνα δεν μπορεί πλέον να προσποιηθεί ότι δεν γνωρίζει αυτή την πολυπλοκότητα, η οποία θίγει τον επιστημολογικό πυρήνα του αντικειμένου της: την ιδέα του χώρου. Αυτή λοιπόν είναι η βασική αιτία, ο κύριος ιστορικός/πολιτισμικός λόγος και η θεμελιώδης ανάγκη που μας οδήγησε σε μια νέα δομή περιεχομένων. Επιχειρούμε με αυτήν να ενσωματώσουμε ή να αντιμετωπίσουμε, σε μια αρχική προσέγγιση, τα προβλήματα που θέτει στην αρχιτεκτονική έρευνα η αναγνώριση της συνθετότητας των σύγχρονων αναγνώσεων της έννοιας του χώρου. Η συνθετότητα αυτή αντανακλά μια πολύπλοκη κοινωνική, οικονομική, τεχνολογική και πολιτισμική διαδικασία αλλαγών, η οποία αναδεικνύει πολλές διαφορετικές ιδέες και διαστάσεις του χώρου στη σύγχρονη μετα-νεωτερική εποχή. Η αρχιτεκτονική έρευνα, ως κατ' εξοχήν διεπιστημονική, έρχεται αντιμέτωπη με δύο θεμελιώδη αιτήματα απέναντι σε αυτές τις ραγδαίες αλλαγές: 1) Να ταξινομήσει και να αναγνωρίσει τον πλούτο άρθρωσης των διαστάσεων του χώρου στη σύγχρονη εποχή, σε μια έλλογη (κατά το δυνατόν) αλληλουχία εννοιολογικών επιπέδων και τρόπων οργάνωσης. Να συγκροτήσει δηλαδή μια τυπολογία των διαφορετικών ειδών χώρου που αναγνωρίζονται και λειτουργούν στη σύγχρονη εποχή και 2) Να αναδιατυπώσει την ουσία της αρχιτεκτονικής δημιουργίας ως μιας τέχνης σύνθεσης και συντονισμού αυτών των διαφορετικών και πολλαπλών επιπέδων οργάνωσης και νοηματοδότησης του χώρου, σε μια πολιτισμικά και κοινωνικά συνεκτική δομή.

Η νέα προτεινόμενη συγκρότηση των περιεχομένων επιχειρεί να απαντήσει κυρίως στο πρώτο αίτημα, αναγνωρίζοντας ότι ο «χώρος» είναι ένα κοινωνικό και πολιτισμικό δημιούργημα που ορίζεται από σχέσεις υλικών στοιχείων και άϋλων εννοιών και φέρει νοήματα και σημασίες. Με άλλα λόγια, ο χώρος οργανώνει πεδία κατοίκησης για τον άνθρωπο που εκπέμπουν μηνύματα και επικοινωνούν πολιτισμικές και κοινωνικές αξίες. Άρα ο χώρος ορίζει ένα διαλεκτικό πεδίο αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε υποκείμενα και αντικείμενα. Ανάμεσα σε ερευνητικές στάσεις, αξίες και προσεγγίσεις του υποκειμένου, που φανερώνουν τρόπους ή μεθόδους συγκρότησης της γνώσης και σε αντικείμενα εστίασης που οριοθετούν πεδία και επικράτειες έρευνας ή δυνατής εμπειρίας. Υποθέτουμε πώς ο διαμεσολαβητικός ρόλος του χώρου αρθρώνεται σε διακριτά αλλά αλληλεπιδρώντα επίπεδα οργάνωσης και συγκρότησης του. Αυτά τα επίπεδα αντανακλούν πολιτισμικές λογικές σύνταξης, σχεδιασμού και νοηματοδότησής του, άρα τρόπους συσχετισμού υποκειμένων και αντικειμένων.

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 7

Ονομάζουμε τα επίπεδα αυτά «ιδεατούς τύπους» του χώρου. Προφανώς, στην απομονωμένη διακριτότητά τους, οι διαστάσεις αυτές αποτελούν αφαιρέσεις. Έτσι, συγγενεύουν με την έννοια του «ιδεατού τύπου», όπως την προσδιόρισε ο Max Weber στην μελέτη του με τίτλο *Η αντικειμενικότητα της κοινωνιολογικής και κοινωνικοπολιτικής γνώσης*: «[Ο ιδεατός τύπος] επιτυγχάνεται [...] με τη μονομερή έξαρση ενός ή κάποιων απόψεων και με τη σύνδεση ενός πλήθους φαινομένων, ατομικώς δεδομένων, τα οποία είναι διάσπαρτα και εντοπισμένα, αλλού περισσότερο, αλλού λιγότερο, σε ορισμένες δε περιπτώσεις και δεν υφίστανται καθ' ολοκληρία. Τα φαινόμενα αυτά τακτοποιούνται σύμφωνα προς τις μονομερώς επιλεγείσες απόψεις, για ν' αποτελέσουν μία ενιαία διανοητική εικόνα. Αυτή η διανοητική εικόνα στην εννοιολογική της καθαρότητα ουδέποτε βρίσκεται εμπειρικώς στην πραγματικότητα. Είναι μια ουτοπία. Και προκύπτει για την επιστημονική εργασία η αποστολή να καθορίσει, κατά πόσο σε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση η πραγματικότητα προσεγγίζει σε αυτή την ιδεατή εικόνα ή απομακρύνεται από αυτήν» (Weber, 1972).

4. Ιδεατοί τύποι χώρου και είδη γνώσης

Ακολουθώντας την παραπάνω επιστημολογική προτροπή του Weber, προτείνουμε *δέκα ιδεατούς τύπους* οργάνωσης του χώρου που θεωρούμε πως συμπυκνώνουν σε σημαντικό βαθμό την πολυπλοκότητα των χωρικών συγκροτήσεων στη σύγχρονη εποχή. Αυτοί οι δέκα ιδεατοί τύποι είναι ταυτόχρονα επίπεδα νοηματοδότησης του χώρου και λογικές σύνταξης και παραγωγής του χώρου. Πρόκειται για τις εξής κατηγορίες χώρων:

Υλικός/Κατασκευαστικός χώρος. Είναι ο τύπος χώρου που παράγεται από την κατασκευαστική δομή, το κτηριακό κέλυφος και τα υλικά που χρησιμοποιούνται στην αρχιτεκτονική δημιουργία.

Τεχνικός/Λειτουργικός χώρος. Αποτελείται από ένα σύστημα τεχνικών διευθετήσεων και υποδομών/εγκαταστάσεων που διευκολύνουν την επιτελεστική φύση του χώρου ως πεδίου εξυπηρέτησης άμεσων ζωτικών αναγκών και λειτουργιών. Υπό αυτή την έννοια, δρα συμπληρωματικά στον υλικό/κατασκευαστικό χώρο, επιτρέποντας την άνετη διεξαγωγή χρηστικών λειτουργιών που ιδρύουν έναν ανθρωπογενή κόσμο πολιτισμικών τεχνικών, τεχνολογιών ή τεχνημάτων, σε αντιπαράθεση προς τον φυσικό κόσμο. Οι δύο αυτοί τύποι χώρου αντιστοιχούν σε μια ποικιλία γνωστικών αντικειμένων που κυρίως στοχεύουν στην υλοποίηση, την πραγμάτωση και την επιτέλεση/χρήση. Συνεπώς, θα μπορούσαν να αναφέρονται σε ένα πρώτο είδος γνώσης, την εφαρμοσμένη γνώση.

Εικονικός/Ψηφιακός χώρος. Είναι το αποτέλεσμα των πρόσφατων εξελίξεων στην επιστήμη των υπολογιστών και ορίζει μια συνεχή ροή πληροφορίας εντός του αναλογικού/υλικού/λειτουργικού χώρου, όπως ήδη προσδιορίστηκε.

Εικαστικός χώρος. Συνοψίζει μια ποικιλία τρόπων αναπαράστασης που ανάγονται στις διάφορες μορφές εικαστικής έκφρασης και δημιουργίας. Διαφοροποιείται από τον τύπο 3, διότι εδώ η «πληροφορία» είναι χωρικά εντοπισμένη, δομημένη και ιεραρχημένη.

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 8

Αφηγηματικός χώρος. Παρουσιάζει μεγαλύτερο βαθμό συνοχής από τους τύπους 3 και 4, διότι συνδέεται αποκλειστικά με το λόγο και όχι με εικόνες ή γραφικά σύμβολα. Ταυτόχρονα, ορίζει ένα βιωματικό πεδίο αναφοράς που συνδέει την αφηγηματική πράξη με συγκεκριμένα υποκείμενα και τον κόσμο-της-ζωής τους. Οι τρεις παραπάνω τύποι χώρου υπερβαίνουν την άμεση ικανοποίηση κατασκευαστικών και λειτουργικών αναγκών και εγγράφονται στην επικράτεια της νοηματοδότησης, της επικοινωνίας και της γλώσσας. Επενδύουν δηλαδή τον υλικό/κατασκευαστικό και τον τεχνικό/λειτουργικό χώρο με ατομικά ενεργήματα νοήματος, έκφρασης και αναπαράστασης. Συγκροτούν μια αλυσίδα επικρατειών γνώσης που ορίζεται από τον πυρήνα της επικοινωνιακής πρακτικής των ανθρώπων και ταυτόχρονα μοιάζουν να υποδεικνύουν μια μορφή «παραστατικής» γνώσης. Ένα είδος γνώσης που βασίζεται στην έκφραση και την αναπαράσταση ιδεών και εννοιών μέσω εικόνων, σχημάτων, ήχων και λέξεων, οι οποίες αποδίδουν συμβολικό νόημα στο χώρο.

Ιδιωτικός χώρος. Πρόκειται για την ατομική, «ιδιαίτερη» σφαίρα ζωής και νοηματοδότησης ενός προσώπου ή μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας (οικογένειας, τάξης, γενιάς). Έχει ιδιοσυγκρασιακά και μη-αναγώγιμα, μη-γενικεύσιμα χαρακτηριστικά.

Δημόσιος/Κοινωνικός χώρος. Η συλλογική, κοινή σφαίρα των αξιών, των ιδεωδών και των χώρων μιας κοινωνίας. Είναι καθολική και γενικεύσιμη. Μπορεί να αποκτά υλική υπόσταση, να γίνεται δηλαδή υλικός/κατασκευαστικός χώρος, αλλά μπορεί να έχει και άϋλη υπόσταση, ή να συμπυκνώνεται σε συμβολικές ή αναπαραστατικές εκφράσεις.

Τοπιακός/Γεωγραφικός χώρος. Το πλαίσιο ανάπτυξης και αναφοράς ενός πολιτισμού ή μιας εποχής στην ολότητά τους. Και εδώ μπορεί να συνυπάρχουν υλικές και συμβολικές εκδοχές του. Οι τρείς παραπάνω τύποι συν-καθορίζονται. Πρόκειται για μια ενότητα χώρων που οριοθετούν τα πεδία σημασίας της παραστατικής γνώσης και της επικοινωνίας σε προσδιορισμένες ποιοτικά, νοηματικές και τοπολογικές υφές και επικράτειες. Όμως για να συμβεί αυτή η αξιοδότηση πρέπει να μεταβούμε στο πεδίο του «κοινωνικού κόσμου», δηλαδή να συνθέσουμε το σύνολο των ατομικών/βιωματικών μορφών αναπαράστασης σε μία συλλογική ζωή και διάρκεια, σε έναν ορίζοντα κοινωνικής αναπαραγωγής σημασιών. Η τοποθέτηση αυτών των τριών τύπων μετά την παραστατική γνώση, και όχι σε άμεση γειτνίαση με την υλική υποδομή του χώρου (τύποι 1, 2), δεν είναι τυχαία: επιθυμεί να υποδηλώσει ότι η κοινωνική επένδυση αξιακών χαρακτηριστικών στο χώρο (ποιοτήτων όπως αυτές του «ιδιωτικού», του «δημόσιου/κοινωνικού» ή του «τοπιακού/γεωγραφικού» χαρακτήρα του) δεν παράγεται «αυτόματα» ή ντετερμινιστικά από την επίλυση των κατασκευαστικών, λειτουργικών και τεχνικών απαιτήσεων. Διαμεσολαβείται από σχήματα και συστήματα αναπαράστασης και νοηματοδοσίας. Με άλλα λόγια, η Υλική Υποδομή δεν προσδιορίζει το εύρος της συμβολικής νοηματοδότησης του χώρου, παρά αφού έχει διαμεσολαβηθεί από συστήματα/σχήματα αναπαράστασης. Σε αυτό το πλαίσιο, η αναπαράσταση επηρεάζει τον τρόπο ανάλυσης, ανάγνωσης, σύνθεσης, ερμηνείας και οικειοποίησης της Υλικής Υποδομής. Αλλιώς, δεν συγκροτεί μια τρίτη, «αισθητική» σφαίρα που αιωρείται πάνω από την κατασκευαστική και την λειτουργική τάξη ως αυθαίρετο επιστέγασμα της (Βιτρούβιος) αλλά ορίζει μια ιδεολογικά και βιωματικά φορτισμένη δομή συγκρότησης τύπων χώρου και τρόπων

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 9

αρχιτεκτονικής γνώσης που τροφοδοτούν την *κοινωνική διαδικασία* παραγωγής και αναπαραγωγής του χώρου και του νοήματός του. Έτσι, το πεδίο των πολλαπλών γνωστικών αντικειμένων και των επιστημών του ανθρώπου που «αναλογούν» στον ιδιωτικό, τον δημόσιο/κοινωνικό και τον τοπιακό/γεωγραφικό χώρο ορίζεται ως μία *κοινωνική γνώση*. Αυτό το είδος γνώσης παράγεται μέσα από την *δι-ερεύνηση* των δια-μεσολαβητικών αναπαραστάσεων και των δι-υποκειμενικών διαδικασιών που αποδίδουν συγκεκριμένο χαρακτήρα σε ένα χώρο. Που προσδίδουν, δηλαδή, ηθική και πολιτική διάσταση στο χώρο ζωής. Ας αναρωτηθούμε, για παράδειγμα, πόσο κρίσιμο ρόλο διαδραματίζουν σήμερα οι ποικίλες μορφές αναπαράστασης του εικονικού/ψηφιακού χώρου στην αναδιάρθρωση των σχέσεων του ιδιωτικού και του δημόσιου/κοινωνικού χώρου. Ακόμα και στην ίδια τη νοηματοδότησή τους. Θα λέγαμε, γενικά, πως η παραπάνω κοινωνική διαδικασία παραγωγής του νοήματος του χώρου έχει συγκεκριμένο, *τοπολογικό* χαρακτήρα: αναφέρεται δηλαδή σε γεωγραφικούς τόπους και σε επικράτειες που έχουν νοηματοδοτηθεί μέσα από μια διαρκή διαλεκτική συσχέτιση «ιδιωτικών», «δημόσιων» ή «τοπιακών» περιοχών με τρόπους και μεθόδους αναπαράστασης τους.

Ιστορικός/Πολιτισμικός χώρος. Εδώ παρεμβαίνει ο χρόνος και η ιστορία. Η παγίωση της παραπάνω διαλεκτικής και των νοηματοδοτήσεων που γεννά, κρυσταλλώνεται αργά και σταδιακά σε έναν ιστορικό/πολιτισμικό χώρο που επικαθορίζει σε σημαντικό βαθμό τη δομή και τις μορφές ζωής του παρόντος και του μέλλοντος. Οι αξιοδοτήσεις του «ιδιωτικού», του «δημόσιου» και του «τοπιακού» αποκτούν εδώ «διαχρονικά», επιπλέον, χαρακτηριστικά, που ανάγονται σε μια πολιτισμική παράδοση ή συνέχεια. Σε μια ιδιο-συστασία και μια αλληλουχία δράσεων και σκέψεων ή ιδιαίτερων τρόπων ζωής.

Θεωρητικός χώρος. Με αυτό τον τρόπο, ο ιστορικός/πολιτισμικός χώρος διανοίγει την άϋλη επικράτεια του θεωρητικού χώρου, ο οποίος αποτελείται από μια πυκνή διαστρωμάτωση ιδεών, αξιών και εννοιών, σε ένα πολύπλοκο σύστημα. Αυτή η διαστρωμάτωση εξελίσσεται στον ιστορικό χρόνο και σφραγίζει τη διάρκεια ή τη δυναμική της ιστορίας των νοοτροπιών, μια σφαίρα που περικλείει φιλοσοφικά συστήματα, επιστημονικές κατακτήσεις, θρησκευτικές πεποιθήσεις. Η δομή των εννοιών που συν-απαρτίζουν τον θεωρητικό χώρο οργανώνει τα ιστορικά/πολιτισμικά νοήματα και τις κοινωνικές διαστάσεις του χώρου σε μια διανοητική ενότητα (Terzoglou, 2008). Ο θεωρητικός χώρος πάντοτε συσχετίζεται με έναν διακριτό ιστορικό/πολιτισμικό χώρο: δεν παράγεται εν κενώ: συμπυκνώνει τις ηθικές και κοινωνικές αξίες ζωής ενός συγκεκριμένου πολιτισμικού περιβάλλοντος, ορίζει το σχεδιάγραμμα μιας κοσμοθεωρητικής τάξης (Τερζόγλου, 2009β). Άρα ο θεωρητικός χώρος υπερβαίνει αυτό που ο Peter Gärdenfors ονομάζει «εννοιολογικούς χώρους», από τη σκοπιά της γνωσιακής επιστήμης (Gärdenfors, 2000). Ένας θεωρητικός χώρος είναι πολιτισμικά εμποτισμένος, φέρει ιστορικότητα και προσδιορισμένα ποιοτικά γνωρίσματα (Λιάπης, 2006). Ταυτόχρονα, όπως έχει δείξει ο Ernst Cassirer, αποτελεί ένα ύψιστο προϊόν αφαίρεσης του ανθρώπινου νου που απομακρύνεται από την ετερογενή φύση του χώρου της δράσης ή του χώρου της αίσθησης (Cassirer, 1944). Με άλλα λόγια, οι δύο τελευταίοι ιδεατοί τύποι χώρου αντιστοιχούν σε γνωστικά πεδία *εμβάθυνσης* και αφαίρεσης: σε εννοιολογικές μορφές γνώσης. Δηλαδή σε είδη γνώσης που εξετάζουν το κοσμοθεωρητικό νόημα έργων, εποχών ή κινημάτων, το πολιτισμικό περιεχόμενο των εννοιών, την νοητική υφή και οργάνωση του κοινωνικού/ιστορικού/πολιτισμικού χώρου.

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 10

Τέλος, πέρα από την «οριζόντια» συσχέτιση των δέκα παραπάνω ιδεατών τύπων χώρου με γνωστικά αντικείμενα και τρόπους συγκρότησης υποκειμένων γνώσης, έχει καταβληθεί προσπάθεια να υπάρχει και μια λογική συνοχή στην «κάθετη» αλληλουχία αυτών των επιπέδων: ο εννοιολογικός αυτός καμβάς μετατοπίζεται από την υλική στη νοητή οργάνωση του χώρου και από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο. Το αφηρημένο όμως δεν είναι αόριστο ή ασαφές, αλλά εξίσου προσδιορισμένο με το συγκεκριμένο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Βαΐου, Ντίνα και Κωστής Χατζημιχάλης (2012). *Ο χώρος στην αριστερή σκέψη*. Αθήνα: Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς, Νήσος.

Boudon, Philippe (1971). *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*. Paris: Dunod.

Cassirer, Ernst (1944). *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven-London: Yale University Press.

Gärdenfors, Peter (2000). *Conceptual Spaces. The Geometry of Thought*. Cambridge-London: The MIT Press.

Hubbard, Phil, Rob Kitchin και Gill Valentine (επιμ.) (2004). *Key Thinkers on Space and Place*. London: Sage Publications.

Jammer, Max (1954). *Concepts of Space. The History of Theories of Space in Physics*. New York: Dover Publications.

Λιάπης, Ιωάννης (2006). *Η αίσθησις και η αισθητική του χρώματος*. Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Terzoglou, Nikolaos-Ion (2008). «Conceptual Structures of Architectural Thought: Leon Battista Alberti-Etienne-Louis Boullee-Le Corbusier», *Environment, Land, Society, Architectonics (ELSA)*, 1/II, *Urban Settlement*: 73-79.

Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίων (2009α). *Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα*. Αθήνα: Νήσος.

Τερζόγλου, Νικόλαος-Ίων (2009β). «Φιλοσοφικές προσεγγίσεις της αρχιτεκτονικής σκέψης», *Ουτοπία*, 84: 165-178.

Schmarsow, August (1994). «The Essence of Architectural Creation», στο H.F. Mallgrave και E. Ikonomou (επιμ.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities: 281-297.

Van de Ven, Cornelis (1987). *Space in Architecture. The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*. Assen-Maastricht: Van Gorcum.

Weber, Max (1972). *Δοκίμια επί της θεωρίας των κοινωνικών επιστημών*, τόμ. Α΄. Αθήνα: ΕΚΚΕ.

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 11

Ι. ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΗ ΓΝΩΣΗ

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 12

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 13

α.

Υλικός/

κατασκευαστικός

χώρος

00b 003-014 Eisagogi_Layout 1 08/10/2012 10:05 π.μ. Page 14

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 15

ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ ΦΩΤΙΣΜΟΥ ΣΤΑ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΑ ΚΤΙΡΙΑ Ο ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΕΛΥΦΟΥΣ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΦΩΣ Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΤΥΠΩΝ ΜΕΧΡΙ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '60

Κώστας Σαράντης

Περίληψη

Η βιομηχανική αρχιτεκτονική και η ιστορία της αποτελεί ένα εκπαιδευτικό και ερευνητικό αντικείμενο που τις τελευταίες δεκαετίες συγκεντρώνει το παγκόσμιο ενδιαφέρον, όπως συμβαίνει και για τα κτίρια με ιστορικό, μνημειακό χαρακτήρα αλλά και –πιο πρόσφατα– για τα κτίρια του Μοντέρνου Κινήματος. Η ιστορία και η εξέλιξη των βιομηχανικών τύπων, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον των βιομηχανικών κελυφών μέσα στη σύγχρονη πόλη και η σημασία τους ως ιστορικά τεκμήρια του παρελθόντος, είναι ορισμένα ζητήματα που στάθηκαν ως αφορμή για την ενασχόληση με τα βιομηχανικά κτίρια.

Παράλληλα, ο φυσικός φωτισμός ως μία σημαντική παράμετρος στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, τόσο για την αποκάλυψη της ίδιας της αρχιτεκτονικής ιδέας όσο και για την παροχή οπτικής άνεσης στους χρήστες του χώρου, αποτελεί ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον ερευνητικό πεδίο στον τομέα του βιοκλιματικού σχεδιασμού και όχι μόνο.

Τα δύο αυτά πεδία έρευνας (βιομηχανική αρχιτεκτονική και φυσικός φωτισμός) αποτέλεσαν και τη βάση της έρευνας και συνέθεσαν ένα προσωπικό σενάριο – ένα προσωπικό πεδίο έρευνας.

Το άρθρο χωρίζεται σε δύο βασικά μέρη. Στο πρώτο μέρος επιχειρείται μια καταγραφή της εξέλιξης των βιομηχανικών κτιρίων μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Διερευνώνται οι συνθήκες κάτω από τις οποίες εξελίχθηκε η βιομηχανική αρχιτεκτονική και οι παράγοντες που επηρέασαν τον σχεδιασμό του κελύφους των βιομηχανικών κτιρίων. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζονται οι μέθοδοι υπολογισμού του φυσικού φωτισμού που πραγματοποιήθηκαν σε βιομηχανικούς χώρους της πόλης του Βόλου. Το δείγμα των μετρήσεων είναι ενδεικτικό και έχει ως στόχο την εφαρμογή και σύγκριση των μεθόδων μέτρησης, αλλά και την ποιοτική και ποσοτική ερμηνεία των αποτελεσμάτων.

RESEARCH OF THE NATURAL LIGHT IN THE INDUSTRIAL BUILDINGS THE HANDLING OF THE SHELL IN CONNECTION WITH LIGHT THE EVOLUTION OF THE INDUSTRIAL FORMS UNTIL THE 60's

Abstract

The industrial architecture and its history is a subject which concentrates – in an educational and research aspect – a worldwide interest, so do the buildings of historical, monumental character and the buildings of the Modern Movement, more recently. The history and the evolution of the industrial forms, the past, the present and the future of the industrial shells in the contemporary urban landscape and its importance as historical tokens of the past are some of the reasons for working on the industrial buildings.

At the same time, the natural light as an important parameter in the architectural design, both for the revelation of the architectural idea itself and the benefit of visual comfort to the users of the space, constitutes a particularly interesting field in the area of bioclimatic design, among others.

Those two research fields (industrial architecture and natural light) not only were the foundation of the research but comprised a personal scenario – a personal research field.

This article is divided into two basic parts. In the first part, a tracing of the evolution of the industrial buildings up to the end of the 20th century is being attempted. The conditions under which the industrial architecture evolved as well as the factors that influenced the

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2003.
Εξεταστική Επιτροπή: Ε. Ευαγγελινός (Επιβλέπων), Η. Ζαχαρόπουλος, Γ. Φατσέας, Δ. Ευθυμιάτος.

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 16

design of the shell of the industrial buildings are being explored. The second part presents the methods of calculating the natural light, held in industrial spaces in the town of Volos. The sample of the measurement is indicative and targets the implementation and the comparison of the measurement methods as well as both the qualitative and the quantitative interpretation of the results.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία αυτή επιχειρεί μια διερεύνηση του φυσικού φωτισμού στα βιομηχανικά κτίρια, τόσο μέσα από τη διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία και την ιστορική εξέλιξη των βιομηχανικών τύπων, όσο και μέσα από τον πειραματισμό μέσω προσωπικής έρευνας με μεθόδους μέτρησης του φυσικού φωτισμού.

Τα βιομηχανικά κτίρια επιλέχθηκαν ως κτίρια-αφορμές για την ιστορική τους διερεύνηση μέσα από το πρίσμα του φυσικού φωτισμού, αλλά και την εφαρμογή και σύγκριση μεθόδων μέτρησης του φυσικού φωτισμού.

Στόχος της εργασίας είναι:

- να γίνει προσπάθεια ερμηνείας των «πραγματολογικών» προθέσεων της βιομηχανικής αρχιτεκτονικής ως προς τον χειρισμό του κελύφους σε σχέση με το φως
- να διερευνηθεί το θέμα πώς η ανάγκη για φυσικό φωτισμό στους χώρους παραγωγής επηρέασε τη μορφή των βιομηχανικών κτιρίων
- να διερευνηθούν, μέσα από τη μελέτη του φυσικού φωτισμού, τα ποιοτικά και ποσοτικά χαρακτηριστικά των βιομηχανικών χώρων
- να χρησιμοποιηθούν διαφορετικές μέθοδοι πρόβλεψης φυσικού φωτισμού σε βιομηχανικά κτίρια, με εργαλεία έρευνας που χρησιμοποιούνται στον ευρύτερο τομέα του βιοκλιματικού σχεδιασμού

Η ιδιαιτερότητα του αντικειμένου απαιτεί πολλές προσεγγίσεις. Στο πρώτο μέρος γίνεται μια βιβλιογραφική προσέγγιση για την εξέλιξη των βιομηχανικών κτιρίων. Η έρευνα και η ιστορική καταγραφή των βιομηχανικών τύπων έγινε με στόχο να καλύψει όσο το δυνατόν μεγαλύτερο φάσμα από τις τυπολογίες που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τον χειρισμό του κελύφους τους σε σχέση με τον φυσικό φωτισμό. Διερευνώνται οι συνθήκες κάτω από τις οποίες εξελίχθηκε η βιομηχανική αρχιτεκτονική, η οποία ταξινομείται με βάση τον σκελετό των κτιρίων και τον χειρισμό των ανοιγμάτων. Τα δομικά υλικά, οι μέθοδοι κατασκευής, η τεχνογνωσία της εποχής, οι περιβαλλοντικές συνθήκες, οι «τάσεις» της αρχιτεκτονικής, το τοπικό χρώμα, η νομοθεσία, είναι ορισμένοι από τους παράγοντες που εξετάζονται και που επηρέασαν τον σχεδιασμό των βιομηχανικών κτιρίων.

Στο δεύτερο μέρος γίνεται μια πειραματική προσέγγιση μέσω μετρήσεων του φυσικού φωτισμού σε υπάρχοντα βιομηχανικά κτίρια. Επιλέχτηκαν τέσσερα αντιπροσωπευτικά δείγματα βιομηχανικών κτιρίων από την πόλη του Βόλου που παρουσιάζουν ενδιαφέρον ως προς το κέλυφός τους. Επίσης, χρησιμοποιήθηκαν τρεις μέθοδοι κατανόησης και

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 17

υπολογισμού του φυσικού φωτισμού. Πραγματοποιήθηκαν επιτόπιες μετρήσεις φυσικού φωτισμού με φωτόμετρο χειρός (μέθοδος 1), χρήση λογισμικού για την προσομοίωση και τον υπολογισμό του φυσικού φωτισμού (μέθοδος 2) και μετρήσεις σε πρόπλασμα (μακέτα) ενός βιομηχανικού κτιρίου με ειδικό φωτόμετρο (μέθοδος 3).

2. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΚΤΙΡΙΩΝ

Κατά τη διερεύνηση της ιστορικής εξέλιξης των βιομηχανικών κτιρίων, της δημιουργίας των κτιριακών τύπων, και της επίδρασης που είχε η ανάγκη για φυσικό φωτισμό στον σχεδιασμό του βιομηχανικού κελύφους από τα πρώτα βιομηχανικά κτίρια έως και τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, δεν θα μπορούσε να τηρηθεί πιστά μια χρονολογική σειρά. Η εξέλιξη της βιομηχανίας δεν ήταν η ίδια σε παγκόσμιο επίπεδο, όπως επίσης και η ανάπτυξη της τεχνολογίας, οι κατασκευαστικές μέθοδοι, οι περιβαλλοντικές συνθήκες και οι κοινωνικοοικονομικές συνιστώσες που καθόρισαν τη μορφή των βιομηχανικών κτισμάτων. Οι τυπολογίες που θα αναφερθούν δεν μπορούν να μπουν σε στενά χρονικά όρια, γιατί η εμφάνιση και η εξέλιξή τους ποικίλει από χώρα σε χώρα. Στα πλαίσια της εργασίας, έγινε μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης των βιομηχανικών μορφών που προέκυψαν στην πορεία του χρόνου και κάτω από το πρίσμα του χειρισμού του φυσικού φωτισμού.

2.1 Τα πρώτα βιομηχανικά κτίρια

Τα πρώτα εργοστάσια (αλευρόμυλοι, νερόμυλοι, σιδηρουργεία, κεραμοποιεία, νηματουργία) ήταν συνήθως πολυώροφα, πέτρινα κτίρια, με λιγοστό φυσικό φωτισμό, κατασκευασμένα με παραδοσιακά υλικά, και αποτέλεσαν τις αρχές της εκβιομηχάνισης κατά τη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα. Τέτοιου είδους λιθόκτιστα και ογκώδη κτίρια με μεγάλο ύψος και επαναλαμβανόμενα ανοίγματα αποτέλεσαν και τις πρώτες βιομηχανίες, πριν το ξέσπασμα της Βιομηχανικής Επανάστασης (Pinard, 1991).

Η τεχνολογία δεν επέτρεπε τη δημιουργία μεγάλου πλάτους κτιρίων. Έτσι τα περισσότερα βιομηχανικά κτίρια ήταν στενόμακρα και πολυώροφα, και είχαν ικανοποιητικό αλλά όχι και επαρκή φυσικό φωτισμό και αερισμό, με σειρές πλευρικών παραθύρων κατά μήκος των ορόφων. Αντίθετα, σε άλλες πηγές γίνεται λόγος για κακές συνθήκες φωτισμού στα πρώτα βιομηχανικά κτίρια (Drury, 1981).

Προκειμένου να φωτιστεί επαρκώς ο εσωτερικός χώρος από τα περιμετρικά ανοίγματα, υπήρχε ένα μέγιστο όριο στο πλάτος του χώρου (Δεμίρη, 1991). Επομένως, την ίδια στιγμή που η ίδια η φύση της κατασκευής επέτρεπε ένα μέγιστο αριθμό παραθύρων με μέγεθος που θα επέτρεπε στους πέτρινους φέροντες τοίχους να διατηρήσουν τη στατική τους επάρκεια, τα ίδια τα ανοίγματα όριζαν και το μέγιστο πλάτος του χώρου. Ο φωτισμός από τα περιμετρικά ανοίγματα ήταν ανάλογος με το μέγεθος και το ύψος των παραθύρων. Η αναλογία του ύψους του κτιρίου προς το πλάτος του μπορούσε να είναι μέχρι και 1:4, ώστε να υπάρχει επαρκής φυσικός φωτισμός. Σε άλλη πηγή, όπως αναφέρεται, τα πολυώροφα εργοστάσια έπρεπε να είναι στενά, με πλάτος χώρου περιορισμένο και ίσο περίπου με το διπλάσιο του ύψους του ορόφου, έτσι ώστε να μπορεί το φως της ημέρας να εισχωρεί στο εσωτερικό (Baker, 1993).

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 18

Γενικά, σε κάθε περίπτωση, ο φυσικός φωτισμός στα πολυώροφα κτίρια εξαρτιόταν από την ίδια την κατασκευή και τα μέσα της εποχής. Όσο πιο μεγάλα ήταν τα περιμετρικά παράθυρα, τόσο μεγαλύτερο βάθος μπορούσε να έχει το κτίριο. Οι εξωτερικοί φέροντες πέτρινοι τοίχοι όριζαν το μέγεθος των ανοιγμάτων και κατ' επέκταση το περίβλημα του κτιρίου και τα βασικά του χαρακτηριστικά, όπως μέγεθος, αναλογίες χώρων, σχέση κενού και πλήρους. Μέχρι το 1850 περίπου, η κατασκευή πέτρινων πολυώροφων κτιρίων ήταν το χαρακτηριστικό της βιομηχανικής αρχιτεκτονικής.

Στα πρώτα χρόνια της εκβιομηχάνισης, οι πρώτες αρχιτεκτονικές μορφές των εργοστασίων ήταν ο «παραδοσιακός» και ο «εκλεπτυσμένος» τύπος. Η νεοκλασική αρχιτεκτονική και η μνημειακότητα ήταν τα αρχικά στοιχεία δανεισμού στα πρώιμα βιομηχανικά κτίρια, που αναμείχθηκαν με το τοπικό στοιχείο και τις μεθόδους κατασκευής. Έτσι τα βιομηχανικά κτίρια, σε πολλές περιπτώσεις, «θύμιζαν» δημόσια κτίρια, ανάκτορα ή εκκλησίες, σε μια πιο αφαιρετική μορφή. Στα πολυώροφα κτίρια, το κύριο χαρακτηριστικό της τυπολογίας ήταν ο επαναλαμβανόμενος ρυθμός των ανοιγμάτων ανά όροφο και, σε ορισμένες περιπτώσεις, η χρήση του άξονα συμμετρίας ως στοιχείο που είχε αναφορές σε νεοκλασικά πρότυπα. Επομένως, η δημόσια αρχιτεκτονική, τα τεχνολογικά μέσα και τα υλικά της εποχής, καθόριζαν κατά κύριο λόγο και το κέλυφος των βιομηχανικών κτιρίων.

2.2 Η Βιομηχανική Επανάσταση, τα νέα υλικά και η ανάγκη για φυσικό φωτισμό

Η Βιομηχανική Επανάσταση, στα τέλη του 18ου αιώνα και κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, προκάλεσε αλλαγές στις αρχές δόμησης των εργοστασίων με τη χρήση νέων υλικών για τις κατασκευές, όπως ο χυτοσίδηρος, ο σίδηρος και αργότερα ο χάλυβας (Pinard 1991). Άρχισε να δημιουργείται ένας πρώιμος προβληματισμός για τη σχέση της κατασκευής και του φυσικού φωτός, που προϊδέαζε για μια μετέπειτα εξέλιξη στη βιομηχανική αρχιτεκτονική.

Επιπλέον, η ανάπτυξη της τεχνολογίας και της χρήσης του γυαλιού και των συστημάτων του, είχε άμεσο αντίκτυπο στο συνολικό σχεδιασμό των βιομηχανικών χώρων και στην περαιτέρω δημιουργία και εξέλιξη των κτιριακών τύπων. Τα βιομηχανικά κελύφη άρχισαν να γίνονται πιο «ελαφριά» και να αποκτούν διάφανες επιφάνειες και ζώνες, κυρίως στην οροφή.

Η χρήση του σιδήρου προσέφερε νέες αρχιτεκτονικές δυνατότητες, όπως την κάλυψη χώρων με καμπύλα στοιχεία και γυαλί (Baker, 1993). Κολώνες και δοκοί από χυτοσίδηρο διευκόλυναν στη δημιουργία νέων κατασκευών με μεγαλύτερες γυάλινες επιφάνειες. Μια νέα αρχιτεκτονική του φωτός και του αέρα άρχισε να γεννιέται. Εκείνη την περίοδο άρχισαν να μορφώνονται νέοι κτιριακοί τύποι.

Η ανάγκη για φυσικό φωτισμό καθόρισε σημαντικά την οργάνωση και το μέγεθος των βιομηχανικών κτιρίων, τόσο σε κάτοψη όσο και σε τομή. Ο προβληματισμός γύρω από τη μορφή δεν σταμάτησε μόνο στην αναζήτηση διακοσμητικών στοιχείων, αλλά πέρασε και στην ίδια τη λειτουργία του κελύφους.

Εικ. 1: Μηχανουργείο στη Σκοτία, το 1872. Συνεχόμενες ζώνες φεγγιτών στη στέγη. (Stratton και Trinder, 2000)

Στα πολυώροφα κτίρια όπου απαιτούνταν μεγαλύτερο πλάτος στους ορόφους, άρχισαν να δημιουργούνται φωτιστικά πηγάδια (lightwells), με τη μορφή στενόμακρων φωταγωγών, τα οποία σε ορισμένες περιπτώσεις είχαν τέτοιες διαστάσεις που μπορούν να θεωρηθούν ως προάγγελοι των μεταγενέστερων μεγάλων αιθρίων.

Η ανάγκη για την εισαγωγή φωτός στην καρδιά της παραγωγής, οδήγησε σε φωτισμό από την οροφή. Οι φεγγίτες ήταν αρχικά μικρά κενά στη στέγη και αργότερα, με την ανάπτυξη της τεχνολογίας του γυαλιού, άρχισαν να δημιουργούνται μεγάλες ζώνες κατά μήκος της στέγης ή ακόμα και μεγάλα τμήματα γυαλιού, το οποίο άρχισε να χρησιμοποιείται ως κύριο υλικό επικάλυψης. Αυτή η ανάγκη για περισσότερο φυσικό φωτισμό, σε συνδυασμό με τη χρήση του μετάλλου, οδήγησε σε νέες τυπολογίες, ελαφρύτερες κατασκευές, ισόγεια κτίρια, και ένα νέο λεξιλόγιο στο χειρισμό του βιομηχανικού κελύφους. Έτσι άρχισε μια αναζήτηση για τον τρόπο στέγασης των εργοστασίων. Τα πολυώροφα κτίρια άρχισαν να αντικαθίστανται από ισόγεια με φωτισμό από την οροφή. (Εικ. 1)

2.3 Οι βιομηχανικές τυπολογίες

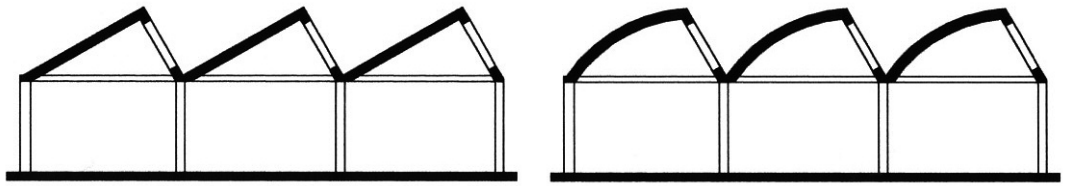
2.3.1 *Ο τύπος της οδοντωτής ή πριονωτής οροφής*

Από τα τέλη του 19ου αιώνα, οι αυξανόμενες ανάγκες για μεγαλύτερους χώρους παραγωγής με ομαλή κατανομή του φυσικού φωτός μέσα στο χώρο εργασίας, οδήγησε στην ανάγκη για την κατασκευή βιομηχανικών κτιρίων με φωτισμό από την οροφή.

Η οδοντωτή οροφή (shed roof) με φωτισμό από τον βορρά, ήταν ένας τύπος που επικράτησε για παραπάνω από μισό αιώνα στη βιομηχανία (Drury, 1981). Στην Ευρώπη, η χρήση της οδοντωτής ή πριονωτής στέγης άρχισε να γενικεύεται από το 1860 (Grube, 1971).

Ο τύπος του οδοντωτού κτιρίου χρησιμοποιήθηκε αρχικά με τις παραδοσιακές μεθόδους κατασκευής, και υλικά όπως η πέτρα και ο σίδηρος. Αργότερα, ο σκελετός των κτιρίων ήταν είτε από μέταλλο είτε από οπλισμένο σκυρόδεμα. Οι κολώνες και οι δοκοί από χυτοσίδηρο ή οπλισμένο σκυρόδεμα έδωσαν τη δυνατότητα για την κατασκευή μεγάλων διαστάσεων υαλοστασίων στη στέγη. Στην Ελλάδα, ο τύπος της πριονωτής στέγης χρησιμοποιήθηκε πολύ στη βιομηχανία, κυρίως στην κλωστοϋφαντουργία, από τις αρχές του 20ού αιώνα.

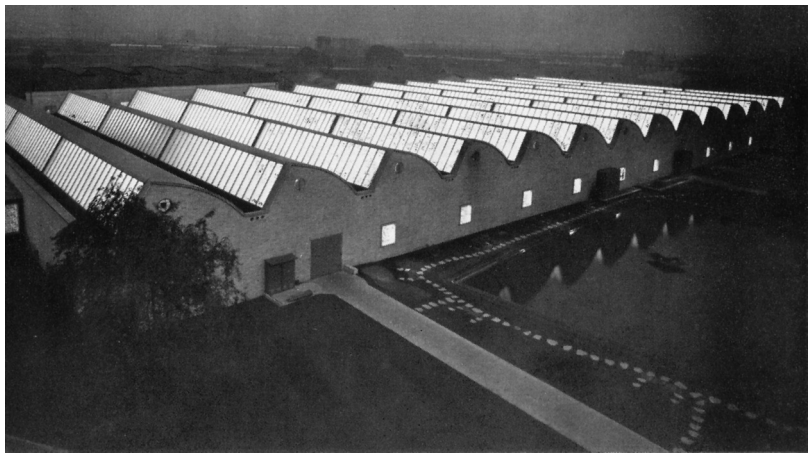
Η χρήση της οδοντωτής ή πριονωτής στέγης επέτρεπε στο φως της ημέρας να φθάνει κάθετα στους χώρους εργασίας. Οι οροφές σε έξαρση από τον κύριο όγκο του κτιρίου, με ένα μέρος της επιφάνειάς τους καλυμμένο με γυαλί, τα λεγόμενα «sheds», ήταν μια τεράστια πρόοδος σε σχέση με τον πλάγιο φωτισμό που υπήρχε στα μικρά ή πολυώροφα κτίρια. (Εικ. 2-3)

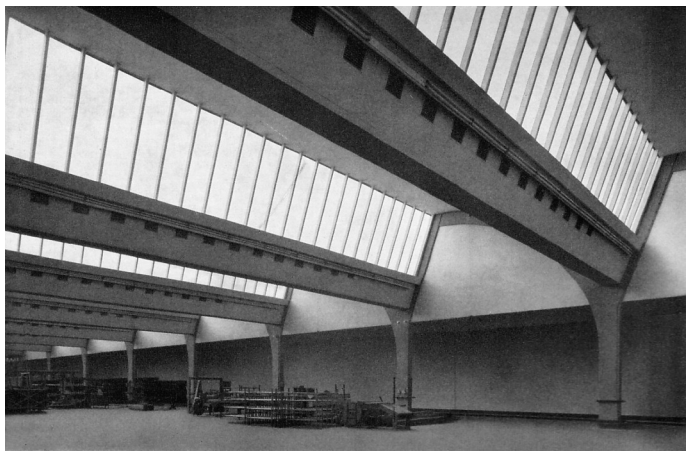


Εικ. 2-3: Ο τύπος του οδοντωτού ή πριονωτού κτιρίου

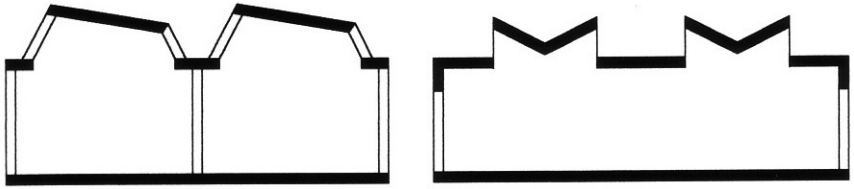
Ο σταθερός φωτισμός από βόρεια υαλοστάσια των κεκλιμένων στεγών προσέφερε ένα κατάλληλο εργασιακό περιβάλλον στο εσωτερικό κατά τη διάρκεια της ημέρας για το χώρο εργασίας, και μεγάλη ευελιξία ως προς την τοποθέτηση των μηχανημάτων μέσα στο χώρο. Συχνά ο φωτισμός σε καθεμιά από τις επιμέρους ζώνες των κτιρίων ενισχύονταν με πλευρικά ανοίγματα ή ζεύγος ανοιγμάτων που συνήθως ήταν τοξωτά στο πάνω μέρος τους και είχαν διακοσμητικά στοιχεία από τούβλα ή ακόμη από στρογγυλούς φεγγίτες στα πλευρικά τρίγωνα των στεγών.

Ο τύπος της πριονωτής στέγης, παρόλο που άρχισε να αντικαθίσταται από άλλες βιομηχανικές μορφές, συνεχίστηκε να εφαρμόζεται και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ορισμένα μεταπολεμικά παραδείγματα, παραλλαγή αυτού του τύπου, με μεταλλικό σκελετό ή από οπλισμένο σκυρόδεμα, παρουσιάζουν καμπυλωμένες τις ζώνες της οροφής κατά τη διάσταση του μήκους των επιμέρους στεγών, ή κατά τη διάσταση του πλάτους, δημιουργώντας τοξοειδείς στέγες. (Εικ. 4-5)





Εικ. 4-5: Εργοστάσιο στη Γερμανία το 1954. Πριονωτή στέγη με καμπύλες τις κεκλιμένες στέγες, κατά την έννοια του πλάτους, και φωτισμό από το βορρά. (Mills, 1959)



Εικ. 6-7: Ο τύπος του monitor roof

2.3.2 *Ο τύπος του monitor roof*

Ενώ στις αρχές της εξέλιξης του τύπου της οδοντωτής στέγης, το βασικό της πλεονέκτημα θεωρούνταν ο σταθερός φωτισμός από το βορρά, εντούτοις, παρατηρήθηκε ότι η είσοδος του φωτός της ημέρας από το βορρά δημιουργούσε σκιές στις περιοχές πίσω από τα μηχανήματα. Στις δεκαετίες του ’30 και του ’40 άρχισε να εφαρμόζεται σε εργοστάσια το σύστημα των κεντρικών φεγγιτών οροφής (monitor roofs), που συνδύαζε βόρειο και νότιο φωτισμό από την οροφή μέσω αμφίπλευρων υαλοστασίων. (Εικ. 6-7). Η βελτίωση στην εμφάνιση, την κατασκευή και τις συνθήκες καθαρισμού των φεγγιτών, αλλά και της ποιότητας του φωτισμού ήταν εμφανείς (Mills, 1959).

Η εφαρμογή των monitor roofs στα βιομηχανικά κτίρια, εισήγαγε ελεγχόμενα ποσά φωτισμού από το νότο σε συνδυασμό με το σταθερό βόρειο φωτισμό. Το αποτέλεσμα ήταν βελτιωμένα επίπεδα φωτισμού σε όλο το εσωτερικό, χωρίς να παρατηρείται αύξηση της θερμοκρασίας ή θερμικές απώλειες. Εξελιγμένη μορφή αυτού του συστήματος συνδυάζει τον κύριο βόρειο φωτισμό με συμπληρωματικό νότιο φωτισμό, χρησιμοποιώντας το ανακλώμενο φως από το κάτω μέρος της στέγης και την κεκλιμένη επιφάνεια κάτω από τη νότια φωτιστική ζώνη, χωρίς να αυξάνεται σημαντικά το θερμικό φορτίο (Drury, 1981). (Εικ. 8)

Εικ. 8: Συνδυασμός του κύριου βόρειου φωτισμού με συμπληρωματικό νότιο φωτισμό (Drury, 1981)

Η μέθοδος αυτή εγκαταλείφθηκε στα τέλη της δεκαετίας του ’60 καθώς γινόταν ολοένα και μεγαλύτερη η επιθυμία για τη μείωση του κόστους της κατασκευής.

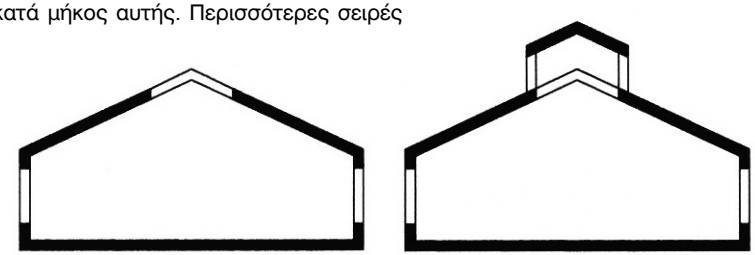
2.3.3 *Οι φεγγίτες οροφής σε δίρριχτες στέγες*

Με την εφαρμογή του μεταλλικού σκελετού στα ισόγεια βιομηχανικά κτίρια, υπήρξαν πολλές εφαρμογές των φεγγιτών οροφής (skylights) για την ενίσχυση του φυσικού φωτισμού στο χώρο εργασίας. Ένας απλός και διαδεδομένος τύπος υπήρξε το κτίριο κουτί με δίρριχτη στέγη και φεγγίτες οροφής. Φεγγίτες οροφής σε συνεχή ζώνη κατά μήκος της κορυφής της στέγης χρησιμοποιήθηκαν συνήθως στους εργοστασιακούς χώρους πριν το 1940, αλλά χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα σε νέα εργοστάσια όπου η ανανέωση του αέρα και της θερμότητας που αναπτύσσεται μέσα στο κτίριο, είναι απαραίτητη.

Με αυτό το σύστημα είναι δυνατόν να υπάρχουν υψηλά επίπεδα φωτισμού, ιδιαίτερα σε ψηλά κτίρια όπως βαριές βιομηχανίες (μεταλλουργεία), παρόλο που η κατανομή του φωτός δεν είναι ομοιόμορφη. Για να αποφευχθούν οι σκιές πίσω από τα μηχανήματα, επιπλέον φωτισμός από περιμετρικούς φεγγίτες είναι απαραίτητος.

Υπάρχουν πολλές παραλλαγές αυτού του τύπου των φεγγιτών στην κορυφή της στέγης. Μεμονωμένοι ή συνεχείς φεγγίτες, σε προεξοχή ή όχι από τη στέγη, τριγωνικά πρίσματα, προσφέρουν ενισχυτικό φωτισμό στο κέντρο του χώρου, σε συνδυασμό και με περιμετρικά ανοίγματα. (Εικ. 9-12)

Παραλλαγή του αυτού του τύπου αποτελεί το σύστημα των επαναλαμβανόμενων φεγγιτών οροφής σε συνεχή ζώνη κατά διαστήματα των κεκλιμένων επιφανειών της στέγης. Συνήθως αυτός ο τύπος εμφανίζεται με τη μορφή εναλλαγής κενών και πλήρων στα δύο σκέλη της δίρριχτης στέγης, εγκάρσια ή κατά μήκος αυτής. Περισσότερες σειρές φεγγιτών ενισχύουν το φωτισμό στο εσωτερικό. Σε αυτές τις περιπτώσεις επιτυγχάνονται υψηλά επίπεδα ομοιόμορφου φωτισμού, αλλά η θερμική συμπεριφορά του κτιρίου εξαρτάται και από τον προσανατολισμό του. Η εφαρμογή τους γενικεύτηκε κυρίως σε μικρά εργοστάσια με μεταλλική φέρουσα κατασκευή.

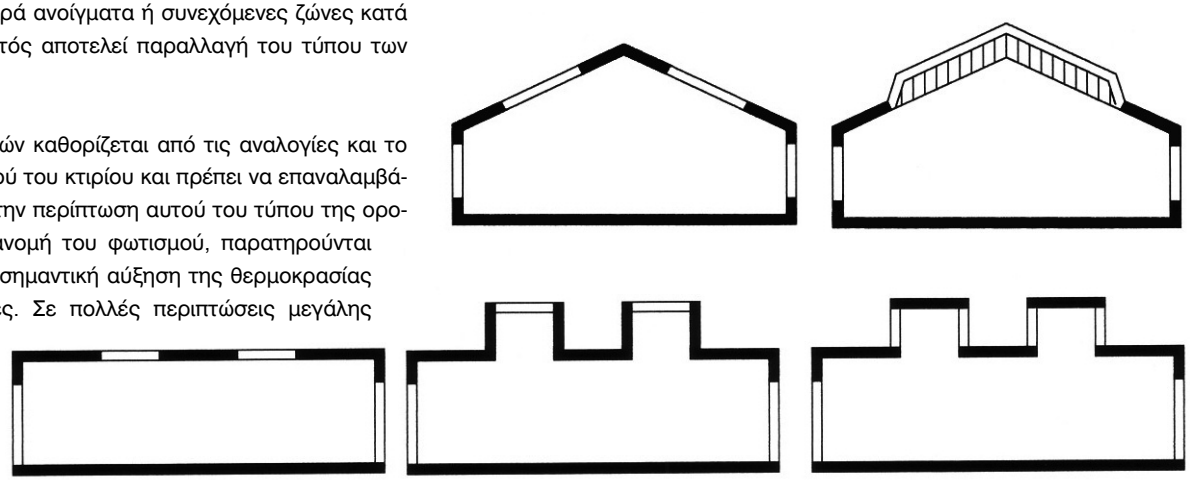


Εικ. 9-12: Οι φεγγίτες οροφής σε δίρριχτες στέγες

2.3.4 *Οι φεγγίτες σε οριζόντια οροφή*

Οι φεγγίτες οροφής χρησιμοποιούνται τόσο σε δίριχτη όσο και σε επίπεδη στέγη και μπορεί να είναι μικρά ανοίγματα ή συνεχόμενες ζώνες κατά μήκος του κτιρίου. Ο τύπος αυτός αποτελεί παραλλαγή του τύπου των monitor roofs. (Εικ. 13-15)

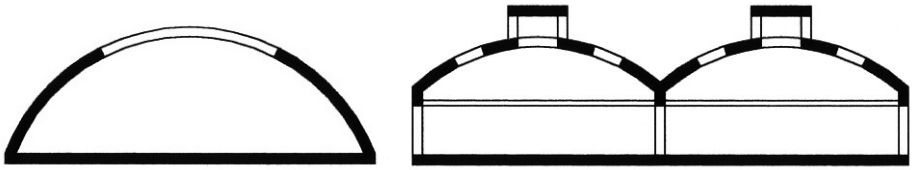
Η απόσταση μεταξύ των φεγγιτών καθορίζεται από τις αναλογίες και το μέγεθος του μεταλλικού σκελετού του κτιρίου και πρέπει να επαναλαμβάνονται σε τακτές αποστάσεις. Στην περίπτωση αυτού του τύπου της οροφής, υπάρχει ομοιόμορφη κατανομή του φωτισμού, παρατηρούνται όμως φαινόμενα θάμβωσης και σημαντική αύξηση της θερμοκρασίας κατά τους καλοκαιρινούς μήνες. Σε πολλές περιπτώσεις μεγάλης έκτασης κτιρίων με επίπεδη οροφή, υπάρχει συνήθως επιπλέον βοηθητικός τεχνητός φωτισμός.



Εικ. 13-15: Οι φεγγίτες οροφής σε οριζόντια οροφή

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 23

Υπάρχουν και περιπτώσεις εργοστασίων με επίπεδη οροφή και στενόμακρες λωρίδες φωτισμού ή μεμονωμένους φεγγίτες στο ίδιο επίπεδο ή σε προεξοχή, όπως παρουσιάστηκαν στις περιπτώσεις των δίρριχτων στεγών. Γενικά το «παιχνίδι» ανάμεσα στο κενό και στο πλήρες της οροφής, δημιουργεί πολλές εναλλακτικές λύσεις που προσφέρουν επιπρόσθετο φυσικό φωτισμό στο εσωτερικό του χώρου παραγωγής. Κατά κύριο λόγο χρησιμοποιούνται σε μεταλλικούς σκελετούς και σπανιότερα σε κτίρια από οπλισμένο σκυρόδεμα.



Εικ. 16-17: Τοξοειδή κελύφη

Εικ. 18: Κωνικά κελύφη

2.3.5 ***Τοξοειδή, θολωτά ή οστρακοειδή κελύφη***

Μία από τις πιο συχνές μορφές από οπλισμένο σκυρόδεμα είναι οι τοξοειδείς, θολωτές ή οστρακοειδείς κατασκευές που επιτρέπουν τη δημιουργία και στέγαση μεγάλων χώρων με τον ελάχιστο αριθμό υποστυλωμάτων, και συνδυάζουν το φωτισμό από την οροφή του κελύφους τους. (Εικ. 16-19). Ένας μεγάλος αριθμός πρωτοποριακών συστημάτων οροφής σχεδιάστηκαν τη δεκαετία του ’50 και του ’60 για να καλύψουν μεγάλου ανοίγματος σκελετούς με χαμηλό κόστος. Με τον τρόπο αυτό γίνεται οικονομία στη χρήση των υλικών, όπου χρησιμοποιούνται τοξοειδείς ή καμπυλωμένες πλάκες.

Η συνηθέστερη μορφή των θολωτών κατασκευών ήταν η κατασκευή στέγης με τη μορφή κυλίνδρου ή τόξου. Η οροφή των κτιρίων αυτών έχει κυλινδρική μορφή και επιτρέπει μέσα από διάφορες εφαρμογές τη δημιουργία μεμονωμένων φεγγιτών οροφής ή συνεχόμενες ζώνες. Ο φωτισμός από την οροφή γίνεται συνήθως στις περιπτώσεις αυτές μέσω στενόμακρων λωρίδων-ζωνών, όπου τμήματα της καμπυλωμένης στέγης χωρίζονται με διαφανή υλικά. Το αποτέλεσμα του φωτισμού στο εσωτερικό και το επίπεδο της ομαλότητας, εξαρτώνται από την απόσταση που έχουν οι διαφανείς ζώνες μεταξύ τους και από το ύψος που βρίσκονται σε σχέση με το δάπεδο. Επιπρόσθετα, η καμπύλη και ελεύθερη εσωτερικά οροφή αποτελεί ανακλαστική επιφάνεια του φυσικού φωτός προς το εσωτερικό, επιτυγχάνοντας καλύτερο και πιο ομοιόμορφο φωτισμό με μικρότερα ανοίγματα και φεγγίτες σε σχέση με τους συνηθισμένους τύπους κατασκευής. Σε ορισμένα βιομηχανικά κτίρια αυτού του τύπου, υπήρχε επιπλέον προεξοχή φωτισμού και αερισμού κατά μήκος της καμπύλης οροφής. (Εικ. 16-17)

Άλλη εφαρμογή των τοξοειδών στοιχείων στην οροφή αποτελεί και μια παραλλαγή του κλασικού τύπου της πριονωτής στέγης. Κωνικά τμήματα στέγης σε σειρά και σε επανάληψη στεγάζουν μεγάλους βιομηχανικούς χώρους παραγωγής. (Εικ. 18). Η τοξοειδής ή κωνική κατασκευή από οπλισμένο σκυρόδεμα είναι πιο βελτιωμένη σε σχέση με τους άλλους βιομηχανικούς τύπους και υπερέχει της πιο παραδοσιακής μεταλλικής κατασκευής με βόρειο φωτισμό, δίνοντας μεγαλύτερο ποσοστό φυσικού φωτισμού (Mills, 1959).

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 24

Στις οστρακοειδείς κατασκευές, τα κελύφη από οπλισμένο σκυρόδεμα μπορούν να κατασκευαστούν και με τη μορφή θόλων ή κυλινδρικών-καμπύλων πλακών προς τις δύο κατευθύνσεις σε ορθογωνική κάτοψη. (Εικ. 19). Οι λωρίδες φωτισμού μπορούν να «τρέχουν» και προς τις δύο κατευθύνσεις, ενισχύουν τον φωτισμό στο εσωτερικό, αλλά αυξάνουν σημαντικά το ενεργειακό κόστος (ανεπιθύμητα θερμικά κέρδη ανάλογα με τον προσανατολισμό).

Εικ. 19: Οστρακοειδή κελύφη

Τα εργοστάσια με τη μορφή θόλων είχαν γενικά έναν ιδιαίτερο χειρισμό του κελύφους τους που τα έκανε ιδιαίτερα δημοφιλή και εντυπωσιακά, ακόμη και για λόγους διαφήμισης και κύρους της επιχείρησης. (Εικ. 20). Η επιλογή του κτιριακού τύπου είχε, ιδιαίτερα μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, λειτουργικούς αλλά και αισθητικούς στόχους.

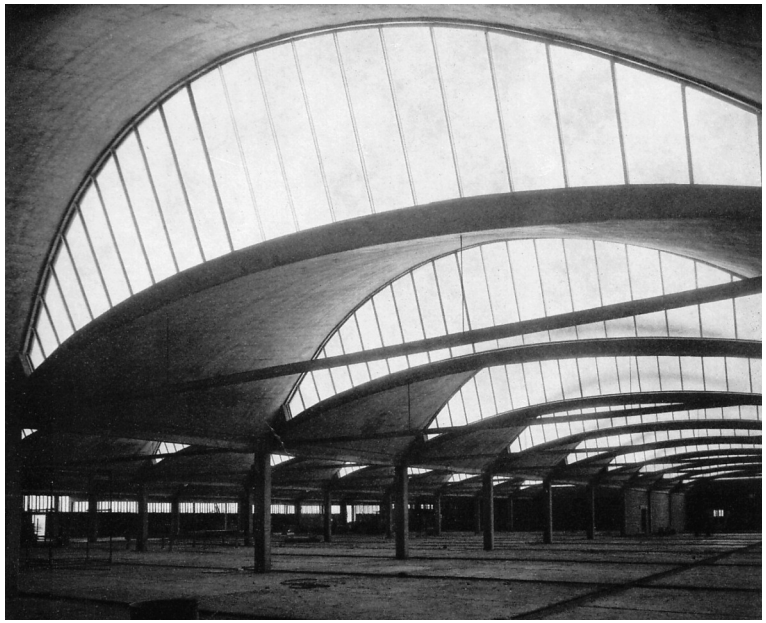
2.3.6 *Το Μοντέρνο Κίνημα και η επίδραση στο βιομηχανικό κέλυφος*

Το Μοντέρνο Κίνημα άρχισε να κάνει την εμφάνισή του από τις αρχές του 20ού αιώνα. Η εξέλιξη του Μοντέρνου Κινήματος, η «νέα Αρχιτεκτονική», συνοδευόταν από έννοιες όπως λειτουργικότητα, φουτουρισμός και ορθολογισμός. Δεν σήμαινε όμως και την πιστή και αφοσιωμένη υιοθέτηση του νέου κινήματος στους βιομηχανικούς χώρους. Για παράδειγμα, η οριζοντιότητα των παραθύρων δεν θα παρήγαγε απαραίτητα και μοντέρνα αρχιτεκτονική, ούτε η κατακορυφότητά τους παρέπεμπε σε παλαιότερα κλασικιστικά και «παλιομοδίτικα» στυλ. Οι απαιτήσεις του κάθε κτιρίου μπορεί να σήμαιναν και συνδυασμό της οριζοντιότητας και της καθετότητας.

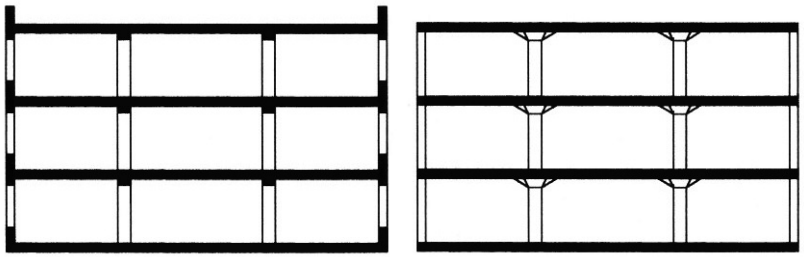
Οι νέες απαιτήσεις στους βιομηχανικούς χώρους δημιούργησαν μια άλλη μορφή αισθητικής έκφρασης που βασιζόταν στην αρμονία του σχήματος, στην απλότητα της έκφρασης, και στη λογική χρήση της κατασκευής (Holme, 1935). Η νέα, περισσότερο τεχνολογική έκφραση, είχε λίγα κοινά στοιχεία με το χειρισμό της μορφής την περίοδο του 19ου αιώνα, με τα διακοσμητικά και κλασικιστικά στοιχεία και την έκφραση του δημόσιου κτιρίου.

Το εξωτερικό περίβλημα έπρεπε να ακολουθεί και να συμβαδίζει με το εσωτερικό του. Το μέγεθος και το σχήμα των παραθύρων άρχισε να καθορίζεται από τις προδιαγραφές για τον φυσικό φωτισμό που ίσχυαν για κάθε χρήση βιομηχανικού χώρου. Άρχισαν να δημιουργούνται οι πρώτοι κανονισμοί που ανέφεραν τις προδιαγραφές για τον φωτισμό που κάθε εργοστάσιο θα έπρεπε να πληρεί, ώστε να είναι επαρκής και κατάλληλος για το χώρο παραγωγής και τους εργαζόμενους.[1]

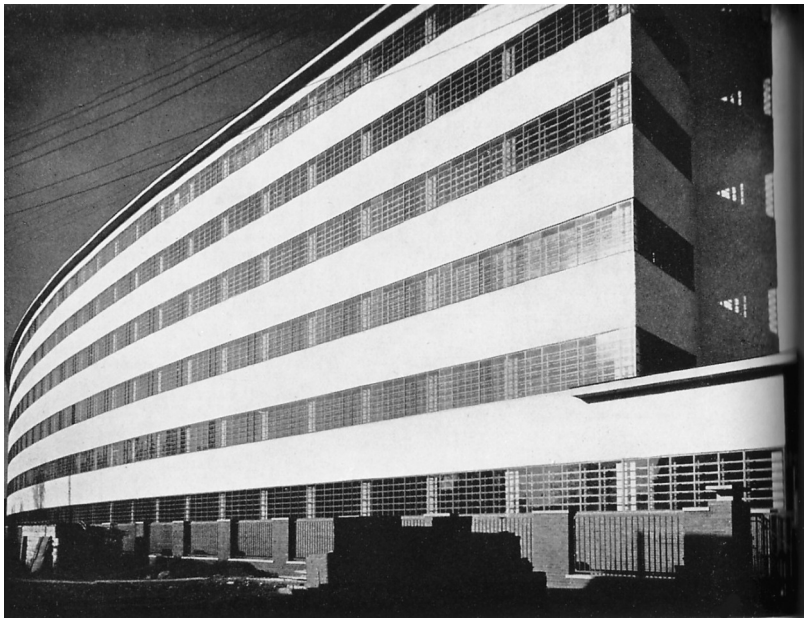
1. Οι προδιαγραφές αναφέρονταν σε κανονισμούς για διαφορετικούς τύπους εργοστασίων όπως στο «Home Office Reports on Lighting», «Factories and Workshops Welfare Pamphlets» και στο «Lighting Service Bureau Bulletins» (Holme, 1935).



Εικ. 20: Εργοστάσιο στη Γαλλία με τοξωτές-κωνικές απολήξεις υαλοστασίων οροφής. (Henn, 1965)



Εικ. 21-22: Ο τύπος του πολυώροφου κτιρίου με περιμετρικά μεγάλα υαλοστάσια



Εικ. 23: Πολυώροφη καπνοβιομηχανία στην Αυστρία το 1934, με συνεχόμενες ζώνες υαλοστασίων στην εξωτερική επιδερμίδα του κτιρίου (Holme, 1935)

Ο χειρισμός του κελύφους «δεν θα πρέπει να εξαρτάται από προκαθορισμένες ιδέες που αναφέρονται στη σχέση του κενού και του πλήρους» (Holme, 1935). Το σχόλιο αυτό γίνεται σε μια περίοδο έξαρσης του Μοντέρνου Κινήματος, όπου έννοιες όπως «κενό» και «πλήρες» ήταν ένα νέο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο που έβρισκε εφαρμογή στα περισσότερα κτίρια της περιόδου του μεσοπολέμου. Έτσι το Μοντέρνο Κίνημα μπορεί να επηρέασε σημαντικά το κέλυφος των βιομηχανικών κτιρίων, ως προς τη μορφή τους και το αισθητικό τους αποτέλεσμα, δεν αποτέλεσε όμως και κανόνα.

Κατά την περίοδο εκείνη, ο κανόνας επέβαλε το σκελετό του κτιρίου να λειτουργεί όσο το δυνατόν πιο ανεξάρτητα από τις εξωτερικές τοιχοποιίες. Με τον τρόπο αυτό, οι εξωτερικοί τοίχοι μπορούσαν να κατασκευαστούν από ελαφριά υλικά, με επαρκή όμως αντοχή. Έτσι προέκυψαν τα μεγάλα και συνεχόμενα υαλοστάσια που πολλές φορές τοποθετούνταν εξωτερικά του σκελετού και προσέδιδαν την έννοια της διαφάνειας στο βιομηχανικό κέλυφος, αλλά και άπλετο ηλιακό φως στο εσωτερικό του χώρου παραγωγής.

Η χρήση του οπλισμένου σκυροδέματος περιόριζε τη χρήση του μεταλλικού σκελετού και των μεταλλικών φερόντων στοιχείων σε στοιχεία πλήρωσης (Mills, 1959). Το οπλισμένο σκυρόδεμα βρήκε κυρίως εφαρμογή σε πολυώροφα κτίρια με μεγάλους χώρους παραγωγής. (Εικ. 21-22). Πολυώροφα βιομηχανικά κτίρια κατασκευάστηκαν από οπλισμένο σκυρόδεμα και με μεγάλες συνεχόμενες ζώνες υαλοστασίων, χαρακτηριστική έκφραση και του Μοντέρνου Κινήματος. (Εικ. 23). Το σύστημα των mushroom columns (κολώνες με τη μορφή μανιταριού στο πάνω μέρος), έδινε τη δυνατότητα δημιουργίας χώρων χωρίς δοκούς. Οι πλάκες από οπλισμένο σκυρόδεμα στηρίζονται απευθείας στις ενισχυμένες κολώνες. Τα περιμετρικά υαλοστάσια έχουν μέγεθος όσο το καθαρό ύψος του ορόφου και μπορούν να εκτείνονται καθ' όλο το μήκος του κτιρίου περιμετρικά (curtain walls), παρέχοντας υψηλά επίπεδα φυσικού φωτισμού στο εσωτερικό.

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 26

2.4 Συμπεράσματα για την εξέλιξη των βιομηχανικών κτιρίων

2.4.1 ***Παράγοντες που επηρέασαν το σχεδιασμό των βιομηχανικών κτιρίων***

Ο σχεδιασμός των βιομηχανικών κτιρίων από τις αρχές της εκβιομηχάνισης μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, εξαρτήθηκε από πολλούς και ποικίλους παράγοντες που καθόρισαν και την τυπολογική και μορφολογική ανάπτυξή τους. Παράγοντες όπως το είδος της εργασίας και η φύση του προϊόντος παραγωγής, τα υλικά, οι μέθοδοι κατασκευής και οι γνώσεις της κάθε εποχής, ο τύπος κατασκευής του κτιρίου που επιλέγεται, η νομοθεσία που ισχύει για τα βιομηχανικά κτίρια, οι περιβαλλοντικές συνθήκες στο χώρο παραγωγής και η τοπική αρχιτεκτονική ή το τοπικό στυλ, σε μερικές περιπτώσεις, καθόρισαν την εξέλιξη της βιομηχανικής αρχιτεκτονικής. Οι παράγοντες αυτοί ποικίλουν σε κάθε εργοστάσιο και από χώρα σε χώρα, με αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλών επιμέρους τυπολογιών.

Στις αρχές της εκβιομηχάνισης, 19ος και αρχές 20ού αιώνα, οι τυπολογίες ήταν μάλλον πιο συγκεκριμένες και ξεκάθαρες. Τον 19ο αιώνα τα πολυώροφα κτίρια με τα παραδοσιακά υλικά κατασκευής (πέτρα, ξύλο, μέταλλο) σημάδεψαν μια ολόκληρη πρώτη περίοδο της βιομηχανίας. Τα υλικά, τα μέσα και η τεχνογνωσία ήταν περιορισμένα και τα πολυώροφα κτίρια-κουτιά, με τα περιορισμένων διαστάσεων ανοίγματα, προσέφεραν σχετικά χαμηλά επίπεδα οπτικής άνεσης στους εργαζόμενους. Από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και κυρίως στον 20ό, η ευρεία χρήση του χυτοσίδηρου αλλά και του οπλισμένου σκυροδέματος, και η ανάγκη για τη δημιουργία μεγαλύτερων ισόγειων χώρων παραγωγής με φωτισμό από την οροφή, οδήγησε στη δημιουργία των κλασικών τύπων της πριονωτής στέγης και αργότερα ένα ολόκληρο λεξιλόγιο μεταλλικών ή από οπλισμένο σκυρόδεμα σκελετών, με φεγγίτες οροφής.

Με το Μοντέρνο Κίνημα και τις νέες κατασκευαστικές τεχνικές, η κατασκευαστική μέθοδος άρχισε να επηρεάζει σημαντικά την εμφάνιση-μορφή του κτιρίου. Στο παρελθόν, η αισθητική και η βιομηχανία δεν είχαν πολλή στενή σχέση. Από τη δεκαετία του ’30 και μετά, η εμφάνιση άρχισε να «μετράει» πολύ, όπως και ο ιδιαίτερος χειρισμός του κτιριακού τύπου, ώστε ο φυσικός φωτισμός να αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο στο σχεδιασμό.

Οι περιβαλλοντικές συνθήκες στους βιομηχανικούς χώρους επηρέασαν σημαντικά το σχεδιασμό τους. Συνθήκες όπως η θερμοκρασία, ο φωτισμός, ο αερισμός, η πυρασφάλεια, η σωστή διάταξη των μηχανών, η παραγόμενη ρύπανση, επηρέασαν τα εργοστάσια, λιγότερο στις αρχές της εκβιομηχάνισης και πολύ περισσότερο τον 20ό αιώνα. Οι συνθήκες υγιεινής και ασφάλειας των εργαζομένων, ήταν απαραίτητες προϋποθέσεις για τη σωστή λειτουργία τους.

Με τις νέες κατασκευαστικές μεθόδους και την τεχνογνωσία, δημιουργήθηκαν πολλά ενδιαφέροντα παραδείγματα που παρουσίασαν καινοτομίες ως προς την ίδια την κατασκευή, το μορφολογικό και αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά και τον ιδιαίτερο χειρισμό του κελύφους για την εξασφάλιση καλών συνθηκών φυσικού φωτισμού στους χώρους παραγωγής. Με την πάροδο του χρόνου και την ανάπτυξη της τεχνολογίας, κυρίως μετά τη δεκαετία του ’60, οι τύποι των κτιρίων και οι κατασκευαστικές και μορφολογικές επιλογές ποικίλουν και δύσκολα μπορούν να καθορίσουν μια συγκεκριμένη τυπολογία.

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 27

Στη δεκαετία του ’60, επιμέρους παράμετροι κατά τον σχεδιασμό ενός εργοστασίου, όπως ο φυσικός φωτισμός, ο αερισμός και η τοποθεσία, άρχισαν να χάνουν τη σημασία τους. Η βαρύτητα άρχισε να δίνεται στην ευελιξία της κατασκευής για μελλοντική επέκταση. Στην Ευρώπη υπήρχε μια γενική παραδοχή της άποψης ότι το βιομηχανικό κτίριο πρέπει να είναι αποκομμένο από το περιβάλλον του, να είναι εξοπλισμένο με συστήματα ελεγχόμενου φωτισμού και αερισμού, και να σχεδιάζεται για ποικίλες χρήσεις. Πρόκειται για την κατασκευή ευέλικτων και πιο βιώσιμων κατασκευών (μακροπρόθεσμος σχεδιασμός), που θα μπορούν ανά πάσα στιγμή να στεγάσουν οποιαδήποτε βιομηχανική χρήση. Το βιομηχανικό κέλυφος εξαρτάται πλέον από παράγοντες όπως ευελιξία, βιωσιμότητα, οικονομία, κόστος κατασκευής, αυτοματισμός κ.λπ.

2.4.2 ***Ο κτιριακός τύπος και ο φωτισμός***

Ο φωτισμός, φυσικός, τεχνητός, ή και ο συνδυασμός τους, αποτελεί σημαντικό παράγοντα για τη δημιουργία άνετων συνθηκών εργασίας. Η επιλογή του δομικού σκελετού του κτιρίου συχνά επηρεάζεται από την ανάγκη για την επίτευξη καλού φυσικού φωτισμού στο εσωτερικό. Ποιος είναι όμως ο πιο κατάλληλος κτιριακός τύπος που εξασφαλίζει στο μέγιστο καλές συνθήκες οπτικής άνεσης; Η απάντηση στο βασικό αυτό ερώτημα, όπως διαπιστώθηκε, δεν θα μπορούσε να είναι μονολεκτική.

Η επιλογή του κατασκευαστικού συστήματος ενός βιομηχανικού κτιρίου (δομικός σκελετός, σχήμα της οροφής, φεγγίτες, περιμετρικά υαλοστάσια), καθορίζει και την ενεργειακή συμπεριφορά της κατασκευής (συμπεριλαμβανομένου και του φυσικού φωτισμού), αλλά παράλληλα καθορίζεται και από το είδος της εργασίας και τα απαιτούμενα επίπεδα φωτισμού.

Η εμπειρία έδειξε ότι ο συνδυασμός του φωτισμού από την οροφή αλλά και από τις (πλευρικές) κάθετες επιφάνειες περιμετρικά του κτιρίου, μπορεί να εξασφαλίσει ένα υψηλό και καλής ποιότητας ομοιόμορφο φωτισμό του εσωτερικού χώρου. Το σχήμα της οροφής και ο προσανατολισμός της είναι κρίσιμοι παράγοντες κατά το σχεδιασμό. Πρέπει να δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην επιλογή της κατασκευαστικής λογικής της οροφής, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται ο καλύτερος συνδυασμός γυάλινων επιφανειών και προσανατολισμού και να μην παρατηρούνται ενεργειακές απώλειες. Για παράδειγμα, δεν θα πρέπει να είναι απώτερος σκοπός η μείωση του τεχνητού φωτισμού και η «διάτρηση» του κελύφους από γυάλινες επιφάνειες ώστε να μειωθεί η σπατάλη ενέργειας, γιατί την ίδια στιγμή η μείωση αυτή ισοδυναμεί και αντικρούεται από τη σπατάλη ενέργειας για τη θέρμανση και ψύξη του χώρου, λόγω των απωλειών που προέρχονται από τις γυάλινες επιφάνειες.

Σαν γενικό συμπέρασμα προκύπτει ότι ο κτιριακός τύπος αποτελεί άμεση συνάρτηση του είδους του βιομηχανικού χώρου που πρόκειται να στεγάσει, και καθορίζεται από επιμέρους συνιστώσες που σχετίζονται με την ενεργειακή συμπεριφορά του χώρου, τις επιθυμητές περιβαλλοντικές συνθήκες και του κατάλληλου περιβάλλοντος εργασίας, που θα εξασφαλίσει στους χρήστες του χώρου συνθήκες οπτικής άνεσης. Οι αναλογίες μεταξύ «κενού» και «πλήρους»

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 28

ποικίλουν ανάλογα με την ανάγκη για φυσικό φωτισμό στο χώρο παραγωγής, το είδος της εργασίας που εκτελείται, τις κατασκευαστικές δυνατότητες της εποχής, αλλά και συχνά από την ανάγκη το βιομηχανικό κέλυφος να «εξυπηρετεί» μορφολογικές και αισθητικές ανάγκες.

3. ΜΕΤΡΗΣΕΙΣ ΦΥΣΙΚΟΥ ΦΩΤΙΣΜΟΥ

Στο δεύτερο μέρος της έρευνας έγινε μια προσπάθεια κατανόησης και εξοικείωσης με τις μεθόδους υπολογισμού του φυσικού φωτισμού σε υφιστάμενα βιομηχανικά κτίρια στην πόλη του Βόλου. Από τα πρώην βιομηχανικά κτίρια της πόλης, που κατασκευάστηκαν την περίοδο 1925-1955, επιλέχθηκαν τέσσερα αντιπροσωπευτικά κτίρια, ενδεικτικοί τύποι για την εφαρμογή των μεθόδων μέτρησης και υπολογισμού του φυσικού φωτισμού:

α. Το κτίριο του συγκροτήματος του πρώην μεταξουργείου Ετμεκτζόγλου (τύπος ισόγειου κτιρίου με δίρριχτη στέγη και φεγγίτη σε προεξοχή)
β. Το κτίριο του πρώην εργοστασίου παραγωγής στρυχνοσίτου (Στρυχνόκαρπος) (τύπος ισόγειου κτιρίου με δίρριχτη στέγη και φεγγίτη σε προεξοχή)
γ. Το κτίριο της πρώην καπνοβιομηχανίας Ματσάγγου (πολυώροφο κτίριο με περιμετρικά ανοίγματα)
δ. Τα δύο κτίρια των πρώην Δημοτικών Σφαγείων (τύπος με πριονωτή στέγη και βόρειο φωτισμό)

Κατά την πειραματική αυτή προσέγγιση, χρησιμοποιήθηκαν τρεις μέθοδοι:

1) Επιτόπιες μετρήσεις φυσικού φωτισμού με φωτόμετρο χειρός
2) Προσομοίωση χώρων με τη χρήση λογισμικού και υπολογισμός του φυσικού φωτισμού
3) Μετρήσεις σε πρόπλασμα (μακέτα) ενός πρώην βιομηχανικού κτιρίου με ειδικό όργανο μέτρησης (φωτόμετρο προπλάσματος)

Το δείγμα των μετρήσεων ήταν ενδεικτικό και είχε σαν στόχο την εφαρμογή και σύγκριση των μεθόδων μέτρησης, αλλά και την ποιοτική και ποσοτική ερμηνεία των αποτελεσμάτων τόσο για τις ίδιες τις μεθόδους –τα εργαλεία της έρευνας–, όσο και για τα ίδια τα βιομηχανικά κτίρια – το μέσον της έρευνας.

3.1 Μετρήσεις φυσικού φωτισμού στους βιομηχανικούς χώρους με φωτόμετρο χειρός (μέθοδος 1)

Βασικός στόχος των μετρήσεων ήταν να ελεγχθούν τα επίπεδα και η κατανομή του φυσικού φωτισμού στους χώρους παραγωγής των επιλεγμένων βιομηχανικών χώρων. Τα αποτελέσματα των επιτόπιων μετρήσεων με φωτόμετρο χειρός απεικονίστηκαν σε διαγράμματα και σε σχέδια κατόψεων των κτιρίων, ξεχωριστά σε κάθε παράδειγμα. Στα σχέδια των κατόψεων, η απεικόνιση των τιμών φυσικού φωτισμού γίνεται με το σχεδιασμό των ισόφωτων καμπύλων (isolux contours), ανάλογα με τις τιμές που σημειώθηκαν στα σημεία μέτρησης. Μονάδα μέτρησης είναι το lux [1 Lux ~ 10 Lm/ft2 (lumen/square foot)].

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 29

Επίσης, με βάση τις τιμές φυσικού φωτισμού που μετρήθηκαν, σε κάθε περίπτωση σημειώνονται οι ελάχιστες και οι μέγιστες τιμές και υπολογίζονται οι μέσες τιμές του φωτισμού και ο στιγμιαίος συντελεστής φυσικού φωτός (Daylight Factor, Df). Ο υπολογισμός των τιμών του συντελεστή φυσικού φωτός έγινε περισσότερο για να διαπιστωθεί το εύρος των τιμών στο οποίο κυμαίνεται τις ημέρες που έγιναν οι συγκεκριμένες μετρήσεις. Χρήσιμα συμπεράσματα προκύπτουν και από τις μέγιστες και ελάχιστες τιμές, καθώς και από τη μέση τιμή φυσικού φωτισμού στα τακτά χρονικά διαστήματα των μετρήσεων.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι μετρήσεις που πραγματοποιήθηκαν στους βιομηχανικούς χώρους είναι ενδεικτικές, παρουσιάζουν όμως μια γενική εικόνα για την κατανομή του φυσικού φωτισμού στους βιομηχανικούς χώρους. Για μια συνολική εικόνα της συμπεριφοράς του εσωτερικού χώρου σε σχέση με το φως της ημέρας, χρειάζονται επιπλέον μετρήσεις σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, εποχές και καιρικές συνθήκες. Οι μετρήσεις που έγιναν δίνουν μια αίσθηση για την κατανομή του φυσικού φωτισμού ανάλογα με τον κτιριακό τύπο και αποτελούν αφορμή για μια πιθανή, περαιτέρω έρευνα.

3.2 Μετρήσεις φυσικού φωτισμού στους βιομηχανικούς χώρους με προσομοίωση στον Η/Υ (μέθοδος 2)

Η προσομοίωση του φυσικού φωτισμού με τη χρήση λογισμικού αποτέλεσε τη δεύτερη μέθοδο της εργασίας. Τα προγράμματα αποτέλεσαν εργαλείο της έρευνας και όχι αντικείμενό της. Στόχος δεν ήταν η διαπίστωση της καταλληλότητας του κάθε προγράμματος, αλλά η γενικότερη διερεύνηση των μεθόδων πρόβλεψης και προσομοίωσης του φυσικού φωτισμού. Αυτό βέβαια δεν απέκλεισε οποιεσδήποτε παρατηρήσεις και σχόλια για τις ιδιότητες, τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα του εργαλείου της έρευνας. Εξάλλου, στα πλαίσια της ερευνητικής διαδικασίας, η κριτική αξιολόγηση των προγραμμάτων που χρησιμοποιήθηκαν ήταν ένα από τα βασικά ζητούμενα.

Τα προγράμματα που χρησιμοποιήθηκαν είναι:
Πρόγραμμα Ecotect v.5.1[2]
Πρόγραμμα Relux 2.4 Professional[3]
Πρόγραμμα Radiance v. 1.0.2[4]

Στα προγράμματα αυτά πραγματοποιήθηκαν προσομοιώσεις για τους βιομηχανικούς χώρους στους οποίους έγιναν επιτόπου μετρήσεις με φωτόμετρο χειρός. Διερευνήθηκε η δυνατότητα του λογισμικού να προσομοιώσει τις συνθήκες κατανομής του φυσικού φωτισμού στους χώρους (σε συνθήκες νεφοσκεπούς ουρανού) και έγινε σύγκριση των αποτελεσμάτων μεταξύ των μεθόδων πρόβλεψης του φυσικού φωτισμού, αλλά και των ποιοτικών και ποσοτικών αποτελεσμάτων των μετρήσεων στους βιομηχανικούς χώρους.

Κατά τη δημιουργία ενός μοντέλου προσομοίωσης στα προγράμματα λήφθηκαν υπόψη τα παρακάτω στοιχεία:
– η γεωμετρία του χώρου (εσωτερικές διαστάσεις, μέγεθος ανοιγμάτων, πάχος περιμετρικών τοίχων κ.λπ.)
– η ρύθμιση των υλικών του εσωτερικού χώρου και της ανακλαστικότητάς τους

2. ***Ecotect v.5.1***, Square One Research PTY Ltd, Dr. Andrew Marsh 1994-2002, [Online] Available, http://www.sq1.com

3. ***Relux 2.4 Professional***, Relux Informatik AG, Basel, Switzerland, 1998, [Online] Available, http://www.relux.ch

4. ***Desktop Radiance v. 1.0.2***, Lawrence Berkeley National Laboratory, Environmental Energy Technologies Division, Building Technologies Department and MarinSoft Inc., [Online] Available, http://radsite.lbl.gov/radiance

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 30

- οι συντεταγμένες της τοποθεσίας (γεωγραφικό μήκος και πλάτος)
- ο σωστός προσανατολισμός του κτιρίου
- η ύπαρξη πιθανών εξωτερικών εμποδίων (γειτονικά κτίρια, δέντρα κ.λπ.)
- η χρωματική απόδοση των επιφανειών του εσωτερικού χώρου και η φωτεινότητά τους

Τα αποτελέσματα των προσομοιώσεων των μοντέλων για κάθε βιομηχανικό χώρο με τη μορφή εσωτερικών προοπτικών (ποιοτικά αποτελέσματα) και δυσδιάστατων ή τρισδιάστατων απεικονίσεων των ισόφωτων καμπύλων (ποσοτικά αποτελέσματα), αποτέλεσαν ενδιαφέροντα στοιχεία για την έρευνα, και συγκρίθηκαν με τα αποτελέσματα των επιτόπου μετρήσεων της πρώτης μεθόδου.

3.3 Μετρήσεις φυσικού φωτισμού σε μακέτα (πρόπλασμα) με πραγματικές συνθήκες φωτισμού και φωτόμετρο (μέθοδος 3)

Η κατασκευή ενός πραγματικού τρισδιάστατου μοντέλου υπό κλίμακα και η μέτρηση του φυσικού φωτισμού με ειδικά φωτόμετρα σε συνθήκες πραγματικού ουρανού (model, real sky, photometers), αποτελεί την τρίτη μέθοδο που εφαρμόστηκε κατά την εκπόνηση της εργασίας. Θα ήταν ιδανική η περίπτωση να κατασκευαστούν μακέτες για όλους τους βιομηχανικούς χώρους στους οποίους έγιναν επιτόπου μετρήσεις, αλλά αυτό θα ήταν αντικείμενο μιας άλλης εργασίας. Εδώ, στόχος ήταν ο πειραματισμός και η εξοικείωση με το μοντέλο και το όργανο μέτρησης στις πραγματικές συνθήκες του ανεμπόδιστου ουρανού.

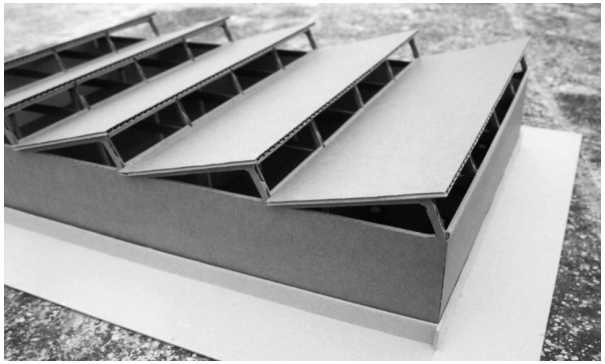
Το μοντέλο που κατασκευάστηκε αντιστοιχεί σε κτίριο των πρώην Δημοτικών Σφαγείων στο Βόλο. Στόχος ήταν να διερευνηθεί ο φυσικός φωτισμός στον κλασικό τύπο του οδοντωτού ή πριονωτού βιομηχανικού κτιρίου με βόρειο φωτισμό από την οροφή.

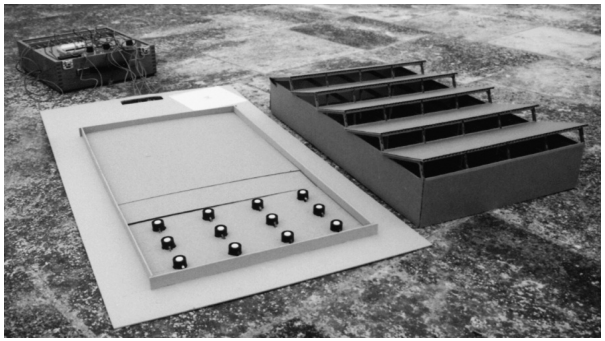
Κατά την κατασκευή του προπλάσματος λήφθηκαν προσεχτικά υπόψη επιμέρους στοιχεία, όπως η γεωμετρία του χώρου, η σωστή κατασκευή των ανοιγμάτων, η ανακλαστικότητα και τα υλικά του εσωτερικού χώρου, ο σωστός προσανατολισμός του κτιρίου, η ύπαρξη πιθανών εξωτερικών εμποδίων και η καλή κατασκευή της μακέτας.

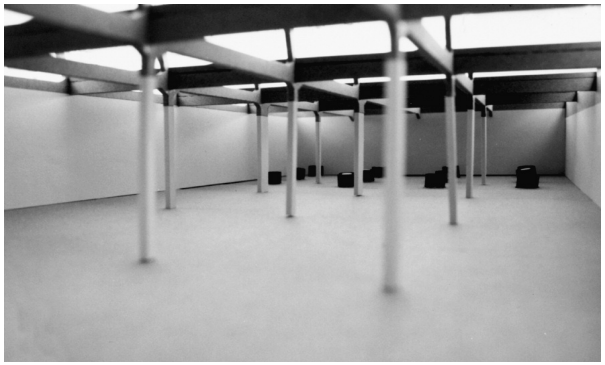
Στο εσωτερικό του προπλάσματος τοποθετούνται ειδικά φωτόμετρα για τη μέτρηση του φυσικού φωτισμού. (Εικ. 24-26). Η μέθοδος αυτή δίνει ιδιαίτερα ενδιαφέροντα αποτελέσματα τόσο για το ίδιο το κέλυφος του κτιρίου, ως αντιπροσωπευτικό δείγμα της βιομηχανικής τυπολογίας, όσο και για τα ίδια τα ποσοτικά αποτελέσματα που αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό την πραγματικότητα του εσωτερικού χώρου και την κατανομή του φωτός. Τα ποιοτικά και ποσοτικά αποτελέσματα των μετρήσεων συγκρίθηκαν με τα αντίστοιχα των δύο προηγούμενων μεθόδων.

3.4 Συμπεράσματα για τα παραδείγματα των μετρήσεων – Σύγκριση μεθόδων και αποτελεσμάτων

Η εφαρμογή των μεθόδων μέτρησης φυσικού φωτισμού στα τέσσερα παραδείγματα βιομηχανικών κτιρίων στο Βόλο αποτέλεσε μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα εμπειρία. Επιμέρους συμπεράσματα προέκυψαν, τόσο για τα επίπεδα φυσικού φωτισμού στα κτίρια όσο και για τις ίδιες τις μεθόδους μέτρησης.







Εικ. 24-26: Το πρόπλασμα του οδοντωτού βιομηχανικού τύπου, το φωτόμετρο και η εσωτερική εικόνα κατανομής του φυσικού φωτισμού

Γενικά, στα βιομηχανικά κτίρια που μελετήθηκαν υπήρξε ένας ιδιαίτερος χειρισμός του βιομηχανικού κελύφους προκειμένου τα κτίρια να εξασφαλίζουν συνθήκες οπτικής άνεσης στους εργαζομένους. Το κύριο χαρακτηριστικό στο σχεδιασμό των κτιρίων ήταν τα μεγάλα υαλοστάσια (Ματσάγγος), αλλά και επιμέρους στοιχεία όπως φεγγίτες οροφής σε προεξοχή στη στέγη (Μεταξουργείο Ετμεκτζόγλου, Στρυχνόκαρπος), ή φεγγίτες βόρειου προσανατολισμού (κτίρια Δημοτικών Σφαγείων). Η κατανομή του φυσικού φωτισμού στους χώρους αυτούς εξαρτήθηκε από τον κτιριακό τύπο, τη γεωμετρία του χώρου, τα ανοίγματα (υαλοστάσια, φεγγίτες κ.λπ.), τα υλικά του εσωτερικού χώρου και τον προσανατολισμό του κτιρίου.

Από τα αποτελέσματα των μετρήσεων με την εφαρμογή των τριών μεθόδων, θα περίμενε κανείς να συμπεράνει, εκτός από τα ποιοτικά και ποσοτικά στοιχεία του φωτισμού στους βιομηχανικούς χώρους, ποιος είναι και ο καλύτερος τρόπος πρόβλεψης του φυσικού φωτισμού. Σε κάθε μία από τις μεθόδους υπάρχει ένα αναπόφευκτο ποσοστό σφάλματος, το οποίο όμως δεν αλλοιώνει σημαντικά τα αποτελέσματα των μετρήσεων. Οι επιτόπου μετρήσεις αντικατοπτρίζουν την πραγματική εικόνα του χώρου, με όλα τα επιμέρους στοιχεία του, όπως ο εξοπλισμός του, οι ανακλαστικότητες των υλικών, οι φθορές του χρόνου, αλλά χρειάζονται ίσως περισσότερες μετρήσεις σε διαφορετικές καιρικές συνθήκες. Αντίθετα, στην προσομοίωση του χώρου με τη χρήση λογισμικού μπορεί να γίνει εκτίμηση του φυσικού φωτισμού για πολλαπλές ημέρες του χρόνου σε διαφορετικές συνθήκες, χωρίς επιτόπου επίσκεψη στο χώρο. Ιδιαίτερη όμως προσοχή πρέπει να δίνεται στη σωστή απόδοση των γεωμετρικών χαρακτηριστικών του χώρου και των πρόσθετων παραμέτρων των υλικών κατασκευής (υφή, φθορές, χρώματα). Στο πρόπλασμα, που αποτελεί μικρογραφία του χώρου, δίνεται η δυνατότητα πολλαπλών μετρήσεων, παραμένει όμως μια δαπανηρή μέθοδος. Ιδανική κρίνεται η εφαρμογή και των τριών μεθόδων που χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να εξασφαλιστούν αποτελέσματα που να απεικονίζουν σφαιρικά την κατανομή του φυσικού φωτισμού στον πραγματικό χώρο.

Στα πλαίσια της έρευνας και της πειραματικής προσέγγισης των μεθόδων μέτρησης του φυσικού φωτισμού, το αποτέλεσμα δεν θα μπορούσε να είναι προφανές. Αν το αποτέλεσμα ήταν εξ' αρχής γνωστό, δεν θα είχε καμία αξία η ερευνητική διαδικασία και ο πειραματισμός. Στην περίπτωση αυτή, της χρήσης διαφορετικών εργαλείων πάνω στο ίδιο ζητούμενο, που ήταν ο φυσικός φωτισμός στα βιομηχανικά κτίρια, η σύγκριση των αποτελεσμάτων επιβεβαιώνει σε μεγάλο βαθμό τις αρχικές υποθέσεις, αλλά προσφέρει παράλληλα χρήσιμα συμπεράσματα τόσο για τη διαδικασία της έρευνας όσο και τα εργαλεία και τις

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 32

μεθόδους της. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι τυχόν αστοχίες στο –εκ των προτέρων επιθυμητό– αποτέλεσμα, «ακυρώνουν» κατά μία έννοια την ίδια την έρευνα ή την αξιοπιστία της. Τι νόημα θα είχε όμως μια έρευνα με ζητούμενο που δεν επαναπροσδιορίζεται κατά τη διαδικασία της έρευνας αλλά και με προκαθορισμένο αποτέλεσμα;

Είναι γεγονός ότι το εύρος του πεδίου έρευνας και εφαρμογής των μεθόδων μέτρησης ήταν περιορισμένο, και για μια εις βάθος εφαρμογή των μεθόδων και γενίκευση των συμπερασμάτων θα απαιτούνταν ένα μεγαλύτερο δείγμα κτιρίων. Παρ' όλα αυτά, η διερεύνηση του φυσικού φωτισμού στο δείγμα των βιομηχανικών κτιρίων και οι μέθοδοι που εφαρμόστηκαν αποτέλεσαν έναν ενδιαφέροντα ερευνητικό πειραματισμό μέσα στα όρια της προσωπικής υπόθεσης εργασίας.

3.5 Συμπεράσματα για τον φυσικό φωτισμό στα βιομηχανικά κτίρια – η σημασία τους σήμερα

Στα πλαίσια της εργασίας έγινε διερεύνηση του φυσικού φωτισμού στα βιομηχανικά κτίρια και του τρόπου με τον οποίο διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε το κέλυφος, προκειμένου να εξασφαλιστούν ικανοποιητικές συνθήκες φυσικού φωτισμού στα κτίρια. Σήμερα, τα περισσότερα από τα παλιά εργοστάσια δεν λειτουργούν αλλά συνεχίζουν να αποτελούν σημαντικά κομμάτια του σύγχρονου αστικού παζλ, ως μνήμες του παρελθόντος.

Οι πρώην χώροι παραγωγής των εργοστασίων παρουσιάζουν μεγάλο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον, τόσο για λόγους ιστορικούς και ερευνητικούς όσο και για λόγους μελλοντικής τους χρήσης. Μια μελέτη για τα επίπεδα φυσικού φωτισμού είναι ενδιαφέρουσα προκειμένου να κατανοηθούν οι συνθήκες εργασίας της εποχής της λειτουργίας των βιομηχανικών μονάδων, αλλά και για να ερευνηθούν οι ιδιότητες των χώρων για μια μελλοντική επανάχρηση του κελύφους.

Ενδιαφέρον επίσης θα παρουσίαζε μια έρευνα για την επανάχρηση των βιομηχανικών κτιρίων, και πώς μπορεί πλέον σήμερα να χειριστεί κανείς το ήδη υπάρχον κέλυφός τους, προκειμένου να διατηρηθεί ο ιστορικός τους χαρακτήρας αλλά και να αξιοποιηθούν ως χρήσιμοι, ελεύθεροι και βιώσιμοι χώροι. Πριν από οποιαδήποτε αποκατάσταση και επανάχρηση βιομηχανιών κτιρίων, είναι απαραίτητη η γνώση του τρόπου με τον οποίο κατασκευάστηκαν και εξελίχθηκαν τα κτίρια αυτά, αλλά και ποιες είναι οι επιμέρους ιδιότητές τους. Και δεδομένου ότι το φως διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο και στις νέες χρήσεις, η γνώση της διαντίδρασης κελύφους και φωτός προσφέρει χρήσιμα στοιχεία για τον μελετητή και για τον σχεδιασμό μιας νέας κατοίκησης του χώρου.

Τα βιομηχανικά κτίρια είναι συνυφασμένα με την ανθρώπινη παρουσία και τις συνθήκες εργασίας της εποχής που λειτουργούσαν. Σήμερα αποτελούν μνημεία μιας ακμαίας οικονομικής ζωής, τμήμα και κατάλοιπα του πολιτισμού μας. Ως σύγχρονοι φορείς της ιστορίας της βιομηχανικής ανάπτυξης, μπορούν να αποτελέσουν μια χρήσιμη γνώση και εμπειρία τόσο για την παρούσα όσο και για τις επόμενες γενιές.

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 33

4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η διερεύνηση του φυσικού φωτισμού στα βιομηχανικά κτίρια πραγματοποιήθηκε με διαφορετικά, κάθε φορά, μέσα και εργαλεία, τα οποία όμως ήταν αλληλένδετα και αλληλοσυμπληρούμενα. Δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μια βιβλιογραφική έρευνα της εξέλιξης των βιομηχανικών τύπων και της σχέσης κελύφους και φυσικού φωτισμού χωρίς την πειραματική προσέγγιση μέσω μετρήσεων του φυσικού φωτισμού σε συγκεκριμένα βιομηχανικά κτίρια, και το αντίστροφο.

Η έννοια του φυσικού φωτισμού χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο ερμηνείας του βιομηχανικού χώρου και παράγοντας σχεδιασμού του βιομηχανικού κελύφους. Παράλληλα, τα βιομηχανικά κτίρια αποτέλεσαν και το μέσον για τη διερεύνηση των μεθόδων υπολογισμού του φυσικού φωτισμού.

Κατά την εκπόνηση της εργασίας, η ανεξάντλητη βιβλιογραφία και οι συνεχώς μεταβαλλόμενες «ιδέες» που ανέκυπταν, αποτέλεσαν μια ιδιαίτερη πηγή προβληματισμού για το ζητούμενο και το στόχο της έρευνας. Κρατώντας σταθερές τις έννοιες διερεύνηση, βιβλιογραφικές πηγές, αναζήτηση, πειραματισμός, μέθοδοι, έρευνα πεδίου, και γνωρίζοντας τις πραγματικές δυνατότητες, τα μέσα και τα χρονικά όρια μέσα στα οποία μπορεί να ολοκληρωθεί μια διπλωματική εργασία, στόχος ήταν να διερευνηθεί όσο το δυνατόν πιο σφαιρικά η έννοια του φυσικού φωτισμού στα βιομηχανικά κτίρια. Η επαφή με τη διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία, σε συνδυασμό με την προσωπική έρευνα, τις μεθόδους πρόβλεψης και μέτρησης φυσικού φωτισμού στο εσωτερικό των κτιρίων, αναδιοργάνωσαν τους αρχικούς στόχους, αποσαφήνισαν τα βασικά ερωτήματα-ζητούμενα, και έθεσαν, ίσως, νέους στόχους για μια περαιτέρω έρευνα στο μέλλον.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Baker N., A. Fanchiotti και K. Steemers (1993). *Daylighting in Architecture. A European Reference Book*. London: Commission of the European Communities, Rectorate-General XII for Science, Research and Development, James & James.

Δεμίρη, Κωνσταντίνα (1991). *Τα ελληνικά κλωστοϋφαντουργεία. Ιστορική και τυπολογική διερεύνηση*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ.

Drury, Jolyon (1981). *Factories. Planning, Design, and Modernisation*. London: Architectural Press.

Grube, Oswald W. (1971). *Industrial Buildings and Factories*. London: Architectural Press.

Henn, Walter (1965). *Buildings for Industry. Plans, Structures and Details*. Vol. I. London: Iliffe Books.

Henn, Walter (1965). *Buildings for Industry. International Examples*. Vol. II. London: Iliffe Books.

Holme, C.G. (1935). *Industrial Architecture*. London-Tonbridge: The Whitefriars Press.

Mills, Edward (1959). *The Modern Factory*. London: Architectural Press.

Pinard, Jacques (1991). *Η βιομηχανική αρχαιολογία*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ.

Stratton, Michael (2000). *Industrial Buildings. Conservation and Regeneration*. London-New York: E & FN Spon.

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 34

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 35

β.

Τεχνικός/
λειτουργικός
χώρος

01 015-036 Sarantis_Layout 1 28/09/2012 1:19 μ.μ. Page 36

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 37

ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ
Η ΔΙΕΙΣΔΥΣΗ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΩΝ ΣΤΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ ΠΟΥ ΕΠΙΦΕΡΟΥΝ

Γεώργιος Μπατής

Περίληψη

Αντικείμενο της εργασίας αποτελεί ο προσδιορισμός των αλλαγών που προέκυψαν από τη στιγμή που οι *νέες τεχνολογίες* ήρθαν σε επαφή με τους παράγοντες σύστασης του βιομηχανικού αντικειμένου ευρείας χρήσης (μορφή, λειτουργία, χρήση), καθώς και των αιτιών που οδήγησαν σε αυτούς τους μετασχηματισμούς. Έμμεσα, γίνεται επίσης διερεύνηση των μεταλλάξεων που επήλθαν στις διαδικασίες σχεδιασμού και παραγωγής αυτών. Σκοπός της εργασίας είναι η κατηγοριοποίηση και ο συσχετισμός των προσδιορισμένων μετασχηματισμών, αλλά και των αιτιών τους, σε γενικά σύνολα, ώστε να λειτουργήσει ως βάση σχεδιασμού, τόσο για τα *βιομηχανικά αντικείμενα* όσο και για τους χώρους που τα περιβάλλουν. Επάνω σ' αυτή τη βάση τείθεται και ο προβληματισμός για το κατά πόσο η διείσδυση των νέων τεχνολογιών, μακροπρόθεσμα, ενδυναμώνει ή αποδυναμώνει το ρόλο του αντικειμένου. Η έρευνα συγκεντρώνει τις απόψεις αναγνωρισμένων φωνών από τα πεδία της θεωρίας, της τεχνολογίας και του σχεδιασμού. Αποτελεί λοιπόν ένα ενημερωμένο στιγμιότυπο της εν εξελίξει διαδικασίας διασύνδεσης του βιομηχανικού αντικειμένου με τις νέες τεχνολογίες. Παρέχει επίσης μια «στιγμιαία ματιά» σε αναδυόμενες ιδέες και πρωτότυπες εφαρμογές που φαίνεται να ορίζουν τα βήματα προς το μέλλον.

Οι μετασχηματισμοί των αντικειμένων που, από την έρευνα, φαίνεται να προκύπτουν μετά τη διείσδυση των νέων τεχνολογιών σ' αυτά, συμπυκνώνονται σε μια σειρά χαρακτηριστικών: την απόκτηση αντίληψης και αισθήσεων, την ικανότητα λήψης και μετάδοσης πληροφορίας και δεδομένων, τη συρίκνωση και την ελαφρότητα, τη συμπύκνωση των λειτουργιών και την πολυχρηστικότητά τους, και τέλος, την ευκολία προσαρμογής τους σε εναλλασσόμενες συνθήκες. Αυτά τα χαρακτηριστικά φαίνεται πως οδηγούν τον προβληματισμό για το μέλλον σε δύο ουσιαστικές κατευθύνσεις. Από τη μια, διαφαίνεται μία τάση ορισμένων αντικειμένων να ενσωματωθούν στο ανθρώπινο σώμα, μεταφέροντας παράλληλα τις λειτουργίες τους σε αυτό. Από την άλλη, ορισμένα άλλα αντικείμενα έχουν την τάση να αυτονομηθούν, υιοθετώντας λειτουργίες του ανθρώπινου οργανισμού. Αν και οι δύο κατευθύνσεις δείχνουν να έχουν διαφορετικές αφετηρίες και προσεγγίσεις, στην ουσία αποτελούν δύο δρόμους με κοινό τέρμα.

TRANSFORMATIONS OF THE INDUSTRIAL OBJECT
INTEGRATION OF NEW TECHNOLOGIES IN OBJECTS AND THE EMERGING CHANGES

Abstract

This paper focuses on the definition of the causes and the resulted transformations that the *Industrial Object* has undergone as far as its form, function and use are concerned, since the incorporation of *Digital Technology* into the industrial design and production procedure. The aim is to create a general and expedient categorization of these transformations, their rationale and correlations, which could be used as a design guide related not only to the object itself but furthermore to the space, inside which it is utilized. The paper draws together views and ideas related to theory, technology and design, and points up to a number of realized appliances, in an attempt to offer a reliable glimpse to the near future. The discussion, finally, expanses to ask whether digital technology will eventually augment or lead to the disappearance of the industrial object, as we know it today.

The transformations that the industrial object appears to undergo can be summarized to the following: acquisition of sense and perception, information transmission and reception capacity, size and weight reduction, multifunctionality, adaptability and flexibility. These properties seem to lead towards two basic tendencies as far as the future of the industrial object is concerned. Firstly, it is evident that some accessories/functions will ultimately be integrated into the human body, significantly enhancing its abilities. On the other hand, another category of objects is progressing in the direction of further functional autonomy by incorporating human capabilities. The outcome of these two different, in origin and progression, procedures is surprisingly common.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία
με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2004. Εξεταστική
Επιτροπή: Δ. Παπαλεξόπουλος (Επιβλέπων), Κ. Μωραΐτης,
Γ. Παρμενίδης, Γ. Χαϊδόπουλος.

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 38

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΘΕΜΑ

1.1 Προβληματισμός στην έρευνα

Οι πιο σημαντικές τεχνολογίες έχουν την τάση να εξαφανίζονται μέσα στην καθημερινή ζωή. Όσο περισσότερο διεισδύουν στην καθημερινή εμπειρία, τόσο περισσότερο αυτή γίνεται υπόθεση σχεδιασμού. Σήμερα, η τεχνολογία της πληροφορίας επιτρέπει στους ανθρώπους να αλληλεπιδρούν, από απόσταση, χωρίς συγχρονισμό και χωρίς αμεσότητα. «Οπουδήποτε εμφανίζεται ο σχεδιασμός, έχει γίνει χωρίς αυτές τις σκέψεις», αναφέρει κατηγορηματικά ο Malcolm McCullough (2004). Οι ψυχολόγοι, οι εθνογράφοι, οι αρχιτέκτονες και οι πολιτισμικοί γεωγράφοι δύσκολα κατανοούν τις συνέπειες του στοχασμού αυτού με βάση τους δικούς τους σχετικούς κανόνες, πόσο μάλλον τη σημασία για μια νέα τάση στο σχεδιασμό. Γενικεύοντας, θα λέγαμε πως ο σχεδιασμός πρέπει από εδώ και στο εξής να εξυπηρετήσει τις ανθρώπινες ανάγκες, παρά τις ανάγκες των αντικειμένων. Πρέπει να γίνει προσπάθεια ώστε η τεχνολογία να μετατοπιστεί από το κέντρο της προσοχής μας προς την περιφέρεια και αυτό, όσο και να φαντάζει οξύμωρο, θα γίνει μέσω της ενδυνάμωσής της.

Οι ψηφιακές τεχνολογίες ασκούν μια σημαντική επίδραση στον τρόπο που ζούμε και δρούμε. Τόσον καιρό, η συζήτηση σχετικά με τις δυνατότητες αυτών των τεχνολογιών έχει διεξαχθεί μέσα στην περιοχή των ουτοπικών θεωριών, σαν ένα παρακλάδι της επιστημονικής φαντασίας. Οι πρόσφατες εξελίξεις, ωστόσο, μας προκαλούν να επαναδιαπραγματευτούμε αυτή την άποψη. Η εμπειρία στον τομέα της «εικονικής πραγματικότητας» μας δίδαξε ότι οι ενέργειες στην ψηφιακή περιοχή δεν θα έχουν αξία μέχρι αυτές να επιδράσουν στον υλικό κόσμο. Την ίδια στιγμή, οι τρόποι με τους οποίους οι νέες τεχνολογίες επηρεάζουν τον υλικό κόσμο γίνονται προοδευτικά αναγνωρίσιμοι. Εργασιακές πρακτικές, κοινωνική αλληλεπίδραση, και πολλές άλλες πλευρές της σύγχρονης ζωής έχουν ριζικά αλλάξει. Ένα μεγάλο μέρος του κόσμου μετατρέπεται σε ψηφιακό (Leach, 2002). Επομένως, κρίνεται επιτακτική η μελέτη των επιδράσεων μιας τέτοιας θεμελιώδους αλλαγής στο φυσικό κόσμο, και πιο ειδικά στο *βιομηχανικό αντικείμενο*.

Καθώς τα καθημερινά αντικείμενα εξοπλίζονται όλο και περισσότερο με τεχνολογία, είναι αναγκαίο να την κατανοήσουμε αρκετά καλά, ώστε να πάρουμε, στη συνέχεια, θέση απέναντι στον προβληματισμό για το σχεδιασμό τους. Ποια είναι τα βασικά στοιχεία των νέων τεχνολογιών; Σαν σημείο αφετηρίας αξίζει να δούμε την τεχνολογία μόνη της.

1.2 Οι υπολογιστές παντού

Έχουν περάσει σχεδόν εξήντα χρόνια από την πρώτη εμφάνιση του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Το 1948, η εφεύρεση του transistor (Sanders, 2003) έφερε τη δεύτερη γενιά υπολογιστών και την αύξηση της υπολογιστικής ταχύτητας. Όμως η τεχνολογική επανάσταση ξεκίνησε με το chip (Martegani και Montenegro, 2000). Τη δεκαετία του ’60, οι υπολογιστές ήταν ακόμη πολύ μεγάλοι και υψηλού κόστους. Η πρώτη προσπάθεια διάλυσης και εξάπλωσης της τεχνολογίας των υπολογιστών στη ζωή του ανθρώπου έγινε το 1979 με τη δημιουργία του προσωπικού υπολογιστή (Sanders, 2003). Τα τελευταία όμως χρόνια άρχισαν να γίνονται δημοφιλείς όροι όπως: «εξαφανισμένος», «πανταχού

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 39

παρών» ή «διάχυτος» υπολογιστής,[1] οι οποίοι σχετίζονται με την ενσωμάτωση υπολογιστικών συστημάτων σε αντικείμενα ή ομάδες αντικειμένων, και με συμπεριφορές και φαινόμενα που σχετίζονται με αυτή τη συνθήκη.[2]

«Οι πιο σοβαρές τεχνολογίες είναι εκείνες που εξαφανίζονται», ήταν η πιο συχνά λεγόμενη φράση του Mark Weiser. «Πλέκονται μέσα στην καθημερινή ζωή μέχρι να γίνουν δυσδιάκριτες από εμάς» (Weiser, 1991). Ενσωματώνοντας υπολογιστές σε αντικείμενα, ώστε να γίνουν απλούστερα, γρηγορότερα και πιο αξιόπιστα, αυτομάτως αυξάνουμε σε μεγάλο βαθμό τη δυνατότητα του «να κάνουμε πολλά ενεργώντας ελάχιστα» (Dertouzos, 2001).

Σήμερα, λιγότερο από το 1/4 των chips που παράγονται τοποθετούνται σε μονάδες προσωπικών ή φορητών Η/Υ (McCullough, 2004). Τα υπόλοιπα ενσωματώνονται σε πράγματα τα οποία κουβαλάμε, οδηγούμε ή φοράμε, ή είναι ενσωματωμένα σε φυσικούς τόπους. Για να δωθεί έμφαση στην εξαφάνιση των νέων τεχνολογιών μέσα στα καθημερινά αντικείμενα, ο όρος «διεισδυτικός» έγινε πιο συνήθης.

Ως αποτέλεσμα της διείσδυσης των νέων τεχνολογιων, ολόκληρες οικογένειες παλιών, «παραδοσιακών» αντικειμένων αλλάζουν, αυξάνοντας τις δυνατότητές τους. Η συνεχής βελτίωση των υπολογιστικών συστημάτων και η ελαχιστοποίηση του μεγέθους τους, η διασύνδεση ενός μεγάλου αριθμού συσκευών και φυσικών αντικειμένων με αυτά, η αύξηση της χρήσης των φορητών υπολογιστών, συνδεδεμένων μέσω ασύρματων επικοινωνιών, και οι νέες δημιουργίες λογισμικού (Dertouzos, 2001), αλλάζουν ριζικά τη λειτουργία, τον τρόπο χρήσης και τη μορφή των χρηστικών, βιομηχανικών αντικειμένων (Martegani και Montenegro, 2000). Η επικοινωνία τους με τον άνθρωπο, τα άλλα αντικείμενα και το περιβάλλον τους, το μέγεθος και το βάρος τους, η λειτουργικότητα και η προσαρμογή τους στις απαιτούμενες συνθήκες, είναι χαρακτηριστικά που επηρεάζονται άμεσα από την ενσωμάτωση των νέων τεχνολογιών. Παρακάτω θα εξετάσουμε ξεχωριστά αυτές τις αλλαγές, πώς προέκυψαν και τι νέο προσέδωσαν στα αντικείμενα.

2. Η ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Μιλώντας γενικά, θα αναφέρουμε μια σημαντική αλλαγή στην τεχνολογία επικοινωνίας: τη μετατροπή των συστημάτων της, ώστε να μπορούν να συνδέονται με υπολογιστές (computerization). Η αξιοποίησή τους συνέβαλε στη βελτίωση της ποιότητας, την αξιοπιστία των συσκευών επικοινωνίας, την ταχύτερη διεκπεραίωση, και την εξοικονόμηση χρημάτων. Καταλυτική ήταν επίσης και η προσθήκη *οπτικών ινών* και η χρήση των *υπέρυρθρων ακτίνων* (Sanders, 2003). Αλλά το άλμα έγινε με την ανάπτυξη του Internet, διότι μπόρεσε να διασυνδέσει ανθρώπους και αντικείμενα. Ο H.L. Dreyfus τονίζει: «Αν η ουσία της τεχνολογίας είναι να καθιστά τα πάντα εύκολα, προσιτά, και επιδεκτικά βελτίωσης, τότε το Διαδίκτυο είναι η τέλεια τεχνολογική επινόηση» (Dreyfus, 2003).

Τελευταία, γίνεται μια ουσιαστική κουβέντα μιας νέας ανάπτυξης που ονομάζεται «ενσωματωμένο διαδίκτυο» (Embedded Internet) ή «M2M»,[3] το οποίο μπορεί να συνδέσει όλες τις ηλεκτρονικές συσκευές –ξεκινώντας από τους ταπεινούς θερμοστάτες– σε πρώτο επίπεδο μεταξύ τους και σε δεύτερο με το Internet, για λόγους ασφάλειας, συντή-

1. «Disappearing computer», «Ubiquitous computer» ή «Pervasive computer».

2. Δημιουργός του όρου «πανταχού παρών υπολογιστής» (ubiquitous computing), το 1988, ήταν ο Mark Weiser, διευθυντής τεχνολογίας του ερευνητικού κέντρου της εταιρίας Xerox, στο Palo Alto (PARC). Ο Weiser έπλασε αυτόν τον όρο για να περιγράψει ένα μέλλον στο οποίο «αόρατοι» υπολογιστές, ενσωματωμένοι σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης, θα αντικαταστήσουν τους προσωπικούς υπολογιστές (PC).

3. Τα αρχικά M2M είναι διφορούμενα. Μπορούν να αντιστοιχίσουν ισότιμα στις φράσεις: machine-to-machine, man-to-machine, κλπ. Ωστόσο, όπως και να ονομάζεται, στην ουσία παρέχει επικοινωνία μεταξύ ανθρώπων, συσκευών και συστημάτων.

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 40

ρησης και ελέγχου. Μπορούμε να παραλληλίσουμε αυτή την ανάπτυξη ως ένα «ηλεκτρονικό μανδύα» ή, πιο σωστά, σαν ένα είδος τεχνολογικής επιδερμίδας (Dertouzos, 2001). Επίσης, το πρωτόκολλο Bluetooth έγινε γρήγορα μια σταθερά για σύνδεση συσκευών σε μικρές αποστάσεις, ενώ ένας γενικός σειριακός αγωγός, το USB, μπόρεσε να χρησιμοποιηθεί για να κάνει συνδέσεις peer-to-peer ανάμεσα σε συσκευές που στο παρελθόν απαιτούσαν έναν υπολογιστή για υποστήριξη.

Αν και οι τρέχουσες εφαρμογές ξεκινούν από την ιδέα μιας ιντερνετικής σύνδεσης, συνήθως δουλεύουν προς μία πιο «ελαφριά» και πιο ευέλικτη σύνδεση. Έτσι, η δικτυακή επικοινωνία αυξάνει δραματικά την ικανότητα μιας τοπικής συλλογής αντικειμένων να προσαρμοστεί σε απροσχεδίαστες συλλογές (McCullough, 2004).

2.1 Μεταξύ αντικειμένων

Η εταιρία Ariston Digital έχει ασχοληθεί αρκετά με αυτό το ζήτημα. Το μέχρι στιγμής αποτέλεσμα είναι το Leon@rdo, μια οθόνη αφής για τον κεντρικό ελέγχο όλων των οικιακών συσκευών οι οποίες είναι συνδεδεμένες με το Internet. Αυτές οι συσκευές, σταδιακά, αρχίζουν να παίρνουν τις θέσεις των «παραδοσιακών». Ένα καλό παράδειγμα είναι το σύστημα τηλεόρασης, το οποίο μετατράπηκε σε ένα υβρίδιο γνωστό ως TV-Web, που έχει τη δυνατότητα να συνδεθεί άμεσα με το Internet. (Εικ. 1)

Εικ. 1

Η έκφραση «έξυπνα κτίρια» μαρτυρεί τη σημερινή εδραιωμένη πρακτική που ενοποιεί την κατασκευή με μια όλο και πιο περίπλοκη συλλογή αντικειμένων και δικτύων, με σκοπό τον καλύτερο έλεγχο των περιβαλλοντικών συνθηκών και ορισμένων λειτουργιών. Κυρίως επικεντρώνεται σε αρχιτεκτονικούς χώρους εξειδικευμένης χρήσης, όπως εργοστάσια και νοσοκομεία, εγκατατάσεις αθλητισμού και ψυχαγωγίας, αλλά δίνεται επίσης προσοχή και στον οικιακό χώρο. Ίσως η *οικιακή αυτοματοποίηση* να ξεκίνησε με την ενσωμάτωση του ηλεκτρισμού.

Σε ένα σπίτι, σήμερα, πιθανόν να υπάρχουν περισσότεροι από 100 μικροεπεξεργαστές. Αλλά αυτοί δεν είναι ενοποιημένοι μεταξύ τους. Αυτό αλλάζει. Οι συνηθισμένες εφαρμογές γίνονται πλεόν αυτοματοποιημένα. Μικροεπεξεργαστές με ικανότητα στο να επικοινωνούν με τους υπολογιστές σε ένα σπίτι, ένα κτίριο γραφείων, ή μέσα στο Internet, ενσωματωνονται σε πολλά φυσικά αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιούμε τακτικά. Θα μπορούν να μας ζυγίζουν καθώς στεκόμαστε στο μπάνιο, να έχουν έτοιμο το πρωϊνό μόλις μπούμε στην κουζίνα, παραδίδοντας, καθώς τρώμε, κάποιο επείγον μήνυμα που περιμέναμε αγωνιωδώς και στέλνοντας την φωνητική μας απάντηση, να ανοίγουν την πόρτα του γκαράζ και να χαμηλώνουν τη θερμοκρασία του σπιτιού καθώς εμείς φεύγουμε για το γραφείο και καθώς θα βγαίνουμε έξω, να μας ανακοινώνουν τον καταλληλότερο δρόμο ώστε να αποφύγουμε το κυκλοφοριακό. Οι επεξεργαστές θα ελέγχουν τα αντικείμενα ακούραστα, 24 ώρες το 24ωρο, και θα μας δίνουν άμεση πρόσβαση σε αυτά και στις πληροφορίες όλων των προσωπικών μας συστημάτων, μέσω Web, όταν το θέλουμε, όπου κι αν είμαστε, και με όποια συσκευή τυχαίνει να κρατάμε στα χέρια.

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 41

2.2 Μεταξύ ανθρώπων-αντικειμένων

Η ιστορία των ανθρώπινων προσπαθειών κατασκευής πιο εύχρηστων αντικειμένων είναι αποκλειστικά αφιερωμένη στη βελτίωση των αισθητήριων σημείων επαφής τους με τον άνθρωπο. Το μειονέκτημα της επικοινωνίας μεταξύ των διαφόρων συσκευών με τον άνθρωπο σχετίζεται μεταξύ άλλων και με την ανυπαρξία ή την ύπαρξη πρωτόγονων και περίεργων *διασυνδετικών μέσων* στην κάθε συσκευή. Για παράδειγμα, καθώς η ομιλία αρχίζει να κυριαρχεί ως ο βασικός τρόπος αλληλεπίδρασης ανθρώπων-μηχανών, πρέπει τα αντικείμενα να μάθουν να μιλάνε και ν' ακούνε. Εντούτοις, καθεμιά απ' αυτές τις μηχανές δεν είναι σε θέση να καταλαβαίνει πλήρως την ομιλούμενη γλώσσα. Επομένως, πρέπει να επικοινωνούν μεταξύ τους και να μοιράζονται τις πηγές τους.

Σε αντίθεση με το σημερινό ενδιαφέρον για τη χρηστικότητα του λογισμικού και τη συμμετοχή του στη ροή της πληροφορίας, ο βιομηχανικός σχεδιασμός του διασυνδετικού μέσου συχνά προσέφευγε στον *αυτοματισμό*. Η φαντασία των αρχών του 20ού αιώνα προέβλεπε ανάπτυξη των διασυνδετικών μέσων ώστε *να εξαλειφθεί, όπου ήταν δυνατό, η συμμετοχή,* και οι πρώιμες εξελίξεις στην τεχνολογία της πληροφορικής λάμβαναν υπόψη τους αυτή την κληρονομιά. Οι συμβολικοί επεξεργαστές δεν ήταν ακριβώς κινούμενοι μηχανισμοί για τη μεταφορά δυναμικής κίνησης αλλά, μέχρι τις μέρες μας, τους ονομάζουμε ακόμα «μηχανές» (McCullough, 2004).

Η διαδικασία σχεδιασμού των αντικειμένων έχει περάσει κι αυτή με τη σειρά της μέσα από μετασχηματισμούς: από υλική έχει γίνει άυλη. Αυτό αντανακλάται στα προϊόντα λογισμικού και στα διασυνδετικά μέσα των αντικειμένων. Το έργο του σχεδιαστή αυξήθηκε, συμπεριλαμβάνοντας μια υψηλή δέσμευση: να επιλύει τα προβλήματα που τείθενται από την αυξητική, και μερικές φορές ενοχλητική, ποσότητα των «φυσικών» αντικειμένων, τα οποία είναι νέα σε σύλληψη και δύσκολα σε λειτουργία. Το γεγονός ότι περιβαλλόμαστε και περικλυόμαστε από αυτά στην καθημερινή μας ζωή, δημιουργεί μια ασαφή αίσθηση δυσχέρειας. Στο σχεδιαστή ζητείται να βοηθήσει στην εδραίωση μιας σχέσης εμπιστοσύνης με αυτά τα αντικείμενα, ή τουλάχιστον με το τμήμα τους που επιτρέπει στον χρήστη να διαδράσει: διακόπτες, κουμπιά και ιδιαίτερα οθόνες. Στη σφαίρα του βιομηχανικού σχεδιασμού ανήκει ένα παραδοσιακό πρόβλημα, αυτό του διασυνδετικού μέσου.

2.3 Μεταξύ ανθρώπων

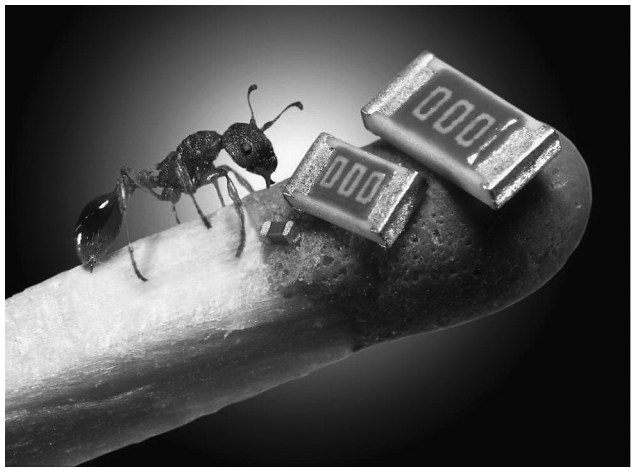
Η μεγάλη αλλαγή στο πεδίο της επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπων γεννήθηκε με την *ασύρματη επικοινωνία.* Αν τα αντικείμενα μπορούν να μας βοηθήσουν να προσεγγίζουμε ανθρώπους και πράγματα που επιθυμούμε, όπου κι αν είμαστε, τότε μπορούμε να κάνουμε ακόμα περισσότερα ενεργώντας ελάχιστα (Dertouzos, 2001). Η ραγδαία αναπτυσσόμενη περιοχή της ασύρματης επικοινωνίας ξεκίνησε ήδη με τα laptops, τα PDAs και τα κινητά τηλέφωνα, και επεκτείνεται μέσω της διασύνδεσης και άλλων «παραδοσιακών» και νέων αντικειμένων, με αποτέλεσμα ο νομαδικός άνθρωπος να έρχεται όλο και πιο κοντά στην υπολογιστική και επικοινωνιακή δύναμη που έβρισκε μέχρι τώρα μόνο στο γραφείο του.

Πρόκειται μήπως ο πολλαπλασιασμός των μέσων και η επαύξηση των ρυθμών επικοινωνίας να υποκαταστήσει τη φυσική κινητικότητα; Πιθανόν όχι, διότι μέχρι τώρα οι δύο αυξήσεις ήταν πάντα παράλληλες. Η αύξηση της επικοινωνίας και η γενίκευση της ταχείας μεταφοράς μετέχουν στην ίδια διαδικασία δυνητικοποίησης της κοινωνίας, στην ίδια τάση να εξέλθουν από το «εδώ» (Lévy, 1999).

Το αθροιστικό αποτέλεσμα αυτών των μετασχηματισμών είναι ορατό, και θα γίνει ακόμα περισσότερο όσο η ασύρματη τεχνολογία συνεχίσει να αναπτύσσεται και να πολλαπλασιάζεται. Οι ασύρματες συνδέσεις των σταθερών υποδομών των φορετών και φορητών ηλεκτρονικών συσκευών, τώρα ολοκληρώνουν το μακρύ πρόγραμμα της ενοποίησης των κινητών, βιολογικών σωμάτων μας με τα παγκοσμίως εκτεινόμενα συστήματα των κόμβων και των συνδέσεων. Σαν αποτέλεσμα, λειτουργίες που κάποτε εξυπηρετούνταν από την αρχιτεκτονική, την επίπλωση και το σταθερό εξοπλισμό, τώρα μετακινούνται σε εμφυτεύσιμες, φορετές και φορητές συσκευές. Και δραστηριότητες που κάποτε εξαρτώνταν από την κλειστή γειτνίαση θέσεων συγκέντρωσης –νερού, τροφής, πρώτων υλών, πλούτου, γνώσης–, τώρα απλώνονται προοδευτικά πάνω σε κινούμενη συνδετικότητα σε γεωγραφικά εκτεινόμενα δίκτυα διανομής. Ο Mitchell συμπεραίνει: «Σε έναν ηλεκτρονικά νομαδοποιημένο κόσμο, έχουμε γίνει δίποδοι ακροδέκτες. Δεν περιγραφόμαστε πια μόνο μέσα σε ένα βιτρουβιανό κύκλο, αλλά εξαπλωνόμαστε μέσα στα ηλεκτρομαγνητικά κύματα» (Mitchell, 1999).

3. ΤΟ ΜΕΓΕΘΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΒΑΡΟΣ

Κάθε τι που βασίζεται στους επεξεργαστές πυριτίου έχει την τάση να συρικνώνεται (miniaturization). Τα ηλεκτρονικά εξαρτήματα που καταλάμβαναν κατά το παρελθόν ένα μεγάλο δωμάτιο, έχουν αντικατασταθεί από πλακέτες, στις οποίες είναι τοποθετημένοι ηλεκτρονικοί επεξεργαστές πυριτίου. Σήμερα έχουμε φτάσει να φοράμε, στην κυριολεξία, υπολογιστές στον καρπό, αλλά και σε άλλα μέρη του σώματός μας. Λόγω της τάσης αυτής, το πλήθος των συσκευών που μπορεί κάποιος να φέρει συνεχώς αυξάνει. (Εικ. 2)



Εικ. 2

Η μεταβολή στην κλίμακα, λόγω της διείσδυσης της τεχνολογίας στα αντικείμενα, είναι ορατή στην περίπτωση του ρολογιού. Οι πύργοι στο μέγεθος επίπλου συνέδεσαν τη μέτρηση του χρόνου με την κατοικία και την οικογένεια. Αντικαθιστώντας τα εκκρεμή με ελατηριωτούς μηχανισμούς επιτράπηκε στα ρολόγια να γίνουν ακόμα μικρότερα, περισσότερο φορητά και τελικά φορετά – συνδέοντας πια τη μέτρηση του χρόνου με το άτομο. Οι μετρητές του χρόνου προσκολλημένοι σφιχτά στο σώμα, επέτρεψαν τον μακροπρόθεσμο σχεδιασμό και συντονισμό ανεξάρτητων δραστηριοτήτων. Και οι μηχανισμοί μέτρησης του χρόνου συνεχίζουν να μικραίνουν. Είναι πλέον τμήμα του σώματός μας παρά του αρχιτεκτονικού χώρου.

Το μέλλον βασίζεται σε απίστευτα μικρές ή απίστευτα ελαφριές εφαρμογές. Τα πραγματικά αγαθά ενός πλανητικού νομάδα είναι μικροσκοπικά φορητά ρομπότ και συσκευές που δεν ξεπερνούν σε μέγεθος ένα νύχι. Ορισμένες, οι μικρότερες, μπορούν να εμφυτευθούν στο ανθρώπινο σώμα προκειμένου να γιατρέψουν κληρονομικές ασθένειες ή να αυξήσουν τη δύναμη ορισμένων οργάνων.

Φαίνεται λοιπόν ότι η σμίκρυνση υποκινεί ένα είδος νομαδισμού ή αλλιώς τη θέληση να ξεριζωθούμε από τόπους, να ζήσουμε ταξιδεύοντας, με τη φυσική σημασία, αλλά και χρησιμοποιώντας επικοινωνιακά αντικείμενα (Puglisi, 1999). Η Arianna Dagnino επιβεβαιώνει: «Άμμος, γυαλί και αέρας, δηλαδή πυρίτιο, οπτικές ίνες και ραδιοκύματα. Η ψηφιακή εκδοχή του μέλλοντος είναι ελαφριά, εκφράζεται μέσω της ροής bit, ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων, νανοτεχνολογιών και εικονικών μετακινήσεων. Από υλική άποψη, ο πλανητικός νομάδας διαθέτει ελάχιστα πράγματα. Όλος του ο πλούτος αποτελείται από νευρώνες, συνάψεις, διανοητικές επεξεργασίες» (Dagnino, 2001).

3.1 Τα φορητά αντικείμενα

Περνώντας τις πύλες της αποϋλοποίησης, πολλοί διαφορετικοί τύποι αντικειμένων που ήταν κομμάτια της αρχιτεκτονικής έχουν γίνει κομμάτια του σώματός μας. Και αυτό είναι σημαντικό στην παραγωγή μιας νέας νομαδικότητας.

Το μονοπάτι της εξέλιξης έχει οδηγήσει από τα βαριά έπιπλα στις επιτραπέζιες συσκευές και από αυτές στις φορητές και φορετές. Σαν αρχιτέκτονες ή σχεδιαστές αντικειμένων γνωρίζουμε ότι συνήθως υπάρχει κάποιο ζωτικό υποσύστημα που καθορίζει το μέγεθος του όλου πράγματος. Αν απαλλαχθούμε από αυτό ή αν βρούμε κάποιον αποτελεσματικό τρόπο να το ελαχιστοποιήσουμε, τότε θα μπορούμε να περιορίσουμε το συνολικό μέγεθος και βάρος.

Επίσης, υπάρχουν *σχέσεις ανάμεσα στην κλίμακα και το υλικό*. Φαίνεται φυσικό να εσωκλείσουμε τα πρώτα γραμμόφωνα σε ξύλινα κουτιά και να τα αντιμετωπίζουμε σαν νέα είδη λουστραρισμένων επίπλων. Καθώς τα επιτραπέζια στερεοφωνικά συγκροτήματα εμφανίστηκαν, το ξύλο περιορίστηκε το μέταλλο και το πλαστικό πήραν τη θέση του. Και είναι αδύνατο να παραχθεί μια φορητή συσκευή Diskman από ξύλο. Το ξύλο δεν μπορεί να δουλευτεί επαρκώς αποτελεσματικά σε αυτή την κλίμακα, και δεν έχει την κατάλληλη μάζα και αντοχή. Μερικές φορές η σμίκρυνση των συσκευών παρακινεί μια μετακίνηση προς νέα υλικά, αλλά και αντιστρόφως η εμφάνιση νέων υλικών, νέων τεχνολογιών κατασκευής, αλλά και ο συνδυασμός τους, επιτρέπει ένα κύμα σμίκρυνσης.

Το κινητό τηλέφωνο είναι ο αναμφισβήτητος πρωταγωνιστής στην τεχνολογική σκηνή. Στην πραγματικότητα, χάρη στην υπερβολική του εξάπλωση σε όλα τα κοινωνικά επίπεδα, το μέλλον του φαντάζει λαμπρό. Εκτός της βασικής του λειτουργίας, μπορεί επίσης να ανοίξει πόρτες αυτοκινήτων, να στείλει και να λάβει μικρά βίντεο, να μετατραπεί σε τηλεόραση, ακόμα και να χρησιμοποιηθεί σε τηλεδιασκέψεις. Επειδή μπορεί να μεταφέρεται πάντοτε, το κινητό τηλέφωνο είναι η πλησιέστερη στο σώμα επικοινωνιακή συσκευή. Δίνει ελευθερία κινήσεων, επιτρέποντας σε όποιον το φέρει να κουβαλά μαζί του και τα αρχεία του, τις εργασιακές του υποθέσεις, το γραφείο του, τις συνδέσεις του.

Είναι μια άμεση επέκταση της αφής, της όρασης και της ακοής, μια εξερευνητική και περιπλανητική συσκευή για παγκόσμια πλοήγηση. Το κινητό τηλέφωνο είναι επιεικώς ένα νέο αισθητήριο όργανο. Η τεχνολογία έχει βρει το δρόμο της για να γίνει αναντικατάστατο κομμάτι της σάρκας. Αν ο McLuchan είχε δίκιο σχετικά με τον ηλεκτρισμό –ότι είναι η ευρεία επέκταση του κεντρικού νευρικού συστήματος–, τότε το κινητό τηλέφωνο σημαίνει την επιστροφή του ηλεκτρονικού πλέγματος που περιβάλλει τον πλανήτη κατευθείαν μέσα στο σώμα. Είναι η προνομιακή σύνδεση της ύπαρξής μας με τον υπόλοιπο κόσμο.

Το κινητό τηλέφωνο είναι επίσης πολύ περιεκτικό, είναι η τεχνολογία που υπογραμμίζει και υποστηρίζει καλύτερα τη νέα μας πνευματική κλίμακα, η οποία είναι παγκόσμια. Όταν θα γίνει πραγματικά παγκοσμιοποιημένη, θα γίνει το όργανο που θα αλλάξει την κλίμακα της αντίληψης των ανθρώπων για τον εαυτό τους. Η κινητή τεχνολογία υποστηρίζει την εικόνα του ατομικού σώματος στο χώρο. Είναι σαν να επανορθώνουμε σε ένα τεχνο-πολιτισμικό επίπεδο την πιο αρχαία κατηγορία ανθρώπινης κοινωνίας, τους ηλεκτρονικούς νομάδες, οι οποίοι κουβαλούν τον κόσμο στις τσέπες τους, και τους ηλεκτρονικούς μόνιμους, οι οποίοι κινούνται στον κόσμο από το σπίτι τους ή το γραφείο τους χωρίς να κινούν τα πόδια τους. Η διαφορά είναι ότι ο χώρος εισβάλλει στους ηλεκτρονικούς μόνιμους, ενώ οι ηλεκτρονικοί νομάδες εισβάλλουν στο χώρο (de Kerckhove, 2001).

Το σημαντικό είναι να αναγνωρίσουμε ότι το μέλλον των ψηφιακών συσκευών μπορεί και να περιλαμβάνει κάποιες πολύ διαφορετικές μορφές και μεγέθη από αυτές που, ίσως φυσιολογικά, φανταζόμαστε από τις πρόσφατες εικόνες αναφοράς μας. Μπορεί, στο απώτερο μέλλον, οι οθόνες να πωλούνται με το λίτρο και να βάφονται εκείνη τη στιγμή, τα CD-ROM να είναι φαγώσιμα, και οι παράλληλοι επεξεργαστές να εφαρμόζονται όπως το λάδι μαυρίσματος (Νεγρεπόντης, 2001).

3.2 Τα φορετά αντικείμενα

Ακόμη μικρότερα ηλεκτονικά μπορεί να ραφτούν στο ύφασμα, όπως τα κουμπιά, να καρφιτσωθούν όπως τα σήματα, να δεθούν όπως τα ρολόγια ή να συνδεθούν άμεσα στο σώμα, όπως τα δαχτυλίδια και τα σκουλαρίκια. Σε αυτή την κλίμακα, η προσαρμοστικότητα και η συμβατότητα ενδιαφέρουν λιγότερο. Τέτοια αντικείμενα μπορούν να είναι αυστηρά και σχηματοποιημένα. Εξάλλου, συστήματα τόσο μικρών στοιχείων μπορούν να συνδέονται κατάλληλα για να δημιουργήσουν μεγαλύτερες και προσαρμόσιμες δομές (Mitchell, 1999).

Το ψηφιακό κοτλέ, το ηλιακό μετάξι ή η μουσελίνα με μνήμη, μπορούν τυπικά να γίνουν τα υφάσματα του αυριανού ψηφιακού ντυσίματος. Αντί να μεταφέρουμε τον φορητό υπολογιστή μας, τώρα υπάρχει η δυνατότητα να τον φοράμε. Άρχισε πλέον να γίνεται εφικτή η μεταφορά, όλο και περισσότερο, υπολογιστικού και επικοινωνιακού εξοπλισμού στο ανθρώπινο σώμα.

Αν πάρουμε θετική στάση απέναντι σε αυτές τις εφαρμογές, θα μπορούν να μας εφοδιάσουν με βασικές ενδείξεις με

στόχο την αναβάθμιση του τρόπου ζωής μας. Μπορούν, στην πραγματικότητα, να προσφέρουν ένα είδος κεντρικού ελέγχου ικανό να δίνει χρήσιμες, και σε πραγματικό χρόνο, ενδείξεις των λειτουργιών αυτής της πολύπλοκης ζωντανής μηχανής, του εαυτού μας. Η σημασία του χώρου γύρω από το σώμα μας (éspace pericorporel) επιβεβαιώνει το παραπάνω φαινόμενο, αφού δημιουργεί την εντύπωση ότι το άτομο περιβάλλεται από ένα κέλυφος αντικειμένων, που τον σημαντικότερο ρόλο ανάμεσά τους παίζουν τα ενδύματα, επειδή είναι τα πλησιέστερα προς το σώμα (Merleau-Ponty, 2004).

Από την άλλη, αναπτύσσεται και το πεδίο των προσθετικών αντικειμένων που σχεδιάστηκαν για να επαυξήσουν τις ικανότητες του ανθρώπου. Δεν υπάρχουν χειριστήρια, πληκτρολόγια ή κουμπιά για τον έλεγχο τους. Γίνονται αναπόσπαστο κομμάτι του ανθρώπου.

Η «βιομετρική» αναγνώριση έχει δημιουργηθεί σε τοπικό επίπεδο από το πρόσφατο ενδιαφέρον στην οικιακή ασφάλεια. Δεν περιέχει κωδικούς ή σύμβολα που είναι εύκολο να κλαπούν ή να ξεχαστούν. Τα τελευταία παραδείγματα φορετών αντικειμένων, μας δείχνουν πως *τα ένθετα υπολογιστικά συστήματα κινούνται προς το σώμα*.

4. Η ΣΥΜΠΥΚΝΩΣΗ

Ο καλύτερος τρόπος για να εκτιμηθούν τα πλεονεκτήματα, αλλά και οι συνέπειες της ψηφιοποίησης, είναι να αναλογιστούμε τις διαφορές που υπάρχουν μεταξύ των ατόμων και των bits. Μερικά από τα πιο φανερά πλεονεκτήματα της ψηφιοποίησης είναι η *συμπίεση δεδομένων* και η *εύκολη διόρθωση σφαλμάτων*. Έτσι, γίνεται εφικτή η *μείωση του κόστους* και η *επίτευξη υψηλής ποιότητας*. Σταδιακά όμως γίνεται αντιληπτό ότι οι συνέπειες της ψηφιοποίησης είναι πολύ πιο ουσιαστικές από αυτές της οικονομίας και της ποιότητας που ήδη αναφέραμε. Όταν χρησιμοποιούμε bits για να περιγράψουμε ηχητικής ή οπτικής μορφής πληροφορία, είναι ευνόητο να προσπαθούμε να χρησιμοποιούμε όσο το δυνατό λιγότερα bits. Κάτι τέτοιο είναι συνώνυμο με την ανάγκη για *κατανάλωση λιγότερης δυνατής ενέργειας*. Είναι βασικό να κατανοήσουμε πως η οικονομία των bits καθοδηγείται σε ένα σημαντικό βαθμό από τους περιορισμούς του ψηφιακού μέσου στο οποίο αποθηκεύονται, ή του ψηφιακού μέσου από το οποίο στέλνεται το σήμα (Νεγρεπόντης, 2001).

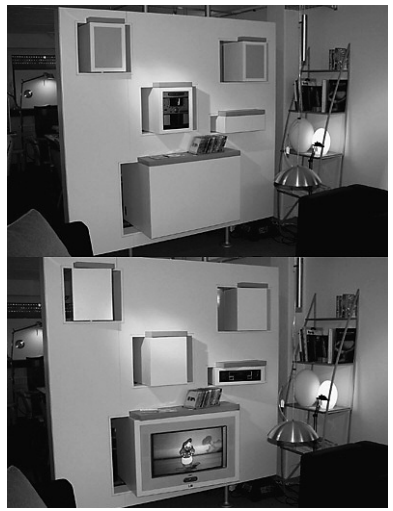
Λόγω της φύσεως των bits, παρατηρήθηκε ένα ουσιαστικό γεγονός: τα bits έχουν τη δυνατότητα να «αναμιγνύονται» μεταξύ τους μέσα στο ίδιο μέσο, και είναι δυνατό να χρησιμοποιηθούν και να επαναχρησιμοποιηθούν είτε μαζί, είτε ξεχωριστά. Η ανάμιξη του ήχου, της εικόνας και των δεδομένων ονομάζεται «πολυμέσα» (multimedia). Αν και ο όρος ακούγεται σχετικά περίεργα, στην ουσία δεν είναι τίποτα λιγότερο ή περισσότερο από «αναμεμιγμένα» bits (Νεγρεπόντης, 2001).

Άλλη μια μεγάλη αλλαγή στο πεδίο της τεχνολογίας θα γίνει στο *λογισμικό*. Τεχνολογίες που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε καθώς κινούμαστε είναι και οι πραγματικά φορητές. Οι συσκευές που κουβαλάμε καθώς κινούμαστε απαιτούν λογισμικό που μπορεί να μας παρέχει συνεχώς υπηρεσίες, άσχετα από ποια συσκευή χρησιμοποιούμε. Αυτό θα

προκαλέσει το λογισμικό να αποσπαστεί από συγκεκριμένες συσκευές και να «ρέει» μεταξύ αυτών, κουβαλώντας τις λειτουργίες που έχουμε ανάγκη, όπου και όποτε τις χρειαζόμαστε. Για παράδειγμα, πληροφορίες σχετικά με την υγεία μας, τη διατροφή μας και την ποσότητα θερμίδων δεν είναι τόσο χρήσιμη στον υπολογιστή του γραφείου μας, αλλά στο τραπέζι της κουζίνα μας, ή στο PDA μας όταν βρισκόμαστε σε κάποιο εστιατόριο (Dertouzos, 2001). Από τα παραπάνω γίνεται εμφανής μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος, από την υλική υπόσταση του αντικειμένου προς την άυλη υπόστασή του. Δηλαδή, προς τις υπηρεσίες που μπορεί να προσφέρει.

4.1 Αντικείμενο και πολυμέσα

Το 1996, η DA και η Philips παρουσίασαν εξήντα αντικείμενα, όχι για εμπορική εκμετάλλευση, πειραματικά πρωτότυπα αντικειμένων ή υπηρεσιών που προσπάθησαν να παντρέψουν την υπάρχουσα τεχνολογία με τις ανάγκες μιας *μεταβαλλόμενης κοινωνίας*. Η παρατήρηση που ήρθε από αυτή την εμπειρία ήταν ότι η παρουσία αυτών των νέων αντικειμένων μπορεί να έχει σημαντική επίδραση στο φυσικό χώρο της κατοικίας (παράθυρα που μετατρέπονται σε οθόνες, φορτία που εξαφανίζονται, κλπ.). Ακολούθησαν προτάσεις για multimedia έπιπλα, μεταξύ αυτών τα Plugged Furniture, μια σειρά κομματιών multimedia επίπλων που δημιουργήθηκαν σε συνεργασία με την γερμανική εταιρία επίπλων Leolux. Μεταξύ αυτών, το πιο ενδεικτικό ήταν ο «τοίχος»: ένα στοιχείο με την ικανότητα να περιστρέφεται 360˚, εξοπλισμένο με οπτικοακουστικές συσκευές, που συνδύαζε χωρική ευελιξία με πολυμέσα. Το μέγεθος και το βάρος δεν ήταν ανταγωνιστικά στη ραγδαία εξέλιξη αυτών των αντικειμένων, αλλά η Philips το ξεπέρασε, το 1999, με την παρουσίαση της νέας της συλλογής έξυπνων αντικειμένων. (Εικ. 3)



Εικ. 3

Αυτή η συλλογή, υπό τον τίτλο «The Near Future House», πρότεινε το διαχωρισμό των multimedia συστατικών σε πολλά μικρά και αυτόνομα στοιχεία, που μόνο με την ταυτόχρονη παρουσία τους θα μετασχημάτιζαν τις συνθήκες ζωής στο οικιακό περιβάλλον. Παρότι τα προϊόντα που προτάθηκαν έμοιαζαν με οικεία αντικείμενα, ενσωμάτωναν τις πιο εξελιγμένες τεχνολογίες και προσέφεραν στο χρήστη μεγαλύτερη ευελιξία και ικανότητα κατανόησης, πρόβλεψης και ικανοποίησης των αναγκών του.

4.2 Επανασυνδυασμός και πολυλειτουργικότητα

Αφού τα δεδομένα για τα μέσα γίνονται ψηφιακά, τα διάφορα συστήματα μπορούν να συνδεθούν το ένα με το άλλο. Με αυτό τον τρόπο τα ψηφιακά δεδομένα μπορούν να μεταφερθούν εύκολα από το ένα σύστημα στο άλλο. Το αποτέλεσμα της τάσεως αυτής είναι η ενοποίηση (integration) ή ο συνδυασμός συστημάτων.

Στη δεκαετία του ’70, τα μέσα παραγωγής ήχου και εικόνας, τα μέσα εκτύπωσης και φωτοαντιγραφήσεως θεωρούνταν πολύ διαφορετικά. Στη δεκαετία του ’80, καθώς τα μέσα αυτά γίνονταν ψηφιακά, άρχισε ο συνδυασμός των συστημάτων. Μέχρι το 2000 υπήρξε σε μεγάλο βαθμό επικάλυψη του ενός συστήματος απο το άλλο. Προϊόντα όπως τα τηλέφωνα με εικόνα, οι εφημερίδες που μιλούν, τα πληκτρολόγια που λειτουργούν με τη φωνή και η διαδραστική τηλεόραση (interactive television) είναι πια διαθέσιμα (Sanders, 2003).

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 47

Η αντικατάσταση των μηχανικών συστημάτων σύνδεσης, των οπτικών μηχανισμών ή της ροής της ύλης με ηλεκτρονικές συνδέσεις (ενσύρματες ή ασύρματες) επιτρέπει στα αντικείμενα *να διασπόνται και να επανασυνδυάζονται*. Οι λειτουργίες μπορούν να επανακατανέμονται, με νέους τρόπους, σε φορητές συσκευές, επιτραπέζιες εφαρμογές και σταθερό εξοπλισμό. Αν θέλουμε να μικρύνουμε και να ελαφρύνουμε κάτι, μπορούμε να το κάνουμε «ξεφορτώνοντας» λειτουργίες σε κάποιο άλλο μέρος (Mitchell, 1999).

Η αυξανόμενη εμπιστοσύνη για τα συστήματα μικροκλίμακας –συγκεκριμένα τα μικρά, φορητά ηλεκτρονικά– έχει επίσης παράξει μια ανεξέλεγκτη υβριδοποίηση των συσκευών. Για παράδειγμα, όχι τόσο παλιά, τα τηλέφωνα ήταν επιτραπέζιες ή φορητές συσκευές για ακουστική επικοινωνία, οι φωτογραφικές μηχανές ήταν οπτικές/μηχανικές/χημικές συσκευές για λήψεις εικόνων, και τα συστήματα προσδιορισμού θέσης GPS ήταν ογκώδη αντικείμενα που εξόπλιζαν πλοία και αεροπλάνα. Αλλά, περίπου το 2002, όλες αυτές οι συσκευές μπορούσαν πλέον να συμπιεστούν σε ένα φορητό, ηλεκτρονικό κουτί και ο συνδυασμός τους άνοιξε μια χρήσιμη νέα δυνατότητα: μπορούσε κάποιος να τραβήξει μια φωτογραφία και να τη μεταδώσει άμεσα, μαζί με ένα χάρτη της τοποθεσίας απ' όπου τραβήχτηκε η εικόνα. Ομοίως, τα κινητά τηλέφωνα και τα PDAs, που εμφανίστηκαν στο προσκήνιο ως ξεχωριστά «κουτιά», άρχισαν να συγχωνεύονται σε ένα. Αυτή η σύγκλιση παρακινήθηκε, κατά ένα μέρος, από τον ανταγωνισμό για το χώρο της τσέπης και της τσάντας (γιατί να κουβαλάμε δύο κουτιά όταν μπορούμε να έχουμε ότι χρειαζόμαστε από ένα;). Αλλά η πιο σημαντική συνέπεια ήταν η κατάλληλη συνένωση των λειτουργιών που ώς τώρα ήταν διαχωρισμένες (γιατί να κρατάμε το βιβλίο διευθύνσεων και τη συσκευή κλήσης σε χωριστά, ασύνδετα κουτιά;).

Τα αντικείμενα αυτά έχουν διπλή υπόσταση, στον φυσικό και τον ψηφιακό κόσμο. Στον πρώτο εμφανίζονται ως απτικά αντικείμενα, καλύπτοντας φυσικό χώρο για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Στον ψηφιακό κόσμο, τα αντικείμενα εμφανίζονται ως ενότητες λογισμικού, οι οποίες τρέχουν σε μία μονάδα επεξεργασίας. Αυτές οι δύο υποστάσεις είναι σφιχτά συνδεδεμένες: η αλλαγή της μιας υπόστασης μπορεί να επηρεάσει την άλλη. Αυτή η σύγκρουση «μορφής εναντίον λειτουργικής δυϊκότητας» είναι η κύρια κινητήρια δύναμη πίσω από την προσέγγιση αυτού του είδους των αντικειμένων (Bellis κ.ά, 2003).

5. Η ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗ

Η σύνδεση της μορφής με την ύλη έχει χαθεί. Εισαγόμαστε σε μια εποχή κατά την οποία δέσμες υλικών μπορεί να έχουν κατοικήσει διαφορετικές μορφές, και ψηφιακά καθορισμένες μορφές μπορεί να έχουν κατοικήσει διαφορετικά υλικά. Όλο αυτό μοιάζει πολύ πλατωνικό, κατά κάποιο τρόπο. Ψηφιακά κωδικοποιημένες ιδέες υπάρχουν κάπου στον κυβερνοχώρο και φυσικά τεχνουργήματα είναι οι ατελείς, υλικές τους πραγματώσεις (Mitchell, 1999).
Για παράδειγμα, στη γραφειακή εργασία απαιτούνταν, παλαιότερα, ντουλάπια γεμάτα χαρτιά, γραφεία και γραφομηχανές. Τώρα όλο το γραφείο χωράει μέσα σε μια οθόνη φορητού υπολογιστή. Τα αρχεία είναι αποθηκευμένα στο δίκτυο, η γραφομηχανή μεταμορφώθηκε σε λογισμικό επεξεργασίας κειμένου, και το τηλέφωνο χωρά σε μια τσέπη. Θα ήταν επίπονο και δαπανηρό να μεταφερθούν τα πράγματα ενός υπαλλήλου από το ένα γραφείο σε ένα άλλο, αλ-

λά τώρα απλώς μετακινεί τον φορητό του υπολογιστή και το κινητό του. Επιπλέον, μπορεί να δουλέψει οπουδήποτε: όχι μόνο σε κάποιον «επίσημο» εργασιακό χώρο, αλλά ακόμα και στο σπίτι, στο αεροπλάνο, στο χώρο του πελάτη, στο παγκάκι του πάρκου ή στην καφετέρια.

5.1 Η εξατομικευμένη παραγωγή

Με τη χρήση νέων τεχνολογιών στις διαδικασίες παραγωγής βιομηχανικών προϊόντων, προξενήθηκαν ουσιαστικές μεταλλάξεις. Η εξάπλωση εξαιρετικά ικανών μηχανών σε υπολογιστικό έλεγχο και γρήγορων δικτύων επικοινωνίας, επιτάχυναν τη διαδικασία της αυτοματοποίησης, περιόρισαν την πιθανότητα ανακρίβειας ή λάθους, αύξησαν το βαθμό ευελιξίας της παραγωγής και ταυτόχρονα έκαναν δυνατή την *εξατομίκευση* των παραγόμενων προϊόντων.

Στην εποχή της χειροτεχνικής παραγωγής, πολλαπλές εργασίες συναρμολόγησης πραγματοποιούνταν διαδοχικά, σε μία τοποθεσία, στο κατάστημα του τεχνίτη. Η βιομηχανοποίηση αναζήτησε τα πλεονεκτήματα της διανομής της εργασίας, της εξειδίκευσης, και της παράλληλης διαδικασίας. Στη σημερινή δικτυακή εποχή, οι αυξημένες ικανότητες μεταφοράς και τηλεπικοινωνίας επιτρέπουν μεγαλύτερη χωρική διαίρεση της εργασίας και, ως συνέπεια, τη διεύρυνση των γραμμών συναρμολόγησης από το εργοστάσιο σε παγκόσμια κλίμακα. Ο παραγωγός του 21ου αιώνα δεν διοικεί εργοστάσια, αλλά πολύπλοκα τροφοδοτικά δίκτυα. Η παραγωγή μπορεί συχνά να αποκεντρωθεί, ακόμα και να γίνει μετακινούμενη. Έτσι σχετίζεται πιο πολύ με την προσωπική επιθυμία. Αυτό σημαίνει μικρότερες σειρές προϊόντων, πιο προσαρμομένες στις ιδιαίτερες απαιτήσεις συγκεκριμένων πλαισίων. Είναι η διαφορά μεταξύ ενός εκτυπωτή εφημερίδας υψηλής ταχύτητας και του προσωπικού μας εκτυπωτή (Mitchell, 2003).

Παραδοσιακά, η διαδικασία ξεκινούσε από το σχεδιασμό, συνέχιζε με την κατασκευή των συστατικών, τη συναρμολόγηση, και τελικά τη διάθεση ή την ανακύκλωση. Πλέον οι παραγωγοί θέτουν ως πλεονέκτημα την ψηφιακή παρουσία των σχεδίων σε κάποιον server. Με τον τρόπο αυτό, τα σχέδια μπορούν να εφαρμοστούν σε πολλαπλά, αποκεντρωτικά ρευστά και συχνά ακαθόριστα σημεία παραγωγής, παρά σε σταθερούς, συγκεντρωτικούς βιομηχανικούς τόπους.

Από την οπτική του σχεδιαστή, η εργασία του είναι μια προοδευτική σύνδεση σχεδιαστικών αποφάσεων. Για παράδειγμα, αν συναρμολογήσω ένα σχέδιο με τουβλάκια της Lego, περιορίζομαι από την προκαθορισμένη γεωμετρία των κομματιών. Αν συναρμολογήσω ένα ηλεκτρονικό σύστημα με επεξεργαστές, περιορίζομαι από τις προηγούμενες αποφάσεις των σχεδιαστών των κυκλωμάτων. Τώρα όμως ο σχεδιαστής δουλεύει με μια δικτυακή, ψηφιακά ελεγχόμενη γραμμή παραγωγής και έχει τη δυνατότητα να προσαρμόσει το σχέδιο στις περιστάσεις, μέχρι και την τελευταία στιγμή, πριν αυτό παραχθεί υλικά.[4]

4. Εταιρίες προσωποποιημένου σχεδιασμού των προϊόντων τους προσέφεραν παπούτσια (cmax.com), υπολογιστές (dell.com), αυτοκίνητα (mini.com), κουζίνες (merillat.com), ρολόγια (sega.com), ακόμα και κατοικίες (lindal.com).

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 49

5.2 Το «περίπου αντικείμενο»

Το σχήμα πολλών κοινών αντικειμένων έχει διαμορφωθεί κατά τη διάρκεια μιας μακράς περιόδου ανθρώπινης χρήσης, έτσι ώστε να εμπλέκει συγκεκριμένο πλαίσιο χρήσης. Ας υποθέσουμε ένα παράδειγμα, αυτό της κούπας. Μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως ένα αντικείμενο-δοχείο, και μπορεί να περιέχει πράγματα, είτε αυτά είναι υγρά, είτε είναι στερεά (βότσαλα, μολύβια, λουλούδια) ή, εναλλακτικά, κάποιος μπορεί να σκεφτεί διαφορετικές χρήσεις αυτού του αντικειμένου, όπως παγίδα εντόμων ή press papier. Ανάλογα με τις ιδιότητες του υλικού από το οποίο είναι φτιαγμένο, τις δυνατότητες που προσφέρει το συγκεκριμένο σχήμα, καθώς και άλλα αντικείμενα/υλικά με τα οποία σχετίζεται, αυτό το αντικείμενο-δοχείο μπορεί να χρησιμοποιηθεί για πόση, για πότισμα, για μεταφορά ή για αποθήκευση.

΄Ενα καθημερινό αντικείμενο μπορεί έτσι να έχει διάφορες λειτουργίες, ανάλογα με το τι προσφέρει σύμφωνα με το απτό σχήμα και τις δυνατότητές του. Παρότι κυρίως χρησιμοποιείται για ένα σκοπό κάθε φορά, με τον καιρό μπορεί να αλλάξει χρήσεις. Μια κούπα με ένα σπασμένο χερούλι, για παράδειγμα, μετατρέπεται σε μολυβοθήκη ή θέση για τις οδοντόβουρτσες. Ο σκοπός της χρήσης μπορεί να αλλάξει με τον καιρό, αλλά δεν παραβιάζονται οι φυσικές ιδιότητες του αντικειμένου.

Όπως προαναφέρθηκε, μικροσκοπικοί υπολογιστές και διασυνδετικά μέσα ενσωματώνονται σε διάφορα είδη τεχνουργημάτων. Κατά συνέπεια, τα τελευταία εμπλουτίζονται με ψηφιακές και επικοινωνιακές δυνατότητες. Η λειτουργία που στοχεύει ο χρήστης όταν χρησιμοποιεί τα τεχνουργήματα αυτά, είναι πλέον δυνατόν να μην προσφέρεται από μία συσκευή μιας λειτουργίας αλλά, σε μερικές περιπτώσεις εφαρμογών, από ένα σύνολο απτών αντικειμένων. Αυτά τα αντικείμενα μπορεί να ποικίλουν στο σχήμα, τα υλικά, τις δυνατότητες, αλλά είναι ικανά να επικοινωνούν μεταξύ τους μέσω ενός αόρατου δικτύου και να μοιράζονται τις δυνατότητες επεξεργασίας που μπορεί να έχουν μεμονωμένα. Μια συλλογική λειτουργικότητα αναδύεται εντός μιας ομάδας από τέτοια τεχνουργήματα, τα οποία μπορούν να δουλέψουν συνεργαζόμενα μαζί σε ένα περιβάλλον, μέσω αόρατων συνδέσεων.

Σε αυτά τα αντικείμενα έχουν προσδώσει την ονομασία «hyper-objects» (Sharpe, 2001). Είναι συνηθισμένα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται για καθημερινές εργασίες ρουτίνας (τραπέζια, καρέκλες, φλιτζάνια, ράφια, φωτιστικά, χαλιά, κλπ.), τα οποία στο μέλλον μπορούν να βελτιωθούν με επικοινωνιακή, επεξεργαστική, και μερικές φορές αισθητηριακή αντίληψη. Τα καλαμάκια, οι χαρτοσακούλες, τα μπουκάλια, μπορούν να έχουν επεξεργαστικές ικανότητες, και μαζί με επικοινωνιακά μέσα και αισθητήρες να έχουν αυτόνομο ρόλο σε διαδικασίες της καθημερινότητας. Λιγότερο χρηστικά αντικείμενα που μας περιβάλλουν, όπως έπιπλα, διακοσμητικά αντικείμενα, φωτιστικά σώματα, χαλιά, βάζα, ακόμα και αρχιτεκτονικά στοιχεία κτιρίων, μπορούν ενδεχομένως να εμπλουτιστούν με τα πλεονεκτήματα της *πληροφοριακής τεχνολογίας*.

Παρατηρώντας αυτές τις φυσικές αλλαγές στις χρήσεις των συνηθισμένων αντικειμένων, γίνεται αποδεκτό ότι θα πρέπει να επιτραπεί στα υπερ-αντικείμενα να χρησιμοποιούνται δημιουργικά από τους ανθρώπους, αφήνοντας έξω

τους σχεδιαστές. Αυτό μπορεί να αποδειχτεί κρίσιμο στην επιτυχή προσαρμογή των υπερ-αντικειμένων: λόγω της ενυπάρχουσας συνδετικότητάς τους, επιπρόσθετες υπερ-λειτουργίες μπορούν να υποστηριχθούν, ώστε να προσαρμοστούν καλύτερα στη χρήση των ιδιοκτητών τους. Ας πάμε πίσω στο παράδειγμα της υπερ-κούπας: μπορεί να χρησιμοποιηθεί από κάποιον για πόση, ως κύρια λειτουργία, αλλά επίσης και ως ένα μέρος ενός μεγαλύτερου συστήματος αντικειμένων που έχει αναλάβει να ελέγχει την υγεία των κατόχων του. Εναλλακτικά, για κάποιον άλλον, μπορεί να είναι μέρος μιας διαφορετικής ομάδας αντικειμένων, που διευκολύνουν συνηθισμένες εργασίες. Για παράδειγμα, όταν η ποσότητα του τσαγιού μειωθεί, μπορεί να αναλάβει να ανάψει το βραστήρα ώστε να αυξήσει την ποσότητα. Όταν με τον καιρό η λειτουργία της υπερ-κούπας εκτραπεί σε αυτή της μολυβοθήκης, θα πρέπει να αναγνωρίζει χαμένα ή χαλασμένα στυλό, και έτσι να παίξει ένα διαφορετικό ρόλο στην καθημερινή ζωή του νοικοκυριού. (Εικ. 4)

Εικ. 4

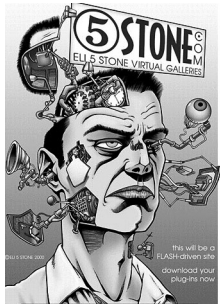
Επειδή τα τοπία της πληροφορικής, της τεχνολογίας και της επιστήμης μεταβάλλονται διαρκώς, μεταμορφώνοντας παράλληλα ό,τι έρχεται σε επαφή μαζί τους, συμπαρασύρουν τα όρια μεταξύ των λειτουργιών, των δράσεων ή των γεγονότων του φυσικού χώρου. Αυτή η κίνηση μετασχηματίζει την ταυτότητα και το περίγραμμα των δράσεων και των γεγονότων που συμβαίνουν. Μεταμόρφωση όμως δεν σημαίνει απώλεια της ταυτότητας, αλλά διαρκής προσαρμογή στις νέες συνθήκες (Dagnino, 2001).

Ο μετασχηματισμός μέσα στο χρόνο είναι μια νέα παράμετρος στο σχεδιασμό. Η τεχνολογία έχει ήδη εδραιώσει μια μεταβατική φάση, όπου το υλικό και το άυλο συνυπάρχουν για να διασφαλίσουν τη διεύρυνση των δυνατοτήτων τους. Τέτοια αλληλεξάρτηση μεταξύ των δύο πόλων εισάγει μια *αφηρημένη μηχανή* που οργανώνει συνεχώς διαφορετικές παρουσίες σε ξεχωριστά επίπεδα. Επομένως, το αντικείμενο υλοποιείται ως ένας υβριδικός μηχανισμός στον οποίο συνυπάρχει το φυσικό με το ψηφιακό. Αυτή η προσέγγιση διαμορφώνει το γενικό πλαίσιο της ιδέας του «περίπου αντικειμένου».[5] Η έννοια αυτή καλύπτει τις δομές που είναι «περισσότερο ανοιχτές, λιγότερο καθορισμένες». Η κατασκευή της ιδέας του «περίπου αντικειμένου» φαίνεται να είναι χρήσιμη στο να σκεφτόμαστε και να εφαρμόζουμε το σχεδιασμό σε κίνηση, όχι χωρίς ταυτότητα, αλλά με μια συνεχώς μεταλλάξιμη ταυτότητα. Επιτρέπει να τον δούμε ως μετασχηματισμό του υπαρκτού απέναντι στο ακόμα μη συλληφθέν, αντιδρώντας σε ένα μονίνως εναλλασσόμενο πλαίσιο. Απέναντι σε αυτή την κατεύθυνση, τα περιβάλλοντα που δημιουργούνται από τη διείσδυση των επικοινωνιακών και υπολογιστικών συστημάτων προσφέρουν πολλαπλές κατευθύνσεις έρευνας και εφαρμογής, όχι μόνο επειδή αντιμετωπίζουν τα τεχνουργήματα ως «περίπου αντικείμενα», αλλά επίσης επειδή ενεργούν στο χώρο με ένα τρόπο που μας καλεί να επαναπροσδιορίσουμε έμμεσα και τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό (Papalexopoulos, 2003).

5. «Quasi-object» ή «Evading-object».

6. ΣΥΓΚΛΙΝΟΝΤΕΣ ΔΡΟΜΟΙ

«Χάρη στα ηλεκτρονικά, τα αντικείμενα της εποχής μας έχουν εξανθρωπιστεί και ταυτόχρονα οι άνθρωποι έχουν μετασχηματιστεί σε αντικείμενα, σε μια διαδικασία που σίγουρα είναι θετική» (Jenks, 1995).



Εικ. 5

6. Bionic Organisms και Artificial Intelligence.

Το κυριότερο αποτέλεσμα της πρόσφατης τεχνολογικής εξέλιξης ήταν η μετακίνηση της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στα σταθερά κουτιά με πολλαπλές λειτουργίες (βλέπε αρχιτεκτονική) και στα κινητά κουτιά – στα οποία συμπεριλαμβάνονται τα χρηστικά αντικείμενα. Ο Mitchell παρατηρεί μια συνεχιζόμενη μετακίνηση των λειτουργιών από το αστικό και αρχιτεκτονικό προς στο σωματικό πεδίο (Mitchell, 2003).

Οι μετασχηματισμοί των αντικειμένων που, από την έρευνα, φαίνεται να προκύπτουν μετά τη διείσδυση των νέων τεχνολογιών σ' αυτά, συμπυκνώνονται σε μια σειρά χαρακτηριστικών: την απόκτηση αντίληψης και αισθήσεων, την ικανότητα λήψης και μετάδοσης πληροφορίας και δεδομένων, τη συρίκνωση και την ελαφρότητα, τη συμπύκνωση των λειτουργιών και την πολυχρηστικότητά τους και, τέλος, την ευκολία προσαρμογής τους σε εναλλασσόμενες συνθήκες. Αυτά τα χαρακτηριστικά φαίνεται πως οδηγούν τον προβληματισμό για το μέλλον σε δύο ουσιαστικές κατευθύνσεις. Από τη μια, διαφαίνεται μία τάση ορισμένων αντικειμένων να ενσωματωθούν στο ανθρώπινο σώμα, μεταφέροντας παράλληλα τις λειτουργίες τους σε αυτό. Από την άλλη, ορισμένα άλλα αντικείμενα έχουν την τάση να αποκτήσουν αυτονομία, υιοθετώντας λειτουργίες του ανθρώπινου οργανισμού. Στην ουσία τα αντικείμενα ωθούνται προς τους *βιονικούς οργανισμούς* και την *τεχνητή νοημοσύνη*.[6] (Εικ. 5)

6.1 Η προσάρτηση των αντικειμένων

Τα μϋικά, σκελετικά και νευρικά συστήματα έχουν επαυξηθεί και επεκταθεί τεχνητά. Οι επεκτάσεις αυτές εκτείνονται απροσδιόριστα και αλληλεπιδρούν με παρόμοιες επεκτάσεις άλλων, για να παράγουν ένα παγκόσμιο σύστημα μεταφοράς, δράσης, αίσθησης και ελέγχου. Το βιολογικό σώμα αναμειγνύεται με την πόλη. Εκείνη από μόνη της έχει γίνει όχι μόνο περιοχή δραστηριότητας του δικτυακού γνωστικού συστήματος, αλλά επίσης –και κυρίως– χωρική και υλική προσωποποίησή του (Mitchell, 2003).

Το επαυξημένο νευρικό σύστημα έχει υπερβεί σε αμέτρητο βαθμό τη φύση της σάρκας. Έχει εκταθεί ηλεκτρονικά μέσω των χάλκινων καλωδίων, των οπτικών ινών και των ασύρματων καναλιών, συνδέοντας τον εγκέφαλο με ηλεκτρονική μνήμη, επεξεργαστικά σημεία, αισθητήρες και ενεργοποιητές δράσεων διασκορπισμένους σ' όλο τον κόσμο, ακόμα και στο εξώτερο διάστημα. Εκτείνεται για να αισθανθεί –όπου είναι απαραίτητο– όχι μόνο το ορατό φως, αλλά επίσης το υπέρυθρο, το υπεριώδες και το χαμηλής έντασης φως. Η ασπίδα του δέρματος διασταυρώνεται μέσω ηλεκτρονικών και ηλεκτρομηχανικών διαδραστικών μέσων, στα χέρια, στα μάτια και στα αυτιά – και περιστασιακά σε άλλα όργανα. Μερικά από αυτά τα διαδρατικά μέσα είναι μονίμως ενεργά, σε άλλα απαιτείται ενεργοποίηση κατά βούληση. Ορισμένα αναπτύσσονται σε σταθερές τοποθεσίες εντός του περιβάλλοντος, άλλα είναι φορητά ή και φορετά, ενώ ορισμένα παίρνουν τη μορφή μικροσκοπικών εμφυτευμάτων (Mitchell, 2003).

Όπως ο Baterson άρχισε να συνειδητοποιεί, δεν είμαστε πλήρως περιορισμένοι εντός της σάρκας μας. Τα εκτεινόμενα δίκτυα και τα διασπασμένα περιβάλλοντά μας μας κάνουν χωρικά και προσωρινά ακαθόριστες οντότητες. Η κύρια παρατήρησή του ήταν ότι «οι αρχαίοι διαχωρισμοί μεταξύ χρήστη και εργαλείου, κτιρίου και κατοίκου, πόλης και πο-

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 52

λίτη, δεν μας εξυπηρετούν πλέον σωστά». Και σε ένα πραγματιστικό σχεδιαστικό επίπεδο, η επισήμανσή του γίνεται περισότερο επείγουσα καθώς τα ανθρακικά και σιλικονούχα διαδραστικά μέσα γίνονται πιο πυκνά, καθώς η δικτυακή σιλικονούχα νοημοσύνη ενσωματώνεται παντού, καθώς τα ένθετα υπολογιστικά συστήματα αντικαθιστούν τα ανεξάρτητα ηλεκτρονικά κουτιά, καθώς διαφορετικοί τύποι δικτύων ενοποιούνται σε πολυλειτουργικά συστήματα. Ο Mitchell αποφαίνεται: «Είμαι ένα χωρικά εκτεινόμενο cyborg» (Mitchell, 2003).

Το σώμα τελειώνει στο μακρύτερο σημείο της ακτίνας δράσης των αισθητήρων και των τηλεκατευθυνόμενων συσκευών του, συνδέοντας βιολογικούς ρυθμούς και ένα παγκόσμιο μέσο που διαρέεται από ροές πληροφορίας. Δεν είναι ξένο ή αντίγραφο σώματος, αλλά μια νέα «εμφάνιση της ενσάρκωσής μας», όπως λέει και η D. Haraway, παρέχοντας σταθερή και συνεχή επαφή με τον κόσμο. Επαφή η οποία δεν είναι τόσο απλή όσο αυτή με το έδαφος στο οποίο στηρίζονται τα πόδια μας, αλλά αντιθέτως, επαφή που προέρχεται από την πιθανή χειραφέτησή μας από τους γεωφυσικούς περιορισμούς.

6.2 Η αυτονόμηση των αντικειμένων

Παράλληλα με τη διείσδυση της τεχνολογίας στον ανθρώπινο οργανισμό και την έμμεση κατάργηση ορισμένων αντικειμένων, διαμορφώνεται και μια άλλη κατεύθυνση: αυτή της πλήρους ανεξαρτητοποίησης των αντικείμενων και η μετατροπή τους σε υποκείμενα. Σε αυτή την κατεύθυνση κινείται η τεχνολογία προκειμένου να ενσωματώσει την ανθρώπινη φύση.

Για τον Naoto Fukasawa, τα αντικείμενα είναι πια ισότιμα. Ο σχεδιασμός ενός μουσείου μοιάζει με το σχεδιασμό μιας ηλεκτρικής σκούπας: το μέγεθος δεν μετράει. «Τα αντικείμενα έχουν σταματήσει να είναι αντικείμενα και μετατράπηκαν σε υποκείμενα των συζητήσεών μας, των επιθυμιών μας. Απέχουν πολύ λίγο από εμάς και εμείς απέχουμε πολύ λίγο από αυτά». Η υποκειμενικότητα είναι ένα ευρέως διαδεδομένο και περιεκτικό χαρακτηριστικό. Στα λόγια του Neil Gershenfeld, του προφήτη των «Αντικειμένων που Σκέφτονται»,[7] τα αντικείμενα μιλούν και μας απαντούν. Είναι ο τρόπος να γίνονται «ευαίσθητα». Τα αντικείμενα είναι υποκείμενα, κινούνται και πράττουν παράλληλα (Belpoliti, 2004).

7. «Things that Think».

Στο πεδίο έρευνας της «τεχνητής νοημοσύνης» έχουν διπλό στόχο: να κάνουν τα αντικείμενα να συμπεριφέρονται έξυπνα και να καταλάβουν την ανθρώπινη σκέψη. Το πεδίο συνεχίζει να ισχυροποιείται και έχει καταλήξει σε μια σειρά καινοτομιών που σχετίζονται με την τεχνολογία της πληροφορίας. Αλλά ο κύριος στόχος –η διάχυση ανθρώπινης νοημοσύνης στις μηχανές, γνωστό ως «AI problem»– δεν έχει επιλυθεί από τους πιο γνωστούς επιστήμονες και τεχνολόγους για σχεδόν μισό αιώνα.

Το μέλλον της κάθε συσκευής είναι να ενσωματώσει μέσα της υπολογιστικές λειτουργίες. Ένας λόγος που κινούνται προς αυτή την κατεύθυνση είναι για να γίνουν πιο φιλικές, πιο χρήσιμες, αλλά και πιο ελκυστικές. Ας αναλογιστούμε

για μια στιγμή πόσες συσκευές υπάρχουν (φούρνος μικροκυμάτων, φαξ, κινητό τηλέφωνο) που έχουν ένα τεράστιο λεξιλόγιο συναρτήσεων (μερικές, μάλλον άχρηστες), για τις οποίες δεν ενδιαφερθήκαμε να μάθουμε τίποτα, επειδή κάτι τέτοιο είναι ιδιαίτερα επίπονο. Εδώ έγκειται το πού και πόσο μπορούν να βοηθήσουν οι ενσωματωμένοι υπολογιστές τις συσκευές αυτές.

Η τοποθέτηση αυτού του είδους της συνειδητής γνώσης των λειτουργιών μέσα στο αντικείμενο, ισοδυναμεί μ' ένα μεγάλο βήμα προς την «αυτοδιδαχή» και κατ' επέκταση προς την τεχνητή νοημοσύνη. Μια τέτοια μηχανή θα μπορεί να μας βοηθήσει περισσότερο στις λειτουργίες της και τη συντήρησή της από οποιδήποτε έντυπο. Οι αυριανές συσκευές δεν θα έρχονται πλέον με τυπωμένες τις οδηγίες χρήσης. Θα αφομοιώνονται από τις ίδιες τις συσκευές ηλεκτρονικά, όταν αυτή αισθανθεί ότι έχει εγκατασταθεί (Νεγρεπόντης, 2001).

Καθώς το ανθρώπινο σώμα μπορεί πια να ενωθεί ανώδυνα με βαλβίδες, προσθέσεις, τεχνητά και φυσικά όργανα, οι μηχανές με τη σειρά τους όχι μόνο προσομοιώνουν τις δομικές αρχές των ζωτικών συστημάτων, αλλά αρχίζουν επίσης να ενσωματώνουν βιολογικό υλικό στους μηχανισμούς τους. Αυτή η σημαντική μετάλλαξη –η πιθανότητα του να μην κάνουμε μόνο τη φύση τεχνητή, αλλά και να αντιστρέψουμε τη διαδικασία με το να «φυσικοποιήσουμε το τεχνητό»– είναι ο ορίζοντας όπου το κλειδί του σώματος μας μας οδηγεί ως νέα λογική για τη συνύπαρξη των διαφορών σε ένα σύστημα αλλαγμένης, πτυχωμένης, ακανόνιστης, παραμορφωμένης γεωγραφίας, ένα σύστημα όπου το ενδεχόμενο των συσχετισμών κυριαρχεί του ενδεχομένου των διαστάσεων, όπου η ικανότητα των συνδέσεων και των αλληλεπιδράσεων κυριαρχεί του μορφικού καθορισμού (Palumbo, 2000).

7. ΕΠΙΜΥΘΙΟ

Η έρευνα στο ζήτημα των συνεχών μετασχηματισμών του *βιομηχανικού αντικειμένου* που προκαλούνται από την πρόοδο της τεχνολογίας, μας επιτρέπει να «δούμε» την εξέλιξη του αντικειμένου σε ένα μεγαλύτερο βάθος χρόνου. Με γνώμονα τα παραπάνω, θα πρέπει να αναθεωρήσουμε τη σχέση ανθρώπου-αντικειμένου. Αυτό που έχει γίνει φανερό, είναι ότι τίποτα δεν είναι ξένο για πάντα. Η ανθρωπότητα προσαρμόζεται στις εξελίξεις. Είναι σαν το χαμελέοντα, φυσικά προγραμματισμένη να επιβιώνει σε οποιεσδήποτε νέες συνθήκες (Leach, 2002).

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 54

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Bellis, Stephen, Achilles Kameas, Irene Mavrommati, Kieran Delaney, Martin Colley και Anthony Pounds-Cornish (2003). «An Architecture that Treats Everyday Objects as Communicating Tangible Components», *Proceedings of the First IEEE International Conference on Pervasive Computing and Communications*. Dallas-Fort Worth, Texas: IEEE.

Belpoliti, M. (2004). «Naoto Fukasawa: Just This Side of "Design"», *Domus*, 869.

Dagnino, A. (2001). *Οι νέοι νομάδες*. Αθήνα: Οξύ.

Dertouzos, M.L. (2001). *The Unfinished Revolution.* New York: HarperCollins.

Dreyfus, H.L. (2003). *Το διαδίκτυο.* Αθήνα: Κριτική.

Jenks, C. (1995). *The Architecture of the Jumping Universe*. London: Academy Edition.

de Kerckhove, D. (2001). *The Architecture of Intelligence*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser.

Leach, N. (επιμ.) (1997). *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. London-New York: Routledge.

Leach, N. (επιμ.) (2002). *Designing For A Digital World.* London: Willey-Academy.

Lévy, P. (1999). *Δυνητική πραγματικότητα. Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου.* Αθήνα: Κριτική.

Martegani, P. και R. Montenegro (2000). *Digital Design. New Frontiers for the Objects*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser.

McCullough, M. (2004). *Digital Ground. Architecture, Pervasive Computing, and Environmental Knowing*. Cambridge-London: The MIT Press.

Merleau-Ponty, M. (2004). «Θεωρία του περιγράμματος του ανθρώπινου σώματος», στο M. Merleau-Ponty κ.ά., *Τα όρια του σώματος*. Αθήνα: Νήσος.

Mitchell, W.J. (1999). *E-topia. Urban Life Jim, but not as we know it.* Cambridge-London: The MIT Press.

Mitchell, W.J. (2003). *ME++. The Cyborg Self and the Networked City.* Cambridge-London: The MIT Press.

Νεγρεπόντης, Ν. (2001). *Ψηφιακός κόσμος*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Palumbo, M.L. (2000). *New Wombs. Electronic Bodies and Architectural Disorders*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser.

Papalexopoulos, D. (2003). «Quasi Objects and Design Education in Architecture», στο A. Kameas και N. Streitz (επιμ.), *Tales of the Disappearing Computer.* Proceedings of the DC-Conference in Santorini. Patras-Athens: CTI Press-Ellinika Grammata.

Puglisi, L.P. (1999). *Hyper Architecture. Spaces in the Electronic Age.* Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser.

Sanders, M. (2003). *Τεχνολογία επικοινωνιών*. Αθήνα: Ίδρυμα Ευγενίδου.

Sharpe, B. (2001) «Information Appliances. An introduction», <http://www.appliancestudio.com>, τελευταία επίσκεψη: Ιανουάριος 2003.

Weiser, M. (1991). «The Computer for the 21st Century», *Scientific American Special Issue on Communications, Computers, and Networks*.

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 55

II. ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΗ ΓΝΩΣΗ

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 56

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 57

α.
Εικονικός/
ψηφιακός
χώρος

02 037-058 Batis_Layout 1 07/09/2012 2:11 μ.μ. Page 58

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 59

ΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΒΛΕΜΜΑ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΣΤΙΑΣΗ ΣΤΗΝ ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ

Αθανασία Γκουσιάκη

Περίληψη

Είναι γεγονός ότι η αναπάντεχη αποδοχή του κινηματογράφου ως μορφή τέχνης, αναπόφευκτα μεταμόρφωσε την αρχιτεκτονική αντίληψη. Μέχρι τώρα, μετά από έναν αιώνα κινηματογράφου, η κατανόηση του κτισμένου περιβάλλοντος προέρχεται όχι μόνο από την κατοίκησή του, αλλά και από τη θέασή του στην οθόνη. Τα όρια και οι επιφάνειες είναι αρχιτεκτονικά στοιχεία που βοηθούν στο σενάριο, την κινηματογραφική πλοκή. Η αντίληψη πλέον μοιάζει να συνδέεται με μια μεταβατική, σε διαρκή κίνηση, κατάσταση και στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στην όραση. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η έννοια της κίνησης σε συνδυασμό με την εξέλιξη του τρόπου θέασης και αντίληψης του χώρου διαμορφώνει την αρχιτεκτονική σκέψη και πρακτική.

Τόσο οι πειραματικοί κινηματογραφιστές Viking Eggeling, Hans Richter, Len Lye και Norman McLaren, όσο και το ισχυρό φιλοσοφικό πλαίσιο που προσφέρει ο Henri Bergson στο βιβλίο *Η δημιουργός εξέλιξις* στις αρχές του αιώνα, αναδεικνύουν την όραση, τη δύναμη της εικόνας σε σχέση με την κίνηση και το πώς αυτές σχετίζονται με την αντίληψη του ανθρώπου. Μέσα από αυτό αναδεικνύεται ο κινηματογραφικός μηχανισμός της σκέψης. Η σύλληψη της χωρικής πραγματικότητας γίνεται αντιληπτή μέσω της οπτικής διαδικασίας σαν μια σειρά από στιγμιότυπα εν κινήσει, που επεξεργάζονται από τη νόηση.

Αναμφισβήτητα ο κινηματογράφος, από τις πρώτες μορφές τέχνης που συνδύασε την κίνηση με την εικόνα, προσφέρει το κατάλληλο εννοιακό δυναμικό στη διαμόρφωση ενός θεωρητικού σχήματος που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη σύνδεσή του με την αρχιτεκτονική. Ένα σχήμα ανάγνωσης της σύγχρονης αρχιτεκτονικής πραγματικότητας που ενσωματώνει τη θεώρηση του Bergson, όπως αυτή παρουσιάζεται στο έργο των κινηματογραφιστών της πρωτοπορίας. Έννοιες όπως μετατόπιση, επιφάνεια, ρυθμός, ακολουθία και μοντάζ προσφέρουν ένα ισχυρό σύστημα για τη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής σκέψης και πρακτικής. Με άλλα λόγια, ένα εργαλείο κατανόησης σε μια προσπάθεια σύνδεσης ενός συγκεκριμένου θεωρητικού σχήματος και ενός κινηματογραφικού πειραματικού χειρισμού, με εκφραστή τη σύγχρονη αρχιτεκτονική δημιουργία.

THE MOVING SIGHT
FROM FOCUSING TO DISPLACEMENT

Abstract

It is an undeniable fact that the unexpected acceptance of cinema as a form of art has inevitably transformed the architectural perception. Until now, after one century of cinematography, the understanding of building environment derives not only from its habitation but also by its view on the screen. Limits and surfaces are architectural elements which help the scenario, the cinematic structure. From now on, perception seems to be connected with transition and a continuous moving situation based almost exclusively on vision. It is particularly interesting to explore the way that movement, in association with the development of the way of seeing and understanding space, shapes the architectural thought and practice.

Not only the experimental cinematographers Viking Eggeling, Hans Richter, Len Lye and Norman McLaren, but also the strong philosophical background provided by Henri Bergson in his book *Creative Evolution* at the beginning of the century, bring out the issue of how vision and the power of the image in relation with movement are connected with human perception. Through this, the cinematographic mechanism of thought is being raised. Perception of space reality is being formed by the visual procedure with a series of frames in movement, processed by thought.

Without any doubt, cinema, one of the first forms of art which combined movement with image, can provide the appropriate con-

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2004. Εξεταστική Επιτροπή: Σ. Παπαδόπουλος (Επιβλέπων), Ν. Λάσκαρης, Σ. Σταυρίδης, Δ. Χαρίτος.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 60

ceptual field in the formation of a theoretical pattern of connection with architecture. One model of reading the contemporary architectural reality which embodies Bergson's perception, as it is shown in the work of the experimental cinematographers. Words such as displacement, frame, sequences, rhythm and montage provide a strong system for the formation of architectural theory and practice. In other words, it is a tool of understanding, in an attempt of connecting a specific theoretical system with an experimental cinematographic approach, expressed through contemporary architectural creation.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Είναι γεγονός ότι κάθε περίοδος της ανθρώπινης ιστορίας δημιουργεί το δικό της σύστημα αντίληψης και θέασης του κόσμου. Τα μέσα αναπαράστασης, από την επινόηση της αναγεννησιακής προοπτικής και τη φωτογραφική μηχανή, μέχρι τον κινηματογράφο και τον ηλεκτρονικό υπολογιστή, αποτελούσαν τρόπους του ανθρώπου να φέρει τον κόσμο στα μέτρα του, εργαλεία όχι μόνο παραγωγής αλλά και διαμόρφωσης της ίδιας της σκέψης του.

Τα σημερινά επιτεύγματα της τεχνολογίας μοιάζει να έχουν αλλάξει τη χωρική μας αντίληψη. Ο κόσμος δεν θεάται μονάχα μετωπικά, αποκλειστικά από μια πλευρά, αλλά από διαδοχικές θεάσεις. Ο Walter Benjamin, προσπαθώντας να καταγράψει τη συνθήκη αυτή, επισημαίνει για τον κινηματογράφο ότι έχει προσφέρει στην αντίληψή μας δυνατότητες που μέχρι τώρα δεν μπορούσαμε να φανταστούμε, έχει εμπλουτίσει το πεδίο αντίληψής μας (Benjamin, 1969). Κι αυτή είναι από τις πιο σημαντικές προοπτικές της κινηματογραφικής μηχανής. Η αντίληψη πλέον μοιάζει να συνδέεται με μια μεταβατική, σε διαρκή κίνηση, κατάσταση.

Η αναπάντεχη αποδοχή του κινηματογράφου ως μορφή τέχνης, αναπόφευκτα μεταμόρφωσε την αρχιτεκτονική αντίληψη. Μέχρι τώρα, μετά από έναν αιώνα κινηματογράφου, η κατανόηση του κτισμένου περιβάλλοντος προέρχεται όχι μόνο από την κατοίκησή του, αλλά και από τη θεάσή του στην οθόνη.

Στη συγκεκριμένη μελέτη θα διερευνηθεί η επιρροή της κινηματογραφίας, θεωρίας και πρακτικής και ειδικότερα οι δημιουργίες που κατατάσσονται στον κινηματογράφο της πρωτοπορίας, κυρίως των Viking Eggeling (1880-1925), Hans Richter (1888-1976) , Len Lye (1901-1980) και Norman McLaren (1914-1987),[1] στη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Με ποιον τρόπο η έννοια της *κίνησης* σε συνδυασμό με την εξέλιξη του τρόπου θέασης και αντίληψης του χώρου διαμορφώνει την αρχιτεκτονική σκέψη και πρακτική.

Η αρχιτεκτονική γίνεται αντιληπτή εν κινήσει. Αλλά και στις άλλες μορφές τέχνης, βλέπουμε πως το ζήτημα είναι *η μετάφραση της χωροχρονικής σεκάνς σε μια οπτικά αντιληπτή εικόνα.* Ο σύγχρονος αρχιτέκτονας φαίνεται να είναι ένας συνειδητός συλλέκτης, ένας «χειριστής και προβολέας εικόνων» (Betsky, 2004), που καλείται με τη σειρά του να αναπαράξει εικόνες και οπτικά ερεθίσματα στο σύγχρονο άνθρωπο-ταξιδιώτη. Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να δείξει την κίνηση ως στοιχείο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, το χώρο ως κατανόηση μιας διαδοχής κινηματογραφικών καρέ, παρά σαν έναν απλό, σταθερό όγκο.

1. Αν και οι δύο τελευταίοι είναι μεταγενέστεροι, η αντιμετώπισή τους προσεγγίζει κατά πολύ το έργο και τη σκέψη των πρώτων. Ανάμεσα στους συγκεκριμένους δημιουργούς, οι Oscar και Hans Fishinger και ο Walter Ruttman κατατάσσονται στην ίδια κατηγορία του πειραματικού κινηματογράφου. Η δουλειά τους αφορά περισσότερο ασκήσεις οπτικής μουσικής, η εναλλαγή των εικόνων παρακολουθεί μορφές που αφηγούνται μια ιστορία που προκύπτει από τη μουσική σύνθεση. Από τη σύνδεση όλων των παραπάνω δημιουργών με το κίνημα της Αφαίρεσης στη ζωγραφική προέκυψε ο χαρακτηρισμός «αφαιρετικός» και «αφηρημένος κινηματογράφος». Άλλοτε συναντάται ως γερμανική πρωτοπορία, εξαιτίας της καταγωγής ορισμένων δημιουργών και κυρίως λόγω του τόπου γένεσης των πειραματισμών. Εδώ θα χρησιμοποιηθεί ο όρος «κινηματογράφος της πρωτοπορίας» και «πειραματικός κινηματογράφος».

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 61

Στη συγκεκριμένη κατεύθυνση εμπλέκεται δημιουργικά ο Henri Bergson στις αρχές του αιώνα. Είναι χαρακτηριστικό ότι συσχετίζει την κινηματογραφική μέθοδο με τη διαδικασία αντίληψης. Η προσπάθεια των πειραματιστών του κινηματογράφου που θα μας απασχολήσει, στηρίζεται κατά ομολογία πολλών μελετητών στα σχήματα που δημιουργεί ο Bergson.

Αυτό που απασχολεί τους περισσότερους από τους σύγχρονους δημιουργούς και μεταφέρεται στην πρακτική τους, είναι γενικότερα ο κινηματογραφικός ρόλος της αρχιτεκτονικής. Ζητήματα που αναπόφευκτα συνδέουν την «εικόνα» και το «θέαμα» με την αρχιτεκτονική. Οι σύγχρονοι αρχιτέκτονες σκέφτονται σαν σκηνοθέτες. Από τον Le Corbusier με την «αρχιτεκτονική περιπάτου» (promenade architecturale), αλλά και αφορισμούς όπως «υπάρχω στη ζωή μόνο για να βλέπω» κι ακόμα «τα μοντέρνα μάτια κινούνται»,[2] με στόχο την ανάδειξη της όρασης ως κυρίαρχης των αισθήσεων στη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής σκέψης, αλλά και με τη σημασία της κίνησης στη συγκεκριμένη διαδικασία, η διαδρομή περνά στους σύγχρονους δημιουργούς, οι οποίοι με τις αναζητήσεις τους αφενός συνδέουν το χώρο με την οπτική αναπαράσταση, αφετέρου επιδιώκουν να ενσωματώσουν την κίνηση και τη χρονική ακολουθία στα έργα τους. Στο πλαίσιο αυτό αναφερόμαστε στην οπτική κίνηση, την όραση εν κινήσει, το *κινούμενο βλέμμα*.

2. Η μελέτη της Beatriz Colomina είναι χαρακτηριστική για τη σημαντικότητα που κατέχει η όραση στην αρχιτεκτονική του Le Corbusier, καθώς και η «αρχιτεκτονική περιπάτου» (promenade architecturale). Στο βιβλίο της, *Privacy and Publicity* (1994) επιχειρεί μια ανάλυση μέσα από το λόγο και το έργο του αρχιτέκτονα, αναδεικνύοντας όρους που αποκαλύπτουν το κινηματογραφικό βλέμμα ως κύριο στοιχείο της σκέψης του.

Είναι χαρακτηριστικό ότι η σύνδεση της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο απασχόλησε τους θεωρητικούς της εποχής, ήδη από τις απαρχές της εμφάνισής του. Ο Elie Faure, το 1922, εισάγει τον όρο «κινεπλαστική» (cineplastics) (Vidler, 1999), μια λέξη που επινόησε για να αποδώσει την κινηματική διάσταση των δύο τεχνών, τη συνάντηση της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο, αυτό που για τον Abel Gance αποτελεί την έκτη τέχνη (Vidler, 1999). Αλλά και ο Sergei Eisenstein επισημαίνει την επίδραση της τέχνης του κινηματογράφου στην ανάπτυξη μιας άλλης οπτικής στην αρχιτεκτονική σκέψη που αφορά στην εισαγωγή του απελευθερωμένου χρόνου και χώρου. Σε αυτή τη λογική ο όρος cineplastics αποδίδει μια αρχιτεκτονική εν κινήσει, μια δυναμική συγχώνευση, που στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής θα τη βοηθήσει να ξεφύγει από τη στατική θεώρηση. Ο Faure επιμένει ότι «οι αρχιτέκτονες πρέπει να σχεδιάσουν κτίρια που φτιάχνονται, καταστρέφονται και ανασυντίθενται γρήγορα» (Vidler, 1999) –αναφορά που υπαινίσσεται το σχήμα γένεσης-καταστροφής στον Bergson, όπως θα αναλυθεί παρακάτω– αποδίδοντας τελικά την κινηματογραφική κίνηση στην αρχιτεκτονική.

Συνοψίζοντας, η παρούσα μελέτη ακολουθεί μια πορεία συσχέτισης κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής, έχοντας ως κύριο άξονα τη συνθήκη του *κινούμενου βλέμματος* σε συνδυασμό με την *κινούμενη εικόνα*. Τέλος, είναι σημαντικό ότι η προσπάθεια αυτή δεν αποσκοπεί στην παρουσίαση μιας ιστορικής αναδρομής του κινηματογράφου, της αρχιτεκτονικής, ή ακόμη της τέχνης και της φιλοσοφίας, αλλά στοχεύει στην επιλογή των στοιχείων που είναι δυνατό να εξασφαλίσουν αφορμές σύνδεσης, επιρροής και προβληματισμού στις μεταξύ τους σχέσεις.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 62

2. ΚΙΝΟΥΜΕΝΗ ΕΙΚΟΝΑ – ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΒΛΕΜΜΑ

Η νέα συνθήκη της περιόδου που εξετάζουμε είναι η ανακάλυψη της *κίνησης*.[3]

Παρά το γεγονός ότι η γένεση του κινηματογράφου προέρχεται κατά σημαντικό βαθμό από τις εξελίξεις στη φωτογραφία, διαφέρει από αυτήν γιατί φέρει πιο ρευστές, ενεργές, *κινούμενες εικόνες* με κύριο στοιχείο ότι υποδεικνύει έναν άλλου τύπου θεατή, με λιγότερο κεντρικό βλέμμα. Παρατηρούμε ότι, από σημαντικούς κινηματογραφιστές, οι κινηματογραφικές μηχανές δεν αντιμετωπίζονται ως μηχανήματα, αλλά ως όργανα καταγραφής[4] της πραγματικότητας. Ο κινηματογραφικός φακός αντιπροσωπεύει το μάτι, το βλέμμα του θεατή της ταινίας. Τώρα πια μιλάμε για ένα *κινούμενο βλέμμα*.

Επιπλέον, σημαντικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι η συγκεκριμένη περίοδος της οπτικής απελευθέρωσης στις αρχές του αιώνα συμπίπτει με ένα γενικότερο κλίμα μεταβολών που συμβαίνουν στην τέχνη, τη φυσική και τη φιλοσοφία. Η επιστήμη της οπτικής προχωρά στην εξήγηση του φαινομένου της όρασης, σε έναν αιώνα που εντυπωσιάζεται όλο και περισσότερο από αυτήν. Η σύλληψη της κίνησης απασχολεί σημαντικούς θεωρητικούς, όπως τους Bergson, Benjamin, Barthes. Η μεγάλη αμφιβολία που εγείρεται με την κλονισμό της ευκλείδειας γεωμετρίας, της καντιανής φιλοσοφίας και την παράλληλη ανάδειξη της θεωρίας της σχετικότητας, αποτελούν ισχυρά στοιχεία που διευρύνουν τις μέχρι τότε θεωρήσεις. Αλλά και τα επιτεύγματα της νέας εποχής βοηθούν στην επέκταση του πεδίου της ανθρώπινης όρασης και αντίληψης, με τρόπους που μέχρι τότε ο άνθρωπος δεν μπορούσε να φανταστεί.

Στην τέχνη, κινήματα όπως ο Κυβισμός, ο Φουτουρισμός και αργότερα ο Σουπρεματισμός και Σουρεαλισμός, εισάγουν την έννοια της κίνησης με τη θεώρηση ταυτόχρονων θεάσεων από έναν κινούμενο παρατηρητή. Σ' αυτά δίνεται έμφαση στα *οπτικά στοιχεία* τα οποία συνθέτουν μια νέα δομή στην όραση. Η *όραση εν κινήσει* αφορά να βλέπεις καθώς κινείσαι, να βλέπεις κινούμενα αντικείμενα, την ταυτόχρονη σύλληψη μιας σειράς από φυσικά φαινόμενα, τον χωρο-χρόνο. «Λόγω της επιμονής της εικόνας πάνω στη ρετίνα του ματιού, τα κινούμενα αντικείμενα συνεχώς πολλαπλασιάζουν τον εαυτό τους, η μορφή τους αλλάζει όπως οι γρήγορες δονήσεις. Έτσι, ένα άλογο που τρέχει δεν έχει 4 πόδια, αλλά 20 και οι κινήσεις του είναι τριγωνικές» (Μανιφέστο Φουτουριστών, 1912). Ειδικότερα ο κινηματογράφος, οι αποκαλούμενες «κινούμενες εικόνες» (motion images), είναι το μέσο που, για τους θεωρητικούς της εποχής, εκφράζει καλύτερα τη χωρο-χρονική διάσταση που εξετάζουμε.

Η αίσθηση της όρασης αναδεικνύεται κύριος παράγοντας της εξέλιξης, αφού ανακαλύπτουμε σ' αυτήν τη δυνατότητα της κατευθυντήριας δύναμης που καθορίζει την ανθρώπινη αντίληψη και γνώση. Είναι το εργαλείο που μεταφέρει την οπτική παράθεση των εικόνων του χώρου στο μυαλό. Ακόμη και η ανθρώπινη αντίληψη ταυτίζεται με τον κινηματογράφο, αναδεικνύεται ο κινηματογραφικός μηχανισμός της σκέψης (Bergson, 1998), ο οποίος παραβάλλει ουσιαστικά τα κινηματογραφικά καρέ και τα ενδιάμεσα κενά τους που ενεργοποιούνται από την κινηματογραφική μηχανή με τους όρους της ανθρώπινης νόησης.

3. Συνολική παρουσίαση των πρώτων κατασκευών μέχρι την ανακάλυψη του κινηματογράφου γίνεται στην ταινία του Werner Nekes, *Film Before Film*.

4. «...Σε όλες τις περιπτώσεις είμαι η κάμερα, αυτή που προβάλλει και αυτή που καταγράφει» (Metz, 2004: 825).

