ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

3

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΧΩΡΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΔΠΜΣ:
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ _ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Γ.ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ
ΑΘΗΝΑ 2016

ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ | ΧΩΡΟΣ | ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Περιοδική έκδοση της κατεύθυνσης
ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ | ΧΩΡΟΣ | ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ
του ΔΠΜΣ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ _ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ
της Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ.

Διπλωματικές εργασίες που εκπονήθηκαν για τα ακαδημαϊκά έτη 2004-2014.

ΤΕΥΧΟΣ 3ο | 2016

Επιστημονική επιμέλεια: Γιώργος Παρμενίδης

Συντονισμός έκδοσης: Μαρία Χατζοπούλου
Επιμέλεια κειμένων: Ιόλη Ζαβιτσάνου
Σχεδιασμός έκδοσης: Σταύρος Κουμούτσος

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ 3

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

[Κάνετε κλικ στον αριθμό σελίδας για να δείτε κάθε εργασία]

Α_ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

Α_1 ΔΙΕΥΡΥΝΣΕΙΣ ΕΝΝΟΙΩΝ

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ
Χαμπάλογλου Μάγδα_**Η μυθολογία της κατοίκησης. Η ταινία Mon Oncle ως εργαλείο ανάγνωσης των αρχών του μοντέρνου κινήματος** **14**

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ
Αγγελοπούλου Ιωάννα_**Πειραματικά Κελιά Κατοίκησης: Η αρχαιολογία του μέλλοντος, αποτελεί μία απόπειρα κατασκευής ενός αρχείου** **32**

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΧΩΡΟΥ
Γαλάτουλα Τερέζα_**Οι αγανακτισμένοι του Συντάγματος ως πλήθος μοναδικοτήτων** **52**

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΑΣΦΑΛΟΥΣ ΧΩΡΟΥ
Καλλίτσης Φοίβος_**Αστικοί φόβοι και μεταλλαγές του χώρου. Η έννοια του καταφυγίου μέσα από το πεντάπτυχο των Νεκρών του George A. Romero** **70**

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΠΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ
Μόρας Αντώνιος_**Το δυνητικοποιημένο/περίπου αντικείμενο, μια νοητική κατασκευή** **92**

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΟΙΚΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ
Χριστοδουλίδης Κωνσταντίνος_**ΦΩ-ΠΑΡΑΝΤΙ. Σχεδιασμός αναγεννητικών οικοσυστημάτων, πολιτική οικολογία, τοπιακή πολεοδομία, αστικά κενά, Αθήνα.** **114**

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΟΙΚΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ
Λάσκαρη Άννα_**Αρχιτεκτονική Οικολογία: η αρχιτεκτονική ως οικολογική πρακτική** **138**

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ
Σορβανή Νίκη_**“Μήπως πρέπει να κάψουμε το Neufert;”** **156**

ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ 3

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

Φαραντάτος Παναγιώτης_**Εκδοχές του κατοικείν: το παράσιτο της ακτινοβολούσας πόλης** 176

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Αντωνοπούλου Έλενα, Χονδρός Χρήστος_**Το κοινό ως αναδυόμενη μητροπολιτική συνθήκη [της συλλογικής κοινωνικότητας]** 200

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ

Μπουζάνη Δήμητρα_**Το αρχιτεκτονικό αρχείο και η έκθεση ως μια μορφή διαχείρισής του** 222

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΑΝΟΙΚΕΙΟΥ ΧΩΡΟΥ

Στενού Μυρτώ_**Μεταλλασσόμενοι χώροι της φαντασίας μας** 238

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΑΝΟΙΚΕΙΟΥ ΧΩΡΟΥ

Τσίμας Νικόλαος_**Προς μια ανοίκεια χωρικότητα: Διερεύνηση της χωρικής έκφρασης του ανοίκειου στο έργο του G.Schneider "Haus u r"** 262

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΜΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ

Βερυκίου Ανθή_**Όροι μεταγραφής και αλληλεπηρεασμού θεωρίας και αρχιτεκτονικής πρακτικής. Η αποδομική θεωρητική προσέγγιση και το παράδειγμα του προσχεδιασμού κήπου από τους J.Derrida και P.Eisenman** 278

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΕΔΑΦΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ζώμας Αλέξανδρος_**Από το αρχιτεκτονικό αντικείμενο στην αρχιτεκτονική στρατηγική της πόλης: Η αναδυόμενη σημασία της εδαφικότητας** 300

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΟΡΓΑΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ

Ζούλιας Στάθης Αλέξανδρος_ **Ο Ζιλ Ντελέζ και η Θεωρία του Χάους** 320

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Μαϊστρέλη Χριστίνα_**Η αρχιτεκτονική του πλεονάσματος στην εποχή της παγκόσμιας τάξης. Η περίπτωση της Waterfront City του Rem Koolhaas στο Ντουμπάι** 340

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΧΩΡΟΧΡΟΝΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ

Κακαλής Χρήστος_**Τόπος και Αφήγηση κατά το Ταξίδι προς τη Μονή Σινά** 356

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ

Χαριτωνίδου Μαριάννα_**Από τη σημειολογία στην αποδόμηση: μεταφυσική και υποκείμενο** 374

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΕΠΑΥΞΗΜΕΝΟΥ ΧΩΡΟΥ

Παπαδοπούλου Μαρία_**Συγχρονισμένες πραγματικότητες : Αναζητώντας το παράδειγμα του επαυξημένου χώρου** 400

Α_2 ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΕΝΝΟΙΟΔΟΤΗΣΗΣ

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ: Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ανδριόπουλος Θεμιστοκλής_**Αφήγηση, χώρος και λόγος για το έθνος. Το παράδειγμα της Μεγάλης Χίμαιρας του Μ. Καραγάτση** 418

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ: Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Βασιλειάδης Βασίλης_**Μορφές του νεωτερικού Διονύσου. Η Ανατολή, η Ελλάδα και η αυτοκριτική της νεωτερικότητας στην Ευρώπη** 438

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ: Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Λιόλιου Βάσω_**Ιδεολογικές χρήσεις της «ελληνικότητας του τοπίου» στον αστικό σχεδιασμό της Αθήνας, δεκαετίες '30-'50** 456

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ: Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Κάλφα Ζωή_**Ο Χώρος και ο Τόπος στο Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι** 480

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ: Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Μακεδονοπούλου Χαρίκλεια_**Παλλιροϊκές διαδρομές Ανατολής Δύσης με πυξίδα τον Φοίνικα** 498

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ: Ο ΧΩΡΟΣ ΤΩΝ ΓΙΑΤΡΩΝ

Κάλφα Κωνσταντίνα_**Ο χώρος των γιατρών: Ιατρικές αναφορές στον χώρο (18ος-19ος αιώνας)** 518

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

Κουτσανδρέα Κανελία_**Φθορά και Μνήμη στο Αστικό Τοπίο. Καισαριανή** 538

ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ 3

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

Παπαϊωάννου Κέλλυ_**Η κατασκευή της μνήμης στην Ελλάδα στη μεταπολεμική περίοδο. Το παράδειγμα των μνημείων της Εθνικής Αντίστασης στη Στερεά Ελλάδα και στην Πελοπόννησο** 558

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ: Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ

Τσαφούλιας Άγις_**Η Ουτοπία, η κοινωνική ιεραρχία και ο Σχεδιασμός του χώρου** 580

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ: Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ

Ξύγκης Ιάσων_**Χώρος υπό κρίση και κρίσιμοι χώροι** 604

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ: Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

Πάλλιου Χριστίνα_**Η προκαταρκτική τάξη του Itten και το θεατρικό εργαστήρι του Schlemmer: ένα στιγμιότυπο της διχοτομίας του αισθητικού μοντερνισμού** 618

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ

Ζαβιτσάνου Ιόλη_**Από τα συμβάντα του λόγου στην εγκύκλιο γνώση. Από τον Raymond Roussel στον Le Corbusier** 638

Α_3 ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΩΡΙΚΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Μαρινοπούλου Μαρουσώ_**Tarkovsky: «Ο Καθρέφτης», Fellini: «8 1/2»: Η στιγμή και η διάρκεια ως συστατικά του κινηματογραφικού χώρου** 664

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Μητάκου Ελένη_**Εγκλεισμός και κινηματογράφος: συνθήκες περιορισμού, συνθήκες απόδρασης** 686

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Μωραΐτου Άννα_**Η ταινία είναι μία διαδοχή από κομμάτια χρόνου και κομμάτια χώρου** 708

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΙΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Νάσαινας Σπύρος_**Η απόκρυψη στην τέχνη ως μέσο ερμηνείας και κατανόησης του χώρου** 732

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Λιακατά Μικαέλα_**Επισημάνσεις για την υλική εκφορά του νοήματος στο σκηνικό Χώρο** 750

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ

Βουτσινά Λήδα_**In-ludio** 774

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ

Γιαμαρέλος Στέλιος_**Ο προγραμματιστής και ο παίκτης: Οι ολλανδοί αρχιτέκτονες της πληροφορίας και η ανάδυση του βιντεοπαιχνιδιού ως σχεδιαστικού εργαλείου στην πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα** 790

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Μαράτος Ανδρέας_**Μια ελεγεία ουτοπίας κρυμμένη στο σώμα της πόλης: Μνήμη, διεκδίκηση, επανανοηματοδότηση του χώρου στον μουσικό κόσμο του Μίκη Θεοδωράκη** 810

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Αρωνίδης Βασίλης_**Η Μουσική ως Μέσο Ανασυγκρότησης του Χώρου _ Vol.1** 832

Ο ΧΩΡΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ράπτου Ελευθερία_**Το θέατρο ως εννοιολογικό εργαλείο για τη σχεδίαση της πόλης. Μια παραστασιακή προσέγγιση του αστικού χώρου** 850

ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ 3

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Β_ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

[Κάνετε κλικ στον αριθμό σελίδας για να δείτε κάθε εργασία]

Β_1 ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

ΤΟ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ

Δεληγιώργη Μαρία Αθανασία_**Το ερείπιο στο Γερμανικό Ρομαντισμό. Η περίπτωση του Caspar David Friedrich (1774-1840)** 870

Η ΜΙΚΤΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Κολσούζογλου Αντώνης_**Το μικτό τοπίο ως γλωσσική προβληματική** 884

Η ΤΕΘΛΑΣΜΕΝΗ ΓΡΑΜΜΗ

Τσάμπιρας Νίκος_**Το αρχιτεκτονικό lego του Carlo Scarpa ως εμπλοκή με την ιστορία του τόπου: Η περίπτωση του Castelvecchio** 908

Η ΚΑΜΠΥΛΗ

Τσιβεριώτη Ελισάβετ_**Καμπυλόσχημες μορφές και κίνηση στο Streamline (η επιρροή του μαθηματικού διαγράμματος στο σχεδιασμό)** 930

Η ΣΥΝΑΡΜΟΓΗ ΘΡΑΥΣΜΑΤΩΝ

Βαρδούλη Ροδανθή_**Εξατομικευμένες καθολικές εικόνες του κόσμου. Η Merz-οντολογία του Kurt Schwitters** 950

Η ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

Κουσίδη Ματίνα_**2 αρχιτεκτονικά mise en abîme** 970

Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ

Πατεράκης Μανώλης_**Δυο ετερογενείς προσεγγίσεις της Αρχιτεκτονικής ως Σχεδιασμός Συστημάτων** 988

Β_2 ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ

Ο ΜΟΥΣΕΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Δημητρακέλλου Αντωνία_**Γλώσσα - Χώρος - Χρόνος. Αναλύοντας το τελετουργικό τριών μουσείων** 1006

Ο ΜΟΥΣΕΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Ιωάννου Όλγα_**Ο πολιτισμός στην καθημερινή ζωή με εργαλείο διερεύνησης το μουσείο στο παράδειγμα της Αθήνας** 1026

ΟΙ ΤΟΠΟΙ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ

Επιφανίου Μυρτώ_**Από την κατα[στροφή] στην ανά[δυση] : Ο ρόλος της συνθήκης του ενδιάμεσου, ως ρυθμιστή των μεταβολών των δομικών σχέσεων φύσης – πολιτισμού στα τοπία καταστροφής** 1046

Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

Γρηγοριάδης Γιάννης_**Συμμετοχικός σχεδιασμός στον προσφυγικό συνοικισμό Θήβας. Μια κριτική αποτίμηση** 1064

Ο ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Μιχαήλ Στέλλα_**Η συμβολή της αρχιτεκτονικής στο σύγχρονο τουριστικό marketing** 1088

Ο ΕΝΣΩΜΑΤΟΣ ΧΩΡΟΣ

Μουτζουρέλλης Σταύρος_**Το σκεπτόμενο σώμα του Maurice Merleau-Ponty και ο ενσώματος χώρος στην αρχιτεκτονική πράξη** 1106

Ο ΕΝΣΩΜΑΤΟΣ ΧΩΡΟΣ

Βαρδαλάχου Σταματίνα_ **Διεκδικώντας τη σωματικότητα στον αστικό χώρο: η "αστική εξερεύνηση"** 1126

Ο ΜΗ ΟΡΑΤΟΣ ΧΩΡΟΣ

Πετράς Τσαμπίκος_ **Η διερεύνηση του μη ορατού αστικού τοπίου** 1146

Ο ΧΩΡΟΣ ΤΩΝ ΜΕΤΑΦΕΡΟΜΕΝΩΝ ΠΡΟΤΥΠΩΝ

Καφαντάρης Φάνης_ **Εμπορικά κέντρα: Ίχνη του πρωτότυπου κάπου μακριά και η ανάδυση τους στην Ελλάδα τη δεκαετία του '80** 1166

ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ 3 ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Η τρίτη έκδοση ‘Έρευνα στην Αρχιτεκτονική’ περιλαμβάνει δημοσιεύσεις που βασίζονται σε επιλεγμένες διπλωματικές εργασίες του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος ‘Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του Χώρου’ της Κατεύθυνσης ‘Σχεδιασμός – Χώρος – Πολιτισμός’ κατά την περίοδο 2004 - 2014.

Με την έκδοση αυτή ξεκινά μια νέα περίοδος στην προώθηση της ‘Έρευνας στην Αρχιτεκτονική’ καθώς η δημοσίευση θα είναι πλέον ηλεκτρονική. Με τον τρόπο αυτό, αυξάνεται η ευελιξία στην ενημέρωση του ερευνητικού πεδίου, με τη δυνατότητα της συνεχούς προσθήκης και προβολής νέων ερευνητικών εργασιών, αλλά και τη δυνατότητα της διεύρυνσής του με την αναφορά είτε σε παλαιότερες είτε σε ταυτόχρονες σχετικές προσεγγίσεις από άλλα κέντρα έρευνας.

Επίσης, με την έκδοση αυτή ολοκληρώνεται μια περίοδος στις μεταπτυχιακές σπουδές της κατεύθυνσής μας, καθώς από το ακαδημαϊκό έτος 2015-2016 το εκπαιδευτικό πρόγραμμα άλλαξε. Η κατεύθυνση μετονομάσθηκε ‘Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός – Χώρος -Πολιτισμός’ και δημιουργήθηκαν εσωτερικά της κατεύθυνσης δύο ειδικεύσεις: ‘Γνωσιολογία της Αρχιτεκτονική’ και ‘Προωθημένα Ζητήματα Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού’, με στόχο να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στην έρευνα δια του σχεδιασμού.

Σε αυτό το μεταίχμιο, η καταγραφή των κυρίαρχων ερευνητικών τάσεων και ενδιαφερόντων είναι κρίσιμη. Αποτελεί την κατάθεση των αποτελεσμάτων μιας ερευνητικής δυναμικής που ξεκίνησε το 1998, το 2004 πήρε τη μορφή που διατήρησε μέχρι το 2015, και στη συνέχεια, με την κεκτημένη εμπειρία της, επαναπροσδιορίζεται. Δύο κύριες κατευθύνσεις στις οποίες θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν οι ερευνητικές τάσεις του προγράμματος των τελευταίων χρόνων είναι, αφενός, η διερεύνηση του εννοιολογικού πλαισίου της διαδικασίας σχεδιασμού και αφετέρου η διερεύνηση της μεθοδολογίας της διαδικασίας του σχεδιασμού. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην καταγραφή των ερευνητικών τάσεων παρουσιάζει και η καταγραφή της επιλογής των παραδειγμάτων, που γίνεται σε κάθε μία έρευνα για την επιβεβαίωση των υποθέσεών της. Η συγκέντρωση όλων αυτών των παραδειγμάτων θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια αναπαράσταση της πραγματικότητας που αντιλαμβάνονται και κατανοούν οι σπουδαστές και σπουδάστριες του προγράμματος κατά την αναφερόμενη περίοδο.

Γιώργος Παρμενίδης

A

ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

A_1 ΔΙΕΥΡΥΝΣΕΙΣ ΕΝΝΟΙΩΝ:

_το παράδειγμα της κατοίκησης
_το παράδειγμα του δημόσιου χώρου
_το παράδειγμα του ασφαλούς χώρου
_το παράδειγμα του περίπου αντικειμένου
_το παράδειγμα της οικολογικής πρακτικής
_το παράδειγμα του έμφυλου σχεδιασμού
_το παράδειγμα του κοινού
_το παράδειγμα του αρχείου
_το παράδειγμα του ανοίκειου χώρου
_το παράδειγμα της αποδομικής θεωρίας
_το παράδειγμα της εδαφικότητας
_το παράδειγμα της οργανικής κατάστασης
_το παράδειγμα του συμβολικού χώρου
_το παράδειγμα της χωροχρονικής εμπειρίας
_το παράδειγμα του επαυξημένου χώρου

A_2 ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΕΝΝΟΙΟΔΟΤΗΣΗΣ:

_η κατασκευή της ιδεολογίας

_ο χώρος της ελληνικότητας
_ο χώρος των γιατρών
_ο χώρος της εξουσίας
_ο χώρος του μοντερνισμού

_η κατασκευή της μνήμης
_η κατασκευή του αρχιτεκτονικού λόγου

A_3 ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΩΡΙΚΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ:

_ο χώρος στον κινηματογράφο
_ο χώρος στις εικαστικές τέχνες
_ο χώρος στο θέατρο
_ο χώρος στο παιχνίδι
_ο χώρος στη μουσική

B

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

B_1 ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

_το απόσπασμα
_η μικτή πραγματικότητα
_η τεθλασμένη γραμμή
_η καμπύλη
_η συναρμογή θραυσμάτων
_η επανάληψη περιγραμμάτων
_ο σχεδιασμός συστημάτων

B_2 ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ

_ο μουσειακός χώρος
_οι τόποι καταστροφής
_ο χώρος του συμμετοχικού σχεδιασμού
_ο τουριστικός χώρος
_ο ενσώματος χώρος
_ο μη ορατός χώρος
_ο χώρος των μεταφερόμενων προτύπων

A

ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

A_1

ΔΙΕΥΡΥΝΣΕΙΣ ΕΝΝΟΙΩΝ:

_το παράδειγμα της κατοίκησης
_το παράδειγμα του δημόσιου χώρου
_το παράδειγμα του ασφαλούς χώρου
_το παράδειγμα του περίπου αντικειμένου
_το παράδειγμα της οικολογικής πρακτικής
_το παράδειγμα του έμφυλου σχεδιασμού
_το παράδειγμα του κοινού
_το παράδειγμα του αρχείου
_το παράδειγμα του ανοίκειου χώρου
_το παράδειγμα της αποδομικής θεωρίας
_το παράδειγμα της εδαφικότητας
_το παράδειγμα της οργανικής κατάστασης
_το παράδειγμα του συμβολικού χώρου
_το παράδειγμα της χωροχρονικής εμπειρίας
_το παράδειγμα του επαυξημένου χώρου

A_2

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΕΝΝΟΙΟΔΟΤΗΣΗΣ:

_η κατασκευή της ιδεολογίας

_ο χώρος της ελληνικότητας
_ο χώρος των γιατρών
_ο χώρος της εξουσίας
_ο χώρος του μοντερνισμού

_η κατασκευή της μνήμης
_η κατασκευή του αρχιτεκτονικού λόγου

A_3

ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΩΡΙΚΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ:

_ο χώρος στον κινηματογράφο
_ο χώρος στις εικαστικές τέχνες
_ο χώρος στο θέατρο
_ο χώρος στο παιχνίδι
_ο χώρος στη μουσική

Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ Η ΤΑΙΝΙΑ MON ONCLE ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ

Χαμπάλογλου Μάγδα
Αρχιτέκτων
mgd.chrl@gmail.com

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Σοφία Τσιράκη,
Ελένη Αμερικάνου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η κατοικία -ως ο κύριος υποδοχέας της καθημερινής ζωής- αποτέλεσε για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική τον πυκνωτή και το βασικό φορέα των αισθητικών, κοινωνικών και ιδεολογικών αξιών που προασπιζόταν, ενσωματώνοντας τεχνολογικές καινοτομίες της εποχής, ακόμα και στην ίδια τη διαδικασία παραγωγής της. Με αφετηρία την αισθητική της μηχανής, αλλά και την ενσωμάτωση νέων τεχνολογιών στην κατοικία, το Μοντέρνο επιχείρησε τον εξορθολογισμό τόσο του χώρου όσο και του τρόπου ζωής του σύγχρονου ανθρώπου. Κυρίως όμως επιδίωξε να χρησιμοποιήσει την ιδεαλιστική διάσταση που αποδόθηκε στην τεχνολογία, ως ορθολογικό και ρυθμιστικό μέσο της κοινωνικής αλλαγής, επιχειρώντας ταυτόχρονα να αποτρέψει τις ενδεχομένως καταστροφικές συνέπειες της επέλασης του ‘μηχανοκρατούμενου πολιτισμού’.

Η ταινία του Jacques Tati, Mon Oncle [1958] -όπως και το μεταγενέστερο Playtime [1967]- θεωρείται εν γένει ως ένα καυστικό σχόλιο προς το μοντέρνο κίνημα, που κατακρίνει την τυποποίηση και ομογενοποίηση του χώρου και κατά προέκταση των ίδιων των χρηστών του και το Μοντέρνο Κίνημα ως το διαμορφωτή του blasé τρόπου ζωής και του blasé τύπου ανθρώπου. Όμως η ταινία περισσότερο αποτυπώνει τη μετάβαση από την προπολεμική στη μεταπολεμική Γαλλία της δεκαετίας του ‘60 και με εργαλείο της το χιούμορ και την υπερβολή, σχολιάζει την τότε ανερχόμενη μεσοαστική τάξη, τις εμμονές της εποχής καθώς και τη διαστρέβλωση στη χρήση του μοντέρνου και της τεχνολογίας ως μέσου κοινωνικής ανάδειξης και καταξίωσης.

Η εργασία πραγματεύεται το ζήτημα της κατοικίας και του μετασχηματισμού της στην Ευρώπη των αρχών των 20ου αιώνα, όταν και εντοπίζεται η καθιέρωση της δομής της σύγχρονης κοινωνίας και του σύγχρονου τρόπου ζωής, όπως διαμορφώθηκαν κατ’ εξέλιξη της βιομηχανικής, τεχνολογικής και επιστημονικής επανάστασης. Βασικό εργαλείο της εργασίας αποτελεί η ταινία Mon Oncle μέσα από την οποία επιχειρείται η ανάγνωση του τρόπου με τον οποίο καινοτομίες της εποχής εντάχθηκαν στην καθημερινότητα, του αντίκτυπου που είχε αυτό στη διαμόρφωση του σύγχρονου ανθρώπου και του ρόλου που διαδραμάτισε το μοντέρνο στη διαδικασία αυτή.

ABSTRACT

For Modern Architecture each individual house -the main receptor of everyday life- was the capacitor of its aesthetic, social and ideological values as well as a mean of incorporating the technological innovations of the time. Setting as a starting point the aesthetic of the machine, the Modern Movement attempted to rationalize both space and the way of living, rationalizing therefore the modern individual. But above all it sought to use the idealistic dimension attributed to technology, as a rational and regulatory instrument of social change, while trying to prevent the potentially catastrophic consequences of the invasion of the ‘machine powered culture’.

Jacques Tati’ s film Mon Oncle [1958] -as the later Playtime [1967]- is generally considered as a caustic comment towards Modern Movement, criticizing standardization and homogenization of space and of its users, while blaming Modern Movement for the establishment of the blasé lifestyle and the blasé human type. On the contrary the film reflects the transition from the pre-war to post-war France of the 60s while, with humor and exaggeration, comments on the emerging middle class of the time, the era’s obsessions and distortion in the use of modern technology as a mean of social promotion and affirmation.

This paper discusses the issue of residence and the transformation it undertook in early 20th century Europe, when the structure of modern society and modern life had been established, as a consequence of the industrial, technological and scientific revolution. By using the film Mon Oncle the paper attempts to detect the way innovations were incorporated in everyday life, the impact this has had in shaping the modern man as well as the contribution of the Modern Movement in this process.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κεντρικό άξονα της εργασίας αυτής αποτελεί το ζήτημα της κατοικίας και του μετασχηματισμού της στην Ευρώπη των αρχών του 20ου αιώνα, που ως διαδικασία ταυτίζεται χρονικά με τη ραγδαία ανάπτυξη της βιομηχανίας, την εξάπλωση της τεχνολογίας, τα νέα υλικά κατασκευής, καθώς και με την απαρχή του Μοντέρνου Κινήματος στην αρχιτεκτονική. Η κατοικία, κατά την περίοδο αυτή, μεταλλάσσεται από το τυπικό παραδοσιακό σπίτι, σε κάτι ευρύτερο καθώς επιφορτίζεται με νοήματα και πολεμικές της περιόδου. Για πρώτη φορά στην ιστορία της αναδεικνύεται σε μείζον ζήτημα σκέψης, ανάλυσης και προβληματισμού και σε διευρυμένο θέμα συζήτησης αλλά και διαμάχης, καθώς πέρα από την πραγματιστική της διάσταση και τον εκσυγχρονισμό στον οποίο υπόκειται, τείνει να αποτελέσει έναν από τους εκφραστές και πυκνωτές της πληθώρας –κοινωνικών και οικονομικών μεταξύ άλλων– αλλαγών που συντελούνται κατά την περίοδο αυτή.

Την εποχή αυτή –και ιστορικά– εντοπίζεται η καθιέρωση ολόκληρης της δομής της σύγχρονης κοινωνίας και του σύγχρονου τρόπου ζωής, όπως διαμορφώθηκαν κατά τη βιομηχανική, τεχνολογική και επιστημονική επανάσταση, τις κοινωνικές διεκδικήσεις αλλά και την επικράτηση του κεφαλαιοκρατικού συστήματος. Στόχος της εργασίας αυτής, είναι η μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι καινοτομίες εντάχθηκαν στην καθημερινότητα και κατά προέκταση του αντίκτυπου που είχε αυτό στη διαμόρφωση του σύγχρονου ανθρώπου. Βασικό εργαλείο της έρευνας, είναι η ταινία του Jacques Tati, *Mon Oncle* [1958], η οποία αποτυπώνει με γλαφυρό και χιουμοριστικό τρόπο τη σχέση του ανθρώπου της εποχής με τις αλλαγές που συντελούνται στο χώρο της κατοικίας του, στο χώρο της εργασίας του και κατά τη μετακίνησή του μεταξύ των δύο. Βασικό χαρακτηριστικό της ταινίας, που την ανάγει σε πρόσφορο εργαλείο για τη συγκεκριμένη έρευνα, είναι η ιδιάζουσα σχέση της με την αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική, δεν έχει απλά το σκηνογραφικό ρόλο που λειτουργεί ως φόντο για την εξέλιξη της πλοκής, αλλά αποτελεί πρωταγωνιστή της, αποτυπώνοντας ακόμα και σε αυτό το πρώτο επίπεδο ανάγνωσης τον πρωταρχικό ρόλο που ο δομημένος χώρος διαδραματίζει στη νέα –υπό διαμόρφωση τότε– κοινωνική συνθήκη. Μάλιστα, το πρίσμα μέσα από το οποίο γίνεται αυτή η αποτύπωση, δηλαδή αυτό της συγχρονικότητας με τη διαδικασία που περιγράφεται, καθιστά την ταινία για ένα λόγο παραπάνω αποκαλυπτική.

Με αφορμή την ταινία και τα ζητήματα που θίγονται σε αυτήν, επιχειρείται μία παράλληλη ανάγνωση των θέσεων και των κειμένων του Μοντέρνου Κινήματος, αναφορικά με το νέο τρόπο κατοίκησης. Η συσχέτιση των κειμένων με την ταινία, παρ' όλη τη χρονική απόσταση που τα χωρίζει, αποτελεί συνειδητή επιλογή. Στη συσχέτιση αυτή –και επικουρικά στη μελέτη– λειτουργούν μικρού μήκους ταινίες σχετικής θεματολογίας –είτε των δεκαετιών του '20 και του '30 είτε σύγχρονες της ταινίας του Tati– καθώς και το σύνολο της φιλμογραφίας του σκηνοθέτη, εφόσον σε αυτήν υπάρχει μία χαρακτηριστική συνέχεια σε επίπεδο θεματολογίας και περιεχομένου.

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ _Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ

Η χρονική περίοδος στην οποία εστιάζει η μελέτη, αφορά στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, με αφετηρία το Μοντέρνο Κίνημα στην αρχιτεκτονική, και έως τη δεκαετία του '60, χρονικά δηλαδή λίγο μετά από την ταινία του Tati. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από έντονες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, τους παγκόσμιους πολέμους, οικονομικές κρίσεις και εν γένει αλλαγές και μετατοπίσεις σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα. Η κρίση αυτή, ευνόησε και ενθάρρυνε την ανάπτυξη και την εξάπλωση ριζοσπαστικών, πρωτοπόρων ακόμα και ουτοπικών θεωριών και απόψεων, οι οποίες συσχετίζονται άμεσα με το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο σχηματοποιήθηκαν.

Η δημογραφική έκρηξη της περιόδου (Teige, 2002: 25) δημιούργησε τη μαζική ανάγκη για νέα κτίρια, μεγάλης κυρίως κλίμακας, βιομηχανικής ή κοινωφελούς χρήσης, τα οποία θα στέγαζαν τις νέες και αναπτυσσόμενες λειτουργίες. Η βασικότερη και μαζικότερη όμως οικοδομική ζήτηση αφορούσε στη στέγαση γύρω από τα βιομηχανικά κέντρα, μάλιστα όχι μόνο των ίδιων των εργαζομένων, αλλά και ολόκληρης της οικογένειάς τους. Η ζήτηση ήταν σαφώς μεγαλύτερη από την προσφορά, οι υφιστάμενες υποδομές κακής ποιότητας ή ακόμα και ανύπαρκτες, ενώ η ανάγκη επιτακτική και η οικονομική κατάσταση των μεταναστών δυσχερής. Αποτέλεσμα ήταν να αναπτυχθούν στα βιομηχανικά κέντρα ή σε μικρή απόσταση από αυτά –όταν η αξία της γης δεν το επέτρεπε– αυτοσχέδια οικιστικά συμπλέγματα από τους ίδιους τους εργαζόμενους. Χωρίς όμως τις κατάλληλες στοιχειώδεις υποδομές, όπως για παράδειγμα δίκτυα ύδρευσης και αποχέτευσης, με ευτελή υλικά, ίδια μέσα, πρόχειρο τρόπο και τεχνικές κατασκευής, οι συνθήκες διαβίωσης ήταν άθλιες. Η δυσμενής αυτή κατάσταση επιδεινωνόταν από την πληθυσμιακή συγκέντρωση, με πολλές οικογένειες κατά κανόνα να συστεγάζονται σε δυσανάλογα μικρές κατοικίες, ενώ με την πάροδο του χρόνου και της χρήσης, η φθορά των κατοικιών και η μη δυνατότητα συντήρησης ή επισκευής τους, μετέτρεψε τις παραγκουπόλεις [slums] σε ανθυγιεινές και μη βιώσιμες.

JACQUES TATI

Οι ταινίες *Mon Oncle*, *Playtime* και *Traffic* αποτελούν κατά κάποιο τρόπο μία αδιαίρετη ενότητα, καθώς έχουν ως άξονα και κοινή προβληματική τη σχέση του ανθρώπου της εποχής του με τις αλλαγές που συντελούνται στην κατοικία, την πολεοδομία και τις μεταφορές αντίστοιχα. Μάλιστα, σχολιάζουν σε αναλογία τις τρεις ενότητες των πολεοδομικών λειτουργιών που είχαν οριστεί από το CIAM και καταγράφηκαν στη *Χάρτα των Αθηνών* από τον Le Corbusier, με την τέταρτη –δηλαδή την αναψυχή– να εμφανίζεται και στις τρεις ταινίες, συσχετιζόμενη με τις άλλες λειτουργίες, αλλά και αυτοτελώς στο προγενέστερο *Les vacances de Monsieur Hulot*. Το *Mon Oncle* –το οποίο θα αναλυθεί εκτενώς στη συνέχεια– αποτυπώνει τη φάση της ανοικοδόμησης της μεταπολεμικής Γαλλίας με βάση τις αρχές του Μοντέρνου Κινήματος στην αρχιτεκτονική, την εκμηχάνιση και την αυτοματοποίηση, καθώς και την απαρχή του καταναλωτισμού. Η ταινία παρακολουθεί τη σχέση του κυρίου Hulot με την οικογένεια της αδελφής του, μιας τυπικής ανερχόμενης μεσοαστικής οικογένειας στη Γαλλία της εποχής, η οποία μένει σε μία υπερμοντέρνα κατοικία, εξοπλισμένη με την τελευταία λέξη της οικιακής τεχνολογίας και του design.

Ο ΚΥΡΙΟΣ HULOT

Ο κύριος Hulot είναι ψηλός και λιγνός, συνήθως φοράει μία καμπαρντίνα, καπέλο, έχει στο στόμα του μία πίπα, ακόμα και όταν δεν καπνίζει, και συχνά κρατάει μία κλειστή ομπρέλα, ακόμα και όταν η μέρα είναι ηλιόλουστη. Η καμπαρντίνα που συνήθως φοράει, είναι σχετικά μικρή αναλογικά με το σωματότυπό του και το παντελόνι του είναι πάντα πιο κοντό από ό, τι θα έπρεπε, αποκαλύπτοντας τις χαρακτηριστικές ριγέ του κάλτσες. Όπως το ντύσιμό του είναι ταυτόχρονα προσεγμένο και ατημέλητο, έτσι και η κίνησή του μέσα στο χώρο είναι κάπως αντιφατική. Αν και κινείται με μεγάλους διασκελισμούς, σαρώνοντας συχνά διαγώνια το χώρο, το βάδισμά του έχει συγχρόνως κάτι αναποφάσιστο και διστακτικό. Κάποιες στιγμές, μετεωρίζεται ισορροπώντας ανάμεσα στις άκρες των δακτύλων του και τις φτέρνες του, ενώ άλλες φορές περπατάει ακροπατώντας, σαν σε μία προσπάθεια να μην αναστατώσει τον κόσμο από το ίδιο του το βάρος, σαν ένας flâneur της εποχής του. Έχει έντονη περιέργεια και ενδιαφέρον για τα πράγματα που συμβαίνουν ή υπάρχουν γύρω του, απολαμβάνει να τα παρατηρεί και να τα περιεργάζεται, ενώ ταυτόχρονα έχει μονίμως την τάση να αφαιρείται, με αποτέλεσμα να υποπίπτει σε γκάφες. Αν και στην ταινία *Mon Oncle* εμφανίζεται να μένει σε μία φτωχή, λαϊκή γειτονιά σε ένα προάστιο του Παρισιού, η γενικότερη κίνηση, οι τρόποι και η συμπεριφορά του αποπνέουν μία αριστοκρατική ευγένεια, περασμένων –ακόμα και για τη δεκαετία του ‘50– εποχών.

Ο Hulot, όπως λέει και η αδελφή του στην ταινία, είναι τόσο διαφορετικός γιατί δεν έχει και δεν επιδιώκει να έχει δουλειά και σπίτι. Με το δικό του τρόπο, αντιστέκεται στο πρότυπο του καταναλωτή, διαφοροποιώντας τον εαυτό του από το μέσο άνθρωπο της εποχής του, κάτι το οποίο τον διαφοροποιεί αισθητά από τον Σαρλό του Charlie Chaplin. Παρόλο που τα ρούχα του είναι σαν να μην του ανήκουν, δεν δείχνει να τα φοράει για να προσποιηθεί κάτι διαφορετικό από αυτό που είναι, ούτε αποτελούν μέρος μιας προσπάθειάς του να ανήκει κάπου αλλού. Εξάλλου, ο χαρακτήρας του κυρίου Hulot αντιπροσωπεύει την προηγούμενη –από την εποχή που αποτυπώνεται στην ταινία– κατάσταση, τον ‘παλιό’ κόσμο. Με αυτή του την ιδιότητα, καλείται να ενσωματωθεί στον κόσμο της τεχνολογικής εξέλιξης χωρίς να χάσει την ταυτότητά του. Όπως ένα παιδί προσπαθεί να ενταχθεί σταδιακά στον κόσμο των ‘μεγάλων’, έτσι και ο Hulot –ο άνθρωπος του 19ου αιώνα– εξερευνά και ανακαλύπτει μέσω του πειραματισμού το νέο, άγνωστο για αυτόν, κόσμο της τεχνολογίας και της μηχανής.

MON ONCLE

Η ταινία, όπως υπονοεί και ο τίτλος της, είναι ιδωμένη από την οπτική του μικρού Gerard και παρακολουθεί τη σχέση που έχει με τον εκκεντρικό του θείο, τον κύριο Hulot. Οι γονείς του, ο κύριος και η κυρία Arpel, ανήκουν στην ανερχόμενη μεσοαστική τάξη, με τον πατέρα να έχει διοικητική θέση στο εργοστάσιο πλαστικών ειδών *Plastac*, και τη μητέρα του να είναι μία νοικοκυρά της εποχής της, και ζουν σε ένα νεόδμητο προάστιο του Παρισιού, σε μία διώροφη μοντέρνα μονοκατοικία με κήπο και γκαράζ για το αυτοκίνητό τους. Αντίθετα, ο κύριος Hulot μένει σε ένα μικρό ρετιρέ, σε μία παλιά και λαϊκή γειτονιά, δεν εργάζεται και καλύπτει τις μετακινήσεις του με το ποδήλατο.

Αυτό που διαφοροποιεί την ταινία από άλλες τόσο σύγχρονές της όσο και μεταγενέστερες, είναι ο πρωταγωνιστικός ρόλος που διαδραματίζει σε αυτήν ο χώρος. Μεγαλύτερη σημασία από την ίδια την πλοκή της ταινίας, έχει το περιβάλλον μέσα στο οποίο εξελίσσεται, με τη σχέση του υφιστάμενου με το νέο που το αντικαθιστά, να αποκτά κομβικό ρόλο.

Η ταινία εξελίσσεται σε δύο κόσμους: τη γειτονιά του κυρίου Hulot και την κατοικία των Arpel. Ο Hulot, ζει σε ένα μικρό διαμέρισμα, στον τελευταίο όροφο μίας ‘πολυκατοικίας’ του 19ου αιώνα. Το κτήριο μοιάζει περισσότερο με ένα σύμπλεγμα κτηρίων και κατασκευών, διαφορετικών χρονικά φάσεων, τα οποία όμως παρουσιάζουν μία σχετική υφολογική ομοιογένεια. Ακόμα και επιμέρους τμήματα του κτηρίου που έχουν μία σχετική συνοχή, δεν φαίνεται να έχουν κάποιο κεντρικό σχεδιασμό και τελικά κάποιο κανόνα ή τάξη. Η θέση των ανοιγμάτων είναι σχεδόν τυχαία –κάποια μάλιστα είναι στο επίπεδο του εσωτερικού δαπέδου– και τόσο οι διαστάσεις, το σχήμα, όσο και το κούφωμα είναι κατά κανόνα διαφορετικά μεταξύ τους. Το τελικό αποτέλεσμα μοιάζει να έχει προκύψει από διαδοχικές προσθήκες και επεμβάσεις που παρακολουθούν τις μεταβαλλόμενες ανάγκες των χρηστών του και υλοποιούνται με ιδία μέσα και ευτελή ετερόκλητα υλικά. Έτσι, σε κάποιον αρχικό όγκο προστίθεται ένας όροφος και μία εξωτερική σκάλα πρόσβασης, ένα άνοιγμα χτίζεται και ο μικρός ακάλυπτος που προκύπτει, οικειοποιείται από κάποιον από τους κατοίκους. (εικόνα 1α και 1β)

Στον αντίποδα αυτής της εικόνας, βρίσκεται το νεόδμητο προάστιο, όπου ζει η οικογένεια των Arpel, το οποίο αποτελείται από μικρούς γκρίζους πρισματικούς όγκους, με συμμετρικά γεωμετρικά ανοίγματα. Οι κατοικίες έχουν περίκλειστες αυλές, περιφραγμένες με ψηλούς, αδιαπέραστους οπτικά τοίχους, οι δρόμοι είναι καθαροί και καλοφτιαγμένοι, όμως παρουσιάζονται ερημικοί. Σε αντιδιαστολή με το δημόσιο χώρο της λαϊκής συνοικίας, δεν υπάρχει καμία ένδειξη ζωής στην περιοχή, ούτε καν υπονοείται.

Η κατοικία των Arpel είναι ένα διώροφο κτήριο, με κήπο και γκαράζ και μπορεί να ειδωθεί ως μία καρικα-



Εικ. 1



Εικ. 2

τούρα κτηρίων του μοντέρνου κινήματος. Σχεδιάστηκε από το συνεργάτη του Tati, Jacques Lagrange, στα πρότυπα των κατοικιών του Μοντέρνου Κινήματος και του Διεθνούς Στυλ και αποτελεί –όπως δηλώνει και ο ίδιος– ένα κολλάζ τυπικών στοιχείων των κτηρίων αυτών (Bellos, 2001: 207): καθαρές επιφάνειες, γεωμετρικά στοιχεία, μεγάλα υαλοστάσια, μεταλλικά στοιχεία, καθαρά χρώματα.

Το εσωτερικό της κατοικίας ακολουθεί τις αντίστοιχες σχεδιαστικές αρχές. Βασικό του χαρακτηριστικό αποτελεί η ενιαία κάτοψη, για την οποία η κυρία Arpel αισθάνεται περήφανη και δεν παραλείπει να αναφέρει επανειλημμένα στις φίλες της πως «όλα επικοινωνούν». Στον ενιαίο κεντρικό χώρο μεγάλου ελεύθερου ύψους, της τραπεζαρίας και του καθιστικού, δεσπόζει μία ελεύθερη και οστεώδης σκάλα προς τον όροφο της κατοικίας. Ο χώρος είναι δυσανάλογα μεγάλος και επιπλωμένος ελάχιστα, με όλα τα έπιπλα να είναι σχεδιασμένα με λιτές γεωμετρικές γραμμές και κατασκευασμένα από καινούργια για την εποχή υλικά, όπως μέταλλο, γυαλί και πλαστικό. Σε άμεση επαφή με το χώρο αυτό, βρίσκεται ο χώρος της κουζίνας και το δωμάτιο του Gerard με το μπάνιο του.

Η οικογένεια εμφανίζεται να μην χρησιμοποιεί το εσωτερικό της κατοικίας, παρά μόνο σε κάποιες χαρακτηριστικές εξαιρέσεις, στις οποίες θα γίνει αναφορά στη συνέχεια. Ο κήπος του σπιτιού είναι ο χώρος που κυρίως εξελίσσεται η ζωή των κατοίκων, είτε για το μεσημεριανό τους φαγητό, είτε για να παρακολουθήσουν τηλεόραση το βράδυ, είτε για να υποδεχθούν τους φίλους τους. Ουσιαστικά, πρόκειται για μία δισδιάστατη επιφάνεια, η οποία οργανώνεται σε κάναβο από μικρά στηθαία. Τα φατνώματα του κανάβου γεμίζουν με χαμηλή φύτευση, χαλίκια και νερό, αποδίδοντας μία σχεδόν ζωγραφική διάσταση που θυμίζει πίνακες του Piet Mondrian ή τα παιχνίδια με τις επιφάνειες που έκανε ο Le Corbusier στην εργασία του για το *Modulor*. Η αυστηρή γεωμετρία της κάτοψης του κήπου, διαταράσσεται μόνο από την καμπύλη της πλακοστρωμένης διαδρομής από την εξώπορτα στην είσοδο του σπιτιού. Οι υπόλοιπες διαδρομές μέσα στον κήπο, ορίζονται από σημειακά πατήματα που οδηγούν σε πλατώματα καθιστικών. Ο κήπος του μοντέρνου, αποτελεί μία εξέλιξη του γαλλικού γεωμετρικού κήπου και μία ορθολογική προσέγγιση και ανασύνθεση της φύσης.

Σε μία άκρη του κήπου, κοντά στην είσοδο και το δρόμο, βρίσκεται ο μικρός πρισματικός όγκος του γκαράζ, με την όψη του μάλιστα, να αποτελεί μία μικρογραφία τμήματος της όψης της κυρίως κατοικίας. Την τρίτη διάσταση στον κήπο αποδίδουν σημειακά, τα γεωμετρικού σχήματος φυτά, τα έπιπλα του κήπου και το χαρακτηριστικό δυσανάλογα μεγάλο μεταλλικό ψάρι-σιντριβάνι που προβάλλει μέσα από την υδάτινη επιφάνεια.

Η μετάβαση στην ταινία ανάμεσα στον ‘παλιό’ κόσμο του κου Hulot και το ‘νέο’ κόσμο της οικογένειας Arpel, γίνεται πάντα μέσω ενός σταθερού πλάνου, όπου αυτοί οι δύο στιγμιαία συναντιούνται. Ένας πέτρινος μισογκρεμισμένος μαντρότοιχος και μία εγκαταλειμμένη και ερειπωμένη παλιά κατοικία, λειτουργούν ως πύλη προς το νέο κόσμο, που προβάλλει στο δεύτερο επίπεδο της εικόνας. Αυτό είναι και το μόνο σημείο της ταινίας που αποτυπώνεται η μεγάλης κλίμακας οργανωμένη δόμηση κατοικιών, που όμως αποτέλεσε έναν από τους βασικούς προβληματισμούς του Μοντέρνου Κινήματος. Σε αντίθεση με την περιοχή όπου βρίσκεται η κατοικία των Arpel, η

οποία και αφορά σε μεμονωμένες μονοκατοικίες κοινωνικών τάξεων με ανώτερα εισοδήματα, σε αυτό το πλάνο εμφανίζονται επαναλαμβανόμενα, πολυώροφα πρίσματα κοινωνικών ή εργατικών κατοικιών.

Η παρουσίαση των δύο αυτών κόσμων γίνεται σαφώς με κάποια υπερβολή, η οποία όμως είναι συνεπής και με τη γενικότερη χιουμοριστική διάθεση της ταινίας, ενώ παρουσιάζονται εξίσου ουτοπικοί, καθώς για παράδειγμα στον παλιό οι άνθρωποι μετακινούνται κυρίως με τα πόδια, με ποδήλατα, τροχήλατες άμαξες και άλογα, με τα αυτοκίνητα να είναι ελάχιστα και στον καινούργιο υπάρχουν μηχανές και αυτοματισμοί που δεν υφίστανται κατά την εν λόγω εποχή. Καθώς πρόκειται για μία ταινία που –και εξαιτίας της εμπλοκής του Tati με την παντομίμα– έχει χαρακτηριστικά βωβού κινηματογράφου, οι ήχοι και η μουσική υποκαθιστούν την έλλειψη των διαλόγων. Έτσι, η παλιά συνοικία αποτυπώνεται ηχητικά πολύβουη και γεμάτη από τους ήχους της καθημερινής της ζωής σε απόλυτη συμμετρία με την εικόνα της, ενώ όλες οι σκηνές που εκτυλίσσονται σε αυτή ντύνονται μουσικά από τους ήχους τζαζ μελωδιών. Αντίθετα, η μουσική απουσιάζει εντελώς στο νέο κόσμο, όπου και επικρατεί ησυχία. Αποτέλεσμα είναι ο παραμικρός ήχος να πολλαπλασιάζεται και εντείνοντας τη γυμνότητα των χώρων να αντηχεί. Στο μοντέρνο κόσμο, κυριαρχεί ο βόμβος των μηχανών –ο μόνος ήχος του νέου κόσμου που, εξαιτίας του στοιχειώδους ρυθμού του, προσομοιάζει σε μουσική–, ο ηλεκτρικός ήχος των συσκευών, ο μηχανικός της κίνησης των αυτοματισμών και η φασαρία που προκαλούν τα εργοτάξια, εντείνοντας την αντίθεση της ζωντάνιας με την οποία αποτυπώνονται ο δύο διακριτές εποχές. Αντίστοιχη είναι και η προσέγγιση της μοντέρνας πόλης στο *Playtime*, μόνο που σε αυτήν απουσιάζει χαρακτηριστικά ο παλιός κόσμος και μόνο στιγμιαία εμφανίζονται –και μάλιστα σε αντανακλάσεις των γυάλινων επιφανειών των κτηρίων του ‘Παρισιού’– κάποια ιστορικά τοπόσημά του.

Η τελευταία όμως σκηνή της ταινίας *Mon Oncle*, όπου ο κύριος Arpel με τον Gerard αφήνουν τον κύριο Hulot στο αεροδρόμιο, είναι μία σκηνή συμφιλίωσης και αισιοδοξίας. Ο μικρός Gerard πλησιάζει το μέχρι τότε απόμακρο πατέρα του και ο νέος κόσμος αποκτά επιτέλους μουσική, κόσμος εμφανίζεται και τον έχει κατακλείσει· μοιάζει σαν να επήλθε η αποδοχή της νέα μοντέρνας κατάστασης.

ΑΝΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗ

Μπορεί κεντρικό θέμα της ταινίας να μην αποτελεί η μεγάλη κλίμακα των κτηρίων κατοικίας, όμως από την πρώτη κιόλας σκηνή της ταινίας γίνεται αναφορά στην έντονη ανοικοδόμηση που επικρατούσε –όπως αναλύθηκε και παραπάνω– στην Ευρώπη. Τα ονόματα, μάλιστα, των συντελεστών της ταινίας και οι τίτλοι αρχής της, αναγράφονται χαρακτηριστικά στην πινακίδα ενός πολύβουου εργοταξίου, με τις οικοδομικές εργασίες να εξελίσσονται γύρω της.

Τα εργοτάξια αποτέλεσαν ένα προσφιλές αντικείμενο κινηματογράφησης της περιόδου. Υπάρχει πληθώρα σκηνών που αποτυπώνουν όλη τη διαδικασία ανέγερσης νέων οικοδομών, καθώς πέρα από την απτή και πρακτική διάστασή της, η διευρυμένη οικοδομική δραστηριότητα συμβόλιζε την αναγέννηση, τη μετάβαση σε μία νέα κατάσταση, σε ένα νέο καλύτερο κόσμο.

Στο πλαίσιο της προώθησης του αρχιτεκτονικού περιοδικού *Architecture d’aujourd’hui*, ο Le Corbusier

γύρισε τρεις μικρού μήκους ταινίες, μία από τις οποίες –το *Bâtir* [1930]– καταγράφει τις εργασίες σε ένα τέτοιο εργοτάξιο. Ο Le Corbusier, όπως και οι άλλοι αρχιτέκτονες του μοντέρνου, πίστευαν στον εξορθολογισμό της πόλης και της οικοδομής και κατ' επέκταση έβλεπε το εργοτάξιο ως ένα υπαίθριο εργοστάσιο. Μάλιστα οραματιζόταν ότι «τα εργοτάξια δεν θα φυτρώνουν πια σποραδικά, ούτε θα εμφανίζουν προβλήματα που περιπλέκονται όταν συσσωρεύονται, [...] θα είναι απέραντα» (Le Corbusier, 2004: 193). Ήδη στο εργοτάξιο του *Bâtir*, οι εργάτες εμφανίζονται να διαχειρίζονται τα νέα δομικά υλικά (χάλυβα και σκυρόδεμα) καθώς και μηχανήματα για τη διαμόρφωσή τους.

Από την περίοδο μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, οι κατοικίες και τα οικιστικά προγράμματα που σχεδιάστηκαν ή και κατασκευάστηκαν, χωρίζονται σε δύο γενικές κατηγορίες: εκείνες που προορίζονταν για την αστική τάξη και τις εργατικές κατοικίες. Οι γενικές σχεδιαστικές αρχές, παρ' όλα αυτά, ήταν κοινές, σε συνέπεια της άποψης που επικρατούσε στο Μοντέρνο Κίνημα για μία ενιαία αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής, καθώς και για ισοτιμία στο δικαίωμα της κατοικίας. Οι ιδέες και αρχές του μοντέρνου σε πολεοδομικό επίπεδο, δεν εφαρμόστηκαν παρά μόνο σε μικρή έκταση και κατά κύριο λόγο σε οικιστικά προγράμματα που υλοποιήθηκαν από –συνήθως– σύμπραξη αρχιτεκτόνων σε διάφορες περιοχές της Ευρώπης.

Το 1924, με πρωτοβουλία του Henry Frugès, ιδιοκτήτη εργοστασίου ζάχαρης, κατασκευάστηκε σε μικρή απόσταση από αυτό, στο Pessac –μία περιοχή κοντά στο Bordeaux της Γαλλίας– ένας οικισμός κατοικιών για τους εργαζόμενους στο εργοστάσιο. Οι αρχιτέκτονες Le Corbusier και Pierre Jeanneret σχεδίασαν περίπου 150 χαμηλού κόστους κατοικίες από οπλισμένο σκυρόδεμα, από τις οποίες τελικά κατασκευάστηκαν περίπου οι 50. Ήταν το πρώτο μεγάλης κλίμακας έργο που ανέλαβε ο Le Corbusier και κατασκευάστηκε, στο οποίο του δόθηκε η δυνατότητα να εφαρμόσει αρκετές από τις αρχές που διατύπωσε λίγο νωρίτερα στο *Vers une architecture* [1923], όπου μάλιστα ισχυριζόταν και το εξής:

> *Κανείς δεν αρνείται σήμερα την αισθητική που εκπροσωπούν οι δημιουργίες της σύγχρονης βιομηχανίας. Όλο και περισσότερο οι κατασκευές, οι μηχανές, φτιάχνονται με αναλογίες, παιξίματα όγκων και υλικά τέτοια που καθιστούν πολλές από αυτές αληθινά έργα τέχνης. Καθώς περιέχουν τον αριθμό, δηλαδή την τάξη. Εντούτοις, οι άνθρωποι της ελίτ, που ανήκουν στον κόσμο της βιομηχανίας και των επιχειρήσεων και ζουν, συνεπώς, σε αυτήν την αρρενωπή ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία δημιουργούνται έργα αναμφισβήτητα ωραία, θεωρούν ότι απέχουν από κάθε αισθητική δραστηριότητα. Έχουν άδικο, αφού συγκαταλέγονται στους πιο δραστήριους δημιουργούς της σύγχρονης αισθητικής. Ούτε οι καλλιτέχνες ούτε οι βιομήχανοι το αντιλαμβάνονται. Το στυλ μιας εποχής βρίσκεται στην τρέχουσα παραγωγή και όχι, όπως πιστεύουν οι περισσότεροι, σε προϊόντα διακοσμητικών προθέσεων, που είναι απλώς περιττά και επιπλέον παρεμποδίζουν την πνευματική λειτουργία που διαμορφώνει τα στοιχεία ενός στυλ.* (Le Corbusier, 2004: 69)

Η ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ _Η ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΩΣ ΠΡΟΤΥΠΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Η βιομηχανία και οι μηχανές της αποτέλεσαν –όπως προαναφέρθηκε– πρότυπο καλής και εύρυθμης λειτουργίας και η αρχιτεκτονική, όντας σε αναζήτηση βάσης και προτύπων οικειοποιήθηκε πολλά από τα στοιχεία τους. Επιπλέον, ήταν αδιανόητο για τους αρχιτέκτονες της εποχής, το γεγονός πως ενώ υπήρχαν πλέον τόσα καινούργια υλικά και τεχνικές στη διάθεσή τους, ο κόσμος να εξακολουθούσε να κατασκευάζει για παράδειγμα τα σπίτια του από πέτρα. «Η κατοικία οφείλει να ανταποκρίνεται στα υψηλά τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής μας» ισχυρίζεται ο Teige (2002: 177) και «όχι να κατασκευάζει τα σπίτια του 19ου αιώνα, που έχουν μεγαλύτερη συγγένεια με τα κάστρα του Μεσαίωνα». Με τη βιομηχανική επανάσταση, τα φυσικά δομικά υλικά –το ξύλο και η πέτρα– αντικαθίστανται σταδιακά από τεχνητά: «τσιμέντο και ασβέστης, μορφοποιημένος σίδηρος, κεραμικά, μονωτικά υλικά, σωληνώσεις, κιγκαλερία, στεγανωτικά κ.λπ. κ.λπ.» (Le Corbusier, 2004: 189) και μαζί με αυτά επαναπροσδιορίζονται οι μέθοδοι κατασκευής.

> *Η αρχιτεκτονική ασφυκτιά μέσα στις συνήθειες. Επιμένουν στη χρήση χοντρών τοίχων, που άλλοτε κάλυπταν μια ανάγκη, ενώ τώρα αρκούν λεπτά πετάσματα από γυαλί ή τούβλα για να είναι ασφαλές ένα ισόγειο που βρίσκεται κάτω από πενήντα ορόφους.* (Teige, 2002: 71)

Οι μοντερνιστές θεώρησαν ότι η λύση στο πρόβλημα της κατοικίας θα ήταν η βιομηχανοποίηση της κατασκευής. Ανάμεσα σε αυτούς και ο Mies van der Rohe (2004), ο οποίος θεωρεί «τη βιομηχανοποίηση της οικοδομής ως το βασικό ζήτημα της δόμησης της εποχής μας. Αν επιτευχθεί αυτή η βιομηχανοποίηση, τότε τα κοινωνικά, οικονομικά, τεχνικά, ακόμα και αισθητικά ζητήματα μπορούν εύκολα να επιλυθούν».

Έτσι, η τυποποίηση των προϊόντων στη βιομηχανία ήταν ένα από αυτά τα στοιχεία που είχε ως αποτέλεσμα τη γρήγορη, οικονομική, αξιόπιστη και μαζική παραγωγή, και εξυπηρετούσε αντίστοιχες απαιτήσεις της οικοδομικής της εποχής του μεσοπολέμου. Εξαιτίας της μεγάλης και άμεσης ζήτησης κατοικιών, η μελέτη και η αναγωγή των διαμερισμάτων σε τύπους μείωνε κατά πολύ το κόστος της κατασκευής, ενώ η τυποποίηση τόσο των κατοικιών όσο και των δομικών στοιχείων τους, μείωνε αντίστοιχα τον απαιτούμενο χρόνο, παρέχοντας έτσι τη δυνατότητα για την ενσωμάτωση σε αυτές περισσότερων παροχών, αυξάνοντας την ποιότητα του τελικού 'προϊόντος'.

> *Αν ξεριζώσουμε από την καρδιά και το νου τις ακλόνητες αντιλήψεις περί κατοικίας και εξετάσουμε το ζήτημα από κριτική και αντικειμενική σκοπιά, θα φτάσουμε στην κατοικία εργαλείο, την τυποποιημένη κατοικία, που θα είναι προσιτή σε όλους, υγιής, ασυγκρίτως υγιέστερη από την παλιά (και από ηθικής πλευράς) και όμορφη, με την αισθητική των εργαλείων που συνοδεύουν την ύπαρξή μας.* (Le Corbusier, 2004: 193)

Η ΜΗΧΑΝΗ

Με τον όρο μηχανή εννοούμε κάθε «σύνθετο εργαλείο που επιτρέπει την αποτελεσματικότερη αξιοποί-

ηση της ανθρώπινης δύναμης» (Μπαμπινιώτης, 2000: 1100), επαυξάνοντας, μετατρέποντας ή αντικαθιστώντας την, με βασικό χαρακτηριστικό τη συντονισμένη λειτουργία των επιμέρους τμημάτων της. Μηχανές επινοούσε ο άνθρωπος ήδη από την αρχαιότητα και έκτοτε σταδιακά τις εξέλισσε σε πιο σύνθετες και πολύπλοκες κατασκευές, με όλο και περισσότερες εφαρμογές. Κατά την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης –όπως προαναφέρθηκε– παρατηρήθηκε μια διευρυμένη ανάπτυξη μηχανικών κατασκευών και εφαρμογή τους αρχικά στην αναπτυσσόμενη βιομηχανία και στη συνέχεια στην καθημερινή ζωή.

Η αποδοτικότητα, αποτελεσματικότητα και η εύρυθμη λειτουργία των μηχανών αυτών, αποτέλεσε πρότυπο ακόμα και για την αρχιτεκτονική. Ο Le Corbusier γράφει χαρακτηριστικά:

> *Το σπίτι είναι μια μηχανή για να κατοικείς. Λουτρό, ήλιος, ζεστό νερό, κρύο νερό, επιθυμητή θερμοκρασία, συντήρηση τροφίμων, υγιεινή, και η ανάλογη ομορφιά. Η πολυθρόνα είναι η μηχανή για να κάθεσαι [...] Οι νιπτήρες είναι μηχανές για να πλένεσαι.* (Le Corbusier, 2004: 73)

Εννοιολογικά, όπως οι μηχανές έτσι και η κατοικία για τον Le Corbusier όφειλε να αποτελείται αποκλειστικά από μη περιττά στοιχεία, απαλλαγμένη από διακόσμηση, με τις επιμέρους λειτουργικές ενότητές της να επιτελούν τις αντίστοιχες προκαθορισμένες λειτουργίες και τελικά να λειτουργούν συντονισμένα και εύρυθμα, προάγοντας και εξυπηρετώντας τη ζωή μέσα σε αυτήν. Επιπλέον, κυριολεκτικά αυτή τη φορά, η κατοικία έπρεπε να εξοπλιστεί με μηχανές και τεχνολογία αντίστοιχη με αυτή των εργαστηρίων και των εργοστασίων της εποχής. Στη διάλεξή του στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο το 1933 στο πλαίσιο του 4ου CIAM με τίτλο *Αήρ, Ήχος, Φως*, ο Le Corbusier προασπίζεται την εφαρμογή και στις κατοικίες «ψηκτρών, ανεμιστήρων, μηχανημάτων καταγραφής» και άλλων αντίστοιχων τεχνολογιών. Στην ίδια ομιλία επικαλείται την επίσκεψή του στις εγκαταστάσεις της καπνοβιομηχανίας Παπαστράτου, όπου ο ιδιοκτήτης της αναφέρει ότι την άνεση του «διευθετημένου αέρα [...] μπορεί να την προσφέρει στο εργοστάσιο στις εργάτριές του, αλλά δεν μπορεί να την προσφέρει στα σπίτια τους, ούτε καν στο δικό του» (Le Corbusier, 1992: 142).

Η υπερμοντέρνα κατοικία των Arpel διαθέτει συστήματα αυτοματισμού, όπως και το σπίτι του μέλλοντος της εταιρίας Monsanto. Αρκετές λειτουργίες της κατοικίας εκτελούνται αυτόματα και ελέγχονται από απόσταση, όπως η κεντρική είσοδος, το σιντριβάνι της αυλής και ο εξοπλισμός της κουζίνας. Δύο από τις χαρακτηριστικότερες σκηνές της ταινίας, αφορούν σε αυτοματισμούς του σπιτιού. Στην πρώτη, ο κύριος Hulot προσπαθεί να πάρει ένα ποτήρι από το ντουλάπι της κουζίνας, το οποίο όμως δυσκολεύεται να ανοίξει. Στην προσπάθειά του βρίσκεται αντιμέτωπος με τους διάφορους αυτοματισμούς που υπάρχουν στο χώρο. Πατώντας διάφορα κουμπιά, ενεργοποιεί και ανοιγοκλείνει διάφορους μηχανισμούς, μέχρι να συνειδητοποιήσει ότι το επίμαχο ντουλάπι ανοίγει με ανιχνευτή κίνησης. Στη δεύτερη, το ζεύγος Arpel εγκλωβίζεται στο γκαράζ εξαιτίας της καινούργιας αυτόματης πόρτας που λειτουργεί με αισθητήρα κίνησης. (εικόνα 2)

ΟΡΘΟΛΟΓΙΣΜΟΣ

Ο χώρος της κατοικίας που επηρεάστηκε περισσότερο από κάθε άλλον, είναι αυτός της κουζίνας, στον οποίο αποκρυσταλλώθηκε η ιδεαλιστική διάσταση που αποδόθηκε στην τεχνολογία, ως ορθολογικό και ρυθμιστικό μέσο κοινωνικής αλλαγής. Ο επανασχεδιασμός της συνέπεσε χρονικά με τη γενικότερη αλλαγή στην ισορροπία της σχέσης μεταξύ ανδρών και γυναικών, με τη χειραφέτηση των δεύτερων και τη διαμόρφωση της νέας αστικής κουλτούρας. Οι γυναίκες αποκτούσαν δικαιώματα αντίστοιχα με αυτά των ανδρών, με χαρακτηριστικό το παράδειγμα της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, όπου το Σύνταγμα ανακήρυξε τις γυναίκες ισότιμα μέλη της κοινωνίας και τους παραχωρούσε δικαίωμα ψήφου. Επιπλέον, οι δουλειές του σπιτιού δεν αφορούσαν πλέον μόνο το υπηρετικό προσωπικό ή τις γυναίκες των κατώτερων οικονομικά τάξεων, αλλά τη σύγχρονη γυναίκα και έτσι οι αντίστοιχοι χώροι μεταλλάχτηκαν από χώρους δουλείας, σε χώρους εργασίας.

Σε αυτό το νέο πλαίσιο της ισότητας, –θα μπορούσε κανείς να πει πως– όπως η τεχνολογία εισήλθε στον κόσμο των ανδρών διευκολύνοντας την καθημερινότητά τους με την εκμηχάνιση της εργασίας τους και τη διάδοση των αυτοκινήτων στη μετακίνησή τους, το αντίστοιχο έγινε στο γυναικείο κόσμο με τον οικιακό εξοπλισμό. Οι μοντερνιστές πίστευαν ότι η πραγματική ισότητα μπορούσε να επιτευχθεί μέσα από την ελάφρυνση του όγκου δουλειάς που απαιτούσε η συντήρηση ενός νοικοκυριού, η οποία θα γινόταν εφικτή όχι μόνο με το νέο εξοπλισμό και τις εγκαταστάσεις, αλλά και μέσω της ορθολογιστικής και εργονομικής οργάνωσης του βασικού χώρου εργασίας, δηλαδή της κουζίνας.

Στο οικιστικό πρόγραμμα της Νέας Φρανκφούρτης το 1926, ο επικεφαλής Ernst May συμπεριέλαβε στην ομάδα εργασίας του μεταξύ άλλων και την Margarete (Grete) Schütte-Lihotzky, την πρώτη γυναίκα αρχιτέκτονα από την Αυστρία. Η Lihotzky –σα-



Εικ. 3



Εικ. 4

φώς επηρεασμένη από τον Τεϊλορισμό και τις μελέτες της Christine Frederick– πραγματοποίησε μία εκτενή μελέτη πάνω στις εργασίες που εκτελούνται στο χώρο της κουζίνας, μέσω καταγραφής κινήσεων και του χρόνου που αυτές απαιτούσαν, συνεντεύξεων και διαγραμμάτων. Με βάση τα πορίσματα της μελέτης αυτής, με πρότυπο τις (compact) κουζίνες των τραίνων και εφαρμόζοντας τις σύγχρονες απόψεις περί υγιεινής, εργονομίας και λειτουργικότητας, σχεδίασε σε συνεργασία με τον May την Κουζίνα της Φρανκφούρτης –όπως αυτή έγινε γνωστή– η οποία και εγκαταστάθηκε σε όλα τα διαμερίσματα που κατασκευάστηκαν στο αντίστοιχο οικιστικό πρόγραμμα. Σχεδιάστηκαν τρεις τύποι κουζίνας, σε αντιστοιχία με τα διαφορετικά μεγέθη διαμερισμάτων, με κάθε κουζίνα να είναι εξοπλισμένη, μεταξύ άλλων, με σκαμπό εργασίας, ρυθμιζόμενο φωτιστικό οροφής, παράθυρο για φυσικό φωτισμό και αερισμό, φούρνο γκαζιού, κάδο απορριμμάτων και πτυσσόμενη σιδερώστρα. Νέα, εύκολα στο καθάρισμα και συνεπώς περισσότερο υγιεινά υλικά χρησιμοποιήθηκαν για τις επιφάνειες εργασίας και τα σκεύη αποθήκευσης των τροφίμων.

Ο Τύπος 1, ο πιο γνωστός και ευρύτερα εφαρμοσμένος τύπος κουζίνας που σχεδίασε η Lihotzky, προσαρμοζόταν σε δωμάτιο διαστάσεων μόλις 1.90x3.40 μέτρων, το οποίο διαχωριζόταν από το υπόλοιπο διαμέρισμα με μία συρόμενη πόρτα. Οι διαστάσεις του ανταποκρίνονταν στη γενικότερη απαίτηση της εποχής για μικρού μεγέθους κατοικίες, γεγονός που τις καθιστούσε οικονομικές και προσιτές στην εργατική τάξη, χωρίς όμως εξαιτίας αυτού να υστερούν σε λειτουργικότητα ή παροχές.

Στην κουζίνα της οικογένειας Arpel, εξελίσσεται μία από τις χαρακτηριστικότερες και καυστικότερες σκηνές της ταινίας του Tati και αφορά στην προετοιμασία από την κυρία Arpel ενός γεύματος για τον μικρό Gerard. Η κυρία Arpel ντυμένη με λευκή εργαστηριακή ρόμπα και γαλάζια γάντια κουζίνας, χειρίζεται το φαγητό με μία αποστειρωμένη λαβίδα και περνάει ένα αυγό πριν το σερβίρει από ακτίνες Β (που σύμφωνα με την πεποίθηση της εποχής, θα ήταν μία συνήθης τακτική στο μέλλον, για την αποστείρωση του φαγητού). (εικόνα 3)

Όλος ο εξοπλισμός της κουζίνας, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο η κυρία Arpel εργάζεται μέσα σε αυτήν, αναφέρονται τόσο στη ‘μανία’ της εποχής για καθαριότητα και αποστείρωση, όσο και στην αντιμετώπιση του χώρου της κουζίνας ως του πλέον εξορθολογισμένου δωματίου της κατοικίας. Κατά την περίοδο αυτή, όπου η οργάνωση και η λειτουργία των βιομηχανιών αποτέλεσε πρότυπο για την αρχιτεκτονική και οι αρχιτέκτονες προσέγγιζαν το αντικείμενό τους με επιστημονικότητα επηρεασμένοι από την εξέλιξη και την αυξανόμενη αποδοχή των υπόλοιπων επιστημών –της φυσικής, της χημείας και της ιατρικής–, ο Teige (2002: 218) ισχυρίζεται ότι «η σύγχρονη κουζίνα έχει γίνει ένα πρότυπο εργαστήριο. Είναι το πιο καλοσχεδιασμένο και εξορθολογισμένο δωμάτιο του σπιτιού». Χαρακτηριστικό είναι ότι οι αρχιτέκτονες της εποχής εν ώρα εργασίας συνήθιζαν να φοράνε λευκές ρόμπες –όπως η κυρία Arpel στην κουζίνα της– τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ορθολογική και επιστημονική προσέγγιση του αντικειμένου της αρχιτεκτονικής.

Η ΝΕΑ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ

Όπως παρατηρεί ο Benjamin, τα κτήρια και η κατασκευή τους απασχολούσαν τον άνθρωπο από την

απαρχή της ιστορίας του. Πολλές μορφές τέχνης έχουν έρθει και έχουν παρέλθει, όμως η ανάγκη του ανθρώπου για κατάλυμα είναι διαρκής και αιώνια (Benjamin, 2008: 34). Η προστασία από τα φυσικά φαινόμενα, η ανάγκη για μία ‘στέγη πάνω από το κεφάλι’ αποτελούσε ανέκαθεν βασική και πρωταρχική ανάγκη του ανθρώπου, αντίστοιχη με αυτή της τροφής και της ένδυσης. Η τέχνη του κτίζειν, δεν σταμάτησε ποτέ να εφαρμόζεται και συνεχώς να εξελίσσεται και να προσαρμόζεται στις νέες απαιτήσεις, αλλά και τις τεχνολογικές δυνατότητες της εκάστοτε εποχής. Σε αντιστοιχία με τον Benjamin, θα μπορούσε να ειπωθεί πως πολλοί τύποι κτιρίων έχουν έρθει και έχουν παρέλθει, όμως η κατοικία υπήρξε πάγια ανάγκη του ανθρώπου και είναι η πλέον διαχρονική και διαρκής οικοδομική του δραστηριότητα.

Πλέον αυτού, το σπίτι εξυπηρετεί την έμφυτη ανάγκη του ανθρώπου για εστία, δηλαδή για ένα σημείο αναφοράς, εκκίνησης και καταφυγίου, ενώ για αρκετές κοινότητες αποτελούσε ενδεικτικό στοιχείο της οικονομικής και κοινωνικής θέσης του ιδιοκτήτη του. Από το Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο, όμως, και μετά, καθιερώνεται σταδιακά στη συνείδηση των Ευρωπαίων και ως καταναλωτικό προϊόν, το οποίο ως τέτοιο υπακούει σε κανόνες διαφήμισης και προώθησης. Το φορντικό, εξάλλου, καταναλωτικό πλαίσιο, το οποίο διέπει κατά πολλούς τη σύγχρονη κοινωνία και οικονομία, στηρίζεται σε δύο εμπορεύματα: την «τυποποιημένη κατοικία, ως τον προνομιούχο χώρο ιδιωτικής κατανάλωσης και το αυτοκίνητο, ως το μεταφορικό μέσο συμβατό με το διαχωρισμό κατοικίας και εργασίας» (Ross, 1996: 4).

Κατά τον Lefebvre, βασικό ζήτημα στην εκμοντέρνιση της Ευρώπης ήταν ο βίαιος τρόπος με τον οποίο αυτή πραγματοποιήθηκε, σε αντίθεση με την αντίστοιχη διαδικασία που έλαβε χώρα στην Αμερική και την ομαλότητα, σταδιακότητα και «ορθολογικότητα» που αυτή είχε λόγω της διάρκειας και των ευνοϊκών συγκυριών που επικρατούσαν εκεί. Στην Ευρώπη αυτό έγινε απότομα και κυρίως με την εισροή της αμερικάνικης κουλτούρας που συνόδευσε το μεταπολεμικό σχέδιο Μάρσαλ. Σε μεγάλο ποσοστό, αυτό έγινε είτε μέσω μαζικής εισαγωγής καταναλωτικών προϊόντων –όπως οικοσκευές και αυτοκίνητα– καθώς την περίοδο που η Ευρώπη ταλανιζόταν από τους αλλεπάλληλους πολέμους, η αμερικάνικη βιομηχανία αναπτυσσόταν απρόσκοπτα, είτε μέσω του αμερικάνικου κινηματογράφου, καθώς κατ’ αντίστοιχο τρόπο αναπτυσσόταν και η βιομηχανία του Hollywood με την παραγωγή πλήθους ταινιών που αποτύπωναν το αμερικάνικο όνειρο. Έτσι, μια περίοδο γενικευμένης στέρησης και καταπίεσης, διαδέχθηκε ένας καταιγισμός πολύχρωμων εικόνων ευημερίας, που υιοθετήθηκε άκριτα και αβίαστα.

Την αρχή του 20ου αιώνα των αναταραχών, της αβεβαιότητας και της ανέχειας, διαδέχθηκε ο ενθουσιασμός μιας νέας αρχής ενός κόσμου απαλλαγμένου από τα προγενέστερα προβλήματα. Ταυτόχρονα, σχηματίστηκε μία νέα κοινωνική τάξη –η μεσοαστική– η οποία αναζητούσε την ταυτότητα και το χαρακτήρα της. Στην ανάδυση αυτής της τάξης αποδίδει ο Lefebvre τη μετατόπιση μεγάλου μέρους του ενδιαφέροντος της κοινωνίας έκτοτε στην καθημερινή ζωή [everyday life] και τον κομβικό της ρόλο στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της. Διαμορφωτής προτύπων και φορέας αυτής ήταν ο κινηματογράφος, η τηλεόραση, οι εκθέσεις, τα περιοδικά –που άρχισαν εκείνη την περίοδο να εκδίδονται μαζικά, καλύπτοντας τα αντίστοιχα

πεδία της καθημερινότητας (περιοδικά αυτοκινήτων, γυναικεία, ποικίλης ύλης κ.ά.)– και η διαφήμιση. Η τελευταία –έμμεση ή άμεση– χρησιμοποίησε όλα τα προηγούμενα και αποτελούσε το βασικό εργαλείο των κλάδων της συνεχώς γιγαντούμενης βιομηχανίας –και ειδικότερα των αυτοκινήτων, των ηλεκτρικών ειδών και των χημικών προϊόντων– ως μέσο προώθησης των αντίστοιχων νέων προϊόντων της. (εικόνα 4)

Οι ταινίες του Tati, σχολιάζουν αυτή την εισροή και υιοθέτηση –κυρίως αμερικάνικων– προτύπων τόσο άμεσα όσο και έμμεσα. Στο *La Poste en Amerique* αποτυπώνεται αυτή η επιρροή που άσκησαν πληροφορίες και πρότυπα, καθώς και η τάση για μιμητισμό, και στο *Playtime* η ανάμιξη του κυρίου Hulot σε ένα γκρουπ Αμερικανίδων τουριστών είναι ενδεικτική αυτού του σχολιασμού, ενώ γίνονται αντίστοιχες αναφορές ακόμα και σε γλωσσικά δάνεια από την αμερικάνικη στη γαλλική γλώσσα. Ο David Bellos (2001: 205) ισχυρίζεται ότι στην ταινία *Mon Oncle*, το σχόλιο αυτό ενυπάρχει ήδη στον τίτλο, καθώς υφίσταται στη γαλλική γλώσσα το ιδίωμα του θείου από την Αμερική –με συμφραζόμενα αντίστοιχα με τα ελληνικά– το οποίο αντιτίθεται στο πρότυπο του Γάλλου θείου του κυρίου Hulot.

Το ζεύγος Arpel καθώς και ο κοινωνικός τους κύκλος, εμφανίζονται να έχουν υιοθετήσει πρότυπα αντίστοιχα με αυτά που προαναφέρθηκαν, έχοντας όμως προσηλωθεί εμμονικά σε αυτά, σε σημείο που οι εμμονές αυτές να κατευθύνουν τη ζωή τους, για αυτούς αντί αυτών. Έτσι, παραδόξως, ο κύριος Hulot αποτελεί –μέσα στην εκκεντρικότητά του– το στοιχείο της λογικής, αντιμετωπίζοντας τα πράγματα αν και με αφέλεια, σε πιο πραγματική και πραγματιστική διάσταση από ό, τι οι φερόμενοι ως πολίτες της εποχής τους, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο τη δύναμη του χρήστη έναντι των αντικειμένων, ακόμα και των χωρικών διατάξεων. Αυτό αποτελεί μία μορφή απάντησης στους επικριτές της τεχνολογίας –αλλά και του μοντέρνου– στρέφοντας το πρόβλημα όχι στο ίδιο το εργαλείο, αλλά στον τρόπο που αυτό χρησιμοποιείται, αποδίδοντάς του τελικά απόλυτα δημοκρατικές δυνατότητες και προεκτάσεις. Έτσι, στην άκριτη και αβίαστη υιοθέτηση προτύπων, ο Tati μοιάζει να αντιτείνει μια σταδιακότερη και συνεπώς ομαλότερη διαδικασία οικειοποίησης, παρόλο που στην ταινία του δεν εμφανίζεται η ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας. (εικόνα 5)

Η ταινία *Mon Oncle* –όπως και το μεταγενέστερο *Playtime*– θεωρείται εν γένει ως ένα καυστικό σχόλιο προς το Μοντέρνο Κίνημα, που κατακρίνει την τυποποίηση και ομογενοποίηση του χώρου και κατ' επέκταση των ίδιων των χρηστών του και το Μοντέρνο ως το διαμορφωτή του blasé τρόπου ζωής και του blasé τύπου ανθρώπου. Όμως, η ταινία περισσότερο αποτυπώνει τη μετάβαση από την προπολεμική στη μεταπολεμική Γαλλία της δεκαετίας του '60 και με εργαλείο της το χιούμορ και την υπερβολή, σχολιάζει την τότε ανερχόμενη μεσοαστική τάξη, τις εμμονές της εποχής καθώς και τη διαστρέβλωση στη χρήση του Μοντέρνου και της τεχνολογίας ως μέσων κοινωνικής ανάδειξης και καταξίωσης.

Στις αρχές του 20ου αιώνα και μέχρι το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι αρμόδιες υπηρεσίες της Ευρώπης δεν ήταν έτοιμες να αντιμετωπίσουν τα τεράστια προβλήματα της ανοικοδόμησης και την οικοδομική εν γένει των πόλεων, που παρουσιάστηκαν σε πρωτοφανή κλίμακα τότε.

> *Μια τεράστια, ολική μεταβολή κατακυριεύει τον κόσμο: ο μηχανοκρατούμενος πολιτισμός εγκαθίσταται μέσα στην αταξία, την προχειρότητα και τα ερείπια.* (Le Corbusier, 2004: 2)

Η απάντηση που πρότεινε το Μοντέρνο σε αυτό ήταν η συσπείρωση των διορατικών ανθρώπων και ο σχηματισμός ομάδων εργασίας, που από κοινού θα προσέγγιζαν τα προβλήματα και θα αναζητούσαν λύσεις. Μία τέτοια ομάδα –ανάμεσα σε άλλες– ήταν και κατά την ιδρυτική της διακήρυξη το CIAM (βλ. CIAM, 1928), όπου η λέξη *congress* που περιέχεται στο όνομά της χρησιμοποιήθηκε με την έννοια της συλλογικής εργασίας και της σύμπραξης. Με αυτή του τη δομή, το CIAM στόχευε στην αντιμετώπιση των προβλημάτων που δεν μπορούσαν να επιλυθούν μεμονωμένα και ατομικά (Giedion, 2008: 696).

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική θεώρησε υποχρέωσή της να θεραπεύσει τα κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα που προέκυψαν από τη βιομηχανική επανάσταση και τους πολέμους. Οι αρχιτέκτονες θεώρησαν πως επιλύοντας προβλήματα του περιβάλλοντος και εξορθολογίζοντας τους χώρους του ανθρώπου, θα μπορούσαν να βελτιώσουν και τις κοινωνικές συνθήκες, ακόμα και να εξομαλύνουν τις ταξικές συγκρούσεις. Η διάχυτη πεποίθηση της εποχής για ισονομία στην απόκτηση κατοικίας, για κοινές σχεδιαστικές αρχές και ενιαίο τρόπο αντιμετώπισής της, ανεξάρτητα από την οικονομική κατάσταση και την κοινωνική θέση, είχαν καταρχήν κοινωνική στόχευση. Η τυποποίηση και η προκατασκευή, πρωταρχικό στόχο είχαν τη μείωση του κόστους κατασκευής και κατά συνέπεια τη δυνατότητα μέριμνας και εγκαταστάσεων σε αυτές, που μέχρι τότε θεωρούνταν αποκλειστικό προνόμιο των λίγων. Η χωροθέτησή τους καθώς και η γενικότερη πολεοδομική προσέγγιση των πόλεων, στόχευαν στη βελτίωση των συνθηκών σε αυτές και θεωρούνταν εργαλείο κοινωνικού μετασχηματισμού. Συμπερασματικά, το Μοντέρνο προσπάθησε να λειτουργήσει ως 'ρυθμιστής' της ραγδαίας και άναρχης οικοδομικής ανάπτυξης –καθώς και των προεκτάσεων που αυτή είχε– και να αποτρέψει μέσω της αρχιτεκτονικής «την επανάσταση στην οποία οδηγείται η κοινωνία από τις επιβλαβείς συνέπειες που έχει επιφέρει στις πόλεις η πρώτη εποχή του 'μηχανοκρατούμενου πολιτισμού'» (Σημαιοφορίδης στο Le Corbusier, 2003: 7).

Επιπλέον, σύμφωνα με τον Lefebvre, το Bauhaus και κατά προέκταση το Μοντέρνο Κίνημα, κατάφερε να εκσυγχρονίσει την κατοικία με την εποχή της, γεφυρώνοντας το χάσμα που προϋπήρχε μεταξύ βιομηχανοποίησης και αστικοποίησης, χώρου εργασίας και κατοικίας. Κατά τον ίδιο, έως το Bauhaus υπήρχε μία ασυμμετρία στη θεώρηση της κατοικίας, η οποία έγινε εντονότερη και περισσότερο αισθητή κατά τη «μοντέρνα εποχή». Το σπίτι έτεινε να προσεγγίζεται μέχρι τότε κατά κανόνα με νοσταλγική διάθεση και ρομαντισμό και να ερμηνεύεται μέσα από λαογραφικό, εθνολογικό ή ανθρωπολογικό πλαίσιο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ασυμμετρίας αυτής είναι κατά τον Lefebvre η περίπτωση της κατά τα άλλα υπερ-βιομηχανοποιημένης Ιαπωνίας, όπου ταυτόχρονα οι παραδοσιακές συνοικίες και ο παραδοσιακός τρόπος ζωής διατηρούνταν ανέπαφα και ακμάζοντα, παρ' όλη την ιδεολογική τους απόσταση από τους «μοντέρνους» χώρους εργασίας.

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική, εντοπίζοντας αυτό τον αναχρονισμό στην αντιμετώπιση της κατοικίας σε μία περίοδο μάλιστα έντονων γενικευμένων αλλαγών και

εξελίξεων, προσπάθησε να επαναφέρει την κατοικία σε συγχρονισμό με την εποχή της και τους προοδευτικούς κλάδους της κοινωνίας και μάλιστα ενισχύοντας την ηθική διάστασή της. Αυτό είχε επιπλέον ως στόχο, την επαφή και εξοικείωση του πληθυσμού με την τεχνολογία, απαγκιστρώνοντας την κοινωνία από παρωχημένες αντιλήψεις και συνήθειες του παρελθόντος και στρέφοντας την αντίληψή της προς το μέλλον. Ο Benjamin (1978) αναγνώριζε στην αρχιτεκτονική τη δυναμική της εκπαίδευσης των μαζών μέσω της επαφής της με αυτήν και τη συμφιλίωση της κοινωνίας με τις συνεχείς αλλαγές της σύγχρονης εποχής.

Πέρα των παραπάνω, το Μοντέρνο Κίνημα και οι εκφραστές του αναζήτησαν και επιδίωξαν τη δημιουργία ενός ιδεολογικού και κατά προέκταση κανονιστικού πλαισίου αρχών και θέσεων, που στόχευε στη δομική οργάνωση της αρχιτεκτονικής παραγωγής και του αρχιτεκτονικού χώρου, με απώτερο σκοπό τη βελτίωση της ίδιας της κοινωνίας. Αυτό μάλιστα έγινε σε μία εποχή όπου δεν υπήρχε αντίστοιχο προηγούμενο και ίσως δεν έχει υπάρξει έκτοτε. Ακόμα, η κριτική που δέχθηκε και εξακολουθεί να δέχεται, αφορά σε μεγάλο ποσοστό το αισθητικό κομμάτι της ιδεολογίας και εξ αυτού και οι όποιες αντιπροτάσεις περιορίζονται –κατά κύριο λόγο– στα πλαίσια του στυλ και της μορφολογίας, ή απλά της απόρριψης των αρχών. Φυσικά, η εφαρμογή των ιδεών του μοντέρνου δεν αποτελεί από μόνη της πανάκεια και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να υπάρξει και πληθώρα παραδειγμάτων ‘κακής’ αρχιτεκτονικής. Γεγονός, όμως, είναι ότι ως κανονιστικό πλαίσιο, καθώς και ως τρόπος εργασίας, το μοντέρνο εξακολουθεί να εφαρμόζεται, να εξελίσσεται και να προσαρμόζεται στις εκάστοτε κοινωνικές, τεχνολογικές, οικονομικές κ.ά. συνθήκες, αποδεικνύοντας ακόμα και μέσα από αυτή του την ιδιότητα, την αξία και τη διαχρονικότητα των ιδεών του.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συνοψίζοντας, το θέμα που πραγματεύεται η συγκεκριμένη εργασία, δηλαδή η κατοικία στο Μοντέρνο Κίνημα και η μυθολογία της κατοίκησης, όπως αυτή εμφανίζεται να σχηματοποιείται κατά τη δεκαετία του ‘60 και αποτυπώνεται στην ταινία του Jacques Tati, *Mon Oncle*, αποτελεί μία προσέγγιση ουσιαστικά της ίδιας της σύγχρονης κοινωνίας. Η εργασία αυτή, εντοπίζει στην αρχή του 20ου αιώνα την περίοδο διαμόρφωσης της δομής της σύγχρονης κοινωνίας, όπως τη γνωρίζουμε και τη βιώνουμε μέχρι και σήμερα, γεγονός που καθιστά το θέμα που προσεγγίζει καθ’ όλα επίκαιρο. Η συσχέτιση, για παράδειγμα, του ανθρώπου και της καθημερινότητάς του με τη –συνεχώς εξελισσόμενη– τεχνολογία είναι ένα ζήτημα συνεχές, καθώς παρά την εξοικείωσή μας πλέον με αυτήν, οι ρυθμοί με τους οποίους αυτή εξελίσσεται, συχνά δεν ταυτίζονται με αυτούς της εξέλιξης της κοινωνίας. Επιπλέον, η έννοια της τεχνολογίας πλέον δεν περιλαμβάνει αποκλειστικά μηχανές και αυτοματισμούς, όπως συνέβαινε την περίοδο που εξετάστηκε σε αυτή την εργασία. Έκτοτε, η κατασκευή των τρανζίστορ και στη συνέχεια των υπολογιστών, καθιστούν τόσο την ίδια την τεχνολογία όσο και τη σχέση των χρηστών της με αυτήν, συγκριτικά πολυπλοκότερη.. Παρ’ όλα αυτά, η εργασία προσέγγισε τη συσχέτισή τους σε μία αρκετά ίσως πρωτογενή φάση της τεχνολογίας και μέσα από την επιρροή που η τεχνολογία και η χρήση των μηχανών είχε στον πιο κοινό χώρο του ανθρώπου, την κατοικία.



Εικ. 5



Εικ. 6

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bellos, D. (2001) *Jacques Tati.* London: The Harvill Press.

Benjamin, W. (2008) *The World of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, trans. J.A. Underwood. London: Penguin Books – Great Ideas.

Giedion, S. (2008) *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition.* Cambridge Mass.: Harvard University Press.

Le Corbusier (1992) *Κείμενα για την Ελλάδα Φωτογραφίες και Σχέδια*, μτφ. Λ. Παλλαντίου. Αθήνα: Άγρα.

Le Corbusier (2003) *Η Χάρτα των Αθηνών*, μτφ. Σ. Κουρεμένος. Αθήνα: Ύψιλον Βιβλία.

Le Corbusier (2004) *Για μια Αρχιτεκτονική*, μτφ. Π. Τουρνικιώτης. Αθήνα: Εκκρεμές.

Lefebvre, H. (1991) *Critique of Everyday Life.* Great Britain: Bookcraft.

Lefebvre, H. (2001) *The Production of Space*, trans. D. Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing.

Μπαμπινιώτης, Γ. (2002) *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας.* Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.

Ross, K. (1996) *Fast Cars, Clean Bodies, Decolonization and the Reordering of French Culture.* Cambridge Mass.: MIT Press.

CIAM (1928) ‘La Sarraz Declaration’, trans. M. Bullock, στο U. Conrads (ed.) (1971) *Programs and Manifestoes on 20th century Architecture.* Cambridge: The MIT Press, σς. 109-113.

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΑ ΚΕΛΙΑ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ: Η ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ, ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΜΙΑ ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΕΝΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ

Αγγελοπούλου Ιωάννα
Αρχιτέκτων μηχανικός
ioanna.angelopoulou@gmail.com

επιβλέπων: Αριστείδης Αντονάς
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης,
Γιώργος Γυπαράκης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η έρευνα με τίτλο Πειραματικά Κελιά Κατοίκησης: Η αρχαιολογία του μέλλοντος, αποτελεί μία απόπειρα κατασκευής ενός αρχείου.

Βασικό αντικείμενο μελέτης ορίζεται η αρχειοθέτηση πειραματικών χώρων κατοίκησης κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα σε συνδυασμό με τις σύγχρονες εξελίξεις στο επίπεδο των επιστημών. Οι απόπειρες πειραματισμών σχετικά με δυνητικούς κατοικήσιμους χώρους αποτελούν ένα χρονικό στιγμιότυπο στην ιστορία της διεθνούς αρχιτεκτονικής. Παρουσιάζονται σε συσχετισμό με τη διαστημική περιπλάνηση στο επίπεδο της εξερεύνησης ‘νέων τόπων’, σε μία προσπάθεια εύρεσης ομοιοτήτων που εμφανίζουν στην εσωτερική οργάνωση και την καίρια τοποθέτηση του χρήστη-χειριστή. Με κοινό σημείο αναφοράς την αναμονή για μία χρονική μετατόπιση που μεταλλάσει την υφιστάμενη κατάσταση, παρουσιάζεται μία νεωτερική κατηγορία σχεδιασμού με υποκείμενο τον άνθρωπο. Η συνομιλία των δυο πεδίων θα παρουσιαστεί υπό το πρίσμα των συστημάτων οργάνωσης που φέρουν. Με αφετηρία τη μονάδα-κελί και τη σκέψη για κάτι που ανήκει στο μέλλον, αποπειράται μία παρουσίαση των κατοικιών σε αντιπαράθεση με τις βασικές αρχές των πειθαρχικών συστημάτων.

Τα εννοιολογικά εργαλεία τα οποία επιλέχθηκαν για την περιγραφή των πειραματικών κελιών κατοίκησης, δανείζονται τους τίτλους τους από τα πειθαρχικά συστήματα και τις διαδικασίες που φέρουν στην οργάνωσή τους. Εξέταση, εξουσία, τάξη, έλεγχος, πειθαρχία, εγκλεισμός, λύτρωση. Αποπειράται μία αντιστοιχία ανάμεσα στις διεργασίες των πειθαρχικών συστημάτων και την αποκωδικοποίηση των χαρακτηριστικών των κελιών, με ζητούμενο την αντίστιξη των δυο δομών και την εύρεση κοινών τόπων αναφοράς.

Τα κελιά χαρακτηρίζονται πειραματικά καθώς συστήνουν νέους τόπους διαμονής, διορατικές αναπαραστάσεις και καινοτόμες σχέσεις ανάμεσα στο χρήστη και το περιβάλλον.

Με κυρίαρχο παράδειγμα το Futuro House και τη μανία που το συνόδευσε, μεταφέρεται στο σήμερα μία παρελθοντική εικόνα. Το Futuro ως κυρίαρχο παράδειγμα της έρευνας, επιλέχθηκε καθώς αποτελεί το μοναδικό πειραματικό κελί, το οποίο κατασκευάστηκε, κατοικήθηκε και μεταφέρθηκε στην Ελλάδα. Η ενασχόληση μίας διακριτής ομάδας με το Futuro, που για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα εξυμνεί την εικόνα του, καταγράφει με ενθουσιασμό κάθε σημείο εντοπισμού και δημιουργεί ένα δίκτυο κοινού ενδιαφέροντος, οδήγησε στην καταγραφή του συνολικότερου πλαισίου που το περιγράφει. Μέσα από την παρουσίαση των παράλληλων διαδικασιών, κινημάτων και ιδεολογιών αποπειράται μία αρχειοθέτηση εν ίδει εγχειριδίου.

ABSTRACT

The thesis under the general title Experimental Domestic Cells: The Archaeology of the Future, constitutes an attempt to construct an archive. The main subject of the research is the construction of a filling system of experimental domestic cells (during the 20th century) in relation with the contemporary scientific evolution. The experimental attempts in the field of the potential living spaces constitute a snapshot in the history of international architecture. Living spaces are presented relatively to space exploration, in an attempt to define some resemblances through the internal structure and the pivotal placement of the dweller-operator. A modern category of architectural design is represented, based on the belief of a domestic change through a temporal movement. The comparison between these fields will be based on their organization system. Starting with the unit-cell and the thought of an image coming from the future is attempted to present houses in comparison to the disciplinary systems.

The chosen conceptual tools borrow their titles from the disciplinary systems and the processes that include. Examination, authority, classification, control, discipline, confinement and redemption. Through the decipherment of two fields common spaces and allusions are revealed.

The cells are characterized as experimental as they introduce innovative dwelling spaces, perceptive representations and pioneer relationships between the dweller and the environment.

The Futuro House constitutes the most characteristic example, and as one of the most famous experimental cells brings to nowadays a past icon. The research is based on the Futuro House as it is the only one which was massively produced, inhabited and found in Greece. The database created from a distinguish group of Futuro adherents, leaded to the recording of the general frame which describes this phenomenon. The aim is the construction of a compendium, through the recording of parallel procedures, movements and ideologies.

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η έρευνα με τίτλο *Πειραματικά Κελιά Κατοίκησης: Η αρχαιολογία του μέλλοντος,* αποτελεί μία απόπειρα κατασκευής ενός αρχείου. Η καταγραφή μίας περιόδου μέσα από την αρχειοθέτηση των δεδομένων, προβάλλει την υπόσχεση για διατήρηση του μύθου. Η ενδελεχής έρευνα και η συλλογή στοιχείων στην προσπάθεια προσδιορισμού ενός χρονικού πλαισίου, ενέχει τον κίνδυνο της μετατόπισης του νοήματος και της μνημειοποίησης. Ωστόσο, το αντικείμενο μελέτης που αντλεί το ενδιαφέρον, κατασκευάζεται σε χρόνο παρελθοντικό, προσφέροντας την απαραίτητη χρονική απόσταση, η οποία επικυρώνει την έννοια του αρχείου, καθώς το αντικείμενο προλαβαίνει να εξελιχθεί, να μεταμορφωθεί, να επηρεάσει, ακόμα και να ξεχαστεί.

Βασικό αντικείμενο μελέτης ορίζεται η αρχειοθέτηση νεωτερικών χώρων κατοίκησης κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα σε συνδυασμό με τις σύγχρονες εξελίξεις στο επίπεδο των επιστημών. Οι απόπειρες πειραματισμών σχετικά με δυνητικούς κατοικήσιμους χώρους αποτελούν ένα χρονικό στιγμιότυπο στην ιστορία της διεθνούς αρχιτεκτονικής. Παρουσιάζονται σε συσχετισμό με τη διαστημική περιπλάνηση στο επίπεδο της εξερεύνησης ‘νέων τόπων’, καθώς και ως προς τις ομοιότητες που εμφανίζουν στην εσωτερική οργάνωση και την καίρια τοποθέτηση του χρήστη-χειριστή. Με κοινό σημείο αναφοράς την αναμονή για μία χρονική μετατόπιση που μεταλλάσσει την υφιστάμενη κατάσταση, παρουσιάζεται μία καινοτόμα κατηγορία σχεδιασμού με υποκείμενο τον άνθρωπο. Η συνομιλία των δυο πεδίων θα παρουσιαστεί υπό το πρίσμα των συστημάτων οργάνωσης που φέρουν. Με αφετηρία τη μονάδα-κελί και τη σκέψη για κάτι που ανήκει στο μέλλον, αποπειράται μία παρουσίαση των κατοικιών σε αντιπαράθεση με τις βασικές αρχές των πειθαρχικών συστημάτων.

Τα εννοιολογικά εργαλεία τα οποία επιλέχθηκαν για την περιγραφή των πειραματικών κελιών κατοίκησης, δανείζονται τους τίτλους τους από τα πειθαρχικά συστήματα και τις διαδικασίες που φέρουν στην οργάνωσή τους. Η εξέταση, η εξουσία, η τάξη, ο έλεγχος, η πειθαρχία, ο εγκλεισμός, η λύτρωση. Εδώ επιχειρείται μία κριτική του παραλληλισμού των πειραματικών μοντέλων κατοίκησης με τις πειθαρχικές δομές. Αποπειράται μία αντιστοιχία ανάμεσα στις διεργασίες των σωφρονιστικών συστημάτων και την αποκωδικοποίηση των χαρακτηριστικών των μοντέλων. Ζητούμενο αποτελεί η αντίστιξη των δυο δομών και η εύρεση κοινών τόπων αναφοράς.

Οι διεργασίες που θα αναλυθούν στη συνέχεια, γεννούνται από τη χωρική μετατόπιση του μοντέλου της πειθαρχικής κοινωνίας στο έργο του Φουκώ, *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής.*

Θα πρέπει να καταστήσουμε σαφές ότι η αναφορά στα πειθαρχικά συστήματα και η σύγκριση με τα πειραματικά κελιά, πραγματοποιείται στο επίπεδο της εσωτερικής οργάνωσης. Με τους όρους πειθαρχία και εξουσία δεν αναφερόμαστε στην επιβολή μίας αμφίβολης –κατά τα άλλα- δύναμης στα σώματα υπό όρους κράτησης και φυλάκισης. Αξιολογούμε τις συμπεριφορές εξουσίας στα αντικείμενα υπό μορφή διαχείρισης και απαλλαγμένης από βίαιες συμπεριφορές (ψυχολογικές και σωματικές). Σκοπός δεν είναι η ταύτιση του ‘πειθήνιου σώματος’ με τον κάτοικο στο πλαίσιο της εξουσιαστικής διαχείρισης, αλλά η εύρεση αντιστοιχιών σε ένα κατασκευασμένο και τεχνοποιημένο περιβάλλον, με βασικό άξονα τη χωρική και μη, τάξη. Μία ολιστική σύγκριση δεν αποτελεί στόχο αυτής της έρευνας. Το άτομο που καλείται να κατοικήσει τα πειραματικά κελιά νοείται ως αυτόβουλη προσωπικότητα και απόλυτη μονάδα. Ωστόσο, η εμπλοκή του σε μία ‘συνεργασία’ τέτοιου τύπου, αναλύεται και παρουσιάζεται σε αντιπαράθεση με άλλα συστήματα.

Η εν γένει αποδοχή των πειραματικών κελιών από τους δυνητικούς κατοίκους θα επιβεβαιώσει την αντίληψη περί της ατομικότητας και της προσωπικής βούλησης στην επιλογή των συνθηκών κατοίκησης. Όλα αυτά τα καλοσχεδιασμένα περιβάλλοντα παρέμειναν μοντέλα, μακέτες, σχέδια και αντικείμενα μίας ρετρό αισθητικής με αναφορές στο μέλλον.

Τα κελιά χαρακτηρίζονται πειραματικά, καθώς συστήνουν νέους τόπους διαμονής, διορατικές αναπαραστάσεις και καινοτόμες σχέσεις ανάμεσα στο χρήστη και το περιβάλλον. Οι πειραματισμοί στο θέμα της κατοίκησης αποτελούν κάποιες εσωτερικές αντιστάσεις στη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Εφαρμόζουν την εποχή της τηλεοπτικής και την τεχνολογική εξέλιξη σε κατοικήσιμα περιβάλλοντα. Αποτελούν πειράματα αφομοίωσης των εξελίξεων και προτάσεις οικειοποίησης των μηχανισμών από τους χρήστες. Τα πειραματικά κελιά δηλώνουν την αποπεράτωση της σύγχρονης αντιμετώπισης της κατοικίας και προσδιορίζουν μία νεωτερική αντιμετώπιση.

Εδώ παρουσιάζεται μία προσπάθεια αρχειοθέτησης μίας εμβόλιμης αρχιτεκτονικής πρόθεσης. Με κυρίαρχο παράδειγμα το Futuro House και τη μανία που το συνόδευσε, μεταφέρουμε στο σήμερα μία παρελθοντική εικόνα. Η ενασχόληση μίας διακριτής ομάδας οπαδών του Futuro House, που για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα (περίπου σαράντα χρόνια) εξυμνεί την εικόνα του, καταγράφει με ενθουσιασμό κάθε σημείο εντοπισμού και δημιουργεί ένα δίκτυο κοινού ενδιαφέροντος, οδήγησε στην καταγραφή του συνολικότερου πλαισίου που το περιγράφει. Μέσα από την παρουσίαση των παράλληλων διαδικασιών, κινημάτων και ιδεολογιών αποπειράται μία αρχειοθέτηση εν ίδει εγχειριδίου.

2. ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΑ ΚΕΛΙΑ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ

2.1 ΠΛΑΙΣΙΟ ΓΕΝΕΣΗΣ ΤΩΝ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΩΝ ΚΕΛΙΩΝ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ

Η προβληματική περί της κατοίκησης εντοπίζεται στις αρχές του 20ου αιώνα. Η έναρξη του Α’ Παγκόσμιου Πολέμου [1914-1918], συμπίπτει χρονικά με τη σημαντική εξέλιξη στον τομέα της κατασκευής και της αστικής ανάπτυξης, η οποία οδηγήθηκε σε μία παύση διαρκείας. Η γενικευμένη σύγκρουση των πολεμικών δυνάμεων και οι καταστροφικές προσπάθειες εδαφικής επικράτησης, αφάνισαν τις οργανωμένες κοινωνίες και τις κτιριακές εγκαταστάσεις.

Με το πέρας των ιμπεριαλιστικών ενεργειών, παρατηρείται έντονα το φαινόμενο της πληθυσμιακής μετακίνησης. Το πλήθος αποδυναμωμένο, οδηγήθηκε στην εύρεση ενός ευγενέστερου επιπέδου διαβίωσης, μέσα από τη μετανάστευση προς τα αστικά κέντρα. Η επιβίωση, η εύρεση εργασίας και η στέγαση, αποτέλεσαν το κίνητρο και οι μεγάλες πόλεις ‘πλημμύρισαν’ από ένα πλήθος απεγνωσμένου κόσμου.

Ολοένα και περισσότεροι πολίτες καλούνταν να κατοικήσουν σε κατεστραμμένες πόλεις και σε διαμερίσματα αμφιβόλου υγιεινής. Η μαζική

μετανάστευση στα αστικά και βιομηχανικά κέντρα, οδήγησε την ιδιοκτησιακή οικονομία σε εξαιρετικά υψηλά επίπεδα, μετατρέποντας το ζήτημα της κατοίκησης σε μείζον θέμα. Με σκοπό την ενδυνάμωση της κοινωνικής δημοκρατίας, πραγματοποιήθηκαν προσπάθειες κατασκευής δημόσιων κτηρίων, με σκοπό να κατοικηθούν από τις νεοεισαχθείσες μάζες.

Για πολλά έθνη, η δριμύτητα του προβλήματος της επανα-κατοίκησης οδήγησε στην εξέλιξη της παραγωγής, παρόλο που το μέγεθος του προβλήματος διέφερε από τόπο σε τόπο. Οι τεχνολογικές εξελίξεις στην κατασκευή και στη διαδικασία παραγωγής, οι οποίες βρίσκονταν σε ικανοποιητικό επίπεδο πριν την έναρξη των πολέμων, άρχισαν να εφαρμόζονται με την πλήρη υποστήριξη δημόσιων και ιδιωτικών φορέων.

Η απάντηση στο πρόβλημα της αυξανόμενης ζήτησης για κατοικίες σε χαμηλά επίπεδα κόστους, δόθηκε από μία άναρχη εκμετάλλευση χώρων μικρών διαστάσεων. Ο Friedrich Engels στο *Για το ζήτημα της κατοικίας,* επισημαίνει:

> *Το θέμα της κρίσης της κατοικίας, όπως το αντιλαμβανόμαστε, ουσιαστικά δεν ανταποκρίνεται σε τίποτα άλλο πέρα από τη χειροτέρευση των ήδη μίζερων βιώσιμων συνθηκών, που δημιουργήθηκαν από τη συρροή των ανθρώπων στις πόλεις…[και] τις αυξήσεις των ενοικίων.* (Teige, 2002: 32)

2.1.1 Η ΑΠΑΡΧΗ ΤΩΝ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΩΝ ΚΕΛΙΩΝ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ

Ο Le Corbusier δημοσίευσε το 1921 στην πλατφόρμα *L' Esprit Nouveau* τις σκέψεις του περί της αντιστοιχίας της κατοίκησης με μία μηχανή διαβίωσης.

> *[…] Η κατοικία είναι μία μηχανή κατοίκησης, λουτρά, ήλιος, καυτό και κρύο νερό, επιθυμητή θερμοκρασία, αποθήκευση φαγητού, υγιεινή, αισθητική σε αρμονικές αναλογίες. Η καρέκλα είναι μία μηχανή για να καθόμαστε: Ο σφένδαμνος μας έδειξε το τρόπο. Οι νιπτήρες είναι μηχανές για να πλενόμαστε: η Twynford τους ανακάλυψε.[…] ο κόσμος των δραστηριοτήτων μας, δημιούργησε τα δικά του αντικείμενα: ρουχισμό, στυλό, ξυραφάκια, γραφομηχανή, τηλέφωνο, υπέροχα έπιπλα γραφείου… η βαλίτσα των καινοτομιών λιμουζίνα, η γραμμή του ωκεανού και το αεροπλάνο.* (Gossel και Leuthauser, 2005: 225)

Η εφαρμογή των βασικών αρχών της βιομηχανίας στο σχεδιασμό, αποτέλεσε τη βασική σκέψη για τη δημιουργία του *Maison Dom-ino*[1] [1914-15]. Η κατασκευή, η οποία αποτελείται από κάθετους φορείς και οριζόντιες φέρουσες πλάκες, συστήνει την ευελιξία, τη μεταβλητότητα και την παροχή ελευθερίας διαχείρισης. Τρία εργαλεία, τα οποία θα αποτελέσουν βασικές αρχές σχεδιασμού για τα πειραματικά κελιά κατοίκησης.

Για τον Le Corbusier, η οριζοντιότητα των δωμάτων αποτελεί την οριοθέτηση της κοσμικής σφαίρας. Με αυτό τον τρόπο αποπειράθηκε να ερμηνεύσει τους μηχανισμούς που αποτελούν κίνητρο φαντασίας και

οδηγούν τη σκέψη στο μακρινό ορίζοντα.

Τα πειραματικά κελιά κατοίκησης εμφανίστηκαν ως λυτρωτές της κρίσης, υιοθετώντας κάποιες βασικές αρχές του Μοντερνισμού, με έκδηλη την υπόσχεση για την 'απελευθέρωση' των κατοίκων μέσω της φουτουριστικής αισθητικής. Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών '60 και '70 παρουσιάζεται μία έντονη παραγωγή ρετρό εικόνων εν είδει κατοικιών. Άλλοτε θεωρητικές και σπανιότερα υλοποιημένες κατασκευές, παρουσιάζονται από μία πλειάδα αρχιτεκτόνων. Βασικός άξονας των προτάσεων, η καινοτομία στην εμπειρία της κατοίκησης και η εφαρμογή των τεχνολογικών εξελίξεων. Συχνά οι προτάσεις επικαλύπτονται τόσο στα ποιοτικά όσο και στα ποσοτικά τους χαρακτηριστικά.

Χαρακτηρίστηκαν πειραματικές κατοικίες καθώς εμφανίστηκαν σε μία χρονική περίοδο απόλυτης γεωμετρίας και ενείχαν ιδεολογικές προτάσεις όπως η ρευστότητα, η ροϊκότητα και η αυτονομία. Προτάσεις που πειραματίστηκαν στη χρήση των νέων υλικών κατασκευής. Η προκατασκευή αποτέλεσε βασικό χαρακτηριστικό, καθώς προσέδιδε ευελιξία και συντηρούσε τις κατασκευές σε χαμηλά επίπεδα κόστους. Ιστορικά, παρατηρούμε ότι παρέμειναν πειραματικά κελιά, καθώς η κατοίκηση σε αυτούς τους χώρους δεν επετεύχθη. Αποτελούν μοντέλα δυνητικής κατοίκησης.

Ο προσδιορισμός *κελιά* σε αντιδιαστολή με έννοιες όπως χώροι ή τόποι, επιλέχθηκε με σκοπό την ανάδειξη μίας ξεχωριστής χωρικής αναφοράς. Αποκαλούνται κελιά προκειμένου να αναδειχθεί η εσωτερική υπόσχεση που φέρουν, αλλά και ο ανθρωποκεντρικός σχεδιασμός. Κελιά συναντάμε σε τόπους πειθαρχίας και λύτρωσης. Είτε σε σωφρονιστικά συστήματα είτε σε θρησκευτικά καταλύματα, το κελί αποτελεί μία μονάδα, η οποία στον πολλαπλασιασμό της οργανώνει τη δομή. Πρόκειται για ένα χώρο απομόνωσης, τάξης και λύτρωσης. Η ελπίδα της αποκοπής από τον τόπο που διαμένουμε με σκοπό την επερχόμενη δυνητική κατάσταση, αποτελεί το ιδεατό. Αυτό που ελπίζουμε και δεν έχουμε κατακτήσει.

Στις παγκόσμιες εκθέσεις όπου εγκαταστάθηκαν αυτές οι πειραματικές κατασκευές, το κίνητρο της αυξανόμενης επισκεψιμότητας ήταν η αναζήτηση μίας εικόνας της κοινωνίας του μέλλοντος. Ένας μεγάλος αριθμός μοντέλων σε κλίμακα 1:1, κατασκευάστηκαν ως ένα μανιφέστο των μορφών που πρόκειται να έρθουν. Τα πρωτότυπα λειτούργησαν ως οι συνδετικοί κρίκοι ανάμεσα στην Ουτοπία και στο χειροπιαστό της υλικότητας των αντικειμένων.

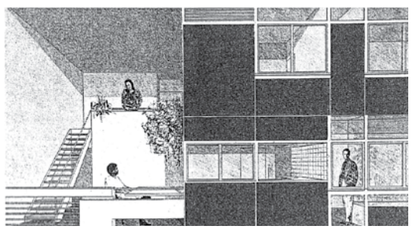
2.2 ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ ΚΕΛΙΩΝ

2.2.1 ΕΞΕΤΑΣΗ

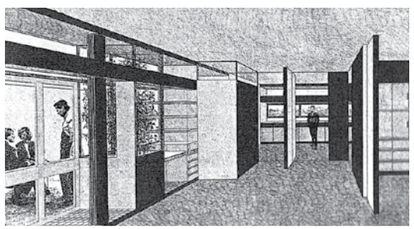
Η εξέταση των ατόμων στα πειθαρχικά συστήματα, [α] εισάγει την ατομικότητα σε ένα πεδίο καταγραφής (Φουκώ, 1989: 249) και [β] μετατρέπει κάθε άτομο σε ιδιαίτερη περίπτωση (Φουκώ, 1989: 252). Σκοπό έχει την κατηγοριοποίηση των υποκειμένων και την αντικειμενοποίησή τους. [α] Το άτομο κατά τη διάρκεια της εξέτασης, παρατηρείται, αναλύεται και μετασχηματίζεται σε ένα σύνολο δεδομένων που το προσδιορίζουν και το κατηγοριοποιούν. [β] Το άτομο κατηγοριοποιείται σε σχέση με την ταυτότητά του. Ωστόσο, αποδομείται σε ένα σύστημα κατηγοριοποίησης, καθώς χρησιμοποιείται η 'περίπτωσή' του ως μέσο επιβολής διεργασιών.

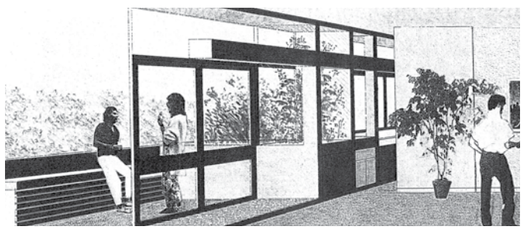
Μετατρέπεται σε ένα αρχείο, σε ένα τεκμήριο ως προς μία ολότητα. Μία παρόμοια διεργασία ως προς την κατηγοριοποίηση του χρήστη, συναντάμε και στα πειραματικά κελιά. Ο κάτοικος αντιμετωπίζεται ως υλική υπόσταση που ‘τοποθετείται’ σε συγκεκριμένες και άρτια σχεδιασμένες θέσεις. Αποτελεί ένα αποκωδικοποιημένο υποκείμενο το οποίο έχει αναλυθεί σε βασικές κατηγορίες που το προσδιορίζουν. Ωστόσο, η ανάλυση των χαρακτηριστικών συντελεί στην κατασκευή ενός ιδανικού τόπου κατοίκησης, κατόπιν εξαγωγής των βέλτιστων δεδομένων για τη διαμονή του. Προσφέρεται μία προκατασκευασμένη διαμονή με κριτήριο τον αυξημένο βαθμό βιωσιμότητας.

Η μελέτη του Yves Lion για την κατοίκηση στις αρχές του 21ου αιώνα, παρουσιάστηκε το 1984 για την Domus. Στο πλαίσιο του ανοιχτού διαλόγου για το θέμα της κατοίκησης που ταλάνιζε τους αρχιτεκτονικούς κύκλους, παρουσιάζεται ο τρόπος διαβίωσης ως ένας επιδραστικός παράγοντας στην εξέλιξη της πόλης. Αντιμετωπίζοντας τον κάτοικο ως κοινωνική μονάδα, παρουσιάζεται μία προσπάθεια προσομοίωσης των αναγκών που συστήνουν την καθημερινότητα σε ιδανικά περιβάλλοντα. Μία προσπάθεια υλοποίησης των εξαγόμενων στοιχείων κατόπιν ‘εξέτασης’. (εικόνα 1)



Εικ. 1(α)





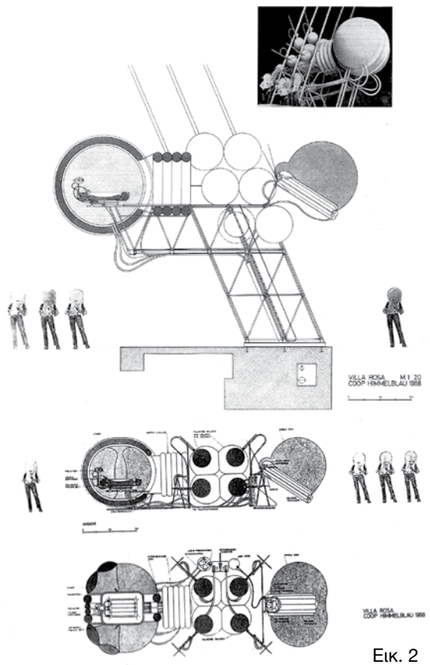
Εικ. 1(β-γ)

2.2.2 ΕΞΟΥΣΙΑ

Ο Μισέλ Φουκώ με τον όρο «πολιτική τεχνολογία του σώματος», περιγράφει τη γνώση πάνω στις σωματικές αντιδράσεις μέσω του καταναγκασμού, απουσία οργάνων επιβολής του. Κατά τη διάρκεια της κλασικής εποχής, το σώμα διαβάζεται ως ένας τόπος εύπλαστος και υπάκουος. Ο Άνθρωπος-μηχανή εισάγεται με διττή ερμηνεία: σώμα υλικό και υποτακτικό. Το υποκείμενο αποκτά μεθόδους πειθαρχίας ως προς την υλική του υπόσταση αλλά και επιβάλλεται μέσω αυτών σε έτερα υποκείμενα ή αντικείμενα. Αποτελεί υλικό για μεθόδευση αλλά και μοντέλο υποταγής. Τέτοιες διαδικασίες συναντιόνται σε φυλακές, μοναστήρια και πειράματα. Το σώμα του χρήστη των πειραματικών κελιών κατοίκησης, αποτελεί το μέσο επιβολής της πρόθεσης του αρχιτέκτονα. Η γνώση των σωματικών αντιδράσεων αποτελεί ισχυρό

εργαλείο και τόπο εφαρμογής των προθέσεών του. Κάθε κίνηση και κάθε παύση είναι προκαθορισμένες. Ο σχεδιασμός έχει προβλέψει πού θα αναπαυθεί το σώμα, πού θα κινηθεί, καθώς και τις ενδιάμεσες στάσεις. Το υποκείμενο υποβάλλεται σε μία διαχείριση του σώματός του, προκαθορισμένη. Η ελευθερία των κινήσεων μοιάζει με αυταπάτη, καθώς οι θέσεις των πραγμάτων είναι συγκεκριμένες, αναπόσπαστες και μοναδικές. Ωστόσο, αυτό το αυστηρό σχήμα οργάνωσης μπορεί να παραμένει αόρατο για το χρήστη. Παρουσιάζεται μέσα από τα ‘σήματα’ του σώματος τα οποία λειτουργούν σε επανάληψη ως προς την πρόθεση του σχεδιασμού. Ο κάτοικος μετατρέπεται από παθητικός διαμονέας σε χειριστής. Οι λειτουργίες που ενεργοποιούνται με τη συμβολή ενός εξωτερικού παράγοντα, έχουν σχεδιαστεί με την προϋπόθεση της ύπαρξης ενός άρτια καταρτισμένου χειριστή. Ο χειριστής-κάτοικος διαμορφώνει τους χώρους και τις συνθήκες κατοίκησης.

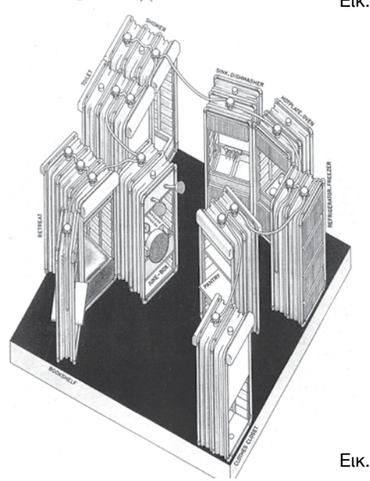
Οι Coop Himmelb(l)au παρουσιάζουν το 1968 την πνευμονική μονάδα κατοίκησης *Villa Rosa*. Στην πρόταση της κατοικίας, παρουσιάζεται ο αέρας ως δομικό στοιχείο, προτείνοντας μία πειραματική διαμονή. Ο κάτοικος-χειριστής καλείται να προσδιορίσει τον όγκο της κατασκευής κατά το δοκούν. Τοποθετείται σε μοναδιαία θέση και αποτελεί το μηχανισμό ενεργοποίησης της πειραματικής εφαρμογής. Αποτελεί το μέσο ενεργοποίησης των σχεδιασμένων λειτουργιών. (εικόνα 2)



Εικ. 2

2.2.3 ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ

Η ταξινόμηση προκύπτει από την επιβολή της τάξης που ασκείται στα σώματα. Η τάξη με τη σειρά



Εικ. 3

της, αποτελεί μία έννοια στην οποία ενυπάρχει η εμπειρία του χώρου. Η χωρική τοποθέτηση αποτελεί την υλική κατηγοριοποίηση της εξέτασης. Σκοπός της ταξινόμησης είναι η βέλτιστη επιθεώρηση των σωμάτων. Η κατανομή των σωμάτων συμπίπτει με τη χωρική οργάνωση και την ταξινόμηση των ιδιοτήτων τους. Το σώμα φαίνεται να 'αποθηκεύεται' σε συγκεκριμένες θέσεις και να κυκλοφορεί σε έναν ορισμένο συνδυασμό πιθανών κινήσεων. Τα πειθαρχικά συστήματα μέσω της επιβολής εξουσίας, επιτυγχάνουν την κατάταξη και την εναλλαγή της ταξινόμησης.

Στα πειραματικά κελιά η έννοια της ταξινόμησης και της τοποθέτησης, συναντάται ως βασικός κανόνας εφαρμογής· από το σχεδιασμό των κατασκευών που ενσωματώνουν ομαδοποιημένες λειτουργίες, μέχρι τον τρόπο που παρουσιάζουν το χρήστη, προκειμένου να αναδείξουν την έννοια της αφομοίωσης-αποθήκευσης. Οι χωρικές μονάδες αντιμετωπίζονται ως κενά πεδία, έτοιμα και σχεδιασμένα, ώστε να παραλάβουν τα σώματα. Ο χρήστης αποτελεί αντικείμενο ταξινόμησης καθ' όλη τη διάρκεια της διαμονής του και κατά τη διάρκεια όλων των δραστηριοτήτων. Ο Ettore Sottsass σχεδίασε το 1972 λειτουργικές χωρικές κατασκευές. Κάθε μονάδα αποτελεί ένα ολοκληρωμένο σύστημα λειτουργίας. Οι χρήσεις ταξινομούνται διακριτά καθώς και τα φερόμενα σώματα. Αποτελούν ένα δομικό υποδοχέα της υλικής υπόστασης του κατοίκου, δημιουργώντας ένα τεχνητό όριο των δραστηριοτήτων του. (εικόνα 3)

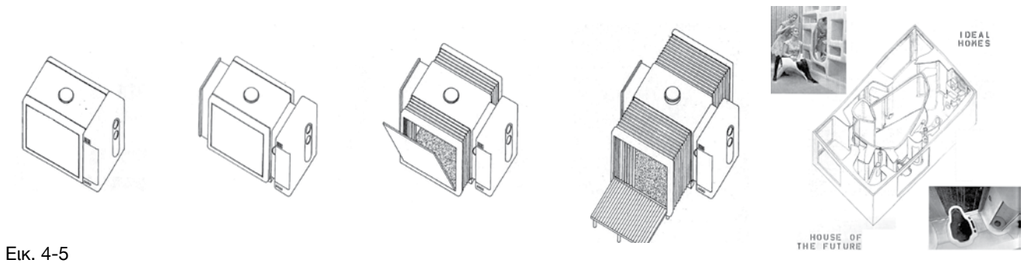
2.2.4 ΕΛΕΓΧΟΣ

Τα συστήματα που περιβάλλουν την πειθαρχία γεννώνται από τον έλεγχο. Ο έλεγχος ανταποκρίνεται στο σύνολο των ενεργειών, στο όλον· αποτελεί το 'οικοδόμημα' των πειθαρχικών συστημάτων, υποκινεί συμπεριφορές και διαμορφώνει αλληλεπιδράσεις. Παράλληλα, ανταποκρίνεται στις διακριτές κινήσεις, εκείνες οι οποίες καθορίζουν σχήματα, διαμορφώνουν συμπεριφορές και καθυποτάσσουν.

Ο έλεγχος στα μοντέλα πειραματικής κατοίκησης, εντοπίζεται στην ικανότητα μετασχηματισμού των κατασκευών. Οι προκατασκευασμένες αυτές δομές, παρέχουν τη δυνατότητα αναπροσαρμογής σε συγκεκριμένες κινήσεις. Από τη γένεσή τους μέχρι την παραγωγή τους, εξελίσσουν ένα διακριτό τρόπο μετάλλαξης. Αποτελούν αυτόνομες μονάδες, οι οποίες χαρακτηρίζονται για την ευελιξία, τη μετακίνηση και την ελαστικότητα. Ωστόσο, οι μορφολογικές διαφοροποιήσεις αποτελούν μέρος του απόλυτου ελέγχου, καθώς είναι περιορισμένες και διακριτές. Οι πιθανές σχηματικές ευελιξίες προσφέρουν μία φαινομενική ελευθερία στο χρήστη, καθώς η υλοποίησή τους είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον κατασκευαστή, τους οικονομικούς παράγοντες και το σχεδιασμό.

Το 1972 ο Alberto Rosselli παρουσιάζει το *Mobile House*. Η κινητή κατοικία χαρακτηρίζεται από δυο μορφολογικά στιγμιότυπα. Προκειμένου να μεταφερθεί, συμπυκνώνεται δημιουργώντας μία συμπαγή ορθογωνική μονάδα, ενώ όταν τοποθετηθεί, τα τέσσερα μέρη της αναδιπλώνονται κατά το δοκούν. Οι κινήσεις της κατασκευής πραγματοποιούνται μέσω ενός συστήματος τηλεσκοπικών ραγών. (εικόνα 4)

2.2.5 ΠΕΙΘΑΡΧΙΑ



Εικ. 4-5

Για την πειθαρχία, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η εύρεση ενός προκαθορισμένου χώρου με σαφή όρια. Σε αυτό το χώρο προδιαγράφονται οι κινήσεις, γίνεται κατανομή των ατόμων και ορίζεται η χωρική οργάνωση του συστήματος. Η σημασία της γραμμικής συνέχειας στην κατανομή των θέσεων, αποτελεί ποιοτικό χαρακτηριστικό των ατόμων αυτών. Προσδιορίζονται σε σχέση με τη σειρά τους, τον οικείο τους και το είδος της 'αλυσίδας' που εξυπηρετούν· αποτελούν μέλη αλληλεξαρτήσεων. Η διαδικασία κατά την οποία τα άτομα τοποθετούνται σε συγκεκριμένες θέσεις των οποίων οι κινήσεις είναι διακριτές και συγκεκριμένες, ενώ το σύστημα στο οποίο εντάσσονται έχει κατασκευαστεί από έναν τρίτο, αποτελούν συστήματα πειθαρχίας· αναφέρεται ως μία διαδικασία καθορισμού των σχέσεων ανάμεσα στο σώμα και το αντικείμενο-χώρο που χειρίζεται.

Η πειθαρχία εμφανίζεται στα πειραματικά κελιά με τη μορφή του προσδιορισμού των εκτατών κινήσεων του χρήστη. Η τοποθέτηση του χρήστη σε συγκεκριμένα σημεία, όπως ήδη αναφέρθηκε, προσφέρει τον έλεγχο των παρεχόμενων κινήσεων. Δημιουργείται μία σχέση ανάμεσα στο σώμα και το αντικείμενο, η οποία ελέγχεται από την απόστασή τους. Οι κινήσεις κωδικοποιούνται και τυποποιούνται. Στην προκατασκευή, όπου τα πάντα είναι προδιαγεγραμμένα, ο χρήστης αποτελεί το μέσο ανάμεσα στο αντικείμενο και το σώμα του. Το άτομο πειθαρχεί και έτσι διαπράττει το συσχετισμό.

Το *House of the Future* των Alison & Peter Smithson παρουσιάστηκε το 1955. Οι χώροι της κατοικίας είναι τοποθετημένοι περιμετρικά του κεντρικού χώρου-κήπου, εν είδει κελιών σπηλιάς. Κάθε χώρος είναι σχεδιασμένος για συγκεκριμένη λειτουργία και οι διαστάσεις εξυπηρετούν την εκάστοτε χρήση. Ο κάτοικος καταλαμβάνει συγκεκριμένες θέσεις στην κάτοψη, προκειμένου να διαχειριστεί τις παρεχόμενες λειτουργίες της κατοικίας. Ο χρήστης πειθαρχεί στο κέλυφος και στις σχεδιασμένες θέσεις τοποθέτησης, καθώς αποτελούν τις μοναδικές 'στιγμές' ενεργοποίησης του σχεδιασμού. (εικόνα 5)

2.2.6 ΕΓΚΛΕΙΣΜΟΣ

Οι φυλακές, που σήμερα αποτελούν το κέλυφος του ποινικού συστήματος, γεννήθηκαν υπό συνθήκες ταξινόμησης και όχι επιβολής τιμωρίας. Αποτελούσαν τόπους οργάνωσης της κοινωνίας, μέσω της κατανομής, της κατηγοριοποίησης και του χωροταξικού διαμοιρασμού των ατόμων. Ο εγκλεισμός

αποτέλεσε μέσο πειθαρχίας και επιβολής εξουσίας με την ιδιότητα της κυριότερης ποινής. Το κελί νοείται ως ένα σημείο μίας γραμμικής συσχέτισης τόπων και ιεραρχικής αλληλουχίας. Σκοπός της διαμονής, είναι ο μετασχηματισμός των συμπεριφορών.

Η διαμονή σε τόπους όπου προσφέρονται οι ελάχιστες παροχές, ιδωμένες μέσα από ένα αντιδιαμετρικό πλαίσιο, είναι και το μοναδικό σημείο συσχετισμού με τα πειραματικά κελιά κατοίκησης. Οι διαστάσεις των κελιών συχνά θυμίζουν εκείνες των μοντέλων κατοίκησης. Ανταποκρίνονται στις ελάχιστες μετρικές διαστάσεις και γίνεται μία προσπάθεια ενσωμάτωσης όλων των αναγκών σε πολύ μικρές επιφάνειες. Αυτό οδήγησε και στη διαχείριση των δομικών στοιχείων ως χώρων αποθήκευσης, αλλά και στο σχεδιασμό συμπαγών κατασκευών που φέρουν ένα σύνολο δραστηριοτήτων. Η ελάχιστη κατοίκηση ως μονάδα της συλλογικής, φάνταζε ως ιδανική εκδοχή στη μαζική ζήτηση. Στον αντίποδα, ο χρήστης καλείται να βιώσει υπό συνθήκες χωρικού περιορισμού, εγκλεισμού και συμπύκνωσης.

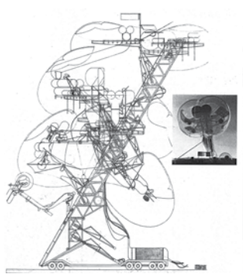
Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα κελιών κατοίκησης αποτελεί το *Nakagin Capsule Tower* του Kisho Kurokawa. Οι κάψουλες προορίζονταν για κατοικίες, αλλά στο πέρασμα του χρόνου μετατράπηκαν σε χώρους γραφείων, καθώς οι διαστάσεις τους δεν εξυπηρετούσαν μία ομαλή διαμονή. Το κτίριο αποτελεί δείγμα του ιαπωνικού μεταβολισμού, το οποίο σήμερα βρίσκεται υπό την απειλή κατεδαφίσεως καθώς οι κάψουλες δεν αντικαταστάθηκαν ποτέ και οι φθορές τις καθιστούν ακατάλληλες για διαμονή. (εικόνα 6)

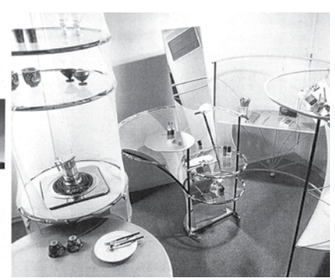
2.2.7 ΛΥΤΡΩΣΗ

Η δυναμική σχέση με το χρόνο που σύστησε η νεωτερικότητα, αποκατέστησε την εμπειρία κατοίκησης με μία συνεχή κίνηση προς τα ‘εμπρός’. Προτάθηκαν λύσεις οι οποίες σκιαγραφούσαν την αποδέσμευση από τεχνητούς και φυσικούς περιορισμούς και κατέστησαν τον κάτοικο κεντρικό χειριστή αυτού του μετασχηματισμού. Το κοινωνικό άτομο δημιουργεί ουτοπικές εικόνες για μία δυνητική κατάσταση, καθώς μέσω της φαντασίας επιτυγχάνει την προσομοίωσή του με το υποκείμενο της πλοκής. Θέτοντας τον εαυτό του σε μία φαντασιακή κατάσταση, αισθάνεται ότι αποτελεί ένα μέρος αυτής. Ο κύριος λόγος για τον οποίον το άτομο μορφοποιεί ουτοπικές σκέψεις είναι το αίσθημα της απελευθέρωσης από την ισχύουσα κατάσταση.



Εικ. 6





Εικ. 7

Αυτό που διαφαίνεται από το φουτουριστικό σχεδιασμό των πειραματικών κελιών κατοίκησης είναι η υπόσχεση για το μέλλον. Ένα μέλλον που θα προσφέρει τη λύτρωση του ανθρώπινου είδους και θα το εντάξει σε μία αυτοματοποιημένη κοινωνία. Η αποδέσμευση του ατόμου από τις καθημερινές εργασίες, η προσομοίωση μίας δυνητικής εικόνας και η αίσθηση μίας ιδανικής διαμονής καθιστούν το χρήστη προσωρινό κάτοικο μέχρι τη στιγμή της ‘λύτρωσης’. (εικόνα 7)

3. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ

Η καταγραφή των αρχιτεκτονικών πρακτικών κατά την εποχή του διαστήματος [space age] αποτελεί ένα ιδιαίτερα ευρύ πεδίο. Οι τεχνολογικές πρακτικές και οι νεοεισαχθείσες διαστημικές εικόνες απεικονίζονται στις προτάσεις των αρχιτεκτόνων από τις αρχές του 20ου αιώνα. Μία σειρά από δυνητικές απεικονίσεις, ουτοπικές προτάσεις και οικιστικά πειραματικά σύνολα, αποτελούν την αρχιτεκτονική κληρονομιά της εποχής του διαστήματος.

Μετά από μία σειρά ‘επαφών’ με το διάστημα (Yuri Gagarin, Sputnik) το σχήμα των διαστημικών καψουλών χρησιμοποιήθηκε ως μοντέλο-πρότυπο της καθημερινής ζωής. Οι στολές των αστροναυτών μεταφράστηκαν σε ‘κατοικήσιμα’ περιβάλλοντα. Αναπαραστάσεις της πρώτης ‘βόλτας’ στο Φεγγάρι μεταφερθήκαν στο πεδίο της μετακινήσιμης και ουτοπικής κατοίκησης.

Ο σχεδιασμός των σταθμών, των πυραύλων και των μεταφορικών μέσων, σε συνδυασμό με τις εικόνες όλης της διαδικασίας, επηρέασαν σημαντικά και σύντομα εικονοποιήθηκαν από διαφορετικά πεδία. Έντυπα, κινηματογράφος, ένδυση, μέσα επικοινωνίας, αρχιτεκτονική, είναι κάποια από τα πεδία που αφομοίωσαν τις εικόνες της διαστημικής εμπειρίας. Είτε μέσω της πιστής απεικόνισης είτε μέσω μίας προσπάθειας γένεσης μίας δυνητικής αναπαράστασης, η εποχή του διαστήματος ήταν παρούσα στις μορφές έκφρασης. Κύρια χαρακτηριστικά, η αποδέσμευση του ανθρώπου από τη γήινη εμπειρία, η δυνατότητα μετακίνησης σε τόπους άγνωστους και μέχρι πρότινος αόρατους, η επαναστατική εξέλιξη της τεχνολογίας και η πραγμάτωση μίας ουτοπικής σκέψης. Το δυνητικό, το μακρινό και το ασαφές απέκτησε υπόσταση, εικόνα και υλικότητα. Μία δραστική αλλαγή στα δεδομένα, η οποία προσέφερε την ελπίδα της κατάκτησης των εκτός της Γης τόπων, όσο και το αίσθημα του ανοίκειου, του ξένου και ανασφαλούς μέλλοντος.

Η έναρξη καταγραφής των αρχιτεκτονικών εξελίξεων κατά τη διάρκεια της εποχής του διαστήματος, τοποθετείται με την εμφάνιση του Ιταλικού Φουτουρισμού. «Δεν θέλουμε κανένα μέρος από αυτό, το παρελθόν, εμείς οι νέοι και ισχυροί Φουτουριστές!» [Filippo Tommaso Marinetti]. Οι φουτουριστές θαύμαζαν την ταχύτητα, την τεχνολογία, τη νεολαία και τη βία, το αυτοκίνητο, το αεροπλάνο και τη βιομηχανική πόλη. Δέχονταν όλα όσα αντιπροσώπευαν τον τεχνολογικό θρίαμβο της ανθρωπότητας πέρα από τη φύση. Αποκήρυξαν τη λατρεία του προγενέστερου και τη μίμηση.

Συμβαδίζοντας με τις τεχνολογικές και επιστημονικές εξελίξεις, οι αρχιτέκτονες παρουσιάζουν ιδιαίτερα παραγωγικό έργο. Σχεδιασμός αυτοκινήτων, κινητών μονάδων κατοίκησης στο διάστημα, κατοικήσιμων κάψουλων, διαστημόπλοιων, πυραύλων

και σταθμών, αποτελούν τις κυρίαρχες θεματικές. Ένα πλήθος εικονοποιημένων κατασκευών, παρουσιάζεται με σκοπό την προσπάθεια οικειοποίησης του 'γήινου' με το έξω-γήινο και ταυτόχρονα τη δημιουργία των κατάλληλων προϋποθέσεων με σκοπό την κατοίκηση σε άγνωστα περιβάλλοντα. Μία αμφίδρομη διαδικασία περιγράφεται ως ενδιάμεσος για την κατανόηση του διαστήματος.

- αιωρούμενες πόλεις
  ιπτάμενα κατοικίες
- κινητές πόλεις μέσω διαστημόπλοιων
- 'αέρινη φόρμα', υπό όρους κατοίκησης
- (Bubble House)
- θάλαμος περιορισμένης πίεσης
- μετακινήσιμες κατοικίες
  πνευματική μορφές
- πλαστικές κατοικίες
  καταφύγια σχεδιασμένα για ένα κόσμο
- που τα τέλματα συναντώνται συνεχώς
- μορφολογίες προσομοίωσης
- ιπτάμενων δίσκων

Τα κτίρια και οι κατοικίες επρόκειτο να μετατραπούν σε κινητές και προσαρμόσιμες μηχανές που θα 'εξυπηρετούσαν' το ανθρώπινο είδος. Είναι η είσοδος στις μέγα-κατασκευές [Megastructure] και στις κάψουλες κατοίκησης [capsule dwelling].

4. FUTURO HOUSE

Ο αρχιτέκτονας Matti Suuronen κλήθηκε από τον παιδικό του φίλο και συμμαθητή, Dr. Jaako Hiidenkari, να σχεδιάσει μία κατοικία ικανή να προσαρμοστεί σε δυσμενή εδάφη. Η πρόταση ονομάστηκε αρχικά, *After ski-cabin* και κατόπιν *Futuro House*.

Η ιδέα για το Futuro House προέκυψε σε ένα μετά-πολεμικό περιβάλλον με έντονη πίστη στην εξέλιξη της τεχνολογίας ως μοναδική διέξοδος από την κρίση της εποχής και ως η μόνη υπόσχεση για την επίλυση των προβλημάτων του 'ανθρώπινου είδους'. Η οικονομική άνθηση, η μυθολογία μίας πολυτελούς ζωής και η επιρροή των εικόνων που παρουσίαζαν την επικείμενη κατοίκηση σε άλλους πλανήτες, συνέτειναν στη ριζοσπαστική εμφάνιση ενός 'ιπτάμενου δίσκου' υπό όρους κατοίκησης.

Κατά τη διάρκεια της παραγωγής του άλλαξε χρήσεις, διαστάσεις και 'μεταλλάχθηκε' με εξαιρετική ευελιξία από κατοικία πολυτελείας, σε βενζινάδικο. Σε μία περίοδο οικονομικής ευμάρειας και πολυτέλειας, το Futuro αποκρυστάλλωσε την ιδέα του σπιτιού των διακοπών που εύκολα μπορούσε να προσαρμοστεί και να μεταφερθεί σε διαφορετικά σημεία.

Η οπτική αναφορά στην προσγείωση μίας αυτόνομης μονάδας που θυμίζει διαστημική απόβαση, αποτέλεσε το όραμα του Matti Suuronen. Πρόκειται για μία εσωστρεφή και συμπαγή κατασκευή, που δεν εφάπτεται στο έδαφος και αποκρύπτει το σημείο εισόδου της. Η αυτοφερόμενη κατασκευή τοποθετούμενη σε ένα μεταλλικό σκελετό προσφέρει τη δυνατότητα εγκατάστασής της σε κάθε είδους εδαφική μορφολογία. Η υψομετρική διαφορά του εδάφους με την κατασκευή 'γεφυρώνεται' μέσω μίας αναδυόμενης κλίμακας. Η είσοδος στην κατοικία είναι ελεγχόμενη, καθώς η 'καταπακτή' ανοίγει μόνο για να εξυπηρετήσει την πρόσβαση στο εσωτερικό. Τα παράθυρα παρατεταγμένα σε ένα κεντρικό δακτύλιο αποτελούν οθόνες παρατήρησης του υπαίθριου χώρου. Το σημείο στο οποίο είναι τοποθετημένα δεν επιτρέπει τη θέαση εκ των έξω.

Το εσωτερικό του Futuro House είναι δομημένο με κεντρικό σημείο, το κέντρο της κυκλικής κάτοψης όπου βρίσκεται η εστία της κατοικίας. Περιμετρικά είναι τοποθετημένες έξι πλήρεις κατασκευές ανάπαυσης, με δυνατότητα μεταβολής. Πρόκειται για καλουπωμένες ενότητες από πλαστική ρητίνη, που παραλαμβάνουν την κοιλότητα του κελύφους και μετατρέπονται από πολυθρόνες σε κρεβάτια ενός ατόμου. Στο εσωτερικό του υπάρχουν μόνο ατελείωτες καμπύλες, με σκοπό τη δημιουργία ενός χώρου δίχως εντάσεις. Ο χώρος είναι σχεδιασμένος με βάση έναν ακτινωτό διαμερισμό. Όλες οι συσκευές αφομοιώνονται από μία συμπαγή κατασκευή, που αποτελεί μέρος της βασικής δομής. Ο εσωτερικός ρευστός χώρος χωρίς αιχμηρές γωνίες, προδιαθέτει ευχάριστα το χρήστη και με την προτεινόμενη συλλογικότητα απευθύνεται σε ώρες χαλάρωσης.

Ήταν ελαφρύ, ευέλικτο στη μετακίνηση και προσαρμόσιμο ως προς τη χρήση του. Ωστόσο, δεν παρέμεινε στο χρόνο ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της ιδεολογίας που έφερε, αλλά ως η πραγμάτωση μίας φουτουριστικής εικόνας από την οποία δεν κατάφερε να διαχωριστεί. Οι ιδιοκτήτες των σπιτιών αυτών συνήθως τα διακοσμούσαν με Panton Chairs, Lava Lamps και τηλεοράσεις σε σχήμα κρανών αεροναυτών. Όσον αφορά στη μορφή του, μοιάζει περισσότερο με ένα Ufox modifier, αλλά και σαν αντικείμενο design, το Futuro θα μπορούσε να παραλληλιστεί με το Ball/Globe και την Pastil Chair του Eero Aarnio. Το κοινό απολάμβανε την εικόνα, ονειρευόταν την κατοίκηση σε μία τέτοια φουτουριστική δομή, η οποία ενίσχυε τη λύτρωση που έφερε η κατάκτηση του διαστήματος. Το Futuro ήρθε να επιβεβαιώσει την πραγμάτωση της space age. Ένα μήνα πριν την πρώτη επίσκεψη του Neil Armstrong στο φεγγάρι, έκανε την εμφάνισή του στα Αμερικανικά εδάφη, στην Φλόριντα. Το μεγάλο ενθουσιασμό για το Futuro House, διαδέχθηκε μία σειρά αμφισβητήσεων σε πολλαπλά επίπεδα.

Το 1978, λόγω της κρίσης του πετρελαίου και την εκτόξευση της τιμής του πλαστικού, η Polykem σταματάει την παραγωγή του. Ωστόσο, παρά τις δυσκολίες, άρχισαν να διαφαίνονται κάποιες εσωτερικές αστοχίες του συνολικού σχεδιασμού. Αρχικά, παρουσίαζαν την κατασκευή σε μαζικές εκθέσεις, γεγονός που κατέστησε το προϊόν προσβάσιμο από όλους τους επισκέπτες και αφαιρέθηκε η μαγεία της ανακάλυψης. Για το δυνητικό αστό αγοραστή, αποτελούσε μειονέκτημα η υπερβολική έκθεση μίας κατασκευής που μόνο αυτός θα μπορούσε να έχει στη διάθεσή του. Ο δεύτερος λόγος και ίσως περισσότερο καθοριστικός, ήταν η αστοχία στο σχεδιασμό του ως κατοικίας. Το Futuro απευθυνόταν στην 'προοδευτική' Φινλανδική οικογένεια. Ο εσωτερικός σχεδιασμός, αν και εξαιρετικά καινοτόμος, χαρακτηριζόταν από την απουσία της ιδιωτικότητας και την έλλειψη βασικών αποθηκευτικών χώρων. Συμπληρωματικά, στα διαφημιστικά φυλλάδια παρουσιαζόταν το γυναικείο φύλο ως το μέσο παρουσίασης ενός περιβάλλοντος διασκέδασης, γεγονός που προκάλεσε φεμινιστικές αντιδράσεις. Η διαμόρφωση και το στήσιμο της σκηνής παρουσιάζει μόνο γυναικείες μορφές και απουσιάζει η αρσενική παρουσία. Ο άντρας φαίνεται να είναι ο παρατηρητής και η γυναίκα το θέαμα σε ένα γοητευτικό περιβάλλον. Ο δυνητικός αγοραστής (άντρας-παρατηρητής) και ιδιοκτήτης του Futuro, βρίσκεται στο εξωτερικό-φυσικό περιβάλλον σε αντίθεση με την ύπαρξη της γυναίκας, η οποία οριοθετείται στο εσωτερικό εγκλωβισμένη ως θήραμα

μαζί με το διαφημιζόμενο κτίριο.

Οι κοινωνικές και οι φυλετικές αντιστίξεις μέσα από την παρουσία του Futuro, αφορούν την εικόνα του και το πώς προωθήθηκε. Ωστόσο, θα αποδειχτεί ανεπαρκές και ως προς την 'οικονομία' της κατασκευής του. Η παρουσίαση του Futuro ως κτιρίου χαμηλού κόστους απεδείχθη ασυνεπής. Οι μηχανισμοί θέρμανσης και ψύξης αλλά και οι ανάγκες της μεταφοράς, εξαρτιόνταν από ορυκτά καύσιμα και αργό πετρέλαιο.

Επιπλέον, η εταιρεία Polykem, έδινε άδειες παραγωγής χωρίς να ελέγχει το τελικό αποτέλεσμα. Στην περίπτωση της Νέας Ζηλανδίας, η συμφωνία αφορούσε μόνο το εξωτερικό κέλυφος. Για το εσωτερικό αποφασίστηκε από την ανάδοχη εταιρεία η από-πλαστικοποιήσή του και η απόδοση μίας περισσότερο τοπικής κουλτούρας, καθώς οι αγοραστές δεν ήθελαν να κατοικήσουν ένα τόσο φουτουριστικό περιβάλλον.

Στις διαφημίσεις, το Futuro House εμφανιζόταν σαν ένας ιπτάμενος δίσκος που προσγειώθηκε από τον ουρανό σε ένα παραδοσιακό Φινλανδικό τοπίο. Η διαφοροποίηση του Futuro είναι αισθητική (φανταχτερή κίτρινη μηχανή εναντίον της παρθένας ομορφιάς του Φινλανδικού τοπίου) αλλά και ηθική (είναι ενάντια στη φύση). Αποτελεί ένα ξένο σώμα ως προς την τοποθέτησή του σε φυσικά περιβάλλοντα (genius loci). Δεν εναρμονίζεται με το τοπίο, απλά ακουμπά.

Ο Harri Kelha επισημαίνει στο βιβλίο *Futuro: Tomorrow's House from Yesterday* ότι το κτίριο δεν απέτυχε μόνο εμπορικά· δεν κατάφερε ούτε να κερδίσει μία θέση στην ιστορία της Φινλανδικής αρχιτεκτονικής, απουσιάζοντας αισθητά από την ογκώδη επισκόπηση του 20ου αιώνα Φιλανδικής αρχιτεκτονικής που εκδόθηκε από την Prestel το 2000. Το Futuro, μπορεί να νοηθεί ως ένα αντικείμενο στο πεδίο των gadgets, καθώς ο εσωτερικός σχεδιασμός έχει αποδοθεί με καθαρά θεατρικό και συμβολικό τρόπο και ανήκει στον κόσμο της φαντασίας και του κιτς. Σύμφωνα με τον Jean Baudrillard μία από τις βασικές εκδηλώσεις του kitsch είναι ο Φουτουρισμός, και προφανώς το πλαστικό. Η φόρμα του Futuro ακολουθεί τη φαντασία και όχι τη λειτουργία. Φαντάζει να είναι ένας αμιγώς εικονοποιημένος χώρος παρά κτισμένος.

Το Futuro αποτελεί ένα 'μυθολογικό' πολιτιστικό δείγμα τέχνης, το οποίο έχει καταναλωθεί ως προς την εικόνα του και όχι ως προς τη χρήση. Η εικόνα του Futuro πρωταγωνίστησε σε περιοδικά, εφημερίδες, διαφημίσεις και φωτογραφίσεις. Η ανάγνωση μίας τέτοιας εικόνας μας προσφέρει την εμπειρία της κατοίκησης ενός χώρου, που στην πραγματικότητα δεν βιώσαμε ποτέ.

Τη δεκαετία του '90, το ενδιαφέρον για το Futuro House επανέρχεται. Ο Γερμανός επιμελητής τέχνης, Nobert Weber, στην έκθεση Radar στην Φινλανδική πόλη Kotka, καλεί καλλιτέχνες να αντιμετωπίσουν το θέμα των UFO. Εκεί παρουσιάζεται ξανά το Futuro House. Η έκθεση αυτή, αποτέλεσε την επιστροφή της κατασκευής. Ευρωπαίοι καλλιτέχνες 'ανακαλύπτουν' τη μονάδα, αποδίδοντάς της ένα δεύτερο επίπεδο νοηματοδότησης, εντάσσοντάς την στα έργα τους. Παρουσιάζεται σε εκθέσεις τέχνης και σχεδιασμού ως αυτόνομη κατασκευή αλλά και στο πλαίσιο μιας γενικότερης θεματικής. (εικόνα 8)

4.1 ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟΣ ΟΙΚΙΣΚΟΣ

Ο Νικόλας Ξάστερος δραστηριοποιήθηκε ως αρχιτέκτονας τη δεκαετία του '60 και '70 στην Αθήνα και σε άλλες περιοχές της Βόρειας Ελλάδας. Το 1969 στο όνομα της εταιρείας «Ανώνυμη Βιομηχανική Εταιρία Μεταλλικών Κατασκευών ΑΛΤΑ» κατοχυρώνει δίπλωμα ευρεσιτεχνίας για «Τουριστικούς Οικίσκους εξ Ενισχυμένων Υλικών». Ο Ξάστερος με τη βοήθεια μίας ομάδας εργατών πειραματίζεται σε διάφορα σημεία της Αθήνας, κατασκευάζοντας καλούπια και κάνοντας δοκιμές σχετικά με την εφαρμογή του υλικού στη συγκεκριμένη κατασκευή. Κατασκευάζονται περίπου δέκα «Τουριστικοί Οικίσκοι», οι οποίοι ταξιδεύουν σε όλη την Ελλάδα με χαρακτηριστικό γνώρισμα την τοποθέτησή τους κοντά σε ακτές, για διαμονή κατά τη διάρκεια των θερινών διακοπών. Ωστόσο, συνεχίζει να πειραματίζεται με σκοπό την τελειοποίηση του μοντέλου. Το 1977 θα κατασκευάσει το τελευταίο μοντέλο στην Κομοτηνή μαζί με το βοηθό του, Τάκη Νασόπουλο, το οποίο ήταν και το πιο ολοκληρωμένο. Η απήχηση στη Βόρεια Ελλάδα ήταν ελπιδοφόρα και συνοδεύτηκε από αναπάντεχη και κατακόρυφη αύξηση της ζήτησης για κατασκευή, γεγονός που ενθάρρυνε τους κατασκευαστές. Το 1977, ένας ιδιώτης ήταν σε θέση να τοποθετήσει λυόμενη κατοικία σε οικόπεδο 250 στρεμμάτων. Ο Γεώργιος Καραμανλής ορίζει ως ελάχιστα τετραγωνικά τα 4 στρέμματα, γεγονός που άλλαξε ριζικά το μέλλον των λυόμενων.

Η ελληνική εκδοχή του Futuro House, παρουσιάζει κάποιες διαφοροποιήσεις. Ο σχεδιασμός του ανταποκρίνεται στον ελληνικό τρόπο ζωής, στις συνήθειες και τις κλιματικές συνθήκες. Η είσοδος στον οικίσκο πραγματοποιείται μέσω μίας σκάλας, η οποία δεν αναδύεται από το κέλυφος, αλλά αποτελεί ένα ένθετο σώμα. Η σκάλα οδηγεί στο επίπεδο της κατοικίας όπου έχει αφαιρεθεί ένα τοξοειδές μέρος και έχει μετατραπεί σε βεράντα, με το υαλοπέτασμα να αποτελεί την είσοδο στο εσωτερικό. Αυτό είναι και το χαρακτηριστικό της εντοπιότητας του Τουριστικού Οικίσκου. Οι επισκέψεις στους εναπομείναντες οικίσκους, μαρτυρούν την υποκειμενική επέμβαση των κατοίκων στην κάτοψη και διαφαίνονται κάποιες παραλλαγές από τα αρχικά σχέδια του Νικόλαου Ξάστερου. (εικόνα 9)

5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τα εννοιολογικά εργαλεία με τα οποία προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε τα πειραματικά κελιά φαίνεται να μετατοπίζονται στο χρόνο. Η χρονική απόσταση και η πληροφόρηση, εργαλεία που μας παρέχονται από τη συγκρότηση του αρχείου, μαρτυρούν τις εννοιολογικές μετατοπίσεις των συνθηκών που κατασκευάστηκαν για την περιγραφή του αρχειακού υλικού.

Τα εργαλεία μοιραία μετακινούνται στο χρόνο καθώς το φαινόμενο εξελίσσεται και εμπλουτίζονται ή ακόμα μεταλλάσσονται χάνοντας συχνά το αρχικό περιεχόμενό τους. Ωστόσο, η μετατόπιση αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν εφαρμόζεται σε ένα αρχιτεκτονικό παράδειγμα το οποίο παρουσιάζει μία διάρκεια στο χρόνο, μέσω της επανεμφάνισης και του επαναπροσδιορισμού του σε ένα διαφορετικό πλαίσιο.

Η εκτεταμένη παρουσία του Futuro House, υποδηλώνει τη θέση του μέσα σε μία εξελικτική διαδικασία. Παράλληλα, τα εργαλεία περιγραφής ανασυντάσσονται και διεκδικούν νέους 'τόπους'

εφαρμογής. Με γνώμονα την ένταξη του Futuro House στα πειραματικά κελιά κατοίκησης και την αρχειοθέτηση της πορείας του, γίνεται μία προσπάθεια επαναδιατύπωσης των εννοιολογικών εργαλείων.

Η εξέταση, η οποία χαρακτηρίζει την αρχειοθέτηση των δεδομένων, την καταγραφή των σημείων και των χαρακτηριστικών, φαίνεται (μέσα από την έρευνα) ότι προκύπτει από την εμμονική σχέση των ιδιοκτητών και οπαδών της μανίας σχετικά με το ιδιαίτερο Futuro. Μετά από ένα χρονικό διάστημα, επανέρχεται η κατοικία ως μία εικόνα του μέλλοντος, από το παρελθόν. Το κτίσμα αποκωδικοποιείται, μεταφράζεται και μετατρέπεται σε μία αυτόνομη μονάδα, η οποία καλείται να ενεργοποιήσει τις νοσταλγικές επιθυμίες των οπαδών της. Χρίζεται ως μία προσδιορισμένη ολότητα, η οποία ορίζεται ως ο ενδιάμεσος τόπος μίας χρονικής απόστασης. Παράλληλα, με την επανεμφάνισή του φιλοξενείται σε χώρους ως έκθεμα, ως ready-made, ως μία αναχρονιστική κατασκευή, ως ένα ήδη νοηματοδοτημένο αντικείμενο. Αποτελεί το χειριστή ενός περιβάλλοντος στο οποίο εντάσσεται. Σε αντιπαράθεση με τον κάτοικο-χειριστή, το Futuro αποτελεί τη ‘μηχανή ενεργοποίησης’. Η αστοχία της κατοίκησης του Futuro και η δύναμη της εικόνας του, εντείνουν όλο και περισσότερο το χαρακτηρισμό του ως μίας αυτόνομης κατασκευής και ως ενός νοηματοδοτημένου αντικειμένου.

Η εξουσία αποτελεί το μέσο επιβολής της πρόθεσης. Στο επικείμενο αρχιτεκτονικό παράδειγμα διαφαίνεται ότι η εξουσία μεταφράζεται σε εικόνα. Η αναπαράσταση ενός UFO εν είδει κατοικίας, αποτελεί μία ισχυρή εικόνα και παράλληλα ένα μέσο επιβολής στην κοινωνία. Πρόκειται για την εικονοποίηση μίας φαντασίωσης και την αναπαράσταση του αόρατου. Μία φαντασιακή σκέψη υλοποιείται και καλείται τόπος κατοίκησης· ο πιο προσφιλής χώρος στην καθημερινότητα. Αποτελεί τον καθοριστικό παράγοντα διατήρησής του στο χρόνο· εξουσιάζει τα βλέμματα και εγκλωβίζει την επιθυμία. Η αναγνωσιμότητα και η μετατροπή του σε σήμα κατατεθέν μίας παρελθοντικής ουτοπίας, έγκεινται στην καινοτόμα μορφολογία του. Η μεγάλη απήχηση σε χώρες εκτός της Φινλανδίας, συνωμοτεί στην εξουσία που φέρει η φουτουριστική εικόνα του και αποτελεί ένα σημαντικό παράγοντα στη μετατόπιση του φαινομένου σε παγκόσμιο επίπεδο. Η εμφάνισή του στην Ελλάδα, αποτελεί ένα ξεχωριστό πεδίο αναφοράς. Η παρουσία ενός πειραματικού κελιού σε μία χώρα, η οποία με δυσκολία εισάγεται στις παγκόσμιες εξελίξεις, αποτελεί ένα ιδιαίτερο φαινόμενο. Ο Τουριστικός Οικίσκος αποτελεί το μοναδικό δείγμα πειραματικής κατοίκησης στην Ελλάδα. Πέρα από την εννοιολογική μετατόπιση, παρουσιάζεται και χωρική μετατόπιση του φαινομένου, οικουμενικών διαστάσεων. Αποτελεί ένα ζήτημα υπερ-τοπικό, ένα ζήτημα ‘κοσμικό’.

Η ταξινόμηση, ήδη παρουσιάστηκε ως η χωρική τοποθέτηση της κατηγοριοποίησης. Ένα μείζον θέμα που αναδείχθηκε μέσω της έρευνας, είναι η προβληματική τοποθέτηση των φύλων στα μέσα προώθησης της κατοικίας. Το Futuro παρουσίασε τη γυναικεία υπόσταση ως μία δελεαστική εικόνα για τον αγοραστή (γένους αρσενικού). Στα διαφημιστικά έντυπα, απουσίαζε η γυναίκα-νοικοκυρά, ενώ ήταν πολύ έντονη η παρουσία μίας γοητευτικής θηλυκής ύπαρξης, η οποία τοποθετημένη σε καίριες θέσεις ολοκλήρωνε την εικόνα της φαντασιακής ατμόσφαιρας. Οι υπεύθυνοι της προώθησης του Futuro αποδέχθηκαν τις δυσμενείς κριτικές, καθώς απεδείχθη

ότι η εικόνα που προσπάθησαν να διαμορφώσουν δεν ανταποκρινόταν στην αστική οικογένεια. Το μοντέλο της γυναίκας-θηράματος σε συνδυασμό με την κατοικία-θήραμα, αποτέλεσε ένα τρόπο προσέγγισης του δυνητικού αγοραστή, ωστόσο μετατράπηκε σε μία φαλλοκρατική εικόνα. Η ταξινόμηση εδώ, συμπίπτει με τη χωρική τοποθέτηση των σωμάτων με γνώμονα το φύλο. Αντιμετωπίζεται, ίσως καταχρηστικά, ο εν δυνάμει χρήστης ως ένα σύνολο συγκεκριμένων χαρακτηριστικών που δεν ανταποκρίνονται στον κάτοικο μίας ‘κοινής’ κατοικίας, αλλά μίας συνθήκης που συστήνει έναν ιδιαίτερο τόπο διαμονής.

Ο έλεγχος, ως κυρίαρχος στόχος των ενεργειών, διαμορφώνει συμπεριφορές, οριοθετεί κινήσεις και ανταποκρίνεται στη συνολική αντιμετώπιση του αντικειμένου-υποκειμένου. Στα πειραματικά κελιά αποδόθηκε ως η πράξη η οποία συστήνει τους δομικούς μετασχηματισμούς. Στην εξέλιξη του Futuro, νοείται ως ο διακριτός τρόπος μετάλλαξης της χρήσης. Μέσα από την αρχειοθέτηση των χρήσεων, εμφανίστηκε άλλοτε ως βενζινάδικο, άλλοτε ως τράπεζα, γραφείο, χώρος διασκέδασης κοκ. Ωστόσο, αυτές οι μετατροπές δεν ήταν προδιαγεγραμμένες από τον αρχικό σχεδιασμό. Στην πορεία, και ενώ η ζήτηση αυξανόταν, δημιουργήθηκε η ανάγκη επαναπροσδιορισμού των πιθανών χρήσεων με σκοπό την εμπορική προώθηση της κατασκευής. Το πεδίο μετασχηματισμού δεν ανταποκρινόταν εξολοκλήρου στις προδιαγραφές της κατασκευής και πολλές μεταγενέστερες χρήσεις φαίνεται να λησμόνησαν τον εσωτερικό έλεγχο της κατοικίας, με δυσμενή αποτελέσματα.

Η πειθαρχία, ως μια οριοθετημένη σχέση ανάμεσα στο σώμα και την ύλη, φαίνεται να μην επετεύχθη. Μέσα από το αρχείο των εντοπισμένων κατοικιών διαφαίνεται σε κάθε περίπτωση η επίδραση του χρήστη στην αναπροσαρμογή του εσωτερικού χώρου. Τα σύγχρονα κατοικήσιμα Futuro, αναγνωρίζονται μόνο από το εξωτερικό τους κέλυφος. Στο εσωτερικό, οι κάτοικοι έχουν επιβάλει τη δική τους αισθητική, καθώς και την αναδιαμόρφωση των χώρων. Το Futuro, σχεδιάστηκε στο σύνολό του· αντιμετωπίστηκε ως μία σύνθεση. Τα έπιπλα που έφερε ήταν μοναδικά σχεδιασμένα για την κατασκευή. Η πειθαρχία της κατασκευής περιορίστηκε στους εσωτερικούς μετασχηματισμούς των επίπλων και στην ευελιξία διαμόρφωσης των χώρων. Ωστόσο, ο σημερινός κάτοικος οικειοποιήθηκε την κατασκευή και φαίνεται να αποδυνάμωσε την πειθαρχία στην οποία τον υπότασσε. Με την αποδυνάμωση της εσωτερικής πειθαρχίας, επικυρώνεται η άποψη της μοναδικότητας του ατόμου και η προσωπική συμβολή στο περιβάλλον διαμονής του.

Ο εγκλεισμός, ως συνθήκη διαμονής ελάχιστων παροχών, αποτελεί ένα εργαλείο το οποίο δεν παρουσίασε μία εξέλιξη στο χρόνο. Οι διαστάσεις του Futuro, αποτέλεσαν εν μέρει έναν απαγορευτικό παράγοντα στην αγορά της κατοικίας, ωστόσο δεν αποτέλεσε ένα σημαντικό εξελικτικό στοιχείο.

Το Futuro House κατάφερε να αποκρυσταλλώσει την πεποίθηση της λύτρωσης του ανθρώπινου είδους μέσα από την ‘κατάκτηση’ του διαστήματος. Η αγωνία της εύρεσης ‘πατρίδας’ και κατ’ επέκταση κατοικίας, οδήγησε στην παραγωγή εικόνων εμπνευσμένων από το φαινομενολογικά υποσχόμενο σύμπαν. Η έλλειψη γνώσης για αυτό που βρίσκεται εκτός της γήινης πραγματικότητας, κατέστησε τον ‘προσγειωμένο ιπτάμενο δίσκο’ δυνατό να απεικονίσει την έξοδο από το πρόβλημα της κατοίκησης. Η κατοικία που

προσομοίωσε με τον πιο πειστικό τρόπο την ουτοπία του μέλλοντος, αποτέλεσε το μέσο διαφυγής από τη στρουκτουραλιστική πραγματικότητα. Μετέτρεψε το αόρατο, το μη αναγνωρισμένο αντικείμενο σε ορατό. Στο πλαίσιο της εποχής του διαστήματος, ο Frei Otto δηλώνει ότι είναι θέμα της αρχιτεκτονικής να εισάγει τον άνθρωπο σε αυτό που βρίσκεται εκεί έξω, και αντίστροφα να προετοιμάσει τις 'εκεί' υποδομές που θα υποδεχτούν τους ανθρώπους. Μέσα από την εξοικείωση με το 'άλλο' διαβάζουμε με μεγαλύτερη ευχέρεια το κοντινό. Πρόκειται για ένα μηχανισμό ενεργοποίησης του ονειρικού, λόγω των παραστάσεων που δημιουργεί στο εσωτερικό του και της ιδιαίτερης μορφολογίας του. Αποτελεί ένα μυθολογικό πολιτιστικό δημιούργημα· ένα τόπο που ενέχει την υπόσχεση για εξέλιξη. Μία προσπάθεια μεταβολής προς αυτό που έρχεται, το δυνητικό.

Ωστόσο, μία σειρά διαστημικών ατυχημάτων θα σημάνει το τέλος της εποχής του διαστήματος και την από-ηρωοποίηση των αποστολών. Το αστρικό κενό αποτελεί ένα φαινομενολογικό κενό όπου επικρατεί μία περιρρέουσα ανάμνηση δοξασμένων 'οπτικών κατακτήσεων'.

Σταδιακά εμφανίζονται τα εξής ερωτήματα: Το όνειρο της γήινης απελευθέρωσης αποτελεί μία πεπερασμένη ελπίδα; Η δραπέτευση από την καθημερινότητα καταρρέει σε συνάρτηση με τη συμπαντική απομυθοποίηση;

Ο 20ος αιώνας χαρακτηρίστηκε ως ο αιώνας της εικόνας. Ωστόσο, ο Paul Virilio, επισημαίνει ότι αποτελεί τον αιώνα της οπτικής απάτης. Διαμεσολαβημένες εικόνες στοίχειωσαν την εξέλιξη της επιστήμης και αποκρυστάλλωσαν το πνεύμα της εποχής. Η θέαση μέσω των δορυφόρων δημιούργησε ένα πεδίο οπτικής πρόσληψης, το οποίο όρισε το έξω-κοσμικό περιβάλλον και οδήγησε σε μία 'βιωματική απάτη'. Μέσω των αποκρυπτογραφήσεων του φυσικού κόσμου, που φαίνεται να ολοκληρώθηκε με την εξερεύνηση και την κατάκτηση του διαστήματος, οδηγηθήκαμε σταδιακά στην ανάγνωση ενός πεπερασμένου συνόλου. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η αποπεράτωση (του κόσμου) είναι όριο, ένα καταληκτικό σημείο. Για τον Virilio, η παγκοσμιοποίηση αποτελεί την αποπεράτωση των εφικτών του γήινου ορίζοντα. Η καθημερινότητα φαίνεται να απώλεσε την ελπιδοφόρα απελευθέρωση μέσω του διαστήματος. Με τη μειωμένη ελπίδα της 'αποδέσμευσης', δυστοκούμε να προβάλουμε τη φυσική μας χειραφέτηση.

Οι συνεχείς αποτυχίες των διαστημοπλοίων και η προσπάθεια ανακάλυψης των εξωτερικών αποικισμών, οδήγησε στην έρευνα για τους 'εσωτερικούς αποικισμούς' της οργανικής διάταξης. Η βιοφυσική και η ανάγνωση των οργανισμών με σκοπό τη μεταλαμπάδευση της γνώσης σε αυτοματοποιημένες μηχανές, αντικατέστησαν την τεχνολογική εμμονή στο πεδίο της αστροναυτικής. Μέσω της γενετικής, το υποκείμενο απουσιάζει, ενώ τη θέση του καταλαμβάνει ο σωσίας, ο κλώνος, το υβρίδιο. Ο συγκερασμός των επιστήμων του ανθρώπινου είδους και της πληροφορικής, συστήνουν την Κυβερνητική ευγονική. Ωστόσο, με τον όρο ευγονική, αναφερόμαστε σε μία γενετικά και κοινωνικά λανθασμένη αντίληψη και τακτική του παρελθόντος. Διαφαίνεται, λοιπόν, ότι μεταφερόμαστε από την κοινωνία του εγκλεισμού του Michel Foucault προς την κοινωνία του ελέγχου του Gilles Deleuze.



Εικ. 8



Εικ. 9

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Karel, T. (2002) *The minimum dwelling*. Cambridge MA, London: MIT Press.
Gossel, P., Leuthauser, G. (2005) *Architecture in the 20th Century.* Germany: Taschen.
Φουκώ, Μ. (1989) *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής.* Αθήνα: Ράππα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο χαρακτηρισμός Dom-ino προέρχεται από τις λέξεις Domus [κατοικία] και Innovatio [καινοτομία].

ΟΙ ΑΓΑΝΑΚΤΙΣΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΟΣ ΩΣ ΠΛΗΘΟΣ ΜΟΝΑΔΙΚΟΤΗΤΩΝ

Γαλάτουλα Τερέζα
Αρχιτέκτων Μηχανικός ΕΜΠ, Υ/Δ ΕΜΠ
g_azeret@hotmail.com

επιβλέπων: Σταύρος Σταυρίδης
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Δημήτρης Παπαλεξόπουλος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σε μια προσπάθεια εξερεύνησης μιας νέας πολιτικής κουλτούρας που αναδείχθηκε με το κίνημα των αγανακτισμένων της πλατείας Συντάγματος, αναδύονται μια σειρά από ερωτήματα που αφορούν στη χωρική κυρίως διάσταση αυτού του κοινωνικού φαινομένου: Ποια ρήξη πραγματοποίησε στο χώρο το κίνημα των αγανακτισμένων; Τι είδους νέο δημόσιο χώρο αυτή η ρήξη όρισε; Ποιο ήταν το πολιτικό υποκείμενο 'πλήθος'; Πώς κινήθηκε στο χώρο και τι ροϊκότητες και χωρικότητες δημιούργησε; Προς αυτή την κατεύθυνση προτείνεται ο ισχυρισμός γειτνίασης του κινήματος της πλατείας με έννοιες συλλογικών συμπεριφορών της σύγχρονης φιλοσοφίας, όπως αυτές του σμήνους και του πλήθους, καθώς και μια προσπάθεια παράλληλης χαρτογράφησής του. Θα διαφανεί πως το ρίζωμα αυτής της κίνησης σε έναν τόπο με ιδιαίτερη ιστορική και πολιτικά συμβολική σημασία, όπως αυτόν της πλατείας Συντάγματος, δημιούργησε εξαρχής, κατά τη διάρκεια αλλά και μετά το τέλος της, τη δυνατότητα μετασχηματισμού μιας απλής διαμαρτυρίας σε κάτι πολύ περισσότερο: στην επανοικειοποίηση του δημόσιου χώρου και τον επαναπροσδιορισμό του ως κοινό αγαθό, μέσα από διαδικασίες συλλογικής δράσης και χειραφέτησης. Προτείνεται εν τέλει ένας νέος τρόπος αντίληψης του δημόσιου χώρου, ως ένα πεδίο σχεσιακό, πεδίο σύγκρουσης, συνύπαρξης, αμφισβήτησης, πολλαπλότητας γεγονότων και συμβάντων· ένα αποτέλεσμα αλληλοσυσχετισμών και αλληλεξαρτήσεων, που βασίζεται στις ανοιχτές διαπραγματεύσεις και τη διάδραση.

ABSTRACT

The protests worldwide do not anymore have the form that they used to have, but have extended the limits of political and social action. What kind of spatial rupture was realized in the Syntagma square by the movement of indignants? What new forms of public space did this rupture create? How was the "multitude" transformed to a political subject? How did the multitude use space and what kind of human and spatial flows were created by its movement? These are some of the questions my research attempts to answer. In terms of methodology, this paper seeks to explore the affinity of the intense phenomenon of the indignants movement with phenomena described by the terms swarm and multitude, as these are conceived in theoretical frames of reference employed in contemporary philosophy. The findings of this research show that the broadening of new possibilities of thinking, perceiving, reading and designing space was a very important aspect of the square occupations. Common space, which was each time differently created, was the result of the interconnections and interactions, characteristic of a society in motion. The singularities of the multitude expressed these different ways of thinking, perceiving, creating and inhabiting public space by establishing a relational field of conflict, coexistence, contestation and multiplicity of facts and incidents.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες έχει δημιουργηθεί σε παγκόσμιο επίπεδο ένας νέος τύπος πολιτικής διεκδίκησης· από την Αργεντινή και την αγορά Trueke, τις εξεγέρσεις στην Τυνησία, την Αίγυπτο, τη Λιβύη, το Μπαχρέιν και την Υεμένη, μέχρι τους αγανακτισμένους της Plaza del Sol της Μαδρίτης, της πλατείας Συντάγματος της Αθήνας, και την κατάληψη της Liberty Plaza από το Occupy Wall Street, το πλήθος έχει έρθει στην πλατεία και στο κέντρο των πολιτικών εξελίξεων. Η διαμαρτυρία δεν έχει τη μορφή που είχε παλαιότερα, αλλά έχει μετουσιωθεί σε μια πολύ πιο διευρυμένη πολιτική και κοινωνική πράξη. Έχει ως κεντρικό άξονα τη δημιουργία ενός διαφορετικού τρόπου αντίληψης της έννοιας της δημοκρατίας χωρίς αντιπροσωπεύσεις, μέσα σε ένα δημόσιο χώρο που ανήκει σε αυτούς που τον χρησιμοποιούν. Τα κινήματα των πλατειών δεν αποτελούν μεμονωμένα επεισόδια. Οι 'πλατείες' πλέον είναι μια ειδικής μορφής δραστηριοποίηση των κοινωνικών συνόλων και συλλογικής συγκρότησής τους σε πολιτικά υποκείμενα που κομίζουν ιστορικές αλλαγές.

Οι πλατείες της Μεσογείου και ολόκληρου του κόσμου συνδιαλέγονται με ένα νέο λεξιλόγιο. Αναρτώντας πανό και στέλνοντας μηνύματα αλληλεγγύης ή επικοινωνώντας μέσω διαδικτύου, οι νέες συλλογικότητες δημιουργούν δικτυώσεις, αλλάζουν συσχετισμούς και δημιουργούν νέους όρους διασυνδεσιμότητας. Εκφράζουν το αίτημα για μια καλύτερη ζωή και μια συλλογική χειραφέτηση.

Στα πλαίσια μιας προσπάθειας εξερεύνησης μιας νέας πολιτικής κουλτούρας που εμφανίστηκε με το κίνημα της πλατείας Συντάγματος, αναδύονται μια σειρά από ερωτήματα που επιχειρήθηκε να απαντηθούν στην παρούσα διπλωματική εργασία. Τι ήταν το κίνημα των αγανακτισμένων; Πώς δημιουργήθηκε; Ποια ρήξη πραγματοποίησε στο χώρο; Τι είδους νέο δημόσιο χώρο αυτή η ρήξη όρισε; Τι ήταν το πολιτικό υποκείμενο «πλήθος»; Πώς κινήθηκε στο χώρο και τι ροϊκότητες και χωρικότητες δημιούργησε;

Σε μια διαδικασία διερεύνησης και (ενδεχομένως) απάντησης αυτών των ερωτημάτων, αναδύεται ο διττός στόχος της εργασίας αυτής: από τη μία τίθεται ένα θεωρητικό πλαίσιο ανάλυσης κάποιων πλευρών του κινήματος των αγανακτισμένων και από την άλλη μια καταγραφή συγκεκριμένων συλλογικών - πλατειακών διαδικασιών μέσω προσωπικών βιωμάτων. Πρόκειται για μια διαδικασία αποτύπωσης των εμπειριών αλλά και του προβληματισμού που αυτές γέννησαν, μέσα από την ενεργή συμμετοχή μου στο κίνημα της πλατείας. Το κίνημα των αγανακτισμένων των πλατειών όλης της Ελλάδας, ανέδειξε εκτός των άλλων ένα νέο τύπο δημόσιου χώρου, το χώρο του κοινού. Πώς νοείται ο δημόσιος χώρος ως κοινό αγαθό; Ποιος ο ρόλος της σύγχρονης ελληνικής αστικής πλατείας; Παράγοντας κανείς λόγο πάνω στην απάντηση αυτών των ερωτημάτων, καταλαβαίνει πόσο σημαντική ήταν εν τέλει η συμβολή του κινήματος και ό, τι αυτό άφησε πίσω του, ακόμη και μετά το βίαιο τέλος του.

Στο σημείο αυτό, θα επιχειρηθεί μια ανάλυση του κινήματος της πλατείας Συντάγματος με εργαλείο τη σύγχρονη πολιτική φιλοσοφία. Προτείνεται η αναγωγή του φαινομένου των αγανακτισμένων στη βιολογική έννοια του σμήνους [swarm], όπως αυτή αναπτύχθηκε κυρίως από τον E. Thacker (2004) και η κατ' επέκταση μετακύληση στην πολιτική έννοια του πλήθους ή πολλαπλότητας [multitude], όπως αυτές προσδιορίζονται κυρίως από τους M. Hardt και A. Negri (2011). Παράλληλα, θα γίνει η προσπάθεια τεκμηρίωσης του θεωρητικού αυτού πλαισίου μέσω χαρτών, φωτογραφιών και μαρτυριών.

Εν κατακλείδι, θα τεθεί και ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα της παρούσας εργασία: ποιος ο ρόλος της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πράξης στο σχεδιασμό ενός δημόσιου χώρου που δύναται να φιλοξενήσει το κοινό; Με τι εργαλεία συνδιαλεγόμαστε με μια κοινωνία εν κινήσει; Τι νέο έφερε το κίνημα των αγανακτισμένων στην αντίληψή μας για το σχεδιασμό του δημόσιου αστικού χώρου;

Θα διαφανεί πως το ρίζωμα του κινήματος των αγανακτισμένων σε έναν τόπο με ιδιαίτερη ιστορική και πολιτική συμβολική σημασία, δημιούργησε εξαρχής, κατά τη διάρκεια αλλά και μετά το τέλος της, τη δυνατότητα μετασχηματισμού μιας απλής διαμαρτυρίας σε κάτι πολύ περισσότερο: στην επαναοικειοποίηση του δημόσιου χώρου και τον επαναπροσδιορισμό του ως κοινού αγαθού, μέσα από διαδικασίες συλλογικής δράσης και χειραφέτησης. Η πλατεία Συντάγματος αναδείχθηκε ως ένα πρόσφορο υπόβαθρο υποδοχής και εκτόνωσης της πολλαπλότητας, ως πολιτικό και κοινωνικό υποκείμενο του πλήθους. Το πλήθος, ως ο νέος χρήστης της αστικής πλατείας, ανακαλύπτει νέες διαδικασίες στην πράξη του 'κατοικώ το δημόσιο χώρο'· διαρρηγνύει τα όρια, ανατρέπει τους κώδικες, προβάλλει τη δική του αλήθεια πάνω και μέσα στο δημόσιο χώρο. Η δράση αυτών των συνεχώς μεταβλητών συλλογικοτήτων είναι που παράγει εν τέλει το αρχιτεκτονικό αντικείμενο, το οποίο με τη σειρά του είναι επίσης χωροχρονικά διαρκώς μεταβαλλόμενο.

ΟΙ ΑΓΑΝΑΚΤΙΣΜΕΝΟΙ ΩΣ ΣΜΗΝΟΣ

Ο Eugene Thacker (2004), προσεγγίζοντας την ευφυΐα του σμήνους με όρους συλλογικότητας και διασυνδεσιμότητας, φέρνει κοντά τρεις έννοιες: το *δίκτυο [network], το σμήνος [swarm]* και *το πλήθος [multitude],* συνδυάζοντας έτσι τρία διαφορετικά θεωρητικά πεδία· την τεχνοεπιστήμη, τη βιοηθική και την πολιτική. Επιχειρεί να αρθρώσει τις ιδέες της *διασυνδεσιμότητας [connectivity]* και της *συλλογικότητας [collectivity]* μέσω ενός συνδυασμού από σχέσεις. Στόχος του είναι η αναζήτηση της πολιτικής οντολογίας της κατανεμημένης οργάνωσης. Καθώς τα δίκτυα γίνονται αντιληπτά ως στατικές οντότητες, αποτελούμενες από σταθερούς κόμβους και προσδιορισμένες συνδέσεις, προτείνει μια μετατόπιση στην έννοια του σμήνους, αναζητώντας ένα θεωρητικό μοντέλο που να εμπεριέχει τη δυναμική παράμετρο που το δίκτυο δεν διαθέτει.

Από εξωτερική σκοπιά, μια δικτυακή δράση μπορεί να περιγραφεί με όρους σμήνους, επειδή αφενός μοιάζει άμορφη και αφετέρου αποτελείται από μεμονωμένες δράσεις, φαινομενικά ανεξάρτητες. Σύμφωνα με τους Hardt και Negri, αυτός ο παραλληλισμός ενέχει ένα είδος παρερμήνευσης για όσους μπορούν να σκεφτούν μόνο με όρους παραδοσιακών μοντέλων και να υποθέσουν πως οι σχηματισμοί αυτοί δεν έχουν καμία απολύτως εσωτερική οργάνωση, αντίθετα να βλέπουν σε αυτή μόνο αυθορμητισμό και αναρχία.

> *Η δικτυακή επίθεση μοιάζει με κάτι σαν σμήνος πουλιών ή εντόμων σε ταινία τρόμου, με ένα πλήθος αφρόνων επιτιθέμενων, αγνώστων, αβέβαιων, αόρατων και*

> *απρόσμενων. Αν όμως κοιτάξει κανείς μέσα σε ένα δίκτυο, θα δει ότι είναι και οργανωμένο και ορθολογικό και δημιουργικό. Έχει την ευφυΐα σμήνους.* (Hardt και Negri, 2011)

Μέσα από μια ευρεία ποικιλία από παραδείγματα βιολογίας, βιοανθρωπολογίας και βιοηθικής, ο Thacker σημειώνει πως το σημαντικότερο στοιχείο που τελικά χαρακτηρίζει ένα σμήνος είναι οι δυναμικοί συσχετισμοί. Ένα σμήνος υπάρχει πάντα σε συγκεκριμένο χρόνο, και σαν τέτοιο συνεχώς δρα, διαδρά, συσχετίζεται και μεταβάλλεται. Το κλειδί σε αυτές τις μελέτες είναι, όπως υποστηρίζει και ο Thacker, στην κατανόηση πως οι *σχηματισμοί [patterns]* που προκύπτουν είναι καθολικοί- *παγκόσμιοι [global]*, και είναι αποτέλεσμα ενός συνόλου *τοπικών [local]* διαδράσεων και αποφάσεων, χωρίς την ύπαρξη κεντρικού ελέγχου.

Αναδύονται έτσι ερωτήματα που εξάρουν το θέμα της σκοπιμότητας και της τελεολογίας της συλλογικότητας. Πώς δημιουργούνται και πώς διαμοιράζονται τα σμήνη, εφόσον δεν υπάρχει κεντρικός έλεγχος; Είναι απλά μια έμφυτη τάση - επιλογή, όπως υποστηρίζουν οι ερευνητές; Εφόσον τα αυτοοργανωμένα σμήνη είναι δυναμικά και σε συνεχή εξέλιξη, πώς μπορούμε να τα μελετήσουμε; Πώς αυτά τα συστήματα αναπτύσσονται, πώς ξεκινούν οι πρωτοβουλίες και πώς προκύπτουν τα κριτήρια της ίδιας της αυτοοργάνωσης; Τα ερωτήματα αυτά είναι δύσκολο να απαντηθούν, εμπεριέχουν όμως την πιο ενδιαφέρουσα εκδοχή του σμήνους, καθώς ανασύρουν τη βασικότερη πολιτική τάση: σε μια διασπασμένη οργάνωση, πώς επιτυγχάνεται το οτιδήποτε; Το θέμα δεν είναι απλά η αφετηρία ή η κατάληξη. Μελέτες πάνω στην επιστήμη του δικτύου, την ευφυΐα του σμήνους και τη βιοπολυπλοκότητα ορίζουν την αυτοοργάνωση ως τη δημιουργία ενός παγκόσμιου σχηματισμού [pattern] προερχόμενου από τοπικές διαδράσεις. Στα σμήνη δεν υπάρχει κεντρικό πρόσταγμα, ούτε μονάδα ή αρχηγός ικανός να επιθεωρεί, να επιβλέπει και να ελέγχει όλο το σμήνος. Όμως, οι δράσεις του σμήνους διευθύνονται, οι κινήσεις έχουν στόχο, και οι σχηματισμοί αιτία. Αυτό είναι το παράδοξο του σμήνους.

Διαφαίνεται έτσι ένας προφανής, σε πρώτη ανάγνωση, παραλληλισμός του σμήνους με το χωρικό φαινόμενο των αγανακτισμένων της πλατείας Συντάγματος. Κατά τους Hardt και Negri (2011), το μοντέλο του σμήνους που υποβάλλουν οι κοινωνίες των ζώων και αναπτύσσουν οι ερευνητές, υποθέτει ότι όλοι οι δρώντες ή όλα τα μόρια στο σμήνος είναι ουσιαστικά τα ίδια, και καθένα από μόνο του όχι ιδιαιτέρως δημιουργικό. «Τα σμήνη που βλέπουμε να αναδύονται στις νέες δικτυακές πολιτικές οργανώσεις συντίθενται απεναντίας από ένα πλήθος διαφορετικών δημιουργικών δρώντων» (Hardt και Negri, 2011). Σε ένα πρώτο επίπεδο λοιπόν, αυτό έρχεται σε σύγκρουση με την ουσιαστική υπόσταση του κινήματος των αγανακτισμένων, που αφενός αποτελεί μια απόλυτα ετερογενή πολλαπλότητα από ατομικότητες και αφετέρου αυτές οι ατομικότητες δεν αποκηρύσσουν την παραγωγικότητά τους και τη δημιουργικότητά τους και σε προσωπικό επίπεδο.

Συγχρόνως, σημειώνεται πως ο παραλληλισμός του κινήματος των αγανακτισμένων με το φαινόμενο του σμήνους γίνεται με βάση τη μορφή. Οφείλουμε όμως να αναγνωρίσουμε πως η εξέταση της χωρικής ανάπτυξης ενός κοινωνικού κινήματος αυτής της εμβέλειας μόνο με όρους μορφικούς δεν είναι αρκετή.

Οι μορφικές παρατηρήσεις και οι συγκρίσεις ανάμεσα σε διασπαρμένα δίκτυα, σμήνη τερμιτών και πουλιών, παρέχουν σημαντικές πληροφορίες ως προς τη γενεαλογική κυρίως βάση της οργάνωσης ή τα κριτήρια αξιολόγησης και διαφοροποίησής τους από άλλες περιπτώσεις δικτυακών δράσεων, δεν είναι όμως οι μοναδικές και οι σημαντικότερες. Το γεγονός ότι ένα κίνημα, όπως αυτό των αγανακτισμένων, ενδέχεται μορφικά να συμπεριφέρεται με όρους σμήνους, δεν εγγυάται τον κοινό τόπο που παράγεται όταν μοναδικότητες δρουν από κοινού. Το να εστιάσει κανείς μόνο στη μορφική διάσταση του κινήματος στο χώρο, ενέχει τον κίνδυνο να δοθεί η εντύπωση πως «η τεχνολογική καινοτομία είναι η πρωταρχική δύναμη που καθοδηγεί την κοινωνική αλλαγή» (Hardt και Negri, 2011).

Αξίζει να σημειωθεί, επίσης, πως στο εντατικό δίπολο διασυνδεσιμότητα - συλλογικότητα, όπως τέθηκε από τον Thacker, η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο είναι αναγκαία αλλά όχι ικανή. Στην περίπτωση του κινήματος των αγανακτισμένων -αλλά και κάθε κοινωνικού κινήματος πόλης- η συλλογικότητα είναι το πρωταρχικό στοιχείο και η διασυνδεσιμότητα έπεται. Στην περίπτωση του κινήματος της πλατείας, η συλλογικότητα υπήρξε προϋπόθεση για τη διασυνδεσιμότητα του πλήθους, αν όχι στο ξεκίνημά του, σίγουρα στη συνέχεια.

Χρειάζεται, λοιπόν, να εμβαθύνουμε στο περιεχόμενο αυτού που παράγεται, του κοινού τόπου, καθώς και του υποκειμένου που τον παράγει. Έτσι επιχειρείται στο σημείο αυτό μια μετακύληση από το βιο-τεχνικό όρο του *σμήνος [swarm]*, στην πολιτική πλέον έννοια του *πλήθους [multitude],* καθώς και από την έννοια της *μονάδας ή ατομικότητας [individual],* σε αυτήν της *μοναδικότητας [singularity]*, όπως αυτές ορίζονται κυρίως μέσα από το *Πλήθος* των Negri και Hardt (2011).

ΟΙ ΑΓΑΝΑΚΤΙΣΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΟΣ ΩΣ ΠΛΗΘΟΣ ΜΟΝΑΔΙΚΟΤΗΤΩΝ

Η ιδέα του πλήθους, όπως χρησιμοποιήθηκε πρόσφατα από τους θεωρητικούς Antonio Negri και Michael Hardt, είναι μια έννοια που συναντάται στη σύγχρονη πολιτική σκέψη. Ωστόσο, η έννοια του πλήθους δεν είναι νέα, αφού συναντάται και στους Machiavelli, Hobbes, Spinoza και τους μεταγενέστερους αυτών, Locke και Rousseau. Ο Etienne Balibar (1998) μέσα από την αναφορά του στον Spinoza εντοπίζει δύο βασικά χαρακτηριστικά του πλήθους· *την αστάθειά του και την πρόθεσή του να αυτοοργανώνεται*.

Οι Negri και Hardt μέσα από μια εκτενή ανάλυση της έννοιας του πλήθους και διαφοροποιώντας το από άλλα κοινωνικά υποκείμενα, όπως το *λαό [people],* τη *μάζα [mass]* και την *εργατική τάξη [proletariat],* ανακαλύπτουν το μεγαλείο της πραγματικότητας του πλήθους. Σύμφωνα με τους Hardt και Negri, στα πλαίσια του πλήθους αναπτύσσεται μια μηχανή παραγωγής *υποκειμενικότητας* και *κοινού τόπου.* Αυτά είναι τα δύο βασικά χαρακτηριστικά του πλήθους, που μαζί μπορούν να διαμορφώσουν μια *σπειροειδή, συμβιωτική σχέση*. Η υποκειμενικότητα παράγεται μέσω της συνεργασίας και της επικοινωνίας, ενώ παράλληλα, αυτή η παραγόμενη υποκειμενικότητα παράγει με τη σειρά της νέες σχεσιακές μορφές επικοινωνίας, οι οποίες παράγουν πάλι νέες υποκειμενικότητες και ούτω καθεξής. Εκεί ακριβώς εντοπίζεται και η υπόσταση του σώματος του πλήθους ως *ζωντανή*

σάρκα· είναι μια ζωντανή κοινωνική σάρκα, που δεν είναι σώμα, αλλά βασίζεται στον κοινό τόπο που η ίδια δημιουργεί. Είναι μια *στοιχειακή δύναμη* που δεν μπορεί να περιοριστεί στα πλαίσια ιεράρχησης ενός πολιτικού σώματος. Το πλήθος είναι το αποτέλεσμα μιας συνεχούς μεταμόρφωσης και συγκρότησης υποκειμενικότητας και κοινού τόπου. Πρόκειται για ένα νέο τύπο πολιτικού σώματος, ενός κοινού και δημοκρατικού σώματος. Το σώμα αυτό, που για το πλήθος δεν είναι αυτοσκοπός, θα είναι πάντα μια ανοιχτή πληθυντική σύνθεση και δεν θα γίνει ποτέ ένα ενιαίο σύνολο με ιεραρχήσεις.

Οι αγανακτισμένοι του Συντάγματος ως πλήθος λοιπόν; Στην πλατεία, ένα σύνολο μοναδικών και διαφορετικών ανθρώπων, με μοναδικές και διαφορετικές ενδεχομένως επιθυμίες, βρίσκονται μαζί και μεταλλάσσονται σε κοινή πολιτική επιθυμίας και αντί-δρασης που δημιουργείται εκεί και τότε. Το πλήθος αυτών των μοναδικοτήτων, ως πολιτικό υποκείμενο πλέον, φτιάχνεται και διαλύεται μέσα στην προσωρινότητά του και την ένταση της συνεύρεσης των διαφορετικών αυτών μοναδικών υποκειμένων. Ο χώρος που παράγεται είναι ένα αποτέλεσμα της ανθρώπινης δράσης και διάδρασης. Παράγεται μέσα από τις μικρές και μεγάλες κινήσεις των διαφορετικών κάθε φορά δρώντων και μεταβάλλεται διαρκώς στο χρόνο. Ο χώρος που κάθε φορά παράγεται είναι ένα εκ του μηδενός δημιούργημα, ένα αρχιτεκτονικό αντικείμενο.

Το πλήθος είναι πολιτικό υποκείμενο; Είναι πολιτική η πλατεία; Ο Foucault (1997) είχε εκφράσει πως είναι πολύ πιο ουσιαστικό να αναφερόμαστε σε μια «βιο-πολιτική», ως το πεδίο εκείνο μέσα στο οποίο δημιουργούνται *παραγωγικά υποκείμενα,* που γνωρίζουν πώς να μην προσαρμόζονται στις κυρίαρχες συμπεριφορές, όπως για παράδειγμα του καταναλωτή που ψωνίζει, του πολίτη που ψηφίζει ή του τηλεθεατή που αλλάζει κανάλια. Η πολιτική, δηλαδή, σύμφωνα με τον Foucault (1997), ξεκινάει στο σημείο που επέρχεται στάση του ατόμου απέναντι σε αυτές τις κυρίαρχες συμπεριφορές. Κατ' αυτήν την έννοια, λοιπόν, η πλατεία σαφώς και ήταν πολιτική. Ακόμη και η εξωτερική απαίτηση για υποβολή (σαφών) αιτημάτων και προτάσεων, αποτέλεσε ένα μηχανισμό ελέγχου του κινήματος. Στην πλατεία, η ίδια η συζήτηση και η συνύπαρξη είναι πιο σημαντική από τα συμπεράσματά της. «Στο Σύνταγμα δημιουργούνται νέες συμπεριφορές και νέοι ορισμοί του (συν)υπάρχειν που είναι ντε φάκτο πολιτικοί» (Κοσματόπουλος, 2011).

Ως εκ τούτου, η συνύπαρξη αυτή στον καιρό της βιο-πολιτικής τείνει να εγκολπώσει όλες τις εκφάνσεις του πλήθους στην πλατεία. Αναφέρεται τόσο σε όσους κινούνταν στην ίδια την πλατεία –τους 'κάτω'- όσο και σε όσους κινούνταν στην Βασιλίσσης Σοφίας – τους 'πάνω'. Προσεγγίσεις που διαφοροποιούν το πλήθος, περνώντας σε μια σειρά διακρίσεων με κριτήριο τη συνειδητή συμμετοχή στη συνέλευση ή όχι, και συνεπώς την κατηγοριοποίηση ομάδων του πλήθους σε διανοούμενη ελίτ και απολίτιστη μάζα, εξακολουθούν να συνδιαλέγονται με όρους πολιτικής που δεν υφίστανται πια. Οι πάνω-αυθόρμητοι και οι κάτω-συνειδητοί είναι μια διπολική διάκριση που διαπέρασε όλο το πλήθος.

Ο Timothy Mitchell (1990), επεκτείνοντας την άποψη του Foucault, υποστηρίζει πως η διάκριση μεταξύ «αυθόρμητου», ως ίδιον της ψυχής ή του κορμιού, ή του Ασυνειδήτου, και του «συνειδητού», ως αποτέλεσμα της λογικής, του νου, του μυαλού, είναι από μόνη της αποτέλεσμα της βιοπολιτικής εξουσίας στη νεωτερική της μορφή. Ως εκ τούτου, κάθε προσπάθεια διάκρισης ανάμεσα στους πάνω και στους κάτω, αναπαράγει τις πολιτικές μορφές της βιοπολιτικής εξουσίας, με βάση την οποία το σώμα και η λογική πρέπει να κρατιούνται χωριστά για να μπορέσουν να καλλιεργηθούν καλύτερα. Η αξία της συνέλευσης υπήρξε ιστορικά μεγάλη, πόσο μάλλον η πραγματοποίησή της στην κεντρικότερη πλατεία της Αθήνας, καθημερινά για δύο μήνες. όμως, στην εποχή της βιο-πολιτικής έχουν τεθεί νέοι όροι πολιτικοποίησης και συλλογικής δράσης. Η επιμονή με την οποία κατοικήθηκαν τα σκαλιά του Συντάγματος, είναι μια ακόμη απόδειξη αυτών των νέων όρων συνύπαρξης που έθεσε το πλήθος στην πλατεία.

ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΠΛΗΘΟΥΣ

Προσεγγίζοντας σε πρώτο επίπεδο το πολλαπλό υποκείμενο του πλήθους, θα λέγαμε ότι αποδίδεται μια συλλογική ταυτότητα υπό το γενικό, αόριστο ίσως και εν μέρει άτοπο τίτλο 'αγανακτισμένοι'. Η συλλογική αυτή ταυτότητα, θα νόμιζε κανείς πως καθώς θα στέγαζε όλα αυτά τα ετερόκλητα στοιχεία που απάρτιζαν το πλήθος, εν τέλει ίσως και να τα κουκούλωνε, να τα ξεθώριαζε. Από τις πρώτες κιόλας συναντήσεις, η λαϊκή συνέλευση έσπευσε να απαντήσει: «Είμαστε εργαζόμενοι, άνεργοι, συνταξιούχοι, νεολαίοι, που έχουμε έρθει στο Σύνταγμα για να παλέψουμε και να αγωνιστούμε για τις ζωές μας και το μέλλον μας» (Ψήφισμα Λαϊκής Συνέλευσης Πλατείας Συντάγματος, Παρασκευή 27.05.11), ενώ ίσως ακόμη πιο εύστοχα κάποια πανό έγραφαν: «Είμαστε όλοι εμείς» ή «είμαστε ο κανένας».

Πώς συγκροτήθηκε όμως η πολλαπλότητα αυτή; Είναι προφανές, ακόμη και από την ανάγνωση των ψηφισμάτων, αλλά και από τη δημιουργία των επιμέρους ομάδων εργασίας, πως η κάθε μοναδικότητα κατέβαινε στην πλατεία με μια ήδη συγκροτημένη ταυτότητα (για παράδειγμα η ομάδα καλλιτεχνών ή η ομάδα αστέγων). Η ταυτοποίηση αυτή, όμως, δεν λειτουργούσε περιοριστικά για το άτομο ούτε το εμπόδιζε να ενταχθεί σε περισσότερες από μια συλλογικότητες. Οι ταυτότητες αυτές είχαν να κάνουν με την ατομική υπόσταση και όχι τόσο με την κομματική ταμπέλα. Είναι ταυτότητες που δεν αποδόθηκαν για να διαφοροποιήσουν ή να εξομοιώσουν. Πρόκειται για μια ατομικότητα που, όπως υποστηρίζει ο Jenkins (2007), επαναπροσδιορίζεται διαρκώς μέσα στα πλαίσια της κοινωνικότητας. Σύμφωνα με τον Jenkins, η ταυτότητα του ατόμου ξεκινά να συγκροτείται από τα πρωτογενή στοιχεία, που αφορούν στην καταγωγή του και το φύλο του (αν και τελευταία αμφισβητείται η πρωτογενής φύση του συγκεκριμένου χαρακτηριστικού) και ακολουθείται από τη συγκρότηση της ταυτότητας, μέσα από την αποδοχή και κατανόηση του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο μεγαλώνει το άτομο. Η φύση όμως της τελευταίας, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ατομικότητας, δεν έχει ολοκληρωμένη υπόσταση έξω από τον κόσμο των άλλων ατόμων.

> *Τα άτομα είναι μοναδικά και ποικίλα, αλλά η ατομικότητα συγκροτείται εξολοκλήρου κοινωνικά: κατά τις διαδικασίες της πρωτογενούς και της μεταγενέστερης κοινωνικοποίησης και στη συνεχή αλληλόδραση κατά την οποία τα άτομα ορίζουν ξανά και ξανά τον εαυτό τους και τους άλλους*

σε όλη τους τη ζωή. (Jenkins, 2007)

Ο Jean Paul Sartre στο *Το Είναι και Το Μηδέν* (2007), επιχειρεί να θεμελιώσει την ύπαρξη του ανθρώπου όχι σε κάποια ψευδαισθητική και βολική εσωτερική διάσταση, αλλά στην έκθεσή του στο ελκυστικό άγνωστο που βρίσκεται έξω απ' αυτόν:

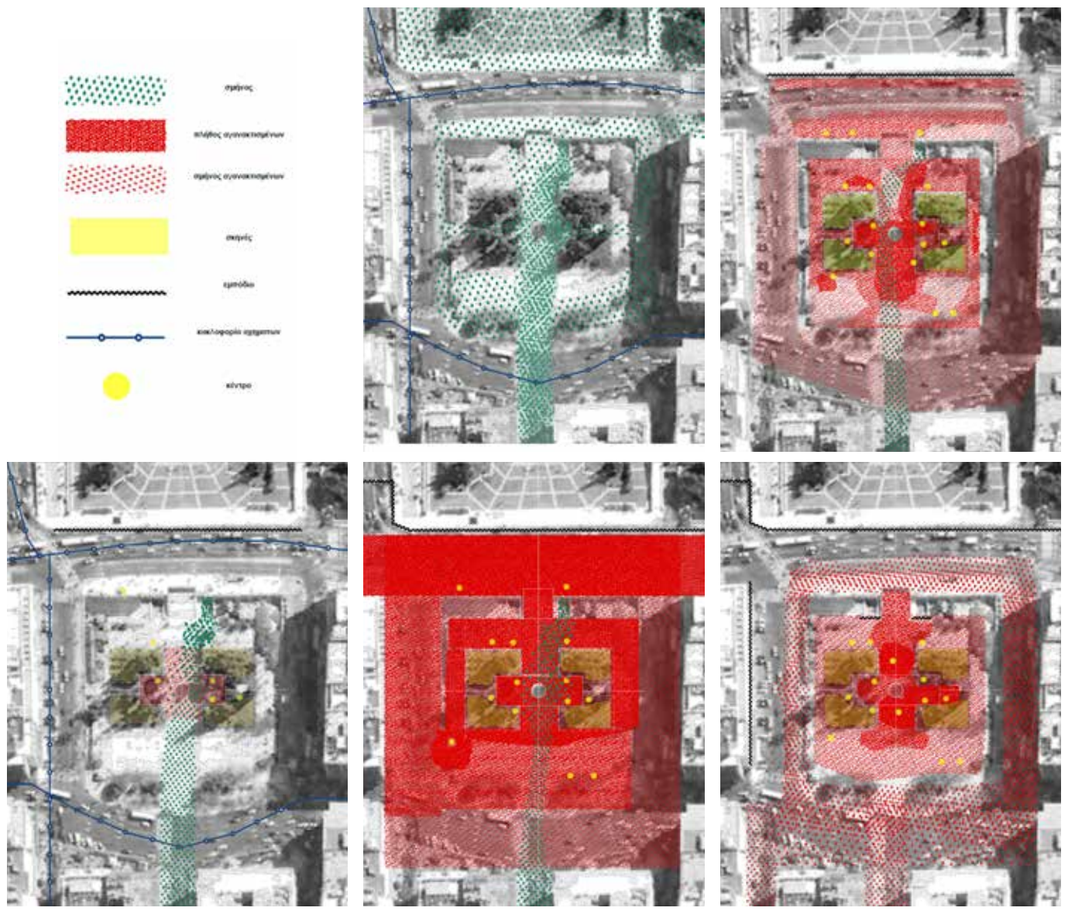
> *Δεν θα ανακαλύψουμε τον εαυτό μας σε, δεν ξέρω, ποιο καταφύγιο: θα τον ανακαλύψουμε στον δρόμο, στην πόλη, μέσα στο πλήθος, πράγμα ανάμεσα στα πράγματα, άνθρωπος ανάμεσα στους ανθρώπους.*

Γίνεται λοιπόν σαφές πως η ταυτότητα του ατόμου είναι κάτι ρευστό και υπόκειται σε διαρκείς μεταβολές μέσα στο χώρο και το χρόνο. Ο τρόπος με τον οποίο συγκροτείται από ένα σύνολο ετεροτήτων, μια πολλαπλότητα μοναδικοτήτων, δεν είναι κάτι απλό και μονοδιάστατο. Επηρεάζει σε μέγιστο βαθμό τη μορφή του δημόσιου χώρου και επηρεάζεται από αυτόν. Το πλήθος, ή καλύτερα η πολλαπλότητα των αγανακτισμένων, αμφισβητεί έμπρακτα όλες τις παλιές ταυτοποιήσεις των κοινωνικών υποκειμένων. Οι αγανακτισμένοι είναι άνεργοι και εργαζόμενοι, αριστεροί και πατριώτες, νέοι και γέροι, ιδεολόγοι και 'απολίτικοι', όλοι μαζί σε ένα ενωμένο 'είμαστε ο κανένας'.

Αυτός ο 'κανένας' δεν μπορούσε να βρει καλύτερο σύμβολο από τη μάσκα του Anonymous. Το χαμογελαστό πρόσωπο του Guy Fawkes με το λεπτό μουστάκι, είναι η εικόνα που χρειαζόταν το κίνημα των πλατειών για να συμβολίζει αυτό που αντιπροσωπεύει την ατομικότητα και τη μοναδικότητα. Είναι το σύμβολο που εικονοποιεί μια παγκόσμια κοινή κατάσταση· είναι οι απανταχού αγανακτισμένοι και εξεγερμένοι, ως πλήθος μοναδικοτήτων. Ο Anonymous συμβολοποιεί το υποκείμενο της συλλογικής ταυτότητας, μέσω της ανωνυμίας. Μια ανωνυμία που δεν είναι αποτέλεσμα του φόβου, της απόκρυψης και της παθητικής αντίστασης, αλλά μιας ενεργούς πολιτικής πράξης.

ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ ΣΤΗΝ ΠΛΑΤΕΙΑ

Μέσα από την παρατήρηση και στην προσπάθεια χαρτογράφησης της κίνησης - ροής των ατόμων που χρησιμοποιούσαν την πλατεία πριν τους αγανακτισμένους, αντιλαμβάνεται κανείς πως δεν είναι τόσο απλό να οριστεί το υποκείμενο που χρησιμοποιεί την πλατεία καθημερινά. Πράγματι, πρόκειται για μάζες, σμήνος ή πλήθος; Παρατηρώντας κανείς την ανθρώπινη ροϊκότητα, είτε ως θεατής είτε ως κομμάτι του συνόλου, αντιλαμβάνεται μια έντονη διαγραφή προδιαγεγραμμένης και προαποφασισμένης πορείας από τα άτομα [individuals], η οποία έχει στα άκρα της από τη μία την είσοδο - έξοδο του μετρό επί της πλατείας και από την άλλη την οδό Ερμού. Μια πορεία που εμπεριέχει μια κίνηση με σαφή κατεύθυνση, αρχή και τέλος. Η ροή του συνόλου από το μετρό προς την Ερμού και αντίστροφα, φαίνεται να συμπεριφέρεται ως σμήνος. Πρόκειται για ένα ομαδικό φαινόμενο, που απαρτίζεται από ετερόκλητες μονάδες και συνδιαλέγεται με όρους διασυνδεσιμότητας και επιρροής του ενός ατόμου στο άλλο στην κίνησή του στο χώρο. Η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των μονάδων είναι πράγματι πρωταρχικής σημασίας, όπως υποστήριξε ο Thacker. Είναι όμως σχέση που περιορίζεται σε μια ενστικτώδη ακολουθία κινήσεων των μονάδων μετα-



ξύ τους και όχι στην ενδεχόμενη αλληλεπίδραση, που απουσιάζει εντελώς, αφού ο στόχος είναι καθαρά ατομικός (χάρτης 1).

Στην περίπτωση των αγανακτισμένων του Συντάγματος, ένα σύνολο ανθρώπων διαφορετικών και σωμάτων ανεξάρτητων, βρίσκονται την ίδια στιγμή στον ίδιο χώρο. Από τη στιγμή που οι αγανακτισμένοι αρχίζουν να δρουν, να διαδρούν, να κινούνται στο χώρο, να απαιτούν, τότε μετατρέπονται από άτομα σε μοναδικότητες, από μάζα σε πλήθος, σε πολιτικό υποκείμενο. Γίνονται ένα σύνολο ανθρώπων μοναδικών, που μαζί συνεργούν, χωρίς αντιπροσώπευση και χωρίς ενιαία πολιτική ταυτότητα, χωρίς καν κοινή ιδεολογία. Το τι τους έφερε στην πλατεία ή τι θα συμβεί μετά, είναι μάλλον δευτερεύουσας σημασίας. Έτσι, οι μοναδικότητες, ως πολιτικά υποκείμενα του πλήθους πλέον, δεν χρειάζεται να γίνουν ίδιες μεταξύ τους, αποκηρύσσοντας τη δημιουργικότητά τους και σε ατομικό επίπεδο, προκειμένου να επικοινωνήσουν. Η κάθε μοναδικότητα παραμένει διαφορετική σε κάθε πιθανό επίπεδο που μπορεί να την διαφοροποιεί από τις άλλες, όπως η φυλή, το φύλο, η ηλικία, ή/και η σεξουαλικότητα. Η πρόκληση που θέτει το πλήθος είναι το πώς μπορεί μια κοινωνική πολλαπλότητα να επικοινωνεί και να δρα από κοινού, παραμένοντας εσωτερικά διαφοροποιημένη.

Πώς οδηγούμαστε όμως στο συμπέρασμα ότι το κίνημα της πλατείας είναι πλήθος; Ποια τα χαρακτηριστικά και τα γεγονότα που τεκμηριώνουν τη θεωρητική απόδοση του όρου «πλήθος» στους αγανακτισμένους; Ποιες οι διαδικασίες που αποδεικνύουν πρακτικές μοναδικότητας του πλήθους στην πλατεία; Σε μια πρώτη ανάγνωση, θα λέγαμε πως ένα βασικό στοιχείο είναι η παρουσίαση των ατόμων στο πλήθος ως μοναδικοτήτων. Η λαϊκή συνέλευση είναι μια απόδειξη· ο τρόπος με τον οποίο οργανώθηκε και εξελικτικά λειτούργησε η συνέλευση που πραγματοποιούνταν κάθε βράδυ, οδηγεί σε μια ανάγνωση με όρους μοναδικότητας - πλήθους. Οι μοναδικότητες που συμμετέχουν είναι όλοι θεατές αλλά εν δυνάμει και ανά πάσα στιγμή ομιλητές, εφόσον το επιθυμούν. Η τυχαιότητα που διακατείχε τη διαδικασία για να πάρει κανείς το λόγο και να αναφερθεί στη θεματική που πλειοψηφικά είχε αποφασιστεί προηγουμένως από όλα τα μέλη της συνέλευσης, είναι ένα ισχυρό στοιχείο που αποδεικνύει ότι όλες οι μοναδικότητες με τις διαφορετικές προσλαμβάνουσες μπορούσαν μέσω της έκφρασης της γνώμης τους να αλληλεπιδράσουν στο συγκεκριμένο χωροχρόνο. Η αλληλεπίδραση αυτή μπορούσε να εκφραστεί με συγκαταβατικότητα του πλήθους, αδιαφορία, επευφημία και χειροκροτήματα ή ακόμη και αποδοκιμασία ή και αποχώρηση. Στις περιπτώσεις ιδιαίτερα που το πλήθος αντιλαμβανόταν μια οποιαδήποτε προσπάθεια αντιπροσωπευτικής ή κομματικής προσέγγισης, αντιδρούσε άμεσα δείχνοντας τη δυσαρέσκειά του. Η συνέλευση, δηλαδή, από τη φύση της απέτρεπε την εκπροσώπηση και αντιτίθετο σε οποιασδήποτε μορφής ταυτοποίηση, ενώ παράλληλα προωθούσε την έννοια της μοναδικότητας.

Η διαδρομή της συνέλευσης, έτσι, αποκάλυπτε ένα νέο πεδίο στο χωροχρόνο που γεννιόταν καθημερινά, μέσω της εναλλαγής σε ένα μεγάλο βαθμό, τόσο του όγκου του πλήθους, όσο και της διαφοροποίησης των ίδιων των μοναδικοτήτων, και κατ' επέκταση της ανάπτυξής τους στο χώρο. Στην πιο συνήθη εκδοχή της συνέλευσης όταν αυτή εξελισσόταν με κέντρο τη μικροφωνική, νοτιοανατολικά του σιντριβανιού, το πλήθος αναπτυσσόταν ακτινωτά σχεδόν γύρω του, δημιουργώντας χωρικότητες με πυκνώματα, αραιώματα και διαδρόμους κίνησης. Το πλήθος, σε αντίθεση με το σμήνος, ανά πάσα στιγμή σχεδίαζε τον εαυτό του, δεν κινούνταν ενστικτωδώς, τουλάχιστον στις περιπτώσεις που δεν ήταν σε άμυνα. Το πλήθος ήταν μια οντότητα σε κίνηση, δεν ήταν στατικό (χάρτης 2).

Παράλληλα με τη συνέλευση και τα υπόλοιπα σημεία αναφοράς, στην πλατεία Συντάγματος δημιουργήθηκαν και λειτούργησαν για δύο μήνες περίπου 19 ομάδες εργασίας (αστέγων καλλιτεχνών, πρώτων Βοηθειών, τράπεζας χρόνου, ψυχραιμίας κλπ). Οι ομάδες αυτές κατανεμήθηκαν στο χώρο και λειτούργησαν και αυτές ως κομβικά σημεία του πλήθους, που επηρέαζαν την ενδεχόμενη στάση του ή τη ροή του. Εάν σε αυτές τις ομάδες προστεθούν και οι εφήμερες εγκαταστάσεις που δημιουργήθηκαν πρωτοβουλιακά στην πλατεία, όπως το παιδικό εργαστήρι ή το χώρο διαλογισμού και ανάγνωσης, φαίνεται πως ο κοινός χώρος που παράχθηκε στο Σύνταγμα ήταν αποτέλεσμα της δράσης των μοναδικοτήτων του πλήθους.

Διαφαίνεται, δηλαδή, πως στις προαναφερθείσες χωρικές εκφάνσεις του πλήθους, υπάρχει ένα σημείο αναφοράς - *κέντρο*, στο οποίο το πλήθος κάθε φορά αναφέρεται. Το ιδιαίτερο είναι πως τα κέντρα αυτά, ως σημεία αναφοράς του πλήθους -άλλοτε σταθερά, άλλοτε χωροχρονικά μεταβαλλόμενα ή ακόμη και άυλα- δεν αναπτύσσουν μια σχέση μονοσήμαντη με το πλήθος, αλλά μια επαφή αμφίδρομη, μια διαδραστική επαφή, όπου πομπός και δέκτης αλλάζουν συνεχώς ρόλους. Το αποτέλεσμα είναι πως οι διαδράσεις αυτές παράγουν μικρούς η μεγαλύτερους κοινούς τόπους, που στο σύνολό τους εν τέλει παράγουν τον κοινό τόπο του πλήθους της πλατείας Συντάγματος. Το βασικό χαρακτηριστικό των κέντρων αυτών, είναι η σπειροειδής - συμβιωτική σχέση, όπως ανέπτυξαν οι Hardt και Negri, που αναπτύσσεται ανάμεσα στις αναδυόμενες υποκειμενικότητες του πλήθους και στα επιμέρους αυτά κέντρα - κοινούς τόπους.

Η Βουλή, το μετρό, η Ερμού, το σιντριβάνι, η Μεγάλη Βρετάνια, υπήρξαν σταθερά κέντρα, αμετάβλητα στο χωροχρόνο, που προϋπήρχαν του πλήθους. Παρ' όλα αυτά, λειτουργούσαν ως σημεία αναφοράς των μοναδικοτήτων, όπου μέσα από διαφορετικούς κάθε φορά συσχετισμούς, παραγόταν ένας κοινός τόπος. Η συνέλευση, οι συναυλίες, οι σκηνές στα παρτέρια, τα περίπτερα των συλλογικοτήτων, οι καντίνες, δημιουργούσαν αμέτρητους, αυτοδημιούργητους και διαρκώς μεταβαλλόμενους στο χωροχρόνο κόμβους, με τα χαρακτηριστικά εφήμερων, παροδικών κοινών τόπων του πλήθους. Πολλές φορές, οι κοινοί αυτοί τόποι του πλήθους είχαν απροσδιόριστα όρια και άυλα χαρακτηριστικά· παράγονταν από τις συζητήσεις στις διάσπαρτες παρέες, από ένα αυθόρμητο δρώμενο, από το ξέπλυμα της πλατείας από τα χημικά, ή από τις άυλες διασυνδέσεις μέσω του internet.

Όπως σε κάθε διεσπαρμένο δίκτυο, έτσι κι εδώ, δημιουργείται ένα πλήθος από διαφορετικά κέντρα, εκ των οποίων κανένα δεν βρίσκεται στο 'κέντρο'. Δανειζόμενη την έκφραση του Guillermo Kaejane (2011), είναι κέντρα που λειτουργούν ως *μεταγωγείς* [switch], που παραλαμβάνουν και αποστέλλουν προτάσεις και νοήματα. Η ουσία είναι η παραγωγή του κοινού ως αποτελέσματος της δημιουργικότητας του πλήθους. Ο κοινός τόπος που παράγεται κάθε φορά είναι ένα διαφορετικό χωρικά αντικείμενο.

Αυτό αποδείχθηκε και από την εγκατάσταση πολλών σκηνών στα παρτέρια της πλατείας, με πολλούς από τους συμμετέχοντες να διανυκτερεύουν εκεί, με

σκοπό να συντηρήσουν ακόμη και κατά τη διάρκεια της ημέρας την παρουσία του πλήθους στην πλατεία. Ακόμη και ο τρόπος που οργανώθηκαν και κατανεμήθηκαν στο χώρο οι σκηνές, υποδεικνύει τις μοναδικότητες ως υποκείμενα του κινήματος. Με αυτοοργανωτική διάθεση και χωρίς κανένα κεντρικό έλεγχο, απέδωσαν ιδιαίτερες χωρητικότητες στα παρτέρια της πλατείας με έντονα διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά μεταξύ τους. Η εγκατάσταση των σκηνών, αφενός επαναδιαπραγματεύτηκε την προκαθορισμένη θεσμοθετημένη χρήση του εξοπλισμού -εν προκειμένω τα παρτέρια- αφετέρου διέρρηξε τις παγιωμένες και εντελώς διαχωρισμένες έννοιες του ιδιωτικού και του δημόσιου. Δημιούργησε έναν κοινό τόπο, όπου το σύνολο των σκηνών και των υπνόσακων, ως ένα ακόμη κέντρο - σημείο αναφοράς του πλήθους, έφερε το ιδιωτικό μέσα στο δημόσιο, ή καλύτερα στο κοινό. Οι σκηνές στα παρτέρια της πλατείας μπέρδεψαν τους κώδικες και μετέφρασαν ελεύθερα τις παραδοσιακές ιδέες του πώς συστήνεται ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος.

Έτσι, ενώ τα πρωινά εξελισσόντουσαν στην πλατεία ακριβώς όπως πριν το κίνημα των αγανακτισμένων, με τα ανθρώπινα σμήνη να διασχίζουν την πλατεία, κατευθυνόμενα στους εκάστοτε εξατομικευμένους στόχους τους, τώρα κάτι είχε αλλάξει. Το πλήθος δεν διέσχισε την πλατεία. Την κατέλαβε. Την κατοίκησε. Τα ίχνη του πλήθους –οι σκηνές, τα περίπτερα, οι εφήμερες καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις- ήταν αυτά που υποδήλωναν πως οι μοναδικότητες μπορεί να μην ήταν εκείνη την ίδια στιγμή εκεί (με το σώμα τους), όμως θα επανερχόντουσαν για να ανασυνθέσουν το πλήθος στη μορφή που το γνωρίσαμε (χάρτης 3).

Το πλήθος ακόμη και τότε ήταν παρόν, ακόμη κι αν ήταν αόρατο. Γινόταν αντιληπτό, όχι μόνο μέσω των ιχνών του, αλλά και μέσω του δικτύου που ανέπτυσσε όταν δεν ήταν εκεί. Το site (www.real-democracy.org), ως πραγματικός –διαδικτυακός- τόπος μέσω του οποίου επικοινωνούσε το πλήθος, γέμιζε συνεχώς με νέα πληροφορία για ό, τι προηγήθηκε (ψηφίσματα συνελεύσεων, φωτογραφίες, κείμενα για την πλατεία) και ενημέρωση για ό, τι θα ακολουθούσε. Ακόμη και η σελίδα του facebook, φαινόταν ότι συνένωνε κάποιες αποσπασμένες παροδικά μοναχικότητες, με κοινό παρονομαστή την πλατεία. Όταν η διασυνδεσιμότητα των «άυλων περίπου συλλογικοτήτων» (Σταυρίδης, 2011) περνούσε από το επίπεδο της διαδικτυακής επικοινωνίας, σε αυτό της πρακτικής συνεύρεσης στην πλατεία, τότε από εξατομικευμένες μοναχικότητες, μετατρεπόντουσαν στις μοναδικότητες του πλήθους που συλλογικά συντίθετο εκεί και τότε.

Ακόμη και με αυτόν τον τρόπο, όμως, επιτυγχανόταν αυτό που επιθυμούσε το πλήθος, η συνέχεια. Ο Guillermo Kaejane, στο κείμενό του *Επτά λέξεις κλειδιά για την εμπειρία της Μαδρίτης* (2011), αναφερόμενος στην εξέγερση των Ισπανών στην πλατεία Sol, γράφει χαρακτηριστικά:

> *Η εμπειρία κρατιέται ζωντανή ακόμη κι όταν δεν είμαστε παρόντες. Για το λόγο αυτό η κατασκήνωση στην πλατεία Sol δεν μπορεί να κατανοηθεί χωρίς την ύπαρξη των κοινωνικών δικτύων. Η συνέχεια της εμπειρίας επιτυγχάνεται με την από-εδαφοποίηση. Βρίσκομαι στη Sol, παρόλο που είμαι στο σπίτι. Είμαι στη Sol, γιατί συνέχεια μιλάω γι' αυτό, γιατί δεν μπορώ να συγκεντρωθώ στη δουλειά μου, γιατί δεν μπορώ να το βγάλω από το κεφάλι μου. Κι όταν μπορώ, πάω εκεί. Πηγαίνω τρέχοντας να συνδεθώ με τον 'κοινωνικό υποδοχέα', έτσι ώστε οι άλλοι να μπορέσουν να αναπαυθούν.*

Με βάση αυτήν τη διαδικτυακή επικοινωνία, άλλωστε, οργανωνόντουσαν κάθε Κυριακή τα πανευρωπαϊκά καλέσματα. Η πλατεία πια δεν περιοριζόταν στα στενά γεωμετρικά της όρια, αλλά διευρυνόταν σε μια πολύ μεγαλύτερη περιοχή· μπορεί να ήμουν στην Ερμού, στην Καραγεώργη Σερβίας ή στην Πινδάρου, αλλά ήμουν 'στην πλατεία' (χάρτης 4).

Το ιδιαίτερο στην περίπτωση αυτή, ήταν πως μέσα από τη νοητή διασύνδεση του πλήθους στο Σύνταγμα με αυτό της πλατείας Sol της Μαδρίτης, θα μπορούσαμε να πούμε πως δημιουργούνταν ένα *υπερπλήθος*. Το *υπερπλήθος* αυτό, συνέδεε με έναν αόρατο τύπο δικτύωσης, τοπικά αποσπασμένες, αλλά «ψηφιακά και νοητά διασυνδεδεμένες τοπικότητες» (Παπαλεξόπουλος, 2010). Μπορούμε με βεβαιότητα πια να πούμε πως το κίνημα των πλατειών, ανά τις πλατείες όλου του κόσμου, ήταν 'ένα'. Ήταν και είναι το κίνημα των πλατειών, που μέσω όχι μόνο του δια-δικτύου, αλλά και μέσω ενός αόρατου δικτύου αλληλεγγύης, κατάφερε να είναι ένα.

Μια αντίστοιχη χωρική ανάπτυξη και συμπεριφορά του πλήθους, θα περίμενε κανείς τις ημέρες των καλεσμάτων για πανελλαδική απεργία. Η ύπαρξη, όμως, τόσο των μεταλλικών τειχών και των διμοιριών για την παρεμπόδιση της ελεύθερης κυκλοφορίας του πλήθους στους γύρω δρόμους όσο και η σκληρή και βίαιη καταστολή που υπέστη το κίνημα και η πλατεία, καθόρισαν μια άλλου είδους κίνηση. Τις ημέρες αυτές, και ειδικά τις χρονικές στιγμές που το κίνημα δεχόταν σκληρή επίθεση, η συμπεριφορά του πλήθους καθοριζόταν κυρίως με όρους σμήνους· ενστικτώδεις αλλαγές πορείας, ακολουθία των πολλών ή και διάσπαση όταν κάποιος απειλείται άμεσα από εξωτερική επίθεση. Παρ' όλα αυτά, υπήρχαν στιγμές που ενώ γύρω από την πλατεία εξελισσόταν ένα σκηνικό πολέμου, μέσα στην πλατεία, οι μοναδικότητες του πλήθους που είχαν παραμείνει, έστηναν αυτοσχεδιαστικά χορό με μουσικά όργανα και χειροκροτήματα και ως άλλα 'κέντρα – μεταγωγείς', συγκέντρωναν το πλήθος γύρω τους. Το πλήθος δεν κινούνταν στο χώρο ενστικτωδώς, αντιθέτως αυτό-σχεδίαζε και αυτό-σχεδιαζόταν ανά πάσα στιγμή (χάρτης 5).

Με την αποχώρηση των δυνάμεων καταστολής, όμως, αποκαλύφθηκε η ισχυρότερη απόδειξη της υπόστασης του πλήθους· οι μοναδικότητες φτιάχνοντας ανθρώπινες αλυσίδες κινούσαν μπουκάλια νερού από χέρι σε χέρι για να ξεπλυθεί η πλατεία από τα χημικά. Το ξέπλυμα και ο καθαρισμός της πλατείας όπως πραγματοποιήθηκε, ήταν σαφώς μια ακόμη πρακτική μοναδικότητας μέσα στο πλήθος· εξατομικευμένες ενέργειες που λειτουργούν αυτοοργανωτικά και παράγουν κοινές αναφορές, εν τέλει κοινό τόπο.

ΤΙ ΝΕΟ ΕΦΕΡΕ Η ΠΛΑΤΕΙΑ;

Η πλατεία Συντάγματος, που τα τελευταία χρόνια είχε καταλήξει να είναι ένας διάδρομος από το μετρό προς την Ερμού και αντίστροφα, σε τίποτα δεν παρέπεμπε στην *πλατεία - αυλή* της πόλης, όπως αυτή περιγράφηκε από τον Raul Zibechi (2010). Οι συνεχείς αναπλάσεις τόσο της πλατείας της ίδιας όσο και

ο εξευγενισμός που υπέστη όλο το κέντρο της Αθήνας από την πλατεία και κάτω, η συνεχής αστυνόμευση της Βουλής και των υπουργείων σε συνδυασμό με τη χλιδή των κεντρικών ξενοδοχείων και τις κάμερες παρακολούθησης, μετέτρεψαν την πλατεία Συντάγματος σε ένα *μη - τόπο* (Augé, 1995). Ένα μη - τόπο με ελάχιστη κοινωνική δραστηριότητα στην καθημερινότητά του, με προκαθορισμένες χρήσεις ή προαποφασισμένες κινήσεις και με μηδαμινή κοινωνική εμπλοκή. Με το κίνημα των αγανακτισμένων, η πλατεία Συντάγματος γίνεται σπίτι μας, αφού φιλοξενεί όχι μόνο την αγανάκτηση αλλά και τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τα όνειρά μας. Η πλατεία μετατρέπεται σε σημείο αναφοράς της ευαισθησίας μας. Το κίνημα της πλατείας, δημιουργεί μια συνεχή μεταμόρφωση των έως σήμερα κατεστημένων τρόπων συλλογικής ζωής και δράσης. Αλλάζει τη σχέση μας με την πόλη και το δημόσιο αστικό χώρο. Ανακαταλαμβάνει το χρόνο και το χώρο στην πόλη και τους αναδιοργανώνει. Οι ιεραρχίες ανατρέπονται και νέες κοινές μορφές ζωής ανακαλύπτονται συνεχώς. Το σημαντικότερο στοιχείο είναι η διεύρυνση των νέων δυνατοτήτων αντίληψης και βίωσης των διαφορετικών εκδοχών του δημόσιου χώρου, οι διαφορετικές μεταφράσεις των ίδιων πραγμάτων μέσω του διαφορετικού λεξιλογίου. Η νέα ονοματοθεσία των χωρικών αντικειμένων από το εκάστοτε υποκείμενο - χρήστη, μέσω των διαφορετικών γλωσσών, όχι μόνο με την εμπειρική έννοια των ‘ξένων’ γλωσσών, αλλά με την έννοια που τίθεται από τον Wittgenstein (1953), των «γλωσσικών παιχνιδιών». Ενδιαφέρουν τα κατώφλια μετάβασης, τα περάσματα χαρακτηριστικών από τον ένα χώρο στον άλλο, οι νέες διαστάσεις κατανόησης, κατασκευής και εμπειρίας του χώρου στην προσπάθειά τους να παρακολουθήσουν και να στρέψουν θετικά τις ραγδαίες μεταβολές της εποχής.

Αυτό που σήμερα αναδεικνύεται είναι, πράγματι, η ανασύσταση των κοινωνικών χώρων ως χώρων του κοινού.

> *Η ανασύσταση του δημόσιου χώρου ως χώρου συναντήσεων και οσμώσεων. Η ανασύσταση του κοινού χώρου από τα κάτω με όλες τις αντιφάσεις και τις ιδιαιτερότητες που σήμερα 1διαπερνούν το κοινό. […] Αυτούς του νέους χώρους του κοινού πρέπει να προστατέψουμε, τα εξισωτικά χαρακτηριστικά τους όπου βλασταίνουν να υπερασπίσουμε, τα δίκτυα των διεσπαρμένων μικρο-κοινοτήτων που συναντήθηκαν στις πλατείες να ενισχύσουμε.* (Σταυρίδης, 2011)

Ο κοινός τόπος που παράχθηκε στο Σύνταγμα, και σε κάθε μία από τις πλατείες που αναφέρθηκαν, είναι ένα αποτέλεσμα της κοινωνικής δημιουργίας και συλλογικής παραγωγής. Ο κοινός τόπος είναι το αρχιτεκτονικό αντικείμενο. Είναι ένα αρχιτεκτονικό αντικείμενο που δεν είναι στατικό, αλλά μεταβαλλόμενο στο χωροχρόνο. Τα όριά του, οι εκφράσεις, οι χρήστες του και τα χαρακτηριστικά του δεν είναι προσδιοριζόμενα ή προβλέψιμα εκ των προτέρων.

Παρ’ όλα αυτά, ο κοινός τόπος, ως αρχιτεκτονικό αντικείμενο, είναι εξαρτημένος από τις ιστορικές, κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και υλικές συγκυρίες. Η πλατεία Συντάγματος συλλήφθηκε και υλοποιήθηκε για να εξυπηρετεί συγκεκριμένους σκοπούς· αρχικά ήταν η αυλή του βασιλικού ανακτόρου, οπότε ήταν μια προέκταση της βασιλικής ιδιωτικότητας στο δημόσιο χώρο, ενώ στη σύγχρονη πλέον εποχή κατέληξε να αποτελεί το μεταβατικό διάδρομο από το μετρό που εκβάλλει μέσα της, στους διαφόρων ειδών εξατομικευμένους στόχους - Ερμού, ξενοδοχεία, δημόσιες υπηρεσίες. Το πλήθος των αγανακτισμένων ήρθε και ανέτρεψε την έως τώρα επικρατούσα αντίληψη της χρήσης της πλατείας, δημιουργώντας κάθε στιγμή ένα διαφορετικό κοινό τόπο. Αυτός ο κοινός τόπος ήταν αποτέλεσμα είτε των σταθερών στο χωροχρόνο κέντρων που επηρέαζαν τις κινήσεις, τους προσανατολισμούς και τις δράσεις του πλήθους (Βουλή, Ερμού, μετρό, σιντριβάνι), είτε των εφήμερων παροδικών μικρο-εγκαταστάσεων που κατασκεύαζαν οι συλλογικότητες (οι σκηνές στα παρτέρια, οι εκθέσεις εφήμερης τέχνης της ομάδας των καλλιτεχνών, ή οι διαδικτυακές εγκαταστάσεις της ομάδας multimedia), είτε τέλος των αυθόρμητων, άυλων, κοινών, συλλογικών δια-δράσεων (ξέπλυμα της πλατείας, ο χορός, η συνέλευση, η αλληλεγγύη και η προστατευτικότητα σε καταστάσεις εκτάκτου ανάγκης). Τα επιμέρους αυτά κέντρα ως σημεία αναφοράς και παραγωγής των κοινών τόπων, διασυνδέονταν και συνέθεταν τελικά τον καμβά του κοινού τόπου του πλήθους στην πλατεία. Ο κοινός τόπος που εν τέλει αναδεικνυόταν καθημερινά στο Σύνταγμα μέσα από τα πολλαπλά κέντρα - σημεία αναφοράς, ανέτρεψε την αντίληψη περί χρήσης του δημόσιου χώρου ή των ήδη θεσμοθετημένων χρηστών, ενώ ανέπτυσσε διαρκώς νέες σχεσιακές διαπραγματεύσεις με τις αναδυόμενες υποκειμενικότητες.

Σύμφωνα με την Doreen Massey (2005), «το κοινωνικό συντελείται μέσα στο χωρικό, αλλά και το χωρικό δεν έχει αντίκρισμα αν δεν έχει προηγουμένως κατασκευαστεί κοινωνικά». Ο χώρος της πόλης, σύμφωνα με την Massey, είναι σχεσιακός· βασίζεται στις ανοιχτές διαπραγματεύσεις και τη διάδραση. Αποτελεί πεδίο σύγκρουσης, συνύπαρξης, αμφισβήτησης, πολλαπλότητας γεγονότων και συμβάντων. Νοείται ως ένα αποτέλεσμα αλληλοσυσχετισμών και αλληλεξαρτήσεων. Αυτός είναι ένας τρόπος να αντιληφθούμε το δημόσιο, εάν το συσχετίσουμε με μια προοπτική κοινωνικής συμμετοχής και συλλογικής απελευθέρωσης.

Αυτό είναι το νέο που έφερε η πλατεία·· οι μοναδικότητες του πλήθους ανέδειξαν ακριβώς αυτήν τη διαφορετική αντίληψη δημιουργίας χώρου, μέσω της *επανανοηματοδότησης*. Το πλήθος επανανοηματοδότησε το χώρο σε δύο επίπεδα: αφενός στην έννοια του *χρήστη* αφετέρου στην έννοια της ίδιας της *χρήσης*. Το πλήθος με την παρουσία του και τη δράση του, έφερε τη μοναδικότητα ως υποκείμενο - χρήστη της πλατείας, σε αντίθεση με τους προκαθορισμένους χρήστες – καταναλωτές. Από την άλλη, ανέτρεψε τον τρόπο χρήσης, λειτουργίας ή δραστηριότητας σε μια κεντρική πλατεία που παραπέμπει στο Σύνταγμα. Η ρήξη των κατεστημένων και αποσαφηνισμένων από πριν δράσεων στην πλατεία, ήταν μια πολιτική και κοινωνική πράξη, που απέδωσε συμπεράσματα για το χώρο μεστά σε νόημα. Στο Σύνταγμα, τα καθίσματα έγιναν βάση για τα εκθέματα των καλλιτεχνών, τα παρτέρια γέμισαν υπνόσακους, τα δέντρα στήριξαν τα πανό και τις μικροφωνικές, το πλακόστρωτο μετατράπηκε σε ένα μεγάλο καθιστικό, το σιντριβάνι έγινε η πηγή για να ξεπλυθεί η πλατεία.

Συνεπώς, ο κοινός χώρος, ως στόχος, είναι το αποτέλεσμα της διασυνδεσιμότητας μιας κοινωνίας σε κίνηση, που ανά πάσα στιγμή εξερευνά το δημόσιο χώρο, ανακαλύπτει τις αρετές του, ακυρώνει τους

αποκλεισμούς του, επανανοηματοδοτεί τις ελευθερίες του, διαπραγματεύεται τις ερμηνείες του, δημιουργεί το κοινό. Αυτός ο νέος τρόπος κατανόησης και αντίληψης του χώρου, θα μας απελευθέρωνε από τους καταναγκαστικούς του παράγοντες, ενώ θα μας ωθούσε να δημιουργήσουμε νέες δυνατότητες χρήσης του. Τότε τα προκαθορισμένα χαρακτηριστικά του εδάφους, του περιβάλλοντος, των φυσικών και υλικών στοιχείων, θα αύξαναν τη συνθετότητα και την ποικιλομορφία του. Οι αγανακτισμένοι της πλατείας Συντάγματος ως πλήθος μοναδικοτήτων αποκάλυψε ένα είδος ενεργούς - διαδραστικής διαδικασίας, που μεταφράζοντας την έννοια του χρόνου μέσα στο χώρο, εκλήφθηκε ως το κατώφλι για ένα νέο τρόπο προσέγγισης της πόλης και μιας νέας διαδικασίας στην πράξη του «κατοικώ». Το πλήθος στην πλατεία σηματοδότησε μια ηχηρή επιστροφή της πολιτικής ως συλλογικής δράσης και έθεσε το θέμα της ανάκτησης του δημόσιου χώρου ως φυσικού χώρου των πόλεων. Σε μια πλατεία Συντάγματος που αποικιοποιήθηκε από τα ιδιωτικά συμφέροντα και διέθεσε ένα πρόσφορο πεδίο για να γραφτεί ένα νέο κεφάλαιο στην πολιτική ιστορία του τόπου, νέοι δεσμοί κοινωνικότητας και αλληλεγγύης αναπτύχθηκαν, νέα πολιτική συνείδηση διαμορφώθηκε. Το πιο σημαντικό; Στοχαστήκαμε τη ζωή μας σε σχέση με τη ζωή των άλλων, γίναμε ενεργοί πολίτες, λειτουργοί δημοκρατίας, απαρνούμενοι τη μοναχικότητα και το ναρκισσισμό που καλλιεργούσε μια δήθεν ευδαιμονία.

Το κίνημα των αγανακτισμένων της πλατείας Συντάγματος μπορεί φαινομενικά να εξαφανίστηκε - με βίαιη εξαφάνιση – όμως, αυτά που γέννησε δεν πεθαίνουν. Είναι ζωντανά στην ψυχή και στο μυαλό όλων όσων έζησαν το πλήθος στην πλατεία και είναι έτοιμοι να το ξαναζήσουν στον ίδιο χώρο ή και αλλού, με το ίδιο ή και με διαφορετικό πλήθος μοναδικοτήτων. Όπως και να έχει, το πλήθος στην πλατεία έχει κάνει την αρχή για την αλλαγή. Η πλατεία Συντάγματος, απέναντι από τη Βουλή και περιτριγυρισμένη από κυβερνητικά κτίρια, συμβολίζει όλες τις δομές της κεντρικής εξουσίας. Η κατάληψη της πλατείας Συντάγματος, όπως πραγματοποιήθηκε, είναι μια σαφής κίνηση αμφισβήτησης ολόκληρης της πολιτικής και κοινωνικής σκηνής. Η ταυτόχρονη κατάληψη όμως των πλατειών όλης της χώρας, αλλά και της πλατείας Tahrir, της Plaza Del Sol και της Liberty Plaza από το Occupy Wall Street, μας επιτρέπει να μιλάμε για το κίνημα των πλατειών και όχι για μια (ακόμη) διαμαρτυρία έξω από τη Βουλή. Στις πλατείες του κόσμου γράφεται ένα νέο κεφάλαιο της ιστορίας. Είναι η παγκόσμια διάσταση των πλατειών του σήμερα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Augé, M. (1995) *Non-places*, *Introduction to Anthropology of supermodernity.* London: Verso.

Balibar, E. (1998) *Spinoza and Politics*. London: Verso.

Foucault, M. (1997) *The Birth of Biopolitics*, στο M. Foucault, *Ethics: Subjectivity and Truth*. New York: The New Press.

Hardt, M., Negri, A. (2011) *Πλήθος. Πόλεμος και δημοκρατία στην εποχή της αυτοκρατορίας.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Kaejane, G. (2011) 'Seven key words on the Madrid-Sol experience, 15M', <http://www.edu-factory.org/wp/spanishrevolution/ >, τελευταία επίσκεψη: 12/2011.

Jenkins, R. (2007) *Κοινωνική Ταυτότητα*. Αθήνα: Σαββάλας.

Κοσματόπουλος, Ν. (2011) 'Μια λοξή ματιά στην αγανάκτηση: Δέκα μικροί μύθοι για το «Σύνταγμα», στο Χ. Γιοβανόπουλος, Δ., Μητρόπουλος (επιμ.) *Δημοκρατία Under Construction, Από τους Δρόμους στις Πλατείες*. Αθήνα: Α/Συνέχεια.

Massey, D. (2005) *For Space*. London: Sage.

Mitchell, T. (1990) 'Everyday Metaphors of Power', στο *Theory and Society*. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 19 (5), σς. 545-577.

Παπαλεξόπουλος, Δ. (2010) *Ψηφιακός Τοπικισμός*. Αθήνα: Libro.

Sartre, J.P. (2007) *Το Είναι και το Μηδέν*. Αθήνα: Παπαζήση.

Σταυρίδης, Σ. (2011) 'Στις πλατείες: Επινοώντας ξανά το κοινό, Ανιχνεύοντας ξανά δρόμους προς τη συλλογική χειραφέτηση', στο Γιοβανόπουλος, Χ., Μητρόπουλος,

Δ. (επιμ.) *Δημοκρατία Under Construction, Από τους Δρόμους στις Πλατείες*. Αθήνα: Α/Συνέχεια.

Thacker, E. (2004) 'Networks, Swarms, Multitudes', part two, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=423>, τελευταία επίσκεψη: 02/2012.

Zibechi, R. (2010) *Dispersing Power. Social Movements as Anti-State Forces,* trans. R. Ramor. Oakland, Edinburgh, Baltimore: AK Press.

Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations,* trans. G.E.M. Anscombe. Oxford: Blackwell.

ΑΣΤΙΚΟΙ ΦΟΒΟΙ ΚΑΙ ΜΕΤΑΛΛΑΓΕΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΚΑΤΑΦΥΓΙΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΠΕΝΤΑΠΤΥΧΟ ΤΩΝ ΝΕΚΡΩΝ ΤΟΥ GEORGE A. ROMERO

Καλλίτσης Φοίβος
Αρχιτέκτων μηχανικός, Υ/Δ ΕΜΠ
Λέκτορας University of Portsmouth

υπεύθυνος: Σταύρος Σταυρίδης
σύμβουλοι: Μαρία Μαυρίδου, Νίκος Σιδέρης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Κάθε γενιά έχει τους δικούς της φόβους· φοβίες που επηρεάζουν τη συμπεριφορά, τις αντιδράσεις μας και τη διαμόρφωση του χώρου. Μέσα στη διαρκή αναζήτηση ενός καταφυγίου/οχυρού από πιθανές επιθέσεις, το δομημένο περιβάλλον μεταμορφώνεται και οι χωρικές σχέσεις αλλάζουν, μέσα από έντονες μεταλλαγές μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού. Μέχρι το τέλος της νεωτερικότητας, οι καθημερινοί φόβοι ήταν ορατοί και υπήρχε ο χρόνος ανταπόκρισης του αρχιτεκτονικού και πολεοδομικού σχεδιασμού. Από τη δεκαετία του ‘60 και μετά όμως, ζούμε στο επίκεντρο μιας διαρκούς κρίσης. Η σχέση ανθρώπου και χώρου αλλάζει και η ανάγκη για προστασία οδηγεί σε μία λογική Form Follow Fear.

Η χρήση του κινηματογράφου ως μέσο παρατήρησης αστικών και χωρικών σχηματισμών, δεν αποτελεί καινούρια ιδέα. Οι κινηματογραφικοί φόβοι δεν γεννιούνται από μόνοι τους και συνήθως η αφήγηση και τα κινηματογραφικά στοιχεία ξεπερνούν τα στιγμιαία σοκ, απευθύνονται στις βαθύτερες φοβίες του θεατή, αγγίζοντας τρομακτικές αλήθειες που υποβόσκουν σε ένα σύστημα ανίκανο να εκπληρώσει τις υποσχέσεις του.

Με αυτή την πεποίθηση, η εργασία κοιτάζει την εξέλιξη του χώρου και του φόβου μέσα από τη Σειρά των Νεκρών του George A. Romero. Οι ταινίες αυτές λειτουργούν ως ένα συνεχώς αναπτυσσόμενο σενάριο, που εντάσσεται κάθε φορά σε μία νέα περιοχή μελέτης, σε μια περίοδο από το 1968 μέχρι το 2009. Όλες οι ταινίες έχουν το ίδιο βασικό σενάριο: μία ομάδα ανθρώπων δέχεται επίθεση από ζόμπι. Οι αλλαγές όμως που παρατηρούνται κάθε φορά, σε τέσσερις βασικούς άξονες (σύνθεση των ηρώων, απεικόνιση των ζόμπι, ο χώρος δράσης και ο τρόπος κινηματογράφησης), συνδέουν τις ταινίες με την εποχή τους.

Οι περισσότεροι αναλυτές του Romero επικεντρώνονται στις κοινωνικές διαστάσεις των ταινιών, με ελάχιστες αναφορές στο χώρο. Όμως αυτοί οι χώροι παίζουν ένα σημαντικό ρόλο στην αποσταθεροποίηση του φιλμικού και πραγματικού κόσμου, δεν είναι τυχαία επιλεγμένοι και συνδέονται άμεσα με την ανάγκη του ανθρώπου για ένα καταφύγιο.

ABSTRACT

Every generation has its own fears, phobias that influence our behavior, our reactions to the world and interfere in the formation of space. During the constant quest for a shelter/fortress from possible ‘attacks’, built environment transforms and spatial relationships change, with intense alterations on the limits of private and public realm. Until the end of modernity everyday fears are visible and there is time for urban planning and architectural practices to respond. Since the ‘60’s though, we live in the epicenter of a constant crisis. The relationship between human and space changes and the need for a shelter leads to a Form Follows Function logic.

The use of cinema as a medium of observation of urban and spatial schemes is not a new idea. Cinematic fears don’t come out on their own, narration and cinematic elements go beyond instant shocks, they address to spectator’s fearful memories and touch dreadful truths, underlying the incapacity of a whole system to restore the order it promises.

On this belief the paper looks into the evolution of space and fears through George A. Romero’s Series of the Dead. These movies work as an on-going scenario, which is placed every time in a new area, from 1968 till 2009. All films have the same basic story: a group of people running away from carnivorous zombies. Still there are changes that directly connect the films to their time, changes that are located on four basic fields: the composition of the heroes, the imagery of the zombies, the space where the action takes place and the way of shooting this space.

Most of Romero’s analysts concentrate on the social dimension of his films, and vaguely mention the spatial relations. These spaces play an important role in the destabilization of the cinematic universe, they are not randomly chosen and they are directly connected with the human need of a shelter.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΚΑΘΕ ΓΕΝΙΑ ΕΧΕΙ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΡΟΜΟΥ ΠΟΥ ΤΗΣ ΑΞΙΖΟΥΝ

Κάθε γενιά έχει τους δικούς της φόβους, σε κάθε εποχή καταγράφονται γεγονότα, φαινόμενα και καταστάσεις που προκαλούν ανάλογα συναισθήματα σε μεγάλες ομάδες ανθρώπων, ανεξαρτήτως πολιτισμικής καταγωγής. Οι συλλογικές φοβίες, που επηρεάζουν σημαντικά τη συμπεριφορά μας και το πώς αντιμετωπίζουμε τον κόσμο, εγγράφονται αναπόφευκτα στη διαμόρφωση του χώρου. Όπως διαπιστώνει η ανθρωπολόγος Nan Ellin (1997), οι φοβίες της καθημερινής ζωής μέχρι τη λήξη της κυριαρχίας του Μοντέρνου, είναι ορατές και έχουν το χρόνο να αφομοιωθούν από τις πολεοδομικές και αρχιτεκτονικές πρακτικές. Αντίθετα, από τη δεκαετία του ’60 και μετά, υπάρχει μία διαρκής μεταβολή στο τι φοβόμαστε. Μάλιστα ο Brian Massumi (1993) μίλησε για το σήμερα ως το επίκεντρο μιας διαρκούς κρίσης που ελπίζουμε να αποφύγουμε ή να προπεράσουμε, ενώ την ίδια στιγμή αρχιτέκτονες όπως ο Bernard Tschumi (1996) μιλάνε για το αρχιτεκτονικό σοκ, την απομάκρυνση από το οικείο και το φιλόξενο, αναφερόμενοι στη σαγήνη της βίας.

Κατά τη διάρκεια της αναζήτησης ενός καταφυγίου/οχυρού από τις επερχόμενες ‘επιθέσεις’, μεταλλάσσεται η μορφή του κτισμένου περιβάλλοντος και αλλάζουν δεδομένες χωρικές σχέσεις, με πιο έντονες τις μεταβολές στα όρια της δημόσιας και της ιδιωτικής σφαίρας. Ο χώρος αλλάζει ανάλογα με την εποχή, την ίδια στιγμή όμως, οι αλλαγές αυτές οδηγούν σε νέες ανασφάλειες και νέες απαιτήσεις αναδύονται. Ακόμα όμως και σε αυτό το πλαίσιο, η ανάγκη για ένα καταφύγιο καθιστά προφανή μία λογική του *Form Follows Fear*, καθώς αλλάζει η σχέση του ανθρώπου με το χώρο (Ellin, 1997). Όταν ξεκίνησε η εργασία αυτή, η έννοια της κρίσης ήταν ακόμη κάτι που η κοινωνία μας έδειχνε να το αποφεύγει. Το σύστημα, όπως σχολιάζει ο Massumi (1993), είχε μάθει να την εκμεταλλεύεται, να την προωθεί και να κερδίζει από αυτήν. Στο διάστημα που μεσολάβησε, τα γεγονότα ήρθαν απλά να επιβεβαιώσουν ότι οι ανησυχίες που οδήγησαν σε αυτήν, ήταν πολύ κοντά στο σήμερα.

Η χρήση του κινηματογράφου ως μέσου παρατήρησης αστικών και χωρικών σχηματισμών, δεν είναι καινούρια ιδέα. Ο κινηματογράφος είναι άμεσα συνδεδεμένος με τη νεωτερικότητα, με τον άνθρωπο, με κοινωνικά κινήματα και γεγονότα, πάντα αποτέλεσμα μιας σειράς γεγονότων και ιστορικών συγκυριών (Stam, 2006, Ferro, 2002). Το ίδιο συμβαίνει και με το παραγνωρισμένο είδος των ταινιών τρόμου. Στο πέρασμα του χρόνου, ολοένα και περισσότεροι θεωρητικοί και κριτικοί ανακαλύπτουν τι μπορεί να κρύβουν οι βίαιες εικόνες. Από τα πρώτα βήματα της έβδομης τέχνης, οι θεατές συρρέουν στις αίθουσες, όχι μόνο για να συγκινηθούν ή να γελάσουν, αλλά και για να τρομάξουν (Δεληολάνης, 2007).

Υπάρχουν στιγμές που το σινεμά του τρόμου έχει επιβληθεί γιατί -όπως και η λογοτεχνία τρόμου πριν από αυτό- συλλαμβάνει το πνεύμα της εποχής του. Ακόμη όμως και όταν οι κριτικοί το απορρίπτουν, εξαιτίας των στερεοτυπικών τεχνικών ξαφνιάσματος που προσπαθούν να κάνουν το εφηβικό κοινό να αναπηδήσει και να ουρλιάξει, οι κινηματογραφικοί φόβοι έχουν πιο βαθιές ρίζες (Δεληολάνης, 2007). Οι ταινίες σταθμοί κατορθώνουν να μεταφέρουν τις ανησυχίες της εποχής, καθώς στοιχεία της αφήγησης και του τρόπου κινηματογράφησης ξεπερνούν το στιγμιαίο τρόμαγμα, απευθύνονται στις αναμνήσεις του κοινού και αγγίζουν τρομακτικές αλήθειες, τονίζοντας αυτό που ο Σταυρακάκης (1999) περιγράφει ως αδυναμία ενός συστήματος να επιφέρει την τάξη που υπόσχεται.

Με αυτή την πεποίθηση, η εργασία στράφηκε στη μελέτη της εξέλιξης του αστικού χώρου και των φοβιών, μέσα από τη σειρά των *Ζωντανών Νεκρών*[1] του George A. Romero. Οι έξι ταινίες της σειράς λειτουργούν ως ένα διαρκώς αναπτυσσόμενο σενάριο, το οποίο τοποθετείται εκ νέου σε κάθε εποχή. Η πρώτη ταινία βγαίνει στις αίθουσες το 1968, το δεύτερο μέρος στα τέλη της δεκαετίας του ‘70, το τρίτο στα μέσα της δεκαετίας του ‘80, το τέταρτο το 2005, και η σειρά συνεχίζει να αναπτύσσεται το 2008 και μοιάζει να ολοκληρώνεται το 2009.[2] Κάθε ταινία ακολουθεί την ίδια πλοκή -μια ομάδα ανθρώπων προσπαθεί να ξεφύγει από σαρκοφάγα ζόμπι- υπάρχουν όμως μεταβλητές που συνδέονται άμεσα με την αφήγηση σε κάθε εποχή, οι οποίες εντοπίζονται σε τέσσερις κύριους άξονες:

Σε κάθε ταινία **η σύνθεση των ηρώων** δεν είναι σταθερή, καθώς προσπαθεί να συλλάβει επικρατούντα κοινωνικά χαρακτηριστικά.

Η απεικόνιση των **ζόμπι** μεταβάλλεται με μόνο κοινό σημείο ότι οι νεκροί επιστρέφουν.

Μετατοπίζεται **ο χώρος** στον οποίο επιλέγουν να οχυρωθούν οι άνθρωποι για να νιώσουν ασφάλεια.

Ως συνέπεια αλλάζει **ο τρόπος κινηματογράφησης**, καθώς κάθε χώρος απαιτεί διαφορετική αντιμετώπιση.

Δημιουργώντας ένα σχήμα μελέτης, θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε στο εξής:

οι ήρωες	Εμείς
οι ζωντανοί-νεκροί	φαινομενική απειλή
χώρος διαφυγής-καταφύγιο	Οικείο
Απεικόνιση	κινηματογράφηση

Οι περισσότεροι μελετητές του Romero, επικεντρώνονται στην κοινωνική διάσταση των ταινιών του και στην πλειοψηφία τους αφήνουν εκτός προβληματισμού τις χωρικές σχέσεις, οι οποίες είναι άμεσα συνδεδεμένες με τη διαρκή αναζήτηση ενός καταφυγίου από τον άνθρωπο (Griffin, 2003 και Harper, 2005). Οι χώροι, όμως, συμβάλλουν αισθητά στην αποσταθεροποίηση του φιλμικού σύμπαντος και δεν είναι καθόλου τυχαία επιλεγμένοι.

Οι ταινίες του Romero προτάσσουν το μεταφυσικό φόβο, αποκαλύπτοντας όμως έναν άλλο τρόμο, που πηγάζει από την κοινωνία μας. Είναι εμφανείς δαιμονοποιήσεις ομάδων ανθρώπων, ως ‘εμπόδια’ για την απόλυτη αρμονία που προτείνει ο λόγος των πολιτικών και της διαφήμισης (Σταυρακάκης, 1999). Στις ταινίες του διακρίνεται η άμεση σύνδεση των φόβων με τα αντίστοιχα καταφύγια της κάθε εποχής. Ο Romero κάνει άμεσες αναφορές σε αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά φαινόμενα που χαρακτηρίζουν το Ευρωπαϊκό και Αμερικανικό αστικό τοπίο, από τα εξιδανικευμένα προάστια της δεκαετίας του ’60, τους επίγειους παραδείσους των εμπορικών κέντρων του ’70, στα υπόγεια καταφύγια που προστατεύουν από την πιθανή ψυχροπολεμική πυρηνική επίθεση το ’80

και στις περιφραγμένες κοινότητες που επιβάλλουν την παρουσία από τα μέσα της δεκαετίας του ’90 και μετά. Φαινόμενα που μεταλλάσσουν την εικόνα της πόλης, δαιμονοποιώντας, μαζί με τις διάφορες κοινωνικές ομάδες, την ίδια την πόλη.

Οι ταινίες, χωρίς να είναι ντοκουμέντα, σε συνδυασμό με τη γνώση των αντίστοιχων πεποιθήσεων της εποχής, αποτελούν μία ζωντανή καταγραφή του χώρου όπως γινόταν αντιληπτός, ή μιας προσπάθειας αποδόμησης των εκάστοτε προτεινόμενων εικονικών καταφυγίων, προετοιμάζοντας την απαίτηση για το επόμενο βήμα. Φαινόμενα που παρατηρούνται στην Αμερική των προηγούμενων δεκαετιών, έχουν οικουμενική διάσταση, και καταφτάνουν στην Ευρώπη και στη χώρα μας με καθυστέρηση χωρίς εμείς να είμαστε πάντα έτοιμοι να τα αντιμετωπίσουμε.

Η ΕΠΙΘΕΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΤΟΙΚΙΑ

Το 1968 βγαίνει στις αίθουσες μία μικρού προϋπολογισμού ταινία με τίτλο *Η Νύχτα Των Ζωντανών Νεκρών*, από ένα νέο σκηνοθέτη, η οποία προκαλεί αντιδράσεις και τρομοκρατεί τους θεατές (McCabe, 2000). Τέσσερις δεκαετίες μετά, ο George A. Romero μπαίνει στη λίστα με τους 100 πιο σημαντικούς σκηνοθέτες όλων των εποχών (Ακτσόγλου, 1998). Αν αρχικά ήταν η αναπαραστατική βία, το κληροδότημα της ταινίας του Romero είναι ο τρόπος με τον οποίο καθρεφτίζει την κοινωνική πραγματικότητα (Russell, 2005).

Η κυκλοφορία της πρώτης ταινίας της σειράς συμπίπτει με την εποχή της δολοφονίας του John F. Kennedy, του τέλους των νέων ουτοπιών και του κράτους της διαρκούς προόδου, των απείρων θεωριών συνωμοσίας. Τα σύνορα μοιάζουν ακόμα ξεκάθαρα γεωγραφικώς και ιδεολογικώς, όμως οι μακαρθικές λίστες υπενθυμίζουν ότι ακόμη και ένας καθαρόαιμος Αμερικάνος μπορεί πολύ εύκολα να γίνει ‘κόκκινος’. Η διαρκής αμφισβήτηση της κυβέρνησης και των αρχών λόγω του πολέμου του Βιετνάμ, η κλιμάκωση των αγώνων για τα φυλετικά δικαιώματα και η δολοφονία του Martin Luther King, οδηγούν τις αντιπαραθέσεις στα άκρα (Massumi, 1993).

Παράλληλα, αναπτύσσονται τα προάστια, μακριά από τις ‘απρόσωπες μεγαλουπόλεις’. Η βιομηχανική επανάσταση έχει ήδη αλλοιώσει τη συνοχή των ιστορικών πόλεων και ο χώρος της έχει αποκτήσει ανταλλακτική αξία. Μετά τις στερήσεις του οικονομικού κραχ και ενός ακόμη Παγκόσμιου Πόλεμου, αυξάνονται οι γάμοι και ο αριθμός των παιδιών, δημιουργούνται νέες απαιτήσεις στέγασης. Οι πόλεις φτάνουν στα όριά τους - αρχίζουν να παρακμάζουν (Lefebvre, 2007), και οι γιατροί αρχίζουν να εντοπίζουν ένα γενικότερο φόβο προς τις μητροπόλεις (Vidler, 2000).

Τα μέσα γεμίζουν με εικόνες που εκθειάζουν το τυπικό αμερικανικό νοικοκυριό των δεκαετιών του ‘50 και του ‘60 και τη ‘φυσιολογική’ οικογένεια. Μέσα από τη λογική του zoning και τον υπερσχεδιασμό του Μοντέρνου Κινήματος, τα προάστια σταδιακά προωθούνται ως ιδανική λύση. Δάνεια με χαμηλό τόκο και φοροαπαλλαγές, σταδιακά μετατοπίζουν τους κατοίκους. Οι δανειστές και ο κρατικός μηχανισμός βλέπει την οικιστική ανάπτυξη ως επένδυση· και οι πολυφυλετικές γειτονιές δεν αποτελούν καλή επένδυση (Ford, 1994).

Η διάδοση του αυτοκινήτου δίνει τη δυνατότητα στα προάστια να απομακρυνθούν, προστατευμένα από τη ρύπανση της πόλης, τις πληθυσμιακές πυκνότητες και την επαφή με άλλες φυλές (Vidler, 2000). Οι υπνουπόλεις, στο απόγειό τους, καλύπτουν την ανάγκη για έναν απλό τρόπο ζωής, καθώς κατοικία και οικογένεια προτάσσονται ως οχυρό από τις πιθανές απειλές. Η λευκή μεσαία τάξη μετακομίζει αφήνοντας τους ‘έγχρωμους’, τους ισπανόφωνους, τις μονογονεϊκές οικογένειες και τους φτωχούς στην πόλη, να νοικιάζουν ή να αγοράζουν το παλιό οικιστικό δυναμικό (Ford, 1994).

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολεοδομία αφήνουν εκτός συλλογισμού την πυκνότητα, τη διαπλοκή και τη διαδοχή των λειτουργιών της πόλης. Επιδιώκουν να βάλουν τάξη στο χώρο (Πορτάλιου, 2005). Ο απολογισμός από το μοντέρνο κίνημα -παρά τη θεωρητική κοινωνική ευαισθησία- αφήνει μεμονωμένους πύργους, ατέλειωτα τετράγωνα μαζικής κτιριακής παραγωγής μεμονωμένων σπιτιών, ένα κατεστραμμένο αστικό ιστό, διασπασμένες κοινότητες, κοινωνικές διακρίσεις, υποβιβασμό των γυναικών, του δημόσιου χώρου και του περιβάλλοντος καθώς και μία αισθητική μονοτονία (Ellin, 1997). Στοιχεία που οδηγούν στις φοβίες που έρχονται να χαρακτηρίσουν τη μετά-μοντέρνα εποχή.

Την ίδια περίοδο, το σινεμά τρόμου, έπειτα από μια δεκαετία όπου το είδος κυριαρχείται από τον παράγοντα διασκέδαση -με μικρές εξαιρέσεις ταινιών όπως το *Ψυχώ*- στρέφεται στη φρίκη παρά στο φόβο, καταδικάζοντας το είδος σε ένα σινεμά εκμετάλλευσης και χαμηλής ποιότητας (Δεληολάνης, 2007). Σε αυτό το κλίμα κυκλοφορεί στις αίθουσες η ταινία του Romero, ξεκινώντας την αφήγησή του:

Η Νύχτα των Ζωντανών Νεκρών (1968)

Η ανυπεράσπιστη Barbra καταφεύγει σε ένα σπίτι, κυνηγημένη από ένα μυστηριώδη άντρα. Με την είσοδό της στο άγνωστο αγροτόσπιτο -την επιτομή του καταφυγίου- αισθάνεται ασφαλής, παρά την αδυναμία επικοινωνίας λόγω του χαλασμένου τηλεφώνου. Ανεβαίνοντας ωστόσο στο επάνω πάτωμα, η ανακάλυψη ενός πτώματος επιφέρει τον πανικό.

Σύντομα καταφτάνει ένας νεαρός, ο Ben, αλλά η παρουσία του δεν την ηρεμεί. Τη δεκαετία του ’60, η παρουσία ενός Αφροαμερικανού (ο ξένος), απέχει πολύ ακόμη από το να είναι αποδεκτή (Lighting, 2000). Ο νεαρός αυτομάτως αρχίζει να ασφαλίζει το χώρο, κλείνοντας πόρτες και παράθυρα. Το ραδιόφωνο και η τηλεόραση αποκαθιστούν ένα είδος επικοινωνίας, μέχρι που ένα χέρι εμφανίζεται στην πόρτα του υπογείου. Δεν πρόκειται για ζόμπι, αλλά για ένα νεαρό ζευγάρι (Tom και Judy, το ζευγάρι ως ελπίδα συνέχεια;) και ένα ανδρόγυνο (Harry και Karen, η κλασική οικογένεια των προαστίων) με την τραυματισμένη κόρη τους, οι οποίοι ήταν ήδη εκεί αλλά φοβόντουσαν να εμφανιστούν. Ακόμη δεν είναι ξεκάθαρο τι συμβαίνει και η είσοδος κάθε νέου προσώπου αποτελεί πιθανή απειλή.

Τα ζόμπι δεν έχουν κάποια ιδιαίτερα τρομακτική εικόνα· μοιάζουν με καθημερινούς ανθρώπους που κινούνται με ασυνήθιστο τρόπο. Είναι οι γείτονες και οι συγγενείς που μεταμορφώθηκαν. Με αυτό το δεδομένο ο διαχωρισμός φίλος/εχθρός δεν είναι προφανής, γεγονός που εντείνεται αφού ουσιαστικά δεν δίνεται μία εξήγηση για την εμφάνιση των ζόμπι. Ο εχθρός δεν

είναι εκεί έξω· εμείς είμαστε ο εχθρός.

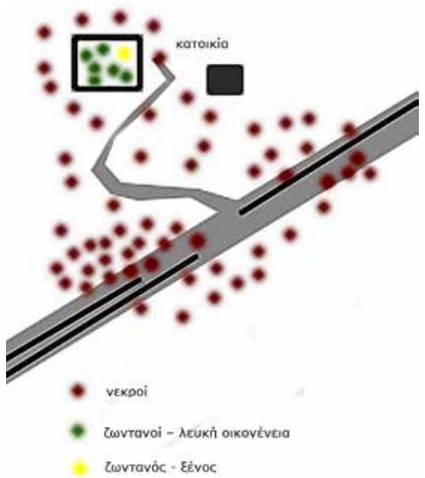
Ο Harry αρνείται να δώσει τα ηνία στον πιο ήρεμο Ben, εν μέρει λόγω φυλής, καθώς πιστεύει ότι πρέπει να μείνουν στο σπίτι περιμένοντας τις αρχές. Ο Ben και οι άλλοι θα αποπειραθούν να διαφύγουν προς κάποιο καταφύγιο, όμως ο Tom και η Judy παγιδεύονται και σκοτώνονται. Η επανείσοδος του Ben είναι πιο δύσκολη καθώς τον κυνηγούν και ο Harry δεν θέλει να του επιτρέψει την είσοδο. Ο Ben στην προσπάθειά του να ξαναμπεί στο σπίτι, αρχίζει να σπάει παράθυρα και πόρτες. Οι μεγαλύτερες φθορές στο καταφύγιο δεν προακαλούνται από τα ζόμπι, αλλά από τους ζωντανούς, και όπως διαπιστώνει ο θεατής, οι χαρακτήρες δεν χρειάζεται να γίνουν ζόμπι για να βλάψουν ο ένας τον άλλον.

Ο Ben ξαναμπαίνει τελικά στο σπίτι, όμως κόβεται η παροχή του ηλεκτρικού ρεύματος, το φως που απομάκρυνε τους νεκροζώντανους χάνεται και η επίθεση ξεκινάει. Ταυτόχρονα, στο υπόγειο διαλύεται ένας ακόμη προστατευτικός κλοιός: η οικογένεια. Η τραυματισμένη Karen, που όλη την υπόλοιπη ώρα είναι στο υπόγειο, μεταμορφώνεται σε ζόμπι και κατασπαράζει την οικογένεια της.

Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιώντας μικρής διάρκειας πλάνα, διαρκείς εναλλαγές οπτικών γωνιών και ένα απότομο, διακοπτόμενο μοντάζ, σοκάρει διαρκώς το κοινό και μεταφέρει τον αυξανόμενο φόβο των ηρώων του. Στην πρώτη συνάντηση με τους κατοίκους του υπογείου, η κάμερα τοποθετείται σε μία παράξενη διαγώνια θέση. Πέρα από το στιγμιαίο σοκ, οι ασυνήθιστες οπτικές γωνίες τονίζουν τη δυσκολία του να κινηθούν τόσα άτομα στον περιορισμένο χώρο, στερούν από το θεατή το να έχει τη δική του θέση, καθώς η προοπτική καταρρίπτει τη σύμβαση του κινηματογράφου ως ενός παραθύρου στον κόσμο. Αντιθέτως τα πλάνα στην τηλεόραση είναι συμμετρικά, ήρεμα, υπονοώντας την ακεραιότητα και την αξιοπιστία τους, ακόμη και αν μεταδίδουν λανθασμένες πληροφορίες (Harper, 2005). Ο Romero εκμεταλλεύεται την ασπρόμαυρη εικόνα του για να δώσει την αίσθηση του γεγονότος. Πρόκειται για την εποχή της πληροφόρησης από την τηλεόραση· τα ασπρόμαυρα αιματηρά καρέ των τίτλων τέλους, μοιάζουν με ρεπορτάζ από το Βιετνάμ, δίνοντας μια ρεαλιστική αντιμετώπιση, απαιτώντας από το θεατή να εντάξει όσα συμβαίνουν στα βιώματά του (Dillard, 1987).

Οι κοινωνικές αναφορές στους χαρακτήρες είναι εμφανείς. Όλοι καταφεύγουν σε αυτό το σπίτι για να σωθούν. Σταδιακά όμως ο χώρος διαλύεται και η αίσθηση της ασφάλειας εξανεμίζεται. Η απόδραση του Ben, του τελευταίου επιζώντα από εκεί, μοιάζει προς στιγμήν η μοναδική ελπίδα, όμως οι προκαταλήψεις προς το διαφορετικό δεν θα το επιτρέψουν. Ο μοναδικός επιζών δεν είναι λευκός, είναι κάτι ξένο, και οι αρχές όταν τον βλέπουν να εξέρχεται από το σπίτι, αυτομάτως τον θεωρούν εχθρό και τον σκοτώνουν (Lighting, 2000).

Πέρα από την τεχνική και την αφήγηση, είναι η επιλογή του ίδιου του χώρου που αποσταθεροποιεί, καθώς το σπίτι-η καλύβα, η πρωταρχική αυτή μορφή καταφυγίου, γρήγορα μετατρέπεται σε ένα κεκλεισμένων των θυρών σκηνικό, όπου κάθε άνοιγμα προσκαλεί τον κίνδυνο. Έχοντας αποκλείσει τον εξωτερικό εχθρό, οι ένοικοι δεν έχουν διέξοδο και κυριαρχεί ο φόβος του αγνώστου που είναι δίπλα τους· αρχίζουν να εντοπίζουν τον εχθρό πιο κοντά.



Εικ.1 Χαρτογράφηση των Χωρικών Δεδομένων της ταινίας Η Νύχτα των Ζωντανών Νεκρών (1968)

Σήμερα, η κατοικία συνεχίζει να ακολουθεί τις ίδιες αυτές αρχές. Η προαστιακή κατοικία γίνεται όλο και πιο προσιτή στα αστικά πλήθη, καθώς η μεσαία τάξη αγωνίζεται να φτάσει τις ανέσεις των ανώτερων στρωμάτων. Στα νέα οικιστικά περιβάλλοντα κυριαρχεί η απόσχιση σε σχέση με την πόλη και την αστική προσέγγιση της κατοικίας. Όπως πολλοί συγγραφείς και κριτικοί του 19ου και του 20ου αιώνα, από τον E.T.A. Hoffman μέχρι το Henry James, ενέταξαν το φόβο του οικιστικού ενταφιασμού/εκταφής σε λαϊκά είδη και στη θεωρία του ανοίκειου (Vidler, 1994), έτσι και ο Romero υπογραμμίζει την παγίδα της αναζήτησης του οικείου.

Οι οικογένειες κλειδώνονται στα σπίτια τους για να γλιτώσουν από την πόλη των ‘ζόμπι’ που παραμονεύουν έξω τις νύχτες και γεμίζουν τα παράθυρα με σιδεριές. Υπάρχει όμως μια τραγική διαπίστωση της Πυροσβεστικής Υπηρεσίας του Los Angeles, που τονίζει ότι στη μανία της ασφάλειας ελλοχεύουν πολλοί κίνδυνοι: «Τα μισά από τα τεθωρακισμένα σπίτια της πόλης δεν έχουν μηχανισμούς γρήγορης απασφάλισης, όπως απαιτείται από το νόμο, ώστε να μπορούν οι κάτοικοι να διαφεύγουν σε περίπτωση ανάγκης» (Davis, 2000).

οι ήρωες	Η οικογένεια, ο ξένος, το ζευγάρι των νέων, η αδύναμη κοπέλα
οι ζωντανοί νεκροί	Καθημερινοί άνθρωποι, που επιτίθενται ξαφνικά, δύσκολα διακριτοί
χώρος διαφυγής-καταφύγιο	Κατοικία
Απεικόνιση	Έντονες γωνίες λήψεις, μικρά πλάνα, αντίθεση με την τηλεόραση, στοιχεία τηλεοπτικού ρεπορτάζ

ΑΓΟΡΑΣΤΙΚΗ ΔΥΝΑΜΗ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΚΑΙΡΗ ΑΣΦΑΛΕΙΑ

Στα δέκα χρόνια που μεσολαβούν ανάμεσα στη *Νύχτα* και *Το Ξύπνημα των Νεκρών*, η απεικόνιση έχει περισσότερες δυνατότητες και ελευθερίες. Η δεκαετία του ’60 εξέθεσε το συντηρητισμό ανεπανόρθωτα

και η δεκαετία του ’70 έρχεται να αμφισβητήσει τα πάντα. Οι χίπις, τα φοιτητικά κινήματα, οι αντιπολεμικές πορείες, η αμφισβήτηση προς τις κυβερνήσεις· ο κόσμος είχε ανάγκη να πιστέψει σε κάτι. Αυτό που του προσφέρθηκε ήταν τα προϊόντα. Εργαζόμενοι και καταναλωτές, δεν αρκούνται σε ποσοτικές απαιτήσεις, αναζητούν ‘ποιότητα ζωής’. Η κατανάλωση και τα μέσα είναι ο καλύτερος τρόπος για να ελέγξει κανείς μια κοινωνία όταν τα φυλετικά δικαιώματα, ο φεμινισμός, τα queer κινήματα αποσταθεροποιούν τις κοινωνικές δομές και τις αξίες του αμερικανικού τρόπου ζωής, γιατί σπάνια τίθεται υπό αμφισβήτηση η απόκτηση προϊόντων (Massumi, 1993).

Στα προάστια είχαν αρχίσει να δημιουργούνται καταστήματα, όμως τα προϊόντα μη καθημερινής ανάγκης δεν είχαν καταφέρει να φτάσουν κοντά τους. Οι εξορμήσεις για ψώνια, ήταν συνδεδεμένες με το κέντρο της πόλης. Μετά το ’68 που οι πόλεις έχουν συνδυαστεί με τις αναταραχές, τις πορείες και τις διαμαρτυρίες, σε παγκόσμιο επίπεδο παρατηρούνται έντονες κινήσεις αποκέντρωσης και διάσπασης της μάζας (Ellin, 1997). Η απάντηση που δόθηκε στον 20ο αιώνα ήταν τα εμπορικά κέντρα, τα οποία σταδιακά μετέφεραν το εμπόριο και την αναψυχή στα προάστια (Rifkin, 2000). Μπορεί τα Εμπορικά Κέντρα να αποτελούν εξέλιξη των Arcades του Παρισιού, ιδεολογικά όμως απέχουν πάρα πολύ από αυτές. Οι εμπορικοί δρόμοι προσέφεραν πολυτελή προϊόντα, χωρίς να αποκλείουν την παρουσία οποιουδήποτε, ενώ η συνάντηση διαφορετικών ομάδων ήταν εφικτή (Ford, 1994), η βιομηχανική επενάσταση όμως αλλάζει τον τρόπο κατανάλωσης.

Η βιομηχανική επανάσταση, απαιτεί μαζική παραγωγή και διανομή· πλέον το κοινό δεν αρκείται σε χώρους που απλά φιλοξενούν διαφορετικά μαγαζιά, αλλά χώρους με άπειρα προϊόντα προς κατανάλωση. Αν ο Walter Benjamin φανταζόταν περισσότερο το δρόμο ως living room (Voothuis, 2004), όπου ο πλάνητας μπορούσε να βρει καταφύγιο (Σταυρίδης, 2002), τα εμπορικά κέντρα έρχονται απλά να αποκλείσουν όποιον δεν έχει σκοπό να καταναλώσει (Λαϊνά, 2006). Οι στοές αποτελούσαν περάσματα, τμήματα του αστικού ιστού· τα νέα εμπορικά καταστήματα αφορούν μόνο όσους πάνε για ψώνια. Δεν είναι τυχαίο ότι μόλις το επιτρέπει η τεχνογνωσία και καθιερώνονται τα κλιματιστικά, η τυπολογία των κτηρίων αυτών διακρίνεται από πλήρη απουσία ανοιγμάτων (Ford, 1994).

Τα εμπορικά κέντρα γίνονται τόποι όπου κάποιος μπορεί να αγοράσει εμπειρίες, καινούριες σφαίρες δραστηριότητας, όπου οι άνθρωποι ζουν το μεγαλύτερο μέρος της κοινωνικής τους ζωής (Rifkin, 2000). Όπως σχολιάζει ο Davis (2000), οι σημερινοί χώροι εμπορίου και αναψυχής μοιάζουν να έχουν δημόσιο χαρακτήρα, όμως βρίθουν από αόρατες πινακίδες που προειδοποιούν για τον αποκλεισμό ενός ανεπιθύμητου ‘Άλλου’, και οι ομάδες από τους διάφορους πάριες –φτωχές οικογένειες μεταναστών, νεαροί μαύροι ή ηλικιωμένες άστεγες γυναίκες– λαμβάνουν άμεσα το μήνυμα. Στα νέα εμπορικά κέντρα ο επισκέπτης αναδύεται σε έναν αποκλεισμένο χώρο, πλήρως αποκομμένος από την προηγούμενη αστική εμπειρία (Μωραΐτης, 2006). Οι ανατιμημένοι χώροι εμπορίου και αναψυχής, ακόμη και όταν βρίσκονται στα κέντρα των πόλεων, απογυμνώνουν τις όψεις του δρόμου, ώστε η δημόσια δραστηριότητα να επιμεριστεί σε αυστηρώς λειτουργικά τμήματα και η κυκλοφορία να εσωτερικευθεί υπό την επιτήρηση ιδιωτικής αστυνομίας (Davis, 2000).

Ο καταναλωτής μπορεί να αφεθεί στον επίγειο παράδεισο, ασφαλής. Εκεί μέσα υπάρχουν όσα χρειάζεται η προαστιακή οικογένεια για να μην έχει ανάγκη να βρεθεί στο κέντρο της πόλης.

Το Ξύπνημα των Νεκρών (1978)

Όταν λοιπόν επιστρέφουν οι νεκροί, έχει ξεκαθαριστεί ότι ‘εμείς’ είμαστε ο εχθρός και η κάμερα του Romero φεύγει από τον κλειστό χώρο του σπιτιού και ανοίγεται στην κυριαρχημένη από τους νεκρούς πόλη. Ο σκηνοθέτης εστιάζει περισσότερο στα ζόμπι, τονίζοντας την απανταχού παρουσία τους. Στις πρώτες σκηνές σε ένα τοπικό τηλεοπτικό σταθμό δεν μπορούν να αποφασίσουν αν πρέπει να συνεχίσουν να προβάλλουν μία μη ενημερωμένη λίστα με τα καταφύγια. Τελικά υπερισχύει το ζήτημα της θεαματικότητας, αφού το κοινό παρακολουθεί τηλεόραση για αυτή την ενημέρωση, και οι καναλάρχες προτείνουν οιονεί καταφύγια.

Στη συνέχεια, βρισκόμαστε στο κέντρο της πόλης, σε μια πολυκατοικία μεταναστών, καθώς η λευκή οικογένεια έχει προ πολλού απομακρυνθεί. Η αστυνομία εισβάλλει στην πολυκατοικία, με στόχο να φυγαδεύσει τους κατοίκους στα καταφύγια. Όπως, όμως, η λευκή οικογένεια φοβάται τους ξένους, έτσι και αυτοί φοβούνται ένα σύστημα το οποίο τους χρησιμοποιεί, χωρίς να τους εξισώνει. Η επέμβαση καταλήγει σε μία σφαγή, καθώς για τους αστυνομικούς, μετανάστες και ζόμπι αποτελούν αντίστοιχες απειλές και όταν εμφανίζονται κάποια ζόμπι, μέσα στον πανικό αδυνατούν (ή ίσως αδιαφορούν) να τους ξεχωρίσουν.

Δύο δημοσιογράφοι και δύο αστυνομικοί κατορθώνουν να δραπετεύσουν με ένα ελικόπτερο, χωρίς σχέδιο· απλώς απομακρύνονται από την πόλη και καταλήγουν σε ένα Εμπορικό Κέντρο. Εκεί, κάποια ζόμπι περιφέρονται άσκοπα στους διαδρόμους. «Είναι ένστικτο … μια ανάμνηση. Απλά κάνουν ό, τι έκαναν τόσο καιρό» σχολιάζει ένας από τους ήρωες.

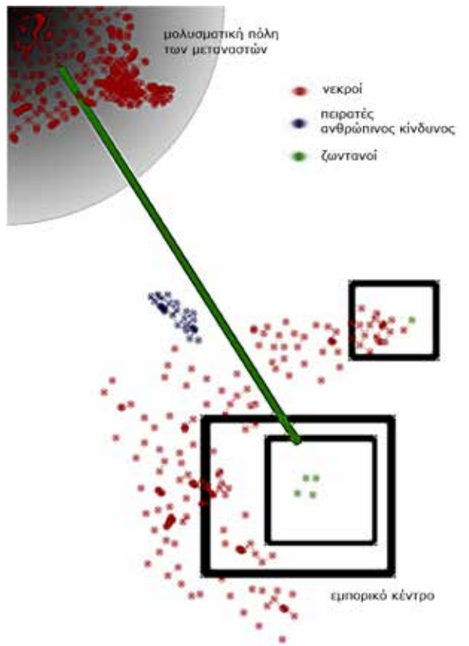
Η πρώτη κίνηση των ηρώων είναι να οχυρωθούν: ασφαλίζουν ένα μεγάλο τμήμα του εμπορικού κέντρου, αποκλείοντας την πρόσβαση στα ζόμπι. Στη συνέχεια χάνονται στα αγαθά του επίγειου παράδεισου, ξεχνώντας κάθε απειλή και πιθανούς άλλους επιζώντες. Οικειοποιούνται το χώρο, φτιάχνουν το σπίτι τους έχοντας όλες τις ανέσεις (Cavanaugh, 2007). Παρά τη γυάλινη οροφή και τα αίθρια, τα εμπορικά κέντρα είναι ένα κλειστό σύστημα· όσο και να αλλάζουν, δημιουργούν διαρκώς κλουβιά πολυτελείας (Morris, 1995). Αντίθετα με τα εμπορικά κέντρα που λειτουργούν και προσπαθούν διαρκώς να προσφέρουν νέες ατραξιόν για τους πελάτες τους, ο χώρος σύντομα εξαντλεί τις δυνατότητές του.

Ο Romero επιλέγει να παρουσιάσει εντελώς διαφορετικά το χώρο. Τα πλάνα του ανοίγουν, οι γωνίες λήψης ανυψώνονται τονίζοντας το μέγεθος του κτηρίου. Τα κοντινά του πλάνα είναι μόνο στους ήρωές του και στις αμέτρητες πόρτες του κτιρίου και υπονοούν την κίνηση κάποιου που τις διασχίζει (Griffin, 2003). Παρά το μέγεθος του χώρου, σε σύγκριση με την κλειστοφοβική ατμόσφαιρα της πρώτης ταινίας, οι χαρακτήρες παραμένουν φυλακισμένοι, σε ένα χώρο εκτός της κλίμακάς τους: υπάρχει άνεση κινήσεων εντός του, εκείνος όμως δεν είναι ελέγξιμος.

Για άλλη μια φορά, οι πρώτες καταστροφές προέρχονται από το ανθρώπινο στοιχείο καθώς μια ομάδα ‘πειρατών’ απαιτεί μια θέση στον παράδεισο. Με την εισβολή των ‘πειρατών’ γίνεται και η εισβολή των ζόμπι, τα οποία ξεχύνονται στο εμπορικό κέντρο σε μία

από τις πιο σοκαριστικές σκηνές της ταινίας. Εκτός από το λουτρό αίματος και κάποιες αναφορές στον πόλεμο του Βιετνάμ με διάφορες σκηνές σφαγής δίπλα σε χώρους απομίμησης ζούγκλας (Smith, 2000), τα μακρινά πλάνα με τα ζόμπι στο εμπορικό κέντρο, δεν διαφέρουν από τις εικόνες που εκτυλίσσονται ένα Σάββατο πρωί στο Mall. Οι ζωντανοί-νεκροί κινούνται άσκοπα, με μεγάλες πυκνώσεις να παρατηρούνται όπου υπάρχει κάτι το ελκυστικό (στην προκειμένη περίπτωση ανθρώπινο κρέας), επαναλαμβάνοντας τις ενστικτώδεις κινήσεις που έκαναν όντας ζωντανοί, κινήσεις χωρίς σκέψη, απλώς από συνήθεια. Ο χώρος φαίνεται να λειτουργεί κανονικά, παρά την ασυνήθιστη δραστηριότητα που αναπτύσσεται. Η καταναλωτική κοινωνία εξωτερικεύει τα κανιβαλιστικά της ένστικτα, ενώ οι δύο εναπομείναντες ζωντανοί φεύγουν με το ελικόπτερο, αφήνοντας την πόλη στην τύχη της.

οι ήρωες	Ένα ζευγάρι (μια δημοσιογράφος και ένας πιλότος), δύο αστυνομικοί
οι ζωντανοί νεκροί	Από κάθε τάξη και κάθε είδους, πιο τρομακτικοί και διακριτοί
χώρος διαφυγής-καταφύγιο	Εμπορικό κέντρο σε αντίθεση με την πολυκατοικία παγίδα στην έναρξη
απεικόνιση	Μακρινά ολικά πλάνα σε αντιπαράθεση με κοντινά στους ανθρώπους και τις πόρτες



Εικ 2 Χωρικές σχέσεις στην ταινία Το Ξυπνήματος των Νεκρών (1978) με την πόλη να αφήνεται στους νεκρούς και τους ζωντανούς να κλείνονται στα εμπορικά κέντρα

ΑΟΡΑΤΕΣ ΑΠΕΙΛΕΣ ΚΑΙ ΥΠΟΓΕΙΑ ΚΑΤΑΦΥΓΙΑ

Το επίπεδου του φόβου κατά τη δεκαετία του ‘80 είναι πιο δύσκολα αντιληπτό. Τα πολιτικά παιχνίδια γίνονται πιο αθόρυβα. Η κρίση έχει επικρατήσει και γίνονται προσπάθειες να σωθούν όσο το δυνατόν περισσότερα. Η κοινωνία δεν προσβλέπει πλέον στη γη της επαγγελίας· μία γενική καταστροφή που έχει ήδη φτάσει, υποθάλπεται στην καθημερινή ζωή. Στο λυκόφως του Ψυχρού Πολέμου νέες απειλές παρουσιάζονται χωρίς δυνατότητα ουσιαστικής αντίστασης. Απέναντι σε μια ενδεχόμενη πυρηνική επίθεση, ελπίδα αποτελούν τα υπόγεια καταφύγια που μπορούν να αποκαταστήσουν τη χαμένη αίσθηση ασφάλειας (Massumi, 1993). Έχει φτάσει η *Μέρα των Νεκρών*. Ο χώρος δεν διατηρεί πια την ουτοπική υπόσχεση ενός παγκόσμιου μοντερνισμού, ούτε την ταξινομημένη ζεστασιά της κοινωνικότητας του ‘60 (Vidler, 2000).

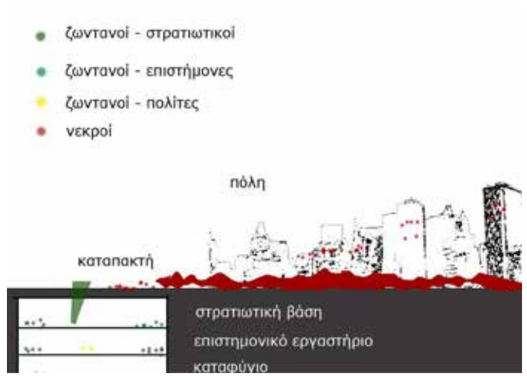
Η Μέρα των Νεκρών (1985)

Η Τρίτη ταινία ξεκινά όπως ακριβώς κλείνει η προηγούμενη, με ένα ελικόπτερο, το οποίο πλέον προσγειώνεται και μια ομάδα βγαίνει οπλισμένη στους έρημους δρόμους μιας πόλης σε αποσύνθεση, προς αναζήτηση επιζώντων. Η αναλογία ανθρώπων-ζόμπι είναι 1 προς 400.000. Οι επιζώντες έχουν καταφύγει σε υπόγεια τσιμεντένια καταφύγια.
Σε μια εποχή που το AIDS και οι ιοί ανταγωνίζονται σε προβολή την αυξανόμενη εγκληματικότητα, οι επιστήμονες και οι αστυνομικές-στρατιωτικές αρχές αποτελούν ελπίδα και ασπίδα (Cavanaugh, 2007). Η αστυνόμευση διαρκώς αυξάνεται και η έννοια της οικογένειας ως πανάκεια, επιστρέφει δυναμικά. Οι φόβοι της δεκαετίας του ‘80 οδηγούν σε ένα νέο-συντηρητισμό, στην ανάγκη να πιστέψει κανείς σε κάτι, στη νοσταλγία των ήσυχων ημερών του παρελθόντος και σε μια διαρκή τάση απόδρασης (Massumi, 1993 και Ellin, 1997). Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που οι στρατιωτικοί έχουν τον έλεγχο του καταφυγίου και θέτουν τους κανόνες στους επιστήμονες που προσπαθούν να βρουν ένα τρόπο να ανατρέψουν τη διαδικασία της μόλυνσης.

Τα ζόμπι λειτουργούν σε αναλογία με τα σεξουαλικώς μεταδιδόμενα νοσήματα, καθώς είναι το δάγκωμα και η επαφή με το μολυσμένο αίμα που μετατρέπουν τους υγιείς ανθρώπους σε φορείς θανάτου. Παράλληλα η εικόνα τους παραπέμπει σε φωτογραφίες από τη Hiroshima (Cavanaugh, 2007).
Ο χώρος πλέον κλείνει πλήρως, δεν υπάρχουν παράθυρα, δεν υπάρχει επαφή με τον έξω κόσμο, οι ήρωες είναι θαμμένοι στο έδαφος, ενώ οι Νεκροί κινούνται ελεύθεροι στον ήλιο. Η αντιστροφή οδηγεί τους ήρωες σε ακραίες πράξεις και δυσκολεύονται να επικοινωνήσουν μεταξύ τους. Ο Romero επιμένει να καδράρει τους ανθρώπους του ανάμεσα σε τοίχους, πίσω από γυάλινες επιφάνειες και ισχνό φωτισμό. Ένα σκηνικό που αντανακλά τις παρατηρήσεις της ψυχολογίας της συμπεριφοράς, σύμφωνα με τις οποίες όλοι ανεξαιρέτως οι αρουραίοι που εγκλείστηκαν σε παρόμοιες συνθήκες, απραγίας και αδυναμίας διεξόδου, υπέστησαν μανιακές κρίσεις και καταβρόχθισαν ο ένας το άλλο (Davis, 2000). Στο φινάλε τα ζόμπι εισβάλλουν, όταν ένας άνθρωπος, σε μια προσπάθεια να απελευθερωθεί από τη φυλακή του, ανοίγει την καταπακτή του καταφυγίου. Ήδη όμως οι περισσότεροι από τους χαρακτήρες έχουν αλληλοσκοτωθεί.

οι ήρωες	Στρατιωτικοί, επιστήμονες και κάποιοι πολίτες
οι ζωντανοί νεκροί	Μεταδιδόμενη ασθένεια, απόηχος πυρηνικών συνεπειών

χώρος διαφυγής-καταφύγιο	Υπόγειο καταφύγιο, αναφορά στα καταφύγια ενάντια στην πυρηνική απειλή
απεικόνιση	Κλειστά πλάνα στο εσωτερικό, χωρίς να επανέρχεται στις αλλόκοτες γωνίες της πρώτης ταινίας, ακίνητη κάμερα στο αχανές έξω που κυριαρχεί η ερήμωση



Εικ 3 Οι χωρικές σχέσεις κάτω και πάνω από την επιφάνεια στην ταινία Η Μέρα των Νεκρών (1985)

ΠΕΡΙΦΡΑΓΜΕΝΕΣ ΠΟΛΕΙΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΒΑΣΗ

Μετά από ένα κενό είκοσι ετών, η κρίση είναι ένα διαρκές φαινόμενο, όλα αμφισβητούνται, αλλά ο καπιταλισμός ξέρει πλέον να επωφελείται. Το πρόβλημα του καπιταλιστικού κύκλου, της αναπόφευκτης περιοδικής οικονομικής κρίσης, λύθηκε με τη διαιώνισή της, χωρίς να θυσιάζονται τα κέρδη. Μπορεί να είμαστε σε μόνιμο χρέος, αλλά έχουν αναπτυχθεί μηχανισμοί που επιτρέπουν τη διαρκή κατανάλωση (Massumi, 1993). Κλείνουμε τα μάτια στα προβλήματα των γύρω και να αναζητούμε τη δική μας ευημερία, τη δική μας παραίσθηση ή εικονική πραγματικότητα.

Περιφραγμένες κοινότητες κάνουν την εμφάνισή τους σε όλη την έκταση του αμερικανικού τοπίου. Φύλακες είναι τοποθετημένοι σε φυλάκια, ώστε να επιτρέπουν την είσοδο μόνο στους κατοίκους, τους φιλοξενούμενούς τους και όσους επισκέπτες έχουν την άδεια (Rifkin, 2000). Κοινότητες που ασφαλίστηκαν και περιφράχθηκαν για να προσφέρουν ένα χώρο αναψυχής και ηρεμίας για τους συνταξιούχους, σταδιακά απευθύνονται στην ευρύτερη αγορά, προσφέρουν την ασφάλεια και τους ιδανικούς γείτονες (Low, 2001). Μετά το ’68 οι δρόμοι έχουν δαιμονοποιηθεί από τις κυβερνήσεις και τις αρχές, με έντονο το σύνθημα «Η κυβέρνηση δε θα παραδοθεί στους δρόμους», στην έντονη αντιπαράθεση με τις διαδηλώσεις που αναστάτωναν την κοινωνική ισορροπία (Damisch, 2001). Όσο μάλιστα το καπιταλιστικό σύστημα τονίζει τις ανισότητες, όλοι αισθάνονται πιο ευάλωτοι.

Η Νέα Πολεοδομία ή Νεοπαραδοσιακή Πολεοδομία παρά την εναντίωσή της προς κάθε είδους περίφραξη, αποκλεισμό και διακρίσεις, χάρισε σε αυτές τις κοινότητες το απαραίτητο θεωρητικό υπόβαθρο (Ross, 2000). Οι περιφραγμένες πόλεις στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό στην τεχνολογική εξέλιξη. Η τεχνολογία επιτρέπει σε πολλούς από τους κατοίκους της να εργάζονται από το σπίτι, έτσι ώστε να περιορίζεται η ανάγκη εξόδου από το ‘κάστρο’, ενώ παράλληλα επιτρέπει την επίβλεψη των δρόμων και των κινήσεων.

Στην Αργεντινή, την Βραζιλία, το Μεξικό, και σε πολλές ασιατικές χώρες δημιουργούνται αντίστοιχες δομές, δίνοντας παροχές που ελκύουν επενδυτές και εταιρίες, αποκλείοντας την παρείσφρηση του ‘τριτοκοσμικού περιβάλλοντος’. Πλέον η τάση για περιφραγμένες κοινότητες διευρύνεται, καθώς διάφορες κατηγορίες μεσοαστών διεκδικούν την κοινωνική απομόνωση που απολάμβαναν κάποτε μόνο οι πλούσιοι (Davis, 2000). Οι περιφραγμένες πόλεις δεν πωλούν απλώς μία κατοικία· αποτελούν ένα τρόπο ζωής. Όσοι δεν έχουν την οικονομική δυνατότητα ή το απαραίτητο prestige για να εισέλθουν στις περιφραγμένες πόλεις, βρίσκονται ‘εκτεθειμένοι’ σε ένα εχθρικό περιβάλλον (Rifkin, 2000). Για όσους επιλέγουν να ζήσουν στις περιφραγμένες πόλεις, ο φόβος για τη βία και το έγκλημα, ο φόβος του ξένου, αρκεί για να εκλογικεύσουν οποιαδήποτε στρατηγική κοινωνικού αποκλεισμού και αλλοίωσης της έννοιας του δημόσιου, κοινού χώρου (Low, 2001). Ανάμεσα στην προαστιακή κατοικία και το mall, υπάρχει ο φόβος, το μόνο στοιχείο που συνδέει τους νευρωτικούς ιδιωτικούς χώρους (Muynck, 2004). Η πόλη πλέον γίνεται κτήμα των μεσιτών. Δεν αγοράζεις ένα σπίτι· αγοράζεις το δικαίωμα να είσαι μέσα από τα τείχη, μακριά από τις επιθέσεις των βαρβάρων. Ακόμη και αν οι βάρβαροι είναι συμπολίτες σου, χάρη στους οποίους κτίστηκε το σπίτι σου.

Η Γη των Νεκρών (2004)

Μετά την αποτυχία της *Μέρας των Νεκρών* στα ταμεία, ο σκηνοθέτης δυσκολεύτηκε να συνεχίσει τη σειρά. Ωστόσο, στις αρχές 21ου αιώνα, λόγω αναπαραγωγής της συνταγής, οι *Ζωντανοί-Νεκροί* επιστρέφουν στη μόδα και ο Romero καταφέρνει να βρει την απαραίτητη χρηματοδότηση για τη *Γη των Νεκρών*.

Στην ταινία, ο μεγαλοεπιχειρηματίας Paul Kauffman δημιουργεί ένα πύργο, το Fiddler’s Green, περιφράσσει μια περιοχή και προσκαλεί όσους έχουν τα χρήματα να ζήσουν στην ‘ιδανική’ του κοινωνία. Εκτός πύργου και εντός περίφραξης μένουν όσοι δεν έχουν την οικονομική δυνατότητα, αλλά παραμένουν χρήσιμοι. Η πόλη παραδίδεται στα ζόμπι, αλλά με το ανάλογο χρηματικό ποσό «σου προσφέρεται μία άνετη ζωή όπως των παλιό καιρό». Όσοι μένουν στις παρυφές του πύργου δουλεύουν για την ανώτερη τάξη και πρέπει να παραμείνουν παραγωγικοί, για να έχουν το προνόμιο να μένουν εντός των τειχών. Παράλληλα τρέφεται η ελπίδα ότι μπορεί να βρουν τα χρήματα για να ‘ανέβουν επίπεδο’.

Όσα χρήματα όμως και να υπάρχουν στον πύργο, δεν υπάρχουν οι πρώτες ύλες. Η πόλη έχει ανάγκη τον έξω κόσμο. Στην ουσία, η παραγωγή αγαθών μεταφέρεται στον ‘Τρίτο Κόσμο’, ο οποίος αντιμετωπίζεται ως κενός και γεμάτος δυνατότητες εκμετάλλευσης. Τα ζόμπι, σε μια διαρκώς παρακμάζουσα κατάσταση, είναι τα μόνα που δείχνουν να εξελίσσονται, επιστρέφουν σε αυτό που έκαναν πριν πεθάνουν, εντελώς μηχανικά παριστάνουν ότι ζουν, διακόπτοντας τις ‘ασχολίες’ τους, μόνο μπροστά στην παρουσία τροφής.

Η αλληγορία γίνεται ξεκάθαρη: τα ζόμπι οπλίζονται για να επιτίθενται στους καταπιεστές, το Fiddler’s Green θυμίζει τους δίδυμους πύργους, ο ισχυρός κ. Kauffman παραπέμπει άμεσα στον George W. Bush (Cavanaugh, 2007), προφέροντας τη χαρακτηριστική φράση: «δεν διαπραγματεύομαι με τρομοκράτες». Ο Cholo και ο Riley δουλεύουν στην ασφάλεια του Kauffman και εξορμούν για προμήθειες. Ο πρώτος διατηρεί την ψευδαίσθηση ότι με τα χρήματα

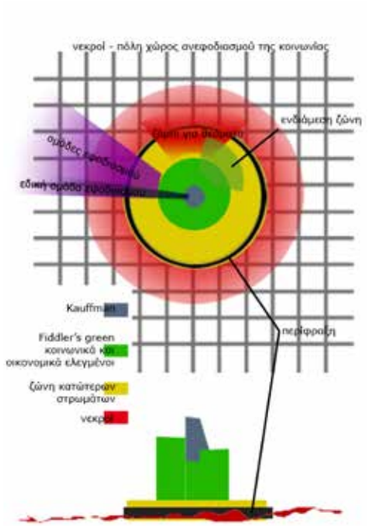
που μαζεύει θα αποκτήσει ένα σπίτι μέσα στον πύργο, ενώ ο δεύτερος θέλει απλώς να επιβιώσει. Η κατώτερη τάξη εκπροσωπείται από τη Slack, μία νεαρή κοπέλα που γίνεται το εύκολο θύμα στο όνομα του θεάματος, ενός θεάματος που αναγκάζεται να παλέψει ενάντια σε δύο ζόμπι, πριν διασωθεί την τελευταία στιγμή από τον Riley. Η ομάδα που μένει εντελώς απρόσωπη είναι οι μεγαλοαστοί, που έχουν κλειστεί στον πύργο, και αποτελούν για το δημιουργό απλώς θύματα του Kauffman και των ζόμπι (Griffin, 2005).

Καθώς όμως οι αστοί χάνουν την προσωπικότητά τους, οι Νεκροί αποκτούν εκπρόσωπό τους τον Big Daddy. Η ηγετική φιγούρα ενός μαύρου έρχεται για άλλη μια φορά να ανατρέψει τα δεδομένα της λευκής αστικής τάξης, ξεσηκώνοντας τους όμοιούς του και οδηγώντας τους σε μία κατά μέτωπο επίθεση. Η εικόνα των ζόμπι πλέον δεν είναι τόσο αποκρουστική· αναπαρίστανται με την ανθρώπινη μορφή, αντιπροσωπεύοντας την άλλη μεριά του κόσμου, που αναζητά το δικαίωμα να υπάρχει.

Η δομή της πόλης-πύργου κρύβει μια αναφορά στη *Metropolis* του Fritz Lang, την επιτομή της πόλης που δεν διστάζει να κατασπαράξει τα κατώτερα οικονομικά στρώματα. Λαμβάνοντας όμως υπ' όψη τις αστικές εξελίξεις στις Η.Π.Α. και τη Δυτική Ευρώπη, η αναλογία με τις περιφραγμένες πόλεις είναι αρκετά έντονη. Τα διαφημιστικά spot που διαφημίζουν την Fiddler's Green μοιάζουν με την προώθηση του ομίλου Disney για τη Celebration City.[3] Ο Kauffman πουλάει ακριβά την αίσθηση ασφάλειας που προσφέρει: κάμερες, τεθωρακισμένα οχήματα και μισθοφόροι, πόρτες ασφαλείας, μπάρες και συρματοπλέγματα.

Ο χώρος πλέον έχει επεκταθεί σε μεγάλο βαθμό, όμως ο Romero εκμεταλλεύεται το σύστημα του ελέγχου της πόλης. Δεν χρειάζεται πλέον πολυάριθμες οπτικές γωνίες για να αποδώσει το εσωτερικό του πύργου· ένα πλάνο στην κεντρική αίθουσα του κλειστού κυκλώματος παρακολούθησης και μερικά σταθερά πλάνα, αρκούν για να βάλουν το θεατή στη θέση του απόλυτου παρατηρητή. Έχει αποσπασματική εποπτεία όλων των χώρων, αλλά όχι του συνόλου, γεγονός που τον αφήνει ευάλωτο. Με τον ίδιο αποσπασματικό τρόπο απεικονίζει το χώρο έξω από το τείχος, με τα σκοτεινά πλάνα να τονίζουν ότι η Γη των Νεκρών είναι απέραντη. Αντίθετα, τα πλάνα μέσα στο Fiddler's Green υπογραμμίζουν την αίσθηση του κλουβιού πολυτελείας που έχει δημιουργηθεί. Ο Romero εκμεταλλεύεται τις διαρκείς χωρικές εναλλαγές, συμπιέζοντας τους χώρους, εντείνοντας το διαρκές κλείσιμο και τα απότομα ανοίγματα του αστικού χώρου.

οι ήρωες	Όλοι, από την εξουσία μέχρι τα χαμηλότερα στρώματα
οι ζωντανοί νεκροί	Ο «Τρίτος Κόσμος» που ξεσηκώνεται
χώρος διαφυγής-καταφύγιο	Μια πόλη ελεγχόμενης εισόδου, με διαφορετικές διαβαθμίσεις
Απεικόνιση	Διαρκής εναλλαγή από το χώρο των ζόμπι, στον άνετο αλλά κλειστό χώρο του Fiddler's Green και καδραρίσματα πίσω από τα συνεχόμενα κλουβιά.



Εικ. 4 Χαρτογράφηση των χωρικών δεδομένων της ταινίας Η Γη των Νεκρών (2004)

οι ήρωες	φοιτητές media, bloggers, ένας καθηγητής εκπρόσωπος μιας απογοητευμένης γενιάς
οι ζωντανοί νεκροί	όλοι, μια ομάδα που ξεσπά και οδηγεί σε μία γενική κρίση
χώρος διαφυγής-καταφύγιο	Σχολεία, σπίτια, νοσοκομεία, δωμάτια πανικού
Απεικόνιση	κάμερα στο χέρι, ψευδοντοκιμαντέρ, μοιάζουν με βίντεο στο youtube

ΕΠΙΛΟΓΟΣ: Η ΑΙΣΘΗΣΗ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΕΙΑΣ ΑΡΚΕΙ;

Η πέμπτη ταινία, *Το Ημερολόγιο των Νεκρών* καταρρίπτει την ελπίδα της απόδρασης. Μία ομάδα φοιτητών Κινηματογράφου και ΜΜΕ και ένας καθηγητή τους -η γενιά της εποχής της πρόσβασης, αγοράζουν πράγματα on-line και ζουν στον κόσμο του διαδικτύου- το μόνο που κάνουν είναι να κινούνται διαρκώς, καθώς κάθε νέο καταφύγιο καταρρίπτεται. Καταγράφουν το ταξίδι τους, ενώ μάλιστα σε πολλά σημεία δεν μπορούν να δράσουν· κοιτούν τα γεγονότα μέσω οθόνης και ανεβάζουν τα βίντεό τους σε blog.

Στην έκτη ταινία, *Η επιβίωση των νεκρών* [2010] η μοναδική λύση είναι ένα νησί, καθώς μετά την αποτυχία των τεχνητών ορίων τα γεωγραφικά ίσως αποτελούν λύση. Πολύ γρήγορα όμως τα ζόμπι θα εξελιχθούν και θα φτάσουν στις ακτές. Ο χώρος όσο ερμητικά και να τον κλείνουμε ή να τον περιφράσσουμε, παραμένει διάτρητος. Από την κατοικία, στα εμπορικά και ψυχαγωγικά κέντρα, στα πολεμικά καταφύγια και τις περιφραγμένες πόλεις, τίποτα δεν είναι απυρόβλητο. Οι καπιταλιστικές σχέσεις δημιουργούν ενότητες, οι οποίες διαρκώς διασπώνται για να επαναδημιουργηθούν νέες ομάδες μέσα από την ετερότητα. Σχέσεις ανισότητας κρυσταλλοποιούν και αποκρυσταλλοποιούν συλλογικότητες, δημιουργώντας διαρκώς ένα ξένο που φοβόμαστε. Δεν είναι τυχαία η διαρκής αύ-

ξηση του αριθμού των ζόμπι σε σχέση με τους ζωντανούς σε κάθε ταινία, ειδικά πλέον με το 1% να κυριαρχεί επάνω σε όλους τους άλλους.

Η προσπάθεια δημιουργίας συλλογικοτήτων από το Μοντέρνο κίνημα, ήρθε σε μεγάλη ρήξη με την ατομικότητα του δυτικού ανθρώπου. Οι φιλοδοξίες έπρεπε να μειωθούν, έτσι ώστε να ανταποκριθούν στις ανάγκες του ατόμου· μια λογική που οδήγησε στην εξάπλωση της πόλης, ώστε ο καθένας να έχει ένα δικό του κομμάτι γης (Muynck, 2004). Για να διατηρηθεί η απήχηση της φαντασίωσης της ουτοπικής αρμονικής τάξης, πρέπει τα στοιχεία αταξίας και η αδυναμία πραγματοποίησης να αποδοθεί σε ένα ξένο εισβολέα (Σταυρακάκης, 1999). Προκειμένου να απαντήσουμε σε αυτό λειτουργούμε προσθετικά – αντικείμενα τοποθετούνται σε διάφορα σημεία, σε δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους, καθώς περιμένουμε την εμφάνιση των προβλημάτων για να τα λύσουμε (Muynck, 2004).

Η αναζήτηση του οικείου είναι μια ανάγκη, που μετατρέπεται σε παγίδα από την αδυναμία να δει κανείς πέρα από αυτό που του προτείνεται ως ασφαλές. Μια τέτοια κίνηση στις ταινίες μοιάζει αφελής. Τα φαινόμενα όμως δείχνουν ότι επανερχόμαστε στην ίδια λογική και η σφαίρα του ιδιωτικού φαντάζει μοναδική ασπίδα (Muynck, 2004). Πρόσθετα στοιχεία απαλύνουν το φόβο σε ένα κόσμο αυξανόμενης κινητικότητας. Από τα κράνη και τις καλύβες, φτάνουμε στις κάμερες ασφαλείας και στους συναγερμούς. Ακόμη και όταν σχεδιάζονται δημόσιοι χώροι, η έννοια του ελέγχου και του περιορισμού της πρόσβασης έρχεται σε πρώτο επίπεδο. Μοιάζουν περισσότερο σαν ένα σκηνικό που έρχεται να καλύψει τις ανάγκες ενός ανικανοποίητου πληθυσμού, μια αίσθηση της κοινότητας (Davis, 2000).

Την ίδια στιγμή, η στέγαση δεν σημαίνει απαραίτητα ιδιωτικοποίηση· οι στοές στο Παρίσι, το εμπορικό κέντρο Les Halles και η νέα Postdamer Platz στο Βερολίνο προστατεύουν από τις καιρικές συνθήκες, αλλά παραμένουν περάσματα και όχι κεκλεισμένων των θυρών χώροι. Επιπροσθέτως, υπάρχει το παράδειγμα των *Paris Plages* στις όχθες του Σηκουάνα που ήρθε να δώσει απάντηση στην ανάγκη των Παριζιάνων για επαφή με τη φύση και νέες *attractions*, χωρίς το κλείσιμο των πυλών τους. (Veltcheva, 2006).

Κατά μία έννοια, όλη αυτή η διαρκής δόμηση και αποδόμηση των καταφυγίων και οχυρών που παρατηρείται, είναι ένα μέσο δημιουργίας αναγκών, έτσι ώστε ο ένοικος/καταναλωτής να νιώθει διαρκώς την ανάγκη ενός νέου πιο ασφαλούς χώρου, για να συνεχίσει να αγοράζει. Το τελευταίο ίσως παράδειγμα αυτής της λογικής είναι ότι αφού η κατοικία έφυγε από το μιασματικό κέντρο, αφού αποκόπηκαν οι εμπορικές επαφές, αφού περιφράχθηκε η αμόλυντη περιοχή στο Los Angeles, παρατηρείται μία διαρκής κατεδάφιση κατοικιών για να αντικατασταθούν από νέες επαύλεις-φρούρια. Εμφανίζεται η ανάγκη του κρυφού αντιτρομοκρατικού δωματίου ασφαλείας, εφοδιασμένου με όσα απαιτούνται για την επιβίωση της οικογένειας (Davis, 2000). Ο χώρος ως προϊόν διαρκώς διαστέλλεται, καθώς εμφανίζεται η ανάγκη για κάτι άλλο, ενώ η ασφάλεια είναι ένα βασικό στοιχείο προώθησης.

Η οικειότητα μπαίνει στο στόχαστρο αρχιτεκτόνων και θεωρητικών, με την ίδια λογική που αντιμετωπίζεται από τον Romero, ως παγίδα των ηρώων του. Ο Bernard Tschumi αναφέρεται στο αρχιτεκτονικό σοκ, με την πεποίθηση ότι το αρχιτεκτονικό έργο πρέπει να αποσταθεροποιεί τον κόσμο και την αντίληψη για τα

πράγματα (Tschumi, 1996). Την ίδια περίοδο, ο Rem Koolhaas (Koolhaas και Mau, 1995: 971) διακηρύσσει: «Αν είναι να υπάρξει μια νέα πολεοδομία, αυτή δεν θα βασίζεται στις δίδυμες φαντασιώσεις της τάξης και της παντοδυναμίας· θα είναι η ανάδυση της αβεβαιότητας». Το κάλεσμα του Lefebvre για το κοινωνικό *δικαίωμα στην πόλη*, οι *ετεροτοπίες* του Foucault, ο *νομαδισμός* των Deuleze και Guattari, αποπειράθηκαν με διαφορετικούς τρόπους να χαρακτηρίσουν 'άλλους χώρους', μέσα από έμφυλες προσεγγίσεις και ανάδειξη ταυτοτήτων που παρέκαμψε ο μοντερνισμός (Vidler, 2000). Η ανάγκη ενοποίησης του τοπίου με τις υποδομές και όχι η απόσπαση από το δυναμικό της πόλης, υπάρχει ως ιδέα από τα μέσα του 19ου αιώνα, όταν ο Olmsted συνέλαβε το *Central Park* στην Νέα Υόρκη. Μια ιδέα που ξαναβρίσκουμε στο πάρκο *La Villette* στο Παρίσι του Tschumi, στην πλατεία *Schouwburgplein* στο Rotterdam των West 8 Architects και στο *Downsview* του Koolhaas στο Τορόντο. Προτάσεις που δεν προσφέρουν ένα τελικό παγιωμένο προϊόν και επιθυμούν να ενσωματώσουν πολλαπλά αστικά προγράμματα (Αίσωπος, 2007).

Ο χώρος, δημόσιος ή ιδιωτικός, δεν μπορεί να αγνοεί τη βίαιη συνάντηση με το χρήστη. Όσο ισχυρή και να είναι η έννοια της άνεσης και της λειτουργικότητας, δεν μπορούμε, στο όνομα ενός καταπιεστικού κτιριολογικού προγράμματος, να αποκόβουμε πλήρως το χρήστη ή να απομακρυνόμαστε από τις κοινωνικές πολιτικές. Το θέμα είναι πώς μπορεί να απαντήσει κανείς στη σημερινή πολιτισμική πολυμορφία, τη νοσταλγία ενός εξιδανικευμένου παρελθόντος και την εικονολατρική εμμονή. Πρακτικές που απορρίφθηκαν, επιστρέφουν με νέο πρόσωπο: τα εμπορικά κέντρα της δεκαετίας του '70 έχουν επικεντρωθεί στη διασκέδαση για να ενισχύσουν το εμπόριο - κοιτώντας κανείς το χάρτη της Αθήνας αντιλαμβάνεται πόσο δυναμική γίνεται η παρουσία τους. Ο Robert Ellickson σε αυτή τη λογική της νοσταλγίας και εξιδανίκευσης του παρελθόντος, νοσταλγώντας τα ειρηνικά προάστια της δεκαετίας του '50 και αποκλείοντας από την επιχειρηματολογία του την κατάληξή τους, προτείνει το χωρισμό του δημόσιου χώρου σε τρεις ζώνες, με διαφορετικά επίπεδα πρόσβασης (Mitchell, 2003). Σε ποιο σημείο όμως μπορεί κανείς να επιβάλλει τάξη χωρίς να καταπατά τις ελευθερίες κάποιου;

Η ειρηνοποίηση της πόλης δεν μπορεί να γίνει όσο υπάρχουν οι ανισότητες και η πρόσβαση είναι περιορισμένη. Δαίμονες και (ευ)δαίμονες σε διαφορετικά στρατόπεδα που τονίζουν τις διαφορές και τις εντείνουν. Οι εντός τειχών βλέπουν τους εκτός ως μία επιθετική μάζα που απειλεί τα 'δικαίως' κεκτημένα τους. Οι εκτός πρόσβασης απλώς νιώθουν διαρκώς να χάνουν δικαιώματα, να απομακρύνονται από το όνειρο.

Όσα τείχη και να υψώνονται, πάντα υπάρχουν σημεία τομής, δημόσιοι χώροι πιθανής συνάντησης, και όσο υπάρχουν αυτοί οι χώροι, οι πολίτες του κύριου Kauffman δεν θα γνωρίζουν το χρόνο που μπορεί να ξεσπάσει η επόμενη εξέγερση. Η απαίτηση για το δικαίωμα στην πόλη, στο δημόσιο χώρο, πρέπει να συμπεριλαμβάνει τους ανθρώπους. Δεν έχει να κάνει με συμπόνια προς τους εκτός τειχών· είναι η πεποίθηση ότι αποκλειστικές και αποστειρωμένες πόλεις επιτρέπουν την ανάδειξη μαζικών κοινωνικών στερεοτύπων και μια σειρά από εύθραυστους, γεμάτους φόβο, χώρους πολίτες και κοινωνίες.

Τα ξεσπάσματα δεν είναι τόσο μακριά, μία πληθώρα ανθρώπων είναι έτοιμη να εκραγεί. Το πώς θα απαντήσει βέβαια η πολιτεία και οι αρχές και ποια θα

είναι η συμμετοχή μας θα φανεί στο μέλλον. Κανείς δεν γνωρίζει αν θα καταλήξουμε σε φαινόμενα όπως εκείνα της Αμερικής μετά την εξέγερση του 1992 στο Los Angeles, όπου στο όνομα της ασφάλειας, η αστυνομία έχει ενεργό ρόλο στον πολεοδομικό σχεδιασμό (Davis, 2000). Το σίγουρο είναι ότι όποιος παρακολουθεί τα γεγονότα από απόσταση, είναι μάρτυρας μίας προβολής τεράτων και μίας χαοτικής απειλητικής κατάστασης. Μετά τα γεγονότα του Δεκεμβρίου 2008 στην Αθήνα, η παρουσία των αστυνομικών ενισχύθηκε στους δρόμους της πόλης.

Μία ακόμη ένδειξη της διαρκούς επανεμφάνισης των φαινομένων αυτών, αποτελούν οι διασκευές των τριών πρώτων ταινιών του Romero.[4] Μπορεί η πυρηνική απειλή της Μέρας των Νεκρών πλέον να σχετίζεται περισσότερο με τις οικολογικές ανησυχίες, μπορεί οι χαρακτήρες να άλλαξαν επάγγελμα και να μεταβλήθηκαν οι μεταξύ τους σχέσεις, προκειμένου να ανταποκρίνονται στα δεδομένα της εποχής, όμως η ανάγκη για ένα καταφύγιο και ασφάλεια παραμένει. Στις νέες κινηματογραφικές εκδοχές τα ζόμπι μοιάζουν πιο επιθετικά από ποτέ, και συνήθως αλλάζει ο τρόπος διαφυγής, όμως η ιστορία διατηρεί ακριβώς την ίδια πορεία, από τον αποκλεισμό στην τελική αποδόμηση του οιωνεί καταφυγίου. Οι ανησυχίες και τα σχόλια του Goerge A. Romero ενσωματώνονται στο σήμερα αβίαστα, αποτελούν ένα καθημερινό στοιχείο, παρά τις δεκαετίες που χωρίζουν τις κινηματογραφικές παραγωγές. Κάποιοι έχουν το ρόλο των ζόμπι και ‘εμείς’ απλά προσπαθούμε να υψώσουμε τον επόμενο και ψηλότερο φράκτη, μέχρι να μην είναι ούτε αυτός αρκετός.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αίσωπος, Γ. (2007) ‘Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία σε ένα Νέο (Αστικό) Τοπίο’, *Τετράδια Πολιτισμού,*(2).

Ακτσόγλου, Μ. (1998) ‘Η αυτοκρατορία του τρόμου’, *ΣΙΝΕΜΑ*, (90), σς. 88-93.

Cavanaugh, T. (2007) ‘We the Living Dead, The convulted politics of Zombie Cinema’, *Reason Magazine*, February.

Damisch, H. (2001) *Skyline: The Narcissistic City.* Stanford: Stanford University Press.

Davis, M. (2000) *Ecology of Fear. Los ANgeles and the Imagination of Disaster.* London: Picador.

Dillard, R. W. (1987) ‘Night of the Living Dead: It’s Not Like Just a Wind that’s Passing

Through’, στο G.A. Waller (ed.) *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film.* Chicago: University of Illinois Press, σς. 14-29.

Δεληολάνης, Γ. (2007) *Πολιτική του τρόμου, αμερικάνικο σινεμά τρόμου και προπαγάνδα τον 21ο αιώνα.* Αθήνα: Futura.

Ellin, N. (1997) ‘Shelter From The Storm or Form Follows Fear and Vice Versa’, στο N. Ellin (ed.) *Architecture of Fear.* New York: Princeton Architectural Press, σς. 13-46.

Ferro, M. (2002 [1924]) *Κινηματογράφος και Ιστορία*, μτφ. Π. Μαρκέτου. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Ford, L. R. (1994) *Cities and Buildings: Skycrappers, Skid Rows and Suburbs.* Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Griffin, D. (2003) *Dawn of the Dead Review*: <http://uashome.alaska.edu/~jndfg20/website/dawnofthedead.htm>, τελευταία επίσκεψη: 15/11/2008.

Griffin, D. (2005) *Land of the Dead review,* <http://uashome.alaska.edu/~jndfg20/website/landofthedead.htm>, τελευταία επίσκεψη: 14/09/2008.

Harper, S. (2005) ‘Night of the Leiving Dead: reappraising an Undead Classic’, *Bright Light Films Journal,* (50).

Koolhaas, R., Mau, B. (1995) *S, M, L, XL*. New York: The Monicelli Press.

Lefebvre, H. (2007 [1968]) *Το Δικαίωμα στην Πόλη*, μτφ. Π. Τουρνικιώτης. Αθήνα: Κουκίδα.

Lighting, R. K. (2000) ‘Interracial Tensions in Night of the Living Dead’, *CineAction*, (53), σς. 22-29.

Low, S. M. (2001) ‘The Edge and the Center: Gated Communities and Discourse of Urban Fear’, *American Anthropologist,* 103(1), σς. 45-58.

Λαϊνά, Ε. (2006) ‘Malls: Η διεθνής Εμπειρία’, *Αρχιτέκτονες*, Β(52), σς. 57-60.

Massumi, B. (1993) ‘An introduction to fear. Everywhere you want to be’, στο B. Massumi (ed.) *The Politics of Everyday Fear.* Minneapolis: Minessota Press, σς. 3-38.

McCabe, B. (2000) ‘Night of the Leaving Dead’, στο *The Greatest Horror Movies Ever, EMPIRE special collector’s edition.* London: Network Ltd, σς. 32-33.

Mitchell, D. (2003) *The Right to the City: Social Justice and the fight for Public Space.* New York: Guilford Press.

Morris, M. (1995) ‘Things to Do with Shoping’, στο S. During (ed.) *The Cultural Studies Reader.* London: Routledge, σς. 391-405.

Muynck, B. d. (2004) ‘The Prosthetic Paradox’, στο *Fear and Space: The View of young designers in the Netherlands.* Rotterdam: NAi Press.

Μωραΐτης, Κ. (2006) ‘Από το αστικό «πέρασμα» στον αστικό αποκλεισμό: συγκρίνοντας τη στοά με την εμπορική «νησίδα»’, *Αρχιτέκτονες,* Β(52), σς. 54-56.

Πορτάλιου, Ε. (2005) ‘Το Δικαίωμα στην Πόλη και η Κατοικία’, *Δίμων της Οικολογίας*, (50).

Rifkin, J. (2000) *Η Εποχή της Πρόσβασης*, μτφ. Α. Αλαβάνου. Αθήνα: Λιβάνης.

Ross, A. (2000) *The Celebration Chronicles. Life, Liberty and the Pursuit of Property Value in Disney’s New Town.* New York: Ballantine Books.

Russell, J. (2005) *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema.* Michigan: FAB.

Smith, A. (2000) ‘Dawn of the Dead’, στο *The Greatest Horror Movies Ever, EMPIRE special collector’s edition.* London: Network Ltd, σς. 34-35.

