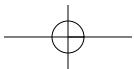
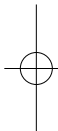
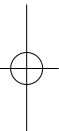


ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΜΕΤΑ ΤΟΝ Ι. ΛΙΑΠΗ



Αριάδνη Βοζάνη – Κώστας Ντάφλος
(επιμέλεια)

Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ
Τομέας ΙΙΙ

ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΜΕΤΑ ΤΟΝ Ι. ΛΙΑΠΗ

Σύγχρονες αντιλήψεις και ερμηνευτικές
προσεγγίσεις σχετικά με το σχεδιασμό
και την παραγωγή του χώρου

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

© Εκδόσεις Αλεξάνδρεια
Τομέας III - Αρχιτεκτονική γλώσσα, επικοινωνία και σχεδιασμός
Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ

Πρώτη έκδοση: Νοέμβριος 2011

ISBN 978-960-221-527-2

Διορθώσεις: Φωτεινή Ξιφάρá
Σελιδοποίηση: Σούλα Αργυρίου

Κεντρική διάθεση: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Σόλωνος 133, 106 77 Αθήνα,
τηλ.: 210 3806305, 210 3821813, fax: 210 3838173
e-mail: alexcom@otenet.gr
<http://www.alexandria-publ.gr>

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με τον ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιοσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή: Συζητώντας για το χώρο μετά τον Ι. Λιάπη <i>Γιώργος Παρμενίδης, Αριάδνη Βοζάνη</i>	11
Ομιλίες από τα πρακτικά της ημερίδας	19
A. Ο χώρος στην κοινωνική, επικοινωνιακή, γλωσσική διάσταση (η παραγωγή των κατηγορημάτων)	43
• Ο εννοιολογικός χώρος	45
1 Η ψυχαναλυτική διερεύνηση του τοπίου – Το τοπίο ως πεδίο πολιτιστικών απωθήσεων και μνημονικών καταγραφών <i>Λήδα Μαχιά</i>	47
2 Από την αναπαραστατική στην εννοιολογική τάξη <i>Εύα Ρεπούσκου</i>	61
• Ο αναλογικός χώρος	79
3 Κατασκευάζοντας μια «υπόθεση» – Το διάγραμμα ως συνθετικό εργαλείο <i>Ιφιγένεια Μάρη</i>	81
4 Η ανάδειξη της «πορώδους» υπόστασης του αστικού τοπίου διά μέσου του φωτογραφικού πολιτισμικού υποδοχέα <i>Παναγιώτης Γούλιαρης</i>	97
• Ο αφηγηματικός χώρος	115
5 Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης – Από την προβολή στην ταύτιση <i>Μυρτώ-Μαρία Βορεάκου</i>	117

8	Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη	
6	Η ιστορία ως έρευνα στην αρχιτεκτονική και οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί Ανδρέας Λαμπρόπουλος	137
B.	Ο χώρος στη χρηστική, λειτουργική, διαπραγματευτική διάσταση (η επιτέλεση των διαδικασιών)	151
•	Ο προσωπικός/κοινωνικός χώρος	153
7	Η ιδέα του ανθρώπου στην αρχιτεκτονική θεωρία του Claude Perrault Κατερίνα Λώλου	155
8	Η ανάλυση των σύγχρονων μουσείων Γεώργιος Δημόπουλος	169
Γ.	Ο χώρος στην τεχνική, υλική, δομική διάσταση (η συγκρότηση των συναρτήσεων)	185
•	Ο τεχνικός χώρος	187
9	Η γεωμετρική νοηματοδότηση της αρχιτεκτονικής Νίκος Κουρνιατής	189
10	Δομικές συσχετίσεις μουσικής και αρχιτεκτονικής έκφρασης – Η ρυθμική περιγραφή της ζωοφόρου του Παρθενώνα Κατερίνα Μιχαλοπούλου, Αντώνης Τουλούμης	209
11	Πολυκατοικίες: Κατοίκηση στο κέντρο της Αθήνας Ελευθερία Τσέλιου	223

Η κεντρική θέση που κατέχει ο άνθρωπος στην απόδοση της φυσιογνωμίας ενός χώρου αποτυπώνεται στη σειρά των έγχρωμων σκίτσων μιας αυλής σε κάποιο νησί. Το τοπίο αποτυπώνεται διαφορετικά μέσα από την απουσία ή την παρουσία των σωμάτων και μεταμορφώνεται ανάλογα με τη στάση και τα χαρακτηριστικά των μορφών που το κατοικούν. Ο άνθρωπος δεν νοείται μόνο ως το υποκείμενο που έρχεται να κατοικήσει το χώρο, αλλά και ως το συστατικό μέρος που τον διαμορφώνει.

I. Λιάπης

Η ημερίδα στη μνήμη του Ι. Λιάπη πραγματοποιήθηκε στις 12 Νοεμβρίου 2010, με θέμα: «Σύγχρονες αντιλήψεις και ερμηνευτικές προσεγγίσεις σχετικά με το σχεδιασμό και την παραγωγή του χώρου».

Επιστημονική επιτροπή: Γιώργος Παρμενίδης, Αριάδνη Βοζάνη
Οργανωτική επιτροπή: Γιώργος Παρμενίδης, Αριάδνη Βοζάνη, Έρση Ιωαννίδου, Ιφιγένεια Μάρη

Στην ημερίδα συμμετείχε συντονίζοντας τις παρουσιάσεις των ανακοινώσεων των υποψήφιων διδασκτόρων ο Νίκος Τερζόγλου.

Την επιμέλεια και την οργάνωση της έκδοσης ανέλαβαν η Αριάδνη Βοζάνη και ο Κώστας Ντάφλος.

Το βιβλίο διανθίζεται με σκίτσα και ακουαρέλες από το προσωπικό αρχείο του Ι. Λιάπη, το οποίο ανήκει στο Αρχείο Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη, και παρουσιάζονται εδώ μετά την ευγενική παραχώρηση της Μάρως Αδάμη, υπεύθυνης του αρχείου.

Σκίτσα, σελ. 18, 44, 152, 186.

Ακουαρέλες, σελ. 136, 168, 184, 222.

Τα σκίτσα στο εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο του βιβλίου ανήκουν επίσης στον Ι. Λιάπη.

Εισαγωγή

Συζητώντας για το χώρο μετά τον Ι. Λιάπη

Η παρούσα έκδοση εκφράζει την επιθυμία του Τομέα ΙΙΙ της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ να αποτίσει φόρο τιμής στη μνήμη του καθηγητή Ιωάννη Λιάπη. Πρόκειται για μια έκδοση το δεύτερο, και μεγαλύτερο, μέρος της οποίας καταλαμβάνουν τα άρθρα των υποψήφιων διδασκόντων του τομέα, που παρουσιάστηκαν στη σχετική ημερίδα¹, σε μια απόπειρα ανάδειξης των κατευθύνσεων του Τομέα ΙΙΙ και κατανόησης της συμβολής της σκέψης του Ι. Λιάπη μέχρι σήμερα.

Τόσο η ημερίδα όσο και η παρούσα έκδοση εντάσσονται σε μια περίοδο αποχώρησης μεγάλης μερίδας συναδέλφων του Λιάπη από τη Σχολή Αρχιτεκτόνων, περίοδο κατά την οποία κυριαρχεί ο προβληματισμός για το μέλλον και τη φυσιογνωμία του ακαδημαϊκού χαρακτήρα της σχολής. Ο προβληματισμός αυτός εκφράζεται στο πρώτο μέρος της ημερίδας και της παρούσας έκδοσης, στο οποίο επιχειρείται μια αποτίμηση της συμβολής του έργου του Λιάπη μέσα από προσωπικές του μνήμες, εμπειρίες και εκτιμήσεις, μια αναδρομή στην ιδιότητα του Λιάπη, του «επαγγελματία καθηγητή», όπως του άρεσε να αυτοχαρακτηρίζεται. Στις εισηγήσεις των συναδέλφων και φίλων του εντοπίζονται κυρίως χαρακτηριστικά

1. Η ημερίδα πραγματοποιήθηκε στις 12 Νοεμβρίου 2010, με θέμα: «Σύγχρονες αντιλήψεις και ερμηνευτικές προσεγγίσεις σχετικά με το σχεδιασμό και την παραγωγή του χώρου», στην αίθουσα τελετών του κτιρίου Αβέρωφ της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ.

12 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

του διδακτικού του έργου, αλλά κυρίως της προσωπικότητάς του. Στο σύνολο σχεδόν αυτών των ομιλιών υπογραμμίζεται το πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτούργησε ο Λιάπης, οι πολύ διαφορετικές, σε σχέση με σήμερα, συνθήκες μιας μακράς περιόδου στις οποίες συντελέστηκαν ανατροπές που διαμόρφωσαν νέα δεδομένα για την κοινωνία και την εκπαίδευση.

Ο Λιάπης λειτούργησε ως πνευματικός κρίκος ανάμεσα στη γενιά του ελληνοκεντρικού μοντερνισμού του Μεσοπολέμου και στη γενιά που συστήνει το παρόν συμμετέχοντας στον καθορισμό ενός άλλου μοντερνισμού. Λειτούργησε με εμμονή για μια πρωτογενή δημιουργία στο πλαίσιο των εκάστοτε σύγχρονων κανόνων. Διατήρησε μια μαχόμενη θέση διακρίνοντας τη συντηρητική/παραδοσιακή σκέψη από την προοδευτική.

Τις δύο προηγούμενες προτάσεις θα μπορούσαμε να τις κατανοήσουμε:

- τόσο μέσα από την ποικιλοτροπία των σχεδιασμάτων του Λιάπη, που λειτουργούν ως γέφυρα ανάμεσα στη «γενιά του '30» και τις μέρες του 1990, διαπερνώντας την έκφραση της ελληνικότητας με νήματα της σκέψης και της έκφρασης των Klee, Kandinsky, Miro, Matisse, Picasso, Moore, προς ένα ανθρωπογενές φυσιαναφορικό περιβάλλον,
- όσο και μέσα από τις σημειώσεις του για τις εισηγητικές εκθέσεις εκλογής καθηγητών, σημειώσεις στις οποίες διατύπωνε αξιολογικά σχήματα με βάση την προοδευτικότητα της σκέψης του υποψήφιου και το βαθμό συμμετοχής του στα τεκταινόμενα της τέχνης και της αρχιτεκτονικής.

Προφανώς, τα παραπάνω αποτελούν «υποσημειώσεις» ενός έργου, αρχιτεκτονικού και θεωρητικού, που αποτελεί τεκμήριο για τη συμμετοχή του Λιάπη στα τεκταινόμενα και τη μετάδοση της εμπειρίας του. Το 1962, στη διδακτορική διατριβή

του² εισήγαγε ζητήματα αντιληπτικής ψυχολογίας, η οποία αποτελούσε εκείνη την εποχή τη βάση ανάπτυξης της *op art* και της εξάρτησης του αντικειμένου από την ερμηνεία του υποκειμένου, και ταυτόχρονα δήλωνε σε ένα ευρύτερο πλαίσιο τη σχετικότητα της ερμηνείας του έργου από την κοινωνική συγκυρία. Ωστόσο, το ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι εισήγαγε την αρχιτεκτονική στην εποχή της πολυπλοκότητας, θεωρώντας ένα έργο τέχνης αποτέλεσμα *συνήχησης* διαφορετικών πειθαρχιών/τεχνών, στο οποίο η καθεμία «παράγει το “πλέον”, το οποίο είναι και το ιδιαίτερον χαρακτηριστικόν της. Δι’ αυτού του τρόπου αυξάνει την δύναμιν της γενικής εσωτερικής συνηκίσεως, πλουτίζοντάς την με δυνάμεις που υπερβαίνουν τας πηγάς μίας και μόνον τέχνης». Με αυτήν τη φράση κλείνει τη διατριβή του.

Η έννοια της *συνήχησης* μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε το αρχιτεκτονικό του έργο ως ύφανση από πολλαπλές διαφορετικές αναγνώσεις συνιστωσών (πόλη-άνθρωπος, φύση-άνθρωπος, φύση-τέχνημα, τεχνική-έκφραση, υποκείμενο-αντικείμενο, γνώστης-γνωστό, γλώσσα-λόγος). Και η επαφή με το αρχείο του³, που περιλαμβάνει το γνωστό ή/και λιγότερο γνωστό αρχιτεκτονικό του έργο, επιβεβαίωσε την άποψη ότι το έργο αυτό οφείλει κάποτε να αξιολογηθεί μέσα από τις παραπάνω συνιστώσες. Το αρχείο όμως, εκτός των μελετών του, περιλαμβάνει και τα προσωπικά του σημειωματάρια, που μάλλον κρατούσε συστηματικά και επί χρόνια. Το υλικό αυτό, αταξινόμητο και χωρίς να έχει δεχτεί ακόμα τη ματιά κάποιου ερευνητή, προβάλλει με ένταση την πίστη του Λιάπη στη σημασία της *συνήχησης*, αποκαλύπτοντας ότι για τον ίδιο η έννοια αυτή δεν

2. Ιωάννης Λιάπης, *Η αίσθησις και η αισθητική του χρώματος*, διδακτορική διατριβή, ΕΜΠ, Αθήνα 1962, Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2006.

3. Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη (ΑΝΑ 38).

14 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

αποτελεί απλώς μια θεωρητική άποψη, αλλά συμπυκνώνει μια θέση ζωής, έναν προσωπικό δρόμο κατάκτησης και ερμηνείας της πραγματικότητας. Έτσι, τα σημειωματάρια του, τα οποία δεν προορίζονταν για δημόσια έκθεση, αποτελούν ένα έγκυρο δείγμα των προσωπικών του εμμονών και σκέψεων, αλλά και του αδιαμφισβήτητου εύρους δεξιοτήτων που καλλιεργούσε συστηματικά, δεξιοτήτων στην επεξεργασία του χρώματος και της φόρμας, στην κατασκευή μιας γλώσσας ικανής να βρίσκει εφαρμογή σε διαφορετικά πεδία. Η συνεχής άσκηση και οι ανεξάντλητοι πειραματισμοί του σε σκίτσα, ακουαρέλες, φωτογραφίες, καθώς και τα συνοδευτικά γραπτά σχολία του αποδίδουν την ανάγκη του να προσεγγίζει μέσα από διαφορετικά «βλέμματα» την πραγματικότητα. Την ίδια στιγμή όμως αποκαλύπτουν και την απόλαυση που του χάριζε αυτή η προσέγγιση (της *συνήχησης*). Στα σημειωματάρια διακρίνουμε τη συνεχή επιστροφή του στην επεξεργασία συγκεκριμένων θεμάτων, που αποτελούν γνωστά δίπολα σχέσεων (φυσικό τοπίο/κτίσμα, γεωμετρία/πλαστικότητα, μόνιμη/εφήμερη κατασκευή κτλ.). Με το χρώμα κυρίαρχο παντού, καταγράφει τοπία, κτίσματα και ανθρώπινα σώματα, «φωτίζοντας» το καθένα από αυτά μέσα από την παρουσία ή την απουσία του άλλου. Σε συνεχή διάλογο με τον εαυτό του, σε πολλά σημεία διαπιστώνεται η ανάγκη επικοινωνίας με τους μεγάλους δάσκαλους της τέχνης και της αρχιτεκτονικής μέσα από τις σπουδές που αναφέρονται στο ύφος τους, αλλά και από παραπομπές κειμένων τους. Έτσι, μέσα από τη συσσώρευση εικόνων, προτάσεων, παρατηρήσεων, καταγράφων, διάσπαρτων στο χρόνο, μπορεί κάποιος να διακρίνει σταθερή την ανάγκη διερεύνησης εκφραστικών μέσων αλλά και ένα μέχρι τέλους ανήσυχο πνεύμα, το οποίο κυριολεκτικά αναζητεί τη *συνήχηση* των γραμμάτων και των τεχνών.

Η έννοια της *συνήχησης* μας επιτρέπει επιπλέον να κατανοήσουμε τις βασικές αποφάσεις που προσδιόρισαν το χαρακτή-

ρα του εκπαιδευτικού του έργου. Στις σημειώσεις του για τον καθορισμό του περιεχομένου των μαθημάτων της θεματικής περιοχής της Αρχιτεκτονικής Εσωτερικού Χώρου, στο ευρύτερο πλαίσιο των μαθημάτων αρχιτεκτονικού σχεδιασμού που διδάσκονταν στη σχολή, αναζητούσε εκείνα τα στοιχεία τα οποία θα αξίωναν μια παραπληρωματική, πολυφωνική εκπαιδευτική διαδικασία όσον αφορά τα γνωστικά αντικείμενα και τις μεθόδους διδασκαλίας. Αλλά και την ίδια τη διδακτική ομάδα των χώρων επέλεξε να τη συγκροτήσει με εκπροσώπους διαφορετικών προσεγγίσεων του αρχιτεκτονικού έργου, που προσέδιδαν διαφορετική διάσταση στο χώρο: κοινωνική, τεχνική, πλαστική, πληροφορική, συντακτική, εργονομική, επικοινωνιακή. Η συνύπαρξη όλων αυτών των διαστάσεων προϋπέθετε τη συνεργασία των διδασκόντων και ευνοούσε τον εμπλουτισμό των σημασιών του εκπαιδευτικού, αλλά και του επιδιωκόμενου αρχιτεκτονικού έργου.

Μπορεί να έλειψε αυτός που οργάνωσε τη *συνήχηση* και εξασφάλιζε τη λειτουργία της, όμως η σκέψη του είναι ακόμα ζωντανή και μπορεί να ψηλαφιστεί σχεδόν σε όλες τις εκδηλώσεις της σχολής, από το πρόγραμμα σπουδών και τα περιεχόμενα των θεματικών περιοχών μέχρι τη χάραξη προσωπικών πορειών. Αποτίμηση αυτής της κληρονομιάς σήμερα μπορούμε να κάνουμε μέσα από την παρουσίαση των διδακτορικών διατριβών στη θεματική περιοχή των Χώρων, παρουσίαση την οποία οργάνωσαμε σε τρεις μεγάλες θεματικές ενότητες βασισμένοι στην εξής σκέψη, την οποία διατύπωσε ο Λιάπης κατά τη διάρκεια ερευνητικού προγράμματος το 1984⁴:

4. Ελληνικός Οργανισμός Μικρομεσαίων Μεταποιητικών Επιχειρήσεων Χειροτεχνίας (ΕΟΜΜΕΧ), «Μελέτη των προϋποθέσεων, των κριτηρίων και της διαδικασίας απονομής του σήματος μορφολογικής ποιότητας σε προϊόντα της μικρομεσαίας μεταποίησης», ερευνητικό πρόγραμμα, 1984 (εισηγ.: Ι. Λιάπης, Γ. Παρμενίδης, Σ. Χαραλαμπίδου-Διβάνη).

16 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Μπορούμε να ορίσουμε τις διαστάσεις του χώρου σε σχέση με:

- τον άνθρωπο, όσον αφορά τη χρήση και τη λειτουργία,
- τη διαδικασία μετατροπής πρώτων υλών,
- τον άνθρωπο στην κοινωνική του διάσταση.

Στην ουσία, η διάκριση αυτή των διαστάσεων αποτελεί την εισαγωγή στη σύγχρονη οντολογική σκέψη, στην οποία καταγράφεται με διακριτές λογικές η ταυτόχρονη σύσταση του υποκειμένου και του αντικειμένου. Και για τον Λιάπη αποτελούσε εκπαιδευτικό μέσο η αναφορά σε μια άλλη λογική οργάνωσης των πραγμάτων. Κάθε φορά, κάνοντας μια απρόσμενη και συνήθως συναρπαστική παρατήρηση, «τραβούσε το χαλί κάτω από τα πόδια» και υποδείκνυε το δρόμο για μια πιο σύνθετη και λιγότερο συμβατική σκέψη.

Μετά τη θεματική οργάνωση των διδακτορικών διατριβών της περιοχής των Χώρων στις παραπάνω ενότητες, διαπιστώσαμε ότι ο μεγαλύτερος αριθμός τους επικεντρώνεται στον προσδιορισμό της κοινωνικής/επικοινωνιακής διάστασης του χώρου, ακολουθεί η χρηστική διάσταση και έπεται η τεχνική. Επιπλέον, διακρίναμε επιμέρους κατευθύνσεις στην παραγωγή του επικοινωνιακού χώρου: τον εννοιολογικό, τον αναλογικό και τον αφηγηματικό χώρο. Τα προηγούμενα αναφέρονται ως σημεία των καιρών σε σχέση με μια από τις κατευθύνσεις της έρευνας στην αρχιτεκτονική που αποτελεί συνέχεια και εξέλιξη της εκπαιδευτικής και ερευνητικής πορείας του Λιάπη.

Τελικά, οι θεματικές ενότητες διατυπώθηκαν ως:

A. Ο χώρος στην κοινωνική, επικοινωνιακή, γλωσσική διάσταση (η παραγωγή των κατηγορημάτων):

- ο εννοιολογικός χώρος,
- ο αναλογικός χώρος,
- ο αφηγηματικός χώρος.

B. Ο χώρος στη χρηστική, λειτουργική, διαπραγματευτική διάσταση (η επιτέλεση των διαδικασιών):

- ο προσωπικός/κοινωνικός χώρος.

Γ. Ο χώρος στην τεχνική, υλική, δομική διάσταση (η συγκρότηση των συναρτήσεων):

- ο τεχνικός χώρος.

Τα άρθρα που παρουσιάζονται στην παρούσα έκδοση, μετά τις ομιλίες των συναδέλφων του, αφορούν, όπως προαναφέρθηκε, την εκπόνηση διδακτορικών διατριβών στην περιοχή των Χώρων (Τομέας III). Πρόκειται για καταγραφές των διαστάσεων του χώρου και αποκτούν το χαρακτήρα των *συνηχήσεων*, που συστήνουν το αντικείμενο της αρχιτεκτονικής, ενώ ταυτόχρονα καταδεικνύουν το δρόμο για να προσεγγισθεί η πολυπλοκότητά του.

Γ. Παρμενίδης, καθηγητής ΕΜΠ
Αρ. Βοζάνη, λέκτορας ΕΜΠ



Ομιλίες από τα πρακτικά της ημερίδας

Σάββας Κονταράτος, καθηγητής ΑΣΚΤ

Αποδέχτηκα την ευγενική πρόσκληση του αγαπητού συναδέλφου Γιώργου Παρμενίδη να συμμετάσχω σε αυτή την ημερίδα για δύο λόγους. Πρώτον, γιατί μου δίνεται η ευκαιρία να αποτίσω φόρο τιμής στην προσωπικότητα και το έργο, αρχιτεκτονικό και εκπαιδευτικό, του Γιάννη Λιάπη, με τον οποίο με συνδέει μακρόχρονη φιλία. Και δεύτερον, γιατί η ηλικία και οι εμπειρίες μου μου παρέχουν τη δυνατότητα να σας μιλήσω, έστω και συνοπτικά, για τις αλλαγές που έχουν συντελεστεί στην αρχιτεκτονική μας εκπαίδευση κατά τα τελευταία εξήντα χρόνια, αλλαγές στις οποίες ο Λιάπης, ως καθηγητής και κοσμήτορας πρόεδρος της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ κατά τις κρίσιμες δεκαετίες του 1970 και του 1980, είχε –πιστεύω– συμβάλει σημαντικά.

Θα μου επιτρέψετε να αναφερθώ, καταρχήν, στην προσωπική σχέση μου με τον Λιάπη. Τον πρωτογνώρισα κατά τη διάρκεια των σπουδών μου εδώ, την περίοδο 1951-1956, όταν ήταν επιμελητής του Δημήτρη Πικιώνη στην τότε έδρα της Αρχιτεκτονικής Εσωτερικού Χώρου. Ήταν έντεκα χρόνια μεγαλύτερός μου, δηλαδή νεότερος ακόμα, αλλά σοβαρός και μάλλον λιγομίλητος, με περιορισμένη συμμετοχή στη διδασκαλία, όπως συνέβαινε τότε με όλους τους νέους επιμελητές. Την περίοδο εκείνη όμως στη Σχολή Αρχιτεκτόνων, τη μόνη που υπήρχε, φοιτούσαν και στα πέντε έτη μόλις εκατόν είκοσι φοιτητές, γεγονός που επέτρεπε την ανάπτυξη στενότερων σχέσεων τόσο μεταξύ τους, όσο και με τους διδάσκοντες καθηγητές και τους

20 Οι Χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

επιμελητές. Όλοι γνωριζόμασταν με όλους και όλοι παρακολουθούσαμε με ενδιαφέρον τα δρώμενα στη σχολή. Συχνά, εξάλλου, στα διαλείμματα ή σε κάποιες άλλες ελεύθερες ώρες σχηματίζονταν αυθόρμητα «πηγαδάκια», εδώ στο αίθριο, όπου διδάσκοντες και φοιτητές κουβεντιάζαμε σχεδόν ισότιμα. Και μέσα από αυτές κυρίως τις συζητήσεις είχα τη δυνατότητα να εκτιμήσω τη στοχαστικότητα και την ευαισθησία του Λιάπη.

Αν και θυμάμαι με νοσταλγία τη φιλική ατμόσφαιρα που επικρατούσε στη σχολή την εποχή εκείνη, δεν μπορώ ωστόσο να μην επισημάνω και τις ελλείψεις της παρεχόμενης εκπαίδευσης. Οι σπουδές ήταν οπωσδήποτε υψηλής στάθμης, αλλά –θα έλεγα– αυστηρά δομημένες, χωρίς μεγάλο περιθώριο επιλογών. Είχαμε λαμπρούς δασκάλους, ως επί το πλείστον αφοσιωμένους στα διδακτικά τους καθήκοντα, αλλά μάλλον συντηρητικών αντιλήψεων όσον αφορά την αρχιτεκτονική. Με εξαίρεση ίσως τον Γιάννη Δεσποτόπουλο, τον οποίο εγώ δεν πρόλαβα, διότι το 1946, χρονιά που είχε αποφοιτήσει και ο Λιάπης, τον είχαν απολύσει εξαιτίας των φρονημάτων του. Επιπλέον, η Κατοχή και ο Εμφύλιος είχαν αποκόψει τον τόπο μας από τα δρώμενα στη διεθνή μεταπολεμική σκηνή. Έτσι εξηγείται και αυτός ο συντηρητισμός που επικρατούσε στη σχολή. Σχεδόν όλοι οι καθηγητές στέκονταν με επιφύλαξη απέναντι στη μοντέρνα αρχιτεκτονική και μόνο ευκαιριακά μας μιλούσαν γι' αυτήν.

Ο Πικιώνης, που μας γοήτευε με την πνευματικότητα της διδασκαλίας και του έργου του, εκτιμούσε ιδιαίτερα τον Le Corbusier και αναφερόταν συχνά σε αυτόν, παρ' όλο που διαφωνούσε με τις επιλογές του. Άλλους όμως πρωτοπόρους –θα έλεγα– τους αγνοούσε. Στον μοναχικό δρόμο που ο ίδιος είχε χαράξει και πορευόταν απαρέγκλιτα, μας ήταν αδύνατο να τον ακολουθήσουμε.

Αντίθετα, ο Κώστας Κιτσίκης, εκλεκτικιστής αλλά με αναμφισβήτητες συνθετικές ικανότητες, μας πρόσφερε ένα άλλο πρό-

τυπο, εκείνο του επιτυχημένου επαγγελματία, το οποίο ελάχιστα όμως μας έθελγε. Ο Ευάγγελος Ρουσόπουλος, που κατείχε την έδρα της Ειδικής Κτιριολογίας, ήταν ένας τυπικός φονκτιοναλιστής και με το υποδεκάμετρο στο χέρι διόρθωνε τις διαστάσεις των χώρων υγιεινής στις κατόψεις μας. Ο Παναγιώτης Μιχαήλ, θεωρητικός της αρχιτεκτονικής με διεθνή αναγνώριση, ήταν ο μόνος που είχε μελετήσει κάπως συστηματικά το μοντέρνο κίνημα και είχε κατανοήσει την αναγκαιότητά του, αλλά αντιδρούσε στον τεχνικό ορθολογισμό και τον μορφολογικό αφαιρετισμό της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Οπωσδήποτε όμως ήταν εκείνος που, μαζί με τον Πικιώνη, με τον οποίο διαφωνούσε συχνά ανοικτά, μας βοηθούσε να σκεφτόμαστε και να προβληματιζόμαστε. Θα πρέπει ωστόσο να τονίσω πως οι προβληματισμοί μας περιορίζονταν σχεδόν αποκλειστικά στο πεδίο της αισθητικής και σε ζητήματα που έθεταν τα αντιθετικά ζεύγη παράδοση-νεωτερισμός, ελληνικότητα-διεθνισμός.

Εκεί όμως που χώλαινε πάρα πολύ η εκπαίδευσή μας ήταν στην ιστορία της αρχιτεκτονικής. Ο διαπρεπής Ορλάνδος, χωρίς να χρησιμοποιεί διαφάνειες, αλλά σχεδιάζοντας με απόλυτη ακρίβεια και σαφήνεια στο μαυροπίνακα, μας δίδασκε πολύ συστηματικά την εξέλιξη της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής από τα προϊστορικά χρόνια μέχρι και τον ύστερο Μεσαίωνα, με εύλογη έμφαση βέβαια στα ελληνικά επιτεύγματα. Έτσι, αποφοιτήσαμε γνωρίζοντας αρκετά καλά τα είδη των αιγυπτιακών κιονοκράνων, τους ρυθμούς της κλασικής αρχιτεκτονικής και την τυπολογία των βυζαντινών ναών, αλλά χωρίς να έχουμε ακούσει ποτέ για τους Palladio, Borromini, Le Vau, Von Klenze, Schinkel, Wagner, Sullivan, για να αναφερθώ μόνο σε κορυφαίους δημιουργούς.

Ωστόσο, τα χρόνια εκείνα το μοντέρνο κίνημα γνώριζε διεθνώς πλέον τη δεύτερη περίοδο ακμής του. Εμείς οι σπουδαστές πασχίζαμε να ενημερωθούμε για τα πεπραγμένα του μέσα από τα λιγοστά έντυπα που κυκλοφορούσαν τότε από χέρι

22 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

σε χέρι, από τα τεύχη του περιοδικού *L'Architecture d'aujourd'hui* και τους τόμους της *Œuvres Complètes* του Le Corbusier κυρίως. Όπως ήταν φυσικό, μέσα από τις εικόνες τους αντλούσαμε μορφές και τρόπους σύνθεσης για τις σπουδαστικές μας εργασίες. Εδώ όμως πρέπει να ομολογήσω πως οι δάσκαλοί μας, ανεξάρτητα από τις προσωπικές τους πεποιθήσεις, δεν αντιδρούσαν σε αυτές τις δοκιμές μας. Αντίθετα, μας ενθάρρυναν και προσαποθούσαν να τις παρακολουθήσουν με πολύ ενδιαφέρον.

Ανάλογες εμπειρίες στην αρχιτεκτονική του εκπαίδευση, σε πιο δύσκολες ίσως συνθήκες, είχε και ο Λιάπης. Εξάλλου, εξαιτίας του Εμφυλίου, ουσιαστικά ξεκίνησε και εκείνος την επαγγελματική του σταδιοδρομία τρία χρόνια μόλις πριν από μένα. Έτσι, μπορώ να πω ότι η δική του και η δική μου γενιά συμπορεύτηκαν λίγο πολύ στον αγώνα για τον εκσυγχρονισμό της ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Όταν ξανασυναντηθήκαμε με τον Λιάπη στις αρχές της δεκαετίας του 1960, αναπτύξαμε μία πολύ καλή πλέον συναδελφική σχέση. Ο Λιάπης εκπονούσε τότε τη διδακτορική διατριβή του για την αίσθηση και την αισθητική του χρώματος. Είχε μάλιστα την καλοσύνη να μου δώσει και ένα αντίτυπό της, επειδή είχαμε συζητήσει πάνω στην εργασία του. Το 1962 υποστήριξε τη διατριβή του και έπειτα από δύο χρόνια εκλέχθηκε καθηγητής, για να απολυθεί αργότερα από τη Χούντα. Στη διάρκεια της Επταετίας, καθώς έμενα πολύ κοντά στο γραφείο του, βλέπόμεσταν όλο και πιο συχνά. Από τις συζητήσεις που κάναμε, διαπίστωσα πως η ενημέρωση, τα ενδιαφέροντα και οι προβληματισμοί του είχαν κατά πολύ διευρυνθεί. Έτσι, όταν επανήλθε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων –νομίζω το 1974–, είχε όλα τα εφόδια για να συμβάλει στην ανανέωση των σπουδών. Και πράγματι συνέβαλε σημαντικά, ιδιαίτερα κατά την περίοδο που διετέλεσε κοσμήτορας και πρόεδρος της σχολής, αξιοποιώντας τις δυνατότητες που παρείχε ο νόμος-πλαίσιο και –απ’

όσο ξέρω— συνεργαζόμενος πολύ αρμονικά με τους νεότερους συναδέλφους του σε όλες τις βαθμίδες.

Θα μου επιτρέψετε και μια άλλη, προσωπική αναφορά εδώ, για να δείξω τη διάθεση του Λιάπη να ανανεώσει τις σπουδές. Στην αρχή της δεκαετίας του 1980 —αν θυμάμαι καλά— κάλεσε εμένα και άλλους τρεις συναδέλφους και μας ρώτησε αν ήμασταν διατεθειμένοι να προσληφθούμε με σύμβαση στη σχολή και να διδάξουμε κάποια θεωρητικά μαθήματα, καθώς πίστευε ότι οι σπουδές χώλιναν κάπως σε αυτό τον τομέα. Του είπαμε ότι ο νόμος απαιτούσε διδακτορική διατριβή και εκείνη την εποχή κανένας μας δεν είχε εκπονήσει τη δική του. Επέμενε ότι μπορούσε να παρακάμψει αυτό το εμπόδιο. Ωστόσο, δεν τα κατάφερε και έτσι δεν ευτύχησα να διδάξω εκείνη την εποχή στη σχολή.

Αργότερα, έχοντας εκπονήσει τη διδακτορική διατριβή μου και εκλεγεί καθηγητής Ιστορίας και Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, είχα την ευκαιρία να επανασυνδεθώ με τη Σχολή Αρχιτεκτόνων. Έχοντας συμμετάσχει σε εκλεκτορικά σώματα, επιτροπές αξιολόγησης διπλωματικών εργασιών, εισηγητικές επιτροπές για διδακτορικές διατριβές και, προπάντων, έχοντας διδάξει επί εννέα χρόνια στο διατμηματικό πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών, είμαι —πιστεύω— σε θέση να αξιολογήσω τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η σχολή σήμερα σε σύγκριση με το παρελθόν.

Πηγαίνοντας κόντρα στην επικρατούσα τάση απαξίωσης των ελληνικών ΑΕΙ, σπεύδω να υποστηρίξω ότι οι σπουδές στη Σχολή Αρχιτεκτόνων σήμερα και —πιστεύω— σε άλλα πανεπιστημιακά τμήματα βρίσκονται σε υψηλότερη στάθμη από άλλότε. Όχι ότι δεν υπάρχουν προβλήματα. Ασφαλώς υπάρχουν. Μια σχολή με δεκαπλάσιο αριθμό φοιτητών και διδασκόντων από εκείνη στην οποία σπούδαζα, αλλά και δημοκρατικότερα οργανωμένη, δεν θα ήταν δυνατό να λειτουργεί με απόλυτη ευταξία, όπως τότε. Ωστόσο, οι σημερινοί διδάσκοντες δεν υπολείπονται σε τίποτε

24 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

από τους παλαιότερους. Αντίθετα, είναι πολύ πιο ενημερωμένοι, πολύ πιο υποψιασμένοι. Και το πρόγραμμα σπουδών έχει πλέον εμπλουτιστεί και επεκταθεί σε πολύ περισσότερα γνωστικά αντικείμενα από εκείνα που διδαχτήκαμε εμείς τότε. Εξάλλου, εκείνη την εποχή ερευνητικά προγράμματα και μεταπτυχιακές σπουδές ήταν πράγματα άγνωστα. Ακόμη και οι λιγοστές διατριβές που εκπονούνταν τότε δεν ήταν πάντοτε υψηλής στάθμης.

Σήμερα οι φοιτητές, προπτυχιακοί και μεταπτυχιακοί, εκτίθενται σε μια πολλαπλή διδασκαλία. Επιπλέον, έχουν πρόσβαση σε πολύ περισσότερες πηγές πληροφόρησης, σε βιβλιοθήκες πιο ενημερωμένες, με πρόσφατες και ποικίλες ξένες εκδόσεις, στο διαδίκτυο, σε ομιλίες ξένων αρχιτεκτόνων, ενώ μπορούν να ταξιδεύουν πιο εύκολα στο εξωτερικό.

Η δική μου γενιά, αντίθετα, ήταν υποχρεωμένη να επαφίεται λίγο πολύ στην αυθεντία του καθηγητή. Γνωρίζω βέβαια πως δεν είναι εύκολο για τους σημερινούς φοιτητές να αφομοιώσουν και να αξιοποιήσουν την πληθώρα των πληροφοριών και των ερεθισμάτων που τους κατακλύζουν ή να κινηθούν με άνεση στο δαίδαλο της πολύτροπης μετανεωτερικής προβληματικής, στην οποία έχει εμπλακεί και η αρχιτεκτονική. Ιδιαίτερα όταν φιλοδοξούν να προσεγγίσουν το αρχιτεκτονικό φαινόμενο από θεωρητική σκοπιά, τα πράγματα γίνονται ακόμη δυσκολότερα. Και αυτό συμβαίνει και με όσους από εσάς είναι υποψήφιοι διδάκτορες, όπως διαπίστωσα διαβάζοντας τις περιλήψεις των εισηγήσεων που θα παρουσιαστούν σε αυτή την ημερίδα. Στα χρόνια του Λιάπη και τα δικά μου, οι απαιτήσεις για την εκπόνηση μιας διδακτορικής διατριβής ήταν σχετικά περιορισμένες. Σήμερα, ο πήχης έχει τοποθετηθεί πολύ ψηλότερα, όχι μόνο από τους διδάσκοντες, αλλά και από τους ίδιους τους υποψηφίους, οι οποίοι συχνά επιλέγουν να πραγματευθούν πολύ ενδιαφέροντα, αλλά και πραγματικά εξαιρετικά δύσκολα θέματα. Είμαι βέβαιος ότι όσοι από εσάς είσαστε υπο-

ψήφιοι διδάκτορες, με την καθοδήγηση και των δασκάλων σας, θα μπορέσετε να περάσετε με επιτυχία αυτό τον πήχη. Έστω και με διαφορετικές επιδόσεις. Αντλώ τη βεβαιότητά μου αυτή από την προσωπική μου και πάλι εμπειρία. Όσες διατριβές νέων συναδέλφων έτυχε να κρίνω ή απλώς να διαβάσω τα τελευταία χρόνια ήταν στην πλειονότητά τους ευπρεπέστατες. Και ορισμένες με έκαναν πραγματικά να ζηλέψω.

Ιωάννης Τερζόγλου, καθηγητής ΕΜΠ

Ο Ιωάννης Λιάπης (1921-1992) διαδέχτηκε τον καθηγητή Δημήτρη Πικιώνη (1887-1968) στην έδρα της Διακοσμητικής στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ το 1963.

Στόχος των μαθημάτων του Πικιώνη ήταν η ανάπτυξη πολύπλοκων προβληματισμών γύρω από τη σχέση της αρχιτεκτονικής με την ελληνική παράδοση, το ελληνικό τοπίο και την τέχνη. Μετά το 1963 η έδρα της Διακοσμητικής μετονομάστηκε σε έδρα της Αρχιτεκτονικής Εσωτερικού Χώρου. Η συμβολή του Λιάπη στον νέο χαρακτήρα της έδρας υπήρξε καθοριστική. Το γνωστικό της πεδίο εμπλουτίστηκε με τη μοντέρνα αρχιτεκτονική σκέψη δίνοντας έμφαση στην έννοια του χώρου και στα πολλαπλά στοιχεία που τον συγκροτούν. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Λιάπης οργάνωσε νέα μαθήματα και συντόνισε μια ομάδα εξάιρετων διδασκόντων και συνεργατών. Θυμίζω ενδεικτικά τους αρχιτέκτονες Παναγιώτη Βοκοτόπουλο, Περικλή Παντελεάκη, Γιώργο Παντόπουλο και Στέφανο Χατζόπουλο, το ζωγράφο Βασίλη Κυπραίό, το μαθηματικό Παντελή Ξαγοράρη.

Η κεντρική ιδέα πίσω από τη συγκρότηση αυτής της ομάδας έρευνας και διδασκαλίας υπήρξε η ευρύτητα θεώρησης της αρχιτεκτονικής και του χώρου. Έτσι, νέες γνωστικές περιοχές εμπλούτισαν και διεύρυναν την αρχιτεκτονική σκέψη και διδασκαλία, όπως ο βιομηχανικός σχεδιασμός, η καλλιτεχνική

26 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

πρακτική, ο σχεδιασμός του φυσικού τοπίου, η προτυποποίηση της κατασκευής. Ταυτόχρονα, οι επιμέρους αυτές περιοχές εντάσσονταν αρμονικά σε μια συνολική έλλογη θεώρηση του χώρου, την οποία ο Λιάπης υποστήριζε σε ένα πνεύμα απόλυτης ελευθερίας.

Αυτή η αντισυμβατική και νεωτεριστική προσέγγιση της διδασκαλίας και του σχεδιασμού του χώρου εκφράστηκε με σαφήνεια στις διπλωματικές εργασίες της έδρας, στις οποίες παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά νέες θεματικές κατευθύνσεις του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Ενδεικτικά αναφέρω θέματα όσον αφορά το σύγχρονο θέατρο, τους χώρους για παιδιά, την οργανωμένη δόμηση κοινωνικής κατοικίας, τη λαϊκή αγορά ή προβληματικές με καθαρά εννοιολογική κατεύθυνση, όπως τη διερεύνηση του σχεδιασμού του τοπίου στην Πνύκα.

Η παραπάνω πορεία επιβραδύνθηκε από το 1967 έως το 1974 με την απομάκρυνση του Ιωάννη Λιάπη από τη δικτατορία. Παρ' όλα αυτά, κατά τη διάρκεια της παραπάνω περιόδου οι γόνιμες ζυμώσεις και συζητήσεις του Λιάπη με τους συνεργάτες του συνεχίζονταν.

Έτσι, μετά τη Μεταπολίτευση, τις νέες νομοθετικές ρυθμίσεις και την επάνοδο του Ιωάννη Λιάπη στη Σχολή Αρχιτεκτόνων, η έδρα εξελίχθηκε στην περιοχή Αρχιτεκτονικού Χώρου και Επικοινωνίας του Τομέα III. Η διευρυμένη θεώρηση, που είχε ήδη χαράξει ο Λιάπης, κατέστη εμφανής από την ίδια τη συγκρότηση του Τομέα III, ο οποίος συνένωσε τις πρώην έδρες Ζωγραφικής, Πλαστικής και Γεωμετρικών Απεικονίσεων με την πρωτοεμφανιζόμενη τότε περιοχή της Πληροφορικής. Ταυτόχρονα, μέσα στο ευρύτερο κλίμα του κοινωνικού προβληματισμού της εποχής και του ανοικτού διαλόγου με τους σπουδαστές, η περιοχή Αρχιτεκτονικού Χώρου και Επικοινωνίας προσανατολίστηκε στα αρχιτεκτονικά προβλήματα της ελληνικής πραγματικότητας, σε επαφή με την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής σκέψης διεθνώς.

Παράλληλα με τον εμπλουτισμό της διδακτικής ομάδας από τους αρχιτέκτονες Αγνή Πικιώνη, Άννη Βρυχεία, Γιώργο Χαϊδόπουλο, Γιώργο Παρμενίδη, Γιάννη Λιακατά, Δημήτρη Κανακάκη, Σόνια Χαραλαμπίδου, Κώστα Μωραΐτη, τον ομιλούντα και το γλύπτη Χρήστο Διδώνη, αναπτύχθηκαν νέα μαθήματα και νέα γνωστικά πεδία αρχιτεκτονικής σκέψης και πράξης. Ενδεικτικά αναφέρω: κοινωνική κατοικία με συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες-χρήστες, βιομηχανικό αντικείμενο, εσωτερικός χώρος κτιρίων δημόσιας λειτουργίας, υπαίθριος δημόσιος χώρος της πόλης. Αυτές οι ερευνητικές προσπάθειες του Λιάπη και της ομάδας του αναπτύχθηκαν έως σήμερα και έδωσαν πολλαπλούς καρπούς, εμπλουτίζοντας τη μορφολογική προσέγγιση του αρχιτεκτονικού φαινομένου με ζητήματα θεωρίας, μεθόδου και βαθύτερης κοινωνικής νοηματοδότησης του χώρου.

Οι παραπάνω θεωρητικές αναζητήσεις και οι στοχασμοί του Λιάπη μεταδίδονταν περισσότερο προφορικά, μέσα από τα μαθήματά του προς τους σπουδαστές του και στις δημιουργικές συζητήσεις με τους συναδέλφους του στον τομέα και τη σχολή, για τη διαμόρφωση μιας νέας, πιο ολοκληρωμένης αντίληψης όσον αφορά τα ζητήματα του χώρου και την εκπαίδευση των αρχιτεκτόνων. Και επειδή τα γεγονότα συνδέονται πάντοτε με το χώρο, αξίζει να θυμηθούμε τους τόπους των συζητήσεων: το παλαιό γραφείο των Χώρων στο κτίριο Αβέρωφ, το μικρό γραφείο της οδού Δεινοκράτους και την ταβέρνα στα Πετράλωνα.

Σε αυτές τις συζητήσεις, ο Ιωάννης Λιάπης έφερνε ξανά και ξανά το κυρίως ζητούμενο, την κύρια επιδίωξη, τον βασικό στόχο, που ήταν η εξυπηρέτηση της παιδείας, της αρχιτεκτονικής, του κοινωνικού συνόλου και του τόπου· η θεωρητική διερεύνηση και εμβάθυνση στις πολλαπλές διαστάσεις του χώρου και η διατήρηση της ποιότητας του χώρου· πάντοτε βλέποντας διορατικά μπροστά στο μέλλον, κρατώντας το ήθος αλλά και το μέτρο.

Την ίδια περίοδο γίνονταν βέβαια και έντονες πολιτικοκοι-

28 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

νωνικές συζητήσεις, που άνοιγε ο ίδιος ο Λιάπης, ως πρόεδρος της σχολής επί χρόνια, με τους σπουδαστές του, για ζητήματα και διεκδικήσεις σχετικά με τη νέα οργάνωση των μαθημάτων της, διεκδικήσεις τις οποίες συνέδεε πάντοτε με θέματα της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής. Δεν είναι τυχαίο που ο Ιωάννης Λιάπης προέτρεπε τους συνεργάτες του να διαβάζουν κείμενα και να προχωρούν στην εκπόνηση διδακτορικών διατριβών. Πίστευε ότι ο πανεπιστημιακός δάσκαλος έπρεπε να έχει ευρύτατη καλλιέργεια, πέρα από τις σχεδιαστικές δεξιότητες και το ατομικό έργο του. Στη δική του διδακτορική διατριβή *Η αίσθησις και η αισθητική του χρώματος*, ο Λιάπης έθεσε το θέμα του χρώματος ως πρόσθετου στοιχείου στην οργάνωση του χώρου.

Ο Ιωάννης Λιάπης, εκτός από τη συμβολή του στην επανοργάνωση της σχολής την περίοδο μετά τη Μεταπολίτευση ως κοσμήτορας, και την αναμόρφωση των μαθημάτων του Τομέα III, υπήρξε και σημαντικός αρχιτέκτων της μεταπολεμικής γενιάς, έχοντας αφομοιώσει τα βαθύτερα διδάγματα του Δημήτρη Πικιώνη και διαθέτοντας μεγάλη καλλιέργεια σε ζητήματα ιστορίας της τέχνης και της αρχιτεκτονικής.

Είχε σαφώς επηρεαστεί από το μοντέρνο κίνημα και τη γερμανική σχολή Bauhaus. Το σημαντικό αρχιτεκτονικό του έργο «Σύνθεση των παραπάνω επιδράσεων» εντάσσεται στη μεταπολεμική εξελικτική ωρίμανση του ελληνικού μοντερνισμού, με έργα όπως ο Σταθμός του ΟΛΠ, το Σχολείο του Βόλου, το Ίδρυμα Ζαχαρίου, το Μνημείο των Καλαβρύτων.

Σήμερα βρισκόμαστε σε μια μεταβατική εποχή, που χαρακτηρίζεται από παγκόσμια οικονομική, οικολογική και κοινωνική κρίση. Σε μια τέτοια εποχή, η συσχέτιση του αρχιτεκτονικού χώρου με τις πραγματικές ανάγκες και τα προβλήματα της κοινωνίας, όπως επιχειρήθηκε από τον Λιάπη, καθίσταται ξανά πολλαπλά επίκαιρη. Ως δάσκαλος, ο Ιωάννης Λιάπης καθιέρω-

σε ένα νεωτεριστικό πνεύμα ελεύθερου διαλόγου με τους σπουδαστές, σε ισότιμη σχεδόν βάση, μέσα από τον οποίο, με νύξεις και έντεχνες ερωτήσεις, με σχεδόν μαιευτική μέθοδο, υπαινισσόταν διάφορα ζητήματα του αρχιτεκτονικού προβληματισμού για την τελική διαμόρφωση της άποψης, με πολλές κοινωνικές, τεχνολογικές, καλλιτεχνικές, οργανωτικές και οικονομικές παραμέτρους.

Θεωρώ ότι ο Ιωάννης Λιάπης έβαλε τότε το «σπόρο» για αρκετούς προβληματισμούς που αναπτύχθηκαν στη συνέχεια. Πολλά από εκείνα τα διακυβεύματα είναι ζωντανά και στο επίκεντρο του αρχιτεκτονικού ενδιαφέροντος ακόμη και σήμερα. Πιστεύω πως η αισιόδοξη προσέγγιση του Λιάπη και η ελπίδα για έναν καλύτερο κόσμο θα συνεχιστούν από τους νέους διδάσκοντες και συναδέλφους της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ.

Συμπερασματικά, σήμερα, αποτιμώντας και εγώ από κάποια απόσταση το δάσκαλο Ιωάννη Λιάπη, θεωρώ ότι υπήρξε ένα ελεύθερο πνεύμα, που έβλεπε μακριά, μπροστά από την εποχή του, ένας κάλος σπορέας. Ίσως θα ταίριαζε εδώ να υπενθυμίσουμε τους στίχους του Ελύτη από το *Άξιον Εστί*: «Και τον κόσμο αυτόν ανάγκη να τον βλέπεις και να τον λαβαίνεις» / είπε: «Κοίταξε!» Και τα μάτια μου έριξαν τη σπορά / γρηγορότερα τρέχοντας κι από βροχή / τα χιλιάδες απάτητα στρέμματα».

Θεόδωρος Παπαδημητρίου, καθηγητής ΕΜΠ

Θα σας μιλήσω πολύ σύντομα, γιατί αισθάνομαι το χρέος να μιλήσω. Γιατί η ιδιότητα και οι πηγές μου ως καθηγητής εδώ προέρχονται και ξεκινούν από τον Λιάπη. Με λίγα λόγια, θα πω πολύ συνοπτικά την ιστορία.

Τον Λιάπη δεν τον ήξερα, παρότι ήμασταν γείτονες εδώ, καθώς τελειώνοντας τη Σχολή Καλών Τεχνών είχα σχέση και με τη

30 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Σχολή Αρχιτεκτόνων. Είχα γνωρίσει τον Σόχο, τον Πικιώνη, τον Μιχελή και άλλους καθηγητές εδώ τότε, αλλά τον Λιάπη δεν τον ήξερα. Τον γνώρισα μέσα από την αγαπητή μου Άννη Βρυχεία και τον Γιώργο Χαϊδόπουλο. Την Άννη Βρυχεία την ήξερα από παιδί, γιατί έτυχε να έχω οικογενειακή σχέση με τους γονείς της, και παρακολούθησα όλη την εξέλιξή της από το γυμνάσιο μέχρι τις σπουδές της. Είχαμε προσωπική σχέση. Η σχέση μας όμως βάθυνε όταν βρεθήκαμε στο Παρίσι με τη Χούντα και τότε ακριβώς περάσαμε σε ένα άλλο στάδιο. Πριν από τη Χούντα βρεθήκαμε στο Παρίσι, όταν έκαναν τα παιδιά κάποιες έρευνες. Τότε συνέβη το εξής: Η πρώτη μου σχέση με τον Λιάπη ήταν το '66, όταν είχε αναλάβει το περίπτερο της Εχρο του Montreal στον Καναδά. Μου ζήτησαν να συμμετάσχω με έργα μου, τα οποία είχα στο Παρίσι για το περίπτερο. Αυτό συνέβη γιατί η Άννη, που ήξερε λίγο το έργο μου, του το είχε υποδείξει. Έτσι, με αυτή την ευκαιρία έστειλα τα έργα μου από το Παρίσι.

Έγινε όλη η διαδικασία και μετά γνώρισα τον Λιάπη στην Αθήνα. Διατηρούσαμε πάντα μια σχέση αρκετά ουσιαστική, που μου επέτρεπε, λόγω του χαρακτήρα μου, να έχουμε τις αντιπαραθέσεις και τους καβγάδες μας. Αυτό ήταν το κέρδος, το οποίο προέκυψε αργότερα, όταν βρέθηκα σε μια φάση περίεργη και δύσκολη, που δεν είναι της στιγμής να την ανακοινώσω. Του είπα: «Σκέφτομαι να ρισκάρω να γίνω καθηγητής». Γιατί ακριβώς τα θέματα ήταν πολλαπλά. Δεν θα τα περιγράψω τώρα. Και τότε του παρουσίασα όλο το profile αυτού που εγώ σκεφτόμουν να κάνω. Αυτό συνέβη βεβαίως σε πρώτη φάση και έτσι ξεκίνησε η διαδικασία με την οποία έγινα καθηγητής.

Ωστόσο, θέλω να πω ότι, προς τιμήν του, οι σχέσεις μας δεν ήταν μονοσήμαντες. Είχαμε εντάσεις και διαφοροποιήσεις. Και δεν κρύβω ότι, μέσα από τον διοικητικό συνθετικό ρόλο του ως προέδρου, αισθανόταν την υποχρέωση να φέρει ένα σύστημα στην Παιδεία το οποίο θα είχε μια συνέχεια. Σε αυτό το σύστη-

μα εγώ ήθελα κάπου να παρέμβω. Αυτή η παρέμβαση –οι περισσότεροι φίλοι θα θυμούνται διάφορα περιστατικά– δεν λειτούργησε πολύ με τα δικά μου κριτήρια. Ωστόσο όμως, ήταν ουσιαστική όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την επικοινωνία. Δεν θα αναλύσω περισσότερο αυτήν τη διαφοροποίηση, αλλά είναι σημαντική και θέλω να την επισημάνω, γιατί πιστεύω ότι η έντιμη διαφορά, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της Παιδείας, είναι το πιο πολύτιμο. Έστω και αν εμπεριέχει και λάθος.

Μάρω Αδάμη, καθηγήτρια ΕΜΠ

Υπήρξα και εγώ μαθήτρια του Λιάπη για ένα μικρό χρονικό διάστημα, γιατί σπούδασα στη μέση της Χούντας. Αλλά, όπως ο Σάββας Κονταράτος, έτσι κι εγώ έμενα πολύ κοντά του, στην οδό Δεινοκράτους, και την περίοδο της Χούντας μιλούσαμε αρκετά. Αργότερα είχαμε κουβεντιάσει και για τις ανησυχίες μου όσον αφορά τη δημιουργία ενός αρχείου νεοελληνικής αρχιτεκτονικής.

Ίσως λοιπόν να μην είναι τυχαίο ότι πολύ λίγα χρόνια μετά το θάνατο του, το 1996, και μόλις έναν χρόνο από την ίδρυση των αρχείων της Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, η γυναίκα του Λιάπη μού παρέδωσε το αρχείο του με τη σύμφωνη γνώμη του γιου του του Στέργιου.

Πρέπει να πω ότι ήταν από τα πρώτα αρχεία που πήρα και πραγματικά ένιωσα ιδιαίτερη συγκίνηση γι' αυτό. Οι συνεχείς μετακινήσεις των Αρχείων Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη εκείνη την περίοδο, από τα κεντρικά στην Κριεζώτου, από την Κριεζώτου στη Βαλαωρίτου και τελικά στην Πειραιώς, δυσκόλεψαν λίγο τη μελέτη αυτού του αρχείου. Εντούτοις, αμέσως μετά την εγκατάστασή μας στην Πειραιώς οι κύριοι Γιάννης Τερζόγλου και Σόλων Ξενόπουλος ήρθαν με στόχο να στήσουν μια έκθεση για τον Λιάπη.

32 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Έψαχναν, λοιπόν, κυρίως το αρχιτεκτονικό του έργο, αλλά ξαφνικά εξαφανίστηκαν. Προφανώς, δεν βρέθηκαν ποτέ χρήματα για να στηθεί αυτή η έκθεση. Έχουμε συνηθίσει τέτοια πράγματα στο Μετσόβιο. Πρέπει να πω ότι τους περίμενα. Τους περίμενα μέχρι πριν από ένα μήνα. Και τότε είπα ότι, τέλος πάντων, αυτά τα σχέδια, που έχουν βγει και επιλεγεί για την έκθεση, πρέπει να ξαναμπούν στη θέση τους. Και το αστείο είναι πως μόλις αρχίσαμε να τα βάζουμε στη θέση τους, ήρθε η Αριάδνη Βοζάνη στο Μουσείο και τα αφήσαμε πάλι εκεί όπου είναι.

Με την ευκαιρία του ερχομού της Αριάδνης Βοζάνη, κοιτάξαμε λίγο παραπάνω τα ζωγραφικά και τις σημειώσεις του. Έχω την εντύπωση ότι είναι πάρα πολύ σημαντικά. Ήδη η κα Βοζάνη σάς έδειξε μια σειρά σχεδίων που απεικονίζουν ένα μπαλκόνι στο Αιγαίο, μάλλον στη Σαντορίνη, με διαφορετικές εναλλακτικές προσεγγίσεις. Το ίδιο κάνει στα έργα του Matisse, του Picasso και της γαπωνέζικης ζωγραφικής. Ίσως οι ρίζες να ξεκινούν από τον Ορλάνδο, που τους έβαζε ακριβώς να μελετούν ως φοιτητές κάποια βυζαντινά στοιχεία ξανά και ξανά και να τα μεταπλάθουν. Το ίδιο έκανε και ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας βεβαίως και έχουμε αντίστοιχες μελέτες του.

Έχω την αίσθηση, λοιπόν, ότι σίγουρα πρέπει να μελετηθεί από ιστορικούς αρχιτεκτονικής ο Λιάπης.

Υπάρχει και μια άλλη σκοπιά, η σκοπιά των μικρών κειμένων, που βρίσκονται μέσα, που σου δείχνουν την πορεία της σκέψης, που δεν είναι ιστορίες απλώς. Είναι άλλο πράγμα. Υπάρχει αυτή η μελέτη των σχεδίων, που επίσης δεν είναι ιστορία. Θα έλεγα ότι θα μπορούσε να φτάσει και σε ψυχολογικές, ψυχαναλυτικές ακόμη, παρατηρήσεις.

Είναι ένα πολύ μεγάλο και πολύ πλούσιο υλικό. Θα επιθυμούσα και θα ευχόμουν η πρώτη κατεργασία του να γίνει από τους συνεργάτες του, από τους συνεργάτες που τον έζησαν. Ίσως να μην είναι πολύ αργά. Ίσως τώρα που οι περισσότεροι από εμάς

έχουμε αρκετό χρόνο, γιατί βγαίνουμε ένας ένας στη σύνταξη, να ξαναέχω επισκέψεις του Γιάννη και του Σόλωνα και να τα ξαναδούν αυτά μαζί με τους νέους ανθρώπους. Γιατί φοβάμαι ότι, αν φύγουμε εμείς... Εντάξει, δεν εύχομαι να φύγουμε γρήγορα, αλλά δεν είμαστε πια και στην πρώτη νεότητα. Φοβάμαι ότι αυτά τα πράγματα και αυτές οι σκέψεις θα φύγουν μαζί μας. Και είναι εντελώς διαφορετικός ο τρόπος με τον οποίο κοιτάει ένας νέος που δεν έχει γνωρίσει ποτέ τον άνθρωπο και εντελώς διαφορετικός ο τρόπος με τον οποίο κοιτάμε εμείς. Χρήσιμος και ο ένας, χρήσιμος και ο άλλος, αλλά πρέπει να υπάρχουν και οι δύο.

Στα κείμενά του υπάρχουν σημειώσεις για τα μαθήματα πολύ σημαντικές. Έπιασα όμως ένα κομματάκι και θέλω να σας το πω. Κάπου σημειώνει ότι «η ανάγκη του ανθρώπου για τάξη και δύναμη τον στρέφει προς την τεχνική και το αντικείμενο, ακριβώς όπως η ανάγκη για παιχνίδι και αυτόνομη δημιουργία, για έκφραση με σημασία, τον κατευθύνει προς την τέχνη και το σύμβολο». Ποιος λοιπόν έχει σήμερα από εδώ ανάγκη για παιχνίδι; Εγώ είμαι πολύ πρόθυμη να παίξω και ελπίζω να παίξουμε όλοι μαζί για να βρούμε αυτές τις κρυφές ανησυχίες του Λιάπη.

Τέλος, θα ήθελα, έτσι ως χειρονομία καλής θέλησης προς το χώρο που με μεγάλωσε και του χρωστάω πολλά, και με τη σύμφωνη γνώμη της Αγνής Πικιώνη, η οποία μας έχει προσφέρει το αρχείο του πατέρα της, να χαρίσω τέσσερα cd στην παλαιά έδρα Εσωτερικών Χώρων, την έδρα του Πικιώνη, με όλο το έργο του Πικιώνη, όπως το έχουμε ήδη καταγράψει. Νομίζω ότι σας ανήκει.

Αθανάσιος Αραβαντινός, καθηγητής ΕΜΠ

Οι προλαλήσαντες με κάλυψαν ως προς την προσωπικότητα, το έργο και τις δραστηριότητες του αείμνηστου συναδέλφου Γιάννη Λιάπη.