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 63

Με αυτό τον τρόπο αναδεικνύεται η θεώρηση μιας «αποτελεσματικής όρασης, μιας όρασης που διοχετεύεται, σαν αγωγός» (Bergson, 1998) και συνδέεται αναμφίβολα με την ανθρώπινη σκέψη. Το *εμπρόθετο βλέμμα* που καταγράφει και αντιλαμβάνεται τον περιβάλλοντα χώρο, αναζητά κατευθύνσεις μέσα από τη συνεχόμενη κίνηση των εικόνων. Σ' αυτό το πλαίσιο, ο ρόλος του ανθρώπου να αναγνωρίζει προθέσεις και να επιλέγει κινήσεις που αποσκοπούν στην αναπαραγωγή ενός σχεδίου δράσης είναι καθοριστικός. Κάθε πράξη είναι η πραγματοποίηση μιας πρόθεσης, η εκπλήρωσή της.

Στις σκέψεις αυτές στηρίζονται οι πρώτες κινηματογραφικές απόπειρες[5] των δημιουργών που θα μας απασχολήσουν, ένας τρόπος συνδυασμού της οπτικής επανάστασης στην τέχνη με στοιχεία της θεωρίας του Bergson. Για τους πειραματικούς κινηματογραφιστές η δύναμη της εικόνας αποτελεί την έναρξη στις αναζητήσεις τους. Ο κινηματογράφος της πρωτοπορίας προκύπτει από την αναζήτηση του «καθαρού κινηματογράφου» (Kracauer, 1983), απαλλαγμένου από τα μυθοπλαστικά στοιχεία, και βασίζεται στις ιδιότητες του κινηματογραφικού μέσου. Ιδιαίτερη αξία έχει η τεχνική των συγκεκριμένων κινηματογραφιστών κατά την οποία το φιλμ χαράσσεται ή ζωγραφίζεται καρέ-καρέ,[6] αποδίδοντας ξεχωριστή σημασία στην έννοια της κινούμενης εικόνας.

Για την ταινία *Free Radicals*[7] ο Len Lye αναφέρει συγκεκριμένα: «Προσπαθώ να χαράξω μια κινητική φιγούρα στο φιλμ» (Lye, 2001). Ο Lye χαράσσει ζικ-ζακ γραμμές στο μαύρο φόντο. Το ζήτημα που φαίνεται να τον απασχολεί είναι περισσότερο η εξέταση της *κίνησης*, μιας κινούμενης μορφής, παρά η άρθρωση σχημάτων. Στο *Free Radicals* ανακαλύπτει ένα είδος οπτικής γραφής μιας αυτόνομης, τεθλασμένης γραμμής, η οποία αναμφισβήτητα φέρει ένα είδος κινητικής ενέργειας. «Το ονόμασα *Ελεύθερες ρίζες*, γιατί μου άρεσε ο τίτλος. Στην πραγματικότητα αναρωτιόμουν για την *κινητική ποιότητα της εικόνας*, πίστεψα ότι συμβολίζει κάποια *κινητική πτυχή ενέργειας*. Στη συνέχεια, διάβασα κάπου για ένα μόριο που λεγόταν ελεύθερη ρίζα (free radical) και το πώς αυτό το μόριο ενέργειας είχε μια ποιότητα συμπίεσης και αποσυμπίεσης, καθώς και ροής».[8] Ο νεοζηλανδός Norman McLaren[9] αναφέρει: «Θα ήθελα πολύ να κάνω μια ταινία που θα αναφέρεται στις σχέσεις της θέασης και της συνείδησης. Υπάρχουν πολλά πράγματα ανάμεσα στο σελιλόιντ και στη συνείδηση [...] Βλέπουμε τόσο με τον εγκέφαλο, όσο και με τα μάτια μας» (Mitry, 2001).

Οι σύγχρονοι αρχιτέκτονες φαίνεται να αναδεικνύουν την όραση επί των υπολοίπων αισθήσεων. Ήδη από τον Le Corbusier, όπου η αρχιτεκτονική του οργανώνεται με βάση την οπτική κίνηση, στοιχεία όπως οι συνεχώς μετατοπιζόμενες οπτικές κατευθύνσεις προσφέρουν ένα κι-

5. Τόπος συνάντησης των καλλιτεχνών είναι η Γερμανία, κυρίως το Βερολίνο, καθώς και η Ζυρίχη και αργότερα το Παρίσι, όπου γεννιέται η Ντανταϊστική και Σουρεαλιστική προσέγγιση, από τους Richter, Rene Clair, Louis Bunuel, Fernard Leger και Marchel Duchamp.

6. Σε άλλες περιπτώσεις, κάθε καρέ είναι αποτέλεσμα φωτογραφικής αποτύπωσης σχημάτων εκτιθέμενων στο φως. Οι ζωγραφισμένες στο χέρι ταινίες είναι οι πρώτες κινηματογραφικές απόπειρες, προέκταση κατά κάποιον τρόπο της ζωγραφικής από τον καμβά στο σελιλόιντ. Με το animation οι εικόνες αποκτούν την κίνηση, φέροντας ρυθμικές παραλλαγές βασικών γεωμετρικών σχημάτων. Ο Alexandre Astruc θα μιλήσει για «κάμερα-στυλό», για να δείξει ότι ο κινηματογράφος αφορά στη γραφή οπτικών κινούμενων εικόνων, μιας οπτικής ιστορίας (Agel, 1957: 99).

7. Η πρώτη εκτέλεση της ταινίας κέρδισε ένα πολύ σημαντικό βραβείο, αυτό του Διεθνούς Φεστιβάλ Πειραματικού Κινηματογράφου, το 1958, στις Βρυξέλλες. Ο Stan Brackhage χαρακτήρισε το φιλμ, σαν «ένα σχεδόν απίστευτου μεγέθους αριστούργημα». Βλ. www.govettbrewster.com/NR/lenlye

8. Αδημοσίευτες σημειώσεις του Len Lye (*Free Radicals*, 2001: 22).

9. Οι πρώτες πειραματικές απόπειρες του McLaren ξεκινούν από τη χώρα γέννησής του, στη Σχολή Καλών Τεχνών της Γλασκόβης. Μετακομίζει στο Λονδίνο για να συνεργαστεί με τον John Grierson, αλλά φεύγει για τη Νέα Υόρκη με την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Το 1941, πάλι με τον Grierson, συμμετέχει στο νεοϊδρυθέν National Film Board of Canada. Είναι από τους πιο αναγνωρισμένους πειραματικούς κινηματογραφιστές. Τόσο ο McLaren όσο και ο Len Lye, με τον τρόπο δουλειάς τους, προσεγγίζουν και εξελίσσουν το έργο των Eggeling και Richter. Ειδικότερα ο McLaren ανακαλύπτει πολλούς τρόπους για την αφήγηση των οπτικών ιστοριών του. Το πραγματοποιεί με διάφορες τεχνικές, όπως τον απευθείας σχεδιασμό σε κάθε πλαίσιο του κινηματογραφικού φιλμ (frame), όπου το καθένα διαφέρει ελάχιστα από το προηγούμενο. Η δεύτερη είναι αυτή με την οποία γίνονται τα κινούμενα σχέδια, φωτογραφίζοντας διαφορετικά frames, με την απαραίτητη οπτική ακολουθία.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 64

νηματογραφικό θέαμα επιθέμενων εικόνων. Η *όραση* στον Le Corbusier είναι πάντα συνδεδεμένη με την *κίνηση*, ο επισκέπτης ακολουθεί μια διαδρομή, μια αρχιτεκτονική περιπάτου (promenade architecturale). «Το μάτι, σαν καθαρός φακός, φτάνει σε αποστάσεις, αντιλαμβάνεται πράγματα που δεν είχαμε φανταστεί» (Colomina, 1994).

Η αντίληψη του χώρου πλέον γίνεται με σεκάνς, με έναν τρόπο κινηματογραφικό. Είναι σαν μια διαδρομή από κινούμενα σημεία θεάσεως, πολλαπλές προοπτικές, πανοραμικές θεάσεις. Με τον όρο «κινούμενη αρχιτεκτονική» αποκαλούμε μια νέα χωροχρονική πραγματικότητα. Αφορά συνθήκες που καταργούν τα όρια, κτίρια που επιχειρούν να ενσωματώσουν την έννοια της κίνησης. Η ταχύτητα, άρα ο χρόνος, αναδεικνύεται πολύ σημαντικό στοιχείο στην κινητική διάσταση. «Οδεύουμε προς μια κινητική, χωρο-χρονική ύπαρξη» (Moholy-Nagy, 1961), η οποία στην αρχιτεκτονική μεταφράζεται με τη σχετικότητα της κίνησης, την ταυτόχρονη σύλληψη του μέσα και του έξω, την κατάργηση της εξωτερικής όψης.

3. ΕΝΝΟΙΕΣ-ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

Από την παραπάνω διαδρομή από τη φιλοσοφία στην τέχνη και τον κινηματογράφο, ανασύρουμε και συσχετίζουμε σημαντικές έννοιες που προκύπτουν από τον συσχετισμό των συγκεκριμένων πεδίων, σε μια προσπάθεια ερμηνείας της σύνδεσης της *κινούμενης εικόνας* με το *κινούμενο βλέμμα*. Αποτελούν βασικά εργαλεία και διαμορφώνουν μια διαφορετική οπτική, απελευθερωμένη από τα χαρακτηριστικά της εστίασης. Πρόκειται για τις έννοιες μετατόπιση, αποπροσανατολισμός, ρυθμός, επιφάνεια, καθώς και όρους της κινηματογραφικής γλώσσας, όπως καρέ, κάδρο (frame), οπτική ακολουθία (sequences) και μοντάζ (montage).

Αναμφισβήτητα ο κινηματογράφος, η ανθρώπινη επινόηση που κατάφερε να συνδέσει την κίνηση με την εικόνα και να αποδώσει την πραγματικότητα ως ένα σύνολο κινούμενων εικόνων, προσφέρει το κατάλληλο εννοιακό δυναμικό στην προσπάθεια διαμόρφωσης ενός σχήματος που προσεγγίζει το *κινούμενο βλέμμα*. Ειδικότερα ο κινηματογράφος της πρωτοπορίας που μας ενδιαφέρει, προσθέτει έννοιες που προέρχονται από τη μουσική και κινήματα της τέχνης της εποχής. Οι έννοιες αυτές διαμορφώνουν ένα σύστημα που μας βοηθά να διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά του κινούμενου βλέμματος και να αναζητήσουμε την εφαρμογή του στη διαμόρφωση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής σκέψης.

3.1 Μετατόπιση – Αποπροσανατολισμός

Εκείνο που ξεχνά η προοπτική, σύμφωνα με τον Erwin Panofsky, είναι ότι βλέπουμε «όχι με ένα στατικό μάτι, αλλά με δύο συνεχώς κινούμενα σε ένα σφαιροειδές πεδίο όρασης» (Panofsky, 1997). Χαρακτηριστικό γνώρισμα της εν κινήσει όρασης είναι η συνεχής μετατόπιση του σημείου θεάσεως. Ο κλονισμός του «στατικού σημείου» του Brunelleschi –του αποκαλούμενου «station point» (Zucker, 1983)– προκύπτει με τα κινήματα του Κυβισμού, του Φουτουρισμού και αργότερα με αυτό του Ντανταϊσμού στη ζωγραφική, όπου βασική έννοια είναι αυτή της μετατόπισης και της διαστρέβλωσης (distortion) που προκύπτουν κατά την ταυτόχρονη θέαση ενός ζωγραφικού πίνακα ή γλυπτού. Από την εστίαση περνάμε στη μετατόπιση.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 65

Το κινηματογραφικό κάδρο δεν μπορεί να συλληφθεί. Μέχρι να συλλάβει το μάτι μια σκηνή, αυτή έχει ήδη αλλάξει. Σ' αυτό, η άποψη του Duhamel: «οι σκέψεις μου έχουν αντικατασταθεί από κινούμενες εικόνες» (Benjamin, 1969: 231) μοιάζει πραγματική. Η θέαση των εικόνων είναι συνεχής, αδιάκοπτη, διαρκώς μεταβαλλόμενη.

Και διάρκεια σημαίνει ανακάλυψη, δημιουργία μορφών, συνεχής ενασχόληση με το καινούργιο. Στον Bergson, η μνήμη αποτελεί καθοριστικό ρόλο στην οπτική αντίληψη ενός αντικειμένου, αφού αποτελεί την άθροιση του παρελθόντος στο μέλλον, τη συνεχή εξέλιξη. «Το σύμπαν διαρκεί» (Bergson, 1998). Οι συνεχείς μεταβολές στην εξέλιξη αποτελούν για τον ίδιο τις δύο αντιθετικές κινήσεις στην εξέλιξη, της *καθόδου* και της *ανόδου*, δύο πολύ σημαντικών όρων που ενσωματώνονται στις πρώτες κινηματογραφικές απόπειρες.

Το σχήμα αυτό επισημαίνεται στην ταινία *Διαγώνια συμφωνία*[10] του Eggeling, η οποία αφορά εναλλαγές σχημάτων σε οριζόντιες, κάθετες και διαγώνιες κατευθύνσεις. Η πορεία *ανόδου* (ωρίμανσης) ξεκινά με κάποιες απλές γραμμές σε διαγώνια διάταξη, οι οποίες μετατρέπονται σταδιακά σε πιο πολύπλοκα σχήματα. Στη συνέχεια, η πορεία αυτή αντιστρέφεται, τα σχήματα αρχίζουν την *κάθοδο*, τα στοιχεία τους αφαιρούνται σταδιακά, ώσπου στο τέλος θα απομείνει μια μαύρη οθόνη, και ο κύκλος της γένεσης μπορεί να ξαναρχίσει. Πρόκειται για αναλογικές, μεταξύ τους, μεταβολές: άνοδος/κάθοδος, δημιουργία/καταστροφή. Κάθε μεταβολή πραγματοποιείται και στην αντίθετη διάταξη της οθόνης, δηλαδή αντιστρέφεται 180 μοίρες.[11] Η *διαγώνια* αυτή διάταξη, εξάλλου, επιτυγχάνει κι έναν ακόμη σκοπό, μειώνει την κεντρική τοποθέτηση του θεατή ως προς την οθόνη προβολής.

10. Η ταινία, αν και χρονολογείται το 1921, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο Βερολίνο το 1925, λίγες μέρες πριν το θάνατό του (Rees, 1999: 37).

11. Η ανοδική και καθοδική διαγώνια διάταξη στο επίπεδο, αναπόφευκτα υπενθυμίζει τις απόψεις του Kandinsky (1996). Ως «ασύμφωνη», ορίζεται η από τα αριστερά προς τα δεξιά κίνηση, ενώ η αντίθετη ονομάζεται «αρμονική». Ο συνδυασμός των δύο στη *Διαγώνια συμφωνία*, επιφέρει την ισορροπία στην έννοια του επιπέδου.

Το σχήμα αυτό μπορεί να αναζητηθεί και σε έργα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Η εμφάνιση διαγώνιων αλληλεπιθέμενων αξόνων, η παράθεση συνεχόμενων σχημάτων που σταδιακά εξελίσσονται, ολοκληρώνονται και στη συνέχεια διαλύονται μέχρι την αντικατάστασή τους από τα επόμενα, αποτελούν *διαγώνιες συμφωνίες*, συνθετικές, μετατοπισμένες ενορχηστρώσεις.

Το ζήτημα που αναδεικνύεται είναι με ποιον τρόπο η αρχιτεκτονική προσπαθεί να μεταφέρει στη δική της πραγματικότητα την παν-γεωμετρία, να ξεφύγει από τον ευκλείδειο χώρο. Μέσα από αυτή τη διαδικασία της εποχής φαίνεται να προκύπτει μια «αφηρημένη» αρχιτεκτονική, την οποία θα αποκαλούσαμε ημι-κυβιστική. Και σ' αυτή τη συνθήκη, ο κινηματογράφος υπήρξε υποστηρικτής. Ο αρχιτέκτονας καλείται να εξασφαλίσει περισσότερο τις αλλαγές στη θέαση, οι οποίες θα διαμορφώσουν συγκεκριμένη αντίληψη του χώρου. Αν τον χαρακτηρίσουμε ως «κινηματογραφιστή», σημαίνει ότι τα έργα του καταφέρνουν να μετατοπίσουν τον θεατή.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 66

3.2 Επιφάνεια – Επίπεδο

Ένα από τα χαρακτηριστικά σημεία που αναδεικνύεται είναι η έννοια του «επιπέδου» ως αυτόνομο εργαλείο σύνθεσης. Η έννοια «βάθος πεδίου», γνωστή και στην φωτογραφική τεχνική, στον κινηματογράφο αφορά στη διάταξη των πλάνων που φέρουν τις κατάλληλες *τομές διάρκειας*. Η συνολική τους παράθεση αποτελεί την τελική επιφάνεια, το κινηματογραφικό καρέ. Ο θεωρητικός Marcel Martin συνδυάζει το *βάθος πεδίου* ενός πλάνου με την τάση του ανθρώπινου βλέμματος, το οποίο διεισδύει εύκολα αφενός σε κατευθύνσεις με στενό πεδίο ευκρίνειας και αφετέρου σε μεγάλες αποστάσεις, σκανάρει το χώρο (Martin, 1984). Η έννοια του *χώρου* επεκτείνεται. Φαίνεται πως ο κινηματογράφος είναι το μέσο που έδωσε νέα διάσταση στην αναπαράσταση του *χώρου*, η οποία συνδέεται άμεσα με την έννοια του *χρόνου*.

Σημαντικό στοιχείο που αναδεικνύεται για την αρχιτεκτονική, είναι η «επιφάνεια», το «επίπεδο». Το βασικό ζητούμενο είναι η απελευθέρωσή της από μια συμπαγή αντίληψη, σε μια διάταξη επιφανειών που γίνονται αντιληπτές από κινούμενους στο χώρο παρατηρητές. Όπως και η απελευθέρωση του στατικού σημείου φυγής, αλλά και η διαφάνεια των επιφανειών. Τα κτίρια φέρουν αντί για όψεις, επιφάνειες. Επίπεδα που παίζουν με τη διαφάνεια και αποτελούν «οθόνες προβολής», αντίστοιχες με τις κινηματογραφικές.

Στον Κυβισμό, η χρήση της *επιφάνειας* και του *κανάβου* είναι μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά. Ρυθμικά σχέδια με πολλαπλές προοπτικές, διαστρεβλωμένα, γραμμές σε ζικ-ζακ. Είναι η τέχνη των τμημάτων (fragments) που προβάλλουν σεκάνς (sequences) από διάφορες οπτικές γωνίες. Ο χώρος πλέον θεωρείται σχετικός με κάποιο κινούμενο σημείο αναφοράς, και αυτό επιθυμούν να μεταφέρουν οι κυβιστές ζωγράφοι. Ένα από τα χαρακτηριστικά που χρησιμοποιούν, είναι η χρήση ερμηνευτικών, συμπαγών, άλλοτε διαφανών επιπέδων, μια «σύνθεση επιφανειών». Αναλύοντας τον πίνακα του Malevich «Λευκό σε λευκό», όπου απεικονίζει ένα λευκό τετράγωνο πάνω σε έναν λευκό καμβά, ο Moholy-Nagy θεωρεί το τετράγωνο αυτό σαν μια οθόνη προβολής.

Χαρακτηριστικά, στον Hans Richter, η επίπεδη επιφάνεια αντιμετωπίζεται ως *επιφάνεια προβολής*. Στις ταινίες του, τα γεωμετρικά σχήματα που χρησιμοποιούνται είναι συνδυασμοί γραμμών, τετραγώνων και ορθογωνίων σε οριζόντια ή ορθογώνια διάταξη. Η σύνθεση αυτών ποικίλλει ξεκινώντας αρχικά με μια απλή υποδιαίρεση της οθόνης έως και συνθέσεις σχημάτων εντός αυτής. Ενώ αρχικά το συνθετικό στοιχείο είναι η ίδια η οθόνη, αργότερα μετατρέπεται σε επιφάνεια που φέρει ενορχηστρώσεις σχέσεων. Ενδεικτικά, στο τέλος του *Rhythmus 21*, ένα μεγάλο μαύρο ορθογώνιο γίνεται άσπρο.

Στον Bergson, τα *στιγμιότυπα* της κίνησης αποτελούν τα διαδοχικά «πηδήματα» που συλλαμβάνουμε κατά τη διάρκεια της αντίληψης. Οι επιφάνειες αποτελούν τις *τομές*, στις οποίες ο χρόνος αποδίδει τη σύνθεση. Το στοιχείο που μας ενδιαφέρει δεν είναι η κινητικότητα της κίνησης αλλά το *πλάνο*, το σύνολο των ακίνητων κινήσεων, παρά η ίδια η κίνηση. Με αυτό τον τρόπο δουλεύει ο κινηματογράφος. Εικόνες, φωτογραφικά στιγμιότυπα, ακίνητα από μόνα τους,

έστω και δίπλα-δίπλα, πάνω στις οποίες δεν θα μπορούσαμε ποτέ να δούμε την κίνηση (animation). Η κίνηση όμως υπάρχει και προέρχεται από την κινηματογραφική μηχανή. Ο Deleuze χρησιμοποιεί τον όρο «κινούμενη τομή διάρκειας», η οποία αποτελεί την κινητή τομή της συνέχειας (Bergson, 1968). Με αυτό τον τρόπο οι ακίνητες τομές της κίνησης μετατρέπονται σε *κινούμενες εικόνες*, περισσότερο *χρονικές εικόνες*, *εικόνες διάρκειας*, *σχετικές εικόνες*, που πάνε πέρα από την κίνηση καθαυτή, *εικόνες-γεγονότα* (event-images).

Η ταινία του Norman McLaren, *Mosaic*, αποτελεί το αποτέλεσμα της επίθεσης δύο άλλων ταινιών του ίδιου καλλιτέχνη (*Lines Vertical, Lines Horizontal*). Αφορά στη σύνθεση ενός *κανάβου* από τελείες που προκύπτουν από τις συναντήσεις οριζόντιων και κάθετων γραμμών. Είναι ένα δίκτυο, ένας τρόπος επίθεσης πολλαπλών επιπέδων που βγαίνουν έξω από το κάδρο τους. Πρόκειται για ένα παιχνίδι που ξεκινά από μια τελεία, η οποία στη συνέχεια διασπάται σε 2, 4, και ούτω καθεξής, μέχρι τη δημιουργία πολλαπλών ορθογώνιων σχημάτων από σημεία και ολοκληρώνεται με την επαναφορά στη μοναδική αρχική τελεία. Το σημείο όπου η οθόνη καταλαμβάνεται στο μέγιστο από τις τελείες αυτές είναι η δυναμική κορύφωση, η *άνοδος*, και ύστερα ξεκινά η *κάθοδος*.

3.3 Κάδρο – Frame

Η έννοια του «κάδρου» υπάρχει ήδη από την περίοδο της Αναγέννησης. Το *κινηματογραφικό κάδρο* διαφέρει στο γεγονός ότι ανασυνθέτει τις σταθερές σχέσεις των αντικειμένων μέσα σ' αυτό. Τώρα πια αναφερόμαστε σε κινήσεις που γίνονται μέσα στο κάδρο, αλλά και εκτός αυτού. Συντίθεται από την επίθεση πολλαπλών επιφανειών, οι οποίες διαμορφώνουν τον ανάλογο χώρο. Αυτό είναι το χαρακτηριστικό που φέρνει ο κινηματογράφος στην εξέλιξη των μέσων αναπαράστασης. Το *κινηματογραφικό κάδρο* διαφέρει από τον ζωγραφικό καμβά, επειδή είναι ρευστό, παίζει με το περιβάλλον του.

Εξάλλου, οι δημιουργίες των εκπροσώπων της μοντέρνας τέχνης στοχεύουν στη διατάραξη της προοπτικής του αναγεννησιακού κάδρου. Στα έργα των Mondrian και van Doesburg, οι ευθείες γραμμές βγαίνουν έξω από το κάδρο, συναντιούνται πέρα από τα όρια της οθόνης. Ανάλογα, παρατηρούμε ότι το σημείο θέασης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής δεν είναι πια καθορισμένο (fixed) όπως στην αναγεννησιακή αρχιτεκτονική ή το μοντέλο της όρασης της camera obscura, αλλά τίθεται διαρκώς σε κίνηση.

Το κινηματογραφικό πλαίσιο φέρει την ακίνητη τομή στο συνεχές, εκφράζει ένα είδος τεμαχισμού της πραγματικότητας, η επανασύνδεση της οποίας πραγματοποιείται με την κινηματογραφική μηχανή. Το κάδρο ορίζει τις διαστάσεις του καρέ, θέτει την περίμετρο και έκτασή του.[12] Πέρα όμως απ' αυτό, αντιμετωπίζεται περισσότερο σαν ένα δυναμικό στοιχείο, παρά σαν ένα σταθερό φωτογραφικό επίπεδο. Μοιάζει δηλαδή να είναι πιο κοντά στην έννοια της *κινούμενης τομής διάρκειας* του Deleuze, την εξέλιξη των ακίνητων τομών του Bergson. Δεν είναι μια στατική εικόνα που προστίθεται στην επόμενή της, αλλά μια δυναμική κατάσταση που φέρει την έννοια της κίνησης.

12. Για τον Yuri Lotman, το πλάνο χαρακτηρίζεται από έναν τριπλό περιορισμό. Την περίμετρο, την έκταση και τη διαδοχή (Lotman, 1989: 52).

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 68

Στον Le Corbusier το παράθυρο δεν είναι πια μια τρύπα στον τοίχο, καταλαμβάνει ολόκληρο τον τοίχο. «Το μεγάλο παράθυρο είναι ένας χάρτινος τοίχος με μια εικόνα πάνω του, μια οθόνη, (a movie screen)» (Colomina, 1994). Ένα παράθυρο λοιπόν αποτελεί ένα τηλεσκόπιο, ένα προσωρινό πλαίσιο-κάδρο της θέας, όπως τα κινηματογραφικά καρέ που διαδέχονται εν συνεχεία το ένα το άλλο. «Εδώ, η προοπτική συμβαίνει εν κινήσει. Είναι δύσκολο να φανταστεί κάποιον σε σταθερή, μόνιμη θέση» (Colomina, 1992). Έναν κατά τα άλλα κινηματογραφικό φακό. Η ματιά στην οποία αναφερόμαστε και συσχετίζεται με τη σύγχρονη πραγματικότητα αφορά «ένα καταγράφον μάτι» (recording eye) (Colomina, 1992), αποτέλεσμα μιας scanning διαδικασίας. Μήπως τότε μιλάμε για ένα αρχιτεκτονικό «πλαίσιο» (frame);

Φαίνεται ότι ο όρος του κινηματογραφικού καρέ κατέχει ιδιαίτερη σημασία και απασχολεί τους κινηματογραφιστές. Αναφερόμενος στις ταινίες των Lumiere, ο Richard Decordova ανακαλύπτει ένα «βάθος στο δισδιάστατο πεδίο της οθόνης» (De Cordova, 1990). Ο Kuleshov διακρίνει τον ορατό κόσμο της ζωής από τον ορατό κόσμο της οθόνης και γι' αυτόν το λόγο προτείνει να εξασκούμε το βλέμμα κοιτάζοντας τα αντικείμενα που σκοπεύουμε να κινηματογραφήσουμε μέσα από ένα μαύρο χαρτί, στο οποίο έχουμε αφαιρέσει το ορθογώνιο του κάδρου (Kuleshov, 1982). Για τον Andre Bazin, το ίδιο το κάδρο είναι το πιο ισχυρό στοιχείο του κινηματογράφου, κρύβει όλη τη δύναμή του (Bazin, 1988). Ενδιαφέρον στοιχείο είναι η αντιμετώπιση του κινηματογραφικού κάδρου από τους δημιουργούς στους οποίους αναφερόμαστε.

Στην ταινία *Blinkity Blank*, ο Norman McLaren αναφέρει ότι τον απασχόλησε η εναλλαγή των frames αυτής της τεχνικής. Συγκεκριμένα, η δυσκολία στη συνέχιση του προηγούμενου σχήματος χωρίς να χαθεί η διαδοχή. Αυτή η αίσθηση της «σπαστικότητας», όπως την αποκαλεί, αντιμετωπίστηκε με την εισαγωγή ενδιάμεσων κενών frames καθώς και τριών-τεσσάρων frames με την ίδια εικόνα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η τεχνική αυτή εξυπηρετεί και έναν άλλο σκοπό στην ταινία. Τα κενά καρέ (blank) που διαρκούν ελάχιστα και δεν εμφανίζονται στην οθόνη, είναι δυνατό να συσχετιστούν με το ανοιγόκλειμα του ματιού (blink), εξ ου και ο τίτλος της ταινίας *Blinkity Blank*.[13]

Στις δύο ταινίες του Richter, *Rhythmus 21* και *Rhythmus 23,* όλα ξεκινούν από ένα ορθογώνιο και την υποδιαίρεσή του. Δεν πρόκειται για σχήματα (φόρμες), αλλα για *αρθρώσεις* με κύριο στοιχείο την κίνηση, αλλά και το ρυθμό, εξ ου και οι τίτλοι των πειραματισμών του. Λέγοντας ρυθμό εννοούμε *αρθρώσεις χρονικών ενοτήτων*, κινήσεις. Ξεκινώντας με βάση το απλό σχήμα του τετραγώνου ως τον απλούστερο τρόπο διαίρεσης της αντίστοιχα τετράγωνης οθόνης, του κινηματογραφικού κάδου, πειραματίζεται με τις υποδιαιρέσεις. «Το ορθογώνιο είναι το σήμα της νέας ανθρωπότητας» (Starr και Russett, 1976).

Στις συγκεκριμένες απόπειρες η μορφή αντικαθίσταται από ευθείες ή διαγώνιες υποδιαιρέσεις της οθόνης, του καμβά, αποτελώντας πια μια επιφάνεια οργάνωσης θετικού-αρνητικού. Στο *Rhythmus 21* –ουσιαστικά μια ταινία απ' όπου ξεκινά τους πειραματισμούς του και την οποία θα ακολουθήσουν το *Rhythmus 23* και *Rhythmus 25*[14]– όλα προκύ-

13. Ο ίδιος αναφέρει ότι η όλη διαδικασία αποτέλεσε ένα είδος πειραματισμού πάνω στο φαινόμενο της όρασης, εξάγοντας σημαντικά στοιχεία από την οργάνωση σε ακολουθία εικόνων που ενεργούν τόσο στο μάτι όσο και στο μυαλό (Mitry, 2001: 74).

14. Το *Rhythmus 25* δεν έχει διασωθεί.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 69

πτουν από το τετράγωνο και τις υποδιαιρέσεις του. Αφορά δισδιάστατες κινήσεις πάνω-κάτω, από τη μια πλευρά στην άλλη, εισόδους και εξόδους τετραγώνων. Παρά τη δισδιάστατη θέαση, η αυξομείωση του μεγέθους των γεωμετρικών σχημάτων υπονοεί την ιδέα της αίσθησης του βάθους. Στο *Rhythmus 21* οι θεματικές ακολουθίες στηρίζονται στις υποδιαιρέσεις ορθογώνιων σχημάτων. Στο *Rhythmus 23* τα σχήματα πολλαπλασιάζονται με πιο γρήγορο ρυθμό.

Παρατηρούμε πως ο Richter προχωρά διαφορετικά από τον Eggeling, εισάγοντας σχέσεις ρυθμικές, αρθρώσεις ενοτήτων. Το *ορθογώνιο*, πρωταρχικό σχήμα, εισέρχεται σε ένα παιχνίδι οργάνωσης με ρυθμική ακολουθία. Η συγκεκριμένη σχέση μάς υπενθυμίζει μαθηματικές αναλύσεις των κατόψεων του Le Corbusier, χειριστής εξίσου του τετραγώνου και των υποδιαιρέσεών του (Rowe, 1976). Η σύγχρονη αρχιτεκτονική αφορά αρθρώσεις χωρο-χρονικών ενοτήτων. Ο Robert Mallet-Stevens παρατήρησε την επίδραση του κινηματογράφου στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, δηλώνοντας, το 1925, ότι «η αρχιτεκτονική πια βγαίνει έξω από το κάδρο της, παίζει» (Vidler, 1999).

3.4 Ακολουθία – Sequence

Η σεκάνς (sequence), αποκλειστικά κινηματογραφικό είδος, αφορά την ακολουθία, τη διαδοχή των πλάνων, και σχετίζεται άμεσα με το μοντάζ (montage), εφόσον το τελευταίο είναι που θέτει την ιεράρχηση στις οπτικές ακολουθίες. Η έννοια της sequence προκύπτει από τη διάταξη των *κινούμενων τομών διάρκειας*, υπολογίζοντας τα ενδιάμεσα κενά τους. Η *ακολουθία* είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς πράξεων που καθορίζεται από τη σκέψη του δημιουργού. Ετυμολογικά η λέξη προέρχεται από την αρχαία *κέλευθος*, δηλαδή οδός, ένα είδος δρόμου, η χάραξη μιας πορείας.

Ο Martin υποστηρίζει ότι «κάθε σεκάνς που ξεκινά οφείλει να περιέχει μια ενέργεια, η οποία είναι συνεχόμενη και παραμένει ακόμη και όταν η κάμερα λήψης την εγκαταλείψει» (Martin, 1984). Ένας τρόπος γραφής με εικόνες όπου «ο θεατής εισπράττει την κινηματογραφική εικόνα» (Gunning, 1990). Υπάρχει μια κινηματογραφική σύνθεση του χρόνου, η οποία είναι περισσότερο ένας τρόπος παρουσίασης μιας σειράς θεάσεων στο κοινό, παρά ένα μέσο αφήγησης ιστοριών. Ειδικότερα, στους πειραματικούς κινηματογραφιστές που αναφερόμαστε, η ακολουθία των πλάνων αφορά χρονικές διαδοχές θεματικών ενοτήτων που σχετίζονται με τη δημιουργία σχημάτων, τη σύνθεση και αποσύνθεσή τους. Στις περιπτώσεις αυτές ο χειρισμός του χρόνου και η διάταξη των αλληλουχιών δεν σχετίζεται με ένα συγκεκριμένο σενάριο.

Αντίστοιχα και ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί τις οπτικές ακολουθίες για να δημιουργήσει ένα ιδιαίτερο είδος χωροχρονικής αφήγησης. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική πραγματικότητα αφορά στη διάταξη πολλαπλών επιπέδων σε θεματικές ακολουθίες, που στοχεύουν στη διαδοχή νοηματικών αλληλουχιών. Το κτίριο συλλαμβάνεται κινηματογραφικά, η κατανόησή του οργανώνεται από μια σειρά εικόνων που μεταφέρονται από το βλέμμα στη νόηση, όπως τα κινηματογραφικά καρέ. Αντιστοιχούμε τον θεατή του κινηματογράφου με τον επισκέπτη των κτιρίων, ο τελευταίος μοιάζει να παρακολουθεί μια *σύνθεση* από *εν σειρά κινούμενες εικόνες*, τις οποίες επεξεργάζεται και διαμορφώνει την προσωπική του εκδοχή.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 70

Σ' αυτό το πλαίσιο, η διαδοχή των επιπέδων δεν αποτελεί ένα συνολικό άθροισμα που εξασφαλίζει μια σεκάνς, αλλά αφορά τη συμμετοχή των συγκεκριμένων τομών σε ένα νοηματικό συνεχές. Για τον θεατή του κινηματογράφου, τον επισκέπτη του κτιρίου, το νόημα αποκτιέται από την αλληλουχία των *κινούμενων εικόνων*. Είναι ο συντονισμός των κινηματογραφικών καρέ στη διάταξη μιας συνεχόμενης ροής. Κάθε μία από τις τομές αυτές ενσωματώνεται στο σύνολο της ακολουθίας διατηρώντας την αυτονομία της ως φορέας ιδιαίτερου νοήματος. Στη συγκεκριμένη διάταξη τα διαστήματα μεταξύ των καρέ είναι τα στοιχεία άρθρωσης των επιπέδων, ο σκελετός στήριξής τους. Στον Bergson, το κενό αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία. «Καθώς περνάμε από το ακίνητο για να πάμε στο κινούμενο, κάνουμε χρήση του κενού, ώστε να σκεφτούμε το γεμάτο» (Bergson, 1998). Το πέρασμα από γεγονός σε κενό, από παρουσία σε απουσία, αποτελεί μια δυναμική άρθρωση που συγκροτεί τη διαδικασία της ανθρώπινης αντίληψης.

3.5 Ρυθμός

Ενώ η κίνηση είναι το ζωντάνεμα (animation), ο «ρυθμός» αναφέρεται σε σχέσεις πλάνων, αναλογίες. Η έννοια του «ρυθμού» συνδέεται αναμφίβολα με τη διάρκεια και το μέγεθος του πλάνου. Οι κατάλληλοι ρυθμικοί συνδυασμοί των εικόνων (ακολουθιών) αποτελούν κύριο στοιχείο της ολοκλήρωσης της ταινίας. Είναι η έννοια που επιβάλλει το χρόνο, τόσο στο καρέ όσο και στις ακολουθίες. Αντίστοιχα στον Bergson, ο ρυθμός είναι η έννοια που εξασφαλίζει την αδιάσπαστη σχέση των δύο κινήσεων στο σχήμα *άνοδος/κάθοδος, σύνθεση/αποσύνθεση* και συνδέεται άμεσα από τη διάρκεια.

Για τους κινηματογραφιστές στους οποίους αναφερόμαστε, η έννοια του ρυθμού μοιάζει να αναδεικνύεται αρκετά σημαντική. Οι προσπάθειες των Eggeling και Richter, αλλά και πολύ περισσότερο των Oscar Fishinger και Walter Ruttman, προέρχονται από τη σύνδεση της μουσικής με την εικόνα και μερικές φορές την εικονοποίηση της μουσικής. Οι περισσότεροι δημιουργοί μεταφέρουν έννοιες όπως «σύνθεση» και «ρυθμός» στα έργα τους. Κατ' αυτό τον τρόπο το σενάριο με την καθιερωμένη κινηματογραφική έννοια απουσιάζει, αντικαθίσταται από τις χρονικές σχέσεις στις διαδοχές των πλάνων. Η αφήγηση αφορά μια ιδιαίτερη περίπτωση που στηρίζεται στη *διάρκεια των κινούμενων εικόνων* και στις μεταβολές των σχημάτων που περιέχουν.

Για τον δημιουργό και θεωρητικό Jean Mitry, το μάτι είναι το κατάλληλο όργανο καταγραφής των σχημάτων στο χώρο (των αναλογιών) και «προσδιορίζει τη διάρκεια των αντικειμένων στο χώρο» (Mitry, 2001). Αναμφισβήτητα η λέξη *ρυθμός* εμπλέκει μια σειρά από σχέσεις αναλογίας, διάρκειας και επανάληψης. Περιγράφει τις χρονικές αποστάσεις μεταξύ των κινήσεων, αφορά την περιοδικότητά τους. Ειδικά για τον κινηματογράφο, ο οποίος είναι το «σμίλευμα του χρόνου» (Tarkovsky, 1987), ο ρυθμός μεταδίδεται από το αντικείμενο που καταγράφεται στην οθόνη. Εισάγει τη χρονική διάσταση της εικόνας και παρουσιάζει με συγκεκριμένο τρόπο την πορεία της ταινίας. Ο Tarkovsky ερμηνεύει το ρυθμό ως την «χρονική πίεση»[15] των κάδρων και αποδίδει περισσότερη αξία στις χρονικές συναρθρώσεις που εισάγει ο σκηνοθέτης.

15. Για τον Tarkovsky, ο ρυθμός και όχι το μοντάζ είναι το διαμορφωτικό στοιχείο του κινηματογράφου (Tarkovsky, 1987: 164).

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 71

Στον πειραματικό κινηματογράφο η έννοια συνδέεται άμεσα με τη *διάρκεια* των μετατροπών στους σχηματισμούς. Το στοιχείο του χρόνου γίνεται αντιληπτό με τις αλλαγές στο μήκος των γραμμών και την αυξομείωση των επιφανειών. Η μία εικόνα διαδέχεται την επόμενη και αυτό αποδίδεται με την πρόθεση δημιουργίας ενός σχήματος, ενός κανόνα με συγκεκριμένη περιοδικότητα. Το σύνολο των ταινιών αφορά τον συντονισμό μιας συμφωνίας οπτικών εικόνων. Ο Richter αναφέρει: «Με τον όρο φιλμ, εννοώ οπτικό ρυθμό [...] το να βλέπεις κίνηση, οργανωμένη κίνηση, που ξυπνά αντίδραση [...] μας δίνεται μια αίσθηση τι σημαίνει αντίληψη, μια διαδικασία-κίνηση» (Richter, 2001).

Αναφερόμαστε επομένως σε έναν οπτικό ρυθμό που εξασφαλίζει η διάρκεια των *κινούμενων εικόνων* (moving images). Στην αρχιτεκτονική φέρει την ιδιότητα μιας σειράς χρονικών γεγονότων που διαμορφώνει την εντύπωση των αναλογιών και την αίσθηση της κλίμακας στον παρατηρητή, όπως και στις πειραματικές προσεγγίσεις που εξετάζουμε. Το ανθρώπινο βλέμμα καλείται να κατανοήσει το χώρο μέσω των ρυθμικών σχέσεων που προσφέρουν τα πολλαπλά επιθέμενα επίπεδα. Με αυτό τον τρόπο γίνεται αντιληπτή η διάρκεια των χώρων, σαν ένα συνολικό αποτέλεσμα αρθρώσεων.

3.6 Σύνθεση – Montage

Το *μοντάζ* αποτελεί βασικό στοιχείο που απασχόλησε τους θεωρητικούς ήδη από τις πρώτες δεκαετίες γένεσης του κινηματογράφου. Υπάρχουν διαφορετικοί ορισμοί, σχεδόν κάθε δημιουργός επινοεί τη δική του μέθοδο. Μια προσέγγιση ορισμού για το μοντάζ θα ήταν η οργάνωση των πλάνων μιας ταινίας σε σειρά. Είναι ο τρόπος που κάθε σκηνοθέτης παραθέτει την αφήγηση μιας ιστορίας, όπως αυτή διαμορφώνεται από τη διαδοχή των ακολουθιών. Στόχος δεν είναι η ιστορική αναδρομή σε διάφορα είδη μοντάζ ούτε η υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης μεθόδου, αλλά η καταγραφή απόψεων που προσφέρουν στοιχεία για την κατανόηση της φύσης του. Αντιμετωπίζεται δηλαδή περισσότερο σαν «μέσο πραγμάτωσης» (Kracauer, 1983) και μεταφοράς της σκέψης των δημιουργών.

Σ' αυτό το πλαίσιο, στο μοντάζ της κινηματογραφικής γλώσσας αντιστοιχείται η έννοια «σύνθεση», η οποία αποδίδει τον τρόπο συγκρότησης διαφορετικών μερών για τη δημιουργία ενός συνόλου. Αφορά περισσότερο τον *σχηματισμό* νοηματικών αλληλουχιών μέσω της αρχιτεκτονικής διαδικασίας. Εξάλλου ο ίδιος όρος αναφέρεται στη συγκρότηση της μουσικής μελωδίας και αναμφισβήτητα εμπεριέχει το *ρυθμό*. Σχετίζουμε το *μοντάζ* με τη *σύνθεση* αφενός στον αφαιρετικό κινηματογράφο, γιατί αποδίδει τον τρόπο διάταξης των σχημάτων, αφετέρου στη σύγχρονη αρχιτεκτονική δημιουργία, γιατί καθορίζει τη διαδοχή στις οπτικές εικόνες του παρατηρητή.

Ο Pudovkin, ο Eisenstein, και άλλοι Ρώσοι κινηματογραφιστές είναι από τους πρώτους που επισημαίνουν τη δύναμη του μοντάζ. Ένας τρόπος κίνησης, μια πορεία στην οποία υποβάλλει ο δημιουργός τον θεατή, δίνοντας την κατεύθυνση για να κινηθεί η σκέψη του. Ο Bela Balazs, το 1930, αποδίδει αρχιτεκτονική ιδιότητα στο μοντάζ, συνιστώντας μια δημιουργική διαδικασία διάταξης του εικονικού υλικού της ταινίας. Πρόκειται για μια κινητή σύνθεση, «μια χρονική αρχιτεκτονική, μια συναρμολόγηση οπτικών ιδεών» (Balazs, 1992). Ειδικά για τον Jean Mitry, το μοντάζ φέρει ένα

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 72

επιπλέον σημαντικό στοιχείο, «τη δυνατότητα του αποπροσανατολισμού» (Schwarzer, 2004), καθώς δεν αποτελεί απλά τη διάταξη στη σειρά λογικά ιεραρχημένων σκηνών, αλλά προσπαθεί να δώσει μια άλλου είδους πληροφορία με την αλληλεπίθεση και τοποθέτηση δύο ή περισσότερων σκηνών μεταξύ τους. Ο Tarkovsky επισημαίνει ότι το μοντάζ οργανώνει ακολουθίες που περιέχουν ήδη την έννοια του χρόνου, αποδίδοντας έτσι μια ζωντανή δομή (Tarkovsky, 1987).

Ο Ρώσος κινηματογραφιστής, Sergei Eisenstein, θέτοντας τη βάση του σοβιετικού μοντάζ, επιδιώκει την κατασκευή μιας διαφορετικής αντίληψης της πραγματικότητας. Το ονομάζει «μοντάζ των ατραξιόν» (montage of attractions) (Bazin, 1988) και ουσιαστικά πρόκειται για την αίσθηση που προκαλεί η *σύγκρουση* –αναφέρεται στην έννοια της *έκρηξης*– μιας εικόνας με την επόμενη. Ξεχωριστές, κατά τα άλλα, μεταξύ τους στιγμές (τοποθεσίες) ενώνονται για να δημιουργήσουν μια εντύπωση πιο πέρα από την πραγματική. Η προσέγγιση του Andre Bazin επισημαίνει τη χρήση του «μέσα σε ορισμένα όρια» (Bazin, 1988), ως μια χρονική οργάνωση των εικόνων. Στο ίδιο πλαίσιο, ο Tarkovsky αντιτάσσεται στο μοντάζ του εντυπωσιασμού και του αποδίδει την απλή παραλλαγή συναρμολόγησης των πλάνων. «Το μοντάζ δεν πλάθει μια καινούργια ποιότητα, φανερώνει μια ποιότητα που ενυπάρχει στα συγκολλημένα καρέ» (Tarkovsky, 1987).

Στη δική μας περίπτωση, φαίνεται ότι η σύνθεση της αρχιτεκτονικής ακολουθίας βρίσκεται πιο κοντά στο *κινεματικό* μοντάζ (*cinematic* montage) του Eisenstein,[16] το οποίο ο ίδιος αναζητά και διακρίνει στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Η ίδια η αρχιτεκτονική, ισχυρίζεται, εμπεριέχει την έννοια του μοντάζ. Ανα-συνθέτει το χώρο και τον κάνει να «εκρήγνυται». Συνδυάζει σίγουρα στοιχεία της άποψης του Marcel Martin, δηλαδή ότι η διαδοχή αυτή πρέπει να στηρίζεται «στο ανθρώπινο βλέμμα, την ανθρώπινη σκέψη» (Martin, 1984), συνδέοντας ακόμη μια φορά την όραση με την ανθρώπινη νόηση. Αλλά και τη σκέψη του Sartier, σύμφωνα με την οποία το μοντάζ οφείλει να περιγράφει «την κίνηση του ανθρώπινου βλέμματος στο χώρο, δίνοντας τελικά την ψευδαίσθηση της ανθρώπινης αντίληψης» (Martin, 1984), σκέψη που αναμφισβήτητα ανατρέχει στον Henri Bergson.

Και η *σύνθεση* (polaritat) μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα είδος μοντάζ (Θεοδωράκη, 1990), βασικό στοιχείο στη δουλειά του Viking Eggeling.[17] Είναι μια λογική σχέση που απαρτίζεται από αντιθέσεις με αναλογία μεταξύ τους. Αναζητά στον κινηματογράφο την έκφραση μιας συνολικής τέχνης, μια κοινή γλώσσα των ανθρώπων, συμπαγή και περιεκτική, έναν διαχρονικό κώδικα.

Η *Διαγώνια συμφωνία* (Simphonie Diagonale), μια σύνθεση αντιθέσεων με γραμμές και φόρμες, αποτελεί ένα είδος «λεξιλογίου εικονογραφημένων ιδεογραμμάτων» (Lawder, 1975) που στήνεται πάνω στο μπερξονικό σχήμα *ανόδου/καθόδου*. Πρόκειται για ένα λεξιλόγιο από αφηρημένες φόρμες που μοιάζει να αποτελεί στοιχείο στη σύνθεση της παγκόσμιας γλώσσας. Η ταινία αποτελεί περισσότερο την καταγραφή μιας θεωρητικής διαδικασίας παρά ένα έργο τέχνης. Ο ρυθμός είναι ένα στοιχείο που εκφράζεται με την παραλλαγή στα μήκη των σχημάτων, τις διαφορετικές

16. Στο άρθρο του «Μοντάζ και αρχιτεκτονική», στα τέλη του 1930, διακρίνει δύο ειδών ματιές στην κατανόηση και την αντίληψη του χώρου. Την *κινεματική* (cinematic), μια γραμμή που ακολουθεί ο θεατής, εικόνες που εναλλάσσονται μπροστά από τα μάτια του όπως τα κινηματογραφικά καρέ, και την *αρχιτεκτονική*, κατά την οποία ο ίδιος κινείται ανάμεσα από προσεκτικά φτιαγμένα φαινόμενα παρατηρώντας τα οπτικά. Με αυτό τον τρόπο η *κινούμενη εικόνα* καταγράφεται ως *κινεματική* ματιά, ενώ το *κινούμενο βλέμμα* καθορίζεται από την αρχιτεκτονική. Είναι ο συνδυασμός των δύο που προσφέρει την επίδραση του αρχιτεκτονικού μοντάζ (Vidler, 1999: 22).

17. Γεννημένος το 1880 στη Σουηδία, εργάζεται στη Γερμανία, Ελβετία και Ιταλία, μέχρι να εγκατασταθεί στο Παρίσι, το 1911, όπου κάνει παρέα με τους Amide Modigliani, Tristan Tzara και Jan Arp. Ύστερα από 8 χρόνια και μέχρι το θάνατό του, μετακομίζει στο Βερολίνο όπου συνεργάζεται με τον Hans Richter και τέλος με τον Erna Niemeyer. Γιος μουσικού, οι πρώτες κινηματογραφικές απόπειρες ξεκινούν με την απόδοση της σύνδεσης μουσικής με την κίνηση (Rees,1999: 37).

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 73

καμπύλες και τα ανοιχτά-κλειστά σχήματα. Το μάτι ακολουθεί μια προκαθορισμένη πορεία στην οποία η ακολουθία των εικόνων δημιουργεί συνδέσεις εμπρός και πίσω στο χρόνο.

Οι αρχιτέκτονες φαίνεται να επηρεάζονται από το κινηματογραφικό μοντάζ χρησιμοποιώντας το σαν ένα μέσο «τμηματοποίησης (fragmentation) της χωρο-χρονικής συνέχειας του αρχιτεκτονικού χώρου» (Keiller, 2000). Με άλλα λόγια, το αρχιτεκτονικό μοντάζ αφορά στη *σύνθεση* των μερών ενός συνεχούς σε ροή χώρου. Επομένως, πέρα από το χαρακτήρα και σκοπό κάθε τεχνικής κινηματογραφικού μοντάζ, στην αρχιτεκτονική πραγματικότητα αντιμετωπίζεται ως εργαλείο διαμόρφωσης *αρθρώσεων* (ενοτήτων). Το αρχιτεκτονικό μοντάζ βρίσκεται κυρίως κοντά στην άποψη του Sartier, περιγράφει δηλαδή την κίνηση της ανθρώπινης ματιάς στο χώρο και συμβάλλει στην αντιληπτική διαδικασία. Αποτελεί τον τρόπο που ο δημιουργός σχηματίζει τις νοηματικές αλληλουχίες και διατάσσει τα επίπεδα σύνθεσης στο έργο του.

4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το σύνολο της παραπάνω έρευνας αποτελεί μια προσπάθεια κατανόησης των δυνατοτήτων που προσέφερε ο κινηματογράφος ως μέσο αναπαράστασης στην αρχιτεκτονική πραγματικότητα. Μέσα από τη συγκεκριμένη διαδρομή αναζητήθηκαν αφορμές σύνδεσης των δύο μερών, στοιχεία που δύναται να καθορίζουν έναν ιδιαίτερο τρόπο σκέψης της αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Η όλη μελέτη στηρίζεται στη διερεύνηση της σχέσης του *κινούμενου βλέμματος* με την *κινούμενη εικόνα*. Το γεγονός αυτό αποτελεί το πρωταρχικό στοιχείο σύνδεσης του κινηματογράφου με την αρχιτεκτονική.

Μέσα από αυτή την διαδρομή στη φιλοσοφία,την τέχνη, την αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο της περιόδου, προέκυψαν καθοριστικές έννοιες που περιγράφουν το *κινούμενο βλέμμα*. Η μετατόπιση και ο αποπροσανατολισμός, η επιφάνεια, το κινηματογραφικό κάδρο (frame), η ακολουθία (sequence), ο ρυθμός και η σύνθεση (montage) είναι έννοιες που δημιουργούνται από την εν κινήσει όραση. Είναι τα κύρια σημεία ενός σχήματος που επέτρεψε τις αφορμές σύνδεσης πεδίων όπως η αρχιτεκτονική και ο πειραματικός κινηματογράφος και αποτέλεσαν τον άξονα κίνησης της παρούσας διαδρομής.

Η χρήση κινηματογραφικών όρων στη γλώσσα της αρχιτεκτονικής είναι ένα ισχυρό επιχείρημα σύνδεσης των δύο πεδίων, αλλά πέρα απ' αυτό υπάρχει η ένταξη στοιχειωδών εννοιών των δημιουργών του κινηματογράφου στη σύνθεση της αρχιτεκτονικής διαδικασίας. Πρόκειται για ένα συνολικό σχήμα άρθρωσης που ενσωματώνει το στοιχείο της κίνησης και ειδικότερα της κινούμενης εικόνας στην παραγωγή γνώσης. Σκέψεις όπως η θεώρηση της ανθρώπινης αντί-

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 74

ληψης ως εργαλείο σύνθεσης γεγονότων σε διαρκή μεταβολή, που αποδίδουν την αναλογία με τα *στιγμιότυπα* που κινητοποιεί η κινηματογραφική μηχανή, όπως αναδεικνύεται στη *Δημιουργό εξέλιξη* του Henri Bergson, και ειδικότερα η αντιμετώπιση της πραγματικότητας σαν μια σειρά από *κινούμενες εικόνες διάρκειας* διαμόρφωσαν τις παραπάνω έννοιες. Όπως και η ανάδειξη του σχήματος δημιουργίας-ολοκλήρωσης στη διαδικασία εξέλιξης, όπως μεταφέρθηκε στις πρώτες κινηματογραφικές απόπειρες των Viking Eggeling, Hans Richter, Len Lye και Norman McLaren, αποδίδοντας ξεχωριστή σημασία στην έννοια της κινούμενης εικόνας. Οι ταινίες επεξεργάζονται αφαιρετικές φόρμες, τη σύνθεση και παράλληλα την αποσύνθεση θεμελιωδών σχημάτων.

Αυτό που φαίνεται να δανείστηκε η αρχιτεκτονική από τον κινηματογράφο είναι μια διαφορετική δυνατότητα κατανόησης της πραγματικότητάς της, έναν τρόπο σύλληψης και επεξεργασίας της αρχιτεκτονικής σκέψης. Οι συσχετισμοί αυτοί πρέπει να αντιμετωπιστούν περισσότερο σαν πειραματισμοί, με την έννοια που θέτουν οι κινηματογραφιστές, δηλαδή σαν πεδία μελέτης (case studies), παρά σαν μοντέλα ερμηνείας της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Στο πλαίσιο αυτό, η συγκεκριμένη απόπειρα αφορά *μετατοπίσεις*, προκαλεί δηλαδή κινήσεις της σκέψης από τον πειραματικό κινηματογράφο στην αρχιτεκτονική πραγματικότητα.

Στοιχείο αυτού του γεγονότος είναι ότι η σύγχρονη αρχιτεκτονική δεν δανείζεται απλά όρους από την κινηματογραφική γλώσσα για να περιγράψει τη σύνθεσή της αλλά, επιπλεόν, εισάγει τρόπους στη σύλληψη και επεξεργασία της δικής της σκέψης. Τόσο ο σκηνοθέτης όσο και ο αρχιτέκτονας συλλαμβάνουν νοητικές εικόνες και στη συνέχεια προσπαθούν να τις μεταφέρουν σε δισδιάστατα επίπεδα προβολής. Ειδικότερα, η αρχιτεκτονική φαίνεται να είναι εκείνη που κατάφερε να συμπεριλάβει στη σκέψη της δύο ειδών κινήσεις. Τις *κινούμενες εικόνες* που προσφέρονται με κινηματογραφικό τρόπο και το *κινούμενο βλέμμα* του επισκέπτη.

Στην προσπάθεια διερεύνησης κοινών στοιχείων μεταξύ των δύο πεδίων εντάσσεται και η ανάδειξη των εννοιών του προτεινόμενου σχήματος. Ένα σχήμα που επιχειρεί να ανακαλύψει εάν υπάρχει η δυνατότητα διαμόρφωσης ενός εργαλείου σκέψης –και όχι ερμηνείας– που θα μπορούσε να συσχετίσει την αρχιτεκτονική με τον κινηματογράφο. Συνολικά, να προτείνει μια ανάγνωση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, ενσωματώνοντας τη θεώρηση του Bergson, όπως αυτή μεταφέρεται στο έργο των δημιουργών της κινηματογραφικής πρωτοπορίας. Σκοπός δεν είναι η δημιουργία μιας ιδιαίτερης ερμηνευτικής γλώσσας, αλλά η ανακάλυψη κοινών στοιχείων που μπορούν να εξασφαλίσουν τη διαρκή ανταλλαγή μεταξύ κινηματογραφίας και αρχιτεκτονικής. Η μελέτη στοχεύει περισσότερο στο να προσφέρει μια ώθηση σε παρατηρήσεις και σκέψεις στον τομέα αυτό, παρά στην εξαγωγή αποτελεσματικών αξιωμάτων. Να προκαλέσει αφορμές για περαιτέρω έρευνα και προβληματισμό στην αμφίδρομη σχέση της *κινούμενης εικόνας* με την αρχιτεκτονική.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 75

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Agel, Henri (1957). *Αισθητική του κινηματογράφου*. Αθήνα: Δαίδαλος.

Arnheim, Rudolf (1958). *Film as Art*. London: Faber & Faber.

Arnheim, Rudolf (1999). *Τέχνη και οπτική αντίληψη*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Balazs, Bela (1992). *Η θεωρία του φιλμ. Δημιουργική κάμερα, σενάριο, ήχος, μοντάζ*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Bazin, André (1988). *Τι είναι ο κινηματογράφος*, τόμ. 1. Αθήνα: Αιγόκερως.

Bazin, André (1989). *Τι είναι ο κινηματογράφος*, τόμ. 2. Αθήνα: Αιγόκερως.

Benjamin, Walter (1969). «The Work of Art of Mechanical Reproduction», στο W. Benjamin [Hannah Arendt (επιμ.)], *Illuminations. Essays and Reflecitons*. New York: Schonen Book.

Bergson, Henri (1968). *Η δημιουργός εξέλιξις*. Αθήνα: Αναγνωστίδης.

Bergson, Henri (1991). *Matter and Memory*. New York: Zone Books.

Bergson, Henri (1998). *Creative Evolution*. New York: Henry Holt.

Betsky, Aaron (2004). «Rem Koolhaas: The Fire of Manhattanism Inside the Iceberg of Modernism», in V. Patteeuw (επιμ.), *What is OMA*. Rotterdam: NAI

Bois, Yve-Alain (1997). «Cubistic, Cubic, Cubist», στο E. Blau και N.J. Troy (επιμ.), *Architecture and Cubism*. Cambridge-London: The MIT Press.

Brakhage, Stan (2004). «Metaphors on Vision», στο L. Braudy και M. Cohen (επιμ.), *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press.

Colomina, Beatriz (1992). «The Split Wal. Domestic Voyeurism», στο B. Colomina (επιμ.), *Sexuality & Space*. New York: Princeton Architectural Press.

Colomina, Beatriz (1994). *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge-London: The MIT Press.

Colomina, Beatriz (1997). «Where Are We?», στο E. Blau και N.J. Troy (επιμ.), *Architecture and Cubism*. Cambridge-London: The MIT Press.

Le Corbusier (1989). *Towards a New Architecture*. Oxford: Architectural Press.

Damisch, Hubert (1999). *The Origin of Perspective*. Cambridge-London: The MIT Press.

De Castro, L. (2000). «Conversation with Zaha Hadid», στο F. Marquez Cecilia, R. Levene και L. De Castro, *El Croquis Zaha Hadid 1983-2004*. Madrid: El Croquis.

De Cordova, Richard (1990). «The Break-Up of Perspectival Space», στο T. Elsaesser (επιμ.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing.

Deleuze, Gilles (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. New York: Continuum.

Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. London: The Athlone Press.

Donald, James (1995). «The City, The Cinema: Modern Spaces», στο C. Jenks (επιμ.), *Visual Culture*. London: Routledge.

Eisenstein, Sergei (χ.χ.). *Κινηματογράφος και αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Eisenstein, Sergei (1980). *Η μορφή του φιλμ*. Αθήνα: Αιγόκερως.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 76

Evans, Robin (1997). *Translations from Drawings to Buildings and Other Essays.* London: AA Documents 2.

Evans, Robin (1989). *Architectural Projection. Architecture and Its Image.* Montreal: Canadian Center for Architecture.

Fillion, Odille (1997). «Life into Art – Art into Life. Fusions in Film, Video and Architecture», στο F. Penz και M. Thomas (επιμ.), *Cinema & Architecture*, *Melies, Mallet-Stevens, Multimedia*. London: BFI Publishing.

Giedion, Sigfried (1997). *Space, Time and Architecture. A Growth of a New Tradition.* Cambridge: Harvard University Press.

Gunning, Tom (1990). «Frame up? Or the Trick's on Us?», στο T. Elsaesser (επιμ.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing.

Heron, Katrina (1996). «From Bauhaus to Koolhaas», *Wired Magazine*.

Θεοδωράκη, Στέλλα (1990). *Κινηματογραφικές πρωτοπορίες*. Αθήνα: Νεφέλη.

Kaal, Ron (2003). *Respectabel populism-Kunsthal Rotterdam*. Zwolle: Waanders Uitgeverij.

Kandinsky, Wassily (1996). *Σημείο, γραμμή, επίπεδο*. Αθήνα: Δωδώνη.

Keiller, Patrick (2000). «To Change Life However, We Must First Change Space», στο B. Fear (επιμ.), *Architecture and Film II*. London: Wiley-Academy.

Kipnis, Jefrey (1996). *Recent Koolhaas.* Madrid: El Croquis 79.

Kirby, Michael (χ.χ.). «Ο φουτουριστικός κινηματογράφος», στο M. Kirby κ.ά., *Ο φουτουρισμός, ο κινηματογράφος και ο Μαγιακόφσκι*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Kracauer, Siegfried (1983). *Θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Κάλβος.

Kuleshov, Lev (1982). *Η τέχνη του κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Koolhaas, Rem (1994). *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Rotterdam: 010 Publishers.

Lam, William M.C. (1992). *Perception & Lighting as Formgivers for Architecture.* New York: Van Nostrand Reinhold.

Lamster, Mark (2000). *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press.

Lacun, J. (1994). *OMA|Rem Koolhaas, Living-Vivre*. Bordeaux: Entrepôt.

Lawder, Standish (1975). *The Cubist Cinema*. New York: New York University Press.

Lotman, Yuri (1989). *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*. Αθήνα: Θεωρία.

Mack, Gerald (2000). *Building With Images. Eberswalde Library Herzog & de Meuron.* London: AA Publications.

Martin, Marcel (1984). *Η γλώσσα του κινηματογράφου*. Αθήνα: Κάλβος.

Mertins, D. (1997). «Anything But Literal», στο E. Blau και N.J. Troy (επιμ.), *Architecture and Cubism.* Cambridge-London: The MIT Press.

Metz, Christian (2004). «From the Imagery Signifier», στο L. Braudy και M. Cohen (επιμ.), *Film Theory and Criticism*. New York-Oxford: Oxford University Press.

Mitchell, William. J. (1992). *The Reconfigured Eye.* Cambridge-London: The MIT Press.

Mitry, Jean (2001). *Ο ρυθμός και η μουσική στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Σύγχρονη Εκπαίδευση.

Moholy-Nagy, Laszlo (1961). *Vision in Motion.* Chicago: Paul Theobald & Co.

Μωραΐτης, Μάκης (1982). *Για ένα διαλεκτικό αντι-ρεαλισμό στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Γνώση.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 77

Μωραΐτης, Μάκης (1986). *Η αναγεννησιακή οθόνη. Το πέρασμα από την Αναγέννηση στη φωτογραφία και μετά στον κινηματογράφο.* Αθήνα: Καθρέφτης.

Palasmaa, Juhani (2001). *The Architecture of Image*. Helsinki: Rakennustieto Oy.

Panofsky, Erwin (1997). *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.

Penz, Francois (2003). «Architecture and the Screen from Photography to Synthetic Imaging», στο F. Penz και M. Thomas, *Architectures of Illusion*. London: Intellect.

Perez, Alberto και Louise Pelletier (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge-London: The MIT Press.

Porter, Tom (1997). *The Architect's Eye. Visualization and Depiction of Space in Architecture*. London: Chapman & Hall.

Ράμφος, Στέλιος (1994). *Μυθολογία του βλέμματος*. Αθήνα: Αρμός.

Ραφαηλίδης, Βασίλης (1996). *12 μαθήματα για τον κινηματογράφο.* Αθήνα: Αιγόκερως.

Read, Alice (1983). «Editor's Introduction»*,* στο A. Read (επιμ.), *Via 6. Architecture and Visual Perception.* Cambridge-London: The MIT Press.

Rees, A.L. (1999). *A History of Experimental Film and Video.* London: BFI Publishing.

Richter, Hans (1997). *Dada: Art and anti-Art*. London: Thames & Hudson.

Riley, Terence (1999). *The Un-Private House*. New York: The Museum of Modern Art.

Rowe, Colin (1976). *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays.* Cambridge-London: The MIT Press.

Sennett, Richard (1990). *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities.* New York: W.W. Norton & Co.

Sennett, Richard (1994). *Flesh and Stone the Body and the City in Western Civilization.* New York: W.W. Norton & Co.

Schneider, Bernhard (1999). *Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin*. Munich-London-New York: Prestel.

Schwarzer, Mitchell (2004). *Zoomscape. Architecture in Motion and Media.* New York: Princeton Architectural Press.

Starr, C. και R. Russett (1976). *Experimental Animation*. New York: Da Capo.

Σταυρίδης, Σταύρος (2002). *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Tarkovsky, Andrei (1987). *Σμιλεύοντας τον χρόνο*. Αθήνα: Νεφέλη.

Tschumi, Bernard (1987). *Cinégram folie, le Parc de la Villette*. Paris: Butterworth Architecture.

Tschumi, Bernard (1996). *Event-Cities*. Cambridge-London: The MIT Press.

Vidler, Anthony (1999). «The Explosion of Space. Architecture and the Filmic Imaginery», στο D. Neumann (επιμ.), *Film Architecture*. New York: Prestel.

Zucker, Wolfgang M. (1983). «The Image and Imagination of the Architect»*,* στο A. Read (επιμ.), *Via 6. Architecture and Visual Perception*. Cambridge-London: The MIT Press.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Jacques Barsac (1987). *Le Corbusier I*, 55΄ min, VHS. Paris: Ministère des affaires Étrangères.

Jacques Barsac (1987). *Le Corbusier II*, 53΄ min, VHS. Paris: Ministère des affaires Étrangères.

Jacques Barsac (1987). *Le Corbusier III*, 66΄ min, VHS. Paris: Ministère des affaires Étrangères.

03 059-078 Gousiaki_Layout 1 08/10/2012 10:10 π.μ. Page 78

Stan Brakhage (2000). *Hand-Painted Films*, VHS PAL. Paris: Re:Voir Video.
Richard Copans (2001). *Villa dal'Ava,* 26΄ min, DVD, Architectures 2. Paris: Arte Video.
Viking Eggeling (1925). *Symphonie Diagonal.*
Oscar Fischinger vol.1 (2001). VHS PAL. Paris: Re:Voir Video.
Norman McLaren (1955). *Blinkity Blank*, στο *Norman Mc Laren*, DVD (1991). Montreal: National Film Board of Canada.
Norman McLaren (1960-1962). *The Lines-Vertical and Horizontal*, στο *Norman McLaren*, DVD (1991). Montreal: National Film Board of Canada.
Norman McLaren (1965). *Mosaic*, στο *Norman Mc Laren*, DVD (1991). Montreal: National Film Board of Canada.
Len Lye (1935). *Kaleidoscope*, 35mm 4΄, στο *Len Lye, Rhythms*, VHS PAL (2001). Paris: Re:Voir Video.
Len Lye (1958, 1979). *Free Radicals*, 16mm 4΄, στο *Len Lye, Rhythms*, VHS PAL (2001). Paris: Re:Voir Video.
Len Lye (1960, 1980), *Tal Farlow*, 16mm 2΄, στο *Len Lye, Rhythms*, VHS PAL (2001). Paris: Re:Voir Video.
Len Lye (1967-71, 1980). *Particles in Space*, 16mm 4΄, στο *Len Lye, Rhythms*, VHS PAL (2001). Paris: Re:Voir Video.
Werner Nekes (1986). *Film Before Film*. London: BFI Brittish Film Institute.
Hans Richter (1921). *Rhytmus 21*, silent 4΄, στο *Hans Richter, Early Works*, VHS PAL (2001). Paris: Re:Voir Video.
Hans Richter (1923). *Rhytmus 23*, silent 4΄, στο *Hans Richter, Early Works*, VHS PAL (2001). Paris: Re:Voir Video.
Hans Richter (1926). *Filmstudie*, 5΄, στο *Hans Richter, Early Works*, VHS PAL (2001). Paris: Re:Voir Video.

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 79

ΕΙΚΟΝΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ

Βαρβάρα Σπυρούλη

Περίληψη

«Εικονικοί χώροι» (virtual worlds) τιτλοφορείται η μεταπτυχιακή εργασία στην οποία διερευνήθηκαν θέματα και σχέσεις μεταξύ της τέχνης και της τεχνολογίας της εικονικής πραγματικότητας (virtual reality – VR). Η συγκρότηση της εικονικής πραγματικότητας αφορά την τεχνολογία των υπερμέσων αλληλεπίδρασης (interactive hypermedia).

Αντικείμενο έρευνας αποτελεί, σε γενικό επίπεδο, η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο αποδίδεται η αντίληψη των εικονικών περιβαλλόντων (virtual environments) με τη χρήση των ηλεκτρονικών μέσων, μέσα από μια συγκεκριμένη διαδικασία, τη μεταφορά θεμάτων εικαστικού περιεχομένου από τον πραγματικό στον άυλο ψηφιακό χώρο.

Σκοπός της εργασίας είναι να διερευνηθεί η εικονικότητα, όπως αυτή συγκροτείται στο ψηφιακό περιβάλλον και σχετίζεται με τις έννοιες του χώρου και του χρόνου. Επίσης η διερεύνηση των σχέσεων εικονικό/φυσικό και τα θέματα της ρευστότητας και μεταβλητότητας του χώρου, όπως αυτά καθορίζονται από τις νέες μορφές αναπαράστασης και σχεδιασμού.

Το πρώτο μέρος της εργασίας ολοκληρώνεται με την οντολογική διερεύνηση των εννοιών εικονικό/φυσικό και τις συνθήκες ύπαρξης των ψηφιακών χώρων. Γίνεται αναφορά στην πλατωνική παρουσίαση της «χώρας», όπως αυτή διατυπώνεται στον *Τίμαιο* και σχολιάζεται από τον σύγχρονο θεωρητικό, Jacques Derrida. Ορίζεται ο χώρος «χώρα» και παρουσιάζεται υποδοχέας και τροφός των πραγμάτων τα οποία διαχωρίζει σε αισθητά και νοητά. Οι έννοιες αισθητό/νοητό, διαπλέκονται με τις έννοιες εικονικό/φυσικό, με σκοπό να προσδιοριστούν οι ομοιότητες της «χώρας» με τη δημιουργία στο εικονικό περιβάλλον (virtual environment).

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας δημιουργείται και παρουσιάζεται το εικαστικό διαδραστικό περιβάλλον. Παρουσιάζεται η πορεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα από την τεχνολογική [σχεδιασμός εφαρμογής, virtual worlds, nodes, links, events, virtual paths, διεπαφή (interface) του συστήματος] και την εικαστική περιγραφή [εννοιολογικά στοιχεία του έργου, υλικά στοιχεία, περιγραφή των μεταβάσεων από τον ένα εικονικό κόσμο στον άλλο, αντικείμενα και εικονικοί κόσμοι]. Αφορμή της έρευνας αποτέλεσε, η προσπάθεια να οργανωθεί και να συγκροτηθεί το προαναφερόμενο εικαστικό διαδραστικό περιβάλλον. Το ενδιαφέρον για την προαναφερόμενη εικαστική δημιουργία επικεντρώνεται στις καταστάσεις που προκαλούνται στο χρήστη κατά τη διαδικασία συμμετοχής του σε ένα εικονικό περιβάλλον (virtual environment), όπως είναι: η κατάσταση πλοήγησης (navigation), η κατάσταση βύθισης (immersive) και η αίσθηση της παρουσίας (sense of presence), δηλαδή ο βαθμός που ο χρήστης αισθάνεται παρών μέσα σ' αυτό.

VIRTUAL WORLDS

Abstract

The dissertation entitled *Virtual Worlds* explores issues and relations between art and virtual reality (VR) technology. The constitution of virtual reality relates to interactive hypermedia technology.

The research, in general, explores the way in which the perception of virtual environments is rendered by using electronic means, through a specific procedure, that is, the adaptation of subjects of visual content from the real world into the immaterial digital space.

The dissertation aims at exploring the virtuality as this is created in a digital environment and is related to the notions of space and time. Also, the relation between natural and virtual, as well as the issues of fluidity and variability of space as these are defined by the new forms of representation and design.

The first part of the dissertation is completed with the ontological exploration of the notions virtual/natural and the conditions under which digital space exists. There is also a reference to Plato's presentation of "hora" (=land, in the Greek language) as it is stated in the Dialogue *Timeos* and is commented on by the modern theorist, Jacques Derrida. Plato's space (*hora*) is defined and presented not only

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2003. Εξεταστική Επιτροπή: Δ. Παπαλεξόπουλος (Επιβλέπων), Κ. Μωραΐτης, Δ. Χαρίτος, Μ. Σαντοριναίος.

as the receiver but also the nourisher of things that he divides into perceptible and conceivable ones. The notions perceptible/conceivable are embraced with the notions virtual/natural, so that the similarities of the hora will be defined during the creation in the virtual environment.

In the second part of the dissertation a visual interactive environment is created and presented. The process of the artistic creation is presented through the technological [application design, virtual worlds, nodes, links, events, virtual paths, system interface] as well as the visual description [conceptual elements of the work, material elements, description of the transitions from one virtual world to another, objects and virtual worlds]. The organisation and constitution of the above mentioned interactive environment was the reason for this research. The main interest for this visual creation is focused on the conditions which the user is found during his participation in a virtual environment such as: navigation, immersion and the sense of presence, that is, to what extend the user feels to be present in there.

ΜΕΡΟΣ Α΄

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η συγκρότηση της «εικονικής πραγματικότητας» (ΕΠ) [virtual reality (VR)] αποτελεί ένα σημαντικό τομέα ενδιαφέροντος, που αφορά την τεχνολογία των υπερμέσων αλληλεπίδρασης (interactive hypermedia). Η παραγωγή της εικονικής πραγματικότητας εξελίσσεται συνέχεια, με εφαρμογή σε πολλούς τομείς, όπως ο χώρος της ψυχαγωγίας, η απεικόνιση και ο σχεδιασμός προϊόντων, η αρχιτεκτονική, η ιατρική και ειδικότερα ο τομέας της χειρουργικής. Ένα ενδιαφέρον κομμάτι αυτής της δραστηριότητας αντιστοιχεί στην περιοχή των τεχνών. Αυτό τον ιδιαίτερο χώρο προσπαθεί να διερευνήσει η συγκεκριμένη εργασία, αντιμετωπίζοντάς τον ως εργαλείο καλλιτεχνικής δημιουργίας, μέσω της ανάλυσης μιας σειράς διαδοχικών καταστάσεων, που είναι:

1. η εικονικότητα (virtuality) όπως θεωρείται και αναφέρεται στη φιλοσοφία της τεχνολογίας των νέων μέσων και η σχέση της με το πραγματικό.
2. οι έννοιες του χώρου όπως αναπτύσσονται στον κυβερνοχώρο (cyberspace).
3. οι καταστάσεις πλοήγησης και εμβύθισης στο εικονικό περιβάλλον (virtual environment).

Οι προαναφερθείσες καταστάσεις αναπτύσσουν μια νέα αναπαραστατική τεχνική, νέους τρόπους γραφής, νέες σχέσεις στην αντίληψη ανάμεσα στην εικόνα και τον θεατή, την εικονικότητα και την πραγματικότητα.

1.1 Αντικείμενο έρευνας

Αντικείμενο της έρευνας, σε γενικό επίπεδο, αποτελεί η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο αποδίδεται η αντίληψη του «εικονικού περιβάλλοντος» (virtual environment) με τη χρήση των ηλεκτρονικών μέσων.

Ειδικότερα, θα επιχειρήσουμε να διαμορφώσουμε και να παρουσιάσουμε ένα εικαστικό εικονικό περιβάλλον, με σκοπό να εξετάσουμε τη σχέση που δημιουργείται από τη μεταφορά θεμάτων από τον «υλικό» χώρο της ζωγραφικής και των κατασκευών (construct), στο άυλο εικονικό περιβάλλον, με χρήση της τεχνολογίας της εικονικής πραγματικότητας.

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 81

1.2 Συνοπτική παρουσίαση της έρευνας

Στο πρώτο μέρος της εργασίας διερευνάται η εικονικότητα στην τέχνη και η σχέση της με το φυσικό, καθώς επίσης και η θεώρηση της εικονικότητας, όπως αυτή συγκροτείται στο ψηφιακό εικονικό περιβάλλον.

Η θεώρηση της εικονικότητας, στα πλαίσια της σύγχρονης τεχνολογίας, εξετάζεται μέσα από τη συνύπαρξη των δύο αντίθετων εννοιών εικονικό/φυσικό. Η συνύπαρξη αυτή πραγματοποιείται κατά τη στιγμή της αναπαράστασης του χώρου στο άυλο εικονικό περιβάλλον, ενώ η αντίθεση υφίσταται κατά τη διάρκεια της δημιουργίας, στον υλικό χώρο.

Για την οντολογική διερεύνηση των εννοιών εικονικό/φυσικό γίνεται αναφορά στην πλατωνική παρουσίαση της «χώρας», όπως αυτή διατυπώνεται στον *Τίμαιο* και σχολιάζεται από τον σύγχρονο θεωρητικό Jacques Derrida. Οι έννοιες αισθητό/νοητό διαπλέκονται με τις έννοιες εικονικό/φυσικό.

Η ολοκλήρωση του πρώτου μέρους της εργασίας γίνεται μέσω της θεωρητικής αναφοράς των στοιχείων που συγκροτούν το εικονικό περιβάλλον και τη σχέση τους με τον θεατή-συμμετέχοντα.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας δημιουργείται και παρουσιάζεται το εικαστικό διαδραστικό περιβάλλον. Παρουσιάζεται η πορεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα από την τεχνολογική και εικαστική περιγραφή. Αφορμή της έρευνας αποτέλεσε η προσπάθεια να οργανωθεί και να συγκροτηθεί το προαναφερόμενο εικαστικό διαδραστικό περιβάλλον.

1.3 Σκοπιμότητα

Σκοπός της εργασίας είναι να διερευνηθεί η εικονικότητα, που σχετίζεται με τις έννοιες του χώρου και του χρόνου, ως νέα μορφή αναπαράστασης και *ανάπλασης* του «εικαστικού» χώρου από το φυσικό στο ψηφιακό. Παράλληλα εξετάζεται η τεχνολογική και θεωρητική πλευρά της εικονικότητας.

2. Η ΕΙΚΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΩΣ ΝΕΑ ΜΟΡΦΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΦΥΣΙΚΟ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΙΚΟ

Η φράση «εικονική πραγματικότητα», είναι μεταφραστικά δανεισμένη από την αγγλική «virtual reality». Η λέξη «virtual» προέρχεται από το μεσαιωνικό λατινικό «virtualis» και αυτό παράγεται επίσης από τον λατινικό όρο «virtus» που σημαίνει δύναμη. Η φράση «virtual reality» αναφέρεται στο δυνητικό περιβάλλον και σχετίζεται με τις έννοιες του χώρου και του χρόνου.

Κατά τον Pierre Levy (1999) το δυνητικό δεν είναι το αντίθετο του πραγματικού. Το πραγματικό έχει σχέση με το χειροπιαστό. Ο Pierre Levy αναφέρεται στη φιλοσοφία του κυβερνοχώρου (cyberspace) και θεωρεί το δυνητικό περιβάλλον δομημένη πληροφορία που έχει τη δυνατότητα να πραγματοποιηθεί, όπως για παράδειγμα να αντιγραφεί. Το δυνητικό συσχετίζεται με την εν δυνάμει πραγματοποίηση ενός αντικειμένου ή οποιασδήποτε άλλης οντότητας, η

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 82

οποία οδηγείται σε μια διαδικασία ενεργοποίησης και μετάβασης, από το μη υπαρκτό στην «εν ενεργεία ύπαρξη». Το δυνητικό περιβάλλον (virtual environment), δημιουργείται από ένα σύνολο προγραμμάτων Η/Υ, το οποίο επιδρά μέσω ειδικών συσκευών σε όλες τις αισθήσεις του χρήστη, δίνοντάς του την ψευδαίσθηση ότι είναι πραγματικό. Χρησιμοποιείται σε προγράμματα ψυχαγωγίας, εκπαίδευσης και προσομοίωσης.

Τα κείμενα που μόλις παρουσιάστηκαν, συνδέονται με τα ζητήματα του χώρου και του χρόνου, τη στιγμή της δημιουργίας, τόσο στον εικονικό όσο και στον φυσικό χώρο. Η αντίθεση των εννοιών εικονικό/πραγματικό στη μια παράγραφο, και η σύνθεση των εννοιών στην επόμενη, προκλήθηκε κυρίως για να τονιστεί, σύμφωνα με τη ρητορική του κυβερνοχώρου, ότι το «πραγματικό» και ο «χώρος» ως υλική αναφορά, επισυνάπτονται στους όρους «εικονικό» και «κυβερνοχώρος» που δεχόμαστε ότι παραπέμπουν σε άυλες αναφορές, ως ιδιότητές τους (Beckmann, 1998).

Μπορούμε να παραλληλίσουμε τις δύο έννοιες, πραγματικό/δυνητικό με τις αντίθετες έννοιες αισθητό/νοητό όπως αυτές αναφέρονται στην πλατωνική θεωρία. Κατά τον Πλάτωνα, το αισθητό δανείζεται στοιχεία από το νοητό για τη δημιουργία της νοητής πραγματικότητας. Υπάρχουν και τα δύο μαζί, για να προκύψει η διαφορά και η συνύπαρξη του αισθητού με το νοητό, ώστε να προκληθεί η μεταβολή τους και να υπάρξει η συνεχής κίνηση, το «γίγνεσθαι» (Derrida, 2000). Αντίστοιχα το δυνητικό, ως «εν δυνάμει» υπαρκτό, δανείζεται στοιχεία από το φυσικό και κατά τη διάρκεια της δημιουργίας του στο (ψηφιακό) εικονικό περιβάλλον, οδηγείται σε μια διαδικασία μεταβολής και ενεργοποίησης. Σε αυτή την εργασία, εξετάζεται η εικονικότητα στα πλαίσια της σύγχρονης τεχνολογίας, ως νέα μορφή αναπαράστασης και μεταφοράς των χαρακτηριστικών του φυσικού χώρου στο εικονικό. Το εικονικό, στη συγκεκριμένη περίπτωση, σχετίζεται με αυτό που συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο, στο χώρο της οθόνης, σε ένα δημιουργημένο διαδραστικό εικονικό περιβάλλον και, κατά συνέπεια, στον κυβερνοχώρο (cyberspace).

Η αναπαράσταση ως μεταφορά του φυσικού χώρου στις εικονικές πρακτικές γενικά, έχει εκφραστεί υποκειμενικά την τελευταία πολιτισμική χιλιετία, σύμφωνα με τη γλώσσα των μορφών που έμαθε να χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης. Επίσης έχει εκφραστεί με τη συγκεκριμένη τεχνοτροπία, δηλαδή την ξεχωριστή τεχνική που διέπει ένα καλλιτεχνικό έργο ή μια σχολή, η οποία καθορίζεται από τους κανόνες αισθητικής της κάθε εποχής. Το φυσικό αναπλάθεται στη φαντασία του καλλιτέχνη και αποδίδεται μέσω συμβόλων ή άλλων εννοιών.

Το ζήτημα της αναπαράστασης του χώρου, ως καλλιτεχνικό γεγονός, στα πλαίσια της σύγχρονης τεχνολογίας, εμφανίζεται με τη σύγκλιση των δύο χώρων της τέχνης και της τεχνολογίας, με στόχο τη διαμόρφωση νέων εκφραστικών πρακτικών χωρικών παραστάσεων. Διαμορφώνεται ένα πειραματικό πεδίο συνύπαρξης και συνεργασίας καλλιτεχνών και επιστημόνων που βασίζεται στο διάλογο και την ανταλλαγή γνώσεων και ιδεών. Η διαμόρφωση αυτή του νέου εκφραστικού πεδίου έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον για έρευνα και δημιουργία. Η ύπαρξη αυτού του χώρου, πραγματοποιείται με την παρουσία του ίδιου του θεατή, μέσω του εικονικού ειδώλου, του «avatar» του (βλ. σ. 90 και 99) στον ίδιο το χώρο, διαφοροποιώντας έτσι τη σχέση θεατή και θεάματος που ίσχυε στις προηγούμενες τεχνολο-

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 83

γίες, όπως για παράδειγμα, στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο. Κατ' αυτό τον τρόπο ο θεατής παύει να είναι παθητικός δέκτης των πληροφοριών της θέασης και γίνεται ενεργός συμμετέχων.

Για να κατανοήσουμε αυτό τον ορισμό και να ανιχνεύσουμε τις ομοιότητες της «χώρας» με τον κυβερνοχώρο (cyberspace), είναι θεμιτό να ανατρέξουμε στο δοκίμιο του J. Derrida, *Χώρα*, το οποίο αναφέρεται στον πλατωνικό *Τίμαιο* (Derrida, 2000).

«Χώρα» ως λόγος ή ως μύθος, κατά τον J. Derrida, επινοήθηκε από τον Πλάτωνα ώστε να περιγράψει «την ακριβή αναπαράσταση της νοητής πραγματικότητας» (Derrida, 2000: 106). Σ' αυτήν λαμβάνουν μέρος, ως στοιχεία δημιουργίας, η πρωταρχική Ιδέα – το αρχέτυπο, που αναφέρεται στον κόσμο των νοητών ειδών, καθώς επίσης τα συνεχώς μεταβαλλόμενα στοιχεία, ο κόσμος των αισθητών ειδών, τα οποία δανείζονται τη μορφή και τις ιδιότητές τους από το πρωταρχικό, την αρχική Ιδέα. Το αισθητό «ως μάλλον όν», δανείζεται τις ιδιότητές του από το αληθινό, χωρίς να γίνεται το ίδιο αληθινό και προσδιορίζεται βάση αυτού προς το οποίο έχει μοιάσει. Είναι ένα ομοίωμα, μια εικόνα της πρωταρχικής Ιδέας. Διαφέρει απ' αυτήν γιατί δεν έχει τη δυνατότητα να αποκτήσει τις ουσιαστικές ιδιότητές της, αλλιώς δεν θα ήταν μια εικόνα, αλλά ένα δεύτερο πρωτότυπο (Derrida, 2000: 108).

Βρίσκεται συνέχεια σε διαδικασία μεταβολής και κίνησης, όπως τα τέσσερα αισθητά στοιχεία που συγκροτούν το «όλον», η γη, ο αέρας, το νερό, η φωτιά, και αλλάζει διαρκώς σε κάτι άλλο. Ως μη σταθερά στοιχεία, δεν μπορούν να περιγραφούν ή να ερμηνευτούν (Derrida, 2000: 106-107). Ένα άλλο στοιχείο που λαμβάνει μέρος είναι «ο μύθος» και φαίνεται να προέρχεται από την υπέρβαση του συλλογισμού –υβριδικός συλλογισμός– περί «χώρας», μέσα από τον οποίο διαμορφώνεται η ύπαρξη της αντίθεσης λόγος/μύθος.

Σχολιάζοντας τον συμβολικό ή μυθολογικό χαρακτήρα της «χώρας» και σύμφωνα με τον *Τίμαιο*, ο J. Derrida παρατηρεί ότι προέρχεται από τον «μύθο» και αναγγέλλεται «ως όνειρο» (Derrida, 2000: 16) «κάτι το οποίο μπορεί εξίσου να του αφαιρεί την ευκρίνεια όσο και να του προσδίδει μαντική δύναμη. Η «χώρα» μπορούμε να πούμε ότι προσεγγίζεται από τις αντιθέσεις, αισθητό/νοητό, λόγος/μύθος ακολουθώντας την πλατωνική οντολογική ιεράρχηση, και αυτές χαρακτηρίζονται ως «γένη», και τα «γένη» ως τύποι ύπαρξης.

Η χώρα παρουσιάζεται ως τρίτο γένος. Δεν είναι αισθητή ούτε νοητή. «Δεν είναι ούτε αυτό ούτε εκείνο ή είναι αυτό και εκείνο μαζί» (Derrida, 2000: 16). Είναι ανάμεσα στην αίσθηση και τη νόηση, γι' αυτό συλλαμβάνεται με ένα «μη γνήσιο συλλογισμό» και συνδέεται με τις ιδιότητες του ονείρου. Είναι άμορφη γιατί δεν ανήκει «στην τάξη των ειδών», απρόσιτη και απαθής (Derrida, 2000: 24). Δεν της προσάπτεται καμία ιδιότητα και προσδιορισμός, ενώ *δέχεται* τις ιδιότητες από τα είδη που φιλοξενεί χωρίς να κρατά κάτι από αυτά σαν δικό της. Ακόμα και όταν στο γένος της προσδίδεται η έννοια του φύλου, παρομοιάζοντάς την ως μητέρα ή ως τροφό, της αφαιρείται κάθε δικαίωμα ιδιοκτησίας.

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 84

Σαν τόπος υποδοχής, η «χώρα» δέχεται τους δύο τύπους ύπαρξης, παρέχει «έδρα» σ' αυτούς και συμβάλλει στην πραγματοποίηση της αναπαράστασης της νοητής πραγματικότητας. Δέχεται τις εκδοχές των αντικειμένων ή των εικόνων τους χωρίς να ερμηνεύεται μέσω αυτών, συγκροτώντας το συστατικό στοιχείο τους. Δεν καθορίζεται ως ύπαρξη, γιατί δεν έχει τα χαρακτηριστικά κάποιου «όντος» νοητού ή αισθητού. «Υπάρχει αλλά δεν είναι υπαρκτή» (Derrida, 2000: 27). Υπάρχει, για να υπάρξει η διαφορά και η συνύπαρξη του αισθητού με το νοητό, και για να επιτρέψει να συμβεί η μετάθεση ή η μεταβολή των δυο στοιχείων ύπαρξης νοητού και αισθητού. Μ' αυτό τον τρόπο συμβάλλει στη συνεχή κίνηση, την κυκλική πορεία, στο «γίγνεσθαι».

Συνοψίζοντας, μπορούμε να αναφέρουμε ότι η χώρα είναι η αναγκαία και ικανή συνθήκη λειτουργίας του αισθητού και του νοητού, με τη μορφή δίπολου. Είναι το «πεδίο αναφοράς» του. Αυτή η διπολικότητα υφίσταται ή αναιρείται από την ύπαρξη ή μη της χώρας. Η εισβολή του νοητού μέσα στο αισθητό, με καταλύτη το χρόνο, παράγει και ωθεί το «γίγνεσθαι». Ο χρόνος είναι το στοιχείο ωρίμανσης των δύο οντοτήτων. Η ηγεμονία του νοητού στο αισθητό και κατ' επέκταση η μετουσίωση του νοητού σε αισθητό, καθορίζει νομοτελειακά το «γίγνεσθαι».

Ο χώρος του εικονικού περιβάλλοντος (virtual environment) θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «χώρα υποδοχής» των αντικειμένων ή των μορφών τους, όμως με κάποια επιείκεια, καθώς η έννοια αυτή είναι ανεπαρκής για να περιγράψει τα αποτελέσματα της τεχνολογίας που έχουν σχέση με την εμπειρία της βίωσης του χώρου (Θεοδώρου, 2001).

Τα αντικείμενα αναπτύσσονται σαν τρισδιάστατα μοντέλα είτε προσομοιώνοντας τα πραγματικά είτε όχι, και υπάρχουν ως οντότητες στο εικονικό περιβάλλον. Ο εικονικός χώρος παρέχει έδρα στα αντικείμενα και συμβάλλει ώστε να πραγματοποιηθούν σε όλες τις εκδοχές τους, σε πραγματικό χρόνο. Τα εικονικά περιβάλλοντα δεν είναι ούτε φυσικά ούτε εικονικά. Είναι ανάμεσα στο φυσικό και το εικονικό ή είναι και τα δύο μαζί. Σχετίζονται με το φανταστικό ή το ονειρικό, καθώς ο χρόνος λειτουργεί ως καταλυτικό στοιχείο για την εν δυνάμει πραγματοποίηση τους. Ο χρήστης καλείται να αισθανθεί, να αλληλεπιδράσει με αυτά και να γίνει αναπόσπαστο μέρος του χώρου δημιουργίας.

Σ' αυτή την κατάσταση, οι σχέσεις θεάματος και θεατή αναμιγνύονται και ο θεατής από την εξωτερική σχέση που είχε με το θέαμα βρίσκεται συμμετέχων, μέσω της ενσωματωμένης αισθητηριακής εμπειρίας.

Οι έννοιες εικονικό/πραγματικό σχετίζονται με τις μεθόδους αναπαράστασης των καλλιτεχνικών έργων από την αρχή της χιλιετίας. Ιδιαίτερα στην Αναγέννηση, η τρισδιάστατη πραγματικότητα του χώρου μεταφερόταν στη δισδιάστατη επιφάνεια του καμβά μέσω του καρτεσιανού πλέγματος, προκαλώντας οπτική αυταπάτη. Στους ψηφιακούς εικονικούς χώρους, το καρτεσιανό πλέγμα «συνεχίζει να επιβάλλεται πάνω στην αντίληψη του κόσμου, μειώνοντας το δισδιάστατο πλέγμα συντεταγμένων σε μια αριθμητική σειρά που αποτελείται από δύο δυαδικά στοιχεία» (Beckmann, 1998). Η εικαστική αναπαράσταση δεν είναι πλέον μια σταθερή εικόνα ή ένα σταθερό αντικείμενο στο χώρο, αλλά

περισσότερο σχετίζεται με την κίνηση, τη μεταβλητότητα και τη ρευστότητα. Το έργο είναι πραγματικό, αλλά η ύπαρξή του διαπιστώνεται μέσα από τη διάδραση και τότε πραγματώνεται σε μια από τις εν δυνάμει εκδοχές του. Το σημαντικό σήμερα είναι ότι η διάδραση υπόκειται σε ένα τεχνολογικό προσδιορισμό και δεν είναι η ελεύθερη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου.

Στο χώρο της Αρχιτεκτονικής, όπως αναφέρεται από τον Δ. Παπαλεξόπουλο (2003), οι αλλαγές που προκύπτουν από τις νέες μορφές αναπαράστασης, την ψηφιακή αναπαράσταση, επηρεάζουν τον τρόπο που σκέφτεται και σχεδιάζει το χώρο ο αρχιτέκτονας. Δημιουργούνται νέες μορφές χώρου που εκφράζουν τη ροϊκότητα και τη μεταβλητότητα στο χρόνο. Σ' αυτή την ανακατάταξη-μεταβολή τίθεται αναγκαία το ερώτημα περί της ουσιαστικής ή ρητορικής αλλαγής του χώρου και απαντάται, ως μια αδιέξοδη κατάσταση και αρκετά δύσκολη υπόθεση ακόμα. Σε ότι αφορά την υλοποίηση της κατασκευής αυτών των έργων, αναφέρεται ότι υλοποιείται μια «στιγμή» του σχεδιασμού της ροϊκότητας και της μεταβλητότητας που μετατρέπεται σε σταθερό και αμετάβλητο έργο.

Επίσης, αναπτύσσονται απόψεις που «εντάσσουν τα διαγράμματα ως ψηφιακή αναπαράσταση της δομής της πληροφορίας και επιτρέπουν στον αρχιτέκτονα να συνδέσει τη μορφή με τη μεταβολή της λειτουργίας. Οι απόψεις αυτές βλέπουν το κτίριο ως θέατρο και όχι ως εικόνα-σύμβολο των αλλαγών. Οι νέες μορφές χώρου προκύπτουν από αυτή τη νέα θέση της ψηφιακής αναπαράστασης, που θεωρείται πλέον ως προαπεικόνιση της πολυπλοκότητας της διαδικασίας προγραμματισμού, σχεδιασμού, κατασκευής και χρήσης του έργου».

3. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ

Τα στοιχεία της αναπαράστασης και συγκρότησης στο εικονικό διαδραστικό περιβάλλον είναι:

- ο κυβερνοχώρος (cyberspace), ως ευρύτερο πλαίσιο, μέσα στο οποίο η εικονική αναπαράσταση αναπτύσσεται.
- τα αντικείμενα
- η βύθιση και η αίσθηση της παρουσίας

3.1 Ο κυβερνοχώρος (cyberspace)

Ο ορισμός του κυβερνοχώρου (cyberspace) διατυπώνεται από τον Wendy Kellog στη συλλογή κειμένων *Making Reality a Cyberspace*, που επιμελήθηκε ο Bruce Sterling. Σύμφωνα με τον ορισμό αυτό, «στον κυβερνοχώρο απεικονίζονται όλες οι πληροφορίες που περιέχονται στα συστήματα επεξεργασίας πληροφοριών και παρέχονται από τα παρόντα και μελλοντικά δίκτυα επικοινωνίας. Αυτά επιτρέπουν την εισαγωγή και εξαγωγή παραγωγής από και προς το κέντρο των ανθρώπινων αισθήσεων. Επιτρέπουν την προσομοίωση του πραγματικού περιβάλλοντος και του περιβάλλοντος εικονικής πραγματικότητας, τη συλλογή δεδομένων και τον έλεγχο μέσω της τηλεπαρουσίασης, της συνολικής ολοκλήρωσης και της ενδοεπικοινωνίας. Προσφέρουν μια σειρά από ευφυή προϊόντα και περιβάλλοντα στον πραγματικό χώρο».

Συνεπώς, ο κυβερνοχώρος είναι ένας χώρος άυλος, χωρίς τόπο, γεωγραφική θέση, όπου παρουσιάζονται οι πληροφορίες μέσω κόμβων κειμένου και κόμβων εικόνων. Το περιεχόμενο του κάθε κόμβου είναι οι πραγματικές πληροφορίες μέσα στο χώρο, που πραγματοποιούνται μέσω του διαδικτύου με τη δυναμική αλλεπίδραση του χρήστη με αυτές.

Στον κυβερνοχώρο αντιστρέφεται ο τρόπος αλληλεπίδρασης του ανθρώπου με την πληροφορία. Παλιότερα ο χρήστης είχε μια εξωτερική σχέση με την πληροφορία. Τώρα βρίσκεται μέσα σ' αυτήν, έχοντας πρακτικά άπειρες δυνατότητες για μια νέου τύπου διεπαφή, για γνώση και πληροφόρηση. Ο χρόνος που απαιτείται για να έχει κανείς πρόσβαση σε όλο το πλήθος πληροφοριών που υπάρχουν στο διαδίκτυο είναι τεράστιος, ώστε ίσως μια τέτοια προσπάθεια να είναι ακατόρθωτη. Η πληροφορία λαμβάνεται τμηματικά, κάθε φορά που ο χρήστης την επιλέγει από ένα σύνολο υπερσυνδεδεμένων κόμβων. Στο κάθε τμήμα πληροφορίας μπορεί να δοθεί διαφορετική ερμηνεία, να τροποποιηθεί και να δημιουργηθεί η πληροφορία εκ νέου, ανάλογα την πλευρά από την οποία την προσεγγίζει ο χρήστης.

3.2 Τα αντικείμενα στο εικονικό περιβάλλον

Το αντικείμενο στα εικονικό περιβάλλον δεν υπάρχει, και ιδιαίτερα δεν υπάρχει ως ύλη, δεν είναι φυσικό αντικείμενο, έχει ψηφιακή υπόσταση. «Είναι ένα κείμενο που δημιουργήθηκε από μια ιδέα και η ιδέα έγινε εικόνα». Το κείμενο (κόμβος) περιγράφει τις ιδιότητες του αντικειμένου ως πληροφορία, και όταν αυτή διαβαστεί ή αποκωδικοποιηθεί χτίζεται ο κόσμος του τρισδιάστατου αντικειμένου στον τρισδιάστατο χώρο.

Η δημιουργία των αντικειμένων γίνεται στο καρτεσιανό πλέγμα στους άξονες x, ψ, z, οι οποίοι καθορίζουν το χώρο. Τα αντικείμενα εμφανίζονται στο εικονικό περιβάλλον ως τρισδιάστατα γεωμετρικά μοντέλα πολυγώνων. Μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως πρώτες μορφές σχημάτων για τη δημιουργία πολυπλοκότερων.

Στη σχέση, ανθρώπου-αντικειμένου-χώρου και στα θέματα που αφορούν τη δημιουργία, υποκρύπτονται έννοιες μεταφυσικής, ανάπλασης και μεταφοράς. Στις ιδιότητες του αντικειμένου αναγνωρίζουμε το σχήμα, το χρώμα, το φως, το οπτικό σημείο, την κίνησή του στον τρισδιάστατο χώρο και τη συμπεριφορά του, που προκύπτει από την αλληλεπίδραση με τον χρήστη.

Οι ιδιότητες αυτές συγκεντρώνονται στους κόμβους, τους χώρους πληροφοριών. Κόμβος είναι ένα βασικό συστατικό των γλωσσών μορφοποίησης της εικονικής πραγματικότητας, του VRML αρχείου το οποίο περιγράφει τρισδιάστατα αντικείμενα και τρισδιάστατους χώρους, τους προσανατολισμούς τους και τις κινήσεις των διαδρομών τους στο χώρο.

Οι χρήστες μπορούν να επέμβουν στις ιδιότητες των αντικειμένων και να τις τροποποιήσουν, αφού έχουν σχεδιαστεί ώστε να είναι παραμετρικά. Επιπλέον οι χρήστες, αν επιλέξουν ένα αντικείμενο με το οποίο θελήσουν να αποκτήσουν αλληλεπίδραση, μπορούν να καθορίσουν τις τρεις διαστάσεις του και το χώρο πλοήγησής του. Η μετακίνηση στο χώρο κάνει τα αντικείμενα ρευστά και το χώρο συνεχώς να επηρεάζεται και να αλλάζει μορφή.

3.3 Το αντικείμενο ως εικαστικό θέμα στο εικονικό περιβάλλον

Ένα σημαντικό στοιχείο που πρέπει να ληφθεί υπόψη για τη δημιουργία εικαστικού θέματος στο εικονικό περιβάλλον, είναι η «βύθιση» (immersion) και η «αίσθηση παρουσίας» (sense of presence) του χρήστη μέσα σ' αυτό.

Είναι η πιο προκλητική περιοχή για τον καλλιτεχνικό πειραματισμό, γιατί η προσέγγιση του «εικαστικού έργου» γίνεται μέσα από ένα τελείως διαφορετικό τρόπο απ' ότι συνηθιζόταν. Ο συμμετέχων θεατής μπορεί να βιώσει την προσομοίωση είτε ενός πραγματικού αντικειμένου, είτε μιας συμβολικής αντιπροσώπευσης αυτού, μέσω του εικονικού έργου.

Στους καλλιτεχνικούς χώρους, σύμφωνα με την άποψη των θεωρητικών του μοντερνισμού για τα εικονικά περιβάλλοντα, υποστηρίζεται ότι η ρεαλιστική απεικόνιση των αντικειμένων περιορίζει τη δημιουργία και επιπλέον εμποδίζει να αναπτυχθούν εννοιολογικές προσεγγίσεις στους χώρους αυτούς.

Ο ακριβής σχεδιασμός αναπαράστασης πραγματικών αντικειμένων στον εικονικό χώρο συνηθίζεται σε διάφορους τομείς, όπως στην ιατρική, την αρχιτεκτονική, την εκπαίδευση και αλλού, με σκοπό την καλύτερη δυνατή ρεαλιστική απόδοση τέτοιων αντικειμένων.

Όπως προαναφέρθηκε, η βύθιση είναι ένα σημαντικό στοιχείο της τεχνολογίας της εικονικής πραγματικότητας, για τη βίωση της εμπειρίας του χρήστη στο εικονικό περιβάλλον. Κατά τη δημιουργία εικαστικού εικονικού περιβάλλοντος, πρέπει να ληφθεί υπόψη η ψυχολογική συμπεριφορά και οι πτυχές της ανθρώπινης αντιληπτικότητας. Συγκεκριμένα πρέπει να διερευνηθούν, το πως σκέφτεται, κινείται και αλληλεπιδρά ο χρήστης με το φυσικό περιβάλλον, ώστε να δημιουργηθούν οι κατάλληλες προϋποθέσεις για να βιωθεί η αίσθηση του εικαστικού εικονικού περιβάλλοντος και να προκληθεί το ενδιαφέρον του χρήστη για συμμετοχή. Εικαστικό θέμα στα εικονικά περιβάλλοντα μπορεί να είναι οποιοδήποτε θέμα που θεωρείται η ορίζεται εικαστικό στην τέχνη.

3.4 Τα αντικείμενα ως οντότητες στο εικονικό περιβάλλον

Το αντικείμενο ως «ιδανική μορφή», αρχέτυπο, μπορεί, όπως προαναφέρθηκε, να κρύβει άλλα αντικείμενα και πολλές διαφορετικές λειτουργίες, όπως αυτές που σχετίζονται με την αισθητηριακή εμπειρία, την εμπειρία της εμβύθισης, της αλληλεπίδρασης και άλλες. Η εμπειρία της εμβύθισης, το να βρίσκεσαι δηλαδή μέσα στο εικονικό περιβάλλον, σύμφωνα με την θεωρία της φιλοσοφίας του κυβερνοχώρου, θεωρείται ένας νέος τρόπος ύπαρξης, και η ύπαρξη ως ιδιότητα των αντικειμένων του.

Από την αρχή της ανθρωπότητας, το αντικείμενο υπάρχει μαζί με τον άνθρωπο, αναπλάθεται ως έννοια ή επινοείται ως μορφή. Η υλική του υπόσταση αποδίδεται με διάφορα εκφραστικά μέσα και χρησιμοποιείται με τρόπους τελετουργικούς, θρησκευτικούς και άλλους, κατέχοντας ένα μέρος του φυσικού χώρου. Σήμερα, στον ψηφιακό κόσμο,

το αντικείμενο υπάρχει με την ύπαρξη του χρήστη με μεταφορικό τρόπο, ανάμεσα στους φανταστικούς χώρους της οθόνης και του ίδιου. Όταν ο χρήστης πάψει να αλληλεπιδρά με το αντικείμενο και το χώρο, αυτό δεν υπάρχει.

Στη σχέση ανθρώπου-αντικειμένου-χώρου δημιουργείται ένας διάλογος, μια συνεχής δράση, και δομείται η σημασία ύπαρξής τους στο χώρο. Το αντικείμενο μπορεί να ενεργοποιηθεί ή να παραμείνει το ίδιο, ανάλογα με τη θέση ή τη δράση του χρήστη. Ως ενεργό αντικείμενο και πάντα σε σχέση με το χρήστη, υπάρχει σε ένα πλήθος από εκδοχές, ιδιότητες και μορφές μέσα στον κυβερνοχώρο, συμβάλλοντας έτσι ώστε να συμβαίνουν καταστάσεις πλοήγησης, θέασης, αισθητηριακής εμπειρίας.

Η οντολογία των αντικειμένων έγκειται στην ενεργοποίηση των σχέσεων ανθρώπου-αντικειμένου, μόνο όταν αυτά βρίσκονται να «κατοικούν» εντός του κυβερνοχώρου.

3.5 Η βύθιση και η αίσθηση της παρουσίας

Η διεπαφή του χρήστη με το εικονικό περιβάλλον βιώνεται ως μια αισθητηριακή «εμπειρία», μέσω των οπτικών ή απτικών συσκευών απεικόνισης.

«Εμπειρία» είναι μια ιδιωτική στιγμή, η οποία σχετίζεται με τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου, όταν αυτός δέχεται ένα ερέθισμα από το φυσικό περιβάλλον. Βιώνεται μέσω της συγκίνησης με διάφορους τρόπους όταν, για παράδειγμα,, νιώθουμε ωραία, τραγικά, ήρεμα, ενοχλητικά. Αυτό που αναφέρεται ως εμπειρία στα εικονικά περιβάλλοντα μπορεί να αντιπαρατεθεί με αυτό που αναφέρει ο Dewey για τις «σχέσεις εμπειρίας» (Beardsley, 1999) στο χώρο της τέχνης μεταξύ του καλλιτέχνη, όταν αυτός βρίσκεται στο φυσικό περιβάλλον, και του θεατή που αντιλαμβάνεται το έργο τέχνης.

Η τέχνη είναι εμπειρία και το αισθητικό μπορεί να είναι μια εμπειρική κατάσταση. Τα γνωρίσματα μιας φυσικής κατάστασης, δηλαδή το ωραίο, το ήρεμο, το τραγικό, βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο όπως τα χρώματα, οι ήχοι, οι απτικές και γευστικές ποιότητες. Ο Dewey είναι αντίθετος προς κάθε δυϊσμό, ιδιαίτερα με τον δυϊσμό των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ τέχνης και ζωής, δημιουργού και θεατή. Αναφέρεται στην αποκατάσταση της συνέχειας μεταξύ των έργων τέχνης ως μορφών εμπειρίας, με τα καθημερινά συμβάντα που είναι οι πράξεις, τα πάθη, και αποτελούν την εμπειρία. Όπως επίσης, αναφέρεται και στις δύο «σχέσεις εμπειρίας»: του δημιουργού καλλιτέχνη και της εμπειρίας εκείνου που αντιλαμβάνεται το έργο τέχνης.

Τις περιγράφει «ως μία εμπειρία, διότι η αισθητική θεώρηση δεν είναι μια παθητική κατάσταση αλλά μια ενεργός συμμετοχή, όπου ο θεατής πρέπει να δημιουργεί τη δική του εμπειρία και η δημιουργία του πρέπει να περιλαμβάνει σχέσεις ανάλογες με εκείνες που πέρασε ο δημιουργός».

Συνέπεια της εμπειρίας του χρήστη, στο εικονικό περιβάλλον, είναι η βύθιση και η αίσθηση της παρουσίας.

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 89

Η «βύθιση» (immersion) προκύπτει όταν αποτρέπεται το αισθητήριο στοιχείο του χρήστη από τη φυσική πραγματικότητα και αντικαθίσταται από παραγμένες μέσα από Η/Υ οπτικές, απτικές και ακουστικές πληροφορίες. Αυτό οδηγεί τον χρήστη να νιώσει την αίσθηση της ύπαρξης και της παρουσίας του στο εικονικό περιβάλλον. Συνήθως, πραγματικό θεωρείται αυτό που αντιλαμβάνεται κάποιος με τις αισθήσεις του, τη στιγμή που συμβαίνει κάτι σ' ένα συγκεκριμένο τόπο και βιώνεται ως εμπειρία. Στην εμβύθιση, βρισκόμαστε σ' έναν τόπο, τον εικονικό, βιώνοντας μια άλλη πραγματικότητα μέσα από τις αισθήσεις μας, με παρόμοιο τρόπο όπως τη βιώνουμε στην πραγματικότητα, διότι, όπως αναφέρει ο Perella (www.mediamatic.net/cwolk/view/8902-17k), «οι αισθήσεις μας είναι επιφάνειες οι οποίες σχηματίζουν ένα κοινό όριο μεταξύ του εσωτερικού και εξωτερικού μας μέρους της ύλης και του χώρου. Οι επιφάνειες των αισθήσεών μας είναι ενεργές και επιτρέπουν παραβιάσεις μεταξύ εσωτερικής ύλης και χώρου και εξωτερικής ύλης και χώρου». Τις επιφάνειες αυτές ο Perella, τις αποκαλεί «υπερεπιφάνειες».

Η βύθιση, όπως αναφέρεται στους θεωρητικούς χώρους της εικονικότητας, κατευθύνεται με τη δική της ιδεολογική δυναμική, σε σχέση με το θέμα της ύπαρξης του χρήστη στον κυβερνοχώρο. Μετατρέπει σκόπιμα το θεατή από παρατηρητή του κόσμου σε συμμετέχοντα. Στα εικονικά περιβάλλοντα ο θεατής-χρήστης βρίσκεται μέσα στο χώρο, μέσω του avatar του, όπου «κυριολεκτικά κλείνεται το χάσμα μεταξύ ματιού και οθόνης» (Beckmann, 1998). Αλληλεπιδρά με το περιβάλλον μέσω κάποιων συσκευών, των συσκευών εισόδου (input devices), οι οποίες παρέχουν απεικονίσεις πληροφοριών και απομονώνουν τον χρήστη από τον πραγματικό κόσμο, ενώ ταυτόχρονα τον βοηθούν να αισθανθεί ή να βιώσει το «χώρο» σε πραγματικό χρόνο, «σαν να ήταν εκεί». Ανάλογα με το βαθμό βύθισης του χρήστη στο εικονικό περιβάλλον και τη συσκευή οπτικής απεικόνισης, μπορούμε να κατατάξουμε τα εικονικά περιβάλλοντα σε:

Immersive VR
Desktop VR
Projection-based VR
Mirror worlds

Στα **immersive** περιβάλλοντα, η αίσθηση της βύθισης, επιτυγχάνεται μέσω ενός ειδικού κράνους, του Head Mounted Display (Χαρίτος, 2002). Στο κράνος αυτό «στηρίζονται δύο μικροσκοπικές οθόνες που προβάλλουν σε αληθινό χρόνο, πάνω στο μάτι του χρήστη, τις γραφικές απεικονίσεις του τεχνητού περιβάλλοντος που θα έβλεπε το κάθε μάτι, αν αυτός πραγματικά βρισκόταν μέσα στο τεχνητό περιβάλλον». Με την κίνηση του κεφαλιού, μπορούμε να ορίσουμε τα σημεία θέασης «view point» του «περιβάλλοντος» και να κινηθούμε στο χώρο των τριών διαστάσεων, των συσκευών απεικόνισης.

Στα **desktop** περιβάλλοντα, ο χρήστης δεν βυθίζεται στο εικονικό περιβάλλον, αλλά το βιώνει μέσω μιας οθόνης. Σ' αυτή την περίπτωση μειώνεται η αίσθηση της παρουσίας (presence) του χρήστη στο περιβάλλον.

Στα **projection-based** περιβάλλοντα, ο χρήστης αντιλαμβάνεται το περιβάλλον μέσω της προβολής του σε περισσότερες από μία οθόνες. Πολλοί χρήστες μπορούν να συμμετέχουν ταυτόχρονα, στην εμπειρία.

Στα **mirror worlds** περιβάλλοντα, ο χρήστης βρίσκεται σε μια θέση απ' όπου να μπορεί να παρακολουθεί τον εαυτό του και να αλληλεπιδρά με το εικονικό περιβάλλον σε πραγματικό χρόνο.

Επίσης άλλη μια ενδιαφέρουσα μέθοδος, είναι η μέθοδος των απτικών συστημάτων, και συγκεκριμένα το γάντι δεδομένων (dataglove), «που ενισχύει ακόμα περισσότερο την αληθοφάνεια της εμπειρίας και την αίσθηση της παρουσίας του χρήστη στο εικονικό περιβάλλον, στην περίπτωση που δεν υπάρχει σημαντική καθυστέρηση μεταξύ της πραγματικής και της εικονικής κίνησης του χεριού του. Είναι μια συσκευή εισόδου στην οποία χρησιμοποιούνται αισθητήρες για ανίχνευση των πραγματικών κινήσεων του χεριού και των δακτύλων του χρήστη. Τα δεδομένα που προκύπτουν από την ανίχνευση χρησιμοποιούνται για την κατασκευή της εικονικής αναπαράστασης του χεριού και των κινήσεών του στο ΕΠ».

Η «αίσθηση της παρουσίας» (sense of presence) είναι μια κατάσταση που βιώνει ο χρήστης με τη βύθισή του στο ΕΠ και θεωρείται ένα από τα βασικότερα στοιχεία για τη δημιουργία ενός «πιστευτού εικονικού κόσμου». Ο βαθμός που ο χρήστης αισθάνεται παρών σε ένα εικονικό περιβάλλον, εξαρτάται από κάποιους παράγοντες που επηρεάζουν την παρουσία του εκεί.

Μια έρευνα του Wallace Sadowski και της Kay Stanney «πάνω στις μεταβλητές που επηρεάζουν την αίσθηση της παρουσίας του χρήστη στα εικονικά περιβάλλοντα, ανέφερε τις εξής:

α) Πρώτα, την ευκολία με την οποία ο χρήστης αντιμετωπίζει την πλοήγηση και αλληλεπίδραση με το εικονικό περιβάλλον, η οποία συνήθως εξαρτάται από τη φυσικότητα του περιβάλλοντος.
β) Στη συνέχεια, από τον έλεγχο που έχει ένας χρήστης σχετικά με τις ενέργειές του στο περιβάλλον, οι οποίες καθορίζονται από την αμεσότητα του συστήματος κατά την αλληλεπίδραση ανθρώπου και μηχανής, και από τη φυσικότητα του τρόπου με τον οποίο ελέγχει το εικονικό περιβάλλον.
γ) Τρίτον, στη σχέση των αισθητήρων με το περιβάλλον, δηλαδή τη δυνατότητα να τροποποιηθεί η άποψη κάποιου χώρου.
δ) Τέλος, στον εικονογραφικό ρεαλισμό που αφορά τη συνεκτικότητα, τη συνοχή, τις συνέπειες και τη σπουδαιότητα των αντιληπτικών ερεθισμάτων που παρουσιάζονται.

Επίσης, το ίδιο θέμα έχει αναφερθεί και από τον Marco Novak (www.trax.it/marcos-novak.htm), ο οποίος υποστηρίζει, ότι «η παρουσία του χρήστη και όλη η βύθισή του στο εικονικό περιβάλλον, δημιουργεί ένα νέο τρόπο ύπαρξης και κατοικίας σε αυτό. Μέσω των διαφόρων συσκευών, οι αισθήσεις στην επιφάνεια του δέρματός του γίνονται ένα με το υπολογιστικό σύστημα».

Η σωματική σχέση ανθρώπου-υπολογιστή μικραίνει την απόσταση μεταξύ τους και πλέον μπορεί, με όλα αυτά τα συστήματα απεικόνισης και αφής, να θεωρηθεί «κάτοικος αυτών των χώρων και ο χώρος των εικονικών περιβαλλόντων αρχιτεκτονική».

Η ύπαρξη του ανθρώπου στους τρισδιάστατους εικονικούς χώρους δημιουργεί μια «πραγματικότητα» και ο χρήστης θεωρείται κάτοικος αυτών των χώρων, με την ίδια βαρύτητα που προσδίδεται στην έννοια της κατοικίας στο φυσικό. Ο Novak θεωρεί ότι ο κυβερνοχώρος έχει μια δική του αρχιτεκτονική, είναι αρχιτεκτονική, και ο άνθρωπος ένα νέο είδος ανθρώπου, ένα «cyborg».

ΜΕΡΟΣ Β΄

ΙΣΤΟΣ
Μια πειραματική εργασία που αφορά την δημιουργία εφαρμογών εικονικού περιβάλλοντος

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ
Στο δεύτερο μέρος της διπλωματικής εργασίας περιγράφεται η εφαρμογή της θεωρητικής ανίχνευσης του πρώτου μέρους.

Πρόκειται για την παρουσίαση ενός καλλιτεχνικού έργου, δημιουργημένου με τη χρήση της τεχνολογίας της εικονικής πραγματικότητας. Η προσέγγιση του έργου επιτυγχάνεται μέσω της εικαστικής και τεχνολογικής περιγραφής του.

1.1 Σκοπός και σημασία
Η προαναφερόμενη εικαστική δημιουργία έχει ως σκοπό την επικοινωνία μεταξύ θεατή και έργου τέχνης, καθώς επίσης και τη μετάδοση συναισθημάτων που προέρχονται από πρωτογενή στοιχεία, όπως είναι το στοιχείο του νερού, του ήχου, της γης και των «συρμάτινων» μορφών. Ειδικότερα, η δημιουργία των περίκλειστων χώρων συμβολίζει το εσωτερικό, τη συγκέντρωση, την προστασία, την κατοικία.

Ο χρήστης-συμμετέχων βιώνει το έργο τέχνης μέσω της εμβύθισης και της πλοήγησης, καθώς βρίσκεται μέσα στο ίδιο το έργο. Επίσης, μπορεί να το αντιληφθεί μέσα από τις πολλαπλές οπτικές γωνίες θέασης που του παρέχονται.

Ο θεατής έχει πολλές δυνατότητες περιήγησης και πλοήγησης, συμβάλλοντας με αυτό τον τρόπο στην αυτονομία του έργου τέχνης από τον δημιουργό του. Ο βαθμός επικοινωνίας του χρήστη με το έργο ίσως να είναι μεγαλύτερος, σε αντίθεση με άλλες μορφές τέχνης, στις οποίες υπήρχε απόσταση από τον θεατή και μεγαλύτερη ταύτισή τους με τον δημιουργό.

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 92

Υπάρχει πλαστικότητα στους χειρισμούς του καλλιτεχνικού έργου, η οποία υφίσταται σε συνδυασμό με το χρόνο. Όταν δίνονται ακραίες αποκλίσεις στις συντεταγμένες ενός έργου (από έργο Χ, να μετατραπεί σε έργο Α ή και σε έργο Β), ο χρόνος υφίσταται σύντμηση. Αυτή η διαδοχική αλληλουχία θέσεων των συντεταγμένων και οι πολλές εκδοχές που μπορούν να δοθούν σ' ένα έργο σε συνάρτηση με το χρόνο, θέλγει τον καλλιτέχνη.

Τα εικαστικά στοιχεία είναι ρέοντα και όχι ιδιαίτερα σχηματοποιημένα. Είναι μεταβαλλόμενα και κατά συνέπεια όχι στατικά. Υπάρχει μια κινητική αντίληψη.

2. ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

2.1 Εννοιολογικά στοιχεία του έργου

Το θέμα «ιστός» είναι μέρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας που αφορά και τους τρεις χώρους έκφρασης. Το ερέθισμα δόθηκε από την παρατήρηση στη φύση, και ειδικότερα της διαδικασίας κατασκευής του ιστού της αράχνης. Το ενδιαφέρον εστιάστηκε στη δομή του ιστού και την αίσθηση που παρουσιάζει η εκκρεμής αυτή κατασκευή, η οποία λειτουργεί ως χώρος κατοικίας, χώρος επιβίωσης ή ίσως, επιπλέον, ως μια ενότητα χώρου, χρόνου και δράσης.

«Ιστός» είναι η συνεχής επανάληψη γραμμών και σημείων, τα οποία βρίσκονται σε μια καθορισμένη απόσταση μεταξύ τους, δημιουργώντας συναρμογές με σκοπό να τεκμηριώσουν ή να καταγράψουν μια εικαστική τοπογραφία. Τα σημεία και οι γραμμές διαμορφώνουν τρισδιάστατους εικαστικούς τόπους δράσης, δημιουργούν μια περιοχή, και ταυτόχρονα λειτουργούν ως τόποι εισόδου και εξόδου από το ένα εικονικό περιβάλλον στο άλλο.

Ο ιστός, όταν παρουσιάζεται ως εικαστικό αντικείμενο στον κυβερνοχώρο, αναπλάθεται σε διαδραστικό περιβάλλον και μπορούμε να πούμε ότι «δεν τελειώνει ποτέ», ότι βρίσκεται σε μια κατάσταση συνεχούς ροής μεταβάσεων, ακολουθώντας όχι μια γραμμική, αλλά μια πολυδιάστατη πορεία, από τη γραμμή στο σημείο και αντιθέτως, με σκοπό την επαφή, την επικοινωνία και τη δημιουργία.

Μπορούμε να παρομοιάσουμε τον ιστό με το παγκόσμιο διαδίκτυο, ως μια «απέραντη περιοχή συνδέσεων σε ένα πολυδιάστατο πλέγμα στοιχείων».

Τα σημεία και οι γραμμές, τα στοιχεία δηλαδή που διαμορφώνουν τον ιστό, όταν βρίσκονται σε πραγματικό χώρο, έχουν υλική υπόσταση με συρμάτινη υφή. Η επανάληψή τους δομεί την πλαστικότητα, δίνοντας μορφή στο αντικείμενο και το συγκεκριμενοποιεί καθιστώντας το γλυπτό στο χώρο. Σ' αυτή την περίπτωση θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο είναι ένα «τελειωμένο αντικείμενο» στο χώρο.

Στη ζωγραφική επιφάνεια, τα σημεία και οι γραμμές αποκτούν χρώμα και υφή, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούν παραστατικούς χώρους ιστών. Η επιφάνεια αυτή δεν αντιπροσωπεύει ένα εικαστικό αντικείμενο στο χώρο. Είναι μια εικό-

να, μια αναπαράσταση του πραγματικού ή φανταστικού κόσμου, που μεταφέρεται στην επίπεδη ζωγραφική επιφάνεια και λειτουργεί συμβολικά, δημιουργώντας τρισδιάστατους ή δισδιάστατους χώρους ιστών.

Η οπτική απάτη που δημιουργείται από τη μεταφορά του τρισδιάστατου πραγματικού η φανταστικού κόσμου, στην επίπεδη επιφάνεια του καμβά, δεν είναι μια μεταβλητή. Προκύπτει από μια καθορισμένη εικαστική επιφάνεια, με παραμέτρους που δεν μπορούν να μεταβληθούν στο χώρο και στο χρόνο.

Κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής πορείας ο ιστός αναπαρίσταται μέσω διαφορετικών εικαστικών εργαλείων, ανάλογα με την ανάγκη εξωτερίκευσης/έκφρασης και μπορούμε να πούμε ότι εξελίσσεται περνώντας από τρία διαφορετικά στάδια δημιουργίας Τα στάδιο της ζωγραφικής, των κατασκευών, και του χώρου του εικονικού περιβάλλοντος.

Ο κάθε χώρος δημιουργίας είναι αυτόνομος και η ύπαρξη του ενός δεν αναιρεί την ύπαρξη του άλλου, αντίθετα δανείζεται στοιχεία από τον προηγούμενο για να δημιουργηθεί ο επόμενος.

2.2 Υλικά στοιχεία

Στο πρώτο στάδιο, η απόδοση του πραγματικού ιστού γεννιέται από τη ζωγραφική. Πάνω σε μια δισδιάστατη επιφάνεια, την επιφάνεια ενός προετοιμασμένου καμβά, η πρώτη μορφή του ιστού αναδύεται μέσω του χρώματος, χωρίς να έχει προϋπάρξει σχεδιασμός. Η μορφή του ιστού χαράζεται πάνω στην παχύρρευστη ύλη με πινέλο ή με κάποιο άλλο σκληρό αντικείμενο.

Η εκτέλεση του έργου γίνεται με κινήσεις και χειρονομίες και αποκαλύπτονται τα συναισθήματα εκείνης της στιγμής. Πρόκειται για χειρονομιακή ζωγραφική. Κυριαρχούν οι γραμμές, οι οποίες δημιουργούν μορφές ιστών, και κάποιες φορές εισχωρούν στοιχεία από τη φύση. Οι εικόνες φαίνονται να αιωρούνται, δεν υπόκεινται στους νόμους της βαρύτητας, τα χρώματα είναι γαιώδη, με τόνους της ώχρας της όμπρας και της σιέννας.

Στο δεύτερο στάδιο, το έργο από τη δισδιάστατη υπόστασή του μετεξελίσσεται σε κατασκευή (construct) στο χώρο. Αμέτρητες συρμάτινες ακίδες συγκολλημένες μεταξύ τους, δημιουργούν γραμμές και σημεία με μια συγκεκριμένη δομή. Η επανάληψη αυτών των στοιχείων, δημιουργεί αφηρημένες μορφές, δομικές σχέσεις και αλλάζει την πρωταρχική ιδέα. Ο ιστός μετεξελίσσεται σε στατικό αντικείμενο στο χώρο, με μορφή δικτυωτού πλέγματος-ριζώματος.

Στο τρίτο στάδιο δημιουργούνται ψηφιακά εικονικά περιβάλλοντα. Είναι τρισδιάστατοι εικονικοί διαδραστικοί χώροι που εμπεριέχουν τη δράση άλλων. Καθορίζονται μέσω της παρουσίας ιστών, οι οποίοι ή αποτελούν μέρος των περιβαλλόντων ή διαμορφώνουν περιβάλλοντα οι ίδιοι. Δανείζονται στοιχεία από πραγματικά έργα ζωγραφικής και κατασκευών (construct), όπως το χρώμα, την υφή και μερικές φορές την ίδια τη μορφή τους. Τα έργα μπορεί να είναι προγενέστερα ή και τωρινά, ή ακόμα να είναι έργα δημιουργημένα ειδικά για να «προσαρμοστούν» στα τρισδιάστατα

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 94

αντικείμενα. Μεταφέρονται ως ψηφιοποιημένες εικόνες στον Η/Υ, υφίστανται επεξεργασία και «ντύνουν» (texture map)[1] τα τρισδιάστατα αντικείμενα.

1. Texture mapping είναι μια τεχνική που χρησιμοποιείται για την πλαισίωση τρισδιάστατων αντικειμένων με εικόνες ή φωτογραφίες από την πραγματικότητα.

Τα εικονικά έργα συνθέτονται με άλλο τρόπο, αποκτούν άλλη μορφή και άλλη σημασία. Η αλληλεπίδραση του χρήστη με αυτά συμβάλλει ώστε ταυτόχρονα να διαδραματίζονται εντός αυτών ηχητικά και οπτικά συμβάντα.

Ο χρήστης-συμμετέχων μπορεί να πλοηγηθεί και να μεταβεί από τον ένα εικονικό χώρο στον άλλο, μέσω της ελεύθερης πλοήγησης. Δεν περιορίζεται σε μια προκαθορισμένη διαδρομή, αλλά είναι ελεύθερος να κινηθεί, να περιηγηθεί και να αλληλεπιδράσει με τον ήχο και τα αντικείμενα των εικονικών περιβαλλόντων.

Οι μεταβάσεις από τον ένα εικονικό κόσμο στον άλλο είναι βασισμένες στη δομή του ιστού, δηλαδή στους κόμβους και τις γραμμές.

Οι γραμμές είναι οι διαδρομές από και προς τους εικονικούς τόπους (paths), και οι κόμβοι (nodes) είναι οι οντότητες που συνθέτουν τους εικονικούς τόπους. Η δομή τους οριοθετείται από τις συνεχείς μεταβάσεις μέσω των συνδέσμων (links). Για να μεταβεί κάποιος από τον ένα κόσμο στον άλλον πρέπει πρώτα να ορίσει έναν κόσμο ως αφετηρία, για να μπορεί μετά να επισκέπτεται τους υπόλοιπους. Στη συγκεκριμένη εργασία, η μετάβαση από τον ένα κόσμο στον άλλο γίνεται με δύο τρόπους:

- Ο πρώτος τρόπος είναι μέσω της πλοήγησης και της εξερεύνησης.
- Ο δεύτερος γίνεται με τα αντικείμενα και τα γράμματα αισθητήρες.

2.3 Περιγραφή των μεταβάσεων

Η εισαγωγή στους εικονικούς κόσμους γίνεται μέσω ενός εικονικού περιβάλλοντος που αποτελείται από τρισδιάστατα γράμματα, τα οποία λειτουργούν ως «θερμά» σημεία για τη μετάβαση στους επόμενους κόσμους. Συγκεκριμένα οι μεταβάσεις γίνονται μέσω γραμμάτων **λ**, **ν**, **α**, **s**. Το κάθε γράμμα αντιπροσωπεύει έναν εικονικό κόσμο και βρίσκεται, ως τρισδιάστατο εικαστικό αντικείμενο, ταυτόχρονα και στους τέσσερις εικονικούς κόσμους. Πιο αναλυτικά οι μεταβάσεις σχηματίζονται ως εξής:

κύκλοτρο **λ**, *ον* **ν**, *main top mast 1* **s**

2.4 Αντικείμενα και εικονικοί κόσμοι

Οι εικονικοί κόσμοι είναι τέσσερις: το «κύκλοτρο», το «ον» και οι χώροι «maintop mast 1» και «maintop mast 2». Αποτελούνται από τρισδιάστατες οντότητες (nodes) οι οποίες συνθέτουν τον κάθε εικονικό κόσμο.

Ο πρώτος εικονικός κόσμος είναι το «κύκλοτρο». Ο όρος είναι δανεισμένος από την πυρηνική φυσική και αναφέρεται σε μια συσκευή επιτάχυνσης κάποιων σωματιδίων που τα θέτει σε διάταξη, αναγκάζοντάς τα να διαγράφουν μια κυκλική τροχιά.

Είναι ένα κυκλικό αντικείμενο-σφαιρικός φλοιός, το οποίο έχει «ντυθεί» με την εικόνα ενός ζωγραφικού έργου που έχει ως θέμα του το θαλασσινό τοπίο. Το έργο έχει επεξεργαστεί και έχει αναλυθεί ψηφιακά. Οι χρωματικοί τόνοι του εμφανίζονται σαν μεμονωμένα στοιχεία του εικονικού περιβάλλοντος. Είναι διατεταγμένοι με τέτοιο τρόπο, ώστε να ακολουθείται αρμονική χρωματική διαβάθμιση. Τα χρωματικά στοιχεία γίνονται μέρος του σφαιρικού αντικείμενου και ακολουθούν την κυκλική τροχιά.

Ο σφαιρικός φλοιός περικλείει τον κόσμο ενός υγρού περιβάλλοντος. Δημιουργείται από δύο ημισφαίρια τα οποία κινούνται σε αντίθετες κατευθύνσεις, δεξιόστροφα και αριστερόστροφα. Δεν υπάρχει η αίσθηση κάποιας μορφής ζωής παρά μόνο η αίσθηση του νερού, οι ήχοι, και η δυναμική της κίνησης. Στο κέντρο περίπου του κυκλικού υγρού περιβάλλοντος βρίσκονται ιστοί με τη μορφή καρπού.

Ο καρπός συμβολίζει τη δημιουργία, καθώς επίσης τη συγκέντρωση της δύναμης, με σκοπό τη δυναμική της μετάβασης στον επόμενο εικονικό κόσμο. Ο καρπός χρησιμοποιείται ως αντικείμενο αισθητήρας (link). Μια από τις «εν δυνάμει εκδοχές» του πραγματώνεται κατά τη μετάβαση του χρήστη στο επόμενο εικονικό περιβάλλον. Ο συρμάτινος καρπός παίρνει τη μορφή ανθρώπινης φιγούρας που περιβάλλεται από ιστούς.

Εικ. 1: Κύκλοτρο

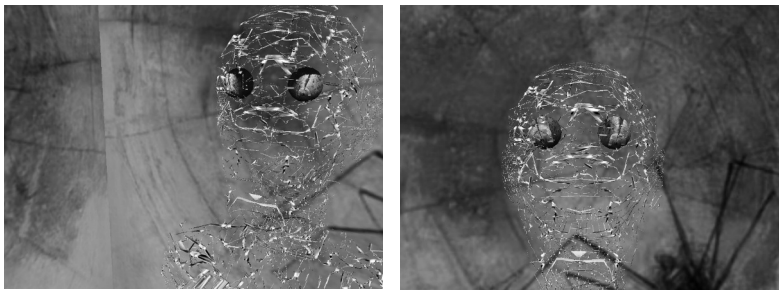
Ο χρήστης αλληλεπιδρά με τον εικονικό χώρο, πλοηγείται στο «υγρό περιβάλλον», και βιώνει το χώρο μέσω του ήχου και της κίνησης.

Η μετάβαση στους επόμενους εικονικούς κόσμους γίνεται και μέσω των γραμμάτων αισθητήρων (**λ**, **v**, **s**), που βρίσκονται ως εικαστικά αντικείμενα στον κυκλικό εικονικό κόσμο.

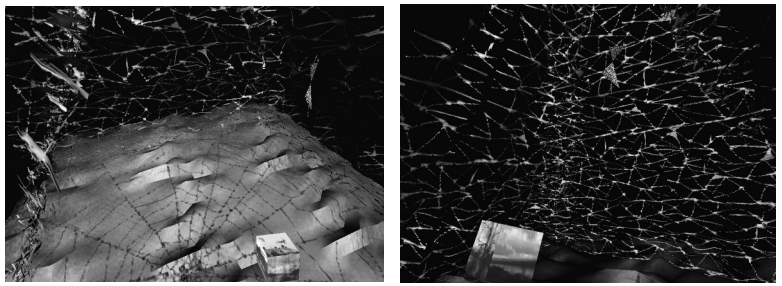
Ο δεύτερος εικονικός κόσμος είναι το «ον». Είναι ένας περίκλειστος χώρος δωματίου με γήινα χρωματικά στοιχεία. Παρουσιάζεται σαν ένας «στατικός χώρος». Υπάρχει η παρουσία μιας συρμάτινης ανθρωπόμορφης φιγούρας, όπου μέσα από το βλέμμα της προβάλλονται μαγνητοσκοπημένες σκηνές από μια πόλη. Ο χρήστης κινείται και αλληλεπιδρά στον ασφυκτικό αυτό χώρο, μαζί με τη συρμάτινη μορφή, παρακολουθώντας αυτό που μεταδίδει το βλέμμα της.

Ο τρίτος κόσμος είναι ο «maintop mast 1» και «maintop mast 2». Είναι ένας περίκλειστος χώρος ιστών. Ο χρήστης καλείται απ' τη στιγμή που προσεγγίζει το έργο να πλοηγηθεί μέσα και έξω από τους ιστούς, να τους διαπεράσει, και να διαγράψει τις δικές του διαδρομές. Ο εικονικός χώρος των ιστών ορίζεται από τρία συμβολικά σχήματα-αντικείμενα.

Τα σχήματα αυτά μεταδίδουν μηνύματα και γίνονται «σήματα μηνυμάτων». Τα σήματα μεταδίδουν το κάθε ένα διαφορετικές φράσεις ή έννοιες. Οι φράσεις μηνύματα είναι αποσπάσματα από ένα έργο του Αντρέ Μπρετόν και έχουν ως στόχο να αναμείξουν το λογικό με το άλογο, χρησιμοποιώντας το όνειρο και το στοιχείο του τυχαίου.



Εικ. 2: Όν



Εικ. 3: Maintop mast

Εικ. 1, 2, 3: Βλέπουμε στιγμιότυπα από φωτογραφίες των τριών εικονικών κόσμων (όν, κύκλοτρο, main topmast). Ο θεατής-χρήστης περιηγείται (navigation) με ένα άγγιγμα του χεριού του στην touch screen οθόνη στα εικονικά περιβάλλοντα (virtual environment).Η εικαστική εφαρμογή παρουσιάστηκε στη γκαλερί 3 το Φεβρουάριο του 2005.

3. ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Στην παρακάτω ενότητα γίνεται μια αναλυτική περιγραφή του τρόπου σχεδιασμού του έργου, των στοιχείων που το συνθέτουν καθώς και τη διεπαφή του χρήστη-επισκέπτη με το έργο. Τέλος, αναπτύσσονται τα επιπλέον χαρακτηριστικά τού συστήματος, που αποτελούν τη βασική και αναγκαία προϋπόθεση της σωστής λειτουργίας του.

3.1 Σχεδιασμός εφαρμογής

Το έργο κατατάσσεται σε μια εφαρμογή υπερμέσων και συγκεκριμένα μια εφαρμογή εικονικής πραγματικότητας στην οποία ο χρήστης-θεατής γίνεται συμμέτοχος σε κάποιους «εικονικούς πραγματικούς κόσμους». Σχεδιάστηκε κάτω από τη φιλοσοφία του δικτύου (σχήμα 1), όπου δεν υπάρχει ιεραρχική οργάνωση, και ο χρήστης-επισκέπτης του έργου μπορεί να εξερευνήσει (explore) το έργο μέσα από μια ποικιλία προσεγγίσεων και διαδρομών, σύμφωνα με τις επιθυμίες του. Πιο συγκεκριμένα, σχεδιάστηκε ένα εικονικό περιβάλλον πλαισιωμένο από διάφορους επιμέρους εικονικούς κόσμους. Αυτοί με τη σειρά τους καθορίζονται από διάφορες οντότητες, όπως των τρισδιάστατων εικονικών αντικειμένων, των γραφικών, της φωτογραφίας, του ήχου, της κινούμενης εικόνας, και του βίντεο. Πιο αναλυτικά, τα στοιχεία που συνθέτουν το έργο είναι τα ακόλουθα:

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 97

Εικονικοί κόσμοι – Virtual Worlds

Είναι εικονικοί χώροι που δημιουργήθηκαν με σκοπό την έκφραση μιας καλλιτεχνικής ιδέας. Μέσα σ' αυτούς τους χώρους παρέχεται με εικαστικό τρόπο η δυναμική έκφραση μιας ιδέας του καλλιτέχνη, όπου ο χρήστης-συμμετέχων του έργου μπορεί να προσεγγίσει με τρόπο αλληλεπιδραστικό τα αντικείμενα που τη συνθέτουν και τη δημιουργούν, να πλοηγηθεί γύρω από αυτά κατά οποιονδήποτε τρόπο επιθυμεί, με απόλυτη ελευθερία κινήσεων κατά τη φάση της περιήγησής του, να πειραματιστεί με αυτά ακόμα και εμβυθιζόμενος μέσα σ' αυτά και, τέλος, να μεταβεί σε έναν άλλο εικονικό κόσμο.

Κόμβοι – Nodes

Οι επιμέρους τρισδιάστατες οντότητες που συνθέτουν τον κάθε εικονικό κόσμο αποτελούν τους κόμβους (nodes) του έργου. Είναι κατ' επέκταση τα τμήματα των πληροφοριών που αναπαριστάνονται με διάφορα συστήματα συμβόλων και δομούν το συνολικό εικαστικό έργο.

Σύνδεσμοι – Links

Η επικοινωνία και οι εσωτερικές μεταβιβάσεις στους εικονικούς κόσμους πραγματοποιούνται με την ύπαρξη ορισμένων «θερμών» σημείων όπου εκεί ο χρήστης-συμμετέχων μπορεί κάνοντας κλικ με το ποντίκι του να μεταφερθεί σε κάποιον άλλο εικονικό κόσμο του έργου.

Γεγονότα – Events

Μέσα στους εικονικούς κόσμους υπάρχουν σημεία όπου ο χρήστης-συμμετέχων μπορεί να τα ενεργοποιήσει κάνοντας ένα απλό κλικ πάνω τους και να πραγματοποιηθούν κάποια γεγονότα, όπως η έναρξη ενός ήχου, η κίνηση ενός αντικειμένου κλπ.

Εικονικές Διαδρομές – Virtual Paths

Οι εικονικές διαδρομές στο έργο καθορίζονται ελεύθερα από τον χρήστη-επισκέπτη. Επιμέρους σημαντικά στοιχεία που τις χαρακτηρίζουν είναι η πλοήγηση (navigation), η αλληλεπίδραση (interaction), η εξερεύνηση (exploration), η εμβύθιση (immersion), καθώς και η αίσθηση της παρουσίας (sense of presence). Ο δημιουργός του έργου δίνει τη δυνατότητα στον θεατή-επισκέπτη να μπορεί να πλοηγηθεί στο έργο και να αλληλεπιδράσει με αυτό δυναμικά και ελεύθερα, κάνοντας απεριόριστη χρήση των εικονικών διαδρομών. Ταυτόχρονα τον βοηθά να προσεγγίσει το έργο μέσα από απεριόριστες οπτικές γωνίες, να τις εξερευνήσει κατά τρόπο μοναδικό, να εμβυθιστεί μέσα στις τρισδιάστατες οντότητες του έργου και, τέλος, να έχει την αίσθηση της δικής του ύπαρξης μέσα σε αυτό. Να καταφέρει τελικά ο ίδιος, μέσα από την ενεργό συμμετοχή του, να προσεγγίσει τους εικονικούς κόσμους του έργου, να πειραματιστεί μ' αυτούς με τρόπο ποικιλόμορφο και ελεύθερο. Τέλος, να μπορέσει να δεχτεί την καλλιτεχνική ιδέα του δημιουργού δυναμικά και άμεσα και σε καμία περίπτωση παθητικά.

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 98

3.2 Η διεπαφή του συστήματος

Ως διεπαφή (interface) χαρακτηρίζεται ο τρόπος επικοινωνίας μεταξύ των δύο πλευρών που συνεισφέρουν στην πραγματοποίηση μιας επαφής του χρήστη-θεατή με κάποιους από τους εικονικούς κόσμους του έργου.

Τα συστατικά ενός interface είναι οι δράσεις, οι συμπεριφορές, τα περιεχόμενα, οι τρόποι παρουσίασης, η ανάδραση, οι μορφές και οι στόχοι. Ο χρήστης-θεατής του έργου δρα μέσω του avatar του και το σύστημα αντιδρά. Το avatar στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι η αντιπροσωπευτική ύπαρξη τού κάθε χρήστη-θεατή μέσα στους εικονικούς κόσμους. Είναι η ψηφιακή οντότητα που αντιπροσωπεύει την πραγματική ανθρώπινη οντότητα μέσα στους ψηφιακούς κόσμους. Δέχεται τα ερεθίσματα του χρήστη-θεατή και τα μεταφέρει στο ίδιο το σύστημα. Η ανάδραση του συστήματος μέσα από ένα σύνολο διαδικασιών και διαδρομών δείχνει τελικά στον χρήστη-θεατή του έργου την καλλιτεχνική ιδέα του δημιουργού και κατ' επέκταση την προσωπική του άποψη για το έργο αυτό.

Στο συγκεκριμένο έργο επιλέχθηκε ένας ελεύθερος τρόπος επικοινωνίας του θεατή με το έργο, μέσα από δράσεις και συμπεριφορές οι οποίες δεν είναι καθορισμένες, με σκοπό να μπορεί ο καθένας με το δικό του ελεύθερο τρόπο να προσεγγίσει το εικαστικό περιεχόμενο. Ο τρόπος παρουσίασης στον θεατή ακολουθεί μια τυχαία σειρά ανάλογα με το τι ερέθισμα του προκαλείται κάθε φορά μέσα από το ίδιο το έργο. Η ανάδραση είναι ο βασικότερος σκοπός για το καλλιτεχνικό έργο. Πολύ περισσότερο το κατά πόσο ο ίδιος ο θεατής, εμβυθιζόμενος κάθε φορά σε κάποιον από τους εικονικούς κόσμους, αντιδρά σε μια πληθώρα διαφορετικών ερεθισμάτων και κατ' επέκταση συναισθημάτων. Είναι η βαθύτερη προσέγγιση του καλλιτεχνικού έργου που ο κάθε δημιουργός επιθυμεί να αισθανθεί για το έργο του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Beardsley, Monroe C. (1989). *Ιστορία των αισθητικών θεωριών. Σύγχρονες εξελίξεις*. Αθήνα: Νεφέλη.

Beckman, John (1998). *The Virtual Dimension. Architecture, Representation, and Crash Culture.* New York: Princeton Architectural Press.

Derrida, Jacques (2000). *Χώρα.* Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Θεοδώρου, Μαρία (2001). «Spacescape: Παρασιτικές πολιτικές για τον τεχνολογικό πολιτισμό», *Πρακτικά Διεθνούς Φεστιβάλ για την Τέχνη και την Τεχνολογία Medi@terra*. Αθήνα: Οξύ.

Levy, Pierre (1999). *Δυνητική πραγματικότητα. Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου.* Αθήνα: Κριτική.

Παπαλεξόπουλος, Δημήτρης (2003). «Από τις νέες μορφές αναπαράστασης στις νέες μορφές χώρου», εισήγηση στο 1ο Διεθνές Συνέδριο ΙΜΕ: *Πολιτισμική σύγκλιση και ψηφιακή τεχνολογία.* Αθήνα: Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού.

Perrella, Stephen (1998). *Hypersurface Architecture*. Hoboken: John Wiley & Sons.

Χαρίτος, Δημήτριος (2002). «Τεχνολογίες πολυμέσων. Εικονική πραγματικότητα», μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών, ΕΚΠΑ.

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 99

β.
Εικαστικός
χώρος

04 079-100 Spyrouli_Layout 1 07/09/2012 2:13 μ.μ. Page 100

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:18 μ.μ. Page 101

Η ΧΩΡΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ JACQUES TATI

Ναταλία Μπαζαίου

Περίληψη

Το έργο του Jacques Tati προβάλλει την πολυσημία της κινηματογραφικής γραφής ενός δημιουργού που διαμόρφωσε μια σύνθετη τοιχογραφία προσωπικών αναζητήσεων και συλλογισμών πάνω στην κοινωνία και το χώρο, επινοώντας νέα είδη οπτικών και ηχητικών σχέσεων ανάμεσα στον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική.

Ο Tati αντικαθιστά τον παραδοσιακό τρόπο αφήγησης με λεπτομερώς παρουσιασμένα, αλλά αποσπασματικά γεγονότα, τόπους «εκτός τόπου» και ετεροχρονισμούς. Η σχέση συνάφειας των ταινιών του με τη μητροπολιτική πραγματικότητα, προβάλλεται μέσω του βλέμματος που κυριαρχείται από την εμπειρία της μάζας και τη γοργή συσσώρευση μεταβαλλόμενων εικόνων που συχνά προσλαμβάνουν το χαρακτήρα του παράδοξου.

Η ίδια η φιγούρα του Hulot είναι πολύσημη, καθώς ζει και κινείται ως εξάρτημα μιας ευρύτερης μηχανής παραγωγής σ' έναν κόσμο φαντασμαγορίας, άλλοτε συμμετέχοντας στις εξελίξεις της κοινωνίας-βιτρίνας και άλλοτε αδυνατώντας να την κατανοήσει. Συρρικνωμένος στα όρια μιας αθόρυβης σιλουέτας συλλέγει εικόνες κατά τις περιπλανήσεις του, δημιουργώντας μια καλειδοσκοπική συνείδηση που, παρά τον κατακερματισμένο χαρακτήρα της, συνθέτει ενιαία σύνολα με τον ίδιο τρόπο που οι συνεχείς αντιφάσεις ανάμεσα στην τάξη και το χάος τής μετα-βιομηχανικής κοινωνίας παράγουν μια οργανική ολότητα. Σε αυτά τα πλαίσια, οι χωρικές συνιστώσες του έργου του κατασκευάζονται με όρους *ρυθμικότητας* μέσα από μια σύνθεση διαλόγων, βηματισμών, τριξιμάτων, κρότων και στιγμών αδράνειας, καταγράφοντας το ρυθμό της νεωτερικής, και ιδιαίτερα της μητροπολιτικής εμπειρίας.

Τα αρχιτεκτονικά ζητήματα που αναγνωρίζονται στο έργο του Tati είναι περισσότερο διερευνητικά, παρά αξιωματικά. Ο Hulot αντιπροσωπεύει την αβεβαιότητα και τη μαγεία του πιθανού, και αντιμετωπίζει μια κοινωνία της οποίας είναι ταυτόχρονα μέρος αλλά και αυτόνομη μονάδα, μετασχηματίζοντας το συνηθισμένο και καθημερινό σε σουρεαλιστικό γεγονός και μετατρέποντας την εμπειρία του χώρου σε μια ανατρεπτική εμπειρία παιχνιδιού.

THE EXPERIENCE OF SPACE IN JACQUES TATI'S FILMS

Abstract

The work of Jacques Tati shows the multilevel cinematic language of a creator who has achieved to form a complex mural of personal quests and reflections about society and space, by inventing new types of visual and sound relationships between cinema and architecture.

Tati replaces the traditional way of narration with detailed but fragmentary events and "out of place" places. The connection of his films with urban reality is projected through his artistic look which is dominated by the masses experience as well as the fast accumulation of shifting and often paradox images.

Hulot lives and moves like a small part of a vaster production machine in a world of phantasmagoria, sometimes participating in the processes of an image-defined society and sometimes being unable to comprehend it. Shrunk within the limits of a silent figure, he collects impressions and images during his wanderings, creating a kaleidoscopic personality which, despite its fragmented state, resembles the continuous contradictions between order and chaos of the post-industrial society that nevertheless produce a complete whole. In this context, the spatial components of his work are constructed according to *rhythm*, through a composition of dialogues, pacing around, creaking and banging noises, moments of inactivity, registering the tempo of modern and urban in particular society.

The architectural issues acknowledged in Tati's work are more exploratory than axiomatic. Hulot represents the doubt and the charm of what is possible and confronts a society of which he constitutes a part but at the same time an autonomous unit, transforming the common and quotidian into a surrealistic event and converting the spatial experience in a revolutionary game-experience.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία
με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2004. Εξεταστική
Επιτροπή: Σ. Σταυρίδης (Επιβλέπων), Σ. Παπαδόπουλος,
Δ. Παπαλεξόπουλος, Σ. Ξενόπουλος.

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:19 μ.μ. Page 102

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αφετηρία της μελέτης αποτελεί η επιθυμία ανίχνευσης των συσχετίσεων και συναφειών που προκύπτουν από τη συνένωση του κινηματογράφου και της αρχιτεκτονικής, ενώ η επιλογή του κινηματογραφικού έργου του Jacques Tati έγινε εξαιτίας της πρωταγωνιστικής χρήσης του χώρου στις ταινίες του. Η καινοτομία του έργου του δεν έγκειται στην θεματολογία, την πλοκή ή τους χαρακτήρες, όσο στους νέους κώδικες που εισήγαγε ως προς τη χρήση της κινηματογραφικής κάμερας και του μοντάζ, του ήχου και της αρχιτεκτονικής. Τα παραπάνω διαμορφώνουν μια προσωπική φιλμική γραφή, που έχει χαρακτηριστεί ως *Ο κινηματογράφος του Tati*, γεγονός που έχει επικυρωθεί από πλήθος κινηματογραφιστών, όπως είναι ο Truffaut ή ο Godard.

Στη συγκεκριμένη έρευνα επιχειρείται η εξέταση του πώς η αναπαράσταση του χώρου στις ταινίες του Tati, αλλά και ο ρόλος της δράσης και των ανθρώπινων σχέσεων που αναπτύσσονται στα συγκεκριμένα χωρικά πλαίσια, μπορούν να γεννήσουν ερωτήματα γύρω από την αντίληψη, την ταυτότητα και τη νοηματοδότηση του χώρου, να οδηγήσουν στη διατύπωση θέσεων, και να επαληθεύσουν ζητήματα που έχουν ήδη γεννηθεί μέσα από το σώμα της αρχιτεκτονικής θεωρίας. Η κινηματογραφική αυτή ανάγνωση φυσικά δεν εξαντλεί το περιεχόμενο των ταινιών. Αντίθετα, τις χρησιμοποιεί ως κείμενα, τα οποία μπορούν να υποστηρίξουν πολλές διαφορετικές αναγνώσεις και νοηματικά πεδία.

Τα κείμενα αρχικά θα εξετάσουν τον ιδεολογικό πυρήνα της στάσης του Tati απέναντι στην εποχή του, που αναπαρίσταται με πολλαπλούς τρόπους στο έργο του. Μέσα από το υπόβαθρο αυτό των απόψεών του εξετάζονται οι παράμετροι της χωρικής εμπειρίας, ως αντικείμενα που συγκροτούνται με τη βοήθεια του ηχητικού τοπίου, της διαμόρφωσης της εικόνας ως εικαστικού γεγονότος και μέσω της μεθόδου χρήσης της κινηματογραφικής κάμερας, κεφάλαια με τα οποία κλείνει ο σχολιασμός του έργου του. Τα ζητήματα αυτά εξετάζονται εδώ μόνο ως προς την επικουρική τους συνεισφορά απέναντι στη χωρική εμπειρία και όχι πληρέστερα, ως τμήματα αυτού που θα μπορούσε να ονομαστεί *κινηματογραφική γλώσσα.*[1] Η οροθέτηση στη χρήση τους γίνεται για να παραμείνει εντοπισμένο το ενδιαφέρον της εργασίας στη χωρική εμπειρία των ταινιών του Tati, και τα εργαλεία της θεωρίας του κινηματογράφου χρησιμοποιούνται για την εξυπηρέτηση του συγκεκριμένου στόχου.

1. Όρος που αποτελεί διελκυστίνδα ανάμεσα σε θεωρητικούς του κινηματογράφου, καθώς από τη μια υποστηρίζεται η θέση ότι η κινούμενη εικόνα δεν μπορεί να αποτελέσει γλωσσικό σύστημα, αφού δεν υπόκειται σε αυστηρούς και αντικειμενικούς όρους εύρεσης των ελάχιστων μονάδων νοήματος, ενώ η θέσπιση μιας σημειολογίας του κινηματογράφου υποστηρίχτηκε για πρώτη φορά από τον Christian Metz (1974). Στη συγκεκριμένη εργασία, η έννοια της *κινηματογραφικής γλώσσας*, χρησιμοποιείται ως υποδηλωτική μεταφορά για την περιγραφή της φιλμικής μεθοδολογίας του Tati.

2. Ο TATI ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Ο Jacques Tati, γάλλος μίμος και καλλιτέχνης των music hall που στη συνέχεια ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο, δημιούργησε έξι ταινίες μεγάλου μήκους, από το 1949 ώς το 1972. Εκτός από την πρώτη του ταινία που έχει ως «κεντρικό» ήρωα τον ταχυδρόμο François, οι υπόλοιπες μπορούν να αντιμετωπιστούν ως διαφορετικά κεφάλαια της ζωής του κυρίου Hulot*,* ως υποκινητή και παρατηρητή του κωμικού δυναμικού της νεωτερικής ζωής. Η συγκεκριμένη εργασία βασίζεται στις ταινίες: *Μέρα γιορτής* (1949), *Οι διακοπές του κυρίου Ιλό* (1953), *Ο θείος μου* (1958), *Playtime* (1967) και *Trafic* (1971).

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:19 μ.μ. Page 103

Στο επίκεντρο των ταινιών του βρίσκονται κατά κύριο λόγο σκηνές της καθημερινότητας, και προβάλλονται οι *σχέσεις* του υποκειμένου με τον κόσμο που το περιβάλλει και όχι ο ίδιος αυτός κόσμος. Παράλληλα συναντούμε γεγονότα και δράσεις που λειτουργούν, κατά τον Tati, σαν προτάσεις εναλλακτικών, «μη αλλοτριωμένων» και αποξενωτικών μορφών ζωής και κατοίκησης.[2] Βασικό όμως αναπαραστατικό όχημα των ταινιών του είναι η απουσία της «πραγματικής» ζωής και η συγκρότηση της εμπειρίας του χώρου μέσα από την κυριαρχία της *εικόνας*. (Εικ. 1)

Εικ. 1: Σκηνή από την ταινία *Playtime*

2. Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο Guy Debord ήταν μεγάλος θαυμαστής των ταινιών του. (Bellos, 2001: 270)

Φαίνεται ότι για τον Tati, όπως και για τον Guy Debord, ο κόσμος μεταλλασσόταν σε ένα σύνολο ψευδογεγονότων, με την εικόνα να «έχει γίνει η τελική μορφή της πραγμοποίησης του εμπορεύματος», τις μηχανικές επινοήσεις να έχουν μετασχηματίσει την αυθεντική ζωή σε κατασκευασμένο θέαμα, και τους πολίτες να έχουν μετατραπεί σε παθητικούς θεατές της ίδιας τους της δράσης. Τα αστικά τοπία στις ταινίες του Tati προβάλλονται ως τόποι μιας υπέρτατης φαντασμαγορίας της κατανάλωσης, όπου όλα καθορίζονται αμιγώς από το θέαμα της πόλης χωρίς την παρουσία της ίδιας της πόλης, χωρίς δηλαδή τη μεσολάβηση και τη συμβολή των κατοίκων της.[3]

3. Μια αρχιτεκτονική σχηματοποιημένη ως «ο χώρος των λευκών φύλλων χαρτιού, των διαγραμμάτων, των τομών, των μοντέλων υπό κλίμακα, των γεωμετρικών προβολών» (Lefebvre, 2000: 200)

Ειδικά στο *Playtime*, το ίδιο το Παρίσι έχει αποσπαστεί από τη σημειολογική του διάσταση. Τα συμβάντα που αναπαρίστανται στην ταινία είναι αποσυνδεδεμένα από το παρελθόν της πόλης, έχοντας «την αξία του βιώματος, που γίνεται εκείνο μόνο μέτρο του εαυτού του» (Σταυρίδης, 2002α: 117). Το βλέμμα που αντανακλάται στην αρχιτεκτονική της διαφάνειας και του μετάλλου δεν έρχεται αντιμέτωπο με τίποτα άλλο παρά μόνο με τη ρουτίνα της καθημερινότητας, το αδιάκοπο κυκλοφοριακό ρεύμα, τον υπερκαταναλωτισμό που φτάνει στα όρια του φετιχισμού, την ανοησία της υπερβάλλουσας λογικής. Εντέλει, το υποκατάστατο πόλης που παρουσιάζεται είναι ένα αυθαίρετο σύστημα πινακίδων και εικόνων και ο χώρος έχει αντικατασταθεί από τη δυσδιάστατη αναπαράστασή του, της οποίας η ανεξέλεγκτα αυξανόμενη αναπαραγωγικότητα, σύμφωνα με τον Benjamin (Φιλιππίδης, 1998: 14), έχει οδηγήσει αναγκαστικά στην εναλλακτικότητά της και επομένως στη μείωση της ιδιαιτερότητάς της. (Εικ. 2)

Εικ. 2: Σκηνή από την ταινία *Playtime*

Σε αντίδραση στην τυποποιημένη συμπεριφορά κατοίκησης, κατανάλωσης και κοινωνικής ζωής, και σε σύμπνοια με την «τυχαία αρχιτεκτονική» (accidental architecture) και την «μη-πρακτική κατοίκηση» που θα συμφιλίωνε τον άνθρωπο με το περιβάλλον του και θα έκανε, κατά

τους Σιτουασιονιστές, τη ζωή του πιο *εύθυμη* και *αυθεντική* (Bellos, 2001: 269), ζει και κινείται ο κ. Hulot. Το σπίτι του, στην παλιά πόλη, με τις παράλογα μακριές σκάλες και διαδρόμους και το κλειδί της πόρτας του τοποθετημένο σε ένα λούκι της οροφής καθαρά ορατό σε μακρινό πλάνο από τη μέση της πλατείας του χωριού, υποδηλώνει το «σύστημα ανασφάλειάς του», επιδεικνύοντας ένα είδος «τυχαίας» και μη πρακτικής αρχιτεκτονικής.

Εικ. 3: Σκηνή από την ταινία *Playtime*

Κατά το μεγαλύτερο όμως μέρος του χρόνου του, ο κ. Hulot, όπως και ο πρόγονός του François, περιπλανιέται, κατά κύριο λόγο άσκοπα, συλλέγοντας χωρικά ερεθίσματα. Ενώ φαίνεται ότι η όποια δράση του είναι εφάμιλλη της διφορούμενης και ανατρεπτικής τεχνικής του *détournement*, που ανήκε στο δυναμικό ιδεών των Σιτουασιονιστών και που υποδηλώνει την παραφθορά, τη στροφή των πραγμάτων σε σχηματισμούς και φόρμες που δεν ήταν προορισμένα να έχουν. Οι ταινίες του παρουσιάζουν πλήθος κωμικών διφορούμενων γεγονότων και λανθασμένων αντιλήψεων, προσμίξεων και αμφιβολιών, ως απόρροια της αποπροσανατολιστικής αρχιτεκτονικής του Μοντέρνου Κινήματος και των κοινωνικών και καταναλωτικών τάσεων της νεωτεριστικής εποχής, εντείνοντας την ανοίκεια ατμόσφαιρα του μη-γραμμικού ή μη-αφηγηματικού χρόνου.

Με τη συστηματική ανατροπή της συμβατικής γραμμικής αίσθησης του χρόνου, αποκεντρώνεται παράλληλα η αίσθηση του θεατή για το χώρο, ο οποίος συμπιεζόμενος ή διευρυνόμενος διαλύει την αφηγηματική συνέχεια και δημιουργεί πολλά ταυτόχρονα κέντρα εστίασης του βλέμματος. Για τον Tati, η ρυθμικότητα των συνεχών παρεμβολών αποτελεί τμήμα τόσο της μητροπολιτικής εμπειρίας όσο και της εμπειρίας των διακοπών. Στην ταινία *Οι διακοπές του κυρίου Hulot*, βρισκόμαστε αντιμέτωποι μ' ένα σύνολο χρονομετρημένης εμπειρίας του χώρου που συγκροτεί ένα επαναλαμβανόμενο δίκτυο διαδρομών και κινήσεων. Ο μόνος που ποτέ και πουθενά δεν υπόκειται στις χρονομετρήσεις αυτές είναι ο κύριος Hulot. Μόνο εκείνος ζει αυτή τη χρονική ρευστότητα και την αυθόρμητη χρήση του χώρου. Το ίδιο το σώμα του αμφισβητεί την εξουσία της αρχιτεκτονικής στον έλεγχο των κινήσεων και της όρασης και την κυριαρχία των υποδείξεων του χώρου, όπου οι άλλοι επιμένουν να εγκαθιδρύσουν μια κενή από κάθε περιεχόμενο τάξη, κινούμενοι στο χώρο με αφόρητη αυστηρότητα. Έτσι, οι ταινίες του Tati εξελίσσονται σύμφωνα με τις αντιμαχόμενες διεκδικήσεις της προσοχής και του βλέμματος του θεατή, που υφίσταται συνεχείς περισπασμούς και διακοπές της εμπειρίας του. Οι αυθαίρετες συνέχειες των γεγονότων αναμετρόνται με τις συνεχείς επαναλήψεις χώρων και επανεμφανίσεων προσώπων σε πολλούς διαφορετικούς ρόλους και περιβάλλοντα, εντείνοντας την ανοίκεια ατμόσφαιρα της άκρατης ομοιομορφίας και μιας διφορούμενης χωρικής κατάστασης. (Εικ. 3)

Δεν είναι, κατά τον Tati, μόνο ο άνθρωπος που εγκλωβισμένος στην ομοιογένεια του δυτικού νεωτεριστικού κόσμου προβάλει αμφιβολίες σχετικά με την παρουσία, τη δράση ή τη σχέση του με το χώρο. Ο άψυχος κόσμος δείχνει επίσης την τάση αποπροσανατολισμού της αντίληψης, δημιουργώντας οπτικά λογοπαίγνια.[4] Στις ταινίες του, σχεδόν τα πάντα υπό κάποια έννοια, *παίζουν,* υποδύονται ένα ρόλο.

4. Πρόκειται για το είδος φωτογραφικού διφορούμενου που δημιουργείται με την κατάλληλη χρήση της κινηματογραφικής κάμερας, όταν επιλέγεται μια θέση οράσεως που κάνει την εικόνα ενός αντικειμένου που βρίσκεται στο προσκήνιο να ακουμπά, να καλύπτει ή να συγχωνεύεται με την εικόνα ενός αντικειμένου που βρίσκεται πίσω στο φόντο (Jacobs, 2006: 23-26)

Αυτό όμως που είναι πραγματικά καινοτόμο στις ταινίες του Tati είναι το ότι η σουρεαλιστική φύση της πόλης και της υπαίθρου δεν είναι δυσοίωνες, όπως έχει κατά καιρούς προβληθεί το ζήτημα του ανοίκειου αρχιτεκτονικού νεωτεριστικού περιβάλλοντος από πλήθος ερευνητών και καλλιτεχνών. Στην ταινία, η αγωνία και ο φόβος απουσιάζουν, με αποτέλεσμα το κλίμα αμφισημίας να προβάλλεται ως κάτι καθημερινό και τετριμμένο. «Το παράλογο είναι παρόν, σαν να ήταν αυταπόδεικτο, με σκοπό να απογυμνώσει το αυταπόδεικτο τη δύναμή του» (Ockman, 2000: 178)

3. Η ΦΙΛΜΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ TATI ΚΑΙ Η ΕΜΠΛΟΚΗ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ «ΝΕΩΤΕΡΙΣΤΙΚΗΣ ΣΥΝΘΗΚΗΣ»

3.1. Η χρήση της κινηματογραφικής κάμερας

Ο Tati είναι ανάμεσα στους λίγους σκηνοθέτες του ομιλούντος κινηματογράφου που υιοθέτησαν τη μέθοδο αναπαράστασης του προ του 1914 κινηματογράφου, όπου οι σκηνοθέτες χρησιμοποιούσαν γενικά πλάνα κατακλυσμένα από λεπτομέρειες με μη-γραμμική δομή, που επέβαλε στους θεατές την εξερεύνηση των κινηματογραφικών σκηνών σαν να επρόκειτο για σύνθετες επιφάνειες. Οι ταινίες αυτές απαιτούσαν σε μεγάλο βαθμό από τον θεατή, την ταυτόχρονη αντίληψη των διάσπαρτων σημείων στην επιφάνεια της οθόνης, που συχνά βρίσκονταν εκεί χωρίς κανένα συστατικό ιεράρχησης. (Εικ. 4 και 5)

Εικ. 4: Σκηνή από την ταινία *Playtime*

Ο Tati συνήθιζε να συμπιέζει το περιβάλλον του με υπερξεχειλίζουσα λεπτομέρεια και συχνά να παραθέτει δύο ή περισσότερα «κομμάτια δράσης» που λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα, παράγοντας μια εξουθενωτική επίθεση στις αισθήσεις. Όλες οι ταινίες του είναι συντεθειμένες σχεδόν αποκλειστικά από τη χρήση του βάθους πεδίου, από μακρινές και μέσου βάθους εστίασης λήψεις, και από ενεργή περιφέρεια και χωρικό περιβάλλον. Η έλλειψη στοιχείων ιεράρχησης των επιπέδων ανάγνωσης δημιουργεί ένα «παιχνίδι» με την προσοχή του θεατή, και με τους τρόπους εστιασμού της.[5] Ακόμα όμως και στην περίπτωση που ο Tati χρησιμοποιεί κάποιο γκρο πλάνο, εστιάζει σε αυτό χωρίς να αφήνει αδρανές το βάθος πεδίου, επιφορτίζοντάς το με περισσότερα από ένα μακρινά στιγμιότυπα.

Εικ. 5: Σκηνή από την ταινία *Μέρα γιορτής*

Η χρήση μονοπλάνων και η ηθελημένη αποφυγή κοντινών λήψεων, τα οποία ο Tati θεωρούσε ως την εύκολη λύση, αποκαλύπτουν την ανάγκη του να διασκορπίσει την προσοχή του θεατή σε ολόκληρο το κάδρο και να παράγει μια «ηδονοβλεπτική ματιά» απέναντι στις καταστάσεις.[6] Από την άλλη, αποτελούν μια πρόκληση για τον θεατή, γιατί *ανατρέπουν και επιτίθενται σε συνήθειες της «κινηματογραφικής γλώσσας»*. Παράλληλα όμως, η προτίμηση του Tati για τα μακρινά πλάνα είναι εντελώς συμβατή με τη γενική έκκληση του ματιού ως εργαλείου του νου, καθώς προβάλλουν τη δράση ενταγμένη σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, και υποβάλλουν μια πιο προσεκτική παρατήρηση για τον εντοπι-

5. Ειδικά στο Playtime, το φιλμικό format των 70χιλ. που χρησιμοποιήθηκε, επιτρέπει στην κάμερα να είναι λίγο λιγότερο καθοδηγητική του ανθρώπινου βλέμματος του θεατή απ' ότι ήταν στα παλαιότερα, τετραγωνισμένα format.

6. Σύμφωνα με τον Μ. Μαρτέν (1984: 46), το γενικό πλάνο, κάνοντας τον άνθρωπο μια μικροσκοπική σιλουέτα, τον τοποθετεί μέσα στον κόσμο και τον καθιστά λείο των αντικειμένων.

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:19 μ.μ. Page 106

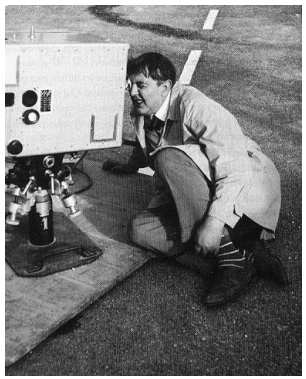
σμό και την κατανόηση των συμβάντων. Υπό αυτή την έννοια, η χρήση των μακρινών πλάνων αναδεικνύει την προβολή των τόπων, των δράσεων και των ανθρώπινων φιγούρων ως ολότητες, με μεγαλύτερο βαθμό αναλογικής σχέσης με την πραγματική ζωή.

Στο σύμπαν του Tati, για να κατευθυνθεί η προσοχή του θεατή, συχνά τοποθετείται ένας χαρακτήρας στο προσκήνιο της δράσης, με πλάτη στην οθόνη. Σε μια τέτοια συγκρότηση της εικόνας, το κοινό υιοθετεί την ίδια θέση με τον ηθοποιό και μετατρέπεται σε μέρος της διαδικασίας παρακολούθησης, όντας ταυτόχρονα μακριά, αλλά και μέσα στο χώρο της ταινίας. Το γεγονός αυτό, που καταργεί την ταύτιση ανάμεσα στο θεατή και την κινηματογραφική εικόνα και διατηρεί τη μυθοπλασία ως μυθοπλασία, είναι ένας μηχανισμός απομάκρυνσης που παραπέμπει στον Μπρέχτ και τη χρήση της έννοιας Verfremdung (αποστασιοποίηση) στο θέατρο.[7]

7. Περισσότερα στο Αντωνόπουλος (1972: 159-162).

Η τάση του Tati να αποτρέπει τη συναισθηματική ταύτιση θεατή-ηθοποιού, τον οδήγησε στη διαρκή επιδίωξη ανάδειξης της δυναμικής τού περιβάλλοντα χώρου και τη μετατροπή της σε κεντρικό ήρωα της πλοκής. Έτσι, παρόλο που τα γεγονότα που διαδραματίζονται στις ταινίες του έχουν ως σημείο αναφοράς συγκεκριμένα πρόσωπα, δεν εστιάζουν σε αυτά. Αντίθετα, καλείται ο χώρος να ορίσει τη δράση και τη συμπεριφορά των ηρώων, καθιστώντας κατανοητή τη σπουδαιότητα της χρήσης των περιγραφικών κινήσεων με αργές και γενικές λήψεις, που τείνουν στην πιστή καταγραφή και της πιο μικρής λεπτομέρειάς του. Ο κύριος Hulot, ή ο πρόγονός του François, δεν μπορούν να θεωρηθούν πρωταγωνιστές του Tati. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο γνωρίζουμε ελάχιστα πράγματα για την προσωπική ζωή, τις σκέψεις τους, και τα κίνητρά τους, όπως και για τους υπόλοιπους συμμετέχοντες στις ταινίες του. Ακόμη και τα λόγια τους είναι περιορισμένα, αφού μονάχα οι κινήσεις τους είναι αρκετές για τον προσδιορισμό και την ένταξή τους μέσα στο αδυσώπητα «δυτικοποιημένο», ομοιογενές περιβάλλον. Με αυτό τον τρόπο, οι αντιφάσεις που εκδηλώνονται στο εσωτερικό του κάθε ήρωα δεν εκφράζονται, ούτε ανάγονται σε ψυχολογικό επίπεδο. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι οι ηθοποιοί του αποτελούν περισσότερο άτομα που ψάχνουν να βρουν την ταυτότητά τους μέσα στο χώρο και την ιστορία, χρησιμοποιώντας τη σκηνή για να φέρουν στο προσκήνιο την ίδια την κοινωνία, η οποία επεμβαίνει και, ανάλογα με την κατάσταση, τους μεταμορφώνει, πότε σε απλούς ανθρώπους, πότε σε οράματα και ιδέες.

Ο ίδιος ο Hulot, ως μια φιγούρα απομονωμένη και ασήμαντη μέσα στην επιβαλλόμενη ομοιομορφία του περίγυρού του, συχνά είναι αυθαίρετα τοποθετημένος σε μια άκρη του πλάνου ή κρύβεται μερικώς, μοιάζοντας σαν να έχει εμφανιστεί τυχαία σε κάθε σκηνή της ταινίας. Αντίθετα, η κάμερα του Tati ελκύεται από τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στους ανθρώπους και το περιβάλλον τους, ή και από τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα σε διάφορα τμήματα του ίδιου του περιβάλλοντος. Για τον Tati, η ταυτοποίηση έχει περισσότερο να κάνει, όχι με ένα αντικείμενο ή άτομο, αλλά με «έναν συγκεκριμένο τρόπο να βλέπουμε» τα πράγματα. Το βάθος πεδίου είναι που αποκαλύπτει την ισομορφική σχέση του επίπεδου και περιορισμένου χώρου της οθόνης με τον άπειρο και πρισματικό κόσμο των τριών διαστάσεων. Η χρήση του βάθους πεδίου εξασφαλίζει την αναγνωσιμότητα του χώρου και επιτρέπει τελικά την ευκολότερη κατανόηση της χρονικότητάς του, του ρυθμού και της αρχιτεκτονικής του Μοντέρνου Κινήματος.



Εικ. 6: Ο Tati.
Πηγή: www.vitruvio.ch/arch/future/playtime.php

Εάν, όπως ισχυρίστηκε ο Panofsky, «οι μοναδικές και ειδικές δυνατότητες ενός φιλμ θα μπορούσαν να οριστούν ως *δυναμικοποίηση του χώρου* και, σύμφωνα με αυτό, *χωροποίηση του χρόνου*» (Bellos, 2001: 112), τότε είναι ο φακός της κάμερας, και όχι οι ιδιότητες του τόπου, που εμφυσά μια αίσθηση κίνησης στον στατικό θεατή και, κατά συνέπεια, μια κινητοποίηση του ίδιου του χώρου. Σύμφωνα με τον Kracauer (Bellos, 2001: 112), «δεν κινούνται μόνο τα σώματα στο χώρο, αλλά και ο ίδιος ο χώρος, όπως προβάλλεται μέσα από την ελεγχόμενη μετακίνηση και την εστίαση της κάμερας και μέσα από το μοντάζ των διαφόρων πλάνων». Κατά συνέπεια, ο θεατής μπορεί να θεωρηθεί «κινούμενος», όσο κινούμενος είναι και ο χώρος που αντιλαμβάνεται με την όρασή του. Στην περίπτωση του Tati, η κάμερα είτε παραμένει στατική, είτε κινείται ελάχιστα. Για να αντικρίσουμε τον κόσμο με το δικό του βλέμμα, απαιτείται αποσύνδεση των διανοητικών μηχανισμών που ακολουθούν την εκτίμηση της κίνησης των πραγμάτων. (Εικ. 6)

3.2. Το ηχητικό τοπίο

Ο Tati είχε από τις πρώτες ταινίες του συνειδητοποιήσει ότι ο ήχος μπορεί να συμπληρώσει την οπτική πληροφορία της οθόνης στην αναπαράσταση του χώρου, βοηθώντας στην απόδοση της ταυτότητάς του, ενοποιώντας ή διαχωρίζοντάς τον σε ενότητες και μεταφέροντας την αίσθηση των υλικών και της υφής του. Ισχυρίστηκε μάλιστα, πως εάν έπρεπε να περιγράψει και να προτείνει ένα «νέο τύπο αρχιτεκτονικής», δεν θα ήταν μόνο ζήτημα του πώς θα φαίνεται αλλά και του *πώς θα ακούγεται*. Έτσι, ο Tati ανατρέπει τη συνήθη κινηματογραφική γλώσσα, δημιουργώντας τις δικές του νόρμες, που ωθούν σε μια νέα αναπαραστατική ηχητική πραγματικότητα.

Μια βασική καινοτομία του έγκειται στο ότι αντιμετωπίζει τον ήχο σαν να πηγάζει από τον «πυρήνα» ενός αντικειμένου, «αγκιστρώνοντάς τον» σε συγκεκριμένη ηχητική πηγή, γεγονός που βρίσκεται σε πλήρη αντίφαση με τις ιδιότητες του ήχου ως προς τη διάδοσή του με κύματα στην υπερχείλιση της εικόνας.[8]

Έτσι, δημιούργησε ιδιαίτερους ήχους για κάθε αντικείμενο στις ταινίες του, προβάλλοντας συχνά μια ρυθμική επανάληψη που εξέφραζε την προσωπικότητα του αντικειμένου ή του χώρου στον οποίο βρίσκεται, αποκλειστικά και μόνο μέσω της ηχητικής διάστασης. Το ζήτημα της συμβολικής βαρύτητας της ρυθμικής ηχητικής επανάληψης σχετίστηκε άμεσα με την τυποποίηση και τη μαζικότητα. Ένας ρυθμικός ήχος παραπέμπει σε μια μηχανική δραστηριότητα, προσδιορίζοντας ένα περιβάλλον ομοιόμορφο, κατ' «εικόνα» της αλυσίδας παραγωγής, ενώ ο επαναληπτικός χαρακτήρας αυτών των γεγονότων συνιστά μια υπερβολή, εγγεγραμμένη στη ρυθμική διάσταση των νέων μητροπολιτικών συνθηκών.

Ο συγχρονισμός της εικόνας με τον ήχο και, κατά συνέπεια, η ανάδειξη της ηχητικής πηγής, ήταν από τις βασικές αναζητήσεις της τεχνολογίας του πρώιμου ομιλούντος κινηματογράφου.[9] Σε αυτό το σημείο ο Tati ανατρέπει τη συγκεκριμένη σύμβαση, προσθέτοντας ένα ακόμα επίπεδο λεπτομέρειας στην ήδη πολύπλοκη δομή του κινηματογράφου του. (Εικ. 7)

8. Το επιτύγχανε μέσω της χρήσης τεσσάρων ηχητικών καναλιών-ηχείων τοποθετημένων κοντά σε κάθε γωνία του διευρυμένου πλαισίου, ώστε να επιτρέπουν στον ήχο να λαμβάνει τόσο οριζόντια όσο και κάθετα.

9. Παρ' όλα αυτά, η σπουδαιότητα του συγχρονισμού ήχου και εικόνας στον κινηματογράφο περιέχει ένα παράδοξο στοιχείο. Στην πραγματική ζωή, σε μεγάλης ηχητικής κλίμακας γεγονότα, το ηχητικό σήμα γίνεται αντιληπτό με μια μικρή καθυστέρηση σε σχέση με την εικόνα, εξαιτίας των διαφορετικών ταχυτήτων φωτός και ήχου.

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:19 μ.μ. Page 108

Εικ. 7: Σκηνή από την ταινία *Playtime*

Η ένταση του ήχου στον Tati δεν ακολουθεί πάντα τα τεκτενόμενα στην εικόνα. Συχνά διαρρηγνύεται η διαλεκτική των δύο, με τις κλιμακώσεις της ηχητικής έντασης, την προοπτική δηλαδή του ήχου, να αντικρούει τη θέση του σώματος στο χώρο και τη γραμμικότητα της κίνησης. Σε άλλες περιπτώσεις, η εικόνα είναι απλά εκτός νοηματικής σύνδεσης με το ηχητικό τοπίο, δημιουργώντας φαινόμενα ανατροπής των προσδοκιών του θεατή, συμπλοκής των προβαλλόμενων συμβάντων και ασυνέχειας. Υπό την έννοια αυτή, ο ήχος ρέει έξω από το καθορισμένο οπτικό σύστημα που έχει επιβληθεί από την αρχιτεκτονική και τις επιταγές της νεωτεριστικής συνθήκης, δημιουργώντας όμως στον κύριο Hulot νέες δυνατότητες διαντίδρασης με το περιβάλλον του. Ως αποτέλεσμα, δημιουργείται ένα συνεχές παιχνίδι της οπτικής σύνθεσης με τον υπερβολικό, πολυεπίπεδο, διαστρεβλωμένο ήχο.[10] Το παραγόμενο ολοφάνερο κενό ανάμεσα στο «ακούειν» και το «βλέπειν», εντείνει την εμπειρία του βλέμματος, κατακερματίζει την αντίληψη του θεατή και προκαλεί τα όρια της κατάστασης *προσοχής* του.

Ο Tati δεν συγκροτεί τον ήχο στις ταινίες του από κάποιο είδος ηχητικού μείγματος αόριστων θραυσμάτων φράσεων. Στην πραγματικότητα συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο καθώς, κατά κύριο λόγο, ο Tati τείνει να «καταστρέφει την καθαρότητα μέσω της καθαρότητας» (Μπαζέν, 1988: 119). Αυτό που ίσως αρχικά φαίνεται σαν χάος, κρύβει μια πολύ πειθαρχημένη σύνθεση, στην οποία διακεκριμένοι ήχοι και, συνεπώς, κοινωνικές συνιστώσες, είναι αναγνωρίσιμες. Έτσι, και οι διάλογοί στις ταινίες του δεν είναι διόλου συγκεχυμένοι, αλλά απλώς κενοί νοήματος, γεγονός που αποκαλύπτουν μέσω της ευκρίνειάς τους. Το σημαντικό είναι ότι ο Tati συνέλαβε ακουστικά τον κόσμο επινοώντας τους χαμένους συνδέσμους που δίνουν συνοχή στις ψηφίδες γλώσσας που προσλαμβάνουμε, και αναπαρήγαγε ακριβώς αυτή την κατάσταση σε ένα ηχητικό τοπίο, δημιουργώντας ένα νέο είδος κινηματογραφικού ακουστικού ρεαλισμού.

Από την άλλη μεριά, οι ηχητικές συνθέσεις που προκύπτουν στις ταινίες του δεν έχουν κάποιον βασικό τόνο απέναντι στον οποίο οι άλλοι ήχοι να είναι συντονισμένοι, εκτός από τη βουή των διαλόγων των διαφορετικών ευρωπαϊκών γλωσσών, εγείροντας το ζήτημα της ατελούς κατάστασης της μοντέρνας επικοινωνίας. Ομιλίες αιωρούνται παντού γύρω, ειδικά στο *Playtime*, με θραύσματα από συζητήσεις, χωρίς καμία διαδραστική σχέση μεταξύ τους. «Οι διάλογοι αποτελούν ήχους του φόντου, όπως τους ακούμε όταν είμαστε στο δρόμο, σε κάθε μητρόπολη», είπε ο Tati στον Jonathan Rosenbau.[11] Ο *ήχος της πόλης*[12] αποτελείται από ένα μωσαϊκό όλων των λειτουργιών του ανθρώπινου λόγου, παρουσιάζοντας έναν κόσμο όπου οι γλώσσες ανακατεύονται και, σε ορισμένες περιπτώσεις, συγχωνεύονται μεταξύ τους.[13]

Από τα παραπάνω φαίνεται ότι αυτό που ξεχωρίζει στις ταινίες του Tati είναι η χρήση του διάλογου ως θορύβου του

10. Το γεγονός αυτό συνηγορεί με τα πρώτα πειράματα ήχου που έγιναν στην ιστορία του κινηματογράφου, τα οποία επίσης κατευθύνονταν προς τη «μη-συγκυρία» με τις οπτικές εικόνες. (Μαρτέν, 1984: 139)

11. Από συνέντευξη του Tati με τίτλο «Tati's Democracy», *Film Comment*, May 1973: 36-41 (Bellos, 2001: 283).

12. Η συγχώνευση ήχων της πόλης, κατά μια έννοια παραπέμπει στην Concrete Music, το είδος αυτό που αναπτύχθηκε το 1948 από τους Pierre Schaeffer και Pierre Henry. (Βλ. http://www.intuitivemusic.com/tguideconcrete.html).

13. Ο Tati μάλιστα, πρωτοχρησιμοποίησε στις *Διακοπές* ένα πολυγλωσσικό σύστημα, όπου ο πλοίαρχος ξεκινά τις προτάσεις του στα Αγγλικά και τις τελειώνει στα Γαλλικά.

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:19 μ.μ. Page 109

φόντου, και ο θόρυβος του φόντου είναι τοποθετημένος σε εμπρόσθια προοπτική. Το σύστημα αυτό λειτουργεί ως ένας πρόσθετος τρόπος για να ορίσει ο Tati το χώρο, και ως ένα χαρακτηριστικό που κάνει το θεατή να νιώσει ότι το περιβάλλον δεν είναι άνετο αλλά ελαφρά εχθρικό, όχι μόνο οπτικά αλλά και ακουστικά. Σε αυτά τα χωρικά πλαίσια, στο *Playtime*, τα άτομα προσομοιάζονται με αντικείμενα, τοποθετημένα όπως σε ένα παιχνίδι με playmobil, δυσανάλογα μικρά σε σχέση με το χώρο, μέσα σε μια αφύσικη σιωπή: η πόλη δείχνει να κινείται στο ρυθμό ενός αφηρημένου ηχητικού κώδικα, χωρίς τον αναμενόμενο θόρυβο των κλάξον και χωρίς τη βουή του πλήθους. Ηθελημένα, ο ολοκληρωτικά «κατασκευασμένος» στερεοφωνικός ήχος, γίνεται αντιληπτός στην παραμικρή του συχνότητα και κάθε βήμα, κάθε μηχανικό κλικ, κάθε σφύριγμα, διογκώνεται.

Σε πολλές λοιπόν περιπτώσεις, ο ήχος ή η απουσία του, διαχωρίζει τον ένα χώρο από τον άλλον, ενώ αυτός ο διαχωρισμός υπογραμμίζει ταυτόχρονα την οπτική σχέση τού μέσα και τού έξω, του δημόσιου και του ιδιωτικού, με τον ήχο να λειτουργεί ως ένας τρόπος εγκαθίδρυσης ορίων (που στη συνέχεια, με κάποιον τρόπο, μπορεί να συσκοτίζονται, όπως για παράδειγμα με τον συγχρονισμό «εξωτερικών» ήχων με «εσωτερικές» σκηνές). Παράλληλα, ο Tati φροντίζει να υπογραμμίσει το γεγονός ότι βιώνουμε ένα συγκεκριμένο τύπο αρχιτεκτονικής, σε καθολική αστική κλίμακα, προβάλλοντας τις ίδιες φωνές σε διαφορετικούς χώρους, χρόνους και ρόλους.

Εάν ένας χώρος μπορεί να οροθετηθεί από τον ήχο, μπορεί επίσης και να ενισχυθεί. Για παράδειγμα με την ηχώ, η οποία αποδίδοντας την αίσθηση του μεγέθους και της κλίμακας συχνά αναφέρεται στην αρχιτεκτονική βιβλιογραφία ως μονάδα μέτρησης του χώρου.[14] Η ηχώ όμως, απουσιάζει σχεδόν εντελώς και κάπως επιδεικτικά από τις ταινίες του Tati. Το στοιχείο αυτό προσθέτει μια ακόμα ψηφίδα στη σύνθεση του απομακρυσμένου από την πραγματικότητα ηχητικού τοπίου, που όμως από την άλλη μεριά, επιθυμεί να τονίσει την ιδιαιτερότητα του κάθε χώρου και κάθε ατόμου.

14. «...τείνοντας να δώσει έμφαση στο αχρονικό καθήκον της αρχιτεκτονικής· στην οικουμενικότητα των χωρικών τύπων –το ερείπιο, τη σπηλιά, την κατοικία– και στο, κατά τον ίδιο τρόπο, παγκόσμιο υποκείμενο, τον άνθρωπο» (Holl κ.ά., 1994: 30-31).

΄Ετσι, βλέπουμε ότι η ηχητική οργάνωση των ταινιών του Tati επιχειρεί να νοηματοδοτήσει την αμφίδρομη σχέση του ανθρώπου με το κτισμένο περιβάλλον. Μια ποικιλία από ηχητικά γεγονότα αναπτύσσεται, βασισμένη στο πώς οι άνθρωποι κάνουν ήχους καθώς κινούνται και διαντιδρούν με το χώρο και τα περιεχόμενά του. Αν κάποιος μπει σε ένα χώρο, τον ακούμε να περπατάει στην υλική επιφάνεια αυτού του χώρου. Αν κάποιος αγγίξει ένα στοιχείο αυτού του χώρου, τον ακούμε όχι μόνο να το αγγίζει, αλλά αντιλαμβανόμαστε και τον «χαρακτήρα» του στοιχείου. Στη συνέχεια βλέπουμε πώς ο ανθρώπινος χαρακτήρας αντιδρά στον ακουστικό «χαρακτήρα» του χώρου, και αν ο ο άνθρωπος αυτός μπορεί να δει μέσα σε κάποιον άλλο χώρο ή να ακούσει κάποιον άλλο χώρο, δημιουργώντας δυναμικές οπτικοακουστικές αλληλεπιδράσεις ή εμπειρίες αποσύνδεσης του άτομου από το περιβάλλον του. (Εικ. 8)

Υπονοείται εδώ ένα ακόμα σημαντικό χαρακτηριστικό των ηχητικών τοπίων: ότι δεν είναι μόνο το ίδιο το ηχητικό γεγονός που επαναπροσδιορίζει το ζήτημα του χώρου, αλλά ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον ήχο, δηλαδή το ακουστικό γεγονός. Ενώ η όραση τείνει να μας τοποθετήσει στο περιθώριο ενός χώρου, όπου προ-

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:19 μ.μ. Page 110

Εικ. 8: Σκηνή από την ταινία *Playtime*

σέχουμε μόνο ό,τι λαμβάνει χώρα μπροστά στα μάτια μας, ο ήχος, στις ταινίες του Tati, τείνει να μας τοποθετεί στο κέντρο των εξελίξεων, όπου αντιλαμβανόμαστε σε μεγαλύτερο βαθμό την περιβαλλοντική πολυπλοκότητα. Ο ήχος τείνει να μας κάνει περισσότερο συμμετέχοντες στις χωρικές συνθήκες, γεγονός που σημειώνεται από ένα μεγάλο αριθμό ερευνητών, από τον γεωγράφο Paul Rodaway ώς τον θεωρητικό της αρχιτεκτονικής Juhani Pallasmaa: «Η όραση μας κάνει μοναχικούς, ενώ το ακούειν δημιουργεί μια αίσθηση σύνδεσης και αλληλεγγύης... Κοιτάζουμε προσηλωμένοι αλλά μόνοι το σασπένς σε ένα τσίρκο, αλλά το ξέσπασμα των χειροκροτημάτων μετά τη χαλάρωση της αγωνίας, μας ενοποιεί με το πλήθος» (S. Holl κ ά., 1994).

«Ο ήχος λοιπόν είναι που δίνει στο σύμπαν του κυρίου Hulot τον όγκο του και το ηθικό του ανάγλυφο» (Μπαζέν, 1988: 120). Αντί για μια ανάγνωση των χώρων που αναπαρίστανται μόνο μέσω της όρασης, ο Tati προτείνει μια πλούσια σε ήχο συμπλοκή ανάμεσα στους ανθρώπους και την αρχιτεκτονική, υποστηρίζοντας ότι παράλληλα με το να είμαστε *θεατές* της, θα μπορούσαμε επίσης να ανακτήσουμε τα ακουστικά χαρακτηριστικά της με το να γίνουμε *ακροατές* της. Μέσω των ταινιών του, ο Tati υποδεικνύει εναλλακτικούς και συχνά αντιφατικούς τρόπους ώστε να μπορούμε να συμμετάσχουμε στην *ηχητική συμφωνία* της αρχιτεκτονικής.

3.3. Το εικαστικό τοπίο

Στις ταινίες του Tati, η φόρμα της αναπαριστώμενης ύλης συχνά υπακούει στους όρους μιας μη απεικονιστικής ζωγραφικής, αναλαμβάνοντας να μεταδώσει πληροφορίες συγκεκριμένες, με την πρόσληψη ιδιοτήτων και χαρακτηριστικών σημείου ή συμβόλου. Συνήθως δεν ταυτίζεται με τις ίδιες τις φιγούρες των αντικειμένων, προσώπων ή πραγμάτων που γεμίζουν το κάδρο, αλλά η σημασία τείνει να «επεκταθεί», να περάσει από το ένα «αντικείμενο» στο άλλο. Υπό αυτή την έννοια, μεμονωμένες μορφές ανάγονται σε ευρύτερα πεδία πληροφοριών και αναπαριστούν ολόκληρους θεματικούς κόσμους, όπως ο τοίχος στην ταινία *Ο θείος μου*, που ξεπερνάει την υλικότητά του, αποτελώντας ένα κατώφλι ανάμεσα στους δύο κόσμους που βιώνει ταυτόχρονα ο Hulot.

Σε όλο το έργο του, αλλά ιδιαίτερα στις «αστικές» ταινίες του, δηλαδή στον *Θείο μου* και το *Playtime*, ο Tati χρησιμοποιεί τις προσεκτικά μελετημένες συνθέσεις του και τη χρήση της κινηματογραφικής κάμερας για να αναπαραστήσει

Εικ. 9: Σκηνή από την ταινία *Ο θείος μου*

εξωτερικές και εσωτερικές τοποθεσίες, και να δημιουργήσει εικόνες μιας αισθητικής που παραπέμπει σε εμπορικά φυλλάδια. Με τον τρόπο αυτό, αναγάγει έναν ολόκληρο κόσμο στην κυριαρχία της εικόνας τής καταναλωτικής κοινωνίας. Σε αυτό το εκφραστικό δυναμικό, υποστηρικτικό ρόλο παίζει η χρήση του χρώματος, η οποία στις ταινίες του Tati συνιστά αντικείμενο της προσωπικής φιλμικής του γλώσσας, κατέχοντας ιδιαίτερη συμβολική αξία, που τείνει να αναδείξει τη μεταφορική χρήση του χώρου αλλά και του κόσμου που εγγράφεται σ' αυτόν. (Εικ. 9)

Κατά την οπτική του Tati, το χρώμα δεν αποτελεί τμήμα αυτού που οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται και βιώνουν,[15] εκτός κι αν αυτό έχει κάποια συγκεκριμένη λειτουργία ή έχει επενδυθεί με συγκεκριμένο νόημα.[16] Σε γενικές γραμμές, λέει, «η μνήμη λειτουργεί κυρίως μονοχρωματικά» (Bellos, 2001: 109). Για τον λόγο αυτό, η υποκειμενικότητα της χρωματικής αντίληψης αποτελεί κεντρικό ζήτημα των ταινιών του, με τις περισσότερες σκηνές του να έχουν αποχρώσεις του γκρι, αφήνοντας το βλέμμα του θεατή να περιπλανιέται στον «γκρίζο μοντερνιστικό κόσμο», εντείνοντας την αίσθηση ομοιομορφίας, δείχνοντας σαν αυτό που ενοχλεί περισσότερο τον Tati να είναι η έλλειψη αντιθέσεων, η επιβολή πανομοιότυπων αισθητικών κωδικών.

Εκτός από τη γενική χρωματική όψη των φιλμ που, παράλληλα με την παραπομπή της σε μια εποχή, υπαγορεύει την τοπιακή ατμόσφαιρα, υπάρχουν έκδηλα μεμονωμένα χρωματικά στοιχεία που δημιουργούν μια έντονη αντίθεση μεταξύ του «συνόλου» και του «μέρους». Η αντίθεση αυτή εντοπίζεται τόσο σε επίπεδο εικαστικής έκφρασης, όσο και σε επίπεδο περιεχομένου, συμβολικού αποτελέσματος. Τα στοιχεία αυτά αναλαμβάνουν ένα σημασιολογικό ρόλο, δεδομένου ότι τις περισσότερες φορές κρύβουν έναν κόσμο απουσίας του λόγου, τον οποίο αναπληρώνει η χρωματική παραπομπή, επικαλούμενη τη συγκινησιακή ανάμνηση του θεατή. Έτσι, με τις απροσδόκητες εισαγωγές κάποιων έντονων χρωματισμών, η προσοχή συγκεντρώνεται στις λεπτομέρειες, εμπλουτίζοντάς τις με νόημα ενώ, όταν δεν υπάρχει κάτι να ειπωθεί με χρώμα σε μια δοσμένη σεκάνς, η εικόνα φιλτράρεται έτσι ώστε να πλησιάζει τη μονοχρωμία.[17] (Εικ. 10)

Εικ. 10: Σκηνή από την ταινία *Playtime*

Η χρήση του χρώματος με στόχο τη νοηματοδότηση του αναπαριστόμενου κόσμου, και όχι με γνώμονα την πίστη στην πραγματικότητα, μια δραματική θεώρησή του, είναι ικανή να ανάγει μεμονωμένα καρέ των ταινιών του Tati σε δυσδιάστατους εικαστικούς πίνακες. Στην τελευταία του συνέντευξη στο *Cahiers du Cinema*, ο ίδιος ο Tati συνέδεσε την εικαστική του γραφή με ενός ζωγράφου: «Είμαι στη θέση ενός ζωγράφου που ζωγραφίζει τον αφηρημένο καμβά του» (Bellos, 2001: 262) είπε, μιλώντας για

15. Γεγονός που επιβεβαίωσε με τη διεξαγωγή σχετικού πειράματος, ζητώντας από έναν αριθμό επιβατών εξοικειωμένων με το αεροδρόμιο του Orly να χρωματίσουν από τη μνήμη τους ασπρόμαυρες φωτογραφίες του εσωτερικού του αεροδρομίου (περισσότερα στο Penz, 1995: 67).

16. Κάτι που επαληθεύεται από την κινηματογραφική θεωρία, καθώς υποστηρίζεται ότι αντιλαμβανόμαστε λιγότερο τα χρώματα από τις αξίες, δηλαδή τις σχετικές διαφορές φωτισμού μεταξύ των μερών ενός και του ίδιου αντικειμένου. «Πρέπει πρώτα να σκεφτόμαστε το νόημα του χρώματος», έγραψε ο Αϊζενστάιν (Μαρτέν, 1984: 86).

17. Αυτή η προσέγγιση του χρώματος έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις τάσεις στην χρωματική τεχνολογία κατά τις πρώτες δεκαετίες της εμπορικής της εκμετάλλευσης.

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:19 μ.μ. Page 112

την εγκατάλειψη της σχηματοποίησης και την αντικατάστασή της από την παράθεση χρωμάτων και γραμμών, φωτός και σκιάς.

4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η ενασχόληση με το έργο του Jacques Tati αντιμετώπισε την πολυσημία της κινηματογραφικής γραφής ενός δημιουργού που διαμόρφωσε μια σύνθετη τοιχογραφία εσωτερικών παραστάσεων, προσωπικών αναζητήσεων και συλλογισμών πάνω στην κοινωνία και το χώρο. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, ο Tati κατόρθωσε να επινοήσει μια προσωπική μορφή φιλμικής κατασκευής, διαμορφώνοντας νέα είδη οπτικών και ηχητικών σχέσεων ανάμεσα στον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική, με κυρίαρχη την υποταγή της θεματολογίας και της αφήγησης στο χώρο. Στη βάση αυτή, επιχειρήθηκε η διερεύνηση των πολύπλοκων διαμεσολαβήσεων μεταξύ των ταινιών του Tati και της εμπειρίας του χώρου, καθώς και η διατύπωση των μεταξύ τους σχέσεων συνάφειας. (Εικ. 11)

Στον Tati, η αναλογική σχέση της εικόνας με την πραγματικότητα βρίσκεται στο ιδιαίτερο βλέμμα με το οποίο αντικρίζει τον κόσμο, βλέμμα που συνθέτει και όχι απλά παρατηρεί, κατορθώνοντας τη μεταφορά κωδικών από το βίωμα στην αναπαράσταση. Συγκεκριμένα, στις ταινίες του, ο Tati αντικατέστησε τον παραδοσιακό τρόπο αφήγησης με μια σειρά λεπτομερώς παρουσιασμένων, αλλά αποσπασματικών, γεγονότων. Στο επίκεντρο αυτών τοποθετούνται οι αναπαραστάσεις δράσεων που έχουν το χαρακτήρα του καθημερινού βιώματος, με προβάδισμα στις *σχέσεις* του υποκειμένου με τις χωρικές παραμέτρους. Η καταγραφή τους δεν προβάλει απλά ένα κοινωνικό σχόλιο, αλλά την ίδια την κατασκευή του χώρου και της ιδιαίτερης χρονικότητάς του. Από ταινία σε ταινία ο Tati μελετάει ένα περιβάλλον, το επαναπροσδιορίζει, το τεμαχίζει, το ανιχνεύει με ακρίβεια. Το βλέμμα του, αμφίθυμο απέναντι στον παραλογισμό, τα κενά και τα αδιέξοδα της εποχής του, καταγράφει τις μεταμορφώσεις των τόπων και των ανθρώπινων ροών μέσα σ' αυτούς. Έτσι, παράγεται το παιχνίδι των χώρων που αποθεώνουν το τεχνητό, το συνθετικό, το μαζικό, λειτουργώντας ως τόποι αντανακλάσεων, θορύβων και μοντέρνων υλικών απολαύσεων. Μ' αυτό τον τρόπο υποδηλώνεται μια παλινδρόμηση από την πραγματικότητα των χώρων στους μηχανισμούς αναπαράστασής τους, συμβάλλοντας τελικά στον συνολικό βιωματικό επανακαθορισμό της σχέσης τού υποκειμένου με το χωρικό πλαίσιο.