Stam, R. (2006) *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, μτφ. Κ. Κακλαμάνη. Αθήνα: Πατάκης.

Σταυρακάκης, Γ. (1999) *Ο Λακάν και το Πολιτικό.* Αθήνα: Ψυχογιός.

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

Tschumi, B. (1996) *Architecture and Disjunction.* Cambridge Massachusetts: The MIT Press.

Veltcheva, M. (2006) ‘Paris, Berlin, Rome. L’interiorisation de l’ exterieur’, *Urbanisme,* (346), σς. 54-55.

Vidler, A. (1994) *The Architectural Uncanny.* Cambridge: The MIT Press.

Vidler, A. (2000) *Warped Soace: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture.* Cambridge: MIT Press.

Voothuis, J. (2004) ‘The Enlighten Wilderness: Tweaking Urban Space’, στο M. V. a. V. P. Theo Hauben (ed.) *Fear and Space: The View of Young Designers in the Netherlands.* Rotterdam: NAi Press.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

The Night Of The Living Dead (Η Νύχτα Των Ζωντανών Νεκρών), 1968, Σκηνοθεσία: George A. Romero, Σενάριο: George A. Romero, John A. Russo, Η.Π.Α., 96’, Ασπρόμαυρο

The Dawn of the Dead (Το Ξύπνημα Των Νεκρών), 1979, Σκηνοθεσία: George A. Romero, Σενάριο: George A. Romero, Η.Π.Α/Ιταλία., 126’, Έγχρωμο

The Day of the Dead (Η Μέρα Των Νεκρών), 1985, Σκηνοθεσία: George A. Romero, Σενάριο: George A. Romero, Η.Π.Α., 106’, Έγχρωμο

The Land of the Dead (Η Γη Των Νεκρών), 2005, Σκηνοθεσία: George A. Romero, Σενάριο: George A. Romero, Η.Π.Α/Γαλλία/Καναδάς., 97’, Έγχρωμο

The Diary of the Dead (Το Ημερολόγιο Των Νεκρών), 2008, Σκηνοθεσία: George A. Romero, Σενάριο: George A. Romero, Η.Π.Α., 95’, Έγχρωμο

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Με αυτό το χαρακτηρισμό (Series of the Dead) είναι γνωστή η σειρά των ταινιών του George A. Romero: Η *Νύχτα των Ζωντανών Νεκρών* [Night of The Living Dead, 1968], *Το Ξύπνημα των Νεκρών* [Dawn of the Dead, 1979], *Η Μέρα των Νεκρών* [Day of the Dead, 1985], *Η Γη των Νεκρών* [Land of the Dead, 2004], *Το Ημερολόγιο των Νεκρών* [The Diary of the Dead, 2008],*Η επιβίωση των Νεκρών* [Survival of the Dead, 2009].

2. Η παρούσα εργασία ολοκληρώθηκε πριν την κυκλοφορία της τελευταίας ταινίας στις αίθουσες.

3. «Υπήρχε κάποτε ένα μέρος όπου όλοι οι γείτονες αντάλλασαν χαιρετισμούς στην ησυχία του καλοκαιρινού σούρουπου. Όπου τα παιδιά κυνηγούσαν πυγολαμπίδες. Και όπου τα λικνίσματα στις μπροστινές βεράντες προσέφεραν εύκολη φυγή από τις έγνοιες της ημέρας. Όπου ο κινηματογράφος έπαιζε κινούμενα σχέδια το Σάββατο. Όπου το μπακάλικο σου έφερνε τα πράγματα στο σπίτι. Ένα μέρος που πάντα υπήρχε εκείνος ο δάσκαλος που πάντα ήξερε ότι είχατε εκείνο το μοναδικό κάτι. Το θυμάστε εκείνο το μέρος: ίσως από την παιδική σας ηλικία. Ή απλά από διηγήσεις. Είχε τη δική του μαγεία. Εκείνη την ξεχωριστή μαγεία μιας αμερικανικής οικογενειακής πόλης. Εάν κτίσετε ένα σπίτι στη Celebration κτίζεται κάτι περισσότερο από ένα σπίτι σε ένα οικόπεδο· κτίζετε μία κοινότητα», Διαφημιστικό φυλλάδιο για τη Celebration City (Rifkin, 2000: 217).

4. *Night of the Living Dead* [1990], Dawn of the Dead [2004] και Day of the Dead [2008].

ΤΟ ΔΥΝΗΤΙΚΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ, ΜΙΑ ΝΟΗΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ.

Μόρας Αντώνιος
Αρχιτέκτων Μηχανικός
ΜΔΕ Ε.Μ.Π., Υ/Δ Α.Π.Θ.
antonios.moras@gmail.com

επιβλέπων: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος
σύμβουλοι: Ελένη Καλαφάτη, Αθηνά Σταυρίδου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Πίσω από το παρόν άρθρο κρύβεται ο προβληματισμός μου σχετικά με την έννοια του θραύσματος. Ειδικότερα πώς αυτό το οποίο αντιλαμβανόμαστε ως θραύσμα μπορεί να αποτελέσει αφορμή για ένα διάλογο ο οποίος θα αποτελούσε μία εκκίνηση για την αναδιαπραγμάτευση της κυριαρχίας του όλου σε αυτό. Η αμφισβήτηση της κυριαρχίας του όλου δεν σημαίνει άρνηση της ύπαρξής του δεν επιθυμώ να δημιουργήσω μία παράλληλη κοσμοθεωρία, αλλά αντίθετα να εντοπίσω στρατηγικές οι οποίες θα επέτρεπαν τη διάνοιξή του στο θραύσμα χωρίς την τήρηση της ιεραρχίας που ορίζει την υπαγωγή του μερικού στο όλο. Αυτό που επιχειρείται με αυτή τη λογική είναι η αμφισβήτηση της κυριαρχίας της σύνθεσης στη σχεδιαστική διαδικασία.

Η συνθετική διαδικασία στο μοντερνισμό στηρίζεται φορμαλιστικά είτε στη θραυσματική οργάνωση ασύνδετων τμημάτων ή στην οργανωτική μετατόπιση συνδεόμενων τμημάτων. Έτσι οδηγήθηκα στη διερεύνηση της έννοιας του όλου και του θραύσματος υπό το πρίσμα της δυτικής μεταφυσικής. Τα αρχικά συμπεράσματα ωθούσαν σε έναν τρόπο αντίληψης του όλου πέραν της εικόνας και στον ορισμό των απαραίτητων οντολογικών συνθηκών ενός αρχιτεκτονικού αντικειμένου, το οποίο δύναται να εμπλακεί σε διαδικασίες που ξεδιπλώνονται σε πραγματικό χρόνο. Τότε ακυρώνονται οι σχέσεις αναπαράστασης-κριτικής καθώς και οι συνέπειές τους στον τρόπο αντίληψης του χρόνου ως μετρικού οργάνου απόλυτα υπαγόμενου στο χώρο.

Στη διερεύνηση χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία από τη θεωρία συστημάτων και εισήχθηκε η σύλληψη του πεδίου ως μέσο για την κατανόηση των αναδυόμενων συνθηκών στα παραδείγματα της αρχιτεκτονικής της αποδόμησης και του non-standard.

Συμπερασματικά, προτείνεται μία νοητική κατασκευή, αυτή του δυνητικοποιημένου αρχιτεκτονικού αντικειμένου και των προϋποθέσεών του: υβριδικός σειριακός γενετικός αλγόριθμος και έμμεση εσωτερικότητα, ως περιγραφικό σχήμα των απαραίτητων και αναγκαίων συνθηκών για τη δυνάμει ενσωμάτωση του θραυσματικού αντικειμένου σε ένα διαρκώς αόριστα μεταβαλλόμενο συγκείμενο, το οποίο και δύναται τόσο να συνδιαμορφώνει όσο και να συνδιαμορφώνεται από το συγκείμενό του.

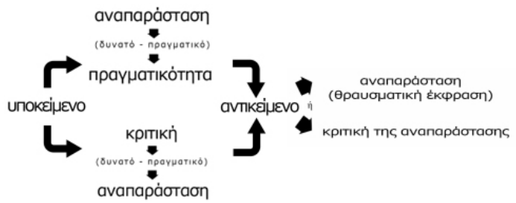
ABSTRACT

This paper focuses on the ontological conditions necessary for the constitution of an architectural object that can involve in procedures that unfold in real time. It examines the changes inflicted by the constitution of the virtual object in opposition to the relations of representation-critique (western metaphysics) and the consequences in the understanding of time, the relation of the fragment to a totality and the dipoles produced by this correlation. Elements from the theory of systems (informational, biological) and the function of force-fields are used as mediums in understanding the emerging conditions, resulting in the importance of the examination of systems in conditions of crisis and the necessity of their incorporation as catalysts in the re-radicalization of the concept of the object.

I tested this approach on relations between object – subject concept in modern architecture and conclusively the notion of the field is introduced as a medium for the understanding of the emerging conditions in the paradigms of current theories of architecture and especially deconstructivism and non-standard architectures. Finally, it is proposed a mental construction, that of the virtualized architectural object and its presuppositions: the hybrid serial genetic algorithm and oblique interiority as a scheme that describes the necessary conditions for the embodiment of the fragmented object in a constantly evolving context that it informs and that can be informed by it.

1. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΣΤΗ ΔΥΤΙΚΗ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ.
1.1 ΣΧΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ.

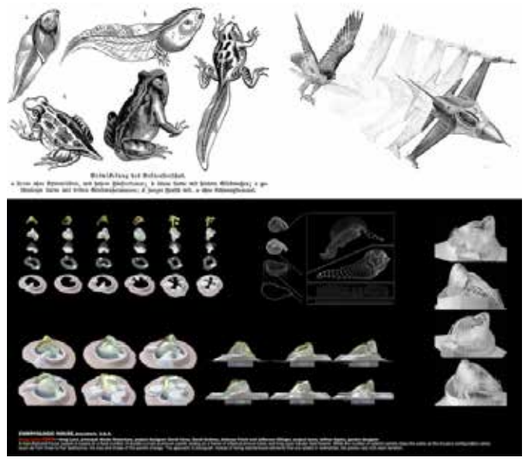
Η δυτική μεταφυσική στηρίζεται στη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου στην οποία παρεμβάλλονται εσωτερικά τα ζεύγη αναπαράστασης-πραγματικότητας και κριτικής-αναπαράστασης. Η αναπαράσταση αποτελεί μερική-ατελή έκφραση του πραγματικού και η κριτική αποτελεί μία τροπικότητα της αναπαράστασης. Στα προηγούμενα ζεύγη η σχέση πιθανού-πραγματικού αναδύεται εσωτερικά καθιστώντας την αναπαράσταση μερική έκφραση της πραγματικότητας και την κριτική δυνατότητα της αναπαράστασης.



Η πιθανότητα-δυνατότητα βρίσκεται σε αντίθεση με την πραγματικότητα, μη διαθέτοντας καμία εσωτερική πραγματικότητα καθώς αναδύεται θραυσματικά σαν κριτική ή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Το πιθανό εκφράζει μία προ-υπάρχουσα εικόνα που έλκεται από το πραγματικό. Έτσι, αν και το δυνατό-πιθανό αποτελεί μία φασματική οντότητα (Ντεριντά και Στιγκλέρ, 1998), λόγω της έλξης του στο πραγματικό, εμφανίζεται ως αληθές και πιστό αντίγραφο του αληθινού. Για να μπορεί να συμβεί αυτή η έλξη, είναι απαραίτητη η λειτουργία του περιορισμού που διυλίζει το σύνολο των πιθανοτήτων-δυνατοτήτων του πραγματικού. Αν και όλα μπορούν να υπάρξουν ως δυνατότητα του πραγματικού, δεν μπορούν όλα να πραγματοποιηθούν, διότι τότε:

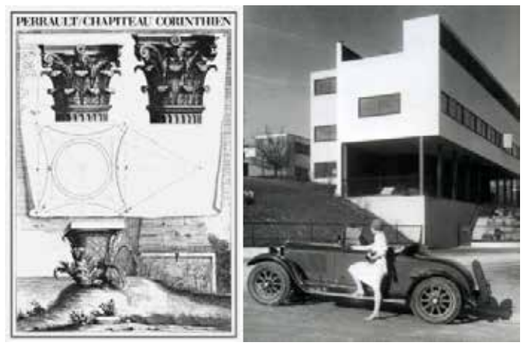
> *ο κόσμος θα κορεζόταν σε μία μεγαλόφωνη στιγμή και ο ιστορικός χρόνος θα εξαφανιζόταν-εκμηδενιζόταν εξ ολοκλήρου. Κάθε τι δε θα συνέβαινε απλά με τη μία αλλά θα είχε πράγματι ήδη συμβεί.* (Kwinter, 2002: 7)

Η πραγματικότητα, κατά τη δυτική μεταφυσική, καθίσταται μια εικόνα της δυνατότητας που επαναλαμβάνεται και ο κόσμος μια αμετάβλητη αποθήκη εικόνων που υπάρχουν από αμνημονεύτου χρόνου. Εικόνες μίας προδιαγεγραμμένης φαινομενικής μετάβαση του χρόνου που αποκλείει οποιαδήποτε ρήξη, θα αμφισβητούσε τη λογική της συνέχειας και του εγγενούς σκοπού. Η φαινομενική αυτή κίνηση είναι δυνατή όσο είναι δυνατός ο προσδιορισμός ενός επιτελικού χρόνου, με τα χαρακτηριστικά μίας κλειστής διάρκειας, ο οποίος έχει τη μορφή ενός διαστήματος μεταξύ δύο διακριτών χρονικών σημείων, τα οποία και επιτρέπουν την απόδοση κάθε γεγονότος στα πλαίσια της διαδοχής. Κάθε ενδιάμεσο χρονικό σημείο εκλογικεύει την ομαλή μετάβαση. Η μεταβολή και η μεταμόρφωση στην αρχιτεκτονική αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της κλειστής διάρκειας, καθώς εικονογραφούν έναν προδιαγεγραμμένο, επιτελικό χρόνο, όπως για παράδειγμα στο Embryological House του Greg Lynn όπου ενώ το αντικείμενο παράγεται εν μέσω κίνησης, μέσω του animation, η τελική μορφή είναι προεγγεγραμμένη στο script της τροποποίησης του blob. Η προεγγραφή καθιστά δυνατή την επανάληψη της διαδικασίας και την αναπαραγωγή του τελικού άχρονου αποτελέσματος.



Παραδείγματα επιτελικής διάρκειας, γυρίνος - βάτραχος, γεράκι - αεροπλάνο, Greg Lynn – Embryological House [1997-2001]

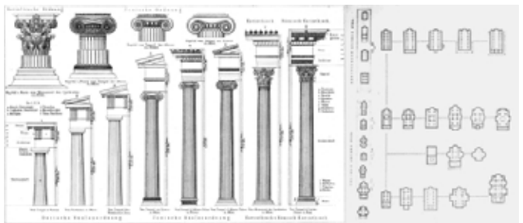
Κάθε αντικείμενο ως άχρονη ολότητα θεωρείται τέλειο, ως εικόνα μίας ιδέας, ένα απόλυτα οργανωμένο σύνολο το οποίο επιτελεί μία συγκεκριμένη και αυστηρή λειτουργία. Οι σχέσεις μεταξύ των μερών του είναι σταθερές, μετρήσιμες και υπακούν σε κάποιο αισθητικό κανόνα. Η έλξη αντικειμένου-ιδέας, αντικειμένου-όλου καθιστά τους κανόνες που διέπουν το αντικείμενο εγγενείς της τάξης του όλου και υπαγόμενους σε ένα εξωτερικό, μοναδικό σημείο εποπτείας. Οι επιπτώσεις της ύπαρξης ενός μοναδικού σημείου εποπτείας στην αρχιτεκτονική, μπορεί να συνοψιστεί σε αυτό που αποκαλούμε τυπολογία. Η τυπολογία αναφέρεται στην ενσωμάτωση ενός τύπου είτε ως είναι (λειτουργία αναπαράστασης) είτε ως μία σταθερά η οποία δύναται να τροποποιηθεί, να ερμηνευθεί εκ νέου (κριτική). Η επικρατούσα παράδοση θεωρείται ως δεδομένο το οποίο δεν αμφισβητείται, ως φορέας κοινωνικοπολιτικών αρχών και μεταφυσικού νοήματος. Το σχήμα που διέπει την παράδοση είναι η αναπαράσταση από την οποία αντλεί την έλξη στο ιδεατό (μεγάλες αφηγήσεις, λόγος) ως αρχή επικύρωσης (Freigang και Kremeir, 2006).



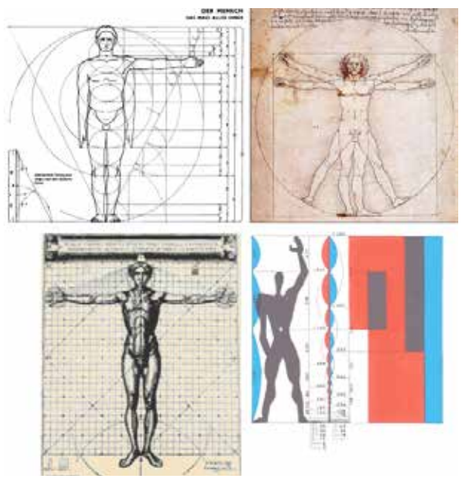
Claude Perrault – κορινθιακό κιονόκρανο [1684]. Le Corbusier – Weissenhoffsiedlung [1927].

Η επίκληση των τύπων και η κριτική τροποποίησή τους δρα προσαρμοστικά στα διαφορετικά κοινωνικά δεδομένα. Αυτή η μάταιη επανάληψη δεν διαφέρει από αυτή της γέννησης των τύπων, το σημείο σύλληψης της έννοιας της ιστορίας και του δημιουργού της, της ιστορίας της αρχιτεκτονικής και του αρχιτέκτονα. Η επανάληψη του τύπου εγγράφει καθετί νέο στο σχήμα συνέχειας του λόγου. Ο λόγος ως τύπος εσωτερικεύεται της αρχιτεκτονικής ως ιστορικός φορμαλισμός, ως εμμονή που επαναλαμβάνεται στη συνέχεια και διαδοχή ιστορικών/αρχιτεκτονικών γεγονότων/τύ-

πων. Μία πραγματικότητα η οποία επαναλαμβάνεται και πραγματώνεται ως απρόσβλητη στο χρόνο εικόνα της επιβλέπουσας/ελέγχουσας εξωτερικότητας.



Απεικονίσεις εξέλιξης τύπων.



Da Vinci – Vitruvian Man [περ. 1490], Cezariano - Homo ad Quadratum [15ος αιώνας], Le Corbusier – Modulor [1945], μετρικές σχέσεις στον Neufert [20ος αιώνας].

Κάθε αλλαγή, μετασχηματισμός, μεταμόρφωση, παραμόρφωση ή καταστροφή η οποία δεν εμφανίζεται ως κριτική είναι διαβρωτική, καθώς διαφοροποιεί το αντικείμενο από την αρχική του, αποδόσιμη σε ένα αρχιτέκτονα-δημιουργό, κατάσταση. Η αρχιτεκτονική είναι εικόνα του αρχιτέκτονα. Η κριτική ελέγχει την επάρκεια της αρχιτεκτονικής ως εικόνας σε σχέση τον εξουσιοδοτημένο φορέα άσκησής της. Η κριτική ορίζει κατά πόσο ένα αντικείμενο μπορεί να αποκαλείται αρχιτεκτονικό. Με αυτή τη λογική, η κριτική αποτελεί και τον κύριο εκφραστή και διαχειριστή της ιστορίας της αρχιτεκτονικής μιας συγκεκριμένης περιόδου, καθώς υιοθετεί επαινώντας, κανονικοποιεί ή αποβάλλει κάθε τι που θα μπορούσε ως αντικείμενο να είναι αρχιτεκτονικό.

Η κριτική λειτουργία, κατά συνέπεια, επιβεβαιώνει πάντα το συγκείμενο από το οποίο προέρχεται και στο οποίο πάντα αναφέρεται καθώς αποτελεί εσωτερικότητα και ατελή επανάληψή του, ενώ επιβεβαιώνει και την κυριαρχία του θεσμού στο αντικείμενο, καθώς διαπραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίο αυτό οφείλει να γίνεται αντιληπτό. Το συγκείμενο της κριτικής αναπαράγεται ταυτολογικά στα αντικείμενα που υιοθετεί. Παραφράζοντας την Rosalind Krauss (2000: 150), μόνο όταν η αρχιτεκτονική αντικαθίσταται από την τελευταία της μετενσάρκωση μπορεί μία αληθινή αισθητική να αναδυθεί από την αρχιτεκτονική που έχει ήδη ξεπεραστεί. Όπως η αναπαράσταση είναι ένας επιστρέφων νεκρός [revenant] (Ντεριντά και Στιγκλέρ, 1998), έτσι και η κριτική αποτελεί το λόγο όχι του νεκρού, αλλά του φαντάσματος αυτού, του τύπου

2.2 Η ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ ΩΣ ΑΦΑΙΡΕΣΗ.

Ο χρόνος, με λογική του οργάνου μέτρησης, αποτελεί μία αφαίρεση που παραπέμπει στο καρτεσιανό μοντέλο περιγραφής. Οι συντεταγμένες αποτελούν τη γεωγραφία του. Ο χρόνος χωρικοποιείται ως τελικότητα κάθε φαινομένου. Τα αντικείμενα δεν διαθέτουν δυνατότητες αυτοπραγμάτωσης, καθώς μπορούν να τροποποιηθούν μόνο μέσω μίας εξωτερικής δύναμης. Η τροποποίηση του αντικειμένου υπακούει σε κανόνες και νόμους με αποτέλεσμα να αποκλείεται οτιδήποτε δεν περιγράφεται από αυτούς. Ο χρόνος με τη σειρά του, υποτάσσεται στους ίδιους κανόνες και νόμους οργανοποιούμενος. Ενυπάρχει ως διάσταση εξαρτημένη που δεν διαθέτει δική της εσωτερικότητα ή περιεχόμενο που να μπορεί να επιδράσει στο αντικείμενο.

Κάθε αντικείμενο ορίζεται από τις συντεταγμένες του, σε εξάρτηση δηλαδή από το κανονικοποιημένο περιβάλλον του, από έναν παρατηρητή ο οποίος και ορίζει εκ των προτέρων τη συμπεριφορά του αντικειμένου μέσω των κανόνων τους οποίους καλείται να επαληθεύσει. Τα όριά του υπακούν σε μία προκαθορισμένη σχέση μερών όλου. Ο χρόνος γίνεται υπερβατικός ως Κρόνος, ο οποίος γεννά το χρόνο και τον κανονικοποιεί χωρίζοντάς τον σε σταθερά χρονικά διαστήματα συντεταγμένα των ουράνιων σωμάτων. Το περιβάλλον που πλαισιώνει το αντικείμενο είναι επίσης πλήρως καθυποταγμένο στη βούληση και τον κανόνα. Το περιβάλλον έχει με τη σειρά του αντικειμενικοποιηθεί.

Η πρώτη κίνηση για την αντίληψη του αντικειμένου έξω από το σχήμα της δυτικής μεταφυσικής είναι και μία κίνηση διάνοιξης του αντικειμένου με τρόπο που



Ο χρόνος ως Κρόνος (Caravaggio), Toth, Xiuhtecuhtl, Janus (Ιανός) και Zervan.

να είναι αδύνατο να γίνει αντιληπτό πλήρως από ένα εξωτερικό σημείο ελέγχου-εποπτείας. Αυτό το σημείο εποπτείας επικυρώνει τους ιστορικούς χρόνους ως υπερβατικούς. Οφείλουμε να διατυπώσουμε μία νέα υπόθεση αντίληψης του χρόνου ως μετα-ιστορικής εσωτερικότητας του αντικειμένου (Vidler, 2000). Σε αντίθεση με τη χωρικοποίηση του χρόνου, χρειαζόμαστε ένα χρονικοποιημένο χώρο (Spiller, 2006). Ένα χώρο ο οποίος να γίνεται αντιληπτός ως το πεδίο εκείνο στο οποίο ξεδιπλώνονται γεγονότα και δράσεις. Άλλωστε σε τι χρειαζόμαστε ένα χώρο στον οποίο δεν συμβαίνει τίποτα;

3. Η ΔΙΑΝΟΙΞΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

Το εγχείρημα της διάνοιξης της έννοιας του αντικειμένου προϋποθέτει μία γραμμή σκέψης, η οποία παρακάμπτει τα δίπολα αναπαράστασης-πραγματικότητας και κριτικής-αναπαράστασης. Αντί του να απαντάμε διαρκώς στο ερώτημα, τι είναι το αρχιτεκτονικό αντικείμενο, ξαναγράφοντας συνεχώς ομοιότροπα την ιστορία του, θα έπρεπε να εστιάσουμε στις διαδράσεις, ως χωροχρονικές εκφάνσεις, στις οποίες το

αντικείμενο ακόμη και τα μέρη του εμπλέκονται. Αντί του τα διαπραγματευόμαστε ένα πάγιο αντικείμενο, αντιμετωπίζουμε τον κόσμο ως ένα διανοιγμένο σώμα σχέσεων ή ως ένα πεδίο δυνάμεων.

3.1 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΘΗΚΗΣ ΠΕΔΙΟΥ

Σύμφωνα με τον Stan Allen, ένα πεδίο χαρακτηρίζεται από τους οριστικούς κανόνες που το διέπουν, το χώρο στον οποίο οι κανόνες διασύνδεσης εφαρμόζονται και από μία ομάδα αντικειμένων η οποία δύναται να διασυνδεθεί (Allen, 2003). Το πεδίο δεν χαρακτηρίζεται από τις διαστάσεις του, καθώς αυτές είναι ασαφείς και εξαρτώνται από το μέγεθος της διασυνδεόμενης ομάδας, κατά συνέπεια οι συνθήκες πεδίων είναι φαινόμενα που διαμορφώνονται από τη βάση και που ορίζονται όχι από ιεραρχικά γεωμετρικά σχήματα αλλά από πολύπλοκους τοπικούς δεσμούς. Καθώς τα πεδία συγκροτούνται με βάση τη διασύνδεση, ανακύπτει η προϋπόθεση και αυξημένη σημασία της συμμετοχής των στοιχείων για την εμφάνιση του πεδίου χωρίς να υπάρχει περιορισμός όσον αφορά τη συγκρότηση. Η κατάσταση αυτή περιγράφεται από τον Sanford Kwinter (2002) με τη βοηθητική χρήση των όρων micro και macro αρχιτεκτονικές. Ο όρος micro αναφέρεται σε εκείνους τους αρχιτεκτονικούς συσχετισμούς οι οποίοι περικλείουν, ενώ ο όρος macro αναφέρεται σε εκείνους τους συσχετισμούς οι οποίοι περικλείονται. Οι micro και macro αρχιτεκτονικές είναι διαφοροποιήσιμες ως πεδία δυνάμεων και δύναται να συγκροτούνται και να ανασυγκροτούνται σε διαφορετικούς σχηματισμούς, πεδία-υποπεδία. Τα πεδία δυνάμεων διαφοροποιούνται με βάση την ενέργεια ή το ποσό πληροφορίας που κυκλοφορεί διαμέσου αυτών. Με βάση το ποσό πληροφορίας, δυνάμεις ενεργοποιούνται ή απενεργοποιούνται ρυθμίζοντας τη δυναμική του συστήματος, δημιουργώντας βρόγχους ανατροφοδότησης.

Αυτός ο τρόπος αντίληψης του πεδίου δύναται να περιγράψει μη-γραμμικά, κλειστά συστήματα, στα οποία δεν εμφανίζονται ασυνέχειες, διότι οι κανόνες που τα διέπουν δεν είναι τροποποιήσιμοι. Οι συνθήκες πεδίων μπορούν να επαναλαμβάνονται ανεξαρτήτως συγκειμένου. Σε αυτή την περίπτωση πώς εμφανίζεται η ασυνέχεια και κατ' επέκταση πώς γίνεται να διανοιχθεί ένα πεδίο σε αυτή;

3.2 Η ΔΙΑΝΟΙΞΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΣΥΝΘΗΚΗΣ ΠΕΔΙΟΥ

Η διάνοιξη της έννοιας ως πρόβλημα αφορά στο εύρος-κλίμακα διαδράσεων που είναι ασυνεχείς εντός του πεδίου. Η διάνοιξη του πεδίου είναι ταυτόσημη με τη διάνοιξη των δράσεων που μπορούν να ενσωματωθούν και που δεν είναι εγγενείς στη σύλληψή του, διαφορετικά, το πεδίο εγγράφεται στις σχέσεις ομοιότητας. Η προσοχή μας μεταφέρεται στη συνθήκη της αλλαγής των τρόπων, κανόνων διάδρασης, οι οποίοι συνδέονται με τις ασυνέχειες που εμφανίζονται στο πεδίο ή με μία εξωτερικότητα. Οι ασυνέχειες αναδύονται εντός ενός πεδίου εν μέσω μίας εντατικής, ή κρίσιμης, ή οριακής κατάστασης. Η ασυνέχεια αποτελεί ένα θραύσμα του πεδίου και αναδύεται είτε ως μετάλλαξη των συσχετισμών του πεδίου (ως σφάλμα) είτε ως μεταμόρφωση συσχετισμών οι οποίοι είναι φαινομενικά ασύμβατοι (εξωτερικότητα). Το θραύσμα εμφανίζεται είτε ως υβρίδιο (εξωτερικότητα) είτε ως μετάσταση (σφάλμα). Συμπερασματικά, η ασυνέχεια

νοείται ως εγγενής τροπικότητα του διανοιγμένου πεδίου.

Η ασυνέχεια, είτε ως παύση της διάδρασης είτε ως θραύσμα του πεδίου, είναι μία συνθήκη εξαίρεσης στη συστημική λειτουργία. Έτσι, είτε μπορεί να προβλέπεται και ως τέτοια και να εφαρμόζονται διαφορετικοί κανόνες στα υποπεδία (λογική διάζευξης, ή το α ή το β) είτε η εξαίρεση αποτελεί ένα 'άλλο' του κανόνα, μία αλλότητα σε αντιπαραβολή προς την ολότητα, κάτι που δεν μπορούμε να φανταστούμε, το οποίο αποτελεί ωστόσο δυνητική κατάσταση του πεδίου πέραν του ειδητικού. Σύζευξη αντί διάζευξης, «παραγωγική σύνθεση, στην παραγωγή της παραγωγής» (Ντελέζ και Γκουαταρί, 1981: 13), μία συνθετική μορφή τύπου, «και … και ύστερα» η οποία εικάζει διαρκώς, στις επιθυμητικές μηχανές.

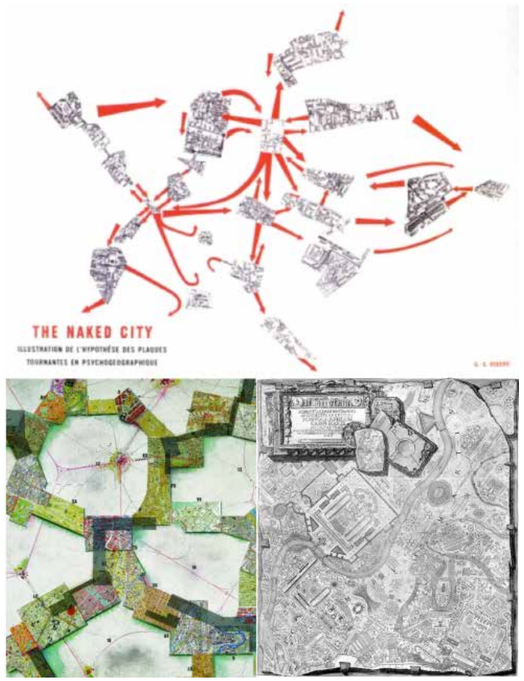
Στο βιβλίο του doctor Faustroll για την επιστήμη της παταφυσικής, την επιστήμη της σφαίρας πέραν της μεταφυσικής, ο Alfred Jarry (1965: 5) γράφει γι' αυτήν:

> *…θα μελετά τους νόμους που κυβερνούν τις εξαιρέσεις και θα ερμηνεύει το σύμπαν συμπληρωματικά σε αυτό, ή λιγότερο φιλόδοξα, θα περιγράφει ένα σύμπαν το οποίο μπορεί να δει κανείς (ίσως και να οφείλει να δει) αντί του παραδοσιακού, διότι οι νόμοι που ανακαλύπτονται στο παραδοσιακό σύμπαν είναι αλληλοσχετιζόμενες εξαιρέσεις, αν και συχνές, ή σε κάθε περίπτωση τυχαία γεγονότα τα οποία δεν διαθέτουν καν το πλεονέκτημα της μοναδικότητας.*

Ο Jarry επιχειρεί να ξεπεράσει τα όρια με τα οποία έρχεται αντιμέτωπος στη γραφή, να εφεύρει κανόνες που να μπορούν να εφαρμόσουν στη συγγραφή, κανόνες παιγνιώδεις, οι οποίοι να μπορούν να προωθήσουν μία εναλλακτική κατανόηση της συγγραφής πέραν του νοήματος. Η τεχνική του cut-up, που εφαρμόζει ο William S. Burroghs για πρώτη φορά στο the soft machine, κινείται στην ίδια κατεύθυνση. Το κείμενο ηχογραφείται και αποκτά την τελική του μορφή αφού το επεξεργαστεί κανείς με κάθε τρόπο παρέμβασης στην κασέτα που το αναπαράγει, πατώντας τα διάφορα κουμπιά του μαγνητοφώνου, κόβοντας και κολλώντας ξανά κατά βούληση την ταινία. Αυτό που προκύπτει είναι ποικίλες επαναλήψεις, ένα αποδιαρθρωμένο συντακτικό και ένα ασυνεχές κείμενο ελεύθερο σε ερμηνεία (Μπαμπασάκης, 1998). Τέτοια αποδιάρθρωση υπάρχει και στους ψυχογεωγραφικούς χάρτες των καταστασιακών, όπως στο naked city. Μία τυχαία περιπλάνηση αναμορφώνει το σκηνικό της πόλης μέσω μίας «…παιγνιώδους εποικοδομητικής συμπεριφοράς,» που συνδυάζει «…το τυχαίο με τον προγραμματισμό» (Sadler, 1999). Η απεικόνιση είναι θραύσμα της διαδικασίας αναγνώρισης, της περιπλάνησης και το πρότυπο για το σχεδιαζόμενο αντικείμενο στον Nieuwenhuys, πρότυπο το οποίο αναφέρεται σε ένα φαντασιακό που είχε ήδη υποδείξει και ο Piranesi, απεικονίζοντας την Ρώμη όχι με όρους του πώς είναι, αλλά υιοθετώντας τις μεθόδους της χαρτογραφίας με σκοπό να ανασυνθέσει τοπόσημα και χωρόσημα με αμιγώς συνθετικό και φορμαλιστικό τρόπο.

Αναφερόμαστε πια σε έναν άλλο τρόπο σκέψης, μία άλλη διαδικασία προσέγγισης η οποία είναι ανοιχτή όχι στο άγνωστο ή στο ξένο, αλλά στην αλλαγή, τη μετάλλαξη, την τροποποίηση, σε βαθμό που το πεδίο

ως προς το αντικείμενο και αντίστροφα, να μπορούν να γίνουν αντιληπτά δυναμικά. Πώς μπορεί όμως η ασυνέχεια να ενσωματωθεί, τι μπορεί να κάνει και τι μπορούμε να κάνουμε εμείς με αυτή;



Guy Debord, Asger Jorn - Naked city [1957], Constant Nieuwenhuys – Symbolic representation of the New Babylon [1969], Giovanni Battista Piranesi - Iconographia Campi Martii [1762].

3.3 ΕΠΑΝΕΞΕΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΡΙΖΟΣΠΑΣΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΩΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ. Η ΔΙΑΔΡΑΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΔΥΝΗΤΙΚΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ

Στο σχήμα όπου μία δύναμη επιδρά σε ένα αντικείμενο, η χρονικότητα της μεταμόρφωσης είναι ο χρόνος κατά τη διάρκεια του οποίου η δύναμη επιδρά και κατά αυτό τον τρόπο αποτελεί εξωτερικότητα αυτού. Ο χρόνος ενός πεδίου διαδράσεων είναι ένα πεδίο χρονικοτήτων. Ο χρόνος ως εσωτερικότητα ενός πεδίου εμφανίζεται με διαφορετικές ποιότητες, καθώς συγκροτεί τη συνεκτική δομή και απαραίτητη οντολογική συνθήκη του πεδίου, χάρη στην ταύτιση χρόνου-διάδρασης. Ο τρόπος με τον οποίο ένα σύστημα εξελίσσεται είναι ο τρόπος με τον οποίο ο χρόνος εξελίσσεται, ο ίδιος τρόπος με τον οποίο διαδρούν οι συσχετισμοί-μορφώματα. Αντί ενός επιβαλλόμενου χρόνου με τη μορφή της κανονικότητας, ο χρόνος γίνεται αντιληπτός ως μία διαδικασία του γίγνεσθαι το άλλο (Rajchman, 2000). Ο χρόνος είναι μία επενέργεια [affect] και όχι μία δύναμη [effect]. Είναι εντατικός και όχι εκτεταμένος (DeLanda, 2008). Ο χρόνος χάνει τη μετρική λογική της εξωτερικότητας και τη χωρικοποίηση που του είχε επιβάλει η μεταφυσική, συν-διαμορφώνει και συν-διαμορφώνεται ως μία ζωντανή παράμετρος την οποία αντιλαμβανόμαστε δια ζώσης, χωρίς τη βοήθεια κανενός οργάνου.

Ο χρόνος ως δύναμη, επηρεάζει το αντικείμενο συγκροτώντας το ως μία οντότητα η οποία *'είναι'* και σαν αποτέλεσμα φέρει μία ταυτότητα. Κάθε αλλαγή επηρεάζει την εγγραφή του αντικείμενο στο περιβάλλον του, στην ολότητά του. Το αντικείμενο χωρικοποιείται μέσα από τις αλλαγές που του επιφέρονται. Ο χρόνος κανονικοποιείται καθώς το αντικείμενο χάνει την εσωτερικότητά του επειδή οι μόνες δυνατές κινήσεις-δράσεις είναι είτε από το περιβάλλον στο αντικείμενο είτε από το αντικείμενο στο περιβάλλον του. Εντός αυτών των κινήσεων-δράσεων το σχήμα της δυτικής μεταφυσικής αποκαθίσταται. Για την ανάδυση του χρόνου ως επενέργεια απαιτείται η συγκρότηση του αντικειμένου ως συστήματος-πεδίου, το οποίο περικλείεται και από άλλα συστήματα-σώματα τα οποία οντολογικά μπορούν να επηρεαστούν και να διαδράσουν αμφισβητώντας τόσο την ταυτότητα όσο και την υλικότητα τους. Έτσι, ένας ορισμός του μέλλοντος είναι δυνατός, ως αυτό που μπορεί να έρθει και να επηρεάσει το σύστημα. Το μέλλον είναι ένα σύστημα το οποίο συγκροτείται ως ένα ανοιχτό σώμα, ανοιχτό στη λογική των γεγονότων τα οποία συνέβησαν ή μπορεί να συμβούν. Τα πεδία είναι ριγμένα στην επενέργεια του χρόνου ως αληθινή διάρκεια, «…η διάρκεια είναι αυτό που διαφέρει από τον εαυτό του. Η ύλη από την άλλη πλευρά είναι αυτό που δεν διαφέρει από τον εαυτό του, είναι αυτό που επαναλαμβάνει τον εαυτό του» (Deleuze, 2002: 37).

Η διαφοροποίηση ωστόσο δεν θα πρέπει να γίνεται αντιληπτή ως διάδραση. Σε αυτή την περίπτωση, ο εξελικτικός χρόνος θα θεωρούνταν ως διάδραση μόνο και μόνο εξαιτίας της εμφάνισής του. Ο χρόνος θα πρέπει να εμφανίζεται ως άλλος προς τον εαυτό του, ως αληθινή διάρκεια σε αντιπαραβολή με την επιτελική διάρκεια. Μία συνθήκη ταυτόχρονης εμφάνισης και εξαφάνισης (Baudrillard και Nouvel, 2002).

Αντί του πιθανού-πραγματικού δίπολου, η σχέση ενεργού-δυνητικού προτείνεται για κάθε σχηματισμό. Το ενεργό είναι αυτό το οποίο ενεργοποιεί το δυνητικό με τρόπο που κάτι μένει μη-ενεργοποιημένο. Για τον Bergson, το δυνητικό είναι μία δύναμη που προέρχεται από το παρελθόν, η οποία μένει μαζί μας στο παρόν, μέχρι να ενεργοποιηθεί. Δεν είναι κάτι το οποίο εκφράζεται ατελώς, επειδή δεν είναι προ-σχηματοποιημένο, ωστόσο δεν πρόκειται για μία 'οριστική' κατάσταση (Taylor, 2000). Είναι η δυναμική ενός στοιχείου το οποίο κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες ενεργοποιείται εντός του παρόντος, αποποιούμενο τον εαυτό του. Το παρελθόν και το παρόν συγκλίνουν κατά τρόπο που κανένα από τα δύο δεν μένει ανέγγιχτο. Η μετάβαση από το πιθανό στο πραγματικό είναι κατά τον Bergson αναμενόμενη, σε αντίθεση με τη σχέση δυνητικού, ενεργού που είναι αυτή της έκπληξης, επειδή η δυνητικότητα, ως συστολή χρονικοτήτων, υπόσχεται κάτι διαφορετικό από αυτό που ενεργοποιείται (Grosz, 2001). Αντί μίας αναπαράστασης, το δυνητικό είναι εγγενές και διαφοροποιημένο με δύο τρόπους σύμφωνα με τον Gilles Deleuze (2002): πρώτον επειδή καμία ανάμνηση δεν μοιάζει με άλλη, γιατί είναι μοναδική και δεύτερον, επειδή συνεισφέρει διαφορά καθιστώντας κάθε στιγμή νέα. Στη διαδικασία ενεργοποίησης του ενεργού, το δυνητικό αποκλείει τον εαυτό του, παράγοντας τις δικές του πολλαπλότητες. Το δυνητικό δεν είναι μία μορφή αφαίρεσης ή μία a priory συνθήκη περάσματος από το ειδικό στο γενικό, αλλά αυξάνει την πολλαπλότητα κινητοποιώντας αδιαφοροποίητες μοναδικότητες εντός ενός ασαφούς σχεδίου (Rajchman, 2000).

Στην αρχιτεκτονική η χρήση του δυνητικού συνδέθηκε άμεσα με τις διαδικασίες σχεδιασμού, οι οποίες λειτουργούσαν ως πολλαπλές αφηγήσεις που εκκόλαπταν την πολλαπλότητα. Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο από εκτατό έγινε εντατικό, εμφανιζόμενο ως

ένας ελκυστής μελλοντικών εικασιών και προβολών, οι οποίες το τοποθετούσαν στο κέντρο της επιθυμίας για αλλαγή ως φορέα αυτής. Ωστόσο με τον ίδιο τρόπο που το δυνητικό εισάγει το απρόβλεπτο στο μέλλον, δεσμεύει και προϋποθέτει ταυτόχρονα το παρελθόν και στην περίπτωσή μας είναι αδύνατο να αγνοήσουμε το αρχιτεκτονικό παρελθόν με τη μορφή της αρχιτεκτονικής ιστορίας, της ιστορίας του επιστρέφοντος νεκρού, του τύπου. Η μεγάλη διαφορά, όμως, που εισάγει το δυνητικό είναι ότι αυτό το γίγνεσθαι το άλλο μέσω της εγγενούς πολλαπλότητας του δυνητικού, ενώ διατηρεί τη συνέχεια, η κάθε κατάσταση δεν είναι δυνατό να αποδοθεί πλήρως σε κανένα συγγραφέα. Αναλογικά συμπεραίνουμε ότι το δυνητικό αρχιτεκτονικό αντικείμενο δεν μένει παρά να μη δύναται να αποδοθεί.

4. Η ΔΙΑΔΡΑΣΗ ΩΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΔΥΝΗΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΗ-ΑΠΟΔΟΣΙΜΟΤΗΤΑΣ.

Η μη-αποδοσιμότητα εμπλέκεται στην αρχιτεκτονική με την τάση προς τη διαχείριση και ενσωμάτωση της διάδρασης ως μέσου και αντικειμένου του σχεδιασμού. Οι προσεγγίσεις στη διάδραση συνοψίζονται στον τρόπο με τον οποίο το αρχιτεκτονικό αντικείμενο προκύπτει ως συνέργεια του περιβάλλοντός του. Πώς μπορεί ένα αντικείμενο να αναδυθεί μέσω της διάδρασης και πώς μπορεί ένα αντικείμενο το οποίο δεν διαθέτει δεδομένα χαρακτηριστικά/ποιότητες (μορφή, λειτουργία) να μεταμορφωθεί διαδρώντας με τους χρήστες του;

4.1 ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΑΦΗΡΗΜΕΝΕΣ ΜΗΧΑΝΕΣ.

Η έμφαση στη διαδικασία παραγωγής του αντικειμένου μέσω της διάδρασης, εμφανίστηκε με τις πρώτες προσπάθειες διαχείρισης του περιβάλλοντος ως πληροφορίας. Αυτό προϋπέθετε τη θεώρηση του περιβάλλοντος ως ενός χώρου/πεδίου όπου η πληροφορία μπορεί να μεταδοθεί ομοιότροπα και κατά δεύτερον το σχεδιασμό ενός πρωτοκόλλου ποσοτικοποίησης ποιοτικών χαρακτηριστικών.

Υπάρχουν γενικά τρεις τύποι λειτουργιών που επιτελεί ένα σύστημα κάνοντας χρήση της πληροφορίας (Kwinter, 2002):

_εισάγει πληροφορία από το περιβάλλον του,

_εξάγει πληροφορία στο περιβάλλον του παράγοντας αυτή τη διπλή δράση, αλλά αυτή τη φορά ως ασύμμετρη αναστροφή,

_μεταφέρει πληροφορία από συγκεκριμένα επίπεδα του συστήματος σε άλλα επίπεδα του ίδιου συστήματος, προκαλώντας γεγονότα τα οποία θα μπορούσαν να είναι απρόβλεπτα.

Με την εισαγωγή πληροφορίας, ένα σύστημα τροποποιεί τον τρόπο λειτουργίας του. Όπως επισημαίνουν οι Maturama και Varela η οργάνωση μίας μηχανής προσδιορίζει τις σχέσεις που πρέπει να παράγονται για τη συγκρότησή της ως ενότητας. Η συγκρότηση ωστόσο μίας μηχανής σε μία συμπαγή ενότητα και σε ένα δεδομένο χώρο απαιτεί ότι «…τα πραγματικά στοιχεία του θα πρέπει να οριστούν σε αυτό το χώρο και να έχουν ιδιότητες που θα επιτρέψουν να

παραχθούν οι σχέσεις που το ορίζουν» (Maturama και Varela, 1980: 80). Τα ‘πραγματικά στοιχεία’, εξαρτώμενα από το συγκεκριμένο χώρο, ουσιαστικά ορίζουν ανά-πληροφορώντας [in-form] τη λειτουργία της μηχανής. Η έμφαση θα πρέπει να δοθεί στο ‘πραγματικά στοιχεία’ και στη σημασία που έχει για αυτά ο συγκεκριμένος χώρος ως πληροφορία, καθώς αυτή «υπαινίσσεται δυναμική και περιπλοκότητα, όχι απλότητα, συν-δημιουργία [in-formation]» (Spuybroek, 2004: 55). Το πραγματικό ανατροφοδοτείται συνολικά καθώς χαρακτηρίζεται από εύπλαστη δομή, η οποία ενεργοποιείται κάθε φορά που εμφανίζεται ένας σκοπός με τη μορφή της πληροφορίας (Spuyborek, 2000).

Η πληροφορία, ως έκφραση του συγκειμένου, συν-διαμορφώνει μέσω της μεταμόρφωσής της σε ένα μηχανικό σύμπλεγμα (Guattari, 1995), μία «...αδιάκοπτη οργάνωση ασύνδετων τμημάτων...» (Van Berkel και Bos, 2006: 26), το ίδιο το συγκείμενό της. Η πληροφορία καθώς in-forms τη μηχανή, παραμετροποιεί τον εαυτό της ανατροφοδοτώντας το συγκείμενό της. Το σχήμα δεν περιγράφεται γραμμικά ως συγκείμενο-πληροφορία-μηχανή, αλλά μέσω της ταυτοχρονίας και του ενδεχόμενου συγχρονισμού συγκείμενα-πληροφορίες-μηχανές, ενώ παράλληλα στο σχήμα εσωτερικά παρεμβάλλεται η παλινδρόμηση λόγω της ανατροφοδότησης μεταξύ ακριβών-ανακριβών (Lynn, 1997) μοντέλων ως προς την πληροφόρηση της μηχανής. Η μηχανή παράγεται διαλύοντας ταυτόχρονα υπάρχοντες σχηματισμούς, διασυνδέοντας άλλους, ενώ η ίδια μετασχηματίζεται ή καταργείται (Spuybroek, 2004). Αυτοί οι σχηματισμοί με τη μορφή συστημάτων ή μηχανών, εξεταζόμενοι σε πραγματικό χρόνο, προσομοιάζουν στις ‘αφηρημένες μηχανές’ (Hubert) και το διαγραμματικό τρόπο λειτουργίας τους, καθώς απεδαφοποιούν ήδη καθιερωμένους χρονικά σχηματισμούς, παράγοντας συνεχώς διαφορετικά συγκείμενα και είναι ανεξάντλητες και «...ανεξάρτητες των μορφών και των υποστάσεων, των εκφράσεων και των περιεχομένων που διανέμουν...» (Deleuze και Guattari, 1987: 141) ως συνέργειες (Wagensberg, 2003), συναθροίσεις μεγαλύτερες του αθροίσματος των μονάδων που συμμετέχουν σε αυτές και κατά συνέπεια έχουν καθοριστικό ρόλο στην ενεργοποίηση δυνητικοτήτων. Η μεταμόρφωση της μηχανής είναι μία προοδευτική διαδικασία εκλέπτυνσης, ακρίβειας και κατά συνέπεια τείνει στη σταθερότητα και στο να γίνει συμπαγής και συγκεκριμένη, αποκλείοντας πληροφορία. Η διαδικασίας αντιστρέφεται μέσω μίας ιδιαίτερης μορφής αντί-μνήμης με τις οποίες είναι εφοδιασμένες για να εκτρέπονται διαρκώς από τη σταθερότητα.

Όσο πιο ακαθόριστη είναι μία μηχανή τόσο πιο αφηρημένη, in-formative και διαχυμένη στο συγκείμενο περιβάλλον της είναι, χωρίς να αποτελεί ένα εξαιρετικό γεγονός με τη μορφή της σύνθεσης, αλλά μία παραφωνία. Μία αφηρημένη μηχανή είναι ένα κάλεσμα για την απελευθέρωση της παραφωνίας (Attali, 1985)· κάλεσμα για την απελευθέρωση της πληροφορίας, η οποία δεν διακρίνεται σε χρήσιμη και σε θόρυβο και κατά συνέπεια δεν υπακούει σε τελεολογικά μοντέλα. Μία αφηρημένη μηχανή καλεί διαρκώς στη μεταστροφή της, στην επαναδιαπραγμάτευση της λειτουργίας της. Η affordance της αφηρημένης μηχανής είναι η δύναμη έλξης στη μεταστροφή της, με την παράλληλη ανάδειξη μέσω του ξεδιπλώματος πτυχών της μηχανής που δεν είναι κρυφές αλλά που δεν προβλεπόντουσαν και δεν ήταν επιθυμητές αρχικά ως προσαρμογή στο διαρκώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον/συγκείμενο.

Από το παράδειγμα της μηχανής στο μοντέρνο κίνημα με τη λογική του εξαρτήματος και της συναρμογής, περνάμε στη λογική της μηχανής, ως αφηρημένης, όπου τα εξαρτήματα αποκτούν μία ιδιαίτερη αυτοτέλεια και ως προς τη λειτουργία τους αλλά και ως προς τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται μεταξύ τους. Ενώ η μοντέρνα μηχανή διακρίνεται από τη σχέση της με ένα σώμα το οποίο αγκυλώνεται και σπονδυλώνεται (Φουκώ, 2007) σε αυτή, με μέγιστη φαντασίωση το robot, η αφηρημένη μηχανή προσομοιάζει σε όργανα τα οποία διασυνδέονται ασταθώς, με απόλυτη φαντασίωση το υβρίδιο.

4.2 Η ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΑΦΗΡΗΜΕΝΗΣ ΜΗΧΑΝΗΣ

Η μεταστροφή προϋποθέτει μία διπλή κίνηση. Την αποδοχή της συνθήκης που ορίζει τη μηχανή, τους όρους με βάση τους οποίους υφίσταται η μηχανή και τη σταδιακή επαναδιαπραγμάτευση των όρων αυτών. Η κίνηση είναι αρχικά μία ανάγνωση της μηχανής και στη συνέχεια η διερεύνηση των ορίων της. Αυτό είναι δυνατό μέσα από τη διαρκή μεταβολή του περιβάλλοντος/συγκειμένου, η οποία και επιβάλλει την προσαρμογή της μηχανής μέσα από την πληροφοριακή μεθερμηνεία της. Στο σχήμα της δυτικής μεταφυσικής, τα όρια της μηχανής προσδιορίζονται στο μέτρο που η μηχανή γίνεται αντιληπτή ως τέτοια, είτε ως αναπαράσταση είτε ως κριτική της αναπαράστασης. Στο σχήμα της μηχανής εντός ενός πεδίου, τα όρια της μηχανής είναι οι επιτρεπτές ή μη διαδράσεις της μηχανής και του πεδίου. Συνεπώς, η μεταστροφή της μηχανής είναι μία δύναμη έλξης της μηχανής στην ιδιόμορφη μετωνυμία και μετεγγραφή της, η οποία εξαρτάται κατά κύριο λόγο από την εμβάπτισή της εντός του συγκειμένου στο οποίο βρίσκεται, με γνώμονα την in-formation της από τις δυνάμεις εκείνες οι οποίες δεν παραμένουν σταθερές, αλλά αντίθετα τροποποιούνται διαρκώς. Η διπλή κίνηση που επιβάλλει η affordance της αφηρημένης μηχανής, είναι μία παραπομπή στην αντίθεση (Ντεμπόρ, 1986)· μία σχιζοφρενής κίνηση έλξης στην απόκλιση.

Η μεταστροφή καθιστά μία μηχανή αφηρημένη, διότι στρέφεται ενάντια σε κάθε δύναμη συγκρότησης ταυτότητας και κατά συνέπεια επιτελικότητας της μηχανής. Καμία μηχανή δεν γίνεται να συντεθεί εξαρχής ως αφηρημένη. Η μεταστροφή, επιφερόμενη σε μία ήδη υπάρχουσα μηχανή, εμβαπτίζει τη μηχανή στην αφαίρεση της επιθυμίας του μεταστροφέα ως κύριου φορέα του περιβάλλοντός του. Το παιχνίδι της προσθήκης προθέσεων (Tschumi) δεν δηλώνει τίποτα λιγότερο παρά την επιθυμία για μία αλλαγή πλεύσης. Μία στροφή στην επιστροφή, στην αντιστροφή, στην καταστροφή, στην υποστροφή, στην αποστροφή… της μηχανής στο περιβάλλον/συγκείμενό της. Η πράξη αυτή αποτελεί έκφραση μίας ή περισσότερων πτυχών των διαφόρων δυνάμεων που εκπτυχώνονται (Deleuze, 2006) στο περιβάλλον/συγκείμενο, αναμειγνύοντας τρέχουσες και παρελθούσες συνθήκες σε ένα νέο, άπειρο, τώρα.

> *Εκ-κέντρο, αν-ολοκλήρωτο, αν-εντόπιστο, δια-χωρισμένο, από-δομημένο, από-συναρμολογημένο, α-συσχέτιστο, α-συνεχές, από-διαρθρωμένο, α-, από-, εκ-, δια-. Αυτές είναι οι προθέσεις του σήμερα. Όχι μετά-, νέο-.* (Tschumi, 1999: 225)

Το συγκείμενο υπάρχει. Κάθε προσπάθεια να αγνοήσουμε την παρουσία του, δεν μας οδηγεί πουθενά αλλού παρά σε μία κατάσταση ορισμού μίας νέας πραγματικότητας ως νέας αφήγησης με τα χαρακτηριστικά της χεγκελιανής ιστορίας. Το αν η αφήγηση αυτή είναι μεγαλύτερη ή μικρότερη, δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Μία νέα ιστορία είναι μία νέα γλώσσα, γραφή· και προϋπόθεση κάθε νέας γλώσσας, γραφής είναι η δυνατότητα να τη διαχειριζόμαστε. Η διαχείριση αυτή, όμως, μας φέρνει ξανά στην επανεγκατάσταση του νοήματος ως στοιχείου ελέγχου και καθιστά κάθε πράξη μας εικόνα και αναπαράσταση αυτού. Η μεταστροφή καταφέρνει να μας βγάλει από αυτόν τον αδιέξοδο κύκλο, την πειθαρχία στο νόημα που ριζώνει στη μεταφυσική, καθώς αποδιοργανώνει τον πυρήνα της μηχανής. Επιτίθεται ταυτόχρονα στην information αυτής και στο νόημα το οποίο κατά συνέπεια τείνει να εγκαθιδρυθεί.

Το μουστάκι στην Μόνα Λίζα από τον Marcel Duchamp και η μελέτη πάνω στο πορτρέτο του πάπα Innocent X του Francis Bacon, καταφέρνουν να αποστρέψουν την προσοχή μας από το αισθητικό και την παραφιλολογία της σημασίας του, ενώ ταυτόχρονα αμφισβητούν το νόημα ενός διαλόγου για την αξία της απεικόνισης. Επαναπροσδιορίζουν και ριζοσπαστικοποιούν το έργο τέχνης, καθώς το επενδύουν με το συγκείμενο της εποχής τους, που δεν δύναται να διαχωριστεί από τα γεγονότα της δεύτερης δεκαετίας του 1900 και τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο στην πρώτη περίπτωση και τις ηλεκτρικές καρέκλες στη δεύτερη (μαζί με το παιχνίδι περί αθωότητας).

Ενταγμένα σε ένα αρχιτεκτονικό συγκείμενο και μεταστρέφοντας μέσω του συγκερασμού κάθε τυπολογία που είναι διαθέσιμη, τα follies του Bernard Tschumi αποδέχονται ένα ιστορικό περιβάλλον, με σκοπό να το αποδιαρθρώσουν επαναλαμβάνοντας τη γλώσσα του, υπερβάλλοντας το νόημα τους με σκοπό να απεκδύσουν το περιβάλλον πλήρως από αυτό, είτε μορφολογικά (διαγράμματα ρυθμών) είτε προγραμματικά τονίζοντας την ασυνέπεια μορφής λειτουργίας. Με περισσότερο δραματική διάθεση, αλλά στο ίδιο πνεύμα, βρίσκεται και η πρόταση του Lebeus Woods για το Zagreb, όπου τα ιστορικά γεγονότα μετασχηματίζουν τη μηχανή του πολέμου σε ένα αρχιτεκτόνημα αρνητικής υπόμνησης, το οποίο καλεί στη μεταστροφή του μέσω της απροσδιόριστης λειτουργίας του. Η affordance υπάρχει σχεδόν σαν ένα οδυνηρό μνημείο το οποίο καλεί προγραμματικά στη μεταστροφή του, αν αποδεχτούμε ότι αποτελεί μία ελεύθερη ζώνη, μία ετεραρχική πόλη εντός της ιστορικής και ιεραρχικής πόλης (Woods, 1992).

Όλα τα προηγούμενα ενδεικτικά παραδείγματα επιχειρούν να διανοίξουν και να καταστήσουν αφηρημένο το συγκείμενο στο οποίο εκδηλώνονται, με απώτερο σκοπό την ανάδυση ενός μη-αποδόσιμου και κατά συνέπεια απρόβλεπτου γεγονότος. Καταδεικνύουν ότι είναι αδύνατο να αγνοούμε το συγκείμενο και ότι οφείλουμε να το επαναπροσδιορίσουμε με γνώμονα την περίοδο στην οποία δρούμε, ως φορέα της διαφωράς. Η απαραίτητη προϋπόθεση είναι η ανάγνωση της μηχανής και η ανάδειξη των χαρακτηριστικών εκείνων τα οποία δεν εκδηλώνονται αλλά δυνητικά ενυπάρχουν σε αποκλεισμό. Ο χώρος υφίσταται ως το βάρος αυτού του αποκλεισμού και η στροφή σε αυτή τη συνθήκη εμπλέκει το χρόνο ως ελκυστή της διαφοροποίησης. Τα προηγούμενα παραδείγματα αποτελούν το κάθε ένα ξεχωριστά και ένα διαφορετικό κατασκευασμένο διάγραμμα απόδοσης του συγκειμέ-

νου τους, καθώς φέρνουν ταυτόχρονα στην επιφάνεια μεταστρέφοντας και αποδομώντας, αυτό που καταπιέζεται, το οποίο μένει ή όχι να εκπτυχωθεί περαιτέρω.

4.3 ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΓΕΓΟΝΟΣ.

Το να διαγραμματοποιείς ένα χώρο σημαίνει το να τον χαρτοποιείς [carte] και όχι να τον υπολογίζεις [calque]. Ο χάρτης, της χαρτοποίησης, δεν απεικονίζει κάτι το οποίο προ-υπάρχει, αλλά αντιθέτως υποδεικνύει αδιαφοροποίητες ζώνες από τις οποίες διαδικασίες γίγνεσθαι μπορεί να αναδειχθούν, εάν δεν ξεδιπλώνονται ήδη χωρίς να γίνονται αντιληπτές. Ο κοινωνικός χώρος δεν μπορεί να απεικονιστεί με Καρτεσιανές συντεταγμένες, καθώς πάντα περικλείει πολλούς υπό-χώρους οι οποίοι εισάγουν αποστάσεις και συνδέσεις που είναι αδύνατο να μετρηθούν-υπολογιστούν (Kwinter, 2002). Ένας υπολογισμός [calque] είναι μία διαδικασία η οποία απεικονίζει και θα πρέπει να γίνεται αντιληπτή ως ανταπόκριση σε κάτι το οποίο έχει ήδη συμβεί. Μία χαρτοποίηση [carte], αντιθέτως, υποδεικνύει περιοχές οι οποίες φέρουν μία δυναμική η οποία δεν είναι γνωστό εάν θα έχει ή όχι γίγνεσθαι. Η δυναμική της χαρτοποίησης αναφέρεται σε δυνητικές ζώνες, οι οποίες είναι επιγενετικές (Kwinter, 1993). Όταν ο Deleuze συζητά την πτύχωση, η οποία εντοπίζεται σε μία δυνητική ζώνη, ως αυτό το οποίο μεσολαβεί μεταξύ δυνητικότητας και του τώρα, χρησιμοποιεί τον όρο *διάγραμμα*. Το διάγραμμα δεν είναι η οργάνωση της ύλης με μία συγκεκριμένη μορφή, ούτε η ολοκλήρωση της ύλης σε λειτουργία. Αντί αυτού, οι δυνητικές σχέσεις δυνάμεων είναι αυτές που αποσταθεροποιούν το καθορισμένο και διαχειρίσιμο σε αυτό που εμφανίζεται ως άλλο στον εαυτό του. Η χαρτοποίηση και η διαγραμματοποίηση ως πράξεις, συμπληρώνουν η μία την άλλη.

Η έννοια του διαγράμματος υποδεικνύει ότι αυτό που γίνεται αντιληπτό ως διαγραμματοποιημένο αρχιτεκτονικό συγκείμενο, οφείλει να καλλιεργεί τις διαδράσεις μεταξύ αυτών μη-ενοποιητικά και να μη δρα ως μία ελεγκτική ή ιεραρχική δομή-διάταξη. Το περιβάλλον γίνεται μη-διαμεσολαβητικό και οντολογικά γίνεται αντιληπτό ως μία σειρά η οποία παραμένει ανοιχτή σε δυνάμεις απόκλισης και διαφοροποίησης (Rajchman, 2000).

Βάσει αυτών, το αρχιτεκτονικό συγκείμενο θα πρέπει να διευκολύνει μη-ενοποιητικά:

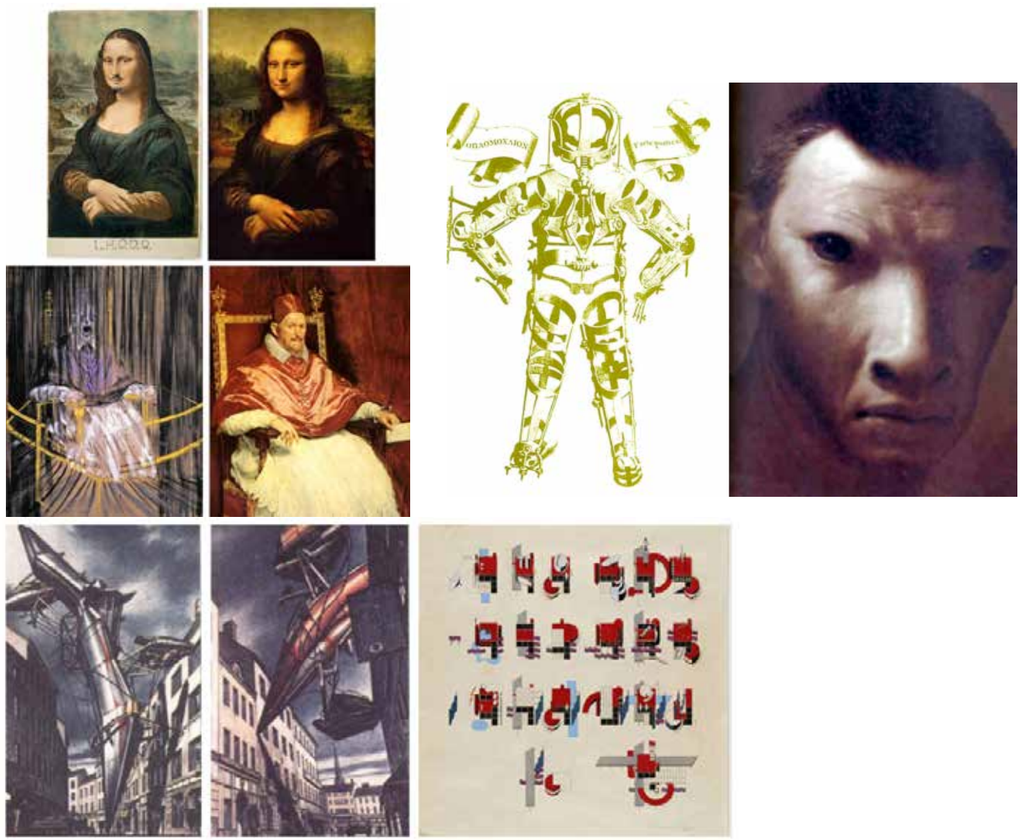
(i) τη συνύπαρξη συσχετισμών,

(ii) τη δυνατότητα αμοιβαίας πρόσβασης σε αυτούς,

(iii) τη δυνατότητα διαπραγμάτευσης των όρων σύμφωνα με τους οποίους η διάδραση μπορεί να συμβεί και

(iv) τη διάνοιξη των συσχετισμών στην επικοινωνία και αποδοχή των κανόνων της διάδρασης.

Σε ένα τέτοιο αρχιτεκτονικό περιβάλλον/συγκείμενο, η συνθήκη της διαπραγμάτευσης των όρων της διάνοιξης των συσχετισμών αποτελεί το γεγονός της διάνοιξης των συσχετισμών σε μη-ακριβή διάδραση. Είναι το γεγονός της διάνοιξης της διάδρασης μεταξύ ασαφών συσχετισμών εντός ενός λείου χώρου. «Ο λείος χώρος είναι γεμάτος με γεγονότα ή τυχαιότητες περισσότερο παρά από σχηματισμένα και αντιληπτά πράγματα. Είναι ένας χώρος επενεργειών, περισσότερο από ένα χώρο ιδιοτήτων» (Deleuze και Guattari, 1987: 478-9). Και όσο αυτός ο χώρος δεν διαθέτει ιδιότητες τόσο πιο πολλαπλός είναι και τόσο περισσότερο θυμίζει τοπίο χωρίς σταθερό νόημα (Tschumi,



Από πάνω και δεξιόστροφα: Marcel Duchamp - L.H.O.O.Q [1919], Leonardo da Vinci - La Gioconda [1503-1506], Man-machine [?] / UN Studio, manimal [2008], Bernard Tschumi - Follies [1984-7], Lebbeus Woods - Zagreb Free Zone [1991], Francis Bacon, Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X [1953] (αριστερά), Velazquez, Diego, Innocent X, [1650] (δεξιά).

2000). Έχουν κατά καιρούς προταθεί πολλά μοντέλα με σκοπό την ικανοποίηση των προϋποθέσεων ενός τέτοιου είδους περιβάλλοντος/συγκείμενου σε συνδυασμό με τη λειτουργία του διαγράμματος σε σχέση με την αρχιτεκτονική. Από τη χρήση της τοπολογίας από τον Gregg Lynn, τη σύλληψη των «πεδίων δυνάμεων» και των «μαλακών συστημάτων» από τον Sanford Kwinter, μέχρι την εφαρμογή του έργου του κοινωνιολόγου Manuel Castells στο «χώρο ροών» στην αρχιτεκτονική, τη σύλληψη του «αρχιτεκτονικού σμήνους» από τον Kas Oosterhuis και την υιοθέτηση του «επιγενετικού περιβάλλοντος» του Conrad Waddigton από τον Spuybroek, το σημείο της προσοχής περιστρέφεται γύρω από τις ιδιότητες ενός μη-διαμεσολαβητικού περιβάλλοντος/συγκείμενου.

Μπορούμε να διακρίνουμε δύο είδη διαγραμμάτων απόδοσης του συγκειμένου. Στα πρώτα, η διαγραμματοποίηση του συγκειμένου αποσκοπεί στην ανάδειξη μίας εσωτερικής διαφωράς, ενώ στα δεύτερα, αντικείμενο και συγκείμενο αντιμετωπίζονται ομογενώς. Οι δύο σχολές ονομάστηκαν εξαιτίας των εκθέσεων *deconstructivist architecture* (MoMA, 1988) και *non standard architectures* (Centre Pompidou, France, 2003-4) αντίστοιχα. Στην περίπτωση της αποδόμησης, το διάγραμμα στρέφεται μέσα στο συγκείμενο επιχειρώντας να φέρει στην επιφάνεια εγγενείς αντιθέσεις. Ο Peter Eisenman ονόμασε αυτήν τη διαδικασία «τεχνητές εκσκαφές» (Eisenman, 1999). Στην περίπτωση των non-standard architectures, το διάγραμμα στρέφεται επί του συγκειμένου επιχειρώντας να το καταστήσει πολύμορφο. Από την ανάδειξη ενός πολλαπλού παρελθόντος μέσα από την ανάγνωση του συγκειμένου, περνάμε στη συνθήκη του πολύμορφου παρόντος, στο οποίο εκκρεμεί η συνθήκη διασύνδεσης χρήστη και αρχιτεκτονικού αντικειμένου.

1.4. Η ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗ ΩΣ ΑΣΥΝΕΧΕΙΑ ΣΕ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ ΧΡΟΝΟ.

Η αρχιτεκτονική στο παρελθόν συγχρόνιζε μέσω της λειτουργίας της, όσο οι διάφορες ανθρώπινες δραστηριότητες ήταν σωματικά αγκυλωμένες σε αυτή. Με τα νέα μέσα και τη δυνατότητα διασύνδεσης, η τοπικότητα και η αρχιτεκτονική λειτουργούν σε συγχρονισμό με άλλες τοπικότητες και τοπικά εστιασμένες αρχιτεκτονικές. Καταλύεται η έννοια του κέντρου και αναδύεται ένας διαφορετικός ρόλος της περιφέρειας ως τόπου. Η διατοπικότητα, ως συνθήκη των διασυνδεδεμένων τοπικοτήτων, χαρακτηρίζεται από (Papalexopoulos):

_την ύπαρξη μίας interface (μέσω της οποίας ταυτόχρονα διαχέεται παγκόσμια, στα διασυνδεδεμένα όρια της),

_την υποστήριξη πολλαπλότητας λειτουργιών (επιτρέποντας στο παγκόσμιο να είναι τοπικά παρόν),

_τη διαρκώς εξελισσόμενη συνθήκη που συσχετίζεται με την αλλαγή των δραστηριοτήτων που λαμβάνουν χώρα σε αυτήν και τα διασυνδεδεμένα όριά της και

_τη διαρκή τάση απεδαφοποίησης και επανεδαφοποίησης των γεγονότων.

Τα χαρακτηριστικά αυτά υποθέτουν και τη στρατηγική που θα πρέπει να ακολουθηθεί. Θα πρέπει (Bouman, 2005):

_να εμφυσήσουμε ζωή στην αρχιτεκτονική,

_να την καταστήσουμε διαδραστική,

_να συγχωνεύουμε διαφορετικά περιβάλλοντα εφευρίσκοντας interfaces και

_να την ‘τρέξουμε’ on-line διασυνδέοντας απομακρυσμένα περιβάλλοντα σε ένα κοινό επαυξημένο interface, προσβάσιμο και από το διαδίκτυο και από τον αναλογικό κόσμο, με σκοπό την απεδαφοποίηση και επανεδαφοποίηση των γεγονότων τοπικά.

Η αρχιτεκτονική ως interface, μία υποδομή επικοινωνίας, διασύνδεσης και διάδρασης. Η αρχιτεκτονική γίνεται μία hypersurface, «…ένα διασυνδεδεμένο, πυκνό δίκτυο ιδιαιτεροτήτων [particularities] και μοναδικοτήτων [singularities]» (Perella, 1993). Ο ρόλος της αρχιτεκτονικής, ως πράξης, αλλάζει. Κατά τον Oosterhuis (2008), «…η βασική αποστολή της αρχιτεκτονικής είναι να ενημερώνει τις νέες δομές της σε τρέχοντα χρόνο. Το σχεδιαστικό καθήκον του αρχιτέκτονα της πληροφορίας είναι το πώς θα διατηρήσει τη διεργασία ζωντανή και θα δώσει νόημα στη συμπεριφορά σε πραγματικό χρόνο». Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο καθίσταται μία διεργασία σε εξέλιξη, αναδύεται ως ένας έμμεσος (Virilio, 2002) ενεργός προγραμματιζόμενος κόμβος του οποίου η μελέτη της affordance του τεχνήματος διάδρασης αποκτά καίρια σημασία έτσι ώστε, η αρχιτεκτονική να ανταποκρίνεται σε κάθε απαίτηση σε πραγματικό χρόνο από χρήστη σε χρήστη, από το τοπικό στο παγκόσμιο και πάλι πίσω.

Η εξάρτηση της αρχιτεκτονικής στην τεχνολογία της επικοινωνίας επιβάλλουν στην πρώτη νέους όρους. Από τον ολοκληρωτικό σχεδιασμό, οδηγούμαστε στο σχεδιασμό με γνώμονα το μεγαλύτερο βαθμό ελευθερίας του αντικειμένου και τη μέγιστη δυνατή προσαρμοστικότητα. Η αρχιτεκτονική καλείται να χτίζει με βάση το απρόβλεπτο, το δυνητικοποιημένο και κατά συνέπεια το ασχεδίαστο. Από τον τηλέγραφο περνάμε στην ανοιχτή πλατφόρμα.

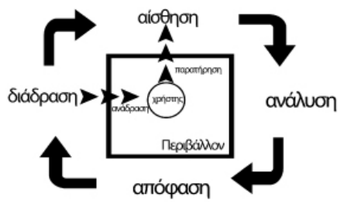


Robert Venturi - I am a monument [1977], The Guardian open platform [2000s]

Δεν υπάρχει μήνυμα το οποίο οφείλει να απεικονιστεί, αλλά ένα πρωτόκολλο που απαιτεί ανοιχτότητα και περιορισμό των δεσμεύσεων (Massumi, 2004). Το αρχιτεκτονικό αντικείμενο εξαϋλώνεται λειτουργώντας ως ένα ευφυές περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική ως ένα διαχυμένο διαδραστικό περιβάλλον υιοθετεί χαρακτηριστικά τα οποία δύναται να περιγραφούν ως ευφυή διότι είναι προσαρμοστικά (Marti και Lund, 2005), στηρίζονται στην εικασία των γεγονότων στα οποία θα πρέπει η αρχιτεκτονική να παραμένει ανοιχτή και στην *εργαλειακή αμορφία* της, καθώς απαιτείται ένας ολιγοπτικός χώρος (Latour και Tazi, 2001). Η ατέλεια, η ασυνέχεια, η μη-περάτωση παραπέμπουν σε μία διαρκή, ρευστή και συνεχώς εκτεθειμένη εσωτερικότητα με τη μορφή της λειτουργίας. Το μη-περατωμένο κτίριο επανέρχεται ως σχήμα που μάχεται την αιωνιότητα, καθώς δύναται να προβάλλει στον εαυτό του τη δυνατότητα των περισσότερων διαστάσεων μέσω της ασυνέχειας (Saggio, 2005).

Το ευφυές περιβάλλον επικεντρώνεται στο χρήστη. Η πληροφορία που διαχειρίζεται, αποτελεί το συγκείμενο. Ο χρήστης αντιλαμβάνεται μέσω των αι-

σθήσεων, αποφασίζει και διαδρά με το αντικείμενο. Στην περίπτωση αυτού του κλειστού συστήματος, η ίδια πληροφορία ανακυκλώνεται μέχρι τα προδιαγεγραμμένα διαχειριστικά όρια που έχουν προβλεφθεί στο αντικείμενο. Γεγονός αποτελεί η εμφάνιση κάθε συμβάντος το οποίο είναι αντιληπτό από ή μπορεί να κοινωνηθεί στο ευφυές περιβάλλον, το οποίο μπορεί να μεταφραστεί σε χαρακτηριστικά που απαντούν σε ερωτήσεις σχετικά με τη θέση και το χρόνο του γεγονότος, την ταυτότητα του χρήστη και πιθανώς το λόγο για τον οποίο έχει συμβεί (Piva et al., 2005).



Σχήμα ευφυούς περιβάλλοντος κλειστής ανάδρασης.

Η αρχιτεκτονική μέσω της διασύνδεσης και της ενσωμάτωσης σε αυτή ψηφιακών τεχνολογιών, γίνεται cybrid (Παπαλεξόπουλος), υπερτοπική και bottom-up. Μέσω αυτής της σύμβασης, μεταμορφώνεται και η επικάλυψη του τοπικού και του παγκόσμιου (Sassen, 2000). Η συνθήκη του υπερτοπικού αποδιαρθρώνει τις υπαρκτές ιεραρχίες κλίμακας, καθώς δίνεται η δυνατότητα δημιουργίας δεσμών που παρακάμπτουν τους χωρικούς μετρικούς όρους. «…η τοπικότητα δεν είναι πλέον συνώνυμη με την απομόνωση, αντί αυτού η τοπικότητα είναι συνδεδεμένη με την παγκοσμιότητα με φυσικό τρόπο ... ως στοιχειώδη σωματίδια μιας αρχής της πραγματικότητας η οποία είναι συνεχής» (Roche, 2000). Η διασύνδεση χαράσσει μία ψηφιο-γεωγραφία της επιθυμίας, στην οποία «… παρούσης της κοινωνίας των μέσων, τα γεγονότα είναι περισσότερο τώρα παρά εδώ» (Tschumi, 2000).

5. ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΔΥΝΗΤΙΚΟΠΟΙΗΜΕΝΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το δυνητικοποιημένο αρχιτεκτονικό αντικείμενο δεν είναι ακριβώς ένα αντικείμενο, αλλά ένα περίπου αντικείμενο το οποίο δεν μπορεί να αποσπαστεί από το περιβάλλον του και να επαναληφθεί αυτούσιο. Δεν διαθέτει ακριβή, σταθερή μορφή, αλλά κάποιου είδους δυνητικοποιημένη μορφή· διαθέτει μορφές σε ενικό αριθμό. Αποτελεί μέρος ενός ασταθούς πεδίου διαδράσεων και δεν μπορεί να μειωθεί σε ένα στοιχειώδες στοιχείο. Αντίθετα, οργανώνεται γύρω από ένα *υβριδικό σειριακό γενετικό αλγόριθμο*, συγκροτώντας μία περίπου εσωτερικότητα αντί μίας ταυτότητας.

Ο υβριδικός σειριακός γενετικός αλγόριθμος παρέχει τις συνθήκες για την ανάδυση ενός είδους έμμεσης ταυτότητας, η οποία βασίζεται στη δυνητικοποίηση των σειρών των διαδράσεων μεταξύ των συσχετισμών του διευρυμένου αρχιτεκτονικού αντικειμένου. Η συγκρότηση της περίπου εσωτερικότητας είναι απαραίτητη για τη διατήρηση της επιτελικότητας του αντικειμένου σε σχέση με το περιβάλλον του (συσχετισμοί μεγαλύτερης κλίμακας). Η περίπου εσωτερικότητα δεν αναπαριστά τους συσχετισμούς του αντικειμένου, αλλά προωθεί τις στιγμιαίες συνθήκες για τη διάδραση, οι οποίες στηρίζονται στη λογική των σειρών και σκοπεύει στην ενεργοποίηση των δυνητικών διαφοροποιήσεων και αποκλίσεων, οι οποίες τροποποιούν τα όρια του διευρυμένου αρχιτεκτονικού αντικειμένου και τις τροπικότητες του περιβάλλοντός του, οι οποίες με τη σειρά τους μπορούν να διαδράσουν σχηματίζοντας νέους συσχετισμούς με αναδυόμενες περίπου εσωτερικότητες κ.ο.κ.. Η περίπου εσωτερικότητα χαρακτηρίζεται από αντί-μνήμη. Μνήμη η οποία ωθεί διαρκώς το δυνητικοποιημένο αντικείμενο ενάντια στους συσχετισμούς που σχηματίζει μέσω του υβριδικού σειριακού γενετικού αλγόριθμου.

Οι αναδυόμενες *περίπου εσωτερικότητες* έχουν τα χαρακτηριστικά των συναρμογών, με τη διαφορά ότι αυτό που εμφανίζεται ως ιδιότητα σε αυτές είναι πρόθεση για τις περίπου εσωτερικότητες. Είναι ετεροεξαρτόμενες και προσομοιάζουν στις παράλυτες δομές (Asada και Isozaki, 2001). Επιδιώκουν τον ιδιόμορφο δυισμό της έλξης στην απώθηση, προωθώντας τη διάδραση καθώς προσαρμόζονται διαρκώς στην αναδιάρθρωση του πεδίου, με σκοπό να το αποδιαρθρώσουν ξανά σαν νομαδικές, πολεμικές μηχανές (Bey, 1998). Η διάδραση, η μεταστροφή και το διάγραμμα είναι στρατηγικές και εργαλεία τα οποία στρέφονται ενάντια σε κάθε αναδυόμενη ταυτότητα, σε κάθε μορφή ιεραρχίας με απώτερο σκοπό τη διαρκή απεδαφοποίηση μέσω της αλλοποίησης του πεδίου. Η επιθυμία για ένα αντικείμενο με τους περισσότερους δυνατούς βαθμούς ελευθερίας, προϋποθέτει όχι απλά την υιοθέτηση της τεχνολογίας με σκοπό τη διάδραση, αλλά το σχεδιασμό της τεχνολογίας που θα αποτελέσει την υποδομή η οποία πραγματοποιεί το δυνητικοποιημένο αρχιτεκτονικό αντικείμενο. Η ανάγκη για τη δυνατότητα μεταστροφής της υποδομής αυτής, θα μπορεί να διευκολυνθεί μέσω της κοινοποίησης του ‘κώδικα’ στον οποίο βασίζεται ο σχεδιασμός. Από τη στιγμή που είναι αδύνατη η διατύπωση ενός σειριακού κώδικα, χρονικά μεταβλητού και μη αναγώγιμου σε ένα σταθερό αλγόριθμο, η κοινοποίησή του συνιστά τη δυνατότητα σειριοποίησής του. Σε αυτή την περίπτωση, η διαδικασία σειριοποίησης του κώδικα είναι ικανή να μετατρέψει την αρχιτεκτονική πρακτική σε πρακτική που εκτυλίσσεται εν μέσω διάρκειας, σε πραγματικό χρόνο και με πληθυντικό αριθμό δραστών/αρχιτεκτόνων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Allen, S. (2003) ‘Field’, στο B. Tschumi, M. Berman (eds) *Index Architecture: A Columbia Book of Architecture*. Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Asada, A., Isozaki, A. (2001) ‘A Concise Genealogy of the Thing’, στο C.C. Davidson (ed.) *Anything*. Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Attali, J. (1985) *Noise, the Political Economy of Music.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Baudrillard, J., Nouvel, J. (2002) *The Singular Objects of Architecture.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Bey, H. (1998) *Τ.Α.Ζ. η προσωρινή αυτόνομη ζώνη.* Αθήνα: Futura.

Bouman, O. (2005) 'Architecture, Liquid, Gas', στο L. Bullivant (ed.) *4dspace: interactive architecture*, 75(1), Wiley academy, Ιανουάριος/ Φεβρουάριος.

DeLanda, M. (2008) 'Ο Deleuze και η Χρήση του Γενετικού Αλγόριθμου στην Αρχιτεκτονική', στο Γ. Αδηλενίδου, Σ. Βυζοβίτη (επιμ.) *{+αθρ(0)ίσεις/syn_athr(0)isis}*. Αθήνα: Παπασωτηρίου, ΤΕΕ/ΤΚΜ.

Deleuze, G. Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2002) *Deserted Islands and Other Texts 1953-1974.* Paris: Semiotext(e) Foreign Agent Series.

Deleuze, G. (2006) *Η Πτύχωση, ο Λάιμπνιτς και το Μπαρόκ.* Αθήνα: Πλέθρον.

Eisenman, P. (1999) *Diagram diaries.* United Kingdom: Thames & Hudson.

Freigang, C., Kremeir, J. (2006) 'Κλωντ Περό', στο Σ. Καρβέλης (επ.) *Αρχιτεκτονική θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα*. Koeln: Taschen.

Grosz, E. (2001) *Architecture from the outside, essays on virtual and real space.* Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Guattari, F. (1995) 'On Machines', στο A. Benjamin (ed.) *Complexity.* JPVA, (6), σς. 8-12.

Jarry, A. (1965) *Exploits and Opinions of Dr.Faustroll, Pataphysician*. Boston: Exact Change.

Krauss, R. E. (2000) 'Anymore Specificity', στο C.C. Davidson (ed.) *Anymore.* Massachusetts, London: The MIT Press.

Kwinter, S. (2002) *Architectures of Time, Toward a Theory of the Event in Modernist Culture.* London: The MIT Press.

Kwinter, S. (1993) 'Soft Systems', στο B. Boigon (ed.) *Culture lab 1*. New York: Princeton Architectural Press.

Latour, B., Tazi, N. (2001) 'Fragments of Net Theory', στο R. Koolhaas et al. (eds) *Mutations*. Bordeaux, Barcelona: Arc en Rêve Centre d' Architecture, Actar.

Lynn, G. (1997) 'Geometry in Time', στο C.C. Davidson (ed.) *Anyhow*, Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Marti, P., Lund, H.H. (2005) 'Scaling Ambient Intelligence', στο P. Remagnino et al. (eds) *Ambient Intelligence, a Novel Paradigm.* Boston: Springer.

Massumi, B. (2004) 'Building Experience, The Architecture of Perception', στο L. Spuybroek et al., *NOX Machining Architecture*. London: Thames & Hudson.

Oosterhuis, K. (2008) 'Αποσπάσματα από την αρχιτεκτονική σμήνους II', στο Γ. Αδηλενίδου, Σ., Βυζοβίτη (επιμ.) *{+αθρ(0)ίσεις/syn_athr(0)isis}*. Αθήνα: Παπασωτηρίου, ΤΕΕ/ΤΚΜ.

Papalexopoulos, D., 'Urban hybrids and the fluid importance of locality' <http://www.archsign.gr/writings/med-kei-nimata/dplxs-med01-nimata.htm>, τελευταία επίσκεψη: 09/11/ 2014.

Perella, S. (1993) 'Hypersurface Theory: architecture><culture', στο M. Toy (ed.) *Hypersurface Architecture.* London: Academy Editions.

Piva S. et al., (2005) 'A Context-based Ambient Intelligence Architecture' στο P. Remagnino et al. (eds) *Ambient Intelligence, a Novel Paradigm.* Boston: Springer.

Rajchman, J. (2000) *The Deleuze Connections*. Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Rajchman, J. (2000) *Constructions.* Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Roche, F. (2000) 'No More Context', στο C.C. Davidson (ed.) *Anymore*. Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Sadler, S. (1999) *The Situationist City.* Massachusetts: The MIT Press.

Saggio, A. (2005) 'Interactivity at the Center of Avant-Garde Research', στο L. Bullivant (ed.) *4dspace: interactive architecture, architectural design vol. 75*. Wiley Academy.

Sassen, S. (2000) 'Discussion 3', στο C.C. Davidson (ed.) *Anymore*. Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Spiller, N. (2006) *Visionary Architecture, Blueprints of the Modern Imagination*. United Kingdom: Thames & Hudson Ltd.

Spuybroek, L. (2000) 'The Structure of Experience', στο C.C. Davidson (ed.) *Anymore*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Spuybroek, L. (2004) *NOX: machining architecture.* London: Thames & Hudson.

Taylor, M.C. (2000) 'The Closure of Theory', στο C.C. Davidson (ed.) *Anymore*. Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Tschumi, B. (1999) *Architecture and Disjunction.* Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Tschumi, B. (2000) 'Πρόλογος', στο P. Virilio, *A landscape of Events*, Cambridge - Massachusetts, London: The MIT Press.

Tschumi, B., 'Συνέντευξη με τη Liliana Gomez', <http://www.puntocero.de/content/tschumi.html>, τελευταία επίσκεψη: 09/11/2014.

Van Berkel, B., Bos, C. (2006) *UN studio, design models, architecture, urbanism, infrastructure.* London: Thames & Hudson.

ΦΩ-ΠΑΡΑΝΤΙ. ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΤΙΚΩΝ ΟΙΚΟΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ, ΚΑΙ ΤΟΠΙΑΚΗ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ ΜΕΣΩ ΤΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΩΝ ΑΣΤΙΚΩΝ ΚΕΝΩΝ

Χριστοδουλίδης Κωνσταντίνος
konstantinos.voltas@gmail.com

επιβλέπων: Κ. Μωραΐτης
σύμβουλοι: Κ. Ζαχαρόπουλος, Μ. Μαντουβάλου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το αντικείμενο αυτής της εργασίας είναι να συζητήσει την αστική αναζωογόνηση [urban regeneration] από τη σκοπιά της πολιτικής οικολογίας και να απευθύνει τη συζήτηση αυτή σε μια υπόθεση τοπιακής πολεοδομίας [landscape urbanism] για την ιδιαίτερη περίπτωση της Αθήνας. Το ερευνητικό ερώτημα αφορά πρωτίστως τα περιεχόμενα του όρου αναζωογόνηση, υπό το πρίσμα τριών διαφορετικών πεδίων, που η μεθοδολογική αυτή πρόταση επιχειρεί να συσχετίσει: α. της οικολογίας, με τα αναγεννητικά οργανικά περιβάλλοντα ως ρυθμισμένη φυσικότητα, β. της δημιουργικότητας, με τα πεδία καθημερινής πρακτικής και παράστασης ως σημαίνοντα για την ιστορία και τη συλλογική φαντασία και γ. της αυτονομίας, με την εδαφικότητα ως πολιτικό διακύβευμα. Αξιώνει, δηλαδή, μια ολιστική προσέγγιση του ζητήματος, που θα κινηθεί μεταξύ μιας εμπειρικής μελέτης για την οικολογική, δημιουργική και αυτόνομη επανάχρηση των κενών χώρων της πόλης χώρων και μιας θεωρητικής διερεύνησης σχετικά με την πολιτική οικολογία και τη φύση ως διαλεκτικό πλαίσιο.

Η θεωρητική διερεύνηση αφορά πρωτίστως το νόημα της οικολογίας και συγκεκριμένα των πολιτικών, πολιτισμικών και διαχειριστικών διαστάσεών της. Για την έννοια της αστικής αναζωογόνησης, που φέρει ένα μήνυμα καλυτέρευσης, είναι κρίσιμο όχι μόνον το τι πραγματεύεται ένας τέτοιος όρος, ποια είναι τα πραξιακά του περιεχόμενα, αλλά και τα θεωρητικά πλαίσια υπό των οποίων τις αξιολογήσεις είναι τα περιεχόμενα αυτά βελτιωτικά, όπως και για ποιους και με ποιο τρόπο. Συγκεκριμένα, απευθύνεται στη γενικευμένη ανάδυση ενός ‘οικολογικού δόγματος’ που συγκροτεί ένα νέο καθεστώς αλήθειας που απεμπολά τόσο τη χονδροειδώς ταξική όσο και την λεπτοφυώς πολιτισμική διάσταση της οικολογίας.

Στο πλαίσιο της εμπειρικής μελέτης, διερευνούνται οι παράμετροι τοπιακής πολεοδομίας και συγκεκριμένα οι στρατηγικές αξιώσεις του οικοκεντρικού, εκ των κάτω αναδυόμενου σχεδιασμού, που επιδιώκουν να μεταμορφώσουν το αστικό τοπίο ως αποτέλεσμα πολλών, μοριακών διεργασιών. Επίσης, αποπειράται να συσχετίσει το σχεδιασμό αναγεννητικών οικοσυστημάτων με την αστική διαχείριση περιβάλλοντος, όπως και να εκφράσει αυτόν το συσχετισμό στα συμφραζόμενα της παγκόσμιας πόλης. Τα συμπεράσματα αφορούν σε τρία διαφορετικά πεδία: τη συγκεκριμενοποίηση των παραπάνω ερευνητικών θεμάτων στην περίπτωση της ‘Μεσογειακής Μητρόπολης’, τη διερώτηση σχετικά με τις ιδιαίτερες λειτουργικότητες των οικοσυστημάτων και τον αναστοχασμό σε σχέση με τις δυνατές προεκτάσεις μιας ‘διαταρακτικής’ οικολογίας.

ABSTRACT

The object of this thesis is to discuss urban regeneration in the context of political ecology and to address this discussion to a case study of landscape urbanism for the particular case of Athens. The main research question is concerned with the contents of the term of regeneration, under the scope of the three discursive contexts that the methodological approach attempts to correlate: a. of ecology, with regenerative ecosystems as regulated and supportive habitats, b. of creativity, with the practice of everyday life and performativity as meaningful expressions of collective memory and imagination and c. of autonomy, with territoriality as a political demand. Thus, the research attempts to embrace a holistic approach that will oscillate between an empirical study for the ecological, creative and autonomous reuse of the urban empty spaces and a theoretical study about political ecology and nature as discursive process.

The theoretical study is primarily concerned with the notion and object of ecology and particularly with the relation between its political and managerial dimensions. For the context of urban regeneration, which carries a message of betterment, it is considered crucial to identify not only the practical contents of such a term, but also the theoretical context under whose evaluation is this betterment meaningful, as well as for whom and in what ways. It specifically addresses the generalized emergence of an ‘ecological dogma’, a new regime of truth that legitimizes managerial interventions and abolishes ecology’s straightforward, class struggle and subtle, cultural dimensions.

In the context of the empirical study, the research focuses on the parameters of landscape urbanism as an ecocentric, bottom-up, emerging design strategy, that aims to reform the urban landscape as a result of many molecular processes. Also, it attempts to relate regenerative ecosystems’ design (i.e. Permaculture) with urban environmental management and urban design, and to express this combination in the context of a global metropolis. The conclusions will aim at three different directions: to specify the research subjects in the particular case of a ‘Mediterranean Metropolis’, to discuss the notion of a certain ‘eco-functionalism’, immanent to regenerative ecosystems’ design and finally to address the theoretical and practical expansions of a ‘disruptive’ ecology.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το αντικείμενο αυτής της εργασίας είναι να συζητήσει την αστική αναζωογόνηση από τη σκοπιά της πολιτικής οικολογίας και να απευθύνει τη συζήτηση αυτή σε μια υπόθεση τοπιακής πολεοδομίας για την επανάχρηση των κενών χώρων της Αθήνας. Το ερευνητικό ερώτημα αφορά πρωτίστως τα περιεχόμενα του όρου αναζωογόνηση, υπό το πρίσμα τριών διαφορετικών πεδίων, που η μεθοδολογική αυτή πρόταση επιχειρεί να συσχετίσει: α. της οικολογίας, με τα αναγεννητικά οργανικά περιβάλλοντα ως ρυθμισμένη φυσικότητα, β. της δημιουργικότητας, με τα πεδία καθημερινής πρακτικής και παράστασης ως σημαίνοντα για την ιστορία και τη συλλογική φαντασία και γ. της αυτονομίας, με την εδαφικότητα ως πολιτικό διακύβευμα. Αξιώνει, δηλαδή, μια ολιστική προσέγγιση του ζητήματος, που θα κινηθεί μεταξύ μιας εμπειρικής μελέτης για την οικολογική, δημιουργική και αυτόνομη επανάχρηση των κενών χώρων της πόλης και μιας θεωρητικής διερεύνησης σχετικά με την πολιτική οικολογία και τη φύση ως διαλεκτικό πλαίσιο.

Η θεωρητική διερεύνηση αφορά πρωτίστως το νόημα της οικολογίας και συγκεκριμένα τη σχέση πολιτικών, πολιτισμικών και διαχειριστικών διαστάσεων. Για την έννοια της αστικής αναζωογόνησης, που φέρει ένα μήνυμα καλυτέρευσης, είναι κρίσιμη η διερεύνηση όχι μόνον του τι πραγματεύεται ένας τέτοιος όρος, ποια είναι τα πραξιακά του περιεχόμενα, αλλά και τα θεωρητικά πλαίσια υπό των οποίων τις αξιολογήσεις είναι τα περιεχόμενα αυτά βελτιωτικά, όπως και για ποιους και με ποιο τρόπο. Στα πλαίσια της εμπειρικής μελέτης, διερευνούνται οι παράμετροι τοπιακής πολεοδομίας και συγκεκριμένα οι στρατηγικές αξιώσεις του οικοκεντρικού, εκ των κάτω αναδυόμενου σχεδιασμού, που επιδιώκουν να μεταμορφώσουν το αστικό τοπίο ως αποτέλεσμα πολλών, μοριακών διεργασιών στα συμφραζόμενα της παγκόσμιας πόλης.

Τα αιτήματα για οικολογία, δημιουργικότητα και αυτονομία, ιδωμένα ως πρωτίστως πολιτικά, έρχονται σε σύγκρουση με τις διαμεσολαβήσεις του κράτους, της αγοράς και του θεάματος. Επιπλέον, στην περίπτωση της Αθήνας, έρχονται σε σύγκρουση με καθιερωμένες κοινωνικές και ιστορικές αντιλήψεις - και γι' αυτό θεωρείται ότι δύνανται να συνεισφέρουν στην αναθεώρησή τους. Τα συμπεράσματα αφορούν σε τρία διαφορετικά πεδία: τη συγκεκριμενοποίηση στην υπόθεση 'Μεσογειακή Μητρόπολη', τη διερώτηση σχετικά με τις ιδιαίτερες λειτουργικότητες των οικοσυστημάτων και τον αναστοχασμό σε σχέση με τις δυνατές προεκτάσεις του σώματος της έρευνας.

Η σκοπιμότητα αυτής της ερευνητικής εργασίας είναι να αναζητήσει και να συνθέσει ερμηνείες της οικολογίας που να διαφοροποιούνται από ορισμένες στερεότυπες θέσεις που αγνοούν ή αποσιωπούν οντολογικές, πολιτικές και πολιτισμικές ποιότητες του φυσικού. Επιχειρεί να προτείνει μια σύνθεση κριτικής σκέψης και δημιουργικής πρότασης, αντιτασσόμενη σε έναν αναδυόμενο σχετικισμό της υβριδικότητας της φύσης, για να αναγνωρίσει τη σημασία του πρωτογενούς φυσικού στοιχείου ως διαχρονικά εξέχοντος, εντός αυτής της αναδυόμενης υβριδικότητας. Επίσης, να προβεί σε μια υπόθεση εργασίας μιας αστικής αναζωογόνησης από ένα πλέγμα φορέων, με μια σύνθεση σχεδιασμού αναγεννητικών οικοσυστημάτων, τοπιακής πολεοδομίας και πολιτικής οικολογίας, ώστε αφενός να συζητήσει στρατηγικές παρέμβασης επί των κοινωνικο-οικολογικών σχηματισμών της πόλης και αφετέρου να απευθυνθεί σε σύγχρονες διαδικασίες υποκειμενοποίησης.

2. ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΛΑΙΣΙΩΣΕΙΣ
2.1 ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ/ΑΣΤΙΚΟ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟ

Ο Καστοριάδης εξέφρασε το «ριζικό φαντασιακό» σε ένα ψυχαναλυτικό γνωσιολογικό πλαίσιο, ως «γνήσια δημιουργικό και όχι αναπαραστατικό ή συνδυαστικό και το κοινωνικό φαντασιακό σαν ένα αναίτιο *vis formandi*» (στο Τάσης, 2007).

> *Το κοινωνικό φαντασιακό, η δημιουργική δυνατότητα του ανώνυμου συλλογικού, σαν ριζική φαντασία, ούτε είναι ούτε ανάγεται απόλυτα στη φύση, αλλά είναι πρωταρχικά βασισμένο στη φύση, στη φυσική πραγματικότητα. Αναδημιουργεί την πραγματικότητα γεννώντας φαντασιακές σημασίες που ενσωματώνονται σε νέες οντολογικές μορφές, τους θεσμούς [...]. Η θεωρία ως διαυγασμένο πράττειν και η πράξη ως διαυγασμένη δράση είναι αδιαχώριστες, μιας και στοχεύουν και οι δύο στην προσωπική και κοινωνική αυτονομία.* (Τάσης, 2007)

Η ιδιαίτερη σημασία του κοινωνικού φαντασιακού για την παρούσα ερευνητική υπόθεση έγκειται στο ότι εκφράζει το ζήτημα της δεοντολογίας παρεμβάσεων με όρους ψυχοκοινωνικού φαινομένου: το όραμα για μια παραστασιακή επανερμηνεία της οικολογίας και της ιστορίας ως φαντασία - και έτσι, δημιουργικότητα. Έτσι, η αυτονομία, ιδωμένη μεταξύ του προσωπικού (ιδιωτικό), του διαπροσωπικού (δημόσιο ως προς τις σχέσεις) και του υπερ-προσωπικού (δημόσιο ως πολιτικό), ταυτόχρονα συνιστά μα και απορρέει από τα *ριζικά/κοινωνικά φαντασιακά*.

Αν η αρχιτεκτονική εννοείται ως «ρύθμιση της χωρικής πράξης», το *τοπίο* ορίζεται ως η «πολιτισμική πλευρά» του τόπου ή ως ένα περιβάλλον στο οποίο μια κοινωνία προβάλλει πολιτισμικές αξίες και νοήματα, σε σχέση με μια συστηματοποίηση των όρων όπου ο *χώρος* υπάρχει ως η *δυνατότητα της επαφής* και ο *τόπος* συγκροτείται ως *βιωμένος χώρος*, δηλαδή ως η πραγμάτωση της δυνατότητας της επαφής (Κωτσάκης 2006). Κατά τα παραπάνω, ενώ το πεδίο των παρεμβάσεων στην πόλη είναι ένα κατεξοχήν αρχιτεκτονικό θέμα, στην προσέγγιση της φαντασιακής συγκρότησης ελάχιστα ενδιαφέρει καθαυτό το αρχιτεκτονικό τέχνημα: γίνεται βάσει ενός πολιτικού αιτήματος για αυτοδιαχείριση του χώρου της καθημερινότητας, βάσει ενός οικολογικού αιτήματος για αναγεννητικά περιβάλλοντα και βάσει μιας συγκρότησης διεργασιών υποκειμενοποίησης μέσω της δημιουργικής πράξης - και μόνο τότε και κατ' επέκταση, εμπίπτει στη διαμόρφωση του άμεσου και οικείου περιβάλλοντος, που άπτεται του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Επιπροσθέτως, όπως το οικοσύστημα είναι μια συστημική ολότητα που δεν εξαντλείται στο άθροισμα των οργανισμών του, αλλά προκύπτει ως η δυναμική αλληλεπίδρασή τους, η εννόηση του *οικισμού* τον ορίζει ως το *σύστημα οικημάτων* και ως τάξη των συσχετιζόμενων οικημάτων - όχι, δηλαδή, απλώς ως ένα οίκημα διαφορετικής κλίμακας/έκτασης. Επιχειρείται έτσι να γεφυρωθεί ένα χάσμα, μεταξύ της 'μοριακής' δράσης, δηλαδή στο επίπεδο της αστικής καθημερινότητας και της ρυθμιστικής δράσης, στο επίπεδο του νοητικού χώρου της θεωρίας ή του σχεδιασμού.

Αλλιώς ειπωμένο, «ο κοινωνικός χώρος συνιστά κοινωνία, όταν η κοινωνική συγκρότησή του είναι υπερπροσωπική και συνιστά κοινότητα, όταν η συγκρότησή του είναι διαπροσωπική» (Κωτσάκης, 2006).

Τέλος, η έννοια του *αστικού φαντασιακού* προτείνεται ως μια παραλλαγή του *κοινωνικού*, περί της συνειδησιακής αυτοανάκλασης κάποιων συγκεκριμένων καταβολών και διεργασιών θέσμισης μιας αστικής κοινωνίας. Πέραν, όμως, από τη γενική θεώρηση μιας γενεαλογίας αστικών φαντασιακών, που αποτελεί ήδη μια επικίνδυνα αφαιρετική εννόηση της πολύπλοκης αστικής ανθρωπογεωγραφίας, μπορούν να διαγνωστούν τάσεις και μοτίβα που επιβεβαιώνουν, διαψεύδουν ή διευρύνουν τα πλαίσια *μιας* δημόσιας σφαίρας ή *ενός* κοινωνικού συμφέροντος. Κατά αυτόν τον τρόπο, δεν αποτελεί στόχο της εργασίας να προεξοφλήσει ένα όραμα για τη μητροπολιτική Αθήνα, πόσο μάλλον να διαγνώσει κάποιου είδους ουσία του πνεύματος του τόπου, αλλά να συζητήσει σύγχρονες διεργασίες υποκειμενοποίησης του παγκοσμιοποιημένου Αθηναίου.

2.2 ΑΥΤΟΡΡΥΘΜΙΣΗ – ΙΕΡΑΡΧΙΑ

Με βάση την έννοια της ανάδυσης, που χαρακτηρίζει αμφότερες τις σύγχρονες θεωρήσεις για το οικοσύστημα, το τοπίο και την πολεοδομία, παραθέτουμε τη διάκριση του DeLanda μεταξύ αυτορυθμιζόμενων οργανώσεων και διοικητικών ιεραρχιών, που διατρέχει την επιχειρηματολογία του φιλοσόφου,[1] σαν εργαλείο για να συλλάβουμε τις δυναμικές διεργασίες της αστικής ανάπτυξης και για να αναλύσουμε τον όρο «πολυκεντρικός».

> *Οι πόλεις, ως προσμίξεις αυτορυθμιζόμενων και διοικητικών ιεραρχιών, έχουν ιστορικά την τάση να παρουσιάζουν διάφορες αναλογίες συστήματος αγοράς από τη μία και κράτους ή κρατικής γραφειοκρατίας από την άλλη. Στη Δύση αναδύθηκε άλλη μια οντότητα: οι μεγάλες επιχειρήσεις [...] που δεν συμμετείχαν ποτέ στη δυναμική της αγοράς, παρά μόνο για να τη χειραγωγήσουν* (DeLanda στο Marras 1999).

Στηριζόμενος στα ιστορικά στοιχεία και ερμηνείες του Braudel, καταδεικνύει δύο διαφορετικές μορφές οικονομικής θέσμισης: τις μη καπιταλιστικές αγορές και τις καπιταλιστικές αντι-αγορές: ένα μεγάλο αριθμό μικρών εμπόρων που ανταγωνίζονται ανώνυμα και μικρά σε αριθμό και μεγάλα σε μέγεθος ολιγοπώλια, που ανταγωνίζονται με πλήρη γνώση ο ένας του άλλου. Ως εκ τούτου, οι δεύτεροι εμπλέκονται περισσότερο σε επώνυμες αντιπαραθέσεις παρά στο είδος συλλογικού ανταγωνισμού που οδηγεί σε κάποιας μορφής οικονομική αυτορρύθμιση.

Αντίστοιχα, η διαφορά μεταξύ οικονομιών κλίμακας [scale] και οικονομιών συσσώρευσης [agglomeration], συνδέεται με τις έννοιες της Jane Jacobs «ρευστό εμπόριο» [volatile trade] και «δυναμική υποκατάστασης των εισαγωγών» [import-substitution dynamics], ως ιστορικό πλαίσιο για τους θετικούς κύκλους ανάδρασης[2] που αποτελούν προϋπόθεση για την ‘ταραχώδη’ αστική ανάπτυξη των Δυτικών μητροπολιτικών κέντρων. Αυτό το σχήμα, της πληθώρας μικρών παραγόντων μιας πλεγματικής δομής, οι οποίες δημιουργούν εσωτερικό ανταγωνισμό και ανταλλαγή δεξιοτήτων, επιχειρούμε να εφαρμόσουμε στην υπόθεση της πολυκεντρικής αναζωογόνησης.

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το κτισμένο περιβάλλον της ίδιας της ελληνικής πόλης έχει σε μεγάλο βαθμό, παραχθεί με διεργασίες αυτορρύθμισης. Η Ελληνική επικράτεια μεταμορφώθηκε, μέσα σε μια περίοδο 200 χρόνων, από οθωμανική επαρχία σε σύγχρονο Δυτικό έθνος/κράτος. Κατά τη μετάβαση αυτή, στο τοπικό κοινωνικό φαντασιακό ενσωματώθηκαν δύο, κυρίως, ιδεολογήματα: το ιδεώδες της αρχαίας Αθήνας, όπως αυτό επανεφευρέθηκε από τον ευρωπαϊκό Νεοκλασικισμό (Γιακωβακάκη, 2006) και το δομικό πλάνο της νεωτερικότητας, όπως αυτό αναπτύχθηκε στα προηγμένα δυτικά κράτη. Μετά τη δεκαετία του 1970, η μεταπολεμική Ελλάδα –επίσης μετεμφυλιακή και μεταδικτατορική– πέρασε τέσσερις δεκαετίες ανάπτυξης και ευρείας αστικής επέκτασης, ενώ η παραγωγική της βάση και οι θεσμικές της ανεπάρκειες παρέμεναν ασύμμετρες με αυτές των μεταβιομηχανικών κρατών της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Η πληθώρα ιδιαιτεροτήτων της Ελληνικής ανάπτυξης έχει εκτενώς συζητηθεί, οπότε παραπέμπουμε στη βιβλιογραφία.[3] Πράγματι, οι διεργασίες που έθεσαν σε κίνηση την ελληνική αστική ανάπτυξη δεν ήταν ποτέ ιδιαίτερα επιμελώς προγραμματισμένες σε σύγκριση με τα δυτικοευρωπαϊκά μοντέλα, ούτε βεβαίως ήταν αυτή η απουσία κρατικής παρέμβασης πολιτικά ουδέτερη ή άσκοπη. Γιατί, όμως, η εσωτερίκευση μιας «απόκλισης» (Βαΐου et al., 2004) της ανάπτυξης από τα Ευρωπαϊκά πρότυπα, των οποίων αποτέλεσε υπο-εκδοχή, παραμένει χαρακτηριστικό της εγχώριας νεωτερικής συνείδησης;

Η κατασκευή του ίδιου τυπικού μοντέλου πολυκατοικίας από το Περιστέρι μέχρι το Καρπενήσι, η άνομη αστική διάχυση και αυθαίρετη δόμηση δεν αποτελούν κύρια αντικείμενα της έρευνας αλλά αναφέρονται για να εκφράσουν τη δυνατότητα μιας υποτιθέμενης στροφής προς την οικολογική διαχείριση να εξαπλωθεί με ‘ικό’ τρόπο, αντίστοιχο με αυτόν που παρατηρείται στα εκάστοτε «νεωτερικά» πρότυπα. Η αντιπαροχή, από τη δεκαετία του 1960 μέχρι την εμφάνιση μεγάλων κατασκευαστικών εταιρειών, επιτελέστηκε από μικρομεσαίους κατασκευαστές και συνετέλεσε στη διάχυση όχι μόνον της παραγωγής αλλά και της ιδιοκτησίας της αστικής κατοικίας. Ανεξάρτητα από το περιεχόμενο της κατασκευής και τις αυθαιρεσίες που επέδρασαν αρνητικά προς την ποιότητά του, δημιουργεί ένα ιστορικό προηγούμενο, που εδώ απευθύνεται στην οικολογία, αν αυτή ενσταλάξει στο αστικό φαντασιακό ως σύγχρονο νεωτερικό πρόταγμα.

2.3 Η ΦΥΣΗ ΩΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΔΙΕΡΓΑΣΙΑ

Η φύση αποσβένει το πλεόνασμα και συμπληρώνει την ανεπάρκεια. (Chang, 1995).

Εν ίδει μετάβασης από την εννοιολογική πλαισίωση στην οικολογία, η συζήτηση περί φύσης επιχειρεί να προτείνει δύο κατευθύνσεις οι οποίες είναι αλληλένδετες αλλά προέρχονται από διαφορετικά γνωσιοθεωρητικά πεδία: τη φύση ως οντολογικό περιεχόμενο και τη φύση ως διαλεκτικό πλαίσιο.

> *Η λέξη φύση χρησιμοποιείται για δύο κάπως διαφορετικούς πυρήνες ιδεών: μια ανθολογία συμπαγών μορφών, από το ανθρώπινο σώμα μέχρι πάρκα, κήπους και ολόκληρα οικοσυστήματα και ένα ιδεολογικό και μεταφορικό σχήμα για την ερμηνεία της πραγματικότη-*

τας. (Gandy στο Heynen et al., 2006)

Ο πρωταρχικός δυισμός μεταξύ *φύσης* και *πολιτισμού* πρόκειται περί ενός δίπολου που διαφοροποιείται χωρίς να διακρίνεται, μια αναλογική μετάβαση μεταξύ ανθρωποποιητού και προϋπάρχοντος. Ο θεωρητικός αυτός άξονας, με μη πεπερασμένες ενδιάμεσες θέσεις, περιλαμβάνει τη δικιά του ιστορικότητα. Στην επανερμηνεία του ιστορικού υλισμού του DeLanda (1997), εκφράζεται ως μια δυναμική αλληλεπίδραση συναρμογών: γεωφυσικών, βιολογικών, κοινωνικο-οικολογικών και γλωσσολογικών.

Αυτός ο δυισμός δεν ανάγεται ούτε συμπεριλαμβάνει το φαινόμενο της *ζωής*, χωρίς να μετουσιωθεί σε ένα άλλο διαλεκτικό δίπολο, του γεννημένου και του φτιαχτού, της καλλιέργειας και της κατασκευής. Αυτό αποτελεί μια διάκριση που είναι ψηφιακή (ή ζει κανείς ή δε ζει) και συνεπώς δεν είναι μια ιστορικού επιπέδου πληροφορία, αλλά οντολογικού. Η ζωή μπορεί να ιδωθεί ως 'ιστορικό' μόρφωμα της φύσης, αλλά δεν παύει να αποτελεί μια οντολογική ρήξη:

> *Η σύλληψη του έμβιου ως ον δι' εαυτόν, που διαθέτει φαντασία, μέσω της οποίας δημιουργεί πάντοτε έναν ιδιόκοσμο, οδηγεί τον Καστοριάδη να αποφανθεί ότι δε συνιστά απλώς ένα βιολογικό αυτόματο που μπορεί να εξηγηθεί εξαντλητικά από τη συνολοταυτιστική λογική: τα βιολογικά φαινόμενα δεν είναι μαθηματικοποιήσιμα.* (Τάσης, 2007)

Τέλος, αναφέρεται η υπόσταση της φύσης ως *έννοιας*, προϊόντος διαλεκτικής διεργασίας και πολιτισμικής αξιολόγησης. Αν θεωρήσουμε τη φύση ως ερμηνεία, «κατά βάθος, δεν ερμηνεύουμε αυτό που υπάρχει εντός του σημαινομένου, αλλά το ποιος ερμηνεύει» (Foucault, 2003). Συγκεκριμενοποιώντας, ο υλισμός ως φιλοσοφικό ρεύμα εκφράζει ότι ο κόσμος υπάρχει ανεξάρτητα από τη νοητική σύλληψή του από τον άνθρωπο -αντίθετα, για παράδειγμα, από τον ιδεαλισμό ή τη φαινομενολογία– και κάθε οντότητα γίνεται «αυτό που είναι» μέσα από *διεργασίες*, χωρίς να υπάρχει μια προδιαγεγραμμένη *ουσία* που την περιγράφει ή στην οποία καταφτάνει. Χωρίς επέκταση στις ιστορικές διαστάσεις αυτού του στοχαστικού πλαισίου, αναφέρεται ότι αυτή η αντιπαράθεση είναι εμμενής στη Δυτική φιλοσοφία, αντηχώντας το μονισμό του Spinoza, που αντιλαμβανόταν τον άνθρωπο ως τμήμα της φύσης, υποταγμένο στους νόμους της, ο οποίος ερχόταν σε ρήξη με τον Καρτεσιανό δυϊσμό μηχανιστικού σώματος και σκεπτόμενου πνεύματος.

Ακόμα κι αν η πολυπλοκότητα των τεχνημάτων φτάσει τα επίπεδα της αυτοποίησης της ζωής,[4] δεν παύει να είναι μια ποσότητα αλληλεπιδράσεων, που συνθέτει ποιότητες (μη αναγώγιμες στην ποσότητα πληροφορίας και πυκνότητας), αλλά που οι ποιότητες αποτελούν μονοθεματικές διαστάσεις της πολυπλοκότητας ή της απροβλεψιμότητας. Η φυσικότητα, εκτός μιας μηχανιστικής συγκρότησης, έγκειται εξίσου σε μια υπαρξιακή κατάσταση. Άλλωστε, η τέχνη αποτελεί ένα άλλο πεδίο που έχει πολλάκις αξιώσει την αποποίηση του νοητικού ελέγχου στην καλλιτεχνική διεργασία, την αορατότητα του δημιουργού, την ανάδυση του έργου με όρους παρατήρησης και μίμησης της φύσης, αντί της επιβολής μιας προσδιορισμένης ερμηνείας ή συμβολικής οδηγίας του δημιουργού.[5] Υπό αυτήν τη σκοπιά, η «αντι-διαλεκτική» περί φύσης δεν αποτελεί ένα 'συντηρητικό' επιχείρημα εναντίον μιας 'προοδευτικής' σύλληψης του φυσικού, αλλά την αξίωση μιας βιωματικής κατάστασης του μη-τελεολογικού - όχι απλά μια συστηματοποίηση τεχνημάτων για την παραγωγή απροσδιοριστίας.

Σε σχέση με την ιστορικο-πολιτική πλευρά του ζητήματος, η γνώση, η τεχνολογία και η συμμετοχή σε οικονομίες κλίμακας είναι ελεγχόμενης προσβασιμότητας, όπως είναι και η ασύμμετρη γεωγραφικά «τεχνολογικά αναδυόμενη» πολυπλοκότητα, ως διαφορετικοί βαθμοί εφαρμογής και αναπαραγωγής του νεωτερικού προτάγματος. Πράγματι, «τοποθετώντας την οικοκριτική εντός πλαισίου της Τεχνολογίας/Δημοκρατίας/Καπιταλισμού ως περιβάλλον», ο Luke μιλάει για μια αναδυόμενη *παν-πολιτική συνθήκη*, παραθέτοντας τα λόγια του Jameson, «αυτού που συμβαίνει με την επιτυχημένη και ολοκληρωμένη νεωτερικότητα, που εκτόπισε τη φύση διαπαντός» και του Virilio, για «μια νέα παν-πολιτική περιφέρεια της οποίας το κέντρο δεν θα είναι πουθενά και η περίμετρος θα είναι παντού». Καταλήγει ότι συνιστά ένα ανθρωποποιητό, συμπαγές και αδιαφιλονίκητο 'έξω' που καθολικοποιήθηκε στη δεκαετία του 1990, ως «τέλος της φύσης, της ιστορίας και της ετερότητας» (Luke, 2000).

Έχοντας πει τα παραπάνω, το διακύβευμα αποτελεί ένα πολιτικό επιχείρημα εναντίον του *σχετικισμού* περί φυσικού, που προετοιμάζει τη διερεύνηση θεματοποιήσεων της οικολογίας, τηρώντας τη *σχετικότητα* μεταξύ των διαφορετικών εκφράσεών της.

3. ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ
3.1 ΟΙΚΟΛΟΓΙΕΣ

Είναι φανερό ότι η οικολογία κατέχει σήμερα μια εξέχουσα θέση στο διάλογο περί της πόλης και της αρχιτεκτονικής, όσο και της πολιτικής και της οικονομίας γενικότερα. Η θεώρηση της προόδου, τεχνολογικής και νεωτερικής, ως μια ασύμπτωτη καμπύλη που τείνει προς το άπειρο, εκθετικά επιταχυνόμενη, αποτελεί ένα σαφή αφηγηματικό μηχανισμό της προς τα πρόσω πορείας του Ενοποιημένου Παγκόσμιου Καπιταλισμού (Guattari, 1989). Υπό αυτό το πρίσμα, το οικολογικό ζήτημα τίθεται τόσο ως ένα διαλεκτικό πλαίσιο γύρω από το οποίο οργανώνεται η κριτική στην τεχνοκρατική νεωτερικότητα και την εξουσία σε φύση και ανθρώπους, όσο και ένα σχεδιαστικό περιεχόμενο που αφορά στην αναπροσαρμογή των λειτουργικών σχέσεων οικο-τεχνολογικών διατάξεων. Πιο γενικά, παρατηρείται μια οικειοποίηση της οικολογίας από μια σειρά διαφορετικών εκπροσωπήσεων, σε όλο το φάσμα της κοινωνικοπολιτικής σκηνής: από την 'πράσινη'[6] ή 'βιώσιμη'[7] ανάπτυξη (Wilson, 1998, UN, 1987) μέχρι τα αυτόνομα κινήματα βάσης (Esteva και Prakash, 2001) και από την τεχνολογική ουτοπία μέχρι το νέο-πριμιτιβισμό.[8] Ταυτόχρονα επιστήμη, μόδα, νέα επιχειρηματικότητα, ενέχουν εν πολλοίς ένα δραστήριο διάλογο, που συχνά οδηγεί σε μια πρόταση αλλαγής καθεστώτος στην πολιτική και τη διαχείριση, που να θέτει σε κεντρική θέση την προστασία των μορφών της ζωής, την υγεία και την οργανική συνέχεια.

Η οικολογία ως μελέτη των οικοσυστημάτων από τον άνθρωπο έχει προσδώσει νέα μοντέλα διαχείρισης, όσον αφορά στην οργάνωση των ροών ύλης/ενέργειας, με τέτοιο τρόπο ώστε να επωφελείται ο ρυθμιστής. Έχει επίσης αναδείξει τη σημασία της βιοποικιλότητας και των αυτορυθμιστικών διεργασιών των οικοσυστημάτων, σε ρήξη με προηγούμενες μηχα-

νοκεντρικές και αφαιρετιστικές [reductionistic] προσεγγίσεις στη διαχείριση περιβάλλοντος, αμφισβητώντας, ίσως, τα περιεχόμενα αυτού του οφέλους: πιο ξεκάθαρα, θέτει επί τάπητος τη διαμεσολάβηση της φύσης – μια διπλή διεργασία, αισθητική και ηθική εξεικόνιση και διαλεκτική θεματοποίηση.

Ο στοχασμός του Guattari για μια τριμερή έκφραση της οικολογίας, που συνοπτικά την αποκαλεί οικοσοφία (Marras, 1999), εξερευνά φυσικά, νοητικά και κοινωνικά οικοσυστήματα, που θεωρούνται ανάλογα των φυσικών οικοσυστημάτων με όρους πολιτισμικής και πολιτικής υφής και συνιστούν πεδία συγκρότησης υπαρξιακής εδαφικότητας. Βάσει, λοιπόν, της «τριαδικής οικολογίας» του Guattari, «ως αποκύημα του αναστοχασμού μιας ηθικοπολιτικής συνάρθρωσης ανάμεσα στα τρία οικολογικά φάσματα, το περιβάλλον, τις κοινωνικές σχέσεις και την ανθρώπινη υποκειμενικότητα» (Guattari, 1989), στην *οικολογία του φυσικού χώρου* αντιστοιχείται η έρευνα γύρω από αναγεννητικά περιβάλλοντα, που προσιδιάζουν σε φυσικά οικοσυστήματα σχετικά με την πολυπλοκότητα, τη σταθερότητα και την ανθεκτικότητα (Mollison, 1988). Στη *νοητική οικολογία* αντιστοιχείται μια οικολογία των ιδεών του ανθρώπου στο ίδιο επίπεδο που ο Καστοριάδης εκφράζει τις ιδέες της ριζικής φαντασίας και του κοινωνικού φαντασιακού. Σημαίνει, δηλαδή, ταυτόχρονα οικολογία των νοημάτων και οικολογία του σκέπτεσθαι ως πράξης και αντιστοιχεί σε σχεσιακές και σημειωτικές ροές, που αναπαριστά την θεμελιώδους σημασίας αναγνώριση των κυβερνητικών [cybernetic] αλληλεπιδράσεων και αναδράσεων που σχετίζονται με τους ζωντανούς οργανισμούς και τις κοινωνικές δομές (Guattari, 1989) – αλλιώς, αλληλεπιδράσεις σφαιρών εδαφικότητας.

Οι Deleuze και Guattari ανέπτυξαν ένα φιλοσοφικό σκεπτικό για τις έννοιες έδαφος, εδαφικότητα και εδαφικοποίηση [territorialisation], που δεν αναφέρεται αυστηρά στο «χώμα κάτω από τα πόδια μας», αλλά σε μια πράξη, που επιδρά στους περιγύρους και τους ρυθμούς και τους «εδαφικοποιεί», τους καθιστά προσιτούς, οικείους και σημαίνοντες στη σχεσιακή πραγματικότητα.[9] Θεωρείται λοιπόν, ότι το ανθρώπινο ενδιαφέρον πυκνώνεται σε επιτελεστικές πράξεις/παραστάσεις, ή σχεδιαστικές πράξεις/έργα, αντίστοιχα ίσως με την εδαφική συμπεριφορά των ζώων, στο βαθμό που εδραιώνει μια σφαίρα δικαιοδοσίας, σε σχέση με εξουσία, σεβασμό και έρωτα.[10] Οι συσχετισμοί αυτοί, που επιτελούν τη συγκρότηση του υποκειμένου-σε-πρόσωπο, συνιστούν τις προαναφερθείσες ροές της *κοινωνικής οικολογίας* και συνδέονται με το πρόταγμα της αυτονομίας.

3.2 ΑΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ

«Η αλληλεπίδραση φύσης και πόλης εγείρει μια σειρά διανοητικών πολυπλοκοτήτων» (Gandy στο Heynen et al., 2006: 63). Το διαλεκτικό πλαίσιο της αστικής οικολογίας μελετά τις οικολογικές διεργασίες της αστικότητας, αφενός παγκόσμιο και εκτεινόμενο πέραν της φυσικής υπόστασης των πόλεων, αφετέρου ανισότροπο και ανομοιογενές. Με αυτήν την έννοια, «η οικολογία ενσωματώνει την πολυπλοκότητα της οικολογίας του τεχνητού περιβάλλοντος, που παράγεται με το ανθρώπινο είναι και γίγνεσθαι» (Marras, 1999: 3).

Στον τομέα αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας, το ζήτημα της οικολογίας έχει τη δικιά του μακρά παράδοση. «Εισήχθη από το βιολόγο, εκπαιδευτικό και πολεοδόμο Patrick Geddes μετά το 1890, παράλληλα με την εισαγωγή ιατρικών όρων επί των αστικών ζητημάτων πολλών διανοητών του 19ου αιώνα» (AD/Ecoredux, 2010). Ο Justus von Liebig, πρωτοπόρος θεωρητικός της αγροτικής χημείας, συνεισέφερε τον όρο του μεταβολισμού,[11] που χρησιμοποιήθηκε από τους Marx, Smith και Engels σαν μεταφορά για την οικονομία και την ανθρώπινη εργασία: «Η πραγματική εργασία είναι η ιδιοποίηση της φύσης για την ικανοποίηση των ανθρώπινων αναγκών, η δραστηριότητα μέσω της οποίας ο μεταβολισμός μεταξύ ανθρώπου και φύσης διαμεσολαβείται» (Marx 1876 στο Heynen et. al., 2006: 27). Επίσης, η ανακάλυψη της διπλής κυκλοφορίας του αίματος από τον William Harvey [1628] χρησιμοποιήθηκε σαν μεταφορά για τις ροές υγιεινής της βιομηχανικής πόλης από τον Sir Edwin Chadwick [1842].

Όσον αφορά τη θέση της πόλης στο τροφικό πλέγμα, ο DeLanda γράφει: «Οι πόλεις είναι ασταθή οικοσυστήματα. Ιστορικά, ήταν πάντοτε παρασιτικές οντότητες, εξαρτημένες από την επαρχία για την εισροή τροφής και ανθρώπινων πόρων» (στο Marras, 1999: 23). Έτσι, θέτει ότι το αστικό κληροδότημα αυτής της έλλειψης ανθεκτικότητας αντιπαρέρχεται τη ρομαντική οπτική της πόλης που είχαν οι κοινωνικοί στοχαστές του 19ου αιώνα, ως οικοσυστήματος σε λειτουργική αρμονία (Marras, 1999: 23). Όμως,

> *τόσο ο Von Liebig όσο και ο Chadwick είχαν εκλάβει το χωρικό/χρονικό διαχωρισμό χώρων παραγωγής και χώρων κατανάλωσης, μέσω της ανάδυσης του εμπορίου μεγάλων αποστάσεων και τις διεργασίες της αστικοποίησης [αυτό που ο πρώτος ονόμασε «μεταβολικό χάσμα», σαν τις πρωτοπόρες αιτίες της παρακμής της παραγωγικότητας της αγροτικής γης και της προβληματικής συσσώρευσης λυμάτων, αποχετευτικών αποβλήτων και απορριμμάτων στις πόλεις.* (Swyngedouw στο Heynen et al., 2006: 23)

Το διαλεκτικό πλαίσιο της *πολιτικής* οικολογίας διαφοροποιείται και είναι παράλληλο αυτού της *αστικής*, ως μιας συγκεκριμένης μεθοδολογίας θεματοποίησης της πολιτικής διάστασης των οικολογικών ζητημάτων, κατά την οποία «τα θέματα για την κοινωνικο-περιβαλλοντική βιωσιμότητα εξετάζονται ως κατ' ουσία πολιτικά αιτήματα» (Heynen et al., 2006). Το πολυσχιδές έργο της απευθύνεται προς τους συσχετισμούς γνώσης/δύναμης/θεάματος της οικολογικής διαχείρισης, που αφενός επιτελεί έναν έλεγχο, αφετέρου τον επικοινωνεί μέσω διαμεσολαβήσεων, εικονικών και διαλεκτικών. Υποψιαζόμαστε, δηλαδή, ότι όροι όπως δημιουργικότητα, 'πράσινο', φυσικός πλούτος, βιωσιμότητα και οικολογική agenda λαμβάνουν κατ' εξακολούθηση χαρακτήρα βολικών γενικολογιών για τη διευκόλυνση της ιδιοποίησης υλικο-οικονομικού κεφαλαίου.[12]

Αντίστοιχα, στο επίπεδο του σύγχρονου «οικολογικού φαντασιακού», όπως το θέτει ο Αμερικάνος γεωγράφος Gandy, η θετικότητα της οικολογίας παρουσιάζεται ως εξορθολογισμός της διαχείρισης, ως μονοσήμαντη εξυγίανση και ως τεχνολογικά ορμώμενη βελτίωση.

> *Κάτω από τις μεταφορικές ερμηνείες της αστικής ανάπτυξης με όρους οικολογικής αλληλουχίας ή μεταβολικών μεταλλάξεων,*

ή της μεταβιομηχανικής αρέσκειας απέναντι στη σαπίλα και την παρακμή, κείται μια υπόρρητη φυσικοποίηση των διεργασιών της αστικοποίησης που τις από-ιστορικοποιεί, θέτοντάς τες ως κυκλικές δυναμικές που εναλλάσσονται από τεχνολογικές μετατροπές, παρά από πολιτικές διεκδικήσεις. (Gandy στο Heynen et al., 2006)

Συμπληρωματικά σε αυτές τις μετα-μαρξιστικές θεωρήσεις, οι θέσεις του Timothy Luke αποτελούν, σε μεγάλο βαθμό, μια ερμηνεία της βιοπολιτικής [biopolitics] και της κυβερνητικότητας [governmentality] του Foucault, ως προς την εννοιακή συγκρότηση του 'περιβάλλοντος' σαν αντικείμενο γνώσης/δύναμης. *Πριν τα επιστημονικά πεδία και οι βιομηχανικές τεχνολογίες μεταμορφώσουν ύλη και ενέργεια σε προϊόντα, η φύση πρέπει να μεταμορφωθεί από διαλεκτικές διεργασίες σε φυσικούς πόρους* (Luke, 2002). Καταδεικνύοντας τη φύση σαν διαλεκτική διεργασία, η «οικο-κυβερνητικότητα» [ecogovernmentality], όπως την αποκάλεσε, επικεντρώνεται στο πώς οι φορείς της κρατικής εξουσίας και της εξειδικευμένης γνώσης κατασκευάζουν το γνωστικό αντικείμενο της οικολογικής τεχνολογίας ώστε η εσωτερίκευσή του από τους εκάστοτε δρώντες να συνεπάγεται την έκφραση των συμφερόντων τους ως συμβατών ή και επιθυμητών. Συγκεκριμένα, εισάγει την έννοια του eco-managerialism (Luke, 2002 - εδώ μεταφράζεται ως οικο-διαχειριστικό πρότυπο) στα συμφραζόμενα της επιστημονικής και ακαδημαϊκής κοινότητας των ΗΠΑ

[...] εντός αυτού του δικτύου, που ενυπάρχει μια προσομοίωση χώρων, μια εντατικοποίηση των πόρων και μια υποκίνηση προς εφευρέσεις, γεννιέται ένας σχηματισμός ειδικών γνώσεων που ενδυναμώνουν τον έλεγχο και μπορεί να συνδεθούν μεταξύ τους σαν τις κυριαρχήσεις [impericities] της φύσης για ακαδημαϊκές περιβαλλοντικές επιστήμες και σπουδές - με κεντρική την αναγωγή της φύσης σε σύνολο πόρων. (Luke, 2002)

Ο έλεγχος της παραγωγής του περιβάλλοντος εν γένει, και της τροφής ειδικότερα, αποτελεί μείζον συστατικό του ελέγχου της οικονομίας και της κοινωνίας. Σε διάφορα διαλεκτικά πλαίσια, η οικολογία προτείνει, ή υπονοεί, μια υπερ-ταξική και διαπολισμική διάσταση, θέτοντας, αυτή πρώτη, ένα πρόβλημα οικιακής οικονομίας μέγιστης κλίμακας. Όμως, καθώς οι παραπάνω θεωρήσεις του οικολογικού ζητήματος, δεν μπορούν να παραγνωρίσουν τις θέσεις ισχύος εντός αυτού του «πλανήτη όλων των ανθρώπων», το ανάγουν σε βιοπολιτικό:[13] «την ελεγχόμενη εισροή των σωμάτων στη μηχανή της παραγωγής και τη διαρρύθμιση των πληθυσμιακών φαινομένων σε σχέση με οικονομικές διεργασίες» (Rabinow, 1984: 263).

Η υπερ-ταξική εννόηση της οικολογίας δεν θεωρείται εδώ υπέρβαση των κοινωνικών και οικονομικών στρωμάτων, αλλά εισαγωγή του οικολογικού προτάγματος στα κοινωνικά φαντασιακά της μειοψηφίας και πλειοψηφίας αμφότερων, που πραγματώνεται *αυτόνομα η μία από την άλλη,* λήγοντας τη συζήτηση εκεί όπου ξεκίνησε: στον κοινό παρανομαστή του έμβιου όντος. Με άλλα λόγια, δεν νοείται μια απεμπόληση του ταξικού/κοινωνικού αγώνα προς μια σωτηρία του είδους, όσο μια έμφαση στην οικολογία ως αναδυόμενο πεδίο αυτού του αγώνα, ο οποίος ριζοσπαστικοποιείται στην αντίθεση της οικολογίας ως μέρους και δικαιοδοσίας του «Παγκόσμιου Προτάγματος» [«Global Project» στο (Esteva και Prakash, 2001)] και σε διεκδικήσεις της αυτονομίας που απεμπολούν αυτό το πρόταγμα ως πολιτικά και πολιτισμικά εχθρικό.

Το αν η οικολογία μπορεί να επιφέρει μια αλλαγή καθεστώτος, για μια γενική αισθητική/ηθική μεταγωγή από την επιθυμία για κυριαρχία στην επιθυμία για συμβίωση, είναι κάτι που δεν μπορεί παρά να φανεί – πλην όμως, κατά τη διαδικασία, δεν μπορεί να αναμένεται. Παρ' όλα αυτά, όσο κι αν ο κυρίαρχος λόγος καρπώνεται τη λαϊκή ευαισθησία απέναντι στην καταστροφή του περιβάλλοντος, το περιβάλλον όντως υπόκειται σε καταστροφή. Αντίστοιχα, όσο κι αν η οικολογική διαχείριση έχει αμφίσημο πολιτισμικό και πολιτικό νόημα, αποτελεί μια σχεδιαστική δεοντολογία, που αντιδιαστέλλεται πρακτικά σε άλλες δεοντολογίες σχεδιασμού. Έτσι, ενώ η θεωρητική διερεύνηση της οικολογίας προσανατολίστηκε στο να αναδείξει την αμφισημία των αναγωγών ιδεών από το επίπεδο της φυσιολογίας, της οικολογίας και της ιατρικής σε αυτό της υποκειμενικότητας, της πόλης και της κοινωνίας, η έρευνα θεωρείται πλήρης όταν ενσωματώσει αναφορές της στο λεξιλόγιο πρακτικών μιας οικολογικής παρέμβασης.

4. ΟΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΖΩΟΓΟΝΗΣΗ

Σύμφωνα με τον κλασσικό ορισμό της βιωσιμότητας των Ηνωμένων Εθνών, η βιώσιμη ανάπτυξη είναι η ικανοποίηση των αναγκών του παρόντος με τέτοιο τρόπο ώστε να μη διακυβεύεται η δυνατότητα των μελλοντικών γενεών να ικανοποιούν τις δικές τους ανάγκες. Όμως, η βιωσιμότητα δεν είναι παρά το μέσο σημείο μεταξύ αυτού που είναι εκφυλιστικό και αυτού που είναι αναγεννητικό. Μπορεί απλώς να μην είναι αρκετή... Φανταστείτε: Πώς είναι ο γάμος σου; Ε... είναι βιώσιμος… (Hemenway, 2010)

4.1 ΑΝΑΓΕΝΝΗΤΙΚΑ ΟΙΚΟΣΥΣΤΗΜΑΤΑ

Στοχαζόμενος την αμφίσημη έννοια της *ανάγκης*, θεμελιακή του ορισμού της βιωσιμότητας, ο Toby Hemenway καταδεικνύει τη σημασία της παραγωγής τροφής και των μεθόδων καλλιέργειας στην ιστορία των πολιτισμών, αντιδιαστέλλοντας κοινωνίες κυνηγών/συλλεκτών και κηπουρικής με αυτούς με αγροτική παραγωγή – θεωρώντας ότι η βοσκή και η βιομηχανική παραγωγή αποτελούν προεκτάσεις της γεωργίας. Η βασική του θέση είναι ότι η αγροτική παραγωγή υπήρξε ιστορικά εκφυλιστική για την οικολογία του εδάφους και ότι θέτει σε κίνηση μια θετική κυκλικότητα ανατροφοδότησης σε σχέση με τον πληθυσμό που είναι καταρχήν μη βιώσιμη. Αντιπαραθέτει παραδείγματα κοινωνιών με κηπουρική [horticultural] αγροπαραγωγή, όπως οι πολιτισμοί του Αμαζονίου, συνδηλώνοντας ότι η μετατροπή φυσικών οικοσυστημάτων σε αγροπαραγωγικά έχει αποτελέσει προνομιακή μέθοδο οικονομικής και οικολογικής βιωσιμότητας (Hemenway, 2010).

Η Περμακουλτούρα [Permaculture], μια σύγχρονη τέτοια μέθοδος, ορίζεται από τους ιδρυτές της ως ο συνειδητός σχεδιασμός αγροτικά παραγωγικών οικοσυστημάτων που διαθέτουν ποικιλότητα, σταθε-

ρότητα και ανθεκτικότητα εφάμιλλες των φυσικών οικοσυστημάτων. «Είναι η αρμονική αλληλεπίδραση του τοπίου και των ανθρώπων που παρέχουν στους εαυτούς τους φαγητό, ενέργεια, καταφύγιο και άλλες υλικές και μη-υλικές ανάγκες με ένα βιώσιμο τρόπο» (Mollison, 1988). Επηρεασμένη από τη φυσική καλλιέργεια (χωρίς όργωμα, λιπάσματα, ζιζανιοκτόνα, εντομοκτόνα, ξεχορτάριασμα ή κλάδεμα), ή, «μέθοδο του να μην κάνει κανείς τίποτα» (Fukuoka, 1978), η Περμακουλτούρα αφορμάται από μια φιλοσοφία σχεδιασμού που αξιώνει την «παρατεταμένη και στοχαστική παρατήρηση, αντί μιας παρατεταμένης και άστοχης δράσης, όπως και την αντίληψη των φυσικών συστημάτων ως συνόλων, σε όλες τους τις λειτουργίες, που τους επιτρέπει να επιδείξουν τις δικές τους μορφές εξέλιξης» (Mollison, 1988).

Ο όρος Permaculture κατατέθηκε από δύο πρωτοπόρους Αυστραλούς οικολόγους γεωργούς, τους Bill Mollison και David Holmgren, που παρατήρησαν πώς οι κοινωνίες των Αβοριγίνων αντιμετώπιζαν την αγροπαραγωγική κηπουρική και κατοίκηση. Συνδυάζοντας αυτήν την παραδοσιακή γνώση και κοσμοαντίληψη με τις Δυτικές καταβολές τους, συγκρότησαν μια συστηματοποιημένη δεοντολογία σχεδιασμού και ένα αρχείο οικο-τεχνικών. Στη δεκαετία του 1970, οι επίμονοι αυτοί κηπουροί ενσωμάτωσαν στη μέθοδό τους ηθικές και κοινωνικές προτάσεις, με αρχές όπως συμβιωτικότητα, ανταποδοτικότητα και κοινότητα, που αναδείκνυαν την ιδεολογία ως αναπόσπαστο στοιχείο των βιώσιμων οικοσυστημάτων. Μέσα στη δεκαετία του 1980, η Permaculture είχε διευρυνθεί αρκετά ώστε να διδάσκεται παγκοσμίως ως ένα σύστημα οικολογικού σχεδιασμού -με τεχνικές όπως η εκτίμηση κύκλων ζωής [LCA], ανακύκλωση ύλης και ενέργειας, πολυκαλλιέργεια, εδαφοτεχνική και αρδευτικά συστήματα,[14] φυσική δόμηση και βιοκλιματική μετασκευή κτηρίων [retrofitting]- με μια ενοποιητική προσέγγιση των «βιώσιμων ανθρώπινων οικισμών».

Το κομβικό στοιχείο είναι η μεγιστοποίηση των λειτουργικών συνδέσεων μεταξύ των συστατικών και η συνέργεια του τελικού συστήματος, με τελικό αποτέλεσμα να μειωθεί δραματικά η περιοχή του αγροτικού περιβάλλοντος που είναι αναγκαία για τους οικισμούς των ανθρώπων και να αφεθεί το μεγαλύτερο μέρος του τοπίου εξ ολοκλήρου στην άγρια ζωή για να αναπτυχθεί από την ενδημική χλωρίδα και πανίδα. Ο δασόκηπος της Permaculture, πολυεπίπεδος και συμβιωτικός, καταλήγει[15] να εδραιώσει ένα υψηλά παραγωγικό οικοσύστημα, με ελάχιστες εισροές πρώτων υλών και ανθρώπινου μόχθου - αν και αυτές παραμένουν υπολογίσιμες κατά την περίοδο της εδραίωσής του. Χρησιμοποιεί στην πράξη την οικολογική θεωρία, για να αναλύσει τις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων που παρατηρούνται σε φυσικά οικοσυστήματα, προσιδιάζοντας στην επιστήμη της Κυβερνητικής, σε ένα οργανικό και μη τεχνολογικό ανάλογο.

Υπάρχει ένα αντεπιχείρημα σχετικά με το αν τέτοιου είδους χαμηλής τεχνολογίας εναλλακτικές προσεγγίσεις της αγροπαραγωγής θα μπορούσαν να ‘θρέψουν τον πλανήτη’. Μια απάντηση είναι: «ίσως όχι, αλλά μήπως μπορούν οι άλλες αγροπαραγωγικές πρακτικές, και μέχρι πότε;» (BBC, 2009). Όμως, εδώ, τα προηγούμενα κεφάλαια έχουν καταδείξει το άστοχο της αναγωγής πολιτικών ζητημάτων σε τεχνολογικά, πλαισιώνοντας τέτοιες τοποθετήσεις ακριβώς στην εννοιολογική μετατροπή της φύσης σε σύνολο πόρων, στην οποία τέτοιου είδους ολιστικές προσεγγίσεις αντιτάσσονται. Επίσης, η μικρής κλίμακας εφαρμογές αυτών, πόσο μάλλον στο αστικό περιβάλλον, είναι πρωτίστως συμβολικές, χωρικές επιτελεστικότητες πολιτισμικού και πολιτικού περιεχομένου – ενώ, βέβαια, η συμβολική τους αξία αντλείται ακριβώς από το γεγονός ότι είναι πρωτίστως πραγματικές.

4.2 ΑΝΑΓΕΝΝΗΤΙΚΕΣ ΠΟΛΕΙΣ

Η μελέτη ‘Αναγεννητικές πόλεις’ (Girardet, 2010) αποτελεί ένα σύγχρονο παράδειγμα μιας πρότασης οικολογικής αστικής διαχείρισης. Διερευνά μια στροφή από την τεχνοκεντρική παρεμβατικότητα σε μια οικοκεντρική, προτείνοντας μια σειρά από μεταρρυθμιστικά επιχειρήματα όπως τον κυκλικό αστικό μεταβολισμό, την αστική/περιαστική καλλιέργεια, την ενοποιημένη διαχείριση πόρων, ροών ενέργειας και αποβλήτων και την εμπλοκή του ανθρώπινου παράγοντα στην αναγέννηση των οικοσυστημάτων, «ευεργετικά τόσο για την παγκόσμια οικολογία, όσο και για την παγκόσμια οικονομία» (Girardet, 2010).

Σε αυτό το πλαίσιο, το οικολογικό αποτύπωμα μιας πόλης αποτελεί ένα μέτρο του μεταβολισμού της εκφρασμένο σε παραγωγικά εδάφη: «αυτή η μεθοδολογία επιτρέπει να εκτιμήσουμε, υπό την άποψη της κατανάλωσης, πόσες Γαίες θα χρειαζόντουσαν αν όλοι οι άνθρωποι ζούσαν με ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής» (Girardet, 2010). Ο τρέχων τρόπος κάλυψης των βασικών αναγκών της τροφής, της στέγασης και της υγιεινής εμπλέκει βιομηχανοποιημένα συστήματα που είναι γραμμικά, κεντρικά και παγκοσμιοποιημένα: προϋποθέτουν ότι στο ένα άκρο του συστήματος, της εισροής, υπάρχει μια ατελείωτη προσφορά πόρων -που δεν υπάρχει- ενώ στο άλλο άκρο, της εκροής, ότι το περιβάλλον έχει απεριόριστες δυνατότητες να απορροφά απόβλητα και ρύπανση - που δεν τις έχει.

Διαφαίνεται, λοιπόν, ότι το εγχείρημα της οικολογικής αναγέννησης δεν αφορά μόνο ένα ευφάνταστο πρόγραμμα ενός οικο-πολιτισμικού κέντρου, αλλά το αγροπαραγωγικό και καταναλωτικό παράδειγμα του μεταβιομηχανικού πολιτισμού. Πέραν όμως της εγκυρότητας των περιεχομένων της αναγεννητικής αστικής ανάπτυξης, τα πλαίσια απεύθυνσης αυτής της επιχειρηματολογίας συνδηλώνουν ότι κεντρικοί παγκόσμιοι φορείς και οργανισμοί θα είναι οι προνομιακοί φορείς, ως οι ισχυροί του σήμερα, μιας οικολογικής μεταστροφής που θα πορευτεί προς ένα κοινό όφελος, όπως και ότι οι άνθρωποι ανά τον πλανήτη θα παραγνωρίσουν την οικονομικοπολιτική ετερονομία που αυτοί οι φορείς επισταμένα επιβάλλουν, ώστε να συμβάλουν στην προαναφερθείσα μεταρρύθμιση. Πέραν του αμφιβόλου και των δύο υποθέσεων, οι αφηγηματικές αυτές διακατέχονται από μια εννόηση της ανθρωπότητας ως συνόλου, τη θεωρητική οντότητα ‘όλοι’ (πολιτειακού υποκειμένου, ανθρωπίνων δικαιωμάτων κλπ) που θεωρείται ότι φέρει αποικιοκρατικά συμφραζόμενα – ειδικά όσο η οικολογία φέρει ελάχιστο πολιτικό βάρος σε θέματα οικονομικά με τη σκληρή έννοια.

4.3 ΤΟΠΙΑΚΗ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ

Η τοπιακή πολεοδομία κατατέθηκε σαν όρος από τον Charles Waldheim. Συντάκτης του θεμελιακού *Αναγνώσματος της Τοπιακής Πολεοδομίας* (2006), οργάνωσε την πρώτη σχετική έκθεση στο Σικάγο το 1997, η οποία εγκαινιάστηκε με το απόφθεγμα του ‘Starchitect’ Rem Koolhaas, ότι «το τοπίο, περισσότερο απ’ ό, τι η αρχιτεκτονική, γίνεται ολοένα και

περισσότερο το πρωταρχικό στοιχείο της αστικής ρύθμισης» (Barnett, 2007: 118). Περισσότερο από ένα κίνημα ή μια σχολή γνώσης, είναι μια συλλογή εγχειρημάτων, που σκιαγραφεί μια τάση, της οποίας τα γνωρίσματα προσεγγίζει θεωρητικά, χωρίς όμως να τους δίνει κάποιο στατικό περιεχόμενο.

> *Από οποιοδήποτε σημείο αυτού του «αρχείου», μπορεί κανείς να επιλέξει [...] οποιοδήποτε σημείο αυτής της φανταστικής βιβλιοθήκης και να κάνει μια σύνδεση. Πρόκειται για την αρχή ενός νέου αστικού σχεδιασμού, του σχεδιασμού του πώς αλλάζει το αστικό τοπίο, λόγω αυτών των νέων συνδέσεων.* (Lindholm, 2011)

Στα πρώτα βήματα του 21ου αιώνα, ο όρος του τοπίου, που στον 20ο αιώνα είχε περιθωριοποιηθεί σε διακοσμητικές περικυκλώσεις του κτιστού τεχνήματος, ανακτά τη σημασία του στη διαμόρφωση του αστικού περιβάλλοντος. Η επανεμφάνιση του τοπίου στη γενικότερη πολιτισμική φαντασία οφείλεται σε κάποιο βαθμό στην άνοδο του περιβαλλοντισμού και της παγκόσμιας οικολογικής συνειδητοποίησης, στην ανάπτυξη του τουρισμού και τις σχετιζόμενες ανάγκες περιοχών να διατηρήσουν μια έννοια του τόπου και στο αντίκτυπο της μαζικής αστικοποίησης στις επαρχίες. Αλλά το τοπίο επίσης ενέχει μια σειρά φαντασιακών και μεταφορικών συσχετισμών που, εκτός από ενδιαφέρον για τη βλάστηση, τα εδαφοτεχνικά έργα και την κηποτεχνική διαμόρφωση, προτείνει μια στοχαστική προσέγγιση που θεωρητικοποιεί τόπους, περιοχές, οικοσυστήματα, δίκτυα και υποδομές και οργανώνει μεγάλης κλίμακας αστικά πεδία.

Η τοπιακή πολεοδομία έχει, λοιπόν, διττό περιεχόμενο: να συνθέσει εννοιολογικά και στρατηγικά εργαλεία για την πολεοδομία, ασκώντας κριτική στο κίνημα της «νέας πολεοδομίας» και να συνδυάσει σχεδιασμό/προγραμματισμό με βάση δυναμικά, μη γραμμικά χωροχρονικά συστήματα. Υπό αυτήν την έννοια,

> *η οικολογία, η μελέτη μη γραμμικών φυσικών συστημάτων και μια σχεδιαστική προσέγγιση όπου το πρωτεύον αντικείμενο είναι η ροή ύλης και ενέργειας μέσω διαφορικών φυσικών καθεστώτων, επιδιώκουν ένα πόλεμο για τον έλεγχο των αστικών μεταβολισμών. [...] Θέτοντας την προτεραιότητα όχι σε αρχιτεκτονικά αντικείμενα αλλά στο αστικό οικοσύστημα, το τοπίο γίνεται αντιληπτό ως το μέσο δια του οποίου πραγματοποιούνται όλες οι οικολογικές συνδιαλλαγές.* (Barnett, 2007: 119)

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ανάγκη για νέες κοινωνικο-βιολογικές διατάξεις (όπως οι αναγεννητικές κυκλικές ροές) και νέες διαστάσεις κοινωνικο-πολιτισμικών υποκειμενοποιήσεων πέραν της -αναμφιβόλως, σημαντικότατης- προστασίας της εναπομείνασας, σχετικά αδιατάραχτης φύσης, όλα συγκλίνουν στο συνδυασμό πραξιακής και κριτικής λογικής. Δηλαδή, το κριτικό ερώτημα του *ποιος επωφελείται και ποιος δεινοπαθεί, και με ποιους τρόπους, από μια συγκεκριμένη διεργασία περιβαλλοντικής αλλαγής* (Desfor και Keil στο Heynen et al., 2006: 10) οφείλει να συμπληρώνεται από το πραξιακό ερώτημα του πώς και από ποιους μπορούν να βρεθούν τρόποι που να είναι προσβάσιμοι και ωφέλιμοι, δημιουργικοί και πολιτικά σημαίνοντες, για μη κεντρικούς, μη ισχυρούς συντελεστές και το άμεσο φυσικό και σχεσιακό περιβάλλον τους.

Όσον αφορά στην πόλη, τα προβλήματα που θέτει η παγκοσμιοποίηση -κινητικότητα του κεφαλαίου και υλικοτεχνικές απαιτήσεις- παραμένουν ο κυριότερος καταλύτης του αστικού μετασχηματισμού σε μια διασυνδεδεμένη παγκόσμια οικονομία. Ταυτόχρονα, ο διάλογος επί της δημιουργικής, εικονικής και συμβολικής οικονομίας (πρβλ. Harvey 2002; Barbrook και Cameron, 1996; Zukin, 2005) υπογραμμίζει την ανάγκη για μια θεαματική εικόνα της μητρόπολης, αλλά και περιγράφει τις πολιτικοοικονομικές δυνάμεις που τη συναρτούν με τη γεωπολιτική (και χαρακτηριστικά το gentrification).

Αντίστοιχα, σε κάθε σύγχρονη μητρόπολη, η οικολογία μπορεί να αποτελέσει ένα από τα οραματικά οχήματα για μια ιδιαιτερότητα της πόλης μέσω του φυσικού στοιχείου, αισθητική και λειτουργική. Στην περίπτωση της Αθήνας, μπορεί συγκεκριμένα να αποδομήσει την αισθητικοποίηση της ιστορικής μνήμης και την υποτιθέμενη λειτουργικότητα μιας ποσοτικής ανάπτυξης, τα 'περισσότερα κτήρια' και τα 'περισσότερα τετραγωνικά', αλλά και να υπερκεράσει την έλλειψη φαντασίας και πρωτοβουλίας του επιμένοντος αστικού φαντασιακού που ήθελε-να-είναι μοντέρνο αντί να γίνει. Αν το κοινωνικο-οικολογικό φαντασιακό της αναζωογόνησης εδραιωθεί στη σφαίρα της καθημερινότητας και προσανατολιστεί στο παλίμψηστο της πόλης, τα κενά κτήρια αποτελούν προνομιακά πεδία αναδιανομής του οικιστικού πλεονάσματος, τα αστικά ερείπια προσβάσιμους περίκλειστους κήπους ανεξέλεγκτης επέλασης του φυσικού, τα κενά οικόπεδα εντατικά φυτώρια και τα οικοδομικά τετράγωνα πολυτροφικά οικοσυστήματα. Στην πραγματικότητα όμως, μια τέτοια αστική αναζωογόνηση δεν έχει, επί του παρόντος, κανένα σύμμαχο. Αποτελεί ένα όραμα, μακρινό και ανεδαφικό, μιας πολιτικής και πολιτισμικής προβολής μιας μητρόπολης στην οποία επικρατεί χάος. Η βασική, λοιπόν, υπόθεση της εργασίας, είναι να ευθυγραμμίσει αυτό το όραμα με το αστικό χάος, ώστε να είναι, εν μέρει, συμβιωτικά. Εν μέρει, καθώς δεν νοείται το επιχείρημα αυτό να εξαντλείται στην οραματική του διάσταση.

> *Δεν θα έπρεπε να βιαστούμε να υποθέσουμε ότι ο καπιταλισμός ενσωματώνει το σύνολο των Δυτικών κοινωνιών, ότι ευθύνεται για κάθε πράγμα στον κοινωνικό ιστό... ότι οι κοινωνίες είναι οργανωμένες από πάνω προς τα κάτω σε ένα 'καπιταλιστικό' σύστημα. Τουναντίον... υπάρχει μια διαλεκτική, ακόμα πολύ ζωντανή, μεταξύ του καπιταλισμού από τη μία και της αντίθεσής του, το μη-καπιταλισμό, από την άλλη.* (Braudel στο DeLanda 1998)

Είναι επί αυτού του επιχειρήματος, που πλαισιώνεται ο πολυκεντρικός χαρακτήρας της αναζωογόνησης. Αυτές οι μη καπιταλιστικές δομές δεν αφορούν μια χαλαρά ορισμένη και μη-συνεκτική, υπερπροσωπική οντότητα, αλλά προσωπικές και διαπροσωπικές υποκειμενικοποιήσεις. Ο Corner (Waldheim, 2006) επιμένει[16] ότι μόνο με τη φαντασιακή αναδιάρθρωση των σχεδιαστικών συντελεστών και των αντικειμένων μελέτης τους μπορεί να υπάρξει κάποιος νέος σχηματισμός της σύγχρονης πόλης. Αντίστοιχα, ο Lefebvre (1989) χρησιμοποιεί την έννοια της *μεταγωγής* για να

εκφράσει μια αντίστοιχη μετάβαση, από αξία χρήματος σε αξία χρήσης: «Η μεταγωγή πρόκειται για ένα διανοητικό εγχείρημα που [...] κατασκευάζει ένα θεωρητικό αντικείμενο, ξεκινώντας από πληροφορίες που θέτει η ίδια η πραγματικότητα. [...] Εισάγει την αυστηρότητα μέσα στην επινόηση και τη γνώση μέσα στην ουτοπία».

Η εν λόγω νοητική –λογική και φαντασιακή- μετάβαση βρίσκει το ριζικό της χαρακτήρα όσον αφορά την αξιολόγηση της *φύσης ως πόρου*, υλικού και πνευματικού, αντί ενός συνόλου *φυσικών πόρων* που παράγουν –ίσως, υπό κάποια έννοια, επίσης 'φυσικά'– τεχνήματα.

5.2 ΟΙΚΟ-ΦΟΝΞΙΟΝΑΛΙΣΜΟΣ

Όσο η αρχιτεκτονική αξιώνει να είναι υποστηρικτική για το σώμα και δελεαστική για το πνεύμα, βρίσκει μια θέση στο οικολογικό πλαίσιο μέσα από τη βιομιμητική. Η βιομιμητική αναλύεται ως βιομορφικός και βιοκλιματικός σχεδιασμός – αντηχώντας τη διάκριση μορφής και λειτουργίας. Όμως, πολύ περισσότερο από αυτά, αποτελεί ένα σύγχρονο διεπιστημονικό πεδίο ανασύνθεσης του παραδείγματος διαχείρισης, εντός του οποίου η αρχιτεκτονική αρκείται να επιτελεί τον ιστορικό της ρόλο: να προσδίδει συμβολική αξία σε πραγματικές διατάξεις.

Η σύγχρονη αρχιτεκτονική τοπίου ενσωματώνει στις αξίες σχεδιασμού της το οικοσύστημα, με δομικά οικολογική λογική, εν αντιθέσει με μια οπτική αναφορά στο φυσικό, όπως το Αγγλικό, φυσικότροπο κίνημα, όπου το ανάγλυφο και οι φυτεύσεις σχεδιάζονταν 'σαν να έχουν προκύψει' φυσικά. Αντίστοιχα, το παράδειγμα της Permaculture δείχνει μια άλλου επιπέδου, δομική θέση των λειτουργικών σχέσεων μεταξύ στοιχείων του οικοσυστήματος, που μόνο δευτερευόντως, αν όχι καθόλου, άπτεται της συνθήκης ελέγχου της οπτικής τάξης.[17] Για παράδειγμα, ο Mollison (1988), περί της φυσικότητας του οικοσυστήματος, αξιώνει τη μη αγχώδη κατάσταση των ζώων στο δίπολο των επιτρεπόμενων ή βεβιασμένων λειτουργιών, δηλαδή στο κατά πόσο η τροφή, η αφόδευση, η κινητικότητα και η αναπαραγωγή επιτελούνται βάσει ρυθμών μη αναγώγιμων σε ανθρώπινες, χρησιμοθηρικές χρονικότητες.

Οι λειτουργικότητες των οικοσυστημάτων, οργανικών οντοτήτων που αλληλεπιδρούν βάσει ζωτικών αναγκαιοτήτων, ονομάζεται οικο-φονξιοναλισμός. Στην αρχιτεκτονική, επιτελεί μια ρήξη με το φονξιοναλισμό της εργονομίας, όπως και απέναντι στη μορφοκρατία, ενώ ταυτίζεται περισσότερο με προνεωτερικές μορφές κατοίκησης που ενσωματώνουν μεταβολικές διεργασίες. Υπό αυτή την έννοια, η οικολογία είναι μια κατηγορία αποφάσεων εμμένουσα στην αρχιτεκτονική πράξη, μάλιστα ιδιαιτέρως παραμελημένη από τις δεοντολογίες σχεδιασμού της νεώτερης Δυτικής ιστορίας. Η διάσταση της άνεσης με οικονομία των μέσων και η ρύθμιση των ροών ύλης και ενέργειας μας θυμίζουν ότι η ενσώματη διάσταση του ανθρώπου, ο άνθρωπος ζώο, δεν μπορεί να είναι παρωχημένη ή περιορισμένου ενδιαφέροντος, αλλά είναι διαχρονική, επιμένουσα και συγκροτούσα της συνείδησης σε θεμελιακό επίπεδο – παράλληλα με τη διάσταση της ψυχικής ικανοποίησης της συμβίωσης με άλλους οργανισμούς.

Παρόλη όμως τη σημασία του για το σχεδιασμό, ο οικο-φονξιοναλισμός είναι μόνον εκπεριτροπής αρχιτεκτονικό θέμα. Εκφράζει και προκύπτει από μια γενικότερη πολιτισμική στροφή προς την επαναξιολόγηση της σφαίρας της ζωής, συνεκτατή με όλο το φάσμα των σύγχρονων επιστημολογικών, φιλοσοφικών και οικονομικο-πολιτικών διακυβευμάτων. Βεβαίως, οι διαυγάσεις της πολιτικής οικολογίας αμφισβητούν σε βάθος τα καλόβουλα στερεότυπα μιας 'αγνής' φύσης και το πώς ο οικολογικός μύθος του ευ ζην γίνεται μέρος ενός κυρίαρχου ρεύματος 'οιονεί' προϊόντων. Οδηγούμαστε, όμως, να προφέρουμε, ότι τα αυτόνομα οικολογικά προτάγματα δεν είναι τίποτα παραπάνω από αισθητικές/ηθικές νησίδες, σποραδικές και ανεπαρκείς, που ανάγουν σε υψηλό το άθικτο και το γνήσιο και που δεν εκφέρουν πολιτικό λόγο πέραν μιας αυτονομιστικής προπαγάνδας της πράξης ενάντια στην παιδεία της σπατάλης και της αποξένωσης;

5.3 ΔΙΑΤΑΡΑΚΤΙΚΕΣ[18] ΟΙΚΟΛΟΓΙΕΣ

Ο άνθρωπος δεν είναι πια έγκλειστος, είναι χρεωμένος. (Deleuze, 1992)

Οι απαντήσεις είναι θετικές σε όλα τα παραπάνω ερωτήματα. Τα περιβάλλοντα που είναι προϊόν αυτορρύθμισης της επιτελεσμένης εδαφικότητας των κατοίκων τους αποτελούν μια οντολογική κατηγορία, στην οποία αναλογεί μια οικολογία των σχέσεων. Επίσης, αν τα αναγεννητικά οικοσυστήματα μπορούν να προσφέρουν προσβάσιμες τεχνικές για την αυτορρύθμιση του άμεσου περιβάλλοντος με έναν αντιποδοτικό τρόπο, αποτελούν μια συνεισφορά στην οικονομική αυτονομία. Το επιχείρημα της αυτάρκειας διαφοροποιεί την οικιακή οικολογία από τα οικο-διαχειριστικά πρότυπα, στο βαθμό που απευθύνεται στην αυτοδιαχείριση μιας παραγωγής χαμηλού ενεργειακού και χρηματοοικονομικού μεταβολισμού, ως μέσου υπέρβασης οικονομικών ετερονομιών – εγείρει, όμως, μια αναπροσαρμογή του ερευνητικού ερωτήματος σε μια φιλοσοφική βάση: είναι οι ψεύτικοι παράδεισοι πολιτικά άκυροι; Ή, αλλιώς, πώς εγχειρήματα μεταξύ περιπτώσεων πολιτικής εμπλοκής σε μια ευρεία και ανώνυμη αστική συνθήκη και περιπτώσεων νησειακών [insular] καταφυγίων εφαρμοσμένης πλην μοριακής αλλαγής, μπορούν να είναι πλήρη νοήματος στις διαφορετικές κλίμακες του δημοσίου, διαπροσωπικές (κοινότητας) και υπερπροσωπικές (πολιτείας).

Πέραν του αντικειμένου της παρούσας έρευνας, που ασχολήθηκε με το αστικό περιβάλλον, οι οικο-τεχνολογίες είναι ιδιαίτερα καίριες σε σχέση με την ύπαιθρο. Η μετοίκηση ανθρώπων της πόλης στην επαρχία, ειδικά επίκαιρη στην Ελλάδα λόγω της μεγαλύτερης οικονομικής ελευθερίας, ίσως και ποιότητας του περιβάλλοντος, ενδέχεται να αποτελέσει ένα δυναμικό κοινωνικό φαινόμενο. Πρόκειται για ένα συνδυασμό αστικού πολιτισμικού πλαισίου αναφοράς και μη αστικού τρόπου ζωής και εργασίας με πραγματική, οικολογική και οικονομική διάσταση, ενώ ενδεχομένως να διατηρεί μέρος της συμβολικής, πολιτικής και πολιτισμικής αλληλεπίδρασης του άστεως μέσω της δικτύωσης.

Οι αυτόνομες 'οικοκοινότητες' μπορεί να είναι ιστορικά επιμένον μέρος της Δυτικής ουτοπικής σκέψης, αν και δυσανάλογα πραγματωμένο, που σπανίως αποκολλάται από στερεότυπα από το χιπισμό μέχρι την «Καλιφορνέζικη ιδεολογία», «και χύμα και πλούσια» (Barbrook και Cameron, 1996). Παρ' όλα αυτά, ο σύγχρονος συσχετισμός ενός φαντασιακού απόρριψης ή μετουσίωσης της νεωτερικότητας, από υποκείμενα με αστικές καταβολές, συχνά με πολύπλευρη μόρφωση και επισφαλή, «οιονεί εργασία» [virtual work], όπως και η οικονομική εξάρτηση ως «εσωτε-

ρική τριτοκοσμοποίηση» (Guattari, 1989) συγκροτούν νέα πλαίσια για μορφές δράσης που είναι ταυτόχρονα τεχνολογικά εφικτές, οικολογικά παραγωγικές και πολιτικά σημαίνουσες. Εκφράζονται εδώ ως δυνατότητα ανάδυση μιας «διαταρακτικής οικο-τεχνίας» στη βάση των δικτυωμένων κοινοτήτων και στο δυναμικό τους να αλληλεπιδρούν εξίσου με τη φύση 'ως-έχει' και τις αναδυόμενες 'φύσεις' του αστικού γίγνεσθαι.

Η τοπική αντίσταση σε μια παγκοσμιοποιημένη επαρχία είναι ένα πεδίο πραγμάτωσης μιας παλιάς ουτοπίας: αδιαμεσολάβητη, τοπική παραγωγή, αυτορυθμιζόμενα δίκτυα αγοράς, εδαφικότητα ως συμμετοχή σε μια ιθαγένεια και ανάδυση ενός «μεταμοντερνισμού βάσης», που οι Esteva και Prakash εκφράζουν στο πλαίσιο της μακράς παράδοσης της Λατινικής Αμερικής σε τέτοιου είδους κινήματα. Οποιαδήποτε άμεση αναλογία με τα Ελληνικά πλαίσια δεν θα ήταν παρά ένα υπερατλαντικό άλμα μεταξύ πολύ διαφορετικών συνθηκών – όμως, οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ ιθαγενών και αποικιοκρατικών πολιτισμών παρέχουν ένα σημαίνον μάθημα για όλο το Δυτικό πολιτισμό, ως αλλοτινές (Clastres, 1974)[19] και τωρινές (Esteva και Prakash, 1998) αντιστάσεις στο «Παγκόσμιο Πρόταγμα».

Αν πράγματι η αυτονομία, η οικολογία και η δημιουργικότητα συναντιούνται στη μορφή των «διαδικτυωμένων οικο-κοινοτήτων», αυτό δεν αποτελεί μια αποχώρηση από το αστικό, αλλά μια επέκτασή του. Ίσως μια αστικότητα νομαδική ή των περιχώρων, αντιθετική και συνάμα παράλληλη στις τάσεις συμπαγοποίησης των πόλεων. Αντηχεί, δε, στην παράδοση των δικτύων οικονομίας μεταξύ της πόλης και των χωριών - που ιστορικά έχουν αποδείξει την ανθεκτικότητά τους σε καιρούς πολέμου και κατοχής. Αλλά πριν απ' αυτό, ή ακόμα και τότε, η Αθήνα παραμένει ως η εξέχουσα κεντρικότητα, όπου τα αναγεννητικά περιβάλλοντα και τα πολιτισμικά τοπία θα μπορούσαν να διαμορφώσουν σηματοδότες που απευθύνονται στο 'μυαλό' του πολιτισμού – και «η επίθεση στο μυαλό είναι βασική σε οποιασδήποτε μάχη» (Kishimoto, 2012).



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

AD magazine. *Ecoredux, design remedies for an ailing planet* (2010) L. Kallipoliti (ed.), profile No. 208, www.wiley.com.

Artaud, A. (2011) *Πούτσα και ξύλο*. Αθήνα: Ουαπίτι.

Barnett, R. (2006) *Review of Charles Waldheim (ed.), The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York.

Barthes, R. (1985) *Η επικράτεια των σημείων*. Αθήνα: Ράππα.

Barbrook, R., Cameron, A. (1996) 'The Californian Ideology', *Science as Culture,* 26, σς. 44–72, <www.imaginaryfutures.net>.

Burgel, G. (1989) *Η νεοελληνική πόλη*. Αθήνα: Εξάντας.

Christodoulidis, K. (2012) 'Athens via Europe, a shift in the urban imaginary of a Mediterranean metropolis', Delft School of Design, prof. Heidi Sohn, TU Delft.

Chang, A. I. T. (1995) *Το Τάο της Αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Εξάντας.

Clastres, P. (1989 [1974]) *Societies against the state - essays in political anthropology*. New York: Zone books.

DeLanda, M. (1997) *A thousand years of non-linear history*. New York: Zone books.

DeLanda, M. (1998) 'Markets And Antimarkets In The World Economy', <http://www.alamut.com/subj/economics/de_landa/antiMarkets.html#26>, τελευταία επίσκεψη: 18/10/2012.

Deleuze, G., Guattari, F. (1987) *A thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, trans. B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2010) 'Deleuze's Abecedary: 'A For Animal'', <www.youtube.com>

Deleuze, G. (1992) *Postscript on society of control*. Cambridge, MA: MIT Press.

Esteva, G., Prakash, M. S. (1998) *Grassroots Post-Modernism: Remaking the Soil of Cultures*. New York: Zed books.

Foucault, M. (1988) *Τι είναι διαφωτισμός*. Αθήνα: Έρασμος.

Foucault, M. (2003) *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*. Αθήνα: Πλέθρον.

Fukuoka, M. (1978) *The One-Straw Revolution*. New York: Rodale Press.

Guattari, F. (1989) *The three ecologies*, trans. C. Turner. Paris: Galilée.

Hemenway, T. (2010) 'How Permaculture Can Save Humanity and the Earth, but Not Civilization', <http://www.

youtube.com/watch?v=8nLKHYHmPbo>, τελευταία επίσκεψη: 10/12/2012.

Heynen, N., Kaika, M., Swyngedouw, E. (2006) *In the Nature of Cities, Urban political ecology and the politics of urban metabolism*. NY: Routledge.

Lefebvre, H. (2007 [1989]) *Το δικαίωμα στην πόλη*. Αθήνα: Κουκίδα.

Lindholm, G. (2011) 'Landscape urbanism – large-scale architecture, ecological urban planning or a designerly research policy', Department of Landscape architecture, SLU, Alnarp, Sweden.

Luke, T. (2000) 'Placing ecocritique in context: Technology, Democracy and Capitalism as environment', Presented at the IGCC/MacArthur Scholars Seminar on International Environmental Policy, Newport Beach, CA, May 31-June 1, 1998.

Luke, T. (2002) 'Excerpt from Eco-Managerialism: Environmental Studies as a Power/Knowledge Formation', <http://aurora.icaap.org/index.php/aurora/article/view/79/91>, τελευταία επίσκεψη: 20/12/2012.

Marras, A. (1999) *ECO - TEC: Architecture of the in-between*. New York: Princeton Architectural Press.

Maturana, H. R., Varela, F. J. (1972) *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living.* Dordrecht: D. Reidel.

Mollison, B. (1988) *Permaculture, A designer's Manual*. Australia: Tagari Publication.

Oida, Y. (2003) *Ο Αόρατος ηθοποιός.* Αθήνα: Κοάν.

TEXT (2002) *Πολεοδομία και δημόσια τάξη. Αθήνα, οχυρωμένη πόλη*. Αθήνα: Λέσχη των Κατασκόπων του 21ου αιώνα.

Waldheim, C. (ed.) (2006) *The Landscape Urbanism Reader*. New York: Princeton Architectural Press.

Zukin, S. (2005) *Symbolic economy*, Brooklyn College, City University of New York.

Βαΐου Ντ., Μαντουβάλου Μ., Μαυρίδου Μ. (2000) 'Η μεταπολεμική Ελληνική πολεοδομία, μεταξύ θεωρίας και συγκυρίας', Πρακτικά συνεδρίου, *Η πολεοδομία στην Ελλάδα από το 1949-1974 - 2ο Συνέδριο*, Εταιρεία Ιστορίας της Πόλης και της Πολεοδομίας, Βόλος, Ελλάδα, σς. 25-37.

Βαΐου Ντ., Μαντουβάλου Μ., Μαυρίδου Μ. (2004) 'Αθήνα 2004, στα μονοπάτια της παγκοσμιοποίησης', σημειώσεις από το μάθημα *Θέματα αστικού σχεδιασμού*. Αθήνα: ΕΜΠ.

Γιακωβακάκη, Ν. (2006) *Ευρώπη μέσω Ελλάδας: μια καμπή στην ευρωπαϊκή αυτοσυνείδηση, 17ος-18ος αιώνας*. Αθήνα: Εστία.

Κωτσάκης, Δ. (2006) 'Ανθρώπινη επικοινωνία και χώρος', διδακτικές σημειώσεις για το ομώνυμο μάθημα. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.

Τάσης, Θ. (2007) *Καστοριάδης, Μια φιλοσοφία της αυτονομίας*. Αθήνα: Ευρασία.

Χριστοδουλίδης, Κ. (2012) 'Βιώσιμη διαχείριση περιβάλλοντος: το οικοσύστημα ως τοπιακή από-σχηματοποίηση', μεταπτυχιακή εργασία στο μάθημα 'Ιστορία και θεωρία του τοπίου, η σχηματοποίηση κατά την τοπιακή ερμηνεία'. Αθήνα: ΕΜΠ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην οικονομολογία, στη μη γραμμική ανάπτυξη των πόλεων, την κεφαλαιοποίηση της αγροτικής παραγωγής κλπ.

2. Το «θετικός» εδώ πρόκειται περί τεχνικού όρου [positive feedback loop] που χαρακτηρίζει μια αυτό-καταλυτική διεργασία, εντός της οποίας μικρές αποκλίσεις ενισχύονται και προκαλούν ετερογένεια.

3. Βαΐου, Μαντουβάλου, Μαυρίδου, 1986, 2000, 2004, 2011; Burgel, 1986; TEXT, 2002; Salingaros, 2005; Christodoulidis, 2012.

4. Ένα αυτοποιητικό σύστημα, ορίζεται σαν ένα δίκτυο διεργασιών παραγωγής (μετατροπής και καταστροφής) που παράγει τα συστατικά τα οποία: (i) μέσα από διαδράσεις και μετασχηματισμούς συνεχώς αναπαράγουν το δίκτυο των διεργασιών (σχέσεων) που τα παρήγαγε και (ii) συγκροτούν το σύστημα σαν μια συμπαγή ενότητα στο χώρο ορίζοντας το τοπολογικό σύμπαν της υλοποίησής της ως τέτοιο δίκτυο.[...] Αν πράγματι η κυκλική οργάνωση είναι αρκετή για να χαρακτηρίσει τα έμβια συστήματα ως ενότητες [unities], τότε κάποιος πρέπει να το θέσει με καλύτερους όρους. Ψάχναμε [με τον Varela] μια λέξη που θα μπορούσε η ίδια να προσδώσει την κεντρική ιδιότητα της οργάνωσης της ζωής, που είναι η αυτονομία. Η αυτοποίηση είναι μια λέξη χωρίς ιστορία, που μπορούσε να εννοήσει άμεσα τι λαμβάνει χώρα εντός των δυναμικών της αυτονομίας που αρμόζει στα έμβια συστήματα (Maturana και Varela, 1972).

5. Αυτή η θέση θεωρείται εμπειρικά αυταπόδεικτη. Για την επικαλεσθείσα πληθώρα σχετικών απόψεων, μια βιβλιογραφική τεκμηρίωση όχι μόνο θα αποτελούσε ξεχωριστό ερευνητικό πεδίο, αλλά θεωρείται για το συγκεκριμένο ζήτημα παραπλανητική. Δειγματοληπτικά: (Artaud, 2011; Barthes, 1985; Oida, 2003).

6. Για παράδειγμα, «το βιβλίο *Πράσινη ανάπτυξη: ενοποιώντας την οικολογία με επενδύσεις σε γη/οικοδομή* απευθύνεται σε επενδυτές ακίνητης περιουσίας, αρχιτέκτονες, πολεοδόμους, εργολάβους, δανειστές, επίσημους φορείς αστικής διαχείρι-

σης, και όλους αυτούς που τους απασχολεί το αντίκτυπο του κτισμένου στο φυσικό περιβάλλον και τη γενικότερη κοινότητα. Πρόκειται για ένα βιβλίο που αναγνωρίζει ότι η οικονομική ανταμοιβή είναι ένας σημαντικός παράγοντας για 'να κάνει κανείς το σωστό'» (Wilson, 1998).

7. Η συνθήκη του Brundtlant.

8. Αυτό θεωρείται ένα δίπολο τάσεων της σύγχρονης υποκειμενικότητας στο οποίο οι όροι αυτοί δεν είναι θεωρητικοί, αλλά παραστασιακά επιτελεστικοί [performative]: εννοούν αυτό που φέρνουν κατά νου. Βλ. επίσης Χριστοδουλίδης, 2012.

9. Η κεντρική θέση τους είναι ότι το έδαφος δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό χωρίς μια απεδαφικοποίηση, ένα φορέα αποχώρησης από αυτό. Αντίστοιχα, αυτό το αποδημείν δεν μπορεί να κατανοηθεί χωρίς μια επανεδαφικοποίηση, μια μετεγκατάσταση. «Πέρα από την πρωκτική βλέννα, την ουρία, το σπέρμα και τα λοιπά καθιερωμένα, απτά μέσα εδαφικοποίησης, ορισμένα ζώα εκδηλώνουν εκφραστικές συμπεριφορές για την οριοθέτηση της περιοχής τους: φιγούρες, τραγούδι και χρωματισμούς» (Deleuze, 2010).

10. Αυτή η εκφραστικότητα της ζωής - γραμμές, χρώμα και μουσική - και η μεταβίβασή της από την *παράσταση* στο *τέχνημα* εκφράζεται με το παράδειγμα ορισμένων πουλιών. Τα πουλιά αυτά έχουν μπλε φτερά, κάποια λιγότερα και κάποια περισσότερα. Τα πουλιά με τα πολλά μπλε φτερά ερωτοτροπούν με αυτοπεποίθηση στο φανταχτερό τους παρουσιαστικό και κατασκευάζουν απλές φωλιές, σε αντίθεση με τα πουλιά με τα λίγα μπλε φτερά, που φτιάχνουν τις φωλιές τους περίτεχνα. Κάποια, δε, με ελάχιστα ή καθόλου μπλε φτερά παρατηρήθηκαν να περιμαζεύουν μπλε αντικείμενα από το περιβάλλον και να τα ενσωματώνουν στις φωλιές τους - αυτήν την εξαγωγή της εκφραστικότητας, λοιπόν, ο φιλόσοφος ανάγει στην τέχνη.

11. Ο μεταβολισμός στη βιολογία χαρακτηρίζεται ως το σύνολο των βιοχημικών διεργασιών που γίνονται στα κύτταρα ενός ζωικού ή φυτικού οργανισμού, κατά τις οποίες είτε αποθηκεύεται (αναβολισμός) είτε απελευθερώνεται (καταβολισμός) ενέργεια.

12. βλ. χαρακτηριστικά 'Η Αθηναϊκή ξηρασία του 1989 -1991', Kaika στο Heynen et al., 2006: 161-164.

13. Ο Foucault αναλύει τη βιοεξουσία σε δύο έννοιες: η ανατομοπολιτική απευθύνεται στο εξατομικευμένο σώμα με το να χαράσσει ένα κανόνα και να εφαρμόζει τεχνικές επιτήρησης, ώστε αυτό να συγκλίνει προς αυτόν τον κανόνα. Η βιοπολιτική, κατά ένα τρόπο αντίστροφα, είναι ολοποιητική - απευθύνεται στον πληθυσμό και άλλα γενικευτικά φαινόμενα, μέσα από το λόγο της στατιστικής. Δεν έχει προδιαγεγραμμένη νόρμα, αλλά εξάγει τη νόρμα από τα ίδια τα φαινόμενα που παρουσιάζουν κανονικότητες, και επιχειρεί να παρέμβει λεπτοφυώς στις παραμέτρους που επηρεάζουν αυτά τα φαινόμενα.

14. Το keyline system είχε αναπτυχθεί ήδη από το 1954 από τον Yeoman. Συνίσταται σε ένα πλέγμα χαντακιών και φραγμάτων, παράλληλων στις ισοϋψείς του εδάφους. που στοχεύει στη μέγιστη παρακράτηση των ομβρίων υδάτων στην επιφάνεια της γης, πριν περάσουν στον υδροφόρο ορίζοντα. Ήταν ειδικά κρίσιμο για το ξηρό κλίμα της Αυστραλίας.

15. Σε ένα βάθος χρόνου τριών ως δέκα χρόνων (Mollison, 1988 και BBC, 2009).

16. Προτείνει τέσσερις θεματικές πρακτικών της τοπιακής πολεοδομίας: οικολογικές και πολεοδομικές διεργασίες συν τω χρόνω, βαθμιδοποίηση των οριζόντιων επιφανειών, επιχειρησιακή και εργασιακή μέθοδος και φαντασιακό.

17. Πρβλ. 'Βιώσιμη διαχείριση περιβάλλοντος: το οικοσύστημα ως τοπιακή από-σχηματοποίηση' (Χριστοδουλίδης, 2012).

18. Ο όρος διαταρακτική [disruptive] τεχνολογία έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως ως συνώνυμο της διαταρακτικής καινοτομίας, αν και ο τελευταίος πλέον προτιμάται, καθώς η διατάραξη της αγοράς έχει αποδειχθεί μια λειτουργία που σπανίως αφορά στην ίδια την τεχνολογία αλλά στην εφαρμογή της. Για παράδειγμα, το αυτοκίνητο ήταν μια επαναστατική τεχνολογία, αλλά δεν ήταν μια διαταρακτική καινοτομία, διότι τα πρώιμα αυτοκίνητα ήταν ακριβά αντικείμενα πολυτελείας, που δεν διέρρηξαν την αγορά της συγκοινωνίας μέχρι την εμφάνιση του φτηνότερου Ford T, το 1908. (Wikipedia.org).

19. «Η οικονομία των Ινδιάνικων κοινωνιών είναι πράγματι οικονομία επιβίωσης;» Ο Clastres (1974: 207) καταλήγει «στο εξής χαρούμενο συμπέρασμα: οι άνδρες, το μισό δηλαδή του πληθυσμού, δούλευαν περίπου δύο μήνες κάθε τέσσερα χρόνια». Αυτό σημαίνει ότι μόλις κατοχυρωθεί η σφαιρική ικανοποίηση των ενεργειακών αναγκών, τίποτα δεν θα μπορούσε να παρακινήσει την πρωτόγονη κοινωνία να επιθυμήσει περισσότερη παραγωγή, να αλλοτριώσει το χρόνο της σε μια δουλειά χωρίς προορισμό […]».

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ: Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΟΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

Λάσκαρη Άννα
Αρχιτέκτων μηχανικός ΕΜΠ, ΜΔΕ ΕΜΠ
Υ/Δ ΕΜΠ
anna.lascaris@gmail.com

επιβλέπων: Κώστας Μωραΐτης
σύμβουλοι: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος,
Σόλων Ξενόπουλος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο όρος Αρχιτεκτονική Οικολογία εκφράζει, μέσω των συνθετικών του, τις δυο βασικές πτυχές που συστήνουν την ταυτότητα του τόπου, δηλαδή το φυσικό και το πολιτισμικό στοιχείο. Η Αρχιτεκτονική αναφέρεται στη δομική οργάνωση του περιβάλλοντος μέσω της κατασκευής, ενώ η Οικολογία εκφράζει μια συνολική θεώρηση της αυτό-οργάνωσης του φυσικού υποβάθρου ως συστήματος. Επομένως, η Αρχιτεκτονική Οικολογία συνιστά το πεδίο συσχετισμού και ενοποίησης των δύο όρων, μέσω της αμοιβαίας σύγκλισης του φυσικού και του κατασκευασμένου.

Η προσέγγιση της έννοιας της Αρχιτεκτονικής Οικολογίας επιχειρείται μέσα από την εξέταση της αμφίδρομης αυτής σύγκλισης, βάσει δύο θεωρητικών περιοχών, που εκφράζουν τις δύο φορές της σχέσης αυτής. Από τη μία, η θεωρητική διερεύνηση της πτυχής εστιάζει στην πορεία του φυσικού προς το κατασκευασμένο, προσφέροντας μια πολιτισμική θεώρηση της οικολογίας, ενώ η θεωρία των πολύπλοκων συστημάτων εκφράζει την κίνηση του κατασκευασμένου προς το φυσικό, μέσω της απόδοσης ιδιοτήτων και οργανωτικών νόμων φυσικών οντοτήτων σε κατασκευασμένα συστήματα και της διαχείρισης του κατασκευασμένου με όρους φυσικού συστήματος.

Σε μια προσπάθεια εξέτασης των όρων συγκρότησης της Αρχιτεκτονικής Οικολογίας, ξεκινώντας από την υπόθεση της ενότητας του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου, διερευνάται η συμμετοχή της οικολογικής σκέψης στην αρχιτεκτονική διαδικασία και επιχειρείται η υποστήριξη του ενδογενούς οικολογικού ενδιαφέροντος της αρχιτεκτονικής πρακτικής.

Η ιδιότητα της αρχιτεκτονικής να λειτουργεί ως διαμεσολαβητής της σχέσης των πολιτισμικών ομάδων με το φυσικό και πολιτισμικό τους περιβάλλον, την καθιστά βασικό μέσο διαχείρισης του συσχετισμού του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου.

Από την άλλη, η υπόθεση της ενότητας του φυσικού και πολιτισμικού στοιχείου, όπως εκφράζεται μέσω της κατασκευής, οδηγεί στην επαναδιατύπωση της έννοιας της οικολογίας.

Έτσι, η αρχιτεκτονική οικολογία συσχετίζεται με τη δυνατότητα της κατασκευής να διαχειρίζεται την ανάδυση της μεταβαλλόμενης μεν, αλλά συνεχούς φυσικής και ταυτόχρονα πολιτισμικής ταυτότητας του τόπου και ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός αναδεικνύεται σε ενδογενώς οικολογική πρακτική.

ABSTRACT

The term Architectural Ecology expresses, through its components, the two principal defining aspects of the identity of place, namely the natural and cultural element. Architecture refers to the structural organization of the environment through construction, whereas Ecology accounts for a global view of the self-organization of the natural receptor, viewed as a system. Consequently, Architectural Ecology constitutes the field of interrelation and unification of the two terms, through the mutual conversion of the natural and the manmade.

Architectural Ecology is approached through the examination of this bidirectional conversion, based on two theoretical fields that express the two directions of this relation. On one hand, the theoretical inquiry of the fold focuses on the approach of the natural towards the constructed, supporting a cultural view of ecology. On the other hand, complexity theory expresses the move of the manmade towards the born, through the assignment of properties and organizational laws of natural entities to constructed systems.

In order to examine the terms defining Architectural Ecology, and starting from the hypothesis of unity between the natural and cultural element, we investigate the contribution of ecological thinking to the architectural process and we support the presence of intrinsic ecological aspects in architectural practice.

The ability of architecture to act as a mediator between cultural groups and their natural and cultural environment, entails its function as a principal agent for the management of the relation between the natural and cultural element.

On the other hand, the hypothesis of unity between the natural and cultural element, as expressed through construction, leads to the redefinition of the notion of ecology.

In this sense, Architectural Ecology is defined through the ability of construction to manage the emergence of the fluctuating but continuous natural and cultural identity of place and architectural design is brought forward as an intrinsically ecological act.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ

Ο όρος Αρχιτεκτονική Οικολογία εκφράζει, μέσω των συνθετικών του, τις δυο βασικές πτυχές που συστήνουν την ταυτότητα του τόπου, δηλαδή το φυσικό και το πολιτισμικό στοιχείο. Η Αρχιτεκτονική αναφέρεται στη δομική οργάνωση του περιβάλλοντος μέσω της κατασκευής, ενώ η Οικολογία εκφράζει μια συνολική θεώρηση της αυτό-οργάνωσης του φυσικού υποβάθρου ως συστήματος. Επομένως, η Αρχιτεκτονική Οικολογία συνιστά το πεδίο συσχετισμού και ενοποίησης των δύο όρων, μέσω της αμοιβαίας σύγκλισης του φυσικού και του κατασκευασμένου.

Σε μια προσπάθεια εξέτασης των όρων συγκρότησης της Αρχιτεκτονικής Οικολογίας, διερευνάται η συμμετοχή της οικολογικής σκέψης στην αρχιτεκτονική διαδικασία και επιχειρείται ο ορισμός της αρχιτεκτονικής ως βασικής οικολογικής πρακτικής.

Σ' αυτό το πλαίσιο, μελετάται ο ρόλος της κατασκευής, κατά το συσχετισμό των πολιτισμικών ομάδων με το φυσικό και το πολιτισμικό περιβάλλον τους. Διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η αρχιτεκτονική λειτουργεί ως διαμεσολαβητής της σχέσης αυτής, καθώς εκφράζει και ταυτόχρονα καθορίζει τη σχέση μεταξύ του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου.

Ως «κατασκευή» ορίζεται η δομική διαμόρφωση του περιβάλλοντος, νοητική και υλική. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η κατασκευή εξασφαλίζει την ενότητα του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου, υποβάλλοντας τους όρους μέσω των οποίων μπορούμε να επαναπροσδιορίσουμε την οικολογία.

Μια πολιτισμική θεώρηση της οικολογίας, που προκύπτει κατά τον επαναπροσδιορισμό αυτό, δεν μπορεί παρά να θεωρεί τον τόπο ως το ενιαίο φυσικό και πολιτισμικό φαινόμενο, το οποίο περιλαμβάνει τόσο τις κοινότητες όσο και το περιβάλλον τους.

Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, το ζήτημα της αρχιτεκτονικής οικολογίας εντοπίζεται στη δυνατότητα της κατασκευής να διαχειρίζεται την ανάδυση της μεταβαλλόμενης μεν, αλλά συνεχούς φυσικής και ταυτόχρονα πολιτισμικής ταυτότητας του τόπου.

1. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΣΥΓΚΛΙΣΗ ΦΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΜΕΝΟΥ

Η προσέγγιση της έννοιας της Αρχιτεκτονικής Οικολογίας επιχειρείται μέσα από την εξέταση της αμφίδρομης σύγκλισης του φυσικού και του κατασκευασμένου, βάσει δύο θεωρητικών περιοχών, που εκφράζουν τις δύο φορές της σχέσης αυτής. Από τη μία, η θεωρητική διερεύνηση της πτυχής εστιάζει στην πορεία του φυσικού προς το κατασκευασμένο, προσφέροντας μια πολιτισμική θεώρησης της οικολογίας, ενώ η θεωρία των πολύπλοκων συστημάτων εκφράζει την κίνηση του κατασκευασμένου προς το φυσικό, μέσω της απόδοσης ιδιοτήτων και οργανωτικών νόμων φυσικών οντοτήτων σε κατασκευασμένα συστήματα και της διαχείρισης του κατασκευασμένου με όρους φυσικού συστήματος.

Α. Η ΠΟΛΛΑΠΛΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΠΤΥΧΗΣ.

Η πρώτη θεωρητική περιοχή έχει ως κέντρο της την προσέγγιση του Gilles Deleuze στο έργο του Leibniz, όπως αυτή διατυπώνεται στο κείμενό του *Le Pli, Leibniz et le Baroque* (Deleuze, 2005).

Μέσω της θεωρίας του Leibniz, όπως διατυπώνεται από τον Deleuze, επιχειρείται ο συσχετισμός του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου και η διερεύνηση των όρων της ανάδυσης της ενιαίας φυσικής και ταυτόχρονα πολιτισμικής ταυτότητας του τόπου, μέσω της κατασκευής.

Ακολουθώντας την προσέγγιση του Leibniz, ο υπαρκτός κόσμος θεωρείται ως συμβατό απειροσύνολο από σειρές άπειρων παραλλαγών, οι οποίες εμφανίζουν μη επαναλαμβανόμενες διακριτές μοναδικότητες. Οι μοναδικότητες αυτές εντάσσονται σε ένα συνεχές, ετερογενές αλλά αδιαχώριστο σύστημα. Το μοντέλο αυτό χρησιμοποιείται ως αναλογία, προκειμένου να περιγραφεί η ταυτότητα του τόπου ως συνεχής ολότητα, η οποία αναδύεται από διακριτά υλοποιήσιμα στοιχεία, χωρίς εντούτοις να περιορίζεται στην αθροιστική παρουσία τους, καθώς προκύπτει από την απειρία των ενδιάμεσων σχέσεων.

Η ενότητα του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου, βασική υπόθεση για τον ορισμό της Αρχιτεκτονικής Οικολογίας, εκφράζεται από την αντίληψη του Leibniz για την ενότητα του κόσμου μέσα στη μονάδα και βρίσκεται στο κέντρο του ορισμού της πτυχής. Η υλοποίηση ειδικότερα της ταυτότητας του τόπου μέσω της κατασκευής, βρίσκει την έκφρασή της στην αντίληψη, η οποία συσχετίζει την επιλογή και την υλοποίηση του μοναδικού υπαρκτού κόσμου με το μαθηματικό νόμο της σειράς.

Σε συνδυασμό με τον Gilles Deleuze, μελετάται και το έργο του συνεργάτη του, Félix Guattari, κυρίως μέσα από την αντίληψή του για την πολιτισμική θεώρηση της οικολογίας, όπως αυτή εκφράζεται στο έργο του *Οι Τρεις Οικολογίες* (Guattari, 1991).

Το έργο αυτό εξετάζει την οικολογία μέσα από την ενότητα του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου. Αποδίδει κεντρική οικολογική σημασία στη δυνατότητα διαρκούς επανακατοίκησης του κόσμου, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της παραγωγής μεταβαλλόμενων ταυτοτήτων με έμφαση στη μοναδικότητα. Η διακύμανση της ταυτότητας βάσει διακριτών μοναδικών συγκροτήσεων, εμφανίζει αναλογίες με την αντίληψη του Leibniz, που σχετίζεται με την έκφραση της συνέχειας και της ποικιλότητας του κόσμου, βάσει της θεωρίας της πτυχής. Σε αυτό το πλαίσιο, η κατασκευή αποτελεί το διαμεσολαβητή της σχέσης φυσικού και πολιτισμικού, σε όλες τις κλίμακες συσχετισμού του ανθρώπου με τον κόσμο. Μέσα από τη θεώρηση αυτή της κατασκευής ως πλαισίου που επιτρέπει στη μεταβαλλόμενη ταυτότητα του τόπου να υλοποιηθεί, ορίζονται οι συνθήκες της αρχιτεκτονικής οικολογίας.

Η αρχιτεκτονική οικολογία επομένως, εμφανίζεται ως η απόπειρα διάγνωσης και διαχείρισης της πολλαπλότητας και της συνέχειας του τόπου.

Επίσης, μελετάται η προσέγγιση του μαθητή του G. Deleuze, Bernard Cache, ο οποίος διερευνά την έκφραση της θεωρίας της πτυχής στη δημιουργία τεχνητού περιβάλλοντος και στην ανάλυση χαρακτηριστικών του φυσικοπολιτισμικού υποβάθρου της κατασκευής, στο έργο του *Earth Moves* (Cache, 1995).

Το έργο αυτό παρέχει μια οπτική πάνω στον τόπο ως πεδίο δυνατοτήτων, που επιλέγονται και πραγματοποιούνται μέσω της κατασκευής, σε μια κατεύθυνση εμφάνισης απρόβλεπτων γεγονότων και μοναδικών φαινομένων.

Τόσο το έργο του Félix Guattari, όσο και του Bernard Cache, αντιμετωπίζονται σε άμεσο συσχετισμό με τη θεωρία της πτυχής, όπως αυτή διατυπώνεται στο *Le Pli* από τον Gilles Deleuze.

Β. ΠΕΔΙΑ ΠΟΛΛΑΠΛΩΝ ΣΥΣΧΕΤΙΣΕΩΝ: ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΥΠΛΟΚΟΤΗΤΑΣ.

Η δεύτερη θεωρητική περιοχή που διερευνάται, σχετίζεται με τη θεωρία της πολυπλοκότητας ως μελέτης της ανάδυσης της ταυτότητας πολύπλοκων, μεταβαλλόμενων οντοτήτων. Η πολυπλοκότητα προσεγγίζεται τόσο μέσα από τη θεωρία της εξέλιξης των βιολογικών οργανισμών και οικοσυστημάτων όσο και μέσα από σύγχρονες προσπάθειες διάκρισης των οργανωτικών νόμων που χαρακτηρίζουν τα πολύπλοκα συστήματα. Στο πλαίσιο αυτό, μελετάται ο τρόπος με τον οποίο φυσικά συστήματα διαχειρίζονται πεδία δυνατοτήτων στην κατεύθυνση ανάδυσης διακριτών, συνεχών και μεταβαλλόμενων ταυτοτήτων, μέσω της πραγματοποίησης μοναδικών στοιχείων.

Ιδιαίτερα σημαντική θεωρείται, στην κατεύθυνση που αναφέρεται στη βιολογική εξέλιξη, η έρευνα του D' Arcy Thompson (1999) σχετικά με τη μορφογένεση στους ζωντανούς οργανισμούς και την εξέλιξη των ειδών ως συνεχή διαδικασία διακύμανσης της ταυτότητας του είδους. Η κατεύθυνση αυτή συσχετίζεται με τη θεωρία της πτυχής, μέσω των κοινών μαθηματικών νόμων που τις εκφράζουν. Και οι δύο προσεγγίσεις βασίζονται στην υπόθεση της επ' άπειρο ποικιλότητας συνεχών συστημάτων.

Στο ίδιο πλαίσιο, αλλά από την οπτική της εξέτασης των πολύπλοκων συστημάτων, διερευνάται και η άποψη εκείνη που βλέπει τη σύγκλιση του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου μέσα από τη σύντηξη της βιολογίας με την τεχνολογία. Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, που εκφράζεται σαφώς από τον Kevin Kelly στο έργο του *Out of Control* (Kelly, 1994), οι αναλογίες μεταξύ φυσικών και τεχνητών συστημάτων επιτρέπουν την κοινή θεώρησή τους.

Η προσέγγιση της κατασκευής σε αναλογία με φυσικά συστήματα, η οποία προκύπτει από αυτή την αντίληψη, προσφέρει μια οπτική της αρχιτεκτονικής οικολογίας μέσω των κοινών οργανωτικών νόμων που διέπουν τις δύο περιοχές που συνιστούν τον όρο: της αρχιτεκτονικής, που εκφράζεται μέσω των κατασκευασμένων δομικών οντοτήτων και της οικολογίας, που αντιπροσωπεύει τα αυτοφυή συστήματα.

Με τον τρόπο αυτό, ο ρόλος του φυσικού προτύπου στην κατασκευή τοποθετείται στο κέντρο της διερεύνησης της έννοιας της αρχιτεκτονικής οικολογίας.

Οι δύο προηγούμενες θεωρητικές περιοχές, καθώς συνδυάζονται, παρέχουν τη δυνατότητα σύστασης ενός ενιαίου πεδίου, που αναφέρεται στη συνέχεια, την ποικιλότητα και τη διακριτότητα του διαρκώς μεταβαλλόμενου κόσμου.

Η πρώτη κατεύθυνση, προσφέρεται για τον προσδιορισμό της έννοιας της οικολογίας στην αρχιτεκτονική, μέσα από την υπόθεση της ενότητας του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου.

Η δεύτερη κατεύθυνση, παρέχει μια πιο εφαρμοσμένη λογική ως προς τα πιθανά χαρακτηριστικά μιας οικολογικής αρχιτεκτονικής πρακτικής.

Βάσει αυτών των κατευθύνσεων, επιχειρείται η διαρκής επαναπροσέγγιση και επαναδιατύπωση της έννοιας της αρχιτεκτονικής οικολογίας μέσα από την υπόθεση της ενότητας του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου.

2. Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ
ΤΟ ΠΡΟΤΥΠΟ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Σε μια προσπάθεια διερεύνησης της έννοιας της οικολογίας στην αρχιτεκτονική, επιχειρείται ο προσδιορισμός του ρόλου της κατασκευής, κατά το συσχετισμό των πολιτισμικών κοινοτήτων με το φυσικό και το πολιτισμικό τους περιβάλλον. Ως *κατασκευή* ορίζεται κάθε νοητική και υλική παρέμβαση στο φυσικό τόπο.

Η διερεύνηση της σχέσης φύσης και κατασκευής ξεκινά από τη διαπίστωση ότι η αρχιτεκτονική, ως βασική πρακτική που υποστηρίζει την κατοίκηση του κόσμου από τον άνθρωπο, συχνά εμπνέεται από το πρότυπο της φύσης. Αυτό το οποίο μεταβάλλεται ιστορικά, είναι ο τρόπος με τον οποίο το φυσικό πρότυπο ερμηνεύεται πολιτισμικά και εμπνέει κάθε φορά την αρχιτεκτονική. Η λειτουργία του φυσικού προτύπου στην αρχιτεκτονική εκφράζει την εκάστοτε πολιτισμική ερμηνεία της φύσης, αποτελώντας σαφή ένδειξη της σχέσης του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου.

Στην προσπάθεια προσέγγισης της σχέσης φύσης και αρχιτεκτονικής, διακρίνουμε τρία επίπεδα λειτουργίας του φυσικού προτύπου στην κατασκευή.

Σε πρώτο επίπεδο, αναφέρουμε ότι η αρχιτεκτονική συνιστά κυριολεκτικά τμήμα της φύσης, αφού το ανθρωπογενές περιβάλλον αποτελεί ένα σημαντικής έκτασης κομμάτι της γήινης βιόσφαιρας.

Σε δεύτερο επίπεδο, διαπιστώνουμε ότι η χρήση περισσότερο ή λιγότερο άμεσων μεταφορών και αναλογιών, φυσικών μορφών και δομών, είναι χαρακτηριστική πολλών φάσεων της ιστορίας της αρχιτεκτονικής.

Σε τρίτο, περισσότερο αφαιρετικό επίπεδο, η αρχιτεκτονική εμπνέεται από τους βαθύτερους νόμους, που διέπουν και οργανώνουν τις φυσικές αυτές μορφές και δομές, αλλά και τη λειτουργία πολύπλοκων φυσικών συστημάτων, όπως οι ζωντανοί οργανισμοί, οι κοινωνίες τους και τα οικοσυστήματα.

Βλέπουμε λοιπόν ότι το φυσικό πρότυπο στην αρχιτεκτονική μπορεί να λειτουργήσει με διαφορετικούς τρόπους και σε διαφορετικά επίπεδα, απαντώντας κάθε φορά σε διαφορετικές απαιτήσεις και προβληματισμούς. Έτσι, η αρχιτεκτονική, μέσω της χρήσης του φυσικού προτύπου, αποτελεί βασικό εκφραστή, αλλά και διαχειριστή της σχέσης των κοινοτήτων με το φυσικό και πολιτισμικό τους υποδοχέα.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ, ΩΣ ΒΑΣΙΚΟΣ ΟΡΟΣ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗΣ ΤΟΥ ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΥ ΦΥΣΗΣ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Η σχέση αυτή εκφράζεται άμεσα μέσω της έννοιας του πολιτισμικού τοπίου, το οποίο ορίζεται ως το αποτέλεσμα οποιασδήποτε νοητικής ή υλικής κατασκευαστικής παρέμβασης στο φυσικό τόπο (Μωραϊτης, 2005).

Το πολιτισμικό τοπίο περιγράφεται ως «η αποτύπωση ανθρώπινων δραστηριοτήτων (όπως αυτές παρουσιάζονται μέσα από τα υλικά στοιχεία μιας κουλτούρας) επάνω σε μια περιοχή (φυσικό τόπο)» (Τερκενλή, 1996: 14).

Η έννοια του πολιτισμικού τοπίου, καθώς εμπεριέχει ισότιμα το φυσικό και το πολιτισμικό στοιχείο, αναδεικνύει την κατασκευή ως βασικό διαμεσολαβητή της σχέσης των δύο στοιχείων.

> *Τα πολιτισμικά τοπία μπορούν να θεωρηθούν ως αποθήκες/δεξαμενές νοημάτων και εννοιών που προέρχονται από τις κοινωνικές ομάδες που τα καταλαμβάνουν τώρα ή τα καταλάμβαναν στο παρελθόν. Κάθε επαφή μας με το περιβάλλον μπορεί να θεωρηθεί επικοινωνία αυτών των εννοιών.* (Τερκενλή, 1996: 18)

Έτσι, η έννοια του πολιτισμικού τοπίου εκφράζει το σύνολο των χαρακτηριστικών και των δυνατοτήτων του τόπου, που συγκροτούν τη συνεχή αλλά μεταβαλλόμενη ταυτότητά του.

Η ΣΥΝΤΗΞΗ ΦΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΥ: ΤΟ ΓΕΝΝΗΜΕΝΟ ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΜΕΝΟ

Η ενότητα μεταξύ του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου, όπως εκφράζεται κάτω από την έννοια του πολιτισμικού τοπίου, ισχυροποιείται διαρκώς από μια αμοιβαία τάση σύγκλισης των δύο στοιχείων, μέσω της κατασκευής.

Από τη μία, καθώς η κατασκευαστική παρέμβαση στο φυσικό τόπο επεκτείνεται διαρκώς, τείνοντας να καλύψει το σύνολο της γήινης βιόσφαιρας, το φυσικό τείνει όλο και περισσότερο προς το πολιτισμικά κατασκευασμένο.

Από την άλλη, οι υλικές κατασκευές, με τη συνδρομή και της τεχνολογίας, τείνουν όλο και περισσότερο προς τις φυσικές οντότητες. Σ' αυτή την κατεύθυνση, συμβάλλουν σημαντικά οι ψηφιακές τεχνολογίες, οι οποίες επιτρέπουν την προσομοίωση φυσικών διεργασιών, καθώς και η βιοτεχνολογία, η οποία οδηγεί στην κατασκευή κυριολεκτικά ζωντανών οντοτήτων ή υβριδικών σχηματισμών μεταξύ γεννημένου και κατασκευασμένου.

Ο Kevin Kelly (1994: 3) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι:

> *Οι σημασίες του «κατασκευασμένου» και του «ζωντανού» εκτείνονται μέχρι το σημείο εκείνο, στο οποίο όλα τα πολύπλοκα πράγματα μπορούν πλέον να θεωρούνται μηχανές και όλες οι αυτοσυντηρούμενες μηχανές μπορούν να θεωρούνται ζωντανοί οργανισμοί.*

Η αμφίδρομη αυτή κίνηση σύγκλισης του φυσικού και του πολιτισμικού, μέσω της κατασκευής, οδήγησε στην ανάγκη μελέτης του συσχετισμού των δύο στοιχείων. Το εργαλείο για τη μελέτη της σχέσης αυτής είναι η οικολογία, που ξεκίνησε από το αίτημα επιστημονικής προσέγγισης του φυσικού και επεκτάθηκε αναπόφευκτα σε όλο το εύρος των συσχετισμών του ανθρώπου με το φυσικό και πολιτισμικό του περιβάλλον, με αποτέλεσμα σήμερα να αποτελεί βασικό εργαλείο για τη μελέτη της ενότητας των δύο στοιχείων.

3. Η ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ ΣΤΗ ΣΥΝΑΡΜΟΓΗ ΦΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΥ, ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ
Η ΟΙΚΟΣΟΦΙΑ ΣΤΗΝ ΑΛΛΗΛΟΤΟΜΙΑ ΤΡΙΩΝ ΚΛΙΜΑΚΩΝ ΤΗΣ ΟΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Η υπόθεση της ενότητας του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου απαιτεί τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας της οικολογίας εν γένει, και οδηγεί στην πολιτισμική θεώρησή της, όπως εκφράζεται από τον Félix Guattari στο έργο του *Οι Τρεις Οικολογίες* (Guattari, 1991).

Ο Guattari αναφέρεται στη σύνθεση τριών διαφορετικών κλιμάκων οικολογικής σκέψης, τις οποίες ορίζει ως *νοητική*, *κοινωνική* και *περιβαλλοντική οικολογία*.

Η νοητική οικολογία αναφέρεται στην ατομική υποκειμενικότητα. Σχετίζεται με την οικειοποίηση του χώρου από το υποκείμενο και με το νοητικό προσδιορισμό των όρων συσχέτισης του ατόμου με το πολιτιστικό του περιβάλλον, κοινωνικό και φυσικό.

Η κοινωνική οικολογία εντοπίζεται στην εσωτερική οργάνωση της κοινωνίας και στον προσδιορισμό των όρων συσχέτισής της με το περιβάλλον της. Έγκειται ουσιαστικά σε μια ποιοτικά προσδιορισμένη υπερατομική αναδιάταξη της πρωτογενούς υποκειμενικότητας, όπως αυτή εκπορεύεται από τη νοητική οικολογία.

Η περιβαλλοντική οικολογία αναφέρεται στο οικοσύστημα ως υποδοχέα της ανθρώπινης κοινωνίας και στην παραγωγική σχέση του με την κοινωνία αυτή. Σχετίζεται με τη διαχείριση των σχέσεων της ανθρώπινης ύπαρξης, ατομικά και συλλογικά, με το Σύμπαν και τίθεται σε μια βάση διαρκούς επαναπροσδιορισμού των σχέσεων αυτών μέσα από τη συνεχή διαδικασία επαναδημιουργίας του κόσμου.

Η σύνθεση των τριών οικολογικών κλιμάκων εκφράζει συνολικά το πολιτιστικό φαινόμενο, μέσω μιας ενιαίας οικολογικής θεώρησης, την οποία ορίζει ο Guattari ως *οικοσοφία*.

Έτσι, ως οικοσοφία προσδιορίζεται η ανάπτυξη πρακτικών που τείνουν να τροποποιήσουν και να επανεφεύρουν τους τρόπους της ανθρώπινης ύπαρξης, «βάσει όχι μόνο 'επικοινωνιακών' παρεμβάσεων, αλλά υπαρξιακών μεταλλαγών που αφορούν την ουσία της υποκειμενικότητας» (Guattari, 1991: 20). Η *οικοσοφία* έχει ως στόχο την εξασφάλιση της δυνατότητας διαρκούς παραγωγής μεταβαλλόμενων ταυτοτήτων, με έμφαση στη μοναδικότητα, σε όλες τις κλίμακες συσχετισμού του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου.

Κατ' επέκταση, υποστηρίζουμε ότι η συναρμογή των μεταβαλλόμενων συνιστωσών, στην αλληλοτομία των οποίων παράγεται πρωτογενής υποκειμενικότητα σε όλες τις κλίμακες της οικοσοφίας, ορίζει τη διακριτή αλλά μεταβαλλόμενη ταυτότητα του φυσικού και ταυτόχρονα πολιτισμικού φαινομένου που συνιστά τον τόπο, όπως αυτός περιγράφεται από την έννοια του πολιτισμικού τοπίου. Οι όροι, όμως, συσχετισμού των τριών κλιμάκων, παρέχονται από την κατασκευή ως διαμεσολαβητή της σχέσης φυσικού και πολιτισμικού.

Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η οικοσοφία μπορεί να συνοψιστεί σε μια *αρχιτεκτονική οικολογία*, η οποία αποτελεί ακριβώς τον τρόπο διαχείρισης και δόμησης της διαδικασίας διαρκούς παραγωγής μεταβαλλόμενων ταυτοτήτων.

Με αυτή την έννοια, η αρχιτεκτονική οικολογία αποτελεί κεντρική εφαρμογή της κοινωνικής οικοσοφίας, καθώς αναδεικνύει σημεία συναρμογής συνιστωσών στην αλληλοτομία των οποίων παράγεται πρωτογενής υποκειμενικότητα και στις τρεις κλίμακες της οικολογικής σκέψης.

ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ ΚΑΜΠΗΣ ΩΣ ΣΗΜΕΙΟ ΑΛΛΗΛΟΤΟΜΙΑΣ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΠΕΔΙΩΝ ΤΗΣ ΟΙΚΟΣΟΦΙΑΣ

Το σημείο της αλληλοτομίας των τριών κλιμάκων της οικολογίας, στο οποίο καθίσταται δυνατή η ανάδυση

της ταυτότητας του τόπου, συσχετίζεται με το σημείο καμπής της καμπύλης, όπως ορίζεται από τον Leibniz, σύμφωνα με την απόδοση του Deleuze, στο έργο του *Le Pli* (Deleuze, 2005).

Το σημείο καμπής αποτελεί μαθηματικό όρο, ο οποίος αποκτά κεντρικό ρόλο στη θεωρία των πτυχών.

Στα μαθηματικά, το σημείο καμπής μιας καμπύλης είναι το σημείο αλλαγής της καμπυλότητας, το σημείο όπου η εφαπτομένη στην καμπύλη την τέμνει.

Η σημασία του σημείου καμπής στη συγκεκριμένη προσέγγιση έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι είναι σημείο που χαρακτηρίζει την καμπύλη ανεξάρτητα από τον ορισμό συστήματος αναφοράς.

Σύμφωνα με τον Cache (1995: 17) «το σημείο καμπής αντιπροσωπεύει μια ολότητα δυνατοτήτων, καθώς και μια ανοιχτότητα, μια δεκτικότητα ή μια προοπτική».

Για τον Leibniz «είναι το καθαρό Γεγονός, της γραμμής ή του σημείου, το Δυνητικό, η κατεξοχήν ιδανικότητα» (Deleuze, 2005: 21). Είναι το σημείο που συμπυκνώνει και εμπεριέχει την ίδια την πτυχή, είναι το σημείο – πτυχή.

Το σημείο καμπής εικονίζει ταυτόχρονα τη μοναδικότητα και το άνοιγμα στην πολλαπλότητα. Συνοψίζει την καμπύλη και πραγματοποιεί την αλλαγή καμπυλότητας, αποτελώντας το μεταίχμιο όπου η καμπύλη μεταβάλλεται και αποκτά την ταυτότητά της.

Ο μεταιχμιακός χαρακτήρας της καμπής σχετίζεται άμεσα με τη θεώρηση του Leibniz για τον κόσμο (Deleuze, 2005), σύμφωνα με την οποία ο κόσμος σχηματίζεται από την επιλογή συγκλινουσών σειρών παραλλαγών, που είναι συμβατές μεταξύ τους. Τα σημεία σύγκλισης των σειρών παραλλαγών συμπίπτουν με τις μονάδες του κόσμου. Ο κόσμος δεν υπάρχει παρά μόνο μέσα στις μονάδες που τον αποτελούν και στο εσωτερικό των οποίων προβάλλεται. Κάθε μονάδα περιέχει ολόκληρο τον κόσμο ως προβολή στο εσωτερικό της, αλλά μόνο μια περιορισμένη περιοχή του εμφανίζεται με σαφήνεια. Η περιοχή αυτή αποτελεί τη *φωτεινή ζώνη* ή *ζώνη σαφήνειας* της μονάδας [zone claire] και είναι χαρακτηριστική για κάθε μονάδα. Η περιοχή του κόσμου που δεν ανήκει στη ζώνη σαφήνειας αποτελεί τη *σκοτεινή ζώνη* της μονάδας [zone obscure]. Η ζώνη σαφήνειας εξαρτάται από το *σημείο οράσεως* υπό το οποίο η πραγματικότητα των παραλλαγών αποκαλύπτεται στη μονάδα. Το σημείο οράσεως ορίζεται ως το σημείο τομής ή ακριβέστερα η περιοχή σύγκλισης των διανυσμάτων καμπυλότητας κάθε τμήματος της καμπύλης και βρίσκεται πάντα στην κοίλη μεριά της καμπύλης.

Η εικόνα της γραμμής πολλαπλής καμπυλότητας, δεν χρησιμεύει μόνο στην περιγραφή του κόσμου, υπό τη μορφή των σειρών παραλλαγών, αλλά εμφανίζεται ως μορφή έκφρασης της πολλαπλότητας και της συνέχειας κάθε οντότητας ή κατασκευής που εκφράζεται μέσω διακριτών αλλά αδιαχώριστων μερών.

Το σημείο καμπής, χαρακτηριστικό της γραμμής πολλαπλής καμπυλότητας, αποτελεί το σημείο ενότητας και διαχωρισμού των δύο καταστάσεων μεταξύ των οποίων πτυχώνεται η γραμμή. Είναι δηλαδή το όριο, ο ενδιάμεσος τόπος, ο όρος συσχετισμού των δύο πλευρών της καμπύλης.

Βάσει των παραπάνω χαρακτηριστικών του σημείου καμπής, ο όρος χρησιμοποιείται για το χαρακτηρισμό των διαρκώς μετατοπιζόμενων σημείων αλληλοτομίας των τριών πεδίων της οικοσοφίας, όπου καθίσταται δυνατή η ανάδυση της ταυτότητας του τόπου, μέσα από το άνοιγμα σε δυνητικά πεδία δυνάμεων. Μέσω της χρήσης της έννοιας του σημείου καμπής, η ταυτότητα του τόπου γίνεται αντιληπτή ως διακριτή και ιδιαίτερη οντότητα, συνεχής αλλά ταυτόχρονα μεταβαλλόμενη και ανοιχτή σε διαρκείς πτυχώσεις.

Έτσι, η ταυτότητα του τόπου εκφράζεται μέσω δυνητικών πεδίων επιλογών, από τα οποία ενεργοποιούνται και πραγματοποιούνται, μέσω της κατασκευής, συγκεκριμένα διακριτά στοιχεία.

Οι πραγματοποιούμενες μοναδικότητες δεν συνιστούν μια παγιωμένη έκφραση της ταυτότητας του τόπου, αλλά αποκαλύπτουν το σύνολο της σειράς παραλλαγών, και την προοπτική ως πραγματικότητά τους, σύμφωνα με την αντίληψη του Leibniz.

Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Την ανάγνωση αυτή της δυνητικής ταυτότητας του τόπου ως πεδίου επιλογών, υποστηρίζει και ο μαθητής και συνεργάτης του Deleuze, Bernard Cache, στο έργο του *Earth Moves* (Cache, 1995).

Ο Bernard Cache θεωρεί τη γεωγραφία ως έκφραση του δυνητικού πεδίου, που περιλαμβάνει όλες τις επιλογές, τις οποίες μπορεί να υποστηρίζει και να περιέχει ένας τόπος. Με αυτή την έννοια, η γεωγραφία κατά τον Bernard Cache εκφράζει τη *χωρητικότητα* του πολιτισμικού τοπίου, τη δυνητική ταυτότητα του τόπου.

Κατά τον Cache, η γεωγραφία, το φυσικοπολιτισμικό υπόβαθρο της κατασκευής, χαρακτηρίζεται από την εικόνα του σημείου καμπής.

Σχετικά με τη γεωγραφία ως πεδίο δυνατοτήτων, ο Cache αναφέρει ότι:

> *Ως καμπές που ανοίγονται σε διακυμάνσεις, οι γεωγραφικές επιφάνειες εμπεριέχουν ένα τυχαίο στοιχείο σύμφωνα με το οποίο οποιοδήποτε διάστημα μπορεί να μετατραπεί σε πεδίο επιπλέον περιπλοκών. Επομένως δεν είναι μόνο η δύναμη της συνέχειας που επιτρέπει σε μια δυνητική απειρία να αναδυθεί μεταξύ δύο σημείων, ακόμα και αν είναι γειτονικά. Είναι ότι μεταξύ οποιωνδήποτε σημείων υπάρχει ένα διάστημα, μια ζώνη απροσδιοριστίας ή διαθεσιμότητας που μπορεί πάντα να αφήσει να αναπτυχθεί, με έναν τυχαίο τρόπο, μια επιπλέον πτυχή.*
> (Cache, 1995: 70)

Αυτή η προσέγγιση της γεωγραφίας ως πεδίου δυνατοτήτων, δεν μπορεί παρά να θεωρεί την ταυτότητα του τόπου ως μη δεδομένη αλλά μεταβαλλόμενη, προκύπτουσα από επιλεκτικές ενεργοποιήσεις δυνητικών χαρακτηριστικών του.

Εδώ είναι απαραίτητη η διάκριση μεταξύ ιδιαιτερότητας και ταυτότητας.

Ο τόπος είναι συγκεκριμένος, ιδιαίτερος, αλλά η ταυτότητά του δεν είναι δεδομένη, βρίσκεται σε διαρκή κατάσταση μορφοποίησης μέσω της κατασκευής.

Η ταυτότητα του τόπου, δηλαδή, δεν προϋπάρχει της κατασκευής, παρά μόνο ως δυνητικό πεδίο επιλογής. Διαμορφώνεται διαρκώς μέσα από την επιλογή ενεργοποίησης κάποιων από τα εν δυνάμει χαρακτηριστικά του τόπου, μέσω της κατασκευής.

Η κατασκευή είναι, ουσιαστικά, η υλοποίηση, η πραγματοποίηση μέσα στην ύλη κάποιων από τα

εμπρόθετα ενεργοποιούμενα χαρακτηριστικά του τόπου.

Η προσέγγιση αυτή της κατασκευής σχετίζεται άμεσα με την αντίληψη του Leibniz περί δυνητικού και πραγματικού. Για τον Leibniz, το δίπολο δυνητικό – πραγματικό διασπάται σε δύο ζεύγη. Στο ζεύγος *δυνητικό – εν ενεργεία* [virtuel – actuel], που χαρακτηρίζει την ψυχή, τη νόηση και στο ζεύγος *δυνατό – πραγματικό* [possible - réel], που χαρακτηρίζει το σώμα, την ύλη. Το δυνητικό ενεργοποιείται στην ψυχή και το δυνατό πραγματοποιείται στο σώμα.

Η ύπαρξη, δηλαδή, εξαρτάται κατά το ένα μέρος από την ενεργοποίηση και κατά το άλλο από την πραγματοποίηση, οπότε μπορεί να «υπάρχει εν ενεργεία που παραμένει δυνατό και που δεν είναι υποχρεωτικά πραγματικό, αλλά πρέπει να πραγματοποιηθεί» (Deleuze, 2005: 140).

Σε μια τέτοια θεώρηση της ύπαρξης το νοητικό και το υλικό είναι ισότιμα, ενώ η υλικότητα, η υλική κατασκευή, είναι ο απαραίτητος όρος για την πραγματοποίηση. Η κατασκευή και κατ' επέκταση η αρχιτεκτονική, αναδεικνύεται ως βασικός όρος ύπαρξης του κόσμου.

Το πέρασμα από το δυνητικό στο πραγματικό, ή από τη γεωγραφία (δυνητικό πεδίο άπειρων επιλογών προς ενεργοποίηση) στην κατασκευή (πραγματοποίηση του δυνατού στην ύλη) γίνεται, σύμφωνα με τον B. Cache, μέσω της διαδοχής *καμπή – διάνυσμα – πλαίσιο* [inflection – vector – frame]. Τα τρία αυτά στοιχεία αποτελούν για τον Cache τις τρεις βασικές κατηγορίες εικόνων.[1]

Σύμφωνα με αυτή τη διάκριση, το σημείο καμπής χαρακτηρίζει την επικράτεια, η οποία αποτελεί το σύνολο των δυνατοτήτων του τόπου, τις οποίες ο αρχιτέκτονας καλείται να διακρίνει και να μελετήσει. Το διάνυσμα εκφράζει την επιλογή και ενεργοποίηση κάποιων από τα χαρακτηριστικά αυτά, δηλώνοντας τις βασικές προθέσεις του αρχιτέκτονα, και τέλος, το πλαίσιο σχετίζεται με τον προσδιορισμό των αλληλοσυσχετισμών μεταξύ των στοιχείων που επιλέχθηκαν και με το τελικό αποτέλεσμα της αρχιτεκτονικής συνθετικής διαδικασίας. Αναφέρεται στο υλικό πλαίσιο συσχετισμού του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου, στοιχείων τα οποία συνδιαμορφώνουν την ταυτότητα του τόπου.

Την ιδιότητα της αρχιτεκτονικής να διαχειρίζεται τη μεταβαλλόμενη ταυτότητα του τόπου επισημαίνει ο Cache, θεωρώντας την αρχιτεκτονική ως *την τέχνη του πλαισίου*, με την έννοια ότι περιγράφει ένα σύστημα επιλογής δυνατοτήτων.

Πλαίσιο ονομάζει, όπως προαναφέρθηκε, την τριτογενή εικόνα, την τρίτη *κατηγορία εικόνων* της σειράς καμπή, διάνυσμα, πλαίσιο.

Η έννοια του πλαισίου εμπεριέχει τόσο την έννοια του κάδρου, όσο και του στιγμιότυπου και λειτουργεί ανάλογα με το σημείο όρασης του Leibniz.

Το αρχιτεκτονικό πλαίσιο, σύμφωνα με τον Cache, εξυπηρετεί τρεις βασικές λειτουργίες. Αυτές είναι η *διάκριση* [separation], η *επιλογή* [selection] και η ιδιότητά του να περιέχει, η *περιεκτικότητα* [enveloping].

Η διάκριση σχετίζεται με την αναγνώριση των σημείων καμπής-μοναδικοτήτων του τόπου. Αναφέρεται στα διακριτά και ιδιαίτερα αλλά αδιαχώριστα χαρακτηριστικά που συνιστούν την ταυτότητα του τόπου.

Η επιλογή έρχεται να ενεργοποιήσει στοιχεία που προέρχονται από τη λειτουργία της διάκρισης.

Η περιεκτικότητα σχετίζεται με την υλοποίηση των χαρακτηριστικών που διακρίθηκαν και επιλέχθηκαν μέσω του πλαισίου. Αναφέρεται στην ιδιότητα του αρχιτεκτονικού πλαισίου να περιέχει και να υποστηρίζει ποικίλες ερμηνείες και μεταβαλλόμενα φορτία ζωής.

Ακολουθώντας αυτό το σκεπτικό, η επιλογή στοιχείων προς ενεργοποίηση και πραγματοποίηση γίνεται μέσω της κατασκευής *πλαισίων πιθανοτήτων*, τα οποία διακρίνουν, επιλέγουν και περιέχουν μοναδικότητες από το άπειρο δυνητικό πεδίο της επικράτειας, ορίζοντας μία οπτική πάνω στο συνεχές της ταυτότητας του τόπου.

Σύμφωνα με τον Cache, ως πλαίσια πιθανοτήτων θεωρούνται τα αίτια που προκαλούν ένα γεγονός.

Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στο διάστημα μεταξύ της αιτίας και της πραγματοποίησης του αποτελέσματος. Το διάκενο αυτό σχετίζεται με τη διασφάλιση της δυνατότητας του πλαισίου επιλογών *να ολισθαίνει* σε σχέση με το περιεχόμενό του, κατά τρόπο ώστε στην απόσταση μεταξύ πλαισίου και περιεχομένου να διατηρείται η δυνατότητα εμφάνισης νέων επιλογών και απρόσμενων γεγονότων.

Έτσι, δεν υπάρχει πρόσφυση του πλαισίου στο περιεχόμενό του· διατηρείται πάντα μια απόσταση που επιτρέπει τη διολίσθηση, δίνοντας τη δυνατότητα επανανοηματοδότησης σταθερών χωρικών εκφάνσεων και παραγωγής μεταβαλλόμενων ταυτοτήτων. Μπορεί «το ίδιο πλαίσιο να επιλέγει το ίδιο διανυσματικό διάγραμμα, αλλά στο διάκενο το αποτέλεσμα έχει αλλάξει» (Cache, 1995: 29).

Σύμφωνα με αυτή τη λογική, ο Cache υποστηρίζει ότι «η αρχιτεκτονική θα ήταν η τέχνη της εισαγωγής διάκενων σε μια επικράτεια προκειμένου να κατασκευαστούν πλαίσια πιθανοτήτων» (Cache, 1995: 23).

Βάσει της θεώρησης της αρχιτεκτονικής ως τέχνης του πλαισίου, ο αρχιτέκτονας επιλέγει και σχεδιάζει πλαίσια ζωής, πλαίσια θεώρησης του κόσμου, πλαίσια δράσεων. Η αρχιτεκτονική λειτουργεί κυριολεκτικά ως δομικό πλαίσιο για την υποστήριξη μεταβαλλόμενων φαινομένων.

Ο συνδυασμός της αντίληψης του Cache για την αρχιτεκτονική ως τέχνη του πλαισίου, με τη θεωρία της πτυχής κατά τον Leibniz, ανάγει την αρχιτεκτονική οικολογία σε μια διαδικασία διαχείρισης του δυνητικού πεδίου της ταυτότητας του τόπου μέσω της κατασκευής πλαισίων πιθανοτήτων, τα οποία λειτουργούν ως προσβάσεις σε νέες δυνατότητες, ως σημεία καμπής όπου αναδύονται απρόβλεπτα γεγονότα. Η δυνατότητα διολίσθησης του πλαισίου σε σχέση με το περιεχόμενό του, αποτελεί προϋπόθεση για την ανάδυση της μεταβαλλόμενης ταυτότητας του τόπου.

Ο τρόπος με τον οποίο τα πλαίσια πιθανοτήτων επιλέγουν μοναδικά στοιχεία κατά τρόπο ώστε να αποκαλύπτεται η συνέχεια του δυνητικού πεδίου στο οποίο ανήκουν, σχετίζεται κατά τον Leibniz με τη μαθηματική έκφραση του *νόμου της σειράς*, της εξίσωσης δηλαδή, η οποία ορίζει τη σειρά παραλλαγών που εκφράζει τη δυνητική ταυτότητα του τόπου.

4. Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΩΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΠΕΔΙΩΝ ΑΠΕΙΡΩΝ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΩΝ.

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ ΠΡΟΤΥΠΟΥ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.

Αναζητώντας τον τρόπο με τον οποίο η αρχιτεκτονική μπορεί να διαχειριστεί το δυνητικό πεδίο της ταυτότητας του τόπου, έτσι ώστε υλοποιώντας διακριτά στοιχεία της, να αναδύεται η μεταβλητή συνέχειά της,

διαπιστώνουμε ότι η διαδικασία επιλογής μοναδικοτήτων από ένα δυνητικό συνεχές, στην κατεύθυνση ανάδυσης άπειρης ποικιλίας, που συνιστά όμως ενιαίο σύστημα, εμφανίζει αναλογίες με τη σύγχρονη θεώρηση της φυσικής εξέλιξης και των πολύπλοκων συστημάτων.

Η θεωρία του Leibniz βρίσκει αναλογίες στη θεωρία της εξέλιξης, παρέχοντας μια μαθηματικοποιημένη έκφραση της διαρκούς διακύμανσης και της άπειρης ποικιλότητας στα πλαίσια της συνεχούς ταυτότητας των ειδών.

Αντίστοιχα, ο Kevin Kelly, υποστηρίζει ότι η φυσική εξέλιξη μπορεί να αναπαρασταθεί σχηματικά όχι δενδροειδώς, όπως με τη δαρβινική θεώρηση με διαρκώς εκτεινόμενα και διαιρούμενα κλαδιά, αλλά ως πλέγμα συγκλινουσών γραμμών (Kelly, 1994: 372).

Την αντίληψη ότι η εξέλιξη των ειδών ανάγεται στη διαρκή πτύχωση του ίδιου οργανισμού, βάσει του νόμου της σειράς παραλλαγών, δείχνει να υποδεικνύει και ο D' Arcy Thompson, με την υπόθεσή του ότι οι ζωντανοί οργανισμοί μετασχηματίζονται κάτω από την επίδραση πολλαπλών δυνάμεων και ότι οι μετασχηματισμοί τους μπορούν να εκφραστούν και να μελετηθούν μέσω μιας συνεχούς διαδικασίας παραμόρφωσης ενός καρτεσιανού κανάβου στον οποίο εγγράφεται η αρχική για κάθε μελέτη μορφή (Thompson, 1999). Η μαθηματική έκφραση της παραμόρφωσης του κανάβου, ορίζει τη σειρά παραλλαγών, μεταγράφοντας το νόμο της σειράς του Leibniz σε ένα σχετικό σύστημα αναφοράς.

Η προσέγγιση αυτή αντιμετωπίζει κάθε είδος οργανισμού ως μια συνεχή σειρά παραλλαγών, που πτυχώνεται διαρκώς σύμφωνα με τον εξωτερικό νόμο που την ορίζει και η οποία εμφανίζει σημεία σύγκλισης και απόκλισης από άλλες σειρές-είδη.

Κάθε σειρά χαρακτηρίζεται από άπειρη ποικιλότητα και ταυτόχρονα εκφράζει τη συνεχή και διακριτή αλλά διαρκώς μεταβαλλόμενη ταυτότητα του συγκεκριμένου είδους.

Η άπειρη ποικιλότητα που χαρακτηρίζει τον οργανικό κόσμο, εξασφαλίζεται μέσω της δυνατότητας διαρκούς πτύχωσης του συνεχούς της ταυτότητας του είδους. Έτσι, από το κοινό πεδίο επιλογών, που αποτελείται από τις τέσσερις βάσεις των μορίων του DNA, καθίσταται δυνατή η ανάδυση μοναδικοτήτων χωρίς ποτέ να υπάρχει επανάληψη αποτελεσμάτων, χωρίς ποτέ να παγιώνεται η σχέση πλαισίου και περιεχομένου.

Ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζονται στοιχεία του δυνητικού πεδίου που χαρακτηρίζει κάθε κόσμο, για την παραγωγή μοναδικοτήτων, συσχετίζεται με την ανάδυση της ταυτότητας της μονάδας, σύμφωνα με τον Leibniz: η ταυτότητα της μονάδας διαμορφώνεται μέσω της επιλογής ζώνης σαφήνειας και αναδύεται από την κυριαρχία κάθε μονάδας σε πλήθος κυριαρχούμενων μονάδων.

Η φωτεινή ζώνη που χαρακτηρίζει κάθε μονάδα σχηματίζεται από άπειρες *συνειδητές αντιλήψεις* ή *μακροαντιλήψεις*, όπως τις ονομάζει ο Leibniz. Αυτές με τη σειρά τους προκύπτουν από τη σύναψη διαφορικών σχέσεων μεταξύ επιλεγμένων *μικροαντιλήψεων*. Οι άπειρες μικροαντιλήψεις που υπάρχουν στο εσωτερικό κάθε μονάδας, συνιστούν το κοινό πεδίο συστατικών ή *διαφορικών της αντίληψης* για όλες τις μονάδες, αφού όλες εκφράζουν τον ίδιο κόσμο ως προβολή στο εσωτερικό τους.

Έτσι, η ανάδυση άπειρων μοναδικών συγκροτήσεων από ένα κοινό πεδίο δυνατοτήτων, προσεγγίζεται μέσω της σύναψης διαφορικών σχέσεων μεταξύ στοιχείων του πεδίου.

Επιπλέον, η μοναδικότητα του αποτελέσματος εξασφαλίζεται και από την ιδιότητα της *κυρίαρχης μονάδας* να δεσμεύει μεταβαλλόμενα πλήθη *κυριαρχούμενων μονάδων*, διατηρώντας τη διακριτή ταυτότητά της. Έτσι, από τα ίδια συστατικά, από το ίδιο πεδίο δυνατοτήτων, ακόμα και στην περίπτωση επιλογής των ίδιων συνδυασμών δομικών στοιχείων, προκύπτει κάθε φορά μια νέα μοναδικότητα.

Η προσέγγιση της φυσικής εξέλιξης μέσω της μαθηματικής θεωρίας του Leibniz, συνδυάζεται με την αρχική υπόθεση της αδιάσπαστης ενότητας μεταξύ του φυσικού και του πολιτισμικά κατασκευασμένου. Ο συνδυασμός αυτός αναδεικνύει τους νόμους της βιολογικής εξέλιξης, όπως εκφράζονται μέσω της θεωρίας της πτυχής, ως απόλυτης έκφρασης της δυνατότητας ανάδυσης της ταυτότητας πολλαπλών οντοτήτων. Η ταυτότητα αυτή αναδύεται μέσω της πραγματοποίησης συγκεκριμένων, μη επαναλαμβανόμενων στοιχείων και εκφράζεται ως μεταβαλλόμενη, συνεχής και διακριτή ολότητα.

ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΠΕΔΙΩΝ ΕΠΙΛΟΓΩΝ: ΠΟΛΥΠΛΟΚΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ

Με την αντίληψη αυτή συνηγορεί και ο Kevin Kelly στο βιβλίο του *Out of Control* (Kelly, 1994), όπου επιχειρεί την ενιαία θεώρηση αυτοφυών και κατασκευασμένων συστημάτων, που εκφράζονται ως πολύπλοκες οντότητες με συνεχή και μεταβαλλόμενη ταυτότητα, υπό τον όρο *vivisystems*.

Περιφραστικά, αποκαλεί vivisystem «την κοινή ψυχή μεταξύ των οργανικών κοινοτήτων που γνωρίζουμε ως οργανισμούς και οικολογίες και των κατασκευασμένων ισοδύναμών τους από ρομπότ, επιχειρήσεις, οικονομίες και κυκλώματα ηλεκτρονικών υπολογιστών» (Kelly, 1994: 3). Είναι δηλαδή όλα τα πολύπλοκα συστήματα, φυσικά και κατασκευασμένα.

Η μελέτη της συμπεριφοράς τέτοιων συστημάτων επιβεβαιώνει, σύμφωνα με τον Kelly, μια κοινή λογική στη συγκρότησή τους, η οποία οφείλεται σε μια γενικευμένη έκφραση των νόμων της φυσικής εξέλιξης - ή του νόμου της σειράς. Βάσει αυτής της αναλογίας, τα συμπεράσματα του Kelly σχετικά με τη συγκρότηση και τα χαρακτηριστικά συστημάτων που διαχειρίζονται δυνητικά πεδία επιλογών, ελέγχονται ως προς τη δυνατότητα γενίκευσης και εφαρμογής τους στην κατεύθυνση διαχείρισης της δυνητικής ταυτότητας του τόπου μέσω του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Κατά τον Kelly, βασικές παράμετροι που προσδίδουν στα vivisystems κοινά χαρακτηριστικά, είναι η έλλειψη επιβεβλημένου κεντρικού ελέγχου, η αυτονομία των μερών που αποτελούν το σύστημα, η υψηλή διασύνδεση μεταξύ τους και η μη γραμμική, αλλά δικτυακής μορφής αιτιότητα (Kelly, 1994: 22).

Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι θεωρεί τις ιδιότητες αυτές αλληλένδετες σε τέτοιο βαθμό, ώστε η εμφάνιση ορισμένων από αυτές να συνεπάγεται και την εμφάνιση των υπόλοιπων.

Ο Kelly (1994: 468-472), έχοντας μελετήσει μια μεγάλη ποικιλία φυσικών και τεχνητών τέτοιων συστημάτων διαφορετικών κλιμάκων, καταλήγει στη διατύπωση κάποιων κοινών βασικών κανόνων συγκρότησής τους, τους οποίους αποκαλεί *εννέα νόμους του θεού*.

Η διατύπωση των νόμων αυτών, αποτελεί μια προσπάθεια να συνοψιστούν σε κάποιες βασικές αρχές τα χαρακτηριστικά και οι κανόνες που δομούν τα πολύ-

πλοκα συστήματα.

Οι νόμοι αυτοί είναι πρωτογενώς κανόνες που χαρακτηρίζουν φυσικά συστήματα, βιολογικοί νόμοι που καθορίζουν τη δομή και τη λειτουργία ζωντανών συστημάτων που προσαρμόζονται, μαθαίνουν και εξελίσσονται. Η εφαρμογή τους σε τεχνητά συστήματα αποβλέπει στη διαχείριση της πολυπλοκότητάς τους σε μια κατεύθυνση εμφάνισης χαρακτηριστικών και ικανοτήτων των ζωντανών συστημάτων, όπως η προσαρμοστικότητα, η μάθηση και η εξελιξιμότητα.

Περιγράφουν, δηλαδή, χαρακτηριστικά και οργανωτικούς νόμους των πολύπλοκων συστημάτων που τα καθιστούν ικανά να διαχειρίζονται πεδία επιλογών στην κατεύθυνση της αυτοοργάνωσης και της ανάδυσης μεταβαλλόμενων προσαρμοστικών ταυτοτήτων.

Με την έννοια αυτή, μπορούν να φανούν χρήσιμοι στη διαχείριση του δυνητικού πεδίου που συνιστά την ταυτότητα του τόπου. Μπορούν δηλαδή να συμβάλουν στην προσπάθεια διερεύνησης πιθανών οργανωτικών πλαισίων μιας οικολογικής αρχιτεκτονικής πρακτικής.

Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΠΟΛΥΠΛΟΚΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ

Η μελέτη των νόμων που δομούν τα *vivisystems*, επανασημασιοδοτεί τη λειτουργία του φυσικού προτύπου σε μια αρχιτεκτονική που δομεί τον οικολογικό της χαρακτήρα στη σύζευξη φυσικού και πολιτισμικού, σε όλες τις κλίμακες συσχετισμού του ανθρώπου με τον κόσμο.

Σύμφωνα με τους νόμους αυτούς, ο αρχιτέκτονας δεν είναι ο δημιουργός μοναδικών και σταθερών, απόλυτα ελεγχόμενων συστημάτων. Αντίθετα, υλοποιεί πλαίσια επιλογών ή πιθανοτήτων, σύμφωνα με τον B. Cache. Αρχικά, καλείται να διακρίνει τα σημεία καμπής, να αναγνωρίσει το προσφερόμενο δυνητικό πεδίο που εκφράζει την ταυτότητα του τόπου. Στη συνέχεια επιλέγει ένα σημείο όρασης, ένα πλαίσιο θεώρησης, μέσα από το οποίο ξεχωρίζει τα χαρακτηριστικά εκείνα που θα ενεργοποιηθούν μέσω του σχεδιασμού και θα πραγματοποιηθούν μέσω της κατασκευής. Είναι κρίσιμο να διασφαλιστεί η ανοιχτή δομή του πλαισίου, η δυνατότητα διολίσθησής του μέσα στο δυνητικό πεδίο επιλογών, ώστε να μην παγιώνεται η σχέση μεταξύ του πλαισίου και του περιεχομένου του. Με τον τρόπο αυτό, διασφαλίζεται η προσαρμοστικότητα και η εξελιξιμότητα του συστήματος.

Σύμφωνα με αυτή τη λογική, ο σχεδιασμός αποτελεί πρακτική διαχείρισης του υφιστάμενου υποβάθρου. Η ταυτότητα του τόπου υλοποιείται σταδιακά, τόσο μέσω των πολλαπλών διασυνδέσεων και αλληλεπιδράσεων των επιλεγμένων στοιχείων της όσο και μέσω της διαδοχικής ενεργοποίησης και διασύνδεσης επιπλέον στοιχείων. Όπως και στην περίπτωση των πολύπλοκων συστημάτων, το σύνολο οργανώνεται σταδιακά, δοκιμαζόμενο σε κάθε βήμα. Συγκεντρώνονται τα απαραίτητα συστατικά και αναμένεται το αποτέλεσμα της διάδρασης μεταξύ τους.

Ο τρόπος με τον οποίο ο αρχιτέκτονας ελέγχει το αποτέλεσμα δεν είναι απόλυτος και συγκεντρωτικός, αλλά εντοπίζεται στο επίπεδο επιλογής και σχεδιασμού του πλαισίου. Όταν διασφαλιστεί ο ανοιχτός χαρακτήρας του συστήματος, απρόβλεπτα γεγονότα αρχίζουν να εμφανίζονται στα διάκενα. Η δυνατότητα ελέγχου εξασθενεί και το σύστημα αποκτά τη δική του ζωή, αυτονομούμενο από την αρχική βούληση που το οργάνωσε.

Έτσι, ο αρχιτέκτονας, δεν επιδιώκει τον απόλυτο έλεγχο μέσω της θέσπισης ενός τελικού στόχου, τον οποίο έχει θέσει ως συνθετική αρχή και δυνητικό πρότυπο προς πραγματοποίηση, αλλά προσμένει την εμφάνιση απρόβλεπτων γεγονότων, μέσω της μετακίνησης μεταξύ πολλαπλών και ευέλικτων επιμέρους στόχων.

Οι στόχοι αυτοί μπορούν να μετατοπίζονται και μετά την πραγματοποίηση της κατασκευής, κατά τρόπο ώστε να διατηρείται η δυναμική συνθήκη ανισορροπίας, στην οποία το σύστημα πλαίσιο/περιεχόμενο προσαρμόζεται στις μεταβαλλόμενες συνθήκες και ανάγκες.

Με τον τρόπο αυτό, η κατασκευή προσαρμόζεται στις μεταβολές των κοινωνικών συνθηκών και απαιτήσεων, τις οποίες σε κάποιο βαθμό καθορίζει. Σε αυτό το σύστημα μη γραμμικής αιτιότητας, το δομικό πλαίσιο αποτελεί ταυτόχρονα αιτία και αποτέλεσμα του περιεχομένου του και αντίστροφα.

Οι αναλογίες αυτές του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού με την οργάνωση πολύπλοκων συστημάτων, βάσει μιας στρατηγικής διαχείρισης πεδίων δυνατοτήτων στην κατεύθυνση της ανάδυσης συνεχών, διακριτών και μεταβαλλόμενων ταυτοτήτων, αποτελούν ταυτόχρονα χαρακτηριστικά και νόμους εφαρμογής της αρχιτεκτονικής ως οικολογικής πρακτικής. Σε αναλογία με την αντίληψη του Kelly ότι τα vivisystems εμφανίζουν τα κοινά χαρακτηριστικά τους, τα οποία αποδίδει στους νόμους της εξέλιξης ως φυσικοπολιτισμικής συνθήκης ύπαρξης, ανεξάρτητα αν προβλέπονται από το σχεδιασμό τους ή όχι, η αρχιτεκτονική εμφανίζει τα παραπάνω χαρακτηριστικά είτε έχουν σχεδιαστεί είτε όχι. Εξάλλου, η ανοιχτή δομή είναι ενδογενές χαρακτηριστικό του αρχιτεκτονικού πλαισίου, αφού, σύμφωνα με τον Leibniz, πάντα υπάρχουν διάκενα όπου εμφανίζονται απρόβλεπτα γεγονότα. Η μεταβολή του φυσικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος της κατασκευής δεν μπορεί παρά να μετακινεί το περιεχόμενο του δομικού πλαισίου, να αλλάζει την οπτική που αυτό ορίζει πάνω στον τόπο.

5. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΟΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ.

Ξεκινώντας από την υπόθεση της ενότητας του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου, διερευνήθηκε η δυνατότητα συσχέτισης της αρχιτεκτονικής με την οικολογική σκέψη. Η βασική διαπίστωση αυτής της διερεύνησης αφορά το ενδογενές οικολογικό ενδιαφέρον της αρχιτεκτονικής πρακτικής.

Η ιδιότητα της αρχιτεκτονικής να λειτουργεί ως διαμεσολαβητής της σχέσης των πολιτισμικών ομάδων με το φυσικό και πολιτισμικό τους περιβάλλον, την καθιστά βασικό μέσο διαχείρισης του συσχετισμού του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου.

Η υπόθεση της ενότητας των δύο αυτών στοιχείων, φυσικού και πολιτισμικού, όπως εκφράζεται μέσω της κατασκευής, οδηγεί στην επαναδιατύπωση της έννοιας της οικολογίας. Βάσει της επαναδιατύπωσης αυτής, η αρχιτεκτονική οικολογία ορίζεται, επί τη βάσει των απόψεων του Félix Guattari, ως βασική εφαρμογή της οικοσοφίας, καθώς οργανώνει δομικά τα μετατοπιζόμενα σημεία αλληλοτομίας των τριών κλιμάκων της οικολογικής σκέψης.

Με την έννοια αυτή, η αρχιτεκτονική οικολογία συσχετίζεται με τη δυνατότητα της κατασκευής να διαχειρίζεται την ανάδυση της μεταβαλλόμενης μεν, αλλά συνεχούς φυσικής και ταυτόχρονα πολιτισμικής ταυτότητας του τόπου.

Ο τρόπος με τον οποίο η αρχιτεκτονική επιλέγει και υλοποιεί διακριτά στοιχεία, από τη διασύνδεση των οποίων αναδύεται η συνέχεια της μεταβαλλόμενης ταυτότητας του τόπου, δεν έχει ούτε κατά την επιλογή, ούτε μετά από αυτήν στατικό χαρακτήρα. Η αρχιτεκτονική κατασκευή πρέπει μάλλον να περιγραφεί ως πλαίσιο πιθανοτήτων διαμόρφωσης, το περιεχόμενο του οποίου μεταβάλλεται συνεχώς. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός αναδεικνύεται έτσι σε διαδικασία διαχείρισης του δυνητικού πεδίου της ταυτότητας του τόπου, μέσω του ορισμού πλαισίων κατασκευαστικών επιλογών.

Η επιλογή συγκεκριμένων στοιχείων της ταυτότητας του τόπου προς υλοποίηση, εκφράζει βέβαια τη βούληση ελέγχου του φυσικού και πολιτισμικού υποδοχέα της κατασκευής. Η εμφάνιση όμως απρόβλεπτων γεγονότων, αποτρέπει τη νοηματική παγίωση της κατασκευής και διανοίγει το πλαίσιο, καθιστώντας αδύνατο τον απόλυτο έλεγχο της προβαλλόμενης ταυτότητας. Έτσι, ως στόχος του σχεδιασμού τίθεται η δόμηση ενός πλαισίου δράσης, το οποίο μπορεί να υποστηρίζει διαφορετικές ερμηνείες και τρόπους κατοίκησης. Η κατασκευή δεν λειτουργεί μόνο ως αναπαράσταση ή σύμβολο των φυσικοπολιτισμικών δυνάμεων που έδρασαν κατά την υλοποίησή της, αλλά και ως ενεργός παράγοντας καθορισμού των δυνάμεων αυτών.

Η δυνατότητα επανανοηματοδότησης και επανακατοίκησης του δομικού πλαισίου προκύπτει από την ανοιχτή δομή του και από την ικανότητά του να ολισθαίνει σε σχέση με το περιεχόμενό του.

Η συνθήκη αυτή διάνοιξης του αρχιτεκτονικού πλαισίου, εξασφαλίζεται από την ίδια τη φύση του, αφού οι μεταβαλλόμενες φυσικές και πολιτισμικές συνθήκες που χαρακτηρίζουν τον υποδοχέα της κατασκευής επιβάλλουν τη διαρκή διακύμανση του περιεχομένου του. Ακόμα και στην περίπτωση στην οποία το πλαίσιο παραμένει άκαμπτο και σταθερό, το περιεχόμενό του δεν μπορεί παρά να μετατοπίζεται και να μεταβάλλεται, εκφράζοντας τη δυναμική σχέση πλαισίου-περιεχομένου, που χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική ως οικολογική πρακτική.

Έτσι, η δυνατότητα της αρχιτεκτονικής να διαχειρίζεται τη δυνητική ταυτότητα του τόπου, αποτελεί ενδογενές χαρακτηριστικό και βασική ιδιότητά της.

Η ιδιότητα αυτή εκφράζεται μέσω της γενικευμένης θεώρησης των νόμων της φυσικής εξέλιξης, όπως αυτοί επαναδιατυπώνονται βάσει της θεωρίας της πτυχής. Η προσέγγιση του οικολογικού χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής ως έκφρασης της φυσικής διαδικασίας της εξέλιξης, επανατοποθετεί το φυσικό πρότυπο στο κέντρο της αρχιτεκτονικής ως οικολογικής πρακτικής. Η ερμηνεία του φυσικού προτύπου εντοπίζεται στη λειτουργία της γενικευμένης αυτής θεώρησης της εξέλιξης ως διαδικασίας διαχείρισης δυνητικών πεδίων στην κατεύθυνση παραγωγής συνεχούς ποικιλότητας μέσα από την υλοποίηση διακριτών μοναδικοτήτων, οι οποίες συνιστούν συνεχή συστήματα.

Η αρχιτεκτονική, δηλαδή, σύμφωνα με τον ορισμό της οικολογίας βάσει της ενότητας του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου, αποτελεί κατ' εξοχήν οικολογική πρακτική. Με την έννοια αυτή, κάθε αρχιτεκτονική πράξη εκφράζεται ως οικολογική διαδικασία.

Η μελέτη και η συνειδητοποίηση των χαρακτηριστικών της αρχιτεκτονικής ως οικολογικής πρακτικής, που εκφράζει και δομεί τη σχέση του φυσικού και του πολιτισμικού στοιχείου, έχει ως στόχο τον εμπλουτισμό των συνθετικών εργαλείων του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, μέσω της ενσωμάτωσης σε αυτόν παραμέτρων που συνήθως εμφανίζονται ως συνέπειες σχεδιαστικών πρακτικών και όχι ως συνειδητές επιλογές. Η σχεδιαστική αξιοποίηση των ενδογενών ιδιοτήτων της αρχιτεκτονικής, οι οποίες σχετίζονται με την ικανότητα της κατασκευής να διατηρείται ανοιχτή σε διαρκείς επανανοηματοδοτήσεις, επιτρέποντας την ανάδυση απρόβλεπτων γεγονότων και νέων φαινομένων ύπαρξης, επανασημασιοδοτεί τη λειτουργία του φυσικού προτύπου στον αρχιτεκτονικό προβληματισμό και ενισχύει τη δράση της κατασκευής ως διαμεσολαβητή της σχέσης των πολιτισμικών ομάδων με το φυσικό και πολιτισμικό περιβάλλον τους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Εικόνα είναι για τον Cache κάθε ορατό «αντικείμενο», οτιδήποτε εμφανίζεται ως ορατό στην αντίληψη, είτε είναι πραγματικό είτε όχι. Με αυτή την έννοια, η εικόνα δείχνει να αντιστοιχεί στην προσέγγιση του γεγονότος από τον Leibniz, που ονομάζει γεγονός το αντιληπτό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Cache, B. (1995) *Earth Moves, the Furnishing of Territories.* Cambridge MA/London: The MIT Press.

Deleuze, G. (2005) *Le Pli, Leibniz et le Baroque.* Paris: Les éditions du Minuit.

Guattari, F. (1991) *Οι Τρεις Οικολογίες*, μτφ. Μ. Σολωμού. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Kelly, K. (1994) *Out of Control, The New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World*. New York: Perseus Books.

Μωραΐτης, Κ. (2005) *Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου.* Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

Τερκενλή, Θ. (1996) *Το πολιτισμικό τοπίο: γεωγραφικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Thompson, D' A. (1999) *Ανάπτυξη και μορφή στο φυσικό κόσμο*, μτφ. Α. Κώνστα. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ.

ΜΗΠΩΣ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΚΑΨΟΥΜΕ ΤΟ “NEUFERT”;

Σορβανή Νίκη
Αρχιτέκτων Π.Θ., Υ/Δ Ε.Μ.Π.
nisorvani@yahoo.gr

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Ντίνα Βαΐου, Ειρήνη Μίχα,
Γιώργος Μαρνελάκης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η συγκεκριμένη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία ασχολείται με το βιβλίο του Ernst Neufert Οικοδομική και Αρχιτεκτονική σύνθεση, το οποίο αποτελεί ένα από τα βασικά εγχειρίδια που προτείνονται από τα πρώτα χρόνια φοίτησης σε πολλές αρχιτεκτονικές σχολές. Η έρευνα εστιάζει στο εικονογραφικό υλικό του βιβλίου, το οποίο αναλύεται κυρίως μέσα από το πρίσμα της έμφυλης διάστασης των σωμάτων, των ρόλων και των σχέσεων μεταξύ των φύλων. Η διπλωματική εργασία επικεντρώνεται στο εικονογραφικό υλικό του βιβλίου του Neufert, το οποίο αναλύεται ως προς τα πρότυπα σωματικά μοντέλα, τον τρόπο οργάνωσης ζωής και τις σχέσεις εξουσίας που προβάλλονται μέσα από αυτό. Ένα από τα βασικά ζητήματα που διαπραγματεύεται το βιβλίο είναι η ιδέα περί του ‘μέσου ανθρώπου’, ως ο καθ’ όλα κανονικός, αιώνια νέος, αρτιμελής αρσενικός του δυτικού κόσμου. Αυτό το πρότυπο ‘μέσο σώμα’, που χρησιμοποιείται κατά κόρον στο βιβλίο, πρεσβεύει αρρενοκεντρικές αντιλήψεις περί κανονικότητας του δυτικού κόσμου, κι όπως προκύπτει μέσα από την έρευνα, ενώ υποτίθεται πως εκπροσωπεί τον κάθε άνθρωπο, εν τέλει αποκλείει τη μεγαλύτερη μερίδα του πληθυσμού. Έχοντας αποδομήσει και απομυθοποιήσει την ‘κανονικότητα’ αυτού του ‘μέσου σώματος’ σε όλα τα επίπεδα (φύλου, σεξουαλικότητας, φυλής, αρτιμέλειας, ηλικίας, τάξης κλπ) που διακρίνει τα μοντέλα του βιβλίου, η έρευνα θέτει ερωτήματα ως προς την αναγκαιότητα ύπαρξης ενός βιβλίου όπως αυτό του Neufert, μέσα στο σύγχρονο πλαίσιο, σε επίπεδο βιομηχανικής παραγωγής, αρχιτεκτονικής και σχεδιασμού.

ABSTRACT

This study deals with the book of Ernst Neufert Architect’s data, which is one of the main books proposed by the early years of studying in architecture schools. The research focuses on the images of the book, which are analyzed through the prism of bodies’ gender, the roles and the relationships between the genders. The thesis focuses on bodily drawings in Neufert’s book, which are analyzed at the level of standard of models, organization of life and power relationships which they represent. One of the basic issues is that the book negotiates the idea of the ‘average man’, promoted through the pages, as the perfectly normal, eternally young, able-bodied male of the western world. This standard ‘average body’, which is extensively used inside the book, as identified by the research, advocates mail-central notions of normality of the western world, and as shown through the analysis, while supposedly representing each person, ultimately excludes the largest part of the population. The deconstruction and demystification of the ‘normality’ of the ‘average body’ at all levels (gender, sexuality, race, able-bodied, age, class etc.) is featured in the book’s models, so the research raises questions for the necessity of a book like Neufert, within the current context at the level of industrial production, architecture and design.

ΜΗΠΩΣ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΚΑΨΟΥΜΕ ΤΟ NEUFERT;

(Ο τίτλος του κειμένου αποτελεί παράφραση του τίτλου του βιβλίου της Simone de Beauvoir *Μήπως πρέπει να κάψουμε τον μαρκήσιο ντε Σαντ;)*

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ένα από τα βασικά βιβλία που προτείνονται από τα πρώτα χρόνια φοίτησης σε κάθε αρχιτεκτονική σχολή είναι αυτό του Ernst Neufert (*Οικοδομική και Αρχιτεκτονική Σύνθεση*, όπως έχει μεταφραστεί στις Ελληνικές εκδόσεις του), το οποίο αποτελεί ένα εγχειρίδιο που παρέχει άμεσα εύκολες και γρήγορες λύσεις για κάθε είδους προβληματισμό στο σχεδιασμό. Δεδομένου ότι σε κάθε σελίδα του βιβλίου, σε όλες τις εκδόσεις του, υπάρχει τουλάχιστον μία εικόνα (πίνακας, γραμμικό σχέδιο ή ανθρώπινο σκαρίφημα), βασική πηγή πληροφοριών για την παρούσα εργασία αποτέλεσε το εικονογραφικό υλικό του βιβλίου.

Τα σκαριφήματα αυτά, όπως και το γενικό περιεχόμενο του Neufert, θα αναλυθούν μέσα από το πρίσμα της έμφυλης διάστασης των εμφαινόμενων ως πρότυπων σωματικών μοντέλων, των ρόλων των φύλων και του τρόπου οργάνωσης της ζωής και της καθημερινότητας. Αν και το βιβλίο του Neufert περιλαμβάνει τόσο ιδιωτικούς όσο και δημόσιους χώρους, η έρευνα θα επικεντρωθεί κυρίως στους ιδιωτικούς χώρους των κατοικιών, προκειμένου να αναδείξει τις σχέσεις μεταξύ των φύλων, όπως προβάλλονται μέσα από τις εικόνες του βιβλίου.

Δεδομένου ότι ο Neufert είναι ένα βιβλίο με πολυάριθμες ανατυπώσεις, θεωρήθηκε σκόπιμο να συγκεντρωθεί υλικό από όσο το δυνατόν περισσότερες εκδόσεις του, ώστε η έρευνα να είναι πιο ολοκληρωμένη και εμπεριστατωμένη. Γι' αυτό το σκοπό, συγκεντρωθήκαν τόμοι που εκδόθηκαν από το 1938 έως και το 2004, και στο κείμενο που ακολουθεί έγινε συγκριτική ανάλυση του περιεχομένου τους.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΜΦΥΛΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του σώματος, που έχει αποτελέσει αντικείμενο πολλαπλών θεωριών, αναλύσεων και διαφωνιών, είναι το φύλο. Ξεπερνώντας την επικρατούσα για αιώνες αντίληψη ύπαρξης δύο φύλων, του αρσενικού και του θηλυκού, με το δεύτερο να είναι υποδεέστερο και αντίθετο του πρώτου, μόλις τη δεκαετία του 1970 κατά το δεύτερο φεμινιστικό κύμα, η έννοια του φύλου τέθηκε υπό νέους όρους. Τότε ορίστηκε η διάκριση μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού φύλου, ως κριτικός αντίλογος της φεμινιστικής θεωρίας στις οντολογικές, επιστημολογικές και πολιτικές κοινοτοπίες του θεμελιωμένου στη φύση φύλου. Η θεωρητική επινόηση του κοινωνικού φύλου ως αντίδοτου στο βιολογισμό έχει ιστορικά συνδυαστεί με το έργο της Βρετανίδας κοινωνιολόγου Ann Oakley, η οποία υποστήριξε ότι το *βιολογικό φύλο* [sex] αναφέρεται στις βιολογικές-ανατομικές διαφορές μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, ενώ το *κοινωνικό φύλο* [gender] στην κοινωνική ταξινόμηση σε ανδρικό και γυναικείο, το οποίο διαμορφώνεται βάσει των θεσμών και της πολιτικής μίας κοινωνίας (Αθανασίου, 2006). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ταυτότητα που ορίζει το κοινωνικό φύλο μπορεί να διαφέρει ανάμεσα στις κοινωνίες, αλλά και να υπάρχει σε ποικίλες εκδοχές πέραν του δυαδικού έμφυλου προτύπου άνδρα-γυναίκας.

Σύμφωνα με την Αθηνά Αθανασίου (2006) το φύλο δεν υφίσταται ανεξάρτητο από κοινωνικές επιρροές, πρακτικές, περιορισμούς, αναπαραστάσεις και σχέσεις εξουσίας. Η έμφυλη ταυτότητα αποτελεί προϊόν διαδικασιών κοινωνικής επεξεργασίας, οι οποίες, μάλιστα, διαφέρουν ανάλογα με τα εκάστοτε πολιτισμικά συγκείμενα (Αθανασίου, 2006).

Μετά τον ορισμό του κοινωνικού φύλου, η φεμινιστική θεωρία, ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1980, θέτει στο επίκεντρο της κριτικής της τις ρητές ιεραρχίες οι οποίες δομούν το οικουμενικό πρότυπο του λευκού, αστού, υγιούς, ετεροφυλόφιλου άνδρα, που ορίζεται ως το πρότυπο του Μοντερνισμού. Πέρα από τις γυναίκες, και οι εθνοτικοί 'άλλοι', οι ομοφυλόφιλοι, οι ταξικά περιθωριοποιημένοι και οι ομάδες που προκύπτουν από τις ποικιλότροπες μεταξύ τους διασταυρώσεις, έθεσαν νέους προβληματισμούς γύρω από την έννοια της ταυτότητας του σώματος, καθώς αποτελούσαν κατηγορίες απόκλισης και αποκλεισμού από τις κανονιστικές θεμελιώσεις της παγκοσμιότητας (Αθανασίου, 2006).

Λαμβάνοντας υπόψη τη φεμινιστική θεωρία τόσο του δεύτερου όσο και του τρίτου φεμινιστικού κύματος, στην παρούσα εργασία όταν χρησιμοποιείται η έννοια του φύλου, εννοείται το κοινωνικό (ως το σύνολο των χαρακτηριστικών μιας έμφυλης ταυτότητας κοινωνικά κατασκευασμένης, και όχι φυσικά δοσμένης). Επιπλέον, δεδομένων των παραμέτρων της φυλής, της σεξουαλικότητας, της τάξης κλπ, η προσέγγιση των έμφυλων επιτελέσεων, που αποτελούν αντικείμενο ανάλυσης της παρούσας εργασίας, θα καταδείξει τη μονοδιάστατη αντιμετώπιση των σχεδιαστών του βιβλίου, οι οποίοι 'κινούνται' στο καθιερωμένο πλαίσιο της ανδρικής δυτικής κυριαρχίας και της επιβεβλημένης ετεροφυλοφιλίας, ως μονόδρομης απόρροιας μίας ντετερμινιστικής βιολογικής ταυτότητας.

ΤΙ 'ΓΕΝΝΗΣΕ' ΤΟ NEUFERT

Στις αρχές του περασμένου αιώνα, το πρωτοποριακό κίνημα του Μοντερνισμού σηματοδότησε τη στροφή της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής σε μία προσπάθεια εκσυγχρονισμού και εναρμόνισής της με τις ραγδαίες αλλαγές. Μέσα από τη δημιουργική σύλληψη και υιοθέτηση των σύγχρονων βιομηχανικών τεχνικών, η μοντέρνα αρχιτεκτονική αναγνώρισε την αναγκαιότητα της μαζικής παραγωγής και ανακάλυψε την αισθητική αξία της μηχανής και του βιομηχανικού συμβολισμού γενικότερα (Γκουβέρη, 2007). Τα μηχανικά και τα τεχνικά μέσα, που θα εξασφάλιζαν τη μαζική παραγωγή σε οικουμενικό επίπεδο, υπήρχαν ήδη από τον περασμένο αιώνα, και μάλιστα εξελίσσονταν διαρκώς. Εφόσον, λοιπόν, οι μηχανές κατασκευής ήταν διαθέσιμες, χρειαζόταν ένα πρότυπο διαστάσεων, ένα μέσο σώμα, βάσει του οποίου θα γίνονταν όλοι οι υπολογισμοί για την κατασκευή εύχρηστων και λειτουργικών αντικειμένων και κτισμάτων. Γι' αυτό το σκοπό, τέθηκαν σε έρευνα έννοιες όπως εργονομία, ανθρωπομετρία, μέσος σωματότυπος κτλ. Αν και απόπειρες προσδιορισμού ενός εξιδανικευμένου μέσου σώματος υπήρχαν από περασμένους αιώνες (Βιτρούβιος, άνθρωπος αναλογιών του Da Vinci, και ο πιο πρόσφατος Modulor του Le Corbusier), χαρακτηριστικό δείγμα τέτοιας συγκεντρωτικής έρευνας αποτέλεσε το βιβλίο Neufert. Σε μία εποχή που αποζητούσε ένα πρότυπο μέσο σώμα για να διευκολυνθεί η μαζική βιομηχανική παραγωγή, ο Ernst Neufert καταγράφοντας στοιχεία ανθρωπομετρίας και εργονομίας, και τυπώνοντάς τα σε έναν ενιαίο τόμο,

όρισε τις προδιαγραφές που αποτέλεσαν κατευθυντήριες γραμμές στο σχεδιασμό αντικειμένων και χώρων. Με βάση αυτό το *μέσο σώμα* που πρότεινε, οι σχεδιαστές, οι μηχανικοί, οι αρχιτέκτονες, αλλά και η ίδια η παραγωγή της περιόδου εκείνης, αλλά και μεταγενέστερα, απευθύνονταν και ικανοποιούσαν, θεωρητικά, το μεγαλύτερο ποσοστό του πληθυσμού.

ΓΕΝΙΚΑ ΓΙΑ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ NEUFERT

Το βιβλίο του Neufert *Οικοδομική και αρχιτεκτονική σύνθεση* αποτέλεσε σημαντικό και ιδιαίτερα διάσημο εγχειρίδιο για το σχεδιασμό, το οποίο εκδόθηκε σε περισσότερες από 10 γλώσσες. Τυπώθηκε για πρώτη φορά το 1936 στα Γερμανικά, ενώ κυκλοφόρησε μεταφρασμένο στα Ελληνικά το 1973. Το 'Ευαγγέλιο' των μηχανικών, όπως το χαρακτηρίζει στον πρόλογο για την πρώτη ελληνική έκδοση ο Κωνσταντίνος Γεωργακόπουλος, περιλαμβάνει βασικές αρχές, κανονισμούς, πρότυπα και προδιαγραφές σε σχέση με το σχεδιασμό (Γεωργακόπουλος, 1996), ενώ όπως αναφέρει ο ίδιος ο εμπνευστής και συγγραφέας του βιβλίου, ο Ernst Neufert, το συγκεκριμένο εγχειρίδιο στηρίζεται σε μετρήσεις, εμπειρίες και συμπεράσματα από την πρακτική έρευνα γύρω από τον άνθρωπο, η οποία είναι αναγκαία στο σχεδιασμό (Neufert, 1996a [1947]).

Συγκρίνοντας τις εκδόσεις του βιβλίου από το 1936 έως το 2004 παρατηρείται μία στασιμότητα στον αριθμό των σελίδων, αλλά και των σχεδίων και των πινάκων, καθώς αυτά δεν μεταβλήθηκαν για μεγάλο διάστημα (πάνω από 2 δεκαετίες). Οι εκδόσεις που ακολούθησαν κυρίως μετά τη δεκαετία του 1970, άρχισαν να εμπλουτίζονται με τις νέες τεχνολογίες, τα καινούρια υλικά, τις διαρκώς μεταβαλλόμενες καταναλωτικές και οικιακές απαιτήσεις της ζωής. Έτσι, φτάνουμε στην έκδοση του 2004, στην οποία τόσο ο αριθμός των σελίδων, όσο και των εικόνων έχει σχεδόν διπλασιαστεί σε σχέση με την πρωτότυπη του 1936. Ωστόσο, όπως έδειξε η έρευνα, πολλά από τα σκαριφήματα που εμφανίστηκαν στην πρώτη έκδοση του 1936 χρησιμοποιούνται αυτούσια και αναλλοίωτα έως και τη έκδοση του 2004.

Χαρακτηριστικό στοιχείο το βιβλίου είναι το πρώτο κεφάλαιο, το οποίο παραμένει σχεδόν ίδιο σε όλες τις εκδόσεις του Neufert. Συγκεκριμένα, στις αρχικές σελίδες του κάθε τόμου δίδονται οδηγίες για τον τρόπο χρήσης του βιβλίου, συμβολισμοί αλλά και κάποιες βασικές ανθρωπομετρικές διαστάσεις. Ωστόσο, στα κεφάλαια που ακολουθούν υπάρχουν πολλές διαφοροποιήσεις, και κυρίως προσθήκες, αναθεωρήσεις ή ακόμα και αφαιρέσεις ολόκληρων τμημάτων. Οι αλλαγές που σημειώνονται σε κοινωνικό, τεχνολογικό, πολεοδομικό επίπεδο, ανάλογα με την εκάστοτε εποχή έκδοσης, επιφέρουν (σε κάποιες περιπτώσεις) και τις αντίστοιχες μεταβολές στο περιεχόμενο του Neufert. Έτσι, για παράδειγμα τα σκαριφήματα των ζώων, ως μέσων μεταφοράς και μετακίνησης των πρώτων εκδόσεων, αντικαθίστανται από μηχανοκίνητα οχήματα, των οποίων ο σχεδιασμός επίσης εξελίσσεται με την πάροδο των χρόνων και αποτυπώνεται στις μεταγενέστερες εκδόσεις.

ΤΑ ΣΩΜΑΤΑ, ΟΙ ΕΜΦΥΛΟΙ ΡΟΛΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΟΤΥΠΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΖΩΗΣ, ΟΠΩΣ ΑΥΤΑ ΕΜΦΑΝΙΖΟΝΤΑΙ ΣΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΟΥ NEUFERT

-Το σώμα ως μοντέλο εργονομίας και διαστασιολόγησης

Γενικά στα σκίτσα του Neufert το ανθρώπινο σώμα εμφανίζεται τυποποιημένο, ως αντικείμενο, ικανό να προσαρμοσθεί και να χειραγωγηθεί σαν να ήταν μηχανή, και αυτό είναι ιδιαίτερα έντονο και εμφανές στις πρώτες εκδόσεις του. Αγνοείται το σώμα που αποτελείται από όργανα, επιθυμίες, συναισθήματα. Απουσιάζει το οποιοδήποτε στοιχείο διαφοροποίησης, καθώς όλα τα σώματα μοιάζουν μεταξύ τους, ενώ προωθείται το σώμα ως κάτι το σταθερό, βέβαιο, αμετάβλητο με σαφή και συγκεκριμενοποιημένα όρια. Στην πλειονότητα των σκίτσων εμφανίζεται με έναν καθολικό χαρακτήρα, και μοιάζει να βιώνεται με τον ίδιο τρόπο από τον εκάστοτε κάτοχό του, ενώ σε πολλές περιπτώσεις εμφανίζεται ουδέτερο, και προωθείται ως οντότητα που η έμφυλη ταυτότητά του δεν έχει σημασία. Βέβαια, μπορεί το φύλο, η κοινωνική τάξη, η φυλή, η εθνότητα να είναι στοιχεία που φαινομενικά παραλείπονται στο Neufert, όμως, επί της ουσίας, υπονοείται ως πρότυπο ο νέος, αδύνατος, αρτιμελής, λευκός, αστός άνδρας (βλ. εικόνα 1).

-Το σώμα ως μέσο διάκρισης των φύλων, των έμφυλων ρόλων και της κοινωνικής τάξης

Ωστόσο, ενώ από τη μία τα σωματικά σκίτσα στο Neufert χαρακτηρίζονται από απόλυτη ομοιογένεια, με το φύλο του εκάστοτε ατόμου θεωρητικά να μην έχει σημασία (αν και είναι συνήθως αρσενικό), από την άλλη, σε κάποιες περιπτώσεις 'κινούνται' σε πολύ συγκεκριμένα, παγιωμένα και στερεότυπα ταξικά, φυλετικά και έμφυλα συμφραζόμενα. Αυτό συμβαίνει ειδικά όταν το σώμα αποτελεί χρήστη ενός χώρου και όχι απλό μοντέλο διαστασιολόγησης. Όταν γίνεται αναφορά σε πρωταγωνιστή μίας δράσης σε ένα συγκεκριμένο χώρο, ο οποίος επιτελεί μία καθορισμένη πράξη, τότε δίδεται ξεκάθαρα η πληροφορία του φύλου, της κοινωνικής τάξης ή ακόμα και του επαγγέλματος. Έτσι, ο χρήστης του χώρου δεν είναι απλά ένα οποιοδήποτε άβουλο σώμα με ασαφή χαρακτηριστικά, αλλά ένα σώμα το οποίο έχει επιφορτιστεί με συγκεκριμένα στοιχεία, που του αποδίδουν μία επίσης συγκεκριμένη κοινωνική ταυτότητα.

Σύμφωνα με τη Judith Butler και τη Simone De Beauvoir, το σώμα υπόκειται σε μία σειρά πολιτισμικών συμβάσεων, που του ορίζουν τι επιτρέπεται και τι απαγορεύεται να κάνει, αλλά επιπλέον υπάρχει και μία σειρά άρρητων κανόνων οι οποίοι δομούν τον τρόπο με τον οποίον αυτό γίνεται πολιτισμικά αντιληπτό. Επομένως, δεν έχει κανένα νόημα το να είναι κάποια θηλυκού γένους, αλλά το να έχει *γίνει* γυναίκα. Αυτό σημαίνει ότι το σώμα της έχει εξαναγκαστεί να προσαρμοστεί σε μία ιστορική ιδέα περί γυναίκας, ώστε να μετατραπεί σε πολιτισμικό σημείο (Butler, 2006). Δηλαδή, αφενός υπάρχει το καθημερινό βιωμένο σώμα και αφετέρου το σύστημα των πειθαρχικών και ρυθμιστικών πρακτικών, που διαμορφώνουν τη μορφή και τη συμπεριφορά του και εν τέλει του προσδίδουν μία ταυτότητα. Έτσι, σε ορισμένες περιπτώσεις τα μοντέλα του Neufert δεν έχει νόημα να υφίστανται απλώς ως 'άφυλα' σώματα, αλλά να έχουν εμπλουτιστεί με εμφανισιακά χαρακτηριστικά, ώστε να αντιστοιχούν

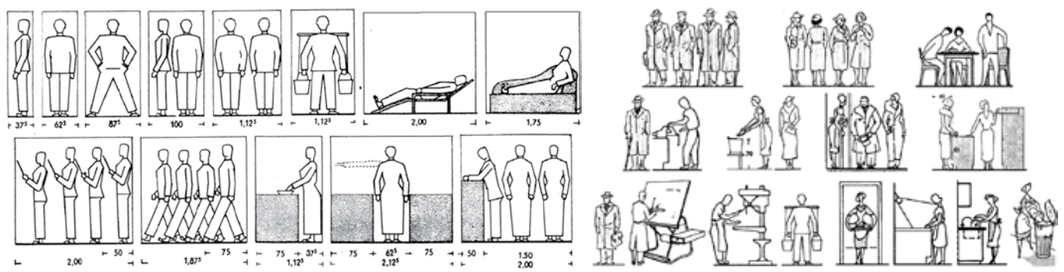
σε μία ιστορική ιδέα ενός συγκεκριμένου φύλου.

Τα έμφυλα σώματα του Neufert, όταν οι σχεδιαστές τους τα θέτουν να επιτελούν συγκεκριμένες δράσεις, τα έχουν αποδώσει με συμβατικούς τρόπους, διαχωρίζοντάς τα κυρίως με την ενδυμασία, αλλά και το σωματότυπο. Έτσι, βασικά έμφυλα διαφοροποιητικά στοιχεία είναι η φούστα, η μακριά κόμη και το λεπτοκαμωμένο σώμα που περιγράφει τις γυναίκες και αντίθετα το παντελόνι, τα κοντύτερα μαλλιά και το πιο ογκώδες σώμα που σχηματοποιεί τους άνδρες.

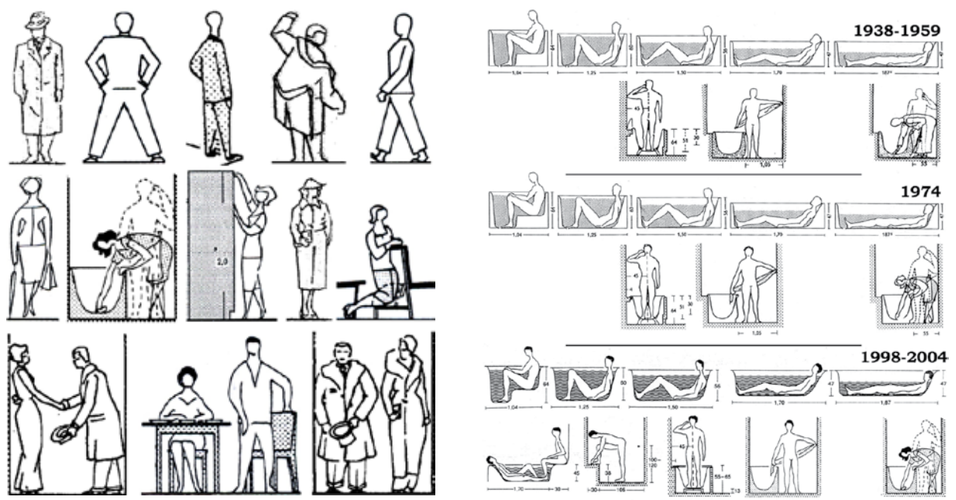
Ανάλογες συμβάσεις χρησιμοποιούνται για να είναι ευδιάκριτη και η κοινωνική τάξη του εκάστοτε ατόμου. Κύριο μέσο διαφοροποίησης είναι κι εδώ η ενδυμασία, που πολλές φορές αποκαλύπτει και το επάγγελμα. Έτσι, μία επιμελημένη εμφάνιση με πρόσθετα αξεσουάρ (όπως τσάντα, γούνα, καπέλο, μπαστούνι, καμπαρντίνα κ.ά.) περιγράφει άτομα των υψηλών κοινωνικοοικονομικών στρωμάτων και αντίθετα, η λιτή ενδυμασία, η ποδιά και η ενασχόληση με χειρονακτικές ή οικιακές δουλειές σκιαγραφούν άτομα της εργατικής τάξης.

Επίσης, στις περιπτώσεις εκείνες που τα σώματα επιτελούν μία συγκεκριμένη εργασία, τότε επίσης εμφανίζονται με ιδιαίτερα έντονα έμφυλα διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά, ώστε να γίνεται ευκολότερα σαφές τόσο το φύλο όσο και ο ρόλος αλλά και η εργασία που το κάθε άτομο ‘επιτρέπεται’ και μπορεί να επιτελεί ανάλογα με το φύλο του (πχ. ο μηχανικός, το άτομο που χειρίζεται μηχανήματα ή κουβαλά φορτία είναι άνδρας, ενώ η νοικοκυρά, αυτή που καθαρίζει και κουβαλά δίσκους φαγητών είναι πάντα γυναίκα) (βλ. εικόνα 2). Εν γένει οι γυναίκες φορούν φούστα και τακούνια, όταν, δε, ασχολούνται με τα οικιακά κρατούν τσάντα και η κόμμωσή τους είναι συγκεκριμένη και σχεδόν πάντα περιποιημένη. Οι γάμπες τους, ανεξαρτήτως απασχόλησης, συνήθως αλληλοκαλύπτονται στα πλαίσια μίας κομψής στάσης, ενώ σε σχέση με τους άνδρες έχουν αποδοθεί πιο μικρόσωμες και λεπτοκαμωμένες. Σε όλα τα σκίτσα απεικονίζονται σεμνές, ευγενικές και εγκρατείς. Οι άνδρες, από την άλλη, εμφανίζονται με καπέλο, παντελόνι, ενώ τα σώματά τους δείχνουν πιο αποφασιστικά, ανεξάρτητα και ελεύθερα στις κινήσεις τους. Όπως υποστηρίζει ο Bourdieu, η γυναικεία ή ανδρική ηθική επιβάλλεται μέσω μίας διαρκούς πειθαρχίας, που αφορά όλα τα μέρη του σώματος και υπενθυμίζεται και εκφράζεται διαρκώς μέσω του καταναγκασμού του ενδύματος και της κόμης. Οι στάσεις του σώματος είναι φορτισμένες με μία ηθική σημασία. Έτσι, το να κρατά μία γυναίκα τις γάμπες ανοιχτές είναι χυδαίο, το να έχει μεγάλη κοιλιά και όχι λεπτή μέση είναι σημάδι έλλειψης θέλησης κτλ. Το μέτρο της θηλυκότητας, απ’ ό,τι φαίνεται τελικά, βρίσκεται στην τέχνη του «να γίνεσαι μικρή». Αυτό το είδος συμβολικού ελέγχου εξασφαλίζεται πρακτικά με την ενδυμασία τους, η οποία έχει στόχο να καλύπτει το σώμα, αλλά και να το επαναφέρει διαρκώς στην τάξη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η φούστα, που ο Bourdieu παραλληλίζει με το ράσο των ιερέων, και η οποία περιορίζει, χωρίς να χρειάζεται να επιτάσσει ή να απαγορεύει ρητά οτιδήποτε (Bourdieu, 2007) (βλ. εικόνα 3).

Οι πολιτισμικές νόρμες επιδρούν καθοριστικά στην απόκτηση της εκάστοτε κοινωνικής ταυτότητας, καθώς διαθέτουν ισχυρές δυνάμεις προσδιορισμού, που είναι πολύπλοκα ριζωμένες στα άτομα. Κατά συνέπεια, τα μέλη μίας κοινωνίας έχουν πολύ βαθιά και ασυνείδητα χαραγμένες τις συμβατικές εικόνες της συμπεριφοράς και της εμφάνισης του άνδρα, της γυ-



Εικ. 1-2



Εικ. 3-4

ναίκας, του αστού, της οικιακής βοηθού, του εργάτη κτλ., τις οποίες αποδέχονται και κατ' επέκταση αναπαράγουν. Το ιδανικό μοντέλο του άνδρα, της γυναίκας, του οικονομικά εύρωστου, του πωλητή κτλ., στο δυτικό πολιτισμό έχει προδιαγραφεί με πολύ συγκεκριμένα συμβατικά χαρακτηριστικά, τα οποία αποτελούν αναγνωριστικά και αδιαμφισβήτητα στοιχεία της κάθε κοινωνικής ταυτότητας. Τα χαρακτηριστικά αυτά περιλαμβάνουν σύνολο συμπεριφορών, πράξεων, δράσεων, κινήσεων, στάσεων του σώματος που διακρίνονται σε 'ανδρικές', 'γυναικείες', 'αστές', 'λαϊκές' κτλ., αλλά και επιλογές εμφάνισης που, όπως φάνηκε και από τα σκαριφήματα, παραπέμπουν και κατατάσσουν σε αυτές τις κατηγορίες.

-Η εξέλιξη στο σχεδιασμό

Η εξέλιξη στα κοινωνικά και τεχνολογικά δεδομένα επέφερε μεταβολές και στα σκαριφήματα του Neufert. Ωστόσο, καθώς αυξάνονταν οι εκδόσεις του, η θεματολογία παρέμεινε σταθερή (ο αριθμός, η στάση, οι δράσεις των σωμάτων, και τα έπιπλα είναι ίδια), με τη σχεδιαστική απόδοση να μεταβάλλεται σε ορισμένες περιπτώσεις. Συνήθως αυτές οι αλλαγές επικεντρώνονται στα σώματα, στα οποία προστέθηκαν περισσότερα πληροφοριακά στοιχεία για την ταυτότητά τους. Έτσι, απέκτησαν σταδιακά πιο σαφή έμφυλα χαρακτηριστικά, με περισσότερες καμπύλες, ενώ κάποια από αυτά διαφοροποιηθήκαν χρωματικά με μία υποτυπώδη σκιαγράφηση. Οι γυναικείες φιγούρες έγιναν πιο 'κομψές', με περιποιημένη κόμμωση, πιο στενό φόρεμα, το οποίο μάλιστα ανασηκώθηκε έως το γόνατο, αποκαλύπτοντας τις πάντοτε διασταυρούμενες γάμπες (βλ. εικόνα 4).

Βέβαια, στις περισσότερες περιπτώσεις πρόκειται για μία μάλλον άνευ νοήματος μεταβολή, καθώς η σημειολογία και τα συμφραζόμενα της εικόνας παραμένουν ίδια. Γενικά η θεματολογία, η θέση και ο αριθμός των ατόμων, αλλά και η εργασία που ο κάθε πρωταγωνιστής έχει αναλάβει, έχουν παραμείνει σταθερά σε όλους τους τόμους. Οι μεταβολές που έχουν σημειωθεί είναι σε επίπεδο μόδας, τόσο ως προς την εμφάνιση και την ενδυμασία των σωμάτων όσο και ως προς το design των επίπλων και των αντικειμένων του περιβάλλοντος. Όμως, και σε επίπεδο τεχνολογίας σημειώθηκαν κάποιες μεταβολές, καθώς βλέπουμε να 'εξαφανίζονται' σκαριφήματα μόλις κριθούν παρωχημένης τεχνολογίας, όπως για παράδειγμα η νοικοκυρά που πλένει ρούχα στο χέρι τυπώθηκε για τελευταία φορά στον τόμο του 1998 (καθώς πλέον το πλυντήριο έχει αναχθεί σε απαραίτητο εξοπλισμό κάθε νοικοκυριού).Ουσιαστικά, στην πλειοψηφία των σκίτσων, τα ίδια άτομα (σε αριθμό και φύλο), στις ίδιες θέσεις, επιτελούν επί σχεδόν 70 χρόνια τις ίδιες ακριβώς εργασίες. Η περίπτωση του να έχει μεταβληθεί ο τρόπος που πραγματοποιούνται αυτές οι δράσεις, το φύλο εκείνων που επιτελούν μία συγκεκριμένη πράξη-εργασία, η διαμόρφωση των χώρων, οι συμπεριφορές, η νοοτροπία και οι συνήθειες των ανθρώπων από τη δεκαετία του 1930 έως σήμερα αγνοήθηκε.

-Η σεξουαλικότητα»

Στο σύνολο των σκίτσων του *Neufert* δεν υπάρχει εμφανής ένδειξη σεξουαλικότητας των σωμάτων των μοντέλων, σε αντίθεση με το φύλο τους, το οποίο αν δεν δίδεται ξεκάθαρα, υπονοείται με διάφορα στοιχεία. Πάντως, η υπόθεση της ετεροφυλοφιλίας φαίνεται να επικρατεί στα σκαριφήματα του *Neufert*, καθώς στις εικόνες που εμφανίζονται ως ζευγάρια τα μοντέλα είναι ετερόφυλα (βλ. εικόνα 5).

Όπως υποστηρίζει η Butler ο δυαδικός περιορισμός των φύλων προωθεί τους αναπαραγωγικούς σκοπούς ενός συστήματος αναγκαστικής ετεροφυλοφιλίας (Butler, 1999). Αυτό είναι ιδιαίτερα έντονο στο *Neufert*, που οι έμφυλες εκδοχές, οι κατηγορίες των φύλων και οι μεταξύ τους σχέσεις είναι μονολιθικά βασισμένες στις σεξουαλικές διαφορές, από την άποψη των δυαδικών βιολογικών φύλων. Παρά τις όποιες προσπάθειες από το φεμινιστικό, και όχι μόνο, κίνημα να αρθούν τέτοιες 'αυτονόητες κανονικότητες', ο *Neufert* επιμένει στο να παρουσιάζει το μοντέλο του ετερόφυλου ζευγαριού, ως το πρωτόλειο κύτταρο της κοινωνίας, το οποίο 'εξασφαλίζει τη συνέχειά της' μέσω της τεκνοποιητικής αναπαραγωγικής διαδικασίας.

-Οι 'διακριτές σφαίρες' ιδιωτικό-δημόσιο

Χαρακτηριστικό στοιχείο του εν λόγω εγχειριδίου είναι ότι στους δημόσιους χώρους η θηλυκή παρουσία είναι σπάνια. Εμφανίζεται σε πολύ συγκεκριμένα μέρη και πάντα συνοδευόμενη από άνδρες (σε αναλογία 1 γυναίκα / 5 άνδρες, περίπου). Στα σκίτσα των ιδιωτικών χώρων, αντίθετα, και ειδικά όταν επιτελεί οικιακές εργασίες είναι πάντοτε η αποκλειστική πρωταγωνίστρια. Ο Neufert, δηλαδή, καταδεικνύει και προωθεί την πλέον διαδεδομένη αναπαράσταση έμφυλου χώρου, που όπως επισημαίνει η Σάσα Λαδά (2003) είναι το παράδειγμα των χωριστών-διακριτών σφαιρών. Πρόκειται για το αντιθετικό και ιεραρχικό σύστημα που συγκροτείται από τον κυρίαρχο, δημόσιο, ανδρικό κόσμο της παραγωγής (πόλη) και έναν υποδεέστερο, ιδιωτικό, γυναικείο της αναπαραγωγής (σπίτι) (Λαδά, 2003 και Rendell, 2000).

Αν και η έρευνα δεν θα ασχοληθεί με την περίπτωση του δημόσιου χώρου, εφόσον η παρουσία της γυναίκας σε αυτόν είναι περιορισμένη, ωστόσο μπορούν να αναφερθούν ορισμένα στοιχεία. Συγκεκριμένα, δημόσια εμφανίζονται γυναίκες σε πινακοθήκη-μουσείο και εστιατόριο, έχοντας ουσιαστικά το ρόλο της συνοδού, ενώ η μοναδική περίπτωση που καταγράφονται σχεδόν αποκλειστικά γυναίκες σε δημόσιο χώρο είναι σε σκαριφήματα που απεικονίζουν εσωτερικά καταστημάτων τροφίμων και ρούχων, στα οποία και ο πελάτης και ο εργαζόμενος είναι θηλυκού γένους. Εδώ, ο ρόλος της πελάτισσας υφίσταται ως προέκταση του ρόλου της νοικοκυράς, ενώ η εργαζόμενη επιτελεί μία 'συνηθισμένη' εργασία για γυναίκες, πωλήτρια σε κατάστημα.

Ο Σωτήρης Δημητρίου (2011), βέβαια, επισημαίνει μία παράδοξη σχέση της γυναίκας με το δημόσιο χώρο, καθώς ενώ σε όλη σχεδόν την ιστορία η γυναίκα έχει αποκλειστεί από τη δημόσια σφαίρα, μακριά από τη λογική της κοινωνικής οργάνωσης, ωστόσο αυτή είναι που διατηρεί τη θρησκεία, τα ήθη, τα έθιμα, την παράδοση, και εκείνη είναι που γεμίζει το εκκλησίασμα και συντηρεί τα νεκροταφεία . Αυτό αποτυπώνεται και στα σκαριφήματα του βιβλίου, καθώς στο χώρο της εκκλησίας το μοναδικό μοντέλο προσκυνητή είναι γυναίκα. Η γυναίκα σε εστιατόριο βρίσκεται από τις πρώτες εκδόσεις του Neufert, ενώ οι εικόνες με τις γυναίκες-ποδηλατιστές και τις επισκέπτριες σε εκθεσιακούς χώρους προστέθηκαν στις εκδόσεις του 1998 και 2004 (βλ. εικόνα 6).

Το τελευταίο, και ίσως πιο ιδιαίτερο, παράδειγ-

μα γυναίκας σε δημόσιο χώρο είναι στο αμφιθέατρο σχολής Καλών Τεχνών, όπου οι φοιτητές αποτυπώνουν ένα γυναικείο μοντέλο. Καταρχήν υπάρχει το αποκλειστικά ανδρικό φοιτητικό κοινό, και ένα γυμνό θηλυκό σώμα, τοποθετημένο σε περίοπτη και ανάλογα φωτισμένη θέση. Ο φοιτητής-θεατής βρίσκεται σε κατάλληλη απόσταση από το μοντέλο-έκθεμα, ώστε να μπορεί να έχει μία συνολική οπτική θεώρησή του· δηλαδή, εκεί που η ορίζεται η θέση του ανδρικού βλέμματος για μία πανοπτική θέαση του γυναικείου σώματος. Σύμφωνα με το συγκεκριμένο σκαρίφημα, η γυναίκα από τη μία δεν έχει πρόσβαση στην ανώτερη εκπαίδευση, αλλά από την άλλη χρησιμοποιείται ως αντικείμενο στην πλέον τετριμμένη διαδικασία εκμάθησης ελευθέρου σχεδίου, που περιλαμβάνει την αποτύπωση ενός γυναικείου γυμνού σώματος (βλ. εικόνα 7).

-Ο ιδιωτικός χώρος της κατοικίας

Σε αντίθεση με το δημόσιο χώρο, αλλά και την ευρύτερη λογική του τόμου του Neufert που το σύνηθες μοντέλο είναι άνδρας, στους ιδιωτικούς χώρους των κατοικιών η πλειοψηφία των χρηστών είναι γυναίκες. Η ανδρική παρουσία στο σπίτι αρκείται στους χώρους ανάπαυσης, όπως το καθιστικό και το υπνοδωμάτιο. Αντίθετα, ο χώρος της κουζίνας αποτυπώνεται σε πληθώρα σκίτσων και σχεδίων και σε κάθε ένα από αυτά υπάρχει τουλάχιστον μία γυναικεία φιγούρα. Βέβαια, σε αυτήν την περίπτωση οι γυναίκες δεν εμφανίζονται ως απλά μοντέλα διάστασης του ανθρώπινου σώματος, αλλά έχουν τον ενεργητικό πρότυπο ρόλο της νοικοκυράς που ασχολείται με τις οικιακές εργασίες και με την ανάλογη εμφάνιση. Όταν, μάλιστα, τοποθετούνται δύο άτομα για να κινούνται και να διαχειρίζονται την κουζίνα, τότε χρησιμοποιούνται δύο γυναίκες νοικοκυρές (βλ. εικόνα 8).

Όπως υποστηρίζει ο Bourdieu (2007), η ίδια η κοινωνία λειτουργεί ως τεράστια συμβολική μηχανή που έχει την τάση να επικυρώνει την ανδρική κυριαρχία πάνω στην οποία είναι θεμελιωμένη. Αυτό μεταφράζεται με τον κατά φύλο καταμερισμό της εργασίας, την αυστηρή κατανομή των δραστηριοτήτων που αντιστοιχεί σε κάθε φύλο, του τόπου τους, του χρόνου τους, των εργαλείων τους. Επίσης, αποδεικνύεται από τη δομή του χώρου, με την αντίθεση μεταξύ του τόπου της αγοράς και της συνέλευσης, που προορίζεται για άνδρες, και του σπιτιού, που είναι για τις γυναίκες· και περαιτέρω στο εσωτερικό του τελευταίου, μεταξύ του ανδρικού μέρους, της εστίας, και του γυναικείου του στάβλου, του νερού και των φυτών (Bourdieu, 2007).

Η κατοικία, όπως παρουσιάζεται στο Neufert, καθορίζεται από την ταύτιση των γυναικών με την ιδιωτική σφαίρα. Η γυναίκα είναι λειτουργικά και συμβολικά συνδεδεμένη με το σπίτι και με τον κατά φύλο καταμερισμό εργασίας μέσα στην οικογένεια. Ο χώρος που για τις γυναίκες αποτελεί τόπο εργασίας, για τους άνδρες είναι καταφύγιο από την εξωτερική επαγγελματική τους δραστηριότητα. Έτσι, ακόμα και αν βρίσκεται άνδρας στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού, ο ρόλος του είναι πολύ διαφορετικός από εκείνον της γυναίκας · γι' αυτόν, το σπίτι εμφανίζεται ως χώρος χαλάρωσης, ξεκούρασης και ανάπαυσης. Έτσι, ενώ οι παροχές του σπιτιού και τα αντικείμενα που περιβάλλουν τον άνδρα είναι εργαλεία που τα χρησιμοποιεί για το σκοπό που είναι προορισμένα, η φροντίδα τους θεωρείται γυναικεία υπόθεση (De Beauvoir, 1979).

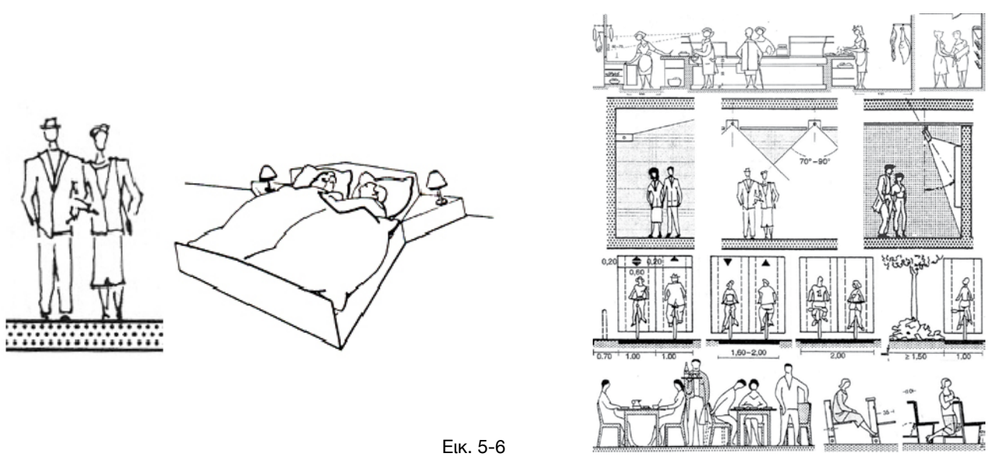
Ένα άλλο ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο που εμ-

φανίζεται στις σελίδες του Neufert είναι αυτό των ξεχωριστών υπνοδωματίων για το ανδρόγυνο. Ο άνδρας έχει τη δική του ιδιωτική κρεβατοκάμαρα στην οποία μπορεί να απομονώνεται, ενώ η γυναίκα αντίθετα μοιράζεται περιοδικά τη δική της, ανάλογα με τη βούληση του συζύγου. Μάλιστα στο δωμάτιο του κυρίου τοποθετείται πάντοτε μονό κρεβάτι στο οποίο κοιμάται αποκλειστικά ο ίδιος, ενώ στης κυρίας διπλό, το οποίο ενίοτε μοιράζεται με το σύζυγο. Κατά συνέπεια, η ιδιωτικότητα του άνδρα έχει εκ προοιμίου εξασφαλιστεί, ενώ της γυναίκας εξαρτάται από τις επιθυμίες του συζύγου της. Επιπλέον, το διπλό κρεβάτι στην κρεβατοκάμαρα της κυρίας υπονοεί αφενός τη σεξουαλική διαθεσιμότητα της γυναίκας ανά πάσα στιγμή, και αφετέρου ότι η όποια συνεύρεση γίνεται μόνο εάν και όταν το αποφασίσει ο σύζυγος· το αντίστροφο αποκλείεται, και αυτό κατοχυρώνεται από την ίδια τη διαμόρφωση των χώρων (βλ. εικόνα 9). Τέτοια παραδείγματα οργάνωσης κατοικιών σταμάτησαν να τυπώνονται στην έκδοση του 1998, που εμφανίζεται πλέον ένα κοινό υπνοδωμάτιο γονιών.

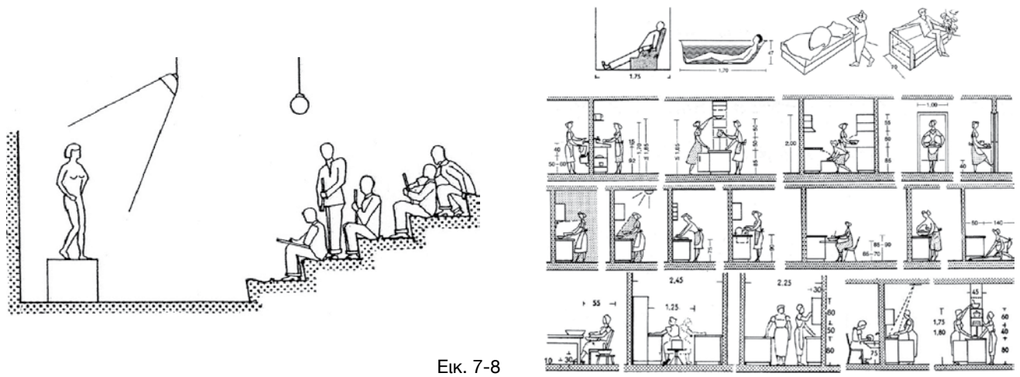
Γενικά, στο σύνολο των τόμων του Neufert, και σε όλες ανεξαιρέτως τις προτεινόμενες κατόψεις κατοικιών, είτε πρόκειται για εξοχικά, για συγκροτήματα, για διαμερίσματα, για διώροφα ή τριώροφα, θεωρείται αυτονόητο πως οι τυπικοί χρήστες τους είναι μία οικογένεια που αποτελείται από τους γονείς και 2-3 παιδιά. Το να είναι οι υποψήφιοι κάτοικοι ένα άτεκνο ζευγάρι, ένας εργένης, μία ηλικιωμένη, 4-5 φίλοι-συγκάτοικοι, που προφανώς θα διαφοροποιούσε την κάτοψη, τη διάταξη και την οργάνωση του χώρου, απλά αποκλείστηκε ως εκδοχή.

-Η ανισότητα των φύλων στη χρήση του χώρου

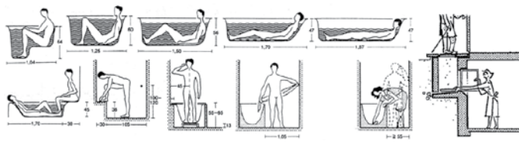
Ολόκληρος σχεδόν ο Neufert είναι βασισμένος σε έμφυλες διακρίσεις, που προωθούν την ανισότητα πρόσβασης και χρήσης χώρων από τα φύλα. Χαρακτηριστικότερα, ίσως, παραδείγματα τέτοιων διακρίσεων, αποτυπωμένων στο χώρο, αποτελούν τα σκίτσα στα



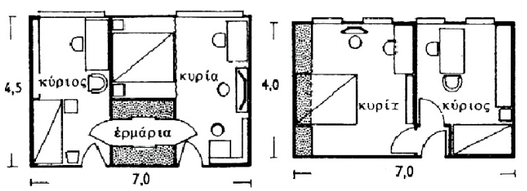
Εικ. 5-6



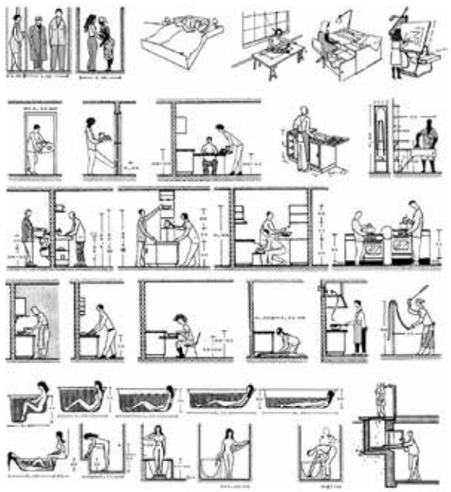
Εικ. 7-8



Εικ. 9



Εικ. 10



Εικ. 11

οποία απεικονίζεται ο άνδρας ως μοντέλο εναλλακτικών στάσεων του σώματος στο μπάνιο, ενώ η γυναίκα χρησιμοποιείται προκειμένου να διαστασιολογηθεί η ελάχιστη απόσταση που απαιτείται μεταξύ μπανιέρας και τοίχου, ώστε να καθαριστεί το λουτρό (έχοντας δηλαδή το ρόλο της νοικοκυράς και όχι του χρήστη του μπάνιου). Επίσης, υπάρχει ένα σκαρίφημα στο οποίο εμφανίζεται ένας άνδρας να επιστρέφει στην κατοικία του, ενώ την ίδια στιγμή η νοικοκυρά καθαρίζει τους ρύπους των υποδημάτων του, που καταλήγουν στο υπόγειο. Καθώς, όμως, αυτά τα σκαριφήματα παρουσιάζονται ως 'φυσιολογικά' και συνηθισμένα, τίθεται το ερώτημα του αν θα μπορούσαν ποτέ οι ρόλοι των μοντέλων να είναι 'ανεστραμμένοι', αν θα βλέπαμε δηλαδή τη γυναίκα στο ρόλο του άνδρα και το αντίστροφο (βλ. εικόνα 10).

Στην περίπτωση του πρώτου συνόλου εικόνων, αν κρίνει κανείς από τη μεγάλη και ογκώδη σωματική διάπλαση, την κοντή κόμμωση σε συνδυασμό με την ευρύτερη λογική των σωματικών σκαριφημάτων στο Neufert, συμπεραίνει πως ο χρήστης του λουτρού είναι άνδρας· όπως αντίστοιχα, η μακριά κόμη, το φόρεμα και οι αλληλοκαλυπτόμενες γάμπες, ακόμα και την ώρα εργασιών καθαρισμού, μαρτυρούν πως το άλλο σώμα είναι γυναικείο. Αξίζει να σημειωθεί πως τα εν λόγω σκίτσα ανήκουν στην ίδια θεματική ενότητα και μάλιστα στην ίδια σελίδα (κεφάλαιο «Κύριοι χώροι κατοικίας – Λουτρά»), κατά συνέπεια, θα μπορούσε σε όλες τις εικόνες ο σχεδιαστής να χρησιμοποιήσει αυτό το 'άφυλο' αλλά με 'αρσενικό πρόσημο' σώμα. Ωστόσο, στο σκαρίφημα του καθαρισμού, σχηματοποίησε ένα σώμα με ιδιαίτερα τονισμένα και ευδιάκριτα έμφυλα θηλυκά χαρακτηριστικά, ώστε να γίνει σαφές πως η συγκεκριμένη οικιακή εργασία επιτελείται από γυναίκα. Έτσι, από τη μία υπάρχει ο χρήστης του μπάνιου, που απολαμβάνει τις παροχές του σπιτιού, και ο οποίος είναι άνδρας, και από την άλλη υφίσταται η νοικοκυρά, που είναι γυναίκα, και η οποία με ανάλογη εμφάνιση καθαρίζει το χώρο εκείνο που για τον άνδρα είναι τόπος σωματικής καθαριότητας και χαλάρωσης. Αποκορύφωμα δε της έμφυλης αυτής διάκρισης, είναι το διακεκομμένο περίγραμμα του ανδρικού σώματος, το οποίο βρίσκεται σε επαλληλία με το σώμα της γυναίκας, καταδεικνύοντας την άνιση δυνατότητα χρήσης του χώρου.

Το δεύτερο σκίτσο, από την άλλη, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως είναι σχεδόν εξ ολοκλήρου βασισμένο στη λογική των δίπολων. Αφενός υπάρχει ο άνδρας, με περιποιημένη εμφάνιση αστού, ο εργαζόμενος πιθανά στο δημόσιο χώρο, ο οποίος επιστρέφει στο σπίτι, αποβάλλοντας τους ρύπους του εξω-οικιακού κόσμου. Αφετέρου, υπάρχει η γυναίκα, η ταυτισμένη με την ιδιωτική σφαίρα του σπιτιού και τις οικιακές εργασίες, αποκλεισμένη από το δημόσιο χώρο και εγκλεισμένη στο υπόγειο, η οποία πιθανότατα ανήκει στη χαμηλή κοινωνικοοικονομική τάξη

των οικιακών βοηθών. Έτσι επικρατούν αντιθετικά και με άνισους όρους δίπολα όπως: άνδρας-γυναίκα, έξω-μέσα, ανωτερότητα-υποταγή, ελευθερία-εγκλεισμός, αστός-υπηρέτρια κτλ.

Ο 'ΚΑΘ' ΟΛΑ ΚΑΝΟΝΙΚΟΣ' ΑΝΔΡΑΣ ΣΤΟ NEUFERT ΩΣ Ο 'ΜΕΣΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ'

Ξεκινώντας από την Αναγέννηση, το ανδρικό σώμα τίθεται στο επίκεντρο των αρχιτεκτονικών κανόνων, καθώς ο άνδρας συνδέεται άμεσα με τη φύση, ως το αντιπροσωπευτικό μοντέλο της φυσικής αρμονίας και τελειότητας. Τόσο ο Alberti όσο και ο Vitruvius προωθούν τη μετατροπή του (ανδρικού) σώματος σε γεωμετρία και της φύσης σε αρχιτεκτονική, και υποδεικνύουν τον τρόπο αφομοίωσης του σώματος ως αναλογίας, μοντέλου, αναφοράς, μεταμορφώνοντάς το σε σύστημα αρχιτεκτονικών συντακτικών κανόνων, στοιχείων και ερμηνειών (Agrest, 1993). Ο ίδιος ο σχεδιασμός, όπως αναφέρουν η Βαΐου και η Λυκογιάννη (2007), δεν είναι ουδέτερος φύλου, αλλά πρακτική που εκφράζει και αναπαράγει έμφυλα πρότυπα και ανισότητες σε βάρος των γυναικών, όταν για παράδειγμα επικαλείται το 'μέσο άνθρωπο' ως αντικείμενο και αποδέκτη της.

Η πλειοψηφία των σκαριφημάτων του βιβλίου που απεικονίζει ένα 'μέσο σώμα', αποδίδει ένα ανδρικό σώμα, ύψους 1.85m, αδύνατου, λευκού, νέου, υγιούς, αρτιμελούς και αστού, ως το 'μέσο άνθρωπο' και ως σχεδιαστικό πρότυπο· σκιαγραφείται, δηλαδή, ένα 'κανονικό', απ' όλες τις απόψεις, αρσενικό του δυτικού κόσμου. Περιγράφοντας, όμως, αυτό το συγκεκριμένο τύπο ανθρώπου, ο Neufert αποκλείει ουσιαστικά το μεγαλύτερο ποσοστό των ατόμων του κοινωνικού συνόλου. Αξίζει να σημειωθεί πως ηλικιωμένοι και παιδιά δεν εμφανίζονται σχεδόν πουθενά σε όλους του τόμους το Neufert (ούτε καν στις θεματικές ενότητες που υποτίθεται πως τους αφορούν, όπως είναι οι παιδικές χαρές και βρεφονηπιακοί σταθμοί), ενώ στις δύο μόλις τελευταίες εκδόσεις γίνεται αναφορά σε ανθρώπους με ειδικές ανάγκες. Άτομα ευτραφή, κοντά, με χαρακτηριστικά άλλης πλην της λευκής φυλής, απλά δεν απεικονίζονται ως κατηγορίες.

Ο 'ANTI-NEUFERT'

Μέσα από τα σκαριφήματα του Neufert το στοιχείο εκείνο που εμφανίστηκε ιδιαίτερα έντονο είναι η αυτονόητη ταύτιση του 'ανθρώπου' με τον άνδρα, ο οποίος μάλιστα είχε πολύ συγκεκριμένα σωματικά χαρακτηριστικά και συμπεριφορές. Όμως και οι δράσεις των σωμάτων ήταν επιφορτισμένες με έμφυλα πρόσημα, προωθώντας διαφοροποιητικούς ρόλους και σχέσεις εξουσίας. Ωστόσο, πολλές φορές προέκυψε το αυθόρμητο ερώτημα του αν θα μπορούσε τα σώματα, οι ρόλοι, τα φύλα να παρουσιάζονταν διαφορετικά, και αν ναι τι θα σήμαινε αυτό.

Για να ξεκινήσει μία τέτοια διαδικασία, όμως, πρέπει καταρχήν να προσδιοριστεί αυτό το *διαφορετικά*. Για δεκαετίες τώρα ο φεμινισμός θέτει υπό αμφισβήτηση παγιωμένες αρρενοκεντρικές αντιλήψεις για το σώμα, τα φύλα, το χώρο, και καυτηριάζει το 'μέσο άνθρωπο', το 'πρότυπο του Μοντερνισμού'. Αυτό το *διαφορετικό* θα πρέπει να αφορά την επεξεργασία συγκεκριμένων έμφυλων σωμάτων, τα οποία επιτελούν συγκεκριμένες δράσεις. Έτσι, τα θέματα στα οποία θα εστιάσει αυτή η απόπειρα είναι η σωματική εμφάνιση, οι ρόλοι και οι σχέσεις εξουσίας μεταξύ των φύλων.

Βέβαια, η προσπάθεια αυτή δεν προωθείται ως ένας εξιδανικευμένος Neufert, αλλά χρησιμοποιείται ως ανταπάντηση, ως μία παρωδία του περιεχόμενου των εικόνων του.

Η λογική του Neufert είναι εξ ορισμού και εξ ολοκλήρου βασισμένη σε παραδοχές και στερεότυπα· όμως, και αυτή η προσπάθεια στηρίζεται στις ίδιες συμβάσεις, που παραπέμπουν σε συγκεκριμένες κοινωνικές ταυτότητες, προκειμένου να επεξεργαστεί ή ακόμα και να 'αντιστρέψει' συγκεκριμένα πρότυπα. Τα εναλλακτικά αυτά σκίτσα είναι από τον ίδιο τον Neufert, όπως και η θεματολογία. Είναι σώματα από τα βιβλία του, σε διαφορετικές θέσεις τοποθετημένα, με άλλα φύλα και με αλλιώτικα εμφανισιακά χαρακτηριστικά. Σε ορισμένες περιπτώσεις πρόκειται απλά για κολλάζ σωμάτων, ενώ σε κάποιες άλλες έχει γίνει μία μικρή επεξεργασία, κυρίως με πρόσθετα εξωτερικά στοιχεία εμφάνισης. Σκοπός δεν ήταν η δημιουργία ενός δείγματος άλλου Neufert, αλλά ενός Neufert με και για τον 'άλλον'. Έτσι, σχεδιάστηκαν έγκυες, γυναίκες πιο σωματώδεις και πιο ψηλές από τους άνδρες, και με 'ανδρική' ενδυμασία, ενώ χρησιμοποιήθηκαν και ομοφυλόφιλα ζευγάρια. Επιπλέον χρησιμοποιήθηκαν εικόνες με γυναίκες μηχανικούς εν ώρα εργασίας, που απουσιάζουν εντελώς από το περιεχόμενο του βιβλίου. Επίσης, κατ' αντιστοιχία με τη σειρά των σκαριφημάτων που απεικόνιζαν ένα σημαντικό αριθμό γυναικών στο χώρο της κουζίνας να διεκπεραιώνει οικιακές εργασίες, δανείστηκα ανδρικά σώματα που επιτελούσαν άλλες δράσεις στο *Neufert*, και τα τοποθέτησα στους χώρους εκείνους που οι σχεδιαστές του βιβλίου είχαν βάλει γυναίκες νοικοκυρές. Σε αντίθεση με τα σκίτσα του *Neufert* από τους συγκεκριμένους χώρους, στα οποία οι γυναικείες φιγούρες ήταν πανομοιότυπες σε κόμμωση, σωματότυπο, ενδυμασία, εδώ τοποθέτησα σώματα ποικίλων εμφανίσεων (σε ηλικία, πάχος, ύψος, ενδυμασία, σωματική διάπλαση, ρουχισμό κτλ.).

Ωστόσο, ακόμα και αν κάποτε θεωρηθεί ως κάτι το 'φυσικό' και 'κανονικό' στο δυτικό κόσμο η ύπαρξη του άνδρα στην κουζίνα, η ομοφυλοφιλική σεξουαλικότητα, η γυναίκα αρχιτέκτονας, ένα έγχρωμο, παχουλό ή γερασμένο σώμα, θα πρέπει να θεωρηθεί και 'φυσιολογικό' το να εξυπηρετεί ένας άνδρας με όρους υποτέλειας μία γυναίκα, ώστε να εμφανιστούν σκίτσα που να έχουν 'αντίστροφους' έμφυλους ρόλους στις οικιακές εργασίες. Χωρίς κάτι τέτοιο, βέβαια, να αποτελεί στόχο αυτής της απόπειρας δημιουργίας του Anti-Neufert, το θέμα είναι πως με την 'αντιστροφή των ρόλων' κάτι το οποίο πριν έμοιαζε φυσικό και αυτονόητο, μετατρέπεται σε εκδικητικό, και κυρίως ουτοπικό. (βλ. εικόνα 11).

Φυσικά, δεν καλύφθηκε ολόκληρος ο Neufert ως θεματολογία με αυτό το μικρό αριθμό σκαριφημάτων και ούτε επιλύθηκε το ζήτημα την άνισης πρόσβασης και χρήσης του χώρου· απλά μέσω αυτών σχολιάστηκε ένα μικρό μέρος των όσων τέθηκαν στο κείμενο. Ο Neufert εμφανίζει πολύ συγκεκριμένα πρότυπα, στυλιζαρισμένα και αψεγάδιαστα σώματα, σε ιδανικές στάσεις και με 'καλά σκηνοθετημένες' κινήσεις. Ένας εναλλακτικός *Anti-Neufert* (αν θα μπορούσε να ονομαστεί έτσι) θα διαπραγματευόταν ίσως περισσότερα σώματα. Άλλωστε, στην ύστερη νεωτερικότητα οι πρακτικές τροποποίησης ή μετασχηματισμού του σώματος έχουν κατακλύσει την ελεύθερη αγορά, και διαφορετικά σώματα διατίθενται σε μεγάλη ποικιλία και εμφανίζονται ως αγαθά προσιτά από όλους (Μακρυνιώτη, 2004). Ένας Anti-Neufert πιθανόν θα ήταν

προσαρμοσμένος στις νέες κοινωνικές επιταγές για ισότητα μεταξύ των φύλων, των φυλών και των τάξεων, ενώ θα συμβάδιζε με τα δεδομένα της σύγχρονης ζωής (νέες τεχνολογίες, διαφορετικό design, εργαζόμενες γυναίκες κτλ.).

Δεδομένου ότι ένα από τα κύρια θέματα που τέθηκαν ήταν αυτό της τυποποιημένης εργονομίας, ως προς τις μετρήσεις και τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος, σε κανένα σκαριφήματα του *Anti-Neufert* δεν αναγράφηκαν διαστάσεις. Άλλωστε, εφόσον το κάθε σώμα είναι μοναδικό, ο σχεδιασμός των χώρων και των αντικειμένων που θα το πλαισιώσουν πρέπει να αφορούν αυτό το συγκεκριμένο σώμα. Μία γενίκευση και απλοποίηση διαστάσεων που θα ορίσει ένα μοναδιαίο αριθμό αντιτίθεται στην ίδια την ιδέα και τη λογική ενός Anti-Neufert.

Βέβαια, αν εφαρμοζόταν αυτή η εναλλακτική λογική στο σύνολο των σκαριφημάτων του Neufert, πιθανόν να σήμαινε και την κατάρριψη της ιδέας και της ύπαρξης του ίδιου του βιβλίου. Μία πληθώρα σωμάτων, σε κάθε δυνατή εκδοχή και διάσταση αντιτίθεται στη σύλληψη ενός ‘μέσου σώματος’, το οποίο εξασφαλίζει τη μαζική παραγωγή, αλλά και το ίδιο το βιβλίο. Έτσι, από τη μία υπάρχει η αναγκαιότητα ύπαρξης αυτού του ‘μέσου ανθρώπου’ και από την άλλη υφίσταται το σύνολο των παρελκόμενων που προϋποθέτει η αφαιρετικότητα και η γενίκευση στην οποία στηρίζεται.

ΜΗΠΩΣ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΚΑΨΟΥΜΕ ΤΟΝ NEUFERT; (ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ)

Ένα από τα κύρια και συστατικά στοιχεία του βιβλίου του Neufert είναι το οικουμενικό υποκείμενο, ο ‘μέσος άνθρωπος’ ως το μέτρο κάθε αντικειμένου και χώρου, που θεωρείται αντιπροσωπευτικός για όλα τα άτομα. Αυτό το καθ’ όλα ‘κανονικό’ αρσενικό του δυτικού κόσμου, που υποτίθεται πως εκπροσωπεί μία σημαντική μερίδα ανθρώπινου δυναμικού, ουσιαστικά εξαιρεί το μεγαλύτερο ποσοστό του πληθυσμού. Παρ’ όλα αυτά, θεωρείται το ιδανικό πρότυπο διαστάσεων και εμφανίζεται στη συντριπτική πλειοψηφία των σωματικών σκαριφημάτων του Neufert.

Γενικά ολόκληρη η λογική στα βιβλία Neufert στηρίζεται σε παραδοχές και συμβάσεις για την αναπαράσταση της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας, τις αποδόσεις των φύλων και τις μεταξύ τους σχέσεις. Βασισμένοι στην ‘αδιαμφισβήτητη’ εκδοχή και ‘νομιμότητα’ των δυαδικών βιολογικών φύλων, οι σχεδιαστές του εν λόγω εγχειριδίου αναπαράγουν, επί πολλές δεκαετίες, σκαριφήματα μέσα από τα οποία προωθούνται έμφυλες διακρίσεις και ανισότητες στην πρόσβαση και τη χρήση του χώρου από άνδρες και γυναίκες. Αυτές οι διαφοροποιήσεις, μάλιστα, με τη γυναικεία υποτέλεια δεδομένη, παρουσιάζονται ως ‘φυσικές’ και ‘κανονικές’.

Βασισμένος στο διπολικό έμφυλο μοντέλο διακρίσεων, ο Neufert διαχωρίζει αυστηρά τους χώρους ανδρών και γυναικών, τις επιτρεπόμενες από κάθε φύλο εμφανίσεις, δράσεις και χρήσεις των χώρων. Σε άλλους χώρους τοποθετείται ο άνδρας και σε άλλους η γυναίκα· αν βρεθούν στον ίδιο χώρο, τότε άλλη πράξη επιτελεί ο πρώτος και άλλη (συνήθως υποταγμένη υπηρεσία) η δεύτερη. Ο ορισμός της ανωτερότητας είναι σε κάθε επίπεδο φορτισμένος με ανδρικές συνδηλώσεις, που παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να εμφανίζονται ως ‘κανονικές’.

Επιπλέον, οι κατοικίες στο Neufert αναφέρονται μόνο σε πυρηνικές οικογένειες, που αποτελούνται από ζευγάρι με δύο ή τρία παιδιά, τόσο στις μονοκατοικίες όσο και στα διαμερίσματα. Δεν παρουσιάζονται σπίτια που να συνδυάζουν μονοπυρηνικές οικογένειες, εργένηδες ή άλλες κοινωνικές ομάδες, που προφανώς θα απαιτούσαν ένα διαφορετικό σχεδιασμό, ειδικά στον ιδιωτικό χώρο. Οι άνθρωποι δεν είναι ο ‘άνθρωπος’ που θέλει να προβάλει ο Neufert, ούτε διαμένουν πάντα σε κατοικίες με τυπική κάτοψη σπιτιού για 4 άτομα (1 ζευγάρι με 2 παιδιά) (Χατζηβασιλείου, 2005).