34 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Θα ήθελα να τονίσω μόνο τη μεγάλη του συμβολή ως κοσμήτορα και ως πρόεδρο της Σχολής και του Τμήματος Αρχιτεκτόνων σε εκείνη τη δύσκολη εποχή. Διότι ο Γιάννης Λιάπης κατάφερε να επικοινωνεί, να επικοινωνεί με σπουδαστές, με οργανισμένους νέους, με οργανισμένους ολιγότερο νέους, και μπορούσε να δρα επιχειρησιακά, κάτι που άλλοι δεν το έχουν, όπως εγώ, ας πούμε. Αυτό ήταν επίτευγμα μεγάλο. Και μπόρεσε έτσι, στη μεταβατική αυτή περίοδο της σχολής, να έχει τις λιγότερες απώλειες και τα περισσότερα κέρδη.

Παίρνω όμως το λόγο για να τονίσω ότι, εκτός από το παρελθόν, πρέπει να κοιτάξουμε και το μέλλον. Και αυτό ακριβώς έκανε ο Τομέας ΙΙΙ της σχολής μας σήμερα. Διότι κατάφερε να συνδυάσει μια αναφορά και να αντλήσει εμπειρία από ανθρώπους του παρελθόντος και από την ιστορία της σχολής, αλλά να κοιτάξει και μπροστά. Και γι' αυτό πρέπει να τους συγχαρούμε όλους, τόσο τον κο Παρμενίδη, όσο και τα στελέχη του Τομέα ΙΙΙ, διότι ακριβώς πετυχαίνουν σε αυτή την προσπάθεια που κάνουν τώρα, στην ανάδειξη των διδακτορικών διατριβών και τη σύνδεσή τους όχι μόνο με το παρελθόν, αλλά κυρίως με τον αγώνα που κάνουμε για το μέλλον.

Σόλων Ξενόπουλος, καθηγητής ΕΜΠ

Πάρα πολύ σύντομα θα ήθελα να πω δύο λόγια για την προσωπικότητα του Γιάννη Λιάπη. Δεν θα αναφερθώ στο εκπαιδευτικό ή το αρχιτεκτονικό του έργο, αλλά στην προσωπικότητά του.

Θα έλεγα ότι ήταν μια προσωπικότητα φορτισμένη με ανθρώπινα στοιχεία. Ήταν ένας άνθρωπος με πολύ έντονες αντιφάσεις. Ένα άτομο με ανθρώπινες αδυναμίες, που έκανε και πάρα πολλά λάθη, επίσης ανθρώπινα. Ίσως όμως γι' αυτόν το λόγο ήταν ένα άτομο που, με την πρώτη επαφή, σου προκαλούσε μια αίσθηση αμεσότητας και κατανόησης, αλλά ταυτό-

χρονα δημιουργούσε μια ατμόσφαιρα έντασης και επικοινωνίας. Ενώ διατεινόταν ότι θα έπρεπε κανείς να είναι πραγματικής και μάλιστα υποστήριζε πως ο ίδιος ήταν, στην πραγματικότητα λειτουργούσε πάρα πολύ διαισθητικά και παρορμητικά, γεγονός που τον έκανε σχεδόν πάντα να βρίσκεται σε σύγκρουση με τον ίδιο του τον εαυτό, σύγκρουση η οποία εξωτερικευόταν και προς τους άλλους.

Είχε εκπληκτική διαίσθηση για τα πράγματα και μεγάλη αμεσότητα. Και ήταν αυτό που τον έκανε να διατηρεί πολύ βαθιά και ουσιαστική σχέση με τους συνεργάτες και τους σπουδαστές του. Είχε στερεή γνώση και αγωνία για γνώση. Διάβαζε και μελετούσε συνέχεια. Και μπορούσε να διαβάσει τα γεγονότα στην ουσία τους. Ήταν πάντα ακέραιος, είτε αναφερόταν στην αρχιτεκτονική, είτε μιλούσε για την τέχνη κυρίως. Η αναφορά του στο έργο τέχνης δεν ήταν περιγραφική· ήταν μια διεισδυτική πράξη δημιουργικού αυτοσχεδιασμού. Ήταν μικρόσωμος και νευρώδης, με αδρά χαρακτηριστικά. Δεν ήταν ιδιαίτερα ευγενής, ούτε φιλελεύθερος. Ήταν όμως βαθιά δημοκρατικός. Ήταν ταυτόχρονα επιθετικός και συμπαθής. Ήταν απλός και απρόβλεπτος. Ίσως όμως το βασικό χαρακτηριστικό του ήταν η πλήρης αδυναμία αποδοχής του ρόλου του είτε στη ζωή, είτε στην αρχιτεκτονική, είτε κυρίως στο Πολυτεχνείο. Γι' αυτό και η παρουσία του είχε ένα ιδιαίτερο στιλ, προϊόν συνειδητής επιλογής, αλλά ταυτόχρονα αποτέλεσμα εσωτερικής οργανικής ανάγκης για την προσωπική του επιβίωση.

Στέφανος Χατζόπουλος, αρχιτέκτονας

Νομίζω ότι ο κος Ξενόπουλος περιέγραψε πολύ αδρά και συγκινητικά την προσωπικότητα του Γιάννη Λιάπη, χωρίς ωραιοποιήσεις. Αυτός ήταν ο άνθρωπος.

Προσωπικά, θα ήθελα να σας μεταφέρω τη δική μου εμπει-

36 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

ρία από αυτό τον άνθρωπο, γιατί έτυχε, από το τρίτο έτος του Πολυτεχνείου, μαζί με τον πρόωρα χαμένο Ντόντο Παντόπουλο, να δουλέψουμε και στο γραφείο του. Μάλιστα, όταν τελειώσαμε το Πολυτεχνείο και μετά τη στρατιωτική μας θητεία, ο μοναδικός μέχρι τότε επιμελητής, ο κος Παναγιώτης Βοκοτόπουλος, μας έκανε και τους δύο, αν και είμαστε πολύ νέοι αρχιτέκτονες, επιμελητές στην έδρα του.

Αυτό που δεν θα ξεχάσω ποτέ από τον Λιάπη και νομίζω ότι έχει περάσει και σε όλη τη νέα γενιά καθηγητών σήμερα στο Πολυτεχνείο είναι το γεγονός πως για πρώτη φορά έσπασε το ταμπού της κυριαρχίας του καθηγητή που δεν δέχεται αντίλογο. Ο μόνος δάσκαλος που προωθούσε το διάλογο μέχρι τότε ήταν ο καθηγητής του ο Δημήτρης Πικιώνης. Όλοι οι άλλοι ήταν εξέχουσες φυσιογνωμίες, αλλά δεν δέχονταν το διάλογο.

Και για πρώτη φορά, τουλάχιστον στα δικά μου χρόνια, ο Λιάπης, μαζί με όλους τους επιμελητές του, πήγαινε από σχεδιαστήριο σε σχεδιαστήριο, άκουγε με προσοχή τις απόψεις των διαφόρων σπουδαστών και πρόβλημά του δεν ήταν να αναδεικνύει τους καλούς, αλλά να βγάζει από όσους, εξαιτίας της δειλίας τους ή άλλων λόγων, δεν μπορούσαν εύκολα να εκφραστούν αρχιτεκτονικά ό,τι καλύτερο είχαν. Ο Λιάπης ακολούθησε βασικά τη διδαχή του δασκάλου του Γιάννη Δεσποτόπουλου, που ήταν πραγματικά μια λάμπουσα φυσιογνωμία.

Εγώ δεν τον πρόφτασα, βέβαια, στα χρόνια του πολέμου, αλλά όταν γύρισε στο Πολυτεχνείο μετά και το τέλος του Εμφυλίου. Άλλωστε, θυμάμαι πάντα τη φωτογραφία που μου έδειχνε ο Λιάπης από μια εκδρομή στην Αίγινα. Ήταν ο Δεσποτόπουλος, ο επιμελητής Κανδύλης και διάφοροι σπουδαστές, μεταξύ των οποίων και ο Λιάπης. Και κάνω ιδιαίτερη αναφορά στο συνεργάτη του τον Ηλία Σκρουμπέλο, επίσης πάρα πολύ –κατά τη γνώμη μου– καλό αρχιτέκτονα, με τον οποίο συνεργάστηκε πολλά χρόνια ο Λιάπης. Άλλωστε, μαζί είχαν

γραφείο. Εγώ τον Λιάπη πάντως, ακόμη και σήμερα, δεν τον ξεχνώ. Και νομίζω ότι μου έδωσε πάρα πολλά για τη ζωή που πέρασα μέχρι τώρα.

Ιωάννης Λιακατάς, καθηγητής ΕΜΠ

Εγώ δεν ήρθα προετοιμασμένος σήμερα, αλλά ένωσα την ανάγκη να πω κάτι.

Είναι γνωστό ότι ο Λιάπης ούτε έγραψε πολλά πράγματα, ούτε μίλησε πολύ δημόσια. Μίλησε όμως πάρα πολύ, όπως ήδη αυτό ελέχθη, με τους συνεργάτες του και μέσα στη σχολή. Όλη του η ψυχή, ουσιαστικά, βγήκε μέσα από αυτές τις κουβέντες. Και αυτό θα το ευχόμουν να μείνει παρακαταθήκη στη σχολή. Αυτός ο συνεχής λόγος, αυτές οι μακρές συζητήσεις, που και εγώ ως νέος τότε δεν τις καταλάβαινα, οι πολλές ώρες που ξοδεύαμε για να μιλάμε και μέσα στην περιοχή, αλλά και οι ώρες που ξόδευε ο ίδιος για να μιλάει στο τμήμα, ήταν ιδιαίτερα σημαντικές. Σε αυτό το γεγονός έγκειται –νομίζω– και η μεγάλη του ικανότητα να μπορεί να λύνει τα προβλήματα επιχειρησιακά.

Ήταν άνθρωπος που πραγματικά επικοινωνούσε, γιατί διέθετε το χρόνο και να μιλάει και να ακούει πολύ. Αυτές οι κουβέντες έκαναν τελικά τους συνεργάτες του, ακόμη και αν διαφωνούσαν μεταξύ τους, να μπορούν να σέβονται ο ένας τη γνώμη του άλλου και να εμπλουτίζουν και τη δική τους λογική. Πιστεύω ότι αυτός ο διαρκής καθημερινός λόγος διαμόρφωσε μια γενιά ανθρώπων που μπόρεσαν για πολλά χρόνια να κρατήσουν σε ένα ιδιαίτερο επίπεδο αλληλοσεβασμού, ομόνοιας και αγάπης αυτό το τμήμα, αυτήν τη σχολή.

Και κάτι άλλο, που νομίζω ότι φάνηκε ήδη, αλλά θα ήθελα να το τονίσω πιο επιγραμματικά. Δεν ξέρω αν η λέξη που επέλεξα το αποδίδει. Ο Λιάπης ήταν εντελώς αντικομφορμιστική φυσιογνωμία. Ο λόγος για τον οποίο δυσκολευόμαστε να τον

38 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

καταλάβουμε και αργήσαμε ίσως να μιλήσουμε για το έργο του είναι γιατί πραγματικά ο ίδιος δεν εντάχθηκε πουθενά.

Ήταν άνθρωπος που τα καταλάβαινε όλα, τα «ζύμωνε» μέσα του, αλλά ήταν ο εαυτός του. Ήθελε ο δικός του λόγος να γράφει μέσα τα πράγματα.

Πιστεύω ότι, για να μπορέσει πραγματικά κανείς να αναδείξει το έργο του Λιάπη, πρέπει να ξοδέψει χρόνο και να «σκύψει» πολύ επάνω του, για να βγάλει αυτά τα μη δηλωμένα πράγματα, τα μη δημόσια, τα μη γραμμένα, που υπάρχουν εκεί. Πιστεύω ότι ήταν ένα από τα μεγαλύτερα ταλέντα που γνώρισε η αρχιτεκτονική στα νεότερα χρόνια και ως δάσκαλος και ως αρχιτέκτονας. Απλώς πρέπει κανείς να καταλάβει τι ήταν ο ίδιος, τι ήθελε ο ίδιος να καταλαβαίνουν οι άλλοι γι' αυτόν, και μετά αυτά τα πράγματα θα μπορέσουν να βγουν προς τα έξω.

Νικόλαος Λάσκαρης, καθηγητής ΕΜΠ

Ήταν μεγάλη τιμή για μένα να κάνω παρέα με τον Λιάπη και να βγαίνουμε έξω μαζί.

Θέλω εδώ, σε όσους δεν το γνωρίζουν, να επισημάνω και την ανθρώπινη πλευρά αυτού του τόσο πνευματώδη και με πάρα πολύ χιούμορ ανθρώπου. Έχουμε γελάσει πάρα πολύ μαζί τη νύχτα με άλλους συναδέλφους. Είχα τη μεγάλη τιμή να τον συνοδεύσω σε μια πολύ δύσκολη στιγμή, στα στρατοδικεία της Άγκυρας στην Τουρκία, όταν είχε κρατηθεί ο συνάδελφός μας ο Νίκος Μπελαβίλας και τρεις άλλοι τότε νέοι ακτιβιστές, στη δίκη των αριστερών αγωνιστών Τούρκων Κουτλού και Σαργκίν.

Ο Λιάπης, πολύ αποφασιστικά και μαχητικά, δέχτηκε να πάει και να παραστεί μάρτυρας υπεράσπισης σε αυτήν τη δίκη, κατά την οποία οι συνθήκες –σας βεβαιώνω– ήταν πραγματικά άγριες. Θυμάμαι το στιγμιότυπο. Όταν ήμασταν μέσα στο ξενοδοχείο, είχαν βάλει οι Μυστικές Υπηρεσίες των Τούρκων

τους πράκτορες τους, που γνώριζαν ελληνικά, να ακούν τι λέμε. Γιατί το θέμα ήταν πολιτικό. Είχαν ντυθεί με τις φόρμες μιας ομάδας δήθεν παλαιστών που είχαν έρθει στην Άγκυρα για να δώσουν αγώνα και παρακολουθούσαν τις κουβέντες μας όταν συζητούσαμε μεταξύ μας. Κάποια στιγμή μού λέει ο Λιάπης: «Πίσω μας μήπως αυτοί είναι χαφιέδες; Οι παλαιστές;». «Ναι, είναι περίεργοι», του απαντώ. «Είναι ύποπτοι, γιατί δεν δείχνουν ούτε αθλητές, ούτε τίποτα». Και τότε σηκώνεται, «βουτάει» έναν από το γιακά με όλη του τη δύναμη, μέσα στο ξενοδοχείο, εκεί στο lobby, και άρχισε να τον βρίζει «χαφιέ» και να του φωνάζει: «Να μας αφήσει επιτέλους ήσυχους, για να μπορέσουμε να συζητήσουμε μεταξύ μας».

Όταν έγινε υπουργός Γεωργίας στα τέλη του 1989 στην κυβέρνηση Ζολώτα, ήμασταν εδώ στο Πολυτεχνείο και είπαμε να πάμε να τον συγχαρούμε στο υπουργείο. Εκείνη όμως τη στιγμή ήταν σε εξέγερση οι πατατοπαραγωγοί της Βοιωτίας, που απαιτούσαν από τον υπουργό τότε Λιάπη να αυξηθεί η τιμή του κιλού της πατάτας από 0,90 σε 1,10 δραχμές. Υπήρχε ένταση και όλοι οι πατατοπαραγωγοί οργανωμένοι βρίσκονταν κάτω από το υπουργείο. Εγώ κατάφερα και πέρασα μέσα από το πλήθος και πήγα και τον βρήκα. Χάρηκε πάρα πολύ όταν με είδε και μου είπε: «Έχω ένα πρόβλημα. Για πες μου τη γνώμη σου. Περιμένουν απ' έξω και είναι έτοιμοι εδώ πέρα να με φάνε. Τι να κάνω;» «Να τους τα δώσετε, Λιάπη», του είπα. «Τι να κάνουμε;». Οπότε, μου απάντησε: «Εντάξει, θα τους μιλήσω». Και φωνάζει την αντιπροσωπεία και βγαίνει πια ως υπουργός... «Εσύ», μου είπε, «θα καθίσεις εδώ». Και με είχε δίπλα του, στο πλευρό του. «Ύστερα από σύσκεψη που κάναμε...» τους είπε και έδειξε εμένα, «αποφασίσαμε η τιμή της πατάτας να ανέβει στις 1,50 δραχμές». Και χειροκρότημα από κάτω. Οπότε, έτσι ο Λιάπης έλυσε αυτό το πρόβλημα των αγροτών.

Αυτό ήθελα να πω. Γιατί θυμάμαι πάντοτε πως ήταν ένας άν-

40 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

θρωπος χαρούμενος, ευχάριστος, γελάγαμε πάρα πολύ και οι δυο μας.

Σπυρίδων Ραυτόπουλος, καθηγητής ΕΜΠ

Αυτή η ημερίδα, παρ' όλο που, όπως είπαν συνάδελφοι, καθυστέρησε πολύ, από μια άποψη είναι και λίγο σημαδιακή, καθώς για πρώτη φορά κάνουμε κάποια εκδήλωση μέσα σε αυτή την αίθουσα μετά την αποκατάστασή της. Άρα, κατά κάποιον τρόπο τιμούμε τον Γιάννη Λιάπη, τον καθηγητή μας, δικό μου καθηγητή και συνάδελφο μετά, μέσα σε ένα χώρο στον οποίο ελπίζουμε να μπορούμε να κάνουμε διάφορες εκδηλώσεις.

Θα ήθελα να πω δύο κουβέντες για τον Γιάννη Λιάπη, τον οποίο έζησα προφανώς ως καθηγητή από το 1964, όταν ξεκίνησα τις σπουδές μου με μερικούς άλλους συναδέλφους που είναι εδώ, μέχρι το 1967, οπότε πράγματι απομακρύνθηκε από το Πολυτεχνείο. Και μετά, όταν επανήλθα πλέον ως νέος συνάδελφος εγώ, καθηγητής εκείνος ώριμος, μου έκαναν εντύπωση δύο πράγματα. Αν και εγώ ανήκα, όπως ξέρουν οι συνάδελφοι, σε άλλο εντελώς χώρο –όχι στην περιοχή των Χώρων, αλλά στην Οικοδομική– μου έκανε εντύπωση ότι χωρίς να συνεργαζόμαστε πολύ στενά, είχαμε μια πάρα πολύ καλή σχέση. Για παράδειγμα, κάποια φορά ήρθε και με κάλεσε να συμμετάσχω σε τριμελείς επιτροπές διδακτορικών μαζί του, παρότι εγώ νεαρός τότε λέκτορας δεν είχα καν διδακτορικό. Και όμως ήθελε να είμαι σε επιτροπή διδακτορικού. Αυτό το θεώρησα βέβαια μεγάλη τιμή εκείνη την εποχή.

Και θα πω και κάτι άλλο, το οποίο έχει σχέση και με τα παρασκήνια του Πολυτεχνείου και της σχολής μας. Όταν είχε υποβάλει πλέον υποψηφιότητα στη νέα προεδρία της σχολής μετά την εφαρμογή του σχετικού νόμου, μου έκανε εντύπωση ότι με κάλεσε και συζητήσαμε ορισμένες σκέψεις του για την

επικείμενη προεδρία, στην οποία είχε πράγματι μεγάλη επιτυχία εκ των υστέρων.

Ήταν ως δάσκαλος ένας διανοούμενος. Εγώ τον θυμάμαι πάρα πολύ καλά όταν ήμασταν φοιτητές, αυτόν και το επιτελείο του, τον κο Χατζόπουλο, που ήταν τότε νέος επιμελητής, και τον Ντόντο Παντόπουλο, με τον οποίο είχαμε και πολύ στενή συνεργασία. Πιστεύω ότι πράγματι, όπως ελέχθη και από τον κο Αραβαντινό, κατάφερε να περάσει όταν ήταν πρόεδρος και πριν, βέβαια, κοσμήτορας διάφορες δύσκολες, πολύ δύσκολες περιόδους. Δεν έχουν σταματήσει αυτές οι δύσκολες περιόδοι. Εξακολουθούν να είναι δύσκολες. Τότε όμως ήταν και σε μεγάλη ένταση. Και κατάφερε πράγματι να ισορροπήσει μέσα σε αυτήν τη σχολή και να συνεχίσει την παράδοσή της μέχρι σήμερα.

Κωνσταντίνος Μωραΐτης, αναπληρωτής καθηγητής ΕΜΠ

Ευτυχώς, κατάφερα να αντιμετωπίσω τη δυνατή βροχή και βρεγμένος ήρθα ως εδώ για να ξεπληρώσω ένα χρέος, το οποίο αφορά τις πολύ πρώιμες αρχιτεκτονικές εικόνες που καθορίζουν τη ζωή μου στον Πειραιά της δεκαετίας του 1960. Για τη μία έχω γράψει ήδη. Αφορά τον κο Δημήτρη Φατούρο και το κολυμβητήριο της Σχολής Δοκίμων. Οι άλλες δύο αφορούν τον Γιάννη Λιάπη. Η πρώτη το κτίριο του ΟΛΠ στον Πειραιά, που ελπίζω να έχει ευτυχές μέλλον, και η δεύτερη την ημιτελή, αλλά σημαντική αρχιτεκτονική παρουσία στο μικρό λιμάνι, το οποίο οι Πειραιώτες εξακολουθούν να αποκαλούν Τουρκολίμανο. Αυτό το κτίριο, που δεν τέλειωσε ποτέ, το Πολιτιστικό Κέντρο του Ιδρύματος Ζαχαρίου, επιβιώνει ακόμα ως γιαπί, στην κατάσταση του σκυροδέματος και των λίγων τούβλινων τοίχων.

Αυτό το κτίριο, λοιπόν, που δεν είχε ποτέ την ευτυχία να ολοκληρωθεί, προσφέρεται ακόμα ως συνταρακτική αρχιτε-

42 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

κτονική πρόταση, διατηρείται ακόμα ζωντανό ως συνθετική παρουσία, μισοτελειωμένο, δίνοντας τη δυνατότητα σε όλους τους συναδέλφους που το επισκέπτονται κατά καιρούς να το παρουσιάζουν στους σπουδαστές τους ως σημαντικό αρχιτεκτόνημα. Αυτό το γιατί που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.

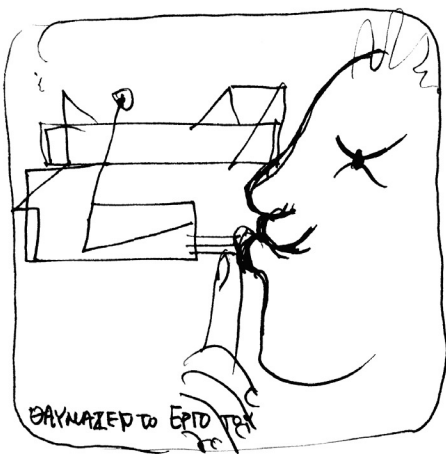
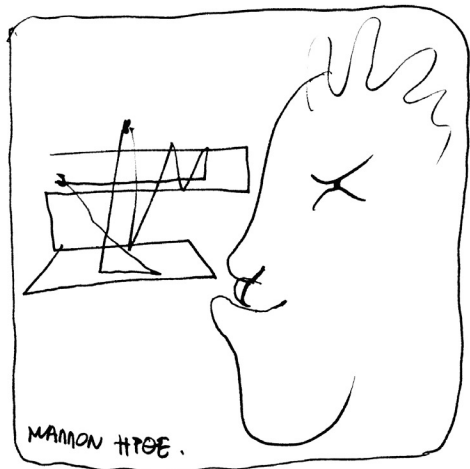
Ο Γιάννης Λιάπης υπήρξε αξιολογότερος αρχιτέκτονας. Είχα την αίσθηση πάντα ότι η ενασχόλησή του με τη διδασκαλία δεν του έδωσε τη δυνατότητα να ολοκληρώσει περισσότερα σημαντικά έργα. Και αυτό είναι εμφανές τόσο στην αρχιτεκτονική που μπορούμε να επισκεφτούμε όσο και στην αρχιτεκτονική που μπορούμε να δούμε από τις δημοσιεύσεις του.

Το λιγότερο εμφανές είναι ότι ο Γιάννης Λιάπης υπήρξε επίσης, πέρα από αξιολογότερος αρχιτέκτονας, άτομο με εξαιρετική θεωρητική διαίσθηση. Αυτό δεν έχουμε τη δυνατότητα να το διαπιστώσουμε εύκολα, γιατί ο αριθμός των γραπτών που άφησε είναι σχετικώς περιορισμένος. Αλλά, νομίζω ότι αυτή η συγκυρία, η συνύπαρξη του υψηλότερου αρχιτεκτονικού ταλέντου και της θεωρητικής του διαίσθησης, καθόρισε τα χαρακτηριστικά του και ως ακαδημαϊκού δασκάλου.

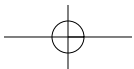
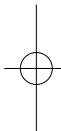
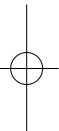
Να τον ευχαριστήσω έπειτα από τόσα χρόνια, γιατί μου έχει δώσει τη δυνατότητα κάθε φορά που επισκέπτομαι το Τουρκολίμανο να δείχνω στους σπουδαστές μου αυτό το μισοτελειωμένο, αλλά σημαντικότερο κτίριο. Να ευχαριστήσω κι εσάς, που οργανώσατε αυτή την ημερίδα σήμερα, έστω ύστερα από πολλά χρόνια. Ίσως καλύτερα έτσι, ύστερα από πολλά χρόνια, ώστε να υπάρχει η χρονική απόσταση προκειμένου να μπορέσουμε να παρουσιάσουμε σήμερα τις αναφορές μας για τον Γιάννη Λιάπη, αλλά και όσα συνέβησαν κατά το μεσοδιάστημα στον εκπαιδευτικό χώρο που μας κληροδότησε.

Α. Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ,
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΗ, ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ
(Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΩΝ ΚΑΤΗΓΟΡΗΜΑΤΩΝ)

ΗΜΑΝΤΟΝ ΤΙ ΕΠΙΘΕ
 Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΘΕΣ ARCHITECT ΠΟΥ ΔΕΝ
~~ΗΕΑΙΡΕ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ~~
~~ΔΙΑΒΑΣΕ~~ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΟ - ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ.
 ΣΥΝΔΑΣΕ



Ο εννοιολογικός χώρος



Λήδα Μαχιά*

1

Η ψυχαναλυτική διερεύνηση του τοπίου Το τοπίο ως πεδίο πολιτιστικών απωθήσεων και μνημονικών καταγραφών

Εισαγωγή

Ο νεότερος δυτικός πολιτισμός εμφανίζει σε μεγάλο τμήμα της ιστορίας του μια νοησιαρχική, καταρχήν, σχέση με τον τόπο και το τοπίο. Σύμφωνα με τη νεότερη αυτή δυτική προσέγγιση, το τοπίο οργανώνεται κοινωνικά και σχηματοποιείται βασισμένο σε συνθήκες νοητικής-λογικής τάξης. Εντούτοις, οι ανθρωπολογικές επιδιώξεις της ψυχαναλυτικής θεωρίας, καθώς και τα ψυχαναλυτικά ενδιαφέροντα ανθρωπολόγων ερευνητών¹, καταδεικνύουν ότι συστήματα εποπτείας της πραγματικότητας συγκροτούνται στη βάση ασυνείδητων, βιωματικών διεργασιών, οι οποίες καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα. Η συσχέτιση των δύο αυτών επιστη-

* Η Λήδα Μαχιά είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή της το 2005 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Κ. Μωραΐτη (ως επιβλέπων), Γ. Λιακατά και Ι. Τερζόγλου.

48 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

μονικών περιοχών, της ψυχανάλυσης και της ανθρωπολογίας, αναδεικνύει τις σχέσεις ανάμεσα στον πολιτισμό και τον υποθετικά εξατομικευμένο ψυχισμό, ο οποίος υπερκαθορίζεται από όρους κοινωνικής αγωγής, άμεσων ή έμμεσων δηλαδή πολιτισμικών επιρροών, και περιγράφει το καθολικό πλαίσιο ανάπτυξης των ανθρώπινων νοητικών διεργασιών και την απαραίτητη πολιτισμική κωδικοποίηση, η οποία διεισδύει στις ασύνειδες ψυχικά λειτουργίες.

Υπό αυτούς όρους, το τοπίο ορίζεται ως ο τρόπος με τον οποίο όλα τα συστήματα έκφρασης καθορίζουν την πολιτιστική αντίληψή μας για τον τόπο. Το τοπίο, επομένως, συσχετίζεται με ένα θεματικό σύνολο τόσο μνημονικά καταγεγραμμένων, όσο και απωθημένων παραστάσεων. Εντάσσεται, δηλαδή, σε ένα σύστημα συνειδητής αναγνώρισης ή ασυνείδητης αποδοχής.

Η συσχέτιση ψυχανάλυσης και ανθρωπολογίας και η διερεύνηση του τοπιακού πεδίου

Η ψυχανάλυση

Η επιστήμη της ψυχανάλυσης παρέχει τη βασική θεωρία κατανόησης της συμπεριφοράς και της εσωτερικής ψυχικής δομής του ανθρώπου. Ορίζει, καταρχήν, τους δομικούς κανόνες οργάνωσης της ψυχικής συσκευής και αποκαλύπτει τις αιτίες διαφοροποίησης του σωματικού σχήματος και τους πολλαπλούς τρόπους απόδοσης σημασιών στον τόπο. Η ψυχανάλυση αποτελεί, λοιπόν, εξεταζόμενη από επιστημολογική άποψη, τη γέφυρα ανάμεσα στις βιολογικές και τις θεωρητικές επιστήμες. Η πολιτιστική διερεύνησή της περιγράφει το ασυνείδητο ως πολιτιστικά καθορισμένο γεγονός, ως γεγονός το οποίο ορίζεται από μια ενεργή κοινωνικά διεργασία, τη διεργασία της απώθησης.

Η ανθρωπολογία

Στην περίπτωση ιδιαίτερα της δομικής ανθρωπολογίας, η ανθρωπολογική παρατήρηση δεν αποτελεί απλή καταγραφή γεγονότων καθημερινής εμπειρίας. Αντιθέτως, αρθρώνει τους κανόνες που συνθέτουν τη δομή κάθε κοινωνίας. Η ανθρωπολογική μελέτη παρέχει παρατηρήσεις και καταγραφές οι οποίες μαρτυρούν τη συγκεκριμένη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και αποκτούν ιδιαίτερη τοπιακή εκφορά μέσω διεργασιών καταγραφής ή απώθησης.

Το τοπίο ως ψυχολογική, ανθρωπολογική συνθήκη

Οι κοινωνίες συγκροτούν παραστάσεις για να περιγράψουν και να ερμηνεύσουν τις συνθήκες ύπαρξής τους. Στις απεικονίσεις αυτές, η περιγραφή του περιβάλλοντος, με όλες τις μορφές έκφρασης, ατομικές ή συλλογικές, πραγματικές ή ιδεολογικά μεταλλαγμένες, ρεαλιστικές ή φαντασιακές, τις οποίες η κοινωνία διαθέτει, καθορίζουν αυτό που αποκαλούμε *τοπίο*. Άρα, το εννοιακό περιεχόμενο του όρου δεν περιορίζεται στην καταγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών του φυσικού υπόβαθρου. Το *τοπίο* ορίζεται επιπλέον ως η εσωτερική, ψυχολογική, ανθρωπολογική συνθήκη που προβάλλεται από διαφορετικά κοινωνικά σχήματα στον τόπο. Από αυτή την άποψη, το *τοπίο* αποτελεί τον πολιτιστικό τόπο των φυσικών μας ενορμήσεων και του πολιτιστικού μας ελέγχου.

50 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Η «εικόνα του σώματος» και η μνημονική συγκρότησή της

Η «εικόνα του σώματος»

Ο ψυχαναλυτικός προσδιορισμός εννοιών ορίζει την «εικόνα του σώματος»² ως τον τρόπο με τον οποίο προβάλλεται και μεταβάλλεται μέσα μας η εικόνα. Η εικόνα αυτή διαμορφώνεται για το σώμα μας από το σύνολο του πολιτισμού που μας περιβάλλει και μας καθορίζει, και δεν είναι πραγματική, αλλά φανταστική. Δομείται τόσο από την επικοινωνία μεταξύ των υποκειμένων, όσο και από το ίχνος της στέρησης, της απαγόρευσης ή της καταστολής της απόλαυσης³, όπως αυτό σταδιακά εγγράφεται στη μνήμη. Το «σωματικό σχήμα»⁴, επομένως, φέρει δικούς του περιορισμούς. Επιβάλλεται ως σύμπτωση κοινωνικών προσώπων, τα οποία διαμορφώνονται και αναπτύσσονται στον «εξωτερικό» κοινωνικό χώρο, με απόψεις που «ενδοβάλλονται» στα μέλη της κοινωνικής ομάδας.

Το ασυνείδητο και η απώθηση

Σύμφωνα με τη φροϊδική θεωρία, η ψυχική συσκευή του ανθρώπου αναφέρεται τόσο στη συνείδηση, δηλαδή στη λογικά ελεγχόμενη νόηση, όσο και στο μη συνειδητό, στο οποίο περιλαμβάνεται και η συναισθηματική σφαίρα.

Ο ψυχισμός παρουσιάζεται ως όργανο το οποίο συναρθώνει διαφορετικά συστήματα, δηλαδή ως σύστημα αποτελούμενο από υποσυστήματα⁵. Στην πιο ολοκληρωμένη υπόθεση του Freud, τη δομική υπόθεση, τα τρία αυτά συστήματα ονομάζονται Εκείνο, Εγώ και Υπερεγώ⁶. Διαφοροποιούνται ως προς τις λειτουργίες και τους μηχανισμούς δράσης τους. Εντούτοις, βρίσκονται σε διαρκή αλληλεπίδραση και καθορίζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά.

Για να προφυλαχτεί από τις συνέπειες, το Εγώ απωθεί στο ασυνείδητο σκέψεις ή επιθυμίες που απειλούν την ακεραιότητά του. Υπό αυτή την έννοια, δικαιούμαστε να ορίσουμε το μηχανισμό της απώθησης ως δραστηριότητα του Εγώ η οποία αποκλείει από τη συνείδηση τις ανεπιθύμητες παρορμήσεις του Εκείνου. Η απώθηση δεν στρέφεται σε όλο το σύστημα εικόνων ή συμπεριφορών, αλλά κυρίως διαχειρίζεται όσες συνδέονται με μια μη αποδεκτή διάθεση ευχαρίστησης. Οι παραπάνω σχηματισμοί αντίδρασης λειτουργούν προς όφελος του ατόμου, αποτρέποντας μορφές κοινωνικά απαράδεκτης συμπεριφοράς για χάρη άλλων συμπεριφορών περισσότερο αποδεκτών.

Η γλώσσα του ασυνείδητου

Οι μηχανισμοί και το περιεχόμενο του ασυνείδητου αποτελούν βασικά στοιχεία της ψυχικής ζωής σε όλες τις καταστάσεις, ατομικές και κοινωνικές. Ο Lacan ισχυρίζεται ότι η προσωπικότητα επεκτείνεται πέρα από τα όρια του σώματος, καθώς συγκροτείται εντός του πλαισίου ενός σύνθετου κοινωνικού δικτύου. Υποστηρίζει, δηλαδή, ότι ο οργανισμός υφίσταται μια μορφή φαντασιακής αιχμαλωσίας σε μια επιβεβλημένη εξωτερικά εικόνα⁷.

Το Εγώ, δηλαδή η προσωπικότητα του ατόμου στο όριο της κοινωνικής επιβολής, του Υπερεγώ και των ασυνείδητων πιέσεων, του φροϊδικού Εκείνου, συγκροτείται μέσα από μια αλλοτριωτική ταύτιση, η οποία θεωρείται απαραίτητη λόγω τόσο της αρχικής έλλειψης πληρότητας στο σώμα και το νευρικό σύστημα, όσο κυρίως της βασικής κοινωνικής και πολιτιστικής αδυναμίας, της πολιτιστικής έλλειψης, η οποία χαρακτηρίζει το νέο ανθρώπινο ζώο. Περνώντας από την εικόνα στη γλώσσα, ο Lacan αντιλαμβάνεται και επισημαίνει τον οργανωτικό χαρακτήρα του συμβολικού στοιχείου, δηλαδή των κοινωνικών, πο-

52 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

λιτισμικών και γλωσσικών δικτύων εντός των οποίων γεννιέται κάθε ανθρώπινο ον. Επειδή ακριβώς τα δίκτυα αυτά προϋπάρχουν της γέννησης, επιτρέπουν στον Lacan να παρατηρήσει ότι η γλώσσα είναι συνεχώς παρούσα στις κοινωνικές δομές. Η σχέση με την εικόνα δομείται πλέον από τη γλώσσα και εντάσσεται το υποκείμενο στο πλαίσιο μιας δεδομένης εθνότητας στον δεδομένο τόπο και χρόνο. Προχωρώντας προς τον ορισμό του ασυνείδητου, ο Lacan διατυπώνει την υπόθεση ότι αυτό 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 άλλα λόγια, είναι πιθανόν το ασυνείδητο να δομείται ως γλώσσα⁸. Προϋποθέσεις για την ανάδειξη της κατά λέξη ή κατά γράμμα εκφοράς του κειμένου, του ασυνείδητου δηλαδή νοήματος, το έκδηλο περιεχόμενο του οποίου διαφεύγει από το άτομο, είναι η απομόνωση, η αποσύνθεση και η επανασύνθεση μιας λεκτικής αλληλουχίας.

Ο μηχανισμός της μνήμης και ο λόγος περί ιδεολογίας

Η ατομική μνήμη

Οι έρευνες στον τομέα της ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης έχουν αποδείξει πως η ανθρώπινη μνήμη δεν λειτουργεί ως μηχανιστική διαδικασία ανάκλησης. Αν ορίσουμε τη μνήμη ως ιδιότητα του ψυχισμού η οποία διαφυλάσσει ίχνη προγενέστερων εμπειριών, ίχνη που θα ασκήσουν επιρροή στις κατοπινές αντιδράσεις του οργανισμού, περιορίζουμε το ρόλο της. Δεν είναι αρκετό να επαναληφθούν οι προγενέστερες εντυπώσεις· πρέπει να ταξινομηθούν, να εντοπισθούν και να συσχετιστούν με χρονικά σημεία. Υπό αυτή την έννοια, η ανάμνηση δεν απο-

τελεί απλή επιστροφή συμβάντων, ακινή εικόνα ή αντίγραφο προγενέστερων εντυπώσεων, αλλά διαρκή δομική διαπραγμάτευση και επεξεργασία των αρχικών, *in illo tempore*, παραστάσεων⁹.

Η μνήμη, όπως άλλωστε και η αντίληψη¹⁰, δεν λειτουργεί μόνο στο παρόν, αλλά προσλαμβάνει το παρόν μέσω προηγούμενων δομημένων σχημάτων, καθώς ποτέ δεν αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα σε πολιτιστικό κενό. Η μνήμη δεν αποτελεί μια απλή εγχάραξη, αλλά μια ενεργητική σχέση με το παρελθόν. Η κοινωνία, μέσω της μνήμης, επεξεργάζεται το παρελθόν, το αναπλάθει και του αποδίδει νόημα.

Η συλλογική μνήμη και οι κοινωνικές εγχαράξεις

Ο Μ. Halbwachs¹¹ στο έργο του *Social Memory* επισημαίνει ότι οι σημαντικότεροι παράγοντες επιρροής-οργάνωσης της μνήμης προέρχονται από τον κοινωνικό χώρο. Γι' αυτόν το λόγο, ο Halbwachs εισάγει τον όρο «συλλογική μνήμη»¹², 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. Ορίζουμε, επομένως, ως «συλλογική-πολιτιστική μνήμη» μια σειρά από αποδεκτές ιδέες, πράξεις, αξίες, περιορισμούς, πεποιθήσεις και χαρακτηριστικά που αναπτύχθηκαν σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο στην πορεία του χρόνου και συνεχίζουν να υφίστανται. Θεωρούμε, λοιπόν, ότι από τη γέννησή μας, πιθανόν και πιο πριν, το περιβάλλον καταφέρνει με συνειδητούς και ασυνειδητούς τρόπους να εγχαράξει μέσα μας ένα πολύπλοκο σύστημα αναφορών. Είναι, λοιπόν, σχεδόν σίγουρο ότι δεν μπορούμε να έχουμε είτε άμεση είτε αδιαμεσολάβητη γνώση καμιάς εξωτερικής ή αντικειμενικής πραγματικότητας. Κατασκευάζουμε την κατανόησή

54 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

μας μέσω του καθημερινού κόσμου των βιωμάτων μας και ο χαρακτήρας των εμπειριών μας επηρεάζεται βαθιά από τους γνωστικούς πολιτισμικούς φακούς μας.

Η συμμετοχή των ιδεολογικών μηχανισμών στη διαμόρφωση της κοινωνικής πραγματικότητας

Η κοινωνική πραγματικότητα δεν οργανώνεται μόνο μέσα από τη συνειδητή ανθρώπινη δράση. Κυρίως, συντίθεται με τη βοήθεια ασυνείδητων εκφράσεων, ατομικών ή συλλογικών, στο πλαίσιο των ομάδων. Οι εκφράσεις αυτές δεν αποτελούν την αυθόρμητη εξωτερίκευση εσωτερικών παρορμήσεων, αλλά ειδικότερα δηλώνουν μνημονικά καταγεγραμμένες και απωθημένες παραστάσεις, οι οποίες έχουν εγχαραχθεί στην ψυχική συσκευή του ατόμου κατά την κοινωνική ενσωμάτωσή του. Σε αντίθεση με μια γενικευμένη και μάλλον κοινότοπη αντίληψη, σύμφωνα με την οποία αναγνωρίζεται η ανθρώπινη δραστηριότητα ως αδιαμεσολάβητη συνάντηση εξωτερικών και ανεξάρτητων υποκειμένων και αντικειμένων, ο L. Althusser προτάσσει την έννοια της *ιδεολογίας* ως μεσολαβητή. Αναδιατυπώνει την παραδοσιακή μαρξιστική έννοια της *ιδεολογίας* και πραγματεύεται τη συγκρότηση των υποκειμένων μέσω της «ιδεολογικής έγκλησης». Η *ιδεολογία* εμφανίζεται ως σημαίνων παράγοντας για τη διαμεσολάβηση μεταξύ υποκειμένων και αντικειμένων στο πλαίσιο της κοινωνικής πρακτικής. Ο L. Althusser ισχυρίζεται, δηλαδή, ότι υπάρχουν μηχανισμοί κοινωνικής ενσωμάτωσης οι οποίοι καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από ιδεολογικά σχήματα. Με τον όρο *ιδεολογία*, επομένως, εννοείται το σύνολο των παραστάσεων, είτε πραγματικών είτε φανταστικών, τις οποίες παράγει μια κοινωνία για τις πραγματικές ή πλασματικές συνθήκες ύπαρξης των μελών της. Υπό αυτή την έννοια, ο βασικός τρόπος ύπαρξης της *ιδεολογίας* είναι πρακτικός, μετέ-

χει δηλαδή της ιδιάζουσας υλικότητας των κοινωνικών πρακτικών. Οι ιδεολογικοί μηχανισμοί ενέχουν πρωταρχικώς έμπρακτη υπόσταση και, αντιστοίχως, κάθε κοινωνική πρακτική φέρει αναπόδραστα ιδεολογική επιρροή. Η διάκριση ανάμεσα σε μια μονοδιάστατη, εξωτερική ή υλική σφαίρα και μια εξίσου μονοδιάστατη, εσωτερική ή ιδεατή καταργείται. Η κοινωνική πραγματικότητα, η πραγματικότητα των πρακτικών, είναι εγγενώς ιδεολογική, καθώς συνυφαίνεται αξεδιάλυτα με την *ιδεολογία*.

Στο σημείο αυτό, οι απόψεις του Althoussier συγκλίνουν με αυτές της ψυχανάλυσης. Στην ανθρώπινη-κοινωνική πραγματικότητα, τα στοιχεία που καθορίζουν την ύπαρξη των υποκειμένων ενέχουν αποφασιστικά την παράσταση, την εικόνα ή την ερμηνεία, είτε συνειδητή είτε ασυνείδητη, που τα ίδια διαθέτουν για τον εαυτό τους, την οικογένειά τους, την κοινωνική τους θέση και την προσωπική τους ιστορία.

Ομοίως, ένα έθνος δεν μπορεί να υπάρχει χωρίς την ερμηνεία που το ίδιο υιοθετεί για τον εαυτό του, την καταγωγή και την ιστορία του. Ο «φανταστικός» χαρακτήρας της παράστασης, λοιπόν, δηλώνει ότι η ίδια η πραγματικότητα, η «ύπαρξη», του κοινωνικού ενέχει αποφασιστικά μια ιδεολογική διάσταση. Επομένως, η κοινωνική πραγματικότητα αποτελεί μια εγγενώς ιδεολογική πραγματικότητα.

Με άλλα λόγια, η οντολογική προσέγγιση των πραγμάτων ορίζει ότι η αντικειμενική πραγματικότητα υπάρχει ανεξάρτητα από εμάς. Ωστόσο, δεν μπορεί ποτέ να καταστεί ικανή προς αναπαράσταση έξω από το πεδίο του λόγου. Κάθε κοινωνία χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένους τρόπους γνωστικής ιδιοποίησης του κόσμου. Οι χαρακτηριστικές για κάθε κοινωνία ιδέες, με βάση τις οποίες νοηματοδοτείται ο κόσμος, συγκροτούν οργανωμένα σύνολα, που αναπαριστούν την πραγματικότητα. Κατ' αυτό τον τρόπο, οι ιδεολογικοί μηχανισμοί διαμορ-



56 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

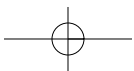
φώνουν τις ιδέες μέσω των οποίων η πραγματικότητα προσλαμβάνεται από τα άτομα. Οποιαδήποτε κοινωνική πρακτική, συμπεριλαμβανομένης της επιστημονικής πρακτικής, ασκείται μέσω της ιδεολογίας υπόκειται σε αυτήν, σημασιοδοτείται από αυτήν και περιέχεται σε αυτήν.

Υπό την έννοια αυτή, η ιδεολογία ανάγεται σε αναπαράσταση της φαντασιακής σχέσης των ατόμων με τις πραγματικές συνθήκες ύπαρξής τους. Η ανθρώπινη σκέψη δεν γεννάται αιωρούμενη ελεύθερα στον κοινωνικό χώρο. Ριζώνει πάντοτε σε έναν ορισμένο τόπο. Κάθε μορφή ερμηνείας, επομένως, σχετίζεται στενά με τις αξιολογήσεις και τους ασυνείδητους προσανατολισμούς του παρατηρητή. Με άλλα λόγια, ο κόσμος δεν γίνεται κατανοητός ως αντικείμενο αποσπασμένο από το υποκείμενο, αλλά εμφανίζεται ως αντικείμενο που προσπίπτει στον ιστό των βιωμάτων του υποκειμένου. Επομένως, οι ερμηνείες για τον εαυτό μας και την πραγματικότητα που μας περιβάλλει, όπως και οι κατευθύνσεις για τη δέουσα συμπεριφορά και την κοινωνική μας πράξη μέσα σε αυτήν, αποτελούν τα εφόδια για την ερμηνεία του παρελθόντος όχι ως είχε, αλλά ξεχνώντας το χρόνο και το χώρο, τις απαραίτητες δηλαδή προϋποθέσεις στην κοινωνική θεωρία, άθελά μας, ως έχει.

Το τοπίο ως πεδίο καταγραφής και απάλειψης μνημονικών ιχνών

Αντίστοιχα, το τοπίο αποτελεί καταρχήν ιδεολογική κατασκευή, αρχείο της ιστορίας των χρήσεων και των ερμηνειών που έχουμε εναποθέσει σε αυτό. Αναδεικνύεται, με αυτό τον τρόπο, σε πρωταρχικό παράγοντα οργάνωσης των συνθηκών ύπαρξης, καθώς φέρει τα ίχνη οριοθέτησης, απαγόρευσης ή καθιέρωσης του τόπου μέσω του σώματος.

Η σχέση μας με τον τόπο δεν αποτελεί, προφανώς, ούτε μια απλή συσχέτιση που αντιστοιχεί στην ασυνείδητη συμπερι-



φορά ενός ζώου, ούτε πάλι μια εξίσου απλή συσχέτιση που 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 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 στον τόπο και τον χρησιμοποιεί ως φορέα της φωνής της, ως «φερέφωνο» του πολιτισμένου ψυχισμού.

Η γενετική προσαρμογή ελέγχεται και μεταδίδεται βιολογικά. Οι κοινωνικές, όμως, προσαρμογές αποτελούν εφευρημένες, μαθημένες συμβάσεις, οι οποίες μεταδίδονται μεταξύ ατόμων και γενεών μέσω της γλώσσας και άλλων κοινών συμβόλων, σημάτων και κωδίκων.

Η αρχιτεκτονική και, επομένως, η πόλη και, κατ' επέκταση, το τοπίο αποτελούν έκφραση των επιθυμιών και διεύρυνση των ψυχικών φραγμών του δημιουργού τους. Αν λοιπόν μετατοπίσουμε αυτή την υπόθεση από το βασίλειο των μη λογικών καταστάσεων της ψυχής και την αισθητική τους έκφραση στην «τοπιακή» συζήτηση, θα διαπιστώσουμε ότι κρυμμένες, όμως πάντοτε ενεργές, καταστασιακές σχέσεις υφίστανται και στο σχηματισμό της πόλης και του τοπίου.

Το τοπίο, εντέλει, ως οι αισθητηριακές συνιστώσες ενός τόπου, οι οποίες υφίστανται πολιτιστική ερμηνεία, συνδέεται με ένα επίπεδο κοινωνικού ή πολιτικού ελέγχου¹³. Επομένως, ολόκληρη η τοπιακή μας παράδοση και μνήμη αποτελεί προϊόν ενός πλούσιου αποθέματος μύθων, αναμνήσεων και εμμονών¹⁴. Γι' αυτό κάθε λαός κατασκευάζει τις δικές του πρακτικές συλλογικής υπενθύμισης, τις δικές του μορφές τελετουργικής ανα-

58 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

θέρμανσης, οι οποίες ορίζουν όχι μόνο νοητικές σχέσεις, αλλά και σωματικές δράσεις. Υπό την έννοια αυτή, ο ορισμός και η διερεύνηση του τοπίου δεν εμφανίζονται ως αυτόνομες δραστηριότητες, αλλά σχετίζονται με πολιτιστικές ερμηνείες, οι οποίες οδηγούν στην κατασκευή ή την αποσιώπηση του τόπου, το πολιτιστικά ενθυμούμενο ή λησμονημένο. Το λησμονημένο όχι ως χαμένο πολιτιστικό γεγονός, αλλά ως απωθημένο, απαγορευμένο κοινωνικό δεδομένο. Οφείλουμε, λοιπόν, να ερευνήσουμε αν τελικά μαθαίνουμε τον τρόπο με τον οποίο ορίζουμε ή περιγράφουμε το τοπίο, τον τρόπο με τον οποίο το αντιλαμβανόμαστε και τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύουμε και συμβολοποιούμε τα ίχνη τα οποία οι προηγούμενες γενιές έχουν καταγράψει σε αυτό.

Σημειώσεις

1. Το επιστημονικό υπόβαθρο του Claude Lévi-Strauss, σύμφωνα με δική του μαρτυρία, διαμορφώθηκε στη δεκαετία του 1920 με τη βοήθεια τριών διαφορετικών φαινομενικά, αλλά ταυτόσημων στη βάση τους επιστημονικών μεθόδων: την ψυχανάλυση, το μαρξισμό και τη γεωλογία. Ο Sigmund Freud δίδαξε στον Lévi-Strauss ότι η πραγματικότητα των λογικών κατηγοριών δεν είναι η μόνη και πέρα ή πίσω από αυτήν υπάρχει μια άλλη πραγματικότητα, την οποία τότε τη θεωρούσαν προ-λογική και την αποκαλούσαν «σκοτεινό κόσμο των συναισθημάτων και των ορμών». Ο Freud εξερεύνησε αυτή την πραγματικότητα, την οποία αποκάλεσε ασυνείδητο, και έδειξε πως είναι πολύ πιο σημαντική για την κατανόηση της ανθρώπινης σκέψης και συμπεριφοράς από την πραγματικότητα του συνείδητου. Ο Karl Marx δίδαξε στον Lévi-Strauss ότι η κοινωνική επιστήμη δεν οικοδομείται στο επίπεδο των γεγονότων, όπως και η φυσική επιστήμη δεν χτίζεται με τα δεδομένα των αισθήσεων. Αντικειμενικός σκοπός της είναι η κατασκευή ενός μοντέλου, η μελέτη των ιδιοτήτων του και οι διάφοροι τρόποι αντίδρασής του στο εργαστήριο, προκειμένου να εφαρμοστούν οι παρατηρήσεις αυτές στην ερμηνεία των εμπειρικών δεδομένων, τα οποία ενδέχεται να μη συμφωνούν με τις επιστημονικές

προβλέψεις. Η γεωλογία, τέλος, ήταν για τον Lévi-Strauss το πιο ζωντανό παράδειγμα μιας επιστήμης που ανακάλυπτε την τάξη κάτω από τη φαινομενική αταξία της φύσης (Claude Lévi-Strauss, *Φυλή και ιστορία – Φυλή και πολιτισμός*, μτφρ. Α. Στεφανής, Πατάκης, Αθήνα 2003).

2. Η Françoise Dolto, στο βιβλίο της *Η ασυνείδητη εικόνα του σώματος* (μτφρ. Ε. Κουκή, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1999), υποστηρίζει ότι η «εικόνα του σώματος» είναι προσωπική, συνδέεται με το υποκείμενο και την ιστορία του και αποτελεί σύνθεση των συγκινησιακών εμπειριών και μνήμη των ήδη βιωμένων σχέσεων.

3. Από τον ευνουχισμό της επιθυμίας, με την ψυχαναλυτική έννοια, στο επίπεδο της πραγματικότητας (Herbert Marcuse, *Έρως και πολιτισμός*, μτφρ. Ι. Αρζόγλου, Κάλβος, Αθήνα 1981, σελ. 23).

4. Στη δυτική φιλοσοφία εισάγεται η έννοια του σχήματος, για να αναφερθεί σε ένα θεωρητικό γενικευμένο πρότυπο, το οποίο εν πολλοίς επιβάλλεται κοινωνικά. Με δεδομένη την παραπάνω ανάλυση, υποστηρίζουμε ότι αυτό το γενικευμένο πρότυπο εκφράζεται στη γλώσσα του σώματος, με βάση τον ψυχαναλυτικό προσδιορισμό εννοιών, ως «εικόνα του σώματος». Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, θεωρούμε σκόπιμο να ερμηνεύσουμε την «εικόνα του σώματος» ως «σωματικό σχήμα».

5. Charles Brenner, *Στοιχειώδες εγχειρίδιο ψυχανάλυσης*, μτφρ. Ι. Ε. Σταθάκης, Πατάκης, Αθήνα 2000, σελ. 95.

6. Ο S. Freud εξέφρασε την άποψη ότι το Εκείνο περιλαμβάνει ολόκληρη την ψυχική συσκευή κατά τη γέννηση, ενώ το Εγώ και το Υπερεγώ αποτελούν αρχικά μέρη του Εκείνου. Τα τρία αυτά συστήματα διαφοροποιούνται ικανοποιητικά στη διάρκεια της ανάπτυξης, με αποτέλεσμα να δικαιολογείται η θεώρησή τους ως διακριτές λειτουργικές οντότητες (Ο.π., σελ. 98).

7. Darian Leader – Judy Groves, *Ο Λακάν με εικόνες*, μτφρ. Γ. Σταυρακάκης, Δίαυλος, Αθήνα 1999, σελ. 25.

8. Ο.π., σελ. 55.

9. Ernst Cassirer, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο – Εισαγωγή στη φιλοσοφία του ανθρώπινου πολιτισμού*, μτφρ. Τ. Κονδύλης, Κάλβος, Αθήνα 1985, σελ. 81.

10. Η αντίληψη αφορά τόσο τη λειτουργία μέσω της οποίας οι πληροφορίες που προέρχονται από το περιβάλλον ερμηνεύονται για να σχηματίσουν αντικείμενα, γεγονότα, εικόνες, ήχους, προτάσεις, όσο και τη διαδικασία απόκτησης πληροφοριών από ερεθισμούς του σώματος και του περιβάλλοντος, ενώ περιλαμβάνει, μέσω της εμπειρίας και της νόησης, τις συγκινησιακές διαδικασίες και τις τροποποιήσεις που ακολου-

60 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

θούν. Η αντίληψη επηρεάζεται από ιδεολογικούς παράγοντες, όπως τη μνήμη, τα συναισθήματα, τα κίνητρα, τις προσδοκίες και άλλες ψυχολογικές διαδικασίες.

11. Παραδόσεις στο πλαίσιο του μαθήματος «Αντίληψη, αναπαράσταση και νοηματοδότηση του χώρου» (διδάσκοντες καθηγητές: Σ. Κονταράτος, Στ. Σταυρίδης, ΔΠΜΣ, Κατεύθυνση Α΄: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός, 2002-2003).

12. Στα γαλλ. *mémoire collective*.

13. Herbert Marcuse, ό.π.

14. Sigmund Freud, *Τοτέμ και ταμπού*, μτφρ. Χρ. Αντωνίου, Επίκουρος, Αθήνα 1978.

Εύα Ρεπούσκου*

2

Από την αναπαραστατική στην εννοιολογική τάξη

Αναδιαμόρφωση αναπαραστατικών πρακτικών

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950, η ζωγραφική επιφάνεια τείνει να γίνει αβαθής και να ταυτιστεί με το χώρο. Ο κριτικός Clement Greenberg αναφέρει: «Έπρεπε να βρεθεί τρόπος η αναπαριστώμενη επιπεδότητα [...] να παραμείνει επαρκώς διακριτή από την κυριολεκτική επιπεδότητα, ώστε να είναι δυνατόν ανάμεσά τους να αναπτυχθεί μια ελάχιστη ψευδαίσθηση τρισδιάστατου χώρου»¹. Το ψευδαισθητικό βάθος αναπληρώνεται με την τοποθέτηση πραγματικών τρισδιάστατων υλικών στην επιφάνεια του πίνακα. Οι πρακτικές αυτές, όπως είναι το κολάζ και το assemblage, επισημαίνουν τη μετάβαση από τη συμβολική επιφάνεια στην άμεση εμπειρία της υλικότητας.

Για τον Greenberg ο εικαστικός χώρος χάνει το «εσωτερικό» του και γίνεται όλος «εξωτερικός».² Η διάρρηξη της ψευ-

* Η Εύα Ρεπούσκου είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή της το 2005 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Γ. Παρμενίδη (ως επιβλέπων), Ν. Λάσκαρη και Δ. Παπαλεξόπουλο.

62 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

δαίσθησης, η συναρμογή ετερόκλητων υλικών και η διεύρυνση της επιφάνειας στο χώρο αποτελούν τα βασικά χαρακτηριστικά της μεταπολεμικής αισθητικής παραγωγής.

Εικ. 1.

Robert Rauschenberg,
Black Market, 1961.

*Επαναχρησιμοποίηση/επινόηση μορφών*

Η έκθεση «The Art of Assemblage» στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (ΜοΜΑ) το 1961, με επιμελητή τον William Seitz, συγκεντρώνει έργα που επικυρώνουν την αποδέσμευση τόσο από τη δυσδιάστατη επιφάνεια του καμβά, όσο και από το ψευδαισθητικό βάθος.

Ο Seitz ορίζει το assemblage ως τη μορφή και τον τρόπο κάθε δυνατού συνδυασμού διαφορετικών συστατικών. Τα έργα προκύπτουν μέσα από τη συναρμογή στοιχείων χωρίς ενδιάμεσες μεταβάσεις και συγκολλήσεις. Τα στοιχεία αυτά απο-

τελούν αντικείμενα καθημερινής χρήσης, που σε κάποιες περιπτώσεις διατηρούν αναλλοίωτες τις ιδιότητές τους ως αποσπάσματα της πραγματικότητας, ενώ σε άλλες προβάλλονται ή ενισχύονται η φθορά και η αοριστία τους.

Οι πρακτικές *assemblage* καθιερώνουν έναν νέο ρεαλισμό μέσα από την αναθεώρηση της σχέσης με το πραγματικό περιβάλλον και της αναπαράστασής της. Η έννοια της επαναχρησιμοποίησης συνδέεται με μια ευρύτερη τάση παραγωγών και ερμηνειών που εντείνεται τη δεκαετία του 1960 και περιλαμβάνει την ανακύκλωση υλικών, μορφών, αλλά και εννοιών. Ο σχεδιασμός χρηστικών αντικειμένων και επίπλων υιοθετεί την τάση επαναχρησιμοποίησης και συναρμογής, όπως στην περίπτωση των επίπλων του Achille Castiglioni, τα οποία παράγονται από κομμάτια παλιών οχημάτων και μηχανών. Η συναρμογή καθημερινών αντικειμένων εισάγει νέες ποιότητες, όπως η κυριολεξία των συστατικών, αλλά και η ρευστότητα των μορφοποιήσεων που παράγονται. Ο Daniel Spoerri στην έκθεση του 1961 παρουσιάζει τραπέζια μετά το φαγητό. Ορίζει αυτά τα έργα ως καταστάσεις που παρήχθησαν μέσα από την τυχαιότητα και δεν περιέχουν αισθητική πρόθεση. Στόχος αυτών των αναδιαμορφώσεων της αισθητικής παραγωγής είναι να βιωθεί η τέχνη όπως η καθημερινή εμπειρία. «Η τάση για την τοποθέτηση του ίδιου του αντικειμένου, φθαρμένου και κοινότου εκεί όπου θα ήταν η αναπαράστασή του αποτελεί την ανάγκη για “γεφύρωση” του κενού μεταξύ τέχνης και ζωής», όπως διατυπώνει ο Robert Rauschenberg³.

Το αποϋλοποιημένο/διαδικαστικό αντικείμενο

Η ταύτιση με την πραγματικότητα συμβάλλει στην εκμηδένιση της καλλιτεχνικής και εμπορευματικής αξίας. Η αποθεσμοποίηση

64 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Εικ. 2.
Achille Castiglioni,
Sella, 1957.



ση του έργου τέχνης ανατρέπει και ανασυγκροτεί ολόκληρο το οικοδόμημα της τέχνης. Η κριτικός τέχνης Lucy Lippard συγκεντρώνει το 1973 τις πρώτες πρακτικές της εννοιολογικής τέχνης κάτω από τον τίτλο «Η αποϋλοποίηση του αντικειμένου της τέχνης»⁴. Το αποϋλοποιημένο αντικείμενο δεν καταλήγει απαραίτητα σε φυσική μορφή. Μπορεί να παραμείνει σε στάδιο ιδεών που απεικονίζονται με τα πιο ουδέτερα μέσα. Ο συντάκτης του έργου αναλαμβάνει να καθορίσει τους τρόπους διανομής και διαβίβασης στο κοινό, ενώ τόσο η φάση κατασκευής όσο και η φάση δημοσιοποίησης συχνά ταυτίζονται. Τα αντικείμενα αποκτούν ευέλικτη και «φορητή» μορφή. Χάρτες, φωτογραφίες, καταγραφές και αναλύσεις συστήνουν μια νέα μεθοδολογία παραγωγής, σύμφωνα με την οποία το αντικείμενο δεν έχει αισθητική αξία, αλλά αποτελεί το τεκμήριο μιας ιδέας, μιας διαδικασίας ή μιας εμπειρίας.