Εικ. 11: Σκηνή από την ταινία *Οι διακοπές του κυρίου Hulot*

Σε όλο το έργο του, η χωρική εμπειρία μεσολαβείται από την αναπαράσταση ή, καλύτερα, βιώνεται με όρους αναπαράστασης, προβαλλόμενη με μια ομόλογη μ' αυτήν κινηματογραφική φόρμα. Η σχέση συνάφειας της ταινίας με τη μητροπολιτική πραγματικότητα προβάλλεται μέσω του βλέμματος που κυριαρχείται από την εμπειρία της μάζας και τη γοργή συσσώρευση μεταβαλλόμενων εικόνων και απότομων ασυνεχειών, αδυνατώντας να αποκτήσει τον κεντρικό έλεγχο της ανεξήγητης δομής των μητροπολιτικών συμβάντων, που προσλαμβάνουν το χαρακτήρα του παράδοξου και του απροσδόκητου. Το βλέμμα αυτό αντιπροσωπεύει ο Hulot, αλλά και ο θεατής του έργου, που έρχεται αντιμέτωπος με μια οθόνη κάθε εκατοστό της οποίας καταλαμβάνεται από δράση, απαιτώντας, σύμφωνα με τον Noel Burch, «όχι μόνο πολλαπλά επίπεδα όρασης και ανάγνωσης, αλλά και την παρακολούθηση από διαφορετικές θέσεις του κινηματογράφου».[18]

18. Περισσότερα στο <http://www.architettura.supereva.it/movies/19990901/>

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:19 μ.μ. Page 113

Παράλληλα, ο κινηματογραφικός κώδικας της συνέχειας που είθισται να ακολουθεί η κινηματογραφική αφήγηση, στις ταινίες του Tati δείχνει να έχει παραμεριστεί. Στη θέση του ανεγείρονται ασυνέχειες, τόποι «εκτός τόπου» και ετεροχρονισμοί. Βάλλοντας τη διάζευξη που επέβαλλε το Μοντέρνο Κίνημα, επιδιώκοντας τα στοιχεία του να έχουν ξεκάθαρο νόημα και λειτουργία, οι ταινίες του επιδιώκουν τη σχετικοποίηση των κυρίαρχων κανόνων και την απόδοση εναλλακτικών ερμηνειών σε κυρίαρχα πράγματα. Κινούμενη στο πνεύμα αυτό, η ίδια η φιγούρα του Hulot είναι πολύσημη, καθώς ζει και κινείται ως εξάρτημα μιας ευρύτερης μηχανής παραγωγής, σ' έναν κόσμο φαντασμαγορίας, άλλοτε συμμετέχοντας στις εξελίξεις της κοινωνίας-βιτρίνας και άλλοτε αδυνατώντας να την κατανοήσει. Ο Hulot, αν και αποτελεί το βασικό χαρακτήρα των ταινιών, παραμένει στο περιθώριο των εξελίξεων της νεωτερικής ζωής. Αντιπροσωπεύει τον καθένα από εμάς, είναι ο «άνθρωπος του πλήθους», όπως τουλάχιστον αναλύθηκε από τον Benjamin, καθώς και από τον Edgar Allan Poe στο ομώνυμο κείμενό του. Συρρικνωμένος στα όρια μιας αθόρυβης σιλουέτας, κατά τις περιπλανήσεις του συλλέγει εικόνες, δημιουργώντας μια καλειδοσκοπική συνείδηση που παρά τον κατακερματισμένο χαρακτήρα της, συνθέτει ένα ενιαίο σύνολο.

Με τον τρόπο αυτό, δημιουργείται ένα κολλάζ εντυπώσεων, με τον ίδιο τρόπο που οι συνεχείς αντιφάσεις ανάμεσα στην τάξη και το χάος της μετα-βιομηχανικής κοινωνίας παράγουν μια οργανική ολότητα. Αντίστοιχα, οι χώροι που βιώνει είναι ενδεικτικοί της θραυσματοποίησης, της αποξένωσης και της αδυναμίας ανάληψης πρωτοβουλιών. Σε αυτά τα πλαίσια, οι χωρικές συνιστώσες του έργου του κατασκευάζονται με όρους ρυθμικότητας μέσα από μια σύνθεση διαλόγων, βηματισμών, τριξιμάτων, κρότων και στιγμών αδράνειας και μεταμορφώνονται σε τόπους-κολλάζ ενός σύνθετου οπτικοακουστικού κόσμου που καταγράφει το ρυθμό της νεωτερικής και ιδιαίτερα της μητροπολιτικής εμπειρίας. Παράλληλα, η έλλειψη επικοινωνίας στιγματίζει τους ανθρώπους που πλαισιώνουν τις αφηγήσεις του, όπου κι αν αυτοί κινούνται: από τον «ιδιωτικό» χώρο της κατοίκησης, στο δρόμο, ή σε κτίρια δημόσιας λειτουργίας. Οι προσπάθειες επαφής γίνονται μέσω της τεχνολογίας και των χωρικών ποιοτήτων του Μοντέρνου Κινήματος, αλλά είναι αποσπασματικές και ανολοκλήρωτες.

Η απατηλή πρόοδος, οι καλπάζουσες τεχνολογικές εξελίξεις, η αρχιτεκτονική του Μοντέρνου Κινήματος και η κίβδηλη ευημερία της κοινωνίας του, παρ' όλα αυτά, δεν αποτελούν τόσο τον στόχο του Tati, όσο οι άνθρωποι που μετατρέπονται σε υποχείριά τους, κινούμενοι προς τη σφαίρα του άψυχου, τυποποιημένοι και μηχανοποιημένοι, συντετριμμένοι από τη μοντέρνα αστική αρχιτεκτονική και τα πρότυπα συμπεριφοράς. Έτσι, οι ταινίες του, πέρα από τις λυρικά δυσοίωνες εικόνες τους, καταλήγουν προβάλλοντας την έννοια της προσαρμογής. Παρόλο που ο Tati είχε επιφυλάξεις σχετικά με την τυποποίηση της αρχιτεκτονικής και αντιπαθούσε «την ηπιότητα και την ομοιομορφία των νέων πόλεων» (Penz, 1995: 63) δήλωσε πως: «αν ήμουν κατά της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, θα πρόβαλα τα πιο άσχημα κτίρια». Υπό αυτό το πρίσμα, οι ταινίες του Tati δεν είναι τόσο «βολές ενάντια στην Μοντέρνα Αρχιτεκτονική», όπως υποστηρίζει ο Andrea Kahn (Leach, 2002: 218), αλλά «βολές μέσα στα πεδία της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής», ενώ είναι φανερές οι απόπειρες επανεκτίμησης των ποιητικών πλευρών μιας πραγματικότητας που λανθάνει μέσα στις νεωτεριστικές συνθήκες. Είναι χαρακτηριστικό ότι όταν μια ταινία του Tati πλησιάζει στο τέλος της, υπάρχει μια κλιμάκωση ελεύθερης

κίνησης στο χώρο. Βέλη, πινακίδες, επιταγές του χώρου που στην αρχή ακολουθούνταν τώρα αγνοούνται και ο καθένας διαγράφει την προσωπική ελεύθερη τροχιά του, μέσω διαρκών συσχετισμών ανάμεσα στο ανθρώπινο σώμα και τη χωρική εμπειρία. Η αρχιτεκτονική της πόλης απεκδύεται την εικόνα του λαβυρίνθου και μετατρέπεται σε σκηνή θεάτρου στην οποία οι χαρακτήρες κινούνται ελεύθερα, χωρίς να προκαθορίζονται οι επιθυμίες και οι κατευθύνσεις τους. Για τον Tati, ο κόσμος παραμένει *γκρίζος* αλλά ευχάριστος, σαν ένα νωχελικό διάλειμμα, ένα *playtime*, εφόσον στην αυστηρά σχεδιασμένη και οργανωμένη πραγματικότητα μπορούν και γεννιούνται αιρετικές ανατροπές της ζωής και της χρήσης του χώρου, γεγονός που αναζητά και εξασφαλίζει με την αμφίθυμη δράση του.

Εικ. 12: Σκηνή από την ταινία *Trafic*

Τα αρχιτεκτονικά ζητήματα που αναγνωρίζονται στο έργο του Tati είναι περισσότερο διερευνητικά, παρά αξιωματικά. Ο Hulot αντιπροσωπεύει την αβεβαιότητα και τη μαγεία του πιθανού, και αντιμετωπίζει μια κοινωνία της οποίας είναι ταυτόχρονα μέρος αλλά και αυτόνομη μονάδα, μετασχηματίζοντας το συνηθισμένο και καθημερινό σε σουρεαλιστικό γεγονός και μετατρέποντας την εμπειρία του χώρου σε μια ανατρεπτική εμπειρία παιχνιδιού. (Εικ. 12)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Αντονιόνι, Μ. (1988). *Κείμενα και συνεντεύξεις*. Αθήνα: Αιγόκερως.
Αντωνόπουλος, Τ. (1972). *Κινηματογράφος – Επιστήμη – Ιδεολογία*. Αθήνα: Αντίλογος.
Barthes, R. (1997). «The Eiffell Tower», στο N. Leach (επιμ.), *Rethinking Architecture*. London: Routledge.
Barthes, R. (1988). *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον.
Bellos, D. (2001). *Jacques Tati*. London: The Harvill Press.
Benjamin, W. (1978). «Το έργο τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του», στο W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*. Αθήνα: Κάλβος.
Benjamin, W. (1994). *Σάρλ Μποντλέρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
Benjamin, W. (2004). *Μονόδρομος*. Αθήνα: Άγρα.
Boujut, M. (2002). «Ο Βιμ Βέντερς στις πόλεις», στο συλλογικό, *Κινηματογραφημένες πόλεις. Η πόλη στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης.
Burch, N. (1982). *Πράξη του κινηματογράφου*. Αθήνα: Παϊρίδης.
Chion, M. (2003). *The Films of Jacques Tati*. Toronto: Guernica.
Clarke, D. (1997). *The Cinematic City*. London: Routledge.
Colomina, B. (1994). *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge-London: The MIT Press.
Cremonini, G. (1985). «Φανταστικό και φαντασία», *Φιλμ*, 1/29.
Deleuze, G. (1984). *Cinema 2. The Time-Image*. London: The Athlone Press.

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:19 μ.μ. Page 115

Δεληολάνης, Π. (1998). «Το όνειρο της μηχανής. Συνηγορία για τις νέες τεχνολογίες στον κινηματογράφο», *Futura*, 4.
Δεσφινιώτου, Μ. (2002). «Τα σημάδια των πόλεων», *Futura*, 8.
Donald, J. (1999). *Imagining the Modern City*. London: The Athlone Press.
Easthope, A. (2002). «Κινηματογραφικές πόλεις της δεκαετίας του '60», στο συλλογικό, *Κινηματογραφημένες πόλεις. Η πόλη στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης.
Falzon, C. (2003). *Philosophy Goes to the Movies. An Introduction to Philosophy*. New York: Routledge.
Fear, B. (2000). «Architecture + Film», *AD*, 70.
Φιλιππίδης, Μ. (1998). *Απουσίας αισθητική*. Αθήνα: Futura.
Goudet, S. (2002). *Jacques Tati. De François le facteur à Monsieur Hulot*. Paris: Cahiers du cinema.
Holl S., J. Pallasmaa και A. Perez-Gomez (1994). «Phenomenal Zones», *A+U Special Issue*: *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*.
Jacobs, L. (2006). *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*. Αθήνα: Καθρέφτης
Kandinsky, W. (1981). *Για το πνευματικό στην τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη.
Κολοβός, Ν. (2002). «Ο κινηματογράφος στις πόλεις», στο συλλογικό, *Κινηματογραφημένες πόλεις. Η πόλη στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης.
Κόνραντς, Ο. (1977). *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Επίκουρος.
Lamster, M. (2000). *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press.
Leach, N. (1997). *Rethinking Architecture*. London: Routledge.
Leach, N. (2002). *Hieroglyphics of Space*. London: Routledge.
Λε Γκόφ, Ζ. (1998). *Ιστορία και μνήμη*. Αθήνα: Νεφέλη.
Lefebvre, H. (1991). *Critique of Everyday Life*, τόμ. I: *Introduction*. London: Verso.
Lefebvre, H. (1997). *Writings on Cities*. London: Blackwell.
Lefebvre, H. (2000). *The Production of Space*. Oxford-Cambridge: Blackwell.
Λότμαν, Γ. (1982). *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*. Αθήνα: Θεωρία.
Μακρή, Γ.Ν. (1974). *Ο κινηματογράφος*, τόμ. 2: *Η μεταπολεμική εποχή*. Αθήνα: Βάκων.
Maland, J.(1989). *Charles Chaplin and American Culture*. New Jersey: Princeton University Press.
Μαρτέν, Μ. (1984). *Η γλώσσα του κινηματογράφου*. Αθήνα: Κάλβος.
Metz, C. (1974). *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
Metz, C. (1977). *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
Μπαζέν, Α. (1988). *Τι είναι ο Κινηματογράφος*, τόμ. 1: *Οντολογία και γλώσσα*. Αθήνα: Αιγόκερως.
Μπελ, Ν. (1978). *Ο πολιτισμός της μεταβιομηχανικής Δύσης*. Αθήνα: Νεφέλη.
Μωραϊτης, Μ. (1982). *Για ένα διαλεκτικό αντι-ρεαλισμό στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Γνώση.
Ντεμπόρ, Γ. (1986). *Η κοινωνία του θεάματος*. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.
Ockman, J. (2000). «Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime», στο M. Lamster (επιμ.), *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press.

05 101-116 Bazaiou_Layout 1 07/09/2012 2:19 μ.μ. Page 116

Πανόφσκι, Ε. (1991). *Μελέτες εικονολογίας*. Αθήνα: Νεφέλη.
Perniola, M. (1991). *Η κοινωνία των ομοιωμάτων*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
Penz, F. (1995). *Cinema & Architecture. Melies, Mallet-Stevens, Multimedia*. Cambridge: Cambridge University Press.
Πόε, Ε.Α.(1982). «Ο άνθρωπος του πλήθους», στο Ε.Α. Πόε, *Η μάσκα του κόκκινου θανάτου*. Αθήνα: Γράμματα.
Rohmer, E. (2000). *L'organisation de l'éspace dans le Faust de Murnau*. Paris: Cahiers du cinema.
Simmel, G. (1993). *Πόλη και ψυχή*. Αθήνα: Έρασμος.
Sorlin, P. (2004). *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος – Ευρωπαϊκές κοινωνίες, 1939-1990*. Αθήνα: Νεφέλη.
Σταυρίδης, Σ. (1990). *Η συμβολική σχέση με το χώρο*. Αθήνα: Κάλβος.
Σταυρίδης, Σ. (2002α). «Μνήμη και εμπειρία της μεγαλούπολης», *Ουτοπία*, 48.
Σταυρίδης, Σ. (2002β). *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
Σωτηροπούλου, Χ. (2001). *Κινούμενα τοπία. Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
Τερζόγλου, Ν.-Ι. (2002). «Ο Walter Benjamin και το νόημα του έργου τέχνης», *Ουτοπία*, 48.
Τζιρτζιλάκης, Γ. (2002). «Πολεοδομία ή ψυχογεωγραφία; Καταστασιακές απορίες». *Futura*, 8.
Τριανταφύλλου, Σ. (1990). *Κινηματογραφημένες πόλεις*. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή.
Vidler, A.(1992). *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge-London: The MIT Press.
Vidler, A. (2000). *Warped Space*. Cambridge-London: The MIT Press.
Wollen, P. (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
Χατζηγώγας, Γ. (2004). *Το σινεμά του αρχιτέκτονα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 117

ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΥΦΗΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Χριστίνα Εμμ. Παπαδάκη

Περίληψη

Η ανάλυση της «Υφής» στα έργα ζωγραφικής καθιστά φανερή τη σπουδαιότητά της, μιας και είναι *το επιφανειακό στοιχείο που αναδεικνύει όλα τα στοιχεία του βάθους*. Επηρεάζει και επηρεάζεται άμεσα από το υλικό από το οποίο προέρχεται, δίνει ποιότητα στη δομή, είναι στοιχείο της μορφής και δημιουργείται από τη χειρονομία του καλλιτέχνη, είναι προϊόν της ηθικής του στάσης και της αισθητικής του επιλογής.

Στο ερώτημα ποιο είναι το πλέον σημαντικό χαρακτηριστικό της Υφής και γιατί τη χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, η πιθανή απάντηση είναι ότι προσπαθεί, μέσα από το σώμα του και την αντίληψη που έχει για τον κόσμο, να εμφυσήσει στο έργο οντότητα. Το κάθε έργο τέχνης, μέσω της υλικότητας του, δίνει έναν αγώνα για να υπάρξει. Η Υφή είναι πραγματική ύπαρξη. Και είναι αυτή που θα το βοηθήσει να γίνει από αφαιρετικό σχήμα, μορφή. Ο καλλιτέχνης, επομένως, την επιζητεί για να προσδώσει ζωή στο έργο του.

Οι καλλιτέχνες των Πρωτοποριών στις αρχές του 20ού αιώνα επεδίωκαν να ακουστεί μια διαφορετική φωνή για μια κοινωνία πιο ανεξάρτητη. Στο πέρασμα του χρόνου και του καινούργιου τρόπου ζωής έχουμε μια καινούρια φάση απομόνωσης-μοναξιάς, όπου παρατηρούνται στα άτομα παράλληλοι μονόλογοι. Απαιτούνται επομένως «γέφυρες επικοινωνίας» (Stafford, 1999: 138-179), αναφοράς και προσφοράς προς τους ανθρώπους του ευρύτερου περιβάλλοντος του καλλιτέχνη. Βέβαια οι αλλαγές είναι μεγάλες. Ακόμα και το ίδιο το ανθρώπινο σώμα (Dodson, 1999: 14, 16) επανεξετάζεται και αναδομείται από τους καλλιτέχνες και τους συγγραφείς, ακριβώς επειδή αναδομείται και ανασυντίθεται από τους επιστήμονες και τους μηχανικούς με την τεχνική νοημοσύνη, τη ρομποτική, την εικονική πραγματικότητα, τη γενετική, την κλωνοποίηση κ.λπ. Οι αλλαγές αυτές επηρεάζουν άμεσα και το έργο του καλλιτέχνη, μιας και το τροφοδοτούν με καινούργιες και τελείως διαφορετικές υφές. Γι' αυτό, το θέμα της Υφής είναι ίσως τόσο επίκαιρο όσο ποτέ. Είναι η επικοινωνία, η επαφή μέσα στην απομόνωση του σύγχρονου τρόπου ζωής.

RESEARCHING TEXTURE IN WORKS OF PAINTING

Abstract

Texture analysis in paintings, renders its importance obvious, since texture is the surface element in a painting that if properly and thoroughly analyzed reveals all the deeper embedded elements in the painting. Texture both influences and is influenced by the material used, it assigns quality attributes to structure, while being a morph element of the painting. It is created by the artist gesture(s) as a by-product of the artists' ethos and aesthetics.

The most probable answer to what is the most important texture characteristic or why the artist is employing texture in a painting, would be that, through the knowledge of ones' body and environmental cognition, one is trying to achieve the material existence of the artwork. It is assumed that every single work of art is trying to attain existence through its materiality. Texture is considered as reality; that is, real existence in itself. Texture thus, helps transform abstractions into shapes. Therefore, it is necessary for the artist to seek texture in order to give life to the artwork. Avantgarde artists in the early 20th Century tried to give form to a different voice, towards a more independent society. Time and lifestyle evolution led towards another isolation phase, where loneliness led people in separate monologues, in most cases parallel to each other. Thus, texture gave the potential to form communication bridges all around the artist, which were required in a desperate effort to communicate his/her offer to the surrounding society. Nevertheless, there was significant change in every single aspect of art expression. Even the human body was and of course is still re-examined and theoretic notions about it are reconsidered, both by scientists and engineers, through artificial intelligence theory, robotics, virtual reality, genetics, cloning etc.

These changes, as one would expect, immediately and drastically affected artwork, since a new, totally different texture was fed in-

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο «Η Υφή στα έργα ζωγραφικής», η οποία υποστηρίχθηκε το 2003. Εξεταστική Επιτροπή: Β. Γκανιάτσας (Επιβλέπων), Σ. Κονταράτος, Γ. Ράπτη, Χ. Καλαϊτζίδου.

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 118

to it. Matters of texture became important issues once more. Texture has become for the artist the sole way of communication, of contact in the contemporary style of lonely, isolated life.

1. ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Αφορμή για την παρούσα εργασία υπήρξε η διαπίστωση ότι ο καλλιτέχνης[1] κατά τη δημιουργία του έργου τέχνης χρησιμοποιεί μια σειρά υλικών με τα οποία δημιουργεί τις ιδιαίτερες εκείνες ποιότητες (υφές) στην επιφάνεια του ζωγραφικού έργου, που θα του εξασφαλίσουν το αποτέλεσμα που επιθυμεί. Είναι αυτές που δημιουργούν την τελική «Υφή»[2] του έργου, η οποία θα μας απασχολήσει.

Θα γίνει μια προσπάθεια διερεύνησής της καθότι προκαλεί το ενδιαφέρον, αρχικά του ίδιου του καλλιτέχνη και κατόπιν του θεατή. Υπάρχει ως στοιχείο μέσα στο έργο και γι' αυτό θα διερευνηθεί, προκειμένου να γίνει εφικτή η κατανόηση και η σύνδεσή της με τη συνολική υπόσταση του έργου τέχνης και όχι μόνο με την επιφάνειά του.

Θα ήταν καλό εξ' αρχής να διευκρινιστούν τα εξής:
Η Ζωγραφική (Μπαμπινιώτης, 1998: 719) είναι μια τέχνη καθαρά «οπτική», η εμπλοκή της όμως με την ύλη, την καθιστά ικανή να προκαλεί το ενδιαφέρον και της «απτικής αίσθησης». Ειδικά στη φάση της δημιουργίας του έργου, ο καλλιτέχνης εμπλέκεται «οπτικά και απτικά» με αυτό, καθώς χρησιμοποιεί και την αίσθηση της αφής. Μετά την ολοκλήρωσή του όμως, και στον καλλιτέχνη αλλά και στο θεατή μεταφέρονται μόνο τα «οπτικά» ερεθίσματα.

Υπάρχει μια μεγάλη διαφορά ανάμεσα στις «υφές» και στη συνολική «Υφή» του έργου τέχνης, καθώς οι πρώτες δίνουν έμφαση σε *συγκεκριμένα σημεία του έργου*, ενώ η δεύτερη στο *συνολικό τελικό αποτέλεσμα*. Η συνολική Υφή, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι έχει μια ιδιαίτερη βαρύτητα η οποία θα μας απασχολήσει, καθώς δημιουργείται από την (αρμονική) συνύπαρξη των επιμέρους υφών του έργου, αλλά και γιατί επηρεάζει τη γενική εκτίμηση που έχουμε, όχι μόνο γι' αυτό καθαυτό το έργο, αλλά και για τον καλλιτέχνη που το υλοποίησε.

Είναι σημαντικό να τονιστεί εξαρχής η διαφορά της Υφής από τη Δομή, προκειμένου να ξεκαθαριστεί ο ρόλος που κατέχει η καθεμία στο έργο. Η Υφή, ως *πραγματιστικό* (ρεαλιστικό) στοιχείο, συνδέεται με τα μικρότερα μέρη ενός έργου, τα οποία τονίζουν περισσότερο την έννοια «των συστατικών που απαρτίζουν κάτι». Ενώ η Δομή συνδέεται με τα μεγαλύτερα μέρη του έργου, και ως *αφαιρετικό* στοιχείο, δηλώνει «τις σχέσεις των συστατικών με αναφορά στο σύνολο» (Μπαμπινιώτης, 1998: 527).

Η Υφή του έργου τέχνης αποτελεί κομμάτι της Μορφής του και δεν επιδέχεται καμία αφαίρεση, σε αντίθεση με το σχήμα, το οποίο είναι εξ' ορισμού αφαιρετικό (Diano, 1997: 77). Με κάθε αλλαγή δημιουργείται ένα νέο έργο, με καινούρια Μορφή και Υφή.

1. Στην εργασία αυτή με τον όρο «καλλιτέχνης» εννοείται ο εικαστικός καλλιτέχνης – ζωγράφος.

2. Στην εργασία αυτή η λέξη «Υφή» (με κεφαλαίο) χρησιμοποιείται όταν γίνεται αναφορά στη *συνολική Υφή* του έργου τέχνης.

Ιστορικά, η Υφή (ΦΑΚΤΥΡΑ) θεωρήθηκε για πρώτη φορά ξεχωριστό στοιχείο στα έργα τέχνης από τα πρωτοποριακά κινήματα των αρχών του 20ού αιώνα, και ιδιαίτερα από τους εκπροσώπους της Ρωσικής Πρωτοπορίας, μέσα στα πλαίσια μιας νέας επαναστατικής θεώρησης που εξελίχθηκε παράλληλα με τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εποχής.

2. ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΥΦΗΣ – ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Για την κατανόηση της έννοιας «Υφή» στα έργα ζωγραφικής, θα χρειαστεί να διερευνηθεί η έννοια λεξικογραφικά, για να διασαφηνιστεί αν ο όρος χαρακτηρίζει μόνο την *ύλη* ή αυτή καθαυτή την τελική *υπόσταση* του ζωγραφικού έργου. Κατ' αρχάς συνδέεται με την «ύφανση», καθώς στα πλεκτά ή στα υφάσματα ο τρόπος σύνδεσης και εμπλοκής των νημάτων μάς δίνει ένα καινούργιο, διαφορετικό είδος. Οι κλιματολογικοί παράγοντες επηρεάζουν τον τρόπο σύνδεσης και σύνθεσης. Η ονομασία ενός καινούργιου είδους προέρχεται πολλές φορές από αυτό τον τρόπο ύφανσής. Αν υποθέσουμε ότι χάνεται η δομή ενός βελούδινου υφάσματος, αυτό συνεχίζει να είναι ένα βελούδινο ύφασμα, αν όμως χαθεί η Υφή του, δηλαδή *ο τρόπος σ*ύνδεσης των ινών του, τότε χάνεται το «βελούδινο» του υφάσματος. Η δομή, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, είναι *αφαιρετική*, είναι το δίκτυο που ενώνει τις υφές οι οποίες αν αφαιρεθούν, η δομή δεν χάνεται. Ενώ, η Υφή είναι πραγματική, *είναι το δίκτυο των ινών της, όπου αν χαθεί η επαφή τους, χάνεται ως συνολική (ολιστική) ύπαρξη*.

Στη λεξικογραφική ερμηνεία της έννοιας, η λέξη «τρόπος» παίζει πολύ σημαντικό ρόλο. Ο τρόπος (η μέθοδος) με την οποία το ένα στοιχείο συνδέεται με το άλλο, ο τρόπος με τον οποίο δομείται, ο τρόπος με τον οποίο προκύπτει από τον καλλιτέχνη, ο τρόπος κατασκευής του, η τεχνοτροπία του.

Στα αγγλικά, ο όρος ερμηνεύεται ως ο «χαρακτήρας» ενός υφάσματος, η *τεχνοτροπία* ενός καλλιτέχνη ή κάτι τελικά που δηλώνει μια μοναδικότητα.

Στη ρωσική γλώσσα υπάρχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί η έννοια «Υφή» αντιστοιχεί σε δύο όρους. Η λέξη ΤΕΚΣΤΥΡΑ (=τεξτούρα) αναφέρεται σε ποιότητα (Υφή) φυσικών υλικών, ενώ η ΦΑΚΤΥΡΑ (=φακτούρα) αναφέρεται σε ποιότητα (Υφή) η οποία αποδίδεται μέσω κάποιας τεχνικής. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι ο δεύτερος όρος συνδέεται με το γαλλικό όρο *Facture* (=τρόπος εργασίας), ο οποίος πιθανότατα προέρχεται από τον λατινικό όρο *Facio* (=ποιώ, κατασκευάζω, οικοδομώ) (Τσακαλώτος, 1889: 252).

Οι καλλιτέχνες της Ρώσικης Πρωτοπορίας αναφέρουν τον όρο «φακτούρα» ως Χροιά ενός πίνακα, ως *οπτική και απτική* στη ζωγραφική, ως *οπτική και ακουστική* στη λογοτεχνία, ως *χροιά* στη μουσική, ως *εσωτερική αναγκαιότητα* του καλλιτέχνη, αλλά και ως ένα από τα τέσσερα συστατικά στοιχεία της ουσιαστικής φύσης της ζωγραφικής. Ο στόχος όλων των ερμηνειών είναι, δια της Υφής, να αναδεικνύονται *τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του έργου*.

Τέλος η Marjorie Elliott Bevlin (1977: 94) ξεκαθαρίζει ότι «η Υφή στην τέχνη διακρίνεται σε *οπτική* και *απτική*. Αυτά είναι

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 120

τα δύο είδη που μπορεί να συναντήσει κανείς στα έργα τέχνης. Η καθεμία σχετίζεται με μια διαφορετική αίσθηση. Η *οπτική* με την αίσθηση της όρασης και επηρεάζεται από την παρατήρηση, την ανάλυση, είναι πιο εγκεφαλική, θα λέγαμε, μιας και ο καλλιτέχνης παρατηρεί, προκειμένου να τελειοποιήσει την τεχνική του. Ενώ η *απτική* έχει σχέση με την αφή και επηρεάζεται από τη συνολική άποψη για την ύλη και τη συνολική αίσθηση που αφήνει στα χέρια του».

3. Η ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ ΤΗΣ ΥΦΗΣ ΣΤΗ ΦΥΣΗ

3.1 Γενικά

Η Υφή στη φύση είναι κάτι δεδομένο, χωρίς να τίθεται σε αμφισβήτηση η ύπαρξή της, και γι' αυτό υπήρξε πάντα το πρότυπο των τεχνών, οι οποίες προσπαθούν να αποδείξουν κάθε φορά ότι δικαιούνται να υπάρχουν.[3] Ο Χάϊντεγκερ κάνει ένα επιπλέον βήμα υπογραμμίζοντας ότι το έργο τέχνης φανερώνεται με την «ποίηση» (δημιουργία), αυτό όμως δεν αφορά μόνο τα έργα τέχνης, αλλά και τα δημιουργήματα της φύσης. Συνεπώς, η φύση είναι ένα είδος «ποίησης». Ένα παράδειγμα που αξίζει να αναφερθεί είναι η τελική εικόνα της επιφάνειας του ροδάκινου, η χροιά του οποίου δεν δημιουργείται μόνο από τις ιδιότητες της χρωστικής ουσίας, αλλά και από τις εσοχές και προεξοχές, τη χνουδωτή ή στιλπνή επιφάνεια της φλούδας του (Ροζάνοβα, 1995: 149). Αυτή δεν είναι μια απλή εικόνα επιδερμίδας, αλλά αποτελεί μια εικόνα που είναι άμεσα συσχετισμένη με εκείνο που βρίσκεται στο εσωτερικό του, σε όλο και μεγαλύτερο βάθος, μέχρι την ύπαρξη του κουκουτσιού.

3. Αντίθετα, όπως αναφέρει ο Ζαν ντε Μέν «η Τέχνη δεν παράγει αληθινές μορφές, όπως η Φύση: [η Τέχνη] γονατιστή μπροστά στη Φύση την εκλιπαρεί (σαν επαίτης που ποθεί τις γνώσεις που δεν έχει) να της διδάξει πώς να περιλάβει την αλήθεια μέσα στα σχήματά της» (Eco, 1994: 162).

3.2 Η οπτική και απτική αντίληψη της Υφής

Η αφή[4] είναι η ελάχιστη μορφή αίσθησης, όπως αναφέρει ο Αριστοτέλης, η οποία υπάρχει πάντοτε με όλες τις άλλες, αλλά μερικές φορές υπάρχει ακόμα και χωρίς αυτές. Ξεκαθαρίζει ότι αντιλαμβανόμαστε την αφή με την επαφή, αλλά και εξ' αποστάσεως, μέσω άλλων (ενδιάμεσων) αισθήσεων, όπως π.χ. της όρασης. Η σάρκα[5] επίσης είναι το ενδιάμεσο της απτικής ικανότητας, αφού στην περίπτωση της αφής δεν υπάρχει ένα ξεκαθαρισμένο όργανο. Ο Arnheim επισημαίνει ότι «οι εντυπώσεις που προέρχονται από τα όργανα της αφής, τους μυώνες, τις αρθρώσεις και τους τένοντες, συμβάλλουν πάρα πολύ στην επίγνωσή μας για το σχήμα και το χώρο» (Arnheim, 1999: 188). Είναι αυτό που ονομάζεται «κιναίσθηση».[6]

4. «Πάλιν δ' άνευ μεν του απτικού των άλλων αισθήσεων ουδεμία υπάρχει, αφή δ' άνευ των άλλων υπάρχει, πολλά γαρ των ζώων ούτ' όψιν ούτ' άκοήν έχουσιν ούτ' οσμής αίσθησιν» Αριστοτέλης, *Περί ψυχής* (Ross, 2001: 186 [415a 3-6]).

5. Αριστοτέλης (1975: 179 [423α, β]).

6. *Κιναίσθηση* ονομάζεται «η συνολική αίσθηση διαμέσου της οποίας αντιλαμβανόμαστε τις κινήσεις των μυών, των τενόντων και των αρθρώσεων, του σώματος συνολικά» (Μπαμπινιώτης, 1998: 895).

Ο Arnold Gehlen παρατηρεί εύστοχα ότι «το κύριο αποτέλεσμα της εξαιρετικά πολύπλοκης συνεργασίας της αφής και της όρασης είναι το γεγονός ότι η οπτική αντίληψη αναλαμβάνει τις εμπειρίες της απτικής αντίληψης, και αυτό συμβαίνει μόνο στον άνθρωπο» (Κονταράτος, 1989: 19).

Η αφή (αισθάνομαι) είναι αναγκαία και μπορεί να αντιληφθεί πρωταρχικά ερεθίσματα για την ανθρώπινη ύπαρξη καθώς υπάρχει στον άνθρωπο ακόμα και χωρίς καμιά άλλη αίσθηση (Ματιούσιν, 1995: 208). Η Υφή καλείται να δηλώσει, να δείξει, να μεταφέρει με ακρίβεια αυτά που λαμβάνει ή δίνει από και προς την αφή και την όραση. Εντυπώνει μια ψυχική κατάσταση και η ποιότητά της επηρεάζεται από τη συνολική αντίληψη και τη γνώση του ανθρώπου για τον κόσμο.

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 121

4. Η ΥΦΗ ΩΣ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

4.1 Γενικά

Στην τέχνη όμως υπάρχει αγωνία για τη δημιουργία Υφής. Η τέχνη καταβάλλει προσπάθεια να γίνει φύση, να αποκτήσει την πραγματικότητά της, όχι τη ρεαλιστική πραγματικότητα, αλλά την οντολογική. Ο Λογγίνος το επιβεβαιώνει εύστοχα αναφέροντας ότι «η τέχνη φτάνει στην τελείωσή της όταν μοιάζει να είναι φύση και όσο για τη φύση, αυτή επιτυγχάνει όταν κλείνει μέσα της λανθάνουσα την τέχνη».[7]

Οι κάτοικοι της Γης του Πυρός αφήνουν να μεγαλώσουν ελεύθερα τα μαλλιά τους, έτσι ώστε αυτά να γίνονται σκληρά όπως οι θάμνοι (Μάρκοφ, 1995: 101).[8] Πρόθεση τους, προφανώς, είναι να αποκτήσει ένα κομμάτι από το σώμα τους μια συγκεκριμένη Υφή. Είναι λοιπόν κάτι που δεν μας απασχολεί μόνο σήμερα, αλλά υπήρχε και υπάρχει και στις πρωτόγονες κοινωνίες, όπου η τέχνη και η ζωή δεν είναι ξεκαθαρισμένες και ορισμένες, καθώς τις χαρακτηρίζει μια πιο σφαιρική αντίληψη για τον κόσμο γύρω τους.

Η συνολική Υφή του έργου μπορεί να εκφραστεί άλλες φορές μέσω της οπτικής, άλλες μέσω της απτικής, ή μέσω του «θορύβου» που δημιουργούν και οι δύο μαζί (Μάρκοφ, 1995: 115).

4.2 Πώς επηρεάστηκαν μέσα στο χρόνο τα ζωγραφικά κινήματα από την οπτική και απτική Υφή.

Στους πρωτόγονους πολιτισμούς, οι τοίχοι ενός σπηλαίου, τα τεντωμένα δέρματα ζώων, επιφάνειες που είχαν κατασκευαστεί με πρώτη ύλη κάποιο φυτό, τα χρώματα που χρησιμοποιούσαν, καθώς και αυτές καθαυτές οι επιφάνειες, προσέφεραν συνολικά ένα αποτέλεσμα, το οποίο τόνιζε ιδιαίτερα την *απτική* Υφή.

Από την αρχαιότητα ώς το Μεσαίωνα ζωγράφιζαν σύμφωνα με κανόνες και μορφές-τύπους ήδη γνωστούς, και όχι ό,τι αποτελούσε αντικείμενο παρατήρησης. Σ' αυτή την προσπάθεια συγκεκριμενοποίησης του θέματος, επικράτησε η *οπτική* Υφή. Και αυτό γιατί η ζωγραφική δεν είχε την αντιμετώπιση μιας αυτόνομης τέχνης, που θα της έδινε τη δυνατότητα πειραματισμού προκειμένου να απελευθερωθεί η *απτική* Υφή του έργου.

Στην Αναγέννηση γεννιέται τελικά η ιδέα της ζωγραφικής απόδοσης του θέματος, με προσπάθεια αποτύπωσης της πραγματικότητας. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τεχνικές όπως το sfumato,[9] το chiaroscuro[10] και η ατμοσφαιρική προοπτική.[11] Καθώς όμως η προσπάθεια απεικόνισης της πραγματικότητας απαιτούσε λεπτομερή περιγραφή και προσήλωση στη λεπτομέρεια, κυριάρχησε και πάλι η *οπτική* Υφή.

Στον Ρομαντισμό, η *οπτική* και η *απτική* Υφή έγιναν ακόμα πιο εμφανείς στην επιφάνεια του έργου (Ρηντ, 1986: 290), για να αποδώσουν οι καλλιτέχνες με υποκειμενικό τρόπο τις καταστάσεις που βίωναν, με έμφαση στο συναίσθημα και τη στροφή προς τη φύση.

7. «...ούτως παρά τοις άρίστοις συγγραφεύσι δια των υπερβατών η μίμησις επί τα της φύσεως έργα φέρεται. Τότε γαρ η τέχνη τέλειος ηνίκ' αν φύσις είναι δοκεί, η δ' αύ φύσις έπιτυχής όταν λανθάνουσαν περιέχει την τέχνην» (Λογγίνος, 1999: 99, στχ. 22).

8. Κυκλοφόρησε το 1914 στην Πετρούπολη από την Ένωση Νεολαίας, με τον τίτλο *Φακτούρα*.

9. Τεχνική όπου με τη χρήση ακαθόριστου περιγράμματος και απαλών χρωμάτων που επέτρεπαν στις φόρμες να σβήνουν η μια μέσα στην άλλη, έφτιαχναν ένα πέπλο (Gombrich, 1998: 303).

10. (Φωτεινό-σκούρο, *ιταλ.*). Με την τεχνική αυτή δημιουργούσαν έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς με στόχο την ενίσχυση του δραματικού στοιχείου και την προβολή του κυρίως θέματος (Ρηντ, 1986: 108).

11. Τεχνική όπου υπήρχε μια διαβάθμιση, τα κοντινά προς το θεατή σημεία του θέματος είχαν διαφορετική υφή από τα σημεία που απείχαν όλο και περισσότερο, μέχρι το άπειρο.

4.3 Οι διαφορετικές εκδοχές της Υφής, από τα κινήματα της Μοντέρνας Τέχνης ώς και σήμερα

Το κιαροσκούρο (ως χρώμα) –η Υφή– και η επιφάνεια εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στα έργα του Ρέμπραντ, αλλά μόλις τον 20ό αιώνα ο Σεζάν ανακάλυψε «το επίπεδο» και αναγνωρίστηκε η τεράστια σημασία της Υφής (χαρακτήρας της επιφάνειας) στη ζωγραφική (Μπουρλιούκ, 1995: 77-78). Η Μοντέρνα Τέχνη, επηρεαζόμενη από τα ιστορικοπολιτικά γεγονότα και τις ανακαλύψεις της επιστήμης, ήθελε, σύμφωνα με τον Adorno, τα έργα της να είναι «επικίνδυνα» (Adorno, 2000: 61) και να χαρακτηρίζονται από πρωτοτυπία, γι' αυτό χρησιμοποίησε νέα υλικά τα οποία τόνισαν την *απτική* Υφή.

Οι Ιμπρεσσιονιστές ήθελαν να συλλάβουν μια χαρακτηριστική στιγμή, κυρίως από τη φύση, και γι' αυτό στόχος τους ήταν η εντύπωση (impression) (Gombrich, 1998: 518). Η ζωγραφική επιφάνεια γεμίζει με φωτεινά και αστραφτερά χρώματα που πάλλονταν, από διακεκριμένες και ξεχωριστές πινελιές, διαφόρων μεγεθών, διευθύνσεων και σχημάτων, τα δε έργα τους είναι πλούσια σε *οπτική* και *απτική* Υφή.

Από τους Κυβιστές, ο Μπρακ πίστευε ότι «δεν φτάνει να κάνεις τους άλλους να βλέπουν εκείνο που ζωγραφίζεις. Πρέπει να τους προκαλέσεις να το αγγίξουν» (Braque, 1989: 22). Η πεποίθησή του αυτή τον έκανε να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τον «απτικό χώρο» (Miller, 2002: 180-183) που υπάρχει ανάμεσα και πίσω από τα αντικείμενα. Ο Μπρακ πήρε την ιδέα από τον φυσικό Πουανκαρέ, ο οποίος ασχολήθηκε πρώτος με την ύπαρξη του χώρου αυτού. Ο Μπρακ κατάλαβε μέσα από το passage[12] του Σεζάν ότι το κλειδί ήταν ο τεμαχισμός των διαφόρων επιπέδων απόστασης σε δισδιάστατα επίπεδα ή στρώματα και η εκ νέου συναρμολόγησή τους ώστε να αποτελέσουν την ίδια την εικόνα, όπως γίνεται σήμερα στα προγράμματα ζωγραφικής ηλεκτρονικών υπολογιστών. Η συναρμολόγηση γίνεται με κατεύθυνση από το φόντο (context) προς το προσκήνιο. Στόχος των Κυβιστών ήταν να δώσουν έμφαση σ' αυτόν τον καινούριο (*απτικό*) χώρο, μέσω του κολλάζ –της *απτικής* Υφής– στα έργα τους.

12. Τολμηρή νέα μέθοδος που ανέπτυξε ο Σεζάν, συνενώνοντας το προσκήνιο και το φόντο με τρόπο που συγχώνευε τα επίπεδα και ενοποιούσε τα αντικείμενα και το χώρο (Braque, 1989: 16).

Οι Εξπρεσιονιστές παραμόρφωναν την πραγματικότητα με σκοπό να εκφράσουν τα συναισθήματά τους ή την ιδιαίτερη εσωτερική οπτική τους (Ρηντ, 1986: 84). Η ενέργεια που μετέφερε η πινελιά τη στιγμή που ο καλλιτέχνης την τοποθετούσε πάνω στον καμβά (Gombrich, 1998: 564), ήταν το βασικό στοιχείο, με αποτέλεσμα να κυριαρχεί η *απτική* Υφή.

Ο Νεοπριμιτιβισμός, όπως και η πρωτόγονη τέχνη (Σεφτσένκο, 1995: 65), δεν περιόριζε την ελευθερία, γοήτευε με την απλότητα, την αρμονία και τον άμεσο, γνήσιο καλλιτεχνικό τρόπο που έβλεπε τη ζωή. Οι καλλιτέχνες ασχολούνταν με την οπτική εντύπωση που τους άφηνε η επιφάνεια του πίνακα, η πινελιά, η πυκνότητα του χρώματος, ο χαρακτήρας του ζωγραφισμένου στρώματος. Το αποτέλεσμα ήταν στα έργα τους να αναδεικνύεται η *οπτική* και η *απτική* Υφή.

Οι Φουτουριστές, επηρεαζόμενοι από την κίνηση των μηχανών, κατέγραψαν το γρήγορο ρυθμό, την έννοια του χρό-

νου στη δουλειά τους (Jaffe και Roters, 1984: 64). Αποτύπωσαν πάνω στην επιφάνεια τις διαφορετικές φάσεις της κίνησης, όπως αυτές αναπτύσσονταν διαδοχικά από τη μία στιγμή στην άλλη, γι' αυτό και δημιούργησαν *οπτική* Υφή στα έργα τους.

Οι Κονστρουκτιβιστές στόχευσαν σε μια τέχνη «στρατευμένη», μαζικής κουλτούρας (Νταμπρόφσκι, 1995: 308). Απέρριψαν τη ζωγραφική του καβαλέτου, ως αστική μορφή τέχνης και παλιομοδίτικη, αφού πρώτα μελέτησαν τα μορφολογικά της στοιχεία –χρώμα, γραμμή, Υφή (φακτούρα)– για να αναδείξουν αργότερα την τρισδιάστατη κατασκευή και τη συναρμολόγηση διαφορετικών υλικών βιομηχανικής παραγωγής, στην οποία πρόβαλαν την *απτική* Υφή.

Οι Σουπρεματιστές πέταξαν μακριά τις ιδέες, τις έννοιες και τις απεικονίσεις. Και δεν χρησιμοποίησαν την οπτική Υφή, αλλά έδωσαν θέση στην αφαίρεση (De Micheli, 1992: 405). Η *απτική* Υφή υπάρχει στην επιφάνεια του έργου για να προβληθεί η κυριαρχία του «χρώματος» (Σατσκίχ, 1995:192).

Το Dada υποστήριζε την αχαλίνωτη ελευθερία του ατόμου. Η χειρονομία, και όχι το έργο, ήταν το σημαντικό. Αυτή έπρεπε να δημιουργεί δυναμική, σκληρή, *απτική* Υφή. Πολλά έργα κατασκευάστηκαν με τη συλλογή και τον συνδυασμό φωτομοντάζ των πλέον ανόμοιων στοιχείων, σύμφωνα με το τυχαίο του σχήματός τους, των χρωμάτων τους και βεβαίως της Υφής τους.

Το De Stijl πίστευε ότι η τέχνη θα είναι «ζωή» όταν θα έπαυε να υπάρχει σαν τέχνη (De Micheli, 1992: 303). Οπότε, καταστρέφοντας το αντικείμενο θεωρούσε ότι πλησιάζουμε όλο και περισσότερο στην αλήθεια της εσωτερικής συνείδησης, μέχρι να αγγίξουμε την «ολική αφαίρεση». Φυσικά, για να επιτευχθεί η αφαίρεση, σχεδόν εξαφανίζεται η Υφή και ως *οπτική* αλλά και ως *απτική*.

Στη σχολή του Bauhaus, ο Γιοχάννες Ίττεν, στο μάθημα «Μελέτες Υλικών», προσπάθησε να ενισχύσει το αισθητήριο των σπουδαστών *οπτικά* και *απτικά*. Μελετούσαν τα αντικείμενα και με κλειστά τα μάτια, χρησιμοποιώντας την αφή, προκειμένου να τα αισθανθούν με όλο το σώμα και όχι μόνο με την όραση.

Οι Σουρεαλιστές με τα έργα τους μετέφεραν το θεατή σε ένα ονειρικό τοπίο χωρίς δράση, με ακρίβεια, λεπτομέρεια και χωρίς ξεκάθαρες πινελιές (Ρηντ, 1986: 320-321). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Νταλί, στα έργα του οποίου κυριαρχεί η οπτική Υφή. Εξαίρεση αποτελεί ο Μάρξ Έρνστ, στα έργα του οποίου συναντούμε την *απτική* Υφή, μέσω της τεχνικής του φροτάζ (frottage).[13]

13. Τεχνική όπου το χαρτί στο οποίο πρόκειται να γίνει το σχέδιο τοποθετείται πάνω σε μια λίγο-πολύ ανώμαλη ή ανάγλυφη επιφάνεια και τρίβεται με μολύβι ή οτιδήποτε άλλο, ώσπου να αποτυπωθούν τα στοιχεία της επιφάνειας που βρίσκεται απο κάτω (Ρηντ, 1986: 362).

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός χαρακτηρίζεται από την προσήλωση στο σημάδι ή την κηλίδα που αφήνει το πινέλο. Τα έργα γίνονται γρήγορα και δεν πρέπει να είναι προμελετημένα, αλλά να μοιάζουν με αυθόρμητη έκρηξη *απτικής* Υφής.

Ένα από τα χαρακτηριστικά της Τέχνης μετά το 1945 (Εμμανουήλ, 1999: 2) είναι η υπέρβαση των διαχωριστικών ορίων ανάμεσα στις διάφορες μορφές της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι, πολύ συχνά σε ένα έργο συναντώνται ή συνδυάζονται στοιχεία ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής, στοιχεία από τις γραφικές τέχνες, αλλά χρησιμοποιούνται και τύποι από την τέχνη του λόγου, της κίνησης, της μουσικής, της επιστήμης, της τεχνολογίας. Καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν διαφορετικές τεχνικές, επιλέγουν μέσα απ' αυτή την πολυμορφία να συνδέσουν την τέχνη με τη ζωή, ώστε να επιτευχθεί τελικά η ενεργητική συμμετοχή του θεατή. Αποτέλεσμα είναι η τέχνη του σήμερα, επηρεαζόμενη από τόσα πολλά και διαφορετικά γνωστικά πεδία, να μπορεί να μας δώσει ένα μεγάλο αριθμό ποιοτήτων *οπτικής* και *απτικής* Υφής.

Η *απτική* Υφή απαντάται στα κινήματα που υπάρχει απτική επαφή του καλλιτέχνη με τον κόσμο γύρω του. Ενώ στα κινήματα όπου ο καλλιτέχνης παρατηρεί οπτικά το χώρο και επηρεάζεται από τη μάθηση, κυριαρχεί η *οπτική* Υφή. Υπάρχουν δε και περιπτώσεις όπου οι δύο σχεδόν εξαφανίζονται, όπως στην περίπτωση του De Stijl, γιατί υπάρχει διάθεση ένταξης, συνολικά της τέχνης, στην ίδια τη ζωή.

5. ΑΛΛΗΛΟΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΥΦΗΣ ΜΕ ΤΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ: ΥΛΙΚΟ, ΔΟΜΗ, ΜΟΡΦΗ

Σ' αυτό το τμήμα της εργασίας, γίνεται αναφορά στην Υφή και τα στοιχεία του ζωγραφικού έργου που εμπλέκονται συγχρόνως μαζί της.

5.1 Η Υφή σε σχέση με το Υλικό

Για τους Ιάπωνες (Τανιζάκι, 1992: 35), το ακατέργαστο ξύλο, καθώς με το πέρασμα του χρόνου μαυρίζει από μόνο του και η Υφή του αποκτά μια μαγεία, γίνεται με τρόπο παράδοξο μια πηγή ηρεμίας για τα νεύρα. Από όσα αναφέρει ο Τανιζάκι, βλέπουμε πόσο σημαντικές είναι ακόμα και οι απλές καθημερινές ιδιότητες του Υλικού για τον άνθρωπο και μπορούμε να αντιληφθούμε την πολύ μεγαλύτερη σημασία που έχει για έναν καλλιτέχνη, ο οποίος το επιλέγει για να «εκφραστεί» μέσα από αυτό.

Ο Πήτερ Φούλερ πιστεύει ότι «μόλις αναγνωρίσει κανείς την πραγματικότητα των Υλικών ενός έργου τέχνης, συλλαμβάνει έναν ακόμα τρόπο ανάγνωσης του πίνακα» (Φούλερ, 1988: 213). Αυτό μπορούμε να το καταλάβουμε αν δούμε την ελαιογραφία και τη διαφορά της από άλλες μορφές ζωγραφικής. Έχει την ιδιαίτερη ικανότητα, αναφέρει ο Berger, να αποδίδει την απαλότητα, την Υφή, τη λάμψη, τη στερεότητα αυτού που απεικονίζει. Καθορίζει το πραγματικό, ως εκείνο που μπορεί κανείς να αγγίξει. Κάτι δηλαδή που δεν μπορεί να καταφέρει με τόση ακρίβεια ένα άλλο υλικό, π.χ. το κάρβουνο ή η ακουαρέλα. Ο Berger υποστηρίζει ότι η απτική επιθυμητότητα αυτού που μπορεί να αγοραστεί, έγκειται στην «απτότητά» του, στο πώς δηλαδή θα ικανοποιήσει την αφή, το χέρι του ιδιοκτήτη (Berger, 1980: 88-90). Ο Henri Focillon πιστεύει ότι η *μορφή*, περνώντας από μια δεδομένη ύλη σε μια άλλη, υφίσταται μια μεταμόρφωση, «καθοριστική» σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, για το μήνυμα που μεταφέρει το έργο (Focillon, 1982: 86).

Το Υλικό (Materiau) κατά τον Adorno (2000: 255-256) δεν είναι ποτέ μόνο κάτι φυσικό, αλλά έχει πάντοτε απολύτως *ιστορικό χαρακτήρα*, αφήνοντας το ίχνος του. Στη Μοντέρνα Τέχνη, το Υλικό έπρεπε να δείξει ότι είναι μια ιστορική πραγματικότητα, τόσο αληθινή, όσο το ίδιο το αντικείμενο. Έτσι, επινοήθηκε για πρώτη φορά ο πίνακας-αντικείμενο όπου τα Υλικά πρόβαλαν τη «διαφορετικότητά» τους μέσω της *απτικής* Υφής τους.

Για τον Heidegger, το έργο τέχνης, στο μέτρο που μέσα από αυτό «τίθεται» ένας κόσμος, δεν αφήνει την Ύλη να εξαφανιστεί, αλλά τη διατηρεί στο ξέφωτο του κόσμου του (Πεντζοπούλου-Βαλαλά, 1991: 107-109). Τα χρώματα αποκτούν την λάμψη τους, ο βράχος γίνεται βράχος όταν διατηρεί την Υφή του μέσα από την οποία μεταφέρεται η τραχύτητα και η δύναμη που βγαίνει από το Υλικό. Το έργο προβάλει ρητά, τη «γήινη» διάστασή του, απλά γιατί «υπάρχει» (Haar, 1998: 76).

Ο Παναγιώτης Μιχελής θεωρεί ότι το χρώμα του Υλικού παίζει σημαντικό ρόλο, αφού άχροο δεν υπάρχει τίποτε στην φύση. Ο Kandinsky παρατηρεί ότι «ειδικά μερικά χρώματα (αναφερόμενος σε χρώματα ζωγραφικής), μπορούν να είναι σκληρά, να χτυπούν στο μάτι, όπως το πράσινο του κοβαλτίου, ενώ άλλα γίνονται αισθητά ως κάτι λείο, βελούδινο στην Υφή, έτσι που θα τα χάιδευε κανείς με ευχαρίστηση, όπως η λάκα του κόκκινου του ριζαρίου» (Kandinsky, 1981: 76).

Ο Μάρκοφ, τέλος, επισημαίνει εύστοχα τη σχέση της Υφής με το Υλικό λέγοντας ότι «το Υλικό είναι η μητέρα της Υφής, κάθε νέο Υλικό που εφευρίσκεται προσφέρει νέα στοιχεία τα οποία συνιστούν νέες ατελείωτες σειρές Υφής» (Μάρκοφ, 1995: 101).

5.2 Η Υφή σε σχέση με τη Δομή

Ο Monroe Beardsley θεωρεί τη Δομή και την Υφή ως δύο είδη αισθητικής μορφής τα οποία συνδέονται μεταξύ τους μέσα στο έργο (Beardsley, 1981: 168-178) και πιστεύει ότι μπορεί σε ένα έργο να έχουμε Δομή και όχι Υφή. Θα ήταν σημαντικό εδώ να τεθεί το εξής ερώτημα: Πώς θα ήταν μια τέχνη με Δομή, χωρίς όμως κανένα ενδιαφέρον στις μικρότερες ποιότητες; Ως απάντηση μπορεί να αναφερθεί η συχνή παρατήρηση των καθηγητών της Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας: «Αυτό το έργο χρειάζεται ακόμη δουλειά». Θεωρώ ότι η παρατήρηση αυτή, αναφέρεται σε ένα έργο το οποίο στερείται εκείνων των ιδιαίτερων ποιοτήτων (υφών), οι οποίες το καθιστούν ολοκληρωμένο και μοναδικό σε Υφή και Δομή.

Ο Gottfried Semper (1803-1879), αντίθετα, έδωσε προτεραιότητα μέσα από την έρευνά του στο διακοσμητικό μοτίβο και την «υφαντική τέχνη» για την κατασκευή των τοίχων, παρά στη Δομή. Έχοντας παρατηρήσει ανθρωπολογικά δεδομένα, διατύπωσε τη θεωρία του χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα την πρωτόγονη καλύβα της Καραϊβικής, στο σκελετό της οποίας τοποθέτησε τα τέσσερα επαναστατικά στοιχεία των ανθρώπινων έργων: α) την εστία, β) την ύφανση γ) την ξυλουργική και δ) τη λιθοξοϊκή. Αναζήτησε τον ετυμολογικό δεσμό ανάμεσα στους όρους τοίχος,[14] το

14. Στη γερμανική γλώσσα χρησιμοποιούνται δύο λέξεις**:** Die Wand (=ο εσωτερικός τοίχος) και Die Mauer (=ο εξωτερικός τοίχος, το τείχος) (Frampton, 1995: 85).

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 126

φόρεμα, κεντώ, κόμβος, ραφή, σύνδεση, ένωση και τους αρχαίους ελληνικούς όρους «ανάγκη» και «νέω» (=γνέθω). Ο Semper διαπίστωσε ότι οι όροι αυτοί εμπλέκονται στην προσπάθεια ικανοποίησης της βασικής ανάγκης του ανθρώπου για επιβίωση και προστασία από τα στοιχεία της φύσης. Μέσα από την έρευνά του επιχειρεί να συμφιλιώσει την αρχαία αντίθεση μεταξύ Δομής και διακόσμησης για χάρη της ΄Υπαρξης. Αν και η σκέψη με την πράξη θεωρούνται καταστροφικά χωρισμένες, για εκείνον υπάρχει μια στιγμή συμφιλίωσης, η οποία άλλωστε χαρακτηρίζει το μοναδικό πάντρεμα στα έργα τέχνης, στα οποία βλέπουμε καθαρά και τον Νου (Δομή) και την ΄Υλη (διακοσμητικό μοτίβο – Υφή) (Frampton, 1995: 84-91). Ο Semper έδωσε τη δυνατότητα και στις δύο να αποδείξουν την αξία τους, η καθεμία μέσα από τη «λειτουργία» που επιτελεί μέσα στο έργο τέχνης.

Ερχόμενοι τώρα στο θέμα Επιφάνεια σε σχέση με το Βάθος,[15] βλέπουμε ότι η Υφή συνδέεται με την Επιφάνεια. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί (πάλι), από τη φύση, η Επιφάνεια (Υφή), του γινωμένου ροδάκινου, η οποία συσχετίζεται με εκείνο που βρίσκεται στο εσωτερικό του καρπού, σε όλο και μεγαλύτερο Βάθος. Θα πρέπει να ξεκαθαριστεί εδώ ότι το ενδιαφέρον μας εστιάζεται σε πράγματα των οποίων *η Επιφάνεια εκφράζει την ίδια τη Δομή τους* και όχι σε αυτά που εμφανίζονται με ένα μανδύα που δεν αντιπροσωπεύει το εσωτερικό τους.

15. Ο όρος «βάθος» που αναφέρεται εδώ, δεν έχει σχέση με αυτό που αποκαλούμε «τρίτη διάσταση» (Merleau-Ponty, 1991: 97).

Ο Shusterman, αναφερόμενος στο χώρο της λογοτεχνίας, θεωρεί ότι στη δυτική σκέψη κυριαρχεί η άποψη της προτεραιότητας του προφορικού επί του γραπτού λόγου, με μια διάθεση να προκληθεί αισθητική τύφλωση σε μια Επιφάνεια (Shusterman, 2002: 159). Πιστεύει ότι θα μπορούσαμε να προσέξουμε και την Επιφάνεια και το Βάθος, χωρίς να αποκλείουμε το ένα από τα δύο (Shusterman, 2002: 166-167). Θεωρεί ότι η αισθητική (αντίθετα) υποστηρίζει τη βαθιά αξία της Επιφάνειας.[16] Και πιστεύει ότι η Επιφάνεια και το Βάθος είναι βασικά συμπληρωματικά συνδεδεμένες υπάρξεις, αντίστροφες σε λειτουργία, που σχηματίζουν την πληρότητα του αισθητικού όλου.

16. «Στη γερμανική σκέψη, μάλιστα, η αισθητική περιγράφεται σαν το πεδίο του επιφανειακού (schein) (=όψη της νοητικής εντύπωσης), σε αντίθεση με τον βαθύτερο χώρο του sein (=της ύπαρξης) που σημαδεύει το πραγματικό πεδίο έρευνας της φιλοσοφίας» (Shusterman, 2002: 1).

«Προσωπικά πιστεύω ότι ο Σεζάν αναζητούσε σ' όλη του τη ζωή το Βάθος», λέει ο Τζιακομέτι. Η Επιφάνεια (Υφή) στα έργα του υπάρχει, όχι με την υποτιμητική έννοια, αντίθετα με την έννοια της Επιφάνειας, αυτού του αντικειμένου ως έκφρασης όλου του Είναι, αυτού του αντικειμένου, της Επιφάνειας που θα εκφράζει το Βάθος. Ο Henri Michaux αναφερόμενος στα χρώματα του Paul Klee λέει ότι μοιάζουν σαν να έχουν γεννηθεί αργά πάνω στο μουσαμά, σαν να πηγάζουν από ένα πρωτοταγές Βάθος, σαν να «αναδύονται στο κατάλληλο μέρος», όπως η μούχλα ή η σκουριά στην επιφάνεια των πραγμάτων (Shusterman, 2002: 100). Για τον Peter Fuller, η ταραχή της Επιφάνειας που έχει το έργο, έλκει το θεατή μέσω της Επιδερμίδας του και υποχρεώνει το μάτι, σιγά-σιγά, να εισχωρήσει όλο και βαθύτερα μέσα σε αυτό.[17] Η αρχή όμως γίνεται πάντα από την Επιφάνεια (την Υφή) του έργου, που δίνει το αρχικό ερέθισμα, καθοδηγεί προς το Βάθος, και δίνει την τελική εντύπωση.

17. «Ο Πήτερ Φούλερ εξετάζει την εμπειρία του απο συγκεκριμένα έργα τέχνης. Εδώ κάνει αναφορά στο έργο *Ονειροπολήσεις ενός προδομένου ναρκισσιστή* του Robert Natkin» (Φούλερ, 1988: 211-215).

Το ερώτημα είναι αν, σε ένα σημαντικό έργο τέχνης, ξεχωρίζει κανείς στοιχεία Επιφανειακά και στοιχεία Βάθους. Η Δομή αναμφισβήτητα κατέχει μια σημαντική θέση μέσα στο έργο, προσφέροντάς του το σκελετό για ένα αρμονικό, τελικό αποτέλεσμα. Η Υφή, με τη σειρά της, μπορεί να βρίσκεται στην Επιφάνεια, έχει όμως την ευθύνη να παρου-

σιάσει στο θεατή, με κάθε πινελιά, τις σκέψεις του καλλιτέχνη. Αυτό είναι κάτι που ήδη υπάρχει στον *Φίληβο* του Πλάτωνα,[18] όπου υποστηρίζεται ότι οι μπογιές και όλα τα εργαλεία και τα υλικά χρησιμοποιούνται για χάρη της παραγωγικής διεργασίας και αυτή, με τη σειρά της, υφίσταται για χάρη *όλης της ύπαρξης του έργου*.

18. Πλάτων, *Φίληβος* (1975: 127 [54c]).

5.3 Η Υφή ως στοιχείο της Μορφής

Αρχικά θα ξεκαθαριστεί η βασική διαφορά της Μορφής από το Σχήμα, ξεκινώντας από την άποψη της Susanne Langer που αναφέρει ότι «οι καλλιτεχνικές Μορφές είναι πιο σύνθετες από κάθε άλλη γνωστή συμβολική μορφή. Δεν μπορούν να εξαχθούν αφαιρετικά από τα έργα που τις φανερώνουν. Μπορούμε όμως να βγάλουμε αφαιρετικά το Σχήμα από το αντικείμενο που το έχει, παραβλέποντας το χρώμα, το βάρος και την Υφή, ακόμα και το μέγεθος, αλλά όσον αφορά το ολικό αποτέλεσμα, που συνιστά καλλιτεχνική Μορφή, σημασία έχουν και το χρώμα και το πάχος των γραμμών και η όψη της Υφής και το βάρος» (Langer, 1988: 85). Ο Beardsley θεωρεί ότι, η Μορφή είναι το συνολικό δίκτυο των σχέσεων μεταξύ των μερών της και επομένως είναι αδύνατον η Μορφή να υπόκειται σε αφαίρεση (Beardsley, 1981: 165). Ένα από τα στοιχεία του δικτύου αυτού, όπως προαναφέρθηκε από την Susanne Langer, είναι και η Υφή, η οποία επίσης δεν μπορεί να αλλοιωθεί, αφού οποιαδήποτε μετατροπή δημιουργεί ένα τελείως διαφορετικό, καινούργιο αποτέλεσμα. Για τον Theodor Lipps, η «καλή συνεργασία» και η «αρμονία των στοιχείων» επηρεάζει θετικά τη Μορφή του έργου τέχνης (Ράπτη, 2000: 274).

Ο Heidegger[19] πιστεύει ότι το ρήγμα, η πάλη, ο αγώνας, η αντίθεση του κόσμου και της γης, φανερώνεται μέσα στην αλήθεια του έργου και πραγματώνεται στη Μορφή (Gestalt), το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου τέχνης (Χάϊντεγγερ, 1986: 117). Για παράδειγμα αναφέρει το έργο του Van Gogh που απεικονίζει ένα ζευγάρι παπούτσια φθαρμένα και παραμορφωμένα από τη γη (Haar, 1998: 71), τα οποία απηχούν το σκοτεινό δεσμό με τη γη και τον σκληρό κόσμο του αγρότη (ή της αγρότισσας) που τα φορούσε. Θεωρεί ότι ο Van Gogh αποκαλύπτει τα παπούτσια μέσα στη δική τους αλήθεια. Από τις σκέψεις αυτές του Heidegger φαίνεται ότι το αποτέλεσμα της πάλης παρουσιάζεται και στην Υφή της Μορφής του έργου και μεταφέρει μια αλήθεια (ίσως για κάποιους επιφανειακή).

19. Ο Heidegger αναπτύσσει τη σκέψη του για τη Μορφή του έργου τέχνης χρησιμοποιώνας για παράδειγμα ένα ναό, ο οποίος με την υπαρξή του και μόνο ξανοίγει έναν κόσμο (θεϊκή ανόρθωση), και ταυτόχρονα η γη τον επαναφέρει, τον σιγουρεύει (Χάϊντεγγερ, 1986: 71).

6. ΣΧΕΣΗ ΥΦΗΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ

6.1 Γενικά

Για τον Έρβιν Πανόφσκι, η προσωπικότητα και το έργο του καλλιτέχνη επηρεάζονται από τις συνθήκες ζωής του και τη φιλοσοφία του (Πανόφσκι, 1991: 25) για τον John Berger, ο τρόπος που βλέπει (Berger, 1980: 10) και για τον Γιοχάννες Ίττεν, το «είναι» του καλλιτέχνη (Ίττεν, 1998: 24). Στο μάθημά του, άφησε τον καθένα από τους μαθητές του να δημιουργήσει τις δικές του χρωματικές συγχορδίες που αισθάνεται ότι είναι ευχάριστες και αρμονικές. Το αποτέλεσμα ήταν καθένας από τους μαθητές να έχει διαφορετική αντίληψη για τις αρμονικές χρωματικές συγχορδίες και να παρατηρείται τελικά μια περίεργη συμφωνία μεταξύ της χρωματικής έκφρασης του προσώπου του κάθε μαθητή και των αντίστοιχων χρωματικών αρμονιών που αυτός δημιούργησε.

6.2 Η επιθυμία για δημιουργία Υφής ως Χειρονομία

Ο Πικάσο χρησιμοποιούσε πολύ το σώμα του όταν ζωγράφιζε (Miller, 2002: 136) και ισχυριζόταν ότι «τελικά ένα έργο τέχνης δεν πραγματοποιείται με τις ιδέες, αλλά με τα χέρια» (Picasso, 2002). Σύμφωνα με την παρατήρηση αυτή, η Υφή του έργου επηρεάζεται κατά κύριο λόγο από τη Χειρονομία του καλλιτέχνη, ο οποίος δουλεύοντας πάνω σ' ένα θέμα περιγράφει τα στοιχεία που βλέπει, μυρίζει, ακούει, αγγίζει, γεύεται. Τα «χέρια» του μεταφέρουν αυτά που αισθάνεται για το θέμα που τον ενδιαφέρει (Μάρκοφ, 1995: 115). Ο Arnheim θεωρεί ότι πολλοί καλλιτέχνες προσπαθούν να βάλουν ακόμη και το σώμα τους σε μια *κινησιοαισθητική κατάσταση*, που να ταιριάζει με τη φύση του θέματος που επεξεργάζονται (Arnheim 1999: 546). Μια κινηματογραφική μηχανή κατέγραψε τις κινήσεις του Ματίς, σε αργή κίνηση, την ώρα της δουλειάς του. Με το χέρι του επέλεξε την κάθε γραμμή έτσι ώστε να εκπληρώνει δέκα όρους διάσπαρτους πάνω στον πίνακα, τους οποίους δεν μπορούσε να διατυπώσει παρά μόνο αυτός. Ο Merleau-Ponty διερωτάται αν μια Χειρονομία είναι δυνατόν να εξηγηθεί από την επιστήμη, καθώς εκφράζει *έναν ολόκληρο κόσμο* (Merleau-Ponty, 1992: 113). Η κάθε έκφραση, η κάθε Χειρονομία, αντικατοπτρίζουν μια στιγμή «επικοινωνίας» του σώματος με τον κόσμο.[20]

20. Ο Merleau-Ponty μιλά για «geste oriente» και «geste culturel» (Πάνου, 1987: 65.)

Η ουσία της δημιουργικής δραστηριότητας του καλλιτέχνη συνίσταται σε *ειδικά ενεργήματα της συνείδησης* του, τα οποία πάντοτε εκδηλώνονται σε ορισμένες φυσικές λειτουργίες και κατευθύνονται από τη δημιουργική θέληση. Η παρατήρηση αυτή του Roman Ingarden (1977: 188), μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι από τα *ενεργήματα της συνείδησης* οδηγούμαστε στη Χειρονομία, και από εκεί στο αποτέλεσμά της, που είναι η δημιουργία Υφής.

6.3 Η πρόταση της Υφής ως Ήθος

Το Ήθος (η ψυχή) του καλλιτέχνη αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στην τελική ποιότητα του έργου τέχνης. Για τον Αριστοτέλη, το Ήθος ενός ανθρώπου περιελάμβανε τη σκέψη και την ηθική του, στην ουσία, όλη την προσωπικότητα του (Grube, 1995: 33).

Για τον Καντίνσκι, ο καλλιτέχνης πρέπει να έχει απεριόριστη ελευθερία στην επιλογή των μέσων του (Kandinsky, 1981: 145), η οποία πρέπει να βασίζεται στο θεμέλιο της *εσωτερικής αναγκαιότητας* (που το ονομάζει εντιμότητα). Το αξίωμα αυτό δεν ανήκει στην τέχνη μόνο, αλλά και στη ζωή. Πιστεύει ότι η ζωγραφική είναι η γλώσσα που μιλά στην Ψυχή με τον δικό της τρόπο (Kandinsky, 1981: 146-147).

«Το Ήθος μας διαμορφώνει και νοηματοδοτεί τη συμπεριφορά μας, προσδίδει στη ζωή μας, σε ατομικό και κοινωνικό επίπεδο, το *ύφος* (το στυλ) της, και πολλές φορές είναι –στην έσχατη Υφή του– μη εκφράσιμο με τη γλώσσα».[21] Οι διεργασίες αυτές που μας έρχονται από τον Wittgenstein, είναι πολύ λεπτές και είναι δύσκολο ή σχεδόν αδύνατον να εκφραστούν και να διαχωριστούν λεκτικά. Μπορούν όμως να μείνουν στη μνήμη σαν τη συνολική αίσθηση που αφήνει η «Υφή του Ήθους».

21. Σύμφωνα με την ορολογία του *Tractatus*, του Wittgenstein, «τα αξιακά στοιχεία» διαφαίνονται κατά ποικίλους τρόπους (Βιρβιδάκης, 2000: 160).

6.4 Η πρόταση Υφής ως αισθητική επιλογή (΄Υφος)

Η Υφή είναι κάτι χειροπιαστό και γι' αυτό έχει σχέση με το έργο τέχνης, είναι η συνολική ποιότητα –το αποτέλεσμα του τρόπου δουλειάς του καλλιτέχνη– πάνω σ' αυτό. Ενώ αντίθετα το ΄Υφος αναφέρεται περισσότερο σε σχέση με τον καλλιτέχνη, είναι η τεχνοτροπία, η αισθητική επιλογή του.[22]

Ο Αριστοτέλης, κάνοντας αναφορά στον Λόγο,[23] θεωρεί ότι ένα από τα θέματα τα οποία πρέπει να μας απασχολούν είναι το ΄Υφος, γιατί δεν είναι αρκετό να ξέρουμε τι πρέπει να λεχθεί, αλλά πώς πρέπει να λεχθεί με το σωστό τρόπο, διότι πολλοί παράγοντες συμβάλλουν στην εντύπωση που κάνει ένας λόγος.[24]

Ο καλλιτέχνης, όπως αναφέρεται από τον Μιχελή, με το έργο του υποβάλλει στο περιβάλλον του το ΄Υφος (Μιχελής, 1977: 20). Και αυτό είναι κάτι που επιβεβαιώνει και ο Gombrich επισημαίνοντας ότι «για την ώρα, η διαισθητική σύλληψη υποκείμενων μορφών (και η Υφή τους) απο τον καλλιτέχνη προηγείται κατά πολύ από τη μορφολογική ανάλυση των στυλ (του ΄Υφους)...» (Gombrich, 1980: 144).

Όλες οι παραπάνω παρατηρήσεις επιβεβαιώνουν ότι ο καλλιτέχνης αρχικά εστιάζει την προσοχή του έργου του, στη Μορφή (και την Υφή) του, και βάσει αυτών δημιουργεί την αισθητική επιλογή (το ΄Υφος) της δουλειάς του, η οποία με τη σειρά της επηρεάζει το ΄Υφος της εποχής του.

7. Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΥΛΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΗΣ ΥΦΗΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ

Ο Merleau-Ponty πιστεύει ότι το ζωγραφικό βάθος έρχεται από το άγνωστο για να βλαστήσει πάνω στην επιφάνεια του πίνακα (Haar, 1998: 83-84). Το μάτι του ζωγράφου δεν είναι στραμμένο προς τα «έξω» την ώρα της δημιουργίας, δεν προσπαθεί να αναπαραστήσει, είναι μάλλον ο ζωγράφος που γεννιέται μέσα στα πράγματα. Στις σκέψεις του Merleau-Ponty φαίνονται τόσο δεμένοι, ο καλλιτέχνης και το έργο την ώρα της υλοποίησης του, σαν να υπάρχει ένα πέπλο, ένας ανεμοστρόβιλος που τους τυλίγει.

Ο Γ. ΄Ιττεν πιστεύει ότι «πρέπει μόνο να αισθανόμαστε με ολόκληρο το κορμί και όχι μόνο με το χέρι, γιατί το σχέδιο δεν είναι υπόθεση των δακτύλων αλλά ολόκληρου του σώματος». Πρέπει να σχεδιάζεται μόνο το συναίσθημα και ποτέ οι φόρμες που έχει στη μνήμη του ο καλλιτέχνης. Αυτό μπορούμε να το συναντήσουμε, σε προηγούμενη φάση, στη θεωρία της «ενσυναίσθησης»[25] ή της «αισθητικής συμπάθειας».[26] Κατά τον Victor Bach το «ενσυναισθάνομαι» σημαίνει

22. Ως προς την ορολογία, συχνά χρησιμοποιείται, αντί για τη λέξη «ύφος», η λέξη «στυλ». Αν η ετυμολογία του ξενικού style και του λατινικού stylus από το ελληνικό «στύλος» είναι ορθή, τότε και το «στυλ» είναι ελληνικής προέλεσεως. Αλλά με περιορισμένη ετυμολογική και σημασιολογική διαφάνεια απ' ότι το «ύφος» (Μπαμπινιώτης, 1998: 1883-1884.

23. Στην αρχαιότητα γίνονταν συχνά παραλληλισμοί ανάμεσα στις τέχνες (λογοτεχνία, ποίηση, ζωγραφική). Αναφορές σχετικά με τη ζωγραφική στα: Αριστοτέλους, *Η ποιητική*, VI: 73 [1450b], XXV: 165 [1460b], XXV: 177 [1461b]· Αριστοτέλους, *Ρητορική*, 1.11.23: 283-284 [1371b]· Ξενοφώντος, *Απομνημονεύματα*, 3.10.1-8: 286-289· Πλάτωνος, *Νόμοι*, 2: 292 [669a-d]· Πλάτωνος, *Πολιτεία*, 2: 298 [376e-378a], 10: 303-304 [598b-c], 10: 304-305 [600-601b], 10: 305-306 [604e-605c] (Grube, 1995: 185).

24. Ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι «η ρητορική είναι τέχνη» και ασχολείται με το ΄Υφος στα δώδεκα πρώτα κεφάλαια του 3ου βιβλίου της *Ρητορικής*, στα οποία θέτει ένα πρότυπο αντικειμενικής κριτικής που ακολουθήθηκε σταθερά απο τότε. Επίσης αναφέρει ότι «όλα αυτά τα πράγματα έχουν απλώς σχέση με το πώς εμφανίζεται η αλήθεια και απευθύνεται στον ακροατή». Αριστοτέλης, *Περί ύφους* [*Ρητορική*, βιβλίο 3ο, κεφ. I-XII (I 1403b)] (Grube, 1995: 185-187).

25. Ο γερμανικός όρος είναι Einfuhlung, ο γαλλικός sympathique (συμπαθητικός συμβολισμός) ή sympathie symbolique (συμβολική συμπάθεια), ο αγγλικός empathy, και ο ελληνικός (απο τα γερμανικά), «ενσυναίσθηση» ή «καλαισθητική συμπάθεια». Είναι μια θεωρία η οποία χρησιμοποιήθηκε στο χώρο της ψυχολογίας, για την ψυχανάλυση (Ράπτη, 2000: 278 σημ.4).

26. Ο Th. Lipps διευκρινίζει ότι «στην αισθητική συμπάθεια αισθάνομαι τον εαυτό μου άνθρωπο, με την πιο πλήρη σημασία του όρου» (Ράπτη, 2000: 271).

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 130

«βυθίζομαι μέσα στα εξωτερικά αντικείμενα, προβάλλομαι, διαχέομαι[27] μέσα σ' αυτά, δηλαδή ερμηνεύω τα Εγώ των άλλων σύμφωνα με το δικό μου Εγώ, ζω τις κινήσεις, τις χειρονομίες, τα συναισθήματα και τις σκέψεις τους. Ζωντανεύω, εμψυχώνω, προσωποποιώ τα αντικείμενα που δεν έχουν προσωπικότητα, από τα πιο απλά μορφολογικά στοιχεία έως τις υπέρτατες εκδηλώσεις της φύσης και της τέχνης» (Ράπτη, 2000: 271, 278 σημ.11). Σήμερα, σε διαφορετικούς τομείς της τέχνης ή της επιστήμης, υπάρχουν αποτελέσματα τα οποία γίνονται αντικείμενα ταυτόχρονης αντίληψης από αισθήσεις διαφορετικές της πρωταρχικής (Cazeaux, 1999: 249).

Ο Henri Focillon προτείνει να πάψουμε να εξετάζουμε τη μορφή, την ύλη, το εργαλείο και το χέρι ξεχωριστά, και να τοποθετηθούμε στο σημείο συνάντησης στο γεωμετρικό πεδίο της δραστηριότητας τους (Focillon, 1982: 97). Η Πινελιά είναι αυτό το σημείο, είναι η πραγματική επαφή ανάμεσα στην αδράνεια και στην πράξη. Κάθε Πινελιά θα πρέπει να εκπληρώνει μια άπειρη σειρά όρων, γι' αυτό και μερικές φορές ο Σεζάν στοχάζονταν μια ολόκληρη ώρα πριν βάλει αυτή την Πινελιά πάνω στο μουσαμά (Merleau-Ponty, 1991: 38-39). Ο Gombrich πιστεύει ότι «υπάρχουν πράγματα που δεν μπορούν να δείξουν δέκα εκατοντάδες Πινελιές και που μπορούν να φανούν με μερικές απλές Πινελιές, αρκεί να είναι οι σωστές. Αυτές δίνουν την πραγματική έκφραση στο αόρατο» (Καίσλερ, 1976: 323).

Το Έργο, σε κάθε στάδιο επεξεργασίας και ανάπτυξης, ως οντολογική υπόσταση διαθέτει κριτήρια για τη συγκρότησή του και βάζει τους όρους του για να βελτιωθεί, να διορθωθεί και να αλλάξει, ώστε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του θέματος.[28] Ο αρχιτέκτονας (καλλιτέχνης) όχι μόνο *καθοδηγεί* την αρχιτεκτονική (εικαστική) σύνθεση στα διάφορα στάδια συγκρότησής της, αλλά και *καθοδηγείται* από αυτήν.

8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ανάλυση της Υφής στα έργα ζωγραφικής καθιστά φανερή τη σπουδαιότητά της, μιας και είναι το επιφανειακό στοιχείο που αναδεικνύει όλα τα στοιχεία του βάθους. Επηρεάζει και επηρεάζεται άμεσα από το Υλικό από το οποίο προέρχεται, δίνει ποιότητα στη Δομή, είναι στοιχείο της Μορφής και δημιουργείται από τη Χειρονομία του καλλιτέχνη, είναι προϊόν της Ηθικής του στάσης και της Αισθητικής του επιλογής.

Στο ερώτημα ποιο είναι το πλέον σημαντικό χαρακτηριστικό της Υφής και γιατί τη χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, η πιθανή απάντηση είναι ότι ο καλλιτέχνης προσπαθεί μέσα από το σώμα του και την αντίληψη που έχει για τον κόσμο, να εμφυσήσει στο έργο οντότητα. Ο Σεζάν, παρατηρώντας καθημερινά το βουνό Σαίν Βικτουάρ το έβλεπε, ως πλήρη οντολογική υπόσταση, και προσπαθούσε να αντλήσει την υπόστασή του αυτή. Δεν τον ενδιέφερε μια απλή αναπαράσταση, γι' αυτό και συνέχισε τις απόπειρες αυτές σε όλη του τη ζωή. Το κάθε έργο τέχνης, μέσω της υλικότητάς του, δίνει έναν αγώνα για να υπάρξει. Αυτή είναι η προσωπική αγωνία του, προσπαθεί να ενταχθεί στα αντικείμενα και στις οντότητες του κόσμου αυτού. Η Υφή είναι πραγματική ύπαρξη. Και είναι αυτή που θα το βοηθήσει να γίνει από αφαιρετικό σχήμα, μορφή. Ο καλλιτέχνης, επομένως, την επιζητεί για να προσδώσει ζωή στο έργο του.

27. Στα κείμενα για την «ενσυναίσθηση» γίνεται διάκριση α) μεταξύ των *νευρολογικών* περιπτώσεων εκείνων που άθελά τους υποφέρουν από «ενσυναίσθηση», καθώς το ερέθισμα μιας αίσθησης αυτόματα απελευθερώνει την αντίληψη σε μια δεύτερη, συνειρμικά, χωρίς να υπάρχει άμεσο ερέθισμα και β) την ένωση διαφορετικών καλλιτεχνικών προσεγγίσεων, για τη δημιουργία μιας αισθητικής συνένωσης (Cazeaux, 1999).

28. Αυτή η διερεύνηση ανήκει στη γνωσιοθεωρητική φύση της αισθητικής και εφαρμόζεται κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού παράλληλα με όλα τα άλλα στοιχεία υλοποίησης (Γκανιάτσας, 2000: 4).

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 131

Οι καλλιτέχνες των Πρωτοποριών στις αρχές του 20ού αιώνα ήθελαν να αντιδράσουν στο κατεστημένο της εποχής. Επιδίωκαν να ακουστεί μια διαφορετική φωνή για μια κοινωνία πιο ανεξάρτητη. Στο πέρασμα του χρόνου και του καινούργιου τρόπου ζωής έχουμε μια καινούργια φάση απομόνωσης-μοναξιάς, όπου παρατηρούνται στα άτομα παράλληλοι μονόλογοι. Απαιτούνται επομένως «γέφυρες επικοινωνίας» (Stafford, 1999: 138-179), αναφοράς και προσφοράς προς τους ανθρώπους του ευρύτερου περιβάλλοντος του καλλιτέχνη. Βέβαια, οι αλλαγές είναι μεγάλες ακόμα και στο ίδιο το ανθρώπινο σώμα (Dodson, 1999: 14, 16). Επανεξετάζεται και αναδομείται από τους καλλιτέχνες και τους συγγραφείς, ακριβώς επειδή αναδομείται και ανασυντίθεται από τους επιστήμονες και τους μηχανικούς με την τεχνική νοημοσύνη, τη ρομποτική, την εικονική πραγματικότητα, τη γενετική, την κλωνοποίηση, κ.λπ. Καταπιέζουμε με ζήλο τις φυσικές μας ανάγκες μέσα από μια σειρά αλλαγών που επιφέρουμε στο σώμα μας. Αυτές οι αλλαγές επηρεάζουν άμεσα το έργο του καλλιτέχνη, μιας και το τροφοδοτούν με καινούργιες και τελείως διαφορετικές υφές. Γι' αυτό, το θέμα της Υφής είναι ίσως τόσο επίκαιρο όσο ποτέ. Είναι η επικοινωνία, η επαφή μέσα στην απομόνωση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Adorno, W. Theodor (2000). *Αισθητική θεωρία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Αριστοτέλης (1975). *Περί ψυχής*. Αθήνα: Πάπυρος.

Arnheim, Rudolf (1999). *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Berger, John (1980). *Η εικόνα και το βλέμμα*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Bevlin, Marjorie Elliott (1977). *Design through Discovery*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

Braque, Georges (1989). *Η μέρα και η νύχτα. Τετράδια 1917-1955*. Αθήνα: Λέσχη.

Beardsley, Monroe C. (1989). *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*. Αθήνα: Νεφέλη.

Beardsley, Monroe C. (1981). *Aesthetics. Problems in Philosophy of Criticism*. Indianapolis-Cambridge: Hackett Publishing.

Βιρβιδάκης, Στέλιος (2000). «Η ηθική μετά τον Wittgenstein», στο Λ. Βίτγκενστάιν, *Περί ηθικής*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Γκανιάτσας, Βασίλης (2000). «Η αισθητική στη διαδικασία της δημιουργίας. Μια φιλοσοφική προσέγγιση στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό», εισήγηση στο 1ο Μεσογειακό Συνέδριο Αισθητικής.

Cazeaux, Clive (1999). «Synaesthesia and Epistemology in Abstract Painting», *British Journal of Aesthetics*, 39/3: 241-251.

De Micheli, Mario (1992). *Οι πρωτοπορείες της τέχνης του εικοστού αιώνα*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Diano, Carlo (1997). *Μορφή και τύχη*. Αθήνα: Ίνδικτος.

Dodson, Laura (1999). *Ένοχα σώματα. Η σύγχρονη ελληνική αντίληψη πάνω στο σώμα και την πολιτική του*. Αθήνα: Futura.

Eco, Umberto (1994). *Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα*. Αθήνα: Γνώση.

Εμμανουήλ, Μελίτα (1999). *Καλλιτεχνικά κινήματα μετά το 1945*. Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Focillon, Henri (1982). *Η ζωή των μορφών*. Αθήνα: Νεφέλη.

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 132

Φούλερ, Πήτερ (1988). *Τέχνη και ψυχανάλυση*. Αθήνα: Νεφέλη.
Frampton, Kenneth (1995). *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge-London: The MIT Press.
Gombrich, E.H. (1980). *Το στυλ*. Αθήνα: ΑΣΚΤ.
Gombrich, E.H. (1998). *Το χρονικό της τέχνης*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
Grube, G.M.A. (1995). *Ο Αριστοτέλης για την ποίηση και το ύφος*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
Haar, Michel (1998). *Το έργο τέχνης. Δοκίμιο για την οντολογία των έργων*. Αθήνα: Scripta.
Χάϊντεγγερ, Μάρτιν (1986). *Η προέλευση του έργου τέχνης*. Αθήνα: Δωδώνη.
Ingarden, Roman (1977). «Καλλιτεχνικές και αισθητικές αξίες», *Δευκαλίων*, 18.
Ίττεν, Γιοχάννες (1998). *Τέχνη του χρώματος*. Αθήνα: Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων.
Jaffe, Hans και Eberhard Roters (1984). *Η ζωγραφική στον 20ό αιώνα*. Αθήνα: Νεφέλη.
Καίσλερ, Άρθρουρ (1976). *Η πράξη της δημιουργίας*. Αθήνα: Χατζηνικολή.
Kandinsky, Wassily (1981) *Το πνευματικό στην τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη.
Κονταράτος, Σάββας (1989). *Σημειώσεις για την αντίληψη του χώρου*. Αθήνα: ΑΣΚΤ.
Langer, Susanne (1988). *Κείμενα θεωρίας της τέχνης. Εκφραστικότητα και συμβολισμός*. Αθήνα: ΑΣΚΤ.
Λογγίνος (1999). *Περί ύψους*. Αθήνα: Κάκτος.
Μάρκοφ, Βλαντιμίρ (1995). «Το υλικό της υφής», στο Α. Καφέτση (επιμ.), *Ρωσική πρωτοπορία, 1910-1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία – κριτική*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.
Ματιούσιν, Μιχαήλ (1995). «Περί οργανικής παιδείας», στο Α. Καφέτση (επιμ.), *Ρωσική πρωτοπορία, 1910-1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία – κριτική*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.
Merleau-Ponty, M. (1977). *Προοίμιο στη φαινομενολογία της αντίληψης*. Αθήνα: Έρασμος.
Merleau-Ponty, M. (1991). *Αμφιβολία του Σεζάν*. Αθήνα: Νεφέλη.
Merleau-Ponty, M. (1992). *Η πρόζα του κόσμου*. Αθήνα: Εστία.
Miller, Arthur (2002). *Αϊνστάιν-Πικάσο*. Αθήνα: Τραυλός.
Μιχελής, Παναγιώτης (1977). *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*. Αθήνα: Ε.Μ.Π.
Μπαμπινιώτης, Γ. (1998). *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
Μπουρλιούκ, Νταβίντ (1995). «Ι. Κυβισμός (επιφάνεια-επίπεδο), ΙΙ. Υφή», στο Α. Καφέτση (επιμ.), Ρωσική πρωτοπορία, 1910-1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία – κριτική. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.
Νταμπρόφσκι, Μαγκνταλένα (1995). «Κονστρουκτιβισμός. Η μετάβαση από την απεικόνιση στην κατασκευή», στο Α. Καφέτση (επιμ.), *Ρωσική πρωτοπορία, 1910-1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία – κριτική*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.
Πάνου, Σταύρος (1987). *Θέματα σύγχρονης οντολογίας*, Αθήνα: Σάκκουλας.
Πανόφσκι, Έρβιν (1999). *Μελέτες εικονολογίας*. Αθήνα: Νεφέλη.
Πεντζοπούλου-Βαλαλά, Τερέζα (1991). *Heidegger. Ο φιλόσοφος του λόγου και της σιωπής*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
Picasso, Pablo (2002). *Σκέψεις για την τέχνη*. Αθήνα: Printa.

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 133

Πλάτων (1975). *Φίληβος*. Αθήνα: Πάπυρος.

Ράπτη, Γιούλη, (1997). «Ο αμφιλεγόμενος ρόλος της τεχνικής στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη», στο Ε.Φ.Ε., Α. Μπαγιόνας και Χ. Τερέζης (επιμ.), *Τεχνική και αξίες*. Πάτρα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών.

Ράπτη Γιούλη, (2000). «Ο ρόλος της θεωρίας της "ενσυναίσθησης" στο έργο του Παναγιώτη Μιχελή», στο Ε.Φ.Ε., Κ. Βουδούρης (επιμ.), *Νεοελληνική φιλοσοφία*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ρηντ, Χέρμπαρτ (1986). *Λεξικό εικαστικών τεχνών*. Αθήνα: Υποδομή.

Ροζάνοβα, Όλγα (1995). «Κυβισμός, Φουτουρισμός, Σουπρεματισμός», στο Α. Καφέτση (επιμ.), *Ρωσική πρωτοπορία, 1910-1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία – κριτική*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.

Ross, W.D. (2001). *Αριστοτέλης*. Αθήνα: MIET.

Σατσκίχ, Αλεξάντρα (1995). «Σουπρεματισμός», στο Α. Καφέτση (επιμ.), *Ρωσική πρωτοπορία, 1910-1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία – κριτική*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.

Σεφτσένκο, Αλεξάντρ (1995). «Νεοπριμιτιβισμός. Η θεωρία του, οι δυνατότητές του, οι κατακτήσεις του», στο Α. Καφέτση (επιμ.), *Ρωσική πρωτοπορία, 1910-1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία – κριτική*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.

Shusterman, Richard (2002). *Surface and Depth. Dialectics of Critisism and Culture*. Ithaca-London: Cornell University Press.

Stafford, B.M., (1999). *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge-London: The MIT Press.

Τανιζάκι, Τζουνίτσιρο (1992). *Το εγκώμιο της σκιάς*. Αθήνα: Άγρα.

Τσακαλώτος, Ευστράτιος (1889). *Λεξικόν Λατινοελληνικόν*. Αθήνα: Π.Δ. Σακελλαρίου.

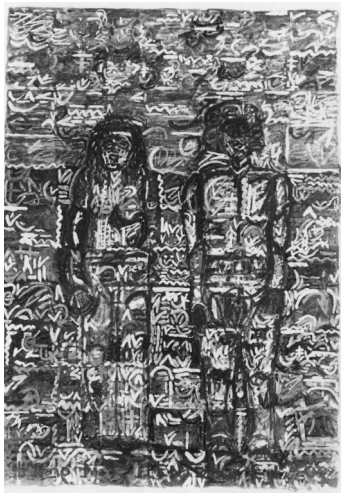
06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 134

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 135

γ.
Αφηγηματικός
χώρος

06 117-136 Papadaki_Layout 1 08/10/2012 10:11 π.μ. Page 136

07 137-164 Papadeli_Layout 1 07/09/2012 2:21 μ.μ. Page 137



Ιόλη και Ηρακλής, 1973

ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟ ΤΟΠΙΟ ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΓΑΒΡΙΗΛ ΠΕΝΤΖΙΚΗ

Χρύσα Παπαδέλη

Περίληψη

Το τοπίο του Ν.Γ. Πεντζίκη ορίζεται στο γεωγραφικό χώρο της Βορείου Ελλάδας με επίκεντρο τη γενέτειρα πόλη του, Θεσσαλονίκη. Η επιλογή του τόπου καταγωγής του ως πεδίου αναφοράς του έργου του είναι συνειδητή. Η επιστροφή στον άμεσα βιωμένο τόπο συμβολίζει την επιστροφή στα «πράγματα», στο «συγκεκριμένο». Ως μια ολότητα από «συγκεκριμένα πράγματα» με υλική υπόσταση, ουσία, σχήμα, υφή και χρώμα παρουσιάζεται ο «τόπος» στο έργο του. Το «τοπίο» αντίστοιχα αποτελεί για τον Πεντζίκη μια επιμέρους ενότητα του τόπου, μια συγκεκριμένη τοποθεσία με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που γίνεται αντιληπτή από απόσταση, έναν αυτοδύναμο μικρό «κόσμο» μέσα στον κόσμο.

Για να αποδώσει την υλική υπόσταση των «πραγμάτων», την υλικότητα των τοπίων του, διαλύει την ύλη στο ελάχιστο μόριό της, τον «κονιορτό-κόκκο» και την επαναδομεί με το ελάχιστο μόριο γραφής, τη «λέξη», και το ελάχιστο μόριο ζωγραφικής γραφής, την «πινελιά».

Αντιλαμβάνεται το τοπίο μέσα από αισθητηριακές, νοητικές, ψυχικές και σωματικές εμπειρίες: βλέπει, αισθάνεται, σχηματοποιεί γεωμετρικά, μετασχηματίζει σε γνωστά σχήματα, «αγγίζει» το τοπίο με το σώμα του μέσα από στάσεις και κινήσεις (περίπατος). Ωστόσο δεν αντιλαμβάνεται απλά και μόνο το τοπίο· η αισθητηριακή του εμπειρία είναι ένα δυνατό βίωμα που καταλήγει στη σωματική και πνευματική ταύτιση με αυτό.

Το έργο του Πεντζίκη είναι μια διαρκής προσπάθεια ένωσης των κομματιών του κόσμου, αποκατάστασης της απολεσθείσας ενότητας, που ο ίδιος περιγράφει με τους όρους του «κατακερματισμού» και της «κονιορτοποίησης». Στο έργο του, ο άνθρωπος του χθες ενώνεται με τον άνθρωπο του σήμερα μέσα από την προβολή του παρελθόντος στο παρόν πάνω στο τοπίο-σκηνικό, όπου η γη ενώνεται με τον ουρανό σε μια κοσμική ολότητα. Άνθρωπος και τοπίο ταυτίζονται.

Το τοπίο καθορίζει την ύπαρξη και την ταυτότητα του ανθρώπου και ο άνθρωπος διαμορφώνει το τοπίο πολιτισμικά μέσα από μια ατέρμονη διαδικασία. Άνθρωπος και τοπίο συνδέονται με τη σχέση που συνδέει το έμβρυο με τη μήτρα, μια αμφίδρομη ενοποιό και γονιμοποιό σχέση αλληλεξάρτησης και αλληλεπίδρασης.

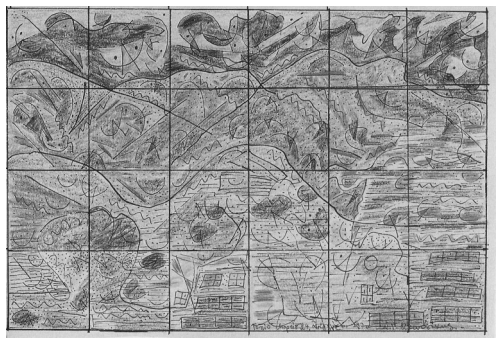
Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2004. Εξεταστική Επιτροπή: Γ. Λιακατάς (Επιβλέπων), Β. Ξένου, Α. Πεχλιβανίδου, Δ. Σεβαστάκης.

REFERENCE TO LANDSCAPE ON THE OCCASION OF THE WORK OF N.G. PENZIKIS

Abstract

The landscape in N.G. Pentziki's work is defined in the geographical area of Northern Greece, centered in his birth town, Salonica. The choice of his point of origin as a reference area in his work is intentional. This intentional return to the place where he had lived and had direct experiences, symbolises the return into "things", into "concrete". The "place" in his work is presented as a totality of "concrete things" with material hypostasis, substance, form, texture and colour. The "landscape" constitutes correspondingly a partially unity of "place", a specific area with special characteristics that becomes perceptible at distance, a self-contained small "world" in the world.

In order to render the material hypostasis of «things», the materiality of his landscapes, he dissects the material in its tiniest particle, the "shattered-grain" and he reconstructs it with the minimal particle of script, the "word", and the minimal particle of painting, the "stroke of brush".



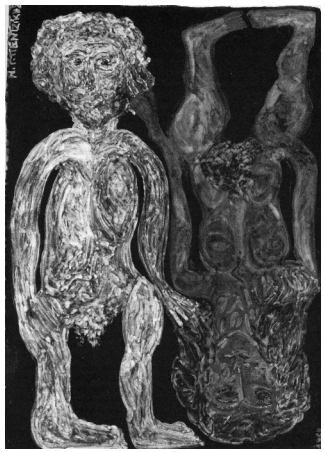
Τοπίο, 1970

07 137-164 Papadeli_Layout 1 07/09/2012 2:21 μ.μ. Page 138

He perceives the landscape through sensory, mental, psychical, and corporeal experiences: he observes, senses, gives geometrical shapes, transforms into known shapes, "he verges" the landscape with his body through motion (walk) and motionlessness. However, he doesn't merely perceive the landscape; his intense sensory experience leads to a corporeal and spiritual identification with it.

Pentziki's work is a permanent effort of unification of the world "pieces", reestablishment of the missing unity, which he himself describes with terms of "fragmentation" and "pulverization". In his work, the human being of yesterday unites with the human being of today through the projection of the past to the present on the landscape-scenery, where earth unites with the sky in a cosmic totality. Human and landscape coincide.

The landscape determines the existence and the identity of the human being which forms the landscape culturally through an endless process. Man and landscape are connected with the same bond that connects foetus with uterus, a bidirectional unifying and fertilising relation of interdependence and interaction.



Άντρας και γυναίκα, 1968

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μελέτη που ακολουθεί έχει μια σπονδυλωτή αφηγηματική δομή. Οι σημειώσεις μου (αποσπάσματα κειμένων και προσωπικές παρατηρήσεις επί αυτών), που συγκροτούσαν το βασικό κορμό της έρευνας, οργανώθηκαν πάνω στον άξονα ερωτημάτων της έρευνας και αποτέλεσαν τελικά, με την προτροπή του επιβλέποντος καθηγητή Γιάννη Λιακατά, το ίδιο το κείμενο. Έτσι, το σώμα του κειμένου συγκροτείται από δύο διαπλεκόμενους ιστούς-αφηγήσεις: ο πρώτος συντίθεται από την παράθεση αυτούσιων αποσπασμάτων από κείμενα του Π.,[1] μελετητών του και άλλων στοχαστών, που κρίθηκε ότι σχετίζονται και διαφωτίζουν το θέμα. Σε αυτόν, η προσωπική μου συνθετική παρέμβαση περιορίζεται στην επιλογή των κατάλληλων αποσπασμάτων και στην άρθρωσή τους πάνω στον άξονα των ερωτημάτων της έρευνας. Οι προτάσεις που παρεμβάλλονται μεταξύ αυτών ατονούν, σχεδόν απουσιάζουν. Παράλληλα εξελίσσεται μια δεύτερη αφήγηση, στην οποία αρθρώνονται οι προσωπικές μου θέσεις, και για το λόγο αυτό είναι αναλυτική και συμπερασματική. Η σπονδυλωτή αυτή γραφή, με τη διαπλοκή των δύο αφηγήσεων, έχει ένα διπλό ερευνητικό σκοπό: αφενός να διαφανούν οι προσωπικές μου ερμηνείες και αφετέρου να καταδειχθεί η μεθοδολογία της έρευνάς μου ως ανοιχτή. Στο απόσπασμα που ακολουθεί γίνεται μια πολύ συνοπτική αναφορά στο έργο του Π., ενώ έμφαση δίνεται στα ζητήματα πρόσληψης και αισθητικής θεώρησης του τοπίου.[2]

1. Στο εξής, η αναφορά στον Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη θα γίνεται με τη συντομογραφία του ονόματός του, με το γράμμα Π.

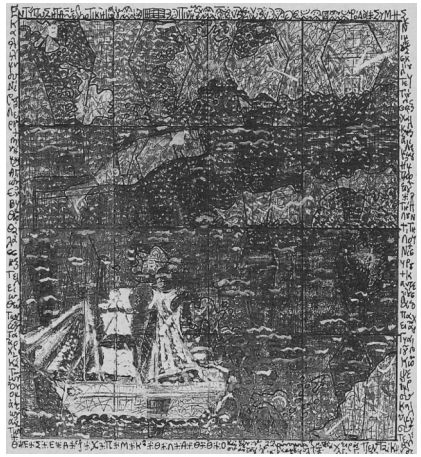
2. Όσοι πίνακες δεν περιλαμβάνουν όνομα ζωγράφου, αποτελούν έργα του Π.

Συνοπτική αναφορά στο έργο και τα εργαλεία του Ν.Γ. Πεντζίκη

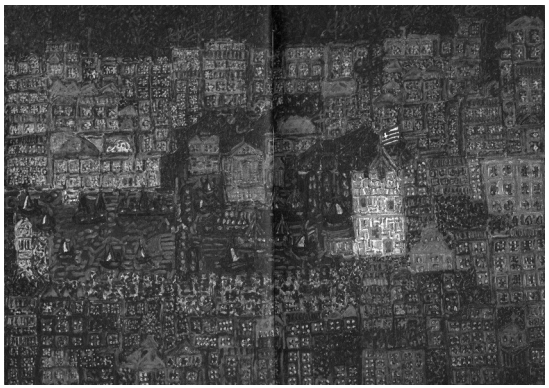
Το τοπίο του Π. περιορίζεται στα γεωγραφικά πλαίσια της Βορείου Ελλάδας με κέντρο τη γενέτειρα πόλη του, Θεσσαλονίκη· κλιμακώνεται σταδιακά από τη σκοτεινή κάμαρα των έκπτωτων ηρώων του, στη γειτονιά, στο συνοικισμό, στην πόλη και τελικά στη μακεδονική και θρακική ύπαιθρο. Ζωγραφίζει σύνολα, σύνολα σπιτιών σε συνοικισμό, σύνολα κτιρίων στην πόλη, αυτοδύναμα όμως πάντα τοπία· μικρούς κόσμους μέσα στον κόσμο. Η ρυθμική μετάβαση στις κλίμακες και οι διαδοχικές εστιάσεις από το μερικό στο συνολικό, υπενθυμίζουν σιωπηρά την παρουσία του «όλου» και των «μερών», δηλωτική της ενότητας, του ρυθμού και της οργανικότητας που ο Π. αντιλαμβάνεται στο τοπίο. Στα κείμενά του προσεγγίζει τα «πράγματα» με την αναλυτική απόδοση των λεπτομερειών. Με εργαλεία τη λέξη και την πινελιά θρυμματίζει (κονιορτοποιεί) και ανασυνθέτει την ύλη από τα κομμάτια και τις σκόνες της. Με αυτά συνθέτει ρυθμικά και οργανώνει αρμονικά τα «μέρη» στο «όλο» και παριστά το παλίμψηστο-ψηφιδωτό μακεδονικό και θρακικό τοπίο.

3. *Νιώθω αφάνταστα νέος και καινούργιος σα να ζω πρώτη φορά. Τούτο είναι το νόημα της άφιξής μου στην πόλη* (Πεντζίκης, 1999: 124)

Αντλεί τα σύμβολά του από την αρχαία ελληνική και τη χριστιανική παράδοση και κατασκευάζει το μύθο του από τη διαπλοκή τους. Η συνειδητή επιστροφή στην πατρική γη[3] στο έργο του είναι μια καθαρτήρια πράξη για την ύπαρξη και παραπέμπει στην εποχή της αθωότητας και του μύθου. Ο θάνατος δεν υφίσταται για τον Π., αποτελεί γι' αυτόν μια στιγμή στο κυκλικό φαινόμενο της ζωής. Διαβάζει στα τοπία την ενότητα του χρόνου, τη συνέχεια μέσα από μνήμες, μύθους και παραδόσεις.



Εντύπωση ταξιδιωτική, 1970
Το πλέγμα: το κατακερματισμένο βλέμμα του θεατή ή ο κατακερματισμένος κόσμος.



Μυχός κόλπου Θερμαϊκού, 1979
Η ψηφίδα-κουκίδα: θρυμματίζει και ανασυνθέτει την ύλη.

Αντιλαμβάνεται τα «πράγματα» κυρίως με την όραση και την αφή, ωστόσο δεν μένει στις άμεσα ορατές και απτές εντυπώσεις με τις οποίες τροφοδοτούν οι αισθήσεις αυτές τη μνήμη του· βλέπει μέσα από τα πράγματα και το «άγγιγμά» του τα διαπερνά. Η ζωγραφική του δεν είναι αναπαραστατική. Το τελικό σχήμα παράγεται από τη «μνημική αίσθηση», μια χαρακτηριστική νέα αίσθηση σύνθετη και συνθετική: ανακαλεί τις εικόνες, αποδίδει στον καμβά την εντύπωσή τους, εμπλουτισμένη με τον προσωπικό του μύθο, και νοηματοδοτεί εκ νέου τα τοπία του.

1. ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

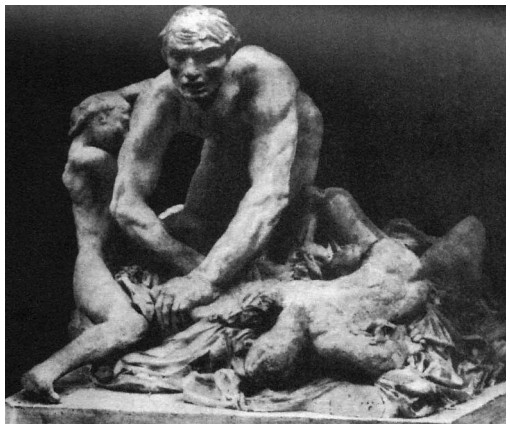
1.1 Σχηματοποίηση. Γεωμετρική αντίληψη του τοπίου

Πού κατανόησα τη γλυπτική; Μέσα στα δάση, κοιτάζοντας τα δέντρα· πάνω στους δρόμους, παρατηρώντας την κατασκευή των συννεφών· [...] Αυτό που έμαθα από τη φύση πάσκισα να το βάλω μέσα στα έργα μου (Rodin, 1935).

Για το ζωγράφο Σπύρο Παπαλουκά, *το τοπίο είναι αντικείμενα σε διάφορες αποστάσεις, που χαρακτηρίζεται με χρώματα, σε διάφορες πλοκές, οριζόντιες, κάθετες, διαγώνιες κ.λπ.* (Παπαλουκάς, 1935: 66). Το τοπίο, ως μια επιμέρους ενότητα ενός τόπου, μια συγκεκριμένη τοποθεσία με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, γίνεται αντιληπτό ως σύνολο από απόσταση. Τι συλλαμβάνει όμως ο νους θεωρώντας ένα τοπίο από απόσταση;

Αν ο άνθρωπος έπαυσε κάποτε να βαδίζη με τα τέσσερα, μόλις εστάθηκε όρθιος, αντίκρυσε ένα θέαμα εξαίσιο. Δένδρα, κοιλάδες, βουνά και επάνω απ' όλα, ένα γαλάζιο στερέωμα, που το στόλιζαν τη νύκτα χίλια αστέρια. Δηλαδή τα μάτια του υψώθηκαν από το χώμα, κ' ενώ πρώτα έβλεπε τα αντικείμενα σαν άμορφες μάζες και τ' ανεγνώριζε προπα-

07 137-164 Papadeli_Layout 1 07/09/2012 2:21 μ.μ. Page 140

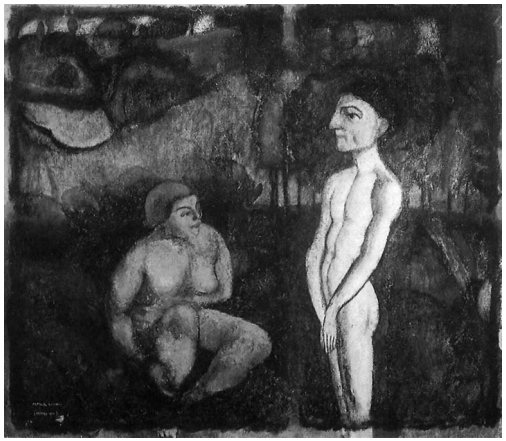


Roden: *Ugolino*, 1881

ντός με την αφή, με την οσμή και από το χρώμα, τα είδε τώρα ως μορφές *και* σχήματα *μετέωρα σε μίαν ατμόσφαιρα ενότητας* (Μιχελής, 1977: 207).

Σχήματα και *μορφές* λοιπόν αντίκρισε ο άνθρωπος τις πρωταρχικές εκείνες στιγμές στη φύση, που αφού κατανόησε τη λειτουργία που επιτελούν, στη συνέχεια μιμήθηκε αντανακλαστικά στην προσπάθειά του να καταστήσει το περιβάλλον του φιλικό και άνετο, δηλαδή *οικείο*. Με τη μίμηση, κατά την οποία ο άνθρωπος «σχηματοποίησε» τις μορφές,[4] μετέφερε την εμπειρία της κατανόησής τους στην παραγωγή χώρου. Μέσα από τη διαδικασία αυτή απέκτησε τελικά συνείδηση του περιβάλλοντος και του εαυτού του, δηλαδή γνώση και αυτογνωσία, συνέλαβε έννοιες και απέδωσε νέα νοήματα στα «αντικείμενα» που τον περιέβαλλαν.[5] Διαδικασία που θυμίζει την αντίστοιχη, κατά την οποία το βρέφος μιμούμενο αρχικά τις προσλαμβάνουσες του περιβάλλοντός του, στη συνέχεια συλλαμβάνει τις έννοιες και τις αποδίδει στις λέξεις και στα αντικείμενα.

Στη διαδικασία μίμησης της μορφής,[6] που περιγράφεται παραπάνω, περιλαμβάνεται η σύλληψη του σχήματός της μέσα από αφαιρετικές, σχεδόν αντανακλαστικές νοητικές διεργασίες. Η *σχηματοποίηση*, δηλαδή, είναι μια νοητική διαδικασία οργάνωσης της αταξίας[7] ενός «πράγματος» σε δεδομένο σχήμα, σε ένα γεωμετρικό σύνολο γραμμών και επιφανειών, μέσα από διαδικασίες αφαίρεσης. Η πρωταρχική έκφραση της σχηματοποίησης, και σχεδόν αντανακλαστική λειτουργία του ανθρώπινου νου, είναι η αναγωγή σε *γνωστά σχήματα*.



Marcel Duchamp: *Paradise*, 1910-1911

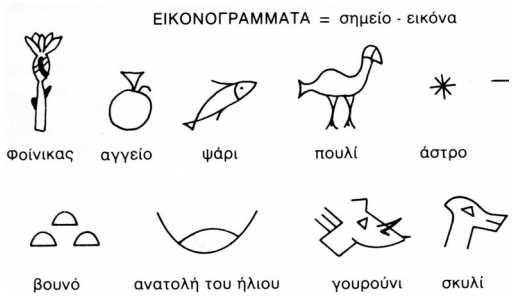
Η σχηματοποίηση αποτελεί βασική λειτουργία της αναλυτικής και της συνθετικής διαδικασίας στην αρχιτεκτονική πράξη και στην καλλιτεχνική δημιουργία. Αισθήσεις και μνήμη, μέσα από μια αλληλουχία αφαιρετικών και πολύπλοκων συνθετικών μηχανισμών, μέσα από σειρά ψυχικών και νοητικών διεργασιών, μετέχουν στη διαδικασία κατά την οποία ο δημιουργός συλλαμβάνει το *σχήμα* και κατ' επέκταση την *ιδέα* του «πράγματος» που «θεωρεί» ή «συλλαμβάνει». Είναι δύσκολο ωστόσο να περιγραφεί τι προηγείται και τι έπεται κατά τη σχηματοποίηση: η διαδικασία

4. Το σχήμα εξ ορισμού σχετίζεται με τη μορφή και τη σύλληψή της: αποτελεί την *εξωτερική μορφή των πραγμάτων. Στη Γεωμετρία, το σύνολο των γραμμών ή επιφανειών, υποσύνολο του χώρου. Τα γεωμετρικά σχήματα ωστόσο δεν είναι ανάγκη να έχουν το γνώρισμα του πεπερασμένου* (Γκίκας, 1989: 299).

5. *Υπάρχει όμως κ' ένα είδος ρυθμίσεως εκ των έσω, μια αναγνώριση της αντικειμενικώς αναγκαίας τάξεως. Διότι όπως ο άνθρωπος αισθάνεται την ανάγκη να ρυθμίσει –να βάλει τάξη– σκοπεύοντας πάντοτε κάτι, έτσι και το κάθε τι στη φύσι υπακούει σ' έναν σκοπό –ακατανόητον ίσως σε μας– αλλά, πάντως, ανήκει στο σύστημα του Κόσμου. Αυτό του επιτρέπει να οργανώνεται μέσα εκεί και να ξεχωρίζει ως γένος, είδος, και τελικά ως άτομο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, όσο ανερχόμεθα την κλίμακα των όντων* (Μιχελής, 1977: 52).

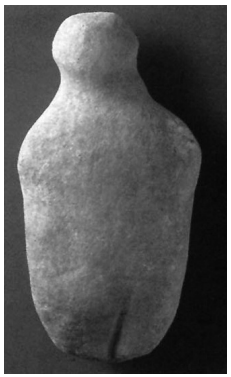
6. Ο Π. αποκαλεί τη μίμηση, την αντιγραφή, «αντιγραφική μνήμη» (Πεντζίκης, 1986: 105).

7. *Ακόμη και ο ζωγράφος, που μιμείται ένα τοπίο ελεύθερα, χωρίς να το σχηματοποιεί, του δίνει Ρυθμό (στυλ), κατά το ότι τακτοποιεί τη φαινομενική του αταξία, αναδεικνύοντας μέσα από την γραφικότητα της φύσεως τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά του* (Μιχελής, 1977: 51).

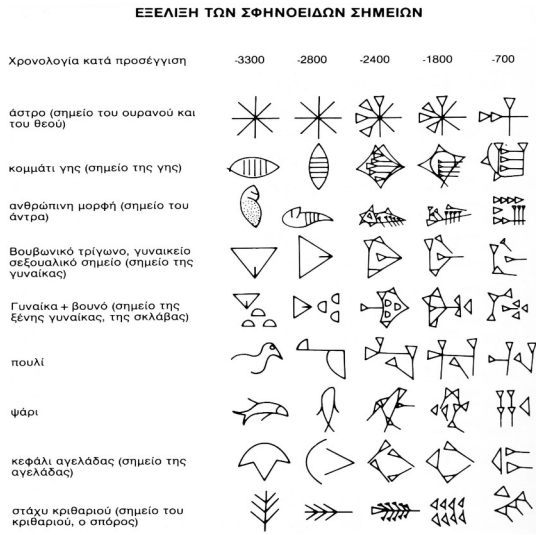


είναι σαν μία αμφίδρομη πορεία κατά την οποία αφετηρία και τέρμα εναλλάσσουν διαρκώς τις σχετικές τους θέσεις.

Από τη στιγμή όμως που ο δημιουργός συλλάβει τη *μορφή*, είναι δυνατόν να τη μεταφέρει έξω από το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή γεννήθηκε και με μια εκ νέου νοηματοδότηση να την εντάξει σε άλλο: *Η γεύσις ωρισμένης τροφής εμφανίζη απάνω στην οθόνη των αναμνήσεων, το θέαμα της θάλασσας, μιας θάλασσας καθορισμένης, μωβ ή γαλάζιας, τεφρής ή μενεξεδένιας [...] Αφού λοιπόν και το παραμικρότερο συναίσθημα, που βρίσκεται απομονωμένο πια από το πλαίσιο των αντικειμένων μέσα στο οποίο γεννήθηκε για πρώτη φορά, αφυπνίζη απότομα την ανάμνηση αυτών των αντικειμένων και στον πιο κοινό και ακαλλιέργητο άνθρωπο, πως είναι δυνατόν σ' ένα παλλόμενο, τόσο ευσυγκίνητο πλάσμα, όπως είναι ο ποιητής, η αλληλουχία ή η επανάληψις των οραμάτων του εξωτερικού κόσμου να μην προκαλή σ' αυτόν την ανάβλυση μιας έμμονης εικόνας, που θα προσπαθήση στην αρχή να την αναπαραστήση στη μνήμη του, κι αργότερα, σχεδόν ενσυνείδητα, να την συμπτύξη, να την ξεκαθαρίση, να την σχηματοποιήση, να την κάνει σύμβολο; Πώς είναι δυνατόν να μην κυριαρχεί σ' αυτόν, όταν θα έχη μετατοπιστεί; Πώς είναι δυνατόν να μην την συνδέση αναπότρεπτα με τα νέα κι' απροσδόκητα οράματα που διαπιστώνη για να επιβάλλη σ' αυτά τον ιδιαίτερο ρυθμό του, τον οποίο άλλωστε τροποποιούν, ύπουλα με τη σειρά τους κι' αυτά;* (Faure, 1935: 37).


Κυκλαδίτικα ειδώλια

Ο Π. γνωρίζει καλά τη διαδικασία της σχηματοποίησης: *Τα πράγματα ενδιαφέρουν ολόκληρα. Δεν έχουν καμία έννοια οι απαλείψεις, οι αλλοιώσεις, παραλλαγές εκ συμπαθείας ή θαμπάδες λόγω εχθρότητος, που υφίστανται όσα βλέπουμε. Οι άμεσες εντυπώσεις σβήνουν αφήνοντας να κατασταλάξουν τα λογικά* σχήματα (Πεντζίκης, 1999: 33).



Σημειωσεις 100 Ημερων (εξώφυλλο),1973

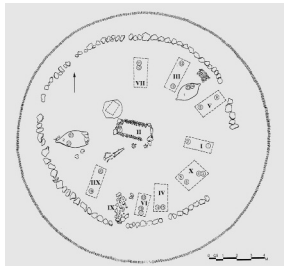
Άθως και Αφησιά, 1973

Συνδέει το σχήμα με την αντίληψη και την κατανόηση. Όταν το σχήμα καταλυθεί το «πράγμα» δεν γίνεται αντιληπτό: *Το* σχήμα *μου σκορπάει, θραύεται. Δεν αντιλαμβάνομαι και δεν εννοώ τίποτα* (στο ίδιο).

Σχηματοποιεί το βορειοελλαδικό τοπίο δίνοντας πρώτα το μέγεθος και κατόπιν το σχήμα της μορφής του: *Η έκταση των 42.614 τετραγωνικών χιλιομέτρων της Βορείου Ελλάδος, μοιάζει στον χάρτη να επικάθεται σαν πνεύμα ή τόνος επί του υπόλοιπου ελλαδικού σώματος* (Πεντζίκης, 1995: 7).

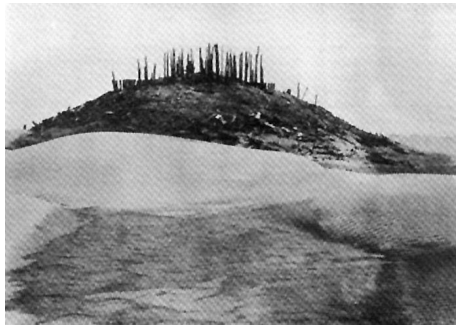
Σχηματοποιεί το τοπίο διαβάζοντας γεωμετρικά σχήματα. Βλέπει πυραμίδες: *Πυραμίς 2.000 μέτρων ύψους ο Άθως* (στο ίδιο: 27)· και κώνους: *Τα αρχαιολογικά ευρήματα της Γέφυρας, βρέθηκαν σ' έναν από τους χαρακτηριστικούς του βορειοελλαδικού τοπίου, τεχνητούς χωματοσωρούς. Σχήματος τελείως κωνικού όταν κρύβουν τάφους, αποκαλούνται τύμβοι. Σχήματος ατελούς ή κολούρου κώνου ή τραπεζοειδούς, κρύβουν τεκμήρια οικισμών από την νεολιθική εποχή και μετά. Αποκαλούνται δε απλώς τούμπες, τοποθετημένες ενίοτε η μία πάνω στην άλλη* (στο ίδιο: 20).

Το οκτάγωνο του Γαλεριανού συγκροτήματος στη Θεσσαλονίκη, 4ος αι. μ.Χ.



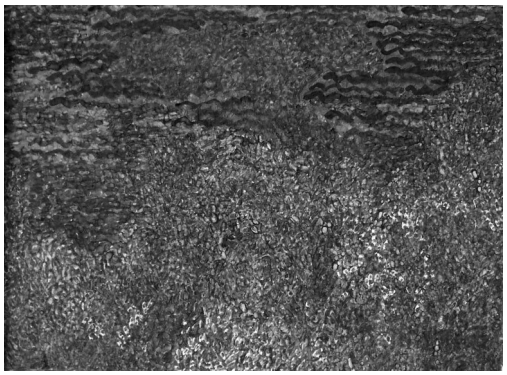
Κάτοψη τούμπας με πολλές ταφές στη Βεργίνα

Η τούμπα και ο τύμβος αποτελούν το πιο σχηματοποιημένο χαρακτηριστικό του βορειοελλαδικού τοπίου. Οι τεχνητοί χωματοσωροί είναι αποτέλεσμα σχηματοποίησης από τον αρχαίο Μακεδόνα· μιμούμενος το βουνό νοηματοδοτεί εκ νέου τη μορφή του: σχηματίζει τη «φουσκωμένη» κοιλιά της γης, που κυοφορεί τον άνθρωπο. Με τη γήινη αυτή έξαρση σημαδεύει την επίπεδη επιφάνεια των χαρακτηριστικών πεδινών εκτάσεων του βορειοελλαδικού τοπίου. Σχηματοποιεί γεωμετρικά το βουνό, του αποδίδει νέο νόημα και με τη μορφή του συνδιαλέγεται με το επίπεδο σχήμα της επιφάνειας που διαβάζει γύρω του. Η σχηματοποίηση αυτή αποτελεί αποφασιστική ενέργεια κατοίκησης του αρχαίου Μακεδόνα επί της γης.

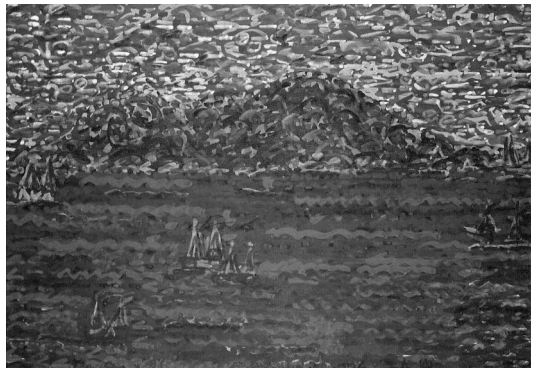


Νεκρόπολη-τούμπα

Τούμπες



Άσσος Κεφαλληνίας, 1979



Καβάλα

Ο Π., ως σύγχρονος Μακεδόνας, σχηματοποιεί και μετασχηματίζει το τοπίο σε γνωστά σχήματα: *Το σχήμα του Αγίου Στέργιου* (Ιερός Ναός Αγ. Δημητρίου) *θυμίζει σκαρί πλοίου· Η Αγία Ελισάβετ θυμίζει θαλάσσιο κοχύλι ή μήτρα εν χαλάσει* (στο ίδιο: 24)· *[...] ωραία πόλη που το πανόραμά της μοιάζει σαν σχήμα με πουλί* (στο ίδιο: 42)· *Παράξενα τα σχήματα των βουνών προ της Ξάνθης, σαν καβούκια χοτζάδων* (στο ίδιο: 45).

Αεροφωτογραφία

Μεταξύ των δύο βουνών η κοιλάδα που ανοίγεται, χαλί όπου το κάθε γεωμετρικό σχήμα είναι χωράφι, το κάθε δέντρο κόμπος και οι δρόμοι κλωστές και τα οικήματα ένα χαμόγελο (Πεντζίκης, 1999: 72).

Διαβάζει στο τοπίο μυθικές μορφές και περιστατικά: *Μία άλλη κορυφή προσομοιάζει με το κεφάλι του Μεγαλέξανδρου* (στο ίδιο: 9)· *Τοπική παράδοση αναφέρει τους γάμους του Αλεξάνδρου με την κόρη του Δαρείου. Επί της χέρσου μεταξύ των δύο λιμνών, ανάμεσα στα χωριά Νυφόπετρες, επιδεικνύεται ολόκληρη γαμήλια πομπή μαρμαρωμένη* (στο ίδιο: 30).

Πιστεύει ότι τα τοπωνύμια είναι αποτέλεσμα σχηματοποίησης των χαρακτηριστικών του τοπίου: *Το τοπωνύμιο Κιδαρίς, που δηλώνει ένα είδος κάλυμμα της κεφαλής, σίγουρα, περιγράφοντας το σχήμα κάποιας ορεινής εξάρσεως, υπαινίσσεται τους ανάλαφρους σαν κελαϊδισμούς τρούλλους του Βυζαντίου. Αναφέρουμε τα τοπωνύμια Κορφοβούνι, Κορυφή, Πλαγιά, Ρεματιά* (Πεντζίκης, 1984β: 126).

Χατζηκυριάκος-Γκίκας: *Η γη*, 1966

1.2 Ρηματοποίηση. Αντίληψη του τοπίου μέσω της ακινησίας του σώματος

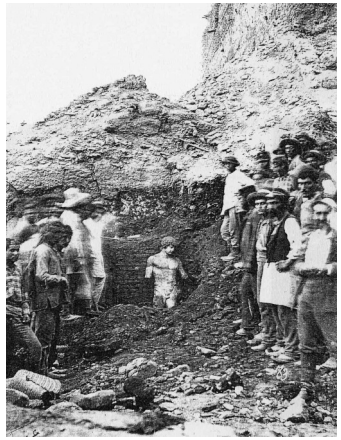
Ο Π. αντιλαμβάνεται το τοπίο κυρίως με τις αισθήσεις της όρασης και της αφής. Το αισθητήριο της αφής είναι διασκορπισμένο σε όλο το *σώμα* και η αφή μεταξύ άλλων περιλαμβάνει και αισθήματα θερμικά.

Γράφει σχετικά ο αρχαιολόγος Χρήστος Καρούζος, αναφερόμενος στην αρχαία ελληνική τέχνη και την εντύπωση που δημιουργεί: *Η πρώτη εντύπωση, ζωηρή και βαθειά, που έχουμε από κάθε ελληνικό κομμάτι είναι πως βλέπομε κάτι γερά ριζωμένο στον κόσμο τούτο, στη γη. Αυτό δε σημαίνει καθόλου πως δεν υψώνεται πάνω απ' αυτόν· πρόκειται μόνο για το γέρο του ρίζωμα. Από κάθε ελληνικό αισθανόμαστε*, σχεδόν με το σώμα μας, *να βγαίνει η ζεστασιά του ζωντανού* (Καρούζος, 2000: 36).

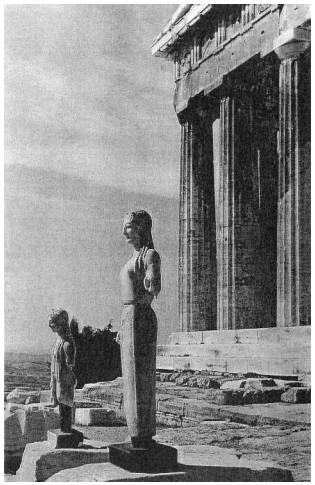
Το σώμα μετέχει ουσιαστικά στην απτική αντίληψη των πραγμάτων: είναι το καθολικό αισθητήριο όργανο της αφής. Ωστόσο, αυτό που ο Καρούζος διατυπώνει με την έκφραση «σχεδόν με το σώμα», το εκφράζει ρητά ο Leonardo Davinci, ο οποίος αντιλαμβάνεται την υλικότητα της «γης» με το σώμα: *Προς το σώμα των ζώων ομοιάζει το σώμα της γης, έτσι όπως υφαίνεται απ' τις διακλαδώσεις των φλεβών, που όλες συνδέονται ανάμεσά τους, και συγκροτούνται για την τροφή και τη ζωοποίηση του πλανήτη, απαράλλακτα με ότι συμβαίνει για καθένα από τα πλάσματά του* [...] *Μπορούμε να πούμε ότι η φύση έχει μια φυτική ψυχή και ότι σάρκα της είναι το έδαφος και κόκκαλα οι συναρθρώσεις από τους βράχους που εξελίσσονται σε βουνά· κ' οι τένοντές της είναι το πουρί· το αίμα της οι φλέβες του νερού· η λίμνη από αίμα που περιτριγυρίζει την καρδιά είναι ο ωκεανός· η αναπνοή μας κ' η αύξηση και το χαμήλωμα του αίματος που γίνεται από τους πνεύμονας, απ' το σφυγμό, είναι όπως πάνω στη γη η παλίρροια κ' η μεταρροή της θάλασσας· η ζεστασιά της ψυχής του κόσμου είναι η φωτιά που, έμφυτη στα βάθη της γης, κι αποτελώντας την κατοικία της φυτικής ψυχής, εξατμίζεται σε διάφορους τόπους λαμβάνοντας τη μορφή, είτε του θερμού νερού, είτε μεταλλείων από θειάφι, είτε ηφαιστείων, στο Mongibello της Σικελίας και σε κάμποσα άλλα μέρη* (Davinci, 1935: 62).

Χατζηκυριάκος-Γκίκας: *Genii Loci*, 1970

Η αναφορά στο *σώμα* της «γης» δεν αποτελεί απλώς σχήμα λόγου (μεταφορά), αλλά δηλώνει τη βαθιά βιωματική σχέση που συνδέει το ανθρώπινο σώμα με τα «πράγματα»· έγκειται σε μια ρητή αισθητηριακή λειτουργία κατά την οποία τα «πράγματα» βιώνο-



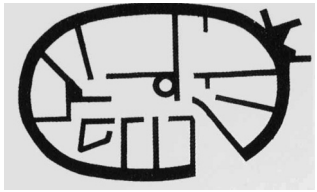
Από το σώμα της γης, με το σώμα μας, αισθανόμαστε να ζωντανεύει το πνεύμα του τόπου.



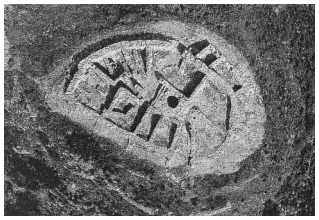
Το ελληνικό τοπίο και σαν καρδιά αυτού η Αθήνα με την Ακρόπολη, καθώς ο ελληνικός στοχασμός, συνειδητοποιώντας το, έφτασε να το ιδεί σαν ένα σώμα, που ζη μαζί με τα σώματα των ανθρώπων και των θεών, έτσι κοιταγμένο, αποτελεί ένα θαύμα (Πεντζίκης, 1986: 47).

νται με το ίδιο το σώμα. Η σωματική αντίληψη των πραγμάτων εμπεριέχει μια υλική διάσταση: ο άνθρωπος με την ύλη του σώματός του αισθάνεται την υλικότητα των πραγμάτων.

Στο βίωμα του χώρου μέσα από το σώμα αναφέρεται, ο καθηγητής και δάσκαλός μου, Τάσος Μπίρης, όταν εκφράζει με χειρονομίες «ιδέες» για βασικές διατάξεις του χώρου: *Πολλές φορές ο προφορικός ή γραπτός λόγος, καθώς και άλλα βοηθητικά μέσα όπως το σχέδιο, δεν επαρκούν για μια αφαιρετική αλλά περιεκτική περιγραφή ή παράσταση μιας αρχιτεκτονικής ιδέας και της βασικής συνθετικής δομής που τη στηρίζει. Η χειρονομία είναι αυθόρμητη ψυχική και σωματική ενέργεια, με έντονο συμβολικό χαρακτήρα* (Μπίρης, 1996: 41).



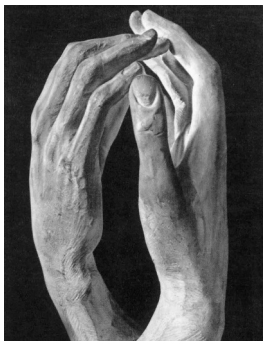
Οικία στο Χαμέζι στην Κρήτη, 2100-2000 π.Χ.



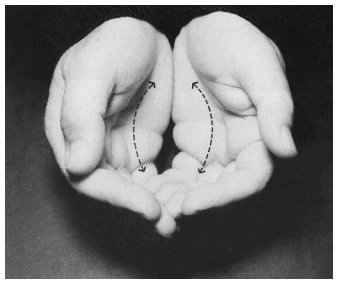
Κάτοψη οικίας στο Χαμέζι

Το βίωμα μέσω του σώματος συνδέεται κατά μία άποψη με τη γέννηση και την άνθηση του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Στη μικρή κλίμακα του ελληνικού τοπίου, μια κλίμακα κοντά σε αυτήν του ανθρώπινου σώματος, ο άνθρωπος μπόρεσε γρήγορα να αναπτύξει έλεγχο του τοπίου και του εαυτού του· διάβασε το τοπίο με το σώμα του και το μέγεθός του και μέσα από τη σχέση του σώματός του με τα στοιχεία που το περιβάλλουν κατάλαβε και τον εαυτό του.

Στο έργο του Π. το σώμα καθίσταται ένα πολύ σημαντικό μέσο στη σχέση ανθρώπου-τοπίου. Οι σχετικές με το «σώμα» αναφορές στα κείμενά του είναι πολλές. Το σώμα είναι η πιο βασική σχηματοποίηση που κάνει για να περιγράψει το τοπίο: *Αλλά εντελώς άλλος είν' ο τόπος εδώ, όσο κι' αν οι αυχένες απ' τις πλαγιές στο σύδεντρο τριγύρω του Σέιχ-Σου, θυμίζουν γυναικεία σώματα του Μποτιτσέλι* (Πεντζίκης, 1999: 121).



Roden: *Χέρια*

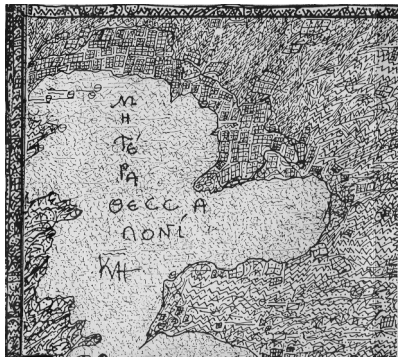


Χειρονομία που παριστά την ιδέα για τον αρχέτυπο χώρο-μήτρα (Μπίρης, 1996: 41).

Στον Π. ωστόσο, το βίωμα του τοπίου δεν γίνεται απλώς και μόνο μέσα από το σώμα· γίνεται με το σώμα. Η σχέση σώματος και τοπίου, η επ-αφή τους, εξελίσσεται σε σχέση ταύτισης, το σώμα του ταυτίζεται με το τοπίο: *Έτσι, τώρα, τσακίζοντας τη ζωική δυσκαμψία μου με ορισμένες κινήσεις και διευθετώντας το σώμα μου, νιώθω να είμαι όχι απλώς ο χάρτης ή το παραστατικό σχήμα της Θεσσαλονίκης, παρά αυτή ταύτη η έκταση που καταλαμβάνει η πόλη πάνω στην επιφάνεια της γης, καμπυλωμένος σαν τόξο γύρω από τη μητρική θάλασσα, περικλείοντας στη μοναδική μου γέννηση, απειρία γεννήσεων και θανάτων. Η ενδοχώρα που αρδεύεται από τους ποταμούς που εκβάλλουν αντίκρυ, είναι ο πλακούντας*... (στο ίδιο: 29).

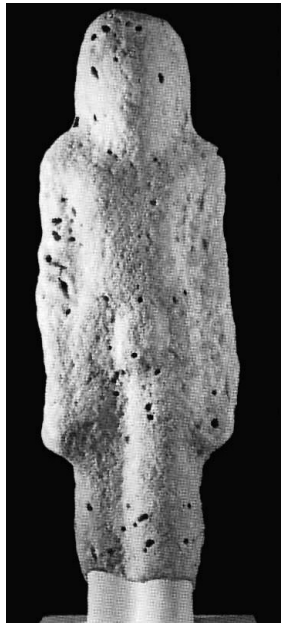
Συνεχίζοντας, περιγράφει αναλυτικά τις θέσεις που καταλαμβάνει στο τοπίο κάθε μέλος

του σώματός του για να καταλήξει στη θέση του κεφαλιού. Το μυαλό του γεμάτο σκέψεις για φαινόμενα, ανέμους, φως, υγρασία, ξηρασία, κύματα, θάλασσα, ποτάμια, βουνά, μνημεία, θρύλους κ.λπ. [...] Αυτό είναι *το τοπίο του «είναι» του*: *το «είναι» του τοπίου*, η απόλυτη σωματική, ψυχική και νοητική ταύτιση με τον τόπο.



Μητέρα Θεσσαλονίκη (εξώφυλλο)

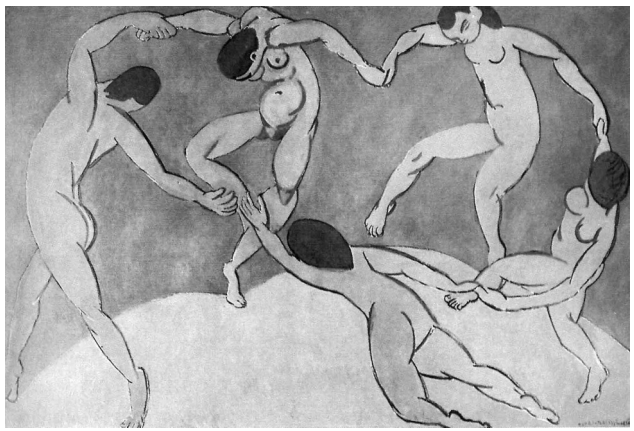
Αυτή την ταύτιση, ο γιος του Π., Γαβριήλ Νικολάου Πεντζίκης, ονομάζει «ρηματοποίηση»: *Το πεζογράφημα* Ψιλή ή περισπωμένη *εντάσσεται οργανικά στο συνολικό έργο του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη. Είναι ένα «κείμενο περιπάτου», έκφραση της προσπάθειας του συγγραφέα να ρηματοποιήσει τον τόπο του για να ταυτιστεί μαζί του σωματικά. Πρόκειται για προσπάθεια που διατρέχει ωσάν μίτος όλο το πεντζικικό έργο. Η ρηματοποίηση επιδιώκεται μέσω του περιπάτου, της πειθαρχημένης περιπλάνησης ανά τον τόπο του συγγραφέα* (Πεντζίκης, 1995: 64).



«Το σώμα μου που, όπως του νεκρού, είναι ξαπλωμένο στο κρεβάτι, καταλαβαίνω ότι κυοφορεί, πίσω από της ύλης το πρόσωπο, το πνεύμα της αυριανής μου έγερσης» (Πεντζίκης, 1999: 39).

Το βίωμα του τοπίου με το σώμα «αισθηματοποιεί» το τοπίο για τον Π., κάνει το τοπίο αισθητό. Όπως μας πληροφορεί πάλι ο γιος του Π., που είναι βαθύς γνώστης του έργου του πατέρα του: *[...] μπορώ να βεβαιώσω ότι ένας από τους καβαφικούς στίχους που συχνά ανέφερε ο Ν.Γ. Πεντζίκης χαμογελώντας, ήταν ο στίχος «κ' αισθηματοποιήθηκες ολόκληρο για μένα»* (στο ίδιο: 65).

1.3 Περίπατος. Αντίληψη του τοπίου μέσω της κίνησης του σώματος



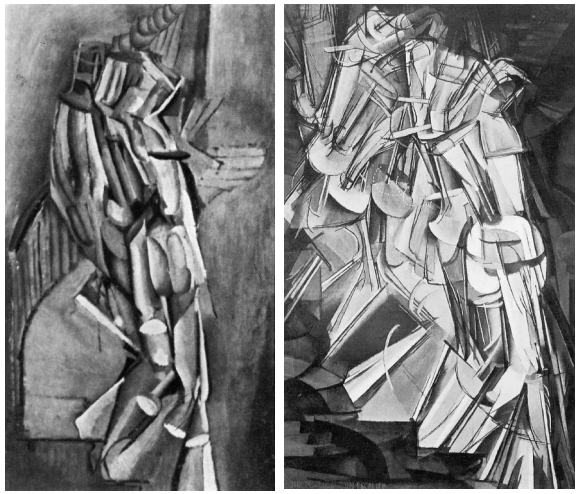
Matisse: *Ο χορός*, 1910

Όπως είδαμε παραπάνω, ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται το τοπίο μέσα από αισθητηριακές και νοητικές διεργασίες, που ως μέτρο λαμβάνουν το *σώμα*. Το βίωμα του τοπίου με το σώμα φτάνει μέχρι του σημείου σώμα και τοπίο να ταυτίζονται. Η ταύτιση αυτή ωστόσο συμβαίνει σε κατάσταση πλήρους ακινησίας του σώματος. Στο σημείο αυτό θα διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος το τοπίο μέσα από την *κίνηση του σώματός του* με τον *περίπατο*.

Ως «κίνηση», με την κύρια σημασία της λέξης, ορίζεται *η συνεχής αλλαγή θέσεως μέσα στο χώρο, όταν εξετάζεται σε συνάρτηση με το χρόνο, και*

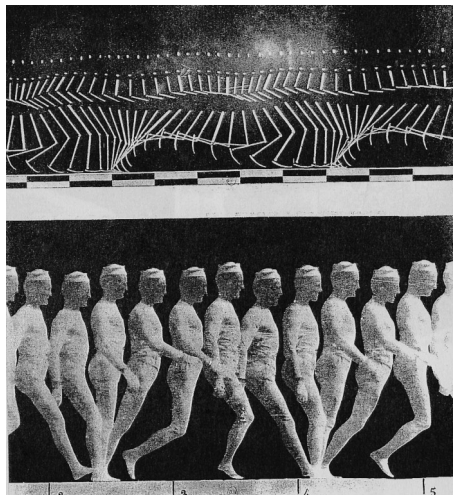
συνεπώς έχει μια καθορισμένη ταχύτητα. Η απλή αλλαγή θέσεως μέσα στο χώρο, χωρίς την εξέταση της διάρκειας, ονομάζεται μετατόπιση (Lalande, 1955: 835).

Ο «τόπος», εκτός από τη βασική του έννοια, που προσδιορίζει *το συγκεκριμένο χώρο μέσα στον οποίο βρίσκεται ένα σώμα* (Γκίκας, 1989: 312), προσδιορίζει επίσης και την *έκταση που καταλαμβάνεται από ένα σώμα, καθόσον αυτή η έκταση διακρίνεται με τη σκέψη από την περιβάλλουσα έκταση, και θεωρείται σαν ένα μέρος του χώρου*. Ειδικότερα, *εσωτερικός τόπος είναι η έκταση του σώματος που τη μεταφέρει μαζί του όταν μετακινείται* (Lalande, 1955: 1499). Αυτή η «έκταση του σώματος» είναι το μέτρο με το οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το τοπίο μέσα από τη διαδικασία της «ρηματοποίησης» (που περιγράφτηκε στην ενότητα 1.2).



Marcel Duchamp: *Nude descending a staircase*
(a) 1911, (b) 1912

Marcel Duchamp: *Descending a staircase*

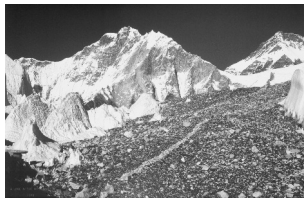


Etienne-Jules Marey: *Étude chronophotographique de la locomotion humaine*, 1886

Το αισθητήριο της «αφής» είναι διασκορπισμένο σε όλο το σώμα. Η αφή, μεταξύ των διαφόρων τάξεων αισθημάτων, περιλαμβάνει εξ ορισμού και αισθήματα της τάξης της κίνησης. Ειδικότερα, η αφή διακρίνεται σε παθητική και ενεργητική. Κατά την «παθητική αφή», *το αντικείμενο που αντιλαμβανόμαστε έρχεται απλώς σε επαφή με το όργανο της αφής*, ενώ κατά την «ενεργητική αφή», *το όργανο της αφής κινείται για ν' αγγίξη το αντικείμενο που αντιλαμβανόμαστε* (στο ίδιο: 320).

Με δεδομένα τα παραπάνω, ο «περίπατος», ως κίνηση του ανθρώπινου σώματος, είναι αλλαγή της θέσης του σώματος μέσα στο χώρο σε συνάρτηση με το χρόνο· κατά την κίνηση του σώματος κινείται η έκταση του, που όπως είδαμε είναι μέτρο για την αντίληψη του τοπίου και καθολικό αισθητήριο της αφής. Έτσι, ο περίπατος, μπορεί να νοηθεί ως βασική *απτική αισθητηριακή εμπειρία*, κατά την οποία το σύνολο του ανθρώπινου σώματος, ως καθολικό όργανο της αφής,

Richard Long: *A line made by walking*, 1967



Richard Long: *A line in the Himalayas*, 1975

Richard Long walking at Dartmoor with his father, 1968

κινείται για να *αγγίξει* το προς αντίληψη αντικείμενο, εν προκειμένω το τοπίο. Ο περίπατος δηλαδή του ανθρώπου στο τοπίο είναι μια *ενεργητική πράξη επαφής* με τα επιμέρους στοιχεία και το χαρακτήρα του, είναι μια *βασική αντιληπτική λειτουργία* του ανθρώπου για την πρόσληψη του τοπίου.

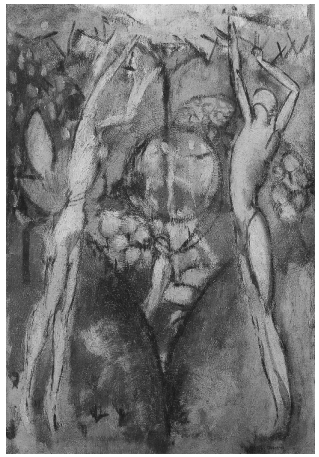
Ο Μιχελής αναφέρεται στις πρωταρχικές εκείνες στιγμές κατά τις οποίες ο άνθρωπος βαδίζοντας αντίκρισε για πρώτη φορά τη φύση.[7] Αν αναλογιστούμε αυτές που ακολούθησαν, θα φανταστούμε τον άνθρωπο να βαδίζει και να σταματά μέσα στη φύση και μπορούμε να συμμεριστούμε σε κάποιο βαθμό την έκπληξή του. Πλάνητας ο πρόγονος μας, μέσα από κινήσεις και στάσεις, ανακάλυψε και γνώρισε τη φύση και τα φαινόμενά της, την ομορφιά και την ασχήμια της, τη γλυκύτητα και την αγριότητά της. Περιπλανώμενος γνώρισε τον κόσμο, συνέλαβε τις έννοιες και τις μορφές και συνειδητοποίησε τον εαυτό του· απέκτησε γνώση του κόσμου και του εαυτού του, δηλαδή γνώση και αυτογνωσία.

Με την έννοια αυτή και ο περίπατος σχετίζεται άμεσα με τη γνώση. Το θέμα του περιπάτου απασχολεί τον Π.: *Το θέμα του περιπάτου απασχόλησε συχνά τις τέχνες και τα γράμματα. Ο Γκαινσμπορόου ζωγράφισε τον περίπατο ζεύγους. Ο Σερά, ομαδικούς περιπάτους στην ύπαιθρο. Ο Μονέ, στους δρόμους της σύγχρονης πόλης. Πλήθος εμπρεσιονιστικών πινάκων έχουν ως θέμα περιπάτους στην εξοχή. Μονήρη περίπατο «παρά θιν' αλός ατρυγέτοιο», αναφέρει ο Όμηρος, περιγράφοντας την απομάκρυνση του ιερέως Χρύση από το στρατόπεδο των Αχαιών, στην αρχή της* Ιλιάδας. *Επίσης μονήρης είναι ο περίπατος, κατά μήκος του Στέφανου Δαίδαλου στην εισαγωγή του* Οδυσσέα, *του Τζόυς. Στο διήγημα* Φλώρα ή Λάβρα *του Παπαδιαμάντη περιγράφεται άλλος μονήρης περίπατος, κατά μήκος του Μεγάλου Γιαλού στη Σκιάθο* (Πεντζίκης, 1984α: 226).

Στα κείμενά του συχνές είναι οι αναφορές σε μονήρεις ή συντροφικούς περιπάτους στην ύπαιθρο και στην πόλη: *Οι αγαπημένοι περίπατοι ήταν παρά θιν' αλός, σε ανθισμένους λειμώνες, σε κοιμητήρια και οστεοφυλάκεια* (Γ.Ν. Πεντζίκης, 2004: 316).

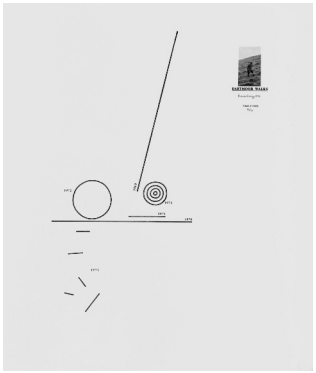
Η περιήγηση ωστόσο στη φύση παραπέμπει συνειρμικά στη Land Art, την τέχνη της γης. Το θέμα του περιπάτου απασχόλησε έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της, τον Richard Long. Η τέχνη του βασίστηκε στην πεποίθησή του για την απόλυτα βιωματική σχέση ανθρώπου και τοπίου που δημιουργείται με τον περίπατο.[8]

7. Βλ. κεφ. «Σχηματοποίηση».



Marcel Duchamp: *Young man and girl in spring, 1911*

8. Ο Richard Long διένυσε τεράστιες αποστάσεις πεζός σε ερήμους, βουνά, ποτάμια και βίωσε σε βάθος το πνεύμα των τόπων. Αποτέλεσμα αυτού του βιώματος είναι έργα φτιαγμένα με φυσικά υλικά, που έβρισκε διασκορπισμένα σε κάθε τόπο· έργα κοσμικά σημάδια, ίχνη αφημένα στη φυσική φθορά του χρόνου.



Richard Long: *Dartmoor walks*, 1972

Στην εικόνα αποτυπώνονται οι περίπατοι του καλλιτέχνη στο Dartmoor και οι θέσεις των έργων που προέκυψαν κατά τη διάρκειά τους

Φανατικός περιπατητής και ο Π. γνωρίζει τη σχέση που συνδέει τον περίπατο με τη γνώση: *Για να γνωρίσουμε την πόλη μας, διαφωτιστικοί είναι οι περίπατοι στα πέριξ* (Πεντζίκης, 1999: 77). *Όσον αφορά τη μορφή της γνώσης που αποκομίζουμε από τους περιπάτους, θα χρειαστεί να θυμηθούμε πάρα πολλά από την παιδική μας ηλικία* (Πεντζίκης, 1984α: 240). *Ξεκινώντας για τα «Λουλούδια», σε απόσταση ενάμισυ χιλιομέτρου από το σπίτι που παραθέριζα, δεν έφθασα παρά την μεθεπόμενη. Την ίδια μέρα του περιπάτου μου, φτάνοντας ώς τα μισά, ένιωσα ψυχικά τόσο εξαντλημένος από το θέαμα και τους διαλογισμούς μου, ώστε διέκοψα. Ίσως και να 'νιωθα τρομερά πλούσιος, ώστε να ξέρω ότι, παραπέρα πηγαίνοντας, δε θα 'χα να προσθέσω τίποτε καινούργιο στη γνώση μου* (Πεντζίκης, 1986: 23)

Πράγματι, η κίνηση του σώματος με τον περίπατο, συνεπάγεται την κίνηση των εικόνων που προσλαμβάνει ο νους. Η κίνηση των εικόνων προκαλεί την κίνηση των σκέψεων και την κίνηση των συναισθημάτων, δηλαδή τη συγκίνηση. Άλλωστε, μεταξύ των μεταφορικών εννοιών της λέξης «κίνηση» είναι η «κίνηση του πνεύματος» και οι «κινήσεις της ψυχής».

Κίνηση του πνεύματος, είναι η σειρά των αναπαραστάσεων μέσα στη σκέψη. [...] Ιδιαίτερα διαλεκτική κίνηση είναι η πορεία του πνεύματος που περνάει από την μία ιδέα στην άλλη με βάση τις σχέσεις της συμμετοχής, της συνεπαγωγής, ή της αντιθέσεως που τις συνδέουν. [...] Οι συγκινήσεις και οι τάσεις. Αυτές οι ορέξεις, ή οι αποστροφές, ονομάζονται κινήσεις της ψυχής. Όχι γιατί αυτή αλλάζει θέση ή μεταφέρεται από τον ένα τόπο στον άλλο, αλλά γιατί, όπως το σώμα πλησιάζει ή απομακρύνεται όταν κινείται, έτσι και η ψυχή, με τις ορέξεις ή τις αποστροφές, ενώνεται με τα αντικείμενα ή χωρίζεται από αυτά (Lalande, 1955: 835).

Στις κινήσεις του πνεύματος και της ψυχής κατά τον περίπατο στο τοπίο αναφέρεται και ο Δημήτρης Πικιώνης: *Περπατώντας επάνω σε τούτη τη γη, η καρδιά μας χαίρεται, χαίρεται με την πρώτη χαρά του νηπίου, την κίνησή μας μέσα στο χώρο της πλάσης, την αλληλοδιάδοχη τούτη καταστροφή κι' αποκατάσταση της ισορροπίας που είνε η περπατησιά. Χαίρεται το προχώρεμα του κορμιού επάνω απ' την ανάγλυφη τούτη ταινία που είνε το έδαφος. Και το πνεύμα μας ευφραίνεται από τους άπειρους συνδυασμούς των τριών διαστάσεων του χώρου, που μας συντυχαίνουν και αλλάζουν στο κάθε μας βήμα ένα γύρω μας, και που το πέρασμα ακόμα ενός σύννεφου ψηλά εις τον ουρανό είνε ικανό να τους μεταβάλει* (Πικιώνης, 2000: 73).

Στις κινήσεις της ψυχής αναφέρεται και ο Π. στο πεζογράφημα *Ένας καλός περίπατος*, όπου αναπλάθει τον περίπατο της Ήρας στη Ραψωδία «Διός Απάτη» της *Ιλιάδας* του Ομήρου: *Ο περίπατος πρέπει να μας αρέσει πρώτιστα, γιατί σαν άσκηση σωματική είναι ταυτόχρονα και άσκηση της ψυχής. [...] Η παράλληλα προς τις κινήσεις του σώματος κίνηση της ψυχής αποτελεί ένα ξύπνιο όνειρο* (Πεντζίκης, 1984α: 228).

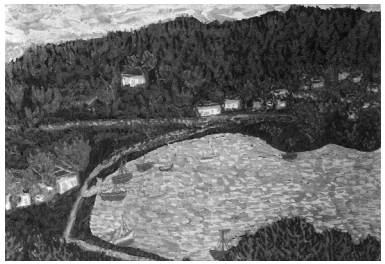
Ο Πικιώνης συσχετίζει το σωματικό κόπο με τη γνώση και την απόλαυση κατά τον περίπατο: *Χαιρόμαστε την επίπεδη έκταση της πεδιάδος, μετρούμε τη γη με τον κόπο του κορμιού μας* (Πικιώνης, 2000: 73).

Η αναφορά του Π. σχετικά με το *πόσο ο περίπατος είναι πρωτίστως δράση, κίνηση σωματική* (Πεντζίκης, 1984α: 240) παραπέμπει επίσης στο σωματικό κόπο. Ο «κόπος» έχει σημασία για τον Π: είναι το τίμημα που πρέπει να καταβάλλει ο άνθρωπος, η καθαρτήρια διαδικασία στην οποία πρέπει το σώμα να υποβληθεί για την τελική ταύτιση με το τοπίο. Μαθητές και φίλοι που τον συντροφεύουν σε περιπάτους, μιλούν για την ακόρεστη αντοχή του και την εξουθενωτική προσπάθεια που κατέβαλαν οι ίδιοι, αν και πολύ νεώτεροί του, προκειμένου να τον παρακολουθήσουν (Πετρόπουλος, 1998: 35, Τσίζεκ, 2000: 98). Φαίνεται ότι συνειδητά τους υπέβαλλε σε αυτή τη δοκιμασία. Μέσα από αυτή την προσπάθεια και τη σωματική κόπωση, κατάφερε ο ίδιος τη σωματική ταύτιση με τον τόπο του.

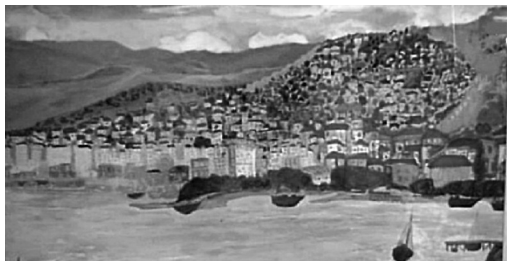
Ο Π. σε περίπατο
κατά τη διάρκεια εκδρομής

Στο πεζογράφημα *Ένας καλός περίπατος*, ο Π. διανύει την ίδια διαδρομή με τη θεά. Όμως: *[...] ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης δεν μένει στην ανάπλαση ή στην ανάγνωση του μύθου: μύθον μυθέεται και έπος ποιεί. Έπος που μέσω του περιπάτου και του βαδίσματος καταντά χορός – χορός που επιτρέπει τη σωματική ταύτιση με τον τόπο* (Πεντζίκης, 1995: 70).

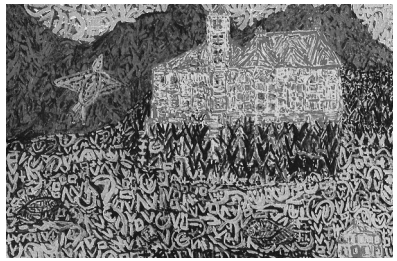
Το ίδιο συμβαίνει και με το πεζογράφημα *Ψιλή ή περισπωμένη*, το οποίο *εντάσσεται οργανικά στο συνολικό έργο του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη. Είναι ένα «κείμενο περιπάτου», έκφραση της προσπάθειας του συγγραφέα να ρηματοποιήσει τον τόπο του για να ταυτιστεί μαζί του σωματικά. Πρόκειται για προσπάθεια που διατρέχει ωσάν μίτος όλο το πεντζικικό έργο. Η ρηματοποίηση επιδιώκεται μέσω του περιπάτου, της πειθαρχημένης περιπλάνησης ανά τον τόπο του συγγραφέα* (στο ίδιο: 64). Τον ίδιο περίπατο στον τόπο του είχε ήδη διαγράψει ο Π. με τους πίνακες των τοπίων που ζωγράφιζε.



Όρμος στη Χαλκιδική, 1964

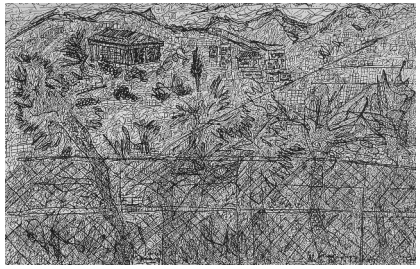


Άποψη Θεσσαλονίκης, 1960

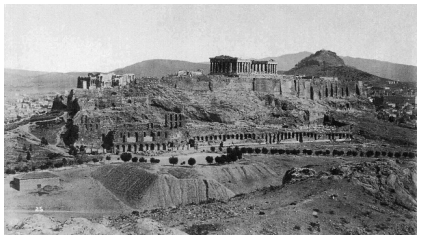


Το μετόχι στο Πόρτο Λάγος, 1988

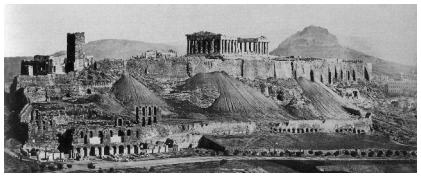
Ο περίπατος λοιπόν είναι άσκηση σωματική, πνευματική και ψυχική (αισθήσεις, στοχασμός, γνώση, συγκίνηση, σωματική προσπάθεια και κόπωση). Ως αντιληπτική διαδικασία πρόσληψης του τοπίου, ενώνει *σώμα* και *πνεύμα*, καθώς τα δύο αυτά στοιχεία μετέχουν εξίσου στη διαδικασία του περιπάτου. Δηλαδή, ο περίπατος νοείται ως αισθητηριακή λειτουργία αντίληψης του τοπίου μέσα από την *ενότητα* σώματος και πνεύματος. Για τον Π. ο περίπατος είναι ένας κατ' εξοχήν τρόπος ταύτισης του σώματος με το τοπίο, του σώματος που συγκροτούν σώμα και πνεύμα μαζί. Η ταύτιση λοιπόν με το τοπίο είναι ταύτιση σωματική και πνευματική ταυτόχρονα. Έτσι ο περίπατος αποτελεί επίσης έκφραση της έννοιας της «ρηματοποίησης», ως σωματική ταύτιση με τον τόπο μέσω της κίνησης του σώματος.



Άποψη του Θησείου, 1971



Ακροπολη απο Φιλοπαππου
(επάνω: 1860, κάτω: 1861)



Ομορφοκλησσιά Αττικής, 1973

2. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ (ΤΟΥ) ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

2.1 Οι ιδιότητες του τοπίου. Οργανικότητα, ρυθμός, ενότητα, ωραίο. Το πνεύμα του τόπου

Ο Π. αντιλαμβάνεται το τοπίο μέσα από αισθητηριακές, νοητικές, ψυχικές και σωματικές εμπειρίες: βλέπει, αισθάνεται, σχηματοποιεί γεωμετρικά, μετασχηματίζει σε γνωστά σχήματα, αισθάνεται με το σώμα του. Δεν αντιλαμβάνεται απλά και μόνο το τοπίο· η αισθητηριακή του εμπειρία είναι ένα δυνατό βίωμα που καταλήγει στη σωματική και πνευματική ταύτιση με αυτό.

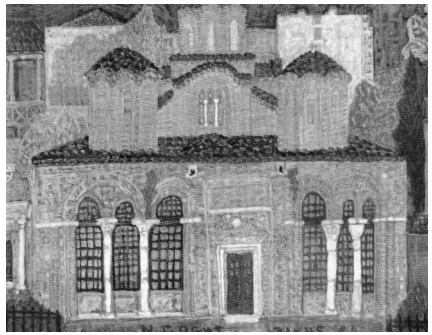
Ο Μιχελής αναφέρεται στη θεωρητική απόσταση –χρονική ή απόσταση θέσης– προκειμένου για την αισθητική θεώρηση και κρίση. Από αυτή τη θεωρητική απόσταση ένας δόκιμος τρόπος για να θεωρήσουμε και να κρίνουμε τα «πράγματα» αισθητικά, είναι μέσα από την αντίθεση ή την ετερότητά τους κατά την αντιπαραβολή τους με ομοδεατά «πράγματα».

Μια τέτοια γόνιμη αντιπαραβολή κάνει ο Π. μεταξύ Αθήνας και Θεσσαλονίκης, που τον οδηγεί σε παρατηρήσεις υψηλής αισθητικής αξίας: *Σε τέτοιες στιγμές μου συνέβηκε ν' ακούσω, ιδιαίτερα από ξένους περιηγητές, να λεν ότι την βρίσκουν ωραιότερη από την Αθήνα* (Πεντζίκης, 1999: 89).

Στην Αθήνα δε μεθάς από το χρώμα. Η καθαρή γραμμή του τοπίου με την έλλειψη υδρατμών, δημιουργεί ανάλογη διάθεση ξηρότητας και σαφήνειας αυστηρής, γεωμετρικής στο πνεύμα του παρατηρητή. Εκεί το φως πλουσιώτερο, με την ανάλογη διάθεση που δημιουργεί μέσα μας, θριαμβεύει πάνω στο πράγμα, διαλευκαίνοντας απολύτως τη θέση του (στο ίδιο).

Στη Θεσσαλονίκη, τίποτα σχεδόν απ' όσο βλέπεις δεν μπορείς να τ' απομονώσεις. Δημιουργείται μια πυκνή συμβίωση των αντικειμένων, που υψώνει διαδοχικές, πύρινες γλώσσες εξάρσεως, μέσα στον ορίζοντα του

Θεσσαλονίκη, όπισθεν κατοικιών, 1949



Δωδεκα Αποστολοι, 1964

Θεσσαλονίκη, 1912

πνεύματος και της κατανοήσεως. Τούτο ακριβώς είναι που μπορούμε να ονομάσουμε «χρώμα», σε αντίθεση με την «αρχιτεκτονική γραμμή» (στο ίδιο).

Το λιμανι της Θεσσαλονίκης, 1900

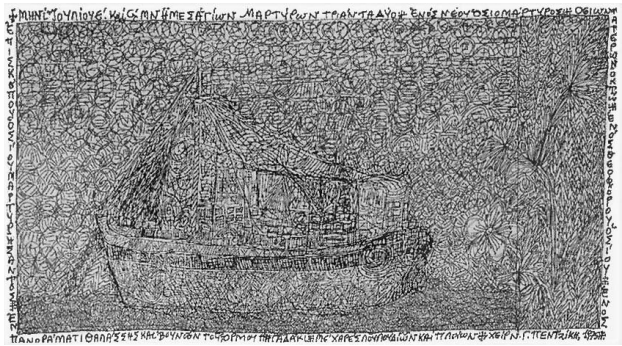
Δηλαδή αντιπαραβάλλει την οργανικότητα του τοπίου της Θεσσαλονίκης με τη γεωμετρικότητα του αθηναϊκού τοπίου: *Δε θέλω απλώς με τα παραπάνω να τονίσω τη ρομαντικότητα του τοπίου της Θεσσαλονίκης, εν σχέσει με την κλασικότητα του τοπίου των Αθηνών, αλλά κυρίως να υπογραμμίσω πόσο πολύ περισσότερο εδώ, παρά στην Αθήνα, την αξία του παίρνει το αντικείμενο από τις περιβάλλουσες συνθήκες* (στο ίδιο: 92).

Κάνει υψηλές αισθητικές παρατηρήσεις για το χρώμα στη Θεσσαλονίκη: *Όσοι ζωγραφίζουν, ξέρουν πόσο μια προετοιμασία του φόντου σε γκρίζο συντελεί στην ανάδειξη των χρωμάτων. Πάει περίφημα το κόκκινο με το γκρίζο. Κανένα από τα τριαντάφυλλα των κήπων δεν έχει τη λάμψη της πορφύρας με την οποία ενδύει ενίοτε η ατμόσφαιρα την πόλη μας. Ιδιαίτερα το φθινόπωρο, όταν τα ηλιοβασιλέματα στο Θερμαϊκό παρουσιάζουν μιαν αληθινά βασιλική σπατάλη αποχρώσεων. Τότε, όταν τα σωριασμένα άλικα σύννεφα προμηνούν το Βαρδάρη για την επαύριο, όταν ο ήλιος περνώντας μέσα από τους θυσανωτούς μελανίες, κρεμά χρυσά ποδάρια στις άκρες των, η πορφύρα κατά τρόπο άμεσο και έντονα αισθητό επενδύει πολλές φορές τους τοίχους όλων των οικοδομών* (στο ίδιο: 75).

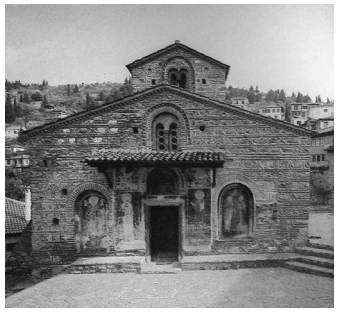
Και αποδίδει την κίνηση και την υφή των τοπίων: *Ως συμφωνία χρωματικών αξιών, η άποψη αυτή όπου κυριαρχεί το κάλλος του πορφυρού ουρανού, με τα διαβατάρικα σύννεφα που τα ωθεί ο αέρας της θάλασσας, χαρίζοντας στην ατμόσφαιρα μιαν αισθητή υγρότητα, που κάνει να φαίνονται οι ίσκιοι των σπιτιών της παραλίας σαν από βελούδο, ενώ τ' άλλα τα σπίτια στα ψηλά αμυδρά ξεχωρίζουν μέσα στο λυκόφως* (στο ίδιο: 54).

Την «οργανικότητα» την αντιλαμβάνεται και σε άλλη κλίμακα, στις τοιχοποιίες των βυζαντινών ναών: *Αναφέραμε ήδη γενικά για τις οικίες, τις σχεδόν οικιακές διαστάσεις των εκκλησιών αυτής της εποχής. Επίσης, το γεγονός ότι μοιάζουν*

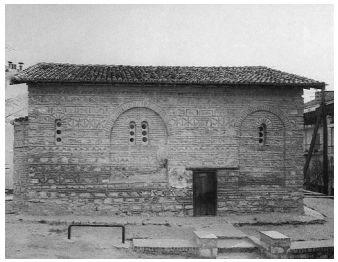
Λιμάνι μετά το χιονόβροχο, χ.χ.



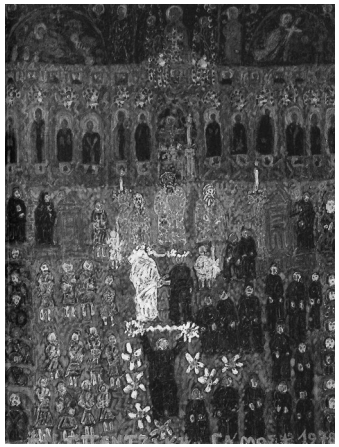
Χαρές λουλουδιών και πλοίων, 1975



Αγ. Ανάργυροι, Καστοριά



Αγ. Νικόλαος Κασνίτζης, Καστοριά



Γάμος, 1978

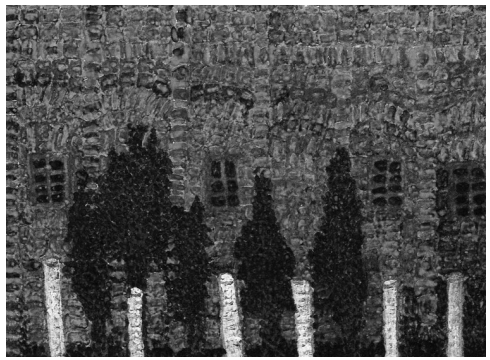
εξωτερικά σαν κοσμηματοθήκες ή κειμηλιοθήκες. Σ' αυτό συντείνει τα μέγιστα η τοιχοποιία, η συνείδηση του οικοδομικού υλικού, σαν να είναι οι λίθοι και οι πλίνθοι στοιχεία του οργανικού πλασίματος ενός σώματος (Πεντζίκης, 1986: 33).

Από τους βυζαντινούς ναούς διδάσκεται το «ρυθμό», τον εσωτερικό παλμό οργάνωσης των πραγμάτων: *Εκ της μελέτης των μνημείων της θρησκευτικής μας παραδόσεως, εξήγα συμπεράσματα περί του συμμετρικώς ασύμμετρου, περί του ότι ορθότερον γεωμετρικώς είναι το πρακτικώς μη ακριβώς τετράγωνον, περί της έννοιας του «ρυθμού» σαν βασικού ερμηνευτικού στοιχείου του κόσμου και της ανθρώπινης ζωής...* (στο ίδιο: 64).

Ξεναγώντας στις εκκλησίες της Θεσσαλονίκης φίλους, είχα την ευκαιρία, βλέποντας και ερμηνεύοντας τις εικόνες, να μιλήσω όχι μόνο για τον εμπρεσιονισμό, ρεαλισμό ή κυβισμό και υπερρεαλισμό, αλλά και για τις έννοιες του ρυθμού και της ασύμμετρης αναλογίας... (στο ίδιο: 34).

Όλα, καθώς ακόμα στεκόμαστε απέξω, μας επιτρέπουν την αισθητοποίηση του «ρυθμού», σαν να βρισκόμαστε στην άκρη μιας απεράντου θαλάσσης, θεωρούντες τις επάλληλες σειρές των επερχόμενων κυμάτων, που ο φλοίσβος τους σβήνει στην άμμο. Και στο εσωτερικό του ναού ο «ρυθμός» συνεχίζεται, αλλά είναι άλλο πράγμα. Μιας εξαρχής, νιώθουμε όπως ο τριήμερος Ιωνάς στην κοιλιά του κήτους ή σαν τον Νώε, που 'μεινε στην κιβωτό ολόκληρη Σαρακοστή (στο ίδιο: 74).

Διαβάζει το ρυθμό στη φύση και τον μεταδίδει στις περιγραφές των φυσικών τοπίων: *...θαύμαζε την πλαγιά, λογαριάζοντας τα δέντρα συμπέραινε τις μεταξύ τους αποστάσεις, παίρνοντας ως μέτρο κάποιο γραφικό, ψηλό, επιβλητικό πεύκο στην άκρη της κορυφογραμμής του ζυγού, εκεί που αρχινά ένα ξαφνικό χαμήλωμα, μια γραφική εισχώρηση, ένα κρέμασμα του ψηλού όχτου, πάνω απ' την κοίτη του μικρού χειμάρρου που λέγεται Κ'φόπετρες* (Πεντζίκης, 1992: 22).



Βορεινός τοίχος ναού, 1968

Και αναγνωρίζει την ενωτική δύναμη του ρυθμού στο όλο: *Ο ρυθμός θέλω να καταλήξω, να πω, ότι είναι το ουσιώδες γνώρισμα που ενώνει και ταυτίζει το λουλούδι με τη θάλασσα* (<http://www.angelfire.com/ma/ platon/pentzikis5.html>).

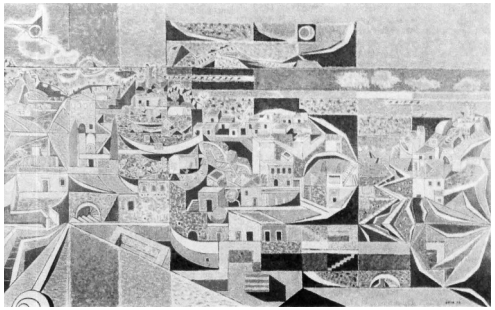
Και βλέπει το τοπίο σαν οργανική «ενότητα» ανθρώπου και φύσης: *Από την Κομοτηνή και πέρα το τοπίο υποβάλλει την αίσθηση της συμβιώσεως ανθρώπων, βλαστήσεως και νερού* (Πεντζίκης, 1995: 47).

07 137-164 Papadeli_Layout 1 07/09/2012 2:21 μ.μ. Page 154

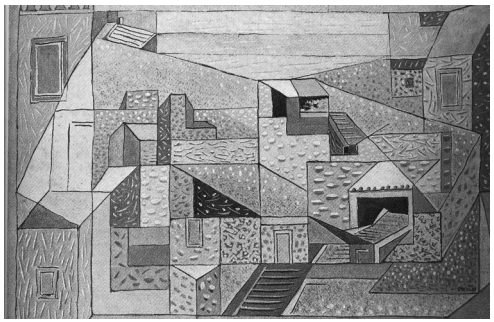
Την ενότητα που περιγράφει Ο Π. στο έργο του Γκίκα, με τον ίδιο τρόπο τη συναντούμε στο έργο του: *Προχωρεί μόνος ν' ανοίξει το παράθυρο. Με το φως που εισβάλλει, μετατρέπεται το παράθυρο σε πανί καϊκιού, λατίνι βάρκας στο πέλαγος. Επιχειρεί να συνδυάσει τη μοναξιά του μ' ένα τοπίο* (Πεντζίκης, 1948: 86).

Είναι η ενότητα στο χρόνο μέσα από μνήμες-μνημεία και λαϊκές παραδόσεις: *Επί τουρκοκρατίας, όταν στην κοινή αντίληψη όλα τα μάρμαρα θεωρούνταν στοιχειωμένα, αναφέρεται ότι ένας Χότζας έδεσε με μαγική κλωστή τα φίδια που 'χαν κατακλύσει την πόλη, γύρω από το μάρμαρο «Γιλάν-Μερμέρ», που τηρείται εισέτι, έξω από το εργοστάσιο που μνημονεύσαμε παραπάνω, στην ίδια περιοχή της Θεσσαλονίκης. Η παράδοση τούτη δεν είναι τάχα μια ένδειξη, ότι το υποσυνείδητο της μάζας του πληθυσμού, νιώθει πως κάτι εδώ επιζεί σαν ψυχή από την αρχαιότητα;* (Πεντζίκης, 1999: 92).

Ο Π. εξηγεί το φαινόμενο της αισθητικής κρίσης: *Τα πράγματα ενδιαφέρουν ολόκληρα. Δεν έχουν καμία έννοια οι απαλείψεις, οι αλλοιώσεις, παραλλαγές εκ συμπαθείας ή θαμπάδες λόγω εχθρότητος, που υφίστανται όσα βλέπουμε. Οι άμεσες εντυπώσεις σβήνουν αφήνοντας να κατασταλάξουν τα λογικά «σχήματα». Σβήνουν και ξεχνιούνται οι λεπτομέρειες και απομένουν μόνο τα συμπεράσματα. Το ίδιο όπως σβήνουν μετά το ξύπνημα τ' ακουστικά ή οπτικά ερεθίσματα των ονειρικών εικόνων, αφήνοντας τον καθένα ελεύθερο ν' ασχοληθεί επί το έργον της ημέρας, μακρυά από προλήψεις και φόβους. Δίχως να υπάρχει λόγος να καταφύγει κανείς στον ονειροκρίτη αναζητώντας την εξήγηση των όσων είδε, ο καθείς εν ονόματι πεποιθήσεων που εμπνέουν σεβασμό στη ζωή και όχι αλογάριαστη σπατάλη* (στο ίδιο: 33).



Χατζηκυριάκος-Γκίκας: *Ύδρα*, 1948



Χατζηκυριάκος-Γκίκας: *Συνθεμένα σπίτια*

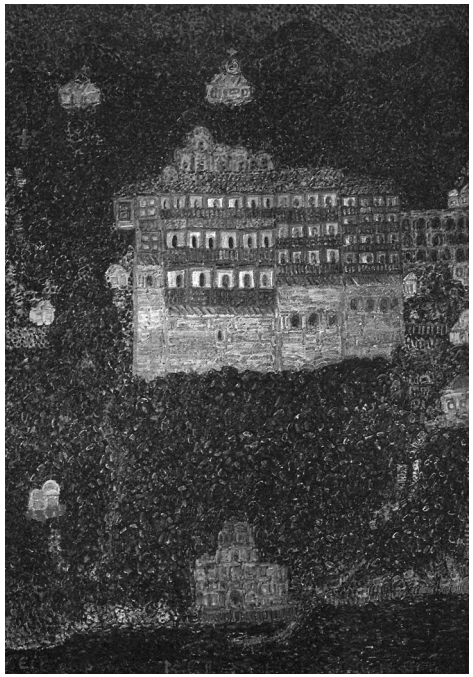
Και αναφέρεται στη θεωρητική απόσταση για την αισθητική θεώρηση: *Ο τρόπος λοιπόν που θα μας επιτρέψει να δούμε τη Θεσσαλονίκη, απαιτεί κατ' αρχήν μια αισθητική πειθαρχία, δηλαδή την αντίληψη κάποιας κοινής συνισταμένης των εσωτερικών παραστάσεων που δημιουργούν στον καθένα μας, με την εξάλειψη της ζωής του μέσα στα πλαίσια του χώρου της πόλης* (στο ίδιο: 57).

Και εξηγεί περί της ένωσης «αντικειμένου» και «υποκειμένου»: *Από τη θάλασσα, καθώς ερχόμαστε με πλοίο απ' ανατολάς ή από βορρά και βορειοδυτικά, απ' όποια μεριά κι αν δείτε τη*

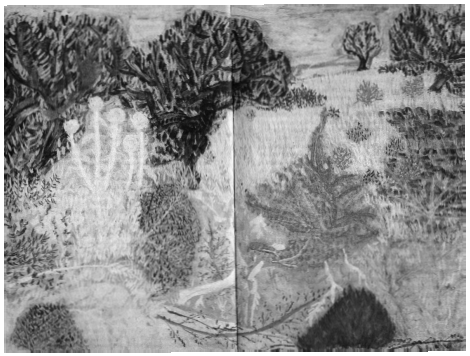
Παρεκκλήσι, 1977

Παρεκκλήσι – Άγιος Βασίλειος Θάσου

Σπίτια, 1960



Ιερά Μονή Σιμωνόπετρας, 1980



Το γαϊδουράγκαθο, 1952

Θεσσαλονίκη, για να εκτιμήσετε τη γραφικότητα της άποψής της, πρέπει πάντα ν' αφήνετε, δίχως διόλου να σας φανεί αφελής η πρόταση, να συνάψει η όρασή σας με τον χαρακτήρα της πόλης έναν γάμο. [...] Όταν αφήνουμε σε μια τέτοια σχέση την όρασή μας, δεχόμαστε το αντικείμενο όχι απλώς όπως φαίνεται, αλλά φορτωμένο ταυτόχρονα μ' όλες της πάσης φύσεως μνήμες, που η αίσθησή του μπορεί να ξεσηκώνει μέσα μας (στο ίδιο: 56).

Και γράφει περί ωραίου: *Εκ της μελέτης των μνημείων της θρησκευτικής μας παραδόσεως, εξήγαγα συμπεράσματα περί του συμμετρικώς ασύμμετρου [...], ότι το ωραίο, όταν υπάρχει προς τούτο συγκίνηση, μπορεί να κομματιαστεί και να μεταφερθεί έξω από την ενότητα που το γέννησε, σε άλλη και άλλη* (Πεντζίκης, 1986: 64).

Και βλέπει και ά-σχημα τοπία: *Ο ουρανός για τους ζωγράφους που απεικονίζουν τοπία, είναι μέγα πρόβλημα. Η αραιότητά του, εν σχέση με την πυκνότητα της στερεάς γήινης ύλης, τους άγει συχνά σε άρνηση κάθε αντικειμενικής υπόστασης στην έκταση του θόλου, και τότε τα τοπία, όπου διεξάγουμε τους περιπάτους μας, γίνονται φοβερά άσκημα* (Πεντζίκης, 1984α: 239).

Και βλέπει την ομορφιά σαν αποτέλεσμα της καρποφορίας της φύσης: *Είχα σταθεί αρκετή ώρα ν' απεικονίσω την ομορφιά, που είχα μπρος στα μάτια μου κι' έβλεπα. [...] Συνήθως δεν τολμώ να πάρω παρόμοιες ελευθερίες αντίκρυ στα φαινόμενα. Με σαστίζει το πλήθος και η ποικιλία τους ώστε να μου είναι αδύνατο να βάλω σε κάποια δίκαιη σειρά τις εντυπώσεις που φορτώνομαι, μεταβαλλόμενος σε αχθοφόρο της καρποφορίας της γης, που τη βλέπει ο ήλιος και εκείνη γεννά* (στο ίδιο: 200).

Και αναφέρεται στο νόημα, στο πνεύμα της πόλης: *Ζώντας στη Θεσσαλονίκη, ο καθένας μας μπορεί να 'χει πολλές εντυπώσεις χαρακτηριστικές του νοήματος που αντιπροσωπεύει μια πόλη. Απ' αυτήν την άποψη, τη θεωρώ πραγματικά ζωντανό Πανεπιστήμιο. Πιστεύω πως καμία πόλη στον κόσμο δεν είναι δυνατό να διδάξει όσα αυτή σήμερα. Κάθε πόλη έχει μιαν ορισμένη μορφή. Η Θεσσαλονίκη, δίχως να στερείται ένα μακρόχρονο ιστορικό παρελθόν, όπου καθ' όλη τη διάρκειά του διατήρησε τη σημασία της, παρουσιάζεται σαν αστάθμητο γίγνεσθαι* (Πεντζίκης, 1999: 67).

Ένα πνεύμα το οποίο και άλλοι δημιουργοί αναζήτησαν: *Ένα από τα βαθύτερα αντανακλαστικά της κάμερας λοιπόν, είναι ότι μόλις ανοίγει το μάτι της βρίσκεται με έναν τρόπο αινιγματικό en rapport με το «δαιμόνιο του τόπου». Στην περίπτωσή μας, της Θεσσαλονίκης. [...] Από την ανταπόκριση στο δαιμόνιο αυτό, θα όφειλαν να διακρίνονται οι ταινίες που γυρίζονται στη Θεσσαλονίκη. Από αυτή την άποψη, παραδειγματικά αναφέρουμε το* Ξυπόλυτο τάγμα (1954), *την* Παρένθεση (1968), *την* Αιωνιότητα και μια μέρα (1998), *ενώ διακρίνονται για την εμμονή τους να την αναζητήσουν στο φανταστικό πεδίο, το* Ζ (1968)

Τα κάστρα και ο συνοικισμός του Αγίου Παύλου, 1964

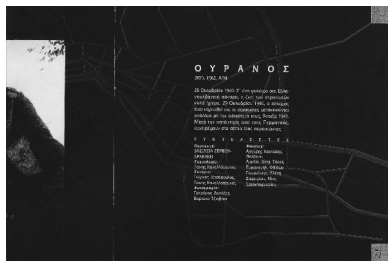
Συνοικισμός στα κάστρα, 1964

και το Θεσσαλονίκη, φωλιά των κατασκόπων (1936) *ως ντεκόρ, όσο κι ο* Ουρανός (1962) *και η* Εκδρομή (1966) *του Κανελλόπουλου, ως αφανή τόπο επιστροφής και εκπλήρωσης αντίστοιχα.*

Στο Ξυπόλυτο τάγμα *ο Τάλλας ερωτοτροπεί ανενδοίαστα με την πόλη ξεγυμνωμένη, χωρίς καλλωπισμούς, την αγκαλιάζει όπως ο Ροσελίνι την Ρώμη, την ανοχύρωτη πόλη. Στην* Παρένθεση *ο Κανελλόπουλος αναδεικνύει μια αφαιρετική τοπογραφία, μια γεωγραφία του έσω κενού. Στο* Αιωνιότητα και μια μέρα *ο Αγγελόπουλος διεκδικεί έναν τόπο α-χρονικό, νοητικά μετέωρο στον ορίζοντα του θανάτου. Αυτό που στην ουσία προσεγγίζουν όλες αυτές οι ταινίες, είναι ένα πνευματικό τοπίο, επιμέρους αντανακλάσεις του genius loci της Θεσσαλονίκης.*

Το κύριο χαρακτηριστικό αυτού του (θηλυκού) δαιμονίου, είναι η δυνατότητά του να καλλιεργεί μια βαθιά πνευματική εκκρεμότητα (κάτι σαν την δεύτερη παρουσία της χριστιανικής οντολογικής κλίμακας), που διαποτίζει την «ταυτότητα της πόλης» στον κόσμο, καθώς και όλη την καλλιτεχνική παραγωγή της Θεσσαλονίκης (ή για την Θεσσαλονίκη), σήμερα και πάντα. Αυτή η εκκρεμότητα (που έχει συναισθηματικό ρίζωμα), είναι διαρκής, ήπια, βουδική σχεδόν στην ουσία της, φωτίζεται από ένα φως που ζητά ψυχικά εκπαιδευμένα μάτια (όπως του Κορμπυζιέ ή του Ισοζάκι που κατόρθωσαν να το διακρίνουν), ενώ υπογραμμίζεται από τον ατάραχο ορίζοντα του νερού.

Η παρένθεση που άνοιξε ο Κανελλόπουλος (και ο Τάλλας) απέναντι σ' αυτή την εκκρεμότητα, το εσωτερικό στίγμα της Θεσσαλονίκης, έγινε γεωγραφικό (η παραλία, οι δρόμοι, η κορυφογραμμή των λόφων), ενώ με το Αιωνιότητα και μια μέρα *του Αγγελόπουλου, έγινε κοσμικό σημείο στον χάρτη* (Δεληολάνης, 1998: 17-21).



Ταξίδι στα Κύθηρα
του Θ. Αγγελόπουλου, 1984

Αιωνιότητα και μια μέρα
του Θ. Αγγελόπουλου, 1998

Δεν είναι τυχαίο ότι στη Θεσσαλονίκη και το λιμάνι της επιστρέφει συχνά ο Θόδωρος Αγγελόπουλος για να τυλίξει τους ήρωές του σε μια ασάφεια που αγγίζει τα όρια της ανυπαρξίας: Ταξίδι στα Κύθηρα (1984), Τοπίο στην ομίχλη (1988), Αιωνιότητα και μια μέρα (1998). [...] *Το πιο ενδιαφέρον είναι η εμμονή της επιστροφής στη συγκεκριμένη θάλασσα, και μάλιστα στο λιμάνι, το οποίο υποδηλώνει την παρουσία της πόλης ακόμα κι αν αυτή δεν εμφανίζεται στο πλάνο* (Σωτηροπούλου 2001: 30).

07 137-164 Papadeli_Layout 1 07/09/2012 2:21 μ.μ. Page 157

Ένα πνεύμα που το ανακαλύπτει ο Π. και στον Γκίκα: *Έχει ξεπεράσει πια την ανάγκη που τον έκανε να καταγίνεται μ' ανάγλυφα, με σκηνογραφίες, για να δει κάποια να παίρνουν ζωή, τα τυραννικά της ανάλυσης προβλήματα. Οι μνήμες όλων του των αισθήσεων, ζωντανεύουν σ' έναν οργιαστικό, βλαστήσεως τάπητα. Η μορφή που κάθεται, ξαπλωμένη καταμεσής, έχει στις διαστάσεις της, κάτι απ' το γιο του Διονύσου και της Αφροδίτης, αυλώντας δίνει στο αφηρημένο πνοή. Μια λαλιά θυμίζει έπος Ελληνιστικό* (Πεντζίκης, 1948: 88).

Είναι ο χαρακτήρας τον οποίο πασχίζει να δώσει ο αρχιτέκτονας στο έργο του: *[...] δώσαμε τέτοιο χαρακτήρα και μορφή στο νέο μουσείο, ώστε να μπορεί να κινηθεί μέσα σ' αυτό ευχάριστα, φυσικά και ανεμπόδιστα ένα φανταστικό γυμνό ανθρώπινο κορμί* (Μπίρης, 1996: 114).

Χατζηκυριάκος-Γκίκας: *Genii Loci II*, 1970

07 137-164 Papadeli_Layout 1 07/09/2012 2:21 μ.μ. Page 158

3. ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΣΕ ΑΡΧΕΤΥΠΙΚΑ ΣΥΜΒΟΛΑ. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ...

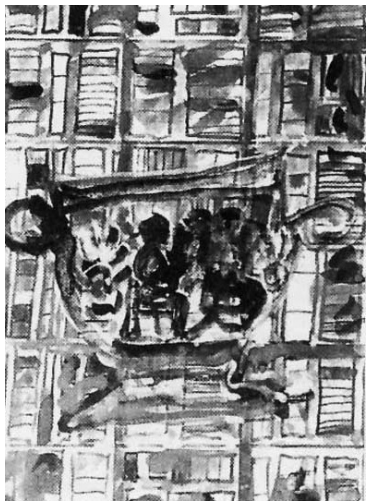
3.1 Το τοπίο ως δοχείο

Με τη ρυθμική μετάβαση στους τόπους, που πραγματοποιεί ο Π. στο έργο του, υπαινίσσεται σιωπηρά την ύπαρξη του «όλου» και των «μερών». Αντιλαμβάνεται το τοπίο ως «όλο» και τα επιμέρους στοιχεία, στα οποία κάθε φορά εστιάζει, ως «μέρη». Μεταφέρεται από τα μέρη στο όλο πραγματοποιώντας διαδοχικές εστιάσεις.

Αντιλαμβάνεται το άτομο ως δοχείο, το οποίο περιέχεται σε κάτι μεγαλύτερο: *Το άτομο είναι ένα δοχείο, που δοκιμάζεται στην πλατύτερη ύπαρξη που μας περιέχει και διαρκεί* (Πεντζίκης, 1999: 52).

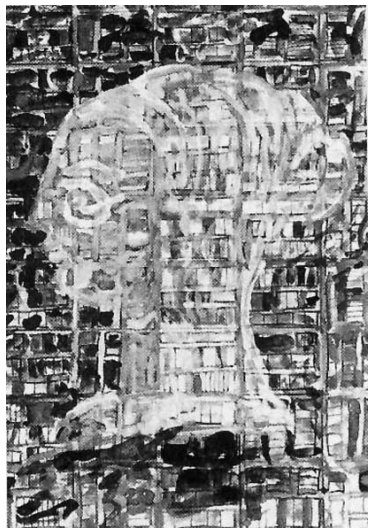
Η αναφορά του στο «Παν-Δοχείο» από τη διήγηση του Ηλία Πετρόπουλου είναι δηλωτική της αντίληψής ότι το «όλο» είναι δοχείο:

Μια μέρα, περπατάγαμε με τον Π. στην οδό Μοναστηρίου, όπου βρισκόντουσαν πολλά ωραιότατα χάνια.
Κάποια στιγμή ο Π. με διέκοψε ρωτώντας:
—Πού πρέπει να πας για ν' αποδείξεις ότι η Γη είναι κοίλη;
—Δεν ξέρω...
—Σε πανδοχείο, που αποδεικνύει πως το παν είναι δοχείο! (Πετρόπουλος, 1998: 44).



Αρχαίος κόσμος, 1972

Χατζηκυριάκος-Γκίκας: *Τρεις μορφές σε σπηλιά*, 1970



Αρχαίος κόσμος, 1972

Odilon Redon: *Silence*, 1911

3.2 Το τοπίο ως μήτρα

Ο Π. δένεται με ισχυρό δεσμό με τον τόπο του. Μέσα από τον ισχυρό αυτό δεσμό ταυτίζεται σωματικά μαζί του: *Έτσι τώρα τσακίζοντας τη ζωική δυσκαμψία μου με ορισμένες κινήσεις και διευθετώντας το σώμα μου, νιώθω να είμαι όχι απλώς ο χάρτης ή το παραστατικό σχήμα της Θεσσαλονίκης, παρά αυτή ταύτη η έκταση που καταλαμβάνει η πόλη πάνω στην επιφάνεια της γης, καμπυλωμένος σαν τόξο γύρω από τη «μητρική θάλασσα», περικλείοντας στη μοναδική μου γέννηση, απειρία γεννήσεων και θανάτων. Η ενδοχώρα που αρδεύεται από τους ποταμούς που εκβάλλουν αντίκρυ, είναι ο «πλακούντας»* (Πεντζίκης, 1999: 29).

Ο χορός του Λαζάρου, 1975

Πάνω στο σώμα της μητέρας πόλης, που γίνεται σώμα του, τρέφεται από τον «μητρικό πλακούντα» τη γη της, τον «μητρικό κόλπο» (στο ίδιο: 109) (Θερμαϊκός) και τη «μητρική θάλασσα» που τη βρέχει.

Μέσα στο μητρικό σώμα της πόλης αναπτύσσεται το πρόσωπο: *Το πρόσωπο σαν έμβρυο στους κόλπους της πόλης. Γεγονότα και περιστατικά που υποπίπτουν στην αντίληψη του σχήματος με τη μεγαλύτερη αναλογία του εγκεφάλου. Γέννηση εν Θεσσαλονίκη* (*στο ίδιο*: 5).

Η πόλη είναι «μήτρα». Στους κόλπους της εκκολάπτεται, γεννιέται και αναπτύσσεται ο άνθρωπος: *Στην κάμαρή μου δε νιώθω πια έρημος. Ηγέρθην από το στρώμα του θανάτου. Μητέρα πόλη με τα πρόσωπα που σε κατοικούν, κατοίκησαν και θα κατοικήσουν, αδελφώνω και υπάρχω* (στο ίδιο: 43).

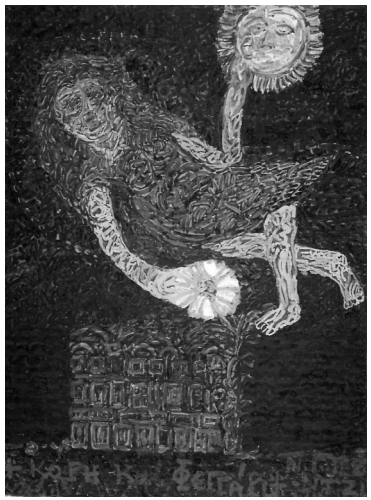
Ο άνθρωπος δεν αποτελείται από το άτομο, αλλά απ' όλους τους ανθρώπους μαζί... (Πεντζίκης, 1999: 52).

Ο άνθρωπος φέρει μέσα του όλα τα πρόσωπα. Το «ελάχιστο» και το «άπειρο», συνυπάρχουν ταυτόχρονα μέσα στον άνθρωπο, όπως στο γενετικό υλικό του σπόρου: *Ο άνθρωπος δεν αποτελείται από το άτομο, αλλά απ' όλους τους ανθρώπους μαζί, κατά συνέχεια διαδοχής. Άλλοι έρχονται και βρίσκουν τη μνήμη μας κι απ' άλλους πριν βρήκαμε εμείς. Το άτομο είναι ένα δοχείο που δοκιμάζεται στην πλατύτερη ύπαρξη που μας περιέχει και διαρκεί* (στο ίδιο: 52).

Όταν ανοίγω έναν καρπό, τέτοιος μου ξεσκεπάζεται μέσα μου ο σπόρος (Καζαντζάκης, 2003: 57).

Έμβρυο – μήτρα

07 137-164 Papadeli_Layout 1 07/09/2012 2:21 μ.μ. Page 160



Κόρη και φεγγάρι, Πάτρα

Ο Παν, 1974

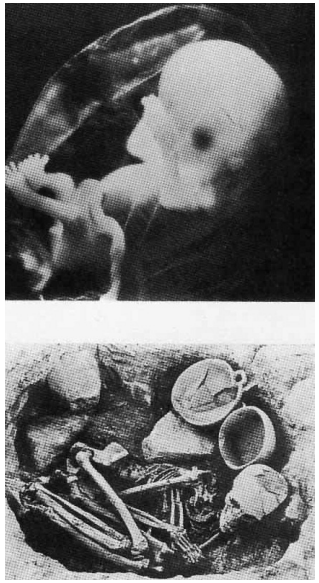
Η συνεισφορά του τοπίου στη διάπλαση του ανθρώπου είναι καθοριστική: *Σκέφτομαι πως ίσως θα πρόκοβα αν ταξίδευα στην πιο πρωτόγονη Πολυνησία, αποκτώντας κάτι δικό μου. Αλλά εκ παραλλήλου στοχάζομαι πόσο οφείλουμε να σεβόμαστε τον τρόπο που σε χρόνο και χώρο διαπλαστήκαμε. Δίχως μεμψιμοιρίες να μοχθούμε απάνω σ' ότι μας δόθηκε. Όπως άπαξ διαμορφούται κανείς, πουθενά δεν αλλάζει* (Πεντζίκης, 1984β: 40).

Το τοπίο διαμορφώνει ανθρώπους με κοινά χαρακτηριστικά: *Το τοπίο των προγόνων δημιούργησε μια ειδική ράτσα από άντρες και γυναίκες με κοινά ψυχολογικά και φυσικά χαρακτηριστικά και αυτό συνέβη δια μέσου της από αιώνες παλαιάς προσκόλλησης στη γη· μόνο έχοντας ριζώσει στη γη, έχοντας ένα αγροτικό παρελθόν, έχοντας υποστεί την ανείπωτη επιρροή ενός συγκεκριμένου κλίματος, μιας συγκεκριμένης τοπογραφίας, δημιουργήθηκε ένας Γερμανός ή Εγγλέζος ή Γάλλος. Ακολούθησε ότι ένα τοπίο είναι μια πολιτιστική κληρονομιά η οποία πρέπει πάση θυσία να διατηρηθεί ανέπαφη* (Jackson, 1980: 11).

Η φυσική διαδικασία προσαρμογής του ανθρώπου στα στοιχεία και τις συνθήκες του περιβάλλοντος αποτυπώνεται στα ένστικτα και στα μορφολογικά και ψυχικά χαρακτηριστικά του. Εγγράφεται ως πληροφορία στο γενετικό κώδικα των κυττάρων του και από εκεί κληρονομείται στις επόμενες γενιές, μαζί με τις νέες προσαρμογές στις νέες κάθε φορά συνθήκες. *Έτσι γεννιέται ο άνθρωπος, καινούργιος απ' τη μάνα του μέσα στη μνήμη* (Πεντζίκης, 1999: 118). Η επιρροή του τοπίου εγγράφεται βιολογικά στον άνθρωπο *στη βιολογική μνήμη, στη μνήμη της κληρονομικότητας* (Ζακ Λε Γκοφ, 1998: 136-137), *στη μνήμη του κυττάρου*.[9] Το τοπίο γονιμοποιεί, πλάθει, διαμορφώνει τον άνθρωπο.

Ο άνθρωπος, με τους μύθους, τα μνημεία, τις μνήμες και τις δημιουργίες του, με την κατοίκησή του δηλαδή, διαμορφώνει πολιτισμικά, μετασχηματίζει και νοηματοδοτεί το φυσικό τοπίο με τις αξίες και τα πρότυπα κάθε εποχής. Ο δεσμός του ανθρώπου με τον τόπο είναι πρωταρχικός και δεν εξηγείται πάντοτε λογικά με αιτιοκρατικά επιχειρήματα· εμπεριέχει ταυτόχρονα μια μεταφυσική διάσταση. Ο άνθρωπος μέσα στην ιστορία επέλεξε πολλές φορές να κατοικήσει τόπους άνυδρους και άγονους, δηλαδή τόπους «αβίωτους».

9. Ο προσδιορισμός «μνήμη του κυττάρου» αποτελεί προφορική διατύπωση του σκηνοθέτη Αλέξη Δαμιανού, που μου μετέφερε ο φίλος αρχιτέκτονας Γιώργος Αγγελής.



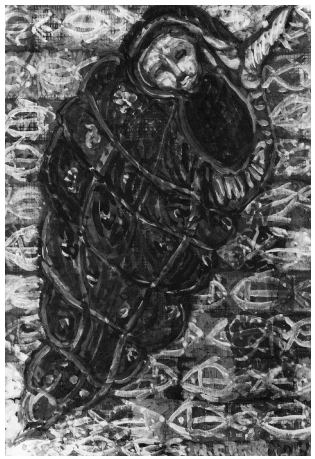
Ζωή – θάνατος

Με την κατοίκησή του και τον πολιτισμό που δημιούργησε, ωστόσο, γονιμοποίησε τους αφιλόξενους τόπους, ξεπερνώντας με τις λιγοστές δυνάμεις του τη φύση και διευρύνοντας ταυτόχρονα τη φύση του. Έτσι, ενώ η σχέση ανθρώπου και τοπίου αποτυπώνεται βιολογικά στον άνθρωπο, εκφράζεται πολιτισμικά στο τοπίο.

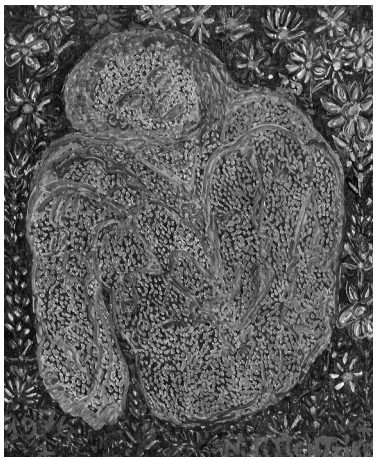
Ο Π. πιστεύει ότι ο άνθρωπος νοηματοδοτεί το «τοπίο-σκηνικό» με τις μνήμες και τους μύθους του: *Ο λαός, όπως διαμορφώθηκε, κάτω από την κατάθλιψη της σκλαβιάς μακριά απ' τις πόλεις, στις μοναξιές και ερημιές της υπαίθρου, φτωχοζώντας με την μνήμη του εαυτού του, συνηθισμένος να τοποθετεί, σε πολύ μικρές σχετικά αποστάσεις τριγύρω του, τα διάφορα του κόσμου ακούσματα που έφταναν ίσαμε αυτόν, ώστε όλο το περιβάλλον του και ο ίδιος μέσα σ' αυτό να καταντούν παραμύθι, μύθος* (Πεντζίκης, 1999: 66).

Ιχθύς και Περσεφόνη, 1966

Η νοηματοδότηση του τοπίου με το μύθο είναι διαδικασία ζωτικής σημασίας για την ανθρώπινη «ύπαρξη»: *Ο Βιζυηνός περιέγραψε έναν παππού, που εξαιτίας των κινδύνων της Τουρκοκρατίας, «το μόνον της ζωής του ταξίδιον» υπήρξε η εις τους ουρανούς αποδημία της ψυχής του. Στάθηκε πάντα παιδί και αστείρευτη πηγή μύθων. Δείχνοντας μια τούμπα στο βάθος του ορίζοντα, όπου φαινόταν να τελειώνει το πρόσωπο της γης και να εφάπτεται με τα ουράνια, καθόριζε την άκρη του κόσμου* (Πεντζίκης, 1984α: 241).



Άγιος και κοχύλι, χ.χ.



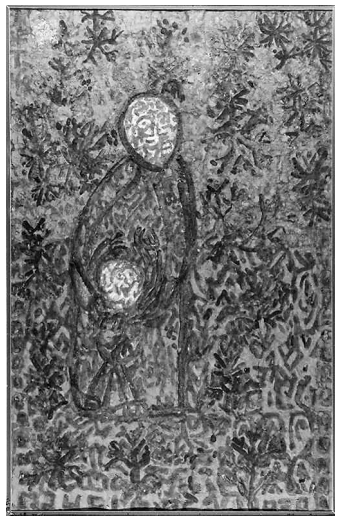
Γυναίκα καθισμένη ανακούρκουδα, 1976

Ο μύθος ως πολιτισμικό γεγονός, ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης ανθρώπου και τοπίου, δίνει στον άνθρωπο ταυτότητα: *Μελετήθηκε το πρόβλημα του ταχέως εκφυλισμού, της τάσης που 'χουν να σβήσουν πολύ σύντομα, οι ιθαγενείς των εξωτικών νησιών, που ο κινηματογράφος μας έμαθε να θαυμάζουμε τη γραφικότητά τους. [...] Γενικό συμπέρασμα ότι το βασικό αίτιο είναι πως οι άνθρωποι αυτοί δεν αντέχουν τη ζωή, όταν εξαιτίας της επαφής των με τους λευκούς αλλάζει η αντίληψή τους και χάνουν το μύθο τους* (Πεντζίκης, 1999: 66, 67).