Όμως και τα σώματα στο Neufert υπόκεινται σε μία σειρά επεξεργασιών, ώστε να αποδίδουν έναν ‘καθωσπρέπει’ σε κάθε περίπτωση αρσενικό, ετεροφυλόφιλο, αρτιμελή αστό. Η κοινωνική και πολιτισμική σημασιοδότηση των σωμάτων τα καθιστά αντικείμενα διαρκούς παρατήρησης, επιτήρησης και αξιολόγησης, με γνώμονα τις κυρίαρχες κοινωνικές επιταγές. Τα μη συμμορφούμενα σώματα θεωρείται ότι καταπατούν τα ισχύοντα κοινωνικά πρότυπα περί ‘κανονικότητας’ και συνεπώς χαρακτηρίζονται ως διαφορετικά ή ‘παρεκκλίνοντα’. Όπως υποστηρίζει η Μακρυνιώτη, κάθε πολιτισμός επιτελεί μία πράξη διαχωρισμού των σωμάτων σε ‘καλά’ και ‘κακά’, και όλοι γνωρίζουν το ‘κακό’ σώμα: το υπερβολικά ψηλό ή κοντό, το υπερβολικά αδύνατο ή παχύ, το λιγότερο αρρενωπό ή θηλυκό από αυτό που ‘πρέπει’ (Μακρυνιώτη, 2004). Και φυσικά τέτοια ‘μη κανονικά’ σώματα δεν δύνανται να συμπεριληφθούν στο εξιδανικευμένο πρότυπο του ‘μέσου ανθρώπου’ του Neufert. Εφόσον ο Neufert ακόμη και το 2004 προωθεί ως ‘φυσιολογικό’ και ‘καλό’, κατά σχεδόν απόλυτη αποκλειστικότητα, το ανδρικό σώμα, τότε βάσει αυτής της λογικής, το γυναικείο σώμα εξαιρείται από αυτές τις κατηγορίες, και εντάσσεται στα ‘κακά’ και ‘μη κανονικά’ σώματα.

Βέβαια, όπως αποδεικνύεται μέσα από τα ίδια τα βιβλία, η σχεδιαστική ομάδα του Neufert, που επεξεργάστηκε τα σκίτσα ακόμα και των πιο πρόσφατων εκδόσεων, απλά αναπαρήγαγε κοινωνικά και έμφυλα πρότυπα της δεκαετίας του 1930. Κατά συνέπεια, όσο σημαντικό ρόλο και να διαδραμάτισε στην εκπαίδευση πολλών γενεών αρχιτεκτόνων αυτό το εγχειρίδιο και παρά την αδιαμφισβήτητα σημαντική συμβολή του στην εξασφάλιση ενός κοινού διαστασιολογικού κώδικα, η σύγχρονη σχεδιαστική ομάδα του Neufert οφείλει να επανεπεξεργαστεί το περιεχόμενό του, να εντάξει στα σκαριφήματά του όλους τους ‘άλλους’ που εξαιρεί ο ‘μέσος άνθρωπος’, και να επαναπροσδιορίσει τα κοινωνικά πρότυπα ζωής που προβάλλει.

Το συγκεκριμένο βιβλίο, και οι πληροφορίες που παρέχει, εξυπηρετούν μόνο τη βιομηχανία, η οποία έχοντας ως δεδομένα συγκεκριμένες ανθρώπινες διαστάσεις μπορεί να παράγει σε οικουμενικό επίπεδο γρήγορα, εύκολα και άμεσα τυποποιημένους χώρους και αντικείμενα. Όμως, η ίδια η σύγχρονη παραγωγή έχει υπερβεί από μόνη της αυτό που επιτάσσει ο Neufert. Τα έπιπλα, οι χώροι, τα προϊόντα που περιβάλλουν το σημερινό άνθρωπο δεν έχουν καμία σχέση με αυτά που προτείνουν οι σχεδιαστές του, σε επίπεδο design, χρηστικότητας αλλά και διαστάσεων. Η πληθώρα των σχεδίων για τα έπιπλα, τους χώρους και των life-style που παρέχονται στην αγορά, είναι μία απόδειξη του ότι ο σύγχρονος άνθρωπος πλέον δεν αρκείται στην καρέκλα, το κρεβάτι ή την κουζίνα και το υπνοδωμάτιο που προτείνει ο Neufert.

Κατά συνέπεια, ακόμα και ένας Neufert υπό προϋποθέσεις, που επαναπροσδιορίζει κάθε φορά τα κοινωνικά, τεχνολογικά, εργονομικά δεδομένα του,

είναι ουτοπικός. Εκτός του ότι δεν περιγράφει και δεν ανταποκρίνεται σε κανέναν άνθρωπο, δεν μπορεί πλέον ούτε να καθορίσει, αλλά ούτε και να ακολουθήσει την παραγωγή, καθώς η ίδια η παραγωγή τον προλαβαίνει και τον υπερβαίνει. Μήπως, λοιπόν, ο σύγχρονος σχεδιασμός δεν χρειάζεται πλέον και επί της ουσίας τον Neufert; *Μήπως πρέπει να τον κάψουμε;*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασίου, Α. (2006) 'Εισαγωγή', στο Α. Αθανασίου (επιμ.) *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Αθήνα: Νήσος, σς. 13-138.

Agrest, D. (1993 [2000]) 'Architecture from without: body, logic and sex', στο J. Rendell, B. Penner, I. Borden (eds), *Gender, Space, Architecture: An interdisciplinary Introduction*. New York, London: Routledge, σς. 358-370.

Βαΐου Ν., Λυκογιάννη, Ρ. (2007) 'Όταν ο αρχιτέκτων είναι γυναίκα', *Αρχιτέκτονες*, (61), σς. 69-71.

Bourdieu, P. (2007 [1998]) *Η ανδρική κυριαρχία*, μτφ. Ε. Γιαννοπούλου. Αθήνα: Πατάκη.

Butler, J. (1999 [1990]) *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Butler, J. (2006 [1988]) 'Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία', στο Α. Αθανασίου (επιμ.) *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, μτφ. Μ. Μηλιώρη. Αθήνα: Νήσος, σς: 381-407.

Γεωργακόπουλος, Κ. (1996 [1973]) 'Πρόλογος για την πρώτη ελληνική έκδοση', στο Ε. Neufert, *Οικοδομική και Αρχιτεκτονική Σύνθεση*. Αθήνα: Γκιούρδας Μ.

Γκουβέρη, Σπ. (2007) 'Αρ Νουβώ και Μοντέρνα Αρχιτεκτονική', <http://www.antibaro.gr/culture/gkouberh_artnouveau.php>, τελευταία επίσκεψη: 24/08/2007.

De Beauvoir, S. (1979 [1952]) *Το δεύτερο φύλο*, μτφ. Κ. Σιμόπουλος. Αθήνα: Γλάρος.

Δημητρίου, Σ. (2001) 'Καταγωγή και διαπραγμάτευση της ασυμμετρίας των φύλων', στο Σ. Δημητρίου (επιμ.) *Ανθρωπολογία των φύλων*. Αθήνα: Σαββάλας, σς. 41-70.

Λαδά, Σ. (2003) 'Φύλο και χώρος: Αρχικές προσεγγίσεις και νέα ερωτήματα, ή μεταξύ ορατών και αοράτων', <http://www.aegean.gr/gender-postgraduate/Documents/Praktika_Synedriou/%CA%E5%DF%EC%E5%ED%EF%20%CB%E1%E4%DC.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 15/06/2007.

Μακρυνιώτη, Δ. (2004) 'Εισαγωγή', στο Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.) *Τα όρια του σώματος: διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος, σς. 11-73.

Neufert, E. (1938 [1936]) *Bau-Entwurfslehre: Grundlagen, Normen, und Vorschriften uber Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen. Masse fur Gebaude, Raume, Einrichtungen und Gerate mit dem Menschen als Mass und Ziel.* Berlin: Bauwelt-Verlag.

Neufert, E. (1943 [1936]) *Bau-Entwurfslehre: Grundlagen, Normen, und Vorschriften uber Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen. Masse fur Gebaude, Raume, Einrichtungen und Gerate mit dem Menschen als Mass und Ziel.* Berlin: Bauwelt-Verlag.

Neufert, E. (1951 [1950]) *Les éléments des projets de construction*, trans. O. Rode. Paris: Dunod.

Neufert, E. (1955 [1950]), *Les éléments des projets de construction*, trans. O. Rode. Paris: Dunod.

Neufert, E. (1956 [1950]) *Bau-entwurfslehre: Handbuch fur den Baufachmann, Bauherrn, Lehrenden und Lernenden*. Berlin: Bauwelt-Verlag.

Neufert, E. (1959 [1950]) *Bau-entwurfslehre: Handbuch fur den Baufachmann, Bauherrn, Lehrenden und Lernenden*. Berlin: Ullstein Fachverlag.

Neufert, E. (1967 [1965]) *La Coordination dimensionnelle dans la construction: manuel de construction rationnelle*, trans. M. Blumenthal, A. Bronstein. Paris: Dunod.

Neufert, E. (1974 [1972]) *Οικοδομική*, μτφ. Κ. Γεωργακόπουλος, Φ. Παπαγεωργίου, Γ. Πέντζας, Γ. Δρανδάκης, Κ. Σαρρόπουλος. Αθήνα: Γκιούρδας Μ.

Neufert, E. (1996α [1947]) 'Προλεγόμενα', στο E. Neufert (1996 [1992], *Οικοδομική και Αρχιτεκτονική Σύνθεση*, μτφ. Δ. Μαλασπίνας. Αθήνα: Γκιούρδας Μ., σ. vi.

Neufert, E. (1996β [1992]) *Οικοδομική και Αρχιτεκτονική Σύνθεση*, μτφ. Δ. Μαλασπίνας. Αθήνα: Γκιούρδας Μ.

Neufert, E. (1998 [1992]) *Ernst Neufert: Οικοδομική και αρχιτεκτονική σύνθεση*, μτφ. Δ. Μαλασπίνας. Αθήνα: Γκιούρδας Μ.

Neufert, P., Neff, L., et al. (eds) (2004 [2000]) *Οικοδομική και αρχιτεκτονική σύνθεση*, μτφ. Δ. Μαλασπίνας. Αθήνα: Γκιούρδας Μ.

Rendell, J. (2000) 'Introduction: Gender, Space', στο J. Rendell, B. Penner, I. Borden (eds) *Gender, Space, Architecture: An interdisciplinary Introduction*. New York, London: Routledge, σς. 101-111.

Χατζηβασιλείου, Σ. (2005) 'Η αποτύπωση των κοινωνικών προτύπων και των σχέσεων των δύο φύλων στα βιβλία εργονομίας', σημειώσεις για το μάθημα *Ειδικά θέματα φύλου και χώρου: ταυτότητα, διαφορετικότητα, χώρος*. Αθήνα: ΕΜΠ, Σχολή Αρχιτεκτόνων.

ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΟΥ ΚΑΤΟΙΚΕΙΝ: ΤΟ ΠΑΡΑΣΙΤΟ ΤΗΣ ΑΚΤΙΝΟΒΟΛΟΥΣΑΣ ΠΟΛΗΣ[1]

Φαραντάτος Παναγιώτης
Αρχιτέκτων Μηχανικός
panayotis.farantatos@gmail.com

επιβλέπων: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
σύμβουλοι: Κώστας Μωραΐτης,
Ελένη Καλαφάτη

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το άρθρο εξετάζει το διαμέρισμα στο Porte Molitor που στέγασε τον ενήλικο Le Corbusier και σχεδιάστηκε από τον ίδιο. Η προσέγγιση ακουμπά στην έννοια της ιδιωτικότητας και των ορίων της σε ένα πλαίσιο ψυχογεωγραφίας του οίκου καθώς ο χώρος ενδείκνυται για την εμφάνιση lapsus και ιδιαιτεροτήτων που ίσως λανθάνουν σε άλλα του έργα. Ο εντοπισμός χωρικών τύπων και η ερμηνεία τους επιτρέπει μια διάκριση σχεδιαστικών εμμονών και κτισμένων σχέσεων που επανέρχονται και πιθανόν διαχέονται και στο υπόλοιπο έργο. Ταυτόχρονα αναζητείται η έμφυλη διάσταση του χώρου στο μεταβαλλόμενο κοινωνικό και ιδεολογικό της πλαίσιο σε συσχετισμό με τις θεωρητικές απόψεις του αρχιτέκτονα.

Το διαμέρισμα, συνιστά ένα ‘παράσιτο’ στη μοναδική πολυκατοικία σε συνεχές σύστημα που έχτισε. Το σπίτι μοιάζει να χωρίζεται σε ζώνες επιρροής και διαθέτει ιδιάζοντα χαρακτηριστικά κυρίως σε σχέση με τους υγρούς χώρους, που αναδεικνύουν έναν ερωτισμό της καθημερινής ζωής. Ο σχεδιασμός συνοψίζει τους διακριτούς οικιακούς ρόλους άνδρα και γυναίκας και επιμένει στη διάκρισή τους ακόμα και σε ένα κοινό υπνοδωμάτιο, ορίζοντας τη σωματικότητα και τη σαρκική σχέση ως ουσιαστικό σημείο επαφής. Στην ουσία του, το διαμέρισμα είναι η αρχιτεκτονική επίλυση μιας συμβίωσης.

ABSTRACT

This paper examines the apartment at Porte Molitor that housed the adult Le Corbusier while been designed by himself. The approach is based upon the idea on of privacy and its boundaries in the context of a psychogeography of domestic space. The house seems to be appropriate for the investigation of lapsus and peculiarities less obvious in the rest of his work. The detection of a spatial typology and its interpretation allows the examination of Corbusier’ s design obsessions and of ‘built’ relations that are less apparent in the rest of his work. At the same time, a gendered dimension of space is examined in its varying social and ideological context, always in relation to the theoretical aspects of Corbusier’ s texts.

The apartment at Porte Molitor is a ‘parasite’ on top of the only apartment building with party walls Le Corbusier ever built. The house seems to be divided into zones of influence and has peculiar characteristics, especially with regard to wet areas, which highlight an eroticism of everyday life. The design approach summarizes the clear domestic roles of man and woman while insists on this distinction even in the common bedroom, expressing the importance of physical and corporal contact. In fact, Port Molitor’ s apartment is the architectural expression of a symbiosis.



Εικ. 1



Εικ. 2

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στα τέλη της δεκαετίας του '20 ο νεαρός Ούγγρος φωτογράφος Brassaï επισκέπτεται το σπίτι του Le Corbusier και της συζύγου του, Yvonne Gallis, στη Rue Jacob, για να τον φωτογραφήσει επί το έργον. Η φωτογραφία (Εικ.1) μεταφέρει χαρακτηριστικά το κλίμα που πρέπει να επικρατούσε σε αυτήν την κατοικία. Ένα παλιομοδίτικο διαμέρισμα γεμάτο αντικείμενα των αρχών του αιώνα και διάσπαρτα έγγραφα, πίνακες μοντέρνας ζωγραφικής και έναν ήδη μεσήλικα Le Corbusier στο γραφείο του. Στο αυτοβιογραφικό του έργο *Artists of my Life* ο Brassaï (1982: 84, 84) θυμάται την τότε του έκπληξη:

> *Περίμενα να βρω ένα υπερσύγχρονο διαμέρισμα με τεράστιες εκτάσεις παραθύρου και γυμνούς, λαμπερά φωτισμένους τοίχους, ένα διαμέρισμα όμοιο με αυτά που είχε σχεδιάσει για τον εκατομμυριούχο Charles de Bestegui, το ζωγράφο Ozenfant, το γλύπτη Lipchitz και πολλούς άλλους. Φανταστείτε την έκπληξή μου όταν μπήκα σε ένα σχετικά ακατάστατο διαμέρισμα παραγεμισμένο με παλιά κομμάτια επίπλωσης και μια περίεργη συλλογή από bric a brac.*

Η μετακίνηση του Le Corbusier από το κέντρο του Παρισιού, στο νέο διαμέρισμα στη *Nungesser et Coli 24* γίνεται το 1934. Ο Brassaï θυμάται την Yvonne να εξηγεί τους λόγους για τη μετακίνηση αυτή: «Μπορείς να το φανταστείς Brassaï, πρέπει να αφήσουμε το διαμέρισμα στη Rue Jacob. Ο Corbu δεν άντεχε τα σαρκαστικά σχόλια που έκαναν γι' αυτό οι άνθρωποι... Θέλει να ζήσει σε ένα κτήριο του Le Corbusier» (Brassaï, 1982: 84, 85). Η ευκαιρία είχε δοθεί με την κατασκευή της 'πολυκατοικίας' στο Porte Molitor.

ΠΑΡΑΣΙΤΟ

Η πολυκατοικία στο Porte Molitor, σπάνιο δείγμα μοντέρνου κτηρίου σε συνεχές σύστημα (Sherwood, 1981: 83), έδωσε στον Le Corbusier τη δυνατότητα να πραγματοποιήσει μια εκδοχή της Ville Radieuse.[2] Πρόκειται για ένα κτήριο για εμπορική εκμετάλλευση, κατά παραγγελία της κατασκευαστικής εταιρείας Paris-Parc des Princes και βρίσκεται στα όρια του Δήμου της Βουλώνης, ατενίζοντας από την ανατολική του πλευρά το κέντρο του Παρισιού.

Οι μέχρι τότε πολεοδομικές προτάσεις του Le Corbusier –όπως η Ville Contemporaine- εμφάνιζαν ένα ισότροπο αποτέλεσμα στην καθ' ύψος ανάπτυξη των όγκων. Η εφαρμογή όμως στο Porte Molitor διαφέρει στο τελείωμά της. Ο έβδομος όροφος –σε υποχώρηση– και το μερικώς δομημένο δώμα, αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο – penthouse, και το διαμέρισμα που προόρισε ο Le Corbusier για τον εαυτό του και την Yvonne,[3] ένα *παράσιτο* πάνω στην 'καρτεσιανή', ακτινοβολούσα πόλη του (Εικ.2).

Ο Le Corbusier και η Yvonne έζησαν στο κτήριο αυτό μέχρι το τέλος της ζωής τους. Έλειψαν μόνο κατά τη διάρκεια του πολέμου στο Vezeley, στο Ozon και στο Vichy (Fox-Weber, 2008: 405-455) και στις κοινές τους διακοπές στο Cap Martin. Ο Le Corbusier άλλωστε καθιέρωσε από νωρίς μια νομαδική ζωή, με τα μεγάλα διαστήματα απουσίας του στην Ινδία, τη Λατινική Αμερική, τη Μασσαλία ή τις Ηνωμένες Πολιτείες. Παρ' όλα αυτά, το διαμέρισμα στη *Nungesser et Coli* αποτελεί ουσιαστικά το μόνο πραγματικό σπίτι του –αν σπίτι είναι ο τόπος στον οποίο γυρίζει πάντα κανείς-[4] εκφράζοντας την κατά Le Corbusier *'οικιακότητα'* με μοναδικό τρόπο.

ŒUVRE COMPLÈTE

Το φωτογραφικό υλικό της επίσημης δημοσίευσης του *Œuvre Complète* αναδεικνύει ενδιαφέρουσες πτυχές του έργου και των σχέσεων που συνειδητά ή ασυνείδητα κατασκευάζει. Από τις δέκα σελίδες της δημοσίευσης, μόνο τέσσερις αφορούν το σύνολο της πολυκατοικίας. Οι υπόλοιπες ασχολούνται αποκλειστικά με το διαμέρισμα του αρχιτέκτονα. Παρότι δεν σημειώνεται *πουθενά* ότι πρόκειται για δικό του σπίτι, η παρουσία των πινάκων του στο εργαστήρι αποτελεί σήμα κατατεθέν. Με τον τρόπο αυτό, το ζεύγος Corbusier παρουσιάζεται ως τυπικοί ένοικοι της «ακτινοβολούσας πόλης» και ταυτόχρονα ως *εκλεκτοί* πολίτες της.

Η δεύτερη σελίδα της παρουσίασης (Εικ.3) ξεκινά με τέσσερα φωτογραφικά θέματα. Τα δύο αφορούν στους δύο κεντρικούς χώρους, την τραπεζαρία και το atelier, ενώ οι υπόλοιπες δύο παρουσιάζουν ενδιάμεσες οπτικές του χώρου: από τη σάλα προς την τραπεζαρία και από την είσοδο προς τη σκάλα για το δώμα. Αν τις παρακολουθήσουμε με φορά αντίστροφη του ρολογιού, στοιχειοθετούν ένα γραμμικό περίπατο μέσα στο σπίτι: από το atelier διαμέσου της σάλας στην τραπεζαρία (Εικ.4). Η κίνηση αυτή συνδέει τον καλλιτεχνικό-προσωπικό χώρο του Le Corbusier με τον οικιακό-οικογενειακό, καταγράφοντας τη συνθετική διάρθρωση του διαμερίσματος.

Οι δύο αυτοί χώροι δημοσιεύονται αναλυτικότερα. Η σελίδα 149 αφιερώνεται στο atelier (Εικ.5). Οι δυο μικρές φωτογραφίες παρουσιάζουν την είσοδο του

χώρου (κάτω) και πάνω τον ίδιο τον καλλιτέχνη στο τραπέζι του, κόντρα στο φως. Στο χώρο ιδιώτευσής του εμφανίζεται αυτοπροσώπως – παρότι με το *πρόσωπο* στραμμένο. Στη σελίδα 150 (Εικ.6) το σκηνικό αντιστρέφεται: παρουσιάζεται ξανά η τραπεζαρία και δυο μικρότερες φωτογραφίες ολοκληρώνουν το στήσιμο. Στην πρώτη, με φορά από τη σάλα προς την τραπεζαρία, ένα ζευγάρι καδράρεται στην άκρη του μπαλκονιού στο βάθος. Αριστερά, ο ελαφρά σκυμμένος κύριος με τη ρόμπα είναι ο Le Corbusier και δεξιά η Yvonne Gallis. Η Yvonne πρωταγωνιστεί και στην τελευταία φωτογραφία του τριπτύχου. Με ένα απλό και κομψό ντύσιμο ψάχνει στα ντουλάπια της κουζίνας, σε αυτήν τη μόνη ‘επίσημη’ φωτογραφία της κας Le Corbusier .

Στην τελευταία σελίδα της παρουσίασης του διαμερίσματος, κυριαρχούν οι ιδιωτικοί χώροι: ο διευρυμένος χώρος του ύπνου (Εικ.7). Μια μεγάλη φωτογραφία, προσεκτικά τραβηγμένη από πάνω προς τα κάτω, ρίχνει μια ‘ματιά’ στο κρεβάτι του ζευγαριού με έναν πίνακα του Leger στο προσκήνιο. Στις επόμενες δύο φωτογραφίες καταγράφεται μια περίεργη προσέγγιση του χώρου του λουτρού, πρώτα αξονικά και έπειτα με προοπτική, αποκαλύπτοντας τη σχέση του με το κρεβάτι. Μοιάζει σαν το βλέμμα να προσεγγίζει το χώρο του λουτρού κι έπειτα να απομακρύνεται. Πρόκειται για το χώρο καλλωπισμού της Yvonne, το boudoir της.

Όπως συχνά συμβαίνει στον Le Corbusier, η παρουσίαση βασίζεται σε μια λογική προσέγγισης και απόκρυψης: συστήνει πολλές πτυχές του εσωτερικού μην αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα άλλες (Εικ.8). Η ανάλυση που ακολουθεί επιχειρεί τη διάκριση *σχεδιαστικών εμμονών*, κτισμένων σχέσεων και χωρικών συμπεριφορών και τον εντοπισμό *τεχνασμάτων* ρύθμισης της ιδιωτικότητας που συνειρμικά απηχούν



Εικ. 5-7



Εικ. 3



Εικ. 4

πτυχές ερωτισμού. Ταυτόχρονα, αναζητά μια έμφυλη διάσταση στο μεταβαλλόμενο κοινωνικό και ιδεολογικό της πλαίσιο σε συσχετισμό με τις θεωρητικές απόψεις του αρχιτέκτονα. Για να θυμηθούμε τα λόγια του Bernard Tschumi (1994: 89): «Ούτε ο χώρος ούτε οι ιδέες από μόνα τους είναι ερωτικά, αλλά η σύνδεση μεταξύ των δύο είναι».

Β. ΤΟ ΚΤΗΡΙΟ
ΤΑ ΜΥΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑΣ

Στα 1903 ο Adolf Loos δημοσιεύει μια φωτογραφία (Εικ. 9) από το διαμέρισμά του: πρόκειται για ένα υπνοδωμάτιο, φωτογραφημένο αξονικά, με το κρεβάτι στο επίκεντρο. Μια φαρδιά γούνα καλύπτει ολόκληρο το πάτωμα περνώντας κάτω από το στρώμα του κρεβατιού και λευκές, αραχνοϋφαντες κουρτίνες καλύπτουν τα ντουλάπια. Η φωτογραφία, με υπότιτλο

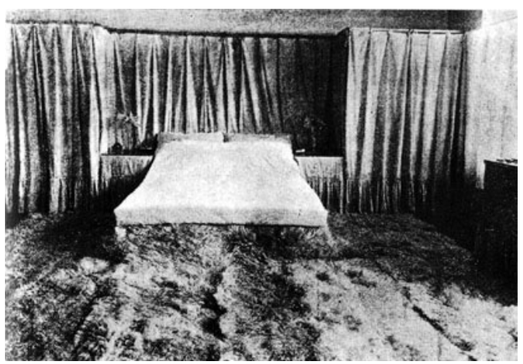


Εικ. 8 Θέσεις και κατευθύνσεις των φωτογραφιών των τριών τριπτύχων με αύξοντα αριθμό κατά σειρά εμφάνισης.

«*το δωμάτιο της γυναίκας μου*», είναι αποκαλυπτική. Το δωμάτιο είναι ο χώρος της επιθυμίας, του ύπνου και του ονείρου και οι επενδύσεις, αυτόν ακριβώς το χαρακτήρα υπογραμμίζουν. Είναι προφανές ότι η ερωτική αυτή οπτική υπακούει στο φαντασιακό του άνδρα και το τόσο 'θηλυκό' αυτό περιβάλλον είναι σχεδόν μια *αφιέρωση* στην τότε σύζυγό του Lina Obertimpfler. Όμως, το υπνοδωμάτιο της Yvonne απέχει πολύ από το υπνοδωμάτιο της Lina. Εδώ το φωτογραφημένο κρεβάτι, με τα μεταλλικά του πόδια, το μεγάλο ύψος και το σανιδένιο προσκεφάλι, είναι σχεδόν ένα στρατιωτικό ράντζο, αναδύοντας μιαν αίσθηση *σπαρτιάτικης λιτότητας* και όχι έναν τυπικά εννοούμενο αισθησιασμό.

Οι *υγροί χώροι* καταλαμβάνουν κυριολεκτικά το μισό δωμάτιο, με μια σχετική υπερβολή στην ανάπτυξή τους: συνολικά το υπνοδωμάτιο των Le Corbusier καλύπτει την επιφάνεια που στον υποκείμενο όροφο αντιστοιχεί στο υπνοδωμάτιο, σε ένα γραφείο, ένα λουτρό και μέρος του χώρου διημέρευσης. Η πιο αιφνιδιαστική σχέση που έχει κατασκευαστεί στο υπνοδωμάτιο αφορά στο μπιντέ, που βρίσκεται ακριβώς έξω από το μπάνιο της Yvonne απέναντι από το boudoir (εικ. 10). Η θέση του κάνει δυνατή τη θεασή του από την τραπεζαρία όταν η πόρτα είναι εντελώς ανοιχτή (εικ.11), όμως ο Le Corbusier αποφεύγει επιμελώς να τη δείξει στις φωτογραφίες του *Œuvre Complète*.

Οι υπόλοιποι υγροί χώροι ακολουθούν παρόμοιες τακτικές διάσπασης και διάχυσης. Το ντους του Le Corbusier είναι ένας θάλαμος, με σαφέστατη αναφορά στα προκατασκευασμένα ντους πλοίων που έχει λατρέψει ο ίδιος και αργότερα εφαρμόσει μαζικά στα διαμερίσματα των Unités. Ο προσωπικός του χώρος επεκτείνεται πίσω από το ντους, στο δεύτερο νιπτήρα του δωματίου που βρίσκεται ακριβώς απέναντι από τη λεκάνη.



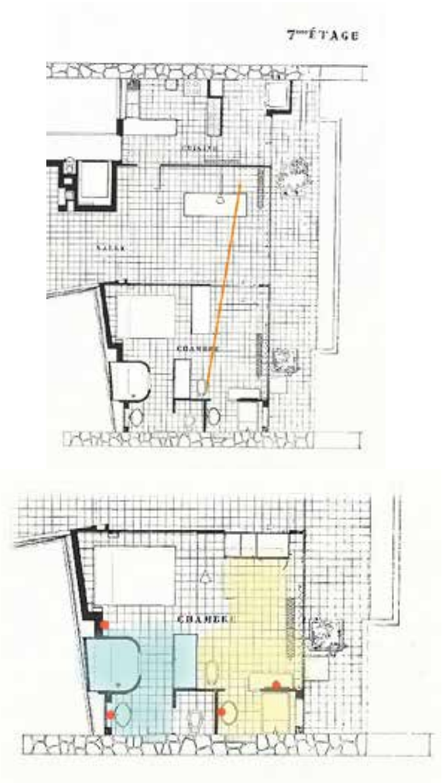


Εικ. 9-10

Η διαφοροποίηση του χώρου του υπνοδωματίου εντείνεται από τη χρήση *καθρεφτών*. Υπάρχουν όχι λιγότεροι από τέσσερις καθρέφτες στην κάτοψη (Εικ.12), ο καθένας από τους οποίους ικανοποιεί διαφορετική λειτουργία. Στο χώρο της Yvonne ένας μεγάλος τετράγωνος καθρέφτης βρίσκεται πάνω από το μικρό έπιπλο του boudoir, ενώ στο μπάνιο άλλος ένας κρέμεται πάνω από το νιπτήρα. Κατ' αναλογία, ο νιπτήρας του Le Corbusier φέρει ένα μικρό καθρεφτάκι με βασικό όπως φαίνεται σκοπό το ξύρισμα, τοποθετημένο πάνω στον καμπύλο τοίχο από υαλότουβλα.

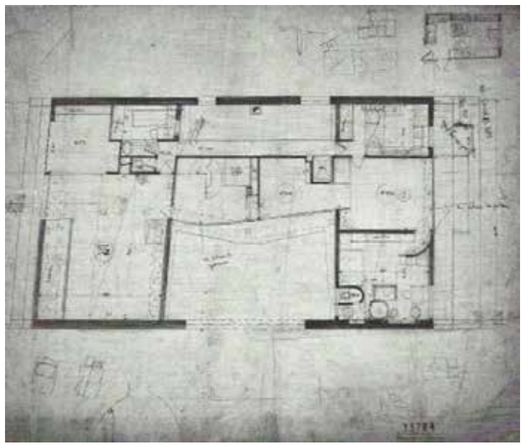
Το πραγματικό ενδιαφέρον βρίσκεται στον τέταρτο καθρέφτη. Ανάμεσα ακριβώς από κρεβάτι και το ντους, βρίσκεται μια πόρτα. Διακρίνεται ελάχιστα στη φωτογραφία των Œuvre Complète και καθόλου στην κάτοψη. Ανοίγοντας την πόρτα, εμφανίζεται ένας καθρέφτης που προφανώς εξυπηρετεί την ανδρική και τη γυναικεία ζώνη υγρών χώρων και ντυσίματος. Παρ' όλα αυτά, η τοποθέτησή του σαφέστατα εμπλουτίζει τον αισθαντικό χαρακτήρα του υπνοδωματίου και προσφέρει μια αναπάντεχη 'έξοδο' σε έναν παραμυθικό τόπο 'πίσω από τον καθρέφτη'. Όταν παραμένει ορατός 'συνεχίζει' την καμπύλη του ντους και διευρύνει την ήδη περίπλοκη εσωτερική ογκοπλασία (Εικ.13).

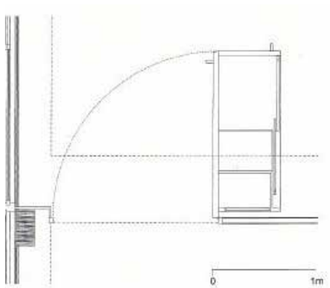
Η πολυπλοκότητα του εσωτερικού του υπνοδωματίου σταματά απότομα κατά την έξοδο στον κοινόχρηστο χώρο του σπιτιού. Δίχως κάποιου τύπου *κατώφλι*, το δωμάτιο ανοίγει απευθείας στην τραπεζαρία. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε προγενέστερο στάδιο του σχεδιασμού του σπιτιού, το υπνοδωμάτιο λύνεται στο ίδιο μέγεθος, όμως η διαρρύθμιση διαφέρει ουσιαστικά (Εικ.14). Καταρχάς διαμορφώνεται ένα πέρασμα ανάμεσα στην τραπεζαρία και το δωμάτιο. Το καμπύλο αυτό στοιχείο αποκρύπτει όλους τους υγρούς χώρους



Εικ. 11-12 Θέσεις των καθρεφτών και 'ανδρικός' και 'γυναικείος' χώρος στην κάτοψη.









Εικ. 13-15

από την κοινή θέα, ακόμα κι όταν ανοίγει η πόρτα. Ταυτόχρονα, ο τοίχος προς την τραπεζαρία καλύπτεται από ντουλάπες, ενώ οι υγροί χώροι είναι πολύ πιο συνεπτυγμένοι στο βάθος της κάτοψης. Είναι σαφές ότι η κάτοψη υπολείπεται της τελικής στην άνεση του χώρου, αλλά λύνει πολύ πιο ‘αποτελεσματικά’ την είσοδο και την ιδιωτικότητά του.

Όμως, η τελική λύση εφευρίσκει ένα εξαιρετικό *τέχνασμα* για να πραγματώσει το πέρασμα, με μια ντουλάπα που να παίζει το ρόλο της πόρτας (Εικ.15). Έτσι, η απότομη μετάβαση που ο Le Corbusier έχει επιλέξει μετριάζεται από τον *όγκο* του ανοιγόμενου στοιχείου. Μοιάζει να επιτελείται εδώ μια σχεδόν τελετουργική διαδικασία, με ένα μηχανισμό που συμπυκνώνει τους όρους της μετάβασης. Η σύμπτυξη αυτή της ντουλάπας με την πόρτα δίνει επιπλέον ‘μαγική διάσταση’ στο πέρασμα. Η ντουλάπα είναι ένα παραμυθικό στοιχείο καθώς διαθέτει πόρτες και απηχεί την είσοδο σε κάποιον άλλο κόσμο. Ταυτόχρονα το στοιχείο καμουφλάρει εντελώς τη γειτνίαση του υπνοδωματίου με το σαλόνι: όταν βρίσκεσαι μέσα με κλειστό το άνοιγμα, μόνη έξοδος μοιάζει το υαλοστάσιο της όψης ή η πόρτα δίπλα στο κρεβάτι που όμως δεν οδηγεί πουθενά.

ΠΥΚΝΩΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑΣΠΟΡΑ

Περισσότερο απ’ όσο τα υπόλοιπα διαμερίσματα του Porte Molitor, αυτό των Le Corbusier-Gallis είναι ένα διαμέρισμα χωρίς σαλόνι. Ο κεντρικός χώρος που δίνεται στις κατόψεις ως καθιστικό, είναι στην πραγματικότητα ένας αμήχανος μεταβατικός χώρος, μικρών διαστάσεων και σχεδόν χωρίς ανοίγματα, που σαφέστατα δεν μπορεί να ανταγωνιστεί το υπόλοιπο ηλιόλουστο σπίτι. Έτσι, ο μοναδικός χώρος που απομένει να παίξει το ρόλο καθιστικού, είναι η τραπεζαρία (Εικ.16).

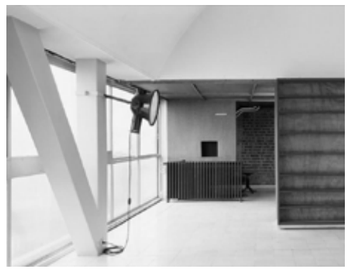
Το *τραπέζι* είναι εδώ ο απόλυτος πυκνωτής της οικιακής-συζυγικής ζωής. Αποτελεί το μοναδικό αντικείμενο στο λευκό αυτό χώρο και οι εκατέρωθεν λειτουργίες –του υπνοδωματίου και της κουζίνας- εμφανίζονται αρκετά μονωμένες και εσωστρεφείς. Το τραπέζι τοποθετείται κάθετα στο υαλοστάσιο, τυπικό μοτίβο στην αρχιτεκτονική του Le Corbusier, αλλά εδώ δεν συνάπτεται με το άνοιγμα, διατηρώντας μικρή απόσταση. Η επιφάνεια στηρίζεται σε δύο κυλινδρικούς μεταλλικούς σωλήνες που πλαταίνουν σε κυκλικές βάσεις δίνοντας μια αίσθηση μονιμότητας. Η ‘πρόσδεση’ αυτή του τραπεζιού στην όψη ολοκληρώνεται με την κατασκευή ενός βιτρώ-εσοχής, στον κάναβο των υαλοστασίων που αντιστοιχεί στο μέγεθος του τραπεζιού. Το βιτρώ κατασκευάζεται σε μεταγενέστερη φάση της κατοίκησης (Burri και Ruegg,1999:172), γεγονός που επιβεβαιώνει την ανάγκη συμβολισμού του τραπεζιού.

Η *κουζίνα* (Εικ.17) τοποθετείται πλευρικά και διαχωρίζεται από την τραπεζαρία με έναν τοίχο, στο ύψος του υαλοστασίου, που επιτρέπει στην οροφή να διαβαστεί ενιαία. Σε πρωιμότερη φάση, η κουζίνα καταλάμβανε ολόκληρο το χώρο πίσω από αυτό το πέτασμα (Εικ.14), θυμίζοντας τη διευρυμένη κουζίνα της βίλλας Stein-de Monzie. Στο τελικό κτήριο επιλέγεται ένας περαιτέρω επιμερισμός: η κατεξοχήν κουζίνα ‘εγκιβωτίζεται’ σε μια υποδιαίρεση του χώρου (εκεί ακριβώς που φωτογραφίζεται η Yvonne), προ-





Εικ. 16-17

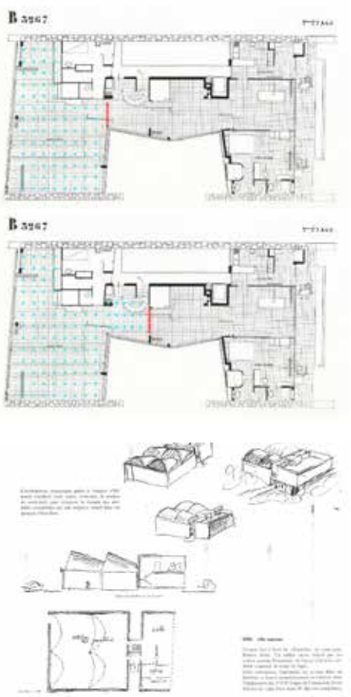






Εικ. 18-20

νεται σε ζώνες επιρροής. Αν το ατελιέ είναι ο χώρος που ανήκει στον Le Corbusier, τότε οι πιο οικιακοί χώροι του σπιτιού αφορούν την Yvonne. Τα δύο σύμπαντα ουσιαστικά αρθρώνονται στο λαιμό και το κενό που τα περιβάλλει. Ταυτόχρονα όμως, μοιάζουν να αποτελούν δυο διαφορετικούς, μη επικαλυπτόμενους χώρους. Ξανά ο χωρικός έλεγχος γίνεται μέσω μηχανισμών: η σύνδεση με το υπόλοιπο σπίτι ρυθμίζεται μέσω δύο περιστρεφόμενων αξονικά θυρών που μονώνουν αποτελεσματικά το χώρο. Το πρώτο από αυτά βρίσκεται στο πέρας του ατελιέ προς το χώρο



εισόδου και μπορεί να επιτρέψει την απρόσκοπτη λειτουργία του χώρου όταν υπάρχουν επισκέπτες. Το δεύτερο όριο βρίσκεται στο τέλος του χώρου εισόδου, προς το σαλόνι. Η θέση του επιτρέπει την απομόνωση των ‘οικογενειακών’ τμημάτων της κατοικίας από το χώρο εργασίας αλλά και την ενοποίηση του ατελιέ με τον ξενώνα που βρίσκεται στον επάνω όροφο (Εικ.21).

Η διαφοροποίηση των χώρων του σπιτιού σε μία καλλιτεχνική-προσωπική και μία οικιακή- οικογενειακή συνιστώσα, βρίσκει την πρώτη της έκφραση σε ένα σκίτσο κτηρίου από τα 1929 που δημοσιεύει ο Le Corbusier στο *Œuvre Complète* (Le Corbusier και Jeanneret, 1947: 131). Φέροντας τον τίτλο *Ma maison*, το κτήριο αποτελείται από δύο όγκους: ένα καθαρό τετράγωνο καλυμμένο με θόλους «Freyssinet» αποτελεί το εργαστήριο [atelier de peinture] ενώ παρόμοια κάλυψη σε δύο ορόφους σχηματίζει τον όγκο της κατοικίας. Η συνύπαρξη των δύο λειτουργιών συμπυκνώνεται σε ένα λαιμό-κόμβο με δύο περάσματα (Εικ.22). Ο αρχιτέκτονας σημειώνει πως αυτή η σύλληψη «βρήκε ασυνείδητα την επίλυσή της» στο διαμέρισμά του στο Porte Molitor. Πράγματι, εκτός από κοινές ογκοπλαστικές επιλογές (όπως τους θόλους και το φωτισμό από ψηλά στο εργαστήρι ή την ανοιχτή όψη στους χώρους διημέρευσης) η συσχέτιση των όγκων είναι ανάλογη και οι χώροι έχουν αντιστοίχως εξωστρεφή και φυγόκεντρο διάθεση, χωρίς οι λειτουργίες τους να επικαλύπτονται ουσιαστικά.

Η λειτουργία της κάτοψης στο Molitor επιτρέπει τη συμβιωτική σχέση δύο ανθρώπων (έως τεσσάρων, αν σκεφτεί κανείς το δωμάτιο υπηρεσίας και τον ξενώνα) με πλήρη ανεξαρτησία κινήσεων, αφού κάθε χώρος (εκτός από το υπνοδωμάτιο) έχει παραπάνω από μία δίοδο. Ταυτόχρονα προσδιορίζει προσωπικούς χώ-

ρους, προσδίδοντας ταυτότητα όσο κι αν οι διαφοροποιήσεις ανάμεσα σε ανδρικό και γυναικείο πρότυπο έχουν αμβλυνθεί.

Αν δεχθούμε την οικιακή βολή που πιθανότατα το διαμέρισμα της Rue Jacob προσέφερε, το διαμέρισμα Molitor αρνείται χαρακτηριστικά αυτό το σύμπαν. Κατά ένα τρόπο όμως, αρνείται εξίσου και το σύμπαν της Yvonne με μόνη υπαναχώρηση το μικρό χώρο του boudoir. Τα χαρακτηριστικά αυτά σαφώς δεν πέρασαν απαρατήρητα. Η Yvonne φαίνεται να έχει δηλώσει πως ο χώρος δεν ήταν «αρκετά θηλυκός» (Κοέν, 2006: 53) ό, τι κι αν η λέξη μπορεί να σημαίνει. Η αποξένωση αυτή επιτείνεται με την απομάκρυνση από το κέντρο του Παρισιού – στο οποίο βέβαια ο Corbusier καθημερινά επιστρέφει. Στις αναμνήσεις του Brassaï σχετικά με τη μετακίνηση στο Porte Molitor, η Yvonne φέρεται να λέει: «Δεν μπορείς να φανταστείς πώς είναι. Ένα νοσοκομείο, ένα εργαστήρι ανατομίας. Δεν θα το συνηθίσω ποτέ... Και απομακρυσμένο, στο Auteil, μακριά απ' όλα... μακριά από το Saint-Germain-des-Près, όπου έχουμε ζήσει δεκαέξι χρόνια» (Brassaï, 1982: 84-85). Η ακτινοβολούσα πόλη στήνεται στον αντίποδα του αστικού ιστού.

Ο ξενώνας και το υπνοδωμάτιο είναι οι μόνοι χώροι που ξεφεύγουν από το υπερστατικό σύστημα. Ακόμα και στο δεύτερο όμως, η εσωτερική διαφοροποίηση καλά κρατεί. Ο κάθε ένοικος διατηρεί τον προσωπικό του υγρό χώρο με λίγες επικαλυπτόμενες κινήσεις που αφορούν μόνο τη λεκάνη. Το συζυγικό κρεβάτι είναι ο μόνος τόπος όπου η διάκριση σταματά: μαζί με τη λεκάνη και το τραπέζι είναι τα μόνα 'έπιπλα' που μοιράζονται.

ΛΟΓΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ

Σε ένα δεύτερο όμως επίπεδο, η *λογική* της οργάνωσης των χώρων είναι κοινή και για τα δύο φύλα. Ο 'αχανής' αυτός χώρος έχει ανάγκη σαφών υποδιαιρέσεων, τόπων που εγγίζουν τη σωματικότητα, τόπων όπου το κορμί ξαναβρίσκει τις διαστάσεις του. Η μέθοδος οργάνωσης των δραστηριοτήτων επιδιώκει και ρυθμίζει τη δυνατότητα απομόνωσης.

Μέσα στο αχανές εργαστήρι του αρχιτέκτονα υπάρχει ένας μικρός χώρος, αποκομμένος μέσα από ένα ντουλάπι, όπου έχει το γραφείο του. Ο χώρος επαναφέρει το σώμα σε μικρές διαστάσεις και το ίδιο κάνει με το βλέμμα – αντί για το ενιαίο υαλοστάσιο της όψης εκεί το εξωτερικό κλείνεται με υαλότουβλα εγκαθιστώντας συνθήκες συγκέντρωσης. Αν μια περαιτέρω απομόνωση είναι επιθυμητή, ο αρχιτέκτονας μπορεί να βρεθεί στο δωμάτιο του ορόφου. Εκεί υπάρχει μεγαλύτερη απόσταση από την *εστία* και το βλέμμα μπορεί να τριγυρνά ανενόχλητο στην κορυφογραμμή του Παρισιού.

Αντίστοιχα επιλύεται η κουζίνα. Αντί για μια ενιαία κουζίνα-πλυσταριό, όπως φαίνεται στα αρχικά σχέδια, θα επιλεγεί μια σταδιακή υποδιαίρεση του χώρου. Ο καθαυτό χώρος της κουζίνας έχει διαστάσεις προσιτές, εγκιβωτίζει εκεί τη δραστηριότητα και είναι με τη σειρά του εγκιβωτισμένος σε ένα δεύτερο τοίχο που τον διαχωρίζει από την τραπεζαρία.

Στο χώρο του υπνοδωματίου κάθε δραστηριότητα διασπείρεται. Έτσι, το ανδρικό ντους παίρνει τη μορφή ντους καμπίνας και αυτονομείται. Το γυναικείο λουτρό δεν περιλαμβάνει λεκάνη ή μπιντέ, ούτε

επιλύεται σαν ένα διευρυμένο boudoir, αλλά αποκτά μικρές διαστάσεις που εξυπηρετούν αποκλειστικά το πλύσιμο.

Στο σύνολό του, ο σχεδιασμός υποστηρίζει συνθήκες διασποράς και απομόνωσης. Ο άνδρας μπορεί να γράφει αποκομμένος στο βάθος του εργαστηρίου την ώρα που η γυναίκα μαγειρεύει αποκομμένη στο κουβούκλιο της κουζίνας, με τη μεσολάβηση τεσσάρων διόδων ανάμεσα σε αυτές τις λειτουργίες (Εικ.23). Το 1953 ο Le Corbusier θα γράψει: «Ο καθένας με τα δικαιώματά του, τις νοοτροπίες, τις προσδοκίες του, που πρέπει να ικανοποιηθούν οπωσδήποτε με μέτρα υλικά. Ο καθένας ανεξάρτητος (άτομα), όλοι ανεξάρτητοι (οικογενειακή ομάδα)» (Λε Κορμπυζιέ, 1955: 285). Υπό το πρίσμα αυτών των λέξεων, το διαμέρισμα του Corbusier στο Molitor είναι ένας ύμνος στην ατομικότητα όσο όλο το συγκρότημα είναι ένας ύμνος στην ανεξαρτησία της οικογένειας ως παραγωγικής μονάδας.



Εικόνα 23: Οι τρεις εναλλακτικές διαδρομές από το γραφείο του ατελιέ στην κουζίνα με σημειωμένες τις διόδους.

Δ. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΕΙΝΑΙ ΓΥΝΑΙΚΑ

> *Εκτός από τις εγωιστικές απολαύσεις της καρδιάς, η γυναίκα δεν είναι τίποτε άλλο από ένα bête d' aperitif. Στην οποία περίπτωση προτιμώ το μπουρδέλο, απλά το ζώο και το wc.*

Γράμμα στον Ritter, 19 Ιουνίου 1920. (Fox-Weber, 2008: 132)

> *Ο αληθινός τόπος της ευτυχίας μου είναι το σπίτι μου, το οποίο φωτίζεις και κάνεις τόσο ευεργετικό με την παρουσία σου. Φύλακα της εστίας μου. [...] Όλοι λένε για σένα τα καλύτερα που μπορούν να πουν και για το 24 της Nungesser και Coli ότι είναι ένας μοναδικός τόπος.*

Γράμμα στην Yvonne, 1 Αυγούστου 1949. (Fox-Weber, 2008: 519)

Η πολυκατοικία στο Porte Molitor καταγράφει σε επαρκή βαθμό μια έμφυλη προσέγγιση του οικιακού χώρου, ακόλουθη σε γενικές γραμμές με τα χαρακτηριστικά που έχει εντοπίσει στα κτήρια του Le Corbusier η Beatriz Colomina (1992 και 1994). Εκ πρώτης όψεως, το μοντέλο οργάνωσης του διαμερίσματος δεν βρίσκεται πολύ μακριά από την οικογενειακή συνθήκη όπως έχει διαμορφωθεί στις αστικές τάξεις κατά το 19ο αιώνα. Στο Molitor ο άνδρας είναι κύριος του μεγαλύτερου μέρους του σπιτιού. Το εργαστήρι, πι-

θανόν ο μικρός ξενώνας και μέρος των υγρών χώρων του ανήκουν με τρόπο που δεν επιδέχεται αμφισβήτηση. Η γυναικεία φιγούρα ταυτίζεται με την οικιακότητα, την *εστία*: παραμένει στο σπίτι, μπορεί εκεί να εξυπηρετείται από την υπηρέτριά της, να υποδέχεται τις φίλες της, να μαγειρεύει, να αναπαύεται και να καλλωπίζεται, την ίδια στιγμή που ο άνδρας έχει μετατραπεί σε πολίτη του κόσμου, εργάζεται, ταξιδεύει και δημιουργεί.

Η μόνη φαινομενικά *μετατόπιση* είναι ο εκσυγχρονισμός του οικιακού εξοπλισμού – η κουζίνα είναι ευκολότερη στη χρήση, το πλυσταριό είναι βολικό και η τραπεζαρία βρίσκεται στο κέντρο του σπιτιού, σε άμεση σχέση με την κουζίνα. Από την άποψη αυτή, ο εκσυγχρονισμός του οικιακού βίου δεν συνάδει με μια πραγματική απελευθέρωση από τα δεσμά της οικιακής ή της συζυγικής ζωής και η μόνη απελευθέρωση μπορεί να συμβεί με τη χρήση μιας οικιακής βοηθού – μιας άλλης γυναίκας δηλαδή.

Όμως, ταυτόχρονα, πουθενά σε αυτό το σπίτι δεν υπάρχει ένας χώρος οικειοποίησης από τη σύζυγο, ένας χώρος σαν τα παλιά boudoir, προσιτός, βολικός, δικός της. Έχει πραγματοποιηθεί η απάλειψη κάθε περιττού που θα στόλιζε άλλοτε ένα τέτοιο σπιτικό – παραδίδεται λευκό και απέριττο, χωρίς κοσμήματα αλλά και χωρίς τη δυνατότητα να προσθέσεις κάτι, αφού όλα έχουν προβλεφθεί, όλα έχουν σχεδιαστεί, ακόμα και τα έπιπλα φέρουν την υπογραφή που φέρει το κτήριο. Στην περίπτωση αυτή, αντιστρέφεται το επιχείρημα ότι ο οικιακός χώρος είναι αμιγώς γυναικείος – μια ιδέα που ξεκινά από τον *Οικονομικό* του Ξενοφώντα όπου η γυναίκα εμφανίζεται ως ρυθμιστής της ιδιωτικότητας και κατ' επέκταση του εσωτερικού. Ο Le Corbusier *αφαιρεί* αυτά τα χαρακτηριστικά και μαζί τη δυνατότητα της οικειοποίησης. Εκσυγχρονίζοντας τον οικιακό βίο θέτει τη γυναίκα στα πλαίσια ενός γενναίου, άφατου χώρου, του οποίου τον τρόμο πρέπει γενναία να αντιμετωπίσει, δίχως τίποτε όμως να έχει αλλάξει από τις συνθήκες που διαμόρφωσαν τη θέση της.

Η οπτική αυτή που συλλαμβάνει το γυναικείο σύμπαν μέσα από την εκσυγχρονιστική και καθαρτική αντίληψη του άντρα θα συνεχιστεί και αργότερα, όταν τα πράγματα έχουν ήδη αρχίσει να αλλάζουν. Γράφει ο ίδιος στα 1951:

> *Η γυναίκα θα 'ναι ευτυχισμένη, εάν ο άντρας της είναι ευτυχισμένος. Το χαμόγελο των γυναικών είναι δώρο των θεών. Κι ένα καλομαγειρεμένο γεύμα, φέρνει την ειρήνη στο σπιτικό. Επομένως μετατρέψτε το μαγερειό σας σε τόπο χαμόγελου για την γυναίκα! Και ας αχτιδοβολήσει αυτό το χαμόγελο απ' το μαγερειό στον άντρα και στα παιδιά, που στριμώχνονται γύρω απ' αυτό το χαμόγελο. Αρκεί βέβαια να το σκεφτεί κανείς. Ασφαλώς!* (Λε Κορμπυζιέ, 1955: 286)

Το σημείο στο οποίο απαλύνονται οι διαφοροποιήσεις μοιάζει να είναι το τραπέζι, ο μόνος κοινός τόπος συνάντησης, συγχρωτισμού και απόλαυσης της οικιακότητας. Έξω από αυτό το τραπέζι είναι που στέκουν ο Corbusier και η Yvonne και ατενίζουν το όραμα μιας ακτινοβολούσας πόλης ως επίλεκτοι πολίτες της.

Θα μπορούσε να αντιτάξει κανείς πως στη βάση αυτής της αντίληψης βρίσκεται η ίδια η σχέση του Le Corbusier με τις κοντινές του γυναίκες (τη μητέρα του και κυρίως την Yvonne) που σίγουρα δεν ήταν ούτε ομαλή ούτε αρμονική. Όμως, όσο εύκολα ανάγει κανείς τη συζήτηση σε ιδιωτικές υποθέσεις, τόσο απομακρύνεται από την ευρύτητα τέτοιων απόψεων.

Η ΕΝΣΑΡΚΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ

Σύμφωνα με την κοινωνιολογική ιστορία της σεξουαλικότητας, το σχήμα 'ηδονή – οδύνη' είναι ηγεμονικό στους Νέους Χρόνους, συνδεδεμένο ειδικά με την απειλή της χριστιανικής αμαρτίας (Muchembled, 2007). Η οπτική αυτή -στο μεγαλύτερο βαθμό, μια ανδρική οπτική- ταυτίζει τη γυναίκα με το Κακό, της δίνει χαρακτηριστικά ζωικά ή υπεράνθρωπα. Ο Διαφωτισμός θα μεταλλάξει σε μεγάλο βαθμό αυτήν την οπτική, όμως η ιατρική επιστήμη θα εξακολουθήσει να προωθεί τις ίδιες στερεότυπες αντιλήψεις, απλά με άλλα ρούχα (Φουκώ, 2005). Το αποτέλεσμα είναι μια εσωτερίκευση των κανόνων, που θα διατηρηθεί βαθιά στον 20ο αιώνα, ενώ αυτή η ζωική ταύτιση θα ενσωματωθεί στις ιδέες για επιστροφή στο αρχαϊκό, ειδικά στο μεσοπόλεμο.

Μια γκραβούρα του Jeanneret από τα 1916, με τίτλο *Πηγή του Μεγάλου Ελέους και του Μεγάλου Πειρασμού στην Bienne* εικονογραφεί αποτελεσματικά την υπόθεση αυτή (Εικ.24). Στην αναπαράσταση, το Έλεος παίρνει το χαρακτήρα του αγγέλου, με χαρακτηριστικά που προαναγγέλλουν τη βαριά ογκοπλασία των μορφών της ζωγραφικής του. Ο 'Μεγάλος Πειρασμός' έχει αποδοθεί λιγότερο αφαιρετικά και φέρει τα υβριδικά χαρακτηριστικά ενός τράγου και μιας γυναίκας με ουρά ερπετού. Ο τράγος και τα ερπετά είναι μέρος της τυπικής χριστιανικής αναπαράστασης του Σατανά αλλά η έντονη σεξουαλικότητα του σώματος –τα τονισμένα στήθη και το ένοιστρο αιδοίο– καταγράφουν ακριβώς αυτήν την ταύτιση της γυναίκας (και του σεξ) με τη ζωική, εκφυλισμένη πλευρά του ανθρώπου. Οι δύο χαρακτήρες μοιάζουν να συγκρούονται για την κυριαρχία πάνω σε ένα βρέφος. Στον αιώνιο διχασμό Καλού και Κακού, το δεύτερο παίρνει εδώ τη μορφή της γυναίκας.

Παρά την -εκ των υστέρων– πρόσληψη του μεσοπολέμου ως εποχής χειραφέτησης, η πραγματικότητα είναι μάλλον πολύπλοκη. Αντιδραστικές και χειραφετητικές τάσεις συμβιώνουν μέσα σε ιδεολογίες και πρόσωπα – κι ακόμα περισσότερο νομιμοποιούνται από σοβαρές ιατρικές μελέτες. Έτσι, η έμφυλη διάσταση των κατόψεων του Le Corbusier πιθανόν να εξηγείται καλύτερα με βάση το συσχετισμό τους με άλλες απόψεις της εποχής, μια από τις οποίες εκφράζει ρητά ο γιατρός Alexis Carrel.



Εικ 24

Η ΑΙΝΙΓΜΑΤΙΚΗ ΦΙΛΙΑ ΤΟΥ K. CARREL

Ο Carrel, Γάλλος γιατρός με χρόνια παρουσία στην Αμερική, είχε υιοθετήσει επαναστατικές μεθόδους θεραπείας τραυμάτων και μεταμόσχευσης για τις οποίες βραβεύτηκε με το Νόμπελ Ιατρικής του 1912. Το βιβλίο του με τίτλο *Άνθρωπος, αυτός ο άγνωστος*, του 1936, ήταν best seller στην Γαλλία και πολύ αγαπητό στον Le Corbusier όπως βεβαιώνει η αλληλογραφία του και η κατοπινή συμπόρευση με τον Carrel κατά την περίοδο του Vichy.[5] Οι απόψεις που διατυπώνονται σε αυτό, σε κάποιο βαθμό επιβεβαιώνουν όσα η χωρική διερεύνηση του Molitor εμφάνισε. Για τον Carrel, οι ρόλοι των δύο φύλων πρέπει να επανέλθουν στα σταθερά κι αναγνωρίσιμά τους πλαίσια. Γράφει χαρακτηριστικά:

> *Πρέπει να ξαναδώσουμε στο ανθρώπινο ον –τυποποιημένο από τη σύγχρονη ζωή– την προσωπικότητά του. Τα φύλα πρέπει πάλι να ξεχωρίσουν σαφώς. Έχει μεγάλη σημασία να είναι ο καθένας δίχως ενδοιασμούς, αρσενικός ή θηλυκός. Η αγωγή του πρέπει να του απαγορεύει να εκδηλώνει σεξουαλικές τάσεις, πνευματικά χαρακτηριστικά και φιλοδοξίες που προσιδιάζουν στο αντίθετο φύλο.* (Καρρέλ: 296)

Η άποψή του για τις γυναίκες είναι ξεκάθαρη σε πολλά σημεία του κειμένου και δηλωμένα αντιφεμινιστική: «Οι γυναίκες πρέπει να λαμβάνουν ανώτερη μόρφωση. Όχι για να γίνονται γιατροί και δικηγόροι, αλλά για να μπορέσουν να κάνουν τα δικά τους παιδιά ανώτερους ανθρώπους» (Καρρέλ: 284) και «Η γυναίκα πρέπει να αποκατασταθεί στην φυσική της λειτουργία, που δεν είναι μόνο η γέννηση των παιδιών, αλλά κι η ανατροφή τους» (Καρρέλ: 296).

Η κατεύθυνση αυτή έρχεται σε αντίθεση με την αρκετά πιο φιλελεύθερη προσέγγιση που αναπτύσσεται στην Αμερική όπου οι κοινωνικοί ρόλοι των φύλων έχουν ήδη αρχίσει να μετατοπίζονται, τόσο στο εργασιακό όσο και στο πολιτικό πλαίσιο.[6] Παρότι ο Le Corbusier θα φροντίσει αργότερα να απομακρυνθεί από τις ιδέες του Carrel, δεν μοιάζει να λαμβάνει καθόλου υπ' όψιν του τις εξελίξεις αυτές ειδικά όσον αφορά τη γυναίκα (Εικ.25). Η κατασκευή των διαφόρων Unités την τελευταία εικοσαετία της ζωής του, ουσιαστικά εφαρμόζει ιδέες του μεσοπολέμου, καθόλου τροφοδοτούμενες από τη σύγχρονή του επιστημονική αντίληψη. Πιθανότατα, είναι ένας από τους λόγους που η μαζική μεταπολεμική κατοικία, κατώτερη ίσως σχεδιαστικά από τις Unités αλλά στο ίδιο πνεύμα, θα έρθει σε αδιέξοδο τόσο σύντομα - μέσα σε είκοσι χρόνια.[7]

Πάντως, δημιουργεί βάσιμες απορίες η πρόσληψη από τον Le Corbusier των απόψεων του Carrel για το ρόλο της γυναίκας και της οικογένειας. Οι αναφορές στον τεκνοποιητικό ρόλο της γυναίκας, η κριτική στον 'εκφυλισμό' των σύγχρονων γυναικών ειδικά μέσω του αλκοόλ και του καπνίσματος και η επιμονή στο ρόλο της οικογένειας για την ανατροφή των παιδιών προσκρούουν στην πραγματικότητα της ουσιαστικά ανύπαρκτης οικογένειας Le Corbusier, με την Yvonne να φωτογραφίζει αποτελεσματικά ένα παράδειγμα προς αποφυγή και την άρνηση τεκνοποίησης αποφασισμένη από τον ίδιο. Τον φανταζόμαστε έτσι να στέκεται στην κορυφή της φαντασιακής του πόλης και να πραγματώνει μια βαθιά, μέσα του, αντίφαση.

Ε. ΕΝΑΣ ΜΟΝΤΕΡΝΟΣ ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ

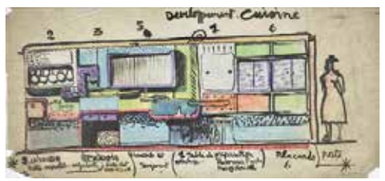
> *Ο έρωτας σε ένα κτήνος είναι τόσο απλοϊκός κι απλός όσο η φύση το θέλησε. Αλλά εμείς οι άνθρωποι βιάζουμε τη Φύση μας και η φύση βιάζει τη σεξουαλική ορμή μέσα μας. Είμαστε κτήνη κλειδωμένα σε ένα στάβλο, κτήνη που τους έχουν αρνηθεί τη φυσική τους τροφή, κτήνη που πρέπει να αγαπήσουν να παραγγέλνουν. Είμαστε κατοικίδια ζώα.* (Loos, 1998: 107)

Ο ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΥΓΡΩΝ ΧΩΡΩΝ

Η ελευθεριότητα με την οποία ορίζεται η σχέση κρεβατιού και μπιντέ στο δωμάτιο του Le Corbusier δεν βρίσκει αντιστοιχία σε καμία από τις κατόψεις των υπολοίπων σχεδίων του. Ακόμα και στη βίλλα Savoye, με την εμφατική γειτνίαση κρεβατιού και υγρών χώρων, ο μπιντές –ανοιχτός μεν– βρίσκεται στο βάθος του χώρου, σαφέστατα ανήκοντας στο λουτρό και προσεγγίζεται εκτός δωματίου όπως και το υπόλοιπο μπάνιο. Έτσι, η διάταξη στο Molitor ξεπερνά την ηδονοβλεπτική φύση της σχέσης στην Savoye. Εδώ, το αντικείμενο είναι πράγματι δίπλα, δεν χρειάζεται να το δεις και να το προσεγγίσεις περιπατητικά. Μοιάζει περισσότερο να είναι πρόχειρο – προ των χειρών του χρήστη.

Η σχέση αυτή θα θύμιζε την εικόνα κελιών φυλακής, πιθανόν μοναστικών κελιών ή νοσοκομειακών χώρων όπου το ζήτημα του ελάχιστου, της απομόνωσης ή οι απαιτήσεις υγιεινής επαναπροσδιορίζουν τον τυπικό οικιακό διαχωρισμό. Όμως υπάρχει και άλλη μια αναφορά λίγο περισσότερο τολμηρή. Αφορά στα δωμάτια πορνείων, των *maisons closes*, που αποτελούν σημαντική παράμετρο της γαλλικής αστικής κουλτούρας μέχρι και την απαγόρευσή τους στα 1945 (Adler, 2000: 19).

Σε μια φωτογραφία από Παρισινό πορνείο (Εικ.26), ο Brassaï, καταγράφει όλα ακριβώς τα στοιχεία που προκαλούν το ενδιαφέρον στις κατόψεις του Le Corbusier. Ο νιπτήρας, ο ελεύθερος μπιντές, ο καθρέπτης και το κρεβάτι που προϋποτίθεται και πιθανόν ανακλάται σε αυτόν, δομούν ένα περιβάλλον που τα στοιχεία του διευκολύνουν την ερωτική πράξη, περισσότερο ως φυσιολογική λειτουργία του σώματος και λιγότερο ως ιδιαιτερότητα. Ο ερωτισμός που παράγεται, είναι ένας άμεσος ερωτισμός – πολύ μακριά από τις αποπλανητικές φιοριτούρες του 18ου αιώνα που, ταυτόχρονα, ανοίγοντας τις πόρτες, α-σεξουαλικοποιεί το χώρο.



Εικόνα 25: Διερεύνηση κουζίνας στα Unités d'habitation, 1944.

Στην εισαγωγή της αγγλικής μετάφρασης του *La Petite Maison* του Bastide, ο Anthony Vidler παραθέτει μιαν εκλεκτική εξέλιξη του ερωτισμού σε σχέση με το χώρο, από την πρώιμη αναγέννηση έως τον 20ο αιώνα. Θα γράψει χαρακτηριστικά: «αν υπάρχει μέρος για το ερωτικό στις αστικές ουτοπίες του Le Corbusier, αυτό θα βρισκόταν στον επικρεμάμενο τρόμο του κε-

νού του αχανούς χώρου, του espace indicible και στην απόλαυση του υπερανθρώπου που υπερνικά αυτόν το φόβο» (Bastide, 1996: 5). Για το συγγραφέα, στον 20ο αιώνα ο ερωτισμός παίρνει μια σκληρή, βρώμικη όψη στην καταγραφή του – ήδη από το 19ο αιώνα, τα οπτικά μέσα θα γίνουν κυρίαρχα και θα κατοχυρώσουν την ηδονοβλεψία ως βασικό στοιχείο πρόκλησης. Η τουαλέτα, με αυτόν τον τρόπο θα αποκτήσει ένα χαρακτήρα 'αισχρότητας', ως το τελευταίο σημείο της ανθρώπινης ιδιωτικότητας, ο ενδιάμεσος χώρος ανάμεσα στην ανθρώπινη ύπαρξη και την ύπαρξη του ζώου:

> *Εξοβελισμένος σε μια φευγαλέα συνάντηση στους περιθωριακούς χώρους του αφοδευτηρίου και της υπόγειας διάβασης, ο μοντέρνος αρχιτεκτονικός ερωτισμός, όπως έγινε κατανοητός από τον Jean Genet, ήταν πολύ λιγότερο θέμα convenance και πολύ περισσότερο θέμα της ολοκληρωτικής κατάλυσής της.* (Bastide, 1996: 5)

Η εισβολή του ματιού και του λόγου στα τελευταία άβατα της ανθρώπινης κατοίκησης θα σημάνει μια προσπάθεια για διάλυση κάθε ορίου που κρατά δέσμια την ανθρώπινη σεξουαλικότητα. Η αντίστοιχη προσπάθεια του Georges Bataille είναι ουσιαστικά η ανάσυρση στο συνειδητό κάθε τμήματος του άφατου ψυχισμού του: κάθε ερωτική φαντασίωση, κάθε εμμονή, κάθε παρέκκλιση αναδύονται και καταγράφονται μεθοδικά (Bataille, 2001 και 2009). Ο Vidler θα προσάψει τόσο στον Le Corbusier όσο και στον Bataille την αποτυχία να καταγράψουν «την έκταση στην οποία ο καθημερινός ερωτισμός [...] έχει ανάγκη τους τύπους και τους δασκάλους του, τους κανονισμούς και τα όριά του, ώστε να φτάνει στη μέγιστη επενέργεια» όπως κατ' αυτόν, συνέβαινε στην αρχιτεκτονική και τη λογοτεχνία του 18ου αιώνα (Bastide,1996: 5).

Η Α-ΘΥΡΟ-ΣΤΟΜΗ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗ

> *Κι αν θέλετε να είσαστε καλοί Πανταγκρυελιστές (δηλαδή να ζείτε εν ειρήνη, χαρά, υγεία, καλοτρώγοντας πάντα και καλοπίνοντας) ποτέ μην εμπιστευθείτε ανθρώπους που κοιτάζουν από μια τρύπα.* (Ραμπελαί, 2008: 469)

Την εποχή ακριβώς που η εισβολή στις εσχατιές της ιδιωτικότητας γίνεται μέρος του δημόσιου λόγου και η μηχανιστική-ανθρωπιστική διάσταση περί καθαριότητας και υγιεινής γίνεται ηγεμονεύουσα, στις κατόψεις του Le Corbusier ο τυπικά ορισμένος χώρος της τουαλέτας διαλύεται στο εσωτερικό της κάτοψης. Η αρχιτεκτονική ματιά του Le Corbusier είναι μια ηδονοβλεπτική ματιά. Ήδη όμως από τη βίλλα Le Lac στο Veveux, αντί να κοιτά μέσα από την κλειδαρότρυπα, σπάζει εντελώς τις πόρτες. Διαλύει τα κατεστημένα όρια και εκθέτει με μια εμφατική απλότητα τα άλλοτε απόκρυφα σημεία του σώματος του κτηρίου. Ίσως τελικά η πρόθεση είναι χειραφετητική: ο εγκλεισμός σε πρότυπα συμπεριφοράς που η κυρίαρχη ηθική έχει επιβάλει πρέπει να βρει μια εξυγίανση. Μπορείς πλέον να πλένεσαι δίπλα στο κρεβάτι σου, να αφοδεύεις δίπλα στο προσκεφάλι να κάνεις το μπιντέ σου πλάι στο boudoir.

Η κριτική αυτή έχει πιθανώς ένα σαφή στόχο: τη συντηρητική υποκρισία των αστών. Τόσο ο Bataille όσο και ο διευρυμένος κύκλος των σουρρεαλιστών επιχειρεί να αναταράξει το αστικό κατεστημένο και ο



Le Corbusier εντάσσεται *μερικώς* σε αυτήν την κατεύθυνση. Είναι χαρακτηριστικό ότι μέρος της πρόκλησης που σκηνοθετεί απευθύνεται στους επισκέπτες του. Ο ιδιωτικός χώρος στην περίπτωσή του είναι αμέσως δημόσιος – δημοσιεύεται και εκτίθεται. Ο ίδιος πιθανότατα απολαμβάνει την αμηχανία των επισκεπτών όταν διακρίνουν το μπιντέ από την τραπεζαρία του σπιτιού του όπως αντίστοιχα και το νιπτήρα στη μέση του μικρού Cabanon (Fox-Weber, 2008: 580). Ο Le Corbusier ενίοτε εξέφρασε την αντίθεσή του προς την αστική τάξη[8] – το καλύτερο παράδειγμα για μια τέτοια διαφοροποίηση είναι η σύγκριση του δικού του διαμερίσματος με την εξεζητημένη εκδοχή προσθήκης που έχτισε για τον εκατομμυριούχο Bestegui λίγα χρόνια πριν.

Η περίπτωση του Molitor, διαφοροποιείται αισθητά και από αυτήν της Savoye. Ενώ εκεί το παιχνίδι είναι ηδονοβλεπτικό, εδώ τίποτε δεν αποκρύπτεται ώστε να τροφοδοτήσει την επιθυμία. Οι υγροί χώροι δεν μπαίνουν σε ένα πλαίσιο αρχιτεκτονικού περιπάτου, είναι απλοί και λειτουργικοί. Με έναν τρόπο, αυτή η σχέση που αναδομεί το υπνοδωμάτιο, αυτή η ευκολία που επιτρέπει την εξυπηρέτηση της καθημερινότητας, έχει μια περαιτέρω 'χειραφετητική' διάσταση όσον αφορά την ερωτική πράξη. Πέραν δηλαδή της προκλητικής, σε πρώτο επίπεδο, παρουσίας των υγρών χώρων σε συνάρτηση με το κρεβάτι, αυτό που παραμένει να ειπωθεί είναι πόσο εξυπηρετεί μια τέτοια διάταξη την ερωτική πράξη αυτήν καθαυτή. Αν αντιμετωπίζαμε δηλαδή την αρχιτεκτονική του υπνοδωματίου ως αρχιτεκτονική του έρωτα, το κρεβάτι ως χώρο συνουσίας και όχι ως χώρο ύπνου, τότε εδώ ο λειτουργισμός κυριαρχεί: όλα είναι εύκολα, προσιτά, δίπλα σου.

Το σενάριο που κατασκευάζει ο Corbusier είναι, συνάμα, προκλητικό *και* βολικό, ξεπερνά δηλαδή τη θέση των σουρρεαλιστών αλλά και τον ψυχαναγκασμό του Bataille με μια απλοϊκότητα σχεδόν χωριάτικη που μάλλον ανάγεται στον Ραμπελαί. Ο ίδιος θα θυμηθεί γελώντας την αθυροστομία του τελευταίου σε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το *Mise au point*:

> *Στο άλλο άκρο ο Πανούργος κι ο Αδελφός Ιωάννης συνεχίζουν τις συζητήσεις τους πέραν του ορίου της ευγένειας [...] Σκατά, σκατά!... πεοδόχη και Σκουπότρυπας, παλιές πουτάνες όμορφες σαν θεές, δυψωδία και λυκάνθρωπος, Όμηρος και Πλίνιος. Ομηρικά, από πάνω, από κάτω, έξω από μικρότητες, απ' τα μεγάλα λόγια, η κλαγγή των μαχών, τα 'γιαταγάνια'. Βρίσκει κανείς καταφύγιο απ' την κτηνωδία, γελά.* (Le Corbusier, 1997: 155)

Ο Φίλιππος Δρακονταειδής χαρακτηρίζει αυτή τη «λατρεία του σωματικού» ως «το τελευταίο παγανιστικό στοιχείο που άντεξε στη χριστιανική θρησκεία και που παρέμεινε ισχυρό, ακόμα και όταν το χριστιανικό δόγμα επιβλήθηκε ολοκληρωτικά» για να καταλήξει ότι, στον Ραμπελαί, «Η λεκτική υποστήριξη του σωματικού θα μπορούσε να θεωρηθεί πρόταση ψυχοθεραπείας και επιβεβαίωση μιας αθωότητας που είχε παραμεριστεί, αλλά που εντέλει δεν είχε κανένα λόγο να κρύβεται» (Ραμπελαί, 2008: 37). Βέβαια, ο μεσοπόλεμος δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να συγκριθεί με την πρώιμη Αναγέννηση του Ραμπελαί, αλλά η αντικατάσταση της λέξης *λεκτικού* με αυτήν του *χωρικού,* στο προηγούμενο απόσπασμα, θα μας έδινε μια αρκετά κοντινή εικόνα αυτού που -σχεδόν ασύνειδα- επιχειρεί ο Le Corbusier. Πιθανότατα, λοιπόν, δεν πρόκειται ακριβώς για την κατασκευή ενός *μετα-ερωτισμού*, που προσεγγίζει ο Vidler, αλλά για την επαναφορά προ-αναγεννησιακών μοτίβων, που διακρίνονται γενικότερα στο έργο του.

Αυτή η αθυρόστομη κατοίκηση και η αρχιτεκτονική που την υποστηρίζει –μια αρχιτεκτονική που στιγμές αφαιρεί ή μετατοπίζει τις θύρες, εμπαίζοντας την ίδια της την αυστηρότητα- διατηρεί και νομιμοποιεί μια πικάντικη αθωότητα απέναντι στο ηγεμονικό επιστημονικό και τεχνολογικό δόγμα το οποίο ταυτόχρονα υπηρετεί. Έτσι, παρά τη σαφή ένταξη της ακτινοβολούσας κατοίκησης στη βίαιη βιομηχανική κοινωνία και την κυριαρχία της τεχνικής, εκδοχές του έργου του Le Corbusier, που θα βρουν γόνιμη έκφραση στη μεταπολεμική ανάπτυξη του Modulor, διασώζονται χάρη σ’ αυτήν ακριβώς την εμμονή του στο σώμα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adler, L. (1990) *Η καθημερινή ζωή στους οίκους ανοχής της Γαλλίας (1830-1930)*, μτφ. Α. Μεθενίτη. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.

Bastide, J. (1996) *The little house: an architectural seduction*, μτφ. R. el-Khoury. New York: Princeton University Press.

Bataille, G. (2009 [1928]) *Η ιστορία του ματιού*, μτφ. Δ. Δημητριάδης. Αθήνα: Άγρα.

Bataille, G. (2001 [1966]) *Η μητέρα μου*, μτφ. Α. Πετρά-Συρινιώτη. Αθήνα: Άγρα.

Brassaï (1982) *The artists of my life.* New York: Viking Press.

Burri, R., Ruegg, A. (1999) *Le Corbusier*: *Moments in the life of a great architect*. Berlin: Birkhauser.

Colomina, B. (ed.) (1992) *Sexuality & Space*. New York: Princeton Architectural Press.

Colomina, B. (1994) *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media.* Cambridge MA: The MIT Press.

Fox-Weber, N. (2008) *Le Corbusier: a life*. New York: Alfred A. Knopf.

Le Corbusier (2002) *Choix de Lettres.* Basel: Birkhauser.

Le Corbusier (1997) *The final testament of Père Corbu: A translation and interpretation of* Mise au point *by Ivan Zacnic.* New Haven and London: Yale University Press.

Le Corbusier (1995 [1923]) *Vers une architecture*. Paris: Flammarion.

Le Corbusier, Jeanneret, P. (1947 [1934]) *Œuvre complète 1929-1934.* Zurich: Les Editions d’Architecture Erlenbach.

Le Corbusier (1955) ‘Ο χάρτης της κατοικίας (Εισαγωγή στο Συνέδριο του CIAM των Aix-en-Provence)’, *Επιθεώρηση Τέχνης, Μηνιαίο περιοδικό γραμμάτων και τεχνών*, (4), μτφ. Γ. Ξενάκης (sic).

Loos, A. (1998) *Ornament and crime, selected essays*, trans. M. Mitchell. Riverside California: Ariadne Press.

Muchembled, R. (2007 [2005]) *Ο Οργασμός και η Δύση: Ιστορία της σαρκικής απόλαυσης από τον 16ο αιώνα ως τις μέρες μας*, μτφ. Π. Μαρκέτου. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Καρρέλ, Α. (αχρονολόγητο) *Ο άνθρωπος, αυτός ο άγνωστος*, μτφ. Γ. Κριμπάς. Αθήνα: Αρίων.

Κοέν, Ζ. (2006) *Λε Κορμπυζιέ*, μτφ. Λ. Καρατζάς. Αθήνα: Taschen-Γνώση.

Sherwood, R. (1978) *Modern Housing Prototypes*.Cambridge, MA: Harvard University Press.

Tschumi, B. (1994) *Architecture and disjunction*. Cambridge MA.: MIT Press.

Ραμπελαί, Φ. (2008) *Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ*, μτφ. Φ. Δρακονταειδής. Αθήνα: Εστία.

Φουκώ, Μ. (2005 [1978]) *Ιστορία της Σεξουαλικότητας, 1. Η δίψα της γνώσης*, μτφ. Γ. Ροζάκη. Αθήνα: Κέδρος.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το παρόν άρθρο αποτελεί απόσπασμα Διπλωματικής Εργασίας με τίτλο *Εκδοχές του Κατοικείν: αναγνώσεις μέσα από τρία σπίτια του Le Corbusier* (Δεκέμβριος 2010, επιβλέπων καθηγητής: Παναγιώτης Τουρνικιώτης) που εξέτασε συνιστώσες ερωτισμού στα τρία ιδιόκτητα σπίτια του Le Corbusier: το «μικρό σπίτι», το διαμέρισμα στο Porte Molitor και το Cabanon, υπό το πρίσμα μιας ψυχογεωγραφίας του εσωτερικού χώρου.

2. Τουλάχιστον με αυτόν τον τρόπο το παρουσιάζει ο ίδιος: «Οι αρχιτέκτονες πραγματικά ενδιαφέρθηκαν για την κατασκευή αυτού του ακινήτου, επειδή το οικόπεδο βρισκόταν σε συνθήκες «ακτινοβολούσας πόλης» και θα μπορούσαν να γίνουν ξεκάθαρες αποδείξεις υπέρ των θέσεων που ο Le Corbusier έχει αναπτύξει και αναπτύσσει ακόμα κάτω από αυτόν τον τίτλο» (Le Corbusier και Jeanneret, 1947: 145).

3. Εξαίρεση αποτελεί το σχέδιο για τα Immeuble Villas του 1922, όπου οι τελευταίοι όροφοι αντιμετωπίζονται σε υποχώρηση και με διαφορετική μορφή από το υπόλοιπο σώμα.

4. Ο Le Corbusier συχνά δίνει αυτήν εντύπωση σε διάφορα γράμματά προς την Yvonne. Εντελώς χαρακτηριστικά, το 1949 από τη Βενετία γράφει: «Η ζωή μου συχνά με μεταφέρει σε δόξες προς τις οποίες είμαι αδιάφορος και στο βασίλειο από ηλιθιότητες που με τρελαίνουν και με πληγώνουν. Όταν επιστρέφω στο N-C 24 [Nungesser et Coli], επιστρέφω σπίτι μου, σπίτι μας [chez moi, chez nous]» (Fox-Weber, 2008: 519).

5. «Έχουμε φιλοσοφήσει με τον Carrel ως το τελευταίο θέμα – την έρευνα για το τι είναι καλύτερο για το ανθρώπινο είδος, και είμαστε σε πλήρη συμφωνία». Γράμμα στη Marie, 18 Δεκεμβρίου 1939. (Fox-Weber, 2008:409). Το βιβλίο επιχειρεί μια φιλοσοφική προσέγγιση της ιατρικής και της ανθρώπινης ζωής, ξεφεύγοντας από το στενό επιστημονικό πλαίσιο. Συντάσσεται ανοιχτά με τον ευγονισμό και διακρίνεται από φυλετικές αντιλήψεις. Ο Carrel θα συνεργαστεί με τον Vichy όπου θα έχει επαφές με τον Le Corbusier στα πλαίσια κοινών αντιλήψεων για τη θεραπεία των πόλεων και τη βελτίωση της ζωής των κατοίκων της. Ο Le Corbusier είχε έρθει σε επαφή με το έργο του Carrel μετά την επιτυχημένη εφαρμογή της θεραπείας Carrel-Dakin στον τραυματισμένο από θαλάσσιο ατύχημα μηρό του, το 1938.

6. Πιθανότατα το αντιαμερικανικό πνεύμα του Le Corbusier, που κορυφώνεται στα μέσα της δεκαετίας του ‘50, σχετίζεται *και* με μια άρνηση του φιλελευθερισμού στο ζήτημα των δύο φύλων που έχει ξεκινήσει από εκεί: «Η.Π.Α.: γυναίκες, ψυχανάλυση παντού, μια πράξη δίχως λογική, δίχως σκοπό» (Le Corbusier, 1997: 87).

7. Είναι χαρακτηριστική, για παράδειγμα, η καθόλου φιλική προς τη μοντέρνα κατοίκηση εικόνα που θα καταγραφεί στο *Numero Deux* του Godard [1975], προβάλλοντας τον εγκλωβισμό της γυναίκας στο δοτό σεξουαλικό, εργασιακό και οικιακό της ρόλο.

8. Γράφει χαρακτηριστικά: «Είμαι ακοινώνητος στους μπουρζουά κύκλους. *Έχω μια αίσθηση κενότητας αντιμετωπίζοντας τέτοιους ανθρώπους, που δεν έχουν σκέψεις ή που σκέφτονται μέσα από τις σκέψεις των άλλων*» (Fox-Weber, 2008: 297, 284).9 Τα στοιχεία σημειώνονται με βάση τα περιεχόμενα στα βιβλία. Όπου λείπουν σημαίνει αντίστοιχη έλλειψη στα βιβλία. Όπου αναφέρεται χρονολογία πρώτης έκδοσης, εννοείται στη γλώσσα του πρωτοτύπου.

ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΩΣ ΑΝΑΔΥΟΜΕΝΗ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΥΝΘΗΚΗ [ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑΣ]

Αντωνοπούλου Έλενα
Αρχιτέκτων μηχανικός
elena.antonop@gmail.com
Χονδρός Χρήστος
Αρχιτέκτων μηχανικός
hisdogschristy@hotmail.com

επιβλέπων: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το ζήτημα των κοινών αγαθών επανέρχεται με κρίσιμο τρόπο σε μια κατάσταση όπου πληθαίνουν διαρκώς αιτήματα, τα οποία εγείρονται εντός της μεταφορντικής συνθήκης. Κρίνοντας πως η ίδια χρήζει της αναζήτησης μιας διαφορετικής κοινωνικής και παραγωγικής προσέγγισης, στην οποία διαπιστώνεται η αναγκαιότητα άρθρωσης ενός πλαισίου, στην κατεύθυνση μιας εξόδου, κατανοητής ως μετασχηματισμός. Χωρίς να εννοείται μια πλήρης απαξίωση ή άρνηση του υπάρχοντος, αλλά η ανασύνταξή του, ως συστήματος οργάνωσης, αξίας, χρήσης, (ανα-) παραγωγής και διανομής. Η τοποθέτηση της έννοιας του κοινού κεντροβαρικά στο πεδίο των διεκδικήσεων ενός πλήθους μοναδικοτήτων, το προδιαγράφουν ως θεμελιώδη δυνατότητα μιας διαφορετικής αντίληψης και στάσης, που απομακρύνουν τη δράση και την αντιμετώπιση των ζητημάτων από τον τομέα της επιχειρησιακής επίλυσης, προς όφελος μιας διαρκούς κινητοποίησης για την προσωρινή, συνεχώς, εξισορρόπηση κυμαινόμενων δυνάμεων.

Στο άρθρο παρουσιάζεται ένα σύντομο πεδίο ορισμού των κοινών, αναφέρονται προδιαγραφές και τυπολογίες τους, τοποθετούμενες στο χωρικό πλαίσιο της βιοπολιτικής μητρόπολης-χώρου παραγωγής. Σκιαγραφώντας με αυτό τον τρόπο τα προαπαιτούμενα για τη διατύπωση μιας πρότασης διπλής κατεύθυνσης, σχετικά με την ανίχνευση της σχέσης της άυλης παραγωγής και της χωρικής παραγωγής και την αλλαγή των όρων και των δύο μερών, καθώς και τους μετασχηματισμούς των ίδιων των φορέων της παραγωγής, της διαχείρισης των πόρων και των αποτελεσμάτων της, μια διαδικασία με διάχυτα χαρακτηριστικά υποκειμενοποίησης.

Πιθανές (σχεδιαστικές) προτάσεις, που έχουν ως βασική θεμελίωση και προϋπόθεση τη δράση στο πλαίσιο μιας επανοικειοποίησης και ανάδειξης των στοιχείων του κοινού, όσο αδιαμόρφωτες ή απροσδιόριστες και αν μοιάζουν αυτή τη στιγμή, πιθανότατα να συγκλίνουν, μέσα από μια συνειδητή χρήση τους, στην προοπτική μιας επαυξημένης νέας, ομότιμης και συμμετοχικής πρακτικής. Η εστίαση στην έννοια του κοινού αντιλαμβάνεται έναν ανοιχτό ορίζοντα της πολλαπλότητας των διαστάσεων και των εκφάνσεών του, όσο και την επιτακτικότητα της διευκρίνισης του εντατικού αιτήματος, περί κυριαρχίας, που μονίμως το συνοδεύει.

ABSTRACT

The issue of common goods is reoccurring in a critical matter, in a situation, where demands constantly multiply, arising within the post-fordist condition. Assuming that this calls for a the quest of a different social and productive approach, in which the necessity for the articulation of a framework, directed towards an exodus, understood as transfiguration, is being ascertained. Without implying a complete denunciation or denial of the existing one, but rather its reconfiguration, in terms of organizational system of value, use (re-)production and distribution. The introduction of the notion of commons centrally in the field of the multiplicity's of singularities demands, prescribe those as a fundamental potentiality for a different perception and stance, that relocate action and problems' dissolution from the sectors of operational settlement, favoring a constant for an ephemeral, constant, balance of fluctuant forces.

The article demonstrates a short field of commons' definitions, recalls their specifications and typologies, located upon the spatial confounds of the biopolitical metropolis, as ground of production. Thus, outlined the presuppositions for the formulation of a two-directional proposal, concerning the tracing of the relation between immaterial production and spatial one, along with changes in modes of both parts of the analogy, as well as the transfiguration of production media, the administration of resources and its outcomes, a procedure bearing characteristics of subjectification.

Possible (design) proposals, having as basic foundation and requirement an action concerning a reappropriation and appointment of the commons' elements, unshaped or undefined as they may seem to be at this point, are probably converging, through a conscious their enactment, at the perspective of an augmented, new, peer-to-peer and collaborative practice. Focusing upon the notion of the common illustrates an open horizon of its dimensional plurality and its realizations, as much as the cruciality of the elucidation of the intensive question about dominance, that always accompanies it.

1_ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

> *[...] το κοινό στο οποίο αναφέρομαι σήμερα δεν είναι γενικώς κάτι φυσικό ή παραδεδομένο, σαν τη γη, αλλά μάλλον κάτι συνεχώς δημιουργούμενο μέσα από κοινωνικές αλληλεπιδράσεις. Αυτό είναι φανερό, για παράδειγμα, στην περίπτωση των κοινών γνώσεων και των κοινών γλωσσών [...].* (Hardt και Hight, 2006: 73)

Στην αφετηρία μιας συζήτησης περί του κοινού, τίθεται το πρόβλημα του ορισμού της έννοιάς του (ως) κρυμμένου σε σχέση με το δίπολο δημόσιο – ιδιωτικό, τις δύο εκδοχές των καταστάσεων, που οι κυρίαρχες ιδεολογίες επιτρέπουν να βλέπει κανείς (Hardt και Negri, 2009: viii). Υπό το πρίσμα των διακρίσεων, στο πλαίσιο αυτού του δίπολου, το κοινό αποκρύπτεται, δύσκολα αναγνωρίζεται, αν και ενυπάρχει.

> *Η συνήθης αντίληψη θεωρεί ότι η μόνη εναλλακτική στο ιδιωτικό είναι το δημόσιο -ό, τι διαχειρίζεται και ρυθμίζεται δηλαδή από το κράτος-, σαν να είναι το κοινό άσχετο και εκλιπόν. Χρησιμοποιώντας το, κλασικό για το θέμα, ζήτημα της ιδιοκτησίας γης, η επιφάνεια της είναι, μέσω μιας μακράς διαδικασίας 'περιφράξεων' [enclosures], σχεδόν πλήρως μοιρασμένη μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής ιδιοκτησίας. Εντούτοις, ένα μεγάλο τμήμα του κόσμου μας παραμένει κοινό, ανοιχτό σε όλους και αναπτυσσόμενο από την ενεργό συμμετοχή.* (Hardt και Negri, 2009: viii)

Ενώ καθένας μετέχει σε είδη κοινού, αυτό δεν του είναι απαραίτητα γνωστό, γεγονός που τα καθιστά κρυμμένα, υπό τους όρους της ιδιοποίησης φυσικών ή πολιτισμικών αγαθών, σύμφωνα με νεοφιλελεύθερες πολιτικές και, ταυτόχρονα, της προβολής του δημοσίου, ό, τι δηλαδή ρυθμίζεται και διαχειρίζεται από αρχές διακυβέρνησης, ως μόνης εναλλακτικής στο ιδιωτικό. Ως αποτέλεσμα, τα κοινά παραμένουν άσχετα, εξαφανισμένα ή ενδεχομένως μη κοινωνικοποιημένα, τόσο μεταξύ τους[1] όσο και ανάμεσα στους παραγωγούς και χρήστες τους.

Το ζήτημα επανέρχεται με κρίσιμο τρόπο σε μια συνθήκη όπου πληθαίνουν διαρκώς αιτήματα, τα οποία εγείρονται εντός της διαμορφούμενης κατάστασης, κρίνοντας πως η ίδια χρήζει της αναζήτησης μιας διαφορετικής προσέγγισης, στην οποία διαπιστώνεται η αναγκαιότητα άρθρωσης ενός πλαισίου, στην κατεύθυνση μιας εξόδου,[2] κατανοητής ως μετασχηματισμού του υπάρχοντος· όχι πλήρους απαξίωσης ή άρνησής του, αλλά ανασύνταξής του, ως συστήματος οργάνωσης, αξίας, χρήσης, (ανα-)παραγωγής και διανομής.

Η τοποθέτηση της έννοιας του κοινού κεντροβαρικά στο πεδίο των διεκδικήσεων, των σχετικών με την παραγωγή, το προδιαγράφουν ως θεμελιώδη δυνατότητα μιας διαφορετικής αντίληψης και στάσης για το κοινωνικό και το πολιτικό πεδίο. Σε αυτές, δράση και αντιμετώπιση κάθε είδους ζητημάτων απομακρύνονται από τον τομέα της επιχειρησιακής επίλυσης, προς όφελος μιας ριζικής συμμετοχής και μιας διαρκούς ενεργής κινητοποίησης του πλήθους για την προσωρινή εξισορρόπηση κυμαινόμενων δυνάμεων. Σκοπός αυτού του άρθρου είναι η παρουσίαση μιας σύγχρονης εκδοχής των ορισμών του κοινού και η αναγνώρισή τους στο τρέχον πεδίο παραγωγής, η οποία πλέον αναδύεται στη βιοπολιτική μητρόπολη, εξετάζοντας την υπόθεση αν το κοινό είναι σε θέση να συστήσει μια εναλλακτική πρόταση ηγεμονεύοντος μοντέλου.

2_ Α. ΠΕΔΙΟ ΟΡΙΣΜΟΥ/ ΠΡΟΔΙΑΓΡΑΦΕΣ

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των κοινών είναι η δυσκολία σαφούς, πλήρους γενικού ορισμού τους. Σε μια προσπάθεια κατανόησης της επικαιροποιημένης εκδοχής των κοινών αγαθών, γίνεται αναφορά σε προσεγγίσεις ορισμών από μια σειρά ερευνητών, οι οποίοι δραστηριοποιούνται σε διαφορετικά πεδία:

> *_τα κοινά είναι τα δώρα που κληρονομούμε ή παράγουμε μαζί* (Barnes, 2006).
> *_τα κοινά είναι ένας νέος τρόπος για να εκφραστεί μια πολύ παλιά ιδέα: κάποιες μορφές πλούτου ανήκουν σε όλους και πρέπει ενεργά να προστατεύονται και να διαχειρίζονται για το καλό όλων. Τα κοινά είναι όλα όσα κληρονομήσαμε και όσα παράγουμε από κοινού, και ελπίζουμε να διαρκέσουν για τις γενιές που θα έρθουν.* (Bollier, 2010)
> *_τα κοινά αποτελούνται από κάθε πόρο, που είναι διαθέσιμος για όλους* (Bauwens, 2010).
> *_τα κοινά είναι το μέσο εγκαθίδρυσης ενός νέου πολιτικού λόγου [discourse] που ενισχύει την άρθρωση των πολλών και ήδη υπαρχόντων -συχνά μικρών- αγώνων, εναντίον της καπιταλιστικής κοινωνίας* (De Angelis, 2010).
> *_Με το όρο κοινό* [the common] *εννοούμε, πρώτα από όλα, τον κοινό πλούτο* [common wealth] *του υλικού κόσμου –τον αέρα, το νερό, τους καρπούς της γης και όλη τη σοδειά της φύσης- που στα κλασσικά ευρωπαϊκά πολιτικά κείμενα υποστηρίζεται ότι αποτελεί κληρονομιά για την ανθρωπότητα συνολικά, για να τη μοιραζόμαστε από κοινού. Θεωρούμε επίσης ως κοινό, και ίσως μεγαλύτερης σημασίας, εκείνα τα αποτελέσματα της κοινωνικής παραγωγής, όπως οι γνώσεις, οι γλώσσες, οι κώδικες, η πληροφορία, τα συναισθήματα* [affects] *κ.ό.κ.. Αυτή η άποψη για το κοινό δεν τοποθετεί τον άνθρωπο χωριστά από τη Φύση, είτε ως εκμεταλλευτή είτε ως επιστάτη της, αλλά, αντιθέτως, εστιάζει σε πρακτικές διάδρασης, φροντίδας και συνύπαρξης σε έναν κοινό χώρο, στοχεύοντας στην προώθηση των θετικών και στον περιορισμό των αρνητικών μορφών του κοινού.* (Hardt και Negri, 2009: viii)

Η έννοια των φυσικών κοινών, προφανώς, είναι παλιά και ιστορικά θεμελιωμένη. Σήμερα, επιπροσθέτως, υποστηρίζεται ευρέως μια αλλαγή παραδείγματος, στηριζόμενη σε μια θέση, κατά την οποία όλο και περισσότεροι παράγουν αξία, όχι απλά με αριθμητικούς όρους, αλλά αυτόνομα, συνεργαζόμενοι· ακόμα, βασισμένη σε μια ευρύτερη θεώρηση (συνύπαρξης και ανάλογης αντιμετώπισης) τεχνητών και ψηφιακών κοινών.[3] Σε συνέχεια των προηγούμενων, προστίθενται κάποιες παρατηρήσεις περί του ορισμού των κοινών:

_Παράγονται από όλους, χωρίς να ανήκουν σε κανέναν.
_Είναι τα ίδια παραγωγικά.
_Δεν περιγράφονται με σαφήνεια (ή αλλιώς, δεν συγκροτούνται ως αντικείμενο), είναι ασταθή, διαρκώς

διευθετούμενα και τροποποιούμενα, κάτι που δεν προκύπτει από μια εμμονή για τη διαφορετικότητα, αλλά ως έμφαση στην προϋπόθεση της συνεχούς μεταβολής.

_Δεν ορίζουν ένα συγκεκριμένο τόπο, αλλά τη δυνητική τοποθεσία ενός διαρκούς επαναπροσδιορισμού.[4]

_Τοποθετούνται στο μεταίχμιο ανάμεσα στην αδυναμία περιγραφής τους, την εγγενή απροσδιοριστία τους και τον κίνδυνο ιδιοποίησης και εκμετάλλευσής τους (περιχαράκωση και καταστροφή τους).

_Είναι ειδικώς συσχετισμένα με την εκάστοτε κοινότητα, η οποία τα παράγει, τα διαχειρίζεται και τα διατηρεί, μέσα από τους ιδιαίτερους όρους και τη συμμετοχή στις επιμέρους διαδικασίες καθορισμού τους. Αλλιώς, κάθε κοινό είναι ξεχωριστά και μονοσήμαντα ορισμένο ή οι συνθήκες προστασίας του κοινού είναι η κοινότητα που το ορίζει και στην οποία απευθύνεται και η αναγνώρισή του από εκείνη ως τέτοιου.

Οι ‘προδιαγραφές λειτουργίας’ που περιγράφονται (και η επικαιροποιημένη επαναφορά της συζήτησης περί των κοινών) είναι σε ένα βαθμό αποτέλεσμα των μεταβολών στους όρους και τις σχέσεις παραγωγής, όπως διαπιστώνεται στα χαρακτηριστικά που διαμορφώνονται με τη διαμεσολάβηση της τεχνολογίας και την ενσωμάτωση στο δικτυακό παράδειγμα, με άξονα και πρώτο πεδίο εφαρμογής έναν ορίζοντα προς τη συγκρότηση και τη διάχυση των ψηφιακών κοινών. Συγχρόνως, τα κεκτημένα σε αυτό τον τομέα αποτελούν ίσως έναυσμα και παράδειγμα περαιτέρω, ενδυναμωμένων δημοκρατικά παρά μονοπωλιακά, αξιώσεων και αμφισβητήσεων σε τεχνολογικά, κοινωνικά και οικονομικά επίπεδα, υλοποιώντας την παραδειγματική στροφή (Stalder, 2008).

2_ Β. ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ-ΤΥΠΟΛΟΓΙΕΣ

Υπάρχουν διάφοροι τρόποι να ταξινομηθούν τα κοινά, οι οποίοι εξαρτώνται από την οπτική και τους στόχους της κάθε μελέτης που τη συντάσσει. Χαρακτηριστικά, παρουσιάζονται κάποιες από τις κρισιμότερες τέτοιες απόπειρες:

_Οι Negri και Hardt (2009: 249-260) τα διακρίνουν σε φυσικά [natural] και τεχνητά [artificial]. Τα φυσικά κοινά είναι ο φυσικός πλούτος [common wealth] του υλικού κόσμου, ο αέρας, το νερό, οι καρποί της γης και όλη η σοδειά της Φύσης. Τα τεχνητά κοινά -τα αποτελέσματα της κοινωνικής παραγωγής- είναι η γνώση, η γλώσσα (που μιλάμε ή η γλώσσα προγραμματισμού), οι κώδικες, οι εικόνες, η πληροφορία, οι συναισθηματικές σχέσεις [affects].

_Το Ίδρυμα για τις Ομότιμες Εναλλακτικές (The Foundation for P2P Alternatives) κατηγοριοποιεί τα κοινά σε φυσικά [natural], κοινωνικά [social] και γνωσιακά [knowledge commons].[5] Η πρώτη κατηγορία των φυσικών κοινών περιλαμβάνει –λίγο ως πολύ- τα ίδια φυσικά κοινά στα οποία αναφέρονται οι Negri και Hardt, ενώ τα κοινωνικά κοινά αποτελούνται από πρακτικές, όπως η φροντίδα αρρώστων, ηλικιωμένων και παιδιών, η εκπαίδευση, η συντήρηση των νοικοκυριών, η εύρεση ή η δημιουργία καθαρού νερού, η αποκομιδή των απορριμμάτων, ακόμα και η αστυνόμευση. Κάποια από τα παραπάνω παραδείγματα κοινών είναι αυτά που οι Negri και Hardt ονομάζουν affects (συναισθηματικούς δεσμούς) και τα κατατάσσουν, όπως παρατηρήθηκε, στην κατηγορία των τεχνητών κοινών.[6] Η τρίτη κατηγορία των γνωσιακών κοινών οργανώνεται γύρω από τους κοινούς διανοητικούς και πολιτιστικούς πόρους, που στην πλειοψηφία τους είναι άυλα αγαθά και κατά κύριο λόγο μη-ανταγωνιστικά, σε αντίθεση με τους υλικούς πόρους που είναι συνήθως ανταγωνιστικοί.[7]

_Η Charlotte Hess (2000), μεταξύ άλλων, επιχειρεί τη διάκριση σε παλιά ή παραδοσιακά και νέα κοινά. Το νέο αναφέρεται στις νέες θεσμικές διατάξεις που δημιουργούνται για τη διαχείριση και τη διατήρηση κάποιου είδους κοινά διατιθέμενων πόρων. Όποιος και αν είναι ο πόρος, το νέο είναι η νέα ομάδα ατόμων και αντίστοιχων κανόνων, που δημιουργούνται για να προστατεύσουν και να διατηρήσουν αυτόν τον πόρο.

_Ο Felix Stalder, ασχολούμενος αποκλειστικά με τον τομέα των ψηφιακών κοινών, τα κατατάσσει σε τρεις κατηγορίες: 1. η κίνηση του ελεύθερου λογισμικού, που εστιάζει στον κώδικα των υπολογιστών, 2. η κίνηση της ελεύθερης κουλτούρας, που επικεντρώνεται στα πολιτιστικά αγαθά και είναι ακόμα σε εξέλιξη, 3. η κίνηση για την πρόσβαση στη γνώση [a2k] εστιάζει σε γνωσιακά-εντατικά αγαθά, όπως ακαδημαϊκές δημοσιεύσεις και φάρμακα. Τα ψηφιακά κοινά, δηλώνει ο Stalder (2010), «αποτελούν πόρους πληροφορίας, που δημιουργούνται και διανέμονται μέσα σε εθελοντικές κοινότητες, των οποίων το μέγεθος και τα ενδιαφέροντα ποικίλουν». Αυτοί οι πόροι χρησιμοποιούνται, εκ των πραγμάτων, ως κοινή και όχι ως ιδιωτική ή δημόσια (δηλαδή κρατική) ιδιοκτησία. Η διαχείρισή τους προσανατολίζεται για χρήση μέσα στην κοινότητα, παρά για συναλλαγή εντός των αγορών. Έτσι, υπάρχει ελάχιστος διαχωρισμός μεταξύ παραγωγών και καταναλωτών.

Στον άξονα των τυπολογικών κατηγοριοποιήσεων και των διευκρινίσεων περί ειδών των κοινών (φυσικά, τεχνητά, ψηφιακά κτλ.) παρατηρείται ένας εσωτερικός διχασμός: ακολουθείται μια προσέγγιση, η οποία προκρίνει τη δεύτερη κατηγορία, ως συνεπέστερη και καταλληλότερη στις απαιτήσεις των νέων κοινωνικών κινημάτων[8] ή αντίθετα εξακολουθούν να ενδιαφέρουν όλα στον ίδιο βαθμό, στη γραμμή πως παρουσιάζονται ικανά να εισάγουν ένα ζήτημα μιας νέας, συνολικής αστικής οικολογίας;

Ο Γιώργος Παπανικολάου (2011) εξηγεί ότι το σημερινό σύστημα βασίζεται σε μια εντελώς λανθασμένη λογική, ότι δηλαδή η φύση προσφέρει ανεξάντλητους πόρους, ενώ τα άυλα προϊόντα βρίσκονται σε σπανιότητα, οπότε πρέπει να πωλούνται ακριβά -δημιουργώντας μεγάλα κέρδη για ορισμένους- και να προστατεύονται με πατέντες και δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας. «Αυτό το σύστημα είναι μη βιώσιμο», παρατηρεί, «ο πλανήτης έχει φυσικά όρια, τα οποία έχουμε αγγίξει επικίνδυνα, ενώ τα άυλα αγαθά είναι σε αφθονία (τα παράγουμε εν δυνάμει όλοι μας) και υπάρχουν τρόποι σήμερα να τα μοιράσουμε μεταξύ μας, χωρίς να ανταγωνιζόμαστε». Η αντιστροφή αυτής της λογικής θα οδηγήσει σε «μια κοινωνική οργάνωση της μετα-υλικής κοινωνίας, στην οποία θα έχει πολύ μεγάλη σημασία η υποκειμενικότητα και η συμμετοχή όλων στην παραγωγή του πολιτισμού» (Παπανικολάου, 2011).

2_ Γ. ΕΝΝΟΙΕΣ ΠΟΥ ΣΥΝΔΕΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΑ ΚΟΙΝΑ

Στο πλαίσιο σύνδεσης (και ταύτισης σχετικά με τη διαχείρισή τους) νέων- τεχνητών κοινών και άυλων προϊόντων, υπό το πρίσμα της υπόθεσης περί της ηγεμονίας των διαδικασιών της άυλης παραγωγής, το κοινό αποτελεί ταυτόχρονα αρχή, βάση, προϋπόθεση και προϊόν της. Απαραίτητα χαρακτηριστικά αυτού του πλαισίου αναδεικνύονται οι έννοιες της συμμετοχής,

της συνεργασίας, της ομοτιμίας, υπό τη διάθεση του μοιράζεσθαι.

Φορέα τους αποτελεί ένα πλήθος μοναδικοτήτων, ένα ενιαίο σώμα και αδιαίρετος νους, συντονισμένων οντοτήτων σε επικοινωνία. Διαθέτουν ξεχωριστές επιθυμίες και επιδιώξεις, οι οποίες διατηρούνται και προωθούνται, ενισχυμένες μέσα από την ανάπτυξη κοινής, στοχευμένης δραστηριότητας και διαποτισμένες από ένα αίτημα αυτονομίας, τόσο ατομικής όσο και συλλογικής.

3_ Α. ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ-ΒΙΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΠΟΛΗ

«Η βιοπολιτική παραγωγή μετασχηματίζει την πόλη, δημιουργώντας νέες μητροπολιτικές δομές» (Hardt και Negri, 2009: 251).

Για την αποσαφήνιση αυτής της θέσης, οι Negri και Hardt προτείνουν μια περιοδολόγηση της πόλης, σημειώνοντας τις αλλαγές στο χώρο, που συνέβησαν παράλληλα με μεταβολές στην οικονομική λειτουργία. Στις αγροτικές, και γενικά τις προκαπιταλιστικές κοινωνίες, οι πόλεις εξασφάλιζαν τον τόπο για ανταλλαγή. Η *εμπορική πόλη* δεν συνδέεται με την παραγωγή, αφού τα προϊόντα κυρίως παράγονται εκτός του χώρου της (ορυχεία ή καλλιέργειες στους αγρούς). Το πέρασμα στη βιομηχανική εποχή χαρακτηρίζεται από συγκέντρωση εργατικής δύναμης στον αστικό χώρο και την ύπαρξη, σε εγγύτητα πολλών βιομηχανιών.

> *Η βιομηχανική πόλη είναι ένας από τους κυρίαρχους μοχλούς που κατέστησαν δυνατή την άνοδο της καπιταλιστικής παραγωγής. Πάντα βέβαια υπήρχαν κάποια είδη παραγωγής μέσα στην πόλη, όπως χειροτεχνική εργασία και βιοτεχνική παραγωγή, αλλά το εργοστάσιο μεταφέρει εκεί το ηγεμονικό παράδειγμα της οικονομικής παραγωγής. Όμως, αν και η βιομηχανική παραγωγή συμβαίνει τώρα πια μέσα στον αστικό χώρο, πόλη και εργοστάσιο παραμένουν διαχωρισμένα. Η βιομηχανική εργατική τάξη παράγει εντός του εργοστασίου και μετά βγαίνει από τα όριά του, για να διεξάγει στην πόλη τις υπόλοιπες δραστηριότητες της ζωής.* (Hardt και Negri, 2009: 251)

Στη σύγχρονη κατάσταση, η οποία χαρακτηρίζεται από το πέρασμα στην ηγεμονία της βιοπολιτικής παραγωγής, ο χώρος της οικονομικής παραγωγής και εκείνος της πόλης τείνουν να επικαλύψουν ο ένας τον άλλο. Δεν υπάρχουν πια οι ‘τοίχοι’ του εργοστασίου, που οριοθετούν τις δύο περιοχές, μα οι σύγχρονοι ‘εργάτες’ παράγουν σε κάθε σημείο της μητρόπολης. Σήμερα τελικά, «η βιοπολιτική πόλη[9] αναδύεται» και η παραγωγή του κοινού «γίνεται τίποτα λιγότερο από τη ζωή της ίδιας της πόλης» (Hardt και Negri, 2009: 251).

Η μητρόπολη είναι, με βάση τα παραπάνω, «ο χώρος της βιοπολιτικής παραγωγής, γιατί αποτελεί το χώρο του κοινού, εκεί όπου οι άνθρωποι συμβιώνουν, μοιράζονται πόρους, επικοινωνούν, ανταλλάζουν αγαθά και ιδέες» (Hardt και Negri, 2009: 250), παρέχοντας έναν επιπλέον ορισμό, που σχετίζεται πιο άμεσα με το χώρο, επεκτείνοντας τις έως τώρα διασαφήσεις όσων αναφέρθηκαν. Διευκρινίζεται, ωστόσο, ότι το κοινό, που λειτουργεί ως βάση της βιοπολιτικής παραγωγής, δεν είναι τόσο το φυσικό κοινό (το έδαφος, το νερό, ο αέρας κτλ.) όσο το τεχνητό κοινό (οι γλώσσες, οι εικόνες, οι γνώσεις, οι δεσμοί, οι κώδικες, οι συνήθειες, οι πρακτικές). Αυτά τα «τεχνητά κοινά» παρατηρούν οι Negri και Hardt (2009), «διατρέχουν την επικράτεια της μητρόπολης και τη συνθέτουν».[10] Βλέπουν, λοιπόν, τη μητρόπολη

> *πλήρως ενταγμένη και ενσωματωμένη στον κύκλο της βιοπολιτικής παραγωγής. Εκεί είναι που παρέχεται πρόσβαση στα αποθέματα του κοινού -που είναι η βάση της παραγωγής- και τα αποτελέσματά της με τη σειρά τους εγγράφονται στη μητρόπολη, αναδομώντας και μετασχηματίζοντάς την.* (Hardt και Negri, 2009)

Η μητρόπολη είναι «το εργοστάσιο για την παραγωγή του κοινού» ή ίσως πληρέστερα «η μητρόπολη είναι για το πλήθος ό, τι υπήρξε το εργοστάσιο για τη βιομηχανική εργατική τάξη» (Hardt και Negri, 2009).

Οι Negri και Hardt κατασκευάζουν την παραπάνω αναλογία για να αρθρώσουν μέσω αυτής όλη την προβληματική τους, αναφορικά με τη σύγχρονη μητρόπολη. Παρατηρούν ότι το εργοστάσιο αποτελούσε, στην προηγούμενη περίοδο, τον κυρίαρχο τόπο, προτείνοντας τις συνθήκες για τρεις κεντρικές δραστηριότητες της εργατικής τάξης: της παραγωγής, των εσωτερικών συναντήσεων και της οργάνωσης, καθώς και της έκφρασης της αντιπαράθεσης και των εξεγέρσεων. Όμως, η σύγχρονη παραγωγική δραστηριότητα του πλήθους είναι βιοπολιτική, πέραν των ορίων του εργοστασίου, διαχέεται στο μητροπολιτικό χώρο και μετασχηματίζεται έντονα ως προς τις ποιότητες και τη δυναμική της.[11]

3_ Β. ΣΥΝΔΕΣΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ-ΧΩΡΟΥ

Η βιοπολιτική μοιάζει να αποτελεί ένα από τα ‘κλειδιά’ για την κατανόηση του κοινού και τη σύνδεσή του με το χώρο της σύγχρονης παραγωγής, της μητρόπολης. Γίνεται αντιληπτή, οιονεί εμπειρικά, μέσω μιας έννοιας διασποράς, μιας χωρικής και χρονικής διάχυσης, που αφορά στην παραγωγή (και επομένως και στην εργασία), όπως εκτείνεται σε ολόκληρο το μητροπολιτικό χώρο, καταλαμβάνοντας τη μεγαλύτερη διάρκεια της ζωής.

> *Η εργασία και η αξία έχουν γίνει βιοπολιτικές από την άποψη ότι το να ζεις και να παράγεις τείνουν να έχουν δυσδιάκριτα όρια. Στο βαθμό που η ζωή τείνει να περιβάλλεται τελείως από δράσεις παραγωγής και αναπαραγωγής, η κοινωνική ζωή γίνεται μια παραγωγική μηχανή.* (Hardt και Negri, 2004: 148)

Ο οργανισμός της μητρόπολης καθορίζει επιτελεστικά τη συγκρότηση του κοινού τόπου, όχι ενός ουδέτερου, αχανούς υποβάθρου των (συνολικών ή αποσπασματικών) εξελίξεων, παρά μια ενεργή συνιστώσα των διαρρυθμίσεων, ένα εντατικό πεδίο δυναμικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ πολλαπλών παραμέτρων, που στοιχειοθετούνται ως αυτούσιες πολυπλοκότητες, μεμονωμένες και σε συνδυασμό.

Στο επίπεδο της παραγωγής, εξεταζόμενο στο πέρασμα από τα ψηφιακά κοινά στη μητρόπολη, στη συνάφεια μα και στις αντιφάσεις, ανάμεσα στα πεδία του υλικού και του άυλου, του δυνητικού και του εν ενεργεία, του βιολογικού και του ψηφιακού χώρου, της επιθυμίας και του φαντασιακού, εξακολουθεί να

εκκρεμεί η αναζήτηση και κατανόηση της αναλογίας, η οποία καθιστά τα κοινά κρυμμένα[12] στο παρόν. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στον τρόπο που εκείνα θα συγκροτήσουν ένα γενικό πλαίσιο οργάνωσης της διαδικασίας παραγωγής, στον οποίο (θα) αναφέρονται. Βρίσκεται σε καθεστώς ρευστότητας και μετεωρισμού μεταξύ τους, γεγονός που, υπό ένα πρίσμα, καθιστά τον τρόπο αυτό συγκρουσιακό.

Ο Δημήτρης Παπαλεξόπουλος (2010) ανιχνεύει δύο επίπεδα στα οποία ενυπάρχει και εκδηλώνεται η συγκρουσιακότητα του κοινού, ή αλλιώς, δύο κατευθύνσεις κοινών (αγαθών). Στη μία, το συγκρουσιακό διακύβευμα προβάλλει έντονα και γίνεται αντιληπτό από την πρώτη ήδη ανάγνωση.

> *Πρόκειται για χώρους διεκδίκησης που σχετικά εύκολα εντοπίζονται, ωστόσο αυτή η φαινομενική ευκολία συνοδεύεται από την εγγενή αστάθεια που παρουσιάζουν μεταξύ θεσμοθέτησης και διάλυσής τους, καθώς στόχος τους είναι η διαρκής παραγωγή του κοινού χώρου, η συνεχής διεκδίκηση μέσω της δημιουργίας και όχι η απόκτηση μιας σταθερής ταυτότητας, ακόμα και όταν αυτή μοιάζει να είναι το βασικό στοιχείο της αρχικής, επιφανειακής περιγραφής τους.* (Παπαλεξόπουλος, 2010)

Η άλλη κατεύθυνση εμπεριέχει εκείνα τα κοινά αγαθά που παράγονται ως συστατικά στοιχεία της μεταβιομηχανικής κοινωνίας, χωρίς το συγκρουσιακό στοιχείο να είναι ορατό στην πρώτη, αρχική περιγραφή τους.

> *Η μεταβιομηχανική κοινωνία βασίζεται στη δημιουργία αλλά και στην ταυτόχρονη εκμετάλλευση, ιδιοποίηση κοινών αγαθών. Τα παράγει ως απαραίτητο συστατικό επιβίωσής της, ανοίγοντας ταυτόχρονα τις πιθανότητες δημιουργίας μιας νέας, κοινωνικής συνθήκης, βασισμένης στην αντίθεση, στην ιδιοποίηση αυτού που είναι κοινό. Σε αυτή την περίπτωση το συγκρουσιακό στοιχείο δεν βρίσκεται στην αρχή συγκρότησης του κοινού, πρέπει να ανακαλυφθεί· αναδύεται μέσα από την ανάπτυξη του κοινού αγαθού, ως αντίσταση στην εκμετάλλευση της κοινής παραγωγής από τις οικονομικές δομές του ύστερου καπιταλισμού.* (Παπαλεξόπουλος, 2010)[13]

4_ ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΣ

Για την είσοδο των κοινών στα πλαίσια της αναζήτησης γύρω από τα σύγχρονα χαρακτηριστικά της μητρόπολης, λαμβάνονται ως δεδομένα τα ακόλουθα:

_Μια μεταφορντική μητρόπολη, είναι δυνατό να οριστεί, καταφατικά, ως πόλη των πολλών/του πλήθους/των συλλογικοτήτων, όπου παράγεται ο κοινωνικός κοινός πλούτος και την ίδια στιγμή, αρνητικά, ως εστία θυλάκων, επιβολής, ελέγχου, περιορισμών και υποβάθμισης.

_Την χαρακτηρίζουν μια σειρά από ιδιαιτερότητες, σε σχέση με τον τρόπο που αναπτύσσονται και διαπλάθονται τα στοιχεία, που εντάσσονται στις κατηγορίες των κοινών εντός της.

_Αποτελεί ένα μόνιμο πεδίο πειραματισμού και διερεύνησης, τόσο από την πλευρά της κυριαρχίας

όσο και από αυτή των ‘εναλλακτικών κινημάτων’, με αποτέλεσμα να φέρεται εγκλωβισμένη στο εσωτερικό δίπολων κάθε είδους.

Η γενική άποψη περί των κοινών είναι μια ακόμα πρόσφατη, αναδυόμενη τάση, η οποία επανέρχεται στο προσκήνιο, μέσα από τις εφαρμογές και τις κατακτήσεις στον ψηφιακό χώρο, σχετικά με τη διάχυση, την κυκλοφορία και την οικειοποίηση της πληροφορίας. Μέχρι τώρα, η συζήτηση για τα κοινά στο φυσικό χώρο είχε περισσότερο να κάνει με διαχείριση και επεξεργασία υπαρχόντων δεδομένων και πόρων. Μια πρόταση που απορρέει από τα ‘νέα’ ψηφιακά κοινά για να ξαναϊδωθούν τα κοινά στο φυσικό χώρο, τα μετατρέπει σε ‘αντικείμενο’ σχεδιασμού. Το κεντρικό ερώτημα για το πώς επανέρχονται στον τομέα του σχεδιασμού εντός του χώρου της μητρόπολης περιστρέφεται γύρω ακριβώς από το θέμα της οργάνωσης της σχεδιαστικής διαδικασίας και ενώ η ‘θεωρία’ της συν-διαμορφώνεται και συν-συγκροτείται με το ‘αντικείμενο’ και τις εφαρμογές της, αντιστοίχως και αδιαχώριστα.

Σε αυτό το πνεύμα, μιας μεταβατικής φάσης ανάπτυξης, μια συγκεκριμενοποίηση και μια ανίχνευση ειδικών πρακτικών μπορεί να αναδειχθεί οιονεί επικίνδυνη και περιοριστική. Εξαιτίας του γεγονότος που έχει να κάνει με την αστάθεια και τη συνεχή μεταβολή των κοινών, του χαρακτήρα και της έκφρασης που αποκτούν, δεν κρίνεται σκόπιμο να γίνει ειδικότερη αναφορά σε ιδιαιτερότητες και πρακτικές εντός της μητρόπολης (και ενώ έχει ‘αποδειχτεί’ στο ελάχιστο το ότι είναι εντός του πεδίου), για μια σειρά λόγων:

_Η τοπικοποίηση, ως προς τις επιδιώξεις του παρόντος κειμένου, θέτει θέματα ταυτοτήτων, ενώ η συζήτηση (στο θέμα των κοινών) έχει μετατοπιστεί από την έννοια αυτή προς εκείνη των μοναδικοτήτων σε συνεργασία (κάθε κλίμακας, από ένα άτομο, μια συλλογικότητα, μέχρι μια μητρόπολη).

_Η συνεργασία τους οφείλεται στην αναγνώριση ενός κοινού αιτήματος, που διατηρεί αλλά και ταυτόχρονα υπερβαίνει τις διαφορές και τις φέρνει σε επαφή.

_Κάθε είδους κοινό έχει μια κοινή βάση που τα συνδέει.

_Το εκάστοτε κοινό διαφεύγει συνεχώς των περιγραφών, επειδή συνεχώς αλλάζει.

_Το κοινό δεν μπορεί να τοποθετηθεί ως αντικείμενο προς εξέταση, ειδικά από κάποιον με εξωτερική θέση ως προς αυτό (εκτός δηλαδή της κοινότητας, που μετέχει στο συγκεκριμένο κοινό, το διαμορφώνει και συντηρείται από αυτό).

_Το κοινό μοιάζει να αντιστοιχεί, ως παραγωγικό σύστημα, σε έναν εναλλακτικό (του κυρίαρχου, καπιταλιστικού μοντέλου) τρόπο παραγωγής, που δεν έχει αποκρυσταλλωθεί ακόμα. Έτσι, οποιαδήποτε απόπειρα στόχευσης σε ειδικά στοιχεία, ίσως αποδεικνύεται πρώιμα αποφαντική και αποφατική.

_Ακόμα, κάθε μητρόπολη μετέχει στη συζήτηση ως μια βιοπολιτική δομή (με ποικίλες εντάσεις μεταξύ κέντρου και περιφέρειας), με τα επιμέρους χαρακτηριστικά της όμως να υποχωρούν.

Επεκτείνοντας την τελευταία σημείωση, για μια αμεσότερη συσχέτισή της με τις υπόλοιπες, επισημαίνεται πως η περίπτωση των μητροπόλεων, ως κόμβων εντός του δικτύου διασυνδεδεμένων στοιχείων με παρόμοια χαρακτηριστικά (Castells, 2002), συμμετέχει στη συζήτηση γύρω από την προσπάθεια συγκρότησης μιας άποψης για ένα νέο σύστημα παραγωγής, με την έννοια των κοινών στο επίκεντρο, θέτοντας τους

δικούς της όρους, που προκύπτουν από την ιδιαιτερότητα της μοναδικότητάς της, σε μια κουβέντα με ειδικές απαιτήσεις.

Από τη μία, οι όροι, από την πλευρά της, έχουν να κάνουν με τα χαρακτηριστικά της: κάθε μητρόπολη φέρει ταυτόχρονα χαρακτηριστικά κέντρου και περιφέρειας, αναφερόμενη στην ευρύτερη (μικρο- και μακρο-)περιοχή αναφοράς της και μια διαπολιτισμική κουλτούρα, δείχνοντας διχασμένη αναφορικά με το πού (έχει επιλέξει να) κοιτάει και με βία προσπαθεί να διατηρήσει στραμμένο το βλέμμα προς τα εκεί. Κυριότερα ίσως, όμως, με άξονα την ασταθή και στιγμιαία εξισορρόπηση δυνάμεων μετέχει στην τρέχουσα οικονομική, κοινωνική και πολιτική συγκυρία.

Από την άλλη, σε κάθε επιμέρους περίπτωση μητρόπολης, η ταυτότητα των μερών που συμμετέχουν (μέσω της διαπίστωσης ενός κοινού αιτήματος, που διατρέχει την ουσία των διεκδικήσεών τους, και κατ' επέκταση, φέρνει σε επικοινωνία κοινά που έχουν παραχθεί μέσα από διαφορετικές, κάθε φορά ειδικές, διαδικασίες) μοιάζει να οπισθοχωρεί έναντι της διάθεσης για επικοινωνία και συντονισμό.

Για αυτό το λόγο, θέματα που είτε έχουν να κάνουν με παραδείγματα και εξειδικευμένες συνδέσεις είτε πιο γενικά με ιδιαιτερότητες, είναι υπερ-καθοριστικά και δεν συμβάλλουν ουσιαστικά στο ζήτημα. Αντί για σταθερά 'καδραρίσματα', πρόκειται για μεταβαλλόμενα 'στιγμιότυπα' ενός αδιευκρίνιστου, αστάθμητου μορφώματος, ανοιχτά, μόνο κάθε φορά και επί τόπου, σε προσδιορισμούς και κρίσεις. Μια 'μητρόπολη του κοινού' (ως τελεστής μιας εναλλακτικής δυνατότητας) συνυπάρχει, σε αντιπαράθεση, με τη 'φιλελεύθερη μητρόπολη' (η οποία στην ολότητά της είναι αποτέλεσμα και συμπύκνωση του κυρίαρχου τρόπου παραγωγής), αλλά και με μια απειρία άλλων ενδεχόμενων καταστάσεων. Μεταξύ τους διαπιστώνονται επικαλύψεις, κοινά στοιχεία, σχέσεις εξάρτησης της 'φιλελεύθερης' από την 'κοινή' και εκμετάλλευσης, αντίστροφα. Σίγουρα πάντως και οι δύο είναι εξίσου υπαρκτές, ως εν ενεργεία υπαρκτή και δυνητική εκδοχή της ίδιας 'οντότητας'. Ταυτόχρονα, διαπιστώνεται το αδιαμόρφωτο της μητρόπολης του κοινού, που την καθιστά αποσπασματική, αόρατη και λανθάνουσα, καθώς υπολείπεται της κυρίαρχης εκδοχής της.

Πάντως, το ότι η έννοια του κοινού επανέρχεται, από μια σκοπιά επιβεβαιώνει τη θέση πως δεν είναι εύκολα εξαντλήσιμη και πως επιδέχεται διευρύνσεις και επικαιροποιήσεις. Εξαιτίας αυτού, παρέχεται μια νομιμότητα στο να μην επιχειρηθεί άμεσα ένας σχολιασμός επί του ειδικού. Τελικά, ένα σχόλιο σε αυτό το επίπεδο, θα περιλάμβανε το ότι η μητρόπολη, ως τόπος και συνθήκη διαβίωσης (εντός καπιταλιστικού συστήματος φιλελευθερισμού), δέχεται, σε πραγματικό χρόνο, πρωτόγνωρες πιέσεις για εκμετάλλευση δικαιωμάτων και κοινά παραγόμενου πλούτου, αφήνοντας, μέσα σε αυτή τη συγκυρία, περιθώρια για ανάπτυξη εναλλακτικών, με προσανατολισμό την ανατροπή· ένα εγχείρημα που επί του παρόντος δεν έχει καν τεθεί το διακύβευμα της διαχειρισιμότητάς του.

Κατά βάθος, αυτή η προσέγγιση επικυρώνεται από το ότι η θεώρηση του κοινού δεν εμπλέκεται, στην ουσία της, στα υπάρχοντα δίπολα διάσπασης,[14] απομακρύνεται από διαχωρισμούς, περιχαρακώσεις, επιλογές μεταξύ αντιθέτων και αναπτύσσεται πάνω στο τρίπτυχο επικοινωνίας - συνεργασίας - δημιουργικότητας, στη διεύθυνση της σύνθεσης και της σύνδεσης κοινών αγαθών και παραγωγής. Προβάλλοντας μια ιδιαίτερη δυναμική, αποκρυσταλλωμένη στις έννοιες της ομοτιμίας και της ελεύθερης πρόσβασης, και μεταφραζόμενη σε μια πολλαπλότητα (μεταβαλλόμενων) συνδέσεων ανάμεσα σε ένα μεγάλης κλίμακας εύρος στοιχείων, εναλλάξιμων μα εξίσου μοναδικών, ως προς τη βούληση, τους στόχους, τις επιδιώξεις, ακόμα και αναφορικά με τη διατύπωση καθολικών προταγμάτων.

Τα στοιχεία αυτά, χωρίς να διαθέτουν πλήρη επίγνωση της μεταξύ τους συνδεσμολογίας, συγκροτούν σύνολα, στηριγμένα και ερμηνευμένα ως (και κινητοποιημένα από) την πράξη. Η ικανότητα για δράση αποτελεί την εισαγωγή σε μια σχέση ορισμού ενός νέου σώματος, από τη συνάντηση σωμάτων και το μετασχηματισμό τους, σύμφωνα με επεμβάσεις ισχύος και επηρεασμού. Βασική στόχευση είναι η επαναδιαπραγμάτευση της επαναλειτουργίας της ζωής, στον άξονα τόσο της μακροπολιτικής της διάστασης, μα κυριότερα στην άρθρωσή της με τη μικροπολιτική ζωτικότητα. Σκοπό έχει τη διατύπωση νέων μορφών συλλογικής κοινωνικότητας και τελικά πλαισίων πραγματικότητας, πέρα από την καταστροφή, προς τη δημιουργική ανακατάληψη. Κύριο σημείο έμφασης των διαδικασιών, που εγείρουν τα παραπάνω, και των σημείων της αναγέννησης των διαδικασιών μοναδικοποίησης, μέσα από την ομοτιμία και τη συνέργεια, αποτελεί η επικοινωνία, ο κινητήριος μοχλός του κοινωνικού δεσμού, συγκροτούμενου από την αμοιβαία σύγκλιση και ενδυνάμωση των αισθημάτων, των επιθυμιών και των επηρεασμών.

Μια τέτοια ανάπτυξη δράσεων, αλλά και μια συνείδηση που να προδιαγράφει τέτοιες μορφές ζωής, σε τελική ανάλυση, δεν μένει για να κατασκευαστεί από το μηδέν. Είναι κιόλας παρούσες, με τρόπο αναμφισβήτητο, που να συγκροτείται εντός, εναντίον και πέραν της κατάστασης των περιχαρακώσεων, των συστολών και των περιφράξεων που τις εξαναγκάζει στην ύπαρξη. Αποτέλεσμα, είναι η κατασκευή ενός κοινωνικού χώρου (ή πολλαπλών), όπου παράγονται σχέσεις, οι οποίες αντί να δρουν σύμφωνα με προκαθορισμένους ρόλους, είναι ικανές να δημιουργήσουν νέες σχέσεις και κοινωνικούς χώρους, μη υπάρχοντες πριν τη δημιουργία τους.

Επιχειρώντας την αποτύπωση μιας (αναπόφευκτα στιγμιαίας) εικόνας της μητρόπολης θα ανακάλυπτε κανείς εντυπωσιακές πυκνότητες κοινών τόπων και πρακτικών. Κινήσεις, ροές και δυνάμεις, οι οποίες καλύπτουν όλο το φάσμα των κατηγοριοποιήσεων που αναφέρθηκαν. Ενώ σε μια πρώτη προσέγγιση, πιθανά δείχνουν αποκομμένες ή μη σχετιζόμενες μεταξύ τους, αυτό που στην πραγματικότητα αναζητούν είναι (ίσως) πιθανές (δια)συνδέσεις, προκειμένου να συλλειτουργήσουν αρθρώνοντας ένα λόγο, που να απομακρύνεται από τον κυρίαρχο, παρέχοντας δυνατότητες πολλαπλών εναλλακτικών, αλλά και «μιας Εξόδου από μια ήδη βιωμένη κρίση» (Παπαλεξόπουλος, 2010), εισάγοντας συνδυαστικές δυναμικές συνύπαρξης και ζωτικής επινοητικότητας στο προσκήνιο της (καθημερινής) πρακτικής.[15]

5_ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ- ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΩΣ ΑΦΟΡΜΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗΣ

Η στρατηγική για την προάσπιση και την ανάδειξη της παραγωγικής ισχύος των κοινών, διαμορφώνεται στο εμπειρικό πεδίο κάθε απόπειρας απελευθέρωσής τους. Αντιμετωπίζεται, έτσι, η ίδια σα δυνατότητα, συμβάν και μοναδικότητα παρείσφρησης του μέλλοντος στο παρόν. Κατά την άσκησή της, προκαλεί

τροποποιήσεις των θεσμικών παρατάξεων,[16] σε μια κοινωνική οργάνωση ορισμένη από 'γραμμές πτήσης' και στιγμιαίες σχηματοποιήσεις τους, αντιλήψεις μειοψηφιών[17] και μηχανών πολέμου (επαναστατικών και δημιουργικών κινημάτων), που (ανα-)καταλαμβάνουν και συγκροτούν νέες αναδιπλώσεις χώρου και χρόνου.

Ένα αυτο-οργανωμένο και αυτο-κυβερνούμενο πλήθος πολλαπλότητας, μεταλλαγών και δυνατοτήτων προσπαθεί να συνταχθεί και να εκφραστεί (με μέσα καταλυτικής ευρύτερης κατανόησης) σε μια «περίοδο παραγωγικότητας, πολλαπλασιασμού και δημιουργίας», εντός μιας βιωμένης εμπειρικά, θεσμικής και συναισθηματικής «μοριακής επανάστασης». Αναζητείται μια επαναλειτουργία της (δημόσιας και ιδιωτικής) ζωής (ως συνθήκης του κοινού), στην υπέρβαση του πλαισίου του «ενοποιημένου παγκόσμιου καπιταλισμού» και της ρευστοποίησης της «πολιτικής της υποκειμενοποίησης» και την εργαλειοποίηση της τελευταίας, στην παραγωγική λειτουργία της ως «πρώτη ύλη οποιασδήποτε παραγωγής» (Guattari και Rolnik, 2008: 8).

Στο πλαίσιο, λοιπόν, της συγκρότησης της παραγωγικής δύναμης του κοινού (Negri και Revel, 2008), επιστρέφοντας στον τομέα και τον τρόπο άσκησης του σχεδιασμού, σημειώνεται πως η σχεδιαστική διαδικασία εξακολουθεί να αποτελεί μια αντικειμενική πράξη, βασισμένη σε υποκειμενικές συνθήκες και επανέρχεται σε υποκειμενικές επιλογές. Έτσι, η σχεδιαστική διαδικασία επανατοποθετείται ως αντίληψη δυνητικής υλοποίησης, μέσα από διαδοχικές ενεργοποιήσεις και δυνητικές ανασυγκροτήσεις (διαρκών εισόδων-εξόδων) μιας προγραμματικής ποικιλίας σεναρίων κατοίκησης, λειτουργικών και οργανωτικών σχέσεων και ενός αφαιρετικού χώρου- υπόβαθρου, υποδοχής πολλαπλών εφήμερων δυνάμεων, δραστηριοτήτων, καταστάσεων, μέσα σε ένα καθεστώς ρευστότητας και κινητικότητας. Πέρα από τη δυνατότητα της συνεχούς μεταβολής του, ως μετα-προγραμματική λειτουργική απαίτηση, η συνεχής ενεργοποίηση και απενεργοποίηση του συνόλου ή τμημάτων τους, καλύπτει τη διαδικασία μέσα σε μια ασάφεια περιγραφής, ακόμα και οριοθέτησης, με τις παραδεδομένες μεθόδους. Στρέφοντας την ανάλυσή της, όσο και τον ίδιο το σχεδιασμό προς την ενσωμάτωση και έκφραση αρχών και τεχνικών, βασισμένων στην προοπτική της διασύνδεσης και της συνεχούς αλλαγής, μέσω της διάχυσης και του επαναπροσδιορισμού, ακόμα και μέσα από μια στάση (μερικής έστω) άρνησης της άσκησης ενός ελέγχου του αποτελέσματός τους.

Μια μορφή, πάντως που συλλαμβάνεται, σχεδιάζεται και παράγεται από μια συλλογικότητα, αποδεσμεύεται από την αίσθηση της (από το μηδέν) ανακάλυψης, αποκτώντας πολλαπλές διαστάσεις και σημασίες. Ο σχεδιασμός οφείλει εκεί να παραιτηθεί από την αποκλειστική κατοχύρωση συγκεκριμένων τύπων γνώσης και να δεχτεί την άρση της απομονωμένης αυτονομίας των γνωστικών πειθαρχιών. Η ρευστότητα και η δημιουργικότητα ενός ατέρμονου και διαρκούς 'γίγνεσθαι' [becoming] των μη μνημειακών [un-monumental] πλευρών της ζωής, αντικαθιστούν την καθιέρωση οποιουδήποτε τύπου μονιμότητας και σταθερότητας, προκαλώντας με αυτή τη μεταβλητότητα την παραδοσιακή, έμμονη ενασχόληση με την αποκλειστικότητα και την καθοριστικότητα της μορφής (Ballantyne, 2008: 29-32). Οι πλήρως ορισμένες, στέρεες μορφολογικές καθαρότητες τοποθετούνται στην άκρη, με τις περιγραφές σχέσεων μεταξύ ασχημάτιστων στοιχείων και συνόλων επηρεασμών να

παίρνουν τη θέση τους και να αφήνονται να χαρτογραφήσουν, με την οικειοθελή επέμβαση των ατόμων και των συλλογικοτήτων, διαυγή και ασαφή 'σώματα', ιδέες, οντότητες και περιβάλλοντα (Deleuze και Guattari, 2004: 45-72). Αντί τελικά για ένα σύνολο κανόνων και οδηγιών δράσης, ο προγραμματισμός των αντικειμένων περιλαμβάνει την εγκατάλειψη των 'γνωστών' κατοχυρώσεων και των προκαταλήψεων, κινούμενος (παρασύροντας μαζί την έννοια του αντικειμένου) προς ένα περιβάλλον ιδεών, υλικών, πολιτικών και πλασμάτων, που σχηματίζουν την ανάπτυξη αυτών των οντοτήτων. Το πεδίο του σχεδιασμού είναι και εκείνο ένα τέτοιο περιβάλλον δράσης των δυνάμεων, όπου παράγεται ένα 'σώμα' στην αντήχηση μιας προσωρινής, εννοιολογικής και υλικής, τακτοποίησης, σαν κομμάτι του περιβάλλοντος και σαν επηρεασμός του μελλοντικού του 'γίγνεσθαι'. Τα αντικείμενα σχηματίζονται μέσα σε ιδιαίτερες κάθε φορά συνθήκες (ενεργοποίησης- τοπικοποίησης), μα και τα ίδια δημιουργούν εντός και γύρω τους νέα επίπεδα, διαμορφώνοντας καινούριες έννοιες και είδη κατοίκησης, στήνοντας εξαρχής το σχεδιαστικό πρόβλημα. Μερικώς αναπτυγμένα, επιτρέπουν περαιτέρω κινητοποιήσεις και αποτοπικοποιήσεις, εκτεθειμένα στο χάος, πίσω από το δομημένο σύμπαν των γνώριμων θεσμών και των συνηθειών.

6_ ΠΕΔΙΑ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗΣ- ΑΞΟΝΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΩΝ

Με τη συζήτηση περί των κοινών ως πρόταγμα συλλογικής παραγωγής, προκύπτει μια διπλή παρατήρηση, τα μέρη της οποίας δείχνουν να συνομιλούν:

Η μια γίνεται πάνω στο ηγεμονικό σύστημα παραγωγής, επισημαίνοντας αλυσίδες συνδέσεων μεταξύ του καθεστώτος εργασίας, της συνάρτησης παραγωγής-αποτελέσματος. Αναζητά συνάφειες και επαφές με εναλλακτικές, ως προς την αντιμετώπιση των θεμάτων εντός της ηγεμονίας του κεφαλαίου, απόψεις, και τελικά τρόπους ύπαρξης και κοινωνικοποίησης, ή αλλιώς, μορφές ζωής.

Η άλλη κοιτά την πρώτη από μια κλειδαρότρυπα, εφορμώμενη από μια 'απαλή' (επιφανειακή και μακάρια) ανίχνευση της δυνατότητας εισχώρησης της συνεργασίας και της συμμετοχής στο σχεδιασμό, μέσα από τη διάχυση και κατάλληλη ανάπτυξη νέων τεχνολογικών εργαλείων, ικανών να μετασχηματίσουν την πρακτική συνολικά, τις διαδικασίες παραγωγής και χρήσης και τους εμπλεκόμενους φορείς, σαν είδη και ρόλους.

Στο ζήτημα, όπως στήνεται και προσεγγίζεται, από τα δύο είδη παρατήρησης, εντοπίζονται δύο οπτικές που συγκροτούν 'εισόδους', ή ορθότερα διατυπωμένα ενδεχομένως, δύο εισαγωγικές πυκνώσεις-νεφελώματα στις δέσμες των θεμάτων, που διανοίγονται και εφάπτονται των προβληματισμών. Η μία στοχεύει από παρατηρήσεις περί της οργάνωσης, ιδεολογικής και πρακτικής, και λειτουργίας του τρέχοντος κυρίαρχου συστήματος, στην κατανόηση της αναπόδραστης εμβάπτισης της σχεδιαστικής πρακτικής σε αυτό, ιδωμένης ως παραγωγή χώρου. Η άλλη επιχειρεί ένα αντίστροφο διάβασμα του ίδιου σχήματος, από τις ειδικές συνθήκες που διαμορφώνονται στον τομέα του σχεδιασμού, προς τις αντιστοιχίες και τις επιρροές, που διαπλώνονται στους υπόλοιπους τομείς, λαμβάνοντας ως ισχυρά νόμιμη και ισχύουσα προϋπόθεση την πανταχού παρουσία του σχεδιασμού στην τρέχουσα συνθήκη. Έτσι:

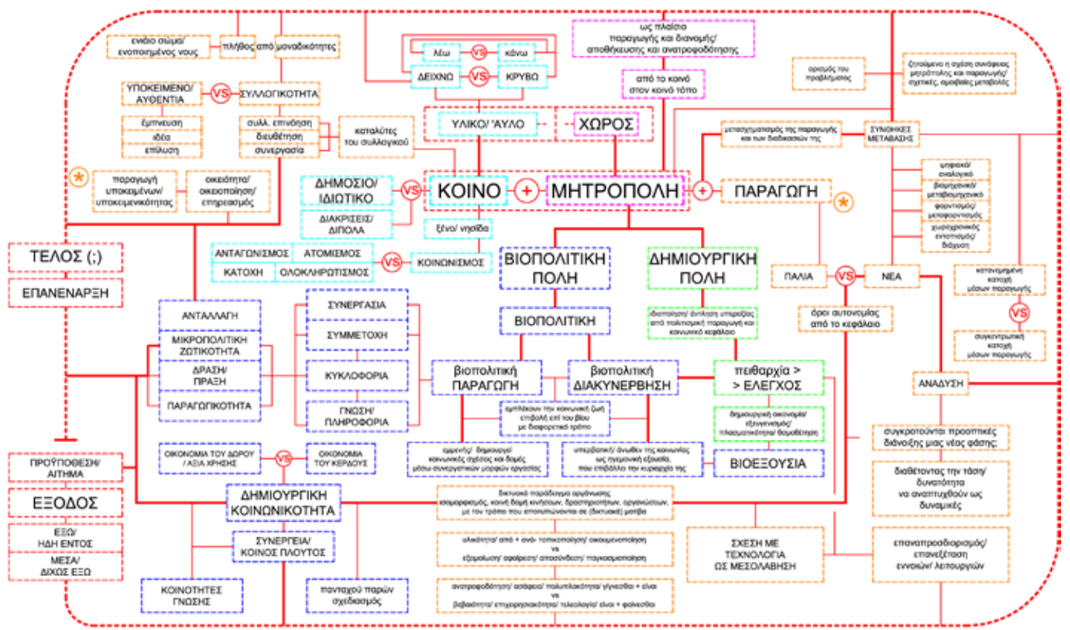
_Στην πρώτη γραμμή, η ανάδυση και ενίσχυση μιας ‘τρίτης σφαίρας’, αυτής του κοινού, αναδεικνύει μια ‘εναλλακτική’ ματιά της παγκοσμιοποιημένης κατάστασης. Σε αυτό το πλαίσιο, τονίζεται η κυρίαρχη διαφοροποίηση στην οικονομική παραγωγή, δηλαδή, ο ηγεμονεύων ρόλος της άυλης παραγωγής. Προβάλλονται, μεταξύ άλλων, χαρακτηριστικά όπως η συνεργασία και η επικοινωνία των μοναδικοτήτων που συνιστούν (ενδεχομένως) ένα πλήθος επισφαλών εργαζομένων. Η διαπίστωση περί αλλαγής των όρων και των χαρακτηριστικών της (οικονομικής) παραγωγής, θέτει ερωτήματα και για την παραγωγή του χώρου και του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Το κύριο ζητούμενο, σε αυτή την προοπτική, θα ήταν η διάνοιξη δυνατοτήτων μεταβολής του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και της χωρικής παραγωγής σε μια περίοδο που μοιάζει να ενισχύεται ο ρόλος των συλλογικοτήτων έναντι αυτού των ειδικών. Ολοένα και περισσότεροι έχουν τη δυνατότητα να παράγουν αξία σήμερα κατέχοντας, ως ένα βαθμό, τα μέσα της παραγωγής, ενώ οι τεχνολογικές εξελίξεις διευκολύνουν τη συνεργασία και την επικοινωνία. Με βάση την υπόθεση, η παραγωγή γίνεται βιοπολιτική και ξεπερνά τα χωροχρονικά όρια του παλιότερου φορντικού μοντέλου, επεκτείνεται (χωρικά) σε όλη τη μητρόπολη, καταλαμβάνοντας (χρονικά) το σύνολο της ζωής. Σε συνέχεια της υπόθεσης, τα αντικείμενα της παραγωγής αμφισβητούνται ως τέτοια, αφού υπερισχύει το σχήμα περί υποκειμένων που παράγουν και αναπαράγουν κοινωνικές σχέσεις και μορφές ζωής, με άλλα λόγια, υποκείμενα.

_Η δεύτερη πορεία ανάγνωσης αφορά στις μεταβολές στην αρχιτεκτονική πρακτική και στο ίδιο το αντικείμενό της, πιο συγκεκριμένα μέσα από τις τεχνολογικές διαμεσολαβήσεις, τις εντάσεις που πυροδοτούν, τις σημασίες που αλλάζουν και τις δυνατότητες που χαράσσουν. Το επίκεντρό της είναι η μετάβαση από ισχύουσες, εμπεδωμένες μορφές. Παραιτούμενο από τις σταθερές, αμετάκλητες συγκροτήσεις του αντικειμένου μιας πρακτικής (στην προκείμενη περίπτωση, σχεδιαστικά παράγωγα) ή μιας μορφής, είτε ως κλειστή και πλήρης περιγραφή, είτε ακόμα ως ανοιχτή, υπό ειδικούς όρους, διαδικασία. Επιπρόσθετα, και του δημιουργού αυτών των τεχνημάτων, ακόμα μια μορφή, εκείνη μιας αυθεντιακής, αποφασίζουσας διάνοιας.

Η εννοιολογική, και ίσως παραδειγματική, στρέβλωση, που παρατηρείται να ασκείται σε αυτές τις μορφές, και κατ’ επέκταση στο σύστημα που τις υποστηρίζει και αναπαράγει, αλλά και το καθεστώς που αντιπροσωπεύουν, είναι η μετακύλιση προς μια νέα αναδυόμενη μορφή (που συγκροτεί με τη σειρά της νέου τύπου μορφολογικούς σχηματισμούς, μα και ιδέες, θεσμούς, γνώση κτλ.): ένα πολλαπλό είδος συλλογικότητας, παραγωγικής και δημιουργικής, μια αναπτυσσόμενη, σύμφωνα με τους όρους που θέτει η ίδια για την επιμέλεια και την εξέλιξη του εαυτού της, επιθυμητική μηχανή (Deleuze και Guattari, 1977). Το αίτημα της συγκρότησης ενός νέου συστημικού πλαισίου, εκκινώντας στενά από την παραγωγή και τα αποτελέσματά της, στοιχειοθετείται στη διασφάλιση και ενίσχυση της παραγωγικής ικανότητας της συλλογικότητας (ως δυνατότητας), την απόδοση του αποτελέσματος σε αυτή για τη διαχείριση και κατανομή του, έχοντας ήδη επιφέρει μια μετατροπή του συστήματος αξίας και αξιολόγησης.

Η ανάλυση διακρίνεται κι αυτή σε δύο βήματα, τα οποία περίπου σχηματικά έχουν ως εξής:

_Γύρω από τον επαναπροσδιορισμό των διαδικα-



_ Παρατηρήσεις:
_ η πρόταση αναπτύχθηκε στο πλαίσιο του διαγράμματος είναι ενδεικτική και τροποποιήσιμη.
_ το σύνολο των εννοιών, που περιλαμβάνονται, παραμένει ανοιχτό, το ίδιο και οι μεταξύ τους συνδέσεις.

σιών παραγωγής, μελετώντας την ως φορέα υποκειμενοποίησης των μερών της, στήνεται ένα νήμα. Στη μία άκρη του τίθεται ένα ζήτημα θανάτου του υποκειμένου, ως μετασχηματισμού των παραδοσιακών χαρακτηριστικών του, της σύνδεσής της υποκειμενικότητας (με ισχύ) με τη γνώση και την εξουσία, ειδικά τη βιοπολιτική εκδοχή της και τον καθολικό έλεγχο από τη μακρο- μέχρι τη μικρο-κλίμακα της ζωής. Η άλλη άκρη οδηγεί στην ανίχνευση των όρων συγκρότησης μιας νέας μορφής υποκειμενικότητας, σε συνάρτηση με την παραγωγή (των υποκειμένων [από αυτά], αλλά και των νέων θεσμίσεων), διαγράφοντας την καταλυτικότητα της προοπτικής του κοινού.

_Στην προοπτική της σύγκλισης κοινού και σχεδιασμού, μετά την ανίχνευση και (πρώτη) προσέγγιση αυτής της τρίτης σφαίρας των κοινών, που ολοένα ενισχύεται ως εναλλακτική, αναζητούνται οι σχεδιαστικές πρακτικές και τα χαρακτηριστικά τους, που ενδεχομένως απαντούν και πραγματώνουν στο χώρο τα αιτήματα που θέτει το κοινό. Αιτήματα ως προς τη σημασία της έννοιάς του για το σχεδιασμό, την παραγωγή και τη χρήση των αποτελεσμάτων του, τους φορείς και τους όρους με τους οποίους το κοινό σχεδιάζεται. Σε αυτό το πεδίο, μια αρχική (και ίσως πιο πρακτική) διερεύνηση, κινείται προς την εξέταση των χαρακτηριστικών, εκείνων των σχεδιαστικών κατευθύνσεων, που κρίνονται συναφείς με το κοινό. Οι αναδυόμενες έννοιες και σχεδιαστικές πρακτικές του συνεργατικού ή συμμετοχικού σχεδιασμού, μια από-τα-κάτω-προς-τα-πάνω προσέγγιση των σχεδιαστικών προβλημάτων, η εμφάνιση του ομότιμου αστικού σχεδιασμού [p2p urbanism], οι πρακτικές της αυτοοργάνωσης που οδηγούν ενδεχομένως σε μια αυτοοργανωτική αρχιτεκτονική, καθώς και η επικαιροποίηση της έννοιας της συλλογικής νοημοσύνης στο σχεδιασμό, αποτελούν πιθανώς ένα ευρύ πεδίο μελέτης, που θα διευκολύνει τη δημιουργία των απαραίτητων συνδέσεων μεταξύ σχεδιασμού και του ηγεμονεύοντος προϊόντος της μεταφορντικής περιόδου.

7_ ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στο παρόν άρθρο έγινε μια καταγραφή επικαιροποιημένων ορισμών για τα κοινά και η συσχέτισή τους με το πεδίο της βιοπολιτικής παραγωγής. Παράλληλα, έγινε προσπάθεια να μεταφερθούν, ως ένα βαθμό, μερικά κρίσιμα κομμάτια της συζήτησης, όπως αυτή τη στιγμή διαμορφώνεται, μαζί με αυτό (το κοινό ως έννοια και δραστηριότητα) στο οποίο αναφέρεται, αλλά και με τον τόπο ανάπτυξής του, τη μητρόπολη. Ακόμα, επιχειρήθηκε μια σκιαγράφηση του αναγκαίου επαναπροσδιορισμού της σχεδιαστικής διαδικασίας και της χωρικής παραγωγής εντός της, αντιστοιχίζοντάς τες σε ένα συστημικό πλαίσιο, οριζόμενο από την ηγεμονία των κοινών. Για την αποσαφήνιση της επερχομένης αλλαγής των όρων του σχεδιασμού προτάθηκαν δύο βασικοί άξονες:

1_ως προς τους φορείς του σχεδιασμού, που χρήζουν απόδοσης νέων χαρακτηριστικών υποκειμενοποίησης.

2_ως προς τις ίδιες τις σχεδιαστικές διαδικασίες, που οφείλουν να οργανωθούν ξανά, σύμφωνα με τις προδιαγραφές του ηγεμονεύοντος παραδείγματος της άυλης παραγωγής.

Πιθανές (σχεδιαστικές) προτάσεις, που έχουν ως βασική θεμελίωση και παράλληλη προϋπόθεση τη δράση στα πλαίσια μιας επανοικειοποίησης και ανάδειξης των στοιχείων του κοινού, όσο αδιαμόρφωτες ή απροσδιόριστες και αν μοιάζουν αυτή τη στιγμή, που δείχνουν να στήνονται οι ίδιες, όσο και το πεδίο τους, πιθανότατα να συγκλίνουν μέσα από μια συνειδητή χρήση τους στον ορίζοντα μιας επαυξημένης νέας, ομότιμης και συμμετοχικής πρακτικής. Αλλά και στη διαμόρφωση ενός ριζικά διαφορετικού κοιτάγματος και αποδοχής του περιβάλλοντος, των σχέσεων, των συμπεριφορών και των επηρεασμών. Η εστίαση στην έννοια του ‘κρυμμένου’ στο περιθώριο του κοινού, τίθεται σε σχέση με την κρισιμότητα της συγκρότησής του (κρυμμένου, ως ικανού να αποκαλυφθεί) γύρω από το στήσιμο εκείνου του (νέου) βλέμματος, που να αντιλαμβάνεται έναν ανοιχτό ορίζοντα (με ένα πεδίο του κοινού να είναι ένα μόνο από αυτά που περικλείει). Έναν ορίζοντα πολλαπλότητας των διαστάσεων και των εκφάνσεων, που (φανερωμένο ή όχι) παίρνει και μπορεί να πάρει, όσο και την επιτακτικότητα της διευκρίνισης του αιτήματος, που μονίμως συνοδεύει και διαποτίζει το κοινό, στην πληρότητα και τη λεπτομέρεια των (ανεπίλυτων) εντάσεών του.

Τοποθετημένη σε μια δυνητικά διαφαινόμενη καμπή του κυρίαρχου σημείου αναφοράς της κοινωνικής, οικονομικής και πολιτικής συγκρότησης, από μια σκοπιά ατόμου - ατομικισμού (της επιμονής της ταυτότητας και της πλήρους ελευθερίας στον ανταγωνισμό μεταξύ τους) προς μια θέση περί συλλογικότητας (αναγόμενη στην έννοια της μοναδικότητας). Σηματοδοτημένη η τελευταία από μια, υπό το πρίσμα της μεταμοντέρνας κατάστασης, θεώρηση περί ιδιαίτερων, ξεχωριστών χιονονιφάδων, σε μια συνείδηση μεμονωμένων και ειδικών, σε σχέση με τις αρμοδιότητες, γραναζιών, που δομούν μια μεταφορντικού τύπου μηχανή και καθορίζονται από την ενσωμάτωσή τους σε αυτή και οργανώνουν, όσο και συμμετέχουν αναπόφευκτα, στις διαδικασίες της συνεχούς παραγωγής από εκείνη. Το αν είναι σε θέση να αποδώσουν αυτό το οποίο την ίδια στιγμή τα υπερβαίνει, αλλά και ήδη πάντοτε διαθέτουν, παραμένει σε αυτή τη φάση ένα ανοιχτό ερώτημα, μαζί και με το αν τελικά το κοινό είναι η βάση ή η αφορμή μιας τέτοιας δραστηριότητας για τη συμμετοχική, πολυπαραγοντική και κοινωνικοποιημένη δράση.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

1. Το κείμενο βασίζεται στις διπλωματικές εργασίες, για το Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Ε.Μ.Π.- Αρχιτεκτονική- Σχεδιασμός του Χώρου/ Κατεύθυνση Α’- Σχεδιασμός- Χώρος- Πολιτισμός, της Έλενας Αντωνοπούλου, με τίτλο *κοινό/[ς] πλούτος_συλλογική νοημοσύνη_συνεργατικός σχεδιασμός,* και του Χρήστου Χονδρού, με τίτλο *Στρατηγικές Μορφοποίησης: Ανάδυση, Προγραμματισμός. Συλλογικότητα*, με επιβλέποντα τον Δημήτρη Παπαλεξόπουλο και σύμβουλους/ μέλη επιτροπής τους Γιώργο Παρμενίδη και Αθηνά Σταυρίδου, οι οποίες παρουσιάστηκαν την εξεταστική περίοδο 10/2010.

2. Αφορμή της ενασχόλησης με την έννοια του κοινού και πηγή αναφορών αποτελεί το μάθημα, στα πλαίσια του ίδιου μεταπτυχιακού, *το δικτυακό παράδειγμα και ο (κοινός) χώρος,* με διδάσκοντες τους Δημήτρη Παπαλεξόπουλο και Αθηνά Σταυρίδου (βλ. <http://www.ntua.gr/archtech/post-2011/smaR.htm>) , αλλά και το εργαστήριο *mapping the commons, Athens* του ΕΜΣΤ, από την ομάδα Hackitectura, σε επιμέλεια και συντονισμό της Δάφνης Δραγώνα, που διοργανώθηκε και παρουσιάστηκε τον 12/2010 (βλ. <http://www.emst.gr/mappingthecommons/index.html>)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Barnes, P. (2006) *Capitalism 3.0, A guide to reclaiming the Commons*. San Francisco: Berrett-Koehler Publishers Inc.

Ballantyne, A. (2008) *Deleuze & Guattari for Architects*. New York: Routhledge.

Bauwens, M. (2010) The Foundation for Peer to Peer Alternatives – Commons >>> Description, <http://p2pfoundation.net/Commons>, τελευταία επίσκεψη: 9/11/2014.

Bollier, D. (2010) The Foundation for Peer to Peer Alternatives – Commons >>> Description >>> Introductory citation, <http://p2pfoundation.net/Commons>, τελευταία επίσκεψη: 9/11/2014.

Castells, M. (2002) 'Local and Global: Cities in the Network Society', *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, 93(5), σς. 548–558.

De Angelis, M., Stavrides, S. (2010) 'On the Commons: A Public Interview', *An Architektur: On the Commons*, (23), <http://www.e-flux.com/journal/on-the-commons-a-public-interview-with-massimo-de-angelis-and-stavros-stavrides/>, τελευταία επίσκεψη: 9/11/2014.

Deleuze, G. in conversation with Antonio Negri, (1990) *Control and Becoming*, <http://www.generation-online.org/p/fpdeleuze3.htm>, τελευταία επίσκεψη: 9/11/2014.

Deleuze, G., Guattari, F. (1977) *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια, Ο Αντι-Οιδίπους. Αθήνα:* Ράππα.

Deleuze, G., Guattari, F. (2004) *Τι είναι Φιλοσοφία*. Αθήνα: Καλέντης.

Guattari, F., Suely Rolnik, S. (2008) *Μικροπολιτικές*. Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα.

Hardt, M., Hight, C. (2006) 'Designing Commonspaces: Riffing with Michael Hardt on the Multitude and Collective Intelligence', στο C. Hight, C. Perry (eds.) *Architectural Design: Collective Intelligence in Design,* 76(5). London: Wiley, σς. 71-75.

Hardt, M., Negri, A. (2004) *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press.

Hardt, M., Negri, A., (2009) *Commonwealth*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Hess, C. (2000) 'Υπάρχει κάτι νέο κάτω από τον ήλιο; Μια συζήτηση και αποτίμηση της μελέτης για τα νέα κοινά και το Διαδίκτυο', *Constituting the Commons: Crafting Sustainable Commons in the New Millennium*, 8ο Συνέδριο της Διεθνούς Ένωσης για τη Μελέτη της Κοινής Ιδιοκτησίας. Bloomington, Indiana, USA, May 31-June 4, 2000, <http://p2pfoundation.net/Commons> τελευταία επίσκεψη: 9/11/2014.

Negri, A., Revel, J. (2008) 'Inventing the Common', <http://www.generation-online.org/p/fp_revel5.htm >, τελευταία επίσκεψη: 9/11/2014.

Sassen, S. (1991) *The Global City: New York, London, Tokyo.* Princeton: Prinecton University Press.

Stalder, F.(2010) 'Digital Commons', στο K. Hart, J.L. Laville, A. D. Cattani (eds), *The Human Economy: A World Citizen's Guide*. Cambridge: Polity Press, σς. 313-324.

Pasquinelli, M. (2008) *Animal Spirits, A Bestiary of the Commons.* Rotterdam: NAi Publishers, Institute of Network Cultures.

Παπανικολάου, Γ., 'Πολιτική Οικονομία των Κοινών. Σκέψεις για τον Χώρο', <http://www.republic.gr/?p=795>, τελευταία επίσκεψη: 9/11/2014.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Διαγράφοντας συνδέσεις, που να (τα) συγκροτούν (σε) μια αυτόνομη σφαίρα. Έτσι, το κοινό δεν συνιστά ούτε την επέκταση του δίπολου σε τρίπτυχο, ούτε την άλλη πλευρά ενός νομίσματος (Hardt και Negri, 2009: 282). Είναι σημαντικό να κρατηθούν εννοιολογικά διαχωρισμένα, το κοινό από το δημόσιο και το ιδιωτικό. Μοιάζει δελεαστική η σκέψη των σχέσεων ανάμεσά τους σαν ένα τριμερές, αλλά έτσι δίνεται πολύ εύκολα η εντύπωση ότι αυτά τα τρία μπορούν να αποτελούν ένα κλειστό σύστημα, με το κοινό μεταξύ των άλλων δύο. Παρ' όλα αυτά, το κοινό υπάρχει σε ένα διαφορετικό επίπεδο από το ιδιωτικό και το δημόσιο και είναι θεμελιωδώς αυτόνομο και από τα δύο. Η παραγωγή του κοινού τείνει σήμερα να εκτοπίσει τους παραδοσιακούς διαχωρισμούς μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, υποκειμενικού και αντικειμενικού και μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου.

2. Με τον όρο «έξοδος» οι Negri και Hardt εννοούν, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο, μια διαδικασία αφαίρεσης από τη σχέση με το κεφάλαιο, μέσω της ενεργοποίησης της εν δυνάμει αυτονομίας της εργατικής δύναμης. Η έξοδος δεν είναι η άρνηση της παραγωγικότητας της βιοπολιτικής εργατικής δύναμης, αλλά η απόρριψη των ολοένα και αυξανόμενων περιορισμών, που τίθενται στις παραγωγικές δυνατότητές της από το κεφάλαιο. Η βιοπολιτική εργατική δύναμη πρέπει να ανακαλύψει και να οικοδομήσει νέες κοινωνικές σχέσεις, νέες μορφές ζωής, που να της επιτρέπουν να ενεργοποιεί τις παραγωγικές της δυναμικές. Αυτή η έξοδος δεν σημαίνει απαραίτητα τη μετάβαση κάπου αλλού, γιατί άλλωστε ένα από τα βασικά αποτελέσματα της παγκοσμιοποίησης είναι η δημιουργία ενός κοινού κόσμου, που όλοι μοιραζόμαστε και που για καλό ή για κακό δεν έχει 'έξω'. Η έξοδος, έτσι τιθέμενη, είναι δυνατή μόνο στη βάση του κοινού, τόσο ως πρόσβαση στο κοινό, όσο και ως ικανότητα για χρήση του.

3. Για περισσότερα σχετικά με τη σύνδεση της ανάδυσης των ψηφιακών κοινών με τη μετάβαση από τη βιομηχανική στη δικτυακή οικονομία βλ. Stalder, 2010.

Τα ψηφιακά κοινά έχουν δημιουργήσει νέα παραδείγματα για την παραγωγή και τη διασπορά των πολιτιστικών έργων και των αγαθών της γνώσης, βασισμένα στο δικαίωμα των χρηστών για πρόσβαση, διανομή και μετασχηματισμό τους. Αυτά τα νέα παραδείγματα αρθρώνονται σε τρεις παράλληλες, δικτυωμένες κοινωνικές κινήσεις, κάθε μία προορισμένη για μεγάλης κλίμακας συλλογική δράση που στοχεύει στο μετασχηματισμό της κοινωνικής πραγματικότητας.

Επίσης, τα ψηφιακά κοινά αντιπροσωπεύουν μια δέσμη πρακτικών οραμάτων για να οδηγήσουν προς μια πιο δημοκρατική και δίκαιη κατεύθυνση προάγοντας τις διαδικασίες αποκέντρωσης, μειώνοντας τα εμπόδια για συμμετοχή και τις θέσεις εξουσίας που δημιουργούνται από τα μονοπώλια επί της πνευματικής ιδιοκτησίας. Αντιπροσωπεύουν ένα τρίτο μοντέλο κοινωνικής παραγωγής, που δεν εξαρτάται από το κράτος ούτε προσανατολίζεται στην αγορά, παρότι μπορεί εν μέρει να επικαλύπτεται και από τα δύο.

Μέσα σε ένα σχετικά μικρό χρονικό διάστημα, κινήσεις προς το σχηματισμό των ψηφιακών κοινών υπήρξαν πολύ επιτυχείς στην παροχή πρακτικών απαντήσεων σε επείγοντα προβλήματα. Αυτές οι απαντήσεις αξιοποιούν πλήρως τα πλεονεκτήματα που προσφέρουν οι νέες δυνατότητες του δικτυωμένου κόσμου όπου ένας άνευ προηγουμένου αριθμός ανθρώπων έχει τις ικανότητες και τα εργαλεία να συνεισφέρει στη δημιουργία αξίας, ενόσω επιδιώκει αποκλίνοντα οικονομικά, κοινωνικά, πολιτιστικά ή ερευνητικά ενδιαφέροντα.

4. «Λέγοντας πως το πλήθος κατοικεί στο κοινό, κάτι τέτοιο δεν καθορίζει ένα χώρο. Το κοινό είναι μια δυνητική τοποθεσία, η οποία συνεχώς ενεργοποιείται» (Hardt και Hight, 2006: 72).

5. Για περισσότερα βλ. The Foundation for Peer to Peer Alternatives – *Commons*, <http://p2pfoundation.net/Commons>, τελευταία επίσκεψη.: 9/11/2014.

6. Το ζήτημα της συναισθηματικής εργασίας [affective labour] απασχολεί ιδιαιτέρως τους Negri και Hardt, θεωρώντας το ένα από τα αναδυόμενα είδη εργασίας της μετα-φορντικής περιόδου (χωρίς να σημαίνει φυσικά ότι τώρα εμφανίζεται). Ο ρόλος που διαδραματίζει σήμερα και πρόκειται να διαδραματίσει στο άμεσο μέλλον πρέπει να διερευνηθεί με προσοχή, αφού αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο του μετασχηματισμού της τεχνικής σύνθεσης της εργασίας.

7. Ο Γιώργος Παπανικολάου, μέλος του ιδρύματος για τις ομότιμες εναλλακτικές στην Ελλάδα (The Foundation for Peer2Peer Alternatives-Greece), οργανώνει τρεις ίσως λίγο διαφορετικές κατηγορίες: Φύση, Κοινότητα, Πολιτισμός. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν και πάλι τα φυσικά κοινά των προηγούμενων κατατάξεων: φύση, νερό, αέρας, άγρια ζωή, σπόροι, βιοποικιλότητα, ηλεκτρομαγνητικό φάσμα, φυτά, οικοσυστήματα, ψαρότοποι, ποτάμια κτλ. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι δρόμοι, οι πλατείες, ο χρόνος, το ημερολόγιο, το χρήμα, η ασφάλιση, η αγορά, ενώ στην κατηγορία του Πολιτισμού περιλαμβάνονται η γλώσσα, η φιλοσοφία, η θρησκεία, η επιστήμη, ο ανοιχτός κώδικας.

8. Με δηλωτική τη γενική στο έργο τους θέση που παίρνουν οι Negri και Hardt υπέρ της κρισιμότερης σημασίας και του καθοριστικού ρόλου τους, στο πλαίσιο αναφοράς.

9. Οι Negri και Hardt σημειώνουν ότι η Saskia Sassen ακολουθεί μια αντίστοιχη γενεαλογία για τους αστικούς σχηματισμούς και τα παραδείγματα της παραγωγής προκειμένου να ορίσει τη σύγχρονη *global city*, στην οποία είναι κεντρικές οι οικονομικές δραστηριότητες. Θεωρούν ότι η σκέψη τους είναι κοντά σε αυτή της Sassen, μόνο που η δική τους εστίαση στη βιοπολιτική παραγωγή, και όχι στον οικονομικό τομέα, παρέχει μια αρκετά διαφορετική οπτική της ζωής και της δυναμικής της σύγχρονης μητρόπολης. Βλ. και Sassen, 1991.

10. Στο σημείο αυτό, με σαφή παραπομπή στην απόπειρα μεταφοράς, με την προσέγγιση της ιδέας του Σώματος χωρίς Όργανα, από τους Negri και Hardt, δεν μπορούν παρά να διαβαστούν έντονες συνάφειες στη διατύπωσή τους περί σώματος της μητρόπολης και ροών του κοινού, που τη διαμορφώνουν. Η είσοδος σε μια τέτοια συζήτηση επιτυγχάνεται, είτε αναφερθεί κανείς στην έννοια των Deleuze και Guattari, ερμηνεύοντάς την ως ρευστό υπόβαθρο, διαπερατό από ροές πολλαπλών κατευθύνσεων και ελεύθερων εντάσεων, είτε στρέφοντάς την προς τις διαδικασίες ανάσυρσης και ενεργοποίησης της διάστασης του δυνητικού, είτε αντιδιαστέλλοντας τη μη- παραγωγικότητά του με την in-situ και ad-hoc παραγωγή του, ταυτίζοντας παραγωγή και προϊόν, ως στοιχείο της «συνδετικής ή παραγωγικής σύνθεσης», αντιπαραβαλλόμενο στην οργανικότητα που συγκροτούν οι επιθυμητικές μηχανές. Βλ. Deleuze, Guattari, 1977: 15-16 και 19-24.

11. Σκόπιμη αναφοράς, σε σχέση με την παραγωγικότητα και σε μια ρητορική συνδεδεμένη με θέματα εξευγενισμού, είναι η θέση του Matteo Pasquinelli για τη σύνθετη, βιοπολιτική «χίμαιρα των (καπιταλιστικών) δημιουργικών πόλεων», στη συνένωση των στρατηγικών επιπέδων «της αστικής επανάστασης και της πολιτιστικής βιομηχανίας». Οι δημιουργικές πόλεις έχουν την ικανότητα να διατάσσουν τη δράση εντός τους, στην κατεύθυνση της εξυπηρέτησης (κυρίαρχων) συμφερόντων, στα πλαίσια και σε συνδυασμό με καθεστώτα κρίσης. Προτείνεται μια λογική «reverse engineering» του οικονομικού μοντέλου, που την υποθάλπει, για τη λειτουργική και πολιτική αναστροφή της. Αντιπαραβάλλοντας τη μηχανική μιας ουσιαστικά «δημιουργικής οικονομίας» στους οικονομικοτεχνικούς δείκτες και διασαφηνίζοντας τη διάκριση των επιπέδων (συμβολικής και άυλης) παραγωγής και (αστικής και υλικής), τονίζοντας την ασυμβατότητα μεταξύ κοινωνικής προόδου και θεσμικών μεθόδων δημιουργικότητας, καταλήγοντας στην άποψη περί άρθρωσης των σύγχρονων δυναμικών αστικών σχέσεων, μέσα από ένα «δημιουργικό σαμποτάζ». Για περισσότερα βλ. Pasquinelli, 2008: 126-154.

12. Ταυτοχρόνως, και από τις δύο πλευρές του δίπολου *κρύβω- δείχνω* ενυπάρχουν κίνδυνοι για το κοινό. Αν εκείνο δειχτεί, κινδυνεύει από όσους σκοπεύουν να το ιδιοποιηθούν και να το καταστρέψουν (βλ. και την έννοια της εκμετάλλευσης, στην αναφορά στο σχήμα του Marx (Hardt και Negri, 2004: 149-150). Από την άλλη, αν το κοινό μείνει κρυμμένο, υπάρχει κίνδυνος υποπαραγωγικότητας (για περισσότερα βλ. στο The Foundation for Peer to Peer Alternatives – Commons >>> Discussion 1 >>> Underproduction of the Commons, <http://p2pfoundation.net/Commons>, τελευταία επίσκεψη: 9/11/2014). Παρατηρείται, λοιπόν, πως η έννοιά τους αναπτύσσεται εντατικά, στα όρια του σχήματος *θεσμοθέτησης-διάλυσης*.

13. Σκέψεις και σημειώσεις του Δημήτρη Παπαλεξόπουλου για τα αποτελέσματα της χαρτογράφησης του κοινού στην Αθήνα, στα πλαίσια του εργαστηρίου *mapping the commons, Athens* (βλ. και σημείωση 2).

14. Εξαίρεση, ίσως, αποτελεί η ένταξή του στο ζήτημα των δύο κατευθύνσεων προσανατολισμού των πολιτικών αποφάσεων: της αναπαραγωγής ή της αναδιάρθρωσης του υπάρχοντος.

15. Πιθανότατα, ένα προσαρμοσμένο βλέμμα, θα διέκρινε το κοινό ως παρουσία σε κάθε μητροπολιτική περιοχή (ίσως, σαν ενδείξεις, από τις καταλήψεις και τα αυτοδιαχειριζόμενα πάρκα, μέχρι το άγνωστο χέρι, που ταΐζει έναν αδέσποτο σκύλο ή γάτο) και, πέρα από τις εσωτερικές του διακρίσεις, θα το έκρινε διαφορετικό, αν και αντίστοιχο, ως καταγωγή, ιδιαιτερότητα και στόχευση, με το κοινό άλλων μητροπόλεων ή άλλων σχηματισμών. Αλλά βέβαια, όλα αυτά που θα ανίχνευε δεν μπορούν να θεωρηθούν μόνο ή γενικώς κοινά· θα κατατάσσονταν εκεί υπό ορούς και με ειδικό πρίσμα, χωρίς και εκεί να υποστηρίζεται ένα θέμα ‘καθαρής’ πρόθεσης, μα περισσότερο ερμηνείας και απόδοσης.

16. Με τη νομαδική σκέψη να αποκτά την προσωρινή μορφή μιας στιγμιαίας εξισορρόπησης, στην οποία το ‘μειοψηφικό γίγνεσθαι’ είναι χωρικά καθολικό, προάγοντας την αύξηση της εκφραστικής ελευθερίας των ατόμων και των μειοψηφιών, αντιτιθέμενο στην επέκταση (στο λόγο και τη φαντασία) της ηγεμονίας του ελέγχου της επικοινωνίας. Βλ. Deleuze, Negri, 1990.

17. Σε αντίθεση με τις πλειοψηφίες, που αντιστοιχούν σε μια έννοια μέσου όρου [average], οι μειοψηφίες δεν φτιάχνουν ούτε φτιάχνονται από ένα μοντέλο. Είναι ένα διαρκές ‘γίγνεσθαι’, μια διαδικασία. Στην έκταση που η πλειοψηφία δεν είναι κανείς (συγκεκριμένος), κάθε άτομο εμπλέκεται σε ένα μειοψηφικό ‘γίγνεσθαι’, η ισχύς του οποίου δεν εξαρτάται πλήρως από το μοντέλο συγκρότησης της πλειοψηφίας, αλλά από τη δική του παραγωγή. Βλ. Deleuze, Negri, 1990.

ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΚΑΙ Η ΕΚΘΕΣΗ ΩΣ ΜΙΑ ΜΟΡΦΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΟΥ

Μπουζάνη Δήμητρα
Αρχιτέκτων μηχανικός, Υ/Δ ΕΜΠ
dmpouzani@yahoo.com

επιβλέπουσα: Σόνια Χαραλαμπίδου
σύμβουλοι: Αριάδνη Βοζάνη,
Βασιλική Πετρίδου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το άρθρο επικεντρώνεται σε δύο λειτουργίες που αφορούν τη διαχείριση της αρχιτεκτονικής. Αρχικά σε αυτήν του αρχείου, όπου αρχιτεκτονικά τεκμήρια συγκεντρώνονται και ομαδοποιούνται υπό σημεία που ορίζονται κοινά. Εν συνεχεία, στην εκθεσιακή λειτουργία, όπου τα τεκμήρια αυτά αναδιατάσσονται με βάση τους κανόνες του αρχείου ή ξεπερνώντας τους, ορίζοντας νέους βαθμούς οργάνωσης άρα και ανάγνωσης.

Ως εκ τούτου, το ερευνητικό ενδιαφέρον περιστρέφεται γύρω από τις έννοιες του αρχιτεκτονικού αρχείου, της αρχιτεκτονικής έκθεσης και τους πιθανούς κανόνες που αποτελούν ρυθμιστές της μεταξύ τους σχέσης. Το αρχείο και η έκθεση αντιμετωπίζονται στο βαθμό που αλληλεπιδρούν.

Το αρχείο νοείται ως το σημείο προέλευσης ενός πρωτογενούς υλικού προς χρήσιν. Στη σχέση αυτή πραγματοποιείται μια αναλογία με την έννοια «postproduction» στην οποία αναφέρεται ο N. Bourriaud. (2002). Η έννοια εκφράζει το συμπέρασμα της ανάλυσης που πραγματοποιεί ο συγγραφέας όσον αφορά τη σημερινή τέχνη εξεταζόμενη σε σχέση με τις κοινωνικές αλλαγές, όπου κοινή βάση της αποτελεί η χρήση ήδη παραγμένων μορφών. Ένα δεύτερο εννοιολογικό εργαλείο που βρίσκει την εφαρμογή του σε αυτή τη σχέση είναι οι θέσεις του Roland Barthes (2007) σχετικά με την αποκατάσταση της θέσης του αναγνώστη μέσα σε μια αφήγηση, αν ως αφήγηση θεωρήσουμε την εκθεσιακή πλοκή κατά την οποία επανερμηνεύονται τα αρχιτεκτονικά εκθέματα μέσα σε ένα νέο πλαίσιο.

Η διαδικαστική σχέση μεταπήδησης από το αρχείο στην έκθεση και η επιστροφή πάλι σε αυτό, είναι αυτή που επιτρέπει την επανανοηματοδότηση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου. Αναφερόμαστε δηλαδή σε έναν επίκτητο χαρακτήρα, ο οποίος εκδηλώνεται ανάλογα με το πλαίσιο παρουσίασης του αρχειακού υλικού. Η διαφύλαξη και η έκθεσή του, αποτελούν εννοιολογικές στιγμές όπου ο λειτουργικός χαρακτήρας της αρχιτεκτονικής χάνεται, και εκδηλώνεται είτε ως ερευνητικό είτε ως συμβολικό αντικείμενο.

ABSTRACT

This article focuses on two functions that concern the use of architecture. The first is that of the archive, where architectural items are being concentrated and organized into groups under similar points. The second one, is the exhibitional function where the same items are being reorganized either under the rules of the archive, or under new ones that generate a new meaning.

The main interest here are the notions of the architectural archive, the architectural exhibition, and the possible rules that define their interrelation.

The archive is defined as the place that items are being kept in order to be used again and again. This balance is being examined in relation to the notion of ‘postproduction’ as stated by Nicolas Bourriaud (Bourriaud, 2002). ‘Postproduction’ refers to the way that contemporary art is being produced, and to its bonds with social change. Another notional tool that is being used is what Roland Barthes states concerning the ‘prevalence of the reader’ (Barthes, 2007), if in this case the exhibition is translated as a narration.

The procedure, during which an architectural item switches places between the archive and the exhibition, is what in fact permits to it to receive various meanings, according to the ways that it is being presented

Preservation and exhibition are notional moments that deprive architectural items of their functional aspects, and transform them into a subject of research or representation.

ΑΡΧΕΙΟ

Τα πολιτισμικά παράγωγα του παρελθόντος είναι διαρκώς εκτεθειμένα σε καινούριες αναγνώσεις και στην επικάλυψή τους με τα επόμενα επίπεδα ιστορίας και εμπειρίας. Το αρχείο παρέχει την πλασματική ασφάλεια της ύπαρξης της πρωτογενούς και αρχικής μνήμης, ακόμα και αν την επανερμηνεύουμε στο σήμερα μεταποιώντας τη διαρκώς. «Από τη μία υπάρχει η διατήρηση του παρελθόντος, από την άλλη, η απόδειξη της επικράτησης του παρόντος απέναντι στο παρελθόν» (Παπαδόπουλος, 2010: 21). Το αρχείο δύναται να αποτελεί ιστορικό τεκμήριο, αλλά δεν είναι ιστορικά καθορισμένο.

Η ανάγκη του 'συλλέγειν' μπορεί να αναγνωσθεί ως αποτέλεσμα ενός κοινωνικού φαινομένου που την ενισχύει τόσο επιτακτικά, ώστε την ανάγει ερμηνευτικά σε ένστικτο. Η διαδικασία συσσώρευσης πολιτισμικών αγαθών ως τεκμηρίων μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μια αντανακλαστική διαδικασία πλήρωσης ενός κενού. Υπό αυτήν την προσέγγιση, η αρχειακή δραστηριότητα αποτελεί το αντιστάθμισμα μιας ελλειμματικής κατάστασης του παρόντος. Προχωρώντας ένα βήμα πιο πέρα, «το να χρησιμοποιούμε το αρχείο σημαίνει να μεταφράζουμε την έλλειψη σε ερώτημα [...]» (Fargue, 2004: 71).

Οι αρχειακές διεργασίες ενέχουν τις διαδικασίες επιλογής και απόρριψης του αρχειοθετούμενου υλικού. Το αρχείο ορίζεται από κοινωνικές δομές, αλλά παράλληλα τις ορίζει, καθορίζοντας τη μνήμη και θεμελιώνοντάς την, μέσα από τα πολιτισμικά προϊόντα που επιλεγμένα διαφυλάττει. Αποτελεί μια κατασκευή· όχι την ίδια την ιστορία, αλλά ενδεχομενικότητές της. Ως κοινωνικό παράγωγο, το αρχείο ως έννοια, είναι αναμενόμενο να μεταβάλλεται παράλληλα με κάθε πολιτισμική μεταβολή. Η μελέτη της εξέλιξης της ερμηνείας του όρου 'αρχείο', καταδεικνύει το διαφορετικό χαρακτήρα που του αποδίδει η εκάστοτε κοινωνική οργάνωση. Αν αρχικά το αρχείο αφορούσε τη φύλαξη, η εξέλιξη της έννοιας οδήγησε στο να αφορά και τις διαφορετικές αναγνώσεις του. Μέσα από τη σύγκριση ορισμών που δίδονται διαχρονικά, αλλά και στον ίδιο χρόνο σε διαφορετικές περιπτώσεις, είναι προφανές πως δεν ανταποκρίνονται στο ίδιο φυσικό και εννοιολογικό αντικείμενο.

Ο τρόπος που τελικά γεννιέται ένα αρχείο εμπεριέχει βίαια και αυθαίρετα στάδια. Μια ανάγκη επιβάλλει τη συγκρότησή του. Επιλέγονται συγκεκριμένα τεκμήρια και ονομάζονται διαφορετικά, χάνοντας την αρχική λειτουργική τους έννοια και αποτελώντας τμήμα ενός νέου συνόλου. Συντελείται μια ομαδοποίηση, η οποία υπερβαίνει τις χρονολογικές και εννοιολογικές διαφορές που μπορεί να χαρακτηρίζουν κάθε αρχειακό αντικείμενο, αναγκάζοντάς τες να λειτουργούν ως σύνολο. Το αρχείο θέτει κανόνες σύμφωνα με τους οποίους από τη μία υπάρχει το ίδιο και από την άλλη οργανώνει το περιεχόμενο που το απαρτίζει.

«Κατά την αξιοποίησή του, η δύναμη που δίνει το αρχείο στους μελετητές του είναι η δυνατότητα σχέσης που αναπτύσσουν με πρωτογενές υλικό και όχι μέσα από την επαφή τους με την έκφραση ενός τρίτου αναφορικά με αυτό» (Fargue, 2004: 25). «[...] Λες και η απόδειξη του παρελθόντος βρίσκεται επιτέλους εκεί, οριστική και κοντινή» (Fargue, 2004: 29). Αυτή όμως είναι και η πιο παραπλανητική εκδοχή του αρχείου, μιας και η ουσία της ύπαρξής του έγκειται στην ερμηνεία του σε όλα τα επίπεδα και τον καθορισμό του πλαισίου που το παρήγαγε, που απαιτεί βαθιά και συγκροτημένη έρευνα.

ΑΡΧΕΙΑΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Το γεγονός ότι ένα αρχειακό αντικείμενο αποτελεί τμήμα ενός αρχειακού συνόλου, ενέχει από μόνο του μια διαδικασία επανανοηματοδότησης. Παρόλο που το υλικό που το απαρτίζει υπάρχει, το αρχείο δεν υφίσταται μέχρι το τεκμήριο να ονομαστεί ως τέτοιο, να οργανωθεί, να καταγραφεί και τελικά να φυλαχτεί. Η αλλαγή αυτή του νοήματος, προϋποθέτει και επιφέρει και την αλλαγή της χρήσης του αντικειμένου. Από τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στα αρχεία από το International Council of Archives αναφέρεται πως τα στοιχεία που συγκροτούν ένα αρχείο δεν είναι απαραίτητο να είναι παλιά, απλά να μην απαιτούνται για τη χρήση για την οποία δημιουργήθηκαν (ICA, About Records Archives and the Profession).

Στην περίπτωση που εξετάζεται εδώ, το αρχιτεκτονικό έργο εκπληρώνει διαφορετικές ανάγκες ως κομμάτι του αρχείου. Το αρχιτεκτονικό σχέδιο προτείνει χώρο, ο οποίος με τη σειρά του εισάγει έννοιες, αλλά στην πορεία φυλάσσεται ή/και εκτίθεται σε ένα νέο χώρο, ο οποίος το προσδιορίζει εκ νέου.

Διακρίνουμε δύο στάδια στην αρχειακή λειτουργία. Τη συγκρότηση ενός αρχείου και την αξιοποίησή του. Αν το πρώτο στάδιο ενέχει περισσότερο στρατηγικές και καθορισμένους στόχους, το δεύτερο στάδιο είναι αυτό που ενδεχομένως να επιτρέπει το διαρκή επαναπροσδιορισμό του περιεχομένου του. Η απαιτούμενη συνθήκη για το τεκμήριο που απαρτίζει το αρχείο να έχει αποποιηθεί την αρχική του λειτουργία, υποδέχεται πιο ομαλά τον οποιοδήποτε νέο χαρακτήρα μπορεί να αναλάβει το αντικείμενο. Σήμερα, η ενασχόληση με το αρχείο δεν αφορά την αποκατάσταση μιας σχέσης μεταξύ ιστορικού και πραγματικού ή την αναζήτηση της ιστορικής αλήθειας. Αντίθετα, ενδιαφέρουν οι αναγνώσεις και οι σχέσεις που μπορούν να αποδοθούν στο αρχείο.

Το αρχείο δεν είναι αυτοαναφορικό, εξαρτάται από τους εξωτερικούς παράγοντες που το ορίζουν και το ερμηνεύουν. Η αρχειακή οργάνωση θέτει το ιδιαίτερο ζήτημα της εκ των υστέρων διαχείρισης των αντικειμένων που το απαρτίζουν. Επιβάλλει την αξιοποίησή τους σε μια χρονική στιγμή διαφορετική από αυτή της δημιουργίας τους, αφού κανένα πολιτισμικό παράγωγο δεν προκύπτει με πρωταρχικό σκοπό την ενσωμάτωση στο αρχείο. Οι όροι που γεννούν το αρχείο διαφέρουν ριζικά από τους όρους που γεννούν το περιεχόμενό του.

Η δημιουργία του αρχείου αφορά μια νοητική αρχικά διαδικασία, η οποία τελικά λαμβάνει μια υλική υπόσταση. Η συγκρότησή του σηματοδοτεί την έναρξη νέων νοητικών διαδικασιών, που εκφράζονται με την εκάστοτε αξιοποίησή του, καθώς άσχετα από τον αρχικό λόγο που οδήγησε στη δημιουργία του, το περιεχόμενό του -ως αρχειακό υλικό πια- είναι έτοιμο να τροφοδοτήσει διαδικασίες, παράγοντας άτυπα νέα επιμέρους αρχειακά σύνολα. Ακόμα και η διατάραξη της πιο απλής αρχής, όπως η αλληλουχία των αρχειακών αντικειμένων από τον τρόπο με τον οποίο ήταν οργανωμένα, μπορεί να οδηγήσει σε παραγωγή διαφορετικών συμπερασμάτων τα οποία όμως είναι εξίσου έγκυρα, ως εκφράσεις διαφορετικών ενδεχομενικοτήτων.[1]

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ

Αν αναζητούσαμε μια συμβατική χρονική αρχή για τη συγκρότηση αρχιτεκτονικών αρχείων, θα μπορούσαμε να ανατρέξουμε στις αρχές του 19ου αιώνα και το ταξίδι της *Μεγάλης Περιήγησης* [Grand Tour]. Ιδιαίτερη κατηγορία αποτελούν οι αρχιτέκτονες, όπου επιστρέφοντας προχωρούσαν στην τελειοποίηση των σχεδίων αποτυπώσεων, σε μελέτες αναστηλώσεων ή στην εκ νέου παραγωγή αναπαραστατικών σχεδίων μιας ουτοπικής πραγματικότητας καθώς και την κατασκευή αρχιτεκτονικών προπλασμάτων. Είναι σαφές πως πέρα από την επιμόρφωση που μπορεί να παρείχε ένα ανάλογο ταξίδι, δεν ήταν αδιάφορη η προσωπική προβολή και η απόκτηση κοινωνικού ή επαγγελματικού κύρους που παρεχόταν σε αυτόν που κατείχε και επιδείκνυε τα παραπάνω πολιτισμικά προϊόντα.

Σημαντικό παράδειγμα αποτελεί η συλλογή του Francois Louis Cassas. Το 1806 παρουσιάζει μια συνδυαστική συλλογή από μακέτες, χαρακτικά και σχέδια από διάφορες εποχές και κτήρια. Είναι προφανής η διάθεση οργάνωσης και κατηγοριοποίησης η οποία αφορά τα αρχιτεκτονήματα, με τοπικά και πολιτισμικά κυρίως κριτήρια (Szambien, 1988). Τελικά, συγκροτείται ένα αρχείο αναφορικά με τα μνημεία και εκφράζεται μέσα από διάφορα αναπαραστατικά μέσα. Η προσήλωση σε αυτά, καθώς και η εμμονή του Cassas, ο οποίος είχε συγκεντρώσει 745 μακέτες τις οποίες εξέθετε, καταδεικνύει μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το αναπαριστώμενο αρχιτεκτόνημα στην κατοχή του αντικειμένου που το αναπαριστά.

Η συλλογή, τελικά, παραδίδεται στα χέρια της βασιλικής κυβέρνησης, πραγματοποιώντας τη συνθήκη για το ‘πέρασμα’ του υλικού από το ιδιωτικό προς το δημόσιο. Η ενασχόληση της αρχής με τη συλλογή φανερώνει τη δυναμική και τη σημασία της.

Μεταπηδώντας σχεδόν 180 χρόνια, είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο ορισμός της ‘Αρχιτεκτονικής Κληρονομιάς’ ο οποίος διατυπώνεται στη σύμβασης της Γρανάδας,[2] αναφέρεται μονάχα στο δομημένο περιβάλλον. Η κατασκευή του σχεδίου, της μακέτας ή του οποιουδήποτε αναπαραστατικού μέσου που φέρει την ίδια ιδέα την οποία συναντάμε μετέπειτα στο κτήριο, παραλείπεται, δημιουργώντας συνειρμούς ως προς το τι θεωρείται ‘αρχιτεκτονική’. Άξιο προστασίας ορίζεται το δομημένο αρχιτεκτονικά περιβάλλον, το τελικό προϊόν, ενώ μοιραία το σχέδιο υποβιβάζεται σε ένα απλό μέσο, καθιστώντας μάλλον ασήμαντο συγκριτικά –ως προς την αρχιτεκτονική κληρονομιά πάντα, δηλαδή αυτό που μεταβιβάζεται από κάθε πολιτισμική γενιά στην επόμενη– αυτό που παραμένει στο επίπεδο ιδέας.

Πιθανόν, μια τέτοια έλλειψη να συμπληρώσουν σταδιακά θεσμοθετημένοι χώροι που αφορούν την αρχιτεκτονική στο σύνολό της, είτε αυτό αφορά το σχεδιασμένο ή το δομημένο αρχιτεκτονικό χώρο, το σύγχρονο ή τον ιστορικό. Γενικότερα πάντως, οι πρώτες προσπάθειες επίσημα αφιερωμένες στη συγκέντρωση διάσωσης και διατήρησης υλικού, εμφανίζονται μετά το 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο (ICA, 2000: II – 2), κάτι που επαναφέρει ό, τι προαναφέρθηκε για τη σχέση του αρχείου με την απουσία.

Η ενδυνάμωση του ενδιαφέροντος σχετικά με τα αρχιτεκτονικά αρχεία δεν μπορεί να είναι τελείως ανεξάρτητη από το παράλληλο γεγονός της αύξησης των μουσείων αρχιτεκτονικής, χώρων δηλαδή που ασχολούνται με τη διαχείριση του αρχιτεκτονικού προϊόντος. Πρόκειται περισσότερο για μια αλληλεπίδραση, όπου ο ένας παράγοντας αποτελεί ρυθμιστή του άλλου. Ο θεσμός του αρχιτεκτονικού μουσείου εμπλέκεται εδώ μονάχα ως έννοια που εν δυνάμει εμπεριέχει το αρχιτεκτονικό αρχείο, είτε ως φυλασσόμενο είτε ως εκτιθέμενο.

Ένας θεσμοθετημένος οργανισμός ο οποίος αποτελεί την ‘ενσάρκωση’ της σχέσης αυτής είναι το ICAM[3] (International Confederation of Architectural Museums Centers and Collections). Ο οργανισμός σχετίζεται με το ICOM (International Council of Museums) και συνδέεται με το ICA (International Council on Archives).

Μέσα από το διαδικτυακό τόπο του ICAM, συγκεκριμενοποιούνται στόχοι των φορέων αλλά και πολιτικές απόκτησής τους, όπου αποδίδεται μια ενεργή υπόσταση των αρχείων, με ταυτόχρονη έκφραση στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Υπερθεματίζεται η σημασία της τήρησης μιας έννοιας συνόλου και διατήρησης του αρχειακού δεσμού και επουδενί η εκκαθάριση και ο διαχωρισμός σε πιο ‘καλά’ και πιο ‘κακά’ σχέδια. Αναφέρεται ρητά πως η κατοχύρωση ενός αρχείου δεν μπορεί να είναι συγκυριακό αποτέλεσμα. Οι πολιτικές απόκτησης των αρχιτεκτονικών αρχείων κάθε φορέα, οφείλουν να επιδεικνύουν σαφήνεια ως προς το είδος που συλλέγουν, το οποίο ορίζεται τόσο χρονικά όσο και χωρικά. Πέραν τούτου, τίθεται και ένα θέμα τήρησης ηθικών αρχών σχετικά με την απόκτηση αρχείων τα οποία μπορεί να διατηρούν μεγαλύτερους δεσμούς χωρικούς ή ιδεολογικούς με ένα άλλο έθνος. Υπονοείται δηλαδή και η εθνική αξιολόγηση των αρχείων. Μια τέτοια θέση πιστοποιεί μια δυναμική ανάμεσα στη σχέση ιστορίας, τόπου και αρχιτεκτονικής.

Είναι σαφές πως διαφορετικοί τρόποι έκφρασης της ίδιας αρχιτεκτονικής ιδέας φέρουν και διαφορετικά νοήματα, εξυπηρετώντας διαφορετικά επίπεδα πληροφορίας. Παραδείγματος χάριν, ένα αρχιτεκτονικό αντικείμενο σε 1/1 κλίμακα συν τοις άλλοις παρέχει τη δυνατότητα της βιωματικής αντίληψής του, ενώ ένα σχέδιο γίνεται αντιληπτό θέτοντας σε λειτουργία άλλα αισθητικά κριτήρια. Όλες οι βαθμίδες έκφρασης είναι εξίσου έγκυρες, απλά με διαφορετικό τρόπο. Ως εκ τούτου, ένα αρχιτεκτονικό τεκμήριο θέτει σύνθετα ζητήματα ανάγνωσης και συσχετισμού με άλλα συγγενικά τεκμήρια, μιας και δεν αποτελεί μονάχα αποδεικτικό μιας κατάστασης, αλλά και φορέα μιας ιδέας σε μια στιγμή της εξέλιξής της.

Το αρχιτεκτονικό αρχείο ενίοτε αξιοποιείται, με αποτέλεσμα την παραγωγή προϊόντων. Ως προϊόν του αρχείου μπορούμε να θεωρήσουμε το ίδιο το περιεχόμενό του ή τις αναγνώσεις του περιεχομένου του οι οποίες εκφράζονται είτε μέσω εκδόσεων είτε μέσω εκθέσεων, ερευνητικών δραστηριοτήτων…

ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ

Η αρχειακή μελέτη, όπως κάθε μέθοδος προσέγγισης της αρχιτεκτονικής έρευνας, εισάγει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Μια σημαντική διαφοροποίηση σε σχέση με προηγούμενες προσεγγίσεις, είναι πως μέσα από το αρχείο το ενδιαφέρον της ανάγνωσης προσανατολίζεται εξίσου στο αρχιτεκτονικό προϊόν όσο και στη διαδικασία παραγωγής του, είτε αυτή περιλαμβάνει τη νοητική διεργασία του αρχιτέκτονα μέσα από σχέδια σκίτσα και γραπτά είτε τις επιβαλλόμενες εξωτερικές κοινωνικές συνθήκες που οδήγησαν στην παραγωγή του (ένα αρχείο μπορεί, πέρα από σχέδια, να περιλαμβάνει τιμολόγια, άδειες, αλληλογραφία κ.ά.). Ο τρόπος που ορίζεται η έννοια του αρχείου, ορίζει



Εικ. 1, 2. Άποψη της 'Κρήνης' του M. Duchamp σε αντιπαραβολή με πινακίδα από την 5η Biennale Νέων Ελλήνων Αρχ/νων. Πηγή εικ. 1: oaks.nvg.org/art-tranvesties.html

σημασίες για τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την αρχιτεκτονική. Η συγκρότηση αρχείων με υλικό που αφορά τη σταδιακή εξέλιξη μιας ιδέας, αλλά και η μετέπειτα οργάνωση και έκθεσή τους, μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το υλοποιημένο αποτέλεσμα στη σχεδιαστική διαδικασία.[4] Αν το αρχιτεκτονικό αντικείμενο στο δομημένο περιβάλλον διατηρεί μια έννοια αυτονομίας, στο αρχείο ανάγεται σε ένα σχεσιακό ορισμό. Το τεκμήριο, ανάλογα με τον τρόπο που θα οριστεί, επιφορτίζεται με μια διαφορετική σημασία.

Το αρχιτεκτονικό αρχείο, όπως και η αρχιτεκτονική, αποτελεί μια αποσπασματική εικονογράφηση της πραγματικότητας, η οποία συμβαίνει άλλοτε ουτοπικά και άλλοτε ρεαλιστικά. Αυτός ο ρεαλισμός, όμως, πάντα οργανώνεται γύρω από θραύσματα, παραπλανώντας τον αναγνώστη του πως κατέχει μια αλήθεια. Το αρχείο αποτελεί ένα οργανωμένο σύνολο αποσπασμάτων με αναφορές σε ένα 'πραγματικό'.

Η λειτουργία της αρχιτεκτονικής ενέχει την έκφραση κοινωνικών δομών, ισορροπιών και αντιφάσεων. Ως εκ τούτου, η έρευνα του αρχιτεκτονικού αρχείου υπερβαίνει την αξιολόγηση των αρχιτεκτονικών τεκμηρίων ως προς λειτουργικές, μορφολογικές και αισθητικές ποιότητες και αγγίζει τον τομέα ερμηνείας κοινωνικών καταστάσεων.[5]

Μπορούμε να θεωρήσουμε ένα σημείο στο οποίο το σχέδιο είναι φορέας μιας αντικειμενικής γνώσης, πριν επιφορτιστεί με οποιουσδήποτε άλλους συμβολισμούς. Οι μετέπειτα ερμηνείες και αναγνώσεις έπονται, παράγοντας συσχετισμούς σε ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο. Ένα μέσο απόδοσης εξωγενών νοημάτων, δηλαδή πέραν της αντικειμενικής γνώσης, είναι και το αρχείο, το οποίο αποκτά υπόσταση μέσω συγκεκριμένων πολιτικών.

Η ανάγνωση ενός αρχείου μπορεί να πραγματοποιηθεί σε δύο επίπεδα. Αφενός ως προς τη μελέτη του ίδιου του περιεχομένου του, και αφετέρου ως προς τον τρόπο που το αρχείο έχει οργανωθεί και καταγραφεί. Το επίπεδο αυτό περιέχει 'ασφαλή στοιχεία' όταν αυτά αφορούν καταλόγους, οργανωτικές λίστες και καταγραφές του περιεχομένου του. Περιγράφονται ως ασφαλή, λόγω της μονοσήμαντης πληροφορίας

που φέρουν. Μονοσήμαντη αλλά όχι αντικειμενική, μιας και η επιλογή των πεδίων εισαγωγής πληροφοριών εξυπηρετούν ένα συγκεκριμένο ερευνητικό ενδιαφέρον, κατευθύνοντας σε συγκεκριμένες αναγνώσεις.

Ο ερευνητής αντιλαμβάνεται διαφορετικά το τεκμήριο όταν το διαβάζει ως μέρος ενός αρχειακού καταλόγου και διαφορετικά όταν διαβάζει το ίδιο και την υλικότητά του. Καθοριστικό ρόλο στην αντίληψη του αρχειακού περιεχομένου διαδραματίζει και ο τρόπος με τον οποίο διατίθεται το προς έρευνα αρχείο, επηρεάζοντας σημαντικά τη μελέτη και την εξαγωγή συμπερασμάτων. Εν ολίγοις, ο τρόπος με τον οποίο κωδικοποιείται το μήνυμα της αρχιτεκτονικής πληροφορίας, η οποία αποτελεί τα τεκμήρια του αρχιτεκτονικού αρχείου, ορίζει και τον τρόπο με τον οποίο γίνονται αντιληπτά.

Έχει ήδη αναφερθεί πως η συγκρότηση του αρχείου πραγματοποιείται μέσα από μια διαδικασία αποφάσεων επιλογής και απόρριψης, οι οποίες χαρακτηρίζουν και το αρχειακό περιεχόμενο. Συνεπώς, αν προηγουμένως ένα αρχιτεκτονικό έργο το διαβάζαμε κατ' αναλογία των συνθηκών παραγωγής του, με τη μεσολάβηση του αρχείου η ανάγνωση επεκτείνεται και στις συνθήκες παραγωγής του ίδιου του αρχείου.

Η ιδιαιτερότητα ενός αρχιτεκτονικού σχεδίου όταν αυτό συνιστά μέρος αρχείου έγκειται και στο ότι αποκτά σημασία περιεχομένου είτε προς την απεικονιζόμενη ιδέα, είτε προς το δημιουργό, είτε προς οποιαδήποτε κατάσταση μπορεί συμβολικά να αντιπροσωπεύει, είτε τελικά ως προς το ίδιο το αρχείο και τους φορείς του. Το πολύπλευρο αυτό ερμηνευτικό επίπεδο μεταφέρεται και στην αξία του αρχείου, επιτρέποντας εναλλακτικές προτάσεις ανάγνωσης και οργάνωσης.

Τέλος, να παρατηρήσουμε γενικά πως παρ' όλη την κοινωνική διάσταση της αρχιτεκτονικής, οι αρχιτέκτονες την έχουν καταστήσει δυσνόητη και την έχουν αποστασιοποιήσει από το ευρύ κοινό. Η ίδια σχέση επεκτείνεται και στο αρχιτεκτονικό αρχείο, το οποίο καταλήγει συχνά να αποκτά μονάχα 'συντεχνιακό' ενδιαφέρον.

ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΣΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ

Η δυνατότητά του αρχειακού αντικειμένου να προσφέρεται για διαρκή επαναπροσδιορισμό, επιτρέπει στις εκθέσεις αρχιτεκτονικής αφενός να πραγματοποιούνται και αφετέρου να λαμβάνουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα και μια διαφορετική σκοπιμότητα ανάλογα με τη θεματολογία και τη χρονική στιγμή της πραγματοποίησης.

Το διαφορετικό νόημα του αρχείου και της έκθεσης είναι δεδομένο. Λαμβάνουμε ως ισχύουσα τη σημειολογική ερμηνεία, όπου για κάθε διαφορετικό εννοιολογικό πλαίσιο προκύπτει και ένα διαφορετικό μήνυμα. Εξάλλου, η δομή των σημείων (αν θεωρήσουμε ως σημεία τα αρχειακά αντικείμενα) είναι διαφορετική στην εκθεσιακή και την αρχειακή οργάνωση. Αναζητείται η σχέση του αρχιτεκτονικού αρχείου και του εκθεσιακού γεγονότος, που αναπτύσσεται κατά τη διαδικασία έκθεσης του περιεχομένου του αρχείου. Μελετάται ο κανόνας ο οποίος μεσολαβεί, ώστε το αρχιτεκτονικό τεκμήριο, η ελάχιστη δυνατή μονάδα του αρχείου, να μεταβαίνει από πλαίσιο σε πλαίσιο, σχηματίζοντας διαφορετικές προτάσεις και τελικά κείμενα.

Ο κανόνας αυτός μεταβάλλεται διαχρονικά, όπως μεταβάλλεται και ο τρόπος έκθεσης κατ' αναλογία

του επικρατούντος συστήματος γνώσης (Σταυρουλάκη, 2008).

Αρχικά, η ύπαρξη αρχιτεκτονικών αρχείων επηρεάζει σημαντικά την πραγματοποίηση εκθέσεων, μιας και αποτελεί ένα ήδη συγκεντρωμένο και κατά πάσα πιθανότητα τεκμηριωμένο υλικό με αποδεδειγμένη είτε ιστορική, είτε κοινωνική, είτε πολιτισμική αξία. Ανεπίσημα, έχει εγκαθιδρυθεί μια συνθήκη στον τρόπο που αντιμετωπίζουμε το αρχιτεκτονικό αρχειακό υλικό και την έκθεση, καθώς το αρχείο για το ευρύ κοινό γίνεται αντιληπτό ως μια μελλοντική έκθεση ή μια έκθεση που έχει παρέλθει. Αυτό ενισχύεται και από τη σχέση των χώρων που φυλάσσονται τα αρχεία με εν δυνάμει εκθεσιακές δραστηριότητες.[6] Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ανεπίσημα θεσμοθετημένης σχέσης αρχείου και έκθεσης, είναι η παράδοση αρχειακού υλικού σε έναν οργανισμό, με τον όρο να παρουσιαστεί το αρχείο σε ειδική έκθεση. Αυτό καταδεικνύει πως ένα αρχείο από μια μεγάλη μερίδα κόσμου γίνεται αντιληπτό ως χρηστικό τη στιγμή που εκτίθεται. Κατά μια έννοια, έτσι αποκαθίσταται πιο αποτελεσματικά η σχέση του με ένα ευρύτερο σύνολο και όχι μόνο με τον εξειδικευμένο ερευνητή.

Επανερχόμενοι στον τρόπο που πραγματοποιείται η εκθεσιακή διαδικασία, η ερμηνεία που δίδεται στην παρούσα έρευνα βασίζεται στη διαδικασία της «[…] επιλογής πολιτισμικών αντικειμένων και της εισαγωγής τους σε νέο περιεχόμενο […]»[7] (Bourriaud, 2002: 13).

Σε κάθε χρήση του αρχείου, η εκκίνηση γίνεται από μια επιλογή και καταγραφή, η οποία καταλήγει σε μια νέα γραφή. Ένα νέο αρχείο. Αυτό που διαχωρίζει τα αρχιτεκτονικά αρχεία από τις αρχιτεκτονικές εκθέσεις είναι όχι το περιεχόμενό τους, αλλά ο επίκτητος χαρακτήρας τους και η θεσμική τους λειτουργία, οι κανόνες που τα διέπουν. Αναζητούμε μέσα από διάφορα εννοιολογικά σχήματα κανόνες σύμφωνα με τους οποίους λειτουργεί η σχέση αρχείου και έκθεσης, αλλάζοντας χαρακτήρα στο αρχειακό υλικό.

«Οι καλλιτέχνες δεν θεωρούν πια το καλλιτεχνικό πεδίο ένα μουσείο […] αλλά μια αποθήκη γεμάτη με εργαλεία τα οποία πρέπει να χρησιμοποιηθούν» (Bourriaud, 2002: 17). Μεταφέροντας αυτή τη σχέση και στο αρχιτεκτονικό αντικείμενο που έχει αποποιηθεί τη λειτουργία του και αποθηκεύεται εκπροσωπώντας μια έννοια πολιτισμικού χαρακτήρα, το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ως κομμάτι πια του αρχείου αποτελεί μια εν δυνάμει πρώτη ύλη. Η αρχιτεκτονική έκθεση είναι μια μορφή διαχείρισης και αξιοποίησης του διατιθέμενου αρχειακού υλικού.

Η πρώτη αυτή ύλη σε μια επιφανειακή ερμηνεία, δεν απέχει πολύ από την έννοια του ready made, στο βαθμό δηλαδή που ένα αντικείμενο που διατηρούσε ένα λειτουργικό χαρακτήρα, ορίζεται τώρα ως έκθεμα προκειμένου να φέρει νοήματα που υπερβαίνουν την αρχική του χρήση.[8]

Η επιμελητική δραστηριότητα μιας έκθεσης εμπεριέχει μια δημιουργική διαδικασία, σε διαρκή συνομιλία με την εκάστοτε κοινωνική κατάσταση, που όμως επιζητά συν τοις άλλοις και ένα αισθητικό αποτέλεσμα· τη βαφτίζουμε καλλιτεχνική και με βάση αυτή την παραδοχή αρχίζουμε μια παράλληλη εξέταση με την έννοια «postproduction», όπως την εκφράζει ο N. Bourriaud αναφερόμενος στο χαρακτηριστικό γνώρισμα της παραγωγής της τέχνης των τελευταίων ετών. Το postproduction είναι τεχνικός όρος και αναφέρεται στην τροποποίηση οπτικοακουστικού υλικού[9] (Bourriaud, 2002: 13). Ο συγγραφέας όμως τον χρησιμοποιεί για να ερμηνεύσει τον τρόπο που *συλλαμβάνονται κώδικες της κουλτούρας και τίθενται σε λειτουργία* και για να εκφράσει τη συνθήκη όπου υπάρχει *ένας συλλογικός εξοπλισμός τον οποίο μπορούν όλοι να χρησιμοποιήσουν, όχι καθ' υποταγή στην αυθεντία του, αλλά σαν εργαλείο για να εξετάσουν το σύγχρονο κόσμο.* Οι ισορροπίες μεταξύ παραγωγής και κατανάλωσης διαταράσσονται. Όπως οι καλλιτέχνες επιλέγουν ανάμεσα στα προϊόντα που θα καταναλώσουν παράγοντας νέα προϊόντα, έτσι και το αρχείο προσφέρει ένα σύνολο αντικειμένων προς επιλογή. Αν η διαδικασία του postproduction ενέχει τη διαχείριση όχι πρωτογενούς, αλλά ήδη παρηγμένου πολιτισμικού υλικού, η σχέση διαχείρισης που αναπτύσσεται μεταξύ αρχείου και έκθεσης παρουσιάζει μια ανάλογη διαδικασία. Η επανανοηματοδότηση είναι δεδομένη αφού ο εκθεσιακός επιμελητής-«καλλιτέχνης εισάγει το έργο του στο έργο κάποιου άλλου, καθώς δηλαδή μεταχειρίζεται αντικείμενα διαμορφωμένα από άλλα αντικείμενα» (Bourriaud, 2002: 13).



Εικ. 3, 4. Άποψη της έκθεσης ΛΥΣΑΝΔΡΟΣ ΚΑΥΤΑΝΤΖΟΓΛΟΥ, 1996, Πνευματικό κέντρο δ. Αθηναίων σε αντιπαραβολή με τη video εγκατάσταση '24h Psycho' του Douglas Gordon. Πηγή εικ. 3: Φιλιππίδης Α., Εξαρχόπουλος Π., Ιαν. / Φεβρ. 1996, 'Σχεδιάζοντας μια έκθεση αρχιτεκτονικής' Αρχιτέκτονες, τ. 5 / 6, σελ. 40
Πηγή εικ. 4:: www.re-title.com/exhibitions/archive_GalerieEvaPresenhuber6255.asp

Η διάδραση και η ανάπτυξη σχέσεων ενυπάρχει μιας και ο ανθρώπινος παράγοντας είναι απαραίτητος για την πραγματοποίηση αυτής της διαδικασίας. Η έκθεση δεν υπάρχει αν δεν 'καταναλωθεί'.

Φαινομενικά, η κατάσταση είναι απλοϊκή. Ένας εξωτερικός παράγων επιλέγει τον τρόπο που θα εκτεθεί ένα ορισμένο υλικό. Το αποτέλεσμα όμως είναι η αξιοποίηση ενός υπάρχοντος υλικού προκειμένου να ειπωθεί κάτι νέο, ή τουλάχιστον κάτι διαφορετικό, καταργώντας την αυθεντικότητα και τη μονοσήμαντη έκφραση του αρχικού έργου.

Όσο το αρχειακό υλικό παραμένει στο αρχείο, ορίζεται και ερμηνεύεται υπό τους κανόνες που αυτό θέτει. Η έξοδος του τεκμηρίου από αυτό, επιτρέπει την επανανοηματοδότησή του, η οποία συμβαίνει με τη νέα χρήση. Επιστρέφοντας στο αρχείο, αποφορτίζεται από την προηγούμενη κατάσταση και επανέρχεται στον αρχειακό καθορισμό· μια συνθήκη που πα-

ραπέμπει στον τρόπο που περιγράφει ο N. Bourriaud (2002: 72) το σύγχρονο καλλιτέχνη, ο οποίος «αποδιοργανώνει με σκοπό να επαναπρογραμματίσει, προτείνοντας έτσι πως υπάρχουν άλλες δυνατές χρήσεις και τεχνικές των εργαλείων που βρίσκονται στη διάθεσή μας».

Συνεχίζοντας αυτήν την αναλογική εξέταση, αναφερόμαστε στην παραπομπή του Bourriaud (2002: 25) σε τοποθέτηση του M. Duchamp σχετικά με τη δημιουργική διαδικασία. Συγκεκριμένα, «το να δημιουργείς είναι να εισάγεις το αντικείμενο σε ένα νέο σενάριο, το να το θεωρείς ως χαρακτήρα μιας αφήγησης». Σε μια αρχιτεκτονική έκθεση, η αφήγηση υπάρχει είτε χωρικά είτε οπτικά ή ακόμα και ηχητικά, μένει μόνο στο θεατή να την αντιληφθεί.

Ο Bourriaud (2002: 94) υποδεικνύει πως «αντί να 'γονατίζουμε' μπροστά από τα έργα του παρελθόντος μπορούμε να τα χρησιμοποιήσουμε».

Κατ' αυτήν την προσέγγιση, το πρόσωπο του εκθεσιακού επιμελητή και του δημιουργού αρχιτέκτονα είναι διαχωρισμένα κατ' αναλογία των διατυπώσεων του R. Barthes (2007: 140) σχετικά με το σύγχρονο γραφέα, ο οποίος «γεννιέται ταυτόχρονα με το κείμενό του […] δεν υπάρχει άλλος χρόνος εκτός από το χρόνο της ατομικής διατύπωσης». Και αν ταχθούμε υπέρ της άποψης ότι από το '70 έχει συντελεστεί η μετάβαση της εξουσίας από τους καλλιτέχνες και τους κριτικούς στους εκθεσιακούς επιμελητές (Ursprung, 2010), ο διαχωρισμός αυτός συμβαίνει με ευκρινείς όρους.

Σταδιακά, δημιουργείται μια αντίληψη θεμιτής απουσίας του δημιουργού από το έργο του. Η απομυθοποίηση, για παράδειγμα, της εικόνας του συγγραφέα ως δημιουργού καθιστά τις απαραίτητες προϋποθέσεις για τον επαναπροσδιορισμό του αντικειμένου που ο ίδιος παράγει.[10] Η προϋπόθεση αυτή μεταφέρεται στην παραγωγική λειτουργία του αρχείου γιατί επιτρέπεται η αποδέσμευση από παλαιότερες σημασίες του περιεχομένου του. Σύμφωνα με τον R. Barthes (2007: 137) «η γραφή είναι καταστροφή κάθε φωνής, κάθε προέλευσης». Η έκθεση δεν είναι άλλο από μια γραφή πάνω στο αρχείο. Τα αντικείμενά του αναδιατάσσονται, οργανώνονται και καταγράφονται με τη νέα διαδοχή σε καταλόγους, βιβλία ακολουθώντας μια ανάλογη διαδικασία. Το σχήμα του *Θανάτου του συγγραφέα* (Barthes, 2007) επιστρατεύεται προκειμένου να αποδεσμευτεί το αρχειακό υλικό από τις φορτίσεις του δημιουργού και να μπορέσει να αναγνωσθεί ξανά και ξανά. Άλλωστε, όπως ο συγγραφέας είναι ένα σύγχρονο ιστορικό πρόσωπο που έχει ανακαλυφθεί από την κοινωνία μας, «η οποία βγαίνοντας από το Μεσαίωνα […] με το γαλλικό ορθολογισμό […] ανακάλυψε τη γοητεία του ατόμου» (Barthes, 2007: 137), έτσι θα μπορούσε να θεωρηθεί και ο αρχιτέκτονας, του οποίου το έργο διαβάζεται προσωποκεντρικά, αφήνοντας κατά μέρους πολλές φορές όλες τις εξωτερικές επιδράσεις που οδήγησαν στην παραγωγή του. Βέβαια, η «δεσποτεία του Συγγραφέα» (Barthes, 2007: 138) δεν αποτινάσσεται ποτέ, μιας και έπειτα από κάθε ερμηνεία του, το υλικό επιστρέφει στο αρχείο και επανέρχεται στη δεσποτεία του αρχειακού καθορισμού.

Εγκαταλείποντας όμως το αρχείο, *πώς έρχεται η έννοια στην εικόνα;*[11] Η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των εκθεμάτων –τα οποία ως τώρα αποτελούσαν το αρχειακό υλικό- δεν είναι συγκεκριμένη και δεν δεσμεύεται να ακολουθεί ούτε τη διαδοχή του αρχείου, ούτε την πληρότητά του, άρα, ούτε και το αρχικό του νόημα - όπου νόημα, το μήνυμα που πρέπει να μεταβιβαστεί.

Στο δοκίμιο *Η ρητορική της εικόνας* διαβάζουμε: «σήμερα στο επίπεδο της μαζικής επικοινωνίας, είναι σαφές ότι το γλωσσικό μήνυμα είναι παρόν σε όλες τις εικόνες» (Barthes, 2007: 41). Αν ως εικόνα θεωρήσουμε το οποιοδήποτε οπτικό αντικείμενο συναντάμε στο αρχείο και το χρησιμοποιούμε, το γλωσσικό μήνυμα, το κείμενο και η λεζάντα, υπάρχουν για να ερμηνεύσουν την καθεμιά από αυτές τις εικόνες σε οποιαδήποτε έκφρασή τους. Ο επισκέπτης, πέρα από την προσωπική του γνώση, αναζητά τον αναγραφόμενο τίτλο, ο οποίος ερμηνεύει το οπτικό του ερέθισμα. Συμπληρωματικά λειτουργεί και η 'ατμόσφαιρα' της έκθεσης, όπου σύμφωνα με τον Urbach (2010: 11) είναι αυτή που κατευθύνει ποιο από όλα τα γνωρίσματα του εκθεσιακού αντικειμένου πρέπει να γίνει αντιληπτό. Κινούμενοι νοηματικά στις έννοιες του postproduction, η οργάνωση των εκθεμάτων συμβαίνει κατ' αναλογία της διεργασίας του 'dj', όπου προτείνει «μια προσωπική τροχιά στο μουσικό σύμπαν και συνδέει τα στοιχεία σε μια συγκεκριμένη σειρά, φροντίζοντας την αλληλουχία τους αλλά και την κατασκευή μιας ατμόσφαιρας» (Bourriaud, 2002: 48). Επιπλέον, τα έργα έχουν παραχθεί σε διαφορετικές χρονικότητες και συνθήκες, οπότε ο τρόπος που τελικά δημιουργούν νοηματικές αλληλουχίες δεν είναι γεγονός που επαναλαμβάνεται, αλλά κατασκευή που αφηγείται. Και ως αφήγημα είναι επιφορτισμένο.[12]

Εν ολίγοις, στη διάρκεια της έκθεσης αποδεσμεύεται το περιεχόμενό της από τις σημασίες που της έχει υποβάλει το αρχείο, συγκροτώντας ένα νέο ανάγνωσμα. Το ανάγνωσμα αυτό, θα προβάλει, θα υποβάλει και πολύ πιθανόν να επιβάλει το ύφος των εκθεμάτων της στο κοινό, είτε συνειδητά είτε όχι. Η κατασκευή και η κατανόηση της έκθεσης απαιτεί μια διαδικασία από το υποκείμενο που προσλαμβάνει την πληροφορία. Η νοητική αυτή διαδικασία κατευθύνεται από τον εκθεσιακό επιμελητή με διάφορα μέσα, προκειμένου το αποτέλεσμα να είναι έγκυρο με βάση τα ζητούμενα. Ο χώρος πάντα επιβάλλει τα νοήματά του, ακόμα και όταν επικαλείται το επιχείρημα της ουδετερότητας. Υπό την επίδραση όλων των περιφερειακών στοιχείων της έκθεσης, η αρχιτεκτονική πληροφορία αναδομείται νοηματικά.

Εν τέλει, οργανώνεται μια αφήγηση η οποία ταλαντεύεται μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, χρησιμοποιώντας τεκμήρια με υλική υπόσταση, τα οποία υπάρχουν και τα αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις ως προς τα φυσικά τους χαρακτηριστικά, αλλά ο τρόπος που τα νοούμε δομείται σε αφηγηματικά σχήματα. Πρέπει να αντιλαμβανόμαστε την εκθεσιακή εμπειρία μέσα σε ένα κοινωνικό περιεχόμενο, και να αξιολογούμε τη διαφορετικότητά της –ακόμα και αν έχουμε το ίδιο αντικείμενο– σε ένα άλλο περιεχόμενο.

Αν ο εκθεσιακός χώρος είναι το μέσο συγκρότησης ιδεολογημάτων, το εργαλείο που χρησιμοποιεί είναι τα αντικείμενά του. Η διαδικασία της έκθεσης εμπεριέχει τη διαδικασία του βλέπειν. Το κοίταγμα αυτό εξαρτάται από δύο παράγοντες, από το πώς θέλει ο εκθεσιακός επιμελητής να ειδωθεί το εκθεσιακό αντικείμενο, αλλά και από το πώς 'βλέπει' το εκθεσιακό υποκείμενο, ο θεατής. «Ο οποιοσδήποτε προερχόμενος από μια πραγματική κοινωνία, διαθέτει πάντα μια γνώση ανώτερη από το ανθρωπολογικό γιγνώσκειν, και αντιλαμβάνεται παραπάνω από την κυριολεξία» (Barthes, 2007: 50). Θεωρώντας πως υπάρχει μια κοινωνική σχέση μεταξύ της θέασης και της αλήθειας, καταλαβαίνουμε πως μπορεί η εκάστοτε αλήθεια ενός αντικειμένου να μεταβάλλεται διαχρονικά ή στον ίδιο

χρόνο διαπολιτισμικά. Δεν είναι ανήθικο να παρουσιάζεται μια άλλη πτυχή της πραγματικότητας. Είναι αθέμιτο να παρουσιάζεται ως η μόνη. Τόσο λοιπόν η θέαση όσο και η έκθεση, αποτελούν κοινωνικές πρακτικές.

Συνοψίζοντας λοιπόν, κινούμενοι από το αρχείο στην έκθεση συναντάμε τρεις νοηματικές μεταπτώσεις του αρχιτεκτονικού αντικειμένου, οι οποίες προκαλούνται από εξωγενείς παράγοντες. Ενώ είναι ορισμένο ως αρχείο, ορίζεται ως έκθεμα και αποκτά νέο λειτουργικό ρόλο στις προσταγές του εκθεσιακού επιμελητή και τελικά λαμβάνει το νόημα που του αποδίδει ο θεατής.

Ανασυνθέτοντας δύο διαδικασίες, τον τρόπο που νοηματοδοτεί ο εκθεσιακός επιμελητής και συνακόλουθα τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το υποκείμενο – θεατής, η παραγωγή νοήματος σε μια εκθεσιακή διαδικασία παραπέμπει στον τύπο μιας συνάρτησης, όπου διαφορετικές μεταβλητές (όπου μεταβλητές πολιτισμικά, εθνικά, κοινωνικά χαρακτηριστικά) παράγουν ένα διαφορετικό νόημα.

Πέραν της σχέσης που ρυθμίζει τη ροή υλικού από το αρχείο στην έκθεση, μπορούμε να συγκρίνουμε τις δύο έννοιες ανεξάρτητα.

Το εκθεσιακό γεγονός είναι εφήμερο, έχει καθορισμένη διάρκεια και το αποτύπωμα που αφήνει -αν αφήνει- είναι ένα νέο προϊόν, φερειπείν ο εκθεσιακός κατάλογος. Μια αρχειακή δομή της έκθεσης, που συνήθως περιλαμβάνονται αριθμημένα τα εκτιθέμενα αντικείμενα, παρουσία συνήθως ενός κειμένου που καθορίζει τον τρόπο ανάγνωσής τους. Το αρχείο, από την άλλη, έχει μια διαχρονικότητα, ακόμα και αν μεταλλάσσεται, είτε ως προς τον όγκο, είτε ως προς τα νοήματα, είτε ως προς το φορέα του.

Η διαφορά των δύο γεγονότων, της έκθεσης και του αρχείου, εκφράζεται και στον τρόπο που διαβάζεται το αντικείμενο σε κάθε περίπτωση. Η έκθεση είναι μια συγκεκριμένη ερμηνεία του αρχείου. Έπειτα από την οριστικοποίηση της ανάγνωσης του εκθεσιακού επιμελητή, ο βαθμός ελευθερίας διαχείρισης του αρχειακού υλικού όταν είναι στην έκθεση είναι περιορισμένος· τα σχέδια συνήθως διαβάζονται σε συγκεκριμένες θεσεις, ανάμεσα στο πλήθος των άλλων θεατών, που περιορίζουν τον τρόπο και το χρόνο θέασης. Παρότι στο αρχείο επιτρέπεται ουσιαστικότερη μελέτη, οπτική αλλά και απτική επαφή, η καταγραφική οργάνωσή του θέτει ενδεχομένως ένα συγκεκριμένο ερμηνευτικό πλαίσιο.

Η έκθεσή του αρχιτεκτονικού αντικειμένου προϋποθέτει έναν επαναπροσδιορισμό αρχικά στον τρόπο που αντιμετωπίζουμε την αρχιτεκτονική. Όταν όμως έχει προηγηθεί ο χαρακτηρισμός του ως αρχείου, μια ενδεχόμενη έκθεσή του είναι αν μη τι άλλο αναμενόμενη. Το αρχείο δημιουργεί την ιδανική προϋπόθεση για την έκθεση του υλικού του με οποιονδήποτε τρόπο, μιας και η αλλαγή στη λειτουργία του έχει ήδη επέλθει (εικ. 1, 2).

Στο νέο πλαίσιο αντίληψης της κοινωνίας, των καλλιτεχνημάτων και των πολιτισμικών προϊόντων γενικότερα, η διαρκής επανάχρησή τους είναι θεμιτή και εκφράζεται ρητά: «the artwork is no longer an end point, but a simple moment in an infinite chain of contribution» (Bourriaud, 2002: 20). Θεωρώντας ως προϊόν το περιεχόμενο του αρχιτεκτονικού αρχείου, η σχέση αυτή πιστοποιείται από τα γεγονότα. Το περιεχόμενο του αρχείου μπορεί να εκτεθεί κατ' επανάληψη δίνοντας κάθε φορά κάτι νέο.[13]

Τι διαφορά λοιπόν έχει η πρακτική του D. Gordon,[14] όταν μεταχειρίζεται τα καρέ της ταινίας του *Ψυχώ* (εικ. 3, 4) για να παράξει ένα διαφορετικό οπτικό και τελικά νοηματικό αποτέλεσμα, από τη διαδικασία που ακολουθεί ο εκθεσιακός επιμελητής, από τη στιγμή που ως μέρος της εκθεσιακής πράξης πρέπει να ορίσει και ένα αφήγημα;[15]

Αυτό που αρχικά επιτρέπει την οποιαδήποτε διαχείριση του αρχιτεκτονικού αρχείου είναι η δυνατότητα να διαφοροποιείται το περιεχόμενό του. Μοιάζοντας να λειτουργεί υπό μια μεταμοντέρνα συνθήκη, το αρχείο αποδομεί το περιέχον αρχιτεκτονικό αντικείμενο. Οι μορφές δεν βρίσκουν πια το περιεχόμενό τους σε μια αφήγηση σύμφωνα με την οποία ανήκουν σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, αλλά ενσωματώνονται στις πολιτισμικές γραφές, χάνοντας την αυτοαναφορικότητά τους.

Το περιεχόμενο του αρχιτεκτονικού αρχείου δεν είναι μονοσήμαντο και αυτό πρέπει να το αντιληφθούμε από τη στιγμή που η κάθε χρήση του και το κάθε προϊόν που παράγει –είτε έκθεση είτε έκδοση- δεν σημαίνει το τέλος του αρχείου, αλλά ενδυναμώνει την υπόστασή του.

> *Ξέρουμε ότι ένα κείμενο δεν είναι φτιαγμένο από μια γραμμή λέξεων, από όπου αναδύεται μια έννοια μοναδική […] αλλά ένας χώρος με πολλαπλές διαστάσεις, όπου παντρεύονται και αλληλοαμφισβητούνται ποικίλες γραφές, από τις οποίες καμιά δεν είναι αρχική.* (Barthes, 2007: 141)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Arnanson, H. H. (1995) *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης.* Θεσσαλονίκη: παρατηρητής.

Barthes, R. (2007) *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον.

Blau, E. (2010) 'Curating Architecture with Architecture', *Log*, (20), σ. 20.

Bourriaud, N. (2002) *postproduction*. New York: Lukas and Sternberg.

Council of Europe, 'Convention for the protection of the Architectural Heritage of Europe', <http://conventions.coe.int/treaty/en/Treaties/Html/121.htm>, τελευταία επίσκεψη: 19/11/2014.

Fargue, A. (2004) *Η γεύση του αρχείου*. Αθήνα: Νεφέλη.

ICA (2000) *A Guide to the Archival Care of Architectural Records, 19th-20th Centuries*. France: ICA, σς. II – 2.

ICA, 'About records, archives and the profession', <http://www.ica.org/3/homepage/home.html>, τελευταία

επίσκεψη: 05/2012.

Szambien, W. (1988) *Le muse d'architecture*. Paris: Piccard.

Urbach, H. (2010) 'Exhibition as Atmosphere', *Log,* (20), σ. 11.

Ursprung, P. (2010) 'The indispensable catalogue", *Log,* (20), σ. 101.

Παπαδόπουλος, Σ. Π. (2010) *Το Μουσείο και οι χώροι του εν δυνάμει.* Αθήνα: Principia.

Σταυρουλάκη, Ι. (2008) *Η χωρική συγκρότηση του μουσειακού νοήματος*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΜΠ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «At no point can we regard an archive as 'the truth' (whatever we mean by 'truth'), only as a contemporaneous record from an individual or organization with a particular level of involvement and point of view. As users of archives we must be aware of this context when interpreting archives as well as how our own experiences and culture affect our reading of an archival resource» (ICA).

2. (Council of Europe, <http://conventions.coe.int/treaty/en/Treaties/Html/121.htm>)

Definition of the architectural heritage, Article 1

For the purposes of this Convention, the expression "architectural heritage" shall be considered to comprise the following permanent properties:

1. monuments: all buildings and structures of conspicuous historical, archaeological, artistic, scientific, social or technical interest, including their fixtures and fittings;

2. groups of buildings: homogeneous groups of urban or rural buildings conspicuous for their historical, archaeological, artistic, scientific, social or technical interest which are sufficiently coherent to form topographically definable units;

3. sites: the combined works of man and nature, being areas which are partially built upon and sufficiently distinctive and homogeneous to be topographically definable and are of conspicuous historical, archaeological, artistic, scientific, social or technical interest.

3. Μέλος του ICAM άρα και σύμφωνο με τους όρους και την πολιτική που εκφράζει είναι και το Αρχείο Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής - Μουσείο Μπενάκη.

4. «Ευνοώντας αντικείμενα τα οποία γεννούνται κατά τη διαδικασία της φαντασίας, της παραγωγής και της καταγραφής της αρχιτεκτονικής, η έκθεση μεταφέρει αναπόφευκτα το ενδιαφέρον από τα ολοκληρωμένα αντικείμενα, στις διαδικασίες, από το κτισμένο έργο στην ιδέα [...] όλο αυτό συνετέλεσε σε μια αντίληψη της αρχιτεκτονικής η οποία δεν συνίσταται τόσο σε αντικείμενα του δομημένου περιβάλλοντος, αλλά στην εγκαθίδρυση ενός γνωσιακού κορμού [...] ενός τρόπου σκέψης και δράσης στον κόσμο» (Blau, 2010).

5. Ως παράδειγμα αναφέρεται κύκλος μαθημάτων του OCCAS (Oslo Centre for Critical Architectural Studies). Το θέμα αφορά γενικότερα τη Νορβηγία του 19ου αιώνα και την εμφάνιση νέων θεσμών που συνοδεύουν το εθνικό κράτος. Φυλακές νοσοκομεία, άσυλα, σιδηροδρομικοί σταθμοί, μουσεία κ.ά., κτήρια για τα οποία έχουν γραφεί πολλά αλλά η αρχιτεκτονική τους μεταγραφή μεταφράζεται όσον αφορά τη στιλιστική τους διάσταση. Ο στόχος του εργαστηρίου είναι να ξεπεράσουν αυτή τη μονοδιάστατη αντιμετώπιση και μέσα από την παράλληλη αρχειακή έρευνα, αλλά και από αναγνώσματα, να κατανοήσουν τους θεσμούς που εγκαθιδρύθηκαν το 19ο αιώνα. Περισσότερες πληροφορίες: <http://occas.aho.no/teaching>.

6. Παράδειγμα αποτελεί το Αρχείο Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής - Μουσείο Μπενάκη και η Εθνική Πινακοθήκη όπου θεσμοθετούνται λειτουργικά κυρίως ως χώροι έκθεσης.

7. Στο πρωτότυπο: «selecting cultural objects and inserting them to new context» (Bourriaud, 2002: 13)

8. «Η άποψη του Duchamp ήταν σαφής: αυτό που έκανε το ready made ένα έργο τέχνης ήταν η σύλληψη, η 'ανακάλυψη' και όχι η μοναδικότητα του αντικειμένου. Η σύντομη φράση που συνήθως αναγραφόταν επάνω στα ready made δεν ήταν ένας τίτλος αλλά μερικές λέξεις με σκοπό να μεταφέρουν τη σκέψη του θεατή σε άλλο χώρο» (Arnanson, 1995: 229).

9. «Postproduction is a technical term from the audiovisual vocabulary used in television, film, and video. It refers to the set of processes applied to recorded material: montage, the inclusion of other visual or audio sources, subtitling, voice – overs, and special effects. As a set of activities linked to the service industry and recycling, postproduction belongs to the tertiary sector, as opposed to the industrial or agricultural sector, i.e., the production of raw materials» (Bourriaud, 2002: 13).

10. Αναφερόμενος στον υπερρεαλισμό: «[...] εμπιστευόμενος στο χέρι τη φροντίδα να γράφει όσο το δυνατόν πιο γρήγορα αυτό που και το κεφάλι το ίδιο αγνοεί (ήταν η αυτόματη γραφή), δεχόμενος τη θεωρία και την εμπειρία μιας γραφής από πολλούς, ο Υπερρεαλισμός βοήθησε στην απομυθοποίηση της εικόνας του συγγραφέα». (Barthes, 2007: 139).

11. Είναι εν μέρει αυθαίρετη η κατάταξη του αρχιτεκτονικού σχεδίου σε αυτό που ο R. Barthes αναφέρεται ως εικόνα (Barthes, 2007: 41). Για την ακρίβεια αργότερα χρησιμοποιεί μια διάκριση ανάμεσα στο σχέδιο και τη φωτογραφία.

12. «Η αφήγηση δεν μπορεί, πράγματι να αποκτήσει την έννοιά της παρά μόνο από τον κόσμο που τη χρησιμοποιεί: πέρα από το αφηγησιακό επίπεδο, αρχίζει ο κόσμος, δηλαδή άλλα συστήματα (κοινωνικά, οικονομικά, ιδεολογικά), των οποίων οι όροι δεν είναι μόνο τα αφηγήματα, αλλά στοιχεία μίας άλλης ουσίας (ιστορικά γεγονότα, αιτιοκρατίες, συμπεριφορές, κτλ.)» (Barthes, 2007: 127).

13. Για παράδειγμα, το αρχείο Τσίλλερ έχει εκτεθεί δύο φορές από την Εθνική Πινακοθήκη.

14. Επιλέγεται το συγκεκριμένο παράδειγμα από μια σειρά άλλων που αναφέρει ο Bourriaud (2002: 39) ως χαρακτηριστικά παραδείγματα του postproduction.

15. Συμπληρωματικά αναφέρεται «Ο Ντανιέλ Μπυρέν […] ασκούσε μια δριμεία κριτική στο ρόλο του επιμελητή. Το επιχείρημά του υπήρξε ότι ο επιμελητής χρησιμοποιεί το έργο των άλλων για να παράγει ο ίδιος έργο» (Παπαδόπουλος, 2010: 44).

ΜΕΤΑΛΛΑΣΣΟΜΕΝΟΙ ΧΩΡΟΙ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ ΜΑΣ

Στενού Μυρτώ
Αρχιτέκτων μηχανικός
myrtostenou@gmail.com

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Σταυρίδης Σταύρος,
Νίκος Σιδέρης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Γιατί ένας χώρος χαρακτηρίζεται οικείος, θετικός, ζεστός; Γιατί ένας άλλος περιγράφεται ως ανοίκειος, αρνητικός, κρύος; Είναι άραγε δύο αντιθετικοί πόλοι ή οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος; Μέσα από το προκείμενο άρθρο, επιχειρείται η ανάπτυξη ενός διαλόγου ανάμεσα στους υποστηρικτές της ευχάριστης εμπειρίας στην αρχιτεκτονική αφενός και της δυσάρεστης αφετέρου. Στο ένα στρατόπεδο βρίσκεται ο Gaston Bachelard με τη θετικότητα των χώρων του, στο απέναντι ο Sigmund Freud και ο Immanuel Kant οι οποίοι αναδεικνύουν την πιθανή αρνητική χωρική έκφανση του ζητήματος. Τρεις θεμελιώδεις έννοιες: το Οικείο, το Ανοίκειο και το Υψηλό διαμορφώνουν ένα φάσμα που αναδεικνύει τις τοποθετήσεις των υποστηρικτών τους και εν τέλει αμφισβητεί το διαχωρισμό τους: Μήπως το ανοίκειο είναι η συγκροτητική συνθήκη του οικείου και αντίστροφα;

Η κατά μία έννοια παραισθητική βίωση της πραγματικότητας βρίσκεται στον πυρήνα και των τριών εννοιών. Ανοίκειο και Υψηλό συγκλίνουν στον άξονα που ρηγματώνει τη σιγουριά που συγκροτεί το Οικείο. Αναμετρώνται μαζί του, το επαναπροσδιορίζουν και τελικά το ενοποιούν. Φιλοσοφία, ψυχανάλυση και αρχιτεκτονική συνομιλούν στο πλαίσιο του υπαρξιακού χώρου.

Σε αυτόν τον άξονα, προσπαθούμε να αποδείξουμε ότι ο τόπος του ευτυχισμένου συνειδητού δεν υπάρχει. Παρατηρούμε πως ο τόπος των επιθυμιών και των φόβων βρίσκει το πεδίο προβολής του στην αρχιτεκτονική του Ανοίκειου. Ο τόπος του άμορφου και του μη-εικονίσιμου στην αρχιτεκτονική του Υψηλού. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός έχει προσπαθήσει να ‘κατασκευάσει’ ανοίκεια ή υψηλή χωρικότητα. Ωστόσο, μέσα από το συγκεκριμένο άρθρο συμπεραίνουμε ότι το ανοίκειο ή το υψηλό δεν είναι ιδιότητα του κτίσματος, αλλά της σχέσης μας με αυτό και συνεπώς το διαρκές ανοίκειο και το διαρκές υψηλό που αναζητούν οι αρχιτέκτονες στο δημιούργημά τους, δεν υφίσταται. Έπειτα από ορισμένες φορές που θα έρθουμε σε επαφή μαζί του, η έννοια της συνήθειας υπεισέρχεται και η ιδιότητα που πρώτα είχε πάνω μας, είναι πια γνωστή-οικεία. Το εξημερωμένο ανοίκειο-υψηλό το οποίο πλέον καθίσταται γνώριμο, είναι μία νέα διάσταση του Οικείου.

ABSTRACT

Why does a space is characterized as familiar, positive, warm? Why another is described as unfamiliar, negative, cold? Are they ultimately two opposite poles or are they the two sides of the same coin? The present work, attempts to engage in a dialogue among the supporters of pleasant and unpleasant architectural experience. Bachelard with his positivity of space belongs to one side, while Freud and Kant point out the possible negative aspect of the matter. It is about the range that highlights the points of both sides and finally disputes their separation: Could the uncanny be the constitutive component of familiar and vice versa?

The uncertainty of real space allows virtual space to develop in our imagination as the connecting material. This hallucinatory experience of reality is the point where poetic reverie, uncanny and sublime meet. These three convergent notions, dispute the certainty of familiarity by competing against it, redefining and ultimately integrating it. A conversation involving philosophy, psychoanalysis and architecture within the existential space.

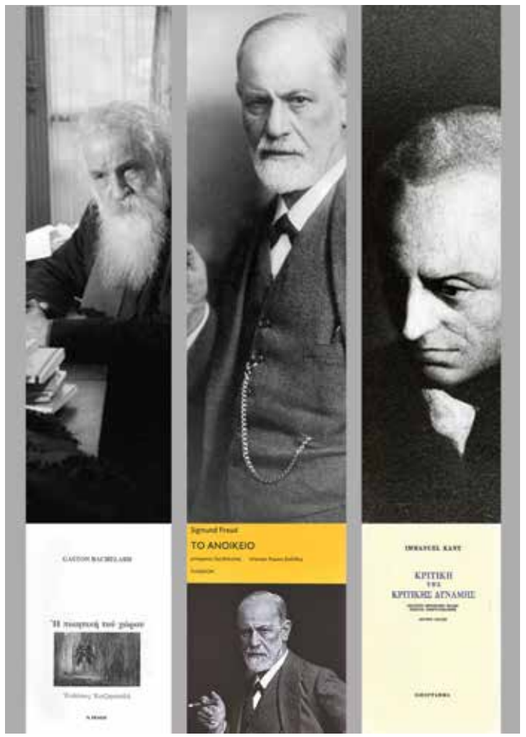
The article aims at pointing out a reconciled relationship of the subject with the world after having accepted the existence of human unconscious. The aim is to prove that the place of happy consciousness does not exist. Under this perspective, we find out that the place of desires and fears meets its projection in the architecture of the uncanny. The place of the amorphous and non-depictable is found in the architecture of the sublime.

The architectural design has been trying to ‘build’ uncanny or sublime spatiality. The uncanny or sublime is not a property of the building but of our relationship with it since the continuous and constant uncanny or sublime does not exist. After sometimes, the concept of habit is involved and influence that first had on us, is now known-intimate. The article argues that there is not only the inherent intimate but also the domesticated uncanny-sublime which now becomes familiar. Habit, then, as a domestication practice is another dimension of the familiar.

Γιατί ένας χώρος χαρακτηρίζεται οικείος, θετικός, ζεστός; Γιατί ένας άλλος περιγράφεται ως ανοίκειος, αρνητικός, κρύος; Είναι, εν τέλει, δύο αντιθετικοί πόλοι ή είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος; Μέσα από το προκείμενο άρθρο, επιχειρείται η ανάπτυξη ενός διαλόγου ανάμεσα στους υποστηρικτές της *ευχάριστης* εμπειρίας στην αρχιτεκτονική αφενός και της *δυσάρεστης* αφετέρου. Πρόκειται για ένα φάσμα που αναδεικνύει τις τοποθετήσεις της μιας και της άλλης πλευράς και εν τέλει αμφισβητεί το διαχωρισμό τους: Μήπως το ανοίκειο είναι η συγκροτητική συνθήκη του οικείου και αντίστροφα;

Στο ένα στρατόπεδο βρίσκεται ο Gaston Bachelard με τη θετικότητα των χώρων του και στο απέναντι ο Sigmund Freud και ο Immanuel Kant οι οποίοι αναδεικνύουν την πιθανή αρνητική χωρική έκφανση του ζητήματος. Τρεις θεμελιώδεις έννοιες: το *Οικείο*, το *Ανοίκειο* και το *Υψηλό* αρθρώνουν τα φίλτρα μέσα από τα οποία θα εξετάσουμε τη χωρική εμπειρία της κατοίκησης, με τη χαϊντεγκεριανή έννοια. *Η κατοίκηση σημαίνει κάτι περισσότερο από στέγαση*, όπως λέει ο Schulz. Απομακρυνόμενοι από τη φονξιοναλιστική πλευρά της αρχιτεκτονικής, μεταβαίνουμε σε μια θεώρηση που την αντιλαμβάνεται με υπαρξιακούς όρους.

Ο χώρος, λοιπόν, ως μετωνυμία του *είναι* συνιστά τον άξονα πάνω στον οποίο θα δομηθεί μια συνέχεια οικείου, ανοίκειου και υψηλού. Κοινό υπόβαθρο των τριών θεωρήσεων είναι ο χώρος που γεννάται στην κόψη πραγματικού και μη-πραγματικού. Πάντα όμως σε συνειδητό χρόνο, με τα μάτια ανοιχτά. Θα επιχειρηθεί ένα πέρασμα από τον κόσμο που κατασκευάζουμε στον κόσμο που ονειροπολούμε, για να επιστρέψουμε τελικά ξανά στον κόσμο που κατασκευάζουμε, ώστε να ενσωματώσουμε τα διδάγματα της εμπειρίας αυτής στην αρχιτεκτονική.



Η κατά μία έννοια παραισθητική βίωση της πραγματικότητας, είτε με θετικό είτε με αρνητικό τρόπο, βρίσκεται στον πυρήνα και των τριών εννοιών με τις οποίες καταπιάνεται το άρθρο. Ανοίκειο και Υψηλό συγκλίνουν στον άξονα που ρηγματώνει τη σιγουριά που συγκροτεί το οικείο. Αναμετρώνται μαζί του, το επαναπροσδιορίζουν και εν τέλει το ενοποιούν. Συνομιλία, λοιπόν, φιλοσοφίας, ψυχανάλυσης και αρχιτεκτονικής στο πλαίσιο του υπαρξιακού χώρου.

ΤΟ ΟΙΚΕΙΟ ΚΑΤΑ BACHELARD

Ο Bachelard[1] επιχειρεί να περιγράψει το οικείο μέσα από τον υπερθετικό βαθμό του, τον οποίο εντοπίζει στην ποιητική ονειροπόληση. Στο βιβλίο του *Η ποιητική του χώρου* αποκαλύπτεται το ενδιαφέρον του για τη μελέτη των ευτυχισμένων χώρων, και της προστασίας που αυτοί αποπνέουν. Ονομάζει τοπο-ανάλυση τη συστηματική ψυχολογική μελέτη των τοποθεσιών του ενδόμυχου βίου μας. Ο τοποαναλυτής ρωτά για παράδειγμα: «Το δωμάτιο ήταν μεγάλο; Ήταν η σοφίτα ασφυκτικά γεμάτη από περιττά πράγματα; Η γωνιά ήταν ζεστή; Πώς μέσα σε εκείνους τους χώρους γνώρισε το πλάσμα τη σιωπή;» (Bachelard, 2010: 36).

Σύμφωνα με τον Bachelard η λειτουργία του χώρου κατά την ονειροπόληση, είναι απορροφητική εκείνης του χρόνου. Στις ονειροπολήσεις ο χώρος είναι το παν γιατί ο χρόνος δεν εμψυχώνει πια τη μνήμη. Η έννοια του αμετακίνητου και του άχρονου, καταλαμβάνουν τη σκέψη του γύρω από την ονειροπόληση. «Μέσα στις χιλιάδες κυψέλες του, ο χώρος κρατά συμπυκνωμένο χρόνο» (Bachelard, 2010: 36).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι ονειροπολήσεις της πατρικής κατοικίας μέσα από τις οποίες οδηγούμαστε στη χώρα της αμετακίνητης παιδικής ηλικίας. Βιώνουμε προσηλώσεις ευτυχίας αφού εκεί βρίσκεται ο υλικός μας παράδεισος σε συνδυασμό με τα όντα προστάτες. Ωστόσο, το πραγματικό *είναι* των παιδικών χρόνων δεν υπάρχει. Το ονειρικό σπίτι της ανάμνησης χάνεται μέσα στο σύθαμπο ενός επέκεινα του πραγματικού παρελθόντος. Είμαστε το διάγραμμα των λειτουργιών του κατοικείν σε αυτό το συγκεκριμένο σπίτι και όλα τα άλλα σπίτια δεν είναι παρά παραλλαγές πάνω σε ένα βασικό θέμα. (Bachelard, 2010: 42). Οι αναμνήσεις των χώρων του πατρικού σπιτιού δεν είναι μια φωτογραφία της πραγματικότητας. Γίνεται μία συγχώνευση των χώρων, ένα κολλάζ αναμνήσεων,[2] βάσει του άξονα της οικειότητας που αυτοί προσέφεραν στον άνθρωπο. Τελικά φυλάμε στις αναμνήσεις μας μια μη-πραγματική αίσθηση της πραγματικότητας. Στα όρια πραγματικού και μη-πραγματικού η φαντασία, η μνήμη και η αντίληψη ανταλλάσσουν λειτουργίες. Οι αναμνήσεις των εξωτερικών χώρων ποτέ δεν θα έχουν την ίδια αξία με τις αναμνήσεις του σπιτιού. Στον πυρήνα του προβληματισμού του Bachelard βρίσκεται το ενδόμυχο, δηλαδή η περιοχή που κυριαρχεί το ψυχικό βάρος σε αντίθεση με το εξωτερικό πεδίο.

Ο Bachelard προσλαμβάνει την ονειροπόληση του σπιτιού σαν ένα κάλεσμα της συνείδησης προς το κατακόρυφο. Φαντάζεται το σπίτι σαν μία κατακόρυφη οντότητα η οποία αρθρώνεται γύρω από την πολικότητα υπογείου και σοφίτας. Η σοφίτα αποτελεί τον ορθολογιστικό πόλο, ενώ το υπόγειο τον παράλογο. Όταν ο ονειροπόλος φαντάζεται τη σοφίτα, βρίσκεται μέσα στην ορθολογιστική ζώνη των φανταστικών σχεδίων, χτίζει και ξαναχτίζει τα επάνω πατώματα μέσα σε φωτεινά ύψη. Όπως ποιητικά δηλώνει ο Bachelard, *όταν ξαναγυρνώ στις περασμένες σοφίτες, δεν ξανακατεβαίνω ποτέ πια από αυτές.*

Αντίθετα, το υπόγειο αποτελεί το σκοτεινό *είναι* του σπιτιού. Εκεί κατοικούν οι χθόνιες δυνάμεις και τα όντα της σκοτεινής φαντασίας μας. Ακόμα και αν ο άνθρωπος κατέβει κρατώντας μία λάμπα ή ένα κερί, δεν αρκεί αυτό το φως για να διαλύσει τις σκιές που χορεύουν στους σκοτεινούς τοίχους του υπογείου. Στις μέρες μας που μιλάμε για υπερφωτισμένα υπόγεια, σπάνια θα κατέβει κανείς με ένα κερί. Ωστόσο,

το ασυνείδητο, όπως υποστηρίζει ρητά ο Bachelard, δεν εκπολιτίζεται. Εξακολουθεί να παίρνει το καντηλέρι για να κατέβει στα βάθη.[3]

Η απόδοση ανθρώπινων χαρακτηριστικών στο σπίτι, τίθεται τώρα στο επίκεντρο της ανάλυσης του Bachelard ώστε να ενισχύσει τις αξίες της οικειότητας που αυτό μας προσφέρει. Καταφεύγει στο παράδειγμα των ποιητικών εικόνων που η κατοικία αποτελεί ασπίδα προστασίας του ανθρώπου απέναντι στην κακοκαιρία. Απέναντι στην καταιγίδα το σπίτι προστατεύει με το 'σώμα' του τον άνθρωπο. Κυρτώνει τη ράχη κάτω από τη νεροποντή, συσπειρώνεται για να αμυνθεί. Σκύβει για να αποφύγει τις απότομες ριπές του αέρα και ξαναϋψώνει έγκαιρα το ανάστημά του. Πρόκειται για μια δυναμική ενότητα ανθρώπου και κατοικίας απέναντι στην οργισμένη φύση. Η νίκη του σπιτιού απέναντι στα καιρικά φαινόμενα που το πλήττουν, γίνονται νίκη του ίδιου του κατοίκου, αφού μαθαίνει να κατανικάει τους φόβους του. Όπως θα γράψει και ο Henri Bosco «όταν το καταφύγιο είναι σίγουρο, η καταιγίδα είναι καλή».

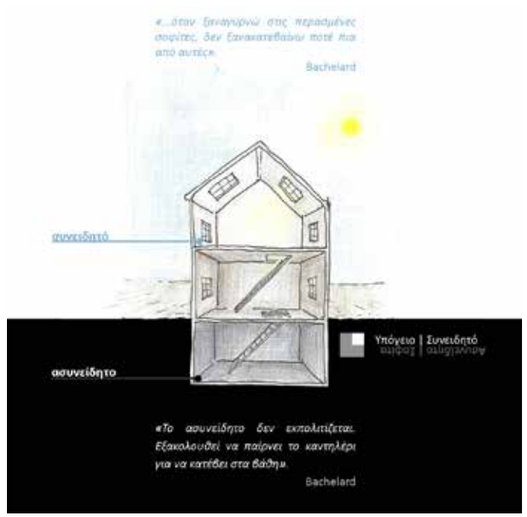
Ο Σπυριδάκης αναφέρεται στην ελαστικότητα των ορίων του σπιτιού στην φαντασία του…

> *Το σπίτι μου είναι διάφανο, αλλά δεν είναι από γυαλί. Θα 'λεγες πως έχει περισσότερο τη φύση του ατμού. Οι τοίχοι του πυκνώνουν και αραιώνουν ανάλογα με την επιθυμία μου. Άλλοτε τους σφίγγω γύρω μου σαν μια πανοπλία απομόνωσης … Άλλοτε όμως τους αφήνω ν' αναπτυχθούν μέσα στο χώρο τους, που είναι η άπειρη έκταση.* (Spyridaki, 1953: 35)

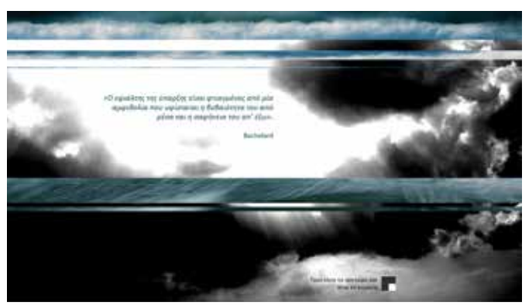
Ακροβατώντας ανάμεσα σε χώρους που εκτείνονται και σε χώρους που συσπειρώνονται με τη βοήθεια της φαντασίας μας, ανακαλύπτουμε την οικειότητα του κόσμου. Όπως γράφει και ο Bachelard (2010: 80) «Ένα περίεργο πράγμα, οι χώροι που αγαπάμε δεν δέχονται να περιορίζονται! Ξεγλιστράνε».

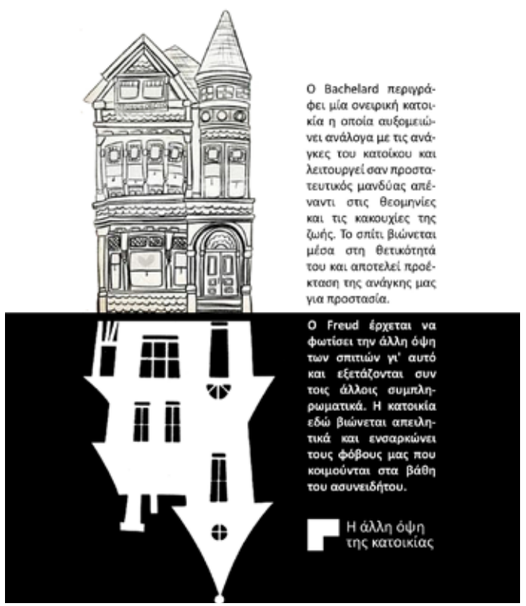
Το τι είναι οικείο και τι όχι αποδίδεται όμως και στο χαρτί. Η Francoise Minkowska μελετά τα παιδικά σχέδια που απεικονίζουν το σπίτι. «Αν είναι ένα ευτυχισμένο παιδί, θα βρει το σπίτι κλειστό και προστατευμένο, το σπιτικό το γερό και βαθιά ριζωμένο» (Minkowska, 1949: 137). Επίσης θα είναι ζεστό και θα ψιλοχορεύει πάνω από την καμινάδα καπνός. Αν πάλι πρόκειται για ένα δυστυχισμένο παιδί, τότε το σχέδιο του σπιτιού του θα φέρει αδιαμφισβήτητα τα χνάρια των παιδικών αγωνιών. Τα σπίτια των δυστυχισμένων παιδιών είναι στενόμακρα, ψυχρά και αμπαρωμένα. Τα δέντρα γύρω τους είναι ολόισια, σαν φρουροί που φυλάνε την κατοικία. Η ακαμψία των σπιτιών αποδίδει το φόβο που κλείνουν μέσα τους. Τα σπίτια που σφύζουν από ζωή, δεν είναι ποτέ τελείως ακίνητα. Ακόμη και ο δρόμος που οδηγεί προς το σπίτι είναι συχνά οφιοειδής ή ανηφορικός. Συνεπώς, η ευτυχία ή η δυστυχία αποτυπώνεται ξεκάθαρα μέσα από τα κιναισθητικά στοιχεία του παιδικού σχεδίου.

Ο Bachelard αναλύοντας τον Γάλλο ποιητή Philippe Diolé, προσπαθεί να τεκμηριώσει ότι η απεραντοσύνη της φύσης εξελίσσεται σε μια προοπτική εσωτερικής ανθρώπινης απεραντοσύνης. Ο Diolé περιγράφει μια φανταστική κατάδυση τόσο βαθιά στο νερό, που στο τέλος γίνεσαι εσύ ο ίδιος νερό. Επίσης, μας καλεί να βιώσουμε τη συγκέντρωση της περιπλάνησης στην έρημο. Η έρημος εκφρασμένη ως νερό και το νερό ως έρημος, κυριαρχεί τα όνειρα του Diolé. Το δίχως όρια









τοπίο της ερήμου ή το δίχως πέρας του ωκεανού όταν βρίσκεσαι καταμεσής του, συνηχούν για τον ποιητή. Σε χώρους που φέρουν τις ιδιότητες του άμορφου και το άπειρου, το υποκείμενο δεν έχει λαβές να πιαστεί από το αισθητό. «Είναι χώρος κρυφός για τα μάτια, αλλά διάφανος για τη δράση, ένα ψυχολογικό υπερβατικό» (Marcault και Brosse, 1949: 255).

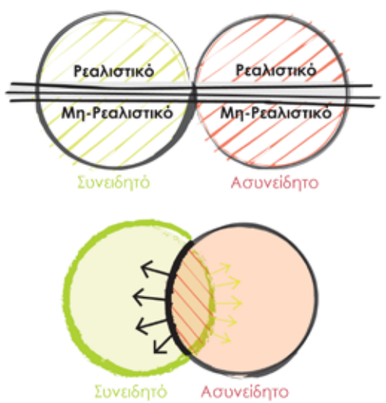
Ο Bachelard γράφει ότι ο αναγνώστης, ακολουθώντας τον Diolé στην κατάκτηση της εσωτερικότητας του νερού ή της άμμου, φθάνει να γνωρίσει σε αυτόν τον ομοούσιο χώρο, ένα μονοδιάστατο χώρο. Μία ουσία, μία διάσταση. Στόχος του Diolé είναι να βρεθεί ένα απόλυτο 'αλλού' που φράζει τις δυνάμεις που μας κρατούν στη φυλακή του 'εδώ'. Με τη λογική, δύο αντίθετα στοιχεία όπως η άνυδρη άμμος της ερήμου και το νερό του ωκεανού συγκρούονται, με τα μάτια όμως της φαντασίας, πρόκειται για αδελφικά περιβάλλοντα. Ο Bachelard θα καταλήξει στη διατύπωση ότι, το *αλλού* και το *άλλοτε* είναι πιο ισχυρά από το *εδώ* και το *τώρα*.



Υποστηρίζει ότι οι ποιητές προσπαθούν να φέρουν το 'έξω' του κόσμου στο 'μέσα' της ψυχής μας, ώστε σταδιακά να καταργηθεί το αυστηρό τους όριο. Κατά τον εμπειρισμό, το απ' έξω και το από μέσα είναι και τα δύο οικεία, πάντα έτοιμα να αντιστραφούν, να ανταλλάξουν την εχθρότητά τους. Ο οικείος χώρος χάνει κάθε του σαφήνεια και συγχρόνως, ο εξωτερικός αποστερείται την κενότητά του. Το *μέσα* και το *έξω* δεν έχουν πια νόημα.

ΤΟ ΑΝΟΙΚΕΙΟ ΚΑΤΑ FREUD

Στο θεατρικό αντίποδα των εικόνων του Bachelard που θέλγουν, έρχονται οι εικόνες που προκαλούν μια απροσδιόριστη ανησυχία. Εδώ αναλύεται το *ανοίκειο*, ένα κεφαλαιώδες έργο του Freud του 1919. Σχετικά με τον προσδιορισμό του ανοίκειου οφείλουμε να διευκρινίσουμε ότι δεν πρόκειται για ταυτοσημία με το τρομακτικό, ωστόσο παρουσιάζει συνάφεια με στοιχεία που προκαλούν φόβο, τρόμο και φρίκη. Πρόκειται για πρόσωπα και πράγματα, αισθήματα, βιώματα και καταστάσεις που μπορούν από τη μια στιγμή στην άλλη να προκαλέσουν στο υποκείμενο μια δυσοίωνη ανησυχία. Κατά τη διάρκεια μιας σύγκρουσης μεταξύ ανάκλησης της μνήμης και της απώθησης, μπορεί να ξεπηδήσει το ανοίκειο.



Ο ορισμός που δίνει ο ίδιος είναι ο ακόλουθος: το ανοίκειο είναι μια μορφή του τρομακτικού, η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο. Τόσο το οικείο όσο και το ανοίκειο έχουν κοινή ρίζα στο επίπεδο του ασυνείδητου. Στους δύο θεμελιακούς πόλους που γεννούν το ανοίκειο, τοποθετεί τα απωθημένα παιδικά συμπλέγματα και τις ξεπερασμένες πρωτόγονες πεποιθήσεις.[4] Τα όρια, ωστόσο, των δύο πόλων είναι ρευστά. Το εν λόγω δοκίμιο ολοκληρώνεται με τρία στοιχεία τα οποία συνδέονται άμεσα με ένα άσβεστο παιδικό άγχος και διαπερνούν κάθε ανθρώπινη ψυχή: τη μοναξιά, τη σιωπή και το σκοτάδι.

Κατά τον Freud (2001) η αρχή της ηδονής χωρίζει τον κόσμο σε ευχάριστα και δυσάρεστα. Η αρχιτεκτονική, εκμεταλλευόμενη κάποια τυπικά δυσάρεστα σημαίνοντα, μπορεί να προσεγγίσει την ανοίκεια σχεδίαση χώρων που για την πλειοψηφία των ανθρώπων βιώνονται ως καταπιεστικοί. Η περίεργη σχέση μας με το θάνατο μπορεί να μεταγραφεί σε σκοτεινούς και κλειστοφοβικούς χώρους. Όπως θυμίζει: «Η ανθρώπινη σκέψη σε σχέση με τη θνητότητα έχει παραμείνει ουσιαστικά αμετακίνητη» (Freud, 2009: 49). Σε μια προσπάθεια να εντοπίσουμε αυτόν το φόβο στην κατοικία, μπορεί να έρθουμε πολύ κοντά στη ρομαντική θεώρηση για το ανοίκειο μέσα από τα στοιχειωμένα σπίτια (Vidler, 1992: ix). Η μοναξιά, η σιωπή και το σκοτάδι είναι η κατοικία του ανοίκειου. Όταν το σπίτι που νοείται σαν φυσικό και ψυχολογικό καταφύγιο, μετατρέπεται σε εφιαλτικό σκηνικό, το συναίσθημα του ανοίκειου κατακλύζει τον κάτοικο.

Η ανθρωπομορφική εικόνα της στοιχειωμένης κατοικίας όπως αυτή παρουσιάζεται για παράδειγμα στον Victor Hugo με τη maison visionnée ή στον Edgar Allan Poe με τον οίκο των Usher, καθίσταται αφετηρία της γέννησης του ανοίκειου. Επιπρόσθετα, η μορφή της κατοικίας του συμβούλου Krespel στο παραμύθι του E.T.A. Hoffmann συνδέεται άρρηκτα με την ψυχωτική προσωπικότητα του ιδιοκτήτη.

Στο σημείο αυτό, βλέπουμε την άλλη όψη του προστατευτικού ανθρωπόμορφου σπιτιού του Bachelard, γι' αυτό και εξετάζονται, συν τοις άλλοις, συμπληρωματικά. Η κατοικία εδώ βιώνεται απειλητικά και ενσαρκώνει τους φόβους μας, που κοιμούνται στα βάθη του ασυνειδήτου. Η θέση όμως του συγκεκριμένου άρθρου δεν είναι να ενισχύσει αποκλειστικά τη μία ή την άλλη όψη. Αντιθέτως, υποστηρίζει τη συνύπαρξη και των δύο καταστάσεων στη χωρική εμπειρία, η οποία καθίσταται λειψή χωρίς την αντιδιαμετρική της έκφανση.

Αξίζει να επισημανθεί ότι ακόμη και στα στοιχειωμένα σπίτια υπάρχουν πάντα κάποιοι χρήστες που δεν βιώνουν το ανοίκειο. Αυτοί μπορεί να είναι είτε οι νόμιμοι ιδιοκτήτες, τους οποίους η υπόλοιπη κοινωνία έχει περιβάλει με ένα μανδύα μυστηριακό ή τρομακτικό, είτε περιθωριακά κομμάτια του κοινωνικού συνόλου που οικειοποιούνται το χώρο, μιας και είναι κατατρεγμένοι από οπουδήποτε αλλού. Πρόκειται, λοιπόν, για μια χωρική συνθήκη η οποία απόκειται στην προσωπική πρόσληψη του χώρου.

Στα βάθη της ψυχής μας, η σύμπλεξη οδύνης και ηδονής είναι ισχυρή και ως εκ τούτου, οι αναλογίες αυτής της σύμπλεξης διαμορφώνουν ένα απολύτως

προσωπικό προφίλ. Αναφερόμαστε σε μια αντιστοιχία πραγμάτων και χώρων με μια υποκειμενική αισθητηριακή θεώρηση υπό την αιγίδα της απροσδόκητης βιωμένης συνάντησης με το άφατο και το ανείκαστο (το Λακανικό πραγματικό). Συνεπώς, απαιτείται κατάλληλη συναστρία συνθηκών ώστε να επιτευχθεί το ανοίκειο. Αντίστοιχα είναι άτοπη η προσπάθεια να σχεδιαστεί αρχιτεκτονικά ως προεξοφλούμενο διαρκές βίωμα. Εντούτοις, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι υπάρχουν κάποιες τυπικές ασυνείδητες ροπές, τις οποίες αν ο αρχιτέκτονας μεταγράψει στη γλώσσα της κατασκευής, μπορεί να ενεργοποιήσει και σε κάποιες άλλες ανθρώπινες ψυχές αυτή τη μύχια αίσθηση του κόσμου που ο ίδιος αναπλάθει μέσω της δημιουργίας του.

ΤΟ ΥΨΗΛΟ ΚΑΤΑ ΚΑΝΤ

Το Υψηλό εξετάζεται ως μία ακόμη φυγή από τη χωρική πραγματικότητα, η οποία με τη σειρά της οδηγεί στη διεύρυνση της ανθρώπινης συνείδησης. Το οπλοστάσιο των ερμηνευτικών εργαλείων δεν αρκεί για την αντιληπτική εμπειρία του Υψηλού. Το άμορφο και το δίχως σχήμα τοποθετούνται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός μας μέχρι να φτάσουμε στο αποκορύφωμα του Υψηλού που είναι ο οριακός χώρος, ένας χώρος αδύνατος να προσδιοριστεί ή να οριοθετηθεί, με αποτέλεσμα το υποκείμενο να μην αποκτά ‘ποτέ’ την εμπειρική του εποπτεία.

Η εμπειρία του Υψηλού δεν αποτιμάται από τον άνθρωπο ως θετική εκ προοιμίου. Όπως και στο Ανοίκειο, προηγείται μια επώδυνη φάση, η οποία ακολουθείται από μια ηδονική. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως το Ανοίκειο είναι μια ψυχαναλυτική απόδοση του Υψηλού στη βάση της αισθητικής θεωρίας που υφέρπει πίσω και από τις δύο αναλύσεις. Η κυριότερη και πιο ολοκληρωμένη θέση του Kant για το Υψηλό, διατυπώνεται στο έργο *Κριτική της Κριτικής Δύναμης του 1790*. Ο Kant αναλύει το Υψηλό σε Δυναμικώς και Μαθηματικώς Υψηλό και διευκρινίζει ότι σχετικά με τον προσδιορισμό των δύο εκφάνσεων του Υψηλού, χρησιμοποιεί επιρρήματα, διότι αποτιμάται ως ενιαίο φαινόμενο με δύο πιθανές εκδοχές.

Κατά το Δυναμικώς Υψηλό εφαρμόζεται η σχέση Δύναμης - Βίας - Αντίστασης. Το Δυναμικό Υψηλό προκαλείται μέσα από τη συνάρτηση του υποκειμένου με απειλητικά φυσικά φαινόμενα. *«Απόκρημνοι βράχοι που υψώνονται απειλητικά, ηφαίστεια σε όλη την καταστροφική τους βία, ο άπειρος ωκεανός σε θύελλα κ.λπ.»* (Kant, 1999: 183). Τα παραπάνω παραδείγματα επιτρέπουν στον άνθρωπο να ανακαλύψει εντός του μια δυνατότητα αντιστάσεως και συγχρόνως μια ενθάρρυνση να εναρμονιστεί με τη φαινομενική παντοδυναμία της φύσης. Το ύψος δεν περιέχεται επομένως σε κάτι στη φύση, αλλά μόνο στο πνεύμα μας.

Μέσα από το Μαθηματικό Υψηλό περιγράφεται η πορεία της ήττας και του θριάμβου των ικανοτήτων του υποκειμένου απέναντι σε κάτι που είναι υπερβολικά μεγάλο, απέναντι σε ένα αντικείμενο άπειρης έκτασης και αχανές. Μαθηματικώς Υψηλό ονομάζεται *ό, τι είναι μεγάλο πέρα από κάθε σύγκριση, ό, τι* δεν είναι ελέγξιμο από τις γνωστικές και ψυχικές ικανότητες του υποκειμένου.

Ο Kant παραθέτει δύο αρχιτεκτονικά παραδείγματα ώστε να γίνει αντιληπτή η θεωρία του ιλίγγου και του χάους που προκαλεί το αντικείμενο άπειρης έκτασης αλλά και του συναισθήματος της αντίστασης που εν συνεχεία γεννιέται. Περιγράφει γιατί μια αιγυπτιακή **πυραμίδα** δεν πρέπει να την παρατηρούμε ούτε από πολύ κοντά ούτε από πολύ μακριά. Όταν παρατηρείται από απόσταση, το μέγεθός της δεν ασκεί επενέργεια στην αισθητική κρίση, γιατί το υποκείμενο καταφέρνει να αποκτήσει εύκολα μια αίσθηση ολότητας. Αντίθετα, όταν μεταφέρεται στις παρυφές της, εμφανίζεται η αίσθηση της αμορφίας και του χάους. Ο Kant στη συνέχεια περιγράφει την εκκλησία του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη, παρατηρώντας ότι από όποια οπτική γωνία και αν σταθεί ο επισκέπτης, αυτό που αντικρίζει, δημιουργεί την αίσθηση του ιλίγγου για τη φαντασία, γιατί ο βομβαρδισμός των εικόνων που δέχεται, τον εμποδίζει να τις συνθέσει σε μία ολότητα.

Στα δύο προαναφερθέντα παραδείγματα, φανερώνεται η αδυναμία της φαντασίας να αναπαραστήσει την Ιδέα του Όλου. Η φαντασία ερμηνεύεται από τον Kant ως εικονοποιός δύναμη, ως η ανθρώπινη ικανότητα σχηματισμού εικόνων. Ο Kant καταλήγει στο ότι η ικανότητα του ανθρώπινου Λόγου είναι εκείνη που επιτρέπει στον άνθρωπο να νοεί χωρίς αντίφαση το άπειρο ως ολότητα. Παρατηρείται ασυμμετρία ανάμεσα σε τι μπορεί να νοήσει το υποκείμενο με το λόγο και τι μπορεί να προσλάβει ως εμπειρικό άτομο με τη βοήθεια της φαντασίας. Η εμπειρική αναπαράσταση της Ιδέας είναι αδύνατη, γι’ αυτό και ονομάζεται οριακή**.**

Τα στοιχεία της καντιανής αισθητικής θεωρίας αναφορικά με το Υψηλό που διαπραγματεύονται οι αρχιτέκτονες είναι τα εξής: επιχειρούν να αποδώσουν τον άμορφο χώρο (όσο παράταιρο και αν ακούγεται), τον άνευ σχήματος και άνευ πέρατος. Στόχος των δημιουργών τίθεται η απαγκίστρωση από το άμεσα αναπαραστάσιμο. Προσπαθούν να καλλιεργήσουν μία αίσθηση χάους και ιλίγγου, μία νέα χωρική εμπειρία για τον άνθρωπο. Είτε εφαρμόζοντας το Δυναμικώς Υψηλό είτε το Μαθηματικώς, οραματίζονται χώρους που επιδρούν ουσιαστικά με τη Δύναμη ή το Μέγεθός τους, αντιστοίχως, πάνω στο υποκείμενο. Στόχος της εμπειρίας είναι αρχικά η αναμέτρηση και τελικά η πνευματική διεύρυνση. Το Υψηλό είναι συμπερασματικά εκείνη η *αναστοχαστική διαδικασία* που επιτρέπει την αναβάθμιση της απλής πρόσληψης σε πνευματική διάσταση και που χωρίς αυτήν, η σημερινή τέχνη και αρχιτεκτονική θα παρέμενε για πάντα απροσπέλαστη.

Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΩΣ ΥΠΟΘΕΣΗ

Ο άνθρωπος βιώνει ανά πάσα στιγμή το χώρο σε δύο επίπεδα, μέσα από τη συνειδητή εμπειρία και μέσα από την ασυνείδητη, φαινόμενο ονομαζόμενο και ως διπλή χωρικότητα (Σιδέρης, 2006). Ενίοτε εμφανίζεται ενισχυμένος ο ένας πόλος, ενίοτε ο άλλος, πάντοτε όμως συνυπάρχουν. Ωστόσο, η συνειδητή χωρικότητα έχει και ρεαλιστική (καθημερινός χώρος-πόλη) και μη-ρεαλιστική πλευρά (ονειροπόληση). Αντιστοίχως, η ασυνείδητη χωρικότητα εμφανίζει και εκείνη τόσο ρεαλιστικές (βλέπω στο όνειρό μου την Λεωφόρο Αλεξάνδρας με τα λεωφορεία της) όσο και μη-ρεαλιστικές πτυχές (από το λεωφορείο κατεβαίνει ένας πράσινος δράκος).

Η σύνθεση των τριών κομματιών της εργασίας βασίζεται στο κοινό χαρακτηριστικό τους, ότι συμβαίνουν σε συνειδητό χρόνο αφενός, με μη-ρεαλιστικές παραστάσεις αφετέρου. Παρόλο που αρχικά εξετάζονται ως εξαρθρωμένες οντότητες, ώστε ο αναγνώστης να λάβει γνώση των θέσεων συγκεκριμένων θεωρητικών επί των εννοιών, τελικά επιχειρείται η αναπλαισίωση σε ένα μεταξύ τους διάλογο υπό την κοινή ιδιότητα

ότι αποτελούν ταξίδια που φεύγουν από το οικείο για να επιστρέψουν σε αυτό. Η πιο έντονη διαφορά τους συνίσταται στο γεγονός ότι η ποιητική ονειροπόληση νοείται ως ένα ευχάριστο ταξίδι, ενώ η βίωση του ανοίκειου ή του υψηλού ως ένα δυσάρεστο. Οι δύο θεωρητικές κατασκευές (ανοίκειο, υψηλό) αντιμετωπίζονται ως ο ένας πόλος του εξεταζόμενου δίπολου, ακριβώς επειδή συνιστούν, η καθεμία με τον τρόπο της, υπονομεύσεις του Οικείου.

Σε αντίθεση με την υπολογίσιμη και οργανωμένη συνθήκη της ποιητικής ονειροπόλησης, η οποία μάλιστα προκαλείται εκουσίως από τον άνθρωπο, τόσο το ανοίκειο όσο, όμως, και το υψηλό τελούν υπό μία ξαφνική διασαλευτική συνθήκη, που εκ πρώτης όψεως επέρχεται βίαια και απροειδοποίητα. Αν όμως αναλογιστούμε τη φύση του φροϋδικού ανοίκειου ως κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο που επανέρχεται στην επιφάνεια, τότε το ανοίκειο δεν έρχεται από κάπου έξω, αλλά, εν αντιθέσει, παράγεται μέσα μας. Στην ίδια λογική, αν φέρουμε στο νου μας την καντιανή έννοια του υψηλού ως την αίσθηση χάους που βιώνει το υποκείμενο μπροστά σε ένα άμορφο ή αχανές αντικείμενο και την υπέρβαση που ακολουθεί, και πάλι το υποκείμενο ανακαλύπτει εντός του την εσωτερική απεραντοσύνη.

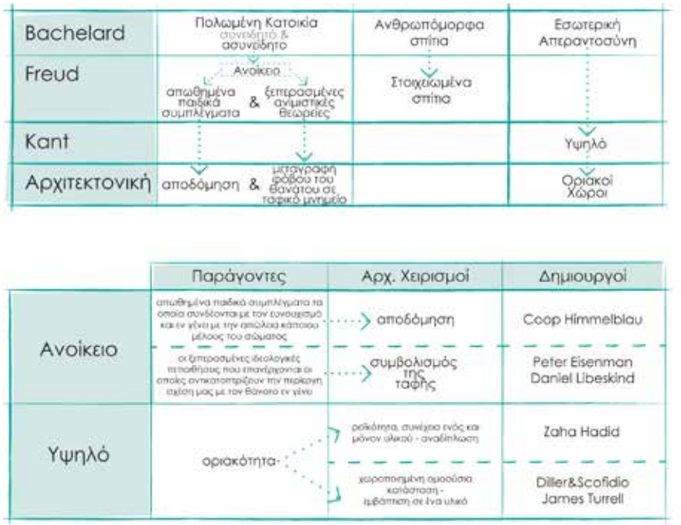
Κοινό χαρακτηριστικό Ανοίκειου και Υψηλού είναι η στιγμιαία αναστολή των ζωτικών δυνάμεων του υποκειμένου. Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις το υποκείμενο κατορθώνει να αντεπεξέλθει στην αρνητική εμπειρία και ανακαλύπτει μέσα του τη δυνατότητα αντίστασης απέναντι σε κάτι απειλητικό για την ύπαρξη. Στο Υψηλό και στο Ανοίκειο το υποκείμενο βιώνει απειλή, ενώ στο Οικείο προστασία και θαλπωρή. Πρόκειται, δηλαδή, φαινομενικά για δύο αντίθετα συναισθήματα, αυτό της οδύνης και αυτό της ηδονής αντίστοιχα. Εντούτοις, στον πόλο Ανοίκειου-Υψηλού πραγματοποιείται σταδιακά ένα πέρασμα από την οδύνη στην ηδονή, γι' αυτό αναφερόμαστε συχνά σε μια διαλεκτική μεταξύ τους. Η έμμεση οδύνη, λοιπόν, του Ανοίκειου και του Υψηλού καταλήγει σε κάτι Οικείο με την έννοια του ηδονικού.

Πώς όμως έρχονται οι αρχιτέκτονες να μεταγράψουν στη γλώσσα της κατασκευής αυτές τις στιγμιαίες φυγές προς το ασυνείδητο; Πώς αλλοιώνουν τις δομικές σχέσεις που συγκροτούν τον Οικείο χώρο ώστε να πλησιάσουν τη δημιουργία της αίσθησης του Ανοίκειου ή του Υψηλού; Οι εν λόγω μεσολαβημένες σχέσεις μπορούν να συνοψιστούν σε συγκεκριμένους αρχιτεκτονικούς χειρισμούς που συχνά εφαρμόζουν οι δημιουργοί. Οι χειρισμοί που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια είναι ενδεικτικοί και όχι εξαντλητικοί κατ' ανάγκην.

ΑΝΟΙΚΕΙΟ

1. Τα απωθημένα παιδικά συμπλέγματα τα οποία συνδέονται με τον ευνουχισμό και εν γένει με την απώλεια κάποιου μέλους του σώματος, έχουν συνδεθεί άμεσα με την αποδόμηση στην αρχιτεκτονική. Η καταστροφή του αρμονικού ανθρώπινου σώματος και η ανασύνθεσή του με δυσαρμονικές αναλογίες, βρίσκεται στο επίκεντρο του σχεδιασμού αυτής της κατηγορίας καθώς επίσης και το εκλιπόν μέλος το οποίο σκόπιμα 'ξεχάστηκε' κατά την ανασύνθεση.

2. Οι ξεπερασμένες ιδεολογικές πεποιθήσεις οι οποίες αντικατοπτρίζουν την περίεργη σχέση μας με το θάνατο, μεταφράζονται στο σχεδιασμό με επιλύσεις που επιχειρούν την ανασύσταση ενός ταφικού



μνημείου. Έτσι, οι αρχιτέκτονες προσπαθούν συχνά να επιτύχουν την έννοια της καθόδου προς τον 'Άδη' και χτίζουν υπόσκαφα κτίρια που οδηγούν προς το βάθος της γης. Την ίδια στιγμή, επιδιώκουν να μεταδώσουν την ανθρώπινη ανασφάλεια σε σχέση με τη θνητότητα, προκαλώντας μια χωρική αβεβαιότητα. Καταφεύγουν στον αποπροσανατολισμό του χρήστη έτσι ώστε να χάνει την είσοδο αφού μπει και να αδυνατεί να βρει την έξοδο. Σκόπιμα, δηλαδή, δημιουργείται ένας χωρικός εγκλωβισμός του επισκέπτη από τη στιγμή που καταλήγουν σε αδιέξοδο ορισμένες διαδρομές.

Τέλος, και στις δύο κατηγορίες του ανοίκειου οι αρχιτέκτονες αξιοποιούν κατά γράμμα την κατακλείδα του φροϋδικού δοκιμίου η οποία αναφέρεται στο σκοτάδι, στη σιωπή και στη μοναξιά. Ο σχεδιασμός, σχεδόν κατά κανόνα, ενισχύεται από τη βούληση του αρχιτέκτονα, το υποκείμενο να βιώνει την κατασκευή μόνο, σιωπηλό και 'τυφλό'. Σε αυτήν την κατεύθυνση, οι χώροι απομονώνονται ηχητικά και στενεύουν διαστασιακά ώστε να αποτρέπεται η μαζική συνάθροιση.

ΥΨΗΛΟ

Στην κατεύθυνση παραγωγής του Υψηλού συναισθήματος στήνεται μια προσπάθεια από τους αρχιτέκτονες να προσεγγίσουν την έννοια του οριακού χώρου, όπου το υποκείμενο χάνει τη δυνατότητα να αγκιστρωθεί από δεδομένες γνώριμες παραστάσεις. Ο σχεδιασμός εδώ κατευθύνεται πάλι προς δύο κατευθύνσεις. Στην πρώτη κατηγορία ορισμένοι δημιουργοί προσπαθούν ιδανικά να αποδώσουν τη συνέχεια ώστε να χάνει ο επισκέπτης τα χωρικά όρια μέσω της ροϊ-

κότητας ενός και μόνον υλικού το οποίο συχνά αναδιπλώνεται. Στη δεύτερη κατηγορία επιχειρούν την προσέγγιση μιας 'ατμόσφαιρας' που μοιάζει με εμβάπτιση σε έναν ομοούσιο χώρο.

Στόχος των αρχιτεκτόνων γίνεται και στις δύο κατηγορίες η προσπάθεια κατάργησης της θεμελιώδους σχέσης μας με το χώρο, ο οποίος ορίζεται μεταξύ δαπέδου, τοίχου και στέγης. Οι αρχιτέκτονες επιδιώκουν να εξαλείψουν τα δίπολα έκταση-περίκλειση, πάνω-κάτω, μέσα-έξω. Σε αυτήν τη λογική, είτε με εύπλαστες μορφές που ένα υλικό καμπυλώνει και γίνεται το ίδιο δάπεδο-τοίχος-στέγη, είτε με την τοποθέτηση του χρήστη εντός ενός ενιαίου υλικού που τον περιβάλλει και τον καταπίνει, ανατρέπουν τα έως σήμερα δεδομένα.

Κοινό πεδίο των αρχιτεκτονικών χειρισμών για την προσέγγιση του Ανοίκειου και του Υψηλού είναι η ανατροπή των δομικών σχέσεων που μορφώνουν το Οικείο. Ο μικροεπιμερισμός σε προσωπικές γωνιές και ο καλώς εννοούμενος καταμερισμός των χρήσεων του οικείου χώρου απουσιάζει πλήρως στον 'ανοίκειο' ή στον 'υψηλό'. Η χρηστικότητα της κατασκευής δεν υφίσταται, αφού έχει δημιουργηθεί εξαρχής για να σε 'εκτοπίσει'. Η παράθεση μικροαντικειμένων ή επίπλων που υπενθυμίζουν στον οικείο χώρο ότι είναι κομμάτι της προσωπικής μας ιστορίας, χάνεται εξ επί τούτου στην αρχιτεκτονική του Ανοίκειου και του Υψηλού. Ο συνολικός έλεγχος που το υποκείμενο κανονικά έχει πάνω στον οικείο χώρο έρχεται εδώ να διαλυθεί, αφού ο χώρος δρα ανεξέλεγκτα πάνω του (όπως το ασυνείδητο δρα ανεξέλεγκτα πάνω στο συνειδητό).

Ταυτοχρόνως, η συσχέτιση του ανθρώπου με τη φύση ή τον αστικό ιστό χάνεται και ενσυνείδητα επιδιώκεται μια αυτοαναφορά. Η αποκοπή αυτή από τις θεάσεις του κόσμου του 'εδώ', συμβάλλουν ώστε να μπορέσει ο επισκέπτης να μεταφερθεί στο 'αλλού'. Ο Norberg-Schulz (2009: 182) αναφέρει ότι «Ο άνθρωπος ζει εν χρόνω, που σημαίνει ότι ζει με τους ρυθμούς της μέρας, της νύχτας, με τις εποχές και την ιστορία». Αυτό ακριβώς προσπαθούν να ανατρέψουν. Οι πολιτισμικές και κοινωνικές αναφορές απουσιάζουν και ο άνθρωπος συχνά αποκόπτεται από τις εναλλαγές του φωτός και της θερμοκρασίας που του επιτρέπουν να συνδεθεί με το χρόνο που κυλά. Γίνεται μια προσπάθεια, λοιπόν, να πλησιάσουν τον αμετακίνητο χρόνο και ει δυνατόν το ά-χρονο.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Η παρακάτω δήλωση της αυστριακής αρχιτεκτονικής ομάδας *Coop Himmelblau*, εκφράζει την προτίμησή της για μια αισθητική της αρχιτεκτονικής, η οποία είναι περισσότερο ανησυχητική, παρά καθησυχαστική. «Θέλουμε μία αρχιτεκτονική που ματώνει, που στρέφεται, που σπάει, που καίγεται, που σκίζεται, που κλαίει κάτω από πίεση. Να σου προκαλεί ταχυπαλμία. Νεκρή ή Ζωντανή» (Cook και Llewellyn-Jones, 1991: 36). Ωστόσο, οι Himmelblau το 1980 δεν ήταν οι μοναδικοί προφήτες μιας αποσταθεροποιητικής τάσης της αρχιτεκτονικής. Δίπλα τους βρίσκεται ο Bernard Tschumi, ο Peter Eisenman, η Zaha Hadid, ο Frank Gehry, ο Rem Koolhaas και ο Daniel Libeskind. Οι παραπάνω αρχιτέκτονες έχουν ομαδοποιηθεί κάτω από τον τίτλο της *αποδόμησης*, ένας όρος που δεν τονίζει απλώς την εξοικείωσή τους με τη σκέψη του Jacques Derrida, αλλά προβάλλει επίσης και την αντιθετική σχέση τους με τις αρχές του ρωσικού κονστρουκτιβισμού εξού και το όνομα '*ντεκονστρουκτιβισμός*' που

αποδίδεται επίσης στην αρχιτεκτονική τους.

Ο Anthony Vidler στο βιβλίο του *The Architectural Uncanny* υποστηρίζει ότι ορισμένοι από αυτούς τους αρχιτέκτονες στην προσπάθειά τους να υποκινήσουν δυσφορία και ανησυχία στον επισκέπτη των έργων τους, έχουν αγκιστρωθεί από το ανοίκειο. Αυτή η αναβίωση του ανοίκειου από πλευράς αρχιτεκτόνων πιθανόν να οφείλεται στη λακανική και ντεριντιανή επανανάγνωση του Freud που δεσπόζει τη δεκαετία του 1980.



I. PETER EISENMAN _ ΟΙ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΤΗΣ ΑΝΑΣΚΑΦΗΣ, 1978-88

Ο Peter Eisenman, είναι ένας από τους πιο κατατοπισμένους θεωρητικά αποδομιστές αρχιτέκτονες. Εργάστηκε προσωπικά μαζί με τον Derrida και έτσι πολλά από τα γραπτά του φέρουν τα ίχνη της μεταστρουκτουραλιστικής σκέψης του, καθώς και των Deleuze και Guattari. Εισήγαγε τον όρο «μετα-λειτουργικότητα», έναν όρο που θα εμπνεύσει ολόκληρο το κίνημα της αποδομητικής αρχιτεκτονικής. Ακόμη, οι έννοιες του ίχνους και του παλίμψηστου διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στην αναζήτηση μίας άρθρωσης μεταξύ του πριν και του μετά της ιστορίας διαμέσου του αρχιτεκτονικού έργου.[5]

Με το σκεπτικό αυτό οδηγείται στην υπέρθεση υλικού από διαφορετικές ιστορικές φάσεις της περιοχής μελέτης και παράγει έναν καινοτόμο διάλογο. Ο αρχιτέκτονας συγγενεύει στο μυαλό του με έναν αρχαιολόγο.[6] Η ψυχαναλυτική μέθοδος συγκρίνεται συχνά με την αρχαιολογική, ως ένα είδος 'σκαψίματος προς το νόημα'. Το υπόγειο συχνά λειτουργεί ως μια μεταφορά ή ένα υποκατάστατο για το ασυνείδητο. Ο Eisenman προτού αρχίσει τα έργα με τα οποία έχει μείνει γνωστός σήμερα, είχε περάσει μια καταθλιπτική περίοδο. Για να το αντιμετωπίσει ξεκίνησε συνεδρίες ψυχανάλυσης έπειτα από τις οποίες αποφάσισε να εντρυφήσει στα κτίρια που γεννώνται από το έδαφος ή συσχετίζονται άμεσα με αυτό, ως προέκταση του ασυνείδητου. Περνάει λοιπόν σε μια άλλη σχεδιαστική περίοδο, αυτή των πόλεων της 'τεχνητής ανασκαφής'.

Στο έργο στο Cannaregio της Βενετίας, σχεδιάζει για πρώτη φορά ένα έργο που είναι εντελώς ενσωματωμένο στο έδαφος. Αλληλεπιθέτει πολλαπλά σχέδια του τόπου: την υπάρχουσα τότε πολεοδομική μελέτη για την πλατεία της πόλης, τα ανυλοποίητα σχέδια του Le Corbusier του 1964-65 για το νοσοκομείο της Βενετίας και ένα προσωπικό του έργο, την Κατοικία 11α. Το έργο στο Cannaregio ήταν για τον Eisenman μια ανασκαφή προς το καταπιεσμένο ασυνείδητο της ίδιας της αρχιτεκτονικής - ήταν εν μέρει μια απάντηση στην προσωπική του εμπειρία με την ψυχανάλυση. Μια τεράστια τοπολογική πολυπλοκότητα παράγεται



από την υπέρθεση όλων των παραπάνω.

Ο Eisenman κατηφορίζει προς το απωθημένο, προκειμένου να αποκαλύψει ό, τι έπρεπε να παραμένει κρυμμένο στην ανθρωπιστική και λειτουργική αρχιτεκτονική: το ιστορικό παρελθόν της τοποθεσίας του τόπου. Την ίδια στιγμή, η κάθοδος στη Γη, ένα μοτίβο που επιστρέφει ξανά και ξανά στο έργο του Eisenman, αντικατοπτρίζει την προσπάθειά του να προσεγγίσει το κρυφό του υπόσκαφου. Ακόμη και σήμερα σχεδιάζει το *City of Culture στο Santiago de Compostela*. Βλέποντας τη φωτογραφία της μακέτας, η πρόθεση της ανάδυσης του κτιρίου μέσα από το έδαφος είναι σαφέστατη. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι το City of Culture «δεν είναι ούτε έδαφος, ούτε ξέχωρη αρχιτεκτονική φόρμα» (Eisenman, 2013). Πρόκειται για ένα χώρο που κείτεται μετέωρος ανάμεσα στην εξομοίωση με το χώμα και την εκκίνηση της διάπλασης μιας πιο συγκεκριμένης μορφής. Πρόκειται για την πάλη του ασυνείδητου να έρθει στο φως…

II. COOP HIMMELBLAU_ROOFTOP REMODELING, 1988

Στα σχέδια των Coop Himmelblau εντοπίζονται προβληματισμοί πάνω στην έννοια του αποδομημένου σώματος, η οποία βρίσκεται σε αντιδιαστολή με τις ανθρωποκεντρικές αξίες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Κατά την τελευταία, το σώμα εκλαμβάνεται ως πηγή ενότητας και αρμονίας, ενώ κατά τους Himmelblau εκλαμβάνεται ως δείγμα κατακερματισμού, ανισσοροπίας και αποσύνθεσης. Χρησιμοποιούν μια μορφή αποδόμησης που κατά τους ίδιους προκαλεί το αίσθημα του ανοίκειου, αυτή που ο Broadbent (1991: 85). αποκαλεί «αποδόμηση πλαισιωτής κατασκευής - frame deconstruction». Διαλύουν τις παραδοσιακές γεωμετρικές μορφές του σκελετού του κτιρίου και τις αντικαθιστούν με χαοτικές και πολυγωνικές φόρμες.

Το πλέον γνωστό έργο των Himmelblau είναι η αναδιαμόρφωση του δώματος ενός κτιρίου στη Βιέννη για την επέκταση των γραφείων μιας δικηγορικής εταιρείας. Οι μεταλλικοί φορείς συγκλίνουν στη γωνία, σχηματίζοντας μία κατασκευή που μπορεί να εκληφθεί ως πτηνό, κάτι που δεν αποκλείεται να είναι μια προσπάθεια των αρχιτεκτόνων να παίξουν με την ονομασία του δρόμου, που φέρει τον τίτλο Falkestrasse, δηλαδή η οδός του Γερακιού. Η άναρχη διάρθρωση των φορέων και των υαλοπετασμάτων ενισχύουν την αίσθηση μιας οργανικής σύνθεσης σε κίνηση.[7]

Από την άλλη πλευρά, η χαοτική και ακανόνιστη έκρηξη γραμμών, μπορεί να αποτελέσει ένα πολύ χρήσιμο παράδειγμα του τι μπορεί να γίνει κατανοητό ως *αποδόμηση πλαισιωτής κατασκευής*. Τα οικοδομικά μέρη του κτιρίου εκλαμβάνονται σαν τα σωθικά που θέλουν να απελευθερωθούν από το γεωμετρικό



ζυγό του παλαιού κτίσματος. Αυτό που κρίνει ο Wigley ως «ιδιαίτερα ανησυχητικό» είναι ότι η παρούσα μορφή φαίνεται να εξαπέλυσε κάτι το οποίο ήταν πάντα λανθάνον στη γεωμετρία της παλιάς οροφής.

Στην ανάλυση του Eisenman, επισημάναμε τη σχέση μεταξύ αρχαιολόγου και ψυχαναλυτή. Στην αναδιαμόρφωση του δώματος των Himmelblau, οι αρχιτέκτονες διαδραματίζουν τους ψυχαναλυτές του κτιρίου και υποτίθεται ότι σχεδιάζουν βάσει αυτού. Ξεχνούν πλήρως τις προϋπάρχουσες γεωμετρικές δομές του κτιρίου και επιτρέπουν στις λανθάνουσες μορφές, οι οποίες είχαν απωθηθεί από κάποιο γεωμετρικό μηχανισμό καταστολής, να επανέλθουν στη συνείδηση και πάλι. Μήπως αυτή η επιστροφή των καταπιεσμένων μορφών να οδηγεί σε κάποια απόχρωση του ανοίκειου;

III. DANIEL LIBESKIND _ ΕΒΡΑΪΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ, 2001.

Στο κτιρίο του Daniel Libeskind για την επέκταση του Εβραϊκού Μουσείου του Βερολίνου, η επιδερμίδα που περιβάλλει το σώμα του κτιρίου φαίνεται ακρωτηριασμένη. Οι εξωτερικοί τοίχοι του κτιρίου είναι κατασκευασμένοι από τεράστιες πλάκες ψευδαργύρου, οι οποίες σε ορισμένα σημεία σχίζονται, με αποτέλεσμα να μοιάζουν σαν γδαρμένο ή σημαδεμένο δέρμα. Μερικοί διάδρομοι γίνονται σταδιακά όλο και πιο στενοί, άλλοι απλά καταλήγουν σε αδιέξοδο. Επίσης μερικές σκάλες οδηγούν παραδόξως σε τυφλούς τοίχους.

Το Εβραϊκό Μουσείο λειτουργεί ως ένας μηχανισμός αντιστροφής της καταστολής της μνήμης, επιβεβαιώνοντας ότι το Ολοκαύτωμα παραμένει νωπό. Ο Libeskind θέλει να καταστήσει παρούσα τη δίωξη και τη μετανάστευση των Εβραίων. Αποφασίζει να τις υλοποιήσει δια της απουσίας και δια του κενού. Με τη χρήση έξι κενών μαύρων χώρων διακόπτει την ομαλή κίνηση του επισκέπτη. Ταυτόχρονα, η μη προσβασιμότητα στους χώρους αυτούς και η ελάχιστη δυνατή οπτική επαφή, ενισχύουν το απρόσιτο του όλου γεγονότος. «Το αρχιτεκτονικό ανοίκειο άπτεται του θέματος της αποξένωσης ή της εξορίας» κατά τον Vidler (1992: ix). Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, που ο Libeskind ονομάζει την εξωτερική κατασκευή του μουσείου με τους 49 τσιμεντένιους στύλους υπό κλίση: «ο κήπος της εξορίας ή αλλιώς ο κήπος του E.T.A. Hoffmann» ως μία αναφορά προς το συγγραφέα. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της εξορίας είναι η απώλεια σημείου αναφοράς και ο αποπροσανατολισμός. Με αρχιτεκτονικό εύρημα, ο δημιουργός αλλάζει το σύστημα συντεταγμένων στρέφοντας την πλατφόρμα στην οποία εδράζονται οι στύλοι κατά 12 μοίρες και ο επισκέπτης





Οι πτυχές που προκύπτουν από την αναδίπλωση θυμίζουν αυτό που ο Marcel Duchamp (στο Vidler, 1992: 140) ονομάζει «γεωλογικό τοπίο» και εύκολα συσχετίζονται με τα στρώματα του φλοιού της γης. Η πιο εμφανής επιρροή του γεωλογικού τοπίου του Duchamp εντοπίζεται στο έργο της αρχιτεκτόνισσας Zaha Hadid. Ειδικά στο έργο της, *The Peak* στο Χονγκ Κονγκ, προσπαθεί να προσομοιώσει μια τεκτονική της γης χρησιμοποιώντας στρώματα [layers] διαφορετικών υλικών. Το αποτέλεσμα μοιάζει με μια έκρηξη του φλοιού της γης ή με ένα αποκαλυπτικό τοπίο έπειτα από σεισμό. Οι τεχνικές της αναδίπλωσης και της τεκτονικής που χρησιμοποιεί, σχηματίζουν ένα προϊστορικό τοπίο το οποίο για τη σύγχρονη ανθρωπότητα έχει χάσει εντελώς την οικεία του εικόνα.

Η Hadid περιγράφει το σχεδιασμό της ως Σουπρεματιστική Γεωλογία. Η γραμματική του Σουπρεματισμού του Malevich με τη θραυσματική της εικόνα θα μπορούσε να εκληφθεί ως το πρωταρχικό ερέθισμα της Hadid (2012) για έργα όπως το *The Peak*. «Προτείνει το έδαφος να ισοπεδωθεί στο χαμηλότερο σημείο και στη συνέχεια να ξαναχτιστεί από το ίδιο το υλικό της ανασκαφής του βράχου, ώστε να μοιάζει σαν ένα γυαλισμένο βουνό από γρανίτη» (Architectural Record, 09/1983). Τα σχέδια συνθέτουν μια νέα γεωλογία πάνω από την πόλη. Ένα πλήθος αιωρούμενων πλατφορμών και ραμπών μορφώνουν το υπέργειο τμήμα του κτιρίου, ενώ 'ηδονιστικές', όπως χαρακτηριστικά τις αναφέρει, δραστηριότητες εσωκλείονται στο υπόσκαφο κομμάτι.

Στο σύνολο της κατασκευής ο χρήστης αδυνατεί να κατανοήσει τι είναι δημόσιο και τι ιδιωτικό, τι μέσα και τι έξω. Όλα είναι ρευστά. Ο οπτικός προσανατολισμός χάνεται εξ επί τούτου όταν κάποιος βρίσκεται εντός του κτίσματος, ενώ εξωτερικά το σύνολο μοιάζει να έχει προκύψει έπειτα από το θρυμματισμό του υπάρχοντος βουνού, σαν να πρόκειται για εικόνα λατομείου. Η βιωμένη χωρική αβεβαιότητα αποτελεί σαφώς τον ενσυνείδητο στόχο του σχεδιασμού της.

V. DILLER & SCOFIDIO & RENFRO _ BLUR BUILDING, 1999

Η αρχιτέκτονας Liz Diller ξεκινά την ομιλία της στο TedX2007 με τη φράση: «Η αρχιτεκτονική είναι μία μηχανή παραγωγής αντιδράσεων». Κατά τους Diller, Scofidio και Renfro η αρχιτεκτονική πρέπει να προκαλεί με τον τρόπο της την αντίδραση του υποκειμένου. Βλέπουμε εδώ μια συνάφεια με τις δηλώσεις των Himmelblau για μια αρχιτεκτονική που δεν είναι καθησυχαστική.

Το έργο τους *Blur Building* ενσωματώνει τέλεια το ρόλο του ως μηχανής παραγωγής αντιδράσεων και αποτελεί πολύ καλό παράδειγμα προσέγγισης της



‘Υψηλής Εμπειρίας’ σε ενιαίο υλικό περιβάλλον. Κινούνται προς μια μαγική εικόνα η οποία μοιάζει να έχει παραχθεί μόνη της από την εξάτμιση του νερού της λίμνης. Την ίδια στιγμή όμως επιτυγχάνουν να σπάσουν τις συμβάσεις του θεάματος. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν σχετικά με το σκοπό της επίσκεψης στο συγκεκριμένο κτίριο: «Δεν έχεις τίποτα να δεις. Δεν έχεις τίποτα να κάνεις». Εμμέσως πλην σαφώς, υποστηρίζουν ότι δεν υπάρχουν αναφορές για τον επισκέπτη, ούτε υποδείξεις του τι πρέπει να κάνει κανείς εισερχόμενος μέσα στην κατασκευή. Κυρίως, τους ενδιαφέρει η αίσθηση ότι είσαι μέσα σε ένα σύννεφο. Το ασαφές όριο του κτιρίου είναι το θεμελιώδες γνώρισμα του συγκεκριμένου εγχειρήματος.

Υπάρχει μία ελαφριά δομή σκελετού αλλά το κύριο δομικό υλικό είναι το νερό. Πρόκειται για μία αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας. Το νερό αντλείται από τη λίμνη και εκτοξεύεται σε μορφή λεπτού εκνεφώματος από χιλιάδες ακροφύσια υψηλής πίεσης. Μετά την είσοδο του επισκέπτη στη μάζα της ομίχλης, οι οπτικές και ακουστικές αναφορές διαγράφονται. Το Blur Building είναι ένα αντι-θέαμα.

Οι επισκέπτες μπορούν να προσεγγίσουν το Blur Building μέσω μιας κεκλιμένης γέφυρας η οποία τους μεταφέρει στο κέντρο της μάζας της ομίχλης. Στην κορυφή της κατασκευής βρίσκεται το *Angel Bar*. Εδώ, οι επισκέπτες μπορούν να απολαύσουν τη θέα και να πιουν ένα ποτήρι νερό. Η λογική κατά τους αρχιτέκτονες είναι ότι αφού τόση ώρα περπατάς μέσα στο νερό, αναπνέεις το νερό, γιατί να μην πιεις και το νερό; Όπως λένε και οι ίδιοι: «Γιατί να μην πιεις το κτίριο;».

VI. JAMES TURRELL

Ο James Turrell επιχειρεί να αγγίξει τον οριακό χώρο. Ο Αμερικάνος καλλιτέχνης είναι γνωστός για τις εγκαταστάσεις του, που επιτρέπουν μια αισθησιακή, σχεδόν σωματική εμπειρία φωτός. Με τη χρήση του έντονου φωτός μέσα σε κατασκευές, ο επισκέπτης χάνει τα όρια του χώρου. Χαρακτηριστικά, δεν γνωρίζει αν υπάρχει τοίχος ή ταβάνι ή αν σε λίγα μέτρα παρακάτω χάνεται ακόμη και το πάτωμα και αρχίζει κάποια βύθιση. Δεν είναι τυχαίο που οι επισκέπτες εξαιτίας της πλήρους αβεβαιότητας, βαδίζουν ψηλαφώντας τις κατασκευές του. Το εσωτερικό των χώρων είναι συνήθως λευκό, ώστε αφενός να μπορούν να αναδειχθούν τα χρώματα του φωτισμού και αφετέρου να κρύβονται εύκολα οι ενώσεις των επιπέδων της κατασκευής αποφεύγοντας τις έντονες σκιές. Τα εξωτερικά ερεθίσματα αποκόβονται εντός της κατασκευής και ο επισκέπτης εισέρχεται σε μία νέα αντιληπτική εμπειρία.

Το έργο του James Turrell, ενός από τους πιο αναγνωρισμένους σήμερα καλλιτέχνες, δεν άργησε να ανακαλύψει και ο Ιάπωνας αρχιτέκτονας Tadao Ando. Ένα μουσείο Σύγχρονης Τέχνης σχεδιασμένο από τον Ando το 1992 έρχεται να φιλοξενήσει τη συνεργασία τους στο νησί Naoshima της Ιαπωνίας. Ο Αλέξανδρος Ψυχούλης[8] (2009) περιγράφει την εμπειρία του στο εν λόγω μουσείο.

> *Πέρασε ο καιρός που εύρισκα τους τελειομανείς δυσκοίλιους και αργούς. Επισκέφθηκα ένα υπόσκαφο μουσείο σε κάποιο νησί της Ιαπωνίας, φτιαγμένο από τον Ταντάο Άντο. Μπήκα -κυριολεκτικά- μέσα σε ένα έργο του Τζέιμς Τάρελ. Εγώ, με δύο άλλους επισκέπτες. Έχασα την αίσθηση του χώρου και του χρόνου, σα να έζησα έναν υπέροχο θάνατο σε μπλε φως. Και οι τρεις είχαμε μια παρόμοια παραίσθηση. Μπορεί τίποτε να μη συνέβαινε αν δεν υπήρχε το πριν και το μετά. Θυμάμαι αποσπασματικά το πριν και το μετά.*

ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσα από την πορεία του άρθρου στοχεύσαμε στην ανάδειξη μιας συμφιλιωμένης σχέσης του υποκειμένου με τον κόσμο έπειτα από την αποδοχή της ύπαρξης του ανθρώπινου ασυνείδητου. Προσπαθήσαμε να αποδείξουμε ότι ο τόπος του ευτυχισμένου συνειδητού δεν υπάρχει. Σε αυτόν τον άξονα, είδαμε πως ο τόπος των επιθυμιών και των φόβων βρίσκει το πεδίο προβολής του στην αρχιτεκτονική του Ανοίκειου. Ο τόπος του άμορφου και του μη-εικονίσιμου στην αρχιτεκτονική του Υψηλού. Τόσο το Ανοίκειο κατά την



ψυχαναλυτική προσέγγιση όσο και το Υψηλό κατά τη φιλοσοφική θεώρηση, εσωτερικεύεται από το υποκείμενο, είτε με ηδονικό τρόπο είτε με επώδυνο. Παρ' όλα αυτά, εσωτερικεύεται ως εμπειρία. Εντούτοις, στην αρχιτεκτονική μεταβαίνουμε σε άλλο επίπεδο, αφού οφείλει να εξωτερικευθεί ώστε να συγκροτήσει τη χωρική αφήγηση.

Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός έχει προσπαθήσει να 'κατασκευάσει' ανοίκεια ή υψηλή χωρικότητα. Βιώνει όμως άραγε κάποια 'ανοικειότητα' η ξεναγός που καθημερινά εξηγεί στο Βερολίνο το έργο του Libeskind; Βίωνε άραγε το Υψηλό ο τεχνικός που επισκεύαζε σε συστηματική βάση τα ακροφύσια του Blur Building; Έπειτα από ορισμένες φορές που το υποκείμενο έρχεται σε επαφή με την ανοίκεια ή την υψηλή κατασκευή, παύει πλέον να έχει κάποια ουσιαστική επίδραση πάνω του. Η παράδοξη συσχέτιση με το χώρο έχει πια εξατμιστεί. Οδηγούμαστε σταδιακά στο πρώτο βασικό συμπέρασμα ότι το ανοίκειο ή το υψηλό δεν είναι ιδιότητα του κτίσματος, αλλά της σχέσης μας με αυτό. Εν συνεχεία, μία δεύτερη διαπίστωση αποτελεί το γεγονός ότι το διαρκές ανοίκειο και το διαρκές υψηλό δεν υφίσταται. Έπειτα από μερικές φορές η έννοια της συνήθειας υπεισέρχεται και η ιδιότητα που πρώτα είχε πάνω μας, είναι πια γνωστή-οικεία.

Στο σημείο αυτό έρχεται διαδοχικά η τρίτη θέση η οποία υποστηρίζει ότι δεν υφίσταται μόνον το εγγενές οικείο (όπως ίσως υποστηρίζει ο Bachelard), αλλά και το εξημερωμένο ανοίκειο-υψηλό, το οποίο πλέον είναι οικείο. Η συνήθεια, λοιπόν, ως πρακτική εξημέρωσης είναι μια άλλη διάσταση του Οικείου. Στην ίδια κατεύθυνση της 'συνήθειας' κινείται και η τέταρτη παρατήρηση, η οποία ενστερνίζεται ότι ο πολλαπλασιασμός διαφόρων κτιρίων ανά τον κόσμο που προσπαθούν να μεταγράψουν το ανοίκειο ή το υψηλό συμβάλλει στην εδραίωση ενός συγκεκριμένου - γνωστού αρχιτεκτονικού λεξιλογίου το οποίο πλέον δεν προκαλεί κάποια εντύπωση. Η έννοια του ρεύματος (μόδα) στην αρχιτεκτονική εγκαθίσταται, εν συνεχεία αδρανοποιεί τις επιδράσεις που είχε πάνω μας και η πρωτοπορία με το καινοφανές της χαρακτηριστικό αναζητά νέα πεδία εξερεύνησης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bachelard, G. (2010) *Η ποιητική του χώρου.* Αθήνα: Εκδ. Χατζηνικολή.

Broadbent, G. (1991) *Deconstruction. A Student Guide*. London: Academy Editions.

Cook, P., Llewellyn-Jones, R. (1991) *New Spirit in Architecture*. New York: Rizzoli International Publications.

Derrida, J. (1994) *Specters of Marx.* London: Routledge.

Derrida, J., Eisenman, P. (1987) *L' œuvre chorale*. Seyssel: Champ Vallon.

Eisenman, P. (26/04/2013) 'The Architectural Review', Συνέντευξη στον Iman Ansari. <http://www.architectural-review.com/view/interviews/interview-peter-eisenman/8646893.article>, τελευταία επίσκεψη: 10/11/2014.

Freud, S. (2009) *Το ανοίκειο*. Αθήνα: Πλέθρον.

Freud, S. (2001) *Πέρα από την αρχή της ηδονής*. Αθήνα: Επίκουρος.

Freud, S. (1994) *Ο Πολιτισμός Πηγή δυστυχίας.* Αθήνα: Επίκουρος.

Freud, S. (1993) *Η Ερμηνεία των ονείρων.* Αθήνα: Επίκουρος.

Hadid, Z. (2012), *Zaha Hadid and Suprematism*, Γερμανία: Hatje Cantz Verlag.

Hadid Z. (09.1983) 'The peak', *Architectural Record,* 171(11), σ. 54.

Himmelblau, Coop, (1997) *Architecture must blaze*, *The Power of the City*. Darmstadt: G.Büchner.

Jenks, C. (1999) *Ecstatic Architecture*. London: Academy Editions.

Kant, I. (1999) *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφ. Κ. Ανδρουλιδάκης. Αθήνα: Ιδεόγραμμα.

Kant, I. (1996) *Η πρώτη εισαγωγή στην κριτική της κριτικής δύναμης,* μτφ. Π. Μεϊντάνη, Αθήνα: Πόλις.

Marcault, J.- E., Brosse, T. (1949) *L'éducation de demain, La biologie de l'esprit et ses applications pédagogiques.* Paris: ed. Adyar.

Minkowska, F. (1949) *De Van Gogh et Seurat aux dessins des enfants*. Κατάλογος εικονογραφημένος από μία έκθεση του παιδαγωγικού Μουσείου, σελ.137.

Norberg-Schultz, C. (2009) *Genius Loci, Το πνεύμα του τόπου, Για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής,* μτφ. Μ. Φραγκόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις ΕΜΠ.

Poe, E. A. (1979) *Αλλόκοτες Ιστορίες*. Αθήνα: εκδ. Γράμματα.

Spyridaki, G. (1953) *Mort Lucide*. Paris: Pierre Seghers.

Σιδέρης, Ν. (2006) *Αρχιτεκτονική και Ψυχανάλυση: Φαντασίωση και κατασκευή*. Αθήνα: Futura.

Σιδέρης, Ν. (2006) 'Η Διπλή Χωρικότητα', άρθρο για το ΔΠΜΣ Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, <http://www.siderman.gr/books/architecture/73-dipli-xorikotita.html>, τελευταία επίσκεψη: 10/11/2014.

Vidler, A. (1992) *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomely*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Vidler, A. (1987) *The architecture of the uncanny: The unhomely houses of the romantic sublime.* Cambridge: MIT Press.

Vidler, A. (2000) *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge Massachusetts: MIT Press.

Ψυχούλης, Α. (2009) *Οι συγκυρίες πέφτουν πάνω μου. Ή εγώ;* για την έκθεση *Το Δωμάτιο* στην γκαλερί Αντωνοπούλου.

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

1. Eisenman Peter
http://www.eisenmanarchitects.com/
2. Himmelblau Coop
http://www.coop-himmelblau.at
3. Libeskind Daniel
http://daniel-libeskind.com/
4. Hadid Zaha
http://www.zaha-hadid.com/
5. Foreign Office Architects
http://azpa.com και http://www.farshidmoussavi.com
6. Diller, Scofidio & Renfro
http://www.dsrny.com/
7. Turrell James
http://jamesturrell.com/

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Καθηγητής της φιλοσοφίας των επιστημών, ο οποίος απορειράθηκε να καταστήσει συμπληρωματικές δύο αντίθετες έννοιες, την ποίηση και την επιστήμη. Πέθανε στο Παρίσι το 1962, ενώ λίγα χρόνια αργότερα, το κίνημα που προκάλεσε μετεξελίχθηκε σε μια απόπειρα να φέρει κοντά την ποίηση και τη φαντασία, με την πολιτική και την εξουσία.

2. Η λειτουργία του κολλάζ εικόνων έχει αναλυθεί και σε ασυνείδητο ονειρικό επίπεδο από τον Freud (1993) και την ονομάζει συμπύκνωση. Μία παράσταση μπορεί να συμπυκνωθεί με διάφορους τρόπους, όπως για παράδειγμα μέσω παράληψης κάποιου στοιχείου, συγχώνευσής του με άλλες παραστάσεις ή μέσω κάποιου νεολογισμού.

3. Στις *Αλλόκοτες Ιστορίες* του Edgar Allan Poe δίνονται με τον πιο ανάγλυφο τρόπο τα πιο τρομακτικά υπόγεια των παιδικών φόβων του μικρού Edgar. Εκεί παλεύει με τα δικά του πάθη, με τους δικούς του δαίμονες τριγυρισμένος από μακάβριες οπτασίες και ήχους που συχνά κανείς άλλος δεν ακούει εκτός από κείνον. «Μου φαινόταν συχνά ότι άκουγα καθαρά τον ήχο του σκοταδιού, καθώς δρασκελούσε τον ορίζοντα», λέει χαρακτηριστικά (Poe, 1979: 12). Οι σκοτεινοί τοίχοι των υπογείων συνήθως κρύβουν κάποιο πτώμα που επιμελώς έχει θάψει ο ίδιος όπως π.χ. της γυναίκας του στον *Μαύρο Γάτο* ή του φίλου του Φορτουνάτο στο *βαρέλι του Αμοντιλλάδο*.

4. Τα παιδικά συμπλέγματα στρέφονται γύρω από το φόβο του ευνουχισμού, τη φαντασίωση της ενδομήτριας επιστροφής - την κοιτίδα του ανθρώπινου βρέφους... κ.ά. Αντιστοίχως, οι ιδεολογικές ή μυθολογικές πεποιθήσεις που μοιάζουν ότι επιβεβαιώνονται παρά το γεγονός ότι το υποκείμενο θεωρεί ότι τις έχει απορρίψει, πηγάζουν από μια ανιμιστική θεώρηση. Τέτοια είναι π.χ. η άμεση εκπλήρωση της επιθυμίας, όπως το να βλαφθεί κάποιος επειδή το θέλουμε. Ακόμη, η ακούσια επανάληψη ενός αριθμού ή μιας συγκεκριμένης ώρας που πεισματικά εμφανίζεται συνεχώς μπροστά μας, μας εμβάλλει την ιδέα του μοιραίου και του αναπόδραστου. Τέλος, η επάνοδος των νεκρών -υπό μορφή πνευμάτων- είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα. Η ενόρμηση του θανάτου κρύβεται πίσω από όλα τα παραπάνω.

5. Σύμφωνα με την έννοια της φασματικότητας [spectrality] του Derrida (1994) η πρακτική του Eisenman θα μπορούσε να ονομαστεί «spectrality» της τοποθεσίας.

6. Ο Freud (1994) παρομοιάζει την εργασία του ψυχαναλυτή με αυτήν του αρχαιολόγου.

7. Σε αυτήν την κατεύθυνση, η πιο προφανής ψυχαναλυτική ερμηνεία είναι αυτή που αναφέρεται στο τυπικό όνειρο της πτήσης, χωρίς τη χρήση κάποιου τεχνικού μέσου (Jenks, 1999).

8. Καθηγητής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΑΝΟΙΚΕΙΑ ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΑ: ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΧΩΡΙΚΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΤΟΥ ΑΝΟΙΚΕΙΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ G.SCHNEIDER “HAUS U R”

Τσίμας Νικόλαος
Αρχιτέκτων μηχανικός
tsimas@gmail.com

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Αριστείδης Αντονάς,
Ελένη Πορτάλιου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το 1985, ο G. Schneider άρχισε να δημιουργεί έναν ιδιαίτερο μικρόκοσμο εντός της οικογενειακής οικίας του, στη μικρή πόλη της Γερμανίας, Rheydt. Επρόκειτο για ένα τυπικό σπίτι της μεσαίας τάξης της γερμανικής επαρχίας, το εσωτερικό του οποίου τροποποιήθηκε με αργούς ρυθμούς με αποτέλεσμα να μεταλλαχθεί σε λαβύρινθο. Δωμάτια δημιουργήθηκαν μέσα σε δωμάτια, τοίχοι κατασκευάστηκαν μπροστά από ήδη υπάρχοντες τοίχους, ενώ πόρτες και παράθυρα αναδιαμορφώθηκαν, συχνά τοποθετημένα σε θέσεις που δεν δικαιολογούσαν τη λειτουργία τους. Σταδιακά, το εσωτερικό του κτηρίου αποσπάσθηκε ολοκληρωτικά από το εξωτερικό, με το φως και τον αέρα να δίνουν την ψευδαίσθηση ότι έρχονται από το περιβάλλον ενώ δημιουργούνταν με τεχνητά μέσα. Το περίπλοκο σύστημα χώρων που δημιουργήθηκε τελικά, εμπεριέχει το στοιχείο της έκπληξης, του αποπροσανατολισμού και συχνά του φόβου. Ολόκληρα τμήματα του σπιτιού εκτέθηκαν στη Biennale της Βενετίας το 2001, αποτελώντας την εγκατάσταση με τίτλο Dead House u r, η οποία απέσπασε το Χρυσό Λέοντα. Μετά από αυτή τη διάκριση, το ενδιαφέρον στράφηκε στην πρωτότυπη κατοικία του Schneider, όπου παρατηρείται μια εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στη σχέση κατοίκου και σταθερού και ασταθούς φύσης του σπιτιού, ενώ δοκίμια που γράφηκαν για αυτό έκαναν έμμεσες αναφορές σε μια ανήσυχη έννοια εμπλουτισμένη με πλήθος νοημάτων: το ανοίκειο.

Η έννοια αυτή άρχισε να απασχολεί τους μελετητές από τις αρχές του 20ού αιώνα. Αναδυόμενο από καταστάσεις που απωθούνται και επανέρχονται, δημιουργώντας συναισθήματα πέρα από το άγχος και πριν το φόβο, το ανοίκειο οριοθέτησε μια γκρίζα περιοχή ανάμεσα στο οικείο και το ξένο. Κατά τις δεκαετίες που το ανοίκειο αναπαραστάθηκε ή μελετήθηκε, δημιουργήθηκαν συνδέσεις με συγκεκριμένες καταστάσεις, οι οποίες αποκρυσταλλώνουν ευρύτερες ανησυχίες.

Με αφορμή το έργο του Schneider και με όχημα κείμενα των Freud, Heidegger και Vidler, γίνεται μια απόπειρα ανάγνωσης του ανοίκειου ως ψυχολογικό σύμπτωμα, ως ένδειξη ανεστιότητας και ως μεταφορά, με απώτερο στόχο την προσέγγιση της χωρικής διάστασής του.