Ενώ την προηγούμενη δεκαετία η βασική κατεύθυνση είναι ο χειρισμός της ύλης, τη δεκαετία αυτή πραγματοποιείται

στροφή προς την εννοιολογική διαχείριση της αισθητικής παραγωγής. Το αντικείμενο της τέχνης συνιστά μια πρόταση, μια πληροφορία ή μια διαδικασία η οποία εκπληρώνεται με τα απαραίτητα υλικά και διαρκεί ορισμένο χρόνο. Η νέα τάξη σχεδιασμού και παραγωγής της τέχνης συνδέεται αρχικά με μια εφεκτική εμπλοκή του θεατή. Οι οριακές εκδοχές της πρώιμης εννοιολογικής τέχνης υποστηρίζουν ακόμη και την απόρριψη του κοινού. Ενώ το εννοιολογικό αντικείμενο είναι ανοικτό και προσβάσιμο ως ιδέα, την ίδια στιγμή είναι αδιάλλακτο. Η στροφή προς την κυριολεκτική διάσταση των υλικών και την αμεσότητα της καθημερινής εμπειρίας καταλήγει όμως να προσελκύσει το θεατή στη διερεύνηση και ερμηνεία οικείων καταστάσεων.

Το αντικείμενο ως διαδικασία συστήνεται μέσα από τη σταδιακή ενσωμάτωση του θεατή στην αισθητική παραγωγή. Οι βασικές αρχές του διαδικαστικού αντικειμένου συμπίπτουν με τις διαπιστώσεις της Lippard για το απούλοποιημένο αντικείμενο. Το διαδικαστικό έργο επεκτείνεται εκτός ιδρυματικού χώρου ταυτιζόμενο με την καθημερινή ζωή, το δημόσιο και φυσικό περιβάλλον. Εγκαθίσταται εφήμερα, αναλώνεται ή φθείρεται και διαμορφώνει συνθήκες για κινητικότητα και κοινωνική δικτύωση.

Εικ. 3.
Graciela Carnevale,
Action, 1968.



Εικ. 4.
Hans Haacke, MoMA,
Poll, 1970.



Διαχείριση της γλώσσας/ταυτολογία

Η διαχείριση της γλώσσας καταλαμβάνει ένα σημαντικό κομμάτι της αποϋλοποίησης. Η διαφήμιση, τα μέσα πληροφόρησης, η πολιτική προπαγάνδα μετασχηματίζονται σε ένα ουδέτερο εκφραστικά μέσο της μεταφορμαλιστικής τέχνης. Η ομάδα Art&Language διερευνά τη σχέση μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης, και περιορίζεται στη σύνταξη κειμένων και προτάσεων ως έργων τέχνης. Το 1969 ο Joseph Kosuth αναφέρει: «Ένα έργο τέχνης είναι μια ταυτολογία, κατά το ότι είναι μια αναπαράσταση της πρόθεσης του καλλιτέχνη [...] δηλαδή ένας ορισμός της τέχνης»⁵. Η τέχνη αποκτά τη λογική και τη μέθοδο της επιστήμης, ενώ το αντικείμενο τέχνης παράγεται ως μια αυταπόδεικτη πρόταση. Το 1960 ο Γάλλος κριτικός Pierre Restany

περιγράφει τις μπλε ζωγραφικές του Yves Klein ως προτάσεις. Η εκφραστική ταυτολογία συστήνεται ως συνέχεια της επιπεδότητας και της μονοχρωμίας του αφηρημένου εξπρεσιονιστικού πίνακα. Η αμορφία και η αντι-αισθητική είναι εκδοχές της τάσης για ταυτολογία και ακύρωση της αναπαράστασης. Το 1965 ο Kosuth εκθέτει το έργο *Μία και τρεις καρέκλες*. Η εγκατάσταση περιλαμβάνει μια πραγματική καρέκλα, τη φωτογραφία της και ένα κάδρο με τον ορισμό της λέξης «καρέκλα». Το αντικείμενο, η φωτογραφία και το κείμενο αποτελούν διαφορετικούς δείκτες (κωδικοποιήσεις) της έννοιας «καρέκλα». Για τον Kosuth οι εικόνες και τα υλικά που ορίζουν την έννοια της «καρέκλας» συνιστούν κατηγορήματα τα οποία περιέχονται μέσα στην έννοια. Η συν-εγκατάσταση των στοιχείων αυτών με την πραγματική καρέκλα συγκροτεί μια ταυτολογία, δηλαδή μια πρόταση που αληθεύει ως αυταπόδεικτη, δεν παρέχει επιπλέον πληροφορία και δεν περιέχει αναπαραστατική αξία.

Η ταυτολογία εξελίσσεται σε μια νέα εκφραστική δυνατότητα της τέχνης και αναδιαμορφώνει την οικονομία των μορφών και των υλικών. Οι Art&Language αναπαράγουν υπάρχουσες μορφές και τυπολογίες ώστε να περιορίσουν όσο το δυνατό την αισθητική διάσταση των προτάσεών τους. Ο Ian Burn, αρχικό μέλος των Art&Language, αναφέρεται το 1968 στην αντι-αισθητική θέση της εννοιολογικής τέχνης: «Η παρουσίαση είναι ένα πρόβλημα, γιατί μπορεί εύκολα να γίνει μια φόρμα η ίδια, και αυτό είναι παραπλανητικό. Πάντα στοχεύω στο πιο ουδέτερο σχήμα, σε αυτό που δεν παρεμβαίνει και δεν διαστρέφει την πληροφορία»⁶.

Το 1968 ο κριτικός τέχνης Michael Fried απορρίπτει τη «νέα» τέχνη, εξαιτίας της απουσίας σύνθεσης και αναπαραστατικής πληρότητας.⁷ Ονομάζει τα πρώτα δείγματα μινιμαλιστικής και εννοιολογικής τέχνης «Literalist Art», δηλαδή «κυριολεκτική τέχνη». Επικεντρώνεται στα αντικείμενα που εγκαθίστανται στο χώρο, όπως είναι τα *specific objects* του Donald Judd. Οι μοναδιαίες μορφές των αντικειμένων αυτών μετατοπίζουν το ενδιαφέρον στην εμπειρία δεδομένων, όπως το υλικό, το χρώμα, η κλίμακα, ο περιβάλλων χώρος.

Ενώ το *assemblage* τείνει στη διάλυση προς το χώρο και το χρόνο, το συγκεκριμένο αντικείμενο αποτελεί μετασχηματισμό του αδιάλλακτου σχήματος του ζωγραφικού πίνακα σε τρισδιάστατη μορφή. Η κυριολεκτική τέχνη (μινιμαλιστική) δεν καθιερώνεται ως υπέρβαση του μοντερνισμού, αλλά ως ανατροπή με τα ίδια μέσα που παρέχει ο μοντερνισμός. Αντίθετα, οι διαδικαστικές και αποϋλοποιημένες πρακτικές της εννοιολογικής τέχνης σηματοδοτούν τη μετάβαση σε ένα νέο διαχειριστικό σύστημα των μορφών και των νοημάτων της τέχνης. Το νέο τρισδιάστατο αντικείμενο είναι ανοικτό και «περιβαλλοντικό», κατά τον Judd. Το έργο γίνεται αντιληπτό ως μια ενιαία μορφή, όπως συμβαίνει και στα *ready-made*. Τα επιμέρους στοιχεία του έργου δεν διακρίνονται. Αντίθετα, το *assemblage* προσδιορίζεται από την πολυμορφία που προκύπτει μέσω της συναρμογής ετερόκλητων στοιχείων. Η γεωμετρία και η σιλπνότητα των κυριολεκτικών αντικειμένων εξυπηρετούν στην αυτονόμησή τους ως ολότητες μέσα στο χώρο. Ταυτόχρονα όμως, καθιερώνεται μια νέα μορφολογία, παρά την αντι-αισθητική πρόθεση των αντικειμένων αυτών.

Η πρωτοτυπία του κυριολεκτικού έργου είναι η διαπραγμάτευση της σχέσης της συγκεκριμένης υλικότητας με την ελευθερία των νοημάτων. Η σχέση αυτή προϋποθέτει έναν ενδιαμεσο χώρο, στον οποίο ο θεατής ενσωματώνεται και διαμορ-

70 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

φώνει την εννοιολογική πλοκή. Το έργο ταυτίζεται με το θεατή ως άλλη μια μορφή ταυτολογίας. Το ίδιο το αντικείμενο φέρεται ως πρόφαση, ενώ η πραγματική δράση του κυριολεκτικού έργου εκτείνεται γύρω από αυτό. Η εγκατάσταση αντικειμένων και υλικών στο χώρο είναι αλληλένδετη με τις πρακτικές αποϋλοποίησης του έργου τέχνης. Τόσο η ταυτολογία όσο και η κατάργηση της ύλης συγκροτούν εννοιολογικές μεθοδολογίες που στοχεύουν στην απαλλαγή από τα προκαθορισμένα αναπαραστατικά σχήματα και νοήματα. Η πρώτη κατεύθυνση εμπλέκει το θεατή σε μια νέα σχέση υποκειμένου-αντικειμένου, η οποία διοχετεύεται σε πρακτικές όπως είναι η pop art, η land art και οι εγκαταστάσεις. Η δεύτερη κατεύθυνση παραμένει σε επίπεδο ελέγχου και οικονομίας των μορφών και των υλικών που συναρμόζονται σε ένα έργο.

Εγκαταστάσεις στο περιβάλλον

Οι μονολιθικές εγκαταστάσεις βρίσκουν συνέχεια στις πρακτικές της pop art και του νέου ρεαλισμού, όπως στα έργα του Claes Oldenburg και των Christo & Jeanne-Claude. Η υπερβολή στην κλίμακα και η αφαίρεση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών ανατρέπουν την αναπαραστατική πρόθεση, ενώ η «περιβαλλοντική» διάσταση αναδεικνύει τους συσχετισμούς με το περιβάλλον και το κοινό. Ο Fried υποστηρίζει ότι, παρά την κυριολεκτικότητά τους, τα αντικείμενα αυτά περιέχουν ψευδαισθητικές διαστάσεις και εδραιώνουν μια θεατρική κατάσταση του αντικειμένου της τέχνης. Μέσα από την παθητικότητα των μορφών, ο θεατής προσκαλείται σε φυσική συμμετοχή και διερεύνηση του χώρου. Η διαχείριση του συγκεκριμένου αντικειμένου επεκτείνεται στη διαχείριση του συνολικού κελύφους που περικλείει το αντικείμενο και το θεατή. Στα τέλη της δεκαετίας

του 1970, οι πρακτικές της τέχνης καταλαμβάνουν τον δημόσιο χώρο με μεγεθυμένες εγκαταστάσεις, εφήμερους μετασχηματισμούς του τοπίου και δημόσιες δράσεις. Η ελλειμματική αφηγηματικότητα και η οικονομία των μορφών και των υλικών ενεργοποιούν τους θεατές να αναπτύξουν και να ερμηνεύσουν με πολλαπλούς τρόπους τις πρώτες ύλες που συστήνουν το έργο. Η αναπαραγωγή της κοινωνικής λογικής γίνεται κριτική. Τα ελάχιστα εκφραστικά μέσα καταφέρνουν κρίσιμες αντιθέσεις. Η διαλεκτική σχέση με το περιβάλλον δεν υπαγορεύεται από αισθητικούς κανόνες, αλλά από την πρόθεση για κοινωνική διέγερση.

Αποδομιστικά και διαδικαστικά έργα – Η διαχείριση του συμβάντος

Τη δεκαετία του 1980, η αξιοποίηση του κοινού και του δημόσιου χώρου αποσκοπεί στην ανάπλαση του συμβάντος επισφραγίζοντας το πέρασμα στη σχετικότητα των κατηγορημάτων και των ταυτοτήτων. Τα αποδομιστικά έργα είναι στατικές εγκαταστάσεις που περιλαμβάνουν ή επενδύονται με επίπεδα διαστρέβλωσης και απόκλισης από ένα προσδοκώμενο νόημα.⁸ Οι ανατροπές στη δομή και η πρακτική δυσλειτουργία διαμορφώνουν ένα νέο συντακτικό, το οποίο επιχειρεί να αναπαραστήσει τη «διασπαστική ποιότητα» του συμβάντος.⁹ Σε αντίθεση με τη στατικότητα των αποδομιστικών έργων, τα διαδικαστικά έργα αποδίδουν με μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα την ποιότητα των ευμετάβλητων κοινωνικών διαθρώσεων. Η χρονική διάρκεια, η εναλλαγή συντακτών και εμπλεκομένων, η μετατόπιση του κέντρου και η μείξη υλικών και μορφών συγκροτούν μια «πολυδομή», η οποία αναπαριστά με ακρίβεια τις ποιότητες του ασχεδίαστου και πρωτογενούς συμβάντος. Ενώ τα

72 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

διαδικαστικά έργα εμπλέκουν το θεατή και τον αναδεικνύουν σε λειτουργικό στοιχείο, τα αποδομιστικά έργα τον αποκλείουν σε μια κατάσταση περισυλλογής. Η ερμηνεία του προστίθεται ως άλλο ένα επίπεδο νοηματικής παρέκκλισης. Την ίδια περίοδο αναπτύσσονται οι πρακτικές της διάδρασης, που ενεργοποιούν σημαντικά την εμπλοκή του θεατή. Η λειτουργικότητά του συναρτάται από τη διαδικαστική σύνταξη και την «πληροφοριακή» μορφή των έργων.

Η ανάπλαση του κοινωνικού χώρου

Τη δεκαετία του 1990, οι παραγωγές της τέχνης αποκτούν κοινωνική χρησιμότητα και εμπλέκουν το κοινό σε συλλογικές δραστηριότητες. Οι ποιότητες της διαδικαστικής σύνταξης και της συναρμογής ετερόκλητων υλικών μεταβιβάζονται στη διάμρφωση σχεσιακών καταστάσεων μεταξύ των εμπλεκομένων, των υλικών και του χώρου. Το 1998, ο Nicolas Bourriaud χρησιμοποιεί τον όρο «συσχετιστική αισθητική»¹⁰ για να περιγράψει τις πρακτικές που δημιουργούν συνθήκες κοινωνικών επαφών. Το συσχετιστικό αντικείμενο συνιστά στιγμές κοινωνικότητας ή παράγει κοινωνικότητα. Ο σχεδιασμός ανταποκρίνεται στο προπλάσιμο μιας δραστηριότητας η οποία μπορεί να αναπαραχθεί ή να γενικευθεί σε πραγματικές κοινωνικές συνθήκες.

Σε αντίθεση με την πρώιμη εννοιολογική τέχνη, στην οποία η ιδέα και η αποϋλοποίηση καθίστανται πιο σημαντικές από την υλική διάσταση της αισθητικής παραγωγής, στην περίπτωση του συσχετιστικού έργου συμβάλλουν τόσο τα υλικά αντικείμενα, όσο και οι δράσεις, οι χειρονομίες και οι εφήμερες εγκαταστάσεις. Το συσχετιστικό αντικείμενο αποτελεί έναν αναβαθμισμένο και πολυσύνθετο τύπο *assemblage*. Οι συσχετιστικές

πρακτικές πραγματοποιούν περιορισμένα εγχειρήματα κοινωνικών αναδιαμορφώσεων, αυτό που ο Bourriaud ονομάζει «μικρο-ουτοπίες».¹¹ Το «μικρο-ουτοπικό ήθος» και η «αυτοσχέ-



Εικ. 7.
Jeffrey Shaw,
*A monument for the
television revolution*, 1990.

δια πρακτική» διαμορφώνουν μια νέα περιοχή, στην οποία συγκλίνει το αισθητικό με το κοινωνικό.¹²

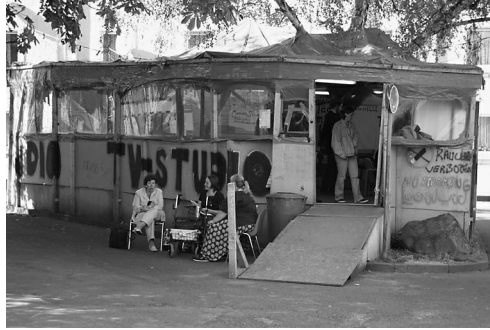
Σχεδιασμός εμπειριών

Ο μετασχηματισμός της καθημερινής τάξης μέσα από δράσεις και υλικές επεμβάσεις συστήνει εφήμερες κοινωνικές σχέσεις ή ενεργοποιεί εξατομικευμένα τον κάθε συμμετέχοντα. Η κοινωνική εμπειρία που παράγεται από αυτές τις συναλλαγές διοχετεύεται στη διαμόρφωση ιδιαίτερων προϊόντων, γίνεται αισθητική. Από τις εγκαταστάσεις της τέχνης ως τα καθημερινά χρηστικά αντικείμενα οργανώνεται μια διαδικασία η οποία μπορεί να εξελιχθεί με διαφορετικούς τρόπους ανάλογα με τον κάθε χρήστη. Ο σχεδιασμός προσαρμοστικών αντικειμένων και διαδικασιών (customized design) αντικαθιστά την αδιαλλαξία της μαζικής παραγωγής και προσφέρει τη δυνατότητα ανάπτυξης ατομικών σχέσεων και εμπειριών με ένα προϊόν ή ένα έργο.

74 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Εικ. 8.

Thomas Hirschhorn,
Bataille Monument, 2002.

**Εικ. 9.**

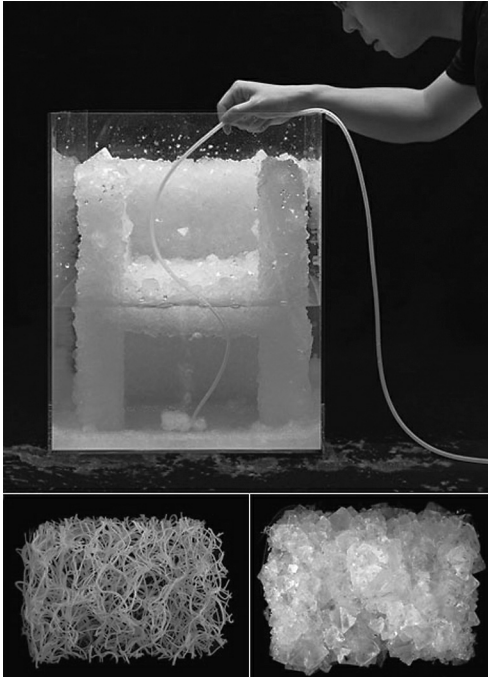
Droog design,
Do Hit, 2000.



Τα αντικείμενα σχεδιάζονται ως εφήμερα, προσαρμόσιμα ή ανακυκλώσιμα τμήματα μιας ευρύτερης κοινωνικής πλοκής.

Η έμφαση στην κοινωνική εμπειρία και ο μετασχηματισμός της σε αισθητική γλώσσα ανακλώνται στο σχεδιασμό που αξιοποιεί το βίωμα. Η βιωματική διάσταση της τέχνης αναπτύσσεται και μεταπλάθεται συνεχώς χωρίς να αποτελεί μια σύγχρονη καινοτομία. Η μεταμοντέρνα προσέγγιση του βιώματος αναδεικνύει την εμπειρία σε ένα πρωταρχικό διαχειριστικό μέσο της τέχνης μέσα από τη σύγκλιση της εμπειρίας της καθημερινότητας και της τέχνης, την ταύτιση του αποϋλοποιημένου αντικειμένου με την εμπειρία του και την προεικόνιση βιωμά-

των. Τόσο στην τέχνη όσο και στην παραγωγή καθημερινών χρηστικών αντικειμένων, ο σχεδιασμός μετατρέπεται σε σκηνοθεσία των εμπειριών που παρέχονται από τα προϊόντα (experientialize). Η ποιότητα της παρεχόμενης εμπειρίας καθορίζει και την εμπορευσιμότητα του προϊόντος. Οι Joseph Pine και James Gilmore, στοιχειοθετώντας την «οικονομία της εμπειρίας» (1999)¹³, διαπιστώνουν ότι ο επιτυχημένος σχεδιασμός της εμπειρίας οφείλει να τροποποιεί την αίσθηση της πραγματικότητας, να συνενώνει το χώρο, το χρόνο και τα πράγματα σε ένα ρεαλιστικό σύνολο και να δημιουργεί πολλαπλούς χώρους μέσα στο χώρο, ώστε ο επισκέπτης να αυτονομείται μέσα στη δομή της εμπειρίας. Η βιωματική δυναμική ενός έργου εντείνεται, ενώ αμβλύνονται τα εκφραστικά του



Εικ. 10.
Tokujin Yoshioka,
Venus chair, 2008.

76 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

**Εικ. 11.**

Ricardo Basbaum,
*Would you Like to
 Participate in an Artistic
 Experience?*, 1994-2007.

στοιχεία. Η κυριολεξία και η ουδετερότητα, σε προέκταση της αρχής της ταυτολογίας, εξυπηρετούν την πρόθεση για τη μέγιστη λειτουργικότητα του αντικειμένου σε επίπεδο σύστασης εμπειριών. Η λιγοστή πληροφορία επιδρά θετικά στην ανάπτυξη απρόβλεπτων συνδέσεων με το αντικείμενο.

Η επιδίωξη αυτής της ανοικτότητας έχει αναχθεί σε καθοριστικό παράγοντα της μορφής των αντικειμένων. Όσο πιο ακαθόριστο και ανέκφραστο είναι ένα αντικείμενο, τόσο πιο εύκολα μπορεί να ανταποκριθεί σε διάφορες λειτουργίες. Αυτή η σχεδιαστική λογική στοχεύει στην ενδυνάμωση της εξατομικευμένης εμπειρίας, αλλά και στην ανάπτυξη σχέσεων και αλληλεπιδράσεων μεταξύ των χρηστών. Το αντικείμενο, ο χώρος ή η διαδικασία διαμορφώνονται από τις επιδράσεις αυτές. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο όλα συγκροτούν διαδικασίες και τμήμα-

τα διαδικασιών, καθώς σε καμία περίπτωση δεν καταλήγουν σε μια τελειωτική και αμετάβλητη μορφή. Οι μορφές των επιμέρους συστατικών των διαδικασιών είναι ατελείς και απλές, ώστε να μπορούν να μεταγιστούν σε άλλες διαδικασίες και άλλα σύνολα. Ο εννοιολογικός σχεδιασμός παρουσιάζεται ολοκληρωμένος και δυναμικός, καθώς οι μορφές, τα υλικά και οι χρήστες συναρμολογούνται και διαμορφώνονται με βάση την έννοια και τους μετασχηματισμούς της σε νέες έννοιες.

Σημειώσεις

1. Clement Greenberg, *Τέχνη και πολιτισμός – Δοκίμια κριτικής*, μτφρ.-επιμ. Ν. Δασκαλοθανάσης, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σελ. 131.
2. Ό.π., σελ. 230.
3. Ingrid Schaffner, «Rauschenberg's photographs (Robert Rauschenberg, Guggenheim Museums, New York, New York)», *Afterimage* (Μάρτιος-Απρίλιος 1998), στο http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_n5_v25/ai_20582797 (22.7.2010).
4. Lucy Lippard, *Six Years – The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, Studio Vista, Λονδίνο 1973.
5. Joseph Kosuth, «Art After Philosophy – Part I», *Studio International* (Οκτώβριος-Νοέμβριος 1969), σελ. 134-137.
6. Lucy Lippard, ό.π.
7. Michael Fried, «Art and Objecthood», στο Gregory Battcock (επιμ.), *Minimal Art – A Critical Anthology*, Dutton, Νέα Υόρκη 1968, σελ. 116-147.
8. Η έκθεση «Deconstructivist Architecture» το 1988 στο MoMA, υπό την επιμέλεια των Philip Johnson και Mark Wigley, συνδέει διάφορες σύγχρονες αρχιτεκτονικές πρακτικές με τον ρωσικό κονστρουκτιβισμό. Ο Wigley αναφέρει στο κείμενο του καταλόγου (σε ελεύθερη μετάφραση): «Ένας αποδομιστής αρχιτέκτονας [...] τοποθετεί τα ευπάρχοντα διλήμματα μέσα στο κτίριο. Ο αποδομιστής αρχιτέκτονας εγκαταλείπει τις καθαρές μορφές της αρχιτεκτονικής παράδοσης και αναγνωρίζει τα συμπτώματα μιας καταπιεσμένης αναστάτωσης. Η αναστάτωση αυτή αποτυπώνεται στην επιφάνεια με ένα συνδυασμό χειρισμών – η μορφή

78 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

είναι υπό αμφισβήτηση» [Ellen Lupton – J. Abbott Miller, «Deconstruction and Graphic Design», <http://elupton.com/2009/10/deconstruction-and-graphic-design> (8.4.2010)].

9. Στα αγγλ. *disruptive qualities* (Aleš Erjavec, *Postmodernism, Postsocialism and Beyond*, Cambridge Scholars Publishing, Κέμπριτζ 2008).

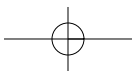
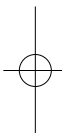
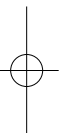
10. Ο Nicolas Bourriaud ονομάζει συσχετιστικό (relational): «ένα σύνολο πρακτικών που παίρνουν ως θεωρητικό και πρακτικό σημείο εκκίνησης το σύνολο των ανθρώπινων σχέσεων και του κοινωνικού πλαισίου του, παρά έναν ανεξάρτητο και ιδιωτικό χώρο». Ο Bourriaud χρησιμοποίησε τον όρο το 1997, για να περιγράψει μια σειρά από καλλιτεχνικές πρακτικές της δεκαετίας του 1990 (Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du Réel, Ντιζόν/Γαλλία 2002, σελ. 113).

11. Ό.π., σελ. 31.

12. *DIY, microtopian ethos* (Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October Magazine*, MIT Press, τόμ. 110 (Φθινόπωρο 2004), σελ. 54).

13. Η νέα «οικονομία της εμπειρίας» περιλαμβάνει τη σκηνοθεσία συμβάντων και την ανάδειξη δημοφιλών τόπων, αντικειμένων και καταστάσεων. Ήδη από τη δεκαετία του 1960 δημιουργούνται πάρκα ψυχαγωγίας, όπως η Disneyland το 1955. Από τη δεκαετία του 1980 τα όλο και πιο θεματικά πάρκα προσφέρουν μοναδικές εμπειρίες στους επισκέπτες τους, βασισμένες στην αξία της προσομοίωσης πραγματικών καταστάσεων. Η εμπειρία βιώνεται, καταγράφεται και τελικά μετατρέπεται σε κερκτικό αγαθό (B. Joseph Pine – James H. Gilmore, *Experience Economy – Work Is Theatre and Every Business a Stage*, Harvard Business Press, Βοστόνη 1999).

Ο αναλογικός χώρος



Ιφιγένεια Μάρη*

3

Κατασκευάζοντας μια «υπόθεση» Το διάγραμμα ως συνθετικό εργαλείο

Το αποτύπωμα μιας «κατασκευής»

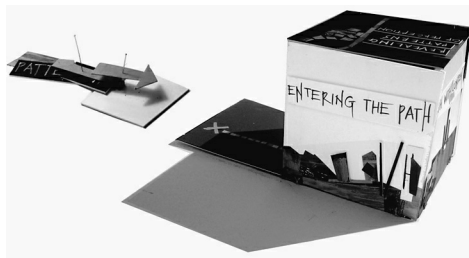
Κατασκευάζοντας μια «υπόθεση» – Το διάγραμμα ως συνθετικό εργαλείο

Ξεκινώντας από την πρόταση αυτή, προσδιορίζονται εξ αρχής οι όροι πάνω στους οποίους στήνεται η υπόθεση. Το περιεχόμενο της υπόθεσης είναι η ίδια η συγκρότησή της ή, διαφορετικά, η ανάπτυξη μιας μεθοδολογίας στην οποία ο καθένας μπορεί να προβάλει πολλαπλές αφηγήσεις (η υπόθεση ως αφήγηση). Η χρήση των εισαγωγικών υποδηλώνει ακριβώς την πολλαπλότητα των αφηγηματικών διαδρομών που μπορεί κάποιος να εγγράψει σε αυτή.

* Η Ιφιγένεια Μάρη είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή της το 2004 με τριμελή επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Α. Κούρκουλα (ως επιβλέπων), Γ. Παρμενίδη και Π. Τουρνικιώτη.

82 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Εικ. 1.



Το ρήμα κατασκευάζω σημαίνει φτιάχνω κάτι με ένα ή περισσότερα υλικά, συνήθως με τη βοήθεια είτε μηχανών, είτε άλλων τεχνικών μέσων, και σύμφωνα με ένα σχέδιο. Προκειμένου λοιπόν να κατασκευάσω κάτι αναζητώ καταρχήν τα δεδομένα-μέρη, τα εργαλεία, που θα μου επιτρέψουν να χειριστώ τα δεδομένα, αλλά και τους κανόνες-τρόπους, οι οποίοι θα μου υποδείξουν πώς να τα συνδέσω για να στήσω εντέλει μια «κατασκευή». Στην προσπάθεια αυτή, το διάγραμμα αποτελεί το βασικό συνθετικό εργαλείο, ένα μηχανισμό που προτείνει ταυτόχρονα τα δεδομένα, τα εργαλεία, αλλά και τους κανόνες όσον αφορά τον μεταξύ τους συσχετισμό.

«[...] Τι σημαίνει “σημαίνει”; Μου φαίνεται πως η μόνη απάντηση που μπορούμε να δώσουμε είναι πως “σημαίνει” σημαίνει την ικανότητα κάθε είδους δεδομένων να μεταφράζονται σε μια διαφορετική γλώσσα».¹

Σε μία από τις διαλέξεις που έδωσε ο Γάλλος ανθρωπολόγος Claude Lévi-Strauss και περιλαμβάνονται στο σύνολο των διαλέξεων με τίτλο «Μύθος και νόημα» επισημαίνει την αδυναμία της σημασιολογίας να προσδιορίσει με ευκολία τη σημασία της λέξης «νόημα» (σημασία), για να καταλήξει στην παραπάνω ερμηνευτική προσέγγιση. Ως γλώσσα, διευκρινίζει: «δεν εννοώ

Κατασκευάζοντας μια «υπόθεση» – Το διάγραμμα ως συνθετικό εργαλείο 83

μια διαφορετική γλώσσα όπως τη γαλλική ή τη γερμανική, αλλά διαφορετικές λέξεις σε διαφορετικό επίπεδο»².

Η παραπάνω πρόταση θα αποτελέσει την αξιωματική αρχή πάνω στην οποία θα βασιστεί το στήσιμο της «υπόθεσης».

Οι πολλαπλές μεταφράσεις του χώρου

Αν η αρχιτεκτονική συγκροτεί μια γλώσσα, με αφορμή την παραπάνω υπόθεση, πώς εγγράφεται το νόημα στο χώρο ή, διαφορετικά, πώς ο χώρος «σημαίνει»;

Με βάση και πάλι την αρχική υπόθεση, το «σημαίνουν» ως ιδιότητα αφορά την ικανότητα κάθε είδους δεδομένων να μεταφράζονται σε μια διαφορετική γλώσσα. Μιλάμε και πάλι για μια διαδικασία μετάφρασης. Στην προσπάθεια αυτή αναζητά κανείς την αμετάβλητη εκείνη ιδιότητα ενός πολύ σύνθετου συστήματος κωδίκων, που επιτρέπει εντέλει την έκφρασή της μέσα από μια διαφορετική λογική. Η βιωματική εμπειρία του χώρου αποκαλύπτει ένα πλέγμα σημείων όπου κανείς μπορεί να εγγράψει τη δική του αφηγηματική διαδρομή. Η βιωματική αυτή εμπειρία μεταφράζεται σε εμπειρία αφήγησης ή, διαφορετικά, η κατασκευή, εν προκειμένω η χωρική κατασκευή, επιτρέπει την εγγραφή σε αυτήν μιας υπόθεσης.

Ωστόσο, ο χώρος, ως υλοποιημένη πραγματικότητα, δεν συνιστά έναν *a priori* σχηματισμό. Αποτελεί και αυτός με τη σειρά του το προϊόν μιας μετάφρασης ή, καλύτερα, πολλών διαδοχικών μεταφράσεων. Η αμετάβλητη εκείνη ιδιότητα που προτείνει εντέλει μια αφήγηση ή, διαφορετικά, επιτρέπει την εγγραφή του νοήματος στο χώρο, δεν αποκαλύπτεται μόνο ως ιδιότητα μιας υλοποιημένης πραγματικότητας: αρχίζει και αποκτά σχήμα από τη στιγμή που τίθεται κάθε φορά το αρχιτεκτονικό πρόβλημα.

84 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Ο Stefan Zweig, ένθερμος συλλέκτης ο ίδιος λογοτεχνικών και μουσικών αυτογράφων (πρωτότυπα χειρόγραφα κείμενα), στο βιβλίο του *Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας* διατυπώνει έναν ανάλογο συλλογισμό:

«Η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν συνίσταται καθαρά και μόνο στην έμπνευση, δεν περιορίζεται σε ό,τι διαδραματίζεται πίσω από τα τείχη του μυαλού ή μέσα στον αμφιβλυστροειδή του ματιού, αλλά είναι μια πράξη *μετάφρασης*, που επιτρέπει το πέρασμα από τον κόσμο του πνεύματος στον κόσμο των αισθήσεων, από το όραμα στην πραγματικότητα. Και αφού τούτη η πράξη συντελείται κυρίως επί του αισθητού υλικού, αφήνει –γι' αυτόν ακριβώς το λόγο– υλικά ίχνη, που καλύπτουν την ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ του αβέβαιου οράματος και της οριστικής ολοκλήρωσης. Εννοώ φυσικά τα προπαρασκευαστικά έργα, τις σπουδές των ζωγράφων, τις διαδοχικές παραλλαγές που γράφουν οι ποιητές, τα χειρόγραφα από το εργαστήρι του καλλιτέχνη. Και ακριβώς επειδή αυτά τα τεκμήρια που αφήνει πίσω του ο καλλιτέχνης είναι βουβοί μάρτυρες, είναι και οι πιο αντικειμενικοί, οι μόνοι στους οποίους μπορούμε να βασιστούμε [...] Αποτελούν το μίτο της Αριάδνης, τον οποίο οφείλουμε να ακολουθήσουμε ψηλαφιστά εάν επιθυμούμε να επιστρέψουμε μέσα σ' ένα λαβύρινθο που δίχως αυτές είναι αδύνατο να εξερευνήσουμε».³

Το ενδιαφέρον λοιπόν μετατοπίζεται στην ίδια τη διαδικασία προσέγγισης του αρχιτεκτονικού κάθε φορά προβλήματος, που τίθεται και στην ερμηνεία της νοητικής εκείνης κατασκευής η οποία γεφυρώνει το πέρασμα από το νοητό στο αισθητό, ως διαδικασία μετάφρασης από το όραμα στην πραγματικότητα.

Για να καταλήξει κανείς στη διατύπωση ότι ο χώρος «σημαί-

Κατασκευάζοντας μια «υπόθεση» – Το διάγραμμα ως συνθετικό εργαλείο 85

νει» όχι ως προβολή μιας εκ των υστέρων ιδιότητας, αλλά μέσω της ίδιας της γλώσσας που τον παράγει.

Η κατασκευή μιας γλώσσας

Ο σχεδιασμός του χώρου προϋποθέτει καταρχήν τη συγκρότηση κάθε φορά μιας «γλώσσας» στην οποία εγγράφονται διαφορετικές λογικές, ένα σύστημα από σημεία και διαδρομές το οποίο επιτρέπει ακριβώς το πέρασμα ή, διαφορετικά, τη μετάφραση από τη μια λογική στην άλλη. Ξεκινώντας κανείς από τα δεδομένα που κάθε φορά τίθενται, η νοητική κατασκευή αρχίζει και αποκτά σχήμα.

Τι συνιστά όμως μια «γλώσσα»; Σύμφωνα με το γλωσσολόγο Ferdinand de Saussure, η γλώσσα αποτελείται από δύο αδιαχώριστα στοιχεία, τα οποία είναι από τη μια ο ήχος και από την άλλη το νόημα. Ο ήχος έχει νόημα και δεν μπορεί να υπάρξει νόημα χωρίς έναν ήχο να τον εκφράσει.⁴

Αν ο ήχος είναι η αποτύπωση του γλωσσικού ίχνους επί του αισθητού υλικού, το νόημα είναι αυτό που αποδίδει στον ήχο περιεχόμενο, που εγγράφει σε αυτό μια αφήγηση. Υπό αυτή την έννοια, η διαδικασία της αρχιτεκτονικής δημιουργίας, αλλά και κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας, μπορεί να ταυτιστεί τελικά με τη συγκρότηση κάθε φορά μιας «γλώσσας», δηλαδή ενός συστήματος δεδομένων που απαρτίζεται από «ήχους», το υλικό ίχνος, και νοήματα, τα οποία με τη σειρά τους συνιστούν τα αδιαχώριστα στοιχεία της ίδιας νοητικής κατασκευής.

Η μετά-φραση ως μετα-φορά

Το ενδιαφέρον, επομένως, μετατοπίζεται στη συγκρότηση ενός εκφραστικού συστήματος που επιτρέπει το πέρασμα από τη μια λογική στην άλλη.

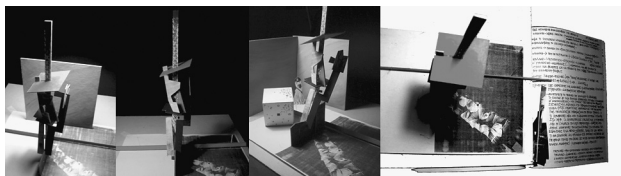
Για να επανέλθουμε στην αρχική υπόθεση, η μετάφραση προϋποθέτει κανόνες. «Το να μιλάμε για κανόνες και να μιλάμε για νόημα (σημασία) είναι σαν να μιλάμε για το ίδιο πράγμα»⁵, κανόνες αντιστοιχίας, που επιτρέπουν την ανασύσταση ήχων και νοημάτων μέσα από ένα διαφορετικό σημειογραφικό σύστημα.

Ως *μετάφραση* μπορεί να οριστεί η διαδικασία κατά την οποία γίνεται απόπειρα ανασύνθεσης της ακριβέστερης ισοδύναμης προσέγγισης του μηνύματος της *γλώσσας-πηγής* στη *γλώσσα-στόχο*, πρώτα σε επίπεδο εννοιών και κατόπιν σε επίπεδο ύφους. Σκοπός της μετάφρασης είναι να επιτευχθεί μια σχέση ισοδυναμίας όσον αφορά το σκοπό μεταξύ *γλώσσας-πηγής* και *γλώσσας-στόχου*. *Μετά-φρασις* σημαίνει ουσιαστικά *μεταφορά* της ομιλίας. Στη λατινική γλώσσα, ο ισοδύναμος όρος είναι η λέξη *translatio*, από το *transfere*, το οποίο κυριολεκτικά σημαίνει *μεταφέρω*.

Η λέξη *μεταφορά*, ως προς το πεδίο έρευνας που μας απασχολεί, μπορεί με τη σειρά της να ορισθεί ως:

- η μετακίνηση σε άλλο σημείο,
- η μεταγραφή, διασκευή ή απόδοση ενός δημιουργικού έργου σε άλλη μορφή από την αρχική του,

Εικ. 2.



Κατασκευάζοντας μια «υπόθεση» – Το διάγραμμα ως συνθετικό εργαλείο 87

- το σχήμα λόγου σύμφωνα με το οποίο οι ιδιότητες ενός στοιχείου Α αποδίδονται («μεταφέρονται») σε ένα στοιχείο Β, το οποίο έχει διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά από το Α.

Η πρώτη μελέτη του φαινομένου ανάγεται στον Αριστοτέλη, που αντιμετωπίζει τη μεταφορά ως είδος σύγκρισης βασισμένης σε προϋπάρχουσες ομοιότητες.

Η επισήμανση του Max Black ωστόσο ότι η μεταφορά είναι γνωσιακό εργαλείο, προσέγγιση που επανέρχεται συστηματικά στο ρεύμα της γνωσιακής γλωσσολογίας, αναβαθμίζει τη μεταφορά από τρόπο έκφρασης σε τρόπο σκέψης. Κατ' επέκταση, στο έργο των Lakoff και Johnson, στο οποίο επιδιώκεται ουσιαστικά η ανατροπή της θέσης ότι η μεταφορά υποκαθιστά απλώς μια κυριολεξία που έχει την ίδια σημασία, εισάγεται ο όρος *εννοιακή μεταφορά*⁶.

Βασικές ιδιότητες της *εννοιακής μεταφοράς* είναι, αφενός, η συστηματικότητα, αφού μια μεταφορική αντιστοιχία μπορεί να εξηγεί την πολυσημία ενός μη πεπερασμένου συνόλου λέξεων, και αφετέρου, η παραγωγικότητα, αφού ανά πάσα στιγμή η συμβατική μεταφορική αντιστοιχία μπορεί να επεκταθεί σε νέες εκφράσεις. Η τελευταία ιδιότητα συνιστά και το βασικό επιχείρημα για τη γνωσιακή υπόσταση της μεταφοράς. Μέσα από τη διαδικασία της μετάφρασης, εισάγεται μια νέα γλώσσα, στην οποία η περιγραφή ισοδυναμεί με *εξήγηση*. Η διαδικασία της μετάφρασης είναι, λοιπόν, μια προσπάθεια καταρχήν ερμηνείας και εντέλει *αναπεριγραφής* των δεδομένων, όχι ωστόσο με όρους αντιγράφου, αλλά και πάλι μέσα από μια ερμηνευτική διαδικασία, ως συγκρότηση ενός νέου τρόπου σκέψης.

Το διάγραμμα

Στο έργο του *Η ζωντανή μεταφορά*, ο Paul Ricoeur αφιερώνει ένα κεφάλαιο στην επενέργεια της θεωρίας του μοντέλου πάνω στη θεωρία της μεταφοράς. Περιγράφοντας λοιπόν τη λειτουργία του μοντέλου, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Όθεν μέσα στην επιστημονική γλώσσα το μοντέλο είναι ουσιαστικά ένα ευρετικό εργαλείο, που σκοπεύει μέσω της μυθοπλασίας να διασπάσει μια ακατάλληλη ερμηνεία και να ανοίξει το δρόμο σε μια νέα, πιο κατάλληλη ερμηνεία»⁷.

Υπό αυτή την έννοια, το μοντέλο συνιστά, όπως επισημαίνει και η Mary Hesse, ένα όργανο *ανα-περιγραφής*, το οποίο ανήκει στη λογική της ανακάλυψης και όχι στη λογική της απόδειξης. Θα πρέπει ωστόσο να διευκρινιστεί ότι «αυτή η λογική της ανακάλυψης δεν ανάγεται σε μια ψυχολογία της επινόησης χωρίς καθαυτό επιστημολογικό ενδιαφέρον, αλλά περιέχει μια γνωστική διαδικασία, μια έλλογη μέθοδο, που έχει τους κανόνες και τις αρχές της»⁸.

Και η Hesse κάνει σαφές παρακάτω: «Καταφεύγω στο μοντέλο σημαίνει ερμηνεύω τους κανόνες αντιστοιχίας ως επέκταση της γλώσσας της παρατήρησης μέσω της μεταφορικής χρήσης»⁹.

Ο παραπάνω συλλογισμός όσον αφορά τη λειτουργία του μοντέλου βρίσκεται πολύ κοντά με τον μηχανιστικό χαρακτήρα του διαγράμματος, που αποτελεί, σύμφωνα με την αρχική υπόθεση, το βασικό μεθοδολογικό εργαλείο της συνθετικής διαδικασίας.

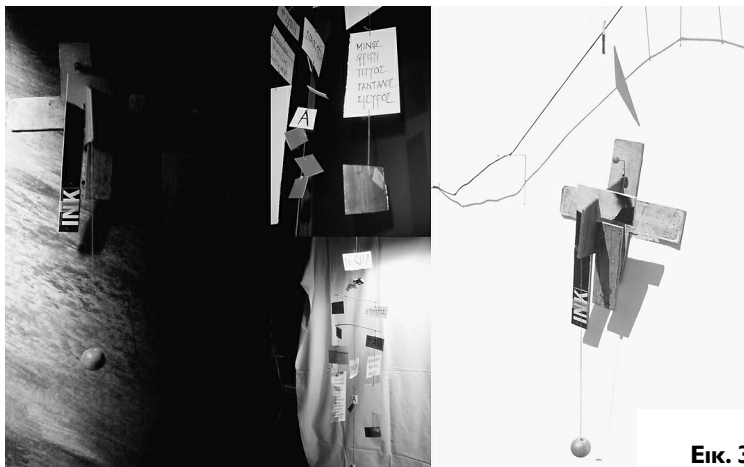
Το διάγραμμα θα μπορούσε να ταυτιστεί με την κατηγορία εκείνη των μοντέλων που ο Max Black αποκαλεί *θεωρητικά*. Τα μοντέλα, ανάλογα με τη σύσταση και τη λειτουργία τους, κατανέμονται ιεραρχικά σε τρία επίπεδα: τα κλιμακωτά, τα αναλογικά και, τέλος, τα θεωρητικά. «Τα θεωρητικά μοντέλα, που συνιστούν το τρίτο επίπεδο, έχουν από κοινού με τα προηγούμενα

τη δομική ταυτότητα, αλλά ούτε μπορούμε να τα δείξουμε, ούτε πρέπει να τα κατασκευάσουμε, δεν είναι καν πράγματα· εισάγουν μάλλον μια νέα γλώσσα, μια διάλεκτο ή ένα ιδίωμα, στα οποία το πρωτότυπο περιγράφεται χωρίς να έχει κατασκευασθεί [...] Το φανταστικό medium δεν είναι πλέον εδώ ένα μνημονικό τέχνασμα».¹⁰

Για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι το σημαντικό όσον αφορά τη λειτουργία των θεωρητικών μοντέλων είναι ότι μέσα από αυτά «μπορούμε να επιδράσουμε τελικά πάνω σε ένα αντικείμενο, αφενός πιο γνωστό –και ως εκ τούτου πιο οικείο– και αφετέρου πιο πλούσιο σε προεκτάσεις –και ως εκ τούτου πιο γόνιμο– στο επίπεδο των υποθέσεων»¹¹.

Το διάγραμμα, κατά αντιστοιχία, συνιστά ένα μηχανισμό που προτείνει ταυτόχρονα τα δεδομένα, τα εργαλεία, αλλά και τους κανόνες σύνδεσης αυτών. Το διάγραμμα ως μεθοδολογικό εργαλείο προϋποθέτει μια υπόθεση και προτείνει μια κατασκευή, ως αναπαράσταση μιας λογικής.

Πιο συγκεκριμένα, συνιστά ένα σημειογραφικό σύστημα το οποίο δεν αναπαριστά *ένα προς ένα* μια πραγματικότητα και η σημασία του έγκειται όχι τόσο στο οπτικό του περιεχόμενο,



Εικ. 3.

90 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

αλλά στον τρόπο με τον οποίο αυτό μπορεί να ερμηνευθεί ιδωμένο εναλλακτικά ως φασματικό ή διακριτό σύστημα γραφής. Ερμηνευμένο ως σκέψη, από τη μια, αντιστοιχεί σε ένα πυκνό σύστημα προβολής. Ιδωμένο ως προς τη σημασιολογική και συντακτική του ερμηνεία, από την άλλη, αποτελεί ένα διακριτό σύστημα προβολής: το διάγραμμα ως έκφραση μιας συγκεκριμένης ιδιότητας. Η εναλλακτική αυτή δυνατότητα ανάγνωσης ενός διαγράμματος αποτελεί κρίσιμο διφορούμενο στη διαδικασία μετάβασης από τη μια λογική στην άλλη.

Ξεκινώντας λοιπόν από το διάγραμμα ως μια μηχανή που είναι εντέλει μια γλώσσα, η σημασιολογική και συντακτική του ερμηνεία σε διακριτά στοιχεία απομονώνει, αφενός, αρχές, τα μέρη της μηχανής, ενώ συνιστά, αφετέρου, την έκφραση μιας συγκεκριμένης ιδιότητας, που υπαγορεύεται από μια λογική, δηλαδή η λειτουργία του διαγράμματος συνιστά μια γενόσημη διαδικασία.

Το διάγραμμα συγκροτεί εκ νέου μια «γλώσσα», η περιγραφή της οποίας ισοδυναμεί με εξήγηση μέσω της μεταφορικής χρήσης. Θα πρέπει ωστόσο να διευκρινιστεί ότι η διαδικασία αυτή δεν αντιστοιχεί σε μια μεμονωμένη μεταφορά, αλλά μάλλον σε μια συνεχιζόμενη μεταφορά, ως επαναλαμβανόμενη διαδικασία εκδίπλωσης διαδοχικών αφηγήσεων, διαφορετικών λογικών.

Το ίχνος της υπογραφής

Μέσα από τη διαδικασία αυτή εκδίπλωσης των διαδοχικών λογικών που προτείνει το διάγραμμα στήνεται ένα είδος αρχείου, το οποίο θεμελιώνει και αρθρώνει δεσμούς ανάμεσα σε σημεία, ανάμεσα σε αυτό που υπονοείται και εντέλει σε αυτό που εκφέρεται ή, διαφορετικά, μια επιφάνεια πάνω στην οποία εγ-

Εικ. 4.



γράφονται στοιχεία μνήμης: ίχνη αυτού που προϋπάρχει, αλλά και ίχνη αυτού που πρόκειται να συμβεί.

Η διαδικασία αυτή ταυτίζεται με την κατασκευή μιας «γλώσσας». Σύμφωνα με τον Walter Benjamin άλλωστε, η γλώσσα εμφανίζεται ως ένα είδος αρχείου ασυνείδητων ομοιοτήτων και αναλογιών, που θεμελιώνει και αρθρώνει τους δεσμούς όχι μόνο ανάμεσα σε αυτό που λέγεται και αυτό που υπονοείται, αλλά ισοδύναμα ανάμεσα σε αυτό που εκφωνείται και σε αυτό που γράφεται¹². Η κατασκευή της γλώσσας που προτείνει κάθε φορά το διάγραμμα συστήνει ένα σύνολο από σημεία-γραφές, η ερμηνεία των οποίων συγκροτεί μια ταυτότητα αυτού που προϋπάρχει, αλλά και αυτού που πρόκειται να συμβεί. Ή, διαφορετικά, το διάγραμμα φέρει μια *υπογραφή*, που αποτυπώνεται εντέλει στο χώρο ως εμπειρία.

Η λέξη *υπογραφή* δηλώνει καταρχήν τον προσωπικό και πάντα όμοιο τρόπο σημείωσης ενός ονόματος, ενώ ως προς τη μεταφορική της χρήση, συνιστά το σημείο ή την ένδειξη ενός υπαινιγμού. Η υπογραφή είναι τελικά αυτό που αποδίδει ταυτότητα κατά αναλογία σε ένα αντικείμενο ή σε ένα στοιχείο πληροφορίας. Η γλώσσα αποτελεί εξ ορισμού το αρχέτυπο της υπογραφής.

Ξεκινώντας από την ετυμολογία της λέξης, το *διάγραμμα* προτάσσει μια κατά αναλογία σχέση ανάμεσα στην ίδια τη λέξη και την υπογραφή-ταυτότητα που είναι εγγεγραμμένη σε αυτήν:

92 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

- η λέξη *διαγράφω* σημαίνει χωρίζω με γραμμές, ιχνογράφω, σχεδιάζω, περιγράφω και ταυτόχρονα ακυρώνω, αναιρώ·
- το πρόθεμα *διά* υποδηλώνει τη διττή λειτουργία του διαγράμματος ως διέλευση, χρονική διάρκεια, μέσο, τρόπο, αναφορά, αιτία, αλλά και διαίρεση.

Το *διάγραμμα* αποτελεί λοιπόν τόσο ένα εργαλείο που παράγει ή ακυρώνει, όσο και ένα σημειογραφικό σύστημα, το οποίο μπορεί να ερμηνευθεί με διαφορετικούς τρόπους. Ο συσχετισμός ανάμεσα στην υπογραφή και στο «αντικείμενο»-διάγραμμα που φέρει την υπογραφή ερμηνεύεται με όρους ομοιότητας, όρους όχι φυσικούς, αλλά *διά μέσου ενός άυλου, αναλογικού μοντέλου*. Η υπογραφή ωστόσο, όπως αναφέρει ο Giorgio Agamben «δεν εκφράζει απλώς τη σημειωτική σχέση ανάμεσα στο *signans* (σημαίνον) και το *signatum* (σημαινόμενο), παρά τη μετακινεί και εντέλει την τοποθετεί σε ένα νέο δίκτυο πραγματιστικών και ερμηνευτικών σχέσεων»¹³.

Ξεκινώντας αντίστροφα, από τη διατύπωση ενός συνθετικού προβλήματος όπως είναι ο σχεδιασμός μιας κατοικίας, η ίδια η διατύπωση του προβλήματος φέρει μια ταυτότητα που εγκαθιδρύει έναν τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνομαι και εντέλει προσεγγίζω το ζητούμενο. Η λέξη *κατοικία* συνιστά από μόνη της μια υπογραφή, που τοποθετεί αυτόματα τον προβληματισμό σε ένα πλαίσιο ήδη εγκαθιδρυμένων πραγματιστικών και ερμηνευτικών σχέσεων. Η υπογραφή, εγγεγραμμένη σε κάθε «αντικείμενο», καταδεικνύει την ιδιότητα που εμπεριέχεται σε αυτό, εγκαθιδρύοντας σχέσεις ανάμεσα σε διαφορετικά πεδία. Κατ' επέκταση, η υπογραφή που εγγράφεται σε κάθε διάγραμμα διαμεσολαβεί στο γνωστικό πεδίο προκειμένου να γίνει κατανοητή μια πραγματικότητα. Το διάγραμμα, ως κομιστής μιας υπογραφής, διαμεσολαβεί ανάμεσα σε διαφορετικές λογι-

κές, εισάγοντας στη συνθετική διαδικασία ποιότητες οι οποίες δεν μπορούν να περιγραφούν και δεν υπόκεινται σε μια γραμμική σχέση.

«Η υπογραφή είναι ένα σημείο εντός του σημείου, το ευρετήριο, ο δείκτης, ο οποίος στο πλαίσιο μιας δεδομένης σημειολογίας αποδίδει μονοσήμαντα μια συγκεκριμένη ερμηνεία».¹⁴

Με βάση την παραπάνω υπόθεση, η υπογραφή αποτελεί τη γέφυρα ανάμεσα στη σημειολογία και την ερμηνευτική. Όσον αφορά το σημείο που εγγράφεται σε μια «κατασκευή», διακρίνεται μια «πρωταρχική αιτία», η οποία παράγει αποτέλεσμα λόγω της μορφής, ως δομική σχέση που στηρίζεται σε μια «ένα προς ένα» αναλογία και μια «οργανική-συντελεστική αιτία» που συντελείται μόνο μέσα από μια κίνηση ενεργοποίησης του μηχανισμού ο οποίος εγγράφεται σε αυτό ως αιτία και αποτέλεσμα ταυτόχρονα. Κατ' αντιστοιχία, το διάγραμμα μπορεί να ιδωθεί ως ένας μηχανισμός που σηματοδοτεί, αναπαριστά, συνδιαλέγεται και σε αυτόν εγγράφεται μια δομική και μια συντελεστική αιτία. Ο χειρισμός του διαγράμματος που φέρει υπογραφή προϋποθέτει μια συντελεστική ενέργεια προκειμένου να «αποδώσει» το περιεχόμενο. Άρα, μοιάζει να είναι σημαντικό το πώς «διαβάζω»-ενεργοποιώ τον παραπάνω μηχανισμό προκειμένου το πεδίο εγγραφής της μνήμης αυτού που πρόκειται να συμβεί να μετασχηματισθεί σε μορφή και περιεχόμενο. Όπως αναφέρει άλλωστε ο Nelson Goodman στο έργο του *Languages of Art*: «η σημασία ενός διαγράμματος, όπως συμβαίνει με τη μορφή κάθε εργαλείου, δεν προσδιορίζεται από τα στοιχεία που το συνθέτουν, αλλά από τον τρόπο με τον οποίο αυτό ερμηνεύεται»¹⁵.

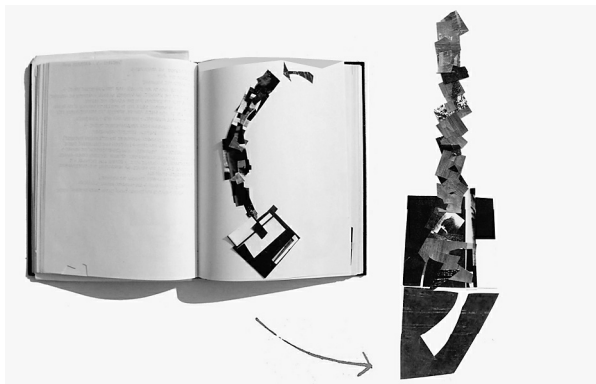
Η υπογραφή είναι ταυτόχρονα και μια δήλωση

Στο έργο του *Η αρχαιολογία της γνώσης*, ο Michel Foucault¹⁶ επιχειρεί μια συστηματική προσέγγιση στο πεδίο της μεθοδολογίας, μέσα από τη διατύπωση της «δήλωσης» (énoncé) ως βασικής μονάδας του λόγου. Σύμφωνα με τον Foucault, η δήλωση δεν συνιστά σύνταγμα, πρότυπο κατασκευής ή κανονιστική μορφή διαδοχής και αντιμετάθεσης, αλλά είναι αυτή που επιτρέπει σε ένα σύνολο σημείων να υπάρχουν και, περαιτέρω, στους κανόνες ή στις μορφές αυτές να καθίστανται προφανείς. Η δήλωση δεν είναι μια μονάδα, αλλά μια ενέργεια, η οποία διασχίζει διαφορετικά πεδία λογικών και δυνητικών συμπλεγμάτων και τα αποκαλύπτει, με απτά περιεχόμενα, στο χρόνο και στο χώρο. Δεν συγκροτεί σημειωτικές σχέσεις, δεν παράγει νέες έννοιες, αλλά αντί γι' αυτό, επισημαίνει και «χαρακτηρίζει» σημεία στο βαθμό της ύπαρξής τους, ενεργοποιώντας και μετατοπίζοντας τη δρασικότητά τους μέσα σε ένα δεδομένο context/περιεχόμενο.

Αν το διάγραμμα, κατ' επέκταση, ειδωθεί ως ένα «σχήμα», μια δομή η οποία υπόκειται σε συνεχή διαδικασία μετασχηματισμών, το πάγωμα αυτού κάθε φορά σε μια μορφή-ερμηνεία συστήνει μια κατά αναλογία δήλωση, δηλαδή μια ενέργεια η οποία διασχίζει πεδία διαφορετικών λογικών.

Όπως και στον τίτλο του βιβλίου του, ο Michel Foucault αναφέρεται και πάλι στην αρχαιολογία της γνώσης. Σύμφωνα με το συγγραφέα, η αρχαιολογία ως επιστήμη δεν αναζητά μια αρχή. Αντίθετα, πρόκειται για μια διαδικασία η οποία συγκρατεί τα γεγονότα στην κατάλληλη διασπορά, εντείνοντας την προσοχή στις μικρότερες παρεκκλίσεις και εκτροπές που τα συνοδεύουν, προσδιορίζοντας το νόημά τους. Εντέλει, ως αρχαιολογία θα μπορούσε να ερμηνευτεί η αναζήτηση σε κάθε γεγονός της υπογραφής η οποία εγγράφεται σε αυτό και το χα-

Κατασκευάζοντας μια «υπόθεση» – Το διάγραμμα ως συνθετικό εργαλείο 95



Εικ. 5.

ρακτηρίζει, αλλά και αντίστροφα, η αναζήτηση σε κάθε υπογραφή του γεγονότος και του σημείου που εγγράφεται σε αυτό και εντέλει το προσδιορίζει. Ο χειρισμός ενός διαγράμματος στη συνθετική διαδικασία μήπως συνιστά τελικά ένα είδος αρχαιολογίας; Η συνθετική διαδικασία ιδωμένη τόσο ως αναζήτηση όχι μιας «αρχής» αλλά, αντίθετα, ενός πλέγματος σημείων-γεγονότων που φέρουν υπογραφή, όσο και, αντίστροφα, ως αναζήτηση της υπογραφής που φέρει κάθε γεγονός. Μια διαδικασία που προσδιορίζει το νόημα κατά το πέρασμα από τη μια λογική στην άλλη, συγκρατώντας τη διασπορά των γεγονότων, ως μια μη γραμμική διαδικασία.

Σημειώσεις

1. Claude Lévi-Strauss, *Μύθος και νόημα*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1986, κεφ. Ι: «Η συνάντηση μύθου και επιστήμης», σελ. 40.
2. Ό.π.
3. Stefan Zweig, *Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας*, μτφρ. Α. Καρατζάς, Ροές, Αθήνα 2002, σελ. 37-38.
4. Ferdinand de Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, μτφρ. Φ. Αποστολόπουλος, Παπαζήσης, Αθήνα 1979.

96 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

5. Claude Lévi-Strauss, ό.π.
6. George Lakoff – Mark Johnson, *Ο μεταφορικός λόγος*, μτφρ. Ό. Καλομενίδου, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, 2005.
7. Paul Ricœur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Κριτική, Αθήνα 1998, κεφ. 4: «Μοντέλο και μεταφορά», σελ. 453.
8. Ό.π.
9. Ό.π., σελ. 455-456.
10. Ό.π., σελ. 456.
11. Giorgio Agamben, *The signature of All Things: On Method*, Zone Books, Νέα Υόρκη 2009, κεφ. 5: «Theory of signatures», σελ. 40.
12. Walter Benjamin, «On the Mimetic Faculty», στο Michael W. Jennings (επιμ.), *Walter Benjamin: Selected Writings – Volume II (1927-1934)*, The Belknap Press, Κέμπριτζ 1999, σελ. 722.
13. Giorgio Agamben, ό.π., σελ. 46.
14. Enzo Melandri, «Michel Foucault – L'epistemologia delle scienze umane», *Lingua e stile*, τόμ. 2, τχ. Ι (1967), σελ. 147.
15. Nelson Goodman, *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, 1976, σελ. 70.
16. Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1987.