Ο παππούς του Βιζυηνού παράγει τον προσωπικό του μύθο μέσα στο περιορισμένο τοπίο όπου βρίσκεται εγκλωβισμένος, καθορίζοντας τα πλαίσια του κόσμου που τον περιβάλλει. Χάρη στο μύθο αυτό, επιβιώνει μέσα στα πλαίσια που θέτει για την ύπαρξή του. Οι ιθαγενείς, όταν καταρρεύσει ο μύθος που έπλασαν μέσα στο τοπίο για τον κόσμο τους, εκφυλίζονται και χάνουν

την ταυτότητά τους. Η νοηματοδότηση του τοπίου και στις δύο περιπτώσεις διαμορφώνει την ταυτότητα του ανθρώπου και ορίζει τα πλαίσια της ύπαρξής του. Αυτή είναι και η θέση των υπαρξιστών φιλοσόφων: το τοπίο είναι η βάση της ύπαρξης.

Οι γονιμοποιές διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα στο τοπίο-δοχείο, δίνουν συγκεκριμένη μορφή στο δοχείο: τη μορφή της «μήτρας». Άνθρωπος και τοπίο συνδέονται με τη σχέση που συνδέει το «έμβρυο» με τη «μήτρα»: η μήτρα προστατεύει και θρέφει το έμβρυο μέσα της ενώ, καθώς αυτό αναπτύσσεται, τα ελαστικά τοιχώματά της παρακολουθούν το σχήμα του. Τοπίο και άνθρωπος συνδέονται με μια αμφίδρομη γονιμοποιό σχέση ατέρμονης αλληλεξάρτησης και αλληλεπίδρασης.



Μήτηρ και τέκνο, 1989

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Βογιατζάκη, Εύη (2004). *Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης. Ο άνθρωπος και τα σύμβολα.* Αθήνα: Σαββάλας.

Γκίκας, Σωκράτης (1989). *Φιλοσοφικό λεξικό.* Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.

Γουνελάς, Σωτήρης (2004). «Ο διφυής Ν.Γ. Πεντζίκης», *Ίνδικτος*, 18: 280-286.

Davinci, Leonardo (1935). «Περί τοπίου», *Το 3ο μάτι*, 2-3. [Ανάτυπο (1982). *Το 3ο μάτι, 1935-1937.* Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο].

Δεληολάνης, Περικλής (επιμ.) (1998). *Κινηματογραφημένη Θεσσαλονίκη*. Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη, 1997».

Ζάννος, Αλέξανδρος (1983). *Αρχιτεκτονική μορφή και στατική λειτουργία. Η επιρροή της στατικής πάνω στην αρχιτεκτονική μορφολογία.* Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Faure, Elie (1935). «Το πνεύμα των μορφών», *Το 3ο μάτι*, 2-3. [Ανάτυπο (1982). *Το 3ο μάτι, 1935-1937.* Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο].

Jackson, J.B. (1980). *The Necessity for Ruins and Other Topics*. Amherst: The University of Massachusetts Press.

Καζαντζάκης, Νίκος (2003). *Ασκητική.* Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.

Καρούζος, Χρήστος (2000). *Αρχαία τέχνη.* Αθήνα: Ερμής.

Κοσματόπουλος, Αλέξανδρος (2007). *Λόγος εις Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη.* Θεσσαλονίκη: Μυγδονία.

Κωνσταντινίδης, Δημήτρης Η. (1970). *Παραδόσεις ιστορίας της αρχιτεκτονικής.* Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Lalande, André (1955). *Λεξικό της φιλοσοφία*ς. Αθήνα: Πάπυρος.

Λε Γκοφ, Ζακ (1998). *Ιστορία και μνήμη.* Αθήνα: Νεφέλη.

Λιακατάς, Γιάννης (2003). «Σημειώσεις κατά την ανάγνωση του βιβλίου του Chr. Norberg-Schulz, *Genius Loci*». Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Λιακατάς, Γιάννης (2003). «Σημειώσεις για το μάθημα: *Το τοπίο του κατοικημένου χώρου*». Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Μαντζαρίδης, Γεώργιος Ι. (1994). «Δεν θέλησε να οχυρωθεί πουθενά», *Σύναξη*, 52: 15-16.

Μαρίνης, Σπύρος (1994). «Γαλάζιο σε φόντο χρυσό», *Σύναξη*, 52: 51-54.

07 137-164 Papadeli_Layout 1 07/09/2012 2:22 μ.μ. Page 163

Μιχελής, Παναγιώτης (1960). «Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας», *Ζυγός*, 58: 9, 10, 44.

Μιχελής, Παναγιώτης (1977). *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*. Αθήνα: Ιδρυμα Παναγιώτη & Έφης Μιχελή.

Μουλλάς, Παναγιώτης (1992). *Παλίμψηστα και μη*. Αθήνα: Στιγμή.

Μπίρης, Τάσος (1996). *Αρχιτεκτονικής σημάδια και διδάγματα. Στο ίχνος της συνθετικής δομής*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Παπαλουκάς, Σπύρος (1935). *Το 3ο μάτι,* 2-3. [Ανάτυπο (1982). *Το 3ο μάτι, 1935-1937*. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο].

Πεντζίκης, Γαβριήλ Ν. (2004). «Σκοτάδι και φως, η τελευταία κατοικία του πατέρα», *Ίνδικτος*, 18: 314-321.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1946α). «Η αγάπη και το άτομο», *Κοχλίας*, 2. [Ανάτυπο (1983). Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο].

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1946β). «Το αδιέξοδο και η πύλη», *Κοχλίας*, 3. [Ανάτυπο (1983). Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο].

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1947). «Ο ζωγράφος Σπύρος Παπαλουκάς», *Ο αιώνας μας*, 10: 301-306.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1948). «Ο ζωγράφος Ν. Χατζη-Κυριάκος Γκίκας», *Ο αιώνας μας*, 3: 82-88.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1984α). *Πραγματογνωσία και άλλα 7 κείμενα μυθοπλασίας γεωγραφικής*. Θεσσαλονίκη: Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1984β). *Συνοδεία*. Θεσσαλονίκη: Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1986). *Προς εκκλησιασμόν*. Θεσσαλονίκη: Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1987α). *Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής*. Θεσσαλονίκη: Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις Α.Ε.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1987β). *Ο πεθαμένος και η Ανάσταση*. Αθήνα: Άγρα.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1992). *Το μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*. Αθήνα: Άγρα.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1995). *Ψιλή ή περισπωμένη*. Αθήνα: Άγρα.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (1999). *Μητέρα Θεσσαλονίκη*. Αθήνα: Κέδρος.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (2004α). «Ένας τερπνός κι ευχάριστος παραθερισμός. Ημερολόγιο 1950», *Ίνδικτος*, 18: 15-29.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (2004β). «Νοσταλγία καλοκαιριού», *Ίνδικτος*, 18: 31-37.

Πεντζίκης, Ν.Γ. (2004γ). «Περίπατος στην ακρογιαλιά», *Ίνδικτος*, 18: 39-43.

Πετρόπουλος, Ηλίας (1998). *Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης*. Αθήνα: Πατάκης.

Πικιώνης, Δημήτρης (2000). *Κείμεν*α. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Rodin, Auguste (1935). «Γοτθικές μητροπόλεις», *Το 3ο μάτι*, 2-3. [Ανάτυπο (1982), *Το 3ο μάτι, 1935-1937*. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο].

Σερέφας, Σάκης (1998). «Η Θεσσαλονίκη στον κινηματογράφο», στο Π. Δεληολάνης (επιμ.), *Κινηματογραφημένη Θεσσαλονίκη*. Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη, 1997».

Σφυρίδης, Περικλής (2004). «Ο ζωγράφος Ν.Γ. Πεντζίκης», *Ίνδικτος*, 18: 264-272.

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη (2001). *Κινούμενα τοπία. Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Τρελός, Ιγνάτης [Γιώργος Σεφέρης] (1987). *Οι ώρες της «κυρίας Έρσης»*. Αθήνα: Ερμής.

07 137-164 Papadeli_Layout 1 07/09/2012 2:22 μ.μ. Page 164

Τσίζεκ, Κάρολος (2000). «Δασκάλου μνήμη», *Διαβάζω*, 407: 7-100.
Φραντζόλας, Γιώργος (2004). «Ροή υδάτων προς το δέλτα της μνήμης», *Ίνδικτος*, 18: 107-148.
Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ν. (1986). *Ελληνικοί προβληματισμοί*. Αθήνα: Αστρολάβος/Ευθύνη.
Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ν. (1989). *Εξ ανατολών*. Αθήνα: Αστρολάβος/Ευθύνη.
Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Ν. (1994). *Ανίχνευση της ελληνικότητας*. Αθήνα: Αστρολάβος/Ευθύνη.
Χριστιανόπουλος, Ντίνος (2000). «Το πεζογραφικό έργο του Ν.Γ. Πεντζίκη», *Διαβάζω*, 407: 89-92.

Ιστοσελίδες

Γαλάζης, Λεωνίδας. «Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης. Από την κατάφαση της ζωής στη μεταφυσική των πραγμάτων και στην ιερότητα της γραφής», <http://www.mathisis.com/web.cfm?tt=article&a_id=1113&page=4>, τελευταία επίσκεψη: 2/6/2004.
Παπαγιαννόπουλος, Απόστολος. «Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης και Μητέρα Θεσσαλονίκη» <http://www.gigneste.gr/books/article/article/nikos_gabrihl_pentzikhs_papag_apost.htm>, τελευταία επίσκεψη: 2/6/2004.
Παπαδημητρακόπουλος, Ηλίας. «Ο προφορικός λόγος του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη», απομαγνητοφωνημένη διάλεξη του Ν.Γ. Πεντζίκη, που δόθηκε στις 4/12/1978 στη Θεσσαλονίκη, <http://www.angelfire.com/ma/platon/pentzikis5.html>, τελευταία επίσκεψη: 1/6/2004.

08 165-186 Triandafyllopoulou_Layout 1 11/09/2012 9:55 π.μ. Page 165

ΤΟΠΟΙ ΠΑΡΑΜΥΘΙΟΥ

Ιωάννα Τριανταφυλλοπούλου

Περίληψη

Το «λαϊκό παραμύθι» και το «ψηφιακό παραμύθι» (τα video games για την εργασία αυτή) ιδωμένα μέσα από την περιγραφή των τόπων στους οποίους διαδραματίζονται οι ιστορίες που αυτά αφηγούνται, γίνονται η αφορμή για να εξετάσουμε τη σημασία των χώρων ως *εικόνες* και *σύμβολα* που πλουτίζουν τη φαντασία των ανθρώπων.

Δείχνουμε αρχικά τις σχέσεις συγγένειας ανάμεσα στα παραμύθια του χτες και τα παραμύθια του σήμερα (τα video games δηλαδή). Ακολούθως, αποκαλύπτουμε μια ολόκληρη μυθολογία που έχει καταφύγει στη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου και πώς οι *εικόνες*, για να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους, έγιναν «οικείες» και παρουσιάζονται, συχνά ξεφτισμένες και άθλιες, στις οθόνες των υπολογιστών μέσα από τα video games. Εντοπίζουμε διαφορές και βλέπουμε πώς τα σημερινά ψηφιακά μέσα αφήγησης μπορούν να κερδίσουν στην έκφραση και την προσφορά τους, εκμεταλλευόμενα το γόνιμο έδαφος της φαντασίας που έχουν διαμορφώσει, χιλιάδες χρόνια τώρα, τα λαϊκά παραμύθια.

Η *οπτική του χώρου* στον οποίο διαδραματίζονται οι ιστορίες των παραμυθιών και των video games, μας συνοδεύει στην αναζήτησή μας. Αναλύουμε μορφολογικά το χώρο στα δύο μέσα αφήγησης ιστοριών, ώστε να προκύψουν κάποιες κατηγορίες του. Με βάση αυτή την κατηγοριοποίηση μπορούμε να μιλήσουμε πιο συγκεκριμένα για τη συμβολική του διάσταση και να ορίσουμε τους επιθετικούς του προσδιορισμούς: ευτυχισμένος χώρος, οικείος, φιλικός ή κλειστοφοβικός. Τι είναι αυτό τελικά που μπορούμε να αποκομίσουμε σήμερα από τη σύγκριση και την αντιπαράθεση των λαϊκών παραμυθιών και των video games σε μια δημιουργικότερη όσο το δυνατόν ενασχόλησή μας με το χώρο;

Η ψυχολογία, η θεωρία των συμβόλων και η μορφολογία είναι οι βασικότεροι αρωγοί μας στην προσπάθεια αυτή, όπου η ανάλυση προκύπτει μέσα από παραδείγματα και αποσπάσματα.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο «Τόποι ψηφιακών (και άλλων) παραμυθιών», η οποία υποστηρίχθηκε το 2004. Εξεταστική Επιτροπή: Σ. Σταυρίδης (Επιβλέπων), Ν. Λάσκαρης, Κ. Μωραΐτης, Ζ. Ξαγοράρης.

FAIRYTALE PLACES

Abstract

The «folk tale» and the «digital tale» (meaning the video game for this study), as we see them through the description of the places they describe in their stories. This gives us the opportunity to examine the value of places as *images* and *symbols* that enrich human imagination.

Fist we show the relationship between tales of the past and present tales (video games). Then we reveal a mythology that penetrates contemporary people's lives and examine how *images*, in order to become familiar and thus to survive, are presenting themselves (often in a miserable and shabby way) through the video games interface.

We point out differences and see how the digital narrative mediums can gain in expression if they would take advantage of a vast tank of imagery and symbols that have been already formed by folk tales since thousands of years.

The term «space» that includes the stories of folk tales and video games, will accompany our quest. We analyze space morphologicaly into the means of narration, so that certain categories result in. Based on this categorization we can be more specific about its symbolic dimension and determine its qualities by definitions: happy space, familiar, friendly or claustrophobic.

What can we gain today from the comparison and juxtaposition of folk tales and video games to help us become more creative in dealing with space?

Psychology, theory of symbols and morphology are our basic helpers in this effort, where analysis results in through examples and extracts.

08 165-186 Triandafyllopoulou_Layout 1 11/09/2012 9:55 π.μ. Page 166

1. ΤΟΠΟΙ ΠΑΡΑΜΥΘΙΟΥ

Το σύμβολο, ο μύθος, η εικόνα είναι μέρος από την ουσία της πνευματικής ζωής. Ανταποκρίνονται σε μια ανάγκη του ανθρώπου και εκπληρώνουν μια λειτουργία: αποκαλύπτουν τις πιο μυστικές μορφές της ουσίας του όντος. Η συμβολική σκέψη δεν ανήκει αποκλειστικά στο παιδί, ούτε στον ποιητή, ούτε στον ανισσόροπο. Αποκαλύπτει ορισμένες όψεις της πραγματικότητας –τις πιο βαθιές– που δεν επιδέχονται κανένα άλλο γνωστικό μέσο.

Το παραμύθι αποτελεί μέσο που χρησιμεύει στη μεταφορά του συμβολικού στο πραγματικό, και υπηρετεί μια ειδική ανάγκη του ανθρώπου, σε όλα τα στάδια της εξέλιξης, της μεταφοράς σ' αυτή τη δευτερογενή πραγματικότητα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπηρετεί την ανάγκη για μύηση στο επίπεδο του φανταστικού και αποκαθιστά μια επαφή με τα βασίλεια του ασυνείδητου, και τον φαντασιακό χώρο.

Χωρίς να το συνειδητοποιεί, και ενώ νομίζει ότι διασκεδάζει ή αποδρά, ο άνθρωπος των σύγχρονων κοινωνιών εξακολουθεί να επωφελείται από αυτή τη μύηση που προσφέρουν τα παραμύθια. Οι ψυχολόγοι, με επικεφαλής τον Καρλ Γιουνγκ, απέδειξαν πόσο τα δράματα του σύγχρονου κόσμου προέρχονται από βαθιά διαταραχή της ισορροπίας της ψυχής, τόσο της ατομικής όσο και της συλλογικής, που την προκαλεί κατά μέγα μέρος η ολοένα μεγαλύτερη στειρότητα της φαντασίας. Το να «έχει φαντασία» κανείς σημαίνει να χαίρεται έναν εσωτερικό πλούτο, μια αδιάκοπη και αυθόρμητη ροή εικόνων, σημαίνει να βλέπει τον κόσμο στην ολότητά του. Γιατί αυτή είναι η δύναμη και η αποστολή των εικόνων, να *δείχνουν* καθετί που δεν υποτάσσεται στη νοητική σύλληψη.

Η προσφορά των παραμυθιών είναι τελικά μια επαφή με τα βασίλεια του ασυνείδητου και μια εισαγωγή στον κόσμο του φανταστικού. Ο Γιουνγκ και οι μαθητές του μίλησαν και για κάτι ακόμα: ξεκίνησαν από τη διαπίστωση πως η παγκοσμιότητα των παραμυθιών είναι γεγονός αδιαμφισβήτητο, πως δηλαδή σε όλους τους πολιτισμούς του χθες και του σήμερα επανεμφανίζονται στο πλαίσιο της ποικιλίας των «παραλλαγών» οι ίδιοι τύποι αφηγηματικών ακολουθιών που ονομάζονται «παραμύθια». Κατέληξαν να μιλάνε για τον αρχετυπικό χαρακτήρα των αφηγηματικών ή συμβολικών πυρήνων που συναντώνται σταθερά σε αυτά. Και δεν πρόκειται βέβαια να αμφισβητήσουμε εδώ τη γνώση του συμβολισμού ως ένα απαραίτητο εφόδιο για την κατανόηση της δομής των κωδικών της επικοινωνίας σήμερα. Ο άνθρωπος ήταν ένα ζώο που δημιουργούσε σύμβολα πριν ακόμα γίνει ένα ζώο που έφτιαχνε εργαλεία· πέτυχε την εξειδίκευση στο μύθο, τη θρησκεία και την τελετουργία πολύ πριν την πετύχει στις υλικές πλευρές της κουλτούρας, συνεπώς η τελετουργική ακρίβεια προηγήθηκε από την ακρίβεια στην εργασία.

Ο Bergson, σε επίπεδο εθνολογικής έρευνας, πιστεύει πως μπορεί να ανακαλύψει αυτό που είναι πρωταρχικό στην ανθρώπινη φύση εξετάζοντας τους ανθρώπους εκείνους που το στρώμα των επίκτητων χαρακτηριστικών είναι λιγότερο πάνω στο φυσικό βάθος τους. Εξετάζοντας άραγε εμείς τους τόπους του παραμυθιού, μπορούμε να δούμε κάποιες εκφράσεις ιδανικού περιβάλλοντος; Μπορούμε να δούμε τα θεμέλια της φαντασίας όπως αυτά αντικατοπτρίζονται σε εικόνες χώρου;

08 165-186 Triandafyllopoulou_Layout 1 11/09/2012 9:55 π.μ. Page 167

Η πρώτη άποψη που έχουμε για τους τόπους όπου εκτυλίσσονται τα διάφορα επεισόδια των παραμυθιών, είναι σχετικά περιορισμένη. Το νησί, η σπηλιά, το πλοίο, το δένδρο, η φωλιά· τύποι κλειστοί, απομονωμένοι, λαβυρινθικοί, κινούμενοι και αδιαπέραστοι. Το ψηλό βουνό είναι το κάθε βουνό της γης, το βαθύ ποτάμι, το σκοτεινό δάσος, οι πολιτείες και τα χωριά είναι αλλού μα και εδώ.

Και τα «σκηνικά», όπως τα πράγματα, τα αντικείμενα κ.λπ., περισσότερο υποδηλώνονται παρά περιγράφονται. Οι τόποι και τα πράγματα λειτουργούν περισσότερο ως σημάδια, ως αφηγηματικά σημεία αναφοράς ή όργανα δράσης, παρά ως στοιχεία προς «περιγραφή», με εξαίρεση εκείνων που συνιστούν «μαγικά στοιχεία» όπως οι μαγικές σπηλιές, τα παλάτια από κρύσταλλο, τα έπιπλα από πολύτιμους λίθους ή χρυσάφι.

Παραμύθια από διαφορετικές, συχνά μακρινές, χώρες παρουσιάζουν εκπληκτικές ομοιότητες τόσο στη δομή και την πλοκή τους όσο και στις λεπτομέρειές τους, στα στοιχεία τα οποία συνδυάζουν με ταυτόσημο τρόπο, και τέλος στις παραλλαγές τους που υπογραμμίζουν την ξεκάθαρη συνέχεια και σχέση ανάμεσα στα θέματά τους. Κοινοί τόποι που εμφανίζονται επανειλημμένα, διαφέρουν όμως κάποτε στην περιγραφή, ανάλογα με τη χώρα προέλευσης. Αναζητώντας τους τόπους που πεισματικά επαναλαμβάνονται μέσα στα παραμύθια, οπουδήποτε κι αν τα βρίσκουμε, και λειτουργούν ως χώροι δράσης, θα δούμε από κοντά το παλάτι, την καλύβα, το τζάκι, υπόγειους κόσμους, το μαγικό δένδρο, το σκοτεινό δάσος, και το μυστικό ή απαγορευμένο δωμάτιο.

1.1 Η καλύβα

Είναι σίγουρο πως μιλώντας για τους τόπους των παραμυθιών, εκείνο που πρώτο έρχεται στο μυαλό μας είναι η εικόνα της καλύβας και του πύργου. Το «όνειρο της καλύβας» απηχεί θρυλικές εικόνες πρωτόγονων σπιτιών και μας καλεί κοντά του σαν μια ζώνη ύψιστης προστασίας. Δραπετεύουμε με τη σκέψη, για να αναζητήσουμε ένα πραγματικό καταφύγιο. Η κόρη της βασίλισσας στα *Δώδεκα αδέλφια* των Γκριμμ, «περπατά όλη μέρα και το βράδυ φτάνει στο μαγεμένο σπιτάκι, στην καρδιά του δάσους», ενώ παρόμοιες εικόνες αναζήτησης καταφυγίου βρίσκουμε αναρίθμητες και στους Γκριμμ και αλλού.

1.2 Το παλάτι

Δεν υπάρχουν ενδιάμεσα στάδια βαθμού και έντασης στο παραμύθι, όπως δεν παρεμβάλλεται τίποτα ανάμεσα στο καλύβι και τον πύργο. Και μας παρουσιάζεται το παλάτι, το ίδιο όπως και η καλύβα, άλλοτε προστατευτικό και ειρηνικό, άλλοτε ερειπωμένο και τρομακτικό. Συχνά, είναι απλά ένα «γυάλινο κάστρο» ή ένα «κρυστάλλινο παλάτι» («Η Μαρία η ρήγισσα», *Μαγικά παραμύθια της Ρωσίας*) ή ένα «παλάτι από άσπρη πέτρα, πάνω σε ένα απότομο βουνό, ολόγυρα ένας τοίχος ψηλός, και έξω από την πύλη σιδερένιοι στύλοι» («Η μπαμπα-Γιαγκά και το ψοφιμάκι», *Μαγικά παραμύθια της Ρωσίας*).

Αν δεν είναι το μέρος που μένει ο βασιλιάς, τότε είναι σχεδόν πάντα μαγεμένο. Είναι το σπίτι μαγισσών και γιγάντων

που συχνά κρατούν εκεί φυλακισμένη την κόρη που έχουνε κλέψει. Και αυτό αποκαλύπτεται μετά από το πέρασμα του χρόνου και επίμονη αναζήτηση.

1.3 Το τζάκι

Υπάρχουν θετικοί συνειρμοί που συνοδεύονται με τη ζωή κοντά στην εστία. Για τους ψυχαναλυτές, εικόνες κοντά στο τζάκι μπορεί να συμβολίζουν τόσο τους ωραίους καιρούς μαζί με τη μητέρα, όσο και το πένθος, καθώς μεγαλώνουμε, την απώλεια της στενής και οικείας σχέσης μας με αυτήν. Εξαιτίας αυτού του συνδυασμού εικόνων, το τζάκι ξυπνά έντονα συναισθήματα συμπάθειας, καθώς μας υπενθυμίζει τον παράδεισο που ζούσαμε άλλοτε.

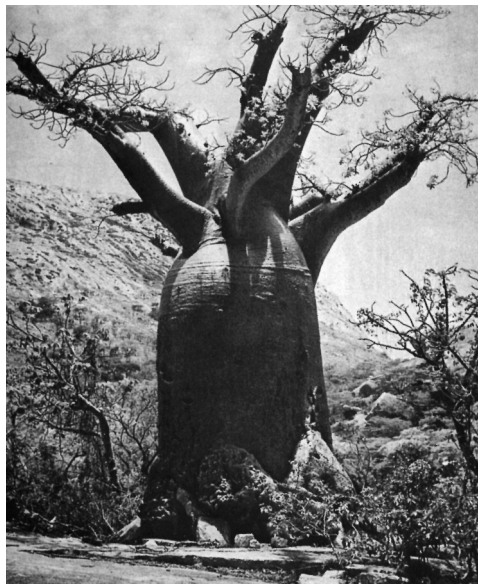
1.4 Υπόγειος κόσμος

Μέρη που περιμένουν να ανακαλυφθούν και να αποκαλυφθούν μπροστά μας είναι πολύ συχνός τόπος στα παραμύθια. Σχεδόν πάντα στην περίπτωση αυτή μιλάμε για έναν κόσμο υπόγειο, κάπου βαθιά μέσα στη γη ή κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας. Τα συντριβάνια, οι πηγές ή τα πηγάδια είναι είσοδοι σε έναν μαγικό τόπο ή στον κόσμο των ψυχών. Πετώντας ή κολυμπώντας κάτω από το νερό, κάποιος περνά σε έναν άλλο κόσμο και εξερευνά το σκοτεινό είναι του, το είναι που συμμετέχει στις χθόνιες δυνάμεις.

Προχωρώντας λίγο περισσότερο, βλέπουμε πως σε έναν υπόγειο κόσμο τα σκοτάδια παραμένουνε μέρα και νύχτα. Εκεί σαλεύουν όντα βραδυκίνητα, μυστηριακά. Εκεί ζει ένας πρωτογονισμός και μια ιδιαιτερότητα των φόβων. Σε κάθε υπόγειο, ξέρουμε ότι οι τοίχοι του είναι θαμμένοι, ότι είναι τοίχοι με *μία* μόνο πλευρά που έχουν *ολόκληρη* τη γη πίσω τους. Στο υπόγειο είναι θαμμένη η τρέλα, και ο φόβος γίνεται υπερβολικός.

1.5 Το μαγικό δένδρο

Στα μαγικά παραμύθια, το δένδρο είναι τις περισσότερες φορές μια ευμενής ύπαρξη, πρόκειται πραγματικά για ένα έμψυχο ον, ένα είδος προσώπου που δεν φυτρώνει τυχαία. Υπάρχει, κάθετο, ανθρωπομορφικό, ανάμεσα στη γη και το διάστημα – ακίνητο αλλά ζωντανό. Φέρνει σε επικοινωνία τρία επίπεδα του κόσμου: το υποχθόνιο με τις ρίζες του, την επιφάνεια της γης με τον κορμό του, τα ύψη και τον ουρανό με τα πιο ψηλά κλαδιά του, φέρνει σε επαφή το χθόνιο κόσμο με τον ουράνιο.



Εικ. 1: Δένδρο Adansonia digita

1.6 Το σκοτεινό δάσος

Σε πολλούς πολιτισμούς πίστευαν ότι η ψυχή του ανθρώπου δεν αναπτυσσόταν μέχρι την εφηβεία και, παγκόσμια, η γέννηση και η εφηβεία σημαδεύονται από τελετές που εισάγουν το άτομο στην κοινωνία και το καθιερώνουν στην κοινωνική και θρησκευτική θέση του και στην πνευματική ζωή της ιδιαίτερης πίστης του. Στη γέννηση τού δίνεται ένα όνομα που του προσφέρει μια ξεχωριστή προσωπικότητα, ενώ με την εφηβεία έρχονται και οι τελετές μύησής του στον κόσμο των ενηλίκων. Διδάσκουν τον υποψήφιο

Εικ. 2: Το μαγικό δάσος από *Τα παραμύθια του παλιού καιρού* (Περώ, 1992).

τη σημασία της ζωής, όπως και το να μη φοβάται το θάνατο, αφού ήδη τον έχει νιώσει μέσα από πνευματικούς συμβολισμούς μύησης.

Πριν φτάσει όμως σ' αυτό το στάδιο, πριν ξανακερδηθεί ο Παράδεισος, πρέπει να συναντήσει τον τρόμο της σκοτεινής πλευράς της φύσης και του θανάτου. Στο παραμύθι, αυτή η φάση συμβολίζεται κυρίως με το Σκοτεινό ή το Μαγεμένο Δάσος: συμβολικό του σημείου όπου το υπερφυσικό και το καθημερινό συναντιούνται και όπου πρέπει να γίνει η αλλαγή από τον γνωστό, οικείο, ανίερο κόσμο στον άγνωστο, εσώτερο, και ιερό χώρο – η είσοδος ενός καινούργιου κόσμου, του επικίνδυνου Άγνωστου. Το κατώφλι αυτό φυλάγεται από τέρατα ή άγρια ζώα, ώστε μόνο οι αποφασισμένοι να μπορούν να περάσουν.

1.7 Το μυστικό / απαγορευμένο δωμάτιο

Η ύπαρξή του είναι πιθανά ένα από τα πιο αρχαία και διαδεδομένα ταμπού. Πρωτοεμφανίζεται στους ινδικούς μύθους όπου συνήθως, αυτοί οι κλειστοί χώροι, οι «απόρρητοι» όπως προτιμά να τους ονομάζει ο Μπασελάρ, είναι σφαλισμένοι πάνω από θησαυρούς, όπως η σπηλιά του Αλή Μπαμπά. Το Παλάτι ή η τοποθεσία που βρίσκεται το απαγορευμένο δωμάτιο είναι γεμάτο με κοσμήματα. Το άνοιγμα της απαγορευμένης πόρτας αποκαλύπτει, όπως και το κουτί της Πανδώρας, τρομερά πράγματα. Όπως όμως η ελπίδα είναι πολλές φορές το τελευταίο πράγμα που βγαίνει από το κουτί, έτσι και η ηρωίδα ή ο ήρωας κληρονομεί τον πλούτο του προηγούμενου ιδιοκτήτη.

Εκείνο όμως που κυρίως μας ενδιαφέρει είναι η λειτουργία των κλειστών αυτών χώρων ως φορείς μιας δύναμης ονειρικής, και η ιδιότητά τους να απεικονίζουν τους «εσωτερικούς μας χώρους». Μέσα από το μοτίβο των κλειστών χώρων ανακουφιζόμαστε ξαναζώντας αναμνήσεις προστασίας. Είναι σαν να επιζητούμε κάτι κλεισμένο για να διατηρεί τις αναμνήσεις μας, να αγγίζει τη μνήμη μας και να μας γυρίζει πίσω στην παιδική μας ηλικία.

Για τα παραμύθια έχουμε στη διάθεσή μας έναν πλούτο υλικού που έχει έρθει ώς τις μέρες μας μέσα από την προφορική παράδοση, ίσως και χιλιάδων ετών, ως κοινό κτήμα της ανθρωπότητας. Από μόνο του ένα παραμύθι είναι ένας ολόκληρος κόσμος που περιέχει «το μέγιστο εν τω ελαχίστω». Το ελάχιστο είναι, και στην περίπτωση της έρευνάς μου, οι περιγραφές των τόπων που πραγματικά είναι πάντα συντομότατες και συχνά μονολεκτικές. Όπως ακριβώς στα θέματα δεν υπάρχει τελικά παρά μία επανάληψη κάποιων βασικών καταστάσεων, με άπειρες βέβαια παραλλαγές, έτσι και οι τόποι όπου τα γεγονότα εξελίσσονται είναι πολύ συγκεκριμένοι και επαναλαμβανόμενοι. Η κατηγοριοποίηση που έκανα μάλλον αυθαίρετα, με οδήγησε σε κάποιους βασικούς τύπους, λαμβάνοντας υπόψη μου τη συχνότητα με την οποία εμφανίζονται στις σελίδες των παραμυθιών και, ακόμα περισσότερο, τη σπουδαιότητά τους όχι τόσο για την εξέλιξη της ιστορίας, όσο για την εντύπωση που προκαλούν, τα αισθήματα που εγείρουν και την αξία τους ως σύμβολα.

Νομίζω πως οι ψυχολογικές και συμβολικές κοινωνιολογικές αναλύσεις που έχουν γίνει βοηθάνε στην προσέγγιση της ανάλυσης των τόπων αυτών, όπως και αναλύσεις σαν την *Ποιητική του χώρου* του Μπασελάρ, που σχετίζεται με θέματα που θέτει η ποιητική φαντασία. Το έργο πρέπει να λυτρώνει μια παθιασμένη ψυχή. Και είναι εντυπωσιακό το πώς, με τέτοια οικονομία μέσων, κατορθώνει το παραμύθι να αποτελεί το άκρον άωτον της ελευθερίας της φαντασίας, της ελευθερίας που λυτρώνει τον άνθρωπο από τόσο παλιά, όταν δέσμιος ακόμα της δεισιδαιμονίας του σε προλογικές καταστάσεις, μπόρεσε να τα σφυρηλατήσει όλα αυτά σε δεσμούς με την ποίηση.

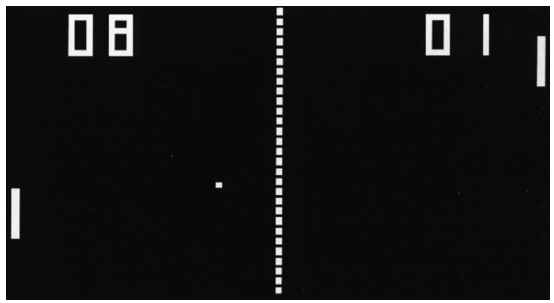
2. VIDEO GAMES

2.1 Ο χώρος

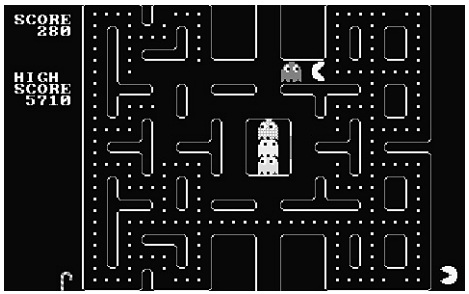
Ας αρχίσουμε με την υπόθεση ότι τα παιχνίδια είναι μια σημαντική μορφή τέχνης. Τι είδους τέχνη είναι; Πολύ συχνά οι κριτικοί μιλάνε για τα παιχνίδια ως αφηγηματική τέχνη, ως interactive κινηματογραφική ταινία ή ως συμμετοχική ιστορία. Ίσως όμως θα έπρεπε να ορίσουμε ένα νέο σημείο αφετηρίας, κοιτάζοντας τα παιχνίδια ως τέχνη του χώρου που έχει καταβολές από την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική ή το σχεδιασμό θεματικών-ψυχαγωγικών πάρκων.

Παρότι η χρήση του χώρου στα video games στηρίζεται σε προγενέστερα μέσα (σκηνικός ή κινηματογραφικός χώρος κατά κύριο λόγο), τα video games πρόσθεσαν στοιχεία όπως η καθοδήγηση, ο προσανατολισμός και η διαδραστικότητα, που είναι μοναδικά. Τεχνικοί και αισθητικοί παράγοντες επηρεάζουν το σχεδιασμό και τη χρήση του χώρου, ενώ και η ιδιαίτερη σκοπιά θέασης του κόσμου που υιοθετεί το κάθε παιχνίδι καθορίζει το πώς θα δομηθεί ο κόσμος αυτός, πώς θα παρουσιαστεί και τι τελικά θα σημαίνει.

Στα πρώτα παιχνίδια, οι παίκτες περιορίζονταν σε ένα επίπεδο, όχι περισσότερο πολύπλοκο από ένα χάρτινο λαβύρινθο ή ένα παραδοσιακό επιτραπέζιο παιχνίδι. Όλο το παιχνίδι εκτυλισσόταν μέσα σε μια στατική οθόνη γραφικών που δεν κυλούσε για να αποκαλύψει χώρο έξω-από-αυτήν. *Space Invaders* (1978), *Pong* (1972) και *Breakout* (1976) ήταν παιχνίδια τέτοια, χωρίς ξεχωριστά επίπεδα. Κινηματογραφικά, μπορούμε να τα παρομοιάσουμε με τα πρώτα φιλμ των Lumiere και Melies, όπου η κάμερα εστιαζόταν στη δράση και παρέμενε στατική καθόλη τη διάρκεια της πράξης, χωρίς παρεμβολές που μπορούσαν να παραπέμψουν σε διαφορετικές τοποθεσίες. Και τα δύο πάντως υπέθεταν ότι έξω από το συγκεκριμένο καρέ (ή το συγκεκριμένο υπόβαθρο της οθόνης) υπήρχε ένας κόσμος που απλά δεν φαινόταν: στο *Pong* για παράδειγμα, οι χαμένες μπάλες έφευγαν έξω από την οθόνη μειώνοντας τη βαθμολογία, και στο *Space Invaders* οι σφαίρες που αστοχούσαν κατά την αντιμετώπιση των εισβολέων, έφευγαν με τον ίδιο τρόπο. Παρόμοια, στο *Εργάτες που φεύγουν από το εργοστάσιο Lumiere*, των Lumiere, φαίνονταν άνθρωποι που κινούνταν μέσα στο πλαίσιο και εξαφανίζονταν πέρα από το όριο της οθόνης μετά από λίγο, απαράλλαχτα όπως οι σφαίρες και οι μπάλες. Παρότι αυτός ο χώρος εκτός οθόνης δεν χρησιμοποιείτο ενεργά (αντικείμενα που έφευγαν δεν επανεμφανίζονταν), η παρουσία του υποδηλωνόταν και στις δύο περιπτώσεις.



Εικ. 3: Pong



Εικ. 4: Pacman

Μικρή παραλλαγή των παραπάνω χώρων είναι ο πεπερασμένος μεν, αλλά χωρίς εμφανή όρια χώρος. Αντικείμενα που αφήνουν τη μία πλευρά της οθόνης εμφανίζονται ταυτόχρονα στην αντίθετη πλευρά, διατηρώντας την ίδια ταχύτητα και τροχιά τους. Ο *Pacman* για παράδειγμα, κατάπινε το δρόμο του μέσα σε έναν απλό λαβύρινθο, προσπαθώντας να αποφύγει να πιαστεί από τα φαντάσματα. Σε κάποια σημεία υπήρχε ένα αδιόρατο τούνελ, μέσα στο οποίο έμπαινε από τη μια πλευρά για να εμφανιστεί από την αντίθετη. Και στους δύο τύπους παιχνιδιών (*Pong*, *Pacman*), ό,τι υπήρχε ήταν μόνο εκεί, μπροστά στη στατική οθόνη. Η διαφορά ήταν ότι στο πρώτο ήσουν μέσα σε ένα κλειστό δωμάτιο περιτριγυρισμένο από τοίχους και η προσοχή σου επικεντρωνόταν βασικά στο κέντρο, νιώθοντας ασφαλής μέσα στο τείχος που σε κύκλωνε. Στη δεύτερη περίπτωση, τα όρια είχαν σημασία, αφού γίνονταν μικρές παγίδες ή λύσεις εξόδου, ανάλογα με το αν επέλεγες να τα χρησιμοποιήσεις εσύ ή οι αντίπαλοι που ανηλεώς σε καταδίωκαν.

Άλλα είδη παιχνιδιών απαιτούν περισσότερο χώρο, όπως για παράδειγμα παιχνίδια αγώνων αυτοκινήτου ή κατάβασης με σκι. Τα *Street Racer* της Atari (1978) ή το *Skiing* της Activision απαιτούν μια μακριά λωρίδα χώρου στην οποία ταξιδεύει ο παίκτης. Έτσι κάπως γεννιέται το ρολάρισμα, το ξετύλιγμα της εικόνας κατά τη μία ή και κατά τις δύο έννοιες.

Ακολουθούν παιχνίδια με χώρους σε πολλά επίπεδα, όπου συνήθως στο πρώτο επίπεδο κυριαρχεί ο ήρωας-χαρακτήρας, ενώ πίσω τρέχει ένα σκηνικό δράσης σε μικρότερη ταχύτητα, δημιουργώντας μια ψευδαίσθηση βάθους. Η χρήση επιπέδων δράσης δημιουργεί ένα τρισδιάστατο εφέ χωρίς να είναι αληθινή απεικόνιση τρισδιάστατου χώρου. Αυτό γίνεται σε παιχνίδια όπου αντικείμενα αρχίζουν να μεγαλώνουν καθώς έρχονται προς τον παίκτη και μέχρι να βγουν έξω από τη σκηνή. Στο *Night Driver*, η οθόνη είναι μαύρη και περιέχει δύο σειρές άσπρων τετραγώνων που κατεβαίνοντας στην οθόνη μεγαλώνουν σε μέγεθος ώστε να παράγουν την αυταπάτη της οδήγησης σε δρόμο.

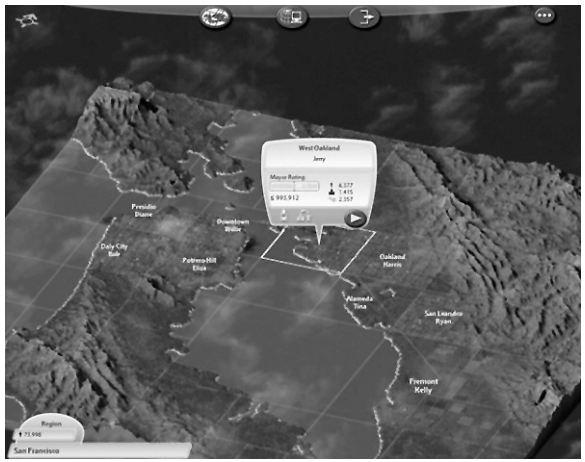
Περισσότερο πολύπλοκη γίνεται η χρήση χώρων όπου έχουμε δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες ταυτόχρονα (συνήθως του παίκτη και του αντιπάλου του). Ένα video game που έκανε ενδιαφέρουσα χρήση τέτοιου τύπου χώρου είναι το *Spy vs Spy* (1984). Στο παιχνίδι αυτό, δύο παίκτες ταξιδεύουν μέσα σε δωμάτια ψάχνοντας για συγκεκριμένα αντικείμενα που ο καθένας πρέπει να αποκτήσει προκειμένου να κερδίσει. Ταυτόχρονα, ο κάθε παίκτης στήνει παγίδες για τον αντίπαλό του ή πιάνεται ο ίδιος σε αυτές που έχει βάλει ο αντίπαλός του. Η οθόνη χωρίζεται σε δύο μικρότερες οθόνες όπου φαίνονται τα δωμάτια που βρίσκεται ο κατάσκοπος, ενώ και οι δύο παίζουν ταυτόχρονα και βλέπουν τι κάνει ο αντίπαλος σε κάθε στιγμή, ακόμα και αν βρίσκονται σε διαφορετικά δωμάτια.

Νεότερη γενιά παιχνιδιών αναπαριστά χώρους σαν διαδραστικά, πλήρως τρισδιάστατα περιβάλλοντα. Ό,τι βρίσκεται μέσα σ' αυτά μπορεί να φανεί από πολλές οπτικές γωνίες και θεάσεις που όλες μαζί συνδέονται έτσι ώστε ο κόσμος που προκύπτει να έχει αρκετή χωρική συνοχή και συνέπεια κατά την περιήγησή του από τον παίκτη. Η ελευθερία με

την οποία θα κινηθεί ο παίκτης μέσα στα περιβάλλοντα αυτά ποικίλλει. Σε ορισμένα παιχνίδια είναι αρκετά περιορισμένη, όπως το *Dragon's Lair* (1983). Άλλα, όπως το *Doom* (1993) ή το *Stonekeep* (1995), παρέχουν σχεδόν απεριόριστη εξερεύνηση του χώρου.

Καθώς το μέγεθος του κόσμου των video games αυξάνεται από τη μία οθόνη σε πολύπλοκους, πολυεπίπεδους τρισδιάστατους λαβύρινθους, προέκυψε η ανάγκη οπτικής αναπαράστασης ενός αντιληπτικού χάρτη. Αυτοί οι χαρτογραφημένοι χώροι είναι απλοποιημένες σχηματικές εκδόσεις χώρων, που σχεδιάστηκαν για να καθοδηγούν τον παίκτη ή να επιδεικνύουν σημαντικά γεγονότα που συμβαίνουν σε χώρο έξω απ' αυτόν στον οποίο κινείται εκείνη τη στιγμή ο ήρωας. Κάποια παιχνίδια μάλιστα, όπως το *Simcity* (1989) ή το *Ceasar II* (1996) εξαρτώνται αποκλειστικά από χάρτες.

Εδώ κλείνει ένας πλήρης κύκλος της αναπαράστασης των χώρων στα video games. Κάποτε αυτοί οι χώροι ήταν απλοί, εικονικά πεδία με ελάχιστη λεπτομέρεια, και σήμερα μπορεί να είναι τόσο πολύπλοκοι ώστε ακόμα και οι μικρής λεπτομέρειας χάρτες των χώρων τους να είναι πολύ περισσότερο πολύπλοκοι γραφικά απ' ότι ήταν οποιοδήποτε από τα πρώτα παιχνίδια.



Εικ. 5: Χάρτης από το *Simcity*

2.2 Αρχέγονο ψηφιακό τοπίο

Με το μετασχηματισμό του φυσικού περιβάλλοντος από τον άνθρωπο προκύπτει το πολιτισμικό τοπίο. Οι ανθρώπινες επεμβάσεις νοηματοδοτούν το ουδέτερο, απρόσωπο και απεριόριστο της φύσης. Στην ιστορία του κόσμου, όπως τον ξέρουμε, οι ανθρώπινες υπάρξεις ανταποκρίνονται στη φύση με τις μορφές των κατασκευών τους, είτε επιχειρώντας να κατοπτρίσουν τα σχήματα του τοπίου είτε αντιπαρατιθέμενοι σ' αυτά. Μορφώνουν το περιβάλλον τους σε κατοικημένο χώρο που υπαγορεύεται από τα πρότυπα ζωής τους και δομείται γύρω από τα όποια σύμβολα της πραγματικότητας φαίνεται να έχουν σημασία γι' αυτούς. Η αρχιτεκτονική καλείται να κάνει ορατά αυτά τα σύμβολα και να καταδείξει το πνεύμα του τόπου. Ο στόχος του αρχιτέκτονα είναι να δημιουργεί τόπους με νοήματα και ως εκ τούτου να βοηθά τον άνθρωπο στην κατοίκηση.

Τόποι είναι οι χώροι με διακεκριμένο χαρακτήρα. Ο άνθρωπος κατοικεί όταν μπορεί να προσανατολιστεί και να ταυτιστεί με ένα περιβάλλον ή, εν ολίγοις, μπορεί να βιώσει ένα περιβάλλον ως πλήρες νοημάτων. Η κατοίκηση κατά συνέπεια σημαίνει κάτι περισσότερο από «στέγη». Σημαίνει ότι οι χώροι όπου αναπτύσσεται η ζωή είναι τόποι με το πραγματικό νόημα της λέξης, είναι χώροι υπαρξιακοί που δεν υπακούουν σε λογικο-μαθηματικούς όρους.

Θεωρώντας πως, αντίστοιχα με τους χώρους των παραμυθιών, μια κατηγοριοποίηση των χώρων στα video games θα με βοηθούσε στην ανάλυσή μου, ανέτρεξα για λίγο στη θεωρία για τα λογοτεχνικά γένη που έχει συντάξει ο Northrop Frye, μέσα στα οποία κατατάσσει το φανταστικό διήγημα, μέρος του οποίου αποτελεί ο μύθος. Εκεί μιλά για τα σκηνικά του μύθου και αναφέρει τη βουνοκορφή, το νησί, τον πύργο, το φάρο, και την κινητή σκάλα ή τα σκαλοπάτια.

Κάτι τέτοιο θα ήταν αδύνατον να γίνει με τα video games, αφού δεν είναι εξαρχής σωστό να εκλάβουμε το χώρο τους ως χώρο-σκηνικό, προσπαθώντας να βρούμε χαρακτηριστικά που να αντιστοιχούν σε φυσικά ή τεχνητά τοπία. Η οθόνη είναι ο μόνος πραγματικός χώρος στον οποίο εξελίσσονται, και μάλιστα (το κυριότερο) δεν είναι στατικοί αλλά κινούμενοι διαρκώς, παρακολουθώντας τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα. Η στατικότητα λοιπόν ή η κίνηση, καθώς παρακολουθεί την ιστορία και εξελίσσει τους χώρους, θα είναι ο βασικός παράγοντας στην επιλογή των κατηγοριών μου.

2.3 Γραμμικός χώρος

Ο τόπος σε κάποια video games λειτουργεί σαν στατικό υπόβαθρο μέσα στο οποίο κινούνται ήρωες και εξελίσσονται καταστάσεις. Στην περίπτωση αυτή μιλάμε για γραμμικό χώρο. Ξεδιπλώνεται δεξιά και αριστερά σε γραμμικά επίπεδα που υπάρχουν, όχι ως τόποι προς εξερεύνηση αλλά προς εκκαθάριση μάλλον από τα εχθρικά πλάσματα που παραμονεύουν, ή ως τόποι επίδειξης των ικανοτήτων χειρισμού του παίκτη. Υπάρχει δηλαδή μια ξεκάθαρη πορεία από ένα σημείο Α σε ένα σημείο Β. Οι σχεδιαστές παιχνιδιών τα ονομάζουν και παιχνίδια με σκληρά όρια που δομούν τις κινήσεις του παίκτη ώστε να ξεδιπλώσει μια προκαθορισμένη εμπειρία. Στα πρώτα παιχνίδια μάλιστα γίνεται απλά το μέσο για να περάσει ο χρόνος ενώ ένα αντικείμενο ταξίδευε στην οθόνη (το μπαλάκι στο *Pong*) έτσι ώστε να μην συμβαίνουν όλα ταυτόχρονα. Ήταν μια κατάσταση χώρου αγνότερη από οποιαδήποτε υπάρχει στον πραγματικό κόσμο. Δεν προσέφερε κανένα διακοσμητικό θέμα που θα μπορούσε να αποσπάσει τον παίκτη από την ουσία, το παιχνίδι.

Εικ. 6: The Sims

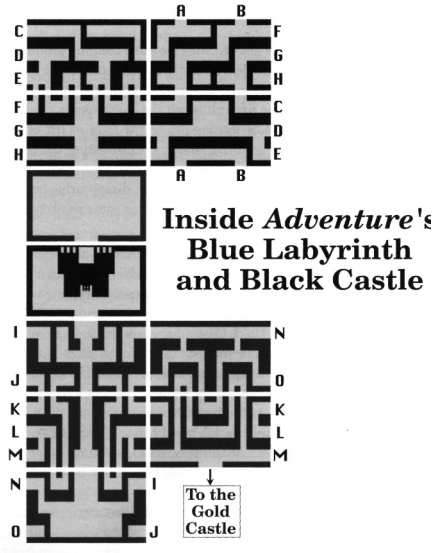
2.4 Δημιουργικός χώρος

Στατικούς χώρους μπορεί να φτιάξει και ο ίδιος ο παίκτης με υλικά που θα του προσφέρει το σύστημα. Στα strategy ή god games υπάρχει ένα αρχικό υπόβαθρο που λειτουργεί σαν βάση πάνω στην οποία στήνεται όλο το παιχνίδι. Ο παίκτης δομεί πόλεις, φτιάχνει ζωολογικούς κήπους, ηγείται πολιτισμών ή ζει μέσα σε κουκλόσπιτα που ο ίδιος επινοεί και φτιάχνει.

Το *Theme Park* (1994) είναι ένα κλασσικό τέτοιο παιχνίδι, όπου ο παίκτης καλείται να σχεδιάσει ένα δικό του θεματικό πάρκο με παιχνίδια ψυχαγωγίας, μαγαζιά, πεζόδρομους, δέντρα και σκηνικές δημιουργίες ώστε να υποδεχτεί επισκέπτες. Σε άλλα παιχνίδια, όπως στο *Beach Life* καλείσαι να δημιουργήσεις ένα καλοκαιρινό θέρετρο, ή έναν ζωολογικό κήπο (*Zoo Tycoon*), ή μια υποβρύχια πόλη (*Underworld Tycoon*).

2.5 Χώρος ελαστικών ορίων

Η οργάνωση χώρων μέσω της μη-Ευκλείδειας γεωμετρίας είναι κοινός τόπος στα παραμύθια. Συνήθως φαίνεται κάτι μικρό εξωτερικά ενώ οι εσωτερικοί του χώροι είναι σαφώς πιο μεγάλοι («Η καλύβα της μπαμπα-Γιαγκά», *Μαγικά παραμύθια της Ρωσίας*), κάτι που έχουν δανειστεί και άλλα μέσα έκφρασης όπως η λογοτεχνία (στο μυθιστόρημα *Το σπίτι των φύλλων* του Mark. Z. Danielewski). Όταν τα χωρικά όρια στα video games αρχίζουν να ακολουθούν ποικίλες κατευθύνσεις και να απομακρύνονται από μια γραμμική εξελικτική πορεία, τότε συχνά ακολουθούν τέτοιες τακτικές «παρανόησης». Το περιεχόμενο ενός μικρού κιβωτίου μπορεί να είναι πολύ μεγαλύτερο από το περιέχον.



Εικ. 7: *Adventure*

Άλλες φορές καθίσταται αδύνατη η αναπαράσταση των χώρων σε έναν επίπεδο, αδιάσπαστο χάρτη. Το *Adventure* ήταν το πρώτο παιχνίδι που ακολούθησε τέτοιες δομές χώρων. Στον «μπλε λαβύρινθο» και στο «μαύρο κάστρο» κάθε φορά που ο παίκτης έφευγε από το πλαίσιο της οθόνης παρουσιαζόταν κάποιος άλλος γειτονικός χώρος στον οποίο ο παίκτης εισερχόταν. Τα μονοπάτια συνδέονταν στις άκρες των γειτονικών πλαισίων δημιουργώντας τελικά ένα χώρο που τυλίγεται στον ίδιο του τον εαυτό και δεν μπορεί να αποτυπωθεί σε μια επίπεδη επιφάνεια. Τέτοιες μη-Ευκλείδειες δομές χώρων, αν και πραγματοποιήσιμες, είναι σπάνιες στα video games, αλλά οι μεγάλες τους δυνατότητες δίνουν μια πιθανή κατεύθυνση στην εξέλιξη των χωρικών δομών τους.

Η αρχιτεκτονική υπηρετεί στο να περικλείσει τις ενέργειες του χαρακτήρα ώσπου να πετύχει το στόχο του. Ο σκοπός μπορεί να επιτευχθεί μέσω διαφόρων προσεγγίσεων και τακτικών. Πριν από μια διασταύρωση και οι δύο κατευθύνσεις μπορεί να οδηγήσουν σε λύση. Παίρνοντας διαφορετικούς δρόμους μπορείς να πετύχεις τον ίδιο στόχο: να σώσεις μια πριγκήπισσα, να βρεις το θησαυρό και, πάνω απ' όλα, να επιβιώσεις σ' αυτόν τον εικονικό χώρο. Η αρχιτεκτονική παίζει σημαντικό ρόλο γιατί, διαφορετικά απ' ότι σε μια κινηματογραφική ταινία ή σε ένα μυθιστόρημα, στα video games ο παίκτης αποφασίζει τι να κάνει και πώς να κινηθεί. Αν πρέπει να σωθείς, θα σε ενδιαφέρει περισσότερο μια ηλιόλουστη παραλία παρά ένα σκοτεινό σπήλαιο.

Μπορούμε να μιλήσουμε για ένα «συναισθηματικό» τύπο αρχιτεκτονικής που, για να αποτυπωθεί σε εικόνα, δανείζεται πολλές φορές στοιχεία από τον ρομαντισμό, τον ιμπρεσσιονισμό ή τον σουρρεαλισμό. Στο *Sacrifice*, βρίσκουμε ρομαντικές επιρροές στις στοιχειώδεις εικόνες του νερού, της γης, της φωτιάς και του αέρα και στην πανάρχαια διαμάχη θεών και δαιμόνων για τους ανθρώπους. Στο *Citizen Kabuto*, το παιχνίδι τοποθετείται σε ένα σουρρεαλιστικό τοπίο με φανταστικά πλάσματα. Οι εικόνες του μοιάζουν να ξεπετάγονται από την οθόνη σαν τα ρολόγια που λιώνουν του Νταλί. Στο *American Mac Gee's Alice* το πλούσιο, λεπτομερειακό περιβάλλον μας προσκαλεί να το εξερευνήσουμε, αλλά η φρενίτιδα στην οποία βαδίζει το παιχνίδι, το καθιστά αδύνατον. Οι σπηλαιώδεις χώροι του παιχνιδιού, οι ψηλοί, ετοιμόρροποι τοίχοι και οι παραπλανητικοί λαβύρινθοι συμβάλλουν σ' αυτή την αίσθηση παράνοιας.

Οι σχεδιαστές παιχνιδιών έχουν δανειστεί τεχνικές από τη ζωγραφική για να πείσουν τον παίκτη να πιστέψει στο όνειρο, στον φανταστικό κόσμο. Είναι τεχνικές που προσπαθούν να δώσουν την αίσθηση ότι κοιτάμε μέσα στην οθόνη ή στη ζωγραφική επιφάνεια. Μια τέτοια τεχνική στην Αναγέννηση ήταν το πάτωμα-σκάκι με τετράγωνα ανοιχτού και σκούρου χρώματος που εναλλάσσονταν υποχωρώντας στο βάθος του πίνακα. Με την ίδια τεχνική δίνεται η αίσθηση της κίνησης σε παιχνίδια όπως το *WipEout 2097*. Ο Leonardo da Vinci είχε διαπιστώσει ότι τα μακρινά αντικείμενα εμφανίζονται μπλε και τα φωτεινά μακρινά αντικείμενα κόκκινα (το φως ταξιδεύει με διαφορετικά μήκη κύματος στην ατμόσφαιρα). Είναι γνωστό επίσης πως τα μακρινά αντικείμενα δεν έχουν ξεκάθαρο περίγραμμα. Από τότε που τα παιχνίδια έμαθαν να «ρεντάρουν» μακρινά βουνά, κάστρα ή γέφυρες μέσα σε γαλαζωπή άχλη, η ψευδαίσθηση της απόστασης πήρε μαγικές διαστάσεις. Τεχνολογικά, είναι επίσης ευκολότερα επεξεργάσιμη μια θολή μπλε εικόνα από τα σαφή πολύχρωμα αντικείμενα, όπως άλλωστε και το να θολώνει η επιφάνεια του παιχνιδιού με ομίχλη και να περιορίζεται η όραση του παίκτη.

Στο *Silent Hill* έχουμε ένα καλό παράδειγμα του πώς οι τεχνολογικοί περιορισμοί μπορούν να καταλήξουν σε άρτιο αισθητικά αποτέλεσμα. Η ομίχλη και η σκοτεινιά που επικρατεί γίνεται μέσο ισχυροποίησης της έντασης και της αγωνίας καθώς αντικείμενα και τέρατα ξεπετάγονται από την ομίχλη περνώντας από ένα θολό μπλε στο σαφή προσδιορισμό τους μέσα σε καθαρά περιγράμματα.

Εικ. 8: *Sacrifice*

3. ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ ΚΑΙ VIDEO GAMES

Τι είναι τελικά αυτό που συνδέει τα παραμύθια με τα video games; Τι τα ξεχωρίζει; Σχεδόν όλα τα παιχνίδια έχουν μια ιστορία να διηγηθούν που δηλώνει σχεδόν πάντα την παρουσία της και μοιάζει με παραμύθι. Είναι ιδανικό για τα συστήματα των computer να υπακούν οι ιστορίες σε ορισμένες φόρμουλες-τύπους όπου οι μυθιστορηματικοί, αμφιλεγόμενοι χαρακτήρες έχουν αφαιρεθεί και μιλάμε απλά για *καλούς και κακούς*, για *ενέργειες δυνατές και αποφασιστικές* που καθορίζουν την πλοκή. Αυτές οι «απλές» ιστορίες εμπλέκουν το κοινό τους με έναν μοναδικά άμεσο τρόπο, κάνοντας το θεατή συμμετέχοντα ή παίκτη, αφού του επιτρέπουν να κατευθύνει το χαρακτήρα (μέχρι κάποιο βαθμό) μέσα στον κόσμο του παιχνιδιού.

Τα παραμύθια ανταποκρίνονται καταπληκτικά σ' αυτή την έννοια της απλότητας. Δεν υπάρχουν σ' αυτά ενδιάμεσα στάδια βαθμού και έντασης. Τα πράγματα είναι *είτε ολοφώτεινα είτε ολοσκότεινα*. Κανείς νιώθει είτε μόνο θάρρος, είτε μόνο φόβο, ο ευτυχέστερος ή ο δυστυχέστερος, ο ωραιότερος ή ο ασχημότερος, ο εξυπνότερος ή ο κουτότερος. Ένα πρόσωπο είναι είτε καλό είτε κακό και ποτέ κάτι ενδιάμεσο. Ο ένας αδελφός είναι ανόητος, ο άλλος έξυπνος. Η μία αδελφή ενάρετη και εργατική, η άλλη τεμπέλα. Ο ένας γονιός είναι καλός, ο άλλος κακός.

Κύριο χαρακτηριστικό είναι ακόμα ότι *θέτουν ένα πρόβλημα με συντομία και ακρίβεια*. Υπάρχει ένας ξεκάθαρος στόχος, μια αποστολή που ο ήρωας πρέπει να εκπληρώσει ώστε να «ζήσουν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα». Με τον ίδιο ξεκάθαρο στόχο ξεκινάνε και τα video games, είτε ο στόχος είναι η εκκαθάριση της πίστας από τους κακούς είτε μια αποστολή που πρέπει να έρθει εις πέρας ώστε να τελειώσει το παιχνίδι (Atkins, 2003).

Η γοητεία του παραμυθιού βρίσκεται στον τρόπο που εκείνο αποκαλύπτει την εσωτερική μας φύση, με τις άπειρες ηθικές, ψυχικές και πνευματικές της δυνατότητες. Είναι η αναζήτηση για το νόημα της ζωής. Οι κακουχίες και οι δοκιμασίες είναι απαραίτητες για την ανάπτυξη του ατόμου, μέχρι να πετύχει την προσωπική του ολοκλήρωση.[1] Μια ιστορία αναζήτησης κυριαρχεί από την αρχή μέχρι το τέλος, και υπάρχουν *πολύτιμοι βοηθοί* σ' αυτό. Ο πολύτιμος βοηθός στο παραμύθι λέγεται μαγικό δένδρο ή ζώα-προστάτες[2] και στα video games λέγεται bonus points ή extra life. Για τον *Pac-man*, έπαιρναν τη μορφή μικρών φρούτων που εμφανίζονταν στο κάτω μέρος της οθόνης για να εξαφανιστούν μετά από λίγο, ενώ και η κατά τα άλλα αξιοθαύμαστη *Lara Croft* δεν θα επιβίωνε για πολύ μέσα στο εχθρικό περιβάλλον στο οποίο περιπλανιόταν αν δεν ανακάλυπτε τα κουτιά με τη βοήθεια, από τα οποία έπαιρνε πίσω τη χαμένη της δύναμη.

Τα παραμύθια ανήκουν πάντοτε σε «άλλη εποχή», σε έναν *απροσδιόριστο παρελθοντικό χρόνο*. Παραδοσιακή αρχή για το παρμύθι αποτελεί η φράση «Μια φορά κι έναν καιρό» ή άλλες όπως το «Μετά το τέλος του κόσμου» ή «Μια φορά κι έναν καιρό, αν και δεν ήταν ο καιρός μου ή ο καιρός σας, ή ο καιρός κανενός άλλου». Όλες οι αρχικές φράσεις μεταφέρουν την ιστορία σε μια χρονική εποχή και σε μια κατάσταση όπου τα γεγονότα δεν ελέγχονται πια από το φυσιολογικό, κι έτσι τα συνηθισμένα πρότυπα εξαφανίζονται ή χάνουν την αξία τους. Τα πάντα είναι πιθανά πέρα από τα σύνορα του χώρου και του χρόνου.

Ο κόσμος των ξωτικών είναι ο κατεξοχήν αχρονικός κόσμος μέσα στα παραμύθια. Τα ξωτικά υπάρχουν γύρω μας, ταξιδεύουν παντού, δεν εξαρτώνται ούτε από το χώρο ούτε από το χρόνο, αφού ζουν στον «τόπο που δεν υπάρχει πουθενά». Εκεί, ο χρόνος σταματά ή προχωρά και προς τις δύο διευθύνσεις, όπως στα όνειρα. Ένα από τα τζίνια του Ταό, ο Γουάνγκ Τσι, εξαφανίστηκε σ' ένα βουνό αφήνοντας το τσεκούρι του έξω. Όταν γύρισε στη γη μετά από φαινομενικά λίγη ώρα, η λαβή του τσεκουριού του είχε σαπίσει από τη πολυκαιρία και τα παιδιά του είχαν πεθάνει πριν από αρκετούς αιώνες.

Ο Χρόνος υπάρχει τελικά μόνο στο συνειδητό κόσμο. Δεν έχει καμιά αξία στον κόσμο των ονείρων, στον κόσμο των ψυχών ή στους κόσμους που εμείς εξετάζουμε. Εκεί, όπως έγραψε ένας μεσαιωνικός συγγραφέας, «δεν υπάρχει ούτε χρόνος, ούτε χώρος, ούτε πριν, ούτε μετά, αλλά όλα είναι καθηλωμένα στο Τώρα, όπου χίλια χρόνια περνούν μέσα σε μια στιγμή».

1. «Το παραμύθι λειτουργεί σ' ένα χώρο μαγείας και φαντασίας, ελεύθερο από τα όρια του χρόνου, χαρακτηριστικό που έχει μεγάλη σχέση με την κατά βάση υπερφυσική του υπόσταση και τις δυνάμεις μεταμόρφωσης που περιγράφει» (Κούπερ, 1983: 18).

2. «Πολλά αντικείμενα μπορούν να εκπληρώσουν επιθυμίες, όπως πηγάδια, συντριβάνια, δένδρα, ρούχα, καπέλα, δαχτυλίδια, σπαθιά, ραβδάκια, κουδούνια, φανάρια, κουτιά και πορτοφόλια» (Κούπερ, 1983: 87).

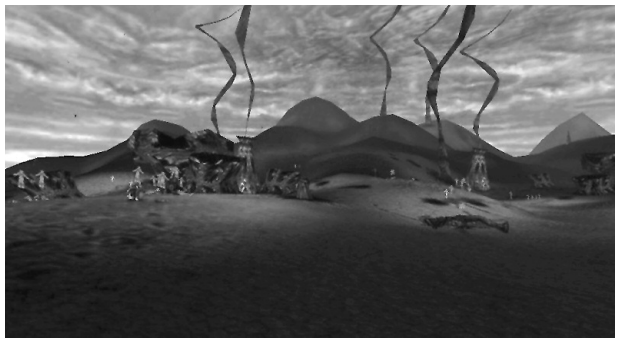
Εικ. 9: *Silent Hill*

Το χαρακτήρα αυτό της *άχρονης αφήγησης* έχουν δανειστεί και κάποια από τα video games. Στα πρώτα παιχνίδια αυτό είναι ολοφάνερο, μια και το περιβάλλον δεν παρέχει κάποιες ενδείξεις για το πότε ακριβώς διεξάγεται. Το κυριότερο όμως είναι πως το video game δεν είναι ένα στατικό κείμενο, αλλά μια δυναμική μορφή. Και αφού τα video games λειτουργούν μέσα στο χρόνο, αυτό που πρέπει να δούμε, ως σύμβολο κυρίως, είναι ο ρυθμός του, ή το πως τα σύμβολα συνδυάζονται μέσα στο χρόνο. Η εναλλαγή των συναισθημάτων αγωνίας και χαλάρωσης συνεργούν στην ικανοποίηση του παίκτη και ο χρόνος είναι βασική παράμετρος στην εμφάνισή τους. Διαφορετικός είναι ο χειρισμός της αγωνίας στο *Robotron* ή στο *Defender* για τα δέκα ή τα είκοσι λεπτά που διαρκεί, και διαφορετικός για το *Tomb Raider* που μπορεί να παίζεται για ώρες. Ένας από τους λόγους επιτυχίας του *Resident Evil* είναι ο εξαιρετικός χειρισμός του ρυθμού: περίοδοι περιπλάνησης σε εγκαταλελειμμένα και έρημα τοπία που δίνουν μια αίσθηση ανησυχίας, διακόπτονται από γεγονότα που ανεβάζουν την αδρεναλίνη κατακόρυφα, όπως ο σκύλος-τέρας που ξεπετάγεται μέσα από το παράθυρο που σπάει. Ο ρυθμός στο παιχνίδι αυτό βασίζεται σε δημιουργικές εναλλαγές αγωνίας (δεν συμβαίνει αυτό που περιμένεις) και έκπληξης (όπου συμβαίνει αυτό που δεν περιμένεις).

Ο κόσμος της φαντασίας αρέσκεται να ξεπερνά το χρόνο, και συχνά ακόμα, να *μικρογραφεί*. Μέσα από τα παραμύθια στα οποία η φαντασία μπορεί να δουλέψει σχεδόν χωρίς περιορισμούς, το μεγάλο μπαίνει μέσα στο μικρό, ώσπου να φτάσει η ώρα να ξεδιπλωθεί, να αποκαλυφθεί. Έτσι, η καλή νεράιδα μπορεί να φτιάξει άμαξα μέσα από μια απλή κολοκύθα στη *Σταχτοπούτα* του Περώ και αλλού, ένα ολόκληρο σπίτι μπορεί να βγει μέσα από ένα μπιζέλι, φορέματα θαυμαστά να εμφανιστούν αν σπάσεις ένα καρύδι για να τα ανακαλύψεις.

Πρόκειται για έναν πρωταρχικό παραλογισμό που τοποθετεί το παραμύθι στις γραμμές της πιο απλής φαντασίας. Με τα μάτια ενός γεωμέτρη θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτά τα μικρογραφημένα σπίτια είναι ψευδοαντικείμενα και θα βλέπαμε το ίδιο ακριβώς πράγμα στις δύο όμοιες μορφές που είναι σχεδιασμένες σε διαφορετική κλίμακα. Το σπίτι είναι σίγουρα ένα έντονα γεωμετρικό αντικείμενο. Κυριαρχεί η ευθεία γραμμή. Η μετάθεση στο ανθρώπινο μπορεί να γίνει μόνο από τη στιγμή που δεχόμαστε το σπίτι σαν ένα χώρο παρηγοριάς και οικειότητας, σαν ένα χώρο που οφείλει να υπερασπιστεί και να συγκεντρώσει την ιδιωτική μας ζωή. Τότε ανοίγεται το πεδίο του ονειρισμού, και στα παραμύθια μάς επιβάλλεται να δρασκελίσουμε ένα κατώφλι παραλογισμού για να το πετύχουμε αυτό. Όταν κάποιος μπαίνει στο σπίτι της Νεράιδας που είναι φτιαγμένο από ψίχουλα, σπίτι κρυμμένο κάτω από μια τούφα χόρτα, θα είναι μια χαρά. Νιώθει ευτυχισμένος μέσα σ' ένα μικρό χώρο, βολεύεται μέσα σ' αυτόν, «υποβαθμίζεται». Μόλις μπει μέσα στη μινιατούρα θα δει τα τεράστιά της διαμερίσματα. Θα ανακαλύψει, από μέσα, μια εσωτερική ομορφιά.

Στα video games, αντίστοιχα, μια πόρτα ανοίγει σε έναν ολόκληρο κόσμο και η κλίμακα των πραγμάτων προσαρμόζεται για να τονίσει την απεραντοσύνη ή τη μικρότητα. Στο *Zelda64* ο διάδρομος στον πύργο του δάσους αναπτύσσεται ανέλπιστα καθώς ο ήρωας προχωρά. Στο *Sacrifice* οι ήρωες μένουν στο περιθώριο, σαν νάνοι μέσα σε ένα έντονα αντιθετικό περιβάλλον με ψυχρά μπλε-πράσινα κάτω και θερμά κόκκινα στον ουρανό.



Εικ. 10: *Sacrifice*

Τα video games μας μιλούν μέσα από σημεία. Το συναρπαστικό είναι πως συνιστούν μια άσκηση ρυθμού prestissimo στη σημειωτική, με τη συνεχή αλλαγή και διαντίδραση σημείων. Περισσότερο και από τη διαφήμιση ή το Internet, τα video games, μες στην απέραντη ταχύτητα και πολυπλοκότητά τους, έχουν γίνει τα πιο εκλεπτυσμένα συστήματα επικοινωνίας που έχει ποτέ γνωρίσει ο πολιτισμός. Αν αυτό φαίνεται υπερβολικό, ας πούμε πως η δράση σε ένα video game δεν έχει μια κρυφή ή πανανθρώπινη σημασία, με τον τρόπο που την έχει ένα μυθιστόρημα ή μια κινηματογραφική ταινία. Η προσοχή μας πρέπει να εστιαστεί στα γρήγορα, χαμηλού επιπέδου νοήματα που μας επιτρέπουν να καταλάβουμε το σύστημα των video games. Είδαμε πως τα video games παραποιούν την πραγματικότητα για να εξυπηρετήσουν τους σκοπούς τους, δημιουργώντας ένα κόσμο ηθελημένης μη-πραγματικότητας. Πώς όμως το καταφέρνουν;

Ας φέρουμε λίγο στο μυαλό μας την οθόνη του *Pacman*. Τι βλέπουμε; Μια λαβυρινθική δομή από σωληνοειδείς τοίχους, τα μονοπάτια σηματοδοτούνται από τελείες δύο μεγεθών· τέσσερεις φούσκες σαν από ζελέ με ορθάνοιχτα μάτια· ένας δίσκος από τον οποίο λείπει ένα κομμάτι. Πάνω από το λαβύρινθο μια σειρά κειμένου και μια άλλη αριθμών. Στο κάτω μέρος κι άλλοι δίσκοι και κάτι κερασάκια. Αν δούμε το είδωλο αυτό σαν μια εικόνα, γιατί κάποια μονοπάτια στο λαβύρινθο έχουν τελίτσες και άλλα όχι; Γιατί ο ένας δίσκος είναι μέσα στο λαβύρινθο και οι άλλοι όχι; Και όλα αυτά τι έχουν να κάνουν με τα κεράσια; Η οθόνη του παιχνιδιού δεν σημαίνει και πολλά αν τη δούμε σαν μια απλή αναπαράσταση· απαιτεί να διαβαστεί σαν *σύστημα συμβόλων*.

Το κίτρινο σχήμα, έχουμε συμφωνήσει να το λέμε Pacman. Είναι ένα σύμβολο λοιπόν, όπως οι αριθμοί, οι λέξεις, ή ένα εισιτήριο θεάτρου. Επιπλέον όμως το σύμβολο αυτό κινείται, το κίτρινο σχήμα μεγαλώνει και μικραίνει παρομοιάζοντας ένα στόμα που ανοίγει και κλείνει. Είναι λοιπόν ταυτόχρονα και μια εικόνα. Αυτό συμβαίνει με τα περισσότερα σύμβολα. Ένα αιγυπτιακό ιερογλυφικό είναι μια εικόνα αλλά και ένα σύμβολο, αφού έχει ένα νόημα το οποίο έχουμε συμφωνήσει να του δίνουμε.

Στο *Tomb Raider*, μια πόρτα λειτουργεί σαν σύμβολο εξόδου, σαν τρόπος κίνησης μεταξύ δύο προκαθορισμένων χώρων και ένα κλειδί αποτελεί συμβολικά ένα power-up που δηλώνει τη *δυνατότητα* να χρησιμοποιηθεί σε μια πόρτα. Μήπως και στον Κυανοπώγωνα, το κλειδί δεν είναι ένα προφανές φαλλικό σύμβολο που αν και δίνει τη δυνατό-

08 165-186 Triandafyllopoulou_Layout 1 11/09/2012 9:55 π.μ. Page 179

τητα του ανοίγματος της πόρτας, συμβολίζει το Απαγορευμένο, εκείνο που θα επιφέρει συμφορές με τη χρησιμοποίησή του;

Τα νεώτερα video games φαίνεται να στηρίζονται πολύ περισσότερο στην εικόνα, κυρίως λόγω των αυξημένων δυνατοτήτων τους στο φωτορεαλισμό. Κάτω όμως από τα εξεζητημένα γραφικά, τις κινηματογραφικές σκηνές ή το μυθολογικό υπόβαθρο, ένα video game είναι μια τεχνητή, ηθελημένα σχεδιασμένη μηχανή σημειωτικής. Ο σκοπός του δεν είναι να προσομοιώσει την πραγματική ζωή, αλλά να προσφέρει το δώρο της απόλαυσης του παιχνιδιού. Όταν παίζουμε είμαστε πολίτες μιας αόρατης πόλης, φτιαγμένης από σύμβολα. Ο άνθρωπος τελικά είναι ένα συμβολικό ζώο.

Ενώ το σινεμά είναι δεμένο με τον πραγματικό χώρο, η πραγματική αρετή των video games είναι η απέραντη πλαστικότητά των χώρων τους. Και μόνο όταν αυτή η αρετή αξιοποιηθεί πραγματικά, τα video games θα γίνουν μια τέχνη αυθύπαρκτη και χωρίς προηγούμενο. Ο πλούσιος συμβολισμός των παιχνιδιών είναι αυτό που μπορεί πραγματικά να απορροφήσει έναν παίκτη και να του χαρίσει κάτι από τη μαγεία τους. Ένα όμορφα σχεδιασμένο περιβάλλον επικαλείται το θαυμασμό μας, το ίδιο όπως και οι Καλές Τέχνες, μόνο που το κάνει με ένα μοναδικό κινητικό τρόπο. Επειδή το video game *πρέπει* να κινείται, δεν μπορεί να μας δώσει την ισορροπία της σύνθεσης που εκτιμούμε σε ένα ζωγραφικό πίνακα· από την άλλη, επειδή ακριβώς *μπορεί* και κινείται, είναι ένας τρόπος αρχιτεκτονικής εμπειρίας ή, ακόμα περισσότερο, αρχιτεκτονικής σύνθεσης, όπου οι φωτογραφίες ή τα σχέδια δεν μπορούν να ανταγωνιστούν. Αν η αρχιτεκτονική είναι παγωμένη μουσική, τότε το video game είναι υγρή αρχιτεκτονική.

Ο θαυμασμός υπήρξε πάντοτε αφορμή δράσης. Κάποτε, ο θαυμασμός προς τη φωτιά μάς οδήγησε να επινοήσουμε μια θαυμάσια ιστορία για κάποιον Προμηθέα, έναν αποστάτη θεό, που το δώρο του στους ανθρώπους του επέφερε αιώνια δεινά μαρτυρίου. Αργότερα, θαυμάζοντας τον πύρινο θόλο του ουρανού, αναθεωρήσαμε και συστηματοποιήσαμε την επιστήμη της αστρονομίας. Δεν υπάρχει λόγος να μην οδηγήσει κι αυτός ο θαυμασμός μας προς τα video games σε μια παρόμοια παρορμητική δύναμη. Ίσως κάποτε γίνει σπόρος έμπνευσης για ανθρώπους που θα γίνουν ζωγράφοι, αρχιτέκτονες, σχεδιαστές κινουμένων σχεδίων ή σχεδιαστές video games οι ίδιοι.

Αν η ψηφιακή φωτιά που διαθέτουμε στραφεί σε δημιουργικούς ή καταστροφικούς σκοπούς, εξαρτάται μόνο από μας. Η δημιουργική επανάσταση των video games μπορεί και πρέπει να διδαχθεί από τα σύμβολα που πλουτίζουν τη φαντασία των ανθρώπων και να οδηγηθεί σε νέες, παράξενες και θαυμαστές κατευθύνσεις. Γιατί, αναπόφευκτη συνέπεια της τρομακτικής επιτυχίας των video games, είναι το γεγονός ότι θα διαμορφώσουν σε κάποιο βαθμό τον κόσμο που αύριο όλοι θα κατοικούμε.

08 165-186 Triandafyllopoulou_Layout 1 11/09/2012 9:55 π.μ. Page 180

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Atkins, Barry (2003). *More Than a Game. The Computer Game as Fictional Form*. Manchester: Manchester University Press.

Βάρνας, Φαίδων (1979). *Επίδραση κοινωνικών παραγόντων στην αρχιτεκτονική ανά τους αιώνες*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

Campbell, Joseph (1990). *Μύθοι και παραδόσεις. Μια βαθύτερη προσέγγιση*. Αθήνα: Ιάμβλιχος.

Canter, David (1996). *Ψυχολογία και αρχιτεκτονική*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Γιουνγκ, Καρλ (1980). *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*. Αθήνα: Αρσενίδης.

Eliade, Mircea (1994). *Εικόνες και σύμβολα. Δοκίμια στον μαγικό-θρησκευτικό συμβολισμό*. Αθήνα: Αρσενίδης.

Ζαν, Ζορζ (1996). *Η δύναμη των παραμυθιών*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Bachelard, Gaston (1982). *Η ποιητική του χώρου*, Αθήνα: Χατζηνικολή.

Kent, Steven L. (2001). *The Ultimate History of Video Games*. California: Three Rivers Press.

King, Lucien (επιμ.) (2002): *Game On: The History and Culture of Video Games*. London: Laurrence King Publishing.

Κούπερ, Τζ. Σ. (1983). *Ο θαυμαστός κόσμος των παραμυθιών. Αρχέτυπα στοιχεία και συμβολισμοί στα κλασσικά παραμύθια*. Αθήνα: Θυμάρι.

Μπέτελχαϊμ, Μπρούνο (1995). *Η γοητεία των παραμυθιών. Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση*. Αθήνα: Γλάρος.

Θεοδοσιάδης, Ναούμ (1998). *Ξωτικά*. Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο.

Poole, Steven (2000). Trigger Happy. The Inner Life of Video Games. London: Fourth Estate.

Προπ, Β.Γ. (1991). *Μορφολογία του παραμυθιού*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Σταυρίδης, Σταύρος (1990). *Η συμβολική σχέση με το χώρο*. Αθήνα: Κάλβος.

Τοντόροφ, Τσβετάν (1991). *Εισαγωγή στη φαντασική λογοτεχνία*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Wolf, Mark J.P. (2001). *The Medium of the Video Game*. Austin: University of Texas Press.

Wolf, Mark J.P. και Bernard Perron (2003). *The Video Game Theory Reader*. New York: Routledge.

Παραμύθια και συλλογές παραμυθιών

Άντερσεν, Χανς Κρίστιαν (1997). *Ιστορίες και παραμύθια*. Αθήνα: Ωκεανίδα.

Αφανάσιεφ, Α.Ν. (1998). *Ρωσικά λαϊκά παραμύθια*. Αθήνα: Γνώση.

Γέητς, Γουίλιαμ Μπάτλερ (2000). *Παραμύθια και παραδόσεις της Ιρλανδίας*. Αθήνα: Εστία.

Γκριμμ, αδελφοί (1995). *Τα παραμύθια των αδελφών Γκριμμ*. 2 τόμοι. Αθήνα: Άγρα.

Ένα βουνό από πετράδια – Ασιατικά παραμύθια (1992). Αθήνα: Σύγχρονη εποχή (Παραμύθια του Κόσμου).

Η χρυσή μηλιά – Λευκορώσικα παραμύθια (1989). Αθήνα: Σύγχρονη εποχή (Παραμύθια του Κόσμου).

Ιστορίες και παραμύθια από όλο τον κόσμο (1990). 2 τόμοι. Αθήνα: Μίνωας.

Ιστορίες και παραμύθια από τις χώρες του Βορρά (1981). Αθήνα: Γλάρος.

Κάρολ, Λιούις (1979). *Μες στον καθρέφτη και τι βρήκε η Αλίκη εκεί*. Αθήνα: Ύψιλον.

Κάρολ, Λιούις (1983). *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων*. Αθήνα: Ερμείας.

Καφαντάρης, Κώστας (1988). *Ελληνικά λαϊκά παραμύθια*. 2 τόμοι. Αθήνα: Οδυσσέας.
Μαγικά παραμύθια της Ρωσίας (1979). Αθήνα: Ερμής.
Ο γιος του βουνού – Μογγολέζικα παραμύθια (1994). Αθήνα: Σύγχρονη εποχή (Παραμύθια του Κόσμου).
Ο έξυπνος Σάχης – Περσικά παραμύθια (1990). Αθήνα: Σύγχρονη εποχή (Παραμύθια του Κόσμου).
Ο έξυπνος Χαν και άλλα παραμύθια (1990). Αθήνα: Καμπανάς.
Παραμύθια από την Ισπανία (1994). Αθήνα: Opera.
Παραμύθια από την Κίνα (1994). Αθήνα: Απόπειρα.
Παραμύθια από την Περσία (1994). Αθήνα: Απόπειρα.
Παραμύθια από το Θιβέτ (1998). Αθήνα: Απόπειρα.
Παραμύθια από το Μεξικό (1996). Αθήνα: Απόπειρα.
Παραμύθια από το Μπαλί (1996). Αθήνα: Opera.
Παραμύθια από τον Αμαζόνιο (1995): Αθήνα: Απόπειρα.
Παραμύθια των Αράβων (1997). Αθήνα: Γαβριηλίδης (Παραμύθια των λαών).
Παραμύθια των Αρβανιτών (1997). Αθήνα: Γαβριηλίδης (Παραμύθια των λαών).
Παραμύθια των Αρμάνων Βλάχων (1994). Αθήνα: Γαβριηλίδης (Παραμύθια των λαών).
Παραμύθια της Αφρικής (1990). Αθήνα: Γαβριηλίδης (Παραμύθια των λαών).
Περώ, Σαρλ (1992). *Παραμύθια του παλιού καιρού*. Αθήνα: Ύψιλον.
Ροντάρι, Τζιάνι (1980). *Η Τερεζούλα Τοσηδούλα και άλλα παραμύθια*. Αθήνα: Τεκμήριο.
Ροντάρι, Τζιάνι (1986). *Παραμύθια απ' όλο τον κόσμο*. 2 τόμοι. Αθήνα: Gutenberg.
Τα ταμ-ταμ – Αφρικάνικα παραμύθια (1991). Αθήνα: Σύγχρονη εποχή (Παραμύθια του Κόσμου).
Το γυάλινο βουνό και άλλα παραμύθια (1990): Αθήνα: Καμπανάς.
Το κορίτσι που αγάπησε το δέντρο – Γιαπωνέζικα παραμύθια (1990). Αθήνα: Σύγχρονη εποχή (Παραμύθια του Κόσμου).
Τόλκιν, Τζ. Ρ.Ρ. (1978). *Χόμπιτ*. Αθήνα: Κέδρος.
Τόλκιν, Τζ. Ρ.Ρ. (1985). *Ο άρχοντας των δαχτυλιδιών*. Αθήνα: Κέδρος.
Τοπέλιους, Ζαχαρίας (1994). *Παραμύθια από τον μακρινό Βορρά*. Αθήνα: Καλέντης.
Χίλιες και μία νύχτες (1990). 7 τόμοι. Αθήνα: Ηριδανός.

Ιστοσελίδες

http://www.gameresearch.com
http://www.gamestudies.com
http://www.ludology.org
http://www.videogames.org
http://www.dmoz.org/games/Video_Games
http://www.happypuppy.com
http://www.gamescreenshot.com

08 165-186 Triandafyllopoulou_Layout 1 11/09/2012 9:55 π.μ. Page 182

http://www.gamearchive.com
http://www.zdnet.com/gamespot

08 165-186 Triandafyllopoulou_Layout 1 11/09/2012 9:55 π.μ. Page 183

ΙΙΙ. ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΓΝΩΣΗ

08 165-186 Triandafyllopoulou_Layout 1 11/09/2012 9:55 π.μ. Page 184

08 165-186 Triandafyllopoulou_Layout 1 11/09/2012 9:55 π.μ. Page 185

α.
Ιδιωτικός
χώρος

08 165-186 Triandafyllopoulou_Layout 1 11/09/2012 9:55 π.μ. Page 186

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 187

ΤΟ ΙΑΠΩΝΙΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΕΛΕΤΗΣ ΤΟΥ ΤΣΑΓΙΟΥ
Η ΕΚΔΙΠΛΩΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΤΕΩΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΙΚΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ

Αθανάσιος Ζαγορίσιος

Περίληψη

Το κείμενο που ακολουθεί αποτελεί μέρος μιας έρευνας που βασίζεται στην ανάλυση του ιαπωνικού «δωματίου τελετής του τσαγιού». Έχοντας ως αφετηρία το γεγονός ότι οι δράσεις καθορίζονται από το χώρο, ο οποίος με τη σειρά του καθορίζεται από τις δράσεις, η έρευνα επιχειρεί να φανερώσει τη σχέση μεταξύ του χώρου, της τέλεσης που λαμβάνει χώρα σε αυτόν, και του είδους του νοήματος που παράγεται. Βασική της θέση είναι πως τα δωμάτια τσαγιού είναι τόποι που βρίσκονται μεταξύ *ταυτότητας* και *ετερότητας* και για αυτό το λόγο εστιάζεται στις *σχέσεις* που εκφράζονται ως τομές (κενά, αποστάσεις, διαμεσολαβήσεις, κατώφλια) στο χώρο, το χρόνο, τα αντικείμενα, τις κινήσεις και τελικά την εμπειρία και το νόημα, μέσω μιας ανάλυσης της αισθητικής, τελεστικής και χωρικής δομής.

THE JAPANESE TEA-ROOM
THE UNFOLDING OF INTERMEDIATION AND THE SUSPENSION OF SPATIAL MEANING

Abstract

The following text constitutes part of a study on Japanese tea-room architecture. Based on the principle that space defines and is defined by actions, this study aims to reveal the relation between tea-room space, its rituality and its meaning. The main premise is that tea-rooms are places that stand in-between of *identity* and *difference*. For this reason the research focuses on the *relations* that are expressed as intermediations (voids, ruptures, intervals, thresholds) in space, time, objects, movements and finally in experience and meaning, through an analysis of the aesthetic, the performative and the spatial structure.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο «Η ιαπωνική τελετή του τσαγιού ως ετεροτοπία. Η εκδίπλωση της διαμεσολάβησης και ο μετεωρισμός του χωρικού νοήματος», η οποία υποστηρίχθηκε το 2004. Εξεταστική Επιτροπή: Σ. Σταυρίδης (Επιβλέπων), Κ. Μωραΐτης, Γ. Παρμενίδης, Σ. Ξενόπουλος.

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 188

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ιαπωνική τελετή του τσαγιού, η οποία θεωρείται μια από τις σημαντικότερες καλλιτεχνικές εκφράσεις του ιαπωνικού πολιτισμού, οφείλει την παρουσία της στον Eisai, ιδρυτή του Βουδισμού του Ζεν στην Ιαπωνία, ο οποίος κατά την περίοδο Kamakura (1190 μ.Χ.- 1333 μ.Χ.) την προέβαλε ως αναπόσπαστο μέρος της άσκησης στο διαλογισμό του Ζεν.[1] Ωστόσο, ήταν ο Murata Shuk (1422-1502) και ο Sen no Riky (1518-1591) που εξέλιξαν αυτή την ιδέα σε μορφή τέχνης υποδεικνύοντας τόσο την αισθητική, όσο και την κοινωνική αξία της, επηρεάζοντας εν τέλει αποφασιστικά την τέχνη και την αρχιτεκτονική.

Η αρχιτεκτονική του «τσαγιού»[2], αποτελείται από έναν περίκλειστο κήπο, στο εσωτερικό του οποίου υπάρχει ένα μικρό κτίσμα (το «περίπτερο του τσαγιού») καθώς και ένα μικρό υπόστεγο όπου οι καλεσμένοι περιμένουν μέχρι την έναρξη της τελετής. Ένα μονοπάτι δημιουργημένο από μικρές και μεγάλες πέτρες τοποθετημένες σε μικρή απόσταση μεταξύ τους ορίζει την πορεία, την κίνηση και τις στάσεις καθώς οδηγεί προς την είσοδο του περιπτέρου του τσαγιού. Στην αρχή αυτού του μονοπατιού υπάρχει μια μικρή πέτρινη λεκάνη που χρησιμεύει ως νιπτήρας, ενώ κατά μήκος του τοποθετούνται μικρά πέτρινα φανάρια για το φωτισμό του. Το περίπτερο του «τσαγιού» περιλαμβάνει δύο χώρους: την κύρια αίθουσα για τη διεξαγωγή της τελετής και έναν μικρό θάλαμο όπου πλένονται και τακτοποιούνται τα σκεύη του τσαγιού. Η είσοδος στο χώρο τελετής γίνεται από ένα πολύ μικρό άνοιγμα διαστάσεων περίπου 70x70 εκ. Μπαίνοντας οι καλεσμένοι αντικρίζουν την tokonoma,[3] μια κόγχη στην οποία εκτίθεται κάθε φορά ένα έργο καλλιγραφίας ή ζωγραφικής,[4] στο υπερυψωμένο δάπεδο της οποίας τοποθετείται ένα βάζο με λουλούδια. Ολόκληρο το δάπεδο καλύπτεται με ένα είδος πλεγμένης ψάθας ενώ οι τοίχοι είναι από πηλό με μικρά ασύμμετρα ανοίγματα καλυμμένα με ρυζόχαρτο.

2. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ – Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΕΝΟΥ

Η αισθητική του «τσαγιού», επηρεασμένη από τη φιλοσοφία του Βουδισμού του Ζεν, αντιλαμβάνεται όλες τις μορφές, έμψυχες και άψυχες, ως εκφράσεις μιας και μόνο ουσίας. Καθώς το υποκείμενο αισθάνεται ένα με τη φύση, το *εγώ* και το *άλλο* ενώνονται. Το αποτέλεσμα με όρους του Ζεν είναι η *απόλυτη κενόνητα*, k , που υπερβαίνει την ανθρώπινη ύπαρξη (Ludwig, 1975: 64-65). Η κατανόηση των αντικειμένων σημαίνει την κατανόηση της πραγματικότητάς τους χωρίς τη χρήση διανοητικών μέσων. Κι αυτό γιατί «το Ζεν αντιστρατεύεται τη διαστρέβλωση του νοήματος, ξεκλείνει από τη μοιραία οδό κάθε απόφανσης (ή κάθε άρνησης) συνιστώντας να μην παγιδευτούμε ποτέ στις ακόλουθες προτάσεις: αυτό είναι Α – αυτό δεν είναι Α – αυτό είναι ταυτόχρονα Α και όχι Α. Με άλλα λόγια ο δρόμος του Ζεν είναι ο δρόμος που βάζει φραγμό στο νόημα: το μυστήριο μάλιστα της σημασιοδότησης καθίσταται αδύνατο» (Barthes, 1984: 92). Για τη διόραση της πραγματικότητας κάθε ύπαρξης, το Ζεν, και επομένως και η αισθητική του «τσαγιού» θεωρεί πως η ομορφιά ως Ουσία της τέχνης δεν βρίσκεται στην εξωτερικότητα των μορφών αλλά στην αντίληψη των νοημάτων πίσω από αυτές (Engel, 1964: 257). Στόχος είναι η μεταφορά της σκέψης από το συνειδητό στο ασυνείδητο, η μετάβαση από το ιδιαίτερο στο κοινό και η αποδέσμευση από χρονικά όρια.

1. Το Ζεν είναι μια από τις πιο χαρακτηριστικές εκφράσεις του ιαπωνικού πνεύματος, που επηρέασε και επηρεάζει ακόμη τον ιαπωνικό πολιτισμό. Το όνομά του προήλθε από το σανσκριτικό dyan που σημαίνει διαλογισμός. Ο διαλογισμός του Ζεν είναι βασισμένος στην πίστη ότι το μόνο μέσο για τη διαφώτιση είναι η εσωτερική δύναμη του ανθρώπου. Για αυτό το λόγο, δεν περιορίζεται στη δογματική θρησκευτικότητα αλλά ενδιαφέρεται για όλες τις εκφάνσεις της ζωής. Απορρίπτοντας τη λογική, θεωρεί την άμεση εμπειρία με ό,τι μας περιβάλλει, ως τη δυναμικότερη μέθοδο επίτευξης της γνώσης.

2. Η λέξη «τσάι», με εισαγωγικά, θα χρησιμοποιείται για να δηλώνεται το σύνολο των διακριτικών στοιχείων παρασκευής και πόσης του τσαγιού, δηλαδή την τελετή του τσαγιού.

3. Η ύπαρξη της εσοχής tokonoma φανερώνει τη στενή σχέση της τελετής του τσαγιού με το Ζεν. Οι ναοί του Ζεν, δεν είναι παρά ένα δωμάτιο για τους μαθητευόμενους μοναχούς, με μια μικρή εσοχή στην οποία τοποθετείται μια ζωγραφιά. Μπροστά σε αυτή την εσοχή οι μοναχοί διαλογίζονται, καίγοντας θυμίαμα και πίνοντας τελετουργικά τσάι.

4. Τα έργα ζωγραφικής ή καλλιγραφίας αλλάζουν σε κάθε τελετουργική συγκέντρωση. Η επιλογή του εκάστοτε έργου γίνεται από τον οικοδεσπότη. Η αξία τους έγκειται στο ότι αντιπροσωπεύουν το πνεύμα των δημιουργών τους, τις αξίες τους και τα διδάγματά τους.

Οι βασικές αρχές οι οποίες δομούν αυτή την αισθητική αναφέρονται στην απλότητα, την ασυμμετρία, το ημιτελές και την κενότητα και όλες μαζί συνοψίζονται στην αισθητική του wabi-sabi.[5]

5. Το wabi κυριολεκτικά σημαίνει «φτώχεια», όχι με τη μορφή μιας κατάστασης έλλειψης, αλλά μιας κατάστασης που απελευθερώνει τον άνθρωπο από εξωτερικές ανησυχίες. Βλέπει την ομορφιά στην ατέλεια και στο ακανόνιστο και με αυτή την έννοια γίνεται συνώνυμο με το sabi. Το sabi συνδέεται με το σανσκριτικό όρο santi, που σημαίνει ηρεμία, ειρήνη. Χρησιμοποιείται συχνά στις βουδιστικές γραφές για να ορίσει την απόλυτη απελευθέρωση από τα κοσμικά πάθη και τις στενοχώριες, την επίτευξη της νιρβάνα. Οι Ιάπωνες ταύτισαν την απόλυτη ηρεμία του sabi με το μέρος που επικρατεί μοναξιά και απομόνωση.

2.1 Απλότητα – Ένδεια

Η προσπάθεια επίτευξης της απλότητας στηρίζεται στην πίστη πως τα φαινόμενα του υλικού κόσμου δεν είναι τίποτα άλλο παρά παροδικές εκφράσεις μιας ουσίας που τα διαπερνά. Με σκοπό να φανερωθεί αυτή η ουσία, η μορφή πρέπει να είναι όσο το δυνατόν πιο απλή (λιτή). Η σημασία έγκειται στην ενεργό εκτίμηση των αισθητικών ποιοτήτων που σχετίζονται με αυτή την ένδεια και την ηθελημένη ανεπάρκεια που δεν βιώνεται ως αιτία ή αποτέλεσμα περιορισμού αλλά, αντίθετα, ως συνθήκη ανεξαρτησίας από την προσκόλληση στην ύλη. Το ενδιαφέρον εδώ δεν αναζητείται ούτε στη μορφή, ούτε στο ίδιο το αντικείμενο, αλλά στη δυνατότητά του να στρέφει το ενδιαφέρον πέρα από αυτό. Παντού είναι έκδηλος ένας περιορισμός: στα υλικά, στη μορφή, στο χρώμα, στις διαστάσεις, στις κινήσεις του σώματος, ένα είδος τυποποίησης που συνδέεται με τη χρήση μη εκζητημένων τρόπων έκφρασης (Engel, 1964: 374). Έτσι, για παράδειγμα, στον κήπο αποφεύγονται τα έντονα χρωματιστά λουλούδια τα οποία θα μπορούσαν να αποσπάσουν την προσοχή των επισκεπτών, το ξύλο όπου και αν χρησιμοποιείται παραμένει ακατέργαστο, τίποτα από την κατασκευαστική δομή δεν κρύβεται, ο πηλός του τοίχου μένει ανεπίχριστος και άβαφος, το χαρτί των συρόμενων εσωτερικών διαχωριστικών αφήνεται αζωγράφιστο (σε αντίθεση με τη συνηθισμένη τακτική να ζωγραφίζεται), ενώ, τέλος, η επεξεργασία του εσωτερικού και του εξωτερικού γίνεται με τον ίδιο τρόπο και με τα ίδια υλικά. Η θέαση που προσφέρει αυτή η αισθητική καταργεί κάθε ιδέα σκοπιμότητας, προσπαθώντας να περιοριστεί μόνο στην καθαρή κατονομασία.

Εικ. 1

2.2 Ατελές: ασυμμετρία, ημιτελές

Η τέχνη του «τσαγιού» παρήγαγε μια ακόμη αισθητική αρχή προερχόμενη από την ιδέα πως η κατανόηση και εκτίμηση ενός έργου δεν είναι παθητική διαδικασία αλλά ενεργός αντίδραση, είναι η διαδικασία ταύτισης με το αντικείμενο. Έτσι, θεωρεί πως η αληθινή ομορφιά μπορεί να ανακαλυφθεί μόνο από κάποιον ο οποίος συνεχώς επιχειρεί να συμπληρώσει το ηθελημένο ατελές. Σύμφωνα με τον Ιάπωνα φιλόσοφο του Ζεν, Hisamatsu Shin'ichi, η αισθητική του ατελούς στην τέχνη του «τσαγιού» αντιπροσωπεύει το «θρυμματισμό της μορφής», την «άρνηση ή αποβολή» της τελειότητας. Ο «θρυμματισμός της μορφής» αποτελεί την πραγμάτωση της ιδέας της ελευθερίας που σχετίζεται με τη γενικότερη φιλοσοφική και αισθητική θεώρηση του Ζεν. Αυτός που παρατηρεί και το παρατηρούμενο ταυτίζονται. Για το λόγο αυτό η ολοκληρωμένη, τέλεια και συμμετρική μορφή, όσο απλή και να είναι, πρέπει να αποφεύγεται. Η τέχνη αυτή προσπαθεί να παράγει μια σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο και στο υποκείμενο, λιγότερο με το τι είναι και περισσότερο με το τι δεν είναι, αφήνοντας τα πράγματα ημιτελή σε τέτοιο βαθμό, που ακόμα και οι χειρονομίες και τα λόγια είναι μισοειπωμένα, καλώντας τη φαντασία να τα συμπληρώσει. Έτσι, στην αισθητική της

τέχνης του «τσαγιού» η τελειότητα είναι άγνωστη (Chang, 1995: 83). Εξάλλου, η στάση αυτής της αδιάλειπτης παρατήρησης, συμπλήρωσης και αναστοχασμού της ζωής είναι η κεντρική ιδέα σχεδόν όλης της ιαπωνικής τέχνης.

Ταυτόχρονα, στην επίτευξη αυτού του στόχου συντελεί και η ασυμμετρία, η έλλειψη κεντρικού βάρους, η άρνηση της τέλειας μορφής που ως τέτοια αναπαριστά την ελευθερία που βρίσκεται πέρα από τη μορφή (ή πριν από αυτή). Για αυτό το λόγο τα παράθυρα δεν τοποθετούνται ποτέ συμμετρικά ή βάσει κάποιου κανάβου, βρίσκονται σε διαφορετικά ύψη, η συμμετρία της κάτοψης αναιρείται με την προσθήκη της έκκεντρης εσοχής του tokonoma και η σύνθεση των λουλουδιών δεν τοποθετείται ποτέ στο κέντρο αυτής της εσοχής. Η αισθητική έκφραση του ημιτελούς και του ασύμμετρου, προκαλεί ταυτόχρονα δύο φαινόμενα: την ανοιχτότητα του έργου και την «ένταση» στη θέαση, γεννώντας ένα είδος αντήχησης στο θεατή, καλώντας τον να ολοκληρώσει το έργο μόνος του. Στόχος, επομένως, είναι η κατάθεση εναύσματος για την ανάπτυξη της σκέψης του δέκτη.

Εικ. 2

2.3 Κενός χώρος

Ο R. Pilgrim στην προσπάθειά του να δείξει τον τρόπο που η ιαπωνική αισθητική εκδηλώνεται μέσα στην κενότητά της, χρησιμοποιεί την αισθητική ιδέα του ma. «Το ma είναι ένας πολυσημασιοδοτημένος όρος που χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει ταυτόχρονα χωρικότητα, διάστημα, κενότητα, χρονικότητα, ανοιχτότητα» (Pilgrim, 1986: 32). Η αισθητική του ιδέα αναφέρεται στο άνοιγμα ενός χωρο-χρονικού διαστήματος όπου κάθε αντικείμενο έχει μια σχέση ή ενδιαμεσότητα με το πλαισιωμένο περιβάλλον. «Αυτά τα κενά διαστήματα λειτουργούν ως χώροι όπου το πραγματικό νόημα, η αληθινή Ουσία, αρχίζει να φανερώνεται» (Pilgrim, 1986: 32). Το Ζεν εξάλλου, θεωρεί την έννοια του κενού-άδειου ως σημαντικό στοιχείο στη διδασκαλία και την πρακτική και για αυτό δημιούργησε την αισθητική της δημιουργικής άρνησης-κενότητας, Mu, ως πηγή απόλυτης εμπειρίας.

Η λειτουργία του κενού-άδειου χώρου ως μέσου ενεργού συμμετοχής στην αντίληψη του αντικειμένου χρησιμοποιείται συχνά στην ιαπωνική τέχνη. «Όταν η Δυτική σκέψη τρομάζει και μόνο στη σκέψη του κενού, η εμπειρία της Ανατολής δεν οδηγεί παρά στο εγκώμιό του: το άδειασμα του νου αποτελεί πρακτική του διαλογισμού, ο λευκός-αζωγράφιστος κενός χώρος στη ζωγραφική με μελάνι συντελεί στην τελείωση της ζωγραφισμένης επιφάνειας, το ακροατήριο διασκεδάζει με την άρνηση της έννοιας στην ποίηση του χαϊκού, η σκηνή και οι μάσκες αδειάζουν στο θέατρο No, το κενό υποβάλλεται υπαινικτικά με την άδεια χαλικόστρωτη επιφάνεια στους βραχόκηπους, τα δωμάτια είναι άδεια στην παραδοσιακή κατοικία, ο Roland Barthes ανακαλύπτει το άδειο κέντρο της πόλης και τέλος ο Lao Tzu, δείχνοντας ένα άδειο σκεύος φανερώνει τη χρησιμότητα του τίποτα» (Δάρα, 2001: 13). Έτσι λοιπόν, και το δωμάτιο «τσαγιού» γυμνωμένο από καθετί μη απαραίτητο, γίνεται το κατάλυμα του κενού. Ο άδειος χώρος του, λειτουργικά

Εικ. 3

περιορισμένος μόνο για τη χρήση του σερβιρίσματος τσαγιού, καλείται να λειτουργήσει ως «μετατροπέας της καθημερινότητας σε τέχνη» (Engel, 1964: 283), ως το ενδιάμεσο του αναπαραστατικού και του αφηρημένου, της εμπειρίας της μορφής και της αποδομημένης-άναρθρης κενής εμπειρίας της νοηματοδότησης της τέχνης. Μόνο μέσω του κενού χώρου του μπορεί και εκτοπίζει τον κόσμο των προκαθορισμένων νοημάτων και δράσεων, αδειάζοντας, αλλά και ανοίγοντας το πεδίο σε μια νέα εμπειρία της πραγματικότητας (Pilgrim 1986: 32).

Τελικά, η ηθελημένη ένδεια, η ασυμμετρία, το ημιτελές και η κενότητα που δομούν και εκδηλώνονται μέσα στα ρήγματα της αποκεντρωτικής εικόνας της αισθητικής έκφρασης της τέχνης του «τσαγιού», οδηγούν στην ολική αποσύνδεση και στον υποσκελισμό της μοναδικότητας της ταυτότητας και τελικά στον πλουραλισμό νοημάτων. Είναι μέσα στα πλαίσια αυτής της αισθητικής έκφρασης που κάθε σημείο αδειάζει σε μια αλυσίδα αιωρούμενων σημαινόντων, χωρίς περιορισμό, χωρίς καταγωγή και χωρίς κέντρο αναφοράς.

3. ΤΟ ΣΩΜΑ ΩΣ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΟ ΟΧΗΜΑ

3.1 Η δομή της επιτελεστικής απόστασης

Το ρεπερτόριο των κινήσεων που δομούν το σωματικό υπόστρωμα δράσης στην τελετή του τσαγιού, είναι ένα σύστημα με προκαθορισμένα και αυστηρά κριτήρια των οποίων η γνώση ονομάζεται temae. Η μάθηση του temae επιβάλει ολική σωματική αφιέρωση και δέσμευση στη «σωστή» μορφή κίνησης και στάσης.[6] Υπάρχουν επίπεδα λεπτομερειών που φανερώνουν τη σχέση μιας κίνησης με μια άλλη και της συνολικής κίνησης με όλο το σώμα. Το να μαθαίνει λοιπόν κανείς την τεχνική και τις λεπτομέρειες της κίνησης είναι μια διαδικασία ενεργοποίησης όλου του σώματος.

Είναι γεγονός πως το σώμα στο αισθητικό πλαίσιο της τέχνης του «τσαγιού» θεωρείται ταυτόχρονα ένα είδος εργαλείου και ένα ιδεατό μοντέλο, που ενώ συνεργεί προς την επίτευξη της υπέρβασης, της συνάντησης με την Αισθητική αξία, την ίδια στιγμή την εκφράζει (Hume, 1995: 61). Μια ιδέα που εκφράζεται και στην ανάλυση της συμπαθητικής μαγείας, όπου η υπακοή στο κινησιολογικό ρεπερτόριο στις μαγικές πρακτικές έχει τη δύναμη να επηρεάζει το υποκείμενο που αναπαριστά το πρότυπο σε τέτοιο βαθμό που τελικά μοιράζεται ή αποκτά τις ιδιότητές του (Cox, 2003: 112). Το υποκείμενο παράγει ένα «αντίγραφο» το οποίο πραγματώνει τις αι-

6. Όλοι οι συμμετέχοντες πρέπει να είναι γονατιστοί με τα χέρια στο πάτωμα να υποβαστάζουν τον κορμό του σώματος, το οποίο θα πρέπει να είναι ελαφρώς λυγισμένο. Καθένας από τους καλεσμένους υποκλινόμενος σε γωνία σχεδόν 45˚ λαμβάνει την κούπα και την τοποθετεί στην αριστερή παλάμη του. Το δεξί χέρι συγκρατεί την κούπα αγκαλιάζοντάς την, με τον αντίχειρα να κοιτά προς το πρόσωπο. Κρατώντας την ακόμη στην αριστερή παλάμη, στο ύψος του στήθους, πιάνει το χείλος της με τον αντίχειρα και το δείκτη του δεξιού χεριού, την περιστρέφει κατά 90˚ με τη φορά του ρολογιού και πίνει μια γουλιά. Η κίνηση πρέπει να είναι αργή και σταθερή και το υπόλοιπο σώμα πρέπει να παραμένει ακίνητο. Έπειτα ακουμπά για λίγο το δεξί χέρι στο πάτωμα μπροστά από τα γόνατά του. Συνεχίζει και αφού έχει πιει όλο το περιεχόμενο της κούπας, την περιστρέφει ξανά, αυτή τη φορά προς την αντίθετη κατεύθυνση. Κρατώντας τη με τα δύο χέρια, υποκλίνεται με τον ίδιο τρόπο που την παρέλαβε και τη δίνει σε αυτόν που κάθεται στα δεξιά του.

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 192

σθητικές ποιότητες αυτού που «αντιγράφει» και μπορεί να αναπαράγει την πρωτότυπη μορφή μέσω αυτής της αναφορικότητάς του. Έτσι, η επαναλαμβανόμενη επιτέλεση των προκαθορισμένων τεχνικών κριτηρίων κίνησης, μέσω του σώματος του υποκειμένου, καταλήγει να είναι μια σωματική και οπτική υλοποίηση, ενσάρκωση της παράδοσης που πορεύεται από το παρελθόν, στο παρόν και το μέλλον.

Ωστόσο, οι κινήσεις στην τελετή του τσαγιού είναι σχεδιασμένες ώστε πέρα από το να ανακλούν την Αισθητική αξία, να μπορούν να ευαισθητοποιούν το σώμα και να επιτείνουν τη σωματική συναίσθηση. Σύμφωνα με το φιλοσοφικό υπόβαθρο της τέχνης του «τσαγιού», αυτό θεωρείται ότι μπορεί να γίνει κυρίως μέσα από τις καταστατικές συνταγές κριτηρίων για σωστή επιτέλεση, που καθορίζουν τις κινήσεις του σώματος και κατασκευάζουν μια εικόνα των «ιδανικών μορφών». Μόνο, λοιπόν, όταν το σώμα επιτελεί τις κινήσεις με πειθαρχημένη τεχνική τελειότητα, πιστεύεται ότι επιτυγχάνεται η κατάσταση του mushin (Hume, 1995: 90). Και είναι σε αυτή την κατάσταση, που οι τεχνικές απαιτήσεις του ρόλου ξεπερνιούνται και φανερώνεται η αρχέτυπη οντότητα του σώματος, δηλαδή το προ-αντικειμενικό επίπεδο της ύπαρξής του, όχι ως ένα απλό αντικείμενο ανάμεσα σε άλλα, αλλά ως ριζικά χρονικό.[7]

Για τη διάπλαση της ιδανικής μορφής συμπλοκής πνεύματος και σώματος, η πρακτική εκπαίδευση μοιάζει να είναι το αναγκαίο σύστημα πειθαρχίας. Η τέχνη του «τσαγιού» λοιπόν, γίνεται ενσώματη μέσω της ενσώματης μάθησης, τα υποκείμενα δηλαδή μαθαίνουν μέσω του δικού τους σώματος.[8] Η μαθητεία (η πειθαρχία) σημαίνει την υποταγή των νοητικών και λογικών κινήσεων στις σωματικές. Οι κινήσεις που αρχικά επιβάλλονται και έπειτα μαθαίνονται μέσω της επαναλαμβανόμενης πρακτικής επιτέλεσης, θεωρείται ότι γίνονται δεύτερη φύση του σώματος και διορθώνουν τη σκέψη βάζοντας το σώμα στις σωστές θέσεις. Ωστόσο, σε αυτό το σημείο, δεν θα πρέπει να λησμονηθεί πως οι σωματικές ιδιότητες των τελετουργικών πράξεων επιδρούν άμεσα στις αισθήσεις και κατ' αυτό τον τρόπο η «σωματική ευαισθησία» δεν δομείται μόνο από τη συνείδηση της Αισθητικής αξίας. Η αντίληψη μέσω των αισθήσεων (π.χ. της πικρής γεύσης του τσαγιού, του ήχου του νερού που χύνεται στην κούπα και της υφής της επιφάνειας της κούπας) εκτιμάται ως αισθητηριακή εγγραφή στο σώμα κάθε υποκειμένου και είναι δυνατόν να γίνει κατανοητή από όλους τους συμμετέχοντες, όχι μόνο γιατί ανήκουν σε μια λειτουργία αντιγραφής ή γιατί έχουν αισθητική ή πνευματική αξία, αλλά κυρίως λόγω της αμεσότητας στην αντίληψη της αίσθησης.[9]

Εικ. 4

7. Το σώμα κατοικεί στο χρόνο και η χρονικότητά του δεν διαχωρίζεται από αυτό. Κατά μία έννοια, μέσα στο σώμα μου είμαι χρόνος. Το σώμα παίρνει στην κατοχή του το χρόνο, φέρνει στην ύπαρξη ένα παρελθόν και ένα μέλλον για το παρόν, δεν είναι απλά ένα αντικείμενο, αλλά δημιουργεί χρόνο αντί να υποτάσσεται σε αυτόν (Olson, 1986: 112-113).

8. Κάθε τεχνική ορίζει μια συγκεκριμένη απαίτηση από το σώμα. Τα τεχνικά κριτήρια και η διαδικασία μάθησής τους, θα μπορούσε να παρομοιαστεί με τη διαδικασία μάθησης μιας γλώσσας. Γνώση του λεξιλογίου και της γραμματικής είναι τα εργαλεία για λεκτικές εκφράσεις, αλλά χωρίς την πρακτική εμπειρία δεν μπορούν να κοινωνικοποιηθούν αποτελεσματικά. Το κινησιολογικό ρεπερτόριο στην τελετή του τσαγιού και τα τεχνικά κριτήριά του περιγράφουν το λεξιλόγιο και τη γραμματική του σώματος που δεν μπορεί παρά μόνο να δοκιμαστεί.

9. Ίσως η πιο σημαντική αίσθηση στην τελετή του τσαγιού είναι η αφή κι αυτό γιατί τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται είναι διαφορετικά στο μέγεθος, το βάρος, το υλικό και την υφή τους.

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 193

Συγχρόνως, η υπακοή στις προκαθορισμένες τελετουργικές κινήσεις έχει σημαντική συσχετιστική διάσταση λειτουργώντας ως μέσο ταυτοποίησης, ως παράγοντας αντιστοιχίας και αναλογίας με τους άλλους. Χωρίς αυτήν, η επαφή μεταξύ των συμμετεχόντων θα ήταν απρόβλεπτη και ευμετάβλητη. Στην τελετή του τσαγιού αυτή η κατάσταση ονομάζεται wa (αρμονία) και συμβαίνει μόνο όταν η σωματική παρουσία του οικοδεσπότη εκφράζεται μέσω της ομαδικής δράσης, δημιουργώντας μια *συμπληρωματική σχέση* με τους καλεσμένους. Οι Gebauer και Wulff περιγράφουν τη *συμπληρωματική σχέση* ως μια εκδήλωση σε σωματική μορφή που οφείλεται σε μια αισθητηριακή σωματική δράση, η οποία έχει εμποτιστεί από κανονικότητα βοηθώντας στη συσχέτιση μεταξύ των ατόμων (Cox, 2003: 108-109). Η τελετουργική δράση στην τέχνη του «τσαγιού» λοιπόν, είναι μια *δράση συμπλήρωσης*.[10] Με τον τρόπο αυτό, το σώμα καθενός από τους συμμετέχοντες (ως ατομικό και κοινωνικό), μαζί με τα σώματα των υπολοίπων σχηματίζουν ένα σύστημα συναγωνιστικών δια-υποκειμενικών όντων. Το σώμα αντιλαμβάνεται το σώμα του άλλου και αναγνωρίζει ότι και τα δύο έχουν την ίδια τελετουργική δομή.[11] Επομένως, όλα μαζί αρθρώνουν ένα τελετουργικό σύστημα στο οποίο το σώμα το δικό του και του άλλου είναι ένα όλον, δύο πλευρές του ίδιου τελετουργικού φαινομένου το οποίο αποτελεί το ίχνος που κατοικεί και τα δύο σώματα ταυτόχρονα (Olson, 1986: 114).

3.2 Το δημιουργικό σώμα – Η επιτελεστική απόσταση ως όρος δημιουργίας

Στην ανθρωπολογία της εμπειρίας, η έκφραση δομεί την εμπειρία και η εμπειρία την έκφραση.[12] Υπάρχει μια διαγώνια και διαλεκτική σχέση μεταξύ τους. Από τη στιγμή που δεχτούμε πως η πράξη στην τελετή του τσαγιού δεν αντανακλά ή κοινωνεί μόνο την Αισθητική αξία αλλά είναι και μια συνεχής διαδικασία ανα-κατασκευής και ανα-παράστασης, τότε περνάμε στην ανίχνευση της σχέσης της δημιουργικότητας με την παράδοση ως Αισθητική αξία. Σύμφωνα με τον V. Turner, η κατανόηση αυτής της σχέσης διαφαίνεται στις τελετουργικές διαδικασίες, γιατί εκεί παράγονται οι πολιτισμικές μεταμορφώσεις. Αν δεχτούμε ότι υπάρχουν δύο πλευρές εκφραστικότητας στην τελετή του τσαγιού, τότε ποια θα ήταν η σχέση μεταξύ πράξης ως τεχνικού και ως αισθητηριακού συστήματος; Τι βρίσκεται πίσω από τη «σωματική στάση» και πώς μπορεί να εναρμονιστεί με τη σωματική εμπειρία και την αντίληψη του υποκειμένου;

Είναι γεγονός πως αν και ο έλεγχος και η διαχείριση των συναισθημάτων και των προσωπικών προθέσεων εκτιμώνται ως εκδηλώσεις της πειθαρχημένης στάσης στη μαθητεία, το υποκείμενο που έχει απορροφήσει τα «εργαλειακά κριτήρια» της τεχνικής στη γλώσσα του δικού του σώματος, δύναται να εκφράσει πολύ περισσότερα από μια απλή τεχνική εκτέλεση.[13] Η

10. Ο δάσκαλος του «τσαγιού» Sen Sōshitsu τονίζει πως «όταν ο καλεσμένος και ο οικοδεσπότης βρίσκονται αρμονικά σε μια τελετή τσαγιού, τότε ενώνονται σε μια μοναδιαία ολότητα που υπερβαίνει τους ρόλους τους» (Sōshitsu 1979: 40).

11. Όπως επισημαίνει ο F.P. Schilder, «η εμπειρία του δικού μου σωματικού σχήματος είναι εξαρχής διασυνδεδεμένη με την αντίληψη του σωματικού σχήματος των άλλων και το γεγονός αυτό, μαζί με τις συγκινησιακές αντιδράσεις που συνεπάγεται, προσδίδει στη χωρικότητα του σώματος ένα χαρακτήρα κοινωνικό, δηλαδή εκφραστικό» (Κονταράτος, 1983: 40).

12. Αυτό σημαίνει πως δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τι συμβαίνει στην τελετή του τσαγιού απομονώνοντας ένα συγκεκριμένο μέρος έκφρασης και να φανταστούμε πώς μπορεί να ανταποκριθεί στις ιστορικές-χρονικές αλλαγές και στην ατομική εμπειρία. Διότι, υπάρχει μια σχέση μεταξύ αυτού του μέρους έκφρασης και των διαφόρων πλαισίων μέσα στα οποία εκδηλώνεται και πραγματοποιείται, συμπεριλαμβανομένου του σώματος.

13. Είναι γεγονός, πως υπάρχουν σημαντικές εμπειρίες που παραμένουν αδήλωτες και απαρατήρητες κατά τη διάρκεια της τελετής, γιατί είτε είναι αντίθετες με τη θεωρία της «αγνής εμπειρίας» (δηλαδή, της άμεσης και φυσικής επαφής των τεχνικών κριτηρίων επιτέλεσης και της Αισθητικής αξίας), ή απορροφώνται από το ίδιο το τεχνικό λεξιλόγιο. Μια θεωρία βασισμένη στην αξίωση πως η Αισθητική αξία είναι εγγενής στην πράξη ή στα αντικείμενα, δεν μπορεί να εξηγήσει αυτού του είδους τις αλλαγές.

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 194

σχέση μεταξύ της αισθητηριακής εμπειρίας της επιτέλεσης και των αναφερόντων συστατικών της δεν μπορούν να περιοριστούν στα κριτήρια σωστής έκφρασης και αντιγραφής-μίμησης.[14]

Διότι η αντιγραφή-μίμηση, αν και είναι μια συμπεριφορά προσαρμογής σε πρότυπα που προσφέρει ασφαλή και αναγνωρίσιμη ταυτότητα, είναι συγχρόνως μια διαδικασία εξομοίωσης που προτάσσει μια τυποποιημένη και κανονιστική συμπεριφορά και εικόνα. Αυτό που πραγματώνει μια τέτοια μιμητική αντιγραφή είναι η σύγκριση μεταξύ του εαυτού και του άλλου, μόνο για να καταργήσει τον εαυτό ή να τον ταυτίσει με το άλλο. «Καταστρέφοντας τη σύγκριση, ή σωστότερα εξαφανίζοντας τα ίχνη της, εχθρεύεται το χρόνο γιατί στο ξεδίπλωμά του μόνο μπορεί να γεννιέται η σύγκριση και να διαπιστώνεται η διαφορά» (Σταυρίδης, 2002: 158). Αυτό με το οποίο ερχόμαστε αντιμέτωποι είναι το πρόβλημα κάθε συστήματος αναφοράς της πράξης, δηλαδή της σχέσης μεταξύ σωματικότητας και αναφορικότητας-περιεχομένου.

Το σημείο αναχώρησής μας από τη μίμηση ως αντιγραφή στη «δημιουργική μίμηση»,[15] αποτελεί το γεγονός πως στην τελετή τα υποκείμενα δεν ψεύδονται, αλλά παριστάνουν, προσεγγίζουν το *άλλο* συγκρίνοντας με αυτό που θεωρούν ως εαυτό τους. Στην τέχνη του «τσαγιού» δεν έχουμε μίμηση με την έννοια της αντιγραφής, γιατί στόχος είναι η βελτίωση και όχι η στασιμότητα, η μεταβλητότητα και όχι η σταθερότητα και η υπακοή. Σε μια προσπάθεια ανεύρεσης μιας έννοιας που να ανταποκρίνεται σε αυτό που πριν ονομάσαμε «δημιουργική μίμηση», θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε την έννοια της θεατρικότητας. Η θεατρικότητα δεν χωρίζει την αισθητική εμπειρία από την αισθητική έκφραση, ενώ παράλληλα μας βοηθά να κατανοήσουμε τον τρόπο που η τελετή του τσαγιού είναι μια δημιουργική δράση, τον τρόπο που παράγει έναν *αισθητικό* κόσμο και συνθέτει μια σχέση ανάμεσά τους μέσω της αναγνώρισης του κατασκευασμένου χαρακτήρα των αισθητικών ποιοτήτων.

Αλλά ας δούμε πώς συμβαίνει αυτό στην πράξη. Είναι γεγονός πως κάθε εκδήλωση της ενσώματης δράσης στην τελετή του τσαγιού συμβάλει στο ξεδίπλωμα μιας δράσης με χρονική διάρκεια, με συνέχεια, μιας δράσης που ξετυλίγει τη σχέση του όντος με το περιβάλλον του, μόνο γιατί είναι η ίδια γέννημα και παραγωγός ταυτόχρονα του χρόνου της, αφού δεν προσαρμόζεται απλά στη ροή ενός εξωτερικού και ουδέτερου χρόνου. Περιλαμβάνοντας ταυτόχρονα ενεργό και γνωστικό περιεχόμενο, η δράση, είναι αυτό που ο P. Bourdieu ονομάζει «πρακτική γνώση».

Η τέχνη του «τσαγιού» λοιπόν, ως σωματική πράξη συνεχώς προσανατολισμένη προς κάτι, παρουσιάζει μια εικόνα ή μορφή αυτού του οποίου υποδεικνύει και εντέλει μπορεί να γίνει κατανοητή ως κατασκευαστική τέχνη. Η εικόνα του εαυτού δεν είναι ξεκάθαρα διαχωρισμένη από την ίδια τη διαδικασία προσέγγισής της. Θέτει πράξεις πάνω σε πράξεις, αφού είναι προσποίηση παράλληλων ταυτοτήτων. Έτσι, κα-

14. Η σκέψη που ξεκίνησε ο Ντιντερό, στον ορίζοντα μιας νέας κοινωνικής συνθήκης της δημοσιότητας που αποδίδει κεφαλαιώδη ρόλο στην παρουσίαση του εαυτού, αποσύνδεσε την έκφραση από το συναίσθημα. Εντόπισε στην έκφραση ένα απέραντο πεδίο δημιουργικής κατεργασίας που όχι μόνο δεν αντανακλά μια βαθιά ευαισθησία αλλά, και εδώ είναι το παράδοξο, μια τέτοια ευαισθησία μπορεί να της στέκεται εμπόδιο. Έτσι, η έκφραση δεν αναβλύζει από μέσα, δεν αποτελεί φυσική συνέπεια ενός εαυτού αλλά, απεναντίας, μπορεί να πλάσει έναν εαυτό ή, με άλλα λόγια, να κατασκευάσει ένα ρόλο. Όπως ένα θεατρικό πρόσωπο, κατασκευασμένο καθώς είναι από το συγγραφέα του έργου, παίρνει σάρκα και οστά μόνο χάρη στην εκφραστική εκείνη τέχνη που μπορεί να δημιουργήσει, από κινήσεις και λόγια, πρόσωπα που δρουν επί σκηνής. Η ενσάρκωση λοιπόν ενός ρόλου, από την ίδια την καταστατική της συνθήκη, δεν είναι η προβολή αυτού που ο ηθοποιός είναι, αλλά αυτού που μπορεί να εκφράσει (Σταυρίδης, 2002: 196).

15. Η ιδέα της μίμησης έχει υποβληθεί σε πολλές αλλαγές στην ιστορία της, από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, έως και τον Adorno. Στην τελετή του τσαγιού η ποιότητα στην τέχνη βρίσκεται στην ακριβή μίμηση μέσω της παρατήρησης και της λεπτομέρειας. Ωστόσο, η προσοχή στη λεπτομέρεια και στην αναπαραγωγή των τεχνικών κριτηρίων δεν αποσκοπεί στη μιμητική δράση αυτή καθαυτή αλλά, σύμφωνα με τη φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης του «τσαγιού», στόχο έχει τη φανέρωση ενός άλλου υπερβατικού κόσμου. Ίσως η αριστοτελική άποψη θα μπορούσε να συνδεθεί με την τελετή του τσαγιού. Ο Αριστοτέλης περιγράφει την τραγωδία ως «μίμηση μιας πράξης», ως *ποίηση*, θεωρώντας αυτήν ως την οργανωτική αρχή στην τέχνη, όχι όμως ως άμεση και πιστή αντιγραφή, αλλά ως δημιουργία. Εδώ λοιπόν, αναφερόμαστε σε μια δημιουργική μίμηση. Σε αυτό που ο P. Ricoeur επισημαίνει, «η μίμηση δεν είναι αντιγραφή, η μίμηση είναι ποίηση, κατασκευή, δημιουργία» (Cox, 2003: 106).

τασκευάζει ταυτότητες στο σημείο που προσπαθεί να διαφύγει από κάποια άλλη. Αυτή η μαθητεία είναι που οδηγεί στους «άλλους» τρόπους αντιμετώπισης και κατανόησης της «πραγματικότητας». Στον πυρήνα αυτού του μοντέλου βρίσκεται η άρνηση του υποκειμένου να εμπιστευθεί την ευαισθησία του, η αποστασιοποίησή του τελικά από τον εαυτό του και ταυτόχρονα η άρνησή του να εισέλθει στο ρόλο του σαν να ήταν ο νέος του εαυτός. Αποστασιοποιείται λοιπόν και από το ρόλο που αναλαμβάνει.[16]

16. Για τον Ιάπωνα φιλόσοφο του Ζεν, Dogen, η διαδικασία αυτή προσφέρει στο σώμα αρμονία και ολοκλήρωση, όντας μια θεμελιώδης μορφή πνευματικής ζωής που αντιπροσωπεύει μια μη-σκεπτόμενη κατάσταση. Με την εγκατάλειψη του σώματος (όχι ως απόρριψη αλλά ως μη-προσκόλληση) αποκόπτεται εντέλει και το μυαλό από την καθημερινότητα (Olson, 1986: 112).

«Ψεύδεται», θα μπορούσε να πει κανείς, όχι γιατί παριστάνει το πραγματικό αλλά γιατί συχνά το *διαστρέφει* μετατρέποντάς το σε τέχνη, έτσι που να εκθέτει αυτούς που παριστάνει, να τους τοποθετεί σε μια συνεχή διαδικασία σύγκρισης με τον εαυτό τους. Είναι ένα είδος ενσωματωμένης αμφιβολίας, ακύρωσης του γνωστικού περιεχομένου και επαναπροσδιορισμού του πλαισίου του εαυτού στην πραγματικότητα. Αντίθετα από μια θεωρία της έκφρασης που κάποιος θεωρεί ότι φέρεται σύμφωνα με αυτό που είναι, σε αυτό το τελετουργικό πλαίσιο κάποιος εκφράζεται σύμφωνα με τους όρους που θέτει η θέση που κατέχει στο εντοπισμένο σύστημα τελετουργικών δραστηριοτήτων και έτσι αποκτά έναν «εντοπισμένο εαυτό» (Σταυρίδης, 2002: 201). Η έκφραση δεν αναβλύζει, αλλά αντίθετα κατασκευάζει, κάνει να γίνει αυτό που εκφράζει. Δεχόμενοι αυτό, είναι δυνατόν να μιλάμε για μια «ιστορία της πράξης» που έχει γραφεί συγχρόνως *από* και *πάνω* στο σώμα (Foster, 1995: 15). Η ιστορία που έχει «γραφεί» στο σώμα είναι αυτή της Αισθητικής παράδοσης, μια εγγραφή τεχνικών ενδεδυμένων με κοσμολογικά νοήματα υπέρβασης, ενώ ένα σώμα το οποίο «γράφει» την ιστορία, δρώντας δημιουργικά, αναπαράγει τον εαυτό του, βιώνει και βιώνεται στο *εδώ και τώρα*.

Εικ. 5

4. Η ΣΥΝΑΡΜΟΓΗ ΜΕΡΩΝ ΚΑΙ ΣΥΝΟΛΟΥ

4.1 Η διαμεσολάβηση ως οριζόντια διάρρηξη του χώρου

Η αρχιτεκτονική του «τσαγιού» είναι πλαισιωμένη από επάλληλα πλαίσια, υλικά και νοητά, εσωτερικά και εξωτερικά. Ένας φράχτης χωρίζει τον κήπο από τον εξωτερικό κόσμο. Η περίφραξή του υψώνεται ανάμεσα σε δύο ετερογενείς χώρους εντείνοντας τη διαχωριστική λειτουργία των ορίων, προστατεύοντας αλλά και συγκεκριμενοποιώντας το διαφορετικό. Το καθημερινό, το οποίο βρίσκεται εκτός των ορίων του φράχτη, ελέγχεται, τελειώνει στο όριο του πλαισίου του, που αιχμαλωτίζει στο εσωτερικό του ένα χώρο –τον κήπο– τον οποίο καθιστά μια «άλλη» χωρική μονάδα. Το περίπτερο του «τσαγιού», τοποθετημένο στον εσωτερικό χώρο του κήπου, αναπτύσσει κι αυτό το δικό του όριο πολλαπλασιάζοντας το πλαίσιο του φράχτη. Η οριοθέτησή του λειτουργεί κι εδώ ως διαχωριστικό δύο κόσμων: του εσωτερικού τού δωματίου και του εξωτερικού τού κήπου. Το καθαρό περιεχόμενο του κήπου συστέλλεται, τα διαδοχικά πλαίσια που το ένα περιέχει το άλλο εσωκλείουν και εσωκλείονται. Η πλαισίωση στην αρχιτεκτονική του «τσαγιού» ως καθορισμός, προσδιορισμός

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 196

ενός κλειστού συστήματος, είναι από τη μια εγγεγραμμένη από τα έξω, κι από την άλλη από τα έσω.[17] Η μια οριοθέτηση ακολουθείται από μια άλλη. Το κάθε πλαίσιο εσωτερικό κάποιου άλλου, οδηγεί σε μια γειτνίαση της οποίας η επικοινωνία καθορίζεται από τον εγκλεισμένο χώρο του.

Ειδικότερα, ο χώρος και ο χρόνος που αναπαρίσταται και εκφράζεται μέσω των πλαισίων και αυτός της διασαφήνισης-ερμηνείας της κατοίκησης και της εμπειρίας (βίωσής) του, είναι αναπόσπαστα ενωμένοι μέσω της αποθεματοποίησης του «αρχιτεκτονικού προγράμματος», ως όρου *ποιητικής διήγησης, αφήγησης*[18] και ως ασαφούς και ακαθόριστου «θεατρικού» δρώμενου. Η πορεία προς το εσωτερικό του δωματίου του «τσαγιού» μπορεί να γίνει κατανοητή ως η επανερμήνευση του αρχιτεκτονικού προγράμματος μέσω του οποίου η τελετή του τσαγιού επενδύει το χώρο με χρόνο, συνταυτίζεται με τη χρονικότητα των ίδιων των κινήσεων. Η αρχιτεκτονική του «τσαγιού» λοιπόν, ξεδιπλώνεται στη δυναμική του δρώμενου, που είναι η υπέρβαση της στατικής αντίληψης και του κάποτε εξομοιωτικού χαρακτήρα του χώρου.

Αλλά ας δούμε πώς πραγματοποιείται αυτό στην πράξη, εξετάζοντας κάθε φορά το περιεχόμενο των πλαισίων τόσο από άποψη χώρου όσο και από άποψη χρόνου. Διασχίζοντας την είσοδο του φράχτη του κήπου (πρώτη διάρρηξη πλαισίου), τα υποκείμενα εισέρχονται σε ένα νέο κόσμο, αυτόν του κήπου, ο οποίος καταλαμβάνει σχεδόν το 1/3 του οικοπέδου και αφιερώνεται στην *προσέγγιση* του δωματίου του «τσαγιού». Σε αυτόν το χώρο, αρθρώνεται το μονοπάτι, roji. Τα υποκείμενα καλούνται να περπατήσουν πάνω στις πέτρες του, οι οποίες χειρίζονται την απόσταση, την ταχύτητα και την κατεύθυνση της κίνησης. Η ύπαρξή τους οργανώνει ένα χωροχρονικό συμβάν διαμεσολάβησης που ξεκάθαρα αναπαριστά τη χρονική διάσταση στην εμπειρία προσέγγισης του δωματίου του «τσαγιού». Η κίνηση μπορεί είτε να επιταχύνεται είτε να επιβραδύνεται, να παρεμποδίζεται ή να αλλάζει κατεύθυνση. Κατά διαστήματα, μεγαλύτερου μεγέθους πέτρες λειτουργούν ως χώροι στάσης και θέασης. Αυτός ο χειρισμός της κίνησης καθορίζει ταυτόχρονα και την οπτική την οποία κατευθύνει προς χωρικά «φαινόμενα» δομημένα στο χρόνο. Όσες περισσότερες στάσεις τόσο μεγαλύτερο το ταξίδι –ως βιωμένη απόσταση– αφού ο χρόνος γίνεται αντιληπτός ως μακρύτερος από τον ωρολογιακό. Διασχίζοντας αυτή την πορεία, τα υποκείμενα συναντούν μια σειρά από στοιχεία που αναγγέλλουν συνεχώς το διαφορετικό. Υλικές αντιθέσεις εναλλάσσονται σε προσεκτικές δόσεις και αναλογίες. Έτσι, για παράδειγμα, τα δέντρα κατά μήκος του μονοπατιού άλλοτε πυκνώνουν και άλλοτε αραιώνουν, το ανοιχτό και το κλειστό, το φως και η σκιά αντιτίθενται επιδέξια. Η πέτρινη λεκάνη για το πλύσιμο των χεριών, το μικρό υπόστεγο και οι μεγαλύτερες πέτρες κατά μήκος του μονοπατιού αναγκάζουν σε μια σειρά από στάσεις. Με συνεχή οπτικά ερεθίσματα και χωρίς ορατό στόχο, αυτή η διαδρομή μπορεί να θεωρηθεί ως ένας ιδιαίτερος χειρισμός του χώρου που επισημαίνει τις διαφορές των τόπων που συνδέει, και η διάβασή της συναρτάται με την αίσθηση της συνεχούς μετάβασης προς μια άλλη χωρική και χρονική ετερότητα.

Προσεγγίζοντας την είσοδο του περιπτέρου του «τσαγιού» οι καλεσμένοι βρίσκονται πλέον κάτω από το γείσο της σκεπής του (ένας νοητά πλαισιωμένος χώρος). Το μονοπάτι του κήπου συνεχίζεται και σε αυτή την περιοχή με την

17. Εγκλεισμός είναι να αφαιρείς πρώτα απ' όλα όλους τους δυνητικούς κόσμους που εμπεριέχει, να αποκρυπτογραφείς και να εξηγείς τους κόσμους αυτούς, αλλά είναι και να τους ανάγεις στο σημείο όπου περιτυλίγονται, στην αναδίπλωση που σημαδεύει σε αυτό που ανήκουν. Εγκλεισμός είναι να εμποδίζεις τα εφαπτόμενα μέρη, να επικοινωνούν στην εγκάρσια διάσταση, να κλείνεις το καθένα στον εαυτό του, κόβοντας τις ανταλλαγές μεταξύ τους, αλλά ταυτόχρονα είναι και να τοποθετείς το ένα πλάι στο άλλο και να τα αφήνεις να ανακαλύψουν ένα σύστημα επικοινωνίας μεταξύ τους (Deleuze, 1982: 165).

18. Ο τρόπος κατά τον οποίο τα υποκείμενα μέσω της κατανομής των κινητών τους σωμάτων στο χώρο ανακατασκευάζουν το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα. Εδώ, η *ποιητική αφήγηση* δεν ακολουθεί μια γραμμική εξέλιξη αλλά σχετίζεται με μια αναδρομή κίνηση.

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 197

ύπαρξη τριών πετρών (κάθε μία έχει ένα όνομα), η πρώτη εκ των οποίων (nori-ishi, δηλαδή, πέτρα για τη μεταφορά στην περιοχή του οικοδεσπότη) τοποθετείται σε τέτοιο σημείο ώστε η στέγη να στάζει τα νερά της βροχής πάνω της. Περνώντας πλέον στην περιοχή εντός του γείσου (δεύτερη διάρρηξη πλαισίου) καλείται να πατήσει πάνω στις δύο επόμενες πέτρες πριν μπει στο εσωτερικό του δωματίου. Η πρώτη από αυτές ονομάζεται otoshi-ishi, δηλαδή, πέτρα για την προετοιμασία πατήματος στην fumi-ishi, δηλαδή, την πέτρα για την είσοδο στο δωμάτιο. Η τελευταία είναι αρκετά ψηλότερη από τις υπόλοιπες πέτρες του κήπου, υποχρεώνοντας στη μείωση της ταχύτητας της προηγούμενης κίνησης και βοηθώντας στην αλλαγή επιπέδου από τον κήπο στο κατά 30 εκ. περίπου ψηλότερο δάπεδο του δωματίου. Η επιφάνειά της, εξάλλου, είναι αρκετά μεγάλη ώστε πάνω της να αφήνουν οι καλεσμένοι τα παπούτσια τους πριν διαβούν την είσοδο του δωματίου. Καθώς είναι η τελευταία πέτρα στην όλη πορεία του κήπου που θα σηματοδοτήσει την αλλαγή για το χώρο που ακολουθεί, είναι προσεκτικά επιλεγμένη και διαφορετική στο σχήμα από τις υπόλοιπες.

Οι καλεσμένοι τώρα παροτρύνονται να εισέλθουν σε έναν ακόμη πλαισιωμένο χώρο, αυτόν του δωματίου του «τσαγιού» (τρίτη διάρρηξη πλαισίου). Η άμεση επαφή του δέρματος με το tatami, είναι μια νέα αίσθηση η οποία σηματοδοτεί μια νέα εμπειρία χώρου. Εισαγμένοι, το μόνο που μπορούν να κάνουν είναι, αφού κοιτάξουν τον εσωτερικό χώρο, να κοιτάξουν προς τα έξω. Η θέα είναι περιορισμένη, καδραρισμένη, μια «εικόνα» τριών διαστάσεων που μέσα από την πλαισίωσή της γίνεται δισδιάστατη. Είναι η εικόνα του κήπου, ο άμεσος παρελθοντικός χώρος, που τώρα μέσα από το πλαίσιο του παραθύρου ή του μικρού ανοίγματος της εισόδου βιώνεται από μια νέα πλευρά. Η πραγματικότητα του κήπου πλαισιώνεται και ανα-βιώνεται. Ο χώρος στον οποίο το υποκείμενο ήταν μέσα (κήπος) γίνεται έξω και η διάρρηξη του πλαισίου του γίνεται μόνο διαμέσω του βλέμματος (τέταρτη διάρρηξη πλαισίου). Αυτή η νέα αντίληψη δεν αλλάζει μόνο τα «όρια» του χώρου του κήπου αλλά και τα «όρια» του χώρου του δωματίου του «τσαγιού». Με τον τρόπο αυτό, η πρώτη βίωση του κήπου πλαισιώνεται στη δεύτερη βίωσή του. Το ίδιο εξάλλου συμβαίνει και με την πλαισιωμένη εικόνα-ζωγραφιά-έργο καλλιγραφίας ή ποίησης στην κόγχη tokonama. Εδώ το βλέμμα του υποκειμένου διαρρηγνύει (πέμπτη διάρρηξη πλαισίου) τη φανερή ζωγραφική επιφάνεια, σαν ένα νοητό παράθυρο που οδηγεί προς τον κόσμο που ο καλλιτέχνης έχει ορίσει μέσα από το ζωγραφικό ή ποιητικό του έργο. Τέλος, αυτή η πορεία μέσα από τα πλαίσια συνεχίζεται και όταν τα υποκείμενα είναι καθισμένα πάνω στο χώρο της πλεγμένης ψάθας που περικλείεται από τα ορθογώνια τελάρα των tatami τα οποία οργανώνουν το δάπεδο του δωματίου. Είναι γεγονός πως καθένα από αυτά έχει το δικό του όνομα, που ανταποκρίνεται στη διαδικασία σερβιρίσματος του τσαγιού και ορίζει τις θέσεις των συμμετεχόντων.[19] Εδώ, το εκάστοτε πλαίσιο κάθε ψάθας, διαρρηγνύεται (έκτη διάρρηξη πλαισίου) από την κίνηση προσφοράς της κούπας από καλεσμένο σε καλεσμένο, δηλαδή, από ψάθα σε ψάθα.

Ο χώρος σ' αυτή την αρχιτεκτονική αν και περιορισμένος –αυστηρά οργανωμένος στα όρια των πλαισίων– επενδύεται με δράση (εσωτερική και εξωτερική) και οδηγείται μέσω του υποκειμένου σε μια άνευ όρων ρευστότητα, απελευθερωμένος από την κυριαρχία των χωρικών συντεταγμένων, επανερμηνευμένος μέσα στην επικράτεια του χρονικού. Είναι το προϊόν του βιωμένου χώρου και χρόνου, μια ανάκλαση της συναισθηματικής και πνευματικής κατάστασης.[20]

19. Έτσι, υπάρχει η «ψάθα εστίας» (ro tatami) στο κέντρο του δωματίου, η «ψάθα μπροστά στην εσοχή» (kinin tatami) μπροστά στην εσοχή tokonoma, η «ψάθα των καλεσμένων» (kyaku tatami) μπροστά στην είσοδο των καλεσμένων, η «ψάθα παρασκευής του σταγιού» (dogu tatami) στην οποία ο οικοδεσπότης ετοιμάζει το τσάι, και η «ψάθα εισόδου» (fumikomi tatami) μπροστά από την είσοδο του οικοδεσπότη.

20. Όπως επισημαίνει και ο R. Dubos: «Θυμάμαι την αίσθηση των τόπων καλύτερα από τα ακριβή γνωρίσματά τους, γιατί οι τόποι ζωντανεύουν για μένα βιωμένες καταστάσεις παρά γεωγραφικές περιοχές» (Nitschke 1993: 55).

Καθένας από τους πλαισιωμένους χώρους (ο κήπος, ο χώρος κάτω από το γείσο της στέγης, το δωμάτιο του «τσαγιού», η εικόνα του κήπου μέσα από το δωμάτιο, η ζωγραφική εικόνα στην κόγχη, η πλεγμένη ψάθα στα ορθογώνια τελάρα των tatami) μετατρέπεται σε μια μεσολάβηση που δεν εντάσσεται σε έναν τύπο χρόνου. Ο χρόνος του μονοπατιού στον κήπο εισάγει ένα χρόνο που ορίζεται από τις πέτρες και τις μεταξύ τους αποστάσεις, που όμως διαφέρει από το χρόνο που εισάγεται από τις τρεις τελευταίες πέτρες μπροστά στην είσοδο του δωματίου, και είναι εντελώς διαφορετικός από το χρόνο στο εσωτερικό πλέον του δωματίου. Κι αυτό γιατί καθένας από αυτούς τους χώρους παράγει διαφορετικές κινήσεις, άρα διαφορετικές χρονικότητες που η μια δίπλα στην άλλη, η μια πλαισιωμένη από την άλλη, λειτουργούν ως μοντάζ διαφορετικών εικόνων χώρου και χρόνου που διαμορφώνει την αίσθηση της έκθεσης στη διαφορά αυτού που συναντά κανείς σε σχέση με τον τόπο που βρισκόταν. Έτσι, η κίνηση των ποδιών από πέτρα σε πέτρα, οι πολλαπλές στάσεις, η κίνηση της κούπας από χέρι σε χέρι, αλλά και η κίνηση του βλέμματος από το χώρο του δωματίου προς το χώρο του κήπου, από το χώρο του δωματίου προς το χώρο που η ζωγραφιά αναπαριστά ή το ποίημα παραπέμπει, παράγει ένα κονιορτό από στιγμές ή πιο σωστά μια ομάδα σημείων τα οποία αναπτύσσουν ένα βαθμό αλληλεγγύης μεταξύ τους.

Εικ. 6

Τελικά, η βιωμένη *αφήγηση* της αρχιτεκτονικής του «τσαγιού», είναι η *αφήγηση* ενός χώρου που δεν είναι συγκεκριμένος και προκαθορισμένος, που είναι ίσως ο «οποιοσδήποτε χώρος» (Deleuze, 1986: 109). Ο «οποιοσδήποτε χώρος» είναι αυτός που δομείται «θραύσμα θραύσμα». Δεν είναι ένα αφηρημένο σύμπαν, αλλά αντήχηση όλων των χρόνων και των τόπων. Είναι αυτός που έχει χάσει την ομογένειά του, δηλαδή, τον κανόνα των μετρικών του σχέσεων, των συσχετίσεων ή τη σύνδεση των μελών του, έτσι ώστε οι συνδέσεις να μπορούν να σημασιοδοτηθούν με απεριόριστο αριθμό τρόπων. Είναι ένας χώρος εικονικότητας, κατανοητός ως ακέραιη τοποθεσία του πιθανού. Αυτό που πραγματοποιεί εκδηλώνοντας την ασάφεια, την ετερογένεια του, την «απουσία» δηλαδή της συναρμογής του, είναι μια αφθονία από δυνατότητες στη βίωση της δράσης που συγκροτείται την ίδια τη στιγμή της εκδίπλωσής της στο χώρο.

4.2 Τα κατώφλια – Η διαμεσολάβηση ως κάθετη διάρρηξη του χώρου

Είδαμε πως κάθε πλαίσιο, ως συνθήκη δύο διαχωριστικών επιφανειών που αντικρίζουν δύο διαφορετικούς χώρους και εμπειρίες, ανακλά τη δομή του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου που το διαποτίζει. Κι αυτό γιατί κάθε πλαίσιο, πέρα από αντικείμενο (τοίχος-κέλυφος του δωματίου του «τσαγιού» ή φράχτης του κήπου) είναι και μια συνθήκη εμπειρίας που λειτουργεί άλλοτε ως *ημιδιαφανής μεμβράνη* και άλλοτε ως *ανακλαστική επιφάνεια*, επιφέροντας δύο διαφορετικές αναπαραστάσεις χώρου και χρόνου. Ως *ημιδιαφανής μεμβράνη*, είναι η επιφάνεια στην οποία μπορεί να εισχωρήσει η ανθρώπινη περιέργεια για το τι ακολουθεί. Ως *ανακλαστική επιφάνεια*, δρα ως κάθετα οργανωμένο

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 199

φράγμα που εγκλείει, που διαχωρίζει. Ανήκοντας ταυτόχρονα σε δύο κόσμους, είναι την ίδια στιγμή κάτι και το αντίθετό του: το μέσα και το έξω, το περιέχον και το περιεχόμενο, το μεθόριο μεταξύ αδιαφάνειας (κρύβοντας το μέλλον) και ανάκλασης (καθρεπτίζοντας το παρελθόν), σαν ένας καμβάς που έχει ζωγραφιστεί και από τις δύο πλευρές. Εδώ, αυτό που συνθέτει το μέλλον και το παρελθόν σε κάθε πλευρά του, αναλαμβάνει μια δική του ζωή. Κάθε πλαίσιο λοιπόν, σηματοδοτεί ένα σημείο απόλυτης ένωσης και διαχωρισμού, *μια διαχωριστική σύνθεση*, η οποία πραγματώνεται κάθε φορά που διασχίζεται και η οποία γεννά και συντηρεί ένα μεσοδιάστημα χώρου και χρόνου. Αυτή η ενδιάμεση επικράτεια της διάσχισης θα μπορούσε να ονομαστεί «κατώφλι».

«Το κατώφλι, δεν αποτελεί μόνο ένα σημείο μετάβασης από ένα χώρο στον άλλο, αφού η λειτουργία του εντάσσεται σε ένα δίκτυο συμβολικών σχέσεων που του δίνουν τη συμβολική του αξία. Έχει με άλλα λόγια τη δομή ενός περίπλοκου μηχανισμού ρύθμισης συμβολικών λειτουργιών. Ως τέτοιο, αναστρέφει το νόημα των χώρων τους οποίους συνδέει, εξαρτημένο καθώς είναι από τη σχέση του με εκείνους που το διαβαίνουν. Ίσως για αυτό θα μπορούσαμε να του δώσουμε την αξία ενός μηχανισμού μετατροπής νοήματος, ή ενός εναλλάκτη συμβολικού πρόσημου» (Σταυρίδης, 2002: 290). Εξάλλου, στην ιαπωνική κουλτούρα, ο όρος en, δηλαδή, η μετάβαση ή το πέρασμα, υπονοεί ταυτόχρονα τη σύνδεση και το διαχωρισμό δύο συνθηκών.[21] Αυτό πρακτικά γίνεται ως εξής: για τον καθορισμό κάθε δράσης και της χρονικής περιόδου που αυτή η δράση καταλαμβάνει και αναπαριστά, χρειάζονται τουλάχιστον δύο καθορισμένα σημεία και ένα χωροχρονικό διάκενο (διαμεσολαβημένη απόσταση) κατά μήκος του οποίου αυτά σχετίζονται. Τα σημεία δρουν συντονιστικά, μειώνοντας την κίνηση σε δύο χωρικές ή/και δύο χρονικές τοποθεσίες, σε δύο καθορισμένες συνθήκες που δεν ακυρώνουν μόνο την κίνηση –το γίγνεσθαι (που λαμβάνει χώρα μεταξύ τους)– αλλά επίσης εγγυώνται πως η τροχιά της κίνησης θα είναι επιτυχής. Είναι ένα όριο διάβασης, διάσχισης, ή ο τόπος μεταξύ δύο στιγμών. Ο χρόνος μπορεί να γίνει αναπαραστάσιμος μέσω της κίνησης και η κίνηση μπορεί μόνο να υποταχθεί και να μετρηθεί αν είναι πλαισιωμένη μέσα στη δυϊστική δομή που καθορίζει την αφετηρία και το τέλος της διάσχισης. Έτσι, αυτή η αφετηρία και το τέλος (το παρελθόν και το μέλλον) της κίνησης περιλαμβάνονται μέσα σε ένα περικλείον πλαίσιο που διακρίνει αυτές τις στιγμές σε σχέση μεταξύ τους.

Ο κήπος αντιπροσωπεύει την πρώτη φάση σε αυτή την τελετουργία. Διαφυλαγμένος από ψηλούς φράχτες συνδέει τους δύο κόσμους, τον καθημερινό με τον τελετουργικό, μέσω ενός μικρού «ρήγματος»-κατωφλίου, την είσοδο. Η επαφή με τον έξω κόσμο *σπάει*, ο επισκέπτης εισάγεται σε ένα νέο κόσμο διαφορετικών αξιών και αρχών. Πάνω ακριβώς σε αυτό το *ρήγμα*, στέκεται ο οικοδεσπότης. Οι καλεσμένοι τον αντικρίζουν τη στιγμή της εισόδου τους στον κήπο, όταν αυτός φέρνει το νερό στο νιπτήρα στον οποίο θα ξεπλύνουν το στόμα τους και θα πλύνουν τα χέρια τους. Κατ' αυτό τον τρόπο, ο οικοδεσπότης ορίζεται ως το ενδιάμεσο τελετουργικό υποκείμενο που θα εγγυηθεί τη μετάβαση μεταξύ του καθημερινού κόσμου και του κόσμου του «τσαγιού», ενώ και η πράξη πλυσίματος του στόματος και των χεριών λειτουργεί ως εγγύηση κάθαρσης από τις κοσμικές σκέψεις και πράξεις. Το πρώτο λοιπόν κατώφλι οργανώνει ένα χώρο και ένα χρόνο εξαγνισμού και προετοιμασίας για αυτό που ακολουθεί.

21. Ο όρος en δηλώνει την έννοια της συνδιαλλαγής σε τρία διαφορετικά πλαίσια. Στη βουδιστική ηθική, αναφέρεται στο karma, τη γέφυρα αιτίας-αποτελέσματος στην αλυσίδα των ανθρώπινων δράσεων (in-en=karma)· στις κοινωνικές σχέσεις, αναφέρεται στο δεσμό μεταξύ των ανθρώπων (π.χ. en-musubi= δεσμοί αγάπης)· και τέλος, στην αρχιτεκτονική, αναφέρεται στη μετάβαση από το μέσα στο έξω, από το κτίριο στη φύση, από το ιδιωτικό στο δημόσιο (π.χ. en-gawa= βεράντα) (Nitschke, 1993: 85).

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 200

Από τη στιγμή που η είσοδος κλείνει, οι καλεσμένοι θα περάσουν από μια σειρά κατώφλια (νοητά και υλικά) ώσπου να φτάσουν στο δωμάτιο του «τσαγιού». Αρχικά καλούνται να ακολουθήσουν το μελετημένα δομημένο μονοπάτι, το οποίο απαιτεί την προσοχή σε κάθε βήμα, εντείνοντας τη συνειδητότητα της πράξης της μετάβασης, κάτι που σχετίζεται άμεσα με τις μεθόδους του βουδιστικού διαλογισμού.[22] Αυτό το μονοπάτι είναι κάτι περισσότερο από ένας τόπος περιπλάνησης. Εκφράζει το συμβολικό πέρασμα προς την προετοιμασία για το μετέπειτα πνευματικό γεγονός. Αυτός ο διαχωρισμός δεν είναι μόνο φυσικός αλλά και οντολογικός, γιατί είναι με τέτοιο τρόπο δομημένος που δίνει την εντύπωση της εισόδου σε ένα κόσμο συμβόλων. Το πάτημα από πέτρα σε πέτρα, δηλαδή, από ένα σημείο σε ένα άλλο, διανοίγει ένα κενό ανάμεσά τους. Εδώ, ο μετεωρισμός του βήματος αποτελεί ένα νοητό πέρασμα, ένα νοητό κατώφλι, μια διαμεσολαβημένη απόσταση που καθορίζει την κίνηση από την πέτρα-πριν στην πέτρα-μετά και έχει σκοπό να μεταμορφώσει τα υποκείμενα, από καθημερινούς ανθρώπους σε τελετουργικές οντότητες.

22. Οι βουδιστικές μέθοδοι διαλογισμού είναι δύο. Η πρώτη σχετίζεται με την επικέντρωση της αναπνοής σε καθιστή στάση και η δεύτερη με την επικέντρωση στα πέλματα των ποδιών κατά το βάδισμα.

Φτάνοντας στις τρεις τελευταίες πέτρες της διαδρομής, το υποκείμενο καλείται να πατήσει στην πέτρα που βρίσκεται στο όριο του γείσου της στέγης. Είναι εδώ που ο απροστάτευτος (π.χ. από τη βροχή) χώρος του κήπου τερματίζεται. Μπροστά πλέον στο δωμάτιο του «τσαγιού» πρέπει να διαβεί ένα ακόμη υλικό κατώφλι, τη μικρή είσοδό του. Μέσω αυτής της «τρύπας» οι καλεσμένοι μπαίνουν στο δωμάτιο του «τσαγιού» με μια αίσθηση νέου μετεωρισμού. Ο «εξαναγκασμός» της εισόδου με την αλλαγή επιπέδου, το βγάλσιμο των παπουτσιών, το γονάτισμα, η συνοδεία από ιδιαίτερες εκφράσεις και η οπτική ενός ενδότερου χώρου εμπλουτίζει και μεγεθύνει την αντίληψη αυτής της μετάβασης. Μέσα από αυτό το πέρασμα ανοίγεται ένας αυτόνομος κόσμος όπου η συνέχεια του συνηθισμένου χώρου και χρόνου, που εξαρτάται από την υλική σωματική ύπαρξη, παύει να υπάρχει.

Ωστόσο, το ταξίδι μέσα από τα κατώφλια δεν σταματά εδώ, αλλά συνεχίζεται ακόμη και μέσα σε αυτόν το μικρό χώρο. Εδώ, η διαμεσολαβημένη απόσταση μεταγράφεται στο ενδιάμεσο μεταξύ καλεσμένου και οικοδεσπότη. Μια απόσταση διαφορετικού ρόλου, που γεννιέται στη μεταφορά-προσφορά της ίδιας κούπας από τον ένα στον άλλο. Εδώ καθένας από τους καλεσμένους αποτελεί σημείο, στάση –σαν τις πέτρες στον κήπο–και το κινητό «νομαδικό σώμα» είναι πλέον η κούπα. Εδώ η διαμεσολάβηση, η κίνηση της κούπας από τον ένα στον άλλο, είναι μια απόσταση που συγκροτεί και τροφοδοτείται από το τελετουργικό προσφοράς και εξασφαλίζει την ενότητα των μερών, δηλαδή, την ενότητα μεταξύ των καλεσμένων και μεταξύ καλεσμένων και οικοδεσπότη. Συγχρόνως, τον ίδιο ρόλο έχουν και οι παύσεις, τα κενά, μεταξύ δύο κινήσεων του τελετουργικού ρεπερτορίου, τα οποία σκιαγραφούν έναν «άδειο τόπο» που επιτρέπει στο κάθε υποκείμενο να προσαρτά την αντίληψη στον εαυτό του.

Κάθε κατώφλι λοιπόν, δεν αποτελεί έναν ουδέτερο ενδιάμεσο χώρο αλλά, ως σημείο της απόλυτης διαφοράς και διαμεσολάβησης μεταξύ των χωρικών και χρονικών κόσμων που διαχωρίζει και εξαρτά, είναι ένας τόπος έντασης.[23] Πρόκειται ουσιαστικά για έναν τόπο (κυριολεκτικό ή μεταφορικό) που κινεί την τελετουργική παρέμβαση και ελέγχει την κρισιμότητα των ατομικών ή ομαδικών μεταβάσεων, από μια συνθήκη σε μια άλλη.

23. Κατά τον P. Bourdieu, «η σπουδαιότητα και η συμβολική λειτουργία του κατωφλιού στο εσωτερικό του συστήματος δεν είναι δυνατόν να γίνουν πλήρως κατανοητές αν δεν γίνει φανερό πως το κατώφλι οφείλει τη λειτουργία του ως μαγικού ορίου στο γεγονός ότι αποτελεί τόπο συνάντησης αντιθέτων και ταυτόχρονα τόπο μιας λογικής αντιστροφής, και πως σαν αναγκαίο σημείο συνάντησης και διάβασης ανάμεσα σε δύο χώρους, προσδιορισμένους από τις κινήσεις ενός κοινωνικά χαρακτηρισμένου σώματος, αποτελεί την περιοχή όπου ο κόσμος αντιστρέφεται» (Σταυρίδης, 2002: 291).

Εικ. 7

Στο σημείο αυτό πρέπει να μιλήσουμε για τα κατώφλια όχι μόνο ως διαμορφώσεις χώρου αλλά σαν εμπειρίες, γιατί η μετάβαση ανάμεσα σε ένα πριν και σε ένα μετά, ανάμεσα σε ένα εδώ και σε ένα εκεί, ανάμεσα σε έναν τόπο και σε έναν άλλο εκφράζεται μέσα από μια κίνηση. Οι ποιότητες που κάποιος μπορεί να βρει στο χώρο της δράσης, είναι άμεσο αποτέλεσμα της έγχυσης του σώματος και άρα του χρόνου σε αυτόν, καθώς η χρονική διάρκεια, ως ποιοτικά ετερογενής και συνεχής πραγματικότητα, είναι συμφυώς αντιστεκόμενη στην παρατεταμένη ομογενοποίηση. Εδώ, η ροή του χρόνου, η δυναμική και το συνεχές του γίγνεσθαι, χωρικοποιείται και δομείται σε μια σειρά από στιγμές που ανταποκρίνονται στη δράση. Για το λόγο αυτό, η αρχιτεκτονική του «τσαγιού» είναι μια τέχνη διάκρισης χώρων άρα και χρόνων, όπου τα υποκείμενα μεταφερόμενα από τον ένα χώρο στον άλλο μεταφέρονται τελικά από μια χωροχρονική συνθήκη σε μια άλλη.

Έτσι λοιπόν, κάθε κατώφλι μπορεί να εκληφθεί ως απόσπασμα χώρου, του οποίου η συντομία δεν είναι τυπική. Ο χρόνος αυτός θα μπορούσε να απεικονιστεί σαν μια «λευκή γραμμή, δυνητική και πλασματική, όπου αίφνης, σαν απρόοπτο συμβεβηκός, θα ερχόταν να εγγραφεί ένα μαύρο στίγμα, σύμβολο μιας πυκνής πραγματικότητας» (Bachelard, 1997: 36-37). Είναι το μικρότερο αντιληπτικό παρόν που αναδρομικά δρα ως διαιρέτης του χρόνου, ένας κάθετος πίνακας που διακόπτει την οριζόντια κίνηση και σχεδιαγραφεί τη χρονική δομή του παρελθόντος και του μέλλοντος, που μόνο παρουσιάζεται ως κάτι που έχει «ήδη συμβεί» και μέσω της επανάληψης και προβολής, ως κάτι που «πρόκειται να συμβεί». Είναι μια στιγμή ανάμεσα στο μετρήσιμο, στατικό παρόν και στο ατέρμονο «τώρα».[24] Είναι, εντέλει, αυτό που συμβαίνει όταν το τώρα αναπαρίσταται, η εγγραφή του *γίγνεσθαι* στη διαμεσολαβημένη απόσταση.

24. Είναι ο χρόνος που ο J. Deleuze αναφέρει ως Aion, δηλαδή, ο ασαφής χρόνος του συμβάντος, η αιωρούμενη γραμμή που γνωρίζει μόνο ταχύτητες και συνεχώς διαιρείται σε αυτό το οποίο αναπτύσσεται σε ένα ήδη-εκεί και την ίδια στιγμή σε ένα όχι-ακόμη-εδώ, ένα συγχρονικό πολύ-αργά και πολύ-νωρίς, κάτι που ταυτόχρονα πρόκειται να συμβεί και έχει ήδη συμβεί.

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Η ιαπωνική τελετή του τσαγιού γίνεται σε ένα χώρο που δομικά είναι χωρισμένος από τον καθημερινό χώρο δράσης. Για αυτόν το διαχωρισμό εισάγονται μια σειρά από αλλεπάλληλα πλαίσια, διαμορφώνοντας περάσματα, αναγκαίες μεταβάσεις, οι οποίες αποτελούν το μέσο «μύησης» του υποκειμένου στον τελετουργικό κόσμο του «τσαγιού». Με άλλα λόγια, τα πλαίσια αναδεικνύονται ως ο χωροχρονικός μηχανισμός μετατροπής του νοήματος, ο οποίος διανοίγει προοπτικές μιας άλλης δυνητικής πραγματικότητας ως μέσου τελετουργικής μετάβασης από μια κατάσταση σε μια άλλη.

Συγχρόνως, το υπερβατικό νόημα της τελετής δίνει στο χώρο έναν νοηματικό προσανατολισμό και ένα κέντρο αναφοράς, είναι δηλαδή αυτό που ο M. Eliade ονομάζει «ιεροφάνεια» (Eliade, 1999: 47). Ένας τέτοιος χώρος έχει μια φανερά παραδοξολογική ύπαρξη γιατί γίνεται αντιληπτός ως ποιοτικά διαφορετικός από τον καθημερινό, ενώ ταυτόχρονα είναι φαινομενικά ταυτόσημός του. Έτσι, η διαχείριση της ταυτότητάς του, που επιτυγχάνεται με την ίδρυση

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 202

ορίων και την πλαισίωσή του, είναι στην ουσία η διαχείριση της ετερότητάς του.[25] Η μετακίνηση από τον προηγούμενο κοινωνικό τόπο στον νέο, σπάει τις καθημερινές συνήθειες επαφές και τις ταυτότητες που είχαν προσδιοριστεί και αποκτηθεί εκεί. Αποχωρισμένο από την υπόλοιπη κοινότητα και ερχόμενο σε επαφή με νέα πρότυπα, συνθήκες και εμπειρίες, το άτομο επανεντάσσεται σε αυτή με αναπροσδιορισμένη την ταυτότητά του. Θα μπορούσε κανείς να πει πως, όντας μια παραβολή της ίδιας της ζωής, είναι ένα είδος αέναης πορείας προς την ολοκλήρωση μιας προϋπάρχουσας εμπειρίας, βάσει της οποίας επισφραγίζεται και γίνεται απροσπέλαστο το «κανονικό».

25. Όπως δεν υπάρχουν ταυτότητες χωρίς ετερότητες, χωρίς το «καταστατικό έξωθεν», για το οποίο μιλούν ο Λακλάου και ο Ντεριντά, έτσι και δεν υπάρχουν προϋποθέσεις διαχείρισης της ταυτότητας χωρίς ταυτόχρονη διαχείριση της ετερότητας (Σταυρίδης, 2002: 295).

Η τέχνη του «τσαγιού» λοιπόν, δεν επιχειρεί να απεικονίσει, να αφηγηθεί ή να ταυτιστεί με ένα συγκεκριμένο νόημα, αλλά στοχεύει μόνο στην ίδια τη διαδικασία ερμηνείας και διασαφήνισης της ζωής. Σε αυτή, καθένας από τους συμμετέχοντες αλληλεπιδρά με την καθημερινή ταυτότητά του, με τους άλλους και με τον καθημερινό του χώρο. Εισερχόμενος σε έναν κόσμο ιδιαίτερων νόμων και κανόνων σκοπεύει να δώσει νόημα στην καθημερινότητα και έτσι να κάνει φανερό το πόσο ασυνήθιστο είναι το σύνηθες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Anderson, L.J. (1991). *An Introduction to Japanese Tea Ritual*. New York: State University of New York.

Bachelard, G. (1982). *Η ποιητική του χώρου.* Αθήνα: Χατζηνικολή.

Bachelard, G. (1997). *Η εποπτεία της στιγμής*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Barthes, R. (1984). *Η επικράτεια των σημείων*. Αθήνα: Ράππα.

Becker, F. (1999). *The Art of East Asia*. Cologne: Konemann.

Burckhardt, T. (1991). *Η ιερή τέχνη σε Ανατολή και Δύση*. Αθήνα: Πεμπτουσία.

Cassirer, E. (1994). *Η παιδευτική αξία της τέχνης*. Αθήνα: Έρασμος.

Chadwick, Ch. (1978). *Συμβολισμός*. Αθήνα: Ερμής.

Chang, A.I.T. (1995). *Το Τάο της αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Εξάντας.

Cox, A.R. (2003). *The Zen Arts. An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*. London: Routledge Curzon.

Δάρα, Π. (2001). *Ryoan-ji: κατώφλι ετεροτοπίας*, διπλωματική εργασία, Ε.Μ.Π.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. και F. Guattari (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, J. (1982). *Ο Προύστ και τα σημεία.* Αθήνα: Ράππα.

Deshimaru, T. (1995). *Η άσκηση του Ζεν*. Αθήνα: Καλέντης.

Eliade, M. (1999). *Πραγματεία πάνω στην ιστορία των θρησκειών*. Αθήνα: Χατζηνικολή.

Empson, W. (1977). *Seven Types of Ambiguity*. New York: Penguin Books.

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 203

Engel, H. (1964). *The Japanese House*. Rutland: Tuttle.

Foster, L.S. (1995). *Choreographing History.* Bloomington: Indiana University Press.

Foucault, M. (1993). «Of Other Spaces. Utopias and Heterotopias», στο J. Ockman (επιμ.), *Architecture and Culture 1943-1968. A Document Anthology.* New York: Rizzoli.

Hammitzsch, H. (1993). *Zen in the Art of the Tea Ceremony*. New York: Arkana Penguin Group.

Herrigel, E. (χ.χ.). *Η μέθοδος του Ζεν*. Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης.

Hetherington, K. (1997). *The Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.

Holland, H.J. (1997). *Allusion, Performance and Status. The Social and Aesthetic World of Elite Practitioners of the Japanese Tea Ceremony*, Ph.D., Cornell University.

Hume, G.N. (1995). *Japanese Aesthetics and Culture.* New York: State University of New York Press.

Inada, K. (1997). «A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon», *Philosophy East and West*, 47/2: 117-131.

Isozaki, A. (1979). «MA: Japanese Time-Space. An Exhibition Held at the Musée des Arts Décoratifs, in Paris», *The Japan Architect*, 7902: 69-80.

Okakura, K. (1992). *Το βιβλίο του τσαγιού*. Αθήνα: Άρκτος.

Kant, I. (χ.χ.). *Κριτική του καθαρού λόγου*. Αθήνα: Αναγνωστίδη.

Kasulis, T.P. (1985). *Zen Action Zen Person.* Honolulu: University of Hawaii Press.

Kato, Sh. (1971). *Form, Style and Tradition. Reflections on Japanese Art and Society*. Berkley: University of California Press.

Kitao, H. (1963). *Tea Ceremony Gardens.* Tokyo: Shokoku-sha.

Komparu, K. (1983). *The Noh Theater. Principles and Perspectives*. Tokyo: Weatherhill/Tankosha.

Κονταράτος, Σ. (1983). *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα.* Αθήνα: Καστανιώτης.

Koren, L. (1994). *Wabi-Sabi, for Artists, Designers, Poets and Philosophers.* Berkeley: Stone Bridge Press.

Kurokawa, K. (1979). «A Culture of Grays», *The Japan Architect*, 7906: 8-85.

Ludwig, M.Th. (1975). *Religion-Aesthetic Experience in the Japanese Medieval Arts with Reference to the Way of Tea*, Ph.D., The University of Chicago.

Maki, F. (May 1979). «Japanese City Spaces and the Concept of Oku», *The Japan Architect*, 7905: 50-62.

Nitschke, G. (1993). *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan.* London: Academy Editions.

Odin, St. (1990). «Derrida and the Decentered Universe of Chan/Zen Buddhism», *Journal of Chinese Philosophy*, 17: 61-68.

Olson, C. (1986). «The Human Body as A Boundary Symbol. A Comparison of Merleau-Ponty and Dogen», *Philosophy East and West*, 36/2: 107-119.

Pilgrim, B.R. (1986). «Ma: A Cultural Paradigm», *Chanoyu Quarterly: Tea and the Arts of Japan*, 45.

Plutschow, H. (1999). «An Anthropological Perspective on the Japanese Tea Ceremony», *Anthropoetics 5 (The Electronic Journal of Generative Anthropology)*, V/1.

Ράμφος, Στ. (1995). *Μυθολογία του βλέμματος*. Αθήνα: Αρμός.

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 204

Ράμφος, Στ. (2003). *Μεταφυσική του κάλλους*. Αθήνα: Αρμός.

Sōshitsu, S. (1979). *Tea Life, Tea Mind.* New York: Weatherhill.

Σταυρίδης, Στ. (1990). *Η συμβολική σχέση με τον χώρο. Πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν τον χώρο*. Αθήνα: Κάλβος.

Σταυρίδης, Στ. (1998). «Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία. Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό», *Ουτοπία*, 31: 51-66.

Σταυρίδης, Στ. (1999). «Προς μια ανθρωπολογία του κατωφλιού», *Ουτοπία*, 33: 107-121.

Σταυρίδης, Στ. (2002). *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Suzuki, D.T. (1936). «Zen Buddhism and the Japanese Love of Nature», *The Eastern Buddhist*, VII/1.

Suzuki, D.T. (1993). *Ζεν*. Θεσσαλονίκη: Σπαγείρια.

Tanaka, S. (1982). *The Tea Ceremony*. Tokyo: Kodansha International.

Tanizaki, J. (1992). *Το εγκώμιο της σκιάς*. Αθήνα: Άγρα.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Uchiyama, K.R. (1973). *Approach to Zen. The Reality of Zazen/Modern Civilization and Zen*. San Francisco: Japan Publications.

Ueda, M. (1997). «Ο Τόσα Μιτσουόκι και η θεωρία της ιαπωνικής ζωγραφικής», *Νέα Εστία,* 1682: 1092-1097 και 1683: 1189-1194.

Van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. London: Routledge & Kegan Paul.

Watsuji, T. (1971). «Japanese Literary Arts and Buddhist Philosophy», *The Eastern Buddhist* (New Series) IV/1.

Yuasa, Y. (1993). *The Body, Self-Cultivation and Ki-Energy*. New York: State University of New York Press.

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 205

β.

Δημόσιος/
κοινωνικός
χώρος

09 187-206 Zagorissios_Layout 1 08/10/2012 10:13 π.μ. Page 206

10 207-218 Malama_Layout 1 08/10/2012 10:15 π.μ. Page 207

ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΑ ΕΠΙΠΕΔΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ, ΜΙΑ ΑΟΡΑΤΗ ΧΩΡΑ – ΤΟ ΥΠΟΓΕΙΟ

Κλεοπάτρα Μάλαμα

Περίληψη

Χρησιμοποιώντας τον όρο «ιεροποίηση» ο Foucault μας παραπέμπει σε ένα σύνολο αντιθετικών εννοιών που παγιώνουν την ταυτότητα του χώρου και μ' αυτό τον τρόπο ορίζουν ακλόνητες ποιότητες. Και ενώ παρατηρεί μια θεωρητική απο-ιεροποίηση του χώρου διακρίνει μια αδυναμία πρακτικής απο-ιεροποίησής του. Ποιες είναι όμως αυτές οι αντιθέσεις που εξουσιάζουν τη ζωή μας και που λαμβάνουμε ως δεδομένες; Η διάκριση υπόγειου/υπέργειου μας επιτρέπει να απομονώσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και να ανακρίνουμε εκ νέου τα στοιχεία της ομοιότητας ή της διαφοράς τους, στη θεωρία και στην πράξη. Αρχικά εξετάζουμε την ιδιαίτερη «φύση» του υπογείου ως μια κατασκευή συμπαγή, άκαμπτη και αυστηρά ορισμένη. Με ενδιάμεσους σταθμούς τη δράση ομάδων και θεωρητικών σχημάτων, βλέπουμε πως από την οριζόντια και κατακόρυφη τάξη του αγρότη και του αστού στη βιομηχανική εποχή περνάμε στην άρνηση της ορθογωνικότητας και την εισαγωγή μιας δυναμικής κατάστασης η οποία τοποθετεί ως βάση του σχεδιασμού και μέτρο της μετα-βιομηχανικής πόλης, την κίνηση. Παράλληλα με την ανάπτυξη και εφαρμογή των δικτύων υποδομής και τηλεπικοινωνιών η δυναμική της κίνησης δίνει τη θέση της σε μια ρευστή μοντερνικότητα. Ο λείος και γραμμωτός χώρος των Deleuze και Guattari θα μας βοηθήσουν να ερμηνεύσουμε την πολυπλοκότητα της σημερινής πόλης και να επαναπροσδιορίσουμε την ταυτότητα του χώρου και άρα του υπογείου. Υπό αυτή την έννοια, το ακλόνητο υπόγειο και άρα κι άλλοι χώροι αποτοπικοποιούνται, και τοποθετούνται με άλλους όρους στον αστικό τοπολογικό χάρτη. Ανάμεσα στα πολλαπλά επίπεδα ερμηνείας που προσδίδουμε στο χώρο, αναζητούμε τα σημεία τομής, τα σημεία που αυτοί οι χώροι συνυπάρχουν, εκεί που ο υπόγειος συναντά εκ νέου την επιφάνεια. Εκεί ανακαλύπτουμε μια νέα μορφή ορίου ανάμεσα στο υπόγειο και τον υπέργειο που λαμβάνει το ρόλο ενός διευρυμένου συνόρου. Σε αυτή την περιοχή, οι αντιθέσεις που από την αρχή τείνουμε να αναιρέσουμε θεωρητικά, πρακτικά υπάρχουν. Διακρίνουμε όμως μια διαφορά στην ίδια τη διαδικασία της σύλληψης. Δεν μιλάμε πλέον για σύνθεση αλλά για υλοποίηση προγραμματικών ιδεών ή για διανύσματα κίνησης, μηχανισμούς συναρμολόγησης και αποσυναρμολόγησης. Το πεδίο της αρχιτεκτονικής ανοίγεται προς μια άλλη κατεύθυνση όπου ο χώρος δεν είναι πλέον ένα σταθερό πλαίσιο αλλά ένα ανοιχτό σύστημα σχέσεων.

INSIDE AND OUTSIDE CITY'S LEVELS – THE UNDER-GROUND

Abstract

The term "sacralisation", in Foucault's writings, evokes a set of oppositional notions that prescribes the identity of space and determines its rigid qualities. Whereas a theoretical desacralisation of space, he is aware of the inability of this act to take place in everyday practice. But what are these oppositions that dominate our lives in which are taken as given? The differentiation, noted between the underground and the ground level, allows us to isolate the singular characteristics of each one and search anew the points of divergence or convergence, in theory and in practice. Firstly, we examine the particular "nature" of the underground space; this solid, inflexible, and rigidly defined structure. By exploring the theoretical position of different groups through time we will notice a passage from the horizontal and vertical order of the farmer and the habitant of the industrial era, to the denial of the absolute "orthogonality". This introduces a dynamic order that places the movement in the origin of planning as the absolute measure of the post-industrial city. At the same time, with the development and application of networks of infrastructure and telecommunications, the dynamic of the movement is evolving in a fluid modernity. The stripped and smooth (strié et lisse) space of Deleuze and Guattari will help us to perceive the complexity of the modern city and to re-define the identity of space and thus the one of the underground. By this, the rigid underground is dis-localised and re-located with other terms in the urban topological plan. Among multiple interpretations of space, we seek the points of intersection, the point where these spaces coexist; where the underground meets with the surface. There, we discover a new condition between

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία
με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2005. Εξεταστική
Επιτροπή: Δ. Παπαλεξόπουλος (Επιβλέπων), Ε. Καλαφάτη,
Κ. Μωραΐτης, Α. Κούρκουλας.

10 207-218 Malama_Layout 1 08/10/2012 10:15 π.μ. Page 208

the two territories, a limit that is seen as an extended border. In this particular place the oppositions which we intended to overcome in the first place, (the oppositions mentioned by Foucault), exist. We may notice however a difference on the conceptual mechanism. It is not a single concept that constructs space, but a process of programmatic ideas; we refer to vectors of movement, means of assemblage and dis-assemblage. The field of architecture expands towards other directions, in which space is equivalent to an open system of relations, rather than a fixed and static frame.

Για τον Michel Foucault, ο χώρος, «παρά τις τεχνικές που τον στηρίζουν, παρά τα δίκτυα-γνώσεις που επιτρέπουν να τον καθορίσουμε ευκρινώς και να τον διαμορφώσουμε, δεν είναι μάλλον εξ ολοκλήρου απο-ιεροποιημένος». Ενώ υπάρχει μια θεωρητική απο-ιεροποίηση του χώρου δεν έχουμε φτάσει σε μια πρακτική απο-ιεροποίησή του. «Ίσως ακόμα η ζωή μας ελέγχεται ή εξουσιάζεται από έναν ορισμένο αριθμό αντιθέσεων τις οποίες δεν μπορούμε να αγγίξουμε [...] αντιθέσεις που ακόμα αποδεχόμαστε ως δεδομένες» (Foucault, 1966).

Χρησιμοποιώντας τον όρο «ιεροποίηση» ο Foucault μας παραπέμπει σε ένα σύνολο στοιχείων που παγιώνουν την ταυτότητα του χώρου και μ' αυτό τον τρόπο ορίζουν ακλόνητες ποιότητες, λαμβάνοντας το ρόλο αξιώματος. Και ενώ προβλέπει μια θεωρητική απο-ιεροποίηση, διακρίνει μια αδυναμία πρακτικής εφαρμογής τους. Τι σημαίνει όμως αυτό για τον χώρο και την κατασκευή του; Ποιες είναι αυτές οι αντιθέσεις που αποδεχόμαστε ως πρακτικά δεδομένες όταν θεωρητικά τείνουμε να πιστεύουμε ότι έχουν ξεπεραστεί; Ένα παράδειγμα θα αποτελέσει εδώ η σχέση του υπόγειου χώρου με την πόλη. Η θεμελιώδης διάκριση του υπόγειου και του υπέργειου χώρου αρχικά ως δεδομένη και ακλόνητη, μας επιτρέπει να απομονώσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά πάνω στα οποία στηρίζουμε αυτή τη διαφορά αλλά και να δούμε ποια είναι αυτή η απόκλιση που τελικά δημιουργείται ανάμεσα στη θεωρία και την πράξη. Ποια είναι η νέα θεωρητική τάξη και πώς αυτή εντοπίζεται στην αρχιτεκτονική πρακτική; Η στροφή στον υπόγειο χώρο ως το πεδίο της έρευνας μάς επιτρέπει να δούμε με έναν άλλο τρόπο αντιθετικά χωρικά ζεύγη κατανόησης του χώρου, ενός μέσα/έξω, πάνω/κάτω από τη γη, στην πιο καθαρή μορφή τους. Για τον George Perec, μέσα από αυτές τις αντιθέσεις έχουμε μάθει να κατασκευάζουμε το χώρο, έτσι έχει μάθει το βλέμμα μας να τον διατρέχει, να κατανοεί την αίσθηση του ανάγλυφου και της απόστασης (Perec, 1974/2000).

Μια πρώτη ματιά στο υπέδαφος συναντά τα διαφορετικά στρώματα της γης, κοιτίδες νερού και μετάλλων, και όσο πλησιάζουμε στην πόλη βρίσκουμε σήμερα ανάμεσά τους τα δίκτυα υγιεινής, τα συστήματα εξοπλισμού, τούνελ, τα υπόγεια των κτιρίων, κατακόμβες, περάσματα και δρόμους, τους υπονόμους, τον υπόγειο σιδηρόδρομο. Η πόλη άρχισε να κατοικεί τον υπόγειο χώρο, υπό μια έννοια να τον δαμάζει. Αν το έδαφος ορίζεται ως πλήρες σε αντίθεση με την επιφάνεια, το να «κατασκευάσουμε» το υπόγειο σημαίνει να διαπεράσουμε το όριο της επιφάνειας, να το διανοίξουμε, να το σκάψουμε. Είναι μια μορφή αφαίρεσης υλικού, δημιουργίας κενού. Θα μπορούσαμε να αντιπαραβάλλουμε το υπόγειο έδαφος σε μια έρημο. Υπό αυτή την έννοια, είναι ένα εν δυνάμει κενό, το οποίο όμως μας γίνεται ορατό ως πλήρες. Ταυτόχρονα απέραντος και πεπερασμένος ο υπόγειος χώρος, έχει τη βαρύτητα ως βασικό στοι-

χείο προσανατολισμού, εκεί που στην έρημο υπάρχει ο ορίζοντας. Η βαρύτητα είναι η σταθερή ένδειξη του πάνω και του κάτω, ορίζει τον κατακόρυφο άξονα. Σε αντίθεση με την οριζοντιότητα της ερήμου, το βάθος απαιτεί περισσότερη δύναμη και ενέργεια για να το διασχίσουμε. Στο χώρο της πόλης, το υπόγειο ως κατασκευή παίρνει πιο συγκεκριμένη μορφή και χρήση. Αρχικά ως ο χώρος θεμελίωσης της υπέργειας ζωής, αποσπασματικός και ανεξάρτητος, ως επί το πλείστον ιδιωτικός, σιγά σιγά ενσωματώνεται στο ευρύτερο σύνολο και αποκτά δημόσιο χαρακτήρα. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, από τη στιγμή που ο υπόγειος χώρος υιοθετείται ως επίσημο κομμάτι του αστικού περιβάλλοντος, το βάθος, το «μέσα» και το «έξω», το «πάνω» και το «κάτω» αποτελούν τις βασικές ενδείξεις της γεωγραφίας της πόλης. Με αυτό τον τρόπο το υπόγειο αρχικά ορίζεται ως μια κατασκευή γεωμετρικά αυστηρή, με βασικό χαρακτηριστικό τη βαρύτητα και άρα στην προσπάθεια της ύλης να την υπερβεί.

Το βάθος, η οριζοντιότητα, η κατακορυφότητα, η συγκέντρωση και το ανάπτυγμα, η εξωτερικότητα και η εσωτερικότητα μιλούν για τον τρόπο που κατοικούμε τον κόσμο (Nys, 1999) και ορίζουν το πλαίσιο της αντίληψής μας για το χώρο από την Αναγέννηση ώς και σήμερα. Μιλώντας για την πόλη, την εξέλιξή της, και κυρίως στρέφοντας την προσοχή μας στην ανάπτυξη του υπογείου, αυτές οι έννοιες θα αποτελέσουν το εργαλείο για να κατανοήσουμε μια ουσιαστική μετατόπιση στην αντίληψή μας για το χώρο στη σύγχρονη εποχή.

Εδώ θα στηριχτούμε στο παράδειγμα κυρίως της Γαλλίας και τη συζήτηση που γεννά η στροφή στο υπόγειο ως μια αναπόφευκτη λύση για την ανάπτυξη και επέκταση της μοντέρνας πόλης. Ο χειρισμός της ροής υγρών, υλικών, ενέργειας, αγαθών (Utudjian, 1966) και ανθρώπων που αναπτύχθηκαν με τη βιομηχανική επανάσταση στρέφεται στο υπόγειο ως τρίτη διάσταση της πόλης, μια πόλη πλέον τόσο σε ύψος όσο και σε βάθος. Αυτοί οι θαμμένοι χώροι δίνουν τη λύση σε ζητήματα αποσυμφόρησης ενός παγιωμένου και άκαμπτου αστικού ιστού, λύση που οδηγεί στην ευρεία χρήση και τη δημοσιοποίηση του υπογείου. Ήδη, από το 1900, ο αρχιτέκτονας Eugene Henard καταγγέλλει την άναρχη κατοίκηση του αστικού υπόγειου και προτείνει την τοποθέτηση των αξόνων κυκλοφορίας σε αυτόν, πάνω σε ένα δρόμο με πολλαπλά επίπεδα (Barles και Guillerme, 1955). Το όραμα του Henard που ανακοινώνει το διαχωρισμό των λειτουργιών και κυκλοφορίας, σημαντικό για τον LeCorbusier, θα λάβει αργότερα δύο κατευθύνσεις: την πολεοδομία των ζωνών και την υπόγεια πολεοδομία, κυρίως μέσα από το έργο της Gecus. Η δράση της ομάδας Gecus, που ιδρύεται το 1933 (Groupe d'études et de coordination de l'urbanisme souterrain) και κυρίως η επιρροή του ιδρυτή της Edouard Utudjian, είναι καθοριστική στη νομιμοποίηση μιας υπόγειας πολεοδομίας, που σε αντίθεση με τις μεγάλες χειρονομίες των ουτοπιστών και οραματιστών του μοντέρνου, στρέφεται στην οργάνωση και κατασκευή του υπόγειου χώρου ως τη μοναδική ρεαλιστική λύση. Πλέον η χαρτογράφηση των υπόγειων, η συστηματική αναγνώριση των γεωλογικών και υδατολογικών δεδομένων καθώς και της υπάρχουσας υποδομής (δίκτυα, τούνελ, αίθουσες, σπηλιές) είναι απαραίτητη. Λύνοντας το θέμα της ιδιοκτησίας (Barles και Guillerme, 1995), ορίζοντας δηλαδή ένα σταθερό βάθος κάτω από το οποίο το έδαφος αποτελεί δημόσιο χώρο, γίνεται σαφές ότι το υπόγειο δεν είναι πια μια αφηρημένη χώρα αλλά ένα ακόμα από τα πολλαπλά επίπεδα κάτοψης του αστικού ιστού. Γίνεται συνείδηση για τον κάτοικο ότι το υπόγειο υπάρχει ως χώρος συγκεκριμένος και γεωγραφικά προσδιορισμένος.

10 207-218 Malama_Layout 1 08/10/2012 10:15 π.μ. Page 210

Το έργο της Gecus στηρίζεται σε τρία βασικά σημεία: την οργάνωση και τη διαχείριση του κατακερματισμένου υπογείου, την αποσυμφόρηση της επιφάνειας, μεταφέροντας ορισμένες λειτουργίες κάτω από αυτή, και το θέμα προστασίας των κατοίκων από ξένους εισβολείς, που απαιτεί την κατασκευή καταφυγίων και στρατηγικών εργοστασίων. Κυρίως αφορά στη μεταφορά λειτουργιών που δεν έχουν κανένα λόγο να βρίσκονται στην επιφάνεια, όπως αποθήκες, χώροι κυκλοφορίας και χώροι προστασίας. Σε κάθε περίπτωση, υποστηρίζει ότι δεν πρόκειται για χώρους ζωτικούς, μιας και ο άνθρωπος είναι φτιαγμένος για τον ήλιο, τον αέρα, την επαφή με τη φύση. Είναι δηλαδή εκ των προτέρων αντίθετοι σε μια μόνιμη κατοίκηση. Η διαμονή σ' αυτές τις περιοχές είναι περισσότερο εφήμερη, προσωρινή. Κατ' επέκταση, τα μέλη της ερευνητικής ομάδας επικεντρώνονται στα σημεία επαφής (Utudjian, 1966). Αν ο αρχικός σκοπός είναι η αποσυμφόρηση του κορεσμένου αστικού ιστού, ιδιαίτερη σημασία αποκτά η σχέση υπόγειου-υπέργειου, έτσι ώστε να υπάρχει συνέχεια και συνοχή ανάμεσα στους δημόσιους χρηστικούς χώρους της πόλης και καθ' ύψος, τόσο στο οριζόντιο όσο και στο κατακόρυφο δηλαδή επίπεδο. Άρα μιλάνε για οργάνωση της πόλης όχι μόνο σε κάτοψη αλλά και στις τρεις διαστάσεις, βάση ενός συνολικού σχεδίου (Utudjian, 1966). Το θέμα της συνέχειας και της συνοχής, της ομαλής μετάβασης ανάμεσα στα διαφορετικά επίπεδα της πόλης, επανέρχεται στο προσκήνιο δημιουργώντας μια σειρά από τύπους επεξεργασίας και κατασκευής χώρων μέσα στους οποίους πραγματοποιείται αυτή η μετάβαση από τη μια ζώνη στην άλλη, στο οριακό σημείο της επιφάνειας. Η σχέση των δύο είναι αμφίδρομη καθώς πολλά στοιχεία από το χαρακτήρα του υπογείου διαπερνούν την επιφάνεια και προβάλλονται στο χώρο της πόλης. Αυτό που τελικά συμβαίνει είναι ένας ανοιχτός διάλογος ανάμεσα στις δύο επικράτειες που για πρώτη φορά τίθενται σχεδόν ισότιμα σε θέματα χειρισμού σε πολεοδομική πλέον κλίμακα.

«Η πολεοδομία της τομής γίνεται συμπληρωματική της πολεοδομίας της κάτοψης» (Barles και Guillerme, 1995). «Οι ίδιοι κανόνες της σύνθεσης, zoning, κατανομής, ταξινόμησης και γειτνίασης ισχύουν. Δεν συμβαίνει πια το ίδιο όσον αφορά την οργάνωση των διαφορετικών λειτουργιών, μιας και η σύνδεση γίνεται πλέον σε κατακόρυφο σχέδιο με τη βοήθεια κεκλιμένων πορειών ή με κατακόρυφες άμεσες συνδέσεις. Πρόκειται λοιπόν για zoning νέου είδους – zoning τομής» (Utudjian, 1966).

Παράλληλα με τη δράση παρόμοιων πρακτικών, η νέα αντιμετώπιση της πόλης συμπληρώνεται από την ευρεία εξάπλωση και εγκατάσταση δικτύων. Τα δικτύα για τον Gabriel Dupuy (αρχιτέκτονας-πολεοδόμος) λαμβάνει το ρόλο του συνδέσμου (Dupuy, 1991). Παράγει ομοιογένεια στο χώρο, πάνω σε μια άλλη βάση, διαφορετική από αυτή της λογικής της γειτνίασης η οποία, ιδιαίτερα την εποχή του μοντέρνου, είναι ευρέως διαδομένη σε κλίμακα πολεοδομικού σχεδιασμού.

Το υπόγειο στην περίπτωση αυτή μοιάζει να είναι στην αστική ιεραρχία ένα κριτήριο και μέτρο επάρκειας: όσο μεγαλύτερη είναι η πόλη, συγκεντρωμένη και πλούσια, τόσο πιο πολύ οι ρίζες της απλώνονται, βυθίζονται και διακλαδίζονται (Barles και Guillerme, 1995). Η νέα πόλη δεν έχει πλέον κέντρο ούτε περιφέρεια όπως μας λέει ο Gabriel Dupuy. Τα σημεία-κόμβοι του δικτύου επωμίζονται όλο το βάρος της μετάβασης από το ένα κόσμο στον άλλον, ενώ διατη-

10 207-218 Malama_Layout 1 08/10/2012 10:15 π.μ. Page 211

ρούν κάτι από την κεντρικότητα της παλιάς πόλης εκεί που συσσωρεύονται οι αστικές υπηρεσίες, ένα είδος αποθήκευσης, τοπικό και ταυτόχρονα υπερτοπικό. Σε κάθε περίπτωση όμως, το δίκτυο φέρει ένα άλλο είδος γεωμετρίας και ιεραρχίας όπως θα φανεί στη συνέχεια, αμφισβητώντας την κατακόρυφη δομή, βάθος και ύψος, προβάλλοντας ταυτόχρονα σχέσεις που σχηματοποιούνται πάνω σε ένα πλέγμα από γραμμές και αρθρώσεις, όχι πλέον οριζόντιο, αλλά στο χώρο.

Σε αυτή τη νέα τάση ανάπτυξης της πόλης γίνεται σύντομα φανερό το αδιέξοδο της οριζόντιας και της κατακόρυφης «τάξης», και η ανάγκη να ερευνηθεί μια νέα, βασισμένη στην κίνηση, αργή ή γρήγορη, πυκνή, ρέουσα, ανθρώπων και οχημάτων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προσέγγισης και επίλυσης των προβλημάτων που γεννιούνται στις πόλεις αποτελεί η δράση της ομάδας Groupe Espace (1950-1963) και κατόπιν της Architecture Principe, με βασικά μέλη τους Claude Parent και Paul Virilio. Εδώ τίθεται η αναγκαιότητα να βρεθούμε αντιμέτωποι με το ιστορικό πλέον γεγονός του τέλους της κατακορυφότητας ως άξονα ανύψωσης και του τέλους της οριζοντίου ως μόνιμο επίπεδο (Rajchman, 1997).

«Υπάρχει πλέον η ανάγκη για ένα νέο λεξιλόγιο όπου πηγάζει από την αποδοχή ενός κεκλιμένου άξονα, ενός επιπέδου σε κλίση που μπορεί να πραγματοποιήσει τις συνθήκες δημιουργίας μιας νέας τάξης αστικότητας» (Rajchman, 1997).

Το σημαντικό στοιχείο αυτής της πρότασης είναι ότι με το κεκλιμένο περνάμε από την έννοια του όγκου σε αυτή της επιφάνειας. Είναι πλέον η ανάπτυξη των επιφανειών που δημιουργούν τον όγκο, είναι τα σημεία σύγκλισής τους, τα σημεία τομής τους, που αποτελούν την αρχιτεκτονική (Parent, 1981) Άρα πλέον η αρχιτεκτονική αποκαλύπτεται από αυτά τα σημεία που δημιουργούν ράμπες, επιφάνειες σε κλίση, και ο κατοικήσιμος χώρος είναι αυτός που παράγεται από το σύμπλεγμα των κεκλιμένων επιπέδων (Parent, 1981). Το κεκλιμένο είναι η μοναδική κατασκευή που επιτρέπει την κυκλοφορία με τη λογική της ανύψωσης, χωρίς την ίδια στιγμή να εγκαταλείπει την ιδιότητα να παράγει κατοικήσιμο χώρο.

Η άρνηση της ορθογωνικότητας και η εισαγωγή μιας δυναμικής κατάστασης των στοιχείων όπως αυτό της κλίσης, τοποθετούν στη βάση του σχεδιασμού και σαν μέτρο του χώρου, τον κινούμενο άνθρωπο. Ο άνθρωπος του Βιτρούβιο ή και ο modulor αντικαθίσταται από τον άνθρωπο που περπατά – όπως στον Rodin ή στον Etienne Jules Marey, που τρέχει, που σκαρφαλώνει, που πηδά. Δεν είναι πλέον ένα ον στατικό, αλλά ενεργητικό (Virilio και Parent, 1996). Οι κεκλιμένες επιφάνειες χρησιμοποιούν πλήρως την ενέργεια της βαρύτητας και φέρνουν μια νέα ισορροπία στο χώρο.

«Έπειτα από το όριο του κατακόρυφου τοίχου, ή των πανέλων, που αναπαράγουν με κλασικό τρόπο τον διαχωρισμό ανάμεσα σε αυτό που βρίσκεται πίσω και μπροστά, τα κεκλιμένα επίπεδα δεν αντιπαραθέτουν πια το «πάνω» και το «κάτω», ή αλλιώς το υπέργειο με το υπόγειο» (Virilio και Parent, 1996)

10 207-218 Malama_Layout 1 08/10/2012 10:15 π.μ. Page 212

Μετά λοιπόν την οριζόντια τάξη του αγρότη στην προβιομηχανική εποχή, την κατακόρυφη τάξη του αστού στη βιομηχανική εποχή, βρισκόμαστε στην τρίτη τάξη του κεκλιμένου τής μετα-βιομηχανικής πόλης. Υπό αυτή την έννοια, η γενίκευση της ράμπας θέτει έναν νέο τύπο σύνθετου «οχήματος-μέσου», ικανού να μεταβάλει τους τρόπους οργάνωσης του χώρου. Σε αυτό το παιχνίδι των επιφανειών σε κλίση, όπου η μια διαδέχεται την άλλη, το υπόγειο μοιάζει να τίθεται επί ίσοις όροις στο θέμα του σχεδιασμού. Δηλαδή κι αυτό σκάπτεται και αναδεικνύεται πάνω στην ιδέα του κεκλιμένου χωρίς όμως να είναι πολύ σαφής η διαφορά, μιας και η κεκλιμένη κατασκευή εφαρμόζεται χωρίς εξαίρεση, είτε μέσω αφαίρεσης του υλικού (στην περίπτωση του υπογείου) είτε ως πρόσθεση (στην επιφάνεια). Σε αυτή την περίπτωση, το έδαφος αναλαμβάνει το ρόλο μιας διάτρητης μεμβράνης, ικανής να λαμβάνει τα δίκτυα υποδομής, τα δίκτυα μεταφοράς, τα διαφορετικά επίπεδα που δέχονται το σύνολο των κινούμενων μονάδων.

Για τον Βιρίλιο όμως, η νεά τάξη αστικότητας που προτείνει η Architecture Principe φαίνεται να προσφέρει μόνο «εδαφικές» χωρικές δυνατότητες. Αντίθετα ο ίδιος βλέπει την ανάδυση και την παγκόσμια διάδοση ενός μη-εδαφικού πολιτιστικού μέσου, που κινείται και μεταδίδεται σε πραγματικό χρόνο και το οποίο, τελικά, καταργεί τη φαινομενολογική αίσθηση της προσεδάφισης (groundedness), της εγγύτητας και της βαρύτητας ή τουλάχιστον εισάγει μια άλλη αίσθηση της «αποτοπικοποίησης» μέσα σ' αυτή (Rajchman, 1997). Η ευρεία διάδοση νέων τεχνολογιών επικοινωνίας και πληροφορίας, η παρουσία δηλαδή ενός άυλου δικτύου που εφαρμόζεται και εντοπίζεται σημειακά, μετατοπίζει τις λειτουργίες σε έναν άυλο χώρο, ενσωματώνοντας μια αόρατη πόλη μέσα στην ενυπάρχουσα, που δεν βλέπει τα ίδια όρια, δεν αναγνωρίζει το χώρο με τον ίδιο τρόπο. Η νέα πόλη δεν είναι ένας τόπος σύνθεσης χώρου-χρόνου, αλλάζει φύση (Richard και Gras, 1996).

«Το στοιχείο της διαφοράς ανάμεσα στα δίκτυα της βιομηχανικής εποχής και στα τηλεπικοινωνιακά δίκτυα της σύγχρονης εποχής εντοπίζεται στο ότι ενώ η χρησιμότητα των δικτύων όπως π.χ. μεταφοράς, του σιδηρόδρομου, είναι εμφανής, η χρήση των σημερινών δικτύων παραμένει ασαφής. Και ενώ το πρώτο συνδέει την πόλη σε τοπικό, εθνικό επίπεδο, το δεύτερο ανοίγει το δρόμο προς το παγκόσμιο» (Richard και Gras, 1996).

Το φαινόμενο της παγκόσμιας πόλης ωστόσο δεν μπορεί να ιδωθεί μόνο ως ένα σύνολο από ισότιμους κόμβους. Είναι περισσότερο μια διαδικασία που συνδέει τις υπηρεσίες, τα κέντρα παραγωγής και κατανάλωσης, σε ένα παγκόσμιο δίκτυο με διαφορετικές κάθε φορά διαστάσεις, ανάλογα με τη σχετική σημασία των δραστηριοτήτων κάθε περιοχής (Castells, 1998). Η ιεραρχία στο χώρο τίθεται εδώ διαφορετικά. Αυτή η οπτική περιπλέκει απεριόριστα την κατανόηση του χώρου, περιορισμένη από μια πολλαπλότητα παραγόντων ιδιαίτερα εύκαμπτων (Dupuy, 1991).

«Το τέλος της κατακόρυφης πυκνότητας και της οριζόντιας επικοινωνίας, της προνομιακής σχέσης του κέντρου με την περιφέρεια, προβλέπει την άνοδο του ιστορικού περάσματος από τη δράση στη διάδραση, τη διαδοχή του κομβικού στη θέση του κεντρικού, το ξετύλιγμα μιας γενικής εξωτερικότητας, περιφερειακής χωρίς τέλος, σημάδι υπέρβασης της μορφής της βιομηχανικής αστικότητας» (Dupuy, 1991).

10 207-218 Malama_Layout 1 08/10/2012 10:15 π.μ. Page 213

Η μετατόπιση από την κατακόρυφο και την οριζόντιο σε ένα κεκλιμένο σύστημα, και κυρίως η προβολή των δικτύων, καθιστά όλο και περισσότερο το υπόγειο από μια αόρατη χώρα σε μια σαφώς εντοπισμένη επικράτεια, διαχωρισμένη σε σημεία και άξονες/ροές. Τα δίκτυα επικοινωνίας και πληροφορίας που εφαρμόζονται στον άυλο χώρο, αντικαθιστούν με έναν τρόπο το υπόγειο και συντάσσουν με τη σειρά τους ένα μη υλικό πλέγμα σχέσεων που εντοπίζεται πλέον σε ορατά σημεία μέσα στην πόλη. Το υπόγειο μοιάζει να αιωρείται ανάμεσα στο υλικό και στο άυλο, σαν ένας πραγματικός χώρος κρυμμένος, αδιαφανής, που γίνεται τελικά «ορατός» αλλά άυλος, αποτοπικοποιείται, είναι εδώ και παντού, μέσα και έξω, πάνω και κάτω. Η κρίση της κατακορύφου και του οριζόντιου επιπέδου και η αίτηση για μια νέα «τάξη» όπως είδαμε στα ύστερα κείμενα του Virilio, είναι αποτέλεσμα της ανάδυσης του παγκόσμιου μαζικού πολιτισμού που επέφεραν οι νέες τεχνολογίες σε ένα χώρο έξω από την ύλη, μη ορατό. Οι έννοιες ταυτόχρονο, παντοχού παρόν, αποτοπικοποιημένο, παγκόσμιο, περιγράφουν έναν «άλλο» χώρο και χρόνο, «πάνω» και «μέσα» στο ενυπάρχον. Ως συνέπεια, και σύμφωνα με τον Ilya Prigogine, εάν η κλασική επιστήμη επέμενε στη σταθερότητα και την ισορροπία, σήμερα βλέπουμε παντού την αστάθεια και τη ρευστότητα (Bauman, 2000).