ABSTRACT

G. Schneider started creating a peculiar microcosmos inside his family house in the German town named Rheydt in 1985. It used to be a typical house of a middle class district, which was gradually transformed into a labyrinth. Rooms were created inside pro-existed rooms, walls were constructed in front of walls, while doors and windows were put in unusual positions. Thus, the internal space of the house was detached by the outside, as the light and the air were covertly created by technical means. Visitors initially suppose that they are into a house similar to the others of the area. This fake first impression starts to change as they walk around and this process turns the house into an unknown place.

Whole parts of the house were exhibited in Venice Biennale in 2001 and formed the installation named “Dead House u r”, which was honored with the Golden Lion Award. After this achievement, the Schneider’s original house became well known. Essays written about it define a fragile balance in the relationship between the inhabitant and the simultaneously stable and unstable nature of the house, and associate Haus u r with an uneasy notion: the uncanny.

This notion had started to interest the philosophers since the beginning of the 20th century. Risen by suppressed experiences that come back and create emotions beyond stress and before fear, the uncanny delimited a grey area between the familiar and strange. During the decades that the uncanny was represented or studied, there have been made connection with specific situations which reveal wider anxieties.

Using essays written by Freud, Heidegger and Vidler, the uncanny is approached as a psychological symptom, an indication of unhomeliness and a metaphor, aiming at the research of its space characteristics.

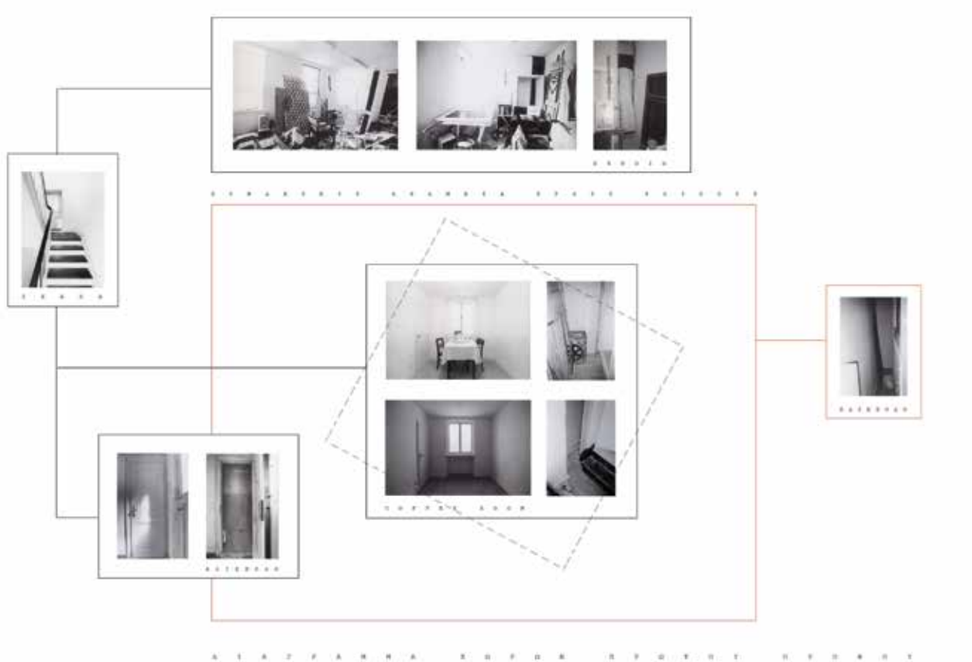
...τοίχος μπροστά από τοίχο, τοίχος μπροστά από τοίχο, τοίχος πίσω από τοίχο, πέρασμα σε δωμάτιο, δωμάτιο σε δωμάτιο, πέρασμα σε δωμάτιο, τοίχος μπροστά από τοίχο, δωμάτιο σε δωμάτιο, δωμάτιο σε δωμάτιο, δωμάτιο σε δωμάτιο, κόκκινη πέτρα πίσω από το δωμάτιο, πέρασμα προς το δωμάτιο, πέρασμα στο πάτωμα, φως γύρω από το δωμάτιο, φως γύρω από το δωμάτιο, τοίχος μπροστά από τοίχο, τοίχος μπροστά από τοίχο, δωμάτιο σε δωμάτιο, τοίχος μπροστά από τοίχο, τοίχος μπροστά από τοίχο, τοίχος μπροστά από τοίχο, ταβάνι κάτω από ταβάνι, τομή τοίχου μπροστά από τοίχο, τοίχος μπροστά από τοίχο, τομή τοίχου μπροστά από τοίχο, τοίχος μπροστά από τοίχο…

Τίτλοι φωτογραφιών του Haus U R

Το 1985, σε ηλικία μόλις 16 ετών, ο G. Schneider άρχισε να δημιουργεί έναν ιδιαίτερο μικρόκοσμο εντός της οικογενειακής οικίας του, στη μικρή πόλη της Γερμανίας, Rheydt. Επρόκειτο για ένα τυπικό σπίτι της μεσαίας τάξης της γερμανικής επαρχίας, το εσωτερικό του οποίου τροποποιήθηκε με αργούς ρυθμούς με αποτέλεσμα να μεταλλαχθεί σε λαβύρινθο. Δωμάτια δημιουργήθηκαν μέσα σε δωμάτια, τοίχοι κατασκευάστηκαν μπροστά από ήδη υπάρχοντες τοίχους, ενώ πόρτες και παράθυρα αναδιαμορφώθηκαν, συχνά τοποθετημένα σε θέσεις που δεν δικαιολογούσαν τη λειτουργία τους. Σταδιακά, το εσωτερικό του κτηρίου αποσπάσθηκε ολοκληρωτικά από το εξωτερικό, με το φως και τον αέρα να δίνουν την ψευδαίσθηση ότι έρχονται από το εξωτερικό περιβάλλον, ενώ δημιουργούνταν με τεχνητά μέσα.

Η κατασκευή του *Haus u r*, το οποίο παίρνει τον τίτλο του από τη γερμανική λέξη Haus (σπίτι) και τους όρους umbauter raum ή unsichtbar er raum (κατασκευασμένο ή αόρατο δωμάτιο αντίστοιχα) κράτησε 15 χρόνια, και ουσιαστικά ξεκίνησε πριν ο Schneider αποκτήσει τον τίτλο του απόφοιτου Καλών Τεχνών από τη Σχολή του Μονάχου. Ζώντας μέσα σε αυτό όλα τα χρόνια της μεταμόρφωσής του, προέκυψε από την ανάγκη να αναδιαμορφώσει το χώρο κατοικίας του, χωρίς να προσπαθήσει απαραίτητα η διαδικασία αυτή να οδηγήσει στη δημιουργία ενός έργου τέχνης. Το περίπλοκο σύστημα χώρων που δημιουργήθηκε τελικά, εμπεριέχει το στοιχείο της έκπληξης, του αποπροσανατολισμού και συχνά του φόβου. Οι αλλαγές δεν είναι τόσο εμφανείς με την πρώτη ματιά, με αποτέλεσμα οι επισκέπτες να πιστεύουν αρχικά ότι βρίσκονται σε μια κατοικία που δεν διαφέρει πολύ από τις άλλες της γύρω περιοχής. Η αρχική αυτή εντύπωση αλλάζει σταδιακά όσο διεισδύουν στο εσωτερικό της, φανερώνοντας μια διαδικασία αλλαγής που μετατρέπει το σπίτι σταδιακά σε ένα άγνωρο μέρος.

Περνώντας κάποιος επισκέπτης το κατώφλι, βρίσκεται μπροστά σε ένα διάδρομο με δυο πόρτες και μια σκάλα που οδηγεί στον όροφο. Μια τρίτη πόρτα βρίσκεται μετά τη στροφή του διαδρόμου και οδηγεί στον ξενώνα, ένα ιδιαίτερα απομονωμένο δωμάτιο. Στο εσωτερικό του, βρίσκεται μια μεταλλική σχάρα που επιτρέπει τη διέλευση και την είσοδο σε ένα ολόκληρο σύστημα ενδιάμεσων περασμάτων και άδειων χώρων που κρύβονται ανάμεσα στους τοίχους των δωματίων του ισογείου. Δυο πόρτες στα αριστερά της πόρτας της εισόδου οδηγούν σε έναν κοινό χώρο, σε



ένα στενό, τελείως σκοτεινό δωμάτιο με έναν τοίχο επενδυμένο με ηχοαπορροφητικό υλικό. Ανοίγοντας μια ακόμα πόρτα και ανεβαίνοντας τρία σκαλιά, ο επισκέπτης βρίσκεται στο υπνοδωμάτιο, ένα μικρό χώρο με ένα παράθυρο που δεν ανοίγει και έχει μόνιμα κατεβασμένο το ρολό. Εκεί βρίσκει επίσης μια πόρτα, η οποία μόλις ανοίξει φανερώνει τμήμα ενός τοίχου. Για να επιτραπεί η είσοδος στο χώρο που βρίσκεται πίσω του, ο επισκέπτης πρέπει να μετακινήσει ολόκληρο τον τοίχο και να ανοίξει την πόρτα που θα αποκαλυφθεί. Έτσι γίνεται η είσοδος στην κουζίνα, ένα δωμάτιο χωρίς παράθυρα, το οποίο οδηγεί σε ένα ακόμα μικρό δωμάτιο που μοιάζει με αποθήκη και έχει μια πόρτα που δεν ανοίγει. Μετακινώντας και πάλι έναν τοίχο, αποκαλύπτεται ένα πέρασμα που ολοένα στενεύει και σκοτεινιάζει, το οποίο με τη σειρά του οδηγεί σε έναν αποθηκευτικό χώρο. Εκεί βρίσκεται ένα παράθυρο, πίσω από το οποίο βρίσκεται επίσης ένα παράθυρο, αφού ολόκληρο το δωμάτιο έχει δημιουργηθεί εκ νέου εντός ενός υφιστάμενου δωματίου. Στο ενδιάμεσο διάστημα, έχουν απομείνει οι φωτογραφίες που κρέμονταν στον παλαιότερο τοίχο και στοιχεία της αρχικής επίπλωσης, τα οποία είναι ορατά μόνο όταν ο επισκέπτης αιωρηθεί ανάμεσα στα δυο ανοίγματα. Ένας λευκός τοίχος υπάρχει πίσω από το τελευταίο παράθυρο της διαδρομής, ο οποίος «συχνά τρομάζει τους

περισσότερους ανθρώπους και τους κάνει να θέλουν να απομακρυνθούν» (Schneider, 2003: 100), ενώ όλα τα παραπάνω δωμάτια συνδέονται με κάποιο τρόπο με το σύστημα των ενδιάμεσων χώρων, οι οποίοι δύσκολα μπορούν να προβλεφθούν. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Schneider (2003: 35) μετά την ολοκλήρωση των μετατροπών, «δεν υπάρχει τρόπος να αποτυπωθούν αυτά που συνέβησαν στο σπίτι. Ο μόνος τρόπος θα ήταν να μετρηθούν οι κρυμμένοι χώροι. Κανείς δεν θα μπορούσε να φτάσει στην αρχική δομή χωρίς συστηματικά να διαλύσει το σπίτι».

Η αρχική δομή έχει παραμορφωθεί και στο επίπεδο του πρώτου ορόφου. Αφού ανέβει τις σκάλες, ο επισκέπτης βρίσκεται σε ένα διάδρομο με τρεις πόρτες. Μια από αυτές οδηγεί σε ένα φωτεινό, σχετικά μεγάλο δωμάτιο που έχει ανοίγματα προς το εξωτερικό και χρησιμοποιείται ως studio. Κάποια από τα παράθυρα αποτελούνται από αρκετά –οκτώ κατά μέγιστο- τζάμια τοποθετημένα το ένα πάνω στο άλλο, για να αλλάξουν τον τρόπο που διεισδύει το φως. Σε μια εσοχή που δημιουργείται εντός του δωματίου και χρησιμοποιείται ως αποθήκη, έχει δημιουργηθεί ένα παράθυρο, βαμμένο μαύρο για να υπονοεί την ύπαρξη ενός σκοτεινού χώρου πίσω του, κρύβοντας έτσι το τμήμα του τοίχου εντός του οποίου έχει τοποθετηθεί και δεν χρειάστηκε να γκρεμιστεί. Η δεύτερη πόρτα του διαδρόμου, οδηγεί σε ένα μικρό δωμάτιο με ένα τραπέζι και ένα μικρό όγκο που κρύβει ένα μηχανισμό περιστροφής· πρόκειται για το δωμάτιο που μπορεί να περιστρέφεται γύρω από τον άξονά του. Η περιστροφή πραγματοποιείται ιδιαίτερα αργά, με αποτέλεσμα πολλές φορές να μη γίνεται αντιληπτή, και σε περίπτωση που ο επισκέπτης αποφασίσει να βγει, να ανακαλύψει ότι η πόρτα που είχε περάσει για να εισέλθει οδηγεί πια σε ένα στενό ενδιάμεσο χώρο. Όπως λέει και ο ίδιος, «κάποιος μπορεί να ανοίξει τη λάθος πόρτα τη λάθος στιγμή και να βυθιστεί σε μια άβυσσο» (Schneider, 2003: 36). Για την κατασκευή του δωματίου απαιτήθηκαν κουφώματα που φωτίζονται με τεχνητό φωτισμό και δίνουν την εντύπωση μιας ιδιαίτερα φωτεινής μέρας, καθώς και σκαλιά που ανυψώνουν το δωμάτιο σε σχέση με το διάδρομο, ώστε να κρυφτεί ο μηχανισμός περιστροφής. Τέλος, η τρίτη πόρτα του διαδρόμου ανοίγει, αποκαλύπτοντας έναν τοίχο που δεν μετακινείται, με αποτέλεσμα ένα δωμάτιο να έχει πλήρως εξαφανιστεί.

Όλα τα χρόνια της δημιουργίας του, το Haus u r ήταν το καταφύγιο του Schneider. Το εξέθεσε για πρώτη φορά το 1996 μέσω ενός βίντεο, όπου παρουσίαζε περισσότερο τη διαδικασία παρά το αποτέλεσμα, εστιάζοντας στο χώρο ανάμεσα στα νέα δωμάτια και τα παλιά. Την ίδια χρονιά παρουσίασε φωτογραφίες του σε μια άλλη έκθεση, οι οποίες μολονότι έκαναν δύσκολη την κατανόησή του, προσέλκυσαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Μετά από μια ακόμα φωτογραφική έκθεση το 1997, ολόκληρα τμήματα του σπιτιού εκτέθηκαν στην Biennale της Βενετίας το 2001, αποτελώντας την εγκατάσταση με τίτλο *Dead House u r (Totes Haus u r)*. Το ιδιαίτερο έκθεμα δημιούργησε συζητήσεις και ήταν η αφορμή για τη μελέτη του πρωτότυπου σπιτιού στην πόλη Rheydt. Αναφερόμενη στην κατοικία του Schneider, η A. Lawney (2000: 4) προσδιορίζει «μια εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στη σχέση κατοίκου και σταθερού και ασταθούς φύσης του σπιτιού», ενώ δοκίμια που γράφηκαν για αυτό –ανάμεσά τους και η παρουσίαση του έργου από τον Paul Schimmel στην έκθεση που διοργανώθηκε από το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στο Λος Άντζελες το 2003- έκαναν έμμεσες αναφορές σε μια ανήσυχη έννοια εμπλουτισμένη με πλήθος νοημάτων: το ανοίκειο.



Η έννοια αυτή άρχισε να απασχολεί τους μελετητές από τις αρχές του 20ου αιώνα. Αναδυόμενο από καταστάσεις που απωθούνται και επανέρχονται, δημιουργώντας συναισθήματα πέρα από το άγχος και πριν το φόβο, το ανοίκειο χρησιμοποιήθηκε από διάφορους μελετητές για να περιγράψει κάτι παραπάνω από την έλλειψη οικειότητας γενικά. Έγινε το σύμβολο που αντιπροσωπεύει το αίσθημα που προκαλείται από κάποια οντότητα –πρόσωπο, αντικείμενο κ.ά.- που δεν είναι σε καμιά περίπτωση οικεία αλλά ούτε και ξένη. Αυτή η γκρίζα περιοχή που οριοθετείται ανάμεσα στο οικείο και το ξένο, παρουσιάζει πλήθος αποχρώσεων που υπόκεινται στην υποκειμενικότητα του παρατηρητή και την προσωπική του αντίληψη. Ωστόσο, κατά τις δεκαετίες που το ανοίκειο αναπαραστάθηκε ή μελετήθηκε, δημιουργήθηκαν συνδέσεις με συγκεκριμένες καταστάσεις, οι οποίες αποκρυσταλλώνουν ευρύτερες ανησυχίες· οι συνδέσεις αυτές συγκροτούν ένα πεδίο όπου το ανοίκειο αποκαλύπτεται, η ασάφειά του οριοθετείται και αποκτάει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αυτά αποτελούν τον πυρήνα γύρω από τον οποίο περιστρέφονται πλήθος άλλων χαρακτηριστικών, διαφορετικών για κάθε παρατηρητή και άμεσα συσχετιζόμενων με τις προσωπικές του εμπειρίες.

Κομβική σημασία στη μελέτη της ανοίκειας κατάστασης, έχει το ομώνυμο δοκίμιο που συνέγραψε ο Freud το 1919. Βασισμένος στην παράδοση διηγημάτων του Poe και του Hoffman, ο Freud ορίζει το ανοίκειο ως μια ψυχολογική κατάσταση προβολής που δημιουργείται από σαφώς ορισμένα χαρακτηριστικά. Προσπαθώντας να προσδιορίσει κάποιες καταστάσεις που μπορούν να αποτελέσουν αίτια της ανοίκειας κατάστασης, χρησιμοποιεί παραδείγματα από τη λογοτεχνία και οδηγείται σε κάποια σαφή συμπεράσματα, συσχετίζοντας το ανοίκειο με τα φαινόμενα του διπλασιασμού και της ακούσιας επανάληψης,

Ο πατέρας της ψυχανάλυσης δεν συσχέτισε άμεσα το ανοίκειο με το χώρο, όμως η ανοίκεια κατάσταση διευρύνεται με το πέρασμα των χρόνων σε πεδία πέρα της ψυχολογίας μέσω των γραπτών του Heidegger και του Vidler, και αρχίζει να συσχετίζεται άμεσα με το χωρικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργείται. Ταυτόχρονα, ενδείξεις της ιστορικότητάς της υπονοούν τη διαρκή επίδρασή της από ευρύτερες πολιτισμικές συνθήκες και την ταύτισή της με συγκεκριμένους χώρους ανά εποχή από το εσωτερικό των κατοικιών των αστών όπου εντοπίστηκε για πρώτη φορά, μέχρι τους νέας κλίμακας δημόσιους χώρους της μητρόπολης, μοιάζει να αποτελεί μια ιδιότητα του χώρου που μετασχηματίζεται με ιδιαίτερη ευκολία και ανασύρει κρυμμένες ανησυχίες. Σε αυτό το πλαίσιο, αποκτά νόημα η μελέτη του Haus u r, μιας κατοικίας που ολοκληρώθηκε πριν περίπου μια δεκαετία και επαναφέρει το θέμα του ανοίκειου στη σύγχρονη έκφρασή του. Το ενδιαφέρον που παρουσιάζει το έργο του Schneider δεν εντοπίζεται στην εικαστικού τύπου ευρηματικότητά του, αλλά στον τρόπο που εκφράζεται η χωρικότητα της ανοίκειας κατάστασης.

Πρόκειται για μια χωρικότητα πολύπλοκη, για αυτό και δύσκολα μπορεί να προσδιοριστεί στην ολότητά της. Η σχέση της με τα ευρύτερα δεδομένα της κάθε εποχής είναι άμεση και αυτό φαίνεται από τις διαφορετικές θεωρίες που αναπτύχθηκαν σε διαφορετικά χρονικά πλαίσια. Η δυσκολία που εγείρει η μελέτη των θεωριών αυτών είναι η τοποθέτηση του ανοίκειου σε διαφορετικά πεδία, και η συνεχής μετατόπιση του συχνά ασαφούς υποκειμένου στο οποίο αναφέρεται κάθε φορά η ανοίκεια κατάσταση. Στο έργο του Freud, αλλά και άλλων ψυχολόγων που διερεύνησαν τις νέες ασθένειες της μητρόπολης, το ανοίκειο μελετάται ως ψυχολογικό σύμπτωμα και υποκείμενο αποτελεί το ψυχολογικό άτομο, ενώ στο φιλοσοφικό έργο του Heidegger αναφέρεται ως ένδειξη ανεστιότητας του σύγχρονου κατοίκου των πόλεων. Ο Vidler προσπαθεί να εντοπίσει μεταφορικά το ανοίκειο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, αρνούμενος να ορίσει σαφώς το υποκείμενο, και θεωρώντας ουσιαστικά έναν τυπικό θεατή των κτιρίων στα οποία αναφέρεται, ο οποίος έχει γνώση της παράδοσης της δυτικής αρχιτεκτονικής των τελευταίων αιώνων. Κάθε χρονικό πλαίσιο αποκαλύπτει και μια διαφορετική θεώρηση της ανοίκειας κατάστασης, κι έτσι διαφορετικά χαρακτηριστικά της και διαφορετικό υποκείμενο. Ταυτόχρονα όμως, οι διαδοχικοί μετασχηματισμοί της έννοιας στο χρόνο αποτελούν ενδείξεις της ενεργητικότητας του χώρου και αποκαλύπτουν διαδικασίες με τις οποίες εκδηλώνεται χωρικά η ανοίκεια κατάσταση.

Η κατοικία του Schneider δεν αποτελεί αμιγώς αρχιτεκτονικό έργο, όμως υλοποιεί μια σαφή αρχιτεκτονική πρόθεση, την πρόσθεση ενός δικτύου χωρικών ενοτήτων σε ένα υφιστάμενο κτίσμα. Μετά την Biennale της Βενετίας και το Χρυσό Λέοντα που απέ-

σπασε η έκθεση Dead House u r (Totes Haus u r), η κατοικία μετατράπηκε σε ένα κτήριο εμβληματικό, το οποίο όμως ποτέ δεν άνοιξε στο κοινό ως έκθεμα. Οι πληροφορίες για αυτό εξαντλούνται στο φωτογραφικό υλικό που έχει δημοσιεύσει ο ίδιος ο καλλιτέχνης και στις μαρτυρίες των ανθρώπων που φιλοξενήθηκαν στον ξενώνα ή προσκαλέστηκαν για καφέ στο coffee room. Ωστόσο, αποτελεί τη μήτρα της έκθεσης Dead House u r, και γι' αυτό μπορεί να θεωρηθεί καλλιτεχνικό, -κι έτσι πολιτιστικό- προϊόν. Το ενδιαφέρον του κτιρίου, όμως, δεν εξαντλείται εκεί, αφού ταυτόχρονα είναι κι ένας χώρος βιωμένος, μια κατοικία με συνειδητά διαστρεβλωμένη δομή. Εκεί κατοίκησαν πέντε γενιές της οικογένειας του Schneider μέχρι το 1985, όταν αναγκάστηκαν να το εγκαταλείψουν επιτρέποντας στο νεαρό καλλιτέχνη να πραγματοποιήσει τους πειραματισμούς του σε ένα διώροφο σπίτι στο οποίο άρχισε να διαμένει πια μόνος του.

Όταν ο Schneider περιγράφει την κατοικία του, κινείται προς μια κατεύθυνση παρόμοια με αυτή του Vidler, θεωρώντας έναν τυπικό επισκέπτη-θεατή, ο οποίος περιπλανάται στο εσωτερικό του κτηρίου. Το γεγονός ότι το κτήριο δεν αποτελεί το ίδιο έκθεμα, αφού μπορεί να είναι η μήτρα της έκθεσης Dead House u r αλλά δεν έχει ποτέ ανοίξει προς το κοινό, δεν προσφέρει στον επισκέπτη του Schneider απαραίτητα τα χαρακτηριστικά ενός θεατή έργου τέχνης. Το ενδεχόμενο η γνώση της ιστορίας του κτηρίου να μετατρέψει τον επισκέπτη σε τέτοιο, δεν απασχολεί τον Schneider, αφού με το έργο του μοιάζει να εστιάζει στις ανθρώπινες αντιληπτικές ικανότητες και ψυχολογικές αντιδράσεις που προσδιόρισε μερικώς ο Freud, να βασίζεται στην έννοια της κατοικίας ως φορέα νοήματος στην οποία έχει αναφερθεί ο Heidegger και να συνομιλεί με τη θεώρηση του ανοίκειου ως μεταφορά που υιοθέτησε ο Vidler. Γι' αυτό το λόγο, η μελέτη του Haus u r που ακολουθεί πραγματοποιείται με άξονα τις παραπάνω θέσεις για το ανοίκειο.

Όπως φαίνεται από τους τίτλους των φωτογραφιών του Haus u r αλλά και την περιγραφή που προηγήθηκε, ένα από τα χαρακτηριστικά της κατοικίας είναι μια ιδιαίτερη σχέση με τη διαδικασία διπλασιασμού. Τοίχος μπροστά από τοίχο, ταβάνι κάτω από ταβάνι, πάτωμα πάνω σε πάτωμα, δωμάτιο σε δωμάτιο: τμηματικά ή συνολικά, δωμάτια πολλαπλασιάζονται με τα νέα να βρίσκονται εντός των υφιστάμενων. Τα υλικά που χρησιμοποιούνται δεν διαφοροποιούνται από αυτά που είχαν χρησιμοποιηθεί παλαιότερα, με αποτέλεσμα τα νέα δωμάτια να αποτελούν ουσιαστικά αναπαραστάσεις των πρωτοτύπων. Έτσι, τοίχοι διπλασιάζονται και τα ομοιώματά τους τοποθετούνται ακριβώς μπροστά τους και τα αντικαθιστούν· δεν υπάρχει καμιά ένδειξη ότι τα πρωτότυπα υπάρχουν ακόμα και ακόμα περισσότερο, ότι υπήρξαν ποτέ. Αυτή η διάθεση απόκρυψης αποτελεί στρατηγική στην παραγωγή των νέων χώρων του Haus u r, και σύμφωνα με τον Schneider δεν μπορεί να αρθεί ούτε στην περίπτωση που ο επισκέπτης γνωρίζει την ύπαρξη των παρεμβάσεων. Αυτό συμβαίνει επειδή «δεν υπάρχει κανένας τρόπος να ξεχωρίσει κανείς το πρωτότυπο από το ομοίωμα, την πρώτη δομή από τη νέα κατασκευή, την υπάρχουσα από την επιπρόσθετη αρχιτεκτονική» (Loock, 2004: 148), με αποτέλεσμα ακόμα και ο ίδιος ο κατασκευαστής τους να παραδέχεται ότι με το πέρασμα των χρόνων υπάρχουν σημεία στην κατοικία που αδυνατεί να κάνει τη διάκριση.

Η δημιουργία αυτής της αίσθησης δεν οφείλεται μόνο στο διπλασιασμό ολόκληρων χώρων ή κάποιων

δομικών στοιχείων, αλλά και στην παρουσία στοιχείων που συνεχώς επαναλαμβάνονται. Όμοιες πόρτες στο διάδρομο, οδηγούν με τη σειρά τους σε όμοιες πόρτες στο εσωτερικό των δωματίων, όπου βρίσκει κανείς όμοια μεταξύ τους παράθυρα. Αυτή η συνεχής επανάληψη, δημιουργεί την ψευδή εντύπωση ότι τα όμοια στοιχεία έχουν και όμοια χαρακτηριστικά, όπως σε κάθε συμβατική κατοικία. Σύντομα, όμως, ο επισκέπτης συνειδητοποιεί ότι αυτό δεν συμβαίνει, αφού δεν οδηγούν όλες οι πόρτες σε δωμάτια, ούτε όλα τα παράθυρα συνδέονται με το χώρο εξωτερικά της κατοικίας η ασυνέπεια αυτή αρχίζει να αποσυνδέει σταδιακά την επανάληψη των στοιχείων από την πρόβλεψη της λειτουργίας τους. Άλλωστε, εμμονή στην επανάληψη παρατηρείται και στη μέθοδο που χρησιμοποιεί ο Schneider κατά την κατασκευή των δωματίων του. Όπως ισχυρίζεται ο ίδιος,

> *κανείς πρέπει να αναμετρηθεί με το ίδιο πράγμα ξανά και ξανά, και σε κάποιο σημείο κάτι βγαίνει από αυτό. Όπως όταν στέκεσαι μπροστά από ένα τοίχο και να τον κοιτάξεις. Το κάνεις μια φορά, δυο φορές, για ένα μήνα ή περισσότερο, και σε κάποιο σημείο μπορείς να πεις σε οποιονδήποτε για τον τοίχο.* (Schneider, 2003:114)

Τα παραπάνω χωρικά χαρακτηριστικά παρουσιάζουν ιδιαίτερες ομοιότητες με τη χωρικοποίηση του ανοίκειου που πραγματοποίησε ο Vidler. Μετατρέποντας το ανοίκειο σε σύμβολο και χρησιμοποιώντας το σα μεταφορά, το Haus u r μοιάζει να χωρικοποιεί απευθείας τις παρατηρήσεις του Freud περί διπλασιασμού και επανάληψης, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι οι παραπάνω χωρικές προσωποποιήσεις του ανοίκειου οδηγούν και στην ανοίκεια κατάσταση ως ψυχολογικό σύμπτωμα. Ενταγμένες στο πλαίσιο εντός του οποίου μελέτησε ο Vidler το ανοίκειο, μοιάζουν να συμπορεύονται με τη διάρρηξη της ανθρωπομετρίας, μόνο που δεν παραπέμπουν σε ένα σώμα διασκορπισμένο και ακρωτηριασμένο, αλλά σε ένα σώμα εσωτερικά διπλασιασμένο με κάποια από τα μέρη-δομικά στοιχεία του να επαναλαμβάνονται διαρκώς.

Ωστόσο, οι παραπάνω χωρικές εκφράσεις του μεταφορικώς εννοούμενου ανοίκειου, παρουσιάζουν ένα ιδιόμορφο χαρακτηριστικό που τις διαφοροποιεί από τα αρχιτεκτονικά παραδείγματα του Vidler και τις συνδέει με τη διαδικασία που οδηγεί στη δημιουργία της ανοίκειας κατάστασης όπως την προσδιόρισε ο Freud. Τόσο η εσωτερική βύθιση όσο και η επανάληψη των δομικών στοιχείων με ανόμοια λειτουργία, δεν γίνονται αντιληπτά εξαρχής και οδηγούν στη σταδιακή απώλεια ασφάλειας που προσφέρει η πρώτη εντύπωση του εσωτερικού της κατοικίας, αυτή του τυπικού μεσοαστικού σπιτιού της γερμανικής επαρχίας. Σύμφωνα με τον Freud, θεμελιακή για τη σύσταση της ανοίκειας κατάστασης παρουσιάζεται η μετάβαση από την αίσθηση οικειότητας στην αποξένωση και τα παραπάνω χωρικά χαρακτηριστικά συμβάλλουν σημαντικά σε αυτήν. Το γεγονός της αρχικής άγνοιας και της σταδιακής συνειδητοποίησης έχει ιδιαίτερη σημασία, αφού το αποτέλεσμα θα ήταν τελείως διαφορετικό αν ο επισκέπτης έμπαινε απευθείας σε μια ιδιόρρυθμη κατοικία ή σε έναν υπολειμματικό χώρο. Η εσωτερική συμβατικότητα του Haus u r, που φτάνει στα όρια του μπανάλ, δημιουργεί το γόνιμο έδαφος για την εμφάνιση της ανοίκειας κατάστασης, αφού ανοίκειο δεν είναι

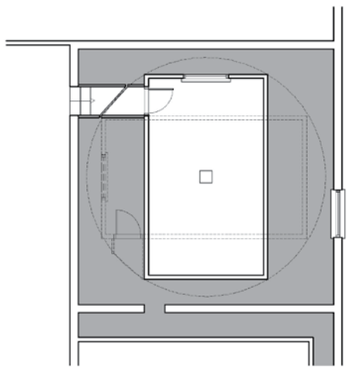
το εξαρχής ξένο, αλλά αυτό που κάποτε ήταν γνωστό και μέσω μιας διαδικασίας μετατράπηκε σε άγνωρο. Πρόκειται για την αναποδογυρισμένη πλευρά του καθημερινού και του συμβατικού (Schneider, 2003: 148), και το Haus u r αρχικά μοιάζει ακριβώς έτσι: απόλυτα συμβατικό και προβλέψιμο. Αν κάποιος επισκέπτης δεν παρατηρήσει τα ίχνη του παράδοξου εντός των δωματίων, μπορεί να φύγει από την κατοικία χωρίς να καταλάβει τις παρεμβάσεις του Schneider. Σε αυτήν την περίπτωση αναφέρεται ο ίδιος όταν λέει ότι ένας ανυποψίαστος επισκέπτης μπορεί μετά από πρόσκληση να εισέλθει στο coffee room, να έχει μια βαρετή συζήτηση μαζί του, και να φύγει χωρίς καν να αντιληφθεί ότι το δωμάτιο είχε περιστραφεί μια φορά γύρω από τον άξονά του (Schneider, 2003: 36). Ωστόσο, υπάρχει πάντα το ενδεχόμενο ο επισκέπτης να κοιτάξει έξω από το παράθυρο ή να ανοίξει τη λάθος πόρτα τη λάθος στιγμή, κι έτσι να βρεθεί στο τμήμα των ενδιάμεσων χώρων του ισογείου που είναι προσπελάσιμοι και να δει εκ των έσω την παράδοξη δομή της κατοικίας. Εκείνη τη στιγμή που καταλαβαίνει ότι το παράθυρο δεν βλέπει στο εξωτερικό της κατοικίας και η πόρτα δεν οδηγεί στο διάδρομο που είχε διασχίσει νωρίτερα, αρχίζει να εμφανίζεται το ανοίκειο και στον εσωτερικό, συμβατικά κατασκευασμένο, χώρο.

Η περιστροφή ενός δωματίου γύρω από τον άξονά του και ο αποπροσανατολισμός που δημιουργείται από την εσωτερική δομή του Haus u r, δημιουργούν νέες συνδέσεις με το ανοίκειο ως ψυχολογικό σύμπτωμα, αφού προσομοιάζουν το κτήριο με μια μηχανή εν λειτουργία. Η επαφή του επισκέπτη με ένα τέτοιο κτήριο που λειτουργεί χωρίς την επίβλεψή του όσο βρίσκεται εντός του, είναι παρόμοια με την επαφή του με ένα αυτόματο. Όπως ο διαβάτης των μητροπόλεων βρισκόταν ανάμεσα σε ένα πλήθος που παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με τη μηχανή και η επαφή αυτή μετέτρεπε το δημόσιο χώρο της μητρόπολης σε ανοίκειο, έτσι και η επαφή με έναν απευθείας μηχανικό χώρο, πραγματοποιεί την ίδια μετατόπιση. Επίσης, ο Jentsch είχε υποστηρίξει ότι ένας από τους πιο επιτυχείς τρόπους δημιουργίας της ανοίκειας κατάστασης είναι η δημιουργία της αβεβαιότητας για το αν ένα άψυχο αντικείμενο μπορεί να κινηθεί ή όχι, και στο Haus u r αυτή η αβεβαιότητα αποκτά χωρικά χαρακτηριστικά, εντείνοντας τη σχέση της ανοίκειας κατάστασης με τη μηχανική. Αυτό οφείλεται κυρίως στην εμπειρία της ρευστής δομής της και την αδυναμία κατανόησης του τόπου προέλευσης της δυναμικής της, αφού οι χώροι που υποστηρίζουν μηχανικά την κατοικία δεν είναι επισκέψιμοι.

Αντίθετα, επισκέψιμοι είναι συγκεκριμένοι χώροι ανάμεσα στους τοίχους-ομοιώματα και τους πρωτότυπους τοίχους του κτηρίου, οι οποίοι παρουσιάζουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Ένας σκοτεινός, υγρός διάδρομος, που ολοένα στενεύει και καταλήγει σε έναν αποθηκευτικό χώρο που συνδέεται με ένα ολόκληρο σύστημα στενών χώρων ανάμεσα στους τοίχους, προκαλεί, σύμφωνα με την Alanna Lawley (2000: 7), ανησυχία και αποπροσανατολισμό. Το σκοτάδι εντείνει αυτήν την αίσθηση και σε συνδυασμό με τη λαβυρινθώδη διάρθρωση των χώρων μοιάζει να προκαλεί μια κατάσταση που παρουσιάζει ομοιότητες με τη διαταραχή που αφορά στη διαδικασία αντίληψης του χώρου και ο R. Caillois ονόμασε το 1935 *legendary psychasthenia* (Vidler, 1992: 173-174). Σύμφωνα με τον Caillois, η αντίληψη του χώρου μπορεί να αναλυθεί σε δυο συνιστώσες που πραγματοποιούνται παράλληλα, τη διαδικασία της δράσης και της αναπα-

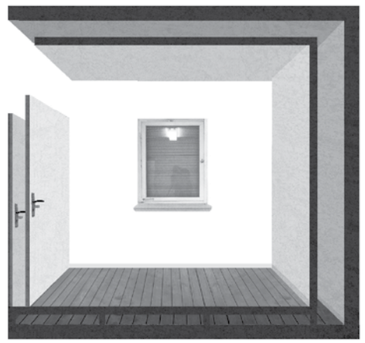
ράστασης. Η διαδικασία της δράσης πραγματοποιείται σε μια οριζόντια επιφάνεια που ορίζει το έδαφος και ένα κατακόρυφο επίπεδο που σχηματίζεται από τον άνθρωπο που προχωρά, μεταφέροντας τόσο το οριζόντιο όσο και το κάθετο επίπεδο μαζί του. Κατά τη διαδικασία της αναπαράστασης, τα δυο επίπεδα αναπαριστούνται νοητικά από τον άνθρωπο και ουσιαστικά αποτυπώνουν τη θέση που πιστεύει ότι έχει στο χώρο κάθε στιγμή. Όταν ο άνθρωπος κινείται και αδυνατεί να αναπαραστήσει τα δυο επίπεδα, πλησιάζουμε σύμφωνα με τον Caillois, στην περίπτωση της legendary psychasthenia, όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την αναταραχή που δημιουργείται όταν το άτομο αδυνατεί να διαχωρίσει την προσωπικότητά του από το χώρο. Μάλιστα, ο Caillois παρατηρεί μια αναλογία ανάμεσα στο καμουφλάζ των εντόμων που προσαρμόζονται στο χρώμα του φύλλου και στους σχιζοφρενείς ανθρώπους, αφού και στις δύο περιπτώσεις το υποκείμενο αφομοιώνεται από το χώρο. Το άτομο προσδιορίζεται τόσο πολύ από το χώρο, είναι τόσο προσηλωμένο σε αυτό, που τα όρια της προσωπικότητάς του χάνονται, και χάνεται κάθε αίσθηση του εαυτού. Η legendary psychasthenia έρχεται να προστεθεί στην παράδοση των διαταραχών που συνδέονται με το ανοίκειο και το χώρο, όπως η κλειστοφοβία και η αγοραφοβία που εμφανίστηκαν κατά την έξαρση της αστικότητας και τη δημιουργία των μητροπόλεων. Στο πέρασμα του χρόνου και την εναλλαγή των γενεών, δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις οικειοποίησης των νέας κλίμακας χώρων και η τοποφοβία ή malaria urbana εξασθένησε. Ωστόσο, κανείς δεν μπορεί να εγγυηθεί ότι δεν θα κάνει ξανά την εμφάνισή της με μια εκ νέου υπερμεγέθυνση των χώρων, ή μια υπερσμίκρυνσή τους. Η κλειστοφοβία, αντίθετα, συνεχίζει να εμφανίζεται και σχετίζεται περισσότερο με εσωτερικούς χώρους. Οι ολοένα και στενότεροι εσωτερικοί διάδρομοι του Haus u r, που υποχρεώνουν τον επισκέπτη να αναδιπλωθεί και να συρθεί, αντιστρέφει την υπερμεγέθη κλίμακα των ανοιχτών αστικών χώρων και τη μεταφέρει σε ένα σκοτεινό εσωτερικό που αγνοεί τη σωματικότητα του χρήστη, σε αντίθεση με το εσωτερικό των δωματίων όπου το σώμα βρίσκεται σε έναν απόλυτα συνηθισμένο χώρο, με συμβατικά ανοίγματα και διαστάσεις. Όπως σημειώνει ο C. Moore, η επιλογή της κλίμακας ενός στοιχείου στο σχεδιασμό ή την απευθείας κατασκευή ενός κτηρίου αποτελεί βασικό κριτήριο συσχετισμού ανάμεσα σε αυτό και το όλο, τα υπόλοιπα μέρη, το σύνηθες μέγεθος και τις διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος. Υπό το φως αυτής της τετραπλής συσχέτισης, οι ενδιάμεσοι χώροι του Haus u r μοιάζει να αγνοούν τόσο τα υπόλοιπα δομημένα μέρη του κτηρίου όσο και τα συνήθη μέτρα που πάντα συσχετίζονται με τις διαστάσεις του ανθρωπίνου σώματος.

Το ευρύτερο περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται το Haus u r έχει το δικό του ενδιαφέρον. Μέχρι τώρα, η διερεύνηση της σχέσης του με την ανοίκεια κατάσταση περιορίστηκε στο πολύπλοκο εσωτερικό του, ωστόσο η θέση του στην πόλη Rheydt δημιουργεί και άλλες, ευρύτερες συνδέσεις. Πρόκειται για μια κατοικία που είχε νεκρωθεί πολύ πριν ο Schneider την χρησιμοποιήσει για την έκθεση Dead House u r, αφού είχε εγκαταλειφτεί -όπως και πολλές άλλες κατοικίες της πόλης- λόγω του ορυχείου πάνω στο οποίο έχει κτιστεί. Στο εσωτερικό της έζησαν πέντε γενιές της οικογένειας του Schneider, οι οποίες εργάστηκαν στο μολυβδουργείο που διατηρούσαν, μέχρι που αυτό σταδιακά παρήκμασε. Το ίδιο συνέβη και σε μεγάλο



"Απλά σχεδίασα έναν κύκλο σε ένα δωμάτιο και έβαλα μέσα του ένα κουτί πάνω σε ρόδες". G.Schneider

Πιθανή κάτοψη του coffee room. Κλ.1/100. Με γκρι φαίνονται οι ενδιάμεσοι προσβάσιμοι χώροι.



Χωρικός διπλασιασμός _ εσωτερική βάθιση.

τμήμα της πόλης, αφού η ρύπανση του ορυχείου που συνεχώς επεκτεινόταν ανάγκασε χιλιάδες ανθρώπους να μεταναστεύσουν κατά τη διάρκεια των τελευταίων χρόνων, με αποτέλεσμα ο πληθυσμός της να μειωθεί αισθητά και η πόλη να πάψει να υφίσταται ως ανεξάρτητος δήμος και να προσαρτηθεί στη γειτονική Monchengladbach. Πολλά χωριά ερήμωσαν πλήρως και μετατράπηκαν σε χωριά-φαντάσματα, ενώ οι μεγαλύτερες πόλεις άρχισαν να γιγαντώνονται. Το Haus u r, με τα ίχνη του παρελθόντος πίσω από τα νέα κατοικημένα δωμάτια, μοιάζει, σε αυτό το πλαίσιο, μικρογραφία της πόλης με τους συνεχώς αυξανόμενους υπολειμματικούς χώρους. Η επαφή με αυτά τα υπολείμματα συνδυάζεται σύμφωνα με τον Schneider (2003: 68) με αίσθηση μεταστροφής του χρόνου:

> *μια ολόκληρη έκταση γης έχει σκαφτεί για την επέκταση του ορυχείου, εν μέρει από εκεί παίρνω τα υλικά μου. Ολόκληρα σπίτια, ολόκληρα*

χωριά έχουν γκρεμιστεί, σταδιακά [...] περπατάς και όταν ξαφνικά έχεις το συναίσθημα ότι θα μπορούσε να υπάρχει ένα σπίτι εκεί, επειδή υπάρχει ακόμα ένα πάτωμα ή επειδή υπάρχουν διαφορετικά αλλόκοτα δέντρα που δεν θα έβρισκες φυσιολογικά εκεί [...] τότε έχεις την αίσθηση της μεταστροφής του χρόνου. Αλλά θα ήταν καταστροφή αν επιμέναμε σε τέτοιου είδους πράγματα. Αδιάκοπα, θα συγκρουόμασταν πάνω σε τοίχους.

Η μεταστροφή του χρόνου οδηγεί στο παρελθόν, τότε που το γκρεμισμένο κτήριο υπήρχε ακόμα, τα χωριά δεν είχαν ερημώσει και η πόλη δεν είχε απονεκρωθεί. Αυτό που η ρύπανση και οι οικονομικές συνθήκες προσπάθησαν να εξαφανίσουν, επανέρχεται μέσω των υπολειμματικών χώρων. Ολόκληρη η πόλη Rheydt εντάσσεται στο σύνολο των υπολειμμάτων που ο Vidler προσδιόρισε ως χώρους με τους οποίους σήμερα υπάρχουν απευθείας συνδέσεις με την ανοίκεια κατάσταση. Τα αχρηστεμένα περιθώρια και οι επιφανειακές εκφάνσεις της μεταβιομηχανικής κουλτούρας δεν είναι μόνο τα εγκαταλελειμμένα parking ή οι εξασθενημένες υπεραγορές των αστικών κέντρων, αλλά και ολόκληρες πόλεις που πάσχουν και εξασθενούν υπό το βάρος του γιγαντισμού άλλων. Η δημιουργία αυτών των υπολειμματικών χώρων οφείλεται στην απόσυρση χρήσεων που παύουν πλέον να συμμετέχουν στην παραγωγή, κυκλοφορία και συσσώρευση πλούτου ή όταν, ως οχλούσες, 'ρυπαίνουν' λόγω της γειτνίασής τους με άλλες 'ευγενέστερες'. Οι χρήσεις αυτές σταδιακά απομακρύνονται ως οχλούσες και ασύμβατες με τις λοιπές λειτουργίες και μεταξύ του χρόνου απόσυρσης των παλαιών χρήσεων και της κατάληψης του χώρου από νέες, μεσολαβεί μια μεταβατική περίοδος υποβάθμισης και εγκατάλειψης. Το ανοίκειο δεν μοιάζει να εμφανίζεται λόγω της εγκατάλειψης, αλλά μάλλον λόγω της αποσυρμένης χρήσης, που διαρκώς επανέρχεται και υποδηλώνεται μέσω της υλικής δομής των κτηρίων. Η απωθημένη χρήση, που δεν συνάδει πια με το ευρύτερο περιβάλλον, προκαλεί τη μεταστροφή του χρόνου στον Schneider και δημιουργεί γόνιμο έδαφος για τη δημιουργία της ανοίκειας κατάστασης.

Σε ένα τέτοιο περιβάλλον προβάλλει το Haus u r με το διαστρεβλωμένο εσωτερικό. Η παρουσία μιας φαινομενικά συμβατικής κατοικίας σε μια πόλη στα όρια της εγκατάλειψης, του δίνει το χαρακτήρα του καταφυγίου, ο οποίος όμως διαρρηγνύεται σταδιακά όσο ο επισκέπτης προχωρά στο εσωτερικό του. Η χρήση της κατοικίας δεν είναι η μόνη που θα μπορούσε να συνδεθεί με την ανοίκεια κατάσταση, ωστόσο ο χαρακτήρας της βιωμένης κατοικίας που έχει το κτήριο παρουσιάζεται σε αυτήν την περίπτωση ιδιαίτερα σημαντικός και εντείνεται λόγω του συγκεκριμένου περιβάλλοντος στο οποίο βρίσκεται. Σύμφωνα με τον Heidegger, η κατασκευή που μετατρέπει ένα χώρο σε κατάλυμα αποτελεί μια προσπάθεια του ανθρώπου να αντιμετωπίσει την κληροδοτημένη του ανεστιότητα και να βρει έναν τρόπο να είναι μέσα στον κόσμο. Η ανέστια κατάσταση, που θα έπρεπε να θεωρείται αυτονόητη από το πρωταρχικό στάδιο της ύπαρξής του και βαθιά συνδεδεμένη με την ανθρώπινη φύση, επανέρχεται στο Haus u r, διαταράσσοντας τη φαινομενική σταθερότητα και αίσθηση ισορροπίας που

υποτίθεται ότι προσφέρει η κατοικία-εστία. Μπορεί να μην είναι πια το οχυρό μιας πρόσφατα εγκαθιδρυμένης τάξης, όπως ήταν στα χρόνια του Poe, όμως και σήμερα η κατοικία διατηρεί μια ιδιαίτερη σύνδεση με το αίσθημα ασφάλειας· η διάρρηξή της εξακολουθεί να είναι ανεπιθύμητη και να επιστρέφει τους ανθρώπους στο πρωταρχικό στάδιο της ανεστιότητας, αφαιρώντας το απαραίτητο σημείο αναφοράς που συντελεί στον αυτοπροσδιορισμό τους. Αυτό ακριβώς το σημείο αναφοράς από το οποίο ο άνθρωπος ορμάται και συμμετέχει στη ροή της ιστορίας με ένα χώρο που ορίζει, αποκαλύπτει και μετασχηματίζει, διαταράσσεται στο Haus u r εντείνοντας τη σημασία της χαμένης εστίας εντός μιας παρακμασμένης πόλεως.

Η θεώρηση του ανοίκειου από τον Heidegger, εκτός από την επαναφορά της χαμένης εστίας, προσδιορίζει μια χωρική διάσταση που εκφράζεται μέσω της διατάραξης της αλληλεπίδρασης του ανθρώπου με το χώρο, τον οποίο νοηματοδοτεί και από τον οποίο νοηματοδοτείται. Στην περίπτωση της κατοικίας του Schneider, η διάρρηξη αυτή μοιάζει να υλοποιείται έμπρακτα. Ο επισκέπτης μπορεί εν δυνάμει να νοηματοδοτήσει το χώρο χαρακτηρίζοντάς τον όπως επιθυμεί, όμως μια πιθανή νοηματοδότησή του από αυτόν μοιάζει ανεπιθύμητη. Ένας χώρος αποσπασματικός, παραμορφωμένος, διπλασιασμένος, μηχανικός και με ασυνήθιστη κλίμακα, δεν μοιάζει κατάλληλος να δώσει νόημα στον επισκέπτη, να τον ορίσει και να τον μετασχηματίσει, αφού μια τέτοια διαδικασία δεν θα οδηγούσε μόνο σε διατάραξη της αίσθησης του οικείου -με την έννοια του αναγνωρίσιμου- αλλά και σε καταστροφή μέρους του νοήματος. Σε αυτό το σημείο, η σχέση αλληλεπίδρασης διαρρηγνύεται και κάνει την εμφάνισή της η ανοίκεια κατάσταση, η οποία παραλαμβάνει τα χωρικά χαρακτηριστικά του απορριφθέντος χώρου και εγκαθιδρύεται εντός του.

Σύμφωνα με όσα προηγήθηκαν, το Haus u r μοιάζει να σκιαγραφεί μέχρι ένα βαθμό τη χωρικότητα της ανοίκειας κατάστασης, χωρίς σε καμιά περίπτωση να την εξαντλεί. Ο χωρικός διπλασιασμός και η επανάληψη δομικών στοιχείων, που όμως δεν έχουν όμοια λειτουργία, παραπέμπει στο ανοίκειο ως μεταφορά που προσδιόρισε ο Vidler, χωρικοποιώντας κυριολεκτικά τα μέσα που προσδιόρισε ο Freud ως καταστατικά για τη δημιουργία της ανοίκειας ψυχολογικής κατάστασης. Ταυτόχρονα, η απροσδόκητη χρήση της κλίμακας και η σχέση του χώρου με το αυτόματο και τη μηχανή, προκαλεί συνδέσεις με εκφράσεις του ανοίκειου, όπως έχουν εκδηλωθεί σε συγκεκριμένες φάσεις της ιστορικότητάς του. Ωστόσο, η μετατόπιση από τον απλό συσχετισμό, στη θεώρηση των παραπάνω στοιχείων ως πραγματικών χωρικών εκφράσεών του, προϋποθέτει εμπεριστατωμένη ανάλυση, η οποία δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί στα πλαίσια αυτής της εργασίας.

Επομένως, κάθε προσπάθεια προσδιορισμού μιας σαφώς ορισμένης υλικότητας του ανοίκειου, πέρα της μεταφορικής χρήσης του και του απλού συσχετισμού με το φροϋδικό ανοίκειο, μοιάζει μέχρι ένα βαθμό ανέφικτη. Ωστόσο, η μελέτη του Haus u r έχει προσφέρει ένα ακόμα στοιχείο που παρουσιάζεται ιδιαίτερα σημαντικό: η ανοίκεια χωρικότητα στο συγκεκριμένο παράδειγμα μοιάζει να αποκαλύπτεται μέσω συγκεκριμένων διαδικασιών. Με δεδομένο ότι οι διαδικασίες αυτές αποτελούν μετατοπίσεις που πραγματοποιούνται εντός του χώρου, τον αφορούν και τον μετασχηματίζουν, δεν θα ήταν άστοχο αν τις προσδιορίζαμε ως χωρικές.

Η έννοια της χωρικής διαδικασίας παρουσιάζεται ιδιαίτερα σημαντική, αφού, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η ανοίκεια κατάσταση δεν δημιουργείται εκ του μηδενός· ο χρόνος προσδίδει στο χώρο αυτήν την ιδιότητα άλλοτε σταδιακά και άλλοτε αιφνίδια. Ο Freud προσδιορίζει ως θεμελιακή τη μετάβαση από την αίσθηση του οικείου στην αποξένωση και η φαινομενική συμβατικότητα του Haus u r επιτρέπει αυτήν τη σταδιακή αλλαγή. Το πλασματικό των χώρων που βρίσκονται εντός του αποκαλύπτεται μετά το πέρας απροσδιόριστου χρόνου και όταν συμβεί αρχίζει να πραγματοποιείται η διάρρηξη της αλληλονοηματοδότησης ανάμεσα στον άνθρωπο και το χώρο και η απώλεια μέρους του νοήματος, που προσδιόρισε ο Heidegger. Η έννοια της διάρρηξης προϋποθέτει ένα χρονικό διάστημα απουσίας της, ένα χρόνο στον οποίο η αλληλονοηματοδότηση πραγματοποιείται. Το Haus u r προσφέρει αυτό το χρόνο και διευρύνει με αυτόν τον τρόπο την ανοίκεια χωρικότητα πέρα των υλικών στοιχείων, οποιαδήποτε χαρακτηριστικά του χώρου διαρρηγνύουν την νοηματοδότηση του ανθρώπου από το χώρο, μπορούν να τροφοδοτήσουν την ανοίκεια κατάσταση και να ολισθήσουν τον άνθρωπο στη γκρίζα περιοχή ανάμεσα στο οικείο και το ξένο.

Εκτός από την υπόδειξη εκφράσεων των χωρικών διαδικασιών που οδηγούν στην ανοίκεια κατάσταση, το Haus u r χαρακτηρίζεται από μια συνεχή αναμέτρηση με το παρελθόν της, καταδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο τη σημασία της. Η διαρκής παρουσία των διαφόρων ερμηνειών του ανοίκειου στο πέρασμα των χρόνων, όπως φάνηκε από τα ενδεικτικά στοιχεία ιστορικότητας που αναφέρθηκαν, μοιάζει να συμβαδίζει με τις σημαντικότερες πολιτισμικές αλλαγές και μέχρι ένα βαθμό να προσωποποιεί τα απωθημένα και αποπροσωποποιημένα στοιχεία κάθε τέτοιου μετασχηματισμού. Θεωρούμενη ως μια ψυχολογική κατάσταση προβολής λόγω της συμβολής του Freud στη μελέτη του, αλλά και ως ένδειξη ανεστιότητας σύμφωνα με τον Heidegger, συνδέθηκε κατά καιρούς με συγκεκριμένους βιωμένους χώρους δημιουργώντας μια ιδιαίτερη σχέση μαζί τους. Από τα εσωτερικά των κατοικιών της αστικής τάξης στους δημόσιους χώρους των μητροπόλεων και από σύμβολο της χαμένης εστίας της μεταπολεμικής κοινωνίας στους υπολειμματικούς χώρους της μεταβιομηχανικής εποχής, διατηρεί το δυναμισμό της και μοιάζει διαρκώς επίκαιρη. Η ευελιξία της να διεισδύει στο ευαίσθητο πεδίο ανάμεσα στο οικείο και το ξένο, προσδιορίζοντας αυτό που απωθείται αλλά επιστρέφει, καθιστά το ανοίκειο ένα ιδιαίτερο εργαλείο στη μελέτη του χώρου, αφού μπορεί να μας υποδεικνύει κάθε φορά τις εκφάνσεις του, που απωθούνται και επανέρχονται, δίνοντας έμφαση στην άρρηκτη σχέση τους με τους ευρύτερους πολιτισμικούς μετασχηματισμούς. Αφού το απωθημένο είναι αυτό που θέλουμε να εξαφανίσουμε αλλά δεν έχουμε τη δυνατότητα - και για αυτό και προσπαθούμε να το θάψουμε όσο το δυνατόν βαθύτερα- το γεγονός της ανησυχίας που δημιουργείται μέσω της επαναφοράς του, καταδεικνύει ότι για κάποιο λόγο, ο απωθημένος χώρος έχει ακόμα δύναμη πάνω μας. Αυτή τη δύναμη αποκαλύπτει το έργο του Schneider· αν το ανοίκειο είναι κάτι που έπρεπε να μείνει κρυμμένο αλλά έχει έρθει στο φως, όπως είχε υποστηρίξει ο Schelling, τότε το Haus u r το επαναφέρει και το ανατροφοδοτεί.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Freud, S. (1915) *Thoughts for the Times of War and Death*. Vienna: Standard Edition.

Freud, S. (1915) 'Thoughts for the Times on War and Death', στο J. Strachey (ed.) (1981) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. 24 vols*. London: Hogarth, σς. 275–300.

Freud, S. (1919) *The uncanny*, στο S. Freud (1955) *The standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund* Freud, 24 vols. London: Hogarth Press, σς. 217-252.

Freud, S. (2009 [1919]) Το ανοίκειο. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.

Freud, S. (2003 [1927]) Το μέλλον μιας αυταπάτης, Το μέλλον μιας αυταπάτης. Αθήνα: Printa.

Heidegger, M. (2008 [1954]) Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.

Heidegger, M. (1959) *An Introduction to Metaphysics*. New Haven: Yale University Press.

Heidegger M. (1996) *Holderlin's Hymn 'The Ister'.* Bloomington: Indiana University Press.

Lawley, A. (2000) *A sense of the uncanny within domestic places*, στο <www.alannalawley.com>, τελευταία επίσκεψη: 10/12/2008.

Schneider, G. (2003) *Gregor Schneider*. Milane: Edizioni Charta.

Vidler, A. (1992) *The architectural uncanny, Essays in the modern unhomely*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

ΟΠΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Schneider, G. (1997) *Gregor Schneider: Haus u r 1985-1997*. Frankfurt: Stadtisches Museum Abteiberg Monchengladbach.

ΟΡΟΙ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗΣ ΚΑΙ ΑΛΛΗΛΕΠΗΡΕΑΣΜΟΥ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ. Η ΑΠΟΔΟΜΙΚΗ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΚΗΠΟΥ ΑΠΟ ΤΟΥΣ J.DERRIDA ΚΑΙ P.EISENMAN

Βερυκίου Ανθή
Αρχιτέκτων μηχανικός ΕΜΠ, Πολιτικός Μηχανικός ΔΠΘ, Υ/Δ ΕΜΠ
veryk.ant@gmail.com

επιβλέπων: Κώστας Μωραΐτης
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης, Σταυρίδης Σταύρος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το αντικείμενο της έρευνας αποτελεί η ανάπτυξη μιας θεωρητικής προβληματικής για τις μεθόδους με τις οποίες η αποδομική θεωρία ισχυρίζεται ότι μπορούν να υποστηρίξουν δομικά, αρχιτεκτονικές εφαρμογές.

Στο παράδειγμα του προσχεδιασμού κήπου στο πάρκο La Villette, η βασική επιδίωξη των J. Derrida και P. Eisenman, όπως ρητά δηλώνεται, είναι η απόδοση ενότητας μεταξύ της αποδομικής προσέγγισης και της αρχιτεκτονικής πρακτικής. Παρ' όλα αυτά, στο κείμενό του για τη Χώρα, το οποίο αποτελεί διαρκή αναφορά ή την κεντρική ιδέα του σχεδιασμού, ο J. Derrida υποστηρίζει ότι αβυσσαλέο χάσμα χωρίζει τις ιδέες από τις υλικές τους πραγματώσεις. Αλλά η Χώρα, σύμφωνα με τον Πλάτωνα αποτελεί τον τόπο, την υποδοχή όλων των αισθητών πραγμάτων, το χώρο.

Τι σημαίνουν εντέλει αυτές οι αντιφατικές δηλώσεις, ούτε ούτε, και και, ούτε συμμετοχή, ούτε αποκλεισμός, και συμμετοχή και αποκλεισμός; Υπάρχει τόπος νοήματος σε αυτές τις παρα-λογικές διατυπώσεις;

Ο G. Deleuze 'απαντά' ότι οι δηλώσεις αυτές αναφέρονται σε διαφορετικές τάξεις, τις οποίες αναγνωρίζει ως δομικά κριτήρια στη σκέψη μιας πλειάδας σύγχρονών του στοχαστών και στα οποία εμείς αναγνωρίζουμε τους όρους που μπορεί και να οδηγούν σε αρχιτεκτονικά αποτελέσματα.

Η σκοπιμότητα της έρευνας εντοπίζεται στη διατύπωση ότι δεν είναι εντέλει όλες οι θεωρητικές προσεγγίσεις κατάλληλες για να υποστηρίξουν αρχιτεκτονικές εφαρμογές. Και επιπλέον ότι ενώ υπάρχουν αλληλεπιδράσεις μεταξύ θεωρίας και αρχιτεκτονικής πρακτικής, εν τούτοις το κάθε σύστημα διατηρεί σχετική αυτονομία.

Και πολύ περισσότερο θα υποστηρίξουμε ότι η φράση «τίποτα δεν υπάρχει εκτός κειμένου», αποτελεί μια κυριολεκτική διατύπωση. Πράγματι, στα πλαίσια της αποδομικής προσέγγισης, «εκτός κειμένου» δεν μπορεί να υπάρχει ούτε χώρος ούτε αρχιτεκτονική.

ABSTRACT

The research focuses on developing a theoretical consideration of the methods about which de-construction theory claims that can structurally support, architectural applications.

In the example of pre-planning a garden in La Villette park, the main objective of J. Derrida and P. Eisenman, as explicitly stated, is to achieve unity between de-constructive approach and architecture practice. However, in his text about Chora, which is a constant reference or the central design idea, J. Derrida argues that abyssal chasm separates the ideas of their material realizations. But Chora, according to Plato is the place, the reception of all perceptible things, Space.

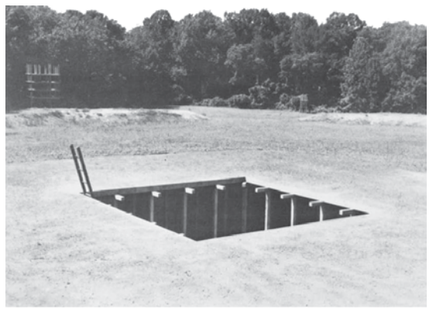
What do they ultimately mean the contradictory statements nor nor, and and, nor participation, nor exclusion, both participation and exclusion? Is there a place of meaning to these para-logical formulations?

Gilles Deleuze 'answers' that these statements refer to different orders, which he recognizes as structural criteria in the reflection of a number of contemporary thinkers of his and we recognize the conditions and can possibly lead to architectural results.

The expediency of the research lies in the notion that ultimately there are not all theoretical approaches suitable to support architectural applications. And further, that while there are interactions between theory and architectural practice, though each system maintains relative autonomy.

And much more we would argue that the phrase "there is no outside to the text" is a literal expression. Indeed, in de-construction approach, "out of text", there can be nor space nor architecture.

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ



Εικ.1 Mary Miss: Perimeters / Pavilions / Decoys

Η εργασία αυτή επιχειρεί να συναρθρώσει τις δύο σειρές οι οποίες αναφέρονται στη σκέψη του J. Derrida και του G. Deleuze, αξιοποιώντας την αντίληψη της μηχανής υπό την έννοια του τεχνολογικού πολιτισμού, ως μετωνυμικής αιτιότητας που τις διατρέχει και τις μεταβάλλει καθώς και η ίδια η έννοια της μηχανής μεταβάλλεται ιστορικά και αποτελεί στην παρούσα προσέγγιση ή σκηνοθεσία, το κατεξοχήν συμβολικό αντικείμενο. Τη συνάρθρωση, εντέλει, των συσχετίσεων και των μεταγραφών των όρων θεωρία και αρχιτεκτονική πρακτική στη μετα-φαινομενολογική και την υπερ-στρουκτουραλιστική προσέγγιση αντίστοιχα, οι οποίες αποτελούν δύο διαφορετικές, παράλληλες χρονικά επεξεργασίες και οι οποίες αποδίδουν έμφαση στο χαρακτηριστικό της διαχρονίας της δομής, παρακολουθώντας τα κριτήρια αναγνώρισης του στρουκτουραλισμού όπως αυτά αναφέρονται στο ομώνυμο άρθρο του G. Deleuze και τους ισχυρισμούς που προβάλλει ο J. Derrida περί ενότητας θεωρίας και αρχιτεκτονικής πρακτικής, όπως αυτό φαίνεται στο παράδειγμα της έμπρακτης συμμετοχής του στον προσχεδιασμό κήπου στη La Villette, από κοινού με τον P. Eisenman.

Η εργασία έχει δύο άξονες. Ο ένας αφορά την ανάπτυξη μιας προβληματικής της σχεδιαστικής ή χωρικής έκφρασης -των αρχιτεκτονικών εφαρμογών- της αποδόμησης, και την οργάνωση των αντίστοιχων σειρών. Ο δεύτερος είναι ο προσδιορισμός του κατεξοχήν δομικού αντικειμένου που κινείται ανάμεσα στις σειρές της εργασίας και τις συνδέει. Αναγνωρίζουμε ως τέτοιο αντικείμενο τη μηχανή. Η πρώτη σειρά αναφέρεται στα τεχνικά μέσα αναπαραγωγής, η δεύτερη αναφέρεται στις κοινωνικές μηχανές. Η μηχανή ως συνθήκη μετωνυμικής αιτιότητας αποτελεί τον κατεξοχήν δομικό παράγοντα και αποδίδει έμφαση στον τεχνολογικό πολιτισμό. Ο δεύτερος αυτός άξονας ανάπτυξης της εργασίας, σύμφωνα με τον G. Deleuze μπορεί να εξηγήσει τις σχέσεις των τάξεων της θεωρίας και της αρχιτεκτονικής πρακτικής.

Η «θεωρία» της αποδόμησης αναφέρεται ως αποδιάρθρωση της «μηχανής» φιλοσοφικής, ιδεολογικής, θεσμικής κ.ά. (Derrida, 1985), την οποία συνδέει με την αρχιτεκτονική. Ο θεωρητικός G. Ulmer συνδέει την αντίληψη αυτή με άλλες μηχανές - φωτογραφική, κάμερα, μαγνητόφωνο, τυπογραφική. Επίσης ο J. Derrida αναφέρεται στο ξεπέρασμα της ομιλίας από τη μηχανή. Αυτή η τελευταία, αποτελεί πολύ σημαντική παρατήρηση καθώς συνδέεται με μια διαίσθηση πληροφορικής κοινωνίας, η οποία θα αποτελέσει εντέλει και τη συνθήκη δομικής ανανέωσης της αρχιτεκτονικής την περίοδο που ακολουθεί το μοντέρνο, σε αντίθεση με την ‘αφελή’ αρχιτεκτονική διατύπωση υπέρθεσης αλλεπάλληλων στρωμάτων, η οποία αναφέρεται σε μια τεχνική collage/montage, εμπνευσμένη από τα μέσα εικονικής αναπαραγωγής. Η αποδόμηση της μηχανής αναφέρεται εντέλει σε άλλες μηχανές.

Ο G. Deleuze υποστηρίζει ότι η προτεραιότητα μεταξύ των σειρών, το ποιες από αυτές είναι σημαίνουσες και ποιες σημαινόμενες, είναι ένα ερώτημα που δεν μπορεί να απαντηθεί. Ίσως εξαρτάται από τη σκηνοθεσία των σειρών. Ένα παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι στην εργασία τείνουμε προς την αντίληψη ότι η επιστήμη είναι καθορίζουσα των πολιτιστικών μορφωμάτων, μια αντίληψη που αποδίδει προτεραιότητα στον τεχνικό χαρακτήρα του εργαλείου.

Μια ακόμη οργάνωση σειρών της εργασίας αναφέρεται στη σκέψη του G. Deleuze και στη σκέψη του J. Derrida. Στη μεθοδολογική μηχανή του στρουκτουραλισμού και την αποδιάρθρωση ή αποδόμησή της. Ως αντίληψη προσανατολισμένη στην παραγωγικότητα από την πλευρά του G. Deleuze, έμφαση στη δυσλειτουργία από την πλευρά του J. Derrida.

Α1. Η ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΩΣ ΣΤΡΟΥΚΤΟΥΡΑΛΙΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Η αποδόμηση αποτελεί ένα είδος στρουκτουραλιστικής προσέγγισης παρά το γεγονός ότι απέναντι σε αυτήν, διαμορφώνεται ως ‘κριτική’ στάση. Προκειμένου να κατανοήσουμε το περιεχόμενο της αποδομικής προσέγγισης, θα αναφερθούμε στη στρουκτουραλιστική μέθοδο.

Ο γαλλικός στρουκτουραλισμός, ο οποίος εκδηλώνεται στις δεκαετίες 1960-1970, στηρίζεται στο δομισμό, ως διανοητική σύλληψη μαθηματικής μορφής. Βασικά γνωρίσματά του, μεταξύ άλλων, είναι ο φιλοσοφικός εκλεκτικισμός, δηλαδή η έλλειψη ομοφωνίας σχετικά με τον ορισμό του, και η αναγωγή στο γλωσσολογικό μοντέλο (Δημητρίου, 1987).

Πέρα όμως από μια διαίσθηση κριτικής αναφοράς στην αποδόμηση και την αναγκαιότητα τοποθέτησής της «μέσα ~~είναι~~ έξω» σε σχέση με τη στρουκτουραλιστική σκέψη, η τελευταία μας ενδιαφέρει ακόμη γιατί εξετάζει τη συσχέτιση θεωρίας και πρακτικής, η οποία αποτελεί το ιδιαίτερο αντικείμενο αυτής της εργασίας. Μας ενδιαφέρει ακόμη η στρουκτουραλιστική αντίληψη γιατί είναι ευθυγραμμισμένη με την παραγωγική, πραξιακή ή μηχανική αντίληψη και ως εκ τούτου προσανατολισμένη σε υλικά αποτελέσματα, χωρικά ή θεωρητικά, «κατασκευάζοντας αντικειμενικότητες οι οποίες της ανήκουν» (Deleuze, 1990). Η τελευταία παρατήρηση είναι πολύ σημαντική αναφορικά με την αρχιτεκτονική στην οποία είναι προσανατολισμένη η σκέψη μας. Εντοπίζει, μάλιστα, ο G. Deleuze στην ανάλυση της στρουκτουραλιστικής σκέψης αυτό που ονομάζει θεσιακό, τοπικό ή το κριτήριο του τόπου. Συνέπεια του θεσιακού κριτηρίου ή νόημα θέσης είναι το νόημα ως αποτέλεσμα, «όχι μόνο ένα αποτέλεσμα ως προϊόν αλλά ένα οπτικό αποτέλεσμα, ένα γλωσσικό αποτέλεσμα, ένα αποτέλεσμα θέσης» (Deleuze, 1990: 331). Και θα επισημάνουμε, θεωρητικής ή χωρικής θέσης.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του στρουκτουραλισμού το οποίο μας ενδιαφέρει γιατί αποτελεί και την αφετηρία για την ανάπτυξη της «κριτικής» του Derrida, είναι ότι ο στρουκτουραλισμός εντοπίζει στη γλωσσολογία τα εργαλεία της διερεύνησης πολύ διαφορετικών μεταξύ τους γνωστικών πεδίων: «Είναι σωστό να θεωρείται η γλωσσολογία ως πηγή του στρουκτουραλισμού. […] Στην πραγματικότητα δομή υπάρχει μόνο σε ό, τι είναι γλώσσα, ακόμη και αν είναι μια γλώσσα εσωτερική ή και μη λεκτική» (Deleuze, 1990: 324).

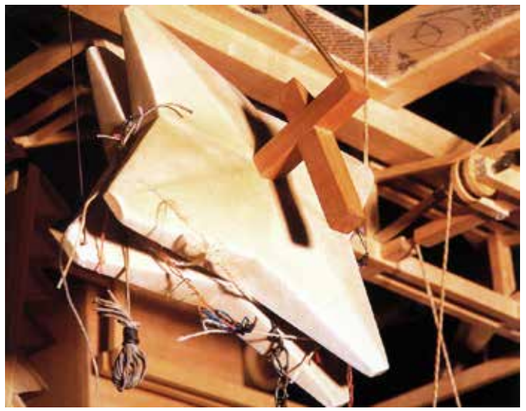
Α1.1 Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΔΟΜΗΣ ΣΤΟ ΣΤΡΟΥΚΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟ

Τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά ή κριτήρια της δομής είναι η ολότητα και η διαφοροποίηση. Τα άτομα στοιχεία συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις. Άρα η δομή είναι ένα σύστημα στοιχείων και σχέσεων και αναδεικνύει τον αμοιβαίο καθορισμό των ατόμων στοιχείων μέσω της σχεσιακής συγκρότησης της δομής. Το βασικότερο, λοιπόν, χαρακτηριστικό της δομής είναι ο σχεσιακός χαρακτήρας της.

Η δομή επίσης αναφέρεται ταυτόχρονα σε μαθηματικές και λογικές έννοιες. Ο G. Deleuze υποστηρίζει ότι ο διαφορικός λογισμός αποτελεί το μαθηματικό πρότυπο των δομών. Αυτή η διατύπωση επισημαίνει το γεγονός ότι η δομή διαφοροποιείται μέσα στο χώρο και στο χρόνο και διαφοροποιεί τα είδη και τα μέρη που την πραγματώνουν, ώστε μπορούμε να πούμε ότι με αυτή την έννοια η δομή παράγει αυτά τα είδη και αυτά τα μέρη. Ως εκ τούτου, εξασφαλίζει τη διαφορικότητα των όρων και τη διαφορικότητα των αποτελεσμάτων. Ο όρος ολότητα αναφέρεται στο χαρακτηριστικό της αυτορρύθμισης της δομής και στην παραγωγή αντικειμενικοτήτων ή αποτελεσμάτων.

Θα σημειώσουμε ότι και οι δύο, ο J. Derrida και ο G. Deleuze, εστιάζουν στο χαρακτηριστικό της μεταβολής της δομής ή διαχρονία. Ο πρώτος προκειμένου να επισημάνει τη δυσλειτουργία της δομής, ενώ ο δεύτερος αποδίδει έμφαση σε μια δυναμικότερη δομική προσέγγιση η οποία αποσκοπεί στην παραγωγικότητα της δομής.

Α2. ΤΟ ΕΞΩ <u>ΚΑΙ</u> ΤΟ ΜΕΣΑ
Η ΤΑΞΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΤΑΞΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ



Εικ. 2 Libeskind, Daniel: Memory machine (λεπτομέρεια)

Ο G. Deleuze (1990) ισχυρίζεται ότι είμαστε αναγκασμένοι να κάνουμε μια διάκριση ή συσχέτιση ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό ή θεωρητικό, «σαν να μας ωθούσε ένα εξαρτημένο αντανακλαστικό». Ο J. Derrida επίσης αποδέχεται την ύπαρξη των δύο τάξεων, αλλά αμφισβητεί τη συσχέτισή τους, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Ο J. Derrida προκειμένου να θέσει το ζήτημα της υπερβατικής ή μεταφυσικής φύσης της γλωσσολογικής θεώρησης και ειδικότερα της σημειολογικής αντίληψης της γλωσσολογίας από τον F. de Saussure, υποστηρίζει ότι αυτή εμφανίζει αναλογία προς τη διττή πλατωνική κοσμολογική θεώρηση, αισθητό/νοητό.

Αναγνωρίζει, δηλαδή, ο J. Derrida, στη σημειολογική διάκριση σημαίνον/σημαινόμενο[1] μία αναλογία με την πλατωνική διάκριση αισθητής εικόνας ή ειδώλου και νοητής ουσίας ή υπερβατικού λόγου. Επεκτείνει αυτή την αντίληψη σε όλες τις διακρίσεις του δυτικού φιλοσοφικού λόγου, τον οποίο σύμφωνα προς αυτή την αναλογία, αποκαλεί μεταφυσικό, και επιχειρεί να τον αποδομήσει.

Α2.1 ΤΟΠΟΛΟΓΙΑ. ΤΟ ΤΟΠΙΚΟ Η ΘΕΣΕΙ, ΚΡΙΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΔΟΜΗΣ

Όπως ήδη είδαμε, η αντίληψη της δομής συνδέεται με λογικομαθηματικές έννοιες. Ως εκ τούτου, δεν έχει σχέση «ούτε με προϋπάρχουσες πραγματικότητες ούτε με φανταστικά περιεχόμενα», αλλά με ένα νόημα που είναι νόημα θέσης (Deleuze, 1990). Οι θέσεις, δεν είναι ούτε πραγματικές ούτε φανταστικές· πρόκειται για θέσεις και για τόπους σε ένα καθεαυτό δομικό χώρο. Αυτές προηγούνται σε σχέση με τα πράγματα και τα πραγματικά όντα που έρχονται να τις καταλάβουν. Ο χώρος αυτός είναι τοπολογικός –με τη μαθηματική έννοια του όρου- δηλαδή η συγκρότησή του αναφέρεται ως τάξη γειτνίασης.

Σύμφωνα με τον M. Foucault, τα υποκείμενα «έρχονται να καταλάβουν αυτές τις θέσεις δευτερευόντως, παίζοντας τους ρόλους τους σύμφωνα με μια τάξη γειτνίασης, που είναι η τάξη της ίδιας της δομής». Προτείνει με αυτόν τον τρόπο μια νέα κατανομή του εμπειρικού και του υπερβατικού, καθώς το τελευταίο ορίζεται με βάση μια τάξη θέσεων ανεξάρτητων από εκείνους που τις κατέχουν εμπειρικά. Έτσι «ο στρουκτουραλισμός δεν μπορεί να χωριστεί από μια νέα υπερβατική φιλοσοφία, όπου οι θέσεις υπερέχουν απέναντι σε εκείνους που τις κατέχουν» (Deleuze, 1990: 330).

Ο υπερβατικός χαρακτήρας της δομής, όπως φαίνεται στην επεξεργασία του από τον M. Foucault δεν αναφέρεται σε κάθε πιθανή εμπειρία, ούτε σε ένα καθολικό υποκείμενο, όπως συμβαίνει στην Καντιανή θεώρηση. Ορίζοντας αυτό που αποκαλεί ο ίδιος ιστορικό a priori, αφορά τις προϋποθέσεις της πραγματικής εμπειρίας, από την πλευρά του ιστορικού σχηματισμού (Deleuze, 2005).

Α2.1.1. Η ΤΑΞΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΚΑΙ Η ΤΑΞΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ. Η ΓΝΩΣΗ ΩΣ ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΜΗΧΑΝΙΣΜΩΝ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΩΝ.

Ο G. Deleuze στο βιβλίο του για τον M. Foucault, επισημαίνει ως «πραγματισμό» του συγγραφέα, την αντίληψη της διάκρισης αλλά και σύνθεσης των δύο συνιστωσών, του θεωρητικού στοχασμού από τη μια και από την άλλη την ύπαρξη της τάξης των πραγμάτων.

Η γνώση συντίθεται από πρακτικές οι οποίες δεν ανήκουν μόνο στην τάξη του λόγου, αλλά επιτελούνται τόσο στην τάξη του λόγου όσο και στην τάξη των πραγμάτων. Η αλήθεια προκύπτει από το συνδυασμό των δύο μορφών που συνυφαίνονται χωρίς να συγχωνεύονται και δίχως επίσης να είναι δυνατό να αναχθεί η μία στην άλλη. Ο G. Deleuze (2005: 113) μιλά εν προκειμένω για «νεοκαντιανισμό» του M. Foucault:

> *Η ομιλία και η όραση ή μάλλον οι αποφάνσεις και οι ορατότητες είναι αμιγή στοιχεία a priori με βάση τις οποίες διατυπώνονται όλες οι ιδέες και εκδηλώνονται όλες οι συμπεριφορές αυτή ή την άλλη στιγμή. Με αυτό τον τρόπο το πρόβλημα*

της αλήθειας δεν απωθείται αλλά διαιρείται: η «επιστήμη» δεν ταυτίζεται με την καθαρή «δόξα» γιατί κάθε εποχή «γνωρίζει» όχι μόνο όσα σκέφτεται, υπό την έννοια του θεωρητικού στοχασμού αλλά και όσα βλέπει ή κάνει. Για να μετατραπεί το αντικείμενο αυτής της γνώσης σε αντικείμενο μιας αυθεντικής εννόησης θα πρέπει να ανασυγκροτείται ακατάπαυστα η ενότητα των στοιχείων του: «οι δύο όψεις του αληθούς πρέπει να έρθουν σε επαφή μέσω προβληματοποιήσεων παρόλο που το πρόβλημα της αλήθειας αποκλείει τόσο την αντιστοιχία όσο και τη συμμορφία τους.

Ως νόημα, η αλήθεια δεν προϋπάρχει της εμφάνισής της διότι εξαρτάται από μια σύνθεση που έχει πάντα πρωτότυπες προϋποθέσεις. Άρα δεν υπάρχει τίποτα προ της γνώσης, γιατί η γνώση εξαρτάται από το αμοιβαίο παιχνίδι των δύο μορφών που συνδυάζονται παραμένοντας ετερογενείς και διατηρούν την ανομοιότητά τους ακόμη και στα σχήματα που τις συνενώνουν.

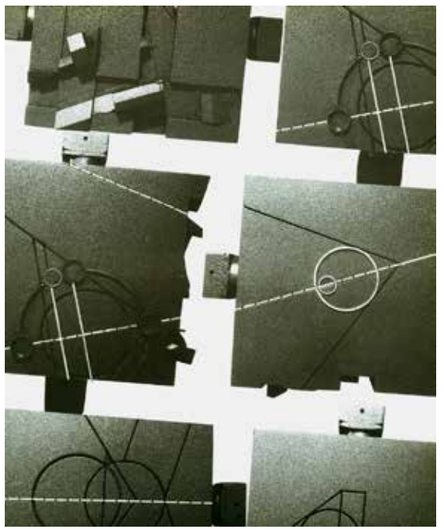
Αυτός είναι επομένως ο «θετικισμός» του Φουκώ: συμπεραίνει απλώς ότι η γνώση εξαρτάται από το συνδυασμό των μηχανισμών και των θεωριών, όπως πραγματοποιείται ιστορικά, δίχως να είναι δυνατόν να εξηγηθεί με «αιτίες», της τάξης της αμιγούς εμπειρίας ή της τάξης της αμιγούς σκέψης, τουναντίον, τόσο η εμπειρία όσο και η σκέψη υπάρχουν βάσει αυτού του συνδυασμού ή μάλλον στον ορίζοντά του.

Με αυτόν τον τρόπο, η χωρική ή δομική συγκρότηση δεν αναφέρεται σε έναν ομοιογενή χώρο αδιάφορο για τις αποφάνσεις, ούτε στον τοπικό προβληματισμό, γιατί οι δύο αυτές διαστάσεις συγχωνεύονται στο επίπεδο των κανόνων σχηματισμού.

Οι σχηματισμοί λόγου απαιτούν χωρική αντίληψη.

Συνδέεται έτσι η απόφανση με το χώρο, ως τάξη του λόγου των τόπων ή θέσεων που αναλογούν στα υποκείμενα, τα αντικείμενα και τις έννοιες μιας οικογένειας αποφάνσεων. Ως εκ τούτου οι αποφάνσεις διαφέρουν από τις λέξεις, τις φράσεις ή τις προτάσεις, επειδή εμπεριέχουν ως «παραγώγους» και τις συναρτήσεις του υποκειμένου και τις συναρτήσεις των αντικειμένων και τις συναρτήσεις των εννοιών, ως θέσεις. (Deleuze, 2005: 118)

Β. Ο ΑΠΟΔΟΜΙΚΟΣ ΙΣΧΥΡΙΣΜΟΣ ΠΕΡΙ ΕΝΟΤΗΤΑΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ



Εικ. 3 Libeskind, Daniel: Writing machine (λεπτομέρεια)

Β1. Η ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΚΑΙ Η ΤΑΞΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ. ΤΟ ΕΞΩ ~~ΕΙΝΑΙ~~ ΜΕΣΑ.

Η αποδομική αντίληψη για τη συσχέτιση των διακριτών όρων της φιλοσοφικής μεταφυσικής βασίζεται στην ανάπτυξη της έννοιας της διαφ[ω]ράς. Θα ισχυριστούμε επίσης ότι στην ίδια αντίληψη βασίζεται και η σχεδιαστική μεθόδευση η οποία αναφέρεται στην υπέρθεση αλλεπάλληλων επιπέδων ή παλίμψηστο.

Η διαφ[ω]ρά, ως ακύρωση της διαφοράς, παράγει τον ισχυρισμό περί ενότητας θεωρίας και αρχιτεκτονικής πρακτικής, σε αντίθεση με τη διαφορική και διαφοροποιητική δομική αντίληψη, στην οποία αναφερθήκαμε στην προηγούμενη ενότητα.

Β1.1 UNDECIDABLE – ΔΙΑΦ[Ω]ΡΑ

Η αποδομική θεώρηση αμφισβητεί τη διακριτή συσχέτιση των δυαδικών ζευγών τα οποία αποκαλεί θεμελιακές διακρίσεις της δυτικής μεταφυσικής και υποστηρίζει ότι μεταξύ τους αναπτύσσουν ένα είδος αμφίρροπης ταλάντωσης, την οποία περιγράφει ο όρος *undecidable*. Η σχέση του πραγματικού και του φανταστικού δηλαδή περιγράφεται ως μη αποφασίσιμη, μη αποκρίσιμη ή ακόμη ως απροσδιόριστη. Μια τέτοια αντιμετώπιση, σε σχέση με την τυπική λογική, καταργεί τις ταυτότητες των επιμέρους όρων, και γι' αυτό καθίσταται αδύνατη η διάκρισή τους. Ούτε διαφορές, άρα ούτε σημαίνειν, κρίνειν, διακρίνειν. Επιπλέον, εισάγοντας τη μη αποκρισιμότητα αναιρείται ο ουσιώδης όρος της μη-αντίφασης της τυπικής λογικής. Κατά συνέπεια, δεν μπορούν να προσεγγιστούν διαφορικά λογικά αποτελέσματα (Dosse, 1997).

Η αποδομική αμφισβήτηση του όρου σημαίνειν, αναφέρεται στη γλωσσολογική διάκριση του F.de Saussure, προτείνοντας τη διαρκή ολίσθηση του σημαινόμενου και τη διαρκή αναίρεση του περιεχομένου και του νοήματος. Η αμφισβήτηση του όρου κρίνειν αναφέρεται στην αποδόμηση της φιλοσοφικής προσέγγισης του Kant και η αμφισβήτηση του όρου διακρίνειν αφορά την αποδόμηση της δομικής έννοιας της διαφοράς, της διαφορικής και διαφοροποιητικής δομικής συσχέτισης, η οποία γίνεται σε ορισμένες περιπτώσεις αντιληπτή από το γαλλικό στρουκτουραλισμό ως ιδεολογικά φορτισμένη. Η δομική έννοια της διαφοράς αντικαθίσταται από την πιο βασική αποδο-

μική έννοια, τη διαφ[ω]ρά, ως ακύρωση της διαφοράς μεταξύ της διαφοράς και της μη διαφοράς. Η διαφ[ω]ρά εμπεριέχει τόσο τη χρονική έννοια της αναβολής, αναστολής, αλλά και την πιο κοινή έννοια της διαφοράς, η οποία επισημαίνει εκείνα που δεν είναι ταυτόσημα. Η έννοια της διαφ[ω]ράς ή του ίχνους –ως ομοιώματος- της παρουσίας, αποκαλύπτει, σύμφωνα με τον ιστορικό F. Dosse, τον επηρεασμό της σκέψης του Derrida από τη λογοτεχνία του M. Blanchot, ο οποίος έθεσε ως προνομιακή τη μορφή του οξύμωρου, ένα ρητορικό σχήμα με εσωτερική αντίφαση όπου μια ταυτότητα περιέχει τη δική της εξάλειψη (Dosse,1997: 34).

Η διαφ[ω]ρά ως δράση που διεξάγει μέσα στο κείμενο το παιχνίδι της ακύρωσης των διαφορών, το μετατρέπει σε διασπορά. Η διασπορά τείνει στην πολυσημία (Δημητρίου, 1978).

Β1.2 Η ΑΝΑΙΡΕΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΚΡΙΣΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

Ο J. Derrida, υποστηρίζει ότι εφόσον η αποδόμηση αμφισβητεί τη βασική συγκρότηση της «παραδοσιακής» μεταφυσικής, διαταράσσεται η «αρχιτεκτονική» της - μεταφορικά. Αν η αποδόμηση είναι απλώς ένας τρόπος αποσυναρμολόγησης ή διάλυσης ενός κτηρίου, σε αυτή την περίπτωση αφορά το αρχιτεκτονικό οικοδόμημα της δυτικής φιλοσοφίας (μεταφορά), της γλώσσας, του πολιτισμού κ.ά.. Κατά συνέπεια ‘αλλάζει’ και η αρχιτεκτονική εξαιτίας των στενών δεσμών της με τη φιλοσοφία.

Επισημαίνει ότι: «αν κάνετε κάτι που διακόπτει τους δεσμούς της αρχιτεκτονικής παράδοσης με τη φιλοσοφία ή τη θεολογία ίσως δεν είναι αρχιτεκτονική πια».

Κατ’ αναλογία με την ιεραρχική συσχέτιση του ζεύγους ομιλία/γραφή, στη σημειολογική θεώρηση της γλωσσολογίας, η αποδομική στρατηγική επισημαίνει το παράδοξο της προτεραιότητας του λόγου έναντι του «οικοδομείν» - όπου το «πρότυπο», δηλαδή η αρχιτεκτονική κατασκευή, υποβιβάζεται θεωρούμενη ως υποδεέστερη, έναντι του ιδανικού ή ιδεαλιστικού λόγου. Και επιχειρεί με την εφαρμογή της αποδομικής αντίληψης της διαφ[ω]ράς, να αναιρέσει τη μεταξύ τους διάκριση.

Στο κείμενο *Για το Πάρεργον*, ο J. Derrida επισημαίνει τη χρήση από τον Kant της μεταφοράς του οικοδομήματος και θεμελίου ως «αρχιτεκτονικής» υποστήριξης του φιλοσοφικού του έργου. Ο μεταφυσικός προσδιορισμός του εδάφους ως υποστήριξης, προϋποθέτει μια κάθετη ιεραρχία από το έδαφος μέσω της κατασκευής στο διάκοσμο ή πάρεργον. Η ιδέα της υπο-στήριξης, της δομής, εξαρτάται από μια συγκεκριμένη άποψη της αρχιτεκτονικής, η οποία καθορίζει μια σειρά από σχέσεις θεμελιώδεις και σχέσεις συμπληρωματικές ή διακοσμητικές. Σε κάθε πρόσθετο επίπεδο, ο δεσμός γίνεται ασθενέστερος. Οι δομές είναι συνδεδεμένες με το έδαφος με μεγαλύτερη ασφάλεια από ό, τι το διακοσμητικό στοιχείο είναι συνδεδεμένο με τη δομή. Αλλά καθώς η απόσταση από το έδαφος γίνεται μεγαλύτερη, η απειλή για τη συνολική δομή μειώνεται. Η κάθετη ιεραρχία είναι ένας μηχανισμός ελέγχου που διαθέτει η σκέψη του εδάφους - υποστήριξη η οποία είναι μεταφυσική.

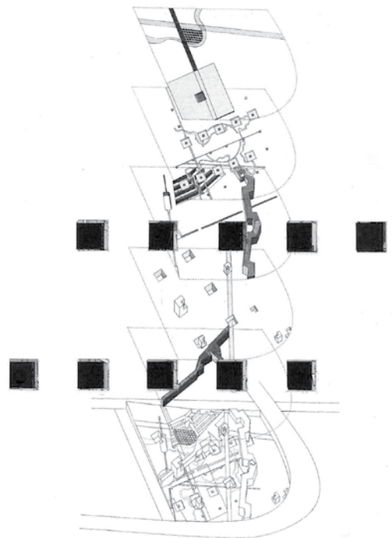
> *Μια πιο σωστή διατύπωση για τις σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής είναι η «μετάφραση[2] της αρχιτεκτονικής».*
>
> *Μια στιγμή που η αρχιτεκτονική νοείται μεταξύ άλλων ως ένας τρόπος να κάνεις φιλοσοφία – όχι αναπαριστώντας ή εικονογραφώντας φιλοσοφικές έννοιες αλλά μάλλον σκεφτόμενοι φιλοσοφικά προβλήματα μέσω της αρχιτεκτονικής. Τα φιλοσοφικά προβλήματα είναι τώρα αρχιτεκτονικά (διάκοσμος/δομή), παρά γλωσσικά (μορφή/περιεχόμενο) και επιπλέον η αρχιτεκτονική και η φιλοσοφία συνεχώς επικαλούνται η μια την άλλη για το θεμέλιο, το έδαφος, που δεν μπορούν να παράγουν από τις δικές τους εσωτερικές οικονομίες.* (Derrida et.al., 1997: 107)

Προτείνει επίσης ότι η φιλοσοφία και η αρχιτεκτονική επιβάλλουν όρια η μία στην άλλη, με αποτέλεσμα να περιορίζεται το ελεύθερο δημιουργικό παιχνίδι.

Β2. Η ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΕΥΣΗ ΤΗΣ ΥΠΕΡΘΕΣΗΣ ΑΛΛΕΠΑΛΛΗΛΩΝ ΕΠΙΠΕΔΩΝ Η ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΟ.

Ως αποτέλεσμα της φιλοσοφικής αποδόμησης είναι η υπέρθεση αντί της αντιπαράθεσης ή της σύνθεσης θα τολμούσαμε να ισχυριστούμε. Και δεν προσανατολίζει μόνο προς τη γνωστή σχεδιαστική χειρονομία αλλά επεκτείνεται και στη συνολικότερη αντίληψη της προβολής των όρων ενός συνολικού μηχανισμού σε έναν άλλον. Αποτέλεσμα αυτής της αντίληψης είναι και ο ισχυρισμός περί ενότητας μεταξύ θεωρίας και αρχιτεκτονικής πρακτικής, η οποία αναπτύσσεται με τη χρήση του ρητορικού σχήματος της μεταφοράς.

Β2.1 Η ΥΠΕΡΘΕΣΗ ΩΣ ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΑ



Εικ. 4 Choral L Works

Η διαστρωματική αντίληψη του σχεδιασμού αποτελεί την επιτομή της αποδομικής προσέγγισης σε αρχιτεκτονικές εφαρμογές. Ειδικότερα σε τοπιακές εφαρμογές, οι οποίες αφορούν στο σχεδιασμό υπαίθριων χώρων ή ευρύτερων πολεοδομικών παρεμβάσεων. Έτσι και ο σχεδιασμός του πάρκου La Villette, ακολουθεί διαστρωματική πλοκή. Τη σχεδιαστική αυτή προσέγγιση, σύμφωνα με την προαναφερόμενη αναίρεση του διαφοροποιητικού δομικού κριτηρίου, δεν θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε πια συνθετική. Αντί-

θετα, αναφέρεται στην τεχνική των παραθεμάτων, μια τεχνική που έχει αναπτύξει ο Derrida σε πρώιμα έργα του, όπως είναι το *Glas*. Μια άλλη πιθανή ερμηνεία, είναι ότι ο Derrida, αναφέρεται στην αισθητική θεώρηση της «πολυφωνικής αρμονίας» του λογοτεχνικού έργου του R. Ingarden. Ο τίτλος του βιβλίου *Chora L Works*, στο οποίο καταγράφεται, μεταξύ άλλων, και το χρονικό της συνεργασίας των J. Derrida και P. Eisenman, απηχεί αυτό το γεγονός. Σύμφωνα με μία ερμηνεία του τίτλου, αυτή των Χορωδιακών Έργων [Choral Works], εκφράζεται το γεγονός της πολυφωνικής διάταξης. Με αυτόν τον τρόπο, προτείνεται ο τρόπος σχεδιαστικής προσέγγισης τον οποίο ο P. Eisenman αποκαλεί παλίμψηστο.

Πρόκειται για ένα μηχανισμό που αναπτύσσεται σύμφωνα προς τις τεχνικές γραφής του J. Derrida [Glas] ως τεχνική montage/collage. Χρησιμοποιεί αποσπάσματα σχεδίων από άλλους τόπους και άλλους χρόνους. Δεν πρόκειται όμως για δάνεια τα οποία εντάσσονται δομικά, αλλά για προβολές ή υπερθέσεις.

Β2.1 COLLAGE/MONTAGE. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΟΣ/ΠΑΡΑΠΟΜΠΗΣ

«Collage» είναι η μεταφορά των υλικών από το ένα πλαίσιο στο άλλο και «montage» είναι η «διασπορά» των δανείων αυτών σε νέα διάταξη. Η διαδικασία αυτή αναφέρεται από τον J. Derrida ως «μπόλιασμα» ή παρεμβολή. Αφορά στη «δημιουργία ενός αποτελέσματος αλληλεπίθεσης, υπερεγγραφής ενός κείμενου πάνω στο άλλο, αποδίδοντας έτσι το κείμενο ως «παλίμψηστο» ή διαδικασία «διπλής δέσμευσης». Μια παραλλαγή της τεχνικής, που χρησιμοποιείται στο *Dissemination* αλλά και το *Glas*, απλά παρεμβάλλει ρυθμικά μια σειρά από αναφορές από τα κείμενα «υποδοχής». Αναφέρεται επίσης ως ένα είδος μουσικής [ChoraL Works].

Β3 Η ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΚΑΙ Η ΤΑΞΗ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ. ΤΑ ΜΗΧΑΝΙΚΑ ΜΕΣΑ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΩΣ ΓΛΩΣΣΑ.


ENERGIA

IAENER G. *I Aener*

iaener. Giaen erg IAENE RGIAENE,

rgiaene RGIAEN.

CREAT EDIM I. NG. CRE. A

Εικ. 5 Libeskind, Daniel: Reading machine (λεπτομέρεια)

Αλλά το πρότυπο για μια γραφή που πηγαίνει πέρα από την αντιπαράθεση στην υπέρθεση, δεν είναι το collage, αλλά η φωτογραφία καθώς επιλέγει και μεταφέρει σε νέο πλαίσιο ένα κομμάτι της οπτικής συνέχειας της πραγματικής ζωής.

Ο J. Derrida εμβληματοποιεί τη μηχανική αναπαραγωγή, αφού καθίσταται προφανές ότι η αναπαράσταση χωρίς αναφορά είναι μια περιγραφή του τρόπου που το φιλμ ή η μαγνητοταινία αποτελούν μια «γλώσσα», λαμβάνοντας ακριβή αντίγραφα από εικόνες και ήχους για να τα ενεργοποιήσουν εκ νέου, ως σημαίνοντα σε ένα νέο σύστημα.

Β3.1 ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΑΝΤΙΘΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΔΟΜΗ

Ο G. Deleuze ισχυρίζεται ότι ένα από τα χαρακτηριστικά του φανταστικού σε αντίθεση με τη δομή είναι ότι «η φαντασία διπλασιάζει και αντανακλά, προβάλλει και ταυτίζει, χάνεται μέσα σε παιχνίδια κατόπτρων, αλλά οι διακρίσεις που κάνει, όπως και οι αφομοιώσεις που επιτελεί είναι επιφανειακά αποτελέσματα». Αυτό είναι το παιχνίδι της διαφ[ω]ράς (Deleuze, 1990).

Σε αντίθεση προς τη δομική αντίληψη, το φανταστικό τείνει να ανακεφαλαιώνει πάνω σε κάθε όρο το ολικό αποτέλεσμα ενός συνολικού μηχανισμού. Σύμφωνα προς αυτό, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ο αποδομικός ισχυρισμός περί ενότητας θεωρίας και αρχιτεκτονικής πρακτικής, ανήκει στην τάξη του φανταστικού.

Β3.2 Ο «ΚΑΤΟΠΤΡΙΚΟΣ» Η «ΔΥΑΔΙΚΟΣ» ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΤΟ ΚΥΡΙΟ ΓΝΩΡΙΣΜΑ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ

Η σχεδιαστική προσέγγιση του κήπου ως παλίμψηστου, όπου κάθε επίπεδο επικάθεται πάνω στο άλλο χωρίς να θέτει σε προβληματισμό τις μεταξύ τους σχέσεις, αποδίδει επίσης το χαρακτήρα του φανταστικού.

Στη δομική αντίληψη, όμως, η σχετική μετατόπιση των όρων δεν είναι καθόλου δευτερεύουσα. Δεν θίγει έναν όρο εξωτερικά και δευτερευόντως προκειμένου να του προσδώσει μια φανταστική μεταμφίεση. Αντίθετα, η μετατόπιση είναι καθεαυτό δομική. Ανήκει ουσιαστικά στις θέσεις μέσα στο χώρο της δομής και καθορίζει έτσι όλες τις φανταστικές μεταμφιέσεις των όντων και των αντικειμένων που έρχονται δευτερευόντως να καταλάβουν αυτές τις θέσεις, σύμφωνα με το θεσιακό κριτήριο που είδαμε προηγουμένως.

Παράλληλα, ο στρουκτουραλισμός δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον για τη μεταφορά και τη μετωνυμία. Αυτά δεν είναι καθόλου σχήματα της φαντασίας, αλλά δομικοί παράγοντες. Όχι μόνο δεν είναι φανταστικά, αλλά εμποδίζουν τη σύγχυση ή το φανταστικό αναδιπλασιασμό των όρων τους.

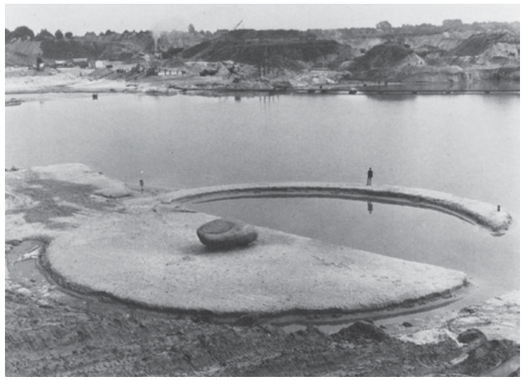
Υπάρχει, όπως είδαμε, μια πρώτη διαφορά ανάμεσα στη δομή και το φανταστικό. Ο διαφοροποιητικός ρόλος του δομικού σε αντίθεση με τον αφομοιωτικό, αντανακλαστικό, διπλασιαστικό και επιτακτικό ρόλο του φανταστικού. Αλλά το δεύτερο σύνορο ενάντια στο δυαδικό χαρακτήρα της φαντασίας, είναι ο Τρίτος που παρεμβαίνει ουσιαστικά μέσα στο δομικό σύστημα, μετατοπίζει τους όρους σχετικά, τους κάνει να επικοινωνούν, παρότι εμποδίζει τον ένα να επικαθήσει φανταστικά πάνω στον άλλο.

Γ. MISE EN ABYME. ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΕΣ ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ

Στην ενότητα αυτή, πέρα από τη δεύτερη προτεινόμενη αποδομική προσέγγιση σε αρχιτεκτονικές εφαρμογές, όπως φαίνεται από το βιβλίο *Chora L Works*, θα αναπτυχθεί και μια παράλληλη ανάγνωση των κειμένων *Khora* του J. Derrida και του Πώς αναγνωρίζου-

με τον Στρουκτουραλισμό; του G. Deleuze .

Θα παρατηρήσουμε ότι η έλλειψη ή απόρριψη του «Τρίτου» στην αποδομική προσέγγιση καταλήγει στην αντίληψη της διαρκούς αναίρεσης του σχεδιασμού.



Εικ. 6 Smithson, Robert: Broken Circle

Γ1. Η ΣΤΡΟΥΚΤΟΥΡΑΛΙΣΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΤΡΙΠΛΗΣ ΤΑΞΗΣ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ. ΤΟ ΚΡΙΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΚΟΥ.

Ο G. Deleuze εντοπίζει στην ανάλυση της σκέψης των στρουκτουραλιστών το κομβικό ζήτημα της τριπλής τάξης του πραγματικού: πραγματική, φανταστική, συμβολική τάξη. Με αυτόν τον τρόπο, ο στρουκτουραλισμός επισημαίνει τον τρόπο με τον οποίο επικοινωνούν οι διακριτοί όροι. Αυτό επιτελεί η τάξη του συμβολικού.

Μάλιστα, υποστηρίζει ότι η ανακάλυψη και η αναγνώριση της τρίτης τάξης, του συμβολικού, αποτελεί το βασικό κριτήριο αναγνώρισης του στρουκτουραλισμού. Το συμβολικό είναι ξέχωρο από το πραγματικό και το φανταστικό. Δηλαδή δεν μπορεί να οριστεί ούτε από προϋπάρχουσες πραγματικότητες ούτε από φανταστικά περιεχόμενα. Ως εκ τούτου, δεν έχει ούτε εξωτερική υποδήλωση ούτε εσωτερική σημασία, αλλά ένα νόημα θέσης.

Η συμβολική τάξη δεν είναι αναγώγιμη στις άλλες δύο και είναι βαθύτερη από αυτές. Αξιώνει να ανακαλύψει ένα πρωτογενές σημείο στο οποίο πλάθεται η γλώσσα, δουλεύονται τα έργα και συνδέονται οι ιδέες και οι πράξεις. Σαν, το συμβολικό, να είναι μια πηγή αξεχώριστη από τη ζωντανή ερμηνεία και τη δημιουργία (Deleuze, 1990: 328).

Η τάξη του πραγματικού αναπόφευκτα θα μετασχηματιστεί σε φανταστική τάξη μέσω του περάσματος από το «συμβολικό». Με τη μεσολάβηση ενδιαμέσων τα οποία αναφέρονται στην αντιληπτική ικανότητα, όπως είναι για παράδειγμα το σώμα, η όραση αλλά και τα μέσα καταγραφής και αναπαραγωγής και επίσης με τη μεσολάβηση συμβολικών συστημάτων, δηλαδή τη γλώσσα, το λόγο.

Αλλά η τριπλή δομή χαρακτηρίζει και την αρχιτεκτονική σύνθεση. Η αρχιτεκτονική ως διαδικασία, κατασκευάζει το φανταστικό από την εποπτεία του πραγματικού. Έτσι για παράδειγμα, ο όρος τοπίο αναφέρεται στη θεώρηση ενός τόπου. Σύμφωνα με τον Kant υπάρχει ένας τρίτος όρος: το σχήμα. Τα σχήματα, ως διαδικασίες κατασκευής νοητικών εικόνων, συνδέουν τις έννοιες με τις αισθήσεις, την εμπειρία. Στη συνέχεια, η αρχιτεκτονική κατασκευάζει εκ νέου το πραγματικό με τη χρήση της σχεδιαστικής εκφραστικής γλώσσας ως ενδιάμεσου.

Ο τρίτος όρος θέτει σε θεωρητικό προβληματισμό τις σχέσεις πραγματικού και φανταστικού, αλλά και τις σχέσεις θεωρίας και πρακτικής, αναφορικά με το κεντρικό ερώτημα, το αντικείμενο της έρευνας και αποδίδει τους όρους συσχέτισής τους.

Γ2. ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ=X

Η δομή περικλείει ένα αντικείμενο εξόχως συμβολικό. Ένα τέτοιο αντικείμενο είναι πάντα παρόν μέσα στις αντίστοιχες σειρές, τις διασχίζει και κινείται μέσα σε αυτές. Θα λέγαμε ότι το αντικείμενο αυτό αποτελεί την ίδια του τη μεταφορά, την ίδια του τη μετωνυμία.

Οι δυο σειρές μιας δομής, δυνάμει του νόμου της διαφοροποίησης, πάντα αποκλίνουν. Αλλά αυτό το μοναδικό αντικείμενο είναι το σημείο σύγκλισης των σειρών. Πώς αλλιώς να το ονομάσουμε αν όχι Αντικείμενο=x, Αντικείμενο-αίνιγμα ή μέγα κίνητρο; (Deleuze, 1990).

Το αντικείμενο=x, θα λέγαμε ότι «λείπει από τη θέση του» και γι' αυτό και δεν είναι κάτι πραγματικό. Επίσης ότι υπολείπεται της ίδιας του της ομοιότητας και για αυτό δεν είναι εικόνα, ότι υπολείπεται της ταυτότητάς του και γι' αυτό δεν είναι έννοια. Έτσι, για το μόνο που μπορούμε να πούμε ότι λείπει από τη θέση του, είναι αυτό που μπορεί να μεταβληθεί, δηλαδή το συμβολικό. Γιατί το πραγματικό, όποια διαταραχή κι αν του προκαλέσουμε υπάρχει πάντα και σε κάθε περίπτωση (Deleuze, 1990).

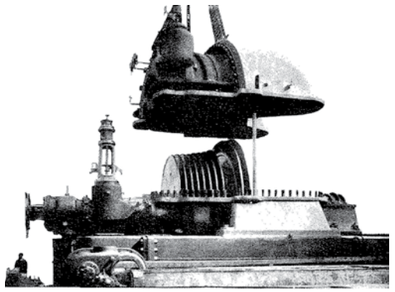
Το αντικείμενο=x είναι για κάθε τάξη δομής, ο άδειος ή ο διάτρητος τόπος, που επιτρέπει σε μια τάξη να συναρθρωθεί με τις άλλες.

Αν οι σειρές που διατρέχει το αντικείμενο=x παρουσιάζουν τώρα αναγκαία μετατοπίσεις σχετικές μεταξύ τους, αυτό συμβαίνει γιατί οι σχετικές θέσεις των όρων τους μέσα στη δομή εξαρτώνται αρχικά από τη θέση του καθενός, την κάθε στιγμή, σε σχέση με το αντικείμενο=x που διαρκώς κυκλοφορεί, μετατοπίζεται, σε σχέση με τον εαυτό του. Υπ' αυτή την έννοια, η μετάθεση και γενικότερα όλες οι μορφές ανταλλαγής, δεν αποτελούν χαρακτηριστικό που προστίθεται έξωθεν, αλλά τη θεμελιώδη ιδιότητα που επιτρέπει να καθορίσουμε τη δομή ως τάξη θέσεων υπό την παραλλαγή των σχέσεων (Deleuze, 1990).

Ο καθορισμός της δομής δεν αφορά μόνο στην εκλογή βασικών συμβολικών στοιχείων και διαφορικών σχέσεων. Προϋποθέτει τη συγκρότηση τουλάχιστον μιας δεύτερης σειράς, που διατηρεί περίπλοκες σχέσεις με την πρώτη. Η συγκρότηση της δομής σε σειρές, προϋποθέτει μια αληθινή σκηνοθεσία. «Δεν υπάρχει γενικός κανόνας. Φτάνουμε εδώ στο σημείο όπου ο στρουκτουραλισμός συνεπάγεται άλλοτε μια αληθινή δημιουργία και άλλοτε μια πρωτοβουλία και μια ανακάλυψη που δεν γίνονται δίχως κίνδυνο» (Deleuze, 1990: 345).

Γ2.1 Η «ΜΗΧΑΝΗ» ΩΣ ΤΟ ΚΑΤΕΞΟΧΗΝ ΣΥΜΒΟΛΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ =X

Θα υποστηρίξουμε ότι κατεξοχήν δομική ή μετωνυμική αιτιότητα είναι η μηχανή. Στηρίζουμε αυτόν τον ισχυρισμό στο γεγονός ότι η μηχανή αποτελεί έναν όρο ο οποίος κινείται ελεύθερα μεταξύ των σειρών ή δομών των παραγωγικών, κοινωνικών και οικονομικών σχέσεων, αλλά και της θεωρητικής συγκρότησης. Ο τρόπος χρήσης της σε όλες τις περιπτώσεις είναι μετωνυμικός, οπότε λείπει από τη θέση της, υπολείπεται της ίδιας της ομοιότητας και της ταυτότητας. Η μηχανή διαμορφώνεται ως γλώσσα της εποχής, είναι δηλαδή συμβολικής τάξης και παραλλάσσεται η ίδια, από την ατμομηχανή, στα μηχανικά μέσα αναπαραγωγής, και



Εικ. 7 Le Corbusier: Για μια αρχιτεκτονική

αργότερα στις ηλεκτρονικές μηχανές επεξεργασίας συμβόλων, τις επιθυμητικές μηχανές και άλλα, αλλά και παραλλάσσει τους όρους στους οποίους αναφέρεται. Ένα παράδειγμα είναι η μηχανιστική ή λειτουργιστική κοσμοθεώρηση του μοντερνισμού.

Το μοντέρνο, συνδέεται με την Καρτεσιανή αντίληψη της μηχανιστικής θεώρησης της ύλης και την ενοποίηση των γνώσεων με βάση την έννοια της λειτουργίας και όχι της ουσίας. Ο R. Descartes κληροδότησε στο μοντέρνο την αρχή του λειτουργισμού, καθώς και την εκπήγαση της αλήθειας από το νου ως «αληθινή δημιουργία του πνεύματος», η οποία είναι συνυφασμένη με τη γέννηση και τη ραγδαία πρόοδο της μαθηματικής φυσικής. Η προτίμηση των πουριστών για τα αντικείμενα-τύπους συνδέεται με την αντίληψη της ολοκληρωμένης μηχανικής διαδικασίας.

Γ2.2 ΤΑ ΜΗΧΑΝΙΚΑ ΕΝΕΡΓΗΜΑΤΑ

Τα μηχανικά ενεργήματα εν γένει, δηλαδή η αντίληψη της κατασκευαστικής πράξης ως προϋπόθεσης της γνώσης, συνδέει την επιστημονική ανακάλυψη και μέθοδο, με τη φιλοσοφία. Πιθανή αφετηρία ίσως είναι η χρήση του τηλεσκοπίου από τον Γαλιλαίο, αλλά γενικότερα η μέθοδος του πειράματος επισημαίνει και την αντιστροφή της προτεραιότητας μεταξύ της θεωρητικής ενατένισης και της κατασκευαστικής πράξης. Επίσης, η αντίληψη της παραγωγικότητας ως διαδικασίας παραγωγής ενός αντικειμένου, συντέλεσε στη μετατόπιση από την έμφαση στο τελικό προϊόν, στο γίγνεσθαι.

Η χρήση των όρων «μηχανή», από τις θεωρήσεις της δομοσυγκρότησης, δείχνει την εξάρτηση της κοινωνίας από το «μηχανικό» σε τέτοιο βαθμό, ώστε αποτελεί το κεντρικό νοητικό πρότυπο της θεωρητικής επεξεργασίας. Η χωρικότητα της θεωρίας ή «συνθήκη δυνατότητας» με την έννοια της συγχρονικής – μη γραμμικής αφηγηματικής- επεξεργασίας της αλλά και το πρότυπο της μηχανής, όπως εμφανίζεται στις θεωρήσεις του G. Deleuze, το οποίο χρησιμοποιείται για να περιγράψει βιολογικές παραγωγικές διεργασίες ή γίγνεσθαι, συνδέονται με το ανθρώπινο τεχνούργημα ή την κατασκευαστική πράξη.

Η αντίληψη της παραγωγικότητας ως βιολογικής, μεταβολικής διαδικασίας μεταξύ ανθρώπου και φύσης, οδηγεί και στην εξάλειψη της διάκρισης μεταξύ υποκειμένου-αντικειμένου.

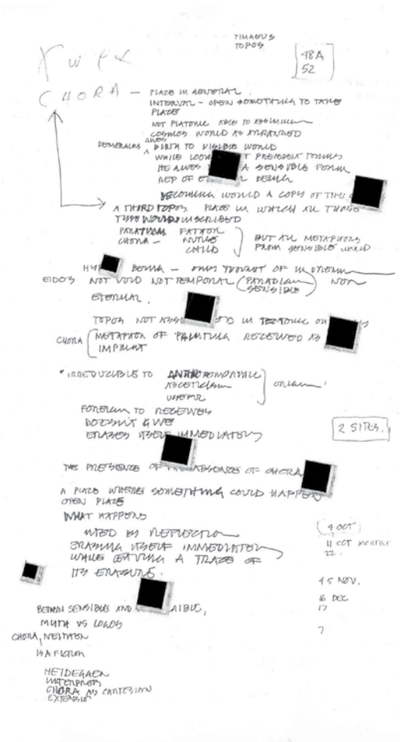
Γ3. ΤΟ ΡΗΓΜΑ: Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΠΛΑΤΩΝΙΚΗΣ ΧΩΡΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ J. DERRIDA

Παρατηρούμε ότι υπάρχει αναλογία του αντικειμένου=x με την πλατωνική Χώρα. Την αναλογία αυτή την εγκαθιστά ο ίδιος ο J. Derrida στην ερμηνεία του για την πλατωνική Χώρα, στην οποία ανα-παράγει τις βασικές αποδομικές αντιλήψεις. Φαίνεται επίσης ότι αναπτύσσεται ένα είδος διαλόγου ανάμεσα στα δύο κείμενα, τα Κριτήρια αναγνώρισης του στρουκτουραλισμού, του G. Deleuze και την *Khora* του J.Derrida. Η Χώρα αποτελεί το Τρίτο γένος της πλατωνικής κοσμοθεώρησης. Δεν είναι κατονομάσιμη και γι' αυτό διαφεύγει της περιγραφής. Έτσι, ο Τίμαιος μιλάει γι' αυτήν μόνο με τη χρήση μεταφορικών σχημάτων. Ο πιο επίμονος καθορισμός της είναι ως δοχείο (δεχόμενον) ή τόπος. Δοχείο, τόπος υποδοχής ή κατάλυμα που υποθάλπει (Υποδοχή). Χώρος.

Ο J. Derrida υποστηρίζει ότι ο πλατωνικός λόγος για τη Χώρα συνοψίζει τις βασικές αποδομικές αντιλήψεις. Αποδίδει στη Χώρα το χαρακτηριστικό της ταλάντωσης, της διαφ[ω]ράς.

> *Για την Khora, αυτό/αυτή, αν μπορούσε κανείς να μιλήσει καθόλου γι' αυτό το X [χ ή Khi], το οποίο δεν πρέπει να έχει οποιοδήποτε ορθό καθορισμό, αισθητό ή νοητό, υλικό ή μορφικό, και ως εκ τούτου δεν πρέπει να έχει καμία ταυτότητα δικιά του/δικιά της, δεν πρέπει να έχει ομοιότητα με το ίδιο/την ίδια.* (Derrida, 1995: 99)

Η Χώρα μεταξύ του αισθητού και του νοητού, που δεν ανήκει ούτε στο ένα ούτε στο άλλο, ως εκ τούτου ούτε



Εικ. 8 Chora L Works

στο σύμπαν ως αισθητός θεός, ούτε στο νοητό θεό, ένας προφανώς κενός χώρος - ακόμη και αν χωρίς αμφιβολία δεν είναι κενότητα. Μήπως δεν κατονομάζει ένα άνοιγμα, μια άβυσσο ή ένα χάσμα; Δεν ατενίζει από αυτό το χάσμα, «μέσα» σε αυτό, ότι το χάσμα μεταξύ αισθητού και νοητού, μάλιστα, ανάμεσα στο σώμα και την ψυχή, μπορεί να έχει τόπο και να εντοπίζεται; Ο τόπος του χάσματος (Derrida, 1995: 103).

> *Η τοποθέτηση στην άβυσσο δίνεται για να αντικατοπτρίζεται χωρίς όριο. Δεν γνωρίζουμε πια από πού έρχεται κατά καιρούς το αίσθημα ζάλης, σε ποια όρια, αντιμέτωποι με την εσωτερική επιφάνεια ποιου τοίχου: χάος, χάσμα, Khora.* (Derrida, 1995: 112)

> *Η Khora, θα μπορούσε ίσως όχι μόνο να είναι η άβυσσος μεταξύ του αισθητού και του νοητού ανάμεσα στο είναι και το τίποτα, ανάμεσα στο είναι και το μικρότερο είναι, ούτε ίσως και μεταξύ του είναι και της ύπαρξης, ούτε ακόμα μεταξύ του λόγου και του μύθου, αλλά ανάμεσα σε όλα αυτά τα ζεύγη και ένα άλλο που δεν θα είναι καν το άλλο τους. […] Είναι μήπως ασήμαντο ότι αυτή η τοποθέτηση στην άβυσσο [mise en abyme] επηρεάζει τις μορφές του λόγου για τους τόπους, κυρίως τους πολιτικούς τόπους, μια πολιτική του τόπου εντελώς υποταγμένη στην σκέψη για το χώρο [lieux] (θέσεις εργασίας στην κοινωνία, περιοχή, χώρα), καθώς οι τόποι έχουν καθοριστεί_ως μορφές του λόγου;* (Derrida, 1995: 104)

«Και τι αν η Χώρα είναι ένα τρίτο γένος του λόγου;». Και υποστηρίζει ότι δεν θα μπορούσε η Χώρα, να φέρει ένα όνομα: «Τι είναι αυτό το μέρος; Είναι κατονομάσιμο; Και δεν θα έχει κάποια αδύνατη σχέση με τη δυνατότητα της ονομασίας;».

Ο J. Derrida επισημαίνει στην ανάγνωσή του της Πλατωνικής Χώρας, τη διαγραφή της σκέψης για το χώρο, παρότι αυτή δεν μπορεί παρά να εμφανίζεται. Δεν μπορεί να αναιρέσει τον τόπο. Τον διαγράφει μόλις εμφανίζεται ή με όρους κειμένου μετατοπίζει διαρκώς το σημαίνον ή με όρους δομικούς, επιβάλλει τη δομή σε διαρκή μετασχηματισμό. Σύμφωνα με τη στρουκτουραλιστική θεώρηση, όπως γίνεται εμφανής και στην προσέγγιση του M. Foucault, οι θέσεις συνδέονται με τον πολιτικό χώρο, την ιδεολογική προσέγγιση του χώρου.

Η αποδόμηση αμφισβητεί τη σκέψη για το χώρο, γιατί αναγνωρίζει σε αυτήν τη σκέψη, τον καθορισμό εντέλει των λόγων. Αλλά πριν την αποδομήσει, επισημαίνει τη σκέψη για το χώρο, ως καθορίζουσα. Αναγνωρίζει δηλαδή το τοπικό κριτήριο του στρουκτουραλισμού.

Γ3.1 ΝΟΗΜΑ ΚΑΙ ΜΗ-ΝΟΗΜΑ

Επισημαίνοντας αυτό το ρήγμα, όπως και ο J. Derrida, ο G. Deleuze αποκαλεί επίσης το αντικείμενο=x, ως «άδειο κουτί».

> *Εντούτοις, αυτό το κενό, το αντικείμενο=x, δεν είναι ένα μη ον ή τουλάχιστον αυτό το κενό δεν είναι το είναι του αρνητικού, είναι το θετικό είναι του «προβληματικού», το αντικειμενικό είναι ενός προβλήματος και μιας ερώτησης. Προφανώς, το αντικείμενο=x, δεν είναι μια τελική απάντηση. Είναι μάλλον ο τόπος μιας ερώτησης, μιας «αίτησης». Γιατί το κενό δεν σκάβει μια έλλειψη, δεν προδιαγράφει ένα χάσμα προς πλήρωση. Δεν είναι τίποτε περισσότερο ή τίποτε λιγότερο από την εκδίπλωση ενός χώρου όπου είναι και πάλι δυνατόν να σκεφτούμε.* (Deleuze, 1990: 356)



Εικ. 9 Aycock, Alice: Maze

Γ3.2 Η ΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΒΥΣΣΟΥ

Ο J. Derrida *προσδιορίζει τη «δομική ανάγκη» της αβύσσου: η αποδόμηση δεν αποτελεί μια μέθοδο, μια κριτική, μια ανάλυση ή μια πηγή νομιμοποίησης. Δεν είναι στρατηγική. Δεν έχει καθορισμένο στόχο. Δεν είναι όμως άσκοπη. Κινείται με μεγάλη ακρίβεια, αλλά όχι προς κάποιο τέλος. Δεν είναι ένα έργο. Δεν πρόκειται ούτε για μια εφαρμογή ούτε μια προσθήκη σε κάτι. Είναι, στην καλύτερη περίπτωση, μια παράξενη δομική κατάσταση, ένα συμβάν (*Wigley, 1989).

Γ4. ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΕΣ ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ

Οι σχεδιαστικές μεταγραφές της Χώρας, υπό το πρίσμα της αποδομικής αντίληψης, αναφέρονται στην αντίληψη του σχεδιασμού ως συμβεβηκότος ή δρώμενου.

Μεταξύ των προτεινόμενων από τους J. Derrida και P. Eisenman σχεδιαστικών μεταγραφών της αποδομικής προσέγγισης στην αρχιτεκτονική πρακτική και ειδικότερα για το σχεδιασμό της μη αναπαραστάσιμης Χώρας, θα μπαίναμε στον πειρασμό να αναδείξουμε ως καταλληλότερη το σχεδιασμό ως δρώμενο, με την έμπρακτη συμμετοχή των επισκεπτών του κήπου. Αυτή αναφέρεται σε μια δράση σχηματισμού και από-σχηματισμού ενός λαβύρινθου από τα υλικά ενός λατομείου, που σκοπεύουν να εγκαταστήσουν στον κήπο. Έτσι, οι επισκέπτες θα δημιουργούν και θα σβήνουν τα ίχνη της κίνησής τους μέσα στον κήπο, με αποτέλεσμα να μεταφέρουν τόσο απουσία όσο και παρουσία. Με αυτόν τον τρόπο θεωρούν ότι θα μπορέσουν να αποδώσουν στο σχεδιασμό το διαφεύγοντα χαρακτήρα της Χώρας.

Αυτή η μεταγραφή της αποδομικής προσέγγισης στην αρχιτεκτονική, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως περισσότερο ‘συνεπής’, καθώς συνοψίζεται τόσο στη μετωνυμική χωρική μεταγραφή εννοιών όπως το λατομείο και ο λαβύρινθος -ο οποίος επισημαίνεται ως μη τόπος και υποβάλλει σε διαρκή κίνηση- αλλά και τη διαρκή πραξιακή αναίρεση του σχεδιασμού. Οι μεταγραφές αυτές αφορούν υλικές μορφές των οποίων εντέλει αναιρείται η αδιαμφισβήτητη παρουσία. Η συνεχής πραξιακή συγκρότηση αποδίδει και την αντί-

ληψη του συνεχούς μετασχηματισμού των δομών που προτείνεται από τον J. Derrida.
Η αντίληψη του σχεδιασμού ως συμβάντος πιθανά αναφέρεται και στην κοινωνική και πολιτική στόχευση της αποδομικής προσέγγισης, η οποία μεταβιβάζει την 'ισχύ' από θεσμούς και μάλιστα ολοκληρωτικούς στον άνθρωπο ο οποίος δεν θεωρείται πια σημαίνουσα οντότητα, σε μια διαδικασία επιστημονικής ανάλυσης.

Δ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Το αντικείμενο =x, είναι ο τόπος όπου αναπτύσσεται ο θεωρητικός προβληματισμός για τη συσχέτιση των όρων θεωρία και αρχιτεκτονική πρακτική. Και υποδεικνύει τους όρους αλληλεπίδρασης και συσχέτισης αλλά και αυτονομίας της κάθε εκφραστικής περιοχής. Το αντικείμενο=x, προβληματοποιεί αυτές τις μεταγραφές – κινείται με ευκολία και διαρκώς ανάμεσα στις σειρές θεωρία/πρακτική και διατυπώνει ερωτήματα. Σε αντίθεση με τις φαντασιακές μεταμφιέσεις της αποδόμησης.

Το φάντασμα της μηχανής κινείται ελεύθερα ανάμεσα στις σειρές αυτής της εργασίας. Συνδέει την εργασία με το αντικείμενό της, ως μεθοδολογική συγκρότηση. Κινείται μεταξύ της σκέψης του J. Derrida και της σκέψης του G. Deleuze. Και ανάμεσα στις δύο θεωρητικές προσεγγίσεις και τη γενικότερη πολιτιστική συγκρότηση στην οποία αντιστοιχούν. Με έμφαση στον τεχνολογικό πολιτισμό. Γιατί από όλες τις συσχετίσεις ή συνδέσεις θα δίναμε προτεραιότητα στις τεχνολογικές αναφορές. Ίσως, από ένα 'εξαρτημένο αντανακλαστικό'.

Η μηχανή, είναι πάντα παρούσα. Στην αντίληψη του G. Deleuze, στην αντίληψη του J. Derrida, στις εγκαταστάσεις του D. Libeskind και στις κοινωνικές μηχανές του M. Foucault. Ως μεθοδολογική αντίληψη κατασκευής ή μηχανισμός, 'κρύβεται' πίσω από τις αντίστοιχες αποφάνσεις και παράγει τους όρους τους.

Το αντικείμενο=x, είναι μεταβλητό. Μεταβάλλεται ιστορικά και μεταβάλλεται μετωνυμικά μέσα στους όρους ή τους λόγους οι οποίοι το αξιοποιούν και τους οποίους εντέλει παράγει. Και μπορεί να εξηγήσει τη συνολική πολιτιστική συγκρότηση της εποχής. Αναφέρεται στους τεχνολογικούς παράγοντες οι οποίοι καθορίζουν τη θεωρητική σκέψη αλλά και την αρχιτεκτονική. Οι σειρές στις οποίες κινείται είναι ασύμπτωτες, αλλά το αντικείμενο=x, μπορεί να τις συνδέει. Μπορεί να εξηγεί δηλαδή τις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στις δύο σειρές μέσα σε συγκεκριμένες πολιτιστικές δομές. Αν οι δύο σειρές είναι η σειρά της θεωρίας και η σειρά της αρχιτεκτονικής πρακτικής, τότε μπορεί να μας εξηγήσει στο πλαίσιο των συγκεκριμένων πολιτιστικών δομών, τον τρόπο με τον οποίο ο τεχνολογικός πολιτισμός, συνδέεται άλλοτε ως αντίληψη της παραγωγικότητας δηλαδή της διαδικασίας και άλλοτε αποδίδοντας έμφαση σε τελεολογικούς καθορισμούς.

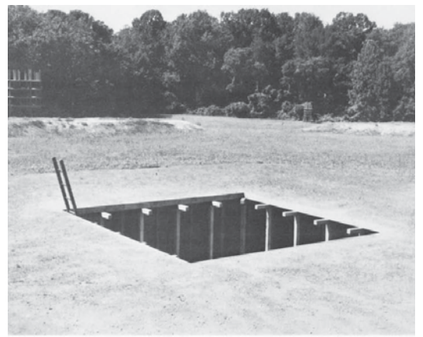
Έτσι, παρόλο που σύμφωνα με την αντίληψη του M. Foucault, ένας τρόπος φωτισμού ή ορατότητας -αρχιτεκτονική- και ένα «γλωσσικό» σύστημα δεν αποτελούν την ίδια μορφή και δεν σχηματίζονται με τον ίδιο τρόπο, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι όροι μεταγραφής και αλληλεπηρεασμού θεωρίας και αρχιτεκτονικής πρακτικής, αφορούν:

α) τις λογικομαθηματικές δομές οι οποίες υποστηρίζουν το σύστημα της αρχιτεκτονικής και οι οποίες μπορούν να υποστηρίξουν και τις δομές της σκέψης ως ενεργοποιητικός παράγοντας. Όπως είδαμε, η δομική θεώρηση αναφέρεται επίσης σε μαθηματικά πρότυπα.

β) Η αρχιτεκτονική υποτάσσει στην τάξη της άλλες τάξεις οι οποίες την ενεργοποιούν. Αυτές μπορεί να αναφέρονται όχι μόνο σε θεωρητικούς αλλά και σε κοινωνικούς, θεσμικούς και οικονομικούς όρους. Αυτοί οι όροι τους οποίους ο M. Foucault αποκαλεί «πέραν του λόγου σχηματισμούς ή περιβάλλοντα», αποτελούν παράγοντες ελέγχου της αρχιτεκτονικής, τους οποίους θα χαρακτηρίζαμε ως πραγματιστικούς. Όπως είναι για παράδειγμα ο ΓΟΚ. Ειδικότερα στο παράδειγμα του προσχεδιασμού του κήπου στη La Villette, η μελέτη πιθανά θα μπορούσε να έχει υλοποιηθεί αν δεν είχε ξεπεράσει κατά πολύ τον προβλεπόμενο προϋπολογισμό. Εξαιτίας αυτών των πραγματιστικών παραγόντων ελέγχου, ο J. Derrida καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «η αρχιτεκτονική εντέλει εμφανίζει ισχυρές αντιστάσεις στην αποδόμηση». Ένας ακόμη λόγος που δεν υλοποιήθηκε το συγκεκριμένο έργο, είναι το γεγονός ότι πιθανά δεν αναφερόταν σε ένα συνολικότερο κοινωνικοπολιτιστικό επίπεδο κατανόησης. Δηλαδή στους όρους κοινωνικής αποδοχής. Την αναγνώριση, δηλαδή, σε συνολικότερο πολιτιστικό επίπεδο της αρχιτεκτονικής ως τόπου με συγκεκριμένα στατικά χαρακτηριστικά.

«Γιατί όσες διαταραχές και αν του προκαλέσουμε το πραγματικό υπάρχει πάντα».

Υπάρχουν όμως λόγοι οι οποίοι είναι ευκολότερα μεταγράψιμοι στην αρχιτεκτονική και οποίοι αποδίδουν όρια στην αρχιτεκτονική σκέψη, όπως του R. Descartes, τους οποίους θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως οπτικούς, και οι οποίοι εξαιτίας της





Εικ.10 Mary Miss: Perimeters / Pavilions / Decoys

γεωμετρικής τους αναφοράς, είναι ευκολότερα μεταγράψιμοι στην αρχιτεκτονική.

Έτσι, οι μηχανές και τα μηχανικά ενεργήματα, μπορούν να έχουν εφαρμογές στην αρχιτεκτονική πρακτική, ευκολότερα από ό, τι λόγοι που η συγκρότησή τους αναφέρεται στα μέσα της εικονικής αναπαραγωγής.

Η αρχιτεκτονική ενδιαφέρει τον J. Derrida γιατί είναι επιβεβαιωτική πράξη «ο πιο υλικός από τους λόγους». Η αρχιτεκτονική ως υλικός λόγος αναφέρεται σε βεβαιότητες, οι οποίες όμως προϋποθέτουν θεωρητική υποστήριξη. Αλλά ανήκει στη δική της τάξη, η οποία αναφέρεται σε συντακτικές λογικομαθηματικές δομές, ενώ ταυτόχρονα εξαρτάται από τους πραγματιστικούς τεχνολογικούς παράγοντες της εποχής και οι οποίοι συνδέονται με τη σημασιολογική συνιστώσα, η οποία νοηματοδοτεί κάθε ιστορική περίοδο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Deleuze, G. (2005) Φουκώ. Αθήνα: Πλέθρον.

Deleuze, G. (1990), ‘Πώς Αναγνωρίζουμε τον Στρουκτουραλισμό;’, στο F. Chatelet (επιμ.) Η Φιλοσοφία, τόμος Δ’. Αθήνα: Γνώση.

Derrida, J., Eisenman, P., Kipnis, J., Leeser, Th. (1997) *Chora L Works.* New York: Monacelli Press.

Derrida, J. (1990) Περί Γραμματολογίας. Αθήνα: Γνώση.

Derrida, J. (2001) *Writing and Difference*. London: Routledge.

Derrida, J. (1995) *On the Name*. California: Stanford University Press.

Derrida, J. (1985) ‘Letter to a Japanese Friend’, στο D. Wood, R., Bernasconi, *Derrida and Difference*. England: Parousia Press, σς. 1-5.

Derrida, J. (1979) ‘The Parergon’, *October*, 9, trans. C. Owens, pp 3-41..

Descombes, V. (1984) Το ίδιο και το άλλο*, 45* χρόνια Γαλλικής φιλοσοφίας *(1933-1978)*. Αθήνα: Praxis.

Dosse, F. (1997) *History of Structuralism, volume 2, The Sign Sets, 1967-present*. Minneapolis:The University of Minnesota Press.

Δημητρίου, Σ. (1978) Λεξικό Όρων 1: Σημειολογικής και Δομικής Ανάλυσης της Τέχνης. Αθήνα: Καστανιώτη.

Δημητρίου, Σ. (2000) Λεξικό Όρων 2: Επικοινωνίας και Σημειωτικής Ανάλυσης. Αθήνα: Καστανιώτη.

Δημητρίου, Σ., (1987), Λεξικό Όρων 5: Κυβερνητικής, Δομισμού και της Θεωρίας των Συστημάτων. Αθήνα: Καστανιώτη.

Le Corbusier (2004) Για μια αρχιτεκτονική. Αθήνα: Εκκρεμές.

Πλάτων, Τίμαιος, <http://24grammata.com/wp-content/uploads/2011/01/Platon-Timaios.pdf >, τελευταία επίσκεψη 06/07/2012.

Ulmer, G. (1983) ‘The Object of Post-Criticism’, στο H. Foster (ed.) *The Anti- Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*. USA: Bay Press, σς. 83-110.

Wigley, M. (1989) ‘The Translation of Architecture, the Production of Babel’, *Assemblage*, 8, σς. 6-21.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Εισάγοντας την έννοια του γλωσσολογικού σημείου, ο Saussure, όρισε τα δύο μέρη που το συνθέτουν. Όρισε το σημαίνον Sa (ακουστική εικόνα της λέξης, ήχος), ως το αισθητό γεγονός και το σημαινόμενο Si (νόημα, νοητική εικόνα) ως το μη άμεσα αισθητό που παριστάνεται. Ως μη άμεσα αισθητό μπορεί να θεωρηθεί κάτι που απουσιάζει ή κάτι που δεν μπορεί να γίνει άμεσα αισθητό. (Δημητρίου, 2000, λήμμα: Σημείο)

2. Σύμφωνα με τη μέθοδο δομικής ανάλυσης, η κατασκευή συσχετισμών μεταξύ εκφραστικών συστημάτων, άλλοτε με λιγότερο και άλλοτε με περισσότερο ιδιοφυή τρόπο, αποτελούν κυριολεκτικά μεταφράσεις. Δεν πρόκειται για ερμηνείες, δηλαδή ανακάλυψη περιεχομένου που κρύβεται πίσω από το εμφανές, αλλά για τυπικές αναλογίες δηλαδή την ανακάλυψη ισομορφισμού. Αλλά στο πλαίσιο μιας δομικής ανάλυσης, προϋποθέτει τον καθορισμό των νόμων του μετασχηματισμού, το πλήρες σύστημα των αναφορικοτήτων του, δηλαδή το σύνολο που ρυθμίζεται από τους χειρισμούς της μεταγραφής (Descombes, 1984, 116).

ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ: Η ΑΝΑΔΥΟΜΕΝΗ ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΕΔΑΦΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ζώμας Αλέξανδρος
Αρχιτέκτων Α.Π.Θ., Μ.Δ.Ε. Ε.Μ.Π.
alzomas@hotmail.com

επιβλέπων: Κώστας Μωραΐτης
σύμβουλοι: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος,
Ηλίας Κωνσταντόπουλος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία προσεγγίζει την εξέλιξη του αρχιτεκτονικού έργου διαβλέποντας τη μεταβολή του κέντρου βάρους του, από το σχεδιασμό αντικειμένων της πόλης, σε μια γεωγραφική αντιμετώπιση του τόπου και του τοπίου ως εδαφικών περιοχών. Το ζήτημα είναι η ανάλυση της αντίληψης του αστικού περιβάλλοντος και του σχεδιασμού τοπίου, αφενός ως παραστασιακών μορφωμάτων και αφετέρου ως σειράς δράσεων.

Για το σκοπό αυτό η εργασία ξεκινάει αναζητώντας τη σχέση πολιτικού και μορφώματος. Ο τόπος αντιμετωπίζεται ως θεωρητικό εργαλείο μέσα από τη σκοπιά της γεωγραφίας. Κρίνεται σκόπιμη η εισαγωγή του όρου εδαφικό [territory], με τη γεωγραφική χρήση του. Αντλώντας το εννοιολογικό υπόβαθρο του όρου από τον Jean Gottmann, δίνεται έμφαση στις εδαφικές εκφάνσεις των αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων που ακολουθούν. Η ανάκτηση του σχεδιασμού είναι λιγότερο θέμα αισθητικής παρουσίασης, και περισσότερο θέμα στρατηγικής εργαλειοποίησης. Η μορφή παραμένει σημαντική ως ένας αποτελεσματικός τρόπος διάθεσης στοιχείων, και όχι ως ζήτημα εξωτερικού περιβλήματος.

Ο κορμός της έρευνας περιλαμβάνει την ανάλυση μιας σειράς θεωρητικών αρχιτεκτονικών σχημάτων για το σχεδιασμό της πόλης, τα οποία διατυπώνονται μέσω μη αναπαραστατικών σχημάτων και εκφράζουν μια αναγκαιότητα για ιδεολογική, πολιτική και στρατηγική τοποθέτηση. Η εργασία στρέφεται προς τη μελέτη τοπιακών παραδειγμάτων και δράσεων που τείνουν προς μια μορφική παρουσίαση προτάσεων για την πόλη: ο Rem Koolhaas (OMA) με τα παραδείγματα του πάρκου της Villette, του σχεδίου για την πόλη Melun-Senart και το Εκθεσιακό Πάρκο της Toulouse, όπου γίνεται φανερός ο μορφοποιητικός χαρακτήρας των στρατηγικών δράσεων.

Συνεπώς το βασικό ερώτημα που επιχειρείται να απαντηθεί είναι η σχέση των προτάσεων αυτών για μια αρχιτεκτονική της πόλης, με την πολιτική διάσταση της εδαφικής κυριαρχίας του τόπου, καθώς και το πώς μεταφράζεται αυτό στις σύγχρονες εποπτικές και διαδικαστικές αρχές σχεδιασμού της πόλης.

ABSTRACT

This paper addresses the evolution of the architectural project by examining the change of focus from the design of objects of the city, to a geographical interpretation of space and landscape as territories. The purpose of this paper is the analysis of the perception of the urban environment and landscape design, both as representational formations and as a series of actions.

For this purpose the paper starts with the relationship between the political and the formal. Space is regarded as a theoretical tool through the perspective of geography. It seems appropriate to introduce the term territorial (territory) using its geographical terminology. Drawing on the conceptual basis of the notion of Jean Gottmann, we emphasize on the territorial aspects of the following architectural examples. The design is less a question of aesthetics, and more a matter of strategic instrumentalization. Form remains important as an effective means of disposal of components, and not as a question of exterior layering.

The body of research includes analysis of a series of theoretical architectural proposals for the design of the city, which are expressed through non-representational plans and express a need for ideological, political and strategic positioning. The paper goes further by studying, projects and strategies of landscape architecture that tend towards a morphological representations for the city: Rem Koolhaas (OMA) with the project for the park of La Villette competition, the plan for the city of Melun-Senart and Exhibition Park of Toulouse, where there is the morphogenetic character of strategic actions becomes obvious.

To conclude, the key question to be answered, is the relationship between these projects for an architecture of the city, with the political dimension of the territorial sovereignty of the topos, as well as, how this translates to modern representational and procedural design concepts of the city.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία αυτή αφορά στο αρχιτεκτονικό παράδειγμα ως έργο σχεδιασμού της πόλης μέσα από διαδικασίες μεθόδου και δράσης, παρά ως απαιτούμενο αισθητικής αναβάθμισης των πόλεων. Η γενικότερη αντίληψη που έχει δημιουργηθεί είναι ότι στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα η λειτουργία της αρχιτεκτονικής και της πόλης αλλάζει ριζικά.

Το σύγχρονο ενδιαφέρον για τα ζητήματα σχεδιασμού εντοπίζεται στην ανάγκη διαχείρισης μιας σειράς από θέματα που έχουν ανακύψει τα τελευταία χρόνια και αφορούν μια συνολική στρατηγική προσέγγισης που αφορά τον τρόπο που σχεδιάζουμε, αντιλαμβανόμαστε και βιώνουμε τις πόλεις. Ταυτόχρονα, περίπου από τα μέσα της δεκαετίας του ‘80, στον αρχιτεκτονικό λόγο έχει επικρατήσει η ανάγκη στροφής προς την ανάκτηση του φυσικού και αστικού τοπίου. Οι δύο αυτές αναζητήσεις συμπλέκονται συχνά σε μια προσπάθεια αναζωογόνησης του αρχιτεκτονικού λεξιλογίου. Επιχειρούν και οι δύο να ανταποκριθούν σε ζητήματα περιβάλλοντος και οικολογίας, καθώς επίσης και στην προσπάθεια επανοικειοποίησης πρώην βιομηχανικών περιοχών των πόλεων στη σύγχρονη μεταβιομηχανική εποχή. Η γενική αυτή αντιμετώπιση, μπορεί να ισχυροποιηθεί αναγνωρίζοντας τη σημασία της πολιτικής διάστασης της πολεοδομίας ή του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού της πόλης, συσχετίζοντας τη γεωγραφική έννοια του εδαφικού [territory] με όρους πολιτικής προσέγγισης.

Το εδαφικό, ως πολιτικό αντικείμενο, δείχνει να συμμετέχει ενεργά στη συζήτηση για την επανάκτηση των εγκαταλελειμμένων περιοχών της πόλης. Αυτή η διάσταση της εδαφικότητας είναι που μας οδηγεί στην πολιτική υπέρβαση της μορφικής καθήλωσης την οποία συνεπάγονται οι παλιότερες προσεγγίσεις της αρχιτεκτονικής – οδηγώντας στη μετάβαση από το αρχιτεκτονικό μορφικό αντικείμενο, στην εμπρόθετη αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής ως διαδικασίας δράσης.

Η αρχιτεκτονική μπορεί, σύμφωνα με τα προηγούμενα, να μεταμορφωθεί σε ένα εργαλείο σαφώς προορισμένο να αποβάλει τη διάκριση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, αλλά επίσης ικανό να αναλάβει το ρόλο του στο σχεδιασμό της πόλης μέσω της δράσης. Συνεπώς, πρέπει να περάσουμε από το αρχιτεκτονικό αντικείμενο στην αρχιτεκτονική στρατηγική της πόλης, μέσω της αναδυόμενης σημασίας του εδαφικού. Αναγνωρίζεται δηλαδή η σημασία της μεταφοράς από μια ανενεργή μεταφορά του εδάφους, ή του τοπίου, ή της τοπιακότητας, σε μια ενεργή συνθήκη, η οποία λειτουργεί αμφίδρομα. Από το εδαφικό υπόβαθρο, το βλέμμα στρέφεται προς τις κοινωνίες που το κατοικούν, αλλά και αντίστροφα, από την παρατήρηση της κοινωνίας μπορούμε να διαβάσουμε την εδαφική της επικράτεια.

Α_1_ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η εργασία προσεγγίζει την εξέλιξη του αρχιτεκτονικού έργου διαβλέποντας τη μεταβολή του κέντρου βάρους του, από ένα σχεδιασμό αντικειμένων της πόλης, σε μια γεωγραφική αντιμετώπιση του τόπου και του τοπίου ως εδαφικών περιοχών. Το ζήτημα είναι η ανάλυση της αντίληψης του αστικού περιβάλλοντος και του σχεδιασμού τοπίου, αφενός ως παραστασιακών μορφωμάτων και αφετέρου ως σειράς δράσεων. Το αντικείμενο ενδιαφέροντος είναι τελικά ο σχεδιασμός της πόλης μέσα από μια σειρά παραδειγμάτων που τονίζουν το ρόλο της στρατηγικής και μη-παραστατικής απεικόνισής τους. Ταυτόχρονα, δίνεται σημασία στην εδαφική παράμετρο του τόπου, σημαντική για την πολιτική της διάσταση η οποία και επιτρέπει στις εν λόγω αρχιτεκτονικές προτάσεις να εμβαθύνουν στην πολιτική τους εκδοχή. Αλλά ποιου είδους μορφή μπορεί η αρχιτεκτονική να καθορίσει μέσα στη σύγχρονη πόλη, χωρίς να εμπίπτει στην εγωκεντρική εκπλήρωσή της μέσω εμβληματικών κτηρίων, παραμετρικού σχεδιασμού ή πλεονάζουσας χαρτογράφησης [mapping] κάθε δυνατής πολυπλοκότητας και αντίφασης του αστικού χώρου; Ποια ισχυρή και κριτική δράση μπορεί να επιδιώξει η αρχιτεκτονική σε ένα κόσμο που κυριαρχείται από την αστικοποίηση;

Στο κείμενο που ακολουθεί, θα προσπαθήσω να αναζητήσω μια αρχιτεκτονική της πόλης όπου οι έννοιες του πολιτικού και του μορφώματος θα μπορούν να ορίσουν την ουσία της αρχιτεκτονικής ως φόρμας**, και άρα ως** κριτικού επιχειρήματος της αστικοποίησης. Για το σκοπό, αυτό η εργασία ξεκινάει τοποθετώντας το θεωρητικό νήμα του κορμού της πρότασης. Αναζητώντας τη σχέση πολιτικού και μορφώματος μας ενδιαφέρει αρχικά να δούμε τον τόπο ως θεωρητικό εργαλείο μέσα από τη ματιά της γεωγραφίας. Γίνεται σαφής λοιπόν η σημασία της χρήσης του τόπου ως πολιτικής στάσης. Κρίνεται σκόπιμη σε αυτό το κομμάτι η εισαγωγή του όρου εδαφικό [territory], με τη γεωγραφική χρήση του όρου. Αντλώντας το εννοιολογικό υπόβαθρο του όρου εδαφικό από τον Jean Gottmann, δίνεται έμφαση στις εδαφικές εκφάνσεις των αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων. Το βασικό ερώτημα που τίθεται σε αυτό το σημείο είναι η σχέση των προτάσεων αυτών για μια αρχιτεκτονική της πόλης, με την πολιτική διάσταση της εδαφικής κυριαρχίας του τόπου, καθώς και το πώς μεταφράζεται αυτό στις σύγχρονες εποπτικές και διαδικαστικές αρχές σχεδιασμού της πόλης.

Στη συνέχεια, ο κορμός της έρευνας περιλαμβάνει την ανάλυση μιας σειράς θεωρητικών σχημάτων για το σχεδιασμό της πόλης, στα οποία ο λόγος έγκειται στην αναλυτική προσέγγιση του αντικειμένου της πόλης, μέσω μη αναπαραστατικών σχημάτων, αλλά οδηγούμενων περισσότερο από μια ανάγκη ιδεολογικής, πολιτικής και στρατηγικής αντιμετώπισης του αντικειμένου τους. Για το λόγο αυτό, παρουσιάζεται, αρχικά, μια σύνοψη της Γενικής Θεωρίας της Αστικοποίησης του Ildefons Cerda, που επιτρέπει την εννοιολογική τοποθέτηση του όρου αστικότητα στη σύγχρονη εποχή, αλλά και την πολιτική χρήση του στρατηγικού σχεδιασμού της πόλης, μέσω στατιστικών στοιχείων για τη διακυβέρνησή της. Στη συνέχεια, η θεωρία του Cerda συνδέεται με το έργο του Ludwig Hilberseimer, και πιο συγκεκριμένα με την απόπειρά του για την εγκαθίδρυση ενός συνολικού πολεοδομικού συστήματος αντί της επιλογής για μια σύνθεση αποσπασματικών κομματιών της πόλης. Αν η Γενική Θεωρία της Αστικοποίησης του Cerda ήταν μια μεταρρυθμιστική και προοδευτική εργαλειοποίηση της αστικοποίησης, οι Archizoom επηρεασμένοι και από τα μη-αναπαραστατικά πολεοδομικά σχέδια του Hilberseimer, φαντάστηκαν ένα ισοτροπικό σχέδιο που εμπλέκει το σύνολο της αστικής υποδομής, απελευθερωμένο από τις παραδοσιακές παραστατικές και χωρικές μορφές της ιδεολογικής αναπαράστασης της πόλης,

Με αυτή την αναφορά, η εργασία στρέφεται προς τη μελέτη τοπιακών παραδειγμάτων και δράσεων που τείνουν προς μια μορφική παρουσίαση προτάσεων για

την πόλη. Τρεις προτάσεις από τον Koolhaas παρουσιάζονται με τρόπο ώστε να γίνει φανερός ο μορφοποιητικός χαρακτήρας των στρατηγικών δράσεων της ανάπτυξης ενός σχεδίου για την πόλη. Μέσα από τα τρία αυτά παραδείγματα, διαγράφονται οι εξελικτικές αστικές στρατηγικές που προτείνει για να οργανώσει τη δύσκολα διαχειρίσιμη ποσότητα πληροφορίας που παράγει κάθε τόπος. Ακολούθως, οι εξελικτικές αστικές στρατηγικές του Koolhaas συνδέονται με τις εξελικτικές τοπιακές στρατηγικές που κυριαρχούν τις τελευταίες δεκαετίες, ως το βασικό θεωρητικό υπόβαθρο για τη σύγχρονη τοπιακή αρχιτεκτονική. Πιο συγκεκριμένα, στο παράδειγμα του πάρκου Fresh Kills από τους Field Operations και τον James Corner, αποτυπώνεται η ιδιαίτερη σημασία που αποδίδεται στον προσδιορισμό μιας μεθοδολογίας ανάπτυξης του πάρκου με παράλληλη απόρριψη ενός ολοκληρωμένου, αλλά στατικού και άρα μη εξελισσόμενου, κηποτεχνικού σχεδιασμού.

Το αντικείμενο της εργασίας αυτής είναι, λοιπόν, η κατανόηση της μετάβασης από μια στατική και συμβατικότερη αντίληψη του εδαφικού υποβάθρου προς μια αντίληψη που οδηγεί με μια προσέγγιση ενεργητικής συμμετοχής του. Αυτό συνδέεται με τη συνολικότερη μεταλλαγή των κοινωνικών και πολιτιστικών προτύπων σε βάθος δύο αιώνων. Παράλληλα, αναγνωρίζεται ότι στην εποχή μας έχει πια ωριμάσει ο θεωρητικός λόγος για αυτό το αντικείμενο που έχει αρχίσει να θίγεται και να αναστατώνεται εδώ και αρκετό καιρό. Το πρόβλημα είναι τι μπορεί να σημαίνει σε σχέση με αυτή τη νέα πρόσληψη η συμβατική αντίληψη της αρχιτεκτονικής ή του πολεοδομικού σχεδιασμού ως αντικειμενότροπου και της μορφής ως στατικής μορφής αντικειμένων.

Α_2_ΣΤΟΧΟΣ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Σε μια κοινωνία, η οποία εδώ και δύο αιώνες ασχολείται με τα προβλήματα του ενεργήματος, η καθήλωση του σχεδιασμού σε επίπεδο μορφικών προκαταλήψεων (που είναι πιθανό να μην λειτούργησαν ποτέ με αυτό το τρόπο) τείνει θεωρητικά να μετακινηθεί προς πεδία ενεργημάτων σχεδιασμού, δηλαδή στρατηγικών. Αυτή η προσέγγιση παρασύρει αναγκαστικά την αντίληψή μας για το εδαφικό υπόβαθρο των περιοχών όπου αναπτύσσεται αυτή η συνθήκη, είτε αυτό το περιγράφουμε με νεώτερους όρους, όπως εδαφικότητα, είτε το περιγράφουμε με όρους που ίσχυαν ήδη τα τελευταία πενήντα χρόνια, όπως το τοπίο, με τη διευρυμένη έννοια της ανθρωπολογίας. Ο τόπος και το τοπίο δεν μπορούν να γίνουν κατανοητά έξω από κοινωνικές σχέσεις και πρακτικές ως παράγωγα, αποτέλεσμα μιας ιστορικής διαδικασίας, και είναι ενσωματωμένα στο συλλογικό και ατομικό χρόνο της μνήμης και με αυτό τον τρόπο αποτελούν αντικείμενο της ανθρωπολογίας.

Α_3_ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ

Μεθοδολογικά, επιχειρείται μια διερεύνηση της μετατόπισης του επιστημικού πεδίου, αποσαφηνίζοντας τι ορίζει το επιστημικό και τι σημαίνει αυτό πέραν της επιστημονικής του προσέγγισης ως γενικού ιδεολογικού μορφώματος. Παρατηρώντας λοιπόν μια τέτοια ιδεολογική μεταβολή τους δύο τελευταίους αιώνες, αυτός ο ισχυρισμός ενισχύει την προσέγγιση την οποία υποδεικνύουμε. Πρόκειται για μια μετατροπή που κατευθύνεται προς την ένδειξη των ενεργημάτων και θα ισχυριστούμε ότι μεθοδολογικά μετακινούμαστε από το επίπεδο μιας παλαιότερης στατικής προσέγγισης του προβλήματος προς μια προσέγγιση δυναμική. Επιπλέον, αυτή η μεθοδολογία εντοπίζεται σε μια πορεία ανάπτυξης της εργασίας ταυτόχρονη με τη θεωρητική της επεξήγηση. Σε ένα πρώτο επίπεδο, αναλύονται οι προσεγγίσεις που αφορούν το εδαφικό και το πολιτικό. Επειδή ακριβώς βρισκόμαστε σε αυτή τη δεύτερη επιστημική περίοδο, έχουμε μετακινηθεί από ένα ευκλείδειο πρότυπο της εδαφικής επικρατείας, στο πεδίο της εδαφικότητας, το οποίο νοείται ως μια συνθήκη ενεργημάτων και αυτό, σε ένα δεύτερο σημείο, αναπροσαρμόζει την προσέγγιση του σχεδιασμού μας από μια προσέγγιση αντικειμενότροπη σε μια προσέγγιση σχεδιασμού στρατηγικών

Β_1_ΤΟ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η ανάλυση του τρόπου παραγωγής της αρχιτεκτονικής μορφής λειτουργεί ως εργαλείο μεθόδου για την εργασία. Η μορφοποίηση της αρχιτεκτονικής προϋποθέτει μια υπόθεση εργασίας για την οργάνωση του τρόπου ζωής στην πόλη ως τόπο κοινωνικής συμβίωσης, κοινό τόπο. Η αρχιτεκτονική μορφή, λοιπόν, είναι μια συστατική πράξη που αναφέρεται στην οργάνωση της κοινωνίας και άρα σε μια πολιτική ιδέα για το χώρο. Καθορίζοντας τα όρια που ορίζουν τη συνύπαρξη, η αρχιτεκτονική μορφή αναφέρεται αναπόφευκτα σε ένα πολιτικό όραμα για την πόλη.

Β_2_1_ ΤΟ ΕΔΑΦΙΚΟ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΟ ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΟ ΧΩΡΟ

Ο David Harvey (1990), συγκρίνοντας τον επίσημο ντετερμινιστικό μοντέρνο σχεδιασμό των πόλεων με τη νέο-παραδοσιακή «Νέα Πολεοδομία», καταλήγει πως και οι δύο προτάσεις αποτυγχάνουν λόγω της πεποίθησής τους ότι η χωρική τάξη μπορεί να ελέγξει την ιστορία και τη διαδικασία. Ο Harvey υποστηρίζει ότι η «πάλη» για τους αρχιτέκτονες και πολεοδόμους έγκειται όχι στην αναζήτηση χωρικών μορφών και αισθητικών εκφράσεων, αλλά στην προώθηση «κοινωνικά δίκαιων, πολιτικά και οικολογικά υγειών συνδυασμών, χώρο-χρονικών παραγωγικών διεργασιών» (Harvey, 1990), αντί για τη συνθηκολόγηση με τις διαδικασίες που επιβάλλονται από την ανεξέλεγκτη συσσώρευση κεφαλαίου και τις ανισότητες πολιτικό-οικονομικής εξουσίας. Για τον Harvey, η προβολή νέων δυνατοτήτων για την αστικοποίηση του μέλλοντος πρέπει να προκύπτει λιγότερο από την κατανόηση της μορφής και περισσότερο από την κατανόηση της διαδικασίας.

Πώς μπορεί να οριστεί ένας χώρος ως πολιτικός και ποιες είναι οι συνθήκες που επιτρέπουν σε μια περιοχή να παραλάβει τον ορισμό της εδαφικής κυριαρχίας. Η Γεωγραφία έχει επιτρέψει στους αρχιτέκτονες, στους αρχιτέκτονες τοπίου και στους πολεοδόμους να δανειστούν ανά τα χρόνια, διάφορες ορολογίες και εργαλεία για την κατανόηση των στοιχείων που απαρτίζουν τη γη, το έδαφος, τη σχέση των φυσικών και ανθρωπογενών παραγόντων που επηρεάζουν τόσο την εικόνα για τη φυσική κατάσταση των πραγμάτων όσο και την επίδραση των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων πάνω σε αυτήν. Στην προσπάθεια ανάγνωσης του πολιτικού χαρακτήρα που έχουν τα μη-παραστατικά σχέδια για μια αρχιτεκτονική της πόλης, δανειζόμαστε τον όρο του εδαφικού [territoire] από τον κλάδο της γεωγραφίας και πιο συγκεκριμένα της πολιτικής γεωγραφίας. Ο όρος εδαφικός, χρησιμοποιείται στα ελληνικά για να μεταφράσει την πλήρη εννοιολογική

μετάφραση του γαλλικού *territoire* και του αγγλικού *territory*, ενώ αποστασιοποιείται από το *territoriality*, που μεταφράζεται συνήθως ως εδαφικοποίηση και εμπεριέχει φιλοσοφικές αναφορές που δεν βοηθούν στην κατανόηση του τόπου ως πολιτικού υποκειμένου. Όπως θα δούμε, έχει άρρηκτες σχέσεις σύνδεσης με την πολιτική απεικόνιση ενός τόπου. Η σχέση του εδαφικού με την πολιτική διακυβέρνηση παρουσιάζεται στον Foucault ως βιοπολιτική. Αυτή η έννοια αναλύεται στο *Sécurité, territoire*, *population* και στο *Naissance de la Biopolitique*, όπου ο Foucault φανερώνει μια σειρά από στρατηγικές διακυβέρνησης ή εξουσίας που αναπτύσσονται στον εγκλεισμό ενός τόπου, ο οποίος έχει εικονογραφικό χαρακτήρα, έχει δηλαδή μορφή.

Β_2_2_ΤΙ ΕΝΝΟΟΥΜΕ ΟΤΑΝ ΜΙΛΑΜΕ ΓΙΑ ΤΟ ΕΔΑΦΙΚΟ;

Φαίνεται πως υπάρχουν δύο κυρίαρχοι ορισμοί στη βιβλιογραφία. Ο ένας βλέπει το εδαφικό ως την επικράτεια, ως μια ορισμένη περιοχή, έναν «υποδοχέα», που βρίσκεται υπό τον έλεγχο μιας ομάδας ανθρώπων, και ο οποίος μπορεί να υποδεχθεί οποιαδήποτε μορφή αυτοδιοίκησης. Ο άλλος βλέπει το εδαφικό, ως αποτέλεσμα της εδαφικότητας, της τοπικά εκφρασμένης ανθρώπινης συμπεριφοράς ή ως αποτέλεσμα μιας στρατηγικής. Αυτοί οι δύο ορισμοί δεν είναι απαραίτητο ότι αποκλείουν ο ένας τον άλλο. Στο επιχείρημα που προβάλλεται εδώ, το εδαφικό πρέπει να κατανοηθεί ως πολιτική οργάνωση και πολιτική σκέψη, ιστορικά συγκεκριμένης μορφής που διαθέτει τοπική έκφραση.

Παρά το γεγονός ότι η αγγλική λέξη territory (εδαφική επικράτεια) εμφανίζεται τακτικά στα μεταφρασμένα κείμενα του Θουκυδίδη, του Αριστοτέλη, του Καίσαρα και του Τάκιτου, η ελληνική χώρα ή η λατινική *terra* επικαλούνται ένα μάλλον διαφορετικό πεδίο ορισμού. Στις σπάνιες αναφορές στον κλασσικό λατινικό όρο territorium, στον Κικέρωνα για παράδειγμα, η λέξη αφορούσε τη γη που άνηκε σε μια πόλη ή μια κοινότητα. Νοείται δηλαδή ως κατοχή μιας σχετικά μικρής κλίμακας, παρά ως ένα αντικείμενο πολιτικής κυριαρχίας. Το 14ο αιώνα, με την καταγραφή του ρωμαϊκού δικαίου στις ιταλικές πόλεις-κράτη, η έννοια του *territorium* συνδέθηκε ρητά με τη δικαιοδοσία/απονομή δικαιοσύνης (Elden, 2005 2010). Οι ενέργειες ενός μεμονωμένου εμπόρου, για παράδειγμα, δεσμεύονταν από τους νόμους του τόπου στον οποίο δραστηριοποιείται. Αυτό ήταν μια κρίσιμη μετατόπιση από τα γενικευμένα χαρακτηριστικά του νόμου στη συγκεκριμένη εδαφικότητα του νόμου. Η έννοια της εδαφικότητας ωφέλησε τους κοσμικούς πολιτικούς θεωρητικούς που προσπαθούσαν να καθορίσουν το πεδίο της πολιτικής εξουσίας σε αντίθεση με τον κανόνα για τις φιλοδοξίες του οικουμενικού χαρακτήρα του πάπα.

Στη σύγχρονη ορολογία της πολιτικής γεωγραφίας, ο όρος εδαφικό έχει αναλυθεί ιδιαίτερα στο έργο του Jean Gottmann. Οι περισσότεροι σύγχρονοι γεωγράφοι άλλωστε, όπως ο Stuart Elden, ο Neil Brenner και ο Nik Theodore αναγνωρίζουν ότι το βασικό βιβλίο αναφοράς για το εδαφικό είναι το *The significance of Territory* του Jean Gottmann.

Β_2_3_Ο ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΔΑΦΙΚΟΥ

Ο ορισμός του εδαφικού στη σκέψη του Jean Gottmann (1973), βασίζεται σε δύο άλλες έννοιες, το γεωγραφικό χώρο [espace geographique] και τον κατακερματισμό του χώρου [cloisonement de l' espace]. Αρχικά, ο γεωγραφικός χώρος, σύμφωνα με τον Gottmann, συμπίπτει με τον πολιτικό. Καθίσταται άρα αναπόφευκτος ο συνδυασμός των κλάδων της Γεωγραφίας και των Πολιτικών Επιστημών, υπό τη μορφή της Πολιτικής Γεωγραφίας. Ο γεωγραφικός χώρος ορίζεται ουσιαστικά από την πρόσβαση στην ανθρώπινη δράση, η οποία είναι περιορισμένη από τις τεχνολογικές και οικονομικές δυνατότητες της ανθρώπινης κοινωνίας. Ταυτόχρονα, επειδή αυτές οι συνθήκες αλλάζουν, ο γεωγραφικός χώρος μεταβάλλεται συνεχώς. Είναι φανερό ότι η δυναμική του γεωγραφικού χώρου δεν περιορίζεται στις μεταλλαγές της εξωτερικής του μορφής. Ο γεωγραφικός χώρος είναι διασπασμένος, ασυνεχής και διαφοροποιητικός. Η ανθρώπινη δράση οδηγεί στην οργάνωση του γεωγραφικού χώρου, και αυτή η οργάνωση που ποικίλει από περιοχή σε περιοχή, αποτελεί μια σημαντική αιτία της διαφοροποίησης (Gottmann, 1952). Πώς εξηγείται η μεγάλη πολυμορφία στην οργάνωση του χώρου; Είναι προφανές ότι υπάρχει ένα φυσικό υπόστρωμα, καθώς το φυσικό περιβάλλον είναι ήδη διαφοροποιημένο πριν την άφιξη του ανθρώπου. Η κληρονομιά της φύσης δεν εξηγεί παρά μόνο ένα μέρος της ποικιλίας της οργάνωσης, δεδομένου ότι μπορεί να υπάρχουν πολύ μεγάλες διαφορές στην οργάνωση παρόμοιων περιβαλλόντων, και ομοιότητες σε διαφορετικά περιβάλλοντα.

Στην έννοια του εδαφικού, εκτός από το γεωγραφικό χώρο, ο Gottmann εισήγαγε και την έννοια του χωρικού κατακερματισμού. Ο γεωγραφικός χώρος χωρίζεται σε πολιτικές οντότητες, στο εσωτερικό των οποίων ασκείται η ανθρώπινη δράση. Έτσι, η οργάνωση είναι διαφορετική από τη μια οντότητα στην άλλη. Η οργάνωση βασίζεται στο διαχωρισμό και με τη σειρά της τον ενισχύει. Ο διαχωρισμός παίρνει μια αξιωματική λειτουργία στη σκέψη του Gottmann. Το 1952, ο Gottmann πρότεινε ότι στην καταγωγή του διαχωρισμού θα μπορούσε να βρεθούν τα φυσικά χαρακτηριστικά του πλανήτη. Έγραψε:

> *Η «στρογγυλή μπάλα» στην οποία διαδραματίζεται το παιχνίδι της διεθνούς πολιτικής, μπορεί να καυχηθεί για μια ποικιλότροπη επιφάνειά της. Αυτή η ποικιλία της επιφάνειας της Γης αποτελεί ένα θεμελιώδες φαινόμενο που απαιτεί κάποια σκέψη. Αν ο πλανήτης μας ήταν μια τελείως στρογγυλή σφαίρα, ομοιόμορφη, γυαλισμένη, ομοιογενούς σύστασης, όπως μια μπάλα του μπιλιάρδου, τα προβλήματα που διατυπώνονται στην επιφάνειά της θα ήταν πολύ διαφορετικά. Είναι πιθανό ότι δεν υπήρχαν τοπικές διαφορές και οι πηγές παραγωγής, ο πληθυσμός θα ήταν παντού ισομερώς κατανεμημένες.[…] Μπορούμε να αναρωτηθούμε αν η ανθρωπότητα που θα κατοικούσε μια μπάλα του μπιλιάρδου, θα ήταν χωρισμένη σε τόσες πολλές διαφορετικές ομάδες, όσα τα κράτη του πλανήτη μας. Φαίνεται πιθανό, ότι αν υπήρχαν διεθνείς σχέσεις μεταξύ εδαφικών μονάδων που*

> *διαθέτουν τους ίδιους πόρους και που επικοινωνούν μεταξύ τους με ισότιμο τρόπο, δεν θα δημιουργούνταν κανένα πρόβλημα. Συνειδητοποιούμε στη συνέχεια ότι οι διεθνείς σχέσεις και η γεωγραφία έχουν ένα κοινό και μοναδικό σκοπό ύπαρξης: την ποικιλία του χώρου που χρησιμεύει ως κατοικία για την ανθρωπότητα.* (Gottmann, 1952: 1-2)

Φτάνουμε λοιπόν, στο θεμελιώδες ζήτημα της πολιτικής γεωγραφίας, ο ρόλος της οποίας είναι, σύμφωνα με τον Jean Gottmann, να εξηγήσει το συνεχές παιχνίδι του διαχωρισμού, τη συνεχή αλλαγή του πολιτικού χάρτη του κόσμου καθώς «το θεμελιώδες γεγονός της πολιτικής γεωγραφίας είναι φυσικά ο διαχωρισμός του κατοικημένου κόσμου» (Gottmann, 1952: 213). Για να απαντήσει σε αυτό το ερώτημα, ο Gottmann εισήγαγε την ιδέα της αντιπαράθεσης δύο κατηγοριών δυνάμεων. Πρόκειται για το δίδυμο κυκλοφορία/εικονογραφία [*circulation/iconographie*] που αποτελεί μια από τις κύριες συνεισφορές του στη θεωρία της πολιτικής γεωγραφίας. Η κυκλοφορία αφορά όλων των ειδών τις ροές, που ακολουθούν τις ελάχιστες γραμμές που ορίζει ο φυσικός χώρος, η τεχνολογία, τα ήδη υπάρχοντα δίκτυα. Η κυκλοφορία μπορεί μερικές φορές να ενισχύσει το διαχωρισμό, εντούτοις αποτελεί συνήθως μια δύναμη αλλαγής, που έχει την τάση να διαλύει τις υπάρχουσες κατατμήσεις.

> *Η κυκλοφορία δημιουργεί την αλλαγή στην οριοθετημένη τάξη στο χώρο. Στη πολιτική τάξη μετακινεί τους ανθρώπους, τους στρατούς και τις ιδέες. Στην οικονομική τάξη μεταφέρει τα εμπορεύματα, τις τεχνικές, το κεφάλαιο και τις αγορές. Στον πολιτιστικό χώρο κινεί τις ιδέες.* (Gottmann, 1955: 215)

Η εικονογραφία, από την άλλη, προσδιορίζεται δυσκολότερα από την κυκλοφορία. Ορίζεται ως μια δύναμη αντίστασης στην αλλαγή, «αυτοάμυνας» σε μια «πάγια πολιτική» (Gottmann, 1955). Η εικονογραφία απαρτίζεται από σύμβολα, από εικόνες. Η πρώτη της ύλη είναι, λοιπόν, πολιτισμική. Μπορεί να περιλαμβάνει τη θρησκεία, την ιστορία, τα ταμπού, τη λαογραφία. Δεν είναι μόνο το περιεχόμενό της που μετράει, αλλά και η λειτουργία της. Η εικονογραφία παίζει το ρόλο μιας ισχυρής σύνδεσης μεταξύ των μελών μιας κοινότητας και της εδαφικότητάς της. Μια εικονογραφία είναι πολύ πιο σκληρή από μια απλή χωρική αναπαράσταση. Χαρακτηρίζεται από μια υψηλή αντοχή στο χρόνο και τείνει να γίνεται περισσότερη άκαμπτη καθώς αλλάζουν οι περιβαλλοντικές συνθήκες. Την ίδια στιγμή, μπορεί να αλλάξει, να προσαρμοσθεί σε καινούριες συνθήκες, να λάβει νέες μορφές. Η λειτουργία της εικονογραφίας περιγράφεται από τον Gottmann (1952: 220) ως εξής:

> *Χρειάζεται όντως ένα δυνατό τσιμέντο να συνδέσει τα μέλη της κοινότητας που δέχονται τη συγκατοίκηση υπό την ίδια πολιτική εξουσία […] δεν υπάρχουν εγγραμμένα σύνορα στη φύση των πραγμάτων που διαχωρίζουν δύο πληθυσμούς με αποτελεσματικό τρόπο. Υπάρχει όμως όλη η ζωντάνια της κυκλοφορίας που συνδέει τις διαφορετικές περιοχές του κόσμου όλου. Πώς να γίνει ώστε σε αυτή την περίπτωση, η συγκατοίκηση να μην έχει τις ίδιες συνέπειες της ενοποίησης για όλους τους ανθρώπους σε όλο το χώρο που τους είναι διαθέσιμος; Πρέπει να τους εμφυσήσουμε με τις αφηρημένες αρχές, τα σύμβολα στα οποία θα έχουν πίστη, και τα οποία άλλοι λαοί θα αγνοούν.*

Παρά την αντίθεσή τους, οι δύο αυτές δυνάμεις δεν είναι αντιφατικές, αλλά συμπληρωματικές. Ο Gottmann έδειξε πως είναι οι δύο όψεις της ίδιας γεωγραφικής πραγματικότητας. Αρκεί να συνειδητοποιήσουμε ότι η εικονογραφία αναπτύσσεται γύρω από κόμβους των οποίων η ύπαρξη οφείλεται στην κυκλοφορία, και αντιστρόφως η ενοποίηση του χώρου που παράγεται από την εικονογραφία διευκολύνει την κυκλοφορία.

Β_2_4_Ο ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΕΔΑΦΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ

Κατά το μεγαλύτερο μέρος του, το *The Significance of Territory* είναι η ιστορία της διαλεκτικής της κυκλοφορίας και της εικονογραφίας στο δυτικό πολιτισμό. Ο Gottmann ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την ιστορία των ιδεών. Έδειξε τη θεμελιώδη σημασία δύο αρχαίων πολιτικών μοντέλων, του πλατωνικού και του αριστοτελικού, στις πολιτικές στάσεις που αφορούν το εδαφικό. Στο μοντέλο του Πλάτωνα βρήκε την ιδέα του διαχωρισμού ενός εδάφους (μιας εδαφικής επικράτειας) από τον υπόλοιπο κόσμο προκειμένου να διασφαλιστεί η σταθερότητα της κοινωνίας. Σε αυτή την περίπτωση το έδαφος λειτουργεί ως καταφύγιο, ως υποδοχέας και τροφοδότης. Στις ιδέες του Αριστοτέλη βρήκε μια άλλη λειτουργία του εδάφους, που είναι αυτή της πλατφόρμας για την πολιτική και εμπορική ανάπτυξη. Παράλληλα, εξέτασε τις οικονομικές και τεχνολογικές εξελίξεις και παρουσίασε ένα πανόραμα των αλλαγών του πολιτικού χάρτη του κόσμου από την αρχαιότητα. Αναγνώρισε τρία κυρίως στάδια στην εξέλιξη της έννοιας του εδάφους, στάδια που αντιστοιχούν σε τρία σημεία καμπής στην ιστορία της ανθρωπότητας. Η «κατάκτηση της πυκνότητας [La formation de la densite]» οδήγησε στη δημιουργία της ελληνικής «πόλης» και των μεγαλύτερων κρατών γύρω από μεγάλα ποτάμια (Αίγυπτος, Μεσοποταμία κ.λπ.). Στη συνέχεια, ακολούθησε η εποχή του «καθολικού imperium» η οποία ξεκινάει με τη δημιουργία της Αυτοκρατορίας του Μεγάλου Αλέξανδρου και εκτείνεται ως τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και τους κληρονόμους της. Το τρίτο στάδιο ορίστηκε σαν αυτό της δυτικής νεωτερικότητας, δηλαδή της πόλης-εδάφους. (Gottmann, 1973: 123-126). Αυτή η ιστορική αναδρομή επέτρεψε στον Gottmann να αποδείξει τη σχετικότητα της έννοιας του εδάφους, δεδομένου ότι σε άλλες εποχές και σε άλλους πολιτισμούς, το έδαφος ήταν διαφορετικά ορισμένο από ό, τι στις δυτικές κοινωνίες του 19ου και 20ου αιώνα. Η Γαλλία και η Αγγλία ήταν οι πρωτοπόροι του κινήματος για την εθνική κυριαρχία, κίνημα που οδηγήθηκε από την ενίσχυση της μοναρχίας, τη συγκέντρωση της εξουσίας και την ανάπτυξη του πατριωτισμού (Gottmann, 1973). Πριν από την εύρεση μιας ολοκληρωμένης ιδεολογικής έκφρασης στις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης, η μεταρρύθμιση, οι θρησκευτικοί πόλεμοι και οι συνθήκες της Βεστφαλίας [1648] έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στο γερμανικό κόσμο. Η αρχή *cujus region, illius religio* (όποιου η περιοχή, δική του η θρησκεία) που συστάθηκε στη Βεστφαλία δημι-

ούργησε ένα σταθερό σύνδεσμο ανάμεσα σε κάθε λαό και τα εδάφη του μέσα από μια θρησκευτική εικονογράφηση. Ο εθνικισμός του 19ου αιώνα και το δικαίωμα στην αυτοδιάθεση των λαών ως θεμελιώδης αρχή των διεθνών σχέσεων από τον Αμερικάνο πρόεδρο Wilson, ολοκλήρωσε την κατασκευή μιας νέας οικογένειας εικονογραφίας βασισμένης στο κράτος-έδαφος που αντικατέστησε τις θρησκευτικές εικονογραφίες της Δύσης. Η διεθνής κοινότητα αποτελείται από οντότητες που υποτίθεται ότι είναι ανεξάρτητες και ασκούν απόλυτη κυριαρχία σε μια καθορισμένη περιοχή με επιστημονική ακρίβεια. Στο σύγχρονο κόσμο, το έδαφος δεν μπορεί παρά να αναγνωριστεί ως η βάση της πολιτικής εντός και εκτός των κρατών.

Η ιστορική προσέγγιση και η γεωγραφική γνώση του κόσμου και των διαδικασιών της αλλαγής οδήγησαν τον Gottmann (1973: 126) στο συμπέρασμα πως «το κίνημα προς τον κρατισμό και την εθνική κυριαρχία, που ξεκίνησε το 16ο αιώνα, φαίνεται να έχει φτάσει στο απόγειό του».

> *Ο 20ος αιώνας εμφανίζεται ως ένα βήμα μόνο σε μια διαδικασία εξέλιξης, παρόλο που μπορεί να είναι ένα βήμα που αποτελεί ένα σημείο καμπής. Από το 16ο αιώνα μέχρι τα μέσα του 20ου, το κυρίαρχο κράτος βασισμένο στην αποκλειστική εδαφική αρμοδιότητα, μπορεί να αποτέλεσε στόχο της εξέλιξης. Ήδη από το 1970 η κυριαρχία ξεπεράστηκε και μια νέα ρευστότητα εισχώρησε στο χάρτη των πρόσφατα συνταγμένων Εθνικών κρατών.* (Gottmann, 1973: 126-127)

Ποιοι είναι οι λόγοι για αυτή τη νέα μετάλλαξη; Ο Gottmann έβλεπε ως κύρια αιτία την απώλεια της λειτουργίας του εδάφους ως καταφυγίου. Η πυρηνική τεχνολογία, οι ρουκέτες, οι ευκαιρίες παρακολούθησης ενός ξένου εδάφους από τα αεροπλάνα και τους δορυφόρους διαπερνούν τα σύνορα μεταξύ των χωρών, καθιστώντας τα λιγότερο ουσιαστικά. Η οικονομική ανάπτυξη εντατικοποίησε το εμπόριο άρα και την οικονομική αλληλεξάρτηση. Η εδαφική απομόνωση μπορεί να οδηγήσει σε τεχνολογική και οικονομική καθυστέρηση, σε εξασθένηση και τέλος σε αποσταθεροποίηση. Επιπλέον, η αστικοποίηση και κυρίως οι μητροπόλεις οδηγούν στη δημιουργία σχέσεων που ξεπερνούν τα κρατικά σύνορα. Δίκτυα όπως αυτά των πολυεθνικών εταιρειών δημιουργούνται, δίκτυα τα οποία είναι ελάχιστα περιορισμένα από το έδαφος και την εθνική κυριαρχία. Η κυκλοφορία προκαλεί και πάλι τη διαφοροποίηση του κόσμου.

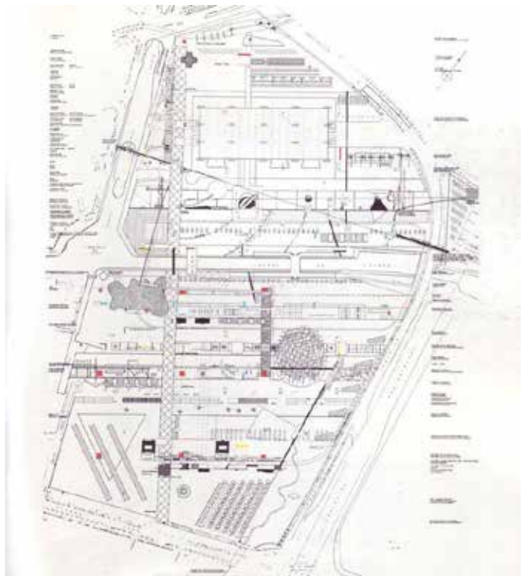
Το ερώτημα που τίθεται από τα προηγούμενα είναι πώς μπορούν τα αρχιτεκτονικά σχέδια για την πόλη που εναντιώνονται σε μια μορφολογική μονοδιάστατη αντιμετώπιση της αναπαράστασης της πόλης να συνδεθούν για μια πολιτική της πόλης-εδάφους.

Γ_1_ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΕΣ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ
Γ_1_1_ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΕΣ ΑΣΤΙΚΕΣ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ _ ΑΝΑΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΣ ΜΟΡΦΗΣ ΚΑΙ ΕΔΑΦΟΥΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ REM KOOLHASS.

Ο Rem Koolhaas ασχολείται από τη δεκαετία του ‘70 με την αστική διάσταση της αρχιτεκτονικής, θεωρώντας την ως αναπόσπαστο κομμάτι των αστικών υποδομών και γεγονότων. Με τη δημιουργία των OMA τη δεκαετία του ‘80 και με οδηγό στη σκέψη του τα εξαιρετικά ευμετάβλητα και απρόβλεπτα χαρακτηριστικά τη σύγχρονης μητρόπολης, έχει επιδιώξει να στρέψει την αντιμετώπιση του αρχιτεκτονικού προγράμματος σε πιο δυναμικά και παραγωγικά επίπεδα. Το πρόγραμμα λοιπόν αναγνωρίζεται ως η κινητήριος δύναμη κάθε έργου, υποδεικνύοντας τη λογική της μορφής και της χωρικής οργάνωσης, απαντώντας ταυτόχρονα και στις εκάστοτε κοινωνικές ανάγκες.

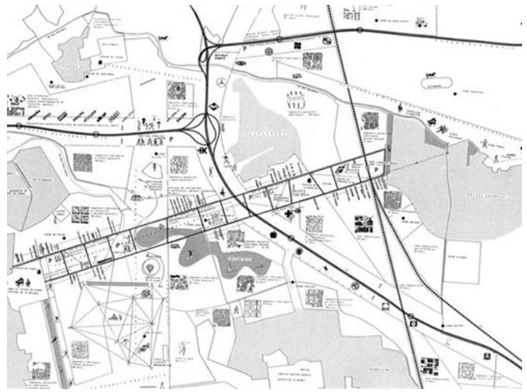
Ένα από τα πρώτα έργα των OMA όπου αναπτύχθηκε αυτή η προγραμματική σκέψη ήταν το πάρκο της La Villette στο Παρίσι [1982]. Πρόκειται για ένα από τα πιο τολμηρά «Μεγάλα Έργα» του Γάλλου προέδρου Francois Mitterand, το οποίο απαιτούσε από τους σχεδιαστές να ασχοληθούν με μεγάλες εκτάσεις εγκαταλειμμένης γης μέσα στην πόλη την ίδια στιγμή που οι προθέσεις της κριτικής επιτροπής ήταν ταυτόχρονα φιλόδοξες και αβέβαιες.

Η πρόταση των OMA για αυτόν τον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό καθόρισε ένα νέο τρόπο αντιμετώπισης της αστικότητας και του τοπίου. Η πρότασή τους μπορεί να θεωρηθεί ως το πρώτο έργο στη σύγχρονη αρχιτεκτονική και αρχιτεκτονική τοπίου που έδωσε έμφαση στη συμπληρωματικότητα μεταξύ αρχιτεκτονικής, πόλης και τοπίου. Οι αρχιτέκτονες υποστηρίζουν ότι η πρότασή τους δεν αφορούσε σε μια οριστική πρόταση για ένα πάρκο αλλά περισσότερο σε μια μέθοδο που συνδύαζε «την προγραμματική αστάθεια με την αρχιτεκτονική ιδιαιτερότητα» (Koolhaas, 1982), μια διαδικασία δηλαδή που θα παρήγαγε δυνητικά ένα πάρκο. Στο σχέδιο συνδυαζόταν η εννοιολογική και μεταφορική πλάγια περιστροφή της τομής του Ουρανοξύστη Athletic Club στο Μανχάταν, με το υπερβολικά διεξοδικό πρόγραμμά του διατεταγμένο οριζόντια αντί για κατακόρυφα. Αυτή η διαδικασία συμπεριελάμβανε μια επανεξέταση της σχέσης μεταξύ αρχιτεκτονικής και τοπίου με εργαλείο την καταστολή των τριών διαστάσεων της αρχιτεκτονικής.



Εικ. 1: Πρόταση των OMA για το πάρκο La Villette.

Τα 121 εκτάρια γης απογυμνώθηκαν από το παλιό



Εικ. 2: Πρόταση των OMA για την πόλη του Melun-Senart.



Εικ. 3: Πρόταση των OMA για το Parc d' Exposition στην Τουλούζη.

συγκρότημα σφαγείων που υπήρχε ήδη από το 19ο αιώνα, ενώ είχαν προκύψει και προβλήματα, κυρίως σε θέματα ιδιοκτησίας και εκσυγχρονισμού των μονάδων. Σε αυτά προστέθηκαν η απαίτηση για ένα ποικίλο και εξαντλητικό πρόγραμμα καθώς και η αβεβαιότητα για τις φάσεις πραγματοποίησης του έργου.

Το πρόβλημα που τέθηκε δεν ήταν λοιπόν ένα θέμα σχεδιασμού με όρους αναπαράστασης, ταυτότητας ή μορφολογικής σύνθεσης, αλλά περισσότερο ένα θέμα στρατηγικής οργάνωσης του προγράμματος χωρικά και χρονικά. Η διαθέσιμη έκταση έπρεπε να σκηνοθετηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να προβλέψει και να φιλοξενήσει ταυτόχρονα κάθε απαίτηση για αλλαγή στο πρόγραμμα. Οι OMA ανταποκρίθηκαν με την υπέρθεση τεσσάρων στρατηγικών στρωμάτων για την οργάνωση διαφορετικών κομματιών του προγράμματος: «τις λωρίδες ανατολής-δύσης» ποικίλων συνθετικών και φυσικών επιφανειών, «τον κάναβο κομφετί» μικρών και μεγάλων σημείων υπηρεσιών και περιπτέρων, τα διάφορα «μονοπάτια κυκλοφορίας» και τα «μεγάλα αντικείμενα» όπως τα γραμμικά και κυκλικά δάση. Αντί ενός άκαμπτου σχεδίου, το έργο πρόσφερε στην πόλη ένα πλαίσιο για την ανάπτυξη ευέλικτων χρήσεων καθώς οι ανάγκες και οι απαιτήσεις στη σύγχρονη μητρόπολη αλλάζουν με ταχείς ρυθμούς (Vidler, 1985). Οι λωρίδες και οι κάναβοι που τέμνουν τις επιφάνειες, καθώς και οι μεγαλύτερες περιοχές, είχαν σχεδιαστεί για να είναι προσαρμόσιμες. Αυτό το πλαίσιο ευέλικτης συμπύκνωσης, ο χαρακτήρας και η αποτελεσματικότητα του οποίου βρίσκονται στην ικανότητά του να ανταποκρίνεται στην αλλαγή, έθεσε μια σημαντική αρχή, την οποία οι OMA αξιοποίησαν έπειτα στην πρότασή τους για τη νέα πόλη του Melun-Senart στη Γαλλία. Αυτό το έργο αντιστρέφει

το τυπικό και δομικό ρόλο της μορφής και του εδάφους, του κτιρίου και του ελεύθερου χώρου. Αντί να επικεντρωθούν στο σχεδιασμό της πόλης μέσω των κτιρίων, ορίζουν ως βασικό συνθετικό στοιχείο της πρότασής τους τα κενά που διαμορφώνονται από τα κτίρια (Koolhaas και Mau, 1995: 974). Τα κενά προέρχονται από μια προσεκτική ανάλυση της υπάρχουσας κατάστασης, των συνηθειών, των ιστορικών θραυσμάτων, των υποδομών, αλλά και νέων προτεινόμενων προγραμμάτων. Όλα μαζί διαμορφώνουν ένα τύπο τεράστιου κινέζικου ιδεογράμματος, απομονώνοντας διάφορα νησιά για μελλοντική ανάπτυξη.

Η μελέτη του κενού ασκεί έναν πολύ μεγαλύτερο αντίκτυπο στο επακόλουθα κτισμένο περιβάλλον από αυτόν του σχεδιασμού συγκεκριμένων κτιριακών διατάξεων. Τα κενά παρέχουν ελαστικές δομές που μπορούν να παραλάβουν απρόβλεπτες πολιτικές και οικονομικές πιέσεις που οι αρχιτέκτονες και πολεοδόμοι σπάνια μπορούν να προβλέψουν. Το έργο για την πόλη Melun-Senart συνεχίζει μια λογική που σταδιακά αντιστρέφει τη σημασία που αποδίδεται κανονικά στα κτίρια, και στρέφει την προσοχή προς τους ενδιάμεσους χώρους. Μεταθέτοντας το χαρακτήρα και τη δυναμική του πολεοδομικού σχεδίου στα σχεδιασμένα χαρακτηριστικά των κενών, οι αρχιτέκτονες αφήνουν τα οικόπεδα των κτιρίων ανοιχτά και απροσδιόριστα. Όπως και με το πάρκο της La Villette, ο σχεδιασμός είναι καταρχήν μια τακτική στρατηγικής, προβλέποντας τις αβεβαιότητες μελλοντικών εξελίξεων. Αλλά δεν είναι μόνο η αβεβαιότητα της χρήσης που αναδύεται. Με αυτές τις προτάσεις συντίθεται ένα λεξιλόγιο της πόλης που απομακρύνεται από μορφολογικές και εικονογραφικές αντιλήψεις. Το μόρφωμα, ωστόσο, ενυπάρχει. Παρατηρώντας την κάτοψη για την πόλη του Melun-Senart, τα ιερογλυφικά σχήματα εκφράζουν μια καινούρια εικόνα, η οποία είναι όμως σε άμεσο συσχετισμό με τις πιθανές στρατηγικές εξέλιξης του έργου.

Αυτές οι εξελικτικές αστικές στρατηγικές συνεχίζουν να επηρεάζουν το έργο των OMA και να διαμορφώνουν τις ιδέες τους. Το 2011 κέρδισαν το διαγωνισμό για ένα εκθεσιακό κέντρο στην Τουλούζη της Γαλλίας. Η περιοχή 60 εκταρίων τοποθετείται στο βορινό άκρο της Τουλούζης, αποτελεί αγροτική γη και περικλείεται από ένα νεφέλωμα ετερόκλητων αστικών συνθηκών. Αντί λοιπόν να προβλέψουν και να αποτυπώσουν μια αστική κατάσταση υπό ένταση, προσπάθησαν να ανακαλύψουν και να διευκολύνουν τη δυνατή μελλοντική της ανάπτυξη. Το PEX (Parc d' EXposition) δεν αποτελεί λοιπόν ένα πολεοδομικό σχέδιο, άλλα μια στρατηγική αστικής ανάπτυξης. Η πρόθεση των OMA διατυπώθηκε ως εξής:

> *να μάθουμε και στη συνέχεια να κατευθύνουμε την αστική διάχυση δημιουργώντας έναν εκ του μηδενός συμπαγή τάπητα, κατευθυνόμενο από τις μεγάλες διαστάσεις του PEX. Μια ενάρετη αστική λωρίδα (ένα κενό δηλαδή) συνδέει, τις ανταλλαγές μεταξύ των διαφορετικών αστικών κλιμάκων και πολιτισμών στην εγγύτητά της.* (Blanchet, 2012: 101)

Τα κενό μετατρέπεται σε έναν αποτελεσματικό αστικό καταλύτη που δημιουργεί αλληλεπίδραση μέσα στο μπάλωμα και προτείνει ένα νέο, τόσο ουτοπικό όσο και υπερβολικά πραγματικό, σύνδεσμο, ένα πυκνωτή ετερότητας. Η εγγύτητα των διαφορετικών προγραμ-

μάτων και η αποφυγή του διαχωρισμού υποστηρίζει την ποικιλία αφενός, και αυξάνει τις νέες προγραμματικές σχέσεις αφετέρου, οι οποίες δεν θα αναπτυσσόντουσαν υπό τις συνήθεις αστικές συνθήκες. Όψη, οροφή και κολόνες δεν υπάρχουν σχεδιαστικά, αλλά αλληλεπιδρούν στρατηγικά για να δημιουργήσουν ένα συνολικά ευέλικτο πεδίο, ένα '*plug in*' σύστημα για υπηρεσίες και εκθέσεις.

Γ_1_2_ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΕΣ ΤΟΠΙΑΚΕΣ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ

Μία από τις κύριες ερευνητικές κατευθύνσεις της τελευταίας κυρίως δεκαετίας, εντοπίζεται στο πώς η αρχιτεκτονική τοπίου –είτε στο ελαφρώς παλαιότερο σχήμα της τοπιακής πολεοδομίας είτε στην πιο τρέχουσα μορφή του τοπίου ως υποδομή– θα εδραιωθεί στην πρακτική του αστικού σχεδιασμού. Αρχιτέκτονες και αρχιτέκτονες τοπίου, όπως Rem Koolhaas (OMA) και ο James Corner (Field Operations), σημειώνουν ότι η σύγχρονη μητρόπολη κυριαρχείται από την οριζοντιότητα και την επιπεδότητα, όρους που μπορούμε να συνδέσουμε με την εικονοποιητική μορφή που αποδίδεται στην εδαφικότητα. Μπορούμε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι το μοναδιαίο αρχιτεκτονικό αντικείμενο δεν δύναται να ξεπεράσει τις στατικές καταστάσεις αυτής της επίπεδης πόλης. Στον αντίποδα, οι αρχιτέκτονες τοπίου, καθώς βρίσκονται στα όρια της οικολογίας, της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας, διαθέτουν τα εργαλεία ώστε να παρέμβουν σε περίπλοκα και εξελικτικά αστικά τοπία.

Η πρόταση των Field Operations για το πάρκο Fresh Kills της Νέας Υόρκης, είναι ένα παράδειγμα που αποδεικνύει την ικανότητα μιας ομάδας με επικεφαλής έναν αρχιτέκτονα τοπίου, να δημιουργήσει μια σύνθεση οικολογικών, αστικών, κοινωνικών διαδικασιών δίνοντας ταυτόχρονα έμφαση στις υποδομές μέσα σε ένα εξαιρετικά περίπλοκο αστικό σύστημα μεγάλης κλίμακας. Ο Corner είδε το Fresh Kills ως μια ευκαιρία για ένα νέο έδαφος στο οποίο θα μπορούσε να ελέγξει τις προκλήσεις που παρουσιάζονταν από διαφορετικά πεδία: μολυσμένο έδαφος, εξαντλητικές περιβαλλοντικές αξιολογήσεις, ανταγωνιστικά συμφέροντα των κοινοτήτων, βραδείς ρυθμούς χρηματοδότησης καθώς και την πραγματοποίηση μιας αισθητικής πρότασης απομακρυσμένης από ρομαντικά τοπία.

Η πρόταση πραγματεύεται έννοιες και διαδικασίες, όπως το πώς ο σχεδιασμός θα πρέπει να προσεγγίσει ένα τεράστιο τοπίο απορριμμάτων. Όταν ο Corner και η ομάδα του άρχισαν να σκέφτονται το σχεδιασμό του Fresh Kills, γνώριζαν ότι το οικόπεδο ήταν πολύ μεγάλο και τεχνικά πολύ απαιτητικό που θα ήταν αδύνατον να σκεφτούν το σχεδιασμό όπως ο Olmsted. Έτσι επέλεξαν να καλλιεργήσουν το πάρκο. Αντί να επιλέξουν ανάμεσα σε Αγγλικό ή Γαλλικό τοπίο, αντί να σχεδιάσουν μια μεγάλη σύνθεση, επέλεξαν να σχεδιάσουν μια μέθοδο.

Το νικητήριο σχέδιο των Field Operations με τίτλο *Lifescape* περιγράφεται στις πινακίδες του διαγωνισμού ως «μια μήτρα ανασύστασης ποικίλων μορφών ζωής και εξελισσόμενων στρατηγικών» (Corner, 1999). Αυτή η μήτρα υποστηρίζει την ενσωμάτωση του φυσικού σχεδιασμού με γεωλογικές, υδρολογικές και βιολογικές διαδικασίες σε πολλαπλές κλίμακες. Τα χωρικά πλαίσια της πρότασης από νήματα, νησιά/συμπλέγματα και στρώματα μπορούν να κατανοηθούν ως το μέσο μιας ρευστής εργαλειοθήκης οικολογικών συστημάτων, που επιτρέπουν την αλληλεπίδραση προγραμματικών, πολιτιστικών και φυσικών στοιχείων ώστε να δημιουργηθεί ένα σύνθετο περιβάλλον. Καθεμία από τις τρείς ομάδες στοιχείων -νήματα, νησιά, στρώματα- λειτουργεί ως ένα πεδίο στρατηγικής, μια εικόνα και μια μηχανή αναπαράστασης. Κάθε ομάδα στοιχείων αποτελεί μια μήτρα καθώς αποτελεί μια νέα κυρίαρχη τυπολογία τοπίου. Κάθε μήτρα έχει τους δικούς της κανόνες οργάνωσης και τις δικές της μεταβλητές, που δεν συσχετίζονται υποχρεωτικά με των υπολοίπων. Η πρόταση ομαδοποιεί τις φυτεύσεις, τις δραστηριότητες, τους κτιριακούς όγκους και τις υπόλοιπες εγκαταστάσεις σύμφωνα με τις τρεις μήτρες, χρησιμοποιώντας τες για να διαπεράσει τις κατηγορίες και για να κατασκευάσει νέες ταυτοποιήσεις, βασισμένες σε εσωτερικές διαφοροποιήσεις, καθώς επίσης και για να στηρίξει ένα τύπο «ακριβούς ανοίγματος» (Berrizbeitia, 2002: 116-25) που προσφέρει μια δυνατότητα για αλλαγή. Το στοιχείο του νήματος στην πρόταση των Field Operations για τη φάση πύκνωσης των αναχωμάτων λειτουργεί σύμφωνα με τη λογική ενός δικτύου θαμνοστοιχιών. Ένας διαχωριστικός φράχτης μπορεί να είναι εξαιρετικά δυναμικός όταν είναι φτιαγμένος από «πρωτοπόρα διαδοχικά είδη» (Forman και Godron, 1986: 164-66), έτσι ώστε να μπορεί να λειτουργήσει ως μια πηγή για είδη και για να κινητοποιήσει ένα μελλοντικό τοπίο. Μια θαμνοστοιχία ολοκληρώνει τον ορισμό της μήτρας ως «το δεσμευτικό». Τοποθετώντας τις φυτεύσεις στις βορειοανατολικές πλευρές των αναχωμάτων, εκμεταλλεύεται και κάνει ορατό το μικροκλίμα για την εδραίωση ενός νέου οικοσυστήματος, αποφεύγοντας τους επικρατούντες ανέμους από τα νοτιοδυτικά.

Ο ρόλος του James Corner είναι καταλυτικός, τόσο στη δημόσια διαβούλευση στα χρόνια που ακολούθησαν το διαγωνισμό, όσο και για την ευρύτερη συζήτηση για το πεδίο της αρχιτεκτονικής τοπίου. Επέτρεψαν στο Fresh Kills να αποκτήσει αναγνωρισιμότητα και αξιοπιστία και να προσαρμόσει τη ρητορική του στην καθημερινότητα των επισκεπτών και των περιμετρικών κοινοτήτων. Η ανακατασκευή της ισορροπίας μεταξύ των στοιχείων της πρότασης μέσα από διαδικασίες δημόσιας διαβούλευσης, είναι ένα βασικό κομμάτι της ανάπτυξης ενός πάρκου τέτοιου μεγέθους και εμβέλειας, κάτι που οι Field Operation έχουν ήδη διαγραμματικά αναπαραστήσει από την αρχή του διαγωνισμού.

Οι Field Operations έχουν σκιαγραφήσει ένα μακροπρόθεσμο στρατηγικό σχέδιο βασισμένο σε φυσικές διαδικασίες, αγροτικές πρακτικές και τους κύκλους ζωής της χλωρίδας για να αποκαταστήσουν και να μετατρέψουν το υποβαθμισμένο τοπίο με χρονικό ορίζοντα τα επόμενα τριάντα χρόνια. Αυτή η στρατηγική εξελίχθηκε από την πρόταση του διαγωνισμού, όπου μια μήτρα αναφερόταν σε τρείς διακριτές φάσεις της πρότασης, μέσω των οποίων το πάρκο θα 'μεγάλωνε', όπως με τη σπορά, την καλλιέργεια, τον πολλαπλασιασμό και την εξέλιξη. Ο Corner (1999) έχει χαρακτηρίσει το Fresh Kills σαν ένα «σχεδιασμό μιας μεθόδου και μιας διαδικασίας μετατροπής όσο είναι και σχεδιασμός συγκεκριμένων τόπων».

Η πρόταση των Field Operations για το Fresh Kills δεν κατασκευάζει ένα καινούριο τοπίο, αλλά χρησιμοποιεί την υπάρχουσα υποδομή εμπλουτίζοντάς την, πραγματοποιώντας έτσι μια σταθερή αναφορά στον κύκλο της φύσης, ως πηγή έμπνευσης και όχι μόνο ως εργαλείο σχεδιασμού.

Δ_ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

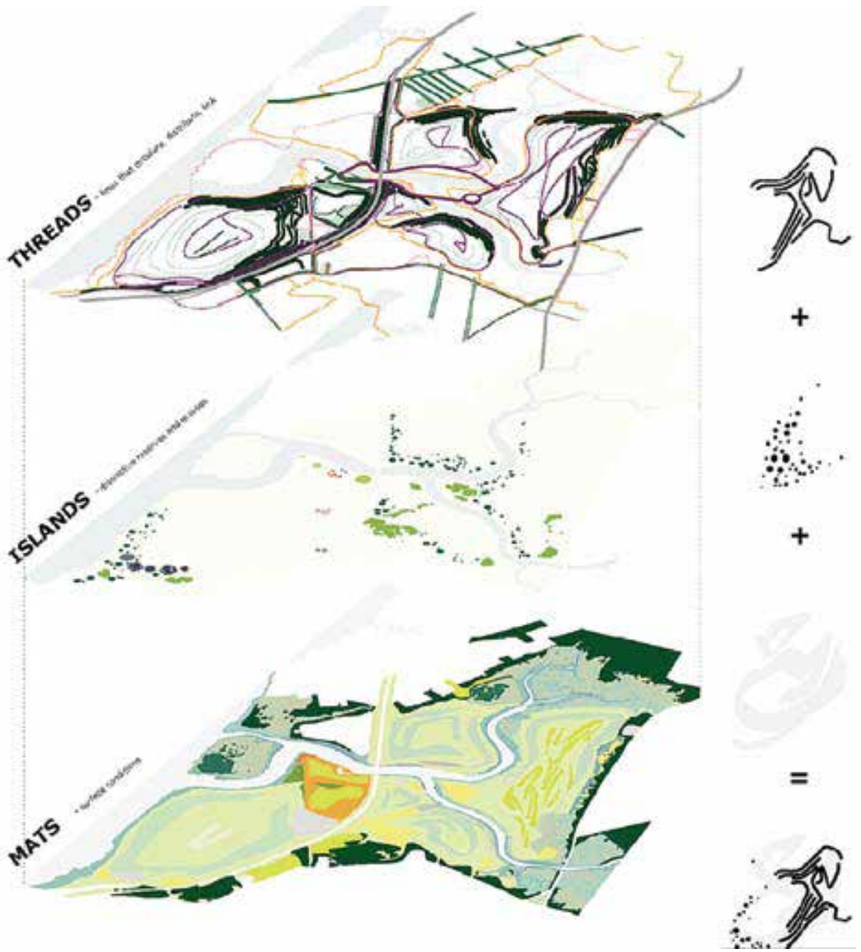
Περνώντας από τη διερεύνηση ενός θεωρητικού σχή-

ματος στην ανάλυση δύο βασικών αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων, η εργασία αυτή αποδεικνύει μια μεταβαλλόμενη πορεία σκέψης και έναν τρόπο σχεδιασμού που δίνει το προβάδισμα στη χρήση του ενεργήματος έναντι του μορφώματος. Το βασικό ερώτημα που τέθηκε είναι η σχέση των προτάσεων αυτών για μια αρχιτεκτονική της πόλης, με την πολιτική διάσταση της εδαφικής κυριαρχίας του τόπου, καθώς και το πώς μεταφράζεται αυτό στις σύγχρονες εποπτικές και διαδικαστικές αρχές σχεδιασμού της πόλης. Αυτή η μετατροπή της συνολικής κοινωνικής συμπεριφοράς από μια στατικότερη οπτική θεώρηση σε μια θεώρηση ενεργημάτων, τείνει να μεταβάλει την αντίληψή μας για το εδαφικό υπόβαθρο και αυτό φαίνεται με πολύ συγκροτημένο τρόπο σε θεωρητικές προσεγγίσεις, όπως του γεωγράφου Jean Gottmann. Ο Gottmann ισχυρίζεται ότι η προσπάθεια να αποδώσουμε ένα μορφικό υπόδειγμα στα πράγματα ή να τα συλλάβουμε ως μορφώματα, δηλαδή ως μορφές εν κινήσει, θα αποτελούσε τη συνολική απάντηση τόσο στο βάθος της ευρωπαϊκής ιστορίας, όσο και στις απαιτήσεις των καιρών μας. Η κατανόηση της μετάβασης από μια στατική και συμβατικότερη αντίληψη του εδαφικού υποβάθρου, προς μια αντίληψη που οδηγεί με μια προσέγγιση ενεργητικής συμμετοχής του, συνδέεται με τη συνολικότερη μεταλλαγή των κοινωνικών και πολιτιστικών προτύπων σε βάθος δύο αιώνων. Η καθήλωση του σχεδιασμού σε επίπεδο μορφικών προκαταλήψεων τείνει θεωρητικά να μετακινηθεί προς πεδία ενεργημάτων σχεδιασμού, δηλαδή στρατηγικών. Αυτή η προσέγγιση παρασύρει αναγκαστικά την αντίληψή μας για το εδαφικό υπόβαθρο των περιοχών όπου αναπτύσσεται αυτή η συνθήκη. Παρατηρείται λοιπόν ότι στο σύνολό της, η δυτική σκέψη μετακινείται προς το σχεδιαστικό παράδειγμα όπου πλέον δεν μελετώνται τόσο τελικά αντικείμενα, αρχιτεκτονικά ή άλλα, όσο μεθοδολογίες σχεδιασμού ή μεθοδολογίες προσέγγισης στρατηγικής σχεδιασμού.

Ο σκοπός του αρχιτεκτονικού αντικειμένου βρίσκεται στην ανακατασκευή της πόλης μέσα από μια κριτική του πολιτικού σκηνικού και την ανάκτηση της εδαφικότητας. Το εργαλείο τους είναι περισσότερο ο λόγος και οι στοιχειώδεις αναπαραστάσεις του προτεινόμενου αστικού χώρου. Στις προτάσεις του Rem Koolhaas και του James Corner, μιλάμε για σημειακές προτάσεις σχεδιασμού παραμελημένων περιοχών αστικού χώρου. Η πρόταση του James Corner για την παραγωγή μιας μεθοδολογίας και όχι ενός απόλυτου τελικού αποτελέσματος, παρουσιάζει εύγλωττα τη σύγχρονη αντίληψη σχεδιασμού.

Ο Alex Wall στο *Programming the Urban Space* (1994: 234) γράφει πως με τη σύγχρονη αστικοποίηση «οι υποδομές και οι υλικές ροές έχουν γίνει πιο σημαντικές από τα στατικά πολιτικά και χωρικά όρια. Η έμφαση μετατοπίζεται από τις μορφές του αστικού χώρου σε διαδικασίες αστικοποίησης». Κατά συνέπεια, συνεχίζει,

> *βιώνουμε σήμερα, μια θεμελιώδη αλλαγή παραδείγματος στον τρόπο που κοιτάμε τις πόλεις, που περνάει από μια αντίληψη υπό όρους μορφής, σε μια εξέτασή τους με τρόπους δυναμικούς. Ως εκ τούτου, γνωστές αστικές τυπολογίες όπως οι πλατείες, τα πάρκα, οι γειτονιές και ούτω καθεξής έχουν μικρότερη σημασία ή χρηστικότητα από ό, τι είναι οι υποδομές, οι ροές δικτύων, οι ασαφείς χώροι και άλλες πολύμορφες συνθήκες που αποτελούν τη σύγχρονη μητρόπολη.* (Wall, 1999: 234)



Εικ. 4 Διάγραμμα κύριων Δομικών στοιχείων της πρότασης των Field Opertaion για το Fresh Kills

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Berrizbeitia, A.(2002) 'Scales of Undecidability', στο J. Czerniak (ed.) *Downsview Park Toronto.* Munich and Cambridge, MA: Prestel and the Harvard University Graduate School of Design.

Cerda, I. (1999) *The Five Bases of The General Theory of Urbanization*, ed. A. Soria y Puig, trans. Bernard Miller Mary Fons i Fleming, Madrid: Electa Espana.

Elden, S. (2005) 'Missing the Point: Globalization, Deterriotrialisation and the Space of the World', *Transaction of British Geographers*, 30(1), σς. 8-19.

Elden, S. (2010) 'Thinking Territory Historically', *Geopolitics*, 15(4), σς. 757-761.

Forman, R., Godron, M. (1986) *Landscape Ecology.* New York: Wiley.

Foucault, M. (1980) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977.* Knopf Doubleday Publishing Group.

Φουκώ, M. (1994) Το μάτι της Εξουσίας. Αθήνα: Βάνιας.

Harvey, D. (1990) *The Condition of Post Modernity*. Cambridge, England: Blackwell.

Hilberseimer, L. (1927) *Grossstadtarchitektur.* Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag.

Gottmann, J. (1973) *The significance of territory.* Charlottesville: University Press of Virginia

Gottmann, J. (1952) *La Politique des Etats et leur géographie*. Paris: A. Colin.

Gottmann, J. (1955) *Eléments de géographie politique.* Paris: Les Cours de Droit.

Gottmann, J. (1952) *La Politique des Etats et leur géographie.* Paris: A. Coline.

Koolhaas, R., Boeri, S., Kwinter, S., Tazi, N., Obrist, H. U. (2001) *Mutations.* Barcelona: Actar.

Koolhaas, R., Mau, B. (1995) *S, M, L, XL.* Rotterdam: 010 Publishers.

Field Operations project outline, Fresh Kills website, <http://www.nyc.gov/html/fkl/ada/competition/2_3.html>

Vidler, A. (1985) *Trick – track, La Case Vide: La Villette.* London: Architectural Association.

Wall, A. (1999) 'Programming Urban Surface', στο J. Corner, *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.

Ο ΖΙΛ ΝΤΕΛΕΖ ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΧΑΟΥΣ

Ζούλιας Στάθης-Αλέξανδρος
Υ/Δ ΕΜΠ, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
d_aill9air_6@yahoo.gr

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος,
Αριστείδης Μπαλτάς

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η φιλοσοφία του Gilles Deleuze, ή τουλάχιστον ένα μεγάλο μέρος της, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η πολυδιάστατη ανάπτυξη μιας οντολογίας του Χάους. Σημαντικές έννοιες της Ντελεζιανής σκέψης φαίνεται να συνδέονται νοητικά με μια θεώρηση της έννοιας του χάους ως υπόγειας γενεσιουργού δύναμης των πραγμάτων και των όντων. Η εμμένεια για παράδειγμα, ή το πεδίο της εμμένειας, όπως ορίστηκε από τον Deleuze, αποτελεί μια νοητή τομή των ακαθόριστων χαοτικών δημιουργικών δυνάμεων, η οποία μας παρέχει κατά κάποιο τρόπο το φρακταλικό αποτύπωμά τους, απ' όπου εν συνεχεία προκύπτουν διαγραμματικά οι συγκεκριμένες μορφοποιήσεις, αρθρώσεις, διευθετήσεις.

Εκκινώντας από τη γενικευμένη παρουσία τέτοιων χαοτικών εννοιολογικών δυναμικών στη Ντελεζιανή φιλοσοφία, θα προσπαθήσουμε στο παρόν κείμενο να εξετάσουμε ορισμένες βασικές πτυχές της, μέσα από ένα συσχετισμό ορισμένων εννοιών με τα στοιχειώδη χαρακτηριστικά των χαοτικών συστημάτων -όπως αυτά καθορίζονται από τη θεωρία του Χάους-, δηλαδή την ευαίσθητη εξάρτηση από τις αρχικές συνθήκες, την τοπολογική μεταβλητότητα και τη φράκταλ μορφολογία. Τα τρία αυτά χαρακτηριστικά θα τα εντάξουμε επιπλέον σε ένα τριμερές πλαίσιο περιγραφής που αφορά γενικότερα τα χωρικά συστήματα και ορίζεται από τη δομική τους υπόσταση, τη μορφολογία τους και το καθεστώς λειτουργίας τους.

Αναλυτικότερα, θα εξετάσουμε:

α) το καθεστώς λειτουργίας των χαοτικών συστημάτων, δηλαδή την ενδογενή αστάθεια και τη διάχυτη μεταβλητότητα που σχετίζεται με την ευαίσθητη εξάρτηση από τις αρχικές συνθήκες σε σχέση με την έννοια της απεδαφικοποίησης και της γραμμής φυγής στον Deleuze.

β) την υπόγεια δομή των συστημάτων αυτών, δηλαδή τους παράξενους ελκυστές που κρύβονται μέσα σε αυτά, σε σχέση με τα Ντελεζιανά διαγράμματα και τις αφηρημένες μηχανές.

γ) τη μορφολογική τους υπόσταση, που ορίζεται από την ομοιοθεσία, την αναδρομή και την παρουσία σε όλες τις κλίμακες, σε σχέση με την έννοια της Πτύχωσης στον Deleuze ως αέναης εκδίπλωσης.

Εν συνεχεία, θα προσπαθήσουμε να μεταφέρουμε τον προβληματισμό αυτό σε μια σκέψη για το χώρο και την αρχιτεκτονική, διερευνώντας πώς θα μπορούσε, μέσα από τις διάφορες υπό μελέτη συνιστώσες της θεωρίας του Χάους, να διανοιχθεί η δυνατότητα μιας μη γραμμικής χωροποιητικής δυναμικής στην αρχιτεκτονική σύνθεση.

ABSTRACT

The philosophy of Gilles Deleuze, or at least a part of it, could be seen as the development of a multidimensional ontology of Chaos. Important concepts of Deleuzian thought seems to be associated with a mental vision of the concept of chaos as an underground operative power of things and beings. The immanence for example, or the field of immanence, as defined by Deleuze, is an imaginary intersection of undefined chaotic creative forces, which gives us somehow fractal their mark, from which subsequently arise diagrammatically specific formats, joints and arrangements.

Starting from the widespread presence of such conceptual chaotic dynamics in Deleuzian philosophy, we will try to look at this text some basic aspects, through a correlation of certain concepts in the elementary characteristics of chaotic systems -as defined by the theory of Chaos– i.e. sensitive dependence on initial conditions, the spatial variability and fractal morphology. These three features will integrate further into a tripartite framework describing concerning territorial systems in general and is defined by their structural status, morphology and status of operation.

Specifically, we will examine:

a) the operating regime of chaotic systems, i.e. the intrinsic instability and widespread volatility associated with sensitive dependence on initial conditions in relation to the meaning of deterritorialization and vanishing line in Deleuze.

b) the underground structure of these systems, i.e. strange attractors hidden in them, in relation to Deleuzian diagrams and abstract machines.

c) the morphological status, defined by scaling, recursion and presence at all scales, in relation to the meaning of the Fold in Deleuze as perpetual unfolding.

Subsequently, we will try to carry this discussion to a thought about space and architecture, exploring how it could, through the various sub components of the study of chaos theory, to paving the possibility of a nonlinear spatial-creation dynamic in architectural synthesis.

Το Χάος στη φιλοσοφία του Gilles Deleuze, δεν έχει τόσο μια υπερβατική ή κοσμογονική υπόσταση όπως για παράδειγμα στους Προσωκρατικούς φιλοσόφους, αλλά φαίνεται να ορίζεται περισσότερο μέσα από τη σύγχρονη επιστημονική θεώρησή του όπως αυτή περιγράφεται μέσα από τη θεωρία του Χάους. Ο Deleuze, επιχειρεί, θα λέγαμε, να συνθέσει μια νέα οντολογία του Χάους βασιζόμενος σε παρατηρήσεις από τη μελέτη των μη γραμμικών δυναμικών συστημάτων. Οι αναφορές του σε αυτά είναι συνήθως έμμεσες, ενδεδυμένες με ένα φιλοσοφικό μανδύα, δεν λείπουν όμως και οι άμεσες αναφορές, όπως για παράδειγμα οι αναφορές στα φράκταλς.

Στο πρώτο κομμάτι αυτής της μελέτης, θα επιχειρήσουμε ένα συσχετισμό ανάμεσα στη χωρική υπόσταση των χαοτικών συστημάτων,[1] που περιγράφεται σε μεγάλο βαθμό μέσα από τη φράκταλ γεωμετρία[2] και ορισμένων βασικών εννοιών της Ντελεζιανής φιλοσοφίας όπως το πεδίο της εμμένειας, η οργιαστική αναπαράσταση και ο λείος χώρος.

Το βασικό γνώρισμα της φράκταλ γεωμετρίας, οι αρχές της οποίας διατυπώθηκαν κυρίως από το μαθηματικό Benoît Mandelbrot, είναι ότι δεν λειτουργεί με απόλυτες διαστάσεις, όπως η Ευκλείδεια γεωμετρία, αλλά με κλασματικές διαστάσεις και συνεπώς τα σχήματα που περιγράφει δεν είναι απόλυτα καθορισμένα στο χώρο των ακέραιων διαστάσεων όπου τα αναπαριστούμε (όπως π.χ. είναι ένα τετράγωνο ή ένας κύβος συγκεκριμένων διαστάσεων και συντεταγμένων), αλλά φαίνεται να διαφεύγουν μέσα από απειρισμούς. Είναι ουσιαστικά διαδικασίες μορφοποίησης[3] και όχι συγκεκριμένες μορφές, διαδικασίες οι οποίες εξελίσσονται συνεχώς, προς όλο και μικρότερες κλίμακες στο χώρο. Τα μόνα σταθερά στοιχεία που μπορούμε να εντοπίσουμε στις διαδικασίες αυτές είναι κάποια μεγέθη που, δρώντας ως βαθμοί, ορίζουν τον τρόπο με τον οποίο θα εξελίσσεται η διαδικασία της μορφοποίησης, χαράζουν δηλαδή τις κατευθυντήριες γραμμές της σχηματοποίησης. Τέτοια μεγέθη είναι η κλασματική διάσταση, ο βαθμός ανωμαλίας και η αρχή της αυτό-ομοιότητας[4] [self similarity].

Η εισαγωγή των κλασματικών διαστάσεων, περιγράφει μια ενδιάμεση και ασαφή κατάσταση του γεωμετρικού όντος, σε σχέση με τους όρους του παραδοσιακού τρισδιάστατου Ευκλείδειου χώρου. Μπορεί δηλαδή ένα σχήμα να μην είναι ακριβώς ευθεία (μια διάσταση) αλλά ούτε και ακριβώς επίπεδο (δύο διαστάσεις), αλλά κάτι ενδιάμεσο, κάτι περισσότερο από ευθεία και κάτι λιγότερο από επίπεδο. Ή, αντιστοίχως, να είναι κάτι περισσότερο από ένα επίπεδο και κάτι λιγότερο από ένα στερεό. Το εξελισσόμενο σχήμα λοιπόν, θα εμφανίζεται με μια διάσταση ανάμεσα στις ακέραιες τιμές των διαστάσεων της ευθείας, του επιπέδου ή του στερεού, μια διάσταση π.χ. του τύπου 1,26 ή 2,34. Προκύπτει έτσι μια μεγάλη γκάμα φράκταλ σχημάτων των οποίων οι διαστάσεις έχουν διάφορες τιμές ανάμεσα στις ακέραιες τιμές της μηδενικής και των τριών διαστάσεων.

ΕΠΙΠΕΔΟ ΕΜΜΕΝΕΙΑΣ ΚΑΙ ΦΡΑΚΤΑΛ ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ

Αυτό που ορίζεται στον Deleuze ως εμμένεια ή ως το επίπεδο της εμμένειας, είναι ουσιαστικά μια *διαμεσολάβηση* ανάμεσα στις ακαθόριστες και απρόβλεπτες δυνάμεις του χάους και την ανάδυση μέσα από αυτές συγκεκριμένων διευθετήσεων. Είναι ένας αφαιρετικός μηχανισμός ο οποίος, τέμνοντας τις δυνάμεις του χάους, σαν ένα είδος κόσκινου, μας παρέχει συγκεντρωμένες όλες τις κατευθύνσεις αλλά και δυνατότητες μορφοποίησης που τις συνοδεύουν, ως ένα φρακταλικής φύσεως αποτύπωμα. Αποτελεί ένα ens realissimum[5] ως υπόβαθρο της δυνατότητας των πραγμάτων από το οποίο αναδύονται διαγραμματικά οι εκάστοτε διευθετήσεις και εν συνεχεία η δημιουργία των εννοιών, των αντικειμένων, των συναρτήσεων. Όπως λέει ο ίδιος, «επιτελώντας μια διατομή στο χάος, το επίπεδο εμμένειας *επικαλείται* τη δημιουργία των εννοιών» (Deleuze και Guattari, 2004: 54). Αν οι έννοιες είναι συγκεκριμένες διαρρυθμίσεις, όπως αυτές μιας τυπικής μηχανής, το επίπεδο εμμένειας είναι η αφηρημένη μηχανή που μπορεί να προσφέρει μια απειρία τέτοιων διαρρυθμίσεων, διαθέτοντας τα μέρη τους ως εξαρτήματα για την ταυτόχρονη δημιουργία άλλων:

> *Τα στοιχεία του επιπέδου είναι διαγραμματικά γνωρίσματα ενώ οι έννοιες είναι εντασιακά γνωρίσματα. Τα πρώτα είναι κινήσεις του απείρου ενώ τα δεύτερα είναι οι εντασιακές τεταγμένες αυτών των κινήσεων [...] Τα πρώτα είναι απόλυτες κατευθύνσεις «φρακταλικής φύσεως» ενώ τα δεύτερα είναι απόλυτες διαστάσεις, επιφάνειες ή όγκοι, πάντοτε αποσπασματικοί, και ορισμένοι με βάση την ένταση. Τα πρώτα είναι ενοράσεις, τα δεύτερα εντάσεις. (Deleuze και Guattari, 2004: 54)*

Η εμμένεια εκφράζεται μέσω του απείρου -έναντι του πεπερασμένου των εννοιών- ενώ υφαίνεται πάντοτε στο ενδιάμεσο, στο χώρο εκείνο της διαμεσολάβησης ο οποίος δεν ορίζεται με γραμμές, επιφάνειες ή όγκους αλλά με τις ροές ανάμεσά τους. Όπως τα φράκταλς, το πεδίο της εμμένειας γλιστράει πάντοτε ανάμεσα από τα απόλυτα σχήματα των ακέραιων διαστάσεων (τα οποία εδώ παριστάνουν τις έννοιες) και μας παρέχει τις μη γραμμικές κινήσεις που προηγούνται της συγκρότησης και της μορφοποίησης αυτών των εννοιών. Κινήσεις ανάμειξης, αναδίπλωσης και πολλαπλασιασμού που απλώνονται ταυτόχρονα σε όλη την έκταση του επιπέδου, υπερβαίνοντας έτσι κάθε δυνατό εντοπισμό τους και διατηρώντας πάντοτε ενεργό το στοιχείο του απροσδιόριστου:

> *Αυτή η φύση φράκταλ είναι που καθιστά το επιπεδούμενο ένα άπειρο πάντοτε άλλο από κάθε επιφάνεια ή όγκο που μπορεί να αποδοθεί ως έννοια σε κάτι. Η εκάστοτε κίνηση διατρέχει ολόκληρο το επίπεδο, επιτελώντας μιαν άμεση επιστροφή στον εαυτό της και διπλώνεται διπλώνοντας άλλες ή αφήνοντάς τες να διπλωθούν, προκαλώντας ανάδρομες ενέργειες, συνδέσεις, πολλαπλασιασμούς στην φρακταλοποίηση αυτού του απείρως αναδιπλούμενου απείρου.* (Deleuze και Guattari, 2004: 54)

ΟΡΓΙΑΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΦΡΑΚΤΑΛ ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ

Ο G. Deleuze στο βιβλίο του *Διαφορά και επανάληψη*, μας προτρέπει να σκεφτούμε την έννοια της διαφοράς όχι ως κάτι που συντελείται ανάμεσα στα πράγματα, ανάμεσα δηλαδή σε κάτι που ξεχωρίζει από κάτι

άλλο, αλλά σαν μια σχέση εις εαυτόν, σαν κάτι δηλαδή που ξεχωρίζει από τον ίδιο του τον εαυτό. Αυτή η μάλλον αναδρομική προσέγγιση της διαφοράς, την οποία ορίζει ως *Διαφορά εις εαυτόν*, τοποθετείται εξαρχής από τον Deleuze σε ένα πλαίσιο συσχετισμού μεταξύ μορφής και φόντου, μεταξύ δηλαδή του πράγματος και αυτού ως προς το οποίο αυτό διακρίνεται και αναπαρίσταται. Η σχέση αυτή φαίνεται να αναιρείται όταν η διαφορά γίνεται διαφορά εις εαυτόν και το φόντο αναδύεται στην επιφάνεια του πράγματος με την ιδιότητα του βάθους, προκαλώντας θα λέγαμε σε αυτό ένα είδος άμορφης και εκτεταμένης διάτρησης. Όπως λέει ο Deleuze (1995: 275):

> *Κάτι από το φόντο αναδύεται στην επιφάνεια χωρίς κάποια συγκεκριμένη μορφή αλλά μάλλον διεισδύοντας ανάμεσα στις μορφές. Μια άμορφη βάση, μια αυτόνομη και απρόσωπη οντότητα. Το φόντο, το οποίο βρίσκεται τώρα στην επιφάνεια καλείται βάθος ή αβασιμότητα. Αντιστρόφως, όταν οι μορφές ανακλώνται σε αυτό αποδομούνται, κάθε δυνατό μοντέλο καταρρέει ενώ οι επιφάνειες χάνονται.*

Η περιγραφή αυτής της διείσδυσης του φόντου μέσα στη μορφή μας οδηγεί στη διαπίστωση μιας έντονης αναλογίας με τη διαδικασία της κλασματικής διάτρησης που συντελείται στα φράκταλς. Με παρόμοιο τρόπο, η φράκταλ γεωμετρία διανοίγει ακριβώς αυτή τη δυνατότητα ανάδυσης του φόντου στην επιφάνεια και την αναίρεση του διαχωρισμού ανάμεσά τους, ενώ το πετυχαίνει αυτό με την εισαγωγή των κλασματικών ή μη ακέραιων διαστάσεων. Όταν το σχήμα χάνει τη σαφήνεια και τη διακριτότητα που του προσδίδουν οι ακέραιες διαστάσεις, εισέρχεται σ' ένα πεδίο αλλεπάλληλων απειρισμών μέσω των οποίων το φόντο εισέρχεται πλέον μέσα στην επιφάνεια της μορφής ως βάθος, ως το άπειρο εκείνο βάθος που αποκαλύπτεται μέσα απ' την απεικόνιση των εστιών απειρισμού. Το φόντο δηλαδή, τόσο στη διαφορά εις εαυτόν όσο και στη φράκταλ γεωμετρία εμφανίζεται σαν μια προβολή πάνω στην επιφάνεια κάτι ακόμα βαθύτερου που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «το απύθμενο». Μέσω της προβολής αυτής, το πράγμα εισέρχεται σε μια άμεση σχέση με το ίδιο του το βάθος και το φόντο μετατρέπεται σε ιδιαίτερη οντότητα ενεργοποιώντας έτσι τη *figure and ground* αντιληπτικότητα. Όπως λέει ο Deleuze (1995: 275):

> *Ο νόμος του figure and ground δεν θα ήταν ποτέ δυνατός για πράγματα διακριτά από ένα ουδέτερο backround ή ένα backround άλλων πραγμάτων εκτός κι αν το ίδιο το πράγμα εισαχθεί σε μια σχέση με το ίδιο του το βάθος. Η σχέση μεταξύ φόντου και μορφής είναι μόνο μια εξωγενής σχέση που προϋποθέτει μια εσωτερική πολυδιάστατη σχέση μεταξύ των επιφανειών και του βάθους που αυτές αναπτύσσουν.*

Με αφορμή αυτό το νέο καθεστώς συσχετισμού μεταξύ μορφής και φόντου ή επιφάνειας και βάθους, ο Deleuze μας περιγράφει τη διάνοιξη της δυνατότητας μιας άλλης μορφής αναπαράστασης των πραγμάτων που ονομάζει οργιαστική αναπαράσταση. Αυτή, σε αντίθεση με την οργανική αναπαράσταση που εκφράζεται με πεπερασμένα όρια, ενέχει μέσα σε κάθε πτυχή της το άπειρο, το οποίο βρίσκεται σε διαρκή συσχετισμό με το φόντο ενώ ο προσδιορισμός οποιωνδήποτε καθορισμένων ενδογενών ορίων είναι αδύνατος. Όπως λέει:

> *Η οργιαστική αναπαράσταση έχει το φόντο σαν αρχή και το άπειρο σαν στοιχείο σε αντίθεση με την οργανική αναπαράσταση η οποία διατηρεί τη μορφή σαν αρχή και το πεπερασμένο σαν στοιχείο. (Deleuze, 1995: 43)*

Στα πλαίσια της οργιαστικής αναπαράστασης το φόντο δεν χρησιμεύει πλέον στο να καθιστά δυνατή μια αναπαράσταση, αλλά μάλλον στο να εισάγει το άπειρο στην ίδια τη διαδικασία της αναπαράστασης. Προκαλείται μια σύγκλιση όλων των πεπερασμένων σημείων ενατένισης της οργανικής αναπαράστασης, ένας πολλαπλασιασμός των προοπτικών και μια κατανομή τους με τέτοιο τρόπο ώστε να μην υπάρχει σαφής προσανατολισμός προς ένα συγκεκριμένο αντικείμενο αναφοράς, αλλά περισσότερο μια διάχυση μέσα σ' ένα πεδίο μορφολογικών ανακλάσεων όπου η κάθε προοπτική φυγή αποκαλύπτει και έναν καινούργιο κόσμο:

> *Η άπειρη (οργιαστική) αναπαράσταση μπορεί να πολλαπλασιάζει τις μορφές και τις στιγμές και να τις οργανώνει μέσα σε κύκλους προικισμένους με κίνηση των εαυτών τους [...] Σε κάθε προοπτική ή σημείο ενατένισης πρέπει να αντιστοιχεί ένα αυτόνομο έργο με τη δική του, αυτάρκη υπόσταση. (Deleuze, 1995: 68-69)*

Τα φράκταλς κατ' αναλογία διακατέχονται εξολοκλήρου από τέτοια σημεία φυγής προς το άπειρο, από νέες δυναμικές προοπτικές, η καθεμιά από τις οποίες μας αποκαλύπτει και έναν καινούργιο κόσμο ανακλαστικής αυτοομοιότητας.

ΛΕΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΦΡΑΚΤΑΛ ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ

Σ' ένα από τα μοντέλα περιγραφής του εννοιολογικού συσχετισμού μεταξύ λείου και εγχαραγμένου, ο G. Deleuze χρησιμοποιεί το παράδειγμα της φράκταλ γεωμετρίας προκειμένου να εκφράσει τις περίεργες ιδιότητες που συνοδεύουν αυτό που ορίζει ως λείο χώρο. Το λείο και το εγχαραγμένο είναι για τον Deleuze δύο στοιχειώδεις πολλαπλότητες, οι οποίες εναλλάσσονται και αλληλοσυμπληρώνονται έτσι ώστε κάθε εξελικτική διαδικασία πραγματοποιείται μέσα στο εγχαραγμένο και κάθε επιστροφή στο γίγνεσθαι μέσα στο λείο. Για την περιγραφή της ουσιώδους αυτής διάκρισης μεταξύ των δύο μορφών πολλαπλότητας χρησιμοποιεί επίσης διάφορα εννοιολογικά δίπολα όπως μετρικό - μη μετρικό, κεντρικό και άκεντρο, δενδροειδές και ριζωματικό, διαστασιακό και κατευθυντήριο, οπτικό και απτικό. Από μαθηματικής πλευράς, η διάκριση αυτή βρίσκει το παράδειγμά της στη φράκταλ γεωμετρία και πιο συγκεκριμένα στη σχέση μεταξύ ακέραιων και κλασματικών διαστάσεων. Ο εγχαραγμένος χώρος, απ' τη μια πλευρά, εκφράζεται μέσω ακέραιων διαστάσεων, μέσα δηλαδή από γραμμές, επιφάνειες ή όγκους και είναι ιδιαίτερα σημαντική σε αυτόν η έννοια της μετρικής απόστασης μεταξύ συγκεκριμένων σημείων. Ο λείος χώρος αντίθετα, εκφράζεται μέσω κλασματικών διαστάσεων, μέσα δηλαδή από σχήματα που αναπτύσσονται στον

ενδιάμεσο διαστασιακό χώρο των αντίστοιχων ευκλείδειων σχημάτων: οι γραμμές είναι σχεδόν γραμμές, οι επιφάνειες είναι σχεδόν επιφάνειες και οι όγκοι είναι σχεδόν όγκοι. Το βασικό χαρακτηριστικό των σχημάτων αυτών και της σχέσης τους με το χώρο είναι ότι ο χώρος καθαυτός και αυτό το οποίο τον καταλαμβάνει ταυτοποιούνται. Δεν υπάρχει η διάκριση φόντου και αντικειμένου, αλλά μια εξαπλωνόμενη διαδικασία διαρκούς ανάδρασης και αλληλοδιείσδυσης μεταξύ τους. Η έννοια των σαφών ορίων και περιγραμμάτων, στη γεωμετρία του λείου χώρου αναιρείται και οι διαχωριστικές γραμμές αποκτούν τη δικιά τους χωρική υπόσταση ανακλώντας επ' άπειρον μέσα τους όλες τις απόψεις των γειτνιαζουσών περιοχών. Όπως λέει ο Deleuze:

> *Ένας τέτοιος χώρος, λείος, άμορφος, αποτελείται από συσσώρευση γειτνιάσεων ενώ κάθε τέτοια συσσώρευση ορίζει μια ζώνη δυσδιακριτότητας που είναι κοντά στο Γίγνεσθαι. (Deleuze και Guattari, 1980: 609)*

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα εξάλλου της σχέσης μεταξύ του λείου και του εγχαραγμένου χώρου, μπορεί να εντοπιστεί στο χώρο της ρευστοδυναμικής και πιο συγκεκριμένα στη μετάβαση από τη στρωτή [laminar] στην τυρβώδη [turbulent] ροή. Χαρακτηριστικό της στρωτής ροής είναι η οργάνωση σε διακριτές παράλληλες ζώνες οι οποίες διαχωρίζονται μεταξύ τους από κάποιες νοητές οριακές επιφάνειες. Όταν μια τέτοια ροή φιλτραριστεί μέσα από ένα σύστημα εμποδίων, παρατηρείται μια έντονη αλλαγή στη γεωμετρική οργάνωση του ρευστού: οι οριακές επιφάνειες μεταξύ των διακριτών ρευμάτων πτυχώνονται γύρω από τον εαυτό τους και δημιουργούν δίνες οι οποίες στη συνέχεια εξαπλώνονται και πολλαπλασιάζονται καταλαμβάνοντας ολόκληρο το ρευστό και εισάγοντάς το έτσι σε μια καινούργια κατάσταση, την τυρβώδη ροή. Αυτή, αντίθετα με τη στρωτή ροή των ακέραιων διαστάσεων (σαφείς γραμμές και διακριτές ζώνες συγκεκριμένης κλίμακας), ορίζεται μέσα από τη φράκταλ γεωμετρία και τη διάχυση των στοιχείων του χώρου σε όλες τις δυνατές κλίμακες. Το στοιχείο που επαναλαμβάνεται στο συγκεκριμένο φράκταλ σχηματισμό είναι οι δίνες. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Richardson: «Οι μεγάλες δίνες φέρνουν μικρές σπείρες που τρέφονται από των μεγάλων την ταχύτητα και οι μικρές δίνες φέρνουν μικρότερες δίνες και έτσι ως του ιξώδους την ιδιότητα» (Gleick, 1990: 165).

Για τον Deleuze μάλιστα, αυτή η μετάβαση στην τυρβώδη συνθήκη αποτελεί έναν τρόπο απόδρασης από τους χωρικούς περιορισμούς που φέρνει η διαδικασία της εγχάραξης, ακριβώς μέσα από την πλήρη ανατροπή οποιασδήποτε γραμμικότητας και διακριτότητας. Όπως λέει:

> *Ο χώρος αποδρά (από τα όρια της εγχάραξης) μέσω της σπείρας ή της δίνης δηλαδή μιας μορφής μέσω της οποίας όλα τα σημεία του χώρου είναι ταυτοχρόνως διεγερμένα και υπόκεινται στους νόμους της συχνότητας της συσσώρευσης και της διανομής που αντιτίθενται στην στρωτή κατανομή της εγχάραξης των παραλλήλων. (Deleuze και Guattari, 1980: 610)*

Ο λείος χώρος, είναι λοιπόν ο χώρος του διαφεύγειν,

ενώ η φράκταλ γεωμετρία είναι αυτή που διανοίγει ακριβώς αυτή τη δυνατότητα του διαφεύγειν, ανατρέποντας τους περιορισμούς των ακέραιων διαστάσεων και γλιστρώντας ανάμεσά τους.

Στη συνέχεια, σε ένα δεύτερο επίπεδο, θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε κάποιες πιο συγκεκριμένες αντιστοιχίες που προκύπτουν ανάμεσα σε βασικά επί μέρους χαρακτηριστικά των χαοτικών συστημάτων και σε διάφορες θεωρίες του G. Deleuze.

Αναλυτικότερα, θα εξετάσουμε:

Α) Το καθεστώς της ευαίσθητης εξάρτησης από τις αρχικές συνθήκες (μικρά αίτια - μεγάλα αποτελέσματα) στα χαοτικά συστήματα σε σχέση με την έννοια της απεδαφικοποίησης.

Β) Το καθεστώς των παράξενων ελκυστών [strange attractors] σε σχέση με την έννοια του «σκοτεινού προδρόμου» [dark precursor].

Γ) Τέλος, η μορφολογική μεταβολή των συστημάτων κατά την είσοδό τους στη χαοτική κατάσταση θα συσχετιστεί με την έννοια της Πτύχωσης.

Α. Η ΕΞΑΠΛΩΣΗ ΤΩΝ ΔΙΑΚΥΜΑΝΣΕΩΝ ΚΑΙ Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΠΕΔΑΦΙΚΟΠΟΙΗΣΗΣ

Στα χαοτικά συστήματα, μικρές διακυμάνσεις γύρω από ορισμένα σημεία, μπορούν να επιφέρουν μεγάλες αλλαγές στην εξέλιξη ενός συστήματος. Μέσα από μια διαδικασία κλιμάκωσης, μια μικρή διακύμανση μπορεί να μεγεθυνθεί και να εξαπλωθεί σε όλο το σύστημα εγκαθιδρύοντας ένα νέο καθεστώς λειτουργίας. Μέσα στα συστήματα αυτά δηλαδή, υπάρχουν διάσπαρτα *σημεία αστάθειας* γύρω από τα οποία, διάφορες αλλαγές στη μικροσκοπική κατάσταση κλιμακώνονται επιφέροντας σημαντικές αλλαγές στη μακροσκοπική κατάσταση.

Την ιδέα αυτή της πρόκλησης μεγάλων αποτελεσμάτων από μικρές αιτίες εξέφρασε και ο Ilya Prigogine για διάφορα συστήματα χημικών αντιδράσεων. Είδε ότι

> *μερικά συστήματα στη θερμοδυναμική μπορούν να ξεφύγουν από το είδος της τάξης που διέπει την ισορροπία και να εμφανίζουν αστάθεια αν ορισμένες διακυμάνσεις, αντί να εξασθενούν μπορεί να ενισχυθούν και να κατακλύσουν όλο το σύστημα, αναγκάζοντάς το να εξελιχθεί προς ένα νέο καθεστώς λειτουργίας*. (Prigogine και Stengers, 2008: 200)

Ιδιαίτερα σημαντική εδώ είναι η παρατήρηση ότι για να γίνει αυτή η μεταβολή αναπτύσσεται μια επικοινωνία ανάμεσα στα επιμέρους στοιχεία του συστήματος, δηλαδή τα μόρια, και μια διαδικασία αυτό-οργάνωσής τους σε μια διαφορετική κατάσταση, έτσι ώστε το σύστημα να ανταπεξέλθει στις αλλαγές των συνθηκών και να μπορέσει να επιβιώσει. Σε καταστάσεις, δηλαδή, μακριά απ' την ισορροπία, ενεργοποιείται μια αφύπνιση των επιμέρους στοιχείων η οποία δεν υπάρχει στην κατάσταση της ισορροπίας όπου, σύμφωνα με τον I. Prigogine, τα μόρια αγνοούν το ένα το άλλο και βρίσκονται σε κατάσταση ύπνωσης. Οι δομές που αναπτύσσονται μακριά απ' την ισορροπία είναι γενικά δομές πολλαπλών διακλαδώσεων ή σκεδαστικές δομές και δημιουργούν αναλόγως νέες καταστάσεις στην ύλη που κατέχει το σύστημα.

Η σημασία των διακυμάνσεων που περιγράψαμε

παραπάνω, στη διαμόρφωση του εκάστοτε καθεστώτος λειτουργίας των χαοτικών συστημάτων αλλά και στις μεταβάσεις προς νέα λειτουργικά καθεστώτα, βρίσκει σημαντικές αναλογίες με την έννοια της γραμμής φυγής στον Deleuze και τον τρόπο που αυτή προκαλεί την απεδαφικοποίηση, την έξοδο δηλαδή από μια καθορισμένη (εγχαραγμένη) δομή και την επιστροφή στη ρευστή εκείνη κατάσταση που προηγείται της σύνθεσης μιας άλλης. Η εγκατάλειψη ενός λειτουργικού καθεστώτος σ' ένα σύστημα, γίνεται με την ενεργοποίηση κάποιων από τις γραμμές φυγής που ενυπάρχουν σε υπολανθάνουσα κατάσταση μέσα σε οποιοδήποτε σύστημα. Η γραμμή φυγής δηλαδή, όπως και η διακύμανση στα χαοτικά συστήματα, διανοίγει τη δυνατότητα μετάβασης σε μια νέα κατάσταση, μέσω της απεδαφικοποίησης της υπάρχουσας. Ωστόσο, όπως μια διακύμανση μπορεί, όπως είδαμε, να υπερνικηθεί από τις υπάρχουσες τάσεις του συστήματος και να μην προκαλέσει μεταβολή στην κατάστασή του, έτσι και η γραμμή φυγής, ανάλογα με την ένταση με την οποία θα φορτιστεί, μπορεί να οδηγήσει σε διαφορετικούς τύπους απεδαφικοποίησης. Ο Deleuze διακρίνει τρεις τύπους απεδαφικοποίησης, ανάλογα με την ένταση και τη σχηματοποίηση της γραμμής φυγής μέσα σε μια δομή:

> *Έστω D η κίνηση με την οποία εγκαταλείπουμε μια περιοχή. Αυτή είναι η δράση της γραμμής φυγής. Εμφανίζονται όμως πολύ διαφορετικές περιπτώσεις. Η κίνηση D μπορεί να υπερκαλυφθεί από μια επανεδαφικοποίηση που την αντισταθμίζει, έτσι ούτως ώστε η γραμμή φυγής να παραμείνει κλεισμένη: τότε λέμε ότι το D είναι αρνητικό.[...] Μια άλλη περίπτωση εμφανίζεται όταν το D γίνει θετικό, δηλαδή υπερισχύσει των επανεδαφικοποιήσεων, που δεν παίζουν πλέον παρά ένα δευτερεύοντα ρόλο, αλλά μένει παρ' όλα αυτά σχετική, επειδή η γραμμή φυγής που χαράζει, τεμαχίζεται και διαιρείται σε διαδοχικές διαδικασίες, παγιδεύεται από τις μαύρες τρύπες ή ακόμη καταβροχθίζεται από μια γενική μαύρη τρύπα (ιδέα της καταστροφής) [...] Η κίνηση D είναι απόλυτη, ως επακόλουθο των προηγούμενων υποθέσεων, κάθε φορά που επιχειρεί τη δημιουργία μιας καινούργιας γης, δηλαδή κάθε φορά που συνδέει τις γραμμές φυγής, τις φέρνει μαζί, στους κόλπους της δύναμης μιας ζωτικής αφηρημένης γραμμής που χαράζει ένα πεδίο συνοχής.*
> *(Deleuze και Guattari, 1980: 609)*

Οι τρεις αυτοί τρόποι της απεδαφικοποίησης που περιγράφει, μπορούν να παραλληλιστούν ακριβώς με τα τρία στάδια της διαδικασίας της μετάβασης ενός συστήματος προς το χάος, μέσω της εξάπλωσης των διακυμάνσεων: την περίπτωση που οι διακυμάνσεις υπερνικούνται από τις υπάρχουσες δυνάμεις του συστήματος και λειτουργούν ως αντιστάσεις (αρνητική απεδαφικοποίηση), την περίπτωση όπου οι διακυμάνσεις έχουν εξαπλωθεί τόσο ώστε να βρισκόμαστε σε μια ενδιάμεση, ημιχαοτική κατάσταση, σ' ένα κατώφλι δηλαδή του χάους όπου το υπάρχον καθεστώς λειτουργίας έχει αρχίσει να μεταμορφώνεται, διατηρώντας ωστόσο κάποια στοιχεία της τάξης του (σχετική απεδαφικοποίηση) και τέλος την περίπτωση που οι διακυμάνσεις έχουν πλέον εξαπλωθεί παντού, έχουν αποκτήσει *συνοχή*, καταλαμβάνοντας όλο το σύστημα και εγκαθιστώντας ένα νέο τύπο οργάνωσης των στοιχείων του (ολική απεδαφικοποίηση).

Β. ΟΙ ΠΑΡΑΞΕΝΟΙ ΕΛΚΥΣΤΕΣ ΚΑΙ Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΣΚΟΤΕΙΝΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ

Η ιδέα του παράξενου ελκυστή είναι ότι σε ένα χαοτικό σύστημα όπου υπάρχει άτακτη ροή δεδομένων, μπορεί να κρύβεται μια δομή τάξης, ένα σχήμα με συγκεκριμένο τρόπο ανάπτυξης και μορφοποίησης, μέσα στο χώρο των φάσεων. Το σχήμα αυτό εκφράζει όλες τις δυνατές καταστάσεις στις οποίες μπορεί να βρεθεί το σύστημα, ανεξαρτήτως χρονικής σειράς και είναι ένα σχήμα οριοθετημένο μεν, αφού καταλαμβάνει μια συγκεκριμένη περιοχή του χώρου των φάσεων, όχι όμως απόλυτα προσδιορίσιμο, αφού αναδιπλώνεται επ' άπειρον μέσα σ' αυτή. Είναι, με άλλα λόγια, μια φράκταλ δομή, μια διαδικασία συνεχούς συμπίεσης και αναδίπλωσης του χώρου των φάσεων. Οι θέσεις στις οποίες το εκάστοτε σύστημα μπορεί να βρεθεί βρίσκονται, έτσι, σ' ένα συγκεκριμένο σχηματισμό και όχι οπουδήποτε στο χώρο. Αν σε αυτό το σχηματισμό υπάρχουν άπειρες πιθανές θέσεις από τις οποίες περνάει το σύστημα, υπάρχουν επίσης και άπειρες άλλες θέσεις, ανάμεσα και γύρω απ' αυτές, στις οποίες το σύστημα δεν θα βρεθεί ποτέ. Οι χρονικές στιγμές στις οποίες το σύστημα θα περάσει από τις θέσεις που ορίζει ο παράξενος ελκυστής δεν είναι ομοίως προσδιορίσιμες όπως οι χωρικές. Η χρονική σειρά, με την οποία θα εμφανίζονται τα σημεία που παριστάνουν την κάθε κατάσταση στο χώρο των φάσεων παραμένει απρόβλεπτη και ίσως τυχαία, με αποτέλεσμα το σχήμα του ελκυστή τελικά να παίρνει την τελική του μορφή μέσω μιας διαδοχικής και ακανόνιστης διάχυσης σημείων και όχι με τρόπο συνεχή.

Η σημασία τελικά του παράξενου ελκυστή σε ένα χαοτικό σύστημα είναι ότι αποκαλύπτει ένα είδος ευστάθειας μέσα σε αυτό, που εκφράζεται με την ύπαρξη μιας δομής κρυμμένης, *αόρατης* ως προς το σύστημα καθαυτό, η οποία αποκαλύπτεται μόνον εκ των υστέρων και μακροπρόθεσμα, όταν πλέον θα έχει καταγραφεί για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα η συμπεριφορά του συστήματος. Αυτή η δομή, χωρίς να έχει καμιά υλική παρουσία μέσα στο σύστημα, αποτελεί ένα είδος οδηγού σημείων, παρέχοντας τις κατευθυντήριες γραμμές που συνάδουν με τις δυνατότητες του συστήματος και αποκλείοντας τις θέσεις εκείνες στις οποίες ένα συγκεκριμένο χαοτικό σύστημα, αν και απρόβλεπτο ή μη προσδιορίσιμο, δεν δύναται να βρεθεί. Η δυνητικότητα που αναπτύσσεται μέσα σε κάθε σύστημα, η οποία εξαρτάται από τα ενδογενή χαρακτηριστικά του, βρίσκει τη μορφολογική έκφρασή της στους παράξενους ελκυστές. Παρότι οι δυνητικές καταστάσεις του είναι άπειρες, το μέγεθος της δυνητικότητας παραμένει προσδιορίσιμο μέσα από την ύπαρξη μιας συγκεκριμένης σχηματικής διαδικασίας, στην εξέλιξη του συστήματος. Αντίθετα, η απουσία των σχηματικών περιορισμών που αναδύονται μέσα απ' τους παράξενους ελκυστές, θα απείριζε το μέγεθος της δυνητικότητας, το οποίο θα γινόταν, έτσι, μη προσβάσιμο. Η ύπαρξη τελικά μιας κρυμμένης δομής στα χαοτικά συστήματα, διανοίγει τη δυνατότητα της πρόσβασης και της περιγραφής των δυνητικοτήτων τους καθώς και τη διαφοροποίησή τους από τον τυχαίο θόρυβο.

Σύμφωνα με τον Deleuze (1969), στην εποχή

μας, τείνουμε να αναζητούμε τέτοιες «κατασκευές» που συμπληρώνονται από περιγραφές και αφηγήσεις εφόσον τις καθιστούν δυνατές. Αναζητούμε δηλαδή δομές οι οποίες, όπως και οι παράξενοι ελκυστές, δεν έχουν ανάγκη μιας απόλυτης καθαυτό παρουσίας, αλλά λειτουργούν περισσότερο ως υποδοχείς εν μέρη παρουσιών. Μια αντίστοιχη συνθήκη προσπαθεί ίσως να περιγράψει ο Deleuze μέσα από την έννοια του σκοτεινού προδρόμου [dark precursor], όπως αυτή ορίζεται στο βιβλίο *Διαφορά και Επανάληψη*.

Ο G. Deleuze οδηγείται στην έννοια του σκοτεινού προδρόμου, αναζητώντας το μεσολαβητή που συσχετίζει τη διαφορά μεταξύ των διαφορών με τη διαφορά εις εαυτόν, τη συνθήκη που καθιστά δυνατή την επικοινωνία μεταξύ ετερογενών συστημάτων ή αποκλινουσών σειρών προϋποθέτοντας την ύπαρξη μιας ελάχιστης έστω ομοιότητας μεταξύ τους. Ο σκοτεινός πρόδρομος ορίζει, θα λέγαμε, το αόρατο εκείνο ίχνος που συνθέτει το σύνολο όλων των δυνατών θέσεων όπου καθίσταται δυνατή η συσχέτιση και η συνύπαρξη των αποκλινουσών σειρών και στις οποίες συντελείται μια άρθρωση μεταξύ των διαφορών τους. Όπως λέει ο ίδιος:

> *Κεραυνοί εκρήγνυνται μεταξύ διαφορετικών εντατικοτήτων, αλλά έχει προηγηθεί ένας αόρατος, ανεπαίσθητος σκοτεινός πρόδρομος ο οποίος καθορίζει εκ των προτέρων τη διαδρομή που αυτοί θα ακολουθήσουν, από την ανάποδη πλευρά, σαν ένα ανάγλυφο. (Deleuze, 1995: 119)*

Η έννοια του ανάγλυφου, όπως χρησιμοποιείται εδώ, θυμίζει κατά κάποιο τρόπο εκμαγείο. Έχει να κάνει αφενός με μια διαφαινόμενη απουσία αλλά ταυτόχρονα και με μια αναμονή για πλήρωση, για επικάλυψη από αυτό που καθίσταται δυνατό:

> *Η τροχιά που ορίζει είναι αόρατη και γίνεται ορατή μόνο από την ανάποδη, στο βαθμό που διαχέεται και καλύπτεται από τα φαινόμενα που επιφέρει στο σύστημα […] [Ο σκοτεινός πρόδρομος] κρύβει τον εαυτό του υπό τον μανδύα των ίδιων των αποτελεσμάτων του. (Deleuze, 1995: 119)*

Κρύβοντας λοιπόν τον εαυτό του και τη λειτουργία του, όπως ακριβώς ο παράξενος ελκυστής, ο σκοτεινός πρόδρομος αποκαλύπτει μόνο εκ των υστέρων το συνολικό χάρτη των θέσεων συνάντησης και άρθρωσης των εντασιακών διαφορών που αναπτύσσονται στους κόλπους του συστήματος. Διακατέχεται από μια αχρονικότητα: το σημείο εκείνο από το οποίο γίνεται αντιληπτό το φαινόμενο στην ολότητά του κινείται στο χάος, εκεί δηλαδή που όλες οι αποκλίνουσες σειρές συγκλίνουν, εκεί που όλες οι δυνατές σειρές περιλαμβάνονται περιπλεγμένες. Αντίθετα, από την οπτική γωνία ενός παρόντος, μιας συγκεκριμένης στιγμής, οι σειρές φαίνεται να είναι διαδοχικές, μια πριν, μια μετά. Όπως στους παράξενους ελκυστές, οι επί μέρους εποπτείες μας δίνουν μόνο αποσπασματικές οπτικές, ενώ μόνο μέσα από μια μακροπρόθεσμη εποπτεία από εξωτερική θέση μπορούμε να διαμορφώσουμε μια σαφή εικόνα του συνόλου του φαινομένου.

Γ. Η ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΣΤΙΣ ΧΑΟΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΚΑΙ Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΠΤΥΧΩΣΗΣ

Τα συστήματα που μεταβαίνουν στη χαοτική κατάσταση, μορφοποιούνται μέσα από μια διαδικασία η οποία ξεκινά από την αφύπνιση, την ενδοεπικοινωνία και την αυτό-οργάνωση των στοιχειωδών μερών τους σε ευρύτερες δομές και επεκτείνεται μέχρι τη μακροσκοπική κλίμακα. Αυτή η οργάνωση στη μικροσκοπική κλίμακα, όπως υποδεικνύει ο I. Prigogine, είναι εξαιρετικά ακριβής, παρότι πολλές φορές η εικόνα που τελικά δίνει το σύστημα μακροσκοπικά μοιάζει άτακτη και ασαφής (Prigogine και Stengers, 2008: 201). Η χαοτική κατάσταση δεν εξαφανίζει τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του συστήματος, αλλά μεταβάλλει το καθεστώς με το οποίο αυτά δημιουργούνται. Επιβάλλει, δηλαδή, στο σύστημα ένα νέο καθεστώς οργάνωσης των υλικών ενικοτήτων, επιδρά στην υπάρχουσα ύλη σαν σύμπτωμα που διαποτίζει όλα τα επιμέρους στοιχεία της και τα οδηγεί σε μια νέα τάξη αλληλοσυσχετισμού τους, πολύ διαφορετική απ' αυτή που υπάρχει στην κατάσταση της ισορροπίας.

Η νέα μορφολογική αυτή οργάνωση που αναπτύσσεται στο σύστημα, στηρίζεται σε μια διαδικασία *αναδρομής* που δημιουργεί συμμετρία. Μορφολογικά, δηλαδή, στοιχεία που 'εξάγει' το σύστημα επιστρέφουν σε αυτό ως επαναλήψεις και αυτο-αντικατοπτρισμοί. Η κάθε παγιωμένη μορφοποίηση δεν είναι μόνο το τέλος μιας διαδικασίας, αλλά και η έναρξη μιας νέας αναδρομικής δραστηριότητας μέσα στο σύστημα: μορφή μέσα στη μορφή. Στα συστήματα που εισέρχονται σε χαοτική κατάσταση, αποκαλύπτονται, θα λέγαμε, ταυτόχρονα όλες οι μορφολογικές τους δυνητικότητες, όλες οι κρυμμένες πτυχές της μορφολογίας τους, οι οποίες, πριν τη μετάβαση στο χάος, βρισκόντουσαν σε υπνώσα κατάσταση. Εμφανίζεται ξαφνικά όλο το φάσμα των λεπτομερειών που βρίσκονται η μία μέσα στην άλλη ή που προκύπτουν η μία από την άλλη. Όλες οι δυνατότητες μορφοποίησης της ύλης που ενυπάρχουν στο σύστημα και εξαρτώνται από τα ενδογενή του χαρακτηριστικά και τη συμπεριφορά των στοιχειωδών μερών του, γίνονται ορατές αλλά και *διαθέσιμες*.

Κατά την είσοδο στο στροβιλισμό, για παράδειγμα, έχουμε μια σώρευση και μια ταυτοχρονία διαφορετικών και αντικρουόμενων συχνοτήτων και όχι την υπερίσχυση μίας συχνότητας έναντι των άλλων. Όπως λέει ο Gleick (1990: 187), «όλο το ευρύ φάσμα των δυνατών συχνοτήτων είναι παρόν την ίδια στιγμή». Αυτή η σώρευση των συχνοτήτων στη στροβιλώδη ροή εκφράζεται μορφολογικά με τη συνεχή δημιουργία πτυχώσεων μέσα σε πτυχώσεις μέχρι τελικά το σύστημα να εξαντλήσει τα όρια της μορφοποίησης.

Η ιδέα αυτή της ταυτόχρονης ανάδυσης όλων των υπολανθανουσών μορφολογικών μικροπεριβαλλόντων κατά τη μετάβαση ενός συστήματος στη χαοτική κατάσταση, μας αποκαλύπτει μια εικόνα για τη συνέχεια της ύλης αντίστοιχη με αυτή που συναντούμε στην έννοια της *Πτύχωσης* στον Deleuze. Βασιζόμενος στις μαθηματικές θεωρίες του Leibniz, ο Deleuze περιγράφει μια μεταβολή στην αντίληψη για τη συνέχεια των πραγμάτων, από μια λογική ανάλυσης στα επιμέρους στοιχεία τους προς μια λογική αέναης εκδίπλωσής τους. Εδώ, το μικρότερο στοιχείο της ύπαρξης δεν είναι πλέον το σημείο, αλλά η πτύχωση.

Όπως γράφει:

> *Υπάρχει πάντοτε μια πτύχωση μέσα στην*

> *πτύχωση, όπως και μια κυψελίδα μέσα στην κυψελίδα. Η ενότητα της ύλης, το μικρότερο στοιχείο του λαβυρίνθου, είναι η πτύχωση, όχι το σημείο, το οποίο ποτέ δεν είναι μέρος αλλά ένα απλό άκρο γραμμής […] Ο λαβύρινθος της συνέχειας δεν είναι μια γραμμή που θα αναλυόταν σε ανεξάρτητα σημεία, όπως η άμμος ρέει σε κόκκους αλλά μοιάζει με μια στόφα ή μ' ένα φύλο χαρτί που διαιρείται επ' άπειρον σε πτυχώσεις ή αναλύεται σε καμπυλωτές κινήσεις, καθεμιά από τις οποίες καθορίζεται από ένα περιβάλλον που συντίθεται ή συσπειρώνεται. (Deleuze, 2006: 21)*

Βασιζόμενοι στο συλλογισμό αυτό, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε την ύπαρξη ορισμένων 'ευπαθών' περιοχών μέσα στις πτυχές, στην επιφάνεια των οποίων εγγράφεται ένα καινούργιο κάθε φορά περιβάλλον διανοίγοντας έτσι τη δυνατότητα μετάβασης στις επόμενες πτυχώσεις. Στις περιοχές αυτές υφαίνονται, δηλαδή, οι σχέσεις μέσα από τις οποίες θα γεννηθούν νέα μικροπεριβάλλοντα. Η αντίληψη αυτή της δομής μέσα από την ενδελεχή εκπτύχωσή της και όχι μέσα από την ανάλυσή της σε διακεκριμένα στοιχεία, είναι ένα σημείο ομοιότητας με τη μορφολογία των χαοτικών συστημάτων, βασικό χαρακτηριστικό της οποίας είναι η μη διαιρεσιμότητα, η αδυνατότητα επιτέλεσης οποιουδήποτε διαχωρισμού και ανάλυσης σε διακεκριμένα μέρη. Τόσο στη διαδικασία μετάβασης «από πτύχωση σε πτύχωση» που περιγράφει ο Deleuze, όσο και διατρέχοντας την αναδρομική επαναληπτικότητα των πτυχώσεων στη χαοτική κατάσταση ενός συστήματος, αυτό που τελικά επιτελούμε είναι μια περιπλάνηση μέσα στην πολλαπλότητα των μορφολογικών δυνατοτήτων, μια προσέγγιση της διαδικασίας από την οποία προέκυψε το Ον, μια βουτιά μέσα στο Γίγνεσθαι.

Τέλος, με βάση τις παραπάνω συσχετίσεις, θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε κάποια γενικά χαρακτηριστικά της ύπαρξης μιας πιθανής χαοτικής δυναμικής στον αρχιτεκτονικό χώρο. Τέτοια χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να είναι η μη εντοπισμένη μεταβλητότητα, οι δομές αναζήτησης και η εμμενής τοπολογική μορφή.

ΜΗ ΝΤΟΠΙΣΜΕΝΗ ΜΕΤΑΒΛΗΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Ένα πρώτο χαρακτηριστικό μιας χαοτικής δυναμικής στην αρχιτεκτονική θα ήταν η ολική παραμετροποίηση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου με την έννοια της δυνατότητας της ενδοεπικοινωνίας των στοιχειωδών μερών του και τη διάχυση μέσα σ' αυτά, μη εντοπισμένων σημείων μεταβλητότητας. Τα στοιχεία που συνθέτουν το αντικείμενο δεν θα είναι πλέον διαχωρισμένα και αδρανή μεταξύ τους, εκτελώντας καθένα απ' αυτά το καθήκον του, αλλά θα εισάγονται σε μια πεδιακή συνθήκη[6] συνεχούς ροής ενέργειας και πληροφορίας ανάμεσά τους. Μια πεδιακή συνθήκη, όμως, στην οποία η τοπική διασυνδεσιμότητα μεταξύ των στοιχείων θα επεκτείνεται σε όλους τους δυνατούς τους συσχετισμούς, εγκαθιδρύοντας τελικά στο σύστημα του αρχιτεκτονικού αντικείμενου, ένα καθεστώς *μη τοπικής διασυνδεσιμότητας* [non local interconnectivity]. Η αρχιτεκτονική, μετατοπίζεται δηλαδή από μια μηχανιστική προς μια οργανική κατάσταση. Ο Mae-Wan Ho περιγράφει αυτή τη μετάβαση μέσω μιας σύγκρισης του μηχανιστικού με το οργανικό σύμπαν:

Μηχανιστικό σύμπαν	**Οργανικό σύμπαν**
Στατικό, ντετερμινιστικό	Δυναμικό, εξελισσόμενο
Διαχωρισμένο, απόλυτος χώρος και απόλυτος χρόνος, παγκόσμιος για όλους τους παρατηρητές, καρέ χωροχρόνου	Αδιαχώριστος χωροχρόνος, τυχαίος (ενδεχόμενος) παρατηρητής εξαρτώμενος από τη διαδικασία
Αδρανή αντικείμενα με απλές θέσεις στο χωροχρόνο	Αποτοπικοποιημένοι οργανισμοί με αμοιβαία μπλεγμένους χωροχρόνους
Γραμμικός, ομοιογενής χωροχρόνος	Μη γραμμικοί, ετερογενείς, πολυδιάστατοι χωροχρόνοι
Τοπική αιτιότητα	Μη τοπική αιτιότητα
Δεδομένος, μη συμμετέχων και άρα ανίκανος παρατηρητής	Δημιουργικός, συμμετέχων παρατηρητής περιπλοκή παρατηρητή και παρατηρουμένου

(Mae-Wan Ho, 1997: 44)

Μας προτρέπει με βάση τις παρατηρήσεις αυτές, να σταματήσουμε να βλέπουμε τα πράγματα σαν διαχωρισμένα στερεά αφού ουσιαστικά, όπως περιγράφει και η κβαντομηχανική θεωρία, αυτά είναι «αόριστες, αποτοπικοποιημένες και αμοιβαία διαπλεκόμενες ενεργειακές ποσότητες που αναπτύσσονται σαν οργανισμοί». Δεν είναι, όπως λέει, «κτισμένα από απομονωμένα, ανεξάρτητα μεταξύ τους μέρη, αλλά είναι φτιαγμένα ως μια αμείωτη και αδιαίρετη ολότητα όπου το μέρος και το σύνολο είναι περιπλεγμένα» (Mae-Wan Ho, 1997: 45, 50). Αντίθετα δηλαδή με τα μηχανικά συστήματα, που έχουν κλειστές ισορροπίες, χειριστές και σημεία ελέγχου [set points], τα οργανικά συστήματα είναι ανοικτά και μακριά από την ισορροπία συστήματα που λειτουργούν με βάση την ενδοεπικοινωνία και την αμοιβαία συνεννόηση των μερών τους. Δεν υπάρχουν εξωτερικοί χειριστές και σημεία ελέγχου, αλλά η σταθερότητα του συστήματος εξαρτάται από όλα τα στοιχειώδη μέρη του και τις μεταξύ τους σχέσεις. Η μεταβλητότητα δεν είναι εντοπισμένη σε ορισμένα σημεία που κάποιος ρυθμίζει με διακό-

πτες –όπως σε μια τυπική μηχανή-, αλλά βρίσκεται διάχυτη σε όλο το σύστημα και ρυθμίζεται μόνο με βάση την ενδογενή δυναμική ακεραιότητά του.[7]

ΔΟΜΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗΣ. ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΚΑΙ Ο ΑΛΓΟΡΙΘΜΟΣ

Σε μια σκέψη σχετικά με τη δομή του αρχιτεκτονικού αντικειμένου, ως τη διαδικασία με την οποία αυτό εξελίσσεται και μορφοποιείται, η χαοτική δυναμική θα είχε να κάνει με τη σύσταση ενός αφαιρετικού μηχανισμού αναζήτησης. Ένας τέτοιος μηχανισμός, θα προσπαθούσε να ανιχνεύσει μέσα από άπειρες πιθανές περιπτώσεις μορφολογικής έκφρασης και προγραμματικής διαρρύθμισης, αυτές που κάθε φορά φαίνεται να ανταποκρίνονται καλύτερα στο περιβάλλον του αντικειμένου, λαμβάνοντας βέβαια υπόψη και τις πιθανές μεταβολές του. Όπως αναφέρει ο F. Migayrou (2003: 26), περιγράφοντας τα χαρακτηριστικά μιας «μη κανονικής αρχιτεκτονικής» [architecture non standard] και πιο συγκεκριμένα της διαδικασία της γεννητικής μοντελοποίησης [generative modeling], «η μορφή (φόρμα) και η λογική του προγράμματος θα αναδυόταν απλά από μία επιλογή ανάμεσα σε μια δειγματοληψία πιθανών λύσεων». Η λογική αυτή, περιγράφει ορισμένα χαρακτηριστικά της γεωμετρίας των αλγοριθμικών συστημάτων και τη χρήση τους στην αρχιτεκτονική μορφογένεση, στην οποία αναφέρεται εκτενώς και ο Μεξικανός φιλόσοφος Manuel DeLanda, μιλώντας πιο συγκεκριμένα για τη χρήση του γενετικού αλγορίθμου στην αρχιτεκτονική. Ο DeLanda, με αφορμή τη σκέψη του Deleuze, συνδέει την αλγοριθμική λειτουργία με την έννοια του αφαιρετικού διαγράμματος μέσω μιας έννοιας που ονομάζει σχέδιο σώματος [body-plan]. Το body-plan «είναι ένα σχέδιο αρκετά αφηρημένο ώστε να είναι συμβατό με αναρίθμητους συνδυασμούς των εκτατικών ποσοτήτων του» (DeLanda, 2001: 3) δίνοντας αναλόγως και αναρίθμητες πιθανές λύσεις. Ένα παράδειγμα που δίνει είναι το σχέδιο του «αφαιρετικού σπονδυλωτού», το οποίο μπορεί να εφαρμοστεί σε εντελώς διαφορετικές περιπτώσεις, όπως το δάκτυλο ενός αλόγου, ο αντίχειρας του ανθρώπου ή το φτερό ενός πουλιού. Το σχέδιο αυτό, δεν ορίζει δηλαδή ποια θα είναι η τελική μορφή, αλλά θέτει μόνο κάποια βασικά τοπολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία, με βάση τα εκτατικά χαρακτηριστικά που θα λάβουν (π.χ. σχήμα και αριθμός δακτύλων), αλλά και με βάση διάφορα εντασιακά χαρακτηριστικά (συνθήκες της εμβρυογένεσης), μπορούν να δώσουν εντελώς διαφορετικούς οργανισμούς.

Το βασικό χαρακτηριστικό, λοιπόν, τέτοιων αφαιρετικών διαγραμμάτων είναι ότι δεν είναι μετρικοί χώροι, όπως για παράδειγμα ένας τυπικός Ευκλείδειος χώρος, αλλά τοπολογικοί. Οι χώροι αυτοί διατηρούν αμετάβλητα μόνο ορισμένα πολύ αφαιρετικά μεγέθη όπως για παράδειγμα η διαστατικότητα ή η συνοχή του χώρου, ενώ εμπεριέχουν παράλληλα μια απειρία πιθανών μορφοποιήσεών τους που δεν επηρεάζουν τα μεγέθη αυτά. Μπορούν, δηλαδή, από ένα τέτοιο τοπολογικό χώρο να προκύψουν αναρίθμητοι διαφορετικοί μετρικοί χώροι. Η εγγενής λειτουργία του γενετικού αλγορίθμου σε τέτοια τοπολογικά συστήματα, ουσιαστικά συνδυάζει όλες τις δυνατές περιπτώσεις σχηματισμού ολοκληρωμένων μορφωμάτων και οργανισμών, επιλέγοντας κάθε φορά, αυτές που φαίνονται οι πιο κατάλληλες, οι πιο ανθεκτικές ή οι πιο συμβατές με τις εκάστοτε συνθήκες.

Η χρήση, λοιπόν, του αφαιρετικού διαγράμματος και του αλγορίθμου ως μορφοποιουσών χωρικών δομών αλλά και ως δομών αναζήτησης, θα μπορούσε να ερμηνευτεί στην αρχιτεκτονική μέσα απ' αυτό που ο DeLanda αποκαλεί «αφαιρετικό κτίριο» [abstract building], το οποίο, κατ' αναλογία με το «αφαιρετικό σπονδυλωτό» που είδαμε παραπάνω, θα παρέχει μόνο κάποια σταθερά τοπολογικά χαρακτηριστικά και θα είναι ανοικτό σε αναρίθμητες 'τελικές' μορφοποιήσεις του ανάλογα με τις συνθήκες του περιβάλλοντος στο οποίο θα βρεθεί, αλλά και με τη φύση των ενδογενών του χαρακτηριστικών. Όπως οι παράξενοι ελκυστές λειτουργούν σαν οδηγοί σημείων για το χαοτικό σύστημα, χωρίς όμως να καθορίζουν τη θέση του και την κατάστασή του σε κάθε στιγμή, έτσι και το «αφαιρετικό κτίριο», μπορεί να προσφέρει μια δειγματοληψία των πιθανών και των δυνατών λύσεων χωρίς να προσδιορίζει a priori ποια τελικά θα επιλεχθεί. Όπως το χαοτικό σύστημα συσπειρώνεται γύρω από τον εαυτό του «σαν την κίνηση μιας σπείρας που συμπυκνώνει όλες τις πληροφορίες –ποικίλες και άπειρες- σε μια τροχιά κοινής συναίνεσης» (Ekeland, 1995), έτσι και το αρχιτεκτονικό αντικείμενο, θα μπορούσε να οριστεί μέσα από μια κίνηση συσπείρωσης και συμπύκνωσης όλων των προσφερόμενων πληροφοριών, την ένταξή τους σε μια «κοινή τροχιά», η οποία, μέσα από αλγοριθμικές διαδικασίες αναζήτησης, θα οδηγούσε στην κάθε μετρική μορφοποίησή του.

Η ΜΟΡΦΗ ΩΣ ΕΜΜΕΝΕΣ ΓΝΩΡΙΣΜΑ ΤΗΣ ΥΛΗΣ ΚΑΙ Η ΔΙΑΝΟΜΗ ΩΣ ΜΟΡΦΗ

Ο βασικός αντίκτυπος μιας χαοτικής δυναμικής στη μορφολογία του αρχιτεκτονικού αντικειμένου, θα ήταν κατά κύριο λόγο η αναίρεση της αντίληψης που είχαμε, σύμφωνα με την οποία η ύλη είναι κάτι που μορφοποιείται από την επιβολή εξωτερικών δυνάμεων σε αυτή και ο χειρισμός πλέον της ύλης, ως κάτι μέσα στο οποίο η μορφή είναι εμμενής. Μέσα σε μια δεδομένη περιοχή ύλης, εμμένουν όλες οι δυνατές μορφοποιήσεις της, οι οποίες βέβαια θα εξαρτώνται κάθε φορά τόσο από τα ενδογενή χαρακτηριστικά όσο και από τις εξωτερικές συνθήκες της επιλεγμένης περιοχής. Μακριά από την ισορροπία, όπως λέει ο DeLanda (2000: 4), «αποκαλύπτεται όλη η ποικιλία των εμμενουσών τοπολογικών μορφών». Οι τοπολογικές μορφές, δηλαδή, που, όπως είδαμε παραπάνω, συνθέτουν το διάγραμμα που καθοδηγεί τη μορφογένεση, είναι έμφυτες στην ύλη σαν δυνατότητες, ενώ στη χαοτική κατάσταση, εμφανίζεται ταυτοχρόνως όλο το φάσμα αυτών των δυνατοτήτων, όλες δηλαδή οι διαφορετικές δυνατές διαδικασίες μορφοποίησης. Διανοίγονται όλα τα διαφορετικά μορφολογικά ενδεχόμενα της συγκεκριμένης περιοχής της ύλης, συνθέτοντας έτσι ένα χάρτη πιθανών μορφικών συμπτωμάτων της ύλης, αλληλοσυμπληρούμενων και αναμεμιγμένων. Αποκαλύπτεται ένας πλούσιος υλικός κόσμος που εγκυμονεί δυνητικότητες.

Μια ερμηνεία αυτής της αντίληψης για την ύλη στην αρχιτεκτονική θα μπορούσε να είναι η διαδικασία της *διανομής* [distribution] των υλικών στοιχείων, που φέρουν τις δυνατότητες μορφοποίησης της κάθε περιοχής και η δημιουργία μορφής μέσα από τις μεταξύ τους πτυχώσεις. Μια τέτοια διαδικασία, συναντούμε σε μεγάλο βαθμό στη Μπαρόκ τέχνη και αρχιτεκτονική όπου δεν υπάρχει ουσιαστικά, συγκεκριμένη κλίμακα. Ο Gleick αναφέρει το παράδειγμα της Όπερας των Παρισίων όπου η αντίληψη του αρχιτεκτονικού αντικειμένου εξαρτάται από την απόσταση από την οποία

το προσεγγίζει κανείς αφού όσο περισσότερο πλησιάζει, αποκαλύπτονται συνεχώς νέα στοιχεία, νέες μορφές, νέες οπτικές πληροφορίες. Εμφανίζονται όλο και μικρότερες υλικές μορφές,[8] οι οποίες όμως δεν υστερούν των μεγαλύτερων, απλά ενεργοποιούν, οπτικά και αισθητηριακά, μικρότερες κλίμακες και βαθύτερες πτυχές του αντικειμένου. Ένα τέτοιο κτίσμα, «δεν έχει κλίμακα γιατί περιέχει όλες τις κλίμακες» (Gleick, 1990: 163). Η διανομή, μπορεί, έτσι, να υποκαταστήσει την άμεση επιβολή εξωτερικής δύναμης στην ύλη μέσω κατασκευαστικών και καλουπιών και επιβολής μιας αυστηρά καθορισμένης φόρμας, με ένα mise ensemble διαφόρων μερών ύλης σε διάφορες κλίμακες και μια προσπάθεια η μορφή να γίνει αντιληπτή, τελικά, μέσα από τους συσχετισμούς που θα προκύψουν ανάμεσά τους. Η επιβολή εξωτερικών δυνάμεων στην ύλη υποκαθίσταται από ένα χειρισμό των εμμενουσών σε αυτή δυνάμεων.

Στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, η σημασία της διανομής στη σύνθεση μορφών, όπως σημειώνει ο M. Gaussa (Gaussa et al., 2003: 176), είναι μια δυναμική διαδικασία οργάνωσης που βασίζεται στην τοπική διάδραση ανάμεσα σε ενικές δράσεις (καταστάσεις ή γεγονότα) ενώ παρόλο που τέτοια συμπλέγματα υπόκεινται σε μια απροσδιοριστία συνολικής εξέλιξης, απροσδιοριστία που παράγεται από το συνδυασμό των κινήσεων του καθενός ενικού στοιχείου, το σύστημα σαν ολότητα παρουσιάζει κάποιες γενικές γενετικές ιδιότητες. Η διαδικασία της διανομής, δηλαδή, όπως περιγράφεται εδώ, δεν αφορά τόσο τη συσσώρευση αυτόνομων υλικών στοιχείων που πτυχώνονται μεταξύ τους, όπως για παράδειγμα στο Μπαρόκ, αλλά τη δυνατότητα της μορφοποίησης μέσα από ένα χειρισμό και συσχετισμό γεγονότων, μέσα από τη θεώρηση του ίδιου του γεγονότος ως δομικού λίθου του συστήματος. Είναι, κατά κάποιο τρόπο, ο διασκορπισμός συνδυαστικών θέσεων στο χώρο που σχετίζονται με δυναμικές διαμορφώσεις:

> *Είναι διαθέσεις [dispositions] επαναλαμβανόμενες μεταξύ τους που υπαινίσσονται χωροχρονικές διαμορφώσεις –πολλαπλότητες, σμήνη, αγέλες, κοπάδια ψαριών, foules (οικισμούς πληθυσμών), καθώς επίσης πόλεις και άλλες πιθανές κατασκευές– των οποίων οι κινήσεις παρουσιάζουν διακυμάνσεις οφειλόμενες όχι πάντοτε σε γραμμικά προβλέψιμες δυναμικές διαδικασίες και συμπεριφορές. Ανταποκρίνονται στις αναδρομικές παραμέτρους πολυπλοκότητας, πολλαπλότητας, ευμεταβλητότητας, εξελικτικότητας, συνδυαστικότητας, ασυνέχειας και αλληλουχίας. Αυτές οι παραμετρικές διαδικασίες είναι ανοικτές στη σχηματοποίηση, λόγω του ότι είναι άμορφες.* (Gausa et al., 2003: 176)

Ώστε υπάρχουν κάποια εντασιακά μεγέθη που ρυθμίζουν τις θέσεις και τις συμπεριφορές των ενικών στοιχείων, οι οποίες, λόγω της έντονης μεταβλητότητας των μεγεθών αυτών, αλλά και της ευαίσθητης αλληλεξάρτησής τους, οδηγούν, πολλές φορές σε μη γραμμικές συμπεριφορές και απρόβλεπτες μορφοποιήσεις.

Μέσα, λοιπόν, από τις χωρικές δυναμικές που μόλις περιγράψαμε και οι οποίες υφαίνονται ως προεκτάσεις μιας μη γραμμικής θεώρησης ορισμένων εγγενών χαρακτηριστικών του αρχιτεκτονικού χώρου -όπως η μορφή, η δομή και το καθεστώς λειτουργίας-, οι σημασιολογικές αντιστοιχίσεις των επιμέρους στοιχείων δεν θα είναι πλέον οι σκληρές, άκαμπτες, απόλυτες και αυστηρά καθορισμένες αντιστοιχίσεις του κτιρίου-μηχανή αλλά θα είναι ευλύγιστες, ρευστές, δυνητικές και μη εντοπισμένες συσχετίσεις. Θα είναι οι σχέσεις *μεταξύ άμορφων και ανοργάνωτων υλικών πραγματικοτήτων και διάχυτων, μη στοχοθετημένων λειτουργιών.* Η σημασιολογική υπόσταση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου αλλά και του κόσμου που το περικλείει θα είναι περισσότερο *απαλή* [smooth], ενώ η ίδια η διαδικασία της νοηματοδότησης δεν θα είναι παρά μια προσωρινή εγχάραξη σ' ένα λείο νοητικό χώρο. Το κάθε στοιχείο θα μπορεί a priori να σημαίνει οτιδήποτε και μόνο η συνολική ενεργειακή 'ισορροπία' του χωρικού συστήματος θα δημιουργεί τις δυνάμεις εκείνες που θα του προκαλέσουν τις απαραίτητες διευθετήσεις, δίνοντάς του καθορισμένες σημασίες. Θα υπάρχει τελικά, στη θέση του κτιρίου-μηχανή, το αφαιρετικό κτίριο ως αφαιρετική μηχανή, το οποίο, αντί να επιτελεί συγκεκριμένες αντιστοιχίσεις ανάμεσα σε μορφές και περιεχόμενα, θα υφαίνει τις υπολανθάνουσες δυνάμεις από τις οποίες προκύπτουν τόσο οι μορφές όσο και τα περιεχόμενα. Η Θεωρία του Χάους και η φιλοσοφία του Gilles Deleuze, μας δίνουν τις νοητικές πρώτες ύλες για να μπορέσουμε να διανοίξουμε τη δυνατότητα μιας τέτοιας, χαοτικής συνθήκης στην αρχιτεκτονική.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Allen, S. (1997) 'From Object to Field', AD profile 127 (Architecture after Geometry), *Architectural Design*, 67(5/6), σς. 24-31.

DeLanda, M. (2000) 'Deleuze and the genesis of form', <http://www.cddc.vt.edu/host/delanda/>.

DeLanda, M. (2001) 'Deleuze and the use of the Genetic Algorithm in Architecture', <http://www.cddc.vt.edu/host/delanda/>.

Deleuze, G. (1995) *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (2006) *Η πτύχωση. Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*. Αθήνα: Πλέθρον.

Deleuze, G., Guattari, F. (1980) *Mille Plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit.

Deleuze, G., Guattari, F. (2004) *Τι είναι φιλοσοφία*. Αθήνα: Καλέντης.

Deleuze, G. (1969) *Logique du sens*. Paris: Les Editions de Minuit.

Gausa, M., Guallart J., Morales, V., Muller, W., Porras, F., Soriano, F. (2003) *The metapolis dictionary of advanced architecture*. New York: Actar.

Gleick, J. (1990) *Χάος, μια νέα επιστήμη*. Αθήνα: Κάτοπτρο.

Kant, I. (2005) *Κριτική της κριτικής ικανότητας*. Αθήνα: Ροές.

Kipnis, J. (1997) '(Architecture) after geometry – An anthology of mysteries', AD profile 127 (Architecture after Geometry), *Architectural Design*, 67(5/6), σς. 42-47.

Mae-Wan Ho (1997) 'The age of the organism', *AD profile 129 (New Science New Architecture)*, σς. 44-51.

Migayrou, F. (2003) *Architectures Non Standard*. Paris: Centre Georges Pompidou.

Prigogine, I., Stengers, I. (2008) *Τάξη μέσα από το χάος. Ο νέος διάλογος του ανθρώπου με τη φύση*. Αθήνα: Κέδρος.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ένα σύστημα γενικά αποτελεί συνάθροιση οντοτήτων/αντικειμένων, υλικών ή αφηρημένων, τα οποία αποτελούν σύνολο και το κάθε στοιχείο αλληλεπιδρά ή συσχετίζεται με τουλάχιστον ένα ακόμη στοιχείο του συνόλου. Κάθε αντικείμενο που δεν συσχετίζεται/αλληλεπιδρά με κανένα στοιχείο του συστήματος, δεν αποτελεί μέρος του συστήματος. Ένα υποσύστημα είναι ένα σύνολο στοιχείων το οποίο αποτελεί σύστημα από μόνο του αλλά και μέρος του όλου συστήματος. Η Θεωρία του Χάους μελετά τη συμπεριφορά ορισμένων μη γραμμικών δυναμικών συστημάτων, τα οποία κάτω από ορισμένες συνθήκες παρουσιάζουν το φαινόμενο που είναι γνωστό ως χάος. Ο πιο διαδεδομένος είναι αυτός του Devaney, που διατυπώνεται ως εξής: για να χαρακτηριστεί η συμπεριφορά ενός συστήματος ως χαοτική, το σύστημα πρέπει να παρουσιάζει τις παρακάτω ιδιότητες:
_πρέπει να παρουσιάζει ευαίσθητη εξάρτηση από τις αρχικές συνθήκες
_πρέπει να είναι τοπολογικά μεταβατικό
_το σύνολο των περιοδικών του τροχιών πρέπει να είναι πυκνό.

Ευαισθησία στις αρχικές συνθήκες σημαίνει ότι δύο σημεία σε ένα τέτοιο σύστημα μπορούν να ακολουθήσουν ριζικά διαφορετικές τροχιές στο φασικό χώρο, ακόμα και αν η διαφορά στις αρχικές συνθήκες είναι εξαιρετικά μικρή. Τα συστήματα συμπεριφέρονται με τον ίδιο τρόπο μόνο όταν η αρχική διαμόρφωση είναι ακριβώς η ίδια. Ουσιαστικά, αυτό σημαίνει ότι χρειάζεται κανείς να προσδιορίσει τις αρχικές συνθήκες με απεριόριστη ακρίβεια, προκειμένου να προβλέψει πώς θα συμπεριφερθεί το σύστημα πέρα από έναν περιορισμένο 'χρονικό ορίζοντα'. Στην πράξη, βέβαια, μπορούμε να προσδιορίσουμε τις αρχικές συνθήκες με περιορισμένη μόνο ακρίβεια.

2. Η θεωρία των φράκταλ συνδέεται γενικότερα με τις μη Ευκλείδειες γεωμετρίες, οι οποίες απορρίπτουν το αξίωμα του Ευκλείδη. Αυτές είναι η Ελλεπτική Γεωμετρία, η οποία στηρίζεται στις εργασίες του Riemann, η Υπερβολική Γεωμετρία, η οποία στηρίζεται στο αξίωμα του Λομπατσέφσκι και η Προβολική Γεωμετρία που εξετάζει τις προβολικές ιδιότητες των σχημάτων. Ειδικότερα δε σχετίζονται με την υπερβολική γεωμετρία.

3. Η έννοια της διαδικασίας αποκτά μεγάλη σημασία στη φράκταλ γεωμετρία και είναι τελικά αυτό που αναπαρίσταται μέσα σε μια φράκταλ δομή. Όπως ακριβώς συμβαίνει στις φράκταλ μορφές και εικόνες που συναντούμε στη φύση, οι οποίες δεν είναι τίποτε άλλο παρά η αποκρυστάλλωση δυναμικών διαδικασιών σε φυσικές μορφές. Οι εντυπωσιακές φράκταλ εικόνες που αποτελούν το γνωστό σύνολο Μάντελμπροτ, αποτελούν ουσιαστικά την απεικόνιση μιας απλής αριθμητικής διαδικασίας στο μιγαδικό επίπεδο. Αν μετά από την επανάληψη μιας συγκεκριμένης αριθμητικής διαδικασίας σ' ένα σημείο του μιγαδικού επιπέδου το αποτέλεσμα οδηγείται σε απειρισμό, τότε το σημείο δεν ανήκει στο σύνολο. Αν όμως ξεκινώντας από ένα σημείο, το αποτέλεσμα δεν φεύγει προς το άπειρο αλλά εγκλωβίζεται μέσα σε κάποιο επαναλαμβανόμενο βρόγχο, τότε το σημείο ανήκει στο σύνολο. Ανάλογα λοιπόν με το αν το κάθε σημείο ανήκει ή όχι στο επίπεδο αλλά και με το πόσο γρήγορα θα διαπιστωθεί αυτό, τα διάφορα σημεία του μιγαδικού επιπέδου χρωματίζονται διαφορετικά, προσφέροντάς μας τις εικόνες αυτές.

4. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι στη φράκταλ γεωμετρία υπάρχουν τρείς περιπτώσεις αυτο-ομοιότητας:

_Η ακριβής αυτο-ομοιότητα [exact self-similarity], ο πιο δυνατός τύπος αυτο-ομοιότητας, όπου το φράκταλ παρουσιάζεται ακριβώς το ίδιο, σε διαφορετικές κλίμακες. Τέτοια φράκταλ, ορίζονται από τη μαθηματική λειτουργία της επανάληψης [iterated function].

_Η σχεδόν αυτο-ομοιότητα [quasi self-similarity], που αποτελεί μια χαλαρή μορφή αυτο-ομοιότητας, στην οποία το φράκταλ εμφανίζεται σχεδόν το ίδιο (αλλά όχι ακριβώς) στις διάφορες κλίμακες. Τα σχεδόν αυτο-όμοια φράκταλ περιέχουν μικρές αντιγραφές του συνολικού σε παραμορφωμένες και εκφυλισμένες φόρμες και ορίζονται από εξισώσεις που καθορίζουν αναδρομικά ακολουθίες [recurrence relations].

_Η στατιστική αυτο-ομοιότητα, ο πιο αδύναμος τύπος αυτο-ομοιότητας όπου το φράκταλ διατηρεί απλά κάποια στατιστικά ή αριθμητικά μεγέθη, διατρέχοντας τις κλίμακες. Τα τυχαία φράκταλ [random fractals] είναι παραδείγματα φράκταλ που είναι στατιστικά αυτο-όμοια, χωρίς όμως να είναι ακριβώς ή σχεδόν αυτο-όμοια.

5. Ο Kant (2005: 140) αναφέρεται στην έννοια ens realissimum ως υπόβαθρο της δυνατότητας όλων των πραγμάτων.

6. Ο Stan Allen (1997: 24-31) περιγράφει τον όρο πεδιακή συνθήκη, ως εξής: «Μια πεδιακή συνθήκη θα μπορούσε να είναι οποιαδήποτε μορφική ή χωρική μήτρα ικανή να ενοποιεί διαφορετικά στοιχεία σεβόμενη όμως την ταυτότητα του καθενός. Οι πεδιακές διαμορφώσεις είναι σύνολα χαλαρών συνοριακών συνθηκών που χαρακτηρίζονται από πορώδη υφή και τοπική διασυνδεσιμότητα. Οι συνολικές ρυθμίσεις των μερών είναι καθοριστικές. Το συνολικό σχήμα και οι επεκτάσεις του είναι εντελώς ρευστά. Οι πεδιακές συνθήκες είναι bottom-up φαινόμενα: ορίζονται όχι μέσω γεωμετρικών σχημάτων αλλά με την ύφανση τοπικών συνδέσεων. Η μορφή είναι σημαντική, αλλά όχι τόσο η μορφή των πραγμάτων όσο *οι μορφές ανάμεσα στα πράγματα*».

7. Μια χωρική έκφραση αυτής της δυναμικής ακεραιότητας αλλά και της διάχυτης μεταβλητότητας ενός συστήματος μακριά από την ισορροπία, θα μπορούσε να δει κανείς στα σμήνη των πουλιών στα οποία, όπως περιγράφει ο J. Kipnis, δηλαδή «υπάρχει πάντοτε μορφή αλλά αυτή είναι πάντοτε μεταβαλλόμενη». Στο οργανικό σύστημα των σμηνών, δεν υπάρχουν συνοριακές σχέσεις και διαχωρισμοί, παρά μόνο πυκνώματα και αραιώματα. Όπως λέει, «τη μια στιγμή [η κατάστασή του] είναι στροβιλώδης, την άλλη γαλήνια, τη μια στιγμή [η μορφή του] είναι άδεια, την άλλη φορτωμένη με μια τεράστια ποικιλία από μορφή ύλη και κλίμακα» (Kipnis, 1997: 43).

8. Όπως υπογραμμίζει ο Deleuze (2006: 257) περιγράφοντας την Μπαρόκ τέχνη, «το Μπαρόκ τονίζει την ύλη: το κάδρο είτε εξαφανίζεται τελείως είτε παραμένει, αλλά, παρά την αδρότητα του σχεδίου, δεν είναι αρκετό για να συγκρατήσει τη μάζα, η οποία ξεχειλίζει και το υπερπηδά». Στο Μπαρόκ, οι μορφές βρίσκονται συσσωρευμένες και εκπτυχομένες η μια μέσα στην άλλη και η αρμονία υφίσταται περισσότερο μέσα απ' τη λαϊμπνιτσιανή έννοιά της ως η ύπαρξη μιας καθορισμένης ενότητας που διατρέχει εντασιακά έναν πολύπλοκο σχηματισμό: «Ακόμη και πεπιεσμένα, πτυχωμένα και ενθυλακωμένα, τα στοιχεία είναι δυνάμεις που διαπλαταίνουν και διεκτείνουν τον κόσμο [...] Κάθε πλαίσιο σηματοδοτεί μια κατεύθυνση του χώρου που συνυπάρχει με τις άλλες» (Deleuze, 2006: 259).

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ «ΠΛΕΟΝΑΣΜΑΤΟΣ» ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑΣ ΤΑΞΗΣ
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ WATERFRONT CITY ΤΟΥ REM KOOLHAAS ΣΤΟ ΝΤΟΥΜΠΑΪ

Μαϊστρέλη Χριστίνα
Αρχιτέκτων Μηχανικός
cmaistreli@hotmail.com

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος,
Ελένη Καλαφάτη

Στην παρακάτω έρευνα επιχειρείται ένας συσχετισμός της σύγχρονης αρχιτεκτονικής παραγωγής με τις οικονομικές διεργασίες οι οποίες κυριαρχούν στην παγκόσμια, νεοφιλελεύθερη κοινωνία στην οποία η σύγχρονη αρχιτεκτονική παράγεται. Υποστηρίζεται ότι η αρχιτεκτονική είναι απόλυτα συνδεδεμένη με τις οικονομικές διεργασίες οι οποίες συμβαίνουν έξω από αυτήν, καθώς αποτελούσε πάντοτε ένα βασικό τομέα επένδυσης του πλεονάσματος. Η έννοια του πλεονάσματος αποτελεί τη βασική έννοια με την οποία αναλύεται η σχέση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής παραγωγής με την οικονομία. Η έννοια του πλεονάσματος έχει διττή σημασία σε αυτή την έρευνα. Από τη μια πλευρά σχολιάζεται ως το οικονομικό πλεόνασμα το οποίο συνιστά βασική αρχή του καπιταλισμού, το οποίο συσσωρεύεται και στη συνέχεια επενδύεται με βασικό σκοπό να οδηγήσει στο κέρδος. Από την άλλη, η έννοια του πλεονάσματος αναλύεται σύμφωνα με το φιλόσοφο George Bataille, σαν ένα περίσσευμα το οποίο όταν δαπανάται σαν το επί πλέον, το περιττό, το υπερβολικό, οδηγεί στο ξεπέρασμα των εγκαθιδρυμένων στερεότυπων και κοινωνικών συμβάσεων και εντάσσεται στην οικονομία που ο Bataille ονομάζει «γενική οικονομία» όπως αναπτύσσεται στο έργο του το Καταραμένο Απόθεμα. Η έννοια του πλεονάσματος όπου συσσωρεύεται και επενδύεται στη σημερινή νεοφιλελεύθερη εποχή, αντιπαραβάλλεται με την έννοια του πλεονάσματος ως μιας υπέρμετρης δαπάνης. Η παρούσα έρευνα επικεντρώνεται στο δεύτερο τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται το πλεόνασμα, αυτόν της υπέρμετρης δαπάνης στην παγκόσμια ‘star system’ αρχιτεκτονική.

Η έννοια της υπέρμετρης δαπάνης του πλεονάσματος ερευνάται σε δυο πολιτισμούς, διαφορετικούς σε χρονικό, χωρικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Ο ένας είναι ο αναδυόμενος παγκοσμιοποιημένος πολιτισμός με παράδειγμα το Ντουμπάι, που φέρει έντονα τα χαρακτηριστικά της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας στην οποία η σύγχρονη αρχιτεκτονική παράγεται, και γίνεται ένα από τα κέντρα υπέρμετρης δαπάνης του οικονομικού πλεονάσματος, όπου το παγκόσμιο αρχιτεκτονικό star system πειραματίζεται και παράγει ‘νέα μοντέλα’ αρχιτεκτονικής και αστικής κουλτούρας. Ο άλλος πολιτισμός είναι αυτός των Αζτέκων. Σε αυτόν τον πολιτισμό η υπέρμετρη δαπάνη πραγματώνεται μέσα από μνημειώδη κτίσματα που κατασκευάζονταν με μοναδικό σκοπό την τέλεση θυσιών. Μέσα από αυτή την υπερβολή εξέφραζαν τις τελετουργίες της φυλής τους, αυτή την ανάγκη για μια υπερβατική σχέση με τη θεότητα της φύσης, μέσα από την οποία έπαιρναν ενέργεια και λόγο για ζωή. Στο Ντουμπάι επιλέγεται ένα έργο ενός διάσημου αρχιτέκτονα, του Rem Koolhaas, και συγκεκριμένα μια καινούρια τεχνητή πόλη που σχεδιάζει από το μηδέν, η Waterfront City, παράδειγμα μέσα από το οποίο φανερώνεται πώς η υπέρμετρη δαπάνη όπως εκφραζεται μέσα από τη σύγχρονη αρχιτεκτονική δημιουργία με το περισσότερο, το υπερβολικό, το περιττό, το μόνο υπερβατικό που εκφράζει είναι η θεοποίηση του χρήματος και του κέρδους.

ABSTRACT

This research attempts to understand in which degree contemporary architecture follows the dominant financial processes that take place in the global, neoliberal society that architecture is being produced. Architecture is unavoidably associated to the financial processes, and has always been a basic sector of investing the financial surplus. In this research surplus constitutes the basic idea that connects architecture with economy. It is accepted that the surplus is used in the economic processes in two contradicting ways. First, as the financial surplus, which constitutes a basic principle of capitalism, i.e. surplus accumulated and later invested for profit. The other is the idea of surplus analyzed based on the theory of the philosopher George Bataille, as the leftover, the excessive, which when treated as unnecessary and spent abundantly, may lead to the overcoming of the established stereotypes and social conventions. This idea formulates the economy that Bataille describes as “General Economy” in his book The Accursed Share. The present research focuses on the second way of using surplus that of the excessive expenditure as manifested in globalised ‘star system’ architecture.

The idea of excessive expenditure invested in the build environment is discussed in two eras, of different spatial, and sociopolitical context. The first, is the current neoliberal urbanism developed in Dubai a typical case of the globalised economy in which contemporary architecture is produced. Dubai becomes one of the centers of excessive expenditure of the economic surplus, where the global architectural star system, experiments to new models of architecture and urbanism. The other era being discussed is the ancient Aztec’s era in which excessive monuments, the pyramids, were built with the sole purpose of performing ritual sacrifices. Through that excess they expressed their tribes’ need for a supernatural connection with the deity of nature, to ‘absorb the vital energy’ and meaning for life. Through an example of an artificial city called the Waterfront City in Dubai designed from scratch by the famous architect, Rem Koolhaas’, it is advocated that contemporary architecture’s excess as built in Dubai, the only supernatural that expresses is the deity of money and profit.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρακάτω έρευνα επιχειρείται ένας συσχετισμός της σύγχρονης αρχιτεκτονικής παραγωγής με τις οικονομικές διεργασίες οι οποίες κυριαρχούν στην παγκόσμια νεοφιλελεύθερη κοινωνία στην οποία η σύγχρονη αρχιτεκτονική παράγεται. Υποστηρίζεται ότι η αρχιτεκτονική είναι απόλυτα συνδεδεμένη με τις οικονομικές διεργασίες οι οποίες συμβαίνουν έξω από αυτή, καθώς αποτελούσε πάντοτε ένα βασικό τομέα επένδυσης του πλεονάσματος. Η έννοια του πλεονάσματος αποτελεί τη βασική έννοια με την οποία αναλύεται η σχέση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής παραγωγής με την οικονομία. Η έννοια του πλεονάσματος έχει διττή σημασία σε αυτή την έρευνα. Από τη μια πλευρά σχολιάζεται ως το οικονομικό πλεόνασμα που συνιστά βασική αρχή του καπιταλισμού, το οποίο συσσωρεύεται και στη συνέχεια επενδύεται με βασικό σκοπό να οδηγήσει στο κέρδος. Από την άλλη, η έννοια του πλεονάσματος αναλύεται σύμφωνα με το φιλόσοφο George Bataille, σαν ένα περίσσευμα το οποίο όταν δαπανάται σαν το επί πλέον, το περιττό, το υπερβολικό, οδηγεί στο ξεπέρασμα των εγκαθιδρυμένων στερεότυπων και κοινωνικών συμβάσεων και εντάσσεται σε αυτό που ο Bataille ονομάζει «γενική οικονομία», όπως αναπτύσσεται στο έργο του το Καταραμένο Απόθεμα. Η έννοια του πλεονάσματος που συσσωρεύεται και επενδύεται στη σημερινή νεοφιλελεύθερη εποχή, αντιπαραβάλλεται με την έννοια του πλεονάσματος ως μιας υπέρμετρης δαπάνης. Η παρούσα έρευνα επικεντρώνεται στο δεύτερο τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται το πλεόνασμα, αυτόν της υπέρμετρης δαπάνης στην παγκόσμια ‘star system’ αρχιτεκτονική.

Η έννοια της υπέρμετρης δαπάνης του πλεονάσματος ερευνάται σε δυο πολιτισμούς, διαφορετικούς σε χρονικό, χωρικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Ο ένας είναι ο αναδυόμενος παγκοσμιοποιημένος πολιτισμός με παράδειγμα το Ντουμπάι, που φέρει έντονα τα χαρακτηριστικά της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας στην οποία η σύγχρονη αρχιτεκτονική παράγεται, και γίνεται ένα από τα κέντρα υπέρμετρης δαπάνης του οικονομικού πλεονάσματος, όπου το παγκόσμιο αρχιτεκτονικό star system πειραματίζεται και παράγει ‘νέα μοντέλα’ αρχιτεκτονικής και αστικής κουλτούρας. Ο άλλος πολιτισμός είναι αυτός των Αζτέκων. Σε αυτό τον πολιτισμό η υπέρμετρη δαπάνη πραγματώνεται μέσα από μνημειώδη κτίσματα που κατασκευάζονταν με μοναδικό σκοπό την τέλεση θυσιών. Μέσα από την υπερβολή εξέφραζαν τις τελετουργίες της φυλής τους, αυτή την ανάγκη για μια υπερβατική σχέση με τη θεότητα της φύσης, μέσω της οποίας έπαιρναν ενέργεια και λόγο για ζωή. Στο Ντουμπάι επιλέγεται ένα έργο του διάσημου αρχιτέκτονα Rem Koolhaas, και συγκεκριμένα η καινούρια τεχνητή πόλη Waterfront City, που σχεδιάζει από το μηδέν, παράδειγμα μέσα από το οποίο φανερώνεται πως η υπέρμετρη δαπάνη, όπως εκφράζεται μέσα από τη σύγχρονη αρχιτεκτονική δημιουργία με το περισσότερο, το υπερβολικό, το περιττό, το μόνο υπερβατικό που εκφράζει είναι ‘η θεοποίηση του χρήματος και του κέρδους’.

ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η ολοένα μεγαλύτερη σχέση της αρχιτεκτονικής με τις οικονομικές δυνάμεις οι οποίες κυριαρχούν σε αυτό το παγκόσμιο σύστημα, δημιουργούν ερωτήματα σχετικά με το ρόλο του αρχιτέκτονα καθώς και για

το κυρίαρχο νόημα που η σύγχρονη αρχιτεκτονική εκφράζει. Εάν τελικά, όπως αναφέρει ο Bataille, μέσα από το ξεπέρασμα των δεδομένων ορίων, το ξεπέρασμα του αναγκαίου και του απολύτως απαραίτητου και το πέρασμα στο υπερβολικό, το περισσότερο, το περιττό, φανερώνεται η ουσία, το κυρίαρχο νόημα της αρχιτεκτονικής και της εποχής της, τότε στη σημερινή εποχή, όπου η αρχιτεκτονική έχει φαινομενικά ξεπεράσει τα δεδομένα όρια, φτάνοντας σε μια υπερβολή, ποιο είναι το κυρίαρχο νόημα που εκφράζει; Εάν, όπως αναφέρει ο Bataille, οι Αζτέκοι, δημιουργώντας κτίσματα με μόνη χρήση αυτή του να θυσιάζουν, εξέφραζαν μέσω της υπερβολής το περιττό, τις τελετουργίες της φυλής τους, κάνοντάς τα φορείς υπερβατικών ιδεών (Bataille, 2010), τότε η Waterfront City του Koolhaas στο Ντουμπάι, γίνεται επίσης μια υπερβολή με την έννοια των κτισμάτων των Αζτέκων; Ή μήπως αυτή η υπέρμετρη δαπάνη που χαρακτηρίζει τη Waterfront City και το Ντουμπάι είναι τελικά μια σπατάλη, της οποίας οι εκφραζόμενες τελετουργίες και ιδέες διαφέρουν τόσο από αυτές των Αζτέκων, που την τοποθετούν σε μια άλλη κατηγορία, η οποία δεν έχει σχέση με ύψιστα ιδανικά αλλά με μια ματεριαλιστική θεώρηση του κόσμου;

Μέσα από αυτούς τους συσχετισμούς, προκύπτει η διαπίστωση ότι η αρχιτεκτονική -αυτή που παράγεται από τους διάσημους αρχιτέκτονες-, λόγω της επιρροής των οικονομικών δυνάμεων όπως έχουν συγκροτηθεί στο νεοφιλελεύθερο παγκοσμιοποιημένο κόσμο, απομακρύνεται όλο και περισσότερο από ιδέες και από θεωρητικές προσεγγίσεις, όπως αυτές που θεμελίωσαν τα σημαντικά μνημεία της ανθρωπότητας, και βρίσκεται ολοένα και περισσότερο στην τροχιά εξυπηρέτησης του κέρδους και του παγκόσμιου αυτού συστήματος που οικονομικοποιεί τα πάντα. Ο σκοπός αυτής της έρευνας δεν είναι να υποδείξει ότι η αρχιτεκτονική είναι ανεξάρτητη από όποιες οικονομικές διεργασίες συμβαίνουν έξω από αυτή. Σκοπός αυτής της έρευνας είναι να αναζητήσει το αποτέλεσμα στην αρχιτεκτονική παραγωγή αυτού του οικονομικοποιημένου παγκόσμιου πλαισίου, όπως έχει διαμορφωθεί τα τελευταία 20 χρόνια.

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΕΠΕΝΔΥΣΗΣ ΤΟΥ ΠΛΕΟΝΑΣΜΑΤΟΣ

Η ανάπτυξη και η αναπαραγωγή, σύμφωνα με τον Bataille, είναι λειτουργίες αναγκαίες για τη ζωή, οι οποίες προϋποθέτουν ένα πλεόνασμα ενέργειας. Ούτε η ανάπτυξη ούτε η αναπαραγωγή θα ήταν δυνατή εάν δεν υπήρχε πλεόνασμα. Η δημιουργία πλεονάσματος είναι αναπόφευκτη, καθώς τίποτα δεν μπορεί να σταματήσει «τη γενική κίνηση διαρροής, της ζωντανής ύλης που τροφοδοτεί τη ζωή». Αν κάποιο άτομο την αρνηθεί, «η άρνησή του δεν αλλάζει τίποτα στη σφαιρική κίνηση της ενέργειας. Αυτή η ενέργεια δεν μπορεί να συσσωρεύεται απεριόριστα στις παραγωγικές δυνάμεις. Στο τέλος, όπως ο ποταμός μέσα στη θάλασσα πρέπει να μας ξεφύγει και να μας χαθεί» (Bataille, 2010: 53).

Η αναπόφευκτη αυτή δαπάνη έχει σύμφωνα με τον Bataille δύο μορφές. Η πρώτη είναι η παραγωγική δαπάνη που αντιπροσωπεύεται από τη χρήση του ελάχιστου αναγκαίου από τα άτομα μιας δεδομένης κοινωνίας για τη διατήρηση της ζωής και τη συνέχιση της παραγωγικής δραστηριότητας. Η παραγωγική δαπάνη αφορά τη σπατάλη της ελάχιστης απαραίτητης ενέργειας, για τη συνέχιση της ζωής. Είναι η ουσιαστική

προϋπόθεση αυτής της τελευταίας. Η δεύτερη μορφή αντιπροσωπεύεται από τις λεγόμενες μη παραγωγικές δαπάνες.

> *Η πολυτέλεια, τα πένθη, οι πόλεμοι, οι λατρείες, η ανέγερση δαπανηρών μνημείων, τα παιχνίδια, τα θεάματα, οι τέχνες, η δόλια σεξουαλική δραστηριότητα, αντιπροσωπεύουν δραστηριότητες που, τουλάχιστον μέσα σε πρωτόγονες συνθήκες συνιστούν κάποιου είδους αυτοσκοπό.* (Bataille, 2010: 22)

Από την αρχαιότητα, οι ναοί, τα μνημεία και τα παλάτια, ήταν σύμβολα μιας υπεραφθονίας, του πλούτου και της πολυτέλειας, σύμβολα υπεροχής και εξουσίας. Στη σημερινή εμπορευματική κοινωνία, σύμφωνα με τον Bataille, η μη παραγωγική δαπάνη είναι δυνατή μόνο όταν η σταθερότητα είναι εξασφαλισμένη και δεν μπορεί πλέον να κινδυνεύσει από απώλειες που υποκύπτουν στο καθεστώς της μη παραγωγικής δαπάνης, καθώς είναι αντίθετη στην οικονομική λογική του ισοζυγίου (όπου οι δαπάνες αντισταθμίζονται από τα έσοδα). Δεν ίσχυε, όμως, αυτό σε όλους τους πολιτισμούς, όπως αναφέρει ο Bataille. Σε κάποιους πολιτισμούς η συναλλαγή δεν είχε ως σκοπό την ανάγκη απόκτησης που ικανοποιεί σήμερα· δεν είχε τη μορφή της ανταλλαγής αλλά την αντίθετη, την ανάγκη καταστροφής και της απώλειας (π.χ. πότλατς) (Bataille, 2010: 27-28). Η δαπάνη, η απώλεια, το ξόδεμα ήταν αυτοσκοπός και όχι η συσσώρευση.

Στη σημερινή οικονομία κυριαρχεί η προσπάθεια συσσώρευσης. Σε αυτή την οικονομία, την καπιταλιστική, ο διαχωρισμός του Bataille σε παραγωγική και μη παραγωγική δαπάνη θυμίζει το διαχωρισμό που κάνει ο Braudel, στα επίπεδα του καπιταλισμού. Στο κατώτερο επίπεδο υπάρχει η «υλική ζωή», όπου οι άνθρωποι ζουν με τη λογική της αυτάρκειας και της επιβίωσης, αγνοώντας τα συστήματα και τις ροές που τους κατακλύζουν. Είναι οι άνθρωποι της παραγωγικής δαπάνης του Bataille, αυτοί που αρκούνται μόνο στα τα απαραίτητα για τη συνέχιση της ζωής. Το μεσαίο επίπεδο είναι «η οικονομία της αγοράς» που λειτουργεί σαν το συνηθισμένο κύκλωμα ανταλλαγής σχέσεων, που επεκτείνεται σε μεγαλύτερα και πιο πυκνά δίκτυα. Και στο ανώτερο βρίσκεται, σύμφωνα με τον Braudel, ο καπιταλισμός που είναι μια συσσώρευση οικονομικής δύναμης που ορίζεται από την υλική ζωή, και αυξάνεται πάνω από τις αγορές (Arrighi και Silver, 2011: 15).

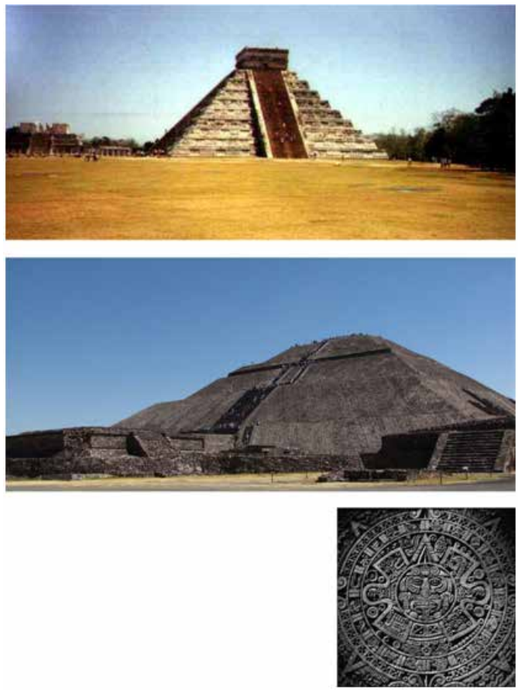
Η εποχή μας είναι μια εποχή μη παραγωγικής δαπάνης, με την έννοια της κυριαρχίας της επένδυσης του πλεονάσματος σε δραστηριότητες οι οποίες δεν είναι αναγκαίες για τη συνέχιση της ζωής. Η συσσώρευση πλεονάσματος, πολλές φορές γίνεται αυτοσκοπός. Πολιτισμοί όπως των Αζτέκων, διαφέρουν από το δικό μας στο ότι δεν υπήρχε η ανάγκη συσσώρευσης. Αυτή η ανάγκη είναι απόκτημα του καπιταλισμού, όπως και η σημερινή ιδέα για το χρήμα και τον πλούτο. Ο καπιταλισμός εισήγαγε την ιδέα της παραγωγικής ανάπτυξης, της συσσώρευσης και της περαιτέρω επέκτασης του πλεονάσματος, η οποία όταν φτάνει σε κάποιο σημείο επέκτασης, όταν αυτό το πλεόνασμα φτάνει σε κάποιο βαθμό ανάπτυξης, τότε η ανάπτυξη μειώνεται άρα το πλεόνασμα πρέπει να σπαταληθεί. Η επένδυση, λοιπόν, είναι βασικό σημείο στην όλη διαδικασία δημιουργίας πλεονάσματος.

Η ΜΗ ΠΑΡΑΓΩΓΙΚΗ ΔΑΠΑΝΗ ΤΩΝ ΚΤΙΣΜΑΤΩΝ ΤΩΝ ΑΖΤΕΚΩΝ

Οι ναοί τους οποίους έφτιαχναν οι Αζτέκοι για να θυσιάζουν ήταν μια μη παραγωγική δαπάνη, με την έννοια ότι δεν κατασκευάζονταν για να εξυπηρετήσουν μια λειτουργία απαραίτητη για τη συνέχιση της ζωής. Όλα τα μεγάλα μνημεία, όλα τα αρχιτεκτονικά έργα τα οποία έχουν καθορίσει ιστορικές περιόδους, είναι μη παραγωγικές δαπάνες, με την έννοια ότι δεν δημιουργούνται για να ικανοποιήσουν βασικές λειτουργίες της ζωής, αλλά μέσω αυτής ακριβώς της υπέρμετρης δαπάνης γίνονται εμβλήματα της εποχής τους, εμβλήματα αισθητικής, μεγαλοπρέπειας, τεχνολογικής εφαρμογής και κυρίως -μέσω όλων αυτών- εκφραστές της κάθε εποχής, αφήνοντας το αποτύπωμά τους στην ιστορία.

Οι Αζτέκοι έχτιζαν τα κτίριά τους χωρίς κάποια χρησιμότητα, απλώς για να κάνουν θυσίες.

> *Οι ανθρωποθυσίες ήταν μια ακραία στιγμή στον κύκλο της ακαταλόγιστης σπατάλης. Το πάθος που έκανε το αίμα να κυλά στις πυραμίδες ανάγκαζε γενικά τον κόσμο των Αζτέκων να κάνει μη παραγωγική χρήση ενός σημαντικού μέρους των πόρων που διέθετε. Ένα από τα καθήκοντα του ανώτατου άρχοντα ήταν να επιδίδεται στη σπάταλη επίδειξη. Ήταν τόσο καθαρά ο άνθρωπος της σπατάλης ώστε έδινε αντί για τη ζωή του τον πλούτο του.* (Bataille, 2010: 91)



Εικόνα 1-3. (Επάνω) Η πυραμίδα του φεγγαριού, (Στη μέση) Η πυραμίδα του ήλιου, (Κάτω) Το ημερολόγιο των Αζτέκων

Αυτό έκανε τα συγκεκριμένα μνημεία, ενεργούς φορείς της τελετουργίας που διαμόρφωνε την κοινωνία. Η σπατάλη γινόταν για την απόδοση νοήματος στην τελετουργία. Δεν υπήρχε η ιδέα της δαπάνης

ως μιας συσσώρευσης η οποία πρέπει να δαπανηθεί ώστε, μέσα από αυτή την επένδυση του πλεονάσματος, να υπάρξει κέρδος με τη σημερινή έννοια. Αυτή η έννοια της επένδυσης του πλεονάσματος στην αρχιτεκτονική και στο χτισμένο περιβάλλον γενικότερα ως μέσο επένδυσης του συσσωρευμένου πλεονάσματος-κεφαλαίου με σκοπό να αποφέρει κέρδος, αυτή η καθαρά υλική και πλεονασματική απόδοση της επένδυσης στο χώρο, είναι αποτέλεσμα του καπιταλισμού. Και όπως δείχνει η ιστορία, καθώς και ο καπιταλισμός έχει περάσει από διαφορετικά στάδια, σήμερα βρισκόμαστε σε εκείνο το σκαλοπάτι στο οποίο αυτή η λογική, η επένδυση δηλαδή του πλεονάσματος στην αρχιτεκτονική με σκοπό το κέρδος σαν απόρροια του καπιταλιστικού συστήματος, βρίσκεται στην ανώτερη βαθμίδα. Αν οι Αζτέκοι έχτιζαν αυτά τα μνημεία μόνο για να θυσιάζουν, σαν μέρος μιας τελετουργίας που εξέφραζε τα ιδανικά της φυλής τους, τότε στη σημερινή εποχή, όπου η ολοένα μεγαλύτερη συσσώρευση και δημιουργία πλεονάσματος γίνεται ο σκοπός, η επιδίωξη του μέγιστου κέρδους είναι η κυρίαρχη τελετουργία που εκφράζεται μέσω της σύγχρονης αρχιτεκτονικής.

ΤΟ ΝΤΟΥΜΠΑΙ ΩΣ ΦΟΡΕΑΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΜΗ ΠΑΡΑΓΩΓΙΚΗΣ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΠΛΕΟΝΑΣΜΑΤΟΣ



Εικόνα 4. Στο Ντουμπάι η συνύπαρξη διαφορετικών πολιτισμών έχει μακρά ιστορία.

Το χρήμα, όπως λέει ο Harvey (1985: 4) «γίνεται ο μεσολαβητής όλων των οικονομικών σχέσεων ανάμεσα στα άτομα. Γίνεται το αφηρημένο και παγκόσμιο μέτρο του παγκόσμιου πλούτου, και το στέρεο μέτρο έκφρασης της δημόσιας δύναμης». Το χρήμα δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητο από την έννοια του χώρου, και ο χώρος δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητος από την έκφραση της δημόσιας δύναμης. Ο χώρος είναι εκεί που το πλεόνασμα επενδύεται, εκεί που το χρήμα γίνεται ο διαμεσολαβητής για επένδυση, αγορά και πώληση. Εφόσον το χρήμα είναι δείκτης δύναμης, ο χώρος είναι ο συμπυκνωτής αυτής της υλικής δύναμης του χρήματος. Ο χώρος συσσωρεύει το χρήμα, δημιουργεί συμπυκνώσεις δύναμης. Οι μητροπόλεις σήμερα, γίνονται συμπυκνωτές συσσώρευσης του χρήματος, όπου πραγματοποιούνται

μεταμορφώσεις της φύσης, με την κατασκευή του χτισμένου περιβάλλοντος (Harvey,1985: 11).

Το Ντουμπάι είναι το αποτέλεσμα μιας πολυπολιτισμικής παράδοσης που ξεκίνησε στις αρχές του 20ου αιώνα, όταν οι πρώτοι μετανάστες έφτασαν εκεί για να εκμεταλλευτούν τα προνόμια της αναγόρευσής του ως ζώνης ελεύθερου εμπορίου. Από τότε, τόσο με την ανακάλυψη του πετρελαίου το 1966 όσο και με τις επιχειρηματικές πολιτικές του, όλα τα πολεοδομικά σχέδια τα όποια έγιναν, δεν μπόρεσαν να συμβαδίσουν με τη ραγδαία ανάπτυξή του.

Το Ντουμπάι, σαν αποτέλεσμα αυτής της συνεχούς οικονομικής ανάπτυξης, παρέχει αυτά τα οποία απαιτούνται για να γίνει μια πόλη παγκόσμια, όπως αναφέρει η Sassen. Είναι ένας κόμβος υπερσυγκέντρωσης παροχών, που παρέχει στις εθνικές και παγκόσμιες αγορές τα μέρη στα οποία η παγκοσμιοποίηση μπορεί να συμβεί. Διευκολύνει τις αγορές και τις εταιρίες στις συναλλαγές τους. Παρέχει τις μεγάλες υποδομές (κτιριακές, τεχνολογικές, τηλεπικοινωνίες κ.ά.) που κάνουν δυνατή σε αυτό τον τόπο τη δημιουργία μιας παγκόσμιας αστικότητας. Παράγει τα οργανωτικά εμπορεύματα καθώς και τις εξελιγμένες και οικονομικές υπηρεσίες που είναι απαραίτητες για τη διαχείριση και εκτέλεση των παγκόσμιων οικονομικών συστημάτων (Sassen, 2002: 17).

Το Ντουμπάι είναι μια καινούρια πόλη μπλεγμένη στις άνευ προηγουμένου συνθήκες του νέου αιώνα. Σε αυτή τη στείρα γη, τα πάντα είναι καινούρια. Η έρημος γίνεται το σκηνικό επενδύσεων. Η νέα παγκόσμια πόλη αναπτύσσεται από το μηδέν. Ένα tabula rasa, το όνειρο κάθε αστικού σχεδιαστή και αρχιτέκτονα, μια ευκαιρία για δημιουργία ενός νέου αστικού τοπίου, μια τεράστια ευκαιρία να δημιουργήσει η αρχιτεκτονική και ο αστικός χώρος, νέα ιδανικά από τα οποία θα μπορούσε αυτή η παγκοσμιοποιημένη κοινωνία να εκφραστεί πέρα από αυτά που την χαρακτηρίζουν. Την άνιση γεωγραφική ανάπτυξη, την περιβαλλοντική επιβάρυνση, τη συγκέντρωση πλούτου στην προνομιούχα ελίτ και τη μεγέθυνση της φτώχειας σε αυτούς που δεν έχουν πρόσβαση στον πλούτο, το χρέος.

Σε αυτή την τεράστια ευκαιρία για δημιουργία μιας νέας αστικότητας, το Ντουμπάι απαντά με μια υπερβολή. Γίνεται τόπος παγκόσμιας αστικότητας σε μια περιοχή όπου πριν μισό αιώνα υπήρχαν μόνο περιπλανώμενοι νομάδες. Η αστικότητα και η αρχιτεκτονική του, χαρακτηρίζονται από ένα ξεπέρασμα του μέτρου, του υπολογίσιμου, του γραφειοκρατικού. Το λεξιλόγιο της αστικότητας και της αρχιτεκτονικής του Ντουμπάι χαρακτηρίζεται από έναν υπερθετικό βαθμό. Το ‘μεγαλύτερο’, το ‘ψηλότερο’, το ‘περισσότερο’, το ‘προκλητικότερο’, το πιο ‘φαντασμαγορικό’. Οι στρατηγικές ανάπτυξης του Ντουμπάι περιλαμβάνουν: τα ‘μεγαλύτερα’ εμπορικά κέντρα, τους ‘ψηλότερους’ ουρανοξύστες, τα πιο ‘φαντασμαγορικά’ θεματικά πάρκα, τα πιο ‘πολυτελή’ ξενοδοχεία, τις πιο ‘ιδιωτικοποιημένες’ κοινότητες κατοικίας.