Παναγιώτης Γούλιαρης*

4

Η ανάδειξη της «πορώδους» υπόστασης του αστικού τοπίου διά μέσου του φωτογραφικού πολιτισμικού υποδοχέα

Κατά τη μελέτη των ιδιομορφικών χαρακτηριστικών της αρχιτεκτονικής και της αστικής ζωής της Νάπολης, ο Walter Benjamin αποδίδει στην αρχιτεκτονική της πόλης «πορώδη» χαρακτηριστικά¹, διαπιστώνοντας ότι το κτισμένο περιβάλλον ανθίσταται σε οποιαδήποτε προκαθορισμένη ή σαφώς ορισμένη λειτουργικότητα. Μέσα από μια ώσμωση πολλαπλών δραστηριοτήτων, τα διαχωριστικά όρια μετατρέπονται σε σημεία επικοινωνίας, επιτρέποντας σε διαφορετικές εκφάνσεις της αστικής εμπειρίας να έρθουν σε επαφή. Αυτή η πορώδης υφή είναι ιδιαίτερα δυσδιάκριτη, στο βαθμό που η παραγωγή του αστικού χώρου υποτάσσεται κατά κανόνα και εξυπηρετεί τις εκάστοτε επικρατούσες διαχωριστικές τάσεις. Ταυτόχρονα, οι

* Ο Παναγιώτης Γούλιαρης είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή του το 2005 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Κ. Μωραΐτη (ως επιβλέπων), Σ. Ξερόπουλο και Στ. Σταυρίδη.

98 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

κυρίαρχοι τρόποι πρόσληψης του αστικού τοπίου, έχοντας υιοθετήσει αντίστοιχα πρότυπα, διακρίνουν σχεδόν αποκλειστικά όρια και σπάνια διαύλους επικοινωνίας. Έχουν, συνεπώς, ενσωματώσει τις κοινωνικά καθιερωμένες ιεραρχήσεις, αναγνωρίζοντάς τες και στον αστικό ιστό. Το πορώδες ιδίωμα της πόλης μπορεί να καταστεί διακριτό μέσω της χρήσης αυτοτελών-αυτοδύναμων συστημάτων θεώρησης, τα οποία δεν υπόκεινται στα υπερισχύοντα πρότυπα παραγωγής-αναγνώρισης ορίων, καταφέροντας με αυτό τον τρόπο να διαχυθούν στην αστική εμπειρία και να ανιχνεύσουν αθέατες ποιότητες. Η ανάδειξη αυτών των ποιοτήτων προϋποθέτει τη συγκρότηση ενός δικτύου σχέσεων στο οποίο αυτές αποκτούν νόημα που δεν είχαν στο καθιερωμένο σύστημα αξιών. Η θεώρηση του αστικού τοπίου ως διαδικασίας ερμηνείας και κατανόησής του προξενεί διερωτήσεις σχετικές με την ιδιαίτερη ταυτότητα της πόλης, καθώς και με τα επιμέρους στοιχεία από τα οποία αυτή η ταυτότητα συναρθρώνεται. Η προσπάθεια απόδοσης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών αυτού του πολυδιάστατου γίνεσθαι έχει εκφραστεί μέσα από συγκροτημένες διαδικασίες με τον γραπτό λόγο, τη ζωγραφική απεικόνιση, τη φωτογραφική απόδοση, τον κινηματογράφο, το σχέδιο κτλ.

Η φωτογραφική θεώρηση του τοπίου με όρους ερμηνείας και πολιτισμικής συγκρότησής του, όπως αυτή αναπτύχθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα, υιοθετεί μια ανατροπή των συμβατικών κοινωνικών αξιών και ιεραρχήσεων. Κτίρια, δρόμοι, άνθρωποι, δέντρα κτλ. εισέρχονται σε ένα διαφοροποιημένο σύστημα σημασιοδότησης κάθε φορά που ο *φακός-πολιτισμικός υποδοχέας* τα επιλέγει και τα ανασυνθέτει με τη χρήση ενός αναλογικού συντακτικού σε έναν «ενδιάμεσο τόπο».² Το φωτογραφικό θέμα («αναφορικό τοπίο») δεν αποτελεί επιλογή με κριτήριο την αποδομένη σε αυτό αρχιτεκτονική αξία, αλλά όσα κρύβονται πίσω από την άρθρωσή του σε αστικό ιστό, σε συνδυασμό με

τον τρόπο ένταξης της ανθρώπινης παρουσίας σε αυτόν. Το φωτογραφικό ιδίωμα διερεύνησε πολλές αθέατες πτυχές του αστικού τοπίου, αποκαλύπτοντας την αλληλοδιείσδυση τόπων και πραγμάτων, άλλοτε απομονωμένων, περιχαρακωμένων και ιεραρχημένων, οδηγώντας στη διαπίστωση ότι η φωτογραφική τους αξία δεν σχετίζεται με τη δοσμένη σε αυτά κοινωνική αξία. «Οι Τέχνες διευρύνουν τη σχέση τους με το πραγματικό, έχοντας αποφασίσει πως ο πραγματικός, ανα-παραστατικός ρεαλισμός αποτελεί μια εξαιρετικά περιορισμένη στάση της έκφρασής τους, η οποία κατά κυριολεξία δεν είναι καν εφικτή».³ Στη συνέχεια αναλύονται οι παράμετροι που συναρθρώνουν, κατά τον Benjamin, την *πορώδη* διάσταση του αστικού τοπίου της Νάπολης. Παράλληλα, αναδεικνύεται η δυνατότητα του φωτογραφικού πολιτισμικού υποδοχέα να απορροφήσει το *αστικό* *προσπίπτων* και να διατυπώσει αναλογικά αυτές τις παραμέτρους.

Τα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά των κατοίκων της πόλης καθορίζουν τους όρους κατοίκησης / Η κατοίκηση αυτή προσδιορίζεται ως έκδηλα κινητικότητα / Η κίνηση επιμερίζει το χώρο και διαπνέεται από χρονικότητα / Ο χώρος και ο χρόνος αλληλεπιδρούν

Η χωρικότητα δεν αποτελεί, εξαιτίας της μετρήσιμης υπόστασής της, τη μοναδική επενέργεια της παραγωγής του αστικού περιβάλλοντος. Η μέτρηση της αστικής χωρικότητας εμπερικλείει την έννοια του χρόνου, καθώς η υλική πραγματικότητα συναρθρώνεται με τη χρονική πραγματικότητα. Ο εν λόγω χρόνος δεν ταυτίζεται με τον αυστηρά καθορισμένο και αέναα εξελισσόμενο ωρολογιακό ή ημερολογιακό χρόνο, η ακρίβεια του οποίου εξυπηρετεί άλλες αναντίρρητες ανάγκες. Αυτή η διαφοροποιημένη πρόσληψη του χρόνου προκύπτει από την

100 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

εν εξελίξει αστικότητα όχι όμως ως ακολουθία μεμονωμένων στιγμών, αλλά ως σύστημα το οποίο συμπεριλαμβάνει το προσωρινό, συνοδευόμενο από την αλληλεπίδραση διαφορετικών χρονικών συστημάτων, αρθρωμένων εντός διαφόρων μορφών χωρικής παρουσίας. Η σχέση χώρου και χρόνου είναι εγγενώς σύνθετη, καθώς συσχετίζει πολύπλοκα πεδία, σηματοδοτώντας ταυτόχρονα ένα ευρύτερο πεδίο σκέψης. Μετρώντας τη χωρικότητα με τη χρήση της χρονικότητας, παρέχοντας στην έννοια του χρόνου μια πιο σύνθετη μορφή σε σχέση με τον γραμμικά εξελισσόμενο, ο χώρος αναδιαμορφώνεται ως παρεμβαλλόμενος από χρονικές στιγμές. Η κίνηση μέσα στο χώρο είναι πάντοτε χρονική, προσδιορίζοντας τον τρόπο με τον οποίο αυτός επιμερίζεται, αλλά και το πλαίσιο μέσα στο οποίο γίνεται κατανοητός. Ο Benjamin, στο κείμενό του αναφορικά με τη Νάπολη, αξιοποιεί το παράδειγμα ναπολιτάνικων καφέ, προκειμένου να διατυπώσει τον ισχυρισμό ότι οι χώροι αυτοί είναι διαρκώς μεταβαλλόμενοι. Δευτερευόντως όμως, αυτή η μεταβλητότητα προκαλείται από την ανοικτότητα των συγκεκριμένων χώρων σε διαφοροποιήσιμες κατοικήσεις.

Η έκδηλη εκφραστικότητα-κινητικότητα, η οποία χαρακτηρίζει τους κατοίκους της Νάπολης στην κοινωνική τους ζωή, «διευρύνει», σύμφωνα με τον Benjamin, τη χωρική οργάνωση των καφέ. Αυτό που συμβαίνει εκεί είναι η συνάρθρωση του χωρικού προσδιορισμού της θέσης των θαμώνων και του σωματικού τους ρυθμού. Με αυτό τον τρόπο, ο χώρος επαναπροσδιορίζεται και ανασυγκροτείται διαρκώς, ανταποκρινόμενος στις εναλλασσόμενες «χορογραφίες» των θαμώνων. Εν προκειμένω, το πορώδες γίνεται αντιληπτό στα γραπτά του Benjamin μέσα από τα ίδια του τα αποτελέσματα, στο βαθμό που παρέχει τη δυνατότητα στο χώρο και το χρόνο να συλλειτουργήσουν, καθορίζοντας τόσο την αστική συνθήκη, όσο και την ανθρώπινη παρουσία εντός της. Η κατανόηση της αστικής

επίδρασης είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια του χρόνου⁴. Το φωτογραφικό τοπίο έχει τη δυνατότητα να ενσωματώσει σε μια συνθήκη συλλειτουργίας τη χωρικότητα και τη χρονικότητα (Εικόνα 1). Η παρεχόμενη εν προκειμένω οπτική πληροφορία για την πόλη είναι ήσσονος σημασίας. Ο αστικός χώρος πλαισιώνει την κίνηση, μεγιστοποιώντας τη σημασία της μέσα από την ευρύτητά του και την προοπτική φυγή. Η έλλειψη απόλυτης ευκρίνειας της χορογραφικά εντασσόμενης κεντρικής ανθρώπινης παρουσίας, εξαιτίας της μερικής οπτικής καθήλωσης της κίνησης, δεν αποτελεί τεχνική ατέλεια. Αντιθέτως, μέσω του συνθετικού χειρισμού της χρονικότητας της λήψης αναδεικνύει το ζήτημα της κίνησης ως κεντρικό τόσο για τη φόρμα, όσο και για το νόημα του φωτογραφικού τοπίου. Επιπρόσθετα, η χρήση περιορισμένου βάθους πεδίου δεν αποσπά την προσοχή προς τα υφιστάμενα κτίρια, ενισχύοντας



Εικ. 1. Garry Winogrand, *Untitled*, Νέα Υόρκη, 1950.

102 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

την πλαισιωτική, ως προς τη χρονικότητα, λειτουργία της χωρικήςότητας στη συγκεκριμένη περίπτωση.

*Η δομική οργάνωση του αστικού ιστού είναι πορώδης /
Η ιδιωτική ζωή διαχέεται στη δημόσια*

Ο Benjamin ισχυρίζεται ότι η πόλη είναι σε διαρκή διαδικασία ασυνεχούς μετασχηματισμού. «Το “πορώδες” αποτελεί τον ανεξάντλητο και αέναο νόμο που ορίζει την πόλη, ο οποίος επανεμφανίζεται παντού διαρκώς». Στη Νάπολη, η ανάγκη για αυτοσχεδιασμό, σε συνδυασμό με την πορώδη υφή της αρχιτεκτονικής, επιτυγχάνει αυτήν τη σύμφυση ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο. Η ιδιωτική σφαίρα δεν αναπτύσσεται σε απομόνωση από τη δημόσια ζωή. Τα σπίτια «εκχέονται» στο δρόμο. Στην Εικόνα 2, ο φακός διατυπώνει αυτήν τη «διάχυση» της ιδιωτικής στη δημόσια ζωή. Ο εσωτερικός χώρος της ερωτικής συνεύρεσης, παρά τη μηδενική σχεδόν οπτική του περιγραφή, εξέρχεται με υπαινικτική δύναμη προς το θεατή. Στο ανοικτό πλαίσιο-κατώφλι βρίσκει εφαρμογή το «αστικό πορώδες». Η συμβολή του φακού δεν εξαντλείται στον εντοπισμό του αστικού αυτού «πόρου» και σε μια τυπολογικού χαρακτήρα καταγραφή του. Η απουσία καταγραφικής πληροφορίας του εσωτερικού χώρου ενισχύει τόσο τη δομική όσο και την εννοιολογική σημασία του μαύρου πλαισίου στο φωτογραφικό κάδρο. Ο λιθόστρωτος δρόμος αριστερά, εξαιτίας της θέσης και της εστιακής απόστασης του φακού, έχει χάσει την προοπτική του. Ως εκ τούτου, λειτουργεί ως δισδιάστατο πλευρικό όριο, συγκρατώντας τη θέαση προς το κέντρο. Αντίθετα, το λιθόστρωτο στο κάτω μέρος προξενεί έντονη προοπτική κατευθυντικότητα προς τον εσωτερικό χώρο. Οι δύο έκδηλα διαφοροποιημένες συνθήκες απόδοσης των δύο διασταυρούμενων



Εικ. 2. Eugène Atget, *Paris, La Villette, rue Asselin, prostitute*, Μάρτιος 1921.

οδών δημιουργούν στη διαγώνια ακμή αλληλοτομίας τους ένα αμιγώς φωτογραφικό, «πορώδες» σημείο. Η λειτουργία του παράγει έναν ιδιότυπο ελκυσμό γύρω από τη γυναικεία μορφή, ο οποίος ενισχύει τη δηλωτική της παρουσία στο κάδρο. Καταδήλωση που συνοδεύεται από την αινιγματική αντίφαση ανάμεσα στα εξωτερικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά και την επαγγελματική ιδιότητα. Η ισορροπία ανάμεσα στα φαινόμενα και στα κρυπτόμενα εξασφαλίζει νοηματική διαστρωμάτωση.

104 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Ο φακός-πολιτισμικός υποδοχέας ανιχνεύει το «αστικό πορώδες», το καταγράφει και το ανασυγκροτεί πολιτισμικά, ενσωματώνοντάς το δομικά και εννοιολογικά στο αστικό φωτογραφικό τοπίο.

Στην περιγραφή της Νάπολης, ο αστικός ιστός αποδίδεται ως ιδιαίτερα πυκνοδομημένος, ενώ χαρακτηρίζεται από έντονη διάχυση χρήσεων. Σε πολλές περιπτώσεις, ακόμη και τα δημόσια κτίρια συμψύονται με τα ιδιωτικά:

«[...]ψηλοί τρούλοι εκκλησιών διακρίνονται από λίγα σημεία, αλλά ακόμη και τότε δεν είναι εύκολο να βρει κανείς τον δρόμο για να φτάσει εκεί, καθώς είναι αδύνατον να ξεχωρίσει τον όγκο της εκκλησίας από τα γειτνιάζοντα κοσμικά κτίρια. Ο ξένος την προσπερνά. Η δυσδιάκριτη πόρτα, συχνά απλώς μια κουρτίνα, είναι η κρυφή πύλη για τον μνημένο. Ένα απλό βήμα τον μεταφέρει από ένα συνονθύλευμα βρόμικων αυλών στην αγνή απομόνωση ενός ψηλού κατάλευκου εσωτερικού ναού»⁵.

Στην Εικόνα 3 διαφαίνεται η «πορώδης» επικράτεια στην περιφέρεια σύμφυσης μνημείου-κατοικίας. Το αποσπασματικό πλάνο υπογραμμίζει τη μερικότητα της εποπτείας του γοτθικού ναού, ως συνέπεια αυτής της επικάλυψης. Το μνημείο αποκλείεται από το πεδίο οράσεως, αφήνοντας το αρχιτεκτονικό μέλος αντιστήριξής του μοναδικό μάρτυρα τόσο της ύπαρξης, όσο και της κλίμακάς του. Όμως αυτό το μέλος, ως απότμημα έδρασης του μνημείου κυριολεκτικά πάνω στον αστικό ιστό, εμπεριέχει νοηματικό εύρος. Μια ανάγνωση του φωτογραφικού τοπίου θα μας βοηθούσε να διακρίνουμε ότι ο τόπος αναζήτησης του θείου, του υπερβατικού αναφύεται μέσα από το καθημερινό, το εγκόσμιο. Η πόλη αποκτά πνευματικές αποφύσεις, εκφράζοντας κατασκευαστικά την πυραμίδα των ανθρωπινων αναγκών, με κορυφή την αναζήτηση του πνευματικού και



Εικ. 3. Eugène Atget, *Paris, Saint Séverin Church*.

του μεταφυσικού. Μέσω μιας διαφοροποιημένης ανάγνωσης θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τη βίαιη επιβολή της θρησκευτικής εξουσίας. Αυτή η βιαιότητα κορυφώνεται στα «πορώδη» σημεία διάτρησης της πόλης από τον κατασκευαστικό εκφραστή της θρησκευτικής ηγεμονίας. Η καθηλωτική κλίμακα του μνημείου εκμηδενίζει την ανθρώπινη ύπαρξη, ενώ ταυτόχρονα καθορίζει ως κυρίαρχο τοπόσημο την ταυτότητα και την ηθική της πόλης. Η απαρέγκλιτη εμμονή του φωτογραφικού ιδιώματος στη δεδομένη οπτική της λήψης υποχρεώνει τον παρατη-

106 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

ρητή σε διαλεκτική με το «πορώδες», ενώ η απουσία εναλλακτικής δυνατότητας εποπτείας του τοπίου εμπλουτίζει τη νοηματική διαστρωμάτωση της αποσπασματικής φωτογραφικής εκδοχής του. Επιπρόσθετα, η ενδυνάμωση του περιεχομένου του φωτογραφικού πεδίου διά μέσου αυτής της διαλεκτικής εξισορροπεί τον χαώδη συσχετισμό αποσπασματικών αρχιτεκτονικών στοιχείων που παρατηρείται στον τρόπο με τον οποίο συναρθώνεται η φόρμα της εικόνας.

Η ζωή στην πόλη διατέμενεται από τρία αλληλοσυμπληρούμενα δίκτυα δυνάμεων: την Εκκλησία, την camorra και το φασιστικό καθεστώς / Το κωμικό συνυπάρχει με το τραγικό

Σύμφωνα με την Estelle Alma Maré, η περιγραφή της Νάπολης οδηγεί συνειρμικά σε δύο πίνακες ζωγραφικής που αποδίδονται στον Luciano Laurana (1420-1497), Δαλματό αρχιτέκτονα που εργαζόταν στο Urbino. Οι δύο πίνακες θεωρείται ότι αναπαριστούν την *Εκδοχή για κωμωδία* και την *Εκδοχή για τραγωδία* του Βιτρούβιου. Ο Βιτρούβιος είχε περιγράψει ένα θεατρικό σκηνικό πόλης το οποίο θα μπορούσε να φιλοξενήσει σκηνές τόσο κωμωδίας, όσο και τραγωδίας. Την περιγραφή αυτή είχε επεξεργαστεί περισσότερο ο Sebastiano Serlio (1475-1554), θεωρητικός της αρχιτεκτονικής⁶. Σύμφωνα με την προσέγγισή της στο κείμενο του W. Benjamin, η απόλυτη ανοικτότητα της πόλης της Νάπολης και οι δυνατότητες που παρείχε για αυτοσχεδιασμό και απροσδιόριστη-αναπάντεχη κίνηση υπέθαλψαν τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του οργανωμένου εγκληματος της μαφίας.

Ο W. Benjamin διέκρινε στη Νάπολη τρία διατεμνόμενα δίκτυα δυνάμεων: την Εκκλησία, την camorra (μαφία) και το φασιστικό καθεστώς, οι ζώνες επιρροής των οποίων ήταν συ-

μπληρωματικές και αλληλοτεννόμενες. Αυτά τα δίκτυα ιδεολογίας και εξουσίας ενεργοποιούσαν, σύμφωνα με τη Maré, τη «σκηνική εκδοχή τραγωδίας» της πόλης. Γενικότερα, διαφάνηκε στην ίδια, μέσα από το κείμενο του W. Benjamin, μια ιδιότυπη συνύπαρξη ανάμεσα στις δύο «σκηνικές εκδοχές». Η συνύπαρξη της τραγικής διάστασης της ζωής με την κωμική-αισιόδοξη αποτελεί αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της αστικής εμπειρίας και η συνεκδήλωσή τους ενισχύει την πορώδη υπόσταση της πόλης. Ο W. Benjamin, γνωρίζοντας το έργο του Eugène Atget, είχε χαρακτηρίσει το Παρίσι, όπως αυτό αποκαλύπτεται στα φωτογραφικά αστικά τοπία του, τον «ιδανικό τόπο του εγκλήματος»⁷. Ο διφορούμενος αυτός χαρακτηρισμός μπορεί να εκληφθεί ως η φωτογραφική επίτευξη της «τραγικής σκηνικής εκδοχής» της πόλης. Στην Εικόνα 4, η απουσία του ανθρώπινου στοιχείου προξενεί μια απατηλή ανοίκεια αίσθηση. Η έντονη προοπτική και η αξιοποίηση της γκρίζας επιφάνειας του δρόμου προσδίδουν στην οξεία κτιριακή μάζα μια επιθετική κίνηση προς το θεατή. Ταυτόχρονα, η συνοχή αυτής της συμπαγούς μάζας εξασθενεί σταδιακά προς το περίγραμμά της, καθώς αυτό διαπερνάται από το έντονο πλάγιο φως. Η λειτουργία του κάδρου συνολικά συντείνει προς τη μυστηριακή «εξαϋλωση» του κεντρικού κτιριακού όγκου και την αναίρεση της στατικότητάς του.

Ωστόσο, στη φωτογραφική επιφάνεια μπορούν να συνυπάρξουν οι δύο σκηνικές εκδοχές του Βιτρούβιου. Η ταυτόχρονη εκδήλωση του κωμικού και του τραγικού, που αποτέλεσε κεντρική παράμετρο στην συγκρότηση της έννοιας του «πορώδους», διατυπώνεται μέσω του φακού στην Εικόνα 5. Η τραγικότητα του ιστορικού γεγονότος, ο τεμαχισμός του αστικού τοπίου από την αυθαίρετη παρουσία του διαιρετικού τείχους, εξισορροπείται νοηματικά από την ανθρώπινη θέληση να υπερβεί μέσα στην αστική εμπειρία οποιαδήποτε περιοριστική

108 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Εικ. 4. Eugène Atget,
Paris, Un Coin, rue de
Seine, Μάιος 1924.



επιβολή. Στην ουσία, το φωτογραφικό τοπίο αξιοποιεί αυτήν τη δεδομένη *ωσμωτική συνύπαρξη*, προκειμένου να προσauξήσει την πολυπλοκότητα του νοήματός του. Η δυνατότητα εξισορρόπησης αντίρροπων και αντιθετικών στοιχείων κατά τη διαδικασία σύνθεσης του τρόπου με τον οποίο το φωτογραφικό τοπίο εξωτερικεύεται προς το θεατή εξασφαλίζει την αποφυγή μονοσήμαντης πρόσληψης αυτής της εξωτερίκευσης. Η εικόνα ανιχνεύει και αξιοποιεί το υπάρχων «αστικό πορώδες», προκειμένου να είναι και η ίδια «πορώδης», εξασφαλίζοντας δηλαδή διά μέσου της συγκρότησης της φόρμας τη δυνατότητα εσωτερικής διάχυσης νοημάτων και συναισθημάτων. Αν το εμπειρικό τοπίο προξενεί συναισθηματικό μετεωρισμό φιλοξενώντας την κωμική και την τραγική διάσταση της ζωής, το ίδιο επιτυγχάνει και το φωτογραφικό τοπίο ενσωματώνοντας το «πορώδες».



Εικ. 5. Henri Cartier-Bresson, *The Berlin Wall*, 1963.

Το παρελθόν συνυπάρχει με το παρόν

Στο αστικό τοπίο το παρόν συνυπάρχει με τις άπειρες εκφάνσεις του παρελθόντος, οι οποίες βρίσκονται ενσωματωμένες στον αστικό ιστό. Ωστόσο, αυτή η συνύπαρξη εμπεριέχει πολύ περισσότερα απ' ό,τι μια απλή συγκυρία. Οι πόλεις έχουν παρελθόν και τα θραύσματα αυτού του παρελθόντος πλαισιώνουν κάθε πτυχή του παρόντος, καθιστώντας το σύνθετο. Συνεπώς, η θεώρηση της εν ενεργεία πόλης ως τόπου εμπειρίας ενδυναμώνεται λόγω της πλαισίωσης αυτής της εμπειρίας από πολλαπλές διαστρωματώσεις του παρελθόντος⁸. Στην Εικόνα 6, η πολεοδομικά σαφώς ορισμένη επικράτεια του καθεδρικού διαχέεται με την εμφάνιση ειδώλου μέσα στο είδωλο. Το «πορώδες» εκφράζεται διανέμοντας το παρελθόν μέσα από τις ανακλαστικές ιδιότητες του σύγχρονου γυάλινου ουρανοξύστη. Ο φακός εντοπίζει την κατάργηση του ορίου και ενισχύει

110 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη



Εικ. 6. Martin Child, *St Patricks Cathedral*, Νέα Υόρκη.

την επίδραση της διάχυσης, αναιρώντας σχεδόν ολοκληρωτικά το ανακλών και απορροφώντας το στο ανακλώμενο. Ταυτόχρονα, επαναδιαπραγματεύεται την κλίμακα του ναού, συρρικνώνοντάς τον και προσεγγίζοντας την ανθρωπίνη.

Η διάρθρωση του αστικού ιστού προσομοιάζει μορφικά στο φυσικό ανάγλυφο / Τα σημεία επαφής φυσικού-τεχνητού είναι πορώδη

Ο Benjamin διέκρινε επίσης μια αξιοσημείωτη συνθήκη συνάφειας ανάμεσα στο φυσικό ανάγλυφο και την αρχιτεκτονική της Νάπολης, μια αναλογία μιμητικής τάξης, που επηρέασε την ανάπτυξη της έννοιας του «πορώδους». Στο κείμενό του, η πόλη μοιάζει με μια ομοιόμορφη γκριζοκόκκινη μάζα, που αναπτύσ-

Η ανάδειξη της «πορώδους» υπόστασης του αστικού τοπίου III

σεται πάνω στη φυσική πλαγιά, «σβήνοντας» στο βάθος μέσα στη θάλασσα και τον ουρανό. Στην Εικόνα 7, το υγρό στοιχείο αξιοποιείται προκειμένου να δημιουργηθεί μια στρεβλή εικόνα για το «εμπειρικό τοπίο». Στο Λονδίνο, μετά την πυρκαγιά του 1666 οι όροι δόμησης άλλαξαν, επιτρέποντας ανάλογα με τα δεδομένα της κάθε περιοχής την κατασκευή διώροφων, τριώροφων ή τετραώροφων κτισμάτων. Κατά κανόνα, τα ψηλότερα κτίρια εντοπίζονταν στις ακριβότερες συνοικίες και ήταν αντιπροσωπευτικά των υψηλότερων κοινωνικών στρωμάτων⁹.

Το φωτογραφικό τοπίο αξιοποιεί το φυσικό στοιχείο, μετατρέποντάς το από αυστηρό όριο, το οποίο καθορίζει το περίγραμμα της κτιριακής μάζας, σε επιφάνεια προέκτασής της. Ταυτόχρονα, «διπλασιάζει» το ύψος της σε μια ιδιότυπη επαναδιαπραγμάτευση των κοινωνικών ιεραρχήσεων. Είναι σαφές ότι το φωτογραφικό τοπίο δεν εξαντλείται ούτε σε ένα οπτικό τέχνασμα, ούτε και σε ένα ταξικό σχόλιο. Τόσο η φόρμα όσο και το περιεχόμενό του αξιοποιούν το πορώδες σημείο, το φωτογραφικό μη όριο, αποδίδοντας στο θεατή έναν αστικό τόπο ανοίκειο, ατέρμονα προεκτεινόμενο, χωρίς ορατό τέλος.

Η διαδικασία εντοπισμού και ανάδειξης της πορώδους διάστασης του αστικού τοπίου προϋποθέτει μια ωσμωτική αλληλεπίδραση με αυτό / Η σχέση υποκειμένου-αντικειμένου

Στην Εικόνα 8, ο φακός παύει να αποτελεί αποκλειστικά ένα εξωτερικό μέσο εποπτείας, επιτυγχάνοντας και μια αντίστροφη λειτουργία. Η ανακλάζουσα γυάλινη επιφάνεια μετατρέπει το παθητικό πεδίο καταγραφής σε ενεργητικό υποκείμενο αντίρροπα στρεφόμενο προς τον «ακινητοποιημένο-αντικειμενοποιημένο» θεατή. Το «εμπειρικό τοπίο» ανασυγκροτείται διαστρωματικά μέσω ενός μοντάζ που λειτουργεί ως παλίμψηστο. Φωτογραφικά τόπια αυτού του είδους θέτουν ερωτήματα σχε-

112 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Εικ. 7. Bill Brandt,
*London, Grand Union
 Canal, 1935.*



τικά με την πραγματικότητα, μετατοπίζοντας τα συγκεκριμένα και δημιουργώντας αμφισημίες μέσω των διαστρωματώσεων που πραγματοποιούνται στις αντανakλάσεις. Επιπρόσθετα, αναδεικνύουν τη φαινομενολογική διάσταση της φωτογραφίας. Διακρίνονται κούκλες με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, δυναμικές στάσεις και επίπλαστη ανθρώπινη συμπεριφορά. Σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης διακρίνει κανείς μια έκθεση ειδών ένδυσης. Ωστόσο, ο δρόμος αντανakλάται σε τμήμα της βιτρίνας, κτίρια διακρίνονται στο βάθος και, ως εκ τούτου, η φαντασία του θεατή μπορεί να ενεργοποιηθεί ξεγελώντας τον. Έτσι, σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, οι κούκλες παύουν να αποτελούν εκθετικά αντικείμενα, δίνοντας την αίσθηση ότι μετατρέπονται σε πραγματικούς ανθρώπους που περπατούν στο δρόμο και κοιτούν επίσης τη βιτρίνα. Ο φωτογραφικός φακός βρίσκεται τόσο κοντά στο τζάμι ώστε ο θεατής δεν μπορεί να συμπεράνει ποια είναι η πραγματική απόσταση από το περιβάλ-



Εικ. 8. Eugène Atget, Avenue des Gobelins, 1925, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

λον. Σε τρίτο επίπεδο ανάγνωσης, οι όροι έχουν αντιστραφεί πλήρως. Ένα αντικείμενο μπορεί σίγουρα να αποκτήσει τη δική του ζωή και, υπό αυτή την οπτική, οι κούκλες έχουν μετατραπεί στους πραγματικούς παρατηρητές της εξωτερικής σκηνής. Ίσως μάλιστα να παρατηρούν τους περαστικούς, ένας εκ των οποίων διακρίνεται ως αντικείμενο της παρατήρησής τους.

Η εικόνα αποκαλύπτει μια πολυπλοκότητα αναγνώσεων, όπως συμβαίνει και σε ένα έργο φαντασίας με την κύρια αφήγηση και τις δευτερεύουσες πλοκές.

Εν προκειμένω, εντοπίζεται μια φαινομενολογική διάσταση, η οποία υπονοείται μέσα στη διχασμένη ταυτότητα των φωτογραφιών με θέμα βιτρίνες καταστημάτων. Στις διαθλασμένες σκιές που διαφαίνονται στις βιτρίνες, καθώς και στους άδειους δρόμους, ενυπάρχει πράγματι μια διαπεραστική και παρεμφατική παρουσία εν μέσω της ανθρώπινης απουσίας. Σε αυτές τις εικόνες, οι άνθρωποι περιθωριοποιούνται με έναν τρόπο ακρο-

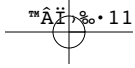
114 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

θιγή, μυθοποιούνται, σαν να μην αποτελούν πλέον το επίκεντρο της φωτογραφίας και να συγχωνεύονται σε μια διακριτική αφήγηση. Χρησιμοποιούνται αντί για αντικείμενα, προκειμένου να επικεντρώσουν την προσοχή του θεατή, επιτρέποντάς του μια φαινομενολογική παρείσφρηση της δικής του ταυτότητας μέσα και έξω από την εικόνα.

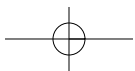
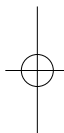
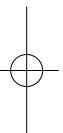
Εν κατακλείδι, κατά τη συνθετική συγκρότηση του φωτογραφικού τοπίου, το Υποκείμενο συνυπάρχει με το Αντικείμενο, υπό το καθεστώς μιας ωσμητικής συνθήκης διάδρασης-αντιστροφής. Η επίδραση αυτή επιδρά και εκτός των ορίων του κάδρου, ανατρέποντας τις συνθήκες πρόσληψής του. Το «πορώδες» εξέρχεται της φωτογραφικής του θεώρησης, υπονομεύοντας την εποπτική επικυριαρχία του θεατή.

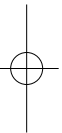
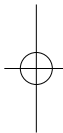
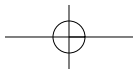
Σημειώσεις

1. Walter Benjamin, «Naples», στο *Selected Writings – Volume I (1913–1926)*, Harvard University Press, Λονδίνο 2002, σελ. 414.
2. Σταύρος Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σελ. 343.
3. Κώστας Μωραΐτης, «Ο πολιτιστικός έλεγχος του τοπίου και οι τρόποι παράστασής του», στο Β. Τροβά – Κ. Μανωλίδης – Γ. Παπακωνσταντίνου (επιμ.), *Η αναπαράσταση ως όχημα αρχιτεκτονικής σκέψης*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας/Τμήμα Αρχιτεκτόνων/Futura, Αθήνα 2006, σελ. 54.
4. Andrew Benjamin, «Porosity at the Edge – Working Through Walter Benjamin's Naples», *Architectural Theory Review*, τόμ. 10, τχ. 1 (2005), σελ. 33-43.
5. Walter Benjamin, ό.π., σελ. 416.
6. Estelle Alma Maré, «The Porous City as a Model for Urban Renewal», *South Africa Journal of Art History*, Tshwane University of Technology/Department of Architecture, τόμ. 23, τχ. 1 (2008).
7. Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, Κάλβος, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα 1978, σελ. 59-61.
8. Andrew Benjamin, ό.π.
9. Olivia Lau, «Cantor Center for Visual Arts», Stanford University (<http://www.stanford.edu>).



Ο αφηγηματικός χώρος





Μυρτώ-Μαρία Βορέακου*

5

Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης Από την προβολή στην ταύτιση

Εισαγωγή

Η συμβολική απόσταση μεταξύ του χώρου, ως ενός εν δυνάμει δομικού συστήματος, και του κατοικημένου χώρου, ως μιας από τις ενεργοποιημένες εκδοχές του, ανοίγει ένα ολόκληρο πεδίο ερμηνειών για τις πρακτικές μετάβασης από τη μια στην άλλη χωρική «πραγματικότητα». Η απόσταση αυτή δεν είναι ούτε σταθερή ούτε συμμετρική, αλλά μοιάζει να βρίσκεται σε διαρκή μεταβολή, όπως ακριβώς και τα δύο άκρα της. Τα πλέγματα σχέσεων και δράσεων που κάθε φορά επανασυγκροτούνται για να υλοποιήσουν αυτή την ιδιότυπη μετακίνηση είναι τόσο σύνθετα και απρόβλεπτα, όσο και οι χωρικές τους εκδη-

* Η Μυρτώ-Μαρία Βορέακου είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή της το 2008 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Στ. Σταυρίδη (ως επιβλέπων) και Ντ. Βαΐου, και τον καθηγητή του Πανεπιστημίου Αιγαίου Κ. Γιαννακόπουλο.

118 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

λώσεις. Η εργασία διερευνά το ρόλο της αφήγησης ως θεωρητικής έννοιας και ως πρακτικής κατοίκησης στην ενδιάμεση επικράτεια της μετατόπισης από τις χωρικές δομές στην επικαιροποίησή τους.

Η μεθοδολογία της διερεύνησης θα βασιστεί στην αντιπαράθεση της «αφηγηματικής» συγκρότησης του κατοικημένου χώρου εντός και εκτός του δυτικού πολιτισμικού πλαισίου. Μέρος της αντιπαράθεσης αυτής είναι και ο ίδιος ο καθορισμός του πεδίου σύγκρισης, το οποίο μπορεί να αποτελέσει το σημείο τομής των δύο συστημάτων, αλλά και το σημείο ελέγχου και αμφισβήτησης δυτικών προσεγγίσεων του θέματος, που συχνά θεωρούνται κοινά αποδεκτές ή ακόμη και αυτονόητες. Η αντιπαράθεση δεν είναι ταξινομητικού χαρακτήρα, δεν αναζητά ούτε κατηγορίες ούτε πανανθρώπινα χαρακτηριστικά, αλλά δημιουργεί ζεύγη προς σύγκριση. Η νέα σχέση που δομείται μεταξύ τους αποκαλύπτει διαρκώς νέες πτυχές για τις μονάδες του ζεύγους και ανανεώνει με αυτό τον τρόπο το ερευνητικό «βλέμμα». Η αντίληψή μας για την αφηγηματική διάσταση του κατοικημένου χώρου μεταμορφώνεται λόγω ακριβώς του γεγονότος της συνάντησης, η οποία τελείται σε πολλαπλά επίπεδα, τροφοδοτώντας κάθε φορά την επόμενη αντιπαράθεση.

Κατοικώντας τον αφηγούμενο χώρο

Η αφήγηση στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας νοείται ως η πρακτική παραγωγής και νοηματοδότησης του χώρου. Η συζήτηση για την αφήγηση επικεντρώνεται στη δομή και τη λειτουργία της ως μέρους της διαδικασίας παραγωγής του χωρικού νοήματος και όχι ως καθεαυτού αντικειμένου. Άρα, μιλώντας για αφηγηματικό χώρο δεν αναφερόμαστε στο χώρο που περιγράφεται στις αφηγήσεις, αλλά στο χώρο που συγκροτείται αφηγη-

Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης 119

ματικά ή, καλύτερα, στον κατοικημένο χώρο που αναδύεται μέσα στον ορίζοντα των αφηγηματικών πρακτικών. Η αφήγηση επικαιροποιεί τις υφιστάμενες γλωσσικές δομές, όπως αντίστοιχα η κατοίκηση επικαιροποιεί τις χωρικές δομές, με τρόπους που δεν μπορούν να προβλεφθούν ή να προδιαγραφούν, και κάθε φορά εκφράζουν το πλέγμα των χωρικών και χρονικών σχέσεων που τις γέννησαν. Η αντιπαράθεση μεταξύ της γλώσσας και του χώρου είναι εφικτή στο επίπεδο που μιλάμε για αυτόν το μηχανισμό ενεργοποίησης και όχι για τις ίδιες τις δομές.

Ο Pierre Bourdieu γράφει στο έργο του *Αίσθηση της πρακτικής* πως «εντελώς παρούσα στο παρόν και στις πρακτικές λειτουργίες που ανακαλύπτει εκεί υπό τη μορφή αντικειμενικών δυνατοτήτων, η πρακτική αποκλείει την επιστροφή στον εαυτό της (δηλαδή στο παρελθόν της) αγνοώντας τις αρχές που την υπαγορεύουν και τις δυνατότητες που περικλείει και τις οποίες δεν μπορεί να ανακαλύψει παρά πραγματώνοντάς τες, ξεδιπλώνοντάς τες δηλαδή στο χρόνο»¹. Ο αφηγηματικός χώρος μοιάζει να γεννιέται από τη χρονική του εκδίπλωση στο παρόν, να τελείται από τις δράσεις που τον παράγουν και όχι να περιέχεται σε στατικές αφηγηματικές περιγραφές. Αυτό θα μπορούσε να δώσει στην αφήγηση τη δυναμική της πρακτικής η οποία συγκροτεί κατοικημένους χώρους μέσα από τις δράσεις που τελούνται εντός τους δημιουργώντας μια σύγκλιση της έννοιας του αφηγηματικού χώρου με εκείνη του αφηγούμενου-κατοικημένου χώρου. Το επιχείρημα αυτής της σύγκλισης θα μπορούσε να ενισχυθεί αν ανατρέξουμε στο έργο *Αφηγηματική λειτουργία* του Paul Ricœur, στο οποίο υποστηρίζει πως κάθε αφήγηση «συνδυάζει, σε αναλογίες που ποικίλλουν, δύο διαστάσεις: μια χρονολογική διάσταση και μια μη-χρονολογική διάσταση»². Η πρώτη εκφράζει την αφηγηματική διάσταση της αλληλουχίας (η διάσταση των επεισοδίων της αφήγησης), ενώ η δεύτερη συνθέτει από σκόρπια γεγονότα ολότητες με νόη-

120 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

μα, αποσπώντας μορφές/διαμορφώσεις από μια διαδοχή. Ο αφηγούμενος-κατοικημένος χώρος μοιάζει να προκύπτει από τη διαμορφωτική δράση, που του επιτρέπει να κινείται εκτός χρόνου έτσι ώστε να ανοίγεται στην απειρία των δυνατοτήτων τις οποίες του προσφέρει το χωρικό πεδίο, χωρίς όμως ταυτόχρονα να στερείται τη χρονική εκδίπλωσή του στο παρόν, που διασφαλίζει η σχέση του με τη διάσταση της ακολουθίας.

Ο όρος της πολιτισμικής αφήγησης θέτει μία επιπλέον παράμετρο για την παρούσα εργασία, τονίζοντας τη σημασία της αφήγησης ως πρακτικής υπό διαρκή διαπραγμάτευση. Οι πολιτισμικές αφηγήσεις μπορούν να ιδωθούν ως ιδεολογικά συστήματα, σύνολα πολιτισμικής γνώσης, τα οποία εκφέρονται μέσω των αφηγήσεων και καθοδηγούν μια κοινωνία μέσα στο χρόνο, αλλά και στο χώρο. Ο ορισμός της πολιτισμικής αφήγησης και του αφηγηματικού χώρου αποτελεί και ο ίδιος κομμάτι της υπόθεσης εργασίας και αντικείμενο προς διερεύνηση.

Αφηγηματικές αναπαραστάσεις

Συνεχίζοντας την παραπάνω συλλογιστική, η ερώτηση που αναδύεται είναι: «Σε ποιο βαθμό τελικά η αφήγηση μπορεί να συγκροτήσει βιωματικούς χώρους, χώρους που αναγνωρίζουμε, οικειοποιούμαστε και μοιραζόμαστε;».

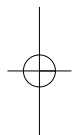
Ο Michel de Certeau, στην πραγματεία του *The Practice of Everyday Life*³, στοχεύει στις καθημερινές πρακτικές των κατοίκων της πόλης, που αθόρυβα διαταράσσουν τις αστικές επικράτειες των σχημάτων εξουσίας, και συλλαμβάνει τον αστικό χώρο στον οποίο αυτές οι πρακτικές εγγράφονται μέσα από την αναλογική του σχέση με τη γλώσσα. Η αναλογία που εντοπίζει τελείται στο επίπεδο της ενεργοποίησης των δομών της γλώσσας και του χώρου: οι αστικές πρακτικές αποτελούν πρά-

Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης 121

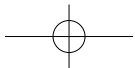
Ξεις διατύπωσης ανάλογες της ανάγνωσης, της ομιλίας και της αφήγησης, και ως τέτοιες είναι αδύνατον να προβλεφθούν ή να επιβληθούν.⁴ Σύμφωνα με τον Michel de Certeau, οι αφηγητές έχουν τη δύναμη να συγκροτήσουν τόπους μέσω των μετατοπίσεων που περιγράφουν, παράγοντας έτσι γεωγραφίες δράσεων, και οι ιστορίες που αφηγούνται «υλοποιούν το ταξίδι, πριν τα βήματα να σχηματίσουν τη διαδρομή του»⁵. Εισάγοντας τον όρο της «ρητορικής της κατοίκησης» εκφράζει ακριβώς αυτήν τη σύγκλιση της γλώσσας με το χώρο, με κοινό ορίζοντα την έννοια της διατύπωσης. Μέσα από αυτήν τη σύγκλιση, ο αστικός χώρος κατοικείται αναλογικά όχι ως κείμενο, αλλά ως αφηγούμενο κείμενο, παράγοντας μια «μεταφορική, μεταναστευτική πόλη»⁶.

Ο Gaston Bachelard, στην πραγματεία του *Η ποιητική του χώρου*⁷, επιχειρεί μια τοπο-ανάλυση των ευτυχισμένων χώρων, στοχεύοντας στη διερεύνηση του αρχετύπου της αίσθησης του κατοικείν. Δεν στοχεύει όμως άμεσα στο αντικείμενο της έρευνάς του, αλλά χρησιμοποιεί τις ποιητικές αφηγήσεις ως ενδιάμεσο σύστημα προβολής, το οποίο διαμεσολαβεί τις σχέσεις που τον ενδιαφέρουν, αναλύοντας τις πρακτικές της κατοίκησης μέσα από τις αφηγηματικές αντανakλάσεις τους. Φωλιές, συρτάρια, κοχύλια, γωνίες, μικρογραφίες και φυσικά το σπίτι, με την κατακόρυφη πολικότητα του υπογείου και της σοφίτας, μας εισάγουν σε ένα συμβολικό σύμπαν, όπου η εμπειρία του βιωμένου οικείου χώρου ανακατασκευάζεται αφηγηματικά⁸. Η λειτουργία της προβολής συγκροτεί την ποιητική εικόνα, η οποία αναδύεται εντός των ποιητικών αφηγήσεων και μοιάζει να συμπυκνώνει τη δημιουργική διαδικασία που γεννά ευτυχισμένους χώρους. Ο Gaston Bachelard μιλά για μια προβολική κατοίκηση, η οποία διαμεσολαβείται από τις αφηγήσεις και συγκροτεί, μέσω της ανάδυσης της ποιητικής εικόνας, το φαντασιακό της αίσθησης του κατοικείν.

122 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη



Αντιπαραθέτοντας την αναλογική κατοίκηση του Michel de Certeau με την προβολική κατοίκηση του Gaston Bachelard μπορούμε να βγάλουμε κάποια χρήσιμα συμπεράσματα από την απάντηση που δίνουν στο ερώτημα της χωροποιητικής δύναμης της αφήγησης. Οι απαντήσεις τους είναι καταφατικές, όμως ακολουθούν κάποιους κοινούς περιορισμούς, καθώς και στις δύο περιπτώσεις, η αφήγηση συγκροτείται ως αναπαράσταση του κατοικημένου χώρου. Στην περίπτωση της αναλογίας, η αφήγηση και η κατοίκηση αποτελούν δύο διακριτές οντότητες, η αναλογική συσχέτιση των οποίων εξαρτάται από τη μεταξύ τους απόσταση. Στην περίπτωση της προβολής, οι πρακτικές κατοίκησης προβάλλονται στις αφηγήσεις κι επανασυγκροτούνται με όρους κειμένου, διατηρώντας όμως την αυτονομία τους. Άρα, ναι, οι αφηγήσεις «γεννούν» κατοικημένους χώρους, όμως δεν παύουν να διατηρούν την απόστασή τους από αυτούς, και ο μηχανισμός συγκρότησής τους δεν είναι ούτε κοινός ούτε παράλληλος και σίγουρα ούτε ταυτόχρονος. Η αφηγηματική συγκρότηση του χώρου, όπως προκύπτει από τις παραπάνω κυρίαρχες δυτικές προσεγγίσεις, ελέγχεται από δύο συνθήκες, την αλληλουχία και την απόσταση. Η συνθήκη της αλληλουχίας διασφαλίζεται από έναν συνεχή γραμμικό χρόνο και καθορίζει με σαφήνεια τα όρια μεταξύ του προς εξέταση αντικειμένου και της ερμηνείας του, του πρότερου και του ύστερου, του βιωμένου χώρου και της αφήγησης που τον ερμηνεύει. Η συνθήκη της απόστασης διασφαλίζεται από την οριοθέτηση των δύο αντικειμένων ως διακριτών οντοτήτων και δημιουργεί τον ενδιάμεσο χώρο ερμηνείας, που επιτρέπει τη σύσταση αναλογικών και προβολικών σχέσεων μεταξύ του κατοικημένου χώρου και της αφήγησης.



Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης 123

Από την προβολή στην ταύτιση

Η αμφισβήτηση της συνθήκης της αλληλουχίας και της απόστασης μπορούν να μας οδηγήσουν σε νέα ερωτήματα για την αφηγηματική συγκρότηση του χώρου. Το πεδίο αμφισβήτησης βρίσκεται εκτός της δυτικής σκέψης, σε ένα διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο που, αν αντιπαρατεθεί με τις δυτικές βεβαιότητες, μπορεί να φωτίσει νέες πλευρές του θέματος.

Στον πολιτισμό των Αυστραλών Αβοριγίνων⁹, οι δεσμοί τους με τη γη και οι σχέσεις μεταξύ τους προκαθορίζονται από τις ιδρυτικές πράξεις των πνευματικών προγόνων τους, που «τραγούδησαν» τον τόπο για να τον φέρουν στη ζωή¹⁰. Ολόκληρη η γη της Αυστραλίας αποτελείται από στρώσεις αφηγήσεων που τέμνονται, συναντιούνται, αλληλοσυμπληρώνονται ή συμπίπτουν¹¹. Ο τόπος και οι αφηγήσεις αλληλοτροφοδοτούνται δίχως να μπορούν να διαχωριστούν ή να συγκροτηθούν ως δύο ανεξάρτητες οντότητες· ο τόπος βιώνεται ταυτόχρονα ως γεωγραφικός και μυθολογικός χάρτης¹².

Στις περισσότερες αναλύσεις Δυτικών ερευνητών, οι κοσμογονικοί μύθοι¹³ των ιθαγενών αναφέρονται ως όνειρα, οι πνευματικοί πρόγονοι ως τοτέμ και ο χρόνος της δημιουργίας ως ονειρόχρονος (dreamtime), παρ' όλο που οι όροι αυτοί δεν περιέχονται στις διαλέκτους των Αβοριγίνων. Στην παρούσα εργασία, οι ιστορίες της δημιουργίας αποκαλούνται ιδρυτικές ιστορίες ή μυθικές αφηγήσεις. Ο πρώτος όρος είναι αποδεκτός από τους ιθαγενείς, ενώ ο δεύτερος αποτελεί παραδοχή της έρευνας, εφόσον οι ιθαγενείς θεωρούν πως οι ιστορίες αυτές είναι γνώση και όχι πιστεύω, άρα δεν θα τις αποκαλούσαν μύθους με βάση τα δυτικά πρότυπα αντίληψης. Οι ιδρυτικές ιστορίες αφηγούνται τη δημιουργία από τους πνευματικούς προγόνους της αυστραλιανής γης και όλων των πλασμάτων που κατοικούν σε αυτή: οι πρόγονοι περιπλανήθηκαν μεταμορφώ-

124 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

νοντας τον εαυτό τους σε γεωλογικούς σχηματισμούς, σε ζώα, σε φυτά και σε ό,τι υπάρχει στη γη και στον ουρανό, ενώ ταυτόχρονα τραγουδούσαν την αυστραλιανή χώρα φέρνοντας στη ζωή με τις αφηγήσεις τους όσα οι στίχοι των τραγουδιών τους ονομάτιζαν. Κάθε ιδρυτική ιστορία είναι απόλυτα ταυτισμένη με τον τόπο και τις ιερές τοποθεσίες που οι πρόγονοι δημιούργησαν τραγουδώντας την, και γι' αυτό είναι αδύνατον να αναπαρθεί οπουδήποτε αλλού. Η ίδια η γλώσσα περιλαμβάνει ιερές λέξεις, οι οποίες αναφέρονται μόνο όταν εκείνος που τις εκφέρει βρίσκεται στον τόπο του μύθου ο οποίος τις περιέχει και κατέχει τη πνευματική γνώση ώστε να τις γνωρίζει. Όταν χαθεί η ιστορία και οι λέξεις της, ο ίδιος ο τόπος παύει κατά έναν τρόπο να υπάρχει και δεν μπορεί πια να έρθει ξανά στη ζωή.

Οι ιστορίες αυτές, πέρα από την κοσμογονική τους διάσταση, αποτελούν και ένα συμπαγές σώμα διδακτικών ιστοριών που ξεκινούν με βάση το άτομο και τα όρια της συμπεριφοράς του και διαπερνούν το σύνολο της κοινωνικής δομής. Η κοινή «ιδιοκτησία» της αφήγησης που προέρχεται από τον πρόγονο είναι ισχυρότερη από κάθε άλλο δεσμό, ακόμη και από το δεσμό αίματος. Κάθε ιθαγενής, ως ενσάρκωση μιας προγονικής δύναμης, έχει πνευματικό δεσμό με συγκεκριμένους τόπους στη χώρα. Αυτός ο δεσμός είναι άρρηκτος και δεν μπορεί να μεταφερθεί σε άλλον τόπο. Οι ιθαγενείς δεν κατέχουν τη γη, αλλά τις ιστορίες, τις διαδρομές των προγόνων, τα μονοπάτια των τραγουδιών της δημιουργίας και υποχρέωσή τους είναι να τις προστατεύουν και να τις «τραγουδούν» στο πλαίσιο των τελετουργικών τους¹⁴, ώστε κάθε φορά να δημιουργούν τη γη ξανά και να διασφαλίζουν την αρμονία και την ισορροπία όλων των πλασμάτων που της ανήκουν.

Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης 125

Ακυρώνοντας το χρόνο

Ο Giorgio Agamben γράφει στην εισαγωγή της πραγματείας του *Χρόνος και ιστορία* πως «κάθε κουλτούρα είναι, πάνω απ' όλα, μια συγκεκριμένη εμπειρία του χρόνου και καμιά νέα κουλτούρα δεν είναι δυνατή χωρίς κάποια μεταβολή αυτής της εμπειρίας»¹⁵. Και στο χρονικό σύμπαν των Αυστραλών Αβοριγίνων ο χρόνος μοιάζει να ακυρώνεται, τουλάχιστον ο χρόνος όπως τον ορίζουμε στη Δύση. Ο διαχωρισμός του παρελθόντα από τον παρόντα χρόνο υπάρχει, όμως η ροή του χρόνου εντός κάθε περιόδου δεν είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι αυτό που μετρά είναι η χωρική (γεωγραφική) διάσταση των γεγονότων. Τα μυθολογικά γεγονότα της δημιουργίας επεκτείνονται στο παρόν ή, καλύτερα, περιέχονται σε αυτό, καθώς ιδρύονται ξανά μέσα από την εγκαθίδρυση της σχέσης τους με το τοπίο¹⁶. Η προφορική εκφορά του μύθου δεν αποτελεί την αναπαραγωγή ενός κειμένου που έχει ήδη γραφτεί στο παρελθόν και μνημονεύεται στο παρόν. Οι Αβοριγίνες δεν αντιλαμβάνονται την επανάληψη με βάση τα πρότυπα του δυτικού κόσμου, αλλά πιστεύουν πως κάθε φορά που αφηγούνται τη γη τους δημιουργούν τον κόσμο και, αν ο τελετουργικός κύκλος διακοπεί, η γη θα πάψει να υπάρχει. Οι ιθαγενείς δεν διαχωρίζουν το χρόνο από τη ζωή και την εμπειρία της: ο χρόνος ως αφηρημένη αντικειμενική σύλληψη δεν υπάρχει και για αυτόν το λόγο όλες οι διαστάσεις του μπορούν να συνυπάρχουν και να δρουν ταυτόχρονα. Η συγχρονία πηγάζει από την παντοδυναμία του τόπου, διότι αν όλα τα κομμάτια των αφηγήσεων, άσχετα από τη χρονική τους τοποθέτηση ή διάρκεια, αναγνωρίζονται ως μέλη του τοπίου, τότε εντός τους περιέχονται και οι χρόνοι τους. Η στιγμή και η διάρκεια δεν είναι ποσοτικοποιημένες μετρήσεις, αλλά ποιοτικές αναφορές σε ένα συμβολικό σύμπαν που συντίθεται από μύθους, μεταφορές και μεταμορφώσεις.

126 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Μέσα στο σώμα του χρόνου διαγράφονται σχήματα, ευθείες και κύκλοι, όμως η γεωμετρία δεν είναι παντοδύναμη.

Η αφηγηματική ταυτότητα

Η ακύρωση του χρόνου κλονίζει την αναπαραστατική φύση των αφηγήσεων. Η κατάργηση της απόστασης θα αποδυναμώσει ακόμη περισσότερο τον αναπαραστατικό μηχανισμό και θα ανοίξει το πεδίο για μια εναλλακτική γλώσσα συγκρότησης του νοήματος. Η σχέση των Αβοριγίνων μεταξύ τους και με τη γη (χώρα) τους πηγάζει από τις κοσμογονικές αφηγήσεις: η συγκρότηση των κοινωνικών ταυτοτήτων συντελείται ταυτόχρονα χωρικά και μυθολογικά. Το υποκείμενο δεν βρίσκεται σε απόσταση από τον τόπο ώστε να τον αναπαριστά ως ξεχωριστή οντότητα τοποθετώντας τον εαυτό του έξω ή μέσα σε αυτόν κατά βούληση, και σε καμιά περίπτωση οι ιδρυτικές ιστορίες των προγόνων δεν διαχειρίζονται τον τόπο ως σκηνικό της πλοκής τους¹⁷. Οι Αβοριγίνες δεν κατοικούν πάνω στη γη, είναι μέρος της, ανήκουν σε αυτή και στο μύθο της ταυτόχρονα¹⁸. Και η ταυτότητά τους, που τους καθορίζει ως υποκείμενα και μέλη του συνόλου, αποτελεί την ίδια στιγμή κομμάτι του τοπίου και της μυθολογίας του¹⁹.

Η έλλειψη απόστασης από τον τόπο συνιστά έκφανση του ευρύτερου συστήματος νοηματοδότησης του πολιτισμού των ιθαγενών, το οποίο μοιάζει να μην περιέχει αφηρημένες έννοιες ως ανεξάρτητα σύμβολα, αλλά ως εν δυνάμει σύμβολα, που αποκτούν την πλήρη σημασία τους μόνο εάν συνδεθούν με τον τόπο και την ιστορία που αυτός περιέχει. Με βάση την έλλειψη απόστασης μεταξύ του αντικειμένου και της ερμηνείας του, το προς αναπαράσταση αντικείμενο περιέχει ήδη θραύσματα όχι μόνο από τις αναπαραστάσεις του, αλλά και από τον ίδιο τον

Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης 127

παρατηρητή του. Η κατοίκηση του τόπου με αυτούς τους όρους συγκροτείται αφηγηματικά, διότι όχι μόνο εννοιολογικά κατασκευάζεται ως αφήγηση, αλλά και η ίδια αποτελεί ζωντανό μέρος της αφήγησης. Σε αυτήν τη συνθήκη ταύτισης, η παραγωγή των κοινωνικών ταυτοτήτων μεσολαβείται από μια ισχυρή αφηγηματική ταυτότητα, την οποία έχει ενδιαφέρον να αντιπαραθέσουμε στην αφηγηματική ταυτότητα όπως την ορίζει ο Paul Ricœur στην πραγματεία του *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*²⁰.

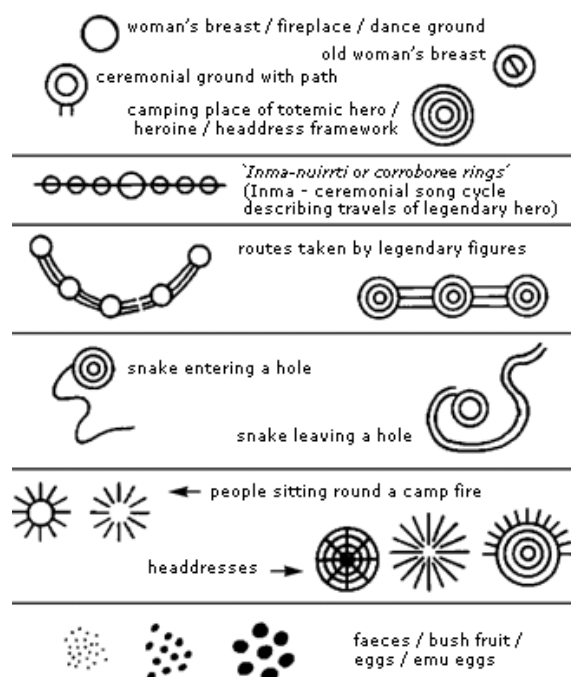
Σύμφωνα με το συγγραφέα, η προσωπική ταυτότητα αποτελεί τον προνομιούχο τόπο μεταξύ δύο μείζονων χρήσεων της έννοιας της ταυτότητας: από τη μια πλευρά, η ταυτότητα ως το ταυτόν (sameness), και από την άλλη πλευρά, η ταυτότητα ως εαυτότητα (selfhood)²¹. Η αφηγηματική ταυτότητα ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο όρια, ένα κατώτερο, στο οποίο η μονιμότητα μέσα στο χρόνο εκφράζει τη σύγχυση του ταυτού με την εαυτότητα, και ένα ανώτερο, στο οποίο η εαυτότητα ορίζει την ταυτότητα δίχως την επικουρία του ταυτού. Άρα, όσο μεγαλύτερη είναι η διάσταση μεταξύ τους και όσο πιο αποδυναμωμένο είναι το ταυτό, τόσο ισχυρότερη είναι η αφηγηματική ταυτότητα²². Στο πολιτισμικό πλαίσιο των ιθαγενών, η ετερότητα απουσιάζει, αφού παραδεχόμαστε πως καταλύεται η απόσταση από το έτερο, οπότε η συγκρότηση των ταυτοτήτων βασίζεται στην εαυτότητα, με αποτέλεσμα να ισχυροποιείται η αφηγηματική ταυτότητα.

Δίχως αναπαράσταση

Η ιδιαίτερη σύγκλιση των πρακτικών κατοίκησης με την αφηγηματική διάσταση του τοπίου δομεί μια κατηγορία αναπαραστάσεων με διαφορετικούς όρους από αυτούς του δυτικού πολιτισμού.

Η τέχνη απόδοσης του μύθου συγκροτεί την κοινή γλώσσα

128 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη



Εικ. 1. Σύμβολα γραφικής απόδοσης της μυθολογίας.
 Πηγή: Robert Layton, *Australian Rock Art – A New Synthesis*,
 Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1992.