Στην προσπάθειά του να εξηγήσει με άλλους όρους τη σύγχρονη κατάσταση, ο κοινωνιολόγος Zygmunt Bauman χρησιμοποιεί τον όρο «ρευστή μοντερνικότητα». Ο όρος «ρευστότητα» αναφέρεται στην ιδιότητα των υγρών και των αερίων. Αυτό που τα διακρίνει από τα συμπαγή στοιχεία, τα στερεά, όπως περιγράφει αυτή την διάκριση η εγκυκλοπαίδεια Britannica (Bauman, 2000), είναι ότι δεν έχουν δύναμη συνάφειας σε κατάσταση ακινησίας και ότι βρίσκονται σε συνεχή αλλαγή όταν είναι υποκείμενα κάποιας έντασης.

«Η συνεχής και αμετάκλητη αλλαγή της θέσης ενός μέρους του υλικού σε σχέση με ένα άλλο, που υπό συγκεκριμένες συνθήκες δημιουργούν ροή, αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των ρευστών. Αντίθετα, οι εσωτερικές δυνάμεις σε ένα στερεό υλικό διατηρούνται, το συμπαγές δεν υφίσταται καμία ροή, και μπορεί να επανέλθει στην αρχική του μορφή» (Bauman, 2000).

Η ρευστότητα αποτελεί μια «μεταφορά» της νέας κατάστασης στη σύγχρονη εποχή. Οι ροές, υπό μία έννοια, δεν μπορούν να παράγουν χώρο ή να δεσμεύσουν το χρόνο. Τα ρευστά κυλούν σε δεδομένο χώρο, πάνω σε συμπαγές έδαφος. Ενώ όμως αυτά ρέουν, επηρεάζουν και μεταβάλλουν το χώρο στο πέρασμά τους. Η ιδιαίτερη αυτή κινητικότητα των ρευστών είναι ακριβώς η ιδιότητα που τα συνδέει με την ιδέα της «ελαφρότητας». Τα παραπάνω χαρακτηριστικά των ρευστών, που περιγράψαμε εν συντομία, σε αντιδιαστολή με τα στερεά, είναι οι αιτίες που μας κάνουν να σκεφτούμε τη ρευστότητα ή τη «ροϊκότητα» ως κατάλληλες μεταφορές που θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τη φύση του παρόντος. Σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο, η ρευστοποίηση σημαίνει την απόρριψη των ξεπερασμένων πλέον και παγιωμένων σχέσεων, τη διάλυση του οτιδήποτε μένει σταθερό στο χρόνο και αδιάφορο στο πέρασμά του ή απρόσβλητο στη ροή του. Αυτή η τάση ονομάστηκε ως «βεβήλωση του ιερού». Δεν θα μπορούσαμε όμως να θεωρήσουμε αυτήν τη βεβήλωση στη σκέψη του Zygmunt Bauman ως μια μορφή απο-ιεροποίησης όπως την ονομάζει ο Michel Foucault;

10 207-218 Malama_Layout 1 08/10/2012 10:15 π.μ. Page 214

Ποια είναι λοιπόν η ιδιαίτερη ταυτότητα του υπόγειου; Και ποια η αντιθετική σχέση του με την επιφάνεια; Είναι ο υπόγειος χώρος άκαμπτος και συμπαγής, ή ρευστός και ευμετάβλητος; Μια διαφορετική ανάγνωση και εξήγηση της πολυπλοκότητας που συνιστά η κατανόηση του υπόγειου χώρου μας δίνουν δύο έννοιες των Gilles Deleuze και Felix Guattari, αυτές του λείου και του γραμμωτού χώρου. Στο βιβλίο τους *Mille plateaux* (1980) οι δύο χώροι δεν μπορούν να υπάρξουν παρά σε μια ενιαία συμπαγή σύνθεση, ωστόσο ο καθένας από αυτούς αναλαμβάνει να περιγράψει διαφορετικά πράγματα. «Ο λείος και ο γραμμωτός χώρος –ο χώρος του νομάδα και του μόνιμου κάτοικου–, δεν έχουν την ίδια φύση» (Deleuzes και Guattari, 1980).

Δεν μπορούν όμως να ιδωθούν ανεξάρτητα: ο λείος χώρος δεν σταματά ποτέ να ερμηνεύεται καθώς διασχίζεται από τον γραμμωτό χώρο. Ο γραμμωτός χώρος, αντίστροφα, επιστρέφει σταθερά σε λείο χώρο. «Στη μια περίπτωση οργανώνουμε ακόμα και την έρημο, στην άλλη περίπτωση είναι η έρημος που κερδίζει και αυξάνεται: και τα δύο όμως συμβαίνουν την ίδια στιγμή» (Deleuzes και Guattari, 1980).

Αυτή η ταυτόχρονη κατάσταση είναι που δημιουργεί μια σειρά από ερωτήματα τόσο για το καθένα ξεχωριστά όσο και για την μετάβαση από το ένα στο άλλο, τη στιγμή της συνύπαρξης τους.

Στον γραμμωτό χώρο, όπως και στον λείο, υπάρχουν σημεία, γραμμές και επιφάνειες. Στον γραμμωτό, οι γραμμές και οι τροχιές έχουν την τάση να εξαρτούνται από τα σημεία, η κίνηση γίνεται από το ένα σημείο στο άλλο. Στον λείο χώρο αντίθετα τα σημεία εξαρτώνται από την τροχιά. Τόσο στον λείο όσο και στον γραμμωτό υπάρχουν στάσεις και τροχιές (πορείες). Όμως στον λείο είναι οι πορείες που παρασύρουν τις στάσεις, ή ακόμα είναι το διάκενο αυτό που έχει σημασία. Εδώ λοιπόν η γραμμή είναι ένα διάνυσμα και όχι μια διάσταση μετρικά ορισμένη. «Είναι ένας χώρος κατασκευασμένος μέσα από τοπικές διαδικασίες με αλλαγές κατεύθυνσης. Αυτές οι αλλαγές κατεύθυνσης είτε οφείλονται στη φύση της πορείας, όπως στους νομάδες της ανοιχτής θάλασσας, είτε στη μεταβλητότητα του αντικειμενικού σκοπού ή του σημείου προσμονής, όπως στους νομάδες της ερήμου που κινούνται προσωρινά προς μια περιοχή βλάστησης» (Deleuzes και Guattari, 1980).

Κατευθυνόμενος ή μη, ο λείος είναι ένας χώρος αποστάσεων και όχι μετρήσιμος. Αυτά που κατοικούν τον λείο χώρο είναι η ένταση, ο άνεμος και ο θόρυβος, οι δυνάμεις και οι απτές, εύηχες ποιότητες όπως στην έρημο, στη στέπα ή στους πάγους. Αυτό που σκεπάζει τον γραμμωτό χώρο είναι ο ουρανός σαν μέτρηση και οι οπτικές ποιότητες που απορρέουν. Στο σημείο αυτό για τους Deleuze και Guattari τίθεται το πρόβλημα για την ιδιάζουσα περίπτωση της θάλασσας ως το εκ φύσεως παράδειγμα λείου χώρου, που ωστόσο βρίσκεται αντιμέτωπο με τις περισσότερες απαιτήσεις μια γράμμωσης όλο πιο αυστηρής. Ο υπόγειος χώρος μοιάζει να είναι κατεξοχήν ένας γραμμωτός χώρος. Σε σχέση με την πόλη, είδαμε ότι μεταξύ άλλων αναλαμβάνει το ρόλο του ξενιστή πολλαπλών δικτύων, αρχικά της υποδομής της πόλης και κατόπιν ενός ευρύτερου πλέγματος τηλεπικοινωνιακών δικτύων που δεν αποτελούν κατ' ανάγκη μέρος του τοπικού αλλά ανοίγονται σε ένα μεγαλύτερο πεδίο σε παγκόσμια κλίμακα. Αν δηλαδή οι αρχικά άκαμπτες

10 207-218 Malama_Layout 1 08/10/2012 10:15 π.μ. Page 215

τροχιές και τα κανάλια κίνησης σταθεροποιούσαν με έναν τρόπο το υπόγειο, εδώ αντίθετα υποστηρίζουμε ότι τελικά το υπόγειο, αν και χώρος συμπαγής που κατασκευάζεται και εντοπίζεται σαφώς μέσω του δικτύου των διαδρομών που τον διαπερνούν, την ίδια στιγμή γίνεται διαφανής, ελαφραίνει, αποτοπικοποιείται, υπό μια έννοια λειαίνεται. Εκεί δηλαδή που μοιάζει να είναι ένας χώρος περιορισμένος και οριοθετημένος, ρευστοποιεί τα όριά του και εν δυνάμει ανοίγεται προς όλες τις κατευθύνσεις.

Την ίδια στιγμή μετατρέπεται πάλι «σε ένα χώρο πυκνό από υπο-συστήματα που τον διπλώνουν ορίζοντας έτσι την ταυτότητά του. Στη θέση μιας λείας ελεύθερης κίνησης, οι κινήσεις (οι ενέργειες) παίρνουν τη μορφή αναπήδησης ή στάσεων, μια σειρά από σταμάτα-ξεκίνα σε ένα χώρο διαβατηρίων, στοιχείων/εγγράφων ταυτότητας» (Boeri κ.ά., 2003).

Η διαφοροποίηση ανάμεσα στη γεωγραφία της ροής και αυτής του τόπου, και η ταυτόχρονη συνύπαρξη των δύο, όπως είδαμε, μας κάνουν να αναζητήσουμε τα σημεία τομής τους. Οι Deleuze και Guattari μίλησαν για ένα είδος διάτρητου χώρου (espace troué) μέσα στον οποίο συμβιώνουν ο λείος και ο γραμμωτός χώρος. Τον παρομοιάζουν με τις τρύπες στο έδαφος που δημιουργούν οι μεταλλουργοί προκειμένου να εντοπίσουν μεταλλεύματα (Bonta, 2001). Είναι ο χώρος του μεταλλουργού/τεχνίτη, ο οποίος ακολουθώντας τα υλικά που ρέουν στο υπέδαφος δημιουργεί ανοίγματα για να εξορύξει την πρώτη ύλη της τέχνης του.

«Ο μεταλλουργός αν και περιοδεύων, είναι πάντα σε σχέση με το «άλλο», το έδαφος, τη γη, τον ουρανό [...] έχει σχέσεις με τον γεωργό των μόνιμων κοινοτήτων και τα άλλη μέλη της επικράτειας στην οποία εγκαθίσταται [...] είναι αυτοί που του προμηθεύουν τα απαραίτητα για να επιζήσει [...] ενώ στον τομέα της εργασίας του είναι σε επαφή με τις δασικές εκτάσεις όπου θα βρει την καύσιμη ύλη. Στο δικό του χώρο, έχει σχέσεις με τους νομάδες, μιας και το υπόγειο συνδέει το έδαφος του λείου χώρου με τη γη του γραμμωτού χώρου [...] και στο ερώτημα του ελέγχου των ορυχείων που τίθεται λόγω των νομάδων, κάθε ορυχείο είναι μια γραμμή απόδρασης που επικοινωνεί με τον λείο χώρο» (Deleuzes και Guattari, 1980).

Ο σιδηρουργός (τεχνίτης μεταλλουργός) δεν είναι ούτε νομάδας, ούτε μόνιμος κάτοικος. Περιφέρεται, περιοδεύει. Ιδιαίτερη σημασία έχει ο τρόπος που κατοικεί: ο χώρος του δεν είναι ούτε ο λείος χώρος, ούτε ο γραμμωτός. Η ιδιαιτερότητά του εντοπίζεται στο βαθμό που είναι περιοδεύον, που αποκαλύπτει έναν διάτρητο χώρο και που επικοινωνεί απαραίτητα τόσο με τον νομάδα όσο και με τον μόνιμο κάτοικο. Ο διάτρητος χώρος λειτουργεί τελικά σαν ένα φίλτρο που επιτρέπει την όσμωση.

΄Ενα παράδειγμα διάτρητων χώρων της καθημερινότητάς μας μέσα από το οποίο γίνεται κατανοητή αυτή η σχέση του υπόγειου με την επιφάνεια αποτελούν οι σταθμοί μεταβίβασης από το δίκτυο του υπόγειου σιδηρόδρομου. Μέσα σε αυτούς γίνεται η αναδίπλωση του άλλου, σαν γάντι που γυρίζει από την ανάποδη. Εκεί λοιπόν, ο ένας κόσμος

ανοίγεται στον άλλον, το πέρασμα από τη μια επικράτεια στην άλλη. Το μέγεθος όμως και η «βαρύτητα» των σημείων-σταθμών ποικίλλει. Ο Smets (2002), αναφερόμενος γενικότερα στις κατασκευές υποδομής της πόλης, διακρίνει τρεις τρόπους σύμφωνα με τους οποίους οι χώροι αυτοί εντοπίζονται στα διαφορετικά σημεία της πόλης:

- από τη φυσική τους παρουσία και τον τρόπο που η διάπλασή τους αναδεικνύει ή υποβαθμίζει τα σημεία σύνδεσης,
- από την κίνηση-κυκλοφορία που αυτή η παρουσία συνεπάγεται και τη θέα εν κινήσει που αυτή υποβάλλει,
- και από το κατά πόσο βελτιώνει τη συνολική κυκλοφορία και το εύρος προσβασιμότητας.

Είναι ο ενδιάμεσος χώρος που αναλαμβάνει το φορτίο της σύνδεσης, να αναδείξει ή να αποσιωπήσει την παρουσία ενός κάτω, ενός «άλλου». Η επιλογή αυτή είναι σαφώς εξαρτημένη με ένα ευρύτερο σχέδιο επέμβασης και οικονομικής επένδυσης, στην εκάστοτε περιοχή. Οι σταθμοί κατασκευάζουν έτσι ένα δικό τους περιβάλλον, ένα νέο κέντρο αστικότητας. Στην περίπτωση αυτή, που πρόκειται πλέον για υδροκεφαλισμό ενός κόμβου, το πρόγραμμα είναι πολύ πιο σύνθετο από μια απλή μετάβαση από τον ένα χώρο στον άλλο. Το σύνορο συνεπώς διευρύνεται, μεγαλώνει, δημιουργώντας άλλοτε από μόνο του μια ακόμα επικράτεια.

Αν οι έννοιες «μέσα» και «κάτω» μπορούσαν κάποτε να προσδιορίσουν κάτι υπόγειο, βλέπουμε πως μπορούν να τεθούν, στον τρόπο που τελικά το αντιλαμβανόμαστε, υπό αμφισβήτηση, μπροστά στην ανάδυση μιας διαφορετικής γεωγραφίας, τοπογραφίας του χώρου, πιο ρευστής, μεταβαλλόμενης. Στον ευρύτερο χώρο του δικτύου, σε μια κοινωνία «συνδεδεμένη», το «πάνω» και το «κάτω» δεν αποτελούν γεωγραφικές πλέον ενδείξεις, αλλά ο χώρος ορίζεται από περιοχές-επικράτειες, που συνδέονται μέσα από κανάλια ροής (άξονες), εγγράφοντας διαφορετικά όρια γειτνίασης. Είναι στα σημεία τομής τους, στους διάτρητους χώρους που επαναλαμβάνονται οι αντιθετικές σχέσεις/ζεύγη, το μέσα και το έξω το πάνω και το κάτω, προς και από μια πληθώρα σημείων με αντίστοιχες ιδιότητες.

Μιλώντας για τα αντιθετικά ζεύγη που εξουσιάζουν τον τρόπο που συλλαμβάνουμε το χώρο, ο Foucault μας έδωσε το έναυσμα να τα προβάλουμε σε ένα θεωρητικό πλαίσιο για την αρχιτεκτονική και για το χώρο. Εκεί σταθήκαμε στην διάκριση του υπόγειου/υπέργειου, ερευνήσαμε την εξέλιξη των αντιθετικών ζευγών μέσα από την πορεία και εξέλιξη του υπογείου και τη σχέση του με την επιφάνεια, και άρα με την πόλη. Περιγράφοντας το υπόγειο και αποδίδοντάς του συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ως χώρο συμπαγή, άκαμπτο και αυστηρά ορισμένο, τελικά τον ρευστοποιήσαμε και μαζί με αυτόν καταστήσαμε ασαφή τα όριά του, τα όρια του μέσα και του έξω, του πάνω και του κάτω. Με ενδιάμεσους σταθμούς τη δράση ομάδων και θεωρητικών σχημάτων, περάσαμε από την πόλη των τριών διαστάσεων στην κεκλιμένη πόλη του Claude Parent, από το δίκτυο υποδομών στην εφαρμογή του δικτύου τηλεπικοινωνιών, από την ακαμψία στη δυναμική της κίνησης και τη ρευστότητα, στον λείο και τον γραμμωτό χώρο των Deleuze και Guattari. Αναζητήσαμε τα σημεία τομής τους, τους διάτρητους χώρους ως μια ενδιάμεση περιοχή που λειτουργεί ως φίλτρο, μια νέα μορφή ορίου ανάμεσα στο υπόγειο και τον υπέργειο, ένα διευρυμένο σύνορο. Με ανάλογο τρόπο παρατηρούμε ότι μέσα σε αυτούς, οι αντιθέσεις που θεωρητικά τείνουμε να αναιρέσουμε, στην πραγματικότητα υπάρχουν.

10 207-218 Malama_Layout 1 08/10/2012 10:15 π.μ. Page 217

Περνώντας όμως σήμερα από τη θεωρία της ρευστότητας στην πράξη, αναγνωρίζουμε μια διαφορά. Οι κανόνες και τα εργαλεία είναι σαφώς διαφορετικά από την παραδοσιακή σύνθεση. Δεν μιλάμε πλέον για σύνθεση αλλά για υλοποίηση προγραμματικών ιδεών ή για διανύσματα κίνησης και αποσυναρμολόγησης. Το πεδίο της αρχιτεκτονικής ανοίγεται προς μια άλλη κατεύθυνση όπου ο χώρος δεν είναι πλέον ένα σταθερό πλαίσιο αλλά ένα ανοιχτό σύστημα σχέσεων που ορίζεται από επιφάνειες και γραμμές κατεύθυνσης. Στο κέντρο βρίσκεται το κινούμενο υποκείμενο και η δράση του. Τα νέα τεχνολογικά μέσα, το διαδίκτυο, τα συστήματα τηλεπικοινωνιών, εντείνουν αυτήν τη διαφορά τόσο στο χώρο όσο και στο χρόνο. Υπό αυτή την έννοια, το ακλόνητο υπόγειο, και άρα κι άλλοι χώροι, αποτοπικοποιούνται και τοποθετούνται εκ νέου πάνω στον τοπολογικό χάρτη της πόλης, της χώρας, της ηπείρου, της γης ολόκληρης. Για τον Michel Serres αυτός ο κόσμος που ίπταται και ρέει θα πρέπει να μας παροτρύνει να εγκαταλείψουμε τον κόσμο που κατασκευάζεται και θεμελιώνεται ως σύμβολο της βαρύτητας και της ακαμψίας (Serres, 1994).

Το ρευστό θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο καταλήξαμε δεν δύναται λοιπόν να έχει ένα προς ένα αντιστοιχία με την υλική πραγματικότητα. Είναι περισσότερο ένα σχήμα που «μπορεί να μας βοηθήσει να μεταβάλουμε τους στατικούς τρόπους που κατανοούμε την κατασκευή. Ένα κτίριο επινοείται από άλλους χώρους μέσα του, που κινούνται και αλλάζουν, ακόμα κι αν οι τοίχοι του παραμένουν σταθεροί. [...] Το να κατασκευάζεις δεν είναι μια κίνηση μονιμότητας και σταθεροποίησης, αλλά ένα άνοιγμα στο χώρο και στην κατοίκησή του» (Grosz, 2001).

Τι είναι λοιπόν αυτές οι αντιθέσεις αν όχι τα δύο άκρα ανάμεσα στα οποία είμαστε υποχρεωμένοι να περιοριστούμε, και πώς μπορούμε να υπερβούμε τα όρια που αυτά εγκαθιστούν; Η Elizabeth Grosz, στο βιβλίο της *Architecture from the Outside*, τοποθετείται διαφορετικά. Μας λέει λοιπόν ότι «το όριο μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού, όπως ανάμεσα στον εαυτό και το άλλο, το υποκείμενο και το αντικείμενο, δεν πρέπει να ιδωθεί ως ένας περιορισμός (limit) που πρέπει να υπερβούμε, αλλά ως ένα όριο (boundary) που θα πρέπει να διασχίσουμε. [...] Είναι η κίνηση αυτή που τελικά καθορίζει και σχηματοποιεί αυτά τα όρια» (Grosz, 2001).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Augé, Marc (1986). *Un Ethnologue dans le métro*. Paris: Hachette.
Augé, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
Barles, Sabine και André Guillerme (1995). *L'urbanisme souterrain*. Paris: PUF.
Barley, Nick και Ally Ireson (2000). *City Levels*. London: Birkhauser.
Bauman, Zygmount (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
Βιρίλιο, Πωλ (2004). *Πανικόβλητη πόλη. Το αλλού αρχίζει εδώ*. Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
Boeri, Stefano, Michel Crépu και François Fourquet (2003). *Monstres et merveilles de la modernité*. Paris: Descartes.
Bonta, Mark (2001). «Toward a Cultural Geography of Complex Spaces». Άρθρο σχετικά με το έργο των Deleuze και

10 207-218 Malama_Layout 1 08/10/2012 10:15 π.μ. Page 218

Guattari στο πλαίσιο του *Southeastern Division, Association of American Geographers Meeting*, Lexington KY, στο ειδικό αφιέρωμα «Deleuze, Guattari, and Geography». http://ntweb.deltastate.edu/mbonta/Deleuze.htm.

Cache, Bernard (1997).*Terre meuble.* Orléans: HYX.

Castells, Manuel (1998). *La société en réseaux. L'ère de l'information*. Paris: Fayard.

Certeau, Michel de (1988). T*he Practice of Everyday Life.* Berkeley: University of California Press.

Deleuze, Gilles και Félix Guattari (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, τόμ. 2. Paris: Minuit.

Direction de l'architecture et de l'urbanisme (1995). «La technique au service du projet urbain», *Projet urbain*, 5.

Direction de l'architecture et de l'urbanisme (1995). «Les infrastructures comme architecture urbaine», *Projet urbain*, 6.

Dupuy, Gabriel (1991). *L'urbanisme des réseaux. Théories et méthodes.* Paris: Armand Colin.

Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines.* Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (1984). «Des espaces autres». Dits et écrits (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5: 46-49.

Grosz, Elizabeth (2001). *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge-London: The MIT Press.

Guillerme, André (1995). «Un gisement de projets», *Urbanisme*, 284: 31-37.

Hubert, Bruno-Jean (1995). «Le temps des utopistes, les années 30-60», *Projet urbain*, 6.

Levy, Pierre (1995). *Réalité virtuelle*. Paris: La Découverte.

Nys, Philippe (1999). *Le jardin exploré. Une herméneutique du lieu*. Besançon: Éditions de l'Imprimeur.

Parent, Claude (1981). *Entrelacs de l'oblique*. Paris: Editions du Moniteur.

Perec, George (1974/2000). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.

Picon, Antoine και Marc Desportes (1997). *De l'espace au territoire. L'aménagement en France XVIe-XXe siècles.* Paris: Presses de l'École nationale des ponts et chaussées.

Place, Jean-Michel (2002). «Sous-sol», *L'architecture d'aujourd'hui*, 340.

Ragon, Michel (1982). *Monographie critique d'un architecte: Claude Parent*. Paris: Dunod.

Rajchman, John (1997). *Constructions*. Cambridge-London: The MIT Press.

Richard, Agnes και Pierre Gras (1996). «Cité virtuelle ou ville réelle», *Urbanisme*, 6: 13-16.

Serres, Michel (1994). *Atlas*. Paris: Julliard.

Smets, Marcel (2002). «The Contemporary Landscape of Europe's Infrastructures», *Lotus International*, 110: 121-136.

Utudjian, Edouard (1966). *Architecture et urbanisme souterrains*». Paris: Laffont.

Virilio, Paul (1993). *L'espace critique*. Paris: Christian Bourgois.

Virilio, Paul (1996). *Un paysage d'événements*. Paris: Galilée.

Virilio, Paul και Claude Parent (1996). *Architecture Principe, 1966 et 1996*. Paris: Éditions de l'Imprimeur.

«Vous avez dit "génie urbain"» (1995). *Urbanisme*, 281: 66-85.

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 219

ΠΕΡΙ ΜΝΗΜΟΝΙΚΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΑΚΟΥ ΧΩΡΟΥ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ, ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΑ, ΜΝΗΜΗ: ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΚΛΕΙΣΤΟΥ ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΣΤΟΝ ΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΑΚΟ ΧΩΡΟ ΜΕ ΣΤΑΘΕΡΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ MICHEL FOUCAULT

Δήμητρα Μερμίγκη

Περίληψη

Αντικείμενο του παρόντος άρθρου αποτελεί η διερεύνηση του τρόπου σύμφωνα με τον οποίο ιστορικές-πολιτιστικές περίοδοι εμβολιάζουν τις έννοιες ιστορία και μνήμη. Σε αυτή την εμπλοκή συσχετίζεται η χωρική οργάνωση που περιγράφεται με τον όρο «Μουσείο». Ο σκοπός του έλκει την καταγωγή του σε βασικές πολιτισμικές αξίες: τη διαφύλαξη, την περίθαλψη, τη διδασκαλία της μνήμης. Είναι ένα θησαυροφυλάκιο, νοσοκομείο ή σχολείο του πολιτισμού. Έτσι εγκαινιάζει τη χωρική και ιδεολογική εγκαθίδρυση ενός νέου συστήματος σκέψης, στη συγκρότηση ενός ιδρύματος.

Οι χώροι των ιδρυμάτων χαρακτηρίζονται, από το φιλόσοφο Michel Foucault, *έτεροι* ως προς την καθημερινότητα. Το σχήμα αυτό ορίζει μια *ετεροτοπία*. Ο πολυσχιδής αυτός όρος συνδέεται με τον έλεγχο της καθημερινής βιωματικής πραγματικότητας από κανονιστικά συστήματα που δρουν ως κοινωνικές πρακτικές ελέγχου. Η *ετεροτοπία*, στο συγχρωτισμό της με το πολιτισμικό φαινόμενο επιφέρει διχασμό, διάσπαση ενότητας, εγκλωβισμό και απόρριψη. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η μνήμη, ως τεχνητή πολιτισμική κατασκευή στη νεότερη δυτική ιστορία, συγκροτώντας τους τόπους αναφοράς της, αποτελεί βασική προϋπόθεση εκδήλωσης ετεροτοπικών φαινομένων. Η διαδικασία άρθρωσης αυτού του ετερότοπου μουσειακού χώρου, εμπεριέχει τον πυρήνα των μεταλλάξεων του ορισμού της μνήμης: είναι ο αποδέκτης των αντίστοιχων μεταλλάξεων των γνωσιολογικών υποβάθρων, που συμβαίνουν στις συνεχώς μεταβαλλόμενες διττές εκφάνσεις του Πολιτισμού μας. Η μέθοδος ανάγνωσης και περιγραφής των μεταλλάξεων αυτών στηρίζεται στις θέσεις του Michel Foucault που επιχωριάζονται κυρίως στις *Επιστήμες* του, και τις αντιλήψεις του για την τομική Ιστορία και τη διαπλοκή του *λόγου* (discours) με την εξουσία. Σε επίπεδο αρχιτεκτονικής εποπτείας, η ετεροτοπική σχέση περιγράφεται με την εννοιολογική και δομική αντίληψη του όρου *περίκλειστο*[1] [περίκλειστο τμήμα (enclave) ή αποσπασμένο τμήμα (exclave)].

Σκοπός είναι να καταδειχθούν τα ετεροτοπικά φαινόμενα στους μνημονικούς τόπους που προσδιορίζονται από μια προκατασκευασμένη μνήμη. Να καταδειχτεί η αδυναμία του Μουσείου, ως Ιδρύματος ή Οργανισμού, ικανού να αποτελεί φορέα μνήμης, καθώς το ουσιώδες είναι το σύστημα που αυτό φέρει, και όχι τα αναφερόμενα στον καθαυτό ορισμό του. Κάτω από την προοπτική της σκοπιμότητας αυτής, το Μουσείο στεγάζει τον εαυτό του. Η αρχιτεκτονική, παρακολουθώντας τα συμβάντα της ιδρυματοποίησης, υποτασσόμενη, αρνούμενη ή με ειρωνική διάθεση, καταδεικνύει, αποκρύπτει ή υπαινίσσεται ότι το Μουσείο μάς εκθέτει εκτιθέμενο.

DE L' ALTERITÉ MNÉMONIQUE DE L' ESPACE MUSÉE OU LE MUSÉE S'EXPOSE LUI-MÊME: CECI N'EST PAS UN MUSÉE ARCHITECTURE, HÉTÉROTOPIE, MÉMOIRE: LES RELATIONS AVEC LA NOTION DE L'ESPACE CLOS APPLICATION SUR L'ESPACE MUSÉE INSTITUTIONNEL SELON L'ŒUVRE PHILOSOPHIQUE DE MICHEL FOUCAULT.

Résumé

Cette étude a pour objet l'examen de la manière dont les périodes historiques et culturelles agissent sur les notions d'histoire et de mémoire. L'organisation spatiale nommée «musée» fait partie de cette relation. Le musée a son origine dans des valeurs culturelles fondamentales: préserver, soigner, enseigner, telle une trésorerie, un hôpital ou une école de civilisation, la mémoire. Il inaugure ainsi l'instauration idéologique et spatiale d'un nouveau système de pensée en ce qui concerne la constitution d'un établissement.

Michel Foucault caractérise les espaces des établissements comme *autres* par rapport à la vie quotidienne. Ce schéma constitue

1. Ο όρος είναι δανεισμένος από την πολιτική γεωγραφία. *Περίκλειστον έδαφος* (enclave, από το λατινικό *inclavatus* που σημαίνει «κλειδωμένος μέσα»), είναι τμήμα γης που περιβάλλεται από εδάφη μιας ξένης χώρας. *Αποσπασμένο έδαφος* ή *αποσπασμένο τμήμα* (exclave) κράτους. (Γενικά για την πολιτική γεωγραφία: Taylor και Flint, 2000· Parker, 2002).

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο «Περί της μνημονικής ετερότητας του μουσειακού τόπου», η οποία υποστηρίχθηκε το 2003. Εξεταστική Επιτροπή: Κ. Μωραΐτης (Επιβλέπων), Γ. Ράπτη, Ε. Τάτλα, Θ. Μουτσόπουλος.

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 220

une *hétérotopie*. Cette notion complexe est liée au contrôle que les systèmes régulateurs exercent sur le quotidien, agissant en tant que pratiques sociales de contrôle. L'hétérotopie en corrélation avec le phénomène culturel entraîne le désaccord, la désunion, l'enferment et le rejet. A signaler que la mémoire en tant que conception culturelle artificielle dans l'histoire moderne occidentale, constitue une condition nécessaire à la manifestation des phénomènes hétérotopiques. Le processus d'articulation de cet espace musée hétérotope contient le noyau des mutations de la notion de mémoire: c'est le récepteur des mutations des supports cognitifs lesquelles se produisent dans les doubles aspects de notre Civilisation, toujours en transformation. La méthode de lecture et de description de ces mutations est basée sur les thèses de Michel Foucault qui se trouvent surtout dans ses *Epistémès,* ses conceptions sur l'histoire non linéaire ainsi que l'enchaînement du *logos* (dicourse) avec le pouvoir. Du point de vue de l'architecture, la relation hétérotopique est décrite par le concept de *l'espace clos.*

Le but est de démontrer les phénomènes hétérotopiques dans les lieux mnémoniques déterminés par une mémoire préfabriquée, ainsi que la faiblesse du musée en tant que Institution ou Organisme de constituer un vecteur de mémoire, puisque l'essentiel est son propre système et non ce qu'il contient dans sa définition. Par conséquent, le musée abrite soi-même. L'architecture en suivant les faits d'institutionnalisation, s'assujettissant, niant, ou ironisant, elle démontre, dissimule ou insinue que le musée nous expose tout en s'exposant.

Αντικείμενο του παρόντος άρθρου αποτελεί η διερεύνηση του τρόπου σύμφωνα με τον οποίο *ιστορικές-πολιτιστικές περίοδοι*[2] διαπλέκονται με τις έννοιες «μνήμη» και «ιστορία». Σε αυτή τη διαπλοκή συσχετίζουμε τη χωρική οργάνωση που περιγράφεται με τον όρο «Μουσείο».[3] Το Μουσείο έλκει την καταγωγή του από βασικές πανανθρώπινες πολιτισμικές αξίες: τη διαφύλαξη, την περίθαλψη πολύτιμων αντικειμένων, τη διδασκαλία της μνήμης[4] κ.ά. Αποτελεί κοινωνική πρακτική μεταφρασμένη ως ένα θησαυροφυλάκιο, νοσοκομείο ή σχολείο πολιτισμού (Πασχαλίδης, 1999). Στη νεότερη δυτική ιστορία εγκαινιάζει τη χωρική και ιδεολογική εγκαθίδρυση ενός νέου συστήματος σκέψης που συγκροτεί τον γενικό όρο «΄Ιδρυμα».

Ο γάλλος φιλόσοφος M. Foucault, εκφράζοντας τα πολιτιστικά και πολιτικά αδιέξοδα (Βαλλιάνου, 2002: 375-378) του δυτικού κόσμου, επαναπροσδιορίζει με μια κριτική διάθεση τις έννοιες: «εγκαθίδρυση» και «ίδρυση» καθώς και την έννοια του «ιδρύματος» (Foucault, 1984: 46-49). Χαρακτηρίζει τους χώρους των ιδρυμάτων χώρους *έτερους* ως προς την καθημερινότητα. Το σχήμα αυτό ορίζει ένα είδος *ετεροτοπίας*.[5] Η λέξη αυτή, δανεισμένη από μια διάλεξη που έδωσε το 1967, αφορά τόπους στους οποίους ο άνθρωπος είναι υποχρεωμένος να ακολουθήσει ένα ειδικό σύστημα κανόνων (Foucault, 1984). Ο πολυσχιδής αυτός όρος συνδέεται και με τον έλεγχο της καθημερινής βιωματικής πραγματικότητας από κανονιστικά συστήματα που δρουν ως κοινωνικές πρακτικές ελέγχου (Φουκώ, 1989). Επομένως η *ετεροτοπία,* στο συγχρωτισμό της με το πολιτισμικό φαινόμενο, χαρτογραφεί τα όρια του διχασμού, της διάσπασης, του εγκλωβισμού και της απόρριψης, τα οποία χαρακτηρίζονται ως απόρροιες κανονιστικών συστημάτων (Φουκώ, 1993: 14). Η *μνήμη*[6] ως τεχνητή πολιτισμική κατασκευή, συγκροτώντας τους τόπους αναφοράς της, τροφοδοτεί την εκδήλωση ετεροτοπικών φαινομένων. Κάτω από *κανονιστικές συγκροτήσεις* (pensées normatives) των τόπων μνήμης αναγνωρίζεται η

2. Με την έννοια του ιστορικισμού.

3. ICOM (International Council of Museums): «Το Μουσείο είναι ένα μόνιμο ίδρυμα, μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της, ανοικτό στο κοινό, που έχει ως έργο του τη συλλογή, τη μελέτη, τη διατήρηση, τη γνωστοποίηση και την έκθεση τεκμηρίων του ανθρώπινου πολιτισμού και περιβάλλοντος, με στόχο τη μελέτη, την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία». (Ambrose και Paine, 1993: 8).

4. «[...] η μνήμη είναι η διατήρηση στη συνείδησή μας διαφόρων πληροφοριακών στοιχείων, η εύκολη ανάκληση στη συνείδησή μας στοιχείων μαθήσεως [...] είναι συγκράτηση γνώσεων που δεν σχετίζονται με τον εαυτό μας αλλά με τον εξωτερικό κόσμο και το πολιτιστικό περιβάλλον (σε αντίθεση με την ανάμνηση, η οποία αναφέρεται σε προσωπικά μας γεγονότα) [...] Η διεύρυνση της μνήμης έγινε μια πολιτιστική απαίτηση [...] η μνήμη γίνεται ένα από τα στοιχεία της μάθησης και συσχετίζεται ακόμη και με την κριτική ικανότητα [...] Αυτό ήταν σύμφωνο με μια μνημονιστική αντίληψη για τη μάθηση» (Γκίκας, 1998: *μνήμη*).

5. *Βασικές Αρχές της ετεροτοπίας* κατά M. Foucault: (α) Όλες οι κουλτούρες φτιάχνουν ετεροτοπίες (ετεροτοπίες κρίσης, απόκλισης). (β) Η ετεροτοπία μετασχηματίζεται (νεκροταφείο). (γ) Έχει τη δυνατότητα να αντιπαραθέσει σε έναν τόπο πολλούς χώρους, θέσεις, ασύμβατες. (δ) Συσσωρεύει χρόνο (χρονικές ετεροτοπίες). (ε) Δεν είναι προσβάσιμη. (στ) Λειτουργεί μεταξύ δύο αντίθετων πόλων (Foucault, 1984).

6. Βλ. σημ. 4.

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 221

πολυεπίπεδη ετεροτοπική τους φυσιογνωμία. Σε επίπεδο αρχιτεκτονικής εποπτείας, η πολυεπίπεδη ετεροτοπική φυσιογνωμία των τόπων μνήμης περιγράφεται με την εννοιολογική και δομική αντίληψη του σχήματος *περίκλειστο.*[7] [περίκλειστο τμήμα (enclave) ή αποσπασμένο τμήμα (exclave)].

Η πολυπλοκότητα του τόπου με τη βιωμένη πραγματικότητα και τη μνήμη[8] περιγράφεται από ένα σύνολο σύνθετων λέξεων: ουτοπία,[9] υπερτοπία, κοινοτοπία, ευτοπία, δυστοπία, ατοπία, ομοιοτοπία εκτοπία, ετεροτοπία κ.λπ. Οι εμπρόθετοι προσδιορισμοί στη λέξη «τόπος» περιγράφουν έναν ιδεώδη, φανταστικό, κενό, χαοτικό και άλλου τύπου τόπο. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να διευκρινίσουμε τη διάκριση μεταξύ του ιστορικού περιεχομένου και του αυστηρού ορισμού των τόπων (Μαρκούζε, 1985: 11-40· Ράπτη, 2003). Το δίπολο *ετεροτοπία-ουτοπία* συλλαμβάνεται από τον φιλόσοφο M. Foucault ως ένα καθολικό σύστημα ανάγνωσης των τόπων, με μόνη διέξοδο μια *ενδιάμεση περιοχή*[10] την οποία αποκαλεί *καθρέπτη*. Η συνθήκη της ετεροτοπίας (Foucault, 1984: *Έξι Αρχές*), έχει σχέση με την ετερότητα και την ετερογένεια. Σε έναν απλουστευτικό ορισμό, η ετεροτοπία είναι μία κατάσταση κατά την οποία ένας οργανισμός αναπτύσσεται ή καθίσταται σε *έτερο τόπο*,[11] σε ασυνήθη θέση ή ακόμη και σε απώλεια προορισμού του μένοντας σε έκτοπες θέσεις. Αφορά στον αποκλεισμό των τόπων ή του ατομικού ή συλλογικού υποκειμένου στους τόπους, υπό την επιρροή τεχνητών οργανικών συγκροτήσεων. Οι τόποι αυτοί μπορεί να είναι καθαυτό βιωμένοι, πραγματικοί ή τόποι της νόησης, της αντίληψης, όπως τόποι των αρχείων (Chadwick, 1999: 27) της γλώσσας, της φαντασίας, κ.λπ.

Οι κατασκευασμένοι οργανισμοί συγκρότησης ως μορφώματα των διεργασιών του πολιτισμού, θα μπορούσαν να περιγραφούν με τους όρους μιας φυσικής επιλογής: ο αποκλεισμός του περιττού σκοπεύει στην αποκαλούμενη «εξέλιξη» (Πασχαλίδης, 1999: 37). Έτσι αιτιολογείται η δυναμική του πολιτισμού για παράγωγες έννοιες που τροφοδοτούν μια ευτοπία η οποία συνεχώς εξελίσσεται και παράγει μέσα από την αποβολή και το διαχωρισμό. Όμως οι αντιστροφές των εννοιών στο πολιτισμικό πλαίσιο και οι παλινδρομήσεις μεταξύ εισαγωγής και αποβολής τους με στόχο την τεχνητή μεταμόρφωσή τους εγκαθιστούν μια δυστοπία (Braudel, 2001: 87-91). Στα πλαίσια της συλλογικότητας ενός πολιτισμού γίνεται δεκτό ότι η μνήμη αποτελεί διαδικασία σκέψης και διατήρησης των γνωστικών υποβάθρων κάθε εποχής μέσα στο χρόνο. Είναι η έκφραση των διάσπαρτων, αυθόρμητων και εφήμερων αναμνήσεων μιας ομάδας που καταγράφηκαν ή όχι σε μια ενιαία ιστορία (Langer, 1953: 93-100). Οι ουσιώδεις μετασχηματισμοί ή οι μετατοπίσεις της μνήμης υπονοούν τελετουργίες στοχαστικής μετάβασης στους τόπους. Όταν η μνήμη μετατρέπεται σε όρο κατασκευασμένο, υπόκειται σε ελεγχόμενη και όχι σε ελεύθερη διαλεκτική σχέση με τους τόπους αναφοράς της. Με αυτό τον τρόπο επιδρά σε μνημονικούς τόπους εγκαθιδρύοντας περιοχές αποκομμένες από την καθημερινότητά μας. Οι ενδιάμεσοι τόποι είναι αυτοί που επιτρέπουν τη συγκριτική συσχέτιση ή τη νοηματική/χωρική ενότητα των αποκομμένων αυτών περιοχών. Αυτοί οι ενδιάμεσοι τόποι είναι οι τόποι των μετασχηματισμών ή των μετατοπίσεων. Αναγνωρίζεται

7. Βλ. σημ. 1.

8. Η έκφραση της συλλογικής μνήμης στο χώρο έχει άμεση σχέση με την παράλληλη μεταβολή του δημόσιου χώρου, ως κατεξοχήν χώρου του συλλογικού. Σύμφωνα με την C. Boyer, η μετάβαση από τον 18ο στον 20ό αιώνα γίνεται με τον βιωμένο χώρο –συλλογική μνήμη– να μεταβάλλεται κατ' αναλογία του αστικού χώρου ακολουθώντας τρία στάδια: (α) της πόλης-*έργο τέχνης* του 18ου αι., (β) της πόλης-*πανόραμα* του 19ου αι. και (γ) Της πόλης-*θέαμα* του 20ού αι. (Boyer, 1994).

9. «Ο τόπος που δεν υπάρχει σε κανένα τόπο», Thomas Morus (1516), στο έργο του *De optimo reipublicae statu, deque nova insula*, με την έννοια της ιδεατής φανταστικής πόλης (Lalande, 1960: *Ουτοπία*). Επίσης, η *Νέα Ατλαντίδα* (1623) του F. Bacon (1561-1626). Άλλος ουτοπικός φιλόσοφος που κατοπτρίζει πλατωνική επιρροή είναι ο Th. Campanella (1568-1639), στο έργο του: *Η πολιτεία του ήλιου* (Σαχακιάν, 1975: *Ουτοπία*).

10. Η «ενδιάμεση περιοχή» αποτελεί γεωπολιτικό μοντέλο, που καθιερώθηκε από τον γεωπολιτικό Δημήτρη Κιτσίκη. Η Ευρασία δεν αποτελείται μόνο από δύο πολιτισμικές περιοχές, δηλαδή τη Δύση (ή Δυτική Ευρώπη) και την Ανατολή (ή Άπω Ανατολή), αλλά και από μία τρίτη που ονομάζεται Ενδιάμεση Περιοχή (Kitsikis, 1999· Kitsikis, 2002: 109· Κιτσίκης, 1996).

11. *Έτερος*: αριστοτελικός όρος. Η ετερότητα έχει δύο βαθμούς και μεταξύ τους ο Αριστοτέλης διακρίνει τα «έτερα τω γένει» και τα «έτερα τω είδει». Στη σύγχρονη γλώσσα το *άλλος* και η *ετερότητα* έξυπακούουν πάντοτε ότι οι όροι ή τα αντικείμενα έχουν μια εσωτερική και ποιοτική διαφορά (Σαχακιάν, 1975).

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 222

μια τοπική διπλωπία,[12] κατά την εκδοχή, το ενδεχόμενο ή και τη συγκυρία των φαινομένων του μετασχηματισμού ή της κίνησης: ο φαινόμενος τόπος ενοποιεί με διττό τρόπο τις όποιες ποιοτικές διακυμάνσεις του ή τους πολύμορφους χαρακτήρες του και ταυτόχρονα οργανώνεται μεθοδολογικά ως αυθαίρετη αυστηρή δυαδικότητα. Επομένως, μια περιοχή κάτω από προϋποθέσεις χαρακτηρίζεται ως δύστοπη, εύτοπη, ετερότοπη, ουτοπική ή ατοπική σε σχέση με μια άλλη, όταν μπορεί να παραχθεί ή όχι, να διατηρηθεί ή να απορριφθεί ενδιάμεσος τόπος. Αν θέλαμε να μιλήσουμε για τις ποιοτικές διακυμάνσεις του τόπου, τότε μια ουτοπία θα προσδιόριζε την ποιοτική άνοδο στις αξίες του τόπου. Η ποιοτική έκπτωση από μια ευτοπία σε μια δυστοπία θα μπορούσε να περιγραφεί ως μια ετεροτοπία (Φουκώ, 1993: 18).

12. *Διπλωπία*: διαταραχή της όρασης κατά την οποία βλέπουμε τα αντικείμενα διπλά [...] αντιλαμβανόμαστε δύο οπτικές εικόνες για ένα αντικείμενο, ενώ το βλέπουμε σαν μία μόνη εικόνα (Foucault, 1984: 418).

Το όνειρο της ουτοπίας που πρόταξαν με τα κείμενα τους οι κοινωνικοί φιλόσοφοι της Αναγέννησης, κατά τους επόμενους αιώνες επικαιροποιείται και συνοψίζεται στον ορισμό της λέξης «Ίδρυμα». Αν η «χώρα» στον *Τίμαιο* του Πλάτωνα είναι ένας τόπος ιδεώδης που μιμούνται οι ουτοπιστές της Αναγέννησης (T. Morus: *Ουτοπία*, Campanella: *Πολιτεία του ήλιου*, F. Bacon: *Νέα Ατλαντίδα*), η ίδια αυτή «χώρα» μετατρέπεται σταδιακά σε ένα αποκρουστικό μόρφωμα. Είναι ο τόπος των διχασμών της δυτικής σκέψης[13] οι οποίοι αδυνατούν να συγκροτήσουν μορφή, είναι *το θέατρο της αβύσσου* (Derrida, 2000: 24-28, 37-38· Tatla, 2005: 67-74).

13. Εδώ, με μία κριτική από τον Derrida για όλη τη δυτική φιλοσοφία: «[...] η *χώρα* δεν είναι ούτε αισθητή ούτε νοητή» (Derrida, 2000: 25).

Μια ενδεικτική περιγραφή της πορείας των παραπάνω μεταλλάξεων θα μπορούσε να γίνει μέσα από την ανάλυση του M. Foucault για τις αντίστοιχες μεταλλάξεις της έννοιας της τρέλας. Ο M. Foucault καταδεικνύει ότι ο *λόγος* (discours) για την τρέλα περνάει τέσσερις διακριτές φάσεις στον δυτικό ευρωπαϊκό χώρο, από τον Μεσαίωνα έως σήμερα. Υποστηρίζει ότι με το τέλος του αναγεννησιακού κόσμου η τρέλα διαχωρίζεται πλήρως από τη λογική (Foucault, 1975). Αρχικά ο *Ιερός τόπος της τρέλας* του Μεσαίωνα αντικαθίσταται κατά την Αναγέννηση από το *Πλοίο της φαντασίας των τρελών* (Merquior, 2002: 31-32· Foucault, 1984: Αρχή 1 – *Ετεροτοπία κρίσης*). Η τρέλα κάτω από τους νέους κανόνες και κανονισμούς του δυτικού κόσμου περιορίζεται στα στενά όρια της παθολογίας και του σωφρονισμού. Εκπίπτει σε τόπο εγκλεισμού, στην κατασκευασμένη *ευτοπία* του ιδρύματος νοσοκομείου ή του ασύλου και τελικά στη *δυστοπία* του κενού και της απόγνωσης, στην οποία υποβάλλεται ο άνθρωπος ως ασθενής πλέον, μέχρι τις μέρες μας (Foucault, 1984: Αρχή 1 – *Ετεροτοπία απόκλισης*). Σε πρώτο επίπεδο, η *ετεροτοπία* εμφανίζεται στον πλήρη διαχωρισμό της ενότητας του διαλεκτικού ζεύγους τρέλα-λογική, τόσο ως προς την κοινωνική του πρακτική όσο και ως προς το εννοιολογικό του περιεχόμενο. Σε δεύτερο επίπεδο, η *ετεροτοπία* εμφανίζεται στην κατασκευή νέων τρόπων εισαγωγής ή αποβολής των εννοιών. Η τρέλα ως ασθένεια δίνει συγχρόνως την υπόσχεση της επανένταξης μιας απεκατεστημένης λογικής προς μια αγχωμένη τεχνητή *ουτοπία*, που εφαρμόζεται με τους όρους ανακύκλωσης που θέτει η οικονομία του δυτικού κόσμου. Στα πλαίσια των τεχνητών όρων συγκρότησης με αναφορά στη μνήμη, οι *ετεροτοπίες* εμφανίζονται στο όριο του πλήρους διαχωρισμού και της διαφοράς των εννοιών, των λέξεων, των πραγμάτων, του ατομικού και του συλλογικού μέσω των τεχνητών συσχετίσεων και εξαρτήσεων που αποτελούν απόρροιες των διττών λειτουργιών του πολιτισμού μας.

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 223

Μέσα σε αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο, τίθεται η προβληματική του τρόπου με τον οποίο το παραπάνω φαινόμενο οργανώνεται σ' ένα σύστημα ταξινόμησης και τάξης,[14] και κατ' επέκταση του τρόπου σύμφωνα με τον οποίο η μνήμη συγκροτεί και ταξινομεί τις διεργασίες αυτές. Ο M. Foucault, στο βιβλίο του *Οι λέξεις και τα πράγματα*, παραθέτοντας τον τρόπο ταξινόμησης της κινεζικής εγκυκλοπαίδειας όπως περιγράφεται από τον αργεντινό συγγραφέα J.L. Borges, τονίζει την ύπαρξη των ανοίκειων οργανωμένων προτύπων κατηγοριοποίησης. Ο τρόπος των συστημάτων οργάνωσης της τάξης είτε είναι οικεία είτε όχι, είναι ο τρόπος καταχώρησης των στοιχείων της μνήμης στο φυσικό και νοητικό τόπο. Παρατηρώντας τη σχέση μνήμης και τάξης σε αντιληπτικό και γνωστικό επίπεδο, τίθεται το ερώτημα: με ποιον τρόπο ταξινομούμε τα γνωστικά πεδία που αφορούν στη μνήμη και πόσο μάλλον σ' αυτά που αφορούν σε μια κατασκευασμένη μνήμη; Αν δεχθούμε ότι η κατασκευασμένη μνήμη αποτελεί μια πρακτική που εμφανίζει εργαλειακή σχέση με τα κανονιστικά συστήματα, τότε υπονοείται μια διαπλοκή κατασκευασμένης μνήμης, εξουσίας και γνώσης στους τόπους αναφοράς τους. Η επικαιροποίηση της *ετεροτοπίας* στο αρχιτεκτονικό παράδειγμα, δηλώνεται από τον όρο «περίκλειστο» και εκφράζεται ως μνημειακότητα ή μνημείο, ως χώρος κοινωνικού ελέγχου ή αλλιώς ως ίδρυμα. Αναφέρεται σε ένα σχήμα χωρικό ή νοηματικό, που έχει σχέση με την περι-γραφή μιας περιοχής, ενός πράγματος ή μιας ιδέας στο περιεχόμενό τους. Υπονοείται ο εγκλωβισμός στο σχήμα αλλά και ο απλουστευτικός διαχωρισμός των σχέσεων ανοιχτού-κλειστού, μέσα-έξω και αυτών που βρίσκονται στη συνάφειά τους με την ύπαρξη ενός ορίου.

Η διαδικασία άρθρωσης του ιδρυματικού-μουσειακού χώρου (Foucault, 1984: Αρχή 4), εμπεριέχει τον πυρήνα των μεταλλάξεων του ορισμού της μνήμης: είναι ο αποδέκτης των αντίστοιχων μεταλλάξεων των γνωσιολογικών υποβάθρων που συμβαίνουν στις συνεχώς μεταβαλλόμενες αντιθετικές πολιτισμικές εκφάνσεις. Η μέθοδος ανάγνωσης και περιγραφής των μεταλλάξεων αυτών στηρίζεται στις θέσεις του Foucault που επιχωριάζονται κυρίως στις *Επιστήμες* του, στις αντιλήψεις του για την τομική θεώρηση της Ιστορίας,[15] και στη διαπλοκή του Λόγου με την εξουσία.[16]

Ο Foucault υποστηρίζει για την Ιστορία ότι χαρακτηρίζεται από τομές οι οποίες χωρίζουν τις *Επιστήμες* που διέπονται από ετερογένεια. Οι *Επιστήμες* του είναι οι τρόποι σκέψης, οι εννοιολογικές διαστρωματώσεις πάνω στις οποίες θεμελιώνονται τα διάφορα γνωστικά πεδία και οι οποίες αντιστοιχούν σε διαφορετικές περιόδους της δυτικής σκέψης. Δεν υπάρχουν κοινοί τόποι μεταξύ των *Επιστημών* (Foucault, 1993), ενώ η συνέχεια εμφανίζεται μόνο εντός μιας συγκεκριμένης *Επιστήμης* (Μπαλτάς, 1994). Κύριο χαρακτηριστικό των *Επιστημών* είναι οι μεταλλάξεις. Υποστηρίζει ότι η πρώτη *επιστημονική μετάλλαξη* γίνεται με το τέλος του αναγεννησιακού κόσμου και την κατάρρευση της *Αρχής της Ομοιότητας* ως καθολικό αντιληπτικό μέσο κατανόησης του κόσμου. Η *Κλασική Επιστήμη*, και οι δύο ακόμα *Επιστήμες* που υποστηρίζει ότι ακολουθούν μετά το τέλος της Αναγέννησης, έχουν υπόβαθρο

14. (α) *Τάξη* (order): 1. Οι χρονικοί, χωρικοί κι αριθμητικοί καθορισμοί, οι σειρές, οι αντιστοιχίες, τα γένη κ.λπ. 2. Κανόνες, μαθηματικα: «Η σειραία τάξη είναι η ύπαρξη μεταξύ περισσοτέρων όρων μιας μεταβατικής και ασύμμετρου σχέσης» (Φουκώ, 1993: 16-19). 3. Η τάξη της φύσης: «[...] η τάξη και η κανονικότητα στα φαινόμενα, την οποία ονομάζουμε φύση» (Kant, 1979: τόμ. Α΄, 125). (β) *Τάξη* (class): Σύνολο αντικειμένων που έχουν όλα και μόνον αυτά μία ή περισσότερες κοινές ιδιότητες. (γ) *Ταξινόμηση* (classification): 1. Η διανομή ενός συνόλου αντικειμένων σε έναν ορισμένο αριθμό μερικών συνόλων συντονισμένων και υποταγμένων. 2. Τρόπος διάταξης των εννοιών μεταξύ τους, όπως η σχέση του γένους με το είδος, οι γενεαλογικές σχέσεις, οι ιεραρχικές σχέσεις. Με μια ευρύτερη σημασία λέγεται κάθε συστηματική διάταξη ενός γνωστικού υλικού ή περιεχομένου (*τεχνητή ταξινόμηση*, *φυσική ταξινόμηση*) (Σαχακιάν, 1975).

15. «[...] η επιστήμη όπου οι γνώσεις, ιδωμένες έξω από το κριτήριο που αναφέρεται στην ορθολογική τους αξία ή στις αντικειμενικές τους μορφές, στερεώνουν τη θετικότητά τους και φανερώνουν έτσι μια ιστορία, η οποία δεν είναι η ιστορία της αυξανόμενης τελείωσης τους [...] Δεν πρόκειται για μια ιστορία με την παραδοσιακή έννοια της λέξης, αλλά μάλλον για μια «αρχαιολογία» (Φουκώ, 1993: 20).

16. Κύρια σημεία του έργου του M. Foucault: (α) Η αναφορά στον *λόγο* (discours) ως μέσο οργάνωσης και χειραγώγησης· (β) Το μεθοδολογικό εργαλείο της γενεαλογικής έρευνας. Η γενεαλογία αποκαλύπτοντας τη μορφοποιητική διαδικασία σχηματισμού του *λόγου* και τη δράση των μηχανισμών εγκαθίδρυσής του, αποκαλύπτει τους μηχανισμούς της εξουσίας η οποία πίσω από την κανονιστική και πειθαρχική λειτουργία των λόγων ελέγχει τις δυνατότητες της γνώσης· (γ) Η κυρίαρχη σχέση εξουσίας και γνώσης· (δ) Ο ισχυρισμός του για την απουσία του υποκειμένου στην Ιστορία (Μπαλτάς, 1994).

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 224

σκέψης και αντίληψης την *Αρχή της Αναπαράστασης*, γεγονός το οποίο διαχωρίζει πλήρως τον αρχαίο κόσμο από την *μοντέρνα κατάσταση*. Υποστηρίζει ότι η Ιστορία ως τρόπος σκέψης είναι υπεύθυνη για τον εγκλωβισμό του βιολογικού ανθρώπου στο ιστορικό γεγονός. Οι ασυνέχειές της οφείλονται στην ανυπαρξία του ελέγχοντος λογικού ανθρώπου μέσα σε αυτή (Φουκώ, 1993: 528) και επομένως στην αδυναμία ενιαίας συγκρότησης και αφηγηματικής τάξης. Αυτή η έλλειψη ελέγχου, εξηγεί την εγκαθίδρυση μιας *ετεροτοπίας*. Η «ασύμμετρα ισορροπημένη σχέση διάκρισης, κυριαρχίας και δικαιωμάτων» αντιστρέφεται, σε εγκαθίδρυση ενός τρόπου εξουσίας, βασισμένου στην εφαρμογή πειθαρχικών μηχανισμών και στην προσαρμογή προς θεμελιωμένα επιστημονικώς πρότυπα κανονικότητας. Ο *λόγος* (discours), ως «σύστημα δυνατότητας γνώσης», είναι σύστημα κανονιστικό το οποίο καθορίζει τα θεωρούμενα αντικείμενά της. Το ενταγμένο σε αυτό το σύστημα άτομο, δρα μέσα στην αμφιθυμία της ετεροτοπίας του λόγου, χωρίς να αντιλαμβάνεται ότι είναι εγκλωβισμένο και αδυνατεί να διαφύγει. Πρόκειται για μια διαπλοκή εξουσίας και γνώσης που η μνήμη παρακολουθεί.

Σε σχέση με τον παραπάνω πρώτο μεγάλο διαχωρισμό σε δύο εποχές από τον M. Foucault, η *Εποχή των ομοιοτήτων*[17] θα μπορούσε να περιγραφεί μέσω της λειτουργίας της μυθοπλασίας και των τελετουργιών, ενώ η *Εποχή των αναπαραστάσεων*, θα μπορούσε να συνδεθεί με την εισαγωγή και καθιέρωση όλων των μορφών του λόγου και επομένως και των αντίστοιχων γνωστικών πεδίων της μνήμης.

Μέχρι και την Αναγέννηση, η ενότητα αποτελούσε το κύριο στοιχείο στη νοηματοδότηση των πραγμάτων, του ατόμου και του συνόλου (Τάτλα, 2002). Η μνήμη αντίστοιχα αποτελούσε δυναμική συνθήκη οργάνωσης της ενότητας αυτής. Οι μηχανισμοί της λειτουργούσαν στα πλαίσια μιας διαλεκτικής σχέσης με τη γνώση και τους τόπους που αναφερόταν (LeGoff, 1998: 95-107). Οι διαχωρισμοί που κατ' αντιστοιχία εκφράζονταν στο χώρο, υπαινίσσονταν μια σχέση ισορροπημένης, νομοτελειακής διάκρισης και όχι διαφοράς ή διάσπασης. Από τον 18ο αιώνα και έπειτα, η σχέση μας με τη μνήμη και την ιστορία αλλάζει, καθώς αλλάζει και η αντίληψή μας για τη νοηματοδότηση των πραγμάτων. Η μνήμη διαμορφώνεται ως κοινωνική πρακτική ελέγχου και ανάδειξης των εκλεκτικών διαφοροποιήσεων του τόπου. Κατασκευασμένοι όροι και έννοιες, όπως του *πολιτισμού,* της *κουλτούρας*, ή της *πολιτιστικής κληρονομιάς*, της *συλλογικής μνήμης* κ.λπ., εμφανίζονται, δημιουργούνται και ανακυκλώνονται συγκροτώντας ένα πολύπλοκο συνεχώς μεταλλασσόμενο λεξιλόγιο στον τρόπο σκέψης των τελευταίων αιώνων (Πασχαλίδης, 1999). Οι εκτιμητές του χώρου παρακολουθούν τις ιδεολογίες και τις προθέσεις και κατ' αντιστοιχία σχηματοποιούν με πολλές φορές δομικό ετεροχρονισμό αυτές τις μεταλλάξεις. Μια τέτοια σχηματοποίηση είναι και το ΄Ιδρυμα που ανάλογα με τις προθέσεις καλείται νοσοκομείο, φυλακή, άσυλο, βιβλιοθήκη, μουσείο.

Στο ερώτημα «τι είναι μουσείο;» οι απαντήσεις είναι πολλές και όχι μονοσήμαντες. Μια απάντηση που θα μπορούσαμε να δώσουμε είναι η εξής: το Μουσείο ως ΄Ιδρυμα είναι η εφαρμογή ενός γενικού συστήματος που βρίσκεται σε συνάφεια με τους όρους που έχουν καθιερωθεί να καλούνται ιστορία ή μνήμη και σε αντιδιαστολή με αυτά που είναι η ιστορία και η μνήμη. Το *περίκλειστο* συνδέεται με αυτή την οπτική: είναι η σχηματοποίηση της περι-γραφής του

17. Ο M. Foucault περιγράφει τέσσερα είδη ομοιότητας: (α) *Conventia*: συνδέει τα πράγματα που έχουν κάποια συνάφεια, π.χ. τα ζώα με τα φυτά· (β) *Amulatio*: ομοιότητα από απόσταση, π.χ. ο άνθρωπος ίδιος με τον ουρανό· (γ) *Αναλογία*: δεν είναι ομοιότητα πραγμάτων, αλλά σχέσεων· (δ) *Συμπάθεια*: είναι η προσομοίωση σχεδόν με οτιδήποτε άλλο σε μια διαδικασία αέναης ταύτισης, π.χ. η μοίρα των ανθρώπων έχει συμπάθεια με τις τροχιές των πλανητών (Φουκώ, 1993: 45-57).

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 225

αποκλεισμού ή του διαχωρισμού της μνήμης και της ιστορίας από το πραγματικό γεγονός. Ο γερμανικός όρος *museal* για το μουσείο, ταυτίζεται πολλές φορές και με την έννοια του μαυσωλείου, καθώς περιγράφει και τα αντικείμενα με τα οποία ο θεατής δεν έχει ζωτική σχέση. Κάτω από αυτή την οπτική τα μουσεία είναι *Έρημες χώρες*,[18] είναι τα *μνημεία-κενοτάφια της μνήμης*. Αν παραφράζαμε τη γνωστή φράση του R. Magritte σε «αυτό δεν είναι ένα μουσείο», τότε θα υπήρχε πλήρης σύγχυση πέρα από την υποτιθέμενη κοινώς αποδεκτή και κοινότοπη σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου. Αν υποθέταμε ότι το μουσείο σχετίζεται με τη μνήμη, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια αυθαίρετη επιλογή ενός πλήθους χωρικών εκφράσεων με εκλεκτική συγγένεια τη *μνήμη* και το *περίκλειστο*. Το μουσείο ως τόπος αποθήκευσης, φύλαξης, διατήρησης, συλλογής και έκθεσης αντικειμένων που πιστοποιούν την ανθρώπινη ύπαρξη, εμφανίζεται πολύτροπα στο χώρο και το χρόνο. Για παράδειγμα, στην αρχαιότητα, μια χαρακτηριστική τελετουργία προς το νεκρό είναι η εναπόθεση και διαφύλαξη μέσα στον τάφο αντικειμένων συναισθηματικής, συμβολικής ή χρηστικής αξίας. Είναι μια χειρονομία της μόνιμης εγκατάστασής του νεκρού σ' ένα τόπο απομονωμένο από τη ζωή της κοινότητας (Βενιζέλος, 1995: 303). Ο τάφος, ως *έκτοπος* εκπληρώνει τελετουργικές ανάγκες, μεταξύ υλικού και υπερβατικού χώρου καθώς ο μύθος και η τελετουργία συνδέουν τον τόπο αυτό με τη ζωή της κοινότητας (Παπούλιας, 1990: 82). Είναι ένα *πέρασμα της μνήμης* των τεκμηρίων της ζωής που χάνεται και που παραδίδεται σε μια νέα κατοίκηση μέσω όχι ενός συμβολικού δυϊσμού, αυτού της ζωής και του θανάτου (Vernant, 1989), αλλά μιας διαλεκτικής αναφοράς διαφορετικών εκδοχών της ζωής. Επομένως η μνήμη επικαιροποιείται καθώς δρα σε ένα ενδιάμεσο τόπο μεταξύ τάφου και καθημερινότητας με την τελετουργία της ταφικής διαδικασίας. Η αναφορά της σ' ένα περίκλειστο χώρο, υπονοεί τη σκοπιμότητα της διαφύλαξής της η οποία επιτυγχάνεται με τη βοήθεια ενός ορίου. Σήμερα, ένας αρχαίος τάφος ή κτερίσματα εκτεθειμένα σε ένα μουσείο, «εκθέτονται» από τη δική μας κοσμοθεωρία καθώς αποτελούν αντικείμενα αξιοπερίεργα ή *μουσειακά* (museal). Θεωρούνται τεκμήρια τόπων ενός πεθαμένου πολιτισμού, άγνωστου νοηματικά τόσο ως προς τη σύγχρονη[19] αντίληψή μας για την ταφική διαδικασία, όσο και ως προς τη μνήμη που εμφορούν.

Το *περίκλειστο* στις παραδοσιακές κοινωνίες είναι η διττή αποκρυπτογράφηση του κόσμου, η αποκλειστική συνάρτηση της τεχνητής προσέγγισης του φυσικού. Ο άνθρωπος περι-γράφει αυτή την προσέγγιση του κόσμου με μια ολότητα που αποκαλεί Θεότητα ή την ορίζει ως απόλυτη αλήθεια. Για παράδειγμα, ο μαίανδρος, μια σχηματοποιημένη απόδοση της *περίφραξης*, αναπτύσσεται γραμμικά περι-γράφοντας εννοιολογικά και τοπικά μια ιδιοκτησία ή μια περιοχή (Ορλάνδος και Τραυλλός, 1986). Είναι η «κοσμική γραμμή» που ορίζει αυστηρά το *άβατον* στα μυκηναϊκά ανάκτορα, διακηρύσσει και διαφυλάττει την απόλυτη και μοναδική εξουσία. Η κόσμηση ή *Κόσμος*[20] διατρέχει τον αρχαίο ελληνικό ναό πιστοποιώντας την υπερβατική υπόστασή του ως μοναδικό δημιούργημα στον *κόσμο των Ιδεών*.[21] Το *stemma* (Πλίνιος, 1994: II §6, 27), στις νεκρικές πομπές, είναι η γραμμή που συνδέει χρονολογικά τα προσωπεία των προγόνων (εικόνες) στο αρχαίο ρωμαϊκό γενεαλογικό δέντρο. Μετασχηματίζεται σε αραβούργημα περι-γράφοντας σε ένα αντικείμενο (με μια μιμητική διάθεση), την αρμονία των κήπων της Ανατολής και κατ' επέκταση την κοσμική τελειότητα (Foucault, 1984· Bonhomme, 2001). Το ομηρικό επίθετο *όρχατος* είναι δηλωτικό της τάξης που επικρατούσε στον κήπο του Αλκίνοου (Vernant,1989). Ο κήπος αυτός είναι ο τόπος όπου γίνονται σύμφωνα με το μύθο οι μυστικοί γάμοι

18. Αναφορά στο ποιητικό έργο του 'Ελιοτ (2000).

19. «Η κυριότερη δυσκολία για εμάς δεν είναι πια να διαβάσουμε τα έγγραφα, αλλά να κατανοήσουμε τι μηνύματα σκόπευαν να δώσουν» (Chadwick, 1999: 27-63).

20. *Κόσμος*: εδώ το σύμπαν σαν ένα οργανωμένο όλον. Κατά τους Πυθαγόρειους, *κόσμος*=στολίδι. Ο κόσμος αντιτίθεται στην έννοια του χάους... (Γκίκας, 1998: *Κόσμος*).

21. Κεντρική θέση στον πλατωνικό στοχασμό καταλαμβάνει μια πρωτότυπη θεωρία των ειδών τα οποία αναφέρονται ως *Μορφές* ή *Ιδέες*. Η επινόησή τους εγκαθιδρύει ένα σύστημα διαρχίας νοητού και αισθητηριακού κόσμου που μεταξύ τους διατηρούν μια αιτιοκρατική σχέση πρωτοτύπου και αντιγράφου. Βλ. Πλάτωνος, *Πολιτεία* [595-597] και Πλάτωνος, *Σοφιστής* [240a,b, 246b] (Ράπτης, 2002· Tatla, 2005).

της Περσεφόνης πριν την κάθοδό της στον Άδη (Ραγκαβή,1996). Ο κήπος είναι ο τόπος στον οποίο η *μνήμη* με τη βοήθεια του μύθου, συνδιαλέγεται και αναστρέφει τις ιδιότητές του όχι μέσω ενός *συμβολικού δυισμού* (LeGoff, 1998: 106· Αγραφιώτης, 1987: 76), αλλά μέσα από τους επαναληπτικούς μετασχηματισμούς του Ενός στο χρόνο. Είναι ο τόπος που παρακολουθεί την αέναη επαναληπτική μετακίνηση από τη ζωή στο θάνατο, όπως επαναληπτικά περιστρέφεται η κλεψύδρα του χρόνου, δηλώνοντας το τέλος ενός χρονικού κύκλου και πιστοποιώντας την αρχή ενός άλλου, πανομοιότυπου στο διηνεκές. Η γενεσιουργός δύναμη της φύσης στις παραδοσιακές κοινωνίες οριοθετεί το φυσικό ως κανονικό και συντεταγμένο, καθώς είναι η αμετάβλητη αρχή της κοσμικής Τάξης. Πολλές φορές νοείται ως το αποτέλεσμα της Παρουσίας του Θείου στη φύση ή περιγράφεται σαν την αντίληψη της ταύτισης της φύσης με το Θείο (Vegetti, 2000: 43-44). Πρώτη ένδειξη αποστασιοποίησης της μνήμης από αυτή την προσέγγιση του Θείου είναι όταν εκείνη αποϊεροποιείται. Στην κλασική αρχαιότητα ο χαρακτήρας της μεταμορφώνεται ή μετουσιώνεται σε *τεχνητή μνήμη*. Σε επίπεδο μνημοτεχνίας, η τεχνητή μνήμη εκφράζεται στους *τόπους μνήμης*. Σε αυτούς τους χώρους μπορεί κανείς να τοποθετήσει τα αντικείμενα της μνήμης καθώς και τις *εικόνες* (δηλαδή μορφές-προσωπεία και σύμβολα που επιτρέπουν τη μνημονική ανάκληση) (Πλίνιος, 1994: II §4, 25· II §6, 27). Γίνεται έτσι μια πρώτη διάκριση ανάμεσα στη μνήμη των πραγμάτων και τη μνήμη των λέξεων (LeGoff, 1998: 104-106). Σύμφωνα με τα παραπάνω, το *περίκλειστο* περι-γράφει το εννοιολογικό δισυπόστατο περιεχόμενο μιας ενότητας. Ταυτόχρονα αποτελεί το όριο της περιγραφής των τόπων μνήμης, εκεί που άνθρωπος, φύση και Θεός ενοποιούνται, (Κονδύλης, 1983: 27). Βέβαια, θα πρέπει να σημειωθεί ότι το *περίκλειστο* εντοπίζεται τόσο στην προφορική όσο και στη γραπτή μνήμη.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο περίκλειστος τόπος διατήρησης, συλλογής και έκθεσης της μνήμης έχει μια πρωτόλεια μουσειακή φυσιογνωμία (όχι με την έννοια της εξέλιξης). Ήδη ο Πτολεμαίος ο 1ος (3ος αι. π.Χ.), αποκαλεί ένα από τα παλάτια του *Μουσείον* και το παρομοιάζει με τον μυθικό *Ναό των Μουσών* (Παπαρρηγόπουλος, 2004: 57). Πιθανόν από εκεί να προήλθε η σημερινή χρήση του όρου. Η λέξη *μουσείο* σημαίνει επίσης και το *μωσαϊκό* (Ορλάνδος και Τραυλός, 1986). Η χρήση της λέξης ίσως να αναφερόταν στα κτίσματα που συγκέντρωναν ένα πλήθος ετερόκλητων αντικειμένων, δραστηριοτήτων, λειτουργιών, γνωσιολογικών και αισθητικών αναφορών. Υποθέσεις ή ιστορικές αναφορές περί καταγωγής[22] του όρου υπαινίσσονται ότι η μνήμη από πολύ νωρίς σχετίζεται με θεσμικές οργανώσεις εκφραζόμενες σε χώρο είτε με τη μορφή ενός αρχείου βιβλιοθήκης ή ενός είδους μουσειακού χώρου σύμφωνο με τη σύγχρονη αντίληψη. Οι τόποι αυτοί είναι οι παρακαταθήκες της γνώσης και της τεχνογνωσίας της εποχής. Η μνήμη της έκθεσης που περικλείεται σε ένα γραμμένο συμβολισμό ή σχετίζεται με ένα αντικείμενο μνημονικής αναφοράς, είναι η ιστορική και κατοχυρωμένη μνήμη απέναντι σε μία άλλη μη καταγεγραμμένη. Εκθέτει με το περίκλειστο της γραφής ή της τέχνης τα κατορθώματα της εξουσίας και μετασχηματίζεται σε έκφρασή της. «Η μνήμη εκτίθεται με το να χαράσσεται επάνω στις πέτρες ή να αποδίδεται με εικόνες» (LeGoff, 1998). Το μνημείο (κυριολεκτικά) μεταφέρεται από τον τόπο κατασκευής ή εύρεσής του σε έναν άλλο τόπο ή τόπους. Εκτίθεται έτσι εκτός από το ίδιο και η μνήμη που περιέχει. Πρόκειται για μια πρακτική συνηθισμένη στους ρωμαϊκούς χρόνους (Πλίνιος, 1994: II §7, 27). Κατά τον Μεσαίωνα, η γραφή είναι ο ασφαλέστερος φορέας μνήμης μέσω των συγκροτημένων αρχείων αστικής μνήμης.

22. Στην Αναγέννηση ένα είδος μουσειακού χώρου στεγάζει ιδιωτικές συλλογές της ευρωπαϊκής αριστοκρατίας. Τον 17ο αιώνα σχετίζεται με την πληρότητα και την οργάνωση των εγκυκλοπαιδικών γνώσεων στο χώρο. Στα μέσα του ίδιου αιώνα στην Ευρώπη χρησιμοποιείται ο λατινικός όρος *musaeum* για τον προσδιορισμό συλλογών με περίεργα αντικείμενα (cabinets des curiosités). Στα τέλη του 17ου, αρχές του 18ου αιώνα, καθιερώνεται ο όρος για συγκεκριμένα κτήρια που στέγαζαν συλλογές αντικειμένων. Πρώτη χρήση του όρου έγινε στην περιγραφή της έκθεσης αντικειμένων του Elias Ashmol στην Οξφόρδη (Νουσία, 2003: 20).

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 227

Από τις αρχές της Αναγέννησης, η κλασική θεωρία για τη μνήμη όπως είχε διαμορφωθεί στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα και διασκευαστεί κατά τον Μεσαίωνα, αναθεωρείται (LeGoff, 1998). Ο αναγεννησιακός κόσμος, μέσα από την αλληγορία (Τάτλα, 2002), ανακυκλώνει τους μύθους αναδεύοντάς τους με τις αλχημείες και τις κλασικές μνημονικές επιστήμες. Ταυτόχρονα αντικαθιστά τις αρχαίες τεχνικές απομνημόνευσης με νέες, θεμελιωμένες σε άλλη τάξη και με νέα μέθοδο. Το *Θέατρο* του Gullio Camillo και οι *Μαγικοί τροχοί της μνήμης* του Giordano Bruno είναι δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Η μνήμη απορρίπτεται ως ένα κομμάτι μνημονικής τέχνης το οποίο στηρίζεται στους *τόπους* και τις *εικόνες*. Η μνήμη στηρίζεται πλέον στην τάξη μέσα από την επιστημονική μέθοδο. Στα πλαίσια του μαικηνισμού της πρώιμης Αναγέννησης δημιουργείται μεγάλος αριθμός *μουσειοειδών* χώρων (cabinets des curiosités), όπως η Galleria degli Uffizi των Μεδίκων της Φλωρεντίας. Η εποχή αυτή εγκαινιάζει τη συλλογή αντικείμενων με κριτήρια αισθητηριακά, αισθητικά, ή αξιοπερίεργα, ασύμμετρα ταξινομημένα για τη σημερινή αντίληψη ταξινόμησης. Με την ανάπτυξη της αναλυτικής σκέψης, οι ταξινομήσεις που αφορούν στην επιστημονική ανάγνωση αλλά και τα αντικείμενα των τεχνών κατατάσσονται σύμφωνα με τους όρους της επιστημονικής πλέον αισθητικής. Ο ορθολογικός χώρος αποτελεί το νοητικό σύστημα-μοντέλο για αυτή την κατάταξη. Η καρτεσιανή σκέψη (Braudel, 2001: 480) αναπτύσσει την επιστημονική αντίληψη έτσι ώστε τα αντικείμενα της επιστήμης αλλά και της μνήμης να ομογενοποιούνται στο βωμό μιας κοινής επιστημονικής μεθοδολογικής κριτικής.

Μετά το πέρας του 18ου αιώνα, παρατηρείται η ιστορική εμφάνιση των ορισμών *κουλτούρα* και *πολιτισμός,* καθώς διαμορφώνονται, νοηματοδοτούνται και χρησιμοποιούνται σαν μηχανισμοί αιτιολόγησης των νέων αντιλήψεων (Αγραφιώτης, 1987: 4-9). Μέσα από τη διάσπαση των συγγενικών εννοιών τους, αρχικά νομιμοποιούν ένα αμφισβητούμενο δίπολο πολιτισμένου-απολίτιστου και επικαιροποιούν το διαχωρισμό του ευρωπαϊκού ανθρωποκεντρισμού από τον υπόλοιπο κόσμο (Ferro, 2000). Στη συνέχεια, εκφράζουν τη νέα νοηματοδότηση με την απομόνωση σε επικράτειες και τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας του ορίου ως συνόρου. Το όριο δεν περι-γράφει πια μια ολότητα. Εξηγεί τη διάσπαση ή καλύτερα την αυτονόητη απώθηση δύο ομώνυμων πόλων: ο ένας είναι αυτός της καθολικότητας και της συνεχούς παγκόσμιας εξέλιξης της κοινωνίας και ο άλλος είναι εκείνος της σημασίας του τόπου και του διαφορετικού. Αυτή η επονομαζόμενη διάσπαση εκφράζεται τοπικά (στον ευρωπαϊκό χώρο), με τον τεμαχισμό στα λεγόμενα εθνικά κράτη που ταξινομούνται στο χώρο με τους κανονιστικούς όρους της εποχής. Οι παραπάνω τεχνητοί όροι επαναπροσδιορίζουν και τη σχέση της μνήμης με τη μάθηση και την απομνημόνευση του πολιτισμού. Η ταύτισή της με την επιστημονική μέθοδο ορίζει την αρχή του ενδιαφέροντος για τον έλεγχό της και επομένως για τον διαχωρισμό και την ταξινόμησή της. Είναι η αρχή της προκατασκευασμένης μνήμης. Από αυτό το σημείο και μετά η έννοια της μνήμης παλινδρομεί σε νοηματικές μετατοπίσεις που αφορούν στην εκμετάλλευση του παρελθόντος και του παρόντος με τους όρους που θέτει κάθε καινούργια εποχή. Η αυθαίρετη *αλφαβητική* ταξινόμηση της μνήμης, μέσω των πρώτων εγκυκλοπαιδειών τον 18ο αιώνα, μεταλλάσσεται στη χρονική τάξη της μνήμης του 19ου αιώνα που εγκαθιδρύει ένα πλέγμα τεχνητής ενθυμητικής μνήμης (LeGoff, 1998: 123). Τον 20ό αιώνα, με τη συγκρότηση των κοινωνικών επιστημών, η μνήμη υπόκειται σε νέες μεταβολές και επανακαθορίζεται ως η δομή που θα οργανώσει ένα ενιαίο πλέγμα διεπιστημονικότητας. Ο λόγος έχει πλέον τον πρωτεύοντα ρόλο και όχι η ενθύμηση μέ-

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 228

σα από το αντικείμενο ή το κείμενο. Αυτή η πλήρης εκλογίκευση μεταφράζεται στη μνήμη των εικόνων και της δικτύωσης.

Με βάση την παραπάνω διαδρομή της μνήμης στους τόπους και την ιστορία, και σε συνδυασμό με τις έννοιες του *πολιτισμού*, της *κουλτούρας* και της *πολιτιστικής κληρονομιάς*, το μουσείο θα μπορούσε να αναγνωριστεί μέσα από μια σημειολογική αναφορά σε τρία επίπεδα. Το πρώτο αφορά στη συμβολική του διάσταση. Το μουσείο αναγνωρίζεται εδώ ως σύστημα εικόνων. Το δεύτερο αφορά στη λειτουργική του διάσταση, την ιδιότητά του δηλαδή ως φορέα που εκφράζεται με το ίδιο του το κέλυφος σε σχέση με αυτό που περιέχει, σε πρακτικό αλλά και νοητικό επίπεδο. Το τρίτο είναι το ίδιο του το περιεχόμενο-αντικείμενο, δηλαδή στο σκοπό που εξυπηρετεί. Ειδικότερα μέσα από τον αρχικό ορισμό του που ανήκει στον 19ο αιώνα, «το μουσείο είναι ο χώρος που προορίζεται για τη συλλογή, διαφύλαξη και έκθεση των τεκμηρίων του πολιτισμού». Παρόλο που οι αντιλήψεις για το μουσείο έχουν μεταβληθεί αρκετά, ο παραπάνω πρωταρχικός ορισμός του παραμένει εντός των σύγχρονων πολυδιάστατων θεωρητικών πλαισίων. Είναι δηλαδή το εξειδικευμένο ίδρυμα σε θέματα μνήμης, ή αλλιώς θεωρείται το ίδιο φορέας μνήμης. Επομένως, οι μετασχηματισμοί του μουσειακού χώρου εμπεριέχουν τις αντίστοιχες μεταλλάξεις του ορισμού της μνήμης. Συνεπώς, η *ετεροτοπία* εμφανίζεται σε όλες τις σχέσεις που αφορούν τον ιδρυματικό μουσειακό χώρο καθώς επίσης και στην ολοκληρωμένη ή διασπασμένη παρουσία της ατομικότητας και της συλλογικότητας (θεατής, χρήστης, καταναλωτής, κοινό ή έκθεμα, κτέρισμα, έργο τέχνης, μέσο ή προϊόν).

Σε σχέση με τις προαναφερθείσες μεταλλάξεις της μνήμης, θα περιγράψουμε τον μουσειακό χώρο από τα μέσα του 17ου αιώνα στα πλαίσια της *τομικής* θεώρησης της ιστορίας που κινείται ο Foucault. Η πρώτη τομή υποστηρίζει ότι συμβαίνει στα μέσα του 17ου αιώνα, από την *Προκλασική* στην *Κλασική Επιστήμη* του.[23] Τον 18ο αιώνα η Τάξη γίνεται κυρίαρχη δομή της *αναπαράστασης* και αναφέρεται σε διαδοχικές ομοιότητες και διαφορές. Είναι η αρχή της επιστημονικής σκέψης και της αλλαγής προτύπων κατηγοριοποίησης. Η διάκριση της ταυτότητας δεν στηρίζεται στην ασύμμετρη ταξινομική ομοιότητα αλλά εντοπίζεται μέσω διαβαθμισμένων *σειρών*. Για παράδειγμα, αναπτύσσονται η φυτολογία και η βοτανολογία, που βασίζονται στην κατανομή και παραγωγή *πινάκων* και *σειρών*. Η γλώσσα κατανοείται ως πεδίο ονομάτων, μέσω της γραμματικής και των μερών του λόγου. Το *σημαίνον* και το *σημαινόμενον* ενώνονται πλέον αυθαίρετα και όχι μέσω ερμηνείας. Η διατεταγμένη γνώση δίνει νόημα στο όνομα των πραγμάτων που αναφέρονται στη μνήμη και το χώρο επιδιώκοντας να αντικαταστήσει την άπειρη ομοιότητα με τις πεπερασμένες διαφορές επειδή ακριβώς σημασία δεν έχει η ιστορία αλλά η ιεραρχία. Τα πρώτα μουσεία, στο μέσο του 17ου αιώνα, ξεφεύγουν από την αποκλειστικότητα της τέχνης και εκφράζουν την αρχή της *επιστημονικής περιέργειας*. Είναι χώροι σχετικά προσιτοί στο κοινό οι οποίοι σταδιακά αποκτούν και εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Τέτοια μουσεία εμφανίζονται σε πανεπιστημιακές κοινότητες, όπως το Ashmolean Museum (πανεπιστήμιο Οξφόρδης, 1683). Από τον 18ο αιώνα ιδρύονται χώροι που οργανώνονται ως τράπεζες αρχείων και τα μουσεία της εποχής είναι ένα είδος ιδρύματος που λειτουργεί σαν «αρχείο-θησαυροφυλάκιο». Στα μέσα του αιώνα, μια σειρά νέων μουσείων οργανώνεται, στο πνεύμα της «εθνικής συλλογής» (η μεγάλη Πινακοθήκη του Λούβρου, 1793 και το Βρετανικό Μουσείο, 1753). Η δεύ-

23. Ο M. Foucault περιγράφει τις ασυνέχειες μεταξύ τεσσάρων *Επιστημών*: (α) της *Προκλασικής Επιστήμης* που τελειώνει στα μέσα του 17ου αι., με αναφορά στις ομοιότητες· (β) της *Κλασικής* που διαγράφεται τον 18ο αι., με αναφορά στην Τάξη και την ταξινόμηση· (γ) της *Μετακλασικής* ή *Σύγχρονης* που διαγράφεται τον 19ο αι., με αναφορά στην Ιστορία· (δ) Τελευταία περιγράφει την εποχή που διανύουμε (Σταυρίδης, 2000).

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 229

τερη ιστορική τομή, σύμφωνα με τον Foucault, γίνεται από την *Κλασική* στην *Μετακλασική Επιστήμη* του, τον 19ο αιώνα, όπου εντοπίζει μια μετατόπιση από την έννοια της διάταξης σε εκείνη της Ιστορίας. Διατείνεται ότι αρχικά υπάρχει ιστορικοποίηση (με τους όρους όμως της *αναπαράστασης* του 18ου αιώνα). Στη συνέχεια όλο του το υπόβαθρο, οι επιφανειακές του δηλαδή κανονικότητες, αντικαθίστανται από τις δυναμικές της Ιστορίας (Φουκώ, 1993: 305). Η λειτουργία υποτάσσει τη δομή και η γλώσσα γίνεται μελέτη εξελισσόμενων ριζών. Η διαδικασία είναι πια η γένεση, η ζωή, ο θάνατος. Το νόημα των πραγμάτων έρχεται από τον πυρήνα της αλλαγής και αυτή η αλλαγή λαμβάνει χώρα μέσω του χρόνου. Έτσι η *Επιστήμη της Βιολογίας* εκτοπίζει εκείνη *της Βοτανολογίας*.[24] Ο 19ος αιώνας εγκαινιάζει τις επικράτειες και το σύνορο. Η ενότητα και η εσωτερική συνοχή των κρατών-εθνών επιτυγχάνεται με όρους όπως η κοινή ταυτότητα και η κοινή ιστορία. Αναπόφευκτα ξεκινά η διάσπαση της παράδοσης, καθώς η βιομηχανική επανάσταση καθορίζει την υποκατάσταση του Συλλογικού από το Μαζικό, και την αναγκαστική συνύπαρξη πολλών ετερόκλητων και συχνά ασύμβατων στοιχείων σε σχέσεις διαρκώς μεταβαλλόμενης ισορροπίας. Τα ιδρύματα γίνονται οι αποδέκτες της κάλυψης των παραπάνω ρήξεων και διασπάσεων. Τα Μουσεία είναι οι φορείς προστασίας και διαφύλαξης της μνήμης ως άμυνα απέναντι στην απώλεια και τις διασπάσεις της[25] οι οποίες συντελούνται στη σύγχρονη εποχή. Μετασχηματίζονται σε ιδρύματα-φορείς προώθησης μιας υποτιθέμενης κοινής παράδοσης και ταύτισης του ατόμου με την εθνική του ιστορία, καθώς οργανώνονται υπό το πνεύμα του αποικιοκρατισμού. Αυτό επιτυγχάνεται με την κατασκευασμένη συλλογική μνήμη των κοινών τόπων της ιστορίας και τους έθνους. Μεγάλες ιδιωτικές συλλογές εκθέτουν το ιστορικό τεκμήριο κυριαρχίας του πρόσφατου δυτικού πολιτισμού έναντι των ήδη απομονωμένων πεθαμένων παλιών πολιτισμών (μουσείο Βερσαλλιών, 1833· Ermitage, 1833 κ.λπ.).

Η σημαντικότητα της μουσειακής ιδρυματικής πρακτικής εκφράζει την επιτακτική ανάγκη διαμόρφωσης ενός κλίματος γενικότερου ιδρυματικού ενδιαφέροντος. Το ίδρυμα είναι η κοινοτοπία της υγείας, της εκπαίδευσης, της μνήμης, της ασφάλειας, της ησυχίας. Οι έννοιες αυτές βρίσκουν τα αντίστοιχά τους σε κτηριακές συγκροτήσεις-θεσμούς όπως το νοσοκομείο, το σχολείο, το μουσείο, η φυλακή, η βιβλιοθήκη κ.λπ. Με αυτό τον τρόπο καλύπτονται οι σημασίες τους που, υπό την προοπτική της ιδρυματοποίησης του τόπου, ομογενοποιούνται. Η σχηματοποίηση και η εφαρμογή στο χώρο της ιδρυματικής τακτικής αυτής της ομογενοποίησης, θα εκφραστεί με τη μέθοδο του εξειδικευμένου θεωρητικού Durand. Αν μέχρι και την ώριμη Αναγέννηση το μουσείο αναγνωρίζεται ως το μουσείο-μωσαϊκό, τώρα στην ώριμη εποχή των *αναπαραστάσεων* το μουσείο μετασχηματίζεται. Είναι το *μουσείο-παζλ* που προετοιμάζει την εισαγωγή της έννοιας της δομικής ανάλυσης στο μουσειακό χώρο και την καθιέρωση του θεωρητικού υποβάθρου της μουσειολογίας.

Ο 20ός αιώνας επικεντρώνεται ολοκληρωτικά στη δομή και το σύστημα. Το νόημα παράγεται μόνο σε αυτοαναφερόμενα σύνολα. Το πρότυπο σύστημα διαχείρισης νοήματος είναι η γλώσσα, θεωρούμενη ως σύστημα σημείων με εσωτερική δομή. Καθώς το παγιωμένο μοντέρνο υπόβαθρο σκέψης εκτοπίζει τα μνημονικά πρότυπα του 19ου αιώνα και αποζητά την οριστική ρήξη και αποδέσμευση από το ιστορικό παρελθόν (Serota, 1999: 7), οριοθετείται εκ νέου το πολιτισμικό απορριπτέο και η μνήμη της ενθύμησης και της παράδοσης. Με την εισαγωγή των νέων μορφών μουσει-

24. Ο M. Foucault περιγράφει την κλειστή κατάσταση που διέπει κάθε *Επιστήμη* φέρνοντας το παράδειγμα του Buffon. Ο Buffon, εκπρόσωπος της Επιστήμης του 18ου αι., είναι αδύνατο να αντιληφθεί το νόημα της ιστορίας των ερπετών και των δράκων του αναγεννησιακού φυσιοδίφη Aldrovaldi, ακριβώς επειδή δεν βρίσκονται στην ίδια *Επιστήμη* και όχι επειδή ο Buffon βρισκόταν σε ένα πιο ορθολογικό και κανονιστικό σύστημα (Φουκώ, 1993).

25. Σχολή της Φρανκφούρτης: Αναφορά στον W. Benjamin, για την υποβάθμιση της βιωματικής εμπειρίας την οποία θεωρεί θεμελιώδη για τη μνήμη (Σταυρίδης, 2000).

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 230

ακού χώρου, του λεγόμενου *μουσείου μοντέρνας τέχνης*, αυτή η αποβολή θα ξεχαστεί για λίγο. Η μνήμη της ενθύμησης και τα αντίστοιχα τεκμήριά της θα διατηρηθούν σαν ξεχασμένοι θησαυροί στα *μουσεία-ιστορικές επιτομές* του 19ου αιώνα, είτε ως παρακαταθήκες προς επανάχρηση στους άχρονους, άχρωμους τοίχους των μουσείων μοντέρνας τέχνης, είτε ως ενθύμια (σουβενίρ) στα πωλητήρια των σύγχρονων μουσειακών μορφωμάτων.

Η ρήξη στα πολύπλοκα πλέον θέματα της διάσπασης είναι πολλαπλή και η κριτική τους στοιχίζεται κυρίως πίσω από τις εξής θέσεις: τα πρωτοποριακά κινήματα εκφράζουν τη διάσπαση μέσω της δομικής συνάρθρωσης του τόπου, ενώ ο φονξιοναλισμός απαντά στη διάσπαση με μια ενότητα ουδέτερη και εργαλειακή, παγιώνοντας την οποιαδήποτε αποδοχή του διχασμού. Η *ουράνια περιπέτεια*[26] των πρωτοπόρων, που αναγνωρίζεται ως αταξία ή ουτοπία ή αντίφαση ή έκπληξη, αντικαθίσταται από την κανονιστική, την κοινώς αποδεκτή λειτουργική τάξη, τη ρυθμική επανάληψη, το τυπικά αναμενόμενο (Μικέλι, 1996). Οι πρώτοι νέοι χώροι αρχικά αφιερώνονται στη μοντέρνα τέχνη. Καλούνται «μουσεία εικαστικής κουλτούρας» και ιδρύονται στη Μόσχα και το Λένινγκραντ το 1919, στα πλαίσια των *κοινωνικών πυκνωτών* (Copp, 1970: 109), και της γενικότερης αναδιάρθρωσης των νέων κοινωνικών δομών, λίγο μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση. Η δυτική Ευρώπη και οι Η.Π.Α. αντιδρούν και καθιερώνουν την υφή μοντέρνων μουσειακών χώρων άλλου τύπου, προσαρμοσμένους στο κοινωνικοπολιτικό τους σύστημα (Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης και Μουσείο Αφηρημένης Τέχνης της Νέας Υόρκης, 1929). Είναι σχεδόν πανομοιότυποι, ακολουθώντας δύο συστατικά της σύγχρονης κοινωνίας: αυτό της βιομηχανικής τυποποίησης και εκείνο του *πολιτισμικού μορφώματος* (Αγραφιώτης,1987: 24). Ειδικότερα στις δεκαετίες του ’50 και του ’60 η μαζικότητα με τη γενική διάδοση των Μ.Μ.Ε., καθιστά το μουσειακό χώρο, μέσα από το περριρέον κλίμα έξαρσης της μόδας και της διαφήμισης, μια νέα μεγάλη και αναπτυσσόμενη αγορά προϊόντων. Η κυρίαρχη μορφή των μουσείων του 20ού αιώνα εκφράζεται αρχικά με την *ατοπικότητα* μέσω της ανεξαρτησίας του προϊόντος, πνευματικού ή πραγματικού, δηλαδή τη νέα αντίληψη, αυτή της παγκοσμιοποίησης. Στη δεκαετία των *performing arts* (’70), το ίδρυμα-μουσείο οργανώνει στο χώρο του το δρώμενο και τη γλώσσα του, ενώ η δεκαετία του ’80 καθορίζεται αλλά και καθορίζει τις επόμενες δεκαετίες, μέσω της σύγχρονης τεχνολογίας των υπολογιστών και της διαδικτίωσης. Το μουσείο μετασχηματίζεται σε χώρο υποδοχής του δικτύου, με την αναγκαστική χρήση του μέσου ως δικαιολογία της αναθεώρησης του μνημονικού και εκπαιδευτικού προτύπου ή της υποτιθέμενης αναβάθμισης της βιωματικής εμπειρίας. Ο θεατής γίνεται αφορμή για το θέαμα, με αποτέλεσμα την εξωστρέφεια του μουσειακού χώρου. Η κίνηση αυτή της διείσδυσης του εξωτερικού στον εσωτερικό χώρο του μουσείου κορυφώνεται με την ανέγερση του Centre Pombidou στο Παρίσι της δεκαετίας του ’80 (Serota,1999: 13).

Η πολυπλοκότητα των χαρακτηρισμών και των πρακτικών της μνήμης καθιστά τον 20ό αιώνα, καθώς και τον αιώνα που διανύουμε, ως ένα χρονικό πεδίο πολυσχιδών εκφάνσεων νέων τόπων, οι οποίοι εξακολουθούν να φέρουν το όνομα μουσείο. Ιδιαίτερα τα αποκαλούμενα «μουσεία μοντέρνας τέχνης» οργανώνονται με λέξεις/φράσεις όπως: πλουραλισμός, πολιτιστική αναπαραγωγή, αποκέντρωση, εμπορευματοποίηση, ψυχαγωγία, ποικιλία προσφοράς υπηρεσιών (ICOM).[27]

26. Αναφορά στο *Η πρώτη ουράνια περιπέτεια του κύριου Αντιπυρήνα*, 1916. Θεμελιώδες μανιφέστο των Dada (Μικέλι, 1996: 165).

27. Βλ. σημ. 3.

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 231

Η μέτρηση του χρόνου και η επιβολή της χρονολογικής σειράς είναι η κοινώς αποδεκτή μέθοδος ταξινόμησης η οποία «τεμαχίζει» ώς τις μέρες μας τον ομογενοποιημένο, άχρωμο μουσειακό χώρο. Το *άσπρο κουτί, το άσπρο φόντο,* είναι ένα χαρακτηριστικό της ατοπικότητας και της προσπάθειας *αντικειμενικοποίησης* ή θα λέγαμε καλύτερα ομογενοποίησης του χώρου και εφαρμογής του κοινωνικού ελέγχου. Το περίκλειστο σχήμα, αποστασιοποιημένο από την ίδια του την ύλη, τη διάσταση, την υφή και το χρώμα, λειτουργεί ως ένα είδος ελέγχου της μνήμης (ως πρακτικής), που ισοπεδώνει την ατομικότητα ως ένα είδος *πειθαρχικού ελέγχου* του φυλακισμένου, του τρελού ή του εκθέματος. Καθώς το «άσπρο τετράγωνο σε λευκό φόντο»[28] του Μάλεβιτς εκλογικεύεται στην πρακτική συρρίκνωση ενός άσπρου κουτιού, οι πρωτοπορίες εγκλωβίζονται και παγιώνονται σε μια ταξινομική μνήμη χρονολογικής φύσεως με τη λεζάντα: *μην αγγίζετε, κίνημα προς εξαφάνιση*. Η μουσειακή πρακτική εκμεταλλεύεται αυτή τη *λευκή οπτική* που εφαρμόζεται στα περίκλειστα άχρωμα μουσειακά δωμάτια σε λευκό ή μαύρο ή καλύτερα αδιάφορο φόντο, για να εντάξει τις νέες ταξινομητικές θέσεις στις ήδη δεδομένες, αυτές του ιδεολογικά ουδέτερου περιβάλλοντος. Το σύστημα που σταδιακά οργανώθηκε και θεσμοθετήθηκε με τον γενικό τίτλο των *μουσείων μοντέρνας τέχνης*, ήταν η απάντηση των κανονιστικών συστημάτων στους χώρους δημιουργικότητας, παρουσίασης και έκθεσης που προσπάθησαν να εισάγουν τα πρωτοποριακά κινήματα καθώς αρνήθηκαν να δεχτούν τον μουσειακό χώρο ως ιστορικό απόθεμα. «Οργανώνοντας κελιά, θέσεις και σειρές, η πειθαρχία διαμορφώνει περίπλοκους χώρους: ταυτόχρονα λειτουργικούς και ιεραρχικούς. Πρόκειται για χώρους που εξασφαλίζουν την παγίωση και επιτρέπουν την κυκλοφορία» (Φουκώ,1989: 196).

28. Αναφορά στο έργο του σουμπρεματιστή πρωτοπόρου Μάλεβιτς: «Άσπρο τετράγωνο σε λευκό φόντο» (Μικέλι, 1996: 26).

Με την επίδραση ενός μετα-μοντέρνου διαλόγου γίνεται προσπάθεια ανασυγκρότησης και αποκατάστασης των ήδη διαταραγμένων σχέσεων των εννοιών με το παρελθόν και τη μνήμη τους (Lyotard, 1988: 9). Το όνειρο της ενότητας και επανασύνδεσης με το παρελθόν αποτυγχάνει στο να αποβάλλει τις ετεροτοπικές σχέσεις που κατέχουν ολοκληρωτικά τη μνήμη και την ιστορία. Το μουσείο, αρωγός της προσπάθειας αυτής, αναθεωρεί την οπτική του σε σχέση με την ιστορία και τη μνήμη. Η ευρηματικότητα του όρου *ανοιχτό μουσείο* ανήκει στον επαναπροσδιορισμό των σχέσεων του χώρου και των πρακτικών ελέγχου της μνήμης. Η αρχή της *ατοπικότητας* αντικαθίσταται από το αντίθετο της, την *τοπικότητα*, με σκοπό την τεχνητή επανασύνδεση του χώρου με το ίδιο το γεγονός και την ταυτότητά του. Κάτω από αυτή τη μεταστροφή, νέες μουσειακές μορφές κάνουν την εμφάνισή τους. Η νέα μουσειολογία δημιουργεί εναλλακτικές μορφές, μη κατατάξιμες με τα έως τώρα μουσειακά τυποιημένα και εξειδικευμένα δεδομένα. Οι μορφές αυτές γίνονται τόποι πειραματισμού ή επανατροφοδοτούν τα υφιστάμενα μουσεία. Ειδικά τις τελευταίες δεκαετίες δίνεται μεγάλη έμφαση σε λέξεις/φράσεις όπως: πολιτισμική ταυτότητα, υπερ-εξειδίκευση, εκπαιδευτική δραστηριότητα και ψυχαγωγία με τη χρήση συνδυασμένης εμπειρίας, διάδραση κ.λπ. «Οι μουσειακοί χώροι πλέον υπερχειλίζουν από εναλλακτικές δραστηριότητες εκτός των ορίων ελέγχου τους» (Κλαιρ, 1983). Η διατήρηση άπειρων αποθεματικών πληροφορίας και η συνεχής καταχώρηση μέσα από μια συλλεκτική δικτυακή εμμονή ιστορικοποίησης της μνήμης, εκπίπτει στο *τεχνολογικό διπλότυπο* του *μουσείου-ιστορικής επιτομής* μέχρι και σήμερα.

Οι μουσειακοί χώροι, όπως αυτοί καθιερώνονται ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα, οργανώνονται ως σχηματοποιήσεις που αποπνέουν μια ουτοπική διάθεση στο θέμα της μνημειακότητας. Οι *ουτοπίες* σχεδιάζονται και προβάλλο-

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 232

νται σε ένα υπερ-τεχνολογικά εξιδανικευμένο περιβάλλον, το οποίο συγκροτείται σε κανονιστικές ταξινομήσεις ιεραρχικών σειρών. Τα Μουσεία είναι το αποτέλεσμα της συμπαγούς και ολοκληρωμένης μορφής περι-γραφής μιας ευταξίας που όμως δεν εφαρμόζεται στον πραγματικό χώρο. Η μνήμη, τεμαχισμένη στην αυθαίρετη ιεράρχηση της *τάξης* του 18ου αιώνα, αναζητά απεγνωσμένα στο σχεδιασμό του ουτοπικού περίκλειστου μουσειακού χώρου, το μοναδικό καταφύγιό της. Το κενοτάφιο, το μουσείο και η μνήμη εγκλωβίζονται στο άυλο, περίκλειστο όραμα του σχεδιασμού. Σχεδιάζονται διατάξεις που υπερβαίνουν τις ιδιότητες των πραγματικών τόπων, όπως η σταυροειδής διάταξη του Boullée (με την πρότασή του για ένα μουσείο ή για το κενοτάφιο του Newton). Όλοι οι ουτοπιστές αρχιτέκτονες (από τον Ledoux με τις ουτοπικές πολιτείες του και τον Boullée με τα μνημειακά πλατωνικά στερεά του έως τους νεοφουτουριστές, τους σουμπρεματιστές και τους κονστρουκτιβιστές του 20ού αιώνα), συντάσσονται στην απαίτηση για μια καλύτερη κοινωνία (Μικέλι,1996: 246, 281). Η απάντηση στις ουτοπικές προθέσεις δίνεται μέσω μιας ταξινόμησης και μιας τυπολογικής αναλυτικής διαδικασίας σε ένα αδιάφορο περιβάλλον, με κύρια εφαρμογή τις θεωρητικές αρχές του Durand για τον ιδρυματικό χώρο (Frampton, 1987). Το ίδρυμα-Μουσείο πολλές φορές αποκαλείται ως ο αποδέκτης ενός ουτοπικού οράματος. Ωστόσο, αποτελεί τον αποδέκτη της παγίωσης του ιστορικού γεγονότος σε έναν αδιάφορο τόπο, ανεξάρτητα από τη θεματολογία του. Κάτω από την αρχή της ομογενοποίησης των χώρων ιδρυματικής φύσεως, το μουσείο αναγνωρίζεται από τον Foucault ως μορφή *ετεροτοπίας*. Για παράδειγμα, η βιβλιοθήκη γίνεται μουσείο, αποκτώντας μουσειακά χαρακτηριστικά, όπως είναι η διαφύλαξη. Είναι το *δημόσιο θησαυροφυλάκιο της γνώσης* ή η *ιερή κιβωτός της γνώσης και της μνήμης*. Βιβλιοθήκη, μουσείο, μνήμη και γνώση συσσωρεύονται σωρεύοντας χρόνο (Foucault,1984: Αρχή 4 – *Χρονικές ετεροτοπίες*). Επίσης, ο σχεδιασμός του μουσείου διαπλέκεται με το σύστημα οργάνωσης και σχεδιασμού των φυλακών και την άμεση σχέση με ένα εξουσιαστικό ιεραρχικό σύστημα επίβλεψης (Φουκώ,1989: 347-348). Το μουσείο έχει τα κοινά ταξινομικά χαρακτηριστικά της φυλακής όπως είναι αυτό της ασφάλειας και του ελέγχου. Κάτω από αυτή την οπτική, το περίκλειστο είναι μια πρακτική οργάνωσης των μουσειακών χώρων και εκφράζει όχι μια ενδεχόμενη τυπολογική ή μορφολογική εξέλιξη, αλλά μια τακτική ελέγχου που εφαρμόζεται σε όλους τους ιδρυματικούς χώρους. Είναι η σχηματοποιημένη έκφραση στο χώρο της κεντρικής θέασης-επίβλεψης, σύστημα δηλαδή που επιτυγχάνεται μορφολογικά με τον τονισμό του κέντρου και τον αποκλεισμό της γύρω από αυτό περιοχής. [«Αρχές πειθαρχικού ελέγχου: η περίφραξη, η δικτίωση, οι κανόνες των λειτουργικών θέσεων» (Φουκώ,1989: 188-196)].

Τους τελευταίους αιώνες, ο σχεδιασμός εξακολουθεί να οργανώνει περίκλειστους σχηματισμούς, απλούς ή περίπλοκους, σαφείς ή ασαφείς, προφανείς ή μη αναμενομένους (κιβωτιόσχημους, σταυροειδείς, λαβυρινθώδεις, σπειροειδείς, σφαιροειδείς, φρακταλικούς, ροϊκούς κ.λπ.). Το μουσείο παρακολουθώντας αυτές τις σχηματοποιήσεις, όσο και τα συμβεβηκότα της ιδρυματοποίησης, υποτάσσεται ή αρνείται, ειρωνεύεται ή υπαινίσσεται την πολυεπίπεδη ετεροτοπία του.

Οι εμπλεκόμενοι με τον μουσειακό χώρο, απαξιώνοντας τη διαφορετικότητα των τόπων και των ανθρώπων, μετατοπίζουν το γενικό σύστημα του μουσείου[29] από την ουδετερότητα του ιδρύματος, στην ίδια του την ιδρυματοποίηση.

29. «Τα μουσεία κατηγοριοποιούνται βάσει των συλλογών που διαθέτουν, των φορέων που τα ιδρύουν και τα διαχειρίζονται, βάσει του βεληνεκούς της συλλογής τους, βάσει του κοινού που εξυπηρετούν και του εκθεσιακού τους χώρου». (Γκάζη και Νούσια, 2003: 23-24).

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 233

Με αυτό τον τρόπο εγκαθιδρύονται Οργανισμοί (οι λεγόμενοι *Ναοί της Τέχνης*, όπως είναι το Μ.Ο.Μ.Α. ή η αλυσίδα Μουσείων των Guggenheim) σε όλο τον κόσμο. Τα μουσειακά αυτά μορφώματα στη σύγχρονη εκδοχή τους (με τα μοντέρνα – μεταμοντέρνα – αποδομημένα κελύφη), αποκαλούνται μέσα από μια παλιομοδίτικη θρησκευτική ευλάβεια, *Ναοί, Τράπεζες* ή *Κιβωτοί,* αναγκάζοντάς μας σε μαζικές συμπεριφορές κυρίως οικονομικών[30] απαιτήσεων (Χορκχαϊμερ και Αντόρνο, 1986: 37). Στις μέρες μας, καθιερώνεται η σημαντικότητα του περίκλειστου κενού κελύφους, κενού περιεχομένου (πραγματικά και εννοιολογικά). Το έκθεμα, το αναπόσπαστο μέρος του μουσειακού χώρου, εκφράζεται ως δικαιολογημένη παρουσία ή απουσία αυτού καθαυτού και γίνεται η αφορμή για τη διατήρηση της μνήμης: μιας μνήμης που υποβιβάζεται από συλλογική σε μαζική, δρώντας στο μεταίχμιο της διαπλοκής εξουσίας και γνώσης.

Το έκθεμα δεν έχει σημασία, ούτε και τα νοήματα που αυτό ενδεχομένως φέρει. Το ουσιώδες είναι το Σύστημα-Μουσείο, ενώ οτιδήποτε εμπεριέχεται σε αυτό είναι επουσιώδες. Συνοψίζοντας, το Μουσείο εκθέτει τον Εαυτό του ή στεγάζει την ετεροτοπία Του.

Στην αποσπασματική και συνεχώς αναπτυσσόμενη τεχνολογικά εποχή μας οι Ναοί εξακολουθούν ν' αναβιώνουν σε μουσεία, τράπεζες, χρηματιστήρια ή νοσοκομεία, κάτω από ένα γενικό τίτλο: Οργανισμός. Οι νέες μουσειακές μορφές, καθώς καθιερώνονται ως «ιδρύματα» από τον 18ο αιώνα, μεταλλάσσονται σε Οργανισμούς με κύριο χαρακτηριστικό τους ένα πλήθος από κατασκευασμένα ουτοπικά περιβάλλοντα (πλαστικές εικόνες),[32] με λανθάνουσα συνοχή και αποσπασματική συγκρότηση μεταξύ τους. Για παράδειγμα, ο όρος «imagineering» αποδίδει με ακρίβεια την κατασκευασμένη ουτοπία της εικόνας στο θέαμα, σε θέματα πολιτισμικής βιομηχανίας (Adorno, 1989). Η μη ελεγχόμενη πλέον καθολική *εξέλιξη* σε θέματα που αφορούν διαφορετικά πληθυσμιακά τμήματα με εξειδικευμένη ή αναθεωρημένη θεματολογία ενδιαφερόντων, θέσεων ή τρόπου και τόπου ζωής (π.χ. οικολογίας, ουσιαστικής επιβίωσης κ.λπ.) αναδύει ένα πολυσχιδές μωσαϊκό περιβαλλόντων, διαφορετικών εν δυνάμει ομάδων και κατασκευασμένων αυτόνομων ουτοπιστικών αναφορών τους. Αυτές οι προοπτικές πολλές φορές ισχυροποιούν και εγκαθιδρύουν χαωτικές μορφές ιστορικισμού (*εικονικού* επιχρωματισμένου πλέον και όχι λευκού) σε έναν άπειρο δικτυακό μουσειακό υπερτόπο που εν πολλοίς υποχρεώνει σε φρακταλικό αδιέξοδο της *ετεροτοπίας της φαιάς ουσίας*,[33] με όλο και αυξανόμενο τον αποκλεισμό των πραγματικών τόπων ανθρώπων και διαδρομών.

30. «Όλα αυτά τα ιδρύματα στοιχίζουν πάρα πολύ και τα πληρώνουμε [...] έχουμε όμως μια γενική αντίληψη πως τα πράγματα αυτά είναι απαραίτητα και τα πληρώνουμε» (Σο, 1980).

32. «Πλαστικές εικόνες» (tableaux vivants) (Φουκώ, 1989: 196-197).

33. *Ετεροτοπία της φαιάς ουσίας*: 1. Όρος ιατρικός, σύμπτωμα εγκεφαλικής δυσλειτουργίας. 2. «Αυτή τη λέξη πρέπει να την εννοήσουμε με βάση την ετυμολογία της: σε αυτή τα πράγματα έχουν κατακλιθεί, τεθεί, διατεθεί σε τόσο διαφορετικούς τόπους, ώστε είναι αδύνατο να βρούμε γι' αυτά έναν φιλόξενο χώρο, να ορίσουμε πάνω από τις διαφορές τους έναν κοινό τόπο [...] οι ετεροτοπίες μας ανησυχούν, εξαντλούν τα λόγια, σταματούν τις λέξεις στον εαυτό τους, αμφισβητούν ριζικά κάθε δυνατότητα μιας γραμματικής. Εξαρθρώνουν τους μύθους και καθιστούν στείρο το λυρισμό των φράσεων» (Φουκώ, 1989: 14).

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 234

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Αγραφιώτης, Δ. (1987). *Πολιτιστικές ασυνέχειες*. Αθήνα: Ύψιλον.

Adorno, T. (1989). *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Andrewes, A. (1987). *Αρχαία ελληνική κοινωνία*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Βαλλιάνου, Π. (2002). *Συνείδηση, γλώσσα και ιστορική ζωή*. Αθήνα: Πορεία.

Βενιζέλου, Θ. (1995). *Περί του ιδιωτικού βίου των Αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: Δημιουργία.

Bloch, E. (1981). *Η φιλοσοφία της Αναγέννησης*. Αθήνα: Αναγνωστίδης.

Bonhomme, M. (2001). «Η ετεροτοπία των κήπων. Ο χώρος της ουτοπίας και του ά-τοπου», *Το Βήμα*.

Βούρτσης, Ι., Ε. Μανακίδου, Γ. Πασχαλίδης, Κ. Σμπόνιας (1999). *Η έννοια του πολιτισμού. Όψεις του ελληνικού πολιτισμού*, τόμος Α΄. Πάτρα: Ε.Α.Π.

Boyer, M. (1994). *The City of Collective Memory*. Cambridge-London: The MIT Press.

Braudel, F. (2001). *Η γραμματική των πολιτισμών*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Γκάζη Α. και Τ. Νούσια (2003). *Αρχαιολογία στον ελληνικό χώρο. Μουσειολογία, μέριμνα για τις αρχαιότητες*. Πάτρα: Ε.Α.Π.

Γκανιάτσας, Β. (1991). «Η φυλακή ως ετεροτοπία», *Σύγχρονα Θέματα*, 40-41: 59-62.

Γκίκας, Σ. (1998). *Φιλοσοφικό λεξικό*. Αθήνα: Βαρέλη.

Camus, A. (1996). *Ο ξένος. Η πανούκλα. Η πτώση*. Αθήνα: Εξάντας.

Chadwick, J., (1999). *Ο μυκηναϊκός κόσμος*. Αθήνα: Gutenberg.

Copp, An. (1970). *Πόλη και επανάσταση. Η πτώχευση της αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.

Davis, D. (1993). *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*. New York: Abbevile Press.

Derrida, J. (2000). *Χώρα*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Δρακόπουλος, Β. και Γ. Ευθυμίου (επιμ.) (2004). *Επίτομο λεξικό της ελληνικής ιστορίας*. Μέρος Ι: *Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Το Βήμα.

Durant, W. (1971). «Η ουτοπία της επιστήμης», στο Ε. Bréhier, *Ιστορία της φιλοσοφίας*. Αθήνα: Αφοί Συρόπουλοι.

Elliot, T. (2000). *Έρημη χώρα*. Αθήνα: Ίκαρος.

Ferro, M. (2000). *Πώς αφηγούνται την ιστορία στα παιδιά σε ολόκληρο τον κόσμο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1975). *Η ιστορία της τρέλας στην Κλασική Εποχή*. Αθήνα: Ηριδανός.

Foucault, M. (1984). «Des Espaces Autres», *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5: 46-49.

Foucault, M. (1987). *Η αρχαιολογία της γνώσης*. Αθήνα: Εξάντας.

Frampton, K. (1987). *Ιστορία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Gellner, E. (1992). *Έθνη και εθνικισμός*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Gombrich, E. (1997). *Τέχνη και ψευδαίσθηση*. Αθήνα: Νεφέλη.

ICOM (International Council of Museums). *The Museum Transformed*.

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 235

Ιωαννίδης, Α. (1983). «Άνθρωποι και μηχανές», *Αρχαιολογία*, 9: 60-64.

Ιωαννίδης, Α. (1985). «Μουσείο μοντέρνο ή και δημοκρατικό», *Αρχαιολογία*, 16: 8-11.

Jameson, F. (1999). *Το μεταμοντέρνο, ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*. Αθήνα: Νεφέλη.

Καμπούρης Μ. και Κ. Βαμβούκος (1985). «Τα ιστορικά μουσεία. Η νέα ιστορία και ο αντίκτυπός τους», *Αρχαιολογία*, 16: 30-36.

Kant, E (1979). *Κριτική του καθαρού λόγου*. 2 τόμοι. Αθήνα: Παπαζήσης.

Καφέτση, Α. (επιμ.) (1995). *Ρωσική πρωτοπορία, 1910-1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία – κριτική*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.

Κιτσίκης, Δ. (1996). *Ενδιάμεση Περιοχή* (τριμηνιαίο περιοδικό γεωπολιτικής). Αθήνα.

Kitsikis, D. (1999). «Géopolitique de la Région intermédiaire», *Société Royale du Canada. Académie des lettres et des sciences humaines*, 52.

Kitsikis, D. (2002). «Une vision géopolitique: La Région Intermédiaire», *Relations internationales*, 109.

Κλαιρ, Ζ. (1983). *Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών*. Αθήνα: Σμίλη.

Κονδύλη, Π. (1983). *Η κριτική της μεταφυσικής στη νεώτερη σκέψη*. Αθήνα: Γνώση.

Λάββας, Γ. (1986). *19ος-20ός αιώνας: Σύντομη ιστορία της αρχιτεκτονικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Lalande, A. (1960). *Λεξικόν της φιλοσοφίας*. Αθήνα: Πάπυρος.

Langer, S. (1971). «Ο δυνητικός χώρος στην αρχιτεκτονική», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 5: 88-90.

LeGoff, J. (1998). *Ιστορία και μνήμη*. Αθήνα: Νεφέλη.

Λέκκας, Δ. και Ν. Γράψας (2003). «Θέματα ταυτότητας: Στοιχεία αναλυτικής, αφηρημένης και εφημερομσμένης προσέγγισης», στο Σ. Βιρβιδάκης, Ν. Γράψας, Μ. Γρηγορίου, Μ. Ζωγράφου, Δ. Λέκκας και Κ. Παπαοικονόμου-Κηπουργού, *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού. Διαλεκτικοί συσχετισμοί – Θεωρία της ελληνικής μουσικής*, τόμ. Α΄. Πάτρα: Ε.Α.Π.

Lyotard, J. (1988). «Η απάντηση στο ερώτημα τι είναι μεταμοντέρνο», *Λεβιάθαν*, 2: 9-19.

Λυοτάρ, Ζ. (1993). *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*. Αθήνα: Γνώση.

Μαρκούζε, Χ. (1985). *Το τέλος της ουτοπίας*. Αθήνα: ΄Υψιλον.

Merquior, J.G. (2002). *Foucault*. Αθήνα: Πατάκης.

Μικέλι, Μ. (1996). *Οι πρωτοπορίες του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Μπακουνάκη, Ν. (2001). «Ο ουτοπιστής Αλσατός. Η προσωπογραφία του Αλμπέρ Καν», *Το Βήμα*.

Μπαλτάς, Α. (1994). Κείμενα και σημειώσεις στα πλαίσια του μεταπτυχιακού μαθήματος: *Φιλοσοφία και Επιστήμες στον 20ό αιώνα*. Σύνταξη σημειώσεων: Γ. Λιάδας. Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Οικονόμου, Ε. (1985). «Το μουσείο στην ιστορία της αρχιτεκτονικής», *Αρχαιολογία*, 16: 72-77.

Ορλάνδος, Α. και Ι. Τραυλός (1986). *Λεξικόν αρχαίων ελληνικών όρων*. Αθήνα: Εκδοτική Ελλάδος.

Παπούλιας Χ. (1990) *Υπερτόπος. Δύο αρχιτεκτονικές μελέτες*. Αθήνα: Futura.

Parker, G. (2002). *Γεωπολιτική*. Αθήνα: Ροές.

Πλάτων (1993). *Τίμαιος*. Αθήνα: Κάκτος.

11 219-236 Mermigi_Layout 1 08/10/2012 10:17 π.μ. Page 236

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (1998). *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. 35ο Βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας*. Αθήνα: Άγρα.

Portes, E. (1985). «Στην υπηρεσία του κοινού τα εθνικά μουσεία της Γαλλίας», *Αρχαιολογία*, 16: 55-70.

Ραγκαβής, Κ. (1996). *Ο καθ' Όμηρον οικιακός βίος*. Αθήνα: Δημιουργία.

Ράπτη, Γ. (2001). «Αρνητική αισθητική. Προς μια νέα ορθολογικότητα», *Χρονικά αισθητικής*, 41Β: 667-678.

Ράπτη, Γ. (2002). Κείμενα και σημειώσεις του μεταπτυχιακού μαθήματος: *Αισθητικές θεωρίες*. Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Ράπτη, Γ. (2003). «Πόλις: ουτοπία και πραγματικότητα. Η πόλις-κράτος και η πόλις-Bauhaus», στο Πρακτικά ΙΔ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Ελληνικής Φιλοσοφίας: *Πόλις, κοσμόπολις και παγκοσμιοποίηση – Polis and Cosmopolis: Problems of a Global Era*. Αθήνα: Ιωνία.

Riegl, A. (1903). *The Modern Cult and Monument*. Vienna.

Σαχακιάν, Γ. (1975). *Ιστορία της Φιλοσοφίας*. Αθήνα: Παρμενίδης.

Serota, N. (1990). *Εμπειρία ή ερμηνεία. Το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*. Αθήνα: Άγρα.

Σο, Μπ. (1980). *Τα κοινωνικά συστήματα*. Αθήνα: Διαγόρας.

Σταυρίδης, Σ. (2000). Κείμενα και σημειώσεις του μεταπτυχιακού μαθήματος: *Αντίληψη, αναπαράσταση και οργάνωση του χώρου*. Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Τάτλα, Ε. (2002). Κείμενα και σημειώσεις του μεταπτυχιακού μαθήματος: *Αισθητικές θεωρίες*. Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Τάτλα, Ε. (2011). «Οι μεταμορφώσεις του Διονύσου: Μια μικρή γενεαλογία της μοντέρνας τέχνης», *Χρονικά αισθητικής*, 46Α: 343-355.

Tatla, H. (2005). «Architecture in the *chora* of Plato's *Timaeus*: Deconstructionist Reading vs Hermeneutical Understanding», στο *2ο Μεσογειακό Συνέδριο Αισθητικής*. Tunis: ATEP & Maghreb Diffusion.

Taylor, A. (1990). *Πλάτων. Ο άνθρωπος και το έργο του*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Taylor P.J. και C. Flint (2000). *Political Geography*. London: Prentice Hall.

Τσουκαλάς, Κ. (1999). «Το... "αόρατο" Μουσείο της Ακροπόλεως», *Το Βήμα*.

Vegetti, M. (2000). *Ιστορία της φιλοσοφίας*. Αθήνα: Τραυλός.

Vernant, J. (1989). *Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. 2 τόμοι. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.

Vernant, J. (1993). *Η ελληνική σκέψη. Γνώση και μνήμη*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Φουκώ, Μ. (1989). *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*. Αθήνα: Ράππας.

Φουκώ, Μ. (1993). *Οι λέξεις και τα πράγματα*. Αθήνα: Γνώση.

Χορκχάιμερ Μ. και Τ. Αντόρνο (1986). *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*. Αθήνα: ΄Υψιλον.

12 237-253 Polyxroniadi_Layout 1 08/10/2012 10:23 π.μ. Page 237

ΧΩΡΟΙ, ΤΟΠΟΙ, ΓΕΓΟΝΟΤΑ, ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ: Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΩΣ ΜΕΣΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

Αικατερίνη Πολυχρονιάδη

Περίληψη

Στη Γαλλία παρατηρούμε την έξαρση δύο παράλληλων φαινομένων: Αφενός κτίρια ή συγκεκριμένοι τόποι εμπλουτίζουν το πρόγραμμά τους με πολιτιστικές εκδηλώσεις και αφετέρου ο δημόσιος ανοιχτός χώρος γίνεται πολύ συχνά το υπόβαθρο για πολιτιστικά και εορταστικά γεγονότα οργανωμένα από φορείς της πολιτείας, τοπικές κοινωνικές οργανώσεις ή καλλιτεχνικές ομάδες. Παρακολουθώντας το λόγο σχετικά με τις τάσεις των πόλεων, την πολιτιστική πολιτική στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στη Γαλλία και κυρίως το λόγο των εμπλεκόμενων με αυτά τα γεγονότα δρώντων υποκειμένων, βλέπουμε ότι ο πολιτισμός χρησιμοποιείται ως μέσο για τη συγκρότηση της ταυτότητας της πόλης αλλά και ως μέσο για την κοινωνική συνοχή. Παράλληλα δίνεται έμφαση στην αξιοποίηση του δομημένου περιβάλλοντος και του δημόσιου χώρου ως υπόβαθρο αλλά και ως πρωταγωνιστή της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Με τον τρόπο αυτό συντελείται μια σκηνοθέτηση (mise en scène) της πόλης που στηρίζεται στη διάσπαση στο χώρο και στο χρόνο πολιτιστικών γεγονότων. Ο επεισοδιακός (évènementiel) τους χαρακτήρας βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τη χρονική πυκνότητά τους αλλά και με την έντονη κατανομή στο χώρο. Μέσα από επιχειρήσεις τύπου Nuit Blanche (νύχτα του πολιτισμού), το Λούβρο ή το κεντρικό δημαρχείο του Παρισιού αποκτούν έστω και για μια νύχτα την ίδια αξία με το σοκάκι ή μια δημοτική πισίνα, υπογραμμίζοντας ότι όλα είναι στοιχεία που μετέχουν στην καθημερινότητα της πόλης και μπορούν να είναι φορείς πολιτισμού.

LIEUX ET FRAGMENTS CULTURELS: LES ÉVÉNEMENTS CULTURELS ÉPHÉMÈRES AU SERVICE DE L'IDENTITÉ DE LA VILLE

Résumé

Nous observons en France la croissance de deux phénomènes parallèles: D'une part des bâtiments ou lieux définis, enrichissent leur programmation par des manifestations culturelles et d'autre part l'espace public ouvert devient souvent le support pour des évènements culturels et festif organisés par l'état ou les municipalités, par des associations locales, ou par des artistes. En suivant les divers discours sur l'avenir des villes, la politique culturelle en Europe et en France en particulier, et surtout les discours des acteurs impliqués dans ces évènements culturels et festifs, nous entrevoyons que la culture est utilisée comme moyen pour la formation de l'identité de la ville et pour atteindre une cohésion sociale. En même temps, l'accent est mis sur la valorisation de l'environnement bâti et d'espace public comme support et comme protagoniste de la création artistique. D'une telle manière, nous arrivons face à une mise en scène de la ville basée sur l'éclatement des évènements dans l'espace et dans le temps. Le caractère évènementiel de ces manifestations est soutenu par leur grande fréquence et leur distribution importante dans l'espace. A travers des opérations comme Nuit Blanche, une ruelle ou une piscine municipale acquièrent momentanément la même valeur que le Louvre, ou l'Hôtel de Ville en soulignant le fait qu'ils sont tous des éléments constitutifs de la ville, qui participent dans la vie quotidienne et peuvent être porteurs ou acteurs de la culture.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο «Χώροι, τόποι, γεγονότα, αποσπάσματα. Συγκρότηση της ταυτότητας της πόλης μέσω του πολιτισμού», η οποία υποστηρίχθηκε το 2004. Εξεταστική Επιτροπή: Δ. Παπαλεξόπουλος (Επιβλέπων), Ε. Καλαφάτη, Σ. Σταυρίδης, Γ. Τζιρτζιλάκης.

Παρατηρώντας τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν αρκετά κτίρια στις πόλεις, ή καλύτερα κάποιοι ορισμένοι, «σχεδιασμένοι», τόποι οι οποίοι φιλοδοξούν να αποτελούν μια ενότητα, βλέπουμε ότι δεν χαρακτηρίζονται από μία μόνο λειτουργία. Η βασική τους λειτουργία εμπλουτίζεται με δευτερεύουσες λειτουργίες πολιτιστικού χαρακτήρα οι οποίες φαίνεται να εμφανίζονται περιοδικά και το περιεχόμενό τους να ποικίλλει. Ακόμα και οι τόποι που είναι καταρχήν φορείς πολιτισμού, όπως για παράδειγμα τα μουσεία, εμπλουτίζουν το πρόγραμμά τους με περιφερειακές εκδηλώσεις μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον του επισκέπτη περιστασιακά. Ταυτόχρονα, η βασική ή οι δευτερεύουσες λειτουργίες συνδέονται με δραστηριότητες που συμβαίνουν σε άλλους τόπους ή επεκτείνονται και πέραν των ορίων του συγκεκριμένου τόπου, καταλαμβάνοντας μέρος του δημόσιου χώρου. Με αυτό τον τρόπο, οι τόποι αυτοί παύουν να είναι μονοσήμαντοι τοπικά, χρονικά, λειτουργικά. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι χάνουν την ταυτότητά τους ως σημεία αναφοράς, αλλά ότι η ταυτότητα αυτή παίρνει περιοδικά διαφορετικές μορφές ακόμα και αν η μορφή του τόπου δεν αλλάζει.

Παράλληλα με το φαινόμενο αυτό, παρατηρούμε ιδιαίτερα στη Γαλλία, μια έξαρση πολιτιστικών ή εορταστικών γεγονότων που λαμβάνουν χώρα σε δημόσιους ανοιχτούς χώρους. Μέσα από αυτά τα γεγονότα επιζητάται αφενός η αξιοποίηση και προβολή του δομημένου περιβάλλοντος και αφετέρου η χρήση του δημόσιου χώρου ως τόπου συναντήσεων και διαλόγου. Η τάση αυτή υποστηρίζεται τόσο από τους εκάστοτε δήμους ή φορείς της πολιτείας, όσο και από τους ίδιους τους καλλιτέχνες ή παράγοντες του θεάματος ή ακόμα και από ανεξάρτητες οργανώσεις της κοινωνίας των πολιτών. Αυτού του τύπου οι εκδηλώσεις συνήθως οργανώνονται μέσα από τη συνεργασία ατόμων διαφορετικών ειδικοτήτων ή απλά διαφορετικών ομάδων. Εντοπίζονται, είτε κατά διαφορετικές χρονικές στιγμές σε διαφορετικούς αλλά συγκεκριμένους τόπους της πόλης, είτε κατά την ίδια χρονική περίοδο, ταυτόχρονα, σε διαφορετικά σημεία της πόλης, δημιουργώντας ένα κατανεμημένο γεγονός σε ολόκληρη την πόλη.

Κοινό χαρακτηριστικό αυτών των δύο φαινομένων μοιάζει να είναι ο πολιτισμός είτε ως αφορμή είτε ως ζητούμενο. Πολιτιστικά δρώμενα εμφανίζονται περιστασιακά, αλλά πυκνά, τόσο μέσα σε ισχυρούς τόπους-θεσμούς κάνοντάς τους δοχεία δράσης και σημεία πολλαπλών δραστηριοτήτων, όσο και μέσα στο δημόσιο χώρο καθιστώντας τον σταθερό υπόβαθρο για την προώθηση και έκφραση του πολιτισμού.

Τα παραδείγματα που θα χρησιμοποιηθούν αφορούν τη Γαλλία και ιδιαίτερα το Παρίσι (2003-2004).[1] Δεν εξαντλούν το φαινόμενο, ούτε φιλοδοξούν να είναι τα πιο χαρακτηριστικά. Παρ' όλα αυτά, μέσα από την ποικιλία τους και τη διαφορετικότητά τους φιλοδοξούν να περιγράψουν ένα φαινόμενο που στηρίζεται μάλλον στο εφήμερο και το αποσπασματικό. Θα υποστηρίξουμε ότι μέσα από αυτόν τον εφήμερο και αποσπασματικό χαρακτήρα τους, επιδιώκεται μια ανασυγκρότηση της πόλης.

Ο τρόπος με τον οποίο διερευνώνται τα παραδείγματα αυτά είναι καταρχήν μέσα από το λόγο που αναπτύσσεται σχετικά με την πόλη, σήμερα, από διαφορετικές ειδικότητες (κοινωνιολόγους, πολεοδόμους, αρχιτέκτονες), θεωρώ-

1. Μερικά χρόνια μετά, τα δύο φαινόμενα εξακολουθούν να είναι εμφανή. Παρ' όλα αυτά, πιο σύγχρονα στοιχεία δεν έχουν περιληφθεί στο άρθρο, μιας και αυτό στηρίζεται σε επιτόπια και βιβλιογραφική έρευνα της περιόδου 2003-2004. Τα νέα στοιχεία θα απαιτούσαν μια νέα έρευνα.

12 237-253 Polyxroniadi_Layout 1 08/10/2012 10:23 π.μ. Page 239

ντας ότι τα φαινόμενα αυτά είναι άρρηκτα δεμένα τόσο με μια γενικότερη προβληματική σε σχέση με τη συγκρότηση της πόλης, όσο και με μια διάθεση τόνωσης της τοπικότητας. Κατά δεύτερον, διερευνώνται μέσα από το λόγο των ατόμων ή θεσμών που συμμετέχουν στην οργάνωσή τους. Δηλαδή, η ίδια η πολιτεία, οι καλλιτέχνες, οι διαχειριστές του πολιτισμού, αλλά και τοπικές οργανώσεις γειτονιών, κοινωνιολόγοι ή ανθρωπολόγοι, καθώς φαίνεται ότι τα φαινόμενα αυτά προκύπτουν μέσα από τη συνεργασία πολλαπλών φορέων. Η έρευνα βασίζεται κυρίως στο λόγο αυτών των ανθρώπων και συνεπώς δεν εμπεριέχει την κριτική για το αναλυόμενο φαινόμενο. Τέλος, τα παραδείγματα θα συνδεθούν με το λόγο που αρθρώνεται σε σχέση με τις πολιτιστικές πολιτικές που ακολουθούνται σήμερα στις ευρωπαϊκές πόλεις. Αυτό γιατί σε αρκετά από τα παραδείγματα παρατηρείται μια τάση των φορέων της πολιτείας (κυρίως την τοπική αυτοδιοίκηση) να είναι οι υποκινητές ή οι διοργανωτές των εκδηλώσεων αυτών. Παράλληλα, ανεξάρτητοι φορείς πολιτισμού επιδιώκουν μια συνεργασία με τις εκλεγμένες αρχές, πιστεύοντας σε μια κοινή δράση για την επανοικειοποίηση του δημόσιου χώρου.[2]

Πολλοί από τους όρους που χρησιμοποιούνται, τόσο από τους αναλυτές όσο και από τους εμπλεκόμενους, είναι δύσκολο να μεταφραστούν στα ελληνικά, γι' αυτό και θα αποδοθούν περιφραστικά ή θα τους αποδοθεί μια συμβατική μετάφραση που θα ακολουθηθεί στο κείμενο. Αν οι εκδηλώσεις μπορούσαν να χαρακτηριστούν καταρχήν ως πολιτιστικές (évènement culturel), όπως θα δούμε παρακάτω, συχνά αναφέρονται σε θέματα που σχετίζονται με την πολιτισμική διάσταση του όρου μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον στα πολιτισμικά χαρακτηριστικά πληθυσμών που κατοικούν στις πόλεις. Ο όρος évènement festif που χρησιμοποιείται για να περιγραφούν τα δρώμενα, περιλαμβάνει ταυτόχρονα την έννοια του πολιτισμού και της γιορτής. Ενδεχομένως πάνω σε αυτό τον όρο να αναγνωρίζει κανείς το πάντρεμα μεταξύ θεσμικής και άτυπης χρήσης του πολιτισμού ως στοιχείου συγκρότησης της πόλης. Από τη μια έχουμε την τέχνη στην οποιαδήποτε έκφρασή της που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί έγκυρη, σταθερή αξία, και από την άλλη τη γιορτή που συνδυάζεται με έννοιες που σχετίζονται περισσότερο με το αυθόρμητο, το άτυπο και το εφήμερο. Ο όρος évènement αποδίδεται κατά περίπτωση ως συμβάν ή γεγονός ή δρώμενο. Στα γαλλικά κείμενα χρησιμοποιείται πολύ συχνά το επίθετο évènementiel για αυτές τις εκδηλώσεις οι οποίες φιλοδοξούν να είναι μοναδικές, να χαρακτηρίσουν τη στιγμή αλλά να είναι και ταυτόχρονα σημαντικές.

Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι μέσα από πολιτιστικά δρώμενα-συμβάντα συντελείται μια σκηνοθέτηση (mise en scène) τόσο της πόλης όσο και των επιμέρους στοιχείων της. Σκηνοθέτης δεν είναι ένας αλλά πολλοί δρώντες, και οι παραστάσεις λαμβάνουν χώρα είτε ταυτόχρονα σε διαφορετικούς τόπους, είτε σε ίδιους τόπους σε διαφορετικούς χρόνους. Τα δομικά στοιχεία της πόλης (κτίρια, ανοιχτοί χώροι, δρόμοι) γίνονται συγχρόνως σκηνικό και ηθοποιοί. Η έννοια της mise en scène χρησιμοποιείται με την έννοια της οργάνωσης και του προγραμματισμού όσον αφορά στα γεγονότα, και στη δημιουργία δράσεων όσον αφορά την πόλη. Η πόλη έτσι γίνεται αντιληπτή μέσα από τα αποσπάσματά της, «παίζει» ή «σεναριοποιεί» τον εαυτό της, δίνοντας κάθε στιγμή ένα διαφορετικό πρόσωπο.

2. Τα στοιχεία έχουν συγκεντρωθεί κατά ένα μεγάλο μέρος από τον γαλλικό επιστημονικό περιοδικό τύπο της εξεταζόμενης περιόδου που αφορούν θέματα αστικότητας και σχέσης κοινωνίας και χώρου. Το *Urbanisme*, το *Annales de la recherche urbaine* και το *Espaces et sociétés*, τα οποία έκαναν συχνά αφιερώματα στους πολιτιστικούς χώρους, στη γιορτή στην πόλη, στη σχέση πολιτισμού και δημόσιου χώρου, ενισχύοντας την άποψη ότι υπάρχει μια άμεση σχέση μεταξύ θεμάτων πολιτιστικών εκδηλώσεων, δημόσιου χώρου και σχεδιασμού, και ότι η σχέση αυτή βρίσκεται στην επικαιρότητα στη Γαλλία σήμερα. Παράλληλα, ανατρέξαμε σε κείμενα δημοσιοποιημένα από τους φορείς της πολιτείας (δήμοι, υπουργεία) καθώς και στα κείμενα του ημερήσιου τύπου.

12 237-253 Polyxroniadi_Layout 1 08/10/2012 10:23 π.μ. Page 240

1. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Κέντρο Georges Pompidou:[3] Παρά το γεγονός ότι το βασικό κομμάτι του κτιρίου είναι ο μουσειακός του χώρος, πρόκειται για ένα κτίριο που σχεδιάστηκε ως κέντρο πολιτισμού με την ευρύτερη έννοια. Η μόνιμη έκθεση σύγχρονης τέχνης που φιλοξενεί αποτελεί τον κορμό της λειτουργίας του ο οποίος εμπλουτίζεται από τις περιοδικές εκθέσεις. Στο ίδιο κτίριο φιλοξενούνται και η Δημόσια Βιβλιοθήκη Πληροφόρησης καθώς και πληθώρα εκδηλώσεων όπως συζητήσεις, παραστάσεις χορού, θεάτρου, εγκαταστάσεις, μουσική. Ο προγραμματισμός των εκδηλώσεων αυτών προωθεί την επίσκεψη στο κέντρο για διαφορετικούς λόγους κάθε φορά ή και για περισσότερες από μία φορά την ημέρα. Το δε κοινό χαρακτηρίζεται από μεγάλη ποικιλία καθώς συναντάμε ανθρώπους που έρχονται για τις εκθέσεις, άλλους για τη βιβλιοθήκη, άλλους για κάποια συναυλία και άλλους που έρχονται απλά να δουν αν υπάρχει κάτι ενδιαφέρον τη συγκεκριμένη μέρα. Έτσι το κτίριο αποτελεί συγχρόνως ένα σημείο στάσης αλλά και ένα πέρασμα. Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται μια κατάσταση που μοιάζει να έχει χαρακτηριστικά συμβάντος τόσο στο εσωτερικό του όσο και στο δημόσιο χώρο που το περικλείει. Χαρακτηριστικό είναι ότι η πλατεία μπροστά από το κτίριο φιλοξενεί σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας καλλιτέχνες του δρόμου που δημιουργούν τον δικό τους πολιτισμό έξω και σε συνέχεια με το κτίριο. Οι διαφορετικοί χώροι και τα διαφορετικά δρώμενα που συμβαίνουν μέσα και έξω από το κτίριο μοιάζουν να εμφανίζονται ως επεισόδια στην καθημερινότητα του κέντρου. (Εικ. 1)

Πάρκο της La Villette: Το σύγχρονο πάρκο του βορειανατολικού Παρισιού[4] περιλαμβάνει κλειστούς και ανοιχτούς χώρους. Οι κλειστοί ξεκινούν από τις δύο μεγάλες «πολιτείες» (cités) της Επιστήμης και της Μουσικής και φτάνουν ως τα μικρά folies, μικρές κατασκευές των οποίων οι λειτουργίες αλλάζουν ανάλογα με τις εκάστοτε ανάγκες. Το καθαυτό πάρκο λειτουργεί άλλοτε ως απλό καθημερινό πάρκο και άλλοτε ως χώρος πολιτιστικών δρώμενων. Οι αρχές πάνω στις οποίες στηρίχθηκε η δημιουργία του πάρκου οργάνωσαν και τις δύο αποστολές του: μεγάλη ελευθερία στους επισκέπτες και στις χρήσεις των χώρων, όχι οριστική δέσμευση των χώρων από ομάδες ή δραστηριότητες και πολιτιστικός προγραμματισμός που ενθαρρύνει τις συνδέσεις μεταξύ τέχνης πολιτισμού και κοινωνίας. Αναζωπύρωση λαϊκών τεχνών όπως το τσίρκο, το θέατρο δρόμου ή το σινεμά, αναγνώριση νέων μορφών έκφρασης όπως το χιπ χοπ, έμφαση σε κοινωνικά θέματα μέσα από εκθέσεις (πόλεμος, περιβάλλον, ισότητα). Ο προγραμματισμός των εκδηλώσεων στοχεύει επίσης σε μια φυσική συνέχεια μεταξύ κλειστών και ανοιχτών χώρων. Ένα φεστιβάλ τζαζ για παράδειγμα φιλοξενείται τόσο μέσα στη σκεπαστή αγορά όσο και στο πάρκο προσφέροντας διαφορετικές ποιότητες μέσα στο ίδιο το γεγονός. Επίσης, συχνά, δρώμενα που λαμβάνουν χώρα στους κλειστούς χώρους του πάρκου συνδυάζονται με δρώμενα που συμβαίνουν στη λεκάνη του καναλιού Ourcq που ξεκινά λίγο έξω από το πάρκο.

3. Για τη δημιουργία του κέντρου Pompidou, τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί σήμερα, τις αρχές στις οποίες στηρίχτηκε αρχικώς, τις επιδιώξεις των ανθρώπων που το διαχειρίζονται από την ίδρυσή του, καθώς και τον διάλογο που το περιστοιχίζει, βλ. Dufrene (2000) και για έναν αντίλογο στο φαινόμενο Beaubourg, βλ. Baudrilliard (1977).

4. «Από την ίδρυσή του, το Δημόσιο Ίδρυμα του Πάρκου και της μεγάλης σκεπαστή αγοράς της La Villette κάνει ζωντανή κάθε μέρα τη σύλληψη ενός αστικού πολιτιστικού πάρκου που πήρε σίγα σιγά μορφή στο βορειοανατολικό κομμάτι του Παρισιού [...] Το Πάρκο έστησε τη δράση του πάνω στις αρχές του ανοίγματος και του πειραματισμού: Όχι κάγκελα, όχι όρια, όχι κλείσιμο το βράδυ. Αρθρωτή διάταξη των χώρων των προγραμμάτων. Άνοιγμα προς κάθε μορφή πολιτισμού. Ποικιλότητα ως προς τις πρακτικές είτε αφορούν τη ψυχαγωγία ή τον πολιτισμό. Υποδοχή κοινού με πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά» <http://www.villette.com/fr/pdf/dossierinstit.pdf>. Επίσημη ιστοσελίδα του οργανισμού του πάρκου. Το αρχείο αναφέρεται στις αρχές πάνω στις οποίες στηρίχτηκε ο σχεδιασμός του πάρκου αλλά και στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί σήμερα.

Εικ. 1

Αν τα δύο αυτά παραδείγματα αναφέρονται σε τόπους σχεδιασμένους ακριβώς για να υποδεχθούν μια πολλαπλότητα γεγονότων, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν άλλοι τόποι που να εμπλουτίζονται με πολιτιστικές λειτουργίες μέσα στο καθημερινό πρόγραμμά τους.

Η νέα Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, μοιάζει με ένα κλειστό περιβάλλον τόσο λόγω του σχεδιασμού της όσο και λόγω του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί (η πρόσβαση στους χώρους της βιβλιοθήκης απαιτεί ειδική άδεια σε αντίθεση με τη βιβλιοθήκη του Beaubourg όπου οποιοσδήποτε μπορεί να μπει οποιαδήποτε στιγμή). Παρ' όλα αυτά, συχνά διοργανώνονται δρώμενα πολιτιστικά τόσο στους κλειστούς της χώρους όσο και πάνω στην πλατφόρμα που ορίζει το συγκρότημα. Στο πλαίσιο μάλιστα μιας προσπάθειας να οικειοποιηθεί το κοινό την ευρύτερη περιοχή που ξανασχεδιάστηκε με αφορμή τη νέα Βιβλιοθήκη, επιχειρήθηκε μια συνεργασία μεταξύ της βιβλιοθήκης και μιας κατάληψης καλλιτεχνών (Les Frigos) που βρίσκεται σε πολύ μικρή απόσταση.

Το κεντρικό δημαρχείο του Παρισιού, καθώς και τα περιφερειακά, συχνά ανοίγουν τις πόρτες τους σε πολιτιστικά δρώμενα, λειτουργώντας ταυτόχρονα τόσο ως τόποι φιλοξενίας των δρώμενων όσο και ως τόποι παραγωγής των δρώμενων αυτών. Πέρα από τις εκδηλώσεις που φιλοξενούνται μέσα στα κτίρια αυτά, οι δήμοι διοργανώνουν κάθε άνοιξη γιορτές της γειτονιάς. Συνήθως περιλαμβάνουν ένα μεγάλο τραπέζι που στήνεται σε κάποιο δρόμο, μια καλλιτεχνική παρέλαση και επιμέρους πολιτιστικά δρώμενα σε πλατείες που συνοδεύονται από καλλιτεχνικές παρεμβάσεις στο κτισμένο περιβάλλον. Η γιορτή όμως στις γειτονίες δεν διοργανώνεται μόνο από τους δήμους. Συχνά την πρωτοβουλία έχουν τοπικές οργανώσεις με κοινή αναφορά την πολιτισμική τους ταυτότητα, ή απλά καλλιτεχνικές ομάδες.

Φεστιβάλ Printemps des rues: Το φεστιβάλ της άνοιξης των δρόμων αποτελεί συνέχεια ενός φεστιβάλ με τίτλο Les temps des rues (οι καιροί των δρόμων) που ξεκίνησε με το σύνθημα «να χτίσουμε μια ζωή στην πόλη πιο όμορφη και πιο πλουραλιστική»[5] Για τους διοργανωτές ο δημόσιος χώρος, χώρος ζωής, πρέπει να είναι και ένας χώρος ελευθέριας και καλλιτεχνικής έκφρασης. Πολύ περισσότερο από ένα πολιτιστικό γεγονός, το φεστιβάλ έγινε ένας καταλύτης συγκεντρώνοντας κάθε χρόνο σε διαφορετικούς τόπους καλλιτέχνες, ανθρώπους που συμμετέχουν σε κοινωνικές οργανώσεις, θεσμοθετημένους κοινωνικούς εταίρους και ένα μεγάλο και ποικίλο κοινό. Στόχος της διοργάνωσης είναι να οργανώσει αστικές γιορτές σε ένα χώρο που ανήκει σε όλους: το δρόμο. Να ενισχύσει τη συμμετοχή στις ενώσεις πολιτών στις γειτονίες, να ενθαρρύνει την εναλλακτική καλλιτεχνική σκηνή, να προσφέρει θεάματα δωρεάν και ποικίλα και να φανταστεί νέους τρόπους επένδυσης στον αστικό χώρο. Στις παλαιότερες εκδοχές του, το φεστιβάλ οργάνωνε τις δραστηριότητές του σε διαφορετικούς τόπους ταυτόχρονα στο ανατολικό Παρίσι (πάρκο της Villette, πάρκο του Bercy, καλλιτεχνική κατάληψη Les frigos, θέατρο Cabaret Sauvage). Τα τελευταία τρία χρόνια συνεργάζεται με το δήμο του 10ου και αξιοποιεί το δημοτικό κτίριο εκδηλώσεων Espace Jemmapes, τα πάρκα της περιοχής αλλά κατά κύριο λόγο τους παράπλευρους δρόμους του καναλιού St. Martin. (Εικ. 2)

5. <http://letempsdesrues.free.fr/festival/printemps.html> (2002)

Εικ. 2

Μια άλλη περίπτωση σκηνογραφίας του αστικού τοπίου είναι η **Paris-Plage** (Παρίσι-Παραλία): Κατά το μήνα Αύγουστο, οι όχθες του Σηκουάνα στο κέντρο του Παρισιού μετατρέπονται από άξονες κυκλοφορίας σε παραλία. Η εκδοχή του 2003 ανέπτυξε μια σκηνογραφία που εξελισσόταν από τη μία άκρη στην άλλη με όρους μια μέρας στην παραλία. Έτσι έβρισκε κανείς διαδοχικά χώρους με άμμο, χώρους φαγητού, ντους, χώρους αθλητικών παιχνιδιών, δανειστική βιβλιοθήκη, χώρους καλλιτεχνικών εκδηλώσεων. Παράλληλα προς το νερό η παραλία χωρίστηκε σε μια ζώνη στάσης, μια ζώνη αργής κίνησης για τον περίπατο και μια ζώνη γρήγορης κίνησης για αυτούς που μετακινούνται με ποδήλατο ή πατίνια. Για τη δημιουργία της Paris-Plage συνεργάστηκαν δύο κοινωνιολόγοι και δύο σκηνογράφοι αστικών δρώμενων (Perrinjacquet, 2002).

Εικ. 3

Οι πρώτοι, ξεκινώντας από την ιδέα ότι στις ευρωπαϊκές πόλεις παρατηρείται μια εξασθένιση της κοινωνικής συνοχής, δεσμεύονται να ξαναδώσουν ποιότητα στην πόλη στηριζόμενοι στην κοινωνική ανάμειξη, την οικειοποίηση του συλλογικού χώρου. Οι δεύτεροι πρόκειται να δώσουν μορφή σε αυτό το πρόγραμμα που προορίζεται για μια εναλλακτική χρήση της πόλης. Κοιτάζουν ποια είναι τα στοιχεία, τα σύμβολα μιας παραλίας, έμψυχα και άψυχα. Μέσα από τη μελέτη αυτών των στοιχείων αποφασίζουν να διηγηθούν μια ιστορία και να μην κάνουν μια απλή χωρική διευθέτηση των όχθων του ποταμού. Στόχος τους είναι να δημιουργήσουν ένα χώρο συνεκτικό και ενωμένο που θα λειτουργεί ως συνεχόμενα επεισόδια τόσο στο σύνολό του όσο στα επιμέρους του στοιχεία (de la Pradelle και Lallement, 2004). Αν κάποιος παρατηρήσει τις πρακτικές που αναπτύσσονται βλέπει ότι το όλο εγχείρημα λειτουργεί πάνω σε τρεις αρχές: Δημιουργούμε μια χρήση, αισθητική μάλιστα, τη θεωρούμε ως μια παρέμβαση μεγάλων δημιουργών και της δίνουμε χαρακτηριστικά μια πολιτικής επιχείρησης. (Εικ. 3)

Ως επιχειρήσεις πολιτιστικής πολιτικής μπορούν να θεωρηθούν και δύο μεγάλες πολιτιστικές εκδηλώσεις που λαμβάνουν χώρα μία φορά το χρόνο στο Παρίσι και αφορούν την πόλη στο σύνολο της. Πρόκειται για τη **Γιορτή της Μουσικής** η οποία έχει μια ιστορία 20 περίπου χρόνων, αλλά συνεχώς εμπλουτίζεται, και για τη **Nuit Blanche** (Λευκή Νύχτα) που παρουσιάζεται ως η γιορτή του πολιτισμού. Για τη Γιορτή της Μουσικής, κάθε κομμάτι του δημόσιου χώρου μετατρέπεται σε μουσική σκηνή. Είτε πρόκειται για τις μεγάλες πλατείες όπου εμφανίζονται γνωστοί σύγχρονοι καλλιτέχνες, είτε για μια άκρη του δρόμου όπου κάποιος ερασιτέχνης παρουσιάζει τη δουλειά του, η πόλη φαίνεται να λειτουργεί για ένα εικοσιτετράωρο υπό τους ρυθμούς της μουσικής. Ο κάτοικος περιδιαβαίνει την πόλη ανακαλύπτοντας διαφορετικές μουσικές, στέκεται στα σημεία που τον ενδιαφέρουν, συμμετέχει στο χορό που υπαγορεύει η εκά-

στοτε μουσική. Για τις ανάγκες της γιορτής αυτής τροποποιούνται τα δρομολόγια των μαζικών μέσων μεταφοράς και οι περισσότεροι δρόμοι κλείνουν για την κυκλοφορία. Το 2003, για πρώτη φορά, ο δήμος του Παρισιού, ένα μήνα πριν τη γιορτή, έδωσε στις γειτονιές μουσικά όργανα και δέσμευσε καλλιτέχνες για να δουλέψουν μαζί με τους κατοίκους για τη διοργάνωση μικρών ερασιτεχνικών συναυλιών.

Η δεύτερη Λευκή Νύχτα που έλαβε χώρα στο Παρίσι στις 5 Οκτωβρίου 2003 είχε ως αποτέλεσμα πάνω από ένα εκατομμύριο άνθρωποι να κυκλοφορούν κατά τη διάρκεια της νύχτας στο Παρίσι. Οι περισσότερες εκδηλώσεις οργανώθηκαν σε ανοιχτούς χώρους γύρω από γνωστούς περιπάτους της πόλης και γύρω από τόπους σταθμούς, όπως το θέατρο της Gaîté lyrique, η αγορά Blancs-Manteaux, η νέα Εθνική Βιβλιοθήκη, το κανάλι Saint-Martin ή ακόμα το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της πόλης του Παρισιού. Ήταν ένας νυχτερινός καλλιτεχνικός περίπατος που είχε ως κάδρο τις όψεις των κτιρίων, τους κήπους και τους δρόμους, δίνοντας χώρο στα παιχνίδια των εικόνων και των φώτων. Παράλληλα όλοι οι πολιτιστικοί χώροι της πόλης έμειναν ανοιχτοί και δωρεάν καθ' όλη τη διάρκεια της νύχτας και πολλά δρώμενα οργανώθηκαν μέσα σε καθημερινούς δημοτικούς χώρους όπως πισίνες, σχολεία, δημαρχεία. Ανοίγοντας τη Λευκή Νύχτα, ο δήμαρχος της πόλης (Delanoë, 2003) δήλωσε: «Θέλουμε να δείξουμε ότι η πόλη του 21ου αιώνα δεν είναι η πόλη της μοναξιάς και της βίας και ότι μπορούμε να είμαστε ευτυχισμένοι όλοι μαζί. Θέλουμε απόψε να είναι όλοι ίσοι απέναντι στις τέχνες. Για αυτό και όλα είναι δωρεάν».[6]

Ένα χρόνο νωρίτερα, προετοιμάζοντας τη νύχτα του 2002 δήλωνε: «Η Λευκή Νύχτα θα ανοίξει τόπους ιδιαίτερους, ασυνήθιστους, μυστηριώδεις, ξεχασμένους για να γίνουν συναυλίες, παραστάσεις, προβολές, αναγνώσεις [...] το πρωί οι παριζιάνοι θα μπορούν να βρεθούν όλοι μαζί για να πάρουν το πρωινό τους. Η Νύχτα θα είναι αφιερωμένη σε αυτούς που τους αρέσει να κάνουν βόλτες, να ονειρεύονται, να ανακαλύπτουν. Σε αυτούς που αγαπούν τη νύχτα, την πόλη, ή απλά το Παρίσι τη νύχτα» (Delanoë, 2002).[7]

Μέσα από το λόγο των ανθρώπων[8] (Nuit Blanche, 2003) που ασχολήθηκαν με το στήσιμο αυτής της εκδήλωσης βλέπουμε ότι από τους βασικούς τους στόχους ήταν η αξιοποίηση και οικειοποίηση του αστικού περιβάλλοντος.

Στο ίδιο πλαίσιο ενός πολιτισμού που διαχέεται μέσα στην πόλη, εκμεταλλεύεται τους κλασικούς τόπους πολιτισμού αλλά βγαίνει και έξω από αυτούς και παίζει με το κτισμένο περιβάλλον, οργανώνονται και οι εκδηλώσεις της Λιλ ως πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης το 2004. Πρόκειται για μια χρονιά μεταμορφώσεων της πόλης, γιορτών, παραστάσεων γύρω από μια νέα τέχνη του να ζεις. «Κάτω από τα αναποδογυρισμένα δάση, τους κήπους των σπιτιών folies, πάνω στους νέους πεζοδρόμους, μέσα στα θέατρα, τα μουσεία και τους κρυφούς τόπους, ανακαλύψτε χίλιες προτάσεις καλλιτεχνών» (Lille, 2004). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η πρώτη κατηγορία εκδηλώσεων, όπως αναφέρονται στην ιστοσελίδα της πολιτιστικής πρωτεύουσας, είναι αυτή που αφορά τις μεταμορφώσεις της πόλης. Οι μεταμορφώσεις αυτές αφορούν καλλιτεχνικές παρεμβάσεις στο κτισμένο περιβάλλον που φιλοδοξούν να δώσουν εφήμερα μια άλλη διάσταση στην αντίληψη για την πόλη και συχνά χρησιμοποιούν τρόπους αλληλεπίδρασης με το κοινό. (Εικ. 4)

6. Δελτίο τύπου του δημάρχου, Bertrand Delanoë, 1/10/2003.

7. Δελτίο τύπου του δημάρχου, Bertrand Delanoë, 30/01/2002.

8. Για παράδειγμα, για τον Bongiovanni, καλλιτεχνικό διευθυντή της Gaîté Lyrique, «οι δρόμοι των μεγαλουπόλεων έχουν γίνει οι καταλληλότεροι χώροι για την καλλιτεχνική δημιουργία. Γιατί είναι το πεδίο πάνω στο οποίο συγκρούονται, ή συνδυάζονται τα διαφορετικά ρεύματα που συγκροτούν την κοινωνία. Ο δρόμος είναι ένα εργαστήρι συλλογικό και ανοιχτό που επιτρέπει στους καλλιτέχνες να παρουσιάσουν τις ανησυχίες τους και να συνεισφέρουν στο να "ζούμε μαζί" στην πολιτεία μας». Από τον οδηγό για τις εκδηλώσεις της Λευκής Νύχτας 2003.

Ένα τελευταίο παράδειγμα είναι λειτουργία ενός πολιτιστικού κέντρου στην Μασσαλία. Πρόκειται για το **Lieux publics** (Δημόσιοι τόποι), Εθνικό Κέντρο για τη Δημιουργία των Τεχνών του Δρόμου. Το κέντρο αυτό, που αφορά κυρίως τις καλλιτεχνικές πρακτικές σε δημόσιους τόπους και στους ελεύθερους χώρους της πόλης, εγκαθίσταται αρχικώς σε ένα προάστιο του Παρισιού. Το 1993 μετακομίζει στη Μασσαλία. Η δημιουργίες του βασίζονται στην παράδοση του θεάτρου δρόμου και πειραματίζονται πάνω σε νέες μορφές γραφής και σύνθεσης στην κλίμακα του αστικού περιβάλλοντος. Το θέατρο, ο χορός, η μουσική, οι πλαστικές τέχνες, τα οπτικοακουστικά μέσα και τα ειδικά εφέ αποτελούν τις μορφές τέχνης των δρώμενων των Lieux publics. «Η επιλογή του δημόσιου χώρου» είναι για αυτούς (Lieux Publics, 2003) «μια επιλογή δύσκολη και απαιτητική. Αλλά στα μάτια μας, είναι ο μόνος τρόπος για να βγει η καλλιτεχνική δημιουργία από τα φρούριά της, για να μπει το θέμα της τέχνης στο κέντρο των διενέξεων σχετικά με την αστικότητα και τη δημόσια ζωή, για να τροφοδοτεί η πόλη την καλλιτεχνική φαντασία και για να τροφοδοτεί η καλλιτεχνική φαντασία την πόλη». Το 2003 γεννιέται μια νέα σύμβαση που ενώνει το Κέντρο με το υπουργείο πολιτισμού και το δήμο της Μασσαλίας. Τα έργα που προκύπτουν μέσα από το κέντρο αυτό είναι πολλά και ποικίλα για να αναπτυχθούν εδώ. Ενδιαφέρον πάντως παρουσιάζει ένα το οποίο αποσκοπεί στην παραγωγή ενός δρώμενου μέσα από τη συνεργασία ενός καλλιτέχνη και ενός αιρετού μέλους του δήμου. Τα αιρετά μέλη των δήμων επιλέγονται γιατί ενσαρκώνουν το κέντρο αποφάσεων και στρατηγικής και αντιμετωπίζουν καθημερινά την πόλη. Έχουν καθήκον να την εφεύρουν και να τη διοικούν, να την κάνουν πιο ανθρώπινη, πιο ζωντανή. Ακόμα και αν έχουν δυσκολία στο να τη μεταλλάξουν, έχουν πάντα ένα όραμα για αυτή. Από την άλλη οι καλλιτέχνες μπορούν να διαβάσουν την πόλη και να εμπνευστούν από αυτή. Στόχος είναι μέσα από μια σειρά τέτοιων συναντήσεων να δημιουργηθεί ένας διαλεκτικός χώρος μεταξύ καλλιτεχνικών εκφράσεων που συνδέονται με το δημόσιο χώρο και εκφράσεων μη καλλιτεχνικών που συνδέονται με την κατασκευή του δημόσιου χώρου. Φιλοδοξία των «αποστολών εντοπισμού» όπως λέγονται, είναι να δημιουργήσουν ένα βλέμμα κριτικό, πολεμικό, συμβολικό και ταυτόχρονα δραματουργικό πάνω στην πόλη.

Εικ. 4

Τα παραδείγματα που χρησιμοποιήθηκαν ίσως αφορούν κυρίως σε μεγάλα γεγονότα. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι αφενός στις περισσότερες περιπτώσεις δημιουργείται χώρος και για τον αυτοσχεδιασμό και αφετέρου ότι μικρές πρωτοβουλίες τέτοιου τύπου είναι καθημερινές είτε προέρχονται από φορείς τις πολιτείας είτε από καλλιτεχνικές ομάδες είτε από κοινωνικές οργανώσεις. Αν κάποιος επιχειρούσε να κάνει μια κατηγοριοποίηση με κριτήριο το θεσμικό και το μη θεσμικό σε σχέση με τη διοργάνωση, θα ήταν αρκετά δύσκολο καθότι στις περισσότερες περιπτώσεις οι δρώντες παράγοντες είναι πολλοί και από διαφορετικές πλευρές της κοινωνικής ζωής. Αν πάλι επιχειρούσε να ορίσει το θεσμικό και το μη θεσμικό σε σχέση με τον τόπο όπου λαμβάνουν χώρα τα δρώμενα αυτά, θα έβλεπε ότι επιχειρήσεις τύπου Nuit Blanche, προσπαθούν να φέρουν κοντά δρώμενα δρόμου και κτίρια-θεσμούς. Το Λούβρο ή το κεντρικό δημαρχείο του Παρισιού αποκτούν έστω και για μια νύχτα την ίδια αξία με το σοκάκι ή μια δημοτική πισίνα, υπογραμμίζοντας ότι όλα είναι στοιχεία που μετέχουν στην καθημερινότητα της πόλης και μπορούν να είναι φορείς πολιτισμού.

12 237-253 Polyxroniadi_Layout 1 08/10/2012 10:23 π.μ. Page 245

Πριν προχωρήσουμε στο λόγο σχετικά με τη mise en scène της πόλης, να σημειώσουμε ότι θα μπορούσε κανείς να μελετήσει τις προηγούμενες μορφές γιορτής στη Γαλλία στο παρελθόν. Αυτό θα βοηθούσε στο να αντιληφθεί κανείς ότι στη χώρα αυτή υπάρχει μια ιδιαίτερη παράδοση στη χρήση του δημόσιου χώρου για εορταστικές εκδηλώσεις, όπως για παράδειγμα οι χοροί για την εθνική επέτειο της 14ης Ιουλίου. Το φαινόμενο όμως που παρατηρείται σήμερα έχει δύο βασικές διαφορές σε σχέση με αυτού του τύπου της εκδηλώσεις. Αφενός δεν υπάρχει αφορμή (κάποιο σημαντικό γεγονός) και αφετέρου σε όλες τις περιπτώσεις, βασικό ζητούμενο δεν είναι μόνο η ψυχαγωγία αλλά η επαφή με την πόλη ως δομημένο περιβάλλον και ως κοινωνικός χώρος. Το μέσο δε που χρησιμοποιείται είναι ο πολιτισμός.

2. ΛΟΓΟΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΠΟΛΕΩΝ

Στη διεθνή βιβλιογραφία συναντάμε λόγους γύρω από τη σύγχρονη πόλη που τη χαρακτηρίζουν ως τόπο συγκέντρωσης-παράθεσης ετερόκλητων στοιχείων και δραστηριοτήτων, άπιαστη και μη περιγράψιμη, αποσπασματική. Οι λειτουργίες της αποτοπικοποιούνται και η πληροφορία παίζει μεγαλύτερο ρόλο από τον πραγματικό χώρο.

Ο Castells σημειώνει ότι: «Η αλληλεπίδραση μεταξύ νέων τεχνολογιών πληροφορίας και κοινωνικών αλλαγών επηρεάζει έντονα την πόλη και το χώρο. Από τη μία η αστική δομή αλλάζει σημαντικά, αν και με τρόπους διαφορετικούς ανάλογα με παράγοντες ιστορικούς, γεωγραφικούς και θεσμικούς. Από την άλλη, η αυξανόμενη αλληλεπίδραση μεταξύ τόπων διαλύει τις "χωρικές συνήθειες" συμπεριφοράς στο όνομα ρευστών ανταλλαγών που προδιαγράφουν την εμφάνιση μιας νέας μορφής χώρου, το χώρο των ροών» (Castells, 1998: 103).

Στην πόλη αυτή όλα είναι ρευστά και η ταυτότητά της δεν είναι εύκολο να οριστεί με ήδη γνωστούς όρους, καθώς παύει να είναι μια εντοπισμένη χωρική μονάδα και μεταμορφώνεται σε ένα «αστικό πεδίο» (Mulder, 2002: 5), μια συλλογή δραστηριοτήτων αντί μιας υλικής δομής. Παρ' όλα αυτά αρκετοί είναι αυτοί που υποστηρίζουν ότι η νέα «μητρόπολη» (Soja, 2002: 89) έχει γνωρίσματα τα οποία σχετίζονται με το γεγονός ότι η παλαιά μορφή δεν εξαφανίζεται εντελώς αλλά διαλύεται από τη σταθερή της κατάσταση και αλλάζει σημαντικά σε σχέση με αυτό που ήταν. Για τον Ascher (1995), ο οποίος έχει ασχοληθεί με την εξέλιξη των πόλεων και ειδικά των γαλλικών, η σύγχρονη πόλη δεν αλλάζει ριζικά αλλά αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο την αντιλαμβανόμαστε ή τη διαχειριζόμαστε ως σχεδιαστές και αυτό γιατί σημαντικό ρόλο πλέον παίζουν τα συστήματα κυκλοφορίας, η κίνηση μέσα στην πόλη και όχι τόσο τα σταθερά της στοιχεία, τα οποία μέσα από την πολυλειτουργικότητα τους χάνουν τη σταθερότητα τους.

Γίνεται ταυτόχρονα ένας διάλογος για κτίρια (ή καλύτερα για υλικούς τόπους) «διαμεσολαβητές», με μη προσδιορίσιμη ταυτότητα, τα οποία είναι ταυτόχρονα τοπικά (βρίσκονται κάπου) αλλά και λειτουργικά είναι διατοπικά (συνδέονται με λειτουργίες που βρίσκονται σε άλλο τόπο). Σχεδιάζονται έτσι ώστε να μπορούν να δεχτούν πολλές και διάφορες λειτουργίες και να μπορούν να εξελιχθούν. Θα μπορούσε κάποιος να τα χαρακτηρίσει ως δοχεία γεγονότων. Ο Migayrou (Dimitriadi, 2004) ισχυρίζεται ότι όλα τα κτίρια θα γίνουν κτίρια διαμεσολαβητές (bâtiments media). «Αύριο η πρόταση του Koolhaas από ό,τι φαίνεται, που θα εγκατασταθεί στο πιο κεντρικό σημείο του Παρισιού, στις Halles,[9]

9. Διευθυντής του Musée National d'Art Moderne. Οι Halles βρίσκονται στο κέντρο του Παρισιού και είναι σήμερα ένα τεράστιο εμπορικό κέντρο, κάτω από το οποίο βρίσκεται και ο σημαντικότερος σταθμός μετρό της πόλης. Δημιουργήθηκαν στη θέση της κεντρικής αγοράς. Πρόσφατα έγινε ένας διαγωνισμός για να γίνει νέα ανάπλαση του χώρου καθώς μετά από 30 χρόνια λειτουργίας κρίθηκε ότι δεν ανταποκρίνεται στις ανάγκες της πόλης: είναι ένας νεκρός χώρος από πάνω και δεν βρίσκεται σε αρμονία με το γύρω περιβάλλον. Οι τρεις πρώτες προτάσεις εκτέθηκαν για μεγάλο χρονικό διάστημα στο κοινό, του οποίου η γνώμη ερωτήθηκε σχετικά για το μέλλον του χώρου αυτού.

12 237-253 Polyxroniadi_Layout 1 08/10/2012 10:23 π.μ. Page 246

θα είναι ένα πολεοδομικό media. Δηλαδή ένας γιγαντιαίος μοχλός που θα διανέμει ανθρώπους, λειτουργίες, εμπόριο κ.λπ., εντελώς προσαρμοστικό και ανοιχτό».

Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά, της πόλης ως σύνολο από τη μία, και των στοιχείων της από την άλλη, δημιουργούν μια αίσθηση αποσταθεροποίησης και κρίσης ταυτότητας τόσο ως προς τα ίδια όσο και ως προς τους χρήστες τους (Sudjic, 1999).[10] Όμως για τον Appadurai (2002: 33) η ανθρώπινη φύση χρειάζεται την τοπικότητα. «Δεν μπορούμε να ζήσουμε στο αφηρημένο ή το εικονικό ή το διαμεσολαβημένο. Χρειαζόμαστε πράγματα στα οποία να έχουμε πρόσβαση. Μπορεί να μη χρειαζόμαστε "πρόσωπο με πρόσωπο κοινότητες" αλλά χρειαζόμαστε κοινότητες των οποίων την παρουσία μπορούμε να βιώσουμε με υλικό τρόπο». Η πόλη, παρ' όλα αυτά, συνεχίζει να είναι εντοπισμένη ως τόπος. Μόνο που πρόκειται για μια σειρά τοπικοτήτων (Mulder, 2002: 5). Ο δε δημόσιος χώρος βρίσκεται στο κέντρο αυτού του διαλόγου τόσο ως υλικός χώρος όσο και ως χώρος κοινωνικός. Ως υλικός χώρος θα μπορούσε να ορίζει την τοπικότητα και ως κοινωνικός χώρος θα μπορούσε να ορίζει τη διατοπικότητα με την έννοια ότι πρόκειται για τον τόπο διαλόγου και επαφής ετερόκλητων στοιχείων. Αν η ταυτότητα δεν μπορεί να βρεθεί στο σύνολο της πόλης ή στα επιμέρους στοιχεία της, τότε ίσως θα μπορούσε να βρεθεί στον ενδιάμεσο χώρο συνδυάζοντας και ενθαρρύνοντας τη συνάντηση πολλαπλών ταυτοτήτων.

Ο κάτοικος της πόλης καλείται να αντιληφθεί την πόλη του και να δημιουργήσει την καθημερινότητά του σε σχέση με τόπους, να ορίσει την ταυτότητα των χώρων μέσα στους οποίους ζει, να συμμετάσχει στα δρώμενα και να αποτελέσει ενεργό μέλος ενός δημόσιου χώρου που χαρακτηρίζεται από επεισόδια.

Κατά τον Picon: «Παλαιότερα η πόλη αναγνωριζόταν από την χωρική της δομή. Σήμερα ορίζεται μέσα από γεγονότα που ξεκινούν από τις μεγάλες αθλητικές εκδηλώσεις και φτάνουν στις διαδηλώσεις, περνώντας μέσα από τις καιρικές καταστροφές και τα κυκλοφοριακά προβλήματα. Η πολλαπλότητα των γεγονότων αναβάλλει τον ιστορικό χρόνο, η καλύτερα τον διαλύει μέσα σε μια συνέχεια ιδιαίτερων στιγμών. Ένας άλλος τρόπος να αντιληφθούμε την πόλη, είναι να τη δούμε ως περιβάλλον και όχι ως κατασκευή» (Picon, 2000: 105).

Σε αυτά θα μπορούσαμε να προσθέσουμε το γεγονός ότι οι μεγάλες πόλεις και ιδιαίτερα το Παρίσι είναι πολυπολιτισμικές. Οι κάτοικοι αποτελούν ένα ετερογενές μείγμα με διαφορετικές κουλτούρες με κοινό στοιχείο το τόπο στον οποίο ζουν. Ένα κοινό περιβάλλον στο οποίο καλούνται να συνυπάρξουν να προβάλλουν τις ιδιαιτερότητες τους αλλά και να συμμετέχουν στις δραστηριότητές του.

Ο νυν δήμαρχος του Παρισιού, ο οποίος είναι και υπεύθυνος για τις μεγάλες πολιτιστικές και εορταστικές εκδηλώσεις, εκλέχθηκε με το σύνθημα «Rendre Paris aux Parisiens».[11] Η πολιτιστική (θα μπορούσε κάποιος να πει και πολιτισμική) πολιτική του έχει ως στόχο να οικειοποιηθούν οι κάτοικοι τους χώρους της πόλης, κυρίως δημόσια κτίρια και χώρους, να συμφιλιωθούν με την πραγματικότητα της πόλης τους, και να δημιουργηθεί αφενός μια κοινωνική συνοχή και αφετέρου μια νέα ταυτότητα της πόλης με βασικό εργαλείο τον πολιτισμό.

10. «Τι είναι αυτό που εξακολουθεί να δίνει μια αίσθηση ταυτότητας σε μια αυτόνομη πόλη, στη θολούρα του αυξανόμενου άμορφου αστικού τοπίου; Ποια ενδιαφέροντα και αισθήματα μοιράζονται αυτοί που ζουν σε αυτά τα μέρη; Και από ποια φυσικά στάδια μπορούν να περάσουν οι πόλεις ώστε να δημιουργηθεί η έννοια της ταυτότητας και αναγνώρισης, πάνω στην οποία μπορούν να στηριχθεί η επιτυχία τους; Όταν λιγότεροι πολίτες ενδιαφέρονται να συμμετάσχουν στην τοπική δημοκρατία και όταν ζουν με τρόπο όλο και λιγότερο ορισμένο από το κοινό ενδιαφέρον για την πόλη, μπορεί να επιβιώσει η μεγαλούπολη;» (Sudjic, 1999).

11. Να ξαναδώσουμε το Παρίσι στους Παριζιάνους.

Ταυτόχρονα βλέπουμε μια τάση των δραστηριοποιούμενων στο χώρο του πολιτισμού να απαγκιστρωθούν από θεσμούς και να δημιουργήσουν μια νέα σχέση με την πόλη τόσο ως έννοια όσο και ως υλικότητα. Η διάθεση τους είναι από τη μια να οριστούν τοπικά –μέσα από το διάλογο με τους κατοίκους– όσο και υπερτοπικά κινούμενοι πιο ελεύθερα μέσα στην πόλη. Και για τις δύο πλευρές ένας τρόπος για την οικειοποίηση του δημόσιου χώρου είναι να σκηνοθετηθεί η ζωή της πόλης, ενδεχομένως για να αποκτήσει μια αφήγηση, και αυτό γιατί πιστεύεται ότι η διοργάνωση δρώμενων, η σκηνοθεσία τους με την έννοια του προγραμματισμού, σχετίζεται άμεσα με τον αστικό σχεδιασμό είτε ως προς τα εργαλεία που χρησιμοποιούνται είτε ως προς τον σκοπό που έχουν οι ενέργειές τους (Ascher, 1995).[12]

3. ΛΟΓΟΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΕΟΡΤΑΣΤΙΚΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΣΕ ΔΗΜΟΣΙΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ

Ο ιδρυτής του κέντρου Lieux publics, Chaudoir (2000: 257-258), το οποίο αναφέρθηκε στα παραδείγματα, μελετά τις έννοιες που σχετίζονται με το δημόσιο χώρο μέσα από το λόγο ανθρώπων που αυτοχαρακτηρίζονται ως αστικοί σκηνοθέτες. Παρατηρεί ότι ο λόγος τους αναφέρεται στις τέσσερις διαστάσεις του δημόσιου χώρου: τη χωρική, τη χρονική, την κοινωνική και την πολιτική. Η αστική δομή είναι για αυτούς ένα σκηνικό αλλά συνάμα είναι και το πρωτογενές υλικό των παρεμβάσεων τους. «Ο χώρος ο οποίος εμπεριέχει μια ιστορία πρέπει να είναι το υπόβαθρο για ένα επαναπροσδιορισμό χρονικά ρυθμισμένο σε αναφορά με μια προσπάθεια επανασυμβολοποίησης». Πρόκειται για ένα είδος διαλεκτικής όπου παντρεύονται το εφήμερο και ο ιστορικός χρόνος. Η κοινωνική διάσταση του χώρου ορίζεται μέσα από τη λογική ότι πρόκειται για τον τόπο συναντήσεων και συνδιαλλαγών. Τέλος, το πολιτιστικό γεγονός στον δημόσιο χώρο επιδιώκει να εμπλακεί με την πολιτική της πόλης. Συμμετέχει στη δημιουργία μιας εστίας, μια κοινοτικής ζωής. Θέλει να δώσει νόημα στους χώρους, να δώσει στις κοινότητες ένα νόημα.

Το θέατρο δρόμου, που έχει μια μεγάλη παράδοση στη Γαλλία και αποτελεί πηγή έμπνευσης απ' όπου προκύπτουν νέες μορφές δράσης στο δημόσιο χώρο, στηρίζει τις δημιουργίες του βασιζόμενο στις ποιότητες του δρόμου. Για τον Delfour (1997), ο δρόμος δεν είναι μόνο ένας δημόσιος χώρος αλλά και ένας τόπος όπου διασταυρώνονται διάφοροι ιδιωτικοί χώροι. Έτσι η κοινωνική του λειτουργία είναι περίπλοκη: από τη μια ενώνει χώρους του ίδιου κόσμου και από την άλλη εμποδίζει χώρους διαφορετικών κόσμων να αναμειχθούν. Ο δρόμος είναι ο υλικός χώρος μετάβασης όπου υπερτίθεται ένας άυλος χώρος διασταύρωσης δικτύων, αναπαραστάσεων, αξιών. Με το άνοιγμα των τόπων στην πολλαπλότητα και την ολοένα αυξανόμενη αξιοποίηση του δρόμου ως χώρου συγκεκριμένων γεγονότων, βλέπουμε να συντελείται μια αλλαγή στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τις δομές της πόλης. Εκτός από τις παραδοσιακές λογικές που αντιμετωπίζουν την πόλη ως καλλιτεχνικό αντικείμενο (μνημεία, αρχιτεκτονική, αστικός εξοπλισμός) ή ως ναό της τέχνης (μουσεία, βιβλιοθήκες, ωδεία, θέατρα), βλέπουμε να γεννιέται μια τρίτη μορφή: η πόλη ως υπόστρωμα της τέχνης (Augoyard, 2000).

Ο Lozano-Hemmer (2002) είναι ένας καλλιτέχνης που δουλεύει σε σχέση με την αρχιτεκτονική, το θέατρο και τις εγκαταστάσεις σε δημόσιους χώρους. Δουλεύει πάνω σε μεγάλα κτίρια ή χώρους τοπόσημα των πόλεων προσπαθώ-

12. «Οι δημόσιοι χώροι είναι και χώροι του ορατού, κάτι που τους κάνει να συγγενεύουν με τους χώρους του θεάματος και ιδιαίτερα με τον θεατρικό χώρο. Αυτή τη συγγένεια ξανανακαλύπτουν σήμερα οι αρχιτέκτονες-πολεοδόμοι και οι αναλυτές των κοινωνικών επιστημών. Σκηνοθεσία και σκηνογραφία γίνονται λέξεις κλειδιά του αστικού σχεδιασμού. Όμως, σε αντίθεση με το θεατρικό ή κινηματογραφικό χώρο, ο αστικός δημόσιος χώρος δεν είναι μόνο ορατός, δηλαδή οργανωμένος από το δικαίωμα του βλέμματος. Είναι και προσβάσιμος, δηλαδή οργανωμένος από το δικαίωμα της επίσκεψης. Ο δημόσιος χαρακτήρας ενός τόπου εξαρτάται και από τις πρακτικές που μπορεί να φιλοξενήσει, που κάνει δυνατές ή ενθαρρύνει. Είναι επίσης οι περαστικοί οι οποίοι μέσα από τις δραστηριότητές τους δίνουν στο χώρο χαρακτήρα δημόσιο» (Ascher, 1995: 257).

12 237-253 Polyxroniadi_Layout 1 08/10/2012 10:23 π.μ. Page 248

ντας να δημιουργήσει ένα αλληλεπιδραστικό γεγονός όπου από τη μια θα δώσει μια νέα διάσταση στον συγκεκριμένο τόπο και από την άλλη θα προκαλέσει τη συμμετοχή του κοινού. Πρόκειται για εφήμερες παρεμβάσεις οι οποίες σχεδιάζονται για να δημιουργήσουν αρχιτεκτονικές και κοινωνικές σχέσεις όπου μπορούν να προκύψουν μη προβλέψιμες συμπεριφορές.

«Θέλω τα κτίρια να προσποιηθούν ότι είναι κάτι άλλο από αυτό που πραγματικά είναι, να δεσμευθούν σε ένα είδος προσποίησης. Θέλω να σχεδιάσω αντιμνημεία. Ένα μνημείο είναι κάτι που αναπαριστά την εξουσία ή διαλέγει ένα κομμάτι της ιστορίας και προσπαθεί να του δώσει μια υλική μορφή και πάντα είναι ιδωμένο από την οπτική των ελίτ. Το αντιμνημείο είναι όμως δράση, είναι ένας τρόπος εναλλακτικού φετιχισμού του τόπου» (Lozano-Hemmer, 2002: 155).

Για την Dapporto, υπεύθυνη για τις τέχνες του δρόμου στο υπουργείο πολιτισμού της Γαλλίας (2003), η γιορτή είναι ένας χρόνος εξαίρεσης που αναστέλλει τους καθημερινούς κώδικες της πόλης, τις κοινωνικές και υλικές της χρήσεις. Η εκτροπή των κωδίκων είναι μία από τις βασικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών: μέσα από δράσεις ενοχλητικές, εγκαταστάσεις ασυνήθιστες, μετατοπίζουν το καθημερινό, δημιουργούν νέες οπτικές, ξανανακαλύπτουν ιστορίες, και επιτρέπουν την αμφισβήτηση του παρόντος. Για τον Chaudoir (1996) πάλι, ο εορταστικός χαρακτήρας που παίρνει η παρέμβαση στον ανοιχτό χώρο επιτρέπει να σκεφτούμε μία από τις όψεις του σύγχρονου ερωτήματος σχετικά με τον δημόσιο χώρο.

Θα μπορούσε κανείς να πει, θεωρώντας τη γιορτή και της καλλιτεχνικές παρεμβάσεις στο κτισμένο περιβάλλον ως στοιχεία ενός ενιαίου προγραμματισμού (τουλάχιστον όπως φαίνεται μέσα από τα παραδείγματα, όπως η Nuit Blanche), ότι τέτοιου τύπου γεγονότα αντικαθιστούν την ιστορία των τόπων, τους φορτίζουν με εικόνες, με μνήμες. Δίνουν νόημα σε ήδη υπάρχουσες κτισμένες μορφές. Παράλληλα, φέρνουν την ιστορία μέσα στην πόλη, δημιουργούν μια ιστορία της πόλης. Προτείνουν παραστάσεις των οποίων το περιεχόμενο όπως και η μορφή προσάπτουν στην πόλη μια νέα βιογραφία. Καθιστούν την πόλη ως υποκείμενο.

4. ΛΟΓΟΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΣΧΕΣΗ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Αναλύοντας το φαινόμενο της Paris-Plage, οι ανθρωπολόγοι de la Pradelle και Lallement (2004), βλέπουν έναν τρόπο εγκαθίδρυσης ενός νέου Παρισιού, μιας ιδιαίτερης πόλης που δεν θα είναι απλά μια παράθεση γειτονιών και διαχωρισμένων χώρων, αλλά ένα Παρίσι όπου θα ζούμε συλλογικά, μια πόλη που θα ανήκει σε όλους. Είναι αυτό που οι δημιουργοί του (σκηνογράφοι και κοινωνιολόγοι) εννοούν λέγοντας ότι θέλουν να φτιάξουν έναν τόπο «λαϊκό» (Perrinjacquet, 2002). Γι' αυτό και είναι σημαντικό η Paris-Plage να βρίσκεται στο κέντρο της πόλης και σε ένα χώρο ουδέτερο.

«Μέσα από το σύνθημα "Η πόλη ανήκει σε εμάς" θα επενδύσουμε σε όλους τους τόπους, ακόμα και στους πιο παράξενους, στους πιο άγνωστους. Δημιουργείται έτσι το προφίλ ενός Παρισιού όπου δεν θα είμαστε μόνο παθητικοί κά-

12 237-253 Polyxroniadi_Layout 1 08/10/2012 10:23 π.μ. Page 249

τοικοι και θεατές μιας πόλης-μουσείου ή μιας πόλης-σκηνικού, αλλά μιας πόλης της οποίας θα είμαστε με κάποιο τρόπο οι τεχνίτες της, καθώς θα τη μεταχειριζόμαστε ως υλικό για τη διαμόρφωση κοινωνικών σχέσεων. Είμαστε λοιπόν εδώ, σε έναν τόπο που έχει επενδυθεί ηθελημένα εφήμερα από τον πολιτισμό και όχι αφιερωμένο στον πολιτισμό, και που παίζει μέσα από αυτή τη διαδικασία έναν κεντρικό ρόλο στην παραγωγή της νέας πόλης. Μιας πόλης πάνω στη οποία θα συζητάμε συνεχώς και της οποίας θα είμαστε με κάποιο τρόπο όλοι ειδικοί. Έτσι εγκαινιάζεται μια πόλη φτιαγμένη από κοινωνιολόγους και ειδικούς στην αστικότητα» (de la Pradelle και Lallement, 2004: 134).

Για τον Charboneau (2003), πολεοδόμο και σύμβουλο πολεοδομικών και πολιτιστικών θεμάτων της πόλης του St. Denis (προάστιο του Παρισιού) η γιορτή κατασκευάζει ένα τμήμα της προσωπικότητας της πόλης. Γιορτές απλές, όπως μια γιορτή της γειτονιάς ή πιο πρόσφατες όπως η γιορτή της μουσικής, συμμετέχουν στη ζωή της πόλης και στη διαμόρφωση της σύγχρονης κοινωνίας. Πέρα από τη μεγάλη πολιτιστική τους σημασία, είναι φορείς κοινωνιολογικών και πολιτικών νοημάτων.

Τα φεστιβάλ που διοργανώνεται πλέον σε όλες τις πόλεις της Γαλλίας εικονογραφούν με τρόπο διαφωτιστικό την πολιτιστική έξαρση που εμφανίζεται τα τελευταία χρόνια. Τα γεγονότα αυτά ανήκουν στον τομέα του εφήμερου και απομακρύνονται από τους μόνιμους θεσμούς της πόλης (μουσεία, βιβλιοθήκη κ.λπ.). Αν και καταρχήν ευκαιρίες για συναντήσεις και ψυχαγωγία, η εφήμερη πλευρά τους επιτρέπει μια ευελιξία που απουσιάζει από τους σταθερούς θεσμούς. Η Luchini (2002) υποστηρίζει ότι πρόκειται για ένα να πολιτιστικό άλλοθι, ενσωματωμένο στο αστικό μάρκετινγκ. Πρόκειται για ένα νέο ερέθισμα για τη δημιουργία τοπικών ταυτοτήτων, ένα έναυσμα έκφρασης των ιδιαιτεροτήτων, έναν τοπικό χώρο έλξης.

Ο πολιτισμός που χρησιμοποιείται για τη φυσική αναζωγόννηση σε πολλές δυτικοευρωπαϊκές πόλεις, είτε σχετίζεται με τη διοργάνωση φεστιβάλ, είτε με την εκμετάλλευση της κτιριακής κληρονομιάς, είτε με τη διαχείριση των πολιτιστικών κέντρων. Για την Rosemberg (2003) είναι ένα εργαλείο δημοκρατικοποίησης και επανάκτησης της συμμετοχής στην πόλη, ευνοεί την κοινωνική επικοινωνία, επιβεβαιώνει τη λειτουργία της πόλης ως πολιτεία, ως τόπο ιδιαίτερης ταυτότητας και κοινωνικοποίησης. Ενώ για την Zukin (1995)[13] ο πολιτισμός είναι ένα ισχυρό μέσο ελέγχου, καθώς ως πηγή εικόνων και μνήμης μπορεί να δημιουργήσει σύμβολα στην πόλη. Η ανάπτυξη της πολιτιστικής κατανάλωσης και η βιομηχανία που τη στηρίζει τροφοδοτούν της συμβολική οικονομία της πόλης, την ορατή της ικανότητα να παράγει ταυτόχρονα σύμβολα και χώρο. Παρ' όλα αυτά, για τον Δεφνέρ (2003) η ευρωπαϊκή εμπειρία έχει δείξει έναν πλουραλισμό που μπορεί να συμβάλλει στη δημοκρατικοποίηση του πολιτισμού.

Στη Γαλλία, η ποικιλότητα των πολιτιστικών δραστηριοτήτων είναι ένα κοινό χαρακτηριστικό σε όλες τις πόλεις οι οποίες προσπαθούν από τη μια να ψυχαγωγήσουν και να ικανοποιήσουν τους κατοίκους τους και από την άλλη να προωθηθούν οι ίδιες.

Η Luchini σημειώνει ότι: «Ο ρόλος των δημοτικών αρχών είναι ιδιαίτερα σημαντικός καθώς είναι οι βασικοί ιδιοκτήτες

13. Στη βιβλιογραφία σε σχέση με τις ΗΠΑ παρατηρείται μια έντονη ανησυχία σχετικά με τη διαχείριση του δημόσιου χώρου και τη σχέση του με τους διάφορους πολιτισμούς που κατοικούν τις μεγάλες πόλεις. Αυτό συμβαίνει γιατί, όπως φαίνεται, υπάρχει μια πολύ διαφορετική πολιτική που ακολουθείται απ' ότι στη Γαλλία. Η Zukin, για παράδειγμα, κάνει εκτενή αναφορά στο Battery Park, στο οποίο αναφέρεται ως τόπο που τελικά απαγορεύει την κοινωνική συνοχή και του οποίου τη διαχείριση έχει αναλάβει μεγάλη ιδιωτική εταιρία της οποίας οι στόχοι απέχουν κατά πολύ από το παράδειγμα του πάρκου της La-Villette που αναφέρθηκε παραπάνω.

του πολιτιστικού εξοπλισμού, των πάρκων και οι βασικοί δημόσιοι χρηματοδότες. Ταυτόχρονα αντιπροσωπεύουν το πολιτικό επίπεδο παρέμβασης που βρίσκεται πλησιέστερα στους κατοίκους και τα αιτήματα τους. Βέβαια, το γαλλικό κράτος εμπλέκεται και αυτό δυναμικά. Από την ίδρυσή του, το 1959, ένα υπουργείο αφιερωμένο στα πολιτιστικά θέματα εγγυάται μια κεντρική διαχείριση και μια συνέχεια στους στόχους, παρά τις πολιτικές αλλαγές. Το γαλλικό κράτος ανέπτυξε μάλιστα μια διεθνή εικόνα προασπίζοντας μια πολιτιστική μοναδικότητα. Παρά την εθνική όμως πολιτική, η ζωντάνια των τοπικών πρωτοβουλιών δεν εκλείπει (Luchini, 2002: 120).

Οι ευρωπαϊκές πολιτικές για τον πολιτισμό και την αναψυχή χρησιμοποιήθηκαν για να ενθαρρυνθεί η διαπροσωπική αλληλεπίδραση και να προωθηθεί η ανασυγκρότηση της κοινότητας. Αυτό αποτέλεσε εν μέρει μια απόπειρα αντίδρασης σε τάσεις κοινωνικής εξατομίκευσης και ιδιωτικοποιημένης πολιτιστικής κατανάλωσης, επιβεβαιώνοντας τη λειτουργία του κέντρου της πόλης ως καταλύτη για την κοινωνική ταυτότητα και την έκφρασή της. Σύμφωνα με τον Biancchini (1999), η εδραίωση πολιτιστικών φεστιβάλ και άλλων μορφών πολιτιστικής δραστηριότητας συνέβαλε στην εδραίωση ευκαιριών για συμμετοχή στον δημόσιο βίο ατόμων διαφορετικής ηλικίας, κοινωνικής τάξης, φύλου, τρόπου ζωής και εθνικής προέλευσης.

5. ΤΟΠΙΚΟΤΗΤΑ, ΚΙΝΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΔΙΑΣΠΑΣΗ

Μέσα από το λόγο των ανθρώπων που διοργανώνουν τα δρώμενα προκύπτει ότι βασικοί τους στόχοι είναι, μέσω του πολιτισμού, να προκαλέσουν μια κοινωνική συνοχή μέσα από την οικειοποίηση δημόσιων χώρων, είτε πρόκειται για κτίρια ή τόπους ορισμένους χωρικά, είτε πρόκειται για τον δημόσιο ανοιχτό χώρο. Ταυτόχρονα επιχειρείται να ιδωθεί η πόλη ως μια ολότητα. Η ολότητα αυτή επιδιώκει να προσδώσει στην πόλη μια νέα ταυτότητα[14] που θα εμπεριέχει τις επιμέρους πολιτισμικές και κοινωνικές ταυτότητες των κατοίκων και των περιοχών της αντίστοιχα. Το δομημένο περιβάλλον, καθώς αποτελεί την υλική υπόσταση της πόλης, τη σταθερή αναφορά σε αντίθεση με το έμψυχο δυναμικό της, τα συστήματα κυκλοφορίας και επικοινωνίας, γίνεται από τη μια ο φορέας των πολιτιστικών και εορταστικών δρώμενων και από την άλλη ο βασικός ηθοποιός στη σκηνοθέτησή της. Η αξιοποίησή του και η ανάδειξη των χαρακτηριστικών του και των ποιοτήτων του βρίσκεται στο κέντρο του ενδιαφέροντος των δρωμένων αυτών.

Συνοψίζοντας θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα διάφορα γεγονότα στους συγκεκριμένους τόπους ανατρέπουν τη ροή του προγράμματος, ενώ στους δημόσιους χώρους προκαλούν μια αποσταθεροποίηση του καθημερινού. Η καθημερινότητα ανατρέπεται αλλά όχι μόνιμα. Αλλάζει προσωρινά και αυτό είναι ίσως που τους δίνει ιδιαίτερη αξία. Και στις δύο περιπτώσεις εμφανίζονται ως γεγονότα μοναδικά και διαφορετικά. Όταν πρόκειται για κτίρια, τότε τα ίδια τα κτίρια γίνονται φορείς γεγονότων ή θα μπορούσε κανείς να πει ότι τα ίδια τα κτίρια γίνονται γεγονότα. Μια προβολή πάνω σε έναν πύργο της Εθνικής Βιβλιοθήκης κάνει την ίδια τη βιβλιοθήκη γεγονός. Ταυτόχρονα ανακινείται η επικαιρότητα γύρω από αυτά τα κτίρια-θεσμούς. Όσον αφορά τις εκδηλώσεις σε δημόσιους χώρους, τότε η επικαιρότητα μετακινείται μέσα στην πόλη. Από την όχθη του Σηκουάνα στο κανάλι και από εκεί σε κάποια στοά στο Βόρειο Παρίσι. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από γειτονιά σε γειτονιά. Και στις δύο εκφάνσεις του φαινομένου προκαλείται μια νέα

14. «Η ταυτότητα μπορεί να οριστεί μέσα από τις ποιότητες που κάνουν ένα άτομο ή τόπο ικανό να είναι ιδιαίτερο ή ξεχωριστό, το οποίο το κάνει και μοναδικό. Αντίστροφα, η ταυτότητα μπορεί να αναφέρεται στο γεγονός ότι κάποια στοιχεία είναι τόσο ίδια ανάμεσα σε άτομα που με αυτό τον τρόπο γίνονται ταυτόσημα. Η ταυτότητα του χώρου (place identity) είναι σημαντικό κομμάτι της προσωπικής μας ταυτότητας. Οι τόποι που μοιραζόμαστε με άλλους και οι σημασίες τους βοηθούν στη δημιουργία μια συλλογικής προσωπικής ταυτότητας της κοινότητας. Η ταυτότητα του χτισμένου μας περιβάλλοντος μπορεί να ιδωθεί ταυτόχρονα και ως πρώτη ύλη και ως προϊόν των κοινωνικών πρακτικών που παράγει ένα ξεχωριστό πολιτισμικό τοπίο μέσα από το χρόνο (Erickson και Roberts, 1997: 36).

12 237-253 Polyxroniadi_Layout 1 08/10/2012 10:23 π.μ. Page 251

κινητικότητα. Οι συγκεκριμένοι τόποι γίνονται όλο και πιο συχνά επισκέψιμοι και απευθύνονται σχεδόν καθημερινά σε διαφορετικά κοινά. Οι πολίτες έχουν συνεχώς νέους λόγους να τους επισκεφτούν και να τους ανακαλύψουν και ίσως με αυτό τον τρόπο να τους οικειοποιηθούν. Με τις εκδηλώσεις στο δρόμο δίνεται μια ευκαιρία στον κάτοικο της πόλης να ανακαλύψει τον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ των κτιρίων, να τον παρατηρήσει, και να γίνει το δομημένο περιβάλλον ένα οικείο περιβάλλον. Αλλά έχει και την ευκαιρία να συναναστραφεί με τους υπόλοιπους κατοίκους της πόλης στην οποία ζει. Τα κτίρια μέσα από τις παράλληλες εκδηλώσεις τείνουν να χάνουν την υλικότητα που σχετίζεται με τη λειτουργία, ενώ η πόλη παύει να είναι σκηνικό. Σκηνοθετείται, και οι πολίτες συμμετέχουν στο γεγονός. Τέλος, ενώ στους συγκεκριμένους τόπους αποσταθεροποιείται η βασική λειτουργία, στο δρόμο έχουμε μια στιγμιαία σταθεροποίηση του δημόσιου χώρου. Από χώρος ροής γίνεται χώρος στάσης.

Το φαινόμενο που περιγράφηκε χαρακτηρίζεται από μια διάσπαση στο χώρο και το χρόνο. Παρά τη διάσπαση αυτή και τον περιστασιακό ή εφήμερο χαρακτήρα του, φαίνεται να καταφέρνει να δημιουργεί ολότητες τόσο στα επιμέρους του στοιχεία όσο και στο σύνολό του ως φαινόμενο. Ίσως τελικά να στηρίζεται ακριβώς σε αυτή τη χωρική και χρονική διάσπαση για να μπορέσει να ανταποκριθεί στους στόχους καθώς προσπαθεί να συνδυάσει ετερόκλητα στοιχεία, διαφορετικούς ανθρώπους και διαφορετικές δυναμικές σχέσεις. Μέσα από την αποσπασματικότητα επιτυγχάνεται μια συνοχή. Τα σημεία αναφοράς αλλάζουν, αλλά η αναφορά στην υλική υπόσταση της πόλης μένει σταθερή. Ο κόσμος καθώς ανακαλύπτει τους χώρους της πόλης τους, τους οικειοποιείται και έτσι την αντιλαμβάνεται μέσα από την πολυπλοκότητά της.

Οι ίδιοι οι χώροι-τόποι της πόλης συμμετέχουν σε αυτό το φαινόμενο και με έναν τρόπο φαίνεται να ανατρέπουν το χαρακτήρα τους. Οι μεν σταθεροί ανοίγονται στην πολλαπλότητα, το δε κατεξοχήν ασταθές και ροϊκό στοιχείο της πόλης, ο δρόμος, σταθεροποιείται στιγμιαία. Οι πρώτοι, μέσα από το άνοιγμα, γίνονται οικείοι και άρα αναγνωρίσιμοι και οι δεύτεροι, μέσα από μια παύση της ροϊκότητας, μπορούν να γίνουν αντιληπτοί. Το ίδιο το φαινόμενο που περιγράφεται λειτουργεί με όρους ανατροπής. Ανατροπής της καθημερινότητας, του χρόνου και του τόπου. Ίσως πάνω σε αυτή την ανατροπή να στηρίζεται και η επιτυχία του.

6. ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ

Υπάρχουν αρκετά θέματα στην έρευνα αυτή τα οποία δεν θίχτηκαν και αυτό γιατί τα φαινόμενα που παρατηρήθηκαν χαρακτηρίζονται από μια μεγάλη πολλαπλότητα και εμπερικλείουν πολλά και διαφορετικά δρώντα υποκείμενα. Για παράδειγμα, δεν έγινε αναφορά στο καθαυτό καλλιτεχνικό περιεχόμενο των γεγονότων αυτών. Παρά το γεγονός ότι τέτοιου τύπου εκδηλώσεις φιλοξενούν ιδιαίτερης αξίας καλλιτεχνικά έργα, μάλλον στόχος στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι το ένα και μοναδικό αξιόλογο έργο τέχνης, που θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει ότι η θέση του είναι μέσα σε κάποιο έγκυρο καλλιτεχνικό θεσμό, αλλά μια συλλογή αποσπασμάτων του πολιτισμού όπου το κάθε επιμέρους έργο τέχνης ή καλλιτεχνικό δρώμενο δεν λειτουργεί αυτόνομα αλλά σε συνεργασία τόσο με τα υπόλοιπα όσο και με την πόλη και τους κατοίκους της. Επίσης, όπως είδαμε μέσα από το λόγο των ίδιων των ανθρώπων που ασχο-

λούνται με τις εκδηλώσεις, και προφανώς εκφράζουν μια αισιοδοξία, ένα από τα βασικά ζητούμενα είναι η κοινωνική συνοχή. Αν αυτό που επιχειρείται είναι η συγκρότηση μια ταυτότητας που θα στηρίζεται στον τόπο αλλά θα εμπλουτίζεται και από τα επιμέρους χαρακτηριστικά των ανθρώπων που τον κατοικούν, θα είχε ενδιαφέρον να δει κανείς τελικά αν και πώς επιτυγχάνεται αυτή η κοινωνική συνοχή και ποιες άλλες στρατηγικές την υποστηρίζουν ή την εμποδίζουν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Appadurai, A. (2002). «The Right to Participate in the Work of Imagination», στο A. Mulder (επιμ.), *Transurbanism*. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers.

Ascher, F.(1995). *Metapolis ou l'avenir des villes*. Paris: Odile Jacob.

Augoyard, F. (2000). «L'action artistique dans l'espace urbain», στο J. Métral (επιμ.), *Cultures en ville ou De l'art et du citadin*. Paris: L'Aube.

Baudrilliard, J. (1977). *L'effet Beaubourg*. Paris: Galilée.

Biancchini, F. και M. Parcinson (επιμ.) (1999). *Πολιτιστική πολιτική και αναζωογόνηση των πόλεων. Η εμπειρία της δυτικής Ευρώπης*. Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Τοπικής Ανάπτυξης και Αυτοδιοίκησης.