Αυτή η μορφή αστικοποίησης του Ντουμπάι ονομάζεται από κάποιους «Ντουμπαϊσμός» *(*Alraouf, 2006) και ακολουθείται και από άλλες πόλεις της Σαουδικής Αραβίας, οι οποίες αγωνίζονται επίσης να μιμηθούν τις αστικές πρακτικές του Ντουμπάι. Η αστική σφαίρα στο Ντουμπάι έχει αντικατασταθεί από το δημόσιο χώρο, η πολιτική από το σχεδιασμό (Moutamarat, 2007: 194). Το σύγχρονο αστικό σκηνικό του Ντουμπάι χαρακτηρίζεται από τη διάχυση του ιδιωτικοποιημένου.

> Τα τεράστια εμπορικά κέντρα, προσφέρουν τη μόνη δημόσια δραστηριότητα. Τα κλιματιζόμενα μεγα-*mall, είναι τα νυχτερινά σημεία που ελκύουν πληθυσμούς όλων των εθνικοτήτων. Στις σημερινές αραβικές πόλεις, και ιδιαίτερα στις πόλεις του Κόλπου, η κατανάλωση είναι το τελευταίο εναπομείναν σκηνικό δημόσιας δραστηριότητας, αντικαθιστώντας σχεδόν όλες τις πτυχές της αστικής ζωής.* (Alraouf, 2006)

Στη σημερινή εικόνα του Ντουμπάι, όπως διαμορφώθηκε από τη δεκαετία του ’90 και έπειτα, κυριαρχεί η δημιουργία από σταρ αρχιτέκτονες, (όπως η Zaha Hadid, ο Jean Nouvel, ο Norman Foster κ.ά.) κτιρίων που επιδιώκουν να γίνουν η ταυτότητα και υπογραφή αυτής της οικονομικής δυναμικής.

Η νέα αρχιτεκτονική του Ντουμπάι, σαν αποτέλεσμα των αστικών ελίτ που τη δημιουργούν, διηγείται το μύθο της παγκόσμιας, ευέλικτης, ανταγωνιστικής «κοινωνίας ελέγχου» (Deleuze, 1992), ένα μύθο διαφορετικό από αυτόν που δημιούργησε τον αμερικανικό ουρανοξύστη, ο οποίος χτιζόταν για να διαρκέσει για πάντα. Οι ελίτ που παράγουν την αρχιτεκτονική του Ντουμπάι δεν είναι δεμένες με τον τόπο. Θα μπορούσαν να χτίζουν οπουδήποτε και δημιουργούν τελικά όχι εμβληματικά κτίρια, αλλά αυτοαναφορικά αντικείμενα, που δεν σχετίζονται με την πόλη που τα περιβάλλει (Kaika, 2011).

WATERFRONT CITY_ ΤΟ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ ΤΗΣ ΜΗ ΠΑΡΑΓΩΓΙΚΗΣ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Σε αυτό το αστικό πεδίο, το Ντουμπάι, το οποίο αποτελεί ένα μέρος που συνδυάζει -και μάλιστα σε υπερθετικό βαθμό- όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που περιγράφουν το πλαίσιο στο οποίο η σύγχρονη αρχιτεκτονική κινείται, επιλέγεται ένα αρχιτεκτονικό έργο ενός διάσημου αρχιτέκτονα, προκειμένου να δοθεί τελικά η απάντηση στο αρχικό ερώτημα, δηλαδή του ποια είναι τα αποτελέσματα του συσχετισμού αυτού του παγκόσμιου οικονομικοποιημένου πλαισίου με τη σύγχρονη αρχιτεκτονική, και αν τελικά μέσα από αυτό το πλεόνασμα, η αρχιτεκτονική, ξεπερνώντας το καθιερωμένο, το μετρήσιμο, το στερεοτυπικό, φτάνει σε αυτό το περισσότερο, το περιττό, με την έννοια που ο Bataille θεωρούσε ότι αποκαλύπτει την ουσία της αρχιτεκτονικής αλλά και της κοινωνίας.

Επιλέγεται ως αντικείμενο έρευνας ένα έργο το οποίο σχεδίασε ο Rem Koolhaas, η τεχνητή πόλη Waterfront City. Αυτή η πόλη η οποία σχεδιάζεται για να φιλοξενήσει 1.5 εκατομμύριο κόσμο, αποτελείται από γειτονιές που έχουν το όνομα της κύριας λειτουργίας τους, τη Λεωφόρο [Boulevard], τη Μαρίνα [Marina], τις Ακτές [Resorts] και το Παζάρι [Madinat Al Soor], οι οποίες περιβάλλουν την κύρια περιοχή του έργου, το Νησί, το οποίο είναι ένα απόλυτο τετράγωνο που χωρίζεται σε 25 οικοδομικά τετράγωνα και μιμείται έτσι την αστική συγκρότηση του Μανχάταν. Σκοπός του έργου αυτού είναι να βγάλει τον κόσμο έξω από τους κλιματιζόμενους ιδιωτικοποιημένους χώρους, να δώσει στο Ντουμπάι την αστική

ζωή που του λείπει (OMA, 2008). Ένα Νησί σχήματος απόλυτου τετράγωνου, μια φουτουριστική Σφαίρα, ένα Σπιράλ, πολλά επαναλαμβανόμενα ψηλά κτίρια, μια γειτονιά η οποία μιμείται την παραδοσιακή αραβική αρχιτεκτονική, μια διάσπαρτη βιώσιμη λογική και απλότητα είναι τα στοιχεία τα οποία συνθέτουν την Waterfront City.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΕΜΒΛΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΤΗ WATERFRONT CITY

Ο Koolhaas σχεδιάζει αυτή την πόλη με βάση το εμβληματικό και το *generic*. Η έννοια του εμβληματικού, σχετίζεται με κτίρια τα οποία, πέρα από το ότι έχουν μια σχεδιαστική ποιότητα ή γνωστή αρχιτεκτονική υπογραφή, συνδιαλέγονται με περίπλοκες κοινωνικές, πολιτιστικές και οικονομικές πρακτικές, που το μετατρέπουν σε ένα ισχυρό σημαίνον μιας κοινωνικής τάξης, δίνοντας μια σημαντική συμβολική/αισθητική αξία. Η αύρα που ένα αρχιτεκτονικό έργο έχει, το μοναδικό στάτους και ο αέρας μυστηρίου που προκαλεί δέος και θαυμασμό στο θεατή, δεν αποδίδεται μόνο στην ποιότητα σχεδιασμού του αντικειμένου. Σχετίζεται επίσης με τις συνθήκες παραγωγής, με τις πολιτιστικές αξίες, τις δυνάμεις που παράγουν και διατηρούν το μοναδικό χαρακτήρα και τον τρόπο με τον οποίο περνάει στις επόμενες γενιές. Ο αμερικανικός ουρανοξύστης, ο πύργος του Eiffel, ο Παρθενώνας, οι αιγυπτιακές πυραμίδες, τα μνημεία των Αζτέκων, είναι παραδείγματα κτιρίων τα οποία πέρα από την αρχιτεκτονική και αισθητική τους αξία, θεωρούνται εμβληματικά λόγω των τελετουργιών που φέρουν, λόγω του νοήματος που αποδιδόταν μέσω αυτών στην κοινωνία. Η αρχιτεκτονική σε αυτές τις περιπτώσεις αρχιτεκτονικών έργων, δεν είναι μια απλή αντανάκλαση του κόσμου, αλλά επίσης το μέσο, μέσω του οποίου κάθε κοινωνία, κάθε εποχή, κατασκευάζει, καθορίζει, δημιουργεί το δικό της κόσμο. Μια κοινωνία δεν ορίζεται μόνο από τα σύμβολά της. Παράγει τα σύμβολα που χρειάζεται για να διαιωνίσει τον εαυτό της μέσα στο χρόνο.

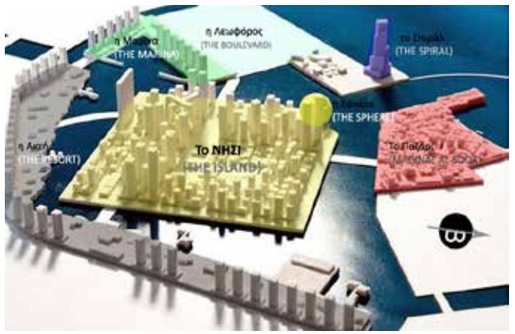
Όπως αναφέρει η Καϊκά,

> *τα αρχιτεκτονικά σύμβολα κατέχουν μια πολύ σημαντική θέση στην ιστορία σαν χαρακτηριστικά των προσδοκιών και των αξιών των κοινωνιών, και σαν ενσωματώσεις των μύθων και των επιθυμητών εικόνων για το μέλλον. Οι πυραμίδες, ο Παρθενών, οι ευρωπαϊκοί μεσαιωνικοί ναοί, ο αμερικάνικος ουρανοξύστης, ακόμη επιδεικνύουν σημαντική δύναμη, σαν σύμβολα που ορίζουν ιδιαίτερα ιστορικές στιγμές και σαν ενσωματώσεις των επιθυμιών και των φιλοδοξιών συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων και των ελίτ τους.* (Kaika, 2011: 972)

Ο Koolhaas σχεδιάζει την Waterfront City με πρώτη βασική αρχή την έννοια του εμβληματικού. Δεν δημιουργεί όμως σύμβολα και τελετουργίες αντίστοιχες με αυτές των μεγάλων μνημείων της ανθρωπότητας. Πέρα από την περιοχή Madinat Al Soor, την περιοχή κατοικίας που μιμείται τις παραδοσιακές τυπολογίες κατοίκησης με δρομάκια, καμάρες, έντονη μίξη των χρήσεων και χαμηλής δόμησης κτίσματα, στις υπόλοιπες περιοχές της Waterfront City κυριαρχούν τα ψηλά κτίρια. Το μεγαλύτερο ποσοστό των τελευταί-



Χάρτης 1. Η Waterfront City.



Εικόνα 5. Η Waterfront City.
Πρόπλασμα της πρότασης.

ων, μοιάζουν με τυποποιημένες μορφές ψηλών κτιρίων, που έχουν ως σκοπό να χωρέσουν 1.5 εκατομμύριο κόσμο σε τόσο μικρή έκταση. Πέρα από δύο κτίρια, τη Σφαίρα και το Σπιράλ, γύρω από τα οποία -ακόμη και μέσω της ονοματολογίας τους- δημιουργείται ένας διαφορετικός μύθος, τα υπόλοιπα ψηλά κτίρια, δεν χαρακτηρίζονται από κάποια αρχιτεκτονική και αισθητική ιδιαιτερότητα και μοναδικότητα και δεν έχουν ως σκοπό να γίνουν τα διαχρονικά, άχρονα σώματα τα οποία εκφράζοντας τη συλλογικότητα της καινούριας κοινωνίας του Ντουμπάι, θα γίνουν μέρος του συστήματος που ορίζει τα σύμβολα της κοινωνίας. Παρόλο που αυτή τη στιγμή η κοινωνία του Ντουμπάι παράγει τα σύμβολα τα οποία εκφράζουν τον καινούριο κόσμο της, τα σύμβολα αυτά που ο Koolhaas παράγει με το έργο του, αυτά τα οποία θεωρεί ότι εκφράζουν την καινούρια κοινωνία του Ντουμπάι, είναι άχρονα, χωρίς ιστορία, χωρίς μέλλον. Είναι μέρος της Generic City.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ GENERIC ΣΤΗ WATERFRONT CITY

Ο Koolhaas στο κείμενο του *The Generic City (*1995), σκιαγραφεί μια πόλη, έναν καινούριο τύπο πόλης. Δεν ονομάζει σε ποιες πόλεις αναφέρεται· αφήνει να εννοηθεί ότι αυτές οι πόλεις, οι *Generic Cities*, υπάρχουν ήδη, αλλά μοιάζει σαν αυτός ο τύπος πόλης που περιγράφει να είναι κάτι αναδυόμενο, κάτι καινούριο. Μοιάζει σαν να μιλάει για το μέλλον περισσότερο, παρά για κάτι το οποίο είναι παγιωμένο, που ανήκει στο παρελθόν. Το κείμενο αυτό περιέχεται στο βιβλίο *S,M,L,XL* το οποίο εκδόθηκε το 1995, την περίοδο της έκρηξης της αστικής ανάπτυξης στη Σαουδική Αραβία. Ο Koolhaas, το 1995, γράφει ένα

κείμενο το οποίο ήταν το ‘προφητικό μανιφέστο’ του για το σχεδιασμό της Waterfront City. Το αναφέρει άλλωστε και ο ίδιος στην περιγραφή του έργου, ότι αυτή η καινούρια πόλη σχεδιάζεται με τις αρχές του εμβληματικού και του *generic*.

Η περιγραφή της Generic City στο κείμενο του Koolhaas, σκιαγραφεί το Ντουμπάι και τη Waterfront City. Δίνει μέσα από αυτό απαντήσεις στα λογικά ερωτήματα που προκύπτουν από το σχεδιασμό της Waterfront City. Αποκαλύπτει μέσα από αυτό, την καινούρια έννοια του εμβληματικού, καθώς και το κυρίαρχο νόημα το οποίο η αρχιτεκτονική του και μεγάλο μέρος της σύγχρονης αρχιτεκτονικής εκφράζει.

Το Ντουμπάι γεννήθηκε από ένα tabula rasa, όπως και η Waterfront City, όπως και όλες οι Generic Cities. «Εάν δεν υπήρχε τίποτα, τώρα είναι εκεί. Εάν υπήρχε κάτι το έχουν αντικαταστήσει» (Koolhaas, 1995: 1253). Το Ντουμπάι είναι μια πόλη με πολύ μικρή ιστορία. Αυτό την κάνει Generic City. Το γεγονός ότι δεν έχει ιστορία. «Η παρουσία της ιστορίας μειώνει την απόδοση της πόλης. Εμποδίζει την εκμετάλλευση της θεωρητικής της αξίας σαν απουσία» (Koolhaas, 1995: 1263).

Μια Generic City «δεν είναι τίποτε παραπάνω από μια αντανάκλαση της παρούσας ανάγκης και της παρούσας ικανότητας». Το γεγονός ότι το Ντουμπάι και η Waterfront City δεν έχουν ιστορία, δεν είναι κάτι αρνητικό. Τις κάνει πιο αποδοτικές, απαλλαγμένες από τις δεσμεύσεις και τα πρότυπα του παρελθόντος, που διαμόρφωσαν σύμφωνα με τον Koolhaas το δεσμευτικό πρότυπο της ευρωπαϊκής πόλης, της φορτισμένης με ιστορία πόλης.

> *Είναι αρκετά μεγάλη για όλους. Είναι εύκολη. Δεν χρειάζεται διατήρηση. Εάν γίνει πολύ μικρή τότε εξαπλώνεται. Εάν μεγαλώσει τότε αυτοκαταστρέφεται και ξαναδημιουργείται. Είναι το ίδιο συναρπαστική και όχι, παντού. Είναι ‘επιφανειακή’ - ένα Χολιγουντιανό στούντιο, που μπορεί να παράγει μια νέα ταυτότητα κάθε Δευτέρα πρωί. [Οι Generic Cities] απλά δουλεύουν, αυτό είναι όλο.* (Koolhaas, 1995: 1255)

Η Waterfront City απαλλαγμένη από την ιστορία, σαν τόπος χωρίς ιστορία σχεδιάζεται χωρίς μια συγκεκριμένη ταυτότητα. Αποτελείται από ένα νησί, από δύο εμβληματικά κτίρια, τη Σφαίρα και το Σπιράλ, μια περιοχή η οποία μιμείται την αραβική τυπολογία και πολλά ψηλά κτίρια επαναλαμβανόμενα με μικρές διαφοροποιήσεις στην τυπολογία. Δεν υπάρχει μια συγκεκριμένη ταυτότητα, καθώς ο σχεδιασμός έγινε

> *σαν διάφοροι καρποί να πέσανε στο έδαφος τυχαία, όπως στη φύση, εκμεταλλευόμενοι τη φυσική γονιμότητα του εδάφους και τώρα σχηματίζουν ένα σύνολο. Μια αυθαίρετη πισίνα γονιδίων που πολλές φορές παράγει εντυπωσιακά αποτελέσματα. (Koolhaas, 1995: 1253)*

Το κτίριο το οποίο κυριαρχεί είναι ο ουρανοξύστης. Σαν ένα fractal που προκύπτει από την επανάληψη του ίδιου μοντέλου, είναι η τελευταία, η απόλυτη τυπολογία. Όσο για την κατοικία, δεν είναι πρόβλημα. Μπορεί να λυθεί ή να αφεθεί στην τύχη της.

Η *Generic City* παρουσιάζει τον τελικό θάνατο του σχεδιασμού. Όχι επειδή δεν είναι σχεδιασμένη, ίσως συμβαίνει το αντίθετο. Πολλά συμπληρωματικά σύμπαντα από τεχνοκράτες και επενδυτές στριμώχνουν μεγάλες ροές από χρήματα και ενέργεια για την ολοκλήρωσή τους. Για τα ίδια τα χρήματα οι πεδιάδες μπορούν να γονιμοποιηθούν με διαμάντια, τα κομμάτια με λάσπη να πεζοδρομηθούν με χρυσό τούβλο. Όμως η πιο επικίνδυνη ανακάλυψη είναι ότι ο σχεδιασμός δεν κάνει καμιά διαφορά. Τα κτίρια μπορεί να χωροθετούνται καλά ή κακά. Αναπτύσσονται αναπάντεχα. Τα δίκτυα υπεραυξάνονται, σαπίζουν, μεγαλώνουν, γίνονται πεπαλαιωμένα. Οι πληθυσμοί διπλασιάζονται, τριπλασιάζονται, τετραπλασιάζονται, και μετά εξαφανίζονται. Η επιφάνεια της πόλης εκρήγνυται, η οικονομία επιταχύνεται, η ταχύτητα μειώνεται, καίγεται, πέφτει. Σε αυτή την αποθέωση της πολλαπλής επιλογής δεν θα είναι πιθανό ξανά να δημιουργηθεί αίτιο και αποτέλεσμα. (Koolhaas, 1995: 1255)

Ο Koolhaas (1995: 1264) γράφει στο *Generic City*, και έτσι κλείνει και το κείμενό του, ότι «Η πόλη δεν υπάρχει πια. Μπορούμε να βγούμε από το θέατρο». Όλα όσα περιγράφει στο κείμενό του μοιάζουν σαν να παίρνουν πλέον μορφή στη Waterfront City του Ντουμπάι. Τι είναι λοιπόν αυτό το έργο για τον Koolhaas; Είναι μια διαβεβαίωση ότι όντως η πόλη πέθανε; Είναι μια κυνική επιβεβαίωση, ένα χωρικό επισφράγισμα, ότι η πόλη όπως την ξέραμε δεν υπάρχει πια, και έτσι μέσα από το θάνατό της θα γεννηθεί ένα καινούριο μοντέλο πόλης; Ένα μοντέλο πόλης το οποίο εκφράζει τις κυρίαρχες τάσεις της εποχής; Η Generic City του Koolhaas είναι ένα παράδοξο πείραμα, το οποίο μέσα από την ειρωνεία του, μέσα από τις πολλαπλές αντιφάσεις του, και τις αντιφάσεις του ίδιου του αρχιτέκτονα, θα αναδειχτεί σαν τον αυτοσαρκασμό της αρχιτεκτονικής, αυτής που τελικά εκφράζει την κοινωνία των αρχών του 21ου αιώνα. Η πόλη που έχει πεθάνει, εκφράζει σύμφωνα με τον Koolhaas αυτή την παγκοσμιοποιημένη, τεχνολογικά υπέρμετρη, οικονομικά κατευθυνόμενη εποχή.

Η ΑΠΟΤΥΧΙΑ ΤΗΣ ΥΠΕΡΜΕΤΡΗΣ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΠΛΕΟΝΑΣΜΑΤΟΣ ΓΙΑ ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Η αρχιτεκτονική του Ντουμπάι, όπως και η Waterfront City του Koolhaas, είναι μια αρχιτεκτονική του πλεονάσματος που ανταποκρίνεται στη μη παραγωγική δαπάνη για την οποία μιλούσε ο Bataille. Δεν ανταποκρίνεται σε αυτή την οικονομία που αποτελεί ένα ταξινομημένο μετρήσιμο σύστημα, σε αυτή την οικονομία που στηρίζεται στην αρχή του ισοζυγίου, όπου τα έξοδα αντισταθμίζονται από τα έσοδα, πάνω στην οποία θεμελιώθηκε ο καπιταλισμός στα αρχικά του στάδια, όπου μόνο όταν εξασφαλιζόταν η σταθερότητα, το συσσωρευμένο πλεόνασμα δαπανιόταν. Η αρχιτεκτονική της Waterfront City ανταποκρίνεται στην οικονομία για την οποία μιλάει ο Bataille, τη «γενική οικονομία» (Grosz, 2001), στην οποία κυριαρχεί μια υπέρμετρη δαπάνη άνευ όρων.

Ερχόμαστε φαινομενικά κοντά σε αυτό που έκαναν οι Αζτέκοι, οι οποίοι έχτιζαν τα κτίριά τους χωρίς κάποια χρησιμότητα, μόνο για να κάνουν θυσίες, και μέσα από αυτή την υπερβολή νοηματοδοτούσαν τις αξίες της κοινωνίας τους. Η καινούρια πόλη την οποία χτίζει ο Koolhaas, είναι φαινομενικά κάτι το περιττό. Επιτυγχάνει όμως ο Koolhaas μέσα από

αυτό το φαινομενικά περιττό που σχεδιάζει, να νοηματοδοτήσει με την έννοια του εμβληματικού, όπως τα μεγάλα μνημεία και οι πυραμίδες των Αζτέκων, την καινούρια κοινωνία του Ντουμπάι; Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι η διαμόρφωση μιας τέτοιας αστικότητας στο Ντουμπάι, μιας αστικότητας η οποία μιμείται το Μανχάταν και θέλει να βγάλει τον κόσμο από τα κλιματιζόμενα τεράστια εμπορικά κέντρα και να τον επαναφέρει στο επίπεδο του δρόμου, είναι ανάγκη μιας πόλης όπως το Ντουμπάι που δίνει στην περιττή πράξη της δημιουργίας μιας καινούριας πόλης από το μηδέν ένα άλλο νόημα δημιουργώντας μια άλλου είδους αστικότητα;

Ο Koolhaas, όμως, δεν δημιουργεί αυτή τη μορφή αστικότητας που θα συμπεριλάμβανε τον αποκλεισμένο, τον αδύναμο, και θα επανέφερε τη ζωή στο επίπεδο του δρόμου. Η αρχική του πρόθεση να δημιουργήσει μια τέτοιου είδους αστικότητα, πραγματοποιείται μόνο στο επίπεδο που μιμείται το γεωμετρικό διαχωρισμό του απόλυτου τετραγώνου 1310X1310, στα 25 οικοδομικά τετράγωνα τα οποία θυμίζουν το Μανχάταν και την επανάληψη του ίδιου τύπου κτιρίου, του ουρανοξύστη. Η επιδιωκόμενη αυτή αστικότητα, η οποία θα επαναφέρει τη ζωή στο επίπεδο του δρόμου, πραγματοποιείται λόγω της αστικής πυκνότητας, λόγω των χώρων πρασίνου που υπάρχουν σε κάποιους κενούς χώρους, λόγω των διαμορφώσεων στα όρια του τετραγώνου με τη θάλασσα, λόγω της περιοχής Madinat al Soor, που μιμείται την παραδοσιακή αρχιτεκτονική του Ισλάμ με χαμηλά κτίρια, στενά δρομάκια κτλ. Ο Koolhaas δημιουργεί όλο αυτό με σκοπό να επαναφέρει τη ζωή στο επίπεδο του δρόμου. Στην πραγματικότητα, όμως, σχεδιάζει ένα απομονωμένο νησί, προσβάσιμο οδικώς από τέσσερις δρόμους και ασφαλώς μέσω θαλάσσης. Δημιουργεί έναν ακόμη προορισμό στον οποίο η πρόσβαση μπορεί να είναι ελέγξιμη, αποκλείοντας ανά πάσα στιγμή από τα υποτιθέμενα προνόμια αυτής της νέας αστικότητας, μια μερίδα ανθρώπων οι οποίοι δεν θα ταίριαζαν σε αυτό το νέο αστικό προορισμό, κάνοντας τελικά αυτό το Νησί έναν ακόμη προορισμό για την αστική ελίτ, η οποία μπορεί να απολαμβάνει τα προνόμια μιας νέας αστικότητας. Η αρχιτεκτονική του Koolhaas, παρόλη την πρόθεση να δημιουργήσει μια νέου τύπου αστικότητα, στην πραγματικότητα αποτελεί έναν ακόμη απομονωμένο χώρο για λίγους.

Η Waterfront City σχεδιάζεται με αυτή την ανυπέρβλητη αδιαφορία ως προς την εξέλιξή της, την ιστορική συνέχειά της, αφού είναι μια Generic City. Η Generic City του Koolhaas μπορεί να είναι πολυπολιτισμική, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι περικλείει και όλους αυτούς οι οποίοι αποτελούν αυτή τη διαφορετικότητα. Η Waterfront City δεν σχεδιάζεται με κοινωνικά κριτήρια. Η Waterfront City είναι πολυπολιτισμική, αλλά ο τρόπος με τον οποίο θα κατοικήσει αυτή η πολυπολιτισμικότητα στο νέο τόπο δεν ενδιαφέρει. Αυτό που ενδιαφέρει είναι να γίνει η Waterfront City αντανάκλαση της παρούσας κατάστασης. Όχι βελτίωση, όχι δημιουργία μιας καινούριας τελετουργίας η οποία θα δώσει ένα νέο νόημα σε όλη αυτή την υπερβολή. Μια απλή αντανάκλαση της παρούσας στιγμής. Εφόσον λοιπόν αυτή είναι η πρόθεση, η Waterfront City να είναι αντανάκλαση της παρούσας στιγμής, τότε αυτό που επιδιώκει να αντικατοπτρίσει μέσα από αυτή την υπερβολή, είναι η τάση για όλο και μεγαλύτερο κέρδος, η τάση να κυριαρχήσει το Ντουμπάι στον αγώνα για παγκόσμια αστική κυριαρχία, η τάση να γίνει το Ντουμπάι ένα

κέντρο το οποίο θα προσελκύσει όλο και περισσότερες επιχειρήσεις, τουρίστες, που θα ενισχύσουν την οικονομική του δύναμη. Αυτή είναι η αντανάκλαση της παρούσας στιγμής την οποία αντικατοπτρίζει η Waterfront City. Η αντανάκλαση της παρούσας στιγμής, δείχνει όλο και μεγαλύτερη ανισότητα, κοινωνική, οικονομική. Αυτή η κυνικότητα της Waterfront City, αντανακλά την τάση για ανισότητα και αποκλεισμό, κάνοντας αυτή την υπερβολή που εμπεριέχει η πράξη σχεδιασμού αυτής της νέας πόλης εκ του μηδενός, κάτι περιττό το οποίο δεν καταφέρνει ξεπερνώντας τα δεδομένα όρια να γίνει ένα πλεόνασμα το οποίο να αντανακλά ένα καινούριο νόημα, το οποίο αυτή η άνιση παγκόσμια τάξη έχει ανάγκη. Δεν καταφέρνει να δημιουργήσει νέες τελετουργίες μέσα από τις οποίες αυτή η υπερβολή θα βρει το νόημά της. Εκεί είναι τελικά που διαφέρει η αρχιτεκτονική του Koolhaas και των υπολοίπων διάσημων αρχιτεκτόνων, από τα αρχιτεκτονήματα των Αζτέκων. Η υπερβολή που εμπεριείχαν αυτά τα αρχιτεκτονήματα εξέφραζε μια τελετουργία, η οποία έδινε νόημα στη φυλή. Ένα νόημα υπερβατικό και πνευματικό. Η σημερινή υπερβολή δεν εμπεριέχει καμιά τελετουργία που να δίνει ένα νόημα υπερβατικό, πνευματικό, κοινωνικό. Το νόημα το οποίο δίνεται είναι αυτό της επιδίωξης του μέγιστου κέρδους.

Το ξεπέρασμα των δεδομένων ορίων, το ξεπέρασμα του μετρήσιμου, που οδηγεί στο υπερβολικό σε αυτή την υπέρμετρη δαπάνη, είναι αναπόσπαστο κομμάτι της αρχιτεκτονικής δημιουργίας. Όλα τα μεγάλα μνημεία, από τον Παρθενώνα, τις αιγυπτιακές πυραμίδες, τους πρώτους ουρανοξύστες, εμπεριέχουν μια υπερβολή η οποία ήταν αναγκαία για να εκφράσουν μέσα από αυτή τις τελετουργίες, το κυρίαρχο νόημα της εποχής τους. Η διαφορά, ασφαλώς, υπάρχει σε αυτό ακριβώς το κυρίαρχο νόημα, το οποίο είναι σε κάθε εποχή διαφορετικό. Στη σημερινή εποχή, η αρχιτεκτονική βαρύνεται με ένα ρόλο διαφορετικό από αυτόν που οδήγησε στη δημιουργία αυτών των ιστορικών μνημείων, που αποτελούν εκφράσεις εποχών που διακρίνονταν για τις ανώτερες αρετές και καινοτομίες τους. Βαρύνεται με το ρόλο του να δημιουργήσει νέες τελετουργίες οι οποίες θα δοκιμάσουν να δώσουν ένα νέο νόημα σε αυτή τη διαβρωμένη κοινωνία. Η υπερβολή της σύγχρονης αρχιτεκτονικής θα είναι να καταφέρει, ξεπερνώντας τα δεδομένα μέτρα αυτής της παγκόσμιας τάξης, να δημιουργήσει νέες τελετουργίες οι οποίες θα δώσουν κάποιο καινούριο νόημα σε αυτή την κοινωνία. Η πόλη που, όπως ο Koolhaas αναφέρει, έχει πεθάνει, πρέπει να αναστηθεί ξανά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alraouf, A. A. (2006) 'The Emergence of a New Urban Brand 'Dubaization" <http://www.academia.edu/385896/The_Emergence_of_a_New_Urban_Brand_Dubaization_Dubaification_>, τελευταία επίσκεψη: 11/03/2013.

Arrighi, G., Silver, B. J. (2011) 'Το Τέλος του Μακρού 20ου Αιώνα', Άρδην, 86, σς. 15-27.

Bataille, G. (2010) Το Καταραμένο Απόθεμα. Αθήνα: Futura.

Deleuze, G. (1992) 'Postscript on the Societies of Control', *October*, 59, Cambridge: MIT Press, σς. 3-7.

Grosz, E. (2001) 'Architectures of Excess', στο E. Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge MA: The MIT Press, σς. 151-166.

Harvey, D. (1985) *Consciousness and the Urban Experience*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Kaika, M. (2011) 'Autistic Architecture: The Fall of the Icon and the Rise of the Serial Object of Architecture', *Environment and Planning D: Society and Space*, 29, σς. 968 – 992.

Koolhaas, R., Mau, B. (1995) 'The Generic City', *στο* R. Koolhaas, B., Mau, *S,M,L,XL*. New York: Monacelli Press, σς 1247-1264.

Moutamarat, Archis, AMO (2007) *Al Manakh. Dubai: Stichting Archis*. The Netherlands: The Netherlands & Spectrum Digital Printing.

OMA (2008) 'Waterfront City, UAE, Dubai, 2008: New City for 1.5 Million Inhabitants on the Border of Dubai and Abu Dhabi', <http://oma.eu/projects/2008/waterfront-city>, τελευταία επίσκεψη: 11/03/2013.

Sassen, S. (2002) 'Locating Cities on Global Circuits', *Environment & Urbanization*, 14(1), σς. 13-30.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: <httpwww.math.duke.edu~schrettPicturesTravelMiscslidesaztec.html>

Εικόνα 2: <http://spoltopia.blogspot.gr/2011/02/templo-mayor-and-teotihuacan.html>

Εικόνα 3: <http://scottmannphoto.com/467829/397501.html>

Εικόνα 4: <http://dubaization.files.wordpress.com/2011/12/dubai_poulin.pdf>

Εικόνα 5: <http://oma.eu/projects/2008/waterfront-city>

Χάρτης 1: <http://oma.eu/projects/2008/waterfront-city>

ΤΟΠΟΣ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΣΗ ΚΑΤΑ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΠΡΟΣ ΤΗ ΜΟΝΗ ΣΙΝΑ

Κακαλής Χρήστος
Μεταδιδακτορικός Ερευνητής,Πανεπιστήμιο Εδιμβούργου, Πανεπιστήμιο McGill
xpkakalis@hotmail.com

επιβλέπων: Βασίλης Γκανιάτσας
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης, Γιώργος Ξηροπαΐδης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο άρθρο αυτό εξετάζεται η ταξιδιωτική εμπειρία στο Σινά όπως αυτή περιγράφεται σε τέσσερις δημοσιευμένες μαρτυρίες επισκεπτών που ταξίδεψαν εκεί ανάμεσα στο 1927 και το 1982. Έμφαση δίνεται στη διαδοχή εκείνων των χωρο-χρονικών συμβάντων κατά τα οποία οι επισκέπτες αισθάνθηκαν ότι η διάδρασή τους με το δομημένο και αδόμητο τοπίο τους έκανε να στραφούν προς τον εαυτό τους και να εμπλακούν στο συμβάν ενός ατομικού ή κοινού τόπου.

Μέσα από την ερμηνεία των κειμένων ξεδιπλώνεται η δυναμική της επαφής του ξένου με την έρημο και τη μονή της Αγίας Αικατερίνης που πυροδότησε κάποιες φορές ανοίγματα τόπων τα οποία βιώθηκαν από τους επισκέπτες ως ρωγμές σε ένα ταξίδι με προκαθορισμένη πορεία και σκοπό. Το άρθρο εξετάζει το ρόλο αυτών των στιγμών στο ταξίδι και πώς εντάσσονται σε μία εμπειρία που γίνεται αντιληπτή από τον επισκέπτη ως ένα συνεκτικό όλο, το οποίο καταγράφεται και ανοίγεται σε μία εκ νέου κατοίκησή του είτε μνημονικά/φανταστικά από τον ίδιο τον επισκέπτη είτε από την ανάγνωση της δημοσιευμένης μαρτυρίας. Απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά αναζητούνται μέσα από τις θεωρητικές προσεγγίσεις των Martin Heidegger και Paul Ricoeur καθώς και μεταγενέστερες ερμηνείες τους, όπως αυτές των Edward S. Casey και Jeff Malpas.

Υπογραμμίζοντας τις στιγμές εκείνες κατά τις οποίες γίνεται εμφανής η ύπαρξη του αδιαμφισβήτητου φυσικοπνευματικού συμπλόκου στο δυναμικό πεδίο της εμπειρίας ενός τόπου, το άρθρο αυτό εξετάζει και τη λειτουργία της αφήγησης κατά Ricoeur ως επαναδιατύπωση της πραγματικότητας μέσα από την αρμονική ένταξη διαφορετικών συμβάντων σε μία συνεκτικά δομημένη ταξιδιωτική εμπειρία. Η τελευταία εξετάζεται ως ενσώματη αφήγηση, η πλοκή της οποίας έχει τη δυνατότητα συνένωσης διαφορετικών γεγονότων δημιουργώντας ένα αρμονικό σύνολο. Στόχος της μελέτης είναι να φωτίσει το διττό χαρακτήρα των κείμενων. Από τη μία πλευρά αφορούν σε μαρτυρίες μίας προηγούμενης εμπειρίας από τις οποίες μπορούμε να αντλήσουμε στοιχεία/τεκμήρια για τα συμβάντα τόπων. Από την άλλη, αποτελούν μεταγενέστερες αφηγήσεις, κειμενικούς χάρτες ενός τοπίου βιωμένου μέσα από την κίνηση του υποκειμένου και ανασυντεθειμένου μέσα από την πλοκή της ιστορίας που θέλει να διηγηθεί και που ανοίγονται στην επανακατοίκηση του αναγνώστη.

ABSTRACT

This article examines the travel experience to Sinai as depicted in four published testimonies of travelers there during 1927 and 1982. Emphasis is on the sequence of a number of spatio-temporal events during which the visitors felt that their interaction with the built and natural landscape forced them to turn into themselves or to be involved in the happening of a common place.

The interpretation of these testimonies unfolds the dynamics of the stranger's contact with the dessert and the monastery of Saint Catherine that fired sometimes openings of place, experienced by the visitors as cracks in a journey with a predefined route and goal. The essay investigates the role of these moments in the journey and how they are incorporated in an experience that is realized by the individual as a coherent whole, being recorded and opening to its further dwelling either in a mnemonic/imaginary way by the visitor, or through the reading of the published testimony. The paper seeks to answer these questions through the theoretical investigations of Martin Heidegger and Paul Ricoeur and their later interpretations by philosophers such as Edward S. Casey and Jeff Malpas.

Underlining the moments during which the undeniable co-existence of physical and psychical is revealed in the dynamic field of the experience of a place, the article, explores the function of narrative according to Ricoeur as a restatement of reality through the harmonic incorporation of different events in a harmonically structured travel experience. The latter is examined as an embodied narrative, the plot of which allows the union of diverse episodes into a coherent whole. The aim is the illumination of the double character of the examined texts. One the one hand, they are testimonies of a previous experience in which we can find elements/evidence of place events. On the other, they regard post-narratives, textual maps, of a landscape experienced through the movement of the body-subject and reconfigured through the plot of the history that the writer decided to narrate, opening to their re-inhabitation by the reader.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στο άρθρο αυτό εξετάζεται η ταξιδιωτική εμπειρία στο Σινά, όπως αυτή περιγράφεται μέσα από μαρτυρίες επισκεπτών του τελευταίου αιώνα. Έμφαση δίνεται στη διαδοχή εκείνων των χωρο-χρονικών συμβάντων κατά τα οποία οι επισκέπτες αισθάνθηκαν ότι η διάδρασή τους με το τοπίο τους έκανε να στραφούν προς τον εαυτό τους ή να συνδεθούν με ένα κοινό τόπο.

Όντας το σημείο συνάντησης δύο ηπείρων, της Ασίας και της Αφρικής, και δύο θαλασσών, της Μεσογείου και της Ερυθράς, η Σιναϊτική χερσόνησος αφορά σε ένα άνυδρο και δυσπρόσιτο τοπίο που παραμένει ακαλλιέργητο και ερημικό (Murray, 1873: 323-359). Μεγάλες αμμώδεις εκτάσεις και απόκρημνες ασβεστολιθικές οροσειρές συνθέτουν ένα γυμνό τοπίο με διάσπαρτα σημεία πρασίνου (οάσεις) και μερικές παραλιακές πόλεις. Μέχρι το 1970 η πορεία στην έρημο γινόταν με καμήλες και πεζοπορία, όταν η χάραξη ενός δρόμου επέτρεψε τη μετακίνηση και με αυτοκίνητο. Ο τελικός προορισμός του ταξιδιού είναι ως επί το πλείστον η μονή της Αγίας Αικατερίνης, κρίκος μίας αλυσίδας συνδέσεων του ερημικού τοπίου με το ιερό στοιχείο που χάνεται στο βάθος του χρόνου.[2] Το μοναστήρι αναγέρθηκε από τον Ιουστινιανό το 540 μ.Χ. ακολουθώντας τα πρότυπα της Βυζαντινής κοινοβιακής μοναστηριακής αρχιτεκτονικής και παίζει κεντροβαρικό ρόλο στην Χριστιανική λατρεία και προσκυνηματική παράδοση, θεωρούμενο ως σύνδεσμος με τα θαυμαστά γεγονότα της Βίβλου και την εύρεση του σκηνώματος της Αγίας Αικατερίνης στην κορυφή του ομώνυμου όρους (Παπαϊωάννου: 7). Εκτός του όρους της Αγίας Αικατερίνης, γύρω από το μοναστηριακό σύμπλεγμα βρίσκονται και άλλα απόκρημνα βουνά, όπως το όρος Χωρήβ στην κορυφή του οποίου, κατά την παράδοση, ο Μωυσής παρέλαβε της Δέκα Εντολές (Παπαϊωάννου: 9). Στις μέρες μας, η έρημος και το μοναστήρι είναι συχνός ταξιδιωτικός προορισμός για επισκέπτες με ετερογενείς καταβολές, οι οποίοι άλλοτε εντάσσονται στα πλαίσια ενός προσκυνηματικού ταξιδιού και άλλοτε όχι (Santos, 2003).

Στο πλαίσιο αυτό, μελετώνται οι ταξιδιωτικές μαρτυρίες του Νίκου Καζαντζάκη, του Μανώλη Γιαλουράκη, του Σπύρου Γιαννάτου, και της Ασήμως Γαλέου[3] (Καζαντζάκης, 2004; Γιαλουράκης, 1960; Γαλέου, 1984; Γιαννάτος, 1956). Η επεξεργασία των κειμένων αυτών έδειξε πως η επαφή με την έρημο και τη μονή της Αγίας Αικατερίνης επηρέασε εσωτερικά κάποιους από τους εξεταζόμενους περιηγητές, κάνοντάς τους να αισθανθούν *πρωτόγνωρα διαφορετικά* και να συμμετάσχουν σε συμβάντα ατομικών ή συλλογικών τόπων. Εστιάζοντας στην ερμηνεία των στιγμών αυτών κατά τις οποίες γίνεται εμφανής η ύπαρξη του αδιαμφισβήτητου φυσικοπνευματικού συμπλόκου στο δυναμικό πεδίο της εμπειρίας, το άρθρο μελετά και τη λειτουργία της αφήγησης ως επαναδιατύπωσης της πραγματικότητας στην οποία εντάσσονται και οι στιγμές αυτές στο πλαίσιο μίας συνεκτικά δομημένης ταξιδιωτικής εμπειρίας. Η τελευταία εξετάζεται ως ενσώματη αφήγηση, η πλοκή της οποίας έχει τη δυνατότητα συνένωσης διαφορετικών γεγονότων δημιουργώντας ένα αρμονικό σύνολο. Το άρθρο, συνεπώς, στοχεύει και στην ανάδειξη του διττού χαρακτήρα των κειμένων αυτών. Από τη μία πλευρά αφορούν σε μαρτυρίες μίας προηγούμενης εμπειρίας από τις οποίες μπορούμε να αντλήσουμε στοιχεία/τεκμήρια για τα συμβάντα τόπων. Από την άλλη, αποτελούν μεταγενέστερες αφηγήσεις, κειμενικούς χάρτες, ενός τοπίου βιωμένου μέσα από την κίνηση του υποκειμένου και ανασυντεθειμένου μέσα από την πλοκή της ιστορίας που αποφασίζει να διηγηθεί ο συγγραφέας και που ανοίγεται στην επανακατοίκησή της από τον αναγνώστη.

Απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά αναζητούνται μέσα από τις θεωρητικές προσεγγίσεις των Martin Heidegger και Paul Ricoeur καθώς και μεταγενέστερες ερμηνείες τους, όπως αυτές των Edward S. Casey και Jeff Malpas. Έτσι, το συνδυασμό της θεωρητικής επεξεργασίας των εννοιών του τόπου και της αφήγησης με τη συγκριτική αντιμετώπιση διαφορετικών περιπτώσεων μελέτης θα ακολουθήσει η αναλυτικότερη εξέταση του ταξιδιού του Νίκου Καζαντζάκη.

ΤΟΠΟΣ

Για τον Martin Heidegger (2004: 344-363) ο τόπος συμβαίνει μέσα από την περισυλλογή του *τετραμερούς* της γης, του ουρανού, των θεών και των θνητών. Μέσα από τη δυναμική της περισυλλογής ο τόπος καθίσταται ένα *συμβάν* αμοιβαίας συμπλοκής των παραγόντων του, με έμφαση στη διάδραση ανάμεσα στον άνθρωπο και το (δομημένο και αδόμητο) περιβάλλον του. Πρόκειται για μία *ανοιχτή, καθαρή*, αλλά και *οριοθετημένη* περιοχή στην οποία υπάρχουμε μαζί με άλλους ανθρώπους και πράγματα και την οποία ανοίγουμε στον κόσμο και ο κόσμος σε εμάς[4] (Malpas, 2006: 219-225). Στο άνοιγμα του τόπου καίριο ρόλο παίζει η έννοια της *αποκάλυψης* κατά την οποία το Είναι αναδύεται πάντα σε σχέση με τα άλλα όντα, εμπλεκόμενο οργανικά στο «συμβάν του κόσμου» (Malpas, 2006: 1-37).

Για τον Heidegger (2004: 63), «ο δεσμός του ανθρώπου με τόπους [...] στηρίζεται στο κατοικείν του». Το να κατοικείς σημαίνει να «αδράχνεις» τη φύση του τετραμερούς σε όλες τις διαστάσεις της (Heidegger, 2004: 59; Malpas, 2006: 72). *Διαμένοντας* ο άνθρωπος *πλάι σε πράγματα*, «προστατεύει το τετραμερές στην ουσία του», συμμετέχοντας στο άνοιγμα ενός τόπου, ενώ ταυτόχρονα τα πράγματα περισυλλέγουν το τετραμερές διαθέτοντάς του μία θέση (Heidegger, 2004: 43). Σύμφωνα με το φιλόσοφο Edward S. Casey, η περισυλλογή αφορά αρχικά σε μία συγκεκριμένη διευθέτηση των στοιχείων ενός τόπου, ακόμη και εάν αυτά φαινομενικά είναι ανόμοια μεταξύ τους, κάτι που επηρεάζει το ενσώματο υποκείμενο καθώς εμπλέκεται σχεδόν οργανικά σε αυτό το δίκτυο. Έτσι, ο τόπος *συγκρατεί* τους κατοίκους του στην περισυλλογή του, ενώ ταυτόχρονα σε αυτήν αντανακλάται και η μορφή του περιβάλλοντος τοπίου, οι μορφές και τα εσωτερικά των πραγμάτων που ενυπάρχουν σε αυτόν. Τέλος, ο τόπος περισυλλέγει και μη σωματικές ενότητες, όπως οι σκέψεις και οι αναμνήσεις στο πλαίσιο που ορίζει το δυναμικό πεδίο της ενσώματης εμπειρίας (Casey, 1999: 35). Όλα τα συμβάντα τα οποία αναφέρονται στις αφηγήσεις των ταξιδιωτών ως εκείνες οι στιγμές κατά τις οποίες αισθάνθηκαν πως η εμπειρία του εκεί χωροχρονικού πλαισίου τους επηρέαζε εσωτερικά, μαρτυρούν τη συμμετοχή τους στο άνοιγμα τόπων. Κατά τις στιγμές αυτές (κάποιες από τις οποίες βιώθηκαν ως ρωγμές σε ένα ταξίδι με προκαθορισμένο σκοπό) οι επισκέπτες κλήθηκαν να *δράσουν* μόνοι τους ή και μαζί με άλλους στο πλαίσιο του εκεί κτιστού και άκτιστου περιβάλλοντος (*διαμένοντας* προσωρινά *πλησίον* του) επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση τους με αυτό και αναδεικνύοντας

έτσι τη δυναμική συνύπαρξη του ορατού και αόρατου φορτίου του.

Το άγονο και μονότονο τοπίο της Ερήμου, συνεπώς, επηρέασε έντονα τον Μανώλη Γιαλουράκη κάνοντάς τον να ανακαλέσει τα σχετικά με αυτό περιγραφόμενα γεγονότα στην Αγία Γραφή και να συμμετάσχει στο άνοιγμα τόπων κατά την πορεία του. Πηγαίνοντας προς το Τορ, για παράδειγμα, αισθάνθηκε να «χάνει την ελπίδα για βλάστηση» καθώς μπροστά του ξετυλίγονταν μία σειρά από οάσεις-ανοίγματα στο τραχύ τοπίο που έμοιαζε με ατελείωτη ταινία «γήινης κόλασης». Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο συγγραφέας, το τοπίο θύμιζε: «κρίκους γιγάντιους γρανίτινης αλυσίδας, κρατήρες πελώριους που σε καταπίνουνε, κι έπειτα βλέπεις αναπάντεχα το άνοιγμα, βγαίνεις και μπαίνεις ευθύς σε έναν άλλο». Τα πανύψηλα αυτά κόκκινα και πρασινόμαυρα βράχια, σαν «πετρωμένα σπλάχνα γης», η αφόρητη ζέστη και η συνεχής δίψα τον έκαναν να αισθανθεί αποδέκτης μίας «θεϊκής κατάρας», οδοιπόρος στη «σκληρή» «γη Μαδιάμ» που δεν είχε έλεος και αντιμέτωπος με το αγέρωχο και δίχως συμπόνια πρόσωπο του Ιεχωβά (Γιαλουράκης, 1960: 8). Η ένταση αυτή που δονούσε έναν *εν εξελίξει* τόπο ενισχυόταν από σημεία κατά τη διάρκειά του όπου το αδέσμευτο φως ξεχυνόταν δημιουργώντας στον ταξιδιώτη την ψευδαίσθηση ενός κοντινού τέλους της ανοίκειας αυτής διαδρομής. Από ένα σημείο και πέρα η μονοτονία αυτή συνδυαζόταν ανεξήγητα για το συγγραφέα με την προ-αναγγελία του θανάτου:

> *Κι έπειτα πάλι η μονοτονία που διακηρύττει τον θάνατο. Το ουάντι Γκαραντέλ είναι ένα χέρι που σφίγγει το λαιμό, έπειτα φαίνεται το βουνό Χαμμάμ Φαραόν, στο ουάντι Ουσέτ φυτρώνουνε άγριοι θάμνοι, το ουάντι Τάιμπα είναι μνήμα κατάξερο.*
> (Γιαλουράκης, 1960: 8)

Εντός αυτών των ορίων, το ταξίδι στην Έρημο μετατράπηκε για τον Γιαλουράκη σε έναν αγώνα με τη μονότονη αγριότητα του φυσικού τοπίου (που σταθερά την συνέδεε με τη βεβαιότητα του θανάτου) αναγνωρίζοντας πως αυτή είναι η μόνη πορεία που θα τον οδηγήσει στον ταξιδιωτικό προορισμό του, το μοναστήρι του Σινά.

Από την άλλη πλευρά, η Έρημος επηρέασε την Ασήμω Γαλέου σε μεγάλο βαθμό θετικά κάνοντάς την να ηρεμήσει σε σχέση με μία σειρά αρνητικών εμπειριών που είχαν προηγηθεί κατά τη σύντομη παραμονή της στο Κάιρο. Όταν πρωτομπήκε στην έρημο αισθάνθηκε αυτόματα να ξεκουράζεται στη θέα του γυμνού τοπίου και στην απουσία των ήχων που επικοινωνούσαν την πιθανότητα αποδέσμευσης από την ύλη και το χρόνο. Σταδιακά, είχε την αίσθηση της λύτρωσης από το χρόνο, ο οποίος στην Έρημο κυλούσε αργά χωρίς να την κουράζει και χωρίς να χρειάζεται να μετρηθεί. Αυτή η αντίθεση με το εντατικό περιβάλλον της πόλης την εξέπληξε. Η πορεία στο ερημικό τοπίο αποκάλυπτε «αισθήματα αρχέγονα, βαθειά καταχωνιασμένα» μέσα της, που την ανανέωναν και την έκαναν να ταυτίσει την εκεί εμπειρία της με μία «καθαρτήρια δοκιμασία»[5] (Γαλέου, 1984: 57). Έτσι, η φάση αυτή του ταξιδιού της έπαιξε καταλυτικό ρόλο στο εσωτερικό ταξίδι που βίωνε παράλληλα, καθώς ο εκεί χωροχρόνος δημιουργούσε νέες συνθήκες εμπειρίας που ανοίγονταν στο απροσδόκητο μέσα από την ξενότητά τους και το φαινομενικά ενιαίο χαρακτήρα τους. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Όταν μπεις στην Έρημο, αισθάνεσαι ότι μπορείς να δεις τον εαυτό σου». Η επιρροή της από το τοπίο και την ιδιαίτερη (ιερή για εκείνη) δυναμική του, γίνεται εμφανής στις σχετικές περιγραφές της. Πιο συγκεκριμένα, από ένα σημείο και πέρα αναφέρει πως «είχε ξεχαστεί να κοιτάζει το γυμνό τοπίο» μη μπορώντας να στρέψει το βλέμμα της αλλού. Ο κάμπος της γκριζοκίτρινης άμμου απλωνόταν απέραντος ενώ κατά τόπους υψωνόταν σχηματίζοντας χαμηλούς λόφους ασαφούς όγκου σπάζοντας την όλη μονοτονία, ενώ ταυτόχρονα στο βάθος μπορούσε κανείς να διακρίνει τις οροσειρές που θα διαδέχονταν αυτό το αμμώδες περιβάλλον (Γαλέου, 1984: 34). Μόλις δύο ώρες μετά την είσοδό της σε αυτό το χωρο-χρονικό πλαίσιο, η Γαλέου, ένιωσε «ξαλαφρωμένη». Δεν ένιωθε πλέον τον «εκνευρισμό και την ανυπομονησία να γυρίσει σπίτι της» (Γαλέου, 1984: 37-38). Καθώς έφταναν προς το τέλος της διαδρομής με το αυτοκίνητο, η συγγραφέας αισθανόταν πως όλα αυτά τα πρωτόγνωρα αισθήματα στοιχειοθετούσαν έναν ιδιαίτερο θύλακα στο ταξίδι της, εντός του οποίου μπόρεσε να εμπλακεί σε διαδικασίες έντονης ενδοσκόπησης.

Εκτός της ερήμου, το κτιστό περιβάλλον της μονής επίσης πυροδότησε για κάποιους από τους επισκέπτες της μελέτης ανοίγματα τόπων κατά τα οποία ο χώρος και ο χρόνος νοηματοδοτούνταν διαφορετικά. Κατά τη φιλοξενία του στο μοναστήρι ο Σπύρος Γιαννάτος, συνεπώς, ακολούθησε μία τακτική αποξένωσης στην προσπάθειά του να εντοπίσει τα στοιχεία εκείνα που πραγματικά θα τον «άγγιζαν εσωτερικά», κάτι το οποίο έκανε και κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στην έρημο. Κάποια στιγμή, προς το τέλος της παραμονής του στο Μοναστήρι, κλήθηκε να επισκεφτεί το οστεοφυλάκιο.

Στη θέα του σάστισε, του φάνηκε «από τα πιο μετριόφρονα κατά την όψη κτίσματα του Σινά». Του θύμισε αποθήκη, κάτι που αποτύπωσε και στον τίτλο του κεφαλαίου: *Μία αποθήκη με σκελετούς,* και η οποία δεν πρόδιδε σε καμία περίπτωση την πραγματική της λειτουργία. Μπαίνοντας μέσα στο χώρο αυτό, η θέα των εκατοντάδων στοιβαγμένων σκελετών τον εξέπληξε. Ήταν «το πιο μακάβριο θέαμα» που είχε αντικρίσει μέχρι τότε στη ζωή του. Από τη μία πλευρά υπήρχαν σωροί από κρανία και από την άλλη στοίβες από οστά. Στο βάθος διέκρινε τον καθιστό σκελετό του Αββά Στέφανου, ενός ασκητή που βρέθηκε νεκρός σε κατάσταση αγκύλωσης. Η εικόνα αυτή τον τρόμαξε, παρομοιάζοντας τον εαυτό του με πουλί που μόλις είχε αντικρίσει σκιάχτρο. Ο συγγραφέας περιδιάβασε το χώρο παρατηρώντας τον, ενώ παράλληλά αισθανόταν ότι ένα έντονο αίσθημα φυγής τον διακατείχε. Για εκείνον, το λιγοστό φως που έμπαινε από το παράθυρο «άδικα πάσχιζε να διασκεδάσει την θανατερή ατμόσφαιρα του επίγειου τάφου». Αισθανόταν πως οι μαύρες τρύπες που πήραν τη θέση των ματιών στα κρανία, τον παρακολουθούσαν συνέχεια. Για να αποφύγει αυτά τα περίεργα ‘βλέμματα’ έστρεψε τα μάτια του στην οροφή που όντας πολύ χαμηλή τον έκανε να αισθανθεί ανοίκεια. Ο λιγοστός χώρος του φάνηκε ανεπαρκής για τη λειτουργία που υπηρετούσε, ενώ ξαφνικά αισθάνθηκε σαν να είχε ταφεί ζωντανός ανάμεσα στους σκελετούς και τα κρανία και «μάλιστα χωρίς να έχει το δικαίωμα να περιμένει καμία ανταμοιβή από το Θεό όπως εκείνοι» (Γιαννάτος, 1956: 86). Συνειδητοποιώντας πως ο θάνατος είναι η μόνη βέβαιη πιθανότητα του ανθρώπου, βγήκε αμέσως από τον τάφο που αισθανόταν πως κατοικούσε (Γιαννάτος, 1956: 86).

Επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση τους με το άγνωστο και ιδιαίτερο κτιστό και άκτιστο τοπίο, οι ταξιδιώτες της μελέτης βίωναν έντονα την εμπλοκή τους στο άνοιγμα των τόπων αυτών. Στα ξεχωριστά αυτά συμβάντα, καίριο ρόλο έπαιξε και η έννοια της *χρονικότητας*. Ερμηνεύοντας τη σημασία του τετραμερούς στον τόπο, ο φιλόσοφος Jeff Malpas υπογραμμίζει την αναφορά της κατεύθυνσης γη-ουρανός σε όρους χωρικούς, και του άξονα θεοτήτων-θνητών στην ιστορικότητα, τη γέννηση και το θάνατο, στο πεπρωμένο και τη μοίρα, και συνεπώς στο χρόνο. Για το συγγραφέα, οι άξονες αυτοί «θα πρέπει να γίνουν κατανοητοί ως αντικατοπτρισμοί των αξόνων του χώρου και του χρόνου έτσι ώστε μαζί συμπλεκόμενοι να αποτελέσουν αυτό που Heidegger αναφέρει ως «χώρο-χρόνο» [*Zeit-Raum*]» (Malpas, 2006: 256). Ο χώρο-χρόνος μπορεί να μετατραπεί σε τόπο μέσα από την εμπειρία, ως εκείνου του διαφανούς και εν δυνάμει διαπερατού υμένα που διατίθεται ανάμεσα στο υποκείμενο και το περιβάλλον του. Ο χώρος και ο χρόνος συν-υπάρχουν στον τόπο και μέσα από τη δυνατότητα του δεύτερου να φέρει ατομικές και συλλογικές αναμνήσεις κατά τις οποίες το άτομο ανακαλεί προηγούμενες εμπειρίες του αναβιώνοντάς τες με συγκεκριμένο συμβολικό και αναπαραστατικό τρόπο (Casey, 1987: 26).

Στην εξεταζόμενη ταξιδιωτική εμπειρία στη σιναϊτική χερσόνησο η έννοια της μνήμης έπαιξε καίριο ρόλο. Σημαντικό στοιχείο για την περίπτωση του ταξιδιού αυτού είναι ότι ο τόπος αυτός όντας συνδεδεμένος με το κείμενο της Αγίας Γραφής –στο οποίο περιγράφεται και η έξοδος των Ισραηλιτών από την Αίγυπτο, το πέρασμά τους από την Ερυθρά θάλασσα στη χερσόνησο του Σινά και η περιπλάνησή τους στην έρημο- ήδη φέρει συλλογικές μνήμες. Η αίσθηση πως το τοπίο παραμένει αναλλοίωτο λόγω της ερημικότητάς του, το καθιστά εύκολα συγκρίσιμο με τις περιγραφές του εν λόγω κειμένου, εντατικοποιώντας τις ανάλογες μνημονικές συνδέσεις (Lupton, 1998: 153). Οι επισκέπτες της μελέτης μέσα από την εμπειρία του δομημένου και του αδόμητου περιβάλλοντος συχνά συμμετείχαν σε μηχανισμούς συλλογικής ή ατομικής ανάκλησης μετατρέποντας το εκεί χωροχρονικό πλαίσιο σε έναν ιδιαίτερο τόπο ο οποίος μπορεί να συντηρεί υλικές και άυλες οντότητες.

Εντός αυτών των ορίων, ήδη, από τον τίτλο του βιβλίου της, *Πάνω στο βήμα του Μωυσή – Οδοιπορικό*, αντιλαμβάνεται κανείς τη σχέση του προσκυνηματικού ταξιδιού της Γαλέου με το κείμενο της Αγίας Γραφής. Οι ανακλητικές συνδέσεις των βιβλικών γεγονότων με συγκεκριμένα σημεία της ερήμου του Σινά αποτελούσαν φυσικοπνευματικές αρθρώσεις ανάμεσα στην ανάγνωση ενός ιδιαίτερα νοηματοδοτημένου (για κάποιους ιερού) κειμένου και στη βίωση του τόσο ιδιαίτερου σιναϊτικού τοπίου. Η συγγραφέας, σταθερά ανακαλεί αποσπάσματα της Αγίας Γραφής συμμετέχοντας στη σύνδεση της Σιναϊτικής χερσονήσου με γεγονότα συλλογικής ανάμνησης. Για παράδειγμα, κάποια στιγμή προσπάθησε να φανταστεί το λαό που είχε βγει από τη δουλεία και οδοιπορούσε στην έρημο. Χιλιάδες άνθρωποι από διαφορετικές φυλές (όχι μόνο Ισραηλίτες) με τα παιδιά τους και τα οικόσιτα ζώα τους να προσπαθούν να διασχίσουν το ενιαίο αυτό τοπίο και ταυτόχρονα να πρέπει να τραφούν και να ποτισθούν. Η σύνδεση αυτή, διανθισμένη μέσα από τη φαντασία της, την έκανε να θυμηθεί και συγκεκριμένα περιστατικά από την Αγία Γραφή που συνδέονταν με τη δύσκολη εκείνη βιβλική πορεία στο ερημικό τοπίο.

Αντίθετα, ο Γιαννάτος ασκούσε έντονη κριτική στις ιερές συνδέσεις του τοπίου, απωθώντας ταυτόχρονα την πιθανότητα της ενδοσκόπησης κατά το ταξίδι του στην Έρημο που το βίωνε σα μια μονότονη πορεία ανάμεσα στην άμμο και τον ουρανό που γρήγορα τον κούρασε. Στην προσπάθειά του αυτή να παραμείνει ‘εκτός’ των ιερών συνδέσεων του τόπου, ο Γιαννάτος ενεπλάκη έντονα σε μία διαδικασία αναμέτρησης μαζί τους. Σταθερά προσπαθούσε να ελέγξει τη σκέψη του, η οποία άθελά του τον πήγαινε άλλοτε στο κείμενο της Γραφής και άλλοτε στην αίσθηση μίας μυστηριακής ατμόσφαιρας. Η Έρημος συνεπικουρούσε στη διαμάχη αυτή. Το μονότονο και άγριο τοπίο άφηναν τη σκέψη του ελεύθερη στη θέα της ίδιας εικόνας που άλλαζε μόνο από την κατά τόπους εμφάνιση της Ερυθράς Θάλασσας και από αμμόλοφους που «πετάγονταν εδώ και εκεί». Στην αφήγησή του αποκαλύπτονται κάποιες στιγμές κατά το ταξίδι του, όπου συνέβαιναν αυθόρμητες συνδέσεις με το θείο είτε ανακαλώντας τη Γραφή, είτε από την αίσθηση του δέους μπροστά στο ενιαίο και ανοίκειο περιβάλλον. Στην προσπάθειά του να ξεχάσει τις συλλογικές αποχρώσεις της αναλλοίωτης ερήμου, ο επισκέπτης αναγκαστικά τις ανακαλούσε, βιώνοντας έμπρακτα την αλληλοπεριχώρηση της μνήμης με τη λήθη.

ΑΦΗΓΗΣΗ

Κατά το φιλόσοφο Paul Ricoeur, ο κόσμος του κειμένου και της αφήγησης προσφέρονται στον αναγνώστη προβάλλοντάς του νέες δυνατότητες της μέσα-στον-κόσμο (συν)ύπαρξης (Simms, 2006: 74). Η αφήγηση αποτελεί ένα είδος *χρονικού φακέλου* που περιβάλλει με όρια τη μνήμη και σχετίζεται με την εκ των πραγμάτων συμμετοχή του υποκειμένου σε μία συλλογική ύπαρξη. Ο χρόνος, συνεπώς, καθορίζει τον ορίζοντα και τη διυποκειμενικότητα της αφήγησης (Venn: 5).

Η αφήγηση για τον Ricoeur είναι *μίμηση* που κατά τον Αριστοτέλη, αφορά σε μίμηση πράξεως και συνδέεται με την έννοια του μύθου (Ricoeur, 1983: 52-54; Ράμφος, 1992) Η μίμηση αυτή για τον πρώτο είναι μία τριπλή διαδικασία, τα στάδια της οποίας ονομάζει: Μίμηση1, Μίμηση2 και Μίμηση3. Η Μίμηση1 αφορά σε μία «εκ των προτέρων απεικόνιση» [*prefiguration*]. Πρόκειται για προκαταρκτικά ερωτήματα σχετικά με το σε τι συνίσταται η πράξη για να μπορεί να οργανωθεί σε πλοκή. Η Μίμηση2 σχετίζεται με την έννοια της σύνθεσης [*configuration*] των διαφορετικών επεισοδίων χάρη στην ενοποιητική δύναμη της πλοκής που τα οργανώνει σε ένα εύληπτο όλο. Η Μίμηση3 αφορά στη διασταύρωση του κόσμου του κειμένου με τον κόσμο του ακροατή ή του αναγνώστη. Πρόκειται για ένα είδος εφαρμογής του κόσμου του κειμένου στον πραγματικό κόσμο, για το πώς έχουμε καταλάβει τον κόσμο αφού έχουμε διαβάσει μία αφήγηση (Ricoeur, 1983: 52-90). Συνεπώς, μέσω μίας ταξιδιωτικής αφήγησης/μαρτυρίας ανακαλούνται παρελθοντικά γεγονότα που συνδέονται σε ένα ενιαίο όλο, χάρη στην πλοκή. Η πλοκή καθιστά ικανή τη μεταφορά αξιομνημόνευτων πράξεων ενταγμένων στο ενδοχρονικό κοσμικό μας περιβάλλον και τη σύνθεσή τους σε μία συνεκτικά δομημένη ιστορία (Ricoeur, 1983: 65).

Έτσι, στην αφήγηση συναντιούνται η φαινομενολογική και η κοσμολογική κατανόηση του χρόνου. Από τη μία πλευρά υπάρχει ο βιωμένος χρόνος που εγγράφεται σε κοσμικές δραστηριότητες και καταγράφεται σε αφηγήσεις. Από την άλλη, υπάρχει ο χρόνος ως

συνειδητοποίηση μίας διάστασης που δεν μπορεί να προέρχεται από τη σφαίρα της εμπειρίας αλλά την εμπεριέχει και την υπερβαίνει. Ο κάθε πολιτισμός εγγράφει συλλογικές μνήμες που επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο οι βιογραφικές και ιστορικές διαστάσεις του ατόμου βιώνονται στην καθημερινότητα. Η αφήγηση επιτρέπει τη διασταύρωση της *προσωπικής ιστορίας* με τη *συλλογική* και τη συνύφανση αυτών με τη *φαντασία* (Ricoeur, 2004: 149).

Εντός αυτών των ορίων, το κάθε ταξίδι της μελέτης τοποθετείται χωρικά (με όρους καθαρά φυσικογεωγραφικούς) σε μία κυκλική πορεία όπου ο επισκέπτης φεύγει από μία τοποθεσία Α (τη σφαίρα της καθημερινής του εμπειρίας) ανοιχτός στο 'απρόβλεπτο', πηγαίνει σε μία άγνωστη τοποθεσία Β (το Σινά) και επιστρέφει στην τοποθεσία Α.[6] Κατά την πορεία του αυτή συμβαίνουν μία σειρά -ως ένα βαθμό- απροσδόκητων χωροχρονικών συμβάντων (τόπων) που δίνουν τη δυνατότητα στο άτομο να στραφεί προς τον εαυτό του ή και να συνδεθεί με έναν κοινό τόπο. Έτσι, το χωρικό-κυκλικό μοντέλο διαπλέκεται με την πορεία-εμπειρία του ταξιδιώτη φανερώνοντας την ανά πάσα στιγμή δυνατότητα του ανοίγματός του προς τον άλλον και μίας στροφής προς τον εαυτό του, κάτι το οποίο σε καμία περίπτωση εν τέλει δεν αφορά σε μία καθαρή κυκλική πορεία.

Οι ταξιδιώτες ενεπλάκησαν σε συμβάντα τόπων ικανά να εγγραφούν στη μνήμη και να αποτελέσουν τα άυλα ίχνη που μεταφέρθηκαν μαζί με υλικά (σημειώσεις, φωτογραφίες, αναμνηστικά) κατά την επιστροφή στον τόπο Α. Τα ίχνη αυτά αποτέλεσαν εκείνα τα κομβικά γεγονότα (που πιθανά να αντιτάσσονται στη λογική εξέλιξη της διαδοχής σταδίων του τύπου το-ένα-μετά-το-άλλο) που μέσω μίας πλοκής συντέθηκαν σε ενιαία αφήγηση, ο κόσμος της οποίας ανοίγεται και προσφέρεται προς ανάγνωση και ερμηνεία.

Έτσι, η προκατανόηση που διέθεταν και αφηγούνταν οι επισκέπτες (με αντιστοιχία στη Μίμηση1 κατά Ricoeur) τους οδήγησε στη διαμόρφωση του κινήτρου του ταξιδιού τους, το οποίο προσπαθούσαν να υπηρετήσουν καθ' όλη τη διάρκεια του εγχειρήματός τους. Το κίνητρο αυτό στις περιπτώσεις της μελέτης δεν ταυτιζόταν απόλυτα με τη συνάντηση με το μοναστήρι, αλλά αφορούσε στο σύνολο του ταξιδιού συμπεριλαμβανομένης και της επιστροφής. Μέσα από αυτή τη διαδικασία προβίωσαν ένα ταξίδι το οποίο ήταν χωρικά συγκεκριμένο και βιούμενο τώρα (σχεδόν φαντασιωσικά μέσα από τη διαμόρφωση των προϋποθέσεών του) χρησιμοποιώντας στοιχεία του άμεσου ή του απώτερου παρελθόντος (ακούσματα, χάρτες κ.λ.π.) και προσδοκώντας την πραγματοποίησή του στο μέλλον.

Η πραγματικότητα της πορείας τους έγινε κατανοητή από αυτούς ως μία συνέχεια στην οποία χώρος, χρόνος και άνθρωποι ενεπλάκησαν συμμετέχοντας στην ιδιαιτερότητά της. Κατά την εμπειρία αυτή έζησαν εκείνες τις ιδιαίτερες στιγμές που φαινομενικά δεν σχετίζονταν άμεσα με τη συνεκτική δομή ενός ταξιδιού με δηλωμένο κίνητρο και συγκεκριμένη ρότα. Έτσι, κάθε επόμενη στιγμή από αυτά τα συμβάντα οι επισκέπτες μπορούσαν να εντάξουν τις εν λόγω εμπειρίες σε μία αρμονική αφήγηση (προς έναν ακροατή ή ακόμη και προς τον εαυτό τους ως άλλον). Τέτοιου είδους 'αποκαλύψεις', παρότι φαινομενικά έμοιαζαν να 'εισβάλλουν' σε ένα ταξίδι με σταθερή πορεία, συμπεριλαμβάνονταν στη μεταφερόμενη εμπειρία των επισκεπτών ως 'θύλακες' - κομβικά γεγονότα τα οποία, αποτελούσαν μέρη της αλυσίδας των επεισοδίων που οδηγούσαν στο τέλος. Φτάνοντας στο τέλος και κοιτώντας προς τα πίσω, θεώρησαν τα όσα είχαν προηγηθεί ως ενιαίο και αρμονικό όλο.

Στην επιστροφή στην 'Ιθάκη' τους, αποφάσισαν να επικοινωνήσουν την εμπειρία που προηγήθηκε (Μίμηση3) ανακαλώντας στιγμές της και οργανώνοντας την αφήγησή της σύμφωνα με το στοιχείο του αξιομνημόνευτου και της φαντασίας. Η σύνθεση της μαρτυρίας τους (ημερολογιακής καταγραφής ως ένα βαθμό) επιβεβαιώνει το γεγονός της αίσθησης εμ-πλοκής σε μία νέα ιστορία-αφήγηση που είχαν κάθε φορά που εισέρχονταν σε μία πιο διακριτή εμπειρία. Ταυτόχρονα, αυτή η *μεταφορά* ανοίγει κάθε φορά ένα νέο κόσμο ενιαία δομημένο στα όρια της πλοκής, όπου βασίζεται στα ίχνη του παρελθόντος και καλεί είτε σε επανακατοίκηση/επανερμηνεία της από τον αφηγητή-πρωταγωνιστή, είτε σε εκ νέου κατοίκηση/ερμηνεία της από τον αναγνώστη- ακροατή.

Έτσι, δημιουργείται μία διαδοχή ταξιδιών-εμπειριών (Μίμηση1, Μίμηση2, Μίμηση3) όπου η μία στηρίζεται στην άλλη ως έναν βαθμό (ανάκληση – έννοια του αξιομνημόνευτου) αλλά σε καμία περίπτωση δεν τη μεταφέρει αυτούσια στο τώρα. Κάθε νέο ταξίδι είναι μία καινούργια πράξη κατά την οποία γεγονότα που φαινομενικά μπορεί να είναι αταίριαστα, συμπλέκονται στο πλαίσιο της ενοποιητικής δύναμης της πλοκής.

ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

Στο πλαίσιο αυτό, ο Νίκος Καζαντζάκης (2004) ξεκίνησε μαζί με το ζωγράφο Τ. Καλμούχο, το 1927 από την Αθήνα ένα ταξίδι προς το Σινά με σκοπό να επισκεφτεί έναν απροσπέλαστο τόπο, ο οποίος έφερε μία ιδιαίτερη δυναμική μέσω της σχέσης του με τη χριστιανική πίστη όντας άρρηκτα συνδεδεμένο με το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης. Ο στόχος αυτός νεφελώδης και αρκετά απροσδιόριστος, ορμάτο πιθανά από τη διάθεση που αποδίδει ο Ν. Πρεβελάκης (1984: λζ) στο συγγραφέα να αμφισβητεί και να αναζητά ταυτόχρονα τα όσα θεωρούσε μέχρι τότε ότι γνώριζε.

Η ΠΟΡΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΟ

Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του, ο Καζαντζάκης επηρεάστηκε εσωτερικά από το επιβλητικό τοπίο της ερήμου. Το μονότονο φυσικό περιβάλλον σε συνδυασμό με την απουσία βλάστησης και ανθρώπινης παρουσίας, του προκαλούσαν πρωτόγνωρα συναισθήματα «μυστικής χαράς», τα οποία ενώ προσπαθούσε να παραβλέψει αποδίδοντάς τα στο ρομαντισμό που του δημιουργούσε η ξεχωριστή αυτή εμπειρία, δεν το κατάφερνε. Παράλληλες ατομικές και συλλογικές μνήμες εντατικοποιούσαν την εμπειρία της πορείας του.

Πιο συγκεκριμένα, για το συγγραφέα, το ταξίδι στο Σινά ήταν εξαρχής συνδεδεμένο με το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης. Φτάνοντας στο λιμάνι της Ραΐθούς και αντικρίζοντας το τραχύ αραβικό τοπίο αισθάνθηκε «χαρά και φόβο», που ορμώντο από τη σύνδεση αυτού του τόπου με το συγκεκριμένο κείμενο. Χαρακτηριστικό είναι το ακόλουθο απόσπασμα:

> *Μα η Παλιά Διαθήκη με ανατάραζε και αρμολογούνταν πολύ πιο βαθιά με την ψυχή μου. Όταν διάβαζα την ωμή τούτη όλο γδίκηση και αστροπελέκι Βίβλο, που σαν το βουνό όπου κατέβηκε ο Θεός την*

> *αγγίζεις και καπνίζει, τιναζόμουν από τη λαχτάρα να πάω να δω με τα μάτια μου τ' αποτρόπαια βουνά όπου γεννήθηκε και να τ' αγγίξω […] Και σήμερα το πρωί που αντίκρισα την Πετραία Αραβία και πέρα τα όρθια βουνά που αχνίζουν μέσα στον ήλιο, σφάραξα από χαρά και φόβο. Έμπαινα μέσα στη σπηλιά του λιονταριού*. (Καζαντζάκης, 2004: 87)

Συνδέοντας τον τόπο αυτό με τα κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης, ο συγγραφέας συμμετείχε στη συλλογική ανάμνηση των γεγονότων που εξιστορούνται, ορισμένα από τα οποία ανακάλεσε και στη συνέχεια του ταξιδιού του στην έρημο, άλλοτε στην προσπάθειά του να ταυτίσει τα τοπία που περιγράφονται με αυτά που συναντούσε και άλλοτε ως αποτέλεσμα έντονων εσωτερικών διεργασιών συνδεδεμένων με την εκεί χωρο-χρονική συνθήκη.

Πέραν της προαναφερθείσας συμμετοχής σε μία συλλογική ανάμνηση, η βίωση του άκτιστου χωρικού περιβάλλοντος της Ερήμου πυροδότησε στο συγγραφέα και μία σειρά ατομικών ανακλήσεων. Πιο συγκεκριμένα, την τρίτη ημέρα του ταξιδιού του προς τη μονή και με αφορμή το βραχώδες τοπίο της ερήμου ανακάλεσε ότι για κάποιο διάστημα της ζωής του συνήθιζε να καταφεύγει σε ένα σπήλαιο σε κάποιο ελληνικό ακρογιάλι, το οποίο ήταν αποτέλεσμα της αλλαγής της κοίτης ενός ποταμού. Στο γεμάτο από σταλακτίτες και σταλαγμίτες εσωτερικό του σπηλαίου αυτού μπορούσε να αισθανθεί τη γαλήνη και την ηρεμία που αισθανόταν και κατά την πεζοπορία του στο τραχύ σιναϊτικό τοπίο. Το γεγονός αυτό, του έφερε στο μυαλό μία άλλη ιστορία από την Παλαιά Διαθήκη, διαδικασία που τον οδήγησε σε μία αναζήτηση της έννοιας του πραγματικού ήρωα μέσα στην κοινωνία.

Από ένα σημείο και πέρα, το μονότονο και επιβλητικό τοπίο της «γκρίζας, ατελείωτης και στείρας» ερήμου, σε συνδυασμό με τον «κυματιστό και υπομονετικό» ρυθμό της καμήλας έκαναν τον Καζαντζάκη να αισθάνεται ότι ο χρόνος είχε ξαναβρεί τον «αρχέγονο ρυθμό», πως είχε γίνει «μία ουσία ρεούμενη και αδιαίρετη». Το γεγονός αυτό το συνέδεσε με την μπρος – πίσω κίνηση των μουσουλμάνων όταν διαβάζουν το Κοράνι υποθέτοντας ότι αυτό γίνεται με σκοπό να βιώσουν μία ανάλογη, ξεχωριστή σχέση με το χρόνο αποβλέποντας στην προσέγγιση της «μυστικής ερήμου» της πίστης τους, την *έκσταση*. Για εκείνον, ο χρόνος της ερήμου «ελευθερωνόταν» από τη μαθηματική προσέγγιση της δυτικής νοοτροπίας και γινόταν «ένας αλαφρός ίλιγγος που μετουσιώνει τη σκέψη…» (Καζαντζάκης, 2004: 91).

Η εμπειρία της ανοίκειας ερήμου σε συνδυασμό με την αναγκαστική σωματική άσκηση στην οποία υποβάλλονταν οι περιηγητές μέχρι το 1970, συνυπήρχε με ένα έντονο παράλληλο εσωτερικό ταξίδι, όπου χώρος και χρόνος δομούσαν το ιδιαίτερο πλαίσιο αυτής της φυσικο-πνευματικής εμπειρίας.

ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΠΡΟΣ ΤΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ

Προς το τέλος της πορείας τους στην έρημο η ομάδα του Καζαντζάκη εγκατέλειψε τις καμήλες για να συνεχίσει μέχρι το μοναστήρι πεζοπορώντας, πράγμα το οποίο ενίσχυσε για το συγγραφέα το αίσθημα της προσμονής της εκπλήρωσης του ταξιδιωτικού τους στόχου. «Λαχταρώντας ν' αντικρίσει το Μοναστήρι» προσπαθούσε να διαβάσει σημάδια στο τοπίο που

πιθανά να δήλωναν τη γειτνίαση με τον προορισμό τους. Ένας ξύλινος σταυρός, ορθωμένος σε ένα βράχο σήμανε το τέλος της διαδρομής, καθώς από το σημείο εκείνο μπορούσε κανείς να διακρίνει για πρώτη φορά τη μονή, στη θέα της οποίας ο Καζαντζάκης αισθάνθηκε να διστάζει. Γλαφυρά αναφέρει: «Μια στιγμή, η ορμή να γυρίσω πίσω. Άστραψε μέσα μου η σκληρότατη χαρά να μη θερίσω και να μη χαρώ τον καρπό αυτό της πεθυμιάς μου» (Καζαντζάκης, 2004: 102). Πολύ γρήγορα, τις σκέψεις αυτές αντικατέστησε έντονη χαρά για όσα θα ακολουθούσαν.

Μετά από λίγο, μόνον ο περίβολος ήταν αυτός που τους χώριζε πλέον από το κτιστό και οργανωμένο περιβάλλον της μονής. Η αντίθεση ανάμεσα στο άγονο τοπίο της ερήμου και στις κατάφυτες και τακτικά καλλιεργημένες εκτάσεις της μονής τον εξέπληξε, πυροδοτώντας έναν ανεξήγητο για εκείνον ενθουσιασμό. Αισθανόταν πως ενώ μέχρι εκείνη τη στιγμή αντίκριζε «το φοβερό ανάνθιστο, όλο γρανίτη πρόσωπο του Θεού», είχε τη δυνατότητα πλέον να «ζήσει τα λόγια του ασκητή: *Θεός έστι σκιρτημός και ήπιον δάκρυ*» (Καζαντζάκης, 2004: 103).

Για εκείνον, η εμφάνιση της μονής ήταν ένα «ψυχικό θαύμα», καθώς η θέα της φρουριακής οργάνωσής της στη μέση της «αγριότατης ερήμου» ήταν σε θέση να τον επηρεάσει, καλώντας τον να ζήσει την προαναφερθείσα αντίθεση (Καζαντζάκης, 2004: 103).

Η έντονη βίωση αυτού του ορίου από τον Καζαντζάκη επιβεβαιώνεται και από τη μεταγενέστερη ταξιδιωτική μαρτυρία του Σπύρου Γιαννάτου. Ο συγγραφέας διαβάζοντας το βιβλίο των επισκεπτών συνάντησε την αφιέρωση του Καζαντζάκη η οποία του έκανε ιδιαίτερη εντύπωση. Την αντέγραψε και τη μετέφερε αυτούσια στο πλαίσιο της δικής του αφήγησης. Η αφιέρωση έχει ως εξής:

> *Έπειτα από τριήμερη πορεία στην φοβερή έρημο ευτύς ως αντίκρυσα τις μοναστηριακές ανθισμένες αμυγδαλιές η καρδιά μου σκίρτησε. Εδώ διαλογίστηκα υπάρχει μία ανώτερη συνείδηση, εδώ νικά η αρετή του ανθρώπου την έρημο. Κι ύστερα αναπνέοντας τον απαλό αέρα απάνω στα υψηλά τείχη της μονής ένοιωσα τούτο: το πιο επικίνδυνο φυλάκιο της ελληνικής παρατάξεως είναι η Ιερά Μονή του Σινά, όχι μόνο γιατί υψώθει πάντα φρούριο της ελληνικής και χριστιανικής ιδέας, αλλά προπάντων γιατί μέσα στην έρημο επί 14 αιώνες, από τα τείχη ετούτα ο Σιναΐτης – Ακρίτας μάχεται και νικά με την επιμονή, τις σκοτεινές, φυσικές και ανθρώπινες δυνάμεις που θέλουν να πνίξουν την ψυχή την καιόμενη και ου κατακαιόμενη του μαχόμενου ανθρώπου – ιδού το ανώτατο μάθημα που μου έδωκε το φρούριο της Αγίας Αικατερίνης. Νίκος Καζαντζάκης, 15 έως 26 Φεβρουαρίου 1927. (Γιαννάτος, 1956: 78)*

Έτσι, για τον Καζαντζάκη, το τμήμα ανάμεσα στην πορεία με την καμήλα και το υπαρκτό αυτό όριο του περιβόλου της μονής πήρε νέες διαστάσεις μέσα από την εμπειρία του, καθώς η αντίθεση ανάμεσα στο αδόμητο και το δομημένο διευρύνθηκε συγκροτώντας ένα συμβάν τόπου. Η αφιέρωσή του, που γράφτηκε λίγο μετά την ιδιαίτερη αυτή στιγμή-αποκάλυψη τόπου, αποτέλεσε μία πρώτη μαρτυρία-αποτύπωση αυ-

τής της επανανοηματοδοτημένης πορείας, η οποία αποσαφηνίσθηκε και επαναδιατυπώθηκε μέσα από τη δημοσίευση του κειμένου του.[7]

Η ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΣΤΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ

Την πρώτη ημέρα της παραμονής του κατά τη διάρκεια του μεσημεριανού φαγητού στην Τράπεζα της Μονής, ο Καζαντζάκης ανακάλεσε τις αμέτρητες φορές που είχε ξαναζήσει την ίδια εμπειρία σε άλλα μοναστήρια, διαπιστώνοντας «μία μεγάλη μυστηριακή αξία» στη διαδικασία του γεύματος. Αυτό του έφερε στο μυαλό κάτι που του είχε πει ένα ραβίνος, πως «ο ενάρετος άνθρωπος που τρώει λευτερώνει τον Θεό που βρίσκεται μέσα στο φαΐ του» (Καζαντζάκης, 2004: 109). Επηρεασμένος έντονα από αυτές τις σκέψεις και ενώ άκουγε παράλληλα την «παραβολή του Ασώτου» φαντάστηκε ένα ιδανικό, για αυτόν μοναστήρι, όπου θα διαβαζόταν η ίδια ιστορία συμπληρωμένη ως εξής:

> *Ο Άσωτος γύρισε κουρασμένος, νικημένος, απελπισμένος στο πατρικό σπίτι. Και το βράδυ όταν κάθισε στο μαλακό κρεβάτι να κοιμηθεί άνοιξε σιγά σιγά η πόρτα και μπήκε ο μικρότερός του αδερφός.*
> *-Θέλω να φύγω, δε με χωράει πια το σπίτι του πατέρα!*
> *Κι ο αδερφός που είχε απόψε γυρίσει νικημένος, αναγάλλιασε, αγκάλιασε τον αδερφό του και άρχισε να τον συμβουλεύει. Αυτό έπαθα εγώ έτσι να φερθείς εσύ, νικήθηκα εγώ, βάστα εσύ γερά, μην ντροπιαστείς σαν κι εμένα, μη γυρίσεις πια στο σπίτι!*
> *Τον αποχαιρέτισε, τον πήγε ίσαμε την πόρτα, κι έκλαιγε από χαρά: «Ίσως να βγει τούτος πιο δυνατός από μένα, να μη γυρίσει».* (Καζαντζάκης, 2004: 110)

Η εμπειρία της Τράπεζας επηρέασε το συγγραφέα κάνοντάς τον να ανακαλέσει προηγούμενες επισκέψεις του σε μοναστήρια, το περιστατικό με το ραβίνο, και να καταλήξει στη φαντασίωση ενός ιδανικού μοναστηριού που το κείμενο της Γραφής που θα διαβαζόταν κατά το γεύμα άλλαζε για να αντικατοπτρίσει τις πνευματικές αναζητήσεις που του πυροδοτούσε η ταξιδιωτική του εμπειρία.

Το απόγευμα της ίδιας ημέρας κάποιοι μοναχοί ανέλαβαν να τον ξεναγήσουν στα κτήρια της μονής. Επισκέφτηκε, έτσι, την εκκλησία, το σκευοφυλάκιο, το παρεκκλήσι της Αγίας Βάτου και τη Βιβλιοθήκη. Η πολυτελής κατασκευή των κτηρίων και τα πολύτιμα αντικείμενα που φυλάσσονταν σε αυτά, τον επηρέασαν εσωτερικά, πράγμα το οποίο δεν μπόρεσε να εξηγήσει. Το ίδιο βράδυ είδε ένα έντονο όνειρο που το απέδωσε στις εμπειρίες αυτές, καθώς αποτελούσε φαντασιωσική ανασύνθεσή τους.

Την τελευταία ημέρα της παραμονής τους, ο Καζαντζάκης με τον Καλμούχο ανέβηκαν στην κορυφή του όρους Χωρήβ στην οποία λέγεται ότι ο Θεός παρέδωσε στον Μωυσή τις πλάκες με τις Δέκα Εντολές. Οδοιπορώντας, θυμήθηκε το γράμμα που του είχε στείλει ένας φίλος του ο Γιώργος Ζορμπάς, μέσα στο οποίο παρουσίαζε την προσωπική του αναζήτηση του θείου στοιχείου. Για τον Καζαντζάκη, το άγριο και ερημικό τοπίο γέμισε για το υπόλοιπο την πορείας τους με το πρόσωπο του Ζορμπά και τα λόγια του γράμματός του. Αισθανόταν πως οι άγριοι βράχοι

αντανακλούσαν την ένταση της αναζήτησης του παλιού του φίλου. Φτάνοντας σε αυτήν και έχοντας τη δυνατότητα να αντικρίσει όλη την «Πετραία Αραβία», την έρημο την οποία είχε και ο ίδιος διασχίσει για να φτάσει στη μονή, ο Καζαντζάκης αισθάνθηκε δέος και μία πρωτόγνωρη ευδαιμονία. Στο ψηλό βήμα αυτής της κορυφής και μπροστά στο ιδιαίτερο αυτό ερημικό τοπίο, ο Καζαντζάκης συνάντησε έναν ασκητή, το μοναχό Μωυσή ο οποίος έμενε εκεί φροντίζοντας μία μικρή εκκλησία. Ο μοναχός αυτός του έκανε ιδιαίτερη εντύπωση. Ο συγγραφέας είδε στην καλοσύνη του τη δυνατότητα ενός μόνο ανθρώπου «να αγιάσει έναν τόπο σε απόσταση πολλών χιλιομέτρων».

Έντονα επηρεασμένος από την εμπειρία της ερήμου και μη μπορώντας να κοιμηθεί την τελευταία ημέρα της παραμονής του στο μοναστήρι, διάβαζε κομμάτια από την Παλιά Διαθήκη, στα οποία ψηλαφούσε μία αίσθηση αγριότητας που του θύμιζε «πολύκορφη οροσειρά» που κατοικείται μόνο από προφήτες. Η διαδικασία αυτή πυροδότησε μέσα του μία ξαφνική διάθεση για γράψιμο, στιγμή έμπνευσης στην οποία αναφέρεται γλαφυρά ως εξής:

> *Τη νύχτα, μονάχος στο κελί μου, βαθιά κρατώντας το όραμα της ερημίας στα φρένα μου, ξεφύλλιζα την Παλαιά Διαθήκη. Ο άνθρωπος που αντιστέκεται και παλεύει και στροβιλίζεται στα χέρια του Θεού πλαντούσε την καρδιά του, σαν πολύκορφη οροσειρά μου φάνταζε η Βίβλος, όπου ρυάζονται, δεμένοι με τα σκοινιά και κατεβαίνουν οι προφήτες.*
> *Ξάφνου πήρα χαρτί κι άρχισα να γράφω για ν' αλαφρώσω την καρδιά μου…* (Καζαντζάκης, 2004: 124)

ΤΟΠΟΣ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΣΗ

Η σύντομη αυτή περιγραφή του ταξιδιού του Καζαντζάκη μας επιτρέπει να το ερμηνεύσουμε με βάση τη σύνδεση των εννοιών της αφήγησης και του τόπου. Εστιάζοντας στην περίπτωση του συγκεκριμένου επισκέπτη, η σύνδεση των θέσεων του Paul Ricoeur και του Martin Heidegger αναδεικνύεται, αποκτώντας το χαρακτήρα ενός άξονα πάνω στον οποίο στήριξε σε μεγάλο βαθμό το σύνολο της ζωής του ο Καζαντζάκης. Η Gene Rulye υποστηρίζει πως όλη η ζωή και το έργο του εν λόγω ταξιδιώτη υπήρξε μία προσπάθεια φανέρωσης του αδιαμφισβήτητου συμπλόκου σκέψη-πράξη. Με τον τρόπο αυτό, ο Καζαντζάκης μετέτρεψε, για τη συγγραφέα, όλη του την πορεία σε ένα είδος «προσκυνηματικού ταξιδιού», ενός ταξιδιού προσκυνηματικής (υπαρξιακής) αναζήτησης όπου το αδιαίρετο της σκέψης με την πράξη μέσω της εμπειρίας δημιουργούσε το «συνεχώς αποκαλύπτον σε αφήγηση» ταξίδι της ζωής του (Rulye, 2005: 75). Σημείο που ενισχύει την άποψή της θεωρεί τον κεντροβαρικό ρόλο που έπαιξαν τα ανά τον κόσμο ταξίδια του συγγραφέα, στα οποία αναφέρεται λεπτομερώς. Στο πλαίσιο αυτό, θεωρεί χαρακτηριστική τη μεταφερόμενη από τον Καζαντζάκη συνάντησή του με το γέροντα Μωυσή στο Σινά, η οποία στο κείμενο παίρνει το χαρακτήρα μαθητείας στη «ζωή, τη σάρκα και το πνεύμα». Η ταξιδιωτική αυτή πορεία ζωής του Καζαντζάκη κορυφώνεται με τη μετάφραση της *Οδύσσειας* που ξεκινά το 1927 (έτος που κάνει και το ταξίδι του στο Σινά) στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή της οποίας ο συγγραφέας βρήκε, κατά τον Kimon Friar

(1979: 4) τον «αυτοβιογραφικό του ήρωα». Την ιδέα αυτή υπογραμμίζει και αναπτύσσει και ο Πρεβελάκης, για τον οποίο ο Καζαντζάκης ακολούθησε το μοντέλο του Οδυσσέα, καθώς ζούσε πράγματα και καταστάσεις που στόχευαν στην αναζήτηση ιδεών που τον βασάνιζαν από τη μικρή του ηλικία και που ενώ τότε θεωρούσε πως τις βίωνε με *αυθεντικό* τρόπο, μεγαλώνοντας συνειδητοποίησε πόσο απομακρυσμένος ήταν από αυτές (Πρεβελάκης, 1984: λζ). Έτσι, η σχέση του με το χώρο και το χρόνο εντασσόταν στο πλαίσιο αυτό, υποστηρίζοντας την ανάγκη για προσέγγιση του ιδιαίτερου αυτού προορισμού.

Συνεπώς, εντός των ορίων της προσωπικής του ιστορίας αλλά και συλλογικής νοηματοδότησης του εν λόγω τοπίου, ο συγγραφέας προβίωσε το ταξίδι του, διαδικασία που αφορούσε σε μία πράξη κατά την οποία ο οραματισμός της επικείμενης περιήγησής του μπορούσε να ενταχθεί σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Στο κείμενό του γίνονται εκτενείς αναφορές στο πλαίσιο που τον έκανε να πάρει την απόφαση για το ταξίδι του. Η αναζήτηση της εμπειρίας του περιβάλλοντος που εκτενώς περιγραφόταν στην Αγία Γραφή και συνδεόταν με τα γεγονότα της *Εξόδου*, εντασσόταν πλήρως στη συνολική του στάση για τη ζωή, και την αναψηλάφηση της έννοιας του ιερού, που απασχόλησε το συγγραφέα καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του.

Ανοιγόμενος στο πεδίο του ταξιδιού και όντας ξένος σε έναν τόπο που θεωρείται για πολλούς ανθρώπους ιερός, έκανε μία πορεία που βασίσθηκε σε μεγάλο βαθμό στην προκατανόησή του, καθώς προσπάθησε να μείνει πιστός στην απάντηση του ταξιδιωτικού του στόχου: να αναμετρηθεί με το ιερό. Διάβαζε το «άγριο πρόσωπο» του Θεού και το εντόπιζε στο τραχύ αδόμητο ερημικό τοπίο που μονότονο και ατελείωτο ταυτιζόταν για εκείνον με τις σκληρές περιγραφές της Γραφής. Κατά την πορεία του αυτή συνέβησαν ανοίγματα τόπων των οποίων η φαινομενική αναντιστοιχία με τα όσα είχε προβιώσει τον εξέπληξε σε βαθμό αποκάλυψης άγνωστων για αυτόν ποιοτήτων του εκεί δομημένου και αδόμητου περιβάλλοντος. Η αίσθηση μιας αχρονίας, εμπειρίες «μυστικής χαράς» και αισθήματα πλήρους βύθισής του στο τοπίο κατά την πορεία του στην έρημο, την μετέτρεψαν από ένα απλό στάδιο του ταξιδιού του σε μία ιδιαίτερη εμπειρία κατά την οποία στρεφόταν προς τον εαυτό του κατοικώντας τον τόπο που κάθε φορά ανοιγόταν. Η συνάντησή του με τον περίβολο της μονής υπήρξε αποκαλυπτική για εκείνον, ενώ και μέσα στο μοναστήρι η διάδρασή του με το χώρο και τις διαδικασίες σε αυτόν τον επηρέασε έντονα, επανανοηματοδοτώντας την παρουσία του εκεί. Τέλος, η ανάβασή του στην κορυφή του όρους Σινά και η γνωριμία του με το μοναχό Μωυσή τον εξέπληξαν σε βαθμό που αισθάνθηκε πως ο τόπος στον οποίο βρισκόταν μπορούσε να νοηματοδοτηθεί ως ιερός γιατί κατοικούσε εκεί αυτός ο ασκητής που «είχε γίνει πλέον ένα με την Έρημο» (Μίμηση2).

Αυτές οι στιγμές-ρωγμές τόπων εγκολπώθηκαν εκ των υστέρων μέσω της προαναφερθείσας δύναμης της πλοκής στο όλο του ταξιδιού. Η δημοσιευμένη του μαρτυρία τα εντάσσει σε αυτό το μοντέλο του Οδυσσέα, κατά το οποίο ο Καζαντζάκης πιστός στο αδιαμφισβήτητο του φυσικοπνευματικού συμπλόκου αναζητούσε τις δομές εκείνες που ενώ νόμιζε πως τις υπηρετούσε αρχικά, τελικά είχε συνειδητοποιήσει πόσο απομακρυσμένος ήταν από αυτές. Μπορεί κανείς λοιπόν να ισχυριστεί πως ακόμη και αυτή η ταξιδιωτική εμπειρία του συγγραφέα βρίσκει τη θέση

της στην αφήγηση του συνόλου της ζωής του, όπως αυτή προσεγγίζεται μέσα από τους Rulye, Friar και Πρεβελάκη (Μίμηση3). Το κείμενο του συγγραφέα (όπως και των άλλων συγγραφέων) ανοίγεται ως ένας άλλου είδους χάρτης του ταξιδιωτικού αυτού τοπίου, αποκαλύπτοντας ποιότητές του που δεν μπορούν να μεταφερθούν από τις παραδοσιακές δυσδιάστατες ή τρισδιάστατες μεθόδους αναπαράστασης. Η ανάκληση της εμπειρίας και η συνύφανσή της με τη φαντασία του συγγραφέα προτείνει μία αφηγηματική μεταφορά των φαινομένων φανερώνοντας το ρόλο υλικών και άυλων ποιοτήτων που μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνο μέσα από την ενσώματη εμπειρία (κατοίκηση ή συμμετοχή στο συμβάν ενός) του τόπου.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσα από τις τέσσερις αυτές δημοσιευμένες αφηγήσεις μπορεί κανείς να ψηλαφίσει φαινομενολογικές ιδιαιτερότητες του ταξιδιού προς το Σινά που παραμένουν σχεδόν αναλλοίωτες μέσα στο χρόνο, χάρη στην ιδιαιτερότητα του ερημικού τοπίου και της μονής. Τον Μάιο του 2009 επισκέφτηκα κι εγώ το Σινά στοχεύοντας στην ολοκλήρωση της έρευνάς μου με την εξέταση ενός οργανωμένου ταξιδιού από τουριστικό γραφείο της Αθήνας, που αφορά στον πιο συχνό τρόπο μετάβασης εκεί πλέον. Το ταξίδι αυτό μου επέτρεψε να διαπιστώσω πως το άνοιγμα του ατόμου στη διάδραση με τον τόπο που συνέβαινε κατά κύριο λόγο στις περιπτώσεις μελέτης, περιορίζεται από μία προκαθορισμένη, οργανωμένη πορεία (Μίμηση1) η τήρηση της οποίας επιδιώκεται κατά την εξέλιξη του ταξιδιού και ελέγχεται από ξεναγούς (Μίμηση2). Παρ' όλα αυτά, δεν ήταν αδύνατον ακόμη και στους ταξιδιώτες μίας τουριστικής ομάδας να ανοιχτούν σε μία πιο ποιητική κατοίκηση, χάρη στο ιδιαίτερα ανοίκειο ερημικό περιβάλλον της χερσονήσου.

Οι δημοσιευμένες μαρτυρίες αποτυπώνουν το ταξίδι στο Σινά ως ξεχωριστή εμπειρία κατά την οποία το άτομο ανοίγεται ως ένα βαθμό στο απρόβλεπτο, συμμετέχοντας σε συμβάντα τόπων που μερικές φορές φάνταζαν απροσδόκητα. Διαδρώντας δυναμικά με το τοπίο και την αρχιτεκτονική, οι επισκέπτες ερμήνευσαν μέσα από την κίνησή τους το περιβάλλον και στάθηκαν σε ιδιαίτερα στοιχεία εμπειρικής χωρικότητας που το υλικό και το άυλο συνυπήρχαν δυναμικά. Ποιότητες όπως η αχρονία, η ανάκληση, η ενδοσκόπηση, ο φόβος, η έκπληξη και η αναπάντεχη συνάντηση δέθηκαν με την εμπειρία του τοπίου κατά το ταξίδι τους. Κάθε επόμενη στιγμή από αυτές τις ξαφνικές *ρωγμές* της πορείας του, το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να τις αφηγηθεί είτε σε κάποιον τρίτο είτε ακόμη και στον εαυτό ως άλλον, ενταγμένες όμως πλέον ως θύλακες σε ένα αρμονικό ταξίδι χάρη στη δυναμική της πλοκής. Στο τέλος της ταξιδιωτικής τους εμπειρίας, οι επισκέπτες μέσα από τη μαρτυρία τους μεταφέρουν το ταξίδι τους αυτό ως ένα συνεκτικό όλο, ανοίγοντας ένα νέο κόσμο προς κατοίκηση από τους ίδιους και τους ακροατές ή αναγνώστες (Μίμηση3).

Αφηγήσεις ημερολογιακού σχεδόν χαρακτήρα, οι καταγραφές αυτές μαρτυρούν πως το Σινά φέρει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που επιτρέπουν τη συγκρότηση ατομικών και συλλογικών τόπων, παρότι το τοπίο αυτό βάλλεται στις μέρες μας από μία έντονη τουριστική αναυθεντικότητα. Στα κείμενα αυτά συντηρούνται μνημονικά οι εν λόγω ποιότητες, ανοίγοντας στο κοινό το οποίο μέσα από την ανάγνωσή τους έχει τη δυνατότητα να κάνει ένα δικό του ξεχωριστό ταξίδι.

Φυσικο-γεωγραφικά χαρακτηριστικά συμπλέκονται με ανακλήσεις και τη φαντασία του συγγραφέα και του αναγνώστη σε ιδιαίτερες χαρτογραφήσεις που διαβάζονται διαφορετικά κάθε φορά, χάρη στη μεταφορά ξεχωριστών φυσικοπνευματικών φαινομένων, *συμβάντων τόπου*.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά το Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη (Παρίσι, Γαλλία) για τη χρηματοδότηση των μεταπτυχιακών μου σπουδών στο Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα 'Σχεδιασμός – Χώρος – Πολιτισμός' (Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο), κατά τα ακαδημαϊκά έτη 2007-2009.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γαλέου, Α. (1956) *Πάνω στο βήμα του Μωυσή – Οδοιπορικό.* Αθήνα.

Γιαννάτος, Σ. (1956) *Το Σινά: Το θεοβάδιστο όρος χωρίς Θεούς.* Εκδόσεις Κοβάνη.

Casey, E. S. (1999) 'How to get from space to place in a fairly Short Stretch of Time – Phenomenological Prolegomena', στο J. Currey (ed.) *Senses of Place.* New Mexico: School of American Research Press, σς. 13-52.

Casey, E. S. (1987) *Remembering: A phenomenological Study*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press.

Friar, K. (1979) *The spiritual Odyssey of Nikos Kaznatzakis*. Minneapolis: The North Central Publishing Company.

Heidegger, M. (2001) *Τέχνη και χώρος,* μτφ. Γ. Τζαβάρας. Αθήνα: Εκδόσεις Ίνδικτος.

Heidegger, M., (1971) 'The Thing', <http://people.ischool.berkeley.edu/~ryanshaw/nmwg/the.thing-heidegger.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 28/11/2014.

Καζαντζάκης, Ν. (2004 [1927]) *Ταξιδεύοντας – Ιταλία, Αίγυπτος, Σινά, Ιερουσαλήμ, Κύπρος, Ο Μοριάς.* Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.

Lupton, D. (1998) *The emotional Self.* London: Sage Publications.

Malpas, J. (2006) *Heidegger's Topology – Being, Place and World.* Massachusetts: The MIT Press.

Monroe, B. C. (1989) *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών – Από την κλασσική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ. Αθήνα: Νεφέλη.

Παπαϊωάννου, Ε., *Ιερά και Βασιλική Μονή του Θεοβάδιστου όρους Σινά*. Σινά: Εκδόσεις Ιεράς μονής του Θεοβάδιστου Όρους Σινά.

Πρεβελάκης, Π. (1984) *Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη.* Αθήνα: Εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη.

Ράμφος, Σ. (1992) *Μίμηση εναντίον Μορφής – Εξήγησις εις το Περί Ποιητικής του Αριστοτέλους*, (Πρώτο και Δεύτερο Μέρος). Αθήνα: Εκδόσεις Αρμός.

Ricoeur, Paul, (1991), *From Text to Action Essays in Hermenutics II*, London: The Athlon Press, (Πρώτη έκδοση: 1986).

Ricoeur, P. (2004) *Memory, History, Forgetting*. Chicago: Chicago University Press.

Ricoeur, P. (1983) *Time and Narrative*, Volume 1, trans. K. McLaughlin, D. Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Rulye, G. (2005) *The Stuff of a lifetime: Self, Sense, Soul and Spirit in Human Experience.* USA: Backinprint.

Simms, K. (2006) *Paul Ricoeur*. London: Routledge.

Venn G., 'The future of dialogue: Narrative identity, the exchange of memory, and the constitution of new spaces of belonging', στην ιστοσελίδα του University of East London - The Centre for Narrative Research: <www.uel.ac.uk>, τελευταία επίσκεψη: 27/11/2014.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το υλικό του κειμένου αυτού βασίζεται σε έρευνα που έγινε για την εκπόνηση μεταπτυχιακής διπλωματικής στα πλαίσια του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματός 'Σχεδιασμός – Χώρος – Πολιτισμός' (Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο), με τίτλο «Η συγκρότηση του τόπου κατά το ταξίδι: Η περίπτωση του ταξιδιού προς τη Μονή Σινά», υπό την επίβλεψη του καθηγητή κ. Β. Γκανιάτσα.
2. Είναι χαρακτηριστικό πως στο Σινά έχουν λατρευτεί πολλοί θεοί, μεταξύ των οποίων και οι Ελιόν (ο Ύψιστος Θεός) και Βαάλ (του οποίου η λατρεία συνδέεται με την ονομασία του όρους *Σερμπάλ*, στην περιοχή της Φαράν).
3. Εμπρόθετα επιλέχθηκαν δημοσιευμένες μαρτυρίες που ακολουθούν τη μετάβαση από το ρομαντισμό στο συμβολισμό [1890 – 1900] ώστε να αποκλεισθεί η περίοδος του ρομαντισμού λόγω της έντονης συγκινησιακής φόρτισης που εκ των πραγμάτων σχεδόν όφειλαν να έχουν τα τότε κείμενα, χωρίς απαραιτήτως να συνδέεται με στοιχεία της ανακαλούμενης σε αυτά μεταφερόμενης πραγματικότητας (Monroe, 1989: 236-241). Η έρευνα στα λήμματα της Γενναδείου και Εθνικής βιβλιοθήκης οδήγησε στον εντοπισμό ενός αριθμού ταξιδιωτικών αφηγήσεων στο Σινά που μπορούν να χωρισθούν σε δύο πολύ βασικές κατηγορίες. Η πρώτη αφορά σε περιηγητές μέσα από τα κείμενα των οποίων δεν γίνονται εμφανείς κάποιες παράλληλες με το ταξίδι εσωτερικές διεργασίες, ενώ στη δεύτερη εντάσσονται εκείνοι που η εσωτερική τους πορεία και το ταξίδι τους στο τοπίο ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα. Το άρθρο εστιάζει στη δεύτερη για λόγους μεθοδολογικής συνέπειας.
4. «Κατασκευασμένα πράγματα», όπως μία γέφυρα, περισυλλέγουν το τετραμερές μέσα από τον «πραγμοειδή» τους χαρακτήρα (ως πέρασμα και μέρος της καθημερινής εμπειρίας του ατόμου). Από την άλλη πλευρά, και τα «αντικείμενα της φύσης», όπως για παράδειγμα η βελανιδιά στο μονοπάτι προς το πατρικό σπίτι του φιλοσόφου, περισυλλέγουν το τετραμερές καθώς όλα τα πράγματα στέκουν μέσα στην «ταλάντωση του που φέρει τη φύση και τον άνθρωπο, που φέρει τη γη, τον ουρανό, τους θεούς και τους θνητούς» (Malpas, 2006: 234-235).
5. Η Γαλέου πέρασε μέσα από την Έρημο με λεωφορείο σε αντίθεση με τους υπόλοιπους τρεις ταξιδιώτες που χρησιμοποίησαν καμήλες. Είναι σημαντικό ότι η ιδιαιτερότητα του τοπίου επικοινωνείται και στις δύο περιπτώσεις, παρότι η χρήση της καμήλας συνεπάγεται μία έντονη σωματική κούραση και αυξάνει τη διάρκεια του ταξιδιού.
6. Υπάρχει πάντα και η περίπτωση ο επισκέπτης να παραμείνει στο μοναστήρι και συνεπώς το ταξίδι του να αφορά σε μία γραμμική πορεία προς το άγνωστο Σινά κάτι που παραπέμπει στο μοντέλο εαυτότητας που εισηγείται ο Emmanuel Levinas και αφορά σε ένα απόλυτο άνοιγμα προς τον Άλλον. Η περίπτωση όμως αυτή που ο επισκέπτης παύει να είναι ο ξένος-ταξιδιώτης και οικειοποιείται το χώρο σε μεγάλο βαθμό δεν εμπίπτει στη θεματική της εργασίας αυτής, όπου εξετάζονται εμπειρίες ξένων-επισκεπτών στο Σινά, περιπτώσεις που αφορούν με όρους φυσικούς-γεωγραφικούς σε ένα καθαρά κυκλικό ταξίδι.
7. Ανάλογα και η Ασήμω Γαλέου αισθάνθηκε πως εισερχόμενη στο τελευταίο μέρος της διαδρομής πυροδοτήθηκε η συμμετοχή της σε ένα πραγματικά ξεχωριστό συμβάν τόπου.

ΑΠΟ ΤΗ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΣΤΗΝ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ: ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ

Χαριτωνίδου Μαριάννα
Υ/Δ ΕΜΠ
charitonidou@aaschool.ac.uk

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Παναγιώτης Τουρνικιώτης,
Δημήτρης Παπαλεξόπουλος

Η εν λόγω διπλωματική εργασία εστιάζει στη μελέτη των μεταλλαγών που πραγματοποιούνται με το πέρασμα από τη σημειολογία στην αποδόμηση και των διαδρομών που ακολουθεί η καθεμία, οι οποίες άλλοτε διαπλέκονται και άλλοτε όχι. Η στρατηγική ανάγνωσης και γραφής που έχει ακολουθηθεί πηγάζει από τη θέση ότι μέσω της ηθελημένης αποσπασματικότητας στην ανάγνωση και της θραυσματοποίησης στη δομή του κειμένου ενεργοποιείται η δυνατότητα για παράλληλες και συγκριτικές αναγνώσεις. Επιχειρείται η ανάδειξη της θέσης που υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική ενεργοποιεί δυνατότητες λόγου που δεν μπορούν να υποκατασταθούν από άλλους τύπους λόγων. Η αρχιτεκτονική, δηλαδή, ενεργοποιεί τρόπους κωδικοποίησης που επιτρέπουν πρόσβαση σε τρόπους σκέψης που δεν είναι δυνατό να αναχθούν σε άλλους τρόπους σκέψης. Η αρχιτεκτονική είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτή ως τρόπος διαπραγμάτευσης του πραγματικού, παρεμβαίνοντας στις διαδικασίες κωδικοποίησης που αφορούν στις κοινωνικές δομές.

Στο πλαίσιο αυτής της υπόθεσης επιχειρείται μια ανάλυση των μετατοπίσεων που σημειώνονται όσον αφορά στο status του υποκειμένου. Ως σημεία σταθμοί αυτής της συγκριτικής ανάλυσης έχουν επιλεχθεί η αντίληψη της έννοιας του υποκειμένου κατά τη φαινομενολογική, δομιστική και μεταδομιστική προσέγγιση. Η εισαγωγή και ανάπτυξη του στρουκτουραλισμού και της φαινομενολογίας στην αρχιτεκτονική θεωρία, η οποία σημειώνεται από το 1977 και μετά, χρησίμευε ως εργαλείο εναντίωσης απέναντι στο φονξιοναλισμό του μοντερνισμού και στις θετικιστικές αναλύσεις που τον συνοδεύουν. Τόσο κατά τη στρουκτουραλιστική όσο και κατά τη φαινομενολογική προσέγγιση, η αρχιτεκτονική σημασία είναι αυτόνομη, λαμβάνει μια αποστασιοποίηση από την πραγματικότητα. Ένα αρχιτεκτονικό εννοιολογικό σύστημα εξακολουθεί να προϋποθέτει ένα εξιδανικευμένο ή ολικό σύστημα της αρχιτεκτονικής, το οποίο λειτουργεί ως χάρτης της πραγματικότητας. Ο στρουκτουραλισμός ρευστοποιεί το υποκείμενο ερμηνεύοντάς το σαν ένα από τα φαινόμενα του συστήματος σημασιοδότησης. Για τη φαινομενολογία το υποκείμενο είναι πιο σημαντικό από το σύστημα. Η ρευστοποίηση της σχέσης μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου προσφέρει στο υποκείμενο τη δυνατότητα να κάνει νέες συναρμογές [assemblages]. Η στροφή προς τη διερεύνηση της διαγραμματικής λειτουργίας της δομής, η οποία συνδέεται με την έννοια της αφηρημένης μηχανής [machine abstraite] των Gilles Deleuze και Félix Guattari, δεν συνεπάγεται την εγκατάλειψη του γλωσσολογικού μοντέλου αλλά μια επέκταση πέρα από το δίπολο σημαίνον/σημαινόμενο. Μέσω αυτής της στροφής αναδύεται το ενδιαφέρον για μια πολλαπλή άρθρωση ανάμεσα στην έκφραση και το περιεχόμενο, την ουσία και τη μορφή του περιεχομένου.

Η θεωρία της αρχιτεκτονικής είναι δυνατόν να λειτουργήσει σαν μια γέφυρα που σκοπός της είναι να γεφυρώσει το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στην αρχιτεκτονική ως υλική πραγματικότητα και στην πολιτισμική, κοινωνική, οικονομική, τεχνολογική και ιδεολογική ερμηνεία που προηγούνται της ιστορικής καταγραφής. Η διπλωματική αυτή εργασία κινείται μέσω της αντίληψης ότι σκοπός της αρχιτεκτονικής θεωρίας είναι να τραβάει το χαλί κάτω από τα πόδια των ερμηνειών όταν αυτές πάνε να αποκρυσταλλωθούν σε μορφές μη ευέλικτες, διερευνώντας τα ίχνη που αφήνει η αρχιτεκτονική όταν ερμηνεύεται μέσα από ένα δίκτυο αφηγήσεων που αναζητούν συγκλίσεις κοινωνικοπολιτικών συγκυριών και υλικών κατασκευών. Μέσω της εν λόγω προσέγγισης προσφέρεται η δυνατότητα αναζήτησης αποκλίσεων ή επιβεβαιώσεων σχετικά με τις υποθέσεις της ιστορίας της ιδεολογίας.

This dissertation thesis focuses on the study of the mutations that took place through the process of transition from semiology to deconstruction. At the core of the research is placed the investigation of the routes that semiology and deconstruction follow which sometimes intertwine and sometimes not. The methodology and the narration structure that have been followed draw from the position supporting that through a deliberate fragmentation in reading and in the structure of the text the opportunity for parallel and comparative readings can be activated. The attempt to underscore the position supporting that architecture enables discourse capabilities that cannot be substituted by other types of discourse and reasoning characterizes to a great extent this research. In other words, it is stated that architecture can activate coding modes that allow access to ways of thinking that cannot be traced back to other ways of thinking. Architecture can be interpreted as a way of negotiating the real intervening in the processes of codification of social structures.

In the framework of the hypothesis of this dissertation I attempted to analyze the shifts occurring with regard to the status of the subject. As turning points of this comparative analysis they have been selected the comprehension of the concept of the subject in the framework of the phenomenological, the structuralist and the poststructuralist approach. The introduction of structuralism and phenomenology in architecture theory and its development, which has taken place after 1977, has been used as a tool in order to oppose to modernist functionalism and to the positivist analysis that accompany its interpretations. In both structuralist and phenomenological approaches the meaning of architecture is autonomous. A distancing from reality is taking place. An architectural conceptual system continues to be based on the conception of an idealized or total system of architecture, which functions as a map of reality. Structuralism liquefies the subject interpreting it as one of the phenomena of signification system. For phenomenology the subject is more important from the system. The liquification of the relationship between the signifier and the signified offers to subject the opportunity to create new assemblages. The shift of the focus towards the investigation of the diagrammatic function of structure, which is linked to the concept of abstract machine that was developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, does not imply the abandonment of linguistic model but it consists an extension beyond the dipole signifier/signified. Through this shift it emerges an interest in a multiple articulation between expression and content as well as between the substance and form of content.

Theory of architecture can serve as a bridge that its aim is to bridge the gap between architecture as material reality and the cultural, social, economic, technological and ideological interpretation that accompany historical diagnosis. This dissertation thesis is driven by the perception that the purpose of architecture theory is to pull the rug from under the feet of the interpretations when they tend to be crystallized in forms that are not flexible. It examines the traces of architecture interpreting them through a network of narratives seeking convergences between sociopolitical circumstances and the material expression of artifacts. It aims to highlight the divergences or confirmations concerning the presuppositions of history of ideology.

1. ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΤΩΝ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΡΓΑΛΕΙΩΝ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ

1.1. ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΚΑΙ ΓΡΑΦΗΣ

Η στρατηγική ανάγνωσης και γραφής της εν λόγω διπλωματικής εργασίας κινήθηκε μέσα από την επιδίωξη ανάδυσης και ανάδειξης των δυνατοτήτων για παράλληλες αναγνώσεις. Πηγάζει, δηλαδή, από τη θέση ότι ο εκάστοτε αναγνώστης ανάλογα με τα ερωτήματα που τον απασχολούν θα ακολουθήσει τη δική του διαδρομή. Κινείται μέσα από την πεποίθηση ότι ακόμα και οι αναγνώσεις που αντιστοιχούν στο ίδιο άτομο, ανάλογα με το εκάστοτε ερώτημα ωθούν τον αναγνώστη να διατρέξει το υλικό με διαφορετικό τρόπο. Η πολλαπλότητα που χαρακτηρίζει τη στρατηγική ανάγνωσης την οποία έχω ακολουθήσει, αλλά και προς την οποία επιχειρώ να ωθήσω τον εκάστοτε αναγνώστη, πηγάζει από τη θέση ότι όσο περισσότερα δίκτυα σχέσεων και επικαλύψεων επιτρέψω να αναδυθούν τόσο περισσότερο γίνεται εμφανές ότι η ανάγνωση, η ερμηνεία, η κωδικοποίηση της πραγματικότητας είναι πολιτισμικά κατασκευασμένη. Η προσέγγισή μου βασίζεται στην παραδοχή ότι η αφετηρία της κάθε επιχειρηματολογίας είναι πολιτισμικά κατασκευασμένη.

1.2. ΔΙΚΤΥΑ ΣΥΓΧΡΟΝΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΧΡΟΝΙΑΣ

Τα συμβάντα μπλέκονται σε δίκτυα συγχρονίας και διαχρονίας και το τι εκφράζεται κάθε χρονική στιγμή, είτε πρόκειται για το πεδίο της φιλοσοφίας είτε πρόκειται για το πεδίο της θεωρίας της αρχιτεκτονικής, συνδέεται με το αποτέλεσμα των διαδράσεων τόσο μέσα από τα δίκτυα σχέσεων που αντιστοιχούν στην ίδια χρονική στιγμή όσο και μέσα από τα δίκτυα σχέσεων που αντιστοιχούν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Ο εκάστοτε αναγνώστης ή ο εκάστοτε συγγραφέας δεν μπορεί παρά μόνο να έχει πρόσβαση σε κάποιες μόνο από τις εκφάνσεις της πραγματικότητας και μπορεί να κωδικοποιήσει αυτές τις εκφάνσεις με τις οποίες συναντιέται χρησιμοποιώντας λέξεις ή και μέσω της υλικής έκφρασης της αρχιτεκτονικής και της τέχνης.

1.3. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΚΑΙ ΘΡΑΥΣΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ: ΕΝΕΡΓΟΠΟΙΗΣΗ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑΣ ΓΙΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

Η στρατηγική ανάγνωσης και γραφής που έχει εφαρμοσθεί στην εν λόγω διπλωματική εργασία πηγάζει από τη θέση μου ότι μέσω της ηθελημένης αποσπασματικότητας στην ανάγνωση και της θραυσματοποίησης στη δομή του κειμένου ενεργοποιείται η δυνατότητα για παράλληλες αναγνώσεις όπως και η δυνατότητα για συγκριτικές αναγνώσεις. Τα περιεχόμενα λειτουργούν σαν index για τον αναγνώστη, σαν ένας μηχανισμός που σκοπεύει στο να προσφέρει τη δυνατότητα στον εκάστοτε αναγνώστη να ακολουθήσει τη δική του αφηγηματική πλοκή. Το υλικό προς ανάγνωση συστηματοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδύεται η δυνατότητα για παράλληλες αναγνώσεις. Η ίδια η έρευνα που πραγματοποίησα κινήθηκε μέσα από παράλληλες αναγνώσεις και συγκρίσεις αναγνώσεων.

1.4. ΠΩΣ Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕ ΕΞΩ-ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΠΕΙΘΑΡΧΙΕΣ ΣΥΜΒΑΛΛΕΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ ΤΩΝ ΘΕΣΜΟΠΟΙΗΜΕΝΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Η έρευνα που πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια αυτής της εργασίας βασίστηκε στην αναζήτηση της σχέσης του αρχιτεκτονικού με το μη αρχιτεκτονικό και την προσφυγή σε εξω-αρχιτεκτονικές πειθαρχίες για τη συγκρότηση ενός αρχιτεκτονικού λόγου έρευνας και πειραματισμού. Η αρχιτεκτονική είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτή ως τρόπος διαπραγμάτευσης του πραγματικού, παρεμβαίνοντας στις διαδικασίες κωδικοποίησης και στην κοινωνική τάξη. Υπό αυτήν την οπτική γωνία, η αρχιτεκτονική συνδέεται περισσότερο με την παραγωγή εννοιών παρά με την παραγωγή πραγματικών αντικειμένων. Περιλαμβάνει ένα δίκτυο από πρακτικές που συνιστούν επισημοποιημένα συστήματα και αποσκοπούν στη θεσμοποίηση συστημάτων αναπαράστασης του πραγματικού. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι, εφόσον στην αρχιτεκτονική ενυπάρχει απαραιτήτως ιδεολογική διάσταση, η αρχιτεκτονική λειτουργεί σαν *index* της ιστορικής και κοινωνικής κατάστασης.

2. ΠΩΣ ΟΙ ΠΟΛΛΑΠΛΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ ΠΡΟΣΦΕΡΟΥΝ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ ΜΕ ΤΗΝ ΑΠΕΡΑΝΤΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ. ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΕΙΔΗΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΣΥΝΕΧΩΣ ΕΛΛΕΙΠΤΙΚΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ ΣΤΗ ΡΕΥΣΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΜΕΤΑΞΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑΣ

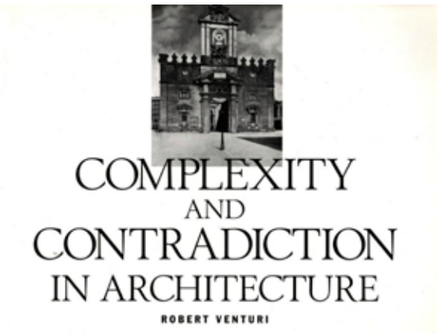
2.1. ΔΙΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ ΤΗΣ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ

Το ενδιαφέρον εστιάζεται στις μεταλλαγές που πραγματοποιούνται με το πέρασμα από τη σημειολογία στην αποδόμηση και οι παράλληλες πορείες που ακολουθεί η καθεμία οι οποίες άλλοτε διαπλέκονται και άλλοτε όχι. Επιχειρείται μια διερεύνηση σχετικά με το πότε διαπλέκονται και γιατί συμβαίνει τότε και όχι κάποια άλλη χρονική στιγμή, όπως, επίσης, και σχετικά με το πώς διαπλέκονται και πώς μεταλλάσσονται μέσω της αλληλεπίδρασής τους. Στο επίκεντρο της έρευνας βρίσκεται το ζήτημα της γλώσσας εφόσον είναι ο κοινός γνώμονας της σημειολογικής και της αποδομητικής προσέγγισης. Κατά τον Jacques Lacan, η ένταξη στη γλώσσα και η δυνατότητα να ονομάσει κανείς δια της γλώσσας τα πράγματα, υπό μία έννοια είναι αποξένωση από τα πράγματα, είναι η υποκατάσταση των πραγμάτων από τη γλωσσική τους απόδοση. Η αφηγηματική δομή της εν λόγω διπλωματικής εργασίας επιδιώκει να χαρτογραφήσει τις μεταλλαγές της σχέσης μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη και να διερευνήσει πώς αυτές οι αλλαγές στη σχέση μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη διαμορφώνονται μέσα από τις συναντήσεις της φιλοσοφίας με την αρχιτεκτονική.

2.2. ΠΩΣ Η ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΠΛΟΚΗ ΕΝΤΟΠΙΖΕΙ ΚΑΙ ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ ΤΙΣ ΜΕΤΑΛΛΑΓΕΣ

Αντλώντας δάνεια από την προσέγγιση του Jacques Derrida στο κείμενο Το *Cogito* και η Ιστορία της Τρέλας εντός του οποίου δηλώνει ότι «ο δρόμος που θα ακολουθήσουν οι σκέψεις κάθε άλλο παρά ευθύγραμμος η μονογραμμικός θα είναι» (Derrida, 2003: 12), η αφηγηματική πλοκή εντοπίζει και ακολουθεί τις μεταλλαγές. Η μεταφυσική επιβάλλει το αίτημα ενός υπερβατολογικού σημαινομένου και μιας έννοιας που είναι ανεξάρτητη από τη γλώσσα. Για τον Jacques Derrida, από την άλλη μεριά, το Είναι δεν είχε ποτέ «νόημα» (Derrida, 2006: 209) και το υποκείμενο καθίσταται σημαίνον μόνο όταν εγγράφεται στο σύστημα των διαφορών. Ο Derrida χαρακτηρίζει τη *διαφωρά*





[*différance*] σημειολογική ή γλωσσική (Derrida, 2006: 201) και εισάγει μέσω αυτής ένα σύστημα που δεν ανέχεται την αντίθεση μεταξύ ενεργητικότητας και παθητικότητας, ούτε αυτή μεταξύ αιτίας και αποτελέσματος (Derrida, 2006: 202). Στην αμφισβήτησή του απέναντι στη συνείδηση, βρίσκει σύμμαχους τους Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche και Sigmund Freud (Derrida, 2006: 203).

2.3. ΑΠΟΣΤΑΘΕΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΔΙΑΚΡΙΣΗΣ ΜΕΤΑΞΥ ΓΛΩΣΣΑΣ [LANGUE] ΚΑΙ ΟΜΙΛΙΑΣ [PAROLE] ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ, ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΩΝ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ ΜΙΑΣ «ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΝΑΛΟΓΙΑΣ» ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ένα από τα ζητήματα τα οποία αυτή η εργασία επιχειρεί να διερευνήσει είναι η στάση που προϋποθέτει η αποσταθεροποίηση του υποκειμένου κατά τους Gilles Deleuze και Félix Guattari απέναντι στη σημειολογία και στο στρουκτουραλισμό. Επίσης, επιχειρείται μια διερεύνηση της μεταλλαγής που συμβαίνει μεταξύ στρουκτουραλισμού και μεταστρουκτουραλισμού και πώς αυτή η μεταλλαγή συνδέεται με την αποσταθεροποίηση του υποκειμένου κατά τους Gilles Deleuze και Félix Guattari. Όσον αφορά στη σχέση φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής σε σχέση με το ζήτημα της γλώσσας με ενδιαφέρει η διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους εισάγεται η διάκριση μεταξύ γλώσσας [*langue*] και ομιλίας [*parole*] στη θεωρία της αρχιτεκτονικής. Κατά την προσπάθεια διερεύνησης στο πλαίσιο της θεωρίας της αρχιτεκτονικής για το αν είναι δυνατόν να εφαρμοσθεί μια «γλωσσολογική αναλογία» στην αρχιτεκτονική, αναδύεται το ερώτημα αν το κάθε αρχιτεκτονικό

έργο είναι δυνατό να γίνει αντιληπτό ως μία γλώσσα ή η αρχιτεκτονική στο σύνολό της είναι δυνατόν να ερμηνευθεί ως μία γλώσσα. Επιχειρείται μία σύγκριση που ανήκουν και στις δύο παραπάνω κατηγορίες προσεγγίσεων. Ένα άλλο ζήτημα το οποίο προκύπτει κατά τη διερεύνηση των δυνατοτήτων εφαρμογής μιας «γλωσσολογικής αναλογίας» στην αρχιτεκτονική είναι η διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους εισάγονται οι έννοιες της μεταφοράς και της μετωνυμίας στη θεωρία της αρχιτεκτονικής. Τέλος, ένα ερώτημα που φαίνεται να μοιράζεται ένα μεγάλο μέρος των θεωρητικών της αρχιτεκτονικής κατά την περίοδο που εστιάζω την έρευνά μου είναι η διερώτηση σχετικά με το αν υπάρχει ζήτημα «κοινωνικού συμβολαίου» στην αρχιτεκτονική.

2.4. ΓΙΑΤΙ ΑΥΤΗΝ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ;

Επιλέχθηκε η περίοδος από την ανάδυση της σημειολογικής προσέγγισης μέχρι σήμερα διότι είναι μια περίοδος κατά την οποία παρατηρείται μια χαρακτηριστική πολλαπλότητα τέτοιων δικτύων σχέσεων μεταξύ διαφορετικών πεδίων και επομένως και μεταξύ φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής. Η δεκαετία του 1960 είναι μια δεκαετία ανατρεπτική σε όλα τα επίπεδα και εξαιρετικά σύνθετη. Χαρακτηρίζεται από τις αλλαγές στον τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας. Πραγματοποιείται μια κυριολεκτική ανατροπή στον τρόπο με τον οποίο σκέφτονται οι φιλόσοφοι. Μεταξύ του 1967 και του 1969 δημοσιεύονται πολλά και σημαντικά βιβλία που συνδέονται με μια κοινωνική αναταραχή και επαναπροσδιορίζουν τη λογική των ολοκληρωμένων συστημάτων σκέψης που ήταν μέχρι εκείνη τη στιγμή κυρίαρχα. Εισάγουν την αμφιβολία, την πολλαπλή εκδοχή των ερμηνειών του κόσμου που έμοιαζε να είναι όσο ποτέ πιο ρευστός και έτοιμος να αλλάξει. Ο Michael Hays στην αρχή του *Architecture Theory since 1968*, αμέσως μετά την εισαγωγή και πριν επιτρέψει στον αναγνώστη να περιπλανηθεί στα κείμενα που έχει επιλέξει για να συνθέσουν το εν λόγω ανθολόγιο, παραθέτει την εξής φράση του Jacques Derrida από το Η γραφή και η διαφορά [*L'écriture et la différence*]: «Αυτή ήταν η στιγμή κατά την οποία η γλώσσα εισέβαλε στην παγκόσμια προβληματική, η στιγμή κατά την οποία, με την απουσία ενός κέντρου καταγωγής, καθετί έγινε λόγος» (Hays, 1998, Derrida, 1967).

2.5. ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΑΜΑΧΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΜΑΡΞΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΟ ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟ ΚΑΙ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΣΤΡΟΥΚΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟ ΣΤΗΝ ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΤΩΝ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΩΝ ΑΡΘΡΩΣΗΣ ΟΡΙΑΚΩΝ ΣΥΝΘΗΚΩΝ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ

Ο Michael K. Hays υποστηρίζει ότι κατά την περίοδο που εκτείνεται μεταξύ του 1968 και του 1993 δεν εμφανίζεται ως ο καθοριστικός παράγοντας ο στυλιστικός ανταγωνισμός ή οι υποταγές των ιδιωμάτων, όπως συνέβαινε κατά την περίοδο την οποία εμφανιζόταν ως έντονη η διαμάχη τόσο ανάμεσα στο μαρξισμό και το φορμαλισμό όσο και ανάμεσα στη φαινομενολογία και το στρουκτουραλισμό. Διατείνεται ότι το βασικότερο χαρακτηριστικό της περιόδου μεταξύ του 1968 και του 1993 είναι η συλλογική εμπειρία μιας αντικειμενικής κατάστασης μέσα στην οποία αναδύονται διαφοροποιημένες προσεγγίσεις. Ισχυρίζεται ότι το κοινό χαρακτηριστικό των ποικιλόμορφων προσεγ-

γίσεων που αναδύονται κατά τη διάρκεια της εν λόγω περιόδου είναι ότι όλες κινούνται μέσα από την επιδίωξη να προσφέρουν χάρτες δυνατοτήτων για την αρχιτεκτονική παρέμβαση και να αρθρώσουν τις οριακές συνθήκες της αρχιτεκτονικής πρακτικής.

2.6. ΓΙΑ ΜΙΑ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ: ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΘΕΩΡΙΑ ΤΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

Αν δεχτούμε ότι με τον όρο οντολογία εννοούμε μια θεωρία των αντικειμένων και των σχέσεών τους θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι είναι δυνατό η αρχιτεκτονική να λειτουργεί, να ασκείται οντολογικά. Κατά τον Michael K. Hays, η φιλοσοφική σκέψη γίνεται πάντα ιστορική όταν τίθεται στα όρια της. Την περίοδο που εκτείνεται μεταξύ του 1966 και του 1983 αναδύονται και καλλιεργούνται διάφορες εκδοχές προσεγγίσεων της αρχιτεκτονικής σύμφωνα με τις οποίες τα κτίρια γίνονται αντιληπτά ως τρόπος του να κατασκευάζει κανείς ταυτότητες και διαφορές. Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία καθετί γινόταν λόγος και το ζήτημα της γλώσσας κατέκλυζε τις κυρίαρχες προβληματικές. Εμφανίζεται η προσπάθεια με αρκετά επίμονο τρόπο να διαβαστούν όλα ως συστήματα σύμφωνα με τα οποία το υπερβατολογικό σημαινόμενο δεν είναι ποτέ απολύτως παρόν εκτός του συστήματος των διαφορών.

2.7. ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΥΛΙΚΟΥ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Η αρχιτεκτονική θεωρία είναι δυνατό να ερμηνευτεί ως μια πρακτική μεσολάβησης, η οποία στην πιο ισχυρή της μορφή είναι η παραγωγή σχέσεων ανάμεσα στις μορφολογικές αναλύσεις ενός έργου αρχιτεκτονικής και στην κοινωνική βάση, όπως και στο κοινωνικό συγκείμενο (Hays, 1998: 11). Αυτή, όμως, η παραγωγή σχέσεων στην οποία αναφέρεται ο Hays λαμβάνει χώρα με τέτοιο τρόπο ούτως ώστε να επιδεικνύει ότι το αρχιτεκτονικό έργο κατέχει μια αυτόνομη δύναμη μέσω της οποίας αντλεί τη δυνατότητα να καταργεί, να στρεβλώνει, να καταστέλλει, να αντισταθμίζει ακόμα και να παράγει ή να αναπαράγει συγκείμενα [*contexts*].

2.8. Η ΔΟΜΗ ΤΩΝ ΑΝΘΟΛΟΓΙΩΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΣΥΝΔΕΕΤΑΙ ΩΣ ΜΕΣΟ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΜΕΤΑΞΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ ΚΑΙ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Ο τρόπος οργάνωσης και η δομή ενός ανθολογίου αρχιτεκτονικής θεωρίας συνδέεται άμεσα με το σε τι τύπου σχέση με τον αναγνώστη επιχειρεί να επενδύσει. Ως πεδίο σύγκρισης σε σχέση με τον τρόπο που διαχειρίζεται ο εκάστοτε θεωρητικός της αρχιτεκτονικής ένα δεδομένο υλικό του παρελθόντος, λαμβάνεται η αντιπαραβολή ανάμεσα στο *Προγράμματα και Μανιφέστα του 20ού αιώνα* [*Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*] που επιμελείται ο Ulrich Conrads το 1964 και στο *Architecture Theory Since 1968* που επιμελείται ο Michael K. Hays το 1998. Ενέχει ιδιαίτερη σημασία ότι το υλικό προς διαχείριση στο καθένα από τα παραπάνω ανθολόγια αντιστοιχεί σε διαφορετική χρονική περίοδο, γεγονός το οποίο εξετάζεται παράλληλα με τους λόγους για τους οποίους τα ζητήματα που επιχειρεί να επικοινωνήσει ο καθένας από τους παραπάνω επιμελητές διαφοροποιούνται μεταξύ τους.

2.9. ΧΡΟΝΙΚΗ Η ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ;

Ο Ulrich Conrads που περιλαμβάνει κείμενα από το 1903 μέχρι το 1963 αρκείται στο να παραθέσει σύμφωνα με χρονολογική τάξη το υλικό προς επιμέλεια χωρίς, όμως, να το κατηγοριοποιήσει οργανώνοντάς το σε θεματικές ενότητες όπως κάνουν οι Charles Jencks και Karl Kropf το 1997 στο *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture* στο οποίο περιλαμβάνονται κείμενα από το 1955 μέχρι το 1994. Ο Michael K. Hays στο *Architecture Theory since 1968* επιλέγει, όπως και ο ίδιος αποκαλύπτει, τη χρονολογική τάξη έναντι της θεματικής τάξης στον τρόπο με τον οποίο οργανώνει το εν λόγω ανθολόγιο, διότι θεωρεί ότι η χρονολογική τάξη επιτρέπει στον αναγνώστη να παρακολουθήσει πιο στενά το πώς μεταλλάσσονται, πώς επικαλύπτονται, πώς γεννιούνται και πώς χάνονται οι θεματικές. Προτείνει συγκρίσεις, τις οποίες παραθέτει στα περιθώρια των κειμένων και εισαγωγές στα κείμενα τα οποία περιλαμβάνει στο ανθολόγιο που επιμελείται μοιάζουν περισσότερο σαν επίλογοι. Από την άλλη μεριά, η Kate Nesbitt στο ανθολόγιο *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, το οποίο εκδόθηκε το 1996, δεν οργανώνει τα κείμενα τα οποία περιλαμβάνει στο ανθολόγιο που επιμελείται κατά χρονολογική τάξη, αλλά θεματικά.





Barthes, Roland, *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

Agrest, Diana, ***Design versus Non-Design***, στο *Oppositions* 6, Fall 1976, σ.112-113.

2.10. ΓΙΑ ΜΙΑ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ: ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΣΗ ΑΠΟΔΕΙΚΤΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΣΕ ΕΝΑ CORPUS ΚΑΙ ΑΡΘΡΩΣΗ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΙΑΣ

Αρχείο είναι η συγκέντρωση αποδεικτικών στοιχείων σε ένα *corpus*, σε ένα σύστημα συγχρονίας μέσα στο οποίο τα στοιχεία αρθρώνονται. Αυτό που το αρχείο επιτρέπει να αναδυθεί είναι η δυνατότητα ανασύνθεσης του παρελθόντος, αλλά ανασύνθεσης μέσα από πρόθεση. Έχοντας κατά νου τον ορισμό της νεωτερικότητας ως μιας φιλοσοφικής στάσης ή διάθεσης συνεχούς κριτικής απέναντι στον κόσμο και τα πράγματα και όχι ως μιας ιστορικής εποχής με συγκεκριμένα χρονικά όρια, εξετάζεται πώς η εννοιολογική και νοηματική συνθήκη του χώρου γίνεται εμφανής μέσα από τον τρόπο που ο εκάστοτε αρχιτέκτονας οργανώνει την έντυπη μορφή του έργου του. Ο μετασχηματισμός των τρόπων ‘αισθητηριακής αντίληψης’, ο τρόπος της αφήγησης και η χρήση του θεωρητικού λόγου στην αρχιτεκτονική ως πεδίου προβληματισμού και ο επαναπροσδιορισμός των εργαλείων της εφαρμοσμένης σκέψης, συνιστούν κάποια από τα κύρια ζητήματα τα οποία επιχείρησε να εξετάσει η εν λόγω διπλωματική εργασία.

2.11. ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ, ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΕΝΤΡΩΜΕΝΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ

Δίνεται έμφαση στις ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες που αντιστοιχούν στο πλαίσιο στο οποίο γράφτηκε το καθένα από τα βιβλία στα οποία αναφέρομαι. Ο λόγος γίνεται αντιληπτός ως ο συνδετικός κρίκος μεταξύ κατασκευής και πραγματικότητας. Ο Michel Foucault απορρίπτει τη χρήση της έννοιας της ιδεολογίας στη θεωρία του για τρεις λόγους. Ο πρώτος λόγος συνδέεται με το γεγονός ότι υποστηρίζει ότι η έννοια της ιδεολογίας βρίσκεται σε σχέση διαμάχης με την έννοια της αλήθειας. Επειδή δεν τον ενδιαφέρει τι είναι αληθινό και τι όχι, προσανατολίζει τη θεωρία του λόγου του προς τη διερεύνηση των ιστορικών συνθηκών εντός των οποίων παράγονται αποτελέσματα αλήθειας. Ο δεύτερος λόγος για τον οποίο ο Foucault απορρίπτει τη χρήση της έννοιας της ιδεολογίας προκύπτει από τη θέση του βάσει της οποίας συσχετίζει την ιδεολογία με ένα ενοποιημένο και διαφανές υποκείμενο. Εφόσον ένας από τους σκοπούς της θεωρίας του λόγου κατά τον Foucault είναι η αποκέντρωση του υποκειμένου και η ανάδειξη της εξάρτησής του από τους λόγους και τις σχέσεις που προηγούνται από αυτό, η αναφορά, είτε είναι έμμεση είτε άμεση, στη δυνατότητα ύπαρξης ενός ενοποιημένου και διαφανούς υποκειμένου δεν θα μπορούσε να είναι συμβατή με την ανάλυση του λόγου σύμφωνα με την προσέγγισή του. Τέλος, ο τρίτος λόγος είναι ότι πιστεύει ότι «η ιδεολογία βρίσκεται σε δευτερεύουσα θέση σε σχέση με κάτι που λειτουργεί σαν υποδομή της, σαν υλικό της, σαν οικονομικός καθοριστικός παράγοντας» (Foucault, 2007: 24).

2.12. Η ΑΠΟΡΡΙΨΗ ΤΗΣ ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ ΩΣ ΜΕΣΟ ΑΡΝΗΣΗΣ ΤΟΥ ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΕΚΑΣΤΟΤΕ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ ΜΕ ΕΝΑ ΕΝΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΚΑΙ ΔΙΑΦΑΝΕΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ

Έχοντας ως βασική κατευθυντήρια ιδέα το δεύτερο λόγο για τον οποίο ο Foucault απορρίπτει τη χρήση της έννοιας της ιδεολογίας στη θεωρία του, επιχειρείται η ανάδειξη της εξάρτησης των υποκειμένων, συγ-

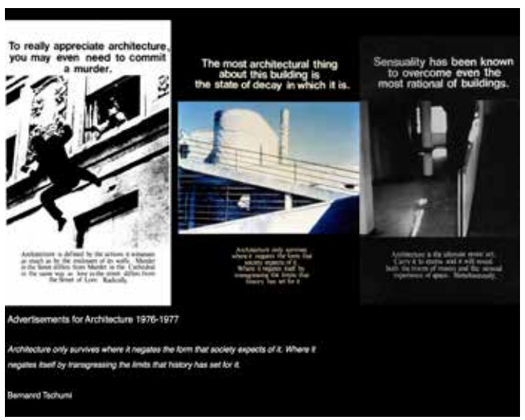


Derrida, Jacques, ***Glas***. Collection "Débats." Paris: Galilée, 1974.



Derrida, Jacques, ***Glas***. Mrpp. John P. Leavey & Richard Band. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990 (1974).

Derrida, Jacques, ***Marges de la philosophie***. Paris: Editions de Minuit, 1972.





Koolhaas, Rem, ***Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan***. London: Thames & Hudson, 1978.

Lyotard, Jean-François, ***La condition postmoderne. Rapport sur le savoir***. Paris: Editions de Minuit 1979.

γραφέων του καθενός από τα κείμενα τα οποία προσεγγίζω και αναλύω, από τους λόγους και τις σχέσεις που προηγούνται από αυτό. Για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος, επιχειρείται σε κάθε περίπτωση ανάλυσης κειμένου και υποκειμένου που βρίσκεται πίσω από το εκάστοτε κείμενο μια διερεύνηση της σχέσης μεταξύ του κειμένου, του υποκειμένου και της χρονικής στιγμής κατά την οποία έχει γραφτεί το κείμενο. Επίσης, δίνεται έμφαση στη σχέση της εκάστοτε χρονικής στιγμής υπό ανάλυση με όσα έχουν προηγηθεί και όσα εντοπίζω ότι έχουν αφήσει τα ίχνη τους σε αυτή.

3. ΔΙΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΙΣ ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΜΕΤΑΞΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ

3.1. ΑΠΟ ΤΙΣ ΜΕΓΑΛΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΜΙΚΡΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ

Η βασική ιδέα πίσω από τις μεγάλες αφηγήσεις είναι η αντίληψη ότι η ανθρώπινη ζωή, το πνεύμα εξελίσσεται με την ανάπτυξη της γνώσης (Malpas, 2003). Ο Lyotard στο βιβλίο του Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση αναφέρεται σε δύο τύπους μεγάλων αφηγήσεων. Ο ένας τύπος μεγάλων αφηγήσεων που διακρίνει ο Lyotard αφορά τις μεγάλες αφηγήσεις της χειραφέτησης, απελευθέρωσης. Ο άλλος τύπος μεγάλων αφηγήσεων που διακρίνει ο Lyotard αφορά τις μεγάλες αφηγήσεις που προκύπτουν μέσα από τη Γερμανική φιλοσοφία και ιδιαίτερα μέσα από το έργο του Hegel. Για να γίνω πιο συγκεκριμένη, ο δεύτερος αυτός τύπος μεγάλων αφηγήσεων αφορά τη θεωρησιακή [*speculative*] διαλεκτική του Hegel, σύμφωνα με την οποία η πραγματικότητα και η ιστορία είναι δυνατόν να εξηγηθούν με ορθολογικό τρόπο μέσα από τη χρήση ενός συστήματος ιδεών. Αυτή, δηλαδή η θεωρησιακή, προτείνει μία συνεχόμενη διάδραση μεταξύ ιδεών και υλικής πραγματικότητας. Η θεωρησιακή διαλεκτική βασίζεται, σύμφωνα με τον Simon Malpas, στην παραδοχή ότι η αλήθεια ή το ψεύδος μίας δήλωσης και ενός γλωσσικού παιγνιδιού καθορίζεται από τη σχέση τους με το σύνολο της γνώσης. Σε αυτήν την περίπτωση, το σύνολο της γνώσης αντιμετωπίζεται ως μια θεωρησιακή μεγάλη αφήγηση.

3.2. Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΙΚΗΣ ΜΕ ΤΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ: ΜΕΤΑΞΥ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΑΣ

Στο έργο του Hegel η οντολογία παρουσιάζεται κάτω από το όνομα λογική. Σύμφωνα με την προσέγγιση του Kojève είναι δυνατόν να εντοπίσει κανείς δύο τύπους λογικών στο έργο του Hegel. Ο ένας τύπος λογικής αφορά τη φύση και ανάγεται στην επιστημολογία των φυσικών επιστημών και ο άλλος τύπος λογικής αφορά την ιστορία (Kojève, 1947). Κατά τον Descombes, σε αντίθεση με τον τύπο λογικής που αφορά τη φύση όπου η διαφορά είναι αναλυτική, όσον αφορά στον τύπο λογικής που αφορά την ιστορία η διαφορά είναι διαλεκτική. Η διαλεκτική διαφορά ονομάζεται από τον Hegel *Aufhebung*. Σύμφωνα με την εγελιανή προσέγγιση, υπάρχει το εξής τρίπτυχο: α) η λογική, β) η φιλοσοφία της φύσης και γ) η φιλοσοφία του πνεύματος. Ο Descombes διερωτάται σχετικά με το ποια είναι η σχέση της Λογικής με τη Φαινομενολογία. Επισημαίνει πως ο Kojève με την ανακατασκευή του εγελιανού συστήματος που επιχείρησε να κάνει, προκάλεσε την ανάδυση της προβληματικής της σχέσης ανάμεσα στη συνείδηση, η οποία συνδέεται με τη Φαινομενολογία, και την έννοια, η οποία συνδέεται με τη Λογική. Η γενιά της δεκαετίας του ’60 αποκηρύττει τη φαινομενολογική προσέγγιση της γλώσσας και αντιτίθεται στην ψευδαίσθηση της διαλεκτικής.

3.3. ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ-ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ-ΣΤΡΟΥΚΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ

Όσον αφορά στη σημειωτική, ο Roland Barthes με το βιβλίο του *Μυθολογίες* [*Mythologies*] που δημοσιεύεται το 1957 εισάγει ένα σημειωτικό σύστημα το οποίο βασίζεται στο κλάσμα σημαίνον/σημαινόμενο. Σύμφωνα με τις θέσεις του Derrida στο *Περί Γραμματολογίας* [*De La Grammatologie*] σε σχέση με τη σημειολογία «η σημειολογία δε μπορεί να συγκρατήσει τη διαφορά ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο που συνεπάγεται την έννοια του σημείου χωρίς τη διαφορά ανάμεσα στο αισθητό και στο νοητό» (Derrida, 1990: 31). Σύμφωνα με τον Roland Barthes, σκοπός κάθε δομιστικής δραστηριότητας είναι η ανακατασκευή ενός ‘αντικειμένου’ με τέτοιο τρόπο που να δηλώνει τους κανόνες που δομούν το αντικείμενο. Η δομή είναι ένα ομοίωμα [*simulacrum*] του αντικειμένου, αλλά ένα ελεγχόμενο ομοίωμα, εφόσον η αντιγραφή του αντικειμένου φέρνει στην επιφάνεια κάτι που ήταν αόρατο προηγουμένως (Barthes, 1972: 214-215, Barthes, 1963).

3.4. Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ ΣΤΡΟΥΚΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΥ ΚΑΙ Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ

Η ανάδυση του στρουκτουραλισμού συμβάλλει στο να τεθεί σε κατάσταση κρίσης η φαινομενολογική προσέγγιση, η οποία τη δεκαετία του ’60 κατείχε ακόμα μια σημαντική θέση. Το έργο των διανοητών που συνδέονται με τη φαινομενολογική προσέγγιση, σύμφωνα με τον Vincent Descombes, χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια να προωθήσουν μια σχέση διαλόγου με την ψυχολογία, την ψυχανάλυση και την εθνολογία. Ο Descombes επιχειρεί να αποκριθεί στο ερώτημα σε σχέση με το τι συνιστά μια δομική ανάλυση. Σύμφωνα με τον Descombes (1979: 124) ο ρόλος του στρουκτουραλισμού και οι φιλοσοφικές αναλύσεις σε σχέση με ζητήματα που συνδέονται με αυτόν διαρκεί δέκα χρόνια. Σημειώνει ότι μέσα σε αυτά τα δέκα χρόνια κατά τα οποία οι συζητήσεις γύρω από το ζήτημα του στρουκτουραλισμού είναι έντονες, γίνεται αντιληπτή η αποτυχία του δυτικού λόγου [*logos* και όχι *discours* στα γαλλικά] και του εθνοκεντρισμού που συνεπάγεται ο δυτικός λόγος.

3.5. ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Έχει κάποια σημασία να τονισθεί η θέση του Descombes, σύμφωνα με την οποία αρχικά ο στρουκτουραλισμός εμφανίζεται ως ένας διευρυμένος ορθολογισμός, ιδιαίτερα κατά την περίοδο που η έννοια του στρουκτουραλισμού είναι συνδεδεμένη με το έργο του ανθρωπολόγου Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1955). Σε σχέση με αυτό παρουσιάζει ενδιαφέρον η εξής φράση του φαινομενολόγου Maurice Merleau-Ponty, την οποία ο Merleau-Ponty παραθέτει σε άρθρο στο οποίο κάνει κριτικές παρατηρήσεις πάνω στο έργο του Lévi-Strauss: «Ο στόχος είναι λοιπόν να διευρυνθεί ο λόγος [*raison*] μας για να καταστεί ικανός να κατανοήσει αυτό που προηγείται από εμάς και από τους άλλους και υπερβαίνει το λόγο [*raison*]». Ο Descombes (1979: 124) συνδέει την παραπάνω φράση του Merleau-Ponty με το έργο του Hegel. Επίσης, σημειώνει ότι η επιδίωξη του στρουκτουρα-

λισμού, η οποία περιγράφεται παραπάνω συνδέεται με τη στροφή προς την ψυχανάλυση και την ανθρωπολογία.

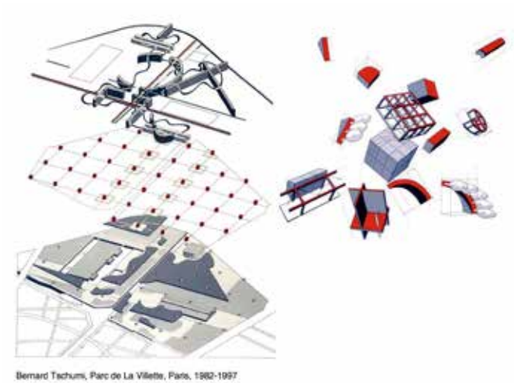
3.6. Η ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

Ο δομισμός (ή στρουκτουραλισμός) βασίζεται στην αναγνώριση ότι η γλώσσα είναι ένα σύστημα στοιχείων και όχι μια απλή συμπαράθεση στοιχείων. Βασίζεται, δηλαδή, στη θέση ότι η γλώσσα συγκροτείται από μονάδες σε διάφορα επίπεδα, οι οποίες βρίσκονται σε αλληλεξάρτηση μεταξύ τους. Η σημαντική στροφή που παρατηρείται με τη στροφή στη δομική ανάλυση είναι η αναγνώριση του συστηματικού χαρακτήρα της γλώσσας. Η στρουκτουραλιστική προσέγγιση αντικαθιστά την ατομιστική προσέγγιση της γλώσσας του 19ου αιώνα, η οποία βασίζεται στη μελέτη των μεμονωμένων στοιχείων χωρίς την αναγνώριση των αλληλεξαρτήσεών τους. Επίσης, αναδεικνύει τη συγχρονική αυτάρκεια της γλώσσας, δηλαδή αναδεικνύει ότι ακριβώς επειδή η γλώσσα σε κάθε δεδομένη στιγμή αποτελεί ένα σύστημα που τίθεται στην υπηρεσία της επικοινωνίας, η περιγραφή της και η μελέτη της δεν προϋποθέτει το ιστορικό της παρελθόν.

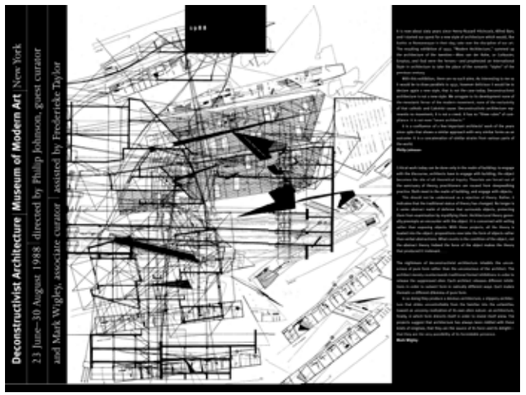
Σύμφωνα με τη στρουκτουραλιστική προσέγγιση, το ιστορικό παρελθόν μιας γλώσσας απλά προσφέρει την ερμηνεία για την ανάδυση ενός γλωσσικού συστήματος μέσα από προγενέστερα γλωσσικά συστήματα. Η θέση αυτή ουσιαστικά αντανακλά την εμπειρία του ίδιου του ομιλητή μιας γλώσσας, ο οποίος λειτουργεί ως ομιλητής και χρήστης με βάση τη γνώση που έχει για τη δομή της μητρικής του γλώσσας και βέβαια όχι με βάση τη γνώση της ιστορίας της γλώσσας. Θα είχε ιδιαίτερη σημασία μια αναφορά στο περιοδικό *Tel Quel*, το οποίο ιδρύθηκε το 1960 από μια ομάδα διανοούμενων και λογοτεχνών και έκλεισε το 1982. Στο εν λόγω περιοδικό αποτυπώνεται η θεωρητική δραστηριότητα πολλών σημαντικών διανοητών στο Παρίσι κατά τη δεκαετία του ’60 και ’70. Ανάμεσα σε αυτούς είναι οι Jacques Derrida, Georges Bataille, Roland Barthes, Michel Foucault, Louis Althusser, Jacques Lacan, Julia Kristeva και Philippe Sollers. Επίσης, το περιοδικό Tel Quel συνδέεται με την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τους Karl Marx, Sigmund Freud και Ferdinand de Saussure που σχετίζονται με τους Althusser, Lacan και Derrida αντίστοιχα. Ο Fredric Jameson συνδέει την παρακμή του περιοδικού με την πετρελαϊκή κρίση του 1973. Τέλος, το περιοδικό *Tel Quel* συνδέεται και με την ανάδυση της μεταδομιστικής προσέγγισης.

3.7. ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ. ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΚΗ ΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Κατά τη δεκαετία του ’60 λαμβάνουν χώρα διαμάχες μεταξύ της ερμηνευτικής και του στρουκτουραλισμού. Στα πλαίσια αυτής της αντιπαράθεσης, ο Jacques Derrida τάχθηκε υπέρ του στρουκτουραλισμού (Dosse, 1997). Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η Françoise Choay με το βιβλίο της με τίτλο *Ουτοπίες και πραγματικότητες* [*L’ Urbanisme utopies et réalités, une anthologie*], που εκδίδεται το 1965, σηματοδοτεί την τομή που συμπίπτει με την εισχώρηση της σημειολογικής προσέγγισης στην αρχιτεκτονική θεωρία. Την ίδια χρονιά δημοσιεύεται το βιβλίο του Roland Barthes με τίτλο Στοιχεία Σημειολογίας [*Éléments de sémiologie*] το οποίο ενδυναμώνει την ανάδυση της σημειολογικής προσέγγισης. Η Kate Nesbitt διαλέγει για το ανθολόγιό της τον τίτλο *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, τίτλο που μαρτυρά ότι αντιλαμβάνεται το 1965 ως ημερομηνία σταθμό. Θα είχε ενδιαφέρον να σημειώσω ότι και ο Vincent Descombes αντιλαμβάνεται ως ημερομηνία σταθμό το 1965, γεγονός που διαφαίνεται στην εξής φράση στο βιβλίο του *Le même et l’autre: quarante-cinq ans de philosophie française*: «Μετά το 1965, και για να αποστασιοποιηθεί κανείς από αυτήν την ‘υπαρξιακή’ διάσταση του μαρξισμού, δεν χρησιμοποιείται πλέον η λέξη ‘πράξις’, αλλά η λέξη ‘πρακτική’» (Descombes, 1979: 30).



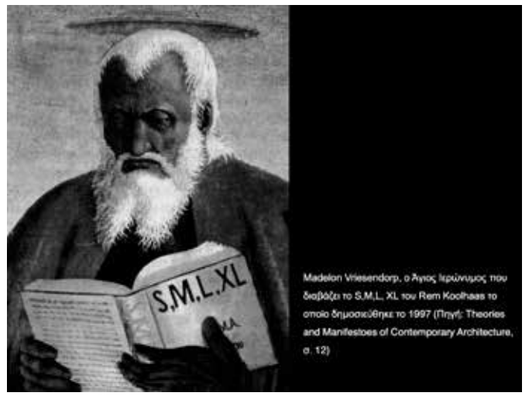
Bernard Tschumi, Parc de La Villette, Paris, 1982-1997



Η Kate Nesbitt στην εισαγωγή του *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995* επισημαίνει τη συμβολή του *Πολυπλοκότητα και Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική* [*Complexity and Contradiction in Architecture*] του Robert Venturi, στη μεταστροφή της στάσης απέναντι στη μοντέρνα αρχιτεκτονική. Σύμφωνα με τον Venturi το πρόβλημα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και του μοντέρνου αστικού σχεδιασμού είναι ότι βασίζονται σε πολλές αναγωγές. Οι θέσεις που υποστηρίζει ο Venturi στο εν λόγω βιβλίο αντλούν επιρροές από τη σημειωτική, την ψυχολογία *Gestalt* και τη θεωρία λογοτεχνίας.

3.8. ΤΟ ΔΙΠΟΛΟ TEXTE LISIBLE - TEXTE SCRIPTIBLE. Η ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΩΣ MISE-EN-SÉQUENCE ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΩΝ

Ο Roland Barthes αναφέρεται στο δίπολο *texte lisible - texte scriptible* στο βιβλίο *S/Z*, το οποίο δημοσιεύεται το 1970. Ο Barthes σε αυτό το βιβλίο υποστηρίζει ότι η σχέση μεταξύ γραφής και ομιλίας είναι διαλεκτική και ότι το *texte scriptible*, το κείμενο που είναι δυνατό να γραφτεί, δεν είναι μια δομή [*structure*], αλλά μία δόμηση [*structuration*]. Η σημασία αυτής της θέσης του Barthes έγκειται στο γεγονός ότι συνεπάγεται ότι ο αναγνώστης δεν προσεγγίζεται ως καταναλωτής αλλά ως δημιουργός. Η Diana Agrest,



Madelon Vriesendorp, ο Άγιος Ιερώνυμος που διαβάζει το S,M,L,XL του Rem Koolhaas το οποίο δημοσιεύθηκε το 1997 (Πηγή: Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture, σ. 12)



Σεμινάριο του Lacan το 1971

επηρεασμένη από την προσέγγιση του Barthes στο βιβλίο *S/Z*, αντιμετωπίζει την ανάγνωση ενός κειμένου σαν την επανασυγγραφή του. Το κείμενό της 'Design Versus Non Design' βασίζεται στο δίπολο *texte lisible, texte scriptible* του Roland Barthes, δηλαδή το δίπολο του αναγνώσιμου κειμένου και του κειμένου που είναι δυνατό να γραφτεί. Αυτή η διάκριση προϋποθέτει ότι το κείμενο αντιμετωπίζεται ως μια αντιπαραβολή, ένα *mise-en-séquence* αποσπασμάτων και το ότι δεν αντιμετωπίζεται ως προκαθορισμένος ο τρόπος με τον οποίο το εκάστοτε κείμενο πρόκειται να διαβαστεί. Τη χρονική στιγμή που γράφει η Diana Agrest το 'Design Versus Non Design' είχε ήδη δημοσιευτεί, δύο χρόνια νωρίτερα, το 1972, το Η Διασπορά [*La dissémination*] του Jacques Derrida.

3.9. Η ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΤΩΝ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΩΝ ΜΕΣΩ ΤΩΝ ΟΠΟΙΩΝ ΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΕΝΕΡΓΟΠΟΙΟΥΝ ΤΗ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ ΝΑ ΠΑΡΑΓΟΥΝ ΝΟΗΜΑ

Η εισβολή της στρουκτουραλιστικής προσέγγισης στην αρχιτεκτονική έκανε εμφανή τα ίχνη της από τη δεκαετία του '70. Με την εισβολή της στρουκτουραλιστικής προσέγγισης στην αρχιτεκτονική θεωρία, παύει να είναι ο ρόλος του διερμηνέα της αρχιτεκτονικής μορφής η αναζήτηση της σημασίας του εκάστοτε ατομικού αρχιτεκτονικού έργου, εφόσον παύει να είναι και ο ρόλος του γλωσσολόγου η αναζήτηση σημασίας της κάθε πρότασης ξεχωριστά. Ο ρόλος του θεωρητικού της αρχιτεκτονικής διαποτίζεται από την πρόθεση ανάδειξης των διαδικασιών μέσω των οποίων οι κώδικες και οι συμβάσεις της αρχιτεκτονικής ενεργοποιούν τη δυνατότητα των αντικειμένων να παράγουν νόημα. Οι Diana Agrest και Mario Gandelsonas το 1973 δημοσιεύουν το δοκίμιό τους με τίτλο 'Σημειωτική και Αρχιτεκτονική: Ιδεολογική Κατανάλωση ή Θεωρητικό Έργο' ['Semiotics and Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work'] στον πρώτο τόμο του περιοδικού Oppositions. Σε αυτό το κείμενο είναι εμφανής η επιρροή από το μαρξισμό, το γλωσσολογικό μοντέλο του Ferdinand de Saussure και το έργο του Roland Barthes. Οι συγγραφείς του επιχειρούν μια διάκριση μεταξύ της θεωρίας επικοινωνιών και της σημειωτικής. Επισημαίνουν ότι η σημειωτική είναι η επιστήμη των διαφορετικών συστημάτων των γλωσσολογικών συμβόλων, όπως, επίσης, και ότι η σημειωτική περιλαμβάνει την παραγωγή νοήματος, η οποία λαμβάνει χώρα μέσω της σχέσης ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο. Σε αυτό το κείμενο οι Diana Agrest και Mario Gandelsonas, σύμφωνα με τον Michael Hays (1998), ασκούν μια κριτική στους Charles Jencks και George Baird.

3.10. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΩΣ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΣΧΕΣΕΩΝ ΔΙΑΦΟΡΑΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ. Η ΑΠΟΔΕΣΜΕΥΣΗ ΤΩΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΥΤΟΑΝΑΦΟΡΙΚΗ ΤΟΥΣ ΣΗΜΑΣΙΑ

Η μεταγραφή της επιρροής της στρουκτουραλιστικής προσέγγισης στην αρχιτεκτονική σκέψη πραγματοποιείται μέσω της ανάδυσης της δυνατότητας να στοχάζεται κανείς την αρχιτεκτονική μορφή ως το φαινόμενο σχέσεων διαφοράς ανάμεσα στα αρχιτεκτονικά στοιχεία τα οποία αποδεσμεύονται από την αυτοαναφορική τους σημασία. Επομένως, συνδέεται με την ανάδυση της πεποίθησης σύμφωνα με την οποία όταν κανείς στοχάζεται την αρχιτεκτονική μορφή δεν μπορεί παρά να στραφεί προς μία προσέγγιση σύμφωνα με την οποία η σημασία δεν έχει άλλη διέξοδο παρά να συνδεθεί με τις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων που απαρτίζουν την εκάστοτε μορφή. Άρα, όταν κανείς επιχειρεί να στραφεί προς την αναζήτηση κάποιου νοήματος της εκάστοτε μορφής χάνει οποιαδήποτε σημασία το να προσπαθεί να σκεφτεί τη μορφή απομονωμένη, αποσπασμένη από συσχετισμούς. Οι Charles Jencks και George Baird μέσω του βιβλίου *Meaning in Architecture*, που δημοσιεύεται το 1969, εισάγουν μια στρατηγική σκέψης της αρχιτεκτονικής που βασίζεται στους συσχετισμούς συμβόλων τα οποία γίνονται αντιληπτά ως διεσπαρμένα μέσα σε ένα κοινωνικό 'κείμενο'.

3.11. ΤΟ ΚΑΘΕ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΓΛΩΣΣΑ Η Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΤΟ ΣΥΝΟΛΟ ΤΗΣ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΓΛΩΣΣΑ;

Ένα από τα ζητήματα που αναδύονται μέσα από αυτό το κείμενο είναι το ερώτημα αν το κάθε αρχιτεκτονικό έργο είναι μία γλώσσα ή αν η αρχιτεκτονική στο σύνολό της είναι μία γλώσσα. Ο George Baird υιοθετεί τη δεύτερη θέση, δηλαδή υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική στο σύνολό της είναι μια γλώσσα. Σύμφωνα με τον Baird, ο θεωρητικός της αρχιτεκτονικής λειτουργεί ως διερμηνέας αυτής της γλώσσας. Είναι σαν ένας διερμηνέας που δεν προβληματίζεται και δεν διερευνά τι θέλει να επικοινωνήσει το κάθε ατομικό αρχιτεκτονικό έργο, αλλά, αντιθέτως, επιδιώκει να αναδείξει και να επικοινωνήσει τον τρόπο με τον οποίο οι συμβάσεις της αρχιτεκτονικής επιτρέπουν, δίνουν τη δυνατότητα στα αρχιτεκτονικά έργα να παράγουν νόημα.

3.12. Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΔΙΠΟΛΟΥ ΓΛΩΣΣΑΣ [LANGUE] - ΟΜΙΛΙΑΣ [PAROLE] ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Ο George Baird επιχειρεί να συμπεριλάβει την επικοινωνιακή λειτουργία της αρχιτεκτονικής. Αυτό το επιδιώκει μέσω της χρήσης του δίπολου *langue/parole*

το οποίο είχε εισάγει στη γλωσσολογία ο Ferdinand de Saussure με τα *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας* [*Cours de Linguistique générale*] το 1915. Κατά τον Saussure, η πράξη ομιλίας [*parole*] είναι η διαχείριση του γλωσσολογικού συστήματος για την παραγωγή διακριτών αρθρώσεων και περιλαμβάνει την περίπτωση του απρόβλεπτου και του ατυχήματος, όπως και το προσωπικό ύφος του ομιλούντος υποκειμένου. Η σημασία της προσέγγισης του αρχιτεκτονικού έργου ως πράξης ομιλίας [*parole*] από τον Baird έγκειται στο γεγονός ότι συνεπάγεται ότι ο αρχιτέκτονας δεν είναι σε θέση να μπορεί να προσδώσει ή να αφαιρέσει τη σημασία, όπως επίσης και στο γεγονός ότι η σημασία δεν λειτουργεί αξιωματικά. Σύμφωνα με την προσέγγιση του Baird στο κείμενο 'Η Ερωτική Διάσταση στην Αρχιτεκτονική' ['«La Dimension Amoureuse» in Architecture'] η αρχιτεκτονική μετασχηματίζεται σε ένα κείμενο προς ανάγνωση και η παράμετρος της νομιμότητάς του είναι αυτό που αποκαλούμε ρητορική.

3.13. ΣΤΡΟΥΚΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ, ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

Η εισαγωγή και ανάπτυξη του στρουκτουραλισμού και της φαινομενολογίας στην αρχιτεκτονική θεωρία λειτούργησε ως εργαλείο εναντίωσης απέναντι στο φονξιοναλισμό του μοντερνισμού και στις θετικιστικές αναλύσεις που τον συνοδεύουν. Τόσο ο στρουκτουραλισμός όσο και η φαινομενολογία συνδέονται με την ανάπτυξη ερωτημάτων σε σχέση με το 'νόημα' και τους τρόπους με τους οποίους αρχιτεκτονικά στοιχεία και τα φαινόμενα σχετίζονται με ένα γενικευμένο σύστημα. Τόσο κατά τη στρουκτουραλιστική όσο και κατά τη φαινομενολογική προσέγγιση, η αρχιτεκτονική σημασία ερμηνεύεται ως αυτόνομη, λαμβάνοντας μια απόσταση από την πραγματικότητα, αλλά ένα αρχιτεκτονικό εννοιολογικό σύστημα [concept] συνεχίζει να προϋποθέτει ένα εξιδανικευμένο ή ολικό σύστημα της αρχιτεκτονικής, το οποίο λειτουργεί ως χάρτης της πραγματικότητας. Ο στρουκτουραλισμός και η φαινομενολογία αντιμετωπίζουν με διαφορετικό τρόπο το *status* του υποκειμένου. Ο στρουκτουραλισμός ρευστοποιεί το υποκείμενο ερμηνεύοντάς το σαν ένα από τα φαινόμενα του συστήματος σημασιοδότησης ενώ, από την άλλη μεριά, για τη φαινομενολογία το υποκείμενο είναι πιο σημαντικό από το σύστημα. Κατά τον Michael K. Hays (1998) η έντονη αλληλεπίδραση μεταξύ του στρουκτουραλισμού και της φαινομενολογίας στα πλαίσια της αρχιτεκτονικής θεωρίας αρχίζει να εκλείπει από το 1983 και μετά.

3.14. ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

Ο όρος Αποδομισμός [*Deconstructivism*] χρησιμοποιήθηκε για την αρχιτεκτονική για πρώτη φορά από τους Philip Johnson και Mark Wigley, οι οποίοι ήταν οι επιμελητές της έκθεσης 'Αρχιτεκτονική της Αποδόμησης' ['Deconstructivist Architecture'] στο μουσείο σύγχρονης τέχνης στη Νέα Υόρκη, το 1988. Στο κείμενο που συνοδεύει την έκθεση, ο Mark Wigley (1988) δηλώνει και προτρέπει ότι «για να εμπλακούν με το λόγο οι αρχιτέκτονες πρέπει να εμπλακούν με τα κτίρια». Συνοδεύεται, δηλαδή, αυτή η έκθεση με μια πεποίθηση ότι είναι δυνατό να ασκήσει κανείς φιλοσοφική πρακτική μέσω της αρχιτεκτονικής πρακτικής. Ο Wigley διακηρύσσει ότι «το αντικείμενο γίνεται ο χώρος κάθε θεωρητικής έρευνας [...] το παραδοσιακό status της έρευνας έχει αλλάξει» κι ότι «αυτό που μετράει είναι η συνθήκη του αντικειμένου» (Hays, 1998: 677). Μέσω της υιοθέτησης της αποδομητικής προσέγγισης στην Αρχιτεκτονική αναδύονται κάποιες μετατοπίσεις σε σχέση με την αντιμετώπιση του νοήματος του εκάστοτε αρχιτεκτονικού έργου. Οι μετατοπίσεις αυτές σχετίζονται με τη θέση ότι το νόημα κάθε έργου είναι μη αποφασίσιμο. Αναδύεται επίσης η αντιμετώπιση ότι όσο εξακολουθεί κανείς να αποβλέπει σε γεμάτους σημασία [*meaningful*], συμβατικούς τρόπους εργασίας, είτε αυτοί θεωρούνται ριζοσπαστικοί είτε θεωρούνται συντηρητικοί, είναι σαν να επιχειρεί να καταστείλει την έννοια του μη αποφασίσιμου.

Σύμφωνα με την Kate Nesbitt, τα έργα τα οποία συμμετείχαν στην έκθεση αυτή παρουσίαζαν επιρροές τόσο από τη φιλοσοφική αποδόμηση του Jacques Derrida όσο και από το Ρώσικο Κονστρουκτιβισμό. Ως παραδείγματα σχεδιαστικών προτάσεων που είχαν επηρεαστεί από το Ρώσικο Κονστρουκτιβισμό αναφέρει τα σχέδια των Zaha Hadid και Rem Koolhaas και



δεν παραλείπει να παρατηρήσει ότι για ένα διάστημα είχαν δουλέψει και μαζί. Η Kate Nesbitt επισημαίνει ότι κατά τη δική της αντίληψη, το έργο των Bernard Tschumi και Peter Eisenman βρίσκεται πιο κοντά σε μια αποδομητική θέση απ' όσο το έργο των υπόλοιπων αρχιτεκτόνων που συμμετείχαν στην έκθεση 'Αρχιτεκτονική της Αποδόμησης' ['Deconstructivist Architecture'] το 1988. Στηρίζει αυτή τη θέση της μέσω του επιχειρήματος ότι οι δύο παραπάνω αρχιτέκτονες δίνουν μεγαλύτερη έμφαση από όση δίνουν οι υπόλοιποι στην άσκηση κριτικής και στη διάλυση των συνόρων ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τη φιλοσοφία. Σύμφωνα με την Kate Nesbitt, σημείο σύγκλισης του ενδιαφέροντος του Jacques Derrida με του Bernard Tschumi είναι το ενδιαφέρον για το χώρο μέσα στον οποίο «λαμβάνει χώρα» ένα συμβάν και για τη χρονική διάσταση της εμπειρίας στο χώρο (Nesbitt, 1996: 27, Tschumi, 1975).

Σύμφωνα με τον Michael K. Hays (1998) ο πιο έντονος δεσμός μεταξύ αρχιτεκτονικής και αποδόμησης παρατηρείται μεταξύ του 1985 και 1987. Η Mary McLeod στο κείμενό της 'Αρχιτεκτονική και Πολιτική την εποχή του Reagan: από το Μεταμοντερνισμό στον Αποδομισμό' ['Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism'] επιχειρεί να διερευνήσει την πολιτική διάσταση της 'αρχιτεκτονικής της αποδόμησης'. Αναφέρει ότι η ρητορική της 'αρχιτεκτονικής της αποδόμησης' είναι εικονοκλαστική, αλλά επισημαίνει ότι οι αρχιτέκτονες που συμμετείχαν στην έκθεση 'Αρχιτεκτονική της Αποδόμησης' ['Deconstructivist Architecture'] φαίνεται να έχουν εστιάσει το ενδιαφέρον τους στο ζήτημα της μορφής, αδιαφορώντας για την πολιτική διάσταση της αρχιτεκτονικής (McLeod, 1989).

4.1. ΑΠΟ ΤΗ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΑΡΘΡΩΣΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

Η πρώτη γενιά των *νεο-avant-guarde* που δραστηριοποιείται στην αρχή της δεκαετίας του ’60 στρέφεται προς τη διερεύνηση της σημειωτικής της μορφής. Η γενιά των *νεο-avant-guarde* που δραστηριοποιείται κυρίως μετά το Μάη του 1968 στρέφεται προς τη διερεύνηση της διαγραμματικής της λειτουργίας και της δομής. Η λέξη διάγραμμα αντλείται από την αφηρημένη μηχανή [*machine abstraite*] των Gilles Deleuze και Félix Guattari. Η στροφή που συνδέεται με την έννοια της αφηρημένης μηχανής δεν συνεπάγεται την εγκατάλειψη του γλωσσολογικού μοντέλου αλλά μια επέκταση πέρα από το δίπολο σημαίνον/σημαινόμενο που σχετίζεται με το σύμβολο. Μέσα από αυτήν τη στροφή αναδύεται το ενδιαφέρον για μια πολλαπλή άρθρωση ανάμεσα στην έκφραση και το περιεχόμενο, την ουσία και τη μορφή του περιεχομένου. Σύμφωνα με τον Hays, με το τέλος της δεκαετίας του ’80 αναδύθηκε η ανησυχία ότι μια αρχιτεκτονική που δεν είναι τίποτα παραπάνω από πρακτική συμβόλων δεν μπορεί να ξεφύγει μια υποτιμημένη μορφή εμπορευματοποίησης της πληροφορίας.

4.2. Η ΡΕΥΣΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΜΕΤΑΞΥ ΣΗΜΑΙΝΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟΥ

Στο *Περί Γραμματολογίας* [*De La Grammatologie*] στο κεφάλαιο με τίτλο ‘Δομή, σύμβολο και παιχνίδι’ ο Derrida επιχειρεί να ασκήσει κριτική στη δομική ανθρωπολογία του Claude Lévi-Strauss. Όπως ο Jacques Derrida έτσι και ο Jean-François Lyotard αποκηρύττει την έννοια του σταθεροποιητικού κέντρου. Το βιβλίο του Lyotard *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση* [*La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*] επιχειρεί να νομιμοποιήσει το δεσμό ανάμεσα στο μεταμοντερνισμό και το νεο-στρουκτουραλισμό, μεταστρουκτουραλισμό. Τόσο ο Lyotard όσο και ο Derrida απορρίπτουν τη δομή αλλά όχι το σύστημα των διαφορών. Η ρευστοποίηση της σχέσης μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου προσφέρει στο υποκείμενο τη δυνατότητα να κάνει νέες συναρμογές [*assemblages*]. Σύμφωνα με τους Deleuze και Guattari η έκφραση είναι ανεξάρτητη και αυτή η ιδιότητά της, της προσδίδει τη δυνατότητα να επηρεάζει το περιεχόμενο (Deleuze και Guattari, 1987: 89). Οι Deleuze και Guattari υποστηρίζουν ότι υπάρχει μια αφηρημένη μηχανή [*machine abstraite*] της γλώσσας η οποία δεν απευθύνεται σε κανέναν εξωγενή παράγοντα. Θεωρούν ότι το περιεχόμενο δεν αντιτίθεται στη μορφή.

4.3. DELEUZE, GUATTARI ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Ο Deleuze και ο Althusser συμφωνούν στη θέση ότι διαφορετικοί τρόποι παραγωγής αντιστοιχούν σε διαφορετικές έννοιες χρονικότητας. Σύμφωνα με τον Deleuze, η ιστορία επιχειρεί να χαρακτηρίσει και να εξηγήσει το συμβάν, επιχειρεί, δηλαδή, να εξηγήσει τις συνθήκες που κατέστησαν δυνατό το συμβάν. Υπό αυτήν την έννοια, η γενεαλογία είναι μια μορφή ιστορικής εξήγησης. Από την άλλη μεριά, η φιλοσοφία επιχειρεί να εκφράσει το καθαρό συμβάν σε αυτό που συμβαίνει. Ο Deleuze ορίζει ως καθαρό συμβάν αυτό το μέρος κάθε συμβάντος που διαφεύγει της πραγματοποίησής του. Σύμφωνα με την προσέγγιση του Deleuze, η ιστορία επιχειρεί να μεταφράσει τη συνύπαρξη των γιγνομένων [*becomings*], αυτών που έχουν συμβεί, σε μια διαδοχή.

Οι Deleuze και Guattari διαβάζουν την έννοια της ιστορίας με δύο τρόπους. Ο πρώτος τρόπος χαρακτηρίζεται από την προσπάθειά τους να διαβάσουν την ιστορία όσο το δυνατόν πιο σωστά γίνεται, βασιζόμενοι στο έργο του Fernand Braudel. Ο δεύτερος τρόπος χαρακτηρίζεται από την προσπάθειά τους να προβληματοποιήσουν την ιστορία. Ενυπάρχει μια ιστορική οντολογία στο έργο των Deleuze και Guattari, την οποία οφείλουμε να κατανοήσουμε αν επιδιώκουμε να καταλάβουμε πώς αντιλαμβάνονται την έννοια της ιστορίας. Στην προσπάθειά τους να προβληματοποιήσουν την ιστορία, οι Deleuze και Guattari εκκινούν με έννοιες τις οποίες τις αντιμετωπίζουν ως λύσεις και επιχειρούν να κινηθούν προς τα εν δυνάμει [*virtual*] πεδία και προβλήματα τα οποία θεωρούν αδιαχώριστα από αυτές τις λειτουργικές έννοιες και αναπαραστάσεις.

Ο Bruno Latour στην προσπάθειά του να αποδεσμευτεί τόσο από τον επιστημονικό ρεαλισμό όσο και από την *κοινωνική κατασκευασιοκρατία* χρησιμοποιεί τον όρο ιστορικό ρεαλισμό. Οι Latour και Deleuze μοιράζονται την άποψη ότι η πραγματικότητα είναι κάτι το οποίο συσσωρεύεται με το χρόνο. Σε μια διάλεξη που έδωσε ο Foucault το 1983 στο Πανεπιστήμιο του Berkeley λίγο πριν πεθάνει, υποστήριξε ότι στο έργο του επιδίωξε να κάνει «ιστορία της σκέψης» και όχι «ιστορία των ιδεών». Για να εξηγήσει τη σημασία της παραπάνω διάκρισης επιχείρησε να αναλύσει τις διαφορές ανάμεσα στις δύο παραπάνω πρακτικές. Σύμφωνα με τη διάκριση που εντοπίζει ο Foucault, ο ιστορικός των ιδεών επιχειρεί να προσδιορίσει πότε μια συγκεκριμένη έννοια εμφανίζεται και ισχυρίζεται ότι συνήθως αυτή η στιγμή προσδιορίζεται από την εμφάνιση μιας νέας λέξης.

4.4. DELEUZE, DERRIDA ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΘΕΩΡΗΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Ο Deleuze ασκεί μια κριτική στην αναπαραστατική σκέψη, ενώ ο Derrida ασκεί μια κριτική στη μεταφυσική της παρουσίας. Και οι δύο παραπάνω στάσεις των δύο φιλοσόφων έχουν ως συνέπεια το μετασχηματισμό της φιλοσοφικής σκέψης απέναντι στην έννοια του χρόνου. Τόσο ο Deleuze όσο και ο Derrida, εστιάζουν το φιλοσοφικό τους προβληματισμό στη διαφοροποιητική [*differentiating*] κίνηση της ζωής. Και οι δύο παραπάνω φιλόσοφοι πηγαίνουν παραπέρα από την αρχή του ανθρώπινου είναι εντός κόσμου [*being-in-the-world*] του Heidegger. Αυτή την υπέρβαση της οντολογίας του Heidegger την επιδιώκουν μέσω μιας εκστατικής χρονικότητας και με μέσω μιας χειρονομίας προς ένα διασκορπισμένο εαυτό ενός χρόνου χωρίς άρθρωση [time out of joint].

Η έννοια του χρόνου και η έννοια του εαυτού, όπως τις προσεγγίζουν οι παραπάνω φιλόσοφοι, προκαλούν την αναπαράσταση. Τόσο ο Deleuze όσο και ο Derrida, αρνούνται να περιοριστούν στις σταθερές ταυτότητες και στο χρονολογικό χρόνο με τη συμβατική σημασία τους, διότι θεωρούν ότι αυτό θα σήμαινε κατάπνιξη της δημιουργικής ικανότητας να ανταποκρίνεται κανείς στην καινοφάνεια της ζωής. Σύμφωνα με τους Deleuze και Derrida, δεν είναι δυνατό να κρίνει κανείς τη μοναδικότητα μιας εμπειρίας του εδώ και τώρα αντλώντας αναπαραστάσεις από τις εμπειρίες του παρελθόντος. Η γλώσσα είναι αυτή που δη-

μιουργεί τις παραστάσεις της πραγματικότητας και τα όριά της. Η πραγματικότητα προσλαμβάνει το νόημά της μέσα από το λόγο. Μια δυναμική θεώρηση της ζωής επιβάλλει την αντιπαράθεσή μας, τη συνάντησή μας, με τα παράδοξα που προκαλούν την τοποθέτησή μας μέσα στο χρονικό όλον.

4.5. ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΣΤΟ ΔΙΑΦΟΡΑ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ [DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION] ΤΟΥ GILLES DELEUZE

Ο Gilles Deleuze στο *Διαφορά και Επανάληψη* [*Différence et Répétition*] εντοπίζει και περιγράφει τρεις διαφορετικές συνθέσεις του χρόνου, οι οποίες είναι οι εξής: Πρώτον, η σύνθεση της συνήθειας, την οποία την αναπτύσσει με βασικό σημείο αναφοράς το έργο του David Hume. Δεύτερον, η σύνθεση της ενεργής μνήμης, την οποία αναπτύσσει με βασικό σημείο αναφοράς το έργο του Henri Bergson και η οποία εξαρτάται από ένα παρελθόν που δεν έχει βιωθεί πραγματικά. Τρίτον, η σύνθεση κατά την οποία οι συνήθειες και οι μνήμες χάνονται και μένει μόνο η κενή μορφή του χρόνου. Αυτή η σύνθεση αναπτύσσεται με βασικό σημείο αναφοράς το έργο του Nietzsche. Οι παραπάνω συνθέσεις είναι δυνατόν να συνδεθούν με τρία υποκείμενα, τα οποία κατ' αντιστοιχία με τις παραπάνω συνθέσεις του χρόνου, είναι τα εξής: Πρώτον, ένα υποκείμενο που κυριαρχείται από ενστικτώδεις αντιδράσεις. Δεύτερον, ένα υποκείμενο το οποίο μαθαίνει από τα λάθη του αντανακλώντας στο παρελθόν. Τρίτον, ο υπεράνθρωπος του Nietzsche, ένα υποκείμενο, δηλαδή, πέρα από τον άνθρωπο που δηλώνει ζωή εξελισσόμενο μαζί με έναν μην αναπαραστήσιμο χρόνο.

4.6. ΘΕΩΡΙΑ ΣΥΝΑΡΜΟΓΗΣ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ

Οι Gilles Deleuze και Félix Guattari επιχειρούν μέσω του έργου τους να επικοινωνήσουν ότι στόχος τους δεν είναι απλώς η αποδόμηση και η αποσύνθεση των μορφών, αλλά η συνεχής εναλλαγή αποσυναρμολόγησης και συναρμογής [*assemblage*]. Οι Deleuze και Guattari υποστηρίζουν ότι το περιεχόμενο δεν είναι ένα σημαινόμενο ή η έκφραση ενός σημαίνοντος αλλά ότι και τα δύο είναι μεταβλητές της συναρμογής [*assemblage*]. Οι Deleuze και Guattari στο *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie* υποστηρίζουν ότι το διάγραμμα δεν έχει ούτε περιεχόμενο ούτε έκφραση. Αντιλαμβάνονται το διάγραμμα ως μια αφηρημένη μηχανή [*machine abstraite*] που παράγει συνέχειες εντάσεων [*continuums of intensities*]. Επίσης, προσδίδουν ιδιαίτερη σημασία στο ίχνος της διαδικασίας της έκφρασης στη δήλωση, όπως και στην αποσταθεροποίηση του υποκειμένου κατά την εκφορά του λόγου. Υποστηρίζουν ότι στο διάγραμμα η μορφή της έκφρασης δεν είναι διακριτή από τη μορφή του περιεχομένου (Deleuze και Guattari, 1987: 142). Σύμφωνα με την προσέγγιση των Deleuze και Guattari στο *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, τα συμβάντα είναι αυτά που καθιστούν τη γλώσσα δυνατή και η γνώση ξεκινάει με την εμπειρία αλλά δεν προέρχεται από την εμπειρία.

4.7. ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΒΛΕΠΕΙΝ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ

Ο Michel Foucault αναφέρεται στις «τροπικότητες του βλέπειν» και τις συνδέει με τις ιδιότητες της οπτικής

νοημοσύνης. Υποστηρίζει ότι το τι βλέπει κάποιος και ποιον βλέπει κάποιος και σε ποιο μέρος είναι εγγενή χαρακτηριστικά της οπτικής σκέψης μιας περιόδου και δεν είναι ένα ανεξάρτητο γεγονός από το συγκείμενο. Σύμφωνα με τον John Rajchman, ο Foucault είναι ένας οπτικός ιστορικός. Ο Félix Guattari στο *Χαόσμωση: Ένα Ηθικο-Αισθητικό Παράδειγμα* [*Chaosmose, Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*] υποστηρίζει ότι με το να επιτρέπεις στα άτομα πρόσβαση σε «νέα υλικά έκφρασης» είναι σαν να επιτρέπεις «νέα συμπλέγματα υποκειμενοποίησης» να καταστούν δυνατά. Με αυτόν τον τρόπο ωθείται το εκάστοτε υποκείμενο στο να βιώσει μια διαδικασία επανα-υποκειμενοποίησης [*resingularisation*]. Ωθείται, δηλαδή, το υποκείμενο στο να υποβληθεί σε μια διαδικασία αναδιοργάνωσης του εαυτού του σε σχέση με τον κόσμο (Guattari, 1993). Ο Baruch Spinoza ορίζει ως *affect* την επιρροή που έχει ένα αντικείμενο, παραδείγματος χάριν ένα αντικείμενο τέχνης, πάνω στο σώμα μου και στη διάρκεια του σώματός μου. Σε σχέση με το ζήτημα της διαφοροποίησης της τέχνης από τη γλώσσα θα είχε νόημα να αναφέρω ότι η επιρροή [affect] είναι εξω-λογική [*extra-discursive*] και εξω-κειμενική [*extra-textual*].

4.8. ΕΝΕΡΓΟΠΟΙΩΝΤΑΣ ΤΗΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΩΣ ΑΡΧΕΙΟ

Μέσω της θραυσματικής, πολυσχιδούς γραφής του κειμένου επιχειρείται η ανάδειξη των μετατοπίσεων που σχετίζονται με τη θέση ότι το νόημα κάθε έργου είναι μη αποφασίσιμο. Αυτή η θέση συνδέεται άμεσα με την προβληματική σύμφωνα με την οποία το κείμενο δεν εκθέτει μόνο το αντικείμενό του αλλά εκθέτει επιπλέον τις περιστάσεις της γραφής του, τη στιγμή της γραφής και το συγγραφέα του. Μέσω της προσπάθειας κατανόησης της πράξης της αρχιτεκτονικής ως φιλοσοφικής πράξης καθίσταται εμφανές ότι είναι και δυνατό και επιθυμητό να εκτελεί κανείς το έργο του με τέτοιο τρόπο ούτως ώστε να σέβεται τη συνθήκη του μη αποφασίσιμου. Στα πλαίσια της εν λόγω διπλωματικής εργασίας επιχειρείται μια εξέταση των προϋποθέσεων και των συνθηκών που συνοδεύουν την υιοθέτηση της στάσης σύμφωνα με την οποία η αρχιτεκτονική δεν αρκείται στην αναπαράσταση φιλοσοφικών εννοιών αλλά προσφέρει ένα πεδίο εντός του οποίου είναι δυνατό να λαμβάνει χώρα φιλοσοφική προβληματοθεσία μέσω της αρχιτεκτονικής ερμηνείας και σύνθεσης.

Όταν κάποιος αρχιτέκτονας επιδίδεται στη σχεδιαστική πρακτική, είτε το υποψιάζεται είτε όχι, μετέχει στο πολιτισμικό γίγνεσθαι που χαρακτηρίζει τη χρονική στιγμή του σχεδιασμού. Υπάρχει η δυνατότητα να χρησιμοποιεί κανείς τα εννοιολογικά εργαλεία της εποχής του χωρίς να αντιλαμβάνεται τις διεργασίες που τα έχουν σφυρηλατήσει και τους λόγους που τα έχουν διαμορφώσει. Ένα σχέδιο μπορεί να επικοινωνήσει 'νοήματα' που διαφεύγουν της δυνατότητας για εκλογίκευση. Η αρχιτεκτονική θεωρία όταν υιοθετεί μια στάση αναστοχασμού απέναντι στις διαδικασίες που προηγήθηκαν των τελικών μορφών και επιχειρεί να προσομοιώσει τις διαδικασίες αυτές αναζητώντας συνδέσεις με τις πολιτισμικές διαστρωματώσεις που χαρακτηρίζουν τη χρονική στιγμή κατά την οποία κατασκευάζεται ένα κτίριο, είναι σαν να ανακατασκευάζει την πολιτισμική θεωρία. Τα ίχνη που αφήνει η αρχιτεκτονική όταν ερμηνεύονται μέσα από ένα δίκτυο αφηγήσεων που αναζητούν συγκλίσεις κοινωνικοπολι-

τικών συγκυριών και υλικών κατασκευών προσφέρουν τη δυνατότητα αναζήτησης αποκλίσεων ή επιβεβαιώσεων από τις υποθέσεις της ιστορίας της ιδεολογίας. Τα ίχνη της αρχιτεκτονικής προσφέρουν δηλαδή τη δυνατότητα επαναπροσδιορισμού των παραδοχών στις οποίες βασίζεται η ιστορία της ιδεολογίας και η πολιτισμική θεωρία. Είναι δυνατόν, δηλαδή, μέσω των αναγνώσεων της αρχιτεκτονικής να κατασκευάσει κανείς παράλληλες εκδοχές μιας αρχαιολογίας του σήμερα μέσω παράλληλων στρατηγικών ανάγνωσης της αρχιτεκτονικής και της φιλοσοφίας που συμβαίνουν ταυτόχρονα και διαπλέκονται.

Η θεωρία της αρχιτεκτονικής είναι δυνατόν να λειτουργήσει σαν μια γέφυρα που σκοπός της είναι να γεφυρώσει το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στην αρχιτεκτονική ως υλική πραγματικότητα και την πολιτισμική, κοινωνική, οικονομική, τεχνολογική και ιδεολογική ερμηνεία που προηγούνται της ιστορικής καταγραφής. Επομένως, η λειτουργία της δεν μοιάζει καθόλου να είναι αυτή της ιστορικής πρακτικής με τη συμβατική έννοια του όρου. Θα λέγαμε, μάλλον, ότι σκοπός της φαίνεται να είναι να τραβάει το χαλί κάτω από τα πόδια των ερμηνειών όταν αυτές πάνε να αποκρυσταλλωθούν σε μορφές μη ευέλικτες και να δίνει πάτημα στις ερμηνείες όταν αυτές έχουν παραστρατήσει.









ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Agrest, D., (1976) 'Design versus Non-Design', *Oppositions 6*, Fall 1976, σς.112-113.

Agrest, D., (1988) 'Architecture from without: body, logic, and sex', *Assemblage,* No. 7 (Oct., 1988), σς. 28-41.

Baird, G., Jencks, C. (1969) *Meaning in Architecture.* New York: George Braziller.

Baird, G.(1995) *The space of appearance.* Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Barthes, R. (1963) *L'activité structuraliste*. *Essais critiques.* Paris: Seuil.

Barthes, R. (1964), *Éléments de sémiologie*. Paris: Seuil.

Barthes, R. (1972 [1963]) 'The Structuralist Activity', στο *Critical Essays*, μτφ. R. Howard. Evanston: Northwestern University Press, σς. 214-215.

Baudrillard, J. (1968) *Le système des objets.* Paris: Gallimard.

Baudrillard, J. (1981) *Simulacres et simulation.* Paris: Editions Galilée.

Choay, F. (1965) *L'Urbanisme utopies et réalités, une anthologie.* Paris: Editions du Seuil.

Conrads, U. (ed.) (1971 [1964]) *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture,* trans. M. Bullock. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Deleuze, G. (1968) *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

Deleuze, G., Guattari, F. (1987) *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Derrida, J. (1967) *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France, Collection 'Épiméthée'.

Derrida, J. (1990) *Περί γραμματολογίας,* μτφ. Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση.

Derrida, J. (1967) *De La Grammatologie.* Paris: Les Editions de Minuit, Collection 'Critique'.

Derrida, J. (1967) *L' écriture et la difference*. Paris: Editions du Seuil.

Derrida, J. (2006) '*H* Différance', *Ποίηση,* μτφ. και εισαγωγή Γ. Κακολύρης*,* 28 (β' μέρος,) σ. 209.

Derrida, J. (2003), 'Το Cogito και η Ιστορία της Τρέλας', στο J. Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Derrida, J. (1972) *La dissémination*. Paris: Editions du Seuil.

Descombes, V. (1979) *Le même et l'autre: quarante-cinq ans de philosophie française*. Paris: Les Editions de Minuit.

Dosse, F. (1997), *History of Structuralism Volume 2: The Sign Sets, 1967-Present.* Minneapolis. London: University of Minnesota Press.

Eisenman, P., Graves, M., Gwathmey, C., Hejduk, J., Meier, R. (1972) *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier.* New York: Wittenborn.

Foucault, M. (1966) *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1971) *L' ordre du discours*. Paris: Gallimard.

Foucault, M., Pearson, J. (ed.) (2001) *Fearless Speech*. Los Angeles, Ca.: Semiotext(e)/ MIT Press.

Guattari, F. (1993) *Chaosmose*. Paris: Galilée.

Guattari, F. (1995) *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. P. Bains, J. Pefanis. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Hays, K. M. (ed.) (1998) *Architecture Theory since 1968.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Hays, K. M. (1998) *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press.

Hays, K. M. (2010) *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-garde.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Jencks, C., Baird, G. (1970) *Meaning in Architecture.* London: Barrie & Jenkins.

Jencks, C. (1977) *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions.

Jencks, C., Kropf, K. (ed.) (1997) *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. London: Academy Editions.

Kojève, A. (1947) *Introduction à la lecture de Hegel: Leçons sur la 'Phénoménologie de l'esprit' professés de 1933-1939 à l'École des Hautes Études*. Paris: Gallimard.

Lyotard, J. F. (1979) *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Les éditions de Minuit, Collection 'Critique'.

Malpas, S. (2003) *Jean Francois Lyotard*. London, New York: Routledge.

McLeod, M. (1989) 'Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism', *Assemblage*, 8, σς. 22-59.

Nesbitt, K. (ed.) (1996) *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965 - 1995*. New York: Princeton Architectural Press.

Rajchman, J. (1988) 'Foucault's Art of Seeing', *October*, 44, σς. 88-117.

Tschumi, B. (1975) 'Questions of Space', *Studio International*, 190(977), σς. 136-142.

Tschumi, B. (1985) *La case Vide: La Villette. AA exhibition catalogue*. London: Architectural Association.

Venturi, R. (2008 [1966]) *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art.

ΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΕΝΕΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΕΣ: ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΕΠΑΥΞΗΜΕΝΟΥ ΧΩΡΟΥ

Παπαδοπούλου Μαρία
Αρχιτέκτων
lamariapapadopoulou@gmail.com

επιβλέπων: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης,
Αθηνά Σταυρίδου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ψηφιακή τεχνολογία και τα ψηφιακά μέσα επικοινωνίας κυριαρχούν σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας δημιουργώντας νέους μηχανισμούς αντίληψης, βίωσης και δράσης στο χώρο. Ο σύγχρονος άνθρωπος ζει στην έξυπνη πόλη, σε ευφυή περιβάλλοντα. Κινείται σε ένα αλληλεπικαλυπτόμενο δίκτυο χώρων που σχηματίζεται από ροές δεδομένων, τηλεπικοινωνίες, κάθε είδους ψηφιακή εφαρμογή. Όλα τα παραπάνω λειτουργούν σαν ένα σύστημα διαμεσολάβησης, ένα εικονικό παράθυρο που του επιβάλλει να βιώνει μια παραλληλία χώρων, μια μεικτή πραγματικότητα. Ο ψηφιακός κόσμος ενσωματώνεται ολοένα και περισσότερο στο φυσικό χώρο και επιδρά έντονα στη σφαίρα των κοινωνικών του διεργασιών.

Αυτή η σχέση του φυσικού και του ψηφιακού χώρου μπορεί να περιγράφεται με άξονα το εννοιολογικό σχήμα της επαύξησης. Η ιδέα της επαύξησης προσδιορίζεται ως πολιτιστική και αισθητική πρακτική και όχι ως τεχνολογία. Με ποιους όρους-συνθήκες, γίνεται κατανοητό το σύγχρονο διευρυμένο περιβάλλον, ο επαυξημένος χώρος σήμερα και πώς διαμορφώνεται η εμπειρία μέσα σε αυτόν; Πώς κατασκευάζεται η διάδραση και η σχέση μεταξύ ψηφιακών μέσων – χώρου και ανθρώπου; Μια αφήγηση, μέσα από τρία βασικά στάδια: τον εντοπισμό και τη συνειδητοποίηση της συνθήκης της επαύξησης, τη συγκέντρωση θεωρητικών αναφορών πάνω στην έννοια και την ανάγνωση παραδειγμάτων επαυξημένων καταστάσεων, θα οδηγήσει στο σχηματισμό ενός ερμηνευτικού πλαισίου και μιας σχεδιαστικής προοπτικής για το διευρυμένο περιβάλλον.

ABSTRACT

Digital technology and digital media dominate in every area of human activity, creating new mechanisms regarding the perception and the experience of space. Cities are being transformed into smart cities and our environments are turned into intelligent environments. People communicate and work through over layered networks, formed by data flows, telecommunications and a variety of digital applications. The digital world is increasingly incorporated into the physical space exposing humans to a parallel and mixed reality space system which affects the social processes of the physical world.

The relationship between physical and digital space can be described based on the conceptual schema of augmentation. The idea of augmented reality is not defined as a technological development but as a cultural and aesthetic practice. In which terms and conditions, is the modern, wider environment, the augmented space being understood and how the experience is being shaped in it? How the interaction and relationship between digital media - space and man is formed? A narrative unrolls through three basic points: the detection of augmented reality's situations, the collection of theoretical references - citations on the notion of augmented reality and the analysis of selected examples. As a result an interpretative framework and a design perspective are defined for the augmented environment.

[A]
ΑΣΤΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ, ΕΝΑ ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΙΔΕΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΛΗ

Με αφορμή το κινητό εργαστήριο BMW Guggenheim lab (BMW Guggenheim Lab, 2011-2013), παρακολουθούμε μια προσπάθεια καταγραφής των τάσεων που επικρατούν και διαμορφώνουν την αστική ζωή σήμερα. Μερικοί από τους πιο δημοφιλείς όρους είναι: «3D printer», «Bottom-up urban engagement», «collective memory», «collective sewer system», «unconscious perception», «urban data», «urban intervention», «urban sensory experience», «Arduino». Κοινό στοιχείο μεταξύ μεγάλου ποσοστού των όρων είναι ο εντοπισμός παράλληλα με το τρίπτυχο «συμμετοχή, δίκτυο, συνεργασία» μιας δεύτερης συνιστώσας που διευκολύνει και υποστηρίζει τα παραπάνω σαν ενέργειες, αυτής της τεχνολογίας, του ψηφιακού στοιχείου και της διάδρασης πολιτών-κατοίκων του περιβάλλοντος με αυτά. Η πόλη δεν είναι μόνο ο φυσικός χώρος που κατοικούμε και κατασκευάζουμε, αλλά η διαχείριση του συνόλου των λειτουργιών, διεργασιών και υποδομών που διαμορφώνεται σε μια παραλληλία, σε μια σχέση διάδρασης μεταξύ του φυσικού και του ψηφιακού χώρου.

Η πόλη σήμερα συλλαμβάνεται σαν μια μεγάλη περίπλοκη πλατφόρμα [city as an interface], ένα έδαφος συμβάντων. Είναι έξυπνη, ευφυής, αισθάνεται (A Smart/Intelligent/Sentient/Hybrid city). Μετατρέπεται σε ένα υβρίδιο, ένα σύμπλεγμα κοινωνικών διεργασιών, άυλων προϊόντων και ενεργειών. Πλέον ορίζεται μέσα από ένα μεικτό σύστημα λειτουργίας με αναφορά στο φυσικό χώρο και στον ψηφιακό: «ubiquitous computing», «locative media», «ambient intelligence», «the Internet of things», «the sentient city», «urban informatics» είναι μερικοί όροι περιγραφής του. Ο Mark Shepard (2011) υποστηρίζει ότι τα dataclouds του 21ου αιώνα είναι αυτά που διαμορφώνουν την εμπειρία μας στην πόλη. Η πόλη γίνεται πιο ευαίσθητη, αφού έξυπνες εφαρμογές αισθάνονται τι συμβαίνει γύρω τους και έξυπνες συσκευές μας βοηθούν να καταναλώσουμε τα δεδομένα και να διαδράσουμε με αυτά.

ΕΝΑ ΝΕΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

Ο Lev Manovich, από την προηγούμενη δεκαετία επιχειρεί να εισάγει ένα νέο παράδειγμα για την κατανόηση της σύγχρονης αστικής κουλτούρας: την αισθητική της πληροφορίας. Τι κάνουμε, τι αντικείμενα χρησιμοποιούμε, πώς επικοινωνούμε και διαδρούμε με τους άλλους, τι είδους χώρους κατοικούμε ή διασχίζουμε. Όλο αυτό είναι αρκετό για να αλλάξουν τα υπάρχοντα πολιτιστικά μοτίβα και οι αισθητικές προτιμήσεις όπως και για να δημιουργηθούν νέες.

> *Δεν ασχολούμαστε πλέον με τα παλιά media ή τα νέα μέσα. Τώρα έχουμε να σκεφτούμε πάνω στο τι σημαίνει να ζεις με περισσότερα μέσα. Η αύξηση στην ποσότητα των διαθέσιμων μέσων, η άφιξη νέων εργαλείων και συμβάσεων για να έχεις πρόσβαση σε αυτά, θα οδηγήσουν σε μια νέα αισθητική στην τέχνη και στα πρότυπα αντίληψης.* (Manovich, 2008)

Η αρχιτεκτονική της σύγχρονης πόλης, επομένως, δεν

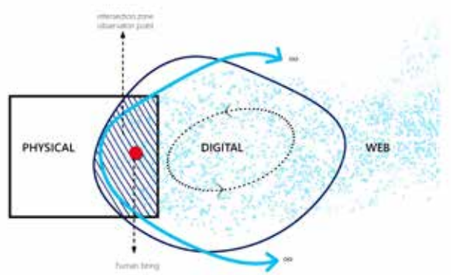
αφορά πλέον μόνο στο φυσικό χώρο των κτιρίων και του τοπίου, αλλά περισσότερο στη σύνθεση των χώρων που δημιουργούνται σε συνδυασμό με την ψηφιακή πληροφορία που συλλέγουμε, καταναλώνουμε και οργανώνουμε. Η πληροφορία, ως μια ιδιαίτερη ύλη, ίσως γίνει ένα ισότιμο μέρος του κόσμου που κατοικούμε όσο τα κτίρια γύρω μας. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ανάγκη χωρικής αναδιοργάνωσης των ροών δεδομένων και την ανασυγκρότηση της πόλης ως ένα πεδίο διάδρασης του ανθρώπου με υπολογιστικά συστήματα, εφαρμογές και το περιβάλλον. Ο αρχιτέκτονας, πλέον, καλείται να σχεδιάσει και να οργανώσει το χώρο όχι μόνο ως φυσική πραγματικότητα, αλλά να συνδέσει αυτή με την καθαρή πληροφορία και τον τρόπο με τον οποίο θα εμπλέκονται οι αισθήσεις στο σύνολο του συστήματος.

[B]
01 ΦΥΣΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Ο ‘φυσικός’ χώρος είναι μετρήσιμο μέγεθος και οριοθετημένο στα πλαίσια της αρχιτεκτονικής ή της επιστήμης της γεωγραφίας. Είναι τόπος, η θέση του δύναται να προσδιορίζεται με βάση γεωγραφικές σταθερές. Είναι εκεί που βρίσκεται το ανθρώπινο σώμα, αποτελείται από ύλη έχει διαστάσεις και όρια. Στον τρισδιάστατο φυσικό χώρο μπορούμε να μετρήσουμε τις αποστάσεις έχουμε αίσθηση της κλίμακας. Ακόμα, ο φυσικός χώρος είναι σταθερός, η δυνατότητα μεταβολής του είναι περιορισμένη, ενώ σχεδόν πάντα αναφέρεται στο έδαφος και στην ιδιότητα της βαρύτητας. Για τον Manuel Castells (2000: 253) ο φυσικός χώρος είναι μια τοποθεσία της οποίας η μορφή, η λειτουργία και το νόημα περιέχονται μεταξύ των ορίων της φυσικής συνέχειας.

02 ΨΗΦΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Στον ψηφιακά παραγόμενο χώρο, όλα δύναται να συμβούν: απειρία δυνατοτήτων, μεταβολών και επαναλήψεων είναι μερικά από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Στον ‘ψηφιακό’ χώρο λειτουργεί καθετί που αναφέρεται α) ως ψηφιακό και β) ως διαδικτυακό. Ο αναπαριστώμενος χώρος είναι ταυτόχρονα μία ψευδαίσθηση και μία πραγματικότητα. Η μορφή και η δομή του ψηφιακού τόπου παρουσιάζει αναλογία, χωρικές σχέσεις, έννοιες, συμβολισμούς από το φυσικό χώρο, ώστε ό, τι δημιουργείται να είναι ένα άυλο ψηφιακό αντίγραφο της αρχιτεκτονικής του πραγματικού. Εκεί εντοπίζουμε χαρακτηριστικά, στοιχεία, γεγονότα, δράσεις, στρατηγικές ως δάνειο σχεδιασμού από το φυσικό χώρο. Το ψηφιακό, μιμείται και αντανακλά, αισθάνεται και διαδρά, τροφοδοτείται και παράγει, φτιάχνει συστήματα δυνητικής πραγματικότητας, γεγονός που μας επιτρέπει να έχουμε επιπλέον «την εμπειρία μιας δυναμικής συσσωμάτωσης διαφόρων τρόπων αισθητηριακής πρόσληψης» (Lévy, 2001: 36).



03 ΔΙΕΠΙΦΑΝΕΙΑ - ΣΥΣΤΗΜΑ ΓΕΦΥΡΑ ΓΛΩΣΣΙΚΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ

Η «διεπιφάνεια» είναι το βασικό μέσο, η συνθήκη, ή η διαδικασία μεταφοράς του ψηφιακού χώρου στο φυσικό. Οι διεπιφάνειες είναι οι διαμεσολαβητές της επικοινωνίας, αναπαριστούν την πληροφορία ανάμεσα σε δύο μέρη, καθιστώντας τα σημαντικά το ένα για το άλλο. Ορίζουν την αντίληψή μας για το χώρο που κατοικούμε, καθώς και τον τύπο διάδρασης με τα άλλα περιβάλλοντα ή με τους άλλους ανθρώπους με τους οποίους ενδεχομένως να συνδεθούμε. Ο Hiroshi Ishii (1999: 229-246) αναφέρει σχετικά με τις πλατφόρμες μέσω των οποίων συνδεόμαστε στον ψηφιακό χώρο, ότι λειτουργούν διπλά, αλλάζοντας την αντίληψη για την ψηφιακή πληροφορία και επαναπροσδιορίζοντας την αντίληψή μας για το φυσικό και ψηφιακό χώρο.

Ο Stephen Perella (1999: 8-11) εισάγει τον όρο «υπερεπιφάνεια» [Hypersyrfaces] όχι ως μια ιδέα που περιέχει νόημα, αλλά ως ένα γεγονός, με μερική υλική υπόσταση, έναν τρόπο να συνδυάζονται δύο γλωσσικά συστήματα. Η υπερεπιφάνεια είναι η συγχώνευση αυτού που καλούμε ψηφιακό χώρο (κυβερνοχώρο) μαζί με τον πραγματικό: ψηφιακά δεδομένα αναμειγμένα δυναμικά με επιφάνειες αρχιτεκτονικές. Η υπερεπιφάνεια πραγματεύεται τη ροή των νοημάτων, το γίγνεσθαι της συνεχόμενης ανταλλαγής γλώσσας και συστατικών σε ένα αέναα διαμεσολαβημένο πληροφοριακό πεδίο (Perella, 1998: 79). Μια οθόνη, για παράδειγμα, αντιπροσωπεύει υλικά τις ποσότητες αυτών.

Καθώς οι υπολογιστές ενσωματώνονται ολοένα και περισσότερο στα περιβάλλοντα που ζούμε, μια τάση που περιγράφεται από τις έννοιες «ubiquitous computing», «pervasive computing», «νοημοσύνη περιβάλλοντος», «context-aware περιβάλλοντα», «έξυπνα αντικείμενα», τα συστήματα διεπαφής αρχίζουν να εμφανίζονται σε όλα τα είδη των αντικειμένων και σε όλα τα είδη επιφανειών. Είναι οι «γέφυρες» [Bridges] μεταξύ φυσικού και ψηφιακού (Παπαλεξόπουλος, 2005: 34-40). Η γέφυρα είναι μια διαδικασία που πραγματοποιείται στον ψηφιακό κόσμο. Η ύπαρξή της είναι μόνο δυνατότητα και δημιουργεί τις προϋποθέσεις που επιτρέπουν την επικοινωνία και την ανταλλαγή των δεδομένων να συμβεί. Οι γέφυρες τοποθετούνται για να ενεργοποιούνται ακόμα και όταν αναφερόμαστε σε μια σειρά δυνητικών, πιθανών σεναρίων που θα συμβούν.

04 ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΣΩΜΑ

Την περίπτωση κατά την οποία υπάρχει διεπιφάνεια μεταξύ του ανθρώπινου σώματος και του ψηφιακού κόσμου, η Anne Balsamo τοποθετεί στην ιδέα του «καταπιεσμένου σώματος» [repressed body]. Η διεπιφάνεια είναι όριο που έχει κυρίως αντίκτυπο στη δράση του σώματος (Balsamo, 1995: 228-229). Το σώμα είναι στατικό, περιορίζεται στην εκτέλεση των κινήσεων που του επιτρέπει ο σχεδιασμός, η τεχνολογία της διεπαφής. Το σύγχρονο σώμα είναι μια οντότητα που αλληλεπιδρά, δημιουργώντας συσχετισμούς με πληθώρα παραγόντων-στοιχείων, βιώνει μια σύνθετη χωρικότητα, μετέχει σε μια πολυπλοκότητα: σύνολα ροών κινήσεων, βλεμμάτων, επικοινωνίας, όλα τα επιμέρους ζητήματα που γίνονται κομμάτια του χώρου. Το σώμα μοιράζει τη δράση του μεταξύ φυσικού και ψηφιακού χώρου, μεταξύ πραγματικής και νοητικής κίνησης, εναλλάσσει το ρόλο του από πραγματική σε εικονική παρουσία στο χώρο και αυτό που προκύπτει

είναι ένα σύνολο ασταθών αφηγήσεων. Η επαυξημένη πραγματικότητα μπορεί να συζητηθεί σαν ένα νέο μέσο που επεκτείνει τα σώματά μας και έτσι δίνει νέες δυνατότητες για την εμπειρία του χώρου (McLuhan, 1995).

05 ΕΠΑΥΞΗΜΕΝΟΣ ΧΩΡΟΣ [AUGMENTED SPACE]

Ο «επαυξημένος χώρος» είναι για τον Lev Manovich (2005) ένας χώρος-σύστημα που περιλαμβάνει ασύρματες επικοινωνίες, ευαίσθητες επιφάνειες, οθόνες, συστήματα αισθητήρων, συστήματα λήψης εικόνας (κάμερες), πληκτρολόγια και κάθε αναδυόμενη τεχνολογία που εφαρμόζεται για την επαφή, συνύπαρξη του εικονικού και του πραγματικού. Η επαύξηση του φυσικού χώρου δεν προϋποθέτει μόνο ηλεκτρονικά μέσα αλλά οποιαδήποτε τακτική επιτείνει τις αισθήσεις και τη βιωματική εμπλοκή του χρήστη. Ο Manovich περιγράφει την αλλαγή παραδείγματος που συντελείται με αναφορά σε ένα σύνολο αναδυόμενων τεχνολογιών[1] οι οποίες όλες μαζί είναι αντιληπτές σαν διάδοχοι της εικονικής πραγματικότητας VR [virtual reality].

Ο όρος «ψηφιακό πεδίο» [digital territory] (DT) δημιουργήθηκε σε μια προσπάθεια να εισαχθεί ο φυσικός κόσμος στο σύνθετο κόσμο σαν περιοχή. Ο φυσικός τρόπος για να δημιουργηθεί το digital territory, είναι με το να θέτονται ψηφιακά όρια, τα οποία οι άνθρωποι αποδέχονται διαισθητικά. Στην καθορισμένη περιοχή, όταν είναι ενεργή ως ψηφιακό πεδίο, είναι μετρήσιμα τα στοιχεία που το δημιουργούν. Λειτουργεί επίσης με όρους ιδιοκτησίας, δίνοντας έμφαση στην έννοια της απόστασης στο ψηφιακό περιβάλλον. Το υποκατάστατο της συνέχειας-γεφύρωσης της απόστασης στο ψηφιακό πεδίο (DT) είναι η γειτνίαση (Παπαλεξόπουλος, 2005: 34-40).

Αντιμετωπίζοντας το χώρο όχι μόνο ως δομική κατασκευή, αλλά ως έκφραση της κοινωνίας που εξελίσσεται σε νέα δεδομένα, ο Manuel Castells αναφέρει μια νέα μορφή χώρου που μετασχηματίζεται, το «χώρο των ροών». Τρεις στρώσεις συνιστούν το χώρο των ροών: το κύκλωμα των ηλεκτρονικών ανταλλαγών (μικροηλεκτρονικές συσκευές, τηλεπικοινωνίες, ηλεκτρονικοί υπολογιστές, συστήματα εκπομπής και μεταφορές υψηλής ταχύτητας βασισμένες στις τεχνολογίες πληροφορικής), οι κόμβοι [nodes] και τα επίκεντρα [hubs] που αποτελούν τμήματα ενός δικτύου όπου λαμβάνει χώρα η διάδραση. Ο χώρος ροών συνυπάρχει με το χώρο τόπων, σαν αφηρημένη έννοια, αλλά και σα μια υλική κατασκευή που συνδέει θέσεις ως κόμβους δικτύου στο σώμα (Castells και Himanen, 2002: 343-347). Ο χώρος σχετίζεται με την υλική κατασκευή της συγχρονικότητας. Στις περισσότερες πρακτικές, ιστορικά, αυτό που παρήγαγε τον ταυτοχρονισμό ήταν η «γειτνίαση», η εδαφική εγγύτητα (Castells και Ince, 2003: 55-58). Ο χώρος ροών δεν είναι απλά ένα ηλεκτρονικό τηλεπικοινωνιακό κύκλωμα, αλλά το δίκτυο που επιτρέπει την ταυτόχρονη εξέλιξη δραστηριοτήτων που ανήκουν σε ένα κοινό.

Η De Souza e Silva εισάγει τον όρο «μεικτή πραγματικότητα» [mixed reality] για να ορίσει καταστάσεις στις οποίες δεν είναι ξεκάθαρο εάν το κύριο περιβάλλον είναι πραγματικό ή εικονικό, ή εάν υπάρχει κυριαρχία των πραγματικών ή των εικονικών στοιχείων. Στη συνέχεια διερευνά τους φυσικούς και ψηφιακούς χώρους με αφορμή τη χρήση κινητών τηλεφωνιών ως συνδετικών κοινωνικών συσκευών, εισάγει τα κοινωνικά δίκτυα στο φυσικό χώρο

που διαμορφώνουν διασυνδεδεμένους, κινητούς, κοινωνικούς, υβριδικούς χώρους (De Souza e Silva, 2006: 261-278).

Ο Malcom Mc Cullough ορίζει το «ψηφιακό υπόστρωμα» [Digital Ground] ως το χώρο που συμβαίνουν οι ψηφιακά διαμεσολαβημένες δράσεις μας. Τέλος, αναφέρεται η προσέγγιση του ίδιου στο Ambient Commons που αφορά στο περιβάλλον που ζούμε ως «τόπο των κοινών» που προκύπτει από την ψηφιακή επαύξηση, την εμπειρία και τη διάδραση. Στο *Ambient Commons* ο Malcolm McCullough διερευνά τη λειτουργία της προσοχής κατά τον επαναπροσδιορισμό του περιβάλλοντα χώρου μας. «Ambient Commons» είναι ο τρόπος με τον οποίο σχεδιάζονται κοινά για το περιβάλλον της πληροφορίας. Η πληροφορία, άλλωστε, μπορεί να είναι τα πάντα κάτι άλλο το επόμενο λεπτό (McCullough, 2013).

[Γ]
ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΕΠΑΥΞΗΜΕΝΟΥ ΧΩΡΟΥ

MY SMARTPHONE:



Η οθόνη της συσκευής smartphone θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα μέσο επαύξησης της εμπειρίας του χώρου. Το φωτογραφικό υλικό του άλμπουμ, το άλμπουμ Smartphone Vs dialogue του φωτογράφου Babycakes Romero[2] (δίνει αφορμή για σχολιασμό της καθημερινής συνήθειας. Ο Babycakes φωτογραφίζει στιγμές που φαίνεται ότι η συσκευή λειτουργεί ως διαμεσολαβητής της επικοινωνίας του χρήστη με άλλους χώρους (τηλεπικοινωνίες, διαδίκτυο, πολυμέσα κλπ). Καταγγέλλει ότι το smartphone καταστρέφει το διάλογο. Τα καρέ του απαθανατίζουν ακριβώς αυτό το ζήτημα. Στο θέμα της φωτογράφισης πρωταγωνιστής είναι ένας άνθρωπος-χρήστης smartphone (ή και περισσότεροι) σε κάποιο δημόσιο χώρο (πάρκο, καφέ, εστιατόριο, μετρό κ.ά.). Η οντότητα άνθρωπος μοιάζει πλήρως αποκομμένη από το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται. Η προσοχή της είναι στραμμένη στη μικρή οθόνη της προσωπικής συσκευής. Αυτή κατορθώνει



να τον αποσπάσει από οτιδήποτε άλλο στο χώρο. Φαίνεται να μεταφέρεται και να υπάρχει νοητά στον εικονικό χώρο της οθόνης ανεξάρτητα από την ύπαρξη του φυσικού σώματός του στο εκάστοτε περιβάλλον του.

Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΚΑΨΟΥΛΑ

Ο εικονικός χώρος της οθόνης του smartphone προσθέτει τουλάχιστον έναν ακόμα χώρο στον οποίο μπορούμε να κατοικήσουμε και να δράσουμε νοητά. Αυτό που συμβαίνει θα μπορούσε να περιγράφεται σαν μια κατάσταση βύθισης του χρήστη στο συμβάν της οθόνης. Η αντιληπτική ικανότητα σε σχέση με το περιβάλλον της φυσικής παρουσίας περιορίζεται σημαντικά. Ο χώρος που βιώνει μοιάζει με μια προσωπική κάψουλα, μια μοναδική φούσκα, και ό, τι αναπαριστά ο εικονικός χώρος. Η κάψουλα «bubble» είναι ένα σχήμα που περιγράφει μια περιοχή με πολύ σαφή όρια (Beslay και Hakala, 2005). Ο βαθμός διαπερατότητας αυτών των ορίων μπορεί να μεταβάλλεται σύμφωνα με την επιθυμία του ιδιοκτήτη, του περιβάλλοντος, τη φύση των στοιχείων. Το μέγεθος της κάψουλας ποικίλει βασιζόμενο όχι μόνο στις ατομικές ανάγκες αλλά και στις κοινωνικές (social networks). Η διάρκεια ζωής τους επίσης διαφέρει: μόνιμες ή περιστασιακές σχέσεις, συνδέσεις, χρήσεις. Ο Lieven De Cauter (2005) αναφέρεται στην εμφάνιση της κοινωνίας της κάψουλας [Capsular society]. Μια τέτοια προσέγγιση σαφώς αλλάζει τις σχέσεις μεταξύ πολιτών πόλης ή του ευρύτερου χώρου. Αισθάνεται ο άνθρωπος στην κάψουλά του ότι ανήκει στο περιβάλλον που βρίσκεται σαν φυσική οντότητα; Η κάψουλα μέσω του διαδικτύου υπάρχει σε μια ροή πληροφορίας και μπορεί να συνδεθεί με άλλες κάψουλες. Σε αυτήν την περίπτωση δεν είναι ο φυσικός χώρος που προωθεί τη διασύνδεση, συνεύρεση, ανταλλαγή δεδομένων, αλλά ο ψηφιακός. Το διαδίκτυο άλλωστε επιτρέπει στο

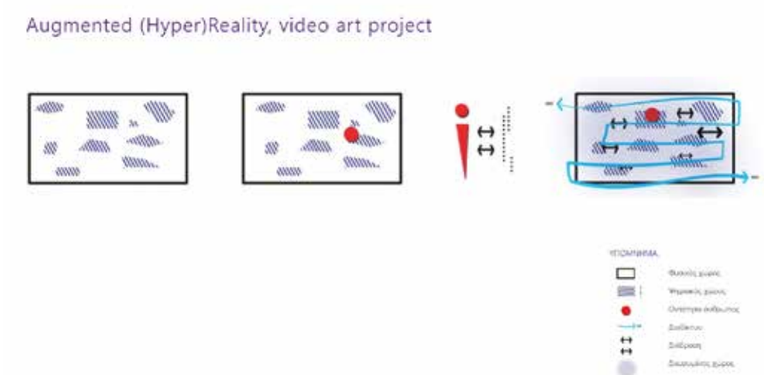
δημόσιο χώρο να εισχωρήσει μαζικά στον ιδιωτικό.

AUGMENTED (HYPER)REALITY



Μια ακόμα εκδοχή επαυξημένου περιβάλλοντος υλοποιείται από τον Keitchi Matsuda σε video-art όπου η εικονική πληροφορία σε μείξη με το πραγματικό περιβάλλον είναι το μέσο επαύξησης του χώρου. Ο Matsuda (2010) στο project του Augmented (Hyper)Reality κάνει μια πρόταση-απεικόνιση για το πώς ο φυσικός και ο ψηφιακός κόσμος μπορούν να συνυπάρχουν μαζί σε ένα συνεχές και δυναμικό σύνολο στο οποίο η ψηφιακή πληροφορία βρίσκεται σε αλληλεπικαλυπτόμενα διάφανα επίπεδα στο περιβάλλον. Ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το χώρο, χωρίς να υπάρχει διάκριση μεταξύ φυσικού και ψηφιακού. Ο Matsuda προτείνει τρόπους συνύπαρξης ψηφιακού και εικονικού κόσμου, συντάσσει με ένα δικό του λεξιλόγιο την περιγραφή της καθημερινότητας, την ανά πάσα στιγμή ενεργοποίηση της προσωπικής κάψουλας.

Η προσωπική κάψουλα αποκτά άλλη δομή, διασκορπίζεται στο πεδίο, αφού η πληροφορία, τα δεδομένα, τα διαδικτυακά περιβάλλοντα δεν βρίσκονται πια πάνω σε μια δισδιάστατη επιφάνεια αλλά διαχέονται στο περιβάλλον. Ο επαυξημένος χώρος του Matsuda είναι μεικτός και υβριδικός. Σαν digital art maker οραματίζεται και κατασκευάζει γραφικά και εικαστικά μια κατάσταση στην οποία το μέσο διεπαφής μεταξύ φυσικού και εικονικού χώρου δεν υπάρχει. Ο επαυξημένος χώρος του περιλαμβάνει



τον άνθρωπο χρήστη και τα δεδομένα πληροφορίας οπτικοποιημένα εικονικά και διάχυτα στο περιβάλλον, ενσωματωμένα στο κινητικό επίπεδο και στο πεδίο όρασης του καθενός. Το διαδίκτυο ως μέρος της όλης κατασκευής εισβάλλει όχι μόνο στον προσωπικό ψηφιακό χώρο του χρήστη αλλά και στον ιδιωτικό φυσικό. Η θεωρητική ιδέα ότι ο χώρος που ζούμε είναι ένα σύνολο αλληλεπικαλυπτόμενων επιπέδων πληροφορίας, σημάτων, δικτυώσεων υλοποιείται σε ένα ουτοπικό σενάριο.

Στη συνθήκη που δημιουργεί ο K. Matsuda το σώμα καλείται να διαδράσει με αυτό το συσσωμάτωμα πληροφοριών και χώρου. Απελευθερώνεται, κινείται στο χώρο και χειρίζεται την πληροφορία με κινήσεις φυσικές, σαν η πληροφορία να ήταν υλικό συστατικό του χώρου του. Ο χρήστης δεν βυθίζεται πλέον σε ένα παράλληλο περιβάλλον αλλά συνδυάζει τη λειτουργία χώρων σε μια κατάσταση.

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΠΑΥΞΗΣΗΣ

Η σημασία του ιδιωτικού και του δημόσιου χώρου έχουν διαφορετική βαρύτητα και κριτήριο αξιολόγησης στο διευρυμένο χώρο. Τα όρια αυτά μάλλον συγχέονται εξαρτόμενα από την εφαρμογή που τα δημιουργεί. Η επαύξηση είναι αντιληπτή άλλοτε σε προσωπικό και άλλοτε σε συλλογικό επίπεδο. Στον επαυξημένο χώρο, επομένως, η κοινωνία δεν οργανώνεται πλέον γύρω από το ορατό σε αντιστοιχία με τον τόπο. Η κοινωνία οργανώνεται μέσα από τα δίκτυα επικοινωνίας και αίσθησης. Παρατηρούμε σταδιακή απελευθέρωση της ποσότητας των ψηφιακών μέσων που συνοδεύουν τις καθημερινές μας ανάγκες και δραστηριότητες. Τα στοιχεία αυτά συγχωνεύονται μεταξύ τους, ενδεχομένως να δημιουργούνται νέες υποδομές, αλλά σε κάθε περίπτωση ενσωματώνονται σε μεγάλο βαθμό στον τρόπο που ζούμε. Τόσο η έννοια της ενσωμάτωσης αλλά και η υλική μεταφορά και υπόστασή τους μας οδηγεί στο παρακάτω συμπέρασμα: οι ‘ραφές’ μεταξύ φυσικού και ψηφιακού χώρου γίνονται αόρατες. Οι τεχνολογίες και τα δίκτυα μας εξαναγκάζουν να βιώνουμε ένα χώρο που τείνει στο άπειρο.

Η εμπειρία του επαυξημένου χώρου προκύπτει μέσα από το διαρκές πέρασμα μεταξύ φυσικού και ψηφιακού περιβάλλοντος. Η εναλλαγή του σημείου ενόρασης, του σημείου συμμετοχής και διάδρασης, η βύθιση και η απομάκρυνση του σώματος από κάθε πεδίο, δημιουργούν μια δυναμική διαλεκτική, μια διαδικασία αισθητικής εμπειρίας. Η διάδραση σώματος - χώρου δείχνει την κατανομή του χώρου στον επαυξημένο χώρο. Το σώμα του ανθρώπου-χρήστη ενός περιβάλλοντος είναι αυτό που αντιλαμβάνεται και βιώνει κάθε συμβάν. Στον επαυξημένο χώρο το σώμα εμφανίζεται σαν υλική οντότητα αλλά και σαν τηλεπαρουσία [telepresence]. Σαν τηλεπαρουσία μπορεί να βρίσκεται ανά πάσα στιγμή παντού! Διαμοιράζεται, διαχέεται μέσω συσκευών και δικτύων όπου αυτά εκπέμπουν ή αλλιώς το σώμα κατακερματίζεται και διαμοιράζεται σε τόπους και συσκευές. Λειτουργεί και υπάρχει αποσπασματικά σε μια μεικτή πραγματικότητα. Το σώμα που ακολουθεί την τεχνολογία υπολογιστών είναι το ubiquitous σώμα. Για τους Pepperrell, Wolfe αλλά και Badminghton, ο άνθρωπος δεν χάνει το σώμα του στην τεχνολογία, συνεχίζει να εξελίσσεται μέσα σε αυτό και να βρίσκει τρόπους να επεκτείνει και όχι να παραδίδει το σώμα του στον εικονικό χώρο.

Οι δυνατότητες του ψηφιακού σε συνδυασμό με τη διαδικτυακή λειτουργία επεκτείνονται, δημιουργούνται άπειρες δυνατότητες συμπεριφοράς και ύπαρξης. Το διαδίκτυο, είναι ένας «πλούσιος χώρος» [riche lieu] σύμφωνα με τη μεταφορά που εφαρμόζει ο Serres (1994: 142), με την έννοια ότι σαν ένας μόνος χώρος, περικλείει και όλους τους άλλους. Αυτός ο ενιαίος χώρος είναι ένα υπερμέγεθος ίσο με τον πλανήτη, επειδή περιέχει (σχεδόν) τα πάντα. Σε αυτόν το χώρο, η πληροφορία, οι αξίες, και τα δεδομένα συγκεντρώνονται και κυκλοφορούν στην ίδια ταυτόχρονη κίνηση. Οι αναπαραστάσεις τους: εικόνα – κείμενο ή οτιδήποτε άλλο είναι πύλη που μεταφέρει από ένα σημείο αυτού του υπερτόπου σε άλλο. Δημιουργούνται συνθήκες διαρκούς διείσδυσης από τον ένα χώρο στον άλλο. Ένα συνεχές διαδοχικό πέρασμα από τον ένα χώρο στον άλλον. Στον επαυξημένο χώρο, η πληροφορία οργανώνεται σε δίκτυο σε μια λογική υπερκειμένου. Η εμπειρία στον επαυξημένο χώρο και στο χώρο ροών ταυτόχρονα γίνεται στιγμιαία και η αφήγηση για αυτή βασίζεται στη διαδοχή των συνδέσεων και των ορίων του.

Άλλο ένα σημείο που έχει ενδιαφέρον να σχολιαστεί σε αυτή την υπερκειμενική λειτουργία του χώρου είναι τα δικαιώματα πρόσβασης στην κάθε περιοχή του. Για παράδειγμα, ας σκεφτούμε την προσωπική κάψουλα που δημιουργείται όταν χρησιμοποιούμε μια συσκευή. Τότε καθένας βρίσκεται στο δικό του δίκτυο μέσω του οποίου διανύει διαπροσωπικές κοινωνικές αποστάσεις. Άρα, η λειτουργία και πλοήγηση στον επαυξημένο χώρο έχει ταυτότητα.

Η εμπειρία σε χωρικά επίπεδα πληροφοριών που συγχέονται, αλληλεπικαλύπτονται δεν είναι απλή υπόθεση. Το σχήμα προσοχή – αντίληψη – κατανόηση – δράση αναθεωρείται. Σε αντίθεση με το σύστημα της εικονικής πραγματικότητας όπου η βύθιση είναι κυρίαρχη αντίδραση, στο επαυξημένο περιβάλλον προκαλείται η εστίαση του βλέμματος. Μιλάμε πλέον για ικανότητες προσοχής για να παρακολουθείς την υπεραφθονία ερεθισμάτων που προκύπτουν από τα τεχνολογικά μέσα. Ο McCullough εξηγεί ότι το να κοιτάς κάπου είναι θεμελιώδης αντίδραση προσανατολισμού. Κάνει αναφορά στο ρόλο του διακόσμου σε οροφές, τοίχους, όψεις. Η ηλεκτρονική οθόνη γίνεται μια κινούμενη πινακίδα, ένας κινούμενος διάκοσμος, ένα πλαίσιο δυναμικής πληροφορίας. Βρισκόμαστε, άλλωστε, σε μια φάση αλλαγής παραδείγματος: όχι μόνο αναφορικά με το τι είναι η εικόνα, αλλά με το πώς και πού βρίσκεται, αλλά και το τι κάνει. Άρα πλέον μιλάμε για παράθυρα εικόνας, κείμενο ή κάποιο αφηρημένο δεδομένο, ακόμα και διάκοσμο ή επένδυση στο κτίριο σαν ασταμάτητες, συνειδητά κατασκευασμένες τεχνητές ενοχλήσεις, που ζητούν την προσοχή. Η πλοήγηση ανάμεσα σε πλήθος στοιχείων και συμβάντων προκαλεί μια διαμοιρασμένη οπτική εμπειρία. Η εξερεύνηση στην πόλη απαιτεί πλοήγηση στο χώρου η οποία πλέον κατευθύνεται μέσω μεθόδων οπτικών ερεθισμάτων, ένα είδος σύγχρονου μάρκετιν που συνδυάζει χωρική διαλογή με κοινωνικό φιλτράρισμα (McCullough, 2013: 163).

Τα ψηφιακά συστήματα ενσωματωμένα σε φυσικές καταστάσεις αλλάζουν τον τύπο διάδρασης με τον άνθρωπο, προσχεδιάζεται το πώς υπάρχουμε στο χώρο. Η εγκατεστημένη τεχνολογία π.χ. αισθητήρες (sensors-microchips), έξυπνες συσκευές μας βοηθάνε να διαχειριζόμαστε πρωτόκολλα, ροές δεδομένων, συστήματα – προσθέτει δηλαδή ένα layer, ένα στρώμα

πληροφορίας και μια πειραματική ενοποίηση αυτών. Ο σχεδιασμός της διεπιφάνειας έχει γίνει σχεδιασμός διάδρασης και αυτός είναι ο σχεδιασμός που συνδέεται ή που παρεμβαίνει η αρχιτεκτονική. Ο σχεδιασμός διάδρασης αφορά στο πώς οι άνθρωποι συνδέονται με την τεχνολογία και πώς μέσω της τεχνολογίας συνδεόμαστε με άλλους ανθρώπους. Σαν ολοένα και περισσότερο, μέρος του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού επηρεάζει το πώς ο καθένας μας υπάρχει στο φυσικό χώρο (McCullough, 2005: 172).

Ο επαυξημένος χώρος αναφέρεται στο τριαδικό σύστημα σχέσεων μεταξύ ανθρώπου, περιβάλλοντος και τεχνολογικών μέσων. Αυτό που παράγει τον ίδιο το χώρο είναι η μεταξύ τους διάδραση. Αυτή η τριαδική σχέση (de Lange και de Waal, 2009) ανθρώπου - περιβάλλοντος + ψηφιακών μέσων είναι η αφετηρία εκκίνησης για το σχεδιασμό: τη διαμόρφωση των κοινωνικών πρακτικών-διαδικασιών σε σχέση με τα τεχνολογικά στοιχεία. Η διάδραση δεν είναι μόνο μια τεχνολογική αλλαγή, αλλά είναι και πολιτιστική και κοινωνική. Το άτομο καθοδηγείται από τους προσωπικούς στόχους και επιθυμίες σε ένα προκαθορισμένο υπόβαθρο.

ΔΙΑΣΥΝΔΕΔΕΜΕΝΟΣ – ΔΙΑΔΡΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΟ

Η εμπειρία μας στο μεικτό χώρο γίνεται πιο δυναμική και πολυεπίπεδη με τις προεκτάσεις της συνεργατικής δημιουργίας, του διαμοιρασμού στοιχείων. Εφαρμογές, πλατφόρμες, κανάλια συνεύρεσης ενεργά ενθαρρύνουν τη συμμετοχή, τη δράση, τη διασύνδεση, την ανταλλαγή, τη συζήτηση. Αυτό που συμβαίνει με τη σταδιακή επαύξηση του χώρου είναι ότι καταργούνται τα φυσικά όρια στην επικοινωνία και έτσι κατευθυνόμαστε στη συγκρότηση του κοινού χώρου και του χώρου των κοινών αγαθών. Η επαύξηση ως συνθήκη, λοιπόν, είναι ύλη, με την έννοια ότι δημιουργεί αγαθό που εντάσσεται στο οικονομικό σύστημα των Commons.[3] Το ζήτημα που τίθεται αφορά στην πρόσβαση σε αυτό το αγαθό και στη διαχείρισή του. Ο προσωπικός μας χώρος κλιμακωτά επεκτείνεται λόγω των ψηφιακών στρωμάτων πληροφορίας, δεδομένων και το διαδίκτυο. Στον κοινό χώρο που συντίθεται συμμετέχουμε σε μια διευρυμένη πλατφόρμα επικοινωνίας, λήψης αποφάσεων και σχεδιασμού.

Ωστόσο, οι ίδιες οι ψηφιακές επεκτάσεις δίνουν νέες προοπτικές για τη διαδικασία που καλούμε κατασκευή της πόλης. Η τεχνολογία κάνει τους κατοίκους να μπορούν να αναμειχθούν σε αστικά ζητήματα πιο ανοιχτά, με διαφάνεια και δυναμικά. Στην πόλη πλέον λαμβάνουν χώρα διαδικασίες που φτιάχνουν μια πόλη ‘έξυπνη’ για ‘έξυπνους κατοίκους’. Στο νέο πλαίσιο, πρέπει να επεκτείνουμε την αντίληψη και τη δράση μας. Τα κινητά μας τηλέφωνα δεν πρέπει να είναι ένα απλό επικοινωνιακό εργαλείο, αλλά πρέπει να δούμε το ρόλο τους σαν το προσωπικό εργαλείο για να αισθανόμαστε το φυσικό μας περιβάλλον και να ενισχύουμε τη συλλογική δράση στην καθημερινότητά μας σε επίπεδο κατοικίας, γειτονιάς, πόλης.

Ακόμα, η διασυνδεδεμένη κουλτούρα, ανοίγει νέες δυνατότητες, πηγές και εργαλεία με τα οποία μπορεί κανείς να επικοινωνήσει ζητήματα που περιστρέφονται γύρω από τα κοινά και δίνει πλατφόρμες διαμοιρασμού, όπως κοινά αυτοκίνητα ή υπηρεσίες που μας επιτρέπουν να ανταλλάζουμε ακόμα και τόπους διαμονής. Ας σκεφτούμε την περίπτωση

εγκατάστασης αισθητήρων που δεν τοποθετούνται μεμονωμένα σε κατασκευές, αλλά σε ποσότητα στο περιβάλλον, σε δίκτυο σε κομβικά σημεία της πόλης. Συλλέγονται έτσι δεδομένα από την πόλη τα οποία θα μπορούσαν να αποθηκεύονται σε μια δημόσια βάση δεδομένων, με ελεύθερη πρόσβαση για όποιον επιθυμεί να αντλήσει στοιχεία. Τα δεδομένα είναι ανοιχτά σε δημόσια παροχή. Πρόκειται για μια αλλαγή στη σχέση συλλογής δεδομένων και στην αξιοποίησή τους. Όταν η διαμεσολάβηση ανανεώνει ένα χώρο ή κάνει μια αστική πηγή πιο χρήσιμη, υπάρχει κάτι που θέτει την αντίληψη ως κοινό εκεί (McCullough, 2005: 107).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Βιώνουμε πλέον την υλοποίηση της ιδέας του «internet of things», η οποία αλλάζει τη σχέση μας με την τεχνολογία, με τους άλλους και με τον τόπο που κατοικούμε. Αντιλαμβανόμαστε το περιβάλλον μας μέσω των συστημάτων διεπαφής των κινητών μας τηλεφώνων και την ίδια στιγμή με το να συνδεόμαστε στο τοπικό και στο υπερτοπικό δίκτυο. Σε αντίστροφη λογική, στις πόλεις οι εκάστοτε αρχές έχουν αρχίσει να συλλέγουν κάθε είδους δεδομένο σχετικά με την αστική ζωή, από την ποιότητα του αέρα μέχρι την κίνηση των δρόμων. Τα λειτουργικά συστήματα οργανώνουν την αστική ζωή ενδεχομένως σε μεγαλύτερο βαθμό από το πρόγραμμα μιας πολεοδομικής μελέτης. Η επαύξηση του χώρου όπως ορίζεται στα πλαίσια αυτής της διερεύνησης, απαιτεί κατασκευή, πολιτική και σκέψη. Με αναφορά στην προηγούμενη ενότητα, αυτό που δεν φαίνεται, τα όρια και το δίκτυο χώρων και συνδέσεων, αυτό που συμβαίνει, η διάδραση, η κατεύθυνση της εμπειρίας-προσοχής, η παραγωγή του κοινού προκύπτουν μέσα από τη διαμεσολάβηση του ψηφιακού στο φυσικό χώρο, είναι δηλαδή σημεία στον επαυξημένο χώρο που μπορούν να σχεδιάζονται και να προβλέπονται.

Μια πρώτη προσέγγιση μπορεί να αφορά στις



λειτουργίες που τοποθετούμε στο πραγματικό και σε αυτές που τοποθετούμε στο εικονικό. Ο επανασχεδιασμός του χώρου ροών πρέπει να είναι συνεχής. Δεν αφορά μόνο στη συγκρότηση μιας διαδικασίας που προκύπτει μέσα από ένα εύρος συνεργασιών μεταξύ ποικίλων ειδικοτήτων, αλλά και στην αλλαγή του τρόπου που διάφορες κατηγορίες ανθρώπων συνυπάρχουν, συνομιλούν και διευθετούν τα ζητήματα της πόλης. Ο αρχιτέκτονας θα μπορεί να κατανέμει την εγκατεστημένη τεχνολογία: τα συστήματα αισθητήρων [sensors] και τους μηχανισμούς δράσης [actuators], συμβάλλοντας έτσι στις έξυπνες αναλύσεις για την πόλη.

Το σχεδιαστικό ζήτημα δεν είναι το πώς θα σχηματιστεί η αυξανόμενη διάχυτη τεχνολογία αλλά με ποιους κανόνες και σε ποιο πλαίσιο θα λάβει χώρα η διάδραση. Με το ανοιχτό internet και τα ενσωματωμένα συστήματα με τα οποία οι άνθρωποι πρέπει να κατοικούν, ενεργοποιούνται φυσικά και πειραματικά όρια. Η αρχιτεκτονική θα πρέπει να επαναπροσδιορίσει το αντικείμενό της προς την κατεύθυνση του συσχετισμού κατανεμημένων στο χώρο δραστηριοτήτων, όπου το παραδοσιακό, γνωστό μέχρι σήμερα αντικείμενό της, ο σχεδιασμός μεμονωμένων κτιρίων, είναι μόνο μέρος του. Πολύ πιο σημαντικό είναι πως αυτές οι αναδυόμενες δυνατότητες θα δημιουργούν νέους τρόπους κατοίκησης όπως και κοινωνικές σχέσεις και εκεί κοντά βρίσκεται και το αρχιτεκτονικό σχέδιο (Schneidler, 2005). Ο χώρος, άλλωστε είναι μια κοινωνική παραγωγή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Balsamo, A. (1995) '\Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture', *Body and Society*, 1(3-4), σς. 215-237.

Beslay, L., Hakala, H. (2005) 'Digital Territory: Bubbles', στο *The Vision Book* και στο <http://cybersecurity.jrc.es/docs/DigitalTerritoryBubbles>, τελευταία επίσκεψη: 20/2/2015.

Castells, M., Himanen, P. (2002) *The Information Society and the Welfare State: The Finnish Model*. New York: Oxford UP.

Castells, M., Ince, M. (2003) *Conversations with Manuel Castells.* London: Policy.

De Lange, M., de Waal, M. (2009) 'How can architects relate to digital media? The Mobile City keynote at the 'Day of the Young Architect': outcomes and further thoughts', <http://martijnsdepot.com/mobilecity/wp-content/uploads/091206_report_BNA-dag1.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 20/02/2015.

Lévy, P. (2001) *Δυνητική πραγματικότητα*, *Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου.* Αθήνα: Κριτική.

De Cauter, L. (2005) *Capsular Civilization*. NAi Publications

Manovich, L. (2005) *The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada*. Berkeley: University of California Press.

Matsuda, K. (2010) Augmented (Hyper)Reality, video art project, watch: Augmented (hyper)Reality: Domestic Robocop, <http://vimeo.com/8569187>, Augmented City 3D, <http://vimeo.com/14294054>, τελευταία επίσκεψη: 20/2/2015.

McLuhan, M. (1995) *Understanding Media The extensions of man*. Cambridge, Mass: The MIT Press.

McCullough, M. (2005) *Digital Ground, Architecture, Pervasive Computing, and Environmental Knowing*. Cambridge, Mass: The MIT Press.

McCullough, M. (2013) *Ambient Commons: Attention in the Age of Embodied Information.* Cambridge, Mass: The MIT Press.

Schneidler, T. (2005) 'Mediating Devices for a Social Statement', *AD d4space: Interactive Architecture*, 75(1), σς.72-78.

Papalexopoulos, D. (2005) 'Study of Digital Territory: concept definition and implications', NTUA Research program, General Research.

Perrella, S., Pang, D. (1998) 'The Haptic Horizon', *Architectural Design*, σ. 79.

Perrella, S. (1999) 'Electronic Baroque. Hypersurface II: Autopoeisis', *Architectural Design*, 69(9-10), σς. 5-7.

Serres, M. (1994) *Atlas.* Paris: Julliard.

Shepard, M. (2011) *Sentient City, Ubiquitous Computing, Architecture, and the Future of Urban Space*. Cambridge, Mass: The MIT Press.

De Souza e Silva, A. (2006) 'From cyber to hybrid: mobile technologies as interfaces of hybrid spaces', *Space & Culture*, <http://www.souzaesilva.com>, τελευταία επίσκεψη: 20/2/2015.

100 Urban Trends: A Glossary of Ideas from the BMW Guggenheim Lab (2011-2013)', <http://www.bmwguggenheimlab.org/100urbantrends/#!/new-york-city/>, τελευταία επίσκεψη: 20/2/2015.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ενδεικτικά αναφέρονται συστήματα-εφαρμογές που εντάσσονται στο παράδειγμα του επαυξημένου χώρου: Ubiquitous Computing, Augmented Reality, Tangible Interfaces: human-computer interface (HCI) (επιφάνειες αφής), Wearable Computers: embedding computing and telecommunication devices into clothing, Intelligent Buildings or Intelligent Architecture (έξυπνα κτίρια ή έξυπνη αρχιτεκτονική), E-paper (or e-ink), Sensor Networks (δίκτυα αισθητήρων), Wireless Location Services (υπηρεσίες ασύρματου εντοπισμού), Smart Objects (έξυπνα αντικείμενα), Ambient Intelligence (ευφυΐα περιβάλλοντος), Context-aware Computing, Intelligent Spaces (έξυπνοι χώροι), Video surveillance (βίντεο επιτήρηση) κ.α.

2. Βλ. <http://babycakesromero.com/photography/the-death-of-conversation/>, τελευταία επίσκεψη: 20/02/2015.

3. Αναφέρω το παράδειγμα του Project Green My Favela (GMF) (2010-έως σήμερα) στο Ρίο της Βραζιλίας, το οποίο έχει στόχο τη δημιουργία συλλογικών κήπων σε δημόσιο χώρο που δεν χρησιμοποιείται, σε συνεργασία με πολίτες. Το δίκτυο δράσεων περιλαμβάνει επιτόπου συνεργασία των κοινοτήτων και παραγωγή, οι οποίες επαυξάνονται με online εργαλεία και χάρτες. Μια πλατφόρμα χρησιμοποιεί δεδομένα για να δώσει πληροφορία για συγκεκριμένα σημεία της γης και για να συνδέσει τον κόσμο μεταξύ του. Το project διευκολύνει την bottom-up πρωτοβουλία από μέρους των πολιτών και την top-down από μέρους των σχετιζόμενων αρχών. Ενσωματώνει σχεδιασμό αστικής διάδρασης μέσω της κοινοτικής δράσης, νομική κάλυψη, κυβερνητική υποστήριξη, δικτυακό σχεδιασμό, ενθαρρύνοντας τους κατοίκους να συμμετέχουν στις γειτονιές λαμβάνοντας σημαντικό ρόλο στην αγροτική οικονομία, την οικολογία και την πολιτική τροφίμων. Βλ. <http://www.greenmyfavela.org/>.

A_2

ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ: ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΕΝΝΟΙΟΔΟΤΗΣΗΣ

ΑΦΗΓΗΣΗ, ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΣ ΓΙΑ ΤΟ ΕΘΝΟΣ
ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΧΙΜΑΙΡΑΣ ΤΟΥ Μ.ΚΑΡΑΓΑΤΣΗ

Ανδριόπουλος Θεμιστοκλής
Δρ. Ε.Μ.Π
ths@otenet.gr

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Κώστας Μωραΐτης, Δημήτρης Σεβαστάκης, Αριστείδης Αντονάς

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το κείμενο αφορά στην προσπάθεια ανάλυσης του μυθιστορήματος Η Μεγάλη Χίμαιρα του Μ. Καραγάτση με κύρια εργαλεία τις μορφές χώρου έτσι όπως αναδύονται μέσα από το θεωρητικό έργο του Michel Foucault αλλά και με το ευρετικό δυναμικό και άλλων θεωρητικών από επιστημονικά πεδία που χρησιμοποιούν τις έννοιες του χώρου και του τόπου. Σκοπός της ανάλυσης του μυθιστορήματος ενός από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της γενιάς του ‘30 ήταν να δείξουμε πώς ένα καθόλα ερωτικό μυθιστόρημα μπορεί να υποκρύπτει στοιχεία εθνικιστικού λόγου. Αρχικά, μέσα από την εμπειρία του χώρου των αφηγηματικών υποκειμένων, είτε του ίδιου του αφηγητή είτε των χαρακτήρων της αφήγησης, μελετήθηκε πώς συνδέονται με συγκεκριμένα στοιχεία της εθνικιστικής ιδεολογίας από τη μια πλευρά ο τρόπος της αφήγησης του εν λόγω μυθιστορήματος και από την άλλη η έννοια του χάρτη. Έπειτα, αναπτύχθηκαν οι τρόποι με τους οποίους οι χώροι της Ακρόπολης και του Αιγαίου συνδέονται με την εθνικιστική ιδεολογία και την εθνική ταυτότητα καθώς αποτελούν μοναδικούς και διακεκριμένους τόπους, τόποι οι οποίοι κατέχουν μια εξέχουσα θέση στην κοινωνική μνήμη και στο συλλογικό φαντασιακό. Τέλος, είδαμε με ποιους τροπισμούς του λόγου η μυθοπλαστική αφήγηση της Μεγάλης Χίμαιρας αποτελεί το δούρειο ίππο μιας -εθνικής- αφήγησης για έναν -εθνικό- τόπο, και μέσω ποιων ατραπών της αφηγηματικής διαδικασίας, ο τόπος του λόγου μπορεί να μετασχηματιστεί σε λόγο του τόπου ή, σωστότερα, σε λόγο ενός ακέραιου και μοναδικού εθνικού τόπου, μιας μοναδικής και ακέραιης εθνικής φύσης και, κατ’ επέκταση, μιας μοναδικής εθνικής ταυτότητας.

ABSTRACT

The text is an effort of analyzing the novel The Great Chimera of M. Karagatsis. We have used as tools, the forms of space as they emerge from the theoretical work of Michel Foucault and of other theorists of scientific fields that use the concepts of space and place. The purpose of the analysis of the novel of Karagatsis -one of the most important representatives of the generation of the ‘30s- was to show how a perfectly erotic novel may conceal elements of nationalist discourse.

Initially, through the experience of the space of the narrative subjects -referring either to the basic narrator or the other characters- we have studied how are related to the particular parameters of the nationalist ideology on the one hand the narrative mode of given novel and on the other hand the concept of map. Secondly, we have developed the ways according to which the sites of the Acropolis and the Aegean Sea are connected with the nationalist ideology and national identity, as they constitute unique and prominent places with a predominant position in the social memory and collective imagination. Finally, we have examined how the fictional narrative of The Great Chimera function as the Trojan horse of a national narrative for a national place, and how the place of speech can be transformed to a speech of an integral unique national site, and of a unique intact national nature, hence, of a unique national identity.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Το κείμενο αφορά στην ανάλυση λόγου της *Μεγάλης Χίμαιρας* του Μ. Καραγάτση. Στο ερωτικό αυτό μυθιστόρημα ενός από τους πιο σημαντικούς συγγραφείς της γενιάς του '30 περιγράφεται η βασανιστική ερωτική ζωή της Γαλλίδας Μαρίνας Μπαρέ που γνώρισε τον άντρα της, Γιάννη Ρεΐζη, ως καπετάνιο σε κάποιο του ταξίδι και τον ακολούθησε στη Σύρο.

Πρόκειται για την προσπάθεια της ανίχνευσης των ιδεολογικών εκείνων στοιχείων που σχετίζονται με την ανάδειξη της μοναδικότητας και της ακεραιότητας του ελληνικού έθνους καθώς και με τους όρους κατασκευής της εθνικής ταυτότητας μέσω των στοιχείων αυτών, με κύρια εργαλεία έννοιες που σχετίζονται με το χώρο. Όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, η αφήγηση της *Μεγάλης Χίμαιρας* μπορεί *να* αποτελέσει το προνομιακό πεδίο για το μετασχηματισμό του τόπου του λόγου σε λόγο του τόπου και μέσω αυτού, το δούρειο ίππο μιας -εθνικής- αφήγησης για έναν ακέραιο και μοναδικό -εθνικό- τόπο.

Με δεδομένο ότι ο εθνικισμός ως νεωτερική ιδεολογία συνδέεται άρρηκτα με ένα λόγο περί εξουσίας (βλ. περιούσιοι λαοί και ρατσισμοί), τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας (βλ. εθνική ταυτότητα) αλλά και με χωρικές συνιστώσες (βλ. εθνική επικράτεια), τα βασικά θεωρητικά εργαλεία που θα χρησιμοποιήσουμε για την παρούσα ανάλυση προέρχονται από το έργο του Γάλλου φιλόσοφου Michel Foucault, ενός φιλοσόφου του οποίου το έργο έχει συνδεθεί με την κριτική στη νεωτερικότητα μέσα από τη μελέτη των συστημάτων σκέψης σε αυτή. Στα έργα αυτά μπορούμε σχηματικά να ανιχνεύσουμε τρία είδη κοινωνικού χώρου (Δοξιάδης, 1991 και 1995).

Η πρώτη μορφή χώρου που συναντάμε είναι ο *πραγματολογικός-επικρατειακός* χώρος ή *πραγματολογική επικράτεια* και έχει ως σημαντικότερο εκπρόσωπο τον René Descartes. Πρόκειται για την κλασική τρισδιάστατη Ευκλείδεια αντίληψη του χώρου, η οποία εκφράστηκε με το σύστημα των *Καρτεσιανών Συντεταγμένων.* Είναι ένας χώρος με πλήρη διάταξη όπως ένας –γεωγραφικός– πίνακας ή ένας χάρτης (Δοξιάδης, 1995), ένας «ομοιογενής χώρος τακτοποιήσιμων ταυτοτήτων και διαφορών» (Foucault, 1986: 372), ένα χώρο τον οποίο διέπει απόλυτα η ταξινομητική αρχή. Το πολιτικό αντίστοιχο της Καρτεσιανής θεώρησης του χώρου είναι η πολιτική φιλοσοφία του Thomas Hobbes, έτσι όπως διατυπώνεται στη σύλληψή του για το συγκεντρωτικό απολυταρχικό κράτος του *Λεβιάθαν.*

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της μορφής του χώρου είναι το έθνος-κράτος. Στην περίπτωση αυτή, οι ταξινομικές αρχές της πραγματολογικής επικράτειας είναι σαφείς: πρώτα απ' όλα, η ίδια η γεωγραφική επικράτεια που ορίζει το έθνος-κράτος. Το 'απαραβίαστο των συνόρων', ως υπέρτατη αξία, ως ανυπέρβλητη αρχή. Και ακολουθούν οι νόμοι του κράτους, οι θεσμοί αλλά και οι ίδιοι οι άνθρωποι, οι οποίοι, με την καταγωγή τους, τον τόπο που έχουν γεννηθεί, έχουν μεγαλώσει ή όπου έχουν διαμείνει για πολλά χρόνια, εντάσσονται και αυτοί με τη σειρά τους κατά τρόπο μη-αντιστρέψιμο στο εθνοκρατικό σύστημα κοινωνικής ταξινομίας. Στην κορυφή αυτής της ταξινομίας, ως παντογνωστικό-παντοδύναμο υποκείμενο το οποίο ταξινομεί, βρίσκεται ο εκάστοτε νομοθέτης-ηγεμόνας, ατομικός ή συλλογικός, λιγότερο ή περισσότερο 'δημοκρατικός', κάτοχος πάντως, σύμφωνα και με το βεμπεριανό ορισμό του κράτους, του *μονοπωλίου της νόμιμης χρήσης βίας*. Η ισχύς του είναι το ίδιο μη αναστρέψιμη όσο και η δομή της ταξινομίας που επιβάλλει. Εννοείται ότι στα κατώτερα κλιμάκια αυτής της κοινωνικής και ηθικής ταξινομίας βρίσκονται οι αλλοεθνείς και ιδίως οι απανταχού προδότες και εχθροί του έθνους.

Η δεύτερη μορφή του χώρου, ο *λειτουργικός-επικρατειακός* ή *λειτουργική επικράτεια,* έχει τις καταβολές του στους Βρετανούς ωφελιμιστές φιλόσοφους Jeremy Bentham και John Stuart Mill. Ο χώρος εδώ δεν ορίζεται αναφορικά με τις κλασικές τρισδιάστατες μορφές του -γεγονός που δεν σημαίνει ότι αμφισβητούνται- αλλά με βάση τη *λειτουργικότητά* του: τα όρια του χώρου, η επικράτειά του, επεκτείνονται μέχρι εκεί που η κανονιστική αρχή ορίζει τις λειτουργίες του. Ο ιδεότυπος, θα μπορούσαμε να πούμε, αυτής της μορφής χώρου είναι το *Πανοπτικό* οικοδόμημα του J. Bentham (Foucault, 1989), ενός κτίσματος επιτήρησης όπου ο επιτηρούμενος δεν είναι σε θέση να δει τον επιτηρητή, ενώ προφανώς το αντίστροφο συμβαίνει. Αν στην πρώτη μορφή χώρου η άσκηση της εξουσίας βασίζεται στην ορατή επιβολή της κυριαρχίας όπου δεν ισχύει η αντιστρεψιμότητα μεταξύ ηγεμόνα και υπηκόων, μεταξύ βλέποντος και βλεπόμενων (Δοξιάδης, 1994), στην περίπτωση αυτή η άσκηση της εξουσίας βασίζεται στην εσωτερίκευση του βλέμματος και στη δυνάμει αντιστρεψιμότητα της παραπάνω σχέσης, μιας και πλέον μιλάμε για φιλελεύθερα ορθολογικά υποκείμενα που λειτουργούν (Foucault, 1994): ο καθένας θα μπορούσε να βρίσκεται δυνάμει και στις δύο θέσεις.

Η τρίτη μορφή του χώρου είναι *ο λειτουργικός-μη επικρατειακός* χώρος και έχει ως σημαντικότερο εκπρόσωπο το Γερμανό φιλόσοφο Martin Heidegger. Αν και ο χώρος για τον Heidegger υπάρχει εκ των προτέρων ως καθαρή αναπαράσταση, τα αντικείμενα δεν υπάρχουν έξω από αυτόν αλλά αναδύονται «εντός αυτού» (Heidegger, 1990: 30). Ο Heidegger απομακρύνεται από την τρισδιάστατη αντίληψη του χώρου, εισάγοντας την έννοια της *χωρικότητας* (Heidegger, 1978). Η μορφή αυτή του χώρου αποσυνδέεται από την επικρατειακή αντίληψη του χώρου, ήτοι τις σχέσεις κυριαρχίας, και ορίζεται πλέον σε συνάρτηση με το περατό υποκείμενο το οποίο βρίσκεται εντός του χώρου, λειτουργεί μέσα σε αυτόν και τρόπον τινά τον 'ορίζει'. Άνθρωπος και χώρος, λοιπόν, δεν εκλαμβάνονται σε σχέση εξωτερικότητας αλλά, αντίθετα, το σώμα του ανθρώπου «είναι αμφίλογο απόσπασμα του χώρου, η ιδιάζουσα και απαραμείωτη χωρικότητα του οποίου συναρθρώνεται με το χώρο των πραγμάτων» (Foucault, 1986: 432).

Η ανάλυση των παραπάνω κοινωνικών και πολιτικών μορφών χώρου καθιστά, εκτός των άλλων, ανάγλυφη την παραδοχή ότι οι έννοιες του χώρου και της (πολιτικής) εξουσίας συνιστούν δύο αλληλένδετα πεδία. Υιοθετώντας την εκδοχή της εξουσίας, η οποία δεν ταυτίζεται με την αρνητικότητα, αλλά παράγει γνώση και μορφές υποκειμενικότητας (Foucault, 1982), ευνόητο είναι ότι οι ταυτότητες εκφράζουν σχέσεις εξουσίας (Scott, 1995). Σε αυτόν τον καμβά, όπου πλέκεται η σχέση του χώρου με την εξουσία και τη διαδικασία συγκρότησης των ταυτοτήτων, θεμελιώνεται και η εθνική ταυτότητα, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι να ενσωματώνει όλες τις υπόλοιπες ταυτίσεις.

ΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑ, ΧΑΡΤΗΣ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ

Με σημείο εκκίνησης τον τρόπο αφήγησης, έτσι όπως ανιχνεύεται μέσα από την τυπολογία του T. Todorov, ο τρόπος αυτός στη *Μεγάλη Χίμαιρα* προσεγγίζει πιο πολύ στον «παντογνωστικό» τύπο αφήγησης. Ο αφηγητής εισχωρεί στη συνείδηση του κάθε ήρωα και ταυτόχρονα είναι 'ανεξάρτητος' από αυτόν, με την έννοια ότι γνωρίζει πράγματα και γεγονότα που οι ήρωες δεν είναι σε θέση να ξέρουν (Δοξιάδης, 1993).

Στο βιβλίο του *Φαντασιακές Κοινότητες* ο Benedict Anderson δίνει ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός ότι για τη διαμόρφωση του έθνους-κράτους κεντρικό ρόλο έπαιξε η διάδοση του γραπτού αφηγηματικού λόγου, της εφημερίδας και του κλασικού μυθιστορήματος και εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η ιδέα του έθνους στηρίχθηκε σε μια νέα αντίληψη του χρόνου (Anderson, 1997). Η τελευταία εμφανίστηκε παράλληλα με κάποιες ιστορικές διαδικασίες όπως π.χ. η αναγνώριση μιας γλωσσικής κοινότητας και η ανάγκη για σαφή οριοθέτηση της περιοχής του κληρονομικού βασιλείου. Αποτέλεσμα των ιστορικών αυτών αλλαγών είναι η έννοια της επικράτειας, που αποτελεί θεμέλιο της ύπαρξης του έθνους-κράτους (Λέκκας, 1992). Πράγματι, μια πολιτισμική προϋπόθεση της εμφάνισης της ιδέας του έθνους-κράτους είναι και η νέα αντίληψη του χρόνου, ο οποίος στη νεωτερικότητα γίνεται πλέον ημερολογιακός και μετρήσιμος (Giddens, 1996). Ο χρόνος πλέον, καθώς έρχεται σε ρήξη με το παραδοσιακό σύστημα, συμβάλλει στην κρυστάλλωση ενός εθνικού χρόνου και στη δόμηση και αναπαραγωγή της εθνικής ταυτότητας (Τσουκαλάς, 1984).

Ο Anderson (1997) υποστηρίζει ότι στο επίπεδο της γραπτής αφήγησης το νέο στοιχείο που συναντάμε είναι εκείνο της ταυτοχρονίας. Πρόκειται για την περίπτωση όπου δύο ή περισσότεροι ήρωες του μυθιστορήματος μπορούν να ενεργούν ταυτόχρονα σε διαφορετικά μέρη, χωρίς ωστόσο κανένας από αυτούς να γνωρίζει για τις πράξεις του άλλου. Αυτός που γνωρίζει είναι μόνο ο παντογνώστης αναγνώστης, που καθίσταται παντογνώστης μέσω του παντογνώστη αφηγητή. Ο κλασικός αφηγηματικός λόγος είναι ένας τρόπος αναπαράστασης που σημαδεύει τη σκέψη της κλασικής περιόδου.

Η *Μεγάλη Χίμαιρα* είναι ένα ανάγλυφο παράδειγμα για την αδυναμία της μελέτης του χώρου ανεξάρτητα από το χρόνο. Πρόκειται για αυτό που αναφέρει η Doreen Massey (2001: 30) ως «συνύπαρξη μιας πολλαπλότητας ιστοριών», χωρίς προφανώς η Αγγλίδα γεωγράφος να αναφέρεται σε θέματα της θεωρίας της λογοτεχνίας. Οι απόψεις της, ωστόσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση βρίσκουν κάτι παραπάνω από πρόσφορο έδαφος. Γράφει η Massey (2001: 30):

> *[…] για να συνυπάρχουν πολλαπλές ιστορίες, πρέπει να υπάρχει χώρος. Με άλλα λόγια: μια πλήρης κατανόηση της χωρικότητας καθιστά αναγκαία την παραδοχή ότι υπάρχουν σε εξέλιξη περισσότερες από μια ιστορίες στον κόσμο και πως αυτές οι ιστορίες έχουν, τουλάχιστον, μια σχετική αυτονομία .*

Για να υπάρχει λοιπόν χρόνος, πρέπει να υπάρχει χώρος (Massey, 2001). Δεν πρόκειται, ωστόσο, για μια διάλυση του χώρου με τη συνέργεια του χρόνου, αλλά μάλλον για μια διάσπαση του χρόνου που επιφέρει διαρκείς χωρικές μεταπτώσεις. Στη *Μεγάλη Χίμαιρα* η

τεχνική αυτή είναι ιδιαίτερα έντονα εμφανής σε δυο μεγάλες ανατροπές. Η πρώτη αφορά τη μεταφορική σχέση της Μαρίνας ως φυσικού προσώπου και της «Μαρίνας», του καραβιού των Ρεΐζηδων. Εδώ, ο αφηγητής περιγράφει αρχικά τις σκηνές και τους διάλογους από ένα χορό της Συριανής αστικής τάξης προς τιμήν του κουνιάδου της, του Μηνά. Εκεί, η Μαρίνα βλέπει τον κουνιάδο της να φλερτάρει με μια άλλη γυναίκα και ζηλεύει. Μετά από έναν έντονο διάλογο μαζί του, η Μαρίνα αποσύρεται από το χορό κλαίγοντας. Τότε καταρρέει, 'ναυαγεί'. Την ίδια ώρα ο αφηγητής 'παγώνει' το χρόνο, για να μεταφερθεί σε έναν άλλο χώρο και να περιγράψει ένα άλλο, αυτή τη φορά πραγματικό ναυάγιο σε ένα άλλο σημείο του χάρτη: εκείνο του καραβιού των Ρεΐζηδων, με το όνομα «Μαρίνα» στην Γροιλανδία.

Η επόμενη σκηνή αφορά τρεις ταυτόχρονες ιστορίες. Ο αφηγητής περιγράφει τη συναισθηματική κατάσταση της Μαρίνας λίγο πριν φύγει κρυφά από το σπίτι για να πάει στην Σύρο να γλεντήσει τις Απόκριες καθώς και τη μετέπειτα ερωτική της περιπέτεια με ένα βαρκάρη. Την ίδια στιγμή 'παγώνει' το χρόνο για να αφηγηθεί την ερωτική περιπέτεια του άντρα της σε ένα από τα λιμάνια των μακρινών θαλασσών που ταξίδευε. Ταυτόχρονα, 'παγώνει' και πάλι το χρόνο για να αφηγηθεί την επιστροφή της κόρης τους Άννας από ένα παιδικό χορό. Τη βραδιά εκείνη η Άννα, εξαιτίας της αδιαφορίας της μητέρας της, θα αρρωστήσει βαριά. Από τότε θα ξεκινήσει η μεγάλη ανατροπή στο μυθιστόρημα.

Στην περίπτωση αυτή, οι στιγμές εκλαμβάνονται ως ενότητες χρόνου, αυτοτελής και ισότιμη η μια με κάθε άλλη θεμελιώνοντας με τον τρόπο αυτό την ταυτοχρονία. Η τελευταία δεν δείχνει απλά και μόνο ότι οι θέσεις στο χώρο είναι στιγμές στο χρόνο (Σταυρίδης, 2006) αλλά και το αντίθετο: πως οι στιγμές στο χρόνο είναι και θέσεις στο χώρο. Η ταυτοχρονία νομιμοποιείται με την κίνηση, συνεπώς και με τη δράση. Και η δράση «αναπτύσσεται και ερμηνεύεται πάντα σε ένα δίκτυο χωροχρονικών συσχετίσεων» (Σταυρίδης, 2006: 33). 'Παγώνοντας' το χρόνο, ο αφηγητής 'παγώνει' και το χώρο. Έτσι, ο αναγνώστης γνωρίζει τη δράση των ηρώων του μυθιστορήματος την ίδια χρονική στιγμή σε κάθε χωρική μονάδα. Ο χρονικός συντονισμός γίνεται το θεμέλιο για τον έλεγχο του χώρου. Επιστρέφουμε με αυτό τον τρόπο στον κλασικό αφηγηματικό λόγο που περιγράφει ο Anderson, που παρέχει τις βάσεις για την αντίληψη της κοινότητας ως έθνους όπου τα πάντα γίνονται αντιληπτά μέσα σε μια χωροχρονική διάταξη σχέσεων. Αυτή ακριβώς η δυνατότητα του παντογνώστη αφηγητή, άρα και του παντογνώστη αναγνώστη, που αποκτά την παντοδυναμία του ταξινομώντας, διακρίνοντας και ανα-διατάσσοντας στο χώρο όπως ένας πίνακας ή ένας χάρτης, καταδεικνύει δομικά τη θέση του κλασικού ηγεμόνα. Πρόκειται για το γνωστικό κόσμο της κλασικής αναπαράστασης που περιγράψαμε, χαρακτηριστικό της οποίας είναι ότι η γνώση γίνεται αντιληπτή ως ένα διατεταγμένο σύμπλεγμα ιδεατών σχέσεων αναπαριστώντων και αναπαριστάμενων. Η θέση του αφηγητή δεν νομιμοποιείται από τη θεοκρατική διάκριση Θεού και πιστών αλλά από τη γνωστική αναπαραστασιακή διάταξη των σχέσεων υποκειμένου-αντικειμένου, η οποία με όρους διάταξης στο χώρο αναπαρίσταται με το δίπολο *πάνω/κάτω*. Έτσι, η οποιαδήποτε ανατροπή στην εξουσιαστική αυτή σχέση θα σήμαινε και ανατροπή στη σφαίρα της γνώσης, στην ίδια τη σφαίρα της ιδεατής αναπαραστασιακής τους διάταξης. Πρό-

κειται για μια *πραγματολογική επικράτεια*. Αν λοιπόν η εδαφική επικράτεια ή ο τόπος είναι απαραίτητη προϋπόθεση για το έθνος, τότε θα μπορούσαμε να υιοθετήσουμε την οπτική που εκλαμβάνει την εθνικιστική ιδεολογία ως την οντότητα εκείνη που βρίσκει το νόημά της στη συμπύκνωση ακριβώς της διπλής υπόστασης της επικράτειας: στην πολιτική και στη Λογική [discoursive] (Δοξιάδης, 1993). Με αυτή την έννοια, ο εθνικισμός μπορεί να εκληφθεί και ως «μια αφήγηση δια και εντός της οποίας το άτομο συνδέεται με ευρύτερες χωροχρονικές ορίζουσες» (Δεμερτζής, 1996: 83).Ο εθνικισμός, συνεπώς, αποτελεί πρότυπο ενός πραγματολογικού-επικρατειακού τύπου ιδεολογίας, ο οποίος αν και εξακολουθεί να υφίσταται στη νεωτερική κοινωνία, έλκει την καταγωγή του από την κλασική περίοδο. Και αν ο λόγος περί έθνους θεμελιώνεται σε ένα παντοδύναμο ‘πριν’ και ‘μετά’, θεμελιώνεται με λίγα λόγια στο μύθο της συνέχειας μέσα στο χρόνο -οι συνεχείς αναφορές στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό όπως θα δούμε και στη συνέχεια έρχονται να επικυρώσουν τη διαπίστωση αυτή-, η εθνική ταυτότητα μπορεί να νοηθεί ως η επικρατειακή χωροποποίηση ενός ‘εθνικού’ χρόνου.

Από τη Ρουέν στην Πελοπόννησο και μετά στη Σύρο, στη Μύκονο, στη Δήλο, στην Τήνο και έπειτα στην Αθήνα, στο Λονδίνο, στην Άπω Ανατολή και σε όλους τους ωκεανούς και τις θάλασσες, εμφανίζεται μπροστά στα μάτια μας ένας τεράστιος χάρτης που ολοένα απλώνεται και μεγαλώνει. Με αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ολόκληρο το μυθιστόρημα είναι ένας χάρτης. Ένας χάρτης ελληνικός και ταυτόχρονα παγκόσμιος. Όπως χαρτογραφούνται σιγά-σιγά οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος και εμφανίζονται στον αναγνώστη, έτσι το μυθιστόρημα γεμίζει σιγά-σιγά από τόπους με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε οι ίδιοι οι τόποι να μετατρέπονται σε χαρακτήρες. Από τη στιγμή που ο χάρτης δεν είναι στην πραγματικότητα τίποτα παραπάνω από μια αναπαραστασιακή ταξινόμηση του χώρου, το ιδεολογικό και πολιτικό περιεχόμενό του είναι πλέον αδιαμφισβήτητο. Μέσω του χάρτη, το υποκείμενο ταξινομεί και εξουσιάζει, αναπαριστά και μεταβάλλει. Η σμίκρυνση του χώρου μεγεθύνει ταυτόχρονα και το υποκείμενο (Κοτιώνης, 2001). Εκεί ακριβώς βασίζεται και η διακριτότητα των κοινωνιών και των εθνών: στην απροβλημάτιστη διαίρεση του χώρου και στην υπόθεση ότι τα έθνη αυτά καταλαμβάνουν ‘φυσικά’ ασυνεχείς γεωγραφικούς χώρους. Η αναπαράσταση των χωρών στους περισσότερους χάρτες προβάλλει ένα φυσικά κατακερματισμένο χώρο και το κάθε έθνος ριζωμένο στη σωστή θέση του χώρου αυτού ως κλειστή νοηματική τάξη στην οποία δεν χωρούν ούτε υβρίδια, ούτε μεταλλάξεις, ούτε παραλλαγές. Η ταξινόμηση, λοιπόν, είναι το λειτουργικό σύστημα νοηματοδότησης του χάρτη. Με τον τρόπο αυτό «η γεωγραφία αναδεικνύεται σε πολιτιστική γεωγραφία, σε εθνική γεωγραφία, σε πολιτική εξουσιαστική γεωγραφία και τελικώς σε ασυλιακό φαντασιακό» (Τσουκαλάς, 1999: 216). Μέσα από τη χωροτακτική του εποπτεία, ο χάρτης προθεμελιώνει μια χωρική κατανομή ιεραρχικών σχέσεων δύναμης, αποτυπώνει σχέσεις εξουσίας: πάνω – κάτω, βορράς – νότος κτλ.

Αναφερόμενος στη μητέρα του Γιάννη και στη Μαρίνα αφηγείται:

> *Δεν γινόταν να μονιάσουν αυτές οι δυο γυναίκες. Τις χώριζε ένα απέραντο διάστημα από χώρες, φυλές και κλίματα. Η μια ήταν κόρη των ξανθών βίκινγκς, των σκληρών πολεμιστών, των αρπάγων του χρυσαφιού και των ηδονών. Η άλλη –Ασιάτισσα, με ψυχή κλειδωμένη- είχε στις φλέβες της το αίμα των αληθινών θαλασσινών, εκείνων που παλεύουν πραγματικά με το κύμα για να εμπορευτούν τον πλούτο της γης. […]* (σ. 98)[1]

Η δύναμη του χάρτη-πίνακα είναι και εδώ παρούσα. Όπως ο πίνακας, έτσι και ο χάρτης χωροποιεί τις σχέσεις και προεξοφλώντας κανονικότητες των εκδηλώσεων των υποκειμένων που υπάρχουν εντός του, παγιώνει και τις ταυτότητές τους (Σταυρίδης, 2006). Ο τόπος εδώ εκλαμβάνεται αναφορικά με τα γεωγραφικά του όρια, ένα ουδέτερο μόρφωμα, ανεξάρτητος από τις κοινωνικές σχέσεις, με προφανείς εθνικιστικές διαστάσεις, αφού παρουσιάζεται ως ένα δίπολο: από τη μια άκρη η μουντή και ανήλιαγη κεντρική Ευρώπη που οδηγεί σε συγκεκριμένες ακραίες και ανήθικες συμπεριφορές και επιπολαιότητες και από την άλλη η Ελλάδα, η εκπρόσωπος της Μεσογείου και της ηθικής τάξης. Προδιαγράφεται έτσι μια αδυναμία συνύπαρξης μεταξύ των πολιτισμικών πλαισίων και η ταυτόχρονη διαμόρφωση ενός ομογενοποιημένου και εθνοκεντρικού υποκειμένου, παράλληλα με μια κυρίαρχη κουλτούρα μέσα στην οποία ‘δεν μπορεί’ να συνυπάρξει καμία άλλη. Ο χώρος καταγράφεται ως ασυνεχής και κατακερματισμένος και μαζί με αυτόν, το ίδιο ασυνεχείς και ισομορφικά κατακερματισμένες, χαρτογραφούνται και οι κουλτούρες. Η ίδια όμως η έννοια του τόπου δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως μια οριοθετημένη περιοχή, έννοια η οποία θεμελιώνεται σε ντετερμινιστικές προϊδεάσεις μεταξύ λαών και τόπων, με ό, τι αυτό συνεπάγεται, αλλά μάλλον ως ένα σημείο που ξεφεύγει από τα γεωγραφικά όρια και το μακραίωνο περιχαρακωμένο παρελθόν, ως «σημείο συνάρθρωσης σε πλέγματα κοινωνικών σχέσεων και επαφών» (Massey, 1995: 61). Όπως λοιπόν το υποκείμενο δεν έχει μία και μόνη ταυτότητα, έτσι και ο τόπος: ως σημείο συνάρθρωσης των κοινωνικών σχέσεων, ως προϊόν διαρκών και ταυτόχρονα ασυνεχών μεταβολών, είναι κοινωνικά, συνεπώς και ιστορικά, συγκροτημένος. Ο τόπος είναι προϊόν αλληλοσυσχετίσεων και ως τέτοιος υπάρχει μόνο αναπαράγοντας το καθεστώς της ρευστότητάς του.

Το γεγονός ότι ο τόπος είναι αποτέλεσμα των κοινωνικών σχέσεων, αλλά και ρυθμιστής τους, οφείλεται στο ότι ο τόπος κατοικείται. Ο κατοικημένος χώρος δεν είναι ένας ουδέτερος χώρος κίνησης, δεν είναι διαδοχή κτισμάτων που τα ενώνουν δρόμοι αλλά ένας «χώρος που τον βαραίνουν ορατά και κυρίως αόρατα σημάδια που κρύβουν δεσμούς, υποχρεώσεις και απαγορεύσεις» (Μπεοπούλου, 1998: 206). Γιατί ο χώρος είναι πριν και πάνω από όλα προϊόν αλληλεξαρτήσεων και αλληλεπιδράσεων (Massey, 2001). Η ίδια αυτή κατοίκηση του τόπου αποτελεί το προνομιακό και ταυτόχρονα δυναμικό πεδίο για την ανάκληση της συλλογικής μνήμης. Και η τελευταία, όχι μόνο δεν μπορεί να υπάρξει έξω από τις κοινωνικές σημασίες, αλλά αποτελεί και μήτρα αναπαραγωγής τους. Ο τρόπος; Καθώς η συλλογική μνήμη ‘σκέφτεται’ χωρικά, αξιώνει να ιδρύει χώρους. Με τον τρόπο αυτό, η συλλογική μνήμη λειτουργεί όπως ο χάρτης: παγιώνει συσχετίσεις. Ο χάρτης «εμβληματοποιεί τη δύναμη της συλλογικής μνήμης να ιδρύει χώρους» (Σταυρίδης, 2006: 23). Αξιώνοντας την ίδρυση τόπων, τους πιστοποιεί και τους επικυρώνει. Οι τοποθεσίες έτσι απο-

κτούν ιστορία, γίνονται σύμβολα του παρελθόντος με ειδικό βάρος που ανατροφοδοτείται διαρκώς με περίσσια ενέργεια. Και στην προκειμένη περίπτωση αποτελεί το μετασχηματιστή της συλλογικής μνήμης σε επικρατειακή εθνική μνήμη, μέσω της κατασκευής μιας ρητής και ολοκληρωμένης 'εθνικής παράδοσης'. Πρόκειται για ένα διαρκώς ανατροφοδοτούμενο σώμα ιδεών, συμβόλων, μνημείων και τελετουργιών (Σταυρίδης, 2006).

Εκτός από την επανάληψη του ατέρμονος συνδυασμού του λευκού, του ήλιου και του πελάγους, την επιμονή στη συμμετρία και την αρχαιολατρία, ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία που εμφανίζεται στα παρακάτω αποσπάσματα είναι η ιδέα της φυλής, της αποθέωσης δηλαδή της φυσικής και ουσιολογικής θεμελίωσης, κατάταξης και ταξινόμησης των κοινοτήτων. Η φυλετική συνέχεια συνεπικουρεί την υπό κατασκευή εθνική συνέχεια και μέσα από τη γλώσσα, τα πνευματικά και τα 'φυσικά' γνωρίσματα, όπως είναι για παράδειγμα ο άρρηκτος δεσμός της φυλής με τον τόπο της, θεμελιώνει την ύπαρξη ενός λίκνου ανωτερότητας που επιτρέπει τη φυσική ιεράρχηση των λαών (Τσουκαλάς, 1999). Ένα από τα 'φυσικά' αυτά στοιχεία είναι το αίμα, στους 'αντικειμενικούς' δεσμούς του οποίου δεν στηρίζεται μόνο η ιδέα της φυλής αλλά και της οικογένειας, έτερος θεμελιώδης πυρήνας της εθνικιστικής ιδεολογίας. Το αίμα, γράφει ο M. Foucault (1982: 180), «ήταν για καιρό ένα σημαντικό στοιχείο μέσα στους μηχανισμούς της εξουσίας, στις εκδηλώσεις και στις λειτουργίες της. […] Το αίμα αποτελεί αξία θεμελιακή». Από τη στιγμή που δομείται η ιδέα του φυσικού έθνους, το αίμα πράγματι αποτελεί μια από τις πιο θεμελιώδεις πολιτικές αξίες, αφού πάνω στο κοινό φυσικό εθνικό αίμα οικοδομείται ολόκληρο το ιδεολόγημα της κοινής πολιτιστικής συνέχειας. Σε αυτή τη μεταφυσική θα κατασκευαστεί το μέσα και το έξω, το εμείς και οι άλλοι, ως θεμελιώσεις της κοινής εθνικής ταυτότητας. Σε αυτήν επίσης τη μεταφυσική του καθαρού και αμόλυντου αίματος, του απαραβίαστου από κάθε επιμιξία και μόλυνση θα στηριχθούν όλοι οι ρατσιστικοί παροξυσμοί. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε πως η προλογική συστράτευση σε ένα κοινό και ζωογόνο αίμα έχει δομικά κοινά στοιχεία με την ιδεολογία της πραγματολογικής επικράτειας. Το παλλόμενο, ζεστό, εθνικό αίμα συνιστά μια πραγματολογική επικράτεια. Επικράτεια στο βαθμό που ταξινομεί, ονοματοποιεί, ανα-διατάσσει και αποκλείει και πραγματολογική στο βαθμό που οι σχέσεις που διατάσσει είναι οι κατεξοχήν μη αντιστρέψιμες: ως μέλος μιας εθνικής κοινότητας ο καθένας φέρει το κοινό αυτό αίμα και δεν μπορεί να φέρει άλλο. Πρόκειται για ένα αμετάθετο, μη αναστρέψιμο εθνικό κοινωνικό συμβόλαιο.

> *Η γριά αγαπούσε την εγγονή της με πάθος. Έβλεπε σ' αυτή την ιερή συνέχεια της οικογένειας, με τους ακατάλυτους δεσμούς του αίματος και της ψυχής. Και την κρατούσε όσο το δυνατό περισσότερο κοντά της, προσπαθώντας να διαπλάσει την ψυχή της όπως ήθελε αυτή, αφήνοντας να φανερωθεί η υποσυνείδητη δυσπιστία της για την ξένη γυναίκα, που ανακάτεψε το άγνωστο αίμα της με το αίμα της δικής της φυλής.* (σ. 182)

Το ίδιο συμβαίνει και με το συμβολικά ομοταγές αίμα της συγγένειας και της οικογένειας. Η οικογένεια μαζί με το έθνος στηρίζεται στους φυσικούς δεσμούς του αίματος και από την άποψη αυτή δεν νοείται καμία εσκεμμένη έξοδος από αυτά. Η οικογένεια συνιστά και αυτή μια πραγματολογική επικρατειακή ιδεολογία. Επικρατειακή γιατί η οικογενειακή εστία αποτελεί μια αναπαραστασιακή επικράτεια με σαφώς προσδιορισμένα όρια και διατεταγμένες σχέσεις. Πραγματολογική γιατί μέσα στα όρια αυτά οι εξουσιαστικές σχέσεις είναι μη αντιστρέψιμες (Δοξιάδης, 1995). Όπως το ότι στις φλέβες κάποιου/ας κυλάει αυτό το αίμα και όχι άλλο, έτσι και το ότι κάποιος/α γεννήθηκε σε αυτήν και όχι σε άλλη οικογένεια συνιστούν κατεξοχήν μη αντιστρέψιμες συνθήκες.

ΤΟ ΑΙΓΑΙΟ ΚΑΙ Η ΑΚΡΟΠΟΛΗ ΩΣ ΜΟΝΑΔΙΚΟΙ ΚΑΙ ΔΙΑΚΕΚΡΙΜΕΝΟΙ ΤΟΠΟΙ

Στο πλαίσιο της σχέσης μεταξύ αφήγησης και έθνους, του λογοτεχνικού τόπου και γεωπολιτικής εδαφικής περιοχής, εμφανίζεται το Αιγαίο Πέλαγος. Στη *Μεγάλη Χίμαιρα* το Αιγαίο χαρτογραφείται είτε ρητά ως τέτοιο είτε μέσα από τη μετωνυμική σχέση που έχει με τα στοιχεία που αναδύονται εντός του, εν προκειμένω με τα νησιά. Από την πρώτη κιόλας σκηνή του μυθιστορήματος η αφήγηση εστιάζεται στη 'μοναδικότητα' του Αιγαίου Πελάγους:

> *Ακουμπισμένη στο παραπέτο της τιμονιέρας κοιτάει το Αιγαίο, που την υποδέχεται με το γαλάζιο φως τ' ουρανού του, το κυανό φως των κυμάτων του, το άσπρο φως των αφρών του, το κίτρινο φως των νησιών του, το χρυσό φως του ήλιου του. Κοιτάει, κοιτάει, με μάτι αχόρταστο.* (σ. 24-25)

Το Αιγαίο θα αναχθεί «ως κύριο συστατικό εθνικής μοναδικότητας και ιδιοτυπίας» (Τζιόβας, 2006: 81), ο ζωογόνος φορέας μιας αιώνιας παράδοσης.

> *Η Μαρίνα -που τα παντοτινά ψυχρά και θολά νερά του Ατλαντικού δεν την ενθουσίασαν ποτέ- βρήκε χαρά καινούργια και απρόσμενη να βυθίζει το κορμί της στη χαδιάρικη χλιάδα του Αιγαίου.* (σ.115)

> *Έτσι, η Μαρίνα γνώρισε την Τήνο, την Άντρο, τη Μύκονο, και τη Δήλο. Καθένα από αυτά τη νησιά είχε το δικό του χαρακτήρα μέσα στην κοινή αιγαιοπελαγίτικη ατμόσφαιρα που τα ένωνε […] Θυμόταν και την θρησκευτικήν ιστορία του ελληνικού λαού, από την εποχή των Αιγαίων ως το γκρέμισμα του Βυζαντίου […].* (σ. 123, 125)

Όταν η Μαρίνα επισκέπτεται τον κουνιάδο της τον Μηνά στην Αθήνα, στη διαδρομή με το ταξί από το λιμάνι έως το Κολωνάκι, αντικρίζει για πρώτη φορά την Ακρόπολη, την «υλική επίτευξη της τελειότητας» (Καραγάτσης, 2002: 146).

Όταν φτάνει στην Αθήνα, η πρώτη βόλτα που θα κάνει θα είναι και πάλι στην Ακρόπολη.

> *Ανέβηκε σιγά τ' απότομα σκαλοπάτια […]. Κοιτούσε άπληστα το συμμετρικό συνδυασμό του ακατέργαστου βράχου και του κατεργασμένου μάρμαρου, που έβαζε σε δοκιμασία την ψυχική και τη νοητική ευαισθησία της. Η φαντασία της, θρεμμένη*

με την ιστορία και το πνεύμα των Ελλήνων, την απέσπασε απ' την πραγματικότητα του αιώνα και την πισωδρόμησε δυο χιλιάδες τριακόσια πενήντα χρόνια. Τα μάτια της συμπλήρωσαν τη φθορά του χρόνου, αναστήλωσαν τα ερείπια, καθάρισαν τα μάρμαρα από την κροκάτη πατίνα δυόμισι χιλιάδων καλοκαιριών και τα είδαν να λάμπουν κάτασπρα κάτω από τον ήλιο που φώτιζε τις ημέρες του Περικλή, του Ευριπίδη, του Φειδία και του Σωκράτη. Η αρχική παραίσθηση -καθαρά νοοκρατική- ξαπλώθηκε στα ψυχικά της κέντρα και πήρε μορφή καθολική. Έχασε εντελώς τον έλεγχο του χρόνου και της προσωπικότητάς της. Δεν ήταν πια αυτό που είναι, αλλά μια Γαλάτισσα σκλαβωμένη από Έλληνα καπετάνιο στα παράλια του Ωκεανού, πέρ' από τις στήλες του Ηρακλή. Αγάπησε -λέει- τον αφέντη της, γιατί θάμπωσε τα βάρβαρα μάτια της με την παράξενη, την αταβική ομορφιά που χαρίζουν γενιές πολιτισμού. […] Και να, τώρα αποφασισμένη να περιβληθεί τον πολιτισμό της καινούργιας πατρίδας της και ντυμένη σαν Ελληνίδα, με το κορμί λεύτερο μέσα στον απλόχωρο ιωνικό χιτώνα, ανεβαίνει τα σκαλοπάτια των Προπυλαίων και πηγαίνει στον Παρθενώνα να προσκυνήσει τους θεούς που της επέβαλε η μοίρα και η νοημοσύνη». (σ. 152-153)

Οι διαμεσολαβήσεις της Ακρόπολης ως τόπου άσκησης εξουσίας είναι πέρα ως πέρα εύληπτες (Λεοντή, 1998). Ξεκάθαρος βέβαια είναι και ο τρόπος με τον οποίο η Ακρόπολη συνδέει το παρόν με το παρελθόν για να καταδείξει τη συνέχεια και το αμετάβλητο του ελληνικού στοιχείου. Ένας, εδώ και δυόμισι χιλιάδες χρόνια, αμετάβλητος χώρος, έχει την ίδια αμετάβλητη οντολογική ικανότητα να προσδίδει μια αμετάβλητη ταυτότητα. Η αισθητική του λευκού μαρμάρου που παραπέμπει στην καθαρότητα και στη διάκριση από την κατώτερη και πολύχρωμη «παρδαλή Ανατολή» (Σταυρίδης, 2002: 50), επικυρώνει την αντίληψη που προσπαθεί να κρυσταλλώσει εκείνες τις συγκεκριμένες ταυτότητες, τα χαρακτηριστικά των οποίων ανάγονται σε στιγμές του παρελθόντος. Γιατί τα ίδια τα μνημεία και τα τοπία αρχαιοτήτων ως σημεία ανάγνωσης των κοινωνιών που τα παράγουν και τα χρησιμοποιούν μέσω της πολιτιστικής κληρονομιάς και της συλλογικής μνήμης, συνιστούν βαθύτατα πολιτικές έννοιες και υποκαθιστώντας «άυλες έννοιες» όπως αξίες, σχέσεις κτλ, αποτελούν πυκνωτές συγκρότησης των ταυτοτήτων (Σολομών, 2005). Το λευκό των μαρμάρων και το γαλανό-λευκό του Αιγαίου θα αποτελέσουν τα σημεία αναφοράς τόσο για το αίτημα της ελληνικότητας για αυθεντικότητα όσο και για τη συνέχεια της ελληνικής φυλής και η προφανής μεταφορική τους σχέση με τη γαλανόλευκη ελληνική σημαία θα αποτελέσει το σκληρό πυρήνα θεμελίωσής τους στο συλλογικό φαντασιακό.

Η διάχυτη αρχαιολατρία του μυθιστορήματος δεν εξαντλείται στο βράχο της Ακρόπολης και στο ναό του Ποσειδώνα. Οι αναφομοίωτες παραπομπές αρχαίων κειμένων, οι διαρκείς αναφορές σε αρχαία ονόματα και σε τόπους αρχαίων ερειπίων είναι ενδεικτικές. Πρόκειται με λίγα λόγια για μια «καταξιωτική αρχαιοδοξία» (Μεταξάς, 2003: 50) που προσπαθεί να

επικυρώσει μια καταγωγική γνησιότητα και συνεπόμενα μια εθνική μοναδικότητα.

Πέρα, στο βάθος, εκεί που άρχιζε ν' αχνορροδίζει ο ουρανός, ένα περήφανο ακρωτήρι ορθωνόταν· και στην κορφή του φύτρωνε ένα μαρμαρένιο θεώρημα αρμονίας, ευρυθμίας και λιτότητας. Ήταν το Σούνιο. Τινάχτηκε όρθια και στύλωσε τα μάτια της στο όραμα της απόλυτης ομορφιάς, που πετυχαίνεται με την εξαΰλωση της ύλης. Δεν ήταν η πρώτη φορά που ερχόταν σ' επαφή με τ' αρχαία κτίσματα - είχε περάσει ώρες ολόκληρες στα ερείπια της Δήλος. (σ.145)

Οι ιδεολογικές προεκτάσεις του φετιχισμού και της μονομανίας με την αναλογία, η πανάκεια της συμμετρίας και της αξονικότητας, σχετίζονται άμεσα με την εξουσία αφού όχι μόνο παραπέμπουν σε έναν αναλογικό προκαθορισμό, ο οποίος οδηγεί στην αποδοχή αναλλοίωτων και άκαμπτων σχέσεων, αλλά εσωτερικεύεται και ως υποχρέωση για αρτιότητα, αναλογικότητα, κανονικότητα και προπαντός ομοιομορφία.

Εξακολούθησε να ανεβαίνει τα σκαλοπάτια, στηριγμένη στο μπράτσο του Μηνά. Κι άξαφνα στάθηκε. Ανάμεσ' απ' τις στήλες των προπυλαίων είδε την αδέκαστη προοπτική του Παρθενώνα, να διαδηλώνει τον αξεπέραστο νόμο του μέτρου. (σ. 154)

Με βάση το παραπάνω εννοιολογικό φορτίο του Αιγαίου και της Ακρόπολης, θα εντάξουμε τους παραπάνω τόπους στο θεωρητικό σχήμα των Μανώλη Τζανάκη και Μάνου Σαββάκη, έτσι όπως αυτό αναπτύσσεται στο άρθρο τους σχετικά με τους τόπους της Λέρου και της Σπιναλόγκα. Στο άρθρο αυτό, οι δύο συγγραφείς διατυπώνουν αρχικά την έννοια των διακεκριμένων τόπων. Οι διακεκριμένοι τόποι «διαθέτουν μια αξιοσημείωτη ικανότητα να κινητοποιούν το συλλογικό φαντασιακό, να διαμεσολαβούν το παρόν και να ανασημασιοδοτούν το μέλλον, στη βάση επιλεκτικών αναγνώσεων, παρελθοντικών διχοτομιών και μελλοντικών προσδοκιών» (Τζανάκης και Σαββάκης, 2003: 88). Ένας ιδιαίτερος τύπος διακεκριμένου χώρου είναι ο παραδειγματικός τόπος. Πρόκειται για τόπους μοναδικούς που κατέχουν μια εξέχουσα θέση στην κοινωνική μνήμη, υποστασιοποιούν τη συλλογική ιστορική εμπειρία και συγκροτούν κοινές εννοιολογικές προσλαμβάνουσες. Σύμφωνα με τους Τζανάκη – Σαββάκη (2003: 89), οι παραδειγματικοί τόποι «συντείνουν σε μια ιστορική αποτελεσματικότητα, δηλαδή στην ικανότητα για νέες ερμηνείες, οι οποίες εμπεριέχουν νόημα και παρέχουν κίνητρα για δράση». Το Αιγαίο και η Ακρόπολη, με διαφορετικούς τρόπους το καθένα, συνδέουν το παρελθόν με το παρόν διαπλέκοντας διαφορετικές χρονικότητες, συνδέουν την καθολικότητα με τη μοναδικότητα, επενδύοντας σημασιολογικά την τελευταία με ιδιαίτερο κύρος και τέλος υποστασιοποιούν τη συλλογική μνήμη. Η ιδιαίτερη κοινωνική λειτουργία των λογοτεχνικών αυτών τόπων όπως διαγράφονται αφηγηματικά, συνίσταται στην παραγωγή διχοτομιών και διακρίσεων μεταξύ ενός περιούσιου λαού που κληρονόμησε τη θάλασσά του από τον Ποσειδώνα συνεχίζοντας την παράδοση

και τον πολιτισμό της αρχαιοελληνικής κληρονομιάς μέχρι σήμερα και των 'άλλων', των απολίτιστων βαρβάρων.

> *Ξαπλωμένη στη βεράντα, περικυκλωμένη από το Αιγαίο και λουσμένη στον ήπιο και θερμόχρωμο ήλιο του μεσογειακού χειμώνα διάβαζε, ώρες ολόκληρες, ό, τι το εξαίρετο έχει δώσει το ελληνικό πνεύμα: από την πρωτόγονη μεγαλοφυΐα του Ομήρου και την τεκτονική σύλληψη του Αισχύλου, ως τον αισθητικό λυρισμό του Θεοκρίτου και την παραμελημένη χάρη του Λόγγου.* (σ. 94)

Η ιδιότητα του «αναλλοίωτου» στο βάθος των αιώνων, που ισχύει και για τους δύο τόπους, υποθηκεύει με τον πληρέστερο τρόπο τη συνέχεια της ελληνικής φυλής, μια ιδέα η οποία στην Ελλάδα εμφανίζεται λίγο-πολύ ως συνώνυμη του έθνους. Οι παραδειγματικοί αυτοί τόποι δεν αποτελούν απλά και μόνο λόγω της ιδιότητάς τους αυτής ένα διαρκές καταστατικό άλλοθι για την κυρίαρχη ιδεολογία, αλλά έχουν σε τέτοιο βαθμό μπολιαστεί μαζί της έτσι ώστε να συντελούν οι ίδιοι με χαρακτηριστική αποτελεσματικότητα στο πλάσιμο της κυρίαρχης ιδεολογίας. Το Αιγαίο και η Ακρόπολη δεν αποτελούν απλά και μόνο στοιχεία της κυρίαρχης ιδεολογίας, αλλά είναι η ίδια η κυρίαρχη ιδεολογία κωδικοποιημένη τοπολογικά. Ειδικά για το Αιγαίο θα μπορούσαμε να πούμε ότι εφόσον αποτελεί τμήμα του ελληνικού έθνους-κράτους, αποτελεί ταυτόχρονα και αυτόνομο κομμάτι του κεντρικού Υποκειμένου της ιδεολογίας σύμφωνα με την αλτουσεριανή θεωρία της ιδεολογίας (Althusser: 1983): το Αιγαίο εγκαλεί τα άτομα ως εθνικά υποκείμενα. Το ίδιο βέβαια, αλλά από διαφορετική αφετηρία, συμβαίνει και με την Ακρόπολη. Με βάση τις παραπάνω διατυπώσεις, τόσο το Αιγαίο όσο και η Ακρόπολη συνιστούν δυο πραγματολογικές επικράτειες. Πιο συγκεκριμένα, σε ένα πρώτο επίπεδο το Αιγαίο, στο αφηγηματικό πεδίο, αποτελεί ένα μοναδικό και συνεπώς μη αντιστρέψιμο τμήμα του παγκόσμιου χάρτη. Τα χαρακτηριστικά του Αιγαίου όπως παρουσιάζονται δεν μπορούν να είναι αλλού. Είναι μοναδικά. Μόνο εκεί κανείς μπορεί να βρει την 'ψυχική επαγγελία' και όχι στις βορεινές ομίχλες. Όπως ακριβώς και η ιδέα του περιούσιου λαού στον οποίο ανήκει. Ως περιούσιος λαός, είναι ένας. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το Αιγαίο αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του ελληνικού έθνους-κράτους και μάλιστα με ιδιαίτερη σημασία αφού αποτελεί ταυτόχρονα και φυσικό σύνορο, πράγμα που το φορτίζει συμβολικά με ιδιαίτερη βαρύτητα. Η οποιαδήποτε αλλαγή στα σύνορα του Αιγαίου θα σήμαινε πλήρη αναστροπή των εθνικών συνόρων και των διατεταγμένων σχέσεων εξουσίας που αυτά συγκροτούν. Θα σήμαινε με λίγα λόγια άρση της ακεραιότητας της εθνικής επικράτειας. Αν δεχθούμε πως η εθνική ταυτότητα είναι η υπέρτατη και ουσιοκρατικά μη αντιστρέψιμη ιδιότητα που χαρακτηρίζει το νεωτερικό υποκείμενο αφού το 'εθνικό συμβόλαιο' είναι απαράγραπτο και απαραβίαστο, η υπεράσπιση της εθνικής επικράτειας δεν συνδέεται απλά και μόνο με την υπεράσπιση ενός κομματιού γης, αλλά με κάτι πιο σταθερό, μόνιμο και μη αναστρέψιμο, που είναι η εθνική ταυτότητα ως ο ανυπέρβλητος και υπέρτατος ηθικός οδηγός που καθοδηγεί τις πράξεις μας (Δοξιάδης, 2001).

Οι αναφορές στην ιδέα της μοναδικότητας αυτής καθ' εαυτής, αλλά και στη μοναδικότητα ενός περιούσιου λαού αφορά και στο χώρο της Ακρόπολης. Ο βράχος της Ακρόπολης παραπέμπει σε μια κλασική αναπαράσταση διατεταγμένων σχέσεων εξουσίας, μιας και η ίδια, ως χωρική θέση, αποτελεί το σημείο όπου μπορεί κανείς να ελέγξει τα πάντα και από τη στιγμή που συνδέεται αφηγηματικά με την προφανή αναφορά στην ελληνική ιστορία και στον ελληνικό πολιτισμό -το παρελθόν είναι η κατεξοχήν μη αντιστρέψιμη έννοια- πρόκειται για μια πραγματολογική επικράτεια, για το χώρο εκείνο που αποτελεί, εκτός των άλλων, πιστή γεωγραφική απεικόνιση ενός πραγματικού χώρου που κατοικούσαν οι Αρχαίοι Έλληνες.

> *Την πήγε μπροστά στο άγαλμα μιας κόρης με κορμί στητό, κάπως αλύγιστο κάτω απ' τον πολύπτυχο πλουμιστό ιωνικό χιτώνα. Ο άτεχνος λαιμός, αφύσικα ψηλός και χοντρός, ήταν αρκετά άχαρος. Πάνωθέ του όμως ορθωνόταν ένα κεφάλι εξαίρετης πλαστικής ομορφιάς, που την πολλαπλασίαζε η έκφραση κάποιας περήφανης γαλήνης. Κάτω από το γεωμετρικό ημικύκλιο της βοστρυχωτής κόμης πρόβαλε το αψεγάδιαστο μισοφέγγαρο του αμέριμνου μετώπου. Τα μακρόστενα φρύδια τόξευαν με άνεση τις καμάρες τους, από τη λεπτή ρίζα της μύτης ως τις μπούκλες των κροτάφων. Τα μάτια, μεγάλα και λοξά, τραβηγμένα προς τους κροτάφους κι αυτά, ατένιζαν μπροστά, με βλέμμα δυνατό και γαλήνιο. Του δεξιού μάλιστα ματιού το βλέφαρο ήταν μια ιδέα μισόκλειστο, δημιουργώντας εντυπωσιακότερη έκφραση με τη σοφή του ασυμμετρία. Η κοντυλένια και λιγνή μύτη τέλειωνε σε ρουθούνια λίγο πλατιά, παλλόμενα από αδιόρατη αισθητική διάθεση. Οι παρειές, έντονα πεταχτές στα ζυγωματικά, συνεχίζονταν με σαρκικό πλούτο προς το όχι και πολύ ελαφρό σαγόνι. Αλλά το στόμα, με τα καλοσχεδιασμένα, μακριά κι ηδονόφιλα χείλια, που συσπόνταν στο αριστερό μάγουλο σε χαμόγελο αλαζονικής ειρωνείας, ήταν αριστουργηματικό.*
>
> *- Να η γυναίκα που αγαπώ, ξαναείπε ο Μηνάς.*
>
> *- Αξίζει τον κόπο. Μα δεν σε ήξερα τόσο νοσηρά αισθητικό. Δεν θα προτιμούσες να είναι ζωντανή;*
>
> *- Και ποιος σου είπε πως δεν είναι ζωντανή;*
>
> *«[…] Σήκωσε πάλι τα μάτια και κοίταξε την πέτρινη γυναίκα με την αλαζονική μορφή και τα ειρωνικά, τα λεπταίσθητα ηδονόφιλα χείλια. Κι έξαφνα, ωσάν κάτι απροσδόκητο να της αποκαλύφθηκε, ένιωθε να την κυριεύει δυσφορία ασφυκτική.*
>
> *- Θεέ μου! μουρμούρισε.*
>
> *Ο Μηνάς, βλέποντάς την πάλι ωχρή, την έπιασε απ' το μπράτσο.* (σ. 156-157)

Στην παραπάνω σκηνή αποκρυσταλλώνονται ανάγλυφες οι παραληρηματικές ωραιοποιήσεις του αρχαίου ιδεώδους ως το αναπότρεπτο αποτέλεσμα της επίκλησης της ανεπανάληπτης ελληνικής φυλετικής ανωτερότητας. Όταν ο Μηνάς 'επιλέγει' την αναλογικά και αισθητικά άρτια 'ζωντανή' Καρυάτιδα, σύμβολο ενός 'ζωντανού' πολιτισμού και μιας πλαστικής καθα-

ρότητας, η οποία μεταγράφεται σε έναν αποδεικτικό συμβολισμό της ηθικής αξίας ενός εθνικού πουρισμού, η Μαρίνα σε μια κρίση ναρκισσισμού, αποχωρεί από την Ακρόπολη σε ημιλιπόθυμη κατάσταση. Ο Μηνάς επιλέγει τη μοναδική σε ομορφιά Καρυάτιδα -το μοναδικό ελληνικό πολιτισμό-στης οποίας τη θέση δεν μπορεί να μπει καμία άλλη. Ιδίως όταν ανήκει γεωγραφικά/επικρατειακά 'κάπου αλλού'. Η σχέση, ωστόσο, της Μαρίνας με την Καρυάτιδα είναι μετωνυμική και όχι μεταφορική με την έννοια ότι, όπως είδαμε, καμία δεν μπορεί να υποκαταστήσει την άλλη. Πρόκειται ίσως για το συμβολισμό μιας αδυναμίας της ταύτισης ενός ξένου πολιτισμού με την αρτιότητα, τον εκλεπτυσμό και την ομορφιά του ελληνικού, για την αδυναμία εν τέλει συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας με κριτήρια εξω-χωρικά, εξω-επικρατειακά. Ακόμα κι αν μιλάει άψογα αρχαία ελληνικά, ακόμα κι αν θαυμάζει το μεγαλείο του ελληνικού πολιτισμού, ακόμα κι αν αυτοπροσδιορίζεται ως Ελληνίδα, η ταύτιση παραμένει ανολοκλήρωτη. Η γνώση των αρχαίων ελληνικών και, μέσω αυτής, η εύκολη εκμάθηση των νέων ελληνικών, που συμβολίζει τη διαρκώς επικαλούμενη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού, συνδέεται με τη λειτουργική, όπως είπαμε επικράτεια, του ελληνισμού. Αυτός επεκτείνεται μέχρι εκεί που τα φιλελεύθερα και ορθολογικά υποκείμενα μιλούν την ελληνική γλώσσα, εν προκειμένω τη Γαλλία. Μην ξεχνάμε άλλωστε ότι η Γαλλία είναι ο τόπος γέννησης του Διαφωτισμού και της πανάκειας του Ορθού Λόγου. Αυτό όμως εν τέλει δεν φαίνεται να αρκεί. Η καταστατική αρχή της εξαντλητικής ταύτισης του υποκειμένου είναι το κατεξοχήν μη αντιστρέψιμο και πραγματολογικό στοιχείο του τόπου της γέννησής του. Η εθνική ταυτότητα για να είναι ακέραια και μοναδική, θα πρέπει να εξαντλεί τις ταυτίσεις της με ένα και μοναδικό χώρο. Η Μαρίνα δεν μπορεί να υποκαταστήσει την Καρυάτιδα γιατί ανήκει αλλού, σε κάποια άλλη επικράτεια.[2]

Πρόκειται για την πορεία της 'βάρβαρης', πλην όμως φιλέλληνος, Μαρίνας από το αίτημα της ένταξης στην πραγματολογική επικράτεια της ελληνικής οικογένειας, στο ταυτόχρονο αίτημα ένταξής της στη λειτουργική/πραγματολογική επικράτεια ενός πανανθρώπινου και ταυτόχρονα μοναδικού πολιτισμού.

Η ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΚΑΙ Ο ΓΕΩΚΛΙΜΑΤΙΚΟΣ ΝΤΕΤΕΡΜΙΝΙΣΜΟΣ

Στην προσπάθεια ανανέωσης της εθνικής θεωρίας κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, έκαναν την εμφάνισή τους δύο σημαντικές και πάντως επαλλάσσουσες ιδεολογικές κατασκευές που αφορούσαν την ερμηνεία της έννοιας του έθνους. Η πρώτη ήταν η περιβαλλοντολογική ερμηνεία, σύμφωνα με την οποία στοιχεία της γεωγραφικής θέσης, το κλίμα, το ελληνικό φως, η φυσική ομορφιά καθώς και στοιχεία της κλασσικής αρχαιότητας θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως ερμηνευτικά εργαλεία για τη μελέτη της έννοιας του έθνους. Η δεύτερη αφορούσε την ανάπτυξη των θέσεων της Σχολής της Γεωπολιτικής σύμφωνα με την οποία η κοινωνία αποτελεί ένα ζωντανό οργανισμό, η ανάπτυξη του οποίου καθορίζεται από το γεωγραφικό και φυσικό περιβάλλον (Ξιφαράς, 1995). Και από στις δύο ερμηνείες αναδύεται ανάγλυφα μια ουσιοκρατία που είναι μπολιασμένη στο λόγο περί έθνους και η οποία συνάδει με τη διπλή ιδιότητα της εθνικής ταυτότητας: από τη μια πλευρά υπερφαλαγγίζει όλες τις άλλες ταυτίσεις και από την άλλη παραμένει σταθερή και αναλλοίωτη στο βάθος του

χρόνου. Παράλληλα, προσδίδει στην ταυτότητα αυτή ένα τρίτο χαρακτηριστικό με δύο όψεις: ότι μπορεί η να συγκροτείται από μια και μόνη ουσία, η οποία εκπορεύεται απευθείας από τον τόπο και το κλίμα του. Και αντίστροφα: η ακεραιότητα, η μοναδικότητα και ο υπερβατικός χαρακτήρας του ελληνικού τοπίου είναι εκείνα που καθορίζουν και συγκροτούν τον υπερβατικό χαρακτήρα του Ελληνισμού, τη μοναδικότητα και την ακεραιότητα συνεπώς του Νεοέλληνα. Πρόκειται για την ιδεολογία εκείνη που εξιδανίκευε κατά τρόπο μυστηριακό τα φυλετικά/γεωκλιματικά στοιχεία ως αναπαράσταση του ελληνικού ιδεώδους, που λάτρευε το τοπίο του Αιγαίου και που απηύθυνε επικλήσεις στο ελληνικό φως. Δεν είναι συνεπώς τυχαίες οι διαρκείς αναφορές στον αρχαίο θεό των Ελλήνων, τον Φοίβο, το θεό του φωτός, στο Αιγαίο Πέλαγος και στο Αττικό τοπίο. Άλλωστε η *Μεγάλη Χίμαιρα* ανήκει στην τριλογία με τίτλο *Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο.*

> *Έξω, ο ήλιος του πρωινού καλοκαιριού σκορπάει χαρούμενο φως στην άσπρη πολιτεία, στη βαθυκύανη θάλασσα, στο γαλανό ουρανό, στις λουλουδένιες ροδοδάφνες. Όλα τα πάντα είναι ωραία, γαληνεμένα, αρμονικά και χαμογελαστά.*
> *[…]*
> *Θα αντικρίσεις τ' αερικά, τα τελώνια κι όλα τα τρισχαριτωμένα δαιμονικά που κάρπισαν στα σπλάχνα της ελληνικής γης, τα γονιμοποιημένα από το σπόρο της φαντασίας των λαών της. Και δεν θα τρομάξεις, δεν θα φοβηθείς, δεν θα νιώσεις το δέος που γεννάει το υπερφυσικό στην ψυχή του ανθρώπου. Γιατί τούτο το υπερφυσικό δεν βγήκε από ζοφερές φαντασίες, για να γιομίσει με σκοτειδερά παραλάματα κάποιον άφωτο κόσμο· μα αναπήδησε από εγκεφάλους χαρούμενους κι ολόδροσες ψυχές, για να σκορπίσει την υπεράνθρωπη χάρη του σε μια γη τρισχαριτωμένη, σε μια θάλασσα ολοζώντανη, σ' ένα αέρα παλλόμενο από διαφάνεια και σ' ένα ουρανό που την ημέρα γλεντάει ξετσίπωτα τη χλιάδα του ζωοδότη ήλιου· που τη νύχτα κατεβάζει τα μύρια αστέρια ως τα δάχτυλα των αναγερμένων σου χεριών.* (σ. 115)

Η παγανιστική λατρεία της ελληνικής φύσης που παίρνει συχνά τη μορφή ενός Γιαννοπούλειου παραληρήματος, την ανάγει σε κύριο στοιχείο εθνικής μοναδικότητας και ιδιοτυπίας. Πρόκειται για ένα γεωγραφικό και φυλετικό ντετερμινισμό σύμφωνα με τον οποίο η γη, το κλίμα και η φυλή καθορίζουν την πολιτιστική και πνευματική ανάπτυξη ενός λαού (Ξιφαράς, 1995). Ο τόπος θα αναδειχθεί σε αυταπόδεικτη κατηγορία του Ελληνισμού και η εθνική ταυτότητα θα παραμείνει δέσμια των εσωτερικών νόμων που του επέβαλε ο τόπος του. Το τοπίο ως προϊόν κοινωνικών διαδικασιών το οποίο δεν έχει στατικό χαρακτήρα (Μωραΐτης, 2005) αφού μετασχηματίζεται και αναπαριστά κάθε φορά ένα ιστορικά συγκεκριμένο τρόπο εμπειρίας θεμελιώνοντας και αναπαράγοντας πλέγματα σημασιών, θα αναδειχθεί ως μια ανεξάντλητη δεξαμενή παραγωγής πολιτικής ιδεολογίας, αλλά και ως μια πλατφόρμα συγκρότησης νοημάτων μέσα από τα οποία συγκροτούνται οι εθνικές ταυτότητες.

> *Ξανάσκυψε. Κι είδε, μέσα στο νερό, τον καστανό σπάγκο να έρχεται στολισμένος με μια σειρά από ασημένια λεπίδια, χρυσά φύλλα, βαθυπράσινα κλωνάρια, αντικείμενα με παράξενα σχήματα και παράλογα χρώματα. Και όλα αυτά, όσο πλησίαζαν, έπαιρναν μορφή και γίνονταν ψάρια, αστακοί, χταπόδια, καβούρια, αστερίες, ζωή ενάλια, που ερχόταν, από το βυθό της θάλασσας, να πεθάνει στον αέρα και τον ήλιο. Τον ήλιο, που πρόβαλε πορφυρός και ταραγμένα συστραμμένος πάνω απ' τον αχνογάλανο κώνο της Νικαριάς.* (σ. 121)

Το εθνικό επεκτείνεται στη φύση και στο τοπίο ως αναπόσπαστα στοιχεία της 'φυσικής' εθνικής συμβολική τάξης και η καθαρότητα του τοπίου καλείται να υποστηρίξει την καθαρότητα του έθνους (Μιχαηλίδου, 2003). Τα ποτάμια, τα λαγκάδια, ο ήχος, το φως, τα πέλαγα, τα χρώματα, τα μνημεία, τα ερείπια θα επιστρατευτούν μέσα σε ένα ρεπερτόριο ρητορικών κατασκευών στο πλαίσιο της ουσιολογικής ταύτισης της εθνικής φύσης με τον εθνικό πολιτισμό (Τσουκαλάς, 1999 και Τραγανού, 2003). Όλα τα στοιχεία που συγκροτούν το φυσικό περιβάλλον θα αναδειχθούν ως ειδοποιά στοιχεία μιας εθνικής ιδιοσυστασίας που μπορεί ιδεογραφικά να νοηθεί ως το σύνολο ομοούσιων και παράλληλων υποστασιοποιημένων ακεραιοτήτων. Δίπλα στη φυσική ακεραιότητα του έθνους θα συμβαδίσουν η γεωπολιτική ακεραιότητα της επικράτειας και η αισθητική ακεραιότητα της εθνικής φύσης, οι οποίες συντιθέμενες θα αναπαρασταθούν στο σύνολο μιας αληθινής και μοναδικής Ολότητας. Η τελευταία θα προκύψει αξιωματικά από την ακεραιότητα της πολιτιστικής σημασίας της (Τσουκαλάς, 1999). Καθώς η ιδέα του τόπου και του τοπίου εξυπηρετεί την ανάγκη για μυθολόγηση της καταγωγής και της προσωποποίησης της σχέσης των ανθρώπων με τη γη και τη φύση, επιτυγχάνεται η γεωπολιτική σύνθεση της εθνικής φυσικής φαντασίωσης. Αν το τοπίο είναι μια πολιτιστική και πολιτισμική κατασκευή που «καθορίζει τρόπους γνώσης και οπτικής ενός συγκεκριμένου τόπου, και σαν τέτοιο αναπαράγει ευρύτερες ιδεολογίες, προκαταλήψεις και στερεότυπα» (Τραγανού, 2003: 95) και στο βαθμό που οι πολιτιστικές ομάδες σχηματίζουν μια κοινή ταυτότητα για το τοπίο λόγω των παρόμοιων κοσμοεικόνων που προέρχονται από την αποκρυστάλλωση των κοινών εμπειριών, αναπαραστάσεων και πρακτικών οι οποίες διαμορφώνονται κοινωνικά άρα και ιστορικά (Τερκενλή, 1996), η λειτουργία του ως κοινωνικού προϊόντος είναι η επίτευξη της σύζευξης ενός προλογικού και αιώνιου δεσμού μεταξύ της εθνικής επικράτειας και της εθνικής πολιτιστικής κοινότητας (Τσουκαλάς, 1999). Και από τη στιγμή που εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με ένα πεδίο 'αλήθειας', αλλά με το καθεστώς της, το βάρος δεν ρίχνεται τόσο στο περιεχόμενό της όσο στο σύνολο των διαδικασιών που διέπουν την παραγωγή, την κυκλοφορία και τη λειτουργία των προτάσεών της «στα αναρίθμητα αφετηριακά σημεία που αφήνουν εκείνη την ισχνή υποψία χρώματος» (Foucault, 2003: 52) όταν το εγώ αναζητά να επινοήσει μια ταυτότητα ή μια συνοχή. Και εδώ πρόκειται δίχως άλλο για την εθνική ταυτότητα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Althusser, L. (1983) *Θέσεις*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Anderson, B. (1997) *Φαντασιακές κοινότητες*. Νεφέλη: Αθήνα.

Δεμερτζής, Ν. (1996) *Ο Λόγος του Εθνικισμού*. Αθήνα-Κομοτηνή: Σάκκουλας.

Δοξιάδης, Κ. (1993) *Ιδεολογία και τηλεόραση: Για τη διασκευή ενός μυθιστορήματος*. Αθήνα: Πλέθρον.

Δοξιάδης, Κ. (1994) 'Η ιδεολογία ως πειθαρχία', στο Ι. Σολομών, Γ. Κουζέλης (επιμ.) *Πειθαρχία και Γνώση.* Αθήνα: Ε.Μ.Ε.Α, σς. 241-259.

Δοξιάδης, Κ. (1995) *Εθνικισμός, Ιδεολογία, Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*. Αθήνα: Πλέθρον.

Δοξιάδης, Κ. (2001) *Κοινωνία, ιδεολογία, ηθική*. Αθήνα: Πλέθρον.

Foucault, M. (1982) *Ιστορία της σεξουαλικότητας, τομ. Ι: Η δίψα της γνώσης.* Αθήνα: Ράππας.