της αφήγησης και της κατοίκησης και ενσωματώνει τη διάσταση της ταυτόχρονης ίδρυσής τους αποδίδοντας με σύμβολα²³ τον μουσικό χάρτη των τραγουδιών (ιδρυτικών ιστοριών) της δημιουργίας. Ο συνδυασμός των συμβόλων (Εικόνα 1) συγκροτεί ένα πλήθος εικόνων με ταυτόχρονη αναφορά στο μύθο που αφηγούνται και στο φυσικό τοπίο μέσα στο οποίο ο μύθος αυτός διαδραματίζεται. Κάθε σύμβολο αποδίδει ταυτόχρονα μία χωρική και μία αφηγηματική οντότητα, συγκροτώ-

Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης 129

ντας έναν γεωγραφικό χάρτη του τόπου και έναν συμβολικό χάρτη του μύθου, που δρουν αδιαχώριστα.

Όταν σχεδόν δύο δεκαετίες νωρίτερα ξεκίνησε η δικαστική διεκδίκηση των Αβοριγίνων όσον αφορά τα δικαιώματά τους στη γη από την οποία εκδιώχθηκαν με την εισβολή των αποικιοκρατών, τα δικαστήρια της αυστραλιανής κυβέρνησης τους ζητούσαν να αποδείξουν τον πνευματικό δεσμό τους με τα εδάφη των προγόνων τους, ώστε να τους επιστραφεί επίσης η κυριότητά τους (native title). Η απάντηση των φυλών της ερήμου της Βορειοδυτικής Αυστραλίας σε αυτή την παράλογη απαίτηση ήταν η παραγωγή του λεγόμενου *Ngurrara Canvas* (Εικόνες 2 και 3), ενός «ζωγραφικού πίνακα» διαστάσεων οκτώ επί δέκα μέτρων, ο οποίος απεικόνιζε τους δεσμούς κάθε φυλής με τη γη των πνευματικών της προγόνων και τις αφηγήσεις που ανήκαν σε αυτό το κομμάτι της αυστραλιανής γης²⁴. Οι γηραιότεροι κάθε φυλής συγκεντρώθηκαν γύρω από αυτό τον τεράστιο καμβά, περιπλανήθηκαν στην επιφάνειά του, τραγούδησαν τη γη τους και απέδωσαν με σύμβολα και χρώματα τις ιδρυτικές ιστορίες των προγόνων τους. Η λευκή επιφάνεια του καμβά μετατράπηκε στον γεωγραφικό και αφηγηματικό χάρτη της γης τους· δεν αναρτήθηκε σε καμία κατακόρυφη επιφάνεια ως ένα προς έκθεση αντικείμενο, αλλά έγινε και ο ίδιος μέρος της γης την οποία απέδιδε συμβολικά. Κάθε φυλή μπορούσε να αναγνωρίζει σε αυτό τον ιδιότυπο χάρτη τους ιερούς τόπους της, τα ίχνη των προγόνων της, τα τραγούδια και τις τελετουργίες τους. Οι Αβορίγινες κατοίκησαν τη ζωγραφισμένη επιφάνεια όπως κατοικούν τον τόπο τους, περπάτησαν και στάθηκαν πάνω της αναγνωρίζοντας τον εαυτό τους μέσα σε αυτή, δίχως να αισθάνονται την απόσταση του δυτικού βλέμματος που ορίζει τον εαυτό του σε αντιπαράθεση με αυτό που απεικονίζει. Τελικά, το δυτικό δικαστήριο τους επέστρεψε τη γη που τους είχε βίαια αφαιρεθεί.

130 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη



Εικ. 2.

Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης 131



Εικ. 3.

Κατασκευάζοντας αντιπαραθέσεις

Ακολουθώντας τον ειρμό της προηγούμενης ανάλυσης διερωτάται κανείς πώς είναι τελικά δυνατή η αντιπαραθέση δύο τόσο διαφορετικών οπτικών στο θέμα της αφηγηματικής συγκρότησης του κατοικημένου χώρου. Ποιο είναι το κοινό έδαφος πάνω στο οποίο μπορεί αυτή η αντιπαραθέση να λάβει χώρα δίχως να υπεραπλουστεύσει ή να αλλοιώσει τους δύο αυτούς αντικρουόμενους κόσμους, αλλά αντίθετα να παραγάγει νέα θεωρητικά εργαλεία;

Την τελευταία δεκαετία, στην Πινακοθήκη της Νέας Νότιας Ουαλίας στο Σίδνεϊ της Αυστραλίας εκτίθενται έργα Αβοριγί-

132 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

νων καλλιτεχνών, οι οποίοι χρησιμοποιούν την παραδοσιακή τεχνοτροπία της φυλής τους είτε για να αποδώσουν μυθολογικά θέματα, είτε για να αφηγηθούν τη σύγχρονη ιστορία τους, καθώς και παραδοσιακά αντικείμενα τέχνης και ζωγραφικές «αναπαραστάσεις» προηγούμενων δεκαετιών, που έχουν δημιουργηθεί στο πλαίσιο της παραδοσιακής ζωής των ιθαγενών. Η χωροθέτηση των έργων αυτών μέχρι το 2009 γινόταν σε μία ξεχωριστή αίθουσα στο υπόγειο της πινακοθήκης, ενώ δυτικοί ζωγραφικοί πίνακες της ίδιας περιόδου παρουσιάζονταν στο ισόγειο, στην κεντρική αίθουσά της. Μόλις πριν από ένα χρόνο, κάποια από τα έργα των Αβοριγίνων μεταφέρθηκαν στο ισόγειο και πλέον εκτίθενται δίπλα στα έργα της δυτικής τεχνοτροπίας, αλλά σε ξεχωριστή αίθουσα, δίχως και πάλι να αντιπαρατίθενται και να συνδιαλέγονται άμεσα με τα τελευταία. Κι αυτό δεν μπορεί παρά να σχολιαστεί στη συμβολική του διάσταση: είναι αδύνατον μια δυτική αναπαράσταση να βρεθεί δίπλα σε μια «μη-αναπαράσταση» ή μήπως το βλέμμα μας είναι κατασκευασμένο να αποκλείει αυτήν τη συνάντηση;

Σημειώσεις

1. Pierre Bourdieu, *Η αίσθηση της πρακτικής*, μτφρ. Θ. Παραδέλλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.
2. Paul Ricœur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ.-επιμ. Β. Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1990.
3. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1988.
4. «Οι κάτοικοι της πόλης μεταμορφώνουν το αστικό τους περιβάλλον μέσω αυτών των πράξεων διατύπωσης, όπως αντίστοιχα τα ομιλούντα υποκείμενα μεταμορφώνουν τη γλώσσα όταν προβάλλουν σε αυτή την προσωπική τους ιστορία και οι αστικοί περιπατητές τις διαδρομές τους όταν προβάλλουν σε αυτές τις επιθυμίες τους» (Ο.π., σελ. 121).
5. Ο.π., σελ. 116.
6. Ο.π., σελ. 93.

Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης 133

7. Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ε. Βέλτσου – Ι. Χατζηνικολή, Χατζηνικολή, Αθήνα 1982.

8. «Ο χώρος, έτσι όπως το συλλαμβάνει η φαντασία, δεν έχει πια σχέση με τον αδιάφορο χώρο που παραδίνεται στο μέτρο και στο λογισμό του γεωμέτρη. Είναι ένας βιωμένος χώρος. Βιωμένος όχι μόνο στη θετικότητα του, αλλά και με όλες τις μεροληψίες της φαντασίας» (Ο.π., σελ. 25).

9. Σύμφωνα με τους μελετητές, η αυστραλιανή ήπειρος είχε κατοικηθεί για 60.000 χρόνια από τους Αβοριγίνες μέχρι την πρώτη επαφή με τους Δυτικούς εξερευνητές. Οι Ευρωπαίοι εξερευνητές είχαν προσεγγίσει την αυστραλιανή ήπειρο ήδη από τον 16ο αιώνα, όμως οι επαφές με τους ιθαγενείς ήταν αποσπασματικές και χωρίς ιδιαίτερες συνέπειες στον πολιτισμό τους. Αντίθετα, η συστηματική εποίκηση της Αυστραλίας, που ξεκίνησε την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα, αποτέλεσε το σημείο εκκίνησης της φθοράς του πολιτισμού των Αυστραλών Αβοριγίνων, ενώ οδήγησε στην παρακμή της πνευματικής τους ζωής και στην αποδιοργάνωση της κοινωνικής τους συνοχής. Η παρούσα προσέγγιση βασίζεται στον τρόπο ζωής, τη φιλοσοφία και την κοινωνική οργάνωση των Αβοριγίνων, όπως αναπτύχθηκαν μέχρι την εποίκηση της «μυθικής Terra Australis Incognita» από τους Δυτικούς, αλλά και σε σύγχρονες πηγές και επιτόπια έρευνα για τον τρόπο με τον οποίο η παραδοσιακή τους κουλτούρα επανασυγκροτείται στο παρόν.

10. A. Rumsey – J. Weiner (επιμ.), *Emplaced Myth: Space, Narrative and Knowledge in Aboriginal Australia and Papua New Guinea*, University of Hawaii Press, Χονολουλού 2002, σελ. 19.

11. Το παρόν άρθρο αποτελεί μέρος ευρύτερης έρευνας για τις αφηγήσεις των ιθαγενών, η οποία για λόγους οικονομίας δεν θα παρουσιαστεί εδώ. Βλ. Μαρία Βορεάκου, «Χωρίς αναπαράσταση – Η ταύτιση ως συνθήκη κατάλυσης του αναπαραστατικού μηχανισμού στους Αυστραλούς Αβοριγίνες», στο Στ. Σταυρίδης – Ντ. Τζωρτζάκη – Φ. Κουντουρή – Μ. Φακιολά – Μ. Μοίρα – Έ. Μπέτζου – Ν. Τερζής – Δ. Παπακωνσταντίνου – Μ.-Μ. Βορεάκου – Στ. Γαλάτης – Α. Καρλάτου, *Αναπαραστάσεις, πολιτισμικές αντιστάσεις*, επιμ. Σ. Δημητρίου, Σαββάλας, Αθήνα 2008, σελ. 209-226· της ίδιας, «Beyond Representation – Alternative Explorations of the Notion of Identity», στο συνέδριο *Multiple Faces of Identity in the Designed Environment*, Architectural Design and Global Difference Research Group/Nottingham Trent University, Νότινγχαμ 2009· της ίδιας, «The Habitation of Narrated Space – Within and Beyond the Western Context», στο Ν. Jänicke – F. Lenehan (επιμ.), *Language and the Moulding of Space – An Interdisciplinary Discussion*, Magdeburg/Meine Verlag, Λειψία 2010, σελ. 79-93.

134 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

12. Stephen Muecke, *Textual Spaces: Aboriginality and Cultural Studies*, New South Wales University Press, Κένσιγκτον 1992.

13. A. W. Reed, *Aboriginal Myths: Tales of the Dreamtime*, Reed, Χονγκ Κονγκ 1987· J. Flood, *The Original Australians: Story of the Aboriginal People*, Allen & Unwin, Αυστραλία 2006· St. Muecke – A. Shoemaker, *Aboriginal Australians: First Nations of an Ancient Continent*, Thames & Hudson, Λονδίνο 2004.

14. Jill Stubington, *Singing the Land – The Power of Performance in Aboriginal Life*, Currency House, Σίδνεϊ 2007.

15. Giorgio Agamben, *Χρόνος και ιστορία – Κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς*, μτφρ. Δ. Αρμάος, Ίνδικτος, Αθήνα 2003.

16. A. Rumsey – J. Weiner (επιμ.), ό.π., σελ. 55.

17. Nancy Munn, «Excluded Spaces: The Figure in the Australian Aboriginal Landscape», στο Low M. Setha – Denise Lawrence-Zúñiga (επιμ.), *The Anthropology of Space and Place – Locating Culture*, Blackwell, Οξφόρδη 2003.

18. Σύμφωνα με τον Myers, κάθε Αβοριγίνας έρχεται στον κόσμο με μια προϋπάρχουσα ταυτότητα, που πηγάζει από τη σύλληψή του ως αναπόσπαστου μέρους μιας γεωγραφικής τοποθεσίας και της μυθολογίας της, ανεξάρτητα από τους δεσμούς αίματος. Η ταυτότητα αυτή καθορίζει το ποιος είναι, ενώ ταυτόχρονα είναι μια δήλωση της ταυτότητας που μοιράζεται με τους άλλους (shared identity) [F. R. Myers, «Burning the Truck and Holding the Country – Pintupi Forms of Property and Identity», στο Edwin Wilmsen, *We are Here – Politics of Aboriginal Land Tenure*, University of California Press, Μπέρκλεϊ/Λος Άντζελες/Λονδίνο 1989, σελ. 15-42· του ίδιου, «Place, Identity, and Exchange: The Transformation of Nurturance to Social Reproduction over the Life-Cycle in a Kin-Based Society», στο Jane Fajans (επιμ.), *Exchanging Products: Producing Exchange*, University of Sidney, Σίδνεϊ 1993, σελ. 33-57].

19. A. Rumsey – J. Weiner (επιμ.), ό.π., σελ. 122.

20. Paul Ricœur, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Β. Ιακώβου, Πόλις, Αθήνα 2008.

21. Ό.π., σελ. 158.

22. Ό.π., σελ. 169.

23. Παρ' όλο που η προφορική γλώσσα πριν από την αποικιοκρατία δεν είχε γραπτή αναπαράσταση με ένα σύμβολο για κάθε ήχο, τα νοήματά της αποδίδονταν με μια αφαιρετική συμβολική εικονογραφία γραμμών, κύκλων και σημείων, τα οποία χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα ως πνευματικά σύμβολα (N. Munn, *Walbiri Iconography – Graphic*

Ο ρόλος των πολιτισμικών αφηγήσεων στη νοηματοδότηση της κατοίκησης 135

Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society, Cornell University Press, Νέα Υόρκη 1973).

24. Ο Ngurrara Canvas είναι το αποτέλεσμα της συνεργασίας πάνω από εξήντα καλλιτεχνών από την περιοχή του South Kimberley. Ήταν η δεύτερη προσπάθεια να δημιουργήσουν κάτι αντίστοιχο. Η πρώτη έγινε ένα χρόνο νωρίτερα, αλλά οι καλλιτέχνες δεν ήταν ευχαριστημένοι με το τελικό αποτέλεσμα, γιατί ο καθένας παρήγαγε απομονωμένος το δικό του κομμάτι και τελικά ήταν αδύνατο να συναρμολογηθούν. Η ολοκλήρωσή του έγινε δυνατή μόνο όταν παρήχθη συλλογικά.



Ανδρέας Λαμπρόπουλος*

6

Η ιστορία ως έρευνα στην αρχιτεκτονική και οι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί

Η έρευνα μπορεί να περιλαμβάνει εφαρμογή κοινά αποδεκτών μεθόδων ανακάλυψης, περιγραφής, παρατήρησης, κατανόησης και εξήγησης, όπως θεωρία/μέτρηση/πείραμα, μπορεί όμως και να ασκείται ως εργώδης σπουδή κατασκευής νέων μορφών, νοητικών ή υλικών, που διενεργείται με δημιουργική έμπνευση, ελεύθερη μεθοδολογικών οδηγιών. Έτσι, συγκροτούνται δύο διακριτά ερευνητικά είδη που προκαλούν καχυποψία αμοιβαία στους αντίστοιχους ερευνητές. Το δεύτερο ως ατομική και εμπειρική πρακτική, όπως η εργασία των καλλιτεχνών, αμφισβητείται σφοδρά από τους θεράποντες του πρώτου, δηλαδή τους εργάτες της επιστημονικής έρευνας, επειδή δίνει προβάδισμα σε υποκειμενικές προσεγγίσεις της γνώσης. Βέβαια, τούτη η δυσπιστία ουδόλως αποθαρρύνει καλλιτέχνες και αρχιτέ-

* Ο Ανδρέας Λαμπρόπουλος είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή του το 1992 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Γ. Παρμενίδη (ως επιβλέπων), Θ. Παπαδημητρίου (ομότιμος) και Α. Κουτούγκο.

138 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

κτονες από το να καυχώνται για τις προσωπικές τους έρευνες περί της μορφής αλλά και για τη δημιουργική ελευθερία τους έναντι των επιστημόνων.

Στο ενιαίο γνωστικό πεδίο της αρχιτεκτονικής ευδοκιμούν αμφότερες οι εκδοχές έρευνας με διάφορες παραλλαγές και ιδιομορφίες. Μία από αυτές είναι η έρευνα στην *ιστορία της αρχιτεκτονικής*, που προφανώς ανήκει στο πρώτο είδος. Από την άλλη, η τέχνη του αρχιτέκτονα ως δημιουργική πρακτική ανακάλυψης και επεξεργασίας μορφών αναφέρεται ασφαλώς στο δεύτερο είδος, προσελκύοντας έρευνες για τον ή, μάλλον, στον *φυσικό χώρο* καθαυτό. Τούτες οι δύο διακριτές ερευνητικές εκδοχές, που προδήλως συνάπτονται στις δραστηριότητες του ιστορικού και του αρχιτέκτονα αντιστοίχως, φαίνονται ασύμβατες μεταξύ τους, καθώς η μέθοδος των ερευνητών της ιστορίας δεν δείχνει ότι μπορεί να συνεισφέρει στην αρχιτεκτονική πρακτική, ακόμη και αν αυτοί ασχολούνται με τα ίδια τα έργα των αρχιτεκτόνων, αλλά και οι σχεδιαστικές αναζητήσεις των αρχιτεκτόνων δεν θυμίζουν σε κάτι τις ερευνητικές συνήθειες των ιστορικών. Ο σχεδιασμός δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να θεωρηθεί αφήγηση ερμηνευτική γεγονότων περασμένων εποχών, δεν συντελείται με αναδίφηση σε πηγές για τις οποίες πρέπει να ασκηθεί έλεγχος εγκυρότητας και δεν απαιτεί συγκέντρωση, ταύτιση και ανάλυση τεκμηρίων παρελθόντων συμβάντων. Η έρευνα της αρχιτεκτονικής μορφής δεν αφορά την εποπτεία συναφειών στο χρόνο, ούτε οι αρχιτέκτονες ανησυχούν για την αξιοπιστία συλλεγμένων πληροφοριών που κλονίζουν κάποιες εκδοχές των γεγονότων και θεμελιώνουν έτερες. Από την άλλη, οι ιστορικοί, ομοίως και οι ιστορικοί της αρχιτεκτονικής, ακόμη και αν έχουν δίπλωμα αρχιτέκτονα, δεν ερευνούν ούτε για την εποπτεία συναφειών του χώρου ούτε για τη συγκρότηση παραστάσεων καινοφανών χώρων που δεν υπήρξαν ποτέ πριν, δεν αναζητούν λύσεις σε προβλή-

ματα σύνθεσης και κατασκευής νέων χωρικών διατάξεων, και δεν εμπλέκουν στις έρευνές τους ανησυχητικούς διαλόγους με συνεργάτες, παραγγελιοδότες και αποδέκτες των έργων τους.

Ωστόσο, χωρίς να χρειαστεί να παρεκκλίνουν από τα οικεία ερευνητικά καθήκοντά τους, ιστορικοί και αρχιτέκτονες οφείλουν εξίσου να δημιουργήσουν αναπαραστάσεις του κόσμου, με τον γραπτό λόγο οι μεν, με το γραπτό σχέδιο οι δε. Εργάζονται οι μεν για χάρη της λεγομένης συλλογικής συνείδησης, οι δε για τον φυσικό χώρο, αλλά εξίσου δημιουργικά αμφότεροι.

Το αίτημα δημιουργικότητας, εντελώς προφανές για τους αρχιτέκτονες, δεν απουσιάζει από την πλευρά των ιστορικών, αφού και αυτοί καλούνται να οικοδομήσουν μια γέφυρα από το παρόν στο παρελθόν. Τούτη η οικοδόμηση αποδεικνύεται περισσότερο απαιτητική σε ατομική έμπνευση απ' όση επιτρέπει να φανεί το τυπικό καθήκον της ανακάλυψης των λεγόμενων «πραγματικών γεγονότων», διότι, ενώ η ιστορία αγωνίζεται να περιγράψει το πραγματικό, δεν μπορεί να απελευθερωθεί από την ιστορικότητα του ιστορικού. Όσο κι αν η «τέχνη» του ιστορικού έχει επιχειρηθεί να αναγορευτεί σε αντικειμενική επιστήμη των γεγονότων, «όπως αυτά έλαβαν χώρα στην πραγματικότητα», δεσμεύεται από την αντίληψή του για το παρόν, όπως ο ίδιος το βιώνει, και συνεπώς η ιστορία κατασκευάζεται, καθώς ο ιστορικός, ως συγγραφέας που είναι, ποιεί την αφήγηση με βάση το ερμηνευτικό του σχήμα. Εκεί ακριβώς οι απαιτήσεις για μεθοδολογική έμπνευση και επινοητικότητα ίσως να μην είναι υποδεέστερες από τις αντίστοιχες που θέτει το σχέδιο προς τον αρχιτέκτονα.

Η ιδέα της «κατασκευής» της ιστορίας είναι βέβαια τετριμμένη μεταξύ των φιλοσόφων της. Ο Benedetto Croce μάλιστα είχε ευχερώς αντιληφθεί το έργο του ιστορικού ως οιονεί έργο τέχνης, αποξενώνοντάς το από τις πρακτικές των επιστημόνων. Βέβαια, στα τέλη του 19ου αιώνα, η αντικειμενικότητα των

140 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

επιστημών υποστηριζόταν με πολύ θερμότερο τρόπο απ' ό,τι σήμερα, αλλά ο B. Croce δεν δυσκολεύτηκε να διαπιστώσει την ποιητική φύση του ιστορικού στην εμμονή του τελευταίου να γνωρίσει το ατομικό και μερικό, αντί του γενικού και καθολικού. Η ιστορία ερευνά και περιγράφει το *πραγματικό*, ενώ η τέχνη ερευνά και επινοεί το *δυνατό*. Αλλά, καθώς το *δυνατό* εμπειρεύει το *πραγματικό*, η ιστορία ως δημιουργική δυνατότητα για την πρόσληψη της πραγματικότητας υπάγεται στην τέχνη. Άλλωστε, αν ο απέραντος κόσμος έχει καθολικά ιστορικότητα και η δυσερμήνευτη ζωή ως πραγματικότητα είναι ιστορία, τότε τα νοητικά σχήματα που διευκολύνουν την κατανόηση του κόσμου και της ζωής φαίνεται πιθανότερο να απαιτούν εμπνευσμένη δημιουργικότητα, είτε προέρχονται από καλλιτέχνες είτε από ιστορικούς.

Βέβαια, η επιστημονικότητα της ιστορίας, ως τέχνης των ιστορικών, ακόμα διεκδικείται, και μάλιστα στο πεδίο των ερευνών, στο οποίο για τους υποστηρικτές της αναμένεται να κερδηθεί, χάρη στην ελπιζόμενη αντικειμενικότητα των αδιάψευστων τεκμηρίων που υποτίθεται ότι βρίσκονται διεσπαρμένα εκεί αναμένοντας την ανακάλυψή τους. Ωστόσο, στο μεταξύ, ήδη από τα μέσα του 20ού αιώνα είχε διαταραχθεί η θεμελίωση της *επιστήμης* στα «ακλόνητα» παρατηρησιακά δεδομένα και αντί αυτών άρχισε να αναδεικνύεται το προβάδισμα της θεωρίας στην επιστημονική σκέψη και πρακτική. Αν όμως η θεωρία προηγείται της παρατήρησης και του πειράματος, όπως προτείνουν η φιλοσοφία και η ιστορία της επιστήμης, τουλάχιστον από τον Thomas Kuhn και μετά, τότε ανοίγει διάπλατα η πόρτα για τη δημιουργική έμπνευση και στην επιστήμη. Έτσι, εφόσον η διαίσθηση και άλλες ακαθόριστες δυνάμεις του ευφυούς ενστίκτου, ή των προκαταλήψεων του ερευνητή, επηρεάζουν τη συγκρότηση της θεωρίας του και μέσω αυτής την έρευνα των τεκμηρίων της πραγματικότητας ακόμη και στις φυσικές επι-

στήμες, τότε γίνεται πιο εύκολο να αποδεχτούμε τη διαβρωτική επίδραση αυτών των δυνάμεων και στην ιστορική έρευνα. Προφανώς, σε αυτή την περίπτωση πνέει ένας άνεμος υποκειμενικότητας, συγκεχυμένης κατεύθυνσης, και «μολύνει» συλλήβδην όλες τις λεγόμενες κοινωνικές επιστήμες. Έτσι, η έννοια της έρευνας διευρύνεται, γίνεται πιο αποδεκτή η υιοθεσία της από όλο το φάσμα των αναζητήσεων της γνώσης και μάλιστα δείχνει πιο συγγενής με το είδος που καλλιεργούν οι εργάτες του σχεδιασμού, μηχανικοί, αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες, οι οποίοι σε τίποτε δεν φοβούνται τις παρορμήσεις του δημιουργικού ενστίκτου τους όταν διακαώς αναζητούν λύσεις στα δύστροπα προβλήματα που προσκομίζονται στα σχεδιαστήρια.

Επιπλέον, τη σύγκλιση ανάμεσα στα δύο ερευνητικά είδη υποδεικνύουν κατά τις τελευταίες δεκαετίες και μελέτες που προέρχονται από την αντίθετη ακριβώς πλευρά, από τις προσπάθειες να εισαχθούν οι σκληροί έλεγχοι των φυσικών επιστημών στην εργασία των επαγγελματιών του σχεδιασμού.

Το αίτημα *επιστημονικότητας* στις τέχνες των ποικίλων ειδικοτήτων μηχανικών, αρχιτεκτονικής, πολεοδομίας, τεχνικών έργων, βιομηχανικού σχεδίου κτλ., διατυπωμένο παλαιόθεν από κάποιους που αισθάνονταν ανασφαλείς για τις δημιουργικές αυθαιρεσίες της συνθετικής οικοδόμησης λύσεων, παρακίνησε σε ενθουσιώδη αναζήτηση μεθόδων επιστημονικής «ενίσχυσης» του σχεδιασμού, ώστε να προστατευτούν τα παραγόμενα έργα από τη μεταφυσική της ποιητικής των σχεδιαστών. Μέθοδοι γνώσης οικείες στις κοινωνικές επιστήμες, ποιοτική έρευνα, ποσοτική έρευνα, κατανόηση της συμπεριφοράς κτλ., φάνηκαν δόκιμες να συνεισφέρουν στη δημιουργική πρακτική των αρχιτεκτόνων. Έτσι, σύμφωνα με νεοπαγείς «επιστήμες του σχεδιασμού», μελετήθηκαν και εισηγήθηκαν μετρήσιμοι περιορισμοί και παράμετροι κάθε είδους, φυσικές, τεχνι-

142 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

κές, ακόμη και ηθικές προσταγές, απαιτήσεις του πελάτη, αντίληψεις των αποδεκτών κτλ., ως εξαρτήματα κάποιου τυπικού μηχανισμού παραγωγής του σχεδίου. Στην αρχή, ορισμένοι εμπνευστές αυτής της «αντικειμενικοποίησης» ήταν κάπως απόλυτοι για την καθολικότητα ισχύος των προτεινόμενων μεθόδων, αλλά σταδιακά οι απαιτήσεις καταστολής της φαντασίας χάριν μιας παραγωγικής λογικής μετριάστηκαν και αναγνωρίστηκε η σχεδιαστική πρακτική ως ευφυής δραστηριότητα που αντιμετωπίζει με πηγαία επινοητικότητα περίπλοκες καταστάσεις αβεβαιότητας, αντιφατικές και μοναδικές. Τελικά, επαναξιολογήθηκαν οι δεσμοί του σχεδιασμού με την τέχνη, καθώς αρκετοί μεθοδολογούντες πείστηκαν ότι η σκέψη των δημιουργικών σχεδιαστών χρησιμοποιεί όλες τις διαθέσιμες δυνατότητες του νου, όπως τη λογική και τη φαντασία, με τρόπο αναπάντεχο και πιθανώς ανεξιχνίαστο. Οι νεότερες μεθοδολογικές εκδοχές όχι μόνο δεν απωθούσαν, αλλά ενθάρρυναν τις δυνάμεις της αβέβαιης προελεύσεως έμπνευσης, προτείνοντας τον λειτουργικό συντονισμό τους με τη συστηματική γνώση του προβλήματος και των περιορισμών του.

Μπορεί αυτή η επιχείρηση επιστημονικής ενίσχυσης του σχεδιασμού να μην απέδωσε εντυπωσιακά αποτελέσματα και να μην τυγχάνει ιδιαίτερης αποδοχής μεταξύ των ενεργών αρχιτεκτόνων, ωστόσο έχει σπουδαία συμβολή στη σύνδεση των δύο ερευνητικών παραδόσεων. Σήμερα, το θέμα παραμένει ανοικτό και ενδιαφέρον, καθώς η σύγχρονη γνωστική επιστήμη που βοηθά στην καλύτερη κατανόηση της λειτουργίας του νου και του εγκεφάλου επιτρέπει ευχερώς να αποδίδονται ιδιότητες δημιουργικού καλλιτέχνη στους επιστήμονες, ενώ βοηθά παράλληλα τους καλλιτέχνες στην επιστημονική εξήγηση της δημιουργικότητάς τους.

Έστω και έτσι, η πιθανότητα συγκρότησης κριτηρίων που θα καθοδηγούν την εργασία των αρχιτεκτόνων ανοίγει διεξό-

δους γόνιμης επικοινωνίας των τελευταίων με τα μεθοδολογικά επιτεύγματα των κοινωνικών επιστημών και —εξυπακούεται— της ιστορίας, όπου η συμμόρφωση με τέτοιες ερευνητικές μεθοδολογίες διακρίνει τον επιστήμονα από τον τσαρλατάνο.

Μήπως λοιπόν υπό το φως των νεότερων εξελίξεων, στις φιλοσοφίες της ιστορίας, της επιστήμης και του νου, στη γνωστική επιστήμη, στις επιστήμες του σχεδιασμού κτλ., η έρευνα στην ιστορία μπορεί να προσφέρει κάτι για την έρευνα στην αρχιτεκτονική;

Αναμφίβολα, η αναγνώριση μιας, έστω κατεσταλμένης, ποιητικής φύσης στους ιστορικούς διώχνει από τους αρχιτέκτονες το φόβο που εμπνέει η αυστηρότητα των επιστημών και μειώνει την προκατάληψη προς τις μεθόδους τους. Έτσι, η επιμονή στην ανακάλυψη, τον έλεγχο και την εξέταση παρατηρησιακών δεδομένων ίσως παρέχει στους αρχιτέκτονες ένα ερευνητικό υπόδειγμα πρόσληψης της πραγματικότητας πιθανότατα χρήσιμο στο έργο τους.

Εντούτοις, παρά τη σύγκλιση, οι ερευνητικές δραστηριότητες ιστορικού και αρχιτέκτονα παραμένουν ασύμβατες. Η δημιουργικότητα μπορεί να είναι κοινό χαρακτηριστικό τους, αλλά έχει εντελώς αντίθετη κατεύθυνση στο έργο του καθενός. Η επίσκεψη δεδομένων της πραγματικότητας μπορεί επίσης να αναγνωρίζεται ως κοινή αξία, αλλά και αυτή χρησιμοποιείται με εντελώς αντίθετη στόχευση. Η διαφορά είναι απλή και φαίνεται αξεπέραστη: οι ερευνητικές πορείες του ιστορικού και του αρχιτέκτονα κατευθύνονται αντίθετα ως προς το χρόνο. Οι μεν «κοιτούν» στο παρελθόν, οι δε στο μέλλον. Το βέλος του χρόνου κρατά διακριτή και σε απόσταση αγεφύρωτη την προσπάθεια του ιστορικού, και του επιστήμονα, να περιγράψει το είναι του κόσμου, από την προσπάθεια του αρχιτέκτονα, και του μηχανικού, να κατασκευάσει μια μελλοντική συνθήκη του, να συμβάλει δηλαδή στην οικοδόμηση του μέλλοντος.

144 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Αυτή η διαφορά επιτρέπει στον αρχιτέκτονα να αδράχνει σταθερά το άρμα της φαντασίας και να «πορεύεται» προς το μέλλον, ερευνώντας για την αρχιτεκτονική μορφή με τρόπο που ουδεμία σχέση έχει με την επίσκεψη του παρόντος και του αναγκαστικά παρελθόντος *είναι*. Έτσι, για τον αρχιτέκτονα η γνώση της ιστορικότητας του χώρου, για παράδειγμα, παραμένει στην ίδια τάξη στην οποία βρίσκεται κάθε άλλη έξωθεν πληροφορία ικανή να θέσει κριτήρια στο σχεδιασμό, όπως εκείνες για το έδαφος, το κλίμα, τη νομοθεσία, τις ανάγκες των χρηστών κτλ. Και η έρευνα για τούτες τις γνώσεις ουδόλως προσομοιάζει με το είδος εκείνο που κατευθύνεται προς τη σύνθεση της μορφής, η οποία *προσδοκάται* να υπάρξει. Τούτη η έρευνα του *μέλλοντος είναι* εκδηλώνεται μόνο επί του σχεδιαστηρίου, κατά την προσωπική αναμέτρηση του αρχιτέκτονα με το σχέδιο, ώστε αυτό να αναθεωρείται και να ανασχηματίζεται μέχρι να αποφασίσει ο ίδιος ο δημιουργός του το τέλος της αναζήτησης κάτω από συναισθήματα είτε ικανοποιητικής επάρκειας, είτε διακινδύνευσης.

Αν λοιπόν επιμείνουμε σε μια μέχρις εσχάτων διερεύνηση των σχέσεων των δύο ερευνητικών κατηγοριών, απομένει να εξεταστεί τούτο το τελικό μεταξύ τους σύνορο, δηλαδή την ως προς το βέλος του χρόνου διαφορά οπτικής ανάμεσα στην έρευνα που ζητείται να διενεργήσει ο ιστορικός για εκδοχές, πιθανώς πολλαπλές, της παρελθούσας πραγματικότητας και στην έρευνα που απαιτείται από τον αρχιτέκτονα για μια, ενική, εικόνα χώρου του μέλλοντος.

Στη συνέχεια εισηγούμαι τη δυνατότητα μιας τέτοιας διερεύνησης και θέτω προς συζήτηση μια πρόταση υπέρβασης ακόμη και αυτού του έσχατου ορίου, βασιζόμενος στο παράδειγμα των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών.

Μελετώντας την ιστορία των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών σχημάτισα μια γενική εικόνα περιοδολόγησης της ανάπτυξης

του διαγωνιστικού θεσμού, την οποία διαμόρφωσα σε επτά φάσεις-βήματα, από την εποχή των πρώτων μαρτυριών έως τις μέρες μας. Το μήκος εκάστου δεν αντιστοιχεί αυστηρά σε χρονολογική περίοδο, καθώς ένα βήμα μπορεί να επικαλύπτει και άλλα, ωστόσο κάθε εποχή έχει ιδιαίτερα έντονη και χαρακτηριστική συνεισφορά στη συγκρότηση ενός βήματος και μ' αυτό τον τρόπο όλα μπορούν να τεθούν σε μια χρονολογική σειρά ως εξής:

Οι αρχικές μαρτυρίες διαγωνιστικών γεγονότων δείχνουν κυρίως τις ανασφάλειες των αγωνοθετών και τις αυθαιρεσίες, που χαρακτήριζαν την περίοδο πριν από τη θεσμοθέτηση των πρώτων κανονισμών. Έτσι, έως τα τέλη του 18ου αιώνα παρατηρείται μια περίοδος απορίας για το πώς μπορεί να συγκροτηθεί ένα κοινής αποδοχής σύστημα απόδοσης αξιών στην αρχιτεκτονική. Η δεύτερη φάση-βήμα είναι μια εποχή αγώνων για θεσμοθέτηση των διαγωνισμών, κατά την οποία εκδηλώνεται ο κρίσιμος ρόλος τους στη συγκρότηση του αρχιτεκτονικού επαγγέλματος. Αυτή διαρκεί περίπου έως τα μέσα του 19ου αιώνα. Η τρίτη φάση-βήμα περιγράφει το πέρασμα των διαγωνισμών σε μια νέα προβληματική, που αφορά πλέον την καθαυτό μορφολογική υπεροχή, η οποία εκδηλώθηκε με τον «πόλεμο των σтил» του 19ου αιώνα. Στην τέταρτη φάση-βήμα απεικονίζεται η μεγάλη σύγκρουση για την αναδιατύπωση της αξίας στην αρχιτεκτονική, που οδήγησε στην ηγεμονία του μοντέρνου κινήματος. Ως πέμπτη φάση-βήμα ορίζεται η μεταπολεμική περίοδος εμπιστοσύνης στις αξίες του μοντερνισμού, που εξομάλυνε τις συγκρούσεις και μετέθεσε σε άλλα επίπεδα τις διαγωνιστικές διενέξεις. Στην έκτη φάση-βήμα διαπιστώνεται η μετά τη δεκαετία του 1970 επάνοδος σε μια κατάσταση αμφιβολιών και αξιολογικών αβεβαιοτήτων, η οποία διαρκεί έως τις μέρες μας. Τέλος, υπάρχει και μια έβδομη φάση-βήμα στην οποία απεικονίζεται η φιλόδοξη προσπάθεια για ισορροπία με-

146 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

ταξύ αμφιβολίας και εμπιστοσύνης που επιδεικνύουν οι σύγχρονες εξελίξεις του διαγωνιστικού θεσμού.

Τούτη η ιχνηλασία στην ιστορία της αρχιτεκτονικής μου επιφύλαξε μια έκπληξη, διότι, εκτός από τις φάσεις ανάπτυξης του φαινομένου, πρόσφερε και μια δομή που το περιγράφει εσωτερικά. Κατά σύμπτωση, ανάμεσα στον μακρύ ιστορικό ρυθμό, από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας, και στην εσωτερική άρθρωση κάθε διαγωνισμού, από την πρόθεση του αγωνοθέτη έως την έκδοση των αποτελεσμάτων, παρατήρησα μια αξιοσημείωτη αναλογία. Διότι με επτά, ανάλογα των προηγούμενων, βήματα μπορεί να περιγραφεί η δομή της διαγωνιστικής πρακτικής και το ίδιο περίπου σχήμα μπορεί να εφαρμοστεί ερμηνευτικά σε κάθε διοργάνωση ξεχωριστά, αποκαλύπτοντας τη δυναμική που περιέχει το διαγωνιστικό φαινόμενο. Έτσι, κατά κάποιον τρόπο όλη η ιστορία των διαγωνισμών θα μπορούσε να εγγραφεί στα γεγονότα ενός και μόνο. Και κατ' επέκταση, επί της ιστορικής εξελικτικής πορείας των διαγωνισμών, από τις ανασφάλειες των ηγεμόνων έως τις συστηματοποιημένες επιλογές των σύγχρονων διαδικασιών, προβάλλεται διαυγώς το πώς μπορεί να μεθοδευτεί η οικοδόμηση της αξίας στην αρχιτεκτονική μέσω του διαγωνιστικού αρχετύπου.

Έτσι, ως πρώτο από τούτα τα νέα επτά βήματα εύκολα διαπίστωσα την «απόφαση για διαγωνισμό», δηλαδή την εκκίνηση κάθε διαγωνιστικού γεγονότος που ευχερώς αντιστοιχεί στην πρώιμη εποχή απορίας για τον τρόπο καθορισμού της αρχιτεκτονικής αξίας. Το επόμενο είναι, προφανώς, η σύνταξη της προκήρυξης, η οποία επειδή εμπεριέχει τη διαβούλευση αγωνοθέτη και κοινότητας των αρχιτεκτόνων μοιάζει να επαναλαμβάνει, τρόπον τινά, τη δεύτερη εποχή, όταν κατά τον 19ο αιώνα οι αρχιτέκτονες διεκδικούσαν την αποκλειστικότητα στον καθορισμό αξίας. Στο τρίτο βήμα κάθε διαγωνισμού, οι αρχιτέκτονες διατυπώνουν ερωτήσεις ερμηνεύοντας τα δεδομένα

της προκήρυξης ωσάν να διέρχονται μια φάση «αμφισβήτησης της αξίας», όπως δηλαδή συνέβαινε στην αντίστοιχη τρίτη περίοδο της ιστορίας των διαγωνισμών. Το τέταρτο βήμα, όταν συγκεντρώνονται επιτέλους οι ανταγωνιστικές αρχιτεκτονικές προτάσεις, μοιάζει με το ξεκίνημα ενός αγώνα για τον έλεγχο της αξίας, που άνετα παραπέμπει στην εποχή συγκρούσεων και ανόδου του μοντερνισμού. Στο πέμπτο μέρος της δομής, η κριτική επιτροπή αγωνίζεται με τη σειρά της να διενεργήσει την αξιολόγηση όσο καλύτερα μπορεί, ώστε με την ευθυμηγορία της να καλέσει τους αποδέκτες του έργου να δείξουν «εμπιστοσύνη στην αξία», κατάσταση δηλαδή που διαπιστώνεται στη μεταπολεμική περίοδο επικράτησης του μοντέρνου κινήματος. Επειδή, όπως φαίνεται, το τέλος του διαγωνισμού είναι κάπως ακαθόριστο, η δομή έχει ένα έκτο βήμα, στο οποίο εκδηλώνεται ο ρόλος της «δυνάμει αρχιτεκτονικής», διότι τότε εμφανίζονται οι αμφισβητήσεις των αποτελεσμάτων, με συνέπεια αυτό να θυμίζει την έκτη περίοδο της ιστορίας, όταν γκρεμίστηκαν οι βεβαιότητες της προηγούμενης και επανήλθαν οι αμφιβολίες στην αρχιτεκτονική σκηνή. Τέλος, η διαπιστούμενη συμβολή του διαγωνιστικού φαινομένου στη δημιουργική αρχιτεκτονική, μέσα από το διάλογο που αυτό προκαλεί, φαίνεται να αντιστοιχεί στην τελευταία ιστορική φάση εξέλιξης του θεσμού, στην οποία δείχνω, με το παράδειγμα των διοργανώσεων του '90 για το Βερολίνο, τις δυνατότητες γόνιμης εξισορρόπησης αμφιβολίας και εμπιστοσύνης κατά την οικοδόμηση της αξίας στην αρχιτεκτονική.

Βεβαίως, η αναλογία μακράς ιστορικής προοπτικής και δομής του διαγωνιστικού φαινομένου μπορεί άνετα να καταγγελθεί ως αυθαίρετη κατασκευή. Δεν είναι δύσκολο να αμφισβητηθεί το μοίρασμα της ιστορίας των διαγωνισμών σε επτά περιόδους. Ωστόσο, αυτή η περιοδολόγηση δεν αλλοιώνει τη συνάφεια των γεγονότων. Από την άλλη, είναι πολύ δυσκολότερο να

148 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

αναιρεθεί η επταμερής δομή του διαγωνιστικού αρχετύπου, διότι η αυτή πορεία, από την απόφαση του αγωνοθέτη να προκηρύξει διαγωνισμό έως τον εκτεινόμενο επί μακρόν μετά την απονομή των βραβείων διάλογο, με τις ενδιάμεσες φάσεις της προκήρυξης, των ερωτημάτων, της σύνθεσης των προτάσεων, της κρίσης και της δημοσιοποίησης των αποτελεσμάτων, αποτελεί κοινή εμπειρία μεταξύ των αρχιτεκτόνων και δεν αμφισβητείται εύκολα.

Η «επτά προς επτά» αναλογία μπορεί να είναι πεπονημένη, ωστόσο, επειδή οι προκείμενες της είναι γνήσιες, κομίζει μια ιδέα ενδιαφέρουσα, την πιθανότητα ο τρόπος λειτουργίας του διαγωνισμού και, συνακόλουθα, η οικοδόμηση της αξίας στην αρχιτεκτονική να είναι αντανakλάσεις της ίδιας της ιστορίας των αρχιτεκτονικών διαγωνισμών. Αν οι διαγωνισμοί ενείχαν μια τέτοια φύση ιστορικότητας, τότε η ιστορία θα αποκτούσε μια ευθεία αναλογία με την αρχιτεκτονική ως δημιουργική πρακτική. Με μόνη υποσημείωση ότι εδώ η λέξη ιστορία χρησιμοποιείται με το άλλο της νόημα, όχι της εργασίας των ιστορικών, αλλά του συνόλου των γεγονότων. Φαίνεται ότι έτσι επιτέλους οι δύο έρευνες θα έβρισκαν κοινό τόπο.

Ωστόσο, αυτή η δυνατότητα διάσπασης του συνόρου των δύο ερευνών που εισηγούνται οι διαγωνισμοί έχει παράδοξες συνέπειες. Αν ο διαγωνισμός διενεργείται διά της ιστορίας, τότε η οικοδόμηση της αξίας στην αρχιτεκτονική και, πρακτικά, η αρχιτεκτονική η ίδια κατασκευάζονται τρόπον τινά ως παρελθόν, ενώ δεν έχουν καν υπάρξει στο παρόν, και τυπικά απεικονίζουν το μέλλον. Η ιστορία αποκτά έτσι την παράδοξη ιδιότητα να απεικονίζει μια μελλοντική συνθήκη.

Βεβαίως, το παράδοξο λύνεται με την κατανόηση της απλής αλήθειας, σύμφωνα με την οποία η διά των διαγωνισμών δημιουργία αρχιτεκτονικής εντυπώνει την ιστορία αντίστροφα. Ο διαγωνισμός μπορεί να έχει τη δομή της «ιστορίας των διαγω-

νισμών», αλλά όχι και το περιεχόμενό της. Ωστόσο, αυτή η δομή είναι αρκετή για να του χαρίζει ένα είδος «ιστορικότητας», δηλαδή μια συνάφεια στα γεγονότα του πριν αυτά συμβούν. Ο μόνος τρόπος να γίνεται αυτό είναι η αντιστροφή της ιστορίας και η μετατροπή της σε προφητεία.

Ο διαγωνισμός ενέχει την έννοια της πρόγνωσης, ως εκτίμηση των επιλέξιμων για βράβευση λύσεων, η οποία διενεργείται από όλους τους παράγοντές του, τον αγωνοθέτη, τους διαγωνιζομένους και την κριτική επιτροπή. Η πρόγνωση ούτως διοχετεύεται στη δημιουργία του σχεδίου. Έτσι, η «ιστορικότητα» του διαγωνισμού είναι μια απεικόνιση της πρόγνωσης και, επομένως, η ιστορία εννοείται εκεί αντίστροφα, ως προφητεία.

Ευλόγως, αυτή η ιδέα είναι βέβηλη για τους ιστορικούς, αλλά είναι εντελώς οικεία για τους αρχιτέκτονες. Η αρχιτεκτονική πρακτική θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί προφητεία χωρίς να προκαλέσει κανένα πρόβλημα λογικής ασυμβατότητας στους θεράποντές της. Το σχέδιο ως προφητεία είναι μάλιστα μια ιδέα τετριμμένη για την έρευνα στην αρχιτεκτονική όπως την περιέγραψα πριν.

Παρ' όλα ταύτα, με την ιδέα της προφητείας προτείνεται κάτι πολύ ενδιαφέρον: η σχέση της με την ιστορία.

Η μελέτη των διαγωνισμών υποδεικνύει τη θεώρηση της προφητείας με χαρακτηριστικά ιστορίας. Άλλωστε, οι προφητείες γενικώς συνεπάγονται ιστορικές ευθύνες, διότι υποκινούν και υποστηρίζουν αποφάσεις δράσης. Σύμφωνα λοιπόν με αυτή την ιδέα, ο αρχιτέκτονας μπορεί να ποιεί το έργο του ως μια ιστορία ρεαλιστική, δηλαδή να εννοεί το σχέδιο ως «σενάριο» εξελισσόμενων γεγονότων, που θα μπορούσαν να συμβούν στην πραγματικότητα, και να το οικοδομεί ως μια καλώς τεκμηριωμένη πρόγνωση αυτής, κατά το πρότυπο της αδιάψευστης, μολονότι ανεξικνίαςτης, ιστορικής πραγματικότητας. Εδώ, η «φαντασίωση της πραγματικότητας», αν και παραδοξολογία,

150 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

υποδηλώνει την επιδίωξη μιας στενής σχέσης του σχεδίου με τον κόσμο, δηλαδή θέτει μια πρόκληση ωριμότητας για τον αρχιτέκτονα. Διότι, όπως και στο διαγωνισμό, η πρόγνωση αποσκοπεί μεν στην αληθή γνώση, αλλά ταυτόχρονα επιτρέπει και όλες τις πιθανότητες αμφιβολιών, αναθεωρήσεων και αποτυχιών. Επομένως, η εν λόγω προφητεία προτείνει το σχέδιο ως μείγμα σύνεσης, τόλμης και επίγνωσης του ρίσκου της αστοχίας του.

Έτσι, η ιστορία ως έρευνα στην αρχιτεκτονική απεικονίζει κατά το πρότυπο των διαγωνισμών ένα παιχνίδι υπευθυνότητας και εμπιστοσύνης. Και ο αρχιτέκτονας ως αφηγητής του χώρου παραβάλλεται ευχερώς με τον ιστορικό, επειδή η αφήγησή του γίνεται μια οιονεί προ-όραση της ιστορίας της δημιουργίας του χώρου και, ως εκ τούτου, διατηρεί ζωντανή τη σχέση της με την πραγματικότητα.

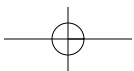
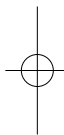
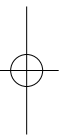
Το πώς όμως μπορούν να διοχετευτούν στο σχεδιασμό τα χαρακτηριστικά ρεαλισμού με τα οποία η προφητεία παραβάλλεται με την ιστορία αποτελεί αντικείμενο περαιτέρω ερευνών.

**Β. Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗ ΧΡΗΣΤΙΚΗ, ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ,
ΔΙΑΠΡΑΓΜΑΤΕΥΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ
(Η ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ ΤΩΝ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΩΝ)**



ΑΧ! ΜΕΦΑΤΕ Η ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΟ-ΨΥΧΟΛΟΓΑ

Ο προσωπικός/κοινωνικός χώρος



Κατερίνα Λώλου*

7

Η ιδέα του ανθρώπου στην αρχιτεκτονική θεωρία του Claude Perrault

Εξετάζοντας τις ιατρικές μελέτες του Claude Perrault, διαπιστώνουμε μια διαφοροποίηση από το καρτεσιανό σχήμα του ανθρώπου, το οποίο επηρέασε τις τέχνες, καθώς και την αρχιτεκτονική, σχετικά με το «αναγκαίο» και το «φυσικό». Ο Perrault άσκησε κριτική σε ορισμένες αρχές του Καρτέσιου και υπολόγισε νέες γνωσιακές και ανθρωπολογικές απόψεις, οι οποίες αργότερα θεωρήθηκαν απαραίτητες για την επεξεργασία των επιστημών του ανθρώπου. Ο Perrault ανοίγει το δρόμο για αυτήν τη συζήτηση στην αρχιτεκτονική εισάγοντας τη διάκριση του ωραίου σε θετικό και *αυθαίρετο*. Σε αντίθεση με το *θετικό ωραίο*¹, που ανήκει στη φύση των πραγμάτων και απορρέει από το λόγο, το *αυθαίρετο ωραίο* αφορούσε τη σύνδεση στη σκέψη μεταξύ «πραγμάτων διαφορετικής φύσης», που απορρέει από τη «φαντασία» και διαιωνίζεται μέσω «του εθίμου»².

* Η Κατερίνα Λώλου είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή της το 2007 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Στ. Σταυρίδη (ως επιβλέπων), Δ. Παπαλεξόπουλο και Γ. Παρμενίδη.

156 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Η επίκληση στο έθιμο ήταν μέρος μιας αντίδρασης που δόθηκε στη νομική σκέψη ήδη από τον 16ο αιώνα, η οποία αναζητούσε βάσεις θεμελίωσης για τα συντάγματα και υπογράμμιζε τη μη επικαιρότητα του γραπτού ρωμαϊκού νόμου, η γραμματική ανάλυση του οποίου θα αποδείκνυε ότι ανήκει σε μια παλαιά, ξεπερασμένη κοινωνία. Το έθιμο, παράλληλα, ήταν από τη φύση του ένας άγραφος νόμος, που προσαρμοζόταν σταδιακά στις ανάγκες των ανθρώπων κάθε εποχής. Η ουσία του ήταν ακριβώς ότι προεκτεινόταν στον ιστορικό χρόνο πέρα από κάθε είδους αρχεία, ενώ επικαιροποιούνταν μέσω της χρήσης του. Έτσι, το έθιμο αποκτούσε μια ισχύ που δεν μπορούσε να ανατραπεί, αφού προηγείτο κάθε πολιτικής συγκρότησης. Η ιδέα για την ιερότητα της αρχαιότητας όμως ήταν ένας μόνο λόγος για τον οποίο ένας νόμος αποκτούσε ισχύ. Σύμφωνα με μια άλλη υπόθεση, οι άνθρωποι ήταν πάντα ελεύθεροι και κυρίαρχοι και θα μπορούσαμε να τους διακρίνουμε στα βάθη του χρόνου να διαμορφώνουν οι ίδιοι τους θεσμούς και τους νόμους που ταίριαζαν με τις ανάγκες τους³. Στην περίπτωση του Perrault βλέπουμε μια ανάμειξη των δύο αυτών υποθέσεων.

Ο Perrault βλέπει στην αρχαιότητα και στους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς εγκατεστημένους κανόνες με οικουμενική ισχύ, που μπορούσαν να «διαμορφώσουν και να διορθώσουν την ιδέα [την οποία ο καθένας από εμάς έχει για την τελειότητα]»⁴. Το παρελθόν όμως δεν έπρεπε να είναι ένα νεκρό γράμμα, το οποίο μπορούμε απλώς να μιμηθούμε. Τέτοια μίμηση δεν είναι παραγωγική, αλλά θεωρητική. Άρα, σημασία για την περίπτωση νόμων που επιβιώνουν ενεργά μέσα στην ιστορία έχει να κατανοήσουμε πώς αυτό είναι δυνατό. Στην αφήγηση του μύθου του Βιτρούβιου για την καταγωγή της αρχιτεκτονικής από τον Perrault, οι αρχιτεκτονικοί ρυθμοί αναλογούν με θεσμούς και η καταγωγή τους συνδυάζεται με την αφήγηση των έργων των αν-

θρώπων (χρήση) ώστε να φανεί ο ανθρώπινος παράγοντας στην εξέλιξή τους. Η ομοιότητα (αναλογία) των πραγμάτων και των ονομάτων τους δεν αντιπροσωπεύει κάτι περισσότερο από τη χρησιμότητα που εντοπίζει η σκέψη για μια καλύτερη ζωή⁵. Η ευχαρίστηση που παίρνουμε από τα έργα αυτά (αρχαία) οφείλεται στην ομοιότητα η οποία διαμορφώνεται ανάμεσα στο πνεύμα που διέπει και ορίζει την πράξη ή την ομιλία και στην εικόνα η οποία ιδρύεται για τα πράγματα μέσω αυτών των πράξεων ή ομιλιών, ως εικόνα κοινή και δημόσια (έθιμο) και όχι ως ιδιαιτερότητα μιας πιθανά άρρωστης φαντασίας⁶.

Στο έργο του Perrault βλέπουμε, από τη μια πλευρά, την περιγραφή της αρχιτεκτονικής ως θεσμού υπό σταδιακή πρόοδο και προσαρμογή, ακολουθώντας το παράδειγμα της νομικής σκέψης που θεμελιώνεται στο έθιμο. Από την άλλη, στο ιατρικό του έργο βλέπουμε πως ο νόμος που συγκροτεί τους θεσμούς και την αρχιτεκτονική είναι παρόμοιος με το νόμο που συγκροτεί την ανθρώπινη ψυχή, καθώς και στις δυο περιπτώσεις πρόκειται για τη συνήθεια. Αυτός ο κοινός νόμος δεν ορίζει το ωραίο ως σημείο που επιβάλλεται (π.χ. από τη φύση) και οι άνθρωποι το ακολουθούν παθητικά. Αντίθετα, η ιατρική θεωρία του Perrault για την ψυχή προσφέρει μια ψυχολογική εξήγηση στην οποία ο νους είναι εντυπωσιακά ενεργός και βοηθά να κατανοήσουμε πώς οι άνθρωποι έχουν επινοήσει την αρχιτεκτονική που ταίριαζε με τη φύση και τις ανάγκες τους, ως αυτόβουλοι και ελεύθεροι παράγοντες.

Ο Perrault ασκεί κριτική στο καρτεσιανό σχήμα του ανθρώπου και διακρίνει το μηχανισμό ως οντολογία της φύσης από το μηχανισμό ως μέθοδο, την οποία χρησιμοποιεί προκειμένου να μιλήσει για τη ζωή⁷. Οι λειτουργίες της ζωής και της αυτοσυντήρησης, καθώς και εκείνες που αφορούν τη σχέση με το εξωτερικό περιβάλλον, εξετάζονται από τη μηχανική φιλοσοφία του Καρτέσιου ως λειτουργίες του σώματος που δεν

158 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

σχετίζονται με την ψυχή και τη σκέψη⁸. Όλα τα συναισθήματα ή οι επιθυμίες απέναντι σε πράγματα που συναντάμε έχουν ένα «αίτιο» σε μια μηχανική λειτουργία της φυσιολογίας του σώματος, η οποία δεν εξαρτάται από την ψυχή. Για τον Καρτέσιο, όλες οι ορέξεις-τάσεις της ψυχής, τα πάθη, είναι καταστάσεις τις οποίες η ψυχή δέχεται παθητικά και μας στρέφουν σε πράγματα που η ίδια η φύση έχει θέσει σε μια προδιαγεγραμμένη αντιστοιχία με τα όργανά μας⁹. Η εμπειρική μάθηση, ή ο έρωτας, για παράδειγμα, εξηγείται ως παράπλευρο αποτέλεσμα αυτού του φυσικού φαινομένου. Ο Καρτέσιος θεωρεί επίσης ότι δεν μπορούν να υπάρχουν συγκρουόμενες προαιρέσεις της ψυχής που να αντιτίθενται ακόμα στο επίπεδο της συνείδησης. Έτσι, η σύνδεση νόμων-αναγκών αποτελούσε προϊόν, από τη μια, του αυτοματικού μηχανισμού των αισθήσεων, που ιδρύει εικόνες στη φαντασία σύμφωνα με εξωτερικά ερεθίσματα, και από την άλλη, του λόγου, που θα έλεγχε απόλυτα τις εικόνες αυτές μέσα στην ψυχή ως συνειδητή σκέψη και θα οδηγούσε στην πρόοδο.

Ο Perrault τοποθετεί τη συνείδηση σε ένα βιολογικό πλαίσιο και έρχεται έτσι σε αντιπαράθεση με το καρτεσιανό σχήμα. Στις ιατρικές μελέτες του βρίσκουμε μια συστηματική ανάλυση του τρόπου με τον οποίο ορισμένες λειτουργίες της ψυχής παύουν να είναι συνειδητές, να τελούνται δηλαδή μέσω της αναστοχαστικής σκέψης – και το ρόλο αυτό αναλαμβάνει η συνήθεια¹⁰. Σύμφωνα με τον Perrault, η ψυχή διαμορφώνει «επιλύσεις» στην αρχή της ζωής, ώστε να εκτελέσει ορισμένες λειτουργίες που απαιτούνται για την επιβίωση του οργανισμού, όπως η αναπνοή. Αυτές διαιωνίζονται μέσω της συνήθειας μαζί με μια «συγκεχυμένη προαίρεση», η οποία διατηρείται στη μνήμη και δεν μπορεί συνήθως να την ξεπεράσει η συνειδητή βούληση¹¹. Έτσι, οι επιλύσεις αυτές, δηλαδή οι λειτουργίες που έχουν στόχο τους τη ζωή, δίνουν την εντύπωση πως είναι ανα-

γκαίες τάσεις, ενώ στην πραγματικότητα αυτό που διαθέτουν είναι απλώς μια χρηστικότητα προκειμένου για τη ζωή. Το ότι δεν μπορούμε να αλλάξουμε αυτές τις επιλύσεις με τη θέλησή μας έχει καθαρά σημασία επιβίωσης, εφόσον η επιβίωση είναι ο θεμελιακός προσανατολισμός τους. Ωστόσο, αυτές οι επιλύσεις είναι ελεύθερες εκ φύσεως και εκτελούνται από τα όργανα τα οποία είναι πλήρως υποταγμένα στη βούλησή μας. Αυτό σημαίνει ότι η σταθερότητα με την οποία εκτελούνται πηγάζει όχι από κάποιον αυτοματισμό, αλλά από τη μέγιστη αξία που έχουν (είναι ανάλογο με την εμμονή μας να διατηρούμε κάτι πολύτιμο για εμάς). Συνεπώς, όλες οι λειτουργίες που, σύμφωνα με την καρτεσιανή παράδοση, αποτελούν ένα (τυφλό) αντανακλαστικό, για τον Perrault βρίσκονται υπό την επικράτεια της ψυχής ή, τουλάχιστον, της βασικής και πρωταρχικής της λειτουργίας, που είναι η προαίρεση¹².

Ο Perrault εισάγει έτσι υπαινικτικά την αρχιτεκτονική μέσα σε ένα πλαίσιο που διατρέχεται από την αρχή της επιβίωσης. Η επιβίωση όμως εδώ δεν υπονοεί κάποια αξιολογική διάκριση ανάμεσα στις ανάγκες του σώματος και σε αυτές του νου. Καθώς η ψυχή, σύμφωνα με τον Perrault, είναι στραμμένη στην επιβίωση, η υποχρέωση απέναντι στον φυσικό νόμο θεμελιώνεται σε μια προληπτική εποπτεία ιδιοτέλειας. Μια τέτοια ιδιοτέλεια, βέβαια, θα δημιουργούσε αμηχανία σε περιπτώσεις αντιδικίας ή σύγκρουσης και μπορεί να αντιβαίνει στην απαίτηση του κοινού καλού. Αυτή την αμηχανία ο Perrault την επιλύει βλέποντας στη συνήθεια την κριτική δύναμη της φρόνησης.