Castells, M. (1998). *Le société en réseaux*. Paris: Fayard.

Chaudoir, P. (2000). *Discours et figures de l'espace public à travers les «arts de la rue». La ville en scène*. Paris: L'Harmattan.

Chaudoir, P. και S. Ostrowetsky (1996). «L'espace festif et son public. L'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes», *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 70.

Charbonneau, J. (2003). «La ville-mouvement», *Urbanisme*, 331.

de la Pradelle M. και E. Lallement (2004). «Paris-plage: La ville est à nous», *The Annuals of the American Academy of Political and Social Science*, 595.

Delfour, J. (1997). «Rue et théâtre de rue. Habitation de l'espace urbain et spectacle théâtral», *Espaces et Sociétés*, 90/91.

Δέφνερ, Α. (2003). «Η σημασία της σύνδεσης πολιτιστικού και χρονικού σχεδιασμού για τη βιώσιμη ανάπτυξη των πόλεων», στο Π. Γετίμης και Γ. Καυκαλάς (επιμ.), *Χώρος και περιβάλλον. Παγκοσμιοποίηση, διακυβέρνηση, βιωσιμότητα*. Θεσσαλονίκη: Τόπος.

Delanoë, B. (2002-2003). Δελτία τύπου Δήμου Παρισιού: <http://www.paris.fr/FR/La_Mairie/executif/communiques/mandature_actuelle/COMM_ MAIRE/COM01102003_2.asp>.

Dimitriadi, L. (2004). «Interview with Frédéric Migayrou», <www.virtualcentre-media.net>.

Dufrene, B. (2000). *La création de Beaubourg*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

Erickson B. και M. Roberts (1997). «Marketing Local Identity», *Journal of Urban Design*, 2/1.

Lozano-Hemmer, R. (2002). «Alien Relationships with Public Space», στο A. Mulder (επιμ.), *Transurbanism*. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers.

12 237-253 Polyxroniadi_Layout 1 08/10/2012 10:23 π.μ. Page 253

Luchini, F. (2002) *La culture au service des villes*. Paris: Anthropos.
Mulder, A. (επιμ.) (2002). *Transurbanism*. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers.
Picon, A. (2000). «Les utopias urbaines», *La revue des deux mondes*.
Perrinjacquet, R. (2002). «Évaluation de la seinographie. Éléments pour une programmation générative», *Paris-Plage*.
Rosemberg, M. (2000). *Le Marketing Urbain en Question.* Paris: Anthropos.
Rosemberg, M. (2003). «Culture et marketing urbain», *Urbanisme*, 331.
Soja, E. (2002). «Restructuring the industrialist capitalist city», στο A. Mulder (επιμ.), *Transurbanism*. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers.
Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Oxford-Cambridge: Blackwell.
Sudjic. D. (1999). «Identity in the City», *The Third Megacities Lecture*, 18th November 1999, The Hague, <http://www.megacities.nl/>.

Ιστοσελίδες

http://www.paris.fr/fr/La_Mairie/executif/communiques/mandature_actuelle/COM30012002BIS.asp
http://www.lille2004.fr
http://www.lieuxpublics.com
http://www.villette.com/fr/pdf/dossierinstit.pdf
http://letempsdesrues.free.fr/festival/printemps.html

13 254-272 Marathou_Layout 1 07/09/2012 2:28 μ.μ. Page 254

ΧΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΕΘΝΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ: Η ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΜΠΑΝΓΚΛΑΝΤΕΣΙΑΝΩΝ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Χριστίνα Μαραθού

Περίληψη

Το κείμενο αυτό αποτελεί μια εθνογραφική προσέγγιση των χωρικών και κοινωνικών συνθηκών που οδηγούν μετανάστες από το Μπανγκλαντές στην επιλογή ενός συγκεκριμένου *τόπου* στην Αθήνα για τη «στέγαση» της κοινότητάς τους, σε μια περιοχή του Ψυρρή. Πρόθεσή μου είναι να αναζητήσω τους τρόπους με τους οποίους η συγκεκριμένη μεταναστευτική ομάδα δημιουργεί τον δικό της ζωτικό χώρο στον αστικό ιστό, τους μηχανισμούς οικειοποίησης του οικιστικού περιβάλλοντος, τη διαχείριση του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, την επιλογή των τόπων κατοίκησης και επιτέλεσης κοινωνικών και θρησκευτικών πρακτικών, καθώς και την αναπαράσταση οικείων προτύπων συμπεριφοράς σε ζητήματα γειτνίασης, μετακίνησης και αντίληψης της πόλης.

Η μελέτη επιχειρεί να παρακολουθήσει την εξέλιξη στο χρόνο και το χώρο της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα σε αυτή την κοινότητα των μεταναστών και το περιβάλλον υποδοχής. Η διερεύνηση της σχέσης αυτής εγείρει ερωτήματα που αφορούν το πολύπλοκο ζήτημα της εν-τοπισμένης συνάντησης και συνομιλίας διαφορετικών χρήσεων, αντιλήψεων και αφηγήσεων του χώρου μέσα από το πρίσμα της εθνοπολιτισμικής ταυτότητας.

USES OF URBAN SPACE AND ETHNOCULTURAL IDENTITY: THE COMMUNITY OF BANGLADESHI IMMIGRANTS IN ATHENS

Abstract

This text is an ethnographic approach of the spatial and social conditions which drive immigrants from Bangladesh to choose a particular area in Athens as a «home» for their community; this area is called Psyri. My intention is to seek the ways which this specific group of immigrants uses to create its own vital space inside the urban environment, the mechanisms it uses to make the habitation environment its own, the way the immigrants see and use both the public and the private aspect of their surroundings, the way they choose certain areas to live in and to exercise their social and religious practices as well as the behavior regarding neighborly issues, transportation issues and issues having to do with the comprehension of the urban environment.

This study tries to understand the development in time and space of the relation which is created between the above-mentioned group of immigrants and the recipient surroundings. At first glance the subject of the study seems to be limited since we are dealing with a very small community of people. On the other hand, the study of this relation between the immigrants and their surroundings raises questions concerning the complex issue of the localized encounter and conversation of different uses, beliefs and narrations about space through the multi-faceted ethnocultural identity.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2004.
Εξεταστική Επιτροπή: Σ. Σταυρίδης (Επιβλέπων),
Ν. Λάσκαρης, Δ. Παπαλεξόπουλος, Β. Γκιζελή.

13 254-272 Marathou_Layout 1 07/09/2012 2:28 μ.μ. Page 255

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στις αρχές της δεκαετίας του ’90, μετανάστες από το Μπανγκλαντές[1] δημιουργούν μικρές εμπορικές επιχειρήσεις γύρω από την πλατεία Θεάτρου, στην περιοχή που περικλείεται από τις οδούς Αθηνάς, Πειραιώς και τις πλατείες Ελευθερίας και Αγίων Αναργύρων. Σε αυτό το τμήμα της πόλης, με έντονο εμπορικό χαρακτήρα, αναπτύσσονται μικρές «κοινότητες» μεταναστών,[2] οι οποίες δεν είναι αυστηρά οριοθετημένες στο χώρο, λόγω της συνύπαρξης διαφορετικών εθνοπολιτισμικών ομάδων.

Στις οδούς Διπλάρη, Ευριπίδου, Μενάνδρου, Γερανίου, Αισχύλου, Αριστοφάνους, Σαρρή, Σαπφούς, Κορινής, Επικούρου, Σαχτούρη και Ευμορφοπούλου, οι μετανάστες από το Μπανγκλαντές έχουν διαμορφώσει τα δικά τους στέκια: καταστήματα με είδη τροφίμων, εστιατόρια, καφενεία, είδη ένδυσης, ταξιδιωτικά γραφεία, κουρεία, τηλεφωνικά κέντρα, δισκοπωλεία, φωτογραφεία κλπ. Τα στέκια αυτά ξεχωρίζουν από τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους, τη διακόσμηση, την ατμόσφαιρα, τη μουσική, τις μυρωδιές.

Στην περιοχή αυτή –που για την πλειοψηφία τους δεν αποτελεί τόπο κατοικίας[3]– οι Μπανγκλαντεσιανοί όχι μόνο προασπίζουν την ταυτότητα της κοινότητάς τους, αλλά και διαμορφώνουν έναν «τόπο» μέσα από τον οποίο αντλούν αυτοσεβασμό, γίνονται «ένα πράγμα» μεταξύ τους και ανασυγκροτούν ένα νέο «εαυτό». Σε αυτόν το συμβολικό τόπο διαφυλάσσουν το προνόμιο τήρησης των ηθών και των εθίμων τους.

Η έρευνα επικεντρώνεται στην καταγραφή και κατανόηση της χωρικής ταυτότητας των Μπανγκλαντεσιανών, όπως αυτή αναπτύσσεται στον συγκεκριμένο χώρο. Θα παρακολουθήσουμε τους τρόπους με τους οποίους οι μετανάστες αντιλαμβάνονται και χρησιμοποιούν αυτό το τμήμα της πόλης, τα δίκτυα επικοινωνίας που γεννιούνται στο εσωτερικό της κοινότητας και τις επεμβάσεις στο δομημένο περιβάλλον. Από την πλευρά της κοινωνίας υποδοχής θα εξεταστούν οι σχέσεις με τις άλλες εθνοπολιτισμικές ομάδες –΄Ελληνες και μετανάστες– που συναντάμε σε αυτή την περιοχή.

2. ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Με μετανάστες από το Μπανγκλαντές πρωτογνωρίστηκα το 1998, στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος *Εθνοτικές οργανώσεις στην Ελλάδα: Βήματα και πρωτοβουλίες προς την ένταξη.*[4] Ως τόπος έρευνας είχε οριστεί η Κυψέλη, μια περιοχή με έντονο πολυπολιτισμικό χαρακτήρα. Ωστόσο, οι μετανάστες από το Μπανγκλαντές συχνά αναφέρονταν σε κάποια στέκια που είχαν δημιουργήσει στην περιοχή της Ομόνοιας.

Το πρωί μιας Κυριακής, ένα ζευγάρι από το Μπανγκλαντές μου πρότεινε να «κατεβούμε για ένα τσάι» στην περιοχή όπου υπήρχε ο σύλλογός τους. Παρακάμπτοντας βιτρίνες και μεγάλους εμπορικούς δρόμους της πρωτεύουσας, χαθήκαμε στα στενάκια γύρω από την Ομόνοια και βρεθήκαμε στην οδό Διπλάρη.

Εκεί συναντήσαμε πολλούς συμπατριώτες τους – κατά συντριπτική πλειοψηφία νέους άντρες. Ο συγκεκριμένος

1. Το Μπανγκλαντές, το πρώην Ανατολικό Πακιστάν, βρίσκεται στα ανατολικά της Ινδίας. Παρόλο που εκτείνεται σε μια πολύ εύφορη και πεδινή περιοχή, είναι μια ιδιαίτερα φτωχή χώρα, με συνέπεια τη μετανάστευση μεγάλου μέρους του πληθυσμού της. Σε μια έκταση λίγο μεγαλύτερη από της Ελλάδας κατοικούν 140.000.000 άνθρωποι. Στην Ελλάδα ζουν περίπου 12.000 μετανάστες από το Μπανγκλαντές, που στη συντριπτική πλειοψηφία είναι άντρες νεαρής ηλικίας. Η Αθήνα συγκεντρώνει το μεγαλύτερο ποσοστό, όπου εργάζονται κυρίως σε βιοτεχνίες. Λίγοι από αυτούς διατηρούν μικρές επιχειρήσεις στο κέντρο της Αθήνας, οι περισσότερες από τις οποίες βρίσκονται στην περιοχή του Ψυρρή, όπου υπάρχει ο σύλλογός τους και το αυτοσχέδιο τζαμί.

2. Σε αυτό το τμήμα της πόλης συναντά κανείς καταστήματα μεταναστών από την Ινδία, το Πακιστάν, το Μπανγκλαντές, τη Νιγηρία, την Αίγυπτο, την Κίνα, τη Σρι Λάνκα κ.ά.

3. Περίπου πεντακόσιοι μετανάστες από το Μπανγκλαντές κατοικούν στην περιοχή μεταξύ των οδών Αθηνάς και Πειραιώς. Χώροι κατοίκησης αποτελούν τα εγκαταλειμμένα νεοκλασικά κτίρια, οι βιοτεχνικές και λαϊκές πολυκατοικίες των δεκαετιών του ’50 και ’60.

4. Ερευνητικό πρόγραμμα του Εθνικού Κέντρου Κοινωνικών Ερευνών, με επιστημονική υπεύθυνη την Δρ. Μαρίνα Πετρονώνη.

13 254-272 Marathou_Layout 1 07/09/2012 2:28 μ.μ. Page 256

δρόμος αποτελούσε τον βασικό πυρήνα συνάντησης των Μπανγκλαντεσιανών. Εκεί υπήρχε το γραφείο του συλλόγου τους, ένα αυτοσχέδιο τζαμί που στεγάζονταν σε όροφο παλιάς πολυκατοικίας, ένα εστιατόριο, ένα μίνι μάρκετ και ένα ταξιδιωτικό γραφείο. Στον ίδιο δρόμο υπήρχαν τέσσερα ελληνικά καταστήματα χονδρικής πώλησης και ένα καφενείο, τα οποία ήταν κλειστά λόγω της αργίας της Κυριακής. Εκείνη την ημέρα ο δρόμος ανήκε αποκλειστικά στους μετανάστες από το Μπανγκλαντές.

Σε αυτή την επίσκεψη γνώρισα μια διαφορετική όψη της Αθήνας, μια πτυχή της πόλης την οποία αγνοούσα. Η «ξενάγηση» από το συγκεκριμένο ζευγάρι στους δικούς τους χώρους, προσομοίαζε με επίσκεψη σε τόπους καταγωγής. Οι μετανάστες γνωρίζονταν μεταξύ τους, χαιρετιόντουσαν, αντάλλασσαν νέα, στεκόντουσαν σε διάφορα σημεία του δρόμου για να μιλήσουν με τους «δικούς τους» ανθρώπους.

Η παρούσα εργασία βασίζεται κυρίως σε στοιχεία που συνελέγησαν από έρευνα που διενεργήθηκε από το Νοέμβριο του 2003 μέχρι τον Απρίλιο του 2004, με τη συνδυαστική χρήση της συμμετοχικής παρατήρησης και της συλλογής αφηγήσεων. Η σύζευξη των δύο οπτικών –Αρχιτεκτονικής και Ανθρωπολογίας– θεωρητικά και μεθοδολογικά, θεωρώ ότι συντελεί στη διερεύνηση του χώρου ως κοινωνικό παράγωγο, αλλά και ως αίτιο κοινωνικών γεγονότων.

Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν με τη μέθοδο «snowball sampling», σύμφωνα με την οποία ο πληροφορητής που παίρνει μέρος στην έρευνα οδηγεί τον ερευνητή σε άλλους από το συγγενικό ή το φιλικό του περιβάλλον ή από το ευρύτερο κοινωνικό του δίκτυο στην περιοχή. Η επιλογή μιας μη συμβατικά αντιπροσωπευτικής μεθόδου έρευνας ήταν αναπόφευκτη για λόγους που σχετίζονταν με την ανεπίσημη παρουσία της συντριπτικής πλειοψηφίας των μεταναστών στην Αθήνα και τη συνακόλουθη στεγαστική τους αστάθεια. Εστίασα κυρίως στη σχέση των μεταναστών με τον συγκεκριμένο χώρο: το πότε τον επισκέπτονται, το τι εκφράζει για αυτούς, πώς τον ορίζουν, πώς τον βιώνουν και πώς τον αναπαριστούν.

3. ΟΙ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ ΣΤΟΝ ΑΣΤΙΚΟ ΧΩΡΟ

Το κοινωνικό φαινόμενο των πληθυσμών μετακίνησης στο οποίο εντάσσονται οι μορφές και οι κατηγορίες της μετανάστευσης και της διασποράς, είναι ένα στοιχείο, ένα μέσο, ένα εργαλείο που επιτρέπει στα άτομα και τις κοινωνικές ομάδες στις οποίες ανήκουν, να έρθουν σε επαφή με το «άλλο», το «έτερο». Είναι, δηλαδή, ο κατεξοχήν χώρος της συνάντησης διαφορετικών πολιτισμικών ομάδων που καλούνται εκούσια-ακούσια να συνυπάρξουν. «Πολιτισμών που συγκροτούνται μετασχηματιζόμενοι αέναα», σύμφωνα με τον G. Balandier (1997: 21-23).

Στην Ευρώπη, οι νέοι νομάδες του καπιταλισμού, οι μετανάστες, έχουν δώσει διαφορετικό εθνικό χρώμα σε συνοικίες μεγάλων πόλεων. Αυτές οι γειτονιές μπορούν να κατανοηθούν μέσα από διαστάσεις εθνικές, πολιτισμικές και κοινωνικο-οικονομικές. Αυτό που τις χαρακτηρίζει είναι η διαφορετική πολιτισμική ταυτότητα και η ετερότητά τους στο χώρο.

13 254-272 Marathou_Layout 1 07/09/2012 2:28 μ.μ. Page 257

Η αποτύπωση των βασικών χαρακτηριστικών ενός πολιτισμού στο χώρο οδηγεί, με βάση τη συλλογική εμπειρία, στη «συλλογική ταυτότητα»[5] της ομάδας μ' αυτόν. Διαμορφώνεται σε διάφορα επίπεδα, ανάλογα με το εκάστοτε ιστορικό πλαίσιο, μια ταυτότητα άρρηκτα συνυφασμένη με ένα συγκεκριμένο χώρο μικρής κλίμακας, που συγκροτεί μια κοινότητα.[6] Η κοινότητα καταλαμβάνει ένα *χώρο* που τον μετατρέπει σε *τόπο* με νόημα και συμβολική αξία. Ο τόπος αυτός περιλαμβάνει φυσικά και υλικά στοιχεία, κοινωνικές σχέσεις και σχήματα συνηθειών.

Η ζωή στην κοινότητα είναι περισσότερο μια πραγματικότητα συγκινησιακή παρά ορθολογική. Είναι ένας χώρος αλληλεγγύης, όπου αναπτύσσονται δίκτυα αλληλεξάρτησης. Προσδιορίζει τον κόσμο στον οποίο ανήκουν τα μέλη της, τη θέση που κατέχουν στην κοινωνία. Ο όρος «κοινότητα», σύμφωνα με τον A.P. Cohen, υπαινίσσεται ταυτόχρονα ομοιότητες και διαφορές, εκφράζει μια σχετικότητα, την αντιπαράθεση μιας ομάδας με άλλες κοινωνικές ενότητες (Cohen, 1985).

Οι τρόποι όμως με τους οποίους οι μετανάστες χρησιμοποιούν και αντιλαμβάνονται την πόλη είναι συνάρτηση ορισμένων παραγόντων, όπως αναφέρει η Μ. Πετρονώτη: «του χρόνου άφιξης, της ηλικίας, του φύλου, της οικογενειακής κατάστασης, της κοινωνικο-οικονομικής τους καταγωγής, και των δυνατοτήτων που τους παρέχει η ελληνική κοινωνία και οι αρχές» (Πετρονώτη, 1998: 102).

Οι μετανάστες εγκαθίστανται στην πόλη και αναπτύσσουν τις πρώτες σχέσεις τους με αυτήν, πριν καν η κοινωνία αντιληφθεί την ύπαρξή τους. Οι μητροπόλεις μετατρέπονται σε πόλεις «εξόριστων», «ξένων», που δεν ανήκουν μόνο σε μια ομάδα, σε μια κουλτούρα. Σε έναν κόσμο όπου οι φραγμοί στη μετακίνηση και την επικοινωνία μειώνονται, η συγκρότηση εντοπισμένων ταυτοτήτων δείχνει να αυξάνει. Σύμφωνα με τον C. Geertz, παρά τις εκούσιες και ακούσιες μεταναστεύσεις, παρά τις καταστροφές οικείων τοπίων και τη δημιουργία νέων, η αίσθηση του τόπου μοιάζει να μην έχει αποδυναμωθεί στο σύγχρονο κόσμο. Κανείς δεν ζει στον κόσμο γενικά. Όλοι, ακόμη και οι εξόριστοι, οι μετανάστες, οι άνθρωποι της διασποράς, ζουν σε ένα πεπερασμένο και κλειστό κομμάτι του – τον «εδώ», κάθε φορά, κόσμο (Geertz, 1996: 261).

Με έναν τρόπο αναπάντεχο, η έλευση των μεταναστών έδωσε ώθηση στο ξαναζωντάνεμα ολόκληρων περιοχών στο κέντρο της πόλης. Στην περιοχή που εξετάζουμε, οι μετανάστες έφτιαξαν τα μαγαζιά τους στα ισόγεια νεοκλασικών κτιρίων όπου άλλοτε ήταν τα σπίτια ή καταστήματα εμπόρων ή σε οικοδομήματα που χτίστηκαν στη δεκαετία του '50 και του '60 για να στεγάσουν διάφορες βιοτεχνίες.

Στη συνέχεια θα παρακολουθήσουμε τις οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές στην περιοχή του Ψυρρή –πριν και μετά την εγκατάσταση των μεταναστών από το Μπανγκλαντές–, τον τρόπο που αναπτύσσεται εκεί η κοινότητά τους, τις αλλαγές που επιφέρουν σε αυτό το τμήμα της πόλης, καθώς και τις αναπαραστάσεις της κοινότητας στο χώρο.

5. Ως *συλλογική ταυτότητα* εδώ ορίζεται η συνείδηση των μελών μιας κοινωνικής ομάδας ότι αποτελεί ένα ιδιαίτερο σύνολο, ξεχωριστό και διαφορετικό από τα άλλα. Η ταυτότητα σήμερα γίνεται ολοένα αντιληπτή σε όρους *εθνότητας, πολιτισμού, παράδοσης* και *μνήμης*. Εμπεριέχει και ενοποιεί ρόλους, θέσεις και μέσα καθορισμού του «εαυτού» και του «άλλου».

6. *Κοινότητα*: Ένα σχετικά περιορισμένο σε μέγεθος κοινωνικό σύνολο ατόμων που συνδέονται με κοινούς συναισθηματικούς δεσμούς, οι οποίοι πηγάζουν από την αίσθηση ότι τα άτομα αυτά μοιράζονται ένα στοιχείο της ζωής τους. Διακρίνουμε δύο κύρια είδη κοινότητας, τη γεωγραφική και τη συναισθηματική (Τσαούσης, 1989: 128).

4. Ο ΤΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

4.1 Οικονομικός και κοινωνικός χαρακτήρας της περιοχής του Ψυρρή

Η περιοχή Ψυρρή-Κουμουνδούρου αποτελεί μαζί με την Πλάκα και το Παλιό Εμπορικό Κέντρο την αρχαία πόλη της Αθήνας, πυρήνα του σημερινού Ιστορικού Κέντρου. Η οδός Αθηνάς, όριο του Ψυρρή, οριοθετεί διακεκριμένες περιοχές μέσα στην πόλη και συμπυκνώνει μια εμπορική και βιοτεχνική κίνηση για πολλά χρόνια.

Από τις αρχές του 20ού αιώνα, η περιοχή μεταξύ των οδών Αθηνάς και Πειραιώς μετατράπηκε σε ένα ιδιαίτερα ζωντανό εμπορικό κέντρο με καταστήματα χονδρικής και λιανικής πώλησης, εργαστήρια, βιοτεχνίες, αποθήκες, τα οποία διαμορφώθηκαν σε ένα περιορισμένο χώρο για να εξυπηρετήσουν, παράλληλα με την κεντρική Αγορά, τις ανάγκες του διογκωμένου πληθυσμού της πρωτεύουσας.

Στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, οι μικρομεσαίες μεταποιητικές μονάδες πολλαπλασιάζονται – είναι η πιο δυναμική περίοδος της τοπικής οικονομίας. Την ίδια εποχή, η λαϊκή πολυκατοικία προσαρμόζεται στα στενά οικόπεδα του Ψυρρή και εμφανίζονται οι πρώτες «βιοτεχνικές» πολυκατοικίες με ακανόνιστα σχήματα και παρόδιες στοές, που συνεχίζουν να χτίζονται μέχρι τη δεκαετία του 1970.

Εικ. 1: Τοιχογραφία έξω από κατάστημα της οδού Διπλάρη που συμβολίζει την εργατικότητα των Μπανγκλαντεσιανών

«Είμαι εξήντα χρονών. Γεννήθηκα και μεγάλωσα εδώ, σ' αυτήν τη γειτονιά του Ψυρρή. Πριν τον πόλεμο η περιοχή ήταν μια από τις ωραιότερες συνοικίες των Αθηνών, έσφυζε από ζωή. Θυμάμαι την περιοχή με αυλές, με λουλούδια, με ομορφιά. Εν αρχή ήταν κατοικίες με λίγα ταβερνάκια που τρώγαν οι επαγγελματίες το μεσημέρι όταν τελείωναν τη δουλειά τους. Μετά το '50 άρχισε να μπαίνει το τσαγκαρειό.[7] Οι νοικοκυραίοι ενοχλήθηκαν από τα μαγαζιά και άρχισαν να φεύγουν».

7. Βιοτεχνίες επεξεργασίας δερμάτινων ειδών.

«Εδώ –δηλαδή Ευριπίδου, Σοφοκλέους, Αισχύλου, Μενάνδρου, μέχρι την οδό Αθηνάς– υπήρχε το χονδρεμπόριο τροφίμων και οικιακών ειδών. Ερχόταν οι παντοπώλες από όλη την Αθήνα και ψωνίζανε. Όταν ξεκίνησε η δραστηριότητα των σούπερ μάρκετ, το λιανεμπόριο των συνοικιών συρρικνώθηκε. Εγώ είχα πέντε χιλιάδες πελάτες και σήμερα μου έχουν μείνει πέντε. Οι μόνοι που κρατιούνται ακόμα είναι κάτι λίγα καταστήματα που πουλάνε λιανική μπαχαρικά, τσάι και τέτοια».

Εικ. 2: Μπανγκλαντεσιανοί μετανάστες που εργάζονται στην Κεντρική Αγορά

4.2 Αλλαγή χρήσης-φυσιογνωμίας της περιοχής

Από τα μέσα της δεκαετίας του ’70 παρατηρείται μια αποκέντρωση των εμπορικών δραστηριοτήτων. Οι ρυθμοί παραγωγής νέων κατοικιών στο κέντρο της Αθήνας μειώθηκαν και η τάση αυτή συνεχίστηκε και στη δεκαετία 1980-1990. Στις αρχές του ’90 η περιοχή είναι υποβαθμισμένη εξαιτίας της εγκατάλειψης, ενώ παράλληλα ο κλάδος της βιοτεχνίας διέρχεται μια σημαντική κρίση που έχει ξεκινήσει από το ’80.

Η διαδικασία «ανάπλασης» στην περιοχή του Ψυρρή, που ξεκίνησε στα μέσα του ’80, οδήγησε στην εκδίωξη των βιοτεχνιών και των κατοίκων χαμηλών εισοδημάτων, λόγω της αύξησης των τιμών γης.

«Οι πιο πολλές βιοτεχνίες κλείνουνε τη δεκαετία του ’70, λόγω του ότι δεν δίνανε άδειες. Θέλανε να φύγουν οι βιοτεχνίες από το κέντρο για να αναπτυχθεί τουριστικώς. Σου λέει να πας στην Β΄ ζώνη, να πας στο Αιγάλεω, να πας στο Περιστέρι, Καλλιθέα, Ταύρο...»

«Προσπαθούν να το κάνουν και εδώ με καφετέριες και μπαράκια, αλλά ακόμα δεν μπορούν να το τελειώσουν. Εδώ έχει ακόμα κίνηση εμπορική, δεν είναι τουριστική ζώνη».

4.3 Η παρουσία των μεταναστών στην περιοχή

Σήμερα στην περιοχή μείνανε λίγοι Έλληνες που κάνουν κυρίως το χονδρεμπόριο από τα εδώδιμα, καθώς και ελάχιστες βιοτεχνίες. Σε αυτά συμπληρώθηκαν τα καταστήματα των Ινδών, Πακιστανών, Μπανγκλαντεσιανών, Αφρικανών, Κινέζων. Οι μετανάστες μεταμορφώνουν το περιβάλλον που τους φιλοξενεί σε μικρογραφίες των πατρίδων που άφησαν πίσω τους.

Οι Μπανγκλαντεσιανοί είναι η κοινότητα με τους περισσότερους εργαζόμενους στην περιοχή του Ψυρρή. Περίπου χίλιοι εργάζονται στα εμπορικά καταστήματα, στις βιοτεχνίες και στην Κεντρική Αγορά. Ο κατεξοχήν παράγοντας που τους προσελκύει εκεί είναι οικονομικός: υπήρχαν ξενοίκιαστοι χώροι με χαμηλό ενοίκιο. Επιπλέον, είναι ένα κεντρικό σημείο της πόλης.

«΄Ενα βασικό πρόβλημα την εποχή που ήρθαμε στην Αθήνα ήταν να βρούμε φτηνά μαγαζιά, τα οποία θα μπορούσαν εύκολα να τα εντοπίσουν οι συμπατριώτες μας. Η Ομόνοια είναι πολύ κοντά και έτσι μπορούν να έρθουν εύκολα από όλα τα σημεία. Δεν κατοικούν όλοι οι Μπανγκλαντεσιανοί σε αυτή την περιοχή. Πολλοί μέ-

νουν στο Μεταξουργείο, τον Κεραμεικό, την Αχαρνών, τα Πετράλωνα, στο Ρέντη, στην Κυψέλη, στο Ζεφύρι, και λίγοι στον Πειραιά. Όλοι όμως έρχονται εδώ για να ψωνίσουν».

5. ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ

Η κουλτούρα είναι πρώτα απ' όλα ένας χώρος, και ο χώρος είναι ένας τόπος όπου κατοικούν συγκεκριμένοι άνθρωποι, είναι δηλαδή ένας χώρος με ταυτότητα. Η ταυτότητα αυτή δεν εγγράφεται μόνο στο χώρο, αλλά και στο χρόνο, την ιστορία και τη μνήμη των ανθρώπων – ενσφραγίζεται πάνω στους ανθρώπους. Γι' αυτό η περιγραφή της κοινότητας των Μπανγκλαντεσιανών μαρτυρεί ουσιαστικά χαρακτηριστικά της συλλογικής ζωής που συνιστούν την ιδιαίτερη ταυτότητά τους. Η ταυτότητα αυτή συντίθεται από την ανάμνηση του τόπου καταγωγής τους, την αντίληψη που έχουν για τη θέση τους μέσα στην ελληνική κοινωνία, και την εντύπωση που αποκομίζουν ζώντας σε μια συγκεκριμένη περιοχή. Γιατί, όπως παρατηρεί ο E. Hewitt, «η βασική αναφορά της ταυτότητας είναι ο κοινωνικός χώρος» στον οποίο εντοπίζεται (Hewitt, 1976: 27-36).

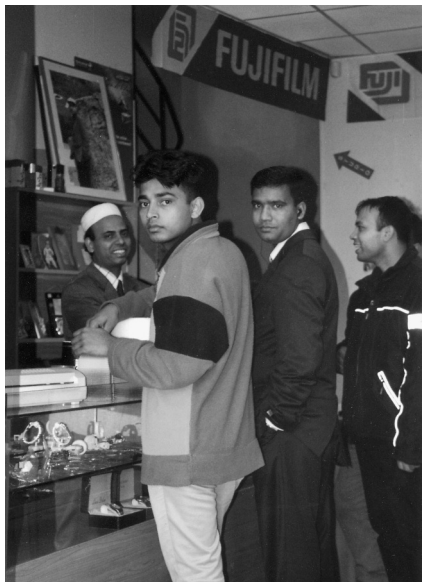
Οι μετανάστες δεν βρίσκονται μετέωροι μεταξύ δύο πολιτισμών. Δημιουργούν και εκφράζουν έναν δυναμικό πολιτισμό της μετανάστευσης που ενσωματώνει τη μεταναστευτική εμπειρία στο αστικό κέντρο. Διαμορφώνουν μια κοινωνικο-πολιτισμική πραγματικότητα όπου η αλληλεπίδραση και ο πλουραλισμός βιώνονται πριν ακόμα συνειδητοποιηθούν και περιγραφούν. Οι κοινότητες των μεταναστών που δημιουργούνται στην περιοχή γύρω από την πλατεία Θεάτρου δεν είναι ποτέ πιστές αναπαραστάσεις του πολιτισμού της χώρας καταγωγής. Αποτελούν πολιτιστικά υβρίδια δύο κόσμων, που αναπτύσσουν τις δικές τους δυναμικές.

Η διαπολιτισμική συνάντηση δημιουργεί, ανάλογα με το χρόνο και τον τόπο, συναισθήματα συμπάθειας, αντιπάθειας ή ακόμη και αδιαφορίας απέναντι στον «άλλο». Οι απόψεις που εκφράζουν οι Έλληνες επιχειρηματίες της περιοχής ποικίλουν. Χαρακτηριστικά αναφέρουν:

«Οι πρώτοι αλλοδαποί έρχονται εδώ μετά το '70. Αρχικώς ως εργαζόμενοι σε διάφορες βιοτεχνίες, αλλά τώρα τελευταία εγκαθιστούν και επιχειρήσεις. Οι πρώτοι που φτάσαν' εδώ ήταν από την Αίγυπτο και το Πακιστάν στα χρόνια της χούντας. Υπήρχε ανάγκη για φτηνά εργατικά χέρια και απορροφήθηκαν από τις βιοτεχνίες. Αυτοί κατοικούσαν και στην περιοχή γιατί τα ενοίκια είχαν πέσει. Το '80 με '85 μένανε εδώ και αρκετοί Πολωνοί. Αυτοί είχανε την Ελλάδα σαν ενδιάμεσο σταθμό, τώρα έχουνε φύγει για Ευρώπη και Αμερική. Οι Μπανγκλαντεσιανοί όμως, που ήρθανε μετά το '90, δεν τους βλέπω να φεύγουν. Είναι φτωχιά η γενέτειρά τους, που να πάνε; Μπορεί να την πονάνε την πατρίδα τους, αλλά δεν μπορούν να ζήσουν εκεί πέρα».

Εικ. 3: Καταστήματα μεταναστών από το Μπανγκλαντές στην οδό Ευμορφοπούλου

«Οι μετανάστες ήρθαν εδώ όταν η περιοχή ήταν υποβαθμισμένη – και τώρα δηλαδή δεν έχει ανέβει, εκτός από το κομμάτι του Ψυρρή με τα μπαράκια. Ανοίξαν' μπακάλικα και εστιατόρια και οι δικοί τους πηγαίνουν υποχρεωτικά σε αυτούς. Είναι ελεγχόμενες εστίες από τα ίδια τα καταστήματά τους. Αυτοί δεν πάνε αλλού να ψωνίσουν. Εμπορεύονται με όλους μεν –και με τους Έλληνες– αλλά συναλλάσσονται μεταξύ τους. Αυτό είναι εβραϊκό σύστημα στην ουσία. Όλοι αφεντικά είναι υποτίθεται. Έλα το βράδυ όμως να τους δεις, κοιμούνται πάνω σε κάτι κούτες στα μαγαζιά και τρώνε ένα πιάτο ρύζι με μισή ντομάτα. Όλα τα λεφτά τα στέλνουν στην πατρίδα τους».



Εικ. 4: Φωτογραφείο στον οδό Ευριπίδου

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η επιλογή του συγκεκριμένου δικτύου δρόμων για την εγκατάσταση της κοινότητας των Μπανγκλαντεσιανών δεν είναι τυχαία. Η πολεοδομική διάταξη της περιοχής, με τα μικρά και στενά δρομάκια, «τους προστατεύει από τη θέαση της ετερότητάς τους». Αποτελεί ένα χώρο προστασίας σε σχέση με τον «άλλον» αλλά και ένα χώρο διαμόρφωσης των συνθηκών της σχέσης με τον «άλλον».

«Εγώ άνοιξα το κατάστημα στην Αριστοφάνους το 1998. Ήδη υπήρχαν αρκετές επιχειρήσεις Μπανγκλαντεσιανών στην περιοχή, γιατί εδώ είναι ο σύλλογος και το τζαμί μας. Σε όλους αυτούς τους δρόμους –Διπλάρη, Κορινής, Σαπφούς, Μενάνδρου, Αριστοφάνους, Σαρρή– θα δεις δικά μας μαγιζιά. Εδώ είναι το Bazaar. Και Bazaar σημαίνει «όλοι μαζί». Νιώθω μεγαλύτερη ασφάλεια που είναι οι συμπατριώτες μου εδώ γύρω. Καμιά φορά Αλβανοί και Κούρδοι καταστρέφουν και ληστεύουν τα μαγαζιά μας. Και εμένα μια φορά μου σπασαν' τα τζάμια».

«Θεωρώ ότι η κοινότητά μας εδώ είναι σαν τη Βίβλο. Υπάρχει για να ακουστεί από τους Έλληνες και τους άλλους ξένους. Το σημαντικότερο πράγμα είναι οι σχέσεις. Η κοινότητα δεν υπάρχει για να γίνουμε οικονομικά πιο ισχυροί. Θα έρθω εδώ, θα ψωνίσω, θα πάρω τηλέφωνο τους δικούς μου, θα βρω κάποιον να πιω ένα τσάι και να συζητήσω, γιατί συχνά νιώθω μοναξιά. Εδώ συναντώ και μετανάστες από άλλες χώρες. Στην Ευριπίδου είναι η Ρουμανική κοινότητα, η Νιγηριανή στην Γερανίου και οι Πακιστανοί γύρω από την Κουμουνδούρου. Όταν έχουν κάποια εθνική εορτή μας καλούνε αλλά και αυτοί έρχονται στις δικές μας. Με τους πιο πολλούς βέβαια βρισκόμαστε στις δημόσιες υπηρεσίες[8] για τους μετανάστες. Έχουμε τα ίδια προβλήματα και αυτό μας ενώνει. Κάποιοι έχουν μεγαλύτερα και κάποιοι μικρότερα. Πάντως όλοι έχουμε προβλήματα εδώ».

8. Η Διεύθυνση Περιφέρειας Αττικής βρίσκεται στην οδό Θεάτρου 6 και η Διεύθυνση Κοινωνικών Υπηρεσιών του Δήμου Αθηναίων στην οδό Σοφοκλέους 64.

5.1 Οι τόποι αναφοράς των Μπανγκλαντεσιανών στην Αθήνα

Για τους περισσότερους μετανάστες η Αθήνα αποτελεί μια σύγχρονη μεγαλούπολη, με πληθυσμό πολύ μικρότερο από ό,τι συναντάται στην πρωτεύουσα του Μπανγκλαντές, την Ντάκκα. Καθώς βιώνουν την πόλη, αντιλαμβάνονται τον μετασχηματισμό της σε μια «μητρόπολη», όπως και οι ιθαγενείς κάτοικοί της.

> «΄Εχει αλλάξει πολύ η Αθήνα από το ’82 που ήρθα πρώτη φορά. Παλιά έβλεπες στους δρόμους λιγότερα αυτοκίνητα και δεν υπήρχαν τόσα μεγάλα καταστήματα. Τώρα είναι μια μοντέρνα πόλη. Όλα είναι καινούργια. ΄Εχει και περισσότερους ξένους από ό,τι παλιά».

Ο νοητικός χάρτης της πόλης είναι βασικά ο χάρτης των διαδρομών που διανύουν οι μετανάστες. Αυτό που έχει σημασία είναι τα σημεία-σύμβολα που θα τους οδηγήσουν κάθε φορά στον προορισμό τους. Αναγνωρίζουν λοιπόν την πόλη, όχι στην ολότητά της, όχι σαν κλίμακα χώρου με δρόμους μικρούς, με λεωφόρους, με ονοματοδοσίες, αλλά μέσα από τη χρήση που πάντα στόχο έχει τη μετάβαση, τη διαδρομή. Οι μετανάστες δεν βιώνουν γενικά την πόλη της Αθήνας, βιώνουν τη δική τους Αθήνα.

> «Εδώ στην Ομόνοια οι Μπανγκλαντεσιανοί δεν δίνουν καμία σημασία στο όνομα του δρόμου. Ποτέ δεν θα ρωτήσει κάποιος δικός μας που είναι η Ευριπίδου ή η Διπλάρη. Θα ρωτήσει που είναι το μαγαζί του Zainul ή που είναι το σπίτι του Khokon. Ποτέ δεν συγκρατούν το όνομα του δρόμου αρκεί να γνωρίζουν το όνομα του μαγαζιού. Πού είναι το Asian Bazaar, πού είναι το Diamond Calling Center...»

Ο σύλλογός αποτελεί έναν σημαντικό χώρο συνάντησης των μεταναστών. Η δημιουργία γραφείων της κοινότητας αντιπροσωπεύει την ανάγκη για «ένταξη» στο άγνωστο αστικό περιβάλλον. Κάθε χρόνο οργανώνεται μία συνάντηση για ενημέρωση και ψυχαγωγία. Σε αυτή την εκδήλωση ακούγονται τα προβλήματά τους, κυρίως γύρω από τα θέματα νομιμοποίησης, ενώ υπάρχει μουσικό και χορευτικό πρόγραμμα.

Θεμελιώδης θεσμός και στοιχείο συγκρότησης κοινότητας αποτελεί επίσης η θρησκεία τους. Σημαντικοί τόποι συνάθροισης είναι οι τόποι λατρείας τους, τα αυτοσχέδια τζαμιά που υπάρχουν στην περιοχή της Ομόνοιας. Εκεί, τις Παρασκευές αλλά και τα Σαββατοκύριακα θα συναντήσει κανείς πολλά μέλη της κοινότητας – κατά συντριπτική πλειοψηφία άντρες.

Στις 25 Νοεμβρίου γιόρταζαν το ραμαζάνι και την τελευταία ημέρα της νηστείας τους. Στους δρόμους γύρω από το τζαμί της οδού Αισχύλου οι μετανάστες ήταν ντυμένοι όλοι με τα καλά τους. Εκεί γνώρισα και τις λιγοστές οικογένειες των Μπανγκλαντεσιανών. Πάνω από τα «ευρωπαϊκά» ρούχα οι άντρες φορούσαν την κελεμπία και το άσπρο σκουφάκι, ενώ οι γυναίκες ήταν ντυμένες με την παραδοσιακή τους ενδυμασία. Τα ρούχα τους, σύμβολα της πατρίδας τους και κληροδοτήματα του πολιτισμού τους, στο

Εικ. 5: Αφίσες και ανακοινώσεις στην οδό Διπλάρη

περιβάλλον της «ξένης πόλης» αντιστοιχούν στην ανάγκη δημιουργίας δικού τους ζωτικού χώρου, υλικού και συμβολικού.

5.2 Τα όρια της κοινότητας: σημάδια στο χώρο

Ζώντας σ' ένα περιβάλλον που το θεωρούν αφιλόξενο και ανοίκειο, οι μετανάστες χειρίζονται την ιδιαιτερότητά τους ως μηχανισμό ενίσχυσης της εσωτερικής αλληλεγγύης της ομάδας τους, ως σύμβολο της διαφορετικής ταυτότητας που αισθάνονται ότι οφείλουν να διατηρήσουν. Έτσι, δημιουργούν στρατηγικές επιβολής συνόρων μέσα στην κοινωνία υποδοχής, εγκαθιστούν μέσα στα πλαίσια της καθημερινής ζωής τους έναν εκούσιο αποκλεισμό, ο οποίος όμως ενισχύει τα αισθήματα προσωπικής ασφάλειας και συλλογικής επιβίωσης ανάμεσα στους «άλλους» (Βεΐκου, 2000: 132).

Στην κοινότητα των Μπανγκλαντεσιανών είναι δύσκολο να αναζητηθεί ο καθορισμός αυστηρών χωρικών ορίων και ο προσδιορισμός μιας και μοναδικής ταυτότητας, δηλαδή ενός «μέσα» και ενός «έξω» ή ενός «εμείς» και «αυτοί». Η περιοχή στην οποία εντοπίζονται δεν είναι μονοεθνική: διάφορες ομάδες μπορεί να συνυπάρξουν (Μπανγκλαντεσιανοί, Πακιστανοί, Κινέζοι, Ινδοί, Αιγύπτιοι, Έλληνες). Αυτό που έχει σημασία είναι οι συμβολικές και πολιτισμικές αξίες που έχει αυτός ο χώρος για αυτούς.

Τα πρώτα καταστήματα των Μπανγκλαντεσιανών δημιουργήθηκαν στην οδό Διπλάρη, δρόμο μικρό και αθέατο στα βλέμματα των περαστικών.

> «Εγώ ήμουν ο πρώτος Μπανγκλαντεσιανός που άνοιξε επιχείρηση εδώ. Το 1996 άνοιξα το μίνι μάρκετ και αργότερα το ταξιδιωτικό γραφείο. Τώρα έχω και ένα τηλεφωνικό κέντρο. Όλα τα καταστήματά μου είναι στη Διπλάρη. Επέλεξα αυτή την περιοχή γιατί σκεφτόμουνα ότι ήταν στο κέντρο της Αθήνας. Εδώ κοντά είναι η Ομόνοια και η Αγορά, στην οποία ψώνιζαν πολλοί μετανάστες. Δεν υπήρχε άλλο δικό μας μαγαζί στην Αθήνα. Τα πρώτα χρόνια αυτός ο δρόμος ήταν σαν μικρό Μπανγκλαντές».

Καθώς πλήθαιναν, οι μετανάστες από το Μπανγκλαντές άνοιγαν καινούργια καταστήματα, τα οποία προσέφεραν περισσότερες υπηρεσίες από τα πρώτα. Σήμερα δεν αναζητούμε την «αποτύπωση» της Μπανγκλαντεσιανής κοινότητας σε ένα συγκεκριμένο δρόμο αλλά σε μια ολόκληρη περιοχή του Ψυρρή.

Τα όρια της κοινότητας των Μπανγκλαντεσιανών θα μπορούσαμε να τα προσεγγίσουμε και μέσα από την ανάγνωση συμβόλων. Οι μετανάστες από το Μπανγκλαντές, στην περιοχή του Ψυρρή, δημιουργούν τον δικό τους ζωτικό χώρο, αφήνουν τα ίχνη τους στην πόλη. Ο τόπος αυτός παραπέμπει στις έννοιες της πατρίδας. Όπου η απόσταση από το Μπανγκλαντές δεν μετριέται απλά με όρους φυσικής απόστασης, αλλά ανάλογα με το βαθμό στον οποίο οι άνθρωποι αισθάνονται ότι ανήκουν σε αυτόν. Μοιάζει ότι, ακόμα κι αν για ορισμένους η διαμονή «εδώ» τείνει να γίνει μόνιμη –όπως στην περίπτωση των μεταναστών που διατηρούν κάποια επιχείρηση–, οι συμβολικές και υλικές επενδύσεις στο χώρο έχουν το χαρακτήρα του προσωρινού.

Σε αυτόν το συμβολικό τόπο απαλύνουν την απώλεια του οικείου χώρου τους (Μπανγκλαντές) μεταφέροντας μέρος των πολιτισμικών τους πρακτικών από «εκεί», «εδώ». Οι εικόνες, οι ήχοι, οι οσμές λειτουργούν ως υπόβαθρα επικοινωνίας με το «εκεί», ενώ κατασκευάζουν όρια χώρου «εδώ».

Τα ορατά στοιχεία που συμβάλουν στην οριοθέτηση της κοινότητας αποτελούν τα κτίρια που επανακατοικούνται από τους Μπανγκλαντεσιανούς: ο διάκοσμος καταστημάτων και κατοικιών, οι αναρτήσεις επιγραφών στην μπανγκλαντεσιανή γλώσσα, η επιλογή των χρωμάτων στο εξωτερικό και εσωτερικό των κτιρίων, οι αφίσες, οι ανακοινώσεις. Όλα αυτά τα στοιχεία διαμορφώνουν όρια και δηλώνουν ότι ο τόπος είναι δικός τους.

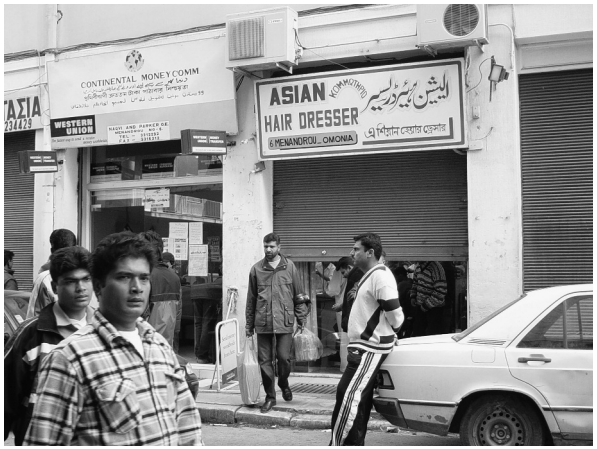
Ο χώρος τους όμως γίνεται αντιληπτός και με άλλες αισθήσεις. Η μυρωδιά από τα μπαχαρικά των καταστημάτων είναι στενά συνδεδεμένη με την μπανγκλαντεσιανή κοινότητα. «Οι χώροι "μυρίζουν" και χαρακτηρίζονται από μυρωδιές, οι χώροι κατοικούνται από μυρωδιές που είναι σημάδι, αποτέλεσμα της σχέσης τους με τους ανθρώπους» (Σταυρίδης, 1990: 148).

Ο ήχος, όπως και η μυρωδιά, δίνει ταυτότητα στο χώρο. Διασχίζοντας κανείς τους δρόμους της μπανγκλαντεσιανής κοινότητας ακούει μια διαφορετική γλώσσα. Επίσης, η μουσική που ακούγεται από τα καταστήματα τους –αλλά κυρίως από τα δισκοπωλεία τους– δίνει το στίγμα της ιδιαίτερης ταυτότητάς τους.

Η ύπαρξη των καταστημάτων και των χώρων κοινωνικής η θρησκευτικής συνεύρεσής τους, είναι ορατή στην περιοχή. Σημαδεύουν τους δρόμους, τους οριοθετούν, τους δίνουν το δικό τους χρώμα, τους ονοματίζουν. Είναι οι δρόμοι των «Bangla». Οι άλλες εθνότητες αρχίζουν να αναγνωρίζουν τα μαγαζιά τους, παρόλο που οι επισκέψεις σε αυτά δεν είναι συχνές.

> «Τα δικά μας καταστήματα ξεχωρίζουν από τις επιγραφές και τα χρώματα. Εγώ μπορώ να διακρίνω ένα κατάστημα Μπανγκλαντεσιανού από ενός Ινδού ή Πακιστανού, γιατί η γλώσσα μας είναι διαφορετική. Κάποιες ταμπέλες καταστημάτων έχουν τον προσδιορισμό «Bangla», όπως «Bangla mini market» ή «Bangla restaurant», ενώ κάποια άλλα έχουν ονόματα από πόλεις και τοποθεσίες του Μπανγκλαντές. Παρόμοια ονόματα έχουν και οι επιχειρήσεις συμπατριωτών μου που ζουν σε άλλες πόλεις της Ευρώπης. Στην Αγγλία, που μένει ο αδερφός μου, υπάρχει μια αντίστοιχη γειτονιά με πολλές μπανγκλαντεσιανές επιχειρήσεις. Εκεί βέβαια ζουν ένα εκατομμύριο μετανάστες από το Μπανγκλαντές και έχουν αναπτύξει μεγαλύτερη κοινότητα από ό,τι εδώ».

Συχνά όμως οι μετανάστες από το Μπανγκλαντές, για εμπορικούς λόγους, στις ταμπέλες των καταστημάτων τους χρησιμοποιούν τον προσδιορισμό «Indian» γιατί θεωρούν ότι η Ινδία –και τα προϊόντα της– είναι περισσότερο γνωστά στην Ελλάδα. Αυτή η πρακτική δυσκολεύει ακόμη περισσότερο έναν «ξένο» να εντοπίσει τις δικές τους επιχειρήσεις.



Εικ. 6: Κυριακή πρωί στην οδό Μενάνδρου

Τα ίχνη της κατοικίας τους όμως είναι λιγότερο ορατά. Η πλειοψηφία των Μπανγκλαντεσιανών που κατοικεί στην περιοχή είναι άντρες. Οι οικογένειες είναι ελάχιστες και μένουν σε διαμερίσματα παλιών πολυκατοικιών. Όμως το μεγάλο μέρος των ανδρών που ζουν στην περιοχή, μένουν –πολλά άτομα μαζί– σε χώρους που λειτουργούσαν παλιότερα ως βιοτεχνίες. Πέρασε αρκετός χρόνος μέχρι να αντιληφθώ ότι σε αυτά τα κτίρια στεγάζονται μετανάστες. Παρατηρούσα βέβαια την έντονη κινητικότητα Μπανγκλαντεσιανών σε αυτά τα κτίρια, αλλά η πιστοποίηση για κατοίκηση έγινε από τους Έλληνες που έχουν επιχειρήσεις γειτονικές με αυτά. Όταν ανέφερα στους Μπανγκλαντεσιανούς αυτή μου την «ανακάλυψη» κάποιοι το επιβεβαίωσαν λέγοντας ότι είναι μια οικονομική λύση εξασφάλισης στέγης.

«Πολλοί Μπανγκλαντεσιανοί νοικιάζουν κάποιους χώρους, σαν hostel, που παλιότερα ήτανε γραφεία και βιοτεχνίες. Επειδή οι περισσότεροι είναι άντρες, οι ιδιοκτήτες κατοικιών πιστεύουν ότι δεν θα φροντίζουν τα διαμερίσματα και δεν τους προτιμούν. Από την άλλη όμως είναι και μια φτηνή λύση οι βιοτεχνίες αυτές. Μπορεί σε έναν όροφο να συγκατοικούν και είκοσι άντρες».

Κάποιοι άλλοι, όμως, αρνούνταν την ύπαρξη τέτοιων χώρων κατοίκησης. Οι λόγοι είναι πολλοί. Πρώτα απ' όλα ο φόβος, τόσο για τη νομιμότητα των ίδιων των μεταναστών που κατοικούν σε αυτούς, όσο και για τη νομιμότητα αυτής της χρήσης των κτιρίων. Συγκεκριμένα όταν συζήτησα αυτό το θέμα με ένα μέλος του συμβουλίου του συλλόγου των Μπανγκλαντεσιανών μου είπε θυμωμένος:

> «Ποιος σου είπε κάτι τέτοιο; Δεν έχουμε τέτοιες πολυκατοικίες γκέτο εμείς». Πολλά παιδιά βέβαια μοιράζονται μικρούς χώρους σε σπίτια για να πληρώνουν λιγότερο ενοίκιο, όχι όμως σε βιοτεχνίες. Τι να κάνουμε, έχουμε οικονομικά προβλήματα. Πριν από διακόσια χρόνια, οι Άγγλοι αποικιοκράτες ήρθαν στη χώρα μας και κατέστρεψαν την οικονομία. Αυτοί οι άνθρωποι ήταν λευκοί, σαν το δικό σας χρώμα».

Ακόμα όμως και αυτοί που ανέφεραν ότι κατοικούν σε αυτούς τους χώρους δεν μου επέτρεψαν ποτέ να τους επισκεφτώ. Και δεν νομίζω ότι ο λόγος ήταν μόνο ο φόβος, αλλά και η αξιοπρέπειά τους. Δεν θα ήθελαν ποτέ να αντικρίσω τις κακές συνθήκες διαβίωσης εκεί. «Δεν μπορείς να μπεις εσύ εκεί μέσα», μου είπε ένας μετανάστης. «Όταν μένουν πολλοί άντρες μαζί σε ένα χώρο δεν είναι και τόσο καθαρά». Με αυτό τον τρόπο οι κάτοικοι των πρώην βιοτεχνικών χώρων καθιστούν τους εαυτούς τους αόρατους στους επισκέπτες της περιοχής.

Ένα άλλο στοιχείο που διαμορφώνει χωρικά όρια σε αυτές τις γειτονιές των μεταναστών είναι η διαφοροποίησή τους από το κοντινό τμήμα του Ψυρρή, με τους χώρους ψυχαγωγικού χαρακτήρα. Οι μετανάστες από το Μπανγκλαντές –

αλλά και από τις άλλες χώρες– αναγνωρίζουν κάποια «σύνορα» ανάμεσα στους δικούς τους χώρους και σε εκείνους στην άλλη πλευρά του Ψυρρή. Για αυτούς, οι παραπάνω γειτονιές δεν αποτελούν μέρος των διαδρομών τους.

> «Εγώ άνοιξα το κρεοπωλείο στην Αισχύλου το '95. Όταν ήρθα σε αυτή τη γειτονιά, δίπλα, στην πλατεία του Ψυρρή, δεν υπήρχαν ακόμα οι καφετέριες και τα μπαρ. Τώρα βέβαια είναι πολύ ακριβά εκεί και κανένας δικός μας δεν πάει σε αυτή την πλευρά. Τα δικά μας τα παιδιά δουλεύουν από το πρωί ώς το βράδυ για να μαζέψουν χρήματα και να τα στείλουν στην πατρίδα. Θα σκεφτούν ακόμα και μια κόκα κόλα να αγοράσουν. Η άλλη πλευρά του Ψυρρή είναι για την υψηλή κοινωνία. Δεν θεωρούμε ότι είναι για εμάς εκεί. Δεν είμαστε συνηθισμένοι άλλωστε στην ποιότητα που έχουν αυτά τα μαγαζιά. Αλλά και οι Έλληνες που πάνε στα πολυτελή καταστήματα του Ψυρρή δεν θα έρθουν στα δικά μας. Η μόνη εξαίρεση είναι το πακιστανικό εστιατόριο Pak Indian στη Μενάνδρου που έχει γίνει της μόδας».

5.3 Ρευστές έννοιες: δημόσιο, ιδιωτικό, κοινοτικό

Η πόλη, σαν δημόσιος χώρος, αντιπροσωπεύει για τους μετανάστες ένα περιβάλλον ανοιχτό. Συμβολίζει τη διαρκή εξέλιξη και κίνηση, την τάξη και την αταξία, τη σιγουριά και τον κίνδυνο, την τυχαιότητα. Η επαφή με το απρόσωπο τμήμα της πόλης αποτελεί μια πράξη επικοινωνίας με την ευρύτερη κοινωνική ομάδα ή, ακόμα, και μια πράξη φυγής από τον ασφυκτικό, μερικές φορές, κοινωνικό έλεγχο του χώρου της κοινότητάς τους.

Εικ. 7: Δισκοπωλείο στην οδό Αισχύλου

Για τους μετανάστες από το Μπανγκλαντές όμως –όπως και για τους περισσότερους μετανάστες– που ζουν κυρίως σε κοινούς χώρους, η ιδιωτικότητα και η οικειοποίηση του προσωπικού χώρου δοκιμάζεται. Η κατοικία δηλώνει μια αίσθηση κυριότητας και «εδαφοκυριαρχίας» (Νικολαΐδου, 1993: 227-229) σε ένα ξένο περιβάλλον και συμβολίζει την «εγκατάσταση» σε σχέση με το ευπρόσβλητο καθεστώς του μετανάστη που δεν έχει μόνιμη στέγη ή αναγνωρισμένο προσωπικό χώρο, όπως αναφέρει η Κ. Ζαρκιά (1993: 116-117).

Προσφέρει μια μορφή ιδιωτικότητας και ελευθερίας, προστατεύει από τα αδιάκριτα βλέμματα αλλά δεν προσδίδει στους ενοίκους πάντα την ασφάλεια. Ο νοικιασμένος χώρος είναι πάντα και αυτός, «ξένος».

> «Εδώ όλα είναι μικρά, το δωμάτιο είναι μικρό, δεν έχω πολλά έπιπλα, μόνο το κρεβάτι μου, ένα τραπέζι και μια καρέκλα. Τουλάχιστον τώρα μένω με τον Amin. Πριν από αυτό το διαμέρισμα έμενα με πέντε άτομα και ήταν πιο δύσκολα τα πράγματα... Στο Μπανγκλαντές έχω δύο σπίτια, ένα στο χωριό μου και ένα στην Ντάκκα. Το σπίτι μου εκεί είναι πολύ καλό, έχει έπιπλα, έχει λουλούδια, όλα τα έχει Εδώ δεν έχουμε σπίτι, εδώ έχουμε μόνο το ενοίκιο».

13 254-272 Marathou_Layout 1 07/09/2012 2:29 μ.μ. Page 267

Η έννοια του ιδιωτικού χώρου –με την έννοια της αυτόνομης κατοικίας ή την αποκλειστική χρήση ενός προσωπικού δωματίου– σχεδόν απουσιάζει. Η εδαφοκυριαρχία συχνά συρρικνώνεται και μετατοπίζεται από την αποκλειστική κατοχή χώρου μέσα στην κατοικία, στην αποκλειστική χρήση-κατοχή επιμέρους αντικειμένων (όπως είναι ένα κρεβάτι, οι οικογενειακές φωτογραφία κ.λπ.).

Η έννοια της ιδιωτικότητας ξεφεύγει όμως από τα στενά όρια της κατοικίας και τείνει να περιλάβει λειτουργίες που ενυπάρχουν στον δημόσιο χώρο. Έτσι, οι διαφορές ανάμεσα στον δημόσιο και τον ιδιωτικό χώρο ξεθωριάζουν. Τα σύνορα του ιδιωτικού χώρου μετατίθενται στον ημιδημόσιο και τον δημόσιο χώρο της γειτονιάς και της συνοικίας.

Ο χώρος της κοινότητας των Μπανγκλαντεσιανών μπορούμε να πούμε ότι λειτουργεί ως οριακό σημείο στην πόλη, ως «υλικό πέρασμα» κατά τον Van Geneep, με την αμφίσημή του ιδιότητα να φιλοξενεί «ξένους» και μη, άγνωστους και μη. Ο οριακός αυτός χώρος –άρα πέρασμα– είναι ο προθάλαμος ανάμεσα στο δημόσιο χαρακτήρα της πόλης και τον ιδιωτικό χώρο των μεταναστών (Van Gennep, 1991).

Συχνά η έννοια της κοινότητας είναι σημαντικότερη από την έννοια της ιδιωτικότητας. Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που οι μετανάστες διαχειρίζονται τις επιχειρήσεις που έχουν αναπτύξει στην περιοχή του Ψυρρή. Πρώτα απ' όλα, τα καταστήματα στήνονται μέσα από τα δίκτυα αλληλοβοήθειας. Όταν ανοίξει ένα κατάστημα όλοι βοηθάνε, κάποιοι οικονομικά, κάποιοι άλλοι με προσωπική εργασία. Και από τη στιγμή που θα λειτουργήσει το μαγαζί, σε αυτό δεν εργάζονται αποκλειστικά ο ιδιοκτήτης και οι υπάλληλοί του, είναι ενεργή η συμμετοχή των μελών της κοινότητας. Ουσιαστικά το «κοινοτικό» υπερβαίνει το «ιδιωτικό».

5.4 Το Bazaar

Η επιλογή της τοποθεσίας εγκατάστασης των μεταναστών αποτελεί μια «ανάγνωση» ενός νέου τόπου. Το βλέμμα του μετανάστη, προκειμένου να το καταστήσει οικείο και «δικό του», διαβάζει έναν ανοίκειο τόπο μέσα από οικείες αναπαραστάσεις, επενδύει τον καινούργιο τόπο εγκατάστασής με εικόνες, αντικείμενα και σύμβολα της πατρίδας του.

Είναι προφανής η σημασία των αναμνήσεων για κάθε ξεριζωμένη ομάδα: η μνήμη γίνεται ο αποφασιστικός κρίκος για να ανασυγκροτήσουν τη ζωή τους, το μέσον μιας πολιτισμικής επιβίωσης, ένα είδος κεφαλαίου, χωρίς την οποία η ταυτότητά τους κινδυνεύει να εξαφανιστεί. Η R. Hirschon-Φιλιππάκη μιλάει για *γέφυρα της μνήμης*, τονίζοντας ότι έχει μεγάλη σημασία να εξεταστεί η σχέση μεταξύ ταυτότητας και μνήμης ως κοινωνικό και συλλογικό γεγονός, ιδιαίτερα στην περίπτωση των εκτοπισμένων λαών (Hirschon-Φιλιππάκη, 1993: 331).

Όταν έρχονται οι πρώτοι μετανάστες από το Μπανγκλαντές στην Ελλάδα, μια από τις βασικές διαδρομές τους είναι προς την Κεντρική Αγορά και τα καταστήματα κάτω από την οδό Αθηνάς. Εκεί αναγνωρίζουν ένα οικείο κομμάτι της πόλης, που είναι η Αγορά.

13 254-272 Marathou_Layout 1 07/09/2012 2:29 μ.μ. Page 268

Σήμερα, κοντά στην Κεντρική Αγορά, οι Μπανγκλαντεσιανοί έχουν δημιουργήσει τη δική τους αγορά, το Bazaar, όπου ο όρος «Bazaar» σημαίνει κάτι περισσότερο από εμπορικά καταστήματα. Σημαίνει τόπο συνεύρεσης, τόπο αναφοράς, τόπο ανασυγκρότησης συλλογικής ταυτότητας. Το Bazaar σημαίνει «όλοι μαζί» όπως χαρακτηριστικά υπογράμμισε ένας καταστηματάρχης της περιοχής.

> «Όταν πρωτοήρθα στην Αθήνα, το '92, όλοι οι Μπανγκλαντεσιανοί ερχόμασταν στην Αγορά για τα ψώνια μας. Εκεί βρίσκαμε φρούτα και λαχανικά, κρέας και ψάρια σε καλύτερες τιμές. Στην Ευριπίδου ψωνίζαμε τα μπαχαρικά γιατί είχε πολλά καταστήματα, τότε βέβαια ήταν όλα ελληνικά. Μετά σκεφτήκαμε ότι, αφού έρχονται τόσοι δικοί μας εδώ, γιατί να μην κάνουμε τη δική μας Αγορά, να φτιάξουμε τα δικά μας καταστήματα;»

Η πραγματικότητά τους «εκεί» μερικές φορές μεταφέρεται αυτούσια στο «εδώ» μέσα από τη διαφορετικότητα που βιώνουν άτομα με διαφορετική κοινωνική θέση ή φύλο. Ενώ για τους περισσότερους Μπανγκλαντεσιανούς το «Bazaar» λειτουργεί σαν κοινωνικός χώρος στον οποίο αισθάνονται οικειότητα, ασφάλεια και ελευθερία για την έκφραση της ιδιαίτερης ταυτότητάς τους, για κάποιους άλλους αποτελεί μια «κλειστή» ελεγχόμενη κοινωνία στην οποία πρέπει να λειτουργούν με συγκεκριμένους κανόνες συμπεριφοράς. Το τι είναι χώρος αποτελεί συνάρτηση του ποιος τον βιώνει. Μια μετανάστρια από το Μπανγκλαντές αναφέρει:

> «Εγώ ζω δυόμισι χρόνια στην Ελλάδα. Παντρεύτηκα το 1996 στο Μπανγκλαντές και πήγα με τον άντρα μου στην Αμερική για σπουδές. Μετά τις σπουδές αποφασίσαμε να έρθουμε εδώ να εργαστούμε γιατί υπήρχαν κάποιοι φίλοι μας στην Αθήνα. Μένω στα Πατήσια αλλά δουλεύω για την μπανγκλαντεσιανή εφημερίδα εδώ και έξι μήνες στην οδό Διπλάρη. Πρωτοήρθα στο Bangla bazaar πριν από ένα χρόνο, με αφορμή μια εκδήλωση του συλλόγου. Ήξερα από τον άντρα μου και άλλους φίλους ότι στην Ομόνοια υπάρχουν πολλά καταστήματα δικά μας αλλά δεν είχα φανταστεί ότι υπάρχει ένα ολόκληρο "μπανγκλαντεσιανό χωριό". Μου αρέσει η ιδέα της κοινότητας γενικά αλλά νομίζω ότι οι άνθρωποι εδώ είναι κολλημένοι στα θέματα της παράδοσης, κάτι που δεν βοηθάει να ενσωματωθούν στην εδώ πραγματικότητα. Η κουλτούρα της χώρας μου είναι διαφορετική από τη δικιά σας, είναι πιο συντηρητική. Ειδικά για εμένα που είμαι γυναίκα. Μερικές φορές με πνίγει η γειτονιά εδώ, αισθάνομαι πως ό,τι κάνω και ό,τι πω περνάει από έλεγχο. Μόλις περπατήσω λίγα λεπτά μακριά από την Ομόνοια νιώθω πιο ελεύθερη. Να φανταστείς ότι στο σπίτι μου και στη γειτονιά μου κυκλοφορώ με το τζιν και το μπλουζάκι, όπως όλες οι νέες γυναίκες, ενώ εδώ φοράω το σάρι για να μην σχολιάσουν άσχημα εμένα και την οικογένειά μου».

Αλλά και άντρες μετανάστες από το Μπανγκλαντές αισθάνονται ότι υπόκεινται σε κοινωνικό έλεγχο από την υπόλοιπη κοινότητα στην περιοχή αυτή. Σε συζήτηση με ένα νεαρό φοιτητή, μου αποκάλυψε ότι στην περιοχή που βρίσκονται τα καταστήματα και ο σύλλογός τους είναι πάντα πιο προσεκτικός στη συμπεριφορά του.

«Γνωρίζω σχεδόν όλους τους Μπανγκλαντεσιανούς εδώ γιατί έρχομαι συχνά να ψωνίσω ή να πάρω τηλέφωνο στην πατρίδα μου. Οι περισσότεροι φίλοι μου όμως είναι Έλληνες και ξένοι φοιτητές που βρισκόμαστε στο πανεπιστήμιο. Όταν θέλω να διασκεδάσω, θα πάω με τους φίλους μου σε κάποια καφετέρια ή μπαράκι. Το στέκι μας είναι η πλατεία Εξαρχείων. Μαζί τους μπορώ να πιω ένα ποτό ή να φάω ένα σουβλάκι. Εδώ στα δικά μας μαγαζιά δεν τολμώ να πιω ούτε μπύρα γιατί είμαστε μουσουλμάνοι, και εδώ κρατάνε τις παραδόσεις. Πιστεύω ότι από τη στιγμή που βρίσκομαι σε μια άλλη χώρα θα πρέπει να μάθω και έναν άλλο τρόπο ζωής, να ζω και λίγο σαν Έλληνας».

6. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι «μικρές ιστορίες» των μεταναστών της μπανγκλαντεσιανής κοινότητας συγκροτούν και υπερασπίζονται έναν «άλλο» κόσμο ο οποίος αναγνωρίζει πολλαπλές σημασίες του χώρου και, εντέλει, μας δείχνει πως ένας τόπος δεν έχει ποτέ μία και μοναδική σημασία και ερμηνεία.

Ο Bourdieu αναφέρεται στη προδιάθεση *Habitus* των μεταναστών. Το ορίζει ως τον προσωπικό συσσωρευμένο χώρο-χρόνο της εμπειρίας τους, τις παραδόσεις τους, το γεωγραφικό υπόβαθρό τους, την πολιτιστική προέλευσής τους και τα κοινωνικά δίκτυά τους. Το *habitus* δίνει στους ανθρώπους μια αίσθησης της θέσης τους στον κόσμο, μια αίσθηση που μεταφέρεται στο νέο πλαίσιο εγκατάστασης (Bourdieu, 1997).

Ο βασικός τόπος αναφοράς όμως είναι ο τόπος στον οποίο γεννήθηκαν, και παραμένει σταθερό σημείο για την μετέπειτα «εξέλιξή» τους. Εδώ, όλα όσα απουσιάζουν από τον τόπο καταγωγής τους –αυτά που μπορεί να αντιληφθεί το ανθρώπινο βλέμμα, οι ήχοι και οι μυρωδιές–, μπορούν να ανακληθούν στη μνήμη τους με την «κατασκευή» μιας χωρικής πραγματικότητας που προσομοιάζει σε εκείνη που άφησαν πίσω τους.

Τι συμβαίνει τελικά με την έννοια του *τόπου*, σε αυτή την εποχή της παγκοσμιοποίησης; Οι ευδιάκριτοι χώροι έχουν ακόμα τη θέση τους στο «παγκόσμιο χωριό», όπου η ιδιαιτερότητα των τόπων κατασκευάζεται ακόμα με τον ίδιο τρόπο, με τη μίξη των πολιτισμών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Anderson, B. (1997). *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*. Αθήνα: Νεφέλη.

Βαΐου, Ν. και Κ. Χατζημιχάλης (1997). *Με τη ραπτομηχανή στην κουζίνα και τους Πολωνούς στους αγρούς. Πόλεις, περιφέρειες και άτυπη εργασία*. Αθήνα: Εξάντας.

Balandier, G. (1997). «Η ανθρωπολογία αντιμέτωπη με τα προβλήματα της σύγχρονης νεωτερικότητας», *Ο Πολίτης*, Δεκ: 21-23.

13 254-272 Marathou_Layout 1 07/09/2012 2:29 μ.μ. Page 270

Βεΐκου Χ. (2000). «Ζώντας ανάμεσα σε "άλλους". Η βίωση ενός εκούσιου αποκλεισμού», στο Ρ. Καυτατζόγλου και Μ. Πετρονώτη (επιμ.), *Όρια και περιθώρια. Εντάξεις και αποκλεισμοί.* Αθήνα: ΕΚΚΕ.

Bourdieu, P. (1997). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, A.P. (1985). *The Symbolic Construction of Community*. London: Tavistock.

Ζαρκιά, Κ. (1992). «Η συμβολή της ανθρωπολογίας του χώρου», *Εθνολογία*, 1: 75-82.

Geertz, C. (1996). «Afterword», στο S. Feld και K. Basso (επιμ.), *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press.

Hewitt, E. (1976). «Ethnic Factors in Education», στο J. Roberts και S.K. Akinsaya (επιμ.), *The Anthropology of Education*. New York: New York Press.

Hirschon-Φιλιππάκη, R. (1993). «Μνήμη και ταυτότητα. Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες της Κοκκινιάς», στο Ε. Παπαταξιάρχης και Θ. Παραδέλης (επιμ.), *Ανθρωπολογία και παρελθόν*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Καιροφύλας, Γ. (2000). *Η ιστορία της συνοικίας του Ψυρή*. Αθήνα: Φιλιππότη.

Μπίρης, Κ. (1999). *Αι Αθήναι. Από του 19ου εις τον 20όν αιώνα.* Αθήνα: Μέλισσα.

Νικολαΐδου, Σ. (1993). *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Πετράκου, Η. (2000). «Η κατασκευή της μετανάστευσης στην ελληνική κοινωνία», στο Α. Μαρβάκη, Δ. Παρσανόγλου και Μ. Παύλου (επιμ.), *Μετανάστες στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Πετρονώτη, Μ. (1998). *Το πορτραίτο μιας διαπολιτισμικής σχέσης. Κρυσταλλώσεις, ρήγματα, ανασκευές*. Αθήνα: UNESCO/ΕΚΚΕ, Πλέθρον.

Σταυρίδης, Σ. (1990). *Η συμβολική σχέση με τον χώρο*. Αθήνα: Κάλβος.

Σταυρίδης, Σ. (2002). «Κατοίκηση και ετερότητα. Πρόσφυγες και μετανάστες στην πόλη», στο συλλογικό, *Αθήνα 2002: Απόλυτος ρεαλισμός*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού-ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ.

Τσαούσης, Δ.Γ. (1989). *Χρηστικό λεξικό κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Gutenberg.

Φιλιππίδης, Δ. (1990). *Για την ελληνική πόλη. Μεταπολεμική πορεία και μελλοντικές προοπτικές*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Van Gennep, A. (1991). *Les rites de passage*. Paris: Picard.

13 254-272 Marathou_Layout 1 07/09/2012 2:29 μ.μ. Page 271

γ.
Τοπιακός/
γεωγραφικός
χώρος

13 254-272 Marathou_Layout 1 07/09/2012 2:29 μ.μ. Page 272

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 273

Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ
Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΗΣ ΣΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΣΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΣΥΝΟΛΙΚΟΤΕΡΗΣ «ΥΠΕΡΤΟΠΙΑΚΗΣ» ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ

Λήδα Μαχιά

Περίληψη

Ο όρος «τοπίο» χρησιμοποιήθηκε κατά τη νεώτερη εποχή στη φλαμανδική ζωγραφική για να περιγράψει την ζωγραφική απεικόνιση του τόπου. Αποτελεί, δηλαδή, έκφραση της οπτικής σχέσης του ανθρώπου με τον τόπο. Η έννοια όμως του «τοπίου» δεν περιορίζεται αποκλειστικά στην οπτική καταγραφή των χαρακτηριστικών ενός τόπου. Αναφέρεται σε μια συνολικότερη σχέση με τον άνθρωπο. Δικαιούμαστε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι ως «τοπίο» ορίζεται οποιαδήποτε προσπάθεια, ερμηνεία και έκφραση δημιουργικής πολιτιστικής αναδόμησης του τόπου.

Κύριο σημείο αναφοράς αποτελεί το «σωματικό σχήμα», ως φορέας των ψυχικών διεργασιών καθώς και των εξωτερικά επιβαλλόμενων κοινωνικών κανόνων. Η μελέτη αυτή έχει σκοπό να αναδείξει τη σημασία του «σωματικού σχήματος», ως μεσολαβητή ανάμεσα στο «φυσικό» και το «πολιτισμένο» και να επισημάνει τους τρόπους με τους οποίους το εκάστοτε πολιτιστικό περιβάλλον καθορίζει τη σχέση των διαφορετικών κοινωνικών ομάδων με το τοπίο.

Κρίθηκε αναγκαίο να μελετηθούν δύο θεωρητικές περιοχές, ώστε να παραχθεί το θεωρητικό υπόβαθρο μιας τέτοιας μελέτης. Η ψυχανάλυση και η ανθρωπολογία. Η περιοχή της ψυχανάλυσης, μας βοηθά να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο ανθρώπινος νους, ενώ η περιοχή της δομικής ανθρωπολογίας παρέχει το υλικό αναγνώρισης διαφορετικών τρόπων ζωής, κοινών τρόπων έκφρασης και διαφορετικών συστημάτων αντίληψης.

Με την έννοια αυτή δικαιούμαστε να αντιληφθούμε το «τοπίο», ως μια εσωτερική, ψυχολογική, ανθρωπολογική συνθήκη. Μια συνθήκη η οποία προβάλλεται από τα διαφορετικά «σωματικά σχήματα», με διαφορετικούς τρόπους έκφρασης, στους διαφορετικούς τόπους.

Η αρχιτεκτονική, τέλος, ως δημιουργία και έκφραση αυτής της περίπλοκης ψυχικής συγκρότησης του ανθρώπινου νου, μπορεί να μεταβεί σε μια πιο «φυσική», βιολογικά διευρυμένη προσέγγιση. Μια προσέγγιση η οποία αποδέχεται το τοπίο ως ευρύτερο πεδίο σύλληψης, εφαρμογής και εξέλιξης νέων θεωριών σχεδιασμού.

THE LANDSCAPE THROUGH THE SOCIAL FRAMEWORK
THE SHARE OF THE HUMAN BODILY EXPERIENCE IN THE COMPOSITION OF AN OVERALL HYPERPERCEPTION OF LANDSCAPE

Abstract

The term “landscape” is used in Dutch painting in the recent years, to describe the pictorial presentation of place. This means that landscape becomes the expression of the optical relation between people and their environment. Landscape, however, is considered not only as a record of the characteristics of the environment. It is also considered as an intense body experience. In this way, we can describe landscape as a term that involves every effort, every interpretation and every expression of every creative cultural reinvention of place.

The key element is the human schema, as the host of all the mental processes and the external cultural impositions. We will try to establish the importance of the human body as the mediator between the “natural” and the “civilized” and show the ways the cultural environment determines each time the particular relation between humans and landscape.

Two theoretical areas were chosen as the most important for this research. Psychoanalysis and anthropology. Psychoanalysis will

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία
με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2004. Εξεταστική
Επιτροπή: Κ. Μωραΐτης (Επιβλέπων), Α. Κούρκουλας,
Δ. Παπαλεξόπουλος, Γ. Τερζόγλου.

help us understand the way the human mind works, while anthropology will provide the material to understand multiple ways of living, common codes of expression and different systems of interpretation.

All the above show that landscape can only be perceived as an inner, psychological, anthropological condition. A condition that is projected by different body schemas through different expressions to different places.

In advance, architecture, as the creation and expression of the complex psychological structure of the human mind, can lead to a more "natural", biologically extended approach. An approach that accepts landscape as an extended field of conceiving, constructing and developing new design theories.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 Το αντικείμενο της εργασίας

Η έρευνα αυτή στηρίζει τον προβληματισμό της στο δεδομένο ότι ο νεώτερος δυτικός πολιτισμός εμφανίζει, σε μεγάλο τμήμα της ιστορίας του, μια νοησιαρχική καταρχήν σχέση με τον τόπο και το τοπίο. Σχέση η οποία επιλέγει ως «βασιλική οδό» αντιληπτικής προσέγγισης, την όραση.

Η νεώτερη αυτή δυτική προσέγγιση ισχυρίζεται λοιπόν ότι το τοπίο κατ' αρχήν οργανώνεται κοινωνικά και σχηματοποιείται βασισμένο σε συνθήκες νοητικής-λογικής τάξης. Είναι εντούτοις πιθανό άλλες κοινωνίες, όπως για παράδειγμα οι κοινωνίες των οποίων τη μελέτη εισήγαγε η σύγχρονη ανθρωπολογία, να αποδέχονται άλλου τύπου σχέσεις με τον τόπο. Σχέσεις στηριγμένες με έμφαση στην ασυνείδητη, ενστικτώδη, βιωματική προσέγγιση.

Με την έννοια αυτή δικαιούμαστε να αναρωτηθούμε αν η επιβολή του δυτικού πολιτισμού υπονοεί την κατάργηση ή τουλάχιστον την περιστολή αυτών των ασύνειδων σχέσεων του ανθρώπου με τον τόπο. Δευτερευόντως, αναζητούμε ίχνη της σχέσης αυτής στον δυτικό πολιτισμό. Διερευνούμε δηλαδή αν τελικά η βιωματική-ασυνείδητη σχέση με τον τόπο, αποτελεί την άλλη πλευρά πρόσληψης του τοπίου στον δυτικό πολιτισμό.

1.2 Η σκοπιμότητα της εργασίας

Σκοπό της έρευνας αποτελεί η διερεύνηση σχέσεων και εργαλείων σχεδιασμού, τα οποία δεν χειρίζονται απλά μια πολιτιστικά ορισμένη ή περι-ορισμένη οπτική γλώσσα, αλλά εξερευνούν μια εκφραστική αντι-οπτική στρατηγική η οποία διαθέτει ως ευρύτερη πηγή νοημάτων μια «φυσικότερη», βιολογικά διευρυμένη προσέγγιση. Προσέγγιση η οποία αποδέχεται το τοπίο ως ευρύτερο πεδίο δράσης, προκειμένου οι αρχιτέκτονες να εξελίξουν και να εφαρμόσουν σε αυτό νέες θεωρίες σχεδιασμού. Το «τοπίο» αποτελεί με την έννοια αυτή τον ευρύτερο όρο ο οποίος περιλαμβάνει και συγκεφαλαιώνει κάθε πιθανή ενέργεια, δράση, δραστηριότητα αντίληψης, ερμηνείας και κατασκευαστικής επεξεργασίας του τόπου.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 275

1.3 Μεθοδολογικές παρατηρήσεις

1.3.1 ***Η σχέση «φύσης»-τοπίου, σώματος και πολιτισμού***

Στα πλαίσια αυτής της έρευνας, κεντρικό σημείο αναφοράς αποτελεί το ανθρώπινο σώμα. Το σωματικό σχήμα, όπως αυτό διαμορφώνεται από τις ψυχικές διεργασίες αλλά και τις εξωτερικές πολιτιστικές επιβολές.

Αναζητούμε τη θέση του σώματος ως μεσολαβητή ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό και προσπαθούμε να αναδείξουμε τους τρόπους με τους οποίους το πολιτιστικό περιβάλλον καθορίζει κάθε φορά την ιδιαίτερη σχέση σωματικού και τοπιακού σχήματος.

Για την κατανόηση της λειτουργίας του σωματικού σχήματος και της δομικής οργάνωσης της ψυχικής συσκευής, δανειζόμαστε στοιχεία από τη θεωρητική περιοχή της ψυχανάλυσης. Κατ επέκταση, η επιστήμη της κοινωνικής ανθρωπολογίας παρέχει το υλικό, προκειμένου να κατανοήσουμε τον τρόπο ύπαρξης των κοινωνιών, κοινούς κώδικες έκφρασης και διαφορετικά ερμηνευτικά συστήματα. Ισχυριζόμαστε επομένως, ότι ανθρωπολογία παρέχει, το αναγκαίο υπόβαθρο παρατηρήσεων διαφορετικών βιωματικών συνθηκών ύπαρξης και η ψυχανάλυση το εννοιολογικό υπόβαθρο για την κατηγοριοποίηση, κριτική προσέγγιση και ερμηνεία τους.

1.3.2 ***Το τοπίο ως ψυχολογική, ανθρωπολογική συνθήκη***

Η καταληκτική υπόθεση εργασίας είναι ότι το εννοιακό περιεχόμενο του όρου «τοπίο» δεν περιορίζεται στην καταγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών του φυσικού υποβάθρου. Το «τοπίο» ορίζεται επιπλέον ως εσωτερική, ψυχολογική, ανθρωπολογική συνθήκη. Ως συνθήκη δηλαδή, η οποία προβάλλεται από διαφορετικά σωματικά σχήματα στον τόπο.

Τους τρόπους δόμησης αυτής της συνθήκης, ανάμεσα στο ανθρώπινο σώμα και το τοπίο, τον πολιτισμό και τη φύση, προσπαθούμε να καταγράψουμε και να ερμηνεύσουμε.

2. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ Η ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΤΟΠΙΑΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ

2.1 Το εννοιακό περιεχόμενο του όρου «τοπίο»

Οι ρίζες του όρου «τοπίο» παραπέμπουν στην αρχαία ελληνική γλώσσα. Ο όρος «τοπίο» χρησιμοποιείται στον αρχαιοελληνικό ιωνικό χώρο, προκειμένου να περιγράψει φράχτες κλαδεμένους με τη μορφή ζώων ή ανθρώπων (Μωραϊτης, 2003). Αργότερα, στη ρωμαϊκή εποχή, το «opus toparium» περιγράφει μια πολιτιστική κατασκευή επεξεργασίας του φυσικού τόπου. Στη νεώτερη εποχή επικρατούν οι όροι landscape (Lorzing, 2001) και paysage, οι οποίοι αρχικά περιγράφουν τη ζωγραφική απεικόνιση του τόπου, καθώς η στροφή προς την ανάδειξη του τοπίου πραγματοποιείται στην αναγεννησιακή, αλλά κυρίως τη φλαμανδική, ζωγραφική.

Η θέσπιση των παραπάνω όρων αποδεικνύει ότι στις νεότερες δυτικές κοινωνίες αξιολογείται με ιδιαίτερη μεροληπ-

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 276

πτική έμφαση η οπτική σχέση του ανθρώπου με το τοπίο. Γι' αυτό και οι συνηθέστερες πολιτιστικές αναφορές παραπέμπουν στη ζωγραφική ή σε άλλες οπτικές τέχνες. Στις απεικονίσεις αυτές η περιγραφή του περιβάλλοντος, με όλες τις μορφές έκφρασης που η κοινωνία διαθέτει, ατομικές ή συλλογικές, πραγματικές ή ιδεολογικά μεταλλαγμένες, ρεαλιστικές ή φαντασιακές, καθορίζει αυτό που αποκαλούμε «τοπίο». Δεχόμαστε έτσι ότι το «τοπίο» καθορίζεται ταυτόχρονα από όλα τα συστήματα έκφρασης και όλες τις πολιτιστικές πρακτικές, τις οποίες μία κοινωνία διαθέτει και αναφέρονται σε αυτό.

Συμπερασματικά, ορίζουμε το «τοπίο» ως τον τρόπο με τον οποίο όλα τα συστήματα έκφρασης καθορίζουν την οργανωμένη πολιτιστική αντίληψή μας για τον τόπο.

2.2 Το τοπίο ως πολιτιστικό οικοσύστημα δομείται από σχέσεις φυσικών και πολιτιστικών παραγόντων, προκαλώντας συναισθηματικές και συνειρμικές φορτίσεις

Περιγράφοντας αυτήν ακριβώς τη σχέση, τονίζουμε με έμφαση πως το «τοπίο» αναφέρεται όχι μόνο σε μια οπτική, αλλά σε μια συνολικότερη σωματική σχέση με τον άνθρωπο. Έτσι, τα ερεθίσματα από κάθε αίσθηση συνάπτονται με άλλα. Με αυτό τον τρόπο, το καθένα από αυτά μπορεί να ανακαλεί εκ των υστέρων τις συνολικότερες αναφορές σε τόπο και χρόνο. Τα αισθητηριακά ερεθίσματα ως συστατικά τόπων, τα οποία υφίστανται πολιτιστική αναγνώριση, δηλαδή ως συστατικά «τοπίου», μπορεί να είναι τόσο καθοριστικά ώστε απλώς η επίκλησή τους να μας μεταφέρει τη συνολικότερη γνωστή αντίληψη του «τοπίου». Η αντίληψη, η μνήμη και η φαντασία βρίσκονται σε διαρκή αλληλεπίδραση και βοηθούν ώστε συγκεκριμένα πράγματα, μέρη και δραστηριότητες, να συσχετίζονται με αισθητηριακές μορφές.

Στην πραγματικότητα, οι μνημονικές αναφορές οι οποίες αναφέρονται σε ένα «τοπίο» δεν αφορούν μόνο την υλική του πραγματικότητα, αλλά όλες τις πολιτιστικές παραμέτρους που το καθορίζουν. Κατά συνέπεια, θεωρούμε πως η συγκεκριμένη φυσιογνωμία κάθε τόπου ορίζεται μέσα από την κατανόηση όλων των μορφών αντιληπτικής πρόσληψης και τη διερεύνηση όλων των τρόπων έκφρασης. Μέσα σε αυτό το συνολικό πλαίσιο εντοπίζονται τα ιδιαίτερα εκείνα στοιχεία, τα οποία θεωρούνται σημαντικά και τα οποία καθορίζουν την ιδιαίτερη σχέση με τον συγκεκριμένο τόπο.

3. Η ΨΥΧΙΚΗ ΣΥΣΚΕΥΗ

3.1 Οι φροϋδικές θεωρήσεις και η «εικόνα του σώματος»

Η ψυχική συσκευή του ανθρώπου αναφέρεται τόσο στη συνείδηση, τόσο δηλαδή στην λογικά ελεγχόμενη νόηση, όσο και στο μη συνειδητό, στο οποίο περιλαμβάνεται και η συναισθηματική σφαίρα.

Τα μοντέλα ερμηνείας του Freud, αρθρώνονται στη βάση μιας καινοτόμου ιδέας. Η ιδέα αυτή παρουσιάζει τον ψυχισμό ως όργανο, το οποίο συναρθρώνει διαφορετικά συστήματα, δηλαδή ως σύστημα αποτελούμενο από υποσυστήματα (Μπρέννερ, 2000). Στην πιο ολοκληρωμένη υπόθεση του Freud, τη δομική υπόθεση, τα τρία αυτά συστήματα,

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 277

ονομάζονται Εκείνο, Εγώ και Υπερεγώ.[1] Διαφοροποιούνται ως προς τις λειτουργίες και τους μηχανισμούς δράσης. Εντούτοις, βρίσκονται σε διαρκή αλληλεπίδραση και καθορίζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά.

Το θεμελιακό, πρωτογενές και πιο πρωτόγονο συστατικό τμήμα της ψυχικής συσκευής περιγράφεται ως Id, Εκείνο. Το Εκείνο εμφανίζεται ως η περιοχή του ασυνειδήτου,[2] των ενστικτωδών παρορμήσεων, των κληρονομικών επιδράσεων και των εσωτερικευμένων εμπειριών. Το κομμάτι αυτό της ψυχικής συσκευής, δεν διέπεται από τους κανόνες και τις αρχές οι οποίες περιορίζουν το ενσυνείδητο, κοινωνικό άτομο.

Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο αναπτύσσεται το Εγώ. Το Εγώ λοιπόν εμφανίζεται ως ο δομικός μηχανισμός ο οποίος προωθεί την προσαρμογή της ψυχικής συσκευής στις επιδράσεις της εξωτερικής πραγματικότητας. Με αυτό τον τρόπο, το Εγώ αναδεικνύεται στο μεσολαβητή ανάμεσα στο Εκείνο, τις άλογες δηλαδή ηδονικές ορμές, και τις απαιτήσεις του κοινωνικού και πολιτιστικού περιβάλλοντος.

Ωστόσο, ο ρόλος τον οποίο διαδραματίζει το Εγώ γίνεται ακόμα πιο σύνθετος. Το Εγώ καλείται να συντονίσει και τις απαιτήσεις του τρίτου κατά σειρά συστήματος, το οποίο ονομάζεται Υπερεγώ. Το κατεξοχήν συνειδητό σύστημα, δηλαδή το Υπερεγώ, βρίσκεται σε άμεση επαφή με την πραγματικότητα και επεξεργάζεται τις έννοιες και τις εμπειρίες με τη βοήθεια των μηχανισμών της αντίληψης και της μνήμης. Περικλείει το σύνολο των κανόνων, των ηθικών επιταγών, των αξιών και των κριτηρίων που έχει διαμορφώσει η οικογένεια και η κοινωνία. Ο ρόλος του είναι να συνεργάζεται με το Εγώ προς τις ιδανικές λύσεις, αναστέλλοντας τις επιθυμίες, οι οποίες προέρχονται από το άλογο και μη ηθικό Εκείνο.

Για να προφυλαχτεί από τις συνέπειες, το Εγώ απωθεί στο ασυνείδητο σκέψεις ή επιθυμίες, οι οποίες απειλούν την ακεραιότητά του. Με αυτή την έννοια, δικαιούμαστε να ορίσουμε το μηχανισμό της απώθησης ως δραστηριότητα του Εγώ, η οποία αποκλείει από τη συνείδηση κάποια ανεπιθύμητη παρόρμηση του Εκείνο. Η απώθηση δεν στρέφεται σε όλο το σύστημα εικόνων ή συμπεριφορών, αλλά κυρίως διαχειρίζεται εκείνες που συνδέονται με μια μη αποδεκτή διάθεση ευχαρίστησης. Καταλαβαίνουμε λοιπόν, πως οι σχηματισμοί αντίδρασης λειτουργούν προς όφελος του ατόμου, αποτρέποντας μορφές κοινωνικά απαράδεκτης συμπεριφοράς για χάρη συμπεριφορών περισσότερο αποδεκτών.

3.2 Η συσχέτιση με το «τοπίο»

Η σχέση μας με τον τόπο, δεν αποτελεί προφανώς μια απλή συσχέτιση η οποία αντιστοιχεί στην ασυνείδητη συμπεριφορά ενός ζώου. Ούτε πάλι αποτελεί μια εξίσου απλή συσχέτιση η οποία αντιστοιχεί στον πλήρη συνειδητό, λογικό έλεγχο.

Ο τόπος αποτελεί το πεδίο ασυνείδητων εγγραφών, ασυνείδητων επιρροών, όπως και συνειδητών προθέσεων. Ολόκληρη η περίπλοκη συγκρότηση, η οποία αναπτύσσεται ανάμεσα στο Εγώ, το Υπερεγώ και το Εκείνο, εκφράζεται

1. Ο Freud εξέφρασε την άποψη, ότι το Εκείνο περιλαμβάνει ολόκληρη την ψυχική συσκευή κατά τη γέννηση, και ότι το Εγώ και το Υπερεγώ αποτελούν αρχικά, μέρη του Εκείνο. Τα τρία αυτά συστήματα διαφοροποιούνται ικανοποιητικά στη διάρκεια της ανάπτυξης, με αποτέλεσμα να δικαιολογείται η θεώρησή τους ως διακριτών λειτουργικών οντοτήτων (Μπρέννερ, 2000).

2. Με το ασυνείδητο, η ψυχαναλυτική θεωρία αποκτά την εστιακή έννοια αναφοράς της.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 278

στους κοινωνικούς κανόνες που μεταφέρονται συνειδητά και ασυνείδητα και στις πιέσεις των ενστίκτων που διαμορφώνουν κάθε φορά την προσωπικότητά μας. Ολόκληρη αυτή η περίπλοκη συγκρότηση καταγράφεται σε τόπο και χρησιμοποιεί τον τόπο ως φορέα της φωνής της, ως «φερέφωνο» του πολιτισμένου ψυχισμού. Αυτός, ο κατ' αυτό τον τρόπο δομημένος τόπος, αυτό το θέατρο των υπόγειων ασυνείδητων πιέσεων και της εμφανούς ψυχικής κατάστολής πρέπει να χαρακτηριστεί ως «τοπίο».

3.3 Η ψυχαναλυτική θεώρηση του Jacques Lacan

3.3.1 *Η γλώσσα του ασυνειδήτου*

Οι μηχανισμοί του ασυνειδήτου και το περιεχόμενό του, αποτελούν βασικά στοιχεία της ψυχικής ζωής σε όλες τις καταστάσεις, ατομικές και κοινωνικές. Ο Jacques Lacan ισχυρίζεται ότι η προσωπικότητα επεκτείνεται πέρα από τα όρια του σώματος, καθώς συγκροτείται εντός των πλαισίων ενός σύνθετου κοινωνικού δικτύου. Υποστηρίζει δηλαδή ότι ο οργανισμός υφίσταται μια μορφή φαντασιακής αιχμαλωσίας σε μια επιβεβλημένη εξωτερικά εικόνα (Leader και Groves, 1999), από την οποία χωρίζεται από την απόσταση της ετερότητας. Το παιδί, δηλαδή, ταυτίζεται με μια εικόνα που βρίσκεται έξω από αυτό και η οποία μολονότι του επιβάλλεται ως εικόνα του, προέρχεται εκ των έξω. Δηλώνεται στην αρχική του πρόσληψη ως εικόνα ενός «άλλου» παιδιού, ενός «άλλου» ατόμου με το οποίο υποχρεώνεται κοινωνικά να ταυτιστεί.

Ο Jacques Lacan αποκαλεί το επίπεδο στο οποίο λαμβάνει χώρα αυτή η ταύτιση «το φαντασιακό» (Leader και Groves, 1999), δίνοντας έμφαση στη σπουδαιότητα του οπτικού πεδίου και της κατοπτρικής σχέσης που υποφώσκει στην αιχμαλωσία του παιδιού στην εικόνα. Το Εγώ, δηλαδή η προσωπικότητα του ατόμου στο όριο της κοινωνικής επιβολής, του Υπερεγώ, και των ασυνείδητων πιέσεων του φροϋδικού Εκείνου, συγκροτείται μέσα από μια αλλοτριωτική ταύτιση, η οποία θεωρείται απαραίτητη λόγω της αρχικής έλλειψης πληρότητας στο σώμα και το νευρικό σύστημα. Κυρίως όμως λόγω της βασικής κοινωνικής και πολιτιστικής αδυναμίας, της πολιτιστικής έλλειψης, η οποία χαρακτηρίζει το νέο ανθρώπινο ζώο.

Με την πάροδο του χρόνου, καθώς το θεωρητικό του μοντέλο εξελίσσεται, κομβική θέση στο εγχείρημα του Jacques Lacan κατέχουν οι λέξεις.[3] Δεν δέχεται, όμως, τη διαφάνεια ανάμεσα στο «σημαίνον» και το «σημαινόμενο», την άμεση δηλαδή πρόσβαση από τη λέξη στο νόημα. Επομένως, η κάθε λέξη δεν αποκαλύπτει τόσο εύκολα το νόημά της. Είναι πιθανόν να οδηγεί σε άλλες λέξεις της γλωσσικής αλυσίδας, όπως ακριβώς κάθε νόημα οδηγεί σε άλλα νοήματα, με αποτέλεσμα η ομάδα των νοημάτων να οργανώνεται από τους δεσμούς ανάμεσα στις λέξεις.

3.3.2 *Τα σύμβολα ως εκφραστικό μέσο των απωθημένων παραστάσεων*

Αυτή η υπόθεση φέρει προφανείς συνέπειες για τη θεωρία της «Φάσης του καθρέφτη».[4] Ενώ λοιπόν αρχικά ο Lacan είχε τονίσει τη φαντασιακή ταύτιση, τώρα στρέφεται στη συμβολική της διάσταση (Leader και Groves, 1999). Παρά την αιχμαλωσία του στην εικόνα, το παιδί απομονώνει «σημαίνοντα» από το λόγο των γονέων, με τα οποία ταυτίζεται.

3. Την περίοδο ανάπτυξης της λακανικής θεωρίας, βρίσκονται σε εξέλιξη οι έρευνες σχετικά με τη γλωσσολογία, τη σημειολογία και κυρίως τη δομική θεωρία, δηλαδή τον στρουκτουραλισμό. Στις έρευνες αυτές, ο Lacan, βρίσκει πρόσφορο έδαφος για να εδραιώσει το θεωρητικό του οικοδόμημα. Για αυτόν ακριβώς το λόγο δανείζεται τις έννοιες του «σημαίνοντος» και «σημαινόμενου» από τη σημειωτική έρευνα, εισάγοντάς τις στην ψυχανάλυση.

4. Ο Jacques Lacan ισχυρίζεται ότι οι άνθρωποι γεννιούνται πρόωρα. Δεν είναι σε θέση να περπατήσουν ή να μιλήσουν αμέσως μετά τη γέννησή τους και διαθέτουν μερικό έλεγχο των κινητικών λειτουργιών τους. Με την έννοια αυτή, δεν είναι σε καμία περίπτωση πλήρεις από βιολογική άποψη. Αν αφεθούν μόνοι τους, το πιθανότερο είναι ότι θα πεθάνουν. Η απάντηση του Lacan, στον τρόπο με τον οποίο το παιδί κατορθώνει να ελέγξει τη σχέση του με το σώμα του, δίδεται με τη θεωρία της «Φάσης του καθρέφτη». Η «Φάση του καθρέφτη» εκφράζει την υπόθεση ότι υπάρχει κάποιο είδος φυσικού νόμου, με βάση τον οποίο οι οργανισμοί «αιχμαλωτίζονται» από το περιβάλλον τους. Υιοθετούν δηλαδή, διακριτικά γνωρίσματα, εξωτερικές εικόνες από το περιβάλλον τους, προκειμένου να αρθρώσουν τη δική τους εικόνα για το σώμα και τον εαυτό τους.

Πρόκειται λοιπόν για συμβολικές μορφές, οι οποίες εντάσσουν το παιδί σε μια συγγενική σειρά, σε ένα συμβολικό σύμπαν. Με αυτό τον τρόπο, το παιδί συνδέεται με την εικόνα του με τη βοήθεια των λέξεων, δηλαδή με τη βοήθεια γλωσσικών αναπαραστάσεων. Η σχέση με την εικόνα δομείται πλέον από τη γλώσσα. Με αυτή την έννοια, η συμβολική τάξη εντάσσει το υποκείμενο στο πλαίσιο μιας δεδομένης εθνότητας στο δεδομένο τόπο και χρόνο.

Προχωρώντας προς τον ορισμό του ασυνειδήτου, διατύπωσε την υπόθεση ότι το ασυνείδητο αποτελείται από σχέσεις ανάμεσα σε «σημαίνοντα». Επομένως, θα πρέπει να υπάρχει μια τάξη ή δομή η οποία επιβάλλεται σε αυτά, τα συγκρατεί, και οργανώνει τις σχέσεις τους. Με αυτή την έννοια, ο Lacan κατέληξε ότι είναι πιθανόν «το ασυνείδητο να δομείται ως γλώσσα» (Leader και Groves, 1999). Να συγκροτείται δηλαδή από αλυσίδες «σημαινόντων» στοιχείων. Κάθε «σημαίνον» στοιχείο είναι ένα διακριτό στοιχείο, διαφορετικό από άλλα «σημαίνοντα». Γι' αυτό το λόγο μπορεί να γίνει κατανοητό μόνο ως τμήμα ενός συνόλου.

Επομένως, οι απωθημένες ιδέες και εικόνες πρέπει να συνδεθούν με το υπόλοιπο της σημαίνουσας αλυσίδας και να υποστούν νέα μετάφραση για να παράγουν νόημα. Με άλλα λόγια, η υπόθεση ότι το ασυνείδητο αρθρώνεται ως γλώσσα σημαίνει την απομόνωση, αποσύνθεση και επανασύνθεση μιας λεκτικής αλληλουχίας, προκειμένου να αναδειχθεί η κατά λέξη ή κατά γράμμα εκφορά του κειμένου, το ασυνείδητο δηλαδή νόημα, του οποίου το έκδηλο περιεχόμενο διαφεύγει από το άτομο.

3.3.3 *Η συσχέτιση με τον «τοπίο»*

Εάν η ενστικτική μας απάντηση προς τα πράγματα υπονοεί κατ' ανάγκη την ένταξή τους σε αλυσίδες «σημαινόντων» στοιχείων, η άμεση αναφορά μας στον τόπο τον εγκλωβίζει σε αυτό το πλέγμα των εν δυνάμει γλωσσικών σχέσεων. Επομένως, σε κανένα επίπεδο της σχέσης μας με τον τόπο, αυτός δεν παρίσταται ως αθώα αποκλειστικά υλική τάξη πραγμάτων. Η πραγματικότητα είναι κατ' ανάγκη συμβολικής τάξης. Αυτό ισχύει και για την πραγματικότητα του τόπου, την τοπιακή εντέλει πραγματικότητα. Από την άλλη πλευρά, το τοπίο, διαθέτοντας αυτή τη συμβολική-πραγματική παρουσία του, επιστρέφει την επιρροή του στις σημαίνουσες αλυσίδες των υποκειμένων, οι οποίες συνάπτονται μαζί του, επιτυγχάνοντας ρητές κυρίως όμως και άρρητες, ασύνειδες συσχετίσεις.

4. Ο ΣΩΜΑΤΙΚΟΣ ΧΑΡΤΗΣ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

4.1 Το υπερεγώ ως «επιδερμίδα» του πολιτισμού

Αναμφίβολα το δέρμα, ως εξωτερικό περίβλημα, αποτελεί πρωταρχικό δεδομένο του ανθρώπινου σώματος. Ανήκει ταυτόχρονα τόσο στην οργανική τάξη όσο και στην τάξη του φαντασιακού. Προστατεύει την ατομικότητά και συγχρόνως αναδεικνύεται σε βασικό όργανο και σημείο συναλλαγής με τον Άλλο. Κύρια, όμως, αποδίδει στο σώμα την κοινωνικά αποδεκτή εικόνα. Αποστασιοποιεί από την κοινωνική όψη ένα σύνολο εκκρίσεων, λειτουργικών λεπτομερειών, οι οποίες υπενθυμίζουν στο πολιτισμένο ον τη συνταρακτική ζωϊκότητά του. Είναι λοιπόν κυρίως φορέας της εικόνας, τόσο της ναρκισσιστικής όσο και της κοινωνικά επιβαλλόμενης.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 280

Η παραπάνω υπόθεση, οδήγησε τον Didieu Anzieu να ορίσει την έννοια του «Εγώ-Δέρματος» (Ανζιέ, 2003). «Το "Εγώ-Δέρμα" ορίζεται ως ο σχηματισμός ο οποίος χρησιμοποιεί το Εγώ κατά τις πρώιμες φάσεις της ανάπτυξής, προκειμένου να αναπαραστήσει τον εαυτό του ατόμου με τη βοήθεια της εμπειρίας από την επιφάνεια του σώματος, στην οποία περικλείονται τα ψυχικά περιεχόμενα» (Ανζιέ, 2003).[5]

Για το σώμα, το οποίο υπακούοντας σε μια αυτοκαταστροφική τάση τείνει να απλωθεί, να διαχυθεί χωρίς όρια στον κόσμο, το δέρμα-ρούχο λειτουργεί σαν πλαίσιο, φράγμα, οχυρό, άμυνα, αλλά και μέσο αναδιαπραγμάτευσης της εικόνας του.

Μπορούμε λοιπόν, μεταφορικά, να ισχυριστούμε ότι όπως ακριβώς το δέρμα κρατάει κρυμμένες μια σειρά από διεργασίες τις οποίες δεν έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε και γι' αυτό το λόγο μας τρομοκρατούν όταν γίνονται ορατές, με τον ίδιο τρόπο μια κοινωνία οργανώνεται με ένα σύστημα ασυνείδητων κανόνων. Αν αυτοί οι κανόνες, τους οποίους η ψυχανάλυση τους ονομάζει Υπερεγώ, καταργηθούν ή διαλυθούν σε κάποια στιγμή εισβολής, τότε βγαίνουν στην επιφάνεια όλες αυτές οι εσωτερικές αρνητικές διεργασίες. Το Υπερεγώ, με άλλα λόγια, ολοκληρώνει την εξωτερική εικόνα της κοινωνίας, δηλαδή αυτό που θέλουμε, ή καλύτερα είναι επιτρεπτό, να βλέπουμε.

5. Η υπόθεση αυτή αντιστοιχεί στη χρονική περίοδο κατά την οποία το ψυχικό Εγώ διαφοροποιείται από το σωματικό Εγώ, στο λειτουργικό επίπεδο και παραμένει συγκεχυμένο με αυτό, στο επίπεδο της παραστατικής ανάπλασης.

4.2 Η συλλογική μνήμη και οι κοινωνικές εγχαράξεις

Ο Maurice Halbwachs, στο έργο του *Social Memory*, επισημαίνει ότι οι σημαντικότεροι παράγοντες επιρροής-οργάνωσης της μνήμης προέρχονται από τον κοινωνικό χώρο. Ισχυρίζεται λοιπόν ότι η μνήμη δεν αποτελεί απλά μια εγχάραξη, αλλά μια ενεργητική σχέση με το παρελθόν. Η κοινωνία, μέσω της μνήμης, επεξεργάζεται το παρελθόν, το αναπλάθει και του αποδίδει νόημα. Γι' αυτό το λόγο, ο Halbwachs εισάγει τον όρο «συλλογική μνήμη»,[6] προκειμένου να τονίσει το βαθμό στον οποίο οι έντονα κοινωνικές διαδικασίες επηρεάζουν, όχι μόνο τις προσωπικές μνήμες στη διάρκεια της ζωής των ανθρώπων, αλλά και τις κοινές μνήμες μιας κοινότητας.

6. Mémoire collective.

Θεωρούμε λοιπόν ότι από τη γέννηση μας, πιθανόν και πιο πριν, το περιβάλλον, με συνειδητούς και ασυνείδητους τρόπους, καταφέρνει να εγχαράξει μέσα μας ένα πολύπλοκο σύστημα αναφορών. Αξιολογικές κρίσεις, ηθικές αρχές, απαγορεύσεις, τρόπους συμπεριφοράς, κίνητρα, κέντρα ενδιαφέροντος, καθώς και την επεξεργασμένη άποψη για το ιστορικό γίγνεσθαι του πολιτισμού μας. Κουβαλάμε μαζί μας αυτό το σύστημα αναφοράς, με αποτέλεσμα τα σύνολα, τα οποία συγκροτήθηκαν έξω από αυτό να γίνονται αντιληπτά μέσω των παραμορφώσεων που το ίδιο μας προκαλεί (Levi-Strauss, 2003). Και είναι ο κόσμος του πολιτισμού, ο οποίος καθορίζει εξαρχής το συνολικό πλαίσιο συμβόλων και σημασιών, τα οποία συνεχώς ερμηνεύουμε.

Είναι λοιπόν σχεδόν σίγουρο ότι δεν μπορούμε να έχουμε άμεση ή αδιαμεσολάβητη γνώση καμιάς εξωτερικής ή αντικειμενικής πραγματικότητας. Κατασκευάζουμε την κατανόησή μας μέσω του καθημερινού κόσμου των βιωμάτων μας και ο χαρακτήρας των εμπειριών μας επηρεάζεται βαθιά από τους γνωστικούς πολιτισμικούς μας φακούς.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 281

4.3 Η «πλεονάζουσα απώθηση» του δυτικού πολιτισμού και η πολιτική διαδικασία «αποπλάνησης» του πολιτισμένου ανθρώπου ως προς τις φυσικές συνθήκες ζωής

Ο Sigmund Freud ισχυρίζεται ότι η αντικατάσταση της «αρχής της ηδονής» από την «αρχή της πραγματικότητας» αποτελεί το τραυματικό γεγονός στην ανάπτυξη του ανθρώπου (Marcuse, 1981), τόσο σε επίπεδο γένους, δηλαδή φυλογένεσης, όσο και σε επίπεδο ατόμου, δηλαδή οντογένεσης. Θεωρεί, λοιπόν, ότι το γεγονός αυτό δεν συνέβη μία μόνο φορά, αλλά επαναλαμβάνεται σε όλη την ιστορία της ανθρωπότητας και του κάθε ατόμου ξεχωριστά.

Φυλογενετικά (Marcuse, 1981), πρωτοεμφανίζεται στην «πρωτόγονη ορδή», όπου ο πατριάρχης έχει το μονοπώλιο της ισχύος και της ηδονής και επιβάλλει την αποχή από μέρους των υιών. Οντογενετικά (Marcuse, 1981), εμφανίζεται στην περίοδο της πρώιμης παιδικής ηλικίας και η υποταγή στην «αρχή της πραγματικότητας» επιβάλλεται από τους γονείς. Αυτή η υποταγή, τόσο στο επίπεδο του γένους όσο και του ατόμου, αναπαράγεται αδιάκοπα. Μετά την πρώτη ανταρσία, την εξουσία του πατριάρχη ακολουθεί η εξουσία των γιων και η φατρία των αδελφών αναπτύσσεται σε θεσμοθετημένη κοινωνική και πολιτική εξουσία.

Με την έννοια αυτή, η απώθηση αποτελεί φαινόμενο ιστορικό. Η αποτελεσματική υποταγή των ενστίκτων σε απωθητικούς ελέγχους δεν επιβάλλεται από τη φύση αλλά τον άνθρωπο. Ο πατριάρχης, ο οποίος εμφανίζεται ως αρχέτυπο της κυριαρχίας (Marcuse, 1981), ορίζει την έναρξη της αλυσιδωτής αντίδρασης η οποία οδηγεί από την υποδούλωση στην ανταρσία και τέλος στην ενισχυμένη κυριαρχία, σχήμα χαρακτηριστικό για την ιστορία του πολιτισμού. Ο μηχανισμός της απώθησης διατηρεί τις κύριες απαγορεύσεις, περιορισμούς και καθυστερήσεις στην ικανοποίηση, από τις οποίες εξαρτάται η κοινωνική ηθική και ο πολιτισμός.

Ωστόσο, μετά την πρώτη προϊστορική επαναφορά της κυριαρχίας, μετά την πρώτη ανταρσία, η εξωτερική απώθηση υποστηρίζεται πλέον από την εσωτερική. Το άτομο ενδοπροβάλλει τους αφέντες του και τις εντολές τους στον ίδιο του το νου. Ο αγώνας κατά της ελευθερίας αναπαράγεται μέσα στην ψυχή του ανθρώπου ως αυταπώθηση, η οποία με τη σειρά της διατηρεί τους αφέντες και τους θεσμούς τους. Αυτή η διανοητική δυναμική αναδεικνύεται στη μοναδική δυναμική του δυτικού πολιτισμού.

Στο βιβλίο *Έρως και πολιτισμός*, ο Herbert Marcuse, διευρύνοντας το θεωρητικό οικοδόμημα του Freud, εισάγει τον όρο της «πλεονάζουσας απώθησης» (Marcuse, 1981) για να τονίσει την κοινωνικο-ιστορική συνιστώσα μεταπτώσεων των ενστίκτων και να τη διακρίνει από τη βιολογική. Ενώ κάθε μορφή «αρχής της πραγματικότητας» απαιτεί απωθητικό έλεγχο των ενστίκτων σε αρκετά μεγάλο βαθμό και έκταση, οι ειδικοί ιστορικοί θεσμοί και τα ειδικά συμφέροντα της κυριαρχίας εισάγουν επιπρόσθετους ελέγχους, πέρα και πάνω από τους απαραίτητους, για τις πολιτισμένες ανθρώπινες σχέσεις. Τους επιπρόσθετους αυτούς ελέγχους, τους ελέγχους δηλαδή οι οποίοι προέρχονται από τους ειδικούς θεσμούς της κυριαρχίας, ο Herbert Marcuse τους ονομάζει «πλεονάζουσα απώθηση» (Marcuse, 1981).

Εξηγώντας με απλά λόγια την παραπάνω ανάλυση, συμπεραίνουμε ότι η «πλεονάζουσα απώθηση» επιβάλλεται ήδη από τα πρώτα χρόνια ύπαρξης του ανθρώπου και σε όλες τις κοινωνίες. Ο πρωτόγονος άνθρωπος αναγκάζεται να υποβληθεί σε μια αναγκαστική διαδικασία, η οποία αυτή καθαυτή δεν είναι ευχάριστη, προκειμένου να εξασφαλίσει μακροπρόθεσμα, προς όφελος του κοινού καλού, καλύτερες συνθήκες ζωής. Μαθαίνει λοιπόν να αναστέλλει την ικανοποίηση που στιγμιαία θα μπορούσε να του παρέχει ο φυσικός τρόπος ζωής του, για χάρη μιας περισσότερο έμμεσης ικανοποίησης. Το γεγονός αυτό αποτελεί μια αρχική αποδεκτή απώθηση, καθώς εξυπηρετεί το κοινό καλό.

Στο σημείο αυτό, υποθέτουμε ότι κάποιοι αποκτούν εξουσία στα πλαίσια της ομάδας. Προκειμένου τα μέλη αυτά να έχουν μεγαλύτερο όφελος, υποχρεώνονται να πιέζουν κάποια άλλα μέλη της ομάδας, και εκείνα να συμπιέζουν τη δική τους διάθεση ικανοποίησης, δηλαδή να αυξάνουν την απώθησή τους. Αυτή η διαδικασία, κατά τον Herbert Marcuze, ονομάζεται «πλεονάζουσα απώθηση» και αναγκάζει κάποια μέλη της κοινωνικής ομάδας να υποβληθούν σε μια αυξημένη συνθήκη περιορισμού της ικανοποίησής τους, προκειμένου κάποια άλλα μέλη της ομάδας, συγκεκριμένα αυτά που κατέχουν την εξουσία, να αποκτήσουν ικανοποιητικότερες συνθήκες διαβίωσης.

Ισχυριζόμαστε λοιπόν ότι αυτή η συνθήκη ορίζει τον τρόπο με τον οποίο εφαρμόζεται η απώθηση στις πολιτισμένες κοινωνίες. Στις κοινωνίες αυτές, η συμπεριφορά των μελών δεν είναι ισότιμη. Κάποιοι αναγκάζονται να απωθούν πράγματα με συγκεκριμένο τρόπο για να ικανοποιηθούν άλλα μέλη της ομάδας. Επομένως, ασκείται μια αυξημένη ασυνείδητη πίεση, εντέλει προς όλους, ακόμα και αυτούς που ικανοποιούνται. Η πίεση αυτή δεν ασκείται προς την κατεύθυνση της επιβίωσης, αλλά για να αποκρυφτούν άλλες διαδικασίες της ομάδας, οι οποίες εν γένει δεν πρέπει να γίνουν γνωστές και οι οποίες φέρουν πολιτικό περιεχόμενο.

Με την έννοια αυτή, δικαιούμαστε να υποστηρίξουμε ότι η μεταβολή από το ανθρώπινο ζώο στον πολιτισμένο άνθρωπο συνδέεται με αύξηση των απωθήσεων πολιτικής τάξης. Ο άνθρωπος, δηλαδή, απομακρύνεται από το τοπίο διότι, καταρχήν κάποιες συνθήκες διαβίωσης –η αύξηση της τεχνολογίας και της τεχνικής και η οργανωμένη ενιαία κοινότητα– προσφέρουν καλύτερες συνθήκες ικανοποίησης και αυξημένη δυνατότητα επιβίωσης. Δευτερευόντως όμως διότι οφείλει να συνηθίσει σε έναν αφύσικο τρόπο ζωής, ο οποίος εξασφαλίζει τη συνολική του συμπίεση από την κοινωνία και την υποχρέωσή του να παράγει τρόπους ζωής και συστήματα συμπεριφοράς τα οποία δεν προσφέρουν ικανοποίηση στον ίδιο, αλλά στο αόριστο λογικοποιημένο κοινωνικό πλαίσιο.

Επομένως, ο δυτικός άνθρωπος απομακρύνεται συνεχώς από το φυσικό τοπίο, όχι απλώς διότι οι συνθήκες ζωής έχουν βελτιωθεί με έναν μη φυσικό τρόπο, αλλά επίσης διότι η κοινωνία αυτή τον σπρώχνει προς μια ελεγχόμενη τεχνική διαδικασία ζωής, προκειμένου να μην αντιληφθεί τις αρνητικές συνθήκες ύπαρξής του.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 283

5. Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΚΑΘΟΡΙΖΕΙ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΣΩΜΑΤΟΣ-ΤΟΠΙΟΥ

5.1 Τα διαφορετικά σωματικά σχήματα επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο κάθε κοινωνία προβάλλει νοήματα στον τόπο

Ο δυτικός πολιτισμός υπήρξε, για τουλάχιστον τρεις αιώνες, εξ ολοκλήρου απασχολημένος με τη δημιουργία και διάθεση ισχυρών μηχανικών μέσων στον άνθρωπο. Στην προσπάθεια αυτή, οι ιδιότητες του ανθρώπινου σώματος και ο φυσικός τρόπος ζωής θεωρούνται δευτερεύουσας σημασίας. Στον αντίποδα του δυτικού πολιτισμού, οι «παραδοσιακοί» πολιτισμοί επισημαίνουν τη σημασία των σχέσεων μεταξύ φυσικού και πολιτισμικού στοιχείου.

Τα διαφορετικά σωματικά σχήματα, το ιδανικό ή ρεαλιστικό, καταξιωμένο ή απαξιωμένο σώμα, βρίσκεται σε διάλογο με το τοπίο και την κοινωνία. Επομένως, το σώμα και η εικόνα του, δηλαδή η εικαστική αναπαράστασή του, αποτελούν το κλειδί προκειμένου να αντιληφθούμε το διάλογο των πολιτισμών με τον εαυτό τους και με τον Άλλο, όπως αυτός μας αποκαλύπτεται στον κοινωνικό, ιστορικό, αλλά και τοπιακό χώρο.

Με την έννοια αυτή, υποστηρίζουμε ότι άνθρωποι διαφορετικών πολιτισμών βιώνουν διαφορετικά τον κόσμο. Το επιλεκτικό φιλτράρισμα αισθητηριακών δεδομένων οργανώνει το μηχανισμό της αντίληψης και διαφοροποιεί τις βιωματικές εμπειρίες των κοινωνιών. Συνειδητοποιούμε, λοιπόν, ότι το σωματικό σχήμα αποτελεί σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης ορίων. Τα όρια αυτά συντίθενται από τον τρόπο με τον οποίο το σώμα, ως βασικός φορέας του πολιτισμού, παρεμβάλλεται ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες και τα νοήματα τα οποία αυτές αποδίδουν στο χώρο. Το σωματικό σχήμα ορίζει το πλαίσιο θέασης του κόσμου, τόσο πρακτικά όσο και εννοιολογικά, και καθορίζει τα στοιχεία τα οποία κάθε φορά συνθέτουν την ιδιαίτερη σχέση του ατόμου με τον τόπο. Η ιδιαίτερη αυτή σχέση μετατρέπει τον τόπο σε τοπίο και χαρακτηρίζει την ύπαρξη κάθε πολιτισμού.

Το τοπίο, εντέλει, ως οι αισθητηριακές συνιστώσες ενός τόπου οι οποίες υφίστανται πολιτιστική ερμηνεία, συνδέεται με ένα επίπεδο κοινωνικού ή πολιτικού ελέγχου. Με άλλα λόγια, η πολιτιστική μνήμη, όπως αυτή εγχαράσσεται στο ανθρώπινο σώμα, μετατρέπεται σε παράγοντα επιρροής της αντίληψης των διαφορετικών λαών για το τοπίο, αλλά και του τρόπου με τον οποίο ο άνθρωπος επεμβαίνει σε αυτό. Επομένως, ολόκληρη η τοπιακή μας παράδοση και μνήμη αποτελεί προϊόν ενός πλούσιου αποθέματος μύθων, αναμνήσεων και εμμονών. Γι' αυτό, κάθε λαός κατασκευάζει τις δικές του πρακτικές συλλογικής υπενθύμισης, μορφές τελετουργικής αναθέρμανσης, οι οποίες ορίζουν όχι μόνο νοητικές σχέσεις αλλά και σωματικές δράσεις.

5.2 Η βιωματική σχέση του ανθρώπου με το τοπίο εμφανίζεται ως ο αντίποδας της νοησιαρχικής επιβολής κανόνων του δυτικού πολιτισμού

Για τη συγκεκριμένη έρευνα, παρουσίασαν εξαιρετικό ενδιαφέρον οι μελέτες του Claude Lévi-Strauss, οι οποίες προσπαθούν να αρθρώσουν τους δομικούς κανόνες οργάνωσης και σκέψης των παραδοσιακών κοινωνιών, αλλά κυρίως εκφράζουν άλλου είδους σχέσεις μεταξύ φύσης και πολιτισμού. Σχέσεις οι οποίες αναδεικνύουν την παραφωνία της δικής μας κοινωνίας.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 284

Στα περιορισμένα πλαίσια αυτού του άρθρου, δεν έχουμε δυστυχώς την ευκαιρία να αναφερθούμε εκτενώς σε παραδείγματα που αφορούν την καθημερινή ζωή και δράση αυτών των πολιτισμών. Θα περιοριστούμε λοιπόν να αναφέρουμε ότι το σύνολο των διαδικασιών οργάνωσης των παραπάνω λαών, μεταφέρει τη στοιχειώδη κοινωνική εμπειρία στην ολότητα της φύσης. Ήθη και έθιμα, θρησκεία, τέχνη, μύθοι και γλώσσα, δεν ορίζουν τον άνθρωπο ως θεμέλιο του κόσμου αλλά ως μέρος ενός ισότιμου ευρύτερου συνόλου.

Οι «πρωτόγονοι-παραδοσιακοί» λαοί συνάπτουν μια συνολικότερη βιωματική σχέση με τον τόπο και το τοπίο. Σχέση στην οποία συμμετέχουν εξίσου τόσο τα φυσικά σχήματα του περιβάλλοντος όσο και το σωματικό σχήμα με όλες τις πιθανές εκφράσεις του. Αυτή ακριβώς η σχέση προβάλλεται στις δραστηριότητες του ανθρώπου, ορίζει τον τρόπο σκέψης του και οργανώνει τη βάση της κοσμοθεωρίας του.

Αυτή η υπόθεση, υποστηρίζουμε ότι καθορίζει τη σχέση του «πρωτόγονου» ή ακόμα φυσικού ανθρώπου –αγρότη, κυνηγού, ορεσίβιου–, δηλαδή τη δική του αντίληψη για το τοπίο σε αντιδιαστολή με αυτή του δυτικού ανθρώπου. Η αντίληψη αυτή βασίζεται πάνω σε μια θεμελιακά διαφορετική τοπιακή σχέση, μια καθαρά ενστικτώδη βιωματική εμπειρία. Αυτή η βιωματική εμπειρία αντανακλά έναν τρόπο ύπαρξης σε αρμονία με τον φυσικό τόπο, καθώς υπάρχει μια ισότιμη σχέση ανάμεσα στην άσκηση της ελευθερίας του και των συμβόλων εκφοράς της.

Στις «παραδοσιακές» κοινωνίες, ο άνθρωπος δεν αντιλαμβάνεται τη φύση με τα μάτια του φυσιογνώστη, ο οποίος ικανοποιεί την πνευματική του περιέργεια ταξινομώντας δεδομένα. Δεν την προσεγγίζει με αμιγές πραγματολογικό ενδιαφέρον. Δεν αποτελεί γι' αυτόν ούτε απλό αντικείμενο γνώσης ούτε ικανοποίηση των άμεσων πρακτικών του αναγκών. Το τοπίο προσεγγίζεται με τη βαθιά πεποίθηση για θεμελιακή κι ανεξάλειπτη ενότητα της ζωής, η οποία γεφυρώνει την πολλαπλότητα και την ποικιλία των μεμονωμένων της μορφών.

Το τοπίο αποτελεί πρωταρχικό παράγοντα οργάνωσης των συνθηκών ύπαρξης, καθώς φέρει τα ίχνη οριοθέτησης, απαγόρευσης ή καθιέρωσης του τόπου, μέσω του σώματος.

Αυτή η βιωματική, ενστικτώδης σχέση με τον τόπο έρχεται σε σύγκρουση με την επιβολή κανόνων νοησιαρχικής τάξης στο τοπίο από τον δυτικό πολιτισμό. Η εξύψωση της νόησης, η υποτίμηση της εμπειρίας, η επιβολή κανόνων ηθικής στο σώμα, η λογοκρισία των ασυνείδητων ψυχικών διεργασιών, και εν γένει οι απόψεις του επιστημονικού ορθολογισμού, αποκαλύπτονται και στη φύση της σχέσης του δυτικού ανθρώπου με το τοπίο. Η στάση της κοινωνίας απέναντι στο ανθρώπινο σώμα, τις λειτουργίες και την αναπαράστασή του, πηγάζει γενικότερα από τη στάση του πολιτισμού απέναντι στη φύση, μια στάση επιθετικότητας, η οποία υποβαθμίζει το τοπίο σε απλό υλικό προς διαμόρφωση για τις εικαστικές ανάγκες.

Η καταγραφή και ερμηνεία της μετάβασης των κοινωνιών από την αρχαία ελληνική πραγματικότητα στο μονοθεϊσμό

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 285

και στη συνέχεια τη δυτική κοινωνία, όπως αυτή μεταλλάσσεται με την πάροδο των αιώνων, αποδεικνύει ότι το σώμα έχει παραμορφωθεί. Η πίστη στον ορθό λόγο και η πρωτοκαθεδρία της όρασης το απομακρύνουν από αυτόν το συνειρμικό-συναισθηματικό τρόπο απόδοσης σημασιών. Όπως ακριβώς ο δυτικός άνθρωπος υποτάσσει αυτές τις «υποδεέστερες» και μάλλον επικίνδυνες ψυχικές διεργασίες του σώματος, με τον ίδιο τρόπο απομακρύνεται από τον φυσικό τρόπο ζωής και οργανώνει το τοπίο με τη βοήθεια κανονιστικών διαδικασιών νοητικής τάξης. Η κοινωνία διαμορφώνει το πολιτιστικό τοπίο της εποχής της με στοιχεία ελέγχου αντίστοιχα με αυτά τα οποία η τέχνη και η επιστήμη επιβάλουν στον φυσικό τόπο. Πρόκειται δηλαδή για διαδικασίες οι οποίες με κανέναν τρόπο δεν επιθυμούν να είναι φυσικότροπες και οι οποίες παράγονται προκειμένου να εκπολιτίσουν το χώρο.

Με βάση τα παραπάνω, ισχυριζόμαστε ότι ο φυσικός κόσμος προσεγγίστηκε από αντίθετα άκρα. Το ένα υπερβολικά συγκεκριμένο, το άλλο υπερβολικά αφηρημένο, και υπό το πρίσμα είτε αισθητών είτε τυπικών ιδιοτήτων. Το γεγονός αυτό επεξηγεί ότι και οι δύο κατευθύνσεις οδηγούν σε διαφορετικά αλλά εξίσου θετικά συστήματα γνώσεων. Το πρώτο θεωρεί ως βάση τη θεωρία του αισθητού, η οποία εξακολουθεί να εξυπηρετεί τις στοιχειώδεις ανάγκες μας με τη βοήθεια της γεωργίας, της κτηνοτροφίας, της κεραμικής, της υφαντικής, της συντήρησης και παρασκευής τροφών, ενώ το δεύτερο τοποθετείται εξαρχής σε επίπεδο νοητικής τάξης και προετοιμάζει το δρόμο για τη σύγχρονη επιστήμη. Οι δύο αυτοί τρόποι δεν καθορίζονται βέβαια από άνισα σταδία ανάπτυξης του ανθρώπινου πνεύματος, αλλά από στρατηγικά πεδία στα οποία η φύση αφήνεται να κατακτηθεί με διαφορετικό τρόπο από τη γνώση. Ο ένας προσαρμοσμένος στο πεδίο της παράστασης και της φαντασίας, ο άλλος απομακρυσμένος από αυτό.

Ισχυριζόμαστε λοιπόν ότι στις «παραδοσιακές» κοινωνίες υπάρχει δομική οργάνωση, στην οποία η φύση περιλαμβάνεται ως ισότιμη. Παρατηρούμε δηλαδή μια συνεχή κίνηση από το «φυσικό» στο ανθρώπινο, η οποία ενσωματώνει και τα δύο στοιχεία στην ίδια ισότιμη βάση. Βέβαια, ούτε σε αυτή την περίπτωση η φύση είναι κάτι το «αυτοφυές», κάτι το οποίο υπάρχει εκτός του πολιτισμού. Μάλλον πολιτισμός και φύση ανήκουν σε μια ενιαία «αυτοφυή» κατηγορία.

Στη δυτική προωθημένη κοινωνία, όμως, η φύση ενσωματώνεται σε μια δομή στην οποία η σχέση φύσης και ανθρώπου είναι ανισότιμη. Η φύση αποτελεί στοιχείο το οποίο δεν είναι αντίστοιχο προς τη νόηση, και γι' αυτό το λόγο πρέπει να κυριαρχηθεί.

6. Η ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ ΣΤΟ «ΦΥΣΙΚΟ»

6.1 Η προσπάθεια επιστροφής στο «φυσικό» κατά την νεώτερη περίοδο και η σύνδεσή της με εναλλακτικές κριτικές θεωρήσεις

Στους νεώτερους χρόνους, κάνει την εμφάνισή του στο δυτικό πολιτισμό ένα επαναλαμβανόμενο σχήμα. Ο αγώνας για δημιουργία αντικαθίσταται από τον αγώνα για καταστροφή και η επιβολή απωθητικών πιέσεων στον άνθρωπο, από την επιστροφή και έκφραση των απωθημένων. Αυτές οι πολυσχιδείς μορφές αναδρομής αποτελούν διαμαρτυρία ενάντια στην ανεπάρκεια του πολιτισμού. Ενάντια στην επικράτηση του μόχθου επί της ηδονής, της παραγωγικής απόδοσης επί της ικανοποίησης.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 286

Στην περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης, η παραγωγικότητα της εργασίας ορίζει το βαθμό κατάκτησης και μετασχηματισμού της φύσης. Το μη ελεγχόμενο φυσικό περιβάλλον αντικαθίσταται προοδευτικά από ένα ελεγχόμενο τεχνολογικό περιβάλλον. Στα πλαίσια αυτά, η διαμάχη ανάμεσα στη λογική της κυριαρχίας και η επιθυμία ικανοποίησης εκφράζεται στην αντιπαράθεση προόδου και επιστροφής στο «φυσικό».

Τη συνθήκη αυτή την ονομάσαμε «πλεονάζουσα απώθηση» ως προς το φυσικό ανθρώπινο υπόβαθρο. Είναι λοιπόν χαρακτηριστικό ότι κάθε φορά που ο δυτικός προωθημένος άνθρωπος προσπαθεί να κερδίσει την επαφή με το φυσικό υπόβαθρο, πετυχαίνει το στόχο του μέσα από συνθήκες σχεδόν επαναστατικές.

Πολλές προσπάθειες επιστροφής στο «φυσικό» συνδέονται ήδη από την εποχή της βιομηχανικής επανάστασης, με εναλλακτικούς κριτικούς τρόπους. Ο Shaftesbury (Ρηγοπούλου, 2003) εμφανίζεται πρωτοπόρος προς αυτή την κατεύθυνση. Τα θεωρητικά του σχήματα αποτέλεσαν τον 18ο αιώνα αντίδραση στο κυρίαρχο φιλοσοφικό ρεύμα των Νεώτερων Χρόνων. Στην απομάκρυνση δηλαδή του δυτικού στοχασμού από τις φυσικές συνθήκες ζωής, την αίσθηση, και άρα τον αισθησιασμό, την επιθυμία, το σώμα και τη γυναίκα, η οποία παραδοσιακά τοποθετείται από την πλευρά του σώματος στο δίπολο σώμα-πνεύμα.

Οι εναλλακτικοί τρόποι επιστροφής στο φυσικό, είτε αυτό αφορά τοπιακά είτε σωματικά σχήματα, βρήκαν την καλύτερη έκφρασή τους στα κινήματα του ρομαντισμού, των hippies και της οικολογίας. Σταδιακά προωθείται η επιστροφή στην καθαρή ανέγγιχτη φύση με τις απεικονίσεις τοπιακών περιοχών, την αναγνώριση της φυσικής ομορφιάς, και την ανάγκη μετάβασης και δράσης στο εξωτερικό περιβάλλον. Τα κινήματα αυτά μεταβάλλουν σταδιακά τη σκέψη του δυτικού κόσμου, καθώς προτείνουν ένα φυσικότερο τρόπο ζωής σε άμεση βιωματική επαφή με το τοπιακό υπόβαθρο.

Ωστόσο το «φυσικό» δεν αναζητείται αποκλειστικά σε ένα φυσικότερο τρόπο ζωής, αλλά ανακαλύπτεται κρυμμένο και στο ίδιο το ανθρώπινο σώμα. Το «φυσικό» καθορίζεται αφενός από όλες τις εσωτερικές τρομακτικές βιολογικές λειτουργίες και αφετέρου από τις διεργασίες του ασυνειδήτου.

Η επιστροφή στο «φυσικό» του σώματος, στο ψυχοσωματικό και την επιθυμία, δηλαδή το ασυνείδητο, πραγματοποιείται σε μέγιστο βαθμό από την επιστήμη της ψυχανάλυσης και το κίνημα του υπερρεαλισμού. Η σχέση των δημιουργών αυτών με το «σωματικό σχήμα», η προσπάθειά τους να μεταφράσουν το σχήμα του ασυνειδήτου σε λογοκεντρική ή εικαστική γραφή, δεν καθόρισε απλά άλλο ένα καλλιτεχνικό ρεύμα αλλά μια ευρύτερη πολιτισμική μεταβολή.

6.2 Ο ρόλος της αρχιτεκτονικής στον καθορισμό της σχέσης σώματος-φυσικού κόσμου. Η εφαρμογή της νέας οικολογικής προσέγγισης στο επίπεδο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού

Ο διαχωρισμός σώμα-πνεύμα, συνείδηση-ασυνείδητο, πολιτισμός-φύση κάνει αισθητή την κρίση αυτή σε όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης ύπαρξης και συρρικνώνει τον ενδιάμεσο εκείνο χώρο, ο οποίος λειτουργεί ως μεσολαβητής.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 287

Συνειδητοποιούμε λοιπόν ότι ο ρόλος της αρχιτεκτονικής αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντικός στην κατεύθυνση σύναψης των διαλυμένων σχέσεων ανάμεσα στον άνθρωπο και το φυσικό υπόβαθρο, τον άνθρωπο και το σώμα του ως βιωμένη πραγματικότητα.

Τα παραδείγματα της land art και της αρχιτεκτονικής τοπίου έχουν ήδη διατυπώσει συγκεκριμένες θέσεις όσον αφορά το ρόλο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Η αρχιτεκτονική πρόταση σέβεται τις ποιότητες κάθε τόπου και ορίζει το χώρο με συγκεκριμένο τρόπο, προκειμένου αυτός να μεσολαβήσει ανάμεσα στον άνθρωπο και το φυσικό περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική δεν ορίζει μόνο καταστάσεις ύπαρξης, αλλά προσφέρει το υπόβαθρο για ένα φυσικότερο, βιολογικά διευρυμένο τρόπο ζωής.

Ο προβληματισμός αυτός οδήγησε τα τελευταία χρόνια στον ορισμό του «οικολογικού τοπιακού σχεδιασμού» (Makzoumi και Pungetti, 1999), καταρχήν ως θεωρητικού εργαλείου, προκειμένου να επανεξετάσουμε την έννοια της κατοίκησης. Δευτερευόντως, ως πρακτικής σχεδιασμού η οποία εγκαθιδρύει μια διαφορετική, οικολογική σχέση με τα υπάρχοντα αστικά ή φυσικά περιβάλλοντα. Με άλλα λόγια, η οικολογική προσέγγιση εξερευνά τους τρόπους με τους οποίους φυσικές, κοινωνικές, πολιτιστικές και οικονομικές συνθήκες συσχετίζονται και αλληλεπιδρούν.

Ισχυριζόμαστε λοιπόν ότι αυτή η οικολογική προσέγγιση φέρνει στο προσκήνιο τις δυναμικές ιδιότητες του φυσικού υποβάθρου, εξετάζοντάς το όχι ως στατικό σκηνικό, αλλά ως σύστημα φυσικών και πολιτιστικών διαδικασιών. Ο σχεδιασμός αυτός αποσκοπεί στην ενεργοποίηση των λανθανουσών ενεργειών κάθε τόπου, δείχνοντας σεβασμό στις φυσικές διαδικασίες και τα οικοσυστήματα της γης. Η οικολογική σκέψη εξετάζει την υπαρκτή κατάσταση και παρέχει νέες δυνατότητες δράσης σε μια συγκεκριμένη πολιτιστική στιγμή ή κοινωνική μετάβαση, υπονοώντας με αυτό τον τρόπο επανακαθορισμό των αντικειμενικών στόχων και μεθόδων της αρχιτεκτονικής.

Η σύγχρονη αντίληψη για το τοπίο δεν αναφέρεται στην τελική μορφή, αλλά στην προσπάθεια διαχείρισης και ελέγχου των εν δυνάμει τάσεων. Αυτή η κατεύθυνση στο σχεδιασμό εμπλέκει όλες τις υπαρκτές δυνάμεις, αισθητηριακές, λειτουργικές και φυσικές, οι οποίες φαίνονται να ασκούν πιέσεις στον τόπο.

Με την έννοια αυτή υποστηρίζουμε ότι καθήκον της αρχιτεκτονικής, και των τεχνών εν γένει, αποτελεί η κατασκευή ενός κόσμου στον οποίο δεν είμαστε απλοί θεατές αλλά ανήκουμε αχώριστα. Θεωρούμε τα αρχιτεκτονικά έργα προέκταση της φύσης στο βασίλειο του ανθρώπου, γι' αυτό και δεν μπορούν να είναι απομονωμένα και αυτάρκη δημιουργήματα, αφού σε αυτά στηρίζεται η βίωση και η κατανόηση του κόσμου, η ενδυνάμωση της υπαρξιακής εμπειρίας, και η απόδοση υλικής δομής στις κοινωνικές καταστάσεις και την καθημερινή ζωή.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 288

7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συγκεφαλαιώνοντας τις παρατηρήσεις μας, θα επιστρέψουμε στο αφετηριακό θεωρητικό συμπέρασμα πως η παλαιότερη ιστορία του δυτικού πολιτισμού, ξεκινώντας από τις αρχαίες καταβολές, εμμένει στο πρόβλημα της κυριαρχίας του ορθού λόγου, επομένως στην οπτική θεώρηση του τοπίου. Τα τελευταία χρόνια όμως, τόσο η συνολική επιβάρυνση του περιβάλλοντος όσο και η κυριαρχία αισθητηριακά συνολικότερων μέσων επικοινωνίας, στρέφουν το ενδιαφέρον και στους άλλους τρόπους αντίληψης.

Η συσχέτιση της αστικοποίησης με την οικολογία υποβάλει σε κριτική πολλές εσωτερικές σχέσεις μεταξύ της φύσης και της πόλης, του τοπικού και του παγκόσμιου, του ιδιωτικού και του δημόσιου χώρου. Η κριτική αυτή επισημαίνει διαρκείς μεταβολές και μεταλλάξεις. Επισημαίνει ακόμα τον ανεξέλεγκτο τρόπο μεταβολής των πολιτιστικών δομών. Μεταβολή, η οποία αντιστοιχεί μάλλον στον όρο που οι Gilles Deleuze και Félix Guattari ονομάζουν «ρίζωμα» (Deleuze και Guattari, 2004).[7] Η λέξη αυτή σημαίνει μια οργανική αυτοματική διαδικασία αστικής δράσης, με δομές οι οποίες μετασχηματίζονται ανάλογα με τις διαφορετικές ομάδες ανθρώπων που τις καταλαμβάνουν, γεγονότων που μεταβάλλονται διαρκώς, και τόπων που αλλάζουν συνεχώς χαρακτήρα.

7. Ο Gilles Deleuze και ο Félix Guattari επίσης περιγράφουν το ρίζωμα ως μια κατασκευή με ρίζες, συχνά αναφερόμενοι στην πατάτα και τους βολβούς. Το ρίζωμα μπορεί να αναπτυχθεί ανεξέλεγκτα, όταν όμως υποστεί φθορά ή καταστραφεί, μπορεί να γιατρευτεί από μόνο του. Είναι μια δυνατή, καλής ποιότητας κατασκευή, αλλά ταυτόχρονα πολύ ευάλωτη.

Μέσα σε αυτό το ανταγωνιστικό σύστημα, η διανοητική σύγκρουση μεταξύ του Εγώ και του Υπερεγώ είναι ταυτόχρονα μια σύγκρουση μεταξύ του ατόμου και της κοινωνίας του. Η τελευταία ενσωματώνει τη λογικότητα του συνόλου, και ο αγώνας του ατόμου κατά των απωθητικών δυνάμεων είναι ένας αγώνας κατά του αντικειμενικού λόγου. Αν το σώμα αποτελεί απωθημένο του στοχασμού και της καθημερινής πρακτικής, καθώς και της ηθικής και της αισθητικής που τη θεμελιώνουν, αυτό συμβαίνει διότι το σώμα εμφανίζεται ως ο κατεξοχήν τόπος του ασυνείδητου. Το σώμα, με την εμπλοκή του στον κόσμο της επιθυμίας, του πόνου και της πράξης, του έρωτα και του θανάτου, αποτελεί τόπο ενός απωθημένου λόγου ο οποίος επιστρέφει, χωρίς πάντοτε να μας ρωτά, ως σύμπτωμα ή, αν το καταφέρουμε, ως έργο.

Η αρχιτεκτονική, η δημιουργία τόπων, είναι θέμα επέκτασης του εσωτερικού τοπίου των ανθρώπινων όντων στον κόσμο με τρόπους, οι οποίοι είναι κατανοητοί, πειραματικοί και κατοικήσιμοι. Η δυνατότητα διάδρασης ανάμεσα στο σώμα, τη φαντασία και το περιβάλλον, δεν έχει μονάχα υποκειμενικό χαρακτήρα. Αποτελεί όρο ενορατικής βίωσης του κόσμου. Το αρχιτεκτονικό μάτι δεν είναι παθητικό. Δεν δέχεται απλά και καταγράφει την εντύπωση των πραγμάτων. Είναι μάτι οικοδομητικό και μονάχα με πράξεις οικοδομητικές μπορούμε να ανακαλύψουμε την ομορφιά του φυσικού κόσμου.

Καταλήγοντας, τονίζουμε με έμφαση ότι η πραγματικότητα στην ολότητά της δεν αποκαλύπτεται μέσω της οπτικής εικόνας. Γίνεται αντιληπτή μονάχα με τη συνδυαστική συμμετοχή του συνειδητού και του ασυνείδητου. Μιλάμε δηλαδή για την πραγματικότητα την οποία συλλαμβάνουμε μέσα από μια βιωματική εμπειρία απαγκιστρωμένη από την καθαρή νόηση.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 289

Η μελέτη των «παραδοσιακών» λαών δεν αποκαλύπτει απλά μια ουτοπική ζωή κοντά στη φύση ή την ιδανική κοινωνία στην καρδιά του δάσους. Περιγράφει πολύ ειδικότερα ένα θεωρητικό μοντέλο ανθρώπινης κοινωνίας, το οποίο δεν αντιστοιχεί στη λογική πραγματικότητα του δυτικού πολιτισμού. Το θεωρητικό αυτό μοντέλο θέτει ως «βασιλική» οδό αντιληπτικής εμπειρίας το ανθρώπινο σώμα ως σύνολο συνειδητών και ασυνείδητων μηχανισμών, και προβάλλει ένα βιολογικά διευρυμένο τρόπο ύπαρξης σε σχέση με το φυσικό υπόβαθρο. Ο φυσικός άνθρωπος δεν έγινε πριν από την κοινωνία, ούτε είναι έξω από αυτή.

Όταν το ουράνιο τόξο της ανθρώπινης κουλτούρας θα σταματήσει να συντρίβεται στο κενό το οποίο δημιούργησε η μανία του δυτικού ορθολογισμού, αυτή η λεπτή γραμμή επικοινωνίας η οποία μας συνδέει με το σωματικό και απρόσιτο, θα υποδείξει ένα δρόμο αντίστροφο του ορθού λόγου. Ένα δρόμο πιο κοντά στο σώμα, το φυσικότερο τρόπο ζωής, και τη συνολικότερη «υπερρεαλιστική» τοπιακή εμπειρία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Andrews, M. (1999). *Landscape and the Western Art*. New York: Oxford University Press.

Aubert, J., F. Cheng, J.C. Milner, F. Regnault και G. Wajeman (2003). *Ο Λακάν, το γραπτό και η εικόνα*. Αθήνα: Ψυχογιός.

«Αφιέρωμα: Ανθρώπινο σώμα», *Highlights*, 11 (2004).

Baddeley, D.A. (1999). *Essentials of Human Memory.* East Sussex: Psychology Press.

Baltzer N. και K.W. Forster (επιμ.) (2004). *Metamorph: 9. International Architecture Exhibition*. Venice: Fondazione la Biennale di Venezia.

Behnke, E. (1984). «World without Opposite/Flesh of the World. A Carnal Introduction». *Study Project in Phenomenology of the Body*, <sppb@openacess.org>.

Benoist, L. (1992). *Σημεία, σύμβολα και μύθοι*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Bergson, H. (1991). *Matter and Memory*. New York: Zone Book.

Berlin, I. (2002). *Οι ρίζες του ρομαντισμού*. Αθήνα: Scripta.

Βοσνιάδου, Σ., Μ. Νασιάκου, Α. Χαντζή και Μ. Φατούρου-Χαρίτου (2000). *Εισαγωγή στην ψυχολογία*, τόμος Β΄: *Κοινωνική ψυχολογία – Κλινική ψυχολογία*. Αθήνα: Gutenberg.

Cassirer, E. (1985). *Δοκίμιο για τον άνθρωπο. Εισαγωγή στη φιλοσοφία του ανθρώπινου πολιτισμού*. Αθήνα: Κάλβος.

Cosgrove, D. και S. Daniels (1998). *Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press.

Deleuze, G. και F. Guattari (2004). *Thousand Plateaus.* New York-London: Continuum.

Δουβίτσα, Α. και Α. Κουζή (2004). «Εργαστήρι καλλιτεχνών στο φαράγγι του Ριντόμου», διπλωματική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Ε.Μ.Π.

Ζορμπαλά, Στ. (1998). *Τέχνη και κοινωνία*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 290

Gallagher, S. και J. Cole (1995). «Body Image and Body Schema in a Diafferented Subject», *Journal of Mind and Behavior*, 16: 369-390.

Gartis, M. (2001). *Spatial Schemas and Abstract Thought*. Cambridge-London: The MIT Press.

Gili, M. (επιμ.) (1997). «Landscape Architecture. Strategies for the Construction of Landscape», *2G International Architecture Review*, 3.

Gregory, L.R. και M.A. Colman (1994). *Sensation and Perception.* London-New York: Longman.

Guattari, F. (1980). *Οι τρεις οικολογίες*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Hall, A. (1997). «Shaping Sound», *Scientific American*, <http://www.sciam.com/explorations/1998/1221989sound/index.html>.

Hayes, N. (1998). *Εισαγωγή στην ψυχολογία*, τόμος Α΄. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Leader, D. και J. Groves (1999). *Ο Λακάν με εικόνες*. Αθήνα: Δίαυλος.

Kaufmann T.D. (1993). *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.

Keller Fox, E. (1999). «Οι καταβολές, η ιστορία και η πολιτική του θέματος. Φύλο και επιστήμη», <http://hyperion.math.upatras.gr/courses/sts>.

Κουλαϊδής, Β. (2000). *Αναπαραστάσεις του φυσικού κόσμου. Γνωστική επιστημολογική και διδακτική προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.

Krause, L.B. (1993). «The Niche Hypothesis: A Virtual Symphony of Animal Sounds, The Origins of Musical Expression and the Heath of Habitats», *World Forum of Acoustic Ecology*, <http://interact,uoregon.edu/ MediaLit/WFAE/readings/niche.html>.

Lévi-Strauss, C. (1960). *Η άγρια σκέψη*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Lévi-Strauss, C. (1979). *Οι θλιμμένοι τροπικοί*. Αθήνα: Χατζηνικολή.

Lévi-Strauss, C. (1986). *Μύθος και νόημα*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Lévi-Strauss, C. (1990). *Ανθρωπολογία και μύθοι*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Lévi-Strauss, C. (2003). *Φυλή και ιστορία. Φυλή και πολιτισμός*. Αθήνα: Πατάκης.

Levy, P. (2001). *Δυνητική πραγματικότητα. Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου*. Αθήνα: Κριτική.

Lorzing, H. (2001). *The Nature of Landscape. A Personal Quest*. Rotterdam: 010 Publishers.

Makzoumi J. και G. Pungetti (1999). *Ecological Landscape Design and Planning*. London-New York: Routledge.

Μαλαπάρτε, Κ. (1990). *Το δέρμα*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Μανωλόπουλος, Σ. (2002). «Τα πολιτικά γεγονότα σε μια ψυχαναλυτική εταιρεία (Το παράδειγμα των αντιθέσεων Α. Freud/M. Klein. Η συμβολή του Winnicott)», *Εγκέφαλος, Αρχεία νευρολογίας και ψυχιατρικής*, 39/2. <http://www.encephalos.gr/full/39-2-03g.htm>.

Marcuse, H. (1981). *Έρως και πολιτισμός*. Αθήνα: Κάλβος.

Martin, E. (1994). *Architecture as a Translation of Music* (Pamphlet Architecture 16). New York: Princeton Architectural Press.

14 273-291 Maxia_Layout 1 08/10/2012 10:29 π.μ. Page 291

Merleau-Ponty, M. (2002). *The Phenomenology of Perception*. London-New York: Routledge.

Μόντη, Κ. (2004). «Ο εγκέφαλος και ο κόσμος του», <http://www.archive.gr>.

Μπρέννερ, Τ. (2000). *Στοιχειώδες εγχειρίδιο ψυχανάλυσης*. Αθήνα: Πατάκης.

Μωραίτης, Κ. (2002-2003). «Ιστορία και θεωρία του τοπίου: Η σχηματοποίηση κατά την τοπιακή ερμηνεία». Παραδόσεις στα πλαίσια του μαθήματός του στο Δ.Π.Μ.Σ., *Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός του χώρου*. Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Ντιντιέ, Α. (2003). *Το Εγώ-δέρμα*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Ντολτώ, Φ. (1999). *Η ασυνείδητη εικόνα του σώματος*. Αθήνα: Εστία.

Ornstein, R. και L. Garstensen (2000). *Ψυχολογία. Η μελέτη της ανθρώπινης εμπειρίας*. Τόμος Β΄. Αθήνα: Δανιάς.

Παπαδόπουλος, Ν.Γ. (1990). *Ψυχολογία*. Αθήνα: χ.ε.

Παπαδόπουλος, Ν.Γ. (1994). *Λεξικό της ψυχολογίας*. Αθήνα: χ.ε.

Πορτελάνος, Σ. (2004). «Πολιτισμικότητα και θρησκεία: Παγκοσμιοποίηση ή καθολικότητα;» <http://www.pi-schools.gr/content/index.php?lesson_id=2&ep=36>.

Poster, M. (1999). «Virtual εθνικότητα: Φυλετική ταυτότητα σε μια εποχή παγκόσμιων επικοινωνιών», <http://www.hyperion.upatras.gr/courses/soctech>.

Radford, J. και E. Govier (1991). *A Textbook of Psychology*. London: Routledge.

Ρηγοπούλου, Π. (2003). *Το σώμα. Ικεσία και απειλή*. Αθήνα: Πλέθρον.

Σερεμετάκη, Ν. (1993). «Η τελευταία λέξη στην Ελλάδα και πέρα», <http://www.seremetakis.com/site/vx/lexi2hr.htm>.

Σκαρτσής, Σ. (1999). *Ινδιάνοι*. Αθήνα: Παρατηρητής.

Schaffer R.M. (1993). «Northern Soundscapes», στο R.M. Schafer και H. Järviluoma (επιμ.), *Yearbook of Soundscape Studies*. Vol.1. Tampere: University of Tampere.

Schaffer, R.M. (1994). *Our Sonic Environment and the Soundscape. The Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Schama S. (1995). *Landscape and Memory*. New York: Vintage.

Scully, V. (1979). *The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture*. New Haven: Yale University Press.

Σπαβέρας, Γ. (2004). *Οι φωνές των ματιών*. Αθήνα: Κέδρος.

Στεφάνου, Ι. (2001). *Η φυσιογνωμία ενός τόπου*. Αθήνα: Ε.Μ.Π. και Υ.ΠΕ.ΧΩ.Δ.Ε.

Stratton, P. και N. Hayes (1998). *A Student's Dictionary of Psychology*. London: Hodder Education.

Tadahiko I. (1994). «The Japanese Sound Culture», *World Forum of Acoustic Ecology*. <http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAE/readings/jsoundculture.html>.

Treib, M. (1993). *Modern Landscape Architecture. A Critical Review*. Cambridge-London: The MIT Press.

Φούλερ, Π. (1998). *Τέχνη και ψυχανάλυση*. Αθήνα: Νεφέλη.

Φρόυντ, Σ. (1978). *Τοτέμ και ταμπού*. Αθήνα: Επίκουρος.

Φωρ, Ε. (1994). *Ιστορία της τέχνης. Η τέχνη των νεότερων χρόνων*. Αθήνα: Εξάντας.

Wilder, K. (2003). «Μια ολοκληρωμένη θεώρηση του κόσμου. Προσαρμογή του Πυγμαλίωνα Καρατζά από τα δύο βιβλία: *Μια θεωρία για τα πάντα* και *Μια σύντομη ιστορία για τα πάντα*», <http://www.integralworld.net/gr/toebh-gr.html>.

15 292-316 Xristofilopoulou_Layout 1 10/09/2012 10:29 π.μ. Page 292

LF-ONE: Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΟΠΙΟΥ

Σταυρούλα Χριστοφιλοπούλου

Περίληψη

Τι είναι «τοπίο» για την αρχιτεκτονική της Zaha Hadid; Ο συμβατικός ορισμός αναφέρει ότι πρόκειται για την εικόνα του τόπου, μια συνθήκη που συνδέει το χώρο με το σημείο θέασης, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Το τοπίο επομένως είναι μια συνθήκη που μεταβάλλεται μαζί με τους όρους που παράγεται και διαδίδεται η εικόνα. Συνεπώς, το υλικό των δημοσιεύσεων της Hadid –φωτογραφίες, μοντέλα, σκίτσα, κείμενα– θεωρείται δόκιμο για την προσέγγιση της έννοιας «τοπίο» στο γραπτό και σχεδιασμένο λόγο της. Υποστηρίζεται ότι ενώ στη μοντέρνα αρχιτεκτονική το τοπίο είναι το αντικείμενο της θέας στην οποία αντιπαρατίθεται το κτίριο, στην αρχιτεκτονική της Hadid αναιρείται αυτός ο διαχωρισμός και μέσα σε ένα ενιαίο πλέγμα χώρων το κτίριο *γίνεται* τοπίο. Πόσο διαφορετικό όμως είναι αυτό το «τοπίο», τι εκφράζει πια αυτή η λέξη; Η μέθοδος της «ανάλυσης περιεχομένου» εφαρμοσμένη στο κείμενο της Hadid, *Landscape as a Plan*, δείχνει –μέσα από τα συμφραζόμενα– ότι τοπίο είναι μάλλον επιθετικός προσδιορισμός και σημαίνει το χειρισμό του εδάφους με τρόπο ώστε να παρέχει πολλαπλές συνδέσεις με το δημόσιο χώρο. Επίσης, τοπίο σημαίνει το πεδίο των ροϊκών κινήσεων, χώρους δηλαδή που ακολουθούν ένα ανοιχτό δικτυακό διάγραμμα, μια έννοια που παραπέμπει στο ρίζωμα που εισήγαγαν οι Deleuze-Guattari. Ακόμα κι αν δεν μπορεί να υποστηριχθεί μια πραγματική μεταφορά ιδεών από τη φιλοσοφία στην αρχιτεκτονική, ωστόσο είναι δυνατή μια παράθεση των δύο. Ο στόχος είναι να χτιστεί μια δευτερεύουσα έννοια πάνω στη λέξη «τοπίο» (landscape) η οποία την υπερβαίνει και προσωρινά εκφράζεται με το σύνθετο «χώροι-τοπίου» (landscape spaces). Πρόκειται για μια αλλαγή παραδείγματος: οι *χώροι-τοπίου* είναι κτίρια που δίνουν προτεραιότητα στο χώρο έναντι του αντικειμένου, αμφισβητούν το διαχωρισμό ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό, και συγχέουν τα όρια του εξωτερικού και του εσωτερικού.

LF-ONE: ARCHITECTURE AS A LANDSCAPE FORMATION

Abstract

What does the term “landscape” imply in Zaha Hadid’s architecture? In its conventional definition, landscape refers to the image of a place, associating the place with its observation point, literally and metaphorically. Therefore landscape is a variable condition following the transformation of the image significance through time. Hadid’s publication material –photographs, architectural renderings, sketches, texts– is the most appropriate tool to approach the term “landscape” in her writings and built work. Although in modern architecture landscape is the subject of the view to which the building is opposed, in Hadid’s architecture the distinction between internal and external spaces is cancelled; in a unified grid of spaces the building *becomes* landscape. In what way does this “landscape” differentiate? The method of “content analysis” applied to Hadid’s text, *Landscape as Plan*, shows –through its collocations– that landscape is used as an attribute, implying the manipulation of the ground in a way that produces multiple connections to the public space. Furthermore, landscape means a field of fluid movements, spaces following an open diagram, a meaning that loosely relates to the *rhizome,* as introduced by Deleuze and Guattari. Even though there is not a direct ideological connection between philosophy and architecture, an association between them is possible. The purpose is to construct a secondary meaning of the term “landscape” that transcends it and is expressed with the composite term “landscape spaces”. It is a paradigm shift: *landscape spaces* concern buildings that emphasize space instead of object, defying the distinction between natural and artifact, and blurring the boundaries between interior and exterior.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο «Η κτιριακή αρχιτεκτονική ως σχηματισμός τοπίου: Landscape Formation One», η οποία υποστηρίχθηκε το 2003. Εξεταστική Επιτροπή: Κ. Μωραΐτης (Επιβλέπων), Α. Μπαλτάς, Π. Τουρνικιώτης, Ν. Μάρδα.

τοπίο (το) **1.** υπαίθριος συνήθως φυσικός χώρος (ως προς τα ιδιαίτερα εκείνα χαρακτηριστικά του, που τον καθιστούν αντικείμενο αισθητικής απόλαυσης από τον άνθρωπο): *ορεινό/νησιωτικό/μαγευτικό. υπέροχο/μοναδικό/εξαίσιο//θαυμάζω/ατενίζω το-* **2.** ΚΑΛ.ΤΕΧΝ. η ζωγραφική παράσταση τέτοιου χώρου, πολλές φορές πλαισιωμένου και από πρόσωπα: *ο πίνακας απεικονίζει ένα ορεινό* **–3.** (γενικ.στ.) η κατάσταση πραγμάτων, το σκηνικό: *ακόμη δεν φαίνεται να έχει ξεκαθαρίσει το το πολιτικο – της χώρας // «μια σειρά βιομηχανικώνσυγχωνεύσεων και εξαγορών μεταμορφώνει κάθε μέρα το – των Μ.Μ.Ε.»* (εφημ.)// *θολό το – στη χρηματιστηριακή αγορά.*

[ΕΤΥΜ. < μεσν. *τοπίον* < μτγν. *τόπιον* (με καταβιβασμό του τόνου), υποκ. του αρχ. *τόπος*].

Γ.ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗ - ΛΕΞΙΚΟ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ – Β΄ΕΚΔΟΣΗ

Εικ. 1: Τοπίο, λεξικογραφικός ορισμός.

1. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ HADID

Αντικείμενο της εργασίας αποτελεί η διερεύνηση της έννοιας του τοπίου στο κτίριο του LF-one της Zaha M. Hadid. Η αρχιτεκτονική έκφραση γενικά ενσωματώνει ορισμένες θέσεις για τον περιβάλλοντα αστικό ή φυσικό χώρο, στο συγκεκριμένο παράδειγμα όμως υποδηλώνεται ήδη από το όνομα του έργου η πρόθεση συσχετισμού με το τοπίο: *Landscape Formation One* (Σχηματισμός τοπίου ένα).

Στη σχέση αρχιτεκτονικής και τοπίου, ο πρώτος όρος μπορεί άμεσα να γίνει συγκεκριμένος με την επιλογή ενός πραγματοποιημένου έργου, ενώ ο δεύτερος όρος, το τοπίο, ορίζεται συμβατικά ως ο τόπος που βλέπεται και γίνεται συγκεκριμένος μόνο όταν περιορίζεται στον περιβάλλοντα χώρο μιας ορισμένης θέσης από την οποία ο χώρος αυτός γίνεται ορατός. Εδώ εξετάζεται η περιγραφή ενός σύγχρονου κτιρίου ως μια αναλογική –με όρους οργάνωσης– σχέση αρχιτεκτονικής και τοπίου. Με την παρατήρηση αυτή δεν εννοείται η σχέση ενός ανεξάρτητου κτιρίου-αντικειμένου με το περιβάλλον του, ιδωμένο από ένα εξωτερικό σημείο, αλλά ένα ενιαίο σύστημα οργάνωσης *χώρων-τοπίου* σχετικό με τη δικτυακή λειτουργία της αρχιτεκτονικής.

Η προσέγγιση των θέσεων της Hadid γίνεται μέσω ενός άρθρου με τον προκλητικό τίτλο *Landscape as a Plan* (Hadid, 2001). Η χρήση της λέξης «τοπίο» εξετάζεται προσεκτικά μέσα στα συμφραζόμενα και εντοπίζονται οι εκφράσεις που τη συνοδεύουν και την προσδιορίζουν. Ωστόσο, συγκεκριμένα ερωτήματα για την «αναλογική» σχέση που εξετάζεται, όπως αυτά που αφορούν στο ποιο τοπίο μεταφέρεται σε ποια κάτοψη και με ποια εργαλεία, προσεγγίζονται με «τομές» στο συγκεκριμένο κτίριο του LF-one.

2. ΒΑΣΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ: ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΟΙ ΡΕΥΣΤΕΣ ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΕΣ

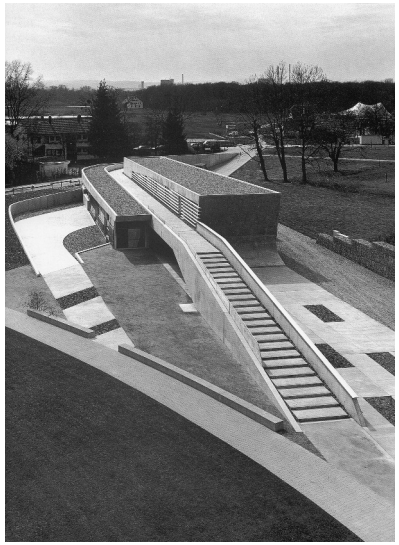
Το κυριότερο ερώτημα είναι τι ακριβώς εννοεί η Zaha Hadid όταν αναφέρει τη λέξη «τοπίο». Ποια είναι η συνθήκη του τοπίου στο LF- one συγκεκριμένα; Κοιτάζοντάς το βλέπουμε ένα κανονικό κτίριο. Πώς πρέπει να κοιτάξουμε για να δούμε ένα τοπίο στη θέση του; Βασική θέση της Hadid είναι ότι η αρχιτεκτονική έχει ως αντικείμενο το χώρο που δεν περιορίζεται στα όρια του κτιριακού κελύφους και ότι ο χειρισμός των δομικών σχέσεων μεταξύ χωρικών στοιχείων είναι ενιαίος και μη ιεραρχημένος σε ένα μεγάλο εύρος κλιμάκων (Eames – Morrison, 1994).

Επιμέρους ερωτήματα αναδύονται από τη δημοσίευση του κτιρίου, ήδη από την πρώτη φράση: «Αντί να αρθρώνεται ως απομονωμένο αντικείμενο, το κτίριο είναι πραγματικά και μορφολογικά σφηνωμένο στο μεγάλο και τοπογραφικά πλούσιο τοπίο κήπου». Η παράδοξη αυτή δήλωση, που αφορά σε μια εξ ολοκλήρου τεχνητή κατασκευή μέσα σε μια συγκεκριμένη εκσκαφή, υπονοεί τη στενή σχέση της κτιριακής σύνθεσης με το ανάγλυφο του περιβάλλοντος χώρου και την οργανική κατά κάποιο τρόπο ενσωμάτωσή του[1] σε αυτό. Με ποιους όρους μεταφορικής έκφρασης το κτίριο ενσωματώνεται μορφολογικά στο τοπίο; Πώς δηλαδή οι μορφές του τεχνητού τοπίου και του κτιρίου συμπλέκονται σε ένα ενιαίο πεδίο; Θέση της Hadid είναι η υπέρβαση των εγγενών χαρακτηριστικών του κτιρίου-αντικειμένου με τη διεύρυνση της έννοιας της αρχιτεκτονικής ώστε να συμπεριλάβει μια ευρύτερη περιοχή σχηματισμών τοπίου που

1. Η Hadid χρησιμοποιεί τη λέξη *embed* και η μετάφρασή της θα ήταν *εμπεδώνω, ενσωματώνω στο πεδίο, εν-θέτω.*

ανήκουν στο ίδιο ενιαίο χωρικό σύστημα. Ειδικότερα ερωτήματα που προκύπτουν αφορούν στα κριτήρια συγκρότησης ενός τέτοιου συστήματος και στον τρόπο που ανατρέπεται η έννοια κάθε ορίου ώστε το σύστημα *χώρων-τοπίου* να θεωρείται ανοιχτό.

Ένα επόμενο ερώτημα σχετίζεται με την αναφορά της Hadid στη δημιουργία *δέσμης χώρων,* με στόχο να προκαλέσει *νέες ρευστές χωρικότητες* και *νέα τεχνητά τοπία.* Σύμφωνα με την παραπάνω προσέγγιση, *ρευστός* χώρος φαίνεται να σημαίνει μεταφορικά την ύπαρξη μορφών που οπτικοποιούν ροές, τις αποτυπώνουν και τις ευνοούν. Με ποια συνθήκη όμως ένας κτισμένος χώρος έχει χαρακτηριστικά ρευστότητας και γίνεται «τοπίο»; Στο φυσικό κόσμο, η ροή υπονοεί την παρουσία ύλης σε κατάσταση μικρής πυκνότητας ώστε να γίνεται αντιληπτή η κίνησή της, αν και οι ροές γίνονται αντιληπτές και ως παρελθόντα γεγονότα που αποτυπώθηκαν στη στερεή ύλη μέσω της μόνιμης παραμόρφωσης που της προκάλεσαν. Στη θεωρητική προσέγγιση της Hadid, όπου δηλώνεται ρητά το ενδιαφέρον για τον τρόπο που λειτουργούν τα φυσικά πρότυπα, η *ροή* κατ' αναλογία συνδέεται με την ανθρώπινη κίνηση και *ρευστός* είναι μεταφορικά ο χώρος που φέρει αποτυπώματα κίνησης.



Εικ. 2: LF-one, βορειοανατολική άποψη του κτιρίου.

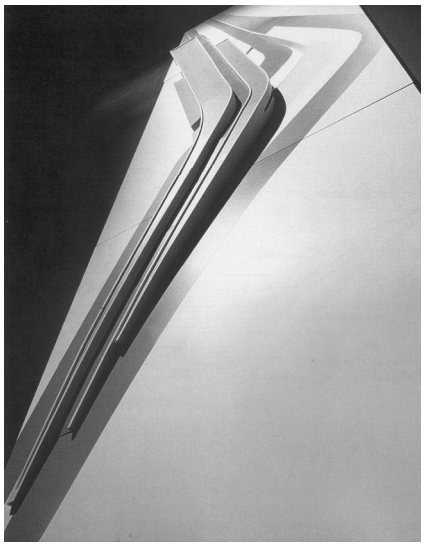
2.1 Ερωτήματα με κοινές αναφορές

Η αναίρεση του αρθρωμένου αντικειμένου ώστε να γίνει «τοπίο» δεν είναι απλή υπόθεση για κανέναν, ούτε για την αρχιτεκτονική, ούτε για τη θεωρία της και δημιουργεί ερωτηματικά. Η Hadid, για να υποστηρίξει τις θέσεις της, αναφέρεται συχνά σε ορισμένες θεωρητικές έννοιες και τον τρόπο χρήσης τους ως αρχιτεκτονικά εργαλεία και συγκεκριμένα:

- στην έννοια της «ανάλυσης στα στοιχειώδη» (pixellation / fragmentation) ως μέθοδο για την επίτευξη αυτού που ονομάζει «ροή» στους χώρους που σχεδιάζει. Ταυτόχρονα, χρησιμοποιεί την αναγωγή στο «σύνολο» όλων των διασπασμένων επιμέρους στοιχείων (aggregation). Πώς μπορεί πιθανά να σχετίζεται αυτή η μεθοδολογική προσέγγιση με τα «διαφορικά της συνείδησης» του Deleuze που ως απειροελάχιστες ασύνειδες εντυπώσεις συγκροτούν Ιδέες;

- Η Hadid επίσης χρησιμοποιεί την έκφραση «γράμμωση» (striation) για να δηλώσει το εργαλείο χάραξης τροχιών στο πεδίο του έργου, ένα συνολικό διάγραμμα κινήσεων. Την ίδια έκφραση που αφορά στο γραμμωτό χώρο (striated), το πεδίο οργάνωσης που εξαναγκάζει κάθε κίνηση να ακολουθεί προκαθορισμένες τροχιές έναντι του λείου (smooth) και ανοιχτού νομαδικού χώρου, χρησιμοποιούν και οι Deleuze και Guattari στο *Mille plateaux* (1980).

- Η Hadid, τέλος, χρησιμοποιεί τη λέξη «πολλαπλότητα» αλλά και «πολλαπλασιασμός», στην περιγραφή του τεχνητού εδάφους στη σύνθεση του κτιρίου LF-one, για να δείξει την κατάργηση του ενός και μοναδικού συστήματος αναφοράς. Παράλληλα ο Deleuze χρησιμοποιεί τη λέξη «πολλαπλότητα» στο *Mille plateaux*, όπως βρίσκεται και στη φιλοσοφική προσέγγιση του Bergson και όπως κατάγεται από τον ορισμό της από τον μαθηματικό Riemann.



Εικ. 3: Zahra Hadid, LF-one, τρισδιάστατη απεικόνιση.

Πόσο κοντά μπορεί να βρίσκονται αυτές οι χρήσεις της λέξης «πολλαπλότητα», δεδομένου ότι η Hadid έχει μαθηματική παιδεία;

Αυτή η ομάδα παρατηρήσεων επιχειρεί συζεύξεις ορισμένων από τις αινιγματικές λέξεις που χρησιμοποιεί η Hadid για να περιγράψει την αρχιτεκτονική με έννοιες που δημιουργεί το ιδιότυπο φιλοσοφικό πρόγραμμα του Gilles Deleuze. Δεν προτείνεται η ανακάλυψη κάποιας πραγματικής διόδου μεταφοράς ιδεών από το ένα σύστημα στο άλλο, αλλά μια συνθετική ανάγνωση αποσπασμάτων από δύο ασύμβατα πεδία, με υπόθεμα πάντοτε το κτίριο του LF-one.

3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

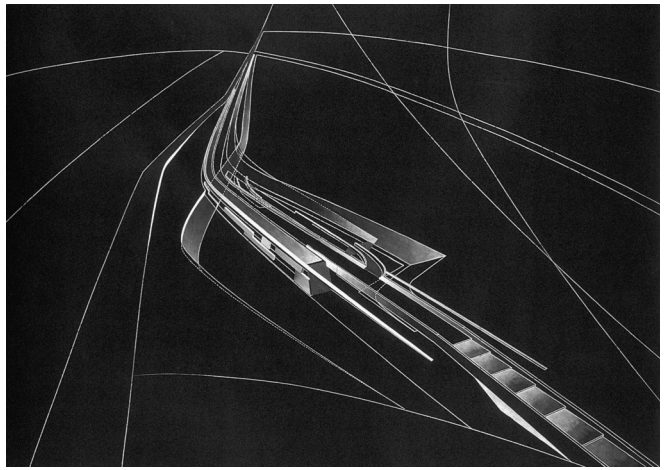
Μια πρώτη υπόθεση εργασίας είναι ότι η κτιριακή κατασκευή και η λεκτική της περιγραφή, δηλαδή ο γραπτός και ο σχεδιασμένος αρχιτεκτονικός λόγος της Zaha Hadid, έχουν ένα κοινό υπόβαθρο. Η δεύτερη βασική υπόθεση εργασίας διερευνά την έννοια του τοπίου ως πολιτιστική και θεωρητική κατασκευή, μέσω των εκφράσεων της σχέσης του με την αρχιτεκτονική. Το τοπίο δεν είναι το *σταθερό και αμετάβλητο υπόβαθρο* με αντικειμενική παρουσία, στο οποίο μπορούμε όλοι να αναφερόμαστε με ασφάλεια. Το τοπίο αποτελεί μια *θεωρητική κατασκευή* αλληλο-συμπλεκόμενη με την αρχιτεκτονική κατασκευή, επομένως μεταβαλλόμενη ως παράμετρος σε μια πολιτισμική συνάρτηση. Στην ιστορική του παρουσία, η έννοια του τοπίου ακολουθεί ορισμένους κανόνες συγκρότησης με όρους εικόνας, που υλοποιούνται με τα μέσα αναπαράστασης και αναπαραγωγής της εικόνας, και επομένως είναι ιστορικά και τεχνολογικά προσδιορισμένοι. Με αυτή την παραδοχή γίνεται αποδεκτό και το δημοσιευμένο υλικό ως πλήρως ελεγχόμενο και αντιπροσωπευτικό. Τα επιλεγμένα σχέδια, οι φωτογραφίες, και κυρίως οι τρισδιάστατες προοπτικές απεικονίσεις του έργου που δημοσιεύονται από τη Hadid, υποδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο το έργο πρέπει να γίνει αντιληπτό.

Τα δεδομένα απαρτίζουν παρατηρήσεις στο κτίριο του LF-one και στο κείμενο *Τοπίο ως κάτοψη*. Για τον προσδιορισμό του νοήματος των κυριότερων εννοιών, δοκιμάζεται το εργαλείο αναζήτησης σχετικών λέξεων μέσα στο κείμενο,[2] ο συσχετισμός με τα επιμέρους συμφραζόμενα, και ο συνδυασμός των ευρημάτων. Στη συνέχεια, μπορούν να σχεδιαστούν ερμηνευτικά διαγράμματα που δείχνουν την πύκνωση των εννοιών ή τη γενική τους διάταξη μέσα στο κείμενο. Ένας τέτοιος τρόπος ερμηνείας κειμένων φαίνεται ότι έχει το δόκιμο ανάλογό του στη γλωσσολογική *Ανάλυση περιεχομένου* (*Content Analysis*) (Berelson, 1971). Πρόκειται για ένα ερευνητικό εργαλείο που χρησιμοποιείται για να προσδιοριστεί η παρουσία λέξεων ή ιδεών σε ένα κείμενο ή μια ομάδα κειμένων, ώστε να μπορούν να αναλυθούν τα νοήματα και οι σχέσεις μεταξύ τους.

Από την άλλη πλευρά, η δήλωση της Hadid για ένα οργανωτικό σχήμα ανοιχτό, μη ιεραρχημένο, με πολλαπλές διεξόδους, φαίνεται να έχει τη φιλοσοφική κάλυψη ενός άλλου θεωρητικού σχηματισμού σχεδιασμένου από τους Deleuze και Guattari, του «ριζώματος». Ενώ είναι ολοφάνερη η αναρμοδιότητα να μιλήσουμε από αυτή τη θέση για φιλοσοφι-

2. Είναι σαφές ότι η αξιοπιστία ενός τέτοιου εγχειρήματος εξασφαλίζεται με τη χρήση του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Το κείμενο ψηφιοποιείται και η αναζήτηση λέξεων, φράσεων κλπ. μπορεί να ακολουθήσει οποιαδήποτε κριτήρια ακριβείας.

κές έννοιες, ωστόσο επιχειρούμε να προσκομίσουμε το εργαλείο που προσφέρει η φιλοσοφική προσέγγιση του *Mille plateaux*, ακριβώς επειδή σχεδιάστηκε για όλες τις πιθανές χρήσεις του σε διαφορετικούς τομείς της σκέψης. Το ρίζωμα παρέχει μια πρώτη εικόνα στην οποία παραπέμπουμε, με εκφράσεις όπως αυτές που αναφέρονται στο ανοιχτό σύστημα οργάνωσης χώρων και στο δίκτυο, σε ένα κοινό οργανωτικό σχήμα το οποίο συμπεριλαμβάνει το τοπίο και την αρχιτεκτονική.



Εικ. 4: Zaha Hadid, LF-one, σκίτσο.

4. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΙΔΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΤΕΧΝΗΜΑΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Τα ερωτήματα που ζητούν διευκρινίσεις στις κύριες θέσεις της Hadid στοχεύουν σε ορισμένα συμπεράσματα. Το κυριότερο είναι η αλλαγή παραδείγματος στις θέσεις της αρχιτεκτονικής για το τοπίο. Τα βασικά θεωρητικά σημεία που τονίζει η Hadid είναι η *προτεραιότητα* του χώρου έναντι του αντικειμένου, η κατάργηση του διαχωρισμού ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό, και ο ισχυρισμός ότι η αρχιτεκτονική και το τοπίο αποτελούν συνέχεια της ίδιας δυναμικής ακολουθίας, ανατρέποντας τη σχέση εσωτερικού-εξωτερικού.

Στη σύγχρονη προσέγγιση του προβλήματος, το τοπίο δεν είναι μια σταθερή φυσική παράμετρος που μπορεί να κωδικοποιηθεί για να χρησιμοποιείται ως υπόβαθρο, ούτε μια υποκειμενική θεώρηση του φυσικού τόπου από τον παρατηρητή μέσω της αρχιτεκτονικής. Το τοπίο στη σύγχρονη αρχιτεκτονική είναι *ιδιότητα του τεχνηματικού χώρου*. Αυτό που ενδιαφέρει να κωδικοποιηθεί από την αρχιτεκτονική για το τοπίο δεν είναι η ταυτότητα μιας περιοχής με όρους εικόνας, αλλά εκείνες οι μεταβαλλόμενες σχέσεις στο χώρο οι οποίες εμφανίζονται στη σύγχρονη ερμηνεία του κόσμου, ο τρόπος που η κίνηση και η ταχύτητα παραμορφώνει το χώρο.

4.1 Το τοπίο, μια συνθήκη που μεταβάλλεται. Από τους Μοντέρνους στη Hadid

Το τοπίο, σε αντίθεση με τον τόπο, δεν φέρει σταθερή δήλωση ιδιοτήτων. Τα χαρακτηριστικά μιας συγκεκριμένης θέσης, ενός τόπου γεωμετρικά προσδιορισμένου, μπορούν να είναι σε ένα βαθμό ποσοτικά και μετρήσιμα και οι επιμέρους περιγραφές να συγκλίνουν. Αλλά το τοπίο, ως πολιτιστικά επεξεργασμένη εικόνα του τόπου, διαφεύγει συνεχώς από τους ορισμούς του και επαναπροσδιορίζεται μέσω της ερμηνείας του. Το τοπίο φαίνεται ότι σχετίζεται με την έκταση[3] του χώρου, που μπορούμε να αντιληφθούμε με την όραση και με την ακρίβεια που επιτρέπουν τα μέσα καταγραφής του, επομένως και η τεχνολογική και πολιτισμική τους εξέλιξη. Έτσι, το τοπίο ως έννοια μεταβάλλεται μαζί με την αντιληπτική ικανότητα του κοινωνικού παράγοντα να οικειοποιηθεί και να ελέγξει έναν ευρύτερο χώρο, πράγμα που επηρεάζεται και από τους τρόπους διάδοσης και αναπαραγωγής της εικονογραφικής πληροφορίας.

Από την αρχιτεκτονική του Le Corbusier μέχρι την αρχιτεκτονική της Zaha Hadid, υποστηρίζεται εδώ ότι υπάρχει σαφής αλλαγή παραδείγματος (Kuhn, 1997) στην προσέγγιση της έννοιας του τοπίου. Η σχετική σύγκριση όμως ανα-

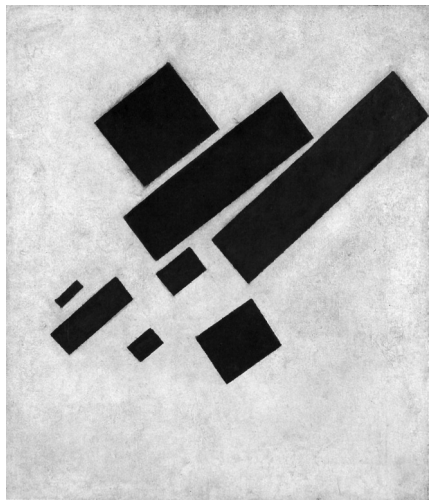
3. Landscape = visually distinct scenery: *an expanse* of scenery of a particular type, especially as much as can be seen by the eye. (Microsoft Encarta World English Dictionary, 2001).

πόφευκτα δεν μπορεί να είναι πλήρης, γιατί ενώ τα παραδείγματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής είναι ευρέως γνωστά, όπως και οι εργασίες που τα σχολιάζουν, το σύγχρονο έργο αντίθετα είναι ανοιχτό και το ερευνητικό του πεδίο ασταθές. Μπορούν ωστόσο να γίνουν ορισμένες αρχικές συγκριτικές παρατηρήσεις που να εντοπίζουν την αλλαγή. Με μια σύντομη διατύπωση, το τοπίο για τον Le Corbusier είναι σε μεγάλο βαθμό ο φυσικός χώρος που βρίσκεται αντιμέτωπος με την κτισμένη αρχιτεκτονική, είναι η άποψη του φυσικού χώρου ως αντικείμενο της θέας από το περίγραμμα των ανοιγμάτων του κτιρίου (Le Corbusier, 1998). «Τοπίο» για την Hadid είναι ιδιότητα της συνέχειας του χώρου, ένα ανοιχτό δίκτυο διελεύσεων που περιλαμβάνει ως ενιαίο πεδίο τον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο του κτιρίου, με αναφορά στα φυσικά πρότυπα οργάνωσης του χώρου (Hadid, 2001).

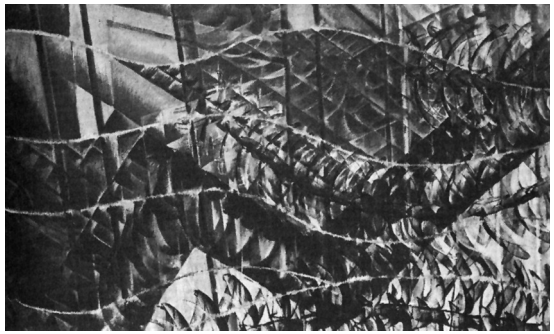
Η Hadid δηλώνει ρητά τις γενεαλογικές αναφορές των εκφραστικών της μέσων στον Σουπρεματισμό του Kazimir Malevich του 1913, που με τη σειρά του εντάσσεται στα κινήματα των Φουτουριστών και των Κυβιστών, μια κοινή αφετηρία δηλαδή και για τον Πουρισμό του Le Corbusier. Το μοντέρνο, και ειδικά οι εκδοχές του από τον Le Corbusier, αξιοποιούν την αναίρεση του σταθερού πλαισίου αναφοράς (Πεπονής, 1997), αλλά διατηρούν την αυτόνομη οντότητα του αντικειμένου σε σχέση με το υπόβαθρο και υιοθετούν τους πολλαπλούς τρόπους αντίληψής του.

4.2 Το «τοπίο που τρέχει»

Ο Malevich αναπτύσσει ένα καλλιτεχνικό ιδίωμα που χαρακτηρίζεται από βασικά γεωμετρικά σχήματα σε αυστηρά περιορισμένα χρώματα, που η ερμηνεία τους ανάγεται σε θεωρητικές θέσεις για την κίνηση και η γενεαλογία τους στον Κυβοφουτουρισμό. Η κίνηση σε κυβοφουτουριστικά έργα, όπως του Balla, ενέχει την υποκειμενική αντίληψη, την καταγραφή δηλαδή του συνεχούς χωροχρονικού πεδίου της κίνησης με βάση ένα από τα πιθανά συστήματα αναφοράς (Giedion, 1997). Ο ίδιος ο Malevich εξηγούσε ότι τα σχήματα που περιείχαν οι πίνακές του ήταν γεμάτα από το πνεύμα της μη-αντικειμενικής αίσθησης. Στα θεωρητικά του κείμενα σημειώνει ότι στον Φουτουρισμό και τον Κυβισμό ο χώρος περιορίζεται στο διάστημα που χωρίζει τα πράγματα το ένα από το άλλο (Beeren κ.ά, 1989). Κατά κάποιο τρόπο ο Malevich θεωρεί ότι η ίδια η μορφή, το αντικείμενο καθαυτό είναι εκφραστικά ανεπαρκές και η έμφαση δίνεται στο χώρο, που δεν ορίζεται σε σχέση με τα αντικείμενα (Καφέτση, 1995). Ταυτόχρονα, το αντικείμενο-τοπίο γίνεται αντιληπτό μόνο υποκειμενικά μέσω πολλαπλών διασπασμένων εικόνων, λόγω της κίνησης του παρατηρητή ή γενικά του μεταβαλλόμενου συστήματος αναφοράς.



Εικ. 5: Kazimir Malevich, 1913.



Εικ. 6: Giacomo Balla, *Swifts: Paths of Movement and Dynamic Sequences*, 1913.

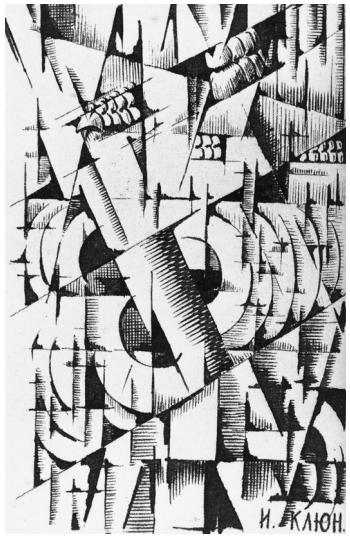
4.3 Φωτογραφία: η ορθοκανονική αντικειμενικότητα

Το πρώτο σημείο αντιπαράθεσης στη σχέση αρχιτεκτονικής και τοπίου του μοντέρνου με το σύγχρονο κτίριο *χώρο-τοπίου* είναι η αντικειμενική έναντι της υποκειμενικής άποψη της πραγματικότητας. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική δημοσιεύει συχνά εικονογραφικό υλικό –φωτογραφίες, σχέδια– που αφορούν μετωπικές όψεις των κτιρίων.[4] Οι ορθοκανονικές όψεις υπονοούν τη δυνατότητα θεώρησης του αντικειμένου από ένα σταθερό σημείο έξω από αυτό και την αντικειμενική αλήθεια σχετικά με τις μορφές αυτές που είναι. Αντίθετα, στο LF-one, η όψη ως ορθή προβολή των αρχιτεκτονικών στοιχείων σε έναν από τους πιθανούς εφαπτομενικούς στον όγκο του κτιρίου άξονες δεν έχει καμία ιδιαίτερη σημασία.

4. Αυτό συμβαίνει τόσο στο Μικρό Σπίτι του Le Corbusier (1929), όσο και στο Σπίτι στη Συκιά του Άρη Κωνσταντινίδη (1951) που έχουν μελετηθεί στο ίδιο Δ.Π.Μ.Σ. Για το πρώτο, βλ. Σ. Χριστοφιλοπούλου, «Παράθυρο στη θέα: Το μικρό σπίτι στη λίμνη Léman» (Τουρνικιώτης, 2005).

Για παράδειγμα, ο Le Corbusier υποστηρίζει το κατά μήκος παράθυρο που προσφέρει τη μεγαλύτερη δυνατή συνέχεια της οπτικής επαφής του θεατή με τον εξωτερικό χώρο (Reichlin, 1991). Θεωρεί ότι με αυτό τον τρόπο σχηματίζεται μια περισσότερο ολοκληρωμένη εικόνα για το τοπίο, μια περισσότερο αντικειμενική άποψη της εξωτερικής πραγματικότητας. Επομένως, είτε από το εσωτερικό του κτιρίου προς το περιβάλλον, ως αντικείμενο θέας, είτε από την εξωτερική περιοχή του κτιρίου προς τις όψεις του, εγκαθίσταται μια σχέση δύο μερών, μετρήσιμη μέσω μεταβλητών, όπως οι αριθμητικές αναλογίες των ανοιγμάτων στα εξωτερικά επίπεδα προβολής.

Στο LF-one, οι φωτογραφίες και γενικά οι εικόνες του έργου είναι αποσπασματικές, προέρχονται από πολλές από τις δυνατές γωνίες προβολής της πραγματικότητας, με πολλούς από τους δυνατούς υποκειμενικούς τρόπους. Πρόκειται για προοπτικές απεικονίσεις μοντέλων ή φωτογραφίες προπλάσματος, πολλαπλές εικόνες που δεν μπορούν να αποκαταστήσουν μια ολοκληρωμένη αντικειμενική άποψη του κτιρίου. Το LF-one διαφεύγει γιατί είναι εκτεταμένο, παρουσιάζει απότομες καμπές, και τα επίπεδά του συγχωνεύουν τα όριά τους. Το κυριότερο χαρακτηριστικό όμως αφορά τη θέση λήψης της εικόνας, η οποία βρίσκεται επίσης πλεγμένη εντός του έργου και κάθε φορά εστιάζει στα πολλαπλά περιβλήματα του έργου, κανένα από τα οποία δεν είναι το εξώτατο.



Εικ. 7: Το *Τοπίο που τρέχει* του Ivan Kliun (1913) και τα εργαλεία προσέγγισης της χρονικής διάστασης μέσω «της μεθόδου με επαναληπτικές ακολουθίες του ίδιου μοτίβου για να αποδοθούν εικαστικά η κίνηση και η ταχύτητα» (Καφέτση, 1996: 640).

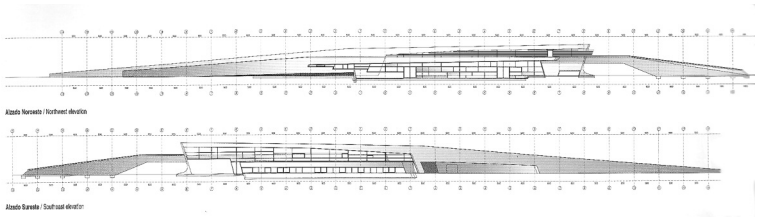
4.4 Ο διαχωρισμός κτιρίου και τοπίου

Η Beatriz Colomina αναφέρει ότι η εισαγωγή ενός οποιουδήποτε παραθύρου ανάμεσα στη θέα και το θεατή ενέχει έναν διαχωρισμό ανάμεσα σε αυτό που βρίσκεται μέσα στο τοπίο και σε αυτόν που το βλέπει (Colomina, 1996). Το τοπίο γίνεται καθαρά αντικείμενο της όρασης και εξαρτώμαστε από τη μνήμη για να το γνωρίσουμε ως απτή εμπειρία. Το οριζόντιο παράθυρο του Le Corbusier, για παράδειγμα, λειτουργεί για να θέσει αυτή τη συνθήκη προς απόδειξη.

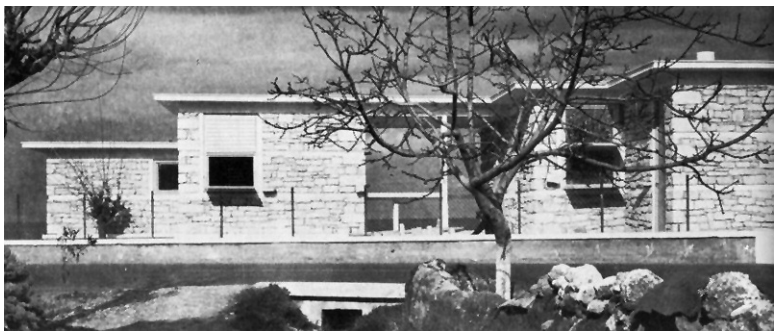
Στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, η μετωπική άποψη της πραγματικότητας αφορά είτε το τοπίο πλαισιωμένο από αρχιτεκτονικά στοιχεία είτε το κτίριο με φόντο το φυσικό περιβάλλον «μιας Αρκαδίας» (Le Corbusier, 1998). Σε κάθε περίπτωση, η αντίθεση αρχιτεκτονικής-τοπίου είναι το θέμα της φωτογράφησης και τα αντικείμενα είναι διακριτά, το μέσα και το έξω, το φυσικό και το τεχνητό. Το τοπίο είναι η θέα μέσα από την αρχιτεκτονική, η οποία μπορεί να έχει υπερβατικό-κοσμικό περιεχόμενο, ενώ οι υπαίθριοι χώροι που ορίζονται από την αρχιτεκτονική διατηρούν το διαχωρισμό, έχουν χαρακτηριστικά εσωτερικού, είναι «δωμάτια» με κατάλληλα ανοίγματα, στην περίμετρο και στην οροφή.[5]

5. Τέτοια υπαίθρια δωμάτια υπάρχουν άφθονα στον Le Corbusier, από το Μικρό Σπίτι ώς τη Villa Savoy. Στον Κωνσταντινίδη τέτοιοι χώροι βρίσκονται στην αναλυτική του δουλειά για τα *Παλιά αθηναϊκά σπίτια* (Κωνσταντινίδης, 1983).

Στο LF-one δεν υπάρχει τέτοιος διαχωρισμός. Το εντός και εκτός του κτιρίου είναι όλα εντός του ενιαίου χωρικού συστήματος, εντός του ίδιου πλέγματος κινήσεων, μέρη της ίδιας δέσμης χώρων. Το τοπίο είναι ιδιότητα αυτού του χώρου και χαρακτηρίζει, με την εξάρτησή του από την εδαφική παράμετρο και από τις πεδιακές δυνάμεις, το σύνολο των εσωτερικών και εξωτερικών χώρων. Δεν υπάρχει διαχωρισμός φυσικού και τεχνητού χώρου στο LF-one γιατί όλοι οι χώροι είναι υποχρεωτικά τεχνητοί.



Εικ. 8: Οι όψεις του LF-one (αναπτύγματα).



Εικ. 9: Φωτογραφίες όψης σε ορθή προβολή.
Α. Κωνσταντινίδη, Σπίτι στη Συκιά.

4.5 Το κτίριο: τερματικός σταθμός ή κόμβος δικτύου;

Συμπερασματικά, η μοντέρνα αρχιτεκτονική σε σχέση με το τοπίο διατηρεί την αυτονομία της ως κλειστός παράδεισος, είναι ο τερματικός σταθμός της πορείας, το έσχατο καταφύγιο. Η αρχιτεκτονική της Hadid αντίθετα συνιστά δίκτυο ενδιάμεσων σταθμών, χωρίς αρχή και τέλος. Όλα τα σημεία βρίσκονται εντός του δικτύου, όλοι οι χώροι είναι *χώροι-τοπίου* σε όποια πλευρά του συμβατικού περιβλήματος του κτιρίου κι αν βρίσκονται. Δεν υπάρχει το έξω, όπως δεν υπάρχει το εκτός κόσμου, το έξω της γλώσσας ή το απώτερο διάστημα, όπως δεν υπάρχει η «Αρκαδία» και το φυσικό καταφύγιο. Οι χώροι δίνουν τη θέση τους ο ένας στον άλλο ή σε όλους τους άλλους, σε μια συνεχή επαλληλία που διαχέεται στην πόλη και δεν ξεκινάει ούτε τελειώνει πουθενά.

5. ΤΟ LF-ONE: Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΔΕΣΜΗΣ ΧΩΡΩΝ ΚΑΙ Η ΕΦΗΜΕΡΗ ΧΡΗΣΗ

Το LF-one σχεδιαστηκε ως ένα μικρό κτίριο υποστήριξης του ανοιχτού χώρου της έκθεσης «Πράσινο 99» στη γερμανική πόλη Weil am Rhein. Ο χώρος της έκθεσης είναι ένα πρώην ανοιχτό πεδίο εξόρυξης σκύρων και το κτιριολογικό πρόγραμμα του έργου στηρίχθηκε στην ανάγκη λειτουργικής επανάκτησης του βιομηχανικού χώρου, με δεδομένο ότι «στο νέο, τεχνητά διαμορφωμένο "τοπίο σκύρων", οι παραδοσιακές κατηγορίες τεχνητού-φυσικού ή πολιτισμού και φύσης, δεν ταιριάζουν πια» (Hadid, 1999).

Η βασική συνδρομή της αρχιτεκτονικής σε αυτόν το χώρο είναι η επανένταξή του με βάση τα *λειτουργικά* του χαρακτηριστικά σε ένα ευρύτερο αστικό περιβάλλον, ένα δίκτυο δημόσιων χώρων. Η επιλογή των *χρήσεων* είναι δευτερογενής και γι' αυτό το λόγο η εφήμερη εναλλαγή τους έχει έναν πειραματικό χαρακτήρα, αν και στρέφεται γύρω από ένα ευρύτερο περιβαλλοντικό ενδιαφέρον.

5.1 Η οργάνωση των χώρων

Η κεντρική ιδέα (*central idea*, Hadid, 2001) του LF-one συνίσταται σε μια δέσμη γραμμικών στοιχείων, με κοινή αρχή, ελαφριά κάμψη στο μέσο και ελεύθερο τελείωμα, τοποθετημένη κατά τη φορά εισόδου στο πεδίο. Αυτά τα γραμμικά στοιχεία είναι είτε χαράξεις στο έδαφος για τη διαμόρφωση των εξωτερικών χώρων, είτε υλοποιημένα από σκυρόδεμα για τη δημιουργία χώρων πάνω, κάτω και ανάμεσά τους. Στο τελικό κτίριο υλοποιούνται τέσσερα στοιχεία της δέσμης από σκυρόδεμα και δύο ως χαράξεις στη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου.

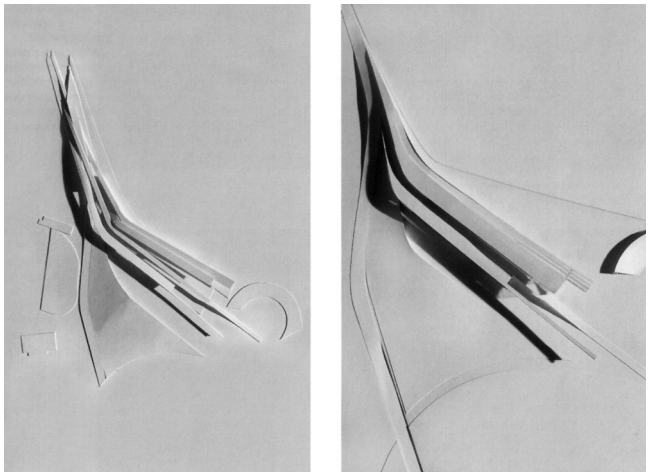
Το κεντρικό στοιχείο της δέσμης [1] αποτελεί μια ράμπα που διατρέχει εξωτερικά κατά μήκος όλο το κτίριο. Σαν γέφυρα πάνω από το κτίριο, η χάραξη της ράμπας αυτής μοιάζει να διασχίζει το μέρος ακριβώς στη θέση που βρίσκεται το κτίριο, αγνοώντας τον όγκο του. Παράλληλα στη δέσμη και κατά το μήκος εκτρέπεται μια υπαίθρια διαμόρφωση πορείας η οποία παρακάμπτει το κτίριο ενώ διασχίζει επίσης το μέρος [2]. Λειτουργεί ανεξάρτητα, παρέχοντας μια ακόμα εναλλακτική είσοδο στο πεδίο με κοινή αρχή με την υπόλοιπη δέσμη διαδρομών. Εγκάρσια στις παραπάνω διαμορφώσεις χαράσσεται μια τρίτη διαδρομή με κοινή αρχή αλλά αντίστροφη καμπή με τη δέσμη, που εισχωρεί στο κτίριο [3] μέσα στο κεντρικό στοιχείο της δέσμης. Στο εσωτερικό του κτιρίου η τρίτη αυτή διαμόρφωση πορείας διακλαδίζεται σε πολλαπλές διαδρομές. Τέλος, μια εναλλακτική πορεία περιέλιξης [4] ξεκινά ανάδρομα πάνω από το χώρο της εσωτερικής έκθεσης, κινείται παράλληλα με τη δέσμη και εγκάρσια μέσω μιας γέφυρας στο εσωτερικό του κτιρίου, βρίσκει την έξοδο στο βατό δώμα και συναντά τη ράμπα [1].

5.2 Το LF-one ως ανοιχτό δικτυακό διάγραμμα

Η γενική παρατήρηση στο διάγραμμα συνοψίζεται στη συχνή διακλάδωση των διαμορφωμένων κινήσεων μέσα, πάνω και γύρω από το κτίριο, με αποτέλεσμα τη δυνατότητα χάραξης παραπάνω από μιας πορείας για κάθε κατεύθυνση. Αυτό το χαρακτηριστικό για τη Hadid κάνει το κτίριο «τοπίο»: «Οι τοπιακοί χώροι παραμένουν ευέλικτοι και ανοιχτοί, όχι εξαιτίας μιας εν λευκώ μοντερνιστικής ουδετερότητας, αλλά με το πλεονέκτημα της ύπαρξης πολλαπλών μαλακών αρθρώσεων» (Hadid, 1999).

Η χρήση μιας συμπληρωματικής κίνησης περιέλιξης μέσα στο κτίριο φαίνεται να υποστηρίζει τον ισχυρισμό της Hadid για το LF-one, ότι «παρέχει ένα ανοιχτό δικτυακό διάγραμμα που επιτρέπει εκτεταμένες παρακαμπτήριες διαδρομές» (Hadid, 1999). Είναι μια ελικοειδής διαδρομή που συνδέει τον κεντρικό εσωτερικό χώρο με την έξοδο στο βατό τμήμα του δώματος, ενισχύοντας έτσι τον ανοιχτό χαρακτήρα του κτιρίου, προσθέτει έναν ακόμα βαθμό ελευθερίας, εμπλουτίζει τις δυνατότητες των κινήσεων, προτείνει χώρους.

Εικ. 10: Zaha Hadid, LF-one, Φωτογραφίες όψης σε ορθή προβολή.



Εικ. 11: Zaha Hadid, LF-one, μακέτες εργασίας.

Η επόμενη παρατήρηση αφορά στην υποχώρηση του δαπέδου του αναψυκτηρίου και των γραφείων σε σχέση με τους υπόλοιπους εσωτερικούς χώρους του ισογείου κατά μισό μέτρο χαμηλότερα. Αντίστοιχο υψόμετρο έχει και η αυλή εκτόνωσης του αναψυκτηρίου με αποτέλεσμα ο υπαίθριος χώρος που ορίζεται από την εξωτερική χάραξη της αρχικής δέσμης να βρίσκεται χαμηλότερα από το περιβάλλον διαμορφωμένο έδαφος. Πρόκειται για μια καμπύλη χάραξη που τέμνει το έδαφος υλοποιώντας την προγραμματική δήλωση για *πολλαπλούς ορισμούς του εδάφους* (Hadid, 1999). Τονίζει με αυτόν τον τρόπο την παρουσία του εγκάρσιου μέλους της δέσμης [3] που υλοποιείται κυρίως ως εξωτερική διαμόρφωση.