Foucault, M. (1986) *Οι λέξεις και τα πράγματα*. Αθήνα: Γνώση.

Foucault, M. (1989) *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*. Αθήνα: Ράππας.

Foucault, M. (1994) 'Το μάτι της εξουσίας', στο Ι. Σολομών, Γ. Κουζέλης (επιμ.), *Πειθαρχία και Γνώση.* Αθήνα: Ε.Μ.Ε.Α, σς.11-25.

Foucault, M. (2003) *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*. Αθήνα: Πλέθρον.

Giddens, A. (1996) *Οι συνέπειες της νεωτερικότητας*. Αθήνα: Κριτική.

Heidegger, M. (1978) *Είναι και Χρόνος.* Αθήνα-Ιωάννινα: Δωδώνη.

Heidegger, M. (1990) *Kant and the problem of metaphysics*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press.

Καραγάτσης, Μ. (2002) *Η μεγάλη χίμαιρα*, 31η έκδ. Αθήνα: Εστία.

Κοτιώνης, Ζ. (2001) *44 Ιστορίες της Αρχιτεκτονικής*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Λέκκας, Π. (1992) *Η εθνικιστική ιδεολογία. Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*. Αθήνα: Μνήμων.

Λεοντή, Α. (1998) *Τοπογραφίες του Ελληνισμού: Χαρτογραφώντας την πατρίδα*. Αθήνα: Scripta.

Massey, D. (1995) 'Η παγκοσμιότητα του τοπικού', *Η Νέα Οικολογία*, 134, σς. 56-61.

Massey, D. (2001) *Φιλοσοφία και πολιτικές της χωρικότητας*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.

Μεταξάς, Α-Ι. Δ. (2003) *Η υφαρπαγή των μορφών. Από την πολιτική ομιλία του κλασικισμού*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Μιχαηλίδου, Χ. (2003) 'Η «κατασκευή» του αττικού τοπίου', στο Κ. Μανωλίδης (επιμ.) *ωραίο, φριχτό κι απέριττο τοπίον.* Σκόπελος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών-Νησίδες, σς. *67-79.*

Μπεοπούλου, Ι. (1998) 'Όταν οι άντρες ταξιδεύουν: χώροι συνάντησης και διαχωρισμού των φύλων', στο Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, β' έκδοση. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σς. 193-207.

Μωραΐτης, Κ. (2005) *Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου*, Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Ξιφαράς, Δ. (1995) *Η ελληνική εθνικιστική ιδεολογία στο Μεσοπόλεμο: Όψεις διαμόρφωσης της εθνικής θεωρίας, μέρος Β'*, <http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=525&Itemid=29>, τελευταία επίσκεψη: 26/10/2014.

Scott, J. W. (1995) 'Multiculturalism and the politics of identity', στο J. Rajchman (ed.) *The identity question*. New York, London: Routledge, σς. 3-12.

Σολομών, Ε. (2005) «Το αρχαιολογικό μνημείο ως τοπίο: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις μιας γεωγραφικής έννοιας», στο Σ. Δημητρίου (επιμ.) *Κριτική Διεπιστημονικότητα. Διεπιστημονικότητα, Πολιτισμικές Αντιστάσεις*, τομ. Ι. Αθήνα: Σαββάλας, σς. 74-97.

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

Σταυρίδης, Σ. (2006) 'Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη', στο Σ. Σταυρίδης (επιμ.) *Μνήμη και εμπειρία του χώρου.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σς.12-41.

Σταυρίδης, Σ. (2006) 'Ο χώρος της τάξης και οι ετεροτοπίες. Ο Φουκώ ως γεωγράφος της ετερότητας', *Ουτοπία*, 72, σς. 145-158.

Τζανάκης, Μ., Σαββάκης, Μ. (2003) 'Οι τόποι ως ιστορικοπολιτισμικά αντιπαραδείγματα και ως σύμβολα κοινωνικών ορίων: Σπιναλόγκα και Λέρος', *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, Ι(36), σς. 87-126.

Τζιόβας, Δ. (2006) *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, β' έκδοση. Αθήνα: Οδυσσέας.

Τερκενλή, Θ. (1996) *Το πολιτισμικό τοπίο: γεωγραφικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Τραγανού, Τ. (2003) 'Η ιδεολογική επιστράτευση του τοπίου: προοπτικές ανάγνωσης του «ελληνικού τοπίου» και παραλληλισμοί με την περίπτωση της Ιαπωνίας', στο Κ. Μανωλίδης (επιμ.*) ωραίο, φριχτό κι απέριττο τοπίον*. Σκόπελος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών-Νησίδες, σς. 97-107.

Τσουκαλάς, Κ. (1984) 'Παράδοση και Εκσυγχρονισμός: Μερικά γενικότερα ερωτήματα', στο Δ. Γ. Τσαούσης (επιμ.) *Όψεις της Ελληνικής Κοινωνίας το 19ο αιώνα*. Αθήνα: Εστία, σς. 37-48.

Τσουκαλάς, Κ. (1999) *Η εξουσία ως λαός και ως έθνος*. Αθήνα: Θεμέλιο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα αποσπάσματα ακολουθούν την έκδοση, Μ. Καραγάτσης (2002), *Η μεγάλη χίμαιρα*, 31η έκδ., Αθήνα: Εστία.

2. Αυτό επικυρώνεται και στο επίπεδο των στοιχείων της ρητορικής της αφήγησης. Η μετωνυμία ορίζεται ως σχέση γειτνίασης, συνδυασμού ή συμφραζομένων και η μεταφορά ως σχέση υποκατάστασης, ομοιότητας ή επιλογής. Αν λάβουμε υπόψη μας ότι η επιθυμία βασίζεται στην έλλειψη, η γειτνίαση συνίσταται στο ότι κάποιος άλλος, εν προκειμένω κάποια άλλη, κατέχει το αντικείμενο της επιθυμίας μου, επομένως διαφέρει από μένα. Δεν είναι όμοιός μου, άρα δεν μπορώ να τον υποκαταστήσω. Στη μεταφορική σχέση ισχύει το στοιχείο της αντιστρεψιμότητας ενώ τη μετωνυμία τη χαρακτηρίζει η μη αντιστρεψιμότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι πάντα είναι κατ' ανάγκη κλασική δηλαδή πραγματολογική - επικρατειακή. Βλ. (Δοξιάδης, 1995: 74-75).

ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ
Η ΑΝΑΤΟΛΗ, Η ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ Η ΑΥΤΟΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Βασιλειάδης Βασίλης
Αρχιτέκτων ΕΜΠ, ΜΔΕ ΕΜΠ
ar03039@gmail.com

επιβλέπων: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
σύμβουλοι: Σταυρίδης Σταύρος
Κώστας Μωραΐτης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Από την αυγή της νεωτερικότητας, η Ανατολή αποτέλεσε για την Ευρώπη, την κυριότερη ίσως συμβολική απόδοση του ‘ξένου’ – μια ταυτότητα που βρισκόταν ανέκαθεν στον αντίποδα του ευρωπαϊκού πολιτισμού. «Η Ανατολή», λέει ο Foucault, «είναι για τη Δύση όλα όσα η ίδια δεν είναι, μένοντας πάντα ο τόπος στον οποίο αυτή οφείλει να αναζητά την αρχαϊκή της αλήθεια». Καθώς λοιπόν στα πλαίσια του νεωτερικού λόγου, Ανατολή και Δύση αντλούν συμπληρωματικά το νόημά τους, η εμπειρία της Ανατολής αναδεικνύεται σε βασική προϋπόθεση της ευρωπαϊκής αυτοσυνείδησης και σε συστατικό στοιχείο της νεωτερικής εμπειρίας.

Στόχος αυτής της εργασίας είναι η διερεύνηση πτυχών του ρόλου της Ανατολής ως σημαίνοντος εννοιολογικού και συμβολικού πλαισίου στο νεώτερο ευρωπαϊκό πολιτισμό. Έμφαση δίνεται στην παρουσία της Ανατολής στο επίκεντρο θεωρητικών ζητημάτων που κυριάρχησαν από τα τέλη του 18ου αιώνα και διαμόρφωσαν το υπόβαθρο πολλών προσεγγίσεων ακόμα και του 20ου, στα πεδία των ανθρωπιστικών επιστημών, της τέχνης, της αρχιτεκτονικής, της αισθητικής και της φιλοσοφίας γενικότερα.

Αφετηρία για τη μελέτη του ζητήματος της παρουσίας της Ανατολής στα όρια του λόγου της Δύσης, αποτελεί η «μετα-αποικιακή θεωρία», η οποία περιέγραψε αυτή την Ανατολή ως ακόμη μια επινόηση του ευρωπαϊκού λόγου. Ωστόσο δεν μελετάται ο τρόπος που η Ανατολή αρθρώνεται στους λόγους του Διαφωτισμού ούτε και η σχέση της με την ιστορία του αποικιακού ιμπεριαλισμού. Στόχος είναι μια κριτική προσέγγιση, πέραν της ορθολογικής παράδοσης του νεωτερικού λόγου, εκεί όπου συναντάμε μια διαφορετική όψη της νεωτερικότητας, η οποία συγκροτήθηκε στη βάση της κριτική που άσκησε ο ίδιος ο δυτικός πολιτισμός στις κυριότερες προκείμενες της φιλοσοφικής θεμελίωσης του Ορθού Λόγου. Εστιάζοντας στη σημασία της Ανατολής στο πεδίο της ρομαντικής παράδοσης σκέψης, διερευνώνται οι ίδιες οι προϋποθέσεις διατύπωσής του. Ειδικότερα μελετάται ένα μείζον θεωρητικό ζήτημα της ευρύτερης ρομαντικής κληρονομιάς: η επαν-ανακάλυψη του Διονύσου, αναζητώντας τελικά το νήμα μέσω του οποίου οι αναπαραστάσεις της Ανατολής βρέθηκαν στα θεμέλια πιο σύγχρονων κριτικών θεωριών.

ABSTRACT

Since the dawn of modernity, the Orient has constituted for Europe the main, presumably symbolic, attribution of the ‘foreign’ – an identity which has always been antithetic to European culture. “The Orient”, says Foucault, “is for the Occident everything that it is not, while remaining the place in which its primitive truth must be sought”. That is, within the modern discourse, the East and the West are complimentary deriving their meaning, and thus the experience of the Orient becomes a key precondition of the European self-consciousness and a basic constituent of modernity as the latter is being experienced. The main objective of this study is the investigation of the role that the Orient has played as a pivotal conceptual and symbolic framework within which the modern European culture developed. Particular emphasis is given to the function of the Orient as a focal point within dominant theoretical issues since the end of the 18th century; issues that shaped the bases of many approaches, including contemporary ones, in the fields of social science, art, architecture, aesthetics, and philosophy in general.

The study investigates the presence of the Orient within the boundaries of the western discourse using, as a starting point, the “post-colonial theory”, which described the Orient itself as another invention of the European discourse. Nonetheless, the manner by which the East is articulated in the Enlightenment discourses as well as its relationship with colonial imperialism is not considered herein. Our main scope is to provide a critical perspective, beyond the tradition of rationalism, in areas where a different aspect of modernity is prevalent, and which was assembled on the basis of the criticism developed within the western culture itself towards the main philosophical pillars of Rationalism. Focusing on the significance of the Orient in the tradition of romanticism, we investigate its founding preconditions. More specifically, we examine a major theoretical issue of the broader legacy of romanticism: the re-discovery of Dionysus, thus ultimately tracing the thread connecting the representations of the Orient with the foundations of more modern theories.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην *Ιστορία της Τρέλας* (1962), ο Michel Foucault, πέραν της αντίθεσης λόγου και παραλογισμού, αναφέρει μια σειρά άλλων διαιρέσεων στις οποίες, όπως υποστηρίζει, οφείλει ο δυτικός λόγος την ταυτότητά του. Τέτοιες είναι οι αντιθέσεις μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας ή τραγικού και διαλεκτικού. Ωστόσο, «στην καθολικότητα του δυτικού Λόγου, υπάρχει και ένας άλλος διαχωρισμός», λέει ο Foucault: «η Ανατολή»!

> *Η Ανατολή, που σκεφτόμαστε ως καταγωγή, που ονειρευόμαστε ως την άβυσσο από την οποία γεννιούνται οι νοσταλγίες και οι υποσχέσεις της επιστροφής, η Ανατολή που προσφέρθηκε στον αποικιακό λόγο της Δύσης, αλλά είναι απεριόριστα μη προσπελάσιμη, καθώς πάντα παραμένει το όριο: η νύχτα της αφετηρίας, εντός της οποίας σχηματίστηκε η Δύση, αλλά στην οποία έχει χαραχτεί μια γραμμή διαχωρισμού, η Ανατολή είναι για τη Δύση όλα όσα η ίδια δεν είναι, καθώς παραμένει ο τόπος στον οποίο οφείλει να αναζητά την αρχαϊκή της αλήθεια.* (Foucault, 1962: iv) [1]

Από την αυγή της νεωτερικότητας, η Ανατολή αποτέλεσε για την Ευρώπη, την κυριότερη ίσως συμβολική απόδοση του ‘ξένου’, του ‘ανοίκειου’, του ‘διαφορετικού’ – μια ταυτότητα δηλαδή που βρισκόταν ανέκαθεν στον αντίποδα του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Αυτό το εννοιολογικό και συμβολικό περιεχόμενο της Ανατολής, είναι προϊόν της ίδιας συνθήκης που κατέστησε δυνατή τη συγκρότηση μιας ενιαίας ευρωπαϊκής συνείδησης ως Δύσης και ταυτόχρονα ως ‘μη-Ανατολής’. Καθώς λοιπόν στα πλαίσια του νεωτερικού λόγου, Ανατολή και Δύση αντλούν το νόημά τους συμπληρωματικά η μια από την άλλη, η εμπειρία της Ανατολής αναδεικνύεται σε βασική προϋπόθεση της ευρωπαϊκής αυτοσυνείδησης και σε συστατικό στοιχείο της νεωτερικής εμπειρίας εν γένει.

Στόχος αυτής της εργασίας είναι η διερεύνηση πτυχών του ρόλου της Ανατολής ως σημαίνοντος εννοιολογικού και συμβολικού πλαισίου στο νεώτερο ευρωπαϊκό πολιτισμό. Έμφαση δίνεται στην παρουσία της Ανατολής στο επίκεντρο θεωρητικών ζητημάτων που κυριάρχησαν από τα τέλη του 18ου αιώνα και διαμόρφωσαν το υπόβαθρο πολλών προσεγγίσεων ακόμα και του 20ου, στα πεδία των ανθρωπιστικών επιστημών, της τέχνης, της αρχιτεκτονικής, της αισθητικής και της φιλοσοφίας γενικότερα. Πράγματι, η Ανατολή αποτέλεσε μια αστείρευτη πηγή έμπνευσης και ταυτόχρονα ένα ευρύτατο πεδίο επιστημονικού προβληματισμού, για να οδηγηθεί μέσα από το δίαυλο του ‘Οριενταλισμού’, στο πάνθεο των ‘-ισμών’ του ευρωπαϊκού πνεύματος και να εγγραφεί τελικά στα πλαίσια της τάξης του δυτικού Λόγου.

Αφετηρία για τη μελέτη του ζητήματος της παρουσίας της Ανατολής στα όρια του λόγου της Δύσης, αποτελεί η ‘μετα-αποικιακή θεωρία’, η οποία περιέγραψε αυτή την Ανατολή ως ακόμη μια επινόηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού και ανέδειξε το συσχετισμό του οριενταλισμού με την καθολική κυριαρχία της Δύσης στην Ανατολή, εξηγώντας ότι το καθένα απ’ αυτά τα επίπεδα αποτέλεσε καταστατική

συνθήκη για την ύπαρξη του άλλου. Αυτή η οπτική, καταδεικνύοντας ένα ιδιαίτερα σημαντικό πεδίο αλληλεξάρτησης γνώσης και εξουσίας, φέρνει στο επίκεντρο το ζήτημα της διαπλοκής της πολιτικής, της οικονομικής και της κοινωνικής σφαίρας με την πολιτισμική.

Ωστόσο, δεν πρόκειται να εστιάσουμε στον τρόπο που η Ανατολή αρθρώνεται στους λόγους του Διαφωτισμού ούτε και στη σχέση της με την ιστορία του αποικιακού ιμπεριαλισμού που είναι στενά συνδεδεμένη μαζί του, όπως έδειξε ο Edward Said στο κλασικό βιβλίο του *Οριενταλισμός* (1996), το οποίο εν πολλοίς αποτελεί και το ιδρυτικό κείμενο της μετα-αποικιακής κριτικής θεωρίας.[2] Η οριενταλική κουλτούρα, με τη στενή έννοια του όρου, δεν συνιστά το καθαυτό αντικείμενο μελέτης. Στόχος μας είναι μια κριτική προσέγγιση, πέραν της ορθολογικής παράδοσης του νεωτερικού λόγου, εκεί όπου συναντάμε μια διαφορετική όψη της νεωτερικότητας, η οποία συγκροτήθηκε ως συμπληρωματικό έτερο της πρώτης και περιλαμβάνει την κριτική που άσκησε ο ίδιος ο δυτικός πολιτισμός στις κυριότερες προκείμενες της φιλοσοφικής θεμελίωσης του Ορθού Λόγου. Στο πλαίσιο αυτό, το νεωτερικό υποκείμενο συλλαμβάνει την αποξένωσή του από ένα ‘μη-θεωρητικό’, ‘προ-λογικό είδος εμπειρίας το οποίο τοποθετεί σε ένα ‘προ-νεωτερικό’ στάδιο και αναζητά τα βήματα μιας διαφυγής από τη νεωτερικότητα την οποία αντιλαμβάνεται ως ‘επιστροφή’, οδηγούμενο τελικά σε μια καθ’ όλα –όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε– νεωτερική πολιτιστική δημιουργία. Μ’ άλλα λόγια λοιπόν, αναζητάμε τη σημασία της Ανατολής στο πεδίο του ρομαντικού αφηγήματος, διερευνώντας τις ίδιες τις προϋποθέσεις διατύπωσής του. Σε δεύτερο επίπεδο, αναζητάμε το γενεαλογικό μίτο που συνδέει νεώτερες κριτικές θεωρίες, όπως το δομισμό και μεταδομισμό, με το ρομαντικό θεωρητικό τους υπόβαθρο.

Εκκινώντας από μια βασική θέση που υποστηρίζει ο Said (1996), ότι δηλαδή η οριενταλική παράδοση δημιούργησε ένα πλαίσιο εννοιών και ένα συνεκτικό σύστημα νοημάτων και «παραδεδομένων αρχών», μέσω του οποίου ο ευρωκεντρισμός και οι προκαταλήψεις που χαρακτήρισαν την πρόσληψη της Ανατολής και των πολιτισμών της στη δύση, παρεισέφρησε στις πιο απόμακρες εσχατιές του δυτικού λόγου, η παρούσα μελέτη ασχολείται με ένα μείζον θεωρητικό ζήτημα της ευρύτερης ρομαντικής κληρονομιάς: την επανανακάλυψη του Διονύσου και εν γένει του διονυσιακού θέματος, αναζητώντας τελικά το νήμα μέσω του οποίου αυτές οι αναπαραστάσεις της Ανατολής κατάφεραν να βρεθούν στα θεμέλια ακόμα και πιο σύγχρονων θεωριών του 20ου αιώνα. Ποια είναι όμως η σημασία της ανάδυσης αυτού του θέματος για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό εν γένει;

Η κεντροθέτηση και αναθεωρητική επεξεργασία του διονυσιακού θέματος πρακτικά, σήμανε και την εκ βάθρων επανερμηνεία του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, ο οποίος είχε ήδη αναγνωριστεί ως αφετηρία του ευρωπαϊκού Λόγου. Η ανάδειξη μιας ‘ζωώδους’, ‘βαρβαρικής’, ‘χθόνιας’ και ‘αμφίσημης’ πλευράς στη ρίζα του ευρωπαϊκού πολιτισμού, που ήρθε σε αντιπαράθεση με το κυρίαρχο κλασικιστικό πρότυπο, το οποίο ήθελε τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό ‘νηφάλιο’, και ‘αρρενωπό’, πολιτισμό του ‘μέτρου’ και της ‘λογικής’, δεν ήταν μια επιφανειακή αντιπαράθεση λογίων, αλλά μια βαθιά και ουσιαστική σύγκρουση γύρω από την ταυτότητα του ίδιου του ευρωπαϊκού

πολιτισμού και λόγου· μια διαμάχη που περιστράφηκε γύρω από την ερμηνεία του παρελθόντος και ανέδειξε την αισθητική ως προνομιακό πεδίο διαπραγμάτευσης των ζητημάτων αυτών. Συνοψίζοντας λοιπόν, σκοπός αυτής της εργασίας είναι να παρακολουθήσει την πορεία του διονυσιακού θέματος, υπό το πρίσμα της κριτικής ματιάς του Said στον οριενταλικό λόγο, αναδεικνύοντας παράλληλα το χαρακτήρα και τις ιδιαιτερότητες της ρομαντικής παράδοσης, αλλά και τις περιπεπλεγμένες σχέσεις Ευρώπης, Ελλάδας και Ανατολής. Έτσι μέσα από αυτή τη γενεαλογική 'αυτοσκόπευση' πιστεύουμε πως πέρα από μια εμβάθυνση στη ρομαντική σκέψη, θα μπορέσουμε τελικά να εμπλουτίσουμε και τα ίδια τα κριτικά μας εργαλεία.

ΤΟ ΙΔΙΟ ΚΑΙ ΤΟ ΑΛΛΟ ΩΣ ΔΥΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΗ

Ο Foucault στην *Ιστορία της* τρέλας (1962), ισχυρίζεται πως η Ανατολή, αποτελεί για το δυτικό λόγο μια οριακή εμπειρία, μια εμπειρία η οποία καταδεικνύει την περατότητα της ίδιας της νεωτερικής σκέψης, κατ' ανάλογο τρόπο όπως και η Τρέλα. Όπως εξηγεί και ο Vincent Descombes (1984: 140),

> *στο εσωτερικό της δικής μας ιστορίας, όπως και κάθε άλλης ιστορίας, κυριαρχεί μια ταυτότητα η οποία επιτρέπει σε μια πολιτισμική ενότητα να αναγνωρίζει τον εαυτό της ως σύνολο και στα άτομα τα οποία την συναποτελούν να λένε από κοινού «εμείς».*

Ωστόσο, αυτή η ταυτότητα δεν συγκροτείται με αρνητικό τρόπο, αλλά, όπως υποστηρίζει ο Foucault, μέσα από μια σειρά αποκλεισμών που συντελούνται σε ένα αρχικό στάδιο κατά το οποίο κάθε κουλτούρα με μια 'πρώτη διαίρεση', απορρίπτει έναν ορισμένο αριθμό δυνατοτήτων.

Αν ο Nietzsche (2008), σχεδόν εκατό χρόνια νωρίτερα, διεξήγαγε μια ιστορική φιλολογική έρευνα οδηγούμενος πέρα από το θόλο του ρωμαιοχριστιανικού κόσμου, για να δείξει πως η νεωτερικότητα δεν αποτελεί παρά μια τελευταία εποχή μέσα στην ευρύτερη ιστορία ενός εξορθολογισμού που αρχίζει με την κατάρρευση της τραγωδίας και την απώλεια ενός αρχαϊκού κόσμου θεμέλιο του οποίου είναι ο μύθος,[3] ο Foucault καταφεύγει σε μια μη διαλεκτική σύλληψη του γίγνεσθαι (Descombes, 1984: 144-145), μιλώντας για την πολλαπλότητα αυτών των γενέθλιων στιγμών του δικού μας λόγου, κατά τις οποίες μια σειρά άλλων –αρχαϊκών πια για μας– εμπειριών ενταφιάζονται κάτω από τα θεμέλια του δικού μας εμπειρικού κόσμου. Εκείνο που συνέχει όλα αυτά τα δίπολα είναι η δομική σχέση Ίδιο – Άλλο, της οποίας αποτελούν ισοδύναμες εκφάνσεις. Η ιστορία της ανάδυσής τους συνιστά για τον Foucault ένα φιλοσοφικό εγχείρημα διερεύνησης των συνθηκών δυνατότητας του νεωτερικού λόγου, ενώ η αρχαιολογική του μέθοδος επιδιώκει να διαρρήξει τα όρια εντός των οποίων κάθε μια απ' αυτές τις εκφάνσεις του έτερου προσλαμβάνει το εμπειρικό της περιεχόμενο, συγκροτούμενη ως συγκεκριμένο επιστημονικό αντικείμενο (π.χ. η τρέλα ως ψυχική ασθένεια) και να περάσει σε μια περιοχή στην οποία ο λόγος και το έτερό του είναι ακόμα αχώριστοι. Στο επίκεντρο του φιλοσοφικού στοχασμού του Foucault λοιπόν, βρίσκεται αυτό το ζήτημα του περάσματος πέραν των ορίων της

δικιάς μας σκέψης, προς αναζήτηση στην περιοχή του «άσκεπτου», της φωνής του αποσιωπημένου Άλλου. Πέρα λοιπόν από το δικό του παράδειγμα για την τρέλα και την αρχετυπική μορφή του τρελού, η σημασία του έργου του για μια μελέτη που αφορά τη σχέση της Ανατολής και του νεωτερικού λόγου στη δύση, έγκειται ακριβώς σε αυτό το στοχασμό γύρω από το θέμα του εξαντικειμενοποιημένου Άλλου.

Είναι όμως τελικά δυνατό ένα τέτοιο πέρασμα στην 'αντίπερα όχθη', σαν και αυτό που περιγράφει ο Foucault ως αρχαιολογία της σιωπής; Ένα βασικό σημείο στο οποίο ο νεαρός Derrida (2009) εστιάζει τη σφοδρή κριτική του στο μνημειώδες έργο του δασκάλου του, είναι ακριβώς αυτή η επιδίωξη. Το ανέφικτο του εγχειρήματος του Foucault, υποστηρίζει ο Derrida, έγκειται στο γεγονός ότι επιχειρεί κυριολεκτικά να δώσει το λόγο στην ίδια την τρέλα. Το ενδεχόμενο, λέει ο Derrida (2009: 20),

> *να γραφτεί με τη γλώσσα του κλασσικού λόγου, χρησιμοποιώντας τις έννοιες που υπήρξαν τα ιστορικά εργαλεία του εγκλεισμού της τρέλας, […] μια ιστορία της πρωτόγονης τρέλας, όπως αυτή υπάρχει προτού πιαστεί και παραλύσει μέσα στα δίχτυα αυτού του κλασσικού Λόγου*

αποτελεί μια παγίδα. Η ίδια παγίδα την οποία έστησε ο Λόγος στην τρέλα, υποστηρίζει, είναι αυτή στην οποία ακροπατά τώρα συνειδητά και ο ίδιος ο Foucault, το σχέδιο του οποίου χαρακτηρίζεται από μια εγγενή ένταση μεταξύ της άρνησης της γλώσσας του Λόγου και της μοιραίας διαπίστωσης ότι μια τέτοια άρνηση, στο βαθμό που διατυπώνεται «εν λόγω» (δηλαδή στο πλαίσιο μιας εξίσου οργανωμένης γλώσσας με τη δικιά της τάξη και τους δικούς της αποκλεισμούς), αναπόφευκτα δικαιώνει στην πράξη εκείνο εναντίον του οποίου καταφέρεται και συνιστά έναν εκ νέου βιασμό της τρέλας, τη στιγμή ακριβώς που αυτός καταγγέλλεται. Η παντοδυναμία της Τάξης του Λόγου, έγκειται «στην καθολική και άπειρη συνενοχή στην οποία εξωθεί όλους εκείνους που αφουγκράζονται τη γλώσσα της, ακόμα και όταν αυτή η γλώσσα τους χορηγεί τη μορφή της καταγγελίας τους», αφού και «η Τάξη καταγγέλλεται εν τάξει» (Derrida, 2009: 23). Αν η συνθήκη δυνατότητας του λόγου είναι η αποπομπή του Άλλου, τότε το ομιλείν συνιστά αφ' εαυτού μια δήλωση αποδοχής των όρων που επιτρέπουν την επικοινώνηση του μηνύματος πέρα και πάνω από το όποιο περιεχόμενο, ακόμα και αν αυτό καταφέρεται εναντίον αυτού του ίδιου του κανονιστικού πλαισίου.

ΜΕΤΑΠΟΙΚΙΑΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΟΡΙΕΝΤΑΛΙΣΜΟΣ

Υπάρχουν δύο βασικοί λόγοι για τους οποίους σε αυτή τη μελέτη της παρουσίας της Ανατολής στο δυτικό λόγο, εστιάζουμε τόσο σε κάποιες βασικές πτυχές του έργου του Foucault όσο και σε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση κριτικής, όπως αυτή του Derrida, στην *Ιστορία της Τρέλας*.

Καταρχήν, η σκέψη του Foucault μας αφορά στο βαθμό που σ' αυτή, αλλά και γενικότερα στο πλαίσιο της θεωρίας που αναπτύχθηκε την ίδια εποχή στην Γαλλία με τα ρεύματα του δομισμού και μετα-δομισμού, βρίσκουμε τα μεθοδολογικά εργαλεία για τη διερεύνηση της σημασίας της ετερότητας στη συγκρότηση των ιδιαιτέρων πολιτισμικών χαρακτηριστικών της νεωτερικής

δύσης. Η βαθιά επιρροή αυτών των ρευμάτων σε ένα αναδυόμενο –ήδη από το τέλος του Β' Π.Π. και τη σταδιακή παρακμή της ευρωπαϊκής αποικιοκρατίας– «αντιαποικιακό», «αντιδυτικό» λόγο (Young, 2007), είχε ως αποτέλεσμα τη διάνοιξη του λόγου αυτού στο πεδίο της πολιτισμικής θεωρίας και τη συγκρότηση ενός ολόκληρου κλάδου θεωρητικής έρευνας, τη λεγόμενη μετα-αποικιακή θεωρία [post-colonial theory]. Σημείο καμπής, όπου αυτό το αυξανόμενο ενδιαφέρον για μια κριτική επανεξέταση της ιστορίας της αποικιοκρατίας και των επιπτώσεών της όχι μόνο στις αποικίες, αλλά και στην ίδια την Ευρώπη, συναντά τις αναλυτικές μεθόδους του γαλλικού δομισμού, αποτελεί η έκδοση του βιβλίου του Edward Said, *Οριενταλισμός* (1996)*,* στα τέλη της δεκαετίας του '70 . Στο βιβλίο αυτό, ο παλαιστινιακής καταγωγής στοχαστής επιχειρεί μια ριζοσπαστική επανεξέταση της οριενταλιστικής παράδοσης εκ παραλλήλου με την ιστορία της αποικιοκρατίας, καταδεικνύοντας ένα σημαντικό, για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, πεδίο αλληλεξάρτησης γνώσης και εξουσίας. Ο Said μελετά τις ευρωπαϊκές αναπαραστάσεις της Ανατολής, υιοθετώντας ρητά το αναλυτικό εργαλείο του λόγου [discours] με την έννοια που αποδίδει στον όρο ο Foucault, δηλαδή ως ένα σύνολο αποφάνσεων που συγκροτεί στην κυριολεξία το ίδιο του το γνωστικό αντικείμενο. Έτσι, στον *Οριενταλισμό,* δεν χαρτογραφείται απλώς η επινόηση της Ανατολής στα όρια του ευρωπαϊκού λόγου, αλλά καταδεικνύεται και το πώς αυτή η «θέληση για γνώση περί της Ανατολής», παρείχε τα μέσα για την κατάκτηση της Ανατολής από αλλεπάλληλα κύματα ευρωπαϊκής αποικιοποίησης. Ο οριενταλιστικός λόγος αποτέλεσε αναπόσπαστο τμήμα της ευρύτερης στρατηγικής προσέγγισης της πολιτισμικής ετερότητας από τη Δύση, στο βαθμό που υπήρξε και αυτός ένας λόγος που έχει αποκλείσει έναν ορισμένο αριθμό δυνατοτήτων, υπάγοντας την εμπειρία του εξ ανατολών έτερου σε αυτήν τη σχέση ταυτότητας και διαφοράς. Με τον Οριενταλισμό, η Ανατολή καθίσταται για τον ευρωπαϊκό λόγο, άλλη μια εκδοχή 'εξωτερικότητας': ανήκει υπό μια έννοια στην τάξη των 'εκτροπών', όπως άλλωστε συμβαίνει και με την τρέλα. Έτσι, ο λόγος του οριενταλισμού διαμορφώνει τελικά τα όρια του 'Ιδίου' προσδιορίζοντας την επικράτεια του 'μη-λόγου', αξιώνοντας για εκείνον που τον αρθρώνει το μονοπώλιο του λόγου για την Ανατολή και το κύρος της επιστημονικής αυθεντίας, λειτουργώντας όπως ο εξειδικευμένος ιατρικός λόγος για την τρέλα με τον τρόπο που το περιγράφει ο Foucault. Πράγματι, η θέση που διατύπωσε ο τελευταίος για τον ψυχιατρικό λόγο είναι πολύ κοντά στη θέση του Said για τον οριενταλισμό, με τη διαφορά όμως ότι η ιστορία της οριενταλικής Ανατολής δεν αποτελεί μια αρχαιολογική έρευνα (όπως η ιστορία της τρέλας), αλλά μια ανάλυση της ιστορικής εξέλιξης αυτού του πεδίου θετικότητας καθώς και του εύρους της επιρροής του.

Ωστόσο, η σκέψη του Foucault δεν μας απασχολεί μονάχα λόγω της καθοριστικής συμβολής της στη συγκρότηση μιας συστηματικής θεωρητικής προσέγγισης στο πλαίσιο της οποίας το ζήτημα της νεωτερικής Ανατολής εξετάζεται ως αποτέλεσμα δεδομένων σχέσεων γνώσης και εξουσίας. Μας ενδιαφέρει για έναν ακόμη λόγο, που την καθιστά όχι μόνο μεθοδολογικό πλαίσιο, αλλά έστω και εξ αντανακλάσεως αντικείμενο μιας πιθανής έρευνας. Αυτό είναι οι προϋποθέσεις του ίδιου του λόγου του Foucault ή μάλλον οι προϋποθέσεις της συνολικότερης

παράδοσης κριτικής σκέψης στην οποία εγγράφεται, μιας παράδοσης που πραγματεύεται ένα κεντρικό διακύβευμα για τη δυτική σκέψη: την αναζήτηση μιας διόδου προς την εμπειρία του Άλλου, ως στρατηγική (αυτο)κριτικής του δυτικού Λόγου.

Σε αυτό το σημείο, μας είναι χρήσιμη και η κριτική του Derrida, η οποία καταδεικνύει ακριβώς αυτή την παρουσία του εξαντικειμενοποιημένου Άλλου, όχι στις προϋποθέσεις μιας θετικής γνώσης γι' αυτό, αλλά στην κριτική της. Ο Derrida θίγει έτσι ένα ζήτημα που αφορά τη στρατηγική κάθε αντίστοιχου (αυτο) κριτικού εγχειρήματος: το γεγονός ότι τίποτα μέσα στο λόγο της Δύσης και κανένας εκ των φορέων του, δεν μπορεί να ξεφύγει από την «ενοχή» της εξαντικειμενίκευσης του Άλλου (Derrida, 2009: 22). Μ' άλλα λόγια, ισχυρίζεται ότι δεν υπάρχει καμία εσχατιά του λόγου που να μην είναι «επιμολυσμένη» από αυτή την τάξη και κανένα ιδανικό σημείο στο οποίο θα μπορούσαμε ενδεχομένως να καταφύγουμε, ούτως ώστε να εγκαλέσουμε το Λόγο για την αποπομπή και τον εγκλεισμό του Άλλου (Derrida, 2009: 23). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Derrida, υπαινισσόμενος τη συγγένεια της αρχαιολογίας της σιωπής (όπως διατυπώνεται στο πρώιμο στάδιο του φουκοϊκού έργου) με τα ρομαντικά αρχετυπικά μοτίβα του εξαγνισμού, της επανεύρεσης μιας πρωταρχικής καθαρότητας, της επιστροφής σε μια άσπιλη καταγωγική αφετηρία όπου δεν ισχύει τίποτα από όσα επέφερε η μακρά ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού (μια ιστορία θεωρημένη ως ιστορία της 'πτώσης' του ανθρώπου), καταλογίζει στη σκέψη του Foucault μια «εκτροπή», ενάντια στις ψευδαισθήσεις της οποίας εξαπολύει τα βέλη της κριτικής του. Επιχειρώντας τη σύνδεση αυτού του επιχειρήματος με το παράδειγμά μας, θα μπορούσαμε να αποτολμήσουμε εδώ μια αναλογία: αν η Ανατολή όπως αυτή συγκροτείται στα όρια του δυτικού λόγου, είναι (όπως λέει και ο Foucault) ο τόπος «που σκεφτόμαστε ως καταγωγή, που ονειρευόμαστε ως την άβυσσο από την οποία γεννιούνται οι νοσταλγίες και οι υποσχέσεις της επιστροφής», τότε το εγχείρημα μιας αρχαιολογίας της σιωπής, ένα εγχείρημα εξαγνισμού του λόγου, ιερής μετάληψης στο Άλλο και κάθαρσης, συνιστά ένα ιδιότυπο, εν λόγω, ταξίδι στην Ανατολή. Αν όμως αυτό το ταξίδι, αυτή η (δια)φυγή στην εξωτερικότητα, αυτή η απώλεια στο άγνωστο, βρίσκεται τελικά εγκατεστημένη στο πιο εσωτερικό, το πιο κεντρικό σημείο του πυρήνα του δυτικού λόγου, τότε και ο αρχαιολόγος δεν είναι παρά μια άλλη μορφή οριενταλιστή.

Συνοψίζοντας λοιπόν, στόχος αυτής της ερευνητικής προσπάθειας είναι να συμβάλει στην ιχνηλάτηση της πραγματικής έκτασης της 'επιμόλυνσης' του λόγου μας από αυτή τη συγκεκριμένη εκδοχή εξαντικειμενοποιημένης ετερότητας, της Ανατολής, που φαίνεται πως ξεπερνά κατά πολύ τα όρια του αντίστοιχου πεδίου θετικής γνώσης. Μια τέτοια προοπτική έρευνας υπονοείται άλλωστε και από το ίδιο το θεωρητικό σχήμα του Said, όπου η Ανατολή περιγράφεται ως ένα κυρίαρχο λεξιλόγιο μέσω του οποίου αποδόθηκαν διαφορετικά (και πολλές φορές αντιδιαμετρικά) αρχετυπικά αφηγήματα, από τα οποία προέκυπτε κάθε φορά ένα διαφορετικό νόημα, το οποίο εμφανιζόταν ως εάν να αποτελούσε την ίδια την ουσία της Ανατολής. Ταυτόχρονα, η Δύση παρέμενε η αδιαπραγμάτευτη πηγή του νοήματός της, είτε η Ανατολή αποτελούσε ένα βουβό ερευνητικό αντικείμενο είτε ένα σοφό δάσκαλο. Στην ίδια προοπτική βρίσκονται και άλλες μελέτες, όπως αυτή

του Ian Almond (2007) που ασχολείται με το ρόλο και τη σημασία οριενταλιστικών μοτίβων σε μια σειρά από λόγους (όπως του Nietzsche, του Foucault, του Derrida, του Borges κ.ά.), κοινό γνώρισμα των οποίων δεν είναι μόνο ότι δεν εμπίπτουν σαφώς στο στενό πλαίσιο της οριενταλιστικής παράδοσης, αλλά και ότι αποτέλεσαν εμβληματικές φιγούρες ενός πλαισίου μετανεωτερικής κριτικής στο Λόγο.

Η ΑΝΑΤΟΛΗ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟ ΣΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ

Όπως έχουμε ήδη εξηγήσει, η μελέτη αυτή δεν εστιάζει στην παράδοση του Διαφωτισμού, αλλά στην αντίδραση που διατυπώνεται εναντίον του, με στόχο να δείξει ότι ο αποκλεισμός του Άλλου αποτελεί κοινό παρονομαστή αυτών των δυο συμπληρωματικών παραδόσεων, στο βαθμό ακριβώς στον οποίο η δεύτερη όρισε τον εαυτό της μέσα από την πρώτη, ως άρνησή της. Έτσι λοιπόν, μελετάται η διαδικασία μεταβολής της καταστατικής θέσης της Ανατολής μέσα στο δυτικό λόγο κατά την ανάδυση της ρομαντικής σκέψης, περιγράφοντας τον τρόπο με τον οποίο αυτή η διαρκώς ριζοσπαστικοποιούμενη κριτική του Λόγου εξέλαβε το χαρακτήρα μιας ολοένα και εντονότερης στροφής προς την Ανατολή, συνέπεια του συνολικότερου εγχειρήματος διάνοιξης προς την ετερότητα που εγκαινιάζεται με τη ρομαντική αντίδραση, για να φτάσει οριακά μέχρι την ολοκληρωτική απώλεια της ταυτότητας σε αυτή. Η διαδικασία αυτή συνίσταται, μεταξύ πολλών άλλων, και στη σταδιακή εξιδανίκευση της Ανατολής, η οποία εμφανίζεται ως το κατεξοχήν αντικείμενο μιας νοσταλγικής διάθεσης.

Η Ανατολή γίνεται ο τόπος όπου ο άνθρωπος συνεχίζει να ζει εναρμονισμένος με το φυσικό του περιβάλλον, παράγοντας πολιτισμό απρόσκοπτα, από τα βάθη της αρχαιότητας μέχρι και σήμερα. Είναι μια ‘άσπιλη’ και ‘αμόλυντη’ Ανατολή, ένας ‘οργανισμός’ που διατηρεί αναλλοίωτα τα στοιχεία της ‘πνευματικότητάς’ του, η ‘μετάληψη’ στην οποία θα υποδείξει στην ‘αλλοτριωμένη’ Ευρώπη, το δρόμο για μια προνεωτερική ουτοπία. Ωστόσο, είναι προφανές ότι η Ανατολή γίνεται αντιληπτή για άλλη μια φορά ως ριζική ετερότητα της Δύσης και του πολιτισμού της. Εκείνο που αλλάζει με τη ρομαντική αντίδραση δεν είναι το νοηματικό περιεχόμενο, το οποίο εξακολουθεί να παραμένει εγκλωβισμένο στα περιθώρια της αλήθειας του οριενταλισμού, αλλά το πρόσημο που αποδίδεται σε αυτό το περιεχόμενο εκ μέρους της Δύσης, η οποία μονολογεί και πάλι για την ουσία της Ανατολής.

Έχουμε αναφερθεί ήδη στην άποψη του Said, ότι η Ανατολή αποτέλεσε μια θεατρική σκηνή, πάνω στην οποία η Δύση προέβαλε τις εκάστοτε ιδεολογικές διαμάχες που την απασχολούσαν. Με την παρομοίωση αυτή, ο Said περιγράφει ουσιαστικά την οριενταλική Ανατολή ως γλωσσικό σύστημα ταυτοτήτων και διαφορών, το οποίο μπορούσε να αποδίδει μια απειρία ακόμα και απόλυτα αντιφατικών μεταξύ τους αφηγήσεων. Έτσι, μπορεί η Ανατολή να αποτέλεσε μια κατεξοχήν αναπαράσταση της απόλυτης ετερότητας και να ταυτίστηκε με την εικόνα του ‘άγριου’, του ‘φυσικού’, του ‘ναΐφ’, του ‘στερούμενου λογικής, μέτρου και ακρίβειας’, του ‘αισθησιακού’ και του ‘έκφυλου’, σε αντίθεση με τη Δύση η οποία ήταν ‘πολιτισμένη’, ‘λογική’, και ‘εγκρατής’· όμως η αξιολόγηση όλων αυτών των ταυτοτήτων δεν ήταν

ποτέ σταθερή για τη Δύση. Έτσι, θα μπορούσαμε ίσως να ισχυριστούμε ότι αναφορικά με την Ανατολή, το σύνολο της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας δομήθηκε πάνω σε αυτές τις δυο αντιθετικές θεωρήσεις της: ως εξοβελιστέας ετερότητας και ως απολεσθείσας πατρίδας. Ωστόσο, η διάκριση μεταξύ αυτών των δυο προσεγγίσεων, τις περισσότερες φορές, κάθε άλλο παρά ξεκάθαρη ήταν. Άλλωστε, ποτέ δεν υπήρξε χρονική περίοδος κατά την οποία η Δύση έβλεπε την Ανατολή μόνο με το ένα από τα δυο αυτά πρίσματα. Απεναντίας, θα λέγαμε ότι λειτουργούσαν μάλλον συμπληρωματικά, ενώ δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι η νεωτερική εμπειρία της Ανατολής –και κατ’ επέκταση η εμπειρία του ‘Άλλου’– αναπτύχθηκε πάνω σε αυτή την καταστατική ένταση μεταξύ ορθολογισμού και ρομαντισμού, μεταξύ φωτός και σκιάς, μεταξύ Απόλλωνα και Διονύσου.

ΤΟ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟ ΘΕΜΑ

Γύρω από τη μορφή του αρχαίου θεού Διονύσου, αναπτύσσεται μια σημαντική πτυχή της πολυσχιδούς παρουσίας της Ανατολής στο λόγο της νεωτερικότητας. Εστιάζοντας σ’ αυτό το διονυσιακό θέμα, αναζητείται η σύνδεσή του με τις ευρωπαϊκές αναπαραστάσεις της Ανατολής. Ωστόσο, το θέμα αυτό, σε πρώτο επίπεδο φαίνεται να μας απομακρύνει από το στενό πλαίσιο του οριενταλιστικού λόγου στο οποίο αναφέρεται ο Said, στο βαθμό που δεν αποτελεί μέρος ενός λόγου άμεσα συσχετισμένου με την ιστορία της αποικιοκρατικής επέκτασης της Δύσης. Ωστόσο, μας επιτρέπει να αναδείξουμε και να εμβαθύνουμε στο ζήτημα του πραγματικού εύρους της παρουσίας της Ανατολής στο νεωτερικό λόγο, που έχει τεθεί εξαρχής ως βασική παράμετρος αυτής της εργασίας και που, υπό μια λιγότερο αυστηρή ανάγνωση του Said, δεν εκπίπτει διόλου από το θεωρητικό πλαίσιο που ο ίδιος έθεσε. Επίσης, πρέπει να διευκρινιστεί ότι δεν επιχειρείται κάποια διεύρυνση του Οριενταλιστικού πλαισίου αναφοράς ούτως ώστε να περιλάβει και τους λόγους περί Διονύσου. Είναι σαφές ότι στους λόγους αυτούς δεν βλέπουμε να παράγεται κάποιου είδους ‘γνώση’ για την Ανατολή, όπως συμβαίνει με τους λόγους εκείνους που πραγματεύεται ο Said στον Οριενταλισμό. Στόχος ωστόσο, είναι να δείξουμε ότι μια τέτοια γνώση αποτέλεσε προϋπόθεση για τη διατύπωσή του λόγου περί Διονύσου. Πού μπορεί να μας οδηγήσει άραγε μια τέτοια διαπίστωση;

Πέρα από μιαν αναφορά στην Ανατολή, η μορφή του Διονύσου, αποτελεί εξίσου και μια αναφορά στην Ελλάδα. Αυτή η επισήμανση μπορεί να ακούγεται κάπως περιττή, ωστόσο, το σημαντικό είναι ότι στο νεωτερικό Διόνυσο, αυτές οι δυο αναφορές έρχονται σε άμεσο διάλογο, σε μια εποχή που η δεύτερη αντανακλά το σύνολο των πεποιθήσεων της νεωτερικότητας για την ίδια της την πολιτισμική ταυτότητα. Έτσι, το διονυσιακό θέμα εμφανίζεται ως προνομιακό πεδίο μελέτης μιας ολόκληρης παράδοσης σκέψης που επεξεργάστηκε την ίδια της την ταυτότητα, προτάσσοντας ως βασικό εργαλείο την κριτική διάσταση της έννοιας του Άλλου. Κάτι τέτοιο βέβαια, δεν συνέβη μονάχα με πολιτισμικούς όρους. Πέρα απ’ αυτούς, το θέμα του Διονύσου αποτελεί κάτι ακόμα συνολικότερο.

> *Το όνομα του Διονύσου […] είναι μια μεταφορά για το άλλο του Λόγου: το στοιχείο εκείνο που παρέμεινε σταθερά αρνη-*

μένο ή απωθημένο μέσα στον πολιτισμό του Διαφωτισμού, επίφοβο για τα αστικά και πατριαρχικά του θεμέλια (ένα άλλο όνομα του οποίου μπορεί να είναι ύλη ή φύσις). Συνδεδεμένο καταστατικά με τη γιορτή και την εξέγερση, υπήρξε το κρυφό περιεχόμενο κάθε λαϊκής ανταρσίας, κάθε μεσσιανικής προσδοκίας και κάθε επαναστατικής εξαγγελίας μέσα στην ιστορία […]. Στη φιλοσοφία αυτό εμφανίζεται ως πρώτη διαφορά (ή αλλιώς μη ταυτότητα) στη γενετική ανθρωπολογία και στη θεωρία της γλώσσας ως παιχνίδι ή μίμηση, στην ανάλυση της θρησκείας εκπροσωπείται από την έκσταση και το όργιο, στην ψυχανάλυση από την αρχή της ηδονής και τον δυναμισμό της επιθυμίας (μια μεταφορά του οποίου μπορεί κάλλιστα να είναι ο ψυχιατρικός ιδεότυπος της τρέλας), ενώ στη μοντέρνα τέχνη εγείρεται ως αναζήτηση και δημιουργική αφομοίωση του απώτατα αρχαϊκού (ή εν γένει του μη δυτικού). (Τερζάκης, 2000)

Ένα σύνολο κομβικών για τη νεωτερικότητα θεωρητικών θεμάτων συναιρούνται λοιπόν γύρω από την ίδια φιγούρα του Διονύσου, μέσα από την οποία τέθηκε επιτακτικά -σε μια δεδομένη στιγμή της ιστορίας της σκέψης- το ζήτημα του Άλλου και της σχέση του με το Ίδιο, για να αναδειχθούν τελικά εγγενή προβλήματα της κληρονομιάς του Διαφωτισμού, είτε σε επίπεδο γνωσιοθεωρίας, είτε σε επίπεδο ηθικής, είτε σε επίπεδο αισθητικής. Αυτό ακριβώς το ζήτημα της σχέσης Ίδιου και Άλλου ως φιλοσοφικό πρόβλημα είναι που βρίσκεται πίσω από αυτές τις προεκτάσεις, οι οποίες έρχονται -σαν τις διονυσιακές μάσκες- να του προσδώσουν κατά περίσταση και ένα διαφορετικό νοηματικό περιεχόμενο, διανοίγοντας για εμάς αντίστοιχα πεδία μελέτης.

Αν ο οριενταλικός λόγος για το συγκροτητικό έτερο του Δυτικού πολιτισμού, καθώς και ο οντολογικός διαχωρισμός Δύσης και Ανατολής που προκύπτει από αυτόν, αποτελούν προϋποθέσεις για την άρθρωση του ρομαντικού λόγου ως αντίδρασης, τότε το διονυσιακό θέμα, το οποίο αποτελεί εξέχον κομμάτι του και συνιστά ένα εγχείρημα αναθεώρησης του σκληρού ορθολογικού ορίου μεταξύ Ίδιου και Άλλου, διέπεται από μια δυσεπίλυτη ένταση· μιαν ένταση ανάμεσα σε αυτή την ισχυρή τάση να αναιρέσει το διαχωρισμό αφενός και αφετέρου τη μη διαπραγματευσιμότητα του διαχωρισμού αυτού, αφού ο ίδιος στοιχειοθετεί το νοηματικό περιεχόμενο αυτής της αντίδρασης. Σκοπός μας, λοιπόν, είναι περισσότερο να επισημάνουμε μια τέτοια πιθανή αντίφαση και να ξανασκεφτούμε τις ρομαντικές καταβολές της δικής μας σκέψης, στις οποίες σήμερα συνεχίζουμε να εναποθέτουμε ελπίδες για μια ριζική κριτική στη νεωτερικότητα.

ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟΙ ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ

Στην αρχαία μυθολογία, ο Διόνυσος εμφανίζεται ως ένας περιπλανώμενος θεός, ως ένας ανέστιος που επιστρέφει κομίζοντας τη λύτρωση. Η γοητεία που θα ασκήσει στους ρομαντικούς, σχετίζεται ακριβώς με αυτό το κομβικό στοιχείο της έλευσης - μιας έλευσης μάλιστα, η οποία τις περισσότερες φορές προέρχεται από την Ανατολή!

Η ανατολίτικη προέλευση του Διονύσου είναι ενσωματωμένη στο μύθο του, αποτελώντας συστατικό στοιχείο της ταυτότητάς του: ο Διόνυσος είναι ένας ξένος, ένας μετανάστης από την Ανατολή, που έρχεται κομίζοντας ταυτόχρονα τα δώρα της ιερής μέθης και τις καταστρεπτικές συνέπειες της τραγικής του μοίρας. Ωστόσο, ο θεός αυτός είναι κάτι περισσότερο από απλός ξένος. Μπορεί να έρχεται από την Ανατολή, όμως δεν είναι Ανατολίτης. Σύμφωνα τουλάχιστον με το θηβαϊκό μύθο στον οποίο στηρίζεται και η τραγωδία του Ευριπίδη, Βάκχες (Ευριπίδης, 2000), η γενιά του κρατάει από την Ελλάδα. Είναι γιος του Δία και μιας θνητής, της Σεμέλης, κόρης του Κάδμου. Ο Διόνυσος είναι ένας εκπατρισμένος θεός, ένας αποπεμφθείς που επιστρέφει σε μια παρτίδα που του είναι άγνωστη και τον υποδέχεται με αντιφατικά συναισθήματα, όμοια με τη διττή και αντιφατική του φύση. Οι μύθοι που σχετίζονται με τον Διόνυσο περιστρέφονται γύρω από αυτό το θέμα της βίαιης αποπομπής και της θριαμβικής επανόδου του, γεγονός που αντικατοπτρίζεται και στις τελετουργικές λατρευτικές του παραδόσεις.

Η σχέση του Διονύσου με την Ανατολή, ωστόσο, δεν αφορά μονάχα στο περιεχόμενο των μυθολογικών αφηγήσεων στις οποίες πρωταγωνιστεί, αλλά και στη σχέση των τελετουργικών παραδόσεων της λατρείας του με τον ευρύτερο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου και της Ασίας. Μια σειρά αναλογιών της διονυσιακής με άλλες καθαρά ανατολικές θρησκευτικές παραδόσεις, όπως αυτή του Σαβάζιου, της Κυβέλης (Ρέα), της Μπέντις (Άρτεμις), του Ζάλμοξι, της Ίσιδας, οδήγησαν σύγχρονους μελετητές στο συμπέρασμα ότι η λατρεία του Διονύσου εισήχθη στην Ελλάδα από την Ανατολή.[4]

Πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι οι αναφορές αυτές δεν αποσκοπούν στην ανασύσταση του νοήματος που κατείχαν όλοι αυτοί οι μύθοι και τα τελετουργικά κατά την αρχαιότητα, όπως πιθανώς θα έκανε μια κλασική ανθρωπολογική προσέγγιση. Αντίθετα στοχεύουν στην εξοικείωση με το σημειολογικό κώδικα, ο οποίος αποτέλεσε την πρώτη ύλη για να διαπλαστούν όλες οι νεωτερικές του ερμηνείες, όλοι οι σύγχρονοι Διόνυσοι. Αυτά τα ερμηνευτικά εγχειρήματα αποτελούν ουσιαστικά και το αντικείμενο της δικής μας έρευνας, η οποία δεν αναζητά την ουσία του αρχαίου θεού, αλλά προσπαθεί να κατανοήσει μια σημαντική πτυχή της νεωτερικότητας μέσα από τον τρόπο που διάβασε, ερμήνευσε και ξαναέπλασε τη μορφή του Διονύσου.

ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΡΧΑΙΟ ΣΤΟ ΝΕΟ ΔΙΟΝΥΣΟ

Με το οριστικό τέλος του αρχαίου κόσμου και του παγανισμού, σήμανε η αρχή μιας νέας εποχής έντονου ενδιαφέροντος για τον Διόνυσο, κατά την οποία τα ίχνη των αρχαίων διονυσιακών παραδόσεων (τα σπαράγματα μιας οριστικά αποδιαρθρωμένης εμπειρίας που επιβίωσαν μέσα από την ελληνική και ρωμαϊκή γραμματεία), θα αποτελέσουν το αντικείμενο αδιάκοπων ερμηνευτικών προσεγγίσεων και διαμαχών γύρω από μια σειρά ζητημάτων, όπως η πραγματική φύση της διονυσιακής θρησκείας, η καταγωγή της, η σχέση της με την ελληνική αρχαιότητα κ.ά.

Από τα ερείπια του αρχαίου κόσμου θα ξεπηδήσει ο Αναγεννησιακός Διόνυσος, ο οποίος, μετά από μια μακρά πορεία, θα δώσει στην αυγή του 19ου αιώνα τη θέση του σε έναν άλλο Διόνυσο, αυτόν της ρομαντικής περιόδου, από τον οποίο θα γεννηθεί στη συνέχεια ένας ‘μοντέρνος’ Διόνυσος, μια ακόμα ερμηνεία δηλαδή η οποία αντιπαρατέθηκε σε όλες τις

προηγούμενες προσδίδοντάς του νέα χαρακτηριστικά. Συμβατικό σημείο καμπής μεταξύ της ρομαντικής και της μοντέρνας θεώρησης του Διονύσου, είναι η δημοσίευση το 1872 του πρώτου βιβλίου του Nietzsche, Η *Γέννηση της Τραγωδίας* (Heinrichs, 1984),[5] όπου προσδιορίζονται τα κυριότερα στοιχεία της ταυτότητάς του, τα οποία θα μονοπωλήσουν ουσιαστικά και τη μετέπειτα συζήτηση γύρω από το όνομά του: η απώλεια της ατομικότητας, το πάθος και η βία (Nietzsche, 2008). Οι βασικότερες πτυχές του μοντέρνου Διονύσου θα περιστραφούν τόσο γύρω από το στοιχείο της υπαγωγής της ατομικής στη συλλογική βούληση όσο και του ατέρμονου κύκλου βίας που συναντάμε στη διονυσιακή μυθολογία και στα λατρευτικά του τελετουργικά. Κυριότερα όμως, ο Διόνυσος που κληροδότησε η ρομαντική παράδοση και κυρίως ο Nietzsche στον 20ο αιώνα, συνιστά το μέσο δια του οποίου η Ανατολή (αλλά και κάθε άλλη εκδοχή αποπεμφθείσας ετερότητας) θα βρεθεί στο επίκεντρο μιας ολοένα και ριζικότερης κριτικής στο Λόγο.

Ο ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΚΑΙ Η 'ΟΡΙΕΝΤΑΛΟΠΟΙΗΣΗ' ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ, ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΩΙΜΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ ΕΩΣ ΤΟΝ NIETZSCHE

Μπορεί η δημοσίευση του πρώτου βιβλίου του Nietzsche το 1872 (Nietzsche 2008) (όπου το Διονυσιακό περιγράφεται ως διαλεκτικός αντίποδας του 'Απολλώνιου' στοιχείου του μέτρου και της ψευδαίσθησης) να σηματοδοτεί συμβατικά την αφετηρία της σύγχρονης ερμηνείας του Διονύσου, είναι ωστόσο σαφές ότι οι ρίζες αυτής της σύλληψης μας οδηγούν στην περίοδο του γερμανικού ρομαντισμού και προ-ρομαντισμού, τουλάχιστον έναν αιώνα νωρίτερα. Ίσως και πιο πέρα, αφού ήδη στα μέσα του 18ου αιώνα, όταν ο Winckelmann αντιπαραθέτει το 'θηλυπρεπές' Διονυσιακό πρότυπο με το ιδεώδες της 'αρρενωπής' ομορφιάς του Απόλλωνα, για να υποστηρίξει την κλασικιστική θεωρητική του προσέγγιση. Μια γενεαλογία του δικού μας Διονύσου, λοιπόν, θα μας οδηγούσε πίσω στο ριζικό επανασχεδιασμό του Διονυσιακού θέματος που συναντάμε στα γραπτά του Herder, ο οποίος θα τον αποσυνδέσει από τις ανθρωπομορφικές του αναπαραστάσεις και θα τον μετατρέψει σε μια εννοιολογική σύλληψη της ποιητικής φαντασίας, αλλά και στις αιρετικές θέσεις των Hölderlin και αργότερα του Heinrich Heine.

Ειδικότερα όμως στην ύστερη ποίηση του Hölderlin, ο Διόνυσος θα αποτελέσει εμβληματική έκφραση του ανατολίτικου στοιχείου, που θα εμφανιστεί ως αναφορά σε μια καθαγιασμένη ετερότητα. Ανατολικό γι' αυτόν σημαίνει: πιο αυθεντικό, πιο ελεύθερο, πιο ξένο, μη κλασικό, μη συμβατικό, άμεσο. Οι αξίες αυτές μάλιστα συναιρούνται στην εμβληματική φιγούρα του Διονύσου. Στον Hölderlin βλέπουμε επίσης πως αυτή η ανατολίτικη ετερότητα εμφανίζεται ως στόχος, τον οποίο πρέπει να επιδιώξει ο δυτικός πολιτισμός (Dastur, 2000). Έτσι λοιπόν, το διονυσιακό θέμα, στο βαθμό ακριβώς που θα εκφράσει το ανατολίτικο εξωτικό στοιχείο μιας άλογης ετερότητας, θα αποτελέσει βασική πηγή που θα τροφοδοτήσει το λόγο της ρομαντικής αντίδρασης.

Σ' αυτό ακριβώς το πλαίσιο, όπου το σκοτάδι αντιπαρατίθεται στο φως και η Νύχτα, «η μητέρα του παντός, απ' όπου όλα βγήκαν και όπου όλα ξαναγυρίζουν» (Dastur, 2000: 13) αποκτά μια νέα

ρομαντική γοητεία, θα γεννηθεί και η ιδέα της νέας μυθολογίας (Frank, 1994), που αναγορεύει την ποίηση σε δασκάλα της ανθρωπότητας (Habermas, 1993: 55). Στις ιδέες αυτές βλέπουμε το σπέρμα που θα γονιμοποιήσει, μετά τα μέσα του αιώνα, τη σκέψη των Wagner και Nietzsche, για τους οποίους η τέχνη καλείται να επανακτήσει το χαρακτήρα ενός δημόσιου θεσμού και να αναπτύξει τη δύναμη για την αναγέννηση της ηθικής ολότητας του λαού, μέσα από τις μορφές μιας ανανεωμένης μυθολογίας. Κεντρική φιγούρα σ' αυτό το πλαίσιο θα είναι για άλλη μια φορά ο Διόνυσος. Καθώς, λοιπόν, αυτή η μεσσιανική κριτική του πρώιμου ρομαντισμού εγκαταλείπει σταδιακά το πεδίο του Λόγου, ο Διόνυσος –ο ακούραστος θεός της μέθης, της μανίας και των αδιάκοπων μεταμορφώσεων– αποκτά ιδιαίτερη σημασία.

Ο Manfred Frank (1994) μελετώντας τη νέα μυθολογία και τη ρομαντική αναγέννηση του περιπλανώμενου θεού, υποστήριξε πως ο Διόνυσος, ως «ερχόμενος θεός», «μπόρεσε να στρέψει επάνω του ελπίδες λύτρωσης, σε μια ιστορική στιγμή της Δύσης κατά την οποία ο κόσμος εμφανίζεται να έχει πια χάσει την ιερότητά του». Σε ένα κόσμο ο οποίος έχει παραδοθεί στο «σκοτάδι του μηδενισμού», αντί να οδηγηθεί –σύμφωνα με τις υποσχέσεις του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού– στο νέο Χρυσό Αιώνα όπου ο Λόγος θα είχε θριαμβεύσει έναντι όλων των προβλημάτων του Ανθρώπου, κάποιοι ποιητές και φιλόσοφοι ξανακοιτάζουν την κλασική αρχαιότητα και ανακαλύπτουν στο θεό του οίνου, Διόνυσο, το βασικό εκπρόσωπο μιας νέας πνευματικότητας. Στους μύθους του δε, ανακαλύπτουν τον ιδανικό τρόπο να διαφυλάξουν και να κοινωνήσουν το ιερό. Την εποχή αυτή λοιπόν, ο Διόνυσος παρουσιάζεται ως η κυρίαρχη μορφή που θα αναλάβει τη συγκρότηση μιας νέας μυθολογικής αφήγησης, η οποία θα αναπληρώσει το κενό που δημιουργήθηκε με την ανάδυση της νεωτερικότητας.

Αυτός είναι ο Διόνυσος που θα κληρονομήσει ο Nietzsche, ο οποίος θα ριζοσπαστικοποιήσει τη ρομαντική κριτική στη νεωτερικότητα, για να εγκαταλείψει τελικά τόσο τα προτάγματα και τις προσδοκίες αυτής της εποχής όσο και την εννοιολόγηση που απέδωσε στον Διόνυσο. Μετά τους ρομαντικούς λοιπόν, ο Nietzsche θα επικεντρώσει τη σκέψη του στο ζήτημα της απώλειας της μυθολογικής βάσης του δυτικού πολιτισμού, ενώ θα δει στην τέχνη της εποχή του, το ιδανικό μέσο δια του οποίου το μοντέρνο μπορεί τελικά να συναντήσει το αρχαϊκό. Το πρώιμο έργο του Nietzsche απηχεί σε μεγάλο βαθμό τις θέσεις του Wagner, για τον οποίο

> *η τέχνη είναι προορισμένη να σώσει τον πυρήνα της θρησκείας, συλλαμβάνοντας σύμφωνα με την αλληγορική αξία τους, όπως λέει, τα μυθικά σύμβολα τα οποία η θρησκεία θέλει κυριολεκτικά να γίνονται πιστευτά ως αληθή, για να μπορέσει έτσι, μέσω της ιδεατής παράστασής τους, να γνωσθεί η κρυμμένη μέσα της βαθειά αλήθεια.* (Habermas, 1993: 118)

Ο GOTTFRIED SEMPER ΚΑΙ Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΜΑΣΚΑΣ

Στο πλαίσιο της βαγκνερικής του επιρροής, λοιπόν, ο νεαρός Nietzsche θα έρθει σε επαφή και με το θεωρητικό έργο του Gottfried Semper, επιφανούς

αρχιτέκτονα της εποχής και προσωπικού φίλου του Wagner. Το έργο αυτό, απηχεί βασικές θέσεις για την αισθητική που βρίσκουμε τόσο στον Wagner όσο και στον Nietzsche. Ο τελευταίος δε, φαίνεται να εστιάζει το ενδιαφέρον του σε έναν ισχυρισμό του Semper, ο οποίος υποστηρίζει πως η «ένδυση» και η «μάσκα» αποτελούν τα θεμελιώδη στοιχεία κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας, από τις απαρχές του ανθρώπινου πολιτισμού. «Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία», λέει ο Semper,

> *κάθε καλλιτεχνική απόλαυση, προϋποθέτει ένα είδος καρναβαλικού πνεύματος, ή για να το εκφράσω με μοντέρνο τρόπο, η θολούρα από τη φλόγα των κεριών στο καρναβάλι είναι η αληθινή ατμόσφαιρα της τέχνης. Η εκμηδένιση της πραγματικότητας, του υλικού, είναι αναγκαία αν η μορφή αναδύεται ως σημαίνον σύμβολο, ως αυτόνομη δημιουργία του ανθρώπου. Ας κάνουμε ώστε να ξεχαστούν τα μέσα που πρέπει να χρησιμοποιηθούν για να επιτευχθεί το επιθυμητό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και ας μη τα διατυμπανίζουμε, ξεχνώντας θλιβερά τους εαυτούς μας.*
> (Semper, 2004: 438 – 439)[6]

Στόχος κάθε καλλιτέχνη, μέσα από οποιαδήποτε μορφή τέχνης κι αν εκφράζεται, είναι η απώθηση και η εκμηδένιση της πραγματικότητας. Σε αυτή την κατεύθυνση, ισχυρίζεται ο Semper, οδηγήθηκε ο πρωτόγονος άνθρωπος –ο απλοϊκός καλλιτέχνης με σιλλεριανούς όρους– με την αμόλυντη αίσθησή του, ο οποίος σε περιόδους μεγάλης καλλιτεχνικής ανάπτυξης δημιούργησε τα πιο λαμπρά δείγματα τέχνης, μασκαρεύοντας ακόμα και το ίδιο το υλικό της μάσκας.

Για τον H. Mallgrave (1996), ολόκληρη η θεωρητική σκέψη του Semper συναιρείται ακριβώς σε αυτή την κατάδειξη της φαντασιακής διάστασης της τέχνης, η σημασία της οποίας εντοπίζεται στη θεατρική της ουσία, στην ικανότητά της δηλαδή, να εγκαθιδρύει μια «δεύτερη πραγματικότητα» . Ο ρόλος της τέχνης είναι να φτιάξει μια μάσκα, να μεταμφιέσει την πραγματικότητα, δημιουργώντας ένα δικό της κόσμο, μια διαφορετική, εφήμερη πραγματικότητα.

Αυτή η άποψη, ωστόσο, που αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της αισθητικής θεωρίας του Semper, έλκει σε μεγάλο βαθμό την καταγωγή της από τις ανακαλύψεις για την πολυχρωμία της αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής, που είχε κάνει και ο ίδιος, επισκεπτόμενος την Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1830. Λίγα χρόνια αργότερα, θα δημοσιεύσει σε ένα μικρό βιβλίο τα συμπεράσματα από την ελληνική του εμπειρία, στο οποίο παράλληλα κάνει υποθέσεις για την πιθανή σχέση της με γειτονικές αρχιτεκτονικές κουλτούρες. «Αν θεωρήσουμε την αρχαία αρχιτεκτονική πολύχρωμη», γράφει, «είναι φανερή η συγγένειά της με την τέχνη της Ανατολής και με εκείνη του Μεσαίωνα. Διαφορετικά μια μονόχρωμη αρχαία αρχιτεκτονική θα ήταν φαινόμενο που θα εστερείτο πλήρως ιστορικών καταβολών» (Γεωργιάδης, 2005: 102).

Στα «τέσσερα στοιχεία της αρχιτεκτονικής» –το επόμενο σημαντικό θεωρητικό κείμενο του Semper, που θα δημοσιευτεί σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα– θα δούμε ξεκάθαρα την ασιατική επιρροή να εμφανίζεται ως καταστατικό στοιχείο της ελληνικής τελειότητας.

Και αυτό θα γίνει υιοθετώντας το διπολισμό Απόλλωνα και Διονύσου, με παρόμοιο τρόπο με εκείνον που θα εμφανιστεί αργότερα στη *Γέννηση της Τραγωδίας*. Ο Semper, υποστηρίζει ότι η ιδιόμορφη μεγαλοπρέπεια του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, δεν θα είχε ποτέ επιτευχθεί δίχως το ποιητικό «ασιατικό ελληνικό στοιχείο», το «ελεύθερο ιωνικό πνεύμα». Για να γεννηθεί ο ελληνικός ναός στην τέλεια μορφή του, απαιτήθηκε η σύντηξη δυο δυνάμεων: του δωρικού πνεύματος το οποίο ο Semper συσχετίζει με το θεό Απόλλωνα και του ιωνικού, το οποίο συνδέει με τον Βάκχο, χωρίς να προσπαθεί να κρύψει τη προτίμησή του προς το δεύτερο.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συνοψίζοντας λοιπόν, στόχος αυτής της εργασίας ήταν να διερευνήσουμε την παρουσία του Ανατολίτικου προτύπου σε λόγους οι οποίοι, παρότι δεν αποτελούν τμήμα του καθαυτό Οριενταλιστικού πλαισίου αναφοράς, στήριξαν σε μεγάλο βαθμό την επιχειρηματολογία τους στην ίδια ευρωκεντρική θεώρηση της Ανατολής. Καθώς η αλήθεια της οριενταλικής Ανατολής είναι, όπως δείχνει ο Said, προϊόν του καθολικού κύρους που της προσέδωσε η ατέρμονη αναπαραγωγή της μέσα στα όρια του νεωτερικού λόγου, αντικείμενο της διερεύνησής μας ήταν ακριβώς εκείνο το πεδίο στο οποίο έλαβε χώρα αυτή η επανάληψη. Αφού, λοιπόν, η ‘αλήθεια’ των πιο εμβληματικών αποφάνσεων για την Ανατολή οφείλεται στο θόρυβο των ατέρμονων συνηχήσεών τους στα επιμέρους επίπεδα του δυτικού λόγου, στόχος μας δεν ήταν να βρούμε εκείνες τις αρχικές πηγές του ήχου, αλλά να περιπλανηθούμε στο άυλο περιβάλλον αυτού του θορύβου.

Έτσι, προσπαθήσαμε να δείξουμε τον τρόπο με τον οποίο η Ανατολή, μέσα από το διονυσιακό θέμα, μπόρεσε να παρεισφρήσει σε μια σειρά από λόγους (στα πεδία της φιλοσοφίας, της τέχνης, της ποίησης και της αρχιτεκτονικής) κοινός παρονομαστής των οποίων ήταν η κριτική στην κληρονομιά του Διαφωτισμού, που πήρε παράλληλα και τη μορφή μιας κριτικής της Δύσης. Εκείνο που μας απασχόλησε ήταν ο ρόλος των οριενταλικών αληθειών στη διατύπωση των διαφόρων θέσεων, των επιχειρημάτων και των στρατηγικών αυτής της κριτικής. Έτσι, μπορέσαμε να περιγράψουμε τον κοινό παρονομαστή μιας γλώσσας στην οποία η Ανατολή κατέχει ένα κομβικό ρόλο ως ετερότητα ή ως απολεσθείσα ταυτότητα, προσλαμβάνοντας στις περισσότερες περιπτώσεις το όνομα του θεού Διονύσου. Παράλληλα, σκιαγραφήσαμε την πορεία του διονυσιακού θέματος έως και τα τέλη του 19ου αιώνα, εμβαθύνοντας έτσι σε μια βασική πτυχή της γερμανικής εκδοχής της ευρύτερης ρομαντικής παράδοσης.

Αυτή η πτυχή, ωστόσο, δεν μας απασχόλησε ως κλειστό ερευνητικό αντικείμενο, αλλά κυρίως ως πλαίσιο όπου μας οδηγούν οι ρίζες του δικού μας κριτικού λόγου στη νεωτερικότητα. Παρ’ όλα αυτά, η αναγωγή αυτή εξακολουθεί να παραμένει ένα ερώτημα που χρήζει περεταίρω επεξεργασίας. Μετά τον Nietzsche –κατά το μοντερνισμό– έως και τη δεκαετία του ’70 με «το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων», η πορεία του Διονύσου θα είναι μακριά και εξίσου δαιδαλώδης. Καθ’ όλο τον 20ο αιώνα θα δούμε τον Διόνυσο να βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, στο βαθμό που θα εξακολουθήσει να απηχεί μια σειρά ρομαντικών αναφορών. Όπως

όμως και αυτές, έτσι και ο Διόνυσος θα επιβιώσει την περίοδο αυτή μεταποιημένος, υφέρποντας κάτω από τους πιο σημαντικούς θεωρητικούς λόγους του 20ου αιώνα. Η μορφή του δεν θα είναι σαφής. Αντίθετα με τη ρομαντική περίοδο, το όνομά του δεν θα προφέρεται συχνά. Μολαταύτα, μέσα από τα μοτίβα του θεωρητικού λόγου, μπορούμε να δούμε να διαγράφονται τα κυρίαρχα διονυσιακά θέματα: η διάσπαση της ταυτότητας, η εκκέντρωση του υποκειμένου, η εκμηδένιση της πραγματικότητας, η απώλεια του εαυτού στο Άλλο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Almond, I. (2007) *The New Orientalists, Postmodern Representations Of Islam From Foucault To Baudrillard.* London: I.B. Tauris.

Dastur, F. (2000) 'Hölderlin and the Orientalisation of Greece', *Pli The Warwick Journal of Philosophy*, 10, σς.156-173.

Descombes, V. (1984) *Το Ίδιο Και Το Άλλο.* Αθήνα: Praxis.

Derrida, J. (2009) 'Το cogito και η ιστορία της τρέλας', στο J. Derrida, M. Foucault, *Τρέλα Και Φιλοσοφία*, Αθήνα: Ολκός, σς. 13-76.

Foucault, M. (1962) *Histoire De La Folie.* Paris: Plon.

Foucault, M. (2006) *History Of Madness.* London: Routledge.

Frank, M. (1994) *El Dios Venidero, Lecciones Sobre La Nueva Mitologia.* Barcelona: ediciones del Serbal.

Henrichs, A. (1984) 'Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard', *Harvard Studies in Classical Philology*, 88, σς. 205 – 240.

Mallgrave, H. F. (1996) *Gottfried Semper Architect Of The Nineteenth Century.* London: Yale University Press.

Nietzsche, F. (2008) *Η Γέννηση Της Τραγωδίας.* Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Semper, G. (2004) *Style In The Technical And Tectonic Arts; Or Practical Aesthetics.* Los Angeles: Getty Research Institute.

Said, E. W. (1996) *Οριενταλισμός.* Αθήνα: Νεφέλη.

Young, R. J.C. (2007) *Μεταποικιακή Θεωρία, Μια Ιστορική Εισαγωγή.* Αθήνα: Πατάκης.

Γεωργιάδης, Σ. (επιμ.) (2005) *Gottfried Semper (1803-1879) Η Ελλάδα Και Η Ζωντανή Αρχιτεκτονική.* Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Ευριπίδης (2000) *Βάκχες*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Τερζάκης, Φ. (2000) *Τα Ονόματα Του Διονύσου, Προαναγγελίες Μιας Διαρκώς Ματαιούμενης Έλευσης.* Αθήνα: Οξύ.

Τουρνικιώτης, Π. (2008) *Εισαγωγή Στη Θεωρία Της Αρχιτεκτονικής.* Αθήνα: Ε.Μ.Π.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μετάφραση δική μου από τα γαλλικά (Foucault, 1962) με παραβολή της αγγλικής μετάφρασης (Foucault, 2006).

2. Για εισαγωγή στο έργο του Said και γενικότερα στην μετα-αποικιακή κριτική, πρβλ. (Young, 2007).

3. Πρβλ. (Habermas, 1993: 113-119)

4. Επίσης δεν έχουν λείψει και οι συγκρίσεις με άλλες θεότητες της Ανατολής και κυρίως της ινδουιστικής παράδοσης. Ωστόσο, η πιο δημοφιλής και εμπεριστατωμένη σύγκριση είναι αυτή του Διονύσου με τον Ιησού Χρηστό –ο Διόνυσος είναι ένας 'θνήσκων' θεός, όπως είναι και ο Εσταυρωμένος– που ξεπερνά τις θρησκειολογικές έρευνες και φτάνει μέχρι τις θεωρητικές αναζητήσεις του Hölderlin και του Nietzsche.

5. Ο A. Henrichs (1984) υποστηρίζει πως η δημοσίευση του *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* αλλά και δυο άρθρων του Adolf Rapp σχετικά με τη μαιναδική παράδοση, την ίδια εποχή, σηματοδοτούν την αφετηρία της σύγχρονης μελέτης του Διονύσου, που κλείνει εκατό χρόνια αργότερα, το 1972, όταν ο René Girard δημοσιεύει το *Η βία και το ιερό* [*La Violence et le Sacré*] φτάνοντας την ιδέα του Διονύσου στα άκρα, αναγνωρίζοντας επίσης δυο 'μεταβατικές' περιόδους: του γερμανικού ρομαντισμού και του γαλλικού δομισμού. Από την πρώτη προέκυψε ο νιτσεϊκός Διόνυσος, ενώ η δεύτερη θα τροφοδοτήσει τη διατύπωση ενός μελλοντικού Διονύσου!

6. Ελληνική μετάφραση αποσπάσματος στο (Τουρνικιώτης, 2008: 103).

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΧΡΗΣΕΙΣ ΤΗΣ «ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ» ΣΤΟΝ ΑΣΤΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ, ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ‘30-‘50

Λιόλιου Βάσω
Υ/Δ Ε.Μ.Π.
vassolioliou@gmail.com

επιβλέπουσα: Ελένη Καλαφάτη
σύμβουλοι: Κώστας Μωραΐτης
Ελένη Πορτάλιου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μια συνοπτική αναδρομή σε χαρακτηριστικά παραδείγματα σταδιακής ενσωμάτωσης του όρου ελληνικό τοπίο στον επιστημονικό λόγο των αρχιτεκτόνων, σε ένα ιστορικό πλαίσιο που προσδιορίζεται από το μεσοπόλεμο μέχρι την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη διερεύνηση της ένταξης της παραμέτρου προστασίας στα πλαίσια του μετασχηματισμού του εννοιολογικού υποβάθρου από την αισθητική στο τοπίο και στο ρόλο της ελληνικότητας ως προς αυτό. Κυριότερα διερευνάται ο συσχετισμός τους με τις έννοιες της ανάδειξης και αξιοποίησης, όπως αυτές εκφράστηκαν μέσω αρχιτεκτονικών και πολεοδομικών παρεμβάσεων στην Αθήνα, από τις αρχές της δεκαετίας του ‘30 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του ‘50.

Η εργασία εστιάζει σε τέσσερα παραδείγματα. Αρχικά, διερευνά την υπόθεση του κτηρίου του Δικαστικού Μεγάρου Αθηνών που εκτυλίχθηκε το 1930, όπου εντοπίζονται τα πρώτα σημάδια εμφάνισης μιας νέας κατηγορίας ‘ειδικών’ για τα ζητήματα της πόλης, κάτω από το γενικό προσδιορισμό ‘αισθητικοί’. Στη συνέχεια, αναφέρεται στην κριτική του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Δραγούμη πάνω στην πολιτική για τα δημόσια έργα του καθεστώτος Μεταξά, που πραγματοποιήθηκε το 1939 στα Τεχνικά Χρονικά με κεντρικό αντικείμενο «Το τοπείον: [ως] Μέσον Πολιτισμού». Ακολουθεί μια σύντομη αναφορά στις αποκλίνουσες προσεγγίσεις του Κώστα Κιτσίκη και του Δημήτρη Πικιώνη πάνω στο θέμα της «προστασίας της αισθητικής», που αναπτύχθηκαν κατά τη δεκαετία του ‘40 στα πλαίσια της διαπραγμάτευσης του έργου της Ανασυγκρότησης. Τέλος, εστιάζει στην Επιτροπή Προστασίας του Ελληνικού Τοπίου, ενός πολυσχιδούς οργάνου του ΤΕΕ που συγκροτήθηκε στα μέσα της δεκαετίας του ‘50 και αποτελεί την πρωτογενή έκφανση της Κοσμητείας Εθνικού Τοπίου και Πόλεων. Η δράση των προαναφερθέντων αρχιτεκτόνων μέσα στα πλαίσια της Επιτροπής, φαίνεται να σχετίζεται άμεσα τόσο με την ανάληψη δυο σημαντικών έργων που πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα στα πλαίσια του τουριστικού προγράμματος του Κωνσταντίνου Καραμανλή, όσο και με την αξιοποίηση του όρου τοπίο ως τεχνική ορολογία, πάντα υπό το πρίσμα μιας ‘προστασίας’ ερμηνευμένης ως πολιτική σχεδιασμού.

ABSTRACT

This paper covers a brief overview on characteristic examples of that manifest gradual integration of the term greek landscape in the scientific discourse of architects, in a historical context starting from the interwar period until the first postwar decade. Particular emphasis is given to investigating the integration of the protection parameter during the transformation of the conceptual context from aesthetics to landscape and the role of Greekness” [ελληνικότητα] in this perspective. Moreover it focuses in the correlation of the above factors with the concepts of promotion and restoration of monuments and historic landscapes, as expressed through architectural and urban projects in Athens from the early 30s until the late 50s.

The paper analyzes four examples. Initially, it researches the story of the Court House building in Athens that unfolded in 1930. The debate around this building manifests the first signs of the development of a new class of experts on the issues of the city of Athens, under the general designation the aestheticians. Additionally, the research focuses on architect Alexander Dragoumis’ criticism over Ioannis Metaxas’ policy regarding public projects. This criticism was published in 1939 in the scientific magazine Technical Chronicles under the title “The landscape [“τοπείον”]: [as] a medium of Culture”. Following, there is a brief reference to the divergent approaches of Kitsikis Kostas and Dimitris Pikionis on the topic of protection of aesthetics, developed in the 40s during the negotiation for the postwar Reconstruction. Finally, it focuses on “The Commission for the Protection of Greek Landscape”, a diverse organization of The Technical Chamber of Greece, that started during the mid-50s and represents the primary manifestation of the “Deanship of National Landscape and Cities”. The involvement of the above-mentioned architects within the Commission appears to be directly related with the undertaking of two major projects that took place in Athens as part of the tourism program of Constantine Karamanlis. Finally, it explores the use of the term landscape as a technical term in the context of protection interpreted as an urban planning policy.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μια συνοπτική αναδρομή σε χαρακτηριστικά παραδείγματα σταδιακής ενσωμάτωσης του όρου «ελληνικό τοπίο» στον επιστημονικό λόγο των μηχανικών και κυρίως των αρχιτεκτόνων, σε ένα ιστορικό πλαίσιο που προσδιορίζεται από το μεσοπόλεμο μέχρι την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία.[1] Επικεντρώνεται στη διερεύνηση των συνθηκών που οδήγησαν στη διαμόρφωση της Κοσμητείας Εθνικού Τοπίου και Πόλεων (1953 – περίπου 1990) και εντάσσεται σε ένα ευρύτερο ερευνητικό πλαίσιο για την περίπτωση της Ελλάδας, που θεμελιώνεται στην υπόθεση ότι αυτός ο φορέας του Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος (ΤΕΕ) συνετέλεσε καθοριστικά στην ένταξη του «τοπίου» ως προστατευόμενου αγαθού στο Νόμο *Για την Προστασία του Περιβάλλοντος* (Ν.1650/1986). Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, το σχήμα «προστασία του τοπίου» εξετάζεται ευρύτερα ως αντικείμενο θεσμικών και μη θεσμικών παραγόντων, σε ένα πλαίσιο που επιχειρεί να εμπλουτίσει και να αποδώσει ιστορικό βάθος στον επιστημονικό διάλογο που έχει ανακύψει με αφορμή την κύρωση της *Ευρωπαϊκής Σύμβασης του Τοπίου* (Ν. 3827/2010).

Το «τοπίο» ως διακριτό εννοιολογικό και επιστημονικό αντικείμενο, άρχισε να απασχολεί περισσότερο συστηματικά τους Έλληνες αρχιτέκτονες περί τα μέσα της δεκαετίας του '50. Ωστόσο, η ανάδυση του όρου στα πλαίσια μιας τεχνικής ορολογίας φαίνεται να σχετίζεται άμεσα τόσο με τις μεταβολές που επιτελέστηκαν στην αναπτυξιακή πολιτική και τις πρακτικές που εφαρμόστηκαν στον πολεοδομικό και αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του δημοσίου χώρου κατά τη δεκαετία του '30 όσο και με το ρόλο που καλούνταν να διαδραματίσουν οι αρχιτέκτονες σε σχέση με αυτόν. Έτσι, η υιοθέτησή του άρχισε να θεμελιώνεται σταδιακά από την περίοδο του μεσοπολέμου, ενώ συνδέθηκε χαρακτηριστικά με τις ευρύτερες αναζητήσεις γύρω από το ιδεολόγημα της «ελληνικότητας» και συνδυάστηκε με τις τοποθετήσεις των αρχιτεκτόνων περί «νεοελληνικής αισθητικής». Η αποκρυστάλλωσή του ως τεχνικού ζητήματος εντοπίζεται γύρω στο 1953 και πραγματοποιήθηκε στους κόλπους του ΤΕΕ, με τη χαρακτηριστική προσάρτηση της έννοιας «προστασία» και τη δημιουργία μιας επιτροπής που θα είχε ως 'αποστολή' το νέο αυτό συσχετισμό, δηλαδή την «προστασία του ελληνικού τοπίου». Κύρια πεποίθηση της παρούσας διερεύνησης αποτελεί η άποψη ότι οι ερμηνείες που έλαβε έκτοτε το σχήμα «προστασία του τοπίου», ήταν τοποθετημένες σε έναν άξονα «ανάδειξης» και «αξιοποίησης», και ως εκ τούτου αποσκοπούσαν σε μια υλοποίηση του σχήματος υπό τη μορφή αρχιτεκτονικών και πολεοδομικών παρεμβάσεων. Στο γεγονός αυτό εντοπίζεται η διαφοροποίηση των θέσεων και των αιτημάτων των αρχιτεκτόνων, έναντι των υπόλοιπων εκπροσώπων των τεχνών και των γραμμάτων της λεγόμενης «γενιάς του '30», που ενεπλάκησαν σε αυτό το μηχανισμό που είναι περισσότερο γνωστός ως Κοσμητεία Εθνικού Τοπίου και Πόλεων.

Η παραπάνω ερευνητική υπόθεση θα υποστηριχθεί μέσα από τέσσερα παραδείγματα τα οποία εκτείνονται σε διάστημα τριών δεκαετιών. Η αφήγηση θα ξεκινήσει από την υπόθεση του κτηρίου του Δικαστικού Μεγάρου Αθηνών, που εκτυλίχθηκε το 1930 κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησης του Ελευθερίου Βενιζέλου. Σ' αυτήν εντοπίζονται τα πρώτα σημάδια εμφάνισης μιας νέας κατηγορίας 'ειδικών' για τα ζητήματα της πόλης, κάτω από το γενικό προσδιορισμό «αισθητικοί». Στη συνέχεια, θα γίνει αναφορά στην κριτική του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Δραγούμη, πάνω στην πολιτική για τα δημόσια έργα του καθεστώτος Μεταξά, μια κριτική που πραγματοποιήθηκε το 1939 στα πλαίσια του περιοδικού *Τεχνικά Χρονικά* με κεντρικό αντικείμενο «Το τοπείον: [ως] Μέσον Πολιτισμού». Θα ακολουθήσει μια σύντομη αναφορά στον Κώστα Κιτσίκη και τον Δημήτρη Πικιώνη και τις αποκλίνουσες προσεγγίσεις τους πάνω στο θέμα της «προστασίας της αισθητικής», που αναπτύχθηκαν κατά τη δεκαετία του '40 στα πλαίσια της διαπραγμάτευσης για την υλοποίηση του έργου της Ανασυγκρότησης. Τέλος, θα γίνει μια συνοπτική παρουσίαση της Επιτροπής Προστασίας του Ελληνικού Τοπίου, ενός πολυσχιδούς οργάνου του ΤΕΕ που συγκροτήθηκε στα μέσα της δεκαετίας του '50 και αποτελεί την πρωτογενή έκφανση της Κοσμητείας Εθνικού Τοπίου και Πόλεων. Η δράση των προαναφερθέντων αρχιτεκτόνων μέσα στα πλαίσια της Επιτροπής, φαίνεται να σχετίζεται άμεσα τόσο με την ανάληψη δυο σημαντικών έργων που πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα στα πλαίσια του τουριστικού προγράμματος του Κωνσταντίνου Καραμανλή όσο και με την αξιοποίηση του όρου «τοπίο» ως τεχνικής ορολογίας, πάντα υπό το πρίσμα μιας 'προστασίας' ερμηνευμένης ως πολιτική σχεδιασμού.

Η έρευνα βασίστηκε στην επεξεργασία πρωτογενούς υλικού από τον ημερήσιο και περιοδικό τύπο της μελετώμενης περιόδου. Κυριότερες πηγές αποτέλεσαν οι εφημερίδες *Ελεύθερο Βήμα*, *Τα Νέα*, *Το Βήμα*, *Ελευθερία, Εμπρός, Αυγή* και το περιοδικό *Τεχνικά Χρονικά*.[2]

ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ «ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ» ΣΤΟ ΚΑΤΩΦΛΙ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '30

> *Όσοι φαντάζονται ότι είναι δυνατόν να θεραπευθούν όλαι αι πληγαί της πρωτευούσης και ν' αναδημιουργηθή μια νέα πόλις άξια της αποστολής και του μεγάλου προορισμού της πλανώνται οικτρώς. Δεν πρόκειται πλέον, κατά την γνώμην όχι μόνον των ειδικών αλλά και των λογικών ανθρώπων και ερευνητών της καταστάσεως, περί εφαρμογής ενός ιδεώδους σχεδίου πόλεως, αλλά περί «διευθετήσεως» των κακώς εχόντων...* (Σπ. Αγαπητός, στο Ροδάς, 19.01.1929)

Σε μια γενικότερη διάθεση εγκατάλειψης των μεγαλεπήβολων σχεδίων για την Αθήνα, οι αρχιτέκτονες-πολεοδόμοι υποδέχθηκαν τη δεκαετία του '30 με νέους συσχετισμούς σε ό, τι αφορά τη θέση τους απέναντι στον κρατικό μηχανισμό και τη λειτουργία του καθιερωμένου θεσμού των επιτροπών για τη σύνταξη του σχεδίου πόλεως της Αθήνας, μέσω του οποίου επικυρωνόταν κατά κανόνα ο ρόλος τους ως «τεχνικών συμβούλων» του κράτους. Η πρακτική της αποσπασματικής διευθέτησης των δημόσιων έργων που υιοθέτησε ο Ελευθέριος Βενιζέλος κατά την τελευταία περίοδο της διακυβέρνησής του [1928-1932], τους έθεσε εκτός του μηχανισμού λήψης και υλοποίησης των αποφάσεων και τους περιθωριοποίησε σε μια 'γνωμοδοτική' θέση με περιορισμένες αρμοδιότητες.

Πιο συγκεκριμένα, με την επιστροφή του στην πολιτική ηγεσία τον Αύγουστο του 1928, ανακίνησε εκ νέου τις διαδικασίες επίλυσης του πολεοδομικού

προβλήματος της Αθήνας, προσθέτοντας ένα νεωτερισμό: σχημάτισε μια επιτροπή στο Υπουργείο Συγκοινωνιών, η οποία δεν θα συνέτασσε ένα καινούριο σχέδιο, αλλά θα διατύπωνε τις γενικές γραμμές επί αυτού. Σ' αυτή τη «γνωμοδοτική επιτροπή», όπως χαρακτηριστικά ονομάστηκε, εμφανίζονται για πρώτη φορά ο υπουργός Συγκοινωνίας Αντώνιος Χρηστομάνος και ο πρωθυπουργός να καταλαμβάνουν αντίστοιχα την προεδρία και την επίτιμο προεδρία (Ανώνυμος, 09.11.1928, Ροδάς, 22.01.1929)· ωστόσο, χωρίς κανένας από τους δυο να κατέχει την ιδιότητα του μηχανικού.

Οι αναπόφευκτες αντιδράσεις που προκάλεσε η μεταβολή αυτή, κορυφώθηκαν στις αρχές του 1930, όταν ο Βενιζέλος με έναν ιδιαίτερα παρεμβατικό τρόπο επιχείρησε να επιλύσει το πρόβλημα του διαφαινόμενου αδιέξοδου στην υπόθεση της ανέγερσης του κτηρίου που θα φιλοξενούσε το Δικαστικό Μέγαρο Αθηνών. Προχώρησε στην απευθείας ανάθεση του έργου στον αρχιτέκτονα Αλέξανδρο Νικολούδη και σε συνεργασία με τον υπουργό Δικαιοσύνης Δημήτριο Δίγκα, επέλεξαν ως τοποθεσία το χώρο του Α' Στρατιωτικού Νοσοκομείου στους πρόποδες της νότιας πλευράς της Ακρόπολης (Ανώνυμος, 06.02.1930)· γνωστό σε εμάς ως *οικόπεδο Μακρυγιάννη* όπου σήμερα έχει ανεγερθεί το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης. Το προτεινόμενο κτήριο ήταν μνημειακών διαστάσεων και περιείχε στοιχεία νεομπαρόκ, με ένα δεσπόζοντα τρούλο που θα κατέληγε στο ίδιο ύψος με τη βάση του Παρθενώνα. Ως προς τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά κατακρίθηκε έντονα ως αναχρονιστικό, δεδομένου ότι την εποχή εκείνη, τρία χρόνια πριν από το 4ο CIAM, κορυφωνόταν ο διάλογος περί πειραματισμών με τις δυνατότητες της «νέας [μοντέρνας] αρχιτεκτονικής». Κυριότερα, όμως, το κτήριο αυτό θα ερχόταν σε τολμηρή αντιπαράθεση με το μνημείο της Ακρόπολης, όχι μόνο σε οπτικό αλλά και σε ιδεολογικό και συμβολικό επίπεδο (Κωτσάκη, 2007: 56-73).

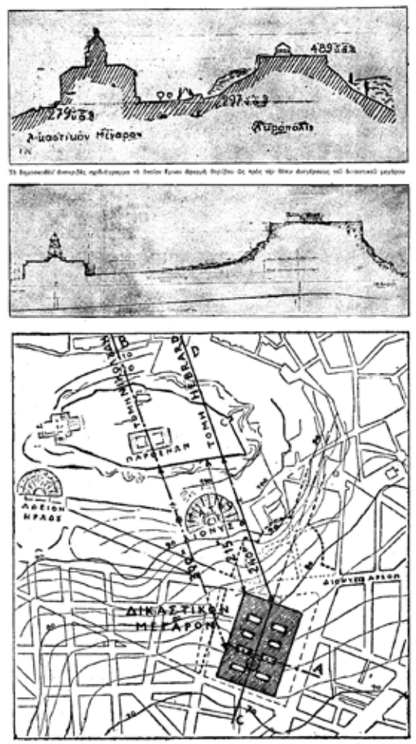


Εικόνα 1: Σκίτσο του Αλέξανδρου Νικολούδη για το Δικαστικό Μέγαρο Αθηνών, 1930.

Επί έναν ολόκληρο χρόνο, ο ημερήσιος τύπος κατέγραφε σε καθημερινή βάση τη δημόσια αντιπαράθεση μεταξύ της ηγεσίας του κράτους και των 'ευαισθητοποιημένων ειδικών', των κατοίκων της περιοχής και γενικότερα των όποιων 'φιλαθηναίων', ενώ ταυτόχρονα αναδείκνυε τις έντονα επικριτικές διεθνείς αντιδράσεις. Ενδεικτικά αναφέρεται ότι η εφημερίδα Ελεύθερο Βήμα αναδημοσίευσε παρεμβάσεις από τους Times της Νέας Υόρκης, από εφημερίδες του Παρισιού και της Κολωνίας, διαμαρτυρίες της Γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών και τοποθετήσεις των August Heisenberg, Kurt Raisner. Το περιεχόμενο της αντιπαράθεσης επικεντρωνόταν στις αισθητικές, τουριστικές, πολιτικές και ιδεολογικές αποφάσεις, ενώ οι διεθνείς τοποθετήσεις δεν παρέλειπαν να τονίσουν την πτυχή περί οικουμενικής «πνευματικής ιδιοκτησίας» πάνω στα μνημεία της ελληνικής αρχαιότητας.

Μέσα από τη μελέτη της αντιπαράθεσης αυτής, διαπιστώνεται η οριστική ρήξη στη συνθήκη που μέχρι τότε νομιμοποιούσε μέσω των θεσμοθετημένων επιτροπών, τη στενή συνεργασία μερίδας καταξιωμένων ιδιωτών μηχανικών με τον κρατικό μηχανισμό. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι τελευταίοι, κατά κανόνα αυτοί που διατηρούσαν μια ενεργό συμμετοχή στα δημόσια πράγματα, είτε μέσω της Σχολής Αρχιτεκτόνων είτε μέσω του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων και του ΤΕΕ, παρατηρούνται την περίοδο εκείνη να αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες και να υποκινούν διαδικασίες για τη συγκρότηση αυτόνομων επιτροπών, με σκοπό να προβάλουν μια αντιπρόταση στις προτεινόμενες κυβερνητικές παρεμβάσεις (ενδεικτικά αναφέρονται μια επιτροπή του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων για το Δικαστικό Μέγαρο Αθηνών (Σ., 24.11.1930) και μια επιτροπή καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων για το Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη (Σ., 28.11.1930). Το γεγονός αυτό συνδυάστηκε με την ταυτόχρονη ανάδυση μιας νέας τάξης 'ειδικών' για τα ζητήματα της πόλης, κυρίως μέσα από τον αυτοπροσδιορισμό τους ως «αισθητικών», σύμφωνα με το χαρακτηρισμό που χρησιμοποιούταν ευρέως στα δημοσιεύματα της εποχής που σχετίζονταν με την υπόθεση του Δικαστικού Μεγάρου. Στους «αισθητικούς» δεν συμπεριλαμβάνονταν πλέον αποκλειστικά και μόνο οι τεχνικά και πολεοδομικά καταρτισμένοι μηχανικοί-αρχιτέκτονες, καθώς μέσα από την εισαγωγή της παραμέτρου της «αισθητικής», το πεδίο τους διευρύνθηκε και επεκτάθηκε σε άλλα πνευματικά και καλλιτεχνικά πεδία που διερευνούσαν τότε το «τοπίο» ως έναν από τους βασικούς φορείς της «ελληνικότητας».

Τον Νοέμβριο του 1930, ένα σύνολο καταξιωμένων προσώπων από το σώμα των αποκαλούμενων «αισθη-



Εικόνα 2: Τα σχέδια της αντιπαράθεσης μεταξύ του Α. Νικολούδη και του Ε. Hebrard, σχετικά με το προτεινόμενο κτήριο του Δικαστικού Μεγάρου Αθηνών.

τικών», κλήθηκε από την εφημερίδα *Ελεύθερο Βήμα* να συνοψίσει τις προεκτάσεις του ζητήματος και να συζητήσει για «Το Μέλλον των Αθηνών». Τα αποτελέσματα παρουσιάστηκαν σε μια σειρά έξι άρθρων που δημοσιεύτηκαν στο διάστημα από τις 24 έως τις 29 Νοεμβρίου 1930 (Σ., 24.11.1930-29.11.1930). Το λόγο έλαβαν οι αρχιτέκτονες Αναστάσιος Μεταξάς, Ernest Hebrard, Αριστοτέλης Ζάχος και Δημήτρης Πικιώνης, ο πολιτικός μηχανικός και καθηγητής του ΕΜΠ, Π. Παρασκευόπουλος, ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, Ζαχαρίας Παπαντωνίου και ο γλύπτης Μιχαήλ Τόμπρος. Το αντικείμενο των τοποθετήσεων, αν και ήταν ενταγμένο στις ιδεολογικές αναζητήσεις της χαρακτηριστικής αυτής περιόδου του μεσοπολέμου, κατέληξε σε ζητήματα πολιτικής πρακτικής, ιδωμένα κυρίως από την πλευρά του τρόπου με τον οποίο αξιοποιείτο το επιστημονικό και πνευματικό δυναμικό του τόπου.

Στις τοποθετήσεις αυτές μπορούμε να διακρίνουμε δυο κατευθύνσεις που φαίνεται να εκπροσωπούσαν από τη μια μεριά τα τεχνικά επαγγέλματα και από την άλλη μεριά τους καλλιτεχνικούς και πνευματικούς τομείς. Έτσι, οι τεχνικά καταρτισμένοι, ανάμεσα στη συζήτηση περί «νεοελληνικής αισθητικής» και αρχιτεκτονικής, αναζητούσαν την επανάκτηση της ενεργούς συμμετοχής τους στα δημόσια ζητήματα, οραματιζόμενοι μάλιστα τη συμμόρφωση του κρατικού μηχανισμού με τις επιταγές ενός συνολικού στρατηγικού σχεδιασμού για την Αθήνα, τον οποίο θα κατεύθυναν οι αρχιτέκτονες. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Δημήτρης Πικιώνης:

> *Εάν σήμερον αι Αθήναι […] είναι μια πόλις άσχημη, το οφείλομεν εις τούτο: ότι ανέκαθεν η μορφή ετέθη, είτε εξ' αγνείας, είτε εκ συμφεροντολογίας, εις δευτέραν και τρίτην μοίρα. Προχειρολόγος σκοπιμότης της στιγμής, συμφέροντα, ανάγκαι κατά το μάλλον και ήττον σοβαραί, ικανοποιήθησαν πάντοτε εις βάρος της ατυχούς αυτής πόλεως. Και όταν δεν υπήρχον αυτά, υπήρχεν η άγνοια των αρμοδίων. […] Ξεύρω πολύ καλά ποίας τερατίας δυσχερείας ενέχει οιαδήποτε προσπάθεια υπέρ της πόλεως, αλλά πιστεύω ότι μια υπηρεσία κατηρτισμένη από τους αρίστους ειδικούς μας, με επί κεφαλής μιαν κορυφήν της πολεοδομικής, θα ηδύνατο να επιτύχη πολλά πράγματα. Αυτά αναμφιβόλως απαιτούν αναλόγους θυσίας, αλλά ποιός θα τολμήση να ειπή ότι αι Αθήναι δεν τας αξίζουν;* (Δ. Πικιώνης, στο: Σ., 27.11.1930)

Από την άλλη πλευρά, εκείνοι που ήταν περισσότερο εξοικειωμένοι με καλλιτεχνικά θέματα, μέσα από τη χρήση του όρου «τοπείον», αναφέρθηκαν σε «καλαισθητικά πάθη» και «φανατισμούς καλαισθητικούς» και στην ανάγκη συγκρότησης ενός «συμβουλίου δημόσιας καλαισθησίας» (Παπαντωνίου, στο: Σ., 28.11.1930) ή αλλιώς μιας «αστυαισθητικής υπηρεσίας» (Νιρβάνας, 1931) που θα είχε «δικτατορική ισχύ», όπως επί λέξη είχε σχολιάσει με κριτική διάθεση ο Μιχαήλ Τόμπρος τα αιτήματα του Ζαχαρία Παπαντωνίου (Τόμπρος, στο Σ. 29.11.1930). Ο λόγος του τελευταίου είναι χαρακτηριστικός:

> *Η διεθνής εξέγερσις δι' ένα ζήτημα καθαράς μορφής των Αθηνών αποδεικνύει ότι, όπως υπάρχουν θρησκευτικοί και πολιτικοί φανατισμοί, υπάρχουν και φανατισμοί καλαισθητικοί, οι οποίοι, εάν δεν παρασύρουν τα πλήθη, αλλά τας μειονότητας, δεν είνε όμως ολιγώτερον ισχυροί. (…) Τέτοια καλαισθητικά πάθη σώζουν την παράδοσιν των πόλεων και την φυσιογνωμίαν των τοπείων από τον όλεθρον της ωφελιμότητος. […]* [Το φάρμακο εις τα δεινά είναι] *να αφαιρεθή το δικαίωμα της οικοδομικής κακουργίας από τους ιδιώτας και από το ίδιο το κράτος. Να ιδρυθή ένα συμβούλιον δημόσιας καλαισθησίας, με ισχυρά δικαιώματα. Ας μη φοβηθή κανείς ότι μια τέτοια εξουσία είνε κίνδυνος να περιορίση την ελευθερίαν της τέχνης. Ένα τέτοιο δικαίωμα δεν μπορεί να της δωθή εις εποχήν μάλιστα θαυμασίων προόδων της οικοδομικής και μιας αρχιτεκτονικής επαναστάσεως και δημιουργίας όπως είνε η σημερινή.* (Παπαντωνίου, στο: Σ., 29.11.1930)

ΤΟ «ΤΟΠΕΙΟΝ» ΚΑΙ ΟΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ ΛΙΓΟ ΠΡΙΝ ΤΗ ΛΗΞΗ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '30

Έπειτα από μια πενταετία, στα πλαίσια της αναδιάρθρωσης των διοικητικών δομών από το πραξικόπημα της 4ης Αυγούστου, συγκροτήθηκε ο «Ανώτατος Πολεοδομικός Οργανισμός της Πρωτευούσης». Μέσα από τη μελέτη της δομής και της σύνθεσής του, όπως προβλεπόταν στο σχετικό Αναγκαστικό Νόμο που συνόδευε την ίδρυσή του (Α.Ν. 508/1937), διαπιστώνεται ότι οι «αισθητικοί» αναγνωρίζονταν από το νέο καθεστώς ως αρμόδιοι για τα θέματα πολεοδομικού, οικοδομικού και αισθητικού χαρακτήρα.[3] Επιπρόσθετα, στη βάση της τακτικής του Ε. Βενιζέλου, φαίνεται πως τους αποδίδονταν ονομαστικές αρμοδιότητες συμβουλευτικής φύσης, χωρίς κανένα ουσιαστικό περιθώριο παρέμβασής τους στις τελικές αποφάσεις. Σ' αυτό το αυστηρά ελεγχόμενο πλαίσιο που τελούσε υπό την πλήρη εποπτεία του Υπουργού-Διοικητή τη Πρωτευούσης Κώστα Κοτζιά, παρευρίσκονταν μεταξύ άλλων καταξιωμένες προσωπικότητες διαφόρων τομέων, που κατά το παρελθόν συμμετείχαν ενεργά στο διάλογο για τα πολεοδομικά ζητήματα, όπως οι αρχιτέκτονες Α. Ζάχος και ο Α. Νικολούδης, ο πολιτικός μηχανικός Α. Δημητρακόπουλος, ο Μ. Τόμπρος και ο Ζ. Παπαντωνίου (Ανώνυμος, 30.03.1937).

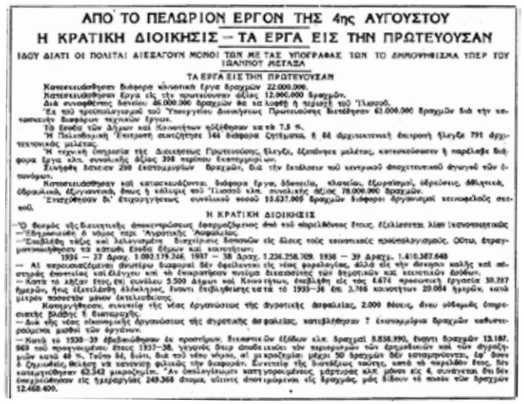
Ο Ιωάννης Μεταξάς δεν παρέλειπε να υπενθυμίζει την εθνική σημασία της αποστολής τους στα πλαίσια των εργασιών του Οργανισμού, παρόλο που ήταν ξεκάθαρο ότι μόνο η Διοίκηση της Πρωτευούσης μπορούσε να αποφασίσει και να υλοποιήσει τις όποιες παρεμβάσεις. Είναι χαρακτηριστικός ο λόγος που εκφώνησε στις 18 Ιουνίου 1938 κατά την έναρξη των εργασιών του «Ανωτάτου Πολεοδομικού Συμβουλίου»:

> *Ως εκπρόσωποι εις το περί ου πρόκειται ζήτημα της πόλεως των Αθηνών, είτε εκ των υπηρεσιών τας οποίας εκτελείτε εις δημόσιας θέσεις, είτε ως μέλη της κοινωνίας, καλείσθε εις τον πολεοδομικόν οργανισμόν όπως συντρέξητε την διοίκησιν εις το να διαμορφώση Αθήνας, πρωτεύουσαν δηλαδή του Ελληνικού Βασιλείου,*

αξίαν και του ιστορικού της ονόματος και του μέλλοντος του τόπου τούτου. [...] θα χρειασθή να κρατήσετε εις τα συζητήσεις σας ενταύθα όλην την πείραν την οποία φέρετε είτε εκ της υπηρεσίας σας, είτε εκ των γνώσεών σας, είτε εκ της καλλιτεχνικής σας διαθέσεως, να κρατήσετε την πείραν αυτήν, να λησμονήσετε δε και τον εαυτόν σας, να λησμονήσετε ότι είσθε πρόσωπα και να ενθυμήσθε ότι είσθε αντιπρόσωποι μιας πόλεως, η ευτυχής εξέλιξη της οποίας θα τιμήση τα ονόματά σας, όπως η ατυχής εξέλιξις ταύτης δεν θα είνε ευχάριστος δια την μνήμην σας. [...] πρέπει [...] να αποφασίσωμεν να δυσαρεστήσωμεν και φίλους μας και οιουσδήποτε άλλος χάριν του καλού της πόλεως ταύτης [...]. (Μεταξάς, στο: Ανώνυμος, 19.06.1938)

Το σώμα των συμμετεχόντων αρχιτεκτόνων, σε μια προσπάθεια να επανακτήσει την ενεργό συμμετοχή του σε οτιδήποτε αφορούσε την οικοδομική και πολεοδομική πρακτική, φαίνεται πως επιχείρησε να διαφοροποιήσει τη θέση του έναντι των υπολοίπων «αισθητικών». Χαρακτηριστικά, ο αρχιτέκτονας Αλέξανδρος Δραγούμης, προϊστάμενος της Πολεοδομικής Επιτροπής του Οργανισμού, υιοθέτησε τον όρο «τοπείον» χρησιμοποιώντας τον σχεδόν ως τεχνικό όρο στα πλαίσια του περιοδικού Τεχνικά Χρονικά. Με δυο συνεχόμενα κείμενα που δημοσίευσε στις 15 Αυγούστου 1939, ένα δικό του υπό τον τίτλο «Τα φυσικά της περιοχής της πρωτευούσης» (Δραγούμης, 1939) και ένα μεταφρασμένο απόσπασμα από το βιβλίο *The Culture of Cities* του Lewis Mumford υπό τον τίτλο «Το τοπείον: Μέσον Πολιτισμού» (Mumford, 1939), συνέδεσε τα προβλήματα των μητροπόλεων με την πολιτική, οικονομική, πολιτιστική και κοινωνική διάσταση του «τοπείου». Ταυτόχρονα, επιχείρησε να αναδείξει την αντίθεση της «Αναγέννησης» που είχε προταθεί από τον Περικλή Γιαννόπουλο, μέσα από την ιδιαιτερότητα της *ελληνικής γραμμής και του ελληνικού χρώματος*, έναντι του οράματος του τεχνολογικού πολιτισμού και τον τρόπο με τον οποίο το υλοποιούσε την περίοδο εκείνη ο Μεταξάς. Πρόταση-κατακλείδα του πρώτου κειμένου, που φαίνεται να συνόψιζε και την πρόθεση του όλου πονήματός του, αποτέλεσε η 'ευχή' να αφεθούν ελεύθεροι οι αρχιτέκτονες, οι «εκ των κορυφαίων της τέχνης και επιστήμης της αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας», να συμβάλουν στο σχεδιασμό και την υλοποίηση της αναμόρφωσης της πρωτεύουσας αρχικά, και της υπόλοιπης χώρας στην συνέχεια:

Τελειώνω με την ευχή τα επιτελεία των διοικητικών υπηρεσιών, π.χ. η Πολεοδομική Υπηρεσία εις το Υπουργείον Πρωτευούσης, να αφεθή ελευθέρα και ανενόχλητος με όσους διαλεκτικούς συνεργάτας θελήσει και ζητήσει, να ερευνήση, να πονοκεφαλήση, να μελετήση και ορθολογισθή και να σ υ ν θ έ σ η κατά τέτοιον τρόπον την περιοχήν Πρωτευούσης – με την ενότητα της γενικής γραμμής και την άπειρον ποικιλίαν των λεπτομερειών – ώστε να ξαναγίνη το περιβάλλον μας και φύσις μας, να ξαναγίνωμε κάτοικοι της Αττικής, γέννημα και θρέμμα της, κατ' εικόνα και ομοίωσίν της. Ξεύρει αυτή πώς να το επιτύχη. (Δραγούμης, 1939: 319)



ΑΠΟ ΤΟ ΠΕΛΩΡΙΟΝ ΕΡΓΟΝ ΤΗΣ 4ης ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ

Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΔΙΟΙΚΗΣΙΣ — ΤΑ ΕΡΓΑ ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑΝ

ΙΔΟΥ ΔΙΑΤΙ ΟΙ ΠΟΛΙΤΑΙ ΑΙΣΘΑΝΟΝΤΑΙ ΜΟΝΟΙ ΤΟΝ ΜΕ ΤΑΣ ΥΠΟΓΡΑΦΑΣ ΤΩΝ ΤΟ ΔΗΜΟΨΗΦΙΣΜΑ ΥΠΕΡ ΤΟΥ ΙΔΑΛΓΟΥ ΜΕΤΑΞΑ

ΤΑ ΕΡΓΑ ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑΝ

Κατασκευάσθησαν διάφορα κλινοτικά έργα δραχμών 22.000.000.
Κατασκευάσθησαν έργα εις τας πρωτευούσας αξίας 12.000.000 δραχμών.
Διά συναλλαγματικός λογαριασμούς 80.000.000 δραχμών θα τα ευρή η τράπεζα του Γιλιτού.
Έκ του προϋπολογισμού του Υπουργείου Δικαιοσύνης Πρωτευούσης διετέθησαν 63.000.000 δραχμών διά την κατασκευήν διαφόρων τεχνικών έργων.
Τα έσοδα των Δήμων και Κοινοτήτων αξιόθησαν κατά 7,5 %.
Η Πολεοδομική Υπηρεσία συνεζήτησε 144 διάφορα ζητήματα, ε θέ άμεσικτικαί διατομή ζήνγδε 791 άμεσικτονικός μελέτας.
Η τεχνική υπηρεσία της Διευθύνσεως Πρωτευούσης, ζήνγδε, εξαιρέσει μελέτης κατασκεύασεων ή παρέλαβε διάφορα έργα ύδρ. συνολικής αξίας 398 περίπου εκατομμυρίων.
Ελήφθη δπόψιν 200 εκατομμυρίων δραχμών, διά την εκτέλεσιν τού κεντρικού αποχετευτικού άγωγού των ύδατων.
Κατασκευάσθησαν καί κατασκευάζονται διάφορα έργα, δδοποιΐαι, κλοιοί, εξωραϊσμοί, αθλητικά, εξωραϊστικά, έργα ή κάθοδος τού Γιλιτού κλπ. συνολικής αξίας 78.000.000 δραχμών.
Συνεστήθησαν δι' επιχορηγήσεως συνολικού ποσού 33.637.000 δραχμών 5 αφορμαί οργανισμοί κοινωφελούς σκοπού.

Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΔΙΟΙΚΗΣΙΣ

Ο θεσμός της δικαστικής αναπληρώσεως εφαρμοζόμενος από τού περιβλέποντος έτους, εξελίσσεται λίαν ικανοποιητικώς.
— Εξοπλισμός ή νέμει περί Αγρονικής Αναβολής.
— Συνδέσεις τάξις και λειτουργίαι δυτικής δικαιοσύνης εις όλους τους κοινοτικούς προκαλούμενους. Ούτω, εφαρμοσθείσης τής κατωτ. Εποδ εξόμων και κατεστώτων.
1934 — 27 Δραχ. 1.093.174.346. 1937 — 38 Δραχ. 1.234.258.709. 1938 — 39 Δραχμ. 1.410.367.648
— Αι καταστασιάζουσαι φυτείαι διαφορεί δέν εφελίσσουν τις νέας φυσιολογίας, αλλά εις την άνοιξιν καλύπτ καί απομένουν εφαπτόμενα κατά τα ελάχιστον τούτου και ενισχυτικού των δημοσίων και κοινοτήτων.
— Κατά το λήξαν έτος έτι συνέλαβε 5.500 άδρων καί Κοινοτήτων, εναβλήθη εις τας 5.674 προσωπικά εργασίαι 30.267 ήμερών, ήτις εξετελέσθη πλήρως, έναντι επιβληθείσης κατά το 1933—34 ένι. 3.766 κοινοτήτων 20.084 ήμερών, κατά μέγαν ποσοστόν μόνον εκτελεσθείσης.
Κατηγγέλθησαν, συνεπεία τής νέας εργασίας τής αγροτικής δικαιοσύνης, 2.000 θέσεις, άνευ ουδεμιάς επιφυλάξεως βλάβης ή ευαισθησίας.
— Δια τής νέας οικονομικής δργανώσεως τής αγροτικής δικαιοσύνης, κατεβλήθησαν 7 εκατομμύρια δραχμών καθυστερούμενα μισθοί των αγροτών.
— Κατά το 1938—39 εβεβαιώθησαν εκ προσώπων, δεικνυόντων εξόδων κλπ. δραχμαί 5.838.990, έναντι δραχμών 13.187.969 τού προηγουμένου έτους 1937—38, γεγονός δεν αποδεικτικόν των αφορμωμένων των δραχμοδικών καί των αγροζητημάτων κατά 48 %. Τούτο δέ, διότι τα μέν πλείστα των δικών, εν τη αγροτική δικαιοσύνη δέν εκκρεμούν, εν δέ ή ζημιώδεις θέσεις τα κατενεγκθή φιλικώς την διαφοράν. Συνεπεία τής διατάξεως ταύτης, κατά τα παρελθόν έτος, δεν κατεχρεώθησαν 63.343 μικροϊδιοκτήται κατηγορούμενοι κατηγορίαν κλπ. μέχρι δραχ. 6, συνέτεινε δε δεν εκκρεμούσαν εις δικαιοσύνην 249.368 άτομα, αίτινες αποτελούσαν τις δραχμάς μάς έδειναν τό ποσόν των δραχμών 12.468.409.

Εικόνα 3: 3η επέτειος της 4ης Αυγούστου.

ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΗΣ «ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ» ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '40

Ακόμα και κάτω από τη σκιά του πολέμου, οι αρχιτέκτονες παρατηρούνται να συνεχίζουν τις διεκδικήσεις τους, σε μια προσδοκία της συμμετοχής τους στο προμηνυόμενο έργο της Ανασυγκρότησης. Στις 15 Ιανουαρίου 1942 ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης ως προϊστάμενος της Πολεοδομικής Υπηρεσίας και του Γραφείου Χωροταξικών και Πολεοδομικών Ερευνών και Μελετών, δημοσίευσε στα *Τεχνικά Χρονικά* τις γενικότερες κατευθύνσεις «Περί Χωροταξίας» που θα όφειλαν να εφαρμοστούν στα πλαίσια της Ανασυγκρότησης της χώρας μετά τη λήξη του πολέμου (Δοξιάδης, 1942). Με αφορμή τα άρθρα αυτά, τον Απρίλιο του 1942 ο Κώστας Κιτσίκης πυροδότησε μέσα από την εφημερίδα *Ελεύθερο Βήμα* ένα δημόσιο διάλογο μεταξύ των μηχανικών (Κιτσίκης, 24.04.1942, 25.04.1942).

Όπως αναδεικνύεται μέσα από το διάλογο αυτό, οι συνθήκες υπαγόρευαν μια τεχνοκρατική οργάνωση και μια ορθολογική επίλυση των εκτεταμένων προβλημάτων. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, οι «αισθητικοί» εμφανίζονται να υποχωρούν από το προσκήνιο και τον κύριο λόγο να λαμβάνει το ευρύ επιστημονικό πεδίο των «τεχνικών».[4] Ανάμεσα σ' αυτούς, οι αρχιτέκτονες διερευνώντας τις ποικίλες εκδοχές της αποκαλούμενης «προστασίας της αισθητικής», άρχισαν να ενσωματώνουν όλο και συχνότερα στο λόγο τους τον όρο «τοπίο». Οι καθηγητές της Αρχιτεκτονικής Σχολής ΕΜΠ Κώστας Κιτσίκης και Δημήτρης Πικιώνης, δύο πρόσωπα διαφορετικών κατά κανόνα πεποιθήσεων, σκιαγράφησαν δυο αποκλίνουσες προσεγγίσεις που θα αποτελέσουν μεταπολεμικά το πεδίο διαπραγμάτευσης, τόσο από πλευράς ανοικοδόμησης των πόλεων όσο και από πλευράς αναπτυξιακής πολιτικής σε σχέση με τον τουρισμό.

Ο Κ. Κιτσίκης έκανε λόγο για μια «αρχιτεκτονημένη ανοικοδόμηση» και κυριότερα για την αναγκαιότητα της εκμετάλλευσης των δυνατοτήτων της τεχνικής προόδου, ενώ έδειχνε να προβληματίζεται σχετικά με τη διατήρηση ενός τοπικού-παραδοσιακού χαρακτήρα, κάτι το οποίο αποτελούσε το επίμαχο ζήτημα μεταξύ των αρχιτεκτόνων και των υπόλοιπων 'τεχνικών' (Κιτσίκης, 24.04.1942, 25.04.1942, 25.06.1942, 26.06.1942). Στο πλαίσιο αυτό, οραματιζόταν την υλοποίηση του έργου της Ανασυγκρότησης μέσα από τη δημιουργία μιας μεγάλης «τεχνικής εταιρείας μελετών και εκτελέσεων», ενώ παράλληλα φαίνεται πως αντιλαμβανόταν την τουριστική αξιοποίηση του «τοπίου» ως πηγή για την οικονομική ανάπτυξη της χώρας (Κιτσίκης, 03.05.1946, 27.07.1948). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

> *Την υπηρεσίαν ήτις θα αναλάβη το τεράστιον αυτό έργο την αντιλαμβάνομαι ως Τεχνικόν Οργανισμό ευρείας δικαιοδοσίας, όστις θα λειτουργήση ως μεγάλη «τεχνική εταιρεία μελετών και εκτελέσεων», βασιζομένη εις την στενή συνεργασία ελευθέρων επαγγελματιών και δημοσίων υπαλλήλων. […] Εργοδότης θα είναι το κράτος, εκπροσωπούμενον υπό του εκάστοτε υπουργού Συγκοινωνιών, επιβλέποντες δε του εργοδότου αι τεχνικαί και οικοδομικαί αυτού υπηρεσίαι.*
> *[…] Σύνθημα της μεταπολεμικής ανοικοδομήσεως εις όλας τας χώρας είναι η prefabrication, δηλαδή η βιομηχανοποίησις και εις εργοστάσια προπαρασκευή παντός τμήματος οικοδομής. […] Απομένει* [όμως] *προς εξέτασιν η δυσκολωτέρα και λεπτοτέρα επιταγή του έργου της ανοικοδομήσεως: η προστασία της αισθητικής. […] Ανεξαρτήτως του ότι πρέπει δι' ημάς να θεωρήται ζήτημα φυλετικής και εθνικής φιλοτιμίας η διατήρησις των φυσικών καλλονών […] και των αρχαιολογικών θησαυρών τους οποίους μας εκληροδότησαν οι πρόγονοί μας, αλλά και από απόψεως πηγής πλούτου, οι δυο αυτοί παράγοντες είναι πολύτιμοι εις την ανάπτυξι του τουρισμού.* (Κιτσίκης, 03.05.1946)

Από την άλλη πλευρά, ο Δ. Πικιώνης παρουσιάζεται μέσα από τα κείμενά του δυσαρεστημένος με τη μη εφαρμογή των προτάσεων που είχε διατυπώσει το 1946 στα πλαίσια μιας ομάδας αρχιτεκτόνων του Υπουργείου Ανοικοδόμησης. Στον αντίποδα της τυποποίησης που προωθούσε το κυβερνητικό σχέδιο, πρότεινε την «προστασία της αισθητικής» μέσω της ανάδειξης της «πνευματικότητας» και της «διαισθαντικότητας» της αρχιτεκτονικής, που θα εξέλισσε το πρότυπο και τα δεδομένα πάνω στα οποία είχε στηριχτεί η «τεχνική της παράδοσης» (Πικιώνης, 1946α-γ, Πικιώνης, 1950). Παράλληλα, στα πλαίσια των εργασιών της Αισθητικής Επιτροπής της Γενικής Γραμματείας Τουρισμού, έκανε λόγο για μια χωρονομική μελέτη που θα όριζε με φειδώ τις τουριστικές περιοχές, υποστηρίζοντας ταυτόχρονα ότι η τουριστική ανάπτυξη θα όφειλε να στοχεύει στην «κατασκευή ιστορικής μνήμης» και να βασίζεται σε μια βαθύτερη διερεύνηση του αποκαλούμενου «τουριστικού ιδεώδους» στο πρότυπο του περιηγητισμού (Πικιώνης, 1946γ). Ωστόσο, τόνιζε πως με τον περιορισμό των αρχιτεκτόνων σε μια «αισθητική εποπτεία», αντί για την ανάθεση της καθαυτό μελέτης και υλοποίησης των προτάσεων αυτών, δεν θα μπορούσε να εξασφαλιστεί η επιτυχία της εφαρμογής τους:

> *[…] Δεν είναι βεβαίως η χλιδή του πλούτου ή η ματαιόδοξος επίδειξις της τυφλής και ανίδεης μάζης, αλλά του πολλού λαού, της νεότητος και του πνευματικού προσκυνητού αι απλαί και νόμιμοι ανάγκαι που θα χρησιμεύσουν ως κριτήρια δια το έργον μας.*
> *[…] Αλλά πώς είναι δυνατόν να ισχύση εις μιαν ενδεχόμενην αισθητικήν εποπτείαν η θέσις, η μόνη ικανή να σταθή ως εν αντικειμενικόν κριτήριον της αξίας του πλαστικού έργου, όταν τα λόγια, εις τα οποία η αρχή αυτή εκφράζεται, είναι ανίκανα ν' αποκαλύψουν εις τους πολλούς την ουσίαν των πραγμάτων; Όταν δεν θα διαθέτωμεν κανέν αποδεικτικόν μέσον των αντιλήψεών μας ως κριτών, κατ' αντιδιαστολήν προς άλλας […] εις τας οποίας δυνάμεθα να είμεθα αποδεικτικοί;* (Πικιώνης, 1946γ: 142, 147)

Η «ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ» ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '50

Από τις αρχές της δεκαετίας του '50, προετοιμαζόταν να τεθεί σε εφαρμογή το πρόγραμμα της τουριστικής ανάπτυξης, την ευθύνη του οποίου είχε αναλάβει ο Κωνσταντίνος Καραμανλής, αρχικά ως υπουργός Δημοσίων Έργων της κυβέρνησης του *Συναγερμού*. Κατά τα τέλη του 1953 η υλοποίησή του φαίνεται να προσέκρουσε στη στρατιωτική αναδιοργάνωση της χώρας, στα πλαίσια της εφαρμογής της συμφωνίας μεταξύ ΝΑΤΟ και Ελλάδας για την εκτέλεση έργων κοινής στρατιωτικής υποδομής (12.10.1953).

Ένα μόλις μήνα μετά την υπογραφή της ελληνοαμερικανικής συμφωνίας, που αφορούσε μεταξύ άλλων την επέκταση των στρατιωτικών εγκαταστάσεων, ξεκίνησαν οι διαδικασίες για τη συγκρότηση μιας μόνιμης επιτροπής εντός των αρμοδιοτήτων του ΤΕΕ, που θα είχε ως αποστολή την «προστασία του ελληνικού τοπίου», όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται. Το θέμα τέθηκε από τον αρχιτέκτονα Γαβριήλ Βαγιανό, κατά τη διάρκεια της συνεδρίασης της Αντιπροσωπείας του ΤΕΕ στις 11 Νοεμβρίου 1953 (Ανώνυμος, 1953). Χαρακτηρίζοντάς το ως *ζωτικό, με δεσπόζουσα την εθνική και πνευματική του αξία*, ο Βαγιανός εντόπιζε την 'απειλή' στην επέκταση των στρατιωτικών εγκαταστάσεων σε περιοχές δυνάμει τουριστικού ενδιαφέροντος, όπως η Βουλιαγμένη και το Καβούρι, οι οποίες μεταξύ άλλων αποτελούσαν προτεραιότητα του προγράμματος του Υπουργείου Δημοσίων Έργων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γαβριήλ Βαγιανός:

> *Ο Υπουργός Δημοσίων Έργων κατασκευάζει έναν ωραίον δρόμον μεγάλης τουριστικής αξίας κατά μήκος του Σαρωνικού, αλλά ο δρόμος αυτός οδηγεί εις μιαν στρατιωτικήν εγκατάστασιν. Δεν έχει τίποτε απομείνει από εκείνην την γλώσσα γης που λέγεται Καβούρι. Οικοδομούνται εκεί κτίρια, μαγειρεία, ακόμη και αποχωρητήρια. Έτσι καταστρέφεται ο περίφημος αυτός δρόμος και καταστρέφεται επίσης ένα περίφημον τμήμα του Σαρωνικού.*
> (Βαγιανός, στο Ανώνυμος, 1953: 15)

Η Επιτροπή Προστασίας του Ελληνικού Τοπίου, που συγκροτήθηκε αμέσως μετά την παρέμβαση του Βαγιανού, εμφανιζόμενη καταρχήν ως «πρωτοβουλία τεχνικών» στην οποία κυριαρχούσαν οι αρχιτέκτονες,[5] πολύ γρήγορα μετατράπηκε σε συλλογικότητα «πνευματικών ανθρώπων»,[6] με τον ίδιο τρόπο που είχαν συσπειρωθεί το 1930 εκπρόσωποι των τεχνικών επαγγελμάτων με ανθρώπους των τεχνών και των γραμμάτων για το ζήτημα του Δικαστικού Μεγάρου Αθηνών. Έτσι, υπό την ηγεσία του προέδρου του ΤΕΕ Αθανάσιου Ρουσόπουλου και την επίτιμο προεδρεία του βασιλιά Παύλου Α', και με τους Κώστα Κιτσίκη και Δημήτρη Πικιώνη, να συμμετέχουν και να προϊστανται

της Επιτροπής, ανάμεσα στα μέλη της παρευρίσκονταν καταξιωμένες προσωπικότητες της λεγόμενης «γενιάς της ‘30», όπως ο Οδυσσέας Ελύτης και ο Ηλίας Βενέζης, αλλά και εκπρόσωποι δημοσίων φορέων και άλλων οργανισμών, όπως το Υπουργείο Δημοσίων Έργων, η Ακαδημία Αθηνών, ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού, το Εθνικό Ίδρυμα και η Αθηναϊκή Λέσχη.

Όπως διατυπώθηκε εξαρχής στο επικυρωμένο από την Επιτροπή υπόμνημα του αρχιτέκτονα Γεώργιου Βυργιώτη, κοινό σημείο αναφοράς των μελών του πολυσχιδούς αυτού οργάνου ήταν το ιδεολογικό υπόβαθρο περί «ελληνικότητας» του «τοπίου»:

> *Η κατανόησις του ελληνικού τοπίου και ο ενστερνισμός των πνευματικών επιταγών αυτού αποτελούν βασικά στοιχεία δια την πνευματικήν μας προαγωγή εις το επίπεδον, όπερ απαιτεί ο φυσικός προορισμός μας, ως αυτός κατεδείχθη υπό των πρώτων κατοίκων της χώρας αυτής. Η εκ της τοιούτης δε κατανοήσεως απορρεούσα πνευματική συμμόρφωσις, ευλάβεια και έρως προς την γην αυτήν αποτελεί την προσπάθειαν διατηρήσεως και της ανυψώσεως της «Ελληνικότητος», εννοίας τεραστίως πνευματικής και αποτελούσης την μεγαλειτέραν των πνευματικών, ιστορικών και αισθητικών αξιών, ας διαθέτει η ανθρωπότης».* (Βυργιώτης, στο Ανώνυμος, 1954α)

Σε συνδυασμό με το παραπάνω τιθέμενο πλαίσιο, η Επιτροπή επιδίωκε επί έναν ολόκληρο χρόνο το δημόσιο διάλογο με τους αρμόδιους φορείς, ενώ κατά κανόνα δραστηριοποιούταν ενάντια στην επέκταση αλλά και την απαλλαγή της περιοχής της Βουλιαγμένης και του Καβουριού από τις στρατιωτικές εγκαταστάσεις.[7] Ταυτόχρονα, καθιστούσε σαφές πως η κινητοποίηση αυτή, η «σταυροφορία» όπως χαρακτηριστικά αποκαλούταν, δεν αποσκοπούσε στην ανατροπή του συστήματος της αμυντικής πολιτικής, αλλά διεκδικούσε, στα πλαίσια μιας «βιομηχανίας τουρισμού» (Σ., 04.08.1954), τη μεταφορά του σε άλλες τοποθεσίες, μακριά από τις τουριστικές περιοχές της Αττικής. Μέσα από τα συνεχή δελτία τύπου που δημοσιοποιούσε, αλλά και με το ψήφισμα (Ανώνυμος, 1954β) και τις ομιλίες που πραγματοποίησε στις 8 Μαΐου 1954 στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» (Πικιώνης, 1954, Νέρης, 1954, Βενέζης, 1954), οι ερμηνείες που αποδίδονταν στο όνομα της «προστασίας του ελληνικού τοπίου», αμφιταλαντευόταν συνεχώς μεταξύ δυο προσεγγίσεων: από τη μια πλευρά, εκείνης που όριζε την «προστασία» ως αξιοποίηση σύμφωνα με τους όρους μιας αναπτυξιακής πολιτικής με στόχο το κέρδος· μια θέση που συμβάδιζε με τις κυβερνητικές κατευθύνσεις και εξέφραζε ταυτόχρονα τον Κώστα Κιτσίκη. Από την άλλη πλευρά, παρουσιαζόταν εκείνη που ερμήνευε την αξιοποίηση ως διατήρηση και ανάδειξη της φυσικής, ιστορικής και αρχαιολογικής αξίας του «ελληνικού τοπίου», με στόχο την απόδοσή του στο ‘ευρύ κοινό’, εκείνο που θα είχε τις επαρκείς γνώσεις και την πνευματική ικανότητα να κατανοήσει την αξία του· μια θέση που ξεκάθαρα εκπροσωπούσε τη φιλοσοφία του Δημήτρη Πικιώνη.

Κατά τη βραχύβια δράση της πρώτης περιόδου της Κοσμητείας Εθνικού Τοπίου και Πόλεων που παρουσιάζεται εδώ, είναι γεγονός ότι ενώ επιχειρούσε να αναπτύξει ένα δημόσιο λόγο σχετικά με τις πολλαπλές πτυχές της τουριστικής ανάπτυξης, ιδωμένης ως «προστασίας του τοπίου», κατέληξε, ακόμα και αν δεν είχε εξαρχής αυτή την πρόθεση, να αναδείξει το δίλημμα μεταξύ άμυνας ή τουρισμού, παίρνοντας σαφή θέση υπεράσπισης του προγράμματος του Υπουργείου Δημοσίων Έργων. Είναι προφανές ότι σε μια εποχή όπου οι μνήμες του πολέμου ήταν ακόμα νωπές, η δημοσιότητα που δόθηκε στην αντιπαράθεση αυτή είχε αρχίσει να παίρνει απειλητικές διαστάσεις, όχι μόνο σχετικά με τις προτεραιότητες της ηγεσίας του κράτους, αλλά και απέναντι στο κύρος και την αίγλη του στρατού. Το γεγονός αυτό, φαίνεται να πυροδότησε και την πρώτη και μοναδική δημόσια παρέμβαση του προέδρου της κυβερνήσεως Αλέξανδρου Παπάγου, ο οποίος, προσπαθώντας να κατευνάσει τα πνεύματα, ζήτησε από τον αρμόδιο υπουργό Παναγιώτη Κανελλόπουλο να διευθετήσει άμεσα το ζήτημα της απαλλαγής των «ειδυλλιακών τοπίων» από τις στρατιωτικές εγκαταστάσεις (Ανώνυμος, 1954δ). Δέκα ημέρες μετά, μια ευχαριστήρια επιστολή προς τον Παπάγο σήμανε και την τελευταία παρέμβαση της Επιτροπής Προστασίας του Ελληνικού Τοπίου (Ανώνυμος, 1954ε). Έτσι, τον Οκτώβριο του 1954, με αυτό τον ιδιαίτερα ξαφνικό τρόπο, διεκόπη κάθε δημόσια παρουσία της. Αυτό διήρκησε μέχρι τα τέλη του 1956, όπου και ξεκίνησαν οι διαδικασίες ανασύστασής της ως Κοσμητείας Εθνικού Τοπίου και Πόλεων.

Μέσα από τη διεύρυνση αυτή, ανακύπτουν έντονοι προβληματισμοί σχετικά με την πρωτοφανή συνύπαρξη στο πλαίσιο της Επιτροπής των δυο αντικρουόμενων ‘σχολών’ της Αρχιτεκτονικής του Ε.Μ.Π., εκείνων του Κιτσίκη και του Πικιώνη, σε συνδυασμό με την επαναφορά του προτύπου των «αισθητικών» και την επαναδιαπραγμάτευση κατά τη δεκαετία του ‘50 ιδεολογημάτων που ταυτίστηκαν με την περίοδο του μεσοπολέμου. Σε μια παράλληλη διερεύνηση του ατομικού έργου των κεντρικών προσωπικοτήτων, παρατηρείται ότι οι προαναφερθέντες αρχιτέκτονες ανέλαβαν τη μελέτη των δυο σημαντικότερων παρεμβάσεων που πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα στα πλαίσια της τουριστικής ανάπτυξης που επιδίωκε να εφαρμόσει ο Κωνσταντίνος Καραμανλής: ο Κιτσίκης μαζί με νεότερα μέλη της Επιτροπής ανέλαβε το Φεβρουάριο του 1955 τη χωροταξική μελέτη για την τουριστική αξιοποίηση της Βουλιαγμένης,[8] ενώ ο Πικιώνης την ίδια περίοδο άρχισε να υλοποιεί τη διαμόρφωση του αρχαιολογικού χώρου γύρω από την Ακρόπολη και το λόφο του Φιλοπάππου.

Στην πρώτη περίπτωση, οι προθέσεις της Επιτροπής σε σχέση με τις περιοχές του Σαρωνικού και τις διεκδικήσεις που προηγήθηκαν, τουλάχιστον σε ό, τι αφορά τις επιδιώξεις του Κώστα Κιτσίκη, επιβεβαιώνονται από τον ίδιο:

> *Η τόσον δικαιολογημένως αναληφθείσα παρ’ ημών των τεχνικών σταυροφορία δια την προστασίαν του ελληνικού τοπίου, η καταβαλλόμενη προσπάθεια αξιοποιήσεως των αξιολογότερων περιοχών της χώρας μας δια τουριστικούς σκοπούς και – ιδιαιτέρως δια την περιοχήν αυτήν της Βουλιαγμένης – η κατόπιν της χαράξεως της νέας οδού ανάγκη διαφυλάξεως των νέων δημιουργηθεισών εκτάσεων από προχειρότητας και κακοποιήσεις, έφεραν επί τάπητος το θέμα κατοχυρώσεως ολοκλήρου της περιοχής αυτής δια της εκπονήσεως πολεοδομικής μελέτης πε-*

ριβαλλομένης με ανάλογον νομοθετικόν κύρος. (Κιτσίκης, 16.04.1955)

Στη δεύτερη περίπτωση, είναι γεγονός ότι η ανάληψη του έργου της αξιοποίησης της ευρύτερης περιοχής της Ακρόπολης και του λόφου του Φιλοπάππου από τον Δημήτρη Πικιώνη, θεωρείται ακόμη και σήμερα θεμελιωμένη στο γεγονός ότι αποτελούσε πραγμάτωση μιας μακρόχρονης ενασχόλησης και διερεύνησης που είχε αναπτύξει με επίκεντρο την τοποθεσία αυτή (Φιλιππίδης, 1989). Το ζήτημα της αξιοποίησης της περιοχής δεν είχε συμπεριληφθεί στις δραστηριότητες της Επιτροπής, εκτός από μια έμμεση τοποθέτηση του Πικιώνη στην ομιλία με τίτλο «Γαίας Ατίμωσις» που εκφώνησε το Μάιο του 1954 στον «Παρνασσό», στα πλαίσια των εκδηλώσεων «Δια την προστασίαν του τοπίου» (Πικιώνης, 1954). Ωστόσο, η κορύφωση της δράσης της Επιτροπής παρατηρείται να συμπίπτει χρονικά με κομβικές στιγμές που καθόρισαν την εξέλιξη του εν λόγω έργου. Αρχικά, τον Ιούνιο του 1954 προκηρύχτηκε αρχιτεκτονικός διαγωνισμός με το ίδιο πρόγραμμα που υλοποιήθηκε το έργο τελικά (Ανώνυμος, 19.06.1954, Μανωλικάκης, 03.07.1954). Ο Πικιώνης, ξεκινώντας από κριτική επιτροπή του διαγωνισμού αυτού που κηρύχθηκε άγονος, ορίστηκε στη συνέχεια μέλος μιας «Επιτροπής Παρακολουθήσεως της διαμορφώσεως των περί την Ακρόπολιν ιστορικών χώρων» (Ανώνυμος, 12.01.1955) για να καταλήξει εν τέλει να σχεδιάσει και να υλοποιήσει ο ίδιος το έργο αυτό.[9]

Στη γνωστή του επιστολή προς τον Κωνσταντίνο Καραμανλή, το Μάιο του 1955, αποσαφήνισε ο ίδιος την πρόθεσή του να ηγηθεί εξαρχής της υλοποίησης των έργων της Ακρόπολης, επαναδιαπραγματευόμενος το αίτημα της «πράτουσσας εποπτείας» εν αντιθέσει με την ανάθεση της «αισθητικής εποπτείας», όπως είχε διατυπώσει νωρίτερα κατά τη δεκαετία του ‘40, πλαισιώνοντας στην ορολογία αυτή τα χαρακτηριστικά της συνθήκης που είχε καθιερωθεί από την περίοδο του μεσοπόλεμου για το ρόλο των αρχιτεκτόνων στα δημόσια ζητήματα. Όπως κατέγραφε χαρακτηριστικά:

> *Κύριε Υπουργέ, […] προ μηνών […] είχα δηλώσει εις τον φίλον μου και παλαιόν μαθητήν κ. Πρ. Βασιλειάδην ότι ενυπήρχε μια ασάφεια εν τω καθορισμώ των χρεών, των ευθυνών, ως και της δικαιοδοσίας ην υπενόει η συμμετοχή μου εις τα εν λόγω έργα, αφ’ ετέρου δε ότι δεν ήμην διατεθειμένος ν’ αναλάβω τας ευθύνας της συμμετοχής μου ταύτης, εάν ο ρόλος μου θα συνίστατο απλώς εις το να εκφέρω την πλατωνικήν μου γνώμην εν τη πορεία του έργου.*
> *[…] Το γνωρίζετε ότι δεν αρκεί η διατύπωσις μιας ορθής θεωρητικής γνώμης ή απόψεως, ίνα αυτή και ορθώς εκτελεσθή. Γνωρίζετε ότι δεν έχει σημασίαν μόνον τι θα γίνη αλλά «πώς θα γίνη». […] το έργον τούτο έχει ανάγκην ευρείας ασκήσεως μιας επί τόπου αυτενεργείας, ην ουδέν σχέδιον δύναται να προβλέψη, ουδεμία σύμβασις να περιγράψη. […] η πράττουσα εποπτεία είναι μόνη ικανή να επιτελέση την ευαίσθητον και ζωντανήν μορφήν αντί της τυπικής και νεκράς. Εάν αυτό το απαιτή παν έργον άξιον λόγου, πόσο μάλλον το προκειμένον.* (Πικιώνης, 1955: 268)

Η ανάγνωση των δυο παραπάνω έργων σε συσχετισμό με την κινητοποίηση του ΤΕΕ, αναδεικνύει μια νέα διάσταση στη διερεύνησή τους ως πτυχών μιας πολιτικής σχεδιασμού για τον Τουρισμό, που οικοδομήθηκε στις δυο κυρίαρχες και αποκλίνουσες ερμηνείες που διατυπώθηκαν για το σχήμα «προστασία του ελληνικού τοπίου», αλλά και στις διαπραγματεύσεις της δεκαετίας του ‘40: η περιοχή της Βουλιαγμένης αναπτύχθηκε ως μια «βιομηχανία τουρισμού» που απευθυνόταν κατά κανόνα στα ανώτερα εισοδήματα και στο ξένο κεφάλαιο, ενώ η ευρύτερη περιοχή της Ακρόπολης, παρόλο που δεν ανεξαρτητοποιήθηκε πλήρως από τις επιταγές της ανάπτυξης, διαμορφώθηκε στη βάση της διερεύνησης του «τουριστικού ιδεώδους» και στα δεδομένα ενός σύγχρονου περιηγητισμού μέσα από μια «κατασκευασμένη ιστορική μνήμη».

Πιο συγκεκριμένα, οι κατευθύνσεις που δόθηκαν για τη χωροταξική οργάνωση της ευρύτερης περιοχής της Βουλιαγμένης και διατηρήθηκαν από τη μελετητική ομάδα που υλοποίησε το έργο τελικά (Μουσά, στο Τουρνικιώτης, 2010: 191-196), αναπτύχθηκαν σε ένα πρότυπο που συνάδει με τους όρους της ταξικής διάκρισης: «λαϊκές» και «αριστοκρατικές» χρήσεις χωροθετήθηκαν κατά τέτοιο τρόπο ώστε να είναι σαφώς διαχωρισμένες, μια συνθήκη που προφανώς ευνοούνταν από τη γεωμορφολογία της περιοχής. Και παρά τις άλλοτε κραταιές διακηρύξεις της Επιτροπής περί απομάκρυνσης των στρατιωτικών εγκαταστάσεων και απόδοσης της εν λόγω περιοχής σε τόπο εκτόνωσης και ψυχαγωγίας των κατοίκων της αστικοποιημένης πρωτεύουσας, τα «συρματοπλέγματα» που οριοθετούσαν τις εκτάσεις του στρατού, αντικαταστάθηκαν από την προβλεπόμενη περίφραξη των «πλαζ», η είσοδος στις οποίες θα γινόταν έναντι αντιτίμου. Έτσι, οι ακτές του Σαρωνικού διατήρησαν μεταπολεμικά το χαρακτήρα τους ως «απαγορευμένων ζωνών».

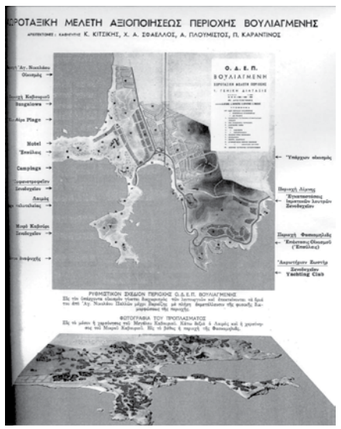
Σε ό, τι αφορά τα «Έργα Ακροπόλεως», οφείλουμε να επισημάνουμε πως βασικό στόχο του μεταπολεμικού αναπτυξιακού προγράμματος αποτέλεσε η τουριστική εκμετάλλευση του αρχαιολογικού χώρου, κάτι το οποίο προϋπέθετε από τη μια μεριά την πρόσβαση και τη στάθμευση των μηχανοκίνητων μέσων όσο το δυνατόν πιο κοντά στην είσοδο του μνημείου της Ακρόπολης και από την άλλη μεριά την εκκαθάριση της περιοχής από κάθε είδους πρόχειρα καταλύματα και χρήσεις που την καθιστούσαν κακόφημη. Από την πρώτη στιγμή που παρενέβη ο Δημήτρης Πικιώνης, προσδιόρισε το έργο ως «καλλιτεχνικό» και το διαφοροποίησε από το «μηχανικό» χαρακτήρα των έργων της μεταπολεμικής περιόδου (Πικιώνης, 1955: 267). Είναι χαρακτηριστικό, ότι εντοπίζονται συνεχείς αναφορές από τον ίδιο και από τρίτους για τη έντονη διαφωνία του σχετικά με τη διεύρυνση και ασφαλτόστρωση των οδών Διονυσίου Αρεοπαγίτου και Αποστόλου Παύλου. Στην αλληγορική ομιλία του «Γαίας Ατίμωσις» που εκφώνησε στο πλαίσιο δράσης της Επιτροπής (Πικιώνης, 1954), μπορεί να παρατηρήσει κανείς πως δεν πραγματεύεται γενικά τη μεταπολεμική διαχείριση των αρχαιολογικών χώρων, αλλά επικεντρώνεται στον τόπο με τον οποίο ασχολούταν την περίοδο εκείνη σε επίπεδο μελέτης. Με γνώμονα αυτό, η ομιλία εκλαμβάνεται ως σύνοψη της πολύπλευρης προεργασίας του Πικιώνη πάνω στον τόπο αυτό και επιπλέον ως καταγραφή των παραμέτρων σύμφωνα με τις οποίες θα αντιμετώπιζε το τιθέμενο ‘πρόβλημα σχεδιασμού’.

Καταλήγοντας, έτσι, στην ελάχιστη δυνατή παρέμβαση και στην επίτευξη ενός διαρκούς οπτικού συσχετισμού με το μνημείο της Ακρόπολης (Τσιαμπάος, 2010), συνδύασε τις παραμέτρους που είχε διερευνήσει κατά το παρελθόν, την εμπειρία δηλαδή της περιήγησης μέσα σε μια κατασκευασμένη 'ιστορική μνήμη' και επικεντρώθηκε στην ανάπτυξη ενός περιπάτου που επιχειρούσε να ζωογονήσει το πνεύμα της αρχαιότητας, μέσα όμως από μια «ολική συνταύτιση των ιστορικών περιόδων που διήνυσε ο τόπος» (Τουρνικιώτης, 1996). Πράγματι, αναφορικά με τα έργα της Ακρόπολης, κατόρθωσε να υλοποιήσει αυτό που ο ίδιος είχε μεταφράσει ως τουριστική αξιοποίηση, στα δεδομένα ενός σύγχρονου περιηγητισμού με σαφείς αναφορές στο παρελθόν και στις οπτικές σχέσεις που είχαν προηγουμένως αναπτύξει ο Παυσανίας, ο Λόρδος Βύρωνας και ο Ρενάν, αλλά σίγουρα και ο γνώριμος σε αυτόν, Περικλής Γιαννόπουλος. Ωστόσο, το έργο και οι στόχοι του Πικιώνη δεν εξαντλούνταν στην επίτευξη του «τουριστικού ιδεώδους» και στην ελάχιστη δυνατή επέμβαση. Σίγουρα, το κοινωνικό περιεχόμενο που του είχε αποδώσει, καθιστώντας το εν λόγω έργο έναν ελεύθερο χώρο για το ευρύ κοινό, δεν αποτελούσε συνειδητή του πρόθεση, αλλά αναπτυσσόταν ως συνέπεια μέσα από το πρότυπο που ήθελε να ακολουθήσει. Αυτό που ενδεχομένως αποτελούσε το συνειδητό του στόχο, έχοντας καταστεί έργο ζωής, ήταν να αντιμετωπίσει το ζήτημα με όρους καθαρά αισθητικούς-'καλλιτεχνικούς', και μάλιστα εικαστικούς, και να αναδείξει τις επεμβάσεις στην Ακρόπολη και το λόφο του Φιλοπάππου σε ένα αυτοτελές *έργο τέχνης*, όπως άλλωστε ο ίδιος το είχε αποκαλέσει (Πικιώνης, 1955). Ως εκ τούτου, το κόστος, ο χρόνος κατασκευής και οι κοινωνικοί συσχετισμοί που αναπόφευκτα αναπτύσσονταν σε αυτή την εποχή των έντονων οικονομικών αντιθέσεων, ήταν παράμετροι που έπαιρναν δευτερεύουσα σημασία. Όπως προκύπτει, η υλοποίηση του έργου δεν αποτέλεσε μια εύκολη υπόθεση για τα δεδομένα του Ελληνικού Δημοσίου (Σαρηγιάννης, στο Συλλογικό, 1989). Στο γενικότερο, όμως, πλαίσιο της «προστασίας του ελληνικού τοπίου» στην εκδοχή του Πικιώνη, ο Αριστομένης Προβελέγγιος κατέγραψε το 1956 πως παρόλο που διαφωνούσε ριζικά με τη χάραξη και το πλάτος των νέων δρόμων, αναγνώριζε πως ο αρχιτέκτονας «σκέπασε» αυτό το σφάλμα και το μετέτρεψε σε μέρος του «τοπίου» (Προβελέγγιος, 1956).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέχρι και την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία, η νοηματοδότηση του «τοπίου» μέσα από την «ελληνικότητά» του, διατήρησε αναλλοίωτα τα χαρακτηριστικά της, όπως αυτά είχαν διαμορφωθεί κατά τη δεκαετία του '30, με την καθοριστική συμβολή των εκπροσώπων του λόγου και της τέχνης. Αν και παρατηρήθηκαν συμπράξεις και διάλογος με το χώρο των αρχιτεκτόνων, κύρια πεποίθηση της παρούσας διερεύνησης είναι πως αποτελούσαν δυο διακριτές πηγές έκφρασης απόψεων. Μέσα από το δημόσιο διάλογο για την υπόθεση του Δικαστικού Μεγάρου, την κριτική στον τεχνικό πολιτισμό του Μεταξά, τη διαπραγμάτευση του έργου της Ανασυγκρότησης από τους επίδοξους ανάδοχούς του, καθώς και μέσα από την υλοποίηση του τουριστικού προγράμματος του Καραμανλή, διαπιστώνεται μια κοινή παράμετρος: η ενσωμάτωση του όρου «τοπίο» στον επιστημονικό λόγο των Ελλήνων αρχιτεκτόνων κάτω από το γενικότερο αίτημα της «προστασίας» του, και ιδιαίτερα η επικέντρωση στην









Εικόνα 4: Συνάντηση των Κώστα Κιτσίκη, Γαβριήλ Βαγιανού, Πάτροκλου Καραντινού, Ανδρέα Πλουμιστού και Χαράλαμπου Σφαέλλου με τον Κωνσταντίνο Καραμανλή και τον Αρχιεπίσκοπο Σπυρίδωνα για τα έργα Βουλιαγμένης - Καβουριού.

Εικόνα 5: Χωροταξική Μελέτη Αξιοποίησεως περιοχής Βουλιαγμένης.

Εικόνα 6: Διακρίνονται ο Βασιλιάς Παύλος Α', ο Κ. Καραμανλής, ο Δ. Πικιώνης μπροστά σε μια πινακίδα από τα «Έργα Ακροπόλεως». Πιθανόν γύρω στο 1955.

Εικόνα 7: Αυτοκίνητα στις πλακοστρωμένες οδούς στο λόφο του Φιλοπάππου.

πτυχή της «ελληνικότητάς» του, ανακύπτει ως επιχείρημα τόσο στο πλαίσιο της διεκδίκησης ενός εκτελεστικού ρόλου για τους αρχιτέκτονες όσο και εν τέλει στην προώθηση μιας ιδεολογίας ανάπτυξης, αξιοποίησης και στρατηγικού σχεδιασμού που ενέχει ποικίλες ερμηνείες και εν τέλει πολλαπλές εφαρμογές.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ανώνυμος (09.11.1928) 'Η επιτροπή δια τα σχέδια των πόλεων Αθηνών και Πειραιώς', *Ελεύθερο Βήμα*.

Ανώνυμος (06.02.1930) 'Απεφασίσθη οριστικώς όπως το νέον Δικαστικόν Μέγαρον ανεγερθή εις την συνοικίαν Μακρυγιάννη, Η χθεσινή σύσκεψις', *Ελεύθερο Βήμα*.

Ανώνυμος (30.03.1937) 'Αι επιτροπαί του πολεοδομικού οργανισμού, Η ανέγερσις Ωδείου Αθηνών, Το νέον Υπουργείον Οικονομικών', *Ελεύθερο Βήμα*.

Ανώνυμος (19.06.1938) 'Τα ενδιαφέροντα ζητήματα των Αθηνών, Η χθεσινή πρώτη συνεδρία του Πολεοδομικού Συμβουλίου', *Ελεύθερο Βήμα*.

Ανώνυμος (1953) 'Αι συνεδριάσεις της αντιπροσωπείας του Τ.Ε.Ε.', *Τεχνικά Χρονικά,* 48, σς.14-16.

Ανώνυμος (1954) ''Εντονος αγών του Τεχνικού Επιμελητηρίου της Ελλάδος δια την διάσωσιν του ελληνικού τοπίου, Η ανακοίνωσις της Επιτροπής - Το υπόμνημα του Γ. Βυργιώτη', *Τεχνικά Χρονικά,* 49 – 50, σ. 22.

Ανώνυμος (1954) 'Ψήφισμα Επιτροπής Προστασίας Ελληνικού τοπίου', *Τεχνικά Χρονικά,* 57, σς. 3 – 4.

Ανώνυμος (1954) 'Δια την προστασίαν του ελληνικού τοπίου, Η Α. Μ. Βασιλεύς επίτιμος Πρόεδρος της Επιτροπής Προστασίας του Ελληνικού Τοπίου', *Τεχνικά Χρονικά,* 62, σ. 17.

Ανώνυμος (1954) 'Ο κ. Πρωθυπουργός επεμβαίνει δια την προστασίαν των τοπίων της Αττικής', *Τεχνικά Χρονικά,* 68, σ. 4.

Ανώνυμος. (1954) 'Αι ευχαριστίαι της Επιτροπής Προστασίας του Ελληνικού τοπίου προς τον κ. Πρόεδρον της Κυβερνήσεως', *Τεχνικά Χρονικά*, 68, σ. 5.

Ανώνυμος (01.12.1955) ''Ηρχισαν αι εργασίαι δια την αναμόρφωσιν των χώρων της Ακροπόλεως και Φιλοπάππου: Ανακοινώσεις του Υπουργού Δημοσίων Έργων', *Ελευθερία*.

Ανώνυμος (19.06.1954) 'Διαγωνισμός δια την διαμόρφωσιν των πλατειών προ της Ακροπόλεως, του Φιλοπάππου, του Σταδίου και του Αστεροσκοπείου εις τουριστικούς χώρους', *Τα Νέα*.

Ανώνυμος (12.01.1955) ''Ηρχισαν αι εργασίαι δια την αναμόρφωσιν των χώρων της Ακροπόλεως και Φιλοπάππου: Ανακοινώσεις του Υπουργού Δημοσίων Έργων', *Ελευθερία*.

Ανώνυμος (17.02.1955) 'Τουριστικαί εγκαταστάσεις δημιουργούνται εις την περιοχήν Καβουρίου και Βουλιαγμένης', *Ελευθερία*.

Βενέζης, Η. (1954) 'Η ομιλία του κ. Δ. Πικιώνη', στο Ανώνυμος, 'Διά την προστασίαν του τοπίου: Η ομιλία του κ. Δ. Πικιώνη - Η ομιλία του κ. Ν. Νέρη - Η ομιλία του κ. Ηλία Βενέζη', *Τεχνικά Χρονικά*, 58, σς. 9 – 11.

Δοξιάδης, Κ. (1942) 'Περί Χωροταξίας', *Τεχνικά Χρονικά,* 20-21, σς. 1 – 12.

Δραγούμης, Α. (1939) 'Τα φυσικά της περιοχής της πρωτευούσης', *Τεχνικά Χρονικά*, 184, σς. 317 – 320.

Κιτσίκης, Κ. (24.04.1942) 'Προβλήματα του προσεχούς μέλλοντος: Περί τας αυριανάς Αθήνας', *Ελεύθερο Βήμα*.

Κιτσίκης, Κ. (25.04.1942) 'Περί τας αυριανάς Αθήνας: Ανάγκη εκπονήσεως σχεδίων', *Ελεύθερο Βήμα*.

Κιτσίκης, Κ. (25.06.1942) 'Ζωτικά προβλήματα του μέλλοντος: Η επαρχία και τα χωριά μας', *Ελεύθερο Βήμα*.

Κιτσίκης, Κ. (26.06.1942) 'Διά την επαρχίαν και τα χωριά μας: Ανόρθωσις και εξωραϊσμός', *Ελεύθερο Βήμα*.

Κιτσίκης, Κ. (03.05.1946) 'Τεχνικόν Οργανισμό δια την ανοικοδόμηση', *Ακρόπολις*.

Κιτσίκης, Κ. (27.07.1948) 'Τέχνη, κοινωνία, κράτος: Το πρώτον διεθνές συνέδριον αρχιτεκτόνων', *Το Βήμα*.

Κιτσίκης, Κ. (15.03.1955) 'Η Βουλιαγμένη και η τουριστική της αξιοποίησις', *Ευρωπαϊκή Ζωή*, (παρατίθεται στο: Τσολάκης, Π. [1965] *50 ετών δράσις του Κώστα Κιτσίκη, 1913 – 1963*, Αθήνα, σς. 186 – 188).

Κιτσίκης, Κ. (16.04.1955) 'Μια ενδιαφέρουσα πολεοδομική μελέτη: Η Βουλιαγμένη θα καταστή εντός ολίγου μια ωραία συγχρονισμένη λουτρόπολις', *Τα Νέα*.

Κιτσίκης, Κ., Σφαέλλος, Χ. Α., Πλουμιστός, Α., Καραντινός, Π. (1957) 'Χωροταξική μελέτη Αξιοποιήσεως περιοχής Βουλιαγμένης', *Αρχιτεκτονική*, 1, σ. 23.

Κωτσάκη, Α. (2007) *Αλέξανδρος Νικολούδης, 1874-1944, Αρχιτεκτονικά Οράματα – Πολιτικές χειρονομίες*. Αθήνα: Ποταμός.

Μαλούχος, Γ. (επιμ.) (2012) *Το Βήμα 90 χρόνια: 1952-1961*. Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.

1. Μανωλικάκης, Ι. (03.07.1954) 'Δια να λάβη την πρέπουσαν μορφήν μια παραμελημένη περιοχή: Οι αρχιτέκτονες καλούνται να προσφέρουν τα σχέδια των δια την κατάλληλην αναμόρφωσιν του χώρου της Ακροπόλεως', *Το Βήμα*.

Mumford, L., (1939) 'Το τοπείον: Μέσον Πολιτισμού', μτφ. Α. Δραγούμης, *Τεχνικά Χρονικά*, 184, σς. 320 – 322.

Νέρης, Ν. (1954) 'Η ομιλία του κ. Δ. Πικιώνη', στο Ανώνυμος, 'Διά την προστασίαν του τοπίου: Η ομιλία του κ. Δ. Πικιώνη - Η ομιλία του κ. Ν. Νέρη - Η ομιλία του κ. Ηλία Βενέζη', *Τεχνικά Χρονικά* 58, σς. 7 – 9.

Νιρβάνας, Π. (1931) 'Από την ζωήν και από την τέχνην: Αστυαισθητική Υπηρεσία', *Νέα Εστία*, 113, σς. 900 – 901.

Παπαγεωργίου - Βενετάς, Α. (2010) *Ο αθηναϊκός περίπατος και το ιστορικό τοπίο των Αθηνών*. Αθήνα: Καπόν.

Πικιώνης, Δ. (1946) ''Εκθεσις επί των έργων διευθετήσεως εν Δελφοίς', στο Πικιώνη, Α., Παρούσης, Μ. (επιμ.) (2000) *Δημήτρη Πικιώνη – Κείμενα*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σς. 247 – 254.

Πικιώνης, Δ. (1946) 'Η ανοικοδόμηση και το πνεύμα της παράδοσης», στο Πικιώνη, Α., Παρούσης, Μ. (επιμ.) (2000) *Δημήτρη Πικιώνη – Κείμενα*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σς. 160 – 167.

Πικιώνης, Δ., (1946) 'Εισήγησις της Αισθητικής Επιτροπής της Γενικής Γραμματείας Τουρισμού επί των αρχών επί των οποίων πρέπει να βασισθούν τα νομοθετικά μέτρα προασπίσεως της Αισθητικής της Χώρας εις τας Τουριστικάς Ζώνας', στο Πικιώνη, Α., Παρούσης, Μ. (επιμ.)(2000) *Δημήτρη Πικιώνη – Κείμενα*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σς. 141 – 153.

Πικιώνης, Δ. (1950) 'Το πρόβλημα της Μορφής', στο Πικιώνη, Α., Παρούσης, Μ. (επιμ.) (2000) *Δημήτρη Πικιώνη – Κείμενα*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σς. 204 – 246.

Πικιώνης, Δ. (1954) 'Η ομιλία του κ. Δ. Πικιώνη', στο Ανώνυμος, 'Διά την προστασίαν του τοπίου: Η ομιλία του κ. Δ. Πικιώνη - Η ομιλία του κ. Ν. Νέρη - Η ομιλία του κ. Ηλία Βενέζη', *Τεχνικά Χρονικά,* 58, σς. 1 – 7.

Πικιώνης, Δ. (1955) 'Επιστολή προς τον Υπουργόν Δημοσίων Έργων', στο Πικιώνη, Α., Παρούσης, Μ. (επιμ.) (2000) *Δημήτρη Πικιώνη – Κείμενα*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σς. 266 – 269.

1. Προβελέγγιος, Α. (1956) 'Αθήνα – Ακρόπολη', *Ζυγός,* 5, σς. 17, 20.

Ροδάς, Μ. (19.01.1929) 'Η αναρχία ενός ολόκληρου αιώνος εις τα σχέδια της πόλεως Αθηνών', *Ελεύθερο Βήμα*.

Ροδάς, Μ. (22.01.1929) 'Δια την πρωτεύουσαν της Ελλάδος – Το νομοσχέδιον δια τα λαϊκά σπίτια υποβάλλεται εις την κρίσιν του κ. Βενιζέλου – Ανακοινώσεις του κ. Αγαπητού δια το σχέδιον της πόλεως', *Ελεύθερο Βήμα*.

Σ., Α. (04.08.1954) 'Το ελληνικόν τοπίον: Πρωταρχικόν στοιχείον τουριστικής αναπτύξεως', *Το Βήμα*.

Σ., Βλ. (24.11.1930) 'Το μέλλον των Αθηνών: Να μην επισκιάσουν την Ακρόπολιν!, Μια συνομιλία με τον κ. Αναστάσιον Μεταξάν', *Ελεύθερο Βήμα*.

Σ., Βλ. (25.11.1930) 'Το μέλλον των Αθηνών: Πρωτίστως σχέδιον, Ο κ. Εμπράρ μας ομιλεί δια το σχέδιον της πόλεως, τους αρχαιολογικούς χώρους και τας γενικάς υπηρεσίας', *Ελεύθερο Βήμα*.

Σ., Βλ. (26.11.1930) 'Το μέλλον των Αθηνών: Πρέπει να παύση η αντιγραφή, Ο κ. Ζάχος μας λέγει πώς θα δημιουργηθή ο νεοελληνικός ρυθμός', *Ελεύθερο Βήμα*.

Σ., Βλ. (27.11.1930) 'Το μέλλον των Αθηνών: Αισθητική και τεχνική, Συνομιλίαι μετά των καθηγητών Πικιώνη και Παρασκευόπουλο', *Ελεύθερο Βήμα*.

Σ., Βλ. (28.11.1930) 'Το μέλλον των Αθηνών: Καλαισθησία, Μια συνομιλία με τον κ. Ζαχ. Παπαντωνίου', *Ελεύθερο Βήμα*.

Σ., Βλ. (29.11.1930) 'Το μέλλον των Αθηνών: Συμπεράσματα, Μια συνομιλία με τον γλύπτην κ. Μιχαήλ Τόμπρον', *Ελεύθερο Βήμα*.

Συλλογικό (1989) *Πικιώνης Δημήτρης: Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από τη γέννησή του*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

Τουρνικιώτης, Π. (1996) 'The aesthetics of historical stratification. 19th and 20th-century landscape and architecture projects relating to the Acropolis of Athens and the surrounding archaeological sites', *Χρονικά Αισθητικής,* 36, σς. 57-70.

Τσιαμπάος, Κ. (2010) *Κατασκευές της όρασης, Από τη θεωρία του Δοξιάδη στο έργο του Πικιώνη.* Αθήνα: Ποταμός.

Τσολάκης, Π. (1965) *50 ετών δράσις του Κώστα Κιτσίκη, 1913 – 1963*. Αθήνα.

Φιλιππίδης, Δ. (1990) *Για την ελληνική πόλη – Μεταπολεμική πορεία και μελλοντικές προοπτικές*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Φιλιππίδης, Δ. (1984) *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Μέλισσα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το παρόν άρθρο βασίζεται στην έρευνα που πραγματοποιήθηκε το 2011 στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας με τίτλο: «Η προστασία της αισθητικής και του τοπίου της πόλης των Αθηνών ως αντικείμενο επιτροπών. Από το μεσοπόλεμο έως την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία». Ευχαριστώ θερμά την Ελένη Καλαφάτη για την καθοριστική της συμβολή στην επίβλεψη της διπλωματικής εργασίας και ιδιαίτερα για την παρότρυνσή της να ξεκινήσω αυτό το ερευνητικό εγχείρημα, ανακαλύπτοντας τις πολλαπλές δυνατότητες που επιφυλάσσει στη θεωρία της αρχιτεκτονικής ο ιστορικός προσανατολισμός και η αρχειακή έρευνα και τεκμηρίωση.

2. Η συλλογή του υλικού από τις εφημερίδες *Ελεύθερο Βήμα*, *Τα Νέα* και *Το Βήμα*, έγινε από το ηλεκτρονικό ιστορικό αρχείο του Δημοσιογραφικού Ομίλου Λαμπράκη. Για τις εφημερίδες *Ελευθερία* και *Εμπρός,* χρησιμοποιήθηκε το ηλεκτρονικό αρχείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος. Η συλλογή του υλικού από την εφημερίδα *Αυγή*, έγινε από ανάγνωση μικροφίλμ, στο αρχείο της Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων. Για τα *Τεχνικά Χρονικά*, χρησιμοποιήθηκε η βιβλιοθήκη του Τεχνικού Επιμελητηρίου της Ελλάδος.

3. Οι επιμέρους δομές του «Ανώτατου Πολεοδομικού Οργανισμού της Πρωτευούσης» θα στελεχώνονταν με υπαλλήλους αποσπασμένους από δημοτικές και κρατικές υπηρεσίες, με εκπροσώπους της Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, της Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, της Σχολής Καλών Τεχνών, του ΤΕΕ, της Ακαδημίας Αθηνών, του Συμβουλίου της Επικρατείας, της Γεωπονικής Σχολής, του Αρχαιολογικού Συμβουλίου, το διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, τον πρόεδρο του ΤΕΕ, τον πρόεδρο της Ενώσεων Συντακτών, το διευθυντή της Σχολής Καλών Τεχνών, αλλά και με πρόσωπα της επιλογής του Κώστα Κοτζιά που κατείχαν «ειδικές γνώσεις», όπως διατυπώνεται χαρακτηριστικά (Α.Ν. 508/1937).

4. Ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης στο άρθρο του «Περί Χωροταξίας» περιγράφει τη σταδιακή διαμόρφωση του ρόλου των τεχνικών επιστημόνων (Δοξιάδης, 1942).

5. Το ιδρυτικό σχήμα είχε την εξής μορφή: πρόεδρος ο πρόεδρος του ΤΕΕ Αθανάσιος Ρουσόπουλος και μέλη οι καθηγητές ΕΜΠ Κώστας Κιτσίκης, Παναγιώτης Μιχελής, Δημήτρης Πικιώνης, οι αρχιτέκτονες Κώστας Μπίρης, Γεώργιος Βυργιώτης, Γαβριήλ Βαγιανός, Πάτροκλος Καραντινός, Κίμων Λάσκαρης, Φ. Νικολούδης, Άγγελος Σιάγας και οι πολιτικοί μηχανικοί Αντώνιος Μαράτος, Γεώργιος Σούλης, Χρ. Ματρακίδης, Αλ. Καραβασίλης. (Ανώνυμος, 1954α).

6. Το ψήφισμα της Επιτροπής που δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 1954 συνυπογράφουν οι εξής: Ακαδημία Αθηνών: Π. Μαθιόπουλος, Δ. Κόκκινος, Πανεπιστήμιο Αθηνών: Η. Μαριολόπουλος, ΕΜΠ: Δ. Πικιώνης, Κ. Κιτσίκης, Π. Μιχελής, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών: Α. Γεωργιάδης, Υπουργείο Δημοσίων Έργων, Πολεοδομία: Π. Βασιλειάδης, Υπουργείο Γεωργίας, Δάση: Α. Χριστοδουλόπουλος, Δήμος Αθηναίων: Κ. Νικολόπουλος, Δήμος Πειραιώς: Β. Ανδριανόπουλος, Εθνικό Ίδρυμα: Ν. Νέρης, Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας: Ο. Ελύτης, Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού: Χ. Σφαέλλος, Κ. Σπανός, Εταιρεία Προστασίας Ελληνικής Φύσης: Ι. Σαντοριναίος, Σύλλογος των Αθηναίων: Π. Μιχαλέας, Σύνδεσμος Ελλήνων Λογοτεχνών: Κ. Σολδάτος, Π. Μαρκάκης, Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών: Σ. Δάκος, Αθηναϊκή Λέσχη: Κ. Κιτσίκης, Ένωση Συντακτών Ελληνικού Τύπου: Β. Θασίδης, Σ. Κανονίδης, Ομοσπονδία Εκδρομικών Σωματείων Ελλάδος: Γ. Μήλας, Ελληνική Περιηγητική Λέσχη: Ι. Κουτσογιάννης, ΤΕΕ: Α. Ρουσόπουλος, Α. Μαράτος, Γ. Βυργιώτης, Γ. Βαγιανός, Α. Καραβασίλης, Π. Καραντινός, Α. Σιάγας. (Ανώνυμος, 1954β).

7. Σε διάστημα ενός χρόνου έχουν συγκεντρωθεί από τις εφημερίδες *Το Βήμα*, *Τα Νέα*, *Ελευθερία*, *Αυγή* περισσότερα από πενήντα δελτία τύπου της Επιτροπής που σχετίζονταν με το θέμα αυτό. Επίσης, η κινητοποίηση της Επιτροπής ενάντια στην επέκταση των στρατιωτικών εγκαταστάσεων σχολιάστηκε στα χρονογραφήματα των Κώστα Βάρναλη, Ηλία Βενέζη και Παύλου Παλαιολόγου, ενώ κατά το διάστημα 23-29 Μαΐου 1954, η εφημερίδα *Αυγή* δημοσίευσε μια έρευνα που αναπτύχθηκε σε έξι άρθρα υπό τον τίτλο «Το ελληνικό τοπίο καταστρέφεται» και χαρακτηρίστηκε ως «κοινωνική».

8. Στις 17 Φεβρουαρίου 1955 και περίπου τέσσερις μήνες μετά την παύση των εργασιών της Επιτροπής, ο ΟΔΕΠ ανέθεσε τη μελέτη στον Κώστα Κιτσίκη και στους συνεργάτες του Πάτροκλο Καραντινό, Ανδρέα Πλουμιστό, Χαράλαμπο Σφαέλλο και Γαβριήλ Βαγιανό. (Ανώνυμος, 17.02.1955). Η μελέτη, η οποία δεν υλοποιήθηκε τελικά από αυτή τη μελετητική ομάδα, δημοσιεύτηκε και στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Αρχιτεκτονική* το 1957 με τον Βαγιανό να απουσιάζει από την ομάδα μελέτης (Κιτσίκης et al., 1957).

9. Είναι χαρακτηριστικό ότι σύμφωνα με τη βιβλιογραφία δεν μπορεί να προσδιοριστεί με σαφήνεια η ακριβής χρονική περίοδος της έναρξης των διαδικασιών προγραμματισμού, ανάθεσης, σχεδιασμού και υλοποίησης των προσβάσεων της Ακρόπολης και του περιπάτου στο λόφο του Φιλοπάππου. Το διάστημα αυτό χρονολογείται κάπου ανάμεσα στο 1951 και 1958, ενώ στην πλειονότητα της βιβλιογραφίας μεταξύ 1954 και 1958.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Κωτσάκη, 2007: 73.

Εικόνα 2: Ελεύθερο Βήμα, 17/10/1930, 6/11/1930.

Εικόνα 3: Ελεύθερο Βήμα, 1/8/1939.

Εικόνα 4: Τσολάκης, 1965: 188.

Εικόνα 5: Αρχιτεκτονική, 1957: 23.

Εικόνα 6: Μαλούχος, 2012: 17.

Εικόνα 7: Παπαγεωργίου-Βενετάς, 2010: 106.

Ο ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ Ο ΤΟΠΟΣ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Κάλφα Ζωή
Β.Α. Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού Πάντειου Πανεπιστήμιου, ΜΔΕ Ε.Μ.Π.
kalfazzz@yahoo.gr

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Κώστας Μωραΐτης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία, ερευνά τη σχέση μεταξύ χώρου, τόπου και ελληνικής δημοτικής παράδοσης όπως αυτή εκφράζεται στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι (ε.δ.τ.). Δεν αποτελεί μια ελεγεία του ε.δ.τ., ούτε μία λαογραφικής φύσης αξιολόγησή του, αλλά πρωτότυπη απόπειρα ερμηνείας και ανάδειξης του ρόλου που διαχρονικά διαδραμάτισε και μπορεί και σήμερα να παίξει. Ειδικότερα, εξετάζει το αν και πώς οι ιδιαίτερες εθνολογικές (γλώσσα), γεωμορφολογικές (ανάγλυφο, διασπορά), ιστορικο-πολιτικές (αποικίσεις - μεταναστεύσεις - επιδρομές) και άλλες συνθήκες που χαρακτήρισαν διαχρονικά το λεγόμενο σήμερα ελληνικό γεωγραφικό και πολιτισμικό χώρο, διαμόρφωσαν μια αντίληψη για το χώρο και τον τόπο που μέσα από το ε.δ.τ., συγκροτεί τελικά, παραστάσεις, αναφορές και συμβολισμούς του χώρου και του τόπου, με συγκεκριμένο σκοπό.

Η ανάλυση των βασικών εννοιών (χώρος - τόπος) μέσα από τους ποικίλους τρόπους προσέγγισής τους, τόσο ευρύτερα όσο και ειδικότερα σχετικά με τους χώρους και τόπους που ‘γέννησαν’ το ε.δ.τ. (και μέσα από μια αμφίδρομη διαδικασία, ‘γεννήθηκαν’ από αυτό), αναδεικνύει ως κύρια χαρακτηριστικά τους τα όρια και την κίνηση. Η εκτεταμένη πάλι επισκόπηση του ε.δ.τ. γενικά και των περί χώρου και τόπου αναφορών του ιδιαίτερα, υπογραμμίζει τελικά την επιμονή του στους ενδιάμεσους μεταβατικούς χώρους ‘κατώφλια’, εκεί δηλαδή ακριβώς όπου τα προαναφερόμενα κύρια χαρακτηριστικά του χώρου εκδηλώνονται ταυτόχρονα. Το ε.δ.τ., προϊόν μιας ανθρωποκεντρικής κοινωνίας της ελευθερίας, δεν αναζητεί μόνο να εγγυηθεί την αναπαραγωγή του ίδιου, την κοινωνική συνέχεια· επιχειρεί κυρίως να διασφαλίσει μια όσο το δυνατόν λιγότερο δραματική ασυνέχεια. Συστηματικά υμνώντας τους τόπους της μετάβασης, διαχρονικά ‘δημιουργεί’ και ‘εγκαθιστά’ με συνέπεια, τέτοιους μεταβατικούς τόπους, γέφυρες και χειρονομίες επικοινωνίας με τις κάθε λογής ετερότητες που εμφιλοχωρούν στους χώρους και τους τόπους που περιβάλλουν αυτή του την κοινωνία, στη βάση της ισοτιμίας.

Είναι αυτός ο τρόπος και το ήθος του ε.δ.τ. που μπορούν ίσως σήμερα, εποχή διαρκών ανακατατάξεων και αβεβαιότητας, να χρησιμοποιηθούν στην προσέγγιση και διαχείριση της κάθε είδους ετερότητας, προς μια ‘συνομολογημένη παγκοσμιότητα’.

ABSTRACT

This paper explores the relationship between space/place and hellenic folk tradition as expressed in hellenic folk songs (h.f.s.). It is neither an elegy of h.f.s. nor their assessment as folklore, but an original attempt to interpret and highlight the role they played over time, and can still play. It specifically examines whether and how the particular ethnological (language), geomorphological (relief, dispersion), historical-political (colonization - migrations - invasions) and other conditions that characterized through time what we now perceive as ‘Greek geographical and cultural space’, formed a notion of space/place that, through the h.f.s., finally sets up, certain projections, references and symbolisms of space/place, that serve a specific purpose.

The thorough and from multiple points of view analysis of key concepts (space/place), both broadly and in particular as far as the specific spaces/places that ‘spawned’ the h.f.s. (and through a two-way process were ‘re-born’ from them) are concerned, highlight as their main characteristics, ‘limits/borders’ and ‘movement’. The in depth review of h.f.s. in general and particularly of their references on space and place, eventually underlines their persistence on such intermediate transitional areas-‘thresholds’, precisely where that is, the aforesaid main features of space occur simultaneously; the h.f.s., product of a humanistic society of freedom, not only seek to guarantee the reproduction of the same, social continuity; they primarily attempt to ensure the less dramatic possible discontinuity. Systematically praising places of transition, they ‘create’ and ‘install’ consistently over time, such transitional sites, bridges and gestures of communication -based on equality-, towards all sorts of otherness that may occur into spaces and places that surround their society.

It is this way and ethos of h.f.s. that might be useful today, era of ongoing upheaval and uncertainty, in our approach to and managing of all kinds of diversity, towards a ‘co-agreed universality’.

ΠΕΡΙ ΧΡΟΝΟΥ, ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΠΟΥ ΓΕΝΙΚΩΣ…

Η διερεύνηση της σημασίας και του ρόλου του χώρου και του τόπου στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι (ε.δ.τ.), προϋποθέτει, ασφαλώς, τη συζήτηση περί των εννοιών ‘χώρος’ και ‘τόπος’. Ήδη από τους τρείς πρώτους στίχους της Οδύσσειας, η αλληλεξάρτηση χώρου, τόπου και ανθρώπων τίθεται ως το «…μεγάλο διακύβευμα της πορείας του Οδυσσέα…» (Πετρίδης, 2011: 15). Η κλασσική πια ρήση του Φουκώ (1984: 46) περί «εποχής του χώρου», εισάγει στη συζήτηση αυτή και την έννοια του χρόνου.

> *Ο χώρος και ο χρόνος, συναποτελούν συστατικό στοιχείο «…της εμπειρίας του υποκειμένου ως κέντρου δράσης…» (Σταυρίδης, 2002: 153)· αλληλοσυνδέονται και γι’ αυτό συχνά προσδιορίζονται με εκατέρωθεν δάνειους όρους. Ο χώρος όπου ζούμε, δομείται πάνω στα χωρο-χρονικά σημεία του εδώ-τώρα, εκεί-τότε (Tuan, 1979: 400). Οι αντιλήψεις για το χρόνο περιγράφονται με όρους της γεωμετρίας (κυκλικός, γραμμικός), το παρελθόν αναφέρεται ως «ξένη χώρα» (Lowenthal, 1985), οι μάταιες προσδοκίες για το μέλλον, χαρακτηρίζονται «ουτοπία».*
>
> *Από τότε που η ανθρώπινη σκέψη ξεπέρασε το πρωτόγονο στάδιο, όπου ο χώρος εννοείτο απλά ως ένα άναρχο σύστημα διευθύνσεων (Jammer, 2011: 9), η ενασχόληση με το χώρο και τις ιδιότητές του, προσέλκυσε το ενδιαφέρον δεκάδων φιλοσόφων, θεωρητικών και θετικών επιστημόνων, χωρίς όμως θεαματικά αποτελέσματα και κοινά αποδεκτές θέσεις.*

Στις θετικές επιστήμες, κυριάρχησε για αιώνες η Νευτώνεια αντίληψη (απόλυτος χώρος)· τα υλικά αντικείμενα δεν ασκούν καμιά αντίδραση πάνω στο χώρο (Jammer, 2011: xxii-xxiii). Με την εισαγωγή της έννοιας του (χωροχρονικού) πεδίου, ο Αϊνστάιν αμφισβήτησε την πρωτοκαθεδρία και την οντολογική αυτονομία των εννοιών του χώρου και του χρόνου (Jammer, 2011: 322). Η «σχεσιακή θεωρία του χώρου» όμως, δεν είναι πια καθολικά αποδεκτή. Ο Sklar (1977), επανέφερε στο προσκήνιο την έννοια του απόλυτου χώρου (Jammer, 2011: 302). Αλλά και ως προς τις βασικές παραμέτρους του χώρου, διάφορες απόψεις διατυπώνονταν και απορρίπτονταν για να επανέλθουν στη συνέχεια. Απόψεις όπως αν η φύση του χώρου είναι ευκλείδεια, ψευδο-ευκλείδεια είτε μη ευκλείδεια (Jammer, 2011: 205) ή αν ο τετραδιάστατος χωροχρόνος έχει τελικά μεγαλύτερο αριθμό διαστάσεων (μέχρι έντεκα), άρτιο είτε περιττό, ακέραιο ή και κλασματικό (Jammer, 2011: 327-329). Ίσως πράγματι, όπως υποστήριξε ο Jammer (2011: 196 -197), η συζήτηση για το σκοτεινό ζήτημα του χώρου να είναι άχρηστη για τη Γεωμετρία και τη Φυσική. Άλλωστε, «…η έννοια του χώρου δεν μπορεί με κανένα τρόπο να παραχθεί από τη σκέψη, αλλά ορθώνεται πάντοτε απέναντί της ως κάτι δεδομένο…» (Jammer, 2011: 254-255). Εξίσου αδιέξοδη υπήρξε και η έρευνα ως προς το χρόνο όπως και η από τη σκοπιά των θεωρητικών επιστημών προσπάθεια κατανόησης του χώρου, του τόπου και των επιπτώσεών τους στην ανθρώπινη εξέλιξη.

Υπάρχει εξήγηση για αυτό. Εξαρτημένες καθώς υπήρξαν από τις λεγόμενες «αρχικές συνθήκες», δηλαδή την οπτική υπό την οποία προσεγγίζονταν οι έννοιες χώρος και τόπος, όλες αυτές οι προσπάθειες, δεν ήταν δυνατόν να οδηγήσουν σε γενικά συμπεράσματα· απόλυτη εξάρτηση από τις αρχικές συνθήκες, σημαίνει πολυπλοκότητα. Όπως το τοποθετεί ο Tuan (1979: 417), είναι εξαιρετικά δύσκολο με τόσες παραμέτρους, μέσα από τις μυριάδες αντικειμένων και χώρων που μας περιβάλλουν να μπορέσουμε να αναγνωρίσουμε εκείνα που πράγματι συνιστούν τόπους. Η πολυπλοκότητα και η ασάφεια των εννοιών «χώρος» και «τόπος», δυσχεραίνει τον ακριβή προσδιορισμό τους, υποστηρίζουν και οι Scheider και Janowicz (2010: 14)· θα πρέπει μάλλον να αντιμετωπιστούν, συνεχίζουν, *ως ένα πολυπαραμετρικό σύνθετο σύστημα. Σύνθετο σύστημα, σημαίνει* «…συλλογή οργανικής ή ανόργανης ύλης, ή ακόμη θεσμικών οντοτήτων που περικλείεται από (πραγματικό ή υποθετικό) τοίχο...» (Çambel, 1993) · τέτοια συστήματα, δεν μπορούν να ελεγχθούν απόλυτα και, προκειμένου να μην εξελιχθούν χαοτικά (ο αριθμός των μελετών και η αδυναμία εξαγωγής γενικών συμπερασμάτων τεκμηριώνουν επαρκώς την έννοια του χάους) απαιτούνται ευέλικτες προσεγγίσεις (Çambel, 1993). Ευέλικτη προσέγγιση εν προκειμένω, σημαίνει μη αναγωγική θεώρηση· η κοινωνιολογική ανάλυση του τόπου δεν μπορεί να είναι ούτε αναγωγική ούτε αιτιοκρατική λέει ο Gieryn (2000: 466), άποψη με την οποία συμφωνούν και οι Scheider και Janowicz (2010: 14-15). Τούτο πρακτικά οδηγεί σε αποδοχή της αδυναμίας εξαγωγής γενικών αρχών και επιλεκτική ανάλυση.

Μια τέτοια ‘προσέγγιση’ αφορά στην άποψη πως ο χώρος και πολύ περισσότερο ο τόπος, αποτελούν κοινωνική κατασκευή· δεν υφίστανται χωρίς «…την ταυτοποίηση ή την αντιπροσώπευσή τους από τους απλούς ανθρώπους…» (Gieryn, 2000: 464-465). Είναι οι άνθρωποι που ‘παράγουν’ χώρο και τόπο (Hornecker, 2005)[1] με την καθαρή πράξη της αναφοράς-συσχέτισης (Scheider και Janowicz, 2010: 14-15).[2] Υπό αυτή την έννοια, τόποι είναι οι συνήθεις ‘στατικοί’ τόποι που γνωρίζουμε (όπως μια γέφυρα), μπορούν όμως εξίσου ακόμη και να κινούνται διαρκώς υπό την προϋπόθεση ότι παραμένουν σε κάθε νέα τους θέση, εκείνο το ‘σημείο στο σύμπαν’ στο οποίο εξακολουθούν να συνυπάρχουν οι προαναφερθείσες συνδηλώσεις, αναφορές και λειτουργίες (Gieryn, 2000: 465-471).

Ένα ανάλογο συμπέρασμα είναι πως ο οποιοσδήποτε χώρος, χαρακτηρίζεται από όρια και κίνηση. Ο προαναφερόμενος τοίχος που τον περικλείει, σημαίνει ‘όρια’. Η ‘κίνηση’ πάλι, απόλυτη ή σχετική, περιστροφική ή ευθύγραμμη, φαίνεται να ενυπάρχει σε όλες τις σχετικές αναζητήσεις: κίνηση εντός του, ή από και προς τα όριά του. *Έρευνες στη νοητική (ή γνωσιακή) χαρτογράφηση (στο πώς δηλαδή τα άτομα προσδιορίζουν-εντοπίζουν έναν τόπο όταν τους ζητηθεί*), «…καταδείχνουν πως οι τόποι προκύπτουν κατά μήκος διαδρομών ή σε κόμβους (μεταφοράς και μετακίνησης) και περιστοιχίζονται από επιβλητικά φυσικά όρια (θαλάσσια μέτωπα, προσόψεις κτιρίων που περιτοιχίζουν τον ανοικτό χώρο)…» (Gieryn, 2000: 472). *Η έννοια της κίνησης είναι ουσιώδης και εγγενής στην έννοια του τόπου* (Tuan, 1979: 410). *Είναι αυτή η κίνηση που οδηγεί στη «σωματική οικειοποίηση του χώρου», την ανάληψη κυριότητας σε αυτόν (*Hornecker, 2005). *Όχι μόνο η κίνηση προς τον, από τον και μέσα στο χώρο, αλλά ακόμη και η κίνηση έξω από αυτόν*.

Ο χώρος, λοιπόν, αντιπροσωπεύει ένα 'περιέχον' τα 'περιεχόμενα' του οποίου κινούνται εντός του (Poincaré, Earman, στο Jammer, 2011: 229-233, 307). Οι τόποι είναι ειδικές μορφές μέσων περιορισμού αναφερόμενα από ανθρώπους. Ο «περιορισμός» καταρχήν, αποτελεί «…ουσιώδες σχήμα εικόνας για τον καθορισμό τοποθεσιών…» ενώ με τη χρήση του όρου «μέσον» ως ιδιότητας του τόπου, εννοούμε το μέσον εκείνο «…που επιτρέπει σε ένα σώμα, α) να κινείται, β) εντός μιας προκαθορισμένης χωρικής σχέσης, γ) προς ένα αναγνωρίσιμο τμήμα επιφανείας…» (Scheider και Janowicz, 2010: 15-17). Ώστε ο χώρος και ο τόπος σηματοδοτούν όρια και κίνηση από και προς τα όρια αυτά.

…ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΟΤΕΡΑ ΠΕΡΙ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΠΟΥ

Παρόλο που ζούμε στην «εποχή του χώρου», «…η 'αίσθηση του τόπου' παρακμάζει προοδευτικά· ο σύγχρονος άνθρωπος, δεν μπορεί να αναγνωρίσει το πνεύμα του τόπου...» (Tuan, 1979: 410-412). Παράμετροι όπως

> *ο θάνατος των θεών, η χαλάρωση των τοπικών δικτύων ανθρώπινου ενδιαφέροντος, η απώλεια προσωπικής επαφής με το φυσικό περιβάλλον και η παρακμή των γεμάτων νόημα εορτασμών, που είναι δεμένοι με τις τοπικές κοινωνίες […], έχουν περιορίσει την καλλιέργεια της επίγνωσης του τόπου.* (Tuan, 1979: 410-412)

Η κατάσταση αυτή επιβάλλει να εξεταστούν εκτενέστερα τα σχετικά με την 'αίσθηση του τόπου' αλλά και τον ίδιο τον τόπο.

Η 'αίσθηση του τόπου', αναφέρεται σε εκείνα τα χαρακτηριστικά του, που μπορούν να κάνουν τον τόπο αυτό, περισσότερο ή λιγότερο, ιδιαίτερο σε σχέση με άλλους και οπωσδήποτε, «…συμπεριλαμβάνει τους ανθρώπους που τον καταλαμβάνουν…» (Hornecker, 2005). *Πρόκειται*, λοιπόν, για *ένα κοινωνικό φαινόμενο που εξαρτάται απόλυτα από τη συμμετοχή του ανθρώπου,* από τον αντιληπτικό του δηλαδή εξοπλισμό και την εμπειρία του αναφορικά με τη συναισθηματική του σύνδεση με το περιβάλλον και την επίγνωση της ταυτότητας και των χωρικών ορίων του (Tuan, 1979: 403, 417). *Πάνω απ' όλα, αίσθηση τόπου σημαίνει γνώση αλλά και αυτογνωσία· η περίφημη αυτή έννοια έχει να κάνει*, *τελικά, με την ταυτότητα του ανθρώπου*, γι' *αυτό και ο Σταυρίδης* (2002: 96) *υποστηρίζει πως* «…κάθε ταυτοποίηση γίνεται δυνατή μέσα από τη χωροποίηση…». Η οργάνωση του χώρου, «…είναι πάνω απ' όλα ένα πολιτιστικό φαινόμενο, μια συνειδητή ανθρώπινη πράξη που εμπεριέχει τον τρόπο σκέψης, τις ιδέες και τις αξίες που χαρακτηρίζουν έναν πολιτισμό και εκδηλώνονται και σε άλλα επίπεδα ανθρώπινης δραστηριότητας…» συμφωνεί η Καντζάβελου (1992: 125).

Οι πολύπλευρες προσπάθειες ανάλυσης και προσδιορισμού του τόπου μέσα από τα βασικά του χαρακτηριστικά, αντανακλούν την αύξουσα επίγνωση της προαναφερόμενης 'παρακμής' αλλά και της σημασίας του χώρου, του τόπου και των χωρικών και τοπικών συνιστωσών στην καθημερινότητά μας. Το γενικό ενδιαφέρον του δυτικού πολιτισμού για τον τόπο «…συνδέεται με πολλαπλές δράσεις…» (Μωραΐτης, 2005: 10), που εκφράζουν «…την προσπάθεια των κοινωνιών, να 'καταλάβουν', να κατανοήσουν και να

ελέγξουν, να ορίσουν τον τόπο…» (Μωραΐτης, 2005: 19). Οι προσπάθειες αυτές, δεν είναι άσχετες με την αλλαγή προοπτικής που από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 (αρχές δεκαετίας 1990 για την αρχιτεκτονική) απασχολεί όλο και περισσότερο, ευρύτερα πεδία σπουδών και επιστημονικούς κλάδους και αναφέρεται ως «στροφή στην τοπολογία».

Τοπολογία, είναι ένας κλάδος των μαθηματικών που ασχολείται με εκείνες τις ιδιότητες των γεωμετρικών σχημάτων που παραμένουν αμετάβλητες όταν αυτά υφίστανται μετασχηματισμούς κάθε είδους: «…συνεχείς παραμορφώσεις, τάσεις, στρέψεις, συνθλίψεις…» χωρίς όμως «…κοπή ή θραύση…» τους (Μωραΐτης, 2005: 146 - υποσημ. 121). Η τοπολογία, θα παρέμενε στη -σημαντική αλλά μάλλον αδιάφορη για τους πολλούς- σφαίρα των αφηρημένων μαθηματικών αν ο Poincaré δεν είχε καταφέρει να συνδέσει τους περίπλοκους μαθηματικούς υπολογισμούς του με το χώρο μέσα στον οποίο ζούμε (Jammer, 2011: 250). Είναι κυρίως όμως, ο Άγγλος μαθηματικός και φιλόσοφος William Kingdon Clifford *που* συνέλαβε την ύλη και την κίνησή της ως μια εκδήλωση της μεταβαλλόμενης καμπυλότητας του χώρου. Ενώ δηλαδή η καμπυλότητα του χώρου είναι παντού περίπου ομοιόμορφη, οι μικρές διακυμάνσεις που υπάρχουν από σημείο σε σημείο «…μπορεί να παράγουν φαινόμενα τα οποία αποδίδουμε […] σε φυσικά αίτια που είναι ανεξάρτητα από τη γεωμετρία του χώρου μας…». Σε αυτήν ακριβώς τη διακύμανση της καμπυλότητας «…που πιθανά υπόκειται στο νόμο της συνέχειας, οφείλεται το φαινόμενο της κίνησης της ύλης…» (Jammer, 2011: 227). Για τον Clifford, αυτά τα «…μικρά τμήματα του χώρου είναι ουσιαστικά ανάλογα ως προς τη φύση τους, με μικρούς λόφους πάνω σε μια επιφάνεια κατά μέσο όρο επίπεδη…». Αυτή η καμπύλωση ή στρέβλωση, «…μεταδίδεται με συνεχή τρόπο από το ένα τμήμα του χώρου στο άλλο σαν ένα κύμα…» (Jammer, 2011: 227). Αλλά και η Hornecker (2005), υποστηρίζει *πως η φυσική δομή έτσι όπως προδιαγράφεται από το φυσικό χώρο* «*…διευκολύνει, απαγορεύει ή εμποδίζει κάποιες ενέργειες, επιτρέπει, κατευθύνει και περιορίζει τη συμπεριφορά, καθορίζοντας επιλογές χρήσης και κανόνες συμπεριφοράς…*»· *διαμορφώνει*, *έτσι, την αναδυόμενη κοινωνική συμπεριφορά και* «…μπορεί να μας επιβάλλει τη συνεργασία ή την αποχή από αυτήν...» (Hornecker, 2005).

Στην κατανόηση του πώς οι τοπολογικές αντιλήψεις συνδέονται με το φυσικό χώρο, συντελεί αποφασιστικά ο Μωραΐτης (2005: 145-150), με τις αναφορές του στο τοπίο και στο «τοπιακό μοντέλο» του Rene Thom.[3] Ο όρος «τοπίο» «…αναφέρεται σε έναν πολιτιστικό προσδιορισμό του τόπου, προσδιορισμό ο οποίος στην απλούστερη των περιπτώσεων περιορίζεται στην πολιτιστική αντίληψη και ερμηνεία…» δηλαδή στην «αναγνώριση» του τόπου, στην αντιληπτική του αξιολόγηση και στη νοητική του κατηγοριοποίηση και μπορεί να φθάσει να «…περιλαμβάνει τη δομική, κατασκευαστική παρέμβαση…» (Μωραΐτης, 2005: 16)· η μελέτη του τοπίου, αποτελεί «…σημαντικότατο βοήθημα για τη γενικότερη κατανόηση του πολιτιστικού πυρήνα των κοινωνιών…» ((Μωραΐτης, 2005: 12). Κάθε τόπος, φυσικός είτε ανθρωπογενής (δομημένος) «μπορεί να μεταβληθεί σε τοπίο, σε αντικείμενο αισθητικής αξιολόγησης [...] αντικείμενο δηλαδή, πολιτιστικής αναγνώρισης, ερμηνείας και κατάταξης…» (Μωραΐτης, 2005: 76). Επισυμβαίνει μάλιστα τελικά, μια «ιστορική αντιστροφή», μεταξύ «τόπου» και της επεξεργασμένης πολιτισμικά αναπαράστασής

του, δηλαδή του «τοπίου», που «…θέτει το κοινωνικά ελεγχόμενο, το νοητικό, το αισθητικά επεξεργασμένο, πάνω από την αμεσότητα της εμπειρίας…» (Μωραΐτης, 2005: 69-70). Το τοπίο, δηλαδή, και οι κάθε είδους αναπαραστάσεις του (όπως η τοπιογραφική ζωγραφική) 'κατασκευάζεται' μεν κατά κάποιον τρόπο από τον τόπο, κατασκευάζοντας και προσδιορίζοντάς τον όμως με την σειρά του.

«Καθώς η τοπιακή επιφάνεια χαρακτηρίζεται από αναστατώσεις του φυσικού ή του δομικού της ανάγλυφου», συνεχίζει ο Μωραΐτης (2005: 146), «…ένα σημειακό σώμα, που πέφτει πάνω της τείνει να κινηθεί. Οι κυματισμοί επομένως του εδάφους, οι εξάρσεις ή οι κοιλότητες του, οι λόφοι ή οι πεδιάδες του, ακόμη και αν δεν εκλύουν ενέργεια ώστε να κινηθούν οι ίδιοι…» σηματοδοτούν μια δυνητική κίνηση· «Υπονοούν επίσης τη συνεχή επιρροή δυνάμεων πάνω στην επιφάνεια του εδάφους, έτσι ώστε να παραχθεί μετά από αιώνες δράσης, το σημερινό περίπλοκο τοπιακό μόρφωμα». Είναι ακριβώς «η υπόθεση πως προέρχεται από την επενέργεια δυνάμεων και η άμεση διαίσθηση δυνάμεων, που μπορούν να εκδηλωθούν σε αυτό…» που φαίνεται να καθιστούν το τοπίο «…ένα από τα πλησιέστερα εποπτικά υποδείγματα των τοπολογικών μεταβολών». Αλλά και αντίστροφα, «…οι τοπολογικές επιφάνειες, που οι παραμορφώσεις του σχήματος τους προκαλούνται από την επενέργεια δυνάμεων συμπεριφέρονται ως επιφάνειες τοπίου» (Μωραΐτης, 2005: 147). Θεωρεί, δηλαδή, με άλλα λόγια η επιστήμη της τοπολογίας πως οι τόποι συνεπάγονται δυνάμεις και κίνηση και μάλιστα είναι υπό την επίδραση τέτοιων δυνάμεων και κινήσεων που η εικόνα τους έχει διαχρονικά διαμορφωθεί.

Η γεωμορφολογία του ελλαδικού χώρου, ταιριάζει απόλυτα με τα προαναφερόμενα θεωρητικά και αφηρημένα 'σχήματα' της 'μαθηματικής τοπολογίας' και πάντως αν μη τι άλλο, 'ευθύνεται' για την εννόησή του από πλευράς των κοινωνιών που διαχρονικά τον κατοίκησαν και τον οικειοποιήθηκαν ως «…ενός ηρακλείτειου κόσμου, διαρκούς μεταβολής…» (Μωραΐτης, 2005: 148), για το σταθερό κατά συνέπεια προσανατολισμό ετούτων των κοινωνιών, στην κίνηση μέσα σε αυτόν τον 'κόσμο'· την ίδια αντίληψη ήταν προφανώς σε θέση να σχηματίζουν και οι γειτονικές κοινωνίες, σταθερά κατ' αντιστοιχία προσανατολιζόμενες, στην κίνηση προς αυτόν τον 'κόσμο'. Δεν είναι παρακινδυνευμένο επομένως, να υποστηρίξει κανείς πως το τοπίο του ελλαδικού χώρου υπονοεί μια αμφίδρομη «δυνητική κίνηση» (Μωραΐτης, 2005: 146), ή μάλλον, την παρακινεί.

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ: ΛΟΓΟΣ - ΜΕΛΟΣ - ΡΥΘΜΟΣ - ΧΟΡΟΣ

Αν η συνολική πρόσληψη του τοπίου για την Δύση οφείλει πολλά «στη ζωγραφική τοπιογραφία» (Μωραΐτης, 2005: 9), για τις κοινωνίες του ε.δ.τ. οφείλει πολλά στο ε.δ.τ.. Είναι και αυτό, παράδειγμα πολιτισμικής κατασκευής αυτού του τόπου, ισχύει και για αυτό η «ιστορική αντιστροφή» μεταξύ «τόπου» και «τοπίου» (Μωραΐτης, 2005: 69). Και αυτό, «επί χιλιετίες», οργάνωνε και κατασκεύαζε ένα ανάλογο με της αρχιτεκτονικής «πεδίο διαντίδρασης» (Μωραΐτης, 2005: 153) που τελικά, ευνοούσε τη «…χωρική διάχυση των μεταβολών…» (Μωραΐτης, 2005: 146) στο εσωτερικό των κοινωνιών του. Η αναφορά στον τρόπο λειτουργίας του ε.δ.τ. ακολουθεί. Προηγείται εδώ η ενασχόληση με τα ερωτήματα ως προς την ουσία του ε.δ.τ.: το ερώτημα της διαχρονικής του συνέχειας και εκείνο της ενότητας *μέσα στην πολυμορφία*.

Για υπερτρισχιλιετή ιστορία της ελληνικής μουσικής μιλάει ο Baud-Bovy (2007), για πάνω από 4000 χρόνια μαρτυρούν *οι* λίθινες αναπαραστάσεις μουσικών οργάνων στα Κυκλαδικά ειδώλια (*Τσαούση,* 2008: 41). Παρά την -για συστηματικούς κυρίως λόγους- εισαγωγή του κυρίαρχου σήμερα επτατονικού συστήματος ήδη από τον 6ο π.Χ. αιώνα (από τον Πυθαγόρα τον Σάμιο), η αρχαία ελληνική μουσική (και εν πολλοίς και η δημοτική μουσική) παρέμεινε αυστηρά συνεχής, ασυγκέραστη. Η μουσική στο ε.δ.τ. προκύπτει κατευθείαν από την αρχαία και «…ενιαία μουσική παράδοση της λεκάνης της Μεσογείου…», όπως και η -μεταγενέστερή του- βυζαντινή μουσική (Baud-Bovy, 2007: 23). Αλλά και της γλώσσας (δηλαδή της ποίησης στο ε.δ.τ.) η συνέχεια είναι δεδομένη: «…η ομαλή εξέλιξη της ελληνικής γλώσσας και μουσικής δε διακόπηκε ποτέ…» (Baud-Bovy, 2007: 71).

Ο ρυθμός πάλι (που εμπεριέχει την κίνηση και το χορό) βασίζεται στο λόγο και τους εσωτερικούς ρυθμούς και τονισμούς του (Baud-Bovy, 2007: 36). Ο «σταθερός συλλαβικός δίχρονος ρυθμός», αφορά τόσο αρχαίους ύμνους και τραγούδια όσο και δημοτικά (Baud-Bovy, 2007: 2-7). Ο τσακώνικος χορός είναι ξεκάθαρο δείγμα ομοιότητας των μέτρων των δ.τ. με τα αρχαία (Baud-Bovy, 2007: 5), ο καλαματιανός και ο δίσημος Βοιωτικός συρτός έχουν τα ίδια βήματα (Baud-Bovy, 2007: 6-7). Το τραγούδι στην περίφημη στήλη του Σεικίλου προβαίνει στην «…ίδια προτροπή με την ίδια δικαιολογία…» με το νεοελληνικό δίστιχο: «Χορέψετε, χορέψετε τον κόσμο να χαρείτε…»· ο ρυθμός του είναι τσάμικος. Αλλά και δ.τ. παρόμοια με τα αρχαία «χελιδονίσματα» (ανοιξιάτικα κάλαντα) σώζονται ακόμα (Baud-Bovy, 2007: 11).

Παρά την αδιαμφισβήτητη ποικιλία των μουσικών διαλέκτων στον ελληνικό χώρο, και τις άλλες διαφορές από περιοχή σε περιοχή (είδη οργάνων, χοροί, ρυθμοί, ανημιτονισμός στην ηπειρωτική Ελλάδα - ημιτονισμός των νησιών, μονοφωνία είτε πολυφωνία) το ε.δ.τ. είναι 'ενιαίο' και αδιάσπαστο. «Τεχνικής φύσης» χαρακτηριστικά, όπως ότι «συνδυάζει πάντοτε το λόγο, με τη μελωδία και την κίνηση» (Τσαούση, 2008: 68), ή ο τρόπος που «…εκπέμπει τη φωνή του […] το πώς αλλοιώνει τους φθόγγους της ομιλίας…» ο Έλληνας τραγουδιστής (Baud-Bovy, 2007: 71) αναδεικνύονται κοινά στον ελλαδικό χώρο, αποτελούν ασφαλώς συνδετικό παράγοντα. Είναι, όμως, πρώτιστα η (ελληνική) γλώσσα που επιβεβαιώνει την ομοιογένεια του ε.δ.τ.· η γλώσσα «…είναι το μέσο από το οποίο δεν μπορεί να αποσπαστεί η ποίηση, η λογοτεχνία ή τα τραγούδια ενός πολιτισμού…» (Pinker, 2000: 294). Τούτο, μάλιστα, έχει τη 'βιολογική' εξήγησή του: «η ικανότητα άρθρωσης λόγου» εδρεύει στο αριστερό ημισφαίριο του εγκεφάλου· στην ίδια 'περιοχή', βρίσκονται τα κέντρα που «…συνδυάζουν τη ροή πληροφοριών σχετικά με […] τις χωρικές σχέσεις…» αποτελώντας, έτσι, έναν απόλυτα ιδανικό και λογικό τόπο όπου «…αποθηκεύονται οι συνδέσεις ανάμεσα στον ήχο των λέξεων και τη μορφή και τη γεωμετρία αυτού στο οποίο αναφέρονται αυτές οι λέξεις…» (Pinker, 2000: 336-350). «Η χωροποίηση είναι μια ικανότητα που αναπτύχθηκε παράλληλα με την ανθρώπινη γλώσσα, που κατευθύνθηκε στη δημιουργία ενός δημόσιου κόσμου…» έλεγε παλαιότερα ο Tuan (1979: 392). Τέλος, εκεί κοντά, συγκεντρώνονται και οι πληροφορίες σχετικά με τους ήχους (άρα τη μουσική) και τις σωματικές αισθήσεις

(άρα την κίνηση, το χορό).

Ίσως ακόμη πιο ενδιαφέροντα, είναι τα όσα αναφέρει ο Pinker (2000: 189-190), σχετικά με την προτεραιότητα των λέξεων που συνδηλώνουν εγώ-εδώ-τώρα έναντι εκείνων που συνδηλώνουν κυριολεκτική ή μεταφορική απόσταση από «εμένα» και, τα υψηλότερα και πιο εμπρόσθια φωνήεντα των πρώτων -που τις κάνει να ακούγονται ισχυρότερες- έναντι των δεύτερων στις περισσότερες γλώσσες του κόσμου. Ενδιαφέροντα, γιατί στα ελληνικά ισχύει εν πολλοίς το αντίστροφο: είναι οι λέξεις που συνδηλώνουν απόσταση από «εμένα» που τείνουν να έχουν υψηλότερα και πιο εμπρόσθια φωνήεντα από εκείνες που συνδηλώνουν εγώ-εδώ-τώρα. Το αν αυτή η ιδιαιτερότητα σημαίνει κάτι ως προς την 'εγγενή' αντίληψη της γλώσσας -του λαού που την μιλά- για τον 'άλλον' παραμένει προς διερεύνηση.

Ενδιαφέρον επίσης είναι το πώς το ε.δ.τ. διαχειρίζεται το χώρο και τον τόπο στο φυσικό -το σωματογενές- πεδίο, μέσω του χορού. Ήδη από παλιά, ο άνθρωπος ανέλαβε ο ίδιος -αφού η φύση δεν παρέχει τις κατάλληλες μεθόδους-, το καθήκον προσδιορισμού και οργάνωσης του γύρω του χώρου σωματογενώς (Tuan, 1979: 397). Σε αυτή τη σωματογενή οργάνωση και κατανόηση του ελληνικού χώρου, ο ρόλος του ε.δ.τ. υπήρξε ασφαλώς πρωτεύων. Ο χορός, ειδικότερα, πράγματι οικειοποιείται, ορίζει και διαμορφώνει το χώρο, επιπλέον προσδιορίζοντας και το είδος των σχέσεων που εξελίσσονται σε αυτόν. Τα όσα αναφέρει ο Tuan (1979: 401) για την προς τα πίσω κίνηση, το πώς φοβίζει και αποφεύγεται στην καθημερινότητά μας, ενώ αντίθετα στο χορό μοιάζει εντελώς φυσική, είναι ενδεικτικά. Τα όσα επίσης αναφέρει ο Σταυρίδης (2002: 239), μιλώντας για τη «διπλή θεατρικότητα» είναι ενδεικτικά τόσο για τη χωρική λειτουργία του χορού όσο και για τη δυνατότητα αντιστοίχισής του, με αυτήν την πρακτική διαχείρισης της ετερότητας: «…Σαν για να κάνω βήματα προς την ετερότητα του άλλου, σαν για να εξέλθω από την ταυτότητά μου […] μια γεμάτη νόημα χειρονομία […] μια πρόθεση επικοινωνίας..». Αλλά και με την περιγραφή του για το καρναβάλι, ο Σταυρίδης (2002: 225) δίνει άλλη μια ευκαιρία αντιστοίχισης: και ο χορός όπως το καρναβάλι «…εκκρίνει το δικό του χώρο, χώρο συμβολικών αναμετρήσεων αλλά και χειραφετητικής ισοτιμίας, δημόσιο χώρο μιας 'δεύτερης ζωής'…». Συνυπολογίζοντας κανείς ότι ο χορός -ή καλύτερα, το όλο ε.δ.τ.- είναι συνδεδεμένο με τη γιορτή και τη διασκέδαση (όπως ακριβώς το καρναβάλι), μπορεί ίσως να εννοήσει το ρόλο που διαχρονικά μέσω του χορού έπαιζε το ε.δ.τ. στις προσπάθειες της κοινωνίας του για την οικειοποίηση του χώρου και τη διαχείριση της όποιας ετερότητας.

ΤΑ ΚΑΤΩΦΛΙΑ

«Η κοινωνική αλληλεπίδραση», η αλληλεπίδραση μεταξύ των ανθρώπων, «…μετατρέπει το πρώην άδειο και αρνητικό σε κάτι που σημαίνει κάτι για μας [...] γεμίζει το χώρο…» (Simmel 1903, στο Frisby, 1992: 104).[4] Σε έναν τέτοιο χώρο, οι σταθερές τοπικότητες, που προκύπτουν ως έκφραση κοινωνικών δεσμών από διάφορες κοινωνικές ομάδες, χωροθετούνται σε χωρικές μορφές. Σε αυτές τις μορφές συμπεριλαμβάνεται ο «κενός χώρος», προϊόν «έκφρασης ουδετερότητας», σαν τη «…νεκρή ζώνη μεταξύ συνόρων…» (Simmel 1903, στο Frisby, 1992: 106). Υπ' αυτή την έννοια, ο «κενός χώρος» δεν είναι κενός αλλά οργανωμένος και πλήρης, 'κοινωνικός' χώρος, εντός και του οποίου, συντελείται η αλληλεπίδραση μεταξύ ανθρώπων. Στις χωρικές αυτές συγκροτήσεις, αποδίδονται πέντε ιδιότητες από τις οποίες αυτές που ενδιαφέρουν εδώ, αφορούν στην κοινωνική εγγύτητα και απόσταση, στην κίνηση, και στα όρια του χώρου.

Όλες οι κοινωνικές αλληλεπιδράσεις, μπορούν να προσδιοριστούν «…με βάση μια κλίμακα εγγύτητας-απόστασης…» (Frisby, 1992: 106)· στην ουσία, ό,τι δεν μπορεί να προσδιοριστεί με αυτούς τους όρους, δεν υπάρχει. Η απόσταση, ή μάλλον μια «διαχειρίσιμη εγγύτητα», είναι αναγκαία και ικανή συνθήκη για τη δημιουργία μιας σκηνής όπου διαδραματίζεται η «συνάντηση ανάμεσα σε ετερότητες» (Σταυρίδης, 2002: 273). Η θεατρικότητα των αποστάσεων, μια «…τέχνη διαχείρισης του χώρου και του χρόνου […] τέχνη επίσκεψης του ετέρου…» (Σταυρίδης, 2002: 285), είναι που επιτρέπει αυτήν τη συνάντηση, την κορυφαία και πλέον ενδιαφέρουσα περίπτωση αλληλεπίδρασης, ανάμεσα στις διάφορες συλλογικές είτε ατομικές συμπεριφορές κοινωνικής αναπαραγωγής και οικειοποίησης του χώρου.

Η διάσταση της κίνησης αφορά στη «…δυνατότητα αλλαγής θέσεων…» (Frisby, 1992: 106), στη «...μετάβαση ανάμεσα σε ένα πριν και σε ένα μετά, ανάμεσα σε ένα εδώ και σε ένα εκεί…» (Σταυρίδης, 2002: 285)· η απόσταση-εγγύτητα αποτελεί καθοριστικό παράγοντα της εμπειρίας αυτών των μεταβάσεων (Σταυρίδης, 2002: 338). Ο 'ξένος', ορίζεται ως σύνθεση αφενός της απόσπασης από οποιοδήποτε σημείο στο χώρο και αφετέρου της προσκόλλησης σε οποιοδήποτε σημείο, «…εμπερικλείει ταυτόχρονα την ιδιότητα του έξω και του απέναντι από την ομάδα…» (Frisby, 1992: 106). Αυτό το 'έξω', μπορεί να είναι γοητευτικό, κοντινό, φιλικό και εξίσου, απειλητικό, μακρινό, εχθρικό, (Σταυρίδης, 2002: 287).

Τα όρια, τέλος, έχουν σπουδαία σημασία στη συγκρότηση της κοινωνικής μας εμπειρίας: «…Οι κοινωνίες διαθέτουν […] οριοθετημένους χώρους ύπαρξής τους, στους οποίους η ευρύτητα του χώρου συμπίπτει με την ένταση των κοινωνικών σχέσεων...» (Frisby, 1992: 105)· σε αντίθεση με άλλες μορφές συνόρων, τα κοινωνικά αυτά όρια χαρακτηρίζονται από απροσδιοριστία.

Οι παραπάνω αναφορές επισημαίνουν τον ενδιάμεσο χώρο, εντός του οποίου συντελείται η συνάντηση με την ετερότητα, η αλληλεπίδραση των «εντός» με τους «εκτός» (Σταυρίδης, 2002: 272)· δεν είναι άλλος από τον «κενό χώρο» τα όρια του οποίου είναι κατ' ανάγκη ασαφή. Αν παρέμενε περίκλειστος, αυστηρά καθορισμένος, θα απέτρεπε την αλληλεπίδραση μεταξύ των ανθρώπων, θα καταντούσε στ' αλήθεια κενός· το ίδιο και αν ανεξέλεγκτα την επέτρεπε. Η αλληλεπίδραση μεταξύ των ανθρώπων, η συνάντηση και συναλλαγή με την ετερότητα χρειάζεται αυτούς τους μεταβατικούς χώρους που ο Simmel ονομάζει «κενούς» και ο Σταυρίδης «κατώφλια». Οι κοινωνίες, έχοντας πλήρη επίγνωση του ότι περιστοιχίζονται από ετερότητες, φροντίζουν πάντοτε να οροθετούν τόπους κατώφλια «…ως τόπους […] μιας δυνητικής διάσχισης…» (Σταυρίδης, 2002: 331)· και αν ακόμα δεν υπήρχαν, θα έπρεπε να 'εφευρεθούν' ή και να κατασκευαστούν. Ανεξάρτητα αν εξυπηρετούν την επίσκεψη στην ετερότητα ή την υποδοχή της, τα κατώφλια αποτελούν σε κάθε περίπτωση, εμπειρία συνάντησης.

Τέτοιες σημαντικές κατασκευές-κατώφλια συνιστούν η σκάλα, η πόρτα, το παράθυρο, η γέφυρα αλλά και η αυλή που δεν διασχίζεται μόνο, αλλά λειτουργεί και ως (υλικός) χώρος υποδοχής, συζήτησης

και συναλλαγής με την ετερότητα. Κατώφλια συνιστούν επίσης στοιχεία του περιβάλλοντος (ο πόντος, τα βουνά), ζώα αλλά και συγκεκριμένοι άνθρωποι που μπορεί να λειτουργούν σαν περάσματα· οι προσωπικές διαδρομές του καθενός μας στην πόλη, ακόμη και ολόκληρες πόλεις (η Νάπολη όπως την 'απαθανάτισε' ο Benjamin [Σταυρίδης, 2002: 365]), είναι εξίσου τέτοιοι μεταβατικοί τόποι (Σταυρίδης, 2002: 326-327).

ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΚΑΙ Ο ΤΟΠΟΙ ΤΟΥ Ε.Δ.Τ. …

«…Η κουλτούρα και η ταυτότητα είναι σήμερα οι κυρίαρχοι όροι της επικαιρότητας…» (Augé, 2008: 69). Αυτή η ταυτότητα, ατομική ή συλλογική, είναι προϊόν «…μιας αδιάκοπης διαπραγμάτευσης…» με τους άλλους, οικείους ή ξένους. Σε αυτή τη διαπραγμάτευση, η κοινωνία του ε.δ.τ. εμπλέκει όλες τις 'παραδοσιακές' τεχνικές - μαγεία, μίμηση, θεατρικότητα.

Το ε.δ.τ. ασφαλώς αποτελεί μια τέτοια τεχνική. Έπαιζε για αιώνες ρόλο όμοιο με της τοπιογραφίας παλαιότερα και της φωτογραφίας σήμερα. Αν ληφθεί υπόψη πως η αντίληψή του για το χώρο δεν άλλαξε ουσιαστικά από την ομηρική εποχή, το ε.δ.τ. αποτελεί μια διαχρονική τοπιογραφία του ελληνικού χώρου, διαμορφώνει τον τόπο, διαμορφούμενο από αυτόν· εικονοποιεί την πατρίδα μας και καθορίζει την ταυτότητά μας. Η κοινωνία του ε.δ.τ. προσπαθεί να προσεγγίσει την ετερότητα με τη θεατρικότητα του ε.δ.τ. (χορός, τραγούδι, μουσική, δρώμενα), θέτοντας τα όριά της· όρια που διαχωρίζουν και χαρακτηρίζουν, αλλά δεν αποκλείουν· όρια όχι μόνο χωρικά, όπως για παράδειγμα το γεφύρι της Άρτας, αλλά και χρονικά αφού συνδέουν διαφορετικές κουλτούρες σε διαφορετικό στάδιο εξέλιξης. Παράλληλα, βέβαια, το ε.δ.τ. δεν παύει να στήνει πανοπτικά μηχανισμούς επιτήρησης (χωρικής είτε χρονικής) έχοντας όμως επίγνωση πως ο απόλυτος έλεγχος δεν είναι παρά μια «φαντασίωση» (Augé, 2008: 58), ότι δηλαδή, 'οι κρυψώνες' δεν είναι αναπόφευκτες, ούτε –με το συγκρητισμό που το διακρίνει- απευκταίες τελικά. Γι' αυτό, δεν παίρνει για πραγματικότητα μόνο όσα μπορεί να δει και να 'κατασκευάσει' αλλά και όσα δεν μπορεί (μαγικός κόσμος, πνεύματα, φυσικές δυνάμεις), για τούτο, υμνεί την απόκλιση (την ετερότητα δηλαδή που τη συνιστά)· γι' αυτό και τοποθετεί Διγενείς (εκπροσώπους δηλαδή της, οικειοποιημένης μεν, πλην όμως, ετερότητας), στη φύλαξη των συνόρων και μάλιστα, όχι στα σύνορα γενικώς αλλά στα περάσματα, στα κατώφλια ενδεχόμενης εισόδου της ετερότητας.

Η κοινωνία του ε.δ.τ. είναι αναγκασμένη από τα πράγματα να λειτουργεί έτσι· η ετερότητα δεν είναι εδώ, ένα υποθετικό βασίλειο μιας άγνωστης γης, επισκέπτεται συχνά-πυκνά τον τόπο με άγριες διαθέσεις. Με σκοπό την προσέγγιση, τη συνεννόηση, τη συμφιλίωση τελικά με την ετερότητα, η κοινωνία του ε.δ.τ ανεγείρει, εγκαθιστά, σημαδεύει, πραγματικά ή νοητά κατώφλια προς την ετερότητα, όχι σαν μια αυτάρεσκη ή απεγνωσμένη απόπειρα εξημέρωσης είτε κατάκτησης, αλλά σαν μια χειρονομία γενναιοδωρίας και φιλίας. Οι τόποι του ε.δ.τ. είναι λοιπόν τόποι ορίων, τόποι-κατώφλια· η λειτουργία τους είναι προτρεπτική και αποτρεπτική ταυτόχρονα. Οι διάφορες τελετουργίες που συνοδεύουν τη διάβαση αυτών των κατωφλίων, αλλά και οι οντότητες που κατοικοεδρεύουν σε αυτά, υπογραμμίζουν αυτές τις λειτουργίες.

Στη Διδακτορική του Διατριβή, σχετικά με το χώρο και το χρόνο σε τέσσερις από τις βασικότερες θεματικές του ε.δ.τ. (γάμος, θάνατος, ξενιτιά, χριστιανοί ένοπλοι), ο Χατζηδάκης (2009: 7) αναφέρει πως σε όλες «…διακρίνεται μια αναχώρηση και μια διάβαση· μια κίνηση στο χώρο…» (Χατζηδάκης, 2009: 5), που προσδιορίζει την αλλαγή στο χρόνο. Τα δημοτικά τραγούδια είναι εγχειρήματα διαχείρισης καταστάσεων χωρο-χρονικής ασάφειας που καταλήγουν είτε στην απόδοση νέων ταυτοτήτων και μορφών ενσωμάτωσης είτε στην απόλυτη αποξένωση και την αντιμετώπιση (του ετέρου) ως διαλυτικής απειλής (Χατζηδάκης, 2009: 10).

Κυρίαρχη θέση σε αυτές τις καταστάσεις, κατέχει η θεματική του θανάτου. Τα σχετικά τραγούδια, αναφέρονται στη διάβαση των νεκρών στον αρχαιοελληνικής προέλευσης χώρο/χρόνο του κάτω κόσμου ή του Άδη. Η ροή του χρόνου καθορίζεται από τη «…διαδικασία της αποσύνθεσης…», που οδηγεί τους νεκρούς «…στην πλήρη αποκοπή από το χώρο/χρόνο των ζωντανών…» (Χατζηδάκης, 2009: 14), στην ενσωμάτωσή τους, «…στην ετερότητα του κάτω κόσμου…» (Χατζηδάκης, 2009: 16). Η μετά θάνατον ζωή, εντέλει, εξισώνεται είτε με τον τάφο είτε με μια περιοχή όπου οι άνθρωποι ζουν δυστυχισμένοι, στερημένοι και με τη διαρκή νοσταλγία της ζωής (Κοντογιώργης, 2008: 8)· εξουσιαστής του κάτω κόσμου, «…κεντρική μορφή του αντίστροφου χώρου/χρόνου του…» ο Χάρος. Εξαιτίας αυτής της αντίθεσης των κόσμων ζωντανών και νεκρών, η έλευση του θανάτου περιγράφεται ως γάμος με τον Χάρο· η μη τελετουργική επαφή των ζωντανών με τους νεκρούς απαγορεύεται επειδή «η ιερότητα των νεκρών» προσλαμβάνεται ταυτόχρονα «και ως μιαρότητα». Η παραβίαση του κανόνα αυτού, προκαλεί καταστρεπτικά αποτελέσματα στην κοινωνία των ζωντανών, «ασάφεια και τρόμο» (Κοντογιώργης, 2008: 17-19)· η όποια επαφή επιτρέπεται μόνο μέσω των τελετών με τις οποίες η κοινότητα διαχειρίζεται τη διαπλοκή «ιερού και μιαρού» στο θάνατο. Στην ευρύτερη θεματική του θανάτου, εντάσσονται και άλλες «καταστάσεις παραγωγής ασάφειας» έμμεσου δηλαδή ή ανεξακρίβωτου θανάτου συγκεκριμένα, η ξενιτειά και ο θάνατος σε ναυάγιο. Ο ξενιτεμένος «…ισούται νοηματικά με το νεκρό στον οποίο δεν έχουν παρασχεθεί οι συγκεκριμένες τελετουργίες διαχείρισης του νεκρού σώματος…» (Κοντογιώργης, 2008)· η ξενιτειά είναι «…ο χώρος/χρόνος της απόλυτης ετερότητας και της αέναης ασάφειας…» (Κοντογιώργης, 2008: 19), ισούται με θάνατο. Ο 'χαμένος ναυαγός', για την τύχη του οποίου δεν υπάρχουν σίγουρες πληροφορίες, γίνεται και αυτός 'ένας ξενιτεμένος'. Νοηματική συνάφεια, τέλος, με τον «κάτω κόσμο», εμφανίζει και ο χώρος/χρόνος του «κάμπου» που είναι «μαραζάρης» και «τουρκοπατημένος», τόπος της ασθένειας και της υποταγής (Χατζηδάκης, 2009: 15, 26)· η αρρώστια, «…που παραμορφώνει το υγιές σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα σώμα…» και αντιστοιχεί στη «…διαδικασία αποσύνθεσης και παραμόρφωσης σωμάτων αλλά και κοινωνικών αξιών στον κάτω κόσμο…» (Χατζηδάκης, 2009: 15), είναι συνυφασμένη με τον «κάμπο».

Αλλά η κοινωνία του ε.δ.τ., είναι κυρίαρχα κοινωνία ζωής, πρεσβεύει τη νίκη της ζωής επί του θανάτου· στην ουσία, αποτελεί ύμνο στη ζωή. Αντιπροσωπευτικότατο δείγμα του εγγενούς αυτού της χαρακτηριστικού, αποτελούν οι μέσω των ε.δ.τ. αναπαραστάσεις για το βουνό και τους ενόπλους. Στο βουνό, αντίθετα με τον κάμπο, «…δεν αρρωσταίνουν οι 'ανδρειωμένοι' και 'ανδρειώνουν' οι άρρωστοι…», συμβολίζει «υγεία» (Χατζηδάκης, 2009: 26)· είναι παράλληλα, ο χώρος της ανυπακοής και της ελευθερίας. Όπως ο Άδης,

και το βουνό είναι ένας ανεστραμμένος τόπος: «…τα σε δημόσια θέα κεφάλια των ενόπλων στα κέντρα της οθωμανικής διοίκησης, αντικαθίστανται στα 'ημέρια' του 'βουνού' με τα κεφάλια των εκπροσώπων της κεντρικής εξουσίας...» (Χατζηδάκης, 2009: 25). Όσοι «…διάκεινται ευνοϊκά απέναντι στη δράση του ένοπλου και συγκροτούν ένα προστατευτικό πλέγμα σχέσεων γύρω του…» κατά το πρότυπο των συγγενικών δεσμών, εμφανίζονται συνήθως ως πουλιά που προειδοποιούν ή και μοιρολογούν τον ένοπλο όταν σκοτώνεται στη μάχη· η απεικόνισή τους ως «πουλιών με ανθρώπινη λαλιά» ή και ως ξένων, δηλώνει την ενδιάμεση θέση τους, αφού από τη μια προσεγγίζουν το χώρο/χρόνο της φύσης και από την άλλη αυτόν του πολιτισμού. Η σύναψη σχέσεων κατά το συγγενικό πρότυπο, φαίνεται να είναι κύριο μέλημα των ενόπλων, που υποκαθιστούν μορφές άμεσης συγγένειας, που αδυνατούν να δημιουργήσουν με μορφές έμμεσης (Χατζηδάκης, 2009: 25)· τέτοιες μορφές έμμεσης συγγένειας είναι «η κουμπαριά ή η αδελφοποίηση» (Χατζηδάκης, 2009: 24). Αλλά και τα βουνά τα ίδια (όπως και τα πλάσματα του βουνού, δέντρα, αγρίμια κ.λπ.), υποκαθιστούν κάποτε τους συγγενείς και «…σε περίπτωση θανάτου ενός κλεφταρματολού…», είναι αυτά που τον μοιρολογούν (Χατζηδάκης, 2009: 25).

Υπάρχει όμως, και πλήθος άλλων ακόμη χωρικών και τοπικών προσδιορισμών του ε.δ.τ. που συνιστούν κατώφλια ή αντιπροσωπεύουν ετερότητες. Σε αυτούς τους ενδιάμεσους τόπους, που δεν βρίσκονται «ούτε εδώ, ούτε εκεί», κατοικοεδρεύουν «οριακές οντότητες»: στοιχειά, τελώνια, αερικά ακόμη και, «άνθρωποι στο κατώφλι» (Σταυρίδης, 2002: 299). Οι γοργόνες -που κατά τον Πολίτη (1994) έχουν χαρακτηριστικά των Σειρήνων και της Μέδουσας για τη λαϊκή παράδοση- και τα κάθε είδους θαλάσσια πλάσματα, που παρεμβαίνουν κιόλας στη ροή της ιστορίας που αφηγείται το δ.τ., είναι τα στοιχεία-στοιχειά της θάλασσας, αυτής της «εκτεταμένης ενδιάμεσης επιφάνειας» (Σταυρίδης, 2002: 323). Τα ποτάμια είναι όρια που ενσωματώνουν κίνηση, όρια όμως 'οριστικά', που εμποδίζουν ή απαγορεύουν, ακόμη, τη διάβαση και απειλούν είτε εκδικούνται τους τολμηρούς που τα αψηφούν. Δεν είναι τυχαίο που κατεβαίνει κανείς για να φτάσει στις όχθες τους, όπου τελικά γίνεται δέκτης «άσχημων μαντάτων» ή θεατής αποτρόπαιων θεαμάτων· τα ποτάμια, είναι σύνορα προς τη μη οικεία ετερότητα. Οι γέφυρες πάλι, δεν είναι απλά κατασκευές που δοκιμάζουν την επινοητικότητα, το πείσμα και τη θέληση των μαστόρων (των κοινωνιών δηλαδή που 'εκπροσωπούν'), μνημεία του ανθρώπινου κουράγιου, της τόλμης ακόμη και των θυσιών· δεν είναι μόνο τοπόσημα, επιτεύγματα που διευκολύνουν αφάνταστα τη ζωή των ανθρώπων, σε εποχές που οι μετακινήσεις ήταν εξαιρετικά δυσχερείς. Είναι χώροι μεταβατικοί, όχι μόνο υπό την έννοια της κίνησης, αλλά και υπό την έννοια των διαφορετικών μορφών-χώρων που συνενώνουν. Για την περίπτωση της μετάβασης από στεριά σε στεριά, από τη μια όχθη στην άλλη δηλαδή, το γεφύρι πρέπει να 'στεριώσει'· να γίνει 'στέρεο' φυσικά, αλλά και κομμάτι της μιας ή της άλλης 'στεριάς', να μην διαφέρει από αυτές. Ως ενδιάμεσος χώρος από την άλλη, μπορεί να αποτελεί ενδιαίτημα παράξενων όντων όπως τα στοιχειά, τα τελώνια, τα αερικά.

Τέτοια κατώφλια επικαλείται και χρησιμοποιεί το ε.δ.τ.. Όπως αναφέρει ο Σταυρίδης (2002: 380 υποσημ. 17) μνημονεύοντας τον Genocchio, αυτά αποτελούν μια ιδέα για το χώρο περισσότερο, παρά ένα συγκεκριμένο τόπο. Δεν συνιστούν «…ένα χωρικό δεδομένο με κοινωνικές συνέπειες…», αλλά μάλλον, «…ένα κοινωνιολογικό γεγονός που μορφοποιείται χωρικά…» (Frisby, 1992: 106).

…ΤΟΠΟΙ ΤΗΣ ΜΕΤΑΒΑΣΗΣ - ΤΡΟΠΟΙ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ

Η αποικιοκρατία εδραίωσε μια «…αδιαπέραστη τάφρο μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος…» (Augé, 2008: 18) και κατέληξε στη μεταμοντέρνα επίθεση στην Ιστορία (Ιωαννίδης, 2001).[5] Σήμερα, κυριαρχούν οι «πολιτιστικές περιοχές» σκέψης, εκείνες που ισχυρίζονται ότι κατέχουν «…όλη την ιστορική γνώση, τη σχετική με τους άλλους πολιτισμούς…» (Μωραΐτης, 2005: 120). Αυτή την αντίληψη, εκφράζει στην περίπτωση της 'παραδοσιακής' ελληνικής κοινωνίας, η κριτική για την «αέναη επαναληπτικότητά της» (Χατζηδάκης, 2009: 5 κ.ά.), για την «…κυκλική εννόηση του χρόνου στην αρχαία ελληνική σκέψη…» (Momigliano 1992, στο Ρεπούση, 2003: 226)[6]· το επιχείρημα αυτό, όμως, δεν είναι παρά «…μια επινόηση των νεότερων χρόνων…» (Momigliano 1992, στο Ρεπούση, 2003: 226). Στην πραγματικότητα, ήδη από τον Ησίοδο και εξής «…ο γραμμικός χρόνος γίνεται ο χρόνος της ιστορίας των ανθρώπων, ο χρόνος της αβεβαιότητας και της ελευθερίας…» (Leduc 1999, στο Ρεπούση, 2003: 226).[7]

Η «αέναη επαναληπτικότητα», η διαρκής επανάληψη στα τραγούδια (αλλά και τις διάφορες τελετές), δεν υποδηλώνει τον εφησυχαστικό χαρακτήρα τους ούτε προεξοφλεί την επιστροφή στην αφετηρία, στην υποτιθέμενη αδιατάρακτη ησυχία της κοινωνίας. Οι κοινωνίες μαθαίνουν μέσα από τις συναντήσεις με την ετερότητα, αναπροσαρμόζονται όπου απαιτείται και με την κυκλική (επ-)αναφορά δημιουργούν συνθήκες συνεννόησης με την ετερότητα από νέες -θεωρητικά καλύτερες- θέσεις· το ότι οι θεματικές των δ.τ. δεν παραμένουν οι ίδιες είναι μια τέτοια αναπροσαρμογή. Η ξενιτειά, για παράδειγμα, δεν ενδιέφερε τόσο τα παλαιότερα ε.δ.τ.· οι ακρίτες πάλι, έπαψαν κάποια στιγμή να απασχολούν το ε.δ.τ.. Η «αέναη επαναληπτικότητα», επομένως, δεν είναι απαραιτήτως κατακριτέα. Άλλωστε, «…οι προβλέψιμες σχέσεις με το χώρο και οι γνωστές και οικείες συνθήκες συνάντησης των ανθρώπων…» (Gieryn, 2000: 463) δεν χαρακτηρίζουν μόνο τον 'κόσμο της αγροτικής ζωής', αλλά και αυτόν της (μετα-) νεωτερικότητας.

Μια διεισδυτική ανάλυση της κοινωνίας του ε.δ.τ. και της λειτουργίας της, μας δίνει ο Κοντογιώργης (2008) στο άρθρο του με τίτλο 'Ιδεολογία κρητικού δημοτικού τραγουδιού'. Εστιάζει, βέβαια, στο κρητικό δ.τ. την περίοδο της Οθωμανικής επικυριαρχίας· λαμβάνοντας όμως κανείς υπόψη την όλη εξελικτική πορεία των κοινωνιών του ε.δ.τ., γίνεται φανερό πως η ανάλυση του Κοντογιώργη αφορά 'εν πολλοίς' στο ε.δ.τ. διαχρονικά. Το κρητικό δ.τ., λοιπόν, είναι δημιούργημα και σύμβολο μιας κοινωνίας «…της οποίας πρόσημο αποτελεί η καθολική ελευθερία…», μιας κοινωνίας της ελευθερίας που συγκροτείται στη βάση της «μικρής κλίμακας», της «εταιρικής οικονομίας» και της «πόλης/κοινού» (Κοντογιώργης, 2008: 1-2).

Η 'μικρή κλίμακα', είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της χώρας μας που προκύπτει από τη γεωμορφολογία του ελληνικού χώρου. Η κατάτμησή του δημιουργεί ιδιαιτερότητες μέσα στην ομοιότητα, έτσι που το ξένο και το διαφορετικό (τουλάχιστον το όχι πολύ μακρινό) να είναι παράλληλα οικείο. Σχετικά με την 'εταιρική οικονομία', υποστηρίζεται πως η κοινω-

νική δομή στο σύνολό της, συγκροτείται με γνώμονα την εταιρική λογική που κάνει τελικά α-διάφορες τις ταξικές διαφορές και διαμάχες, διασφαλίζοντας έτσι την κοινωνική ελευθερία (Κοντογιώργης, 2008: 5). Αυταπόδεικτη, τέλος, θεωρείται η σημασία και ο ρόλος της 'πόλης/κοινού' στη διαμόρφωση αυτής της κοινωνίας. Για το «πώς» και «πότε» η πόλη-κράτος μετατρέπεται σε πόλη/κοινό συντελώντας στη μεταβολή της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, σε κοινωνία καθολικής ελευθερίας, η Ρεπούση (2003: 226-227), αναφέρει πως στα τέλη του 6ου - αρχές 5ου αιώνα, δίνεται το έναυσμα εκδίπλωσης μιας ανεπανάληπτης, σχεδόν μοναδικής στην ιστορία, ταυτόχρονης διπλής συγκυρίας, κατά την οποία, «…ανθρώπινες αποφάσεις και έργα, οι ορθές αποφάσεις των πολιτών και η ενεργός συμμετοχή τους για την υλοποίησή τους, έσωσαν τελικά τις ελληνικές πόλεις και τους πολίτες από τη μηδική κατάκτηση και εξασφάλισαν τη σωτηρία της πόλης και την ελευθερία του πολίτη…»· πάνω από όλα, (εξασφάλισαν) το νέο «πλαίσιο ύπαρξης του ελληνικού κόσμου».

Έτσι δημιουργήθηκε αυτή η ιδιότυπη μικρο-κοινωνία, αυτό το μοναδικό οικο-σύστημα («κοσμο-σύστημα» κατά Κοντογιώργη [2008]) με «πρόσημο την ελευθερία». Η εσωτερική φύση και η δομή της, αναδεικνύονται στο δ.τ., κυρίως από την «απουσία δουλοπαροικιακού λόγου», και την «κατά προτεραιότητα εξύμνηση της παρέκκλισης»· η προσέγγιση στο θείο, είναι «πανηγυρική», η σχέση με το θείο είναι ελευθεριακή, αδιαμεσολάβητη, κριτική και ξεκάθαρα προσωποποιημένη.

Η κοινωνία της ελευθερίας, λοιπόν, αποτελεί το φυσικό περιβάλλον του ε.δ.τ., τροφοδοτεί και διαμορφώνει τα χαρακτηριστικά του. Οι τόποι της μετάβασης, επομένως, που διαχρονικά εγκαθίδρυσε και απαθανάτισε το ε.δ.τ. είναι τρόποι της ελευθερίας.

ΔΙΑ ΤΑΥΤΑ…

Σήμερα, «εποχή του χώρου», «χωρική ενότητα αναφοράς» (Augé, 2008: 28) έχει γίνει ο ίδιος ο πλανήτης. Ένας κόσμος, «…εξαναγκασμένος στους ιλιγγιώδεις ρυθμούς της νεοφιλελεύθερης παγκοσμιοποίησης…» (Σταυρίδης, 2002: 401). Μια εποχή αποσύνθεσης των εθνικών μύθων, απώλειας των ηθικών παραμέτρων, όταν οι συζητήσεις για τα «ύστατα ερωτήματα» παίρνουν διαστάσεις μαζικού φαινομένου (Bakhtin 2000, στο Σταυρίδης, 2002: 305 - υποσημ. 29)[8]. Κεντρική μορφή, η φιγούρα «του ξεριζωμένου μετανάστη» (Bakhtin 2000, στο Σταυρίδης, 2002: 305 - υποσημ. 29)· παντού στον κόσμο νησίδες, «στρατόπεδα 'μετατοπισμένων', στρατόπεδα πολιτικών προσφύγων, παρανόμων χωρίς χαρτιά», άτομα εξόριστα, που χάνουν σιγά-σιγά την ικανότητά τους να στρατεύονται στο 'παιχνίδι της ζωής', όπου όλα τους διαβεβαιώνουν ότι έχουν αποκλεισθεί (Augé, 2008: 89-90). Η ετερότητα πια «…βρίσκεται στην καρδιά της ταυτότητας…» (Augé, 2008: 117), εδώ, ανάμεσά μας. Ίσως πράγματι, οι άνθρωποι ουδέποτε βρίσκονταν σε καλύτερη θέση για να συλλογιστούν ως ανθρωπότητα (Augé, 2008: 123). Να συλλογιστούν και να συναποφασίσουν, αφού «…'Δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνο συνομολογημένη παγκοσμιότητα'…» (Hassoun 1996, στο Σταυρίδης 2002: 402).[9]

Όμοια με τη «μενίππεια σάτιρα» (όπως την αναλύει ο Bakhtin [στο Σταυρίδης, 2002]) το ε.δ.τ. είναι και αυτό ένα είδος που, «…αρέσκεται στις αντιστροφές, τις παραδοξότητες και (όχι σπάνια) τις παρωδιακές

αποκαθηλώσεις ρόλων…» και που οι αναζητήσεις του συχνά διαδραματίζονται ή υποδηλώνονται «…σε ασυνήθιστες περιστάσεις, σε χώρους μεταιχμιακούς, σε σταυροδρόμια, ταβέρνες, στο 'κατώφλι του κάτω κόσμου', στις 'ουράνιες πύλες', στους τόπους των ονείρων, των οπτασιών ή της ουτοπίας…»· παίρνει δηλαδή και αυτό «τη μορφή 'διαλόγου στο κατώφλι'» αναδεικνύει και τούτο «…την κοινωνική σημασία της εμπειρίας στο κατώφλι…» (Σταυρίδης, 2002: 305 – υποσημ. 29). Για αιώνες, χιλιετίες, το ε.δ.τ. άνοιγε κατώφλια προς την ετερότητα, όχι τόσο για να εγγυηθεί την αναπαραγωγή του ίδιου και τη συνέχεια, αλλά για να διασφαλίσει μια όσο το δυνατόν λιγότερο δραματική ασυνέχεια, γεννώντας προς τούτο ετεροτοπίες· και οι ετεροτοπίες, αν μη τι άλλο, προσφέρουν πεδία όπου «…οι μετέχοντες δοκιμάζουν [...] να προσεγγίσουν τους άλλους προσφέροντας έναν ενδιάμεσο εαυτό, σε συνθήκες ενδιάμεσες, μετέωρες και συχνά επισφαλείς…» (Σταυρίδης, 2002: 392), πεδία αναζήτησης νέων ταυτοτήτων. Με αυτήν τη μακρόχρονη εμπειρία, παιδί μιας ελεύθερης και ολοκληρωμένης ανθρωποκεντρικής κοινωνίας, το ε.δ.τ. μπορεί και σήμερα, όπως πάντοτε έκανε, να παίξει σπουδαίο ρόλο προς αυτήν τη «συνομολογημένη παγκοσμιότητα».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Augé, M. (2008) Πού Χάθηκε το Μέλλον;. Αθήνα: Πολύτροπον.

Baud – Bovy, S. (2007 [1984]) Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 5η έκδοση.

Çambel, A. B. (1993) *Applied Chaos Theory: A paradigm for complexity*. San Diego, CA: Academic Press.

Frisby, D. (1992) *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*. London: Routledge.

Gieryn, T.F. (2000) 'A space for Place in Sociology', *Annual Review of Sociology*, (26), σς. 463–96.

Hornecker, E. (2005) 'Space and Place- setting the stage for social interaction', <http://www.informatics.sussex.ac.uk/research/groups/.../Hornecker.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 22/12/2013.

Ιωαννίδης, Κ. (2001) 'Το μεταμοντέρνο: Άλλο ένα οριστικό αδιέξοδο', Κομμουνιστική Επιθεώρηση (ΚΟΜΕΠ), (4).

Jammer, M. (2011) Έννοιες του Χώρου: Η Ιστορία των Θεωριών του Χώρου στη Φυσική, μτφ. Τ. Λάζαρη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Καντζάβελου, Φ. (1992) '«Απόλυτος» και «σχετικός» χώρος στην αρχαία Ελληνική φιλοσοφία και αρχιτεκτονική', Ουτοπία, (2), σς. 125-142.

Κοντογιώργης, Γ. (2008) 'Ιδεολογία κρητικού δημοτικού τραγουδιού', <http://contogeorgis.blogspot.gr/2008/03/blog-post_09.html>, τελευταία επίσκεψη: 28-2-2014.

Lowenthal, D. (1985) *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.

Μωραΐτης, Κ. (2005) Το Τοπίο, Πολιτιστικός Προσδιορισμός του Τόπου. Σημειώσεις για τη Νεότερη Τοπιακή Επεξεργασία του Τόπου. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

Πετρίδης, Α. (2011) Ομήρου Οδύσσεια Α' Γυμνασίου: Υποστηρικτικό υλικό για τον Εκπαιδευτικό,. Λευκωσία: Υπηρεσία Ανάπτυξης Προγραμμάτων, Παιδαγωγικού Ινστιτούτου, Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Ηλεκτρονική έκδοση.

Πολίτης, Ν. (1994) Παραδόσεις. Αθήνα: Γράμματα.

Pinker, S. (2000) Το Γλωσσικό Ένστικτο: Πώς ο Νους Δημιουργεί τη Γλώσσα, μτφ. Ε. Μούμα. Αθήνα: Κάτοπτρο.

Ρεπούση, Μ. (2003) 'Αρχαίοι Έλληνες ιστορικοί και η επίδρασή τους στη διαμόρφωση της νεότερης και σύγχρονης ιστορικής σκέψης', *2ο* Παγκόσμιο Συνέδριο Η Αρχαία Ελλάδα και ο σύγχρονος κόσμος. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών, σς. 223-231.

Σταυρίδης, Σ. (2002) Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Scheider, S., Janowicz, K. (2010) 'Places as Media of Containment', *Extended Abstract at the sixth International Conference on Geographic Information Science - GIScience 2010,* September 14-17. Zurich, Switzerland.

Simmel, G. (1903) 'The Bridge and the Door', *Theory, Culture and Society*, 11(1), σς. 5-10.

Sklar, L. (1977) *Space, Time and Spacetime*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Τσαούση, Α. (επιμ.) (2008) Ελληνική Μουσική. Εκπαιδευτικό Υλικό του Ι.Δ.Ε.Ε. για τα Κ.Ε.Κ. Αθήνα: ΥΠΕΠΘ.

Tuan, Y.-F. (1979) 'Space and place: humanistic perspective', στο S. Gale, G., Olsson (eds) *Philosophy in Geography*. Dordrecht: D. Reidel Pub. Co., σς: 387 – 427.

Φουκώ, Μ. (1984) 'Ομιλίες και Γραπτά 1984. Περί αλλοτινών χώρων'. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), σς. 46-49.

Χατζηδάκης, Κ. (2009) Χρόνος και Χώρος στα Δημοτικά Τραγούδια. Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η Eva Hornecker, Δρ. Πληροφορικής, ασχολείται με το σχεδιασμό συστημάτων που υποστηρίζουν τη συνεργασία και την κοινωνική διάδραση εντός νέων υπολογιστικών περιβαλλόντων. Υποστηρίζει πως οι αντιλήψεις για το χώρο και τον τόπο μπορούν να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τις συνεργατικές πρακτικές μέσα σε υπάρχοντα περιβάλλοντα.

2. Οι Scheider και Janowicz είναι Καθηγητές στα Πανεπιστήμια του Μύνστερ Βεστφαλίας και της Σάντα Μπάρμπαρα Καλιφόρνιας (αντίστοιχα), στην Επιστήμη των Γεωγραφικών Συστημάτων Πληροφοριών (GIS).

3. Ο René Frédéric Thom [1923 – 2002] υπήρξε Γάλλος μαθηματικός τοπολόγος, που έγινε κυρίως διάσημος για τη «θεωρία της καταστροφής» την οποία εισηγήθηκε.

4. Simmel, G.(1903) *On the Spatial Projection of Social Forms.*

5. Στην ιστοσελίδα της ΚΟΜΕΠ <www.komep.gr>, δεν εμφανίζεται αρίθμηση των σελίδων του Τεύχους 4 του 2001, όπου φιλοξενήθηκε το άρθρο του Κυρ. Ιωαννίδη με τίτλο: 'Το Μεταμοντέρνο: Άλλο ένα Οριστικό Αδιέξοδο'.

6. Momigliano, A. (1992) *Les Fondations de Savoir Historique*, μτφ. Is .Rozenbaumas. Paris: Les belles lettres, σ. 20.

7. Leduc, J. (1999) *Les Historiens et le Temps.* Paris, σ. 144.

8. Bakhtin, M. (2000) Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι, μτφ. Α. Ιωάννου. Πόλις: Αθήνα.

9. Hassoun, J. (1996) Το Κοντραμπάντο της Μνήμης, μτφ. Α. Ασέρ. Αθήνα: Εξάντας.

ΠΑΛΛΙΡΟΪΚΕΣ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ ΔΥΣΗΣ ΜΕ ΠΥΞΙΔΑ ΤΟΝ ΦΟΙΝΙΚΑ[1]

Μακεδονοπούλου Χαρίκλεια
Αρχιτέκτων μηχανικός ΕΜΠ, ΜΔΕ ΕΜΠ
MAS in Urban Design ETH
harismac@gmail.com

επιβλέπων: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Κώστας Μωραΐτης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Με την πεποίθηση πως η «φύση», ή καλύτερα τα φυτικά στοιχεία, συμμετέχουν ουσιαστικά στο σχηματισμό εικόνων και αστικών τοπίων, προτείνεται μια νέα ανάγνωση του σύγχρονου ελληνικού τοπίου, αναζητώντας τα εργαλεία αυτής της ανάγνωσης στον Φοίνικα.

Ο φοίνικας πρόκειται για ένα δέντρο τροπικό, ευδοκιμεί, δηλαδή, σε τροπικά κλίματα και αποτελεί μέρος της χλωρίδας των τροπικών χωρών. Παρ' όλα αυτά απαντάται σε διάφορες γεωγραφικές περιοχές όπου δεν αποτελεί μέρος της φυσικής χλωρίδας του τόπου. Γεγονός που αποδεικνύει πως πρόκειται για ένα δέντρο που ταξιδεύει πολύ. Θα ακολουθήσουμε τα πολλαπλά ταξίδια του φοίνικα από την Ανατολή, τον τόπο καταγωγής του, στη Δύση, για να τον συναντήσουμε στην Ελλάδα.

Η Ελλάδα φαίνεται να είναι ένας αγαπημένος προορισμός του φοίνικα, από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα. Ο φοίνικας φαίνεται πως επιστρέφει στην Ελλάδα πολλές φορές, κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο, υπό διαφορετικές πολιτισμικές συνθήκες και μέσα σε διαφορετικό ιστορικό-οικονομικό-κοινωνικό πλαίσιο. Γιατί όμως αυτή η επίμονη παρουσία του φοίνικα στο ελληνικό τοπίο;

Η μεταφύτευση των φυτών σε άλλα πολιτισμικά πλαίσια, αλλάζει το περιεχόμενό τους, τον κοινωνικό τους ρόλο, επιφορτίζοντάς τα με νέες σημασίες και καλώντας τα να διαδραματίσουν ένα νέο ρόλο. Ο φοίνικας, αν και ξενόφερτος, στην Ελλάδα κατάφερε να ενσωματωθεί με τοπικά στοιχεία και παραδόσεις. Έτσι, κατά τη διάρκεια των διαφορετικών ταξιδιών του στην Ελλάδα, θα συναντήσουμε το φοίνικα ως φορέα του συμβολικού τοπίου της αναγέννησης, της δύναμης, ή του πλούτου, είτε ως φορέα εξωτισμού, για να καταλήξουμε στο πορτραίτο του «αγωνιστή» φοίνικα στο Μεσολόγγι. Ο φοίνικας, ως ένα ready-made που κάθε φορά είναι έτοιμο να αδειάσει εννοιολογικά ή απλά να ανανεώσει-εμπλουτίσει το εννοιολογικό του περιεχόμενο, καταφέρνει να αποτελεί ενεργό μέρος του σύγχρονου ελληνικού τοπίου, ακόμα και να κυριαρχεί σε αυτό του Μεσολογγίου.

ABSTRACT

With the conviction that nature or better the plant elements, participate substantially in the shape of images and urban landscapes, a new reading of modern Greek landscape is proposed, seeking the tools of this reading in Foinika. The palm is a tropic tree, meaning that it flourishes in tropical climates and constitutes part of the flora of tropical countries. However, we can find it in various geographic regions where it does not constitute part of the natural flora of the place, which makes the palm a tree that can travel a lot. We will follow its multiple travels from the East, where it originates, to the West and finally Greece. Greece appears to be a beloved destination of the palm, from the antiquity until today. The palm seems to return in Greece several times, each time in a different way, under different cultural conditions and in a different historical-economic-social frame. So why does the presence of the palm in the Greek landscape insist? Transplantation of plants in a different cultural environment changes their content, their social role and they are called to play a new role. The palm, even though imported in Greece, managed to be incorporated in the local elements and local tradition. Thus, during its different journeys in Greece, we will see the palm either as a symbol of renaissance, force, or wealth, or as a symbol of exoticism, in order to visualize its portrait as the "fighter palm", in Mesologgi. In conclusion, the palm that can easily abolish, renew and/or enrich its conceptual content manages to constitute an active part in the contemporary Greek landscape and in particular to dominate in that of Mesolonghi.

Σταματάς να είσαι χαμένος, όχι όταν γυρνάς, επιστρέφεις, αλλά όταν γίνεσαι κάτι άλλο.

(Rebecca Solnit, 2006: 71)

Αφετηρία και αφορμή του κειμένου αποτελεί η θέση πως η «φύση»,[2] ή καλύτερα τα φυτικά στοιχεία, συμμετέχουν ουσιαστικά στο σχηματισμό εικόνων και αστικών τοπίων. Η «φύση» λειτουργεί τόσο ως μεμονωμένο στοιχείο, αλλά και ως ολότητα με την πόλη, παράγει εικόνες και τροφοδοτεί τις εκφάνσεις και τις ερμηνείες της σύγχρονης κοινωνίας.

Η υπόθεση που κάνει η εργασία είναι πως η φύτευση στην πόλη (είτε πρόκειται για ιδιωτικό ή δημόσιο χώρο), συνιστά ένα τοπίο μέσα στο τοπίο, καθώς ορισμένα φυτά κουβαλούν ένα σύνολο συμβολισμών και εννοιών, απόρροια κοινωνικών, ιστορικών, αλλά και μυθοπλαστικών δυναμικών, που θα μπορούσαν να δώσουν μια νέα οπτική ερμηνείας και ανάλυσης του αστικού τοπίου. Πιο συγκεκριμένα ενδιαφέρει το σύγχρονο ελληνικό τοπίο και μια νέα ανάγνωσή του, αναζητώντας τα εργαλεία αυτής της ανάγνωσης στο Φοίνικα.

Ο φοίνικας είναι ένα δέντρο τροπικό, ευδοκιμεί, δηλαδή, σε τροπικά κλίματα και αποτελεί μέρος της χλωρίδας των τροπικών χωρών. Παρ' όλα αυτά, ο φοίνικας απαντάται σε διάφορες γεωγραφικές περιοχές όπου δεν αποτελεί μέρος της φυσικής χλωρίδας του τόπου, γεγονός που αποδεικνύει πως πρόκειται για ένα δέντρο που ταξιδεύει πολύ.

Σε ένα από τα ταξίδια του, ο φοίνικας θα φτάσει και στην Ελλάδα. Το ταξίδι αυτό δεν θα το κάνει μόνο μια φορά. Η Ελλάδα αποτελεί έναν αγαπημένο προορισμό του. Ο φοίνικας επιστρέφει στην Ελλάδα πολλές φορές, κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο, υπό διαφορετικές πολιτισμικές συνθήκες και μέσα σε διαφορετικό ιστορικό-οικονομικό-κοινωνικό πλαίσιο. Η σχέση του φοίνικα με την Ελλάδα δεν αφορά σε μια ιστορική περίοδο, αλλά σε περισσότερες. Γεγονός που αποδεικνύει πως ο φοίνικας καταφέρνει να ενσωματώνει διάφορες ιδιότητες, που επιτρέπουν κάθε φορά να συστήσουν ένα μάλλον διαφορετικό τοπίο, όπως ορίζει το εκάστοτε ιστορικό πλαίσιο. Ο φοίνικας στην Ελλάδα σήμερα παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς επιμένει να χαρακτηρίζει το ελληνικό τοπίο.

Ο φοίνικας, δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς έφτασε σε ελλαδικό χώρο. Αυτό που γνωρίζουμε είναι πως ο φοίνικας δεν είναι ένας: σήμερα εκτιμάται πως υπάρχουν 2.780 είδη φοινίκων, τα οποία κατανέμονται σε 210 γένη, των οποίων η μορφή και οι διαστάσεις διαφέρουν από είδος σε είδος. Τα φοινικοειδή ανήκουν στην ευρύτερη οικογένεια, Palmaceae, η οποία ανήκει στη μοναδική οικογένεια της τάξης Αγγειόσπερμων Μονοκότυλων φυτών, Arecaceae.

Πρόκειται για δέντρο αειθαλές και μακρόβιο (από 200 έως και 400 χρόνια), με συμμετρικό σχήμα και, συνήθως, ψηλό άκλωνο κυλινδρικό κορμό, που καταλήγει σε μεγάλα χαρακτηριστικά φύλλα, το μέγεθος των οποίων ποικίλει ανάλογα το είδος.

Αυτή η χαρακτηριστική και μοναδική δενδρώδης μορφή του, κεντρίζει αμέσως το ενδιαφέρον των δυτικών περιηγητών που, ήδη από τον 15ο αιώνα, και ίσως νωρίτερα, ταξιδεύουν προς χώρες της Αφρικής, της Ασίας και της Αμερικής, χώρες όπου ευδοκιμούν τα φοινικοειδή. Πρόκειται για μια εποχή όπου η Δύση αναζητά νέες πηγές ορυκτού πλούτου, και παράλληλα επιδιώκει και μια εποπτεία του σύγχρονου κόσμου. Είναι την ίδια στιγμή που έρχεται σε επαφή με τα τροπικά οικοσυστήματα, τα οποία όχι μόνο καταγράφει, αλλά θέλει να τα μεταφυτέψει σε κήπους και δρόμους της χώρας του.

Η αγωνία για τον έλεγχο της φύσης, έχει την ίδια αφετηρία του ελέγχου των άλλων πολιτισμών με τους οποίους η Δύση έρχεται σε επαφή μέσω των μεγάλων ταξιδιών, καθώς η φύση αποτελεί για το δυτικό πολιτισμό ένα διαρκές 'άλλο'.

Τα φυτικά στοιχεία χρειάστηκαν αρκετούς αιώνες ακόμη για να αποτελέσουν πεδίο συστηματικής μελέτης. Η επιστήμη που θα ερευνήσει τον τρόπο λειτουργίας και αναπαραγωγής των φυτών, θα αργήσει πολύ να συστηματοποιηθεί και να οργανωθεί ως ανεξάρτητη επιστήμη. Αυτό έγινε κατά τον 18ο αιώνα. Πρόκειται για την εποχή όπου ο βοτανικός κήπος παίρνει την τελική του μορφή και σημασία. Η αποστασιοποίηση και η απογύμνωση του αντικειμένου μελέτης από το φυσικό και κοινωνικό του περιβάλλον, καθιστά την παρατήρηση και αναπαράστασή του δυνατή στον ουδέτερο χώρο του εργαστηρίου, σύμφωνα με το 'παράδειγμα' του Buffon.[3] Στο βοτανικό κήπο επιχειρείται όχι μόνο η αναπαράσταση του φυσικού κόσμου, αλλά και η αναπαραγωγή του, καθώς επιχειρούνται διασταυρώσεις των ειδών, ως ένα πεδίο πειραματισμού.

Όμως, εάν οι βοτανικοί κήποι αποτελούσαν το πεδίο πειραματισμού της φύσης, τότε οι βασιλικοί κήποι της εποχής, αποτελούσαν το πεδίο ανασυγκρότησης, *αναστήλωσης* της φύσης, το οποίο στη συνέχεια μετατρέπεται και σε χώρο επίδειξης ισχύος των αριστοκρατικών κύκλων της Ευρώπης του 18ου και 19ου αιώνα. Με τη δημιουργία και το σχεδιασμό των κήπων, προτείνεται η συγκρότηση του *φυσικού* τοπίου, η δημιουργία, δηλαδή, της φύσης εκ νέου. Βέβαια, από αυτές τις *φυσικές* δημιουργίες δεν θα μπορούσε να λείπουν τα εξωτικά φυτά.

Πολύ νωρίτερα από τη δημιουργία του βοτανικού κήπου, ο φοίνικας, όπως πολλά άλλα εξωτικά φυτά, ταξιδεύει στη Δύση, είτε υπό μορφή σπόρων είτε υπό μορφή δενδρυλλίων, καθώς, πολύ πριν αποτελέσει μέρος των περιγραφών της βοτανικής, προορίζεται για να το στολισμό των αυτοκρατορικών αυλών των ευγενών.

Η μεταφορά των φυτών, γενικά, αποτελούσε μια δύσκολη αποστολή, αρκεί να αναλογιστούμε τις κάθε άλλο παρά ευνοϊκές συνθήκες που κυριαρχούσαν κατά τη διάρκεια αυτών των ταξιδιών, που μπορεί να διαρκούσαν από μερικές βδομάδες μέχρι και μερικούς μήνες. Η ιδέα της συντήρησης φυτών μέσα σε γυάλινα δοχεία ήταν ήδη γνωστή από το 16ο αιώνα, όπως πιστοποιούν έγγραφα με ακριβείς οδηγίες σχετικά με τη συλλογή και τη συντήρηση φυτών κατά τη διάρκεια του ταξιδιού. Μόλις το 1830, η τελειοποίηση των δοχείων συντήρησης από τον Άγγλο γιατρό, Nathaniel Bagshaw [1791-1868], διευκόλυνε τη μεταφορά και, άρα, το εμπόριο των εξωτικών φυτών (Allain, 2012). Η γενίκευση της τεχνικής αυτής στα υάλινα κτίρια που στόλιζαν τους κήπους της Δύσης, τα λεγόμενα θερμοκήπια, επέτρεψε τη μελέτη των εξωτικών φυτών από τους βοτανολόγους της εποχής.

Σε αυτές τις ειδικές μεταλλικές κατασκευές από γυαλί τοποθετείται και ο φοίνικας, διότι, καθότι τροπικό φυτό, το κλίμα στη Δύση δεν ευνοεί καθόλου την ομαλή ανάπτυξή του. Εκεί, λοιπόν, μελετάται καλύτερα ο ρυθμός ανάπτυξής του, οι εποχές καρποφορίας του, αλλά και η δομή των τροχοειδών αγγείων του και η σύσταση των καρπών του. Είναι εκεί που παίρνει για πρώτη φορά τη θέση του στους πίνακες των βοτανολόγων. Πιο συγκεκριμένα, ο Γερμανός βοτανολόγος,

Hermann Wendland [1825-1903], επέδειξε ιδιαίτερο ζήλο σε ό, τι αφορά τη μελέτη της οικογένειας των φοινικοειδών, ο οποίος μόλις το 1869 διαδέχτηκε τον πατέρα του στη θέση του υπεύθυνου των βασιλικών θερμοκηπίων του Herrenhausen, στο Ανόβερο (Tournay, 2006).

Εξετάζοντας τον κορμό ενός φοίνικα σε μια εγκάρσια τομή του, ο Wendland παρατηρεί πως ο φοίνικας δεν παρουσιάζει την τυπική δομή των τριών περιοχών, που παρουσιάζει η αντίστοιχη τομή ενός τυπικού δικότυλου δέντρου (εντεριώνη, ξύλο, φλοιός). Ο κορμός του φοίνικα αποτελείται από δεμάτια λεπτών 'σωλήνων' που περιέχουν τους χυμούς του φυτού, οι οποίοι συγκρατούνται από μια λεπτή μεμβράνη. Τέλος, οι ρίζες του δεν διακλαδώνονται. Αντιθέτως, πηγή τους είναι το κάτω μέρος του κορμού.

Σε αυτήν ακριβώς τη διαφορετική δομή οφείλει τη σχετική ευκολία με την οποία μπορεί και μεταφέρεται, ακόμη και σε αρκετά αναπτυγμένο στάδιο της ζωής του, γεγονός που αποτελεί ένα πλεονέκτημα σημαντικό έναντι των άλλων δικότυλων δέντρων.

Έτσι, από νωρίς ο φοίνικας ξεκινά τα ταξίδια του από τη χώρα καταγωγής του στη Δύση, δηλαδή σε χώρες της Κεντρικής και Βόρειας Ευρώπης, όπου άνθισε ο λεγόμενος δυτικός πολιτισμός, χώρες της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού. Σε χώρες, δηλαδή, όπου το κλίμα είναι διαφορετικό, όπως επίσης και το πολιτιστικό-οικονομικό πλαίσιο.

Η μεταφορά του στη Δύση σημαίνει ταυτόχρονα και την απομόνωσή του από το περιβάλλον του, η οποία είχε ως αποτέλεσμα το εξής: από βάση της οικονομίας της καθημερινής ζωής των ιθαγενών πληθυσμών στην Ανατολή, ο φοίνικας μετατρέπεται σε στείρο καλλωπιστικό φυτό στη Δύση, καθώς η μεταφορά και η αλλαγή κλίματος, που αυτή συνεπάγεται, έχει πολλές φορές επιπτώσεις στην καρποφορία και αναπαραγωγή του.

Όμως, τελικά, ο φοίνικας στη Δύση δεν έπαψε να είναι ένας φοίνικας μετανάστης, ένας ανατολίτης 'άλλος', ο οποίος χάρις στην οξεία ματιά του βοτανολόγου που τον 'είδε', τον ξεχώρισε, λόγω της διαφορετικότητας που παρουσιάζει σε σχέση με την τυπική δομή ενός δικότυλου δέντρου.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον φαίνεται να παρουσιάζει ο φοίνικας στην Ελλάδα απ' ό, τι στους κήπους του Ανόβερο της Γερμανίας και ο λόγος δεν είναι γιατί το κλίμα είναι ευνοϊκότερο. Στην περίπτωση της Ελλάδας, μια αμφιλεγόμενη Ανατολή,[4] ο φοίνικας φαίνεται πρόθυμος να αλλάξει, να αλλάξει ταυτότητα. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στην περίοδο σύστασης του νέου Ελληνικού Κράτους, όταν ο φοίνικας φαίνεται να αποκτά ένα έντονα εθνικό πρόσημο.

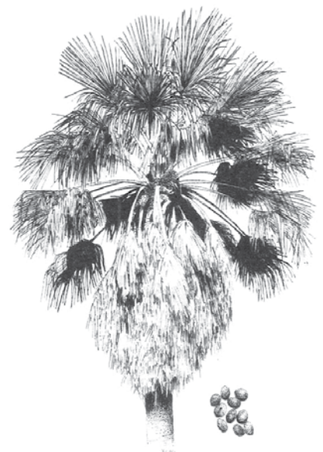
Η ιστορία του φοίνικα στη νεότερη Ελλάδα ξεκινά με τη δημιουργία ενός κήπου. Με το παράδειγμα του βασιλικού κήπου αρχίζουμε την αφήγησή μας για την ιστορία της αναδόμησης του νέου ελληνικού τοπίου.

Την έκταση και μορφή του την καθόρισε ο Βαυαρός αρχιτέκτονας, Φρειδερίκος Γκαίρτνερ, το 1836, που θα περιέβαλλε τα ανάκτορα του νεαρού Όθωνα και της Αμαλίας (πλατεία Συντάγματος). Κατά την αρχαιότητα, ο χώρος του κήπου ήταν ένας τόπος καταπράσινος, εφοδιασμένος με την υποδομή του Πεισιστράτειου και Αδριάνειου υδραγωγείου. Παρόλη την ιστορική φόρτιση, «ο τρόπος φυτεύσεως, η διαρρύθμιση και η εικόνα που πήρε τελικά με το πέρασμα των χρόνων, δίνουν στον εθνικό κήπο τον χαρακτήρα ενός μάλλον ρομαντικού γραφικού αγγλικού ρυθμού κήπου», (Ταμβάκης, 1981: 18). Ο σχεδιασμός του κήπου δηλώνει σαφώς την πρόθεση των Βαυαρών για τη δημιουργία του ελληνικού τοπίου, βασισμένη σε δυτικές ιδέες, αλήθειες και πρότυπα.

Για τη φύτευση του κήπου, προτιμήθηκε η μεταφορά φυτών από άλλες ηπείρους, παρά το ότι ήταν μια κίνηση πολυδάπανη και χρονοβόρα. Έτσι, το 1839 μεταφέρθηκαν 15.000 φυτά από το λιμάνι της Γένοβας με το βοηθητικό πλοίο του στόλου *Φοίνιξ*, με προορισμό το βασιλικό κήπο. Δευτερεύοντα ρόλο παίζουν οι φυτεύσεις από ιθαγενή φυτά. Περισσότερο από το 4/5 των φυτών που συνθέτουν τον κήπο, προέρχονται από το εξωτερικό, εκ των οποίων καταμετρούνται 7 είδη φοινικοειδών (Ταμβάκη, 1981).

Εντύπωση προκαλεί η μνημειώδης δεντροστοιχία της κεντρικής εισόδου. Σύμφωνα με τη μελέτη του γεωπόνου, Ν. Ταμβάκη, για τον Εθνικό Κήπο, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1840 και 1850 υπολογίζεται ότι φυτεύτηκαν οι φοίνικες που τη συγκροτούν και που ακόμη και σήμερα εντυπωσιάζουν. Πρόκειται για τον Ουασιγκτόνιο φοίνικα, ένα πρωτοεμφανιζόμενο είδος στους ευρωπαϊκούς κήπους.

Ο Ουασιγκτόνιος φοίνικας καθυστέρησε πολύ να αποτελέσει αντικείμενο βοτανικής μελέτης. Μόλις το 1879 ο Hermann Wendland, πρώτος παρουσιάζει το νέο είδος, με το όνομα Washinghtonia Filifera, προς τιμήν του Αμερικανού Προέδρου, (Tournay, 2009). Πρόκειται για αρκετά ανθεκτικό και εντυπωσιακό φοινικοειδές: ο κορμός του μπορεί να φτάσει τα δεκαοχτώ (18) μέτρα και ο θύσανος των φύλλων του τα τέσσερα (4). Έχει φύλλα χαρακτηριστικής ακτινωτής διάταξης (σχήμα βεντάλιας), με χαρακτηριστικό γκριζοπράσινο χρώμα. Τα ξηρά φύλλα, που παραμένουν επί του κορμού του για καιρό, του προσδίδουν την επιβλητική του μορφή (εικόνα 1).



Εικόνα 1

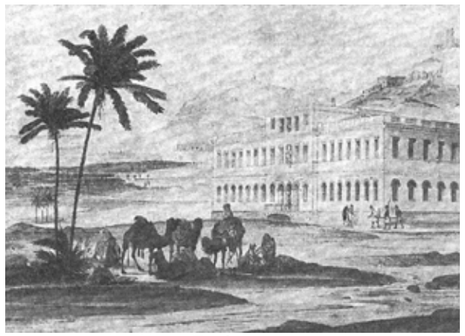
Ο νέος κήπος είναι αρκετά μπροστά, αν αναλογιστούμε πως στο γαλλικό έδαφος φυτεύτηκε το 1877, (Tournay, 2009: 158). Η κεντρική τοποθέτησή του δεν είναι τυχαία. Αντίθετα, είναι μια κίνηση που δηλώνει ότι είναι το *καμάρι* του κήπου, μια απόκτηση σημαντική που πρέπει να χαρακτηρίζει το νεοσύστατο τοπίο, κάτι που τελικά καταφέρνει.

Οι ιδεολογίες κάθε εποχής αντικατοπτρίζονται και στα θέματα σχεδιασμού της «φύσης». Το τοπίο αντιπροσωπεύει τον τρόπο με τον οποίο ορίζουμε τον εαυτό μας μέσα στον κόσμο (Μανωλίδης, 2003: 9), εκφράζοντας μια φανταστική σχέση με τη φύση. Και άρα, το φυτικό στοιχείο, ή αλλιώς η «φύση», αποτελεί αναπόσπαστο μέρος μιας πόλης και παίζει σημαντικό ρόλο στο σχεδιασμό του χώρου.

Παρατηρώντας τα σχέδια της αρχιτεκτονικής μελέτης του K. F. Schinkel για το κτιριακό συγκρότημα των ανακτόρων του Όθωνα, βλέπουμε ότι, πέρα από τη χειρονομία του να τοποθετήσει τα νέα ανάκτορα



Εικόνα 2



Εικόνα 3

ανάμεσα στους αρχαίους ναούς του Παρθενώνα και της Νίκης, υπάρχει και μια πρόθεση να μετατρέψει το αρχικά, λιτό, ερειπωμένο τοπίο της Ακρόπολης σε τροπικό θέρετρο, με τους φοίνικες να τονίζουν τον εξωτισμό της Ελλάδας-Ανατολής, όπως τον φαντασιώνεται ο Βαυαρός αρχιτέκτονας (εικόνα 2). Επινοεί και επιβάλλει ένα νέο, καινούριο τοπίο του 19ου αιώνα, που δεν έχει καμία σχέση με αυτό του 5ου αιώνα π.Χ.. Συνεπώς, σε ό, τι αφορά τους Βαυαρούς επιστήμονες, δεν ενδιαφέρει η ακριβής μελέτη του τι είναι ελληνικό, αλλά η δημιουργία μιας εξωτικής ατμόσφαιρας, ενός *εξωτικού τοπίου*. Ο Schinkel επιχειρεί μια αναστήλωση του ελληνικού τοπίου, με μια λογική ανάλογη της αναστήλωσης ενός αρχαίου ναού και ο φοίνικας είναι παρών στο νέο τοπίο. Η πρόταση αυτή δεν θα υλοποιηθεί τελικά γιατί θα συναντήσει πολλές διαφωνίες, όμως, κατά τη γνώμη μας σκιαγραφεί ξεκάθαρα την ευρωπαϊκή αντίληψη για το τι εστί ελληνική ταυτότητα.

Η Ελλάδα, ήδη πριν από την εποχή σύστασης του νέου κράτους, έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον των δυτικών. Πριν, αλλά και κατά τη διάρκεια, των επαναστατικών χρόνων, πολλοί φιλέλληνες αναζητούν στην αγωνιζόμενη Ελλάδα μέρη, τόπους, τους οποίους έχουν φανταστεί ή επιθυμήσει. Ο Μπάιρον, ο Σέλλεϋ, ο Σατομπριάν, ο Λαμαρτίνος, ο Πουκεβίλ κ.ά. μπαίνουν σε πλοία και φεύγουν, άλλος για τους Άγιους Τόπους, άλλος για την Ελλάδα και την Ιταλία.

Πρόκειται για μια εποχή όπου η Ελλάδα έχει μελετηθεί μέσα από τα αρχαία κείμενα και έχει αναγνωριστεί πλέον από πολλούς μελετητές η ανωτερότητα του πολιτισμού της έναντι του Ρωμαϊκού. Επίσης, η ραγδαία ανάπτυξη των μέσων μεταφοράς που σημειώνεται το 19ο αιώνα, κατέστησε την Ανατολή και

συγκεκριμένα την Ελλάδα[5] προσβάσιμη σε πολλούς δυτικούς ερευνητές και διανοούμενους της εποχής.

Έτσι, μετά την απελευθέρωση της Αθήνας, πολλοί επιστήμονες, συγγραφείς, ή απλά εύποροι Ευρωπαίοι, έρχονται να αποτυπώσουν τις αρχαιότητες σε σχέδια και φωτογραφίες, ώστε να βρουν την *αλήθεια* του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, έξω από τα κείμενα του Παυσανία και του Στράβωνα, αναζητώντας αυτή τη φορά μια προσωπική μελέτη του τόπου, μια βιωματική εμπλοκή. Ο καθένας τους προβάλλει στο ελληνικό τοπίο τις δικές του προτιμήσεις, εμπειρίες και βιώματα, χωρίς να ξεφεύγουν ποτέ από το ρόλο και τη ματιά του δυτικού.

Είναι γεγονός πως πρωταρχικό τους ενδιαφέρον αποτελούν οι αρχαιότητες της περιοχής. Όμως, αναγκαία προϋπόθεση για την κατανόησή τους είναι η μελέτη του ευρύτερου τοπίου στο οποίο συμμετέχουν (Woodhouse, 1897). Έτσι, το ενδιαφέρον για τη χλωρίδα και την πανίδα της *ελληνικής Ανατολής* εκδηλώθηκε από νωρίς. Αναγκαία κρίνεται η αναφορά στο μνημειώδες έργο του Johannes Sibthorp M.D. [1758-96], *Flora Graeca*, όπου με σχέδια του Ferdinand Lukas Bauer [1760-1826], απεικονίζονται 966 φυτά σε επιχρωματισμένες χαλκογραφίες, οι οποίες οργανώνονται σε 10 τόμους. Ο εμπνευστής αυτής της εντυπωσιακής συλλογής, Sibthorp, καθηγητής Βοτανικής στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, ενδιαφέρεται για το φυτικό πλούτο της Ελλάδας, τον οποίο και αναλύει ως *άλλο*, τον αποτυπώνει και τον ταξινομεί. Σε αυτό το πανόραμα της ελληνικής χλωρίδας του 18ου αιώνα, ενδιαφέρον έχει η παντελής απουσία των φοινικοειδών.

Ο φοίνικας, συνεπώς, μπορεί να είναι ένα δέντρο το οποίο δεν συναντάται συχνά στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, όμως φαίνεται ότι η μορφή του στοιχειώνει το φαντασιακό των ξένων ερευνητών για την Ελλάδα, πολλοί από τους οποίους δεν την επισκέφτηκαν ποτέ. Είναι γεγονός ότι διάφορα φοινικοειδή παρουσιάζονται σε πολλές απεικονίσεις για την Αθήνα, το Ναύπλιο, τη Θήβα και άλλες ελληνικές πόλεις από τους εκάστοτε ερευνητές και καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικό είναι το σχέδιο του Βαυαρού μηχανικού, Weiler, για το στρατιωτικό νοσοκομείο στην πρωτεύουσα (εικόνα 3). Σύμφωνα με αυτό, το τοπίο της Αθήνας παρουσιάζεται ερημικό και το χαρακτηρίζουν νησίδες από φοίνικες, στον ίσκιο των οποίων ξεκουράζονται καμηλιέρηδες με τις καμήλες και το φορτίο τους.

Η Ελλάδα, λοιπόν, στα μάτια των δυτικών φαντάζει ως μια Ανατολή, αποτελώντας ένα *αλλού* που γοητεύει. Είναι εξωτική λοιπόν! Έτσι, ο φοίνικας σαν γνήσιος Ανατολίτης, πρέπει να βρίσκεται εκεί. Ο φοίνικας, αντίθετα με τις καμήλες, πηγαίνει στην Ελλάδα γιατί *ταιριάζει* στο *ελληνικό τοπίο*, όπως έχει ήδη αναστηλωθεί από τους δυτικούς, πριν καλά καλά πάνε εκεί (μερικοί από αυτούς δεν πήγαν άλλωστε ποτέ). Ο φοίνικας έρχεται από μακριά, από την Ανατολή, μετανάστης σε μια *άλλη* Ανατολή, νέα, η οποία χτίζεται από την αρχή ως Ανατολή και άρα πρέπει να είναι και να φαίνεται εξωτική, όπως άλλωστε της αρμόζει.

Το έργο του Γάλλου ζωγράφου Dominique Papety [1815-1849] συμπυκνώνει κατά τη γνώμη μας πολύ καθαρά την αντίληψη της δυτικής Ευρώπης για την Ελλάδα, ήδη από την εποχή σύστασης του νέου Κράτους, αλλά και νωρίτερα.

Ο νεαρός Μασσαλός ζωγράφος ταξιδεύει για πρώτη φορά στο νεοσύστατο κράτος τον Απρίλιο του 1846. Ο Papety θα πάρει το πλοίο της γραμμής και θα φτάσει στην Αθήνα. Κεντρική αποστολή του αποτελεί

η μελέτη των μοναστηριών του Άθους και οι αγιογραφίες που φυλάσσονται στα μοναστήρια του. Ο Papety θα επιστρέψει στην Ελλάδα το 1847· αυτή τη φορά τόπος έρευνάς του η Αθήνα, η Κόρινθος, τα Ιόνια Νησιά και οι Κυκλάδες.

Κατά τη διάρκεια των δύο ταξιδιών του, ο Papety, επιχειρεί πλήθος απεικονίσεων του ελληνικού τοπίου, αποτυπώνει αρχαιότητες, αλλά και τοπικές φορεσιές. Τον ενδιαφέρει οτιδήποτε έχει σχέση με την ελληνική πραγματικότητα. Ο Papety, λοιπόν, σχεδιάζει, αποτυπώνει και συλλέγει πληροφορίες σχετικά με τα ελληνικά πράγματα, τα τοπικά ήθη και τα έθιμα, παραδόσεις και συνήθειες, όπως θα έκανε ένας καλός δημοσιογράφος. Αποστολή του η συλλογή μορφολογικών αρχιτεκτονικών στοιχείων από αρχαίους ναούς, πληροφορίες σε ό, τι αφορά την τοπογραφία, σε μια προσπάθεια αποκωδικοποίησης και, άρα, κατανόησης του σύγχρονου ελληνικού τοπίου.

Όμως, δεν θα προλάβει να ολοκληρώσει την αποστολή του, καθώς προσβάλλεται από χολέρα και πεθαίνει λίγα χρόνια αργότερα. Παρά το πρόωρο τέλος του, θα προλάβει να δημοσιεύσει στο γαλλικό περιοδικό της εποχής, *Deux Mondes*, τον Ιούνιο του 1847, το άρθρο που υπογράφει ο ίδιος ο Papety με τίτλο: *Les Peintures Byzantines et les couvents de l'Athos*, παίζοντας έτσι ενεργό ρόλο στο λόγο που στήνει η Δύση για την Ανατολή.

Το περιοδικό *Deux Mondes,* αποτελεί το κατεξοχήν γαλλικό περιοδικό του 19ου αιώνα που συγκεντρώνει τις εμπειρίες δυτικών περιηγητών, οι οποίοι με τα κείμενά τους διαμορφώνουν την εικόνα για τους διάφορους κόσμους τους οποίους επισκέπτονται. Το όνομά του, *Deux Mondes*, δηλώνει τη δυαδική αντίληψή του για τον κόσμο: Δύση και Ανατολή. Ο δυτικός κόσμος είναι διαφορετικός και, άρα, διακριτός από τον ανατολικό, όπως ορίζει άλλωστε η παράδοση του οριενταλισμού.

Αυτής της δυαδικής θεώρησης του κόσμου, είναι φορέας και ο Papety, ο οποίος δηλώνει γοητευμένος από την πολιτισμική ανάμειξη που συναντά κατά τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού (Papety, 1847). Η γοητεία που ασκεί η Ανατολή και ειδικότερα η Ελλάδα στους δυτικούς περιπατητές και καλλιτέχνες της εποχής, δηλώνεται έντονα σε κείμενα και αναμνήσεις τους.

Η πληθώρα σκίτσων και σημειώσεων, που σήμερα αποτελούν μέρος του αρχείου του Μουσείου του Λούβρου (ήδη από το 1890), είναι εντυπωσιακή. Ανάμεσα σε αποτυπώσεις αρχαιοτήτων και τοπικών φορεσιών, εντύπωση προκαλεί το πορτραίτο ενός ... δέντρου. Πρόκειται για ένα φοίνικα, ο οποίος στέκει αγέρωχος με φόντο τα σπίτια από τα οποία περιβάλλεται. Τοποθετείται δε γεωγραφικά στο Μεσολόγγι, όπως αναγράφεται με ελληνικούς χαρακτήρες στο πάνω αριστερά μέρος της εικόνας «ΜΕΣΟΛΟΝΓΙΟΝ». Αποτελεί μέρος της συλλογής σκιτσογραφημάτων με θεματολογία: «Ελλάδα, τοπία των Ιονίων Νήσων» και χρονολογείται μεταξύ 1846-1847 (εικόνα 4).

Ωστόσο, υπήρξε άραγε αυτός ο φοίνικας στο Μεσολόγγι, ή μήπως αποτελεί απλώς δημιούργημα της φαντασίας του δημιουργού;

Μέσα από δημοσιεύματα, ιστορικές αναφορές, συλλογικές αναμνήσεις, αναζητείται η ιστορία του φοίνικα του Μεσολογγίου. Ο ίδιος φοίνικας απεικονίζεται σε πανοραμικό τοιχοϊχνογράφημα για το Μεσολόγγι αγνώστου δημιουργού (αρχείο Χ. Κοτίνη, εικόνα 5). «Ένας φοίνικας ορθώνεται πάνω από τα Καψαλαΐϊκα», όπως σημειώνεται από το δημιουργό. Σύμφωνα με τον Σπ. Σακαλή (2010: 1), πρόκειται για τον «Κουρμά», το «μοναδικό φοίνικα στο Μεσολόγγι του 1830».



Εικόνα 4

Οι δύο παραπάνω πηγές βεβαιώνουν πως ο φοίνικας στο Μεσολόγγι δεν αποτελεί εύρημα κάποιας φαντασίας. Ο φοίνικας όντως υπήρξε στην πόλη αρχές του 19ου αιώνα και το όνομα αυτού: Κουρμάς (Χουρμαδιά). Πώς, να βρέθηκε όμως αυτή η χουρμαδιά στο Μεσολόγγι;

Το Μεσολόγγι είναι μια πόλη στενά συνδεδεμένη με τη θάλασσα και το ταξίδι. Ήδη από το 16ο αιώνα αναφέρεται ως μια ισχυρή εμπορική πόλη. Οι από νωρίς επαφές της με τη Δύση, της δίνουν πρωτιά στη ναυτιλία κατά την Οθωμανική περίοδο. Μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα το ναυτικό του Μεσολογγίου αναφέρεται ως ισάξιο του ναυτικού της Βενετίας. Η έντονη εμπορική δραστηριότητα των κατοίκων της, συνεπάγεται και πολλά ταξίδια από και προς το Μεσολόγγι.

Είναι γεγονός ότι μεγάλες οικογένειες, όπως οι Καψάληδες, οι Τρικούπηδες, οι Βάλβηδες ήταν οικογένειες ισχυρών καραβοκυραίων από παλιά στο Μεσολόγγι. Καράβια τους σημείωναν δράση σε λιμάνια της Ιταλία και της Γαλλίας (Μασσαλία). Είναι πιθανόν, λοιπόν, ο φοίνικας που βρέθηκε κοντά στο Καψαλαΐϊκο και ο οποίος φαίνεται να συγκίνησε πολλούς, να τον μετέφερε ένα από αυτά τα καράβια από την Ιταλία ή την Γαλλία .

Ερευνώντας περισσότερο την ιστορία αυτού του φοίνικα, τόσο σε ιστορικά αρχεία και παλιά δημοσιεύματα, βρέθηκε μια ιδιαίτερη σύνδεση αυτού με τον Λόρδο Βύρωνα, τον Άγγλο φιλέλληνα και ρομαντικό ποιητή που ήρθε στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια των επαναστατικών χρόνων.

Αντίθετα με τον Βύρωνα, ο Κουρμάς δεν ξέρουμε πότε φτάνει στο Μεσολόγγι. Δεν μπορέσαμε να μάθουμε ούτε τον τρόπο ούτε το χρόνο άφιξής του. Το μόνο που γνωρίζουμε, μετά από έρευνα σε συμβολαιογραφικές πράξεις που χαρτογραφούνται στο Ιστορικό Αρχείο της πόλης, είναι πως το 1860 ανήκει σε κάποιον Στάμο Παπαφράγκο, ο οποίος, μαζί με τον αδελφό του Ιωάννη, είναι έμπορος. Οικογένεια εμπόρων, λοιπόν, που το δίχως άλλο ταξιδεύει. Επιπλέον, η θέση του φοίνικα, και άρα της οικίας Παπαφράγκου, σύμφωνα με το προαναφερθέν τοιχοϊχνογράφημα, βρίσκεται σε γειτνίαση με τα μεγάλα σπίτια των πλούσιων οικογενειών εμπόρων, όπως αυτή του Καψάλη και του Τρικούπη.

Πρόκειται για την ίδια γειτονιά όπου έζησε και ο Βύρωνας, όταν ταξίδεψε για δεύτερη (και τελευταία) φορά στο Μεσολόγγι. Το σπίτι του Καψάλη ήταν ένα μεγάλο οικιστικό συγκρότημα (εξού και η ονομασία Καψαλαΐϊκα), όπου ο Βύρωνας κατοικούσε (σήμερα δεν σώζεται τίποτα, παρά μόνο η αποτύπωσή του σε μια λιθογραφία του William Purser) και όπου πέθανε το 1824. Ο θάνατός του τιμήθηκε δεόντως από τους Μεσολογγίτες της εποχής αλλά και από εκείνους που

ακολούθησαν. Την πλέον τιμητική θέση κατέχει μέχρι και σήμερα ο ανδριάντας του, ο οποίος στήθηκε στον *Κήπο των Ηρώων*[6] το Σεπτέμβρη 1881.

Στα πλαίσια του εορτασμού των αποκαλυπτηρίων του ανδριάντα του Λόρδου Βύρωνα στον Κήπο των Ηρώων το 1881, ο εθνικός ποιητής, Αχιλλέας Παράσχος, απήγγειλε το ποίημα με τίτλο: *Φοίνιξ εν Μεσολογγίω* (Ευαγγελάτος, 1959).

Φοίνιξ εν Μεσολογγίω, (απόσπασμα)

Μεσ' στο Ηρώω, εις τη γη τη μπαρουτοκαϋμένη,
Που τόσοι δράκοι κοίτονται στο χώμα ξαπλωμένοι,
Την ώρα που ξεσκέπαζαν του Μπάϋρον την όψι,
Κατάστρεψε ωσάν σπαθιού το πρόσωπό του κόψι,
Φοίνικας γέρος, με πληγαίς και χρόνια φορτωμένος,
Κυρτός απ' τα γεράματα και στην κορφή καϋμένος,
Ν' ανασηκώσει τ' άφυλλα επάσχιζε κλαδιά του,
Και εις τον κόσμον έλεγε, που ήτανε μπροστά του·
Παραμερίστε, βρε παιδιά, παραμερίστ' ολίγο,
Χνώτα μυρίζω ευγενικά, ήλιο παληό ξανοίγω·
Παραμερίστε να ιδώ τον Βύρωνα και πάλι,

Το ποίημα συνεχίζει με το να περιγράφει τη στενή σχέση του Κουρμά με τον Βύρωνα. Τελειώνει με τον αμοιβαίο αποχαιρετισμό του δέντρου και του Βύρωνα:

Ευχαριστώ τον ουρανό και την ανεμοζάλη
Που αφήκαν το κουφάρι μου πριν σωρευθεί στο χώμα,
Να καμαρώσει μια φόρα το φίλο του ακόμα·
Ας έλθει τώρα πέλεκυς και φλόγα να με κάψει
Κι' εσώπασε· δεν έμεινε κανείς χωρίς να κλάψει.
Αγέρι πήρε κ' έπεσε λουλούδι μυρωμένο
Απ' τ' άγαλμα του Μπάϋρον στο δέντρο το γυρμένο·
Ποιός ξέρει, ποιός, αν έρριξε το λουλούδι τ' αγέρι,
Ή τώρριξε του Μπαϋρον το μαρμαρένιο χέρι.

Από το παραπάνω ποίημα φαίνεται ότι ο φοίνικας, στενός φίλος και γείτονας του Βύρωνα όταν διέμενε στα Καψαλαΐϊκα, βρίσκονταν κοντά όταν έγινε η τελετή των αποκαλυπτηρίων του ανδριάντα του Βύρωνα. Γεγονός αδύνατο θα πει κανείς, εάν αναλογιστεί τη μεγάλη απόσταση που χωρίζει τα Καψαλαΐϊκα με τον Κήπο των Ηρώων, αφού βρίσκονται σε τοποθεσίες διαμετρικά αντίθετες. Πρόκειται, άραγε, για ποιητική αδεία;

Σύμφωνα με διάφορα δημοσιεύματα (βλ. Λάππας, 1959 και στα *Ελληνικά Χρονικά*, τεύχος 11, 16 Σεπτ. 1860), ο εν λόγω φοίνικας υπήρξε μάρτυρας όλων των ιστορικών γεγονότων της πολιορκίας και της Εξόδου, ο οποίος καταφέρνει και μένει 'αλώβητος' παρά την πυρπόληση της πόλης από τους Τούρκους. Μνεία σε

αυτόν γίνεται σε ποικίλα έγγραφα, αλλά και ποιήματα. Θα ξεχωρίζουμε μια ιστορία, η οποία επαληθεύεται από ποικίλες πηγές: Το Σεπτέμβρη του 1860 τέθηκε ζήτημα μεταφοράς και μεταφύτευσης του Κουρμά στον κήπο των Ηρώων. Η μεταφορά του έγινε με μεγάλες τιμές, όπως αρμόζει σε Ήρωα-Αγωνιστή. Η ιστορία αρχίζει να αποκτά ακόμη περισσότερο ενδιαφέρον αφού, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, τοποθετήθηκε σε μια θέση κεντρική και τιμητική, στον άξονα της κεντρικής εισόδου, μεταξύ του τύμβου των Ηρώων (ο οποίος στήθηκε συμβολικά το 1838) και του τάφου του Μάρκου Μπότσαρη. Είναι ακριβώς αυτή η θέση που θα καταλάβει ο ανδριάντας του Βύρωνα το 1881. Η γκραβούρα των Cosson-Sweeton τεκμηριώνει την παραπάνω ιστορία (εικόνα 6). Το χαρακτικό χρονολογείται το 1862 και απεικονίζει το μνημείο του Τύμβου των πεσόντων και δίπλα του το φοίνικα-Αγωνιστή (αρχείο Σπ. Αλεξανδροπούλου).



Εικόνα 5



Εικόνα 6



Εικόνα 7

Την τιμητική αυτή θέση στον Κήπο των Ηρώων, κατείχε ο Κουρμάς μέχρι το 1879 (δύο χρόνια πριν την καταλάβει ο ανδριάντας του Βύρωνα). Όμως, η μεγάλη καταιγίδα του Σεπτέμβρη του 1879, θα ρίξει το γέροντα πλέον Κουρμά. Παρότι, ο Κουρμάς 'πεθαίνει' αργότερα από τον Λόρδο, τελικά θα μοιραστούν τον ίδιο 'τάφο'.

Ο φοίνικας του Μεσολογγίου και ο Βύρωνας έχουν πολλά κοινά, όχι μόνο γιατί έζησαν και πέθαναν μαζί. Φαίνεται να υπάρχουν περισσότερα πράγματα που τους συνδέουν. Ο ένας Ανατολίτης, ο άλλος Δυτικός, και οι δύο ξένοι λοιπόν, που, όμως, έφτασαν στο Μεσολόγγι, όπου και συναντήθηκαν. Το Μεσολόγγι, λοιπόν, αποτέλεσε τον τόπο συνάντησης Ανατολής και Δύσης.

Ποιο ήταν το αποτέλεσμα; Το αποτέλεσμα ήταν να αλλάξουν: και οι δύο αναγνωρίζονται ως πολίτες του Μεσολογγίου. Ο φοίνικας με την τελετή μεταφοράς του στο Ηρώο, αναγνωρίζεται ως ένας αγωνιστής Έλληνας. Με τη σειρά του ο Βύρωνας ανακηρύσσεται επίσημα «Πολίτης Μεσολογγίου» παρουσία των αρχών της πόλης στις 17 Μαρτίου 1824.

Στη συνέχεια επιχειρείται μια σκιαγράφηση του *πορτραίτου* του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι, με κύριο στόχο να κατανοήσουμε καλύτερα αυτό του φοίνικα.

Ο *Όρκος του Λόρδου Βύρωνα στον τάφο του Μ. Μπότσαρη* είναι μια χρωμολιθογραφία του L. Lipparini στην οποία ο Βύρωνας παρουσιάζεται με τη φορεσιά Έλληνα αγωνιστή (εικόνα 7). Δεν είναι η μόνη φορά όπου ο Βύρωνας αναπαρίσταται φορώντας ελληνική φορεσιά και κρατώντας ντουφέκι. Ο Βύρωνας έχει ήδη πολιτογραφηθεί ως πολίτης του Μεσολογγίου, έτσι δεν θεωρείται μόνο ένας εθνικός ευεργέτης, αλλά και πραγματικός αγωνιστής. Σε ένα δεύτερο πίνακα, *Η υποδοχή του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι*, έργο του Θεόδωρου Βρυζάκη, ο Βύρωνας παρουσιάζεται ως ένας δυτικός, ευεργέτης (εικόνα 8). Το πορτραίτο του Βύρωνα μεταβάλλεται, αλλάζει ανάλογα με την οπτική γωνία του ζωγράφου.

Όπως βλέπουμε ν' αλλάζει το πορτραίτο του δυτικού φιλέλληνα, κάνουμε την υπόθεση πως το ίδιο μπορεί να συμβαίνει και σ' εκείνο του ανατολίτη φιλέλληνα, του Κουρμά. Στην περίπτωση του φοίνικα, το 'πορτραίτο' του είναι το ίδιο το τοπίο του Μεσολογγίου. Το πώς ενσωματώνεται στο τοπίο της πόλης, τι θέση παίρνει, τόσο σε χωρικό όσο και σε συμβολικό επίπεδο.

Ο Κουρμάς μπορεί να αποτελεί το πρώτο ταξίδι του φοίνικα, αλλά δεν είναι το μόνο. Ο φοίνικας επιστρέφει στην πόλη με τον Όθωνα και την Αμαλία, υπό τη μορφή του Ουασιγκτόνιου για να στολίσει τον Κήπο των Ηρώων αυτή τη φορά. Εκεί, το εξωτικό τοπίο του Ουασιγκτόνιου συναντιέται με τον αγωνιστή φοίνικα. Η ιστορία, όμως, δεν σταματά εδώ. Ο φοίνικας στο Μεσολόγγι φαίνεται να επιστρέφει πολλές φορές μετά την Αμαλία.

Στο σημείο αυτό, ακολουθεί μια σύντομη ιστορική αναδρομή της πολεοδομικής ανάπτυξης της πόλης, σε μια προσπάθεια χαρτογράφησης του πρασίνου και της θέσης που σταδιακά φαίνεται να παίρνει ο Φοίνικας στο τοπίο του Μεσολογγίου.

Μαζί με τους πρώτους ουασιγκτόνιους φοίνικες, οι Βαυαροί φέρνουν και σχέδια για την πόλη. Το πρώτο ιπποδάμειο σύστημα σχεδιάστηκε το 1866 από τους Βαυαρούς. Στα επόμενα χρόνια αρχίζουν να υλοποιούνται η πρώτη περιμετρική οδός και ο δρόμος της Τουρλίδας. Το δέντρο που κρίνεται κατάλληλο για να

περιβάλει τους νέους αυτούς δρόμους μέσα στη λιμνοθάλασσα είναι ο ευκάλυπτος, χάρη στην ικανότητά του να απομακρύνει τα κουνούπια. Ο ευκάλυπτος, λοιπόν, αν και Αυστραλός, μεταναστεύει στο Μεσολόγγι, όπου η παρουσία των κουνουπιών είναι πολύ έντονη και δυσάρεστη. Η εισαγωγή του ευκαλύπτου καθώς και η επιβολή ενός ιπποδάμειου συστήματος στο Μεσολόγγι, φανερώνει και μια νέα, μοντέρνα πια αντίληψη: το τοπίο δομείται και συνδέεται άμεσα με τη λειτουργικότητα και τις υποδομές.

Μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα, με εξαίρεση τον πράσινο θύλακα στον Κήπο των Ηρώων, το γενικότερο τοπίο της πόλης παρουσιάζεται γυμνό και ξερό.

Όμως, στα τέλη του 20ου αιώνα παρατηρείται η σταδιακή εξάπλωση του φοίνικα (τεκμηριωμένα από τη δεκαετία του '70 - '80, ίσως όμως και από νωρίτερα). Παρά την ύπαρξη οργανωμένων και ολοκληρωμένων μελετών για το σχεδιασμό και την ανάπτυξη της πόλης (βλ. αναφορά σε Μελέτες Δάλλα, Δοξιάδη κ.ά.) για το πράσινο δεν υπήρξε μια οργανωμένη ή συντονισμένη προσπάθεια, σύμφωνα με μαρτυρίες των εκάστοτε Δημάρχων. Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του '80 και '90 ο ευκάλυπτος όχι μόνο χάνει σταδιακά τη σημασία του, αλλά κρίνεται ακατάλληλος. Ξεριζώνεται, λοιπόν, και αντικαθίσταται από φοίνικες, αυτή τη φορά με προέλευση από τα Κανάρια Νησιά.

Ο Phoenix canariensis, σύμφωνα με το *Φυτολογικόν Λεξικό* του Π. Γεννάδιου, 1914 «...όπερ ευδοκιμεί θαυμασίως εν υπαίθρω πολλαχού της μεσημβρινής Ευρώπης, εισήχθει το πρώτον εις την Ελλάδα υφ' υμών τω 1882, ήδη δε είναι κοινότατον πολλαχού της χώρας και ιδίως εις τους κήπους των Αθηνών και των περιχώρων». Πράγματι, ο Κανάριος είχε έρθει στο Μεσολόγγι από το 19ο αιώνα. Όμως, επέστρεψε τον 20ο αιώνα, αφού από το '70 και μετά φυτεύτηκε πολύ, τόσο μέσα όσο και έξω από τον κήπο, σε πλατείες και δρόμους της πόλης. Σήμερα συνεχίζει να εξαπλώνεται παντού στην πόλη, φτάνοντας μέχρι και τη θάλασσα (βλ. διαγράμματα χαρτογράφησης φοινίκων στο Μεσολόγγι, εικόνα 9). Σαφής είναι, λοιπόν, η προτίμηση του Κανάρου[7] σε σχέση με άλλα φυτά της ελληνικής πανίδας και η σταδιακή κυριαρχία του στο ελληνικό τοπίο.

Γιατί αυτή η κυριαρχία του φοίνικα στο τοπίο του Μεσολογγίου; Αναμφισβήτητα, τα φοινικοειδή είναι η πιο σημαντική οικονομικά αποδοτική ομάδα φυτών στον πλανήτη μετά τα αγρωστώδη (δημητριακά, χλοοτάπητες, μπαμπού, κτλ.). Ο εμπορικός του χαρακτήρας δεν συνδέεται με τα προϊόντα που παράγονται από αυτόν, όσο με το ίδιο το φυτό αυτό καθεαυτό. Στη Δύση, όπως και στην Ελλάδα, αποτελεί είδος καθαρά καλλωπιστικό και είναι γενικά ακριβό φυτό, που σήμερα καλλιεργείται σε φυτώρια ανά τον κόσμο. Ο φοίνικας φαίνεται ότι *πουλάει* αλλόκοτα, ξωτικά τοπία στη Δύση. Η έντονη παρουσία του Κανάριου Φοίνικα στο ελληνικό σύγχρονο τοπίο, σχετίζεται με ένα νέο τοπίο, δημιουργία του 20ου αιώνα, το οποίο άρχισε να οργανώνεται με την ανάπτυξη του τουρισμού και της αναψυχής.

Ανακεφαλαιώνοντας, στην περίπτωση του Μεσολογγίου, ο φοίνικας επιστρέφει πολλές φορές και επιχειρεί ένα ταξίδι εγχώριο, αυτή τη φορά, από τον Κήπο των Ηρώων έως τη θάλασσα (εικόνες 10, 11). Κατά τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού, το τοπίο του φοίνικα φαίνεται να αλλάζει περιεχόμενα· ο αγωνιστής φοίνικας, συναντά τον εξωτικό ουασινγκτόνιο, μέχρι την κυριαρχία του Κανάριου, που φαντάζει ως

ένας τουριστικός ξεναγός της πόλης. Ο φοίνικας φαίνεται να ενσωματώνει διάφορες ιδιότητες, που κάθε φορά συστήνουν ένα μάλλον διαφορετικό τοπίο.

Η μεταφύτευση των φυτών σε άλλα πολιτισμικά πλαίσια, αλλάζουν το περιεχόμενό τους, τον κοινωνικό τους ρόλο, επιφορτίζονται με νέες σημασίες και καλούνται να διαδραματίσουν ένα νέο ρόλο. Στην πραγματικότητα, με το πέρασμα του χρόνου, η εικόνα του φοίνικα ενσωματώνεται στο ελληνικό τοπίο και στη συλλογική μνήμη των κατοίκων του, σε αντίθεση με τον Αυστραλό Ευκάλυπτο ο οποίος ξεριζώθηκε. Δεν τα κατάφερε...

Σύμφωνα με τον W. J. Mitchell, «το τοπίο είναι μαζί χώρος σε αναπαράσταση και σε παρουσία, σημαίνον και σημαινόμενο, ένα πλαίσιο και ό, τι αυτό πλαισιώνει, πραγματικός τόπος αλλά και το είδωλό του, μια συσκευασία αλλά και το προϊόν μέσα στη συσκευασία». Όμως, και πριν την αναπαράσταση της φύσης, προηγείται ένα «τοπίο» σημασιολογικό. Ήδη στην πρωτογενή ύλη έχουν κωδικοποιηθεί νοήματα και αξίες (Μανωλίδης, 2003: 9).

Όμως, πριν τον γνωρίσουμε, ο φοίνικας ήταν μύθος. Στην αρχαιότητα τον συναντάμε ως ένα από τα φυτά των Ολυμπιακών Αγώνων. Ο φοίνικας συμβόλιζε τη δόξα και τη νίκη (Ρίζου και Ριζοπούλου, 2004). Σύμφωνα με τη μυθολογία, η σύνδεση του φυτού αυτού με τη γονιμότητα της γης, τον κύκλο των εποχών δηλαδή, αλλά και το θάνατο, τον κύκλο της ζωής, φανερώνει μια στενή σύνδεση του φοίνικα με την έννοια της αναγέννησης και της αναπαραγωγής (βλ. Τράντα-Νικόλη, 2011). Ο φοίνικας, λοιπόν, φαίνεται να αποτελεί σύμβολο της ζωής, αλλά και του θανάτου. Ένα ρόλο διπλό, κάτι που μας οδηγεί αναπόφευκτα στη σκέψη πως η ταυτωνυμία με το μυθικό πουλί-φοίνικα δεν είναι τυχαία.

Ο Φοίνιξ, από το *φοινός*, που σημαίνει πορφυρός, βαθυκόκκινος, είναι ένα μυθολογικό πουλί που ξαναγεννιέται από τις στάχτες του. Τον χαρακτηρίζει η εξής διπλή ιδιότητα: είναι θνητός, αφού πεθαίνει, αλλά και αθάνατος αφού αναγεννάται. Χώρα του είναι η Ανατολή και πιο συγκεκριμένα, κατά τον Ηρόδοτο (5ος π.Χ.), ως πατρίδα του ορίζεται η Αραβία.

Το μυθικό πουλί αποτέλεσε σύμβολο της αναγέννησης του ελληνικού έθνους, κατά τα επαναστατικά χρόνια, αλλά και την εποχή διακυβέρνησης του νεοσύστατου Κράτους από τον Καποδίστρια. Φορέας του συμβολικού τοπίου του μυθικού πτηνού φαίνεται να είναι και το ομώνυμο δέντρο.

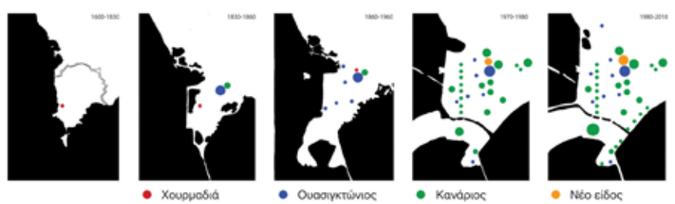
Η σύσταση του δέντρου ως συμβολικό τοπίο μέσα στο αστικό τοπίο, βασίζεται στην άποψη του ότι το δέντρο αποτελεί μια οντότητα που φέρει μύθους και έννοιες επεξεργασμένες ήδη από τη συλλογική μνήμη της κοινωνίας. Οι έννοιες αυτές αποκρυσταλλώνονται στην εικόνα του φυτού, αρθρώνοντας ένα νέο τοπίο.

Ποικίλα αρχαιολογικά ευρήματα τεκμηριώνουν τις εμπορικές συναλλαγές και πολιτιστικές ανταλλαγές με ανατολικές χώρες. Στο μύθο της περιπλάνησης της Ιούς και της Ευρώπης, όπως επίσης και των αδελφών της τελευταίας με τη συνεπακόλουθη εγκατάστασή τους σε περιοχές όπως η Θήβα, ο Κάδμος, η νότια Μικρά Ασία (Κιλικία), ο Κιλίκιος και η Φοινίκη, ο Φοίνικας υποδηλώνει τις έντονες επαφές μεταξύ των λαών των περιοχών αυτών και τις πολιτιστικές ανταλλαγές που αυτές συνεπάγονται. Συνεπώς, ο φοίνικας στην αρχαία Ελλάδα υπήρξε και ως φυτό και ως μύθος.

Δεν γνωρίζουμε ποια ήταν ακριβώς η θέση του κατά τη διάρκεια της βυζαντινής εποχής ή της τουρκοκρατίας. Ίσως εκείνη την περίοδο ο φοίνικας να μην ταξί-



Εικόνα 8



Εικόνα 9

δεψε πολύ στην Ελλάδα με τη γνωστή του μορφή. Σίγουρα, όμως, έκανε αυτό το ταξίδι ως καρπός, καθώς το εμπόριο χουρμάδων ήταν ευρέως αναπτυγμένο στις βόρειες χώρες της Αφρικής, ήδη από την αρχαιότητα. Από τότε ο Φοίνικας ξανάρθε στην Ελλάδα, ξένος πάλι, από την Καλιφόρνια ή τους Κανάριους Νήσους αυτή τη φορά, πλην οικείος πλέον προς τους ντόπιους, χάρις στο συμβολικό τοπίο που προϋπήρχε και που προβλήθηκε αυτόματα πάνω του. Μια ιστορία που θυμίζει λίγο αυτή του ξενόφερτου, πλην μορφολογικά οικείου νεοκλασικού στυλ, το οποίο κυριάρχησε στις ελληνικές πόλεις του 19ου αιώνα.

Την εποχή, λοιπόν, της σύστασης του νέου Ελληνικού Κράτους θα πρέπει να μιλάμε για την επιστροφή του φοίνικα στην Ελλάδα, ή καλύτερα για το δεύτερο ταξίδι του φοίνικα στην Ελλάδα, κάτι που επιβάλλουν οι Βαυαροί κηπουροί, οι οποίοι κατασκευάζουν, κυριολεκτικά και μεταφορικά, από την αρχή το ελληνικό τοπίο, όπου ο φοίνικας καλείται να συμμετάσχει ως φορέας εξωτισμού.

Συνεπώς, ο φοίνικας, είτε ως σύμβολο αναγέννησης, δύναμης, ή πλούτου, είτε εξωτισμού, κάθε φορά καλείται να πλαισιώσει ένα διαφορετικό τοπίο, ένα τοπίο σχεδιασμένο και ορισμένο από διαφορετικούς κάθε φορά πρωταγωνιστές. Η εικόνα του φοίνικα φαίνεται να είναι η ίδια· κάθε φορά αυτό που αλλάζει είναι το πλαίσιο που τον περιβάλλει: το σημαίνον-φοίνικας παραμένει ίδιο και το σημαινόμενο-πλαίσιο αλλάζει κάθε φορά ανάλογα τις αντιλήψεις της εποχής. Είναι ένα ready-made που κάθε φορά είναι έτοιμο να αδειάσει εννοιολογικά ή απλά να ανανεώσει-εμπλουτίσει το εννοιολογικό του περιεχόμενο.

Κοιτώντας την περίπτωση του Μεσολογγίου, ο φοίνικας άλλαξε, αλλάζει. Αρκεί μια σύντομη σύγκρισή του με *άλλους* φοίνικες, *αλλού*. Ο φοίνικας *εδώ* λειτουργεί διαφορετικά από τον φοίνικα *αλλού*. Ο φοίνικας στις τροπικές χώρες έχει χρηστική αξία. Ο *εδώ* μόνο χρηστική αξία δεν έχει: αποτελεί ένα καθαρά καλλωπιστικό φυτό, σχεδόν ιερό, αφού δεν συμμετέχει καθόλου στην παραγωγή κάποιου προϊόντος. Οι δε καρποί του -όσοι καρποφορούν ακόμη- δεν συλλέγονται, ούτε χρησιμοποιούνται. Το Los Angeles το 2006 απέρριψε το φοίνικα γιατί κρίθηκε από χρηστικής και οικονομικής άποψης ασύμφορος (Varnelis, 2008). Στην Ελλάδα, ο φοίνικας φαίνεται να κερδίζει διαρκώς έδαφος, όχι μόνο κυριολεκτικά, αλλά και μεταφορικά στις καρδιές και συνειδήσεις των πολιτών. Πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση του Μεσολογγίου, η εικόνα του φοίνικα, αντίθετα με την περίπτωση του Los Angeles όπου μάλλον θα ξεχαστεί, επιμένει να αποτελεί μέρος της συλ-

λογικής μνήμης της ελληνικής πόλης.

Ο φοίνικας στην περίπτωση του Μεσολογγίου, αντίθετα προς άλλες πόλεις, φαίνεται να έχει κατακτήσει το τοπίο της πόλης. Η καταλυτική παρουσία του Φοίνικα εκεί αποτελεί απόδειξη πως επαφή με το *άλλο* σηματοδοτεί μια αλλαγή. Ο φοίνικας άλλαξε, προσαρμόστηκε στο κλίμα και την ιστορία, βαπτίστηκε ξανά. Ο φοίνικας συμμετέχει ενεργά στην ιστορία του τόπου, και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του σύγχρονου τοπίου. Ο Φοίνικας, ένας διαρκής μετανάστης, τελικά ενσωματώθηκε στο Μεσολόγγι, όπου βρήκε έδαφος εύφορο και ‘ρίζωσε’. Έκτοτε κυριαρχεί στο τοπίο. Θα μπορούσαμε να πούμε πως, όπως ίσως θα συμφωνούσε η Rebecca Solnit στο βιβλίο της *A field guide to getting lost*, ο φοίνικας χάθηκε για να βρεθεί στο Μεσολόγγι.

Ανακεφαλαιώνοντας, η επαφή με το *Άλλο*, ή με άλλα λόγια, η επαφή με τα διαφορετικά πολιτιστικά και πολιτισμικά υπόβαθρα, γίνεται πάντα μέσα από ένα πρίσμα, το οποίο επιβάλλει και προβάλλει στα πράγματα –συμπεριλαμβανομένων και των φυτικών στοιχείων- διάφορες ερμηνείες και αντιλήψεις. Το αποτέλεσμα είναι η αλλαγή. Στην περίπτωση του φοίνικα στην Ελλάδα, και πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση του Μεσολογγίου, με το πέρασμα του χρόνου, η εικόνα του φοίνικα ενσωματώνεται στο ελληνικό τοπίο και στη συλλογική μνήμη των κατοίκων του, αποδεικνύοντας πως στοιχεία Ανατολής και Δύσης τελικά παντρεύτηκαν, νέα εισαγόμενα στοιχεία με ντόπιες παραδόσεις και ιστορίες.



Εικόνα 11



Εικόνα 10

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Allain, Y.- M. (2012) *Une Histoire des Jardins Botaniques. Entre science et art paysager.* Versailles: Quae.

Leclerc Buffon, G.-L. (1749-1788) ‘Histoire Naturelle, Générale et Particulière’, <http://www.buffon.cnrs.fr>, τελευταία επίσκεψη: 10/11/2014.

Γεννάδιος, Π.Γ (1997) *Φυτολογικόν λεξικόν*. Αθήνα: Κοχλίας.

Γιακουμής, Χ. (1998) *Η Ελλάδα. Φωτογραφικό και λογοτεχνικό ταξίδι στον 19ο αιώνα*. Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας.

Ευαγγελάτος, Χ. (1959) *Ιστορία του Μεσολογγίου*. Αθήνα: Ρουμελιώτικες Εκδόσεις.

Θεόφραστος (1998) *Περί φυτών Ιστορίας*. Αθήνα: Έκδοση Κάκτος.

Λαμπρόπουλος, Β. Α. (2003) *Μεσολόγγι, η Ιερή Πόλη Μήτρα της Ελλάδος. Ιστορία Λαογραφία-Παράδοση, Γράμματα-Περιήγηση-Αξιοθέατα*. Αθήνα: Βασδέκης.

Λάππας, Τ. (1959) *Ρουμελιώτικος Τύπος 1821 – 1880.* Αθήνα: Παρνασσός.

Μανωλίδης, Κ. (2003) *«Ωραίο, φριχτό κι απέριττο τοπίον!». Αναγνώσεις και προοπτικές του τοπίου στην Ελλάδα*. Θεσσαλονίκη: Νησίδες.

Papety, D. (1847) ‘Les Peintures Byzantines et les couvents de l’Athos’, *Revue de Deux Mondes,* (18), σς. 769-789.

Πριόβολος, Ε. (2004) *Η Αιτωλοακαρνανία με τα μάτια των περιηγητών*. Αθήνα: Αιτωλοακαρνανικός Τύπος.

Ρίζου, Α., Ριζοπούλου, Σ. (2004) *Τα συμβολικά φυτά των ολυμπιακών αγώνων*. Αθήνα: Εστία.

Σακαλή, Σ. Κ. (2010) ‘Ο Κουρμάς’, *Μεσολογγίτικα Χρονικά*, σ. 1.

Johannes Sibthorp, M.D. (1806-1840) *Flora Graeca; Plantarum Rariorum Historia in Provinciis aut Insulis Graeciae.* Londinis: Typis Richardi Taylor, Vol. I-X.

Solnit, R. (2006) *A Field Guide to Getting Lost*. New York: Penguin Books.

Ταμβάκης, Ν. Χ. (1981) *Κατάλογος Καλλωπιστικών φυτών Εθνικού Κήπου. Με συνοπτική περιγραφή της εξέλιξης και της κηποτεχνικής μορφής του*. Αθήνα: Επιτροπή δημοσίων κήπων και δεντροστοιχιών.

Tournay, F. (2006) *L’ épopée des Palmiers. Histoire de leur acclimatation en France*. Haute-Goulaine: Ed. Opera.

Τράντα-Νικόλη, Α. (2011) ‘Η σημασία του Φοίνικα στην Κρητομυκηναϊκή θρησκεία’, *Αρχαιολογία και Τέχνες*,

(88), σς. 80-85.

Varnelis, K. (ed.) (2008) *Infrastructural City: Networked Ecologies in Los Angeles*. New York: Actar.

Woodhouse, W. J. (1897) *Aetolia, its Geography. Topography and Antiquities*. Oxford: Clarendon press.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 Κρίνεται αναγκαία η διευκρίνιση πως η λέξη *φοίνικας* στο παρόν άρθρο χρησιμοποιείται έναντι της πιο σωστής λέξης *φοινικοειδές*.

2 Με τον όρο «φύση» εδώ νοείται το φυσικό τοπίο, δηλαδή το κατασκευασμένο τοπίο.

3 Αναφορά στο έργο του Buffon, Histoire Naturelle, Générale et Particulière, ένα είδος εγκυκλοπαίδειας-λεξικού του φυσικού κόσμου. Γράφτηκε το διάστημα 1749-1788, με τη βοήθεια του Daubeton και αποτελείται από 37 τόμους.

4 Η αναζήτηση της ταυτότητας του *ελληνικού* φαίνεται να συνεχίζει να απασχολεί και σήμερα λαούς Ανατολής και Δύσης.

5 Το ταξίδι Μασσαλία-Αθήνα με πλοίο το 1852, σύμφωνα με τον Edmond About, δεν απέχει «μακρύτερα από τα προάστια: η Αθήνα απέχει εννιά μέρες από το Παρίσι, και ξόδεψα τρεις φορές λιγότερο χρόνο και χρήμα για να επισκεφτώ το βασιλιά Όθωνα στην πρωτεύουσά του απ' όσο ξόδεψε η Mme de Sévigné για να επισκεφτεί την κόρη της στο Grignan» (Γιακουμής, 1998: 23).

6 Ο *Κήπος των Ηρώων*, είναι ο τόπος-κοιμητήριο των πεσόντων κατά την πολιορκία και την Έξοδο, που σήμερα αποτελεί ιστορικό μνημείο.

7 Έχει ενδιαφέρον να πούμε ότι πολλές φορές πραγματοποιείται γονιμοποίηση μεταξύ Κανάριου και Χουρμαδιάς, με αποτέλεσμα ένα νέο είδος, ένα ενδιάμεσο είδος, το οποίο είναι στείρο. Τέτοια είδη υπάρχουν πολλά στον κήπο των Ηρώων, ένα γεγονός που ίσως πιστοποιεί την ύπαρξη του αρχικού ηρωικού Κουρμά.