Ο Perrault εντοπίζει μια τάση της ψυχής. Η ψυχή αντιλαμβάνεται κάτι συνολικά, χωρίς τη μεσολάβηση του αφαιρετικού λόγου¹³. Η τάση αυτή είναι ίδια με εκείνη που γεννά τα συναισθήματα και την παθιασμένη προτίμηση, αλλά, εκτός από τη διαμόρφωση ενός γενικού κριτηρίου προτίμησης, μας κινητοποιεί επίσης, αφού «μεταφέρει την αγάπη για το σύνολο του

έργου σε κάθε μέρος του ξεχωριστά»¹⁴. Η ίδια τάση έχει ένα ακόμη θετικό χαρακτηριστικό, καθώς μπορεί ταυτόχρονα να λειτουργήσει «διορθωτικά» πάνω στα αποτελέσματα των εξωτερικών αισθήσεων, «διότι χάριν σε αντίστοιχους στοχασμούς και κρίσεις του κοινού νου μπορούμε να διακρίνουμε μια σπίθα από ένα αστέρι [...] μια έλλειψη από έναν κύκλο, έναν λευκό τοίχο από ένα λευκό χαρτί»¹⁵. Ο συλλογισμός που περιγράφεται από τον Perrault για τα ζητήματα των τάσεων της ψυχής, ζητήματα του *αυθαίρετου ωραίου*, είναι ο επαγωγικός συλλογισμός, ο οποίος συνδέεται παραδοσιακά με την παθιασμένη συμπεριφορά. Πολλοί στοχαστές του 17ου αιώνα θεωρούσαν την επαγωγική διαδικασία επικίνδυνα ασταθή και άλογη, διότι, όταν συλλογίζομαστε επαγωγικά, τα συμπεράσματά μας δεν παραμένουν ανοικτά στην αναθεώρησή τους υπό το φως νέων δεδομένων, αλλά, αντίθετα, βασίζονται σε πεποιθήσεις οι οποίες αντανακλούν τις προτιμήσεις ή τις απέχθειες, πάθη στα οποία είμαστε αφοσιωμένοι. Εδώ άλλωστε βρίσκεται και η διαφορά μεταξύ γνώσης και γνώμης. Η αλήθεια των συμπερασμάτων μας εξαρτάται από τις υποθέσεις στις οποίες βασίζονται, και όταν δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τις υποθέσεις αυτές με βεβαιότητα, όπως τις υποθέσεις που κάνουμε με βάση την απλή εμπειρία και αφορούν το συγκεκριμένο, τότε δεν βασιζόμαστε σε γνώση αλλά σε γνώμη. Έτσι, ο Perrault πρέπει να διαλευκάνει περαιτέρω την εξισορρόπηση που χρειάζεται η ψυχική προκειμένου να οδηγηθεί σε σκοπεύσεις μέσα στην καθημερινή ζωή. Πολύ περισσότερο, αφού, όπως επισημαίνει, είναι ιδιαίτερα δύσκολο «να προφυλαχτούμε» απέναντι σε πράγματα που «μοιάζουν θετικά εξαιτίας προκατάληψης»¹⁶.

Την περίοδο αυτή εμφανίζεται ένα ευρύ φάσμα λύσεων γύρω από τα ζητήματα αυτά, κεντρική θέση στο οποίο κατέχει η πεποίθηση ότι η υποδούλωση των παθών είναι το αποτέλεσμα μιας λεπτής και περίπλοκης διαδικασίας μεταμορφώσεων, η

οποία σπάνια ολοκληρώνεται και συνιστά την αυτοπειθαρχία. Η άποψη ότι ο λόγος μπορούσε και όφειλε να αποκτήσει τον έλεγχο της ψυχής και των παθών ήταν η πιο δημοφιλής. Ο λόγος θεωρούνταν οδός προς τη γνώση των διακριτών αρχών του καλού, γνώση με βάση την οποία μπορούσε να οργανωθεί η καλή ζωή και να διευθετηθεί η συμπεριφορά. Αυτή η διπλή πεποίθηση βρισκόταν πίσω από τη μελέτη των νόμων της αρχαιότητας τόσο στη νομική σκέψη, όσο και στις τέχνες, και έκρυβε μια ακόμη υπόθεση, πως υπάρχουν δύο διακριτά είδη κρίσης: η ορθολογική/επιστημονική κρίση, που συγκροτεί την επιστήμη και την ηθική, και η παράλογη κρίση, που εμπνέεται από τα πάθη¹⁷.

Ο Perrault επιχειρεί να ανασκευάσει τη σχέση αντιπαράθεσης των δύο ειδών κρίσης, μιλώντας για το ωραίο στην αρχιτεκτονική. Αρχικά αναλύει τα είδη λαθών της κρίσης μας. Κάποια από τα λάθη αυτά έχουν το αίτιο τους σε ορισμένες καταχρήσεις της βούλησής μας, κατά τις οποίες ο λόγος δεν ανακλά το αληθινό, αλλά το χρήσιμο με την έννοια του ιδιοτελούς (π.χ. με σκοπό την αυτοπροβολή μας, μιμούμαστε τις συνήθειες της αυλής). Άλλα λάθη οφείλονται στην ίδια την εξωτερική εμφάνιση των πραγμάτων, η οποία μας εξαπατά (π.χ. μέσω της ομοιοτητάς τους με άλλα). Για τον Perrault λοιπόν το ζήτημα είναι πως δεν υιοθετούμε μια γνώμη για αυθεντικούς λόγους, αλλά εξαιτίας μιας χρησιμότητας που έχουν για εμάς, και αυτό εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν στην ψυχή η επιρροή και η πειθώ. Ο Perrault όμως δεν βλέπει το ζήτημα αρνητικά. Η ψυχή σε κάθε ανθρώπινη δράση, όσο αυτόματα και αν μοιάζει, ακόμη και όταν αφορά τις προτιμήσεις ή τα πάθη, εκδηλώνει, όπως υποστηρίζει ο Perrault, μια άλλη μορφή γνώσης, τη *φρόνηση* (*prudence*), που αποτελεί την πηγή του *αυθαίρετου ωραίου*¹⁸. Η *φρόνηση* είναι μια ικανότητα που λειτουργεί σε σχέση με την επιβίωση, αλλά μπορεί να οδηγήσει την προσοχή μας εκεί όπου βρίσκεται η αυθεντική αλήθεια, η οποία εδώ

162 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

παίρνει τη μορφή του κοινού καλού όταν ακολουθούμε την εσωτερική πειθαρχία που δημιουργεί το ήθος.

Στην αριστοτελική παράδοση, η *φρόνηση*¹⁹ αποτελεί βασική αρετή του πρακτικού λόγου και διακρίνεται σε δύο είδη. Το ένα αφορά τη δράση με βάση τη διαισθητική γνώση του οικουμενικού από τη διάνοια και είναι ο γνώμονας της ορθής κρίσης των δικαστών, που δεν μπορεί να εξηγηθεί. Το άλλο αφορά τη δράση με βάση τη διαισθητική κρίση της αίσθησης, η οποία εκτιμά κάτι από τον τρόπο που μας παρουσιάζεται. Αυτή βρίσκεται κοντά στην έννοια του *le bon sense*, σύμφωνα με την οποία, όπως ορίζει διαισθητικά ο Perrault, τα δύο είδη του ωραίου διακρίνονται μεταξύ τους και χαρακτηρίζουν τον «αληθινό αρχιτέκτονα». Η *φρόνηση* δεν ορίζεται απλώς ως μια ηθική αρετή, αλλά ως η έλλογη και αληθινή ικανότητα δράσης σε σχέση με τα ανθρώπινα αγαθά ή, εδώ, την αρχιτεκτονική τελειότητα. Ο αληθινά σώφρων είναι ο ικανός να στοχαστεί όχι μόνο σχετικά με ό,τι είναι καλό για τον εαυτό του, αλλά σχετικά με όλα τα πράγματα που συντελούν σε μια καλή ζωή γενικά. Αυτό σημαίνει την ενεργό καθοριστική ποιότητα, που αντιμετωπίζει το απρόοπτο και δηλώνει τη γνώση του παρελθόντος, για να προχωρήσουμε στο μέλλον.

Η *φρόνηση* εδώ εισάγει τη διάκριση της ευχαρίστησης, τη διάκριση ανάμεσα στη βραχυπρόθεσμη ευχαρίστηση και στη μακροπρόθεσμη ή την αληθινή ευχαρίστηση. Η *φρόνηση* μπορεί να αφορά τη δράση με κριτήριο την εσωτερική αίσθηση, η οποία ταυτίζεται, για παράδειγμα, με τη *φρόνηση* των ζώων μπροστά στον κίνδυνο και βρίσκεται κοντά στην τυφλή επιθυμία, ή τη δράση με κριτήριο τη γνώση που προκύπτει από την εμπειρία και γίνεται κριτήριο για τις ηθικές αρχές, η οποία εξασφαλίζει ένα είδος ευχαρίστησης που βρίσκεται κοντά σε αυτό το οποίο απολαμβάνουμε φυσιολογικά από το δίκαιο. Καθώς η *φρόνηση* διακρίνει τα είδη της επιθυμίας, λειτουργεί κοντά στα

πρότυπα του λόγου ασκώντας κριτική λειτουργία. Ένας λογικός άνθρωπος, συνεπώς, δεν είναι απλώς κάποιος που μπορεί να συγκρατεί επαρκώς τα πάθη του και να λειτουργεί με έναν ψυχρό και υπολογιστικό τρόπο, αλλά αυτός που κατανοεί συγκεκριμένες αλήθειες για το άτομο του και τις σχέσεις του με τον υπόλοιπο κόσμο, οι οποίες του αποκαλύπτουν συγκεκριμένα πρότυπα συναισθημάτων και συμπεριφοράς που συγκροτούν την αρετή και τον κινητοποιούν να συμμορφωθεί με αυτά. Ή, αλλιώς, η *φρόνησή* μας θα πρέπει να διακρίνει το περιεχόμενο των όσων λέγονται από τον τρόπο με τον οποίο λέγονται. Έτσι, η απόλαυση του *ωραίου* εντάσσεται στο κοινωνικό της πλαίσιο. Μπορούμε να πούμε ότι εδώ η επιβίωση προσφέρει το πλαίσιο για έναν κατάλογο των συναισθημάτων και των αντιδράσεων της ψυχής απέναντι στα πράγματα, δηλαδή των πρόσθετων σημασιών που αποδίδουμε με τις λέξεις. Μέσα στον κατάλογο αυτό, μέσω της διάκρισης της *φρόνησης*, διαβάζουμε τελικά την αληθινή ηθική ωφελιμότητα, πέρα από την τυπική αναφορά των λέξεων. Έτσι, στο κριτήριο του λόγου προστίθεται μια κρίση σχετικά με τις συνθήκες, η οποία λαμβάνει υπόψη της το συναίσθημα και την επιθυμία και σταθεροποιεί την ομοφωνία για τα εμπειρικά πράγματα.

Εδώ προτείνεται μία ακόμη τεχνική. Ο Perrault αναφέρει την περίπτωση κάποιου ο οποίος πρέπει να πάρει μια απόφαση σε σχέση με πράγματα που αφορούν την εμπειρία και δεν μπορούν να αναχθούν αφαιρετικά σε τίποτε άλλο πέρα από αυτή την ίδια. Γνωρίζει άλλωστε ότι ακόμη και οι αποφάσεις των δικαστών δεν μπορούν πάντα να εξηγηθούν λογικά²⁰, όπως στις περιπτώσεις που η λογική (με την έννοια των αφαιρετικών συλλογισμών) «δεν μπορεί να μας γνωστοποιήσει καμία γνώση». Για τα ζητήματα αυτά, όπως υποστηρίζει ο Perrault, θα πρέπει να εμπιστευόμαστε το «σεβασμό» (δέος) στους «ειδικούς», ενισχύοντας έτσι τη θέση τους και αντικαθι-

164 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

στώντας το συναίσθημα της επιθυμίας με ένα άλλο, το οποίο, όπως τονίζει, «είναι φυσική βάση της πίστης». Η επίκληση στο σεβασμό αποτελεί έτσι μια τεχνική αναβολής της κρίσης μας για ορισμένα ζητήματα, τουλάχιστον μέχρι να έχουμε τις επαρκείς αποδείξεις. Καθώς η μόνη κρίση που μπορούμε να αναβάλουμε είναι η δική μας, γίνεται φανερό ότι σε κάθε περίπτωση πρόκειται για τεχνική αυτοπειθαρχίας.

Η απόλαυση του *αυθαίρετου ωραίου* στη θεωρία του Perrault δεν υπονοεί την ενστικτώδη ή μηχανική αντίδραση μπροστά στην αρχιτεκτονική, αλλά την απόλαυση που προκύπτει ύστερα από σκέψη και στηρίζει τον συναινετικό χαρακτήρα της δράσης μας. Καθώς ο στοχασμός εδώ είναι καθαρά πρακτικός, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αντίδρασή μας απέναντι στην αρχιτεκτονική, στο βαθμό που υπακούει στη φρόνηση, μοιάζει με ενάρητη «δεύτερη φύση» (επίκτητη). Αυτή δεν είναι ούτε αμιγώς φυσική, ούτε αμιγώς αφύσικη, αλλά μια προσαρμοστικότητα την οποία κατέχουμε όλοι ως φυσικό κληροδότημα που πρέπει να εξασκηθεί. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι ο πράττων να διαμορφώνει την κατάλληλη προαίρεση και μετά να δρα, η συμπεριφορά του δηλαδή να περιλαμβάνει όχι μόνο το εκούσιο, αλλά και την επιθυμία, τη σκέψη και την επιλογή της. Ο καρπός της ενεργούς διαδικασίας μάθησης και αυτοπειθαρχίας συνιστά επίτευγμα το οποίο στην περίπτωση του Perrault είναι εξίσου καρπός της σωματικής και της πνευματικής αυτοπειθαρχίας. Το ίδιο το σώμα έχει τη γνώση, ακόμη και ασυνείδητη, να εσωτερικεύει αυτές τις εξωτερικές επιταγές (πάθη) της ψυχής που μας εγείρει ο χώρος και να παράγει μια συμπεριφορά. Η αρχιτεκτονική γίνεται έτσι η ίδια ένα σχήμα της σκέψης, δεν είναι μόνο ένας τρόπος του ομιλών καλώς, δηλαδή μια εγγενής υπεροχή της σκέψης και της έκφρασης, που εξαντλείται στην ακαδημαϊκή αρχή της παρρησίας, αλλά ένας τρόπος του ομιλών δίκαια²¹. Αφορά την καταλληλότητα της έκ-

φρασης προς παράγοντες εξωτερικούς, προς έναν τελικό αποδέκτη και προς τις συνθήκες που περιγράφουν το θεατή της αρχιτεκτονικής και υπό τις οποίες θα χρησιμοποιηθεί. Οδηγείται από το λόγο, αλλά τον υπερβαίνει. Είναι μια διαδικασία εξισορρόπησης, που στρέφεται στο ιδανικό, προσπαθώντας αδιάκοπα να το συσχετίσει με τις συνθήκες.

Σημειώσεις

1. Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces des colonnes selon la méthode des Anciens*, Παρίσι 1683, πρόλογος, σελ. 50.

2. Ό.π., σελ. 51.

3. Το επιχείρημα για την αρχαιότητα του εθίμου μπορεί, σύμφωνα με τον Pocock, να θεωρηθεί μεσαιωνικό. Σταδιακά, στα συνταγματικά κινήματα το επιχείρημα εμπλουτίζεται με τις ανάγκες και τη λαϊκή κυριαρχία και εντάσσεται στο μοντέρνο πλαίσιο. Η ιδέα του εθίμου, τελικά, απορροφήθηκε στο πλαίσιο της μοντέρνας έννοιας του φυσικού νόμου/natural law (J. G. A. Pocock, *The Ancient Constitution and the Feudal Law*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1987, σελ. 14-19, 21-25).

4. Claude Perrault (επιμ.), *An Abridgment of the Architecture of Vitruvius*, Παρίσι 1673, πρόλογος.

5. Claude Perrault, ό.π., κεφ. 1: «Of the Original of Architecture».

6. Αν και η κρίση του αυθαίρετου θα μπορούσε να υπονοεί μια μη υγιή φαντασία, ο Perrault τονίζει πως δεν μοιάζει με την περίπτωση της ασθένειας (Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces des colonnes selon la method des Anciens*, Παρίσι 1683, σελ. 54). Στην ασθένεια, ο Perrault δεν βλέπει μια ψυχική απαλλαγμένη από την τρέλα, αλλά, αντίθετα, μια τάση να γεννηθεί η μανία ή το ντελίριο ως αντίδραση σε ορισμένες εσωτερικές σκέψεις. «Σε αυτή την παράλογη κατάσταση, [η ψυχή] μεταμορφώνεται έτσι ώστε κάνει πράγματα που είναι αντίθετα με το όφελος και τη χρησιμότητα για το ζώο». Ο Perrault αντιλαμβάνεται την επίδραση του πάθους ως επιβλαβή, στο βαθμό που ανατρέπει την αξία της ζωής, όχι ως αυστηρή αντίθεση στο λόγο (Claude Perrault, *Essais de physique, ou Recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Παρίσι 1680).

7. Στην εισαγωγή του έργου του *Ordonnance des cinq espèces des colonnes selon la method des Anciens*, ο Perrault κάνει διεξοδική αναφορά

166 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

στην αναλογία ως μια μηχανική ιδιότητα των σωμάτων, τονίζοντας ότι «τα εγγενή και φυσικά» αποτελέσματα της αναλογίας στα σώματα αφορούν «την κίνηση των σωμάτων στη μηχανική, αλλά κανένα από αυτά δεν πρέπει να συγκρίνεται με τα αποτελέσματα που παράγουν οι αναλογίες στην απόλαυση της όρασης» (Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces des colonnes selon la method des Anciens*, Παρίσι 1683, σελ. 42). Σχετικά με τη φυσιολογία στον Perrault, βλ. Dennis des Chene, «Mechanisms of Life in the Seventeenth Century – Borelli, Perrault, Régis», *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, τόμ. 36, τχ. 2 (Ιούνιος 2005), σελ. 245-260.

8. Εδώ περιλαμβάνονται ψυχολογικές λειτουργίες της μνήμης, της φαντασίας, των ορέξεων και των παθών, καθώς και η αυτοματική συμπεριφορά που προκύπτει από αυτές. Έτσι, ο Καρτέσιος ακύρωνε το ιδιοσυγκρασιακό στοιχείο των ερευνητών ώστε να συμμετέχουν σε μια κοινή επιστημονική έρευνα [Daniel Dennett, *Sweet Dreams: Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness (Jean Nicod Lectures)*, MIT Press, 2005, σελ. 25-30].

9. Σχετικά με τη σχέση σώματος-ψυχής, βλ. Daniel Garber – Margaret Wilson «Mind-Body Problems», στο D. Garber – M. Wilson (επιμ.), *The Cambridge History of Seventeenth Century Philosophy*, Cambridge University Press, σελ. 833-867. Σχετικά με τη σχέση νου-ψυχής, βλ. Daniel Garber, «Soul and Mind: Life and Thought in the Seventeenth Century», ό.π., σελ. 759-795.

10. Σχετικά με την έννοια της ψυχής στον Perrault, βλ. J. P. Wright, «The Embodied Soul in Seventeenth-Century French Medicine», *Canadian Bulletin of Medical History*, τόμ. 8, τχ. 1 (1991).

11. John Wright, «Perrault's Criticisms of the Cartesian Theory of the Soul», στο Stephen Gaukroger (επιμ.), *Descartes' Natural Philosophy*, Routledge, 2000, σελ. 680-696.

12. Για τον Perrault, η σύνδεση μεταξύ σώματος και ψυχής βασίζεται στο λόγο και στη βούληση του εκάστοτε οργανισμού και εξαρτάται από τη συλλογιστική της ψυχής και την αποφασιστική της δύναμη, οι οποίες είναι στραμμένες στην επιβίωση, αλλά ενέχουν μια ορθή και ελεύθερη κρίση, που διακρίνει το ωφέλιμο από το επιβλαβές. Για τον Καρτέσιο αντίθετα, η μόνη βουλευτική κίνηση ενός μέρους του σώματος βασίζεται στο γεγονός ότι οι σωματικές κινήσεις συνδέονται εκ φύσεως με ορισμένες επιθυμίες. Οι συνδέσεις μεταξύ ψυχής και σώματος, που υλοποιούνται ουσιαστικά από το νευρικό σύστημα, όσο και αν ποικίλλουν λόγω

Η ιδέα του ανθρώπου στην αρχιτεκτονική θεωρία του Claude Perrault 167

συνήθειας ή βούλησης, είναι για τον Καρτέσιο διαμορφωμένες έτσι από τον Θεό ή τη φύση και, συνεπώς, έχουν εγγενώς μια αναγκαία ιεραρχία που δεν αφορά τη δική μας βούληση.

13. Τα ζητήματα του *αυθαίρετου ωραίου*, όπως περιγράφει: «[...] are determined **by our wish** to give a definitive proportion, shape, or form to things that might well have a different form without being misshapen and they appear agreeable not by reasons within everyone's grasp but merely by custom and the association the mind makes between two things of a different nature» (Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces des colonnes selon la method des Anciens*, Παρίσι 1683, πρόλογος, σελ. 51).

14. Ό.π., σελ. 53.

15. Ό.π.

16. Ό.π. Ο Perrault βλέπει στην προσωπική ερμηνεία των εικόνων την αποτυχία της διαμεσολάβησης του λόγου, την οποία προσπαθεί να εξηγήσει.

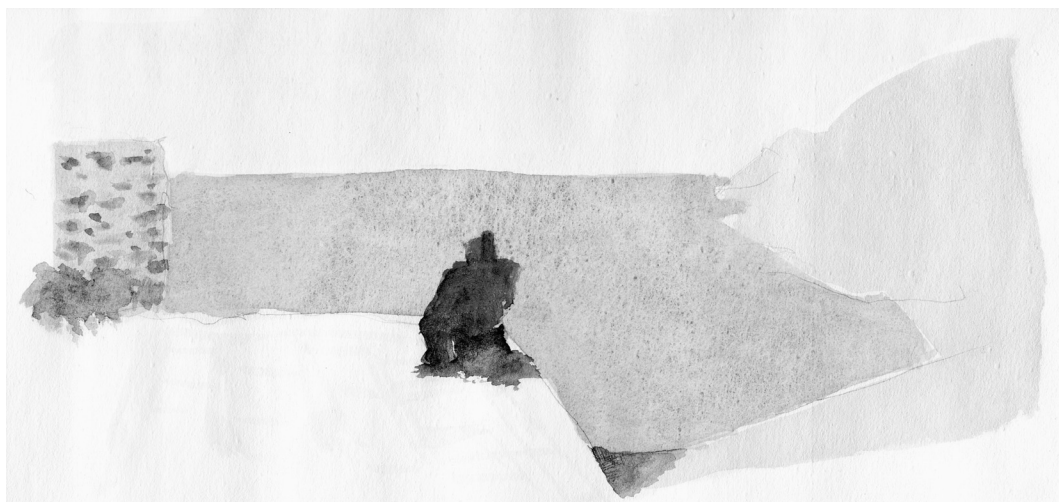
17. Σχετικά με τις τεχνικές ελέγχου των παθών και τις υποθέσεις που τις στήριζαν, βλ. Susan James, «Reason: The Passions and the Good Life», στο D. Garber – M. Wilson (επιμ.), ό.π., σελ. 1368-1369.

18. Στο έργο του *An Abridgment of the Architecture of Vitruvius*, ο Perrault αναφέρει: «[...] το *αυθαίρετο (ωραίο)* [...] είναι δύο ειδών, η *φρόνηση* και η *κανονικότητα*, η οποία συνίσταται στην κατάλληλη παροχή ενάντια στην απουσία άνεσης [...] καθώς και στην παρατήρηση του συστήματος των αναλογιών». Ωστόσο, στο έργο του *Ordonnance*, αναφέρει μόνο το πρώτο από τα δύο είδη του *αυθαίρετου ωραίου*.

19. Σχετικά με την έννοια της φρόνησης, βλ. David Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1987, σελ. 266-282.

20. «[...] for to be offended or pleased by architectural proportions requires the discipline of long familiarity with rules that are established by usage alone, and of which good sense can intimate no knowledge, just as in civil law there are rules dependent on the will of legislators and on the consent of nations that a natural understanding of fairness will never reveal» (Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces des colonnes selon la method des Anciens*, Παρίσι 1683, σελ. 53-54).

21. Σχετικά με τη διάκριση των τρόπων ομιλίας και τις απόψεις της ακαδημίας για τη ρητορική, βλ. H. M. Davidson, *Audience, Words and Art: Studies in Seventeenth-Century French Rhetoric*, Ohio State University Press, Οχάιο 1965.



Γεώργιος Δημόπουλος*

8

Η ανάλυση των σύγχρονων μουσείων

Εισαγωγή

Στην παρουσίαση αυτή επιχειρείται η ανάλυση του σύγχρονου μουσείου τη στιγμή που η σχετική παραδοσιακή αντίληψη τείνει να μεταβληθεί προαναγγέλλοντας μια εποχή τα χαρακτηριστικά της οποίας είναι ακόμα απροσδιόριστα και αναζητούνται.

Η ανάλυση λαμβάνει ως αφηγησιακό σημείο την ανάδυση του νεωτερικού έθνους-κράτους, μέσα στο οποίο συγκροτούνται τα βασικά χαρακτηριστικά του «κλασικού» μουσείου, όπως αυτό διαδόθηκε και καθιερώθηκε κατά τον 19ο αιώνα, με στόχο να κατανοηθούν οι δυνάμεις δημιουργίας των σύγχρονων μουσείων και ο χαρακτήρας τους, ως απόληξη των συνεχών μετατοπίσεων που υφίσταται ο μουσειακός θεσμός.

Για το σκοπό αυτό το μουσείο εξετάζεται τοποθετημένο

* Ο Γεώργιος Δημόπουλος είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή του το 2010 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Κ. Μωραΐτη (ως επιβλέπων), Γ. Παρμενίδη και Ν. Μάρδα.

170 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

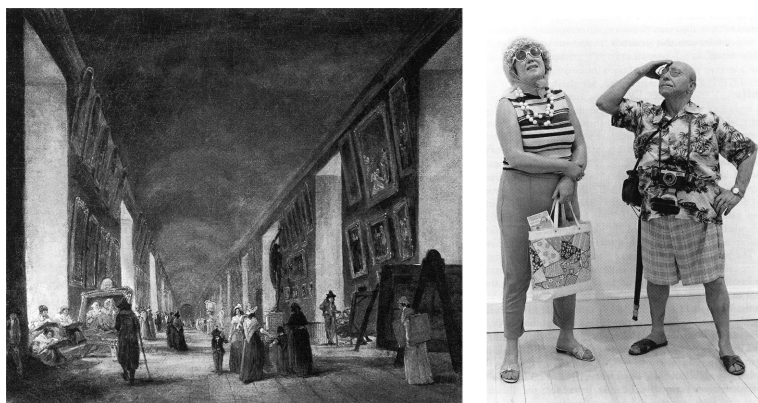
ανάμεσα στον πολιτισμό (civilization) και στους πολιτισμούς (culture), στην κουλτούρα και την αντι-κουλτούρα, στον ορθολογισμό και τον ανορθολογισμό, στο παγκόσμιο και στο τοπικό, ανάμεσα δηλαδή σε αντίρροπες δυνάμεις που αντανακλούν τη διαρκή πάλη ιδεών, ιδεολογιών, θεωριών και πρακτικών. Οι δυνάμεις αυτές αναδεικνύονται με τη μεγαλύτερη έντασή τους στα κοινωνικά κινήματα της δεκαετίας του 1960, στις καπιταλιστικές σχέσεις και στις νέες τεχνολογίες δημιουργώντας ένα περιβάλλον που θέτει τα πάντα υπό διαρκή διαπραγμάτευση.

Το μουσείο στη νεωτερικότητα

Το δημόσιο μουσείο είναι δημιούργημα του νεωτερικού κόσμου, η είσοδος στον οποίο σηματοδοτείται με τη μετάβαση της Δυτικής Ευρώπης από τη δεσποτεία του φεουδαρχισμού στη μεταφεουδαλική οικοδόμηση ενός ανθρωποκεντρικού κοσμοσυστήματος στο νέο πλαίσιο του έθνους-κράτους.

Το νεωτερικό κράτος, καθώς δεν είναι πια ιδιοκτησία του δεσπότη φεουδάρχη, ενσαρκώνει και συγκροτεί την έννοια του «δημόσιου» χώρου, στον οποίο αναλαμβάνει να δώσει μορφή και περιεχόμενο¹. Το μουσείο, με τον δημόσιο χαρακτήρα που αποκτά, γίνεται ένα σημαντικό όργανο στην υπηρέτηση ενός τέτοιου σκοπού. Γίνεται μέσο με το οποίο το έθνος-κράτος επιχειρεί να ενισχύσει την πολιτισμική ομοιογένεια και την εθνική συνείδηση και να προβάλει τις αξίες της νεωτερικότητας, όπως τον ανθρωποκεντρισμό, που εδράζεται στην υποστασιοποίηση του ατόμου, και από αντικείμενο στην ιδιοκτησία του φεουδάρχη γίνεται δρων υποκείμενο, τον θρίαμβο της ελευθερίας επί της τυραννίας και του ορθού λόγου επί των προλήψεων.

Η νεωτερικότητα όμως, καλλιεργώντας ατμόσφαιρα τη βε-



Εικ. 1. Η νέα σχέση μουσείου-κοινωνίας: Από το μουσείο κλειστό σύστημα αυτάρεσκης προβολής και επικύρωσης της πολιτικής και κοινωνικής ισχύος της αστικής τάξης στο μουσείο στο οποίο συγκλίνουν διαφορετικές στάθμες προσδοκιών, γνώσεων και επιθυμιών.

Πηγή: Sharon Macdonald, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Malden, ΗΠΑ, 2006, σελ. 129, 277.

βαιότητα της Δύσης για τη μοναδικότητα και ανωτερότητα του ευρωπαϊκού πολιτισμού, βεβαιότητα που ενισχύεται με τα τεχνολογικά επιτεύγματα, τη Βιομηχανική Επανάσταση και την αποικιοκρατική εξάπλωσή της, αναθέτει στο μουσείο το ρόλο να «διδάξει» τον υπόλοιπο κόσμο ότι για να «εκσυγχρονιστεί» όφειλε να «δουτικοποιηθεί». Το καθιστά όργανο ενίσχυσης της ιδέας ότι ο Ευρωπαίος είναι ο αναπτυγμένος, ο μη Ευρωπαίος ο υπανάπτυκτος, μια κατηγορία σκέψης και συμπεριφοράς που επιχειρεί να συσχετίσει τον «πολιτισμό», όπως εκφράζεται με τον όρο *civilization*², με την ύπαρξη «ανώτερων» φυλών, οι οποίες επιβάλλονται και κυριαρχούν στις «κατώτερες», παραπέμποντας σε μια «κτητική» αντίληψη του πολιτισμού, τον οποίο μόνο ορισμένοι, οι Ευρωπαίοι, κατέχουν και άρα μπορούν να τον μεταλαμπαδεύσουν στους «άλλους».

Η Δύση λοιπόν θεωρούσε ότι μπορεί να μιλήσει με ενοποιη-

172 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

μένη φωνή για λογαριασμό των «άλλων», των αποικιοκρατούμενων λαών, των «μαύρων», των μειονοτήτων, των θρησκευτικών ομάδων. Αυτή η ενοποιημένη φωνή εκφράζεται και με τις μουσειακές μετα-αφηγήσεις, με πλατιά δηλαδή ερμηνευτικά σχήματα και θεωρητικές ερμηνείες μεγάλης κλίμακας, που νομιμοποιούν οικουμενικές και αιώνιες αλήθειες, όπως τις εξέφραζε η νεωτερικότητα. Ωστόσο, πρόκειται ουσιαστικά για μια ενότητα της διαίρεσης, καθώς το σχέδιο της ενότητας υλοποιείται με βάση μια ιστορία και έναν πολιτισμό, τον δυτικό. Αυτό έχει ως συνέπεια το μουσείο να καθοσιώσει τα πρότυπα της «υψηλής» τέχνης και της εθνικής κουλτούρας, να φυλακίσει το πολιτισμικό Άλλο στα στερεότυπα του πρωτογονισμού και του εξωτικού εξορίζοντας κάθε ενοχλητική ετερογένεια.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, μέσα στην κοσμογονία των αλλαγών που συντελούνται σε όλα τα πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας και έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό τους την αμφισβήτηση κατεστημένων αξιών και γενικών παραδοχών του παρελθόντος, το μουσείο δέχεται και αυτό κριτική για τον ελιτίστικο και συντηρητικό χαρακτήρα του, καθώς, παρά το άνοιγμά του, παραμένει ένας χώρος ουσιαστικά κλειστός για τους πολλούς, που δεν βρίσκουν επαρκή λόγο να το επισκεφθούν.

Ο Paul Valery (1871-1945) γράφει με αφορμή την επίσκεψή του σε ένα μουσείο: «Η φωνή μου αλλάζει και βρίσκει ένα επίπεδο που είναι λίγο δυνατότερη απ' ό,τι σε μια εκκλησία, αλλά πολύ πιο ήρεμη από ό,τι στην καθημερινή ζωή. Σύντομα δεν ξέρω πλέον πού έχω έρθει, τι κάνω σ' αυτήν τη μοναξιά, η οποία έχει κάτι από ναό και σαλόνι, νεκροταφείο και σχολείο»³.

Τα νέα καλλιτεχνικά κινήματα βλέπουν το μουσείο ως σύμβολο της συντήρησης. Η ταύτιση των μουσείων με νεκροταφεία από τον Marinetti στο ιδρυτικό μανιφέστο του φουτουρισμού το 1909 αποτυπώνει επιγραμματικά το πνεύμα των νέων καλλιτεχνικών κινήματων, που εκδηλώνουν την αντιπαράθεση

τους στις συμβάσεις της καθιερωμένης τέχνης και της κοινωνίας⁴. Παρά τις ανατροπές που επιφύλασσε ο 20ός αιώνας σε όλα τα επίπεδα, η τέχνη και η κουλτούρα συνεχίζουν να είναι το προνομιακό πεδίο μιας κυρίαρχης ελίτ, που βρίσκει στο μουσείο τη νομιμοποιητική θέση της και επικυρώνει συμβολικά την κοινωνική ανωτερότητά της. Σε αυτό το πλαίσιο, τη δεκαετία του 1960 αναδύονται τα ποικίλα κινήματα της αντικουλτούρας, που αποτελούν τον προάγγελο της μεταγενέστερης στροφής στο μεταμοντερνισμό.

Τα κινήματα της αντικουλτούρας

Η εμφάνιση των λεγόμενων «νέων κοινωνικών κινήματων» της δεκαετίας του 1960 –αντιρατσιστικού, φεμινιστικού, αναγνώρισης μειονοτήτων–, με κορύφωση τον Μάη του '68, ορίζουν σημεία τομής και μείζονες πολιτισμικές αναστατώσεις, που συμβάλλουν στην ανατροπή της παγιωμένης εικόνας του μουσείου, καθώς αναδεικνύουν, μεταξύ άλλων, το θέμα της συστηματικής αποσιώπησης από τις επίσημες μουσειακές συλλογές της κουλτούρας περιθωριοποιημένων και στιγματισμένων ομάδων. Αποτελούν για το παγιωμένο σύστημα «ανωμαλίες», που αποσταθεροποιούν το παράδειγμα του «κλασικού» ελιτίστικου μουσείου και δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την ανάδυση ενός νέου παραδείγματος ασύμβατου (incompatible) με το προηγούμενο, το οποίο αίρει στερεοτυπικά δεδομένα, σύμφωνα με το μεθοδολογικό σχήμα του Τ. Σ. Κuhn «παράδειγμα-ανωμαλίες-νέο παράδειγμα»⁵.

Στη θέση του πολιτισμικού μονολόγου που είχε επιβάλει αρχικά το μουσείο εκφράζοντας με φαντασιακό τρόπο ιδεολογήματα γύρω από τις έννοιες του έθνους, της προόδου, της «υψηλής» τέχνης, ποικίλες, παραδοσιακά αφανείς και περιθω-

174 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

ριοποιημένες κοινωνικές ομάδες αρχίζουν να προβάλλουν τη δική τους ιδιαίτερη πολιτισμική ζωή, τα δικά τους μετα-αφηγήματα και γίνονται ανταγωνιστικό μοντέλο, «αντικουλτούρα», που δρα μεταμορφωτικά στο υπάρχον κοινωνικό, επιστημονικό ή αισθητικό παράδειγμα.

Σχετικά με την αντιπαράθεση κουλτούρας-αντικουλτούρας, ο Umberto Eco σημειώνει: «Η κουλτούρα [...] ευνοεί τη διαμόρφωση του αισθητικού γούστου, φυσικά σύμφωνα με τα πρότυπα της κυρίαρχης τάξης (είναι κουλτούρα να εκτιμάς τον Μπετόβεν και όχι ένα τραγούδι μεθυσμένων, εκτός αν αυτό παίρνει τη μορφή της εθνολογικής έρευνας ή της νοσταλγίας ή της σνομπ αναζήτησης του κιτς). [...] Δεν είναι προσιτή σε όλους [...]. Είναι σημάδι διάκρισης. “Αντικουλτούρα”, σε αυτό το πλαίσιο, μπορεί να είναι μια πολιτική ή κοινωνική δράση που αντιτίθεται σε αυτό το μοντέλο του καλλιεργημένου ανθρώπου, ο οποίος έχει αφοσιωθεί στη λατρεία του ανώφελου. Είναι πράξη αντικουλτούρας να προτείνεις μια λαϊκή ή ακαλλιέργητη τέχνη»⁶.

Στο πλαίσιο λοιπόν της πολιτισμικής αναστάτωσης στη δεκαετία του 1960, μέσα στο οποίο σταδιακά εγκαθιδρύεται ένα νέο δίκτυο σχέσεων ανάμεσα σε θεσμούς, κοινωνικές διαδικασίες, μορφές συμπεριφοράς, συστήματα κανονιστικών αρχών, αναδύεται μια νέα γλώσσα από το θεσμό του μουσείου, που σπάζει τον κώδικα της νεωτερικής δυτικής κοινωνίας, αρχίζει να στρέφεται ενάντια σε στερεότυπα και προκαταλήψεις και να εκφράζεται με τη διάρρηξη του κελύφους των μουσείων και τη διαρκή ώσμωση ανάμεσα στις δράσεις του κτιρίου και σε αυτές του δημόσιου χώρου ως αποτέλεσμα της πολιτισμικής διεύθυνσης.

Αυτή η γλώσσα παίρνει μια παραδειγματική μορφή με το Κέντρο Georges Pompidou (1977), που αντανakλά την κατάκτηση ενός σημαντικού σταθμού στην πορεία εκδημοκρατισμού του θεσμού του μουσείου. Θα χρειαστεί δηλαδή ενάμι-

σης σχεδόν αιώνας για να ολοκληρωθεί από τον πρόεδρο της Γαλλικής Δημοκρατίας Georges Pompidou το αστικό σχέδιο συσχέτισης πολιτισμού και πόλης με τα μουσεία, που άρχισε μόλις την επαύριο της Γαλλικής Επανάστασης, όταν ο υπουργός Εσωτερικών της Γαλλίας Roland σε επιστολή του το 1792 διακήρυξε ότι το μουσείο του Λούβρου «θα πρέπει να είναι προσβάσιμο σε όλους. Να είναι μνημείο εθνικό. Δεν θα υπάρχει ούτε ένα άτομο που να μην έχει το δικαίωμα να το απολαύσει»⁷.

Το μουσείο στη μεταμοντέρνα εποχή

Η αποσύνθεση των μεγάλων αφηγήσεων

Τα κινήματα της αντικουλτούρας αποτέλεσαν τον πολιτισμικό και πολιτικό προάγγελο του μεταμοντερνισμού, ο οποίος εκφράζει μια κοινωνία με μικρότερες συλλογικές βεβαιότητες, καθώς οι μεγάλες γενικευτικές αφηγήσεις της νεωτερικότητας απέδειξαν ότι δεν είχαν κοινό νόημα για όλους, άνδρες και γυναίκες, λευκούς και έγχρωμους, κυρίαρχους και κυριαρχούμενους. Ο κοινωνικός δεσμός δεν είναι καμωμένος από ένα μοναδικό νήμα. «Είναι ένα υφάδι», σημειώνει ο Lyotard, «όπου διαπλέκονται τουλάχιστον δύο είδη, και στην πραγματικότητα ένας απροσδιόριστος αριθμός γλωσσικών παιχνιδιών, που υπακούουν σε διαφορετικούς κανόνες [...] Κανείς δεν μιλάει όλες αυτές τις γλώσσες, δεν έχουμε καθολική μεταγλώσσα»⁸.

Οι καθολικές λοιπόν αφηγήσεις χάνουν τη νομιμοποιητική τους δύναμη, καθώς αυτή τώρα δεν μπορεί να έρθει παρά μόνο από την επικοινωνιακή αλληλενέργεια σ' έναν κόσμο που δεν χαρακτηρίζεται πλέον από ομοιογένεια, αλλά από ετερογένεια, που δεν θεμελιώνεται σε μια «οικουμενική» ανθρώπινη ιστορία γραμμένη από την οπτική της Δύσης, αλλά σ' έναν πλουραλισμό ετερογενών τρόπων ζωής και γλωσσικών παιχνιδιών, που τα

176 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

μουσειακά μετα-αφηγήματα της νεωτερικότητας δεν μας επέτρεπαν να αντιληφθούμε. Έτσι, το μουσείο από χώρος θεμελίωσης της δυτικής, εθνικής ταυτότητας, σταδιακά μετατρέπεται σε πεδίο διαχείρισης της ετερότητας, όπου η ανάδειξη του έτερου και η επιβεβαίωση του ιδίου αναμετρούνται.

Στο σημείο αυτό γεννιέται ένα καίριο ερώτημα: Καθώς το μουσείο απομακρύνεται από τις μεγάλες αφηγήσεις και τα νεωτερικά πεδία του λόγου που αποτέλεσαν τη βάση για τη δημιουργία, εδραίωση και διάδοσή του, ποια είναι η νέα νομιμοποιητική του βάση στη μεταμοντέρνα εποχή; Η απάντηση μπορεί να αναζητηθεί στα νέα δεδομένα που διαμορφώνει η σύγχρονη πραγματικότητα και ορίζουν νέες κάθε φορά βάσεις εκκίνησης: στη διαχείριση της ετερότητας από τον καπιταλισμό, στο αίτημα για μεγιστοποίηση των οικονομικών αποδόσεων και στη σύμπτωση του χωροχρόνου από τις ψηφιακές τεχνολογίες.

Η αναζήτηση νέας νομιμοποιητικής βάσης του μουσειακού θεσμού

Η διαχείριση της ετερότητας από τον καπιταλισμό

Ο μεταμοντερνισμός, όπως επισημάνθηκε, ανοίγει μια ριζοσπαστική οπτική αναγνωρίζοντας την αυθεντικότητα των άλλων φωνών, την ετερότητα, που αποτελεί και την πιο απελευθερωτική και ελκυστική πλευρά του. Η σκέψη του όμως αποδυναμώνεται μέσα σ' έναν κόσμο ετεροβαρών συσχετισμών δυνάμεων, που εξαρτάται από την οικονομική ισχύ ξαναφέροντας μέσω ενός άλλου δρόμου το ζήτημα της διαίρεσης των πολιτισμών με κεφαλαιοκρατικά κριτήρια. «Ο καπιταλισμός μπορεί να μην επινόησε “τον Άλλο”, αλλά σίγουρα τον χρησιμοποίησε»⁹ και τον εκμεταλλεύτηκε μέσα σε μια ενοποιημένη παγκόσμια αγορά, που παρουσιάζεται να καταργεί τις διαφορές ανά-

μεσα στους ανθρώπους, τις κουλτούρες και τις τέχνες τους. Σύμφωνα με τους Horkheimer και Adorno, «η απορρόφηση της ελαφριάς τέχνης από τη σοβαρή τέχνη, ή αντίστροφα, είναι ο λιγότερο σίγουρος τρόπος κατάργησης της αντίθεσής τους, αλλά αυτό προσπαθεί να κάνει η βιομηχανία της κουλτούρας», η οποία «μπορεί να περηφανεύεται γιατί μετέφερε επιδέξια την τέχνη στη σφαίρα της κατανάλωσης»¹⁰.

Ένα τμήμα λοιπόν της νομιμοποιητικής βάσης του μουσείου ανάγεται στο οικονομικό πεδίο, καθώς το μουσείο και η γνώση γίνονται στοιχεία μέσα στην κυκλοφορία του κεφαλαίου και υπακούουν στην αρχή της μεγιστοποίησης της κερδοφορίας. «Όσοι τομείς της έρευνας δεν μπορούν να αποδείξουν τη συνεισφορά τους, έστω και έμμεση, στη μεγιστοποίηση των αποδόσεων του συστήματος αποκόβονται από τις παροχές κονδυλίων και καταδικάζονται σε μαρασμό»¹¹.

Η νομιμοποίηση μέσω της αποδοτικότητας

Η ένταξη λοιπόν του μουσείου στην ανθούσα «πολιτισμική βιομηχανία» σχετίζεται με την αρχή της μεγιστοποίησης των οικονομικών αποδόσεων, στόχος της οποίας «δεν είναι ούτε το αληθές, ούτε το δίκαιο, ούτε το καλό κτλ., αλλά το αποτελεσματικό»¹². Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν χολιγουντιανές ταινίες που αναπαράγουν ιστορικά γεγονότα, όπως οι *Μ. Αλέξανδρος* και *300*, τους δημιουργούς των οποίων δεν τους ενδιαφέρει τόσο η ιστορική πραγματικότητα και η επιστημονική προσέγγιση των ιστορικών γεγονότων, όσο η προβολή τους ως υπερθέαμα. Τα μουσεία, οι πρωταγωνιστές στην προβολή κάθε πόλης, δεν είναι αρχιτεκτονήματα που στεγάζουν μόνο έργα τέχνης, αλλά με τη μορφή και τις δραστηριότητές τους γίνονται δέλεαρ για τους τουρίστες. Πρωτοστατούν στην τουριστική πολιτική, στο πλαίσιο της οποίας ο πολιτισμός έχει ανα-

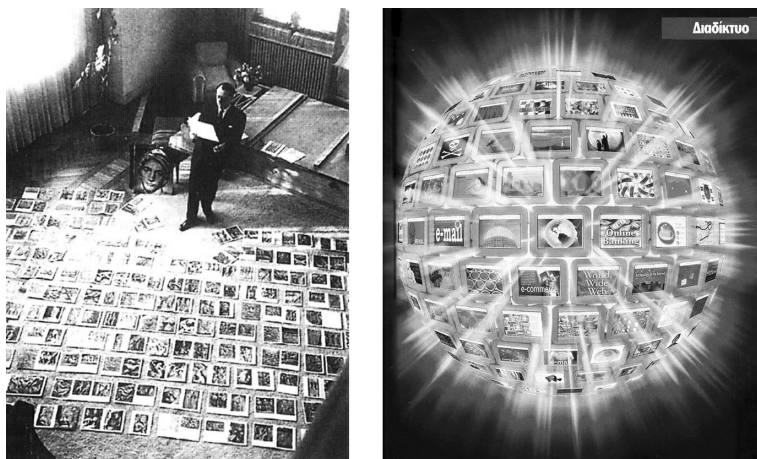
178 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

δειχθεί στο πιο μαζικά παραγόμενο και εμπορεύσιμο προϊόν της παγκόσμιας βιομηχανίας αναψυχής, προϊόν με ανταλλακτική αξία, που προσφέρεται σε όλους, ανεξάρτητα από την καταγωγή και τη μόρφωσή τους.

Η άνοδος λοιπόν του μουσείου μάρκετινγκ αφενός και του κοινωνικού μουσείου αφετέρου διαδραματίζει πιθανώς τον σημαντικότερο ρόλο στο πλαίσιο της δημιουργίας του σύγχρονου μουσείου της μεταμοντέρνας εποχής μας και εξηγεί το λόγο για τον οποίο τα μουσεία δεν είχαν ποτέ πριν ένα τόσο μεγάλο και πολυσυλλεκτικό κοινό όσο σήμερα¹³. Στις μέρες μας, οι αίθουσες ενός μουσείου προσομοιάζουν στις αίθουσες αναχωρήσεων ενός αεροδρομίου, στις οποίες συναντάται ένα ετερόκλητο πλήθος ανθρώπων, με διαφορετικές κουλτούρες, εμπειρίες και νοοτροπίες. Αυτή η σύγχρονη Βαβέλ, στην οποία προσδοκίες, γνώσεις και επιθυμίες διαφορετικής στάθμης συγκλίνουν μέσα στους χώρους της τέχνης, του καφέ και του πωλητηρίου, αποτελεί την πεμπτουσία της μουσειακής εμπειρίας. Γι' αυτό και ο σχεδιασμός του έχει τεθεί στη βάση όχι μόνο της εξεύρεσης του βέλτιστου τρόπου για τη στέγαση των εκθεμάτων, αλλά και της δημιουργίας ενός εκτυφλωτικού τοπίου για τη γενικότερη προβολή και αναβάθμιση μιας περιοχής. Το μουσείο δηλαδή μετατρέπεται, όπως επικρίνουν πολλοί, σε κατασκεύασμα που προσπαθεί με την ελκυστικότητα, προκλητικότητα και ρητορεία του να «πουλήσει» το περιεχόμενό του, «αδιαφορώντας» πολλές φορές γι' αυτό, στο διευρυμένο, ετερόκλητο και πολυποίκιλο κοινό του.

Οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες

Στις συνεχείς μετατοπίσεις των ορίων του μουσειακού θεσμού σημαντικό ρόλο φαίνεται να παίζουν οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες. Κι αν η φωτογραφία σηματοδότησε την αφητηρία μιας



Εικ. 2. Η συμπίεση του χωροχρόνου από τις νέες τεχνολογίες – Το «φανταστικό μουσείο». Πηγή: André Malraux, *Το φανταστικό μουσείο*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, Πλέθρον, Αθήνα 2007, οπισθόφυλλο· περ. *Focus*, τχ. 91 (2007), σελ. 33.

επανάστασης δημιουργώντας, όπως γράφει ο A. Malraux, το «φανταστικό μουσείο» (le musée imaginaire), στο οποίο έχει τη δυνατότητα οποιοσδήποτε να διατηρεί μια «τράπεζα εικόνων» ως υποκατάστατα της εμπειρίας του από τον κόσμο, μπορούμε να αναλογιστούμε την επανάσταση που φέρνουν σήμερα οι τεχνολογίες της πληροφορίας, οι οποίες τείνουν να συνενώσουν την αντικειμενική με την ψηφιακή πραγματικότητα επιφέροντας την κατάρρευση των χωροχρονικών περιορισμών. «Στη διάρκεια των μηχανικών εποχών», σημειώνει ο Marshall McLuhan, «επεκτείναμε το σώμα μας στο χώρο. Σήμερα, έπειτα από έναν αιώνα και πάνω ηλεκτρονικής τεχνολογίας, επεκτείναμε το ίδιο το κεντρικό νευρικό σύστημά μας σ' ένα παγκόσμιο αγκάλιασμα καταργώντας τόσο το χώρο όσο και το χρόνο»¹⁴.

Η ηλεκτρονική αναπαραγωγή και αποθήκευση εικόνων, που αποσπώνται από το πραγματικό πλαίσιό τους για χρήση αυτο-

180 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

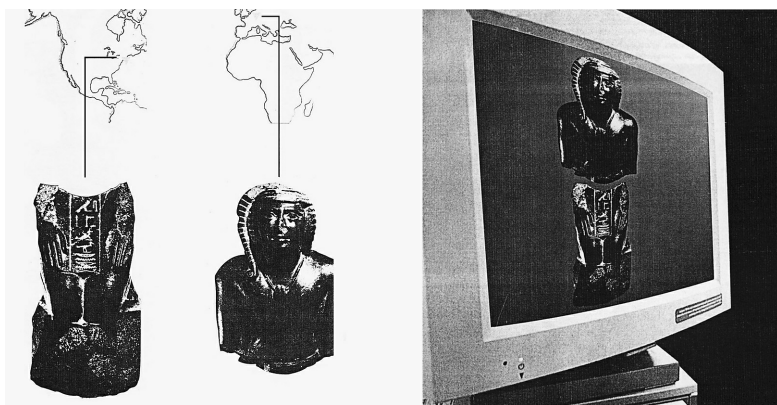
στιγμεί και ανάκτηση σε μαζική βάση, δίνουν υλική υπόσταση στην πρόβλεψη του Paul Valery: «Ακριβώς όπως το νερό, το φυσικό αέριο και το ηλεκτρικό ρεύμα έρχονται στα σπίτια μας από μακριά για να ικανοποιήσουν με ελάχιστη προσπάθεια τις ανάγκες μας, έτσι θα μπορούμε να έχουμε οπτικές ή ακουστικές εικόνες που θα εμφανίζονται και θα εξαφανίζονται με μια απλή κίνηση του χεριού μας»¹⁵.

Ως καθολική συνέπεια, σήμερα το άτομο αποκτά την έμμεση εμπειρία του κόσμου ως ομοιώματος. Η συνύφανση ομοιωμάτων στην καθημερινή ζωή και στην οθόνη του ηλεκτρονικού υπολογιστή συμπαραθέτει διαφορετικούς κόσμους στον ίδιο χώρο και χρόνο συγκαλύπτοντας οποιοδήποτε ίχνος προέλευσης¹⁶.

Αυτή η νέα πραγματικότητα οδηγεί σήμερα σε μορφές μουσείων που συχνά δεν χρειάζονται τα ίδια τα αντικείμενα για να νομιμοποιήσουν τη λειτουργία τους, άλλα μόνο την εικόνα ή τα υποκατάστατα των πραγματικών αντικειμένων. Η αρχιτεκτονική πρόταση για το Νέο Μουσείο του Καΐρου προσφέρει ένα ισχυρό παράδειγμα, καθώς οι ψηφιακές τεχνολογίες καλούνται να συνδράμουν στην εικονική επανένωση όλων των εκθεμάτων του αιγυπτιακού πολιτισμού¹⁷. Σ' αυτό η πραγματική παρουσία των εκθεμάτων συνδυάζεται με την ηλεκτρονική πλοήγηση, η οποία καταφέρνει να συγκεντρώσει με ηλεκτρονικές εικόνες τα αιγυπτιακά εκθέματα που υπάρχουν διάσπαρτα σ' όλο τον κόσμο. Ο επισκέπτης μπορεί με τη χρήση ηλεκτρονικών μέσων να επανασυνθέσει, για παράδειγμα, το άγαλμα του βασιλιά της Αιγύπτου Άμασι, το κεφάλι του οποίου φυλάσσεται στο Γαλατικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, ενώ ο κορμός του στο Κάιρο.

Σ' αυτό το «εικονικό μουσείο», η εκθετική ικανότητα ξεπερνά την κτισμένη αρχιτεκτονική του παραδοσιακού κελύφους, όπως τα λευκώματα της τέχνης στις αρχές του 19ου αιώνα έκαναν «το αχανέστατο Λούβρο να μοιάζει με νησίδα»¹⁸.

Σύμφωνα με τον W. Benjamin, όπως ο κινηματογράφος ανατίναξε μέσα σ' ένα δέκατο του δευτερολέπτου τον κόσμο-φυλακή μέσα στον οποίο ζούσαν μέχρι τότε περικυκλωμένοι οι άνθρωποι, κατά τον ίδιο τρόπο και το εικονικό/ψηφιακό μουσείο ανατίναξε το κέλυφος του παραδοσιακού μουσείου. «Κι έτσι τώρα εμείς, ανάμεσα στα σκόρπια συντρίμια της [έκρηξης], ξεκινάμε αμέριμνοι για ταξίδια γεμάτα περιπέτειες»¹⁹.



Εικ. 3. Από την πεπερασμένη επιφάνεια του παραδοσιακού μουσείου στον απεριόριστο χώρο της ψηφιακής πραγματικότητας.

Πηγή: The Great Egyptian Museum, Graphic project, composition.

Συμπεράσματα

Βιώνουμε μια περίοδο κατά την οποία οι κοινωνικές μορφές και δομές, οι θεσμοί και τα πρότυπα, όλα είναι εξαιρετικά ρευστά· διαθέτουν πολύ μικρό προσδόκιμο ζωής και αδυνατούν να παίξουν το ρόλο ενός σταθερού πλαισίου αναφοράς για την ανθρώπινη δράση.²⁰ Το νέο πνεύμα των καιρών επιτάσσει την

182 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

ευελιξία, τη διαρκή ετοιμότητα για νέες εκκινήσεις, η διαδοχή των οποίων είναι σε μεγάλο βαθμό απρόβλεπτη, καθώς τα πάντα ανασχηματίζονται και επανατίθενται προς διαπραγματέυση. Το σύγχρονο μουσείο εμφανίζεται να εκφράζει πολλαπλές, αντικρουόμενες λογικές αποφάνσεων, καθώς σταδιακά από τα μέσα του 20ού αιώνα αρχίζει να διαμορφώνεται μια κοινωνία στην οποία τίποτα δεν μπορεί να θεωρηθεί παγιωμένο, αμετακίνητο και καθολικό. Σε αντίθεση δηλαδή με το παρελθόν, κατά το οποίο η μορφή, η διάδοση και η αποδοχή του μουσείου στον δυτικό κόσμο οφείλονταν αποκλειστικά στη συμμετοχή του στα νεωτερικά πεδία του λόγου, τώρα ένα πλέγμα αντικρουόμενων στόχων, διεκδικήσεων και αφηγήσεων καθορίζουν τα χαρακτηριστικά του.

Βρισκόμαστε άραγε στην αφετηρία μιας καταλυτικής μεταλλαγής των τυπολογιών, που τερματίζει τη μακρά περίοδο του ορθολογισμού με τους κανόνες του και την ηθική του; Το σίγουρο είναι ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια ρευστή πραγματικότητα, σ' ένα μεταιχμιακό σημείο του πολιτισμού, που θέτει συχνά υπό αμφισβήτηση τόσο καθιερωμένους κανόνες, όσο και την κοινά αποδεκτή, μέχρι πριν από μερικές δεκαετίες λογική.

Σημειώσεις

1. Γεώργιος Δ. Κοντογιώργης, *Νεοτερικότητα και πρόοδος*, Κάκτος, Αθήνα 2001, σελ. 18, 19.

2. Raymond Williams, *Κουλτούρα και ιστορία*, μτφρ. Β. Αποστολίδου, Γνώση, Αθήνα 1994, σελ. 72.

3. «My voice changes and finds a level that is a little louder than in a church but much quieter than it sounds in daily life. Soon I no longer know what I've come to do in this solitude, which has something about it of the temple and the salon, the cemetery and the school» (Robert Lumley, *The Museum Time Machine*, Routledge, Λονδίνο 1988, σελ. 9).

4. Ο Filippo Tommaso Marinetti έγραψε στο μανιφέστο του φουτου-

Η ανάλυση των σύγχρονων μουσείων 183

ρισμού (1909): «Μουσεία, νεκροταφεία! [...] Πραγματικά ταυτόσημα στη φαύλη μείξη χωρίς διακρίσεις τόσων πολλών αντικειμένων άγνωστων μεταξύ τους. Δημόσια κοιμητήρια, όπου κανείς βυθίζεται μονίμως σε ύπνο».

5. Thomas Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, μτφρ. Γ. Γεωργακόπουλος – Β. Κάλφας, Σύγχρονα Θέματα, Αθήνα 2008.

6. *Ελευθεροτυπία*, 6.7.1997, σελ. 50, 51· Umberto Eco, *Sette Anni di Desiderio*, Bompiani, Μιλάνο 1995.

7. Susan Pearce, *Μουσεία αντικείμενα και συλλογές*, μτφρ. Λ. Γυιόκα – Α. Καζάζης – Π. Μπίκας, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2002, σελ. 148.

8. Jean-Francois Lyotard, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 2008, σελ. 104, 105.

9. David Harvey, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας*, μτφρ. Ε. Αστερίου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2009, σελ. 148.

10. Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Διαλεκτική του διαφωτισμού*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Νήσος, Αθήνα 1986, σελ. 158.

11. Jean-Francois Lyotard, ό.π., σελ. 118.

12. Ό.π., σελ. 112.

13. John Elderfield – Glenn D. Lowry, *Imagining the Future of the Museum Modern Art*, Studies in Modern Art 7/Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1998, σελ. 99.

14. Marshall McLuhan, *Understanding Media – The Extensions of Man*, MIT Press, Νέα Υόρκη 1966· David Harvey, ό.π., σελ. 385.

15. Paul Valery, *Pièces sur L'Art*, Παρίσι 1934, σελ. 105· Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα 1978, σελ. 13.

16. David Harvey, ό.π., σελ. 395.

17. Dr Yasser Mansour (επιμ.), *The Grand Museum of Egypt*, Ρώμη/Ιταλία 2001, σελ. 18-22.

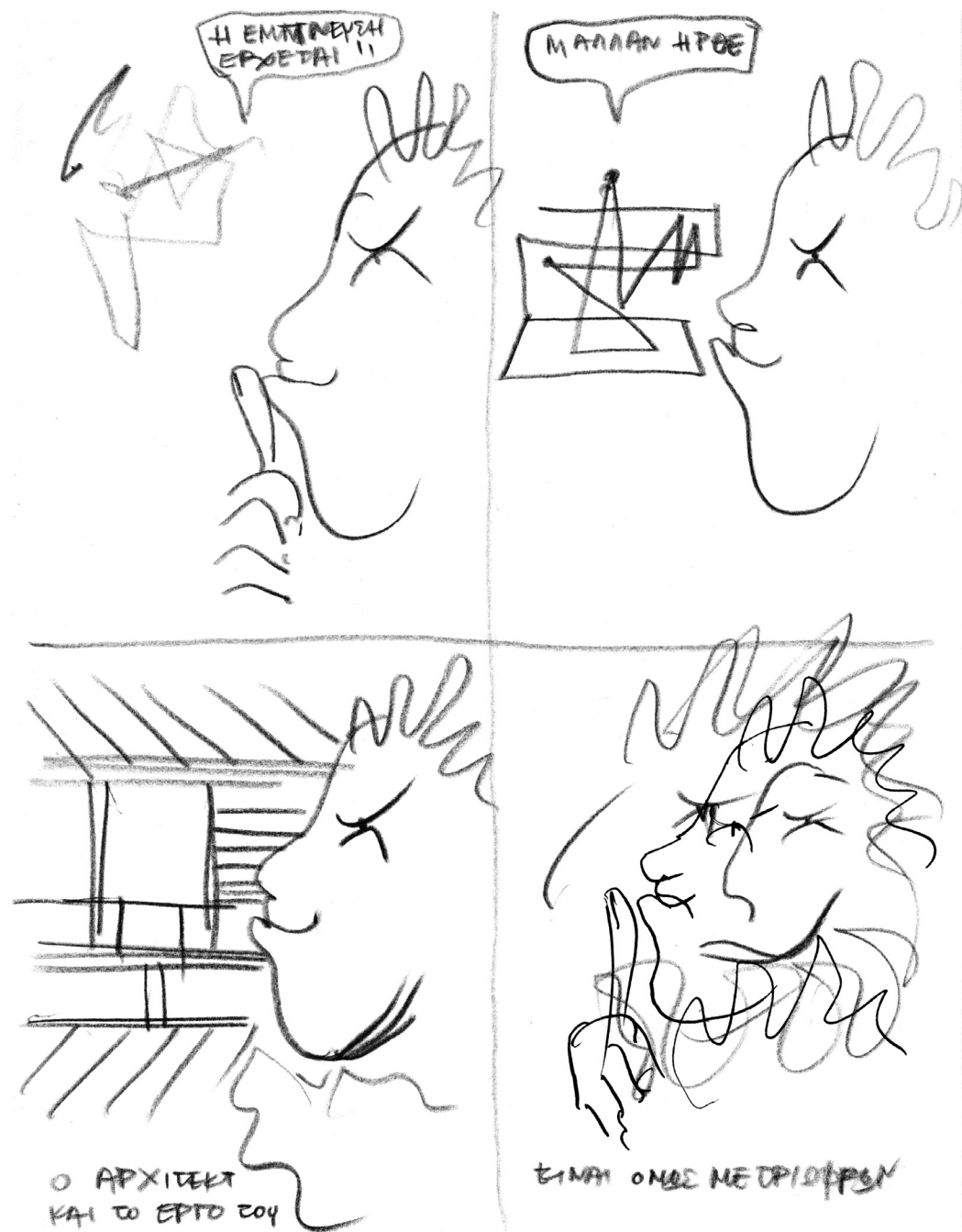
18. André Malraux, *Το φανταστικό μουσείο*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σελ. 207.