Το *έδαφος* μπορεί να είναι το μονοπάτι που ανυψώνεται ως το επίπεδο του δώματος για να κατηφορίσει ομαλά ξανά, ταυτόχρονα είναι η «φυσική» ισόγεια στάθμη που οδηγεί στις εισόδους του κτιρίου, ενώ άλλο ένα υποκείμενο έδαφος αποκαλύπτεται από την καμπύλη τομή μέσα στην οποία εκτονώνεται το αναψυκτήριο του κτιρίου. Αυτή η στρατηγική, όπως ρητά αναφέρει η Hadid, αποσκοπεί στη δημιουργία πολλών επάλληλων, δημόσιων επιφανειών (layers) που εντείνουν τις κοινές δραστηριότητες (Hadid, 1999).

Σε ένα τεχνητό πεδίο, όπως αυτό του LF-one, υπάρχει μεγάλη ελευθερία υλοποίησης μιας εκτεταμένης και περίπλοκης δέσμης διαδρομών και χώρων. Οι θετικοί χώροι που υποτίθεται ότι δημιουργούνται μέσα στην υφή αυτής της πλέξης διατάσσονται σε δύο ή τρία επίπεδα και *δεν διακρίνονται* από τη δέσμη των διαδρομών που τους διασχίζουν (Hadid, 1999). Οι χρήσεις που φιλοξενούν είναι τέτοιες που προϋποθέτουν διαμπερείς κινήσεις για να λειτουργήσουν, δεν είναι συγκεκριμένοι προορισμοί για το κοινό αλλά χώροι έκθεσης και αναψυχής που προσελκύουν τους περαστικούς, τόσο οι εξωτερικοί όσο και οι εσωτερικοί χώροι του κτιρίου είναι ένας χώρος υποδοχής κοινού (foyer) για τον εκτεταμένο ανοιχτό χώρο του πάρκου.

5.3 Το LF-one ως εικόνα: η γραμμική διάσταση

Η δημοσίευση του LF-one εικονογραφείται με σκίτσα μελέτης του τοπίου, τα οποία μάλλον επεξεργάζονται την κεντρική ιδέα της δέσμης δρόμων και χώρων παρά κάποια προϋπάρχουσα κατάσταση, και με τοπογραφικές απεικονίσεις που δείχνουν την κεντρική ιδέα δημιουργίας ενός στομίου σε αυτό το ευρύ αλλά κλειστό πεδίο. Φαίνεται πως οι γραμμές του κτιρίου *σχηματίζουν* το τοπίο, με την πρόθεση να κατευθύνουν ροϊκές κινήσεις στο εσωτερικό του πεδίου. Η ένταση στη γραμμική διάσταση υποδηλώνει την έννοια της μετατόπισης και εντείνεται από την ελαφριά κάμψη: η σημειακή, εφήμερη θέση μπορεί να βρίσκεται οπουδήποτε πάνω σε μια δεδομένη τροχιά ή μια δέσμη από τροχιές. Οι γραμμές των σκίτσων παραπέμπουν στην ορμή κύματος που σκάει ή χειμάρρου που φουσκώνει ξαφνικά, μια ρητή εξάλλου δήλωση της Hadid: «Το LF-one αναφέρει ότι αποσπά νέες ρευστές χωρικότητες από τη μελέτη φυσικών

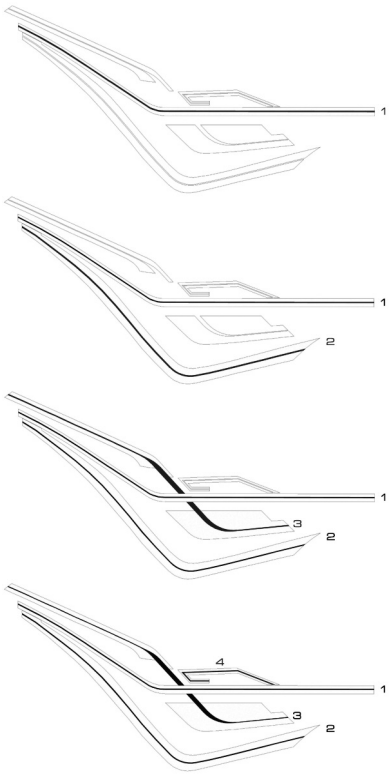
σχηματισμών τοπίου δυναμικού χαρακτήρα, όπως τα δέλτα των ποταμών, τα φαράγγια και οι παγετώνες» (Hadid, 1999).

Αν στα παραπάνω αντιπαραβάλουμε τις εικόνες του πραγματικού κτιρίου, μπορεί να δούμε ότι ο κυρίως όγκος του κτιρίου οφείλει τη μορφή του στην οπτικοποίηση της ανθρώπινης κίνησης τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό του, όπως αντίστοιχα οι έρημοι ή τα φαράγγια οφείλουν τη μορφή τους στις κινήσεις του αέρα ή του νερού.

5.4 Η αποσπασματική φωτογράφηση

Ανάμεσα στο εικονογραφικό δημοσιευμένο υλικό για το LF-one, μεγάλο μέρος αποτελούν οι φωτογραφίες του έργου. Πρόκειται για εικόνες αποσπασματικές που προέρχονται από διάφορα σημεία στην περίμετρο, μέσα και πάνω στη δέσμη χώρων του LF-one. Δίνουν λεπτομέρειες της οπτικής του σώματος του κτιρίου, όπως μεταβάλλεται στη διάρκεια κινήσεων που το ίδιο χαράσσει και η παραγόμενη αντίληψη τοπίου μοιάζει πολύ με τις εικόνες από το παράθυρο ενός τρένου, όταν διασταυρώνεται με ένα άλλο. Το δίκτυο των διαδρομών της δέσμης μοιάζει με ράγες στις οποίες κινούνται σαν συρμοί οι κτιριακοί «τοπιακοί σχηματισμοί», οι γραμμικοί όγκοι του LF-one.

Σε αντίθεση με το τοπίο του μοντέρνου, εδώ το κτίριο δεν βρίσκεται ως περίοπτο αντικείμενο στη μέση ενός χώρου που ορίζεται ως «το τοπίο», ούτε πίσω από ένα παράθυρο που στρέφεται προς το τοπίο ως αντικείμενο της επιθυμητής θέας. Στο LF-one, το ενδιαφέρον βρίσκεται στο χώρο. Έχει σχεδιαστεί για να βιώνεται ως πεδίο το οποίο διατρέχεται από κινήσεις. Το τοπίο είναι ο χώρος που διαρρέεται από τις ίδιες τροχιές με αυτές που ορίζουν το κτίριο, και τα δύο μαζί αλληλοσυμπληρώνονται σε ένα ολοκληρωμένο δίκτυο κινήσεων. Το δίκτυο αυτό έχει μόνο εσωτερικό και δεν υπάρχει κάποιο σημείο *έξω* από αυτό, όπου μπορούμε να σταθούμε και να έχουμε μια μοναδική ολοκληρωμένη εικόνα. Το δίκτυο δεν έχει αρχή και τέλος, αλλά βρίσκεται πάντα στη μέση των πραγμάτων.



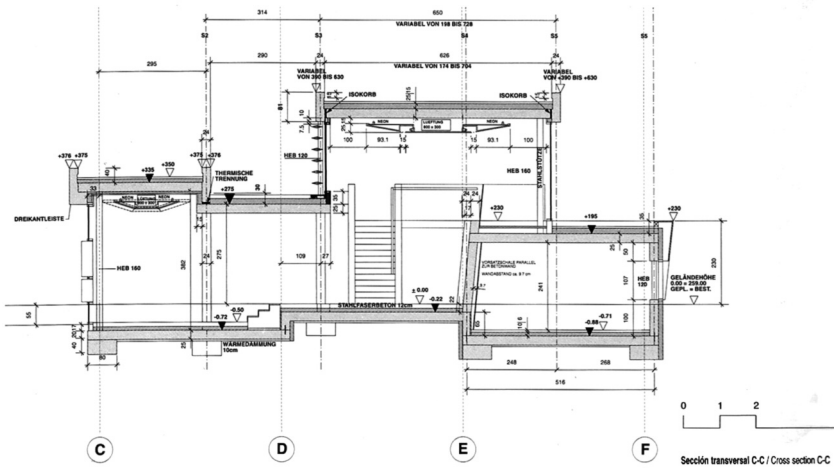
Εικ. 12: Διάγραμμα ανάλυσης κινήσεων.

5.5 «Landscape as a Plan»: Οι λέξεις-κλειδιά

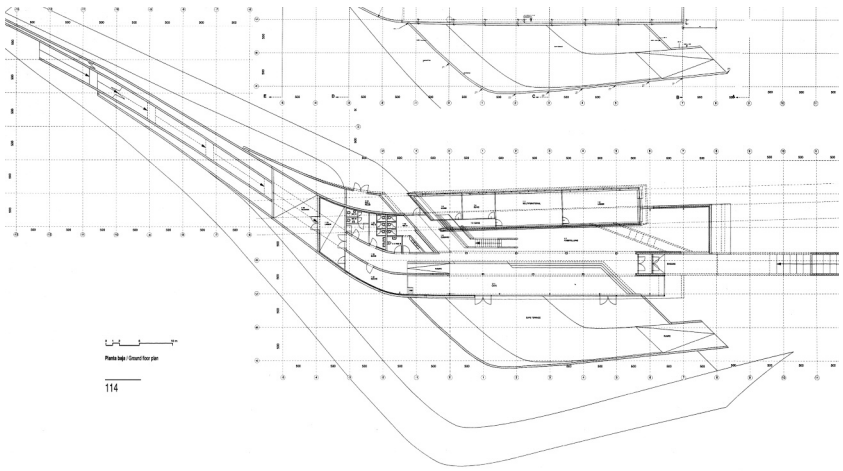
Ο τρόπος να προσεγγίσουμε το κείμενο *Το τοπίο ως κάτοψη* είναι να επιχειρήσουμε μια δεύτερη εγκάρσια ανάγνωση, με τη σάρωση του κειμένου με τεκμήριο λέξεις-κλειδιά, όπως το «τοπίο» και τα συμφραζόμενά του.

5.5.1 *Η λέξη «τοπίο»*

Οι αναφορές της Hadid στη λέξη «τοπίο», το συνδέουν τόσο με το χειρισμό του εδάφους και γενικά τον τεχνηματικό χώρο που οργανώνει το εσωτερικό του κτιρίου, όσο και με ιδιότητες του *φυσικού τοπίου* όπως η διάταξη *σε γεωλογικές στρώσεις* και η *τοπογραφία* των λόφων που λειτουργούν ως πρότυπα για τη μορφολογία του κτιρίου.



Εικ. 13: Εγκάρσια τομή της δέσμης χώρων.



Εικ. 14: Zaha Hadid, LF-one, κάτοψη.

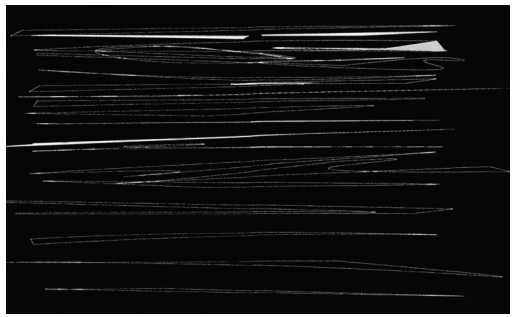
Οι ιδιότητες που αποδίδονται στο τοπίο και επιχειρείται να μεταφερθούν στην αρχιτεκτονική έχουν μια σκοπιμότητα πολύ απλά εκφρασμένη: το τοπίο δίνει με πολλούς τρόπους ευχαρίστηση στους ανθρώπους και αυτό ακριβώς θέλουμε και για την αρχιτεκτονική, αναφέρει μια παρατήρηση για το κτίριο του LF-one (Hadid, 2001). Σε μια τρίτη ομάδα διαγώνιων αναφορών, διευκρινίζεται ότι οι *τοπιακές αναλογίες* της αρχιτεκτονικής λειτουργούν με όρους οργάνωσης, δηλαδή *ανοιχτές, ρευστές, διφορούμενες*. Αυτή η κατηγορία αναφορών κατά κάποιο τρόπο δημιουργεί συνδέσεις μεταξύ των δύο προηγουμένων, του τεχνητού και του φυσικού τοπίου.

Από τις αναφορές της λέξης «τοπίο» στο λόγο της Hadid συνάγεται γενικά η σχέση της έννοιας του τοπίου με τον τεχνηματικό χώρο. «Βλέπει» τοπία στο εσωτερικό των κτιρίων, *τεχνητά* τοπία που διαπερνούν το κέλυφος και διατάσσονται οριζόντια και κατακόρυφα, φέρνοντας μαζί τους το *δημόσιο, αστικό* χαρακτήρα στους εσωτερικούς χώρους. Η κατασκευή αυτών των χώρων έχει την αναφορά της στους *φυσικούς σχηματισμούς τοπίων*, στη γεωλογική διαστρωμάτωση. Το «τοπίο» είναι χώροι σε επάλληλες στρώσεις, σε ρευστούς σχηματισμούς και έχει άμεση σχέση με το έδαφος. Η αναλογία δεν λειτουργεί με όρους εικόνας αλλά λειτουργεί μέσω των ιδιοτήτων του τοπίου να είναι *ανοιχτό, ρευστό και αμφιλεγόμενο* και ως οργανωτική διαγραμματική αρχή που είναι δυνατόν να μεταφερθεί στο κτίριο. Το «τοπίο» είναι *ιδιότητα* της κτιριακής αρχιτεκτονικής, των *χώρων-τοπίου*, η οποία υλοποιείται με διάφορους τρόπους που εμπλέκουν το χειρισμό του *εδάφους* και το *πεδίο* ως συνθήκη υποβάθρου.

5.5.2 *Η λέξη «έδαφος»*

Το «έδαφος» και ο «χειρισμός» του (ground manipulation) είναι δύο από τις κυριότερες λέξεις-κλειδιά για να προσδιορίσουμε τον τρόπο που εμπλέκεται το τοπίο στην κτιριακή αρχιτεκτονική. Το έδαφος στο κείμενο αναφέρεται ως *αστικό υλικό* και ο

χειρισμός του υποστηρίζεται ότι εγκαθιστά στο κτίριο μια νέα *αστική συνθήκη*. Το έδαφος, με την έννοια των ανοιχτών χώρων του ισογείου επιπέδου πρόσβασης στο κτίριο, είναι η σύνδεση με την πόλη και προσδιορίζει το βαθμό δημόσιας χρήσης του κτιρίου. Οι κατάλληλες αλληλοτομίες και οι ρευστές συνδέσεις του βασικού επιπέδου πρόσβασης με άλλους υπόγειους ή υπέργειους χώρους υποστηρίζεται ότι οδηγεί σε πολλαπλά επίπεδα εδάφους, σε *πολλαπλότητα εδαφών*, ιδιότητα που σχετίζεται με μια τεχνητή στρωματογραφία αστικών δραστηριοτήτων (Hadid, 2001).



Εικ. 15: Landscape study (Hadid, 1999). Σκίτσα που απεικονίζουν γραμμές που καμπυλώνουν, κάμπτονται, διασταυρώνονται, επιστρέφουν στην αρχή. Δείχνουν ότι επιχειρούν να διατρέξουν την επιφάνεια του χαρτιού από άκρη σε άκρη και δημιουργούν πυκνώσεις ανά ομάδες.

Η λέξη «έδαφος» στο κείμενο της Hadid συντάσσεται με *ρηματικές εκφράσεις* που εξηγούν τη γενική έννοια του χειρισμού του. Το έδαφος παρουσιάζεται με τη δυνατότητα να *συγχωνεύεται* με υπερκείμενους χώρους (merge), να *ανοίγει* για να αποκαλυφθούν υποκείμενοι χώροι (open up), να *ξεφλουδίζεται* σε διακριτά φύλλα (peel up), να *χωρίζεται* σε δέσμες (split), να *πτυχώνει* την επιφάνειά του δημιουργώντας τοπικές παραμορφώσεις (warp) και να *φουσκώνει* για να δημιουργηθούν χώροι στο εσωτερικό του (inflate). Ακόμα μπορεί να *πολλαπλασιάζεται* και να αρθρώνεται ως στρωματογραφία (multiply), αλλά και να *χαράσσεται* η επιφάνειά του για να αφαιρεθεί μάζα (carve into).

Από τις χρήσεις της λέξης «έδαφος» συνάγεται ότι πρωτογενώς το έδαφος είναι ο φορέας του αστικού χαρακτήρα, το λείο υπόβαθρο ανεμπόδιστης κυκλοφορίας, το πεδίο των ροών που τροφοδοτούν το έργο και το ανεξάρτητο υπόβαθρο οποιουδήποτε δευτερογενούς κτιριακού τοπίου. Σε μια δεύτερη κατηγορία συμφραζομένων της λέξης, το έδαφος γίνεται αντικείμενο επεξεργασίας με τα εργαλεία της αρχιτεκτονικής, αποκτά γραμμώσεις με διάφορους τρόπους, γίνεται ένας χώρος διαφοροποιημένος. Το τοπίο ως αρχιτεκτονική κατασκευή εξαρτάται άμεσα από την επεξεργασία του εδάφους, από τον χειρισμό του ως υλικό υποβάθρου.

5.5.3 *Και άλλες λέξεις: το «πεδίο» και οι «ροές»*

Η λέξη «πεδίο» (field) είναι έκφραση που απαντάται συχνά στο κείμενο στα συμφραζόμενα των λέξεων «τοπίο» και «έδαφος». Σημαίνει κατ' άρχήν το γήπεδο που πρόκειται να υποδεχτεί τις κτιριακές κατασκευές και συνδέεται κυρίως με την έκταση της περιοχής. Παράλληλα στο κείμενο εμφανίζει ιδιότητες ενός θεωρητικού χώρου, συσχετισμένου σχεδόν με τη μαθηματική ή τη φυσική επιστήμη, που ορίζεται από το συσχετισμό δυναμικών καταστάσεων.

Εικ. 16: LF-one, εξωτερική άποψη.

Εικ. 17: LF-one, εξωτερική άποψη.

Πεδίο, στη φυσική, είναι μια έννοια που αφορά το χώρο που ορίζεται από τις ιδιότητές του σχετικά με δυνάμεις που ασκούνται πάνω σε κατάλληλα υποθέματα. Υποθέματα για την αρχιτεκτονική δεν μπορεί παρά να είναι η ανθρώπινη παρουσία και ο τρόπος που κι-

νητοποιείται από τις κτιριακές δομές. Οι δυνάμεις που ορίζουν ένα τέτοιο πεδίο, αναλογικά με τα φυσικά πρότυπα, καταγράφονται με την έννοια της *ροής* και προσδίδουν την ιδιότητα της ρευστότητας στο χώρο.

Από τα συμφραζόμενα των λέξεων «ροή» και «ρευστό» στο κείμενο συνάγεται ότι πρόκειται για κάτι που αφορά την ανθρώπινη κίνηση, τις δυνατότητες διαφυγής, τον τρόπο που ο χώρος γίνεται κατανοητός μέσω της δυνατότητας κίνησης. Από τις εκφράσεις του κειμένου που χρησιμοποιούνται για να εξηγηθούν τα εργαλεία εξασφάλισης αυτής της ροής, θα απομονώναμε την ιδιότητα του έργου να παραμένει «ανοιχτό» και την «ανάλυση σε μοναδιαία εικονοστοιχεία».[6] Για αυτή την τελευταία έκφραση διευκρινίζεται στο κείμενο ότι η χρήση ενός τυποποιημένου συστήματος στοιχείων τοίχων, οροφών και δαπέδων, που οδηγεί στην ιδέα της επανάληψης, ευνοεί παράλληλα την επίτευξη μέγιστης ρευστότητας.

6. Πρόκειται για την –ασταθή– απόδοση της λέξης pixellation: «I think that the V&A was the start of this idea of pixellation, which is to use a standard system to achieve maximum fluidity, and this leads to the idea of the repeat». (Hadid, 2001).

Οι ροές που αντιπροσωπεύουν την κίνηση στη γλώσσα που περιγράφει το φυσικό πρότυπο είναι συνήθως αυτές του νερού ή του αέρα και έχουν κυρίαρχο ρόλο στη διαδικασία μορφογένεσης των φυσικών μορφών. Οι κτιριακές μορφές που σχηματίζονται με σύνθεση ευθειών γραμμών και οριζοντίων επιπέδων φαίνεται πως αντιδρούν ανεπαρκώς ως μέρη ενός χώρου ροών. Αντίθετα, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι οι ροές ευνοούνται σε ταχύτητα με τη μέγιστη διαφοροποίηση και τον κατακερματισμό των στοιχείων του χώρου, πράγμα που περίπου συμβαίνει με τα βότσαλα και το οποίο ευνοεί τη γενική σχηματοποίησή τους σε δυναμικές μορφές.

Από το κείμενο συνάγεται ότι το «τοπίο» στη θεωρητική προσέγγιση Hadid είναι λέξη που εμφανίζεται σε πυκνώσεις και γειτονεύει με άλλες λέξεις, όπως το «έδαφος», που χρησιμοποιούνται μαζί και χαρακτηρίζουν τον τρόπο που σχεδιάζεται η αρχιτεκτονική. Ακόμα η έκφραση «σχηματισμός τοπίου» που έχει χρησιμοποιηθεί ως τίτλος του κτιριακού έργου LF-one, υπάρχει στο κείμενο τόσο ως τεχνητός όσο και ως φυσικός. Το τοπίο, ως ιδιότητα του κτιρίου, μοιάζει να καταργεί τα όρια τεχνητού-φυσικού, αλλά και να αναιρεί το ίδιο το κτιριακό αντικείμενο προς όφελος μιας πεδιακής αντιμετώπισης.

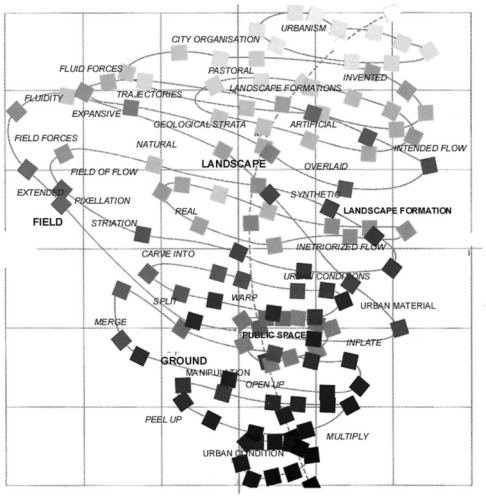
Εικ. 18: LF-one, εξωτερική άποψη.

Εικ. 19: LF-one, εξωτερική άποψη.

Εικ. 20: LF-one, εξωτερική άποψη.

6. ΔΙΑΣΠΑΣΗ ΚΑΙ ΡΕΥΣΤΟΤΗΤΑ. ΤΟ «ΡΙΖΩΜΑ» ΩΣ ΤΟΠΙΑΚΟ ΑΝΑΛΟΓΟ

Στη συνέχεια επιχειρείται μια συνθετική ανάγνωση αναφορών από το πεδίο των κειμένων της Hadid από τη μια, και από εκείνων του Gilles Deleuze από την άλλη. Η ανάγνωση αυτή λειτουργεί σχεδόν συνειρμικά μέσω της παρουσίας κοινών λέξεων, που πλέκουν τα κείμενα μεταξύ τους, γεγονός που μπορεί να συμβαίνει έξω από τον έλεγχο των συγγραφέων (Derrida, 1990).

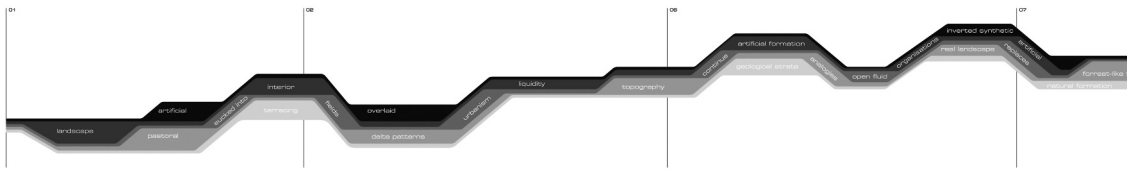


Εικ. 21: Σχηματική απεικόνιση εμφάνισης λεκτικών όρων στο κείμενο «Landscape as a plan» και συσχετισμοί μεταξύ τους με βάση τα συμφραζόμενα.

Για τη Hadid, η οργάνωση της κάτοψης που προέρχεται από τη διάλυση των οργανωτικών στοιχείων επιτρέπει τη μέγιστη διέλευση ροϊκών κινήσεων ώστε η συνολική διάταξη να είναι ανοιχτή, μη ιεραρχημένη, με πολλαπλές διεξόδους. Η *δέσμη χώρων τοπίου* στο LF-one συμπυκνώνει περιοχές χρήσης γύρω από το πολλαπλό δίκτυο κινήσεων που συνιστά το έργο. Τα σημεία εισόδου και εξόδου είναι συγκεκριμένα αλλά μη ιεραρχημένα, και ανταποκρίνονται το καθένα σε διαφορετική έκφανση της λειτουργικότητας στο σημείο που βρίσκονται, χωρίς άλλο χαρακτηρισμό ως προς τη σημασία τους.

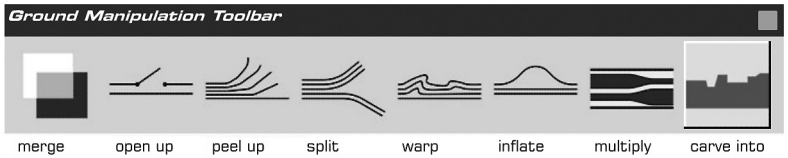
Το «ρίζωμα» ως εικονογραφικός όρος χρησιμοποιήθηκε από τους Felix Guattari και Gilles Deleuze στο βιβλίο τους *Mille plateaux* για να περιγράψει μη-ιεραρχικά δίκτυα όλων των ειδών.[7] Η επινόηση του «ριζώματος» περιγράφει τη θεωρία και έρευνα που επιτρέπει πολλαπλά, μη-ιεραρχημένα σημεία εισόδου και εξόδου στην αναπαράσταση και ερμηνεία δεδομένων. «Ένα ρίζωμα δεν έχει αρχή και τέλος, είναι πάντα στη μέση, ανάμεσα στα πράγματα, ενδιάμεσος [...] Η δενδροειδής διάταξη εμπλέκει το ρήμα “είναι” ενώ το συνδετικό υλικό του ριζώματος είναι ο σύνδεσμος “και”. Αυτός ο σύνδεσμος μεταφέρει αρκετές

7. Προέρχεται από σημειώσεις αποδελτίωσης των *Rhizome και Mille Plateaux* στο <http://www.jahsonic.com/GillesDeleuze.html>.



Εικ. 22: Σχηματική απεικόνιση κατά τη χρονική σειρά εμφάνισης λεκτικών όρων που σχετίζονται με τον όρο τοπίο-landscape στο κείμενο «Landscape as a plan».

δυνάμεις να ταρακουνήσουν και να ξεριζώσουν το ρήμα "είμαι". *Ανάμεσα στα πράγματα* δεν σημαίνει μια εντοπισμένη σχέση που πηγαίνει από το ένα πράγμα στο άλλο και πίσω, αλλά μια κάθετη διεύθυνση, μια εγκάρσια κίνηση που σαρώνει προς τη μια και την άλλη πλευρά, ένα ρέμα χωρίς αρχή ή τέλος που υποσκάπτει την όχθη του και κερδίζει ταχύτητα στη μέση».



Εικ. 23: Οπτικοποίηση μιας «γραμμής εργαλείων» διαμόρφωσης του εδάφους με βάση τους λεκτικούς όρους που χρησιμοποιούνται στο κείμενο «Landscape as a plan» από την Hadid.

6.1 Χώροι λείοι και γραμμωτοί

Η «γράμμωση» είναι μια λέξη που χρησιμοποιεί η Hadid για να δηλώσει περισσότερο την πεδιακή οργάνωση και λιγότερο τη μορφολογία (Hadid, 2001). Αναφέρει τη γράμμωση ως συνθετικό εργαλείο για ένα ανοιχτό δικτυακό διάγραμμα που επιτρέπει εκτεταμένες αναθεωρήσεις γιατί προσφέρει μόνο τις δυνατότητες γραμμών και χαράξεων. Δεν εμπεριέχει τον υποχρεωτικό χαρακτήρα ενός απολύτως καθορισμένου χώρου, αλλά υποστηρίζει την ανοιχτή δικτυακή λειτουργία και εξασφαλίζει τη δυνατότητα διαφορετικών χρήσεων του ίδιου βασικού διαγράμματος.

Στο *Mille plateaux* χρησιμοποιούνται από τους Deleuze και Guattari οι όροι «λείος» και «γραμμωτός» χώρος για να ορίσουν το πεδίο της νομαδικής σκέψης. Από αυτούς τους ασύμμετρους διαπλεκόμενους χώρους, ο οργανωμένος, γραμμωτός χώρος εξαναγκάζει κάθε κίνηση να ακολουθεί προκαθορισμένες τροχιές, ενώ ο νομαδικός χώρος είναι λείος και ανοιχτός. Είναι ο χώρος της ελεύθερης κίνησης και επικοινωνίας μεταξύ των σημείων, ο χώρος εντασιακών πολλαπλοτήτων. Αν ο γραμμωτός χώρος είναι ο χώρος αναπαράστασης του καρτεσιανού υποκειμένου, ο λείος είναι ο χώρος του δυναμικού γίγνεσθαι, των ροών και των εντάσεων και στο πεδίο του το κάθετί προσλαμβάνεται ως ένταση, ως μη σημαίνον σημείο που ολισθαίνει και αποκλίνει διαρκώς, ως ροή.[8]

8. Από τις σημειώσεις του μαθήματος *Φιλοσοφία και ιστορία της Επιστήμης και της Τεχνολογίας*: 22-23.

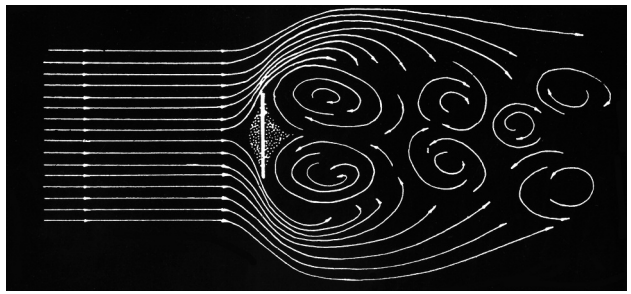
Συνδυάζοντας τις δύο διαφορετικές αναφορές της γράμμωσης, συμπεραίνεται ότι ο λείος χώρος των ανεμπόδιστων επιθυμητικών ροών ανταποκρίνεται μάλλον στο «τοπίο» ως το απρόσιτο φυσικό πρότυπο, ενώ οποιαδήποτε αρχιτεκτονική επέμβαση είναι αναγκαστικά προς την κατεύθυνση του αυλακωμένου ή γραμμωτού χώρου. Ωστόσο, φαίνεται ότι δεν υπάρχει το καθένα απ' αυτά καθαυτό, δεν υπάρχει το ένα χωρίς το άλλο, και ότι οι ασύμμετροι αυτοί χώροι λειτουργούν ως δύο πόλοι για να τοποθετούμαστε και να κινούμαστε ανάμεσα.

6.2 Χώροι συνεχών πολλαπλοτήτων

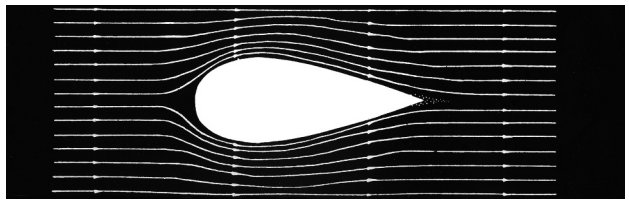
Η έννοια της πολλαπλότητας χρησιμοποιείται στο κείμενο της Zaha Hadid για να χαρακτηρίσει το βασικό εργαλείο χειρισμού του εδάφους με το οποίο αναιρείται το κτίριο- αντικείμενο και συντάσσεται το ενιαίο σύστημα *χώρων-τοπίου*. Μία από τις ιδιότητες που αποδίδονται στο έδαφος είναι η δυνατότητα να πολλαπλασιάζεται ως τεχνητή στρωματογραφία και, κατά συνέπεια, να αναιρείται ως μοναδικό σταθερό επίπεδο αναφοράς. Αν όμως το έδαφος είναι γη

και χώμα, όπως η κοινή εμπειρία υπαγορεύει, είναι πολύ δύσκολο να εντοπιστεί τι ακριβώς είναι αυτό που πολλαπλασιάζεται. Στο κείμενο της Hadid, τα συμφραζόμενα δείχνουν ότι η έννοια του εδάφους συνδέεται άμεσα με την αστική συνθήκη, τις πιθανές διόδους επικοινωνίας του έργου με την πόλη, οι οποίες οφείλουν να είναι πολλαπλές.

Ο Deleuze ασχολείται με την έννοια της συνεχούς πολλαπλότητας αρχικά όταν μελετά το έργο του Bergson, που ορίζει τη διάρκεια ως πολλαπλότητα και εκθέτει το παραδοσιακό πρόβλημα του ενικού και πληθυντικού ως ψευδές. Στο *Mille plateaux*, ο Deleuze ορίζει το «plateau» ως κάθε πολλαπλότητα συνδεδεμένη με άλλες πολλαπλότητες μέσω υπόγειων βλαστών με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργείται ή να προεκτείνεται ένα ρίζωμα. Το ρίζωμα δεν μοιάζει με τα δέντρα και τις ρίζες τους, αντίθετα συνδέει ένα οποιοδήποτε σημείο με ένα οποιοδήποτε άλλο σημείο, όχι αναγκαστικά ίδιας φύσης, αλλά και διαφορετικά είδη σημείων ή και μη σημειωτικές καταστάσεις. Η μη-κλειστή φύση του συστήματος σημαίνει ότι δεν μπορεί να συρρικνωθεί στο «Ένα και τα Πολλά». Η σημασία του δεν βρίσκεται στις μονάδες, αλλά μάλλον σε «διευθύνσεις σε κίνηση» και στην κατάλληλη προσαρμογή που επιτρέπει να αναδυθεί μια σειρά αναγνώσεων. Δεν έχει αρχή και τέλος, βρίσκεται πάντα στη μέση από όπου μεγαλώνει και διασπάται. Αντίθετα από τη δομή που συντίθεται από μια ομάδα σημείων και θέσεων, το ρίζωμα είναι φτιαγμένο μόνο από δυναμικές γραμμές. Οι Deleuze και Guattari δεν προτείνουν ένα εναλλακτικό οργανωτικό μοντέλο μέσω του ριζώματος, αλλά το αντικαθιστούν με μια ανοιχτή διαδικασία, η οποία αρνείται κάθε υπαγωγή σε κλειστό σύστημα, κάθε εγκλωβισμό σε οργάνωση με υποκείμενο.

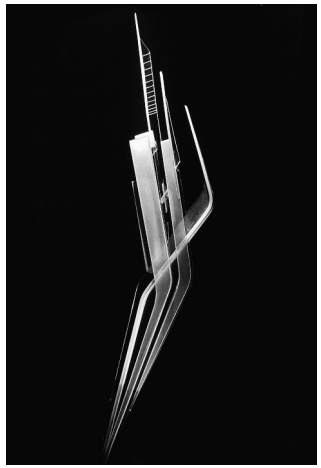


Εικ. 24: Buckminster Fuller, μελέτη της ροής του αέρα γύρω από μια ευθειογενή επιφάνεια.



Εικ. 25: Buckminster Fuller, μελέτη της ροής του αέρα γύρω από μια αεροδυναμικά βέλτιστη φόρμα.

Η πολλαπλότητα αντιμετωπίζεται από τον Deleuze ως συνέχεια, «δεν είναι ούτε μία ούτε πολλές, πρόκειται για συνεχή συνάθροιση από ετερογενείς απλότητες που εκθέτει και συλλογικές ποιότητες συνέχειας και τοπικές ποιότητες ετερογένειας» (Κούτρα, 2003). Η Hadid, με την πολλαπλότητα εδαφών στο LF-one, δεν εννοεί ότι υπάρχουν πολλά υποκείμενα εδάφη, αλλά *ένα* υπόβαθρο που μπορεί να μεταβάλλεται μέσα σε κάποιο εύρος, χωρίς να αλλάζει φύση τοπολογικά. Ο τρόπος που επεξεργάζεται αρχιτεκτονικά τη συνθήκη του εδάφους επιχειρεί να ακολουθεί ριζωματικά χαρακτηριστικά, γιατί αυτά εξασφαλίζουν τον ανοιχτό χαρακτήρα των *χώρων-τοπίου*.



Εικ. 26: Zaha Hadid, LF-one, τρισδιάστατη απεικόνιση.

6.3 Από το φυσικότροπο «τοπίο» στους *χώρους-τοπίου*

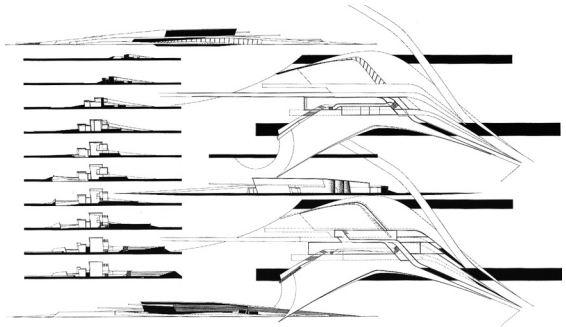
Σε αυτή την εργασία βρισκόμαστε συνεχώς μέσα στο θεωρητικό αρχιτεκτονικό στερέωμα της Hadid. Υποθέτουμε τις απόψεις που διατυπώνονται από το κτίριο του LF-one και το κείμενο *Landscape as a Plan* για να τις δοκιμάσουμε. Το κύριο θέμα είναι πάντα να προσεγγίσουμε την έννοια του τοπίου, η οποία διαρκώς ξεφεύγει.

Ξεκινώντας από την παραδοχή ότι το τοπίο αποτελεί πολιτισμική κατασκευή και ερευνώντας συνδυαστικά κείμενο και

κτίριο, καταλήγουμε ότι για τη Hadid –που μισεί τη φύση–[9] το τοπίο είναι ιδιότητα του τεχνηματικού χώρου. Δεν είναι η περιβάλλουσα πραγματικότητα με την οποία η κτιριακή αρχιτεκτονική ως ένθετο αντικείμενο σχετίζεται με διάφορους τρόπους, αλλά χαρακτηρίζει ως ιδιότητα τους χώρους που σχηματίζονται μέσα στη δέσμη του LF-one. Το συγκεκριμένο αυτό χωρικό σύστημα επιδιώκει ιδιότητες, όπως να παραμένει ανοιχτό και να προσφέρει πολλαπλές διαδρομές, οι οποίες ως τροχιές διαφυγής δεν διακρίνονται από τα σημεία που τις συνθέτουν, τους «θετικούς» χώρους χρήσης του κτιριολογικού προγράμματος. Το LF-one διαθέτει κάποια από τα χαρακτηριστικά «ανοιχτού, ρευστού και αμφιλεγόμενου» *σχηματισμού τοπίου*, ενώ κάποια άλλα βρίσκονται περιορισμένα μέσα στα πεπερασμένα όρια μορφών που επιβάλλει η πραγματική χρήση του κτιρίου.

Τελικά, από τη χρήση της λέξης «τοπίο» συνάγεται ότι η έννοιά του έχει απομακρυνθεί οριστικά από την αρχική λεξικογραφική σημασία του αισθητικά επεξεργασμένου φυσικότροπου χώρου και βρίσκεται εγκλωβισμένη μέσα στις εκφράσεις της αρχιτεκτονικής, στους *χώρους-τοπίου* ή στα κτίρια-τοπία. Ίσως μάλιστα αποδεικνύεται ότι η ίδια η λέξη είναι πλέον ακατάλληλη, αλλά χρησιμοποιείται ακόμα για να συνεχίζει υποθετικά να μεταφέρει ιδιότητες του απρόσιτου φυσικού τοπίου. Το «τοπίο» είναι μια λέξη-όχημα που μας έφερε ώς εδώ, περνώντας από το «έδαφος», το «πεδίο» και άλλες δύσβατες λέξεις.[10] Στη συνέχεια, σκοπός είναι ο *χώρος-τοπίου*, που φέρει το σύμπλεγμα των ιδιοτήτων που περιγράφηκε, να γίνει ένας ανεξάρτητος όρος που συνδέεται με το πεδίο και το δίκτυο.

«Ο όρος “τοπίο” σηματοδοτεί μια σύγχρονη αρχιτεκτονική στρατηγική που πριμοδοτεί την εδαφική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής [...] Το αναδιαμορφωμένο έδαφος της γης διαπλέκεται, πτυχώνεται με το κτίριο, σε σχέσεις αμοιβαίας επιρροής και υβριδικής σύζευξης. Αποτέλεσμα αυτής της εμπλοκής είναι ένα κτιριακό συνεχές που επεκτείνεται πέρα από τα καθορισμένα αναγνωρίσιμα όρια του περιβλήματος ενός κτιρίου. Η συνεκτική αυτή πτύχωση [...] *αναστέλλει* τις παραδοσιακές αντιθέσεις της αρχιτεκτονικής ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό, το αντικείμενο και το έδαφος, το εσωτερικό και το εξωτερικό ενός κτιρίου. Αυτή η ευέλικτη συνέχεια των εσωτερικών και των εξωτερικών διαστάσεων του *κτιρίου-τοπίου* διευκολύνει την προοδευτική ενσωμάτωση του δημόσιου χώρου στο κτιριακό σύμπλεγμα» (Χατζησάββα, 2001).



Εικ. 27: Zaha Hadid, LF-one, μελέτη κάτοψης-τομής.

9. «I hate nature», κατά δήλωσή της ίδιας της Hadid στην παρουσίασή της στην Αθήνα, στο Magaron Plus, 20/4/2005.

10. «Οι προτάσεις μου αποτελούν διευκρινίσεις όταν αυτός που με καταλαβαίνει, αφού με τη βοήθειά τους –πατώντας πάνω τους– τις υπερπηδήσει και προχωρήσει πέρα από αυτές, τελικά τις αναγνωρίσει ως στερημένες από νόημα» (Wittgenstein, 1978).

15 292-316 Xristofilopoulou_Layout 1 10/09/2012 10:29 π.μ. Page 310

Οι *χώροι-τοπίου* είναι κτιριακοί χώροι, σχεδιασμένοι με την πρόθεση να αναιρέσουν την αντίθεση φυσικού και τεχνητού περιβάλλοντος χώρου, κυρίως με τη μη αναγνώριση κάποιου συγκεκριμένου τοπίου ως «φυσικό». Είναι φορείς της ανοιχτής, αστικής συνθήκης που εισάγουν και διανέμουν σε ένα «νέο» πεδίο. Οι *χώροι-τοπίου* δεν ξεχωρίζουν το έδαφος από το κτίριο-αντικείμενο, γιατί ο χειρισμός του εδάφους ανήκει στη στρατηγική της σύνθεσης του κτιρίου, το έδαφος αντιμετωπίζεται ως αρχιτεκτονική επιφάνεια. Οι *χώροι-τοπίου* δεν έχουν εξωτερικό και εσωτερικό, γιατί περιλαμβάνουν ένα συνεχώς ευρύτερο ενιαίο σύστημα χώρων, στο οποίο ένα οποιοδήποτε υποκείμενο βρίσκεται πάντα *εντός*.

Οι *χώροι-τοπίου* είναι θραυσματικοί, αφού καμία σκέψη και καμία ιδέα δεν μπορεί να διατηρήσει την ακεραιότητα και την αυτονομία της σε ένα κινούμενο χωροχρονικό σύμπαν. Τα πολλαπλά συστήματα αναφοράς, ο πολλαπλός χώρος και χρόνος, καθιστούν τη συνέχεια μια αμφιλεγόμενη ενότητα των θραυσμάτων. Οι *χώροι-τοπίου* λειτουργούν σε μια συνεχή αστική «πολλαπλότητα» ως πεδία που ανιχνεύουν και διαχειρίζονται το δυναμικό της κίνησης και της ροής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Balibar, F. (1997). *Χώρος και σχετικότητα. Ο Άϊνστάϊν διαβάζει Γαλιλαίο και Νεύτωνα.* Αθήνα: Εστία.

Barthes, R. (1983). *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία.* Αθήνα: Ράππα.

Beardsley, J. (1994). *Earthworks: the Landscape after Modernism. In Denatured Visions, Landscape and Culture in the 20th century*. New York: MOMA.

Beeren W.A.L., Y. Korolev και E. Petrova (επιμ.) (1989). *Kazimir Malevich, 1878-1935*. Exhibition Catalogue Leningrad 1988 / Moskou 1988-1989 / Amsterdam 1989. Moscow-Amsterdam: Ministry of Culture USSR-Municipality of Amsterdam, Stedelijk Museum.

Berelson, B. (1971). *Content Analysis in Communication Research*. New York: Hafner. <http://writing.colostate.edu/references/research/ content/prob1.cfm>.

Bergson, H. (1998). *Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Colomina, B. (1996). *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge-London: The MIT Press.

Deleuze, G. (1990). «Πως αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό», στο F. Châtelet (επιμ.), *Φιλοσοφία.* Τόμος Δ΄: *Εικοστός αιώνας*. Αθήνα: Γνώση.

Deleuze, G. (1991) *Bergsonism.* New York: Zone Books.

Deleuze G. και F. Guattari (1980). *Mille plateaux.* Paris: Minuit.

Derrida, J. (1990). *Περί γραμματολογίας*. Αθήνα: Γνώση.

Eames Office – Morrison & Morrison (1994). *Powers of Ten. About the Relative Size of Things in the Universe*. New York: Scientific American Library.

Eisenman, P. (1995). *Ciudades de la Arqueolog a Ficticia. Obras de Peter Eisenman, 1978-1988*. Madrid: Secretar a General Técnica, Centro de Publicaciones, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente.

15 292-316 Xristofilopoulou_Layout 1 10/09/2012 10:29 π.μ. Page 311

Foucault, M. (1986). *Οι λέξεις και τα πράγματα*. Αθήνα: Γνώση.

Giedion, S. (1997). *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition.* Cambridge-London: Harvard University Press.

Hadid, Zaha M. (1999). *LF-one: Landscape Formation Weil am Rhein*. Basel: Birkhäuser.

Hadid, Zaha M. (2001). «1996-2001 – Landscape as a Plan. A Conversation with Zaha Hadid», *El Croquis*, 103.

Καφέτση, Α. (επιμ.), *Ρωσική πρωτοπορία, 1910-1930. Η συλλογή Γ. Κωστάκη. Θεωρία – κριτική*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλ. Σούτσου.

Κούτρα, Ε. (2003). «Συνέχεια, ροή και μορφικοί μετασχηματισμοί». Διπλωματική εργασία στο Δ.Π.Μ.Σ. *Σχεδιασμός, χώρος, πολιτισμός*. Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Kuhn, T. (1997). *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*. Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα.

Κωνσταντινίδης, Α. (1983). *Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια*. Αθήνα: Πολύτυπο.

Le Corbusier (1998). *Ένα μικρό σπίτι*. Αθήνα: Libro.

Μπαλτάς, Α. (1999). *Φιλοξενώντας τον Ζακ Ντεριντά. Στο περιθώριο επιστήμης και πολιτικής*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Πεπονής, Γ. (1997). *Χωρογραφίες. Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Reichlin, B. (1991). «La "petite maison" à Corseaux. Une analyse structurale», στο I. Charolais και A. Ducret (επιμ.), *Le Corbusier à Genève, 1922-1932. Projets et réalisations*. Lausanne: Payot.

Saussure, F. (1979). *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Τουρνικιώτης, Π. (επιμ.) (2005). *Δύο ταξίδια στον Le Corbusier*. Αθήνα: Futura.

Φιλιππίδης Δ. (2001). *Μοντέρνα αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Μέλισσα.

Χατζησάββα, Δ. (επιμ.) (2001). *Τρίτη Biennale Νέων Ελλήνων Αρχιτεκτόνων. Τόποι νομαδικής κατοίκησης/Places of Nomadic Dwelling*. Αθήνα: Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής.

Wittgenstein, L. (1978). *Tractatus Logico Philosophicus*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Ιστοσελίδες

http://www.zaha-hadid.com, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

http://www.elcroquis.es, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

http://www.jahsonic.com/GillesDeleuze.html, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n35choi, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

http://www.artsci.lsu.edu/fai/Faculty/Professors/Protevi/DG/ATP14.html, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

http://www.dc.peachnet.edu/~mnunes/vtop.htm, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

LF-one

http://www.truz.org, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

http://www.weil-am-rhein.de/suche/index.html, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

http://db.nextroom.at/tx/1028.html, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

15 292-316 Xristofilopoulou_Layout 1 10/09/2012 10:29 π.μ. Page 312

Content Analysis

http://writing.colostate.edu/references/research/content/pop2f.cfm, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

http://www.panteion.gr/~gskarp/lessons.html, τελευταία επίσκεψη 18/11/2003.

15 292-316 Xristofilopoulou_Layout 1 10/09/2012 10:29 π.μ. Page 313

IV. ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΓΝΩΣΗ

15 292-316 Xristofilopoulou_Layout 1 10/09/2012 10:29 π.μ. Page 314

15 292-316 Xristofilopoulou_Layout 1 10/09/2012 10:29 π.μ. Page 315

α.

Ιστορικός/
πολιτισμικός
χώρος

15 292-316 Xristofilopoulou_Layout 1 10/09/2012 10:29 π.μ. Page 316

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 317

Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΟΥ ΡΑΣΙΟΝΑΛΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑ ΤΟΥ OSCAR NIEMEYER. ΤΟ ΚΤΙΡΙΟ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΥΓΕΙΑΣ ΣΤΟ RIO DE JANEIRO, 1935-1945

Αιμιλία Αθανασίου

Περίληψη

Το κείμενο πραγματεύεται το μοντέρνο ιδίωμα στην αρχιτεκτονική του Oscar Niemeyer, εστιάζοντας στην κατασκευή του νέου κτιρίου του Υπουργείου Παιδείας και Υγείας στο Ρίο ντε Τζανέιρο, τη δεκαετία 1935-1945. Η ανάγνωση του συγκεκριμένου κτιρίου επιχειρείται μέσα από μία αναλογία της αρχιτεκτονικής και της ρητορικής τέχνης, με σκοπό τη δημιουργία ενός νέου ερμηνευτικού πεδίου όπου φαινομενικά ετερόκλητα επιστημονικά πεδία γεφυρώνονται και συνεργάζονται δημιουργικά.

Η παραπάνω αναλογία μας οδηγεί, μέσω της φιλοσοφικής σκέψης του ρήτορα Γοργία και του Πλάτωνα, στην αριστοτελική διαλεκτική απ' όπου ο Μπασάκος ανασύρει την έννοια του «μεταβιβάζειν», την κίνηση δηλαδή μεταξύ του οικείου και του αλλότριου με σκοπό την προσέγγιση δύο διαφορετικών συστημάτων «ενδόξων». Η διαδικασία του «μεταβιβάζειν», ορίζει έναν διαλεκτικό τόπο όπου δημιουργείται μια νέα ταυτότητα από την αφομοίωση δύο ετεροτήτων. Υποστηρίζεται ότι αυτή ακριβώς τη διαδικασία ακολουθεί ο Niemeyer ώστε να επιτύχει την αφομοίωση των πολλαπλών αληθειών της χώρας του στην κατασκευή της εθνικής ιδέας της Βραζιλίας. Ταυτόχρονα, μέσω αυτής της διαδικασίας καθίσταται κατανοητή η αντιφατική στάση του αρχιτέκτονα στον ετεροπροσδιορισμό της επανάστασης με την εξουσία.

Η ουτοπία του Niemeyer είναι αποτέλεσμα συνύπαρξης της σχέσης του με την εξουσία, της αποδοχής των αντιφάσεων της βραζιλιάνικης πραγματικότητας και της πίστης του στη δύναμη της μορφής. Το αρχιτεκτονικό του επιχείρημα υπογραμμίζει ότι στην πραγματολογική συνθήκη της αρχιτεκτονικής πράξης δεν έχει θέση ο αποκλεισμός της «ετερότητας».

Ο μοντέρνος ρασιοναλισμός του Niemeyer στοιχειοθετείται από την έννοια της *βραζιλιανικότητας* των ιθαγενών, των Αφρικανών και των Πορτογάλων αποίκων, και από την ορθολογική νεωτερικότητα των αρχών του Διαφωτισμού και της αρχιτεκτονικής του Le Corbusier. Σε κάθε περίπτωση το αρχιτεκτονικό του επιχείρημα προσέφερε στη Βραζιλία τα εθνικά της σύμβολα και στην παγκόσμια κοινότητα την ποιητική εκδοχή του ρασιοναλισμού στο Μοντέρνο Κίνημα.

THE ARCHITECTURAL ARGUMENT OF OSCAR NIEMEYER'S BRAZILIAN MODERNISM. CONSTRUCTING THE MINISTRY OF EDUCATION AND HEALTH IN RIO DE JANEIRO, 1935-1945

Abstract

This paper discusses Oscar Niemeyer's «other» modernism, by focusing on the Ministry of Education and Health, in Rio de Janeiro, through an analogy between Architecture and Rhetoric. My understanding of this analogy lies within the framework of an approach to Rhetoric as a field where opposing or distant scientific views can be bridged and reinterpreted. I argue that Architecture is a similarly privileged field that functions politically. Niemeyer's paradigm reaffirms Architecture's nature as a political act.

The aforementioned analogy leads, via the philosophical thought of Gorgias and Plato, to the Aristotelian dialectics, where I retrieve the notion of *metavivasein* (transfer) (Aristotle's *metavivasein* can be understood as the movement between «the self» and the «other», which aims to reconcile two different systems), a methodological tool that facilitates the exploration of Niemeyer's modernism. The act of transferring reveals a dialectic *topos* for the corroboration of the coexistence and complicity of the rational-irrational dialectic opposites in the construction of Brazil's and Niemeyer's realities. Furthermore, it assists our understanding of Niemeyer's contradictory attitude towards the inter-reliant nature of power and revolution.

Rhetoric as a realistic regulatory power suggests, through the process of *metavivasein*, a way of balancing and reconciling reality's differences, contradictions and conflicts. It functions as a constant reminder that the pragmatic status of Architecture does not need to

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο «Η ρητορική του ρασιοναλισμού στην αρχιτεκτονική του Oscar Niemeyer», η οποία υποστηρίχθηκε το 2004. Εξεταστική Επιτροπή: Β. Γκανιάτσας (Επιβλέπων), Α. Μπαλτάς, Π. Τουρνικιώτης, Ζ. Κοτιώνης.

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 318

exclude the “other”. In *metavivasein,* the recognition of the “otherness” functions as a prerequisite for its subsequent abolition or reduction to a new identity, where the *part* expresses its truth only through the *whole*.

Moving towards the “other” in contrast to turning to «the self» suggests a creative reading of reality that transforms the limit in between. *Brazilidade* – composed of portuguese baroque, african and autochthonous rituals – and *Modernity* – composed of state rationalism and Le Corbusier’s modernism – are the discursive *parts* that put together the *whole* of Niemeyer’ s modern rationalism.

1. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ

Στο κείμενο που ακολουθεί επιχειρείται η προσέγγιση της αρχιτεκτονικής του βραζιλιάνου αρχιτέκτονα Oscar Niemeyer, μέσα από την αναλογία αρχιτεκτονικού και ρητορικού λόγου. Στόχος είναι η ανάγνωση του πρώτου σημαντικού έργου του Niemeyer, του νέου κτιρίου του Υπουργείου Παιδείας και Υγείας, στο Ρίο ντε Τζανέιρο τη δεκαετία 1935-1945, ως αναπαράσταση σχέσεων εξουσίας και επανάστασης αλλά και ως ρητορικό επιχείρημα υπέρ μιας νέας συνθήκης για την πόλη.

Ο ρητορικός και, όπως θα δούμε, ο αρχιτεκτονικός λόγος που παράγεται στο πλαίσιο της κοινωνίας αποτελεί αναπαράσταση σχέσεων εξουσίας (Φουκώ, 1987: 17) οι οποίες διαχειρίζονται το «καθεστώς αλήθειας» της κάθε εποχής. Τόσο το επίσημο κράτος όσο και οι διάφορες μορφές κριτικής, ελέγχου και αμφισβήτησής του, χειρίζονται τον ίδιο λόγο, για παράδειγμα τον αρχιτεκτονικό, αλλά με διαφορετική κωδικοποίηση. Αν υφίσταται μια κωδικοποίηση των σχέσεων εξουσίας που καθιστούν δυνατή τη λειτουργία του κράτους, τότε οι ίδιες σχέσεις με μια άλλη κωδικοποίηση καθιστούν εφικτή την έννοια της επανάστασης ως λόγο και ως πρακτική. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχουν τόσα διαφορετικά είδη επανάστασης όσα και οι πιθανές ανακωδικοποιήσεις των σχέσεων εξουσίας (Φουκώ, 1987: 25).

Η Βραζιλία του Μοντερνισμού συνιστά χαρακτηριστική περίπτωση κοινωνίας όπου η συγκρότηση ενός σύγχρονου κράτους και της εθνικής ιδέας του αποτελούν, μέχρι τη δεκαετία του 1930, μελλοντική προοπτική στην οποία η αρχιτεκτονική του Niemeyer θα διαδραματίσει πρωταγωνιστικό ρόλο. Πιο συγκεκριμένα, θα διαμορφώσει το «καθεστώς αλήθειας» μέσα σ’ ένα αντιφατικό πεδίο όπου το επίσημο κράτος, ως εργοδότης των μεγάλων δημοσίων έργων, ανατροφοδοτεί μέσω της επιτυχούς υλοποίησης τους, την ανανέωση της διαχείρισης της εξουσίας. Στη Βραζιλία της δεκαετίας του ’30, το πλέγμα των αντιθέσεων και των ακλόνητα θεμελιωμένων, μη δημοκρατικών, εξουσιαστικών δομών είναι οδυνηρά αξεδιάλυτο ενώ το στάδιο ωριμότητας ενός ορθολογικού κρατικού μηχανισμού, εξαιρετικά πρώιμο και αναποτελεσματικό.

2. ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΑΝΑΛΟΓΙΑ

Το στήσιμο της αναλογίας μεταξύ ρητορικής και αρχιτεκτονικής τέχνης τεκμηριώνεται μέσω της κατανόησης της αρχαιοελληνικής γραμματείας περί ρητορικής τέχνης καθώς και της μετέπειτα συσχέτισής της με την αριστοτελική διαλεκτική. Η έρευνα σ’ αυτή την κατεύθυνση αποσκοπεί στην επίρρωση του επιχειρήματος πως η ρητορική και η αρχιτεκτονική ενέχουν πολιτική και φιλοσοφική θέση. Θέτουν ζητήματα στην κοινωνία της πόλης.

Ο Γοργίας, ρήτορας του 5ου αιώνα, γεφυρώνει την απαρχή της ρητορικής τέχνης με το σήμερα, υποστηρίζοντας «το αγεφύρωτο του πραγματικού και του λόγου» (Πεντζοπούλου-Βαλαλά, 1999: 12). Θεωρεί ως δεδομένο ότι η πραγματικότητα στην ουσία της είναι τελικά ανερμήνευτη και αμετάδοτη, καταφεύγει στη ρητορική ως τη μόνη οδό καταγραφής της και επιμελείται το *σημαίνον* μιας και είναι αδύνατον να επέμβει στο *σημαινόμενο*. Το σχήμα περιέχον-περιεχόμενο επιβάλλεται από την αδυναμία να συλλάβουμε την απόλυτη αλήθεια και ορίζει στη ρητορική τη σημαντική στροφή του λόγου προς τη μορφή. Η μη αναγώγιμη στο λόγο πραγματικότητα εύκολα μεταφέρεται στην πραγματική συνθήκη της Βραζιλίας και στη δυσκολία μεταγραφής της σε κτισμένη αρχιτεκτονική. Τελικά μεταγράφεται σε μια ισχυρή, λογική και αδιαπραγμάτευτη μορφή από τον Oscar Niemeyer, σ' ένα ρασιοναλιστικό περιβάλλον που αρνείται να ενστερνιστεί φανερά οποιαδήποτε από τις πολλές, διαφορετικές «αλήθειες» που εμπεριέχει.

Η αντιστοιχία της φύσης της «αληθινής» ρητορικής, όπως την εισάγει ο Πλάτων στον *Φαίδρο*, με τη φύση μιας ρασιοναλιστικής αρχιτεκτονικής καθίσταται δυνατή μέσω της έλλογης αφομοίωσης της πολλαπλής αλήθειας της πραγματικότητας. Ο Πλάτων, στον *Φαίδρο*, αναγνωρίζει τη ρητορική ως τέχνη, πράγμα που σημαίνει πως η αφομοίωση της πραγματικότητας μέσω του λόγου είναι θετική, ωφέλιμη και απαραίτητη στον καθημερινό βίο. Ο ρητορικός λόγος παραδοσιακά χειρίζεται το ήθος, τον λόγο και το πάθος και αυτό τον καθιστά αυτομάτως φιλοσοφικό ενώ αντίστοιχα στον αρχιτεκτονικό λόγο εμπεριέχονται παραδοσιακά η κατασκευαστική τεχνική, η λειτουργία και η μορφή. Στην παρούσα διερεύνηση η αξιολόγηση του αρχιτεκτονικού επιχειρήματος του Niemeyer δεν κρίνεται με όρους αρχιτεκτονικής σύνθεσης και θεωρίας, δηλαδή με όρους ανάλυσης της λειτουργικής, αισθητικής και κατασκευαστικής του ποιότητας. Διερευνάται ως προς το ρόλο της αρχιτεκτονικής του στην πόλη και τη δημόσια ζωή, με όρους που συγκροτούν πολιτικές και φιλοσοφικές θέσεις. Ο Πλάτων, στον *Γοργία*, μας προτείνει έναν ορισμό της σύνθεσης ενός προϊόντος τέχνης, όπως ο ρητορικός και ο αρχιτεκτονικός λόγος: «[...] ο ενάρετος άνδρας [σημ. ο ρήτορας] και αυτός που μιλάει αποβλέποντας στο καλύτερο, όσα λέει δεν θα τα πει στην τύχη, αλλά αποσκοπώντας σε κάτι [...] όπως όλοι οι τεχνίτες [...] ο καθένας προσφέρει με όχι τυχαία επιλογή στο έργο του [...] ο καθένας βάζει σε τάξη κάθε πράγμα που τοποθετεί και υποχρεώνει το καθετί να συνδυάζεται και να εναρμονίζεται με το άλλο, μέχρι να συσταθεί ολόκληρο το κατασκεύασμά τους τακτοποιημένο και καλαίσθητο» (Πλάτων, 1993: 503d-e,504a).

Προτείνει δηλαδή την ορθολογική σκέψη ως τη μόνη οδό σύνθεσης και δικαιώνει όπως θα δούμε την επίκληση του ρασιοναλισμού. Σκοπός του καλού ρήτορα, άρα και του αρχιτέκτονα, είναι η θετική προσφορά στους συμπολίτες του, μια προσφορά που να διευκολύνει την από μέρους τους κατάκτηση της δικαιοσύνης, της σωφροσύνης και άλλων αρετών (Πλάτων, 1993: 504d-e). Το αρχιτεκτονικό επιχείρημα, λοιπόν, υπηρετεί το δημόσιο χαρακτήρα της ρητορικής του. Ανιχνεύοντας μέσω της αναλογίας αρχιτεκτονικής και ρητορικής τις σχέσεις εξουσίας, διαπιστώνουμε ότι, κατά τον ρήτορα Γοργία, ο λόγος ασκεί εξουσία στους ανθρώπους (Πεντζοπούλου-Βαλαλά, 1999: 12). Αναγωγικά ο αρχιτεκτονικός λόγος ασκεί επίσης καθοριστική εξουσία και μάλιστα με όρους μονιμότητας όταν, για παράδειγμα, μεταφράζει σε κτισμένη ύλη την πολιτική του επίσημου κράτους. Στον *Γοργία* ο Πλάτων ορίζει τη ρητορική ως:

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 320

«το μέγιστο αγαθό και αίτιο ελευθερίας για τους ίδιους τους ανθρώπους και συνάμα αίτιο του να εξουσιάζει κάποιος τους άλλους στην πόλη του» (Πλάτων, 1993: 452d).

Η *πειθώ* που κατά τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη αποτελεί το στόχο της ρητορικής (Πλάτων, 1993: 453a), παραμένει στόχος και του αρχιτεκτονικού επιχειρήματος του Niemeyer, μέσω της υλικής και της άϋλης υπόστασής του στη μεταγραφή της ρητορικής της εξουσίας. Ο Πλάτων στον *Γοργία* (1993: 468a) ορίζει τη ρητορική πράξη ως ενδιάμεσο τόπο, ανάμεσα στην επιθυμία των πολιτών για το κοινό καλό και στην πεποίθηση του ρήτορα ότι γνωρίζει το ωφέλιμο για την πόλη (1993: 467b). Πράγμα που σημαίνει ότι ο ρήτορας και το σώμα στο οποίο απευθύνεται μοιράζονται μια κοινή ψευδαίσθηση (Deen Schildgen, 1997: 93) και συμμετέχουν σε μια κατασκευασμένη αντίληψη περί του κοινού καλού. Η αρχιτεκτονική πολύ συχνά ανατροφοδοτεί μια εθνική ή τοπική συλλογική ψευδαίσθηση μιας πόλης ή μιας χώρας παρέχοντας έναν ενδιάμεσο ενισχυτή ιδεών και ιδεολογημάτων. Σ' αυτή τη λογική, το αρχιτεκτονικό επιχείρημα του Niemeyer διαχειρίζεται ταυτόχρονα το παρελθόν και το μέλλον και ανατροφοδοτεί τη συλλογική, εθνική ψευδαίσθηση για ένα καλύτερο μέλλον. Το γεγονός αυτό δεν καθιστά απαραίτητα τον ίδιο συνεργό στην πλάνη, αλλά οραματιστή μιας ουτοπίας καθώς το αρχιτεκτονικό του επιχείρημα, το οποίο εντάσσεται σε ένα ηθικό κανόνα που διαμορφώνεται από τις συνθήκες, δύναται να έχει αποδεχτεί μια ψευδή προκείμενη πρόταση. Σ' αυτή την περίπτωση το ρητορικό επιχείρημα ταυτίζεται με το ηθικά αποδεκτό, μη εμπρόθετο ενδεχόμενο λάθος (Πεντζοπούλου-Βαλαλά, 1999: 265) και όχι με εμπρόθετη απάτη. Όταν ο πλατωνικός Γοργίας λέει για το ρήτορα, «[...] ώστε ενώ δεν γνωρίζει να δίνει την εντύπωση ενώπιον εκείνων που αγνοούν ότι γνωρίζει περισσότερα απ' ό,τι ο γνώστης [...]» (1993: 459d-e), δεν προτρέπει στην απάτη αλλά προάγει τη σημασία της διαλεκτικής επικοινωνίας, όπου σημασία έχει η γνώση της τέχνης του και η ικανότητά του να επιτύχει με επιχειρήματα την πειθώ. Αυτή την πρώιμη διαλεκτική αντίληψη στον Πλάτωνα τη ξαναβρίσκουμε στον *Φαίδρο* όπου μας προτείνει την εσωτερική αναγκαιότητα διαλεκτικής συνοχής του ρητορικού και άρα του αρχιτεκτονικού λόγου, παραθέτοντας μια μεταφορά του ανθρωπίνου σώματος: «[...] κάθε λόγος σε ό,τι αφορά τη σύστασή του, πρέπει να είναι όπως ένα ζωντανό όν, να έχει δικό του σώμα, ώστε να μην είναι ούτε χωρίς κεφάλι, ούτε χωρίς πόδια αλλά να έχει και μεσαία μέρη και άκρα, που να έχουν γραφεί με αρμονία, ταιριάζοντας μεταξύ τους και με το σύνολο» (Πλάτων, 2001: 264c).

Η διαλεκτική διαδικασία, ως προϋπόθεση του ρητορικού λόγου, δεν στοχεύει στην κατάκτηση μιας απόλυτης και αδιαπραγμάτευτης «αλήθειας», αλλά στην αποδοχή του αριστοτελικού «ένδοξου», δηλαδή της αποδεκτής γνώμης από έναν ή περισσότερους. Το Επιχείρημα ως μια διαλεκτική διαδικασία είναι σαφώς διαφοροποιημένο από μια άκαμπτη αποδεικτική συνεπαγωγή. Το Επιχείρημα στοιχειοθετεί διαλεκτικό συλλογισμό γιατί είναι μαχητό και γιατί υποστηρίζει μια οπτική γωνία μέσω μιας συγκεκριμένης προοπτικής. Καθώς οι δυνατές θέσεις του παρατηρητή είναι πολλές, δεχόμαστε ότι αυτό που φαίνεται από τη μια θέση, ενδεχομένως να κρύβεται από μία άλλη (Μπασάκος, 1999: 13) και αυτό νομιμοποιεί την τυχόν ποικιλία των ενδόξων. Απευθύνεται στο σώμα των πολιτών και διεκδικεί τη συμμετοχή και την αποδοχή τους. Η δομή του προτασιακού αποδεικτικού συλλογισμού και του διαλεκτικού επιχειρήματος είναι κοινή μιας και πρόκειται για μια σχέση μεταβίβασης μιας αξίας από ένα σύνολο προκείμενων προτάσεων σε μια άλλη πρόταση (Αρι-

στοτέλης, 1994: 100a25). Η διαφορά τους έγκειται στο ότι στην πρώτη περίπτωση οι προκείμενες περιέχουν αληθή και πρώτα ενώ στη δεύτερη, ένδοξα, δηλαδή, αποδεκτές απόψεις. Άρα το συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό έργο του Niemeyer, το Υπουργείο Υγείας και Παιδείας, προσεγγίζεται ως ένας διαλεκτικός συλλογισμός που συγκροτεί ένα ρητορικό επιχείρημα.

Σ' αυτό το πλαίσιο κρίνεται θεμελιώδης η άποψη που επιχειρεί την ερμηνεία της πραγματικότητας μέσω της διαλεκτικής αξίας της ρητορικής τέχνης, με στόχο την αποκατάστασή της στην ιστορική της διάσταση και την απομάκρυνσή της από τη σοφιστική και την πρόθεση για παραπλάνηση. Διαδικασία αλλά και προϋπόθεση του διαλεκτικού συμβάντος θεωρείται η «ελευθερία κίνησης μεταξύ του οικείου και του αλλότριου, ως δυνατότητα μη συμμόρφωσης προς την επιμέρους ταυτότητα, ως παράβαση της τοπικής νομιμότητας» (Μπασάκος, 1999: 89).

Αυτή η κίνηση με σκοπό την προσέγγιση δύο διαφορετικών συστημάτων ενδόξων είναι το «μεταβιβάζειν». Κατά τον Αριστοτέλη, ο διάλογος μεταξύ διαφορετικών ενδόξων ξεκινά από τις οικείες πεποιθήσεις της κάθε πλευράς, από τα δικά τους οικεία, μετασχηματίζοντάς τα –μεταβιβάζοντάς τα– σε συλλογικό οικείο. Η διαδικασία αυτή προκαλεί τη ζητούμενη προσέγγιση διαφορετικών κόσμων, παραδόσεων, αντιφάσεων, συγκρούσεων και παράγει ένα νέο σύστημα. Μέσω αυτής της διαλεκτικής διαδικασίας ο Niemeyer μετασχηματίζει σε αρχιτεκτονικό επιχείρημα, σε μορφή και σε χώρο, τις προκείμενες θεμελιώδεις ρητορικές της Βραζιλίας καθώς και τις εισαγόμενες ρητορικές της νεωτερικότητας, εγκαθιστώντας έναν διάλογο με τους συμπολίτες του αλλά και με τους πολίτες του κόσμου.

3. Η ΒΡΑΖΙΛΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΡΗΤΟΡΙΚΕΣ ΤΗΣ

Η παρούσα μελέτη υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική του Oscar Niemeyer αναπτύσσεται με στόχο την αφομοίωση των αντιθέσεων της χώρας του, μέσα από τη διαδικασία του «μεταβιβάζειν», στο πεδίο που ορίζουν δύο θεμελιώδεις έννοιες κυρίαρχες στη κοινωνία της εποχής. Στην έννοια της brasilidade (βραζιλιανικότητα) η οποία συνοψίζει την επικρατούσα αντίληψη περί εθνικής ταυτότητας και στη νεωτερικότητα η οποία αντιστοιχεί στην ανάγκη της κοινωνίας για εξέλιξη. Η ιδεολογική κατασκευή της *βραζιλιανικότητας* αντλεί στοιχεία από την τοπική παράδοση και τη φύση, επιχειρώντας να συγκροτήσει το παρελθόν και να το μετατρέψει σε ιστορία, ενώ το κυνήγι της νεωτερικότητας επιχειρεί να σταθεροποιηθεί με εισαγόμενες αξίες του δυτικού κόσμου.

Το συγκεκριμένο «καθεστώς αλήθειας» το διαχειρίζονται αφενός η επίσημη κρατική εξουσία με την πραξικοπηματικού τύπου «Επανάσταση του '30» του Getulio Vargas και αφετέρου η διανόηση της εποχής, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός πυκνού και δυσανάγνωστου πλέγματος εξουσίας και επανάστασης, με κοινό στόχο την πορεία της χώρας προς το μέλλον. Μέσα σ' αυτό επιχειρείται ο εντοπισμός των βασικών προκείμενων που στοιχειοθετούν το διαλεκτικό αρχιτεκτονικό επιχείρημα του Oscar Niemeyer, όχι ως εργαλείο του συστήματος αλλά ως φιλοσοφική και πολιτική θέση. Η εθνική υπόσταση της Βραζιλίας θεμελιώνεται στην ιδέα της αφομοίωσης και οικοδομείται με μια εθνική αρχιτεκτονική που στόχο έχει τη σύνθεση του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος σε μία συνεκτική ιστο-

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 322

ρία. Πρόθεση του Niemeyer δεν αποτελεί ο συνδυασμός ετερογενών στοιχείων της βραζιλιάνικης παράδοσης, αλλά η υπαγωγή τους σε μια ενιαία συλλογική εθνική αντίληψη (Λιάκος, 1994: 175). Πρόκειται για μια μεταβίβαση της συλλογικής ιστορικής μνήμης σε αρχιτεκτονικό λόγο[1] και μ' αυτή την έννοια η προσωπικότητα του Niemeyer αναδύεται ως αυτή του ιδανικού εκπροσώπου του βραζιλιάνικου εθνικισμού.

Τυπολογικά η περίπτωση της Βραζιλίας ανήκει στους δευτερογενείς κρατικούς εθνικισμούς, όπου το κράτος προϋπάρχει της διαμόρφωσης του έθνους. Η χώρα επιδιώκει τη διαμόρφωση της πολιτισμικής της ταυτότητας και άρα της εθνικής της ιδέας (Λέκκας, 1996: 104) μετά το 1822, οπότε και αποκτά την ανεξαρτησία της. Ο εθνικισμός της Βραζιλίας στέκει μετέωρος ανάμεσα στα καθιερωμένα στοιχεία της παράδοσής της και στις νεωτερικές ιδεολογικές κατασκευές οι οποίες διαχειρίζονται μια εισαγόμενη εναρμόνιση με ευρωπαϊκά πρότυπα, πράγμα αναπόφευκτο εξάλλου για κάθε εθνική ιδέα που πασχίζει να συγκροτηθεί στην εποχή των επαναστάσεων του 19ου αιώνα. Το γεγονός ότι η Βραζιλία υπήρξε αποτέλεσμα του πορτογαλικού επεκτατισμού, κάνει τη διαρκή καταφυγή στις ευρωπαϊκές νόρμες βασικό συστατικό της πολιτισμικής της αναφοράς και άρα κάθε στροφή του βλέμματος της στην Ευρώπη συμβαίνει ως συνέχεια της σχέσης μητρόπολης και αποικίας. Σε κάθε περίπτωση, η εθνική ιδέα που ξεκίνησε με τον αυτοπροσδιορισμό των Κρεολών[2] ως διαμορφωτών του βραζιλιάνικου έθνους (Άντερσον, 1997: 104), σταθεροποιήθηκε στην καταληγμένη μορφή της μέσα στον 20ό αιώνα (Williams, 2001: 22) αναμφισβήτητα μέσω του αρχιτεκτονικού επιχειρήματος του Oscar Niemeyer. Ωστόσο, δεν μπορεί να υπάρχει καταληγμένη εκδοχή του εθνικισμού, αφού η ίδια η έννοια προϋποθέτει τη διαρκή ανανέωση της αποτελεσματικότητας της ρητορικής της ώστε να απηχεί πειστικά την εικόνα του έθνους σε κάθε χρονική στιγμή (Λέκκας, 1996: 121).

Κατά τον 19ο αιώνα, στο ανεξάρτητο πλέον βασίλειο της Βραζιλίας, φιλόδοξες πολιτικές θεσμοθέτησαν νέους πυρήνες παραγωγής πολιτισμού μέσα στο πνεύμα του Διαφωτισμού και της ορθολογικής οργάνωσης του κράτους (Williams, 2001: 27). Το Ρίο αποτελεί ήδη την πύλη απ' όπου εισέρχονται οι ευρωπαϊκές ιδέες. Διαμορφώνεται μια νοοτροπία πολιτισμικού δανεισμού που διατηρείται και στον 20ό αιώνα, με αποτέλεσμα καθετί νέο ή σύγχρονο να ταυτίζεται στη συνείδηση των αστών με την Ευρώπη και να αποτελεί προϊόν εισαγωγής.

Ταυτόχρονα, η υπόλοιπη χώρα εξουσιάζεται από τους γαιοκτήμονες του ζαχαροκάλαμου, οι οποίοι στερούν κάθε ίχνος ανθρώπινης αξιοπρέπειας από τους σκλάβους εργάτες της γης. Μέχρι το 1850, περίπου 3,5 εκατομμύρια Αφρικανοί εισάγονται ως δούλοι στη Βραζιλία, το 38% του συνολικού αριθμού που οδηγήθηκε δια της βίας στον Νέο Κόσμο. Οι Αφρικανοί, στους τρεις αιώνες της αναγκαστικής και βίαιης μετανάστευσής τους, έφερναν μαζί τους τις δικές τους πολιτισμικές αξίες, ένα συνδυασμό θρησκείας, δεισιδαιμονίας, χορών και τραγουδιών τα οποία διαφύλαξαν ως μοναδική καταφυγή στον απάνθρωπο κόσμο της φυτείας και ως ουσιαστική αντίσταση στον αφανισμό τους. Έτσι, το αντίπαλον δέος του εισαγόμενου ευρωπαϊκού ορθολογισμού του 19ου αιώνα είναι η από τριών αιώνων εισαγόμενη εξ Αφρικής παράδοση, βουτηγμένη στο μύθο και τη μαγεία. Η εξαθλιωμένη, συνήθως πολύ σύντομη, ζωή στις φυτείες δεν επιτρέπει άλλο τρόπο ανακούφισης παρά μόνο την ασύνειδη παράδοση στις θρησκευτικές τελετές όπου

1. Ο Α. Λιάκος υποστηρίζει ότι το συνταίριασμα των διαφορετικών ιστορικών λόγων που συμμετέχουν στην κατασκευή εθνικής ταυτότητας είναι ζήτημα υπαγωγής σε μια ενιαία αντίληψη η οποία ορίζει το πεδίο ιστορικής εμπειρίας που χρειάζεται η δημιουργία ενός έθνους. Ο Λιάκος παραπέμπει στον Paul Ricoeur για να μας θυμίσει πως «η ιστορία όπως εξιστορείται παίρνει τη θέση της ιστορίας όπως συλλογικά βιώθηκε».

2. Κρεολός (Criollo): άτομο καθαρά (τουλάχιστον θεωρητικά) ευρωπαϊκής καταγωγής που γεννήθηκε οπουδήποτε εκτός Ευρώπης.

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 323

αναζητούν την ταύτιση με τη φύση και την κοινότητα. Το άτομο αυτοπροσδιορίζεται ανήκοντας σ' ένα σχήμα, σ' ένα αδιάκριτο όλον (Κασσίρερ, 1991: 58) και ο βραζιλιάνικος εθνικισμός θα φροντίσει στην αρχή του 20ού αιώνα –θέλοντας να κερδίσει τη συμμετοχή αυτού του τμήματος του πληθυσμού στο κοινό όραμα για το μέλλον– να τους αποζημιώσει, αναβαθμίζοντας τα δικά τους στοιχεία σε επίσημο, εξαγώγιμο, βραζιλιάνικο πολιτισμικό ιδίωμα.

Δεν είναι σπάνια η ύπαρξη ισχυρών αντιφάσεων στην όλη διαδικασία βραζιλιανοποίησης του Μοντέρνου ή εκμοντερνισμού της βραζιλιάνικης παράδοσης. Η σταθεροποίηση της Δημοκρατίας, μετά την κατάργηση της μοναρχίας το 1889, αποδεικνύεται δύσκολη υπόθεση και συνοδεύεται από αιματηρές εξεγέρσεις σε όλη τη χώρα. Παρόλη τη συγκεχυμένη ρητορική της εποχής, η εθνική συνείδηση μορφοποιείται σταδιακά, προσαρτώντας τον προσδιορισμό «εθνικό» στην αυτόχθονη κουλτούρα των ιθαγενών, στη θρησκευτική έκφραση των αφρικανών σκλάβων, καθώς και στο αποικιακό, πορτογαλικό μπαρόκ των κατακτητών. Σύμβολα της εθνικής συμφιλίωσης γίνονται η carioca urbana και το καρναβάλι του Ρίο, που το 1917 κατοχυρώνονται ως προϊόντα εθνικής κουλτούρας. Η φυλετική ανάμειξη (mestiçagem) (Φιλίππου, 2003: 2) συνιστά πλέον το κοινά αποδεκτό θεμέλιο της βραζιλιάνικου πολιτισμού. Είναι φανερό ότι η ρητορική της σύνθεσης μιας εθνικής παράδοσης από πολλές άλλες, ακόμη και εχθρικές μεταξύ τους, παραδόσεις εξασφαλίζει το αίσθημα του συνανήκειν και καλλιεργεί τη συλλογική συνείδηση του υπό κατασκευή εθνικού σώματος.

Η αρχιτεκτονική, ως ρητορικό ανάλογο, φέρει μεταξύ άλλων ισχυρούς συμβολισμούς εξουσίας και ο ρόλος της στη διαμόρφωση της εθνικής ιδέας είναι παραπάνω από επικουρικός. Το οικοδόμημα μεταβιβάζει το μήνυμα άμεσα και ευσύνοπτα (Μεταξάς, 2003: 28), ένας τρόπος σκέψης παίρνει υπόσταση και αυτή η εμπραγμάτωση ή αλλιώς η μεταγραφή της ιδεολογίας σε ύλη (Αλτουσέρ, 1999: 102) επενεργεί άμεσα στον αποδέκτη-θεατή, ο οποίος ταυτίζει το οικοδόμημα με την εποχή του και με το «καθεστώς αλήθειας» της.

Ο Le Corbusier, το 1929, επιστρέφοντας από το πρώτο του ταξίδι στην Λατινική Αμερική, συντάσσεται με την ιδέα της φυλετικής ανάμειξης και συγχώνευσης των πολιτισμικών χαρακτηριστικών, υπογραμμίζοντας τη σημασία της ιστορίας στη διαδικασία συγκρότησης εθνικής ταυτότητας και καταδικάζοντας την έννοια της φυλετικής καθαρότητας ως κατασκευή στη σφαίρα του μύθου (Le Corbusier, 1930: 23). Επικαλείται την «ανθρωποφαγία», τη μοντέρνα αλληγορία του βάρβαρου εθίμου των ιθαγενών, ως αναπόφευκτη πολιτισμική επιλογή των Βραζιλιάνων, προκειμένου να εκφράσουν την αντίστασή τους στη διεθνή εξομοίωση, αναφερόμενος ωστόσο στην εξομοίωση του ακαδημαϊσμού και όχι στην πιθανή αντίστοιχη μελλοντική επίδραση του διεθνιστικού μοντερνισμού. Το «Ανθρωποφάγο Μανιφέστο»[3] του 1928 εκφράζει τη συμβολική προσκόλληση σε μια παράδοση της οποίας το νήμα επιβιώνει από γενιά σε γενιά. Πρόκειται για μια μεταφορά των εθίμων της φυλής των Tũpi, οι οποίοι έτρωγαν τη σάρκα των αιχμαλώτων τους ως μια τελετουργία αφομοίωσης των αρετών του εχθρού και υπέρβασης των δικών τους δεξιοτήτων. Εχθρός τους ήταν ο «άλλος», ο διαφορετικός, ο άγνωστος, είτε επρόκειτο για εκπρόσωπο άλλης φυλής, είτε για άποικο κατακτητή. Η αέναη αυτή διαδικασία αφομοίωσης εξασφάλιζε την απευθείας επικοινωνία με την παράδοση των αρχαί-

3. Το «Manifesto Antropofago» δημοσιεύεται στο περιοδικό *Revista de Antropofagia*, 1, Diario de S. Paulo, São Paulo, 1928 (αγγλική μετάφραση της Leslie Barry). Πρόκειται για μια διακήρυξη 50 αφορισμών. Η δημοσίευσή τους ορίζεται ημερολογιακά ως η 374η επέτειος από το «φάγωμα» του επισκόπου Sardiinha.

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 324

ων προγόνων. Στη μοντέρνα της εκδοχή, στη θέση του «άλλου» εναλλάσσονται κατά καιρούς νέοι εχθροί που απειλούν να διακόψουν το νήμα της γνήσιας παράδοσης. Τη θέση της αποικιοκρατίας πήραν ο εισαγόμενος κρατικός ορθολογισμός, ο φονξιοναλισμός και ο φιλελεύθερος καπιταλισμός, στην ισοπεδωτική, κανονιστική τους δράση.[4]

4. Στην 14η παράγραφο του Μανιφέστου επισημαίνεται: «Εξάλλου, ποτέ δεν επιτρέψαμε τη γέννηση της λογικής ανάμεσα μας» (But we never permitted the birth of logic among us).

4. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ

Ο Oscar Niemeyer, από την αρχή της σταδιοδρομίας του, χρειάστηκε να κατανοήσει και να χειριστεί τη σχέση του με την εξουσία. Αφετηρία του έργου του, άρα και του ρητορικού του επιχειρήματος για έναν καλύτερο κόσμο, αποτελεί το κτίριο του Υπουργείου Υγείας και Παιδείας στο Ρίο ντε Τζανέιρο. Το όλο εγχείρημα διαρκεί δέκα περίπου χρόνια, από τη φάση της πολιτικής απόφασης ανέγερσής του έως τα εγκαίνια του κτιρίου, στις 3 Οκτωβρίου του 1945. Το νέο κτίριο συνιστά για τη χώρα το πολιτικό και αρχιτεκτονικό μανιφέστο για την είσοδό της στη νέα εποχή.

Το 1930, όταν ο Getulio Vargas καταλαμβάνει πραξικοπηματικά την εξουσία και εγκαθιστά ένα δημαγωγικό, υβριδικό καθεστώς μεταξύ κοινοβουλευτισμού και δικτατορίας με λαϊκό έρεισμα, ο Oscar Niemeyer ξεκινά τις αρχιτεκτονικές του σπουδές. Ο Vargas και το κίνημά του με την επονομασία «Revolucão di 30» θέτουν ως πρωταρχικό στόχο τον περιορισμό της φεουδαρχικού τύπου εξουσίας των γαιοκτημόνων, καθώς και την απρόσκοπτη πορεία της χώρας προς τη νεωτερικότητα. Η προοδευτική διανόηση της χώρας τον υποστηρίζει καθώς της εξασφαλίζει ένα είδος ελευθερίας της έκφρασης. Κοινός στόχος όλων είναι η ανασυγκρότηση της Βραζιλίας σε ένα αστικό, ορθολογικό κράτος. Επτά χρόνια μετά, το 1937, παραμονές επικείμενων εκλογών καταργεί το κοινοβούλιο και εγκαθιστά δικτατορία επονομαζόμενη «Estado Novo». Το «Νέο Κράτος» επιβάλλεται με τη βία, την κατάργηση των πολιτικών κομμάτων, τον εκφοβισμό, τη στέρηση ελευθεριών και τη λογοκρισία. Ωστόσο ο Vargas διατηρεί τη δημοτικότητά του. Το 1945 εξαναγκάζεται σε παραίτηση και το 1951 επιτυγχάνει τη δημοκρατική εκλογή του και συνεχίζει το αντιφατικό του έργο μέχρι την αυτοκτονία του στις 24 Αυγούστου του 1954.

Αιχμή του δόρατος της πολιτικής του τη δεκαετία του 1930 αποτελούν κοινωνικές μεταρρυθμίσεις όπως η εφαρμογή εργατικής νομοθεσίας, η υποχρεωτική εκπαίδευση, καθώς και η αντιμετώπιση της ανεξέλεγκτης αύξησης του πληθυσμού στις μεγάλες πόλεις. Το νέο υπερ-υπουργείο Παιδείας και Υγείας αναλαμβάνει το ρόλο της ατμομηχανής των μεταρρυθμίσεων. Μετά από την εναλλαγή δύο υπουργών, αναλαμβάνει τα ηνία του υπουργείου ο Gustavo Capanema, ένας ένθερμος μοντερνιστής ο οποίος, προκειμένου να κτίσει το οικοδόμημα της νέας Βραζιλίας, προωθεί την ανοικοδόμηση νέου κτιρίου για το Υπουργείο Παιδείας και Υγείας ώστε η χώρα να αποκτήσει το σύμβολό της για τη νέα πορεία.

5. ΤΟ ΝΕΟ ΚΤΙΡΙΟ ΤΟΥ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE – ΠΕΝΤΕ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΕΝΟΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΟΣ

Ο ρητορικός και άρα ο αρχιτεκτονικός λόγος του νέου κτιρίου διαμορφώθηκε σταδιακά μέσα σε μια δεκαετία, ως αποτέλεσμα μια πολύπλοκης διαδικασίας, αντίστοιχης με το σχηματισμό ενός διαλεκτικού συλλογισμού. Μετά από μια αλληλουχία ψευδών ή αληθών προτάσεων σταθεροποιείται το νόημα το οποίο, στη διαμόρφωση του επιχειρήματος, εκλαμβάνεται ως *τεθέν πολιτικό ζήτημα*. Η παρούσα εργασία υποστηρίζει πως η συμμετοχή του Oscar Niemeyer

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 325

καθιστά ουσιαστικά πολιτική τη διαδικασία και μετατρέπει το νέο κτίριο σε ρητορικό και αρχιτεκτονικό επιχείρημα. Πρόκειται για ένα προσεκτικά σχεδιασμένο και υλοποιημένο ορθολογικό επιχείρημα υπέρ της βραζιλιάνικης εθνικής ιδέας αλλά και της διεθνοποίησης του μοντέρνου κινήματος με εθνικούς όρους.

Η ανάγνωση του κτιρίου που ακολουθεί λειτουργεί ως διατύπωση επιχειρήματος με πέντε προκείμενες προτάσεις. Οι τόποι, οι επί μέρους πράξεις και τα εμπλεκόμενα πρόσωπα συνιστούν, ως προς τη δομή του επιχειρήματος, κατά το ερμαγόρειο πρότυπο[5] τα «στοιχεία της περιστάσεως». Ταυτόχρονα, το επιχείρημα συγκροτείται από ένα ή περισσότερα ζητήματα που διεκδικούν την έκφραση και την έκθεσή τους στη δημόσια πειθώ μέσω του αρχιτεκτονικού και άρα του ρητορικού λόγου.

5. Ο Ερμαγόρας ήταν θεωρητικός της ρητορικής του 2ου αι. π.Χ., ο οποίος απομακρύνεται από την παράδοση του πλατωνικού *Φαίδρου*. Θέτει τα θεμέλια για μια επιστημονική προσέγγιση της ρητορικής και εισάγει το *τεθέν πολιτικό ζήτημα*.

Στην περιγραφή των επιμέρους φάσεων σχεδιασμού του κτιρίου ανασύρεται η έννοια των «κεφαλαίων» από την πρακτική της ρητορικής. Στόχος είναι η επισήμανση, κατηγοριοποίηση και ταξινόμηση των συνθετικών χειρισμών κάθε φάσης. Στο ερμαγόρειο πρότυπο, το οποίο συνιστά την επιστημονική προσέγγιση του ρητορικού συλλογισμού, τα «κεφάλαια» αποτελούν θεματικούς τύπους. Στην αρχιτεκτονική, τα «κεφάλαια» συνιστούν τύπους επίλυσης θεμελιωδών συνθετικών προβλημάτων, όπως αυτά του προσανατολισμού ή της αστικής πλατείας. Μ' αυτή την έννοια ο σχεδιασμός του κτιρίου του Υπουργείου Παιδείας και Υγείας στο Ρίο, από την αρχική του φάση έως την οριστική του μορφή, θέτει μια σειρά θεματικών τύπων ή «κεφαλαίων» θεμελιώδους σημασίας για την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής στον 20ό αιώνα. Κεφάλαια όπως προσανατολισμός, αστική πλατεία, pilotis, κατακόρυφη και οριζόντια κυκλοφορία, θέρμανση, δροσισμός, διατυπώνονται, αναπτύσσονται και επιλύονται στο φιλόδοξο αυτό έργο.

Οι φάσεις της διαδικασίας του σχεδιασμού, παρόλο που παρατίθενται διακριτές για τη διευκόλυνση της μελέτης, στην ουσία αποτελούν μια συνεχή και αδιάλειπτη διαδικασία του «μεταβιβάζειν» των επί μέρους πολιτικών και αρχιτεκτονικών ζητημάτων, καθώς και των διαφορετικών ενδόξων των δύο πλευρών του Ατλαντικού. Οι πέντε προτάσεις είναι:

1. Η πολιτική απόφαση και ο διαγωνισμός. Πρόκειται για τα γεγονότα που διαμορφώνουν το πλαίσιο και την αφετηρία του επιχειρήματος. Οι Vargas και Capanema αποφασίζουν να στεγάσουν σε νέο κτίριο την πολιτική τους και προκηρύσσουν αρχιτεκτονικό διαγωνισμό ο οποίος κηρύσσεται άγονος. Η εξουσία, ενεργώντας στο περιθώριο των δημοκρατικών θεσμών, παρακάμπτει τα τρία βραβεία που δεν ανταποκρίνονται στις μοντέρνες προσδοκίες της, εξαιρεί το κτίριο από την ισχύουσα νομοθεσία και στρέφεται κατ' αρχάς στην ομάδα του Lucio Costa όπου συμμετέχει και ο Oscar Niemeyer.

2. Η «μούμια» του Lucio Costa. Οι μοντερνιστές του Lucio Costa αποδέχονται την ανάθεση στις 30 Μαρτίου 1936 και πιέζουν τον Capanema να προσκαλέσει τον Le Corbusier ώστε να εξασφαλιστεί ο σχεδιασμός ενός κτιρίου εγγυημένα μοντέρνου. Η προτεινόμενη θέση του νέου κτιρίου βρίσκεται στο Castelo, περιοχή που προέκυψε το 1930 από την εφαρμογή του πολεοδομικού σχεδίου του εισαγόμενου, Γάλλου ακαδημαϊκού πολεοδόμου Alfred Agache. Η

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 326

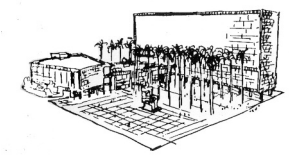
πρόταση της ομάδας του Lucio Costa αποτελεί μια πιστή εφαρμογή των αρχών του Le Corbusier στο πρότυπο του Centro Soyuz της Μόσχας (1929-1936), δηλαδή ένα συμμετρικό Π με τον ανεξάρτητο όγκο του αμφιθεάτρου να χωροθετείται στο εξωτερικό του, κατά μήκος του άξονα συμμετρίας. Έγινε χρήση της pilotis, του pan de verre, του mur mixte, των fenêtres en longeur κα του brise soleil. Είναι προφανές ότι παρόλο που ο Le Corbusier διαπραγματεύεται από τη Γαλλία δι' αλληλογραφίας τη φαινομενικά υπέρογκη αμοιβή του ώστε να δεχτεί τη νέα πρόσκληση, στην πραγματικότητα είναι ήδη εκεί.

Εικ. 1: Η πρόταση του Le Corbusier για το Υπουργείο Υγείας και Παιδείας στη θέση Santa Luzia. Ρίο ντε Τζανέϊρο, 1936. Πηγή: Underwood, 1994: 23.

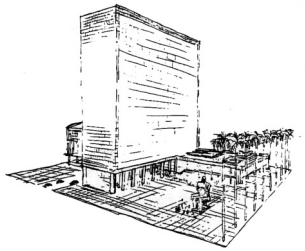
3. Ο Le Corbusier αλλάζει οικόπεδο. Με την άφιξή του στο Ρίο, ζητούν την άποψή του σχετικά με τη «μούμια». Επαινεί την πρόταση, διαφωνεί με τη συμμετρική διάταξη και ισχυρίζεται ότι το πρόβλημα βρίσκεται στην προεπιλεγμένη θέση. Σπεύδει να προτείνει νέα θέση στην ακτή Santa Luzia με θέα στον κόλπο Gloria. Αρχίζει να σχεδιάζει, ισχυριζόμενος πως πρόκειται για προσαρμογή της «μούμιας» στο νέο οικόπεδο, ανοίγοντας τις πτέρυγες του Π σε μια ευθεία. Οι επεμβάσεις είναι στην πραγματικότητα πολύ περισσότερες. Άλλες προδιαγράφουν την τελική έκβαση του κτιρίου και άλλες, περισσότερο άστοχες, προσφέρουν στους νεαρούς μοντερνιστές Βραζιλιάνους αρχιτέκτονες μια ευκαιρία χειραφέτησης απέναντι στο απόλυτο πρότυπο που ήταν γι' αυτούς ο γαλλοελβετίς αρχιτέκτων. (Εικ. 1)

Κατά τα φαινόμενα, ο Le Corbusier προωθεί τμήμα από το σχέδιό του για το Ρίο (1929), μια πρόταση που συγκροτήθηκε αντικρίζοντας την πόλη από το καράβι, με φόντο τα morros, τους μοναδικούς μαύρους λόφους. Το κτίριο γυρνά την πλάτη του στην πόλη, χάνει τον αστικό του χαρακτήρα, και άρα παύει να συντονίζεται με το κυβερνητικό όραμα. Το υπουργείο του Corbusier δεν πληροί τις προϋποθέσεις του ρόλου του, να πείσει δηλαδή τους Βραζιλιάνους με τη ρητορική του δεινότητα για το εθνικό μέλλον τους. Στρέφεται για άλλη μια φορά προς τον «άλλο», τον έξω κόσμο της Ευρώπης, κάτι που ακυρώνει την πορεία της χώρας προς την αυτοπεποίθηση. Στην ίδια λογική, το άγαλμα με θέμα τον νέο Βραζιλιάνο που χωροθετεί στην είσοδο, η οποία είναι προς τη θάλασσα, γυρνά την πλάτη στο κτίριο και ατενίζει τον ωκεανό (Fraser, 2000: 152). Ωστόσο, το συνολικό αποτέλεσμα αντανακλά μια δυναμική χειρονομία που εξέλιξε την όλη συλλογιστική για τον σχεδιασμό του υπουργείου. Στις 10 Αυγούστου 1936 καταθέτει την πρόταση και του ζητείται να την προσαρμόσει στην παλαιά θέση.

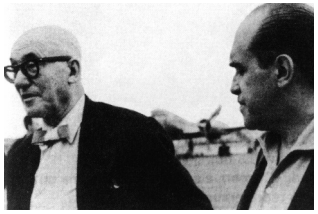
4. Η προσαρμογή. Στις 13 Αυγούστου 1936, λίγες μέρες πριν την αναχώρησή του από το Ρίο, ο Le Corbusier παραδίδει τέσσερις πίνακες με σκίτσα της προσαρμοσμένης πρότασης στο παλιό οικόπεδο της Avenida Graça Aranha. Το κτίριο της Santa Luzia, ψηλότερο κατά δύο ορόφους, τοποθετείται κατά μήκος του οικοπέδου με την πλατεία, την είσοδο και το αμφιθέατρο τοποθετημένα στη βορειοανατολική πλευρά. Ενδέχεται η πίεση χρόνου να οδήγησε σε επιπόλαιες αποφάσεις, οι οποίες δεν εξυπηρετούσαν ούτε το εθνικό αφήγημα της εξουσίας ούτε και τον ίδιο τον Le Corbusier, μιας και η τελική χειρονομία πάσχει από λανθασμένους χειρισμούς όπως, για παράδειγμα, κακό προσανατολισμό. Σε κάθε περίπτωση, οι χειρισμοί του Le Corbusier, ακόμη και οι αμφιλεγόμενοι, λειτουργούν μάλλον απελευθερωτικά για τη φαντασία και τη δημιουργικότητα των Βραζιλιάνων μοντερνιστών. Όσο για τον ίδιο, αναχωρεί στις 18 Αυγούστου 1936 χωρίς να έχει εξασφαλίσει καμία ανάθεση. Επιστρέφει στη Γαλλία κατά 86.000 FF



Εικ. 2: Η προσαρμογή από τον Le Corbusier της πρόταση της Santa Luzia, στο οικόπεδο της Avenida Graça Aranha. Ρίο ντε Τζανέϊρο, 1936. Πηγή: Underwood, 1994: 23.



Εικ. 3: Η πρόταση Oscar Niemeyer που τελικά υλοποιήθηκε, σκιτσαρισμένη εκ των υστέρων από τον Le Corbusier. Ρίο ντε Τζανέϊρο, 1937. Πηγή: Underwood, 1994: 24.



Εικ. 4: Ο Le Corbusier με τον Oscar Niemeyer, 1962. Πηγή: Niemeyer, 2000: 75.

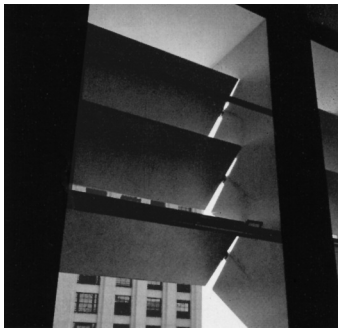
πλουσιότερος, ποσό που τυπικά εισέπραξε για τις έξι διαλέξεις που έδωσε στη Σχολή Καλών Τεχνών του Ρίο ντε Τζανέϊρο. (Εικ. 2)

Αφήνει πίσω του μια πρόταση απελευθερωμένη από ακαδημαϊκά κατάλοιπα και έναν ωριμότερο Oscar Niemeyer, ο οποίος, στο διάστημα της συνεργασίας τους, είχε μεταλλαχτεί από έναν νεαρό αρχιτέκτονα σε μια πολλά υποσχόμενη προσωπικότητα που αφομοίωσε δημιουργικά κάθε σκέψη και πράξη του διάσημου προτύπου του. Η πορεία προς τον διαλεκτικό ρασιοναλισμό μιας αρχιτεκτονικής της μεταβίβασης είχε ήδη αρχίσει.

5. Στροφή 90°. Η ομάδα του Lucio Costa συνεχίζει την επεξεργασία των σχεδίων όταν, σύμφωνα με το μύθο, ο Niemeyer εμφανίζει μια σειρά σχεδίων τα οποία επεξεργαζόταν μόνος του δίχως να ενημερώσει κανέναν, και τα οποία εντυπωσίασαν για τη δημιουργική αφομοίωση των ιδεών του Le Corbusier (Underwood, 1994: 24). Κατά τα φαινόμενα, τα σχέδια αυτά οδηγούν στην τελική πρόταση για το υπουργείο, η οποία εγκρίθηκε στις 22 Φεβρουαρίου 1937. Ο Niemeyer αποκτά νέο, αναβαθμισμένο ρόλο ως εξέχον μέλος της σχεδιαστικής ομάδας, και μετά την παραίτηση του Lucio Costa το 1940, αναλαμβάνει υπεύθυνος της υλοποίησης του έργου. (Εικ. 3, 4)

Στην τελική εκδοχή, το κτίριο τοποθετείται κάθετα στο οικόπεδο, αποκτά τον επιθυμητό προσανατολισμό και την επιθυμητή αστική πλατεία. Οι όροφοι γίνονται δεκαπέντε και το αμφιθέατρο τοποθετείται έκκεντρα, στην ανατολική πλευρά του οικοπέδου. Στην προέκταση του ίδιου άξονα, στη νότια πλευρά, τοποθετείται ο εκθεσιακός χώρος πάνω σε pilotis. Το δώμα του διαμορφώνεται σε κήπο σχεδιασμένο από τον Roberto Burle Marx, έκτοτε μόνιμο συνεργάτη κηποτέχνη του Niemeyer. Παράλληλα με το ύψος, αυξήθηκε και το πλάτος του κτιρίου, οπότε απέκτησε μια βόρεια και μια νότια σειρά γραφείων με κεντρικό διάδρομο κυκλοφορίας. Μεταξύ των γραφείων και του διαδρόμου μεσολαβούν χωρίσματα ύψους δύο μέτρων τα οποία επιτρέπουν τη διαρκή ανανέωση του αέρα από το βορρά στο νότο. Η νότια πλευρά καλύφθηκε πλήρως από υαλοστάσια ενώ η βόρεια από brise-soleils με μπετονένιες, κινούμενες, οριζόντιες περσίδες χρώματος μπλε. (Εικ. 5). Παρόλο που ο Le Corbusier είχε ήδη προτείνει στα τέλη της δεκαετίας του '20 στη Βαρκελώνη οριζόντιες περσίδες (Boesiger, 1995: 104) ως μια μοντέρνα εκδοχή των παραδοσιακών jalousies, στην περίπτωση του υπουργείου πρόκειται για την πρώτη επιτυχή, μεγαλειώδη εφαρμογή τους. Η εκάστοτε τυχαία θέση των εσωτερικά ρυθμιζόμενων περσίδων της βόρειας όψης πολλαπλασίαζε την πλαστικότητά της και την καθιστούσε φιλικότερη, παρόλο το ύψος των δεκαπέντε ορόφων. Ο εμπλουτισμός του ρασιοναλιστικού κανάβου με τις κινούμενες μπλε περσίδες επιχειρηματολογεί υπέρ του κλίματος του τόπου και εναντίον της ατοπίας του ευρωπαϊκού ορθολογισμού. Πρόκειται για μια αρχιτεκτονική της μεταβίβασης σε πλήρη εξέλιξη. (Εικ. 6)

Η συνεχής, ζωντανή σχέση του υπουργείου με τα γύρω κτίρια και την πόλη, καθώς και η ανάλαφρη πλαστικότητα του όγκου του, κατέστη δυνατή με μια σειρά χειρισμών του Oscar Niemeyer. Αυξάνει το ύψος της pilotis από τα τέσσερα στα δέκα μέτρα, αποδίδοντας έτσι το μεγαλύτερο τμήμα του οικοδομικού τετραγώνου στην καθημερινή ζωή της πόλης. Στο ίδιο πνεύμα, τροποποιεί τις αναλογίες του βασικού όγκου του κτιρίου ώστε να στέκεται αρμονικά πά-



Εικ. 5: Το brise-soleil της βόρειας όψης του Υπουργείου Υγείας και Παιδείας. Πηγή: Papadaki, 1960: 35.

νω στα νέα, ραδινά υποστυλώματα της pilotis, τα οποία τραβήχτηκαν μέσα από το όριο της οικοδομής, επιτυγχάνοντας τη χαρακτηριστική αίσθηση αιώρησης του μοντέρνου κινήματος. Ο χειρισμός αντιστρέφεται στα υποστυλώματα των χαμηλών όγκων, τα οποία βρίσκονται έξω από το οικοδομικό όριο και δίνουν την εντύπωση ότι οι όγκοι αναρτώνται από αυτά. Το κτίριο αποκτά τη χάρη αντικειμένου τέχνης, εκτός των άλλων και λόγω της έμφασης στη διακοσμητική κλίμακα. Η αρμονική συνύπαρξη όλων των εικαστικών τεχνών στον ίδιο χώρο ενθαρρύνθηκε από τον Le Corbusier και συνέβαλε στην ιδανική συνύπαρξη του ορθολογισμού της κατασκευής με τη μη ορθολογική βραζιλιάνικη τέχνη. Οι δύο τυφλές όψεις του κτιρίου, η ανατολική και η δυτική, επενδύονται με τοπική πέτρα, ενώ οι πλευρές του εκθεσιακού χώρου και της εισόδου επενδύονται με τοιχογραφίες από azulejos, τα διάσημα κεραμικά πλακίδια πορτογαλικής καταγωγής σχεδιασμένα από τον Candido Portinari. Η τέχνη της γλυπτικής εκπροσωπείται με έργα των Bruno Giorgi, Antonio Celso και Jacques Lipschitz. Τα θέματα των γλυπτών όπως «Νεότης» του Giorgi και «Προμηθέας» του Lipschitz συμμετέχουν στη ρητορική της νέας εποχής.

Εικ. 6: Βόρεια όψη του Υπουργείου Υγείας και Παιδείας. Διακρίνονται το αμφιθέατρο και το άγαλμα του Jacques Lipchitz. Πηγή: Papadaki, 1960: 34.

Το κτίριο του υπουργείου απασχολεί έντονα τον βραζιλιάνικο τύπο, μέχρι την αποπεράτωσή του το 1942, όχι πάντοτε θετικά. Δέχεται σκληρή κριτική για το υψηλό κόστος κατασκευής και για την καθυστέρηση των εργασιών. Ωστόσο, γρήγορα η κοινή γνώμη αναστρέφεται, ιδίως μετά τις ενθουσιώδεις δημοσιεύσεις στον αμερικανικό τύπο. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική του ταυτίζεται στη συνείδηση του κοινού με τις προθέσεις της εξουσίας για τεχνολογική και βιομηχανική ανάπτυξη. Ο ίδιος ο Niemeyer, ισόβιο μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος της Βραζιλίας, δεν διστάζει, σε άρθρο του το 1946 (Boesiger, 1995: 90) το οποίο εσωκλείει σε επιστολή του προς τον Le Corbusier, να αναγνωρίσει το ρόλο που έπαιξε η κυβέρνηση και ειδικά ο Capanema στο να εδραιωθεί στη Βραζιλία η μοντέρνα αντίληψη για μια επαναστατική αρχιτεκτονική.

Ο συμβολικός ρόλος, της πύλης προς τη Νέα εποχή που ενδύθηκε το κτίριο, αποτυπώθηκε δραματικά ως αλληγορία στην ταινία *Orfeu Negro*[6] του 1959. Η ταινία πραγματεύεται το μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης με φόντο τις φαβέλες του Ρίο την περίοδο του καρναβαλιού. Το κτίριο του υπουργείου εμφανίζεται δύο φορές, μία στην αρχή (μέρα) και μία στο τέλος (νύχτα), για να σηματοδοτήσει μια διαδικασία μετάβασης. Στην αρχή της ταινίας, η Ευρυδίκη φτάνει

6. Η ταινία *Orfeu Negro* γαλλοβραζιλιάνικης παραγωγής, σε σκηνοθεσία του Marcel Camus, βραβεύτηκε το 1959 με το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας και με το Χρυσό Φοίνικα στις Κάννες.

στο Ρίο από τη θάλασσα και διασχίζει την πλατεία μέσα από την pilotis πριν χαθεί μέσα στη μοντέρνα μεγαλούπολη που επιφυλάσσει κινδύνους αλλά υπόσχεται και την ευτυχία. Στο τέλος της ταινίας, το κτίριο του υπουργείου συμβολίζει το πέρασμα στον Άδη, όπου στον τελευταίο όροφο βρίσκεται το αρχείο των απολεσθέντων ψυχών. Από εκεί ξεκινά ο Ορφέας την αναζήτηση της αγαπημένης του. Η μεταφορά του κτιρίου ως πύλη προς τη νεωτερικότητα και την πρόοδο υπόσχεται ανάπτυξη και ευημερία λειτουργώντας ωστόσο μονοσήμαντα, όπως ο Άδης, όπου αν εισέλθεις δεν υπάρχει επιστροφή. Ως πύλη, συνιστά ενδιάμεσο χώρο διόδευσης (Κοτιώνης: 1988) από τη ζωή στο θάνατο, όπου σταθμεύουν οι χαμένες ψυχές, τα χαμένα όνειρα, οι χαμένες ελπίδες της άλλης Βραζιλίας, αυτής απ' όπου προέρχεται η Ευρυδίκη.

6. ΤΟ ΤΕΘΕΝ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ

Το ερμηνευτικό εργαλείο της πραγματολογικής συνθήκης της παραγωγής αρχιτεκτονικού λόγου στο κτίριο του υπουργείου, στο παρόν κείμενο, παραμένει η αναλογία ρητορικής και αρχιτεκτονικής. Με βάση το ερμαγόρειο πρότυπο, η ρητορική συνθήκη δεν καθορίζεται από το γεγονός της εκφοράς του λόγου αλλά από το αντικείμενο του λόγου, το ζήτημα (Μπασάκος, 1999: 47). Αντίστοιχα, η αρχιτεκτονική συνθήκη πραγματώνεται από το οικοδομικό παράγωγό της και όχι μόνο από τη διαδικασία του οικοδομείν. Κατά τον Ερμαγόρα, το έργο του ρήτορα, και άρα και του αρχιτέκτονα, καθορίζεται από το «τεθέν πολιτικό ζήτημα», δηλαδή τον αρχιτεκτονικό και ρητορικό λόγο, που απευθυνόμενο στον έλλογο αποδέκτη, τον προσκαλεί να συμμετάσχει ώστε να συμβεί η πραγμάτωση του νοήματος. Ο όρος «ζήτημα» διατυπώνει ένα ερώτημα που θέτει σε εκκίνηση τη διαδικασία παραγωγής λόγου. Κατά τον Ερμαγόρα, το ζήτημα παράγεται από τις αντιφάσεις των αξιώσεων (Μπασάκος, 1999: 51) ή, στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, από τη συγκρουσιακή διεκδίκηση των αξιώσεων κατά τη διαδικασία της σύνθεσης. Στην περίπτωση του υπουργείου, εκτός από τα «στοιχεία της περιστάσεως» που αντιστοιχήσαμε στην επίλυση τυπικών συνθετικών προβλημάτων, πολλά διαφορετικά πολιτικά ζητήματα διεκδίκησαν τη μεταγραφή τους σε κτισμένη ύλη.

Το πρώτο ζήτημα που τίθεται είναι αυτό της εικόνας της εξουσίας σε σχέση με τις προθέσεις της πολιτικής της και σε σχέση με την εκ βάθρων «επαναστατική» αλλαγή που επιδιώκει να προβάλλει. Ο αρχιτεκτονικός λόγος οφείλει να απαντήσει σ' ένα ζήτημα εξουσίας το οποίο χειρίζεται με επιτυχία ο υπουργός Gustavo Capanema, που επιδιώκει το κτίσιμο της εμπιστοσύνης μεταξύ των πολιτών και της εξουσίας, προσφέροντάς τους ένα κτίριο κατασκευαστικής και καλλιτεχνικής ωριμότητας που φιλοδοξεί να πείσει το κοινό με επιχειρήματα και όχι με συμβολισμούς κενούς νοήματος.

Το δεύτερο ζήτημα απασχολεί τους εμπλεκόμενους βραζιλιάνους αρχιτέκτονες. Διακαής πόθος τους είναι η πιστή εφαρμογή των αρχών του δασκάλου Le Corbusier ώστε να δικαιώσουν την είσοδό τους στον μοντέρνο, καινούργιο κόσμο. Το τεθέν αρχιτεκτονικό ζήτημα των αρχών του μοντέρνου κινήματος κρίνεται απαραίτητη προϋπόθεση κατάκτησης του επιδιωκόμενου μοντέρνου κύρους στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού.

Το τρίτο ζήτημα έχει να κάνει με την πορεία αυτοπραγμάτωσης του ίδιου του Le Corbusier, ο οποίος αποφασίζει το

δεύτερο ταξίδι του στη Λατινική Αμερική διατηρώντας προσδοκίες για φιλόδοξες αναθέσεις. Στο μυαλό του, η σχέση εξουσίας και αρχιτεκτονικής είναι αυτονόητη, εξιδανικευμένη και μάλλον αντιφατική. Θεωρεί ότι η εναλλακτική επιλογή της αρχιτεκτονικής αντί της επανάστασης μπαίνει στη σφαίρα του εφικτού μόνο μέσω της εξουσίας, η οποία αποφασίζει για το μέλλον των πόλεων. Το 1936, πλησιάζει τα πενήντα και ανυπομονεί να σχεδιάσει κτίρια που θα επηρεάσουν την πόλη και τη ζωή των πολιτών.

Τέλος, υπάρχει το ζήτημα του Oscar Niemeyer, για τον οποίο η μοντέρνα ταυτότητα στην αρχιτεκτονική, βάσει των αρχών του δασκάλου, δεν αποτελεί επαρκή μεταγραφή στη συνθήκη της χώρας του. Τον απασχολεί η έννοια της αφομοίωσης και σταδιακά, μέσα από ορθολογικές διαδικασίες οργάνωσης αλλά και από μη ορθολογικούς, μη συνειδητούς μηχανισμούς, οδηγείται στη διαδικασία του «μεταβιβάζειν». Ο Niemeyer, με τη δυναμική εμπλοκή του στο σχεδιασμό του υπουργείου, επαναφέρει στο επιχείρημα τα χαρακτηριστικά της βραζιλιάνικης κουλτούρας που είχαν παραμεριστεί από τη σαρωτική προσωπικότητα του Le Corbusier. Το θεμελιώδες ζήτημα για τον Niemeyer είναι το αριστοτελικό «μεταβιβάζειν» των δύο κόσμων της Βραζιλίας και της Ευρώπης. Η συνεύρεση των τεχνών, παραδοσιακών και σύγχρονων, και οι ποιητικές αρχιτεκτονικές χειρονομίες αποδίδουν στο κτίριο χωρικές ποιότητες οικείου, τοπικού χαρακτήρα, ακυρώνοντας τα σημεία σύγκρουσης ή αντίθεσης των δύο κόσμων και εγκαθιστώντας μια νέα ισορροπία σε μια νέα ταυτότητα. Εκτός αυτού, το ζήτημα παραμένει πολιτικό γιατί αποδέκτης του επιχειρήματος είναι η πόλη. Η ρητορική της αρχιτεκτονικής του στέκει απέναντι στον παλιό, άδικο κόσμο προβάλλοντας το επιχείρημα ενός άλλου, καλύτερου κόσμου.

7. Η ΕΠΙΚΛΗΣΗ ΤΟΥ ΡΑΣΙΟΝΑΛΙΣΜΟΥ

Το αρχιτεκτονικό επιχείρημα του Oscar Niemeyer, στη διαδικασία αναζήτησης και σταθεροποίησης του νοήματος, επικαλείται το ρασιοναλισμό προκειμένου να εκφράσει την προσδοκία της νεωτερικότητας αλλά και να διαφυλάξει τη μνήμη του παλιού κόσμου. Ο ρασιοναλισμός εκπροσωπεί το έλλογο, καθορίζει το πλαίσιο, οργανώνει τα τεθέντα ζητήματα και εξασφαλίζει μια θέση στο διαφορετικό. Ο ρασιοναλισμός εμπεριέχει την έννοια της νεωτερικότητας και συνδέεται με την έννοια του σύγχρονου κράτους. Κυρίαρχη πεποίθηση του Διαφωτισμού είναι ότι η ανάπτυξη της κοινωνίας και η ιδέα της προόδου είναι εφικτή μόνο μέσα από την ορθολογική σκέψη και οργάνωση, με απώτερο σκοπό ένα διαρκώς ανανεούμενο επίπεδο ευτυχίας και ευημερίας. Η αρχιτεκτονική, ως ορθολογικό επιχείρημα, βρίσκεται σε άμεση εξάρτηση από την εξέλιξη του κράτους και της κοινωνίας. Άρα, ο ρασιοναλισμός, ως πρώτη βασική προκείμενη του επιχειρήματος του Niemeyer, είναι η πορεία της Βραζιλίας προς ένα ορθολογικό, σύγχρονο, αστικό κράτος. Το 1748, ο Montesquieu, στο *Πνεύμα των νόμων*, συνδέει ντετερμινιστικά το σύστημα διακυβέρνησης με την ταυτότητα μιας κοινωνίας. Στη Βραζιλία, όπου η δημοκρατία δείχνει να μη βρίσκει το δρόμο της, ο ρασιοναλισμός αποτελεί την αυτονόητη επιλογή και η ρητορική της τάξης και της γεωμετρίας, ενδεχομένως, τη μόνη λύση για την εύρυθμη λειτουργία της χώρας.

Το σύγχρονο κράτος θεμελιώνεται μέσα από τη διαδικασία συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας, στην ιδεολογική

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 331

κατασκευή της βραζιλιανικότητας και μέσα από την προσδοκία της νεωτερικότητας, στην αρχιτεκτονική του μοντέρνου κινήματος. Το παράδειγμα της Βραζιλίας δείχνει, μέσα από τις αντιθέσεις του, ότι ο ρασιοναλισμός του Niemeyer προσφέρει την επιλογή σταθεροποίησης των πολλαπλών, ευαίσθητων ισορροπιών και συγκροτείται ως μια συνισταμένη ρητορικών επιχειρημάτων, η οποία εμπεριέχει σχέσεις εξουσίας και επανάστασης με την έννοια της κινητήριας δύναμης αλλαγής της κοινωνίας. Μια ασυνήθιστη συνύπαρξη, η οποία θέλει να προσφέρει εναλλακτικές προτάσεις σε ό,τι δεν μπορεί να αλλάξει. Ο ρασιοναλισμός του αρχιτεκτονικού επιχειρήματος του Niemeyer προσφέρει το ιδανικό φίλτρο αφομοίωσης όλων των αντιφάσεων της χώρας. Σαν άλλος Γαλιλαίος, παρατηρεί τον κόσμο που τον περιβάλλει, τον ερμηνεύει και τον μεταγράφει στα μαθηματικά και στη γεωμετρία της αρχιτεκτονικής του. Η αρχιτεκτονική του είναι ένα *εγχείρημα εν λόγω* όπως επισημαίνει ο Αριστείδης Μπαλτάς μιλώντας για την ευλογία της μεθόδου στον Καρτέσιο όπου «τα διαφορετικά αντικείμενα ενοποιούνται από την ενιαία μέθοδο» (Μπαλτάς, 1997: 65). Πρόκειται για μια πολιτική θέση απέναντι στη κοινωνία και την παγκόσμια κοινότητα, μια θέση καρτεσιανή, όπου το «σκέπτομαι άρα υπάρχω» δίνει τη θέση του στο «αρχιτεκτονώ άρα υπάρχω». Ο Niemeyer αμφιβάλλει για ότι τον περιβάλλει και επιχειρεί τη μεταγραφή κάθε φυσικής ή μεταφυσικής διάστασης του κόσμου του σε λογική μορφή. Ο ρασιοναλισμός του δεν μεταφέρει μηνύματα και δεν επενδύει σε καμία εξουσία. Προτείνει μια άλλη πραγματικότητα και «επαν-ίσταται», ενσωματώνοντας τη σταθερή παρουσία του μη ορθολογικού στοιχείου ως απαραίτητη προϋπόθεση της συμφιλίωσης ενός a priori αισθητικού κανόνα, με την εμπειρική προσέγγιση της διαρκούς εξέλιξης (Colquhoun, 1989: 77). Εξάλλου, ο Karl Jaspers μας επισημαίνει ότι «το ορθολογικό είναι αδιανόητο χωρίς το έτερον, το μη ορθολογικό, και δεν παρουσιάζεται στην πραγματικότητα ποτέ χωρίς αυτό» (Rowe, 1994: 15).

8. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η επίκληση του εργαλείου της ρητορικής αποκαλύπτει τη διαλεκτική έννοια της μεταβίβασης ως έναν τρόπο ερμηνείας της πραγματικότητας του Oscar Niemeyer και συμβάλλει στη βαθύτερη κατανόηση της αντιφατικής θέσης του απέναντι στο μοιραίο ετεροπροσδιορισμό της εξουσίας με την επανάσταση. Ταυτόχρονα τεκμηρώνει την άποψη πως στην πραγματολογική συνθήκη της αρχιτεκτονικής πράξης δεν είναι αναγκαίος ο αποκλεισμός κάθε ετερότητας.

΄Εχει ενδιαφέρον η διερεύνηση της συνάφειας του αριστοτελικού *μεταβιβάζειν* με την *Aufhebung* του Hegel, η οποία ως ταυτόχρονη κατάργηση και διαφύλαξη του άλλου, του αντιθέτου, επιτυγχάνει τη συνδιαλλαγή. Η κίνηση προς έτερον και όχι η στροφή προς εαυτόν αποτελεί διαρκώς μια δημιουργική ανάγνωση της πραγματικότητας, μεταλλάσσοντας τα αντιθετικά όριά της. Η ουτοπία που προτείνει ο Niemeyer είναι αποτέλεσμα συνύπαρξης της σχέσης του με την εξουσία, της αποδοχής των αντιφάσεων της βραζιλιάνικης πραγματικότητας και της πίστης του στη δύναμη της μορφής. Αν και μαρξιστής, στα κείμενά του διακατέχεται από ένα εγελιανού τύπου διαλεκτικό ιδεαλισμό. Κατανοεί τη σύγκρουση γύρω του και αποφασίζει να συμπορευτεί, να συνδιαλλαγεί με τις αρνήσεις και τις αντιθέσεις.

Ούτε ο Le Corbusier δεν θα κατάφερνε καλύτερα την πραγματοποίηση της περίφημης διάζευξής του *Αρχιτεκτονική ή Επανάσταση*, γιατί ίσως ο μόνος τρόπος να έχει νόημα η διάζευξη αυτή προϋποθέτει ένα πεδίο σαν αυτό της Βρα-

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 332

ζιλίας του 1930. Όταν η λατινοαμερικάνικη κατάσταση δεν παράγει επανάσταση, παράγει μια άλλη πραγματικότητα, ένα υπερρεαλισμό, που στην περίπτωση του Niemeyer μόνο με την αποδοχή της αντίφασης μπορεί να ερμηνευτεί. Σε κάθε περίπτωση, δύσκολα σήμερα θα μπορούσαμε να φανταστούμε τη Βραζιλία χωρίς αυτόν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Αλτουσέρ, Λ. (1999). *Θέσεις*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Άντερσον, Μπ. (1997). *Φαντασιακές κοινότητες*. Αθήνα: Νεφέλη.

Αριστοτέλης (1994). «Τοπικά», στο *Όργανον 2*. Αθήνα: Κάκτος.

Αριστοτέλης (2002) *Ρητορική Α΄*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Bill, M. (επιμ.) (1995). *Le Corbusier & P.Jeanneret. Œuvre complète, 1934-1938*. Τόμος 3. Zürich: Les Éditions d'Architecture.

Boesiger, W. (επιμ.) (1995). *Le Corbusier. Œuvre complète,1938-1946*. Τόμος 4. Zürich: Les Éditions d'Architecture.

Boesiger, W. (επιμ.) (1995). *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Œuvre complète, 1957-1965*. Τόμος 7. Zürich: Les Éditions d'Architecture.

Boesiger, W. και H. Girsberger (1993). *Le Corbusier, 1910-1965*. Zürich: Artemis.

Colquhoun, A. (1989). «Rationalism: A Philosophical Concept in Architecture», στο A. Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*. Cambridge-London: The MIT Press.

Deen Schildgen, B. (1997). *The Rhetoric Canon*. Detroit: Wayne State University Press.

Fraser, V. (2000). *Building the New World. Studies in the Modern Architecture of Latin America, 1930-1960*. London-New York: Verso.

Freyre, G. (1992). *The Mansions and the Shanties. The Making of Modern Brazil*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Hobsbawm, E.J. (1990). *Η εποχή των επαναστάσεων*. Αθήνα: MIET.

Κασσίρερ, Έ. (1991). *Ο μύθος του κράτους*. Αθήνα: Γνώση.

Κοτιώνης, Ζ. (1988). «Το κτηριακό φως», στο συλλογικό, *Επτά κείμενα για το κτήριο*. Θεσσαλονίκη: Μαύρο Μουσείο.

Le Corbusier (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: G. Grès.

Le Corbusier (2004). *Για μία αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Λέκκας, Π. (1996). *Η εθνικιστική ιδεολογία. Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*. Αθήνα: Κατάρτι.

Λιάκος, Α. (1994). «Προς επισκευήν ολομελείας και ενότητος. Η δόμηση του εθνικού χρόνου». Επιστημονική συνάντηση στη μνήμη του Κ.Θ. Δημαρά. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.

Μεταξάς, Α-Ι. Δ. (2003). *Η υφαρπαγή των μορφών. Από την πολιτική ομιλία του κλασικισμού*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Μπαλτάς, Α. (1997). «Η φιλοσοφική επιβολή της μεθόδου. Ευλογία ή κατάρα;». Ειδικό τεύχος εισηγήσεων του Διημέρου Καρτέσιος που οργανώθηκε από τα περιοδικά *Αξιολογικά* και *Πολίτης* στις 26-27 Φεβρουαρίου. Αθήνα: Εξάντας.

16 317-333 Athanassiou_Layout 1 08/10/2012 10:32 π.μ. Page 333

Μπασάκος, Π. (1999). *Επιχείρημα και κρίση*. Αθήνα: Νήσος.
Niemeyer, O. (2000). *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer*. London: Phaidon.
Πλάτων (1993). *Γοργίας*. Αθήνα: Κάκτος.
Πλάτων (2001). *Φαίδρος*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
Πεντζοπούλου-Βαλαλά, Τ. (1999). *Γοργίας*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
Papadaki, S. (1950). *The Work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold.
Papadaki, S. (1960). *Oscar Niemeyer*. New York: George Braziller.
Philippou, S. (2002). «"The Jungle and the School" in the Work of Oscar Niemeyer». Διάλεξη στη Σχολή Αρχιτεκτονικής, Πολεοδομίας και Τοπίου του Newcastle University. Durham: Auckland Castle.
Quezado Deckker, Z. (2001). *Brazil Built. The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. London-New York: Spon Press.
Rowe, C. (1994). *The Architecture of Good Intentions. Towards a Possible Retrospect*. London: Academy Editions.
Tsiomis, Y. (επιμ.) (1998). *Le Corbusier. Rio de Janeiro, 1929-1936*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro.
Tzonis, A. (2001). *Le Corbusier. The Poetics of Machine and Metaphor*. London: Thames & Hudson.
Underwood, D. (1994). *Oscar Niemeyer and Brazilian Free-form Modernism*. New York: George Braziller.
Underwood, D. (1994). *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York: Rizzoli.
Williams, D. (2001). *Culture Wars in Brazil. The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham-London: Duke University Press.
Φιλίππου, Σ. (2003). «Ιδεολογία, εθνική ταυτότητα και δημόσια κτίρια στη Βραζιλία, 1920-1960», *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, 8.
Φουκώ, Μ. (1987). *Εξουσία, γνώση και ηθική*. Αθήνα: ΄Υψιλον.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Orfeu Negro (1959). Σκηνοθεσία: Marcel Camus. Γαλλία-Βραζιλία.
Oscar Niemeyer. An Architect Commited to His Century (2002). Σκηνοθεσία: Marc-Henri Wajnberg. Βέλγιο.

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 334

LOUIS HENRI SULLIVAN & FRANK LLOYD WRIGHT: Ο ΧΩΡΟΣ, Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ Η ΕΡΓΑΣΙΑ

Όλγα Παντελίδου

Περίληψη

Η συγκεκριμένη εργασία μελετά τη γέννηση του κτιρίου γραφείων ως μια νέα αρχιτεκτονική τυπολογία κατά το γύρισμα του 20ού αιώνα. Η μελέτη λαμβάνει χώρα μέσα από την ανάλυση δύο χαρακτηριστικών κτιρίων που αποτέλεσαν τους φάρους στην πορεία της εξέλιξης δύο χαρακτηριστικών παραδόσεων στο συγκεκριμένο πεδίο της αρχιτεκτονικής. Πρόκειται για το Guaranty Building και το Larkin Building, δύο κτίρια που ανεγήρθησαν κατά το γύρισμα του 20ού αιώνα, στην ίδια χώρα, την Αμερική, στην ίδια πόλη, Buffalo, και τα δύο σχεδιασμένα από διάσημους αρχιτέκτονες. Η σχέση μεταξύ των δύο αρχιτεκτόνων είναι ιδιαίτερα σημαντική και ενδιαφέρουσα. Ο πρώτος, ο Louis Henry Sullivan (Guaranty Building) ήταν ο δάσκαλος, και εκείνος που αναγνωρίσθηκε ως ο πατέρας του ουρανοξύστη. Ο δεύτερος, ο Frank Lloyd Wright (Larkin Building) ήταν ο μαθητής και ένας από τους μεγαλύτερους πατέρες της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα. Μέσα από την ανάλυση των δύο αυτών κτιρίων, η μελέτη αυτή εξερευνά το κτίριο γραφείων κατά τη γέννησή του ως το προϊόν της παραγωγής της κοινωνικής ζωής του ανθρώπου, μέσα από τις παραγωγικές σχέσεις στις οποίες υπεισέρχεται καθημερινά, και προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα του ρόλου του χώρου εργασίας στη φυσιογνωμία του χαρακτήρα του εργαζόμενου.

LOUIS HENRI SULLIVAN & FRANK LLOYD WRIGHT: SPACE, PEOPLE AND WORK

Abstract

This essay explores the birth of the office building as a new architectural typology during the turn of the 20th century. This exploration takes place through the analysis of two characteristic buildings that enlighten the course of the evolution of two architectural traditions in the field. These buildings, the Guaranty Building and the Larkin Building, both were designed by very prominent architects, were erected at the turn of the 20th century, in the same country, the United States, in the same city, Buffalo. The relationship between the two architects is quite interesting. The first, Louis Henry Sullivan (Guaranty Building), was the teacher and acknowledged as the father of skyscrapers, while the other, Frank Lloyd Wright (Larkin Building), was the student and one of the greatest fathers of 20th century architecture. Through the analysis of the two aforementioned buildings, this essay analyzes the office building in its birth as the product of the production of man's social life through the productive relations into which he daily enter. It also attempts to answer the question concerning the role played by office space in the physiognomy of the worker's character.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο «Larkin vs. Guaranty Building: Το κτίριο γραφείων ως νέα αρχιτεκτονική τυπολογία. Μια συγκριτική ανάλυση», η οποία υποστηρίχθηκε το 2005. Εξεταστική Επιτροπή: Π. Τουρνικιώτης (Επιβλέπων), Γ. Παρμενίδης, Δ. Παπαλεξόπουλος, Γ. Τερζόγλου.

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 335

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Ένας νέγρος είναι ένας νέγρος. Γίνεται δούλος μόνο μέσα σε ορισμένες σχέσεις. Μια βαμβακοκλωστική μηχανή είναι μια μηχανή για κλώσιμο μπαμπακιού. Γίνεται κεφάλαιο μόνο μέσα σε ορισμένες σχέσεις. Αποσπασμένη από τις σχέσεις αυτές είναι τόσο κεφάλαιο, όσο ο χρυσός αυτός καθαυτός είναι χρήμα, ή όσο η ζάχαρη είναι η τιμή της ζάχαρης» (Marx, 1937).

Σε συγκεκριμένες προκαθορισμένες σχέσεις είναι που ο Marx επιρρίπτει την ευθύνη διαμόρφωσης της ταυτότητας των συνολικών δυνάμεων παραγωγής. Όμως τα μέσα της εργασίας, τα εργαλεία, οι μηχανές κ.λπ. αποτελούν μόνο ένα μέρος των παραγωγικών δυνάμεων. Οι άνθρωποι, με την τεχνική και κοινωνική εμπειρία τους, τις ανάγκες και τα οράματα τους, με το μέτρο της οργάνωσης αλλά και της συνείδησής τους είναι πιο σημαντικοί. Γιατί, καταρχήν, είναι αυτοί οι ίδιοι που διαμόρφωσαν τις συγκεκριμένες σχέσεις. Εκείνες τις σχέσεις μέσα στις οποίες σε εκείνους αντιστοιχεί ορισμένος ρόλος. Και είναι αυτός ο ρόλος που εκείνοι καλούνται να υποδυθούν προκειμένου να ικανοποιήσουν την αναγκαιότητα της επιβίωσής τους. Έτσι, ο εργαζόμενος ιδιοποιείται την ταυτότητα που του έχει αντιστοιχήσει η νέα οικονομική δομή. Διότι η ίδια η εργασία έχει επαναπροσδιοριστεί προκειμένου να ταιριάζει με τις νεοαναδυθείσες ανάγκες.

Η νέα όμως αυτή ταυτότητα του εργαζόμενου, που διαμορφώνεται κατά βάση από τον τρόπο εργασίας, έρχεται να ενισχυθεί και από το πνεύμα του ίδιου του χώρου εργασίας. Παράλληλα με τον τρόπο εργασίας, είναι και ο χώρος εργασίας που δρα καταλυτικά στη διαμόρφωση συγκεκριμένης αντίληψης σχετικά με τη βάση προσδιορισμού της εργατικής φυσιογνωμίας. Γιατί και ο ίδιος ο χώρος εντάσσεται κατά τον τρόπο αυτό στις δυνάμεις παραγωγής. Αφού εκείνος θα πρέπει να «επινοηθεί» κατά τέτοιο τρόπο ώστε να φιλοξενεί τη διαδικασία της εργασίας του νέου οικονομικού συστήματος, αλλά και να ωθεί την εύρυθμη λειτουργία της. Γιατί ταυτόχρονα με τον τρόπο εργασίας που αντιστοιχεί συγκεκριμένη «θέση» στον εργαζόμενο, είναι ο χώρος εργασίας που ενισχύει την αντίληψη για τη «θέση» αυτή. Και στην περίπτωση αυτή η λέξη «θέση» χρησιμοποιείται τόσο μεταφορικά όσο και κυριολεκτικά. Έτσι, ένας άνθρωπος είναι ένας άνθρωπος, είναι ο δημιουργός, είναι ο εργαζόμενος. Η αξία του όμως ως τέτοιου προκαλείται κάθε φορά ανάλογα με τη φύση της φυσιογνωμίας που θα του αντιστοιχήσουν οι επικρατούσες σχέσεις παραγωγής μέσα από το σύνολο των δυνάμεων παραγωγής στο οποίο ο ίδιος ανήκει.

Έτσι, ο ίδιος ο χώρος της εργασίας δανείζεται την ίδια αξία από τις συγκεκριμένες προκαθορισμένες σχέσεις. Γιατί κι εκείνος, αποσπασμένος από τις σχέσεις αυτές, θα ιδιοποιούνταν μια διαφορετική αξία, ένα διαφορετικό νόημα, μια διαφορετική ταυτότητα, την οποία θα προκαλούσαν και θα υποβάσταζαν κάποιες άλλες επικρατούσες σχέσεις αλληλεπίδρασης και προσδιορισμού. Και έχει σημασία να διερευνηθεί αυτή ακριβώς η αξία που αντιστοιχήθηκε στο χώρο εργασίας τότε, κατά τη γέννηση και διαμόρφωση του νέου φαινομένου, του κτιρίου γραφείων, από τους δύο πρωτοπόρους αρχιτέκτονες. Γιατί σίγουρα η αξία αυτή του χώρου δεν θα μπορούσε παρά να ήταν ενδεικτική για την επικρατούσα αντίληψη σχετικά με τη λειτουργία της εργασίας και τη φυσιογνωμία του εργαζόμενου.

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 336

Εκείνη όμως ήταν η εποχή της μηχανής και του ορθολογισμού και ο αρχιτέκτονας, όντας σύγχρονος της εποχής του, αντιστοίχησε στη φύση του χώρου εργασίας τη φύση της μηχανής. Τόσο το Guaranty και το Larkin Building, τα δύο κτίρια που μόρφωσαν την μετέπειτα αντίληψη για το χειρισμό του κτιρίου γραφείων, δεν ήταν παρά δύο μηχανές πολλαπλασιασμού της αξίας της γης και της ποσότητας της εργασίας. Δύο μηχανές της επανάληψης, της τυποποίησης και της διαδικασίας. Η συγκεκριμένη εργασία θα επιχειρήσει τη διερεύνηση του συγκεκριμένου ισχυρισμού μέσα από την ανάλυση περιστατικών στον αρχιτεκτονικό χειρισμό της πραγματικότητας του εσωτερικού των εν λόγω κτιρίων. Άλλωστε, στον ίδιο τον Wright πάντα άρεσε να αναφέρεται στη ρήση του Lao-Tse: «Η πραγματικότητα ενός οχήματος είναι το κενό στο εσωτερικό του», και να τη μεταφέρει στην Αρχιτεκτονική παραφράζοντάς τη: «Η πραγματικότητα του κτιρίου δεν αποτελείται από τοίχους και στέγη, αλλά από το χώρο του οποίου το εσωτερικό πρόκειται να κατοικηθεί».

Για τον Wright, οι τοίχοι, οι οροφές, τα πατώματα και όλα τα υπόλοιπα ήταν απλά εργαλεία του εμπορίου – ακατέργαστα υλικά με τα οποία ο αρχιτέκτονας πρέπει να δουλέψει. Για εκείνον, το εν δυνάμει μεγαλείο της αρχιτεκτονικής βρίσκονταν στην ποιότητα του χώρου καταρχήν εσωτερικά. Και στο ζήτημα της εργασίας, επιπλέον, είναι η ποιότητα του χώρου που επιβάλλεται του εργαζόμενου, διότι αυτή μεταφέρει το δικό της μήνυμα. Διότι από εκείνη ο εργαζόμενος, ως τμήμα της πραγματικότητάς της, εισπράττει την αξία που του αντιστοιχείται. Διότι εκείνη είναι που τον απελευθερώνει ή τον δεσμεύει, όντας η ίδια τίποτα άλλο παρά άλλη μια υλική δύναμη παραγωγής. Διότι η δύναμη του χώρου είναι ισχυρή και συνάμα καταλυτική τόσο στη διεξαγωγή της εργασίας όσο και στη φυσιογνωμία των εργαζομένων. Ποια ήταν λοιπόν η αλήθεια που οι Sullivan και Wright (δάσκαλος και μαθητής) εμφύσησαν στην πραγματικότητα του Guaranty και του Larkin Building, εκείνων των δύο κτιρίων που έμελλε να θέσουν τις αρχές του χώρου εργασίας;

2. LOUIS HENRY SULLIVAN: GUARRANTY BUILDING

Ο Louis Henry Sullivan στην έκθεσή του «The Tall Office Building Artistically Considered» μας περιγράφει την εσωτερική πραγματικότητα του ουρανοξύστη, απαριθμώντας μας τις πρακτικές συνθήκες που θα πρέπει να ικανοποιεί ο εσωτερικός σχεδιασμός μιας τέτοιας κατασκευής:

> «Απαιτείται: **1ον**, ένα επίπεδο κάτω από το έδαφος που θα περιέχει καυστήρες, μηχανές διαφόρων ειδών κ.λπ. – δηλαδή την εγκατάσταση για ρεύμα, θέρμανση, φωτισμό κ.λπ. **2ον**, ένα ισόγειο πάτωμα, όπως ονομάζεται, αφιερωμένο σε μαγαζιά, τράπεζες ή άλλα ιδρύματα που απαιτούν μεγάλη έκταση, άπλετο χώρο, άπλετο φωτισμό και μεγάλη ελευθερία στην πρόσβαση. **3ον**, ένας δεύτερος όροφος ευανάγνωστα προσβάσιμος από σκάλες – αυτός ο χώρος συνήθως σε μεγάλες υποδιαιρέσεις που αντιστοιχούν στο εύρος των κατασκευαστικών διαστημάτων, της έκτασης των υαλοπινάκων και του πλάτους των εξωτερικών ανοιγμάτων. **4ον**, από πάνω, ένας αόριστος αριθμός ορόφων γραφείων τοποθετημένα σε στρώσεις, η μία πάνω από την άλλη, το κάθε επίπεδο ακριβώς ίδιο με το προηγούμενο, το κάθε γραφείο ακριβώς ίδιο με όλα τα υπόλοιπα – κάθε γραφείο

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 337

όμοιο με το κελί μιας κυψέλης, κάπως σαν ένα διαμέρισμα, τίποτα περισσότερο. **5ον**, και τελευταίο, στην κορυφή του κτιρίου τοποθετείται ένας χώρος ή ένα σύνολο χώρων το οποίο, αναφορικά με τη ζωή και τη χρησιμότητα στην κατασκευή, είναι απολύτως φυσιολογικό στη χρήση του – πρόκειται για τη σοφίτα. Σε αυτήν, το κυκλοφοριακό σύστημα ολοκληρώνεται και εκεί κάνει τη μεγάλη στροφή του κατά την ανοδική και καθοδική πορεία του. Ο χώρος είναι γεμάτος από δεξαμενές, σωλήνες, βαλβίδες, τροχαλίες και άλλα μηχανολογικά αντικείμενα τα οποία συμπληρώνουν και ολοκληρώνουν την εγκατάσταση που γεννά την ισχύ και είναι κρυμμένη στο επίπεδο κάτω από το έδαφος, στο υπόγειο. Τέλος, ή μάλλον πρώτο από όλα, θα πρέπει να υπάρχει στο ισόγειο επίπεδο ένα κύριο άνοιγμα ή είσοδος κοινή σε όλους τους ενοίκους ή τους πελάτες του κτιρίου» (Sullivan, 1979).

Μέσα από αυτές τις γραμμές ακούμε το *δάσκαλο* να προσφέρει την «πετυχημένη» συνταγή αντιμετώπισης του ουρανοξύστη, εκείνης της κατασκευής που έμελλε στα μετέπειτα χρόνια να αποτελέσει το λυσάρι αναφορικά με το χειρισμό του κτιρίου γραφείων. Η εμπορευματοποίηση που διακρίνεται μέσα από το λόγο του αρχιτέκτονα αναφορικά με τη συγκεκριμένη κατασκευή, δεν θα μπορούσε παρά να είναι ενδεικτική του χαρακτήρα της εποχής. Εκείνη άλλωστε ήταν η εποχή του κεφαλαίου και του καπιταλισμού, που αναζητούσε τρόπους καταρχήν να εξαντλήσει τα περιθώρια του κέρδους, και μια τέτοια επινόηση ήταν η κατασκευή του ουρανοξύστη. Μια επινόηση γεννημένη από την ανάγκη του πολλαπλασιασμού της αξίας της γης.

Όμως παράλληλα εκείνη ήταν και η εποχή της δημοκρατίας, η εποχή της ελευθερίας,[1] και αυτά είναι από μόνα τους τα βασικά χαρακτηριστικά της βάσης της δημιουργικής έκφρασης. Επιπλέον, εκείνος, ο Sullivan, ήταν ο πρωτεργάτης της νέας αυτής εποχής. Και από την άποψη αυτή έχει σημασία εάν τα χαρακτηριστικά αυτά της ελευθερίας και της δημοκρατίας εμπεριέχονταν τελικά σε εκείνο που πρωτύτερα ονομάσαμε πραγματικότητα του χώρου. Διότι καταρχήν η ελευθερία και η δημοκρατία είναι θεμέλιες βάσεις της πραγματικής φύσης του ανθρώπου και ως τέτοιες εκείνος είχε ανάγκη την εκδήλωσή τους πολύ περισσότερο στη φύση της ίδιας του της εργασίας και μαζί μ' αυτή, στο χαρακτήρα του χώρου που θα τη φιλοξενούσε.

1. Τόσο ο Sullivan όσο και ο Wright επανειλλημένα αναφέρθηκαν στις συγκεκριμένες ιδέες μέσα από το έργο τους (Sullivan, 1979· Wright, 1953 και 1971).

Το Guaranty Building, όντας ο δεύτερος ουρανοξύστης που ο Sullivan σχεδίασε, ενσωμάτωνε όλους τους κανόνες της «συνταγής». Ένα κτίριο αποτελούμενο από μια πανομοιότυπη επανάληψη επιπέδων, τα οποία αφορούσαν στη σειριακή διάταξη γραφειακών χώρων κατά μήκος ενός διαδρόμου, στο κεντρικό σημείο του οποίου υπήρχε ενσωματωμένος ένας πυρήνας εξυπηρετήσεων. Μια τυπολογία όμως που μας είναι ήδη γνώριμη μέσα από την εφαρμογή και την επικράτησή της σε άλλους τύπους κτιρίου, όπως σχολεία, νοσοκομεία κ.λπ. Και εδώ ακριβώς είναι που προκύπτει ένα άλλο ζήτημα, και αυτό αφορά στο κατά πόσο γεννιούνται πραγματικά νέες τυπολογίες στο αρχιτεκτονικό πεδίο για να καλύψουν νεοαναδυθήσες ανάγκες ή απλά προκαλούνται οι ήδη υπάρχουσες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως, η ευανάγνωστη αυτή η υιοθέτηση πρακτικής από άλλο πεδίο εφαρμογής της αρχιτεκτονικής προκαλεί το ερώτημα κατά πόσο ο ίδιος ο πατέρας του κτιρίου γραφείων ήταν συνειδητοποιημένος και ενημερωμένος για τη λειτουργία που θα φιλοξενούσε η κατασκευή του. Επειδή, ο χώρος δανείζεται πρώτα την αξία του από την έμπνευση

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 338

και το χειρισμό του δημιουργού του, και στη συνέχεια εκείνος επαναπροσδιορίζει την αξία του αυτή μέσα από τη λειτουργία που ο ίδιος φιλοξενεί, όντας σε μια συνεχή σχέση αλληλεπίδρασης με αυτήν αλλά και με τα στοιχεία που συνθέτουν τη διεξαγωγή της, το άψυχο και το έμψυχο υλικό, ώστε όλα αυτά μαζί να αποτελούν ένα αυτοτελές και ανεξάρτητο υποσύνολο υλικών δυνάμεων παραγωγής. Και παρόλο που διακήρυξε έντονα και αποφασιστικά στο βιβλίο του *Kindergarten Chats* ότι: «η αληθινή λειτουργία ενός αρχιτέκτονα είναι να δημιουργήσει τέτοια κτίρια που θα ανταποκρίνονται στις πραγματικές ανάγκες των ανθρώπων» (Sullivan, 1979), εκείνος τελικά ενδιαφεροταν περισσότερο για την οικονομία του χώρου παρά για τις πραγματικές οργανωτικές απαιτήσεις ή τις πραγματικές αναπτυξιακές δυνατότητες. Η ίδια η πρακτική του Real Estate, άλλωστε, δεν ενδιαφεροταν για τη διερεύνηση και την ανάλυση δυνατοτήτων και λειτουργιών στο ζήτημα της εργασίας.

Επιπρόσθετα, ο Sullivan αντιστοίχησε στο γραφείο το κελί, και στον άνθρωπο τη μέλισσα και τις μηχανικές επαναληπτικές λειτουργίες της. Ο ίδιος, ωστόσο πίστευε στην εξελικτική φύση του ανθρώπου: «Ως προς την πνευματική του φύση, ο άνθρωπος έχει την επίμονη δύναμη της περιέργειας. Έτσι, αυτός είναι ξανά ο περιπλανώμενος, ο εξερευνητής, ο αναζητών, ο ερευνητής, ο επιστήμονας. Αυτός επιθυμεί να μάθει τον *τρόπο*. Έτσι η δύναμή του να φτιάχνει επαυξάνεται από τη γνώση του στο *πώς* να φτιάχνει. Η τέχνη του δυναμώνεται και απλοποιείται στη δύναμή της από την επιστήμη του. Επιπλέον, η περιέργεια του ανθρώπου θέλει να διακρίνει το *γιατί*. Συνεχίζοντας να είναι ο περιπλανώμενος, ο εξερευνητής, ο εργαζόμενος, ο συλλογιζόμενος, ωθεί τη δύναμη της αναζήτησής του σε νέα μονοπάτια. Αυτός γίνεται φιλόσοφος. Έτσι, η επίκτητη γνώση του για το *γιατί* αυξάνει τη δύναμή του επάνω στο *πώς*, και έτσι τη δύναμή του να δημιουργήσει· που σημαίνει μια προοδευτική αθροιστική ανάπτυξη σε αλληλεπίδραση· η φιλοσοφία του, η επιστήμη του, η τέχνη του, αμοιβαία ισχυροποιούν η μία την άλλη. Έτσι ο άνθρωπος, ο εργάτης, ο εξερευνητής, ο στοχαστής, γίνεται ολοένα και πιο ενωτικός στην άσκηση των δυνάμεών του: αυτός γίνεται ο Μεγάλος Εργάτης» (Sullivan, 1979).

Και εδώ εντοπίζουμε έναν καθ' όλα ασύμμετρο χειρισμό μεταξύ της πράξης και του λόγου, γιατί ενώ εκείνος διακήρυττε την πίστη του στην εξελεγκτική φύση του ανθρώπου, αντιστοίχησε στο νόημα της εργασίας όχι τη δημιουργική επίδοση του ανθρώπου, αλλά την επιτακτική ανάγκη επιβίωσής του, η οποία ήταν δυνατό να καλυφθεί αλλά και να εξορκιστεί μέσα από την τυποποίηση και την επανάληψη της μηχανής. Έτσι, για χώρο εργασίας έχουμε την τυποποιημένη μονάδα που θα στεγάσει τη μονάδα παραγωγής, τον άνθρωπο, τη μέλισσα, που δεν πρέπει να έχει αξιώσεις για τίποτα περισσότερο.

Τα πανομοιότυπα επίπεδα που δημιούργησε ο Sullivan στο Guaranty Building για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες διεξαγωγής της εργασίας βασίζονταν σε έναν αυστηρό, άκαμπτο σχεδιασμό, έναν άτεγκτο ορθολογισμό και μια απαρέγκλιτη τάξη που μοιάζει στρατιωτική και που τελικά μπορεί να αναζητήσει τη δικαίωσή της ως επιλογή μόνο μέσα από τους απόλυτους κανόνες της επένδυσης και όχι της διεξαγωγής τής δημιουργικής εργασίας. Ο ίδιος ο χώρος αντανακλούσε τη χωρική μετάφραση των αρχών του τεϊλορισμού: η τυποποίηση και η επανάληψη. Το κτίριο γραφεί-

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 339

ων έπρεπε να είναι μια κυψέλη· αυτή άλλωστε συμβόλιζε την εργατικότητα. Και σε μια κοινότητα μελισσών, τίποτα δεν φαίνεται να μπορεί να διαταράξει τη συνέχεια και την ομαλή ροή της λειτουργίας των μερών της προς τον ένα και μόνο σκοπό που αντιστοιχεί στις φιλοδοξίες τους: τη μεγιστοποίηση της παραγωγής. Το νόημα της ύπαρξης του ανθρώπου είχε επαναπροσδιοριστεί: δεν ήταν πλέον η δημιουργία, ήταν η παραγωγή· δεν ήταν πλέον η μεταβολή, ήταν η επανάληψη της μέλισσας και της μηχανής.

Επιπλέον, η διαφοροποίηση και η ατομικότητα δεν είναι αξίες που αναγνωρίζονται σε μια τέτοια κοινότητα, παρά μόνο σε ό,τι αφορά στην ιεραρχία της δομής της. Έτσι και στο Guaranty Building, η διαφοροποίηση έρχονταν να εκδηλωθεί μονάχα μέσα από τους όρους της ιεραρχίας. Διότι σε εκείνους τους πανομοιότυπους χώρους εργασίας, ο αριθμός των εργαζομένων που αντιστοιχούσε κάθε φορά σε αυτούς ήταν που έκανε τη διαφορά. Υψηλόβαθμα στελέχη απολάμβαναν το προνόμιο της χρήσης αποκλειστικά δικού τους χώρου. Επίσης, διαφοροποίηση στην ποιότητα του εξοπλισμού συνόδευε τη διαφοροποίηση στην κλίμακα της ιεραρχίας, ενώ η μεγάλη βάση της εργασιακής διαδικασίας τύγχανε καθαρά απρόσωπης και τυποποιημένης μεταχείρισης. Ο εργαζόμενος δεν ήταν παρά άλλος ένας πανομοιότυπος κρίκος στην ίδια αλυσίδα, την αλυσίδα της μέλισσας, τη γραμμή παραγωγής του Taylor. Η νέα οικονομική δομή δεν ήθελε τον εργαζόμενο, τη μονάδα παραγωγής, να ξεχωρίζει· τον ήθελε αναλώσιμο και απαιτούσε από εκείνον να αποδεχτεί τη νέα του ταυτότητα. Και ο ουρανοξύστης του Sullivan ήταν το τέλειο εργαλείο, ήταν η μηχανή της μαζικοποίησης και του συνωστισμού. Επιπλέον, για τον αρχιτέκτονα της κατασκευής, όλη αυτή η τυποποιημένη υποδιαίρεση των χώρων που θα φιλοξενούσαν την εργασία υποβάσταζε την άρθρωση της κατασκευής. Ο χώρος εργασίας μέσα από τη μεταχείρισή του ως τυποποιημένη μονάδα, ωθούσε την τυποποίηση στην κατασκευή και συνεπώς δρούσε ευεργετικά ως προς την οικονομία.[2] Η αξία του εργαζόμενου, του ανθρώπου, ξεπεράστηκε από την αξία της γης, το κόστος της κατασκευής, την ισχύ του κέρδους.

2. Βλ. την έκθεση του Sullivan «The Tall Office Building Artistically Considered» (Sullivan, 1979).

Επομένως, το ερώτημα που προκύπτει είναι σε ποια σημεία ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του Sullivan, συνάντησε τη φύση του πραγματικού ανθρώπου, και με ποιον τρόπο ο αρχιτέκτονας μαρτύρησε το σεβασμό που τόσο διακήρυξε απέναντι στον δημιουργικό άνθρωπο.

Εκεί βρίσκεται η διακόσμηση του Sullivan. Αυτή ήταν η γλώσσα της έκφρασής του, η αποτύπωση των πεποιθήσεών του, η ίδια η δύναμη του. Διότι δεν επρόκειτο για απλή διακοσμητική. Ήταν κάτι πολύ περισσότερο από ένα απλό μέσο ωραιοποίησης του αποτελέσματος της κατασκευής. Και γι' αυτήν, ο μαθητής, ο Frank Lloyd Wright, θα πει αργότερα στο βιβλίο του *Genius and the Mobocracy*: «Το μεγαλείο του βρίσκεται στο γεγονός ότι στην καρδιά, αλλά και στην πράξη, εκείνος ήταν ο μεγάλος ανθρώπινος λυρικός ποιητής του οποίου η γλυπτική δημιουργία ανθών ήταν μοναδική [...] Το να κοιτάξει κάποιος αυτή τη δημιουργία ανθών απλά ως "διακόσμηση" είναι μια αισχρή ασχετοσύνη. Το κάνουμε όμως γιατί γνωρίζουμε τη διακόσμηση – την έχουμε αποδεχτεί ως μια τρυφηλή υπερβολή που εφαρμόζεται αδιάφορα σε κάποια επιφάνεια, καθαρά ως μέσο ωραιοποίησης. Αλλά με τον δάσκαλο, η "διακόσμηση" ήταν όπως η μουσική, ένα ζήτημα ψυχής –της φύσης του ανθρώπου– μοιραίο για εκείνον· [φυσικό] όπως τα φύλλα στα

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 340

δέντρα ή οποιοδήποτε φρούτο αναγγέλλεται από τους ανθούς στους στήμονες που κουβαλάει και τα δύο. Τέτοιος άνθρωπος ήταν ο Louis Sullivan» (Wright, 1971).

Πράγματι, τέτοιος άνθρωπος ήταν ο Louis Henry Sullivan, γιατί εκείνος, ως αρχιτέκτονας, εντασσόταν αναπόφευκτα στις υλικές δυνάμεις παραγωγής της κοινωνίας της εποχής του, είχε όμως επινοήσει ταυτόχρονα και τον τρόπο να δηλώσει την αντίθεσή του και τελικά την επανάστασή του απέναντι σε αυτές. Και το μέσο του προς το σκοπό αυτό ήταν οι ανθοί του κτιρίου του. Αυτή η εξαιρετική διακόσμησή του, στην οποία είχε εμποτίσει όλη τη δύναμη της πίστης του, ώστε εκείνη να αποτελεί την εύηχη αντανάκλαση της επανάστασης του δημιουργού, και του επαναπροσδιορισμού της αντίληψης που η ίδια η κατασκευή του –το Guaranty Building– απέδιδε στον άνθρωπο (εργαζόμενο). Γιατί ο ίδιος ο Sullivan, όπως αποκαλύπτει στο βιβλίο του πίστευε, ότι: «Η διακόσμηση, όταν είναι δημιουργική, αυθόρμητη, είναι ένα άρωμα. Είναι αυτή που αλλάζει την εικόνα, το χαμόγελο ενός συναισθήματος, η τελευταία γραμμή σε ένα σονέτο» (Sullivan, 1979).

Μέσα από τη διακόσμησή του προσπάθησε να αφυπνίσει αισθήσεις, αλλά και πραγματικότητες που είχαν αρχίσει να φαίνονται ξεχασμένες. Και έθεσε τη φύση απέναντι στη μηχανή για να ισορροπήσει τον άνθρωπο (εργαζόμενο) της νέας εποχής, του τεϊλορισμού, της νέας κατασκευής, της δικής του δημιουργίας. Γιατί για εκείνον η διακόσμηση ήταν αναγκαιότητα και όχι πολυτέλεια. Ήταν αληθινή μετάφραση της «ζωής». Διότι, επιπλέον, όπως χαρακτηριστικά μάς θυμίζει ο Wright: «Γνωρίζουμε ότι η μετάφραση της ζωής είναι η πραγματική λειτουργία του αρχιτέκτονα, διότι ξέρουμε ότι τα κτίρια φτιάχνονται για τη ζωή, για να κατοικηθούν ευχάριστα, σχεδιάζονται για να συνεισφέρουν σε αυτή τη ζωντανή χαρά και ζωντανή ομορφιά». (Wright, 1953).

Ο Louis Henry Sullivan, θέλησε μέσα από τη διακόσμησή του να επαναφέρει τον καθημερινό άνθρωπο (εργαζόμενο) της απόλυτης επαναληπτικής διαδικασίας, στην πραγματικότητα της ζωντάνιας της ζωής, επειδή ο ίδιος ο χώρος που εκείνος είχε δημιουργήσει για να στεγάσει την εργασία, μόνος του, απογυμνωμένος, ήταν η έκφραση της μηχανής, της τυποποίησης, της επανάληψης και όχι της ζωής. Μέσα από αυτήν, ο δάσκαλος προσπάθησε να εμφυσήσει την αξία του ανθρώπου στη νέα κατασκευή, τον ουρανοξύστη. Είχε δημιουργήσει μια δική του γλώσσα την οποία και χρησιμοποίησε για να πλάσει ως δημιουργός εκείνο το κτίριο γραφείων που πρώτοι είχαν προλάβει να διαμορφώσουν οι αυστηροί κανόνες της επένδυσης. Χαρακτηριστικά, ο Frank Lloyd Wright αναφέρει: «Μπορείτε να αντιληφθείτε ότι εδώ, με το δικό του τρόπο, δεν εξελίσσεται κανένα σώμα πολιτισμού μέσα από τους αιώνες του χρόνου, αλλά μια εικόνα και ένα στυλ πλαστικής έκφρασης το οποίο είχε κατασκευαστεί από ένα άτομο που δουλεύοντας απομακρυσμένο στην ποίηση, συνθλίβει το περιβάλλον του πιο ανήλεου υλισμού που είδε ποτέ ο κόσμος από τις ημέρες των βάναυσων Ρωμαίων; Εδώ ήταν ένα ευαίσθητο άτομο που προκάλεσε τη θεά που ολόκληροι πολιτισμοί πάσχιζαν μάταια για αιώνες να νικήσουν και ερωτοτρόπησε μαζί της χαρίζοντάς της αυτό το γοητευτικό εσωτερικό χαμόγελο· όλα από μόνος του, μέσα σε μια τόσο σύντομη διάρκεια ζωής (Wright, 1971).

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 341

Μέσα από το απόσπασμα αυτό αντιλαμβανόμαστε ότι ο ίδιος ο μαθητής αναγνώρισε την προσπάθεια στην αρχιτεκτονική πράξη του δασκάλου, να εμφυσήσει την αξία του ανθρώπου στην κατασκευή (δημιουργία) του εκείνη που πρώτα και πάνω από όλα ήταν η μηχανή του πολλαπλασιασμού της αξίας της γης, η μηχανή της μαζικοποίησης και του συνωστισμού. Όμως, στο σημείο αυτό έχει ενδιαφέρον να διερευνηθεί πώς αυτός, ο μαθητής, ο Frank Lloyd Wright, αντιμετώπισε το ίδιο ζήτημα όταν εκείνος κατά την ίδια εποχή κλήθηκε να εμπνευστεί και να χειριστεί την αρχιτεκτονική πραγματικότητα ενός άλλου χώρου εργασίας.

3. FRANK LLOYD WRIGHT: LARKIN BUILDING

Το Larkin Building όμως ήταν μια εντελώς διαφορετική έκδοση στην αντίληψη του χώρου εργασίας. Προφανώς γιατί η ίδια η φύση του σκοπού του ήταν διαφορετική από εκείνη του Guaranty Building. Το Guaranty Building ήταν μια κατασκευή που είχαν διαμορφώσει κατά βάση οι κανόνες της επένδυσης, ενώ το Larkin Building προοριζόταν να χρησιμοποιηθεί για ένα συγκεκριμένο σκοπό: την αποδοτική λειτουργία ενός μεγάλου οργανισμού. Και έχει σημασία να διερευνηθεί αυτή η διαφορετική προσέγγιση στο χώρο εργασίας, γιατί αυτή ήταν που αποτέλεσε τη δεύτερη δυναμική ανάπτυξης στην μετέπειτα εξέλιξη και διαμόρφωση του φαινομένου.

Στην γραμμική σειριακή διάταξη των γραφειακών χώρων του Sullivan, ο Wright αντιπαράθεσε τη δημιουργία ενός ενιαίου χώρου εργασίας στη βάση του κτιρίου. Μια εντελώς πρωτοποριακή και διαφορετική φιλοσοφία στο σχεδιασμό του χώρου παραγωγής υπηρεσιών, όπως πολλοί αναλυτές έχουν επισημάνει. Αυτή η αδιάσπαστη όμως συνέχεια στο χώρο εργασίας του Wright είναι στην πραγματικότητα η ίδια που χαρακτηρίζει το χώρο της βιομηχανίας. Για τον Wright λοιπόν, η λειτουργία στο χώρο εργασίας του κτιρίου γραφείων φαινόταν να διατηρεί το ίδιο νόημα με εκείνο που κατείχε στο χώρο βιομηχανίας. Άλλωστε, το ίδιο το γραφείο είναι εργοστάσιο, με την έννοια ότι η πληροφορία μεταφέρεται στο χαρτί ή στην κασέτα, τροφοδοτείται μέσα από τις τηλεφωνικές γραμμές, εγκιβωτίζεται μέσα σε μαγνητοφωνημένες αποφάσεις και έτσι αποτελεί την πρώτη ύλη για την επεξεργασία (Duffy, 1992). Και το Larkin Building, από την άποψη αυτή, ήταν μια σπουδή εφαρμογής του χώρου της βιομηχανίας, εκείνου του χώρου που είχε κατακτηθεί λόγω της ίδιας της φύσης της λειτουργίας του, από τη μηχανή, δηλαδή, στην πραγματικότητα, της εργασίας του γραφείου της νέας εποχής. Μόνο που σε εκείνον τον ίδιο ενοποιημένο χώρο, τη θέση των μηχανών είχαν πάρει οι άνθρωποι. Στο μοντέλο του Wright, η γραμμική διάταξη των μηχανών της βιομηχανίας και η γραμμική διάταξη των χώρων εργασίας του Sullivan βρήκε έκφραση και εφαρμογή μέσα από τη σειριακή διάταξη των εργαζομένων. Εκείνα που η μέχρι τότε παράδοση ήθελε στην αντιμετώπιση του άψυχου υλικού, η αρχιτεκτονική χειρονομία και επιλογή του Wright τα μετέφερε και τα επέβαλέ στο χειρισμό του έμψυχου υλικού. Το υποκείμενο μετατράπηκε στο αντικείμενο διεξαγωγής της εργασίας. Ο άνθρωπος ήταν η μηχανή.

Ωστόσο, θα πρέπει να αναφερθεί ότι η συνέχεια στην αντιμετώπιση του χώρου ήταν μια αρχή που ο Wright επιτυχημένα είχε ήδη εφαρμόσει στο πεδίο της κατοικίας (Twombly, 1979). Θα μπορούσαμε λοιπόν να αντιληφθούμε την ενοποίηση αυτή στο χώρο εργασίας, απλά ως μια επέκταση της αντίληψης του δημιουργού από ένα πεδίο σε κάποιο

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 342

άλλο διαφορετικής λειτουργίας. Γιατί η συνέχεια, από την άποψη αυτή, φαίνονταν να είναι η χωρική εκείνη δύναμη μέσω της οποίας το *κατοικείν* θα συναντούσε το *εργάζεσθαι*, σε ένα επίπεδο που θα επέτρεπε στον εργαζόμενο να οικειοποιηθεί περισσότερο το χώρο εργασίας του. Άλλωστε, σε κάτι τέτοιο ήταν που ήλπιζε και ο ίδιος ο Wright: «Η ξεκάθαρα δηλωμένη πρόταση [...], στην πραγματικότητα, ήταν να ενθαρρύνει μια οικογενειακή συγκέντρωση κάτω από ιδανικές συνθήκες για το σώμα και το πνεύμα, μια προσομοίωση "οικογενειακής εστίας", που θα μπορούσε να εξυψώσει τους εργαζόμενους και να ωφελήσει τους ιδιοκτήτες» (Wright, 1970).

Το Larkin Building όμως, ήταν η κατοικία της εργασίας και όχι η εστία της οικογένειας. Γιατί το ίδιο το περιβάλλον των χώρων του κυριαρχούνταν από ορθολογισμό, τάξη, ακαμψία και αυστηρότητα. Και επιπλέον, στο χώρο της κατοικίας, ο χρήστης έχει τον πλήρη έλεγχο του περιβάλλοντός της όπως και την άνεση της ελευθερίας στη χρήση του συνόλου των στοιχείων που συνιστούν την πραγματικότητά της. Στο χώρο εργασίας του Wright όμως, ο εργαζόμενος είχε περιορισμένη ελευθερία, και σε καμία περίπτωση δεν είχε τη δυνατότητα να ασκήσει έλεγχο στο περιβάλλον εργασίας του. Αφού εκεί ο αρχιτέκτονας αφαίρεσε από τον χρήστη (εργαζόμενο) τη δυνατότητα να ασκεί έλεγχο ακόμα και στη διαμόρφωση της ατμόσφαιρας του περιβάλλοντος. Ο αρχιτέκτονας είχε επιλέξει να κατασκευάσει ανοίγματα σταθερά (μη ανοιγόμενα). Ο N. Pevsner στο βιβλίο του *A History of Building Types* (1976), αναφέρει ότι το Larkin Building ήταν το πρώτο καταγεγραμμένο ιστορικά κτίριο στο οποίο είχε εγκατασταθεί μια πρώιμη μορφή κλιματισμού. Και αυτό μπορούμε να το αντιληφθούμε ως μία επιπλέον αρχιτεκτονική χειρονομία υποστήριξης του ελέγχου της ροής εργασίας και των εργαζομένων, γιατί αυτή ήταν μια ξεκάθαρη δήλωση απέναντι στον εργαζόμενο και της θέσης που πραγματικά κατείχε στην κοινωνία της εργασίας του. Εκείνος έπρεπε αναπόσπαστα να επιδίδεται στην αδιάκοπη ροή της εργασίας. Στη νέα πραγματικότητα, ο έλεγχος δεν μπορούσε να είναι δικό του προνόμιο, γιατί εκείνος ήταν το αντικείμενο του ελέγχου. Εκεί ήταν το ίδιο το περιβάλλον που ασκούσε έλεγχο στο χρήστη του. Ήταν το αντικείμενο της χρήσης, ο χώρος που επιβάλλονταν του υποκειμένου (ανθρώπου). Ο περιορισμός ήταν η νέα αξία που ο χώρος αντιστοίχησε στη λειτουργία του ανθρώπου (εργαζόμενου).

Έτσι, ακόμη και στην περίπτωση που πράγματι ήταν η αληθινή πρόθεση του αρχιτέκτονα να επεκτείνει στην πραγματικότητα του συγκεκριμένου κτιρίου (του χώρου εργασίας) την αξία της οικογενειακής εστίας, είναι οι ίδιοι οι χειρισμοί του που φαίνονται να πάλλονται ανάμεσα σε διαφορετικές και αντιφατικές αξίες και να διαμορφώνουν το αποτέλεσμα κατά έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο που αδυνατεί να αποτυπώσει τις προθέσεις αυτές του δημιουργού του.

Διότι πράγματι, αυτός ο τόσο απόλυτα ενοποιημένος χώρος εργασίας εμπερικλείει τη δυνατότητα της «οικογενειακής συνάθροισης» όμως ταυτόχρονα, και προπάντων, εμπεριέχει εκείνες τις ιδιαίτερες λειτουργίες που ακούν στο όνομα «περιορισμός», «έλεγχος» και «επιτήρηση». Και αυτές είναι από μόνες τους ικανές να αποκλείσουν την όποια οικειότητα είναι δυνατόν να αναπτυχθεί μεταξύ χώρου και εργαζόμενου ή ακόμη και μεταξύ εργαζομένων στον ίδιο χώρο. Διότι την ίδια στιγμή που η συνέχεια του χώρου επιτρέπει στον χρηστή (εργαζόμενο) την οπτική επαφή και άνεση με το σύνολο της πραγματικότητας του χώρου, την ίδια στιγμή φαίνεται να του στερεί την ελευθερία να απο-

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 343

λαύσει το μοναδικό αυτό προνόμιο. Γιατί είναι αυτές οι ίδιες οι λειτουργίες –ο έλεγχος και η επιτήρηση– που ενισχύονται από τη συγκεκριμένη οργάνωση του χώρου και δρουν αποτρεπτικά στην εγκατάσταση ενός χαλαρού και οικείου περιβάλλοντος εργασίας.

Και αυτά είναι στοιχεία τα οποία ο αρχιτέκτονας ενδυναμώνει μέσα από επιπλέον καθοριστικές αρχιτεκτονικές χειρονομίες. Ο Wright δημιούργησε πράγματι ένα νέο χώρο εργασίας, όμως σε αυτόν εμπότισε ικανότητες όχι συμφυείς και κυρίως αντιφατικές, εκ των οποίων οι πιο ισχυρές είχαν τη δυνατότητα να επιβληθούν. Διότι, όπως ο ίδιος ο Wright αναφέρει σε απόσπασμα που έχει παρατεθεί παραπάνω, σκοπός του ήταν ένας χώρος που θα ενίσχυε το όφελος των ιδιοκτητών οι οποίοι, εξάλλου, ήταν και οι πελάτες του.

Στο Larkin Building υπάρχει επίσης μια κατακόρυφη ανάπτυξη από εξώστες σε πλήρη επανάληψη σε όλα τα επίπεδα, με αυστηρή κανονικότητα περιμετρικά του ενιαίου κεντρικού χώρου «μαζικής εργασίας». Αυτό είναι ένα ακόμη δυναμικό στοιχείο που επιστρατεύει ο αρχιτέκτονας για να προσφέρει τη δυνατότητα της πανοπτικής επίβλεψης της αλυσίδας παραγωγής, το οποίο μοιράζεται σημαντικές ομοιότητες στο χειρισμό με το μοντέλο του Bentham – μια επινόηση για εφαρμογή σε πλήθος κατασκευών κυρίως όμως μια επινόηση που θα εξυπηρετούσε τη λειτουργία χώρων εγκλεισμού. Η διαφορά εντοπίζεται στην εναλλαγή θέσεων και μόνο: την κεντρική θέση που κατέχει ο επιτηρητής στο μοντέλο του Bentam, στο μοντέλο του Wright κατέχει ο επιτηρούμενος, και αντιστοίχως στην περιφερειακή θέση του επιτηρούμενου, ο Wright έχει αντιστοιχήσει την κεντρική θέση του επιτηρητή. Μέσα από τη συγκεκριμένη επιλογή όμως, αντιστοιχείται στον εργαζόμενο συγκεκριμένος ρόλος: αυτός είναι ο εργαζόμενος (ο φυλακισμένος), διότι σε εκείνον αντιστοιχείται η απόλυτα επιτηρούμενη θέση εργασίας (το απόλυτα ελεγχόμενο κελί του Foucault και του Bentham).

Συναντάμε τον αρχιτέκτονα να διαχειρίζεται αυτή την απόλυτα επιτηρούμενη θέση εργασίας ως μια απόλυτα ορισμένη, τυποποιημένη μονάδα. Η τυποποιημένη θέση εργασίας ήταν τώρα το μοντέρνο, πλην όμως ψυχρό, μεταλλικό γραφείο που αντικατέστησε τη ζεστασιά του ξύλου, και το οποίο καθιστούσε αδύνατη λόγω της αίσθησης του μοντέρνου υλικού του την ανάπτυξη οποιαδήποτε μορφής οικειότητας. Η θέση εργασίας του Wright εξυπηρετούσε εκείνον που φιλοξενούσε η χρήση της, δεν ανήκε όμως σε εκείνον: ο χρήστης ήταν ο καθολικά αναλώσιμος. Ο Wright κατάφερε να δημιουργήσει έπιπλα απόλυτα λειτουργικά, που θα εξυπηρετούσαν την ομαλή διεξαγωγή της εργασίας καταλαμβάνοντας το λιγότερο δυνατό χώρο. Το ελάχιστο ικανό ήταν η νέα αξία που θα εξοικονομούσε επιπλέον νέες θέσεις εργασίας. Αυτή ήταν μια έμμεση ή άμεση δήλωση του χώρου που δικαιούται να καταλαμβάνει ο κάθε εργαζόμενος στον οργανισμό: το ελάχιστο είναι εκείνο που του αντιστοιχεί και αυτό πρέπει να γίνει σαφές. Έτσι, μέσα από την επίπλωση (τον γραφειακό εξοπλισμό), ο αρχιτέκτονας βρίσκει ένα ακόμη ιδανικό εργαλείο για να υπηρετήσει το ισχύον οικονομικό μοντέλο. Και τελικά, εκείνο που φαίνεται καινοτόμο, πρωτοπόρο και αθώα εφυές, όπως ο γραφειακός εξοπλισμός του Wright, είναι δυνατό να αναχθεί σε συνειδητοποιημένη προσπάθεια. Διότι η οικονομία χώρου μπορεί να προκύψει μέσα από καλά συνειδητοποιημένες επιλογές και επινοήσεις, και ο περιορισμός είναι ο άμεσος

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 344

αντίκτυπός τους. Και είναι ο ίδιος αυτός περιορισμός που επέβαλλαν οι ευφυείς επινοήσεις του Wright για την υποστήριξη της εργασίας, που επιπλέον ενίσχυσαν την αίσθηση της αυστηρότητας, της ακαμψίας και της έλλειψης ελευθερίας στην πραγματικότητα του χώρου εργασίας. Διότι τελικά ο εργαζόμενος του τεϊλορισμού δεν είχε δικαιώματα στο χώρο εργασίας, κατά τον ίδιο τρόπο που ο φυλακισμένος δεν είχε δικαιώματα στον κοινωνικό χώρο.

Θα μπορούσαμε όμως να αναγνώσουμε τον κεντρικό αυτό ενιαίο χώρο «μαζικής εργασίας» με τους απόλυτα κάθετους περιμετρικούς εξώστες να ορίζουν και να επιβάλλουν την πραγματικότητά του ως ένα περιστατικό μίμησης χώρων θεάματος. Μπορούμε να αντιστοιχήσουμε σ' αυτόν τη λογική οργάνωσης του αρχαίου ελληνικού θεάτρου ή του Κολοσσαίου της Ρώμης: η μεγάλη κεντρική αίθουσα της παραγωγής εργασίας είναι η σκηνή, και οι εξώστες μεταφράζουν εύγλωττα της κερκίδες των θεατών. Εδώ όμως η παράσταση δίνεται από τους πολλούς και το θέαμα είναι για λίγους και, επιπλέον, η παράσταση είναι πάντα η ίδια και *πρέπει* να είναι ρυθμικά πάντα η ίδια. Η ιδανική εργασία του τεϊλορισμού είχε γίνει το πιο προσοδοφόρο θέαμα της εποχής. Ο Wright κατάφερε να δημιουργήσει την τέλεια μηχανή παραγωγής εργασίας του Taylor, υιοθετώντας και εφαρμόζοντας μοντέλα η χρήση των οποίων έβρισκε μέχρι τότε εφαρμογή στο χώρο του θεάματος.

Και αυτός ο εντυπωσιακός χώρος, ο τόσο ξένος προς την κλίμακα του ανθρώπου, φτάνει προς τα πάνω, διασχίζοντας πέντε ορόφους, στη γυάλινη οροφή, και περικλείεται από ένα τετραγωνικό κάναβο από κενά και πλήρη. Συναντάμε τον αρχιτέκτονα να επικεντρώνει την προσπάθειά του στην επαναληπτική τοποθέτηση στοιχείων, ο απόλυτος κάναβος κενών και πλήρων, σαν να θέλει με τον τρόπο αυτό να ενισχύσει τη δύναμη της συνέχειας. Η συνέχεια της πραγματικότητας του χώρου εργασίας δείχνει να αντιγράφει την απολυτότητα της συνέχειας της γραμμής παραγωγής. Ο ίδιος ο χώρος μαρτυρά την πρόθεση: η αλυσίδα δεν πρέπει να σπάσει.

Ωστόσο, αναγνωρίζοντας τον απόλυτο συγχρονισμό και ταυτοποίηση της αρχιτεκτονικής δημιουργίας με την επικρατούσα αντίληψη για την εργασία εκείνη την εποχή, είναι δυνατόν να αναρωτηθούμε μήπως τελικά η όλη κατασκευή δεν αποτελεί τίποτα άλλο από την αρχιτεκτονική πραγμάτωση της οικογενειακής ρήσης των Wright: «Αλήθεια ενάντια στον κόσμο». Το Larkin Building ήταν ένας ύμνος προς το κεφάλαιο. Μπορεί όμως να αναγνωστεί παράλληλα και ως μια προσπάθεια του αρχιτέκτονα να εκφράσει απλά και ξεκάθαρα τη νέα τάξη πραγμάτων. Εκείνος δημιούργησε μια κατασκευή που ξεδιάντροπα εκδήλωσε τους κανόνες του νέου τρόπου ζωής.

Στο Larkin Building έχουμε μια κατακόρυφη οργάνωση στη ροή του χώρου. Το αποτέλεσμα είναι μια ισχυρή ανοδική κίνηση. Μια τέτοια οργάνωση όμως, πιθανότατα θα μπορούσε να παραπέμπει και στην κάθετη δομή ιεραρχίας του Taylor. Και από την άποψη αυτή, η όλη σύνθεση της πραγματικότητας του χώρου θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή ως μια αρχιτεκτονική αλληγορία. Η πυραμίδα της ιεραρχικής δομής βρίσκει την αρχιτεκτονική μετάφρασή της στην κατακόρυφη οργάνωση της ροής του χώρου: στο χαμηλότερο επίπεδο της κατασκευής βρίσκεται η εργασία που εκτελείται μαζικά από το πλήθος του ανειδίκευτου προσωπικού, ενώ στα επίπεδα που το διαδέχονται καθ' ύψος φιλοξε-

νούνται περισσότερο επιτηδευμένες μορφές εργασίας που επιτελούνται από «ανώτερο», περισσότερο εξειδικευμένο, και συνεπώς όχι αναλώσιμο προσωπικό. Εάν όμως διαβάσουμε με αυτό τον τρόπο την κατακόρυφη οργάνωση στη ροή του χώρου, τότε έχει σημασία το γεγονός ότι ο Wright τοποθέτησε στο υψηλότερο επίπεδο το εστιατόριο –χώρο ανάπαυσης των εργαζομένων– γιατί στην επιλογή αυτή αντιστοιχείται η πρόθεση του αρχιτέκτονα να εξυψώσει τον εργαζόμενο της γραμμής παραγωγής και να του δώσει μια επιπλέον αξία, που φαίνεται να αντιτίθεται στην όλη ιδέα της πραγματικότητας του κτιρίου: ο εργαζόμενος της μαζικής εργασίας στη βάση της κατασκευής (της πυραμίδας), αλλά ταυτόχρονα και στην κορυφή της. Και αυτή την αρχιτεκτονική χειρονομία του Wright είναι δυνατό να την αντιληφθούμε ως μια έκφραση αντίθεσης από μέρους του στην επικρατούσα αντίληψη για τη θέση του εργαζόμενου και τη λειτουργία της δομής, που τόσο επίμονα κατά τα άλλα αγωνίστηκε να επιβάλλει στο σχεδιασμό της συγκεκριμένης κατασκευής όντας ο ίδιος αναπόσπαστο τμήμα, αλλά και όργανο της εποχής του.

Η εισαγωγή της κατακόρυφης κίνησης του χώρου είναι που επέτρεψε στον αρχιτέκτονα να ενισχύσει την πραγματικότητα του χώρου με την κατάλληλη διαχείριση του φωτισμού: το φυσικό φως που εισέρχεται από τον μεγάλο φεγγίτη της οροφής διαχέεται στο εσωτερικό, όμως πάνω απ' όλα λούζει εκείνους που εργάζονται στη βάση της κατασκευής, το ανειδίκευτο προσωπικό της επανάληψης και της τυποποίησης. Το κτίριο γραφείων γίνεται ο ναός. Και όπως σε έναν ναό το φως της σοφίας του Θεού λούζει τους πιστούς, στην πραγματικότητα του Larkin Building το φως της εξουσίας φωτίζει τους εργαζόμενους της γραμμής παραγωγής.

Και όλη αυτή τη θρησκευτική εντύπωση της πραγματικότητας της κατασκευής έρχεται επιπλέον να ενδυναμώσει η απόλυτη λιτότητά της, που συνοδεύεται μόνο από τη διακριτική επιλογή μαρμάρινων επιγραφών, τοποθετημένων σε περίοπτα σημεία. Κάποιες από αυτές αποτελούν συμβουλευτικές παρακινήσεις που υπόσχονται προνόμια με αντάλλαγμα τη σκληρή εργασία, ακριβώς όπως κάθε θρησκευτική Βίβλος. Κάποιες χαρακτηριστικές από αυτές τις επιγραφές αναφέρουν:

All Things Whatsoever Ye
Would that Men Should Do to You
Do Ye Even So to Them.

Ask and It Shall Be Given You.
Seek and Ye Shall Find.
Knock and It Shall Be Opened unto You.

Κάποιες άλλες απλά παραθέτουν ομάδες εμπνευσμένων λέξεων, που διεκδικούν τη λειτουργία ισχυρών μηνυμάτων, όπως:

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 346

ΓΕΝΝΑΙΟΔΩΡΙΑ	ΤΙΜΙΟΤΗΤΑ	ΦΑΝΤΑΣΙΑ
ΑΛΤΡΟΥΙΣΜΟΣ	ΠΙΣΤΗ	ΚΡΙΣΗ
ΘΥΣΙΑ	ΑΦΟΣΙΩΣΗ	ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΑ

Και κάθε φορά που αυτά τα σετ τριών λέξεων έχουν συνοδευτικό νόημα, είναι οι πιο ηχηρές αποτυπώσεις προτροπών προς τους εργαζόμενους, τους οποίους και παρακινούν να υιοθετήσουν συγκεκριμένες αξίες άλλοτε συμφυείς με την πραγματικότητα του νέου τρόπου εργασίας και άλλοτε (όπως στην περίπτωση του τρίτου σετ) επιχειρούν να προσδώσουν σε αυτούς ιδιότητες μη συμβατές και μάλλον αντιφατικές με την πραγματικότητα την οποία επιζητά η επικρατούσα τάξη πραγμάτων.

Ο Wright, στο δικό του χώρο εργασίας, κατάφερε να εμφυσήσει όλες εκείνες τις αξίες που συνέθεταν την αντίληψη στην εργασία της νέας οικονομικής δομής. Σε κανένα σημείο δεν έκρυψε την αλήθεια, αλλά ούτε και προσπάθησε να παραπλανήσει. Και αυτή η αυθεντικότητα της κίνησής του στη δημιουργία είναι που δίνει μια επιπλέον αξία στον άνθρωπο (εργαζόμενο) της συγκεκριμένης κατασκευής. Διότι απολάμβανε το σεβασμό του δημιουργού σε μια εποχή που είχε συνηθίσει να επικρατεί η υποκρισία της πράξης. Κατάφερε να προικίσει το χώρο εργασίας που ο ίδιος επινόησε με ένα ιδιαίτερα ευχάριστο περιβάλλον, όπως αποδεικνύουν μαρτυρίες εργαζόμενων εκεί.[3] Κατά τον τρόπο αυτό επέκτεινε τη σημασία στον όρο «ευημερία» που έδινε ο Taylor, από την οικονομική ικανοποίηση του εργαζόμενου, στη χωρική ικανοποίηση, αναφορικά με το περιβάλλον εργασίας.

3. Ο Jack Quinan παραθέτει κάποια τέτοια ενθουσιώδη σχόλια εργαζομένων του Larkin Building (Quinan, 1987)..

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τόσο στην περίπτωση του Guaranty Building όσο και στου Larkin Building που παρουσιάστηκαν στη μελέτη αυτή, η αρχιτεκτονική δημιούργησε μηχανές παραγωγής κεφαλαίου. Οι αρχιτέκτονες εύγλωττα συνηγόρησαν στην νέα πραγματικότητα της εποχής, στην πραγματικότητα της νέας οικονομικής δομής: του καπιταλισμού. Η ίδια η αρχιτεκτονική, άλλωστε, όπως η ιστορία έχει πολλές φορές αποδείξει, δεν είναι παρά ένα εργαλείο επιβολής και προβολής. Επειδή η ίδια η αρχιτεκτονική είναι μια τέχνη, και ως τέτοια οφείλει να είναι ελεύθερη ώστε να είναι δημιουργική, όμως δεν παύει να αποτελεί κάθε φορά τμήμα της πραγματικότητας της εποχής της. Και η πραγματικότητα της εποχής που γέννησε το κτίριο γραφείων ήταν οι κανόνες της επένδυσης και οι *επιστημονικές αρχές* του Taylor. Άλλωστε, προς αυτή την κατεύθυνση και ο ίδιος ο Wright αναφέρει: «Ο μοντέρνος Goliath έπιασε δουλειά – βρίσκεται σε λειτουργία. Ο ρυθμικός χτύπος του αυτοματισμού ακούγεται στους δρόμους. Η απληστία έγινε ταχύτητα» (Wright, 1971).

Το Larkin Building ήταν το αρχιτεκτονικό μανιφέστο του τεϊλορισμού, κατά τον ίδιο τρόπο που το Guarranty Building ήταν το αρχιτεκτονικό μανιφέστο της επένδυσης. Και τα δύο όμως αρχιτεκτονικά περιστατικά μπορούν να αναγνωστούν παράλληλα ως μια προσπάθεια των δύο αρχιτεκτόνων να εκφράσουν απλά και ξεκάθαρα τη νέα τάξη πραγμάτων. Να απογυμνώσουν την πραγματικότητα, να αφυπνίσουν συνειδήσεις. Και οι δύο δημιούργησαν κατασκευές που ξεδιάντροπα εκδηλώνουν τους κανόνες του νέου τρόπου ζωής. Και οι δύο είδαν την πραγματικότητα, όχι του ανθρώ-

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 347

που στη μηχανή αλλά της μηχανής στον άνθρωπο, και του αντιστοίχησαν τη μονάδα παραγωγής. Δεν θέλησαν να κρύψουν τίποτα.

Όμως, την ίδια στιγμή, και οι δύο αναγνώρισαν τον πραγματικό άνθρωπο. Ο καθένας με το δικό του τρόπο. Ο Sullivan, μέσα από τα ποιητικά μοτίβα της διακόσμησής του στο Guarranty Building έφερε στον καθημερινό, σύγχρονο άνθρωπο την οργανική ομορφιά της φύσης, σε μια προσπάθεια να τον επανενώσει με τη «Μεγάλη Πηγή». Ο Wright, μέσα από τους ιδιοφυείς χειρισμούς του κατάφερε να επιβάλλει την πραγματικότητα του τεϊλορισμού, αλλά ταυτόχρονα να δημιουργήσει ένα ευάρεστο περιβάλλον εργασίας. Εκδήλωσε τις αυστηρές, μηχανικές αρχές της επιστημονικής διοίκησης και συνάμα κατάφερε να απαλύνει τον αντίκτυπό της στον εργαζόμενο. Και οι δυο τους γνώριζαν τους πελάτες τους. Για τον Sullivan ήταν η επένδυση, για τον Wright, ο οργανισμός Larkin και μόνο. Και εκεί που ο Sullivan ισορρόπησε τη σχέση επένδυσης-ανθρώπου, προσφέροντας οπτική ευφορία στον εργαζόμενο, ο Wright πέτυχε την ενδυνάμωση της παραγωγής μέσα από τη χωρική ευημερία των εργαζομένων – πέρα από την οικονομική ευημερία που πρότεινε ο Taylor. Άλλωστε, ήταν πρώτος ο ίδιος ο Taylor που φρόντισε να τονίσει πως «το συμφέρον είναι κοινό: και οι δύο πλευρές αποσκοπούν στο κέρδος και την επιβίωση».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Duffy, Francis (1992). *The Changing Workplace*. London: Phaidon.
Marx, Karl (1937). *Wage Labour and Capital*. New York: International Publishers.
Pevsner, Nikolaus (1976). *A History of Building Types*. London: Thames & Hudson.
Quinan, Jack (1987). *Frank Lloyd Wright's Larkin Building: Myth and Fact*. Cambridge-London: The MIT Press.
Sullivan, Louis Henry (1979). *Kindergarten Chats and Other Writings*. New York: Dover.
Twombly, Robert C. (1979). *Frank Lloyd Wright: His Life and His Architecture*. New York: John Wiley & Sons.
Wright, Frank Lloyd (1953). *The Future of Architecture*. New York: Horizon Press.
Wright, Frank Lloyd (1970). «The New Larkin Administration Building», *The Prairie School Review*, VII/1: 14-19.
Wright, Frank Lloyd (1971). *Genius and the Mobocracy*. New York: Horizon Press.

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 348

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 349

β.

Θεωρητικός

χώρος

17 334-350 Pantelidou_Layout 1 08/10/2012 10:33 π.μ. Page 350

18 353-368 Kefalogiannis_Layout 1 07/09/2012 2:37 μ.μ. Page 351

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΜΕΤΑΒΑΛΛΟΜΕΝΩΝ ΠΡΟΣΔΟΚΙΩΝ

Νεκτάριος Κεφαλογιάννης

Περίληψη

Πρόθεση της εργασίας υπήρξε η διερεύνηση του ρόλου της αρχιτεκτονικής σήμερα. Καθοριστική στάθηκε η πεποίθηση πως η σημερινή αρχιτεκτονική δεν μπορεί να παραμείνει ανεπηρέαστη από τη συνεχή κινητικότητα και τη μεταβολή που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη κοινωνία. Αντί της διερεύνησης από θεωρητικά κείμενα της αρχιτεκτονικής, επιλέχθηκε η προσφυγή στην πολιτική φιλοσοφία, με σκοπό να αναφερθεί στο σύνολο της κοινωνικής δράσης και όχι μόνο στα στενά πλαίσια μιας επιστήμης.

Αφετηρία στάθηκε η «θεωρία της απόφασης» του Π. Κονδύλη. Μέσα από τη δική του οπτική αναδείχθηκαν ο μηχανισμός συγκρότησης της κοσμοεικόνας, τα αίτια και ο τρόπος μεταβολής της και ο ρόλος που διαδραματίζουν τα υποκείμενα στη συγκρότηση της κάθε επιμέρους κοσμοεικόνας. Η συγκεκριμένη «θεωρία της απόφασης», παρέχει τη βάση προκειμένου να εισαχθεί ουσιαστικά και σε βάθος η έννοια της μεταβολής.

Η δεύτερη θεωρητική βάση της εργασίας είναι μια άλλη πρόταση του έλληνα στοχαστή. Αναπτύχθηκε η αναφορά του στο σχήμα σκέψης της μαζικής κοινωνίας, ώστε να κατανοηθεί καλύτερα το περιβάλλον στο οποίο δραστηριοποιούνται η ανθρώπινη δημιουργία και η αρχιτεκτονική. Μέσα από τη σκέψη του Κονδύλη παρουσιάστηκε το γεγονός ότι η σημερινή κοινωνία ευνοεί την κινητικότητα και τη μεταβολή, αποτελείται από έσχατα συστατικά στοιχεία, συγκροτείται από μεταβαλλόμενους, εφήμερους συνδυασμούς και στηρίζεται πρωτίστως στη λειτουργική ικανότητα των στοιχείων της. Η ανάγνωση του Κονδύλη επέτρεψε να βρεθούν τα θεωρητικά επιχειρήματα ώστε να υποστηριχθεί η άποψη ότι στη μαζική κοινωνία, η αρχιτεκτονική συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με τη διαδικασία μεταβαλλόμενων προσδοκιών.

Η άποψη αυτή διερευνήθηκε μέσα από τα θεωρητικά έργα αλλά και τις αρχιτεκτονικές προτάσεις του R. Koolhaas και του B. Tschumi. Στην εργασία αυτή εκτιμάται ότι μέσα από τη σκέψη των προαναφερθέντων αρχιτεκτόνων, προσεγγίστηκε περισσότερο η θέση πως ένα σημαντικό μέρος της αρχιτεκτονικής δράσης καθορίζεται από τη μεταβαλλόμενη προσδοκία των σχεδιαστών της και ενυπάρχει σε ένα κινητικό, μεταβαλλόμενο περιβάλλον.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2004. Εξεταστική Επιτροπή: Κ. Μωραΐτης (Επιβλέπων), Ι. Λιακατάς, Δ. Παπαλεξόπουλος, Σ. Ξενόπουλος.

ARCHITECTURE AS A PROCEDURE OF CHANGING EXPECTATIONS

Abstract

Intention of this theoretical work was the investigation of the role of architecture today. The conviction that contemporary architecture cannot remain unaffected from constant mobility and change, that characterizes the contemporary society, was decisive. It was decided not to begin the investigation from architectural theoretical texts, but on the contrary, to refer to the political philosophy, aim of which is to speak about the whole body of the social action and not only at the narrow field of a science.

Starting point was the “theory of Decision” of P. Kondylis. Through his own view, the mechanism of the constitution of our way of seeing the world, the causes and the module of its change, the role that the subjects are playing in the constitution of the image we create in order to read the world, have been explained. The specific “theory of Decision” provides the base with which we can introduce, in-depth, the notion of change.

The second theoretical base of the present work is another theoretical construction of P. Kondylis. We referred to the way of thinking in the mass society, in order to better understand the environment, in which the human creation and the architecture, in consequence, are activated. Through Kondylis’ point of view, we present the fact that the contemporary society encourages mobility and change, is containing ultimate constitutive elements, is constituted by variable, ephemeral combinations, and is based mainly in the functional ability of its elements. Kondylis’ reading allows us to find the theoretical arguments in order to support the thesis that in mass society, architecture is connected, in a large extent, with the procedure of changing expectations.

18 353-368 Kefalogiannis_Layout 1 07/09/2012 2:37 μ.μ. Page 352

This thesis was investigated through the theoretical work and the architectural proposals of R. Koolhaas and B. Tschumi. We believe that through the viewpoints of the above mentioned architects, we can better approach the fact that a crucial part of the contemporary architectural activity is determined by the changing expectation of its designers and is inherent to a flexible, mutable environment.

«Όποιος πιστεύει στην ύπαρξη τελειωτικών λύσεων, φοβάται απλώς ότι θα χάσει τη βεβαιότητα μιας ευτυχίας χωρίς κινδύνους» (Κονδύλης, 1991: 231).

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

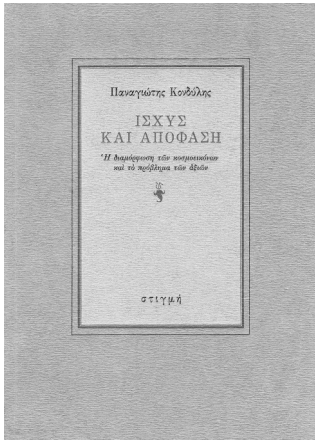
1.1 Αντικείμενο της εργασίας

Η αρχιτεκτονική στις μέρες μας, κατά κοινή ομολογία, εμφανίζει μια ανομοιογένεια η οποία αντανακλά τον ίδιο βαθμό ανομοιογένειας στο πεδίο των αρχιτεκτονικών θεωριών. Το πεδίο των θεωριών αποτελεί τη βάση, πάνω στην οποία οι αρχιτέκτονες οικοδομούν θεωρητικά εργαλεία, χρήσιμα για την αντίληψη του αρχιτεκτονικού προβλήματος. Αποτελεί το επίπεδο όπου αναμετρούνται οι διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις των αρχιτεκτόνων, αλλά και όπου επίσης συγκροτούνται σχέσεις και αλληλεξαρτήσεις, πυκνώσεις και αραιώσεις κοινών θέσεων και κατευθύνσεων. Παρόλη την ανομοιογένεια όμως, μπορούν να αναγνώσουν κάποιες αρκετά ισχυρές τάσεις ή σημαντικές παραλληλίες απόψεων που επιτρέπουν να χαρτογραφηθεί το πεδίο των αρχιτεκτονικών θεωριών. Αυτές οι αρχιτεκτονικές τάσεις βρίσκονται σε σύνδεση και διάλογο με άλλες ανάλογες εκφράσεις της κοινωνίας, στην πολιτική, τον πολιτισμό, τη φιλοσοφία, την οικονομία, και εκφράζουν συγκεκριμένες κοινωνικές σχέσεις και κοινωνικούς ρόλους.

Προς αυτή τη λογική, η εργασία στηρίζεται στην οπτική του έλληνα πολιτικού στοχαστή και φιλοσόφου, Παναγιώτη Κονδύλη. Εκτιμάται ότι τα θεωρητικά εργαλεία που παρέχει ο έλληνας φιλόσοφος, όσον αφορά κυρίως τη «θεωρία της απόφασης» και τον ορισμό του σχήματος σκέψης της σύγχρονης μαζικής δημοκρατίας, μπορούν να βοηθήσουν να αναγνωσθεί ένα σημαντικό κομμάτι του πεδίου των αρχιτεκτονικών θεωριών, και να ερμηνευτούν σημαντικοί εκπρόσωποί του. Ο λόγος του Π. Κονδύλη αποτελεί το μέσο, το φακό, για να ιδωθεί ερμηνευτικά μια συγκεκριμένη κατεύθυνση αρχιτεκτονικού προβληματισμού, καθώς και σημαντικές αρχιτεκτονικές τάσεις που την ακολουθούν.

Η δομημένη σκέψη του Κονδύλη θα οδηγήσει στη διατύπωση της «μεταβαλλόμενης προσδοκίας», μιας έννοιας βασικής για τη συγκεκριμένη εργασία. Η έννοια της «μεταβαλλόμενης προσδοκίας» ενσωματώνει μέσα της την έννοια της μεταβολής, αλλά επίσης και την ανθρώπινη προσδοκία για τη συνέχιση της ύπαρξης και την επίτευξη του σκοπού. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη οπτική, η «μεταβαλλόμενη προσδοκία» ισοδυναμεί με τη μεταβολή του σκοπού, της στόχευσης δηλαδή, με την πεμπτουσία της μεταβολής.

Στην κοινωνία της εποχής μας, φαίνεται πως η διαδικασία της απόφασης σχετίζεται άμεσα με τις ειδικότερες περιοχές γνώσεων που αναφέρονται στις τεχνικές της διαχείρισης και της λήψης αποφάσεων. Η πρόβλεψη των «μεταβαλ-



Εικ. 1: Εξώφυλλο του βιβλίου τού Π. Κονδύλη: *Ισχύς και απόφαση.*

Εικ. 2: Εξώφυλλο του βιβλίου τού Π. Κονδύλη: *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού.*

λόμενων προσδοκιών» μιας πολιτικής και πολιτιστικής κοινότητας ορίζει τις προοπτικές του αρχιτεκτονικού της σχεδιασμού. Προς αυτή την κατεύθυνση έχουν κινηθεί, όπως θα δειχθεί, ικανότατοι αρχιτέκτονες, όπως ο R. Koolhaas και ο B. Tschumi, αλλά και αρχιτεκτονικές ομάδες σε διάφορες ηπείρους. Με το λόγο τους, αλλά και το σχεδιασμένο έργο τους, δείχνουν να κατανοούν τον στρατηγικό ρόλο της «μεταβαλλόμενης προσδοκίας» και να τον εντάσσουν στο σχεδιασμό τους.

Εν κατακλείδι, είναι φανερό πως υπάρχει ποικιλία από θέσεις και τάσεις που αντιστοιχεί σε διαφορετικά προφίλ αρχιτεκτόνων και σε διαφορετικές σχολές αρχιτεκτονικής, είτε ο όρος σχολές περιγράφει εκπαιδευτικά ιδρύματα είτε περιγράφει συγκροτημένες απόψεις σχεδιασμού. Ακόμα περισσότερο όταν, παρά την αύξηση των επιρροών σε παγκόσμιο επίπεδο, περιοχές του πλανήτη διατηρούν ακόμη τις οικονομικές, πολιτικές και πολιτιστικές τους ιδιοτυπίες, που προφανώς επηρεάζουν την αρχιτεκτονική παραγωγή. Επομένως, οι γενικές κατευθύνσεις που θα αναφερθούν δεν ορίζουν μια συνολική «ομπρέλα», αλλά περισσότερο σκιαγραφούν κυρίαρχες τάσεις που αναπτύσσονται στο ενοποιημένο πεδίο των κυρίαρχων οικονομικά, πολιτικά και πολιτιστικά περιοχών.

1.2 Μεθοδολογία

Ο εναλλακτικός πολιτικός και πολιτιστικός στοχασμός των τελευταίων χρόνων έχει αποτελέσει σημαντικό εφόδιο της νεότερης αρχιτεκτονικής σκέψης. Στα πλαίσια αυτά, η παρούσα εργασία επιλέγει ως βασικό πεδίο βιβλιογραφικής αναφοράς ένα πεδίο πολιτικής κριτικής που επιχειρεί να συλλάβει και να αξιολογήσει τη σημασία αυτών των στρατηγικών. Το πεδίο αυτό συνδέεται άμεσα με τη σκέψη του έλληνα πολιτικού στοχαστή και φιλόσοφου Παναγιώτη Κονδύλη.

Η προσέγγιση της *μεταβαλλόμενης προσδοκίας* θα γίνει μέσα από τη συνδυαστική ανάγνωση και ανάλυση της «θεωρίας της απόφασης» (Κονδύλης, 1991) του Π. Κονδύλη, από τη μια μεριά, και του αναλυτικού-συνδυαστικού σχήματος σκέψης της μαζικής δημοκρατίας (Κονδύλης, 2000) του ίδιου στοχαστή, από την άλλη. Για τη μεταφορά στην αρχιτεκτονική και τον αστικό σχεδιασμό θα χρησιμοποιηθούν οι θεωρήσεις των R. Koolhaas (1995) και B. Tschumi (1994), και θα γίνει προσπάθεια να υποστηριχθεί ότι εντάσσονται στο ίδιο πλαίσιο σκέψης.

2. Η ΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ Π. ΚΟΝΔΥΛΗ

2.1 Η «θεωρία της απόφασης». Η πράξη ως αποτέλεσμα των διαδικασιών απόφασης

2.1.1 *Ο ορισμός της απόφασης κατά Κονδύλη*

Αρχικά θα γίνει αναφορά στο βασικό θεωρητικό έργο του Π. Κονδύλη που αναφέρεται στη «θεωρία της απόφασης» και εμπεριέχεται στο πιο γνωστό ίσως βιβλίο του, το *Ισχύς και απόφαση.* Η έννοια της απόφασης, η δομή της και το περιεχόμενό της, και κυρίως ο ρόλος της στη συγκρότηση της πράξης μέσα στο πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων, μπορεί να αναδείξει το περιβάλλον και τους κανόνες με τους οποίους συγκροτείται η αρχιτεκτονική πρακτική.

Η «θεωρίας της απόφασης» του Κονδύλη, είναι μια κριτική θεωρία. Ο ίδιος την ονομάζει ελεύθερη αξιολογική θεωρία

ή περιγραφική θεωρία της απόφασης. Αυτό σημαίνει ότι η δική του θεώρηση της απόφασης δεν είναι στρατευμένη θεωρία, δηλαδή υποστηρικτική ενός πλαισίου θέσεων όπου ο κύριος ρόλος αναφέρεται στην υποστήριξη του περιεχομένου. Αντίθετα, αποτελεί μια μετα-θεωρία, «περιγραφική» όπως τη χαρακτηρίζει ο ίδιος, η οποία κυρίως ενδιαφέρεται για την ανάλυση της «δομής σκέψης» της κάθε επιμέρους κανονιστικής ή στρατευμένης θεώρησης.

Ο Κονδύλης, προσπαθώντας να διατυπώσει την έννοια της απόφασης δίνει τον παρακάτω ορισμό: «Απόφαση είναι η πράξη ή η διαδικασία αποκοπής ή αποχωρισμού, από την οποία προκύπτει μια κοσμοεικόνα κατάλληλη να εγγυηθεί την ικανότητα προσανατολισμού, την αναγκαία για την αυτοσυντήρηση. Πριν από την απόφαση δεν υπάρχει κόσμος ως συγκεκριμένα διευθετημένο Όλο μέσα στην αντίληψη ενός υποκειμένου επίσης συγκεκριμένου, δηλαδή υποκειμένου που κατέχει ορισμένη θέση μέσα σ' αυτό το Όλο. Υπάρχει απλώς ένας προκαταρτικός κόσμος, δηλαδή μια ετερόκλητη ποικιλία ή ένα λίγο-πολύ χαλαρό άθροισμα κατ' αρχήν ισότιμων υλικών, εντυπώσεων, κινήσεων και ροπών, που μέσα σ' αυτήν τη στερούμενη νοήματος αρχέγονη κατάσταση δεν μπορούν ούτε να παράσχουν ένα αξιόπιστο πλαίσιο προσανατολισμού ούτε να θέσουν σε κίνηση πράξεις υποσχόμενες επιτυχία ή να δικαιώσουν τέτοιες πράξεις εκ των υστερών. Με την πράξη ή τη διαδικασία αποχωρισμού, τα συστατικά στοιχεία του προκαταρκτικού κόσμου παύουν να είναι κατ' αρχήν ισότιμα μεταξύ τους και μοιράζονται σε ενδιαφέροντα και αδιάφορα, ανώτερα και κατώτερα, όπου τα πρώτα αποτελούν συνάμα τη βάση ενός κοσμοθεωρητικού προσχεδίου. Αυτή η πράξη ή η διαδικασία είναι υποκειμενική [...] Επειδή ο προκαταρκτικός κόσμος τού εκάστοτε, αναγκαστικά πεπερασμένου, υποκειμενικού δεν εμπεριέχει όλα τα δυνατά συστατικά στοιχεία όλων των δυνατών προκαταρκτικών κόσμων, γι' αυτό και η πράξη ή η διαδικασία αποχωρισμού επιτελείται μόνο ως προς ένα μέρος του αντικειμενικά υπαρκτού. Το υπόλοιπο μέρος καταδικάζεται εξ υπαρχής σε έμπρακτη αποστέρηση του κατηγορήματος της ύπαρξης. Έμπρακτα αφαιρείται επίσης το κατηγόρημα της ύπαρξης από το τμήμα εκείνο του προκαταρκτικού κόσμου το οποίο αντιστέκεται στην υποτύπωση μιας συνεκτικής κοσμοεικόνας, μη μπορώντας να ενταχθεί ούτε καν στις κατώτερες βαθμίδες τής δημιουργούμενης κοσμοθεωρητικής ιεραρχίας» (Κονδύλης, 1991: 23-24).

Η «απόφαση», κατά τον Κονδύλη, δεν ταυτίζεται με την τρέχουσα καθημερινή διαδικαστική απόφαση αλλά ορίζεται ως η κινητήρια δύναμη συγκρότησης της κοσμοεικόνας και της κοσμοθεωρίας του υποκειμένου, εκ της οποίας εκπηγάζουν οι διαδικαστικές, άπειρες μικρο-αποφάσεις της καθημερινής ζωής. Ο λόγος για τη συγκρότηση της πρωταρχικής απόφασης συνδέεται με την ανάγκη για αυτοσυντήρηση. Αυτοσυντήρηση για τον Κονδύλη δεν αποτελεί η απλή ζωική επιβίωση, ούτε καν η ευρύτερη επιβίωση του υποκειμένου στο κοινωνικό πεδίο, αλλά η ανάγκη του υποκειμένου να διατηρήσει σε ίδιο επίπεδο τις «προσδοκίες» του για το μέλλον, δηλαδή, να μην αναγκαστεί να προσδοκά λιγότερα μέσα στο χρόνο, εξαιτίας της καθημερινής φθοράς. Η ανάγκη για αυτοσυντήρηση οδηγεί το υποκείμενο στη συγκρότηση της κοσμοεικόνας, δηλαδή του μοντέλου εκείνου που αναπαριστά τον αντικειμενικό κόσμο μέσα από την υποκειμενική μάτια του ίδιου του υποκειμένου. Ουσιαστικά, ο μηχανισμός της απόφασης, εξαιτίας της επιτακτικής ανάγκης κατανόησης του κόσμου και, κατά συνέπεια, επιβίωσης μέσα σε αυτόν, οδηγεί αναγκαστικά πρώτον, στη συγκρότηση μιας κοσμοεικόνας ανάγνωσης του κόσμου και δεύτερον, στην χάραξη μιας πρωταρχικής κατεύθυνσης, πορείας μέσα σε αυτόν.

Η απόφαση αποτελεί βίαιη διαδικασία, γεγονός που εξηγεί την αναφορά του Κονδύλη στη διαδικασία αποκοπής και αποχωρισμού. Η συγκρότηση της κοσμοεικόνας, που σημαίνει την επίπονη ιεράρχηση των καταρχήν ισότιμων στοιχείων σε ανώτερα και κατώτερα, σημαντικά προς υπεράσπιση και ασήμαντα ή αδιάφορα, οδηγεί στην ψυχολογική και ιδεολογική ταύτιση του υποκειμένου με τη διαδικασία της απόφασης, και εξαιτίας επιπλέον της άμεσης συσχέτισής της με την πολύτιμη αυτοσυντήρηση. Η ψυχολογική ταύτιση είναι η μόνη που μπορεί να επιτρέψει την εθελούσια εθελοτυφλία του υποκειμένου σε κομμάτια του πρωταρχικού κόσμου που είναι υπαρκτά, αλλά δεν μπορούν να ενταχθούν στην κοσμοεικόνα μέσω της διαδικασίας της απόφασης. Τα στοιχεία αυτά δεν μπορούν να ενταχθούν είτε διότι περισσεύουν, είτε διότι είναι αντίθετα με αλλά κυρίαρχα στοιχεία της κοσμοεικόνας, είτε διότι απλά δεν αποδίδουν νόημα. Η αποβολή αυτών των κομματιών του πρωταρχικού κόσμου, η «καταδίκη εξ υπαρχής σε έμπρακτη αποστέρηση του κατηγορήματος της ύπαρξης», όπως αναφέρει ο ίδιος ο Κονδύλης, είναι η αποκορύφωση της διαδικασίας της απόφασης και η κύρια αιτία αμφισβήτησης και μεταβολής της όταν τα έτερα υποκείμενα επιδιώξουν να προβάλλουν τη δική τους κοσμοεικόνα, δίνοντας νόημα και αξία σε κομμάτια του πρωταρχικού κόσμου που είχε αποβάλει το προαναφερθέν υποκείμενο.

2.1.2 ***Η αξίωση ισχύος και ο ρόλος της γνώσης στην ανασυγκρότηση της κοσμοεικόνας***

Η αυτοσυντήρηση του υποκειμένου στο κοινωνικό πεδίο ταυτίζεται στη σκέψη του Κονδύλη με την αξίωση διατήρησης της ισχύος. Πιο περιεκτικά εκφράζεται αυτή η διαπίστωση από τον ίδιο τον συγγραφέα: «Το υποκείμενο αποκτά ισχύ κατά πρώτο λόγο κατορθώνοντας να εξασφαλίσει την αυτοσυντήρησή του, κι αυτό σε τελική ανάλυση συμβαίνει με την απόκτηση πάγιας ταυτότητας εντός ενός διευθετημένου κόσμου. Αίσθηση ισχύος και ταυτότητα συνδέονται με διττό τρόπο, γιατί η ταυτότητα αποτελεί την επιβεβαίωση της δυνατότητας να διεξαχθεί επιτυχής αγώνας για την αυτοσυντήρηση, αλλά συνάμα και την επιβεβαίωση της ύπαρξης ενός εντελώς προσδιορισμένου πράγματος, το οποίο πρέπει να συντηρηθεί» (Κονδύλης, 1991: 58).

Το υποκείμενο βλέπει την ισχύ του να αυξάνει από τη στιγμή που δεν στηρίζεται πια αποκλειστικά στις δικές του, αναγκαία περιορισμένες δυνάμεις, αλλά συνδέει τη δραστηριότητα του με τις ανώτερες δυνάμεις, οι οποίες κυριαρχούν μέσα στην κοσμοεικόνα του» (Κονδύλης, 1991: 59).

Η κοσμοεικόνα συγκροτείται, όπως είδαμε παραπάνω, από την πρωταρχική απόφαση να διαχωριστούν τα ουδέτερα, αδιάφορα, ισότιμα και ακατανόητα στοιχεία του προκαταρκτικού κόσμου, σε ενδιαφέροντα και αδιάφορα, σε ανώτερα και κατώτερα. Όποια στοιχεία δεν μπορούν ομαλά να ενταχθούν στην κοσμοεικόνα του υποκειμένου, είτε γιατί αντιτίθενται στην ουσία της, είτε γιατί είναι αδιάφορα ή και ακατανόητα, απορρίπτονται ως περιττά από αυτήν. Αυτό δεν σημαίνει ότι στην εξέλιξη του υποκειμένου, στοιχεία που αρχικά ήταν αδιάφορα ή ακατανόητα δεν μπορούν να ενταχθούν στην κοσμοεικόνα. Αυτή η διαδικασία ένταξης γίνεται μέσω της γνώσης. Όπως θα παρουσιαστεί παρακάτω, οι έννοιες γνώση, ταυτότητα, προσανατολισμός και απόφαση, αποτελούν δομικές έννοιες για την κοσμοεικόνα και συνδέονται ισχυρά.

«Γνώση είναι η αναγωγή πραγμάτων άγνωστων και ανοίκειων σε πράγματα γνωστά και οικεία, τελικά δηλαδή η ένταξη των εκάστοτε νέων στοιχείων στο πλαίσιο της ήδη υπάρχουσας κοσμοεικόνας, το οποίο δεν αποτελεί βέβαια απλό δοχείο για την τυφλή συσσώρευση ενδιαφερόντων υλικών, αλλά έναν ειδικό αυτόματο μηχανισμό για το κοσκίνισμα, την αξιολόγηση και τη συναρμολόγηση αξιοπρόσεκτων δεδομένων, και ταυτόχρονα αποτελεί το μόρφωμα το οποίο γεννιέται χάρη σε τούτον το μηχανισμό. Ανάμεσα σε προσανατολισμό και σε γνώση υπάρχει λοιπόν εσωτερική συνάφεια, και το ίδιο ισχύει για τις σχέσεις ανάμεσα σε γνώση και ταυτότητα ή γνώση και απόφαση. Ταυτότητα, προσανατολισμός και γνώση συγχωνεύονται μέσα στην ίδια κοσμοεικόνα, όπως αυτή προκύπτει από την απόφαση» (Κονδύλης, 1991: 32-33).

2.1.3 ***Η μεταβολή της απόφασης και της κοσμοεικόνας***

Σε αυτό το σημείο έχει σημασία να καταδειχθεί πώς το υποκείμενο, κατά τον Κονδύλη, αντιλαμβάνεται την απόφαση μέσα στο χρόνο. Συσχετισμένη δηλαδή με τον τρόπο που αναδιατάσσει την κοσμοεικόνα του, ώστε να εξασφαλίσει τα βασικά στοιχεία της, την αυτοσυντήρηση, την ταυτότητα και τον προσανατολισμό.

Βασικό αντικείμενο μελέτης αποτελεί ο λόγος που προξενεί την αλλαγή και την μεταβολή. Κομβικό σημείο για την κατανόηση της μεταβολής είναι, από τη μια, η «μετατροπή της επιδίωξης για αυτοσυντήρηση σε αξίωση ισχύος», δηλαδή η διάθεση να επεκτείνει την επιρροή του, και από την άλλη, η διάθεση προσαρμογής στο περιβάλλον και τις μεταβολές των άλλων υποκειμένων, μέσω της τροποποίησης ή αντιστροφής της σχέσης φίλου-εχθρού. Η σημασία της παρουσίας των άλλων υποκειμένων είναι σημαντική για τη μεταβολή της απόφασης. Αν στη γενεσιουργό φάση καθοριστικό ρόλο για τη συγκρότηση της απόφασης, δηλαδή της κοσμοεικόνας, διαδραμάτιζε η διάθεση κατανόησης του κόσμου και η απόδοση νοήματος σε αυτόν, στις μετέπειτα φάσεις καθοριστικό ρόλο διαδραματίζει η παρουσία των άλλων υποκειμένων που απειλούν να καταργήσουν ή τουλάχιστον να εμποδίσουν την πραγματοποίηση των προσδοκιών του, προκρίνοντας τις δικές τους επιδιώξεις ισχύος. Σε αυτή την κατάσταση, σημαντική είναι η λειτουργία της «έννοιας», της «έννοιας σε κίνηση», που συγκροτεί, κατά τον Κονδύλη, μια μεταβαλλόμενη και αναπροσαρμοζόμενη «εννοιολογική δομή», οργανωτική της επιδίωξης ισχύος.

«Εφόσον η απόφαση είναι συγκεκριμένη και ιστορική, μπορεί και να αλλάξει μόλις τροποποιηθεί ή αντιστραφεί η σχέση φίλου-εχθρού από την οποία γεννήθηκε. Όταν η αξίωση ισχύος μετοχετεύεται ή αναδιατυπώνεται, τότε αναγκαστικά επηρεάζεται και η απόφαση που συνυφαίνεται μαζί της. Η αλλαγή της απόφασης έχει ως στόχο της να διασφαλίσει ή και να ενδυναμώσει την ύπαρξη με την βοήθεια μιας καινούργιας ταυτότητας. Άλλωστε, η ταυτότητα δεν συμπίπτει με την ύπαρξη in toto, παρά μόνο με την ύπαρξη που έφτασε να κατανοεί τον εαυτό της με ορισμένο τρόπο. Η επιδίωξη της αυτοσυντήρησης, στην οποία ριζώνει ο μηχανισμός της απόφασης, βρίσκεται όμως βαθύτερα από την ταυτότητα, βρίσκεται δηλαδή ήδη, αν και όχι αποκλειστικά, στα ασυνείδητα στρώματα της ύπαρξης, και γι' αυτό κάποτε επιτάσσει ή προξενεί μια αλλαγή ταυτότητας προς χάριν ολόκληρης της ύπαρξης» (Κονδύλης, 1991: 70).

«Μπορεί να συνοψισθεί ως εξής: η έσχατη πραγματικότητα συνίσταται από υπάρξεις, άτομα ή ομάδες που αγωνίζονται για την αυτοσυντήρησή τους και μαζί, αναγκαστικά, για τη διεύρυνση της ισχύος τους, γι' αυτό συναντώνται ως φίλοι ή εχθροί και αλλάζουν τους φίλους και τους εχθρούς ανάλογα με τις ανάγκες του αγώνα για την αυτοσυντήρησή τους και τη διεύρυνση της ισχύος τους» (Κονδύλης, 1991: 213).

Στα παραπάνω αξίζει να σχολιασθεί, ότι σύμφωνα με τη «θεωρία της απόφασης» του Π. Κονδύλη, *η αλλαγή της ταυτότητας είναι πολλές φορές επιβεβλημένη στρατηγικά από την επιδίωξη της αυτοσυντήρησης, η οποία αξιολογείται ως σημαντικότερη για την ύπαρξη.* Αυτή η παρατήρηση είναι ιδιαίτερα σημαντική για την παρούσα εργασία, γιατί επιτρέπει να εμφανιστεί η έννοια της «μεταβαλλόμενης προσδοκίας» μέσα από το πρίσμα της στρατηγικής μεταβολής της ταυτότητας για λόγους βαθύτερα υπαρξιακούς.

Η συνύπαρξη με τα αλλά υποκείμενα μέσα στο ίδιο κοινωνικό πλαίσιο συμβάλλει σε δύο σημεία σε σχέση με τη μεταβολή της απόφασης ή της κοσμοεικόνας που εξετάζεται. Από τη μια, το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με την εικόνα που έχουν τα άλλα άτομα για αυτό, γεγονός που το κάνει να την ενσωματώσει εν μέρει για να μπορέσει να επικοινωνήσει μαζί τους. Από την άλλη, έρχεται αντιμέτωπο με την επιδίωξη ισχύος των άλλων, κάτι που το αναγκάζει να επαναπροσδιορίσει καλύτερα τη δική του κοσμοεικόνα, έτσι ώστε η τελευταία να είναι ισχυρότερη, να δίνει απαντήσεις σε έσχατα ερωτήματα, να δίνει πλήρη προσανατολισμό. Αναγκαστικά, σε ένα τόσο ευμετάβλητο και υποκειμενικό περιβάλλον, το υποκείμενο πρέπει να προβάλει την δική του απόφαση ως αντικειμενική για να μπορέσει να θέσει τις βάσεις μιας επέκτασης των αξιώσεων ισχύος του, μιας και η υπεράσπιση του αντικειμενικού χαρακτήρα της απόφασης σημαίνει υπεράσπιση των προοπτικών της αυτοσυντήρησης.

Είναι προφανές ότι οι προηγούμενες παρατηρήσεις αποδίδουν με χαρακτηριστικό τρόπο την ανάγκη του αρχιτέκτονα να αναπροσαρμόσει την κοσμοεικόνα του υπερασπιζόμενος κάθε φορά την αντικειμενικότητα των νέων, μετατοπισμένων θέσεών του.

2.2 Το αναλυτικό-συνδυαστικό σχήμα σκέψης της σημερινής μαζικής δημοκρατίας. Τα μοντέλα ερμηνείας τής ανθρώπινης κοινωνίας

Η θεωρία της απόφασης μπορεί να ερμηνεύει το μηχανισμό με τον οποίο το υποκείμενο δομεί την κοσμοεικόνα του και την αιτία που τη μεταβάλει σύμφωνα με τα «θέλω» και τις επιδιώξεις του, έτσι ώστε να προσαρμοστεί στο κοινωνικό περιβάλλον του. Όμως, εξακολουθεί να περιγράφει την πρωτογενή λειτουργία του υποκειμένου διαχρονικά, χωρίς να παρουσιάζει το ρόλο που διαδραματίζει ο τρόπος σκέψης της εκάστοτε εποχής, δηλαδή τη δομή του κοινωνικού περιβάλλοντος στο οποίο δρα το υποκείμενο. Πιο συγκεκριμένα, η θεωρία της απόφασης μπορεί να μας δώσει πληροφορίες για το μηχανισμό συγκρότησης και την αιτία αλλαγής της κοσμοεικόνας, αλλά δεν μπορεί να μας προσδιορίσει τον τρόπο και τα μέσα που αυτό χρησιμοποιεί. Ο τρόπος και τα μέσα προσδιορίζονται από την εκάστοτε εποχή και τα περιθώρια που αυτή προσδίδει. Μελετώντας σε αυτό το κεφάλαιο το σχήμα σκέψης της σημερινής

κοινωνίας ή αλλιώς το «κοσμοθεωρητικό πλαίσιό» της, εντοπίζοντας δηλαδή τον τρόπο και τα μέσα που χρησιμοποιεί το υποκείμενο σήμερα για να προσαρμοστεί και να αναπτυχθεί στο περιβάλλον του (πάντα σύμφωνα με τη ματιά του Κονδύλη), θα επιχειρηθεί στο επόμενο να διατυπωθεί μια συνθετική οπτική που να υποστηρίζει την έννοια της «μεταβαλλόμενης προσδοκίας» και τον τρόπο λειτουργίας της.

Ο Κονδύλης επιχειρεί να δώσει έναν ορισμό για το σχήμα σκέψης της σύγχρονης κοινωνίας, δηλαδή της μαζικής δημοκρατίας, που να του επιτρέπει να ορίσει, μέσα από αυτό, όλες τις εκφράσεις του σύγχρονου ανθρώπινου πολιτισμού. Το ονομάζει αναλυτικό-συνδυαστικό σχήμα σκέψης. Κατά τον Κονδύλη, η μαζική δημοκρατία έρχεται να αντικαταστήσει την αστική κοινωνία και το σχήμα σκέψης της, το οποίο περιγράφεται ως συνθετικό-εναρμονιστικό.

Κατά τον Κονδύλη, η κυριαρχία της μαζικής δημοκρατίας επί της αστικής κοινωνίας πραγματοποιείται τα πρώτα χρόνια μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η μαζική δημοκρατία συνυπάρχει με τη μαζική παραγωγή και τη μαζική κατανάλωση και εκφράζεται από αυτές, ενώ ιδεολογικά αποτελεί μια μεθερμηνεία του φιλελευθερισμού της αστικής κοινωνίας, που αλλιώς ονομάζεται, από τον συγκεκριμένο πολιτικό φιλόσοφο, δημοκρατικός φιλελευθερισμός, και αποτελεί τη βάση της παγκοσμιοποίησης.

Αν υποτεθεί ότι η μαζική δημοκρατία και το σχήμα σκέψης της δεν αμφισβητούνται ακόμα από δυνάμεις που προτείνουν ένα άλλο συγκροτημένο σχήμα σκέψης σε αντικατάσταση του αναλυτικού-συνδυαστικού (μια υπόθεση που τουλάχιστον από τη μεριά του Κονδύλη είναι σωστή), τότε νομιμοποιείται κανείς να προσθέσει ότι, κατά τα φαινόμενα, η μαζική δημοκρατία δεν έχει ακόμα ολοκληρώσει την εκδίπλωσή της, δεν έχει ολοκληρώσει το κοσμοθεωρητικό της σχέδιο, δεν έχει φτάσει ακόμα στη συγκρότηση του σχήματος σκέψης της, με την καθαρότητα που σχηματικά παρουσιάζεται από τον Κονδύλη (αναφέρεται στο επόμενο κεφαλαίο), και διατηρεί κατάλοιπα του σχήματος σκέψης και της μορφής λειτουργίας της προηγούμενης, αστικής κοινωνίας. Αυτή η πραγματικότητα, διευκολύνει να γίνει κατανοητό το γεγονός ότι η σημερινή κατάσταση είναι ενδιάμεση, υβριδική και επαμφοτερίζουσα, διατηρεί πολλές εσωτερικές αντιθέσεις και αντιφάσεις, και επιφυλάσσει στον παρατηρητή της πολλές περιόδους μετεξέλιξης (προσεγγίζοντας το σχηματικό μοντέλο του Κονδύλη) μέχρι να ξεκινήσει η διαδικασία αμφισβήτησής της και μετασχηματισμού της προς άλλες δομές σκέψης.

2.2.1 *Το αναλυτικό-συνδυαστικό σχήμα σκέψης της μαζικής δημοκρατίας*

«Εδώ [σ.σ. στο αναλυτικό-συνδυαστικό σχήμα σκέψης της μαζικής δημοκρατίας] δεν υπάρχουν ουσίες ούτε πάγια πράγματα, παρά μόνο έσχατα συστατικά στοιχεία, τα οποία εντοπίζονται με τη συνεχή ανάλυση, σημεία ή άτομα, των οποίων η υφή και η ύπαρξη συνίσταται απλώς και μόνο στη λειτουργία τους, δηλαδή στην ικανότητά τους να σχηματίζουν διαρκώς νέους συνδυασμούς μαζί με άλλα σημεία ή άτομα. Εδώ λοιπόν δεν μπορεί να γίνει λόγος για αρμονία εδραζόμενη σε λίγο-πολύ σταθερές σχέσεις ανάμεσα στα μέρη και στο Όλο. Υπάρχουν μόνο συνδυασμοί, οι οποίοι συνεχώς αντικαθίστανται από νέους και κατ' αρχήν ισότιμους. Τα πάντα μπορούν και επιτρέπεται να συνδυαστούν με

τα πάντα, γιατί τα πάντα βρίσκονται πάνω στο ίδιο επίπεδο και δεν υπάρχουν οντολογικές προϋποθέσεις που θα εξασφάλιζαν το προβάδισμα ορισμένων συνδυασμών απέναντι σε άλλους» (Κονδύλης, 2000: 64).

«Το αναλυτικό-συνδυαστικό σχήμα σκέψης συμβαδίζει με μια συγκρότηση της κοινωνίας, όπου οι κοινωνικές διαφορές δεν θεωρούνται πλέον ως διαφορές ουσίας, αλλά η κοινωνική κινητικότητα κατ' αρχήν δεν γνωρίζει όρια και επιτρέπει αδιάκοπα καινούρια διανομή των κοινωνικά διαθέσιμων ρόλων. Ο μαζικός χαρακτήρας τούτης της κοινωνίας επιτρέπει –εφ' όσον όλα τα άτομα, όσα συνιστούν τη μάζα, συμμετέχουν στις κοινωνικές διαδικασίες σε όλα τα επίπεδα– άπειρους συνδυασμούς, των οποίων η ποικιλομορφία και συνάμα η παροδικότητα παραμερίζει ολοκληρωτικά την ιδέα της ουσίας και στη θέση της βάζει λειτουργικά κριτήρια και μόνον» (Κονδύλης, 2000: 64-65).

Μέσα από τη μάτια του Κονδύλη, ο κόσμος σιγά-σιγά αλλάζει τη δομή της σκέψης του μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι πολίτες αρχίζουν να κατανοούν τον εαυτό τους έξω από τις κοινωνικές δομές που τους είχε επιφυλάξει η αστική κοινωνία. Το αρμονικό Όλον της αστικής κοινωνίας που συνέθετε τα αντιθετικά στοιχεία του κόσμου αρχίζει σταδιακά να κατακερματίζεται σε στοιχεία ή άτομα με κύριο χαρακτηριστικό τους τη λειτουργική τους δυνατότητα. Η έννοια της ισότητας αρχίζει να επεκτείνεται σε όλες τις εκφάνσεις του πολιτισμού, της κοινωνίας και της πολιτικής. Τα στοιχεία ή τα άτομα της κοινωνίας μπορούν να συνδυάζονται μεταξύ τους με ελεύθερους και εφήμερους συνδυασμούς, χωρίς να ενδιαφέρει άμεσα η ιστορία και η πορεία του κάθε στοιχείου ή ατόμου.

Κομβικό στοιχείο για να γίνει κατανοητό το σχήμα σκέψης της μαζικής δημοκρατίας είναι η συνειδητοποίηση ότι το στοιχείο ή το άτομο που προκύπτει από την ανάλυση του κόσμου και συμμετέχει στους συνδυασμούς, είναι το απλούστερο δυνατόν και αποφορτισμένο από κάθε μορφής συνδηλώσεις και παραδηλώσεις. Η δύναμή του είναι ότι μπορεί να αλλάζει ρόλους και να αποκτά νόημα κάθε φορά διαφορετικό από την εκάστοτε δομή συνδυασμών στην οποία συμμετέχει. Αν και δεν ενδιαφέρει στη λειτουργική των συνδυασμών η ιστορική πορεία του κάθε στοιχείου ή ατόμου, θα πρέπει να συνειδητοποιήσουμε ότι αυτά τα στοιχεία προκύπτουν από τον κατακερματισμό του αστικού αρμονικού Όλου. Δηλαδή το σχήμα σκέψης της μαζικής δημοκρατίας δεν προήλθε από το μηδέν, αλλά προέκυψε από το μετασχηματισμό του εξασθενημένου, στις αρχές του 20ού αιώνα, αστικού σχήματος σκέψης. Έτσι, τα μεμονωμένα στοιχεία που παρατηρούνται στο σύγχρονο σχήμα σκέψης προήλθαν από τον παραμερισμό των αστικών ορίων και διαχωρισμών ανάμεσα σε «δημόσιο και ιδιωτικό, ηθικό και ανήθικο, ευπρεπές και απρεπές, απαγορευμένο και επιτρεπτό, Λόγο και ψυχόρμητα, αρσενικό και θηλυκό, τέχνη και καθημερινότητα, αιώνιο και έγχρονο» (Κονδύλης, 2000: 267). Προήλθαν από τις φυγόκεντρες και αντιθετικές δυνάμεις που εξισορροπούσαν μέσα στα αρμονικά πλαίσια της αστικής δομής. Το χαοτικό παρόν οφείλεται στις χαοτικές αντιθέσεις που αλληλοεξουδετερώνονταν και υποτάσσονταν στο αστικό πλαίσιο του χθες.

2.2.2 ***Η έννοια της «μεταβαλλόμενης προσδοκίας» με βάση την οπτική του Π. Κονδύλη***

Η έννοια της «μεταβαλλόμενης προσδοκίας», ως αυτούσιος όρος, δεν εμφανίζεται ρητά σε κανένα από τα κείμενα του Κονδύλη. Όμως μπορεί να προκύψει από τη «θεωρία της απόφασης» συσχετισμένη με το αναλυτικό-συνδυαστικό σχήμα σκέψης. Ο Κονδύλης, αναφερόμενος στην «επιδίωξη ισχύος», τη συνδέει με την επιθυμία και παράλληλα αντιλαμβάνεται την τελευταία ως κινητήρια δύναμη συγκρότησης ενός οργανωμένου κόσμου, δηλαδή της κοσμοεικόνας. «Η αξίωση ισχύος κόβει το γόρδιο δεσμό του χαοτικού προκαταρκτικού κόσμου και βάζει στη θέση του έναν οργανωμένο κόσμο, ο οποίος εναρμονίζεται με τις επιθυμίες της» (Κονδύλης, 1991: 62).

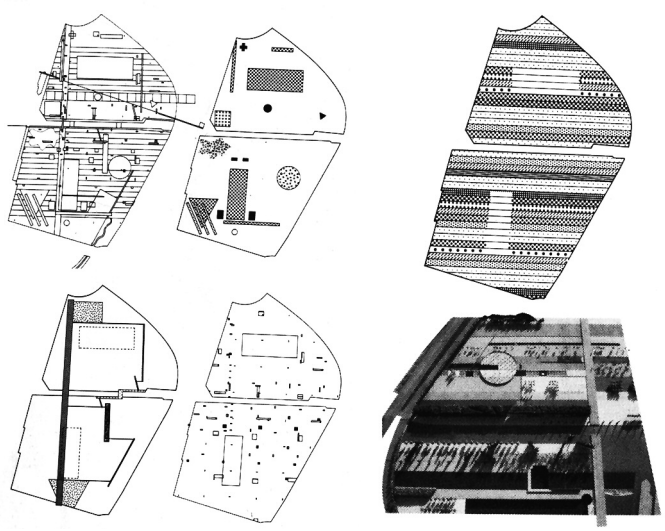
Σύμφωνα με τον Κονδύλη, η μεταβολή της αξίωσης ισχύος, δηλαδή η μεταβολή της απόφασης, εξαρτάται και καθορίζεται από τη μεταβολή της επιθυμίας. Με αυτό τον τρόπο, η μεταβολή της επιθυμίας (ή της προσδοκίας που χρησιμοποιούμε εμείς) διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη μεταβολή της κοσμοεικόνας του υποκειμένου. Με τον ορισμό που δίνει ο Κονδύλης για το σχήμα σκέψης της μαζικής δημοκρατίας, οδηγεί τη σκέψη μας, σχετικά με τη «μεταβαλλόμενη προσδοκία», ένα βήμα πιο μπροστά. Η ενίσχυση της κινητικότητας, της μεταβολής και της ισότητας, καθώς και η μη ύπαρξη μιας προκαθορισμένης δομής, ενός αρμονικού Όλου (όπως συμβαίνει στην αστική κοινωνία) επιτρέπει στο υποκείμενο να έχει περισσότερους εν δυνάμει συνδυασμούς στους οποίους μπορεί να μετέχει, του δίνει τη δυνατότητα να επιλέξει με βάση την επιθυμία του και να τη μεταβάλει κατά το δοκούν.

Στο αναλυτικό-συνδυαστικό σχήμα σκέψης, ενισχυμένη δεν είναι μόνο η έννοια της «μεταβολής» αλλά και η έννοια της «επιθυμίας». Οι υπέρτατες άξιες της αυτοπειθαρχίας και της αυτοϋπέρβασης που κυριαρχούν στην αστική κοινωνία αντικαθίστανται από την «αυτοεκδίπλωση» και την «αυτοπραγμάτωση» (Κονδύλης, 2000: 233). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η επιθυμία δεν είναι εμπόδιο, όπως στην αστική κοινωνία, αλλά πολλές φορές οδηγός για την επίτευξη αυτών των στόχων.

Στην οπτική του Κονδύλη, σχετικά με το αναλυτικό-συνδυαστικό σχήμα σκέψης, η επιθυμία ή η κατά βούληση συγκρότηση του κόσμου αποτελούν έναν σημαντικό παράγοντα αυτού του σχήματος σκέψης, και αυτό οφείλεται στην ισότητα, την εναλλαξιμότητα και τη μεταβλητότητα των στοιχείων που το συγκροτούν.

«Αν όμως τα συστατικά στοιχεία του κόσμου είναι ανεξάρτητα και συνάμα κατ' αρχήν ισότιμα μεταξύ τους, αν το ένα μπορεί να αντικαταστήσει το άλλο ή να μετατραπεί στο άλλο, τότε η άκρα κατάτμηση σε ισότιμα και εναλλάξιμα μεταξύ τους μεγέθη σημαίνει την απεριόριστη συνδυαστικότητα τούτων εδώ μεταξύ τους, δηλαδή τη δυνατότητα να συγκροτηθεί ο κόσμος κατά βούληση» (Κονδύλης, 2000: 115).

«Η ποικιλία και το πλήθος των λογικά θεμιτών συνδυασμών κάνει εύλογο το συμπέρασμα ότι η προτίμηση του ενός μέσα σε όλους οφείλεται όχι σε αντικειμενικές και έλλογα εκφράσιμες αναγκαιότητες, αλλά σε μια απόφαση του εκάστοτε υποκειμένου μη επιδεχόμενη άλλες εξηγήσεις» (Κονδύλης, 2000: 312-313).



Εικ. 3: Η πρόταση του R. Koolhaas για το πάρκο της La Villette

3. Η «ΜΕΤΑΒΑΛΛΟΜΕΝΗ ΠΡΟΣΔΟΚΙΑ» ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ: R. KOOLHAAS ΚΑΙ B. TSCHUMI ΣΕ ΣΥΝΑΡΤΗΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ Π. ΚΟΔΥΛΗ

3.1 Rem Koolhaas

Ο Koolhaas ανήκει στην κατηγορία των αρχιτεκτόνων που (κατά τον Κονδύλη) διατυπώνουν μια στρατηγική για το σχεδιασμό και όχι μια συγκροτημένη θεωρία. Έχει κατηγορηθεί για κυνική αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής, αν και σύμφωνα με τη «θεωρία της απόφασης» δεν κρύβεται πίσω από ιδεολογικές ή ηθικές εκλεπτύνσεις (Koolhaas, 2004: 388). Εκφράζει και προβάλλει τις μεταβολές του (Koolhaas, 2004: 302-303) και την ικανότητά του να προσαρμόζεται στην πραγματικότητα. Με σαφήνεια προβάλλει και σχολιάζει τα χαρακτηριστικά της μαζικής δημοκρατίας [βλ. έννοιες όπως μαζική κατανάλωση, μαζική παραγωγή, μεταβολή, απόδοση, πληθυσμιακή έκρηξη, μετακίνηση κεφαλαίων κ.λπ. (Koolhaas, 2004: 94-113)]. Δίνει έμφαση στη λογική των έσχατων συστατικών στοιχείων – τη λογική των συνδυασμών [βλ. La Villette (Mateo, 1990: 38), Prada (Koolhaas, 2001) και Generic City (Koolhaas, 1995: 1260)] και τη σημασία της λειτουργίας στην αρχιτεκτονική, έτσι όπως υπάρχει στην οπτική του Κονδύλη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα των πολιτικών αντανακλαστικών του είναι η στροφή της δραστηριοποίησής του στην Αφρική, για παράδειγμα στο Lagos (Koolhaas, 2004: 282-289), και στην Ασία (Koolhaas, 2004: 421-447), γεγονός που εκφράζει ανάγλυφα την αντίληψη της αρχιτεκτονικής εκ μέρους του ως ένα πεδίο μεταβαλλόμενων προσδοκιών.

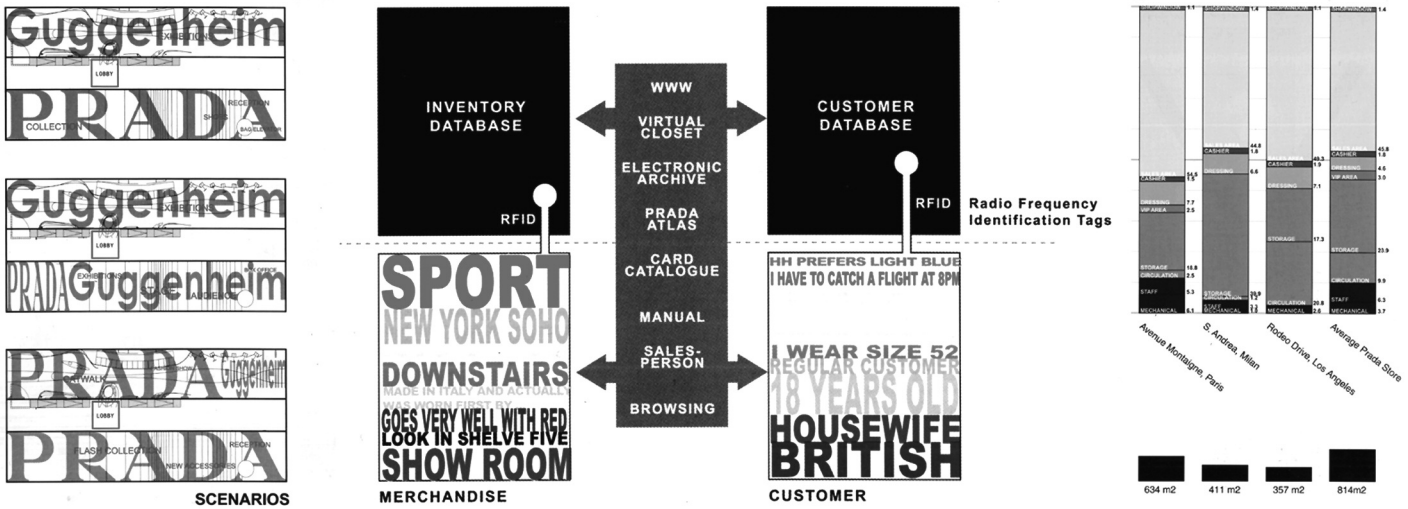
3.1.1 *Generic City*

Μεγαλύτερη έμφαση θα δοθεί σε ένα κεντρικής σημασίας κείμενό του, το «Generic City» στο βιβλίο *S, M, L, XL*. Σε αυτό, δεν επιθυμεί να συγκροτήσει ένα μηχανισμό με τον οποίο να σχεδιάζει (όπως πιθανότατα κάνει ο Tschumi), αλλά επιχειρεί να διαμορφώσει μια ανάγνωση της σημερινής κοινωνίας ευρύτερα, και ειδικότερα της σύγχρονης μητροπολιτικής πόλης, που κινείται παράλληλα με τη δική του δουλειά.

Στο Generic City, καθοριστικό ρόλο για τη συγκρότηση της σημερινής πόλης διαδραματίζει ο πολιτισμός και το πόσο αυτός είναι ισχυρός ή όχι. Αναπτύσσει έντονα τη θεώρηση ότι στις σύγχρονες πόλεις επιβοηθητικό στοιχείο είναι η μη ύπαρξη ταυτότητας που, κατά τον ίδιο, τις δεσμεύει και τις περιορίζει. Η μη ύπαρξη ταυτότητας είναι αρκετά κοντά στην ανάλυση του Κονδύλη για «έσχατα συστατικά στοιχεία χωρίς ιδιότητες και ταυτότητες, που η ύπαρξή τους συνίσταται αποκλειστικά στη λειτουργία τους και την ικανότητά τους να συνδυάζονται με τα πάντα», και στη θέση ότι στο σχήμα σκέψης της μαζικής δημοκρατίας η «ιστορία» δεν διαδραματίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο όπως στην προηγούμενη ιστορική περίοδο. Χαρακτηριστική είναι η αποστροφή του λόγου του, η οποία παρουσιάζει την ιστορία

να «επιστρέφει» στη σημερινή μαζική δημοκρατία ως υπηρεσία (service). Με λίγα λόγια, παρουσιάζεται η ιστορία, όχι με τον συμβολικό ρόλο που τη συνηθίσαμε στην αστική κοινωνία, αλλά με τη λειτουργική της διάσταση που καλείται να ενισχύσει την παραγωγική δύναμη της κοινωνίας. Ο Koolhaas αναφέρει ότι: «Η Generic City είναι η πόλη απελευθερωμένη από την αιχμαλωσία του κέντρου, από τον ζουρλομανδύα της ταυτότητας [...] Δεν είναι τίποτα περισσότερο από την αντανάκλαση των σημερινών αναγκών και της σημερινής ικανότητας. Είναι η πόλη χωρίς ιστορία» (Koolhaas, 1995: 1250). «Όλες οι Generic Cities απορρέουν από ένα λευκό χαρτί (tabula rasa). Αν δεν υπήρχε τίποτα, τώρα αυτές είναι εκεί. Αν υπήρχε κάτι, το έχουν αντικαταστήσει» (Koolhaas, 1995: 1253). «Η ιστορία δεν επιστρέφει σαν φάρσα εδώ, αλλά σαν υπηρεσία (service)» (Koolhaas, 1995: 1257).

Για τον Koolhaas, η Generic City είναι «fractal» σε λειτουργία, ένας «λείος» (smooth) χώρος (Koolhaas, 1995: 1251) σε μεταβολή και μετασχηματισμό. Βρίσκεται κοντά στον ισχυρισμό της παρούσας εργασίας για τον καθοριστικό ρόλο στην αρχιτεκτονική των μεταβαλλόμενων προσδοκιών, κάνοντας λόγο για *προσωπικές στιγμές σε μεταβολή* (individual moments) (Koolhaas, 1995: 1250). Κάνει ένα βήμα παραπέρα στην κατεύθυνση της μεταβαλλόμενης προσδοκίας, με τη διατύπωση της θέσης που προαναφέρθηκε για τη μη ύπαρξη ταυτότητας, αλλά για την ύπαρξη χαρακτηριστικών, προσδιοριστικών στοιχείων που μεταβάλλονται.



Εικ. 4: Ανάλυση και στρατηγικές για το σχεδιασμό των καταστημάτων Prada από τον R. Koolhaas

3.1.2 ***Η πολλαπλότητα των συνδυασμών και η στρατηγική των επιλογών. Η συσχέτιση με τον Κονδύλη***

Ο Koolhaas ενισχύει την εργασία σε αυτό το εγχείρημα σύνδεσης του λόγου του με τη σκέψη του Κονδύλη, μιλώντας σχετικά για την πολλαπλότητα των συνδυασμών και τη λειτουργικότητα στην αρχιτεκτονική. Ο ίδιος τονίζει αυτές τις έννοιες σχολιάζοντας: «Οι προσδοκίες αλλάζουν σύμφωνα με τη βιολογική νοημοσύνη των πιο έξυπνων ζωών. Σε αυτή την αποθέωση της πολλαπλής επιλογής δεν θα είναι πια εφικτό να ανακατασκευάσεις τη σχέση αίτιου-αποτελέσματος. Αυτά λειτουργούν – αυτό έχει σημασία» (Koolhaas, 1995: 1255).

Ο συσχετισμός του Koolhaas με το θεωρητικό έργο του Κονδύλη θα μπορούσε να συνεχιστεί, αυτή τη φορά με το *Ισχύς και απόφαση* και τη στρατηγική των επιλογών, το ρόλο που διαδραματίζουν τα έτερα υποκείμενα και ο ανταγωνισμός τους στο κοινωνικό πεδίο. Δεν θα μπορούσε να υπάρξει ίσως καλύτερο παράδειγμα για το τελευταίο, από τον ισχυρισμό του Koolhaas πως οι αστικές υποδομές (infrastructures) δεν πρέπει να νοούνται πια σαν περισσότερο ή λιγότερο καθυστερημένη ανταπόκριση σε περισσότερο ή λιγότερο επείγουσες ανάγκες, αλλά σαν ένα «στρατηγικό όπλο, μια ανασχετική πρόβλεψη». Και φέρνει το παράδειγμα των υποδομών που θα πρέπει να υπάρχουν όχι για να εξυπηρετήσουν τους πολίτες, αλλά για να αυξήσουν το γόητρο της πόλης και να μειώσουν το αντίστοιχο της ανταγωνιστικής αντι-πόλης. Δηλαδή, αυτή η στρατηγική σχεδιασμού είναι συνδεδεμένη με την προσδοκία αξίωσης ισχύος που κάθε φορά επαναπροσδιορίζεται και μεταβάλλεται ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες.

«Το λιμάνι Χ δεν μεγεθύνεται για να εξυπηρετήσει τον ξέφρενο ρυθμό κατανάλωσης της ενδοχώρας αλλά για να σκοτώσει/μειώσει τις πιθανότητες το λιμάνι Υ να επιβιώσει στον 21ο αιώνα. Σε ένα μεμονωμένο νησί, η νότια μητρόπολη Ζ, σε πρωταρχική φάση ανάπτυξης, αποκτά ένα νέο υπόγειο μετρό για να καταστήσει την μητρόπολη Ω στα βόρεια να μοιάζει αδέξια, σε συμφόρηση και απαρχαιωμένη. Η ζωή στην πόλη Α γίνεται ηρεμότερη για να κάνει τη ζωή στην Β να μοιάζει τελικά ανυπόφορη» (Koolhaas, 1995: 1264).

3.2 Bernard Tschumi

Ο Tschumi, αντίθετα, έχει μια διαφορετική συγκρότηση. Με τα κείμενά του, επιχειρεί να περιγράψει από τη μια το θεωρητικό υπόβαθρό του και από την άλλη, τη διαδικασία και το μηχανισμό που χρησιμοποιεί για να σχεδιάσει. Κάνει συγκεκριμένες αναφορές στους καταστασιακούς και τους κονστρουκτιβιστές, ενώ από την άλλη έχει θεωρητικές ρίζες στην ψυχανάλυση, στον Φουκώ, στη δομική γλωσσολογία, ειδικά τη σημειολογία, στη σύγχρονη τεχνική του κινηματογράφου κ.ά. Ο λόγος του είναι πιο κλασικά θεωρητικός-αρχιτεκτονικός, πιο διδακτικός, πιο επεξηγηματικός, με την επίκληση, σε πολλές περιπτώσεις, συγκεκριμένων αρχιτεκτονικών έργων του που εκφράζουν καλύτερα τις μεθόδους του. Είναι σίγουρα πιο μεθοδικός και πιο αναλυτικός από τον Koolhaas που είναι πιο γενικός και αφηρημένος.

Είναι αλήθεια ότι ο Tschumi δεν ανοίγεται ιδιαίτερα στη διατύπωση στρατηγικών απόφασης στην αρχιτεκτονική (όπως κάνει ο Koolhaas). Όμως, οι συχνές αναφορές στην πολιτική [βλ. τη ρήση του, «εκμεταλλεύσου τις εσωτερικές αντιθέσεις της κοινωνίας» (Tschumi, 1994: 15)], ως περιοχή αποφάσεων σχετικά με την αρχιτεκτονική και άλλες αποστρο-

18 353-368 Kefalogiannis_Layout 1 07/09/2012 2:37 μ.μ. Page 364

φές του λόγου του, μαζί με τη συνολική περιρρέουσα ατμόσφαιρα που απορρέει από το βιβλίο του *Architecture and Disjunction*, δίνει τη δυνατότητα στον παρατηρητή να τον εντάξει στην κατεύθυνση της σκέψης τού Κονδύλη.

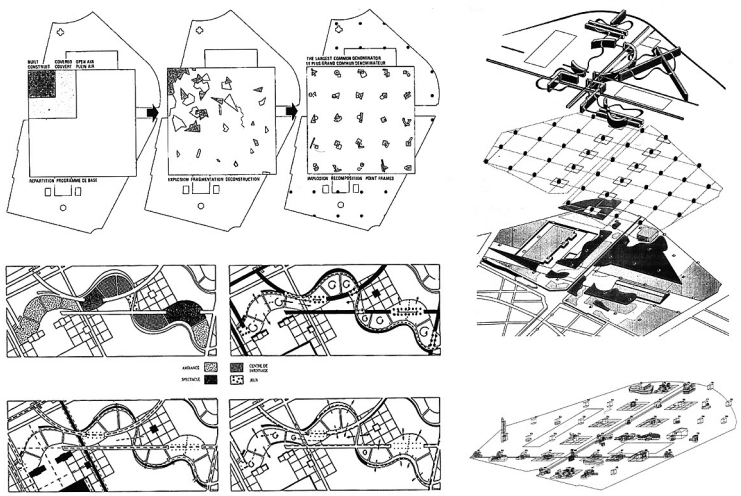
3.2.1 *Το πρόγραμμα και το συμβάν*

«Δεν υπάρχει αρχιτεκτονική χωρίς πρόγραμμα, χωρίς δράση, χωρίς συμβάν» (Tschumi, 1994: 3). Η παραπάνω φράση είναι ίσως η πιο γνωστή και θεμελιακή φράση του Tschumi. Σε αυτήν περιέχεται το μεγαλύτερο κομμάτι της θεωρητικής σκέψης του ελβετού αρχιτέκτονα, και αξίζει τον κόπο να βρεθεί μια διασύνδεσή της με την οπτική του Κονδύλη για τη σύγχρονη σκέψη. Αφήνοντας προσωρινά την έννοια του προγράμματος, θα ασχοληθούμε με τη «δράση» και το «συμβάν» για να διαπιστωθεί πως η θέση του αυτή δεν θα μπορούσε να υπάρχει έξω από το πλαίσιο του Κονδύλη για τη μαζική δημοκρατία. Καταρχήν, δράση και συμβάν δεν θα μπορούσαν να υπάρχουν χωρίς μαζική συμμετοχή, χωρίς μαζικότητα σε κίνηση, όπως συμβαίνει στη μαζική κοινωνία του σήμερα. Οι έννοιες της δράσης και του συμβάντος δεν θα μπορούσαν ποτέ να εμφανιστούν σε μια αρμονική, προκαθορισμένη, ιεραρχική κοινωνία, με προκαθορισμένους ρόλους και φόρμες συμπεριφοράς, όπως αυτή των προηγούμενων αστικών κοινωνιών. Βασική προϋπόθεση για την ύπαρξη της δράσης και του συμβάντος είναι η «μεταβλητότητα» (Tschumi, 1994: 20-21) και η κινητικότητα, άτομα αυτόνομα που αυτοπροσδιορίζονται και επιλέγουν μόνα τους τον άξονα της παρέμβασής τους, που διαχειρίζονται με αυτονομία τους μηχανισμούς της απόφασης, όπως παρουσιάστηκαν παραπάνω (θεωρία της αξίωσης ισχύος, η μεταβολή της κοσμοεικόνας, η σχέση φίλου-εχθρού κ.λπ).

Για να φωτιστεί περισσότερο η σχέση της δράσης και του συμβάντος με τη «μεταβολή» (για την εργασία, αποτέλεσμα της μεταβαλλόμενης προσδοκίας του δρώντος) θα γίνει επίκληση στη διαμεσολάβηση της έννοιας της «έντασης», που χρησιμοποιεί ο Tschumi. Η ένταση δεν εμφανίζεται σε ένα αρμονικό περιβάλλον αλλά αντίθετα σε ένα δυναμικό, κινητικό περιβάλλον μεταβαλλόμενων συνδυασμών και σχέσεων των υποκειμένων, όπου αναπτύσσονται «διαφορές δυναμικού» εξαιτίας των μεταβολών. Τα συμβάντα και οι δράσεις είναι αποτέλεσμα ακριβώς αυτής της διαφοράς δυναμικού.

Η έννοια του προγράμματος (program) συνήθως δεν εμφανίζεται απομονωμένη από τους διάσημους προσδιορισμούς (cross-, trans-, dis-) του Tschumi, εκτός αν εκφράζει καταστατικό περιεχόμενο, δηλαδή αναφέρεται στο σύνολο των πιθανών προγραμμάτων και των συνδυασμών των στοιχείων τους. Γι' αυτό, μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχει η μελέτη των εν δυνάμει προγραμμάτων που έχει στα χέρια του ο αρχιτέκτονας, δηλαδή του «crossprogramming», «transprogramming», "disprogramming" (Tschumi, 1994: 205) που, εκτός των άλλων, εκφράζουν τη δομή των σχέσεων των επιμέρους προγραμμάτων που τα συνιστούν. Η μελέτη αυτών των δομών δύο ή περισσότερων προγραμμάτων, δίνει τη δυνατότητα να γίνει κατανοητό ότι ο Tschumi αντιλαμβάνεται τις λειτουργίες και τα επιμέρους προγράμματα ως έσχατα συστατικά στοιχεία που μπορούν να συνδυάζονται κατά βούληση και ελευθέρα μεταξύ τους, προκαλώντας υβριδικά «πολυπρογράμματα» ή «πολυλειτουργίες» τα οποία, αν και μπορεί να ξενίζουν για την αντιφατικότητά τους, έχουν τη δυνατότητα να συγκροτούν δυναμικούς συνδυασμούς, δηλαδή να προκαλούν δράσεις και συμβάντα. Για τον Tschumi, η λειτουργία

και το πρόγραμμα είναι αποδεσμευμένα από κάθε ουσία, είναι ασταθή, και γι' αυτό μπορούν να συνδυάζονται ελευθέρα, ακόμα και με αντιφατικά στοιχεία. Αυτή η αντίληψη του προγράμματος εντάσσεται ευθέως στην ανάλυση του Κονδύλη για τη μαζική δημοκρατία και τον ορισμό του σχήματος σκέψης της, κυρίως όσο αφορά την οντολογία της λειτουργίας.



Εικ. 5: Η πρόταση του Bernard Tschumi για την La Villette

3.2.2 *Η στρατηγική του σχεδιασμού. «Αλληλεπίθεση» αντί «Σύνθεσης». Η συσχέτιση με τον Κονδύλη*

Ένα από τα πιο βασικά θεωρητικά έργα του είναι το *Architecture and Disjunction*. Σχολιάζοντας αυτό το βιβλίο, πρέπει να σταθούμε αρχικά στην έννοια της αλληλεπίθεσης, αλληλοεπικάλυψης (superposition) (Tschumi, 1994: 195-197, 250-253) που χρησιμοποίησε σε ένα από τα πιο γνωστά του έργα, στο πάρκο της Villette (Tscumi, 2000: 44-225). Δεν θα σχολιαζόταν αυτό το στοιχείο του λόγου του, αν ο ίδιος δεν έκανε μια αντιθετική αναφορά στη σύνθεση (composition). Για τον Tschumi, η λογική διαφορετικών επιπέδων που αλληλοεπικάθονται, χωρίς μεταξύ τους συσχέτιση, πριν παράξουν το τελικό αποτέλεσμα το οποίο μπορεί να θεωρηθεί και *τυχαίο*, είναι μια βασική μέθοδος σχεδιασμού, σε αντίθεση με την *προκα*θορισμένη αρμονία ως αποτέλεσμα της σύνθεσης. Αυτή η παρατήρηση του Tschumi έρχεται να μας θυμίσει τη θέση του Κονδύλη για τυχαία στοιχεία που «συγκροτούν νέους συνδυασμούς» [ο ίδιος ο Tschumi χρησιμοποιεί συχνά τον όρο συνδυασμός (combination) (Tschumi, 1994: 180-189) ή συνάθροιση (assemblage) (Tschumi, 1994: 149)] στο σύγχρονο σχήμα σκέψης, σε αντίθεση με την εξισορροπημένη αρμονία της αστικής σκέψης. Τα δίπολα σχήματα σκέψης της μαζικής δημοκρατίας/αστικό σχήμα σκέψης και αλληλοεπικάλυψη/ σύνθεση, διατηρούν, σύμφωνα με την οπτική μας, μια αναλογία. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Tschumi ερμηνεύει τη σύγχρονη αρχιτεκτονική με παραπλήσιους όρους με αυτούς του Κονδύλη για το σημερινό σχήμα σκέψης.

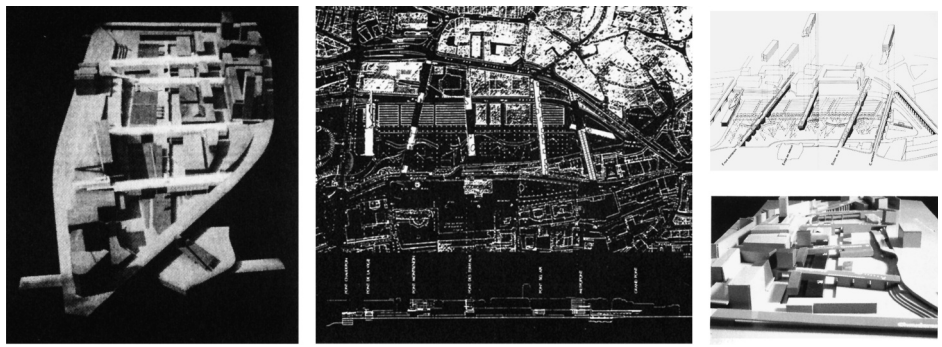
Επίσης οφείλουμε να σταθούμε στη λειτουργική αποδόμηση (deconstruction) του προγράμματος (Tschumi, 1994: 197-200) [π.χ. του πάρκου της Villette (Tschumi, 2000: 44-225)] παράλληλα με τις στρατηγικές της διάζευξης και της αμφισημίας (strategies of disjunction) (Tschumi, 1994: 209-210), αλλά και στις αναφορές στο υποκειμενικό νόημα του πλαισίου που μεταβάλλεται (notation) (Tschumi, 1994: 211), για να συνειδητοποιήσουμε ότι πολλές από τις θέσεις του ελβετού αρχιτέκτονα μπορούν να ενταχθούν στο πλαίσιο αντίληψης της σημερινής κοινωνίας από τον Κονδύλη.

Στη συσχέτιση του Tschumi με τον Κονδύλη, πολύ σημαντική έννοια επίσης είναι αυτή της «σύνδεσης». Ο ελβετός αρχιτέκτονας, σε πολλές σχεδιαστικές προτάσεις, χρησιμοποιεί συνδέσεις για να ενοποιήσει, να ομογενοποιήσει περιοχές μιας πόλης, που για διάφορους λόγους βρίσκονται διαχωρισμένες. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η πρότασή του στη Λοζάνη (Tschumi, 1996: 154-219) το 1988, με τον τίτλο: «Bridge-City». Η κοίτη ενός ποταμού, στην ιστορική πόλη της κεντρικής Ευρώπης, που χωρίζει τμήματα της πόλης, γίνεται η ζώνη ενοποίησής τους μέσα από γέφυρες-συνδέσεις. Αν επιχειρήσουμε να δούμε αυτό το εγχείρημα μέσα από τη φιλοσοφική οπτική του Κονδύλη, θα αντιληφθούμε ότι ο αρχιτέκτονας επιχειρεί να χρησιμοποιήσει τις «συνδέσεις» ως εργαλεία ομογενοποίησης του χώρου, ο οποίος μπορεί εν συνεχεία να αποτελέσει το υπόβαθρο για να εφαρμοστούν οι μεταβαλλόμενοι «συνδυασμοί» του Π. Κονδύλη.

Την ίδια λογική (ότι δηλαδή ο αρχιτέκτονας προετοιμάζει τη βάση για την οικοδόμηση της ελεύθερης συνδυαστικής) τη συναντάμε στο θεωρητικό σκέλος του ίδιου βιβλίου. Στην εισαγωγή του (Tschumi, 1996: 11-13), ο Tschumi αναφέρεται στις συνθήκες (conditions) και στο ρόλο του αρχιτέκτονα να μην υπερκαθορίζει το χώρο, αλλά αντίθετα να δημιουργεί συνθήκες για να πραγματοποιούνται συμβάντα (events), δηλαδή δραστηριότητες που να προκαλούν πυκνώσεις και αραιώσεις ανθρώπων, μια έννοια πολύ κοντά στον μεταβαλλόμενο χώρο των ελεύθερων συνδυασμών του Κονδύλη.

Κλείνοντας την ενότητα σχετικά με τον Tschumi, καλό είναι να παραθέσουμε ορισμένα αποσπάσματα από κείμενά του για να καταδειχθεί ότι έννοιες που περιλαμβάνονται στην οπτική του Κονδύλη (π.χ. ο κατακερματισμός εντός του σχήματος σκέψης, ο συνδυασμός μεταβλητών στοιχείων, οι μεταβλητές σχέσεις, η ερμηνεία, η υποκειμενικότητα κ.λπ.) υπάρχουν και στις θεωρήσεις του Tschumi και μάλιστα με παρόμοιες αποχρώσεις.

«Ο κατακερματισμός της σύγχρονης "τρελής" κατάστασής μας αναπόφευκτα προτείνει νέα και απροσδόκητη ανασύνταξη των θραυσμάτων» (1994: 180). «Η αρχιτεκτονική νοείται σαν αντικείμενο αντιμετάθεσης, συνδυασμού ενός μεγάλου αριθμού μεταβλητών [...] Αυτός ο διάλογος στοχεύει στο να κατανοήσουμε τον αρχιτέκτονα ως το υποκείμενο που διατυπώνει, εφευρίσκει σχέσεις» (1994: 181). «[Η έννοια] του συνδυασμού υπάρχει μόνο μέσα σε ένα σύμπλοκο σύστημα μεταβαλλόμενων σχέσεων» (1994: 183). «Δεν υπάρχει καμία σχέση αίτιου-αποτελέσματος ανάμεσα στο αρχιτεκτονικό σήμα και στην πιθανή ερμηνεία του» (1994: 221). «Δεν υπάρχει επιστημονική αλήθεια, μόνο προσωρινή αναπαράσταση,



Εικ. 6: Η πρόταση του Bernard Tschumi για την «Bridge-City» στη Λοζάννη

διαρκώς επιταχυνόμενες διάδοχες της αναπαράστασης» (1994: 223). «Δεν υπάρχουν γεγονότα, μόνο μια απειρία ερμηνειών» (1994: 251).

Από τα παραπάνω, κυρίως ενδιαφέρουν περισσότερο οι σχετικές αναφορές στην αστάθεια και τη μεταβλητότητα του κοινωνικού περιβάλλοντος της σύγχρονης εποχής που συγκροτούν μια αστάθεια και στο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής και επιτρέπουν να φαίνεται ρεαλιστική μια θεωρία σχετική με την αρχιτεκτονική ως αποτέλεσμα μεταβαλλόμενων προσδοκιών.

4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αφετηρία του προβληματισμού στάθηκε η θεωρία της απόφασης του Π. Κονδύλη. Μέσα από τη δική του οπτική αναδείχθηκαν ο μηχανισμός συγκρότησης της κοσμοεικόνας, τα αιτία και ο τρόπος μεταβολής της, ο ρόλος που διαδραματίζουν τα αλλά, ατομικά ή συλλογικά, υποκείμενα στη συγκρότηση της κάθε επιμέρους κοσμοεικόνας. Η δεύτερη θεωρητική βάση της εργασίας είναι μια άλλη πρόταση του έλληνα στοχαστή. Αναπτύχθηκε η αναφορά του στο σχήμα σκέψης της μαζικής δημοκρατίας, σε αντίθεση με το σχήμα σκέψης της προηγούμενης αστικής κοινωνίας, ώστε να κατανοηθεί καλύτερα το περιβάλλον στο οποίο η ανθρώπινη δημιουργία και η αρχιτεκτονική, κατά συνέπεια, δραστηριοποιούνται. Μέσα από τη σκέψη του Κονδύλη, παρουσιάστηκε το γεγονός ότι η σημερινή κοινωνία ευνοεί την κινητικότητα και τη μεταβολή, αποτελείται από έσχατα συστατικά στοιχεία, συγκροτείται από μεταβαλλόμενους, εφήμερους συνδυασμούς, και στηρίζεται πρωτίστως στη λειτουργική ικανότητα των κατακερματισμένων, έσχατων στοιχείων της. Η ανάγνωση του Κονδύλη επέτρεψε να βρεθούν τα θεωρητικά επιχειρήματα ώστε να υποστηριχθεί η άποψη ότι στη μαζική δημοκρατία, η αρχιτεκτονική συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με τη διαδικασία μεταβαλλόμενων προσδοκιών.

Η πρόταση αυτή, πέρα από το θεωρητικό περιβάλλον του Κονδύλη, διερευνήθηκε μέσα από τα θεωρητικά έργα αλλά και τις αρχιτεκτονικές προτάσεις δύο σημαντικών αρχιτεκτόνων, του R. Koolhaas και του B. Tschumi. Πολύτιμο στήριγμα σε αυτή την διερεύνηση αποτελούν οι έννοιες που αναφέρθηκαν στην παραπάνω παράγραφο. Εκτιμάται ότι μέσα από τη σκέψη των Koolhaas και Tschumi προσεγγίστηκε περισσότερο η θέση ότι ένα σημαντικό μέρος της αρχιτεκτονικής δράσης καθορίζεται από τη μεταβαλλόμενη προσδοκία των σχεδιαστών της και ενυπάρχει σε ένα κινητικό, μεταβαλλόμενο περιβάλλον.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Beck, U. (1996). *Η επινόηση του πολιτικού*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.

Gausa, M., V. Guallart, W. Müller, F. Soriano, J. Morales και F. Porras (2002). *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture.* Barcelona: Actar.

Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL*. New York: Taschen.

18 353-368 Kefalogiannis_Layout 1 07/09/2012 2:37 μ.μ. Page 368

Koolhaas, R. (2004). *Content*. Koln: Taschen.
Koolhaas, R. και M. Kubo (2001). *Prada*. Rome: Fondazione Prada Edizioni.
Mateo, J.L. (επιμ.) (1990). *Rem Koolhaas: Urban Projects (1985-1990)*. Barcelona: Quaderns.
Tschumi, B. (1994). *Architecture and Disjunction*. Cambridge-London: The MIT Press.
Tschumi, B. (1996). *Event-Cities*. Cambridge-London: The MIT Press.
Tschumi. B. (2000). *Event-Cities 2*. Cambridge-London: The MIT Press.
Κονδύλης, Π. (1991). *Ισχύς και απόφαση*. Αθήνα: Στιγμή.
Κονδύλης, Π. (1992). *Πλανητική πολιτική μετά τον ψυχρό πόλεμο*. Αθήνα: Θεμέλιο.
Κονδύλης, Π. (1998). *Από τον 20ό στον 21ο αιώνα. Τομές στην πλανητική πολιτική περί το 2000*. Αθήνα: Θεμέλιο.
Κονδύλης, Π. (1999). *Θεωρία του πολέμου*. Αθήνα: Θεμέλιο.
Κονδύλης, Π. (2000). *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από τον φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*. Αθήνα: Θεμέλιο.
Κονδύλης, Π. (2001). *Επιστήμη, ισχύς και απόφαση*. Αθήνα: Στιγμή.
Κονδύλης, Π. (2002). *Μελαγχολία και πολεμική*. Αθήνα: Θεμέλιο.
Σατελέ, Φ. (επιμ.) (1990). *Η φιλοσοφία*. Τόμος Δ΄: *Ο εικοστός αιώνας*. Αθήνα: Γνώση.
Σένετ, Ρ. (1999). *Η τυραννία της οικειότητας*. Αθήνα: Νεφέλη.

19 369-381 Repouskou_Layout 1 07/09/2012 2:40 μ.μ. Page 369

Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ: Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΜΙΑΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ

Εύα Ρεπούσκου

Περίληψη

Η εργασία αυτή επιχειρεί να περιγράψει το σύγχρονο προϊόν της τέχνης και του σχεδιασμού με βάση τη συνεχή ενημέρωση με τα νέα δεδομένα του περιβάλλοντός του και την αλληλεπίδρασή του με άλλες κατηγορίες σκέψης και παραγωγής.

Το σύγχρονο προϊόν σχεδιασμού δεν συνιστά μόνο ένα φυσικό αντικείμενο αλλά απαντά σε ένα φάσμα από εννοιακές, λεκτικές, διαδικαστικές συνιστώσες και διαφοροποιείται έντονα από το μοντερνιστικό φορμαλιστικό μοντέλο. Τα κύρια χαρακτηριστικά του είναι: η μείωση της υλικής αναγκαιότητας, η ανάδειξη της διαδικασίας, έναντι της αναζήτησης της μορφής, και τέλος η σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου που υπερβαίνει την καθαρή οπτικότητα και προχωρά σε επίπεδο φυσικών αλληλεπιδράσεων και βιωματικής εμπλοκής.

Οι παραπάνω ποιότητες ορίζουν το «εννοιολογικό αντικείμενο». Η έρευνα παρακολουθεί τις παραμέτρους που το διαμορφώνουν, από τη θεωρητική στροφή στην τέχνη της δεκαετίας του 1960 στην κοινωνική και συσχετιστική κατάσταση μετά τη δεκαετία του 1990. Το μεταβαλλόμενο περιβάλλον της περιγραφής μετασχηματίζεται από εννοιολογικό σε διαδραστικό, συσχετιστικό, ακτιβιστικό.

Μέσα από αυτή την πραγματοποίηση, το πλαίσιο του καλλιτεχνικού και πολιτισμικού αντικειμένου εναλλάσσεται μεταξύ των περιοχών του ιδρυματικού και του δημόσιου, της κατασκευής ή του αποσπάσματος της πραγματικότητας. Το προτεινόμενο μοντέλο για την περιγραφή αυτού του αντικειμένου είναι η χιασματική σχέση «ταυτολογία/μυθολογία», δηλαδή ένα σχήμα στο οποίο συνοψίζονται οι βασικές έννοιες που συμμετέχουν στην παραγωγή του.

Μέσα από την προτεινόμενη έρευνα εξετάζονται κάποια παραδείγματα από την περιοχή της εννοιολογικής και σύγχρονης τέχνης με βάση το παραπάνω χίασμα. Επιπλέον επιχειρείται η ανάδειξη της δυναμικής διαδικασίας κατά την οποία νέα δεδομένα ενσωματώνονται στην οργάνωση του αντικειμένου, χωρίς, ωστόσο, να διαρρηγνύεται η στοιχειώδης συγκρότηση εννοιών η οποία ανταποκρίνεται στους όρους επινόησης και παραγωγής του αντικειμένου.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2005. Εξεταστική Επιτροπή: Γ. Παρμενίδης (Επιβλέπων), Ν. Λάσκαρης, Δ. Παπαλεξόπουλος, Δ. Σεβαστάκης.

THE DESCRIPTION OF THE CONCEPTUAL OBJECT: THE AESTHETICS OF THE EXPERIENCE OF A PROCESS

Abstract

This paper attempts to describe the product of contemporary art and design based on the constant feeding from the environment and the interaction with other categories of theory and production.

The contemporary product of design does not consist in a physical object but it rather responds to a range of conceptual, verbal, procedural aspects, far differentiated from the modernist formalist model. The main features of this product are: the reduction of physical necessity, the prevalence of the process rather than the exploration of form, and finally the relation between subject and object which exceeds the means of visuality and proceeds to a level of physical interactions and experiential engagement.

These qualities define the “conceptual object”. This research monitors the parameters that shape this object, from the theoretical shift in the art of the 1960’s to the social and relational position of the 1990’s. The changing environment of the object under study is transformed from conceptual into interactive, relational, activistic.

Through this actualization, the frame of artistic and cultural object is alternated between areas of public and private, of construction and a segment of reality. The suggested model to describe this object is the chiasmatic relation “tautology/mythology”, which is a figure where the key concepts of its productive process are epitomized.

19 369-381 Repouskou_Layout 1 07/09/2012 2:40 μ.μ. Page 370

The research aims to examine certain examples of conceptual and contemporary art under the aforementioned chiasm. A further intention is to outline the dynamic process through which new elements are incorporated in the organization of the object, without, however, disrupting the condensation of the basic conception regarding the invention and production of the object.

Το ακόλουθο κείμενο εντοπίζεται στην πολιτιστική και κοινωνική δράση μετά τη δεκαετία του 1960 και επιχειρεί να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο σχηματοποιείται περιγραφικά το πολιτισμικό προϊόν μέσα από τις παράλληλες φιλοσοφικές, αισθητικές, κοινωνιολογικές θεωρίες της εποχής του. Συγκεκριμένα, η έρευνα επικεντρώνεται στην ιδιαίτερη φύση του προϊόντος της εννοιολογικής τέχνης και εισάγει το «εννοιολογικό αντικείμενο» ως το θεωρητικό και μεθοδολογικό μοντέλο.

Η παραγωγή του πολιτισμικού προϊόντος, όπως συμβαίνει τις τελευταίες δεκαετίες, φανερώνει μια δυνατότητα συνδιαλλαγής με το πραγματικό κοινωνικό περιβάλλον, το δημόσιο χώρο και τις σχέσεις των χρηστών, παρατηρητών, δραστών. Βασικές προθέσεις αυτής της εξωτερίκευσης είναι η διασύνδεση τέχνης και ζωής και ο εκκοινωνισμός του πολιτισμικού προϊόντος πέρα από τους περιορισμούς των καλλιτεχνικών συμβάσεων και της εμπορευσιμότητας.

Οι παραπάνω λειτουργίες διατυπώθηκαν σε αρχικό, αλλά καθοριστικό στάδιο τη δεκαετία του 1960 μέσα από θεωρίες και πειράματα αποϋλοποίησης του αντικειμένου, δηλαδή ανάπτυξη της φάσης της επινόησης παρά της υλικής παραγωγής. Αυτός ο μετασχηματισμός των βασικών ιεραρχήσεων ακολουθείται από αναδιατυπώσεις στη συνθήκη της αισθητικής, της μορφής, της αναπαράστασης, της τυπολογίας και των σχέσεων μεταξύ τους, αλλά και δυσκολία ταξινόμησης του αντικειμένου σε κατηγορίες και χρήσεις. Αποτέλεσμα αυτών των αλλαγών είναι η περιγραφή μιας αντικειμενικής ή μονοδιάστατης αισθητικής ταυτότητας να καθίσταται προβληματική και ασυνεπής.

Από την παρατήρηση της παραπάνω αδυναμίας κατανόησης, περιγραφής και ερμηνείας του αισθητικού προϊόντος προκύπτει η πρόθεση για αυτήν τη διερεύνηση. Οι ισχύουσες περιγραφικές θεωρίες του σχεδιασμένου και καλλιτεχνικού αντικειμένου παραμένουν στατικές, αναπαράγοντας το διαχωρισμό μεταξύ των διάφορων εκφράσεων αισθητικής παραγωγής αλλά και την οριοθέτηση του αισθητικού από το κοινωνικό. Κύριος άξονας της προτεινόμενης έρευνας είναι η ενοποίηση διαφορετικών κατηγοριών σε γενικότερα πεδία και η σύνδεση της αισθητικής παραγωγής με μια ευρύτερη κοινωνική διαδικασία.

Ιστορικά παρατηρούνται επαναδιατυπώσεις και φαινομενικές επαναλήψεις όμοιων προθέσεων και εκφράσεων στην τέχνη. Περίοδοι με μεγαλύτερη εκφραστική ελευθεριότητα ακολουθούν περιόδους που η έκφραση τείνει σε ακαδημαϊσμό, δηλαδή σε συμμόρφωση με βάση εδραιωμένους κανόνες και κριτήρια. Ακόμα όμως και στην ίδια χρονική περίοδο συνυπάρχουν διαφορετικές και αντικρουόμενες εκφράσεις. Οι διαφορετικές περίοδοι χαρακτηρίζονται από διαφορετική ιεραρχία ως προς κατηγορίες όπως η τυπολογία, η αισθητική, η αναπαράσταση, η οπτικότητα, η χωρι-

κότητα. Μέσα από την παρατήρηση της εξέλιξης των περιγραφικών θεωριών διαπιστώνεται μια οργανική μορφή ανάπτυξης όπου ενυπάρχουν το τυχαίο, το συμπτωματικό, το χιασματικό, παρά μια γραμμική πορεία μετάβασης από το εδραιωμένο στο νέο. Η ανάπτυξη μιας περιγραφικής θεωρίας θα μπορούσε να αποδοθεί σχηματικά με τη μορφή αναπτυσσόμενων ομόκεντρων κύκλων, όπου κάθε νέο περίγραμμα ενσωματώνει τα στοιχεία που προμηθεύεται από το περιβάλλον και μεταβάλλεται ανάλογα, ενώ ταυτόχρονα συγκρατεί όλες προηγούμενες μορφές εξέλιξης. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι προς το εσωτερικό του, το σχήμα αυτό τείνει προς παγιωμένες θεωρίες και ιδέες, ενώ περιμετρικά ενημερώνεται συνεχώς από νέες παρατηρήσεις και εμπειρίες.

Σε κάθε περίπτωση και παρά την πολυμορφία των εκφράσεων μιας περιόδου, προβάλλεται ένα ορισμένο κέντρο ενδιαφέροντος. Μετά τη δεκαετία του 1960 οι παγιωμένες σημασίες κλονίζονται και το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στους όρους της συνεννόησης και της επικοινωνίας της κοινότητας που οργανώνεται γύρω από το ζήτημα της τέχνης. Η αισθητική παραγωγή απηχεί την εξάντληση της εικόνας, της μορφής, του σημαίνοντος και στρέφεται σε πειραματισμούς γύρω από τα σημαινόμενα.

1. 1960: Η ΕΚΠΝΟΗ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΛΙΣΤΙΚΗΣ ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ

Βασική κατεύθυνση των περιγραφικών θεωριών ώς το 1960 είναι η φορμαλιστική, δηλαδή η ανάγνωση των αντικειμένων μέσα από δίπολα και διακεκριμένες κατηγορίες (Wölfflin, 1915· Greenberg, 1939· Krauss, 1979).

Στο τέλος του 19ου αιώνα η ψυχολογία της τέχνης θεμελιώνει επιστημονικά τη θεωρία της τέχνης και της αρχιτεκτονικής. Η ψυχολογία της τέχνης διερευνά τα συγκεκριμένα υφολογικά χαρακτηριστικά μιας ιστορικής περιόδου σε σχέση με τις πολιτιστικές και κοινωνικές συνθήκες της περιόδου αυτής.

Ο τεχνοκριτικός Heinrich Wölfflin δομεί ένα σύστημα από δίπολα εννοιών για να περιγράψει τα έργα τέχνης και να διακρίνει τα υφολογικά χαρακτηριστικά τους. Στο έργο του *Οι αρχές της Ιστορίας της Τέχνης* που εκδόθηκε το 1915 διατυπώνει πέντε δίπολα: γραμμικό και ζωγραφικό, επιφάνεια και βάθος, κλειστή μορφή και ανοιχτή μορφή, πολλαπλότητα και ενότητα, καθαρότητα και ασάφεια. Με τα δίπολα αυτά ελέγχεται η συνοχή και η αλληλεπίδραση των στοιχείων που συμμετέχουν στη σύνθεση της παραστατικής τέχνης. Ο φορμαλισμός του Wölfflin βασίζεται στην «καλλιτεχνική πρόθεση» και διαχωρίζει τις καλλιτεχνικές εκφράσεις ανά ιστορική περίοδο.

Μετά τη δεκαετία του 1930, και ώς τη δεκαετία του 1960, επικρατεί η καθαρολογική κριτική του Clement Greenberg. Ο Greenberg διακρίνει ένα αισθητικό και ένα εννοιολογικό νόημα σε κάθε έργο. Το αισθητικό νόημα βρίσκεται στις γραμμές και τα χρώματα, ενώ το εννοιολογικό νόημα βρίσκεται στις αλληγορίες και τις συνοδευτικές σημασίες. Η φορμαλιστική κριτική του Greenberg απεικονίζει την τέχνη ως καθαρή οπτικότητα, αποκομμένη από το περιεχόμενο και τη διαλεκτική σχέση με το περιβάλλον. Οι βασικές εκφράσεις των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, κυβισμός, σουπρεματισμός, νεοπλαστικισμός, πουρισμός, συγκροτούνται από καθαρές και αυτόνομες μορφές.

19 369-381 Repouskou_Layout 1 07/09/2012 2:40 μ.μ. Page 372

Η διάλυση των ορίων μεταξύ των ειδών της τέχνης και μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας συντελεί στη διαμόρφωση ενός «διευρυμένου πεδίου», σύμφωνα με τον όρο που διατυπώνει η κριτικός Rosalind Krauss το 1979. Η Krauss διαπιστώνει την «ελαστικότητα» και την ασάφεια των έργων γλυπτικής που πραγματοποιούνται στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της παραγωγής συνίσταται σε κατασκευές, διαμορφώσεις και επεμβάσεις στον εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο. Η Krauss αναφέρεται στον Donald Judd και την ιδέα του ότι ζωγραφική και γλυπτική είναι ενιαίες εκφράσεις καθώς τα μέσα τους δεν διαχωρίζονται.

Οι καινοτομίες και οι νέες πρακτικές που εμφανίστηκαν στην κατασκευή του αντικειμένου από το 1960 και μετά, κατέστησαν αδύναμη τη φορμαλιστική περιγραφική θεωρία η οποία βασίζεται στην οπτική και συναισθηματική εμπειρία και στη διάκριση των καλλιτεχνικών ειδών. Το νέο αντικείμενο χάνει την υλικότητά του, καταλαμβάνει το χώρο, και γίνεται αντιληπτό με τρόπο που υπερβαίνει τα μέσα της οπτικής.

Ήδη μετά το 1950 αρχίζει να διαμορφώνεται ένα κοινό πεδίο για τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Η εξάπλωση του «ζωγραφικού» προς το χώρο και η μείωση του «γλυπτικού» σε γραμμικές κατασκευές που συνδιαλέγονται με το χώρο, είναι εκφράσεις μιας νέας αναπαραστατικής τάξης. Οι σχέσεις επιπέδων, χρωμάτων, υλικών και αντικειμένων αναπτύσσονται με φυσικούς όρους. Η φορμαλιστική ιδέα της «σημαίνουσας μορφής» αντικαθίσταται από την ιδέα της «δομής» καθώς η οργάνωση μιας συνεκτικής απεικονιστικής επιφάνειας δίνει τη θέση της στη συρραφή ετερόκλητων στοιχείων με ασαφή όρια προς τον πραγματικό χώρο.

Στην περίπτωση των συναρμολογημάτων (assemblage) σηματοδοτείται η μετάβαση από τη συμβολική επιφάνεια στην άμεση εμπειρία της υλικότητας. Τα συμβατικά εκφραστικά μέσα όπως χρώματα, υφές, υλικά, δεν αναπαριστούν κάτι άλλο, παρά μόνο συμβάλλουν στην ετερογένεια του έργου. Η δημιουργία του assemblage έγκειται περισσότερο στην αναζήτηση σχέσεων ανάμεσα σε υπάρχοντα αντικείμενα παρά στην παραγωγή ενός νέου αντικειμένου. Καθώς το έργο τέχνης συναρτάται με την πραγματικότητα, η αισθητική εμπειρία συμπλέκεται με την καθημερινή εμπειρία. Ο θεατής αντιλαμβάνεται, συνδυάζει, συμπληρώνει και ερμηνεύει τα συναθροισμένα ερεθίσματα σαν κομμάτι της βιωμένης πραγματικότητας.

Η βασική αντίθεση που διαμορφώνεται μετά το 1960 είναι «τέχνη-μη τέχνη». Τα αντικείμενα ή οι διαδικασίες βρίσκονται σε μια ενδιάμεση περιοχή μεταξύ πραγματικότητας και τέχνης. Η λογική αυτή προέρχεται από το readymade, η εδραίωση του οποίου εισάγει τη μη-τέχνη στις κατηγορίες της τέχνης. Οι νέες εκφράσεις που διαμορφώνονται από αυτή την κοινή βάση ακολουθούν διαφορετικές κατευθύνσεις. Από τη μια η διαδικασία της τέχνης εξορθολογίζεται, δηλαδή ταυτίζεται με μια εργασία τεκμηρίωσης κοινών καθημερινών ιδεών, πληροφοριών και γεγονότων, όπως συμβαίνει στις θετικές επιστήμες. Η αποϋλοποίηση του έργου τέχνης ως φυσικό αντικείμενο συνεισφέρει στην ακύρωση κάθε αισθητικής και αφηγηματικής πρόθεσης. Από την άλλη, οι μορφές των αντικειμένων της τέχνης μειώνονται στις ελάχιστες δυνατές, κυρίως μέσα από τη χρήση τυποποιημένων βιομηχανικών υλικών, και τοποθετούνται σε αντισυμ-

19 369-381 Repouskou_Layout 1 07/09/2012 2:40 μ.μ. Page 373

βατικές θέσεις παρουσίασης σε συσχετισμό με το χώρο. Παράλληλα με τις παραπάνω τάσεις, η λογική της επαναχρησιμοποίησης του υλικού της καθημερινότητας αναπτύσσεται σε μια νέα ρεαλιστική τακτική κατά την οποία οικείες εικόνες και αντικείμενα αναπαράγονται, ανατυπώνονται, επαναλαμβάνονται, μέσα στο πλαίσιο της τέχνης.

Οι τάσεις αυτές που εκφράζονται κυρίως με τους όρους της πρωτο-εννοιολογικής (κειμενικής) τέχνης, της μινιμαλιστικής (κυριολεκτικής) τέχνης και της νεορεαλιστικής (pop) τέχνης αποτελούν τα βασικά καλλιτεχνικά φαινόμενα από το τέλος της δεκαετίας του 1960 ώς τα τέλη της δεκαετίας του 1970.

2. Η ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Το 1973 η τεχνοκριτικός Lucy Lippard συλλέγει υλικό από συνεντεύξεις, άρθρα, καταλόγους εκθέσεων τέχνης υπό τον τίτλο «The dematerialization of the Art Object: from 1966 to 1972». Σύμφωνα με τη Lippard η εννοιολογική τέχνη πηγάζει από δύο κατευθύνσεις: την τέχνη ως ιδέα και την τέχνη ως δράση. Κοινή προέλευση αυτών των εκφράσεων είναι το έργο του Marcel Duchamp, οι δράσεις του ντανταϊσμού, αλλά και οι θεωρητικές προσεγγίσεις των πρώτων μινιμαλιστών (Robert Morris, Ad Reinhardt). Οι νέες πρακτικές εκδηλώνονται σε περιοχές εκτός των ιδρυματικών, αυτές που ο Greenberg συνδέει με τη «χαμηλή» τέχνη (π.χ. καθημερινότητα, διαφήμιση, θέαμα).

Η αποϋλοποίηση του αντικειμένου της τέχνης σηματοδοτεί μια νέα σχέση με το μουσείο και το σύστημα της τέχνης. Καθώς τα έργα αποκτούν εφήμερο και αναλώσιμο χαρακτήρα, το καθεστώς του απαραβίαστου μουσειακού εκθέματος και η εμπορευματική αξία κλονίζονται. Στο χώρο του μουσείου παρουσιάζονται ιδέες ή διαπιστεύσεις δράσεων που συμβαίνουν εκτός μουσείου. Η άυλη και «φορητή» μορφή των έργων επιτρέπει νέες στρατηγικές διακίνησης της τέχνης μέσα από δίκτυα κινητικότητας και επικοινωνίας μεταξύ καλλιτεχνών, θεατών και εναλλακτικών εκθεσιακών χώρων.

Το αποϋλοποιημένο αντικείμενο, ως νέα τάση και απελευθέρωση του αισθητικού αντικειμένου, κυκλοφορεί διεθνώς πέρα από τα μεγάλα δυτικά κέντρα. «Οι εύκολα μεταφερόμενες, εύκολα επικοινωνήσιμες μορφές της εννοιολογικής τέχνης έκαναν δυνατό για τους καλλιτέχνες [...] να κουβαλούν το έργο μαζί τους καθώς κυκλοφορούν μέσα στην χώρα τους ή στον κόσμο. [...] Σε μια από-εμπορευματοποιημένη *τέχνη-ιδέα* (idea-art) κάποιοι πίστευαν ότι είχαν το όπλο που θα μετέτρεπε τον κόσμο της τέχνης σε ένα δημοκρατικό θεσμό» (Lippard, 1973: xviii).

Είναι χαρακτηριστικό πως η διαφοροποιημένη νέα κατάσταση του αντικειμένου της τέχνης δημιουργεί μια σύγχυση στην περιγραφή και τους τρόπους επικοινωνίας του. Λόγω αυτής της σύγχυσης υπάρχει ένα εύρος χαρακτηρισμών που ανταποκρίνονται στις καλλιτεχνικές εκφράσεις μετά τη δεκαετία του 1960: *εννοιολογική τέχνη* (conceptual art), process art, *μετα-εννοιολογική τέχνη*, *σχεσιολογική τέχνη* (relational art), society-based art, collaborative art κ.ά.

Από τις μεθοδολογικές αρχές που έθεσε η εννοιολογική τέχνη τονίζεται η αποδυνάμωση της υλικής αναγκαιότητας: η ύλη υπάρχει σε κατάσταση απαθούς ουδετερότητας και παραχωρεί τη θέση της σε λεκτικές διατυπώσεις, έννοιες και

19 369-381 Repouskou_Layout 1 07/09/2012 2:40 μ.μ. Page 374

εμπειρίες. Παράλληλα, η διερεύνηση της μορφής εξυπηρετεί ως τρόπος επικοινωνίας και εποπτείας της έννοιας. Η διαδικασία, ως οργάνωση των συστατικών εννοιών, αντικαθιστά την αναζήτηση της μορφής. Η σχέση υποκειμένου-αντικειμένου υπερβαίνει τα μέσα της οπτικής και της συμβατικής εικαστικότητας. Η βιωματική εμπλοκή στην κατάσταση ή το χώρο που ορίζεται από το αντικείμενο συστήνει βασική προϋπόθεση της κατανόησης και ερμηνείας του και αποτελεί ένα γνώρισμα της σχέσης υποκειμένου-αντικειμένου, που ανακυκλώνεται στην πορεία των στιλ και αναμετράται με την έννοια της τυπολογίας, σε επίπεδο συγκρότησης της μορφής. Ο τύπος γίνεται ένα δυσλειτουργικό εργαλείο περιγραφής της μορφής καθώς η βιωματική εμπλοκή βασίζεται σε μια ιδιωματική σχέση με το αντικείμενο. Το αντικείμενο γίνεται τελικά η σχηματοποίηση μιας εμπειρίας μέσα από την εννοιολογική διαδικασία.

Στην τέχνη που επικεντρώνεται στην ιδέα, η φυσική παρουσία του έργου υποβιβάζεται. Το κεντρικό ζήτημα είναι η παρουσίαση της ιδέας ως «καθαρή πληροφορία». Το υλικό της παρουσίασης είναι αποδεσμευμένο από αισθητικές εκζητήσεις και περιορίζεται σε χάρτες, φωτογραφίες, λίστες, σημειώσεις. Οριακή εκδοχή αυτής της τέχνης είναι η «γλωσσολογική», δηλαδή η αντικατάσταση των απεικονιστικών μορφών με κείμενα, προτάσεις, λέξεις, αριθμούς με αυτοαναφορική σημασία, όπως τα έργα των Art and Language, Jonh Baldessari, Lawrence Wiener.

Ο Joseph Kosuth, μέλος των Art and Language, επηρεασμένος από τη φιλοσοφική σκέψη του Ludwig Wittgenstein, συντάσσει το 1969 το κείμενο «Art after Philosophy» στο οποίο διερευνά τη σχέση μεταξύ του «τέλους της φιλοσοφίας» και της «αρχής της τέχνης». Τον 20ό αιώνα η φιλοσοφία και η επιστήμη αποκλίνουν, καθώς η φιλοσοφία κατακλύζεται από εικασίες και υποθέσεις. Για τον Kosuth, η τέχνη για να επιβιώσει δεν οφείλει να «συμπεριφερθεί» σαν τη φιλοσοφία αλλά να στραφεί προς τη λογική, τα μαθηματικά και την επιστήμη, δηλαδή η τέχνη να είναι ο ορισμός της τέχνης. Η διερεύνηση της τέχνης σημαίνει για τον Kosuth την απο-θεμελίωση όλων των εδραιωμένων συμβάσεων και κατηγοριών και τη συγκρότηση μιας νέας «γενικής» θεωρίας. Η τέχνη αυτή ορίζεται από τον Kosuth ως «εννοιολογική».

Για τον Sol LeWitt, πρωτεργάτη της *εννοιολογικής τέχνης*, η διανοητική και προπαρασκευαστική πορεία του έργου (σκίτσα, σχέδια, προπλάσματα, μελέτες, σκέψεις, συζητήσεις) είναι η πιο σημαντική όψη του έργου. Μέσα από τριανταπέντε προτάσεις που δημοσιεύει το 1967, παρουσιάζει τις βασικές θέσεις της εννοιολογικής τέχνης οι οποίες συνοψίζονται στις εξής: «Οι ιδέες από μόνες τους μπορούν να είναι έργα τέχνης. Ανήκουν σε μια αλυσίδα εξέλιξης που μπορεί τελικά να βρει μια μορφή. Όλες οι ιδέες δεν είναι απαραίτητο να έχουν φυσική υπόσταση. Οι ιδέες δεν προχωρούν απαραίτητα σε λογική σειρά. Κάποια μπορεί να ακυρωθεί ή να ακολουθήσει απρόσμενες κατευθύνσεις. Εφόσον καμιά μορφή δεν είναι ουσιαστικά ανώτερη από μια άλλη, ο καλλιτέχνης μπορεί να χρησιμοποιεί κάθε μορφή, από μια έκφραση λέξεων (γραπτή ή προφορική) ως τη φυσική πραγματικότητα, με ίσους όρους. Αν χρησιμοποιούνται λέξεις, και προέρχονται από ιδέες για την τέχνη, τότε είναι τέχνη και όχι λογοτεχνία. Όλες οι ιδέες είναι τέχνη αν αφορούν την τέχνη και περιέχονται στις συμβάσεις της τέχνης» (LeWitt, 1967).

19 369-381 Repouskou_Layout 1 07/09/2012 2:40 μ.μ. Page 375

3. ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΣΥΝΑΡΤΑΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΟΥ

Ενώ η αποϋλοποίηση του φυσικού αντικειμένου αντιμάχεται την απαραβίαστη ιδιωτικότητα του μουσειακού εκθέματος, οι προτάσεις των νέων θεωρητικών της εννοιολογικής τέχνης καταλήγουν σε μια περισσότερο περιορισμένη εμπειρία, μέσα από πολύπλοκους χειρισμούς του νοήματος. Επιπλέον, παρά την ανατροπή του συμβατικού εμπορευματικού καθεστώτος του έργου τέχνης, η ανάδειξη του ρόλου του επιμελητή καταφέρνει την εξασφάλιση της εμπορικότητας της τέχνης μέσα από τη συλλογή, θεωρητικοποίηση και θεαματοποίηση ανομοιογενών ή αταξινόμητων εκφράσεων.

Οι πρώτες εξαρτήσεις προς το χώρο και την καθημερινότητα γίνονται με τα έργα της *μινιμαλιστικής τέχνης*, της pop art αλλά και της land art, όπου διαμορφώνεται η συνθήκη που η Krauss περιγράφει ως «διευρυμένο πεδίο» (Krauss, 1979). Οι ελάχιστες και κυριολεκτικές μορφές της μινιμαλιστικής τέχνης αναδεικνύουν το περιβάλλον του έργου και επισημαίνουν την παρουσία του θεατή μέσα στο χώρο. Η συνθήκη της θεατρικότητας που διακρίνει ο τεχνοκριτικές Michael Fried (1967) ως χαρακτηριστικό της κυριολεκτικής τέχνης, δηλαδή η υπέρβαση της οπτικής σχέσης θεατή-αντικειμένου προς όφελος μιας φυσικής συμμετοχής στο έργο, είναι άμεση συνάρτηση της ανάδειξης του χώρου αλλά και της αισθητικής μείωσης του αντικειμένου. Στην περίπτωση της pop τέχνης, καθημερινές εικόνες, πληροφορίες και καταναλωτικά αντικείμενα, αναπαράγονται ως αισθητικά προϊόντα μέσα στο πλαίσιο της τέχνης. Οι συναφείς νεορεαλιστικές πρακτικές επισωρεύουν, αναμορφώνουν ή εξαϋλώνουν την κοινότοπη πρώτη ύλη παράγοντας μια νέα αφήγηση.

Με τις πρακτικές της τέχνης στα τέλη της δεκαετίας του 1970, παράλληλα με τη χωρική, εισάγεται και άλλη μια συνάρτηση: με το κοινό. Πέρα από πρακτικές που έχουν να κάνουν με οργάνωση ομαδικών δράσεων, όπως τα happenings, στις περισσότερες περιπτώσεις της πρωτο-εννοιολογικής τέχνης ο θεατής παραμένει ένας ανενεργός παρατηρητής. Πρόκειται για μια αυτιστική καλλιτεχνική διαδικασία, παντελώς αδιάφορη προς το εξωτερικό περιβάλλον. Ο αδιάλλακτος χαρακτήρας της πρώτο-εννοιολογικής τέχνης ως προς την εφεκτική εμπλοκή του θεατή εκδηλώνεται και στη θεωρία του Joseph Kosuth, ο οποίος υποστηρίζει τον ολοκληρωτικό αποκλεισμό του κοινού από τη διαδικασία της τέχνης.

Ενώ στα «κειμενικά» έργα της πρωτο-εννοιολογικής τέχνης το κοινό παραμερίζεται, στην κυριολεκτική, νεορεαλιστική, τοπιακή και δημόσια τέχνη, η παρουσία του κοινού αποτελεί βασική παράμετρο του έργου. Η ενσωμάτωση του κοινού στο έργο γίνεται με φυσικούς όρους. Μετά το 1980, εγκαταστάσεις και περιβάλλοντα, συχνά με την ένθεση τεχνολογικών μέσων, φέρνουν το κοινό σε όλο και πιο ενεργητικό ρόλο. Ενώ οι πρακτικές αυτές αναδημιουργούν ένα προσχεδιασμένο συμβάν μέσα στο πλαίσιο της τέχνης, μετά τη δεκαετία του 1990, ο καθημερινός χώρος και οι ανθρώπινες σχέσεις γίνονται το ίδιο το καλλιτεχνικό συμβάν. «Τα έργα τέχνης δεν δημιουργούν πια φανταστικές και ουτοπικές πραγματικότητες, αλλά τρόπους ζωής και μοντέλα δράσης μέσα στο υπαρκτό πραγματικό, σε όποια κλίμακα επιλεχθεί από τον καλλιτέχνη» (Bourriaud, 2002: 13).

19 369-381 Repouskou_Layout 1 07/09/2012 2:40 μ.μ. Page 376

4. ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΔΙΚΤΥΟ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΙΟΛΟΓΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Μετά το 1990 η ενσωμάτωση του καθημερινού συμβάντος μέσα στις πρακτικές της τέχνης διαμορφώνει ένα νέο πεδίο συνδιαλλαγής νοημάτων, τα οποία δεν διαχωρίζονται από το πλαίσιο αναφοράς τους, δηλαδή τις κοινωνικές σχέσεις, την πόλη ή άλλο περιβάλλον, την κοινωνική συγκυρία. Ήδη από τη δεκαετία του 1960 εκδηλώνονται δράσεις, μέσα στο πλαίσιο της τέχνης, οι οποίες συγκλίνουν με μια ευρύτερη κοινωνική κινηματική δράση.

Ενώ το κίνημα αποτελούσε μια μορφή παρεκκλίνουσας κοινωνικής συμπεριφοράς, σύμφωνα με την κλασική θεωρία της συλλογικής συμπεριφοράς, μετά το 1960 ανάγεται σε ειδικό κλάδο της κοινωνικής θεωρίας. Το κοινωνικό κίνημα συνιστά μια μαζική κοινωνική δράση που βασίζεται στη μεθόδευση μέσων, δραστών, στόχων. Ο Steven Buechler, καθηγητής κοινωνιολογίας, διακρίνει τη νέα πολιτιστική διάσταση του κινήματος (Buechler, 2000). Ερευνώντας το αντίστροφο, διακρίνεται η κοινωνική καθιέρωση της τέχνης μέσα από τον κινηματικό χαρακτήρα της. Η σύνδεση της τέχνης με την πραγματικότητα γίνεται με την επέμβαση σε περιοχές της δημόσιας ζωής και του δημόσιου χώρου.

Μετά το 1990, το μεγαλύτερο μέρος των κοινωνικών δράσεων σχετίζεται με το ζήτημα της παγκοσμιοποίησης και της αντιπαράθεσης κέντρου και περιφέρειας. Η συστηματική οργάνωση και διασύνδεση δράσεων μετά το 1990 διαμόρφωσε ένα εκτεταμένο κινηματικό δίκτυο μέσα στο οποίο μεταφέρονται ιδέες και τακτικές. Η ομογενοποίηση της πολυπολιτισμικότητας, η ένταξη σε έναν παγκόσμιο χάρτη μεταβαλλόμενων κέντρων και περιφέρειας, η κρίση ταυτοτήτων και τοπικών σημασιών, συμβάλλουν στην ανάπτυξη του ενδιαφέροντος για την ενίσχυση τοπικών και κοινοτικών δικτύων τα οποία να μπορούν πραγματοποιούν επεμβάσεις με φυσικούς όρους.

Ο θεωρητικός και επιμελητής τέχνης Nicolas Bourriaud ονομάζει *σχεσιολογικό* (relational) ένα σύνολο πρακτικών που παίρνουν ως θεωρητικό και πρακτικό σημείο εκκίνησης το σύνολο των ανθρώπινων σχέσεων και του κοινωνικού πλαισίου του, παρά έναν ανεξάρτητο και ιδιωτικό χώρο. Ο Bourriaud χρησιμοποίησε τον όρο το 1997 για να περιγράψει μια σειρά από καλλιτεχνικές πρακτικές της δεκαετίας του 1990, που δημιουργούν συνθήκες κοινωνικών δράσεων επαφών και βασίζονται στη συγκυρία του περιβάλλοντος και του κοινού, δηλαδή στη δημιουργία μιας νέας «κοινότητας».

Η σχεσιολογική διάσταση δεν είναι μια νέα οπτική καθώς η παραγωγή και η εμπειρία της τέχνης είναι εξαρτημένες από μια σειρά συναντήσεων: μεταξύ του καλλιτέχνη, του έργου, του κοινού, των κριτικών. Στην περίπτωση των σχεσιολογικών πρακτικών στα τέλη της δεκαετίας του 1990, το ενδιαφέρον μετατίθεται στις πραγματικές σχέσεις που διαμορφώνονται αναφορικά με την παραγωγή της τέχνης.

Η σχεσιολογική προσέγγιση απαντάται και σε άλλους τομείς σκέψης, όπως στην κοινωνιολογία. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, ενότητες (υποκείμενα, κοινωνικοί δράστες, ομάδες) περιπλέκονται σε διαδράσεις. Το νόημα παράγεται μέσα από τη διάδραση, καθώς και η ταυτότητα των ενοτήτων προσδιορίζεται μέσα από τους λειτουργικούς ρόλους τους οποίους παραλαμβάνουν μέσα στη διάδραση. Η διάδραση, ως μια δυναμική εξελισσόμενη διαδικασία, γί-

19 369-381 Repouskou_Layout 1 07/09/2012 2:40 μ.μ. Page 377

νεται η αρχική ενότητα ανάλυσης, και όχι τα απομονωμένα στοιχεία που τη συνιστούν (Emirbayer, 1997). Οι σχεσιολογικές πρακτικές, όπου το κέντρο του ενδιαφέροντος είναι οι συναλλαγές και όχι το αντικείμενό τους, συνδέονται άμεσα με την ιδέα της αποϋλοποίησης. Ωστόσο ο Bourriaud αναφέρει ότι ο κεντρικός στόχος της σχεσιολογικής τέχνης δεν είναι η ακύρωση της υλικότητας (Bourriaud, 2002: 47). Η αρχική ιδέα της αποϋλοποίησης αναπτύσσεται στην ιδέα της ανιεράρχητης και ευέλικτης συνύπαρξης υλικών και άυλων στοιχείων. Ως τέτοια, η *σχεσιολογική τέχνη* συντάσσεται με το διευρυμένο πεδίο που περιγράφει η Krauss, στο οποίο συμφέρονται διάφορες λογικές, όπως το assemblage, το περιβάλλον, το δρώμενο, η κυριολεκτική και η pop τέχνη.

Για τον Bourriaud, η αποτελεσματικότητα του σχεσιολογικού έργου έγκειται στη δυνατότητά του να διαμορφώσει συνθήκες διαλόγου και να ορίσει ένα χώρο συναλλαγής και εμπειρίας. Ο χώρος της κοινωνικότητας που διαμορφώνεται από το σχεσιολογικό έργο περιγράφεται ως «κοινωνικό διάκενο». Συγκεκριμένα ο Bourriaud αναφέρει: «Το διάκενο είναι ένας χώρος στις ανθρώπινες σχέσεις που ταιριάζει περισσότερο ή λιγότερο αρμονικά και ανοιχτά μέσα στο συνολικό σύστημα, αλλά προτείνει άλλες συναλλακτικές δυνατότητες από αυτές που λειτουργούν μέσα στο σύστημα» (Bourriaud, 2002: 16).

Για να περιγράψει το διάκενο, ο Bourriaud αναφέρεται στο περιβάλλον της σύγχρονης έκθεσης τέχνης στο οποίο δημιουργούνται «[...] ελεύθερες αρένες, και χρονικά διαστήματα των οποίων ο ρυθμός έρχεται σε αντίθεση με αυτούς που ορίζουν την καθημερινή ζωή», και στο οποίο προάγεται «[...] μια διανθρώπινη συναλλαγή που διαφέρει από τις *ζώνες επικοινωνίας* που επιβάλλονται» (Bourriaud, 2002: 16). Σε αντιστοιχία με τη λογική των εναλλακτικών αρένων που αναπτύσσονται μέσα στον ενιαίο χώρο της έκθεσης, περιγράφεται η λογική των κοινωνικών διάκενων στα οποία δημιουργούνται διαφορετικές μορφές κοινωνικότητας από αυτές που επιβάλλονται στην κοινωνία. Η διαφορετικότητα αυτή απορρέει περισσότερο από το δημοκρατικό χαρακτήρα αυτών των σχέσεων. Τα σχεσιολογικά έργα προτείνουν συλλογικές δραστηριότητες αναδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο ποιότητες που ατονούν στην καθημερινή κοινωνική πραγματικότητα.

5. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΛΟΓΙΑΣ: Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΝΕΩΝ ΜΥΘΟΛΟΓΙΩΝ

Μέσα από την επισκόπηση κάποιων βασικών στιγμών στην τέχνη μετά το 1960, ανακύπτει το ζήτημα της αισθητικής μιας κατασκευής η οποία δεν δημιουργήθηκε για να αποτελέσει αισθητικό γεγονός. Η διαδικαστική φύση των έργων, ακόμα κι αν αυτή εκφράζεται με στατικές μορφές οι οποίες όμως συναρτώνται προς ένα περιβάλλον από παραμέτρους, ανασυντάσσει συνολικά το καθεστώς της αισθητικής. Στην περίπτωση των έργων τέχνης, ο λόγος προσανατολίζεται την εμπειρία που δημιουργείται μέσα από τη διαδικασία, και το κέντρο αυτής της κατασκευής είναι ο θεατής ή ο χρήστης.

Η βασική συνθήκη μετά την εννοιολογική τέχνη είναι η κατάργηση της αναπαράστασης προς όφελος της άμεσης πρόσβασης στην πολλαπλότητα. Η χρήση ταυτολογικών τακτικών, δηλαδή η αδιαμεσολάβητη πλαισίωση του πραγματι-

κού, αποτελεί βασική τακτική των εννοιολογικών και σχεσιολογικών έργων. Παρ' όλα αυτά υποστηρίζεται ότι η κατάργηση κάθε αφηγηματικότητας δεν εξαλείφει την παραγωγή νέων αφηγήσεων, και εν δυνάμει αισθητικών γεγονότων.

Το σχήμα της ταυτολογίας και της μυθολογίας αντιπροσωπεύει τη σύμπλεξη της αντικειμενικής πραγματικότητας και της αφήγησης. Η τακτική της ταυτολογίας αποδιαρθρώνει ριζικά τις αναπαραστατικές δομές της τέχνης. Οι αφηγήσεις διαλύονται και τα σημαινόμενα αποδεσμεύονται από τις καθιερωμένες απεικονίσεις τους. Ωστόσο ακόμα και αυτή η κυκλική λογική, στην οποία δεν παρεισφρέει κανένα πρόσθετο νόημα, συνυφαίνεται αναπόφευκτα με τη διάπλαση νέων ιδεατοτήτων και αναφορών, οδηγεί δηλαδή στη σύσταση νέων μυθολογιών.

Η ταυτολογική και κυριολεκτική ανακύκλωση του υλικού της πραγματικότητας για τη διαμόρφωση νέων νοημάτων δεν είναι παρά η διαδικασία της «μυθολογίας». Η τέχνη παράγει νέες μυθολογίες οι οποίες δεν διαπραγματεύονται πλασματικούς κόσμους, αλλά την εμπειρία και τη συμμετοχή στο δεδομένο κόσμο. Το «μυθολογικό» φέρεται με τη μορφή συμβολισμών, ιδιωματισμών, ιστορισμών, συσχετισμών. Οι μυθολογικές όψεις του αντικειμένου τέμνονται με επιμέρους συνθήκες και, τελικά, ταυτολογικές και μυθολογικές μορφές συνυπάρχουν χιασματικά στο αντικείμενο, πέρα από την επικοινωνιακή πρόθεση του δημιουργού και την ερμηνευτική ικανότητα του θεατή/χρήστη.

Η εννοιολογική στροφή και η κοινωνική συνάρτηση του αντικειμένου της τέχνης και του σχεδιασμού δημιουργεί μια νέα συνθήκη αισθητικής. Το αισθητικό ταυτίζεται με το κοινωνικό, δηλαδή με την εμπειρία κοινωνικών συμβάντων. Ενώ η ακύρωση της αναπαράστασης και της ίδιας της φυσικής μορφής του αντικειμένου σημαίνει την απουσία αφηγηματικής πρόθεσης, στην περίπτωση των σχεσιολογικών έργων αναπτύσσεται μια νέα αφήγηση που έχει να κάνει με νέους τρόπους κατοίκησης, χωρικής εμπειρίας, συμμετοχής στα κοινά.

Η χιασματική σχέση μυθολογίας και ταυτολογίας στην παραγωγή και νοηματοδότηση του αντικειμένου της τέχνης και του σχεδιασμού εμφανίζεται στα παρακάτω παραδείγματα, από την περιοχή της εννοιολογικής και σύγχρονης τέχνης:

Εικ. 1

Ο Joseph Kosuth παρουσιάζει το 1965 το έργο «Μία και τρεις καρέκλες», ένα πραγματικό αντικείμενο που επιλέχθηκε ανάμεσα σε ανώνυμα όμοια αντικείμενα (Εικ. 1). Η καρέκλα είναι τοποθετημένη ανάμεσα σε μια φωτογραφία της –την αναπαράσταση της εικόνας με μηχανικό τρόπο– και τον ορισμό της σύμφωνα με ένα αγγλικό λεξικό. Το σύνολο είναι η τριπλή παρουσίαση του ίδιου πράγματος χωρίς όμως αυτό να συνιστά μια τυπική επανάληψη.

Αυτό που επαναλαμβάνεται από το ένα μέρος του έργου στο άλλο, δεν είναι η πραγματική καρέκλα, αρκετά συγκεκριμένη παρά την ουδετερότητά της, ούτε η φωτογραφία που παρουσιάζει την εικόνα από το σημείο θέασης του θεατή, ούτε τελικά ο ορισμός της που περιλαμβάνει όλες τις

Εικ. 2

χρήσεις της λέξης «καρέκλα» αλλά αφήνει απέξω αυτές της πραγματικής καρέκλας και της εικόνας της. Και στις τρεις περιπτώσεις, πρόκειται για ευδιάκριτες βαθμίδες πραγματικότητας του αντικειμένου. Και τα τρία σημαίνουν, με τον συσχετισμό τους, μια τέταρτη καρέκλα, ιδεατή και αόρατη, η οποία συνοψίζει τις μυθολογικές όψεις του αντικειμένου.

Ο On Kawara παρουσιάζει το 2004 στην Trafalgar Square του Λονδίνου το έργο «Reading One Million Years» (Εικ.2). Ο περαστικός συναντά σε κεντρικό σημείο της πλατείας ένα γυάλινο κουτί διαστάσεων δωματίου. Μέσα στο χώρο αυτό, δύο εκφωνητές, καθισμένοι σε γραφεία, ανακοινώνουν μια σειρά από χρονολογίες όπως αυτές είναι καταγεγραμμένες στους τόμους που έχει συντάξει ο Kawara το 1963. Οι χρονολογίες καλύπτουν το διάστημα ενός εκατομμυρίου χρόνων, καταλαμβάνοντας το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της ανθρωπότητας, και η ανάγνωση τους διαρκεί επτά μέρες και νύχτες.

Η συγκεκριμένη εγκατάσταση είναι ενδεικτική της σύμπλεξης της ταυτολογίας και της μυθολογίας. Η ιδιωτική γλώσσα του έργου παρεμβάλλεται στην καθημερινή και δημόσια ζωή. Παρ' όλα αυτά, η ροή της αφήγησης είναι αδιάκοπη από την εξωτερική πραγματικότητα, ενώ η επέμβαση του έργου στο δημόσιο χώρο είναι αρκετά περιορισμένη. Το τζάμι διαχωρίζει το χώρο της δράσης από το χώρο της αφήγησης. Ενώ υπάρχει αμεσότητα στη συνάντηση αυτών των χώρων, παράλληλα διατηρείται ένα αυστηρό όριο μεταξύ τους. Η εγγύτητα με το κοινό, που δημιουργείται με τη δημόσια τοποθέτηση, καταστέλλεται λόγω του διαχωρισμού που προκαλεί το γυαλί και, ταυτόχρονα, η αμεσότητα της εκφώνησης υπονομεύεται από την μονοτονία της απαγγελίας και την απουσία ιστορίας.

Εικ. 3

Ένα παράδειγμα που περιπλέκει περισσότερο το παραπάνω σχήμα, είναι το αντικείμενο που εκτέθηκε στην Tate Britain το 2006 από τον Mark Wallinger και απέσπασε το βραβείο Turner 2007. Πρόκειται για την πιστή επανακατασκευή ενός περιβάλλοντος: του αντίσκηνου και των πανώ του διαδηλωτή Brian Haws, ο οποίος για πέντε χρόνια, από το 2001 ως το 2006, ήταν εγκατεστημένος έξω από το παλάτι του Westminster στο Λονδίνο, διαμαρτυρόμενος για τη συμμετοχή της Αγγλίας στην επέμβαση στο Ιράκ (Εικ. 3).

Το σύνολο των εφήμερων κατασκευών του Haws, τα οποία τελικά απομακρύνθηκαν μετά από κυβερνητική παρέμβαση, αναπαράγεται με ακρίβεια από τον Wallinger. Το επανακατασκευασμένο περιβάλλον περιλαμβάνει όλο το υλικό της διαμαρτυρίας, φέροντας αναπόφευκτα το νόημα που ενυπήρχε και στο πρότυπό του: την καταγγελία του πολέμου και της βίας. Επιπλέον όμως, πλαισιώνει αυτό το νόημα μέσα σε νέες προεκτάσεις καθώς εκτίθεται σε έναν μουσειακό χώρο. Το αντικείμενο αυτό, τελικά, ταλαντεύεται μεταξύ της συστατικής αταξίας του, μέσα από τον συνθηματικό λόγο και τη μορφή «μπαλώματος» εικόνων και λέξεων, και μιας καθ' όλα ιδρυματικής εμφάνισης.

19 369-381 Repouskou_Layout 1 07/09/2012 2:40 μ.μ. Page 380

Η απομάκρυνση του Haws από την περιοχή της διαμαρτυρίας έγινε με τη θέσπιση ειδικού νόμου απαγόρευσης των διαδηλώσεων σε συγκεκριμένη ακτίνα γύρω από κυβερνητικά κτίρια. Το κτίριο της Tate Britain διχοτομείται από αυτή τη γραμμή, και επάνω σε αυτήν τη διχοτόμηση τοποθέτησε ο Wallinger την εγκατάστασή του. Η ασυλία που θεσμοθετείται μέσα στα όρια τέχνης, κατέστησε αυτό το έργο ασφαλές, από τη μια, και μέσο «εξαπάτησης» του πολιτειακού μηχανισμού, από την άλλη.

6. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παραγωγή του πολιτισμικού αντικειμένου εντάσσεται σε μια ενιαία συνθήκη ιδεών και προθέσεων, μετά τη δεκαετία του 1960, μέσα από ποικίλες εκφράσεις. Αρχικά, η ανασύνταξη των σημασιών και η αντικατάσταση της μορφής με μια διαδικασία επέφερε σημαντικές αλλαγές στους όρους της αισθητικής εμπειρίας. Οι έννοιες του έργου τέχνης, του εκθέματος, του χρηστικού αντικειμένου, του θεάματος, του εμπορεύματος, αποκτούν ασαφή όρια. Μέσα από πειραματισμούς και τη σύγκλιση θεωρίας και πράξης, υπάρχει η τάση για ενοποίηση διαφορετικών τρόπων σκέψης και παραγωγής νοήματος. Ειδικά μετά τη δεκαετία του 1990 αυτό το ενιαίο πεδίο παρέμβασης βρίσκεται στον καθημερινό δημόσιο χώρο και τις κοινωνικές συναλλαγές. Η διάδραση, η βιωματικότητα και η επικοινωνία αναδεικνύονται σε σημαντικές δυνατότητες του νέου αντικειμένου, σε συμφωνία με τις νέες λειτουργίες των δικτύων και της αναφοράς σε ένα όλο και ευρύτερο και πιο περίπλοκο περιβάλλον.

Η αναζήτηση της αισθητικής του σύγχρονου αντικειμένου της τέχνης και του σχεδιασμού, η οποία πραγματοποιήθηκε υπό το ερευνητικό σχήμα της ταυτολογίας και της μυθολογίας, οδηγεί σε μια σημαντική παρατήρηση: Η αισθητική αυτή είναι συνυφασμένη με την κοινωνική σημασία του έργου. Καθώς αυτό εναλλάσσεται μεταξύ των περιοχών του ιδρυματικού και κοινωνικού, της κατασκευής και του αποσπάσματος της πραγματικότητας, καθίσταται πρωταρχική η καταγραφή των συσχετισμών με διάφορες παραμέτρους όπως ο χώρος, ο χρόνος, οι σχέσεις με άλλα αντικείμενα και ιδέες, οι χρήστες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Archer, Michael (2002). *Art since 1960*. London: Thames & Hudson.

Auge, Marc (1995). *Non Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity.* New York: Verso.

Barker, Emma (1999). *Contemporary Cultures of Display*. New Haven: Yale University Press.

Bishop, Claire (2004). «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110: 54.

Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics.* Paris-Dijon: Les presses du réel.

Buechler, Steven M. (2000). *Social Movements in Advanced Capitalism. The Political Economy and Cultural Construction of Social Activism.* New York: Oxford University Press.

Emirbayer, Mustafa (1997). «Manifesto for a Relational Sociology», *American Journal of Sociology*, 103/2: 281-317.

19 369-381 Repouskou_Layout 1 07/09/2012 2:40 μ.μ. Page 381

Fried, Micheal (1967). «Art and Objecthood», *Artforum*, 5: 12-23.

Ghirardo, Diane (1991). *A Social Out of Site Criticism of Architecture*. Seattle: Bay Press.

Greenberg, Clement (2007). «Πρωτοπορία και κιτς», στο Ν. Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Τέχνη και πολιτισμός. Δοκίμια κριτικής*. Αθήνα: Νεφέλη.

Haar, Michel (2001). *Το έργο τέχνης. Δοκίμιο για την οντολογία των έργων.* Αθήνα: Scripta.

Ibelings, Hans (1998). *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*. Rotterdam: Nai Publishers.

Johnson, Ellen H. (1998). *Modern Art and the Object. A Century of Changing Attitudes*. New York: Harper & Row.

Krauss, Rosalind E. (1979). «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8: 30-44.

LeWitt, Sol (1967). «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum*, 5/10: 79-84.

Lippard, Lucy (επιμ.) (1973). *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*. London: Studio Vista.

Lyotard, Jean-Francois (1988). *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*. Αθήνα: Γνώση.

Merleau-Ponty, Maurice (2002). *The Phenomenology of Perception.* London: Routledge.

Mulholland, Neil (2007). «Party Fears Two: Θεωρία των κοινωνικών δικτύων, σύγχρονη τέχνη και αντικουλτούρες», στο Ξ. Καλπακτσόγλου κ.ά. (επιμ.), *Προσευχή για (παθητική;) αντίσταση.* Αθήνα: 1η Μπιενάλε της Αθήνας/Future.

Serota, Nicholas (1999). *Εμπειρία ή ερμηνεία. Το δίλημμα των Μουσείων Μοντέρνας Τέχνης.* Αθήνα: Άγρα.

Stafford, Barbara Maria (1999). *Visual Analogy. Consiousness as the Art of Connecting*. Cambridge-London: The MIT Press.

Staniszewski, Mary Anne (2001). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art.* Cambridge-London: The MIT Press.

Varnedoe, Kirk (επιμ.) (2001). *Modern Contemporary Art at MoMA since 1980*. New York: Museum of Modern Art.

Wallis, Brian (επιμ.) (1984). *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art.

Wölfflin, Heinrich (1950). *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York: Dover.

20 382-400 Theotokatou_Layout 1 08/10/2012 11:07 π.μ. Page 382

ΧΩΡΑ: Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΣΚΕΨΗΣ

Ελένη Θεοτοκάτου

Περίληψη

Η εργασία επιχειρεί να προσεγγίσει αυτό που, στην αρχιτεκτονική πρακτική, ονομάζουμε «συνθετική διαδικασία». Σχηματικά, το αντικείμενο του σχεδιασμού προκύπτει ως σημείο τομής στη συμβολή επιμέρους δράσεων. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός, ως διαδικασία συγκρότησης δομικών σχέσεων μεταξύ των αλληλεπιδρώντων όρων, αναδεικνύεται στην προσπάθεια ελέγχου των επιμέρους δράσεων μέσω της επιβολής προσδιορισμένης μορφής.

Οι διαφορετικές οδοί που ακολουθεί η αρχιτεκτονική πρακτική αναφέρονται κατ' ανάγκην σε διακριτές «κοσμοθεωρίες»: θεωρητικά συστήματα, καθένα από τα οποία δίνει διαφορετικό τόνο σε καθέναν από τους συμβαλλόμενους όρους. Η εμπλοκή της αρχιτεκτονικής πρακτικής στο θεωρητικό πεδίο είναι αναπόφευκτη, έστω και αν είναι ασυνείδητη.

Κάθε φορά που τίθεται ένα αρχιτεκτονικό πρόβλημα, καλούμαστε να προσδιορίσουμε το προβληματικό πεδίο και να το μετασχηματίσουμε μέσω της επιβολής μια νέας τάξης, δια-λυτικής του προβλήματος. Με μια πρώτη ματιά, το πρόβλημα συνιστά το αντικείμενο της επίλυσης, ενώ εκείνος που επιλύει είναι στη θέση του υποκειμένου που την επιβάλει. Η εργασία υποστηρίζει την άποψη ότι, πολύ περισσότερο από μια διαδικασία επιβολής κανόνων οργάνωσης, η σύνθεση είναι η κατ' εξοχήν δημιουργική διαδικασία που παράγει τις θεωρητικές αρχές που ακολουθεί.

Η εργασία επιχειρεί την μελέτη κειμένων, τα οποία περιγράφουν τη διαδικασία της κατασκευής από διαφορετικές οπτικές γωνίες θεωρήσεις: Ο *Τίμαιος* του Πλάτωνα είναι μια διατριβή *περί φύσεως*: αντικείμενό του, η περιγραφή της κατασκευής της κοσμικής τάξης, υπό τη γενική παραδοχή του ρόλου του Θεού-Δημιουργού. Με την *Κριτική του καθαρού λόγου*, ο Kant διερευνά τις δυνατότητες της ανθρώπινης νόησης για την κατασκευή της γνώσης, δεχόμενος ότι το πνεύμα διαθέτει *υπερβατικές* ικανότητες. Τέλος, το κείμενο *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό* είναι ένα δοκίμιο του Deleuze πάνω στη συγκρότηση της δομής.

Οι άξονες γύρω από τους οποίους κινείται η έρευνα είναι: η μελέτη των όρων δομή, σχήμα, σύνθεση και της σχέσης υποκείμενο/αντικείμενο, με σκοπό να διασαφηνιστεί ο ρόλος τους στη δημιουργική διαδικασία, για κάθε ένα από τα θεωρητικά συστήματα και η ανάδειξη της διαδικασίας σχηματισμού της γεωμετρικής δομής –της σύνθεσης– ως το ουσιαστικότερο πεδίο αναφοράς της αρχιτεκτονικής θεωρίας.

CHORA: ON THE DESCENDANCE OF THE ARCHITECTONIC

Abstract

The paper explores the design processes in the context of architectural practice. Design object is seen as a configuration resulting from the cross section of simultaneous analytical procedures [actions]. Architectural design, defined as a composition process of structural rapports among interactive conditions, is then justified through the enforcement of a distinct formal mastery over the interactive procedures. Architectural practices grow upon the firm ground of certain ideologies; each theoretical system sets its distinctive nuances over the contracted conditions. Even unwittingly, architectural practice is deeply involved into ideological fusion.

Each time a new architectural problem is raised, the design process is on demand for dissolving and reconfiguring the investigative area into new formal mastery. Obviously enough, a problem is the design object, and the problem solving architect is the mastery subject of the procedure. However, our cause maintains that architectural design stands beyond the sole enforcement of organizational norms; it determines a mastery creative process which generates its self-consuming theoretical models.

The paper's methodology, grounds to the study of three main texts discussing the theoretical process of structural composition from different points of view: Plato's text of *Timaeus* is a treatise on Nature; it argues the deployment of a divine cosmic order under the

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2003. Εξεταστική Επιτροπή: Κ. Μωραΐτης (Επιβλέπων), Σ. Σταυρίδης, Ε. Τάτλα, Φ. Γιαννίση.

consent of a Creator-God. Kant's *Critique of Pure Reason* is a treatise where he develops the virtues of human intellect in constructing knowledge, acknowledging man's transcendental nature. Deleuze's text of *The Hallmarks of Structuralism?* is an essay on the composition of structure.

Pivotal concepts such as structure, shape and form, synthesis and composition, as well as the object/subject problem, are explored as defined in the selected texts, along with their role within the design procedure respectively for each one of the three theoretical systems. Consequently, the appointment of the compositional process of forming structures becomes the substantial context of architectural theory.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αρχιτεκτονική, ως συνθετική εννοούμε τη διαδικασία κατά την οποία συλλαμβάνουμε ιδέες οι οποίες υποβάλλονται σε σχήματα μέσω του σχεδιασμού. Αντιλαμβανόμαστε τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό ως μια διαδικασία συγκρότησης δομικών σχέσεων μεταξύ των όρων που επιδρούν στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο. Η προβολή δομικών σχηματισμών πάνω στον τόπο συνιστά, εντέλει, μια πράξη ελέγχου.

Εντούτοις, η σύνθεση δεν είναι απλώς μια διαδικασία επιβολής κανόνων οργάνωσης. Στο πεδίο στο οποίο αναπτύσσεται ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός, οι ρόλοι δεν είναι απολύτως προδιαγεγραμμένοι. Το συμ-πλέγμα των δράσεων των αλληλεπιδρώντων στοιχείων, εγκυμονεί κάθε δυνατή τάξη και παραμένει απροσδιόριστο, έως ότου κάποιος όρος υπερισχύσει έναντι των άλλων και επιβάλει το χαρακτήρα του πάνω στο άμορφο πεδίο δράσης των δυνάμεων. Πλέον, σχετικά με αυτόν τον όρο είναι δυνατή η διαφοροποίηση των υπόλοιπων στοιχείων και η ανάδυση της, μεταξύ τους, διά–ταξης. Με αυτό τον τρόπο δημουργείται η δομή.

Η σύνθεση αναδεικνύεται ως διαδικασία που μεσολαβεί ώστε οι υποκείμενοι στο παιχνίδι όροι να επικοινωνήσουν, να συνδιαλαγούν και να βρεθεί κάποια λύση. Αν και σπανίως είναι η οριστική. Γιατί κάποτε ακόμα και η νέα τάξη πραγμάτων θα θεωρηθεί προβληματική και θα ξαναρχίσει το παιχνίδι επιβολής νέας τάξης.

Στη φιλοσοφία και στην αρχιτεκτονική το ερώτημα του πώς δημιουργείται η τάξη είναι διαχρονικό. Αν μεταφερθούμε στις κοινωνίες όπου η θεϊκή παρέμβαση θεωρούνταν αυτονόητη, η προβληματική σχέση υποκειμένου/αντικειμένου δεν θεωρήθηκε ποτέ πρόβλημα: ο Θεός έδενε με σχέσεις και έλυνε τα πάντα. Αλλά πιθανότατα, η πίστη στη θεϊκή παρουσία δεν αποτελεί παρά μια προκατάληψη· προ-κατάληψη θέσης στην κοσμική δομή.

Μετά το Διαφωτισμό, η θέση αυτή παρέμεινε κενή. Άραγε, από εκείνη τη στιγμή και μετά παρουσιάστηκαν τα προβλήματα ή μήπως πάντοτε μεταξύ του Δημιουργού και του έργου του σχηματίζεται ένα προβληματικό πεδίο; Προβληματικό, με την έννοια ότι ακόμα δεν είναι αποφασισμένη η τάξη, ότι τα πράγματα παραμένουν αναποφάσιστα, απροσδιόριστα, χωρίς τελική μορφή.

20 382-400 Theotokatou_Layout 1 08/10/2012 11:07 π.μ. Page 384

1. Η ΣΧΗΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΩΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΠΡΟΔΟΜΩΝ

1.1 Ο ιδεαλισμός

1.1.1 *Ο μύθος της κατασκευής του κόσμου*

Ο *Τίμαιος* (Πλάτωνας, 2000) παρουσιάζει τον κόσμο των αισθητών πραγμάτων ως έργο τέχνης. Υπό την πλατωνική παραδοχή των δύο οντολογικών επιπέδων –του κόσμου των Ιδεών και του κόσμου των αισθητών πραγμάτων– για την κατασκευή του κόσμου, προϋποτίθεται η δράση ενός Κατασκευαστή-Δημιουργού, ένα δομικό υλικό και ένα υπόδειγμα.

Ο Θεός-Κατασκευαστής επεμβαίνει στο άτακτο υλικό, το οποίο έως τότε βρισκόταν σε χαοτική κατάσταση, και επιβάλει την τάξη. Ο κόσμος των πραγμάτων οφείλει να απεικονίζει με τον καλύτερο τρόπο τον πρότυπο κόσμο των Ιδεών. Συνεργός του η Ανάγκη, η οποία προσωποποιεί τις μηχανικές αλληλεπιδράσεις των φυσικών στοιχείων. Εντούτοις, η Ανάγκη δεν έχει κανένα όραμα, στερείται σκοπιμότητας. Ο ρόλος του Δημιουργού είναι να φροντίσει για το έλλογο της κοσμικής δομής, με σκοπό να είναι η τελειότερη και ωραιότερη όλων των πιθανών κατασκευών.

1.1.2 *Περί του τόπου όπου λαμβάνει χώρα η σχηματοποίηση*

Η Υποδοχή παρουσιάζεται ως αιωνίως υπάρχουσα οντότητα που δέχεται τις μηχανικές ιδιότητες των σωμάτων σε άμορφη και απροσδιόριστη μορφή σε εν δυνάμει κατάσταση. Οι ιδιότητες των στοιχείων καθορίζουν την προδιάθεση των σωμάτων να λάβουν ορισμένη μορφή.

Μέσα στη Χώρα εισέρχονται οι Ιδανικές μορφές ώστε να αφήσουν το εκτύπωμά τους, σύμφωνα με το οποίο σχηματίζεται το αποτύπωμα που είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε στον κόσμο των αισθητών. Η Υποδοχή απορροφά κάθε τάση που προκαλείται από τα εισερχόμενα, χωρίς αυτές να επιδρούν πάνω της. Τη δυνατότητα να δέχονται τάσεις και να προβάλουν αντιστάσεις κατέχουν μόνο τα σχηματισμένα σώματα. Η Χώρα δεν έχει σχήμα και μορφή, παρέχει όμως τόπο για τη σχηματοποίηση.

Σύμφωνα με την παραπάνω θεώρηση, ο κόσμος των αισθητών πραγμάτων δεν είναι τίποτα άλλο από εικόνες – αποτυπώματα των Αληθινών Όντων. Αλλά αν οι εικόνες είναι της τάξης των φαινομένων, εγκλωβισμένες στον κόσμο των αισθητών πραγμάτων και εξαρτημένες από την αισθητηριακή ικανότητα, πώς είναι δυνατό να επικαλούνται τη δόξα του εκτυπώματος της απόλυτης Ιδέας; Την ασυμβατότητα καταλύει η εισαγωγή της Υποδοχής. Η εικόνα μεταφέρει στον κόσμο των αισθητών την εντύπωση ότι αναφέρεται στην απόλυτη μορφή, καθώς έχει σχηματιστεί μέσα στον ενδιάμεσο τόπο της Χώρας.

1.2 Η υπερβατική σκέψη

1.2.1 *Το ανθρώπινο πνεύμα ως τόπος προ-οργάνωσης των πραγμάτων*

Ο εμπειρισμός θεώρησε τον ανθρώπινο νου *υποκείμενο* στη γνώση, ικανό να διακρίνει τους νόμους στους οποίους υπακούουν τα φαινόμενα. Εντούτοις, η ανάγνωση της κοσμικής τάξης «δεσμεύεται» από υποκειμενικές αντιληπτικές

λειτουργίες. Αν για τους εμπειριστές το πρόβλημα της ανάδειξης της αντικειμενικής αλήθειας τέθηκε ως ζήτημα αρμονίας μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου, το καντιανό σύστημα διερευνεί τις συνθήκες υπό τις οποίες το αντικείμενο υπάγεται στο υποκείμενο.

Ο Kant αποδέχεται το αναπόδραστο γεγονός ότι «κάθε γνώση μας αρχίζει με την εμπειρία, αυτό δεν επιδέχεται καμία αμφιβολία» (Kant, 1979: 71, 105-134). Εντούτοις, υποστηρίζει ότι το αντιληπτικό υποκείμενο προβάλει στα πράγματα προ-συγκροτημένες δομές (Kant, 1979: 106-149). Ο νους, πολύ περισσότερο από το να εξερευνά τα φαινόμενα με σκοπό να ανακαλύψει τους αντικειμενικούς κανόνες που τα διέπουν, συνιστά την κατ' εξοχήν λειτουργία η οποία νομοθετεί.

Για το καντιανό σύστημα, η γνώση για τον κόσμο απορρέει από τη συνεργασία της αισθητικότητας και της νόησης. Η αισθητικότητα συνιστά την ικανότητα πρόσληψης παραστάσεων. Αντίστοιχα, η νόηση, την ικανότητα δημιουργίας γνώσης μέσω αυτών των παραστάσεων, αναγνωρίζοντας τους κανόνες στους οποίους υπάγονται.

Σύμφωνα με τον Kant, διαθέτουμε μια συγκροτημένη νοητική ικανότητα, πριν αυτή ενεργοποιηθεί από την τριβή με την εμπειρία. Σ' αυτό το προ-εμπειρικό στάδιο, η νόηση έχει την ικανότητα να συλλαμβάνει τις a priori κατηγορίες στις οποίες υπάγονται τα αντικείμενα των αισθήσεων.

Αντίστοιχα, η αισθητικότητα, ως ικανότητα να «πάσχουμε» από τα φαινόμενα, οφείλει να διαθέτει κάποιες στοιχειώδεις αρχές, βάσει των οποίων ενεργοποιείται η παραστατική ικανότητα. Την αναγκαία συνθήκη για την αίσθηση των εξωτερικών φαινομένων αποτελεί η *a priori αίσθηση του χώρου*, ενώ για την αίσθηση του εαυτού μας και της εσωτερικής κατάστασης, αναγκαία συνθήκη συνιστά η *a priori αίσθηση του χρόνου*.

Καθώς όμως τα φαινόμενα δίνονται εμπειρικά, ενώ οι κατηγορίες και η αίσθηση του χώρου και του χρόνου συνιστούν την πριν από κάθε εμπειρία πνευματική συγκρότηση, είναι αδύνατη η συνεργασία της νόησης και της αισθητικότητας για τη συγκρότηση γνώσης: τα φαινόμενα σε σχέση με τις έννοιες είναι ανομοιοειδή· διαφορετικής τάξης.

1.2.2 *Η δημιουργική φαντασία: τόπος προ-οργάνωσης του σχήματος της εικόνας*

Για το σχηματισμό της γνώσης απαιτείται μια περιοχή του πνεύματος, ικανή να μεσολαβεί μεταξύ της αισθητικότητας και της νόησης, ώστε να είναι δυνατή η υπαγωγή των αισθητηριακών δεδομένων στις έννοιες. Αυτός ο ενδιάμεσος όρος οφείλει να είναι ομοειδής με το φαινόμενο, αλλά την ίδια στιγμή και με τις νοητικές κατηγορίες, ώστε να καταλύεται η μεταξύ τους ασυμβατότητα.

Το χάσμα, μεταξύ αυτών που νοούμε και αυτών που λαμβάνουμε μέσω των αισθήσεων, γεφυρώνει η ικανότητα του νου να *φαντάζεται*. Η φαντασία (Kant, 1979: 117-120· Lyotard, 1991: 21) λειτουργεί *αναπλαστικά* όταν, μέσω συνειρμών, ανασυνθέτει τα αντικείμενα της εμπειρίας. Αλλά αυτή είναι η δευτερεύουσα λειτουργία της.

Η ουσιαστικότερη λειτουργία είναι η *δημιουργική σύνθεση*, κατά την οποία η φαντασία δρα ως ένας τόπος προ-οργάνωσης της αντίληψης, πριν από κάθε εμπειρία. Οι νοητικές κατηγορίες και η αίσθηση του χώρου και του χρόνου απαιτούνται ως προϋποθέσεις για την αντίληψη. Εντούτοις, για να αντιληφθούμε το πολλαπλό των παραστάσεων ως ενότητα, προαπαιτείται η σύλληψη της υφέρπουσας δομής τους· του *σχήματός* τους.

1.2.3 *Η σχηματοποίηση ως σύνθεση των a priori ικανοτήτων του πνεύματος*

Το *σχήμα* (Kant, 1979: 158, 164) μιας έννοιας παράγεται από τη φαντασία, με σκοπό να δώσει στην έννοια ένα γενικό περίγραμμα. Εντούτοις, συγκρινόμενο με την παράσταση του αντικειμένου στο οποίο αναφέρεται –την εικόνα του– θα το χαρακτηρίζαμε ως την αφαιρετική έκφραση της παράστασης, η οποία περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο η συγκεκριμένη μορφή υπάγεται στην ευρύτερη κατηγορία. Κατά κάποιο τρόπο, το σχήμα αποτελεί την απαραίτητη προυπόθεση, τη συνθετική δομή της εικόνας. Το σχήμα προσδιορίζει τη μορφή του πράγματος, ενώ η εικόνα παρουσιάζεται ως η ανασύνθεσή του μέσα στη φαντασία.

Κατά τη σχηματοποίηση, η φαντασία δρα δημιουργικά. Κατά μία έννοια, η σχηματοποιητική φαντασία συνιστά την περιοχή του πνεύματος, όπου δίνονται αδιαμόρφωτες και απροσδιόριστες οι συνθήκες υπό τις οποίες είναι δυνατή η αντίληψη των φαινόμενων πραγμάτων· το πεδίο απ' όπου πηγάζει η δυνατότητα αντίληψης της πραγματικότητας. Και αν, για τη μοντέρνα εποχή, ο κόσμος υπάρχει μέσα από το υποκείμενο, η δημιουργική φαντασία, εντέλει, συνιστά τον τόπο των εν δυνάμει ικανοτήτων, των προϋποθέσεων υπό τις οποίες τα πράγματα ενδέχεται να υπάρξουν ως εικόνες.

1.3 Ο υπερβατικός εμπειρισμός

1.3.1 *Ο συμβολικός χαρακτήρας της δομής: μεταξύ πραγματικού και φανταστικού*

Η οντολογία του Deleuze αρθρώνεται γύρω από την ιδέα της αδιάκοπης δημιουργικής διαδικασίας, κατά την οποία το πράγμα βρίσκεται διαρκώς *υπό κατασκευή*. Ο χώρος και ο χρόνος συνιστούν *δίκτυα* μέσα στα οποία το πράγμα σχηματίζεται ως σημείο στην τομή αλληλεπιδρώντων και διαρκώς μεταβαλλόμενων δυναμικών γραμμών. Εντούτοις, τα δίκτυα δεν είναι προϋπάρχοντα καθεαυτά· προκύπτουν ως *σχέσεις* μεταξύ πραγμάτων. Υπό αυτή τη θεώρηση, το κείμενο *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό* (Deleuze, 1985) διερευνά τις συνθήκες συγκρότησης της δομής.

1. Το *πράγμα*, για τον Deleuze, είναι της τάξης της μονάδας, του αδιαίρετου: Το πραγματικό ως ύπαρξη ενέχει την ιδέα της απειρίας του, την οποία περικλείει στη μοναδικότητά του.
2. «Άπαξ και βλέπουμε δύο σε "ένα", από τη στιγμή που διπλασιάζουμε, το φανταστικό εμφανίζεται αυτοπροσώπως, έστω και αν ασκεί τη δράση του μέσα στο πραγματικό» (Deleuze, 1985: 327). Ο λόγος γίνεται για την *εικόνα* του πράγματος. Αν αποδεσμευτούμε από το μεταφυσικό βάρος που αποδίδει ο Πλάτωνας στον όρο,[1] μπορούμε να μιλήσουμε για την *ανα-παράσταση του πράγματος μέσα στο πνεύμα*, τον αντικατοπτρισμό του πραγματικού μέσα από το πρίσμα των αντιληπτικών ικανοτήτων του ανθρωπίνου πνεύματος. Έστω και ως *ελλάσσων πράγμα*, η εικόνα υπονοεί πάντοτε ότι μεταφέρει κάτι από την αδιαίρετη ενότητα του πρωτοτύπου.

1. «Απεικασθέντος, όντος δε εικόνος εικότας» (Πλάτωνας, 2000: 198 [29c1]).

3. Η δομή κινείται μεταξύ του *πραγματικού* και του *φανταστικού*, αντιστοιχώντας στο συμβολικό στοιχείο, στην τάξη του *τρίτου*. Δεν είναι της τάξης του ορατού, επειδή δεν εμφανίζεται ως ολοκληρωμένη μορφή. Υπερβαίνει τους περιορισμούς της μορφής, γιατί αν δεν συνέβαινε αυτό, θα έχανε τις «πτητικές» της ιδιότητες: να υπόκειται στα πράγματα και, την ίδια στιγμή, να προηγείται του σχηματισμού τους.

Εντούτοις, δε σχηματίζεται a priori. Μια δομή σχηματισμένη στη βάση νοητικών αρχών θα αποδεικνυόταν εξαιρετικά δυσκίνητη κατά την ενεργοποίησή της. Η προβολή a priori νοητικών σχημάτων πάνω στην διαρκώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα, έχει σαν αποτέλεσμα μονάχα τον στιγμιαίο περιορισμό της. Δεν είναι δυνατή η a priori σύλληψη ενός δομικού μηχανισμού, ικανού να αυτορρυθμίζεται, ώστε να ακολουθεί τη ζωή. Και αυτό γιατί η *ισορροπία ή η ανισορροπία* δεν συνιστούν συνθήκες που επιβάλονται εκ των προτέρων, αλλά αντίθετα *προκύπτουν ως σχέσεις μεταξύ των δομικών όρων*.

1.3.2 *Η δομή ως τάξη θέσεων*

Η δομή συνιστά τον τόπο των εν δυνάμει σχέσεων μεταξύ των στοιχείων της. Τα στοιχεία της δεν αναφέρονται σε κάτι «εξωτερικό» της δομής, ώστε να αντλήσουν τη σημασία τους: η δομή διατηρεί την αυτονομία της. Αν τα στοιχεία της συνιστούσαν *σημεία* ή *σημαινόμενα*, διατηρώντας σχέσεις αναλογίας, ομοιότητας ή άλλες, με τα πράγματα ή τις εικόνες, ο δομικός σχηματισμός θα ήταν υποκείμενος σε αυτά, και θα ήμασταν υποχρεωμένοι να τον καθαιρέσουμε από την τάξη του τρίτου· αυτού που δεν σχηματίζει ζεύγη με άλλους όρους, αλλά *κυκλοφορεί* ανάμεσα στα ζευγάρια.

Τα στοιχεία της δομής δεν έχουν παρά ένα νόημα λόγω *θέσης*. Η *θέση* δεν εννοείται στον πραγματικό χώρο. Η γειτνίαση των στοιχείων συγκροτεί μια *τοπολογία* –έναν δομικό χώρο– στην οποία οι θέσεις προηγούνται σε σχέση με τα πράγματα. Υπό αυτή τη συνθήκη, το νόημα είναι μια απόρροια· προκύπτει κατά την κατάληψη των θέσεων από τα στοιχεία.

1.3.3 *Η διαφοροποίηση των ενεργών δομών*

Η δομή συνιστά μια ολότητα, αλλά όχι της τάξης του μορφικού. Συνίσταται σε δυνάμεις· δυναμικές τάσεις που προκύπτουν από τις σχέσεις των στοιχείων που την απαρτίζουν. Για όσο εμμένουμε στην τάξη της δομής, η δράση των τάσεων δεν είναι προσδιορισμένη. Μόνο όταν ενεργοποιείται από πραγματικές σχέσεις και όντα, είναι δυνατό να διαφοροποιηθούν οι μορφές που μπορεί να πάρει. Από τη στιγμή που πραγματώνουν το δυναμικό τους, από τη στιγμή που υλοποιούνται, οι δομές διαφοροποιούνται. Με αυτό τον τρόπο, είναι δυνατό να διακρίνουμε διαφορετικά συμβάντα που διέπονται από την ίδια δομική συγκρότηση.

Το *διαφοροποιητικό* συνιστά εξέχον χαρακτηριστικό της δομής, με την έννοια ότι ενέχει τη δυνατότητα να παράγει διαφορετικά γεγονότα κάθε φορά που πραγματώνεται, αλλά την ίδια στιγμή να διατηρεί και την ικανότητα να υφίσταται αδιαφοροποίητη, έως τη στιγμή που θα ενσαρκωθεί ξανά, υπό διαφορετική μορφή.

1.3.4 *Η μετατόπιση της δομής σε παράλληλες σειρές*

Προκειμένου να είναι δυνατή η αναγνώριση της ίδιας δομικής συγκρότησης σε διακριτά συμβάντα, η δομή οφείλει να μετατοπίζεται σε δύο τουλάχιστον παράλληλες και ομόλογες μεταξύ τους, σειρές δομικών στοιχείων και σχέσεων. Αλλά τότε, τι είδους σχέση αναπτύσσεται μεταξύ των δομικών όρων της μιας και της άλλης σειράς; Αν παρατάξουμε τις παράλληλες σειρές σε ένα σχήμα ακολουθίας, όπου ο σχηματισμός της μιας προηγείται της άλλης, τότε τα συμβολικά στοιχεία, οι σχέσεις και οι μοναδικότητες της πρώτης δομής, καθίστανται προγενέστερα αυτών της δεύτερης. Αντίστοιχα, οι δομικοί όροι της δεύτερης σε κατάταξη σειράς θα θεωρούνταν όροι παράγωγοι ή αντανακλάσεις των πρώτων.

Ο Deleuze, μπροστά στο πρόβλημα της ύπαρξης μιας πρωτεύουσας δομικής σειράς, σιωπά.[2] Περιορίζεται να αναγνωρίσει την αναγκαιότητα της παράλληλης στοίχησης δύο σειρών, προκειμένου να λειτουργήσει η δομή.

2. «Το ερώτημα αν η πρώτη σειρά σχηματίζει μια βάση και με ποιο νόημα, αν είναι σημαίνουσα καθώς οι άλλες είναι μόνο σημαινόμενες, είναι ένα περίπλοκο ερώτημα, του οποίου δεν μπορούμε ακόμα να διασαφήσουμε τη φύση» (Deleuze, 1985: 344).

1.3.5 *Η ευθύνη της δημιουργίας της δομής*

Στον *Τίμαιο*, η δημιουργία του κόσμου αποδίδεται στη σκοπιμότητα του Αγαθού Δημιουργού, ο οποίος τον κατασκευάζει σαν εικόνα του ιδανικού, μέσω της Χώρας. Εντούτοις, είναι δυνατή η κατασκευή και άλλων τέτοιων κοσμολογικών σχημάτων.

Έστω ότι στη θέση του Κατασκευαστή-Δημιουργού θέτουμε τον ανθρώπινο Λόγο. Ο Kant υποστήριξε ότι το ίδιο το πνεύμα δημιουργεί: «χωρίς νου, δεν θα υπήρχε πουθενά φύση». Ο κόσμος των αμετάβλητων Ιδεών αντιστοιχεί στο υπερβατικό επίπεδο όπου εντοπίζονται οι a priori αρχές του καντιανού συστήματος. Η περιοχή της φαντασίας όπου επιτελείται η σχηματοποίηση, θα ήταν αντίστοιχη της Υποδοχής. Καθώς μετακινούμαστε από το πλατωνικό στο καντιανό σύστημα ο Θεός έχει πεθάνει και έχει αντικατασταθεί από τον Λόγο. Είτε τίθεται από τον Δημιουργό, είτε προβάλεται στα φαινόμενα μέσω του Λόγου, *η τάξη επιβάλεται εκ των άνω*.

Για τον Kant, ο άνθρωπος τίθεται στη θέση του Δημιουργού. Αλλά όχι οποιοσδήποτε άνθρωπος· το *υπερβατικό υποκείμενο*, καθαρό από κάθε εμπειρία. Πιθανότατα, το καντιανό σύστημα διερευνά τις συνθήκες υπό τις οποίες ο άνθρωπος είναι δυνατό να τοποθετηθεί στη θέση του δημιουργού. Ο Kant θεωρεί ότι η εμπλοκή μας στην εμπειρική τάξη συνιστά την καθυστέρηση που μας επιβάλεται, ώστε να αδυνατούμε να πιάσουμε αυτή τη θέση. Για τον Πλάτωνα, ο άνθρωπος δεν είναι τίποτε άλλο από μια *καθυστέρηση* στην αντανάκλαση της αλήθειας πάνω στα πράγματα· καθυστέρηση, γιατί επιμένει να εικάζει και να κατασκευάζει μύθους για την αληθή εικόνα του κόσμου, ενώ αυτή είναι απρόσιτη: ο άνθρωπος επιμένει να μιμείται τον δημιουργό.

Ούτε ο Deleuze αγνοεί το ερώτημα της προέλευσης των δομών (βλ. σημ. 2). Εντούτοις, αποδεχόμενος το αναπόδραστο της εμπειρικής τάξης, δεν εστιάζει στο να αποδωθεί κάπου η ευθύνη της δημιουργίας του προβληματικού πεδίου της δομής, αλλά στον *τρόπο* λειτουργίας της. Ερωτήματα γύρω από τη δημιουργία της πρωταρχικής δομής θέτουν παραδοσιακά οι κλασικοί φιλόσοφοι. *Το ερώτημα του «πώς» λειτουργεί η δομή αρμόζει σε ένα μηχανικό, της σκέψης ή της αρχιτεκτονικής δομικών συστημάτων.*

20 382-400 Theotokatou_Layout 1 08/10/2012 11:07 π.μ. Page 389

Οι προσεγγίσεις του Πλάτωνα και του Kant αποδεικνύονται δεσμευμένες από τη σαφή διάκριση μεταξύ (δρώντος/αντιληπτικού) *υποκειμένου* και *αντικειμένου* (δράσης/αντίληψης). Στη σκέψη του Deleuze, κατά την αντίληψη του πραγματικού δεν προκρίνεται το υποκείμενο έναντι του αντικειμένου ή αντίστροφα. Η πραγματικότητα συντίθεται καθώς το επίπεδο άρθρωσης του αντικειμένου συμπλέκεται με το επίπεδο της αισθητικής πρόσληψής του. Επιπλέον, ούτε η σχέση υποκειμένου/αντικειμένου είναι καθορισμένη a priori, καθώς η δομή ως τάξη είναι αναγνώσιμη μόνο μέσα από τα αποτελέσματα που προκαλεί.[3] Αυτό που προηγείται στη δομή είναι η *θέση* έναντι σε αυτούς που την καταλαμβάνουν. Η συνθήκη της προυπάρχουσας θέσης συνιστά το υπερβατολογικό στοιχείο στη φιλοσοφία του Deleuze (1985: 330-332)· η αναγκαιότητα πλήρωσης της θέσης για την παραγωγή νοήματος, την εμμονή στο εμπειρικό πεδίο.

3. «Ο στρουκτουραλισμός, διόλου δεν είναι μια σκέψη που καταργεί το υποκείμενο, αλλά μια σκέψη που το κατατέμνει και το κατατέμνει συστηματικά, που αμφισβητεί την ταυτότητα του υποκειμένου, που το διαλύει και το κάνει να περνά από θέση σε θέση, υποκείμενο μοναδικό πάντα, καμωμένο από εξατομικεύσεις, αλλά απρόσωπες, ή από μοναδικότητες, αλλά προ-ατομικές» (Deleuze, 1985: 357).

1.3.6 *Χώρα – Φαντασία – Δομή: οι ενδιάμεσοι τόποι*

Είτε η επιβολή της αποδίδεται στη θεϊκή παρέμβαση, είτε αποδίδεται στον ανθρώπινο νου, είτε προκύπτει ως πραγμάτωση του δυναμικών σχέσεων μεταξύ των πραγμάτων, η τάξη δημιουργείται σε μια ενδιάμεση περιοχή στην οποία αποδίδονται *χωρικά* χαρακτηριστικά. Εκεί, εκδηλώνεται *η προδιάθεση των πραγμάτων να σχηματοποιούνται*. Η αδυναμία σαφούς προσδιορισμού του μεσάζοντος πεδίου δεν σημαίνει ότι αντιστοιχεί στην κενή θέση. Αντίθετα, περιέχει εν δυνάμει *τάσεις*, δυνατότητες για κάθε πιθανή πραγμάτωση: το νόημα υπάρχει σε περίσσεια, καθώς παράγεται από τις διαφορικές σχέσεις.

Αντίθετα, εκείνο που παύει την υπερπαραγωγή του νοήματος είναι η ενεργοποίηση των θέσεων, η δημιουργία παγιωμένων μοναδικοτήτων – πραγματικών όντων και γεγονότων που εγκλείουν όσο νόημα μπορούν να αντέξουν.

Το οντολογικό επίπεδο της Υποδοχής, η φαντασία και το επίπεδο της δομής, συνιστούν ένα «θετικό έδαφος», «φανερώνει τους τρόπους ύπαρξης της τάξης», είναι «πιο στέρεα, πιο αρχαϊκή, λιγότερο αμφίβολη, πιο *αληθινή* από τις άλλες θεωρίες που δοκιμάζουν να της προσδώσουν μια ρητή μορφή, μια εξαντλητική εφαρμογή, ή ένα φιλοσοφικό θεμέλιο» (Foucault, 1993: 19, 440-441).

1.3.7 *Υποδοχή – Σχήμα – Αντικείμενο=x: οι μεσάζοντες όροι*

Για τον Deleuze η δομή αδυνατεί να συγκροτηθεί απουσία ενός όρου αρκετά ευέλικτου, ώστε να κυκλοφορεί ελεύθερα ανάμεσα στις διαφορετικές τάξεις που την συνθέτουν, μεταφέροντας μεταξύ των διαφορετικών τάξεων το σταθερό νόημα που διαφοροποιεί τη μια δομή από τις υπόλοιπες.

Εξ' αιτίας της απροσδιόριστης φύσης του, ο όρος αυτός αναφέρεται ως «αντικείμενο=x» (Deleuze, 1985: 347-355). Το μεταβλητό αντικείμενο=x είναι της τάξης του συμβολικού, γιατί αν δεν αντιστοιχούσε στην τάξη του τρίτου, δεν θα μπορούσε να κυκλοφορεί *μεταξύ* του πραγματικού και του φανταστικού, του ιδεατού και του φαινομένου, του απόλυτου και του ενδεχομενικού. Ο ακριβής εντοπισμός του δεν είναι δυνατός, γιατί ενώ για τον προσδιορισμό του

έχει ανάγκη τη σταθερότητα της δομής, την ίδια στιγμή τη χαρακτηρίζει μέσω της διηνεκούς μετάθεσής του στα διαφορετικά συμβάντα που διέπονται από την ίδια δομική συγκρότηση.

Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί το σχήμα στο καντιανό σύστημα: συνιστά τον απαραίτητο ενδιάμεσο όρο για τη μεταφορά των νοουμένων στα φαινόμενα. Το σχήμα είναι υπερβατικό, της τάξης του τρίτου. Αλλά, καθώς καθετί υλικό υπόκειται σε φθορά, το σχήμα δεν φαίνεται να ανήκει στην υλική πραγματικότητα. Μάλλον κινείται στην ενδιάμεση περιοχή, *μεταξύ* υλικού και άυλου, απόλυτου και ενδεχομενικού, ιδανικού και πραγματικού.

1.3.8 *Σύνθεση: η μεσάζουσα διαδικασία*

Καθεμία από τις «κοσμοθεωρίες» που εκτέθηκαν, εκφράζει και διαφορετικό συνθετικό μοντέλο. Για τον πλατωνικό ιδεαλισμό, η παραγόμενη μορφή *μιμείται* το αρχέτυπο. Το κατ' εξοχήν παράδειγμα αποτελεί η δημιουργία του κλασικού ναού στην αρχαία Ελλάδα. Καθώς η μορφή του αρχετύπου θεωρείται ενδιάθετη, μεταφερόμενη μέσα από την παράδοση, ο δημιουργός παίζει δευτερεύοντα ρόλο: *μιμείται* τη δοσμένη μορφή, για να τη μεταφέρει στον πραγματικό κόσμο (Ανδρόνικος, 1984: 109-124).

Ανάλογη μέθοδο ακολουθεί ο σχεδιασμός όταν αναφέρεται σε τυπικές γεωμετρικές δομές. Οι αμετάβλητοι, *αχρονικοί* τύποι δομικής οργάνωσης, διατρέχουν την ιστορία της αρχιτεκτονικής πρακτικής ενώ, την ίδια στιγμή, παράγουν ιστορικά προσδιορισμένες αρχιτεκτονικές μορφές. Η γεωμετρική δομή συγκροτεί το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ως σχέση των επιμέρους σχημάτων που αποτελούν το υπόβαθρο της υλικής μορφής, αλλά και ως καλός μεταφορέας συμβολισμών οι οποίοι συγκρατούν τη νοηματική υπόστασή του. Διαφορετικές μεταξύ τους μορφές είναι δυνατό να προκύπτουν από την ίδια δομική συγκρότηση, εντούτοις, δεν ισχύει το αντίστροφο: η γεωμετρία αναπτύσσεται ανεξάρτητα από τις πιθανές εφαρμογές της.

Στο συνθετικό μοντέλο που απορρέει από την καντιανή θεώρηση, η μορφή οριστικοποιείται από την προβολή του σχήματος που έχει *συνθέσει*[4] το ενεργητικό υποκείμενο. Το σχήμα συντίθεται a priori, πριν ενσαρκωθεί στις παραστάσεις. Μέσω της συνθετικής νοητικής ικανότητας, οι παραστάσεις προστίθενται η μια μετά την άλλη και συλλαμβάνονται ως μια ενότητα.

Γενικά, τα πρότυπα λειτουργούν κανονιστικά ως προς το αντικείμενο του σχεδιασμού, έστω και αποδεσμευμένα από τον μεταφυσικό συμβολισμό του αρχετύπου. Εντούτοις, παράγουν εξίσου *κλειστές* μορφές, με την έννοια ότι είναι προαποφασισμένη η στάση τους σχετικά με ό,τι τις περιβάλλει και την επηρεάζει.

Εντούτοις, ο σχεδιασμός δεν ακολουθεί πάντοτε μια μέθοδο εκ των προτέρων ορισμένη. Όταν δεν αναφέρεται σε ορισμένο πρότυπο ή μέθοδο επίλυσης, συνιστά ο ίδιος ένα *ελεύθερο παιχνίδι διερεύνησης της μεθόδου*. Η απουσία προτύπου ή προδιαγεγραμμένων κανονιστικών περιορισμών δεν σημαίνει ότι οι αρχιτεκτονικές προτάσεις δεν οφεί-

4. Όταν η συνθετική διαδικασία προχωρεί χωρίς εμπειρικά δεδομένα, αλλά με μόνα δεδομένα τις a priori εποπτείες του χώρου και του χρόνου και τις a priori έννοιες του νου, μπορούμε να μιλάμε για καθαρή σύνθεση του νου. «Η σύνθεση είναι πραγματικά εκείνο που συνάγει κατ' ουσία τα στοιχεία σε γνώσεις και τα συνενώνει σε κάποιο περιεχόμενο. Άρα είναι το πρώτο στο οποίο πρέπει να συγκεντρώσουμε την προσοχή μας, άμα θέλουμε να εκφέρουμε κρίση για την αρχική πηγή της γνώσεώς μας» (Kant, 1979: 46).

λουν να διέπονται από συνέχεια και συνέπεια. Ο σχεδιασμός, διαμορφώνοντας τις αρχές του, την ίδια στιγμή παρέχει και τα κριτήρια ελέγχου του, προκειμένου να αυτοδιορθώνεται.

Για τον Deleuze, τα πράγματα αποκτούν μορφή όταν πραγματικά όντα καταλαμβάνουν θέσεις σε ένα δομικό σχηματισμό. Εντούτοις, δεν μπορούμε να αποφανθούμε για το αν οι αντικειμενικές συνθήκες ή οι υποκείμενοι σε αυτές όροι προηγούνται κάθε φορά: η απάντηση είναι κανένα από τα δύο ή και τα δύο. Κατά τη συνθετική διαδικασία, αποκαθίσταται μια ισορροπία μεταξύ όρων, κάτω από τον γενικό δομικό σχηματισμό. Το σχήμα αυτό δεν είναι a priori αποφασισμένο. Παράγεται κατά την αλληλεπίδραση των συνθετικών όρων και υπό την προυπόθεση ότι είναι δυνατή η αποκατάσταση της μεταξύ τους ισορροπίας, κάτω από την αρχή της ενότητας. *Η σύνθεση της δομής συγκροτείται στην πράξη.*

Υπό αυτή τη θεώρηση, το ενδιαφέρον του σχεδιασμού δεν εστιάζεται στην ομοιότητα στο πρότυπο, ούτε στην ορθή εφαρμογή του τύπου. *Το ενδιαφέρον εστιάζεται στη δυνατότητα των συνθετικών σχέσεων και των κατασκευαστικών όρων να σχηματίσουν μια –γλωσσική ή αρχιτεκτονική– πρόταση με νόημα.*[5]

5. «Στα διάφορα επίπεδα της δομής, στο πραγματικό και το φανταστικό, στα πραγματικά όντα και τις ιδεολογίες, το νόημα και η αντίφαση είναι «αποτελέσματα» που πρέπει να κατανοηθούν μετά από μια «διαδικασία», από μια διαφορική παραγωγή καθαυτό δομική, μια παράδοξη στατική γένεση φυσικών «αποτελεσμάτων» (οπτικών, ηχητικών κ.λπ.). Τα βιβλία ενάντια στον στρουκτουραλισμό (ή ενάντια στο νέο μυθιστόρημα) δεν έχουν κατ' ουσία καμιά βαρύτητα· δεν μπορούν να εμποδίσουν τον στρουκτουραλισμό να έχει μια παραγωγικότητα που είναι αυτή της εποχής μας. Κανένα βιβλίο ενάντια σε οτιδήποτε δεν έχει ποτέ καμία βαρύτητα· τα μόνα βιβλία που βαρύνουν είναι εκείνα που γράφονται «για» κάτι καινούργιο και μπορούν να το παράγουν» (Kant, 1979: 360).

2. ΟΙ «ΕΥΛΟΓΕΣ» ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ: ΤΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

2.1 Ο εικώς λόγος και τα όρια της παράστασης

Ο Τίμαιος, έχοντας αρχίσει την έκθεση της φυσικής του θεωρίας, παρεμβάλει ένα σχόλιο για την *οδό* που οφείλει να ακολουθεί ο θεωρητικός λόγος.

Ο κόσμος των αισθητών πραγμάτων διέπεται από μια εγγενή αστάθεια, καθώς τα στοιχεία που ενοικούν σ' αυτόν δεν βρίσκονται σε τέλεια μορφή, αλλά σε κατάσταση διαρκούς μετασχηματισμού. Υπό αυτή τη συνθήκη, δεν δικαιούμαστε να μιλάμε για τα αισθητά πράγματα ονομάζοντάς τα. Το όνομα και το κατηγόρημα είναι σαφείς προσδιορισμοί. Απευθύνοντάς τα, επιχειρούμε να περιορίσουμε την ασαφή φύση των αντικειμένων της αναφοράς και να τα σταθεροποιήσουμε.

Αλλά αυτό είναι ανώφελο: το σταθερό και αμετάβλητο νόημα των αληθών προτάσεων υπάρχει κάπου αλλού. Για τον Πλάτωνα, δεν *γνωρίζουμε· σχηματίζουμε* υποθέσεις. Η επιστήμη, η τέχνη και κάθε δραστηριότητα του πνεύματος απλώς *εικάζουν* για τη φύση του αληθινού· είναι *εικότες λόγοι*. Ως τέτοιοι, δεν είναι αναντικατάστατοι. Είναι σκόπιμη κάθε θεωρητική κατασκευή, με την προϋπόθεση ότι διέπεται από λογική συνέχεια.

Ο Πλάτωνας, αδυνατώντας να προσεγγίσει την αλήθεια, μεταθέτει το ενδιαφέρον της εξιστόρησής του από το αληθές των λόγων της, στη μέθοδο ανάπτυξής της. Αν ο λόγος που αναφέρεται στον κόσμο των φαινομένων δεν μπορεί να είναι *αληθής*, οφείλει να παρουσιάζεται ως *αληθοφανής* εξιστόρηση, εξασφαλίζοντας την εσωτερική συνέπεια και τη λογική συνέχεια της παραγωγικής δομής του μύθου. Με αυτήν τη μετάθεση, η μελέτη της φύσης καθηλώνεται

στο πεδίο της πιθανότητας, ενώ προκρίνεται «ο ορθός σχεδιασμός ενός εικότος μύθου». *Το εύλογο της διαδικασίας που ακολουθεί ο σχεδιασμός (του μύθου) αναδεικνύεται σε ουσιαστικότερη απαίτηση από την ανάδειξη του αποτελέσματος σε μοναδική και αναπόδραστη λύση.*

2.2 Η μέθοδος του φιλοσοφικού λόγου: «τι είναι;» ή «πώς φαίνεται;»

Ο Πλάτωνας μοιράζεται την εμμονή για την ορθή μέθοδο ανάπτυξης του επιστημονικού λόγου με τους αναλυτικούς φιλοσόφους, οι οποίοι απαίτησαν την κάθαρση της γλώσσας προκειμένου να χρησιμοποιείται για την εκφορά επιστημονικών προτάσεων.

Η επιστήμη έχει ανάγκη ένα μέσο το οποίο να εκφέρει τις αντικειμενικές διαπιστώσεις των πειραμάτων και των μετρήσεων. Εντούτοις, η κοινή γλώσσα είναι μιασμένη με την αύρα της υποκειμενικής θεώρησης του παρατηρητή. Προκειμένου να χρησιμοποιείται από την επιστήμη, οφείλει να καθαρθεί από τα άχρηστα στοιχεία με τα οποία έχει επιβαρυνθεί κατά την καθημερινή της χρήση.

Για τον Wittgenstein, η παραδοσιακή φιλοσοφία εξανάγκασε τη γλώσσα να αποφανθεί για αυτά που δεν είναι δυνατό να γνωρίσει εμπειρικά. Αφού η γλώσσα δημιουργείται και ενδημεί μέσα στην εμπειρία, ο,τιδήποτε μπορεί να μεταφερθεί μέσω του λόγου αναφέρεται αυστηρά στο πραγματικό πεδίο.

Εντούτοις, παρατηρεί ότι ο τόπος όπου τροφοδοτείται αυτή η ακατανίκητη έλξη για το υπερβατικό είναι η ίδια η γλώσσα: όταν μια λέξη απευθύνεται κάπου –όταν *ονομάζει*– επιβάλει τάξη. Μας κάνει να παραβλέπουμε τη συγκεκριμένη χωροχρονική εκφορά, υποβάλοντας την ιδέα της αναζήτησης της άχρονης ουσίας της.[6]

Για τους αναλυτικούς, το μεθοδολογικό ατόπημα των κλασικών φιλοσόφων οφείλεται ακριβώς σε αυτήν τη γοητευτική λειτουργία της γλώσσας. Μέσω της *σιωπής,* ο Wittgenstein θέτει τα όρια των λόγων που έχουν νόημα. Ο θεωρητικός λόγος δεν μπορεί να κάνει τίποτε άλλο από το να *δείχνει* την πραγματικότητα. Για αυτά που υπερβαίνουν το εμπειρικό πεδίο, οφείλουμε να σωπαίνουμε (Wittgenstein, 1978: 43). Για τους αναλυτικούς, *τα μεταφυσικά ερωτήματα δεν λύνονται, αλλά δια-λύονται ως κενά νοήματος*, ως α-νόητα.

Ανάλογα, το κείμενο του Deleuze περιορίζεται σε περιγραφές του τρόπου με τον οποίο εμφανίζεται η σκέψη των δομιστών.[7] Προτίθεται να δείξει την κοινή *οδό* που ακολουθούν αυτών που υπάγονται στο στρουκτουραλισμό. Ο Deleuze αναφέρεται σε πραγματοποιημένα έργα που συγκροτούν και ταυτόχρονα υποτάσσονται σε ό,τι αποκαλούμε στρουκτουραλιστική σκέψη. Δεν είναι δυνατή η διάκριση των αντικειμενικών χαρακτηριστικών του δομισμού, από τους υποκείμενους σε αυτόν διανοητές.

Θα ήταν λάθος η δέσμευση μιας περιοχής της σκέψης μέσω των περιορισμών που θέτει ένας σαφής ορισμός. Όπως

6. «Μια λέξη που παγιώνεται επιβάλλει μια ομοιομορφία. Εξαφανίζει, κατά παράδοξο τρόπο, πίσω από την καθαρότητά της τις ποικίλες χρήσεις της, την πολυσημία της. Μας κάνει να παραβλέπουμε τη συγκεκριμένη εκφορά εν χώρω και εν χρόνω, και μας υποβάλει την ιδέα της αναζήτησης της άχρονης ουσίας της» (Κιντή, 1995: 171).

7. «Πρόθεσή μας λοιπόν είναι να εντοπίσουμε μόνο ορισμένα, τα πιο απλά, τυπικά κριτήρια αναγνώρισης, επικαλούμενοι κάθε φορά το παράδειγμα των αναφερόμενων συγγραφέων, όποια κι αν είναι η διαφορά των εργασιών και των σχεδίων τους» (Deleuze, 1985: 346).

20 382-400 Theotokatou_Layout 1 08/10/2012 11:07 π.μ. Page 393

θα σημείωνε ο Wittgenstein, στη σκέψη είναι α-νόητο να βάζουμε όρια: «Γιατί για να βάλουμε στη σκέψη ένα όριο, θα έπρεπε να μπορούμε να σκεφτόμαστε και τις δύο πλευρές αυτού του ορίου» (Wittgenstein, 1978: 43).

2.3 Η μεταφορά: το κατεξοχήν δομικό σχήμα

Οι συνθήκες συγκρότησης της δομής, όπως και η φύση της Υποδοχής, αντιστέκονται έως το τέλος σε έναν σαφή προσδιορισμό. Είναι «αυτό» που απενδύεται οποιονδήποτε χαρακτηρισμό, γιατί μόλις επιχειρήσουμε να της επιβάλουμε τα όρια του ονόματος, εκείνη έχει ήδη αλλάξει, καθώς βρίσκεται σε διαρκή κίνηση και μετασχηματισμό.[8]

8. «Ο λόγος, όπως η αναφορά σε αυτό που είναι εν γένει, αποκτά ή χάνει τις ιδιότητες που ενισχύουν την αξία του από αυτό στο οποίο αναφέρεται» (Derrida, 2000: 19-20).

Ο λόγος που της αρμόζει οφείλει να είναι ίδιας τάξης, ανάλογος της απροσδιοριστίας και της ασάφειάς της. Όποτε επιχειρούμε να κάνουμε λόγο γύρω από την Χώρα –ή γύρω από τις συνθήκες συγκρότησης της δομής– παίζουμε με τα όρια της γλώσσας ως αναπαραστατικού μηχανισμού.

Ο λόγος που κυριολεκτεί –ο λόγος που ονομάζει– προσδίδει στο αντικείμενό του ορισμένη μορφή. Ο μεταφορικός λόγος *σχηματοποιεί*.[9] Όποτε δεν μπορούμε να κυριολεκτήσουμε, επικαλούμαστε τον *μεταφορικό λόγο*: αυτόν που αποκτά νόημα καθώς κυκλοφορεί μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου, μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, μεταξύ του κόσμου των αισθητών και του κόσμου των ιδεών. Η μεταφορά ως σχήμα λόγου καταλύει τα όρια που επιβάλει στον λόγο η εμμενής του τάξη.

9. «[η μεταφορά και η μετωνυμία] δεν είναι διόλου σχήματα της φαντασίας, αλλά αρχικά δομικοί παράγοντες [...] εκφράζουν τους δύο βαθμούς ελευθερίας της μετάθεσης από μια σειρά στην άλλη και στο εσωτερικό της ίδιας σειράς» (Deleuze, 1985: 346-347).

Η περιγραφή της δημιουργίας του κόσμου από τον Τίμαιο συνιστά η ίδια μια *μεταφορά*. Η μυθική διάσταση του διαλόγου επιτρέπει στον Πλάτωνα να παραβεί τα όρια αυτού του κόσμου: πλέον κινείται και μιλάει μέσα στον παραμυθένιο τόπο της Χώρας· *φαντάζεται*. Εντούτοις, έστω και αποδεσμευμένος από τα δεσμά της πραγματικότητας δεν είναι ελεύθερος από κάθε περιορισμό. Αντίθετα, κάθε αλόγιστη κίνηση μπορεί να τον καταστήσει έκπτωτο από τη Χώρα.

Το σχήμα, η δομή ή η Χώρα δεν είναι δυνατό να γίνουν κατανοητά από τη νόηση, σαν αντικείμενα. Διαφεύγουν διαρκώς από την αντίληψή μας, επειδή υπόκεινται στα πράγματα, υπονοούνται από την παράλληλη ύπαρξη της νόησης και της αισθητικότητας, της εικόνας και του πράγματος, του φανταστικού και του πραγματικού.

Υπό αυτή τη συνθήκη, ο μόνος νόμιμος λόγος είναι αυτός που συγκροτείται στην κόψη του κόσμου των Ιδεών και του κόσμου των αισθητών: αυτός που απευθύνεται και στους δύο ταυτόχρονα. Ο μεταφορικός λόγος αναπτύσσεται στο όριο αυτών των κόσμων, καθώς δεν νοείται χωρίς την ύπαρξη του σημαίνοντος και του σημαινόμενου κόσμου.

2.4 Η εμμενής τάξη των θεωρητικών κατασκευών

Ο Πλάτωνας μάλλον δεν θα συμφωνούσε με τους αναλυτικούς σχετικά με τον τόπο καταγωγής της γνώσης, καθώς η πλατωνική Αλήθεια έχει τεθεί στον Κόσμο των αμετάβλητων Ιδεών. Για τους αναλυτικούς, η *αντικειμενική αλήθεια* υπάρχει στο εμπειρικό πεδίο, ανεξάρτητη από τις υποκειμενικές νοητικές διαδικασίες οι οποίες την επεξεργάζονται

ως αντικείμενο. Ειδωμένα από την άποψη της οντολογικής αναφοράς, η σχέση μεταξύ του πλατωνικού συστήματος και του Λογικού Εμπειρισμού αποδεικνύεται ασύμβατη. Εντούτοις, οι στοχαστές συγκλίνουν ως προς την ενδεδειγμένη διαδρομή προς την αλήθεια – ως προς τη μέθοδο που ακολουθούν.

Ο Wittgenstein, στην εισαγωγή του *Tractatus* προειδοποιεί: «αυτό που έχω γράψει εδώ δεν έχει, στις λεπτομέρειές του, απαίτηση να προσφέρει τίποτα νέο» (Wittgenstein, 1978: 43). Το κείμενό του δεν στοχεύει στη δημιουργία ενός νέου φιλοσοφικού συστήματος το οποίο αντικαθιστά ό,τι έχει ήδη ειπωθεί, ως ικανοποιητικότερη εξήγηση του κόσμου. Εντούτοις, επιβάλει στο λόγο του την αυστηρότητα της μαθηματικής λογικής. Αντίστοιχους περιορισμούς θέτει στον φιλοσοφικό λόγο ο Πλάτωνας, όταν επισημαίνει ότι ο εικώς λόγος οφείλει να διέπεται από λογική συνοχή και συνέπεια ως προς το πεδίο αναφοράς του. Εντούτοις, εξαιτίας της αυστηρής της δέσμευσης στον αισθητό κόσμο, ούτε η πλατωνική φυσική είναι αναντικατάστατη: οποιοδήποτε άλλο θεωρητικό κατασκεύασμα που περιγράφει λογικά τον κόσμο θα ήταν αντίστοιχης αξίας.

Ο θεωρητικός λόγος είναι αναγκασμένος να αναφέρεται στην εμπειρία: η συνέπεια ως προς το πεδίο αναφοράς καθορίζει και τη νομιμότητά του. Η αναγκαιότητα ορισμού τού πεδίου αναφοράς δεν νοείται ως αρνητικός περιορισμός, αλλά ως αναπόδραστη οδός. Άλλωστε, η σκέψη φτάνει μέχρι το όριο που της είναι δυνατό· αν ήταν σε θέση να νοήσει αυτό που κείται πέραν του ορίου που της έχει τεθεί, τότε την ίδια στιγμή έχει υπερβεί τα όριά της· τα έχει ήδη μεταθέσει. Πολύ περισσότερο από αντικείμενο της νόησης, *το όριο πιθανότατα συνιστά τον τρόπο που ακολουθεί η νόηση όταν σκέφτεται*. Το να βάζουμε όρια είναι μάλλον η μέθοδος της σκέψης Η εμμένεια είναι μάλλον η ευρύτερη συνθήκη υπό την οποία μας επιτρέπεται να πράττουμε και να μιλάμε: εντός καθορισμένων ορίων.

3. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΩΝ ΠΑΙΧΝΙΔΙΩΝ

3.1 Τα παιχνίδια: «σχήματα» λόγου

Εμμένοντας στο επίπεδο της δόξας, ο Πλάτωνας μας καλεί να σχηματίζουμε διαδρομές από το αληθές και σταθερό προς το αισθητό και το μεταβλητό.

Η Χώρα, εκτός από τον τόπο προσχηματισμού του πράγματος, επιτρέπει και την ανάπτυξη του εικότα λόγου. Αν οι προτάσεις που συγκροτούμε *θυμίζουν* το αληθές, ως «μετρημένα και συνετά παιχνίδια» (Πλάτωνας, 2000: 260 [59d1-2]· Derrida, 1990: 210-219), τότε προκαλούν την «αμεταμέλητον ηδονήν» (Πλάτωνας, 2000: 260 [59d]): αθώα ευχαρίστηση, η οποία δεν έχει κανένα μέλημα· απρόσκοπτη και ελεύθερη. Τα γλωσσικά παιχνίδια των εικότων λόγων φαίνεται να έχουν αξία αισθητική, παρά γνωσιολογική.

Για τον Πλάτωνα, η ευχαρίστηση από το ωραίο οφείλεται στο ότι το πράγμα *μιμείται* το αρχέτυπο. Το πνεύμα, με την αφορμή της μορφής των αισθητών, θυμάται το *αληθές*: αυτό που δεν έχει περιπέσει στη λήθη. Η ηδονή προκαλείται καθώς το πνεύμα διαπιστώνει ότι, παρά την έκπτωσή του στον κόσμο των αισθητών, μετέχει των Ιδεών.

3.2 Το παιχνίδι των ικανοτήτων του πνεύματος

Το γεγονός ότι ο Πλάτωνας επιφορτίζει τον επιστημονικό λόγο με αξία καλαισθητική, μοιάζει με αντιστροφή του ερωτήματος που θέτει ο Kant στη διερεύνηση των συνθηκών υπό τις οποίες οι καλαισθητικές κρίσεις μπορούν να αποκτήσουν νόημα διυποκειμενικό (Kant, 2000).

Μπροστά στο ωραίο, αντιλαμβανόμαστε αυθόρμητα τη μορφή ως *σκόπιμη* (Kant, 2000: 45), χωρίς να χρειάζεται η μεσολάβηση λογικών διεργασιών του πνεύματος. Η ικανοποίηση δεν προκύπτει από την αναγνώριση αντικειμενικών ιδιοτήτων της μορφής. Κατά κάποιο τρόπο, το αντικείμενο θεωρείται *προκαθορισμένο* για την κριτική μας ικανότητα, οπότε και εμφανίζεται το αίσθημα της ικανοποίησης.

Η ηδονή δεν αποτελεί απόκριση σχετική με τη γνώση, καθώς δεν θεμελιώνεται σε έννοιες. Με την αφορμή του ωραίου η φαντασία και η νόηση *παίζουν* (Kant, 2000: 94-95), χωρίς να καταλήγουν σε οριστική ισορροπία υπό το βάρος εννοιολογικών αναφορών. Απλώς, με την αφορμή της μορφής, η κριτική ικανότητα χαρίζει την εύνοιά της. *Το γούστο είναι πολυτέλεια και παιχνίδι*: δεν είναι το αποτέλεσμα ικανοποίησης μιας ανάγκης, ούτε υποταγής σε νοητικά προσδιορισμένες αρχές.

3.3 Η σύλληψη της δομικής τάξης και το αίσθημα του υψηλού

Εντούτοις, το αίσθημα που παράγεται κατά τη δημιουργική διαδικασία, αντιστοιχεί στην *αισθητική κατηγορία του υψηλού* (Kant, 2000: 170-172). Το αίσθημα του *υψηλού* συνίσταται αφενός στην οδύνη που αισθανόμαστε για την αδυναμία της φαντασίας να δώσει μορφή στο μη-ορατό, και αφετέρου στο αίσθημα ικανοποίησης που ακολουθεί τη διαπίστωση ότι διαθέτουμε την απεριόριστη ικανότητα να συλλαμβάνουμε αυτό που δεν μας δίνεται μέσα από την εμπειρία, το μη-αισθητό, μέσω του Λόγου.

Με αυτή την έννοια, *το υψηλό σχετίζεται με τα όρια των ικανοτήτων του πνεύματος*: η ικανοποίηση και η δυσαρέστηση από το υπέροχο προκαλούνται καθώς το ανθρώπινο πνεύμα αυτοαναιρείται ως φύση ικανή να προσδιορίζει.

Εντέλει, το υψηλό συνιστά το αίσθημα που αντιστοιχεί στη συνθήκη ύπαρξης *μέσα* στη Χώρα, ή κατά τη δημιουργία της δομής. Κατά τη συνθετική διαδικασία, η σκέψη βρίσκεται εν μέσω της διαδικασίας υπέρβασης της δεδομένης τάξης, εν μέσω της διαδικασίας να μετασχηματίσει το όριο που μέχρι πρότινος την περιόριζε. Σε αυτή την κατάσταση, καταλύεται η απουσία επικοινωνίας των αυστηρά οριοθετημένων οντολογικών επιπέδων του πλατωνικού συστήματος, της αυστηρής διάκρισης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, νόησης και αισθητικότητας, και όλα διαχέονται μέσα στην Υποδοχή.

3.4 Το «παιχνίδι» της (αρχιτεκτονικής) σύνθεσης

Η αναγνώριση της καταλληλότητας της μορφής –των πραγμάτων ή των λόγων– προσφέρει την ικανοποίηση που

20 382-400 Theotokatou_Layout 1 08/10/2012 11:07 π.μ. Page 396

αντιστοιχεί στην *αισθητική κατηγορία του ωραίου*. Ικανοποιούμαστε όταν σε αυτό που κατασκευάσαμε, αναγνωρίζουμε ένα θεμιτό σχήμα. Οι μεθοδολογικές παρατηρήσεις του Πλάτωνα αποσκοπούν στο να αποκτήσει ο επιστημονικός του λόγος τέτοια μορφή, ώστε να μετέχει της αλήθειας. Αν μας πείσει για την αληθοφάνεια των λεγομένων του, θα ικανοποιηθούμε. Αλλά, για τον Kant, αν όλοι συμφωνούμε ότι κάτι μας αρέσει, τότε μάλλον αυτό είναι αληθινά ωραίο.

Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, η ικανοποίηση κατά τη δημιουργική διαδικασία φαίνεται να είναι *σημείο*· κάτι σημαίνει. Αυτό που σημαίνει δεν θα το γνωρίσουμε ποτέ. Δεν θα γνωρίσουμε ποτέ την πραγματική φύση του κόσμου, ούτε το Ωραίο. Μπορούμε όμως να αποζητούμε την ικανοποίηση παίζοντας. Αν το παιχνίδι γεννά την ικανοποίηση, τότε μάλλον είμαστε στο δρόμο προς την αλήθεια.

Άραγε ο Πλάτωνας υπονοεί ότι όταν εκφέρουμε λόγο για τα πράγματα, υποδυόμαστε το ρόλο αυτού που κατέχει την αλήθεια; Αν πρόκειται για παιχνίδι, είμαστε υποκείμενοι στους κανόνες του παιχνιδιού. Είμαστε, όντως, *υποκείμενοι*; Το παιχνίδι διέπεται από κανόνες και μάλιστα αυστηρούς. Το γενικό σχήμα του *εννοείται* μεταξύ των παιχτών· είναι γνωστό προτού γίνει η κατάληψη των επιμέρους ρόλων.[10] Οι χαρακτήρες είναι δυνατό να πραγματωθούν με διάφορους τρόπους, αλλά είναι προφανές ότι ο μεταξύ τους συνδυασμός οφείλει να παραμένει στα πλαίσια του παιχνιδιού. Καθώς η οριστική έκβαση δεν είναι γνωστή από την αρχή, και δεδομένου ότι οι σχέσεις μεταξύ των παικτών διαμορφώνονται στην πράξη, μπορούμε να πούμε ότι το παιχνίδι είναι εγγενώς απροσδιόριστο.

10. «Ακολουθούμε τον κανόνα μηχανικά. Γι' αυτό τον συγκρίνουμε με μηχανισμό» (Wittgenstein, 1993: 110).

Το γεγονός ότι τα παιχνίδια διαμορφώνονται στην πράξη και δεν είναι a priori ορισμένη η κατάληξή τους συνιστά το κατεξοχήν χαρακτηριστικό τους. Αν ορίσουμε ως *πραγματικό* το γεγονός, αυτό που επιχειρεί να απεικονίσει το παιχνίδι ως *φανταστικό,* την *εικόνα* του γεγονότος ή την *πρόθεση* για αυτό που μέλλεται να γίνει, το παιχνίδι μάλλον αναπτύσσεται στον ενδιάμεσο τόπο μεταξύ πραγματικού και φανταστικού.

3.5 Η (γεωμετρική) δομή ως (αρχιτεκτονική) θεωρία

Μέσα από το παράδειγμα του παιχνιδιού είναι ευκολότερο να συλλάβουμε τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται η δομή του αρχιτεκτονικού αντικειμένου. Σχηματικά, θα παριστάναμε το αντικείμενο του σχεδιασμού ως κομβικό σημείο στο δίκτυο διαφορετικών δράσεων: του τόπου, του λειτουργικού προγράμματος, των διαθέσιμων υλικών, των επιδρώντων πολιτιστικών, ιδεολογικών και κοινωνικών τάσεων.

Υποστηρίζουμε ότι, αρχικά, *η διαδικασία σχηματισμού της γεωμετρικής δομής αναφέρεται διαρκώς σε μια υπερ-δομή*, σε ένα σύστημα θεωρητικών αρχών, το οποίο τοποθετεί σε ορισμένες θέσεις τους συμβαλλόμενους συνθετικούς όρους. Σε θεωρητικά συστήματα όπου η σημασία και ο ρόλος των επιμέρους όρων είναι a priori καθορισμένα, η σύνθεση προχωρά σαν *εφαρμογή* της αφαιρετικής ιδέας πάνω στο δοσμένο υλικό. Αυτή η αντίληψη, προκρίνει τη θεωρία έναντι της πρακτικής εφαρμογής.

20 382-400 Theotokatou_Layout 1 08/10/2012 11:07 π.μ. Page 397

Εντούτοις, ακριβώς ο δημιουργικός χαρακτήρας της συνθετικής διαδικασίας μάς έχει δείξει ότι *η συνθετική ιδέα είναι δυνατό να συγκροτείται παράλληλα με τη δημιουργία της συνθετικής δομής*. Αυτή η συνθήκη, προϋποθέτει τη συμμετοχή σε μια ιδιαίτερα επίπονη διαδικασία, κατά την οποία η δημιουργία του νέου προϋποθέτει την καταστροφή παγιωμένων απόψεων –θεωρήσεων– για τη δημιουργία του νέου: μια διαρκή κριτική διάθεση.

Με αυτή την έννοια, δικαιούμαστε να υποστηρίζουμε ότι *τα θεωρητικά σχήματα συγκροτούνται εν μέσω μιας διαδικασίας: δεν υπάρχουν στημένα από πριν, ώστε να προδιαγράφουν τα μελλοντικά συμβάντα, ούτε προκύπτουν δια της αφαιρετικής μεθόδου, μετά την πραγματοποίηση του γεγονότος*.

Υπό αυτή τη θεώρηση, *ο (αρχιτεκτονικός) σχεδιασμός* δεν αποτελεί απλώς μια έκθεση «ιδεών», οι οποίες μπορεί να ενσαρκωθούν υπό οποιαδήποτε μορφή. Κατ' αρχήν, *αποτελεί μια διαδικασία παραγωγής σχεδιαστικών αρχών*· διαδικασία η οποία δεν ακολουθεί κανόνες a priori επιβεβλημένους. Οι αρχές που ακολουθεί και οι παραγόμενες μορφές συγκροτούνται στην πράξη. Όλο το παιχνίδι μάλλον παίζεται στη σύνθεση. Και πιθανότατα δεν τελειώνει ποτέ, καθώς οι δομές τείνουν να μετασχηματίζονται διαρκώς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Ανδρόνικος, Μ. (1984). *Ο Πλάτων και η τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη.

Ayer, A.J. (1994). *Γλώσσα, αλήθεια και λογική*. Αθήνα: Τροχαλία.

Beardsley, M.C. (1989). *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*. Αθήνα: Νεφέλη.

Cache, B. (1995). *Earth moves*. Cambridge-London: The MIT Press.

Deleuze, G. (1985). «Πως αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό;», στο Φ. Σατελέ (επιμ.), *Η φιλοσοφία*. Τόμος Δ΄: *Ο εικοστός αιώνας*. Αθήνα: Γνώση.

Deleuze, G. (2001). *The Fold, Leibniz and the Baroque*. London: The Athlone Press.

Derrida, J. (1990). *Πλάτωνος Φαρμακεία*. Αθήνα: Άγρα.

Derrida, J. (1990). *Περί γραμματολογίας*. Αθήνα: Γνώση.

Derrida, J. (2000). *Χώρα. Η πολιτική στη χώρα του Τίμαιου*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

de Sola-Morales, I. (1996). *Topographies of Contemporary Architecture*. Cambridge-London: The MIT Press.

Encyclopédie de la Pleiade (1987). *Ιστορία της φιλοσοφίας, 20ός αιώνας. Η καντιανή επανάσταση*. Αθήνα: MIET.

Evans, R. (1995). *The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries*. Cambridge-London: The MIT Press.

Foucault, M. (1993). *Οι λέξεις και τα πράγματα*. Αθήνα: Γνώση.

Frege, G. *Τα θεμέλια της αριθμητικής*. Αθήνα: Νεφέλη.

Kant, I. (1979). *Κριτική του καθαρού λόγου*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Kant, I. (1996). *Η πρώτη εισαγωγή στην κριτική της κριτικής δύναμης*. Αθήνα: Πόλις.

Kant, I. (1999). *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*. Αθήνα: Printa.

Kant, I. (2000). *Κριτική της κριτικής ικανότητας*. Αθήνα: Printa.
Kant, I. (2001). *Δοκίμιο για την εισαγωγή της έννοιας του αρνητικού μεγέθους στη φιλοσοφία*. Αθήνα: Printa.
Karatani, K. (1995). *Architecture as Metaphor. Language, Number, Money*. Cambridge-London: The MIT Press.
Κιντή, Β. (1995). *Kuhn & Wittgenstein. Φιλοσοφική έρευνα της δομής των επιστημονικών επαναστάσων*. Αθήνα: Σμίλη.
Κραφτ, Β. (1986. *Ο κύκλος της Βιέννης και η γένεση του νεοθετικισμού. Σλικ, Βιτγκενστάιν, Κάρναπ, Πόππερ*. Αθήνα: Γνώση.
Lyotard, J.F. (1991). *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Palo Alto: Stanford University Press.
Monk, R. (1999). *Λούντβιχ Βιτγκενστάιν. Το χρέος της μεγαλοφυίας*. Αθήνα: Scripta.
Μπαλτάς, Α. (1999). *Φιλοξενώντας τον Ζακ Ντεριντά. Στο περιθώριο επιστήμης και πολιτικής*. Αθήνα: Εκκρεμές.
Μωραΐτης, Κ. (1996). «Οι μετατοπίσεις και τα όρια της αρχιτεκτονικής σκέψης», *Θέματα χώρου και τεχνών*, 27: 107-108.
Ντελέζ, Ζ. (1995). *Εμπειρισμός και υποκειμενικότητα*. Αθήνα: Μικρή Άρκτος.
Ντελέζ, Ζ. (2000). *Η κριτική φιλοσοφία του Καντ. Η θεωρία των ικανοτήτων*. Αθήνα: Εστία.
Paquot, T. (1998). *Η ουτοπία ή το παγιδευμένο ιδεώδες. Προοπτικές*. Αθήνα: Scripta.
Πεπονής, Γ. (1997). *Χωρογραφίες. Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
Πλάτων (2000). *Τίμαιος*. Αθήνα: Πόλις.
Rajchan, J. (1997). *Constructions*. Cambridge-London: The MIT Press.
Salmon, M.H., J. Earman, C. Glymour κ.ά (2005). *Εισαγωγή στη φιλοσοφία της επιστήμης*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
Tatla, H. (1988). «The Coming into Being of the Work of Art. The Classical View». *Edinburgh Architecture Research*, 15: 26-35.
Vernant, J.P. (1989). *Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
Wittgenstein, L. (1978). *Tractatus Logico Philosophicus*. Αθήνα: Παπαζήσης.
Wittgenstein, L. (1978). *Φιλοσοφικές έρευνες*. Αθήνα: Παπαζήσης.
Wittgenstein, L. (1984). *Το μπλέ και το καφέ βιβλίο*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
Wittgenstein, L. (1990). *Γλώσσα, μαγεία, τελετουργία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
Wittgenstein, L. (1993). *Αφορισμοί και εξομολογήσεις*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
Zaslawsky, D. (1987). «Η αναλυτική φιλοσοφία», στο Encyclopédie de la Pleiade, *Ιστορία της φιλοσοφίας, 20ός αιώνας. Η καντιανή επανάσταση*. Αθήνα: MIET.

20 382-400 Theotokatou_Layout 1 08/10/2012 11:07 π.μ. Page 399

ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ ΥΠΟΒΟΛΗΣ ΔΟΚΙΜΙΩΝ ΝΕΩΝ ΕΡΕΥΝΗΤΩΝ

ΟΔΗΓΙΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ

Η νέα δομή οργάνωσης της περιοδικής έκδοσης «Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός» αποσκοπεί στη συγκρότηση ενός έγκυρου οχήματος αρχιτεκτονικής σκέψης. Τα σύγχρονα οικονομικά, κοινωνικά, και οικολογικά προβλήματα επιτάσσουν μια ενίσχυση της κριτικής αναστοχαστικής δύναμης γύρω από τα κρίσιμα ζητήματα του χώρου ζωής. Γι' αυτό το λόγο, από το επόμενο τεύχος θα φιλοξενούνται και πρωτότυπα δοκίμια νέων ερευνητών και ερευνητριών, υποψηφίων διδακτόρων ή διδακτόρων που σχετίζονται με την διεπιστημονική προβληματική του χώρου ως πεδίου συγκρότησης του πολιτισμού.

Όσες και όσοι επιθυμούν, μπορούν να υποβάλουν τα κείμενα τους στην ηλεκτρονική διεύθυνση: niterzoglou@ arch.ntua.gr, με την ένδειξη: Για το περιοδικό «Έρευνα στην Αρχιτεκτονική». Τα επιστημονικά άρθρα θα εξετάζονται από μέλη της συντακτικής ομάδας του περιοδικού και οι συγγραφείς θα ειδοποιούνται εγκαίρως για την αποδοχή ή μη των άρθρων τους προς δημοσίευση.

Τα άρθρα προς δημοσίευση μπορούν να έχουν έκταση έως 6.500 λέξεις, μη συμπεριλαμβανομένης της βιβλιογραφίας (γραμματοσειρά Times New Roman, διάστημα: 1.5). Κάθε άρθρο θα συνοδεύεται από σύντομη περίληψη 300 λέξεων, μεταφρασμένη και στα αγγλικά ή τα γαλλικά. Σε ξεχωριστή σελίδα στην αρχή του κειμένου θα εμφανίζονται το ονοματεπώνυμο, η ιδιότητα του συγγραφέα και τα στοιχεία επικοινωνίας του. Σχήματα, εικόνες ή διαγράμματα που πιθανώς συνοδεύουν το άρθρο θα περιέχονται σε ξεχωριστό αρχείο, με ένδειξη της θέσης τους μέσα στο κείμενο, με σύντομη λεζάντα-περιγραφή, καθώς και με αρίθμηση τους. Οι εικόνες πρέπει να είναι αρχεία tiff ή jpeg, σε υψηλή ανάλυση (300 dpi) και φυσικό μέγεθος. Εικόνες κατεβασμένες από το διαδίκτυο δεν θα γίνονται δεκτές.

Οι βιβλιογραφικές αναφορές θα γίνονται με το σύστημα του Harvard, εντός κειμένου, με την παράθεση του επωνύμου του συγγραφέα και της ημερομηνίας συγγραφής του έργου του, όπως και (αν υπάρχει) αρ. σελίδας (π.χ. Cassirer, 1944: 34). Στο τέλος του κυρίως κειμένου θα παρατίθενται όλες οι βιβλιογραφικές αναφορές, οργανωμένες σε αλφαβητική σειρά. Τυχόν υποσημειώσεις θα παρατίθενται στο τέλος του κειμένου, αριθμημένες (endnotes).

Παραδείγματα βιβλιογραφικών αναφορών:

Cassirer, Ernst (1944). *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven-London: Yale University Press.

Hubbard, Phil, Rob Kitchin και Gill Valentine (επιμ.) (2004). *Key Thinkers on Space and Place*. London: Sage.

Schmarsow, August ([1893] 1994). «The Essence of Architectural Creation», στο Harry Francis Mallgrave και Eleftherios Ikonomou (επιμ.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, 281-297. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.

LeWitt, Sol (1967). «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum*, 5/10: 79-84.

Ο επιστημονικός επιμελητής της έκδοσης

ΝΙΚΟΛΑΟΣ-ΙΩΝ ΤΕΡΖΟΓΛΟΥ
Δρ. Αρχιτέκτων, Λέκτωρ Ε.Μ.Π.

20 382-400 Theotokatou_Layout 1 08/10/2012 11:07 π.μ. Page 400

20 382-400 Theotokatou_Layout 1 08/10/2012 11:07 π.μ. Page 401

Από τις Εκδόσεις Αλεξάνδρεια στην ίδια σειρά κυκλοφορούν

ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Κ. – ΓΙΑΝΝΙΤΣΙΩΤΗΣ, Γ. (επιμ.)
Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη
Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού

Κείμενα: Α. Αθανασίου, Ε. Γιαλούρη, Κ. Γιαννακόπουλος, Γ. Γιαννιτσιώτης, Β. Καντσά, Π. Καραθανάσης, Λ. Οικονόμου, Π. Πανόπουλος, Δ. Παρσανόγλου, Η. Πετράκου, Σ. Σταυρίδης

ISBN 978-960-221-481-7 – σχήμα 21x14 – σελ. 380 – έκδοση 2010 – τιμή 25,00

ΠΕΠΟΝΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ
Χωρογραφίες
Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος

ISBN 960-221-118-0 – σχήμα 24x17 – σελ. 222 – έκδοση 1997 – τιμή 22,00

ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, ΣΤΑΥΡΟΣ (επιμ.)
Μνήμη και εμπειρία του χώρου

Κείμενα: Χ. Ιωάννου, Μ. Κοπανάρη, Γ. Κουρμαδάς, Ε. Μαμουλάκη, Χ. Μαραθού, Σ. Νάσαινας, Α. Νικολαΐδου, Κ. Πολυχρονιάδη, Α. Σπυροπούλου, Σ. Σταυρίδης, Ν.-Ι. Τερζόγλου, Μ. Τσιγάρα, Α. Χατζηανδρέου

ISBN 960-221-328-0– σχήμα 24x17 – σελ. 316 – έκδοση 2006 – τιμή 27,00

ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, ΣΤΑΥΡΟΣ
Μετέωροι χώροι της ετερότητας
ISBN 978-960-221-470-1– σχήμα 24x17 – σελ. 288 – έκδοση 2010 – τιμή 22,00

ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ Ε.Μ.Π.
Έρευνα στην Αρχιτεκτονική (ΤΕΥΧΟΣ 1)
Σχεδιασμός – Χώρος – Πολιτισμός
Υπεύθυνος συντακτικής ομάδας: Γ. Παρμενίδης
Επιμέλεια, σχεδιασμός έκδοσης: Γ. Μαρνελάκης
Συντακτική ομάδα: Γ. Βενέρης, Β. Γκανιάτσας, Ε. Ευαγγελινός, Η. Ζαχαρόπουλος, Κ. Ιεροδιακόνου, Ε. Καλαφάτη, Μ. Κορρές, Α. Κουτούγκος, Ν. Λάσκαρης, Γ. Λακατάς, Α. Μπαλτάς, Κ. Μωραΐτης, Β. Ξένου, Δ. Παπαλεξόπουλος, Γ. Πεπονής, Β. Πετρίδου, Α. Πεχλιβανίδου, Ε. Πορτάλιου, Γ. Ράπτη, Σ. Σταυρίδης, Π. Τουλιάτος, Π. Τουρνικιώτης, Δ. Φιλιππίδης
ISSN 1791-1273 – σχήμα 24x20 – σελ. 414 – έκδοση 2007 – τιμή 25,00

ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ Ε.Μ.Π.
Μεταλλαγές και (α)συνέχειες
Πρακτικές, πολιτικές και λόγοι για τον αστικό χώρο
ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
Επιμέλεια έκδοσης: Ανδρέας Καλακαλλάς
Σχεδιασμός έκδοσης: Γιώργος Μαρνελάκης
Κείμενα: Ε. Μαΐστρου, Ε. Παναγιωτάτου, Γ. Παρμενίδης, Α. Χατζή, Ο. Κωνσταντάς, Β. Γκανιάτσας, Π. Μάντζου, Φ. Καλλίτσης, Ε. Πορτάλιου, Μ. Μάρκου, Λ. Τριάντης, Ν. Σουλιώτης, Δ.Α. Σεβαστάκης, Α. Αντονάς, Ε. Αξιώτη, Δ. Παπαλεξόπουλος, Ι. Τσουδερός, Δ. Διμελλή, Δ. Ψυχογυιός, Ν. Δημάκης, Σ. Αυγερινού-Κολώνια, Φ. Τούντα, Κ. Βαλεριάνου, Β. Αττάρτ, Ρ. Κλαμπατσέα, Κ. Μωραΐτης, Ι.-Η. Καρύδη, Α.-Μ. Περυσινάκη
ISBN: 978-960-221-471-8 – σχήμα 24x20 – σελ. 262 – έκδοση 2010 – τιμή 20,00

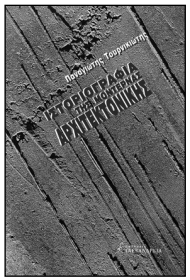
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ Ε.Μ.Π.

Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Σύγχρονες αντιλήψεις και ερμηνευτικές προσεγγίσεις σχετικά με το σχεδιασμό και την παραγωγή του χώρου

Επιμέλεια, σχεδιασμός έκδοσης: Α. Βοζάνη, Κ. Ντάφλος,
Εισαγωγή: Γ. Παρμενίδης, Α. Βοζάνη
Κείμενα: Λ. Μαχιά, Ε. Ρεπούσκου, Ι. Μάρη, Π. Γούλιαρης, Μ.-Μ. Βορέακου, Α. Λαμπρόπουλος, Κ. Λώλου, Γ. Δημόπουλος, Ν. Κουρνιάτης, Κ. Μιχαλοπούλου, Α. Τουλούμης, Ε. Τσέλιου
Σκίτσα και ακουαρέλες του Ι. Λιάπη

ISBN: 978-960-221-527-2 – σχήμα 21x14 – σελ. 239 – έκδοση 2011 – τιμή 16,00



ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Ιστοριογραφία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής

ΒΡΑΒΕΙΟ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ, 2000

ISBN 960-221-245-4 – σχήμα 24x17 – σελ. 298 – έκδοση 2002 – τιμή 27,00

ΧΑΤΖΗΣΤΕΡΓΙΟΥ, ΓΙΩΡΓΟΣ

Η Γη Τρέμει!

Άνθρωποι και κατασκευές σε έναν κόσμο που αλλάζει

ISBN 978-960-221-463-3 – σχήμα 18x18 – σελ. 264 – έκδοση 2009 – τιμή 20,00

20 382-400 Theotokatou_Layout 1 08/10/2012 11:07 π.μ. Page 404