19. Walter Benjamin, ό.π., σελ. 32.

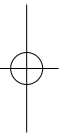
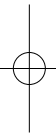
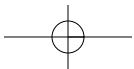
20. Zygmunt Bauman, *Ρευστοί καιροί – Η ζωή την εποχή της αβεβαιότητας*, μτφρ. Κ. Γεώργας, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008.



Γ. Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΙΚΗ, ΥΛΙΚΗ,
ΔΟΜΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ
(Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΑΡΤΗΣΕΩΝ)



Ο τεχνικός χώρος



Νίκος Κουρνιάτης*

9

Η γεωμετρική νοηματοδότηση της αρχιτεκτονικής

Εισαγωγή

Η αναζήτηση της έννοιας του απείρου και των συνθηκών που επικρατούν έξω από το άμεσα αντιληπτό γήινο περιβάλλον αναδεικνύει την εξελικτική πορεία της σημασίας που κατέχει ο χώρος και ο χρόνος στην αντίληψη του κόσμου από την περίοδο του μπαρόκ μέχρι σήμερα. Στην πορεία αυτή διακρίνονται τρεις χαρακτηριστικές φάσεις. Η πρώτη φάση ήταν το μπαρόκ, που εξέφρασε με την πιο αφαιρετική και νοηματική μορφή την ιδέα ότι ο κόσμος μπορεί να ιδωθεί και να εξηγηθεί μέσα από τα μαθηματικά και ειδικά τη γεωμετρία. Ως δεύτερη περίοδος θεωρείται ο ιστορισμός του 18ου αιώνα, κατά την οποία στήνεται μια συναρτησιακή λογική αντιμετώπισης της πραγματικότητας. Τέλος, η τελευταία περίοδος είναι η σύγχρονη εποχή,

* Ο Νίκος Κουρνιάτης είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή του το 2007 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Γ. Παρμενίδη (ως επιβλέπων), Β. Καρασμάνη και Π. Τουρνικιώτη.

190 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

στην οποία ο σχεδιασμός φανερώνει μια διαδικαστική λογική διαχείρισης πληροφορίας.

Οι περίοδοι

Η περίοδος του μπαρόκ εκφράζει πιο έντονα και σε πιο αφαιρετική μορφή, συγκριτικά με τις προηγούμενες ιστορικές περιόδους, την πλατωνική σχέση ιδεατού-φυσικού στοιχείου. Αυτή η στροφή στη σκέψη σχετίζεται με το άνοιγμα του ευκλείδειου στοχασμού στην εκτεταμένη διατύπωσή του, καθώς και στη διατύπωση των προβολικών ιδιοτήτων του χώρου. Ο Πλάτωνας αναφέρει στον *Τίμαιο* ότι, αν το σύμπαν είναι φτιαγμένο με μαθηματικούς νόμους, τότε αυτοί είναι πραγματικά ιδεατοί. Ο πραγματικός κόσμος είναι αντανάκλαση ενός άλλου ιδεατού. Η νέα αντίληψη για τα πράγματα πιστεύει ότι μπορεί να διαβάσει τον κόσμο με μαθηματικά. Πίσω από τα φαινόμενα κρύβονται μαθηματικοί νόμοι, οι οποίοι λειτουργούν ως «μηχανισμοί» διατήρησης της συσχέτισης φαινομενικού-ιδεατού. Η γεωμετρία πέρασε από την ευκλείδεια διατύπωσή της, τη γεωμετρία του *είναι*, στην προβολική, τη γεωμετρία του *φαίνεσθαι*, και αυτό μοιάζει να έγινε παράλληλα με την εγκατάλειψη της αριστοτελικής θεώρησης του κόσμου και του σχολαστικισμού, που χαρακτήρισαν τη σκέψη στο άμεσο παρελθόν και δέχονταν ότι αυτό που υπάρχει είναι το άμεσα παρατηρήσιμο και αντιληπτό από την ανθρώπινη εμπειρία. Αυτήν τη θέση αντικατέστησε σταδιακά κατά τον Μεσαίωνα, με αποκορύφωση το μπαρόκ, η πλατωνική αντίληψη για τον κόσμο, η οποία διαχώρισε το φαινόμενο από το ιδεατό, κάνοντας δεκτή την ύπαρξη δύο ξεχωριστών κόσμων.

Κατά την περίοδο αυτή, η πίστη στην ύπαρξη ενός απομακρυσμένου τόπου προορισμού του ανθρώπου, ευρισκόμενου

Η γεωμετρική νοηματοδότηση της αρχιτεκτονικής 191

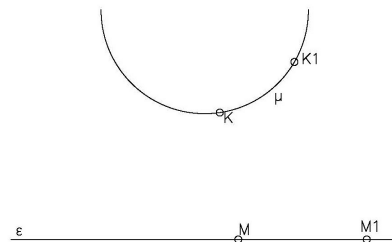
σε θεωρητικά άπειρη απόσταση από το γήινο προσωρινό περιβάλλον του, υποστηρίχθηκε ενισχυτικά από την επιστήμη. Ο Girard Desargues (1591-1661), όταν εξέφρασε γεωμετρικά τις τεχνικές που χρησιμοποιούσαν στην πράξη οι ζωγράφοι και οι αρχιτέκτονες, συνέλαβε τις πρώτες ιδέες μιας γεωμετρικής θεωρίας στο πλαίσιο ενός εκτεταμένου (διευρυμένου) ευκλείδειου χώρου, θεμελιώνοντας την προβολική γεωμετρία.

Η τομή στη σκέψη που εισάγουν η προβολική γεωμετρία και ο Desargues αφορά την ενσωμάτωση του επ' άπειρον σημείου ως ένα πολύ συγκεκριμένο. Πρόκειται για ένα απείρως μακρινό από κάθε άλλο δεδομένο σημείο, το οποίο θεωρείται ότι υπάρχει πάνω στην ευθεία. Η κάθε ευθεία έχει το δικό της τέτοιο σημείο. Οι αποστάσεις γίνονται άπειρες, αλλά πλέον συγκεκριμένες, και η θέση του παρατηρητή παίζει ρόλο. Επίσης, το κάθε σημείο σε αυτήν τη θεώρηση του χώρου κινείται επάνω στην ευθεία και δεν είναι σταθερό. Όταν ένα σημείο κινείται σε μια ευθεία του προβολικού επιπέδου, αυτό ολοένα και περισσότερο απομακρύνεται από τη θέση εκκίνησής του. Όλο και πλησιάζει το επ' άπειρον σημείο της ευθείας, μέχρι που εμφανίζεται πάλι να πλησιάζει προς το σημείο εκκίνησής του, ερχόμενο από την άλλη πλευρά της θέσης εκκίνησης και κινούμενο χωρίς να έχει αλλάξει κατεύθυνση στην κίνησή του. Από αυτή την παρατήρηση προκύπτει ότι οι ευθείες στην προβολική γεωμετρία είναι κλειστές γραμμές που περιέχουν το επ' άπειρον σημείο.

Τα σημεία K και KI ορίζουν δύο περιοχές πάνω στη μ (Εικόνα I): η μία περιέχει το επ' άπειρον σημείο της ευθείας και η άλλη, που βρίσκεται ανάμεσα στα δύο σημεία, δεν το περιέχει. Όσο απομακρύνονται τα K και KI πάνω στο τόξο, τόσο αυξάνεται το μήκος της πεπερασμένης απόστασής τους, χωρίς αυτό να σημαίνει όμως ότι μειώνεται το μήκος της απόστασης μέχρι το επ' άπειρον σημείο. Το σημείο αυτό του απείρου, αν και

192 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Εικ. Ι.



έχει συγκεκριμένη θέση πάνω στο τόξο και η εποπτεία του είναι άμεση, δεν αποτελεί ένα σημείο η απόσταση του οποίου από οποιοδήποτε άλλο μπορεί να μετρηθεί. Είναι παρόν, αλλά απρόσιτο. Η απόσταση από το K1 στο K, η οποία περιέχει το επ' άπειρον σημείο, παρουσιάζει ασυνέχεια κατά μήκος της γραμμής του τόξου. Παρουσιάζει την, κατά τον Gilles Deleuze (1925-1995), πτύχωση. Στη θέση του απείρου, η γραμμή και, κατ' επέκταση, ο χώρος παύουν να έχουν συνοχή. Το σημείο μεταπηδά από το ένα άκρο στο άλλο, υπενθυμίζοντας για λίγο την άυλη υπόστασή του.

Αυτού του είδους η προβολική αντιμετώπιση των γεωμετρικών αντικειμένων, δηλαδή των σημείων και των ευθειών, θυμίζει την μπαρόκ θεώρηση του κόσμου, σύμφωνα με την οποία ο Θεός είναι μια ουσία που βρίσκεται έξω και σε άπειρη απόσταση από οποιονδήποτε γήινο τόπο και από οποιαδήποτε γήινη κατάσταση. Η μετάβαση από τον γήινο κόσμο στον επουράνιο υπονοεί ένα σημείο καμπής. Παρουσιάζει δηλαδή ένα είδος ασυνέχειας, που χαρακτηρίζει και τις προβολικές ευθείες στην περιοχή του απείρου τους.

Η τέχνη και η αρχιτεκτονική της περιόδου εκφράζουν την ανησυχία για την εξασφάλιση της ύπαρξης αυτού του απομακρυσμένου τόπου, καθώς και την τάση νοητικής διασύνδεσης με αυτόν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αναλογική αλλοίωση χώρων, ώστε να δίνουν την αίσθηση ενός κανονικού



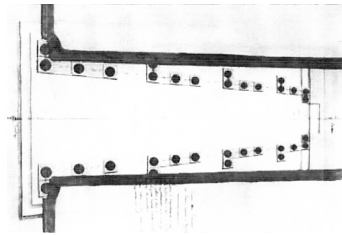
Εικ. 2.

χώρου όταν κάποιος τους παρατηρεί από ένα σημείο. Η στοά του Borromini στο Palazzo Spada στη Ρώμη (1653) αποτελεί ένα τέτοιο παράδειγμα (Εικόνα 2). Η στοά συνδέει δύο χώρους στα δύο άκρα της. Σκοπός του Borromini ήταν ο σχεδιασμός αυτής της μετάβασης. Έπρεπε να μοιάζει κανονική, αλλά να είναι αλλοιωμένη. Πράγματι, σύμφωνα με αναλυτικές μελέτες και αποτυπώσεις του χώρου, το έδαφος της στοάς έχει κλίση περίπου $5,5^\circ$.¹ Η οροφή επίσης χαμηλώνει από μπροστά προς τα πίσω. Οι πλαϊνοί τοίχοι συγκλίνουν μεταξύ τους από μπροστά προς τα πίσω. Όλα τα επίπεδα που ορίζουν τη στοά είναι λοξά και κεκλιμένα, ώστε, όταν κάποιος την παρατηρεί από μπροστά, από την είσοδο, αυτά να φαίνονται οριζόντια και παράλληλα μεταξύ τους (Εικόνες 3 και 4).

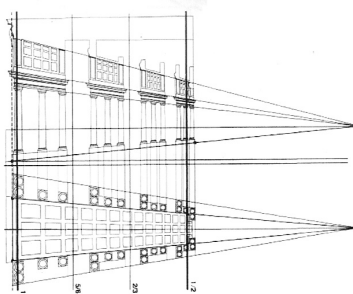
Γενικά, η τεχνική της κατασκευής ενός χώρου με εντεινόμε-

194 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Εικ. 3.

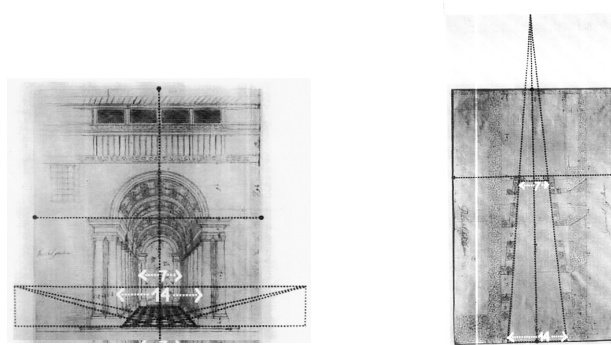


Εικ. 4.



νη προοπτική είχε ως προϋπόθεση η προοπτική κάτοψη του ιδεατού χώρου να αποτελεί την πραγματική υλοποιημένη κάτοψη. Η προοπτική εικόνα της στοάς από το σημείο οράσεως παρείχε όλα τα υψόμετρα των διαφόρων στοιχείων, σε οποιοδήποτε σημείο της κάτοψης κι αν αυτά βρίσκονταν (Εικόνα 5). Οι αλλοιωμένες εικόνες ορθογώνιου και κυκλικού σχήματος αντικειμένων αντιμετωπίστηκαν ως μη αλλοιωμένες εκδοχές κάποιων στρεβλών αντικειμένων και έτσι κατασκευάστηκαν. Ο μη αλλοιωμένος χώρος είναι ο ιδεατός και αυτός που τελικά αντιλαμβάνεται κάποιος όταν στέκεται στη θέση παρατήρησης.

Σκοπός ήταν να ταυτιστεί το φαινόμενο (η όψη) με την ιδέα (με το πλατωνικό *είναι*). Για την επίτευξη αυτής της ισορροπίας μεταξύ όψης και ιδέας επιχειρείται η στρέβλωση του πραγματικού (του πλατωνικού φυσικού στοιχείου). Ο Πλάτωνας στο *Σοφιστή* κάνει λόγο για τους γλύπτες και την *ανάποδη στρέβλωση*



Εικ. 5.

του πραγματικού, ώστε η εικόνα να πλησιάσει την ιδέα. Απέναντι σε αυτήν τη συμμετρική δομή βρίσκεται η ασυμμετρία, που χαρακτηρίζει το βίωμα στην κίνηση μέσα σε τέτοιους χώρους. Όταν κάποιος σταθεί στην είσοδο και κοιτάξει προς την έξοδο, αποκομίζει την εντύπωση ενός ορθοκανονικού χώρου. Αντίθετα, όταν σταθεί στην έξοδο και κοιτάξει προς την είσοδο, η αίσθηση ενός παραμορφωμένου χώρου εντείνεται σε μεγάλο βαθμό. Έχει την αίσθηση ενός χώρου περισσότερο παραμορφωμένου από όσο πραγματικά αυτός είναι. Πρόκειται δηλαδή για ένα χώρο ασύμμετρο, ένα χώρο που έχει προσανατολισμό-κατεύθυνση.

Αυτή η προσπάθεια για διασύνδεση της καθημερινής εμπειρίας των ανθρώπων με την αλήθεια της φύσης έκανε τους μαθηματικούς και τους γεωμέτρες στα μέσα του 18ου αιώνα, στη δύση της σκοτεινής και χαρακτηρισμένης από έντονη εσωτερικότητα εποχής του μπαρόκ, να ερευνούν τη γεωμετρία του χώρου με μια αναλυτική διάθεση. Τόσο ο Ελβετός μαθηματικός Leonhard Euler (1707-1783), όσο και ο Γάλλος μαθηματικός και ο φιλόσοφος René Descartes (1596-1650) συνέβαλαν στην

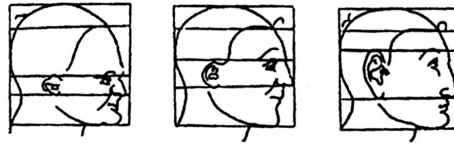
196 Οι χώροι μετά τον I. Λιάπη

ανάπτυξη μιας θεωρίας για πιο αναλυτική προσέγγιση των γεωμετρικών οντοτήτων του κόσμου².

Κυρίως ο Euler ήταν εκείνος που όρισε κάποιες μεταβλητές με στόχο να ερευνήσει και να ανακαλύψει εκ νέου την κάθε γνωστή επιφάνεια σημείο σημείο. Έτσι γεννήθηκε η αναλυτική γεωμετρία, σύμφωνα με την οποία, θέτοντας τιμές στις μεταβλητές μιας εξίσωσης, εντοπίζονται σημεία πάνω στην καμπύλη, την οποία αυτή η εξίσωση αντικαθιστά. Αυτό που πέτυχε η αναλυτική προσέγγιση ήταν η ταύτιση του παρατηρητή με την καμπύλη, υπό την έννοια ότι η ανθρώπινη σκέψη άρχισε να εργάζεται αναλυτικά, χρησιμοποιώντας την ίδια γλώσσα κωδικοποίησης με τις μορφές των αντικειμένων και με μέσο τη βεβαιότητα που εξασφαλίζουν οι αριθμοί. Έτσι, από την περιγραφή καμπύλων και επιφανειών, η γεωμετρία πέρασε στη διερεύνηση συναρτήσεων, οι οποίες ήταν απαραίτητες για την παραμετρική παρουσίαση των μορφών που περιέγραφαν. Οι οντότητες αποδεσμεύτηκαν από τη μορφή τους και η ανθρώπινη ανάγκη για εποπτεία εξασθένησε. Η μορφή γεννήθηκε μέσα από τα σημεία της, μέσα από τη σημασία της, και εκείνο που απασχόλησε ήταν η αναλλοίωτη εξίσωσή της ή, αλλιώς, η δομή που την όριζε. Η εξίσωση συγκέντρωνε όλη την ομάδα των πιθανών μορφών που δύναται να πάρει ένα αντικείμενο.

Αυτή η συναρτησιακή λογική που εισήγαγε ο Euler ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την έννοια της ευθείας γραμμής ως άξονα ο οποίος έθετε ένα μέτρο σύγκρισης για τη θέση των σχημάτων σε ένα σύστημα και την κατάστασή τους. Ο χώρος ήταν ορισμένος εξ αρχής, ανεξάρτητος από αντικείμενα και έτοιμος να δεχτεί οντότητες οι οποίες θα μεταβάλλονταν με ελέγξιμο τρόπο μέσα του, σύμφωνα με τις εξισώσεις τους και τα διανύσματα του χώρου. Έτσι, εισήχθηκε μια γραμμική αξονομετρική αντίληψη για το χώρο, στην οποία βασίστηκε αργότερα ο σχεδιασμός, κυρίως κατά το μοντέρνο κίνημα. Ο χώ-

Εικ. 6.



ρος προϋπάρχει και δέχεται οντότητες που μεταβάλλονται με βάση κάποιους κανόνες.

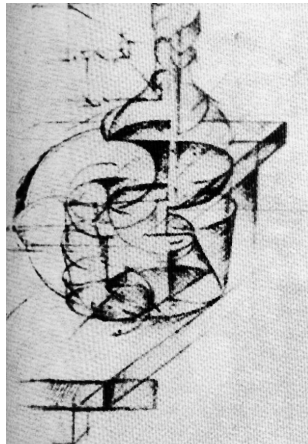
Ανάλογες προσπάθειες παραμετροποίησης μιας μορφής, και συγκεκριμένα της ανθρώπινης, είχαν γίνει στο παρελθόν από τον Da Vinci και τον Durer, όταν, για παράδειγμα, ο τελευταίος κατασκεύασε τον 16ο αιώνα ένα πλέγμα γραμμών για να ορίσει τη φυσική καμπύλη του περιγράμματος ενός ανθρώπινου κεφαλιού³ (Εικόνα 6). Με τον τρόπο αυτό έδειξε ότι κάθε πρόσωπο μπορούσε να ιδωθεί ως ο κατάλληλος παραμετρικός μετασχηματισμός ενός δοσμένου θέματος.

Τα διάφορα ρεύματα του ιστορισμού όρισαν την εποχή και το έργο τους σε σχέση με δύο τόπους: με αναφορά στο παρελθόν και σκέψεις προς το μέλλον. Παρατήρησαν το πώς μεταβάλλεται η αντίληψη που επικρατεί στο κάθε παρόν σε συνάρτηση με το χρόνο. Ο μοντερνισμός δημιούργησε με στόχο το σχεδιασμό της αντίληψης του κόσμου για τον κόσμο στο παρόν του, καθώς επίσης και της εύρεσης ενός μηχανισμού πρόβλεψης στο σχεδιασμό για τη μεταβολή της αντίληψης αυτής στο μέλλον.

Η έννοια του μηχανισμού στο σχεδιασμό εμφανίστηκε ήδη κατά το πέρασμα από την προηγούμενη φάση προς το μοντερνισμό. Το τέλος του 19ου και οι αρχές του 20ού αιώνα χαρακτηρίστηκαν από τη χρήση της ευθείας γραμμής ως σύμβολο-άξονα, που υποδεικνύει τη σχέση μεταξύ δύο στοιχείων, ή ως αγωγό, που οδηγεί νοητά από το ένα στοιχείο στο άλλο.⁴ Η διάλυση της ύλης είναι από τα βασικά ενδιαφέροντα του φουτουρισμού (Εικόνα 7). Εκείνο που έχει σημασία δεν είναι τα

198 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Εικ. 7.

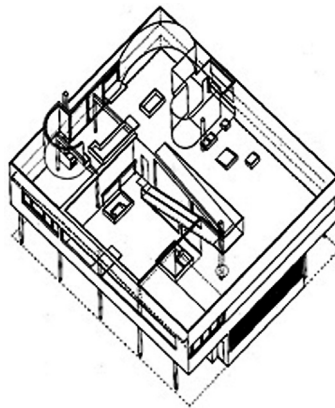


όρια της φόρμας, αλλά η συμπεριφορά της⁵. Τα όρια ελαχιστοποιούνται στα απαραίτητα, για να υποδηλώσουν την ύπαρξη μιας μορφής. Υπό αυτή την έννοια, η ευθεία γραμμή αποδεδευσμεύεται από την ευκλείδεια ιδιότητά της και παρουσιάζεται ως μεταβαλλόμενο σύμβολο στα χέρια των φουτουριστών, σύμβολο που μεταβάλλεται σύμφωνα με κάποιους κανόνες, όπως εκείνους που διέπουν τη λειτουργία μιας μηχανής. Στη γεωμετρία αντίστοιχα, ο David Hilbert μετέτρεψε σε σύμβολα τις έννοιες «σημείο-γραμμή-επίπεδο», αναδεικνύοντας έτσι το μηχανισμό της γεωμετρικής σκέψης πίσω από τα γεωμετρικά αντικείμενα.

Ο μοντερνισμός ξεκινά με την ευθεία γραμμή –άξονα και αγωγό– και τη χρησιμοποιεί για να σχεδιάσει στο παρόν με κριτήρια αντοχής στο χρόνο. Ουσιαστικά, σχεδιάζει την αντίληψη του κόσμου για τον κόσμο ή, πιο σωστά, το στίγμα που θα αφήσει η αντίληψη του κόσμου για τα δημιουργήματα της μοντέρνας εποχής στο μέλλον. Σχεδιάζονται η κοινωνική αντίληψη για το χώρο και η νοοτροπία του κόσμου και της κοινωνίας, παίρνοντας σχεδόν τη μορφή μιας εξίσωσης, ώστε αυτά τα δημιουργήματα να αντέξουν στο χρόνο. «Πρέπει να δημιουρ-

γήσουμε τη νοοτροπία», αναφέρει ο Le Corbusier⁶ στο *Vers une Architecture*, όταν αναπτύσσει την επιχειρηματολογία του υπέρ της τυποποιημένης κατοικίας. Αναφέρεται στην εμφύσηση της νοοτροπίας να κατοικεί ο κόσμος τέτοιες κατοικίες. Αναφέρεται στο σχεδιασμό μιας κοινωνικής βούλησης και, κατ' επέκταση, δράσης. Τέλος, η νέα κατοικία συνδέεται με την ανθρώπινη ύπαρξη μέσω της αισθητικής των εργαλείων που συνοδεύουν την ύπαρξή της.⁷ Το αναλογικό σύστημα Modulor, που ο ίδιος προτείνει, κάνει ακριβώς αυτό. Ως εκ τούτου, θα οφείλει να κρατήσει για πάντα, όσο διαρκεί και η ύπαρξη του ανθρώπου στη Γη. Πρόκειται λοιπόν για κατοικίες ο τύπος των οποίων ταιριάζει με τον ανθρώπινο τύπο και ως προς αυτό είναι τυποποιημένες και συμβατές με τα εργαλεία-μηχανές που ο άνθρωπος παράγει καθ' ομοίωσή του.⁸ Τέτοιες ιδέες εκφράστηκαν αφορώντας το σύνολο της κοινωνίας.

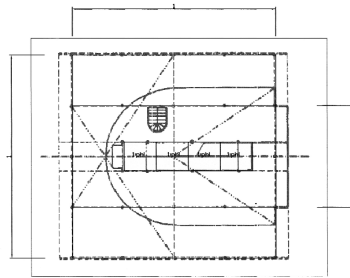
Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της περιόδου αποτελεί η Villa Savoye στο Poissy, έξω από το Παρίσι. Η σχέση της γραμμής με το χώρο, αλλά και η κίνηση επάνω στη γραμμή εκφράστηκαν κυρίως μέσα από την αξονομετρική προβολή. Στην αξονομετρική απεικόνιση, εκείνο που έχει μεγάλη σημασία είναι η



Εικ. 8.

200 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Εικ. 9.

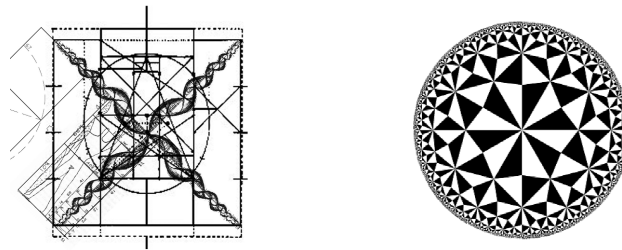


αρχή των αξόνων, το σημείο $[x, y, z] = 0$, που αποτελεί την αρχή ανάπτυξης του συνόλου. Τα σχέδια αναπτύχθηκαν σε σχέση με ένα σημείο αναφοράς, την αρχή $[x, y, z]$ του τρισσορθογωνίου συστήματος των αξόνων, το οποίο είναι απολύτως συμβατό, συμβαδίζει με την αξονομετρική αναπαράσταση (Εικόνα 8).

Τα στοιχεία που ανήκουν στο σύστημα DOMINO οργανώνονται παράλληλα στους άξονες. Το σύστημα των υποδιαίρεσεων χαρακτηρίζεται από συνοχή και όλοι οι αριθμοί ανήκουν σε μια ομάδα, δημιουργώντας ένα πέρασμα από τη σχέση 1:1, μέσω της 1:2, στην αναλογία της χρυσής τομής 1:Φ (Εικόνα 9). Ενδιαφέρον έχει ότι οι αριθμοί γίνονται όλο και πιο πολύπλοκοι και οι σχέσεις απομακρύνονται από την αναλογία του τετραγώνου 1:1 όσο πλησιάζουμε προς το σημείο αναφοράς 0,0,0, το οποίο χωροθετείται στο κέντρο της κάτοψης του κτιρίου. Το πέρασμα από το 1 προς το Φ μοιάζει να κινείται χωρικά, μετασχηματίζοντας το εξωτερικό, την ολότητα και τη μοναδικότητα του πραγματικού-φυσικού περιβάλλοντος, σε μια εσωτερική ιδεατή σχέση, που εκφράζεται από τον αριθμό Φ και από την ανύπαρκτη υλικά αρχή των αξόνων.

Με τη σκέψη αυτή η υλοποιημένη δομή (το κατασκευαστικό σύστημα DOMINO) μεσολαβεί μεταξύ του ακέραιου 1 και του ανύπαρκτου 0, και μαζί με τη δράση του κατοίκου, δημιουργεί ένα σύστημα που διαπερνά εν δυνάμει όλες τις ενδιάμεσες θέ-

Η γεωμετρική νοηματοδότηση της αρχιτεκτονικής 201



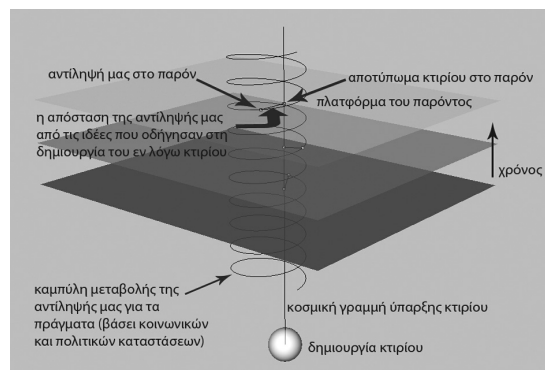
Εικ. 10.

σεις – ίσως άπειρες. Η υλοποίηση δηλαδή της ιδέας μεσολαβεί μεταξύ δύο καταστάσεων απουσίας ύλης: του 1 και του 0. Εδώ έγκειται το νόημα της ελευθερίας της κάτοψης, μιας ελευθερίας δράσης μέσα στα όρια που θέτουν το φυσικό και το ιδανικό-ιδεατό στοιχείο.

Η παραπάνω ανάλυση της Villa Savoye μπορεί να έχει ισχύ και συμβολικό χαρακτήρα στο επίπεδο της κάτοψης. Αν οριστεί ένας τρίτος άξονας κάθετος στο επίπεδο αυτό, τότε αυτός μπορεί να είναι ο άξονας του χρόνου. Κάθε θέση του οριζόντιου επιπέδου πάνω στον άξονα θα συμβολίζει το εκάστοτε παρόν. Πρόκειται για μια πλατφόρμα που κινείται συνεχώς προς τα επάνω. Από τη στιγμή που δημιουργείται ένα κτίριο, αφήνει το αποτύπωμά του σε όλες τις χρονικές στιγμές, μέχρι την κατάρρευσή του. Επίσης, η αντίληψη που έχει ο κάτοικος ή ο επισκέπτης του κτιρίου για το ίδιο το κτίριο άλλοτε διαμορφώνεται κοντά στις ιδέες που το δημιούργησαν κι άλλοτε απομακρύνεται από αυτές. Με τον όρο *αντίληψη* εννοούμε εδώ τη δυναμική σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ των ανθρώπων και του χώρου και το πώς μεταβάλλεται αυτή σχετικά με την αρχικά σχεδιασμένη προδιάθεση από το δημιουργό του κτιρίου. Σε κάθε παρόν, αυτή η μεταβολή αφήνει επίσης το στίγμα της. Άλλοτε παρατηρείται σχετικά μεγάλη απόσταση από τις ιδέες που χαρακτηρίζουν το κτίριο, κι άλλοτε μικρότερη (Εικόνα 11).

202 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

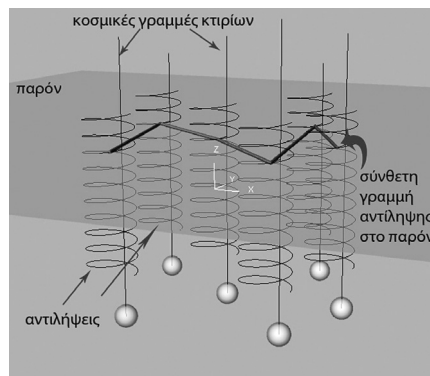
Εικ. 11.



Όσο πιο κεντροβαρική θέση κατέχει ο άξονας του χρόνου μέσα στην καμπύλη της αντίληψής μας (όσο πιο κοντά στο κέντρο της βρίσκεται), τόσο πιο σταθερή είναι η αντίληψή μας σε σχέση με το κτίριο.

Η σύνθεση των αντιλήψεών μας με αφορμή διαφορετικά ερεθίσματα, όπως αυτές διαμορφώνονται στο παρόν, δημιουργεί ένα σύστημα. Οι θέσεις μας ως προς τα κτίρια και τις ιδέες που έρχονται από το παρελθόν φαίνεται να αναδιαμορφώνονται με το πέρασμα του χρόνου. Η σύνθετη γραμμή της αντίληψης, ως το σύνολο των θέσεων και αντιλήψεων απέναντι στα εν λόγω κτίρια, αναδιαμορφώνεται επίσης (Εικόνα 12). Η σύνθετη γραμμή της αντίληψης αποτελεί ένα ανοικτό, τοπολογικού χαρακτήρα σύστημα, το οποίο δέχεται νέα δημιουργήματα, μεγαλώνοντας έτσι το μήκος και ίσως την πολυπλοκότητά της, αφού με το πέρασμα του χρόνου νέα κτίρια-ερεθίσματα προστίθενται σε αυτήν. Κάθε νέο κτίριο στο εκάστοτε παρόν, αν μπορεί να αφήνει το αποτύπωμά του σε κάθε «παρόν» και δεν αποδυναμώνεται η ουσία του, τότε επηρεάζει τη γραμμή της αντίληψής μας σε βαθμό που να την ορίζει εκ νέου. Η γραμμή αυτή μπορεί να αυξομειώνεται σε μήκος και να αλλάζει σχήμα.

Το στίγμα όμως που θα αφήσει το κτίριο στο εκάστοτε πα-



Εικ. 12.

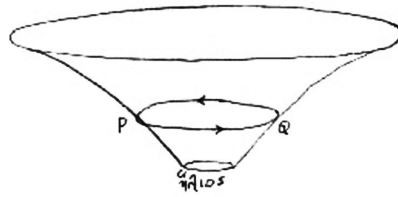
ρόν είχε απασχολήσει το δημιουργό ήδη από τη διαδικασία του σχεδιασμού. Ο Le Corbusier είχε προσπαθήσει να προβλέψει τη διατήρηση του στίγματος σε κάθε παρόν, για να εξασφαλίσει τη μακροβιότητα του κτιρίου, αποτρέποντας την έλλειψη ενδιαφέροντος και την πιθανή κατάρρευση του κτιρίου.

Οι σκέψεις αυτές δεν απέχουν πολύ από την έννοια της σχετικότητας των πραγμάτων και των εννοιών. Αυτή η θεωρία αναδεικνύεται τώρα. Στις αρχές του 20ού αιώνα δημοσιεύεται η ειδική θεωρία της σχετικότητας (1905) και ολοκληρώνεται η διατύπωση της γενικής θεωρίας της σχετικότητας του Αϊνστάιν. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η βαρύτητα δεν αντιμετωπίζεται ως δύναμη, αλλά ως έμφυτη ιδιότητα (καμπυλότητα) του χωροχρόνου. Μικρά σωματίδια όπως οι πλανήτες κινούνται σε τροχιές γύρω από τον Ήλιο όχι λόγω της έλξης του, αλλά επειδή στον καμπυλωμένο χωρόχρονο γύρω από τον Ήλιο δεν υπάρχουν ευθείες κοσμικές γραμμές. Η βαρύτητα εδώ έχει το ρόλο της αντίληψής μας, όπως αυτή περιγράφεται πιο πάνω (Εικόνες 13 και 14).

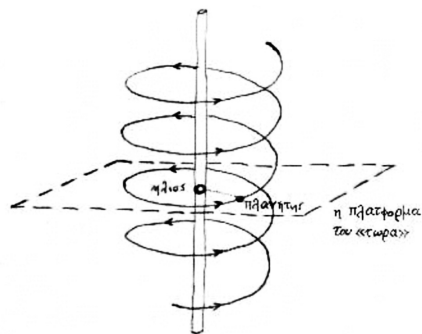
Το σύστημα αναλογιών του μοντέρνου κινήματος είχε καταφέρει ακριβώς αυτό: να σχεδιάσει το πώς θα μεταβάλλεται η βαρύτητα ενός κτιρίου στην αντίληψή μας κατά το πέρασμα

204 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Εικ. 13.



Εικ. 14.



του χρόνου. Ίσως αυτός ήταν ο σκοπός και της μελέτης των μνημείων του παρελθόντος. Σε αυτό προσβλέπουν επίσης τόσο ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας του, όσο και η ευελιξία και η ελευθερία στην κάτοψη. Οι ανάγκες του ανθρώπου μπορεί να εξελιχθούν μακροπρόθεσμα, αλλά όχι και η μορφή και οι αναλογίες του σώματός του. Μοιάζει λες και η αντίληψή μας διαγράφει μια προκαθορισμένη τροχιά μέσα στο χρόνο –ίσως βάσει της εξέλιξης των κοινωνικών και πολιτικών αναγκών που αλλάζουν– και σχεδιάζεται το πώς θα σχετίζεται αυτή η αντίληψη με το δημιουργήμα-κτίριο σε κάθε παρόν, σε κάθε μελλοντικό χρονικό στιγμιότυπο.

Η ανάγκη για κατάκτηση του απείρου οδήγησε στη νέα θεώρηση του κόσμου, στον οποίο τόσο ο χώρος όσο και ο χρόνος είναι συνεχώς ασυνεχείς, κοκκώδεις. Πρόκειται για χωροχρονικά στιγμιότυπα που διαδέχονται το ένα το άλλο και ανάμεσά

Εικ. 15.



Εικ. 16.



τους δεν υπάρχει τίποτα. Ένας νοητός παραλληλισμός μπορεί να γίνει με το νερό. Ανάμεσα σε δύο γειτονικά μόρια νερού δεν υπάρχει νερό. Σύμφωνα με μια τέτοια αντίληψη για τον κόσμο, η ύλη μοιάζει να μην έχει σημασία, αλλά εκείνο που αναδύεται ως σημαίνον είναι η σχέση ύπαρξης-ανυπαρξίας (Εικόνα 15).

Η δομή αυτής της σχέσης ανασυντίθεται, ως δομή κάποιας πληροφορίας, παρέχοντας εν δυνάμει κάθε στιγμή διαφορετική εικόνα για τα πράγματα. Εκείνο που φαίνεται να καθορίζει τα πράγματα κάθε φορά είναι η αναλογία διάδρασης μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο ανυπαρξίας. Υπό την έννοια αυτή, ούτε ο χώρος ούτε ο χρόνος έχει νόημα και μπορεί να μην υπάρχει.⁹ Η ύπαρξη δεν εξαρτάται καθόλου από την υλική υπόσταση του αντικειμένου. Ένα αντικείμενο μπορεί να υπάρχει για όσο χρόνο σχετίζεται είτε με ανθρώπους είτε με άλλα αντικείμενα, με κάποιον τρόπο φανταστικό ή πραγματικό. Η προσωρινή μορφή του αντικειμένου είναι μια εκδοχή της ύπαρξής του και καθορίζεται από το βαθμό και το είδος της σχέσης που επιδιώκουμε να συνάψουμε με αυτό (Εικόνα 16). Οι μορφές μετατρέπονται σε εικόνες πληροφοριών. Η πληροφορία προϋπάρχει και εικάζεται μια μορφή.

Η εξίσωση που επιστράτευσε το μοντέρνο κίνημα για την παραγωγή χώρων μοιάζει να λειτουργεί διαρκώς, δίνοντας και παίρνοντας τη μορφή από το αντικείμενο. Στην περίπτωση του

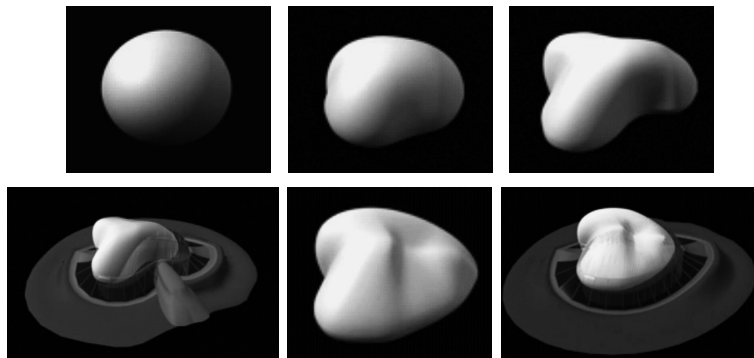
206 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

ηλεκτρονικού σχεδίου, κάθε λειτουργία του χειριστή φαίνεται πως σημαίνει κάτι για το πρόγραμμα και ταυτόχρονα συμβολίζει κάτι άλλο στη σκέψη του. Το πραγματικό και το φανταστικό συνεργάζονται για να διατηρούν επίκαιρη την πληροφορία του σχεδίου μέσα από αλληπάλληλους συμβολισμούς. Το ίδιο το αρχείο μοιάζει να συμβολίζει τη συνύπαρξη αυτών των δύο καταστάσεων. Υπό αυτή την έννοια, η μορφή ενός αντικείμενου είναι αναλώσιμη και αποκομμένη από το ίδιο το αντικείμενο. Υπάρχει όσο το αφορά κάποια διαδικαστική σχέση. Κάτι τέτοιο θυμίζει την έννοια του πραγματικού που αποδίδει στα πράγματα ο Lacan¹⁰, για τον οποίο πραγματικό είναι η χωρίς εικόνα ουσία των πραγμάτων, το αντικείμενο απαλλαγμένο από κάθε εικασία μορφής.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αρχιτεκτονικής τάσης αντιμετώπισης του θέματος αποτελεί το έργο του Greg Lynn, ο οποίος τονίζει¹¹ τη σημασία της έλλειψης μορφής για τα πράγματα. Για αυτόν, η μορφή οφείλει να είναι κάθε φορά επίκαιρη και, ως εκ τούτου, να μεταβάλλεται συχνά, σύμφωνα με τις ανάγκες της λειτουργίας, να μπορεί να κατανέμεται διαρκώς με διαφορετικό τρόπο, σε βαθμό που να χάνει τη σταθερή της εικόνα, να είναι διαρκώς άμεσα μεταβλητή. Αυτό εκφράζεται μέσα από το σπίτι που σχεδίασε, το κέλυφος του οποίου μεταμορφώνεται διαρκώς, χωρίς να χάνει τη συνοχή του, ανάλογα με την επιθυμία του κατοίκου του (Εικόνα 17).

Η κωδικοποιημένη πληροφορία ορίζει μία και μοναδική συνθήκη ύπαρξης του χώρου και του χρόνου. Αυτή η κοκκώδης αντίληψη έχει οδηγήσει σε ένα συνεχές παρόν. Τα άτομα, ως η ελάχιστη ποσότητα ύλης, είναι αιώνια. Υπήρχαν στο παρελθόν, υπάρχουν και θα υπάρχουν. Ως εκ τούτου, είναι άχρονα. Το μέλλον και το παρελθόν, όπως και το αλλού σε σχέση με ένα εδώ, δεν έχουν νόημα. Υπάρχει μόνο μια κατάσταση 0-1 και μόνο στο τώρα.

Η γεωμετρική νοηματοδότηση της αρχιτεκτονικής 207



Εικ. 17.

Σημειώσεις

1. Camillo Trevisan, «The Borromini Gallery in Palazzo Spada, Rome – Ideal Regular Model and Deformed Real Model – Abacus of the Perspective Deformations», στο <http://www.camillotrevisan.it/borromi/base3e.htm>.
2. John Tabak, *The History of Mathematics – Geometry: The Language of Space and Form*, Facts on File, 2007, σελ. 135.
3. L. March – G. Stiny, «Spatial Systems in Architecture and Design – Some History and Logic», *Environment and Planning B: Planning and Design*, τόμ. 12 (1985), σελ. 33.
4. Reyner Banham, *Θεωρία και σχεδιασμός την πρώτη μηχανική εποχή*, μτφρ. Ι. Λιακατάς, Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2008, σελ. 156.
5. Ό.π., σελ. 148-159.
6. Le Corbusier, *Για μια αρχιτεκτονική*, μτφρ. Π. Τουρνικιώτης, Εκκρεμές, Αθήνα 2004, σελ. 187, 196.
7. Ό.π., σελ. 187.
8. Ό.π., σελ. 194.
9. Leonard Mlodinow, *Το παράθυρο του Ευκλείδη*, μτφρ. Β. Σακελλαρίου, Κάτοπτρο, Αθήνα 2007, σελ. 259.
10. Νίκος Σιδέρης, *Αρχιτεκτονική και ψυχανάλυση – Φαντασίωση και κατασκευή*, Futura, Αθήνα 2006, σελ. 146.
11. Σοφία Βυζοβίτη, «Η αρχιτεκτονική της πτύχωσης – Οντολογία

208 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

και γενεαλογία μιας νέας πρακτικής», στο Σ. Βεργόπουλος – Α. Καλφόπουλος (επιμ.), Αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και ψηφιακές τεχνολογίες, Εκκρεμές, Αθήνα 2007, σελ. 43.

Κατερίνα Μιχαλοπούλου*, Αντώνης Τουλούμης**

10

Δομικές συσχετίσεις μουσικής και αρχιτεκτονικής έκφρασης Η ρυθμική περιγραφή της ζωοφόρου του Παρθενώνα

Όταν έβαλαν (οι Έλληνες) το ρυθμό μέσα στο λόγο, αυτήν τη βίαιη δύναμη που ανασυντάσσει όλα τα άτομα της φράσης, που σ' αναγκάζει να διαλέξεις προσεκτικά τις λέξεις και που δίνει στις σκέψεις σου νέο χρώμα κάνοντάς τες πιο σκοτεινές, πιο παράξενες και πιο απόμακρες, υπάκουαν σίγουρα σε μια δεισιδαίμονα ωφελιμότητα! Μέσω του ρυθμού έπρεπε να αποτυπωθεί βαθύτερα στους θεούς μια ανθρώπινη επιθυμία, γιατί είχαν παρατηρήσει πως ο άνθρωπος θυμάται καλύτερα ένα στίχο παρά μια ανθρώπι-

* Η Κατερίνα Μιχαλοπούλου είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή της το 2002 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από του καθηγητές του ΕΜΠ: Κ. Μωραΐτη (ως επιβλέπων), Γ. Πεπονή και Στ. Σταυρίδη.

** Ο Αντώνης Τουλούμης είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή του το 2003 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Β. Ξένου (ως επιβλέπουσα), Γ. Πεπονή και Α. Μπαλτά.

210 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

νη κουβέντα. Πίστευαν επίσης πως ακούγονταν πιο μακριά με το ρυθμικό τικ τακ· η ρυθμική προσευχή έμοιαζε να φθάνει κοντύτερα στα αυτιά των θεών. Προπαντός όμως ήθελαν να επωφεληθούν από εκείνη τη στοιχειώδη κυριαρχία που υφίσταται ο άνθρωπος όταν ακούει μουσική: ο ρυθμός είναι ένας εξαναγκασμός, σου γεννάει μια ακατανίκητη επιθυμία να υποχωρήσεις και να συμμετάσχεις· το ρυθμό δεν τον ακολουθούν μόνο τα πόδια αλλά και η ψυχή – πιθανόν μάλιστα, συμπεράναν, και η ψυχή των θεών! Ήθελαν λοιπόν να εξαναγκάσουν τους θεούς με το ρυθμό και να ασκήσουν μια δύναμη πάνω τους: έριχναν στους θεούς την ποίηση σαν μαγική θηλιά...

F. Nietzsche, *Η χαρούμενη επιστήμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, Αθήνα 2010, σελ. 130-132.

Μια από τις πρωτοτυπίες του περίκλειου δωρικού Παρθενώνα ήταν η ιωνική ζωοφόρος που κοσμούσε το σηκό του καθ' όλο το μήκος της εξωτερικής περιμέτρου¹. Με τα 160 συνεχή μέτρα των ανάγλυφων του αφηγηματικού της πεδίου, τις πάνω από 360 ανθρώπινες και θείκες και τις πάνω από 220 ζωικές μορφές που εικονίζει, η ζωοφόρος θεωρείται η μεγαλύτερη γλυπτική σύνθεση όλων των εποχών². Σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη, το αναπαριστώμενο θέμα αναφέρεται στην πομπή των Παναθηναίων. Τόσο ο χαρακτήρας του θέματος –αναπαράσταση μιας κίνησης–, όσο και η σκηνοθεσία του και η συσχέτισή του με το μνημείο και τον τρόπο αντίληψής του συνηγορούν στην πεποίθηση ότι πρόκειται περί ενός έργου συντεθειμένου χρονικά, ενός έργου που διαβάζεται σαν παρτιτούρα.

Σε αντίθεση με τη δωρική ζωοφόρο³, που διέτρεχε την εξωτερική περίμετρο του κτιρίου και μπορούσε να είναι ορατή μετωπικά, η ιωνική ζωοφόρος ήταν ορατή με δυσκολία, κυρίως από το εσωτερικό της στοάς που σχημάτιζε η δωρική κιονοστοιχία. Λόγω της θέσης της, δεν ήταν ποτέ αντιληπτή στο σύ-

νολό της, αλλά πάντα σχετιζόταν με τον κινούμενο παρατηρητή. Σε αυτό συντελούσε και η χαμηλή ένταση του φωτισμού που, εκτός των άλλων, έδινε τη δυνατότητα να σχεδιάζεται το θέμα στο οποίο κάθε φορά εστιάζοταν η προσοχή –του περιπατητή–, ακόμη και μέσω των χρωματισμών.

Παρά τις απόψεις που τη θεωρούν περισσότερο ανάθημα και λιγότερο έργο προορισμένο να βλέπεται, τόσο η ελαφρά κλίση όλου του ανάγλυφου προς τον υποτιθέμενο θεατή, όσο και ο χειρισμός του θέματος μας πείθουν για το αντίθετο.

Συγκεκριμένα, διακρίνουμε μια αναλογία ανάμεσα στην πραγματική κίνηση της πομπής των Παναθηναίων και την αναπαριστώμενη κίνηση της ζωοφόρου⁴. Η έναρξη της πομπής στη ζωοφόρο πραγματοποιείται στη νοτιοδυτική γωνία του κτιρίου. Φαινομενικά διαρθρώνεται σε δύο κλάδους. Οι μορφές του πρώτου κλάδου, του βόρειου, γίνονται αντιληπτές από τον περιπατητή να κινούνται από τα δεξιά προς τα αριστερά. Η κίνηση αυτή, σύμφωνα με τους κανόνες της σκηνοθεσίας, μαρτυρά την άφιξη του κινούμενου. Έτσι, κατά τη διέλευση του περιπατητή στη βορειοδυτική γωνία του ναού, η πομπή έρχεται προς αυτόν και στη συνέχεια τον ακολουθεί.

Η φαινομενική συμμετρία των δύο κλάδων, που καταλήγουν στο μέσο της ανατολικής πλευράς, καταργείται, λόγω του τρόπου με τον οποίο γίνονται αντιληπτοί. Διότι στην αντίληψη του περιπατητή οι μορφές του νότιου κλάδου κινούνται από τα αριστερά προς τα δεξιά σε σχέση με την κίνησή του, δηλώνοντας σκηνοθετικά πως η πομπή φεύγει. Δημιουργείται έτσι μια αίσθηση κυκλικής διάρθρωσης της σύνθεσης και αέναης κίνησης.

Οι προηγούμενες σκέψεις υπονοούν πως η σύλληψη και ο σχεδιασμός της ιωνικής ζωοφόρου του Παρθενώνα αποσκοπούν, εκτός των άλλων, στην οργάνωσή της ως χρονικού έργου. Θα συνεχίσουμε την ανάλυσή μας έχοντας ως εργαλεία τις τρεις θέσεις του H. Bergson για την κίνηση, όπως αυτές δια-



212 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

τυπώνονται από τον G. Deleuze στο έργο του *Cinema I: The Movement-Image*.

Όταν ο Bergson εικονογραφεί τη συζήτηση για το χρόνο στο έργο του *Ύλη και μνήμη*, θεωρεί τις χρονοφωτογραφίες του É.-J. Marey ως κατασκευές της εικόνας του χρόνου. Υποστηρίζει ότι, κατά την οργάνωση διαδοχικών γεγονότων στη συνείδησή μας, δημιουργούμε γι' αυτά μια τέταρτη διάσταση, που την ονομάζουμε ομοιογενή χρόνο, το συνδυαστικό υλικό ανάμεσα στο χώρο και τον πραγματικό χρόνο, τη διάρκεια. Ως τέτοια οργάνωση, κάθε κίνηση είναι το αποτέλεσμα δύο παραγόντων, του χώρου και του χρόνου. Υπό αυτήν τη θεώρηση, η σωματική κίνηση ορίζεται ως ακολουθία των θέσεων που καταλαμβάνει το σώμα κατά τη διάρκεια μιας ακολουθίας στιγμών.

Σε αυτό τον τεμαχισμένο και ακινητοποιημένο χρόνο που εγκαθιστούν οι χρονοφωτογραφίες, ο Bergson θέτει τη μνήμη, η οποία στερεοποιεί σε αισθητές ποιότητες τη συνεχή ροή των πραγμάτων. Συγκεκριμένα, αναφέρει: «Αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως κίνηση είναι μόνο ασυνέχεια, η οποία χωρικά καθίσταται συνεχής στη συνείδησή μας». Στην υποκειμενική της θεώρηση, η κίνηση εμφανίζεται ως εμπειρία, μια ψυχική δήλωση, κάτι αδιαίρετο και πρωτογενές⁵.

Η σύγκριση της χρονοφωτογραφίας του αλόγου του Marey, με την τέλεια απόδοση του καλπασμού, στη ζωφόρο του Παρθενώνα, κατά τον Bergson, αποτελεί την κρίσιμη διάκριση ανάμεσα στη χρονοφωτογραφία και τη συνείδηση του χρόνου⁶.

Σημειώνει ότι «είναι ο ίδιος κινηματογραφικός μηχανισμός και στις δύο περιπτώσεις (Φειδίας και Marey). Από τον καλπασμό του αλόγου, το μάτι μας αντιλαμβάνεται ένα στοιχειώδες χαρακτηριστικό ή, καλύτερα, ένα σχήμα που μοιάζει να κυριαρχεί σε μια ολόκληρη χρονική περίοδο, αυτή του καλπασμού. Αυτό το σχήμα έχει δείξει η γλυπτική στη ζωφόρο του Παρθενώνα. Αντίθετα, η στιγμιαία φωτογραφία απομονώνει οποια-

δήποτε στιγμή. Τις θεωρεί όλες ίσης αξίας κι έτσι ο καλπασμός του αλόγου μπορεί να αναλυθεί σε όσες διαδοχικές στάσεις θέλει, αντί να τις συνοψίζει σε μια μοναδική στάση, η οποία υποτίθεται ότι φωτίζει μια προνομιακή στιγμή που χαρακτηρίζει μια ολόκληρη περίοδο»⁷.

Τα προηγούμενα μας πείθουν πως η ζωοφόρος μπορεί να θεωρηθεί ένας κινηματογραφικός μηχανισμός. Στη συνέχεια, θα δείξουμε ότι σε αυτήν ο κινηματογραφικός χρόνος δεν ταυτίζεται με τον πραγματικό, όπως συμβαίνει, επί παραδείγματι, στις χρονοφωτογραφίες του Marey. Αντίθετα, ο χρόνος συντίθεται ως εμπειρία μέσω της σύνθεσης του οπτικού με το χρονικό πεδίο. Διότι, σε αντίθεση με τις χρονοφωτογραφίες, στις οποίες καθορίζεται μια αυστηρή σχέση ανάμεσα στο χρόνο και την κίνηση, δηλαδή μια αποσύνθεση της κίνησης μέσα στο χρόνο, στη ζωοφόρο επιχειρείται η ανασύνθεση της κίνησης, ο χρονικός σχεδιασμός της, ο οποίος επιπλέον σχεδιάζεται ως ρυθμικός.

Ουσιαστικά, έτσι οδηγούμαστε στην πρώτη θέση του Bergson για την κίνηση: «Η κίνηση δεν ταυτίζεται με το χώρο που διανύεται». Γιατί ο διανυμένος χώρος ανήκει στο παρελθόν, ενώ η κίνηση συμβαίνει πάντα στο παρόν, είναι η πράξη της διάνυσης. Επιπλέον, όσο κι αν πλησιάσουν δύο θέσεις, η κίνηση συμβαίνει πάντα ανάμεσά τους. Συνεπώς, και οποιαδήποτε προσπάθεια ανασύνθεσης της κίνησης δεν μπορεί να γίνει βάσει θέσεων στο χώρο ή στιγμών στο χρόνο, δηλαδή βάσει ακίνητων τομών. Η ανασύνθεση είναι εφικτή μόνο αν προσδώσουμε στις θέσεις ή στις στιγμές μια αφηρημένη ιδέα διαδοχής. Αυτή είναι η αρχή λειτουργίας της κινηματογραφικής ψευδαίσθησης. Αλλά αυτή είναι και η βασική αρχή σύνθεσης της κίνησης στη ζωοφόρο, δηλαδή η διαδοχική παράθεση στιγμιότυπων που εγγράφουν την εκάστοτε κίνηση⁸.

Στον κινηματογράφο, η κίνηση ανήκει στην ενδιάμεση εικόνα, στην εικόνα που προκύπτει από την προβολή 24 εικόνων το



214 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

δευτερόλεπτο. Στη φυσική πραγματικότητα, η ενδιάμεση εικόνα αποτελεί τη συνθήκη που καθιστά δυνατή την αντίληψη του υποκειμένου. Αυτή η εικόνα ονομάζεται μετείκασμα⁹. Ήδη, σύμφωνα με τον Deleuze, δεν αναφερόμαστε σε μια εικόνα στην οποία προστίθεται κίνηση, αλλά σε μια εικόνα-κίνηση. Αν θεωρήσουμε ότι η εικόνα είναι μια τομή, τότε αυτή η τομή είναι κινητή.

Η ιδέα της *τομής εν κινήσει* αποτελεί τη δεύτερη θέση του Bergson. Για να την κατανοήσουμε, θα την αντιδιαστείλουμε με τον συνήθη τρόπο απόδοσης της κίνησης, τις προνομιακές στιγμές. Στην περίπτωση του Παρθενώνα, η αντιπαράθεση είναι ορατή ανάμεσα στη δωρική ζωοφόρο¹⁰, που κοσμεί την εξωτερική περίσταση του μνημείου, και την εσωτερική ιωνική ζωοφόρο. Οι παραστάσεις της δωρικής ζωοφόρου αποτελούν προνομιακά στιγμιότυπα μαχών, ίδιου θέματος σε κάθε πλευρά του μνημείου. Έτσι, τόσο η κάθε μετώπη, όσο και το σύνολο των μετωπών κάθε πλευράς αποτελούν συνθέσεις που πάντα συνοψίζουν την υποτιθέμενη χρονική περίοδο στην οποία αναφέρονται. Σε αυτή την περίπτωση, κατά τον Deleuze, η κίνηση δεν εκφράζει απλώς και μόνο «μια διαλεκτική» των μορφών, μια ιδεώδη σύνθεση, που της προσδίδει τάξη και μέτρο. Οι μορφές εκφράζουν την πεμπτούσια κάθε περιόδου, ενώ όλο το υπόλοιπο το γεμίζει η μετάβαση από τη μια μετώπη στην άλλη, μετάβαση αδιάφορη καθ' εαυτή.

Αντίθετα, στην ιωνική ζωοφόρο, η σύνθεση της υποτιθέμενης κίνησης δεν πραγματοποιείται μόνο στο επίπεδο της νόησης, αλλά κυρίως στο επίπεδο της αίσθησης. Οι κινήσεις των επιμέρους ομάδων της σύνθεσης (ιππείς, σκαφηφόροι, θαλλοφόροι κ.ά.) μοιάζουν να συντίθενται όχι βάσει κάποιας προνομιακής στιγμής, αλλά σε συνάρτηση με κάποια τυχαία στιγμή. Δηλαδή, όπως στον κινηματογράφο, στιγμές που ισαπέχουν μεταξύ τους επιλέγονται ώστε να δίνουν την αντίληψη της συνέχειας. Βέβαια, στην περίπτωση της ζωοφόρου, ακόμη και οι

φαινομενικά τυχαίες στιγμές είναι σημεία της εκάστοτε κίνησης τα οποία παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όμως έχουν στόχο την παραγωγή ενός όλου που διαρκεί.

Η τελευταία σκέψη μάς οδηγεί στην τρίτη θέση του Bergson για την κίνηση, σύμφωνα με την οποία όχι μόνο η στιγμή είναι μια κινητή τομή της κίνησης, αλλά και *η κίνηση είναι μια κινητή τομή της διάρκειας*, δηλαδή του όλου ή ενός όλου.

Η κίνηση λοιπόν εκφράζει την αλλαγή μέσα στη διάρκεια ή το όλον. Το γεγονός ότι η διάρκεια συνιστά αλλαγή είναι μέρος του ορισμού της. Στον κινηματογράφο, αυτή η συνεχής αλλαγή πραγματοποιείται μηχανικά. Στην περίπτωση της ζωοφόρου, ο μηχανισμός ενεργοποιείται με τη σωματική κίνηση του περιπατητή, δηλαδή η κίνηση δεν είναι, αλλά στην αντίληψή μας καθίσταται κινητή τομή ενός νοητού όλου.

Τελικά, αυτό που ισχυριζόμαστε είναι ότι η ζωοφόρος του Παρθενώνα δεν σχεδιάστηκε ως μια εικόνα που παραπέμπει στην κίνηση και την εξέλιξη της πομπής, αλλά ως μια παράσταση που καταγράφει την ίδια την κίνηση στο χρόνο χρησιμοποιώντας τη ρυθμολογία και τη χορογραφία με μια κινηματογραφική λογική. Η ενεργοποίηση της κίνησης της πομπής προϋποθέτει τη σωματική κίνηση του περιπατητή. Τότε μόνο αποκαλύπτεται και εκτυλίσσεται ζωντανά το γεγονός, έχοντας μάλιστα τον περιπατητή ως συμμετέχοντα-συνοδοιπόρο στην πομπή των Παναθηναίων. Αυτό αποτελεί και μια βασική διαφορά με τον κινηματογράφο, στον οποίο ο παρατηρητής συμπάσχει παθητικά, αλλά δεν συμμετέχει¹¹.

Στη θεωρία της δυτικής μουσικής, μέχρι τα τέλη του προηγούμενου αιώνα, διατυπώθηκε μια σειρά ορισμών που αφορούσαν τον προσδιορισμό του μέτρου και του ρυθμού. Η ορολογία που επικράτησε υιοθετήθηκε από τις υπόλοιπες τέχνες με σκοπό να βοηθήσει και να περιγράψει κοινούς κανόνες οργάνωσης. Ο δανεισμός των όρων έγινε υπό το πρίσμα του



216 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

διαχωρισμού των τεχνών σε χωρικές και χρονικές. Έτσι, η μουσική αφορούσε κανόνες χρονικής οργάνωσης, ενώ η αρχιτεκτονική χωρικής¹². Οι επαναστατικές απόψεις για το ρυθμό, οι οποίες θεμελιώθηκαν με τη μοντέρνα μουσική, μας βοηθούν να αναγνώσουμε με διαφορετικό τρόπο τα ελάχιστα κείμενα που καταγράφουν τη θεωρία της μουσικής στην αρχαιότητα και να διαπιστώσουμε αρκετές ομοιότητες. Η συστηματική ανάπτυξη των τεχνών και στις δυο περιόδους, αλλά και η κοινή προσπάθεια για τη σύγκλισή τους, μας βοηθούν σε μια κατ' αναλογία σύγκριση των δύο περιόδων¹³.

Η άποψη σύμφωνα με την οποία ο ρυθμός οριζόταν ως μια διαδοχή ενοτήτων με συγκεκριμένους κανόνες επανάληψης ώστε να συγκροτούν ένα συνολικό σχήμα αναθεωρείται στις αρχές του 20ού αιώνα. Η νέα άποψη δέχεται το ρυθμό απλώς και μόνο ως διαδικασία τομών χρόνου, αντιληπτών με τις αισθήσεις. Ο ρυθμός πλέον αναφέρεται στην ακολουθία διαστημάτων. Σε αυτήν τη θεώρηση καταλήγει και ο Αριστόξενος ορίζοντας το ρυθμό ως ακολουθία διαστημάτων. Αναφέρει: «επειδή ο χρόνος είναι κάτι άυλο και δεν μπορεί να χωρίσει τον εαυτό του σε διαστήματα, άρα και να προσλάβει από μόνος του ρυθμό, ο ρυθμός εφαρμόζεται στα αισθητά στοιχεία που πραγματώνουν και τέμνουν το χρόνο σε διαστήματα».

Στις σύγχρονες θεωρίες, οι τονισμοί με τους οποίους συντελείται η ρυθμική οργάνωση κατατάσσονται σε ποσοτικούς, δηλαδή αγωγικούς τρόπους που αναφέρονται στη διάρκεια, και σε ποιοτικούς, που διακρίνονται σε δυναμικούς και τονικούς. Στην αρχαία ελληνική ρυθμολογία, τα αισθητά στοιχεία που χωρίζουν το χρόνο σε διαστήματα, τα στοιχεία δηλαδή που λαμβάνουν ρυθμό, ονομάζονται *ρυθμιζόμενα* και είναι ο λόγος, το μέλος και οι *σωματικές κινήσεις*. Τα στοιχεία αυτά περιέχουν αγωγικούς και τονικούς τονισμούς. Δεν περιλαμβάνουν τους δυναμικούς τονισμούς, την ένταση. Στη μετρική, ο ρυθμός



προσδιορίζεται όχι από ένα σχήμα τονισμένων και άτονων συλλαβών, όπως στον νεοελληνικό στίχο, αλλά από ένα σχήμα μακρών και βραχειών συλλαβών. Ο στίχος αντιμετωπίζεται ως μια αδιάλειπτη ροή ήχου και χωρίζεται σε συλλαβές ανάλογα με τη διαδοχή συμφώνων και φωνηέντων, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη καταλήξεις λέξεων ή συντακτικές παύσεις. Τα στοιχεία του μέλους, της μελωδίας δηλαδή, είναι οι νότες και τα διαστήματα. Στο χορό, τα στοιχεία της σωματικής κίνησης είναι τα σημεία, δηλαδή οι χειρονομίες και οι στιγμιαίες κινήσεις, και τα σχήματα, οι κινήσεις και στάσεις του σώματος, οι οποίες διαρκούν μεγαλύτερο χρονικό διάστημα.

Η αδιάλειπτη ροή του σχεδιασμένου ρυθμού εμφανίζεται στην ιωνική ζωοφόρο. Οι μορφές εκτείνονται μόνο κατά την οριζόντια διάσταση, αφού οι δυναμικοί τονισμοί, λόγω έντασης, όπως σε κάθε ρυθμική σύνθεση της εποχής, απουσιάζουν. Τα άλογα, οι ιππείς, οι άνθρωποι που περπατούν, ακόμη και οι θεοί, εγγράφονται στην ίδια ζώνη. Αλλαγές γίνονται κυρίως ως προς την πυκνότητα. Σύμφωνα με τη ρυθμική θεωρία, η πυκνότητα των μορφών δεν υποδηλώνει πλήθος, αλλά ταχύτητα κίνησης.

Στην αρχή της παράστασης, δηλαδή κατά την έναρξη της πομπής, στη δυτική ζωοφόρο η αραιή διάταξη των μορφών προσδίδει στατικότητα στο σύνολο. Το ίδιο ισχύει για τα άλογα. Στη βόρεια πλευρά, οι ιππείς οργανώνονται κατά ενότητες. Οι πρώτες ενότητες διαρκούν περισσότερο υποδηλώνοντας πιο μικρή ταχύτητα. Όσο κατευθυνόμαστε προς τον τερματισμό, οι ενότητες διαρκούν όλο και λιγότερο, άρα η ταχύτητα είναι μεγαλύτερη. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι οι πεζοί ακολουθούν πιο αραιή διάταξη σε σχέση με τα άρματα ή τα άλογα, διότι κινούνται με πιο μικρή ταχύτητα. Η πιο χαλαρή διάταξη αναφέρεται στους ολύμπιους θεούς. Η σύνθεσή τους δεν υποδηλώνει καμία κίνηση. Η αχρονικότητα αποτυπώνεται στην έλλειψη πυκνότητας τόσο στις μορφές όσο και στις θέσεις των σωμάτων τους.



218 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

Για να αποκωδικοποιήσουμε τώρα την ίδια τη σύνθεση, καταφεύγουμε στα λόγια του Αριστόξενου για τα ρυθμιζόμενα: «Καθένα από αυτά που λαμβάνουν ρυθμό ούτε κινείται ούτε ηρεμεί συνεχώς, αλλά εναλλάξ. Η στάση του σώματος, ο φθόγγος και η συλλαβή δηλώνουν ηρεμία, επειδή κανένα από αυτά δεν είναι δυνατόν να το αντιληφθούμε χωρίς την ηρεμία. Την κίνηση τη δηλώνει η μετάβαση από τη μια στάση στην άλλη, από τον ένα φθόγγο στον άλλο και από τη μια συλλαβή στην άλλη».

Εάν η υπόθεσή μας, σύμφωνα με την οποία η ζωοφόρος σχεδιάστηκε με τη λογική της ρυθμολογίας ισχύει, τότε το προηγούμενο κείμενο περιγράφει πλήρως τους κανόνες σύνθεσής της, τους κανόνες που τη διαφοροποιούν από οποιαδήποτε άλλη γλυπτική σύνθεση παλαιότερη, νεότερη, ακόμη και του ίδιου του κτιρίου. «Ο ρυθμός δεν προκύπτει από έναν χρόνο, αλλά η γέννησή του χρειάζεται κάτι προηγούμενο και κάτι επόμενο. Έτσι, την κάθε κίνηση τη δηλώνει η μετάβαση από τη μία στάση στην άλλη». Η κίνηση ενός αλόγου δηλώνεται ως η μετάβαση από τη στάση του σε σχέση με την προηγούμενη και την επόμενη στάση των διπλανών μορφών¹⁴. Η κίνηση ενός πεζού δηλώνεται βάσει μιας μικρής διαφοροποίησης της στάσης του σώματός του σε σχέση με τη μορφή που προηγείται ή έπεται. Οι μορφές που θέλουν να δηλώσουν στάση, όπως είναι οι επόπτες ή κάποια άλογα στην αρχή της πομπής, παρουσιάζονται αυτόνομες και όχι κατά ομάδες¹⁵.

Σύμφωνα με τη σημερινή άποψη, η κίνηση ως φυσική πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου και η εικόνα ως ψυχική πραγματικότητα της συνείδησης δεν θεωρούνται αντιθετικές. Σήμερα, πιστεύουμε ότι η κίνηση δεν μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από την εικόνα της ή, όπως υποστηρίζει ο Husserl, κάθε συνείδηση είναι συνείδηση κάποιου πράγματος. Η άποψη που θέτει τις εικόνες στη συνείδηση, τις δε κινήσεις στο χώρο



καταργείται στην περίπτωση της ζωοφόρου. Εδώ, στην αντίληψη του περιπατητή η κίνηση κατανοείται όχι με την έννοια μιας νοητής μορφής-ιδέας που πραγματώνεται μέσα στην ύλη, αλλά ως αισθητή μορφή (gestalt) που οργανώνει το αντιληπτικό πεδίο σε συνάρτηση με μια αποβλεπτική συνείδηση.

Σημειώσεις

1. Πρόκειται για μια συνεχή γλυπτική σύνθεση, ένα ανάγλυφο ύψους περίπου 1 μέτρου, στην άνω ζώνη του σηκού.

2. Άγγελος Δεληβορριάς, *Η ζωοφόρος του Παρθενώνα – Το πρόβλημα, η πρόκληση, η ερμηνεία*, Μέλισσα/Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, σελ. 15.

3. Πρόκειται για τη ζώνη πάνω από το επιστύλιο της εξωτερικής κιο-νοστοιχίας, που αποτελείται από εναλλασσόμενες μετόπες και τριγλύφα.

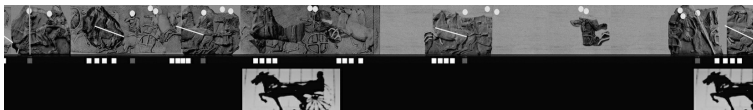
4. Η πραγματική πομπή των Παναθηναίων, αλλά και η κίνηση των περιηγητών διέρχονταν της βορειοδυτικής γωνίας του κτιρίου, εξελίσσονταν παράλληλα στη βόρεια και κατέληγαν στην ανατολική πλευρά, όπου ήταν και η είσοδος του ιερού. Τη νότια πλευρά μπορούμε να τη φαντα-στούμε ως την περιοχή επιστροφής, εκτόνωσης των προηγούμενων.

5. Αντίθετα, η αντικειμενική γνώση της κίνησης δεν μπορεί να είναι ποτέ κάτι παραπάνω από «μια σχέση πολλαπλών πρωτογενών στοιχείων», μια σειρά σημείων στο χώρο. Ο χωροποιημένος χρόνος ως σειρά σημείων είναι μια μάταιη προσπάθεια να συλλάβουμε τη χαμένη κινητικότητα της χρονικής μας εμπειρίας, την περίφημη «διάρκεια» του Bergson.

6. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Les Presses Universitaires de France, Παρίσι 1959.

7. Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, University of California Press, Μπέρκλεϊ/Λος Άντζελες 1992, σελ. 111.

8. Ο Bergson εξηγεί: «Λαμβάνουμε οιονεί στιγμιότυπα της πραγμα-κότητας που παρέρχεται και, καθότι αποτελούν χαρακτηριστικές όψεις της, αρκούμαστε να τα παραθέσουμε στη σειρά σε όλη την πορεία ενός αφηρημένου ομοιόμορφου αόρατου γίνεσθαι που βρίσκεται στο βάθος του μηχανισμού της γνώσης [...] αντίληψη, νόηση, γλώσσα λειτουργούν



220 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

εν γένει με τον ίδιο τρόπο. Είτε έχουμε να σκεφτούμε το γίνεσθαι, είτε να το εκφράσουμε ή να το αντιληφθούμε, κάθε φορά θέτουμε σε κίνηση ένα είδος εσωτερικού κινηματογράφου».

9. Τα κύτταρα-δέκτες του οπτικού μας συστήματος είναι προικισμένα με μια πολύ σύντομης διάρκειας οπτική μνήμη, με την οποία μπορούν για ένα κλάσμα του δευτερολέπτου να διατηρούν την εικόνα και όταν πάψει ο εξωτερικός ερεθισμός.

10. Η δωρική ζωοφόρος αποτελείται από 92 ανάγλυφες τετράγωνες πλάκες, τις μετώπες, που εναλλάσσονται με τρίγλυφα. Στις μετώπες, παρά την ποικιλία των θεμάτων –Τρωικό έπος στη βόρεια πλευρά, Κενταυρομαχία στη νότια, Αμαζονομαχία στη δυτική, Γιγαντομαχία στην ανατολική–, κυριότερο γνώρισμά τους είναι ο μεταξύ άξιων αντιπάλων αγών, αγών αμφίρροπος και γι' αυτό συναρπαστικός και συμβολικός [Μ. Κορρές – Γ. Πανέτσος – Τ. Seki (επιμ.), *Ο Παρθενών – Αρχιτεκτονική και συντήρηση*, ΕΣΜΑ/Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού, Αθήνα 1999, σελ. 14].

11. Βέβαια, σε αυτό συμβάλλει και η θεματολογία της παράστασης. Δηλαδή, ο περιπατητής δεν συμμετέχει σε κάποιο γεγονός που θα ήταν αδύνατο να είναι παρόν, στην αρπαγή μιας αμαζόνας ή στη Γιγαντομαχία, για παράδειγμα, αλλά στην πομπή των Παναθηναίων, όπως όφειλε να κάνει κάθε Αθηναίος.

12. Οι θεωρήσεις αυτές δεν ακολουθούσαν μόνο τη δημιουργική διαδικασία, αλλά συμμετείχαν επίσης στην ερμηνεία και τη θεωρητική διερεύνηση όλων των έργων τέχνης. Έτσι, ο Παρθενώνας περιγράφεται βάσει του μέτρου και του ρυθμού. Ωστόσο, σε αυτά τα οργανωτικά στοιχεία προσδίδονται χωρικές ιδιότητες και μόνο, δηλαδή στατικές-γεωμετρικές ιδιότητες.

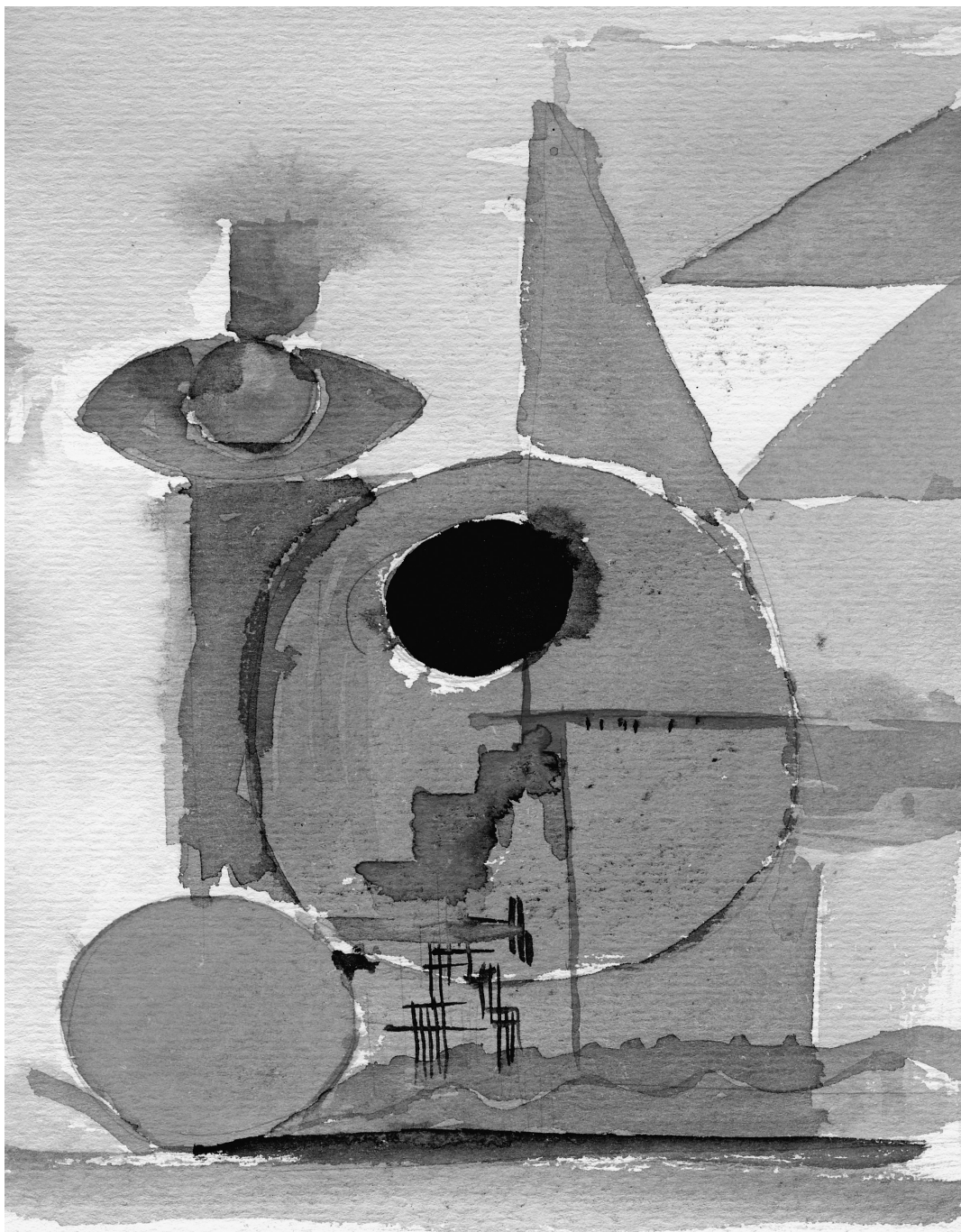
13. Η μουσική εμπειρία δεν μπορεί παρά να περιέχεται και στο σχεδιασμό του Παρθενώνα. Η υποχρεωτική μουσική παιδεία όλων των πολιτών, η εκτίμηση που έτρεφαν για την τέχνη της μουσικής στην αρχαιότητα, αλλά και η παλαιότητά της σε σχέση με τις υπόλοιπες τέχνες, μας οδηγούν στην πεποίθηση ότι οι πρωτοποριακές μουσικές γνώσεις εκείνης της εποχής θα μπορούσαν να έχουν χρησιμοποιηθεί και κατά το σχεδιασμό του Παρθενώνα, αφού πρόθεση των σχεδιαστών του ήταν να συμπυκνώσει και να εκφράσει την έως τότε γνώση.

14. *Σχέση ρυθμού και σχήματος*: Ρυθμός και ρυθμιζόμενο έχει παραπλήσια σχέση με αυτή που έχουν μεταξύ τους το σχήμα και ό,τι παίρνει σχήμα, γιατί, όπως ακριβώς το σώμα παίρνει περισσότερες μορφές σχημάτων αν τα μέρη του τοποθετηθούν διαφορετικά, είτε όλα, είτε μερικά

Δομικές συσχετίσεις μουσικής και αρχιτεκτονικής έκφρασης 221

από αυτά, έτσι και καθετί που προσλαμβάνει ρυθμό παίρνει περισσότερες μορφές όχι από τη δική του φύση, αλλά από τη φύση του ρυθμού. Ο ρυθμός και το σχήμα μοιάζουν μεταξύ τους, καθώς δεν υπάρχουν από μόνα τους (Αριστοξένος, *Άπαντα: Μουσικά έργα*, Κάκτος, Αθήνα 2005).

15. *Σχέση μέτρου (πόδα) και ρυθμού*: Οι χρόνοι που διαφυλάσσουν τη λειτουργία του πόδα και οι διαιρέσεις που γίνονται από τη ρυθμοποιία είναι διαφορετικές έννοιες. Επίσης, πρέπει να προσθέσουμε σε όσα έχουν επιρωθεί ότι οι χρόνοι κάθε πόδα παραμένουν ίσοι όσον αφορά τον αριθμό και το μέγεθός τους, ενώ οι διαιρέσεις που γίνονται από τη ρυθμοποιία παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία (Ο.π.).



Ελευθερία Τσέλιου*

11

Πολυκατοικίες: Κατοίκηση στο κέντρο της Αθήνας

Οι πολυκατοικίες διεκδικούν πρωταγωνιστικό ρόλο στην αρχιτεκτονική εικονογραφία της Αθήνας και αποτελούν από τα πλέον αναγνωρίσιμα αστικά πρότυπα του αθηναϊκού κέντρου. Επισημαίνοντας τη δυναμική παρουσία τους στην πόλη, ο Kenneth Frampton είχε εκφράσει στον πρόλογο του έργου του *Μοντέρνα αρχιτεκτονική* την άποψη ότι «η ατέλειωτη επανάληψη αυτών των αδιάφορων κτιρίων δημιουργεί τελικά ένα ιδιαίτερα πολιτισμένο επίπεδο αστικής δόμησης χωρίς όμοιο σε οποιοδήποτε μέρος του σύγχρονου κόσμου»¹. Ο K. Frampton εντόπισε εύστοχα την ιδιαιτερότητα των αθηναϊκών πολυκατοικιών στη μαζική ανέγερσή τους, διότι αυτές δεν είναι σημαντικές για το κέντρο τόσο ως μεμονωμένες μονάδες, όσο ως ενότητες που προβάλλουν τη φυσιογνωμία και προσδιορίζουν την ταυτότητα της πόλης. Ωστόσο, το κέντρο της Αθήνας δεν

* Η Ελευθερία Τσέλιου είναι αρχιτέκτονας και ξεκίνησε τη διατριβή της το 2002 με τριμελή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές του ΕΜΠ: Σ. Ξενόπουλο (ως επιβλέπων) και Στ. Σταυρίδη, και την καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας Β. Τροβά.

224 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

είναι απλώς ένα εκθετήριο πολυκατοικιών. Επομένως, το ερευνητικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει η μελέτη των πολυκατοικιών του δεν έγκειται μόνο στη μεγάλη ποσοτική έκταση που αυτές καταλαμβάνουν. Εντοπίζεται σε επίπεδο χρήσης των πολυκατοικιών και νοηματοδοτείται διά των ζωτικής σημασίας για τον άνθρωπο λειτουργιών της κατοίκησης, που προδιαγράφονται και εγγράφονται στα όρια των πολυκατοικιών. Επιπλέον, στην περίπτωση της Αθήνας, είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η διευρυμένη έννοια του όρου *κατοίκηση*, διότι στο κέντρο συνθίζεται η μετατροπή των διαμερισμάτων σε επαγγελματικές στέγες με βάση τις εκάστοτε ανάγκες ή η ανάμειξη χρήσεων κατοίκησης και εργασίας, κάτι το οποίο αφαιρεί από τις πολυκατοικίες κάθε ψήγμα προσδιορισμού της λειτουργίας τους βάσει της αποκλειστικής χρήσης κατοικίας. Επιπρόσθετα, εν μέσω των ασφυκτικών συνθηκών αστικής διαβίωσης που επιβάλλουν οι αναδιαμορφούμενες κοινωνικοοικονομικές περιστάσεις, η πεισματική επιβίωση της πολυκατοικίας σε μια κοινωνία χωρίς αστικές καταβολές είναι ένας ακόμη παράγοντας που καθιστά καίρια και ελκυστική την ερευνητική ενασχόληση με το μοντέλο κατοίκησης που αναπαράγει χωρικά ο εν λόγω κτιριακός τύπος. Ταυτόχρονα, ενόψει της ποιοτικής και ποσοτικής κρίσης που διέρχεται η πολυκατοικία, αναδεικνύεται η ανάγκη επαναπροσδιορισμού των συμβατικών μοντέλων αστικής κατοίκησης, καθώς και παραγωγής νέων γνώσεων σχεδιασμού της αστικής κατοικίας, ώστε αυτή να ανταποκρίνεται στην πολλαπλότητα των εξελισσόμενων πρακτικών κατοίκησης.

Με στόχο τη διερεύνηση της αυτοτελούς χωρικής και κοινωνικής αξίας που έχει η αστική κατοίκηση, στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής καταβάλλεται η προσπάθεια να αποκωδικοποιηθούν τα ίχνη του *κατοικείν* και να αποσαφηνιστούν οι δεσπόμενες πρακτικές κατοίκησης σε διαμερίσματα του κέντρου της Αθήνας. Σύμφωνα με τη βασική σύμβαση της έρευ-

νας, το διαμέρισμα μπορεί να εξεταστεί ως χωρική, κοινωνική και πολιτιστική κατασκευή, βάσει του θεωρητικού πλαισίου και των μεθόδων ανάλυσης της *συντακτικής θεωρίας του χώρου* (*space syntax theory*)². Η εν λόγω θεωρία διατυπώθηκε από τους ακαδημαϊκούς Hillier και Hanson στο έργο τους *The Social Logic of Space*, με στόχο τη μορφολογική διερεύνηση της χωρικής διαμόρφωσης κτιρίων και αστικών ιστών, και την αναπαράσταση με αριθμητική και γραφική μορφή των κανόνων που ενσωματώνονται στο χώρο, καταδεικνύοντας στοιχεία για τις κοινωνικές προθέσεις των κατασκευαστών τους και την πολιτισμική χρησιμοποίησή τους. Η *συντακτική θεωρία* προτάσσει τον ισχυρισμό ότι η κοινωνία ενυπάρχει στη μορφή του χώρου και συνοψίζεται στην παραδοχή ότι η κοινωνική άρθρωση του *κατοικείν* διαμεσολαβείται από χωρικούς κανόνες και συντακτικές ιδιότητες εγγεγραμμένες στην υλική υπόσταση του χώρου, οι οποίες διαμορφώνουν τα μοτίβα συμπαρουσίας των ανθρώπων σε αυτόν και σχηματίζουν μια γλώσσα κοινωνικών εννοιών. Στο πλαίσιο αυτής της παραδοχής, η εκπονούμενη μελέτη επιδιώκει να αναδείξει μέσω έρευνας ότι η σχέση ανάμεσα στο χώρο του διαμερίσματος μιας πολυκατοικίας και την κοινωνία είναι συστηματική και εισηγείται ότι:

- α) ο χώρος του διαμερίσματος έχει κοινωνική διάσταση, διαφορετικά δεν θα μπορούσε να ενσωματώσει τα στοιχεία που η κοινωνία μεταφέρει σε αυτόν·
- β) οι λειτουργίες της κατοίκησης έχουν χωρική διάσταση, διαφορετικά δεν θα ήταν δυνατόν να εκδηλωθούν στα όρια του διαμερίσματος·
- γ) η κοινωνία εκφέρεται στο χώρο του διαμερίσματος μέσω της διαρρύθμισης του εν λόγω χώρου, της ταυτόχρονης παρουσίας ανθρώπων σε αυτόν, καθώς και της κατανομής στα όριά του των τελετουργιών της κατοίκησης, η οποία εμπεριέχει κοινωνικούς συμβολισμούς και εξασφαλίζει διά μέ-

226 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

σου των αρχιτεκτονικών σημείων τη μετάδοση και την ανα-
παραγωγή κοινωνικών εννοιών στο χώρο.

Πρόσφατες κοινωνικές και ανθρωπολογικές έρευνες³ σχετικές με ζητήματα κατοίκησης εισηγούνται ότι η μορφή, ο σχεδιασμός, η εσωτερική διαρρύθμιση και ο εξοπλισμός του χώρου της κατοικίας εναπόκεινται στον τρόπο με τον οποίο εκφέρονται τα κοινωνικά φαινόμενα στο χώρο, καθώς και στις υποκειμενικές προτιμήσεις των ενοίκων και όσων εμπλέκονται στο σχεδιασμό. Η παρούσα εισήγηση επιχειρεί να αντιστρέψει αυτό τον ισχυρισμό και να επισημάνει ότι οι αρχιτεκτονικές ιδιότητες του χώρου της πολυκατοικίας είναι εν δυνάμει προϋποθέσεις για τη συλλογική έκφραση κοινωνικών αντιλήψεων και τα διαμερίσματα δεν είναι ουδέτερα σκηνικά μέσα στα οποία διαδραματίζονται κάποια κοινωνικά φαινόμενα, αλλά συνιστούν στην ουσία και στην υλική τους υπόσταση κοινωνικά φαινόμενα.

Την αλληλεξάρτηση χωρικών και κοινωνικών σχέσεων είχε επισημάνει και η καθηγήτρια της Σχολής Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ Άννη Βρυχεία, η οποία εισηγήθηκε ότι «ο χώρος δεν λειτουργεί απλώς ως μια προβολή του κοινωνικού γίνεσθαι, αλλά έχει τη δική του δυναμική, διαμορφώνει καθημερινότητες, καθορίζει ή αποκλείει συμπεριφορές»⁴. Αντίστοιχο θεωρητικό ισχυρισμό προτάσσει και ο ακαδημαϊκός Σταύρος Σταυρίδης σε ανάλογη μελέτη του για τους συμβολικούς μηχανισμούς συσχέτισης της κοινωνίας με το χώρο. Στο πλαίσιο της συσχέτισης αυτής, ισχυρίζεται ότι «ο χώρος δεν αποτελεί απλώς άθροισμα υλικών δεδομένων που εμποδίζουν ή διευκολύνουν κάποιες κοινωνικές δραστηριότητες. Η ίδια η κοινωνία προβάλλεται πάνω στο χώρο της, τον παράγει [...] μέσα απ' την ερμηνεία, την επιλογή κέντρων προσοχής, την επένδυση κοινωνικών αξιών. Μ' άλλα λόγια, [ο χώρος] παράγεται απ' τον τρόπο που τον εννοεί και τον αξιοποιεί κάθε κοινωνία»⁵. Ο συ-

γκεκριμένος συλλογισμός ενισχύει τη θέση πως η κατοίκηση της πολυκατοικίας είναι ένας μηχανισμός ο οποίος σκιαγραφεί και ρυθμίζει τη συμβολική σχέση του ενοίκου με την κοινωνική εμπειρία του χώρου της πόλης.

Τους προβληματισμούς, τα ερωτήματα και τις θέσεις που διατυπώνονται στην παρούσα εισήγηση τροφοδοτούν δύο παράγοντες: το επίκαιρο ενδιαφέρον που προκύπτει από την πρόσφατη αναβίωση του μοντέλου κατοίκησης στο κέντρο της Αθήνας, παρ' όλη τη σύγκρουσή του με τα σύγχρονα ασφυκτικά δεδομένα αστικής διαβίωσης, και η επιθυμία κατανόησης των σύγχρονων πρακτικών κατοίκησης της πολυκατοικίας, στα όρια της οποίας εξακολουθεί να προσδιορίζεται η καθημερινή ζωή της πλειονότητας του αστικού πληθυσμού.

Η έρευνα πεδίου εξειδικεύεται σε μία από τις πλέον νευραλγικές συνοικίες του αθηναϊκού κέντρου, τη συνοικία Μουσείο-Εξάρχεια-Νεάπολη, με κέντρο την πλατεία των Εξαρχείων. Η γεωγραφική γειτνίαση και η παράλληλη ανάπτυξη των Εξαρχείων με το κέντρο της Αθήνας είναι καθοριστικές παράμετροι για την οικιστική φυσιογνωμία και τα ιδιόμορφα κοινωνικά χαρακτηριστικά της συνοικίας. Η πυκνή δόμηση, το κυκλοφοριακό αδιέξοδο και η έλλειψη κοινόχρηστων χώρων προτάσσουν ένα μοντέλο αστικής κατοίκησης που εμφανίζει σημάδια παθογένειας. Εντούτοις, όπως συμπεραίνεται από την ανασκόπηση μιας πολεοδομικής μελέτης⁶ της συνοικίας, η μείξη της κατοικίας με εμπορικές, ψυχαγωγικές και επαγγελματικές χρήσεις, που είναι έκδηλες από την ανάρτηση επαγγελματικών επιγραφών στις όψεις των πολυκατοικιών, διασφαλίζει την πολυλειτουργικότητα και τη δυναμική της συνοικίας, που αντίστοιχες της είναι μόνο οι γειτνιάζουσες με το κέντρο της Αθήνας. Η έρευνα πεδίου επισημαίνει ότι σήμερα στις πολυκατοικίες των Εξαρχείων διαμένουν πολίτες όλων των κοινωνικών τάξεων, με διαφορετική νοοτροπία, ιδιοσυγκρασία, επαγγελματική ενα-

228 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

σχόληση και πολιτισμική δραστηριότητα. Σε επίπεδο οικονομικής κατάστασης του μόνιμου πληθυσμού της πλειοψηφούν τα μεσαία εισοδήματα, ενώ σε ηλικιακό επίπεδο τα νεαρά ζευγάρια. Επίσης, λόγω της γειτνίασης με το Πολυτεχνείο και με το κέντρο πάσης φύσεως αστικών εξυπηρετήσεων, τα Εξάρχεια αποτελούν τόπο διαμονής πολλών φοιτητών, καλλιτεχνών και διανοουμένων. Τα εν λόγω χαρακτηριστικά της συνοικίας συνιστούν έναν συνεχώς εξελισσόμενο αστικό τόπο και ένα ιδιαίτερα κινητικό πλέγμα κοινωνικών διαδικασιών, που υπαγορεύεται από τις αλληλοδιεισδύσεις πολλαπλών χρήσεων. Πρόκειται για μια συνοικία ταυτισμένη με την ιστορία, την κουλτούρα και την ελεύθερη διακίνηση ιδεών, τις διαμαρτυρίες, τις αμφισβητήσεις και ενίοτε τις συγκρούσεις, που την καθιστούν πεδίο έντονων κοινωνικών ζυμώσεων. Ως συνέπεια αυτών, η εξέταση των πρακτικών κατοίκησης που διαμορφώνονται στα διαμερίσματα των Εξαρχείων παρουσιάζει διαχρονικό ενδιαφέρον.

Καταλυτική για τη βίαιη και ταχεία διαμόρφωση της οικιστικής δομής των Εξαρχείων υπήρξε η τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα, που σηματοδότησε την έναρξη ανεγέρσεων πολυκατοικιών, με αποτέλεσμα σήμερα στο οικιστικό απόθεμα της συνοικίας να συγκαταλέγονται μεσοπολεμικές, μοντέρνες και σύγχρονες πολυκατοικίες. Οι μεσοπολεμικές πολυκατοικίες των Εξαρχείων είναι δημιούργημα των ιδιόμορφων συνθηκών που επικρατούσαν στην ελληνική πρωτεύουσα, της μικροϊδιοκτησίας γης, των περιορισμένων μέσων της πολιτείας και της μικρής κλίμακας των οικοδομικών επιχειρήσεων. Οι μοντέρνες πολυκατοικίες, οι οποίες ανεγέρθηκαν την περίοδο της αντιπαροχής, εκτός ορισμένων εξαιρετικών περιπτώσεων αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, είναι δημιούργημα των μηχανισμών μαζικής παραγωγής που χαρακτηρίζουν πολλές από τις εκδηλώσεις της εμπορευματικής κοινωνικής εμπειρίας, με αναπόφευκτες προεκτάσεις και στην αρχιτεκτονική πρακτική. Σε αυτό το πλαίσιο,

έχουν αντιμετωπιστεί ως εμπόρευμα, χάριν της μεγαλύτερης παραγωγής, της ταχύτητας και της πτώσης του κόστους που συνεπαγόταν η δημιουργία πανομοιότυπων διαμερισμάτων, βάσει υποτυπωδών κατά τα άλλα παραμέτρων φυσικής άνεσης. Η πρακτική σχεδιασμού των σύγχρονων πολυκατοικιών έχει καταρρίψει το μεσοπολεμικό άλλοθι της επάρκειας σε προσφερόμενους χώρους και συνθήκες υγιεινής και στηρίζει την αρχή της «ποσοτικοποίησης»⁷ του κατοικήσιμου χώρου, με κυριότερες παραμέτρους σχεδιασμού τις μετρήσιμες, στη βάση των οποίων το διαμέρισμα προσδιορίζεται πλήρως με τον χαρακτηρισμό «τεσσάρι», «δυάρι» κ.ο.κ. Επομένως, οι σύγχρονες πολυκατοικίες των Εξαρχείων εξακολουθούν να αντιμετωπίζονται ως αναλώσιμο προϊόν αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Ωστόσο, η οικονομική ύφεση και η κατακόρυφη πτώση της αντιπαροχής έχουν περιορίσει την ανέγερση σύγχρονων πολυκατοικιών και η πιο σύννηθη πρακτική είναι η αξιοποίηση παλαιών διαμερισμάτων διά της τροποποίησής τους.

Ανεξάρτητα πάντως από τις εξελίξεις της τυπολογίας που κληροδότησε η κάθε περίοδος αρχιτεκτονικής πρακτικής στις πολυκατοικίες των Εξαρχείων, υπάρχει ένας κοινός παρονομαστής. Όλες οι πολυκατοικίες λειτουργούν ως χώροι όπου προβάλλονται οι τάσεις, οι μεταφορές, οι συμβολισμοί της αρχιτεκτονικής σκέψης και οι αξίες μιας ολόκληρης κοινωνίας. Εντέλει, είναι όλες δημιούργημα μιας κοινωνίας που εξοικειώθηκε απόλυτα με το κέντρο της πόλης και με τις πρακτικές μιας ιδιότυπης μορφής κατοίκησης δομημένης στη λογική της τυποποιημένης, πανομοιότυπης κατοικίας για όλους. Ωστόσο, αυτή καθαυτή η κατοίκηση στο διαμέρισμα μιας πολυκατοικίας αναιρεί την πρόθεση της τυποποίησης και καθιστά *προσωπικό* το *απρόσωπο*, καθότι ο βιωμένος χώρος νοσηματοδοτείται μέσα από την αποτύπωση των επαναληπτικών ρυθμών της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

230 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

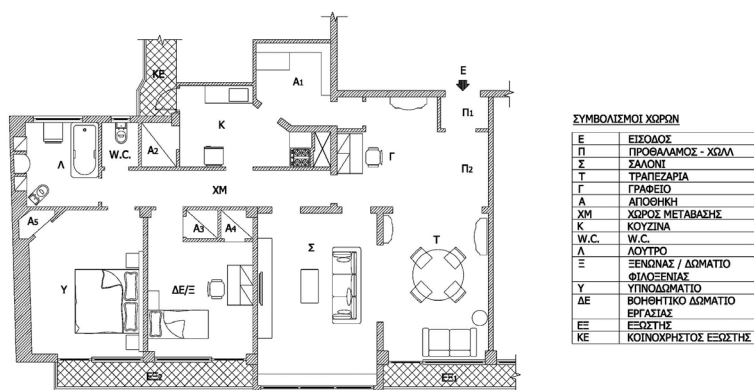
Υπό το πρίσμα αυτό, το διαμέρισμα εξετάζεται σε εννοιολογικό επίπεδο ως σύνθετο πνευματικό πεδίο έκφρασης ανθρώπινων επιθυμιών, εξατομικευμένων αντιλήψεων, ιδιοσυγκρασιών, βιωμάτων και γούστων. Σε μεθοδολογικό επίπεδο, η έρευνα επικεντρώνεται στη *συντακτική ανάλυση (syntactic analysis)*⁸ της κάτοψης διαμερισμάτων αντιπροσωπευτικού δείγματος είκοσι πέντε εξαιρετικών και τυπικών περιπτώσεων πολυκατοικιών της μεσοπολεμικής, της μοντέρνας και της σύγχρονης αρχιτεκτονικής περιόδου, με στόχο την ποσοτική περιγραφή της χωροχρονικής κατανομής των πρακτικών κατοίκησης στο διαμέρισμα. Βασικές έννοιες της χωρικής ανάλυσης είναι η «ενσωμάτωση» [Integration – Real Relative Asymmetry/RRA]⁹ κάθε χώρου μέσα στη διάταξη των κοίλων χώρων που συνθέτουν μία κάτοψη, το «βάθος» [Depth/D] ανάμεσα σε δυο χώρους, και ο «έλεγχος» [Control Value/CV].

- Η «ενσωμάτωση» αναπαριστά τη συχνότητα χρήσης χώρων και την τάση σύγκλισης κινήσεων και εξέλιξης δραστηριοτήτων, σε συνάρτηση με την κοινωνική κατηγοριοποίηση των λειτουργιών που εξελίσσονται στον εκάστοτε χώρο.
- Το «βάθος» ανάμεσα σε δύο χώρους α και β μιας χωρικής οργάνωσης ισούται με τον ελάχιστο αριθμό των συνδέσεων που απαιτούνται προκειμένου να επιτευχθεί η μετάβαση από το χώρο α στο χώρο β ή αντίστροφα. Επομένως, το «βάθος» δεν είναι ένας μετρικός δείκτης της φυσικής απόστασης μεταξύ δύο χώρων, αλλά ο δείκτης που προσδιορίζει την ιδιότητα απομόνωσης ή ενσωμάτωσης ενός χώρου μέσα σε ένα χωρικό σύστημα.
- Η μεταβλητή του «ελέγχου» εκφράζει τον αριθμό των γειτονικών χώρων που έχει ένας χώρος, καθώς και το βαθμό στον οποίο ένας χώρος ελέγχει την πρόσβαση στους γειτνιάζοντες ως προς αυτόν χώρους. Χώροι με

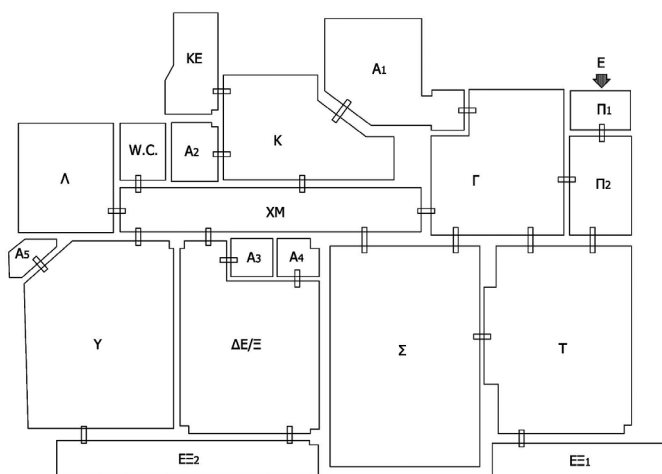
αξία «ελέγχου» >I κατέχουν υψηλό έλεγχο, ενώ χώροι με αξία «ελέγχου» <I είναι «αδύναμοι» ως προς τον έλεγχο που έχουν σε ένα σύστημα.

Η *συντακτική ανάλυση* των υπό μελέτη διαμερισμάτων, επωφελομένη από νέες τεχνικές έρευνας βασισμένες στη χρήση λογισμικών εφαρμογών, επιτρέπει τον υπολογισμό των εν λόγω δεικτών χωρίς να τυποποιεί τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό της κάτοψης. Απεναντίας, αναδεικνύει ορισμένους αντικειμενικούς κανόνες, κάποιες καθιερωμένες τάσεις και αριθμητικές συνέπειες οργάνωσης του χώρου, ήτοι «γενότυπους» κατοίκησης¹⁰, καθώς και τρόπους με τους οποίους τα διαμερίσματα ενσωματώνουν κοινωνικές πληροφορίες στη μορφή, τη διαρρύθμιση, την επίπλωση και τον εξοπλισμό τους. Ειδικότερα, οι κατόψεις των διαμερισμάτων εξετάζονται ως συστήματα προσπελασιμότητας με χρήση της λογισμικής εφαρμογής DEPTHMAP¹¹, η οποία επεξεργάζεται αριθμητικά τις ψηφιοποιημένες κατόψεις και τις αναπαριστά με γραφική μορφή. Ο χρήστης της εφαρμογής κατακερματίζει την κάτοψη σε διακριτούς *κοίλους χώρους/convex spaces*¹², οι οποίοι οριοθετούνται με κριτήριο τη γεωμετρία τους και τις χρήσεις που φιλοξενούν (Εικόνες 1 και 2). Μέσω διασταύρωσης των *κοίλων χώρων*, η εφαρμογή σχεδιάζει το *γράφημα διαβάθμισης ενσωμάτωσης κοίλων χώρων/Convex Map/Step Depth Graph* (Εικόνα 3), βάσει του οποίου προσδιορίζεται ο δείκτης «ενσωμάτωσης» κάθε χώρου μέσα στη διάταξη των κοίλων χώρων που συνθέτουν το διαμέρισμα. Στη συγκεκριμένη γραφική παράσταση, οι τιμές «ενσωμάτωσης» των χώρων προσδιορίζονται κατά μήκος μιας χρωματικής διαβάθμισης από το κόκκινο (οι πιο «ενσωματωμένοι» χώροι) στο μπλε (οι πιο απομονωμένοι χώροι). Για τη μελέτη των σχέσεων διέλευσης μεταξύ των κοίλων χώρων της κάτοψης χρησιμοποιείται το *γράφημα διάταξης προσβάσεων/Justified Graph* (Εικόνα 4), στο οποίο

232 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη



Εικ. 1. Αποτύπωση κάτοψης διαμερίσματος, Μπλε Πολυκατοικία, συγκρότημα οδού Αραχώβης, Γ' όροφος, Εξάρχεια.
Πηγή: Έρευνα πεδίου της εισηγήτριας.



Εικ. 2. Διαχωρισμός κοίλων χώρων [convex spaces].
Πηγή: Χωρική ανάλυση της εισηγήτριας.

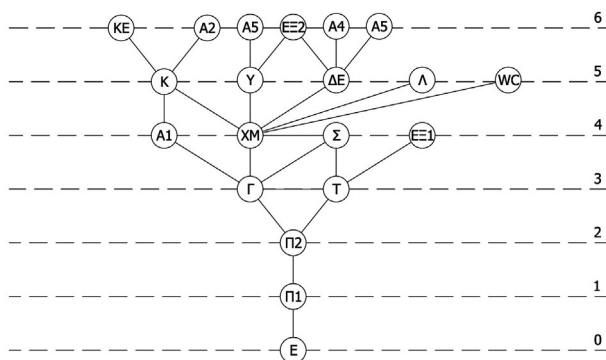


Εικ. 3. Γράφημα διαβάθμισης ενσωμάτωσης κοίλων χώρων
[Convex Map/Step Depth Graph].

Πηγή: Συντακτική ανάλυση της εισηγήτριας με χρήση
της λογισμικής εφαρμογής DEPTHMAP.

οι κοίλοι χώροι αναπαριστώνται με τη μορφή κύκλων και οι συνδέσεις μεταξύ τους με τη μορφή γραμμών. Η ανάλυση πραγματοποιείται με βάση την παραδοχή ότι η κάτοψη συνιστά ένα δίπολο, το οποίο συντίθεται από τον εξωτερικό και τον εσωτερικό χώρο του διαμερίσματος και προσδιορίζει το δείκτη του «σχετικού βάθους»/Relative Depth (RD) κάθε κοίλου χώρου, θεωρώντας ως αφετηρία μέτρησης του βάθους την κύρια είσοδο του διαμερίσματος. Ανάλογα με τον ελάχιστο αριθμό των «βημάτων»¹³ που απαιτούνται για τη μετάβαση στον κάθε χώρο, με αφετηρία το «φορέα-είσοδο του διαμερίσματος», σε κάθε κοίλο χώρο της διάταξης, αντιστοιχεί μια αριθμητική αξία του «βάθους». Βάσει του εν λόγω γραφήματος εξετάζεται εάν οι χώροι των διαμερισμάτων είναι διατεταγμένοι με κάποια

234 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

**Εικ. 4.** Γράφημα διάταξης προσβάσεων [Justified Graph].

Πηγή: Συντακτική ανάλυση της εισηγήτριας.

συνέπεια ή εάν εντοπίζονται επαναλαμβανόμενες διαφορές σε καθένα από αυτά.

Ιδιαίτερη έμφαση προσδίδεται στην έννοια της «κεντρικότητας» ενός χώρου, που προσδιορίζει το βαθμό προσβασιμότητάς του είτε είναι στο κέντρο είτε στην περιφέρεια της χωρικής οργάνωσης, καθώς και στο σχηματισμό «δακτυλίων»/rings, η παρουσία των οποίων εκφράζει τη διαμπερότητα χώρων, τη διακλάδωση κινήσεων και την ύπαρξη εναλλακτικών εισόδων για την πρόσβαση στο χώρο.

Βάσει διασταύρωσης και ερμηνείας των αποτελεσμάτων της έρευνας πεδίου και των δεικτών της συντακτικής ανάλυσης, εντοπίζονται ιδιαιτερότητες, συστηματικές ομοιότητες ή προέχουσες διαφορές στη διάταξη χώρων, την κατανομή δραστηριοτήτων στα δωμάτια του διαμερίσματος και τις σχέσεις μεταξύ των ενοίκων, με στόχο να αποκωδικοποιηθούν οι κοινωνικές προθέσεις που ενσωματώνει ο χώρος των διαμερισμάτων και να αναδειχθούν οι πολιτισμικά ισχυρές πρακτικές κα-

τοίκησης στη συνοικία των Εξαρχείων. Αναλυτικότερα, εξετάζονται ερωτήματα σχετικά με:

- την προσαρμογή της κάτοψης στις ανθρώπινες δραστηριότητες, τις δομές του δομημένου κοινωνικού περιβάλλοντος και τις εθιμικές συνήθειες των ενοίκων·
- την «εξελικτικότητα» και την «ευκαμψία»¹⁴ των διαμερισμάτων, δηλαδή τη δυνατότητα τροποποίησης της μορφής της κάτοψης και της δομής του διαμερίσματος εσωτερικά·
- την ιδιοποίηση του χώρου διά μέσου της χρήσης κάθε δωματίου και του συστήματος των πέριξ αντικειμένων·
- την ιδιωτικότητα του ατόμου σε σχέση με τα υπόλοιπα άτομα που κατοικούν στο διαμέρισμα·
- τη συνέχεια ιδιωτικής και δημόσιας ζωής και το βαθμό στον οποίο εξασφαλίζεται το οικογενειακό άσυλο στα όρια του διαμερίσματος.

Η *συντακτική ανάλυση* ενισχύεται με την ποιοτική μέθοδο της προσωπικής συνέντευξης ενοίκων των διαμερισμάτων βάσει ερωτηματολογίου. Η συγκεκριμένη μέθοδος αναδεικνύει την κοινωνική πλευρά των αισθητικών και ψυχοσωματικών δραστηριοτήτων (οπτική αντίληψη, ψυχολογία) των ενοίκων και συμβάλλει στην επισήμανση των παρεμβάσεων στις οποίες αυτοί προβαίνουν. Οι παρεμβάσεις που καταγράφονται είναι προϊόν κρίσης των ενοίκων σχετικά με ό,τι θεωρούν συμβατό όσον αφορά την καλαισθητή εμφάνιση, τη λειτουργικότητα, την εύκολη πρόσβαση, το αίσθημα ασφάλειας, την επάρκεια αερισμού και φωτισμού, την πρόβλεψη περαιτέρω αρχιτεκτονικής διαμόρφωσης ή επέκτασης της αρχικής κάτοψης. Επομένως, αποτελούν μαρτυρία της νοοτροπίας και του τρόπου ζωής της αστικής κοινωνίας των Εξαρχείων, αλλά και υπαγορεύουν τις παραμέτρους που πρέπει να λαμβάνονται υπόψη κατά το σχε-

236 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

διασμό του διαμερίσματος, ώστε αυτός να εναρμονίζεται με τις πραγματικές ανάγκες και απαιτήσεις στα όρια της πολυκατοικίας.

Δεδομένων του μεγέθους του δείγματος πολυκατοικιών που εξετάζονται και του πρώιμου σταδίου στο οποίο βρίσκεται η έρευνα, γίνονται ορισμένες διαπιστώσεις για τις κατανομές του χώρου, βάσει των οποίων είναι οργανωμένα τα διαμερίσματα των Εξαρχείων. Ο ακραιφνώς τυποποιημένος σχεδιασμός των περισσότερων διαμερισμάτων επιτρέπει τη μονοσήμαντη χρήση χώρων. Ωστόσο, οι σύγχρονες πρακτικές κατοίκησης αναγκάζουν τους ενοίκους να συμπιέζουν πάνω από δύο ασύμβατες χρήσεις στον ίδιο χώρο, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις η ταύτιση σπιτιού και χώρου εργασίας θεωρείται ότι έχει πλεονεκτήματα εξοικονόμησης χρόνου και χώρου. Αυτά τα δεδομένα στοιχειοθετούν την άποψη ότι τα ισχύοντα ποσοτικά *standards* δεν είναι επαρκή για να εξυπηρετηθούν οι σύγχρονες δραστηριότητες στα όρια του διαμερίσματος. Δεν προβλέπεται κανένας χώρος για παιχνίδι, εκγύμναση του σώματος ή ενασχόληση με δραστηριότητες που προϋποθέτουν μεγάλη εμβέλεια κινήσεων, με συνέπεια οι δραστηριότητες αυτές να μετατοπίζονται στους μεγαλύτερους χώρους του διαμερίσματος, όπως είναι το καθιστικό και τα υπνοδωμάτια, τα οποία έχουν υψηλότερους δείκτες «ενσωμάτωσης» σε σχέση με τα υπόλοιπα δωμάτια του διαμερίσματος.

Επομένως, οι εν λόγω χώροι κατέχουν υψηλό «έλεγχο» στη χωρική οργάνωση του διαμερίσματος και αποκτούν το ρόλο του «οικογενειακού συντονιστή», ο οποίος φαίνεται να έχει μετατοπιστεί από την κουζίνα. Τα λουτρά, μαζί με τους εξώστες και τους αποθηκευτικούς χώρους, εάν υπάρχουν, έχουν μεγάλο «βάθος» στη χωρική οργάνωση και χαμηλούς δείκτες «ενσωμάτωσης». Αυτό καταδεικνύει ότι οι χώροι που εξυπηρετούν τις ανάγκες του σώματος και τις ανάγκες αποθήκευσης

αντικειμένων είναι εκτοπισμένοι σε απομονωμένα σημεία του διαμερίσματος. Επιπρόσθετα, η στενότητα χώρου των λουτρών αφενός επιβαρύνει τα υπνοδωμάτια με ορισμένες λειτουργίες περιποίησης του σώματος και περιορίζει την ιδιωτικότητα που θα ήταν επιθυμητό αυτά να έχουν, ενώ αφετέρου έρχεται σε σύγκρουση με τους νέους τρόπους περιποίησης του σώματος και την εξελιγμένη σχέση την οποία ο σύγχρονος αστός έχει με το σώμα του. Αυτή η παράμετρος θέτει το ερώτημα εάν θα εξυπηρετούσε το λουτρό να αναδεικνυόταν σε μείζονα χώρο του διαμερίσματος. Η έρευνα πρόκειται να θέσει και άλλα ερωτήματα καθώς εξελίσσεται. Εντέλει, νέες πρακτικές κατοίκησης στις πολυκατοικίες των Εξαρχείων και νέα αιτήματα, τα οποία απορρέουν από διαχρονικά συντελούμενες κοινωνικές αλλαγές, υπογραμμίζουν την αναγκαιότητα αναδιτύπωσης σε πιο διαλεκτική μορφή των ερωτημάτων για το σχεδιασμό του σύγχρονου διαμερίσματος. Επιπλέον, υπαγορεύουν ποιτικές και στοχευμένες αρχιτεκτονικές παρεμβάσεις, σε συνάρτηση με το προφίλ των Εξαρχείων και την ιδιοσυγκρασία των κατοίκων της συνοικίας, ώστε να ικανοποιούνται οι μετεξελισσόμενες ανθρώπινες ανάγκες που ανακύπτουν.

Σημειώσεις

1. Kenneth Frampton, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική – Ιστορία και κριτική*, επιμ. Α. Κούρκουλας, μτφρ. Θ. Ανδρουλάκης – Μ. Παγκάλου, Θεμέλιο, Αθήνα 1987, σελ. 14.
2. Julianne Hanson – Bill Hillier, *The Social Logic of Space*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1984.
3. Irene Cieraad, *At Home: An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse University Press, Νέα Υόρκη 1999.
4. Άννη Βρυχεία, *Κατοίκηση και κατοικία – Διερευνώντας τα όρια της αρχιτεκτονικής*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σελ. 332.

238 Οι χώροι μετά τον Ι. Λιάπη

5. Σύμφωνα με τον ακαδημαϊκό Στ. Σταυρίδη, σύμβολο συνιστά κάθε μορφής «εκδήλωση και φαινόμενο της κοινωνικής εμπειρίας» και είναι παράγωγο της σχέσης την οποία αναπτύσσει το άτομο με την εκάστοτε εμπειρία που η κοινωνική πραγματικότητα και οι συμμετέχοντες σε αυτήν μορφώνουν. Στη βάση του παραπάνω συλλογισμού, φαίνεται ότι η εμπειρία του χώρου συνιστά μια συμβολική σχέση με σαφή κοινωνική διάσταση (Σταύρος Σταυρίδης, *Η συμβολική σχέση με τον χώρο – Πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν τον χώρο*, Κάλβος, Αθήνα 1990, σελ. 12, 18).

6. Δήμος Αθηναίων, «Πολοδομική μελέτη χρήσεων γης στη γειτονία Νεάπολη του Ιου και Ζου δημοτικού διαμερίσματος (Γ' φάση)», ανάδοχοι: Κέντρο Πολοδομικών και Αρχιτεκτονικών Μελετών/ΚΕΠΑΜΕ, Δ. Ευαγγελίδης, Α. Κοτσαμπόπουλος, επιμέλεια σύνταξης της μελέτης: Α. Κοϊτσάνου, Αθήνα 1993, σελ. 5.

7. Σύμφωνα με τον Στ. Σταυρίδη, «η παρουσία του όμοιου εκφράζει μια πολύ γενική αρχή, που στηρίζει τη μετατροπή του χώρου από αγαθό σε εμπόρευμα. Αυτή η αρχή είναι η αναγκαία ποσοτικοποίησή του, η αξιολόγηση και ο σχεδιασμός του με όρους ποσότητας (τετραγωνικών, κυβικών). Η αρχή της ποσοτικοποίησης του χώρου αποτελεί πια τον αναγκαίο αξιολογικό ορίζοντα για οποιαδήποτε σχέση με το χώρο» (Σταύρος Σταυρίδης, *ό.π.*, σελ. 45).

8. Η *συντακτική ανάλυση* είναι μια ποσοτική και στατιστική μέθοδος έρευνας βάσει της οποίας εξετάζονται οι μορφολογικές ιδιότητες χωρικών οργανώσεων (κτιρίων ή αστικών ιστών) μέσα από τη μαθηματική και γραφική επεξεργασία των κατόψεών τους. Το θεωρητικό υπόβαθρο της εν λόγω μεθόδου παρουσιάζεται αναλυτικά στο έργο των B. Hillier και J. Hanson (1984). Κατά τις τελευταίες τρεις δεκαετίες, η *συντακτική ανάλυση* έχει εφαρμοστεί σε ένα ευρύ φάσμα αρχιτεκτονικών και αστικών μελετών. Βασισμένη δε σε νέες τεχνικές και στη χρήση λογισμικών εφαρμογών, εισηγείται ορισμένους δείκτες περιγραφής των χωρικών δομών οι οποίοι ενσωματώνουν πληροφορίες για την κοινωνική λειτουργία του χώρου.

9. Τον όρο «ενσωμάτωση» (integration) εισηγήθηκε ο ακαδημαϊκός B. Hillier ως έναν επεξεργασμένο δείκτη της χωρικής δομής που συσχετίζεται με το «σχετικό βάθος» ενός χώρου σε ένα ευρύτερο χωρικό σύστημα και προσδιορίζει τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά μιας χωρικής διαμόρφωσης, υπό την έννοια ότι οι πιο «ενσωματωμένοι» χώροι είναι οι πιο εύκολα προσπελάσιμοι από κάθε σημείο μιας διάταξης και ως τέτοιοι αποτελούν καίρια σημεία συνεύρεσης των ανθρώπων στο χώρο.

10. Η ακαδημαϊκός J. Hanson χρησιμοποιεί τον όρο «γενότυπο» (genotype) για να αναφερθεί σε σταθερές που διέπουν τις κατοικίες ανεξάρτητα από τον ανεξάντλητο αριθμό κατόψεων κατοικιών που υπάρχουν σε μια κοινωνία. Με άλλα λόγια, ο «γενότυπος» μπορεί να ερμηνευτεί ως μια αριθμητική συνέπεια στο χωρικό μοτίβο που σχηματίζει ένα σύνολο κατόψεων κατοικιών (Julienne Hanson, *Decoding Homes and Houses*, The Press Syndicate of the University of Cambridge, Κέμπριτζ 1998, σελ. 32).

11. Το DEPTHMAP είναι η εφαρμογή ερευνητικής τεχνολογίας του UCL η οποία χρησιμοποιείται για τη *συντακτική ανάλυση* χωρικών συστημάτων [Al. Turner, *UCL Depthmap 7 – Basic Usage*, 2007, στο <http://www.vr.ucl.ac.uk/depthmap/tutorials/depthmapbasics.pdf> (3.11.2008)].

12. Ο διαχωρισμός της κάτοψης σε *κοίλους χώρους/convex spaces* και η ονομασία των χώρων αυτών ανάλογα με τη χρήση ή τις χρήσεις που φιλοξενεί πραγματοποιούνται μέσα από την παρατήρηση των δραστηριοτήτων των ενοίκων στα όρια του διαμερίσματός τους και την καταγραφή των απαντήσεων σε ερωτήσεις που τους τέθηκαν κατά τη διάρκεια προσωπικής συνέντευξης. Οι ερωτήσεις είναι διατυπωμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτρέπουν την ανάδειξη της σχέσης μεταξύ ονομασίας και εμπειρικής χρήσης του χώρου, και μάλιστα με εξαιρετική ακρίβεια, εάν ληφθεί υπόψη ότι ένας ενιαίος χώρος μπορεί να προσαρμόζεται από τους ενοίκους για να δέχεται περισσότερες από μία οικιακές δραστηριότητες κατά τη διάρκεια της ημέρας.

13. Το «βήμα» είναι όρος της *συντακτικής ανάλυσης* και σημαίνει τη μετακίνηση από ένα χώρο σε έναν άλλο.

14. X. A. Σφαέλλος, *Αρχιτεκτονική: Η μορφή της σκέψης στο φυσικό χώρο*, Γνώση, Αθήνα 1991, σελ. 168.