Ο ΧΩΡΟΣ ΤΩΝ ΓΙΑΤΡΩΝ: ΙΑΤΡΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΟ ΧΩΡΟ (18ος - 19ος ΑΙΩΝΑΣ)

Κάλφα Κωνσταντίνα
Αρχιτέκτων Μηχ. ΕΜΠ, Υ.Δ. ΕΜΠ
kalfaccc@yahoo.gr

επιβλέπων: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Σταυρίδης Σταύρος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα έρευνα ξεκινά από την υπόθεση πως δεν υπάρχει μια εσωτερική κίνηση στην αρχιτεκτονική σκέψη και πρακτική· πως η ιστορία της αρχιτεκτονικής δεν βρίσκεται μόνο στους κατασκευασμένους λόγους της ή στον όγκο των τεχνημάτων της, αλλά πλάθεται παράλληλα και έξω από αυτά, ανεξάρτητα πολλές φορές από αυτά. Υπάρχουν δηλαδή παράλληλες κατασκευές, που μπορεί να επενδύουν την αρχιτεκτονική, να διευρύνουν τα αντικείμενά της και, το πιο σημαντικό, να καθορίζουν τη θέση της στην κοινωνική ιεραρχία.

Μια τέτοια παράλληλη κατασκευή προσφέρει η ιατρική. Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι τα μέσα περίπου του 19ου, μέχρι δηλαδή και την επικράτηση από επιστημονική άποψη της βακτηριολογικής θεωρίας, μια σειρά ιατρικών κειμένων και άλλων καταγραφών, αναφέρεται ρητά στο χώρο και την οργάνωση των ορίων του και σταδιακά υποδεικνύει τη σωστή χωροθέτηση των κτισμάτων μιας πόλης και το πώς πρέπει αυτά να κτίζονται. Από τη στιγμή που οι γιατροί εξετάζουν τις χωρικές συνιστώσες των ασθενειών, στήνεται μια άτυπη ιστοριογραφία της αρχιτεκτονικής παραγωγής και της ευρύτερης διαχείρισης του αστικού περιβάλλοντος, η οποία μάλιστα είναι ικανή να προσδώσει επιπρόσθετη σημασία σε κάθε πραγματικό έργο.

Αυτά τα ιατρικά αρχεία και οι αναφορές τους στο χώρο, αποτελούν το αντικείμενο της παρούσας διερεύνησης. Οι αναφορές αυτές, ερευνώνται εδώ και παρουσιάζονται στη διασπορά και την αποσπασματικότητα που τους προσιδιάζει, δεδομένου ότι η πολυπλοκότητα και η φύση αυτών των ιατρικών αρχείων δεν μας επιτρέπει μια εξιστόρηση με συνεχή και αδιάκοπη ροή.

ABSTRACT

The following research is based upon the assumption that there is not one and only internal movement in architectural thinking and practice, that the history of architecture does not only consist of its built causes or its volume of artifacts. It is also conjured up parallelly and separately from them, often independently so. There are that is, parallel structures, which may invest to architecture, enhance its objects, and, most importantly, define its place in social hierarchy.

Medicine does offer such a parallel construction. Such a parallel offers the medicine. From late 18th up until mid 19th centuries, until that is the prevalence from the scientific point of view of bacteriological theory, a number of medical texts and other recordings, refers explicitly to space and the organisation of its boundaries and gradually, points to the correct placement location of city buildings and how they should be built. From the moment that doctors examine diseases' spatial components, onwards, an informal historiography of architectural production and broader urban environment management is being set, capable of giving additional value to any actual work.

These medical archives and their spatial references are the subject of the present research. These reports are hereby searched and presented in the dispersion and fragmentation appropriate for them, since the complexity and nature of these medical files, does not allow us a continuous and uninterrupted narration.

[ΕΙΣΑΓΩΓΗ]
1.1.

Μια σειρά ιατρικών κειμένων και άλλων ιατρικών καταγραφών που αναπτύσσονται παράλληλα από τα τέλη του 18ου αιώνα ως και τα μέσα περίπου του 19ου, αναφέρονται ρητά στο χώρο και στην οργάνωση των ορίων του· σταδιακά υποδεικνύουν τη σωστή χωροθέτηση των κτισμάτων μιας πόλης και το πώς πρέπει αυτά να κτίζονται, εξιστορούν κατά κάποιον τρόπο πρακτικές διαχείρισης και παραγωγής χώρου όπως τις έχουμε γνωρίσει μέσα από αρχιτεκτονικά, πολεοδομικά ή άλλα κείμενα αλλά και μέσα από τα ίδια τα έργα.

Σκοπός της παρούσας διερεύνησης υπήρξε όχι ο εν-τοπισμός σε αυτά τα κείμενα και σε αυτές τις υποδείξεις μιας υποτιθέμενα γενεσιουργού αιτίας των εκάστοτε μορφών ή θεωριών που τις παράγουν αλλά, αντίθετα, η μετα-τόπιση αυτών των θεωριών (της ιστορίας αυτών των θεωριών) πέρα και έξω από τις πρακτικές του χώρου, η αναζήτησή τους μέσα σε κείμενα και λόγους που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τις περιέχουν· η επανεγγραφή όχι της Ιστορίας της αρχιτεκτονικής ή εν γένει της διαχείρισης και παραγωγής χώρου, αλλά μίας από τις ιστορίες της.

Αυτό που περιγράφει δεν είναι το πώς η εμφάνιση των διαφόρων νόσων επιδρά στην ιστορία των τεχνημάτων γενικά ή στην αρχιτεκτονική ως πρακτική που, μεταξύ άλλων, παρουσιάζεται να υπερασπίζεται την επιβίωση. Περισσότερο δείχνει, ότι η ιστορία της αρχιτεκτονικής δεν βρίσκεται μόνο στους κατασκευασμένους λόγους της ούτε βέβαια στον όγκο των τεχνημάτων, αλλά πλάθεται παράλληλα και έξω από αυτά – ανεξάρτητα από αυτά. Αφήνει να διαφανεί το *πώς παράλληλες κατασκευές μπορεί να συγκροτούν αρχιτεκτονικούς λόγους.*

Αντικείμενό της είναι τα ιατρικά αρχεία – οι αναφορές τους στο χώρο. Δεν είναι η ίδια η αρχιτεκτονική, άλλα ό, τι φαίνεται να την επενδύει, να τη νομιμοποιεί, να καθορίζει τη θέση της στην κοινωνική ιεραρχία – να την διευρύνει. Δεν ασχολείται, κατά συνέπεια, με τους συγγραφείς της αρχιτεκτονικής, ούτε με το αν η αρχιτεκτονική ξεκάθαρα χρησιμοποίησε, για να αιτιολογήσει τα έργα της, τους λόγους που ανέπτυξε η ιατρική γύρω από το χώρο *–πώς θα μπορούσε να μην το έχει κάνει;*

1.2.

Αυτές οι παράλληλες κατασκευές δεν μπορούν βέβαια να νοηθούν ως αυτόνομα συστήματα (αρχειοθετημένα ή αρχειοθετήσιμα) ούτε και συγκροτήσεις λόγου (κείμενα, πίνακες, καταγραφές) που θα διατηρούσαν την ικανότητα να δανείζονται και να μεταδίδουν τμήματα ή και το σύνολό τους χωρίς να υφίστανται αλλοίωση. Οι συγκροτήσεις αρχείων που προκύπτουν από τις συσσωρεύσεις, τις διαδοχικές αλληλεπιθέσεις κατεκτημένης γνώσης μιας πρακτικής, όπως η ιατρική, δεν είναι καθόλου αυτονόητο ότι αποτελούν ενότητα φυσική και αδιάσπαστη. Αντίθετα, δεν είναι αποκλειστικά μέσα στα όρια αυτής της πρακτικής που λαμβάνουν χώρα τέτοιες αλληλεπιθέσεις: σε όλη τη διαδικασία συγκρότησής τους, συναντιούνται και διαπλέκονται αδιάκοπα με άλλες εν-εξελίξει συγκροτήσεις, με αρχεία που ανήκουν σε άλλες πρακτικές. Υπερκαθορίζονται δε και αντανακλούν ευρύτερα σύνολα μέσα στα οποία ανήκουν και γι’ αυτό θα έχει πάντοτε ενδιαφέρον να ασχολούμαστε με αυτά τα μικρά, ενίοτε ασήμαντα σύνολα – εν προκειμένω με τις ιατρικές αναφορές στο χώρο.

Ίσως η πλέον κατάλληλη λέξη για να περιγραφούν ιδιοποιήσεις και καθυποτάξεις, διαπλοκές ετερογενών στρωμάτων, στρωμάτων δηλαδή που υποτίθεται ότι ανήκουν σε διαφορετικές πρακτικές, να είναι η λέξη «συσσωμάτωση». Συσσωμάτωση, είναι η ένωση σε ένα σώμα με τρόπο μη αναστρέψιμο, μια αμετάκλητη στενή ένωση, ένα πυκνό και αδιαίρετο σύνολο που σημαίνει ακόμα τη «συνεργασία ανθρώπων για κοινό σκοπό», για να υπογραμμιστεί έτσι η εμπλοκή των νοών (και των σωμάτων) σ’ αυτήν. «Κοινός σκοπός» είναι φυσικά εκείνο το σύνθετο σύνολο σχηματιζόμενων και εγχαρασσόμενων προτύπων, νεογέννητων και, την ίδια στιγμή, επιβεβλημένων αξιών· είναι το σημείο που διαγράφονται κοινοί κώδικες και κατευθύνσεις και, το κυριότερο, το σημείο καταστροφής και αναδημιουργίας των αναμνήσεων. Στο συσσωμάτωμα, όσο κι αν αυτό είναι υπό σχηματισμό, πάντα μια όψη κυριαρχεί έστω κι αν κανείς δεν την «συσσωματώνει». Η χρήση του ρήματος πρέπει να αποκλειστεί: δεν υπάρχει μια και μόνο δύναμη που μορφοποιεί, σαν καλλιτέχνης, τα ποικίλα στρώματα σε μια τελική μορφή, ούτε όμως, αντίστροφα, αυτή η μορφή προκύπτει εντελώς αυθόρμητα από την απλή αλληλεπίδραση των ετερογενών στρωμάτων. Έτσι, γίνεται, πιστεύουμε, τώρα ευκρινέστερη η φράση: όχι την Ιστορία της διαχείρισης και παραγωγής του χώρου αλλά μία από τις ιστορίες της, που χρησιμοποιήσαμε παραπάνω. Αναφέρεται στην αδυναμία εντοπισμού μιας ‘εσωτερικής κίνησης’ στην αρχιτεκτονική σκέψη και πρακτική ή καλύτερα, δείχνει πως αυτή η εσωτερική κίνηση κλονίζεται διαρκώς – πως υπάρχουν πράγματα που τη βαραίνουν. Το να λέμε ότι η Ιστορία της αρχιτεκτονικής ή εν γένει της πρακτικής διαχείρισης και παραγωγής χώρου δεν μπορεί να είναι μια και μοναδική, σημαίνει πως λαμβάνουμε υπόψη μας αυτές τις (πάμπολλες) μικρές ιστορίες που –από εντελώς διαφορετικές αφετηρίες– οδηγούν σ’ αυτήν, προσθέτοντας σ’ αυτήν και αποκτώντας απ’ αυτήν νοήματα και σημασίες.

1.3.

Η ιατρική προσφέρει αυτόχρημα μια τέτοια παράλληλη κατασκευή: ο χώρος και κατά συνέπεια η διαχείρισή του, γίνονται ξαφνικά αντικείμενό της στα τέλη του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου – οπότε και συντελείται η ιατρική και επιστημονική επανάσταση. Αυτό το ιατρικού χαρακτήρα ενδιαφέρον για το χώρο, δεν αφορά μόνο τις συνθήκες υγιεινής που πρέπει να επιτευχθούν για την αποφυγή των επιδημιών και για την καλύτερη διαβίωση των ανθρώπων (αποφυγή των κινδύνων των βιομηχανικών πόλεων). Αφορά μια ολόκληρη πολιτική τεχνολογία, μια οικονομία που αναπτύσσεται πάνω στα σώματα και το βίο και η οποία ευθύνεται για τη σημαντική θέση που αρχίζει να καταλαμβάνει η ιατρική στα πεδία των σχέσεων εξουσίας, όπως είχε επισημάνει ο Michel Foucault. Από τη στιγμή που συντελείται αυτή η αλλαγή, από τη στιγμή δηλαδή που οι γιατροί εξετάζουν τις χωρικές συνιστώσες των ασθενειών, στήνεται μια άτυπη ιστοριογραφία της αρχιτεκτονικής παραγωγής και της ευρύτερης διαχείρισης του αστικού περιβάλλοντος, η οποία μάλιστα είναι ικανή να προσδώσει επιπρόσθετη σημασία σε κάθε πραγματικό έργο.

1.4.

Στην εξέταση αυτών ακριβώς των σημασιών, των κει-

μένων και λοιπών καταγραφών που επιχειρεί η παρούσα έρευνα, θα υιοθετηθεί απαρέγκλιτα η θεώρηση του «συσσωματώματος» όπως ορίστηκε παραπάνω, πράγμα που δεν συνεπάγεται άλλο παρά την επίγνωση πως θα ήταν αδύνατο να διαχωρίσουμε τα στοιχεία του και να τα δούμε στην καθαρότητά τους.

Στην περιγραφή των ιατρικών αρχείων ως συνόλων, υποβόσκει πάντοτε η διάθεση διάσπασής τους σε μικρότερες ενότητες (επιμέρους καταχωρήσεις και καταγραφές, ιδιαίτερες διατυπώσεις κλπ.) αλλά και ο διαρκής επι-καθορισμός τους από ευρύτερα ‘σύνολα’ (εγκατεστημένες ή καινοφανείς κυριαρχικές και οικονομικές δομές) ή, όπως σημειώσαμε παραπάνω, η εμπλοκή τους με κάποια άλλα αρχεία (βιολογία και φυσιολογικές επιστήμες, μηχανική, χημεία, αστυνομία ή αρχιτεκτονική κλπ.). Γι’ αυτό και κάθε σχήμα που θα προσπαθούσε να ζητήσει από τα ιατρικά αρχεία μια εξιστόρηση με συνεχή και αδιάκοπη ροή, θα ήταν εξαιρετικά απλουστευτικό. Στην πραγματικότητα, οι γιατροί απόθεσαν ένα αρχείο με εξαιρετική πολυπλοκότητα γεμάτο ακόμα και με προκαταλήψεις, σφάλματα και κακές εκτιμήσεις, που όμως, γέννησε την ιατρική γνώση, οδήγησε σε ό, τι πιστεύουμε πως είναι η αξία της. Μέρος ή δείγματα αυτής της πολυπλοκότητας παρατίθενται εδώ, διατηρώντας τα επιμέρους αποσπάσματα (αποσπάσματα που παραιτούνται από την αναφορά σε μια ολότητα) στη διασπορά που τους ταιριάζει, με την ελπίδα πως θα μπορέσουν πια, κουφάρια και λειτουργικά αχρηστευμένα, να μας δείξουν τη δύναμη που είχαν – τη δύναμη τέτοιων μικρών πραγμάτων.

[ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΘΑΝΑΤΟ]
2.1.

Στα τέλη περίπου του 18ου αιώνα η ιατρική σκέψη άρχισε να αναπτύσσει την ιδέα πως, σε αντιστοιχία με τη χλωρίδα και την πανίδα, η αρρώστια υπάρχει μόνο στο βαθμό που της επιτρέπεται από το περιβάλλον, πως δεν έχει αυτόνομη υπόσταση ούτε μπορεί να θεωρηθεί θεόσταλτη απειλή, πως είναι, αντίθετα, κατανεμημένη μέσα στον κόσμο, ακριβώς όπως τα ζώα και τα φυτά.

Αυτή η αντίληψη περιγράφεται, ίσως καλύτερα από οπουδήποτε αλλού, στο εισαγωγικό κείμενο της δίτομης έκδοσης *Traité d’ Hippocrate, des Airs, des Eaux, des Lieux*, της γαλλικής μετάφρασης της ιπποκρατικής πραγματείας, Περί Ανέμων, Υδάτων και Τόπων, που επιμελήθηκε ο Αδαμάντιος Κοραής και εκδόθηκε στο Παρίσι το 1800.

Από τις πρώτες γραμμές της εισαγωγής του ο Κοραής (που ο ίδιος είχε σπουδάσει ιατρική στο Montpellier), ξεκαθάρισε πως ο Ιπποκράτης θέλησε να δώσει απάντηση σε ένα από τα πιο ενδιαφέροντα προβλήματα που έχουν ποτέ προταθεί: γιατί οι άνθρωποι, παρά την ταυτότητα του είδους τους, διαφέρουν μεταξύ τους «με ποιότητες διαβαθμισμένες και διαδοχικές», έτσι που σε διαφορετικά γεωγραφικά μήκη και πλάτη να συναντάμε διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες, αρρώστιες και ήθη (Coray, 1800α: ij); Ο άνθρωπος, λέει ο Κοραής (Coray, 1800α: ii), που θα απαντήσει το συγκεκριμένο ερώτημα, πρέπει εκτός από ιατρικές γνώσεις, να έχει φυσικές και πολιτικές

καθώς και την «υπομονή να πραγματοποιήσει πολλαπλές και επίμοχθες μετρήσεις».

Αν το κλίμα και οι φυσικές συνθήκες, οι εποχές, οι άνεμοι, η ηλιακή ακτινοβολία, τα νερά, το υψόμετρο, η σύσταση του εδάφους και τα προϊόντα του ασκούν στο σώμα πραγματική επιρροή, πρέπει απαραιτήτως να παρατηρήσουμε αυτές τις συνθήκες –να καταγράψουμε τις επιμέρους επιδράσεις τους και τους τρόπους με τους οποίους συνδυάζονται. Αν πάλι όλες οι συμβάσεις, τα έθιμα, οι νόμοι, οι πολιτικοί ή θρησκευτικοί θεσμοί ενός έθνους και, ως ένα βαθμό, όλα τα επαγγέλματα και οι τέχνες μπορούν να γίνουν αιτία ή κίνητρο για πράξεις που καθιστούν το σώμα ευάλωτο σε θανάσιμες παθήσεις, είναι φανερό πως αυτά πρέπει να συμπεριληφθούν στο ίδιο αρχείο, μας έλεγε ο Κοραής.

Το στήσιμο ενός τέτοιου αρχείου ανέλαβε στη Γαλλία, είκοσι τέσσερα χρόνια πριν την έκδοση του Κοραή, η Société Royale de Médecine [Βασιλική Εταιρία Ιατρικής]. Αυτός ο «συγκεντρωτικός πυρήνας της γνώσης», όπως τον ονόμασε ο Michel Foucault στη Γέννηση της Κλινικής (1962: 21-36), ήταν σε θέση να αποφανθεί με μεγαλύτερη ασφάλεια ως προς το τι συνιστά μια «υγιή τοπογραφία»:

> *Αν συγκρίνουμε τις υποδείξεις που δίνει για την εξασφάλιση μιας υγιούς τοπογραφίας, με αυτές που περικλείονται στο υπόμνημα μιας διάσημης εταιρείας [σε υποσημείωσή του διευκρινίζει πως αναφέρεται στη Société Royale de Médecine] θα μπαίναμε στον πειρασμό να κατηγορήσουμε τον Ιπποκράτη για ένα σωρό ουσιαστικές παραλείψεις.* (Coray, 1800α: lvij)

Σαράντα χρόνια μετά, στη δεκάτομη έκδοση ολόκληρης της ιπποκρατικής συλλογής, ο Émile Littré (1840: 60) δεν κάνει τίποτα άλλο όταν γράφει: «Ο Ιπποκράτης αρκείται στην ανακοίνωση των παρατηρήσεων του· δεν εξηγεί πώς λήφθηκαν αυτά τα αποτελέσματα, ούτε, κατά συνέπεια, με τη βοήθεια ποιων μέσων θα μπορούσαν να επαληθευτούν» .

Μοιάζει, έτσι, η ιατρική γνώση των αρχών του 19ου αιώνα, πια σίγουρη για τον εαυτό της, πως συνέχισε μεν να στηρίζεται στα θεμέλια που έθεσε ο προπάτοράς της, ο Ιπποκράτης, αλλά κατάφερε να τον ξεπεράσει, να δημιουργήσει το δικό της αρχείο, ένα αρχείο που στήθηκε εξ ολοκλήρου με τις δικές της αξιόπιστες μετρήσεις, που θα έπρεπε τώρα να εφαρμοστούν σε ολόκληρο τον κόσμο:

> *Η υδρόγειός μας είναι καλύτερα γνωστή και αρκετά πιο προσβάσιμη: οι συνθήκες στις οποίες βρίσκονται οι άνθρωποι ποικίλλουν περισσότερο· με μια λέξη, ο πειραματισμός, όσον αφορά τον προσανατολισμό, όσον αφορά τη χρήση των υδάτων, όσον αφορά τις εποχές, όσον αφορά τα κλίματα, γίνεται σε μια μεγαλύτερη κλίμακα, αλλά γίνεται χωρίς εμείς να επωφελούμαστε· και η Πραγματεία περί Ανέμων, Υδάτων και Τόπων, του Ιπποκράτη, συντεθειμένη για έναν αρκετά περιορισμένο ορίζοντα, θα έπρεπε σήμερα να ξαναφτιαχτεί για μεγαλύτερες διαστάσεις, και να δώσει, κατά συνέπεια, αποτελέσματα περισσότερο διαφοροποιημένα και περισσότερο κατανοητά.* (Littré, 1840: 61)

2.2.

Και πράγματι, αυτό το ιατρικό αρχείο είχε ήδη αρχίσει να δίνει αποτελέσματα. Η ίδια η αντίληψη πως η νόσος μπορεί και πρέπει να είναι ιστορικά και γεωγραφικά περιγράψιμη, είχε ήδη γεννήσει μια νέα πρακτική, την πρακτική της ιατρικής χαρτογράφησης: έντεκα χρόνια νωρίτερα από την έκδοση του *Traité d' Hippocrate*, το 1789, ο γερμανός γιατρός Leonhard Ludwig Finke είχε ήδη επιχειρήσει να συντάξει τον πρώτο παγκόσμιο χάρτη των ανθρωπίνων ασθενειών. Ο Finke περιέγραψε την ιδέα του στο Περί των Διαφόρων Τρόπων Μεταχείρισης των Αρρώστων, των Ετοιμοθάνατων και των Νεκρών: Δυο Συμβολές στην Ιστορία της Ανθρωπότητας και της Ιατρικής. Στο συμπληρωματικό έντυπο που συνοδεύει την έκδοση, το οποίο τιτλοφορείται «Μαζί με το περίγραμμα ενός έργου προς έκδοση» σημείωνε πως είχε σκοπό να ετοιμάσει ένα «νοσολογικό Παγκόσμιο Χάρτη» (βλ. Barrett, 2000: 915-921).

Ο χάρτης αυτός, παρότι όπως δήλωνε αργότερα ο Finke είχε υλοποιηθεί από νωρίς, δεν δημοσιεύτηκε ποτέ. Ξέρουμε όμως πως στόχος του ήταν να καλύψει όλες τις κατοικημένες χώρες του κόσμου και πως θα έρχονταν «σε συμφωνία με τον Ζωολογικό του Zimmerman. Αλλά, αντί να καταλογογραφήσω τα ονόματα των ζώων, όπως στην περίπτωση του τελευταίου, θα τα αντικαταστήσω με ονόματα εντόπιων (ενδημικών) ασθενειών» (Finke, *Von dem verschiedenen [...]*, σελ. 94 όπως παρατίθεται από τον Barrett, 2000: 915-921).

Η μετάβαση από ένα ζωολογικό σε ένα νοσολογικό χάρτη δεν παρουσίασε, για τον Finke, ιδιαίτερα προβλήματα – μεθοδολογικής ή θεωρητικής φύσης. Αντίθετα, φαίνεται ότι διασφάλισε την επιστημονικότητα του εγχειρήματος. Το ερώτημα στο οποίο έπρεπε να απαντήσει η επιστημονική παθολογία ήταν:

> Σε ποιές ασθένειες και σε ποια δεινά εκτίθεται ο άνθρωπος, επειδή ζει εδώ και όχι κάπου αλλού επειδή αναπνέει αυτόν και όχι άλλον αέρα, τρώει αυτό και όχι άλλο φαγητό, πίνει αυτό και όχι άλλο νερό, έχει αυτόν και όχι άλλον τρόπο ζωής και ούτω καθεξής. (Finke,, *Versuch einer allgemeinen [...],* όπως παρατίθεται στο Light, 1944: 636-641)

2.3.

Στην Ιατρική γεωγραφία του ο Arthur Bordier, καθηγητής ιατρικής γεωγραφίας στη Σχολή Ανθρωπολογίας του Παρισιού, δήλωνε: «ο αποικισμός θα πραγματωθεί μόνο μέσω της επιστήμης» (αναφέρεται στο Rupke, 2000: 47, η υπογράμμιση στο πρωτότυπο). Και πραγματικά, οι πρακτικές της ιατρικής και της γεωγραφίας έπαιξαν στρατηγικό ρόλο στην ιμπεριαλιστική εξάπλωση. Σε καθαρά τεχνικό επίπεδο, οι άποικοι μέσα από τη χαρτογράφηση των κατεκτημένων εκτάσεων, κέρδισαν καλύτερη εποπτεία και, κατά συνέπεια, μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα στη διαχείριση των ανθρωπίνων και υλικών πόρων. Στο επίπεδο της γνώσης που τελικά παρήγαγαν, τόσο η ιατρική όσο και η γεωγραφία, συνέβαλαν σημαντικά στην κατασκευή των κεντρικών ιδεολογημάτων του αποικισμού. Έτσι, οι χάρτες και οι διάφορες μελέτες κατανομής ασθενειών που παράγονται από τους Άγγλους στις Ινδίες πρέπει να νοηθούν σαν ένα από τα σημαντικότερα εφόδια του αποικισμού (Rupke, 2000: 51-69) ενώ και

στη Γαλλία η ιατρική γεωγραφία είναι κι αυτή στενά συνδεδεμένη με την αποικιοκρατική πολιτική και το εμπόριο, ήδη από την εποχή των ναπολεόντειων επεκτατικών πολέμων (Osborne, 1966: 99-121).

Μέσα στην αποικιοκρατική παραγωγή ιατρικών γεωγραφιών, η Ανατολή παρουσιάζεται ως θεμελιακά ανορθολογική· αισθησιακή και νοσηρή από κάθε άποψη. Στον αντίποδα αυτής της ταυτότητας, η Δύση κατασκεύασε τη δική της: ορθολογική και (ευτυχώς) παραγωγική και υγιής. Φυσικά, αυτές οι αντιθέσεις δεν θα μπορούσαν να υπάρξουν χωρίς την αισιοδοξία πως μπορούν να αρθούν, γιατί αν παρέμεναν ανέκκλητες, θα ήταν καταστροφικό για το εμπόριο. Αυτή είναι η τεράστια σημασία της ορθολογικής πίστης στην ποσοτική σχέση μεταξύ υγιούς-ασθενούς, την οποία καλλιέργησε η Δύση ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα. Έστω κι αν αυτή φορτίζονταν με ποιοτικές συνδηλώσεις (που άνηκαν στη σκοτεινή όψη της αποικιοκρατίας), υποδήλωνε πάντοτε τη δυνατότητα να νικηθεί η ασθένεια – και όσα τη συνοδεύουν: η πορεία από την ασθένεια στην υγεία μπορούσε πια να ακολουθήσει τη γραμμική πορεία του εκ-πολιτισμού.

2.4.

Για τον Κοραή (1800α: xl), η επιρροή του περιβάλλοντος στην υγεία ήταν τόσο εντονότερη όσο εγγύτερα βρίσκονταν ένας λαός στη φύση και εξασθενούσε όσο ο λαός εκπολιτίζονταν. Το ερώτημα ως προς τα αν είναι δυνατή η πλήρης υπέρβαση των φυσικών αιτιών που ευθύνονται για τις ασθένειες, μέσω του πολιτισμού, διατυπώθηκε από τον Κοραή ως ερώτημα της τελειοποιησιμότητας του ανθρώπινου είδους.[1]

Για να ξεριζώσει ο πολιτισμός τα αποτελέσματα της κλιματικής επιρροής και των φυσικών αιτιών, υπάρχει μόνο ένας δρόμος: πρέπει οι άνθρωποι να ασχοληθούν αποκλειστικά με την τέχνη της ευτυχίας, πάει να πει, με τις πρακτικές που θα επιτύχουν το μεγαλύτερο εφικτό σωματικό σθένος και τη μεγαλύτερη εφικτή πνευματική καλλιέργεια. «Δεν θα καταφέρουμε να πετύχουμε αυτά τα δυο παρά με τη βοήθεια της ιατρικής και της ηθικής, τις πιο σημαντικές επιστήμες για την ευτυχία του ανθρώπου», επεσήμανε ο Κοραής (Coray, 1800α: xliv).

Έτσι, μέσω της αναφοράς του Κοραή στην ηθική και την ιατρική, αναδύονται δύο κεντρικές θεματικές για τη δυτική σκέψη: από τη μια η θεματική της ατομικής ενασχόλησης με την τέχνη της ευτυχίας που αποσκοπεί αποκλειστικά στην εξαφάνιση της ασθένειας και από την άλλη αυτή της αναγωγής της ιατρικής σε αυθεντία, που περιλαμβάνει τόσο το πολιτικό όσο και το ηθικό πεδίο και η οποία θα καθοδηγεί την ατομική συνείδηση (φυσικά, όπως μας δίδαξε ο Foucault, αυτά τα δύο θέματα δεν πρέπει να ιδωθούν σαν αλληλοαποκλειόμενα – το αντίθετο). Και, κάπου ανάμεσα σ' αυτά τα δύο θέματα θα βρούμε την πεποίθηση πως ο χώρος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη διπλή επίτευξή τους, πως μπορεί πραγματικά να λειτουργήσει ως μια μεταβατική περιοχή για το πέρασμα από το ένα στο άλλο. Πρώτα από όλα: στα πρότυπα ενός αρχείου που στήνεται υπομονετικά, μέσα από την πολύχρονη και σχολαστική συλλογή δεδομένων, οι θεσμοί, η συνείδηση και ο χώρος οφείλουν να τροποποιούνται συνεχώς (και ανεπαίσθητα). Δεύτερον: αρχίζει να εμφανίζεται, ανάμεσα στις αρμοδιότητες που οφείλουν κράτος και πολίτες (προς όφελος της 'κοινωνίας') να αναλάβουν, μια σειρά από ρητές αναφορές στο χώρο. Έτσι, αυτό που στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του Ιπ-

ποκράτη είναι ένα οικολογικό –με την ευρύτερη σημασία του όρου– ερώτημα, ένα ερώτημα που αφορά τις πολύπλοκες διασυνδέσεις των ρευστών ποιοτήτων (διατρανώνοντας την ενότητα του σύμπαντος), ο 19ος αιώνας μετασχηματίζει σε ερώτημα που αφορά την κατανομή στο χώρο και προτάσσει την άμεση αναγκαιότητα παρέμβασης σ' αυτόν. Στην πρώτη περίπτωση, το περιβάλλον βρίσκεται έξω από τον ανθρώπινο έλεγχο – στη δεύτερη διαγράφονται γενικές αρχές, ώστε να ξαναμοιράσεις στο χώρο αρρώστιες και ζωτικές δυνάμεις.[2]

2.5.

Η άμεση αναγκαιότητα παρέμβασης στο χώρο υπαγορεύεται εξάλλου και από την εσκεμμένα, μέσα στα ιατρικά κείμενα και χαρτογραφήσεις, ασαφή σχέση αιτίας-αποτελέσματος στον προσδιορισμό της παθολογικής κατάστασης. Το περιβάλλον στο οποίο εκδηλώνεται η ασθένεια παρουσιάζεται, τις περισσότερες φορές, ως εξίσου νοσηρό (ειδικά στα αποικιοκρατικές ιατρικές αναφορές, όπου τα θερμά και νότια κλίματα νοούνται από μόνα τους ως νοσηρά).

Αυτή η ασαφής διάκριση αιτίας και αποτελέσματος οφείλεται στο ότι τελικά πίσω και από τα δύο υπάρχει πάντοτε ένας κανόνας. Αυτός είναι που καθορίζει το αν μια υπερβολή ή ένα έλλειμμα είναι επιθυμητά ή όχι και «δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε ένα ιδεώδες τελειότητας να αιωρείται πάνω από αυτήν την απόπειρα θετικού ορισμού» της υγείας, παρατηρούσε ο Canguilhem (2007: 82). Υπερβολή και έλλειμμα υπάρχουν μόνο σε σχέση με ένα μέτρο, έναν κανόνα. Κι έτσι, το μη κανονικό δεν μπορεί να εκτιμηθεί παρά μόνο στο πλαίσιο μιας σχέσης.

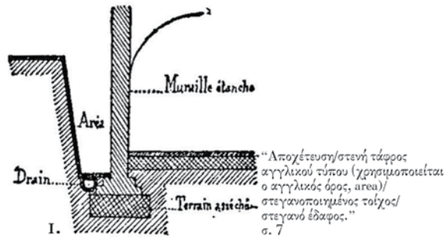
Αυτήν την εικόνα των νοσηρών και μη-νοσηρών περιβαλλόντων σκιαγράφησαν, όπως είδαμε, οι παγκόσμιοι ιατρικοί χάρτες ενδημικών ασθενειών (με πρώτον την απόπειρα του Finke και μερικούς από τους πιο σημαντικούς αυτούς του Schnurrer [1827], Berghaus [1845] και του Johnston [1848]). Παράλληλα με αυτήν την κίνηση της παγκόσμιας κατανομής όμως, μια άλλη κίνηση άρχισε να επιλύει τα σύνθετα ζητήματα διάδοσης επιδημικών ασθενειών, χαρτογραφώντας για να αποδείξει, αναλύοντας για να επιβεβαιώσει, απομονώνοντας προσεκτικά τις κατανομές και συγκρίνοντάς τες, μέσα σε μια γεωγραφική έκταση που ήταν πάντοτε πιο περιορισμένη. Ο νεοϋορκέζος γιατρός Valentine Seaman είναι πιθανότατα ο εισηγητής αυτής της κίνησης. Ο χάρτης που έφτιαξε το 1798, απεικονίζει τα κρούσματα κίτρινου πυρετού στο Ιστ Σάιντ της Νέας Υόρκης με τη μορφή στιγμάτων – σημειωμένα ακριβώς εκεί όπου εμφανίστηκαν.

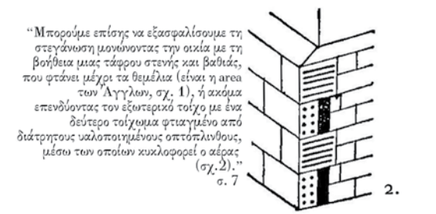
Γνωστοί ως 'spot maps', χάρτες σαν κι αυτόν του Seaman παράχθηκαν από άγγλους γιατρούς, όταν η χολέρα σταμάτησε να είναι ασιατικό πρόβλημα και έφτασε, το 1831, στην Βρετανία. Στο Leeds, όπου από τον Μάιο έως τον Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς πέθαναν 700 άνθρωποι, ο γιατρός Robert Baker συμπεριέλαβε στην αναφορά του 'Report of the Leeds Board of Health' [1833] ένα χάρτη με τις συνοικίες στις οποίες η χολέρα κυριάρχησε [Cholera Map].[3] Μολονότι δεν πρόκειται για έναν τυπικό 'spot map' (δεν σημειώνονται τα μεμονωμένα περιστατικά), ο Baker απομονώνει τις κατανομές του και παρατηρεί πόσο υπερβολικά εξαπλώθηκε η ασθένεια σε αυτούς τους τομείς της πόλης όπου υπάρχει ανεπάρκεια, συχνά παντελής έλλειψη αποχετευτικών δικτύων, αποστραγγίσεων και πλακοστρώσεων (Baker, 1833). Το

1848, ένας άλλος γιατρός, ο Ormerod εκδίδει το χάρτη του για την περιοχή της Οξφόρδης [*The Sanitary Condition of Oxford*]. Εκεί, σημειώνονται οι τοποθεσίες που εκδηλώθηκε χολέρα ή εμφανίστηκαν κρούσματα απλού πυρετού. Ο Δρ. Thomas Shapter, που ήταν γνωστός τόσο ως γιατρός όσο και για τις γεωλογικές και κλιματολογικές μελέτες του, δημοσιεύει το 1849 την Ιστορία της χολέρας στο *Exeter* στα 1832 [*History of the cholera in Exeter in 1832*] όπου περιλαμβάνεται ένας χάρτης του Exeter με σημειωμένους τους θανάτους από χολέρα στις χρονιές 1832, 1833, 1834 και με διαφορετικό σύμβολο για κάθε χρονιά. Εκτός από τους θανάτους, σημειώνονται επίσης τα σημεία όπου έγινε η καταστροφή των ρούχων των ασθενών, όπου ενταφιάστηκαν οι νεκροί από χολέρα, όπου υπήρχαν φαρμακεία και όπου μοιράστηκε φαγητό (συσσίτιο) για τους άπορους.

Στο τρίτο ξέσπασμα χολέρας στην Αγγλία, παράχθηκε ο σημαντικότερος χάρτης του είδους, ως απόδειξη των υποθέσεων ενός –ήδη αναγνωρισμένου για τις εφαρμογές του στις αναισθησίες– Άγγλου γιατρού, του John Snow. Ο Snow (1855: 23) περιγράφει την επιδημία που ξέσπασε στο κέντρο του Λονδίνου το Σεπτέμβριο του 1854 ως εξής:

> *Το φρικτότερο ξέσπασμα χολέρας που σημειώθηκε ποτέ σε αυτό το Βασίλειο, είναι πιθανότατα αυτό που έλαβε χώρα στις Broad Street, Golden Square, και τις παρακείμενες οδούς, πριν μερικές εβδομάδες. Σε διακόσιες πενήντα γιάρδες από το σημείο που η Cambridge Street συναντά την Broad Street σημειώθηκαν πάνω από πεντακόσιες θανάσιμες επι-θέσεις χολέρας σε δέκα μέρες.*






Σχέδια που συνοδεύουν την πραγματεία του Jean Laumonier, 'Η Υγιεινή της κατοικίας' (κεφάλαιο 'Η κατοικία και το εξωτερικό περιβάλλον'). [LAUMONIER, J., *L' hygiène de l'habitation par le docteur J. Laumonier*, Παρίσι: H. Gautier, 18..]

Είναι σαφές πως, όπως και οι άλλοι γιατροί που συνέταξαν τέτοιους χάρτες, ο Snow αναγνωρίζει τα αίτια θανάτου στην επαφή με την εντοπισμένη περιοχή που περιγράφει. Ο χάρτης που δημοσιεύει στη δεύτερη έκδοση της πραγματείας του, *On the mode of communication of Cholera*, με τα θανατηφόρα κρούσματα χολέρας που σημειώθηκαν στη συνοικία, περιλαμβάνει επίσης όλες τις αντλίες νερού [pumps]. Είχε από νωρίς παρατηρήσει πως σημαντικός παράγοντας στην εξάπλωση της χολέρας ήταν το νερό και στο χάρτη φαίνεται καθαρά πως οι κατανομές πυ-

κνώνουν γύρω από μια αντλία, την αντλία της οδού Broad. Έτσι αποδεικνύεται (σύμφωνα με τον Snow), πως «από χολέρα νόσησαν μόνο όσοι ήπιαν από την αντλία της οδού Broad» (Snow, 1855: 28).

Αλλά αυτό που είναι το πιο σημαντικό είναι ότι οι συσχετίσεις των διαφορετικών κατανομών και οι αλληλεπιθέσεις μετρήσεων και δεδομένων που αναπαραστάθηκαν μέσα από τέτοιους χάρτες, υπέδειξαν (από την ανάποδη) μια σειρά μέτρων πρόληψης: ο Snow αφαίρεσε την αντλία και οι θάνατοι μειώθηκαν σημαντικά, ο Shapter το 1853 θριαμβολογούσε για τη βελτίωση που επέφεραν τα υγιεινολογικά μέτρα που λήφθηκαν στο Exeter λόγω της μελέτης του για τη χολέρα του 1832 [*Sanitary measures and their results*, 1853]· ο γιατρός Acland έγινε, μετά τη δημοσίευση του χάρτη του για τη χολέρα στην Οξφόρδη το 1849 [*Memoir on the cholera at Oxford in the year 1854*], από επαρχιακός γιατρός, αυθεντία σε ζητήματα καθαριότητας και υγιεινής. Μέσα από αυτούς τους χάρτες, αρχίζει να σχηματίζεται η άποψη πως δεν είναι απλώς τα προβλήματα που εγείρουν οι ασθένειες χωρικά αλλά πως ο ίδιος ο χώρος είναι πρόβλημα – πως ο χώρος της πόλης, ο τεχνητός χώρος, και όχι το περιβάλλον με την ευρύτερη έννοια, μπορεί να προκαλεί ή και να επιδεινώνει τις αρρώστιες. Και, σε συνέπεια αυτής της ανακάλυψης, οι γιατροί αρχίζουν να αντιλαμβάνονται το χώρο ως εργαλείο για την πρόληψη και την εξασφάλιση της υγείας. Φαίνεται ότι μόνο όταν η αρρώστια προβάλλονταν ολόκληρη στο χάρτη, μπορούσε να αποκαλυφθεί η ένταση και το εύρος της συμφοράς και να φανερωθεί έτσι, πως για την ανάσχεση ή τη χαλιναγώγηση των καταστροφικών εκδηλώσεών της απαιτείται, εκτός από τη διαρκή επαγρύπνηση του ιατρικού σώματος, ο συνολικός ανασχεδιασμός του χώρου. Στην κατεύθυνση αυτή, προέτρεψε από άλλη αφετηρία μια σειρά κειμένων που εντοπίζονται, αυτή τη φορά, κυρίως στην Γαλλία.

[Η ΠΟΛΗ ΤΩΝ ΓΙΑΤΡΩΝ]
3.1.

Οι Γάλλοι γιατροί, στα τέλη του 18ου αιώνα, πίστευαν πως για την υψηλή θνησιμότητα στις πόλεις τους ευθύνονται κυρίως δυο καταστάσεις: από τη μια η σύνθεση του πληθυσμού τους (φτωχοί και καταφρονεμένοι, ευάλωτοι σε κάθε νόσο, που με την ίδια τους την αθλιότητα τρέφουν αυτή τη θνησιμότητα) και από την άλλη η μιαρότητά τους, μιαρότητα τόσο φυσική όσο και ηθική, που παρουσιαζόταν μάλιστα ως ευθέως ανάλογη με το μέγεθός τους – που αύξανε διαρκώς. Για τον ιατρικό κόσμο, οι πόλεις έγιναν ξαφνικά τα κατεξοχήν φθοροποιά περιβάλλοντα, περιβάλλοντα των οποίων οι εγγενείς αντιφάσεις γεννούν και συντηρούν τις νόσους (είτε ενδημικές είτε επιδημικές), πολλαπλασιάζουν τις απειλές απέναντι στην επιβίωση, ευθύνονται για την καχεκτική ή φλεγματική ιδιοσυγκρασία των κατοίκων τους. Αυτό αποτυπώνουν τα κείμενα των Maret [*Mémoire où on cherche à déterminer quelle influence les mœurs ont sur la santé*, Amiens, 1771], Lepecq de la Clôture [*Collection d' observations sur les maladies et constitutions épidémiques,* Rouen,1778], Raymond [*Mémoire sur la topographie médicale de Marseille & de son territoire; & sur celle de lieux voisins de cette ville*, 1779], Lanthenas [*De l'influence de la liberté sur la santé*, Paris, 1792].

Από την άλλη, οι γιατροί αρχίζουν σιγά-σιγά να καταγγέλλουν ρητά το κτισμένο περιβάλλον των πόλεων, τον προσανατολισμό των επιμέρους γειτονιών, την υγρασία και τον κακό αερισμό (ως συνέπειες του δομημένου περιβάλλοντος), τη στενότητα των δρόμων και τις μεγάλες πυκνότητες, τους οχετούς και τα νεκροταφεία. «Η πόλη με τις πρωταρχικές χωρικές μεταβλητές της εμφανίζεται», τότε, «ως ένα ιατρικοποιήσιμο αντικείμενο», όπως παρατήρησε ο Michel Foucault (1980: 175). Στα 1822, ο γιατρός Claude Lachaise, στην αστική τοπογραφία του για την πόλη του Παρισιού (την τρίτη σε σειρά· είχαν προηγηθεί αυτή του Menuret de Chambaud στα 1786 και του Joseph-Marie Audin-Rouvière, περίπου στα 1791), παρουσιάζει την πόλη ως ένα ιδιαίτερο μέσο που μάλιστα μπορεί να επηρεάζει το φυσικό μέσο –πάνω στο οποίο δομήθηκε. Ο Brieude (1782-1783: 292, όπως παρατίθεται από την Barles, 1999: 39) λίγο νωρίτερα είχε καταγγείλει κι αυτός –βέβαια για τις μικρότερες πόλεις– το τεχνητό περιβάλλον, «την ακαθαρσία των μικρών τους δρόμων πάντα γεμάτοι με κοπριές και σκουπίδια, τα σπίτια τους που μπάζουν νερά, στοιβαγμένα το ένα πάνω στο άλλο, υγρά και ακάθαρτα». Στα 1846 οι Monfalcon και Polinière ισχυρίζονται με τη σειρά τους, πως η άθλια κατάσταση της πόλης της Λυών οφείλεται «στον τρόπο με τον οποίο είναι κτισμένη», με τον αέρα της να διαποτίζεται από «μια σχεδόν διαρκή υγρασία, την οποία συντηρούν το τεράστιο ύψος των σπιτιών και η στενότητα των δρόμων» (Monfalcon και Polinière, 1846: 382-383). Στην Ρουέν, η ζέστη έγινε ανυπόφορη όχι μόνο εξαιτίας της γεωγραφίας του τόπου αλλά και λόγω «της ποσότητας των στοιβαγμένων κατοικιών, από όπου διαρκώς εκλύονται υδρατμοί που θερμαίνουν, σε καταπληκτική ποσότητα και μια πολλαπλότητα ζώντων σωμάτων» έγραφε ο Lepecq de la Clôture (αναφέρεται στο Shapiro, 1985).

Επιπλέον το 1828, σε μια επόμενη τοπογραφία του, ο Claude Lachaise αφού εξετάσει τα φυσικά στοιχεία (βλ. έδαφος και αέρα), θα ενδιαφερθεί

> *για αίτια που ανήκουν στην πόλη και που μπορούν να επηρεάσουν την υγιεινή της: η σχέση μεταξύ των κατοικιών, η έλλειψη φωτός και η υγρασία, οι στενοί και σκιεροί δρόμοι, οι ελλείψεις οι σχετικές με την κατασκευή, οι κανονισμοί της υπηρεσίας συντήρησης και κατασκευής δρόμων, τα ανθυγιεινά επαγγέλματα, τα νεκροταφεία.* (αναφέρεται στο Fijalkow, 2004: 99)

Αυτή είναι η εικόνα γενικής νοσηρότητας που κατασκευάζεται για τις πόλεις στο πέρασμα από τον 18ο στον 19ο αιώνα. Ανταπαντώντας στην ακαθαρσία του χώρου, η αστική υγιεινή εστιάζει στις πρακτικές του καθαρισμού – πρακτικές που βρίσκουν κι αυτές εφαρμογή σε όλα τα πεδία: το αστικό έδαφος σφραγίζεται αεροστεγώς, χωματόδρομοι και πλατείες καλύπτονται με μεγάλες πέτρινες πλάκες που εμποδίζουν την έκλυση των μιασμάτων· προτείνεται οι δρόμοι να πλένονται με άφθονο νερό έτσι ώστε να καθαρίζονται από ό, τι οργανικό παραμένει στην επιφάνειά τους (El-Khoury, 1996: 6-15). Πιστεύεται ακόμα πως η ανεμπόδιστη κυκλοφορία του αέρα μπορεί να καθαρίσει αποτελεσματικά την πόλη και γι' αυτό προτείνεται ευθυγράμμιση νέων οικοδομών, διαπλάτυνση υπαρχόντων δρόμων, κατάργηση αδιέξοδων και περιορισμός της δενδροφύτευσης (ως περιττό εμπόδιο στην κυκλοφορία του αέρα). Ο Lachaise (1822: 163) γράφει συγκεκριμένα:

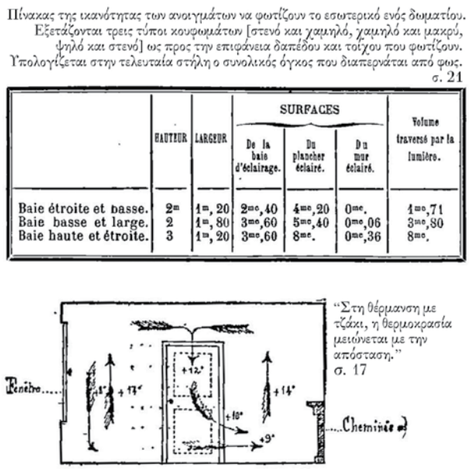
Όσον αφορά την περιοχή Sainte-Avoye για παράδειγμα [...] θα ήταν επιτακτικό, για την εκκαθάριση αυτής της μονάδας, 1ον να διαπλατυνθούν κατά πολύ κάποιοι από τους δρόμους της από τη μια μεριά, αυτήν της Saint-Martin· για παράδειγμα οι οδοί Ménestriers, Vielle-Étuves, Petits-Champs ή Gourroierie· 2ον μέσω της διαπλάτυνσης και της ισοπέδωσης αυτής του Poirier, εισάγουμε ανάμεσα στους δρόμους Neuve-Saint-Médéric και Maubuée ένα ρεύμα αέρα που θα περιορίσει τη συνήθη υγρασία των περισσοτέρων από τους προσκείμενους τόπους· 3ον να εξαλείψουμε τα αδιέξοδα Bertheaux, des Anglais, du Maure ή αυτά να μετατραπούν σε δρόμους.

Ο Bricheteau (1841: 273, όπως παρατίθεται από την Barles, 1999: 90), λίγο αργότερα, θεωρεί πως ορισμένα από τα μέτρα που λήφθηκαν όπως «η διαπλάτυνση των δρόμων, το καθάρισμα και η συντήρηση της δημόσιας κυκλοφορίας, η απομόνωση των ταφών, η αποξήρανση των βαλτότοπων κλπ.», οδήγησαν πράγματι στη βελτίωση της αστικής υγιεινής.

Για το Παρίσι, ο Lachaise παρουσίασε το 1840 μια αναφορά στην Société Royale de Médecine που περιέγραφε την επίδραση των συνωστισμένων συνθηκών κατοίκησης στην αστική θνησιμότητα. Σημείωσε εκεί πως η κατασκευή δεν ακολούθησε σωστά τους ρυθμούς της αστικοποίησης και τα ιδιωτικά κτήρια ήταν μικρά και κακοκτισμένα, ενώ οι όποιες βελτιώσεις σ' αυτά ήταν ουσιαστικά αμελητέες συγκρινόμενες με τις αλλαγές που η δημόσια υγεία είχε επιφέρει στο Παρίσι ήδη από το 1815. Προτείνει τα εξής: τα βιομηχανικά συγκροτήματα να απομακρυνθούν από το κέντρο της πόλης, το νόμιμο ύψος των κτηρίων να κατέβει (ώστε να φωτίζονται επαρκώς οι δρόμοι) και να ρυθμιστούν το πλάτος και το εσωτερικό (ελεύθερο) ύψος των κατασκευών (Lachaise, 1840: 570-580, όπως περιγράφεται από τον Kamoun, 2006: 36-40). Ο γιατρός Pierre-Adolphe Piorry, αν και δεν υποστήριξε την αυστηρά αιτιοκρατική σχέση νόσου-κακής κατάστασης κατοικίας, παραδέχτηκε κι αυτός με τη σειρά του πως η πυκνή και άναρχη κατοίκηση επιδείνωνε την κατάσταση της υγείας των κατοίκων.[4]

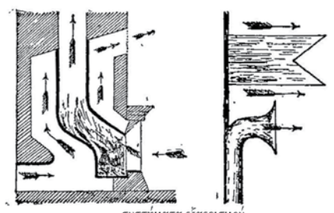
3.2.

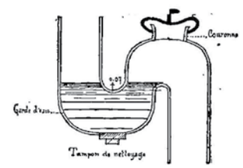
Μέσα σε όλες αυτές τις αναφορές, θα βρούμε την απαξίωση της αρχιτεκτονικής και των επαγγελμάτων που σχετίζονται με την οικοδομή. Ο Monfalcon προειδοποιούσε σε ένα από τα κείμενά του, πως αν δεν περιορίζονταν οι κτίστες από κανονισμούς, οι κατασκευές που θα προέκυπταν θα ήταν ανθυγιεινές – αφού αυτοί ενδιαφέρονταν μόνο για τα λεφτά και όχι για την υγεία (βλ. Shapiro, 1985: 58). Οι γιατροί έρχονται ανοικτά σε αντιπαράθεση με τους αρχιτέκτονες «που φαίνεται πάντα να τα έχουν όλα θυσιάσει για χάρη του ματιού» (Lachaise,1822: 125). Από την άλλη, οι φροντίδες του σώματος (προσπάθεια που ο καθένας οφείλει να καταβάλει για την διατήρηση της υγείας του), μετατόπισαν εκ των πραγμάτων το ενδιαφέρον από τους αρχιτέκτονες στους μηχανικούς.[5] Η πόλη που βλέπει κανείς, αυτή που είναι πάνω από την επιφάνεια της γης, ανήκει στους αρχιτέκτονες, αλλά κανείς δεν ενδιαφέρεται πια για αυτήν την πόλη. Κάτω από την πολυτέλεια των οικοδομικών προσόψεων,


Πίνακας της ικανότητας των ανοιγμάτων να φωτίζουν το εσωτερικό ενός δωματίου. Εξετάζονται τρεις τύποι κουφωμάτων [στενό και χαμηλό, χαμηλό και μακρύ, ψηλό και στενό] ως προς την επιφάνεια δαπέδου και τοίχου που φωτίζουν. Υπολογίζεται στην τελευταία στήλη ο συνολικός όγκος που διαπερνάται από φως.
σ. 21

	HAUTEUR	LARGEUR	SURFACES De la baie d'éclairage.	SURFACES Du plancher éclairé.	SURFACES Du mur éclairé.	Volume traversé par la lumière.
Baie étroite et basse.	2m	1m,20	2mc,40	4mc,20	0mc,	1mc,71
Baie basse et large.	2	1m,80	3mc,60	5mc,40	0mc,06	3mc,80
Baie haute et étroite.	3	1m,20	3mc,60	8mc.	0mc,36	8mc,

"Στη θέρμανση με τζάκι, η θερμοκρασία μειώνεται με την απόσταση."
σ. 17


συστήματα εξαερισμού
σ. 14



υδραυλικό σιφόνι σε σχήμα 'ς'
σ. 28

Σχέδια που συνοδεύουν την πραγματεία του Jean Laumonier, 'Η Υγιεινή της κατοικίας' (κεφάλαια 'Φωτισμός' και 'Αερισμός'). [LAUMONIER, J., *L' hygiène de l'habitation par le docteur J. Laumonier*, Παρίσι: H. Gautier, 18..]

Σχέδια που συνοδεύουν την πραγματεία του Jean Laumonier, 'Η Υγιεινή της κατοικίας' (κεφάλαια 'Αερισμός' και 'Απομάκρυνση των ακαθαρσιών'). [LAUMONIER, J., *L' hygiène de l'habitation par le docteur J. Laumonier*, Παρίσι: H. Gautier, 18..]

κάτω από τα κάθε είδους αρχιτεκτονικά κομψοτεχνήματα βρίσκεται μια άλλη, 'κρυμμένη' πόλη, μια πόλη φτιαγμένη από σωλήνες και υπονόμους, από αόρατους μηχανισμούς.[6]

Αυτή η 'υπόγεια' πόλη επέβαλλε, φυσικά, την ουσιαστική αναδιάταξη του ορατού αστικού χώρου (βλ. επ' αυτού: Dupuy, 1991˙ Linton και Schilling, 2005: 96-104˙ Gandy, 2004: 371-87). Όμως οι ανατροπές, οι μεταμορφώσεις που αυτή επέφερε στο σχεδιασμό, τη χρήση και το νόημα του ιδιωτικού, βιωμένου χώρου της κατοικίας υπήρξαν πολύ περισσότερο δραματικές. Γιατί, η εισαγωγή υδραυλικών εγκαταστάσεων μέσα στο χώρο της κατοικίας προδιαγράφει μια νέα ψυχογεωγραφία, κοινωνικές συμπεριφορές και κώδικες σωματικής επαφής που προφανώς υπάγονται σε νέες μορφές πειθάρχησης (Osborne, 1996: 99–121). Τα υδρευτικά και αποχετευτικά δίκτυα, η αυτονομία της σύγχρονης κατοικίας, η ιδιωτικοποίηση ορισμένων συμπεριφορών, η συγκρότηση μιας νέας «αιδημοσύνης» για ορισμένες λειτουργίες του σώματός μας, είναι όλα απόρροιες μιας και μόνο επιταγής: της υγιεινής της κατοικίας.

[Η ΥΓΙΕΙΝΗ ΤΗΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ]
4.1.

Ανεξάρτητα από το αν είναι η φτώχεια ή το κλίμα τα κυρίαρχα αίτια, η πεποίθηση των γιατρών του 19ου αιώνα υπήρξε πως η αρρώστια προτιμά αυτόν και όχι τον άλλον τόπο, αυτά και όχι τα άλλα σώματα, πως η αρρώστια εντοπίζεται (για να δράσεις χρειάζεται τουλάχιστον να εντοπίσεις).

Από την άλλη, με αφετηρία ακριβώς αυτή την πεποίθηση, οι γιατροί έθεσαν ορισμένα ερωτήματα σχετικά με το αν είναι σωστό να κατοικεί κανείς το ισόγειο ή το υπόγειο· αν είναι σωστό: δηλαδή εκτός από ασφαλές και ηθικό (βλ. Barles, 1999: 105˙ Chevalier, 1981˙ Coleman, 1982). Είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να διαχωρίσει κανείς αυτούς τους λόγους σε αμιγώς επιστημονικούς και σε απλές, αθώες ή ηθικότροπες προκαταλήψεις. Πρέπει κανείς να σέβεται τις συσσωματώσεις που παράγονται, γιατί αυτές οι συσσωματώσεις (αυτά τα κείμενα, αυτά τα δεδομένα, αυτά τα αρχεία), οδήγησαν στην κανονικοποίηση που μας επιβάλλεται σε όλους τους τρόπους ύπαρξης.[7]

Φτάνοντας στην κλίμακα της κατοικίας, οι ιατρικοί λόγοι επικέντρωσαν στις σχέσεις ασθένειας-ανέχειας, με όρους ηθικής. Από εκεί εκκινεί όλη η συζήτηση για τις κοινωνικές κατοικίες (μια κοινωνική επιχείρηση που μέχρι να εγκαταλειφθεί εντελώς, χρησιμοποίησε συστηματικά τους ιατρικούς λόγους).

Στα 1850, ο Louis-René Villermé, Γάλλος γιατρός με πρωτοφανή επιρροή σε ζητήματα αστικής υγιεινής, με την ευκαιρία της προκήρυξης ενός αρχιτεκτονικού διαγωνισμού με θέμα πρότυπες κατοικίες προς χρήση των εργατών, αισθάνεται πως οφείλει να πραγματευτεί το ζήτημα αυτής της κτιριολογικής κατηγορίας και γράφει το *Sur les Cités Ouvrières* (1850).[8] Όπως εξηγεί ο ίδιος στους αναγνώστες, η ιδέα μιας κατοικίας που θα φιλοξενεί πολλούς εργάτες μαζί, δεν είναι καινούρια – έχει τύχει ένθερμης αποδοχής ήδη από την επανάσταση του 1848. Κι αυτό γιατί πιστευόταν πως η υλική τάξη που θα εξασφαλίσουν τέτοια συγκροτήματα θα επιφέρει και την ηθική στη ζωή και τις συνήθειες των εργατών. Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο χρειάζεται, όπως ξεκαθάρισε ο Villermé, ένας λεπτός χειρισμός, μια τεχνολογία που πρέπει να εφευρεθεί, έτσι ώστε ο χώρος, η διαρρύθμισή του, να υποβάλλουν στον εργάτη πρότυπα συμπεριφοράς.

Στην πραγματεία *L' hygiène de l' habitation* [Η υγιεινή της κατοικίας] ενός άλλου, όχι το ίδιο γνωστού, Γάλλου γιατρού, του Jean Laumonier, η οποία ήταν μέρος της σειράς Bibliothèque Scientifique des écoles et des familles, που επιχειρούσε μια εκλαΐκευση επιστημονικών ευρημάτων με στόχο την παίδευση του κοινού (και άρα ήταν πλήρως συμβατή με το πνεύμα της εποχής), σημειωνόταν: «Δυστυχώς, οι αρχιτέκτονες, όπως διαπιστώνει ο κ. Arnould, μοιάζουν να μην ξέρουν να κατασκευάζουν σκάλες» (Laumonier, 18..: 33).[9] Ο Laumonier, που γνώριζε από ιστορία αρχιτεκτονικής, συνόδευε τις ιατρικές παρατηρήσεις του με αισθητικές κρίσεις (όπως, για παράδειγμα, όταν σχολίασε εκεί πως η κατάργηση των περιττών διακοσμήσεων είναι, εκτός του υγιεινολογικού οφέλους, θέμα καλού γούστου) και πρόσφερε μια ιδανική γενεαλογία του λειτουργισμού και της εργαλειακής αντιμετώπισης του βιωμένου χώρου.

[ΕΠΙΛΟΓΟΣ]
5.1.

Η κίνηση της ιατρικής προς το χώρο, μια κίνηση που ξεκίνησε ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνα και που αποσπασματικά μόνο περιγράψαμε εδώ, δεν έχει ίσως ακόμα ολοκληρωθεί. Η σύγχρονη ιατρική γνώση συγκροτήθηκε γύρω από την αντίληψη πως η νόσος, κάθε νόσος, καθορίζεται από χωρικές συνιστώσες. Ανέπτυξε πάνω σ' αυτήν την ιδέα, ένα πολύπλοκο σύστημα εκλεπτυσμένων εξουσιών και διευθετήσεων του χώρου και των σωμάτων, που –από τη φύση του– είναι δύσκολο να περιγραφεί. Συνιστά τη σημαντικότερη ποιότητα που αποδίδεται στην ιατρική, δηλαδή τον κεντρικό πολιτισμικό της ρόλο –όπου το πολιτισμικό νοείται ταυτόχρονα στο πολιτικό, οικονομικό και κοινωνικό πεδίο–, συνδεδεμένο πάντοτε με μια σειρά από ιδεολογήματα. Κάποια από αυτά περιγράφηκαν εδώ.

Η σύγχρονη ιατρική γνώση περιλαμβάνει ακόμα μια σειρά μεταφορών σχετικά με την αρρώστια, ιδέες ιατρικής αστυνόμευσης και ελέγχου του πληθυσμού –μεταφρασμένες ως 'δημόσια υγεία'– και οδηγεί στη νεώτερη αντίληψη της θεραπευτικής, δηλαδή στην προσπάθεια αποκατάστασης του κανονικού. Αυτή η έννοια του κανονικού δεν είναι μια «έννοια ύπαρξης, αντικειμενικά μετρήσιμη καθ' εαυτήν» (Canguilhem, 2007: 251), αλλά παίρνει την αξία της ως γεγονός πολιτισμικό (πάλι όπως το εννοήσαμε παραπάνω). Η εργαλειοποίηση του χώρου, η πεποίθηση δηλαδή ότι ο χώρος μπορεί πραγματικά να είναι ένα ιατρικό όργανο σαν όλα τα άλλα στην αντιμετώπιση των νοσημάτων, στην οποία οδήγησαν τα κείμενα, οι πίνακες και οι χάρτες που παράχθηκαν από κάποιους γιατρούς, εντάσσεται στην γενικότερη αυτή προσπάθεια κανονικοποίησης και μεταφέρεται στις πρακτικές διαχείρισης του χώρου.

Όμως, απ› όλες τις πρακτικές αυτές, η αρχιτεκτονική είναι η μόνη που παρέχει (ή επικαλείται ότι παρέχει) αισθητική απόλαυση. Η λέξη 'αισθητική' εμφανίζεται ως ουσιαστικό τον 18ο αιώνα, στο τέλος του Διαφωτισμού, μια εποχή που ενώ πανηγυρικά υποδέχεται τη σύζευξη επιστήμης και τεχνολογίας, ορίζει ταυτόχρονα τον εαυτό της ως εκείνον που θέτει τους κανόνες και τις κανονιστικές του αρχές· αυτόνομα δηλαδή από την παράδοση.[10] Η ανάδειξη της αυτονομίας ειδικά του αισθητικού πράττειν επιχειρείται ουσιαστικά για πρώτη φορά μέσα στην τρίτη κριτική του Kant [Κριτι-

κή της Κριτικής Δύναμης, 1790]. Εκεί παρουσιάζεται όμως και η κυριαρχική αξίωση της τέχνης, η αίσθηση αλήθειας που αποκτάται από τα μεγάλα έργα τέχνης: μια αλήθεια που μπορεί να είναι πολύ περιεκτικότερη από την επιστημονική. Στο βαθμό που το αρχιτεκτόνημα είναι έργο τέχνης, αποτελεί μια επεξεργασία αυτής της καντιανής «κατ' αίσθησιν» γνώσης. Το έργο τέχνης, διασφαλίζει τη διεύρυνση των καθολικών χαρακτηριστικών του ατομικού και άρα, μια αισθητικοποίηση των επιταγών της υγιεινής, παρότι αυτόνομη, μπορεί να έχει την ίδια στιγμή μια ευρύτερη μεταδοσιμότητα. Η αρχιτεκτονική, από τα μέσα του 19ου αιώνα σταδιακά (ή καλύτερα «ανεπαισθήτως») δίνει μορφή στο κανονικό, όπως αυτό ορίστηκε από την ιατρική. Αισθητικοποιεί το καθαρό, το λειτουργικό, το ορθολογικό, εξωραΐζει τους πολύπλοκους αυτούς μηχανισμούς ελέγχου της αναδυόμενης ιατρικής εξουσίας. Και, παρότι έχει σωστά υποστηριχθεί πως η αρχιτεκτονική δεν είναι ο πιο σημαντικός κόμβος στα δίκτυα εξουσίας,[11] η ιδιαίτερα χρήσιμη δυνατότητα που αποκτά μέσα από τις ιατρικές αυτές υποδείξεις, να νομιμοποιεί τον εαυτό της και άρα τις επιλογές της, είναι αδιαμφισβήτητη. Η παράλληλη κατασκευή που συνίσταται από τις ιατρικές αναφορές στο χώρο, με την έμφαση στη λειτουργικότητα και την καθαρότητά του, την έμφαση στο σαφή διαχωρισμό της κυκλοφορίας που τον διασχίζει και των άλλων χρήσεών του, με την έμφαση, τέλος, στην προσεκτική διάταξη των σωμάτων μέσα σε αυτόν, επαναπροσδιόρισε με δραστικό τρόπο τα αντικείμενα της αρχιτεκτονικής και, πιο σημαντικά, επαναπροσδιόρισε τον κοινωνικό και πολιτικό της ρόλο.

Εδώ δεν εκθέσαμε ακριβώς τους μηχανισμούς με τους οποίους έγινε αυτός ο επαναπροσδιορισμός, αλλά μια από τις οδούς νομιμοποίησής τους, τις ιατρικές αναφορές στο χώρο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adams, A. (2008) *Medicine by Design. The architect and the Modern Hospital, 1893-1943*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Baker, R. (1833) *Report of the Leeds Board of Health*.

Barrett, F. A. (2000) 'Finke's 1792 Map of Human Diseases: The First WorldDisease Map?', *Social Science and Medicine,* 50 (7), σς. 915-921.

Barles, S. (1999) *La ville délétère: médecins et ingénieurs dans l'espace urbain.XVIIIe-XIXe siècle.* Seyssel: Champ Vallon.

Βρυχέα, Α. (2003) Κατοίκιση και κατοικία: διερευνώντας τα όρια της αρχιτεκτονικής. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Canguilhem, G. (2007) Το κανονικό και το παθολογικό, μτφ. Γ. Φουρτούνης. Αθήνα: Νήσος.

Chevalier, L. (1981) *Laboring Classes and Dangerous Classes in Paris during the First Half of the Nineteenth Century, μτφ*. Fr. Jellinek. Princeton: Princeton University Press.

Coleman, W. (1982) *Death Is a Social Disease: Public Health and Political Economy in Early Industrial France.* Madison: University of Wisconsin Press.

Coray, A. (1800*α*) *Traité d' Hippocrate, des Airs, des Eaux, des Lieux*, *τ*.I. Paris: Baudelot et Eberhart.

Coray, A. (1800*β*) *Traité d' Hippocrate, des Airs, des Eaux, des Lieux*, *τ*.II. Paris: Baudelot et Eberhart.

Dupuy, G. (1991) *L'Urbanisme des réseaux: théories et méthodes*. Paris: Armand Colin.

El-Khoury, R. (1996) 'Polish and Deodorize: Paving the City in Late-Eighteenth-Century France', *Assemblage,* (31), σς. 6-15.

Fijalkow, Y. (2004) 'L' enquête sanitaire urbaine à Paris en 1900', *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 1 (22), σς. 95-106.

Foucault, M. (2011) Επιλογή από τα *Dits et écrits,* μτφ. Θ. Λάγιος. Αθήνα: Στιγμή.

Foucault, M. (2005) Ιστορία της σεξουαλικότητας, Ι. Η δίψα της γνώσης, μτφ. Γκ. Ροζάκη. Αθήνα: Κέδρος.

Foucault, M, Kriegel, B.B., Thalamy, A., Fortier, B. (1979) *Les Machines à guérir: aux origines de l'hôpital moderne*. Bruxelles: Mardaga.

Foucault, M. (1962) *Naissance de la Clinique.* Paris: Presses Universitaires de France.

Foucault, M. (1980) 'The politics of health in the eighteenth century', στο C. Gordon (ed.)*, Power/ Knowledge: selected interviews and other writings by Michel Foucault 1972-1977,* trans. C. Gordon*.* New York: Pantheon

Books, σς. 166-182.

Foucault, M. (2005) ‘Χώρος, γνώση και εξουσία. Συζήτηση με τον Paul Rabinow τον Μάρτιο του 1982’, στο M. Foucault, Εξουσία, γνώση και ηθική, μτφ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα: Ύψιλον, σς. 51-69.

Gandy, M. (2004) ‘Rethinking urban metabolism: water, space and the modern city’, *City* 8 (3), σς. 371-87.

Gilbert, E. W. (1958) ‘Pioneer Maps of Health and Disease in England’, *The Geographical Journal*, 124 (2), σς. 172-183.

Kamoun, P. (2006) ‘Le logement insalubre, une histoire ancienne’, **στο** ‘Indignité de l’insalubrité’, *Diagonal*, 172, σς. 36-40.

Lachaise, C. (1822) *Topographie médicale de Paris, ou examen général des causes qui peuvent avoir une influence marquée sur la santé des habitans de cette ville, le caractère de leurs maladies, et le choix des précautions hygiéniques qui leur sont applicables.* Paris: J.-B. Ballière.

Laumonier, J. (18..) *L’ hygiène de l’habitation*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k210195x.r=hygiene.langEN» \t «_self» \o «L’ hygiène de l’habitation/par le docteur J. Laumonier>.

Light, R. U. (1944) ‘The Progress of Medical Geography’, *Geographical Review*, 34(4), σς. 636-641.

Linton, L., Schilling, J. (2005) ‘The Public Health Roots of Zoning. In search of Active Living’s Legal Genealogy’, *American Journal of Preventive Medicine*, 28(2), σς. 96-104.

Littré, É. (1840) Œuvres *Complètes d’ Hippocrate*, τ.II. Paris: J.-B. Ballière.

Monfalcon, J.-B., Poliniere, A.-P.-I. (1846) *Traité de la salubrité dans les grandes villes, suivi de l’hygiène de Lyon*. Paris: J.-B. Ballière.

Osborne, T. (1996) ‘Security and vitality: drains, liberalism and power in the nineteenth century,’ στο A. Barry, T. Osborne and N. Rose (eds) *Foucault and political reason: liberalism, neo–liberalism and the rationalities of government.* London: UCL Press, σς. 99–121.

Rosen, G. (1993) *A history of public health*. London: The Johns Hopkins University Press.

Rupke, N. A. (ed.) (2000) *Medical Geography in Historical Perspective* (*Medical History Supplement* 20). London: The Welcome Trust Centre for the History of Medicine.

Shapiro, A.-L. (1985) *Housing the poor of Paris 1850-1902*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Snow, J. (1855) *On the Mode of Communication of Cholera,* London: John Churchill.

Vigarello, G. (1993) *Le Sain et le malsain. Santé et mieux être depuis le Moyen Age*. Paris: Seuil.

Villermé, L. R. (1850) *Sur les cités ouvrières*. Paris: J.-B. Ballière.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ασφαλώς, ο Κοραής με τον όρο τελειοποιησιμότητα, αναφέρονταν στον Condorcet και στο μεταθανάτιο Σχεδίασμα για έναν ιστορικό πίνακα των προόδων του ανθρώπινου πνεύματος [Jean-Antoine-Nicolas Caritat Marquis de Condorcet, *Esquisse d’un Tableau historique des progrès de l’esprit humain*, 1795]. Για τον Condorcet, το όνειρο της τελειοποιησιμότητας θα έπρεπε να συνοδεύεται αυτόχρημα από την ανάληψη της ατομικής ευθύνης, από την ορθότερη αξιοποίηση των φυσικών μας προδιαγραφών.

2. «Ο δυτικός άνθρωπος μαθαίνει σιγά σιγά τι θα πει να είσαι ένα ζωντανό είδος μέσα σ’ ένα ζωντανό κόσμο, να έχεις σώμα, συνθήκες ύπαρξης, πιθανότητες ζωής, μια ατομική και συλλογική υγεία, δυνάμεις που μπορείς να αλλάξεις κι ένα χώρο όπου μπορείς να τις ξαναμοιράσεις με τον βέλτιστο τρόπο» (Foucault, 2005: 174). Βλ. επίσης: Foucault, 1980.

3. Γι’ αυτόν και για τους χάρτες που αναφέρονται παρακάτω βλ. Gilbert, 1958: 172-183.

4. Επίσης, τα νοσοκομεία, που δεν εξετάζονται εδώ, έγιναν, μέσα από τις συγκεκριμένες υποδείξεις των γιατρών, εκείνα τα κτήρια-μηχανές με τα πρότυπα καθαριότητας και λειτουργικότητας, με τα τεράστια ρεύματα αέρα που κυκλοφορούσαν στους διαδρόμους τους και τις εξατομικευμένες κλίνες τους, τα οποία ενέπνευσαν αργότερα τη μοντέρνα αρχιτεκτονική. Η σχετική βιβλιογραφία είναι ήδη εκτενέστατη. Παραπέμπουμε ειδικά στα: Annmarie Adams, *Medicine by Design. The architect and the Modern Hospital*, *1893-1943* (2008) και Michel Foucault, Blandine Barret Kriegel, Anne Thalamy, Bruno Fortier, *Les Machines à gu**é**rir: aux origines de l’h**ô**pital moderne* (1979).

5. Αυτό το επιβεβαιώνει και η αναφορά του διάσημου Άγγλου υγιεινολόγου Edwin Chadwick, που στα 1842 έγραφε: «τα μεγάλα προληπτικά μέτρα [...] η αποχέτευση, ο καθαρισμός των δρόμων και των κατοικιών μέσα από την παροχή νερού και το βελτιωμένο αποχετευτικό δίκτυο και ειδικά η εισαγωγή φθηνότερων και αποτελεσματικότερων τρόπων για την απομάκρυνση όλων των βλαβερών απορριμμάτων από τις πόλεις, είναι εγχειρήματα για τα οποία βοήθεια πρέπει να προσφερθεί από την επιστήμη του Πολιτικού Μηχανικού, όχι του γιατρού, που έκανε τη δουλειά του όταν υπέδειξε την ασθένεια που προκύπτει από την παραμέληση σωστών διοικητικών μέτρων, και απάλυνε τα δεινά των θυμάτων» (Rosen, 1993: 191).

6. Την εγκατάσταση των αποχετευτικών και υδρευτικών δικτύων (για το Παρίσι, στα 1802) αναλαμβάνει φυσικά ο μηχανικός και όχι ο αρχιτέκτονας: «Όσο και να θαυμάζει κανείς την εκκλησία της Μαντλέν, σκέφτομαι πως θα ήταν πολύ προτιμότερο για το Παρίσι αν φύλαγε τα ποσά που κόστισε το χτίσιμό της για να κατασκευάσει και να εγκαταστήσει σωληνώσεις ώστε το νερό να φτάνει στα σπίτια των ανθρώπων», σχολίαζε η Mme Troloppe, στο *Paris et les Parisiens en 1835* (1836: 303, όπως παρατίθεται στο Vigarello,1993: 217).

7. «Κάθε κοινωνία εγκαθιδρύει ολόκληρη σειρά από συστήματα αντιθέσεων – μεταξύ καλού και κακού, επιτρεπόμενου και απαγορευμένου, θεμιτού και αθέμιτου, εγκληματικού και μη όλες αυτές οι αντιθέσεις, οι οποίες είναι συστατικές για κάθε κοινωνία, καταλήγουν σήμερα στην Ευρώπη στην απλή αντίθεση ανάμεσα στο κανονικό και το παθολογικό. Αυτή η αντίθεση δεν είναι μόνο πιο απλή από τις προηγούμενες, αλλά παρουσιάζεται με το πρόσθετο πλεονέκτημα ότι μας αφήνει να πιστεύουμε ότι υπάρχει μια τεχνική που μας επιτρέπει να ανάγουμε το παθολογικό στο κανονικό» (Foucault, 2011: 51).

8. Ας σημειωθεί πως ελάχιστοι αρχιτέκτονες ασχολήθηκαν πριν από το 1850 με το σχεδιασμό εργατικών κατοικιών (Βρυχέα, 2003: 47).

9. Ο ‘κ. Arnould’, ήταν ο γνωστός Γάλλος γιατρός Jules Arnould.

10. Η ‘επινόηση’ της μοντέρνας έννοιας της αισθητικής αποδίδεται στον Alexander Gottlieb Baumgarten και στο έργο του *Aesthetica* [1750].

11. «Ξέρετε, όταν αναφερόμουν στους γιατρούς και σε τέτοιους ανθρώπους, δεν προσπαθούσα να περιγράψω φιγούρες της κυριαρχίας αλλά να περιγράψω ανθρώπους μέσω των οποίων περνάει η εξουσία, ή ανθρώπους που είναι σημαντικοί στα πεδία των σχέσεων εξουσίας [...] Ο αρχιτέκτονας δεν είναι άτομο τέτοιου είδους [...] Επομένως, ο αρχιτέκτονας πρέπει να τοποθετηθεί σε μια άλλη κατηγορία – πράγμα που δεν σημαίνει ότι είναι εντελώς ξένος προς την οργάνωση, την εφαρμογή και όλες τις τεχνικές εξουσίας που ασκούνται σε μια κοινωνία» (Foucault, 2005: 60).

ΦΘΟΡΑ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ. ΚΑΙΣΑΡΙΑΝΗ

Κουτσανδρέα Κανελία
Αρχιτέκτων μηχανικός
xik_81@hotmail.com

επιβλέπων: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
σύμβουλοι: Παναγιώτα Ράπτη
Δημήτρης Καρύδης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η πόλη συνιστά ένα σύνθετο σύνολο που αφορά στην υλική πραγματικότητα και βρίσκεται στο χώρο, πλάθεται ωστόσο από τις κοινωνικές δυνάμεις και το χρόνο. Κάθε μορφή και κάθε κατασκευή αποτελεί ενεργό κύτταρο της οντότητάς της, στοιχείο της ιστορίας της, που είναι φορτωμένο με μνήμες. Οι μνήμες της πόλης φυλάσσονται στους τόπους -στις χωρικές εκείνες οντότητες που έχουν ιστορία και νόημα- και σε αυτούς αναζητούνται. Οι πόλεις όμως, ως οργανισμοί ζωντανοί και μεταβαλλόμενοι, φθείρονται και ομοίως φθείρονται τα μέρη που τις συνθέτουν, οι μορφές, οι τόποι, τα κτήρια. Η φθορά συνιστά ωστόσο μια διαδικασία δυναμική με ιδιαίτερη αισθητική διάσταση που μπορεί να αποτελέσει υπό προϋποθέσεις πηγή νοημάτων και συμβολισμών. Ο τόπος της φθοράς είναι εκείνος του αστικού ερειπίου. Στόχος του άρθρου είναι, προσεγγίζοντας διαδοχικά τις έννοιες της πόλης, του τόπου, του αστικού ερειπίου και της μνήμης, να διερευνήσει τη δυναμική του ερειπίου ως μέρους της πόλης και ενεργού -μέσα στην αδράνεια του- τμήματος της καθημερινής αστικής εμπειρίας που δύναται να αποτελέσει συνάμα φορέα της συλλογικής μνήμης μιας κοινωνίας. Η δυναμική της φθοράς ως αισθητική οντότητα με κοινωνικές και οικονομικό-πολιτικές προεκτάσεις στο παρελθόν και το μέλλον, μελετάται στο χωρικό πλαίσιο της Καισαριανής, μιας συνοικίας στην οποία η ύπαρξη των αστικών ερειπίων βρίσκεται σε άμεση γειτνίαση με ένα εμβληματικό μνημείο· τον κατεξοχήν τύπο κατασκευής στο χώρο με στόχο τη φύλαξη και προβολή της συλλογικής μνήμης. Καθίσταται έτσι δυνατή η εξέταση του τρόπου με τον οποίο κοινά ίχνη συλλογικής μνήμης μιας δεδομένης κοινωνίας με ταυτότητα διακριτή, αποτυπώνονται σε ένα μνημείο αλλά και σε ένα σύνολο αστικών ερειπίων. Επιπλέον δίνεται η δυνατότητα να διερευνηθούν τυχόν διαφορές στο είδος, την ποιότητα και την προέλευση των ιχνών που αποτυπώνονται σε καθεμία από τις παραπάνω δύο υλικότητες, το μνημείο και το ερείπιο.

ABSTRACT

A city’s complex ensemble is located in space and related to the physical realm, it is however shaped by the existing social forces and time. Every form and every structure constitute a dynamic cell of the city’s entity, a part of its history and a theater of society’s memory. The latest is hosted in place, this unique spatial entity that has history and meaning. The city ages like every live system which originates and develops in time. Its parts age and perish as well, its shapes, its places and its buildings. This form of decay however can constitute a dynamic process with a particularly interesting aesthetic perspective and can lead to a new whole of meanings and symbolisms. Decay’s place within the city’s physical boundaries- its topos- is the urban ruin. Through the concepts of city, place, urban ruin and collective memory which are being studied, this article attempts to approach the urban ruin as an active -within its inactivity- part of the urban experience and a potential host for society’s collective memory. The research’s case study where urban decay’s dynamics are being analysed as an aesthetic entity with social and political extensions in the past and the present, is Kessariani, a former refugees’ district in Attica’s east cityscape. An interesting whole of urban ruins is adjacent to a rather emblematic monument which constitutes collective memory’s built place par excellence. It is thus possible to investigate how common collective memory traces are reflected both on a memorial and a set of urban ruins and explore any possible differences concerning the quality, type or origin of memory traces captured in each one of these two distinct places, the monument and the urban ruin.

Η ΠΟΛΗ

Η πόλη είναι η εικόνα της αλλά και οι δυνάμεις που διαχρονικά δρουν και συνθέτουν την εικόνα της· δυνάμεις εξωτερικές ή εσωτερικές, συνθετικές ή διασπαστικές που ενεργούν σε ένα δεδομένο χωρικό πλαίσιο με συγκεκριμένα γεωγραφικά γνωρίσματα, κατευθυνόμενες από τις εκάστοτε ιστορικές συγκυρίες. Η δομή και η μορφή της προκύπτουν ως αποτέλεσμα μιας σειράς τοπογραφικών και γεωγραφικών δεδομένων, συλλογικών διεργασιών, θεσμικών διαδικασιών, οικονομικό-πολιτικών συστημάτων με αποτέλεσμα η συνολική της υπόσταση να επεκτείνεται πολύ πέρα από την προφανή υλική της διάσταση.

Υπάρχει ένας συσχετισμός έντονος ανάμεσα στην πόλη ως μορφή και την πόλη ως τόπο δραστηριοποίησης της κοινωνίας. Η τελευταία συγκροτείται από μια σειρά επιμέρους στοιχείων· από τις θρησκευτικές και πολιτικές εξουσίες, το κυρίαρχο οικονομικό μοντέλο, τις δυνάμεις και τους δεσμούς ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες, τις πνευματικές και πολιτισμικές εκφράσεις ενός αλληλοεξαρτώμενου συνόλου. Ο Rossi (1991: 37) χαρακτηρίζει την πόλη ως «μια αποθήκη μόχθου», ως το έργο μιας κοινωνίας ή καλύτερα το αποτέλεσμα του έργου πολλών κοινωνιών που υπήρξαν και έδρασαν σ' έναν τόπο σε διαδοχικούς χρόνους. Ως έργο ανθρώπινο, η πόλη δεν μπορεί παρά να φέρει αποτυπωμένο στη μορφή της κάτι από την υπόσταση του δημιουργού, επιβεβαιώνοντας την άρρηκτη όσο και αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στο δημιούργημα και τον πλάστη, όπως αυτή προσδιορίζεται από τον Heidegger (2001: 1).[1]

Είναι, με λίγα λόγια, η πόλη ένα μεταβαλλόμενο κέλυφος που περιβάλλει μια οντότητα ανθρωποκεντρική, δυναμική, η οποία βρίσκεται σε μια διαδικασία συνεχούς ώσμωσης από την πρώτη στιγμή της δημιουργίας της. Η μορφή του περιβλήματος, η φόρμα και η ποιότητά του καθρεφτίζουν με σαφήνεια τα ιδιαίτερα γνωρίσματα των αδιάκοπων διεργασιών που αυτό περικλείει. Γι' αυτό, η πόλη δεν δημιουργείται απλά, αναδημιουργείται συνεχώς στον ίδιο χώρο κατά μήκος της ιστορικής συνέχειας. Συνιστά λιγότερο ένα αντικείμενο και περισσότερο μια διαδικασία που εξελίσσεται, έχοντας ωστόσο κάποια σταθερά σημεία αναφοράς.

Όλο αυτό το σύνθετο σύστημα από συγκοινωνούσες και αλληλοεξαρτώμενες συνιστώσες σε διαρκή διαλεκτική σχέση είναι που δίνει στην πόλη τη μοναδικότητα της φυσιογνωμίας της. Καμία πόλη δεν μπορεί να είναι ίδια με κάποια άλλη, γιατί κανένα τέτοιο σύστημα γεωγραφικών, κοινωνικών και πολιτικό-οικονομικών συντεταγμένων δεν μπορεί να είναι ίδιο με κάποιο άλλο σε κάθε ιστορική συνθήκη. Σαν ένα έργο τέχνης, η πόλη[2] εκδηλώνει τη μοναδικότητα της ύπαρξής της στο χώρο και το χρόνο, μέσα από τη μαρτυρία της ιστορίας που έχει βιώσει από τη γέννησή της.

Όταν επιχειρεί κανείς να μελετήσει την πόλη, βρίσκεται μπροστά σε ένα πυκνό σύστημα από πολλές επιμέρους στιβάδες ύλης και νοημάτων. Για να μπορέσει να διατρέξει το σύνολό τους, αλλά και να εστιάσει σε κάθε μια ξεχωριστά, πρέπει να κοιτά την πόλη κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Να κοιτά σαν πολεοδόμος, σαν αρχιτέκτονας, μετά σαν καλλιτέχνης και ύστερα σαν ιστορικός ή σαν αρχαιολόγος. Να παρατηρεί τις μορφές των κτηρίων και τη διάταξη των δρόμων, να συλλαμβάνει τα χρώματα και τις υφές, το φως και τις σκιές, να καταγράφει και να μελετά τα ιστορικά μνημεία. Είναι ακόμα ανάγκη «να υιοθετήσει ένα νοητικό παιχνίδι ανάμεσα στην επιφάνεια και τις βαθιά δομημένες μορφές, ανάμεσα στα απόλυτα ορατά και στους διαισθητικούς ή ενθυμητικούς υπαινιγμούς» (Boyer, 1998: 21). Η πόλη είναι συγχρόνως εκείνο που υπάρχει, εκείνο που δεν υπάρχει πια και εκείνο που γέννησε ό,τι υπάρχει και ό,τι δεν υπάρχει· είναι το ορατό και το αόρατο. «Έτσι με αρχαιολογικό και χειρουργικό μάτι έμαθα να κοιτάζω τις πόλεις», γράφει ο Rossi (1995: 211), εκφράζοντας τον τρόπο προσέγγισης ενός τόσο σύνθετου και πολυδιάστατου ερευνητικού αντικειμένου, ενός έργου των ανθρώπων για τους ανθρώπους.

Η πόλη μεταβάλλεται όταν η κοινωνία μεταβάλλεται. Κάθε μεταβολή που αντιστοιχεί σε μια νέα μορφή ή διάρθρωση της πόλης, συγκροτεί μια καινούρια οντότητα που επικάθεται σαν ίζημα στην προηγούμενη, διαμορφώνοντας σταδιακά τη συνολική ιστορική της υπόσταση. Αναζητώντας ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κοινωνικής μεταβολής με σημαντική επίδραση στη μορφή της Αθήνας, εντοπίζει κανείς την περίοδο της Μικρασιατικής Καταστροφής και της κοινωνικής κρίσης που αυτή προκάλεσε. Πέρα από ένα ιστορικό γεγονός με βαρύνουσα σημασία για την πορεία του Ελληνικού Κράτους και μια καταστροφική συγκυρία για την οικονομική και πολιτισμική ζωή των Μικρασιατών που επέζησαν, τα γεγονότα του '22 συνετέλεσαν ώστε να αλλάξει ριζικά και ο ελλαδικός αστικός χώρος.

Μετά τον Αύγουστο του 1922, περίπου 1.150.000 πρόσφυγες έφτασαν στην Ελλάδα αναζητώντας σωτηρία, στέγη και περίθαλψη· το 48% αυτών εγκαταστάθηκε στην πρωτεύουσα. Οι συντριπτικές πληθυσμιακές πιέσεις που δέχτηκε η Αθήνα είχαν σαν αποτέλεσμα την εγκατάλειψη των πολεοδομικών σχεδίων, που είχαν ήδη από το 19ο αιώνα διαμορφώσει τον πυρήνα της νέας πρωτεύουσας και είχαν στόχο εκείνη να μεταμορφωθεί σε ένα αστικό κέντρο αντάξιο των ευρωπαϊκών. Αντ' αυτού οι κοινωνικές συνθήκες, αλλά και οι πολιτικό-οικονομικές σκοπιμότητες, συνετέλεσαν στην απρογραμμάτιστη και ανορθολογική επέκταση του αστικού της ιστού. Στην πρώτη φάση της εγκατάστασης των προσφύγων, δημιουργήθηκαν 12 κύριοι και 34 μικρότεροι συνοικισμοί στην Αθήνα και τον Πειραιά. Στη δυτική, βυθισμένη άκρη του Υμηττού, εγκαθίστανται μαζικά από τα τέλη του 1922 μέχρι τις αρχές του 1923, μέσα σε σκηνές αρχικά και κάτω από πολύ δύσκολες συνθήκες, 8.000 περίπου πρόσφυγες, κυρίως από τα παράλια της Ιωνίας.

Η Καισαριανή αναπτύχθηκε στους πρόποδες του Υμηττού, σε μια βραχώδη και ερημική έκταση δίπλα στο ρέμα του Ηριδανού Ποταμού. Αιτία για τη συγκεκριμένη χωροθέτηση ήταν -όπως και για όλες τις προσφυγικές συνοικίες- η επαρκής απόσταση της περιοχής από το κέντρο της πόλης και τις αστικές γειτονιές. Η συνοικία διατάσσεται εκατέρωθεν μιας κεντρικής οδικής αρτηρίας που οδηγεί στο όρος του Υμηττού, σε καθαρό Ιπποδάμειο σύστημα. Στο βόρειο τμήμα της κατασκευάζονται 1.000 περίπου πλίθινα δωμάτια για ισάριθμες οικογένειες και αρκετές διώροφες μονάδες κατοικίας από λιθοδομή, με ξύλινες στέγες, που διατάσσονται σε στοίχους και προορίζονται να στεγάσουν έξι, οκτώ, δέκα ή δώδεκα οικογένειες στον όροφο ανά μονάδα κατοικίας. Σε κάθε περίπτωση, τα κτίσματα διατάσσονται περιμετρικά ενός τετράγωνου σε κάτοψη χώρου, μιας εσωτερικής αυλής, στην οποία τοποθετούνται τα κοινόχρηστα αποχωρητήρια και επιπλέον χρησιμοποιείται για τον αυλισμό των κατοίκων. Στο νότιο τμήμα, γίνεται δι-

ανομή οικοπέδων για αυτοστέγαση των προσφύγων (Παπαδοπούλου και Σαρηγιάννης, 2006). Την περίοδο 1936-1939 κατασκευάζονται από το Υπουργείο Προνοίας οι 6 τριώροφες προσφυγικές πολυκατοικίες στο δυτικό άκρο του οικισμού, σε μικρή απόσταση από τη σημερινή Λεωφόρο Υμηττού. Περιλαμβάνουν περίπου 60 διαμερίσματα ενός ή δύο δωματίων η καθεμιά και ακολουθούν και αυτές την κατά στοίχους δόμηση του Μοντέρνου Κινήματος (Παπαδοπούλου και Σαρηγιάννης, 2006).

Οι αρχικά προβληματικές και χαμηλής ποιότητας συνθήκες διαβίωσης στην προσφυγική συνοικία, παραμένουν χωρίς βελτίωση ακόμα και τέσσερεις δεκαετίες μετά την πρώτη εγκατάσταση. Σημαντικές ελλείψεις στοιχειωδών παροχών, όπως εκείνες του νερού, του ηλεκτρικού ή ενός αποχωρητηρίου, παρατηρούνται έως και τη δεκαετία του ‘70. Την περίοδο της δικτατορίας (1967-1974), η μορφή της συνοικίας αλλάζει ριζικά. Οι νομοθετικές ρυθμίσεις που προωθήθηκαν, επέτρεψαν σημαντικές αυξήσεις στο συντελεστή δόμησης και στο επιτρεπόμενο ύψος των οικοδομών (Φιλιππίδης, 2005). Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την κακή ποιότητα των προσφυγικών κατοικιών που μετρούσαν ήδη μισό αιώνα ζωής, είχε ως αποτέλεσμα να ευνοηθεί σημαντικά η εφαρμογή της μεθόδου της αντιπαροχής. Ήταν η κύρια, ανεπίσημη ωστόσο, κρατική πρακτική αντιμετώπισης του έντονου προβλήματος στέγασης του πληθυσμού που εισέρρεε κατά κύματα στις μεγάλες πόλεις. Οι προσφυγικές κατοικίες άρχισαν σταδιακά να αντικαθίστανται από σύγχρονα πολυώροφα κτίσματα.

Ο ΤΟΠΟΣ

Επιστρέφοντας στη θεωρητική προσέγγιση του αντικειμένου, διαπιστώνεται πως η πόλη είναι σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης και ανεξάρτητα από τις δυνάμεις που γεννούν τις επιμέρους μορφές της, μια κατασκευή στο χώρο ή μια κατασκευή του χώρου. Ο χώρος της πόλης συντίθεται από επιμέρους χώρους ποικίλης κλίμακας, μορφής και λειτουργίας. Από τη στιγμή που οι χώροι αυτοί φιλοξενούν κάποια χρήση και εμπλουτίζονται με κάποιο νόημα, τους δίνεται μια ταυτότητα και συμμετέχουν στην ιστορία της πόλης· γίνονται εκείνο που ο Augé (2008: 42) χαρακτηρίζει «ανθρωπολογικοί τόποι» [anthropological place]. Κάθε τόπος είναι βέβαια σε κάποιο βαθμό ανθρωπολογικός. Η ίδια η δημιουργία του προϋποθέτει την παρουσία του ανθρώπου με κάποιο τρόπο - τώρα ή κάποτε. Ο τόπος δεν είναι μόνο η μορφή, ή η ύλη, ή το μέγεθος του σώματος που περιέχεται στα συγκεκριμένα χωρικά όρια· ο τόπος αφορά στις δυνάμεις εκείνες που εξασφαλίζουν πως ό,τι περιέχεται στον τόπο έχει νόημα και υπόσταση ακριβώς επειδή βρίσκεται εκεί.

Ο τόπος διατρέχει το χρόνο και σμιλεύεται από αυτόν· ξεκινά από το παρελθόν και φτάνει στο παρόν υφιστάμενος μεταβολές, διατηρώντας ωστόσο στην πορεία αυτή κάτι συνεχές και αδιάσπαστο, διατηρώντας το genius loci του.[3] Για την Καισαριανή, το πνεύμα του τόπου της που αποτυπώνεται ανάγλυφα και στο δομημένο περιβάλλον, είναι η προσφυγική της ρίζα και η διαχρονικά αντικαθεστωτική στάση των κατοίκων της. Τους πρόσφυγες του ‘22 διαδέχτηκαν στις κατοικίες της γειτονιάς αυτής Αρμένιοι από την Ιωνία, Ρωσσοπόντιοι από την Γεωργία, εσωτερικοί μετανάστες από τις αγροτικές περιοχές της ελληνικής υπαίθρου και τελευταία οικονομικοί μετανάστες από την Ανατολική Ευρώπη. Ο αμιγώς προσφυγικός χαρακτήρας της συνοικίας, οι διαχρονικά δυσχερείς συνθήκες διαβίωσης των κατοίκων της και η αδυναμία ή αδιαφορία του κράτους να επιλύσει τα βασικά τους προβλήματα σε συνδυασμό με το κοινωνικό και ιστορικό σκηνικό των δεκαετιών από το 1930 και ύστερα, συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός ενιαίου ιδεολογικού προσανατολισμού για τον πληθυσμό της. Εμφατική είναι η παρουσία των κατοίκων της στις τάξεις του ΕΑΜ κατά τη γερμανική κατοχή όπως και στις μάχες των Δεκεμβριανών του ‘44, όταν μετατράπηκε η συνοικία σε πολεμικό μέτωπο για 25 ημέρες. Η αντικαθεστωτική δράση των κατοίκων της Καισαριανής, ενισχύεται από την παρουσία του Σκοπευτηρίου μέσα στα όρια του οικισμού, καθώς έρχονται σε άμεση και καθημερινή σχεδόν επαφή με τις μαζικές εκτελέσεις αντιστασιακών από τους Ναζί σε όλη τη διάρκεια της Κατοχής.[4]

Φαίνεται λοιπόν πως ο τόπος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τον κάτοχό του, με εκείνον που τον κατοικεί -με την έννοια που ο Heidegger (2008: 29) δίνει στο «κατοικείν»[5] - αλλά και εκείνους που τον κατοίκησαν στη διάρκεια της ιστορίας του. Για το λόγο αυτό, κάθε τόπος είναι μοναδικός. Οι τόποι, όπως και οι άνθρωποι, αναπτύσσουν και διαμορφώνουν τη μοναδική τους υπογραφή στο διάβα του χρόνου. Αποκτούν εκείνο που ο Tuan (1979: 409) ονομάζει «προσωπικότητα του τόπου».

Ο τόπος είναι μια ολότητα ιστορική, συλλογική και πολιτισμική. Είναι πολιτισμικός επειδή είναι συλλογικός ή και το αντίστροφο και είναι ιστορικός επειδή είναι πολιτισμικός. Η δυναμική του είναι τέτοια που καθίσταται ιδιαίτερα δύσκολη η αναγωγή της ουσίας του σε μία μόνο εικόνα ή μία λεκτική περιγραφή. Ο τόπος δεν περιγράφεται μονάχα, αλλά κυρίως βιώνεται· αποτελεί αντικείμενο εμπειρίας με την έννοια της βιωματικής εμπειρίας [Erlebnis][6] που αφορά τον παρόντα χρόνο και όχι την εμπειρία που έχει παρέλθει και αποτελεί το αντικείμενο της αναλυτικής ή αφηρημένης γνώσης [Erfahrung] (Casey, 2000).

Με δεδομένο πως οι διεργασίες και οι δράσεις στους κόλπους μιας κοινωνίας γεννούν τα στοιχεία της πολιτισμικής της ταυτότητας, μπορεί κανείς να τεκμηριώσει μία σχέση ανάμεσα στον τόπο -που αποτελεί επίσης γέννημα του συνόλου- και στα γνωρίσματα της κουλτούρας, του πολιτισμικού χαρακτήρα της κοινωνικής ομάδας. Θέατρο της πολιτισμικής δράσης μιας κοινωνίας, ο τόπος περιέχει κατασκευές, κτήρια, καθώς εκείνα βρίσκονται ανάμεσα στα πλέον ευκρινή δείγματα αποτύπωσης ενός πολιτισμού. Ένα κτήριο συμπυκνώνει την κουλτούρα ενός τόπου, είναι και το ίδιο τόπος, ο τόπος των τόπων [a locus locorum] (Casey, 2000:32). Δίνει στέγη στα σώματα που το κατοικούν και πολιτισμική αποστολή στο τοπίο που το περιβάλλει, το τοπίο του τόπου. Στα κτήρια παρατηρεί κανείς την υλική, απτή και ορατή χάραξη των ποιοτήτων ενός τόπου, ενώ εκείνα συνιστούν με τη σειρά τους -κάθε ένα ξεχωριστά και όλα μαζί ως σύνολο- γνωρίσματα της ταυτότητάς του.

ΤΟ ΕΡΕΙΠΙΟ

Στο αστικό τοπίο της Καισαριανής, οι υπάρχουσες αρχιτεκτονικές μορφές αποκαλύπτουν με σαφήνεια σε εκείνον που θα τις παρατηρήσει, την ιστορία και τη φυσιογνωμία του τόπου της. Σύγχρονα κτίσματα-πολυκατοικίες των τελευταίων 30 χρόνων, γεννήματα

της αντιπαροχής που άνθισε στην περιοχή και ορισμένα -λίγα σε αριθμό- διώροφα ή ισόγεια προσφυγικά κτήρια της δεκαετίας του 1920 που έχουν κριθεί διατηρητέα και προστατεύονται από την κατεδάφιση, είναι οι δύο αρχιτεκτονικοί τύποι που κυριαρχούν. Ανάμεσά τους βρίσκονται σπαρμένα αρκετά εγκαταλειμμένα πλινθόκτιστα με έντονα τα σημάδια της φθοράς από το χρόνο και την ερήμωση. Σύγχρονα αστικά ερείπια στριμωγμένα ανάμεσα σε πολυώροφα ογκώδη κτήρια μαρτυρούν την οικιστική εξέλιξη, όχι μόνο της Καισαριανής, αλλά και της σύγχρονης ελληνικής πόλης γενικότερα.

Η καθιέρωση της οικοδομικής δραστηριότητας ως κύριος μοχλός ανάπτυξης της ελληνικής οικονομίας από τη δεκαετία του 1970 και η υπερεκμετάλλευση του αστικού εδάφους που προωθήθηκε σε συνδυασμό με την απουσία επίσημης πρόβλεψης και πρότασης για τη συντήρηση ή αποκατάσταση των προσφυγικών κατοικιών, κατέστησαν τα πλινθόκτιστα της Καισαριανής εμπορεύσιμο υλικό υψηλής ανταλλακτικής αξίας και μοναδική ευκαιρία για την εξασφάλιση μιας προοπτικής βελτίωσης των συνθηκών διαβίωσης για ανθρώπους που δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να αγοράσουν ένα νεόδμητο διαμέρισμα. Τα πλινθόκτιστα εγκαταλείφθηκαν είτε για να αντικατασταθούν από πολυκατοικίες είτε για να αφεθούν στα χέρια του χρόνου (εικόνα 1). Σε άσχημη κατάσταση με φθορές εμφανείς και εκτεταμένες, βρίσκονται και οι προσφυγικές πολυκατοικίες του ‘39 χτισμένες στο βορειοδυτικό όριο της συνοικίας, εκείνες που φέρουν στις όψεις τους εμφανή τα σημάδια από τη μάχη της Καισαριανής το ‘44 όταν υπέστησαν σοβαρές ζημιές από τα βλήματα των όπλων και κυρίως των όλμων με τους οποίους χτυπούσαν από τον Λυκαβηττό οι Βρετανοί την Καισαριανή (εικόνα 2).

Οι αιτίες που μπορεί να οδηγήσουν στη διάλυση μιας κατασκευής ποικίλλουν. Η μετατροπή ωστόσο ενός κατεστραμμένου κτηρίου σε αστικό ερείπιο, προϋποθέτει την επίδραση του χρόνου και της φύσης και σχετίζεται επιπλέον με τη στάση της κοινωνίας απέναντι στη φθορά. «Ένα ερείπιο είναι το αποτέλεσμα της ανθρώπινης περηφάνιας, απληστίας και ανοησίας», γράφει ο Woodward (2003: 157), υποδεικνύοντας πως είναι οι επιλογές του ανθρώπου και της κοινωνίας σε ευρύτερη κλίμακα, που οδηγούν καταρχήν ένα κτήριο στην εγκατάλειψη και το αφήνουν απροστάτευτο στην καταλυτική επίδραση του χρόνου και της φύσης. Για τα προσφυγικά της Καισαριανής, η κοινωνική *απληστία* και η κρατική *ανοησία*, εκφραζόμενες στα πλαίσια ενός οικονομικού συστήματος που αποθεώνει τη νεωτερικότητα και την κατανάλωση με έμφαση στην παροδικότητα των υλικών αγαθών και το βραχυπρόθεσμο οικονομικό όφελος, δεν άφησαν περιθώρια για τη σωτηρία τους. Τα σύγχρονα ερείπια της συνοικίας συνιστούν μία ακόμη έκφραση της κοινωνίας της κατανάλωσης και της εξαιρετικά εύκολης προσαρμογής του συνόλου σε αυτή.[7]

Σε ένα κτήριο που έχει εγκαταλειφθεί, επιδρά κατόπιν ο χρόνος, εκείνος που έχει τη δύναμη να μετατρέψει τα συντρίμμια σε έναν τόπο με νόημα, στον τόπο του αστικού ερειπίου. Το ερείπιο δεν δημιουργείται σε μια στιγμή. Είναι περισσότερο μια διαδικασία παρά ένα αντικείμενο στο χώρο. Ένα ερείπιο υπάρχει και μεταβάλλεται με το πέρασμα του χρόνου· ωριμάζει. Το παρελθόν δεν διαλύεται ποτέ ολοκληρωτικά, αλλά ενσωματώνεται μορφολογικά στο παρόν. Ο χρόνος του ερειπίου είναι ουσιαστικά η σύνθεση πολλών χρόνων, είναι ταυτόχρονα κυκλικός και ευθύγραμμος. Είναι ο κυκλικός χρόνος της δυτικής σκέψης, ο χρόνος που δεν έχει αρχή ούτε τέλος αλλά «μιμείται την αιωνιότητα και περιστρέφεται σταθερά σύμφωνα με τους νόμους των αριθμών» κατά τον Πλάτωνα (1993: 38β). Είναι συνάμα και ο ευθύγραμμος χρόνος, εκείνος που ξετυλίγεται από τη δημιουργία ως το τέλος, ανεπιστρεπτί (Agamben, 2003: 20). Είναι κυκλικός καθώς το ερείπιο σηματοδοτεί ένα τέλος και μια αρχή. Το τέλος του κτηρίου ως κτήριο και η αρχή του ερειπίου ως ερείπιο λαμβάνουν χώρα την ίδια στιγμή. Δεν υπάρχει όμως ουσιαστικά ούτε τέλος ούτε αρχή, παρά μόνο μια συνεχής κίνηση της ουσίας του κτηρίου που γίνεται μέρος της ουσίας του ερειπίου. Από την άλλη πλευρά η διαδικασία της φθοράς εκτυλίσσεται με σαφή, καθορισμένη και οριστική πορεία προς την ολοκληρωτική εξάλειψη της ύλης· ο χρόνος της φθοράς, της διάβρωσης των υλικών, της ανάπτυξης των βρύων, της σταδιακής διάλυσης της ύλης είναι ευθύγραμμος χρόνος.



Εικόνα 1


Εικόνα 2

Το ερείπιο έχει διάρκεια, καθώς πρόκειται για ένα έργο σε εξέλιξη· για μια διαδικασία και όχι για ένα ολοκληρωμένο αντικείμενο. Έχει συγκεκριμένη αρχή -το γεγονός που προκάλεσε την κατάρρευση ή την εγκατάλειψη του κτηρίου- δεν έχει όμως προκαθορισμένη διάρκεια, παρά εκτείνεται απεριόριστα στο χρόνο. Το ερείπιο δεν τελειώνει ποτέ, ως έργο ανθρώπινο παραδομένο στις δυνάμεις της φύσης, αλλά και στην αντιληπτική αίσθηση του παρατηρητή η οποία συνεχώς μεταβάλλεται. Επιπλέον δεν τελειώνει ποτέ, ως τόπος με άπειρες πτυχές τις οποίες η μεταβαλλόμενη φύση αποκαλύπτει στο συνεχές, επίμονο γίγνεσθαι του ερειπίου (Hetzler, 1982: 107). Συναντάται, επομένως, στο ερείπιο η παραδοξότητα της συνύπαρξης του χρόνου που έχει παύσει και του χρόνου που συνεχίζει να κινείται. Το ερείπιο είναι μια οντότητα στην οποία ο χρόνος έχει σταματήσει να κυλά ως προς την καθημερινότητα της λειτουργίας που ο χώρος δεν φιλοξενεί πια. Την ίδια στιγμή, ο χρόνος συνεχίζει να

κινείται ως μοχλός εξέλιξης της φθοράς αλλά και ως εξωτερική συνθήκη που περιβάλλει το ερείπιο, που ως τόπος εντάσσεται σε κάποιο χρόνο.

Στο ερείπιο, το αρχιτεκτονικό αντικείμενο συγκροτεί μια υλική παρουσία που δεν αντιστέκεται πια στις δυνάμεις της φύσης. Το κτήριο είναι ένα κέλυφος καθορισμένο και σταθερό, με όρια που διαχωρίζουν σαφώς το εσωτερικό του από το εξωτερικό περιβάλλον. Στο ερείπιο τα όρια διαλύονται, η φύση εισέρχεται στην ύλη άναρχα, βίαια και η ύλη μετασχηματίζεται από τη φύση ολοκληρωτικά. Η *φύση* για την οποία μιλά ο Simmel (1959: 260) στο δοκίμιό του *Το ερείπιο*[8] [*The ruin*] μπορεί να είναι η βλάστηση που φυτρώνει και αναπτύσσεται ανάμεσα στους φθαρμένους τοίχους, η λάσπη στο έδαφος, η υγρασία και η μούχλα στη μισογκρεμισμένη οροφή, ο αέρας που περνά μέσα από τα κατεστραμμένα παραθυρόφυλλα. Ο διάλογος ενός ερειπίου με τις δυνάμεις της φύσης είναι εμφανής, ζωντανός και δυναμικός. Το κτήριο μετουσιώνεται σε μια νέα υπόσταση, στην οποία ύλη και φύση δεν αποτελούν πια δύο διακριτά συστατικά αλλά συγκροτούν ένα αδιαίρετο όλο.

Στην Καισαριανή διακρίνονται δύο είδη φθαρμένων κατασκευών, εκείνες που έχουν εγκαταλειφθεί και εκείνες που εξακολουθούν να κατοικούνται. Το ερείπιο χαρακτηρίζεται στη συνήθη μορφή του από την απουσία λειτουργίας, η οποία προκύπτει από την εγκατάλειψη του κτηρίου από κάθε ανθρώπινη παρουσία. Υπάρχουν ωστόσο περιπτώσεις, όπως συμβαίνει στη συγκεκριμένη συνοικία, που κάποια ερειπωμένα κτήρια συνεχίζουν να κατοικούνται παρά τα εμφανή σημάδια φθοράς. Σε αυτές τις περιπτώσεις, δεν είναι η φύση που κατορθώνει να μετατρέψει το κτήριο σε ερείπιο, αλλά ο ίδιος ο άνθρωπος, που το αφήνει να φθαρεί. Αυτή την αδιαφορία, ο Simmel (1959: 261) χαρακτηρίζει «θετική παθητικότητα».

Στο ερείπιο, η διάλυση της μορφής προκύπτει ουσιαστικά από την υλοποίηση μιας εγγενούς τάσης που πηγάζει από τα βαθύτερα στρώματα της ύπαρξης της κατεστραμμένης ύλης. Αυτός είναι ο λόγος που το ερείπιο μοιάζει τραγικό, αλλά όχι θλιβερό (Simmel, 1959: 263). Είναι σαφές πως το ερείπιο δεν ταυτίζεται με μια εικόνα καταστροφής και συντριβής, αλλά βρίσκεται, ως οντότητα και ως νόημα, πέρα από τα όρια της συμβατικής ιδέας που συνοδεύει μια εικόνα κατάρρευσης. Το ερείπιο έχει μια δυναμική πρωτόγνωρη, που πηγάζει από την ίδια τη διαδικασία που το γέννησε και συνεχίζει να το γεννά κάθε στιγμή.

Στο ερείπιο δεν υπάρχει μόνο η ομορφιά της φύσης ή η ομορφιά της τέχνης του ανθρώπου, παρά δημιουργείται ένα νέο είδος ομορφιάς, «η ομορφιά του ερειπίου, που αποτελεί συνάμα μια νέα κατηγορία της ύπαρξης» (Hetzler, 1982: 105). Το ερείπιο συνθέτει τη φύση και την ανθρώπινη δημιουργία σε ένα νέο ακέραιο σύνολο. Η αισθητική του, επομένως, δεν είναι ούτε εκείνη της φύσης ούτε εκείνη του έργου τέχνης, αλλά μια σύνθεση των δύο, που ξεπερνά τα όρια και τα καθορισμένα πλαίσια μέσα στα οποία εκείνες λειτουργούν. «Η ομορφιά του ερειπίου προσεγγίζει το Υψηλό, το ανείπωτο και το απερίγραπτο. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η αισθητική του ερειπίου είναι η κατεξοχήν αισθητική του Υψηλού» (Hetzler, 1982: 105). Το Υψηλό, αναφέρει ο Burke (1990: 113), είναι απέραντο σε διαστάσεις, τραχύ και ατημέλητο, είναι σκοτεινό και δυσοίωνο, συμπαγές και βαρύ, ογκώδες. Αντίθετα το ωραίο είναι συγκριτικά μικρό, λείο και εξευγενισμένο, φωτεινό, αέρινο και εύθραυστο.

Η αισθητική του σύγχρονου αστικού ερειπίου προσεγγίζει το Υψηλό, ενώ αντίθετα τα κλασσικά ερείπια εκφράζουν το ωραίο. Υπάρχει μία ομαλότητα και μια ισορροπία στη διάταξη και τη μορφή του κλασσικού ερειπίου που είναι πια ξεκάθαρη. Η εικόνα που συνθέτει αυτό μοιάζει αιώνια. Μέσα από την ηρεμία προκαλεί μονάχα την ευχαρίστηση. Αντίθετα με την παθητικότητα του κλασσικού ερειπίου, το σύγχρονο αστικό ερείπιο διακρίνεται από έντονη ενεργητικότητα. Η διαδικασία της ερείπιο-ποίησης είναι ακόμα ενεργή. Η φθορά είναι σε εξέλιξη και τα αποτελέσματά της φανερά και έντονα. Παράθυρα και πόρτες σπάνε, ταπετσαρίες ξεφλουδίζουν και πατώματα καταρρέουν. Η δυναμική της μορφής του οφείλεται στη φθορά, η οποία συνιστά συνάμα και την πηγή της αισθητικής του υπόστασης (εικόνα 3).

Η συνθετότητα της ουσίας του αστικού ερειπίου, που αγγίζει συγχρόνως το παρελθόν και το παρόν, τον υλικό και τον άυλο κόσμο των ιδεών, δεν αφήνει περιθώρια προσέγγισης της πολυδιάστατης αυτής υπόστασης, παρά μονάχα μέσα από τη βιωματική εμπειρία. Η εμπειρία και πιο συγκεκριμένα η βιωματική εμπειρία [Erlebnis] για την οποία γίνεται λόγος εδώ, προϋποθέτει ένα δίπολο. Από τη μία πλευρά βρίσκεται το αντικείμενο, που αποτελεί το ερέθισμα της διαδικασίας και από την άλλη το υποκείμενο, που συνιστά το δέκτη του ερεθίσματος και καλείται να το επεξεργαστεί και να το μεταφράσει σε κάποιου είδους σκέψη ή αντίληψη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι δύο πόλοι της διαδικασίας –ο παρατηρητής και το ερείπιο- λειτουργούν αυτόνομα αλλά και σε συνάρτηση. Ο παρατηρητής αναγνωρίζει στο ερείπιο κάτι από τον εαυτό του, από τη φθαρτή και θνητή του φύση. Το ερείπιο γίνεται αντικείμενο παρατήρησης και συμμετέχει έτσι σε μια ενεργή διαδικασία, ξεφεύγοντας προσωρινά από την αδράνεια του. Το υποκείμενο γίνεται μέρος του ερειπίου και το ερείπιο διεισδύει στην υποκειμενικότητα του παρατηρητή.

Η εμπειρία του ερειπίου ενεργοποιεί, αλλά και απαιτεί όλες τις αισθήσεις. Καθώς περιπλανιέται κανείς ανάμεσα στα ερείπια, είναι πιθανό να πατήσει σπασμένα γυαλιά ή να βυθίσει το πόδι του σε μια λασπωμένη επιφάνεια του εδάφους, να χρειαστεί να περάσει μέσα από έναν ιστό αράχνης, να τον ενοχλήσει η μυρωδιά της μούχλας στον τοίχο, να ακούσει τα περιστέρια που περνούν μέσα από τα σπασμένα παράθυρα. Η φθορά έχει εξαπλωθεί σε κάθε σημείο της κατασκευής, δημιουργώντας ένα σύνθετο σκηνικό ποικίλων ερεθισμάτων, που δρουν διαδοχικά ή και συγχρόνως, απευθυνόμενα στις αισθήσεις του εκάστοτε υποκειμένου, που παύει να έχει το ρόλο του παθητικού παρατηρητή.

Το ερείπιο είναι μια δυναμική υπόσταση που μετασχηματίζεται συνεχώς. Η απουσία συγκεκριμένων και σταθερών ορίων, η άμεση επαφή της διαλυμένης κατασκευής με το εξωτερικό περιβάλλον, οι δυνάμεις της φύσης που εισέρχονται χωρίς διάκριση και η φθορά που επιδρά στην ύλη χωρίς διακοπή, καθιστούν το ερείπιο μια συνεχώς μεταβαλλόμενη οντότητα. Κάθε στιγμή που περνά, το ερείπιο είναι διαφορετικό και η εμπειρία του παρατηρητή, αντιστοίχως, καινούρια. Επιπλέον, η ατέλεια της μορφής, τα θραύσματα και η αποσπασματικότητα της ύλης, καλούν εκείνον που θα το προσεγγίσει να συμπληρώσει με τη φαντασία του τα κομμάτια που λείπουν, ενεργοποιώντας εκείνο το σύνολο από εμπειρίες, μνήμες και σκέψεις που διαμορφώνουν την αντιληπτική του ικανότητα. Έτσι, το ερείπιο παρουσιάζεται διαφορετικό όχι μόνο κάθε

στιγμή, αλλά και για τον καθένα που επιχειρεί να το προσεγγίσει μέσα από μια διαδικασία βιωματικής εμπειρίας.

Σημαντικός παράγοντα στην εμπειρία ενός αστικού ερειπίου είναι η θέση του μέσα στην πόλη. Δεν βρίσκεται αποκομμένο από τον αστικό ιστό, αλλά αποτελεί μέρος αυτού, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στην συνοικία της Καισαριανής. Εκεί, ο παρατηρητής βιώνει όχι μόνο την εμπειρία του ερειπίου, αλλά και εκείνη του διαλόγου ανάμεσα στο πλήρες και το κατακερματισμένο, το νέο και το παλαιό, το παρόν και το παρελθόν. Όταν ένα ερείπιο βρίσκεται σε παράθεση με ένα νέο κτήριο, είναι σαφές πως υπάρχει μια ζωηρή αναπαράσταση του πριν και του μετά. Ο Benjamin (1999: 171) γράφει για την εμπειρία στη μεγαλούπολη πως η κίνηση ανάμεσα στην τροχαία κυκλοφορία

> *θέτει το άτομο μπροστά σε μια σειρά από αιφνιδιασμούς και συγκρούσεις. Σε επικίνδυνες διασταυρώσεις, νευρικές αιφνίδιες ορμές ρέουν μέσα του σε ταχεία διαδοχή, όπως η ενέργεια από μια μπαταρία. Ο Baudelaire μιλά για έναν άνθρωπο που βυθίζεται στο πλήθος σα να βυθιζόταν σε μια δεξαμενή ηλεκτρικής ενέργειας.*

Αυτή η εμπειρία του σοκ που έχει ο περιπατητής ανάμεσα στο πλήθος της μεγαλούπολης, προσομοιάζει με την εμπειρία του, όταν κινούμενος στα πλαίσια του αστικού ιστού έρχεται αντιμέτωπος με το ερείπιο. «Φόβος, αποστροφή και τρόμος» (Benjamin, 1999: 170) είναι τα αρχικά συναισθήματα του σοκ που γεννιούνται καθώς βρίσκεται κανείς αντιμέτωπος με μια εικόνα παρακμής και εκτεταμένης φθοράς που δεν περιμένει να συναντήσει στα όρια ενός σύγχρονου αστικού περιβάλλοντος. Εφόσον το ερείπιο συνιστά μέρος του αστικού ιστού, η κίνηση προς αυτό συνεπάγεται κίνηση μέσα στην πόλη. Η εμπειρία του ερειπίου καθίσταται επομένως μέρος της εμπειρίας της πόλης (εικόνα 4).

Η ΜΝΗΜΗ

Η τελευταία είναι μια διαδοχικά επαναλαμβανόμενη ιδεατή μετακίνηση από το παρόν στο παρελθόν και πάλι πίσω. Ένα νοητό ταξίδι στο χρόνο που προκαλείται ή ευνοείται ή ακόμα υποδεικνύεται από τις μορφές της.

> *Σα θεατές ταξιδεύουμε στην πόλη παρατηρώντας την αρχιτεκτονική της και τους κατασκευασμένους χώρους, μετατοπίζοντας σύγχρονες σκηνές και αντανακλάσεις από το παρελθόν έως ότου πυκνώσουν αυτές, σε μια προσωπική εικόνα.* (Boyer, 1998:32)

Κάθε τέτοιο ταξίδι επικαλείται τη μνήμη και ακουμπά σ' αυτή, σ' εκείνη της πόλης που συνιστά σύμφωνα με τον Rossi (1991), το νήμα που διαπερνά όλη την πολύπλοκη δομή της, αλλά και στην ιδιωτική, εκείνη του παρατηρητή. Κάθε μια από τις μορφές του αστικού τοπίου, προϊόν της εργασίας και των μετασχηματισμών της κοινωνίας, αποτυπώνει στη μορφή της ένα μέρος, κάποια πτυχή της μνήμης του συνόλου, και κάθε μια από αυτές ανακτάται, ανασυγκροτείται και προβάλλεται στο παρόν μέσα από τα αντιληπτικά



Εικόνα 3



Εικόνα 4

φίλτρα του κάθε παρατηρητή.

Οι μνήμες κρύβονται ή καλύτερα φυλάσσονται και προστατεύονται στους τόπους. «Ο τόπος ενσωματώνει τη μνήμη» (Casey, 2004: 32), της δίνει υπόσταση, ενώ παράλληλα η μνήμη κατεργάζεται τον τόπο, τον σμιλεύει. Η σχέση είναι αμφίπλευρη. Η έλλειψη της μνήμης από την άλλη πλευρά, στερεί από τον τόπο έναν από τους θεμελιώδεις αξιολογικούς μηχανισμούς που τον διακρίνουν από το χώρο και τον διαλύει, μετατρέποντάς τον σε μια αδιάφορη τοποθεσία. Ο τόπος συγκρατεί και φυλάσσει μνήμες προσωπικές ή συλλογικές. Στη δεύτερη περίπτωση, ο τόπος λειτουργεί τόσο ως αιτία για την ενεργοποίηση της μνήμης εκείνων που έχουν μοιραστεί ένα κοινό παρελθόν, όσο και ως ερέθισμα για την αναπαράσταση θραυσμάτων του παραπάνω παρελθόντος σε τρίτους, που πιθανά ενδιαφέρονται να μάθουν γι' αυτό.

Η *συλλογική μνήμη* [collective memory] είναι η συνθήκη με την οποία διαφορετικοί άνθρωποι, παρόλο που δεν γνωρίζονται απαραίτητα μεταξύ τους, ανακαλούν στη μνήμη τους το ίδιο γεγονός - ο καθένας με το δικό του τρόπο. Σε αυτή την περίπτωση, η μνήμη δεν βασίζεται σε αλληλεπικαλυπτόμενες ιστορικότητες όσων θυμούνται ή σε κάποιον κοινό τους τόπο, αλλά συμπυκνώνεται γύρω από το μοναδικό κοινό άξονα, που είναι η ανάμνηση κάποιου συγκεκριμένου γεγονότος. Δεν έχει σημασία πού βρίσκονται εκείνοι που θυμούνται, αν έχουν οποιαδήποτε σχέση μεταξύ τους ή αν θυμούνται την ίδια στιγμή. Εκείνο που μετρά, είναι ο κοινός χαρακτήρας του περιεχομένου που συνδέει τις διαφορετικές ανθρώπινες υπάρξεις, το *focus memorium* (Casey, 2004). Η συλλογική μνήμη επιτρέπει την από κοινού μνήμη, χωρίς όμως να υπάρχει από κοινού αναπόληση. Αποτελεί ένα σημείο μαζικής σύγκλισης άγνωστων μεταξύ τους ανθρώπων και άρα ένα ισχυρό σημείο αναφοράς για μία κοινωνία.

Όσο αφορά στη συλλογική μνήμη, ο Halbwachs (1992) διακρίνει ανάμεσα στην αυτοβιογραφική και την

ιστορική μνήμη. Η πρώτη είναι η μνήμη των γεγονότων που έχει κανείς προσωπικά βιώσει στο παρελθόν, στα πλαίσια βέβαια κάποιας ομάδας. Έχει τις ρίζες της στα άλλα μέλη της ομάδας και είναι η επαφή με αυτά που ενισχύει τη διατήρησή της. Η δεύτερη, αγγίζει την κοινωνική δράση μόνο μέσα από τα διαφόρων ειδών αρχεία, όπως τα γραπτά και οι φωτογραφίες, ενώ μένει ζωντανή μέσα από τους επετειακούς εορτασμούς και τις τελετές μνήμης, οπότε και γίνεται χρήση των αρχείων (Halbwachs,1992). Οι επετειακές δράσεις λειτουργούν συνεκτικά στους δεσμούς ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας. Οι εκδηλώσεις, για παράδειγμα, που λαμβάνουν χώρα κάθε Πρωτομαγιά στο Σκοπευτήριο της Καισαριανής, έχουν στόχο αφενός να αποδώσουν τιμή στη μνήμη των 200 εκτελεσθέντων την 1η Μαΐου 1944 και αφετέρου να ενισχύσουν τη μνήμη των κατοίκων σχετικά με ένα γεγονός που σημάδεψε τη σύγχρονη ιστορία της συνοικίας τους.

Η συλλογική μνήμη οφείλει να συνδέεται με τη βιωματική εμπειρία, γράφει η Boyer (1988: 26), καθώς σε αντίθετη περίπτωση υποβαθμίζεται σε ‘ιστορία’ και μετατρέπεται «σε αφηρημένες ή διανοητικοποιημένες αναπαραστάσεις, απαξιωμένες ή ψεύτικες αναπολήσεις».. Η ιστορία είναι η αναπαράσταση του παρελθόντος σε στερεοτυπικές εικόνες, η ανακατασκευή εκείνου που δεν υπάρχει πια και ως τέτοια, είναι αναπόφευκτα ατελής, προβληματική και εύκολα χειραγωγήσιμη. Από την άλλη πλευρά, η συλλογική μνήμη αφορά στο παρόν, είναι ενεργή, εξελίξιμη, επιλεκτική, ανοικτή στη διαλεκτική με τη λήθη και δυσκολότερα ελεγχόμενη. Η ιστορία γράφεται από τα εκάστοτε συστήματα εξουσίας, ενώ η συλλογική μνήμη γεννιέται από την κοινωνία και εκφράζει τις ανάγκες της. «Διαρκώς ενεργό φαινόμενο» και «δεσμό που μας ενώνει με το αιώνιο παρόν», τη χαρακτηρίζει ο Pierre Nora (1989: 8).

Η συλλογική μνήμη δίνει τη δυνατότητα της επαφής του υποκειμένου με το παρελθόν. Δεν είναι ωστόσο μουσείο. Δεν περιορίζει το μυστήριο των αντικειμένων και των μορφών σε αυστηρά καθορισμένους χώρους έκθεσης. Η συλλογική μνήμη δεν έχει όρια, αντίθετα επιδιώκει να διαλύσει τα όρια (Boyer, 1988: 200). Τα μουσεία, γράφει ο Adorno (1988: 175), είναι σαν οικογενειακοί τάφοι για τα έργα τέχνης. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργούν και για τη μνήμη. Τα εκθέματα βρίσκονται αποκομμένα από το φυσικό τους περιβάλλον. Έχοντας χάσει την εσωτερική τους δυναμική, ως αντικείμενα ενός πολιτισμικού ρεύματος ή ως μαρτυρίες μιας ιστορικής συνθήκης, χωρίς άμεση και διαλεκτική σχέση με τον παρατηρητή, ουσιαστικά πεθαίνουν. Το μουσείο στερεί από τον παρατηρητή την ουσιαστική σύνδεση με την αλήθεια της μνήμης, καθώς αυτή μπορεί να γίνει μόνο μέσα από τη βιωματική εμπειρία του τόπου στον οποίο η μνήμη φυλάσσεται.

Όταν αρχίζει να μεγαλώνει η απόσταση ανάμεσα στον ιστορικό χρόνο πραγματοποίησης ενός γεγονότος και το εκάστοτε παρόν, είναι που η ανάγκη για διατήρηση της συλλογικής μνήμης επικαλείται τη βοήθεια των μνημείων. Τα μνημεία είναι «τα κατεξοχήν δείγματα δομημένου χώρου, μέσω των οποίων εκδηλώνεται η ανθρώπινη πάλη ενάντια στο χρόνο» (Πάγκαλος, 2012: 35). Είναι η υλική απεικόνιση της μνήμης τοποθετημένη στα πλαίσια του αστικού τοπίου. Το μνημείο δεν είναι μονάχα ένα αντικείμενο ή μια ομάδα αντικειμένων, δεν είναι απλά ένα γλυπτό, ή μια μορφή, ή το αποτέλεσμα σύμπραξης υλικών και όγκων. Η υλική του υπόσταση δεν είναι δείκτης αρκετός προκειμένου να οριστεί η μνημειακότητά του.

Ο μνημειακός χώρος, γράφει ο Lefèbvre (1991: 224), προσδιορίζεται από ό, τι μπορεί και ό, τι αδυνατεί να λάβει χώρα σε αυτόν. Συνιστά, επομένως, μέρος μιας εμπειρίας στα πλαίσια του ευρύτερου αστικού χώρου, μιας εμπειρίας όπως αυτή του τόπου.

Στο Σκοπευτήριο της Καισαριανής, βορειοδυτικά από τον τοίχο των εκτελέσεων, βρίσκεται από το 2005 το Μνημείο Εκτελεσθέντων Πατριωτών, έργο του γλύπτη Απόστολου Φανακίδη. Το μνημείο είναι μια εγκατάσταση στο χώρο που διατάσσεται σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο, βρίσκονται τοποθετημένες 12 στήλες από μαύρο γρανίτη, στις οποίες είναι σκαλισμένα τα ονόματα των εκτελεσθέντων στο Σκοπευτήριο την περίοδο 1941-44. Ανάμεσά τους και τα ονόματα των 200 που εκτελέστηκαν την Πρωτομαγιά του 1944 στη μαζικότερη ομαδική εκτέλεση κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Οι στήλες είναι διαταγμένες σε δύο ομάδες από τρία ζεύγη, εκατέρωθεν μιας υδάτινης επιφάνειας. Μέσω μιας κλίμακας με ελαφρά κλίση, οδηγείται ο επισκέπτης στο δεύτερο, ψηλότερο επίπεδο της εγκατάστασης, όπου βρίσκονται τοποθετημένες δύο στήλες ύψους 7 μέτρων. Πίσω ακριβώς από αυτές βρίσκεται ο πέτρινος τοίχος που διαχωρίζει το χώρο του μνημείου από τον τόπο των εκτελέσεων (εικόνα 5).

Ο γλύπτης χρησιμοποιεί λιτές γραμμές, καθαρές φόρμες και έντονους συμβολισμούς, προκειμένου να προσεγγίσει τη δυναμική του τόπου και να αποδώσει τη βαθιά συναισθηματική συντριβή που συνοδεύει την ιστορία του Σκοπευτηρίου. Δημιουργεί ουσιαστικά έναν τόπο πάνω στον τόπο, αντλώντας την ουσία της δημιουργίας του από το genius loci του αρχικού τόπου, που είναι η απώλεια, η θυσία, η βαθιά θλίψη. Ωστόσο οι δύο επιτύμβιες στήλες των οποίων η υφή λειαίνει με το ύψος, μοιάζει να ελαφραίνουν από το βάρος του πένθους, το οποίο αν και έντονο στη ρίζα της ύπαρξής τους, μαλακώνει καθώς οι στήλες ανεβαίνουν προς τον ουρανό.

Ο τόπος του μνημείου προσεγγίζει τη συλλογική μνήμη μέσα από την εμπειρία και τη σιωπή. Ο επισκέπτης κινείται ανηφορικά από το πρώτο επίπεδο προς το δεύτερο, από τις μαύρες στήλες με τα ονόματα των θυμάτων στις δύο επιτύμβιες στήλες που υψώνονται σε σημείο που βρίσκεται σε πλαισιωμένη, ωστόσο άμεση, οπτική επαφή με τον τόπο της εκτέλεσης. Η εικαστική διάσταση ενός έργου τέχνης δεν έγκειται στην υλική του υπόσταση αυτή καθεαυτή, αλλά συντίθεται στη συνείδηση εκείνου που το βιώνει. Το νόημα του έργου δεν βρίσκεται στις φόρμες και τους όγκους, αλλά στις εικόνες που οι φόρμες αυτές δημιουργούν στον παρατηρητή και στη συναισθηματική δύναμη που μεταφέρουν (Pallassmaa,1986: 449). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η μνημειακή σύνθεση απευθύνεται στις αισθητηριακές μνήμες του υποσυνείδητου που σχετίζονται με την απώλεια και το θρήνο και επιχειρεί μέσα από αυτές να προσεγγίσει τη συλλογική μνήμη, που αφορά στο συγκεκριμένο τόπο της θυσίας.

Ο χώρος του Σκοπευτηρίου αποτελεί έναν τόπο με έντονα φορτισμένη συλλογική μνήμη. Η μνημειακή εγκατάσταση, μέσα από τη λιτότητα και το συμβολισμό των μορφών, τονίζει με ιδιαίτερα εμφατικό τρόπο την ουσία του τόπου του Σκοπευτηρίου. Η θέση στην οποία βρίσκεται μέσα στο αστικό τοπίο, τον καθιστά ωστόσο δύσκολα προσβάσιμο στο κοινό. Ο χώρος του μνημείου είναι ανοικτός μόνο κάθε Πρωτομαγιά, οπότε φιλοξενεί τις εκδηλώσεις μνήμης για την εκτέλεση των 200, ή κατόπιν συνεννόησης με το Δήμο Καισαριανής για προγραμματισμένες επισκέψεις. Πρόκειται

για έναν τόπο μνήμης που δεν μπορεί όμως να αποτελέσει ενεργό μέρος της καθημερινής εμπειρίας της πόλης.

Από την άλλη πλευρά, η βαρύτητα και η φύση του γεγονότος που συνδέεται με το συγκεκριμένο μνημείο, θα καθιστούσε την παρουσία του σε άμεση επαφή με την αστική καθημερινότητα, πιθανά ακανθώδη. Τα μνημεία είναι για τον Freud «*μνημονικά σύμβολα*» που κατασκευάζονται για να δηλώσουν κάποια συγκεκριμένη τραυματική εμπειρία, ένα θάνατο ή μια καταστροφή και με αυτή την έννοια μοιάζουν με συμπτώματα υστερίας (Crinson, 2005). Έτσι, αν περνούσε κάποιος κάθε φορά μπροστά από ένα τέτοιο μνημείο νιώθοντας τη βαθιά μελαγχολία που βίωσαν εκείνοι που το κατασκεύασαν, η πόλη θα ήταν γεμάτη νευρωτικούς και υστερικούς ανθρώπους (Crinson, 2005). Με αυτή την έννοια, η θέση του Μνημείου Εκτελεσθέντων Πατριωτών προστατεύει την ισορροπία της καθημερινότητας των κατοίκων της Καισαριανής.

Το μνημείο του Σκοπευτηρίου κατασκευάστηκε με σκοπό να υπενθυμίζει στους πολίτες κάποια πολύ συγκεκριμένη κατάσταση του παρελθόντος και να αφήσει μια διαρκή μαρτυρία για τις επόμενες γενεές. Είναι ένα μνημείο που αξιώνει με λίγα λόγια την αθανασία. Η αξία του βασίζεται στη συνειδητή διατήρηση της ανάμνησης. Ανήκει στην κατηγορία των μνημείων που ο Riegl (1998) χαρακτηρίζει «σκόπιμα». Ο τελευταίος διακρίνει μία ακόμα κατηγορία μνημείων, τα αθέλητα. Εκείνα που δεν δημιουργήθηκαν με σκοπό να μνημονεύσουν μια κατάσταση ή ένα γεγονός, αλλά αποκτούν την ιδιότητα του μνημείου όταν η εποχή και η συγκεκριμένη συνθήκη τους απονείμει την «*ιστορική αξία*» ή την «*αξία της παλαιότητας*» (Riegl, 1998).

Η *ιστορική αξία* ενός έργου, η οποία το καθιστά μνημείο, αυξάνεται όσο παραμένει αυτό συμπαγές, αδιάσπαστο, διατηρώντας την αρχική του μορφή. Σημάδια φθοράς ή διάλυσης είναι ανεπιθύμητα. Η *αξία της παλαιότητας*, από την άλλη, φανερώνεται μέσα από την ατέλεια και τη φθορά. Ακόμα και αν μια μορφή δεν διαθέτει κανένα γνώρισμα ικανό να της προσδώσει αξία στα μάτια ενός ιστορικού, είναι πιθανό να αποκτήσει αξία «επειδή ως ερείπιο ή θραύσμα συγκινεί το θεατή με μυστηριώδη τρόπο» (Boyer, 1988: 144). Σε αντίθεση με την ιστορική αξία που στηρίζεται σε επιστημονική βάση και μπορεί να συλληφθεί μέσα από διανοητική σκέψη, η *αξία της παλαιότητας* απευθύνεται στα συναισθήματα και αποκαλύπτεται μέσα από την ενεργοποίηση των αισθήσεων. Αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που τα συγκεκριμένα μνημεία απευθύνονται καθολικά σε όλους και όχι αποκλειστικά στους ιστορικούς ή τους ειδικούς της τέχνης. Σε αυτή την κατηγορία μπορεί να εντάξει κανείς και τα ερειπωμένα προσφυγικά της Καισαριανής.

Στην ανατολική συνοικία της Αθήνας συναντά κανείς, όπως έχει προαναφερθεί, δύο είδη ερειπίων: τις τριώροφες προσφυγικές πολυκατοικίες με τα σημάδια στις όψεις από τις μάχες των Δεκεμβριανών του ‘44 και τις πλινθόκτιστες κατοικίες, μονώροφες και διώροφες που έχουν εμφανή τα σημάδια από τη φθορά του χρόνου και την εγκατάλειψη. Στην πρώτη περίπτωση, η πληγωμένη κατασκευή φέρει σημάδια από ένα συγκεκριμένο γεγονός· φέρει το αποτύπωμα ενός ιστορικού τραύματος. Στη δεύτερη, τα ερείπια αποτελούν εμφανή δείγματα του ισχύοντος οικονομικού μοντέλου και των πρακτικών της πολιτικής εξουσίας όπως και των κοινωνικών συνθηκών που επικρατούν. Πρόκειται ουσιαστικά για χαρακτηριστικά παραδείγματα του διαχωρισμού που παρουσιάζει ο Trigg (2006: 240) ανάμεσα σε «κατεστραμμένα ερείπια» [destroyed ruins] και «φθαρμένα ερείπια» [decayed ruins]. Στα πρώτα, η αιτία της διάλυσης της πληρότητάς τους είναι η βία, ενώ στα δεύτερα η χρονική εντροπία.

Οι προσφυγικές πολυκατοικίες με τα τραύματα στις όψεις από τους πυροβολισμούς, ξεχωρίζουν στο αστικό τοπίο καθώς μαρτυρούν, αυτές και μόνο, ένα ιστορικό γεγονός. Το πληγωμένο τους κέλυφος αποτελεί τη σαφή απεικόνιση του παρελθόντος στο παρόν. Η διατήρηση των αποτυπωμάτων που άφησαν οι μάχες των Δεκεμβριανών επιτρέπει τη διαφύλαξη του ίχνους της ιστορίας 70 χρόνια μετά. Το γεγονός ότι τα συγκεκριμένα κτήρια συνεχίζουν να κατοικούνται και δεν έχουν παραδοθεί ολοκληρωτικά στις διαβρωτικές δυνάμεις του χρόνου και της φύσης, συμβάλλει στη διατήρηση της συναισθηματικής ισορροπίας του αστικού τοπίου. Ενώ η φθορά είναι σημαντική και εμφανής, τα κτήρια δεν έχουν εγκαταλειφθεί και δεν έχουν μετατραπεί σε συντρίμμια. Είναι μάρτυρες μιας καταστροφής, χωρίς ωστόσο να είναι τα ίδια ολοκληρωτικά κατεστραμμένα. Στέκουν σταθερά, βεβαιώνοντας όχι μόνο το βίαιο γεγονός, αλλά και την αντοχή, τη δύναμη και τη σθεναρότητα που επέδειξαν μετά την καταστροφή.

Τα ερείπια της δεύτερης κατηγορίας βρίσκονται στη βόρεια πλευρά του οικισμού. Εκείνα μαρτυρούν τον τρόπο με τον οποίο η Καισαριανή προσπάθησε να ενταχθεί στη σύγχρονη οικιστική πραγματικότητα που υπαγορεύτηκε από τις πολιτικές δυνάμεις και το οικονομικό μοντέλο των τελευταίων δεκαετιών. Περπατώντας κανείς ανάμεσα στους δρόμους της Καισαριανής, είναι αδύνατο να μην αντιληφθεί πως πρόκειται για μία γειτονιά που υπήρξε κάποτε λαϊκή και προσφυγική και που μοιάζει να προσπαθεί να αποποιηθεί αυτή της την ιδιότητα. Η εγκατάλειψη και η φθορά αποτυπώνονται στο δομημένο περιβάλλον με τρόπο εμφατικό, κυρίως μέσα από την έντονη αντίθεση των ερειπίων με τις νεόδμητες πολυώροφες κατασκευές (χάρτης 1).

Στο ερείπιο, εκείνο που βιώνεται είναι περισσότερο η απουσία και όχι η αποσπασματικότητα όσων έχουν απομείνει. Η απουσία, όχι τόσο σε επίπεδο μορφής και υλικής υπόστασης -η απουσία της πόρτας ή της οροφής-, αλλά ως ίχνος μιας εποχής ή μιας συνθήκης που έχει παρέλθει. Η εμπειρία της απουσίας είναι η εμπειρία της συλλογικής μνήμης που βρίσκεται αποτυπωμένη στις φθαρμένες όψεις, στη διαλυμένη υλική υπόσταση ενός αστικού ερειπίου του οποίου η ίδια η ύπαρξη είναι με κάποιο τρόπο μέρος της ζωής του κοινωνικού συνόλου.

Το μνημείο του Σκοπευτηρίου αποτυπώνει μία τραυματική πραγματικότητα που έλαβε χώρα στο συγκεκριμένο τόπο. Είναι μία συμπαγής οντότητα που εκφράζει δυναμικά την ουσία του τόπου της θυσίας. Δεν ξεφεύγει, ωστόσο, πέρα από τα όρια του χώρου στον οποίο βρίσκεται. Δεν διαχέεται εννοιολογικά ή συμβολικά στην πόλη. Το ερείπιο, από την άλλη, είναι μια διαδικασία, μια συνθήκη σε εξέλιξη. Στην υλική του υπόσταση αποτυπώνονται οι στρώσεις του χρόνου, χωρίς κάποια εξωτερική παρεμβολή. Ο χρόνος αφήνει μέσα από τη φθορά, το σημάδι του στην ύλη του ερειπίου. Στο μνημείο αποτυπώνεται ένα γεγονός, ενώ στο ερείπιο η διάρκεια. Τα ερείπια της Καισαριανής δεν αποτυπώνουν στην υλικότητα του αστικού περιβάλλοντος το ίχνος ενός συγκεκριμένου γεγονότος μονάχα. Λειτουργούν περισσότερο ως ζωντανοί και ενεργοί καταγραφείς του χρόνου και για το λόγο αυτό συνιστούν φορείς της συλλογικής μνήμης.

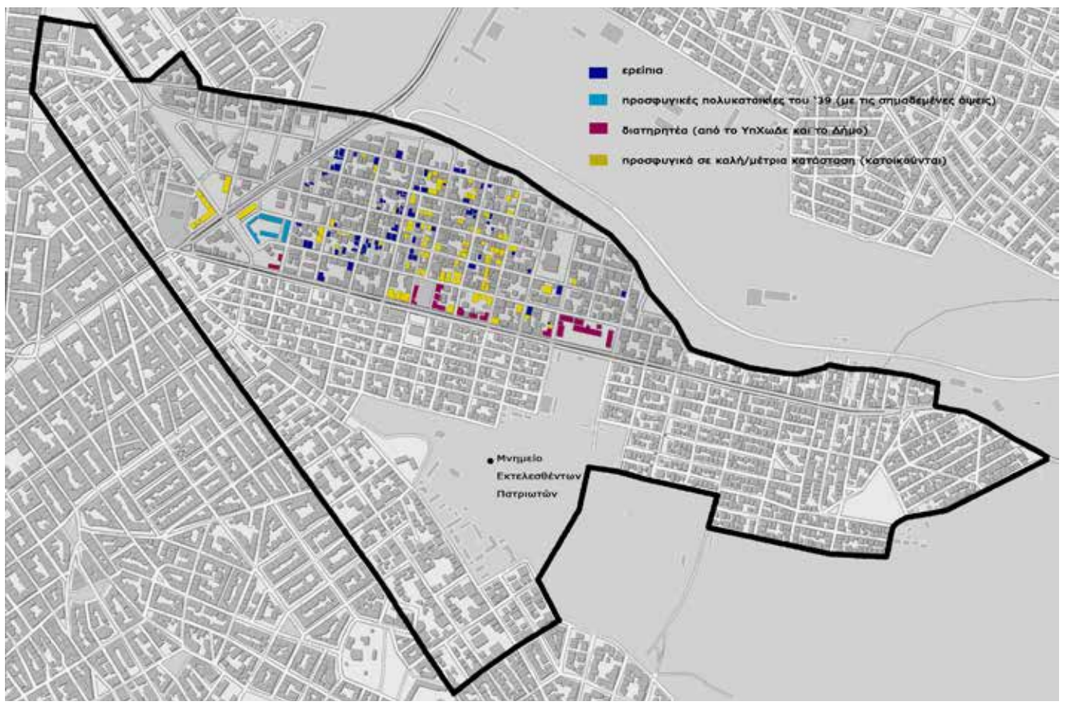
Το μνημείο είναι στατικό, ενώ το ερείπιο δυναμικά μεταβαλλόμενο. Στόχος του μνημείου είναι να τιμήσει τους νεκρούς και να παρηγορήσει, να επουλώσει με κάποιο τρόπο το συλλογικό κοινωνικό τραύμα και να αξιώσει για τα θύματα μια θέση στην αιωνιότητα και την αθανασία. Σκοπός του ερειπίου είναι να προκαλέσει και να φέρει τη συλλογική μνήμη μέσα στον αστικό ιστό, να την καταστήσει μέρος της καθημερινής κοινωνικής πραγματικότητας· να επικοινωνήσει την παροδικότητα και τη φθορά ως συστατικά της ιστορικής συνέχειας και της κοινωνικής αλήθειας.

Στην Καισαριανή, το μνημείο στέκει ακίνητο και άκαμπτο σε ένα σημείο του αστικού τοπίου συγκεκριμένο και αυστηρά καθορισμένο και απαιτεί από την κοινωνία να κατευθυνθεί προς αυτό μελετημένα. Το μνημείο αποτελεί το τέλος μιας προγραμματισμένης κίνησης, το σκοπό. Τα ερείπια από την άλλη πλευρά, βρίσκονται στον αστικό ιστό διάσπαρτα· μικροί πυρήνες μνήμης σε ένα νεόδμητο σύγχρονο περιβάλλον. Εκπλήσσουν τον παρατηρητή καθώς ξεπροβάλλουν ξαφνικά μπροστά του. Εκεί ακριβώς έγκειται η δυναμική τους. Τα ερείπια συνιστούν μέρος της κίνησης στην πόλη, κομμάτι της βιωματικής εμπειρίας του αστικού τοπίου. Χωρίς να εστιάζουν σε κάποιο συγκεκριμένο γεγονός αποκλειστικά, αποτελούν μνημεία αθέλητα που ζωντανεύουν τις διαδοχικές τραυματικές εμπειρίες της Καισαριανής, της πόλης των προσφύγων, των εκτελέσεων από τους Ναζί, των διώξεων, των εξοριών και της αντιπαροχής. Τόσο το μνημείο στο Σκοπευτήριο όσο και τα αστικά ερείπια, συνιστούν τόπους και η αντίληψη και κατανόησή τους απευθύνεται στη βιωματική εμπειρία. Η σύνδεση ωστόσο του τόπου με τη συλλογική μνήμη καθίσταται προφανής στο μνημείο, ενώ αντίθετα στο αστικό ερείπιο είναι μια διαδικασία υπό εξέλιξη την οποία ο παρατηρητής καλείται να εξερευνήσει.



Εικόνα 5

Χάρτης 1



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adorno, W. T. (1988) 'Valery Proust Museum', στο *Prisms*, trans. S. Weber, Sh. Weber. Cambridge, MA: The MIT Press, σς. 173-186.

Agamben, G. (2003) *Χρόνος και Ιστορία: κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς*, μτφ. Δ. Αρμάος. Αθήνα: Ίνδικτος.

Augé, M. (2008) *Non-places: An introduction to Supermodernity*, trans. J. Howe. London, New York: Verso.

Benjamin, W. (1999) 'On Some Motifs in Baudelaire', στο *Illuminations*, trans. H. Zohn. New York: Pimlico, σς. 155-200.

Boyer, C. (1988) *The City of Collective Memory: its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Burke, E. (1990) *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, A. Phillips (ed.). New York: Oxford University Press.

Casey, S. E. (2004) 'Public Memory in Place and Time', στο K. Phillips (ed.) *Framing Public Memory*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, σελ.17-44.

Casey, S. E. (2000) *Getting back into Place: Toward a renewed Understanding of the Place-World.* Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Crinson, M. (2005) 'Urban memory, an Introduction', στο *Urban memory, History and amnesia in the modern city*. Abingdon, UK & New York: Routledge, σς. xi-xx.

Halbwachs, M. (1992) *On Collective Memory*, trans. L.A. Coser. Chicago, London: University of Chicago Press.

Heidegger, M. (2002) 'The origin of the work of art', στο J. Young, K. Haynes (eds) *Heidegger: Off the Beaten Track*, trans. J. Young, K. Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, σς.1-56.

Heidegger, M. (2008) *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, μτφ. Γ. Ξηροπαΐδης. Αθήνα: Πλέθρον.

Hetzler, M. F. (1982) 'The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being', *Journal of Aesthetic Education*, 16(2), σς.105-108.

Κουβάς, Γ. (1996) *Το διάβα της Καισαριανής.* Αθήνα: Εντός.

Lefèbvre, H. (2000) *Writings on Cities*, trans. E. Kofman, E. Lebas. Oxford & Malden, MA: Blackwell.

Lefèbvre, H. (1989) *The Production of Space*, trans. D. Nicholson-Smith. Oxford & Malden, MA: Blackwell.

Nora, P. (1989) 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire', *Representations*, (26), σς. 7-24.

Norberg-Schulz, C. (1979) *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture.* New York: Rizzoli.

Pallasmaa, J. (1986) 'The Geometry of Feeling, A look at the Phenomenology of Architecture', *Scala: Nordic Journal of Architecture and Art*, (4), σς. 22-25.

Πάγκαλος, Π. (2012) *Η σημασία του χρόνου στην αρχιτεκτονική του Aldo Rossi*. Αθήνα: Gutenberg.

Παπαδοπούλου, Ε., Σαρηγιάννης, Γ. (2006) *Συνοπτική έκθεση για τις προσφυγικές περιοχές του Λεκανοπεδίου Αθηνών.* Αθήνα: Σπουδαστήριο Πολεοδομικών Ερευνών, ΕΜΠ.

Πλάτων (1993) *Τίμαιος ή περί φύσεως, Κριτίας ή Ατλαντικός*, μτφ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου. Αθήνα: Κάκτος.

Riegl, A. (1998) 'The Modern Cult of Monuments: Its essence and Its Development', trans. K. W. Foster, D. Ghirardo, στο M. Hays (ed.) *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, σς. 621-651.

Rossi, A. (1991) *Η αρχιτεκτονική της πόλης*, μτφ. Β. Πετρίδου. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Rossi, A. (1995) *Επιστημονική αυτοβιογραφία*, μτφ. Κ. Πατέστος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Simmel, G. (1959) 'The Ruin', στο K. H. Wolff (ed.) *Georg Simmel, 1858-1918: a collection.* Columbus, OH: Ohio State University Press, σς. 259-266.

Trigg, D. (2006) *The aesthetics of decay.* New York: Peter Lang Publishing.

Tuan, Y.F. (1979) 'Space and Place: Humanistic Perspective', στο S. Gale, G. Olsson (eds) *Philosophy in Geography*, *Volume 20*. Dodrecht, Boston, London: D. Reidel Publishing Company, σς. 387-427.

Woodward, C. (2003) *In Ruins*. New York: Vintage Books.

Φιλιππίδης, Δ. (2005) 'Η Πολεοδομία στην Ελλάδα', <www.greekarchitects.gr>, τελευταία επίσκεψη: 05/04/2014.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «Ο δημιουργός είναι η πηγή του έργου και το έργο η πηγή του δημιουργού. Κανένα από τα δυο δεν υπάρχει χωρίς το άλλο» (Heidegger, 2002: 1).

2. Ο Lefèbvre χαρακτηρίζει την πόλη ως *έργο* [an oeuvre] που είναι ωστόσο πιο κοντά σε ένα έργο τέχνης παρά σε ένα απλό προϊόν (Lefèbvre, 2000: 101).

3. Σύμφωνα με μια αρχαία Ρωμαϊκή αντίληψη, κάθε ανεξάρτητο ον, κάθε άνθρωπος και κάθε τόπος έχει το δικό του genius, ένα πνεύμα που το προστατεύει, το συνοδεύει από το ξεκίνημα της ζωής του ως το τέλος και καθορίζει το χαρακτήρα του. Αυτό είναι η ουσία του τόπου, η ιδιαίτερη ατμόσφαιρα του, το *genius loci* του (Norberg-Schulz, 1979: 18).

4. Υπολογίζεται πως ο αριθμός των εκτελεσμένων στο Σκοπευτήριο την περίοδο 1942-44 φτάνει τους 739 (13 το 1942, 150 το 1943, 576 το 1944) (Κουβάς, 1996).

5. «Ο τρόπος με τον οποίο εσύ είσαι και εγώ είμαι, ο τρόπος σύμφωνα με τον οποίο εμείς οι άνθρωποι είμαστε επάνω στη γη είναι το Buan, το κατοικείν. Να είναι κανείς άνθρωπος σημαίνει να είναι επάνω στη γη ως θνητός: σημαίνει να κατοικεί» (Heidegger, 2008: 29).

6. Erfahrung (die): η πείρα (erfahren: μαθαίνω, πληροφορούμε, ακούω/δοκιμάζω)

Erlebnis (das): το γεγονός/το βίωμα (erleben [er+leben, leben: ζω] : ζω, δοκιμάζω, περνώ)

7. «Την εποχή του καπιταλισμού και της πολιτισμικής ύφεσης, παρατηρούμε άλλοτε ενεργά εργοστάσια, νοσοκομεία, φυλακές και άλλες κατασκευές σχετικές με κάποιο ίδρυμα ή θεσμό, να εγκαταλείπονται εξαιτίας της περιττής πλέον λειτουργίας τους ή διαφορετικά να παροπλίζονται, και να παραδίδονται στην αχρηστία. Με τα λόγια του Ernst Bloch οι τοποθεσίες αυτές μετατρέπονται σε 'απατηλούς χώρους του καπιταλισμού'» (Trigg, 2006:120).

8. «Το ερείπιο ενός κτηρίου, ωστόσο, σημαίνει πως εκεί που το έργο τέχνης πεθαίνει, άλλες δυνάμεις και μορφές, εκείνες της φύσης, αναπτύσσονται· από εκείνα τα κομμάτια της τέχνης που εξακολουθούν να ζουν στο ερείπιο και από τη φύση που ήδη ζει σε αυτό, έχει προκύψει ένα νέο όλον, μια χαρακτηριστική ενότητα» (Simmel, 1959: 260).

Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ
ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ ΣΤΗΝ ΣΤΕΡΕΑ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟ

Παπαϊωάννου Κέλλυ
αρχιτέκτων- αρχιτέκτονας τοπίου
papaioannoukelly@yahoo.gr

επιβλέπουσα: Ελένη Καλαφάτη
σύμβουλοι: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος
Δημήτρης Σεβαστάκης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Με την παρούσα μελέτη και μέσα από το συγκεκριμένο παράδειγμα των μνημείων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του εμφυλίου στην Ελλάδα, επιχειρείται μια ανάγνωση των εννοιών της μνήμης, του μνημείου και του ιστορικού τόπου. Ιδιαίτερα μελετώνται τα χαρακτηριστικά της μορφολογίας, της θεματολογίας και των μνημονικών τεχνικών (τελετουργίες, επέτειοι κ.ά.) που συνδέονται με τα μνημεία της αντίστασης στη Στερεά Ελλάδα και την Πελοπόννησο, καθώς και τα πρωτογενή (δηλώσεις) και δευτερογενή (συνδηλώσεις) νοήματα που προκύπτουν από την αλληλεπίδραση μνημείου και μνήμης, στο ιδιαίτερο κοινωνικό και ιδεολογικό περιβάλλον της μετά το '50 ελληνικής ιστορίας.

Από την έρευνα προκύπτει ότι μέχρι τη δεκαετία του '80 στην ελληνική μνημειακή πρακτική κυριαρχούν αφενός τα μνημεία και οι συνδηλώσεις μιας επίσημης μνημονικής πολιτικής που στοιχίζεται στο εθνικιστικό πρόταγμα, διατυπώνοντας αντίστοιχες μορφολογικές και συμβολικές αναφορές, με άξονα την επική αφήγηση και την εθνική συνέχεια. Αφετέρου, διαμορφώνεται ένας μνημονικός λόγος των ηττημένων με κυρίαρχο στοιχείο την απαίτηση της δικαίωσης και εργαλείο τον κώδικα του «ελάχιστου». Η δεκαετία του '80 εισάγει νέα στοιχεία στην ηγεμονική μνημειακή αφήγηση, μέσα από τις τακτικές της σοσιαλδημοκρατίας στα πλαίσια του αστικού εκσυγχρονισμού της κρατικής μηχανής. Τα μνημεία της αντίστασης γενικεύονται με βάση την ευρωπαϊκή πλέον εμπειρία τη δεκαετία του '90, κατά την οποία μορφοποιείται το σχήμα της συναίνεσης και της εργαλειοποίησης της πολιτικής μνήμης. Ο 21ος αιώνας είναι μια διαδικασία σε εξέλιξη, εγκαινιάζοντας νέες συνδηλώσεις της μνημειακής πολιτικής όπως τα «δίκτυα» μνημείων και ιστορικών τόπων.

Γενικά, μπορεί να ειπωθεί ότι η σύνθεση των υλικών φορέων της μνήμης και η υπαγωγή τους στη γενική πολιτική κατεύθυνση των κοινωνικών συντελεστών συγκροτούν εκείνη τη διαδικασία που επιστρέφει στο τεκμήριο για να το ερμηνεύσει και να το νοηματοδοτήσει, ακόμα και στις πιο άμεσα προσλαμβανόμενες και επιφανειακές πτυχές του, όπως είναι η μορφή και ο χαρακτήρας του, αλλά και στο βαθύτερο νόημα και ρόλο του στην ιστορική συνέχεια.

ABSTRACT

This paper, concerning the Greek case of the Second World War and civil war monuments, attempts a new reading of the concepts of memory, monument and historical place. Furthermore, the research highlights the specific characteristics of morphology, memory themes and techniques (rituals, national anniversaries, etc.) evolving the monuments of resistance in Sterea Ellada and Peloponnisos, taking under account the primary and secondary statements that come up through the intersection of memories and their material vectors.

This research results to the fact that, up to the '80s, Greek hegemonic memory practice and politics produce monuments and meanings that have a strong connection with the nationalistic imperative, through morphological and symbolic indications that would imply epic narrations and national sequence. On the other hand, there is a mnemonic narration of the "defeated" through the demand of moral justice and victory and a morphological code of "the minimum". The '80s come up with a new hegemonic memory narration that social-democratic party brings up in order to modernize the state mechanism. National monuments of resistance, along with other European paradigms, become powerful signs of accession and of instrumentalization of political memory. The 21st century's memory politics is still an ongoing procedure that includes secondary meanings of memory such as cultural networks of monuments and historical places.

In general it can be said that the process of configuration of memory portables and their connection to the political status of social factors, results back to the historical exhibit in order to interpret and give a meaning to it, even its obvious and external elements (its form or characteristics) as well as its special meaning and role in history.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα μελέτη αποτελεί μεταπτυχιακή διατριβή στα πλαίσια του Διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, με επιβλέπουσα την κυρία Ελένη Καλαφάτη, καρπό μιας διετούς διερεύνησης στα ζητήματα κατασκευής της μνήμης στον ελληνικό χώρο από το ’50 και μετά. Ειδικότερα, μελετώνται το περιεχόμενο και οι μνημονικές πρακτικές, καθώς και οι αναπαραστατικές τεχνικές των ελληνικών μνημείων που αφορούν στο Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο και στον εμφύλιο.

Πραγματοποιείται μια ‘οριζόντια’ ανάγνωση των εννοιών της μνήμης, του μνημείου, του ιστορικού τόπου, επικεντρώνοντας στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μορφολογίας, της θεματολογίας και των μνημονικών τεχνικών (τελετουργίες, επέτειοι κ.α.) που συνδέονται με το μνημείο, καθώς και στα πρωτογενή (δηλώσεις) και δευτερογενή (συνδηλώσεις) νοήματα που προκύπτουν από την αλληλεπίδραση μνημείου και μνήμης, στο ιδιαίτερο ιστορικό και ιδεολογικό περιβάλλον.

Στόχος της μελέτης είναι να αναζητηθούν τα αίτια, ιστορικά και κοινωνικά, που οδηγούν στην εμφάνιση μιας σχετικής χρονικής καθυστέρησης και ‘λήθης’ στην παραγωγή μνημείων Εθνικής Αντίστασης, σε σχέση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Επιχειρείται να διερευνηθεί επίσης η εξέλιξη του φαινομένου μετά τη δεκαετία του ’70, με τα νέα κοινωνικά δεδομένα που οι ιστορικοί της Τέχνης συμπυκνώνουν στο ιστορικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο της «μετανεωτερικότητας».

Ειδικότερα για το γεωγραφικό χώρο της μελέτης, επιλέγονται οι περιοχές της Στερεάς Ελλάδας και της Πελοποννήσου, με κριτήριο τις ιστορικές ιδιαιτερότητες, οι οποίες διαμορφώνουν μια χαρακτηριστική περίπτωση πολιτικών της μνήμης μέχρι σήμερα. Όσον αφορά στη Στερεά Ελλάδα, ιδιαίτερο ρόλο οπωσδήποτε διαδραμάτισε η ίδρυση του ΕΛΑΣ και η δράση του πρωτοκαπετάνιου του, Άρη Βελουχιώτη, στην περιοχή της Ρούμελης στην αρχή, καθώς και η συγκρότηση της Κυβέρνησης του Βουνού στις ελεύθερες περιοχές της Ευρυτανίας. Η περίπτωση της Πελοποννήσου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον λόγω της όξυνσης της σύγκρουσης ανάμεσα στον ΕΛΑΣ και στον Εθνικό Στρατό που εξελίχτηκε σε πολύ αιματηρές συγκρούσεις μετά το ’43 με τα Τάγματα Ασφαλείας[1] και μετά το ’44 με τους Χύτες και ΜΑΥδες (Μονάδα Ασφάλειας Υπαίθρου).

ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ: Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΤΟΜΙΚΗ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΠΙΣΗΜΗ ΜΝΗΜΗ

Η μεταπολεμική εθνική μνήμη επιστρατεύθηκε για να ισοσκελίσει τη γενικευμένη λαϊκή ανασφάλεια απέναντι σε ένα αβέβαιο πολιτικό μέλλον, που κυριάρχησε ιδιαίτερα μετά το Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο (Johnson, 1999). Η δημόσια μνημειακή κουλτούρα, προκειμένου να αφομοιωθεί ευκολότερα από τη λαϊκή βάση, εγκατέλειψε τις μεγάλες μορφές ηρώων και προσανατολίστηκε προς τη μνημόνευση του άγνωστου και ανώνυμου στρατιώτη. Η γενίκευση κατασκευής εθνικών μνημείων, οι εθνικές παρελάσεις και άλλα θεάματα αντίστοιχου χαρακτήρα αποτέλεσαν κεντρικές αναγνωρίσιμες δραστηριότητες ηθικής τάξης, οι οποίες κατέστησαν τον ιδιωτικό πόνο δημόσιο.

Μέσα από αυτήν τη διαδικασία προέκυψε ένα αυτόνομο επιστημονικό πεδίο που προσδιορίστηκε ως «πολιτικές της μνήμης» με το συγκερασμό των Πολιτικών και Πολιτισμικών Σπουδών [cultural studies] και υπόβαθρο τις αισθητικές θεωρίες. Το πεδίο αυτό είχε ως στόχο να μελετήσει τη διαδικασία συγκρότησης της συλλογικής μνήμης των σημαντικών πολιτικών γεγονότων, τον τρόπο που αυτή η διαδικασία μορφοποιείται μέσα από τα εργαλεία εκφοράς της μνήμης.

Στα πλαίσια αυτά, πολλοί διανοητές παραπέμπουν στη μελέτη των σημειωτικών αντικειμένων: των μνημείων, της λογοτεχνίας, των τηλεοπτικών σειρών και του κινηματογράφου, ως εργαλείων που διαμεσολαβούν τη μνήμη και διαμορφώνουν ένα ιδεολογικό σχήμα στα υποκείμενα των επόμενων γενιών, το οποίο προκαταβάλλει τη θεώρησή τους απέναντι στο αναπαριστώμενο ιστορικό γεγονός. Διαμορφώνεται έτσι μια «μη συστηματοποιημένη μνήμη» (Dennebaker et al., 1997), η οποία μπορεί να μελετηθεί ως πολιτισμική διαδικασία παραγωγής και κατανάλωσης των καλλιτεχνικών αντικειμένων στο επίπεδο των συλλογικών συμβολικών αναπαραστάσεων.

Η διαμεσολάβηση του καλλιτεχνικού αντικειμένου και η μετάβαση από την ‘αλήθεια’ στη συγκίνηση σηματοδοτούν μια αντίστοιχη διαδικασία περάσματος από την ιστορική κοινωνική μνήμη στη συλλογική, με την ενεργοποίηση της ατομικής μνήμης. Η συλλογική μνήμη μπορεί να θεωρηθεί ως συνεισφορά διαδικασιών μνήμης ή ως διαδραστική μνήμη μεταξύ υποκειμένων. Η μεταβλητή αυτή περιλαμβάνει τόσο το περιεχόμενο της μνήμης, την πραγματολογική δηλαδή μνήμη που σχετίζεται με συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα, όσο και τις αξίες που σχετίζονται με την επίκλησή της (ιστορικά μαθήματα και διδάγματα), τροποποιημένες από τις εναλλαγές του παρόντος.

Μνήμη και μνημείο: οι πολιτικές χρήσεις του μνημείου

Το μνημείο σήμερα είναι άμεσα συνδεδεμένο με τις πολιτικές της μνήμης, των οποίων αποτελεί βασικό υλικό πεδίο συγκρότησής τους. Η Rosalyn Deutsche στο βιβλίο της *Εξώσεις. Τέχνη και Πολιτική του Χώρου* (1996) προτείνει την ένταξη του λόγου για τα δημόσια μνημεία στα πλαίσια του κριτικού αστικού λόγου που διεξάγεται σήμερα με πολιτικούς όρους συσχετισμού δυνάμεων. Η άμεση δε σχέση του μνημείου με το δημόσιο –στις περισσότερες περιπτώσεις- χώρο που το περιβάλλει, ενισχύει την πολιτική του διάσταση, εγείροντας ζητήματα «δημοκρατικής πρόσβασης», ανοιχτότητας, αλλά και δυνατότητας πολλαπλών ερμηνειών και ιδεολογικού προσεταιρισμού των νοημάτων ενός μνημείου.

Η σημασία που αποδίδεται σήμερα στο μνημείο ως συγκροτημένο πεδίο άσκησης της εξουσίας, το οποίο αποκαλείται «μνημειακή πολιτική» (πολιτική των μνημείων), σχετίζεται με το γεγονός ότι το μνημείο αποτελεί το πρωτογενές πολιτιστικό σχήμα μέσω του οποίου επιτυγχάνεται η διαλογή και μετάδοση των ιστορικών συμβάντων. Από την άλλη, η προτεραιότητα που αποκτά η πολιτική και ηθική διάσταση του μνημείου προκρίνει το νόημά του ως πολιτικού εργαλείου. Ο Σταυρίδης (2006: 303) χαρακτηριστικά αναφέρει:

> *Το μνημείο σημαδεύει μεγάλες πράξεις. Εξαιρέσεις. Τονίζει, προβάλλει και ξεχωρίζει αυτό που οφείλει να διακριθεί από όσα ταπεινά το περιβάλλουν. Έτσι προβάλλει και το μνημείο ως χωρική διάταξη. Διακρίνεται. Όταν όμως χρειάζεται να προβληθεί το καθημερινό ως πεδίο*

σύμπλεξης έκτακτου και συνήθειας, τότε αντί για τα μνημεία προς τα οποία στρέφει κανείς το βλέμμα και τα αναγνωρίζει, χρειάζεται να υποδειχθούν αλληλοαναφερόμενες τοποθεσίες, η συσχέτιση των οποίων μπορεί να «δείχνει» τούτη ακριβώς τη σύμπλεξη.

Τα «μετανεωτερικά» μνημεία θεωρείται ότι διαμορφώνουν έναν τόπο, όπου οι μνήμες αναρίθμητων ατόμων με διαφορετική πραγματολογική και συναισθηματική σχέση με το ιστορικό γεγονός μπορούν να συνυπάρχουν αυθόρμητα και ταυτόχρονα. Έχουν ως πρωταρχικό στόχο την πρόκληση μιας συναισθηματικής αντίδρασης σε ένα ιστορικο-πολιτικό γεγονός. Ο J. Young (1998) χαρακτηρίζει τα «μετανεωτερικά» μνημεία ως «αντι-μνημεία», βάσει ενός όρου παράγωγου της «αντι-κουλτούρας» [counter-culture], ο οποίος έχει καθιερωθεί στο μετανεωτερικό Λόγο. Ως τέτοια μνημεία, ο Young θεωρεί αυτά που έχουν κάποιες βασικές ιδεολογικές και φορμαλιστικές αρχές: αυτά που εξαφανίζονται αντί να προβάλλουν ως σταθερά και διαχρονικά, που είναι χτισμένα 'μέσα' στο έδαφος αντί να υψώνονται πάνω από αυτό, που επιστρέφουν το συναισθηματικό βάρος της μνήμης σε όσους τα επισκέπτονται αναζητώντας να θυμηθούν.

Η παραπάνω αντίληψη, η οποία στη Δυτική Ευρώπη κυριαρχεί ήδη με το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οδηγεί στην εμφάνιση ενός καλλιτεχνικού ρεύματος με πιο αφαιρετικές και αντισυμβατικές εκδοχές στην ευρωπαϊκή μνημειακή γλυπτική. Στα μνημεία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, του Εβραϊκού Ολοκαυτώματος και του Πολέμου του Βιετνάμ παρατηρείται συχνά η υιοθέτηση μη-παραστατικών αρχιτεκτονικών ή εννοιολογικών μορφών τέχνης,[2] που αποδεικνύεται ικανή να εκφράσει το δημόσιο αίσθημα πιο αποτελεσματικά από τις παραδοσιακές φόρμες (Τσιάρα, 2004: 23-24).

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ «ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ» ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

Στην Ελλάδα, παρατηρείται μια σημαντική καθυστέρηση τόσο στην εμφάνιση μιας συγκροτημένης μεταπολεμικής μνημειακής πολιτικής όσο και στην επιστημονική διερεύνηση του λόγου γύρω από τη μνήμη και τους φορείς της, υλικούς και συμβολικούς. Η καθυστέρηση αυτή οφείλεται βέβαια στις ελληνικές ιστορικές συγκυρίες και ιδιαίτερα στην παρεμβολή της περιόδου 1946-49, οι οποίες λόγω της οξύτητάς τους έθεταν σοβαρά εμπόδια στην εμφάνιση υλικών οχημάτων της μνήμης καθώς και της μεθερμηνείας τους. Επιπλέον, οφείλεται στην ιδιαίτερη καλλιτεχνική παράδοση, τη μνημειακή και μνημονική πρακτική που είχε ξεδιπλωθεί στον ελληνικό χώρο κατά το 19ο αιώνα. Η παράδοση αυτή υπαγόρευε μια συνεχή επινόηση συμβολικών πεδίων της εθνικής μνήμης, που θα ενσωμάτωναν τις έντονες κοινωνικές διαδικασίες που συνόδεψαν τη χώρα κατά τη συγκρότηση του έθνους-κράτους.

Μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου, η περίοδος της φαινομενικής ειρήνης που ακολούθησε, εξελίχθηκε στις ιδιαίτερα σκληρές συνθήκες που επέβαλε το αστικό κράτος, 'το κράτος των νικητών' και οι κυβερνήσεις του, σε βάρος του εργατικού και λαϊκού κινήματος, πριν και αμέσως μετά την ήττα του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας (ΔΣΕ). Η περίοδος αυτή

εξακολούθησε να εμπεριέχει τον αναβρασμό της περιόδου 1946-49, καθώς πολλοί αριστεροί, προοδευτικοί και κομμουνιστές παρέμεναν εξόριστοι και το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας στην παρανομία.

Η βασική κρατική πολιτική της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου 1950-1974 αναπτύχθηκε στον άξονα της αναπαραγωγής των 'αντι-ενωτικών' στερεοτύπων και της χάραξης σαφούς διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στους 'εθνικόφρονες' και στους 'αντεθνικώς δρώντες'.

Την περίοδο αυτή, το μετεμφυλιακό καθεστώς πραγματοποιεί μια σειρά μνημείων εστιασμένα στους τόπους που εκδηλώθηκαν με ιδιαίτερο μένος οι συγκρούσεις με τις μεραρχίες του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας. Ανεγείρονται έτσι μνημεία που αποτίνουν «φόρο τιμής» στους «σφαγιασθέντες υπό των κομμουνιστοσυμμοριτών», άλλοτε αναφέρονται με ειδικές επιγραφές ως τέτοια και άλλοτε έχουν απλά την επισήμανση «έπεσαν υπέρ πατρίδος» και παραθέτουν λίστες με τα ονόματα των νεκρών. Ιδιαίτερα στην Πελοπόννησο, αναπτύσσεται από τις τοπικές αρχές, την εκκλησία και τη χωροφυλακή ένας ιδιαίτερος ζήλος παραγωγής τέτοιων μνημείων, που παίρνουν το χαρακτήρα των 'ηρώων του χωριού' στην πλατεία ή στον προαύλιο χώρο των εκκλησιών, με στόχο να συνδεθούν με τις εθνικές επετείους στους κατεξοχήν δημόσιους χώρους, όπου συναθροίζονται οι κάτοικοι της περιφέρειας. Το ηρώο έτσι, ως μορφή αναπαράστασης, τα χρόνια αυτά συνδέεται συμβολικά με μια ισχυρή μνήμη «του Έθνους», νοηματοδοτώντας προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση τον ηρωισμό, συνδέοντάς τον με εθνικιστικά συμβολικά πεδία και με τον αντικομμουνισμό. Στα μνημεία αυτά, συχνά μνημονεύονται παράλληλα οι νεκροί των Βαλκανικών και του Α' Παγκόσμιου Πόλεμου, για να νομιμοποιηθεί έτσι η συνείδηση ενός 'πολύπαθου λαού' που αντί ευγνωμοσύνης έτυχε ενός 'εμφύλιου σπαραγμού'.



Εικόνα 1: Μνημείο στο χωριό Γαϊτσές της Μεσσηνίας, στον Ταΰγετο. Το μνημείο ανεγέρθηκε στις 20/5/1954 και αναφέρει: ΑΦΙΕΡΟΥΤΑΙ Εις ΜΝΗΜΗΝ ΤΩΝ ΚΑΤΩΤΕΡΩ ΕΥΚΛΕΩΣ ΥΠΕΡ ΠΑΤΡΙΔΟΣ ΠΕΣΟΝΤΩΝ ΚΑΙ ΥΠΟ ΤΩΝ ΕΑΜΟΣΥΜΜΟΡΙΤΩΝ ΑΝΑΝΔΡΩΣ ΣΦΑΓΙΑΣΘΕΝΤΩΝ ΕΝΔΟΞΩΝ ΣΥΜΠΟΛΙΤΩΝ 1943-1949

Η ισχυροποίηση της επίσημης ρητορικής για την εθνική μνήμη ήταν το στοιχείο που φυσικά συνόδεψε το καθεστώς της χούντας την περίοδο 1967-1974. Το καθεστώς της χούντας των συνταγματαρχών κορυ-

φώνει την πρακτική ανέγερσης εθνικών μνημείων αφιερωμένων κυρίως σε μακεδονομάχους στις περιοχές της Μακεδονίας[3] και της Ηπείρου, καθώς και τη διοργάνωση τελετών εγκαινιασμού από εξέχοντα στελέχη της δικτατορίας. Οι δύο δικτατορίες της Ελλάδας επιδόθηκαν στη δημιουργία προτομών, ανδριάντων και αγαλμάτων που ενίσχυαν την εθνικιστική κρατική προπαγάνδα και διαμόρφωναν τους απαραίτητους συνειρμούς με τους σύγχρονούς τους 'εχθρούς του κράτους', κομμουνιστές και προοδευτικούς ανθρώπους.

Η κρατική μνημειακή πολιτική των χρόνων 1967-1974 επικεντρώθηκε στη διοργάνωση εκδηλώσεων μνήμης των επετείων νίκης του εθνικού στρατού στον εμφύλιο, οι οποίες εντάχθηκαν σε ένα προϋπάρχον πλέγμα αναμνηστικών τελετών με κυρίαρχο το θρησκευτικό και παιδαγωγικό χαρακτήρα. Πρωταγωνιστής στη διοργάνωση των εκδηλώσεων αυτών υπήρξε ο στρατός, ο οποίος αποτελούσε ταυτόχρονα και το ενεργούν υποκείμενο αλλά και το αντικείμενό τους (Τσιάρα, 2004: 144-5). Οι τελετές αυτές διοργανώνονταν στους χώρους των εθνικών μνημείων, συντηρώντας την αίσθηση της εθνικής ταυτότητας.

Πολλά από τα μνημεία που κατασκευάστηκαν την περίοδο αυτή, έγιναν κατόπιν παραγγελίας από το Γενικό Επιτελείο Στρατού (ΓΕΣ), καθορίζοντας σε μεγάλο βαθμό τη φυσιογνωμία και τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς τους. Έτσι, τα χρόνια αυτά η επίσημη μνημειακή πολιτική κυριαρχείται από τους ρεαλιστικούς τύπους των προτομών θρησκευτικών και άλλων εμβληματικών προσώπων, τα οποία παράγονται καταρχήν στα αστικά κέντρα και αργότερα στην περιφέρεια, από τους τοπικούς παράγοντες (στρατός, εκκλησία, στελέχη της εκπαίδευσης και της τοπικής διοίκησης). Δεν λείπουν και συμβολισμοί που αναφέρονται σε εμβληματικές μορφές της μυθολογίας, όπως η Δόξα ή η Νίκη, οι οποίες έχουν σθεναρά συνδέσει την επική τους διάσταση με το σχήμα της εθνικής αφήγησης.

Την περίοδο αυτή ωστόσο, στις αρχές πλέον της δεκαετίας του '70 και εν μέσω της χούντας, η ηγεμονική μνήμη που δομείται στη βάση των «θυμάτων από τις θηριωδίες της κομμουνιστικής βαρβαρότητας» αναγκάζεται να συνυπάρχει με μια συναινετική μνήμη, η οποία διευκολύνει την ανάγκη αστικού εκσυγχρονισμού της κρατικής μηχανής. Η «εθνική συνύπαρξη» ως νέο πολιτικό επιχείρημα πρέπει να ενσωματώσει τα ιδεολογήματα για ευημερία και πρόοδο, καθώς και για μια 'ειρήνη' επιτηρούμενη, που θα επέτρεπε στη χώρα να ακολουθήσει τις υπόλοιπες 'δημοκρατικές' χώρες της Δύσης (Fernandez, 2005: 99). Το εθνικιστικό καθεστώς έπρεπε έτσι να συμβιβάσει τη μνήμη των απωλειών του δικού του κόσμου με μια νέα ρητορική των μνημείων που θα απάλυνε τις διαχωριστικές γραμμές.

Στα πλαίσια αυτά, η κυβέρνηση της χούντας των συνταγματαρχών πραγματοποιεί ακόμα και εθνικούς διαγωνισμούς για μνημεία που θα συμπεριελάμβαναν «όλους τους πεσόντες» στο σχήμα της «γενικής εθνικής τραγωδίας». Μια τέτοια απόπειρα συγκροτεί η μνημειακή επέμβαση στο γνωστό μνημείο «Πηγάδα» του Μελιγαλά. Το μνημείο που ήδη υπήρχε στο Μελιγαλά είχε στηθεί από το 1958 με πανελλήνιο έρανο και περιλάμβανε έναν τεράστιο σταυρό, γνωστό ως «Μνημείο των Μαρτύρων 1944». Το 1972 πραγματοποιείται διαγωνισμός για ένα νέο μνημείο στον Μελιγαλά που θα απέτινε φόρο τιμής σε όλους τους νεκρούς της τριήμερης μάχης στην «Πηγάδα» του Μελιγαλά (13-15/9/1944). Ο διαγωνισμός του 1972 έγινε για να συμπεριλάβει τα «θύματα» της μάχης, ανεξαρτήτως πλευράς και να σηματοδοτήσει το χώρο του Μελιγαλά ως τόπο μαρτυρικού θανάτου. Το Α' βραβείο του διαγωνισμού κέρδισε ο γλύπτης Αρμακόλας Δημήτριος, ο οποίος είχε κερδίσει και το Α' βραβείο εθνικού διαγωνισμού για το «Μνημείο του Αγνώστου Στρατιώτου» στον Πειραιά το 1966. Το μνημείο που σχεδίασε ο Αρμακόλας δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, ενώ τα στοιχεία που υπάρχουν προσιτά στο ευρύ κοινό για την τύχη του είναι ιδιαίτερα ελλιπή.

Το μνημείο του Μελιγαλά εντάσσεται στα πλαίσια μιας συγκεκριμένης πτυχής των πολιτικών της μνήμης στην Ελλάδα από τις μετεμφυλιακές κυβερνήσεις. Τα μνημεία αυτά αποτελούν την υλική απόδειξη της πολιτικής αθώωσης των ταγματασφαλιτών, ενώ η ανασκευή της μνήμης αυτής, όταν συμπεριέλαβε στοιχεία συναίνεσης και άμβλυνσης των έντονων διαχωριστικών γραμμών, αποδείχτηκε ιδιαίτερα βολική στην απολογητική των μετεμφυλιακών κυβερνήσεων, που είτε αναπαριστώντας τις μάχες στον Μελιγαλά, στο Κιλκίς, στο Κλήμα Ευπαλίου ως σύγκρουση απλά «αντάρτικων δυνάμεων» είτε μνημονεύοντας όλους τους νεκρούς ως απλά «θύματα θηριωδίας και εθνικού διχασμού», δεν αναφέρονταν στις διασυνδέσεις των Ταγμάτων Ασφαλείας, μελών της χωροφυλακής και του στρατού με τις Κατοχικές δυνάμεις.

Ο ΜΝΗΜΟΝΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΗΤΤΗΜΕΝΩΝ

Παράλληλα με τη μνημονική ρητορική της επίσημης εξουσίας, αναπτύσσεται και η μετεμφυλιακή αφήγηση των ηττημένων, σε μια αμυντική καταρχήν κατεύθυνση. Η κατάσταση της λογοκρισίας, της παρανομίας και της εξορίας εξοβελίζει από το πεδίο διεκδίκησης της συλλογικής μνήμης τους φορείς της μνήμης των ηττημένων. Θύλακας της μνήμης αυτής καθίσταται έτσι σε μεγάλο βαθμό η οικογένεια και ο περίγυρος, συγγενικός και φιλικός, που μπορεί με συνωμοτικό τρόπο να εγγυηθεί την απαραίτητη ασφάλεια. Στο στοιχείο αυτό οφείλεται κατά κύριο λόγο το γεγονός ότι η μνήμη των ηττημένων, αρχικά τουλάχιστον, αναφερόταν σε προσωποποιημένα ονόματα, το σύμβολο μπορούσε να αντιστοιχηθεί με συγκεκριμένα άτομα από το οικείο περιβάλλον της οικογένειας, της γειτονιάς, του χωριού. Ήταν επομένως μια κληρονομημένη μνήμη, με έντονα συναισθηματικά στοιχεία, καθώς το βίωμα ήταν σε εξέλιξη και αφορούσε γνωστά πρόσωπα, τα οποία είχαν συρθεί σε κάθε είδους βασανισμούς και εξορίες.

Από τα πρώτα μνημεία που αναφέρονται στην ιστορία της Εθνικής Αντίστασης είναι και το μνημείο του Ν. Πλουμπίδη, που φιλοτεχνήθηκε από το γλύπτη Κ. Κλουβάτο στο Χαϊδάρι, εκεί όπου δολοφονήθηκε ο «κόκκινος δάσκαλος'», στη χαράδρα του Δαφνίου, 100 μέτρα από την Ιερά Οδό. Κατά τη διάρκεια όμως της Χούντας, ο δήμαρχος Χαϊδαρίου Β. Ξανθάκος, ύστερα από πιέσεις των χουντικών και του ίδιου του ΓΕΣ, έστειλε εργάτες να καταστρέψουν το μνημείο. Από το περιστατικό αυτό καθίσταται εμφανές πως οι πολιτικές της μνήμης στην Ελλάδα την περίοδο αυτή συνδέονται άμεσα με τις τεχνικές της λήθης, όχι ως απωθημένης αλλά ως βίαια αποκλεισμένης μνήμης, που αποτυπώνεται στους βανδαλισμούς και στις αποκαθηλώσεις των μνημείων. Η αποκαθήλωση συνιστά κι αυτή μέρος των μνημονικών τεχνικών, με ιδιαίτερη συμβολική βαρύτητα, η οποία σήμερα πλέον αποτελεί μια θεσμοποιημένη πολιτική πρακτική, εκεί που η ζω-

ντανή συλλογική μνήμη έρχεται σε σύγκρουση με την επίσημη εκδοχή της.



Εικόνα 2: Το μνημείο του Ν. Πλουμπίδη στο Χαϊδάρι, μετά το βανδαλισμό του

Αρκετά μνημεία στους ορεινούς τόπους μάχης κατασκευάζονται τα πρώτα χρόνια μετά τον εμφύλιο από κατοίκους και οικογένειες νεκρών. Την περίοδο αυτή, κυριαρχεί το σχήμα της αφήγησης που στηρίζεται στον άξονα της μη παραχώρησης της μνήμης στη νέα διοίκηση της χώρας μετά την Κατοχή. Αυτά τα μνημεία είναι κυρίως σημάνσεις τάφων και νεκρών και έχουν περισσότερο το χαρακτήρα του θρήνου και της δικαίωσης για αυτούς που χάθηκαν, παρά της ηρωικής διάστασης. Είναι μνημεία των ηττημένων που ακόμα δεν μπορούν παρά να εστιάσουν στο προσωπικό και οικογενειακό δράμα της απώλειας. Αν και ενυπάρχει το στοιχείο της θυσίας, αυτή δεν έχει ακόμα ξεδιπλώσει τα ηρωικά χαρακτηριστικά της. Τα μνημεία αυτά δανείζονται πολλά αναπαραστατικά στοιχεία της ταφικής θρησκευτικής αρχιτεκτονικής. Χρησιμοποιούν συμβολικά τους σταυρούς, τις ταφικές πλάκες για να αποτίνουν φόρο τιμής περισσότερο στο νεκρό αγαπημένο παρά στο νεκρό ήρωα. Οι δευτερογενείς, έτσι, κώδικες των λαϊκών μνημείων πρέπει να αποκαλύπτουν την 'ιστορική αλήθεια' στη φάση αυτή όπου η ελληνική Ιστορία διατηρεί ακόμα έντονο πραγματολογικό χαρακτήρα και δεν αποκόπτεται από το επίδικο της αναπαραστατικής δυνατότητας.

Η θεώρηση αυτή για τα ελληνικά μνημεία σηματοδοτεί το βάρος που εξακολουθεί να αποδίδεται στην πολιτική διάσταση της μνημονικής αναπαράστασης. Βρίσκεται έτσι σε ευθεία αντιδιαστολή με τα μνημεία του δυτικού κόσμου, τα οποία ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '60, παίρνουν απόσταση από την πολιτική σημασία τους και συνδέονται με την ανάγκη μιας νέας καλλιτεχνικής φόρμας. Αντίθετα, στην Ελλάδα κυριαρχούν ακόμα τα καλλιτεχνικά στερεότυπα που διαμορφώνει το δημόσιο-λαϊκό ένστικτο, αναδεικνύοντας τη σημασία της οπτικής εμπειρίας, καθιερώνοντας μια αισθητική και σημασιολογική λογική του 'ελάχιστου', καθώς και ένα ρεαλιστικό λεξιλόγιο. Την ίδια περίοδο που στη Δυτική Ευρώπη η απόδοση της δραματικότητας γίνεται με σκηνογραφικές πλέον μεθόδους, στις οποίες έχουν εισαχθεί νέα σημειωτικά στοιχεία, όπως η απουσία και η συγχρονία (Michalski, 1998: 160), στην Ελλάδα οι συμβολισμοί παραμένουν σε πρωτογενές επίπεδο· κυριαρχεί ο ρεαλισμός έναντι της μεταφυσικής διάθεσης. Ο σχεδιασμός άλλωστε, που ως διαδικασία ενσωματώνεται πλέον στην πολυσημία του ευρωπαϊκού μνημείου, στη χώρα μας επισκιάζεται ακόμα -και για αρκετά χρόνια μετά - από την εγγενή φόρτιση του νοήματος και την πρόθεση αναπαράστασης της ηρωικής φόρμας.

ΟΙ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΙ ΧΕΙΡΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΜΕΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '70 ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Η καθυστερημένη ανάπτυξη της Ελλάδας στις αρχές της δεκαετίας του '80, αλλά και η διαφορετική -από την ευρωπαϊκή- πολιτική ιστορία, με τη μακρά ύπαρξη δικτατορικών αστικών καθεστώτων, ευθύνονται για την ιδιαίτερη μνημονική πολιτική της χώρας σε σχέση με την υπόλοιπη Δυτική Ευρώπη την περίοδο αυτή. Η βασική διαφορά, η οποία εμφανίστηκε και σε άλλα κράτη της Νότιας Ευρώπης με αντίστοιχες ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες, όπως η Ισπανία και η Πορτογαλία, έγκειται στην καθυστέρηση της εμφάνισης της σοσιαλδημοκρατίας και της ολοκλήρωσης του αστικού εκσυγχρονισμού της πολιτικής ζωής που δρομολόγησαν τα σοσιαλδημοκρατικά κόμματα, όταν πήραν την εξουσία, μόλις στη δεκαετία του 1970 (Χαρίσης, 2009).

Το κυριότερο πολιτικό πρόβλημα της εποχής για την αστική τάξη συνίστατο στη διαδικασία αστικού εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας, που γινόταν πολύ καθυστερημένα σε σχέση με την οικονομική ανάπτυξη, καθώς και στη διασφάλιση της ομαλότητας κατά τη διάρκεια της μετάβασης στην αστική δημοκρατία ('αποχουντοποίηση' κλπ). Στα πλαίσια αυτά, η ανάγκη 'δημοκρατικής'[4] ενσωμάτωσης, παράλληλα με τη διακήρυξη 'πανεθνικών στόχων' στην οικονομία και στην πολιτική, τέθηκε στο επίκεντρο των προωθούμενων αστικών μεταρρυθμίσεων.

Είχε εντωμεταξύ αλλάξει η κοινωνικοταξική διάρθρωση της υπαίθρου, μέσα από τις διαδικασίες του μεγάλου κύματος εξωτερικής και εσωτερικής μετανάστευσης και της επακόλουθης συρρίκνωσης του αγροτικού πληθυσμού. Οι αγρότες που απέμειναν ήταν πιο δεκτικοί σε προγράμματα αστικού εκσυγχρονισμού, σε αντίθεση με το 'συντηρητισμό' που χαρακτήριζε τα στρώματα αυτά κατά την προηγούμενη περίοδο. Οι παραπάνω εξελίξεις στον αγροτικό κόσμο είχαν ως συνέπεια την αυξανόμενη εκκοσμίκευση και αστικοποίηση της αγροτικής ζωής και την αποϊδεολογικοποίηση των αντιπαραθέσεων (Fernandez, 2005: 186). Κατ' επέκταση, ο αντίκτυπος των αλλαγών αυτών στη μνήμη του Πολέμου και του εμφυλίου ήταν μεγάλος, καθώς αφορούσε σε σημαντικό βαθμό το κομμάτι εκείνο που διατηρούσε τις πιο έντονες βιωματικές αναμνήσεις: τους ανθρώπους της ορεινής ελληνικής υπαίθρου.

Στους παράγοντες διαμόρφωσης των πολιτικών μετασχηματισμών της δεκαετίας του '80, πρέπει σίγουρα να συνυπολογιστεί η σύγκλιση αστικών και μικροαστικών δυνάμεων τόσο στο επίπεδο της εξουσίας και της συγκρότησης των αστικών δομών (δημόσια διοίκηση) όσο και στο επίπεδο των συνδικαλιστικών ενώσεων. Οι μετασχηματισμοί στην ίδια τη φυσιογνωμία του συνδικαλιστικού εργατικού κινήματος είχαν ως συνέπεια την αποδοχή της λογικής συναίνεσης και διαπραγματευτικής στάσης σε όλα τα επίπεδα: των οικονομικών διεκδικήσεων, της ιδεολογικής και πολιτικής πάλης, των διακυβεύσεων της μνήμης.

Στα παραπάνω πρέπει να προστεθεί η είσοδος τελικά της Ελλάδας στην ΕΟΚ την 1/1/1983. Η είσοδος της χώρας στην ευρωπαϊκή κοινότητα συνέβαλε

στον εκσυγχρονισμό και του ιδεολογικού πλαισίου της ενσωμάτωσης, στο οποίο οι σοσιαλδημοκρατίες των προηγμένων δυτικών χωρών είχαν εμπειρία. Έτσι, το πλαίσιο των διαχωριστικών γραμμών δεν εγκαταλείφθηκε εξ ολοκλήρου, αλλά έπρεπε να συνυπάρχει με την πρόταξη της «ειρηνικής προόδου ως εθνικού ενοποιητικού στόχου». Εκτιμήθηκε, έτσι, ότι το διπολικό σχήμα της υπεράσπισης και προδοσίας του έθνους δεν εξυπηρετούσε πλέον το σχηματισμό της συλλογικής μνήμης και τη δημιουργία «στέρεων δημοκρατικών θεσμών» σε μια χώρα όπου τα πάθη και τα προσωπικά βιώματα, αλλά και η ύπαρξη ενός εύρωστου λαϊκού κινήματος, έθεταν σοβαρά εμπόδια στη στερέωση της αστικής δημοκρατίας.

Το πρώτο μέλημα της κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ όσον αφορά στη μνήμη της Εθνικής Αντίστασης και του εμφυλίου, ήταν η θεσμική ‘τακτοποίηση’ του ζητήματος, η οποία έλυνε στην επιφάνεια πλευρές των κοινωνικών διαχωρισμών. Έτσι, το ΠΑΣΟΚ προχώρησε από τις πρώτες μέρες της διακυβέρνησής του στην επίσημη κατάργηση των εορτών του εμφυλίου, που μέχρι τότε υπάγονταν στο Βασιλικό Διάταγμα 157/69 με τίτλο: «διά τα θύματα της κομμουνιστικής κατά του έθνους επιβουλής». Το 1982, με το άρθρο 10 του Νόμου 1285/1982, αναγνωρίστηκε επίσημα η Εθνική Αντίσταση της Ελλάδας, γεγονός το οποίο παρουσιάστηκε ως συνεισφορά στην ηθική διάσταση της μνήμης.

Μετά την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης, άνοιξε ο δρόμος της ευρείας παραγωγής μνημείων με σχετική θεματολογία τόσο στα αστικά κέντρα, όσο και στην ύπαιθρο, με κύριους συντελεστές τα κατά τόπους παραρτήματα των αντιστασιακών οργανώσεων, πολιτιστικών συλλόγων, των τοπικών αρχών και ιδιωτών. Κατά τη χρονική αυτή φάση φαίνεται να απουσιάζει η επίσημη κρατική μνημειακή πολιτική. Αν και από τα στοιχεία που συγκεντρώθηκαν για τις περιοχές της Στερεάς Ελλάδας και της Πελοποννήσου λείπει σε σημαντικό ποσοστό το στοιχείο της χρονολογίας των εγκαινίων, μόνο δώδεκα μνημεία -από αυτά που εμφανίζουν χρονολογίες- πραγματοποιούνται στη δεκαετία του ’80 από επίσημους φορείς. Το φαινόμενο αυτό καταρχήν, σχετίζεται με το γεγονός ότι η ίδια η εξουσία εκείνης της περιόδου δεν θεώρησε απαραίτητο να επενδύσει στη συλλογική μνήμη μέσω μιας συντονισμένης επίσημης μνημειακής πολιτικής. Η απαραίτητη για τον αστικό εκσυγχρονισμό συναίνεση επιτεύχθηκε μέσω της οικονομικής πολιτικής, η οποία διέθετε ακόμα περιθώρια εμφάνισης μιας κοινωνικής διάστασης. Έτσι, σε μεγάλο ποσοστό του ελληνικού κόσμου εντυπώθηκε η αντίληψη ότι εξαλείφθηκαν οι διαχωριστικές γραμμές του Εμφυλίου, μέσω της οικονομικής αποκατάστασης-‘δικαίωσης’ των ηττημένων.

Ένα από τα λίγα επίσημα μνημεία για το Β’ Παγκόσμιο πόλεμο που υλοποιούνται μέσα σε αυτή τη δεκαετία, το οποίο ωστόσο αποτελεί ορόσημο της νέας προσέγγισης της συναινετικής μνήμης, είναι το Μνημείο της Εθνικής Συμφιλίωσης του Β. Δωρόπουλου στην πλατεία Κλαυθμώνος, το 1987. Το Μνημείο της Εθνικής Συμφιλίωσης εντάχθηκε σε ένα πρόγραμμα του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων με το γενικό τίτλο «Εικαστική Παρέμβαση», μέσω του οποίου την περίοδο εκείνη και μέχρι το 1990, μετά από διενέργεια καλλιτεχνικών διαγωνισμών, αγοράστηκαν από τη δημοτική αρχή και τοποθετήθηκαν σε διάφορα σημεία της πόλης 20 μνημεία. Τα γλυπτά αυτά αποτέλεσαν μέρος του γενικότερου δημοτικού προγράμματος γλυπτικού διάκοσμου της πόλης, που

συμπληρώθηκε με την αθρόα τοποθέτηση αγαλμάτων και προτομών εμβληματικών προσώπων (Κολιγιάννη και Παπασταματάκη, 2008). Η μνημειακή αυτή πρακτική επιχειρεί να σηματοδοτήσει το στοιχείο της κοινωνικής συνοχής, να ενισχύσει την εικόνα της δημοκρατικότητας και της συγκρότησης μιας νέας εκσυγχρονιστικής ταυτότητας.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της περιόδου είναι επίσης το μνημείο της Εθνικής Αντίστασης στην Σαϊδόνα Μεσσηνίας, το οποίο ανεγέρθηκε στις 20/8/1988 από τους αρχιτέκτονες Μανώλη και Αγλαΐα Κλαμπατσέα, τον τεχνίτη Βασ. Ξυδέα, με ευθύνη του Συλλόγου απανταχού Σαϊδονιτών, και ανακαινίστηκε το 1996 με την προσθήκη νέων ονομάτων στις αρχικές αναθηματικές πλάκες. Το μνημείο της Σαϊδόνας, με βάση την πρόθεση των αρχιτεκτόνων, αναπαριστά την όψη ενός άπαρτου κάστρου, του οποίου η Κεντρική Πύλη έμεινε απόρθητη από τους κατακτητές. Η ρεαλιστική απεικόνιση της παραδοσιακής μανιάτικης πύλης και η ξερολιθιά που αποδίδει το τείχος του κάστρου αναδεικνύουν τη λογική του ‘ελάχιστου’, που δίνει χώρο στην άμεση νοηματοδότηση. Η τοποθέτηση των αναθηματικών πλακών γίνεται με παράταξη, χωρίς κάποια ιδιαίτερη αισθητική αρχή, υποδηλώνοντας τη σημασία των αναφερόμενων ονομάτων, χωρίς άλλες δευτερογενείς συνδηλώσεις. Οι πλάκες που τοποθετήθηκαν το 1996, κατά την ανακαίνιση του μνημείου, κάτω και δεξιά από το υπερυψωμένο αρχικό τμήμα του, δεν φανερώνουν κάποια μορφολογική εξέλιξη. Αντίθετα, υπακούν στην ίδια λογική της ανάγκης μνημόνευσης των ονομάτων, βάσει της οποίας είναι ζήτημα σεβασμού στους νεκρούς να μην απαλειφθεί κανένας, αλλά να τιμηθούν όλοι μέσω της αυτής. Οπωσδήποτε, η τάση αυτή αναδεικνύει τις προτεραιότητες της συλλογικής μνήμης στο επίπεδο της λαϊκής πολιτισμικής παράδοσης, οι οποίες φαίνεται να βρίσκονται σε διάσταση με αυτό που η ακαδημαϊκή και καλλιτεχνική κοινότητα αντιλαμβάνεται ως απόδοση –αν όχι αναπαράσταση- της συλλογικής μνήμης.



Εικόνα 3: το μνημείο της Σαϊδόνας

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στα μνημεία-ηρώα των γλυπτών Απόστολου Φανακίδη στο Δήμο Περιστερίου και Γιώργου Μέγκουλα στην Χαλκίδα, που πραγματοποιούνται το 1989. Τα μνημεία αυτά εγκαινιάζουν τη νέα προσέγγιση που θα κυριαρχήσει τη δεκαετία του ’90, όταν επώνυμοι πλέον καλλιτέχνες θα κληθούν να φιλοτεχνήσουν για τη μνήμη της Εθνικής Αντίστασης. Πρόκειται για μνημεία καταρχήν ‘αστικά’, με την έννοια ότι καταλαμβάνουν έναν ευρύτερο χώρο της πόλης και συνδέονται άμεσα με τη νέα διάσταση του δημόσιου αστικού χώρου. Καθίστανται έτσι εμβληματικά της νέας αστικής εικόνας, η οποία

συνδέεται τόσο φιλοσοφικά όσο και σε επίπεδο σχεδιαστικής πρακτικής, με τη βιωματική εμπειρία του κατοίκου της.

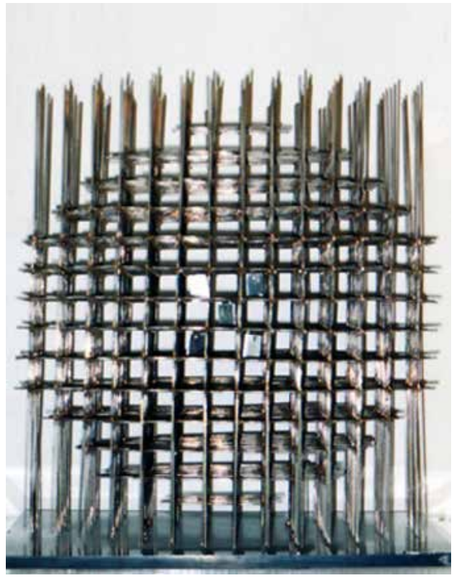


Εικόνα 4: Άποψη της μνημειακής σύνθεσης του Γ. Μέγκουλα στη Χαλκίδα

Τη δεκαετία του ’80 η επίσημη πολιτική της ενσωμάτωσης της μνήμης σε ένα κοινό πλαίσιο, οδηγεί και σε δύο σημαντικές θεσμικές αποφάσεις: το χαρακτηρισμό ως κηρυγμένων μνημείων-ιστορικών τόπων της Γέφυρας του Γοργοπόταμου[5] και του οικισμού Παλιάς Βίνιανης Ευρυτανίας.[6] Ειδικότερα ο χαρακτηρισμός της Γέφυρας του Γοργοποτάμου ως ιστορικού διατηρητέου μνημείου και της γύρω περιοχής ως ιστορικού διατηρητέου τόπου έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς για πρώτη φορά αναφέρεται σε επίσημο κείμενο που αφορά στην αναγνώριση μνημείων ο όρος «Εθνική Αντίσταση», συνδέεται επομένως ο τόπος με την ηρωική διάσταση της αντίστασης του ελληνικού λαού.

Σήμερα, στο χώρο της Γέφυρας έχουν ανεγερθεί δύο μνημεία, ένα που αφορά στην ανατίναξη της γέφυρας και ένα που αναφέρεται στο γεγονός της δολοφονίας των 13 τιμητών της Εθνικής Αντίστασης στα μετεμφυλιακά ‘δημοκρατικά’ χρόνια. Τα εγκαίνια του δεύτερου μνημείου έγιναν στις 6 Δεκέμβρη του 2005, ενώ το μνημείο στο λόφο απέναντι από το χώρο της ανατιναγμένης Γέφυρας πραγματοποιήθηκε μόλις το 2007. Αν και από το 1986 είχε διενεργηθεί πανελλήνιος διαγωνισμός για τη φιλοτέχνηση μνημείου, τον οποίο είχε κερδίσει ο γλύπτης-καλλιτέχνης Γ. Ζογγολόπουλος, το μνημείο άργησε αρκετά χρόνια να υλοποιηθεί, αγνοώντας τη μελέτη Ζογγολόπουλου και είναι μάλλον κατώτερο των περιστάσεων και της ιστορικής σημασίας του γεγονότος. Ο εορτασμός του Γοργοπόταμου έκτοτε περιλαμβάνει καταθέσεις στεφάνων και στα δύο μνημεία από την ΠΕΑΕΑ.

Η δεκαετία του ’90 προσφέρει νέα στοιχεία στη μνημειακή πολιτική, τόσο την επίσημη όσο και τη λαϊκή-συλλογική. Η περίοδος αυτή σημαδεύεται από το ιδιαίτερα σημαντικό σε παγκόσμια κλίμακα γεγονός της ανατροπής των σοσιαλιστικών καθεστώτων, στις αρχές της δεκαετίας του ’90. Η ανασφάλεια και η απογοήτευση που επισύρουν οι διεθνείς αυτές εξελίξεις σε ευρύτερα λαϊκά στρώματα και ιδιαίτερα στους φορείς της μνήμης της αντίστασης, έχει ως αποτέλεσμα την ανάγκη προστασίας της συλλογικής μνήμης από κάθε προσπάθεια διαστρέβλωσης ή καπήλευσης. Πρόσθετα, έχει πλέον παρέλθει η περίοδος της λαϊκής εμπιστοσύνης στην άσκηση της εξουσίας με γνώμονα τις κοινωνικές ανάγκες και διεκδικήσεις. Με βάση αυτές τις εξελίξεις, αναδομείται στο επίπεδο της εξουσίας η ανάγκη συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας και μνήμης, που θα διασφαλίσουν την απαραίτητη



Εικόνα 5: Το γλυπτό που φιλοτέχνησε ο Ζογγολόπουλος για το Γοργοπόταμο και κέρδισε το Α Βραβείο σε πανελλήνιο διαγωνισμό το 1986. Το μνημείο δεν υλοποιήθηκε ποτέ

συναίνεση στο πολιτικό και οικονομικό πεδίο.

Οι ιστορικές και κοινωνικές άλλωστε συγκυρίες, με την ανάγκη ενός νέου χειρισμού της εθνικής μνήμης και ταυτότητας, συνοδεύονται αυτήν την περίοδο από μια σημαντική στροφή στις επιστημονικές μελέτες, όσον αφορά στην Ιστορία. Σε αυτήν τη διαδικασία συμβάλλει αφενός η εισαγωγή της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας στον ελληνικό ακαδημαϊκό χώρο και η ανάπτυξη ενός ανθρωπολογικού λόγου, μέσω της δημοσίευσης ορισμένων σημαντικών μελετών, οι οποίες είναι προϊόν επιτόπιας έρευνας και ανασυνθέτουν το παρελθόν τοπικών κοινοτήτων βάσει προφορικών μαρτυριών ή συνδυασμού προφορικού υλικού και αρχειακών πηγών. Αφετέρου, προωθητικό ρόλο παίζει μια αντίστοιχη μεταστροφή ενδιαφέροντος των ιστορικών από τη διπλωματική και πολιτική ιστορία στην κοινωνική ιστορία, από το μεγάλο αφήγημα στην πυκνή περιγραφή και από τα γεγονότα και τις δομές προς την υποκειμενικότητα και τη βιωματική εμπειρία.

Η δεκαετία του ’90 σηματοδοτείται από την αναγνώριση της Μακρονήσου ως ιστορικού τόπου, στις 16 Μαΐου 1989, με την υπ’ αριθμ. ΥΠΠΟ/ΔΙΛΑΠ/Γ/1285/24225 16.5.1989 απόφαση της τότε υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό, καθώς σηματοδοτεί τη συγκρότηση μιας ευρύτερης πολιτικής και διεπιστημονικής ρητορικής σε σχέση με τα μνημεία που παραπέμπουν συμβολικά στην πρόσφατη ελληνική ιστορία. Το σημειωτικό λοιπόν φορτίο με το οποίο επενδύεται ο ιστορικός τόπος της Μακρονήσου, ενσωματώνει αφενός το στοιχείο της εθνικής ταυτότητας, ως μνημείου για *όλους τους Έλληνες*, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύει την αντιμετώπιση της συλλογικής μνήμης με γνώμονα το μέλλον, αυτό *που αφήνει στις νέες γενιές*. Η γενίκευση της μνήμης της Μακρονήσου, ούτως ώστε να συμπεριλάβει όλα τα βασανιστήρια και κάθε μορφής καταπίεση, αποτελεί πρώτο δείγμα μιας προσέγγισης που γενικεύεται τα επόμενα χρόνια, με την τάση αναθεώρησης της Ιστορίας. Η σχετικοποίηση της ιστορίας ανάγεται σε ποιότητα των νέων μνημείων και θεωρητικοποιεί την πολλαπλότητα των νοημάτων ως στοιχείο εκδημοκρατισμού και αντιμετώπισης της ενοχοποιημένης μνήμης.

Τα τελευταία χρόνια, έχουν γίνει επανειλημμένα

απόπειρες από τη δημοτική αρχή της Κέας να καταργηθεί το Προεδρικό Διάταγμα που καθορίζει τις χρήσεις γης στην Μακρόνησο, ώστε τουλάχιστον ένα τμήμα της να αξιοποιηθεί από ιδιώτες με εγκατάσταση ανεμογεννητριών και επενδύσεις σε ήπιες μορφές ενέργειας, καθώς βρίσκεται πολύ κοντά στο ενεργειακό κέντρο του Λαυρίου. Στις επιλογές αυτές της εξουσίας, που σαφώς αποδυναμώνουν τη μνήμη του κολαστηρίου της Μακρονήσου, αντιπαρατάσσονται οι αντιδράσεις κοινωνικών φορέων αλλά και εκπροσώπων όλων των κομμάτων, καθώς και πρωτοβουλίες που αναλαμβάνουν να αποκαταστήσουν τη μνήμη αγνοώντας, εν ίδει συμβολισμού και διαμαρτυρίας, την επίσημη θέση και στάση. Στη διαδικασία αυτή, η λαϊκή, συλλογική μνήμη συγκροτείται σθεναρά στη βάση της ηθικής διάστασης του χρέους απέναντι στην Ιστορία που εκφράζεται με όλους τους τρόπους εκεί που η επίσημη μνήμη εκδηλώνει κενά και ασυνέπειες.

Ο ιστορικός τόπος των Καλαβρύτων παρουσιάζει επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί ένα σύμπλεγμα μνήμης που απλώνεται μέσα στο χρόνο. Το 1986, το Παλιό Δημοτικό Σχολείο Καλαβρύτων, που είχε καεί ολοσχερώς με το Γερμανικό Ολοκαύτωμα στις 13 Δεκεμβρίου 1943, κηρύσσεται διατηρητέο μνημείο και ξεκινούν οι διαδικασίες ανακαίνισης, ώστε να λειτουργήσει τελικά ως το «Δημοτικό Μουσείο Καλαβρυτινού Ολοκαυτώματος» το 2005. Από τις ελάχιστες πληροφορίες που συλλέχθηκαν, φαίνεται ότι για το μνημείο πεσόντων των Καλαβρύτων είχε πραγματοποιηθεί Πανελλήνιος Διαγωνισμός το 1957, τον οποίο κέρδισε με την απονομή του Β' Βραβείου (Α' Βραβείο δεν είχε δοθεί) ο Γρηγόρης Ριζόπουλος μαζί με ομάδα μελετητών φοιτητών.

Σήμερα, στο λόφο Καπή, όπου στις 13 Δεκεμβρίου του 1944 οδηγήθηκαν και εκτελέστηκαν όλοι οι άντρες της περιοχής άνω των 14 ετών, δεσπόζει ένας μεγάλος σταυρός, σύμβολο θρήνου για τα θύματα, ενώ στις στήλες που περιβάλλουν τον κεντρικό χώρο αναγράφονται τα ονόματα των οικογενειών των εκτελεσθέντων και στην παράπλευρη κατακόμβη είναι αναρτημένα μικρά καντήλια ισάριθμα με τις οικογένειες των νεκρών. Σε ειδικά διαμορφωμένο χώρο κοντά στην κατακόμβη, έχει φιλοτεχνηθεί το πέτρινο γλυπτό της «πονεμένης μάνας», έμβλημα του Δήμου Καλαβρύτων, που σχεδίασε η τότε σπουδάστρια της σχολής Καλών Τεχνών Άννα Βαφεία. Η αναπαράσταση της μορφής της μάνας, που απαντάται με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο και στο ομώνυμο μνημείο του Λαυρίου, ατενίζοντας τη Μακρόνησο, είναι τυπική του παραδοσιακού φαντασιακού της παθητικής μάνας που θρηνεί.

Τα μνημεία της δεκαετίας του '90, εγκαινιάζουν τη σύγχρονη αστική μνημειακή πολιτική στα αστικά κέντρα, από επώνυμους γλύπτες. Αν και στην επαρχία είναι ακόμα κυρίαρχη η συμβατική ηρωική αναπαράσταση, η οποία καθίσταται εμφανής τόσο από την επιλογή του υλικού (μάρμαρο) όσο και από τις σχεδιαστικές γραμμές, τους ενιαίους όγκους, το 'ελάχιστο' της μορφής και τη ρεαλιστική απεικόνιση, στις πόλεις εμφανίζονται μνημεία της Εθνικής Αντίστασης με έκδηλες αφαιρετικές φόρμες, εξπρεσιονιστικές παραμορφώσεις, επιλογή μετάλλων για να αποδώσουν αφαιρετικές πλαστικές επόψεις του ανθρώπινου σώματος και της κίνησης.

Ως αντιπροσωπευτικό δείγμα της δεκαετίας του '90, πρέπει να αναφερθεί επίσης το παράδειγμα μιας κατεξοχήν 'ιδιωτικής' μνήμης της Αντίστασης, μιας μνήμης που παραχωρείται από τον ιδιωτικό φορέα

και συγκεκριμένα την Εθνική Ασφαλιστική, στην επέτειο των 100 της χρόνων, προκειμένου να αξιοποιηθεί από το ευρύ κοινό. Πρόκειται για τον αποκαλούμενο «Χώρο Ιστορικής Μνήμης 1941-44», στη στοά Κοραή του κέντρου της Αθήνας, ο οποίος κηρύχθηκε «Ιστορικό, Διατηρητέο Μνημείο» από το Κεντρικό Συμβούλιο Νεωτέρων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού στις 18 Απριλίου 1991.[7] Το κτήριο της στοάς Κοραή κατασκευάστηκε από την Εθνική Ασφαλιστική το 1934 από τους αρχιτέκτονες Εμμ. Κριεζή και Αν. Μεταξά, για να αξιοποιηθεί ως μέγαρο προς ιδιωτική χρήση. Το 1941 επιτάχθηκε από τους Γερμανούς και τα αντιαεροπορικά καταφύγια, που είχαν προβλεφθεί στα δύο υπόγεια, χρησιμοποιήθηκαν ως κρατητήρια της Γερμανικής Διοίκησης [Komandatur], όπου βασανίστηκαν και κρατήθηκαν σε πλήρη απομόνωση χιλιάδες αντιστασιακοί, πολιτικοί αλλά και ποινικοί κρατούμενοι.[8]

Κατά τις διαδικασίες αναστύλωσης, οι οποίες έγιναν με ευθύνη της Εθνικής Ασφαλιστικής και πάντως πριν την ανακήρυξη του κτηρίου ως ιστορικού διατηρητέου μνημείου, ένα σημαντικό τμήμα των ακιδογραφημάτων (εγχαράξεις με ακίδες) στους τοίχους φάνηκε πως είχε καταστραφεί, κατά πάσα πιθανότητα από επεμβάσεις στο κτήριο κατά τη δεκαετία του '60. Ειδικότερα στο α' υπόγειο και στην τέταρτη αίθουσα, της απομόνωσης, τα ίχνη από την παρουσία των φυλακισμένων είναι ελάχιστα. Αντίθετα, στο β' υπόγειο, όπου κατά πάσα πιθανότητα ήταν φυλακισμένοι οι ποινικοί κρατούμενοι όπως αποκαλύπτουν και οι σημειώσεις στους τοίχους, έχει διασωθεί σχεδόν ανέπαφο το υλικό.

Η εξέλιξη του κτηρίου σήμερα σε πολυπολιτισμικό χώρο ανταποκρίνεται στην έννοια του «ενεργού μουσείου» και ενέχει τόσο προκλήσεις όσο και κινδύνους. Η αξιοποίησή του από θεατρικές ομάδες που συνδέουν το περιεχόμενο της παράστασης με μια σύγχρονη και προσεκτική προσέγγιση των ιστορικών γεγονότων και του σημειωτικού φορτίου του χώρου, μπορεί να σηματοδοτεί αυτό που αόριστα η μετανεωτερικότητα αποκάλεσε «αντι-μνημείο» και «αντι-μνήμη» σε επίπεδο κοινωνικής πρακτικής. Ωστόσο, και η προσέγγιση αυτή καθίσταται αποσπασματική, κατ' επέκταση, αντι-ιστορική και σχετικιστική, αν δεν συνδέεται με την αποκάλυψη της ιστορικής αλήθειας και με τους όρους της επιστημονικής ιστορικής ακρίβειας και ερμηνείας που, κάτω από συγκεκριμένες κοινωνικές προϋποθέσεις, θα καταστούν αδιαπραγμάτευτες.

Ο 21ος αιώνας στην Ελλάδα είναι σίγουρα ο αιώνας μιας διαφορετικής προσέγγισης, ορθότερα μιας εξέλιξης, των πολιτικών της μνήμης που σχετίζονται με το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και την Αντίσταση. Η μνήμη συνδέεται πλέον οργανικά με τους ευρωπαϊκούς προσανατολισμούς μνημόνευσης των συμβάντων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, την κατασκευασμένη εικόνα της Αντιφασιστικής Νίκης των Λαών, στοιχεία πτωματολογίας και εγκληματολογίας για τα πρώην σοσιαλιστικά καθεστώτα και οπωσδήποτε την ηγεμονική μνήμη του Εβραϊκού Ολοκαυτώματος, η οποία επιχειρείται να συσχετιστεί ιδεολογικά με άλλες περιπτώσεις μαζικής εξόντωσης, πραγματικές ή επινοημένες.

Η κριτική στην Ιστορία εντάσσεται -και εκφράζεται πλέον και στην ελληνική πραγματικότητα, με κάποια χρονική καθυστέρηση- στα πλαίσια του ιδεολογικού περιβάλλοντος του μεταμοντερνισμού ή μετανεωτερικότητας, και εκείνου που τον διαδέχθηκε, δηλαδή της υπερ- ή υστερονεωτερικότητας, αποτελώντας επινοημένες μορφές ιδεολογικής σύνοψης της ίδιας διαδικασίας συγκρότησης ενός κριτικού λόγου έναντι

των αξιών της αστικής τάξης του δυτικού πολιτισμού (Κονδύλης, 2000). Ως προς αυτό το μοντέλο, αποτελούν τις τελευταίες φάσεις της περιόδου των νέων χρόνων που εγκαινιάζει η τεχνολογική επανάσταση με την εισαγωγή της μηχανής στην παραγωγική διαδικασία, αλλά και τις εξελίξεις γενικότερα στις επιστήμες. Η μετανεωτερικότητα και η υστερονεωτερικότητα συνδέονται από ορισμένους διανοητές με το στάδιο του «ύστερου καπιταλισμού» που οργανώνεται στις νέες βάσεις της ηλεκτρονικής τεχνολογίας, των θεωριών της απροσδιοριστίας, του χάους και των fractals. Με βάση αυτά, αποδίδονται τα κακώς κείμενα του δυτικού πολιτισμού στις «μεγάλες αφηγήσεις» της νεωτερικότητας, στην κυριαρχία του Ορθού Λόγου και στην ανάδειξη της επιστημονικής γνώσης σε μοναδική πρόσβαση στο πραγματικό (Δάγκας και Τσουκαλά, 2009).

Στα πλαίσια αυτά, η ιστορική μνήμη καθίσταται εγγενώς σχηματική και αδυνατεί να ‘επικαθήσει’ σε μια ενιαία και συνεκτική ερμηνεία. Αντίθετα, προβάλλει ως σύνθεση της συλλογικής βιωματικής εμπειρίας και μνήμης, οι οποίες δομούνται πραγματιστικά βάσει μιας ‘παροντικής’ οπτικής, που διαχειρίζεται εμφατικά την ικανότητα του παρόντος να μετασχηματίζει το παρελθόν.[9]

Η μνήμη του 21ου αιώνα για την Αντίσταση συγκροτείται καταρχήν σε μια διαδικασία ίδρυσης μουσείων σε όλη την Ελλάδα με αντίστοιχη θεματολογία. Μια τέτοια συντονισμένη προσπάθεια καταβάλλει η ΕΔΙΑ (Εταιρία Διάσωσης Ιστορικών Αρχείων 1940-1974) ιδρύοντας μέχρι σήμερα τρία μουσεία: στο Θέρισο Χανίων (Μάιος του 2003), στην Κοζάνη (Σεπτέμβριος του 2006) και, πρόσφατα, στον Πειραιά (9 Ιουνίου 2008). Τα προηγούμενα χρόνια, η ΕΔΙΑ είχε βοηθήσει στη λειτουργία του Μουσείου της Βίνιανης και του Ιστορικού Αρχείου Πατρών (Παράρτημα των Γενικών Αρχείων του Κράτους) με την εύρεση, συγκέντρωση και παραχώρηση αρχειακού υλικού και τη φροντίδα οργάνωσης και έκθεσής του. Στόχος της ΕΔΙΑ, όπως δηλώνει ο Πρόεδρός του κ. Βαρδινογιάννης, είναι η συγκρότηση μόνιμων εκθέσεων σε τοπικά μουσεία, αλλά και η δημιουργία κεντρικού Μουσείου Εθνικής Αντίστασης στην Αθήνα, όπου θα φιλοξενηθούν τα πολυάριθμα ντοκουμέντα που έχουν συγκεντρωθεί μέχρι σήμερα, υποδεικνύοντας μάλιστα τέσσερα πιθανά κτήρια στο Γουδή, τα οποία είχε φτιάξει ο στρατός με χρήματα του κράτους ή, εναλλακτικά, το ανακαινισμένο κτήριο του παλιού Πρωτοδικείου στην οδό Σταδίου.

Σήμερα, στην ευρύτερη περιοχή της Αθήνας μόνο, λειτουργούν πολυάριθμα μουσεία και χτίζονται συνεχώς νέα, με αποτέλεσμα να διαμορφώνεται μια διάδοχη κατάσταση αυτής που υπαγόρευε τη δεκαετία του ’90 να υπάρχει ένα μνημείο της Εθνικής Αντίστασης σε κάθε πόλη. Βάσει αυτής της νέας κατάστασης, η τάση είναι να ιδρυθεί πλέον ένα μουσείο σε κάθε πόλη. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, διαμορφώνεται μια ευρεία λίστα χώρων έκθεσης αρχειακού υλικού και κειμηλίων από την Εθνική Αντίσταση που περιλαμβάνει: το γνωστό ως «Κάστρο του Υμηττού», το «Κάστρο της οδού Μπιζανίου» στην Καλλιθέα, το ιστορικό Τυπογραφείο του ΕΑΜ στην Καλλιθέα, το Μουσείο του Πειραιά, τη μόνιμη έκθεση υλικού της Εθνικής Αντίστασης στο Δημαρχείο Καισαριανής, το Μουσείο Αντίστασης στη Δραπετσώνα, το Μουσείο ΕΑΜικής Εθνικής Αντίστασης στο Περιστέρι [2007], το Μουσείο της Ηλιούπολης [2009].

Η διαδικασία ίδρυσης αυτών των μουσείων δεν είναι ενιαία, ενώ συνήθως τα μουσεία είναι τελικά ιστορικά και κοινωνικά προϊόντα μακροχρόνιων διαβουλεύσεων, συγκρούσεων και ιδεολογικών αντιπαραθέσεων μεταξύ των φορέων της συλλογικής μνήμης και των διοικητικών αρχών.

Πρέπει ιδιαίτερα να αναδειχθεί μια ειδική πτυχή των πολιτικών της μνήμης όπως διαμορφώνονται με το πέρασμα στον 21ο αιώνα. Πρόκειται για την τακτική των αποκαλούμενων «δικτύων» στο επίπεδο των συμβολικών πεδίων της μνήμης. Τα «δίκτυα» στο πεδίο της μνήμης, της αναπαράστασης και ερμηνείας των ιστορικών γεγονότων αποτελούν σήμερα μια παγκόσμια απόπειρα συγκρότησης ενός επεξεργασμένου ιδεολογικοπολιτικά και τεχνικά εργαλείου για την προσομοίωση παρελθόντων τραυματικών γεγονότων με τις σύγχρονες στρατηγικές επιλογές και τους χειρισμούς της άρχουσας τάξης σε διεθνές και εθνικό πεδίο. Το «δίκτυο» ως δομή αποδεικνύεται μια πρόσφορη βάση δεδομένων και μια μορφή ενοποίησης των πεδίων πάνω στα οποία συντελείται η μεγάλη κινητικότητα των προϊόντων (υλικών και διανοητικών) και του ανθρώπινου δυναμικού της διεθνοποιημένης οικονομίας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Από τη μελέτη, προέκυψε ότι στον ελληνικό χώρο συνέτρεξαν ειδικοί ιστορικοί και κοινωνικοπολιτικοί λόγοι, οι οποίοι επέδρασαν στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης μνημονικής αφήγησης και αναπαράστασης. Η παρεμβολή της ιστορικής περιόδου του εμφυλίου, η ανάγκη αστικού εκσυγχρονισμού του ελληνικού κράτους και η ιδιαίτερη πολιτική παρέμβαση της σοσιαλδημοκρατίας, η ενσωμάτωση της εθνικής μνήμης στο πλαίσιο συγκρότησης της ευρωπαϊκής ταυτότητας, σε συνδυασμό με τη διατήρηση και ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας, συνέβαλαν καθοριστικά στη συγκρότηση της μνημειακής πολιτικής στην Ελλάδα, τόσο της επίσημης όσο και της συλλογικής-λαϊκής.

Η ύπαρξη αγωνιστικού κινήματος και η αντίσταση στις λογικές ενσωμάτωσης διαδραμάτισαν έναν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας αντικομφορμιστικής μνήμης, η οποία διεκδίκησε τα δικά της πεδία συγκρότησης. Χαράσσοντας γραμμές άμυνας αλλά και επίθεσης στην επίσημη κρατική μνήμη, η συλλογική-λαϊκή αφήγηση χαρτογράφησε με μνημεία σχε-

δόν όλη την Ελλάδα, ανεγείροντας τα τεκμήρια της ιστορικής της ύπαρξης και συνείδησης. Οι θύλακες αυτοί της μνήμης είχαν αρχικά έντονο το χαρακτήρα διάσωσης του παρελθόντος και αντιμετώπισης της απώλειας. Δεν απεμπόλησαν ωστόσο ποτέ, αντίθετα σταδιακά ενίσχυσαν, τα ηρωικά χαρακτηριστικά με έμφαση στη σύνδεση του παρελθόντος ως δομικού στοιχείου μιας διαπαιδαγωγικής μνήμης, με το παρόν και το μέλλον ως διεκδίκηση.

Η κατασκευή της μνήμης, λοιπόν, δεν είναι μόνο ένα στρεβλό και καταχρηστικό εξουσιαστικό εργαλείο. Μπορεί και πρέπει ταυτόχρονα να αποτελεί μια εποικοδομητική εγχάραξη της συλλογικής μνήμης στους εύγλωττους και αναρίθμητους μορφολογικά φορείς της, όπου το υποκειμενικό βίωμα και ιστορικο-πολιτικό συμπέρασμα της μονάδας θα ενοποιείται με τη συλλογική πείρα και τριβή, μέσα από συλλογικές εκδηλώσεις που θα νοηματοδοτούν τη σύγχρονη εποχή με αφετηρία και ερμηνευτικό εργαλείο το παρελθόν τους.

Τα μνημεία βοηθούν στην αντικειμενική αποτίμηση των ιστορικών γεγονότων, μαρτυρούν, ως φορείς κοινωνικής πρακτικής, ζητήματα πολύ πιο πλούσια από μια υποκειμενική προσωπική μαρτυρία. Τελικά, η σύνθεση όλων αυτών των ντοκουμέντων, μέσα από την κριτική αξιολόγηση και εκτίμηση, και η υπαγωγή τους στη γενική πολιτική κατεύθυνση των κοινωνικών συντελεστών, συγκροτούν εκείνη τη διαδικασία που επιστρέφει στο τεκμήριο για να το ερμηνεύσει και να το νοηματοδοτήσει, ακόμα και στις πιο άμεσα προσλαμβανόμενες και επιφανειακές πτυχές του, όπως είναι η μορφή και ο χαρακτήρας του, αλλά και στο βαθύτερο περιεχόμενο, νόημα και ρόλο του στη ροή της ιστορικής συνέχειας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bhabha, H. (2003) ‘Democracy De-realized’, *Diogenes,* (50), σς. 27-35.

Dennebaker, J. W., Paez, D., Rime, B. (1997) *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives.* New Jersey: Lawrence Erlbawm Associates.

Deutsche, R. (1996) *Evictions. Art and Spatial Politics.* Massachusetts: Graham Foundation / MIT Press Series in Contemporary Architectural Discourse.

Δάγκας, Αλ., Τσουκαλά, Κ. (2009) ‘Μεταμοντερνισμός και Ιστορία. Μια κριτική προσέγγιση’, (αδημοσίευτο).

Κολιγιάννη, Α., Παπασταματάκη, Ελ. (2008) ‘Το γλυπτό στην πλατεία: Το παράδειγμα των πλατειών της Αθήνας’, διάλεξη Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Ε.Μ.Π..

Fernandez – Aguilar, P. (2005) *Μνήμη και λήθη του ισπανικού εμφύλιου πολέμου. Δημοκρατία, δικτατορία και διαχείριση του παρελθόντος,* μτφ. Σ. Κακουριώτης, Χ. Παπαγεωργίου. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Johnson, C. N. (1999) ‘The spectacle of memory: Ireland’s remembrance of the Great War, 1919’, *Journal of Historical Geography*, 25(1), σς. 36–56.

Κονδύλης, Π. (2000) *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Παπαδημητρίου, Δ. (2006) *Από το λαό των νομιμοφρόνων στο έθνος των εθνικοφρόνων.* Αθήνα: Σαββάλας.

Legg, St. (2005) ‘Contesting and surviving memory: space, nation, and nostalgia in Les Lieux de Memoire’, *Environment and Planning D: Society and Space 2005*, 23, σς. 481 – 504.

Michalski, S. (1998) *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997.* London: Reaktion Books.

Μπρυκνέρ, Π. (2007) *Η τυραννία της μεταμέλειας,* μτφ. Λ. Αβαγιανού. Αθήνα: Αστάρτη.

Μαΐλης, Μ. (2009) *Από την 4η Αυγούστου ως τις μέρες μας. Η γενική πορεία της ταξικής πάλης. Άρθρα κριτικής.* Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Σταυρίδης, Σ. (επιμ.) (2006) *Μνήμη και εμπειρία του χώρου.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Τσιάρα, Σ. (2004) *Τοπία της Εθνικής Μνήμης. Ιστορίες της Μακεδονίας γραμμένες σε μάρμαρο.* Αθήνα: Κλειδάριθμος.

Χαρίσης, Α. (2009) ‘Σοσιαλδημοκρατία: από τη σύγκλιση με τον αστικό ρεφορμισμό στην κρίση (ΜΕΡΟΣ

A)', <http://www.kke.gr/2007_6/sosialdhmokratia_apo_th_sygklish_me_ton_astiko_reformismo_sthn_krish_a%CE%84_meros_?morf=0#_ftnref23>, τελευταία επίσκεψη: 23/5/2009.

Young, J. E. (1998) 'Holocaust Monuments and Counter-Monuments', συνέντευξη στους A. Gordon και A. Goldberg, 24 Μαΐου 1998.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στις 18 Ιουνίου του 1943 δημοσιεύτηκε στην «Εφημερίδα της Κυβερνήσεως» ο νόμος 260/1943 «περί συγκροτήσεως τεσσάρων ευζωνικών ταγμάτων». Σύμφωνα με έκθεση του Γενικού Στρατηγείου του ΕΛΑΣ (Αρχείο ΚΚΕ: Έγγραφο 5.573), που καλύπτει την περίοδο του Αυγούστου 1942, ο αριθμός των Ταγματασφαλιτών έφτανε τις 14.475, αριθμός που υπολειπόταν του πραγματικού. Όταν τέλειωνε η Κατοχή ήταν κατά πολύ περισσότεροι (Μαΐλης, 2009).

2. Η ανα-παράσταση, με την έννοια της ταυτόχρονης επανάληψης και σύγκρισης της νέας μορφής με αρχέτυπα σχήματα, κριτικάρεται από το μεταμοντέρνο ως ενσωμάτωση της μνήμης στη βιομηχανία της μνήμης. Για το λόγο αυτό, αντικαθίσταται σήμερα από όρους και πρακτικές που αρνούνται τη μορφοποιητική διάσταση της μνήμης, τη δυνατότητα μεταγλώσσας συμβολοποίησης και νοήματος και δίνουν έμφαση στη «μετα-μνήμη», θεωρούμενη ως το σημειωτικό φορτίο της ασυνέχειας στη μορφή και ως ανακλαστικός στοχασμός [reflection].

3. Στην Μακεδονία άλλωστε εκδηλώθηκε με ιδιαίτερη σαφήνεια και οξύτητα η σύζευξη αντικομμουνισμού και εθνικισμού στο Μεσοπόλεμο, με τη μορφή της «κομμουνιστικής, ήτοι σλάβικης συνωμοσίας, προερχόμενης από το Βορρά» (Παπαδημητρίου, 2006: 183).

4. Στη νεότερη ιστορία, τα έθνη συμπεριέλαβαν στους ενοποιητικούς τους μηχανισμούς κατηγορίες όπως η δημοκρατία και τα διάφορα 'πεδία' της μνήμης (Legg, 2005: 482-3), φυσικά ή συμβολικά, τα οποία ενσωμάτωσαν, μέσα από την ικανότητά τους να προκαλούν συναισθηματική διέγερση και τη συγχώνευση του πολιτικού στο συμβολικό, συγκεκριμένες επόψεις και νοητικές εικόνες του έθνους. Ειδικότερα η δημοκρατία συνδυάστηκε με μια ιδιαίτερη και δομική πτυχή της εθνικής ταυτότητας, με εθνικά συνθήματα περί ισότητας και δικαιοσύνης. Η αστική δημοκρατία ως μοντέλο εθνικής συγκρότησης ενσωμάτωσε, αρχικά, στοιχεία από τους απελευθερωτικούς αντι-αποικιακούς αγώνες των 'περιφερειακών' (εκτός Δύσης) και περιθωριοποιημένων λαών. Το μεταγενέστερο ιδεολόγημα της 'δημοκρατίας της πολιτισμένης Δύσης' ενσαρκώνει την προσπάθεια από-ενοχοποίησης της καπιταλιστικής δημοκρατίας και της αποτυχίας της να υλοποιήσει τις θεσμικές διακηρύξεις της. Για το λόγο αυτό, συνδέθηκε με αφηγήσεις όπως η «δημοκρατία της μεταμέλειας» (Μπρυκνέρ, 2007) ή η «έκπτωση της δημοκρατίας» ως στρατηγικής αναγκαιότητας για το δημοκρατικό λόγο, η οποία αναγνωρίζει την αποτυχία ως οργανικό κομμάτι της εξελικτικής και ουτοπικής της αφήγησης (Bhabha, 2003).

5. Α ΥΠΠΕ/1419/27429/27-6-1984 - ΦΕΚ 494/Β/24-7-1984

«Χαρακτηρίζουμε τη Γέφυρα του Γοργοποτάμου ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο και τη γύρω περιοχή, σε ακτίνα 500 μ. από το μέσο της γέφυρας, ως ιστορικό διατηρητέο τόπο, γιατί είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την νεοελληνική ιστορία και συγκεκριμένα με την Εθνική Αντίσταση της περιόδου 1940 - 1944. Η Γέφυρα του Γοργοποτάμου, μεταλλική που στηρίζεται σε έξι πυλώνες, τέσσερεις από εμφανή λιθοδομή και δύο μεταλλικές, ανατινάχθηκε τη νύχτα της 25ης προς την 26η Νοεμβρίου 1942 από τις συνεργαζόμενες ομάδες της Εθνικής Αντίστασης με τη βοήθεια και των Άγγλων Κομμάντος με αποτέλεσμα να διακοπεί η σιδηροδρομική σύνδεση Αθήνας - Θεσσαλονίκης για αρκετό διάστημα και να δημιουργηθούν προβλήματα ανεφοδιασμού στον εχθρό. Η ανατίναξη της Γέφυρας του Γοργοποτάμου αποτελεί μία από τις ηρωικότερες στιγμές της Εθνικής μας Αντίστασης.».

6. ΥΑ ΥΠΠΟ/ΔΙΛΑΠ/Γ/1257/31799/21-7-1988 - ΦΕΚ 592/Β/24-8-1988

«Χαρακτηρίζουμε ως ιστορικό τόπο, σύμφωνα με τις διατάξεις του Ν1469 / 50, τον οικισμό Παλαιάς Βίνιανης Ν. Ευρυτανίας γιατί συνδέεται άμεσα με τη νεότερη Ελληνική Ιστορία. Στον οικισμό Παλαιάς Βίνιανης εγκαταστάθηκε η Συμμαχική Στρατιωτική Αποστολή στον Αγώνα κατά των Γερμανών, έγινε όμως γνωστή από το γεγονός της Συγκρότησης· της Πολιτικής Επιτροπής Εθνικής Απελευθέρωσης (ΠΕΕΑ) με αποστολή της τον συντονισμό και την διεύθυνση του αγώνα. Εξάλλου ο οικισμός Παλαιάς Βίνιανης παρουσιάζει ενδιαφέρον καθώς πολλά από τα κτίρια που τον αποτελούν έχουν ενδιαφέροντα μορφολογικά και δομικά στοιχεία παραδοσιακού χαρακτήρα.».

7. ΥΑ ΥΠΠΟ/ΔΙΛΑΠ/Γ/626/13206/18-3-1991 - ΦΕΚ 233/Β/18-4-1991

«Χαρακτηρίζουμε ως ιστορικά διατηρητέα μνημεία που χρειάζονται ειδική κρατική προστασία, σύμφωνα με τις διατάξεις του Ν.1469/50, τα υπόγεια του κτιρίου της οδού Κοραή 4 στην Αθήνα, ιδιοκτησίας της Εταιρείας «ΑΕΕΓΑ Η ΕΘΝΙΚΗ», διότι αποτελεί σημαντικό στοιχείο της νεώτερης ιστορίας της χώρας και μνημείο των αγώνων των Ελλήνων για την ελευθερία, κατά την περίοδο της Γερμανικής Κατοχής στην Ελλάδα,1941-44.».

8. Η 'ανάμειξη' πολιτικών και ποινικών κρατουμένων ήταν συνήθης τακτική των Γερμανών και αργότερα των κυβερνήσεων του δωσιλογισμού, στην Μακρόνησο, στο Επταπύργιο, στη στοά Κοραή, προκειμένου να ταυτιστούν οι πολιτικοί κρατούμενοι με τους κοινούς εγκληματίες

9. Ο παροντισμός αποτελεί ένα διακριτό επιστημολογικό και φιλοσοφικό ρεύμα στην Ιστορία, απέναντι στη συντηρητική οπτική, υποστηρίζοντας ότι ιστορική μνήμη είναι μόνο ό, τι έχει αντίκτυπο στο παρόν. Η Fernandez (2005) κατατάσσει σε αυτό το ρεύμα τους: Έρικ Χόμπσμπωμ και Μάικλ Σάντσον.

Η ΟΥΤΟΠΙΑ, Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΕΡΑΡΧΙΑ ΚΑΙ Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Τσαφούλιας Άγις
Αρχιτέκτων μηχανικός
agistsaf@yahoo.gr

επιβλέπων: Κώστας Μωραΐτης
σύμβουλος: Δημήτρης Σεβαστάκης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η Ουτοπία ιδωμένη από το κεντρικό και διαχρονικό πρόβλημα του τι μπορεί και τι πρέπει να κάνει ο άνθρωπος στο πλαίσιο μιας κοινωνίας, αποκτά χαρακτήρα που υπερβαίνει την κάθε φορά πολεμική χρήση της έννοιας και αφορά πια την περιγραφή της κοινωνικής εξέλιξης. Από την άποψη αυτή, διακρίνεται η καθαυτή λειτουργία της Ουτοπίας που διέπει την εξέλιξη όλων των κοινωνιών ανεξαιρέτως, αποτελώντας δομικό συστατικό του κοινωνικού γίγνεσθαι και των εκάστοτε διαφορετικών περιεχομένων που λαμβάνει ιστορικά με τη διατύπωση συγκεκριμένων αιτημάτων για την αναδιάρθρωση της εκάστοτε κοινωνίας, αλλά και της αρνητικής ή θετικής χροιάς με την οποία εμποτίζεται η έννοια κατά την πολεμική χρήση της. Σε ευρύτερο επίπεδο, καθώς η θρησκεία, η τέχνη, η επιστήμη κτλ. καθορίζονται ως προς την προβληματοθεσία και τις προσδοκίες για τη διεκπεραίωση της κοινωνικής λειτουργίας τους από τις ανάγκες της κοινωνικής παραγωγής -δηλαδή την αναπαραγωγή της κοινωνικής παραγωγής-, η Ιδεολογία και η Ουτοπία εκλογικεύουν, πρώτα, την αναγκαιότητα ή μη ύπαρξης του εκάστοτε πεδίου και, έπειτα, την εσωτερική του εκάστοτε πεδίου διαφοροποίηση και τον επαναπροσδιορισμό της προβληματοθεσίας και των προσδοκιών στη βάση της βελτιστοποίησης της λειτουργίας που κρίθηκε ούτως ή άλλως αναγκαία –δηλαδή όταν ακόμα κι αν ικανοποιούταν η λειτουργία με το χειρότερο δυνατό τρόπο παρέμενε αναγκαία για την αναπαραγωγή της κοινωνικής παραγωγής. Βάσει αυτής της διαδικασίας, αναδύονται και εξιστορικεύονται τα διάφορα περιεχόμενα της Ουτοπίας -όπως τα συναντούμε στις ‘ουτοπικές μυθιστορίες’, στο πρόγραμμα των ‘ουτοπικών σοσιαλιστών’ και στη μαρξιστική ουτοπία έτσι όπως διαμορφώνεται ήδη από τα κείμενα των πρωταγωνιστών, αλλά, και από το παράδειγμα της Ε.Σ.Σ.Δ.-, όπου πάντα εκφράζουν ηθικοκανονιστικές αξιώσεις που αναπτύσσονται γύρω από τη δεσμευτική ερμηνεία ζητημάτων όπως η δικαιοσύνη, η αυτάρκεια, αλλά και η εξουσία και η σχέση του ατόμου με την κοινωνία. Σε αυτό το πλαίσιο, εκδηλώνεται η λειτουργία του Σχεδιασμού του χώρου και οι μορφές (περιεχόμενα) που αυτός παράγει.

ABSTRACT

Utopia as seen from the central and diachronic problem of what can and should a man do within a society, acquires a character exceeding the polemic use of the concept and relates to the description of social evolution. From this perspective, is distinguished the function of Utopia which is governing the evolution of all societies without exception forming structural component of community life, from the different contents that are concieved historically by making specific requests for restructuring of any society, and also give the negative or positive hue which impregnated the sense in polemic use. At a broader level, as religion, art, science etc. are specified by possing the problems to be solved and the expectations from the processing of the social function from the needs of social production -which means the reproduction of social production- Ideology and Utopia at first they rationalize the necessity of the existence of each field and then allow the internal differentiation of each field and the redefinition of the problems to be solved and the expectations, on the basis of optimizing the function that was considered necessary anyway – i.e. even if a function is satisfied in the worst possible way it remained necessary for the reproduction of social production. Under this process emerge in history the various contents of Utopia -as we see in the ‘utopian fiction’, the program of ‘utopian socialists’ and the Marxist utopia as formed in texts of the protagonists, and by the example of U.S.S.R.- where always express ethecal and normative claims developed around the binding interpretation of issues such as justice, self-sufficiency, and ultimately authority and the relationship between the individual and its society. In this context, is developed the function of Spatial planning and the forms (contents) it produces.

I

Η Ουτοπία ιδωμένη από το κεντρικό και διαχρονικό πρόβλημα του τι μπορεί και τι πρέπει να κάνει ο άνθρωπος στα πλαίσια μιας κοινωνίας, αποκτά χαρακτήρα που υπερβαίνει την κάθε φορά πολεμική χρήση της έννοιας και αφορά πια την περιγραφή της κοινωνικής εξέλιξης. Από την άποψη αυτή, διακρίνεται η καθαυτή λειτουργία της Ουτοπίας που διέπει την εξέλιξη όλων των κοινωνιών ανεξαιρέτως, αποτελώντας δομικό συστατικό του κοινωνικού γίγνεσθαι, και των εκάστοτε διαφορετικών περιεχομένων που λαμβάνει ιστορικά με τη διατύπωση συγκεκριμένων αιτημάτων για την αναδιάρθρωση της εκάστοτε κοινωνίας, αλλά και της αρνητικής ή θετικής χροιάς με την οποία εμποτίζεται η έννοια κατά την πολεμική χρήση της. Επιπλέον, μολονότι η επίκληση μιας συγκεκριμένης ουτοπίας στην ονομαστική της αξία αποτελεί αίτημα ανατροπής του ζοφερού υφιστάμενου κοινωνικού είναι, μπορεί κάλλιστα να εξυπηρετεί την επίρρωσή του ακριβώς αναβάλλοντας την εκπλήρωση της ουτοπίας· όταν, δηλαδή, υποτίθεται ότι μπορεί να κατακτηθεί μόνο εφαρμόζοντας το οικείο πρόγραμμα και με την περαιτέρω επίρρωση του υφιστάμενου, επίρρωση που εγγυάται να καταστήσει δυνατή την πολυπόθητη εκπλήρωση, δημιουργώντας έτσι ένα φαύλο κύκλο. Η λύση του φαύλου κύκλου, που στην πραγματικότητα δεν εμφανίζεται ποτέ έτσι αδιάσπαστος, επιτυγχάνεται με τη διάκριση σε δύο λειτουργίες: μία –η Ιδεολογία- που τείνει να ισχυροποιήσει και να αναπαράγει το υπάρχον, και μία –η Ουτοπία- που τείνει να το ανατρέψει αντικαθιστώντας το με κάτι άλλο, που όμως θα διατηρεί λίγο-πολύ την προηγούμενη δομή. Μ' αυτόν τον τρόπο, η Ουτοπία και η Ιδεολογία διαπλέκονται και εκλογικεύουν το πεδίο εφαρμογής των διαφορετικών επιπέδων και τομέων της κοινωνικής παραγωγής και της ανθρώπινης δραστηριότητας, απ' τις οποίες καθορίζεται καταρχήν το πλαίσιο στο οποίο κινούνται οι πρώτες, συγκαλύπτοντας ταυτόχρονα τις αξιώσεις ισχύος των διαφορετικών ατομικών ή συλλογικών υποκειμένων που δραστηριοποιούνται εντός του εκάστοτε κοινωνικού σχηματισμού. Έτσι, καθώς η οικονομία, η θρησκεία, η τέχνη, η εργασία, η επιστήμη κτλ. καθορίζονται ως προς την προβληματοθεσία και τις προσδοκίες για τη διεκπεραίωση της κοινωνικής λειτουργίας τους από τις ανάγκες της κοινωνικής παραγωγής (που θα πει την αναπαραγωγή της κοινωνικής παραγωγής), η Ιδεολογία και η Ουτοπία εκλογικεύουν, κατά πρώτο, την αναγκαιότητα ή μη ύπαρξης του εκάστοτε πεδίου και, κατά δεύτερο, την εσωτερική του εκάστοτε πεδίου διαφοροποίηση και τον επανακαθορισμό της προβληματοθεσίας και των προσδοκιών στη βάση της βελτιστοποίησης της λειτουργίας που κρίθηκε ούτως ή άλλως αναγκαία, –όταν δηλαδή ακόμα κι αν ικανοποιούταν η λειτουργία με το χειρότερο δυνατό τρόπο παρέμενε αναγκαία για την αναπαραγωγή της κοινωνικής παραγωγής. Βάσει αυτής της διαδικασίας, αναδύονται και εξιστορικεύονται τα διάφορα περιεχόμενα της Ουτοπίας,[1] όπου διαπιστώνεται ότι πάντα εκφράζουν ηθικοκανονιστικές αξιώσεις που αναπτύσσονται γύρω από τη δεσμευτική ερμηνεία ζητημάτων, όπως η δικαιοσύνη, η αυτάρκεια, η τέχνη, η επιστήμη και εν τέλει η εξουσία και η σχέση του ατόμου με την κοινωνία. Σε σχέση, επίσης, με το Σχεδιασμό του χώρου εντοπίζεται μια διαφορά αντίληψης αντίστοιχης αυτής που αντανακλά την ευρύτερη οντολογική

ιεράρχηση μεταξύ πνεύματος και αισθητών. Τελικά, γίνεται εμφανές ότι τα περιεχόμενα –τόσο τα ευρύτερα κοινωνικοπολιτικά όσο και τα ειδικότερα που αφορούν το Σχεδιασμό του χώρου- αντλούνται από τη συγκαιρινή τους πραγματικότητα.

Εδώ, λοιπόν, επιχειρείται μια προσπάθεια ανασυγκρότησης του ουτοπικού φαινομένου βάσει δύο αξόνων που καθορίζονται από το δίπολο που συστήνουν η Ιδεολογία με την Ουτοπία –ακολουθώντας την περιγραφική θεωρία της απόφασης και την κοινωνική οντολογία του Κονδύλη: από τη μία, η διάκριση περιεχομένων (όπου κάλλιστα εντοπίζονται και ιδεολογικά στοιχεία) και λειτουργίας της Ουτοπίας και, από την άλλη, ο Σχεδιασμός του χώρου (ο οποίος εκδηλώνεται μέσα από τα πεδία της αρχιτεκτονικής, της πολεοδομίας και της χωροταξίας), όπως καθορίζεται και εξελίσσεται βάσει της λειτουργίας της Ουτοπίας, αλλά και όπως εμφανίζεται ως σχεδιασμένος χώρος στα περιεχόμενά της. Σκοπός, με άλλα λόγια, είναι η προσέγγιση του Σχεδιασμού του χώρου και της παραγωγής σχεδιασμένου χώρου στη σχέση του με την αναπαραγωγή της κοινωνικής παραγωγής, όπως η τελευταία συγκροτείται στη βάση του δίπολου μεταξύ Ιδεολογίας και Ουτοπίας, καθώς και μια ανασυγκρότηση περιεχομένων της Ουτοπίας, που άπτονται ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών αιτημάτων, αλλά και του Σχεδιασμού του χώρου πιο συγκεκριμένα, στη σχέση τους με το ιστορικό και κοινωνικό τους περιβάλλον.

II

Παρότι η 'Ουτοπία' ως λέξη έκανε την εμφάνισή της κατά το 16ο αι. ως όνομα μυθιστορήματος και αρχικά συνδέθηκε με ένα ορισμένο είδος λογοτεχνίας, δεν άργησε να διευρυνθεί ως έννοια σε τέτοιο βαθμό ώστε να περιγράφει μια ευρύτερη κοινωνική λειτουργία: αυτήν της κοινωνικής κίνησης και εξέλιξης στην προσπάθεια προσαρμογής του ατόμου στη δεδομένη μεταβλητότητα του κόσμου, στην αξίωση ελέγχου της και τελικά στο μετριασμό του φόβου που προξενεί η μη υπολογισιμότητα των παραπάνω. Η λέξη Ουτοπία –πέραν του εύληπτου και του εύστοχου του όρου- συνδέθηκε με τη λειτουργία αυτή και για το λόγο ότι οι θιασώτες των έργων αυτών είχαν πολύ συχνά έμπρακτες αξιώσεις πάνω στη διαμόρφωση του –σύγχρονού τους- κοινωνικού status quo (Κονδύλης, 2003: 73, 74). Έτσι, ο Mannheim, αφού προσδιορίσει την αναγκαιότητα της «θεωρητικής κατασκευής» (εδώ της Ουτοπίας) –και την προτεραιότητάς της έναντι της «ιστορικής έννοιας»- ώστε να δύναται να καταστεί η ιστορία προσπελάσιμη, γράφει:

> *Ιστορική έννοια κι όχι θεωρητική κατασκευή είναι λ.χ. εκείνη της 'ουτοπίας' εφόσον, χρησιμοποιούμενη στενότερα στο πεδίο της ιστοριογραφίας, περικλείει μόνο μορφώματα in concreto παρεμφερή με την ουτοπία του Thomas More ή πάλι, πλατυνόμενη κάπως, δηλώνει 'μυθιστορίες όπου περιγράφεται κάποια ιδανική πολιτεία' [Staatsromane].* (Μανχάιμ, 1997: 241)[2]

Η διεύρυνση, επιπλέον, της έννοιας της 'Ουτοπίας' πέρα από το χαρακτηρισμό του λογοτεχνικού είδους, εντοπίζεται ακόμα και σ' αυτούς τους μελετητές της Ουτοπίας οι οποίοι την προσεγγίζουν σχεδόν αποκλειστικά μέσα από τις 'ουτοπικές μυθιστορίες'.[3] Οι προσεγγίσεις αυτές της λειτουργίας της Ουτοπίας την διακρίνουν σε δύο γενικά αντίρροπες ωθήσεις: μία, τρόπον τινά, ανατρεπτική και μία θεμελιωτική, ενώ θεμελιώνεται σε μια παράλληλη πραγματικότητα που καθοδηγείται από μια 'ψευδή συνείδηση' της αντικειμενικής πραγματικότητας και είτε απομακρύνεται από τη συλλογική δράση είτε στοχεύει σ' αυτήν που, όμως, δεν μπορεί να ξετυλιχθεί παρά μόνο μέσα στην αντικειμενική πραγματικότητα.

Το κρίσιμο, μάλλον, σημείο για την απαγκίστρωση της Ουτοπίας από τα περιεχόμενα και η διεύρυνση της έννοιάς της πέρα από τα κάθε φορά ιστορικά καθορισμένα ουτοπικά αιτήματα, ήταν μάλλον η προσέγγισή της ως ειδικής έκφανσης της Ιδεολογίας από τον Marx· δηλαδή η επιστημολογική ευρύτητα της μαρξιστικής έννοιας της Ιδεολογίας προετοίμασε το έδαφος για τη διεύρυνση της έννοιας της Ουτοπίας και τη σύνδεσή της με τα βαθύτερα στρώματα του κοινωνικού είναι (Μάνχαϊμ, 1997: 153), κατά την αυτονόμησή της από την προηγούμενη. Η έννοια της Ουτοπίας, λοιπόν, αναπτύχθηκε στο πλαίσιο που έθετε η μαρξιστική αντίληψη περί Ιδεολογίας, κατά την οποία «όχι μόνο κάθε θεώρηση της φύσης ή, γενικότερα, κάθε θεωρητική εξέταση του είναι-στον-κόσμο, αλλά και κάθε θεωρία για το συνείναι είναι μια συνάρτηση αυτού του ίδιου του συνείναι, της κοινωνικής σχέσης υπό την ευρύτατη έννοια»[4] (Κονδύλης, 2007: τ. α, 147)· κατά την απόφανση του Marx, «η κοινωνική ύπαρξη καθορίζει τη συνείδηση» (Plamenatz, 1981: 52). Η ανατίμηση της λειτουργίας της Ουτοπίας μέσα στο κοινωνικό προτσές δεν την απέκοψε πλήρως από την Ιδεολογία, αλλά είτε την αντιπαρέβαλε σ' αυτήν είτε την συμπλήρωσε δημιουργώντας ένα διπολικό φάσμα μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι προθέσεις των κοινωνικά δρώντων υποκειμένων.

Ένα βασικό πρόβλημα σ' ό,τι αφορά την επεξεργασία των διαφορετικών ουτοπικών προταγμάτων, είναι το κατά πόσο είναι εφικτή η εφαρμογή τους στο παρόν ή θα καταστεί εφικτή στο μέλλον, υπό προϋποθέσεις που καλούνται τα κοινωνικά δρώντα υποκείμενα να διαμορφώσουν, κατά πόσο δηλαδή κατευθύνονται προς την αναμόρφωση του πραγματικού κόσμου ή κατά πόσο απομακρύνονται πεισματικά από τον τελευταίο, αρνούμενα κάθε πρακτική κοινωνική ανάμειξη. Όμως, ακόμα και στην περίπτωση που ο 'ουτοπιστής' απλώς απορρίπτει τη σύγχρονή του πραγματικότητα κατασκευάζοντας συνειδητά μία ψευδή ανταποκρινόμενη σε αναγκαίες ψυχικές υπεραναπληρώσεις, καθορίζει αρνητικά μια δεοντική πραγματικότητα, η οποία αναγκαστικά πια θα ενταχθεί στη διαμάχη μεταξύ διαφορετικών αξιώσεων ισχύος (Κονδύλης, 2002: 174). Όμως, η Ουτοπία, ακόμα κι αν πηγάζει από τις πιο μύχιες επιθυμίες του ατόμου, γίνεται τέτοια όταν λαμβάνει χαρακτήρα δημόσιο, όταν υπερβαίνει τις στενά ιδιωτικές και προσωπικές αξιώσεις ή, τουλάχιστον, όταν τις συναρτά με το 'γενικότερο καλό'. Μάλιστα, εφόσον προσδοκά να αναμορφώσει όλους τους τομείς του κοινωνικού πεδίου, λαμβάνει χαρακτήρα πολιτικό,[5] ώστε η Ουτοπία αφορά μάλλον κοινωνικές ομάδες –από οικονομικές τάξεις έως τις σαδομαζοχιστικές κοινότητες-, παρά μεμονωμένα άτομα. Έτσι, η διάκριση μεταξύ της Ουτοπίας ως απόρριψης της πραγματικότητας και ως επιδίωξης μετασχηματισμού της, έχει νόημα μόνο στην εκ των υστέρων αποτίμηση ορισμένων δράσεων και των αποτελεσμάτων τους σε σχέση με το αρχικό ουτοπικό σχέδιο, σε σχέση δηλαδή με την επικράτηση ή όχι του ατομικού ή συλλογικού υποκειμένου που την επικαλέστηκε. Εισάγεται, μ' αυτόν τον τρόπο, μέσα σε κάθε ουτοπικό σχέδιο, μια διάκριση μεταξύ της (με κονδυλικούς όρους) 'απόλυτης διάστασης της εκάστοτε Ουτοπίας' και της 'ιστορικά προσδιορισμένης διάστασής της'.

Τα ατομικά ή συλλογικά υποκείμενα, δια μέσου της Ιδεολογίας και της Ουτοπίας, διαστρεβλώνουν την πραγματικότητα διαμορφώνοντας μια 'ψευδή συνείδηση', η οποία αξιώνει να υποκαταστήσει την πραγματικότητα, αποκρύβοντας την αναντιστοιχία ανάμεσα στα διακηρυγμένα και στα απτά αποτελέσματα της κοινωνικής παραγωγής, από τη μια μεριά, αλλά, και να επέμβει σ' αυτήν αξιώνοντας να κατευθύνει την περαιτέρω εξέλιξή της προς όφελος της διατήρησης –ως εκ της λειτουργίας της Ιδεολογίας- ή της ανατροπής –ως εκ της λειτουργίας της Ουτοπίας- των υφιστάμενων σχέσεων ισχύος, από την άλλη. Έτσι, αυτή η διαστρέβλωση μπορεί να επιδράσει κοινωνικά σε αξιόλογο εύρος μονό με την επίκληση σε δεσμευτικές κανονιστικές αρχές, και καθώς «κάθε κανονιστική ρύθμιση έχει δύο πλευρές, δηλαδή τους περιορισμούς της και τα περιθώριά της για ελεύθερη δράση» (Κονδύλης, 2007: τ. α, 68), κάθε κανονιστική κοσμοθεωρία συντίθεται από ένα ιδεολογικό και ένα ουτοπικό μέρος. Κάθε ατομικό ή συλλογικό υποκείμενο που δραστηριοποιείται κοινωνικά, λοιπόν, διαθέτει μια κοσμοθεωρία που συντίθεται από ένα ιδεολογικό και ένα ουτοπικό μέρος, ώστε αν η εκάστοτε κανονιστική κοσμοθεωρία θεμελιώνεται στην ανθρωπολογική σταθερά της αυτοσυντήρησης δια της αξίωσης ισχύος, η απόλυτη διάσταση της Ιδεολογίας ριζώνει στην ανθρωπολογική σταθερά της ανάγκης περιστολής του φόβου και της Ουτοπίας στην ανθρωπολογική σταθερά της αξίωσης υπέρβασης του άλγους, ενώ στο κοινωνικό επίπεδο η Ιδεολογία εδράζεται στην αξίωση κυριαρχίας και η Ουτοπία στην αξίωση υπέρβασης κάθε κυριαρχίας. Γίνεται φανερή έτσι η ενδότερη σύνδεση της Ιδεολογίας με την Ουτοπία, καθώς ο φόβος διασταυρώνεται με τον πόνο και υπό την απειλή του, αλλά ενεργοποιείται από την παρουσία του, ενώ αμφότεροι συναρτώνται με τη διαπιστωμένη θνητότητα του ανθρώπου και την πρωταρχικά κοινωνική του φύση (Κονδύλης, 2007: τ. α, 287 και 291). Για να λειτουργήσουν, όμως, πρακτικά η Ιδεολογία και η Ουτοπία σε κοινωνικό επίπεδο, οφείλουν να προσαρμόσουν την απόλυτη διάστασή τους στην ιστορικά προσδιορισμένη τους μορφή με τη διατύπωση χειροπιαστών αιτημάτων πλάι στα καθολικά αιτήματα. Έτσι, βάσει των ιδεολογικών και των ουτοπικών προταγμάτων, τα ατομικά ή συλλογικά υποκείμενα συναντώνται ως φίλοι ή ως εχθροί στο κοινωνικό πεδίο, βάσει, δηλαδή, του κατά πόσο ο ένας συμμερίζεται ή όχι τα εν λόγω προτάγματα του άλλου.[6] Παράλληλα, αν το πολιτικό ημερολόγιο διαιρείται «σε εποχές ομαλότητας και σε εποχές επαναστατικού αναβρασμού»[7] (εποχές δηλαδή που υπερέχει είτε η κυρίαρχη ιδεολογία είτε η ουτοπία του μελλοντικού κυρίαρχου), γίνεται φανερό ότι ακριβώς στη μη πραγματωσιμότητα της ονομαστικής της αξίας έγκειται η δυναμική της Ουτοπίας, αλλά, και η τρωτότητα της Ιδεολογίας, καθώς η μη πραγμάτωση θέτει σε κίνηση την αναζήτηση εναλλακτικών σχεδίων αφού πρώτα καταδικάσει την υφιστάμενη τάξη

πραγμάτων, μιας και δεν απέδωσε όσα είχε υποσχεθεί. Αυτό, με τη σειρά του, σημαίνει ότι καμία Ιδεολογία και καμία Ουτοπία δεν μπορεί να σταθεί αν το ατομικό ή συλλογικό υποκείμενο που την επικαλείται για να νομιμοποιήσει τη δράση του δεν επιτελεί και κάποια κοινωνική λειτουργία, την οποία μάλιστα αξιολογεί ως τη σημαντικότερη ανάμεσα στις άλλες λειτουργίες του κοινωνικού.[8]

Στην πραγματικότητα, λοιπόν, η εκάστοτε Ουτοπία πραγματώνεται στον ιστορικό χρόνο όχι τόσο πολύ σε σχέση με το αν τα αιτήματα ανταποκρίνονταν στη σύγχρονή τους πραγματικότητα ή όχι, όσο σε σχέση με τη διαστρεβλωτική πορεία που απέκτησε από τα ατομικά ή συλλογικά υποκείμενα που κλήθηκαν «να προσαρμόσουν το δόγμα στις πρακτικές ανάγκες, μεγαλωμένες στο μεταξύ, του επαναστατικού κινήματος, άλλα μέρη του περικόβοντας, άλλα αναπτύσσοντας κι άλλα διαστρεβλώνοντας» (Κονδύλης, 2002: 208)· στο κατά πόσο, δηλαδή, πέτυχαν να κατασκευάσουν τις γέφυρες με την πραγματικότητα και κατά πόσο πέτυχαν να ερμηνεύσουν δεσμευτικά τις ‘επιτυχίες’ της νέας κυριαρχικής σχέσης στην κατεύθυνση της οριστικής εξάλειψης όλων των δεινών, διατεινόμενα ότι επέτυχαν ένα ή «το καλύτερο δυνατό καθεστώς, βάζοντας έτσι τα θεμέλια της δημιουργίας ενός (αναγκαίου γι’ αυτήν) μηχανισμού εξαπάτησης» (Κονδύλης, 2002: 205, 206) των κυριαρχούμενων από το νέο κυρίαρχο. Ώστε, όπως εξηγεί ο Κονδύλης (2000β: 133, 134),

> *όλα τα στοιχεία ενός ουτοπικού σχεδίου μπορούν ίσως να πραγματωθούν – εκτός από τη βαθύτερη και αυθεντικότερη πρόθεσή του: το όνειρο της πλήρους και οριστικής υπέρβασης των αγώνων, των δεινών και του πόνου. Ωστόσο αυτή η πρόθεση, η λαχτάρα, δεν αποτελεί συγκεκριμένο ιστορικό μέγεθος, αλλά ανθρωπολογική σταθερά.*

Σ’ αυτό το πλαίσιο -δηλαδή στο «ιστορικό γεγονός, ότι οι επαγγελίες για την καθολική απελευθέρωση μεταφράζονται τελικά σε νέες σχέσεις κυριαρχίας» (Κονδύλης, 2003: 69)-, φαίνεται ότι η Ιδεολογία παράγεται από τη διαστρέβλωση της Ουτοπίας κατά την προσαρμογή της στη συγκεκριμένη ιστορική φάση.[9]

Η Ιδεολογία, εφόσον μπορεί να επιτελέσει τον κοινωνικό της ρόλο μόνο στενεύοντας διαρκώς το εύρος του εμπειρικού υλικού ώστε να επιβεβαιώνεται απ’ αυτό, και η Ουτοπία καθώς χρειάζεται συνεχώς χειροπιαστά αποτελέσματα και, μάλιστα, hic et nunc, για να κινητοποιηθεί, αμφότερες δημιουργούν τους όρους αυτοϋπονόμευσής τους, ώστε, από τη μια μεριά, ολοένα και μικρότερες μάζες χειραγωγούνται από την κυρίαρχη ιδεολογία και, από την άλλη, όλο και μικρότερες μάζες κινητοποιούνται από την κυρίαρχη ουτοπία. Έτσι λοιπόν, ένα ατομικό ή συλλογικό υποκείμενο διαθέτει μία ιδεολογία, μέλημα της οποίας είναι να διατηρήσει και, μάλιστα, να ενδυναμώσει τη θέση στην οποία βρίσκεται –στην κατώτερη, στη μεσαία ή στην ανώτερη- περιχαρακώνοντας τη θέση του έναντι των υπολοίπων. Αντίθετα, μέλημα της ουτοπίας που χαρακτηρίζει το εκάστοτε συλλογικό υποκείμενο είναι η υπέρβαση της θέσης του, αξιώνοντας μια νέα αναδιανομή της ισχύος και μία καλύτερη θέση μέσα στη νέα ιεραρχία που θα διαμορφωθεί· αξιώνει δηλαδή –ακόμα και όταν ρητά επιδιώκει την υπέρβαση κάθε ιεραρχίας- να αναρριχηθεί στην κοινωνική ιεραρχία και κάτι τέτοιο μπορεί να γίνει αν παράλληλα με την Ιδεολογία του κυρίαρχου γκρεμίζεται και η οικεία, ώστε να αναδημιουργηθεί μπολιασμένη πλέον και από τα στοιχεία της οικείας ουτοπίας, που τώρα μετατράπηκαν σε στοιχεία της νέας οικείας ιδεολογίας. Στο κοινωνικό γίγνεσθαι, λοιπόν, μπορούν να διακριθούν η κυρίαρχη Ιδεολογία και η αντίστοιχή της Ουτοπία, από όσες αξιώνουν κυριαρχία, ώστε, καθώς κάθε ατομικό ή συλλογικό υποκείμενο διαθέτει και ιδεολογία και ουτοπία, διαφαίνεται ότι κάθε τέτοιο υποκείμενο αξιώνει, από τη μια, να διατηρήσει τη σχετική του ισχύ και, από την άλλη, να την αυξήσει. Και επειδή η αξίωση ισχύος μπορεί να διασφαλισθεί τελεσφόρα μονάχα διευρυνόμενη,[10] καθίσταται κατανοητό ότι η Ιδεολογία και η Ουτοπία προϋποθέτουν η μία την άλλη. Επίσης, γίνεται φανερό ότι κάθε άτομο ή ομάδα όχι μόνο εξαπατά, αλλά και αυταπατάται αντλώντας ψυχολογικές υπεραναπληρώσεις λόγω της διαπίστωσης της σχετικότητας της οικείας ισχύος, που ακόμα και για τον ισχυρότερο σημαίνει τη συνειδητή ή μη απόσταση από την παντοδυναμία (Κονδύλης, 2002: 176, 177). Καθώς, όμως, ακόμα και η κυρίαρχη ιδεολογία και η αντίστοιχή της ουτοπία –η ιδεολογία και η ουτοπία δηλαδή της κυρίαρχης κοινωνικής ομάδας- παραμένει πάντα σχετικά κυρίαρχη –καθώς σχετική είναι και η ισχύς του κυρίαρχου και, μάλιστα, υποδεέστερη της παντοδυναμίας-, μπορούν να διακριθούν η Ιδεολογία και η Ουτοπία σε μία γενική και πολλές μερικές, οι οποίες συνθέτουν την προηγούμενη.[11] Με άλλα λόγια, η γενική ιδεολογία και ουτοπία διαμορφώνεται –χωρίς όμως να ταυτίζεται με καμία- από συνισταμένες που αποτελούνται από τις μερικές ιδεολογίες και αντίστοιχές τους ουτοπίες των εκάστοτε συλλογικών υποκειμένων που συναντώνται στο χώρο και στο χρόνο, ενώ η επιρροή που ασκεί η καθεμία στη γενική είναι ανάλογη της ισχύος που διαθέτει και η αντίστοιχη συλλογική οντότητα. Τελικά, σε κάθε κανονιστική κοσμοθεωρία, τα ουτοπικά στοιχεία μεταπίπτουν σε ιδεολογικά. Κάθε μερική ουτοπία συρρικνώνεται και αφομοιώνεται στην αντίστοιχή της μερική ιδεολογία, ώστε σε περιόδους πολιτικής ομαλότητας –δηλαδή ξεκάθαρης κυριαρχίας μιας συλλογικής οντότητας έναντι των υπολοίπων- η γενική Ιδεολογία είναι υπέρτερη της γενικής Ουτοπίας και κυριαρχεί η μερική ιδεολογία και ουτοπία του τωρινού κυρίαρχου. Αντίθετα, σε περιόδους επαναστατικού αναβρασμού, η γενική Ουτοπία υπερτερεί της γενικής Ιδεολογίας, όπου κυριαρχεί η μερική ιδεολογία και ουτοπία του μελλοντικού.

Τελικά, το ζήτημα είναι αν και κατά πόσο πραγματώνεται η εκάστοτε μερική ουτοπία στον ιστορικό χρόνο καθώς και με ποια διαδικασία επιτυγχάνεται η όποια πραγμάτωσή της· με ποιο τρόπο, δηλαδή, τα συλλογικά υποκείμενα διοχετεύουν τη δραστηριότητά τους, προκείμενου να πετύχουν καθορισμένους στόχους. Η επιτευξιμότητα του σκοπού, οφείλει να κριθεί υπό τη σκοπιά της ‘ορθολογικής’ ή ‘ανορθολογικής’ συσχέτισης μέσων και σκοπών από τη μεριά του δρώντος υποκειμένου, όμως, «με πραξεολογικούς όρους μπορούμε να πούμε ότι μια πράξη δεν μπορεί να ορισθεί βάσει των σκοπών του δρώντος, διότι μέσω εξαιρετικά ταυτόσημων πράξεων θα μπορούσαν να επιτευχθούν εντελώς διαφορετικοί σκοποί», ενώ καθώς «η πολυπλοκότητα του κοινωνικού κάνει πιο πιθανές τις μη ηθελημένες και απροσδόκητες συνολικές συνέπειες της συλλογικής

δράσης, εντείνει το φαινόμενο της ετερογονίας των σκοπών» (Κονδύλης, 2007: τ. α, 164 και 72). Στην περίπτωση του ουτοπικού σχεδίου «η επιθυμία υπέρβασης της αρχής της πραγματικότητας δια μέσου της ολοσχερούς πραγμάτωσης της αρχής της ηδονής αποτελεί βέβαια το διηνεκές κίνητρο της ουτοπικής πράξης», δεν αρκεί, όμως, για να μετουσιωθεί σε συλλογική πράξη, ώστε απαραίτητα, «η απόλυτη διάσταση του ουτοπικού σχεδίου ζευγαρώνει με μιαν άλλη, η οποία προσδιορίζεται από την ιστορική εποχή». Με άλλα λόγια, «η Ουτοπία αναπτύσσει την ιστορική της επενέργεια μέσω του ιστορικά προσδιορισμένου σχεδίου της για την αναδιάρθρωση της κοινωνίας» (Κονδύλης, 2000β: 122, 123). Παράλληλα, το χάσμα, ανάμεσα στον απόλυτο σκοπό της Ουτοπίας και την ιστορικά προσδιορισμένη της μορφή, γεφυρώνεται όταν

> *δίπλα στα πρωτογενή στρατηγικά αιτήματα, τα οποία εγείρονται στο όνομα του αδιαπραγμάτευτου ονείρου, εμφανίζονται δευτερογενή και τριτογενή αιτήματα τακτικής, τα οποία βέβαια, όπως λέγεται, θα υπηρετήσουν και αυτά τον έσχατο σκοπό, συνάμα όμως σκοπεύουν να καταστήσουν δυνατή την κοινωνικοπολιτική πρακτική δράση μέσα στις συνθήκες του παρόντος.* (Κονδύλης, 2000β: 125, 126)

Καθώς, λοιπόν, «η Ουτοπία προκαταλαμβάνει το μέλλον ακριβώς επειδή αρθρώνεται στη γλώσσα θεμελιωδών συγκαιρινών της κοινωνικοπολιτικών τάσεων», τελικά, «πραγματώνεται σε παραπλήσια και διαστρεβλωμένη μορφή μέσω των μηχανισμών της ετερογονίας των σκοπών», ώστε «γενικά μπορεί να λεχθεί ότι οι ουτοπίες μπορούν να μετουσιωθούν σε κοινωνική πράξη όχι ως προς την απόλυτη, αλλά ως προς την ιστορικά προσδιορισμένη τους διάσταση» (Κονδύλης, 2000β: 127, 123 και 133).

III

Τα περιεχόμενα, λοιπόν, που λαμβάνουν οι εκάστοτε μερικές ουτοπίες, εξαρτώνται από τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα από τις οποίες αναδύονται, γεγονός που αναδεικνύεται τόσο από τη μεταβολή της θεματολογίας όσο και από το διαφορετικό χειρισμό της. Σε γενικές γραμμές, οι 'ουτοπικές μυθιστορίες' που εμφανίσθηκαν το 16ο αι., διαπραγματεύονται ζητήματα που απασχολούν διαχρονικά τον άνθρωπο, δηλαδή ζητήματα γύρω από το κοινωνικό και το ατομικό πράττειν, και χονδρικά μπορούν να διακριθούν σε 'ουτοπίες ισότητας' και 'ουτοπίες ιεραρχίας'. Παρά, όμως, τη διαχρονικότητα των ερωτημάτων, οι απαντήσεις δίνονται εντός συγκεκριμένου ιστορικού χρόνου και κοινωνικού σχηματισμού (Horkheimer, 1989: 89) και υπ' αυτή την σκοπιά τα ουτοπικά κείμενα αντανακλούν τόσο τις αξιώσεις μεταβολής του υπάρχοντος όσο και τις ιδεολογικές προσδέσεις σ' αυτό. Αυτές οι μυθιστορίες σχετίζονται με τους προβληματισμούς που αναπτύχθηκαν κατά τους Νέους Χρόνους, στο πλαίσιο, δηλαδή, της οντολογικής ανατίμησης της Φύσης (Κονδύλης, 2004: τ. α, 77κ.ε.) και της συνακόλουθης ανατίμησης της πρακτικής ζωής έναντι της θεωρητικής (Κονδύλης, 1998: 59)[12] και της διαμόρφωσης του σύγχρονου έθνους-κράτους.[13] Επίσης, η αποικιοκρατική πραγματικότητα που ήδη αναπτύσσεται από το 15ο αι., αποτυπώνεται

σ' αυτές και μάλιστα βρίσκει εκεί το ιδεολογικό της άλλοθι. Το πρόταγμα ενός Δυτικού για οικοδόμηση τέλειων κοινωνιών –ή αναζήτηση τέτοιων- εκτός Ευρώπης, αναδύεται από μια ουτοπική διάθεση, ενώ αντίθετα η εκπλήρωση –όχι βέβαια στην ονομαστική του αξία- του προτάγματος μέσω της αποικιοκρατίας, το μεταβιβάζει στην ιδεολογική νομιμοποίησή της. Η ώθηση στις εξερευνήσεις του πλανήτη προήλθε από μια ουτοπική δυναμική –ακόμα και στην περίπτωση που αυτή εξυπηρετούσε ένα ιδεολογικό πρόταγμα[14]-, η οποία με τη σειρά της εδραίωσε μια ιδεολογική δυναμική που επέτρεπε τη συνέχιση των εξερευνήσεων, διαμορφώνοντας παράλληλα το αποικιοκρατικό πλανητικό γίγνεσθαι.

Η εμφάνιση, τώρα, των λεγόμενων 'ουτοπικών σοσιαλιστών' και των πρότυπων κοινοτήτων τους στις αρχές του 19ου αι., συμπίπτει με τη ραγδαία εκβιομηχάνιση της παραγωγής και την απαίτηση μαζικής κατασκευής εργατικών οικισμών κοντά στις βιομηχανίες (Kopp και Λαζαρίδης, 1976: 21) που αρχικά χωροθετούνταν κοντά στις πηγές ενέργειας και πρώτων υλών (Benevolo και Λαζαρίδης, 1977: 170), κατασκευές που, όπως ήταν αναμενόμενο –καθώς τα εργοστάσια ήσαν συχνά διάσπαρτα στην ύπαιθρο-, τις αναλάμβαναν οι αντίστοιχες διοικήσεις των βιομηχανιών αρχικά και αργότερα εταιριών, που ειδικεύονταν στην κατασκευή εργατικών κατοικιών (Benevolo και Λαζαρίδης, 1977: 300 κ.ε.). Επόμενο ήταν, λοιπόν, οι πρότυπες αυτές κοινότητες να πρέπει ν' αποδείξουν, κατά πρώτο, την κερδοφορία τους και κατά δεύτερο, την οικειοθελή υποταγή του ατόμου στην κοινότητα -όπερ μεθερμηνευόμενο στη διοίκηση της κοινότητας, άρα και πάλι στην άρχουσα τάξη.[15] Το κυριότερο αίτημα ήταν, λοιπόν, κάθε τέτοιο εγχείρημα να μπορεί να σχεδιαστεί εξ ολοκλήρου, ώστε να επιτυγχάνεται απόλυτος έλεγχος σε κάθε τομέα –εργασιακό, δημογραφικό, πολιτικό,[16] χωροταξικό-, κατατείνοντας σε μια τάση που από τη μια προσκολλιόταν στα είδη γνωστά μοντέλα (π.χ. συντεχνίες), σε μια προσπάθεια απόδειξης της βιωσιμότητάς του με σκοπό την εξαγωγή του μοντέλου, και από την άλλη ωθούνταν στον περιορισμό των κοινοτήτων –σε αντίθεση με την εγγενή τάση διεύρυνσης κάθε συστήματος που αξιώνει ισχύ, πόσο μάλλον του κάθε φορά κυρίαρχου- καθώς αναζητούσε την ικανή μονάδα –πράγμα που σημαίνει την ελάχιστη μονάδα, μέσω του Διαφωτιστικού ιδεώδους της απλότητας ή «της αρχής της μικρότερης ποσότητας ενέργειας» στη Φύση[17]- εξυπηρέτησης του αιτήματος της αυτάρκειας, σε μια προσπάθεια επιβίωσης του ίδιου του μοντέλου.

Οι μαρξιστές, τέλος, απέφυγαν να εικονογραφήσουν την κομμουνιστική κοινωνία, καθότι γνώριζαν ότι η ιδεολογικά εμποτισμένη φαντασία δεν μπορούσε παρά να παράσχει παραλλαγές των υπαρχουσών εικόνων, άρα η μορφή δεν μπορούσε παρά να είναι άγνωστη έως ότου διαμορφωθεί (Ένγκελς, 2012: 139). Έτσι, στην προσπάθεια απόσεισης κάθε υπόνοιας 'ουτοπικότητας', η γνώση εκ των προτέρων της μορφής του κοινωνικού σχηματισμού, μετά την εξάλειψη του αστικού κράτους, παραμείνει εν πολλοίς αδιανόητη (Λένιν, 1974: 97). Την απουσία, όμως, εικονογράφησης της καινούργιας κοινωνίας την αντικαθιστά η βεβαιότητα ότι αυτή θα είναι ολοκληρωτικά καλύτερη από την τωρινή και, επιπλέον, ότι τα προτεινόμενα βήματα –που απορρέουν από τη γνώση του μαζικού κινήματος κατά το παρελθόν- είναι αυτά και όχι άλλα, τα οποία και γνωστά μπορούν να γίνουν και θα

οδηγήσουν στην πρώτη αναπόφευκτα, και σ' αυτή τη βάση αναπτύσσεται και μια αντίστοιχη δεοντολογία. Εδώ, η επίταση της βιομηχανικής παραγωγής αποτελεί όρο για την ανατροπή του δεδομένου καταμερισμού εργασίας, ενώ το αστικό κράτος –δηλαδή ο μόνιμος στρατός, η αστυνομία και οι δημόσιοι υπάλληλοι (Λένιν, 1974: 154)- αποκτά κανονιστικό ρόλο, καθώς προσεγγίζεται ως σχηματισμός που έχει θέσει σε κίνηση την κοινωνία προς τον κομμουνισμό και μ' αυτήν την έννοια το αστικό κράτος αποτελεί αξία και μάλιστα αναπόδραστη για την επίτευξη της κομμουνιστικής κοινωνίας (Λένιν, 1974: 80 και Λένιν, 1975: 44). Τίθεται έτσι ένα ιδεολογικό στοιχείο (το αστικό κράτος και ο βιομηχανικός τρόπος παραγωγής) ως θεμέλιο για την επίτευξη ενός ουτοπικού (την καταστροφή του κράτους αυτού και την κατάργηση της εργασίας [Μαρξ και Ένγκελς, 1997: 80]). Το αστικό κράτος, κατά μία έννοια, αποτελεί, εδώ, την αντίστοιχη ικανή μονάδα (Baudrillard, 1990: 84) των ουτοπικών σοσιαλιστών, απελευθερωμένη, όμως, από τα αιτήματα της αυτάρκειας και της στατικότητας. Τελικά, ο μαρξισμός αποτυγχάνει ν' αντιληφθεί ότι το κράτος δύναται να συνεχίσει να υπάρχει με κάποια μορφή και απλώς να τεθεί ο μηχανισμός του στην κατεύθυνση της εξυπηρέτησης των συμφερόντων των κυρίαρχων διευθυντών και όχι πια των κεφαλαιοκρατών.

Περαιτέρω, στα περιεχόμενα των εκάστοτε μερικών ουτοπιών, ανακύπτει μια διασύνδεση μεταξύ της περιγραφόμενης κοινωνίας και του χώρου στον οποίο αναπτύσσεται αυτή. Στις 'ουτοπικές μυθιστορίες', η αρχιτεκτονική και η πολεοδομία συνήθως υπακούουν σε αφαιρετικά σχήματα, σε μια συμβολιστική προοπτική που αξιώνει να αντικατοπτρίσει τα αντίστοιχα πολιτεύματα·[18] αντανακλούν ωστόσο, παράλληλά, την απαρχή των λειτουργικών διακρίσεων τόσο σε επίπεδο κατοικίας όσο και σε επίπεδο πόλης.[19] Γενικά, συναντούμε ένα τυπικό σχήμα, όπου στο κέντρο της πόλης βρίσκεται το διοικητικό και θρησκευτικό κέντρο και γύρω απ' αυτό οι υπόλοιπες λειτουργίες, που υποτάσσονται σε κάποιο τομεακό διαχωρισμό που δεν έχει σχέση με λειτουργική ή ταξική διάκριση, αλλά με μια προσπάθεια καταμερισμού του πληθυσμού, υπακούοντας σε μια λογική τακτοποίησης και ελέγχου.[20] Η φιλολογία γύρω από την ιδανική πολιτεία, δεν μπορούσε παρά να συμβαδίζει με τη φιλολογία γύρω από την 'ιδανική πόλη', η οποία συνδέθηκε με τη γεωμετρικοποίηση και την επιβολή αυτής της γεωμετρίας ακόμα και στο ανάγλυφο του εδάφους.[21] Εντούτοις, δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια αναγκαία σύνδεση μεταξύ 'ιδανικής πολιτείας' και 'ιδανικής πόλης', δεν αποτελεί δηλαδή η μία προϋπόθεση της άλλης, άλλα η χωρική διάρθρωση των πόλεων των 'ουτοπικών μυθιστοριών' συμβολίζει -παρά αποτελεί όρο για- την κοινωνική διάρθρωσή τους. Οι κανονιστικές αξίες με τις οποίες συλλαμβάνεται η 'ιδανική πολιτεία' είναι άλλης τάξης από αυτές που διέπουν την 'ιδανική πόλη'.[22] Τελικά, σ' αυτές τις περιπτώσεις, το πολίτευμα ουσιαστικά προηγείται λογικά και βάσει αυτού διαμορφώνεται η μορφή της πόλης και του ευρύτερου περιβάλλοντος· ή, μ' άλλα λόγια, το πολίτευμα επιβάλλεται στο περιβάλλον, ενώ αργότερα, με την οντολογική ανατίμηση των αισθητών, το πολίτευμα αξίωνε να επιβληθεί δια του περιβάλλοντος.

Σε γενικές γραμμές, ο λεγόμενος 'ουτοπικός σοσιαλισμός' αναπτύχθηκε πάνω σε μια προσπάθεια τακτοποίησης, σε πυρηνική μορφή, μιας κοινότητας, αξιώνοντας επιπλέον την απαλοιφή της ολοένα

αυξανόμενης αντίθεσης της πόλης με την ύπαιθρο (Benevolo και Λαζαρίδης, 1977: 258). Παράλληλα, θεωρούνταν ότι ο άνθρωπος κατείχε τα μέσα για να διαπλάσει τον άνθρωπο τόσο σε κοινωνικό όσο και σε βιολογικό επίπεδο, και κατ' επέκταση να κατασκευάσει το δικό του οικιακό και πολεοδομικό περιβάλλον.[23] Στο χωρικό επίπεδο, προτείνεται γενικά μια συμπαγής κτιριακή μονάδα, στην οποία να λαμβάνουν χώρα σχεδόν όλες οι ιδιωτικές και δημόσιες δραστηριότητες, ενώ πέρα από αυτήν εκτείνονται αγροτικές εκτάσεις και οχληρές και ρυπαρές παραγωγικές δραστηριότητες. Σ' αυτό το πλαίσιο, αναζητείται ένας τρόπος υπέρβασης της διάκρισης ιδιωτικού και δημοσίου[24] με την τοποθέτηση όλων των δραστηριοτήτων στην ίδια κτιριακή μονάδα, κάθε χώρος της οποίας, όμως, αξίωνε να διαμορφώνεται κατάλληλα για την αντίστοιχη χρήση του – να διακρίνεται, δηλαδή, σε πρώτο στάδιο μορφολογικά και σε δεύτερο χωροταξικά, βάσει της λειτουργίας του.[25] Επιπλέον, η χωροθέτηση ορισμένων δραστηριοτήτων εκτός της μονάδας, ώθησε σε μια πιο γενικευμένη χωροταξική διάκριση βάσει λειτουργιών, και όχι πια βάσει θρησκευτικών, κοινοτικών ή συντεχνιακών χαρακτηριστικών. Σ' ένα πλαίσιο δηλαδή που θέλει να συνενώσει αισθητικές, υλικές και ηθικές αξιολογήσεις, ώστε η τάξη και η συμμετρία να αποτελούν τρόπους ελέγχου και αντιστροφής του κοινωνικού και χωροτακτικού χάους (Κονδύλης, 2000α: 93), ενώ το ουτοπικό στοιχείο της υπέρβασης του άλγους, να εμφανίζεται εδώ, με την έμφαση στις προσφερόμενες ανέσεις και συνθήκες υγιεινής -που μια τέτοια κοινωνική οργάνωση και η αντίστοιχη παραγωγή της μπορεί να προσφέρει. Και εδώ, ο ρόλος της αποικιοκρατίας σ' αυτή τη διαδικασία υπήρξε κεντρικός, καθώς ο νέος (μοντέρνος) τρόπος σχεδιασμού, εφαρμόστηκε σε μεγάλη έκταση κατ' αρχάς στις αποικίες και μετέπειτα με παρόμοια βία και στις μητροπόλεις (Καρύδης, 2006: 143).[26]

Γενικότερα, στο μαρξιστικό λόγο,[27] η κριτική γίνεται στην 'αυθόρμητη' ανάπτυξη των πόλεων, ενώ η ατομική ιδιοκτησία γίνεται αντιληπτή ως εμπόδιο για την –αξιωματικά ανώτερη-[28] σχεδιασμένη πολεοδομική ανάπτυξη. Εδώ, τρεις βασικές κατευθύνσεις ανακύπτουν σε ό, τι αφορά την αντίληψη του αρχιτεκτονικού, πολεοδομικού και χωροτακτικού σχεδιασμού: η απαλλοτρίωση των ιδιοκτησιών και η χρήση των κελυφών των υπαρχουσών κατασκευών –τουλάχιστον για μια μεταβατική περίοδο στην προοπτική της hic et nunc λύσης του προβλήματος της κατοικίας, αλλά, και ενός ex nihilo συνολικού σχεδιασμού που θα θεμελιώνεται στο όνομα του 'νέου τρόπου ζωής' και, συνάμα (ταυτολογικά), θα τον διαμορφώνει - και η άρση της αντίθεσης μεταξύ πόλης και υπαίθρου, ως αποτέλεσμα της επιτυχίας των προηγούμενων.[29] Στη βιομηχανικά υπανάπτυκτη Ε.Σ.Σ.Δ. την περίοδο 1920-30, η ελλιπής παραγωγή μονιμοποίησε τα μεταβατικά μέτρα, θεωρώντας τα (δηλαδή ιδεολογικοποιώντας τα) πλέον εκπλήρωση των αρχικών (ουτοπικών) αιτημάτων γύρω από το 'νέο τρόπο ζωής'.[30] Τέλος, στη διαμάχη μεταξύ 'πολεοδομιστών' και 'απολεοδομιστών' γύρω από τη μορφή των νέων πόλεων, όπου πέρα από τις διαφορετικές ανθρωπολογικές παραδοχές τους –οι πρώτοι συγκεντρώνονται σε μάζες, ενώ οι δεύτεροι συναντιούνται ατομικά και συστήνουν ομάδες- προκύπτει ότι αμφότεροι επιδιώκουν το ίδιο πράγμα –χονδρικά, την άρση της αντίθεσης μεταξύ πόλης και υπαίθρου-, και με παρόμοια μέσα – όλες οι

πλευρές ευαγγελίζονταν την ανάγκη επίρρωσης των παραγωγικών δυνάμεων και επιπλέον συστήνουν και τη διασπορά των βιομηχανιών στην άμεση εγγύτητα με τις πηγές πρώτων υλών. Επίσης, στις δύο αυτές προσεγγίσεις διακρίνεται ένα ακόμη κοινό στοιχείο: ο προσδιορισμός ενός ελάχιστου και ευέλικτου ατομικού εξοπλισμού που θα εφαρμόζει σε πιο σταθερές λειτουργικές μονάδες που θα διατίθενται συλλογικά. Ενδεχομένως λοιπόν, εδώ, να διαλανθάνει η ισχυρή τάση της μαζικής δημοκρατίας,[31] που τότε ουσιαστικά εδραιωνόταν σε πλανητικό επίπεδο, του κατακερματισμού της κοινωνίας σε άτομα, και αυτό παρότι φαίνεται να συρρικνώνεται το ατομικό προς όφελος του συλλογικού.[32]

IV

Η διαμόρφωση των κοσμοεικόνων υπό το πρίσμα της Ιδεολογίας και της Ουτοπίας επεκτείνεται σ' όλους τους τομείς της κοινωνικής δραστηριότητας, όμως συγκεκριμένα άτομα συνδέουν την εκάστοτε δραστηριότητά τους και τα πρακτικά της αποτελέσματα με ιδεατά σχήματα που μπορούν με τη σειρά τους ν' αναλυθούν σε ιδεολογικά και ουτοπικά αιτήματα. Σύμφωνα, βέβαια, με το αξίωμα της περιγραφικής θεωρίας της απόφασης:

> *δεν υπάρχουν ιδέες. Υπάρχουν μόνον ανθρώπινες υπάρξεις μέσα σε συγκεκριμένες καταστάσεις, οι οποίες δρουν και αντιδρούν με τον ειδοποιό τους εκάστοτε τρόπο· ένας απ' αυτούς συνίσταται, σύμφωνα με την τρέχουσα ορολογία, στην παραγωγή ή υιοθέτηση ιδεών. Σε αμοιβαία επαφή δεν έρχονται ιδέες, παρά μόνο ανθρώπινες υπάρξεις, οι οποίες μέσα σε οργανωμένες κοινωνίες είναι αναγκασμένες να ενεργούν στο όνομα ιδεών*. (Κονδύλης, 2001: 154)[33]

Έτσι, η τέχνη, η επιστήμη, η αρχιτεκτονική, η θρησκεία κτλ. γίνονται αντικείμενο διαπραγμάτευσης μέσα στο πλαίσιο που ορίζει η Ιδεολογία και η Ουτοπία, καθώς για ν' αποκτήσουν κοινωνική παρεμβατικότητα, μέσω των κοινωνικά δρώντων ανθρώπων που δραστηριοποιούνται στο εκάστοτε πεδίο, γίνεται επίκληση σε ιδέες· σε ιδέες δηλαδή που ανταποκρίνονται σε ιδεολογικά και ουτοπικά αιτήματα. Ο Σχεδιασμός του χώρου –όπως διαμορφώνεται μέσα από τα πεδία της αρχιτεκτονικής, της πολεοδομίας και της χωροταξίας- διεκπεραιώνεται μέσα από ένα σύστημα ιεράρχησης και επίκλησης ιδεών, οι οποίες, αφενός ανταποκρίνονται στο ειδικό εννοιολογικό πλαίσιο που θέτει τη σκοποθεσία και τα μέσα για την επίτευξη των τιθέμενων στόχων καθώς και την πεποίθηση ή προσδοκία της καταλληλότητας των επιλεγμένων μέσων ως προς την αντικειμενική τους αποτελεσματικότητα, και που συστήνεται από τα πεδία αυτά (π.χ. σχεδιαστική αναπαράσταση [κατόψεις, όψεις, τομές, τεχνικές λεπτομέρειες κτλ.], κατασκευή προπλασμάτων, χρήση της υπό κλίμακας απεικόνιση κτλ.), όπως και αισθητικά πρότυπα, αλλά και λειτουργική-εργαλειακή αποτελεσματικότητα· αφετέρου, οφείλουν να πείθουν ότι ικανοποιούν ευρύτερες κοινωνικές ανάγκες και έτσι οφείλουν να συνδέονται με ιδεώδη που υπερβαίνουν το εκάστοτε ειδικό πεδίο τους.[34] Στα δύο αυτά επίπεδα, μπορεί να διακριθεί το επίπεδο σύλληψης και αναπαράστασης

από το επίπεδο της υλικής κατασκευής και λειτουργίας του σχεδιασμένου χώρου καθώς και των –κατά κύριο λόγο απρόβλεπτων- συνεπειών στην περαιτέρω εξέλιξη της κοινωνίας την οποία φέρει. Σ' αυτή τη βάση, και στα δύο αυτά επίπεδα προβάλλονται αξιώσεις ισχύος οι οποίες συγκεκριμενοποιούνται κοινωνικά μέσα από τα ιδεολογικά και ουτοπικά προτάγματα της εκάστοτε ιστορικά προσδιορισμένης τους μορφής, και που από τη σκοπιά του Σχεδιασμού του χώρου ανακύπτουν από τη σύλληψη και την υλοποίηση ή μη του σχεδιασμένου χώρου ως διευθετημένου περιβάλλοντος. Επιπλέον, και στα δύο επίπεδα τα ατομικά ή συλλογικά υποκείμενα –ανεξάρτητα από το αν δραστηριοποιούνται στα πεδία του Σχεδιασμού του χώρου ή στο υλικό περιβάλλον του σχεδιασμένου χώρου που αξιώνουν να διευθετήσουν τα πρώτα-, αξιώνουν τη δεσμευτική ερμηνεία της αποτελεσματικότητας ή μη σ' όλα τα επίπεδα (ηθικό, αισθητικό, λειτουργικό-εργαλειακό) του εκάστοτε υλοποιημένου ή μη σχεδιασμένου χώρου, ενώ η εκάστοτε ερμηνεία ανταποκρίνεται σε ιδεολογικά και ουτοπικά προτάγματα.

Η διαδικασία παραγωγής του σχεδιασμένου χώρου, από την σύλληψή του και την πρώτη εικονοποίησή του μέχρι την υλοποίηση και την αποκρυστάλλωση της μορφής του, διενεργείται εντός του φάσματος που ορίζουν η Ιδεολογία και η Ουτοπία, ενώ προκύπτει στην εξέλιξη της διαδικασίας η μεταστοιχείωση των ουτοπικών αιτημάτων σε ιδεολογικά και αντίστροφα. Αν τα προϊόντα του Σχεδιασμού του χώρου χαρακτηρίζονται, αφενός από την υλική μορφή τους και αφετέρου από την χρηστικότητάς τους, γίνεται αναπόφευκτη και η διασύνδεσή τους στη βάση των δύο αυτών χαρακτηριστικών. Όμως, αν και η ικανοποίηση μιας λειτουργίας είναι λόγος αναγκαίος για να επιλεχθεί –ή επιδιωχθεί να διαμορφωθεί- η κατάλληλη μορφή που θα τη φέρει, δεν είναι επαρκής ως προς την επιλογή αυτής της ή της άλλης μορφής. Επιπλέον, και σε σχέση με τη δυνατότητα πραγμάτωσης της επιθυμητής μορφής, η υλική φύση του αποτελέσματος επιβάλλει τους δικούς της κανόνες στη μορφοποίηση, ενώ σε κάθε απόπειρα μορφοποίησης απαιτείται μια τεχνική κατάλληλη να προσδώσει στο εκάστοτε υλικό την εκάστοτε μορφή. Έτσι, μπορεί να λεχθεί ότι το υλικό αντιστέκεται στην εκπλήρωση της μορφής. Και εδώ, παρότι η υλικότητα είναι αναγκαίος λόγος ύπαρξης της μορφής, δεν είναι επαρκής για να λάβει το υλικό αυτήν ή κάποια άλλη μορφή. Η μορφή, λοιπόν, κατά την υλοποίησή της διασταυρώνεται τόσο με τις απαιτήσεις που καθορίζει η λειτουργία για την οποία προορίζεται ο σχεδιασμένος χώρος, όσο και με τις απαιτήσεις που καθορίζει το χρησιμοποιούμενο υλικό. Ωστόσο, ούτε η λειτουργία ούτε το υλικό προκαθορίζουν τη μορφή νομοτελειακά· κι αυτό επειδή διέπει άλλη λογική η συνύφανση μορφής και λειτουργίας και άλλη αυτή της μορφής με το υλικό. Η γεφύρωση των δύο διαφορετικών αυτών επιπέδων συντελείται με ad hoc αποφάσεις, που διαμορφώνονται στη βάση ιδεολογικών και ουτοπικών συνιστωσών, μεταφέροντας τη διεκπεραίωση της μορφής από τους υπολογισμούς στη σφαίρα της τέχνης. Η μορφή ως υλοποίηση του σχεδιασμένου χώρου, από τη μια, αξιώνει να ικανοποιήσει τις προγραμματικές ανάγκες για τις οποίες υλοποιείται ο χώρος και από την άλλη, αξιώνει να χειραγωγήσει το υλικό, ώστε οι δύο αυτές κατευθύνσεις συγχωνεύονται εντός ενός ευρύτερου (πολιτικού) σκοπού που αφορά, όχι πια τη μορφή καθαυτή αλλά το ενέργημα

δια του Σχεδιασμού του χώρου που ενσαρκώνεται στη μορφή του σχεδιασμένου χώρου. Ο Σχεδιασμός του χώρου αποτελεί το συγκολλητικό ενέργημα –μέσω των υποκειμένων που δραστηριοποιούνται στα αντίστοιχα πεδία- που επιτρέπει στη μορφή –η οποία με μια έννοια προϋπάρχει της υλοποίησής της- να υλοποιηθεί στη βάση της αποτελεσματικής ενσωμάτωσης της επιθυμητής λειτουργίας.

Παράλληλα, οι μορφές του περιβάλλοντος, μολονότι δεν είναι παρά αφηρημένες μορφές, επειδή συλλαμβάνονται από την αντιληπτική ικανότητα των ενδιαφερόμενων υποκειμένων, αποκτούν οντότητα ως συγκεκριμένες μορφές μόνο σε σχέση με ορισμένες ιδιότητες –όπως είναι η ύλη και η λειτουργία-, και όχι στην καθαρά αφηρημένη τους υπόσταση –η οποία μόνο νοητή μπορεί να είναι-, και έτσι αποδίδονται στις μορφές ιδιότητες που κατά βάση ανήκουν στα πράγματα και μέσω της χρήσης τους στους ανθρώπους. Η ύλη –και γενικότερα η φύση- αποκτά μορφή όταν τροποποιείται απ' τον άνθρωπο, γεγονός που αρχίζει με το που ένα μέρος της ύλης υποπίπτει στην αντίληψή του, γιατί αντιληπτική ικανότητα σημαίνει ήδη περιστολή του αντικειμενικού κόσμου στη βάση των γνωστικών και πρακτικών σκοπιμοτήτων του ενδιαφερόμενου. Τελικά όμως, ο άνθρωπος αποδίδοντας στη μορφή ιδιότητες που άλλοτε ανήκουν στην ύλη και άλλοτε στη λειτουργία τους, όταν καλείται να διαμορφώσει μια μορφή στα μέτρα μιας νέας υλικότητας ή μιας νέας λειτουργίας, όταν αναγκάζεται τρόπον τινά να δημιουργήσει μια νέα μορφή,[35] προσπαθεί να συγκεράσει παλιές σχέσεις.[36]. Με άλλα λόγια, το ατομικό ή συλλογικό υποκείμενο ταξινομεί τις διάφορες μορφές, αποδίδοντάς τους ιδιότητες, κατόπιν, καθώς είναι πρακτικά αδύνατο να τις ξεχωρίσει, επιλέγει τη μορφή με βάση τη λειτουργία, από τη μια, και το υλικό, από την άλλη, και όχι αντίστροφα Αυτή η διαπλοκή, ωστόσο, επιτρέπει –ή μάλλον επιβάλλει- την παραγωγή νέων μορφών, αλλά ποτέ εκ του μηδενός. Σ' αυτήν την κατεύθυνση, η Ιδεολογία στο ειδικό πλαίσιο του Σχεδιασμού του χώρου ωθεί στην αναπαραγωγή των υφιστάμενων τυπολογιών μορφών –δηλαδή σχέσεων μεταξύ των διαφορετικών μορφών και των διαφορετικών λειτουργιών και υλικών-, ενώ η Ουτοπία ωθεί στην ανατροπή και αναπροσαρμογή τους. Μ' αυτήν την έννοια, μπορεί να γίνει λόγος για ένα φετιχισμό της μορφής ο οποίος –καθώς συμβαίνει και στα δύο επίπεδα, της λειτουργίας και του υλικού-, προσδιορίζεται από τη λειτουργία της Ιδεολογίας και της Ουτοπίας στο πλαίσιο του Σχεδιασμού του χώρου, και, αφενός επιβάλλει τη διαμόρφωση τυπολογιών μορφών που συνδέονται με συγκεκριμένες λειτουργίες και συγκεκριμένα υλικά και αφ' ετέρου επιτρέπει σε τυπολογίες μορφών να εφαρμόζονται σε χώρους ακόμα και αντιτιθέμενης λειτουργίας απ' αυτήν που υπήρξε αιτία διαμόρφωσης της μορφής εξαρχής.

Αν, επιπλέον, η Ιδεολογία ωθεί στην αναπαραγωγή του υφιστάμενου τρόπου κοινωνικής παραγωγής γενικότερα και του τρόπου παραγωγής ειδικότερα, τότε στα πλαίσια του Σχεδιασμού του χώρου, ωθεί στην αναπαραγωγή του υφιστάμενου τρόπου Σχεδιασμού του χώρου και –μέσω αυτού- του υφιστάμενου τρόπου παραγωγής σχεδιασμένου χώρου, ενώ η Ουτοπία φροντίζει για την ανατροπή των υφιστάμενων σχέσεων. Εδώ γίνεται φανερό ότι το αϊστορικό –καθώς ο άνθρωπος δραστηριοποιούμενος πάντα μετασχημάτιζε το περιβάλλον του και κάθε μετασχηματισμός συνιστά ένα σχεδιασμό- ενέργημα

του Σχεδιασμού του χώρου, ιστορικοποιείται πρώτα ως κάποιος τρόπος Σχεδιασμού του χώρου και κατόπιν ως ο εκάστοτε σχεδιασμένος χώρος, και λαμβάνει το ιστορικό του περιεχόμενο σε εξάρτηση με τον εκάστοτε τρόπο κοινωνικής παραγωγής και της θέσης που η τελευταία δίνει στον πρώτο. Είναι, επίσης, φανερό ότι διαφορετικοί τρόποι Σχεδιασμού του χώρου, μπορούν να συνυπάρχουν στον ίδιο τρόπο παραγωγής σχεδιασμένου χώρου, ενώ αυτοί οι διαφορετικοί τρόποι που εκφράζουν τις αξιώσεις ισχύος των ατομικών ή συλλογικών υποκείμενων που δραστηριοποιούνται στα πεδία του Σχεδιασμού του χώρου, ώστε ουσιαστικά οι φορείς του εκάστοτε τρόπου αξιώνουν να κυριαρχήσουν εντός των κοινωνικών λειτουργιών που επιτελεί ο Σχεδιασμός του χώρου, αλλά και σαν σύνολο –στο μέτρο που η δραστηριότητα αυτή πολιτικοποιείται και στο μέτρο που οι φορείς συνειδητοποιούν τον ενδεχόμενο πολιτικό τους ρόλο και αξιώνουν να μιλούν για τον εαυτό τους, αλλά και για τους άλλους- αξιώνουν την ανατίμηση της θέσης τους μέσα στην ιεραρχία της αναπαραγωγής της κοινωνικής παραγωγής. Τα διαφορετικά ατομικά ή συλλογικά υποκείμενα, όπως και στην ευρύτερη περίπτωση του πολιτικού, συσπειρώνονται κάτω από διαφορετικές ιεραρχήσεις της προβληματοθεσίας και των επιλύσεών της, αξιώνοντας κάθε φορά να συνδέσουν τον εκάστοτε σχεδιασμένο χώρο με τους εκάστοτε διαφορετικούς και μαρτυρημένους τρόπους Σχεδιασμού του χώρου, ώστε αποβαίνοντας σε αξιολογικές κρίσεις για τους πρώτους να υποστηρίζουν την ανωτερότητα ή την κατωτερότητα των δεύτερων· και αντίστροφα, προκειμένου να υποστηρίξουν την εκάστοτε συγκεκριμένη σχεδιαστική του χώρου πρόταση, τα ατομικά ή συλλογικά υποκείμενα αξιώνουν να την εντάξουν σ' έναν τρόπο Σχεδιασμού του χώρου, ο οποίος a priori θεωρείται ανώτερος από την άποψη της αποτελεσματικής επίλυσης των συγκεκριμένων προβλημάτων που θέτει ο εκάστοτε χώρος προς σχεδίαση. Επίσης, στο βαθμό που πολιτικοποιείται ο Σχεδιασμός του χώρου, οι συγκεκριμένοι φορείς συνάπτουν συμμαχίες με συγκεκριμένους φορείς άλλων κοινωνικών δραστηριοτήτων –από την οικονομία, τη θρησκεία, την επιστήμη κτλ.- διαμορφώνοντας από κοινού μέτωπο εναντίον ευρύτερων συλλογικοτήτων –κάτι τέτοιο μπορεί να γίνει με ταξικά, εθνικά κτλ. κριτήρια αλλά και συνδυασμούς τους, που εν τέλει διαμορφώνουν και τις εσωτερικές της οικείας συλλογικότητας διαφοροποιήσεις ισχύος-, ώστε τελικά ο εκάστοτε τρόπος σχεδιασμού συνδέεται και με ευρύτερα κοινωνικά αιτήματα –που μπορούν να αντικατοπτρίζουν ταξικές κτλ. αξιώσεις· διαπλέκονται επομένως με τις ευρύτερες κοσμοθεωρητικές διαμάχες, και η σχετική ισχύς του εκάστοτε συγκεκριμένου τρόπου Σχεδιασμού του χώρου σχετίζεται με την ισχύ της ευρύτερης κοινωνικής ομάδας με την οποία συνδέθηκε, και αντίστοιχα ο κύκλος της ανάδυσης, της κυριάρχησης και της πτώσης μιας κοσμοθεωρίας που χαρακτηρίζεται από το αρχικά ως επί το πλείστον ουτοπικό και τελικά ως επί το πλείστον το ιδεολογικό της περιεχόμενο. Έτσι, κάθε νέος τρόπος Σχεδιασμού του χώρου διαμορφώνεται προσδοκώντας να ικανοποιήσει τις λειτουργικές απαιτήσεις –που μπορούν να είναι νέες ή παλιές που είτε παραμένουν στην ίδια βάση είτε τίθενται σε νέα-[37] με το βέλτιστο τρόπο, αμφισβητώντας αυτήν την ικανότητα στους ανταγωνιστικούς και ειδικά στον κυρίαρχο τρόπο, στον οποίο διαπιστώνεται αδυναμία παρακολούθησης

των εξελίξεων, ώστε επιμένει να εντάσσει τις νέες λειτουργίες σε μορφές που γεννήθηκαν και αναπτύχθηκαν, προκειμένου να εξυπηρετήσουν άλλες λειτουργίες[38] που είναι πλέον ανίκανες να φέρουν τις νέες.

Με δεδομένη, τώρα, και την αλληλοδιαπλοκή των λειτουργιών της Ιδεολογίας και της Ουτοπίας με τα επίπεδα του Σχεδιασμού του χώρου, μπορεί να διατυπωθεί το ακόλουθο σχήμα εξέλιξης –από τη σύλληψη και αναπαράστασής τους μέχρι την υλοποίηση, χρήση και εγκατάλειψή τους- των σχεδιαστικών του χώρου προτάσεων –που εντάσσονται στον αντίστοιχο τρόπο Σχεδιασμού του χώρου: Κάθε σχεδιασμένος χώρος συλλαμβάνεται κατά κύριο λόγο στην περιοχή της Ουτοπίας, με την προσδοκία να ικανοποιήσει με το βέλτιστο τρόπο τις προγραμματικές απαιτήσεις.[39] Κατόπιν, με την εικονική αναπαράσταση, η πρόταση μετατίθεται ολοένα προς τη μεριά της Ιδεολογίας, αλλά ακόμα παραμένει στην επιρροή της πρώτης, αφού η μορφή έχει ήδη διαμορφωθεί σ' ένα βαθμό από την επιλογή της λειτουργίας και τη διαθεσιμότητα των υλικών. Έπειτα, στην επιρροή πλέον του πεδίου της Ιδεολογίας, με την κατασκευή επεμβαίνουν οι συνθήκες και τα δεδομένα που δεν ήταν δυνατόν να είχαν εξαρχής ληφθεί υπόψη, αλλά ανακύπτει και η ασυμμετρία μεταξύ του Σχεδίου και της αντικειμενικής πραγματικότητας –ή της αναπαράστασης και του αναπαριστάμενου-, στο επόμενο στάδιο της χρήσης –και για όσο χρησιμοποιείται- του χώρου, η Ιδεολογία επιτρέπει τη συνέχιση χρήσης του χώρου εν τέλει ως ένα βαθμό αποτελεσματικό ως προς την απρόσκοπτη διεξαγωγή της λειτουργίας και των λοιπών απαιτήσεων. Τέλος, η ενδεχόμενη εγκατάλειψη ή καταστροφή σημαίνει και την ολοκλήρωση του κύκλου, ενώ μια επανεγκατάσταση ή ανακατασκευή, έστω και για αρχαιολογικούς-επιστημονικούς λόγους, θα συνιστούσε ένα νέο σχεδιασμένο χώρο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Baudrillard, J. (1990) *Ο καθρέφτης της παραγωγής, ή η κριτική αυταπάτη του ιστορικού υλισμού*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Benevolo, L., Λαζαρίδης, Π. (1977) *Βιομηχανική επανάσταση, βιομηχανική πόλη, η δυναμική των αλλαγών και η κοινωνική προέλευση της σύγχρονης πολεοδομίας*. Αθήνα: Νέα σύνορα Α. Λιβάνης.

Bloch, E.(1986) *The principle of hope*. Cambridge MA, London: The MIT Press.

Bloch, E., Adorno, Th. W. (2000) *Κάτι λείπει, μια συζήτηση για τις αντιφάσεις της ουτοπικής επιθυμίας*. Αθήνα: Έρασμος.

Burnham, J. (1941) *Η επανάσταση των διευθυντών*. Αθήνα: Κάλβος.

Campanella, T. (2007) *Η πόλη του Ήλιου*. Αθήνα: Άρδην.

Γκράμσι, Α. (1972) *Οι διανοούμενοι*. Αθήνα: Στοχαστής.

Ένγκελς, Φ. (2012) *Για το ζήτημα της κατοικίας*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Harbison, R. (2001) *The Built, the Ubuilt and the Unbuiltable. In Pursuit of Architectural meaning*. Cambridge MA: The MIT Press.

Hauser, A. (1984) *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*. Αθήνα: Κάλβος.

Hirst, P. (2005) *Space and Power: Politics, war and architecture*. Cambridge: Polity.

Horkheimer, M. (1989) Απαρχές της αστικής φιλοσοφίας της ιστορίας. Μακιαβέλι, Χομπς, Μώρος, Καμπανέλλα, Βίκο. Αθήνα: Κάλβος.

Klausewitz, K. (1999) *Περί του πολέμου*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Klossowski, P. (2007) 'Ο Μαρκήσιος de Sade και η Επανάσταση', στο D. A. F. De Sade, *Διάλογος ιερωμένου και ετοιμοθάνατου*. Αθήνα: Futura.

Kopp, A., Λαζαρίδης, Π. (1976) *Πόλη και επανάσταση, η πτώχευση της αρχιτεκτονικής: η σοβιετική αρχιτεκτονική και πολεοδομία στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια, σχέδιο εισαγωγής στον προβληματισμό για την οργάνωση του χώρου*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.

Καρύδης, Δ. (2006) *Τα επτά βιβλία της πολεοδομίας*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.

Κονδύλης, Π. (1983) *Η Κριτική της Μεταφυσικής στη Νεότερη Σκέψη, Από τον όψιμο Μεσαίωνα ως το τέλος*

του Διαφωτισμού. Αθήνα: Γνώση.

Κονδύλης, Π. (1998) *Το αόρατο χρονολόγιο της σκέψης, Απαντήσεις σε 28 ερωτήματα*. Αθήνα: Νεφέλη.

Κονδύλης, Π. (2000α) *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία.* Αθήνα: Θεμέλιο.

Κονδύλης, Π. (2000β) *Η ηδονή, η ισχύς, η ουτοπία.* Αθήνα: Στιγμή.

Κονδύλης, Π. (2001) *Ισχύς και απόφαση, Η διαμόρφωση των κοσμοεικόνων και το πρόβλημα των αξιών*. Αθήνα: Στιγμή.

Κονδύλης, Π. (2002) *Μελαγχολία και πολεμική, δοκίμια και μελετήματα*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Κονδύλης, Π. et al. (2003) *Παλιά και νέα θεότητα, Μια συζήτηση για την ιδεολογία ανάμεσα στον Παναγιώτη Κονδύλη και στο περιοδικό Σημειώσεις*. Αθήνα: Έρασμος.

Κονδύλης, Π. (2004) *Ο Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Κονδύλης, Π. (2007) *Το Πολιτικό και Ο Άνθρωπος, βασικά στοιχεία της κοινωνικής οντολογίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Le Corbusier (2005) *Για μία αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Le Corbusier (2003) *Χάρτα των Αθηνών*. Αθήνα: Ύψιλον.

Λένιν, Β. Ι. (1974) *Ο Λένιν για την Κομμούνα του Παρισιού*. Αθήνα: Καζάντζα.

Λένιν, Β. Ι. (1975) *Χαρακτηρισμός του οικονομικού ρομαντισμού*. Αθήνα: Ειρήνη.

More, T. (1984) *Ουτοπία*. Αθήνα: Κάλβος.

Mumford, L. (1961) *The city in history*. San Diego, New York, London: Harcourt Inc.

Μάμφορντ, Λ. (1998) *Η ιστορία των ουτοπιών*. Θεσσαλονίκη: Νησίδες.

Μανχάιμ, Κ. (1997) *Ιδεολογία και ουτοπία*. Αθήνα: Γνώση.

Μπερνέρι, Μ. Λ. (1999) *Περιήγηση στην Ουτοπία*. Σκόπελος: Νησίδες.

Plamenatz, J. (1981) *Ιδεολογία, έννοια και ιστορία του όρου*. Αθήνα: Κάλβος.

Ricoeur, P. (1986) *Lectures on ideology and utopia*. New York: Columbia UP.

Ricoeur, P. (1991) *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*. Evanston: Northwestern University Press.

Ριβαρόλ (1994) *Επιλογή από το έργο του*. Αθήνα: Στιγμή.

Young, R. (2007) *Μεταποικιακή Θεωρία, Μια ιστορική εισαγωγή*. Αθήνα: Πατάκη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Όπως, γενικά, τα συναντούμε στις ‘ουτοπικές μυθιστορίες’, στο πρόγραμμα των ‘ουτοπικών σοσιαλιστών’ και στη μαρξιστική ουτοπία έτσι όπως διαμορφώνεται ήδη από τα κείμενα των πρωταγωνιστών, αλλά, και από το παράδειγμα της Σοβιετικής Ένωσης.

2. Επιπλέον, κατά τον Mannheim, μια ουτοπία για να χαρακτηριστεί ως τέτοια πρέπει να είναι ‘πραγματώσιμη’ στον ιστορικό χρόνο, ενώ «οι μύθοι, τα παραμύθια, οι θρησκευτικές επαγγελίες για το υπερπέραν, τα φαντασιολογήματα των ανθρωπιστών, οι ταξιδιωτικές μυθιστορίες εξέφραζαν ποικιλότροπα κατά καιρούς ό,τι *δεν* περιείχε η πραγματωμένη ζωή και ήσαν μάλλον συμπληρωματικά χρώματα στην εικόνα της εκάστοτε κατάστασης πραγμάτων παρά ουτοπίες με καταλυτική επίδραση πάνω στο πραγματωμένο είναι» (Μανχάιμ, 1997: 245).

3. Έτσι, ο Mumford εντοπίζει δύο κοινωνικές λειτουργίες (άμεση απαλλαγή από τις υφιστάμενες δυσκολίες με την καταφυγή σε κάποιο «υποκατάστατο του εξωτερικού κόσμου», και προετοιμασία για μελλοντική απαλλαγή απ’ αυτές), που γενικά συμβάλλουν στην αντιμετώπιση του εξωτερικού κόσμου από τη μεριά του ατόμου και σχετίζονται με την Ουτοπία· σ’ αυτό το πλαίσιο διακρίνει σε ‘Ουτοπίες φυγής’ και σε ‘Ουτοπίες ανασυγκρότησης’, προκρίνοντας εμφανώς τις δεύτερες (Μάμφορντ, 1998: 19, 20). Σε παρόμοια –αξιολογική- κατεύθυνση η Berneri, διακρίνει τις Ουτοπίες σε ‘εξουσιαστικές’ (τις οποίες θεωρεί και πιο συνηθισμένες, και στις οποίες το άτομο εκμηδενίζεται μέσα στο κράτος) και σε ‘αντιεξουσιαστικές’ (στις οποίες το άτομο απελευθερώνεται από το κράτος) (Μπερνέρι, 1999: 10). Από τη μεριά του, ο Bloch –με βάση τα παραδείγματα του More και του Campanella, όπου το κοινό στοιχείο της ανυπαρξίας ατομικής ιδιοκτησίας, για το μεν πρώτο σημαίνει «την υπέρβαση της υποταγής και της ιεραρχίας εν γένει αξιώνοντας πλήρη ισότητα», ενώ, αντίθετα, για το δεύτερο εκεί «θεμελιώνεται μια νέα ιεραρχία, αυτή των ιδιοφυών, των αρετών και των ‘πρώτων’»- διακρίνει τις ‘ουτοπικές μυθιστορίες’ σε ‘Ουτοπίες της ελευθερίας’ και σε ‘Ουτοπίες της τάξης’ (Bloch, 1986: τ. β, 528). Οι οποίες, επειδή η ελευθερία και η τάξη αντιτίθενται αδρά η μία στην άλλη, τελικά «συγχωνεύονται στην υλιστική διαλεκτική και βοηθούν η μία την άλλη» (Bloch, 1986: τ. β, 534). Επίσης, βλ. (Bloch, Adorno, 2000: 21). Τέλος, ο Ricoeur προσεγγίζει τη λειτουργία της Ουτοπίας, στην –αντιτιθέμενη ή συμπληρωματική- σχέση της με την Ιδεολογία, εντοπίζοντας σε αμφότερες υψηλή ασάφεια ως προς τον προσδιορισμό τους λόγω του ότι καλύπτουν ‘ένα φάσμα δραστηριοτήτων που εκτείνεται από τη συγκρότηση στην παθολογία, από τη δόμηση στην αποδόμηση’, υπό το πρίσμα της ‘κοινωνικής και πολιτισμικής φαντασίας’ (Ricoeur, 1986: 1 και Ricoeur, 1991: 14). Ενώ, διακρίνει από την Ιδεολογία ακριβώς τονίζοντας τη λογοτεχνική προέλευση του όρου Ουτοπία, επισημαίνοντας ότι ο ουτοπικός αποδέχεται τον εαυτό του ως τέτοιο, ενώ ο ιδεολογικός όχι, καθώς ‘η ιδεολογία δεν μπορεί να γνωρίσει τον εαυτό της’ (Ricoeur, 1991: 318 και Ricoeur, 1986: 15).

4. Επίσης, ο Κονδύλης εξηγεί ότι «η έννοια της ιδεολογίας ως ‘ψευδούς’ συνείδησης, μπόρεσε να διαμορφωθεί μόνο πάνω στη βάση της διαφωτιστικής αντίληψης για τον υλικό επικαθορισμό και τον πρακτικό-εργαλειακό προσανατολισμό του ανθρώπινου πνεύματος» (Κονδύλης, 2002: 115, 116).

5. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον ορισμό που δίνει ο Κονδύλης, «η κοινωνία είναι μια ορισμένη αλληλεπίδραση ατόμων, η οποία αποκτά μια τέτοια έκταση και πυκνότητα, που μέσα της το ζήτημα της συνοχής και της τάξης λαμβάνει τη μορφή του κατ’ εξοχήν πολιτικού ερωτήματος σχετικά με το κοινό καλό, ενώ το με αυτόν τον τρόπο οριοθετούμενο πεδίο εντάσεων του πολιτικού τίθεται σε κίνηση όταν πρόκειται να ορισθεί δεσμευτικά το κοινό καλό, δηλαδή το πολιτικό, με την επίκληση της ειδικής σκοπιάς του να τεθεί στην υπηρεσία μιας συγκεκριμένης πολιτικής (σε αντίθεση προς μια άλλη)» (Κονδύλης, 2007: τ. α, 283).

6. Όπως εξηγεί ο Κονδύλης, «η μετατόπιση της πρακτικής δραστηριότητας από το επίπεδο των ανεπίτευκτων σκοπών στο επίπεδο όπου γίνεται ο λογικά-πειραματικά διασφαλισμένος χειρισμός του σχήματος ‘ (εφικτών) σκοπών-μέσων’ κάνει κατανοητό γιατί οι δρώντες, που φαντάζονται διάφορους (ανέφικτους) σκοπούς με τη μορφή ιδεολογιών και κοσμοθεωριών, κάνουν χρήση της ίδιας πρακτικής ορθολογικότητας, και στην κοινωνική ζωή ως εκπρόσωποι της ίδιας ορθολογικότητας μπορούν, ανεξάρτητα από τις διαφορές τους ως προς έσχατους (ανέφικτους) σκοπούς, να συναντώνται ως φίλοι ή εχθροί» (Κονδύλης, 2007: τ. β, 734)

7. Βλ. την εισαγωγή του Παναγιώτη Κονδύλη στο (Ριβαρόλ, 1994: 13, 14).

8. Όταν για παράδειγμα η αριστοκρατία αποκόπηκε από τα καθήκοντά της (αξιωματικοί στρατού, γαιοκτήμονες) μπόρεσε για πολύ μικρό διάστημα να διατηρήσει και τα προνόμιά της. Σύμφωνα με τον Gramsci, «ακόμα και οι φεουδάρχες ήσαν κάτοχοι μιας ξεχωριστής τεχνικής ικανότητας, της στρατιωτικής, και γι' αυτό ακριβώς απ' τη στιγμή που η αριστοκρατία χάνει το μονοπώλιο της τεχνικο-στρατιωτικής ικανότητας αρχίζει η κρίση του φεουδαλισμού» (Γκράμσι, 1972: 54). Επίσης, βλ. (Klossowski, 2007: 59). Ο Hauser περιγράφει αυτή την εξέλιξη ως εξής: «όσο αναπτυσσόταν ο μόνιμος στρατός, η στρατιωτική σημασία τους [των αριστοκρατών] μειωνόταν· τα αξιώματα επανδρώνονταν συνήθως με στοιχεία της μεσαίας τάξης, ενώ οι ευγενείς δεν θα το θεωρούσαν ταιριαστό στη σειρά τους να δουλέψουν –δηλαδή να πάρουν ενεργό μέρος στη βιομηχανία και στο εμπόριο» (Hauser, 1984: τ. β, 235).

9. Για τη μετατροπή των μέσων σε σκοπούς βλ. (Κονδύλης, 2007: τ. β, 731).

10. Σύμφωνα με τον Κονδύλη, «αν η αυτοσυντήρηση εννοηθεί συγκεκριμένα και δυναμικά, τότε σημαίνει αξίωση ισχύος, και μάλιστα όχι απλώς με την έννοια της συντήρησης της ισχύος, αλλά κυρίως με την έννοια μιας τέτοιας διεύρυνσης της ισχύος, ώστε να διασφαλίζεται η σχετική θέση ισχύος του εκάστοτε υποκειμένου απέναντι στη θέση ισχύος ανταγωνιστικών παραγόντων ικανών να προξενήσουν κατάσταση χρείας». Γενικότερα, για την αξίωση διεύρυνσης της ισχύος βλ. (Κονδύλης, 2001: 59-61).

11. Εδώ αντικατοπτρίζεται και η διάσταση μεταξύ περιγραφικής και κανονιστικής κοσμοθεωρίας, όπου η πρώτη ερμηνεύει τις μερικές βάσει της γενικής Ιδεολογίας και Ουτοπίας, ενώ οι επόμενες ταυτίζονται με μια μερική ιδεολογία και την αντίστοιχή της ουτοπία.

12. Επίσης, στην αντιμεταφυσική κατεύθυνση των Νεότερων Χρόνων «το πρωτείο της vita activa εκτοπίζει την παραδοσιακή υπεροχή της vita speculativa, ενώ συνάμα η έννοια της vita activa διευρύνεται, έτσι ώστε να σημαίνει τον *κοινωνικό* χαρακτήρα της ανθρώπινης πράξης» (Κονδύλης, 1983: 53). Για την «αναθεώρηση της περιφρονητικής εκείνης στάσης απέναντι στην χειρωνακτική εργασία και στις μηχανικές τέχνες» σε σχέση με τη δραστηριότητα του αναγεννησιακού καλλιτέχνη (Κονδύλης, 1983: 176). Κατά την Berneri, «όλοι οι ουτοπικοί της Αναγέννησης επιμένουν ότι η εργασία είναι καθήκον όλων των πολιτών και ορισμένοι απ' αυτούς, όπως ο Καμπανέλα και ο Ανδρέε, υποστηρίζουν ότι ακόμα και η πιο δουλική εργασία είναι άξια τιμής» (Μπερνέρι, 1999: 58 και 109).

13. Στην *Ικαρία* του Étienne Cabet, «κυριαρχεί η σύλληψη του Ναπολέοντα για ένα έθνος στα όπλα· μόνο που εδώ πρόκειται για ένα έθνος με εργατικές φόρμες», ενώ, αποτελεί «ένα Εθνικό Κράτος υπεροργανωμένο για τον πόλεμο, που όμως παραμένει στην κατάσταση αυτήν ακόμα και στις ειρηνικές του δραστηριότητες» (Μάμφορντ, 1998: 104, 105).

14. Για παράδειγμα, η οικονομική ανάπτυξη δια του αποικιακού εμπορίου προς επίρρωση του υπάρχοντος καθεστώτος, ούτε βέβαιη ήταν ούτε κατόρθωσε τελικά να διατηρήσει την κοινωνική τάξη ή ακόμα και τις κρατικές οντότητες, που επιδίωξαν και θεμελίωσαν την αποικιοκρατία, στην πρωτοκαθεδρία τους έναντι των άλλων. Αυτός ήταν και ο λόγος που και στο εσωτερικό του φιλελευθερισμού και σ' αυτό του σοσιαλισμού ανέκυψαν κριτικές σκέψεις εναντίον και υπέρ της αποικιοκρατίας αντίστοιχα. Για αποικιοκρατία σοσιαλιστικής μορφής και εναντίον της αποικιοκρατίας από την πλευρά του Adam Smith βλ. (Young, 2007: 129 και 136 αντίστοιχα).

15. Το ειρωνικό είναι ότι ενώ επιζητείται η διασφάλιση της αρχηγικής θέσης της αστικής τάξης στο εν λόγω διοικητικό μοντέλο, ανακύπτει μια τάση που έφερε την ανατροπή της αστικής τάξης από αυτή των διευθυντών, σε μια διαδικασία που ολοκληρώθηκε κατά τον 20ο αι. Όπως γράφει σχετικά ο Κονδύλης, «η απόλυτα γραφειοκρατική βιομηχανική μονάδα απαλλοτριώνει τους ιδιοκτήτες της και την αστική τάξη γενικά, όχι μόνο όσο αφορά τη λειτουργία τους, τον πραγματικό έλεγχο που ασκούν στα μέσα παραγωγής». Βλ. τον πρόλογο του Κονδύλη στο (Burnham, 1941: 18).

16. Συμπεριλαμβανόμενου και του πολεμικού –ως συνέχεια, άλλωστε, 'του πολιτικού μ' άλλα μέσα' (Klausewitz, 1999: 21)- που αξιώνουν να βελτιώσουν με την προσφορά των ευεργετημάτων της νέας κοινωνικής συνθήκης, έως ότου αυτή επικρατήσει και εξαλείψει το πρώτο· π.χ. για την πόλη Βικτόρια του James Buckingham βλ. (Μάμφορντ, 1998: 88, 89).

17. Η οποία, όπως την πρωτοδιατύπωσε ο Maupertuis, επιδιώκει «μια θεμελίωση της φυσικοεπιστημονικής θέσης για την απλότητα και την καθολικότητα των φυσικών νόμων» (Κονδύλης, 2004: τ. β, 35 κ.ε.). Για την «απλότητα ως απαραίτητο στοιχείο της επιστημονικής εξήγησης της Φύσης» βλ. (Κονδύλης, 2004: 120 κ.ε.).

18. Σε γενικές γραμμές, και με βάση τα παραδείγματα της *Ουτοπίας* και της *Πόλης του Ήλιου*, είτε καθεστώτα ισότητας είτε καθεστώτα ιεραρχίας. Έτσι, η μορφή των πόλεων της *Ουτοπίας* του Thomas More σχετίζεται με το δεδομένο της αταξικής κοινωνίας που περιγράφεται και γι' αυτό δίνεται έμφαση στην ομοιομορφία και στην ίση κατανομή των λειτουργιών, και μάλλον παραπέμπει στο ιπποδάμειο σύστημα (More, 1984: 63-74). Αντίθετα, στην *Πόλη του Ήλιου*, η περιγραφή της πόλης προσπαθεί μάλλον ν' αποδείξει μια συστοιχία με την κοσμολογική αντίληψη που διέπει αυτήν την πολιτεία, ενώ και η επιλογή της ανάπτυξης της πόλης σε ομόκεντρους κύκλους, αντανακλά το δίχως άλλο την αυστηρά ιεραρχική δομή της κοινωνίας που περιγράφει ο Campanella (2007: 81-94).

19. Η αποικιοκρατία συνέτεινε στο λειτουργικό, ταξικό και φυλετικό διαχωρισμό των πόλεων στις αποικίες, καθώς πρώτα απ' όλα έπρεπε να διαχωριστεί ο κατακτητής από τον κατακτημένο. Παράλληλα, η εξέλιξη κάποιων αποικιών, που αρχικά ήταν στρατιωτικές και εμπορικές βάσεις, σε πόλεις, επέφερε εκ των πραγμάτων τέτοιες χωρικές διακρίσεις. Επιπλέον, η ανάπτυξη της αποικιοκρατίας -που «στα τέλη του 19ου αι. περίπου τα 9/10 της συνολικής έκτασης του πλανήτη ελέγχονταν άμεσα ή έμμεσα από τους Ευρωπαίους» (βλ. τον πρόλογο της Ιωάννας Λαλιώτου στο [Young, 2007: 13]) - με την επιβολή των μονοκαλλιεργειών, δημιούργησε μια χωροταξική πλανητικού επιπέδου διάκριση λειτουργιών.

20. Βλ. το παράδειγμα της *Χριστιανούπολης* (Μάμφορντ, 1998: 62-64). Μια πρώτη διάκριση στο επίπεδο της πόλης ήταν η πρόταση για διαχωρισμό των δρόμων που θα χρησιμοποιούνταν για στρατιωτικές παρελάσεις ή για την προέλαση στρατευμάτων, από τους δρόμους που θα είχαν πολιτική χρήση. Σ' αυτές τις πόλεις, που εκτείνονται γύρω από μια κεντρική πλατεία, δημιουργούνται λεωφόροι –διακρίνοντας με αυτόν τον τρόπο τους στρατιωτικούς από τους πολιτικούς δρόμους μέσα στην πόλη (Mumford, 1961: 368)- όπου μπορούν να παρελαύνουν τα στρατεύματα, έτσι ώστε και να διευκολύνεται η μετακίνησή τους άλλα και να επιδεικνύεται η στρατιωτική ισχύς (Hirst, 2005: 193). Επίσης βλ. (Mumford, 1961: 369, 370 και 389).

21. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η πόλη Palmanova στην Ιταλία, η οποία ιδρύθηκε το 1593 και είχε σχήμα τέλειου αστεριού με εννιά κορυφές (Harbison, 2001: 85). Αντίστοιχα, βλ. το παράδειγμα της *Ικαρίας* από το *Ταξίδι στη Ικαρία* του Étienne Cabet (Μάμφορντ, 1998: 102).

22. Το αίτημα της αυτάρκειας μπορεί, ενδεχομένως, να συνδυαστεί με τις πλήρως οριοθετημένες και περιτειχισμένες πόλεις, καθώς και η αυστηρή υπακοή τους σε γεωμετρικά σχήματα που υποδηλώνει το αφ' εαυτού ολοκληρωμένο, όμως, -πέραν του ότι τα τείχη και οι οχυρώσεις αποτελούσαν αυτονόητη πραγματικότητα για τις πόλεις του Μεσαίωνα- δεν υπάρχει η αντίληψη ότι η μορφή της πόλης επιδρά στην κοινωνικότητα του ατόμου. Η δομή της πόλης, έτσι, απεικονίζει σε ένα συμβολικό μόνο επίπεδο τη δομή της κοινότητας· δεν αποτελεί παρακολούθημά της.

23. Ο Marx και ο Engels, γενικά, ψέγουν τους 'ουτοπικούς σοσιαλιστές' ότι ενισχύουν την «ψευδαίσθηση, πως η πολεοδομική τάξη ταυτίζεται με την κοινωνική, και πως η κοινωνική τάξη μπορεί να οικοδομηθεί με τον ίδιο ρυθμό και τις ίδιες μεθόδους με τις οποίες οικοδομείται η πολεοδομική» (Benevolo και Λαζαρίδης, 1977: 258).

24. Στην άρση της διάκρισης του ιδιωτικού από το δημόσιο, συνέτεινε και η εξαφάνιση ή ο περιορισμός του θεσμού της οικογένειας –με την απομάκρυνση των παιδιών από τους γονείς τους και την ανατροφή τους σε οικοτροφεία, για παράδειγμα-, καθώς αντίστροφα στην αστική σκέψη «στον γάμο και στην οικογένεια συγκεκριμενοποιούνταν ο χωρισμός ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας». Ενώ, λοιπόν, στο αστικό κράτος υπήρχε «η μέριμνα για τον χωρισμό της δημόσιας σφαίρας από την ιδιωτική», η «άρση του χωρισμού ανάμεσα σε δημόσια και ιδιωτική σφαίρα αποτελεί θεμελιώδες γνώρισμα της πολιτικής, του τρόπου ζωής και του πολιτισμού της μαζικής δημοκρατίας» (Κονδύλης, 2000α: 89 και 91).

25. Σ' αυτήν την εξέλιξη του σχεδιασμού όπου αξιώνεται η κάθε λειτουργία να συνδέεται με ειδικά μορφολογικά χαρακτηριστικά, συνέβαλε καθοριστικά και η διεύρυνση του αντικειμένου του επαγγέλματος του αρχιτέκτονα, που πλέον ξέφευγε –όχι, βέβαια, εντελώς ούτε και τελεσίδικα- από την ελιτίστικη πρόσδεση του επαγγέλματος με το σχεδιασμό και την κατασκευή παλατιών, ναών, μνημείων και οχυρωματικών

έργων.

26. Χαρακτηριστικό της βίαιης διάθεσης των πολεοδομικών παρεμβάσεων αποτελεί η ρήση του βαρόνου Haussmann ότι «οι άνθρωποι της αταξίας δεν πρέπει να περιμένουν καμιά επιείκεια από μένα» (Benevolo και Λαζαρίδης, 1977: 315).

27. Ιδίως στην περίπτωση της Ε.Σ.Σ.Δ. όπου επιχειρήθηκε και η εφαρμογή τους, και όπου ιδεολογικοποιήθηκαν τα ουτοπικά προτάγματα της μαρξιστικής θεωρίας που αφορούσαν το Σχεδιασμό του χώρου.

28. Για την αντίληψη γύρω από την αυθόρμητη και τη σχεδιασμένη πολεοδομική ανάπτυξη στην Σοβιετική Ένωση, βλ. (Kopp, Λαζαρίδης, 1976: 75). Γενικά και ο Kopp αντιλαμβάνεται την ιδιωτική ιδιοκτησία σαν εμπόδιο για την πολεοδομική ανάπτυξη (Kopp και Λαζαρίδης, 1976: 222). Βέβαια, το ιδιοκτησιακό καθεστώς ήταν ένα ευρύτερο πρόβλημα για τη μοντέρνα πολεοδομία. Έτσι, ο Le Corbusier (2005: 236) έγραφε: «Η μοντέρνα κοινωνία δεν αμείβει τους διανοούμενους όπως τους αξίζει, αλλά ανέχεται ακόμη τις παλιές ιδιοκτησιακές συνθήκες, που αντιτίθενται στη μεταμόρφωση της πόλης και της κατοικίας». Επίσης, αλλού γράφει: «Η οικοδόμηση μιας πόλης δεν μπορεί να εγκαταλειφθεί χωρίς πρόγραμμα στην ιδιωτική πρωτοβουλία», ώστε «μια άτεγκτη νομοθεσία πρέπει να κάνει προσιτή στον καθένα ορισμένη ποιότητα ζωής ανεξάρτητα από την οικονομική του κατάσταση» (Le Corbusier, 2003: 62 και 51).

29. Κύριο μέλημα των Σοβιετικών αρχιτεκτόνων ήταν η διαμόρφωση μιας διαδικασίας που θα κατέληγε σ' ένα νέο τρόπο σχεδιασμού σε αρχιτεκτονικό, πολεοδομικό και χωροταξικό επίπεδο, που θα ικανοποιεί το αίτημα –όπως το διατυπώνει ο Kouzmine- «ο άνθρωπος ν' ανανεωθεί, και οι αρχιτέκτονες θα είναι αυτοί που θα δημιουργήσουν τους χώρους και τους όγκους που είναι απαραίτητοι για την ανάπτυξή του» (Kopp και Λαζαρίδης, 1976: 165).

30. Έτσι, η αδυναμία παραγωγής ατομικών οικιακών εξοπλισμών και η αδυναμία απόδοσης μιας κατοικίας ανά μία οικογένεια ονομάστηκε κολλεκτιβοποίηση (Kopp και Λαζαρίδης, 1976: 181, 182).

31. Αυτή η τάση καταγράφεται και στο μανιφέστο των απολεοδομιστών, όπου γράφουν με χαρακτηριστική ρητορική: «Ας τελειώνουμε με την αντίληψη του κτιρίου που το χτίζουμε για να διαρκέσει στο χρόνο, με τις διαστάσεις του αναλλοίωτες, με τα δωμάτιά του καθορισμένα μια για πάντα. Το πρόβλημα δεν είναι να προσαρμόζεται ο άνθρωπος στην κατοικία του αλλ' ακριβώς το αντίθετο· η κατοικία πρέπει να προσαρμόζεται στον άνθρωπο» (Kopp και Λαζαρίδης, 1976: 332, 333). Έτσι, λοιπόν, τα άτομα λαμβάνουν κοινά εφόδια και από εκεί και πέρα είναι σε θέση -ή ακόμα προτρέπονται από το 'νέο τρόπο ζωής'- να μετακινούνται ελεύθερα προς την όποια εργασία τους ή την όποια άλλη ενασχόλησή τους, να παντρεύονται και να χωρίζουν, να δημιουργούν νέες φιλίες και να τις χαλάνε αν αρχίζουν οι φιλονικίες –και όλα αυτά ανοίγοντας ή κλείνοντας ένα κινητό χώρισμα (πολεοδομιστές) ή, ακόμα, μετακινώντας ολόκληρο τον ατομικό εξοπλισμό-σπίτι (απολεοδομιστές).

32. Οι απολεοδομιστές, για παράδειγμα, γράφουν στο μανιφέστο τους ότι το σοσιαλιστικό οικιστικό περιβάλλον «είναι μια μορφή οικιστικού περιβάλλοντος που δεν έχει κανένα ίχνος της ατομικής ή οικογενειακής οικονομίας» (Kopp και Λαζαρίδης, 1976: 331).

33. Επίσης, βλ. (Κονδύλης, 2007: τ. α, 261).

34. Μάλιστα κατά το λεγόμενο 'χωρικό ντετερμινισμό' η χωρική αναμόρφωση συνδέθηκε με την κοινωνική, ακόμα και ανθρωπολογική, αναμόρφωση εν συνόλω.

35. Πράγμα που αναγκαστικά συμβαίνει σε κάθε νέα απόπειρα σχεδιασμού ενός χώρου, καθώς ακόμα και στην περίπτωση που επαναλαμβάνεται ή ανακατασκευάζεται αυτούσια ένας σχεδιασμένος χώρος, αλλάζει ο χώρος και ο χρόνος της εν λόγω εφαρμογής και έτσι αλλάζει και η μορφή, εφόσον ανατοποθετούμενη μια μορφή σε νέο χρόνο, αλλάζει το εννοιολογικό πλαίσιο απ' το οποίο γεννήθηκε, ή σε νέο τόπο, όπου αλλάζει το φυσικό και τεχνητό περιβάλλον που κατά τη διαδικασία υλοποίησης χειραγώγησε λιγότερο ή περισσότερο το αποτέλεσμα της τελικής μορφής.

36. Όπως υλοποιήθηκαν αυθαίρετα ή τυχαία στο παρελθόν, αφού δεν υπάρχει καμιά αυστηρή αναγκαιότητα για την οποία μια λειτουργία στεγάστηκε σ' αυτήν ή την άλλη μορφή και με αυτήν ή μιαν άλλη υλικότητα, ιδιαίτερα στην περίπτωση της παρόδου του κοινωνικού είναι που τις παρήγαγε - μορφής και λειτουργίας, και μορφής και ύλης, σε νέες αναλογίες.

37. Όπως, για παράδειγμα, ήταν πάντα η κατοικία, αλλά σε ολοκληρωτικά νέα βάση μάλλον μπήκε με τον κεφαλαιοκρατικό τρόπο παραγωγής.

38. Εδώ η λειτουργία που μπορεί να ικανοποιούν ενδέχεται να

είναι απλώς η ανάδειξη του μεγαλείου του κυρίαρχου, ώστε όποιος αξιώνει κυριαρχία επιδιώκει ν' αντιπαραθέσει ένα νέο τρόπο ακριβώς για να συμβολίσει τη δική του κυριαρχία. Έτσι, διαφορετικές μορφές κυριαρχίας συνδέθηκαν με διαφορετικές στυλιστικές προτιμήσεις.

39. Γεγονός που πολλές φορές εκφράζεται με τη μεσσιανική ρητορική των 'ουτοπιστών', που εκτός από ουτοπική μπορούσε να είναι και έκδηλα ιδεολογική. Ο Le Corbusier (2005: 193, 194 και 233) έγραφε: «Αν ξεριζώσουμε από την καρδιά και τον νου τις ακλόνητες αντιλήψεις περί κατοικίας και εξετάσουμε το ζήτημα από κριτική και αντικειμενική σκοπιά, θα φτάσουμε στην κατοικία-εργαλείο, την τυποποιημένη κατοικία, που θα είναι προσιτή σε όλους, υγιής, ασυγκρίτως υγιέστερη από την παλιά (κι από ηθικής πλευράς) και όμορφη, με την αισθητική των εργαλείων που συνοδεύουν την ύπαρξή μας.» ή αλλού: «Αρχιτεκτονική ή ηθική εξαχρείωση, ηθική εξαχρείωση και επανάσταση».

ΧΩΡΟΣ ΥΠΟ ΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΚΡΙΣΙΜΟΙ ΧΩΡΟΙ

Ξύγκης Ιάσων
Υ/Δ τμήματος πολιτικής επιστήμης
και δημόσιας διοίκησης ΕΚΠΑ
jasonx.athens@gmail.com

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Ελένη Καλαφάτη
Αριστείδης Μπαλτάς

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το άρθρο *Χώρος υπό Κρίση και Κρίσιμοι Χώροι* είναι μια προσπάθεια συμπύκνωσης, εξέλιξης και εξειδίκευσης των θεωρητικών σχημάτων της διπλωματικής με τίτλο Foucault, Agamben: Προϋποθέσεις μιας Συνάντησης στη Σκιά του Άουσβιτς. Βασικό αρμό του άρθρου αποτελεί η κεντρική θέση της διπλωματικής μου αναφορικά με τη συμπληρωματικότητα της επεξεργασίας του G. Agamben περί «κατάστασης εξαίρεσης» και «χώρων απόλυτης εξαίρεσης» ως προς την ανάλυση της σχέσης μεταξύ κανόνα και κανονικότητας από τον M. Foucault. Η εξέλιξη αυτής της θέσης συνίσταται στη μετάθεση του σημείου εκκίνησης της ερωτηματοθεσίας της στη φαινομενολογική οντολογία του M. Heidegger. Το ερώτημα δηλαδή μετατίθεται στον ορίζοντα της αλληλοδιαπλοκής φύσης/λόγου στη βάση της σχέσης φαίνεσθαι/Είναι. Το ζήτημα δηλαδή της λειτουργικότητας των τεχνολογιών και των μηχανισμών εξουσίας της βιοπολιτικής ανάγεται πλέον στην ευρύτερη προοπτική της ρύθμισης μορφών παρουσίας και ύπαρξης. Η εξειδίκευση με τη σειρά της εκτυλίσσεται σε δύο πεδία. Το πρώτο είναι ο σαφέστερος προσανατολισμός στη χωρική διάσταση του ερωτήματος με βάση τη διάκριση μεταξύ δύο βασικών τροπικοτήτων της εμφάνισης του χώρου. Διάκριση που διευκολύνει στη συνέχεια τη σαφέστερη επεξεργασία ενός σύνθετου πλέγματος επιμέρους διακρίσεων και συσχετισμών που καθορίζουν την αναπαράσταση, την εννοιολόγηση και την εμπειρία του χώρου. Το δεύτερο στοιχείο εξειδίκευσης είναι η γείωση αυτής της ανάλυσης στα παραδείγματα του «χώρου υπό κρίση» στην Ελλάδα του καθεστώτος έκτακτης ανάγκης αλλά και των «κρίσιμων χώρων» που αναδύονται στο πλαίσιο των αντιστάσεων στο καθεστώς αυτό.

ABSTRACT

The article *Space in Crisis and Critical Spaces* is an attempt to concentrate, develop and specialize the theoretical schemas of the dissertation under the title Foucault, Agamben: Conditions of Possibility for an Encounter in the Shade of Auschwitz. Its point of departure consists in the central thesis of my dissertation concerning the connection between the work of G. Agamben on “state of exception” and “spaces of absolute exception” and the analysis of the relation between rule, norm and normalization by M. Foucault. The development of this thesis consists in transposing the point of departure of its inquiry to the concepts of phenomenological ontology of M. Heidegger. Accordingly, the line of inquiry is transposed to the horizon of the relation between nature and reason as well as that between appearance and Being. Thus, the problem concerning the function of technologies and apparatuses of power is now linked to a broader aspect concerning the regulations that govern forms of presence and existence. Finally, the specialization of these concepts unfolds in two fields. The first is a concrete orientation to their spatial aspect on the basis of a distinction between two fundamental modalities by which space arrives to appearance. A distinction that facilitates the possibility for an investigation of a complex grid of further distinctions and articulations that define the representation, conceptualization and experience of space. The second field of specialization consists in an attempt to link this analysis to the concrete paradigms of “space in crisis” as a concept that designates the function of space in a state of emergency as well as to “critical spaces” that arise from the field of resistance to this “reality” in Greece today.

Μια σύντομη γενεαλογία της έννοιας «κρίση» μας αποκαλύπτει πως, τόσο ως ιατρικός όσο και ως οικονομικός ή κυβερνολογικός όρος, η κρίση σηματοδοτεί πάντοτε μια προνομιακή στιγμή. Σηματοδοτεί τη στιγμή έκλαμψης της αλήθειας, τη στιγμή όπου όλα τα συμπτώματα και οι παθογένειες κορυφώνονται και προσφέρουν τον προοπτικό εαυτό τους στο ερμηνευτικό βλέμμα. Υπό αυτή την έννοια, η κρίση δεν είναι ένα αναπάντεχο γεγονός που επισκιάζει μια προγενέστερη κατάσταση, αλλά είναι η κατεξοχήν ερμηνευτική στιγμή: είναι η δυνατότητα περίφραξης του δυναμικού στοιχείου του παρελθόντος και άρα του δυναμικού στοιχείου του μέλλοντος στα όρια μιας ερμηνείας. Αποτελεί δηλαδή μια διεργασία καθορισμού της ιστορικής μας κατάστασης, μια στιγμή απόφασης. Στόχο αυτού του άρθρου αποτελεί η αδρή σκιαγράφηση ορισμένων πεδίων διερώτησης περί της ιστορικής μας κατάστασης πάνω στο παράδειγμα των σημασιών του χώρου στην Ελλάδα της κρίσης.

Αφετηρία αυτής της προσπάθειας αποτελεί η διάκριση μεταξύ δύο πρωταρχικών, ξεχωριστών αλλά και πάντοτε αλληλοσχετιζόμενων εμπειριών του χώρου. Ο Μ. Χάιντεγκερ στην *Εισαγωγή στη Μεταφυσική* (Χάιντεγκερ, 1990) διακρίνει δύο θεμελιώδεις σημασίες του χώρου στη βάση της διαφοράς μεταξύ δύο ειδών του φαίνεσθαι× ή καλύτερα της αμφισημίας του φαίνεσθαι εντός της πρωταρχικότητας του ερωτήματος περί του Είναι. Το φαίνεσθαι, λοιπόν, από τη μια προκύπτει από τη θεμελιώδη εμπειρία του Είναι ως προβαίνουσας ισχύος, ως αυθιστάμενης συλλογής που ίσταται στο φως, και από την άλλη προκύπτει ως ιδέα στο βαθμό που καθορίζεται διαμέσου του τρόπου με τον οποίο ίσταται έναντι ενός βλέμματος ως επιφάνεια, ως όψη. Το φαίνεσθαι με την πρώτη σημασία παράγει χώρο, δημιουργεί χώρο για τον εαυτό του, είναι αυτό που πρώτο διανοίγει το χώρο. Το φαίνεσθαι με τη δεύτερη σημασία αναδύεται στα πλαίσια ενός ήδη παρόντος χώρου και δεσμεύεται από το βλέμμα εντός των ήδη παγιωμένων διαστάσεων αυτού του χώρου.

Προκειμένου να παρακάμψουμε εδώ τις δυσκολίες της αποθαρρυντικής χαϊντεγκεριανής ορολογίας θα πρέπει να τη συλλάβουμε εντός της απλότητας εκείνου που εννοεί. Την αυθιστάμενη συλλογή του όντος στο φως, την προβαίνουσα ισχύ του ως ουσία του Είναι, δεν πρέπει να την κατανοήσουμε απλώς θεωρητικά αλλά πρέπει να τη νιώσουμε να επισυμβαίνει παντού γύρω μας: στον αρχέγονο τρόπο με τον οποίο ένα λουλούδι προβαίνει στην ύπαρξη διανοίγοντας το χώρο της έκλαμψής του. Στον τρόπο με τον οποίο η θάλασσα εκπτύσσει τα βάθη της σε έναν αέναο κυματισμό ή στο χωρισμό του νυχτερινού ουρανού από την εφήμερη λάμψη μιας αστραπής. Τη δεύτερη σημασία του φαίνεσθαι μπορούμε όμως να την αδράξουμε μονάχα σε στενή συνάφεια με την πρώτη. Το ον, καθώς προβαίνει και κυριαρχεί εν εαυτώ και αφ' εαυτού του ως φύση, την ίδια στιγμή προσφέρει αναγκαία μια όψη (ειδή) της ύπαρξής του στο βλέμμα του παρατηρητή, στο νοείν του ανθρώπινου Da-Sein. Η αρχέγονη και αυθεντική στάση του νοείν έναντι του φαίνεσθαι, σύμφωνα με τον Χάιντεγκερ, συνίσταται στη δεκτικότητα του νοείν έναντι των φαινομένων των όντων ως ενός αγώνα με τριπλή σημασία: αγώνας υπέρ του Είναι, αγώνας κατά του μηδενός και αντιμαχία με το φαίνεσθαι. Που σημαίνει ότι ο ανθρώπινος Λόγος με την αρχέγονη σημασία του, αποτελεί μια βιαιοπραξία που συλλέγει το Είναι στη συλλογή του, είναι δηλαδή το στοιχείο που έλκεται από την προβαίνουσα

ισχύ των όντων προκειμένου αυτή να αποκαλυφθεί, να εκ-καλυφθεί. Η βιαιοπραξία του ανθρώπου επί της επικράτειας των όντων (γνώση) εμφανίζεται έτσι ως μια κλήτευση από την περιοχή του Είναι και όχι ως μια ιδιαίτερη ικανότητα του ανθρώπου. Η πλατωνική ιδέα έχει το καταγωγικό της θεμέλιο ακριβώς στη μετακύλιση της ουσίας του όντος από την αυθιστάμενη προβαίνουσα ισχύ στην όψη που εγγράφεται στη νόηση, στο ίστασθαι έναντι ενός βλέμματος. Καταγωγικό θεμέλιο της Πλατωνικής ιδέας, ωστόσο, σημαίνει καταγωγικό θεμέλιο του διχασμού μεταξύ αισθητού και υπεραισθητού κόσμου. Η άπειρη πολλαπλότητα των όψεων των όντων, η απειρία της διαθέσιμης παρουσίας τους, υπάγεται στην αναζήτηση της ουσίας τους σε αυτό που τους είναι κοινό. Στο τι-Είναι που καθορίζει και υπερβαίνει κάθε μεμονωμένη τους εμφάνιση: στην ιδέα ως ιδεώδες, ως ενικό πρότυπο το οποίο συνέχει τα επιμέρους αισθητά φαινόμενα και εξ αυτού είναι η ίδια υπεραισθητή, καθώς αν ήταν αισθητή θα έπρεπε και αυτή με τη σειρά της να υπάγεται σε ένα ανώτερο υπεραισθητό πρότυπο κοκ. Επομένως η λήθη του ερωτήματος περί του Είναι εδράζεται στην υπαγωγή του ότι-Είναι στο τι-Είναι, της ύπαρξης στην ουσία, του αισθητού στο υπεραισθητό, της φύσης στο Λόγο.

Πώς πρέπει να κατανοήσουμε όμως αυτή την υπαγωγή με βάση το ίδιο το Είναι; Με ποιον τρόπο δηλαδή η ιδέα, η ουσία των όψεων, δεν αποτελεί απλώς έναν υπερεκτιμημένο τρόπο του Είναι αλλά του υπερτίθεται; Ποιο στοιχείο δεν συσκοτίζει απλώς την ιεραρχία των τροπικοτήτων του Είναι, αλλά υπέρκειται του ίδιου του Είναι; Το στοιχείο αυτό είναι αυτό που ο Πλάτωνας ονομάζει «το αγαθόν», δηλαδή η ιδέα των ιδεών, η όψη της ουσίας των όψεων. Αν λοιπόν το Είναι συνίσταται σε ιδέες και δεν τις επικαθορίζει, τότε η ιδέα των ιδεών δεν θα πρέπει να ταυτίζεται με το Είναι αλλά να το υπερβαίνει, να το καθορίζει, να του χαρίζει τη δύναμή της. Με δυο λόγια να μην εκφράζει την ταυτολογία πως το Είναι είναι, αλλά να καθορίζει τι θα όφειλε το Είναι να είναι. Και ο τόπος αυτής της απόφασης, το δικαστήριο που αποφαίνεται για τη δικαιοδοσία της προβαίνουσας ισχύος των όντων, είναι το αυτονομημένο σκέπτεσθαι των ανθρώπων, αυτό που πολύ αργότερα θα προσδιοριστεί από τον Καντ ως αυτονομημένος Λόγος [Vernunft]. Ο Λόγος ως το απόλυτα περιχαρακωμένο κριτήριο του τι-Είναι των όντων, ως η εν εαυτώ δικαιωμένη πηγή των κατηγορικών προσταγών που θεμελιώνουν το οφείλειν ως καθορισμό του Είναι.

Η κατά αυτόν τον τρόπο εννοημένη υπαγωγή του Είναι των όντων στο οφείλειν-να-είναι του ανθρώπινου Λόγου, αποτελεί το κέντρο της νεωτερικής αντίληψης της σχέσης μεταξύ κανόνα και φύσης, με την προϋπόθεση να συλλάβουμε τον όρο φύση στην πλέον διευρυμένη του μορφή -δηλαδή την επικράτεια όλων των όντων του ανθρώπου και της κοινότητάς του συμπεριλαμβανομένης. Γνώση των όντων σημαίνει στη νεωτερικότητα καθήλωσή τους στον κανόνα της ενότητας, της ορθότητας και της βεβαιότητας με τις οποίες τα όντα παριστάνονται στον ανθρώπινο Λόγο ως απόφανση. Αυτή η υπαγωγή της πρακτικής δραστηριότητας του ανθρώπινου Da-Sein αλλά και του ανθρώπινου συν-είναι (πόλις), υπό τη μορφή φυσικής διεργασίας στο απεριόριστο πεδίο παρέμβασης της ανθρώπινης γνώσης και τεχνικής, θα μας εκτινάξει τώρα σε ένα εντελώς διαφορετικό πεδίο στοχασμού. Προτού όμως επενδύσουμε τις δυνάμεις μας εκεί, ας παρατηρήσουμε κάτι που σε πρώτη ματιά φαίνεται άσχετο αλλά ελπίζω να αποκτήσει τη σημασία του

κατά την εξέλιξη του επιχειρήματος. Ο Νίτσε, όπως είναι γνωστό, εντοπίζει το κέντρο του μηδενισμού, δηλαδή του ιστορικού συμβάντος που συνδέεται με την απαξίωση των ανώτατων αξιών, την εκμηδένιση όλων των στόχων και την ατελεύτητη οχλοβοή μεταξύ αντικρουόμενων αξιοθετήσεων, στο διαχωρισμό αισθητού και υπεραισθητού κόσμου και την ιεραρχική υπαγωγή του πρώτου στο δεύτερο από τον Πλάτωνα. Σε αυτό το πλαίσιο, αντιλαμβάνεται το έργο του Καντ ως μια ιδιαίτερη στιγμή του ευρωπαϊκού μηδενισμού, όχι όμως και την πιο πρόσφατη. Τον καντιανισμό, σύμφωνα με τον Νίτσε, διαδέχεται η θεώρηση εκείνη που απαξιώνει ή και ακυρώνει ολοένα και περισσότερο τον υπεραισθητό κόσμο, ακριβώς στο βαθμό που δεν αφορά γνωσιολογικά το ανθρώπινο Da-Sein. Σημαίνει όμως αυτό υπέρβαση του πλατωνισμού; Σε καμία περίπτωση, καθώς η εξάλειψη του υπεραισθητού κόσμου ως Του αληθινού κόσμου υπέρ του αισθητού, δηλαδή η εξάλειψη του ιδεώδους υπερβατικού κανόνα σε σχέση με την πολλαπλότητα και την εμμένεια του αισθητού από το θετικισμό, αφήνει απλώς κενή την ανώτερη θέση χωρίς να την καταργεί και, υπό αυτή την έννοια, αφήνει άθικτο το ιεραρχικό σχήμα του πλατωνισμού και άρα το μηδενισμό.

Ας πραγματοποιήσουμε τώρα την εκτίναξη που υποσχεθήκαμε. Είδαμε πως στη νεωτερικότητα η ανθρώπινη συν-ύπαρξη υπάγεται ως φυσικό δεδομένο, δηλαδή ως στοιχείο του αισθητού κόσμου, στη δεσμευτικότητα του κανόνα που απορρέει από τη γνωστική ικανότητα του υπερβατικού υποκειμένου. Είδαμε επίσης πως εντός της νεωτερικότητας ο αισθητός κόσμος αποσυνδέεται από την υπεραισθητή υπερβατικότητα του Λόγου, και το οφείλειν-να-Είναι πηγάζει από την εμμένεια των φυσικών διεργασιών. Όμως, και στη δεύτερη περίπτωση, το οφείλειν-να-είναι εκπηγάζει από την όψη (την ιδέα) των πραγμάτων, όπως αυτά ίστανται έναντι του ανθρώπινου βλέμματος, με τη διαφορά πως ο κανόνας, η οφειλή των πραγμάτων στον άνθρωπο, δεν αντλεί την ισχύ του από ένα επέκεινα, αλλά από την ίδια την πολυπλοκότητα και την απειρία του φαίνεσθαι με τη δεύτερη σημασία. Θα επιχειρήσουμε τώρα να μεταθέσουμε αυτήν τη μεταλλαγή της συσχέτισης Είναι-φαίνεσθαι-οφείλειν στο λεξιλόγιο του Μ. Φουκώ. Διάγραμμα εξουσίας σημαίνει για τον Φουκώ τροπικότητα των σχέσεων εξουσίας (δύναμης), η οποία καθορίζει αλλά και καθορίζεται από αντίστοιχους τύπους γνώσης. Γνώση για τον Φουκώ σημαίνει το εύρος αποφανσιμότητας και ορατότητας ενός ιστορικού σχηματισμού, δηλαδή το πλαίσιο δυνατότητας αυτού το οποίο μια εποχή μπορεί να δει και για το οποίο μπορεί να μιλήσει. Εξουσία/γνώση είναι το αδιάρρηκτο σύμπλεγμα που καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο τα πράγματα (τα όντα) διαπλέκονται μεταξύ τους ως σημεία δύναμης και άρα προοπτικής, έλκονται στην παρουσία, εμφανίζουν την όψη τους στο βλέμμα μιας εποχής, αναπαριστώνται στη γλώσσα και διανοίγονται στην εννοιολόγηση, την ερμηνεία, τη ρύθμιση, τη συσχέτιση, τον κανόνα. Είναι δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο η φύση υπάγει την παρ-ουσία της στο φαίνεσθαι, ίσταται δηλαδή έναντι ενός ιστορικού βλέμματος και άρα υπάγεται στον κανόνα του ανθρώπινου Λόγου και διανοίγεται ως ένα απεριόριστο πεδίο παρέμβασης και ρύθμισης.

Η βιοπολιτική, ως το κεντρικό διάγραμμα εξουσίας της νεωτερικότητας, παρεμβαίνει επί των φυσικών φαινομένων (την ολότητα των όντων), στο βαθμό που η όψη τους εγγράφεται στον ορίζοντα ορατότητας και αποφανσιμότητας του ιστορικού βλέμματος. Η ουσία

των φαινομένων (των όντων) έγκειται στη διαρκώς μεταλλάξιμη αναγωγή των επιμέρους εμφανίσεών τους στις ‘φυσικές’ κανονικότητες, όπως αυτές παριστώνται από ιδιαίτερους τύπους γνώσης (στατιστική, πολιτική οικονομία κτλ). Η βιοπολιτική την ίδια στιγμή που υπάγει το Είναι στην ιδέα, αποσυνδέει την ιδέα από το υπεραισθητό στο βαθμό που η τελευταία δεν προσλαμβάνει μια αιώνια και ακίνητη μορφή, αλλά αποτελεί συνάρτηση της μεταλλαγής των ίδιων των φαινομένων, της μεταλλαγής του επιστημονικού βλέμματος που τα αναπαριστά και των διαρκών ανακατανομών του οφείλειν-να-είναι των όντων, όπως αυτές προκύπτουν από το συνδυασμό τους με τις εκάστοτε τροπικότητες και αποκρυσταλλώσεις των σχέσεων εξουσίας και δύναμης. Το οφείλειν-να-Είναι των όντων επιστρέφεται στα αισθητά όντα κατά τον τρόπο και στο βαθμό που αυτά είναι αισθητά (ορατά και αποφάνσιμα) στο ιστορικό ανθρώπινο Da-Sein. Υπό αυτή την έννοια, δεν απαιτείται ιδιαίτερη φαντασία ώστε να αντιστοιχήσουμε οιονεί λέξη προς λέξη αυτούς τους προσδιορισμούς της βιοπολιτικής με το τελευταίο στάδιο του κατά Νίτσε μηδενισμού. Ποιο στοιχείο, ωστόσο, αναλογεί εντός αυτού του πλαισίου με τον υπερβατικό κανόνα που εξοβελίζεται έναντι της εμμένειας και της πολλαπλότητας του φυσικού; Και υπό ποια έννοια η θέση του, παρόλο που απομένει κενή, διατηρείται ανέπαφη ως θέση; Το στοιχείο αυτό δεν είναι τίποτα άλλο παρά ο νόμος, το κωδικοποιημένο πλαίσιο, η υπερβατική ενότητα που συμπεριλαμβάνει και διευθετεί εκ των προτέρων όλο το εύρος της ενδεχομενικότητας του πραγματικού. Ο νόμος ως το ιδεώδες που συμπεριλαμβάνει στην επικράτειά του την ενδεχομενικότητα και τη μοναδικότητα του ενικού φαινομένου μονάχα στο βαθμό που η τελευταία συνιστά περίπτωση. Και το θεμελιακό συμβάν του μηδενισμού της εποχής μας είναι σύμφωνα με τον Αγκάμπεν η μετατροπή του νόμου σε πεδίο ανάδυσης ανομικών τακτικών, διαμέσου αυτού που ονομάζει κατάσταση εξαίρεσης. Με άλλα λόγια, η αναστολή της ενοποιητικής ισχύος του υπερβατικού κανόνα σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη διατήρηση της νομιμοποιητικής ισχύος του ως ζωογόνο δύναμη των μηχανισμών που ρυθμίζουν τις απρόβλεπτες διακυμάνσεις του οφείλειν, το οποίο ο άνθρωπος αντιπαραβάλλει στα όντα. Με αυτούς τους όρους, ο μηδενισμός της εποχής μας αναδύεται σε σχέση με τον υπερβατικό νόμο ως ‘ισχύς χωρίς σημασία’, αυτό που ο Σόλεμ ονομάζει Μηδέν της αποκάλυψης. «Ένα στάδιο κατά το οποίο ο νόμος επιβεβαιώνει ακόμα την ύπαρξή του εκ του γεγονότος ότι ισχύει αλλά την ίδια στιγμή δεν σημαίνει. Εκεί που ο νόμος εξωθείται στο σημείο μηδέν του περιεχομένου του και ωστόσο δεν εξαφανίζεται, εκεί αναδύεται το Μηδέν» (Agamben, 2005). Με νιτσεϊκούς όρους, το υπερβατικό ιδεώδες εξαλείφεται, ωστόσο η θέση του παραμένει ανέπαφη!

Σκιαγραφήσαμε, λοιπόν, ως εδώ σε αδρές γραμμές τις τροπικότητες του φαίνεσθαι με τη δεύτερη σημασία, οι οποίες αποτελούν προϋπόθεση για την κατανόηση της εποχής μας, την εποχή της βιοπολιτικής εξαίρεσης, ως απόγειο του μηδενισμού. Σειρά τώρα έχει να αντιστοιχήσουμε σε αυτούς τους προσδιορισμούς την αντίστοιχη πρόσληψη του χώρου. Είδαμε στην αρχή πως το φαίνεσθαι με τη δεύτερη σημασία αναδύεται στα πλαίσια ενός ήδη παρόντος χώρου και δεσμεύεται από το βλέμμα εντός των ήδη παγιωμένων διαστάσεων αυτού του χώρου. Ο χώρος, δηλαδή, αποτελεί την επιφάνεια ανάδυσης των όντων στο βαθμό που αυτά καθίστανται ορατά, γνώσιμα και

ρυθμίσιμα εντός του συμπλέγματος εξουσίας/γνώσης της βιοπολιτικής και το μηδενιστικό μοντέλο διακυβέρνησης του νόμου που ισχύει χωρίς να σημαίνει. Ποια είναι λοιπόν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτού του είδους χωροθέτησης; Ο Φουκώ ως απάντηση επιστρατεύει τον όρο *milieu* (Foucault, 2007). Milieu είναι το περιβάλλον που λειτουργεί ταυτόχρονα ως μέσο και ως επιφάνεια ανάδυσης της παρουσίας, της κυκλοφορίας και της δράσης των όντων. Είναι ο χώρος όπου τα όντα καθίστανται ορατά διαμέσου των διαρκώς μεταλλάξιμων και εναλλάξιμων συναφειών αιτιότητας, κυκλοφορίας και ενδεχομενικότητας. Το milieu είναι ο χώρος όπου η πολλαπλότητα των ανθρώπων και των πραγμάτων (τα όντα) άγονται στην εμφάνεια, την παρουσία και την αλληλοδιαπλοκή εντός της ‘φυσικότητας’ που προσδίδει στη φύση το ανθρώπινο νοείν και κατ’ επέκταση ο ορίζοντας δυνατότητας του νοείν εντός του συμπλέγματος εξουσίας/γνώσης. Αλλά και αντίστροφα, milieu είναι ο «τεχνητός» χώρος που οργανώνουν οι μηχανισμοί εξουσίας/γνώσης ως πεδίο παρέμβασης, εντός του οποίου όμως οι ίδιοι οι μηχανισμοί, οι σχέσεις που παράγουν και στις οποίες υπόκεινται, η ίδια η δραστηριότητα του ανθρώπου στον κόσμο δεν αποτελεί παρά ένα φυσικό στοιχείο εντός του ίδιου milieu. Με δυο λόγια, ο παγιωμένος χώρος που ίσταται έναντι του ιστορικά προσδιορισμένου ανθρώπινου βλέμματος οργανώνει τη φύση ως πεδίο έντασης σχέσεων εξουσίας/γνώσης και το πεδίο έντασης των σχέσεων εξουσίας/γνώσης ως φύση.

Εντός αυτής της κυκλικότητας είναι που το οφείλειν-να-είναι των όντων αποσυνδέεται από τον παγιωμένο και υπερβατικό κανόνα (το νόμο) και υπάγεται στις διαρκείς ανακατανομές αυτού που προσδιορίζεται κάθε φορά ως κανονικό και κατ’ επέκταση επιθυμητό με όρους ‘φυσικότητας’. Είδαμε, όμως, πως ο νόμος, αν και χάνει την ενοποιητική ισχύ της υπερβατικότητάς του, διατηρεί την υπερβατική του θέση ως εκκενωμένη από σημασία ισχύ. Προκύπτει λοιπόν το ερώτημα: με ποιους όρους διατρέχεται, διασπάται και συνέχεται το ημι-φυσικό, ημι-τεχνητό milieu από χώρους ισχύος και αναστολής του υπερβατικού κανόνα; Πώς είναι δηλαδή δυνατόν η παρουσία και η κυκλοφορία των όντων σε χωροταξικό επίπεδο να υπάγεται αλλά και να διαφεύγει ταυτόχρονα της κανονιστικότητας του νόμου; Μια πιθανή απάντηση μπορεί να αναζητηθεί μονάχα στο βαθμό που το milieu, ο ήδη υφιστάμενος χώρος εμφάνισης των όντων, διασπάται σε χώρους ‘κανονικότητας’ και χώρους ‘εξαίρεσης’, οι οποίοι διαπερνούν ο ένας τον άλλο τείνοντας διαρκώς να συμπίπτουν. Το milieu, δηλαδή, προβάλλει ως κατώφλι αδιαφορίας μεταξύ κανόνα και εξαίρεσης, δίκαιου και συμβάντος, χάους και τάξης, στο βαθμό που χωροταξικές διευθετήσεις εντός των οποίων η δεσμευτικότητα του κανόνα μεταβάλλεται σε καθαρή και αδέσμευτη κυρίαρχη δύναμη, διασυνδέονται τοπολογικά με την ολότητα του χώρου όπου ο κανόνας φαινομενικά συνεχίζει να ισχύει. Η πλήρης και ρητή εξαίρεση ενός συγκεκριμένου χώρου από την κανονικότητα και την κανονιστικότητα τέμνει, καθορίζει και ολοκληρώνει το σύνολο του χώρου ακριβώς επειδή τον διατρέχει ως δυνατότητα. Οι χώροι εξαίρεσης εμφανίζονται έτσι ως εκτοπίζουσες εντοπιοποιήσεις, οι οποίες, υπερβαίνοντας το χώρο ως πεδίο ανάδυσης και ρύθμισης μορφών παρουσίας (ύπαρξης) στη βάση υπερβατικών κανόνων, εγκαθιδρύουν ζώνες απόλυτης εξαίρεσης, όπου τα πάντα μπορούν να συμβούν και την ίδια στιγμή να συνιστούν νόμο. Και ως τέτοιες, ακριβώς επειδή μπορούν να συμπεριλάβουν τα πάντα

ή μπορούν να εμφανιστούν οπουδήποτε, διατρέχουν δια του αποκλεισμού τους το χώρο της ‘κανονικότητας’ σε κάθε του εκατοστό. Αυτός είναι, σε πολύ αδρές γραμμές, ο τρόπος με τον οποίο ο υπερβατικός κανόνας χάνοντας την επικράτεια της δεσμευτικότητάς του νομιμοποιεί και διανοίγει με την κενότητα της θέσης του έναν απεριόριστο χώρο δράσης για εκείνον που κατέχει την ισχύ του. Κυρίαρχος μηδενισμός ή μηδενισμός της κυριαρχίας!

Αν λοιπόν κρίση σημαίνει έκτακτη ανάγκη και έκτακτη ανάγκη σημαίνει ριζοσπαστικοποίηση της εξαίρεσης, ποιο είναι το πλαίσιο εντός του οποίου θα πρέπει να αντιληφθούμε το χώρο στην Ελλάδα της κρίσης; Μα ακριβώς σαν τη φυσικοτεχνητή επιφάνεια ανάδυσης φυσικών (οιονεί βιολογικών) διεργασιών που εμφανίζονται ταυτόχρονα ως αίτιο, αποτέλεσμα και αντικείμενο σχέσεων και μηχανισμών εξουσίας/γνώσης. Αλλά και σαν πεδίο που διατρέχεται πέρα ως πέρα από χωρικές διανοίξεις εντός των οποίων η τάξη και το χάος, το δίκαιο και το γεγονός, η ζωή ως υποκείμενο δικαίου και ως αντικείμενο μιας απεριόριστης κυρίαρχης βίας τείνουν να συμπίπτουν. Οι μεταναστευτικές ροές, η κυκλοφορία των ασθενειών, η χρήση και το εμπόριο ναρκωτικών, οι τρομοκρατικές ενέργειες, οι διαδηλώσεις, η πορνεία, οι καταλήψεις, οι ρατσιστικές επιθέσεις ή ευρύτερα κάθε φαινόμενο καθίσταται ‘πραγματικό’, ‘φυσικό’ και άρα ρυθμίσιμο μονάχα εντός αυτού του πλαισίου. Δηλαδή ως φαινόμενο εμμενές στην κυκλικότητα φύσης/εξουσίας/γνώσης και διαχειρίσιμο σε επίπεδο κρατικής κυριαρχίας, στο βαθμό που εξαιρείται από την κανονικότητα και υπάγεται έστω και δυνητικά σε μια αδέσμευτη κυρίαρχη βία. Ανάδυση των φυσικών κανονικοτήτων, πρόσδεσή τους στις κατανομές αιτίου/αποτελέσματος και ενδεχομενικότητας/επικινδυνότητας, αέναη παρέμβαση επί των στοιχείων που κυβερνούν την αυτορρύθμισή τους, περίφραξη των όντων και των μορφών ζωής που εμπλέκονται στις φυσικές διεργασίες ως φορείς κινδύνου σε χώρους απόλυτης εξαίρεσης από τη δικαιϊκή τάξη. Κρίση, σε αυτό το πλαίσιο, σημαίνει: ένταση των φαινομένων, διαύγεια των συσχετίσεων, εντατικοποίηση των παρεμβάσεων, μονοπώλιο της κυρίαρχης απόφασης, ριζοσπαστικοποίηση της κυρίαρχης βίας.

Κρίση στην Ελλάδα σημαίνει πως όλες οι σφαίρες της δημόσιας ζωής (εργασία, δημόσια τάξη, υγεία, κατανάλωση, εγκληματικότητα, φυσικό περιβάλλον, πολεοδομία κ.τ.λ.) προβληματοποιούνται, συνέχονται και γίνονται ορατές υπό τη μορφή εκτροχιασμένων φυσικών διεργασιών και ως εκ τούτου διεργασιών που αποζητούν τη ρύθμιση. Το πεδίο αλλά και το μέσο αυτής της ρύθμισης είναι το βιοπολιτικό milieu ως επιφάνεια συμπλοκής φύσης και νοείν, φυσικών φαινομένων και εξουσίας/γνώσης. Αν λοιπόν ο Φουκώ έχει δίκιο, το milieu εμφανίζεται ως απεριόριστο πεδίο παρέμβασης επί της αλληλοδιαπλοκής του πληθυσμού, του ανθρώπου ως είδους, με το φυσικό και τεχνητό περιβάλλον του οποίου αποτελεί μέρος και στοιχείο, αίτιο και αποτέλεσμα. Η γενική επαναρύθμιση του κοινωνικού ως βιολογικού σε συνθήκες κρίσης συνεπάγεται, ωστόσο, (όπως μπορούμε πολύ εύκολα να διαπιστώσουμε από την ελληνική πραγματικότητα) ρηγμάτωση της βιολογικής ενότητας του πληθυσμού διαμέσου της προβληματοποίησης συγκεκριμένων μορφών ύπαρξης (δηλαδή συγκεκριμένων, πολλαπλών ή εξατομικευμένων έμβιων σωμάτων) ως φορέων άμεσου βιολογικού κινδύνου για τη ζωή του γενικού πληθυσμού. Τα σώματα που διαπράττουν

αυτή την ιδιότυπη βιολογική προδοσία είναι που εξαιρούνται από τη δικαιϊκή τάξη (το δικαιϊκό κανόνα της ανθρωπινότητας) και υπάγονται στη δικαιοδοσία μιας άμετρης φυσικοποιημένης βίας. Μιας βίας η οποία, εκκινώντας από τις συγκεκριμένες χωροθετήσεις της απόλυτης δικαιοδοσίας της, διατρέχει κάθε εκατοστό του milieu ως ακραία αλλά εγγενής μορφή της βιοπολιτικής ρύθμισης. Αυτή είναι η πρωταρχική διαδικασία διαμέσου της οποίας το επικίνδυνο σώμα του Άλλου παθολογικοποιείται, στιγματίζεται, διαπομπεύεται, βασανίζεται, εγκλείεται, θανατώνεται. Αυτός είναι δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο τα στρατόπεδα συγκέντρωσης μεταναστών, το αστυνομικό τμήμα του Βελβεντού Κοζάνης, ο βυθός του Αιγαίου, τα λεηλατημένα και διαπομπευμένα σώματα των οροθετικών γυναικών, το κέντρο της Αθήνας ως πεδίο εκδήλωσης της άμετρης βίας της αστυνομίας εναντίον διαδηλωτών αποτελούν το αναγκαίο σύστοιχο της συνολικής επαναρύθμισης των φυσικών διεργασιών που συντελούνται επί και διά του milieu. Αποτελούν δηλαδή το αναγκαίο σύστοιχο της κρίσης ως διαγνωστικού και μεταρρυθμιστικού προγράμματος.

Ως εδώ καταφέραμε, ελπίζω, να διαγράψουμε μια διανοητική πορεία η οποία εντοπίζει την απαρχή και τον όρο δυνατότητας της σημερινής μας ιστορικής κατάστασης και των σημασιών του χώρου που αυτή συνεπάγεται, στη θεμελιώδη διάκριση μεταξύ δύο ειδών του φαίνεσθαι και το διχασμό μεταξύ ουσίας και ύπαρξης, αισθητού και υπεραισθητού, φύσης και λόγου. Τι εκκρεμεί; Μα προφανώς μια συζήτηση περί του φαίνεσθαι με την πρώτη σημασία, για την αυθιστάμενη συλλογή και την προβαίνουσα ισχύ των όντων ως κάλεσμα του Είναι προς το ανθρώπινο Da-Sein, ως κάλεσμα για αυθεντική ιστορική ύπαρξη του ανθρώπου μες στον κόσμο. Δύο είναι οι μεθοδολογικές προϋποθέσεις που θα μας επιτρέψουν να αποφύγουμε ασυγχώρητες απλουστεύσεις και να αδράξουμε το ζήτημα εντός της απτής πολυπλοκότητάς του. Πρώτη προϋπόθεση: η λήθη της προβαίνουσας ισχύος των όντων διαμέσου της υπαγωγής της ουσίας της στην όψη και από εκεί στον κανόνα του ανθρώπινου Λόγου, δεν σημαίνει πως η ισχύς των όντων ως τέτοια δεν εκδηλώνεται παντού γύρω μας. Προϋπόθεση δεύτερη: το φαίνεσθαι με τη δεύτερη σημασία δεν είναι ψέμα, δεν είναι ένα αυθαίρετο στοιχείο που προστίθεται στα όντα διαστρεβλώνοντας την ουσία τους, αλλά αντίθετα ανήκει ουσιωδώς στο Είναι των όντων και αποτελεί αναφαίρετο στοιχείο του είναι-μες-στον-κόσμο του ανθρώπινου Da-Sein. Η αυθεντική ιστορική ύπαρξη του ανθρώπου στον κόσμο θεμελιώνεται στο συμβάν του νοείν και στη δεκτικότητα του νοείν έναντι των φαινομένων ως απόφασης υπέρ του Είναι, κατά του μηδενός και αντιμαχίας με το φαίνεσθαι. Το νοείν, με αυτή την αρχέγονη σημασία, συνιστά αποφασιστική διανοικτότητα του νοείν στα όντα, δηλαδή συλλογή της προβαίνουσας ισχύος των όντων στο νοείν, δηλαδή απόφαση υπέρ της ύπαρξης και κατά της ανυπαρξίας η οποία επιτελείται ως αέναη αντιμαχία με το φαίνεσθαι με τη δεύτερη σημασία. Το Είναι των όντων καλεί τον άνθρωπο να βιαιοπραγήσει επί των φαινομένων αλλά καλεί επίσης τον άνθρωπο να αποτελέσει τον τόπο όπου το Είναι των όντων εξέρχεται από την κάλυψη της προσφερόμενης όψης τους και αποκαλύπτεται. Με δυο λόγια, το γεγονός πως η α-λήθεια θα πρέπει να νοηθεί ως εκ-κάλυψη, ως προβαίνον εμφαίνεσθαι, σημαίνει πως η κάλυψη ανήκει ουσιωδώς στην αλήθεια. Υπό αυτή την έννοια, η ιστορική ύπαρξη του ανθρώπου θα πρέπει να νοηθεί ως μια διαρκής ταλάντωση ανάμεσα στην κάλυψη και την εκ-κάλυψη των όντων, μια διαρκής βιαιοπραξία έναντι της φύσης ως προβαίνουσας ισχύος, η οποία όμως αφήνει αυτή την ισχύ να φανερωθεί στο νοείν και να συλλεχθεί από το Λόγο. Και υπό αυτή την έννοια είναι που η υπαγωγή των όντων στη βιαιοπραξία του Λόγου και του σκέπτεσθαι αποτελεί προϋπόθεση για τη λήθη του Είναι, αλλά πρωταρχικότερα αποτελεί συμβάν ανήκον στην ιστορία του Είναι. Το ζήτημα, ή μάλλον το πρόβλημα, συνίσταται στην υφαρπαγή της ουσίας και της α-λήθειας από τη φανέρωση των όντων και η πρόσδεσή της στο Λόγο ως λογική. Η μετακύλιση της ουσίας από το ότι-Είναι στο τι-Είναι και της αλήθειας από την εκ-κάλυψη στην αποφαντική ορθότητα και τη βεβαιότητα της παράστασης.

Ας προσπαθήσουμε τώρα να απλοποιήσουμε τα πράγματα γειώνοντας αυτόν το χαϊντεγκεριανό συλλογισμό στο απτό παράδειγμα του αναδυόμενου χώρου των συγκεντρώσεων της Πλατείας Συντάγματος. Ας προσεγγίσουμε, δηλαδή, αυτές τις συγκεντρώσεις με βάση την αμφισημία του φαίνεσθαι, τη συσχέτισή της με το νοείν και τις ιδιαίτερες τροπικότητες του χώρου που εκπηγάζουν από την αλληλοδιαπλοκή αυτών των στοιχείων. Οι συγκεντρώσεις του Συντάγματος αλλά και κάθε άτομο που συμμετείχε σε αυτές, ακριβώς στο βαθμό που είναι όντα, εκπτύσσουν την ύπαρξή τους προβαίνοντας και κυριαρχώντας εν εαυτώ, διανοίγοντας το χώρο της αποκάλυψής τους, εισχωρώντας στο φως, διανοιγόμενα στο είναι της φωτεινότητας. Ωστόσο, και πάλι ακριβώς στο βαθμό που είναι όντα, είναι σημεία ισχύος και άρα προοπτικής που προσφέρουν την όψη τους εντός του ήδη παγιωμένου χώρου του βλέμματος στην ερμηνεία, στη βιαιοπραξία του Λόγου. Και αυτά τα δύο συγκροτητικά στοιχεία των όντων δεν συνιστούν ένα δίλημμα ανάμεσα στην αλήθεια και το ψεύδος, αλλά συγκροτούν ένα αξεδιάλυτο σύμπλεγμα όπου η φανέρωση και η κάλυψη αποδίδονται σε μια λυσσαλέα, αέναη διαμάχη.

Στο παράδειγμά μας τώρα, πώς θα πρέπει να εννοήσουμε τη συσχέτιση αυτών των στοιχείων εντός του μηδενισμού και πώς επί της γραμμής διαφυγής από το μηδενισμό; Στα πλαίσια του μηδενισμού, η όψη των διαδηλώσεων υπάγεται στην ενότητα της ιδέας της και από εκεί στο οφείλειν ως ιδεώδες για να επιστρέψει στα όντα ως διαρκής διάσπαση της ενότητάς τους. Κάθε στοιχείο σταθεροποιείται ως παρουσία μονάχα στο βαθμό που διπλασιάζεται έλκοντας τη σταθερότητα και την ενότητά του μονάχα από το διαχωρισμό που εισάγεται από το χρέος και την οφειλή στον κανόνα. Διαχωρισμός ο οποίος μένει ανέπαφος ακόμα και όταν η οφειλή διασυνδέεται με την εμμενή πολλαπλότητα του αισθητού, η οποία διαχωρίζει μεν την οφειλή από το αιώνιο γράμμα του νόμου και την υπερβατική ενότητα του ιδεώδους, αλλά την διατηρεί πάντοτε συνδεδεμένη με ανομικές τακτικές που επενδύουν την υπερβατικότητα του νόμου με ένα εύρος δυνατών κανονικοποιήσεων. Οι γραμμές διαφυγής με τη σειρά τους εκκινούν και αυτές στο σημείο όπου οι διαδηλώσεις στο Σύνταγμα εκπτύσσουν την ισχύ τους ως κυριαρχία και προσφέρουν την πολλαπλότητα των όψεών τους στη βιαιοπραξία του ανθρώπινου Λόγου. Η βιαιοπραξία αυτή όμως εμφανίζεται πλέον ως ζυγός που συναρμόζει αλλά και μετεωρίζεται ανάμεσα στο χάος και στην τάξη, στην πολλαπλότητα του γίγνεσθαι και της όψης και την ενότητα του Είναι. Τα όντα προσκρούουν στο όριο της εννοιολόγησης και της αναπαράστασής τους στο λόγο, όμως το όριο αυτό συνιστά πλέον σημάδι της διαρκούς εκατέρωθεν παραβίασής

του. Δεν είναι όριο που σταθεροποιεί ορίζοντες δυνατότητας υπάγοντας την ενότητα στο διαχωρισμό, αλλά σημάδι που πολλαπλασιάζει και ρευστοποιεί δυνατότητες μετεωριζόμενο στο μεσοδιάστημα μεταξύ ενότητας και διαχωρισμού. Ο αυτοδιαμορφούμενος νόμος του επισυμβαίνοντος γίγνεσθαι πάντα/ήδη αφαιρείται από και επιστρέφεται στη σταθερή παρουσία της πολλαπλότητας των όντων, η οποία με τη σειρά της πάντα/ήδη υπερβαίνει κάθε αφαιρετική ή αφηρημένη ενότητα επανακάμπτοντας διαρκώς στο γίγνεσθαι.

Ας προσπαθήσουμε να συλλάβουμε τώρα τη συσχέτιση των τροπικοτήτων του φαίνεσθαι με τη βιαιοπραξία του Λόγου στη βάση των ιδιαίτερων χωρικοτήτων που παράγουν. Ο δυισμός, ο νόμος της αντανάκλασης, επανεδαφικοποιεί πάντοτε την πολλαπλότητα των όψεων, τη φαινομενικότητα των όντων, στην ενότητα της ιδέας και την οφειλή προς το ιδεώδες. Κάθε πολλαπλότητα και κάθε στοιχείο της πολλαπλότητας επανασυνδέεται με την ενότητα του Λόγου που κυβερνά το οφείλειν-να-Είναι και προβαίνει πάντοτε διχοτομικά. Πάντοτε αντιπαραβάλλει τη μοναδικότητα ή την πολλαπλότητα του φαινομένου στην ισχυρή ενότητα του ιδεώδους. Για παράδειγμα, η κυρίαρχη αριστερή αφήγηση σχετικά με τις συγκεντρώσεις του Συντάγματος ως έκφραση της ενιαίας βούλησης του κυρίαρχου λαού. Η πολλαπλότητα της ισχύος των όντων που διαδηλώνουν υπάγεται στην ενιαία όψη τους ως μεγαλειώδης διαδήλωση η οποία προκειμένου να αποκτήσει σημασία ή να μετατραπεί σε σημαινόμενο οφείλει να είναι λαός. Το Σύνταγμα, υπό αυτή την έννοια, αποτελεί τον ήδη διαμορφωμένο χώρο του ανθρώπινου βλέμματος όπου αυτό που είναι υπάγεται στην οφειλή του στο ιδεώδες του ανθρώπινου Λόγου. Η προβαίνουσα ισχύς των όντων οφείλει δηλαδή να επανεδαφικοποιηθεί στην ενότητα του νόμου που την διέπει, ο οποίος ταυτόχρονα αποτελεί και το βαθύτερο νόημα της ύπαρξής τους. Ο λαός ως πηγή, αποτέλεσμα και αίτημα της συνεκτικής υπερβατικότητας του κανόνα, της γενικής δεσμευτικότητας του νόμου, η οποία βάλλεται και υπονομεύεται από τη βιοπολιτική ρύθμιση και την αδέσμευτη κυρίαρχη βία της κατάστασης εξαίρεσης. Ο πιο κλασικός, ξεθωριασμένος, δυϊστικός και πιθανώς βαρετός τρόπος σκέψης στρέφεται ενάντια στο μηδενισμό της εποχής μας, ο οποίος, ωστόσο, τον έχει ήδη ξεπεράσει.

Τον έχει ξεπεράσει, καθώς ο μηδενισμός της βιοπολιτικής εξαίρεσης δεν προβαίνει σε τόσο χονδροειδείς διχοτομήσεις: συλλαμβάνει την πολλαπλότητα των όντων ως φαινομένων στη μοναδικότητά τους και την επανεδαφικοποιεί στην εναλλάξιμη ενότητα των κανονικοτήτων που εμφανίζουν στον ανθρώπινο Λόγο. Την υπάγει δηλαδή στην οφειλή προς την ίδια τη φυσικότητα και την εμμένεια της δομής που τα συσχετίζει. Η βιοπολιτική ρύθμιση και η αδέσμευτη κυρίαρχη βία σχηματοποιούνται και προβαίνουν υπό τη μορφή δεσμιδωτών συσχετίσεων. Η εμμενής απροσδιόριστη πολλαπλότητα της ‘φυσικής’ πραγματικότητας, αποδεσμεύεται από την ενότητα του νόμου, το περιεχόμενο του οποίου μεταλλάσσεται στη βάση ενδεχομενικών, εναλλάξιμων, αδέσμευτων και ανομικών τακτικών. Οι διαδηλώσεις προβληματοποιούνται, διασπώνται στα επιμέρους στοιχεία τους, εξετάζονται με βάση τις ιδιαίτερες κανονικότητες που παρουσιάζουν και υπόκεινται σε μια σειρά ρυθμίσεων που εναρμονίζουν αυτές τις κανονικότητες σε μια επιθυμητή ενότητα. Ο κανόνας της αντιμετώπισής τους είναι μια συνάρτηση των επιμέρους στοιχείων που τις

αποτελούν όπως αυτά προβάλλονται επί της δομής της λειτουργικότητάς τους. Το Σύνταγμα εμφανίζεται έτσι ως στοιχείο, αποτέλεσμα και μέσο της αλληλεπικάλυψης της φυσικότητας και της κανονικότητας του milieu με τη ρύθμιση της φυσικής κανονικότητας από τους μηχανισμούς ασφάλειας της βιοπολιτικής. Σε αυτό το πλαίσιο είναι που οι διαδηλώσεις ως φυσικά φαινόμενα άλλοτε αναδεικνύονται εντός των αντιφάσεών τους και άλλοτε υπάγονται σε μια κοινή αιτηματικότητα, άλλοτε αντιμετωπίζονται ως ένα ενιαίο σώμα και άλλοτε ως σύνφυρμα επιμέρους ομαδοποιήσεων, άλλοτε οι συγκρούσεις κατευθύνονται προς συγκεκριμένες χωροταξικές διευθετήσεις και αφήνονται να εκτονωθούν και άλλοτε προλαμβάνονται μαζικά σε όλο το εύρος του κέντρου της πόλης, άλλοτε η αστυνομία εμφανίζεται ως διακριτικός τοποτηρητής και άλλοτε ως σώμα αιμοδιψών πραιτόρων κοκ. Σε αυτό το πλαίσιο, η ερμηνευτική διαμάχη γύρω από τη σημασία των συγκεντρώσεων του Συντάγματος παίρνει τη μορφή της εξής αντίθεσης: ο κλασικός μηδενισμός ενάντια στο μηδενισμό της εποχής μας, ο Διαφωτισμός ενάντια στη βιοπολιτική μετεξέλιξή του. Αντίθεση ανάμεσα σε δύο μορφές δυϊσμού, δύο μορφές υπαγωγής της προσφερόμενης όψης των όντων στο ιδεώδες, δύο μορφές μηδενισμού.

Οι γραμμές διαφυγής από το μηδενισμό τώρα συσχετίζονται και αυτές με τον αρχέγονο δυϊσμό των ειδών του φαίνεσθαι, την αυθιστάμενη προβαίνουσα ισχύ των όντων στην ύπαρξη και την προσφερόμενη όψη τους στο βλέμμα του ανθρώπινου Da-Sein ως τόπου κάλυψης/εκ-κάλυψης του Είναι. Οι γραμμές διαφυγής είναι εμμενείς στην αντίθεση ανάμεσα στη μη-αναγωγιμότητα της πολλαπλότητας και της μοναδικότητας του Είναι των όντων στην ενότητα της βιαιοπραξίας του Λόγου με την αναγκαιότητα του αρχέγονου νοείν ως τόπου της αυτοαποκάλυψης του Είναι. Υπό αυτή την έννοια, δεν μπορούμε να συλλάβουμε τις γραμμές διαφυγής παρά ως διαρκή απεδαφικοποίηση των επανεδαφικοποιήσεων του μηδενισμού, ως γραμμές διαφυγής προς το έξω του Λόγου εντός του Λόγου, ως διαρκή μετεωρισμό ανάμεσα στην πολλαπλότητα και τη μονάδα, το χάος και το νόμο. Δηλαδή ως διαρκή αγώνα υπέρ του Είναι, κατά του μηδενός και αντιμαχίας με το φαίνεσθαι. Οι γραμμές διαφυγής από το μηδενισμό εμφανίζονται και διατρέχουν το πεδίο του πραγματικού όταν το συλλάβουμε με τη μορφή της δυνατότητας που επανακάμπτει διαρκώς στην ενδεχομενικότητά της. Ως πεδίο γεμάτο άναρχες επεκτάσεις, αδιέξοδα, κυκλικές αναδιευθετήσεις, σπειροειδείς αναβάσεις και γραμμικές καταβάσεις, συνεχείς και ασυνεχείς ροές κατεύθυνσης, αποκρυσταλλώσεις τόπων και σημείων, διχοτομήσεις και συστήματα κανονικότητας.

> *Κάθε στοιχείο αυτού του πεδίου είναι ετερογενές και διασυνδέσιμο με κάθε άλλο, κάθε διαπλοκή σημείων αποτελεί μια πολλαπλότητα αποσυνδεδεμένη από το Ένα ως αντικείμενο ή υποκείμενο, ως φυσική ή πνευματική πραγματικότητα, ως εξωτερικότητα ή εσωτερικότητα.* (Deleuze και Guattari, 2004)

Ένα πεδίο όπου το μέσα διανοίγεται στο έξω και το έξω στο μέσα, ένα πεδίο που πολλαπλασιάζει και εντατικοποιεί δυνατότητες, συμπεριλαμβάνει και αποκλείει, συνέχει και αποσυναρμολογεί, διατρέχεται από το καλύτερο και το χειρότερο. Οι συγκεντρώσεις

του Συντάγματος αναδύονται ως πεδίο εμμενούς διανοικτότητας, εμφανίζουν συσχετίσεις επιβολής, αυταρχισμού, κοινοτισμού και συντροφικότητας, συστήματα αντιπροσώπευσης και αναπαράστασης, τομές γιορτής και πολέμου, εισόδους και εξόδους διαδηλωτών και αστυνομικών, ροές έντασης και μετεωρισμού, αποκρυσταλλώσεις συνάφειας και λειτουργικότητας, διαφυγές πανικού και μέθης.

Το Σύνταγμα αποτελεί έναν ανοιχτό χάρτη διασυνδεδεμένο με το πεδίο της συνοχής της διαδήλωσης και άρα ένα διαρκώς μεταλλάξιμο χάρτη, έναν αχαρτογράφητο χάρτη, ένα χάρτη γεμάτο εισόδους. Το Σύνταγμα των διαδηλώσεων δεν αποτελεί ένα σταθερό και εκμετρήσιμο χώρο επί του οποίου συντελείται κάτι και μετά κάτι άλλο και μετά κάτι άλλο. Το Σύνταγμα διανοίγεται ως χώρος, στο βαθμό που η εναλλαγή των θέσεων και η συστροφή των ροών ορίζουν τόπους οι οποίοι εκμετρούν το χώρο μόνο για να τον ξαναβυθίσουν στην ανακατανομή της ισχύος και της εμφάνισης των όντων. Το Σύνταγμα εδαφικοποιείται ως επιφάνεια ανάδυσης της διαχειριστικής συνέλευσης, της πάνω πλατείας, του επιχειρησιακού σχεδιασμού της αστυνομίας ή της εμφάνισης οργανωμένων μπλοκ διαδηλωτών και απεδαφικοποιείται δια της ανακατανομής τους στο πεδίο του πραγματικού, το πεδίο που διαρκώς εκφεύγει προς το έξω. Απεδαφικοποίηση και επανεδαφικοποίηση σε μια διαρκή ροή έντασης και μετάλλαξης, σύνδεσης, αποσύνδεσης και επανασύνδεσης, εμφάνισης και επανεμφάνισης. Το Σύνταγμα των συγκεντρώσεων αναδύεται δηλαδή ως εμμενές πεδίο του συμβάντος, το οποίο δεν μπορούμε να προβλέψουμε, να προκαλέσουμε, να προετοιμάσουμε ή να αναπαραστήσουμε, αλλά το οποίο μας προ-καλεί να μετεωριστούμε στην ανεστιότητα της παρ-ουσίας του. Μας προ-καλεί στον αρχέγονο και ανέλπιδο αγώνα του ιστορικού Da-sein να κυριαρχήσει επί του ζυγού που συναρμόζει φύση και Λόγο, χάος και τάξη, πολλαπλότητα και μοναδικότητα μετεωριζόμενο στο πεδίο της συνάφειας μεταξύ ύπαρξης και ουσίας, ότι-Είναι και τι-Είναι, φύσης και Λόγου. Μας προ-καλεί στη δυνατότητα ο αυτοδιαμορφούμενος νόμος του επισυμβαίνοντος γίγνεσθαι, ως τόπος κάλυψης και εκ-κάλυψης του Είναι και της α-λήθειας, να αποτελέσει το βατήρα για την υπέρβαση της ιστορικής μας κατάστασης. Την υπέρβαση του μηδενισμού της κρίσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Agamben, G. (2005) *Homo sacer: Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*. Αθήνα: Scripta.

Deleuze, G., Guattari, F. (2004) *A thousand plateaus*. London: Continuum.

Foucault, M. (2007) *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977-78*. New York: Palgrave.

Χάιντεγκερ, Μ. (1990) *Εισαγωγή στην μεταφυσική*. Αθήνα: Δωδώνη.

Η ΠΡΟΚΑΤΑΡΚΤΙΚΗ ΤΑΞΗ ΤΟΥ ITTEN ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ SCHLEMMER_ΕΝΑ ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΤΗΣ ΔΙΧΟΤΟΜΙΑΣ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

Πάλλιου Χριστίνα
Αρχιτέκτων μηχανικός
christinapalliou@yahoo.com

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Αριστείδης Μπαλτάς

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η σχολή του Bauhaus διαπερνάται από μια κεντρική αντίφαση, αυτή της διαπάλης μεταξύ, από τη μία, της ρομαντικής και, από την άλλη, της ορθολογικής/εμπειρικής παράδοσης, δηλαδή του βασικού γνωσιοθεωρητικού διλήμματος του Διαφωτισμού πριν τον Kant. Η διχοτομία αυτή αναδεικνύεται μέσα από δύο παραδείγματα που βρίσκονται στο κέντρο του εκπαιδευτικού προγράμματος της σχολής: την προπαρασκευαστική τάξη [Vorkurs] του Johannes Itten και το θεατρικό εργαστήρι του Oskar Schlemmer. Η μελέτη των διαφορετικών μεταφράσεων της κεντρικής ουτοπίας, όπως αποτυπώνεται και στο πρώτο μανιφέστο από τον Gropius, αποτελεί ένα σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο για τον εντοπισμό της παραπάνω αντίφασης εντός της σχολής του Bauhaus. Η κεντρική ουτοπία της σχολής μπορεί να αναλυθεί σε δύο άξονες. Αφενός στη σχέση τέχνης και τεχνολογίας σε συνάρτηση με τον ηγεμονικό ρόλο του καλλιτεχνικού υποκειμένου-μεγαλοφυούς δημιουργού στον Itten και, στον Schlemmer, στην αναβαθμισμένη σχέση ανθρώπου-μηχανής και τη μηχανοποίηση της ανθρώπινης φιγούρας. Αφετέρου, στο όραμα του ολοκληρωμένου έργου τέχνης [Gesamtkunstwerk], το οποίο δεν εξαντλείται στην κατασκευή ενός κτιρίου με τη συνεργασία όλων των ειδικοτήτων ή στη δημιουργία ενός ολοκληρωμένου ανθρώπου. Επεκτείνεται σε διαφορετικές αντιλήψεις για το φυσικό κόσμο και τον υλικό χώρο, είτε ως υποκειμενική δημιουργία και σύλληψη, για τον Itten, είτε ως αντικειμενικό κατασκεύασμα το οποίο ο άνθρωπος δύναται να συλλάβει, φαινομενικά ή πραγματικά, διαμέσου της ορθολογικής σκέψης ή των συγκεκριμένων εμπειριών του, για τον Schlemmer. Ξεκινώντας από τα δύο συγκεκριμένα παραδείγματα, είναι εύκολο να εξαγάγουμε όχι απλώς μια διαφορετική εικόνα για τον άνθρωπο, είτε ως καλλιτεχνικό υποκείμενο είτε ως αναπαράσταση, αλλά δύο αντίθετες πορείες συγκρότησης της σχέσης του ανθρώπου με τα αντικείμενα. Η συζήτηση για το νέο άνθρωπο, βασική στη φιλοσοφία του Bauhaus, στον Itten και το Schlemmer επεκτείνεται σε μια σύνθετη αναζήτηση για την έννοια της ανθρωπινότητας για να παραλάβει μια σειρά από λεπτότερες αντιθέσεις αναφορικά με τη σχέση του ανθρώπου με την πραγματικότητα.

ABSTRACT

The School of Bauhaus is penetrated by a great contradiction, which is that of the struggle between a romantic and a rational/empirical tradition. The contradiction examined trough two examples that are placed in the center of the educational programme of the school: the preliminary course of Johannes Itten [Vorkurs] and the theatrical workshop of Oskar Schlemmer. The study of different translations of the central utopia, as this will be reflected in the first manifesto of the school by Gropius, is an important methodological tool for identifying the main contradiction within the school of Bauhaus. The utopia can be analyzed in two linchpins. Firstly, in the relationship between art and technology in relation to the hegemonic role of the artistic subject-genius creator for Itten and, for Schlemmer, in the enhanced relationship of human and machine and the mechanization of human figure. Secondly, in the vision of the completed work of art [Gesamtkunstwerk], which is not limited to the construction of a building by the cooperation of all disciplines or to the creation of an integrated human being. It is extended to different perceptions of physical world and space, the so-called extensible reality, either as a subjective creation and capture, for Itten, and either as an objective construction that man can conceive through rational thought or specific experiences, for Schlemmer. Starting from the two specific examples, we can draw not only a different picture of man, either as an artistic subject or a representation, but also two opposite paths of the constitution of man's relation to objects. The debate on the new man in Itten and Schlemmer extends to a complex pursuit for the meaning of humanity so to receive a series of finer contrasts regarding the relationship of man to reality.

Η σχολή του Bauhaus διαπερνάται από μια κεντρική αντίφαση μεταξύ, από τη μία, της ρομαντικής και, από την άλλη, της ορθολογικής/εμπειρικής παράδοσης, δηλαδή του βασικού γνωσιοθεωρητικού διλήμματος του Διαφωτισμού πριν τον Kant· μια διαπάλη η οποία, στο επίπεδο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, σχηματοποιείται στο αν η τέχνη λογοδοτεί στους κανόνες που θέτει ο ίδιος ο καλλιτέχνης ή σε αντικειμενικούς νόμους. Η παραπάνω αντιπαράθεση δεν είναι η μοναδική που συναντάμε στη σχολή, ωστόσο αντανακλά τα δύο βασικά στρατόπεδα, ενώ επίσης αποτυπώνει μια εγγενή διχοτομία του μοντερνισμού συνολικότερα. Παρότι τόσο το Bauhaus όσο και ο μοντερνισμός άφησαν τελικά την εντύπωση του θετικισμού και των αντικειμενικών νόμων, του ορθολογισμού και της συσχέτισης της καλλιτεχνικής παραγωγής με την κοινωνική της χρησιμότητα (πράγματα αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους, ωστόσο λίγο-πολύ από την ίδια πλευρά της προαναφερθείσας διχοτομίας), υπάρχει παράλληλα μια υποτελής ιστορία που μοιάζει να έχασε, τουλάχιστον με την εικόνα που έχουμε σήμερα. Τη διχοτομία αυτή θα επιχειρήσω να την εντοπίσω και να την αναδείξω μέσα από δύο παραδείγματα που βρίσκονται στο κέντρο του εκπαιδευτικού προγράμματος της σχολής: την προπαρασκευαστική τάξη [Vorkurs] του Johannes Itten και το θεατρικό εργαστήρι του Oskar Schlemmer.

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

Προτού εξετάσουμε πιο συγκεκριμένα τα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού, έχει ιδιαίτερη σημασία να ξεκαθαριστούν οι όροι μοντερνισμός [modernism] και νεωτερικότητα [modernity], των οποίων η σύγχυση είναι πολύ συχνή. Η νεωτερικότητα αναφέρεται σε μια ολόκληρη περίοδο η οποία σηματοδοτεί το οριστικό πέρασμα από το φεουδαλικό στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής. Παρότι τα χρονολογικά της όρια αποτελούν σημείο διαφωνίας μεταξύ των διάφορων επιστημόνων ή ιστορικών, με βάση την επικρατούσα αντίληψη η νεωτερική περίοδος εκκινεί το 18ο αιώνα με το κίνημα του Διαφωτισμού και το ξέσπασμα της Βιομηχανικής Επανάστασης για να φτάσει ως και τη δεκαετία του 1970, αν βέβαια υποτεθεί ότι τέλειωσε ποτέ. Η υλική βάση της νεωτερικότητας είναι η τεχνολογική έκρηξη και η μαζική βιομηχανική παραγωγή, μαζί με τις παραγωγικές και κοινωνικές σχέσεις που τις παράγουν.

Ο όρος νεωτερικότητα, όμως, δεν αναφέρεται απλώς σε μια ιστορική περίοδο, αλλά και στο κυρίαρχο σύστημα σκέψης ή, αν προτιμά κανείς, στο ιδεολογικό εποικοδόμημα της αντίστοιχης περιόδου. Είναι ένα πλαίσιο ή μια δυνατότητα σκέψης που διαρκεί παρά τις όποιες εσωτερικές αλλαγές. Είναι, ασφαλώς, πολύ δύσκολο να συνοψίσει κανείς τα χαρακτηριστικά της νεωτερικής σκέψης, ωστόσο για τις ανάγκες μιας εργασίας σαν την παρούσα είναι, ίσως, αρκετό να σταθούμε σε τρία χαρακτηριστικά, πέραν όσων ήδη αναφέρθηκαν φευγαλέα (ορθολογικότητα, ατομική ελευθερία κλπ). Πρώτον, η εμμονή στην ιδέα της προόδου παίρνει τη μορφή μιας συνεχούς σύγκρουσης με την παράδοση. Ο Διαφωτισμός θα επιδιώξει τη ρήξη με οποιαδήποτε αυθεντία και τον ανορθολογισμό του παρελθόντος. Έκτοτε, κάθε νέα ρήξη σύντομα μετατρέπεται σε παράδοση που θα πρέπει επίσης να ανατραπεί. Δεύτερον, η νεωτερική σκέψη θεμελιώνεται στη διάκριση μεταξύ έγκυρης και μη αλήθειας (Habermas, 2004). Ταυτόχρονα, όμως, τρεις διακριτές

σφαίρες ή «όψεις της εγκυρότητας» αυτονομούνται μεταξύ τους, μια αντικειμενοποιητική-γνωστική, μια κοινωνική-κανονιστική και μια αισθητική (Habermas, 2004), Η νεωτερική διάκριση μεταξύ επιστήμης, ηθικής και αισθητικής, που αποτυπώνεται και στις τρεις Κριτικές του Kant, κινητοποιεί μια ευρεία διαμάχη για τη σχέση μεταξύ των αντίστοιχων τύπων αλήθειας, ενώ για τον Marx, ο χωρισμός αυτός εμφανίζεται με τη μορφή του ολοένα αυξανόμενου ταξικού ανταγωνισμού (Λυοτάρ, 1993). Τέλος, οι νεωτερικοί στοχαστές αντιμετωπίζουν τις θεωρητικές συζητήσεις ή διαμάχες κατά κανόνα όχι από τη σκοπιά του παρατηρητή, αλλά από εκείνη του μετόχου (Habermas, 2004), δηλαδή παίρνουν θέση. Αυτή η στάση βρίσκεται στη βάση των μεγάλων αφηγήσεων.

Όπως και να έχει, σε αυτό το ευρύ πλαίσιο της νεωτερικότητας έρχεται να ενταχθεί το ρεύμα του αισθητικού και φιλοσοφικού μοντερνισμού. Ο μοντερνισμός συνιστά ένα υποσύνολο των διαφορετικών θεωριών και καλλιτεχνικών πρακτικών που εντάσσονται στη νεωτερικότητα και χρονολογικά μπορεί να τοποθετηθεί από τα τέλη του 19ου αιώνα (συμβατικά από τον Baudelaire και μετά) ως το Μεσοπόλεμο ή και την πρώτη μεταπολεμική εικοσαετία. Οι μοντερνιστικές θεωρίες αποδέχονται μεν ως απαραίτητη συνθήκη αυτή της νεωτερικότητας, αφού εντάσσονται σε αυτή, ωστόσο μπορεί να αναγνωρίζουν σε αυτή αδιέξοδα ή και κινδύνους. Αυτό που ενοποιεί την πλειονότητα των θεωριών του μοντερνισμού είναι η σύγκρουση με το ισχύον, το κατεστημένο, και οι συνεχείς αναμετρήσεις με το παλιό για τη δημιουργία κάτι νέου, ένα χαρακτηριστικό της νεωτερικής σκέψης που παροξύνεται στο μέγιστο βαθμό.

Το υλικό υπόβαθρο του μοντερνισμού είναι ένα περιβάλλον ραγδαίων αλλαγών, εφήμερων και φευγαλέων εμπειριών και ασυμφιλίωτων αντιθέσεων (Harvey, 2009). Ο αισθητικός μοντερνισμός αναζητά το ουσιώδες, το σταθερό και το οικουμενικό μέσα στο χάος των αλλαγών. Ποια είναι όμως η ουσία αυτών των ραγδαίων αλλαγών από οικονομική και κοινωνική άποψη; Θα ακολουθήσουμε εδώ την άποψη του Jameson (2007), σύμφωνα με την οποία ο αισθητικός μοντερνισμός αντιστοιχεί σε μια κατάσταση ατελούς εκσυγχρονισμού, κατά την οποία συνυπάρχουν πλήρως ανεπτυγμένοι καπιταλιστικοί θύλακες, κυρίως στις μεγάλες πόλεις, με μια προκαπιταλιστική ή μισο-καπιταλιστική ύπαιθρο που βρίσκεται ακόμα στη διαδικασία υπαγωγής ή μένει να υπαχθεί στο μέλλον σε αυτό τον εκσυγχρονισμό. Η συνύπαρξη αυτών των σφαιρών είναι που δημιουργεί διαρκώς την αίσθηση της εξέλιξης και της προόδου. Αυτό δεν είναι καθόλου άσχετο με το γεγονός ότι ο ορίζοντας των μοντερνιστικών θεωριών είναι κατά κανόνα η ουτοπία – με την έννοια μιας κοινωνικής δομής που δεν υπάρχει και στην οποία η πραγματικότητα θα πρέπει να προσαρμοστεί στο όνομα ενός κάποιου τύπου αισθήματος δικαίου.

Αυτό που εκφράζει σε τελική ανάλυση είναι το σοκ που προκαλεί η ανάδυση της μηχανής και του εκσυγχρονισμού, ανεξαρτήτως της θέσης που παίρνει κατά περίπτωση απέναντί της (Jameson, 2007). Δεν αποκλείεται καθόλου, επομένως, η πιθανότητα ο εκσυγχρονισμός να αντιμετωπίζεται με καχυποψία ή και εχθρότητα. Μια τέτοια στάση, όμως, δεν θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ως αντιμοντέρνα, αντίθετα αναπτύσσεται μέσα στο πλαίσιο του ίδιου του μοντερνισμού, έχει εξίσου τη φιλοδοξία να έρθει σε ρήξη με το ισχύον και θέτει επίσης ένα στόχο για τον εαυτό της, μια ουτοπία. «Η αντινεωτερικότητα μπορεί να είναι επίσης

χαρακτηριστική του μοντερνισμού» (Jameson, 2007: 153). Η αντιπαράθεση μεταξύ της εξύμνησης και της κριτικής της μηχανής και του εκσυγχρονισμού παραπέμπει εύλογα στον απόηχο της ορθολογικής/εμπειρικής παράδοσης (δηλαδή και των δύο πλευρών του παλαιότερου γνωσιοθεωρητικού διλήμματος) από τη μία πλευρά, και του ρομαντισμού από την άλλη.

Σε ένα άλλο ζήτημα στο οποίο ο αισθητικός μοντερνισμός στέκεται αμφίθυμα ως προς τη νεωτερική παράδοση, είναι εκείνο της αυτονομίας της αισθητικής, που, όπως είδαμε, είναι νεωτερική εφεύρεση. Άλλοτε η αυτονομία του αισθητικού όχι μόνο εξαίρεται και γίνεται αντικείμενο αδιάλλακτης υπεράσπισης, αλλά ενίοτε επιβάλλεται και πάνω στις δύο άλλες όψεις τις εγκυρότητας. Πρότυπο αυτής της χειρονομίας είναι η ιδέα του Νίτσε ότι η αισθητική βρίσκεται «πέραν του καλού και του κακού». Στον αντίποδα, η διάσπαση στις σφαίρες της επιστήμης, της ηθικής και της αισθητικής αντιμετωπίζεται ως κάτι που πρέπει να διορθωθεί. Οι ιδέες της στρατευμένης τέχνης και της ενότητας τεχνολογίας και τέχνης, σε αντιπαράθεση με το δόγμα της «τέχνης για την τέχνη», εκφράζουν μια τέτοια αντίληψη. Σε αυτή τη νέα σύζευξη, το αισθητικό συνήθως υποτάσσεται θεωρητικά στην προτεραιότητα είτε της επιστήμης είτε της κοινωνικής ωφελιμότητας. Και εδώ δικαιούται να δει κανείς μια σχέση, αν και ίσως λιγότερο προφανή, με την αντιπαράθεση του ρομαντισμού στον ορθολογισμό/εμπειρισμό.

Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ BAUHAUS

Η ίδρυση της σχολής του Bauhaus, το 1919 στη Βαϊμάρη, θα αποτελέσει μια τομή στην πορεία των ακαδημιών της τέχνης ή το κλείσιμο, κατά κάποιο τρόπο, ενός κύκλου αναζήτησης μεταρρυθμίσεων στη διδασκαλία των καλών και εφαρμοσμένων τεχνών που είχε αρχίσει από τον προηγούμενο αιώνα. Η μαζική παραγωγή, η τυποποίηση και η τεράστια ανάπτυξη των μηχανών θα αποτελέσουν μεγάλη πρόκληση και, ταυτόχρονα, βασική πηγή κινδύνου για την καλλιτεχνική δημιουργία και την κοινωνική και πολιτισμική εξέλιξη, με αποτέλεσμα την έντονη συζήτηση και αντιπαράθεση μεταξύ καλλιτεχνών, ιστορικών της τέχνης, κατασκευαστών και δασκάλων. Παρά την αντιφατικότητα των αντιδράσεων, θα κυριαρχήσει ο ενθουσιασμός (κι αυτός με τις εσωτερικές του αντιφάσεις) για τις δυνατότητες της μηχανής και την ανάγκη συνεργασίας καλλιτεχνών και τεχνιτών ώστε να επιτευχθεί και η απαραίτητη ποιότητα των βιομηχανικών προϊόντων. «Αναδρομικά φαίνεται σάμπως όλες οι πνευματικές και καλλιτεχνικές δυνάμεις του αιώνα να περίμεναν να συντονιστούν, υπακούοντας σε μια και την ίδια ενόρμηση» (Φόργκας, 1999: 15).

Η πορεία της σχολής του Bauhaus αντανακλά τις συνεχείς εσωτερικές αντιθέσεις οι οποίες έρχονται σε άμεση σχέση με την προϊστορία των αντιπαραθέσεων εντός των καλλιτεχνικών ομάδων που λειτούργησαν ως πρόγονοι της σχολής. Η αντιπαράθεση των Muthesius και Van de Velde θα ζωντανέψει ξανά για να αποτυπώσει με τον καλύτερο τρόπο την κεντρική μοντερνιστική διχοτομία της ρομαντικής και της ορθολογικής/θετικιστικής παράδοσης.

Η κεντρική αυτή διχοτομία διαπερνά συνολικά τη δομή και τη φιλοσοφία της σχολής, τις μεθόδους διδασκαλίας και τα παραγόμενα αποτελέσματα. Η πρώτη περίοδος της σχολής, στη Βαϊμάρη, θα στιγματιστεί από τις έντονες εξπρεσιονιστικές επιρροές, οι οποίες οφείλονται βασικά στην ηγεμονική φυσιογνωμία του

δασκάλου των μορφών Johannes Itten, ενώ, μετά το 1923, χρονιά-κλειδί για το Bauhaus, και ιδίως με τη μεταφορά της σχολής στο Ντεσάου, θα είναι εμφανής η στροφή προς το βιομηχανικό σχεδιασμό και η μεγαλύτερη έμφαση στην ενότητα τέχνης και τεχνολογίας. Η αντικατάσταση του Itten από τον Laszlo Moholy-Nagy στην προκαταρκτική τάξη θα αποτυπώσει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τη νέα κατεύθυνση της σχολής. Η πρώτη δημόσια έκθεση του Bauhaus το 1923 θα αποτελέσει και την πρώτη απόδειξη της απαλλαγής από υποκειμενικούς ορισμούς στην τέχνη και από την ιδέα του εγγενώς εμπνευσμένου δημιουργού. Με το πέρασμα των χρόνων, ο *σχεδιασμός* [Gestaltung] θα αντικαταστήσει την *τέχνη* [Kunst] και ο πομπώδης και συναισθηματικά φορτισμένος όρος *προορισμός* [Ziel] θα δώσει τη θέση στον *άμεσο σκοπό* ή *σχέδιο* [Zweck].

Ωστόσο, η αντιπαράθεση μεταξύ μυστικισμού και ορθολογισμού, εξύψωσης της ανθρώπινης ύπαρξης και τυποποίησης της ανθρώπινης φιγούρας, υπερβατικότητας της τέχνης και αισθητικής ποιότητας της μαζικής παραγωγής, δεν θα σταματήσει να διατρέχει τη φιλοσοφία της σχολής. «Η σύγκρουση Ίτεν και Γκρόπιους ήταν απλώς μια σκηνή σ' ένα πελώριο θεατρικό έργο, που δεν κατέληξε σε σύνθεση, γιατί ο ιδιότροπος σκηνοθέτης έδωσε μια βραχεία νίκη στη λογοκρατία» (Φόργκας, 1999: 87). Αν και η ρομαντική παράδοση μοιάζει να χάνει, η διδασκαλία των Kandinsky και Klee, το θέατρο του Schreyer κ.ά. θα συνυπάρχουν υπό την ίδια στέγη με τον κονστρουκτιβισμό του Moholy-Nagy, τις σκηνικές παραστάσεις του Schlemmer, την «κατάργηση της τέχνης» και την αποθέωση του τυποποιημένου βιομηχανικού προϊόντος του Meyer. Οι εγγενείς ιδιότητες των χρωμάτων και των μορφών, η εσωτερική αναγκαιότητα, η ενοποίηση των δομικών συστατικών της ανθρώπινης ύπαρξης και ο καλλιτέχνης, ως «το χέρι που κάνει [...] την ανθρώπινη ψυχή να δονηθεί επωφελώς» (Kandinsky, 1981: 78) θα βρίσκεται σε μια αέναη διαπάλη με την τυποποίηση, την πραγμάτωση ενός χρηστικού αντικειμένου, την κατηγορηματική απόρριψη κάθε ανορθολογικού στοιχείου και τη μηχανοποίηση της ύπαρξης, όπου «αυτό που αποκαλούν ψυχή δεν είναι παρά μια λειτουργία του σώματος» (Ουίτφορντ, 1993: 126).

ΤΑ 2 ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Η αρχική ουτοπία του Bauhaus, όπως αυτή θα αποτυπωθεί και στο πρώτο μανιφέστο της σχολής από τον Gropius, συνιστά το βασικό νήμα γύρω από το οποίο θα δομηθούν οι διάφορες καλλιτεχνικές αναζητήσεις και φιλοσοφίες. Είναι εκείνο το στοιχείο, το οποίο, παρά τις ποικίλες νοηματοδοτήσεις που θα παραλάβει, θα διατηρήσει την ενότητα της σχολής, προσδίδοντας σε αυτή τον καινοτόμο και πρωτοπόρο ρόλο της. Ωστόσο, η διαφορετική μετάφραση από μερίδες ή μεμονωμένα πρόσωπα της σχολής θα αποτελέσει ταυτόχρονα τη βάση και το αποτέλεσμα της μοντερνιστικής αντίφασης μεταξύ ρομαντικής και ορθολογικής/θετικιστικής παράδοσης. Η μελέτη αυτών των διαφορετικών μεταφράσεων της κεντρικής ουτοπίας, έτσι, αποτελεί και ένα σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο για τον εντοπισμό της παραπάνω αντίφασης εντός της σχολής του Bauhaus. Το παράδειγμα της προκαταρκτικής τάξης του Johannes Itten και το θεατρικό εργαστήρι του Oskar Schlemmer δεν επιλέγονται τυχαία, καθώς φαίνεται να συμπυκνώνουν με τον καλύτερο τρόπο τις δύο μοντερνιστικές εκδοχές.

Η κεντρική ουτοπία της σχολής μπορεί να αναλυθεί σε δύο άξονες. Αφενός στη σχέση τέχνης και τεχνολογίας σε συνάρτηση με τον ηγεμονικό ρόλο του καλλιτεχνικού υποκειμένου-μεγαλοφυούς δημιουργού, όσον αφορά τον Itten και, στον Schlemmer, στην αναβαθμισμένη σχέση ανθρώπου-μηχανής και τη μηχανοποίηση της ανθρώπινης φιγούρας. Αφετέρου, στο όραμα του ολοκληρωμένου έργου τέχνης [Gesamtkunstwerk], το οποίο δεν εξαντλείται στην κατασκευή ενός κτιρίου με τη συνεργασία όλων των ειδικοτήτων ή στη δημιουργία ενός ολοκληρωμένου ανθρώπου. Επεκτείνεται και σε διαφορετικές αντιλήψεις για το φυσικό κόσμο και τον υλικό χώρο, τη λεγόμενη εκτατή πραγματικότητα, είτε ως υποκειμενική δημιουργία και σύλληψη, για τον Itten, είτε ως αντικειμενικό κατασκεύασμα το οποίο ο άνθρωπος δύναται να συλλάβει, φαινομενικά ή πραγματικά, διαμέσου της ορθολογικής σκέψης ή των συγκεκριμένων εμπειριών του, για τον Schlemmer.

3Α/ Η ΠΡΟΚΑΤΑΡΚΤΙΚΗ ΤΑΞΗ ΤΟΥ JOHANNES ITTEN

Η προκαταρκτική τάξη μαθημάτων [Vorkurs] της σχολής του Bauhaus θα αποτελέσει βασικό συστατικό του εκπαιδευτικού προγράμματος και θα συνδεθεί άρρηκτα με το όνομα του Johannes Itten. Η διάρκειά της θα είναι ένα εξάμηνο και θα αναχθεί στο φίλτρο επιλογής των μαθητών και των μαθητριών που θα συνεχίσουν στα επόμενα τρία εξάμηνα της σχολής. Σύμφωνα με τον Gropius, η προκαταρκτική τάξη προετοίμαζε τον υποψήφιο σπουδαστή «να αγκαλιάσει ενορατικά όλο τον ορίζοντα των μελλοντικών δραστηριοτήτων του Bauhaus» (Μάνεση, 2008: 115).

Ο Johannes Itten θα έρθει στη σχολή το 1919 και θα συμπεριληφθεί έτσι στους πρώτους διορισμούς καλλιτεχνών δασκάλων. Η ηγετική του φυσιογνωμία και η ιδιαίτερη προσωπικότητά του θα παίξουν καθοριστικό ρόλο στη φυσιογνωμία των πρώτων χρόνων της σχολής του Bauhaus. Ο Itten θεωρούσε τον εαυτό από τη φύση προικισμένο με διδακτικές ικανότητες και είναι για αυτό το λόγο που στήριζε τη διδασκαλία του στον εσωτερικό του ενθουσιασμό και όχι σε μια προσχεδιασμένη, από την αρχή του έτους, οργάνωση. Οι μέθοδοι διδασκαλίας μοιράζονταν κοινά στοιχεία με τις πρωτοποριακές διδακτικές μεθόδους των Montessori, Fröbel και Pestalozzi, όπου η ενθάρρυνση των ικανοτήτων του μαθητή και η υποβοήθηση της καλλιέργειας της προσωπικής του ιδιοφυΐας και κοσμοαντίληψης ανάγονταν στο βασικό σημείο της εκπαιδευτικής προσέγγισης. Μες στην τάξη, είτε ως δάσκαλος σε σχολείο είτε ως διδάσκων σε ανώτερο καλλιτεχνικό ίδρυμα, δούλευε σε συνεργασία με τους μαθητές με στόχο να απελευθερώσουν το εσωτερικό τους ταλέντο και να δημιουργήσουν το προσωπικό τους ιδίωμα, απαλλαγμένοι από τη μίμηση ή την αντιγραφή του δικού του στυλ.

Η εικόνα ενός αλλόκοτου άντρα με ξυρισμένο κεφάλι, στρογγυλά συρμάτινα γυαλιά και στολή μοναχού, που είχε σχεδιάσει ο ίδιος, είναι ενδεικτική της εκκεντρικής προσωπικότητας του Itten, η οποία τείνει ορισμένες φορές να επισκιάσει τις διδακτικές του ικανότητες. Ωστόσο, είναι ξεκάθαρο ότι το εκπαιδευτικό έργο του Itten αντικατοπτρίζει την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του, καθώς και τις επιρροές του από τη διδασκαλία του Hölzel και της θρησκείας Mazdaznan, στην οποία είχε μυηθεί.

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΕΚΠΛΗΡΩΣΗΣ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ

Η χαρισματική προσωπικότητα του Itten σε συνδυασμό με την κομβική θέση που είχε στο πρόγραμμα διδασκαλίας, εξηγούν και τη μεγάλη επιρροή που ασκούσε στους μαθητές τόσο σε καλλιτεχνικό όσο και σε προσωπικό επίπεδο (Ουίτφορντ, 1993). Οι ιδέες του έβρισκαν απήχηση σε ένα ακροατήριο το οποίο διψούσε για φιλοσοφίες ζωής και ευρύτερες κοσμοθεωρήσεις (Φόργκας, 1999), εντός των οποίων εντάσσεται και η καλλιτεχνική δημιουργία. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Itten, ο οποίος βρίσκει συμμάχους στο πρόσωπο και άλλων δασκάλων των μορφών όπως, για παράδειγμα, ήταν ο Georg Muche, προτείνει ένα νέο τρόπο δουλειάς σε συνάρτηση με ένα διαφορετικό τρόπο ζωής. Αρνείται να συμμεριστεί, τουλάχιστον απόλυτα, το κυρίαρχο όραμα της σχολής για τη φυγή προς τα εμπρός με άρμα την ενότητα τέχνης και τεχνολογικής ανάπτυξης· «έχω συνειδητοποιήσει ότι ο επιστημονικός-τεχνικός πολιτισμός έχει φτάσει σε ένα κρίσιμο σημείο. Τα συνθήματα «πίσω στη χειροτεχνία» ή «ενότητα της τέχνης και της τεχνολογίας» δεν φαίνεται να μπορούν να λύσουν τα προβλήματα» (Itten, 1965: 11). Δεν μπορούμε να πούμε ότι το εκπαιδευτικό έργο του Itten αποφεύγει να αναμετρηθεί με το ερώτημα της σχέσης τέχνης και τεχνολογίας στη συνάρτησή του με το καλλιτεχνικό υποκείμενο ούτε και τη σχέση αυτού με τις ευεργετικές δυνατότητες της μηχανής. Εκείνο που αντιστρατεύεται ο καλλιτέχνης είναι η μονομερής υποταγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην κοινωνική χρησιμότητα και στον υποβιβασμό του υποκειμένου από ενεργητικό δημιουργό σε αφηρημένο χειριστή ή τυποποιημένη φιγούρα στα πρότυπα της λειτουργίας των μηχανών.

Αντίθετα, ο Johannes Itten, έχοντας ακόμα την υποστήριξη της πλειονότητας των δασκάλων των μορφών, επιμένει στην ανάδειξη της υποκειμενικότητας κάθε ανθρώπου και της γνήσιας εσωτερικής του δημιουργικότητας, τη θεμελιώδη έμπνευση που εντοπίζεται τόσο στα πρωταρχικά στοιχεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και στην πρωταρχική προέλευση της μηχανής.

> *[...] η τέχνη είναι αυτοσκοπός, και για ανθρώπους σαφώς προικισμένους ως καλλιτέχνες θα παραμείνει παντοτινά αυτοσκοπός, κι αν ακόμα φαίνεται ότι εξυπηρετεί άλλους σκοπούς. Φοβούμαι ότι κάνοντας βασικό μας στόχο την αναίρεση του μορφικού στοιχείου (η τέχνη για την τέχνη) περιορίζουμε πάρα πολύ την ελευθερία της ατομικής δημιουργικότητας. Ο ζωγραφικός πίνακας που δεν έχει σκοπό είναι πρωταρχικά δημιουργικός όπως ακριβώς και η λειτουργική μηχανή του τεχνικού.* (Φόργκας, 1999: 84)

Δεν αφορίζει την επιστημονική έρευνα και την τεχνολογική ανάπτυξη τοποθετώντας τες σε ένα καθαρά αντίπαλο στρατόπεδο από την καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά, σε συμφωνία με τις μυστικιστικές και ανορθολογικές του αναζητήσεις, θεωρεί απαραίτητη την εξισορρόπησή της με τις εσωτερικές δυνάμεις του πνεύματος και της ψυχής. Η υποκειμενική έκφραση και η αυτοπραγμάτωση του καλλιτεχνικού υποκειμένου αποκτά ηγεμονικό ρόλο στις μεθόδους διδασκαλίας του έναντι του σχεδιασμού και της παραγωγής

ενός συγκεκριμένου αντικειμένου ή της έκφρασης των γεγονότων της ζωής και των αντικειμενικών κανόνων που διέπουν τον πραγματικό και μηχανικό κόσμο. Για την επίτευξη των απώτερων στόχων του, ο Itten θα οργανώσει τη διδασκαλία του πάνω σε τρεις άξονες/εκπαιδευτικές μεθόδους: ασκήσεις χαλάρωσης του σώματος και αυτοσυγκέντρωσης του πνεύματος, δημιουργική μελέτη παλιότερων έργων και διερεύνηση των ιδιοτήτων των χρωμάτων και των μορφών με τη θεωρία των αντιθέσεων.

ΣΩΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΕΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ

«Αν πρόκειται νέες ιδέες να λάβουν καλλιτεχνική μορφή, είναι απαραίτητη η προετοιμασία και ο συντονισμός των σωματικών, αισθησιακών και πνευματικών δυνάμεων και ικανοτήτων» (Itten, 1965: 10). Ο Itten αντιμετωπίζει το καλλιτεχνικό υποκείμενο ως ένα συνολικό ον το οποίο συμμετέχει στην καλλιτεχνική διαδικασία με το σύνολο των στοιχείων του: σώμα, μυαλό και ψυχή. Για να προσεγγίσει όμως αυτή την ενότητα, ο ερεθισμός, η εγρήγορση και η ενδυνάμωση του σώματος ανάγεται σε απαραίτητη προϋπόθεση. Τα μαθήματα της προκαταρκτικής τάξης του Itten άρχιζαν με ένα πρόγραμμα ασκήσεων γυμναστικής, αυτοσυγκέντρωσης, αναπνοής και χαλάρωσης, ούτως ώστε να επιτύχει ο μαθητής την επιθυμητή εσωτερική αρμονία χωρίς την οποία θα ήταν αδύνατο να αποτυπώσει τα συναισθήματά του.

ΜΕΛΕΤΗ ΠΑΛΙΟΤΕΡΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Στην ίδια κατεύθυνση προσέγγισης και αφομοίωσης των πρωταρχικών καλλιτεχνικών στοιχείων και αρχών κινούνταν και η μελέτη, από μεριάς σπουδαστών, έργων παλιότερων καλλιτεχνών. Οι σπουδαστές καλούνταν να ‘ξαναζωγραφίσουν’ έναν παλιότερο πίνακα με στόχο όχι την αποτύπωση των καθαρά μορφολογικών του χαρακτηριστικών, αλλά τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η υποκειμενική τους αντίληψη είναι δυνατό να συμβάλει και, πιθανόν, να αναμορφώσει το νόημά του. Οι ασκήσεις αυτές είχαν μια εντελώς διαφορετική χρησιμότητα από την προφανή ανάγνωση της ιστορίας και θεωρίας της τέχνης, που αποτελούσε συστατικό της διδασκαλίας των παραδοσιακών ακαδημιών της τέχνης. Η βασική τους συμβολή εντοπίζεται στην ευαισθητοποίηση των σπουδαστών σχετικά με τα θεμελιώδη στοιχεία της καλλιτεχνικής έκφρασης. Ο Itten επιζητούσε από τους μαθητές του την πλήρη αφομοίωση του νοήματος του έργου τέχνης, γεγονός που σήμαινε την ταυτόχρονη προσέγγισή τους με το σώμα, το πνεύμα και τις αισθήσεις, καθώς και την αναπαραγωγή των συναισθημάτων που ο πρωτότυπος καλλιτέχνης εκφράζει μέσα από τον πίνακα.

ΧΡΩΜΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ: Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΩΝ ΑΝΤΙΘΕΣΕΩΝ

Το κορυφαίο σημείο της διδασκαλίας του Itten, το οποίο επηρέασε βαθιά το σύνολο των μετέπειτα θεωρητικών σπουδών της σχολής του Bauhaus, ήταν η συγκρότηση μιας θεωρίας για το χρώμα και τη μορφή ως αποκρυστάλλωσης της διδακτικής και καλλιτεχνικής του φιλοσοφίας. Η θεωρία του Itten φιλοδοξεί να αποτελέσει μια αισθητική θεωρία του χρώματος συγκροτημένη βάσει χρωματικών ιδιοτήτων και κανόνων οι οποίοι θεμελιώνονται στην παρατήρηση, την εμπειρία και το ένστικτο της φυσιογνωμίας του ως καλλιτέχνη. Αναφερόμενος στους νόμους των χρωμάτων,

ο Itten ξεκαθαρίζει ότι δεν μπορούμε να μιλάμε παρά για αποσπασματικούς, μερικούς κανόνες, δεδομένης της πολυπλοκότητας και της ανορθολογικότητας των χρωματικών επιδράσεων, και όχι για μια επιστημονική μέθοδο προσέγγισης των χαρακτηριστικών και της δομής του χρώματος (Itten,1970). Η βασική συνεισφορά και καινοτομία της θεωρίας του συμπυκνώνεται στη διεύρυνση της φυσιογνωμίας του χρώματος, πέρα από τις φυσικές και χημικές του ιδιότητες, με τις ψυχολογικές και πνευματικές του επιδράσεις, τόσο στο καλλιτεχνικό υποκείμενο όσο και στο θεατή. Επηρεασμένος από τις μελέτες των Hölzel, Goethe και Von Bezold, επιμένει στην αναζήτηση της υποκειμενικής αίσθησης που συνδέεται με το αντικειμενικό χρώμα, καθώς και τη φυσιολογική και συναισθηματική λειτουργία των χρωμάτων. Συγκροτεί, σε τελική ανάλυση, μια θεωρία του χρώματος που καταφέρνει να συνδυάσει αφενός τις υποκειμενικές χρωματικές αρμονίες και αφετέρου αντικειμενικές συλλογές χρωμάτων, χρωματικές συγχορδίες και παραλλαγές συγχορδιών, όπως τις ονομάζει, στις οποίες όλα τα στοιχεία ταιριάζουν εύκολα και ευχάριστα. Αντικειμενικές, όμως, υπό τη σκοπιά της ένταξής τους σε ένα σύστημα γενικών κανόνων που απλώς είναι δεδομένο ότι ισχύουν και εδράζονται στην ανάλυση των ψυχολογικών φαινομένων σε σχέση με την όραση και εμπειρία των χρωμάτων. Η συσχέτισή τους με μαθηματικούς ή φυσικούς νόμους έγκειται μόνο σε ένα πρωταρχικό στάδιο σύλληψης μιας θεωρίας και όχι στην απόδειξη της αλήθειας των νόμων που τη συγκροτούν.

Σε αντιστοιχία με τη μελέτη των χρωμάτων και την τεχνική των αντιθέσεων, στη διδασκαλία του Itten συναντώνται τρεις βασικές μορφές, οι παραλλαγές των οποίων μπορούν να είναι απεριόριστες. Κάθε μορφή αντιστοιχεί σε ένα βασικό χρώμα και συγκεκριμένα ο κύκλος στο μπλε, το τρίγωνο στο κίτρινο και το τετράγωνο στο κόκκινο. Σε τελική ανάλυση, και με κάποια αφαίρεση, ο Itten προσομοιάζει τα τρία βασικά σχήματα στα δομικά στοιχεία της ανθρώπινης ύπαρξης, όπου το τετράγωνο ταυτίζεται με την ύλη, το τρίγωνο με τη σκέψη και ο κύκλος με το πνεύμα και την ψυχή σε διαρκή κίνηση.

ΜΙΑ ΟΛΙΣΤΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ

Η διδασκαλία του Itten στην προκαταρκτική τάξη της σχολής του Bauhaus συμπυκνώνει μια συγκεκριμένη απάντηση στα κεντρικά ερωτήματα του Bauhaus, αφενός σε σχέση με τις απελευθερωτικές δυνατότητες της μηχανής και της τεχνολογίας, αφετέρου αναφορικά με την επιθυμητή υλοποίηση ενός συνολικού έργου τέχνης. Αν εξετάσουμε τη διδασκαλία του Itten ως ενιαίο σύνολο αρχών, μεθόδων και ασκήσεων, θα διαπιστώσουμε ότι στην ίδια τη δομή της εμπεριέχεται η έννοια της ολοποίησης, της συνολικότητας. Με μια δημιουργική σύνθεση θεωρίας και πρακτικών ασκήσεων, η διδασκαλία του Itten ενέπλεκε το καλλιτεχνικό υποκείμενο αναπτύσσοντας όλες τις πτυχές της προσωπικότητάς του: το σώμα, το πνεύμα και την ψυχή. Η καλλιτεχνική δημιουργία προβάλλεται ως η ενιαία έκφραση σε όλα τα επίπεδα της υποκειμενικότητας του καλλιτέχνη, ενώ συνιστά, επίσης, το μέσο και το αποτέλεσμα της ολοκλήρωσης του ατόμου. Η ουτοπία της ολοκλήρωσης διαφέρει εδώ από ένα ενιαίο έργο που θα ενσωματώνει το σύνολο των επιμέρους τεχνών, ειδικοτήτων ή τεχνολογικών δυνατοτήτων και αφορά την ενοποίηση των πλευρών της ύπαρξης. Πρόκειται δηλαδή για μια ατομική και διαισθητική

υπόθεση, άσχετη με τον τεχνικό καταμερισμό εργασίας.

> *Η επισταμένη μελέτη των χρωμάτων είναι ένα εξαιρετικό μέσο για την καλλιέργεια των ανθρώπινων όντων, γιατί οδηγεί στην αντίληψη των εσωτερικών τους αναγκών. Για να το πετύχεις αυτό πρέπει να βιώσεις τον αιώνιο νόμο της φύσης και του ανθρώπινου γένους· να αναγνωρίσεις την εσωτερική ανάγκη σημαίνει να θυσιάσεις την ατομική επιθυμία και να υπηρετήσεις τον Δημιουργό - να γίνεις δηλαδή Άνθρωπος.* (Itten, 1970: 94)

Για τον Itten, η ολοκλήρωση του ατόμου διαμέσου και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, δεν περιορίζεται απλώς στη συντονισμένη δουλειά όλων των πτυχών της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά ταυτίζεται με την ανύψωσή του σε έναν ολοκληρωμένο άνθρωπο όπου η ύλη δεν μπορεί να διαχωριστεί από το πνεύμα και την ψυχή. Σε αντίθεση με την επόμενη φάση της σχολής, η ιδέα της συνολικότητας δεν μπαίνει στο επίπεδο της συλλογικής δουλειάς όλων των ειδικών και της ενοποίησης των τεχνών, καθώς και της ένταξης σε μια κοινότητα που θα παράγει αντικείμενα με αισθητικές αρετές για τις ανάγκες της. Αντίθετα, τοποθετείται στη μελέτη των πρωταρχικών ιδιοτήτων του χρώματος και της μορφής ως μέσων για την απελευθέρωση της εσωτερικής δημιουργικότητας, η οποία διαφέρει από άτομο σε άτομο, και ως αντιστοίχων των θεμελιωδών στοιχείων της ύπαρξης (Itten, 1970).

Στόχος της ενοποίησης της ανθρώπινης ύπαρξης ήταν η αναγωγή της σε ένα δημιουργικό ον όπου, και μόνο τότε, η αντιπαράθεσή του με τη φυσική πραγματικότητα θα είναι εφικτή. Η πιστή αναπαράσταση της φυσικής πραγματικότητας, του υλικού χώρου και της ανθρώπινης φιγούρας δεν απεμπολούνται από τη διδασκαλία του Itten, αλλά χρησιμοποιούνται για την ανάπτυξη του οπτικού αισθητηρίου των μαθητών. Ωστόσο, η πιστότητα δεν έγκειται στη μορφολογική ή ανατομική ακρίβεια, αλλά στην ερμηνεία των χαρακτηριστικών και των συναισθηματικών επιδράσεων των εκάστοτε μορφών και χρωμάτων. Το ανθρώπινο σώμα συγκροτεί το φορέα της ενοποίησης σάρκας, πνεύματος και ψυχής και αντικατοπτρίζει την εσωτερική δημιουργικότητα και τη γνήσια ύπαρξη του κάθε ατόμου.

3Β/ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ OSKAR SCHLEMMER

Το 1923 και η μεταφορά της σχολής του Bauhaus στο Ντεσάου δύο χρόνια μετά, θα αποτελέσουν κομβικά σημεία και για το θεατρικό εργαστήρι της σχολής. Ο Oskar Schlemmer, ο οποίος, διορισμένος από το 1920 στη σχολή, είχε διατελέσει δάσκαλος των μορφών στα εργαστήρια τοιχογραφίας και γλυπτικής, θα οριστεί υπεύθυνος του εργαστηρίου και θα βάλει την προσωπική του σφραγίδα στη σκηνή. Η στροφή από την επιρροή των εξπρεσιονιστικών απόψεων του Itten στο χορευτικό κονστρουκτιβισμό και τη μηχανική κίνηση δεν θα αποτελέσει απλώς ένα επόμενο βήμα της εξέλιξης του θεάτρου εντός της σχολής, αλλά και μια δομική αλλαγή της αντιμετώπισης της σκηνικής ερμηνείας, της ανθρώπινης φιγούρας-χορευτή και της σχέσης με το σκηνικό χώρο.

Τα πρώτα χρόνια της σχολής στη Βαϊμάρη, το θεατρικό εργαστήρι με δάσκαλο τον Schreyer θα περιοριστεί σε τέσσερα σύντομα έργα, τα οποία δεν θα γνωρίσουν ευρεία απήχηση. Κανένα από τα έργα αυτά δεν οργανώνεται μέσω διαλόγων, αλλά βασίζονται σε ένα σύνολο λέξεων και χειρονομιών εν είδει τελετουργίας. Οι ηθοποιοί εκφωνούσαν τα λόγια τους, τα οποία περιορίζονταν σε ήχους ή κραυγές, πίσω από γεωμετρικά προσωπεία που κάλυπταν όλο το σώμα τους.

Η αλλαγή διεύθυνσης του θεατρικού εργαστηρίου θα αποτελέσει ξεκαθάρισμα με την εξπρεσιονιστική διάθεση και τη νιτσεϊκή παράδοση της δημιουργίας ενός θεατρικού αποτυπώματος της τραγικότητας και του ανορθολογισμού της γερμανικής ιστορίας (Φόργκας, 1999).

> *Έχουμε φτάσει στο σημείο στο οποίο, στις φαινομενικά μοντέρνες σκηνές της Γερμανίας, μέσα σε μια πλημμύρα εξπρεσιονιστικών εκκεντρικοτήτων, έχουμε χάσει τον τρόπο να εκφράζουμε τα πραγματικά γεγονότα της ζωής: τη σκηνή, τον ορατό χώρο, το αληθινό προσκήνιο. Η βασιλεία της οπτικής και της ακουστικής έχει αντικατασταθεί από κούφιους διάκοσμους, βεβιασμένα σύμβολα και τις παρανοϊκές τσιρίδες των εξπρεσιονιστών ποιητών.* (Φόργκας, 1999)

Οι σκηνικές παραγωγές του Schlemmer θα αποτυπώσουν με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο την, ηγεμονική πια στη σχολή του Bauhaus, παραδοχή ότι η τέχνη είναι αδύνατο να αποφύγει την παρουσία της μηχανής, με



Τα μέλη του θεατρικού εργαστηρίου του Oskar Schlemmer, στην ταράτσα του Dessau, 1927-28



Πρωινές ασκήσεις στην προκαταρκτική τάξη του Itten

τις ανησυχίες και τις ελπίδες που την ακολουθούσαν. Η νέα αυτή πορεία που θα ακολουθήσει το θεατρικό εργαστήρι, συμμεριζόμενο και τις συγκαιρινές του κονστρουκτιβιστικές θεωρίες, θα αποτυπωθεί ακόμα και στην ορολογία που θα υιοθετήσει η σχολή, με την αντικατάσταση του προσδιορισμού *θέατρο* [Theater] από εκείνο της *σκηνής* [Bühne].

'Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΣΤΟ ΧΕΙΡΙΣΤΗΡΙΟ'

Σε αυτό το πλαίσιο, κεντρικό θέμα των σκηνικών των παραστάσεων του Schlemmer θα αποτελέσει η ανθρώπινη φιγούρα και η σχέση της με το χώρο και την κατασκευή του. Σύμφωνα με τον ίδιο, η ιστορία του θεάτρου ταυτίζεται με την ιστορία των μεταμορφώσεων της ανθρώπινης φιγούρας (Καραΐσκου, 2007). Μια άχρονη, τυποποιημένη ανθρώπινη φιγούρα ως ενσάρκωση μιας ιδέας, «το μέτρο όλων των πραγμάτων», σε ρήξη με την παραμορφωμένη εξπρεσιονιστική μορφή - τραγικό και γεμάτο συναισθήματα και πάθη αποτύπωμα της εποχής. Αν και αντιμετωπίζει λοιπόν τον άνθρωπο με πολύ διαφορετικό τρόπο από τον Itten και τον Schreyer, έρχεται αντιμέτωπος με την ανθρώπινη μορφή στο σύνολο του έργου του, με στόχο μεν την αναγωγή της σε ένα μαθηματικό σχηματισμό, αλλά αφήνοντάς την πάντα αναγνωρίσιμα ανθρώπινη. Το ανθρώπινο σώμα και η υποκείμενη σε μηχανικούς νόμους κίνησή του, συνιστά το εργαλείο αντίληψης του χώρου και κατ' επέκταση του φυσικού-πραγματικού χώρου, καθώς και των αντικειμενικών νόμων που τα διέπουν. Το σύνολο των χορευτικών κινήσεων, μιας και δεν μπορούμε να μιλάμε για ερμηνεία, είναι από πριν επινοημένες και με ακρίβεια σχεδιασμένες κινησιολογίες, οι οποίες υπαγορεύονται από τα γεωμετρικά κοστούμια και τη μουσική. Γίνεται φανερό πως ο ρόλος του ανθρώπου δεν εντοπίζεται στη φυσική του συμμετοχή στη χορευτική διαδικασία, αλλά στη θέση του ως διανοητικού χειριστή της υλοποίησης και της παραγωγής του έργου. «Ο άνθρωπος, το έμψυχο ον, θα είναι αθέατος μέσα σε αυτόν το μηχανιστικό οργανισμό. Θα στέκει ως 'τέλειος μηχανικός' στον κεντρικό πίνακα διακοπτών απ' όπου θα διευθύνει αυτή την οπτική γιορτή» (Gropius και Wensinger, 1961: 22). Ο ηθοποιός-χορευτής χάνει τη φυσική του υπόσταση και μετατρέπεται σε ένα σύνολο στερεομετρικών σωμάτων.

Η ανάλυση, λοιπόν, του ανθρώπινου σώματος και του σκηνικού χώρου σε ένα σύστημα στερεομετρικών σχημάτων αποτελεί τον κεντρικό άξονα της φιλοσοφίας του Schlemmer και υποτάσσεται στη γεωμετρικοποίηση της μορφής και τη μεταμόρφωσή της σε μια αφηρημένη έννοια. Σε αντίθεση με το εξπρεσιονιστικό θέατρο, όπου η ανθρώπινη φιγούρα μεταμφιέζεται σε γεωμετρική μορφή για να καταδείξει την αλλοτρίωση και τον κατακερματισμό της εποχής, οι φιγούρες του Schlemmer μετατρέπονται σε καθαρές και δυναμικές γεωμετρικές φόρμες, ανεξάρτητα από τη φυσιολογία του ανθρώπινου σώματος, για να δημιουργήσουν, σε πλήρη αλληλεπίδραση με τα αντικείμενα και το σκηνικό χώρο, μια πολύπλοκη γεωμετρία, ορατή και νοητή· σε τελική ανάλυση ένα κονστρουκτιβιστικό χορευτικό έργο. Ενάντια στην ακατανίκητη υποκειμενικότητα των εξπρεσιονιστών, προβάλλει ένα νέο μοντέλο υποκειμενικότητας το οποίο, απαλλαγμένο από συναισθήματα, πάθη και ορμές, υπακούει στους αντικειμενικούς νόμους του σώματος και του χώρου και μπορεί να μετρηθεί με γεωμετρικά όργανα και, θεωρητικά, να κατασκευαστεί μηχανικά (Koss, 2003). Ωστόσο, παρά

τη γεωμετρικοποίηση και την αναγωγή των ηθοποιών-χορευτών σε σύμβολα μορφών, ο Schlemmer δεν επιδιώκει την εξαφάνιση της ανθρώπινης φιγούρας, αλλά μοιάζει να πειραματίζεται πάνω στα όρια της γεωμετρικής διεύρυνσης ή περιστολής που μπορεί να εφαρμοστεί στο ανθρώπινο σώμα, χωρίς να χάσει την ανθρώπινη κίνηση και ευελιξία του.

ΤΟ «ΤΡΙΑΔΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΟ»

Το *Τριαδικό Μπαλέτο* αποτελεί ίσως το πιο γνωστό και χαρακτηριστικό παράδειγμα κονστρουκτιβιστικής σκηνικής παράστασης του θεατρικού εργαστηρίου του Schlemmer. Παρουσιάστηκε ολοκληρωμένο στην *Εβδομάδα Bauhaus* τον Αύγουστο του 1923 και συνιστά μάλλον το έργο εκείνο που απογείωσε το θεατρικό εργαστήρι. Παρά τη λέξη *μπαλέτο* στον τίτλο του, δεν πρόκειται για μια παράσταση κλασικού μπαλέτου αλλά για μια σύνθεση χορού, ερμηνείας, μουσικής και κοστουμιών. Ο προσδιορισμός *τριαδικό* υπαινίσσεται νέα πρότυπα σχέσεων ενάντια τόσο στον ατομικισμό του σόλο χορευτή όσο και στο ετερόφυλο ζευγάρι, και τα δύο βαθιά συνδεδεμένα με το δυτικό θέατρο. Ανταποκρίνεται όμως και στη δομή της σκηνικής παράστασης: τρεις ηθοποιοί-χορευτές, δύο άνδρες και μία γυναίκα, εκτελούν δώδεκα χορούς και ενσαρκώνουν δεκαοχτώ διαφορετικούς χαρακτήρες φορώντας δεκαοχτώ διαφορετικά κοστούμια. Η παράσταση αρθρώνεται σε τρία μέρη, στο καθένα από τα οποία αντιστοιχεί και ένα χρώμα, κίτρινο, κόκκινο και μαύρο. Τα κοστούμια κατέχουν κεντρικό ρόλο στην παράσταση αφού, από τη μία, είναι εκείνα που με τη γεωμετρική και μη ρεαλιστική τους μορφή, μεταμορφώνουν τον άνθρωπο στην αφηρημένη φιγούρα του ηθοποιού-χορευτή, ενώ, από την άλλη, αποτελούν την αφετηρία του *Τριαδικού Μπαλέτου*. Οι φιγούρες αποπροσωποποιούνται και υποβάλλονται σε μεθοδευμένη μηχανική κίνηση πάνω σε ένα χωρικό κάναβο, πάντα ακολουθώντας τη μουσική, τη στερεομετρία του χώρου, καθώς και τη γεωμετρία των κοστουμιών που συντίθενται από κώνους, σφαίρες, κυλίνδρους και άλλα στερεομετρικά σχήματα.

Η ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΦΙΓΟΥΡΑ-ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ

Η ιδανική λύση για την άρση των περιορισμών της έκφρασης και για την επίτευξη της τέλειας ακρίβειας εντοπίστηκε στη μαριονέτα· όπως θα δηλώσει ο ίδιος ο Schlemmer το 1930, οι αναπαραστάσεις της ανθρώπινης φιγούρας «παρέπεμπαν σε ένα βασίλειο από κούκλες» (Koss, 2003: 725). Ο Schlemmer θα εμπνευστεί από τη μηχανική υπόσταση και τις ποικίλες δυνατότητες κινήσεων της μαριονέτας για να μετατρέψει τον ηθοποιό-χορευτή σε μια καθολική και καθαρή μορφή που θα χρησιμεύσει ως εργαλείο για την απελευθέρωση του καλλιτέχνη από την υποκειμενική σύγχυση και το χάος (Lahusen, 1986). Η ανθρώπινη φιγούρα, προσομοίωση μιας μαριονέτας, θα χάσει την ιδιαίτερη προσωπικότητά της για να αναχθεί σε ένα αφηρημένο άτομο, πρωτότυπο μιας μορφής ύπαρξης. Η αποπροσωποποίηση και η αφαιρετική διάσταση της ανθρώπινης μορφής συντελείται σε δύο επίπεδα. Πιο συγκεκριμένα, δεν αφορά μόνο το επίπεδο του ανεξάρτητου ατόμου, αλλά εφαρμόζεται και στο σύνολο της θεατρικής παράστασης, η οποία συγκροτείται από ένα σύνολο φιγούρων δύσκολα διαχωρίσιμων μεταξύ τους. «[...] δεν αντιμετωπίζεται ως ένα άτομο συγκεκριμένο και αυστηρά οριοθετημένο, αλλά

ως το πρωτότυπο μιας μορφής ύπαρξης που αντιτίθεται στα βασικά στοιχεία του θεάτρου [...] Αυτό που προκύπτει ως δράση έχει ως αφετηρία αποκλειστικά τα στοιχεία της φόρμας» (Droste, 2003: 158).

Η μαριονέτα, και άρα ο ηθοποιός-χορευτής, ενσαρκώνει τη βασική επιδίωξη του Schlemmer, δηλαδή την αναπαράσταση του ανθρώπου ως μιας τυποποιημένης, ερμαφρόδιτης, διαχρονικής και παγκόσμιας φιγούρας η οποία, με τη συμβολή των κοστουμιών, σχηματοποιείται από τη σύνθεση των φυσικών νόμων του σώματος και των αντικειμενικών νόμων του χώρου και του φυσικού κόσμου. Σε αντίθεση με τις ρομαντικές μαριονέτες του Heinrich von Kleist όπου ο καλλιτέχνης κινεί τα σχοινιά σε μια αμφίδρομη κίνηση προσέγγισης του ψυχικού του κόσμου και εξωτερίκευσής του, οι 'κούκλες' του Schlemmer θα ενσαρκώσουν πρωτότυπα χωρικών όντων και όχι ρεαλιστικές αναπαραστάσεις ή εξπρεσιονιστικές εκφράσεις συγκεκριμένων υποκειμένων.

Ο ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Ο Schlemmer θα επιδιώξει να αναγάγει τη θεατρική σκηνή στον τόπο πραγμάτωσης όσων δεν μπορούν -ακόμα τουλάχιστον- να υλοποιηθούν στην πραγματικότητα. Όχι απαραίτητα με την έννοια ενός έργου που θα εκφράσει τα ατομικά και συλλογικά οράματα για μια άλλη κοινωνία, αλλά μάλλον σκηνικών παραστάσεων οι οποίες θα εξαντλήσουν τις τεχνολογικές και μηχανικές δυνατότητες της εποχής και θα ενσαρκώσουν την ανεκπλήρωτη ουτοπία του Bauhaus ενός ολοκληρωμένου έργου τέχνης [Gesamtkunstwerk]. Είναι, εξάλλου, την περίοδο αυτή που η αναζήτηση της πολυπόθητης συνολικότητας και ενοποίησης όλων των τεχνών και τεχνικών θα μετατοπιστεί από την αρχιτεκτονική στον άνθρωπο, από το αντικείμενο σε μια εικόνα για το νέο άνθρωπο, όπου το καλλιτεχνικό υποκείμενο δεν αυτοπραγματώνεται μέσα από την υποκειμενική έμπνευση και δημιουργία, αλλά με την υπαγωγή του σε μια κοινότητα που δουλεύει συλλογικά· την εικόνα αυτή που οι Schlemmer, Gropius και Moholy-Nagy θα αποκαλέσουν *ολοκληρωμένο άνθρωπο*. Ο ολοκληρωμένος άνθρωπος θα έχει τη δυνατότητα να εποπτεύει ολόκληρη τη δημιουργική διαδικασία και όχι να εκτελεί απλώς μια μηχανική λειτουργία.

Ο συνδυασμός του μηχανικά ελεγχόμενου σχεδιασμού της σκηνής, της συλλογικής δουλειάς σχεδόν του συνόλου των τομέων της σχολής, καλλιτεχνικών και τεχνικών, και της σφαιρικής οργάνωσης της παράστασης θα αναγάγει τη θεατρική σκηνή στον πιο κατάλληλο τόπο υλοποίησης της παραπάνω ουτοπίας. Η σκληρή πειθαρχία στην οργάνωση του χώρου, των χειρονομιών και των κινήσεων των ηθοποιών-χορευτών και τα γεωμετρικά κοστούμια συστήνουν τη μεθοδολογία με την οποία προσπάθησε ο Schlemmer να προσεγγίσει την υλοποίηση μιας γεωμετρικοποιημένης, αφαιρετικής σκηνικής παράστασης ως ενσάρκωσης της επιθυμητής ολότητας.

Ο σκηνικός χώρος για τον Schlemmer συμπυκνώνεται σε μια στερεομετρική σύνθεση όλων των πρωταρχικών στοιχείων που απαρτίζουν τη θεατρική παράσταση: υλικός χώρος, φιγούρες, κίνηση, ήχος, χρώματα και φως. «Ο Schlemmer οραματίστηκε την δυνατότητα μίας απόλυτης οπτικής σκηνής που θα προσφέρει 'μορφή και χρώμα σε κίνηση' και που είναι 'καλειδοσκοπικό παιχνίδι, συνάμα απείρως μεταβλητό και αυστηρά οργανωμένο'» (Φόργκας, 1999: 134). Ενός σκηνικού χώρου που δεν αποτελεί απλώς ένα πλαίσιο

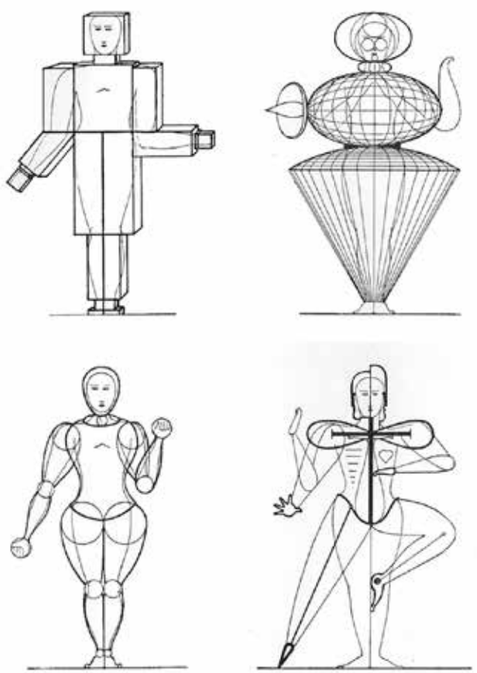
ή τον υλικό τόπο υποδοχής της παράστασης, αλλά συμμετέχει ενεργά στην άρθρωσή της και συνιστά και ο ίδιος μέρος του θέματος αυτής. Από τα ίδια τα γραπτά του Schlemmer γίνεται φανερή η σημασία του ανθρώπινου σώματος ως μέτρου για την κατασκευή του χώρου· φιγούρες και χώρος συν-συγκροτούνται μέσα από ένα συνεχή διάλογο αλλά και διαμέσου της υπαγωγής τους σε οργανωμένες κινησιολογίες και ήχους. Ο Schlemmer πίστευε ότι πέρα από την ευθεία γραμμή, τη διαγώνιο, τον κύκλο και την καμπύλη, διαμορφώνεται μια στερεομετρία του χώρου με την κίνηση της κάθετης φόρμας του χορευτή.

Ο σκηνικός χώρος για τον Schlemmer οργανώνεται με βάση μαθηματικούς νόμους σε αντιστοιχία με το φυσικό και τεχνητό περιβάλλον. Κατά τη διάρκεια μιας σκηνικής παράστασης πραγματώνεται η συνάντηση των δύο αυτών χώρων στο ανθρώπινο σώμα διαμέσου του ξεπεράσματος των προσωπικών συναισθημάτων του ηθοποιού-χορευτή, οπότε αυτός φτάνει στη συνείδηση της μαθηματικής ουσίας που βρίσκεται μέσα του και τον συνδέει με το χώρο (Καραΐσκου, 2007). Ο χορευτής-άνθρωπος αναδεικνύεται στο μέτρο για την κατασκευή του χώρου, το ανθρώπινο σώμα και η υποκείμενη σε μηχανικούς νόμους κίνησή του συνιστά το εργαλείο αντίληψης του χώρου και, κατ' επέκταση, της φύσης, καθώς και των αντικειμενικών νόμων που τα διέπουν. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα ο σκηνικός χώρος να μετασχηματίζεται σε μια οπτική σκηνή όπου οι οργανικές μορφές συναντώνται με τις μηχανικές, μισο-ανθρώπινες μαριονέτες, ο φυσικός χώρος με το μηχανικά κατασκευασμένο για να συγκροτήσουν μια σκηνική παράσταση-ύμνο στις απελευθερωτικές δυνατότητες της τεχνολογίας. Η θεατρική σκηνή μοιάζει με το ανάλογο ενός κόσμου που τον κινητοποιεί ο άνθρωπος. Ο Schlemmer, συμπλέοντας με τις καλλιτεχνικές κονστρουκτιβιστικές αντιλήψεις που βρίσκονταν σε άνθηση και με τη φονξιοναλιστική κατεύθυνση της σχολής, αναζητούσε το αντικειμενικά αιτιολογημένο, το τυποποιημένο, το παγκόσμιο και ανώνυμο· «χρειαζόμαστε νούμερα, μέτρο και κανόνες ως θωράκιση και όπλο απέναντι στο χάος» (Jameson, 1999: 120-121).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η μελέτη της διχοτομίας του μοντερνισμού μεταξύ ρομαντικής και ορθολογικής/θετικιστικής παράδοσης φέρνει στην επιφάνεια μια σειρά αντιθέσεων οι οποίες μπορούν να στοιχηθούν πίσω από την κεντρική αντιπαράθεση. Αν και η τελική, η μεγάλη, εικόνα της σχολής του Bauhaus μοιάζει να έχει νικήσει τις εξπρεσιονιστικές καλλιτεχνικές πρακτικές και επιρροές, δεν παύει να συνιστά το αποτέλεσμα μιας μάχης όπου και οι δύο αντίπαλοι θα έρθουν αντιμέτωποι με τα ίδια ερωτήματα. Αποδεχόμενες και οι δύο πλευρές το ιστορικό πλαίσιο της νεωτερικότητας, ακόμα και όταν -με την κριτική τους- θα αγγίξουν τα όριά της, δεν μπορούν να αποφύγουν το ζήτημα του ηγεμονικού ρόλου των μηχανών, της ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων και της προόδου.

Ο ατελής εκσυγχρονισμός που βρίσκεται στο υπόβαθρο του μοντερνισμού θα τον αναγάγει σε μια μικτή, μεταβατική και δυναμική περίοδο, από τη σκοπιά ενός ολόκληρου κόσμου υπό μεταμόρφωση, του οποίου η πορεία είναι συνεχώς μια εν δυνάμει κατάσταση (Jameson, 1999). Ο φιλελευθερισμός, το φορντικό μοντέλο παραγωγής και η έκρηξη της βιομηχανίας, ο πόλεμος, συνυπάρχουν με τις σοσιαλιστικές ουτο-



Oskar Schlemmer
σκίτσο, φιγούρες από το Τριαδικό Μπαλέτο, 1924



J. Itten, Ο Ωτακουστής, 1918

πίες και την ελπίδα της οκτωβριανής επανάστασης, τις εργατικές εξεγέρσεις και τη μαζική είσοδο των εργατικών κομμάτων στο κοινοβούλιο για να συνθέσουν την αντιφατική εικόνα μιας κοινωνίας που διψάει για αλλαγή. Είναι υπό αυτό πρίσμα που θεμελιώνεται η εγγενής αμφιθυμία του αισθητικού μοντερνισμού. Και είναι αυτή η αμφιθυμία που επιβεβαιώνεται μέσω των δύο παραδειγμάτων της σχολής του Bauhaus. Η προκαταρκτική τάξη του Itten και το θεατρικό εργαστήρι του Schlemmer θα αποτελέσουν ένα χαρακτηριστικό στιγμιότυπο της διχοτομίας του αισθητικού μοντερνισμού.

Και οι δύο καλλιτέχνες θα εμπλακούν στη συζήτηση για το νέο άνθρωπο και στην αναζήτηση μιας μεθοδολογίας προσέγγισης και σχηματοποίησης της εικόνας του. Μέσα από αυτό το νήμα θεμελιώνεται και η σχέση τους με τις διάφορες ουτοπίας ή αντι-ουτοπίες της περιόδου. Η συζήτηση για το νέο άνθρωπο στον Itten και τον Schlemmer δεν εξαντλείται στο διχασμό ανάμεσα σε μια πιο συντηρητική και οπισθοδρομική εικόνα του μεγαλοφυούς καλλιτέχνη-αυτόνομου δημιουργού και μια πιο προοδευτική του καλλιτέχνη παραγωγού, αλλά επεκτείνεται σε μια σύνθετη αναζήτηση για την έννοια της ανθρωπινότητας για να παραλάβει μια σειρά από λεπτότερες αντιθέσεις αναφορικά με τη σχέση του ανθρώπου με την πραγματικότητα. Οι έννοιες της αλλαγής και του νέου θα πάρουν, σε τελική ανάλυση, τη μορφή της συνεχούς διαπάλης μεταξύ ενθουσιασμού και φόβου μπροστά στις νέες δυνατότητες της περιόδου και τον αστικό εκσυγχρονισμό, γεγονός που θα συμβάλει στην ποικιλία των απαντήσεων.

Με εξαίρεση παραδείγματα φασιστικών ή ναζιστικών αντιλήψεων, το Bauhaus θα συμπυκνώσει σχεδόν όλη τη γκάμα απαντήσεων στην έκρηξη της τεχνολογίας, τον εξορθολογισμό και την πρόοδο, οι οποίες θα αρθρωθούν με άξονα τη μεταμόρφωση του ανθρώπου. Αυτό θα εκφραστεί και στη συνύπαρξη πολιτικά στρατευμένων και μη Δασκάλων: μαρξιστών, σοσιαλδημοκρατών, φιλελεύθερων, αδιάφορων για την πολιτική ή ακόμα και Δασκάλων που αναζητούσαν το νέο άνθρωπο μέσα από θρησκευτικές κοσμοθεωρήσεις. Αν κρίνουμε από το γεγονός ότι, ακόμα και ο ακραίος ανορθολογισμός και μυστικισμός του Itten, όχι απλώς δεν θα αντιμετωπιστεί ως κάτι εντελώς ξένο, αλλά για μεγάλο διάστημα θα επηρεάζει βαθιά το χαρακτήρα της σχολής, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το Bauhaus θα θεμελιωθεί στη βάση της ουτοπικής πρόθεσης της σύνθεσης: εκκινεί από τον προγραμματικό στόχο της σύζευξης τέχνης και τεχνολογίας, περνά από τη συνένωση όλων των ιδιοτήτων της ανθρώπινης ύπαρξης ή τη σύζευξη όλων των τεχνικών ειδικοτήτων και φτάνει ως τη συνύπαρξη διαφορετικών προοπτικών της ανθρωπινότητας στις νέες συνθήκες.

Η σχολή του Bauhaus θα αφήσει την εικόνα μιας σχολής με οράματα και καινοτομίες, στη διδασκαλία και την παραγωγή, η οποία δεν θα μπορέσει ή δεν θα θελήσει, όμως, να ξεφύγει από μια εσωστρεφή εξέλιξη και τα πλοκάμια του αστικού εκσυγχρονισμού. Μοιάζει με την εικόνα που δίνει ο μαρξισμός για τον καπιταλισμό, όπως θα την διατυπώσει ο Terry Eagleton: «ένα σύστημα που δημιουργεί ένα όργιο διαφορών, ανατροπών, υπερβάσεων, ενώ ταυτόχρονα δεν παύει ποτέ να είναι αυστηρά ταυτόσημο με τον εαυτό του» (Ίγκλετον, 2003: 99).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Droste, M. (2003) *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen.

Gropius, W., Wensinger, A.S. (eds) (1961) *The Theater of the Bauhaus / Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Habermas, J. (2004) 'Ερωτήματα και αντερωτήματα', στο Γ. Βέλτσος (επιμ.) *Η διαμάχη. Κείμενα για την νεωτερικότητα.* Αθήνα: Πλέθρον, σς. 119-150.

Harvey, D. (2009) *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Ίγκλετον, Τ. (2003) *Οι αυταπάτες της μετανεωτερικότητας*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Itten, J. (1965) *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus*. New York: Renhold Publishing Corporation.

Itten, J. (1970) *The elements of color*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.

Jameson, F. (1999) *Το Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*. Αθήνα: Νεφέλη.

Jameson, F. (2007) *Μια μοναδική νεωτερικότητα, δοκίμιο για την οντολογία του παρόντος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Kandinsky, W., (1981) *Για το πνευματικό στην τέχνη.* Αθήνα: Νεφέλη.

Καραΐσκου, Β. (2007) 'Το Θεατρικό Εργαστήρι του στο Bauhaus', *Νέα Εστία*, (1799), σς. 789-798.

Koss, J. (2003) 'Bauhaus Theater of Human Dolls', *The Art Bulletin*, 85(4), σς. 724-745.

Lahusen, S. (1986) 'Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets?', *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 4(2), σς. 65-77.

Λυοτάρ, Φ. Ζ. (1993) *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*. Αθήνα: Γνώση.

Μάνεση, Δ. (2008) 'Η κοινωνική και τεχνική πλευρά της τέχνης: Το Bauhaus στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης', Μεταπτυχιακή εργασία του ΔΠΜΣ: Πολιτιστική διαχείριση, διοίκηση και επικοινωνία, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Ουίτφορντ, Φρ. (1993) *Μπάουχαους*. Αθήνα: Υποδομή.

Φόργκας, Ε. (1999) *Μπάουχαους. Ιδέες και πραγματικότητα*. Θεσ/κη: Νησίδες.

ΑΠΟ ΤΑ ΣΥΜΒΑΝΤΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΣΤΗΝ ΕΓΚΥΚΛΙΟ ΓΝΩΣΗ ΑΠΟ ΤΟΝ RAYMOND ROUSSEL ΣΤΟΝ LE CORBUSIER

Ζαβιτσάνου Ιόλη
Αρχιτέκτων Μηχανικός, Υ/Δ ΕΜΠ
ioli.zav@gmail.com

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
Παναγιώτα Ράπτη

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το δοκίμιο αυτό στοχεύει στη διερεύνηση του λόγου του μεσοπολεμικού μοντερνισμού, και κυρίως εκείνου του Le Corbusier, μέσω του μανιφέστου *Για μια Αρχιτεκτονική*. Η διερεύνηση αυτή πραγματοποιείται μέσα από την παράλληλη ανάγνωση με το λογοτεχνικό έργο *Impressions d' Afrique* του Raymond Roussel και με θεωρητικό εργαλείο τη φιλοσοφική θεωρία του Alain Badiou για το συμβάν και την αλήθεια. Θεωρώντας πως το κείμενο του Roussel μπορεί να λειτουργήσει ως παράδειγμα απεικόνισης μιας διαδρομής αλήθειας, χρησιμοποιείται ως η μέθοδος αφαίρεσης για τη μελέτη των σταδίων της διαδρομής αλήθειας στο έργο του Le Corbusier· έργο που διεκδικώντας την απολυτοποίηση της αλήθειας, συνεπάγεται την καταστροφή της ή τον όλεθρο, το τρίτο όνομα του Κακού, όπως αυτό ορίζεται από τον Alain Badiou. Το κάθε στάδιο στην κατασκευής μιας αλήθειας: η συμβαντική έλευση, η υποκειμενική μορφοποίηση και η γενολογική αλήθεια, εντοπίζεται αρχικά στο κείμενο του Roussel και έπειτα στο κείμενο του Le Corbusier. Διαμορφώνονται έτσι τρία δίπολα, που συστήνονται με βάση τη θεωρία του Badiou, τα οποία εφαρμόζονται στα κείμενα. Η ανάλυση του ενός πόλου παρέχει και την περιγραφή του άλλου, ενώ η εμβάθυνση στις διαφορές τους επιτρέπει τον εντοπισμό του σημείου στο οποίο το *Για μια Αρχιτεκτονική* ενσωματώνει το κριτήριο του ολέθρου. Στα συμπεράσματα της εργασίας επιχειρείται η απεικόνιση ενός εργαλείου αναγνώρισης του Κακού, μια διαγραμματική απεικόνιση από εννοιολογικά εργαλεία αναγνώρισης των ιχνών και χαρακτηριστικών του Κακού, που διαμορφώθηκαν μέσω της παράλληλης ανάγνωσης των κειμένων και δύνανται να γενικευθούν.

ABSTRACT

This work aims to investigate the interwar discourse of modern architecture, especially that of Le Corbusier through the manifesto *Toward an Architecture*. The research is carried out through a parallel reading of the literary work *Impressions d' Afrique* of Raymond Roussel and by using Alain Badiou' s philosophical conception for truth and the event as a theoretical tool. Considering that the text of Roussel can serve as an example illustration of a truth process, it is used as the deduction method for the study of the stages of truth process in Le Corbusier's, which by claiming total power of the truth, implied the principle of disaster: the third figure of Evil, as defined by Alain Badiou. Each stage in a truth process: the evental occurrence, the subjective formulation and the generic truth, is located originally in Roussel's text and then in Le Corbusier's, thus forming three dipoles, based on Badiou's theory, which are applied on the texts. Analyzing one pole, we are given a description of the other, while, deepening into their differences, allows detection of the point at which *Toward an Architecture* embodies the principle of disaster. In conclusion, the thesis attempts to display an identification tool of Evil, that is a diagrammatic rendering of conceptual structures of identifying, organizing and administering the traces and features of the Evil discourse. The latter are thus formed into a tabulation in counterpoint to those of the generic truths' discourse, that are generalized after their formulation through the parallel reading of the texts.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Α. Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ

Το δοκίμιο αυτό τοποθετείται στο πεδίο της μελέτης και ανάλυσης του γραπτού λόγου, ως μέσου για την εμβάθυνση σε ζητήματα παραγωγής αρχιτεκτονικού λόγου και σχεδιασμού. Ο γραπτός λόγος της αρχιτεκτονικής συμπληρώνει το σχεδιασμένο, αναδεικνύει τις ενδεχόμενες αντιφάσεις και συγκρούσεις που ενέχει ο σχεδιασμός και εν τέλει, μπορεί να θεωρηθεί ακόμα και ως ένα ανεξάρτητο πεδίο παραγωγής 'αρχιτεκτονημάτων', το οποίο δημιουργεί ένα πρόσφορο πεδίο λόγου και προβληματισμού για εμβάθυνση. Ως εφαλτήριο για τη μελέτη αυτής της αμφίδρομης σχέσης μεταξύ γραπτού λόγου και σχεδιασμένου έργου, επιλέγεται η περίοδος του Μεσοπολέμου, περίοδος όπου συντελείται αλλαγή στο αρχιτεκτονικό Παράδειγμα και σταδιακά περνάμε σε αυτό που γνωρίζουμε ως Μοντέρνα Αρχιτεκτονική.

Κατά την περίοδο που δρα το Μοντέρνο Κίνημα, η υποστήριξη του ορθολογισμού φέρεται ισχυρότερη από την αμφισβήτησή του. Οι ορθολογικές αρχές, που λειτούργησαν ως νόμοι και κανόνες εντός της γλώσσας του Κινήματος, φαίνεται πως συνέτειναν στο χτίσιμο μιας «μεγάλης αφήγησης», μιας συνεκτικής θεωρίας που καλείται να καλύψει το σύνολο της πραγματικότητας. Τα κείμενα που παράγονται «επιδιώκουν να εφαρμόσουν πάνω στα πράγματα ένα πλήρες σχήμα, ένα συνεκτικό σύστημα για την αξιολόγηση, την κατανόηση και τον προσδιορισμό του σωστού ή του λάθους του ωραίου ή του άσχημο» (Μαρτινίδης, 1990: 5). Από την πλευρά του, ο αρχιτέκτονας των αρχών του 20ου αιώνα, ως φορέας της συμπυκνωμένης γνώσης γύρω από την παραγωγή του χώρου, τοποθετεί τον εαυτό του στο κέντρο των εξελίξεων, καθώς πιστεύει πως η πόλη μπορεί να διαμορφώσει την κοινωνία και πολύ περισσότερο να γίνει προπομπός μιας νέας. Σ' αυτό το πλαίσιο, ο αρχιτέκτονας γράφει όχι απλώς για να διαδώσει το έργο του, αλλά και για να εδραιώσει τον εαυτό του με την ιδιότητα του δημιουργού.

Από τον προσφερόμενο για ανάλυση αρχιτεκτονικό λόγο, εστιάζουμε σε αυτόν του Le Corbusier και συγκεκριμένα στο κείμενο – μανιφέστο της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής Για μια Αρχιτεκτονική (Le Corbusier, 2004). Το βιβλίο που εκδίδεται το 1923, αποτελείται από μια σειρά άρθρων τα οποία - εκτός του τελευταίου με τον τίτλο «Αρχιτεκτονική ή Επανάσταση» - είχαν παρουσιαστεί στο περιοδικό *L' Esprit Nouveau*. Ο Le Corbusier, ως γνήσιος εκφραστής του νέου πνεύματος, μέσω του βιβλίου επιχειρεί να περιγράψει το πώς πρέπει να είναι η αρχιτεκτονική, καλεί τους αρχιτέκτονες να την ασπαστούν, μαθαίνει στους νέους χρήστες τι θα πρέπει να αποζητούν και τι πρέπει πάση θυσία να απορρίψουν. Εντός του βιβλίου κατασκευάζεται ο μηχανισμός επιβολής μιας αλήθειας που βασίζεται στην άρρητη αποδοχή της αυθαίρετα εγκαθιδρυμένης σχέσης μεταξύ αιτίου-αιτιατού, ενώ η σχετικότητα του σημασιοδοτικού της συστήματος απορρίπτεται· σχετικότητα η οποία εκφράστηκε στους σουρεαλιστές και αργότερα στους αποδομιστές, με τη διάρρηξη της σχέσης σημαίνοντος - σημαινομένου.

Η αναζήτηση ενός αντίρροπου κειμένου, με βάση το οποίο θα μπορούσαν να εντοπιστούν και να αναδειχτούν με πιο σαφή και αποτελεσματικό τρόπο τα χαρακτηριστικά σημεία της μοντέρνας ρητορικής, έφερε στο προσκήνιο τον ποιητή και συγγραφέα Raymond Roussel και το λογοτεχνικό του έργο *Impressions d' Afrique* (Roussel, 2011a), που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1910. Παρόλο που το έργο αυτό ξεφεύγει του αρχιτεκτονικού λόγου, θεωρούμε πως ενσωματώνει μία θέση για τη γλώσσα ως δομικό στοιχείο του κειμένου, εκ διαμέτρου αντίθετη από τη θέση που εκπροσωπείται μέσω του Για μια Αρχιτεκτονική· αντίθεση που απηχεί και μία διαφορετική πρόσληψη για τη συγγραφική διαδικασία. Ενώ στην περίπτωση του Le Corbusier, το συγγραφικό υποκείμενο βρίσκει τη θέση του στο υποκείμενο του 19ου αιώνα, το οποίο διακηρύσσοντας το θάνατο του Θεού δημιούργησε ένα θεοποιημένο άνθρωπο (Foucault, 2012: 98), στην περίπτωση του Roussel το υποκείμενο δεν υπάρχει a priori. Συστήνεται στη ροή μιας διαδικασίας. Αυτός είναι ίσως και ένας από τους λόγους που ο Jameson (1999: 37) συγκαταλέγει τον Raymond Roussel μαζί με την Gertrude Stein και τον Marcel Duchamp σε «μεταμοντέρνους avant la lettre».

Τα κείμενα του Roussel είχαν ελάχιστη αναγνώριση από το κοινό της εποχής του, λατρεύτηκαν όμως από τους εκφραστές των εν εξελίξει κινημάτων του Σουρεαλισμού και του Dada. Ο Salvador Dali, ονόμασε έναν πίνακά του *Impressions d' Afrique* (1938)· ο Marcel Duchamp δήλωνε πως το έργο στη δραματοποιημένη του μορφή, αποτέλεσε την καθοδήγηση για να συνθέσει Το Μεγάλο Γυαλί (Golding, 1994)· ο Michel Foucault (2007) αφιέρωσε το μοναδικό βιβλίο του που συζητά για τη λογοτεχνία εξ ολοκλήρου στον Raymond Roussel και στο έργο του.

Το *Impressions d' Afrique* είναι η εξιστόρηση των θεατρικών αναπαραστάσεων κάποιων Ευρωπαίων ναυαγών, κατά την ημέρα της ενθρόνισης του αρχηγού μιας αφρικανικής φυλής, ο οποίος τους κρατά αιχμάλωτους. Το βιβλίο είναι χωρισμένο σε δύο διακριτά μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελείται από τη λεπτομερέστατη αφήγηση και περιγραφή του θεάματος, κατά την οποία ο αναγνώστης, μη γνωρίζοντας το συγκείμενο μέσα στο οποίο αυτό πραγματοποιείται, παρακολουθεί μάλλον αμήχανα τα σχεδόν μαγικά γεγονότα του θεάματος. Το δεύτερο μέρος του βιβλίου είναι η επανάληψη όλων των αφηγήσεων του πρώτου μέρους, όμως τώρα, ανεξαιρέτως όλα όσα έχουν προηγουμένως ειπωθεί μπαίνουν στο συγκείμενό τους. Ό,τι λέγεται στο πρώτο μέρος επαναλαμβάνεται στο δεύτερο και εξηγείται μέσω αλυσιδωτών επεισοδίων, που το ένα εκκινεί από το άλλο και το ένα παραπέμπει στο άλλο, μέχρις ότου τελικά να μην έχει μείνει τίποτα που να μην έχει ερμηνευτεί.

Ο τρόπος σύλληψης και γραφής των έργων του Roussel βρίσκεται στον αντίποδα της λογικής που θέλει το συγγραφέα 'εμπνευστή της στιγμής' (Foucault, 2007). Τα πεζά έργα του είναι δομημένα στη βάση ενός συστήματος· ενός παιχνιδιού των λέξεων κατά το οποίο οι λέξεις δεν χρησιμοποιούνται με την παγιωμένη σημασία τους, όπως αποκαλύπτει ο ίδιος στο επιθανάτιο έργο του *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1995). Η επιστράτευση της μεθόδου [procédé] για τη συγγραφική διαδικασία, διαρρηγνύει τη μονόδρομη σχέση σημαίνοντος-σημαινομένου, εφόσον η παραγωγή των ιστοριών του βιβλίου δεν γίνεται βάσει του καθιερωμένου νοηματικού πλαισίου των λέξεων, αλλά βάσει της ιδιότητάς τους να έχουν παραπάνω από ένα νοήματα, διανοίγοντας έτσι τις λέξεις (Foucault, 2007). Η μέθοδος, γνωστοποιείται από τον κατασκευαστή και χρήστη της και αναδεικνύεται από τον ίδιο ως η γονιμοποιός διαδικασία των κειμένων του, αφαιρώντας κατά κάποιον τρόπο από τον ίδιο την ιδιότητα της συγγραφικής διάνοιας.

Β. ΥΠΟΘΕΣΗ

Στόχος, μέσα από την προτεινόμενη παράλληλη ανάγνωση, δεν είναι η επιβεβαίωση ή η αποκάλυψη κάποιας μυστικής συνάφειας μεταξύ μη ομοειδών κειμένων. Μέσα από το πεδίο των επιλεγμένων κειμένων, θα στοιχειοθετηθούν δίπολα που εκπορεύονται από τα δύο αντικρουόμενα συστήματα, που δύνανται να μας επιτρέψουν μία αποκρυπτογράφηση κωδίκων και νοημάτων της γλώσσας της αρχιτεκτονικής της περιόδου της νεωτερικότητας, που δίχως τη συμβολή ενός ακόμα πεδίου, θα ήταν ίσως δυσκολότερο να απομονωθούν. Έτσι, σε αντίθεση με τα προτάγματα αναπαραγωγής οποιασδήποτε 'αλήθειας' που κατοικεί μονάχα στο εσωτερικό του κάθε κειμένου, επιλέγεται συνειδητά ένας αντικατοπτρισμός κειμένων, ώστε να στοιχειοθετηθούν τρόποι νοηματοδότησης, παραδοχές και μέθοδοι, νόμοι και κανόνες της εκφοράς εκείνης της γλώσσας. Δεν ψάχνουμε να βρούμε το 'πραγματικό νόημα' των κειμένων, ούτε προσπαθούμε να αποδελτιώσουμε τις θεματικές ενότητες ή τους ισχυρισμούς των κειμένων, ούτε αναζητούμε τη σχέση των κειμένων με την πραγματική ζωή των συγγραφέων τους. «Δεν υπάρχει τίποτα εκτός κειμένου» έλεγε ο Jacques Derrida (1990: 274), ισχυρισμός που διατείνεται πως η σχέση μας με την πραγματικότητα ήδη λειτουργεί ως κείμενο (Μπαλτάς, 1999: 31).

Γ. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Το θεωρητικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσεται η ανάγνωση των κειμένων, είναι η φιλοσοφική θεωρία του Alain Badiou, κυρίως μέσα από το έργο του Είναι και Συμβάν [1988] (Badiou, 2005) και Λογικές των Κόσμων [2006] (Badiou, 2009a).
Σχηματικά, στο έργο του Badiou (2005) παρουσιάζονται τέσσερις θεμελιώδεις αρχές:
> Το είναι-ως-είναι [l' être-en-tant-qu' être] είναι καθαρή πολλαπλότητα. Η καθαρή σκέψη του είναι-ως-είναι, είναι τα μαθηματικά. Η πολλαπλότητα πάνω στην οποία έχει λειτουργήσει η δομή, ονομάζεται από τον Badiou κατάσταση.
> Δεν υπάρχουν Η Αλήθεια ούτε οι αλήθειες. Υπάρχουν αλήθειες, που δεν προέρχονται από την εξέταση της δομής του είναι.
> Η προέλευση μιας αλήθειας είναι το ίχνος ενός συμβάντος.
> Η διαδικασία μιας αλήθειας αποτελεί ένα υποκείμενο.

_ΤΟ ΣΥΜΒΑΝ

Το συμβάν είναι μια εξαίρεση από το είναι. Είναι ένα εφήμερο θραύσμα καθαρής ενδεχομενικότητας. Το συμβάν είναι μια ριζική τομή με ό, τι λάμβανε χώρα πριν το συμβάν. «Η εμπειρική του διάσταση είναι όμοια με αυτή μιας έκλειψης» (Badiou, 2009b: 56). Το συμβάν μπορεί μόνο να υπάρξει μέσω της διακήρυξης ότι υπάρχει. Το εύθραυστο είναι του, συγκρατείται από το ίχνος που μόνο ένας μαχητικός - και όχι ένας πολυμαθής - λόγος μπορεί να αντλήσει. Το υποκείμενο είναι έτσι το όνομα των πιστών λειτουργιών [operations] του συμβαντικού ίχνους, που έχει στοιχηματίσει στην ύπαρξη του συμβάντος και έχει αποφασίσει να ακολουθήσει τις συνέπειές του.

_ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ

Το υποκείμενο συνίσταται έτσι σε μία πραξιακή σχέση με το συμβάν. Ο Badiou (2005) ονομάζει έρευνα [enquiry] οποιαδήποτε πεπερασμένη σειρά από άτομα-πολλαπλότητες που εξαρτώνται από το συμβάν μέσω μίας υποκειμενικής πιστότητας. Μία πιστότητα που θα υπέθετε μία καθολική σύνδεση, μη παραδεχόμενη αρνητικά άτομα που θα ενέγραφαν την αδιαφορία ενός πολλαπλού απέναντι στη συμβαντική διάρρηξη, ορίζει μία δογματική πιστότητα (Badiou, 2005: 237). Από την άλλη, το υποκείμενο που στοχεύει στην απόκρυψη του συμβάντος και συνεπώς στην απόκρυψη μιας συμβαντικής αλήθειας, μορφοποιεί ένα σκοτεινό υποκείμενο (Badiou, 2009a: 47).

_ΑΛΗΘΕΙΕΣ

«Η αλήθεια έλκει την καταγωγή της από τη ρηξιγενή τοπική του συμβάντος. Κατά κάποιον τρόπο η αλήθεια είναι αέναα εμπλουτίσιμη από τις παρεμβάσεις του υποκειμένου που κυοφορήθηκε στη ρωγμή του συμβάντος και παραμένει πιστό στην καινοτομία του» (Βεργέτης, 2009). Οι αλήθειες είναι κατασκευάσιμες και όχι αδημιούργητες, είναι δηλαδή πάντοτε εμμενείς σε έναν καθορισμένο κόσμο. Μια αλήθεια – όπως και οτιδήποτε άλλο – είναι ένα πολλαπλό, αλλά ένα πολλαπλό που ο Badiou αποκαλεί γενολογικό [generic]· ξεφεύγει δηλαδή από κάθε πιθανότητα ταξινόμησης από γλωσσικά κατηγορήματα. Μια αλήθεια είναι έτσι ένα άπειρο πολλαπλό, που έρχεται πάντα και κάνει μία τρύπα στη γνώση. Είναι το αποτέλεσμα μιας πιστότητας που απασχολείται με τις απεριόριστες συνέπειες ενός συμβάντος.

_ΤΑ ΤΡΙΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ

Στο βιβλίο του Ηθική (1998), ο Alain Badiou πραγματεύεται την έννοια του Κακού, την οποία εντοπίζει ως παρεκτροπή των τριών διαδικασιών αλήθειας. Η τρίτη και τελευταία έκφανση του Κακού επομένως, μπορεί να επέλθει κατά την κυκλοφορία μιας αλήθειας, εάν η νέα γλώσσα της αλήθειας - η γλώσσα υποκείμενο - προσπαθήσει να εκδιώξει τη γλώσσα της κατάστασης στην οποία εμφανίζεται. Η τρίτη έκφανση του Κακού - η ολική δύναμη μιας αλήθειας - είναι η ολική δύναμη της γλώσσας υποκειμένου. Μια γλώσσα, που έχοντας γίνει άκαμπτη και δογματική, διατείνεται πως μπορεί να κατονομάσει τα πάντα με βάση τη διαδικασία αλήθειας. «Πρέπει άρα η δύναμη μιας αλήθειας να είναι συνάμα και αδυναμία» (Badiou, 1998: 93). Ένα τουλάχιστον στοιχείο εντός της κατάστασης, το ακατανόμαστο, δεν επιδέχεται ονομασία. Το ακατανόμαστο δεν μπορεί να παραβιαστεί από την αλήθεια. Όταν η γλώσσα υποκείμενο θελήσει να βιάσει την κατονομασία του ακατανόμαστου, τότε ακριβώς έχουμε το κριτήριο του ολέθρου.

Δ. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Θεωρώντας πως το κείμενο του Roussel μπορεί να λειτουργήσει ως παράδειγμα απεικόνισης μιας διαδρομής αλήθειας, θα χρησιμοποιηθεί ως η μέθοδος αφαίρεσης για τη μελέτη των σταδίων της διαδρομής

αλήθειας στο έργο του Le Corbusier. Έργο που θα έχει ως κατάληξη την απολυτοποίηση της αλήθειας, άρα την καταστροφή της ή τον όλεθρο, το τρίτο όνομα του Κακού κατά Badiou. Τα τρία στάδια μιας αλήθειας - η συμβαντική έλευση, η υποκειμενική μορφοποίηση και η αλήθεια - θα διαμορφώσουν τρία δίπολα για την εμβάθυνση στα κείμενα. Κατά την ανάλυση των δίπολων, θα προηγείται ο πόλος που αφορά στο *Impressions d' Afrique* και θα έπεται αυτός που αφορά στο Για μια Αρχιτεκτονική, καθώς η κατανόηση του πρώτου θα είναι εκείνη που θα μας επιτρέψει να μιλήσουμε για το δεύτερο.

1. ΣΥΜΒΑΝ

1.1 ΣΥΜΒΑΝΤΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Ο Raymond Roussel στο *Comment j' ai écrit certains de mes livres* (1995), αποκάλυψε τον τρόπο με τον οποίο προέκυψαν τα κείμενά του. Σχετικά με τη μέθοδο που χρησιμοποίησε για τα πεζά έργα του, εξηγεί:

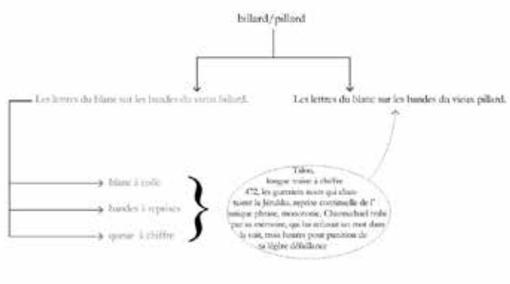
Στην αρχή επιλέγονται δύο σχεδόν πανομοιότυπες λέξεις, που θυμίζουν τη λογική του *metagram*, της αντικατάστασης δηλαδή ενός γράμματος μιας λέξης από ένα άλλο γράμμα, που έχει ως αποτέλεσμα μία σχεδόν ομόηχη, αλλά με διαφορετικό νόημα, λέξη. Σε αυτές προστίθενται όμοιες λέξεις, οι οποίες είναι ικανές να παράγουν δύο διαφορετικά νοήματα ως εξής:

1. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*
   Τα λευκά γράμματα πάνω στις σπόντες του παλιού μπιλιάρδου
2. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*
   Τα γράμματα του λευκού άντρα στις ορδές του γέρου λαφυραγωγού

Κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτουν δύο σχεδόν πανομοιότυπες φράσεις, με εντελώς διαφορετικό νόημα. Ο Foucault (2007) ονομάζει την πρώτη επώνυμη πρόταση, ενώ τη δεύτερη ομώνυμη. Η επώνυμη πρόταση, συνήθως παρμένη από την καθημερινή γλώσσα, παράγει νόημα αποδεκτό και αυτόνομο. Η ομώνυμη πρόταση δεν παράγει νόημα από μόνη της, καθώς το μέλημα γι' αυτήν είναι να είναι ομόηχη της πρώτης. Απαιτείται μία επεξήγησή της.

Οι λέξεις της επώνυμης πρότασης, χρησιμοποιούνται ως αφετηρία για την περαιτέρω έλευση λέξεων που σχετίζονται με αυτές στο νοηματικό πλαίσιο της πρότασης, εν προκειμένω του μπιλιάρδου: από το *billard* [μπιλιάρδο] συνάγεται η *queue* [στέκα μπιλιάρδου], που φέρει ως ασημένιο ένθετο το μονόγραμμα του ιδιοκτήτη της, οδηγώντας στη λέξη *chiffre* [αρχικό]. Η λέξη *bandes* [σπόντες μπιλιάρδου] επάγει τη λέξη *reprises* [μπάλωμα] που επιδιορθώνει το φθαρμένο ύφασμα των σπόντων του παλιού μπιλιάρδου. Ο κύβος λευκής κιμωλίας [blanc] για τις στέκες του μπιλιάρδου υποδεικνύει το κολλημένο περιτύλιγμα της βάσης του και επομένως προκύπτει η λέξη *colle* [κόλλα]. Καθεμία από αυτές τις λέξεις θα αντιμετωπιστεί ως γονιμοποιός λέξη, χρησιμοποιούμενη με πανομοιότυπη μορφή αλλά με ριζικά διαφορετικό νόημα: η λέξη *queue* έχει επίσης την έννοια της ουράς ενός ενδύματος· η λέξη *chiffre* την έννοια του αριθμού· η λέξη *bandes* την έννοια των ορδών· η λέξη *reprises* την έννοια της επανάληψης· η λέξη *blanc* την έννοια του λευκού άντρα· η λέξη *colle* την έννοια της τιμωρίας.

Ανά δύο, οι λέξεις που προκύπτουν συνδέονται μεταξύ τους με την πρόθεση à [με/σε]. Ο σκοπός είναι να προβληθεί η γλώσσα από το ένα σημείο στο άλλο, σε μία πορεία που θα αντιγράψει πιστά τη φυσική συγγένεια, μεταμφιέζοντάς την στο δεύτερο επίπεδο. Με νέα, πλέον, αφετηρία αυτά τα ζεύγη λέξεων, θα προκύψει μία ιστορία-επεισόδιο του βιβλίου· επεισόδιο που θα συνοψίζεται στην ομώνυμη πρόταση.



Σχ. 1: Διαγραμματική απεικόνιση διαδικασίας παραγωγής ιστορίας-επεισοδίου

Η επώνυμη πρόταση δεν εμπίπτει στην επικράτεια οποιασδήποτε πιθανής ορατότητας· δεν υπάρχει η παραμικρή εμφάνιση κάποιου μπιλιάρδου ή κάποιου κομματιού λευκής κιμωλία στο βιβλίο. Παρ' όλα αυτά, παραμένει ο απαραίτητος και απαιτητικός οργανωτής. Τώρα το παιχνίδι συνίσταται σε μία αναπόληση της απόστασης που παράχθηκε από τη διασπορά μίας πρότασης αναγομένης στα ομώνυμά της, ανεξάρτητης από οποιοδήποτε συνεκτικό νόημα. Είναι θέμα κάλυψης αυτής της απόστασης, χαράσσοντας τη μοναδική γραμμή που είναι επαρκής και απαραίτητη. Έπειτα, θα δοθεί στη γλώσσα η ομαλή της κίνηση και θα μεταφερθεί στο φως ενός ορατού κειμένου (Foucault, 2007).

Το *Impressions d' Afrique* επομένως, δεν είναι το αποτέλεσμα της έμπνευσης του συγγραφέα, δεν είναι η αφήγηση των προσωπικών του εμπειριών, δεν είναι ούτε η καταγραφή που προέκυψε από μία ανάγκη. Είναι το αποτέλεσμα που διαμορφώθηκε έπειτα από τη διαχείριση των ισομορφικών προτάσεων. Προτάσεων-θραυσμάτων του λόγου, ενύπαρκτων ρήξεων εντός του λόγου, οι οποίες υπεκφεύγοντας των θεσπισμένων κανόνων νοηματοδότησης, προκαλούν την ανάγκη για την εισαγωγή ενός καινοφανούς σημαίνοντος. Θα μπορούσαμε λοιπόν να τις ονομάσουμε συμβάντα λόγου. Το στοιχείο τύχης στη γλώσσα του Roussel επέρχεται σε αυτήν ακριβώς την έλευση του συμβάντος: στην επιλογή των λέξεων που θα σχηματίσουν τις προτάσεις. Τα συμβάντα λόγου που γέννησαν το κείμενο, έχουν εξαφανιστεί· είναι 'εκλάμψεις' που άφησαν το ίχνος τους. Το πιστό υποκείμενο - η ίδια η διαδικασία - σε αναγνώριση αυτού του ίχνους, θα παράξει τη συμβαντική αλήθεια. Η λέξη εντυπώσεις [impressions] του τίτλου άλλωστε, που την συναντούμε σε δύο έργα του Roussel (2011a και 2011b), ενισχύει τη σχέση του έργου με το εναπομείναν αυτού που έχει εξαφανιστεί.

1.2 ΜΗΧΑΝΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Στις αρχές του 20ου αιώνα, στον τομέα της οικονομικής πραγματικότητας, διαπιστώνονται μεταστροφές σε αντιλήψεις, αλλά και συστήματα σκέψης, τα οποία θα μετατοπίσουν δυναμικά τόσο το μικροπεριβάλλον της βιομηχανικής παραγωγής, όσο και την αρχιτεκτονική παραγωγή ως μία συμβολική έκφραση ιδεολογικών και πολιτικών αλλαγών και ιδεών (Frampton, 2009: 13).

Ο νέος κόσμος της Βιομηχανικής Επανάστασης

δημιουργεί, μία νέα δομή κατανόησης του πεδίου των αρχιτεκτονικών στόχων και προθέσεων. Τα έργα των μηχανικών, αδιάψευστοι μάρτυρες μίας νέας παραγωγικής τάξης, μίας πρωτοφανούς υπολογιστικής ακρίβειας και ενός προσεκτικού επιστημονικού συντονισμού, αποτελούν τα νέα σύμβολα της ηρωικής διάστασης του ανθρωπίνου πνεύματος, το οποίο υψώνει μία λογική κατασκευή που υπακούει σε μία αυστηρή μέθοδο (Benevolo, 1977: 41-43). Τα παραδοσιακά στυλιστικά πρότυπα ωθούνται μακριά και επέρχεται ρήξη με τα μοντέλα του παρελθόντος και θεώρηση κάτω από το νέο φως του περιβάλλοντος, που είχε παραχθεί από τη βιομηχανική επανάσταση (Benevolo, 1990). Η νέα εποχή των βιομηχανικών κατακτήσεων, του νέου μοντέλου παραγωγής, του σχεδιασμού και της υλοποίησης των νέων εργοστασιακών χώρων - ορθολογικά διατεταγμένων γύρω από τη γραμμή παραγωγής που πρότεινε ο Ford - συνεπάγεται τη νέα αισθητική και τη νέα στόχευση στην αρχιτεκτονική παραγωγή.

Αυτό είναι το πεδίο το οποίο νοηματοδοτεί τη μεσοπολεμική σκέψη του Le Corbusier και αποτυπώνεται με τον πιο γλαφυρό τρόπο στο Για μια Αρχιτεκτονική. Η έλευση αυτής ακριβώς της μεταλλαγής είναι το συμβάν στο ίχνος του οποίου θα συγκροτηθεί η υποκειμενική μορφοποίηση που θα επιχειρήσει να κατασκευάσει τη νέα αλήθεια του Για μια Αρχιτεκτονική.

Ο Le Corbusier μέσω του μανιφέστου του για την αρχιτεκτονική, διακηρύσσει το πώς η αρχιτεκτονική πρέπει να προσαρμοστεί στις επιταγές του νέου πνεύματος. Η επιχειρηματολογία του βιβλίου δομείται πάνω στη σύζευξη και τη συνεργασία του θετικιστικού πνεύματος της νέας βιομηχανικής συνθήκης με το ιδεαλιστικό πνεύμα του παρελθόντος και στοχεύει στην ανανέωση της αρχιτεκτονικής και κατά συνέπεια του τρόπου ζωής. Το Για μια Αρχιτεκτονική, υπ' αυτήν την έννοια, επιχειρεί να εντάξει τον εαυτό του σε ένα πολιτισμικό σχέδιο, που θα εγγράψει υπό νέα ματιά το παρελθόν στο παρόν, για το μέλλον.

Αυτή ακριβώς η μέριμνα του κειμένου για να μην διατυπώσει απλώς μία πιθανή απάντηση με βάση τη νέα συνθήκη, αλλά αντίθετα για να αναλάβει το ρόλο του κοινωνικού και πολιτικού μεταρρυθμιστή, είναι που θα μας κάνει, όπως θα δούμε στη συνέχεια, να μιλήσουμε για το δογματικό και για το σκοτεινό υποκείμενο που στοχεύει στην επιβολή μίας Αλήθειας και στην απόκρυψη της νέας συμβαντικής έλευσης.

2. ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ

2.1 ΤΟ ΠΙΣΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ

Μία υποκειμενική πιστότητα δεν νοείται ως φυσικό πρόσωπο, αλλά ως διαδικασία. Ένα τέτοιο υποκείμενο θα βλέπαμε στη ρουσσελιανή διαδικασία παραγωγής του *Impressions d' Afrique*. Ο μηχανισμός του Roussel κατασκευάζει τις ιστορίες του με δράσεις πιστότητας στα συμβάντα του λόγου, παράγοντας αρχικά μικρά θραύσματα επεισοδίων εντός του βιβλίου, τα οποία μορφοποιούν σιγά-σιγά το βιβλίο, ως αναπαράσταση της γενολογικής αλήθειας, σύμφωνα με την οποία η πραγματικότητα είναι ένα ανοιχτό πεδίο δυνατοτήτων. Ο μηχανισμός πιστότητας είναι σαφώς ορισμένος. Είναι σαν ξεκινώντας από το συμβάν, αυτό να λαμβάνει το ρόλο αξιώματος - ενός έστω ότι - και να ορίζονται οι πράξεις διαχείρισής του: αναδιπλασιασμός, επέκταση, πλήρωση. Πράξεις με την έννοια των λογικών πράξεων του Boole (2005). Οι προτάσεις αναδιπλασιάζονται, έπειτα επεκτείνονται με την έλευση νέων λέξεων της επικράτειας του συγκείμενου, και τέλος τα κενά πληρώνονται με μία γλώσσα που θα συμπυκνώνεται στην ομώνυμη πρόταση. Άπαξ και λάβει χώρα το συμβάν, το υποκείμενο ορίζει το δρόμο που θα ακολουθήσει, ώστε να διατηρήσει τα ίχνη του, παρόλο που το συμβάν δεν είναι πια ορατό.

Τα κενά μεταξύ των λέξεων είναι μία αστείρευτη πηγή πλούτου για τη ρουσσελιανή διαδικασία. Ο Roussel (1995: 4-16), αναφέρει μία πληθώρα τέτοιων παραδειγμάτων ισομορφικών προτάσεων, η εμφάνιση των οποίων ανοίγει μία ρωγμή στη γλώσσα, ρωγμή που εδραιώνεται μέσω της προκύπτουσας ιστορίας.

Σαν ένας παντοδύναμος καταλύτης, η μέθοδος [procédé] αποσταθεροποιεί τη γλώσσα στο επίπεδο της λέξης, ενώ ταυτόχρονα απαιτεί από αυτήν να κινητοποιήσει όλες τις διαθέσιμες δυνάμεις για να δεξιωθούν τους νέους συνδυασμούς που παράγονται από τις διπλές συνυπάρξεις που χρησιμοποιεί. Ενώ σε ένα επίπεδο η μέθοδος αποκαλύπτει όλες τις λέξεις ως έχουσες δυνητικά διπλά νοήματα, σε ένα άλλο επίπεδο επιβάλλει σε αυτές τους πιο αυστηρούς κανόνες σύνδεσης. Είναι σε αυτό το σημείο που διακρίνουμε αφενός το ίχνος του συμβάντος, ως αυτές τις τυχαίες λέξεις που η μόνη τους ιδιαιτερότητα είναι πως διαθέτουν πολλαπλά νοήματα και αφετέρου την υποκειμενική διαδικασία, η οποία σε αναγνώριση της έλευσης αυτών των τυχαίων λέξεων, οργανώνει μία έρευνα - με την έννοια που την ορίζει ο Badiou (2005) - με την οποία θα προσαρτήσει ό, τι δύναται να προσαρτηθεί από την επικράτεια της γλώσσας στο ίχνος αυτών των τυχαίων λέξεων. Η μέθοδος, ως διαδικασία, παύει να άπτεται της τύχης· αντιθέτως είναι αλγοριθμικά ορισμένη. Το σύνολο της υποκειμενικής έρευνας που θα συγκεντρώσει τα στοιχεία που άπτονται του συμβάντος, θα αποτελέσει και το κείμενο, ως αναπαράσταση της συμβαντικής λογικής της γενολογικής αλήθειας.

2.1 ΤΟ ΔΟΓΜΑΤΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ

Το Για μια Αρχιτεκτονική, δομείται ως πιστότητα στη μεταλλαγή των αισθητικών και λειτουργικών στοχεύσεων της αρχιτεκτονικής του Μεσοπολέμου. Η διαδικασία παραγωγής του έργου περιλαμβάνει μία σειρά από έρευνες κατά Badiou (2005), οι οποίες θα προσδέσουν ό, τι δύναται να προσδεθεί σε αυτήν τη μεταλλαγή της αρχιτεκτονικής σκέψης. Η διαδικασία απαιτεί την κατασκευή μίας γλώσσας, της γλώσσας υποκείμενου (Badiou, 1998), η οποία θα είναι αυτή που θα περιγράψει την αρχιτεκτονική υπό την οπτική του συμβάντος.

Η διακήρυξη των θέσεων της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής στο Για μια Αρχιτεκτονική νομιμοποιείται μέσω μίας αναδρομής στο παρελθόν για τον εντοπισμό των προαιώνιων ενδείξεων και αποδείξεών της, και της επιβεβαίωσής τους στο παρόν. Το Για μια Αρχιτεκτονική προτείνει υπ' αυτήν την έννοια, «μια συνολική θεωρία της αρχιτεκτονικής, που προβάλλεται ως οντολογία στο σύνολο της κοινωνίας και υποτάσσει όλη την ιστορία στη δική της σύγχρονη ερμηνεία» (Τουρνικιώτης, 2010: 109).

2.1.1 ΓΛΩΣΣΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ

Για να καταστεί εφικτή η συνολική θεώρηση της αρχιτεκτονικής υπό τη ματιά του «νέου πνεύματος» όπως την ήθελε ο Le Corbusier (2004), απαιτείται η κατασκευή ενός συστήματος γλώσσας, επαρκές για

να μπορεί να περιγράψει όλη την αλήθεια. Το ρόλο αυτό, φέρεται να μπορεί να ενσαρκώσει ένα γλωσσικό σύστημα το οποίο, μέσω της χειμαρρώδους σύνδεσης αιτίων και αποφάνσεων, καθίσταται ικανή και αναγκαία συνθήκη για να οριστεί και να περιοριστεί η επιθυμητή πραγματικότητα. Η πραγματικότητα έτσι, υπό τη λειτουργία αυτής της γλώσσας, σκιαγραφείται ως ένα σύνολο από καθολικούς νόμους και κανόνες, πλήρως περιγράψιμους μέσω του λόγου.

Ακολουθώντας την προτροπή του Poincare (2010), ο Le Corbusier θεωρεί πως η κατανόηση των πραγμάτων πρέπει να επιτευχθεί μέσω μιας οικονομίας σκέψης, που αποτελείται από γενικεύσιμα πρότυπα που μπορούν να εφαρμοστούν παντού. Έτσι, όπως η γνωστή μηχανική αναλογία του «το σπίτι είναι μια μηχανή για να κατοικείς», που εφαρμόζεται όχι μόνο στο κέλυφος της κατοικίας, αλλά και στην επίπλωση αυτής όσο και στο σχεδιασμό των πόλεων (Boyer, 2011: 304), αναζητείται και η τυπική ανάγκη, η τυπική λειτουργία, η τυπική συγκίνηση: «Να μελετάς το σπίτι του κοινού ανθρώπου, το σπίτι του καθενός, είναι σαν να ξαναβρίσκεις τις ανθρώπινες βάσεις, την ανθρώπινη κλίμακα, την τυπική ανάγκη, την τυπική λειτουργία· την τυπική συγκίνηση» (Le Corbusier, 2004: I - II).

Το Για μια Αρχιτεκτονική είναι η απόπειρα του Le Corbusier να προσεγγίσει ορθολογικά τη δυσδιάκριτη γραμμή μεταξύ της ασύμπτωτης σχέσης αιτίου και αιτιατού. Να δημιουργήσει κείμενα, μηχανές γλώσσας, που να μπορούν να χρησιμεύσουν ως επαρκή εργαλεία για να διερευνήσουν τη 'γλώσσα της αρχιτεκτονικής'. Τα στοιχεία αυτής της αρχιτεκτονικής γλώσσας είναι δεδομένα. Η γραμματική της, χρησιμοποιεί μόνο αυτά τα στοιχεία. Εάν κάποιος αρχιτέκτονας δεν υπακούει σ' αυτήν τη γραμματική, δεν θα μιλάει σωστά τη γλώσσα της αρχιτεκτονικής (Boyer, 2011: 302). Η αφαιρετική γλώσσα δηλαδή που επιστρατεύεται για την περιγραφή της πραγματικότητας, ορίζει και ένα αφαιρετικό λεξιλόγιο σε επίπεδο αρχιτεκτονικών μορφών. Ο ορθός και επιστημονικός λόγος που χρησιμοποιείται άρα από τον Le Corbusier, περνάει και στο σχεδιασμό με τη χρήση της Ευκλείδειας Γεωμετρίας, το κατεξοχήν ορθολογικό σύστημα σχεδιασμού.

Παράλληλα, ο Le Corbusier βρίσκει στα πλατωνικά στερεά την απόλυτη ενσάρκωση της ομορφιάς, και επιχειρεί να θεμελιώσει μία νέα αισθητική για την αρχιτεκτονική, η οποία θα προέρχεται από το συνδυασμό του μηχανικού πνεύματος με την καθαρότητα της γεωμετρίας. Η σφαίρα, ο κύβος, ο κύλινδρος, η οριζόντια και η κάθετος αποτελούν πρωτογενείς γεωμετρικές μορφές-τύπους, που μπορούν να προκαλέσουν έντονες πλαστικές συγκινήσεις (Le Corbusier, 2004: 7).

Παρατηρούμε έτσι στο σημείο αυτό, μία μετάβαση από το καθαρά λειτουργικό πεδίο σε αυτό της ομορφιάς. Παρά το τυπικό γνώρισμα της ρητορικής του μοντερνισμού, η οποία θεωρεί πως όλη η αλήθεια μπορεί να μετρηθεί και να καταγραφεί μ' έναν επίσημο επιστημονικό τρόπο, ο μοντέρνος λόγος δεν μπορούσε να απαλλαγεί από μια αίσθηση κενότητας, από κενούς χώρους ανείπωτης αϋλότητας, που δεν ήταν δυνατόν να αρθρωθούν ή να περιγραφούν ολιστικά (Boyer: 2011: 301). Έτσι, οι τυπικές λογικές δομές παραγωγής νοήματος αναιρούνται, τη θέση τους καταλαμβάνουν αφορισμοί, ενώ τα κενά τους πληρώνονται από χρησμούς.

Η επίκληση στην ομορφιά και την αισθητική ανωτερότητα, θα χρησιμοποιηθεί ως μία τεχνική εντός του λόγου, η οποία καλείται να συμπληρώσει το κενό των

νοημάτων. Για το μοντερνισμό η ρητορική ήταν συνεπώς ταυτόχρονα ένα πειστικό διδακτικό εργαλείο και ένας μηχανισμός, που επιλέγει ανάμεσα από αντιλήψεις, αποσαφηνίζει ιδέες, εκμηδενίζει την επικράτεια του ασαφούς. Έτσι, όταν ο ορθός λόγος θα αποτυγχάνει να αναδείξει αναγκαιότητες και επιτακτικότητες, θα επικαλείται η προφητεία.

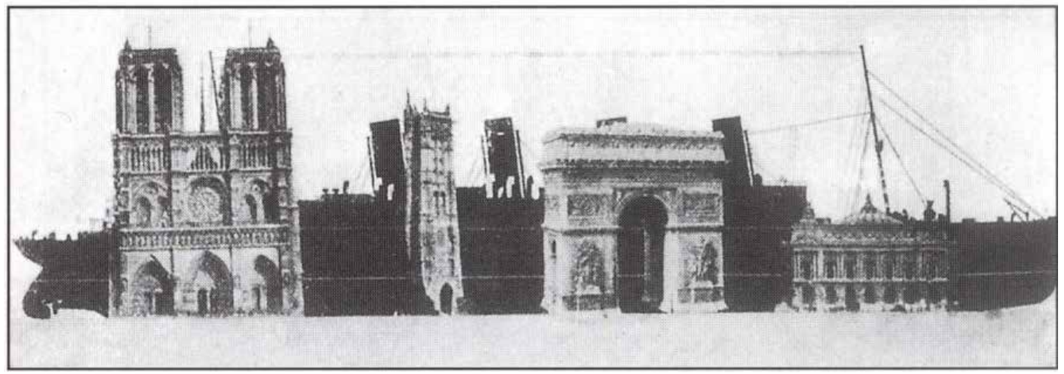
Το γλωσσικό σύστημα του Le Corbusier επομένως, είναι ένα εργαλείο το οποίο, εκκινώντας από μία παγιωμένη θέση – αίτιο, για την οποία δεν προηγείται αναρώτηση αναφορικά με την πιθανή αυθαιρεσία της, καταλήγει μέσω μιας επαγωγικής διαδικασίας σε ένα σίγουρο αποτέλεσμα – αιτιατό. Η αποτελεσματικότητα αυτού του συστήματος, επιβάλλει την ενίσχυση των αιτιακών σχέσεων με υπερβατικούς νόμους και κανόνες, οι οποίοι θα καταστήσουν το αποτέλεσμα αποδεκτό. Μια τέτοια γλώσσα, η οποία μεν στηρίζεται στις σχέσεις αιτίου-αποτελέσματος, στοχευμένα όμως διαφεύγει από λειτουργικούς κανόνες και αγγίζει τη μεταφυσική, καθιστά εκείνον που την χρησιμοποιεί ικανό να προσλαμβάνει και να ερμηνεύει χρησμούς. Επομένως, αυτό το γλωσσικό σύστημα είναι άμεσα εξαρτημένο από το δημιουργό και χειριστή του, ο οποίος θα επιχειρήσει μέσω αυτού να εδραιωθεί ως δημιουργός, ήρωας και πρωταγωνιστής της νέας τάξης πραγμάτων. Εντοπίζουμε έτσι μια εκ διαμέτρου αντίθετη θεώρηση των εννοιών του υποκειμένου και του συγγραφέα στα δύο κείμενα που μελετούμε: ενώ στο κείμενο του Roussel, το υποκείμενο νοείται ως η διαδικασία βάσει της οποίας συντίθενται τα επεισόδια του βιβλίου, αφαιρώντας από το συγγραφέα το ρόλο της διάνοιας που συνθέτει βάσει των κελευσμάτων της έμπνευσης, ο Le Corbusier διεκδικεί για τον εαυτό του έναν πρωτεύοντα και κανονιστικό ρόλο, χωρίς τις ερμηνείες και τις υποδείξεις του οποίου δεν μπορεί να συντελεστεί η αρχιτεκτονική, κοινωνική και ηθική ανανέωση που διακηρύττει.

2.1.2 ΕΡΕΥΝΕΣ

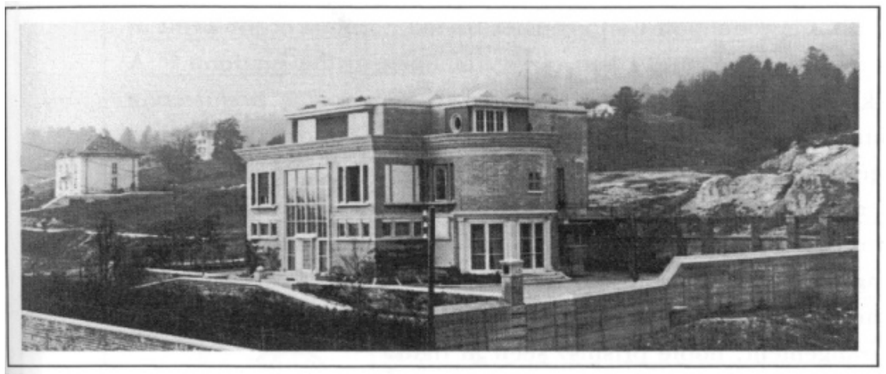
Με εργαλείο μία τέτοια γλώσσα, ο Le Corbusier θα ανατρέξει στο παρελθόν και θα διασχίσει το παρόν του, ανασύροντας τη διαχρονική εγκυρότητα της μοντέρνας αισθητικής και την επιτακτικότητα της υλοποίησής της, πραγματοποιώντας κάτι σαν τις έρευνες του Badiou.

Ο Le Corbusier αναζητά έτσι στο παρελθόν, τα ηθικά παραγγέλματα που θα του επιτρέψουν να νομοθετήσει το παρόν και το μέλλον, κάνοντας μία επιλεκτική αναφορά σε κτίρια του παρελθόντος, παρουσιασμένα έτσι ώστε να ανασύρουν το διαχρονικό νόημα των δικών του σχεδιαστικών προτροπών. Στον Παρθενώνα βρίσκει το «μηχανικό πνεύμα», στο Πράσινο Τζαμί της Προύσας τη «σωστή κάτοψη», στις Πυραμίδες τον «καθαρό όγκο» (Le Corbusier, 2004). Το παρελθόν έτσι κατασκευάζεται στην αφήγησή του, με τρόπο που να δικαιώνει τις θέσεις του Le Corbusier, ανακηρύσσοντας την πρεσβευόμενη από εκείνον αρχιτεκτονική ως τη μοναδική που δύναται να συνεχίσει τη «μία» αρχιτεκτονική στη ροή της ιστορίας.

Τα κατασκευαστικά επιτεύγματα του παρόντος από την άλλη, είναι εκείνα που υιοθετούν το μηχανικό πνεύμα της εποχής του και ορίζουν τη νέα αισθητική. Για να το αντιληφθεί κανείς αυτό όμως, επιβάλλεται να κοιτάξει με τη 'σωστή ματιά', ώστε να του αποκαλυφθεί αυτό που δεν μπορούσε να δει. Και για να γίνει κάτι τέτοιο, προαπαιτείται εκείνος που μπορεί να 'βλέπει', δηλαδή ο ίδιος ο Le Corbusier. Αναλαμ-



Εικ. 1: Κολάζ αρχιτεκτονημάτων του παρελθόντος με το υπερωκεάνιο

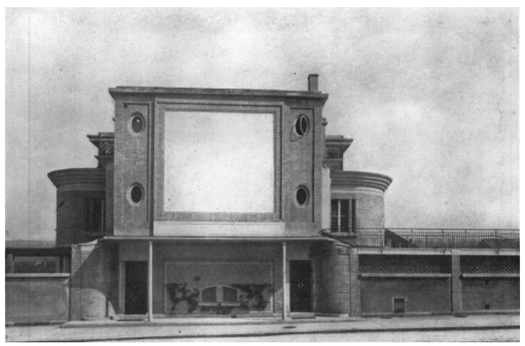


Εικ. *2: Πραγματική φωτογραφία της Villa Schwob (1920)*

βάνει έτσι το έργο να αποκαταστήσει τα «Μάτια που δεν βλέπουν» (Le Corbusier, 2004), προτείνοντας τη δική του εναλλακτική ματιά, ματιά που θα αναζωογονήσει την αρχιτεκτονική και που θα αναδείξει τον ίδιο ως απαραίτητο για τη σωστή εφαρμογή της. Όπως δηλώνει και ο ίδιος: «Η εποχή μας ορίζει το στυλ της καθημερινά. Τα μάτια μας δυστυχώς δεν ξέρουν να το διακρίνουν ακόμη» (Le Corbusier, 2004: 67).

Ο Roland Barthes (1983) στο Φωτεινό Θάλαμο σημειώνει πως μέσω της φωτογραφίας, συντελείται το πέρασμα από το διαπραγματεύσιμο στο αδιαμφισβήτητο. Έτσι, προς επιβεβαίωση της ματιάς του, ο Le Corbusier επιστρατεύει και την εικονογράφηση του βιβλίου. Όταν όμως το φωτογραφικό του υλικό δεν ήταν ικανό να στηρίξει τις θεωρητικές του προθέσεις, ο Le Corbusier δεν δίσταζε να το τροποποιήσει, υποβάλλοντάς το σε μία διαδικασία μετάφρασης.

Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι η ερμηνεία όλων των στοιχείων της κατάστασης υπό την οπτική του συμβάντος, μορφοποιώντας ένα δογματικό υποκείμενο, το οποίο ανατρέχοντας στην ανθρώπινη ιστορία, εντοπίζει τις λαμπρές της στιγμές και τις προσδένει στις διακηρύξεις του. Ο Le Corbusier, ως ο χειριστής της γλώσσας-υποκειμένου, νομοθετεί για το συμβάν, ανασύροντας τη διαχρονική εγκυρότητά του. Υπό αυτήν την έννοια, θα λέγαμε πως αντλεί νομιμοποίηση από την ιδέα ενός πρώτου συμβάντος ή ενός ριζοσπαστικού ξεκινήματος, συνεχιστής του οποίου είναι ο ίδιος. Η απαξίωση της ετερότητας, με την εγκαθίδρυση του δυϊσμού ορθό/λάθος, επιβεβαιώνεται μέσα από τη συγκρότηση της γενεαλογικής συνέχειας, που δεικνύει τον κανόνα ως απόλυτη συν-



Εικ. *3: H Villa Schwob* όπως δημοσιεύτηκε στο *Vers une Architecture,* «καθαρισμένη» από το περιβάλλον της

θήκη, και επιτρέπει την πρόβλεψη και την κατασκευή του μέλλοντος (Παρμενίδης, 2013: 7). Η λογική του απόλυτου ξεκινήματος, που υποδηλώνει έναν άγγελο ευαγγελιστή του συμβάντος και η λογική της διακήρυξης της συμβολής της υποκειμενικής παρέμβασης στην έλευση και διαμόρφωσή του, που υποδηλώνει έναν ήρωα του συμβάντος (Badiou, 2005: 210), ουσιαστικά αποκλείουν τη συμβαντική επανέλευση, και τη σύνδεση του συμβάντος με το τυχαίο. Στον αντίποδα του ρουσσελιανού κειμένου, όπου το τυχαίο δηλώνεται και επανέρχεται ανά πάσα στιγμή για να φτιάξει μία ακόμα ιστορία, το κορμπουζιανό κείμενο αποκλείει το τυχαίο από την επικράτειά του. Τίποτα τυχαίο δεν μπορεί πλέον να επέλθει στο καλά θεμελιωμένο, διαχρονικό σύμπαν που κατασκευάζει. Όλα είναι οργανωμένα και όλα είναι σίγουρα. Τίποτε δεν μπορεί να

συμβεί πια. Η αναπαράσταση, στην εξαντλητική της ταξινόμηση, αποκλείει το συμβάν. Το Για μια Αρχιτεκτονική συντάσσει την εγκύκλιο γνώση, όπου όλα τα στοιχεία της αρχιτεκτονικής έχουν βρει τη θέση που τους άρμοζε, αποτελώντας τη μία αδημιούργητη Αλήθεια, η οποία δεν μπορεί να διαταραχθεί από κανένα τυχαίο. Σε ένα σύμπλεγμα αληθειών επομένως, ο Le Corbusier θα μορφοποιούνταν στο σκοτεινό υποκείμενο, εκείνο που αποκρύπτει το συμβάν, δηλαδή την έκλαμψη του τυχαίου.

3. ΑΛΗΘΕΙΑ

3.1 ΓΕΝΟΛΟΓΙΚΗ ΑΛΗΘΕΙΑ

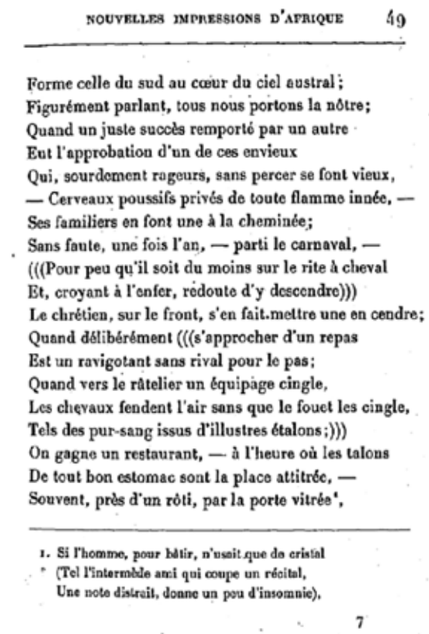
Το πιστό υποκείμενο είδαμε πως συσσωρεύοντας τις πράξεις πιστότητας προς το συμβάν, κατασκευάζει σημείο-σημείο τη νέα αλήθεια. Για εμάς, το κείμενο είναι η αναπαράσταση αυτής της αλήθειας, αναπαράσταση της συμβαντικής λογικής, που θέλει την πραγματικότητα να είναι ανοιχτή και να επιδέχεται εκ νέου νοηματοδοτήσεις. Ως αναπαράσταση της γενολογικής αλήθειας υπάγεται σε διαδικασίες διαρκούς διαμόρφωσης και εκ νέου σημασιοδότησης. Είναι κατασκευάσιμη και συνεχώς εμπλουτιζόμενη από τις πράξεις του υποκειμένου. Δεν μπορεί να επαχθεί από την εξέταση της γνώσης, δεν υπακούει σε νόμους αιτιακής συνάφειας αιτίου και αποτελέσματος. Η γενολογική αλήθεια είναι μία τρύπα στη γνώση. Σύμφωνα με τον Badiou, κάθε αυθεντική σκέψη πρέπει πρώτα να ενισχύσει τα μέσα αντίληψης του απροσδιόριστου, του αδιαφοροποίητου, και του πολλαπλά όμοιου. Να κατακτήσει μία μαθηματική διατύπωση του μη διακρίσιμου των στοιχείων που για τα μυωπικά μάτια της γλώσσας είναι απολύτως ίδια (Badiou, 2005: 283).

Τι μας δείχνει το έργο του Roussel αν όχι αυτήν την επανάληψη του φαινομενικά ίδιου που θα παράξει το απολύτως απρόσμενο; Την επανάληψη που δεικνύει ακριβώς αυτό το κενό, το κενό της γλώσσας, από όπου αναδύονται οι πιο απρόσμενες μορφοποιήσεις; Ο Roussel δεν θέλησε να αντιγράψει την πραγματικότητα ενός άλλου κόσμου, αλλά στην αυθόρμητη διττότητα της γλώσσας, θέλησε να ανακαλύψει έναν απρόσμενο χώρο, και να τον επικαλύψει με πράγματα που δεν έχουν ειπωθεί ξανά (Foucault, 2007: 19). Και με αυτόν τον τρόπο, «διανοίγει τις λέξεις, τις φράσεις και τις προτάσεις και αφετέρου διανοίγει τις ποιότητες, τα πράγματα και τα αντικείμενα» (Deleuze, 2005: 95).

Αυτό που μας μαθαίνει ο Roussel είναι ότι μία αλήθεια δεν συνίσταται σε μία εκ των άνω επιβολή· δεν είναι υπερβατική, αλλά επέρχεται ως ανοιχτό αποτέλεσμα ενός νέου δεδομένου - που θα φέρει στην επιφάνεια η λιτότητα της γλώσσας - και των διαδικασιών διαχείρισής του. Μία αλήθεια είναι εμμενής, δηλαδή είναι κατασκευάσιμη και όχι αδημιούργητη (Badiou, 2013). Στόχος του, δεν είναι η παραγωγή ενός τελειωτικού κειμένου που θα υπαινίσσεται την ιδιοφυία του συντάκτη του. Στόχος του είναι η κατασκευή της διαδικασίας με την οποία θα παραχθούν τα κείμενα. Έτσι, δεν υπάρχει ένα a priori νόημα που αξιώνει μέσω της αποτύπωσής του στο κείμενο να μαθευτεί και να διαδοθεί. Δεν υπάρχει ένα τελειωμένο συμπέρασμα. Νόημα παράγει η ίδια η διαδικασία.

Στο σημείο αυτό, αξίζει να αναφερθεί το παράδειγμα του *Nouvelles Impressions d' Afrique*. Πρόκειται για τελευταίο έργο του Raymond Roussel (2011b), πόνημα δεκαεφτά ετών [1915-1932], το οποίο απαρτίζεται από τέσσερα cantos, γραμμένα σε αλεξανδρινό στίχο. Το κάθε canto φέρει έναν τίτλο που αναφέρεται σε μία τοποθεσία στην Αίγυπτο και το καθένα ξεκινά με μερικές γραμμές αναφορικά με την εν λόγω τοποθεσία. Η εντύπωση του τοπίου ωστόσο, διακόπτεται πολύ σύντομα από μία παρενθετική σκέψη που οδηγεί σε ένα άλλο πεδίο, η οποία με τη σειρά της διακόπτεται από μία δεύτερη παρένθεση που εισάγει μία δεύτερη παρεκβατική σκέψη, με τη διαδικασία να συνεχίζεται μέχρι και την παρένθεση πέμπτου βαθμού. Κάθε canto έτσι, συνίσταται γραμματικά σε μία μακροσκελή πρόταση, που για να συμπληρωθεί η συντακτική της ενότητα πρέπει κανείς να ανατρέξει στις τελευταίες εκτός παρενθέσεων λέξεις. Αυτή η διαδοχή των διασπαστικών και εκρηκτικών φωτεινοτήτων, της διαρκώς επεκτεινόμενης αποσαφήνισης, δημιουργεί ένα αινιγματικό κείμενο. Δημιουργεί ένα «ανοιχτό έργο» (Edson, 2001: 61) που λόγω της μη εύληπτης δομής του, απαιτεί από τον αναγνώστη τη συμμετοχή του, υποβάλλοντάς τον σε μία διαδικασία αλληλοδιαπλοκής με το κείμενο και αναγνώρισης συμβάντων στο κείμενο, στην προσπάθειά του να εισχωρήσει σε αυτό. Έτσι, αντικείμενο και υποκείμενο συντίθενται κάθε φορά, διαμορφώνοντας ένα νέο και διαφορετικό σύμπλεγμα. Το κείμενο δεν επιβάλλεται στον αναγνώστη, αλλά προϋποθέτει τη συμμετοχή του, ως συνθήκη της ίδιας της ύπαρξής του.

Τι άλλο λοιπόν μας δείχνει το έργο του Roussel, πέρα από το σεβασμό στον ακατανόμαστο όρο της κατάστασης στην οποία δρα; Μη προσδένοντας το άπειρο της γλώσσας, το έργο του Roussel, απευθύνεται ακριβώς σε αυτό το άπειρο για να παράξει τους πιο απρόσμενους συνδυασμούς της γλώσσας. Είναι το αντίθετο της εξομοίωσης του κόσμου με τη γλώσσα των προπαγανδιστικών θεωριών (Badiou, 2013), είναι



NOUVELLES IMPRESSIONS D'AFRIQUE 49

Forme celle du sud au cœur du ciel austral ;
Figurément parlant, tous nous portons la nôtre;
Quand un juste succès remporté par un autre
Eut l'approbation d'un de ces envieux
Qui, sourdement rageurs, sans percer se font vieux,
— Cerveaux poussifs privés de toute flamme innée, —
Ses familiers en font une à la cheminée;
Sans faute, une fois l'an, — parti le carnaval, —
(((Pour peu qu'il soit du moins sur le rite à cheval
Et, croyant à l'enfer, redoute d'y descendre)))
Le chrétien, sur le front, s'en fait mettre une en cendre;
Quand délibérément (((s'approcher d'un repas
Est un ravigotant sans rival pour le pas;
Quand vers le râtelier un équipage cingle,
Les chevaux fendent l'air sans que le fouet les cingle,
Tels des pur-sang issus d'illustres étalons;)))
On gagne un restaurant, — à l'heure où les talons
De tout bon estomac sont la place attitrée, —
Souvent, près d'un rôti, par la porte vitrée[1],

1. Si l'homme, pour bâtir, n'usait que de cristal
(Tel l'intermède ami qui coupe un récital,
Une note distrait, donne un peu d'insomnie),

7

Εικ. 4: *Nouvelles Impressions d' Afrique*

ο εντοπισμός του πεπερασμένου της γλώσσας και του απείρου του κόσμου: το πρώτο δεν περιορίζει το δεύτερο στα πεπερασμένα του όρια, αντίθετα το δεύτερο καλεί το πρώτο στο άπειρο.

3.2 ΟΛΕΘΡΟΣ. ΕΓΚΥΚΛΙΟΣ ΓΝΩΣΗ

Όπως είδαμε, η διαδικασία που ακολουθείται για τη νομοθέτηση της νέας αρχιτεκτονικής από τον Le Corbusier είναι η εξαντλητική ταξινόμηση μέσω μίας γλώσσας, που δομείται στη σχέση αιτίου - αιτιατού.

Σύμφωνα με τον Badiou (2005), αυτή η προσπάθεια - στο στόχο της να απεμπολήσει το τυχαίο - θέτει ότι το σφάλμα του μη-λογίσιμου βρίσκεται στη γλώσσα. Επομένως, οτιδήποτε δεν είναι διακριτό από την καλο-φτιαγμένη γλώσσα, δεν υπάρχει. Έτσι, η αναπαράσταση περιοριζόμενη στο λογισμό μόνο των μερών που είναι κοινά ονοματισμένα, πιστεύει κανείς ότι θα καταστεί επαρκής για την κατάσταση (Badiou, 2005: 282-285). «Αυτό που κυνηγά να εξολοθρεύσει αυτή η κατασκευαστική άποψη του όντος, είναι το απροσδιόριστο, το χωρίς όνομα μέρος, το χωρίς έννοια σύνδεσμο» (Badiou, 2005: 291).

Με βάση την κατασκευαστική άποψη, ο Le Corbusier συλλαμβάνει την Αρχιτεκτονική ως μία υψηλή κοινωνική νομοθεσία ενός συνολικού τρόπου ζωής, με πολιτικές, ηθικές, ιστορικές, διαστάσεις. Σε αυτό το πλαίσιο είναι που το σχέδιό του γίνεται ένα συνολικό πολιτισμικό σχέδιο, που έχει ως στόχο να αναπαραστήσει την κατάσταση στην οποία επιδρά, κατονομάζοντας και παγιώνοντας τον κάθε όρο σύμφωνα με τη δική του γλώσσα. Έτσι, θα μιλήσει για την άχρονη, οικουμενική αλήθεια και φύση του Ανθρώπου, της Εποχής και του Πολιτισμού, η οποία διατρέχει απαράλλακτη τον ιστορικό χρόνο. Στο βάθος του ανθρώπου κατοικεί η ουσία του Ανθρώπου, ο οποίος είναι σταθερός και εν ενεργεία από την αρχή του κόσμου. Όπως γράφει και ο ίδιος: «Όλοι οι άνθρωποι έχουν τις ίδιες ανάγκες. Το κοινωνικό συμβόλαιο που συντάσσεται μέσα στους αιώνες καθορίζει τάξεις, λειτουργίες, πρότυπες ανάγκες, που καθορίζονται από τα πρότυπα της συγκίνησης» (Le Corbusier, 2004: 108).

Από την άλλη μεριά, θα διακηρύξει την επιτακτικότητα της εφαρμογής και παγίωσης του σχεδίου του, επιτακτικότητα που συμπυκνώνεται στο δίπολο «Αρχιτεκτονική ή Επανάσταση».

> *Για τον Le Corbusier, η αρχιτεκτονική έχει δύο επιλογές απέναντι στη δεδομένη πραγματικότητα που απορρέει από τη Βιομηχανική Επανάσταση: ή να συντονιστεί στις νέες συνθήκες που προέκυψαν, ή να εντείνει τις ασυνέχειες και την ανισορροπία, εμμένοντας σε παρωχημένους κώδικες άλλων εποχών. Με άλλα λόγια, η κοινωνική Επανάσταση μπορεί να αποφευχθεί, αν η Αρχιτεκτονική αναλάβει το αληθινό πολιτισμικό, κοινωνικό, ηθικό της καθήκον και το πραγματώσει* (Τερζόγλου, 2005: 525-526).

Ένα τέτοιο δίλημμα δηλώνει ακριβώς αυτήν τη δεσπόζουσα θέση που διεκδικεί η Αλήθεια του Le Corbusier για τον εαυτό της: την απολυτοποίηση του αιτήματός της. Το άπειρο του κόσμου, στο Για μια Αρχιτεκτονική, περιορίζεται σε αυτό που μπορεί να περιγράψει η κατασκευασμένη γλώσσα του. Ο άνθρωπος περιορίζεται σε ένα σύνολο πεπερασμένων ιδιοτήτων, οι ανθρώπινες επιθυμίες καταγράφονται σε μία λίστα αριθμήσιμων αναγκών, η αρχιτεκτονική οφείλει να έχει συγκεκριμένες ιδιότητες και δεδομένη μορφή. Το Για μια Αρχιτεκτονική, εξισώνοντας άρα το άπειρο του κόσμου με το πεπερασμένο της γλώσσας του, περιορίζει την απειρία της ζωής στο πεπερασμένο της περιγραφής της, προσβάλλοντας το ακατανόμαστο και ρέποντας στον όλεθρο, το τρίτο όνομα του Κακού κατά Badiou (1998).

Η Αλήθεια που κατασκευάζει το Για μια Αρχιτεκτονική, αξιώνοντας την απολυτότητά της, περιφρουρείται σε ένα καλά οριοθετημένο σύνολο που επικοινωνεί με μία καλά ορισμένη γλώσσα. Σε αυτό το σύνολο, μέσω της γλώσσας, σχηματοποιείται μία εγκύκλιος γνώση, μία εγκυκλοπαίδεια εντός της οποίας τα πράγματα έχουν το όνομά τους. Το αποτέλεσμα Για μια Αρχιτεκτονική είναι ένα τελειωμένο συμπέρασμα, που δεν επιδέχεται διεύρυνση, ούτε αμφισβήτηση, ούτε μεταλλαγή, ούτε διαφορετική ερμηνεία. Αξιώνει την επιβολή του, ως ένα υπερβατικό πρόσταγμα μιας άχρονης και αδημιούργητης Αλήθειας, η οποία ανακαλύφθηκε εκ νέου και αποκαλύφθηκε, άρα οφείλουμε να την ενσωματώσουμε, ακολουθώντας τις υποδείξεις της.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσω της ανάλυσης των δίπολων που εφαρμόστηκαν στα κείμενα, εντοπίσαμε χαρακτηριστικά του λόγου του Για μια Αρχιτεκτονική, χαρακτηριστικά που αναγνωρίσαμε ως ίχνη του λόγου του μπαντιουϊκού Κακού. Επιχειρώντας το στήσιμο ενός εργαλείου αναγνώρισης των χαρακτηριστικών και των ιχνών αυτών, θα κάνουμε αφενός μία ανακεφαλαίωση των άμεσων από την ανάλυση των κειμένων συμπερασμάτων, εν είδει ανασκόπησης, και αφετέρου θα προβούμε σε μία διαγραμματική ταξινόμηση αυτών των συμπερασμάτων, σε μία προσπάθεια γενίκευσής τους.

Α. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Το *Impressions d' Afrique*, δομείται ως πιστότητα στα συμβάντα του λόγου, δηλαδή σε προτάσεις που ξεφεύγουν από τις καθιερωμένες σημασιοδότησεις τους, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα απειρίας της γλώσσας· απειρία που δομείται ακριβώς πάνω στην κενότητά της. Αυτά τα συμβάντα του λόγου, θα μορφοποιήσουν μία υποκειμενική πιστότητα, δηλαδή μία διαδικασία και μία γλώσσα υποκείμενο, η οποία αναγνωρίζοντας τα συμβάντα, θα επιχειρήσει να περιγράψει εκ νέου -και όχι να αναπαραστήσει- την πραγματικότητα. Η μέθοδος του Roussel, η οποία καθαιρεί από το συγγραφέα το ρόλο του εμπνευσμένου στοχαστή, παράγει το κείμενο ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας και όχι ενός Υποκειμένου με την έννοια του φυσικού προσώπου ή της ιδιότητας του συγγραφέα. Μέσω αυτής της διαδικασίας παράγεται ένα αποτέλεσμα όχι τελειωμένο και παγιωμένο, αλλά εμμενές και γενολογικό, δηλαδή κατασκευασμένο και επιδεχόμενο νέες ερμηνείες.

Το κείμενο Για μια Αρχιτεκτονική, δομείται ως πιστότητα στη μεταλλαγή που επέρχεται στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, η οποία αλλάζει στοχοθεσία και μορφολογική νοηματοδότηση. Αναπτύσσεται δηλαδή ως πιστότητα σε ένα συμβάν. Η νέα γλώσσα που κατασκευάζεται ως γλώσσα-υποκείμενο, δομούμενη πάνω στο κλειστό αιτιακό σύστημα, θα ενσωματώνει στροφές του λόγου προς υπερβατικούς μύθους και αλήθειες, αντλώντας από το συνδυασμό των δύο στοιχείων –ορθολογικού και υπερβατικού– τη νομιμοποίησή της. Αυτή η γλώσσα θα επιζητήσει να περιγράψει όλη την πραγματικότητα, ενώ ο χειριστής της -ο ίδιος ο Le Corbusier- θα αξιώσει για τον εαυτό του μία προνομιακή θέση, ως εκείνου που αποκαλύπτει εκ νέου μία προαιώνια -αλλά ταυτόχρονα εντελώς νέα- αλήθεια. Το υποκείμενο έτσι δογματοποιείται και επιχειρεί να αναγνωριστεί ως ο ήρωας του συμβάντος. Ο Le Corbusier τελικά βλέπει το σχεδιασμό και τη σύνθεση

ως αποτέλεσμα προκαθορισμένων επιλογών, που επιβάλλονται ‘εκ των άνω’, εκφράζοντας αντικειμενικές ανάγκες και όχι υποκειμενικές επιθυμίες. Επιπλέον, η κωδικοποίηση όλης της πληροφορίας και έκφρασή της με προαποφασισμένα σχήματα, που προκύπτουν από τους συντακτικούς κανόνες, θα διαμορφώσει μία εγκύκλιο γνώση, όπου θα τοποθετηθούν όλα τα στοιχεία της πραγματικότητας περιγραμμένα με τη γλώσσα υποκείμενο, μην αφήνοντας περιθώρια για το απρόβλεπτο και το μη προκαθορισμένο. Αυτό το σύνολο, περιορίζοντας την άπειρη πραγματικότητα στο πεπερασμένο της γλώσσας, αξιώνει να γίνει η Αλήθεια. Επιχειρεί να κατονομάσει τον ακατανόμαστο όρο, δηλαδή την απειρία της πραγματικότητας, ενσωματώνοντας τον όλεθρο· το τρίτο όνομα του μπαντιουϊκού Κακού.

Β. Ο ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ

Στην πιο γενικευμένη τους μορφή, τα αποτελέσματα της έρευνας που προηγήθηκε, μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

_ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΣΥΜΒΑΝ

Ο λόγος των γενολογικών αληθειών εξ ορισμού θεμελιώνεται στην αναγνώριση του συμβάντος, ενώ η παρέμβαση, η οποία απαιτείται για την αναγνώριση του συμβάντος, γίνεται από ένα μηχανισμό πιστότητας. Ταυτόχρονα, η πιστότητα είναι έτοιμη να δεξιωθεί την έλευση ενός νέου συμβάντος. Με την ανοιχτότητα στη νέα συμβαντική έλευση, επιτρέπεται η διάνοιξη της σκέψης, εφόσον με σημείο αφετηρίας το χάος του κόσμου, παράγονται νέα και απρόσμενα αποτελέσματα. Αντίθετα, ο λόγος του Κακού αποθεώνει ένα πρωταρχικό συμβάν, ενώ η διακήρυξη της παρέμβασης για τη συμβολή της στη συμβαντική έλευση, υποδηλώνει έναν ήρωα του συμβάντος και το δογματισμό. Η λογική της απόλυτης, πρωταρχικής συμβαντικής έλευσης, διακλείει μία νέα συμβαντική έλευση, υποδηλώνοντας το σκοταδισμό. Μία τέτοια αντιμετώπιση του συμβάντος, απαιτεί μία οικονομία της σκέψης, η οποία αποκλείει την αναρώτηση ανάμεσα στο χάος του κόσμου, εφόσον όλες οι απαντήσεις έχουν δοθεί από το αποθεωμένο συμβάν.

_ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ

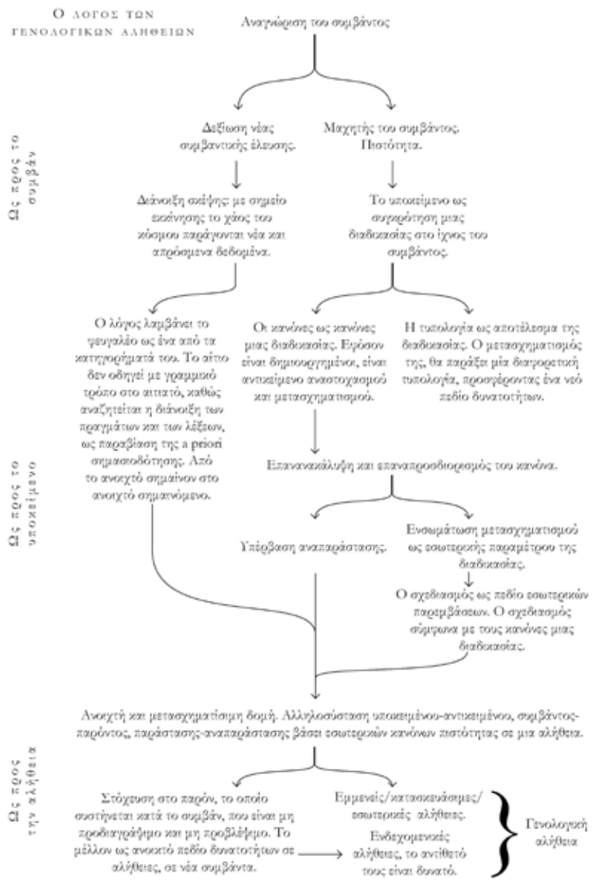
Η αναγνώριση του συμβάντος, διαμορφώνει μία υποκειμενική πιστότητα ως συγκρότηση μιας διαδικασίας στο ίχνος του εξαφανισμένου συμβάντος. Το υποκείμενο νοείται ως διαδικασία. Οι κανόνες του συστήματος είναι οι κατασκευασμένοι κανόνες της διαδικασίας, επομένως μπορούν να υποστούν τροποποίηση ή μετασχηματισμό· οι κανόνες μπορούν να επαναπροσδιοριστούν. Ο μετασχηματισμός της διαδικασίας, θα παράξει μία διαφορετική τυπολογία, προσφέροντας ένα νέο πεδίο δυνατοτήτων. Ο μετασχηματισμός της διαδικασίας, υπό αυτήν την έννοια, ενσωματώνεται ως εσωτερική της παράμετρος. Συνεπώς, δεν αναπαρίσταται η τελική μορφή του αντικειμένου, αλλά παρακολουθείται η διαδικασία που το γεννά. Ο λόγος της υποκειμενικής πιστότητας, λαμβάνει το φευγαλέο ως ένα από τα κατηγορήματά του. Το αίτιο δεν οδηγεί με γραμμικό τρόπο στο αιτιατό, καθώς αναζητείται η διάνοιξη των πραγμάτων και των λέξεων, ως παραβίαση της a priori σημασιοδότησης. Έτσι, από το ανοιχτό σημαίνον, οδηγούμαστε σε ένα ανοιχτό σημαινόμενο, που μία νέα υποκειμενική μορφοποίηση θα νοηματοδοτήσει διαφορετικά.

Αντίθετα, η αποθέωση του συμβάντος και ο δογματισμός, συστήνουν το υποκείμενο ως ήρωα και απαραίτητο ερμηνευτή της Αλήθειας. Το υποκείμενο είναι εξωτερικό του συμβάντος. Αυτό το υποκείμενο προσφεύγει σε a priori νόμους και κανόνες, σε άχρονα και ιδεατά πρότυπα, τα οποία, εφόσον είναι αδημιούργητα, δεν προσφέρονται για αναστοχασμό ή μετασχηματισμό. Δεν υπόκεινται στην αμφιβολία. Η τυπολογία επιβάλλεται ως ερμηνεία των a priori νόμων και κανόνων, ενώ η παγίωση και η καθολική εφαρμογή της απαγορεύει την απειρία δυνατοτήτων. Το αντικείμενο αναπαρίσταται με την τελειωμένη μορφή του, ενώ ο μετασχηματισμός του δεν προβλέπεται. Ο λόγος οργανώνεται ως σύνολο αιτίων και αποφάνσεων, σύμφωνα με ένα σταθερό και αμετάβλητο σύστημα σημασιοδότησης. Έτσι, από το κλειστό σημαίνον οδηγούμαστε με γραμμικό τρόπο στο κλειστό σημαινόμενο.

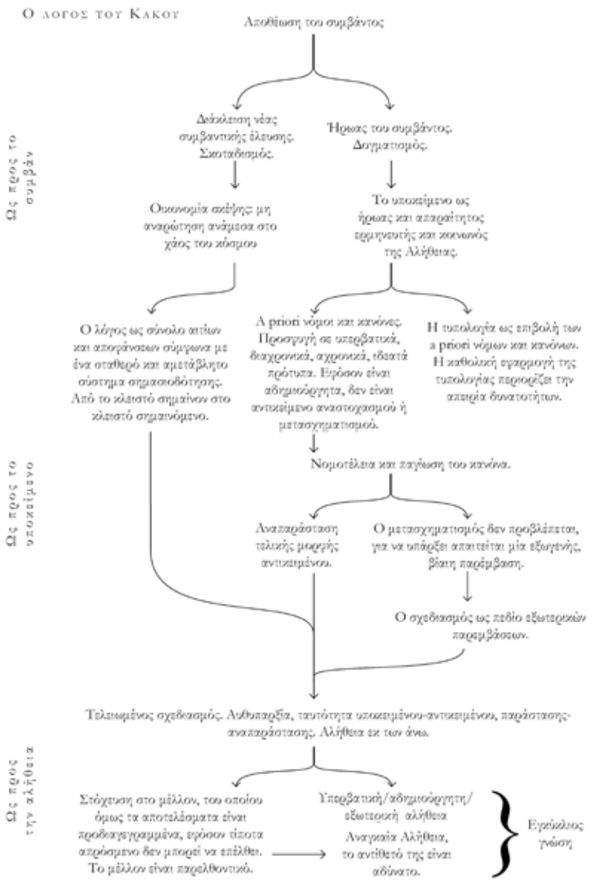
_ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΛΗΘΕΙΑ

Η διαμόρφωση του αντικειμένου σύμφωνα με τους κανόνες μίας μετασχηματίσιμης διαδικασίας, συνθέτει μία διαρκώς εξελισσόμενη δομή. Το υποκείμενο με το αντικείμενο, το συμβάν με το παρόν, η παράσταση με την αναπαράσταση, αλληλοσυστήνονται βάσει εσωτερικών κανόνων πιστότητας σε μια αλήθεια. Η στόχευση είναι στο παρόν, το οποίο διαμορφώνεται κατά το συμβάν, που είναι μη προδιαγράψιμο και μη προβλέψιμο. Το μέλλον νοείται ως ανοικτό πεδίο δυνατοτήτων σε νέα συμβάντα, σε νέες αλήθειες. Επομένως, οι αλήθειες που παράγονται είναι εμμενείς, είναι δηλαδή κατασκευασμένες με θεμέλιο ένα συμβάν, και εσωτερικές μιας διαδικασίας πιστότητας. Είναι ενδεχομενικές αλήθειες, που το αντίθετό τους είναι δυνατό. Είναι δηλαδή γενολογικές αλήθειες.

Αντίθετα, η αναπαράσταση του αντικειμένου σύμφωνα με σταθερούς και αμετάβλητους καθολικούς κανόνες, υπονοεί έναν τελειωμένο σχεδιασμό. Ο κάθε όρος των σχέσεων υποκειμένου-αντικειμένου, παράστασης-αναπαράστασης είναι αυθύπαρκτος και διατηρεί μία ταυτότητα. Η Αλήθεια έρχεται εκ των άνω, ως ενιαία και αμετάβλητη. Η στόχευση είναι στο μέλλον, του οποίου όμως τα αποτελέσματα είναι προδιαγεγραμμένα, εφόσον τίποτα απρόσμενο δεν μπορεί να επέλθει. Το μέλλον είναι δηλαδή παρελθοντικό. Η Αλήθεια είναι υπερβατική, αδημιούργητη, εξωτερική αλήθεια. Η Αλήθεια είναι αναγκαία, το αντίθετό της είναι αδύνατο. Αυτή η Αλήθεια είναι μία καλά περιφρουρημένη εγκύκλιος γνώση.



Σχ. 2: Ο λόγος των γενολογικών αληθειών



Σχ. 3: Ο λόγος του Κακού

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Badiou, A. (2005) *Being and Event*, trans O. Feltham. London, New York: Continuum.

Badiou, A. (2009a) *Logics of worlds - Being and event 2*, trans. A. Toscano. London, New York: Bloomsbury.

Badiou, A. (2009b) 'Διάλεξη περί υφαίρεσης', στο Δ. Βεργέτης (επιμ.) Από το είναι στο συμβάν. Αθήνα: Πατάκη, σς. 35-67.

Badiou, A. (2013) 'Εμμένειες', <http://waltendegewalt.wordpress.com/>, τελευταία επίσκεψη: 25/02/2015.

Badiou, A. (1998) Η ηθική. Δοκίμιο για τη συνείδηση του Κακού, μτφ. Β. Σκολίδης, Κ. Μπόμπας. Αθήνα: Scripta.

Barthes, R. (1983) Φωτεινός θάλαμος, μτφ. Γ. Κρητικός. Αθήνα: Κέδρος – Ράππα.

Benevolo, L. (1977) *History of modern architecture, Volume One, The tradition of modern architecture*, trans. H.J. Landry. Cambridge Mass.: The M.I.T. Press.

Benevolo, L. (1990) Η ιστορικότητα του αρχιτεκτονικού έργου, μτφ. Π. Λαζαρίδης. Αθήνα: «Νέα Σύνορα» Α. Λιβάνης.

Βεργέτης, Δ. (2009) 'Πολλαπλότητα, συμβάν, αλήθεια στον Badiou', <http://archive.avgi.gr/nea-avgi/ArticleActionshow.action?articleID=504921>, τελευταία επίσκεψη: 10/10/2014.

Boole, G. (2005) *An Investigation of the Laws of Thought, on which are founded the Mathematical Theories of Logic and Probabilities*, <https://www.gutenberg.org/files/15114/15114-pdf.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 30/11/2015.

Boyer, C. (2011) *Le Corbusier Homme de Lettres*. New York: Princeton Architectural Press.

Deleuze, G. (2005) Φουκώ, μτφ. Τ. Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον.

Derrida, J. (1990) Περί Γραμματολογίας, μτφ. Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση.

Edson, L. (2001) *Reading relationally. Postmodern perspectives on literature and art.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Foucault, M. (2007) *Death and the labyrinth*, trans. Ch. Ruas. London: Continuum.

Foucault, M. (2012) 'Ο Φουκώ απαντά στον Σαρτρ', στο M. Foucault, Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα, μτφ. Τ Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον, σς. 97-106.

Frampton, K. (2009) Μοντέρνα Αρχιτεκτονική Ιστορία και Κριτική, μτφ. Θ. Ανδρουλάκης, Μ. Παγκάλου. Αθήνα: Θεμέλιο.

Golding, J. (1994) *Visions of the Modern.* Los Angeles: University of California Press.

Jameson, F. (1999) Το μεταμοντέρνο Ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, μτφ. Γ. Βάρσος. Αθήνα: Νεφέλη.

Le Corbusier (2004) Για μια Αρχιτεκτονική, μτφ. Π. Τουρνικιώτης. Αθήνα: Εκκρεμές.

Μαρτινίδης, Π. (1990) Οι Λέξεις στην Αρχιτεκτονική και την Επιστημονική Σκέψη. Αθήνα: Σμίλη.

Μπαλτάς, Α. (1999) Φιλοξενώντας τον Ζακ Ντεριντά – Στο περιθώριο επιστήμης και πολιτικής. Αθήνα: Εκκρεμές.

Poincaré, H. (2010) *Science and method*, trans. F. Maitland. London, Edinburgh, Dublin, New York: Thomas Nelson and Sons, <https://archive.org/details/sciencemethod00poinuoft>, τελευταία επίσκεψη: 30/11/2015.

Παρμενίδης, Γ. (2013) 'Εννοιολογικά εργαλεία συγκρότησης του αντικειμένου της έρευνας',<http://ocw.aoc.ntua.gr/modules/document/index.php?course=ARCH108&download=/5616425e1PDu/5616428f4luW/561646e41pcK.pdf.>, τελευταία επίσκεψη: 30/11/2015.

Roussel, R. (1995) *How I wrote certain of my books,* trans. J. Ashbery. Boston: Exact Change.

Roussel, R. (2011a) *Impressions of Africa,* trans. R. Heppenstall, L. Foord. Richmond: Alma Classics.

Roussel, R. (2011b) *New Impressions of Africa,* trans. M. Ford. Princeton, Oxford: Princeton University Press.

Τουρνικιώτης, Π. (2010) Η Διαγώνιος του Le Corbusier. Αθήνα: Futura.

Τερζόγλου, Ι. Ν. (2005) Εννοιολογικές δομές της αρχιτεκτονικής σκέψης, Διδακτορική Διατριβή, ΕΜΠ.

A_3

ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ: ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΩΡΙΚΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ

TARKOVSKY: "Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ", FELLINI: "8 1/2": Η ΣΤΙΓΜΗ ΚΑΙ Η ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΩΣ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Μαρινοπούλου Μαρουσώ
Αρχιτέκτων μηχανικός – Σκηνογράφος
marousoma@gmail.com

επιβλέπων: Σόλων Ξενόποπουλος
σύμβουλοι: Σταύρος Σταυρίδης
Δημήτρης Σεβαστάκης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία έχει στόχο τη μελέτη του τρόπου που συμπλέκεται ο χώρος με το χρόνο, δηλαδή του τρόπου που μετατρέπεται ο χρόνος σε χώρο στην τέχνη του κινηματογράφου. Θα αναλυθούν δύο παραδείγματα ταινιών (Ο Καθρέφτης - Andrei Tarkovsky [1974] και 8 ½ - Federico Fellini [1963]) που με την ιδιαίτερη αφηγηματική δομή τους και χρήση του χώρου και του χρόνου αποκαλύπτουν το βιωμένο χώρο.

Ο βιωμένος χώρος δεν είναι μόνο ο φυσικός και υλικός χώρος που μας περιβάλλει ούτε μεταφράζεται απλά στον τρισδιάστατο χώρο της ευκλείδιας γεωμετρίας. Ο νοητός χώρος που δημιουργείται από τα όνειρα, τις αναμνήσεις και τη φαντασία, μαζί με το φυσικό χώρο, αποτελούν το βιωμένο χώρο, στον οποίο ο χρόνος έχει κυρίαρχο ρόλο.

Ο χρόνος είναι η διάσταση που έχει το σημαντικό ρόλο στις παραπάνω ταινίες και αυτή που ορίζει και το βιωμένο χώρο. «Μέσα στις χιλιάδες κυψέλες του, ο χώρος κρατά συμπυκνωμένο χρόνο. Σ' αυτό χρησιμεύει ο χώρος.» (Bachelard, 1982). Ο χώρος των ταινιών, ενσωματώνει χρόνο. Μέσω της μνήμης και του ονείρου ο χρόνος αποκτά διαστάσεις, 'χωροποιείται'. Οι δύο ταινίες που αναλύονται χρησιμοποιούν το χρόνο με διαφορετικό τρόπο, όπως θα αποδειχτεί παρακάτω. Ο χρόνος για τον Tarkovsky είναι συνεχής και αποκαλύπτει τη διάρκεια, ενώ για τον Fellini ο χρόνος είναι ασυνεχής και αποτελείται από στιγμές.

Η αντιμετώπιση του χρόνου ως διάρκεια είτε ως στιγμή αναλύεται στο έργο Η εποπτεία της στιγμής του Gaston Bachelard, όπου συγκρίνεται η φιλοσοφία του Bergson, που υποστηρίζει ότι ο χρόνος είναι συνεχής και ταυτίζεται με τη διάρκεια, με τη φιλοσοφία του Roupnel, που περιγράφει το χρόνο ως ασυνεχή και σύνολο στιγμών. Ο χρόνος (μοντάζ, ρυθμός, κινήσεις ηθοποιών και κάμερας) και ο χώρος (σκηνικά, αντικείμενα, σώματα) των δύο ταινιών αναδεικνύουν τη διάρκεια (Tarkovsky) και τη στιγμή (Fellini) αντίστοιχα.

Ο χρόνος είτε ως διάρκεια είτε ως σύνολο στιγμών σε συνδυασμό με τους σκηνικούς χώρους και τα άλλα κινηματογραφικά χωρικά στοιχεία, δημιουργούν την αίσθηση του βιωμένου χώρου.

ABSTRACT

The main purpose of the dissertation is to study the interaction of time and space, meaning the way that time is transformed into space, in the art of cinema. I will analyze two films – examples (Mirror – Andrei Tarkovsky [1974] and 8 1/2 – Federico Fellini [1963]) that through their specific narrative structure and the use of space and time they reveal lived space.

The lived space is not only the physical and material space that surrounds us, nor the three dimensional euclidian space. It is created through the virtual space of our dreams, memories and imagination, together with physical space and time has the main role in it.

Time is the dimension that plays a vital role in the above films and the one that defines lived space. "At times we think we know ourselves in time, when all we know is a series of fixations in the spaces of the being's stability. […] In its countless alveoli, space contains compressed time. That is what space is for". (Bachelard, 1982). The space of the two movies integrates time. Time obtains dimensions through memory and dream, it is 'spatialized'. The two under analysis films are using time in two different ways. Time for Tarkovsky is continuous and reveals duration, when for Fellini time is discontinuous and is composed by moments.

The analysis of time as duration or as moment is the subject of the book L' intuition de l' instant" of Gaston Bachelard, where he compares the philosophy of Bergson which supports the idea of continuous time and duration, with the philosophy of Roupnel who describes time as discontinuous and a total of moments. The perception of time (montage, tempo, actors' and camera's movements) and the perception of space (stage design, objects, bodies) in the above mentioned movies are revealing duration (Tarkovsky) and moment (Fellini).

Time as duration or as a composition of moments, in combination with the mise-en-scene and the other spatial elements are creating the sense of lived space.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία έχει ως στόχο τη μελέτη του τρόπου που συμπλέκεται ο χώρος με το χρόνο, δηλαδή του τρόπου που μετατρέπεται ο χρόνος σε χώρο, στην τέχνη του κινηματογράφου. Θα αναλυθούν δύο παραδείγματα ταινιών (*Ο Καθρέφτης* - Andrei Tarkovsky [1974] και *8 ½* - Federico Fellini [1963]) που με την ιδιαίτερη αφηγηματική δομή τους και χρήση του χώρου και του χρόνου αποκαλύπτουν το βιωμένο χώρο.

Ο βιωμένος χώρος δεν είναι μόνο ο φυσικός και υλικός χώρος που μας περιβάλλει ούτε μεταφράζεται απλά στον τρισδιάστατο χώρο της ευκλείδιας γεωμετρίας. Ο νοητός χώρος που δημιουργείται από τα όνειρα, τις αναμνήσεις και τη φαντασία, μαζί με το φυσικό χώρο, αποτελούν το βιωμένο χώρο, στον οποίο ο χρόνος έχει κυρίαρχο ρόλο.

Σύμφωνα με τον J. Pallasmaa (2001: 18):

> *Τα σπίτια είναι χτισμένα στον κόσμο της ευκλείδιας γεωμετρίας, αλλά ο βιωμένος χώρος πάντα υπερβαίνει τους κανόνες της γεωμετρίας. [...] Ο βιωμένος χώρος μοιάζει με τις κατασκευές του ονείρου και του ασυνείδητου και οργανώνεται ανεξάρτητα από τα όρια του φυσικού χώρου και χρόνου. Ο βιωμένος χώρος είναι πάντα ένας συνδυασμός εξωτερικού και εσωτερικού νοητικού χώρου, πραγματικότητας και νοητικής προβολής.*

Ο χρόνος είναι η διάσταση που έχει το σημαντικό ρόλο στις παραπάνω ταινίες και αυτή που ορίζει και το βιωμένο χώρο. «Μέσα στις χιλιάδες κυψέλες του, ο χώρος κρατά συμπυκνωμένο χρόνο. Σ' αυτό χρησιμεύει ο χώρος» (Bachelard, 1982). Ο χώρος των ταινιών, ενσωματώνει χρόνο. Μέσω της μνήμης και του ονείρου ο χρόνος αποκτά διαστάσεις, 'χωροποιείται'. Οι δύο ταινίες που αναλύονται χρησιμοποιούν το χρόνο με διαφορετικό τρόπο, όπως θα αποδειχτεί παρακάτω. Ο χρόνος για τον Tarkovsky είναι συνεχής και αποκαλύπτει τη διάρκεια, ενώ για τον Fellini ο χρόνος είναι ασυνεχής και αποτελείται από στιγμές.

Η αντιμετώπιση του χρόνου ως διάρκειας είτε ως στιγμής αναλύεται στο έργο *Η εποπτεία της στιγμής* του Gaston Bachelard, όπου συγκρίνεται η φιλοσοφία του Bergson, που υποστηρίζει ότι ο χρόνος είναι συνεχής και ταυτίζεται με τη διάρκεια, με τη φιλοσοφία του Roupnel, που περιγράφει το χρόνο ως ασυνεχή και σύνολο στιγμών. Ο χρόνος (μοντάζ, ρυθμός, κινήσεις ηθοποιών και κάμερας) και ο χώρος (σκηνικά, αντικείμενα, σώματα) των δύο ταινιών αναδεικνύουν τη διάρκεια [Tarkovsky] και τη στιγμή [Fellini] αντίστοιχα. Ο χρόνος, είτε ως διάρκεια είτε ως σύνολο στιγμών, σε συνδυασμό με τους σκηνικούς χώρους και τα άλλα κινηματογραφικά χωρικά στοιχεία, δημιουργούν την αίσθηση του βιωμένου χώρου.

1. ΧΩΡΟΣ - ΧΡΟΝΟΣ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
1.1 ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΧΩΡΟ - Ο ΒΙΩΜΕΝΟΣ ΧΩΡΟΣ

Τα τελευταία χρόνια γίνεται συχνά λόγος για τη σχέση αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου και κατ' επέκταση τη σχέση αρχιτεκτονικού και κινηματογραφικού χώρου. Και οι δύο αυτές τέχνες δημιουργούν χώρο. Καθορίζουν τις διαστάσεις του χώρου της ύπαρξης, δημιουργούν το σκηνικό μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η ζωή .

Οι δύο τέχνες, η αρχιτεκτονική και ο κινηματογράφος δημιουργούν χώρο και επομένως χωρικότητα. Οι άνθρωποι ζουν μέσα σε μια διπλή ή ακόμα και πολλαπλή χωρικότητα. «Η διπλή χωρικότητα αναφέρεται στη θεμελιώδη διάκριση ανάμεσα σε συνειδητή και ασυνείδητη εμπειρία της χωρικότητας» (Σιδέρης, 2006). Η συνειδητή χωρικότητα διέπεται από την αρχή της πραγματικότητας, ενώ η ασυνείδητη αναφέρεται στην ηδονή, τη φαντασίωση, το βίωμα. Οι άνθρωποι ζουν σε πολλά χωρικά περιβάλλοντα ταυτόχρονα, ενώ το ένα από αυτά δεσπόζει. Η μονοσήμαντη αλληλεπίδραση με το χώρο είναι πρακτικά αδύνατη εφόσον είναι αδύνατον να τον κατοικήσει κανείς ανεξάρτητα από τα βιώματά του. Αυτό αποκαλύπτεται στην τέχνη του κινηματογράφου, που 'αναμιγνύει' τους χώρους και τους χρόνους, έτσι ώστε να αποκαλύπτει το χώρο του ασυνειδήτου (του ήρωα, του σκηνοθέτη, του θεατή).

«Ο χώρος έτσι όπως τον συλλαμβάνει η φαντασία, δεν έχει πια σχέση με τον αδιάφορο χώρο που παραδίνεται στο μέτρο και στο λογισμό του γεωμέτρη. Είναι ένας βιωμένος χώρος» (Bachelard, 1982), αναφέρει ο Bachelard στην *Ποιητική του Χώρου*.

Ο Karsten Harries στο βιβλίο *The Ethical Function of Architecture* αντιπαραθέτει δύο ιδέες για το χώρο: έναν αντικειμενικό, ομοιογενή, ουδέτερο όσον αφορά το περιεχόμενό του και έναν τοπικό, ετερογενή και φορτισμένο με σημασίες, που ταυτίζεται με την έννοια του βιωμένου χώρου του Bachelard. Ο χώρος των δύο ταινιών που αναλύονται είναι πιο κοντά στη δεύτερη ερμηνεία, εφόσον πρόκειται για χώρο που αφηγείται προσωπικές ιστορίες, είναι κατοικημένος από τους ήρωες και φορτισμένος από τις δράσεις και τα συναισθήματά τους.

1.2 Ο ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ - Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΡΥΘΜΟΥ

> *Νομίζω ότι ο λόγος για τον οποίο πηγαίνει κανείς στον κινηματογράφο είναι ο χρόνος – χρόνος χαμένος, σπαταλημένος, προσδοκώμενος. Πηγαίνει κανείς στον κινηματογράφο για ζωντανή εμπειρία, γιατί ο κινηματογράφος, αντίθετα από τις άλλες τέχνες, διευρύνει, μεγαλώνει και πυκνώνει την εμπειρία, αλλά και την επεκτείνει σημαντικά.* (Ταρκόφσκι, 1987)

Ο κινηματογράφος λοιπόν, είναι η κατεξοχήν τέχνη του χρόνου. Μπορεί να αποτυπώσει το χρόνο στην ολότητά του, να τον αντιστρέψει, να τον παγώσει, να τον επιταχύνει. Ο χρόνος σε μια ταινία εκφράζεται μέσω του ρυθμού και του μοντάζ. Ο ρυθμός σύμφωνα με τον Tarkovsky δημιουργείται από το χρόνο που διατρέχει τα πλάνα. Δεν έχει να κάνει μόνο με τον τρόπο που αυτά συνδέονται μεταξύ τους.

2. ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ
2.1 Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ
2.1.1 TARKOVSKY - ΤΟ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟ – ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Ο Andrei Tarkovsky δούλεψε τις δεκαετίες του '60, '70 και '80, τόσο ως σκηνοθέτης όσο και ως θεωρητικός του κινηματογράφου και θεωρείται ο εισηγητής του Σοβιετικού «ποιητικού κινηματογράφου». Οι νέοι Ρώσοι θεωρητικοί έδειξαν μια τάση να συνδέουν τον

ποιητικό κινηματογράφο με μια συγκεκριμένη αντιμετώπιση της αφήγησης, εκτός από τις τεχνικές χρήσης του μέσου. Η αφήγηση στον ποιητικό κινηματογράφο εστιάζει στον τρόπο που χρησιμοποιεί το χρόνο για να τροφοδοτήσει διαφορετικούς τρόπους αντίληψης του κόσμου.

Το έργο του Tarkovsky αποτελεί μια μίξη ρεαλιστικής αισθητικής, με μεγάλα πλάνα, κινούμενη κάμερα και απόρριψη του μοντάζ. Η χρήση του χώρου, της ύλης και του φωτός και η υπεροχή του χρόνου στις ταινίες του, δημιουργούν εικόνες με υπερβατικό χαρακτήρα

2.1.2 Η ΙΣΤΟΡΙΑ

Ο *Καθρέφτης* είναι ένα έργο βιωματικό. Αναφέρεται στην παιδική ηλικία του ίδιου του σκηνοθέτη, σε ένα παζλ αναμνήσεων, ονείρων, προσωπικών βιωμάτων. Ένας αφηγητής (ο ίδιος ο σκηνοθέτης;), του οποίου ακούγεται μόνο η φωνή, θυμάται, ονειρεύεται και ξαναανακαλύπτει το παρελθόν του. Ταξιδεύει στους τόπους της παιδικής του ηλικίας και κυρίως στο πατρικό σπίτι, καθώς και σε ιστορικά γεγονότα που σημάδεψαν τη ζωή του. Η ταινία μέσα από ένα μωσαικό εικόνων εξερευνά την απώλεια του τόπου της παιδικότητας και την προσπάθεια ανάκτησής του.

Στον *Καθρέφτη* οι εικόνες του παρελθόντος μπλέκονται συνεχώς με το κινηματογραφικό παρόν, εμφανίζονται άτακτα, ενυπάρχουν στο παρόν και συγχέονται με την πραγματικότητα και το όνειρο. Ουσιαστικά δεν υπάρχει πλοκή και ο προσανατολισμός του θεατή γίνεται δύσκολος. Στον *Καθρέφτη* αναδύεται ένας από τους βασικούς προβληματισμούς του σκηνοθέτη: πώς κανείς ξεχωρίζει την πραγματική εμπειρία από τις αναπαραστάσεις της στη μνήμη ή στη φαντασία.

Πρόκειται, λοιπόν, για μια ταινία-λαβύρινθο, γεμάτη ασυνέχειες και ‘ρωγμές’, αλλά παρ’ όλα αυτά είναι μια ‘ρευστή’ και συνεκτική ταινία, στην οποία αναδεικνύεται η θεωρία του Tarkovsky για το χρόνο ως την ουσία του κινηματογράφου. Η ταινία διαθέτει μια μοναδική ικανότητα να αποτυπώνει και να αναπαράγει το χρόνο, χτίζοντας ένα «τεράστιο κτήριο αναμνήσεων», κατά μια έννοια, σύμφωνη με τη θεωρία του Proust. Ο χρόνος παρουσιάζεται συνεχής και χωρίς διακοπές, ως διάρκεια.

2.2 8 ½

2.2.1 FELLINI - ΤΟ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟ – ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Ο Fellini υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους Ιταλούς σκηνοθέτες. Στα πρώτα του βήματα στον κινηματογράφο συνεργάστηκε με τον Roberto Rosselini και προσαρτήθηκε στο ρεύμα του νεορεαλισμού. Αργότερα, απέκτησε το δικό του προσωπικό στυλ, στο οποίο συνέβαλε η επαφή του με το έργο του ψυχαναλυτή Charles Yung και τις έννοιες της ψυχής, του αρχέτυπου, του συλλογικού ασυνείδητου, που τον οδήγησε σε έναν κινηματογράφο με ‘ονειρικές’ διαστάσεις.

Οι ταινίες του Fellini αφηγούνται όνειρα, αναμνήσεις, ονειροπολήσεις και φαντασιώσεις. Τον απασχολεί το ασυνείδητο και οι νοητικές καταστάσεις που δίνουν τη δυνατότητα να δει κανείς πέρα από τον υλικό κόσμο. Ο κινηματογράφος παρέχει τη δυνατότητα αναπαράστασης φανταστικών και ονειρικών χώρων, και ο Fellini την αξιοποιεί στο έπακρο. «Δεν βλέπω καμία διαχωριστική γραμμή μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας» (Fellini, 1996) αναφέρει.

Όπως και τον Tarkovsky, ο χρόνος απασχολεί και τον Fellini στο έργο του, απορρίπτοντας όμως τη συνέχεια και τη γραμμικότητά του. Σε μία συνέντευξή του με τον Toni Maraini, όταν ο δημοσιογράφος αναφέρεται στη σημασία που έχει ο χρόνος της ύπαρξης στις ταινίες του σε αντίθεση με το χρόνο ως ιστορική, ευθύγραμμη, γραμμική αλληλουχία στην οποία τοποθετούνται τα γεγονότα και οι χρονολογίες, ο Fellini συμφωνεί λέγοντας ότι

> *[...] δυστυχώς, εξαιτίας της προσανατολισμένης προς ένα στόχο εκπαίδευσής μας, εμείς οι δυτικοί έχουμε ένα όραμα των εαυτών μας επάνω σε μια συνεχή, χρονική γραμμή που απαιτεί βήματα, αλλαγές, συμπεράσματα, και ένα στόχο που πρέπει να φτάσουμε.*

Στις ταινίες του απορρίπτει τη συνέχεια και δουλεύει με τις στιγμές.

Η ασυνεχής αφήγηση, η επιστροφή στις παιδικές αναμνήσεις και η ανάμιξη παρόντος, παρελθόντος και μέλλοντος χαρακτηρίζουν το *8 ½* και αποτελούν την οπτικοποίηση των παραπάνω ιδεών του Fellini.

2.2.2 Η ΙΣΤΟΡΙΑ

Ένας σκηνοθέτης, ο Guido κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της καινούργιας του ταινίας αντιμετωπίζει προβλήματα έμπνευσης. Ενώ τον πιέζουν για απαντήσεις για το θέμα της ταινίας, αυτός ταξιδεύει σε παιδικές αναμνήσεις, όνειρα και φαντασιώσεις και υποφέρει γιατί δεν μπορεί να ξαναβρεί την έμπνευσή του. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα ταξίδι ενδοσκόπησης, ένα ταξίδι αναζήτησης του εαυτού, της ταυτότητας, που στην ταινία μεταφράζεται σε αναζήτηση της χαμένης έμπνευσης. Ο Guido, επισκέπτεται τον τόπο της παιδικής του ηλικίας μέσω της ανάμνησης ή δημιουργεί φανταστικούς τόπους με τις επιθυμίες και τα όνειρα του. Μπαίνει μέσα στο νοητό χώρο που ο ίδιος (μέσω του Fellini) κατασκευάζει.

Η ταινία εκτυλίσσεται σε ένα ξενοδοχείο, στο οποίο διαμένουν όλοι οι συντελεστές της ταινίας, κατά τη διάρκεια των τελευταίων ημερών της προετοιμασίας. Η διαμονή στο ξενοδοχείο και οι κοινωνικές συναναστροφές του σκηνοθέτη με τον περίγυρό του διακόπτονται συνεχώς από όνειρα, αναμνήσεις και φαντασιώσεις, αφορμή για τα οποία αποτελούν οι συναντήσεις του με ανθρώπους ή άλλα γεγονότα που συμβαίνουν στη διάρκεια αυτών των ημερών καθώς και η αγωνιώδης προσπάθειά του για δημιουργία.

3. ΚΟΙΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΤΩΝ ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΩΝ

3.1 ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ

Σημαντικό συνδετικό στοιχείο των δύο ταινιών είναι ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας τους. Και οι δύο είναι βασισμένες στη ζωή των δημιουργών τους και εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στην παιδική τους ηλικία. Οι δύο ήρωες καταφεύγουν στο παρελθόν τους μέσα από όνειρα και αναμνήσεις με απώτερο στόχο τη λύτρωση. Ο Guido του Fellini αναζητά τη χαμένη του έμπνευση και ο ήρωας του Tarkovsky τη χαμένη ταυτότητα (πατρίδα).

3.1.1 Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ

Ο Tarkovsky αναφέρει συχνά στα γραπτά του την επίπονη διαδικασία δημιουργίας του *Καθρέφτη*, που άλλαξε μορφή αρκετές φορές μέχρι να ολοκληρωθεί, καθώς και την επίθεση που δέχτηκε από πολλούς κριτικούς για εγωκεντρισμό και ελιτισμό, λόγω του απρόσιτου και προσωπικού χαρακτήρα της ταινίας. Δεν συμβιβάστηκε, όμως, για τη δημιουργία αυτής της ταινίας, καθώς ένιωθε την ανάγκη να μιλήσει για τις αναμνήσεις που τον βασάνιζαν. «Είχα αποφασίσει να χρησιμοποιήσω πρώτη φορά τα μέσα του κινηματογράφου για να αναφερθώ σε όλα όσα ήταν πολύτιμα για μένα, και μάλιστα απευθείας χωρίς τερτίπια» (Ταρκόφσκι, 1987).

Έτσι, στον *Καθρέφτη* τα σημαντικά πρόσωπα είναι η μητέρα και η πρώην σύζυγος του αφηγητή, ο γιος του, ο πατέρας του και ο ίδιος. Μέσα σε ένα ιδιαίτερο σύμπαν ονείρων και αναμνήσεων, με διαφορετικά πρόσωπα να παίζονται από ίδιους ηθοποιούς καθώς και αποσπάσματα ντοκιμαντέρ με πραγματικά γεγονότα, ξετυλίγεται η παιδική ηλικία του αφηγητή [Tarkovsky] και οι σχέσεις του με τους κοντινούς του ανθρώπους.

3.1.2 8 ½

Το *8 ½* του Fellini βασίζεται επίσης σε αυτοβιογραφικά γεγονότα του δημιουργού του. Καταρχάς, ο Guido μοιάζει να είναι ο αντικατοπτρισμός του ίδιου του Fellini. Η ανησυχία του Guido για τη δημιουργικότητά του διακατέχει και τον ίδιο το σκηνοθέτη. Ο τίτλος της ταινίας αναφέρεται στον αριθμό των ταινιών του Fellini μέχρι τότε, που περιλαμβάνει έξι μεγάλου μήκους, δύο μικρού και άλλη μία σε συνεργασία με το σκηνοθέτη Alberto Lattuada, που λογίζεται ως μισή. Επομένως *8 ½* είναι ο αύξων αριθμός της παρούσας ταινίας.

Η σχέση του σκηνοθέτη με την Καθολική Εκκλησία και η καταπίεση που είχε βιώσει στα παιδικά του χρόνια, η σχέση του με τις γυναίκες, ο χρόνος που περνάει αμείλικτος και οι παιδικές του αναμνήσεις, οι ενδόμυχες επιθυμίες του, ζωντανεύουν μέσα στις γεμάτες κίνηση, ασπρόμαυρες εικόνες της ταινίας.

3.2 ΤΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΣΠΙΤΙ – ΜΕ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ BACHELARD

Το θέμα και των δύο ταινιών είναι η εσωτερική αναζήτηση, το ‘ταξίδι’ στο χώρο της ψυχής των ηρώων (μέσα από αναμνήσεις, όνειρα, φαντασιώσεις) με στόχο την επανάκτηση του εαυτού, της ταυτότητας. Και οι δύο ήρωες επιστρέφουν μέσα από το όνειρο και την ανάμνηση στον τόπο της παιδικής ηλικίας και κυρίως στο σπίτι της παιδικής ηλικίας. Σε αυτό το σημείο μπορεί να γίνει αναφορά στην *Ποιητική του Χώρου* του Gaston Bachelard.

Στη δεσπόζουσα σημασία του σπιτιού ως του τόπου της ψυχής, του τόπου της ονειροπόλησης, επιμένει ο Bachelard: «Ποτέ οι αναμνήσεις του εξωτερικού κόσμου δεν θα έχουν την ίδια χροιά με τις αναμνήσεις του σπιτιού». Αναφέρεται στο παιδικό σπίτι ως το χώρο της ευτυχισμένης κατοίκησης και υποστηρίζει ότι τα όνειρά μας επιστρέφουν πάντα στο σπίτι και συγκεκριμένα στο πρώτο σπίτι της παιδική ηλικίας.

3.2.1 Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ ΣΤΟΝ TARKOVSKY

Το σπίτι έχει τον κυρίαρχο ρόλο στην ιεραρχία των αναμνήσεων του αφηγητή. Ο ίδιος ο Tarkovsky (1987) αναφέρει: «Ο Καθρέφτης είναι μεταξύ άλλων η ιστορία του σπιτιού όπου πέρασε τα παιδικά του χρόνια ο αφηγητής, η ιστορία του αγροκτήματος όπου γεννήθηκε, εκεί όπου έζησαν οι γονείς του». Μάλιστα το σπίτι που παρουσιάζεται στην ταινία είναι πραγματικά το σπίτι των παιδικών χρόνων του σκηνοθέτη, ανακατασκευασμένο επάνω στα χαλάσματα του πραγματικού κτηρίου.



Εικ. 1: Σπίτι. Tarkovsky.

Το σπίτι στο οποίο έχει μεγαλώσει κανείς, κατέχει ιδιαίτερη θέση στη μνήμη του και αποτελεί κατά κάποιο τρόπο το ιδανικό σπίτι, το αρχετυπικό σπίτι, «το πρώτο μας σύμπαν», όπως αναφέρει ο Bachelard. Έχουν δημιουργηθεί μέσα στον καθένα εικόνες αμετάκλητες, παγιωμένες που κατοικούν πλέον στο χώρο ή καλύτερα στον τόπο της ψυχής μας.

«Επειδή έχουν ξαναβιωθεί σαν ονειροπολήσεις οι αναμνήσεις των παλιών μας σπιτιών, γι’ αυτό τα σπίτια του παρελθόντος παραμένουν άφθαρτα μέσα μας» (Bachelard, 1982). Η εικόνα του παιδικού σπιτιού παρουσιάζεται με κάθε λεπτομέρεια, εικόνες αρχέτυπα, που έχουν αποτυπωθεί στην ψυχή του σκηνοθέτη-αφηγητή.

Η κινηματογραφική εικόνα, μεταφέρει στο θεατή αίσθηση οικειότητας. Η κάμερα κινείται αργά στον εσωτερικό χώρο του, αλλά και στην εξωτερική όψη, γεμίζοντας με χρόνο τα πλάνα. Η αργή κίνηση της κάμερας δίνει την αίσθηση ενός διεσταλμένου χρόνου που προσδίδει μεγαλοπρέπεια, βαρύτητα και εσωτερική ένταση στην κάθε εικόνα. Τα αντικείμενα που υπάρχουν μέσα στο σπίτι μαρτυρούν έντονα την ανθρώπινη παρουσία, αποκαλύπτοντας το βιωμένο χώρο. Οι εικόνες είναι γεμάτες λεπτομέρειες, από το χυμένο γάλα, τα ανοιχτά βιβλία έως το ανθοδοχείο με τα λουλούδια. Έχουν θερμά χρώματα και γλυκό φωτισμό. Πρόκειται για αναμνήσεις ασφάλειας και οικειότητας.

Το σπίτι των αναμνήσεων μπορεί να συγκριθεί με το διαμέρισμα που ζει στο παρόν ο αφηγητής. Αν και έχει στοιχεία φθοράς, μαρτυρώντας ότι κάποιος ζει εκεί, είναι άδειο από προσωπικά αντικείμενα. Είναι απρόσωπο και ψυχρό, και συγχρόνως σε παρακμή. Είναι η αντανάκλαση της ψυχής του αφηγητή, ο οποίος είναι μόνος και αποξενωμένος. Μόνο οι αναμνήσεις του παιδικού σπιτιού είναι χαρούμενες και ευχάριστες. Το σπίτι του ονείρου είναι πιο βιωμένο και πιο αληθινό από το σπίτι του παρόντος. Ο Bachelard (1982) αναφέρει ότι «η λειτουργία του κατοικώ είναι αυτό που δένει το άδειο με το γεμάτο. Ένα ζωντανό πλάσμα γεμίζει το άδειο καταφύγιο. Και οι εικόνες κατοικούν».

3.2.2 Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ ΣΤΟΝ FELLINI

Σκηνές από τα παιδικά χρόνια του Guido αλλά και από σύγχρονες φαντασιώσεις του, έχουν ως φόντο το παιδικό του σπίτι. Ένα μεγάλο, λιτό, γήινο σπίτι με χοντρούς στέρεους τοίχους και ξύλινα έπιπλα. Στο σπίτι κυριαρχεί χαρούμενη και ανάλαφρη ατμόσφαιρα, με παιδιά να παίζουν και γυναίκες να ετοιμάζουν το μπάνιο πριν την ώρα του ύπνου. Ο Guido έχει μια ευχάριστη ανάμνηση από το παιδικό του σπίτι. Η καθαριότητα, η απλότητα και η ζεστασιά του χώρου αντικατοπτρίζουν την αθωότητα και την ευτυχία της ψυχής του μικρού Guido και την επιθυμία του μεγάλου να επιστρέψει εκεί και να απαρνηθεί το γεμάτο ευθύνες και άγχος κόσμο των μεγάλων. Καθώς η ζωντάνια και η κίνηση χαρούμενων προσώπων μέσα του φορτίζουν το χώρο με συναισθήματα, τον μετατρέπουν σε βιωμένο χώρο.



Εικ. 2: Σπίτι. Fellini

Η σημασία του παιδικού σπιτιού τονίζεται περισσότερο από το γεγονός ότι αργότερα ο Guido έχει μια άλλη φαντασίωση που λαμβάνει χώρα πάλι στο ίδιο, το παιδικό σπίτι. Ο Guido, με τη σημερινή του μορφή αυτή τη φορά, ταξιδεύει μέσα στη φαντασία του στο ίδιο σπίτι που παρουσιάστηκε προηγουμένως, αλλά τώρα αυτό είναι γεμάτο γυναίκες: παλιές και νέες ερωμένες, φίλες, τις γυναίκες που τον φρόντιζαν μικρό και φυσικά τη γυναίκα του. Ο Guido είναι ο 'Εμίρης' και όλες οι γυναίκες τον φροντίζουν και τον υπακούν με μεγάλη χαρά. Βρίσκεται λοιπόν στον ίδιο χώρο που ήταν ως παιδί στην προηγούμενη σκηνή, αλλά με την τωρινή του ηλικία.

3.3 ΔΙΠΛΑ – ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΕΙΣ

Χαρακτηριστική ομοιότητα μεταξύ των δύο ταινιών συνιστούν τα δίπολα και οι αντανακλάσεις. Ο *Καθρέφτης* χρησιμοποιεί τις αντανακλάσεις και τη δυαδικότητα σε μεγάλο βαθμό. Τα πρόσωπα και οι έννοιες του έργου συνδέονται ανά δυάδες. Η σύζυγος καθρεφτίζεται στη μητέρα του αφηγητή, το παρόν στο παρελθόν, ο αφηγητής-σκηνοθέτης στο παιδί που ήταν κάποτε, η προσωπική μνήμη στη συλλογική. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή όπου η νέα γυναίκα κοιτώντας στον καθρέφτη το είδωλό της, βλέπει μια ηλικιωμένη γυναίκα, τη μητέρα. Αλλά ο μεγάλος καθρέφτης εδώ στήνεται, όχι απέναντι στο σκηνοθέτη, όπως γίνεται στην ταινία του Fellini, αλλά απέναντι στον ίδιο το θεατή, που βλέποντας την ταινία ανακαλύπτει τις δικές του μνήμες. Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλοί θεατές όταν προβλήθηκε η ταινία έστειλαν γράμματα στον Tarkovsky, λέγοντάς του ότι βρήκαν τον εαυτό τους μέσα στον *Καθρέφτη*, ότι «η ταινία αυτή μιλάει για μένα'». Αυτό οφείλεται στις εικόνες που εκπέμπουν οικειότητα αλλά και στην παρουσίαση αποσπασμάτων από ντοκυμαντέρ που αναφέρονται σε σημαντικά ιστορικά γεγονότα και ενεργοποιούν τη συλλογική μνήμη.



Εικ. 3: Αντανάκλαση. Tarkovsky.



Εικ. 4: Αντανάκλαση. Fellini.

Στο *8 ½* ο πρωταγωνιστής είναι σκηνοθέτης και το θέμα της ταινίας είναι η προσπάθειά του για δημιουργία. Είναι αρκετά σαφής η ταύτιση με τον ίδιο τον Fellini, καθώς η 'ταινία μέσα στη ταινία' αρχίζει να συγχέεται με την ίδια την ταινία που παρακολουθούμε. Ένας καθρέφτης στήνεται απέναντι στο σκηνοθέτη και οι δύο κινηματογραφικές απόπειρες (του Guido και του Fellini) αρχίζουν να συγχέονται στα μάτια του θεατή. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην ταινία υπάρχουν πολλές αντανακλάσεις σε καθρέφτες, τζάμια, αντικείμενα, που δημιουργούν μια πολυπλοκότητα, η οποία τονίζει αυτό το παιχνίδι του διπλού.

3.4 ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΟΝΕΙΡΩΝ, ΑΝΑΜΝΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ

Στις δύο ταινίες, η αφήγηση δεν ακολουθεί τη χρονολογική σειρά των γεγονότων. 'Πηδάει' συνεχώς στο παρελθόν, μέσω της μνήμης ή του ονείρου ή μπαίνει στη διάσταση ενός φανταστικού χρόνου, στο νοητό χώρο του πρωταγωνιστή. Στη συνείδηση των ηρώων υπάρχει απόλυτη ρευστοποίηση του παρελθόντος και του παρόντος, της φαντασίας και της πραγματικότητας. Πολλές φορές ο θεατής χάνει τον προσανατολισμό του γιατί δεν είναι ξεκάθαρο αν αυτό που παρακολουθεί στην οθόνη είναι η πραγματικότητα του πρωταγωνιστή ή μια φαντασία, ένα όνειρο. Ο αφηγη-

ματικός χωροχρόνος των ταινιών υφίσταται συνεχείς ρηγματώσεις.

Οι ταινίες απεικονίζουν τη συναισθηματική, εσωτερική κατάσταση του ήρωα, το χώρο του ασυνειδήτου, το χώρο της ψυχής του. Η ακατάστατη αφήγηση αναφέρεται στο μη γραμμικό χρόνο της ασυνείδητης εμπειρίας του. Στο χώρο του ασυνείδητου ο χρόνος δεν είναι οργανωτής, δεν υπάρχει αλληλουχία, αλλά συνύπαρξη των πάντων.

3.5 ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ RICOEUR

Είναι σκόπιμο στο σημείο αυτό να γίνει αναφορά στον Paul Ricoeur, ο οποίος στο δοκίμιό του *Ο αφηγηματικός χρόνος*, ερευνά τη σχέση αφηγηματικότητας και χρονικότητας και επιχειρεί να συνδέσει την αφηγηματική λειτουργία με την ανθρώπινη εμπειρία του χρόνου. Αναφέρεται στη θεωρία του Heidegger για το χρόνο, με τον οποίο συμφωνεί στο ότι «η συνήθης αναπαράσταση του χρόνου ως μια γραμμική σειρά από 'τώρα' αποκρύπτει την αληθινή σύσταση του χρόνου» (Ricoeur, 1990) και μιλάει για τη μέσα-στο-χρόνο-ύπαρξη, η οποία κατά τον Heidegger «καθορίζεται από ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της μέριμνας -του ριξίματος του εαυτού μας ανάμεσα στα πράματα- που κάνει την περιγραφή της χρονικότητάς μας να εξαρτάται από την περιγραφή των πραγμάτων που μας αφορούν» (Ricoeur, 1990). Καταλήγει ότι «η μέσα-στο-χρόνο-ύπαρξη κατέχει τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που δεν είναι δυνατόν να αναχθούν στην αναπαράσταση του γραμμικού χρόνου, σε μία ουδέτερη σειρά μη συγκεκριμένων στιγμών» (Ricoeur, 1990).

Το πέρασμα του χρόνου, όπως γίνεται αντιληπτό και βιώνεται, δεν έχει σχέση με τον επιστημονικό, μετρήσιμο χρόνο. Αυτό δε είναι που αποκαλύπτεται στις δύο ταινίες. Οι αναμνήσεις, τα όνειρα, η φαντασία, η διάρκεια των πραγμάτων, το στιγμιαίο παρόν, όλα μαζί μπλέκονται και συνθέτουν την πραγματικότητα. Δεν υπάρχει ουδέτερη χρονική σειρά αυτών των ενοτήτων γιατί η βαρύτητά τους και οι επιπτώσεις τους ειναι διαφορετικές για τον καθένα.

Οι δύο ταινίες είναι κοντά στην πραγματικότητα της ύπαρξης εφόσον, μέσω του ιδιαίτερου τρόπου αφήγησης, αναπαριστούν το βιωμένο χρόνο και χώρο. Ο Tarkovsky (1987) γράφει:

> *Από μια άποψη το παρελθόν είναι πολύ πιο πραγματικό από το παρόν, ή τουλάχιστον πιο σταθερό, πιο ανθεκτικό. Το παρόν γλιστρά μέσα από τα χέρια μας και χάνεται σαν άμμος, και μόνο όταν το αναπολούμε αποκτά υλικό βάρος. [...] Ο χρόνος δεν χάνεται χωρίς να αφήσει ίχνη, γιατί είναι κατηγορία υποκειμενική, πνευματική, και ο βιωμένος χρόνος μένει στην ψυχή μας σαν εμπειρία εν χρόνω.*

4. ΧΡΟΝΟΣ - [ΔΙΑΡΚΕΙΑ - ΣΤΙΓΜΗ]
4.1 Ο ΧΡΟΝΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ BERGSON – Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ
4.1.1 ΚΙΝΗΣΗ – ΑΛΛΑΓΗ

Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο Henri Bergson υπάρχουν δύο είδη χρόνου, ο νοητικός, μαθηματικός χρόνος που είναι ο χρόνος της επιστήμης και ο ψυχολογικός. Ο μαθηματικός χρόνος είναι μετρήσιμος, τεμαχίζεται και άρα δεν αντιπροσωπεύει τη ροή του

πραγματικού χρόνου. Ο ψυχολογικός χρόνος, ή αλλιώς Διάρκεια, είναι αδιαίρετος, συνεχής, βρίσκεται μέσα στη συνείδηση και δεν μπορεί να αναλυθεί μαθηματικά και να αναπαρασταθεί με μια γραμμή. Σύμφωνα με τον Bergson, έχουμε μια μύχια και άμεση εμπειρία της Διάρκειας. Δεν βιώνουμε το χρόνο ως μια σειρά από στιγμές αλλά ως συνέχεια. Αυτή η συνέχεια και διάρκεια είναι άμεσο δεδομένο της συνείδησης.

4.1.2 ΑΛΛΗΛΟΔΙΕΙΣΔΥΣΗ

Η Διάρκεια χαρακτηρίζεται από πολλαπλότητα αλλά και ενότητα, συνέχεια, κίνηση και αλληλοδιείσδυση στιγμών. Είναι σύμφωνα με τον Bergson η ουσία της συνείδησης.

> *Η πραγματική μας ύπαρξη, καθώς ξεδιπλώνεται στο χρόνο, διπλασιάζει τον εαυτό της παράλληλα με μια εικονική ύπαρξη, μια εικόνα-καθρέφτη. Κάθε στιγμή στη ζωή μας, αναπαριστά τις δύο εκδοχές, είναι πραγματική [actual] και εικονική [virtual], αντίληψη από τη μία και ανάμνηση από την άλλη.*

Εφόσον βιώνουμε τη Διάρκεια, η παρούσα στιγμή είναι πάντα μεταβατική, όριο ανάμεσα στο παρελθόν που πέρασε και στο μέλλον που έρχεται. Οι στιγμές αλληλοδιεισδύουν η μία στην άλλη.

Η σχέση και η σύνδεση των κινηματογραφικών κάδρων μπορεί να ιδωθεί αναλογικά με την έννοια της αλληλοδιείσδησης. Η αλληλοδιείσδυση αντιτίθεται, άλλωστε, στην ανεξαρτησία ή τη διαφοροποίηση. Σύμφωνα με τον Donato Totaro που συσχετίζει τη φιλοσοφία του Bergson με τον κινηματογράφο του Tarkovsky, η αλληλεπίθεση πλάνων, η διάλυση του ενός πλάνου μέσα στο άλλο, η χρήση βάθους πεδίου είναι τεχνικές που τονίζουν την αλληλοδιείσδυση.

4.1.3 Η ΜΝΗΜΗ – ΣΥΝΥΠΑΡΞΗ ΠΑΡΟΝΤΟΣ, ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ, ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ

Ο Bergson υποστηρίζει ότι όλες οι περασμένες εμπειρίες μας στη ζωή διατηρούνται ως μνήμες, χωρίς να χάνεται η παραμικρή λεπτομέρεια. Στο *Matter and Memory* (1991) γράφει:

> *[...] οι μνήμες μας δημιουργούν μια ομοιογενή αλυσίδα, και ο χαρακτήρας μας, πάντα παρών σε όλες τις αποφάσεις μας, είναι όντως η πραγματική σύνθεση όλων των παρελθοντικών καταστάσεων. Σε αυτή τη συνοπτική μορφή η προηγούμενη, ψυχική ζωή μας, υπάρχει για μας ακόμα περισσότερο από τον εξωτερικό κόσμο, από τον οποίο δεν αντιλαμβανόμαστε παρά ένα πολύ μικρό τμήμα, ενώ αντιθέτως, χρησιμοποιούμε όλη τη βιωμένη εμπειρία μας.*

Αυτή τη βιωμένη εμπειρία συνθέτουν με τις εικόνες τους ο Tarkovsky και ο Fellini, στις οποίες οι ήρωές τους δεν κατοικούν το παρόν, αλλά βρίσκονται μετέωροι σε ένα μίγμα παρόντος, παρελθόντος και μέλλοντος, φαντασίας και πραγματικότητας.

4.2 Η διάρκεια του Bergson και η στιγμή του Bachelard
Στο έργο του *Η εποπτεία της στιγμής*, ο Bachelard συγκρίνει τη φιλοσοφία του Bergson για το χρόνο με αυτή του Roupnel. Ο Bachelard περιγράφει τη φιλοσοφία του Bergson ως *φιλοσοφία της διάρκειας* και αυτή του Roupnel ως *φιλοσοφία της στιγμής*, την οποία θεωρεί ότι αντιστοιχεί στην πιο άμεση συνείδηση του χρόνου και με την οποία ταυτίζεται. «Η στιγμή είναι η μοναδική πραγματικότητα του χρόνου» σύμφωνα με τον Roupnel (Bachelard, 1997).

Η φιλοσοφία του Bergson συνδέει αξεδιάλυτα το παρελθόν με το μέλλον, το τέλος με την αρχή, θεωρώντας ότι «η ζωή μπορεί να δεχτεί στιγμιαίες εξεικονίσεις, αλλά μόνο η διάρκεια εξηγεί τη ζωή» (Bachelard, 1997). Η αντίδραση του Bachelard, στηρίζεται επάνω στην απαρχή μιας πράξης. Αν το παρελθόν και το μέλλον είναι αξεχώριστα και η στιγμή ψεύτικη, τότε πώς ορίζεται η απαρχή της δημιουργικής πράξης; Για τον Bachelard ο χρόνος που μπορεί να λάβει χώρα η δημιουργία είναι η στιγμή. Εάν δεν υπάρχουν στιγμές και μόνο διάρκεια, είναι δύσκολο να τοποθετηθεί στο χρόνο η δημιουργία και η έμπνευση.

> *Για τον Μπερξόν η αληθινή πραγματικότητα του χρόνου είναι η διάρκειά του - η στιγμή είναι αφαίρεση χωρίς πραγματικότητα. [...] Άρα θα παριστούσαμε επαρκώς το μπερξονικό χρόνο με μια ευθεία μαύρη γραμμή, όπου θα είχαμε τοποθετήσει, για να συμβολίσουμε τη στιγμή ως μηδέν, ένα πλασματικό κενό, ένα λευκό σημείο. Για τον Ρουπνέλ, η αληθινή πραγματικότητα του χρόνου είναι η στιγμή. Η διάρκεια είναι κατασκευή χωρίς απόλυτη πραγματικότητα. Πλάθεται έξωθεν διά της μνήμης, όντας κατεξοχήν ικανότητα της φαντασίας, που θέλει να ονειρευτεί και να ξαναζήσει, αλλά όχι να καταλάβει. Θα εξεικονίζαμε λοιπόν σωστά το χρόνο του Ρουπνέλ με μια λευκή γραμμή, δυνητική και πλασματική, όπου σαν απρόοπτο συμβεβηκός, θα ερχόταν να εγγραφεί ένα μαύρο στίγμα, σύμβολο μιας πυκνής πραγματικότητας.* (Bachelard, 1997: 36)

Ένας άλλος λόγος για τον οποίο ο Bachelard απορρίπτει τη διάρκεια ως μοναδική πραγματικότητα του χρόνου είναι η ανάμνηση της διάρκειας. Θεωρεί ότι η διάρκεια είναι η πιο αδύναμη ανάμνηση. Συνήθως αυτό που θυμόμαστε είναι στιγμές και όχι διάρκειες. Η διάρκεια είναι μια πολύπλοκη και 'τεχνητή' αίσθηση για να μπορέσει η μνήμη να τη συγκρατήσει.

> *Η χρονική εποπτεία του Ρουπνέλ βεβαιώνει τον απολύτως ασυνεχή χαρακτήρα του χρόνου και τον απολύτως στιγμιακό χαρακτήρα της στιγμής και επομένως προτάσσει μια πλήρη 'αριθμοποίηση' του χρόνου, ορίζοντας τη διάρκεια ως έναν αριθμό, μονάδα του οποίου είναι η στιγμή.* (Bachelard, 1997)

Ο χρόνος τελικά είναι διάρκεια ή σύνολο από στιγμές, συνεχής ή ασυνεχής, μπορεί να μετρηθεί με αριθμούς ή συνιστά μια αδιαίρετη ολότητα; Τα ερωτήματα αυτά αφορούν ιδιαίτερα τον κινηματογράφο, εφόσον η τέχνη αυτή έχει να αντιμετωπίσει κατά κύριο λόγο το χρόνο και να δημιουργήσει με αυτόν ως εργαλείο.

Υπάρχουν έτσι δημιουργοί που χρησιμοποιούν ως εργαλείο τη στιγμή και άλλοι τη διάρκεια για να δημιουργήσουν το φανταστικό χωροχρόνο της ταινίας τους. Πώς με τη χρήση του χώρου και του χρόνου αποκαλύπτεται ο χρόνος ως διάρκεια ή ως στιγμή στις δύο υπό ανάλυση ταινίες;

5. ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ TARKOVSKY - [ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ]

Πώς αποδίδεται η έννοια της διάρκειας και της συνέχειας με κινηματογραφικούς όρους στον *Καθρέφτη*;

Η μακριά και συνεχόμενη λήψη [long take] που αποτυπώνει τον πραγματικό χρόνο και η συγχρονική-ταυτόχρονη αναπαράσταση διαφορετικών σημείων, εικόνων χρόνου αποκαλύπτουν ένα χρόνο συνεχή και αδιαίρετο. Η διάρκεια, εκτός από το χρόνο αποκαλύπτεται και στους χώρους του Tarkovsky που αποτελούνται κυρίως από φυσικά τοπία και στοιχεία και βιωμένους χώρους και χρησιμοποιημένα αντικείμενα. Χώροι που μαρτυρούν το πέρασμα του χρόνου που αφήνει τα αποτυπώματά του και στοιχεία της φύσης που συμβολίζουν τη συνέχεια, την ενότητα και τη διάρκεια των πραγμάτων.

5.1 ΧΡΟΝΟΣ
5.1.1 ΡΥΘΜΟΣ – ΠΙΕΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Σύμφωνα με τον Tarkovsky (1987), η μεγαλύτερη δυνατότητα που έδωσε ο κινηματογράφος, είναι αυτή του να αποτυπώνεται στη ζελατίνα η πραγματικότητα του χρόνου. Η κινηματογραφική εικόνα γίνεται η παρατήρηση των γεγονότων της ζωής στο χρόνο. Και η εικόνα αυτή είναι «γνήσια κινηματογραφική όταν, μεταξύ άλλων, όχι μόνο ζει μες στο χρόνο, μα και ο χρόνος ζει μέσα σε αυτήν, μέσα σε κάθε κάδρο» (Ταρκόφσκι, 1987).

Το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής εικόνας στο έργο του είναι ο ρυθμός με τον οποίο εκφράζει την πορεία του χρόνου στο κάδρο. «Στον *Καθρέφτη* υπάρχουν διακόσια πλάνα, πολύ λίγα αν σκεφτεί κανείς ότι ταινίες παρόμοιας διάρκειας έχουν συνήθως πεντακόσια· αυτό οφείλεται στη μεγάλη τους διάρκεια» αναφέρει ο Tarkovsky (1987) στο βιβλίο του. Πράγματι τα πλάνα στον *Καθρέφτη* έχουν ιδιαίτερα μεγάλη διάρκεια. Δεν είναι όμως στατικά· η κάμερα κινείται συνεχώς με έναν αργό ρυθμό, εξερευνώντας κάθε γωνιά του πλάνου, αποκαλύπτοντας χώρο. Αυτό προσδίδει σε όλη την ταινία μια αίσθηση συνέχειας και ενότητας.



Εικ. 5: Εγκατάλειψη. Tarkovsky.

5.1.2 LONG TAKE - ΚΙΝΗΣΗ ΚΑΜΕΡΑΣ

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της κινηματογράφησης του Tarkovsky είναι το long take, τα συνεχή, με μεγάλη διάρκεια πλάνα. Χρησιμοποιεί το travelling και την πανοραμική κίνηση με όλες τις κατευθύνσεις, κινήσεις που γίνονται με πολύ αργό ρυθμό και διαρκούν μεγάλο χρονικό διάστημα. Με αυτή την τεχνική αποτυπώνει το χρόνο στην ολότητά του. Γεμίζει το πλάνο του με χρόνο. Η κάμερα ταξιδεύει στο τοπίο, στο χώρο, παρακολουθώντας τα πρόσωπα και τα αντικείμενα, την κίνηση του αέρα και της φωτιάς, εξερευνά τους χώρους των σπιτιών. Η συνεχής κίνηση της κάμερας που συνεχίζεται σε πολλά διαφορετικά πλάνα δίνει την αίσθηση συνέχειας και ροής, αντιμετωπίζει το χρόνο ως διάρκεια.

5.1.3 Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΩΝ ΠΛΑΝΩΝ – ΤΩΝ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΩΝ ΧΩΡΟΧΡΟΝΩΝ

Πώς γίνονται οι μεταβάσεις από την πραγματικότητα στο όνειρο ή τη φαντασία και αντίστροφα; Στον *Καθρέφτη* υπάρχει απόλυτη ρευστοποίηση του παρελθόντος και του παρόντος στη συνείδηση του ήρωα. Οι εικόνες των διαφορετικών χωροχρόνων συνδέονται μεταξύ τους πολλές φορές με σύντομες εικόνες, που αποτελούν τμήματα άλλων ονείρων που θα εμφανιστούν αργότερα. Τίποτα όμως δεν μοιάζει να είναι αποσπασματικό. Επειδή στις εικόνες του ο χρόνος περνάει με τον ίδιο αργό ρυθμό, δεν παρουσιάζονται ως στιγμές, αλλά ως τμήματα μιας διάρκειας.

5.2 ΧΩΡΟΣ

5.2.1 ΦΥΣΗ – ΤΟΠΙΑ

Τα στοιχεία της φύσης και γενικά τα φυσικά τοπία κυριαρχούν στο έργο του Tarkovsky και ιδιαίτερα στον *Καθρέφτη*. Το πατρικό σπίτι βρίσκεται μέσα σε ένα μικρό δάσος, το στοιχείο του νερού, είτε ως στάσιμο είτε ως βροχή, δεσπόζει, όπως και τα υπόλοιπα στοιχεία της φύσης (φωτιά, αέρας, γη). Πρόκειται για στοιχεία ζωντανά, που συμβολίζουν την κίνηση και τη ζωή. Η φύση είναι συνδεδεμένη με την αλλαγή, τη συνεχή ροή, την ενότητα και τη διάρκεια. Οι αναφορές στη φύση είναι η σύνδεση με το αρχέγονο. Στις ταινίες του τα φυσικά τοπία αλλάζουν από τον άνεμο και τη βροχή. Χρησιμοποιούνται σαν ένα ατμοσφαιρικό και αισθητικό σκηνικό. Ειδικά το νερό έχει ιδιαίτερο ρόλο και σημασία.

5.2.2 ΝΕΚΡΕΣ ΦΥΣΕΙΣ – ΧΩΡΟΙ ΧΩΡΙΣ ΔΡΑΣΗ

Χαρακτηριστικό στοιχείο στην κινηματογράφηση του *Καθρέφτη*, που διατρέχει και όλο το έργο του Tarkovsky, είναι η κινηματογράφηση άδειων χώρων και τοπίων χωρίς πρόσωπα, αντικειμένων και εικόνων που παραπέμπουν στις αντίστοιχες νεκρές φύσεις της ζωγραφικής. Η αφήγηση συνεχίζεται με την κάμερα να διασχίζει το τοπίο ή τα έπιπλα και τα αντικείμενα του σπιτιού, χωρίς να ακολουθεί απαραίτητα τα πρόσωπα και τη δράση τους. Τα αντικείμενα και οι άδειοι από πρόσωπα χώροι, υπονοούν πάντα την ανθρώπινη παρουσία ή ανάμιξη, λόγω της αταξίας με την οποία παρουσιάζονται ή της φθοράς που έχουν υποστεί. Ο χρόνος έχει περάσει πάνω από κάθε χώρο και αντικείμενο στον *Καθρέφτη* και έχει αφήσει το αποτύπωμά του. Ένας χρόνος συνεχής που μοιάζει να μην σταματάει, να μην αφήνει καμία στιγμή να ξεχωρίσει. «Οποιοδήποτε ‘νεκρό’ αντικείμενο –τραπέζι, καρέκλα, ποτήρι– απομονωμένο σε ένα κάδρο δεν μπορεί να παρουσιαστεί έξω από το πέρασμα του χρόνου, σαν να το βλέπουμε ‘εν απουσία χρόνου’» (Ταρκόφσκι, 1987).



Εικ. 6: Νεκρή Φύση. Tarkovsky.

5.2.3 ΚΑΘΡΕΦΤΕΣ – ΑΝΤΙΚΑΤΟΠΤΡΙΣΜΟΙ

Ο καθρέφτης ως αντικείμενο χρησιμοποιείται πολλές φορές στην ταινία. Τα πρόσωπα κοιτάζονται σε καθρέφτες και οι χώροι αντικατοπτρίζονται, με αποτέλεσμα τον πολλαπλασιασμό του χώρου. Οι εικόνες διπλασιάζονται, υπάρχουν σε αντίγραφα, δεν εμφανίζονται στιγμιαία στην ταινία, αλλά υπάρχουν συγχρόνως σε διαφορετικούς χώρους (καθρέφτες).

6. ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ ΣΤΟΝ FELLINI - [8 1/2]

Πώς αποδίδεται η έννοια της στιγμής και της ασυνέχειας με κινηματογραφικούς όρους στο *8 ½*; Το *8 ½* είναι μια ταινία για την καλλιτεχνική δημιουργία και έμπνευση. Η δημιουργία σύμφωνα με τον Bachelard έγκειται στη στιγμή. Ο χώρος και ο χρόνος του Fellini χρησιμοποιούνται με τρόπο ώστε να αποκαλύπτουν τη δύναμη της στιγμής. Η ζωή είναι ένα σύνολο από στιγμές, μοιάζει να μας προτείνει ο Fellini με τη γρήγορη εναλλαγή των εικόνων του, τους συνειρμούς, τις αεικίνητες φιγούρες του, τις συνεχείς μεταβάσεις του ήρωα από τη μία ψυχολογική κατάσταση στην άλλη.

6.1 ΧΡΟΝΟΣ

Η κινηματογράφηση του Fellini διαφέρει από αυτή του Tarkovsky ως προς τον τρόπο που χειρίζεται το χρόνο. Ο χρόνος για τον Fellini αποτελείται κυρίως από στιγμές.

6.1.1 Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΩΝ ΠΛΑΝΩΝ – ΜΟΝΤΑΖ

Το πέρασμα από τις εικόνες φαντασίας στις εικόνες πραγματικότητας γίνεται συνήθως μέσω συνειρμών. Μια στιγμή του παρόντος προκαλεί τον Guido να ταξιδέψει στο παρελθόν του. Η ταινία αποτελείται από μια σειρά ονείρων και αναμνήσεων που γεννήθηκαν εξαιτίας μιας στιγμής που ζωντανεύει το παρελθόν. Οι συνειρμοί δεν μπορεί παρά να αποτελούνται από εικόνες-στιγμές, αφού και οι αναμνήσεις συντίθενται κυρίως από στιγμιαίες εικόνες και όχι από διάρκειες.

6.1.2 ΡΥΘΜΟΣ

Η κίνηση είναι ένα από τα πιο έντονα στοιχεία στον Fellini και ιδιαίτερα στο *8 ½*. Η κάμερα εδώ, σε αντίθεση με τον *Καθρέφτη*, κινείται γρήγορα δίνοντας στην ταινία έντονο ρυθμό και ζωντάνια. Ο έντονος και ζωντανός ρυθμός ενισχύεται και από το μεγάλο αριθμό προσώπων που συμμετέχουν στην ταινία. Σε αντίθεση με τον *Καθρέφτη*, εδώ η δράση προχωράει με τις στιγμές των προσώπων και τη συνεχή αλληλεπίδρασή τους με τον Guido.

6.1.3 ΣΥΝΕΧΕΙΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ ΚΑΜΕΡΑΣ ΚΑΙ ΗΘΟΠΟΙΩΝ ΠΡΟΣ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Στο *8 ½* είναι χαρακτηριστική η έντονη κινητικότητα των ηθοποιών που συνδυάζεται με την κίνηση της κάμερας που προσδίδει ένταση στην ταινία. Οι οριζόντιες και κάθετες κινήσεις της κάμερας, σε συνδυασμό με τις γρήγορες εναλλαγές κοντινού πλάνου με μεγάλο βάθος πεδίου, δημιουργούν μια σύγχυση και μια πολυπλοκότητα στο πλάνο, που μοιάζει με αυτή του ονείρου. Αυτός ο τρόπος κινηματογράφησης κυριαρχεί σε όλη τη διάρκεια της ταινίας και όχι μόνο στα όνειρα και προσδίδει ονειρική ατμόσφαιρα σε όλο το έργο.

Οι κινήσεις των ηθοποιών σε σχέση με το κάδρο είναι πρωτότυπες. Εισέρχονται και εξέρχονται σε ανύποπτο χρόνο στο ακινητοποιημένο κάδρο από τις πλαϊνές πλευρές. Υπάρχει μεγάλη ποικιλία συνδυασμών της κίνησης της κάμερας και των ηθοποιών. Η ένταση αυξάνεται στις στιγμές σύγχυσης του πρωταγωνιστή και στα όνειρα. Ο χρόνος, λοιπόν, εισάγεται σαν κίνηση και παραμορφώνει τον κινηματογραφικό χώρο. Μια αίσθηση του αλλόκοτου και του μη πραγματικού δημιουργείται από το συνδυασμό και την ένταση της κίνησης. Χαρακτηριστικό είναι το γρήγορο zoom in και zoom out σε πρόσωπα και η μπρος-πίσω κίνηση της κάμερας. Αυτές οι εικόνες των συνεχών και γρήγορων εναλλαγών αναδεικνύουν τη σημασία της στιγμής. Η κάμερα καθώς κινείται συνήθως δεν αποκαλύπτει απλά χώρο, όπως στον Tarkovsky, αλλά κινηματογραφεί πολλά διαφορετικά περιστατικά-στιγμές των προσώπων που παίρνουν μέρος.



Εικ. 7: Μουσικοί. Fellini.

6.2 ΧΩΡΟΣ
6.2.1 ΤΑ ΣΩΜΑΤΑ

Ο χώρος στο *8 ½* του Fellini δημιουργείται σε ένα μεγάλο βαθμό από τους ανθρώπους, τα σώματα και τα πρόσωπά τους. Η τοποθέτηση των σωμάτων σε σχέση με τους χώρους και τα αντικείμενα είναι ιδιαίτερα προσεγμένη. Είναι φορές που μοιάζουν πολύ μικρά στο αχανές τοπίο και άλλες που τα πρόσωπα γεμίζουν την οθόνη ή που κινηματογραφούνται από περίεργες οπτικές γωνίες. Πολύ συχνή τεχνική του Fellini είναι το

μεγάλο βάθος πεδίου πίσω από ένα κοντινό σώμα ή η εναλλαγή αυτών.

6.2.2 ΧΩΡΟΙ – ΣΚΗΝΙΚΑ

Στο *8 ½* η δράση λαμβάνει χώρα σε πολλούς διαφορετικούς χώρους. Κατά κύριο λόγο στο ξενοδοχείο μιας λουτρόπολης, όπου βλέπουμε πλάνα των δωματίων, των διαδρόμων, του χώρου υποδοχής και της αυλής του. Έπειτα, έχουμε την παραλία με το μικρό ερείπιο της Σαραγκίνας, το παιδικό σπίτι του Guido, το αρχαίο νεκροταφείο όπου συναντά τους γονείς του στο όνειρό του, το σκηνικό του υποτιθέμενου διαστημόπλοιου για την ταινία. Το γεγονός αυτό δημιουργεί ένα παζλ εικόνων και μια ποικιλομορφία που, σε συνδυασμό με τις συνεχείς κινήσεις της κάμερας και των ηθοποιών και τη λήψη από διαφορετικές πλευρές, αποπροσανατολίζει το θεατή. Αυτή η εναλλαγή των χώρων δημιουργεί μια αποσπασματικότητα και ασυνέχεια στο σύνολο της ταινίας. Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφερθεί και το γεγονός ότι τόσο το ξενοδοχείο όσο και το σκηνικό της ταινίας του Guido παρουσιάζονται υπό κατασκευή. Το σκηνικό δεν έχει τελειώσει ακόμα και στο ξενοδοχείο γίνονται έργα.



Εικ. 8: Λουτρά. Fellini.

6.2.3 ΦΩΣ - ΣΚΙΑ

«Το φως είναι το παν, ο πραγματικός κόσμος έκφρασης του σινεμά. Είναι συναίσθημα, ιδεολογία, φιλοσοφία, η χρήση των επιθέτων» (Tutto Fellini, 1997). Ο τρόπος που ο Fellini χρησιμοποιεί το φως είναι ποιητικός και θεατρικός. Κυριαρχούν έντονες αντιθέσεις. Μέσα από το φως και τη σκιά γεννιέται η μαγεία των εικόνων του, συγκροτείται το ίδιο το όνειρο. Πολλές φορές, το φως στον Fellini προέρχεται από μια κινούμενη πηγή (η λάμπα που κινείται στο χαρέμι, ο προβολέας στην παράσταση του ταχυδακτυλουργού) και αλλάζει με ταχύτητα σε αντίθεση με το υπερβατικό φως του Tarkovsky που συντροφεύει τους χώρους και τα αντικείμενα και μοιάζει να υπάρχει μαζί τους. Το φως και οι σκιές του Fellini με τις εναλλαγές τους αποκαλύπτουν τη στιγμή.

[ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΑΡΙΘΜΟΥ ΠΛΑΝΩΝ ΤΩΝ ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΩΝ] ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΑ

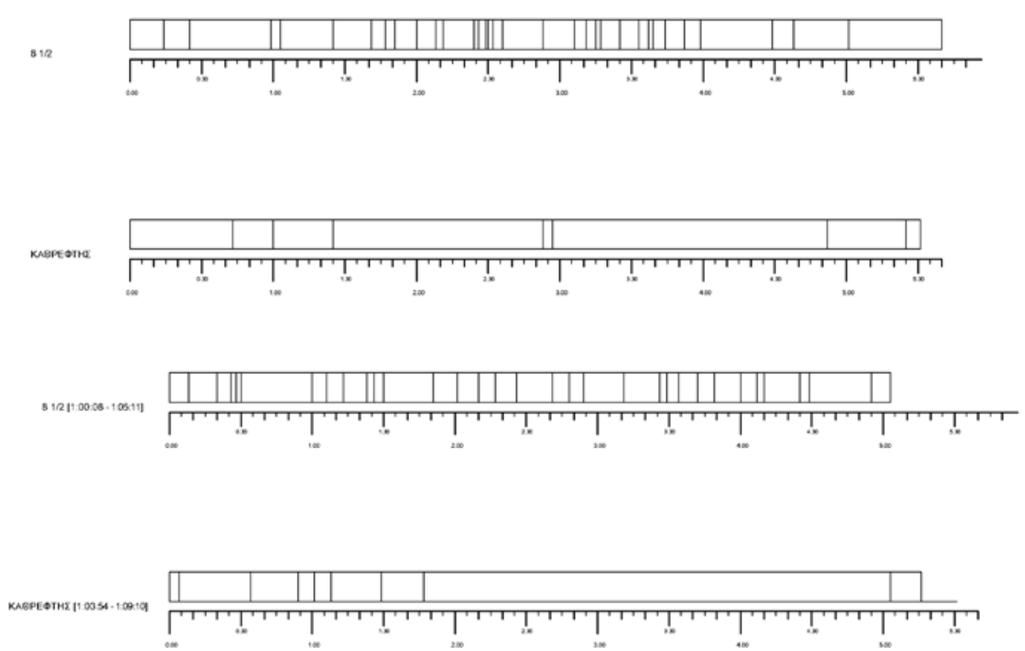
Σε μια καταμέτρηση των πλάνων των δύο ταινιών, αποκαλύπτεται η έντονη διαφοροποίησή τους ως προς τον τρόπο χρήσης του χρόνου. Τα πλάνα του Tarkovsky είναι ιδιαίτερα μεγάλης διάρκειας, ενώ στον Fellini ο χρόνος και μαζί και ο χώρος κατακερματίζονται.

Για παράδειγμα, όπως φαίνεται στο διάγραμμα παρακάτω όπου απεικονίζεται μια καταγραφή του αριθμού των πλάνων των δύο ταινιών στα πρώτα πέντε λεπτά αυτών, μέσα στο ίδιο χρονικό διάστημα ο *Καθρέφτης* έχει οκτώ, ενώ το *8 1/2* τριάντα τρία πλάνα.

Αντίστοιχη καταμέτρηση πλάνων έγινε στο μέσο περίπου της διάρκειας των δύο ταινιών καθώς και στο

τέλος, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να είναι όσο το δυνατόν πιο αξιόπιστο. Πράγματι, οι διαφορές στον αριθμό των πλάνων είναι και στις δύο περιπτώσεις πολύ μεγάλες και απεικονίζονται στα παρακάτω διαγράμματα: στον *Καθρέφτη* υπάρχουν οκτώ πλάνα, στο χρόνο που στο *8 1/2* υπάρχουν τριάντα δύο.

Στα παρακάτω διαγράμματα οπτικοποιείται η υπόθεση της εργασίας, ότι ο Tarkovsky χρησιμοποιεί το χρόνο ως συνεχή και αδιαίρετο, ενώ ο Fellini τον διασπά και ξεχωρίζει τη στιγμή από το ενιαίο σύνολο.



ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συνοψίζοντας, οι δύο ταινίες που αναλύθηκαν έχουν πολλά κοινά στοιχεία όσον αφορά την αφήγησή τους, το θεματικό πλαίσιο, τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα και τις αναπαραστάσεις ονείρων και αναμνήσεων. Παρά τις πολλές ομοιότητες εντούτοις, διαφέρουν ως προς τον τρόπο που χρησιμοποιούν το χρόνο. Ο Tarkovsky συνθέτει με το χρόνο ως διάρκεια και ο Fellini με τις στιγμές. Η διάρκεια και η στιγμή: οι δύο όψεις του χρόνου, λειτουργούν ως συστατικά του κινηματογραφικού χώρου των δύο ταινιών αντίστοιχα. Για τον Tarkovsky ο χρόνος είναι συνεχής, ενιαίος, γι' αυτό και κυλάει αργά και κάθε εικόνα του· κάθε χώρος είναι γεμάτος με χρόνο. Για τον Fellini, ο χρόνος είναι ένα σύνολο στιγμών, η ταχύτητα εναλλαγής των εικόνων και κίνησης είναι πολύ μεγαλύτερη από αυτή του Tarkovsky. Οι συνεχείς αλλαγές χώρων και η εμφάνιση πολλών προσώπων τονίζουν την αποσπασματικότητα και την ασυνέχεια.

Ο Tarkovsky μέσα από τη διάρκεια και τη συνέχεια και ο Fellini μέσα από τη στιγμή και την ασυνέχεια, αυτό που τελικά αποκαλύπτουν μέσω της αφήγησης των δύο ταινιών είναι ο βιωμένος χώρος.

Είτε ο χρόνος είναι διάρκεια είτε μια σειρά διαδοχικών στιγμών, αυτό που βιώνει ο κάθε άνθρωπος είναι μοναδικό και διαφορετικό, απόρροια του παρελθόντος του και των βιωμάτων του. Η μη γραμμική αφήγηση των δύο ταινιών, οι χώροι που αποκαλύπτονται και ο τρόπος κινηματογράφησής τους (κίνηση κάμερας, σύνθεση εικόνας κλπ) δημιουργούν ένα ιδιαίτερο κινηματογραφικό σύμπαν που απεικονίζει τον εσωτερικό κόσμο των δημιουργών τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bergson, H. (1914) *Dreams*, trans. Ed. E. Slosson, <http://www.gutenberg.org/etext/20842>.

Bachelard, G. (1982) *Η ποιητική του χώρου*, μτφ. Ε. Βέλτσου, Ι. Δ. Χατζηνικολή. Αθήνα: Χατζηνικολή.

Bachelard, G. (1997) *Η εποπτεία της Στιγμής*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: Καστανιώτης.

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

Bergson, H. (1997) *Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: Καστανιώτης.

Fellini, F. (1996) *Fellini on Fellini.* New York: Da Capo Press.

Harries, K. (1998) *The ethical Function of Architecture.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Pallasmaa, J. (2001) *The Architecture of Image - Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto.

Ricoeur, P. (1990) *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφ. Β. Αθανασόπουλος. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Σιδέρης, Ν. (2006) *Η διπλή Χωρικότητα.* Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Φεβρουάριος.

Σιδέρης, Ν. (2006) *Σημειώσεις για την γένεση και εξέλιξη της αναπαράστασης του χώρου*, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ.

Totaro, D. 'Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism', <http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/Bergson_film.html>.

Ταρκόφσκι, Α. (1987) *Σμιλεύοντας τον χρόνο*, μτφ. Σ. Βελέντζας. Αθήνα: Νεφέλη.

Συλλογικό (1997) *Tutto Fellini*, κατάλογος Έκθεσης για τον Federico Fellini. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

8 1/2

Σκηνοθεσία: Federico Fellini,

Σενάριο: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi

Φωτογραφία: Gianni di Venanzo

Σκηνογραφία και κουστούμια: Piero Gherardi

Μοντάζ: Leo Catozzo

Μουσική: Nino Rota

Παραγωγή: Federico Fellini, Angelo Rizzoli, Cineriz/ Francinex

Προέλευση: Ιταλία-Γαλλία, 1963

Διάρκεια: 114'

Ηθοποιοί: Marcello Mastroianni, Anouk Aimee, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Rosella Falk, Barbara Steele, Annibale Ninchi, Guido Alberti, Giudita Rissone, Edra Gale, Madeleine Lebeau, Mario Pisu

Ο Καθρέφτης

Σκηνοθεσία: Andrei Tarkovsky

Σενάριο: Aleksandr Misharin, Andrei Tarkovsky

Φωτογραφία: Georgi Rerberg

Σκηνογραφία: Nikolai Dvigubsky

Κουστούμια: Yelena Fomina

Μοντάζ: Lyudmila Feiginova

Μουσική : Eduard Artemyev

Παραγωγή: Erik Waisberg

Προέλευση: Ρωσία, 1974

Διάρκεια: 108'

Ηθοποιοί: Margarita Terekhova, Oleg Yankovskiy, Ignat Daniltsev, Nikolai Grinko, Alla Demidova, Yuri Nazarov, Anatoli Solonitsyn, Larisa Tarkovskaya, Tamara Ogorodnikova,

ΕΓΚΛΕΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΥ, ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΑΠΟΔΡΑΣΗΣ

Μητάκου Ελένη
Υ/Δ ΕΜΠ
elenimitakou@yahoo.gr

επιβλέπουσα: Ελένη Καλαφάτη
σύμβουλοι: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος
Σόλων Ξενόπουλος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η πλειοψηφία του πληθυσμού, γνωρίζει και ενημερώνεται για τις συνθήκες εγκλεισμού και τα σωφρονιστικά ιδρύματα κυρίως μέσα από τις αναπαραστάσεις της τηλεόρασης και του κινηματογράφου. Αναμφισβήτητα λοιπόν, τα μέσα αυτά παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της αντίληψης της κοινής γνώμης. Αυτός είναι και ο λόγος που η αναπαράσταση της τιμωρίας και του εγκλεισμού προκαλεί σκέψεις για μια σειρά από ηθικά, πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα.

Η έρευνα στηρίχτηκε στην παρακολούθηση μίας σειράς ταινιών, που αποτελούν δευτερεύοντα προϊόντα της κυρίαρχης κινηματογραφικής βιομηχανίας -του Χόλυγουντ- ταινίες που προορίζονται κυρίως για τηλεοπτική προβολή. Η παράθεση των ταινιών παράλληλα με τα ιστορικά γεγονότα δείχνει ότι ο κινηματογράφος ενσωματώνει και οικειοποιείται μέσω της τεχνικής του μοντάζ, αυτούσια ιστορικά στοιχεία ή ιστορικοποιεί τις επινοήσεις του μιμούμενος τα βασικά γνωρίσματα του κυρίαρχου ύφους της εποχής του.

Το κελί, η αυλή, η τραπεζαρία, αποτελούν μερικές από τις χωρικές μονάδες που παρουσιάζονται στις ταινίες φυλακής και στις οποίες εξελίσσεται η δράση. Η σύγκριση αυτού του χώρου των ταινιών αλλά και οι ‘κλισέ’ σκηνές, εικόνες και συμπεριφορές επιτρέπουν την παρουσίαση της κινηματογραφικής φυλακής. Η εικόνα αυτή, συγκρίνεται με ένα προηγούμενο σώμα γνώσεων, με την οπτική που έχουν και οι υπόλοιπες τέχνες, τα μέσα ενημέρωσης, η κοινή γνώμη, ώστε με αυτόν τον τρόπο να γίνει η συσχέτιση με την πραγματικότητα.

Κυρίαρχος στόχος των ταινιών αναδεικνύεται ο σχολιασμός, η αποκάλυψη και η καταδίκη γύρω από τον ίδιο το θεσμό, η μετατροπή της τιμωρία σε δημόσιο θέαμα και μάλιστα με τρόπο ώστε να συγκινεί και να εγείρει συναισθηματικούς συνειρμούς στο κοινό. Γενικά επικρατεί ένα κλίμα απαισιοδοξίας για το αν το σύστημα μπορεί να αλλάξει. Οι κινηματογραφικές ταινίες μεταφέρουν ένα σχολιασμό για τη φυλακή, ο οποίος καθιστά την ιστορία της φυλακής, την ιστορία της αδύνατης μεταρρύθμισης.

Για να ολοκληρωθεί η ανάλυση δεν γίνεται παρά να ασκηθεί κριτική και στο ίδιο το κινηματογραφικό μέσο. Η κριτική στοχεύει στη ρεαλιστικότερη απόδοση της πραγματικότητας, του χώρου αλλά και του θεσμού της φυλάκισης και στην απομάκρυνση του κινηματογράφου από τεχνικές που έχουν ως στόχο την προώθηση της εκάστοτε ταινίας.

ABSTRACT

Prisons are relatively secretive and ‘closed institutions’. The vast majority of the population will never serve a custodial sentence of any kind, nor even have friends or family who are imprisoned. For most of us our understanding of prison is a mediated one. We know prison through the reports we have in newspapers and novels, in official reports and documents, and through its representation in film and television documentary and drama. Undeniably therefore cinema and television play the most important role in the configuration of public opinion.

The film is a ‘prisoner’ of the time filmed and this makes it a historical document. The more important the film, the more it distinguishes itself, the less importance is given in the subjective factor. This is the reason why the main body of the under analysis films, are secondary products of the dominant cinematographic industry (Hollywood), movies intended mainly for television viewing.

This paper aims to present the ‘space’ where the action takes place. The cell, the courtyard, the dining room are only some of the territorial units presented in the prison films. The quotation of the settings, the ‘cliché’ scenes and behaviors allow the presentation of the cinematographic prison. The result is compared with a previous knowledge, from the perspective of the other arts, the media, the public opinion in order to achieve a cross-correlation with reality.

Cinema criticism on the subject of incarceration approaches that of the rest of arts. Pessimism prevails concerning whether the system can change. The films present the history of the prison as the history of the impossible reform.

Finally, to conclude the analysis, it is necessary to practice criticism on both the cinematographic medium and the cinematographic representations, in order for the film productions to start creating more accurate prison representations and stop focusing in only entertaining the audience.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Λίγες μελέτες έχουν ασχοληθεί με τη ζωή των φυλακισμένων και την εμπειρία της φυλάκισης. Αυτό οφείλεται εν μέρη στο γεγονός ότι ο κρατούμενος θεωρείται ένα αόρατο υποκείμενο· η φωνή του δεν καταγράφεται, ενώ πουθενά δεν υπάρχουν διαθέσιμα αρχεία φυλακών (Βόγλης, 2004: 21). Αυτή η μυστικότητα, η απόκρυψη, το περίκλειστο σχήμα επιτρέπουν την περιορισμένη κυκλοφορία γνώσης και πληροφορίας. Ως αποτέλεσμα, η πλειοψηφία του πληθυσμού, γνωρίζει και ενημερώνεται για τις συνθήκες εγκλεισμού και τα σωφρονιστικά ιδρύματα, κυρίως από τις αναπαραστάσεις της τηλεόρασης και του κινηματογράφου. Αναμφισβήτητα λοιπόν, τα μέσα αυτά παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της αντίληψης της κοινής γνώμης. Αυτός είναι και ο λόγος που η απεικόνιση ή αναπαράσταση της τιμωρίας και του εγκλεισμού προκαλεί σκέψεις για μια σειρά από ηθικά, πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα και οδηγεί στην ανάγκη για διερεύνηση της αντίληψης που καλλιεργεί ο κινηματογράφος για μία σειρά από θέματα που αφορούν το ευρύτερο ποινικό σύστημα, την τιμωρία, την αναμόρφωση, την επανένταξη, τη θέση του κρατούμενου στην κοινωνία.

Συνοπτικά, το 1930 γυρίζονται ταινίες για να δείξουν ότι η ποινική αναμόρφωση έχει αποτελέσματα. Το 1950 μια σειρά από εξεγέρσεις πνίγουν τις ΗΠΑ. Οι ταινίες τις καταγράφουν και παράλληλα τις καταδικάζουν. Το 1970 ξεπροβάλλουν θέματα γύρω από την ομοφυλοφιλία, το ρατσισμό και τη διαφθορά στη φυλακή. Στις ταινίες των πρώτων δεκαετιών τίθενται ερωτήματα σε σχέση με την ίδια τη φύση του θεσμού που όμως με το πέρασμα του χρόνου ατονούν και η έμφαση δίνεται στην παρουσίαση της βίας και της ασυδοσίας των σωφρονιστικών ιδρυμάτων. Γενικά επικρατεί ένα κλίμα απαισιοδοξίας για το αν το σύστημα μπορεί να αλλάξει. Ο κινηματογράφος μοιάζει να έχει γράψει μία από τις ιστορίες της φυλακής, χρησιμοποιώντας τις συμβάσεις του μέσου και τους δικούς του αφηγηματικούς τρόπους.

Η ΦΥΛΑΚΗ

Η φυλακή (λέξη και τόπος), εμφανίζεται ως ο χώρος της κράτησης (φύλαξης) στις αρχές του 13ου αιώνα.[1] Η κλίμακα των ποινών της παρανομίας, τουλάχιστον μέχρι το 1670 στη Γαλλία, δεν περιλάμβανε την ποινή της φυλάκισης (Boulaire και Faugeron, 1992) ενώ ο εγκλεισμός δεν χρησιμοποιείται ως μία γενικής μορφής τιμωρία διότι θεωρείται «ανίκανος να ανταποκριθεί στην ιδιαιτερότητα του κάθε εγκλήματος» (Φουκώ, 2005: 152). Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν πολυάριθμοι χώροι 'φυλακών' που εξυπηρετούν πολλαπλές χρήσεις. Υπάρχουν τα αναμορφωτήρια για τους νέους, τα άσυλα για τους διανοητικά ασθενείς. Υπάρχουν ιδρύματα που προορίζονται για αποκλειστική χρήση μίας μερίδας του λαού που αποτελείται από 'αντικοινωνικές' περιπτώσεις. Στη Γαλλία τα ιδρύματα αυτά ονομάζονται Hôpital Général και μετά τα τέλη του 17ου αιώνα μετατρέπονται πρακτικά και μεταφορικά σε αποθήκες ζητιάνων[2] (Boulaire και Faugeron, 1992: 9).

Στα τέλη του 18ου αιώνα όμως, η ποινική δικαιοσύνη έρχεται αντιμέτωπη με την ανάγκη αλλαγών. Οι ποινές που μέχρι τώρα χρησιμοποιούνται, μοιάζουν να είναι αναποτελεσματικές και αναρμόδιες για τα εγκλήματα που δικάζουν. Ακόμα περισσότερο, είναι ιδιαίτερα βάναυσες. Η επανορθωτική φυλάκιση εμφανίζεται ως μία πιο καλή, πιο ανθρώπινη επιλογή.[3] Οι αποθήκες των ζητιάνων μετατρέπονται σε οίκους επανόρθωσης[4] (Boulaire και Faugeron, 1992: 8). Στόχος τους δεν είναι τόσο η τιμωρία ενός παραπτώματος όσο η εξασφάλιση της φυσικής παρουσίας του ατόμου σε ένα συγκεκριμένο χώρο.

Ο ποινικός κώδικας του 1791 στη Γαλλία, καθιστά τη φυλάκιση κύριο όργανο τιμωρίας. Στην τιμωρία δίνεται μία σειρά από έννοιες όπως του νόμου, της πληρωμής, της εκδίκησης, της θεραπείας, της κάθαρσης. Με αυτό τον τρόπο η ατομική φυλάκιση αποκτά μία τριπλή λειτουργία, ως επίφοβο παράδειγμα, ως όργανο μεταμέλειας και ως όργανο αναμόρφωσης. Η φυλακή περιγράφεται ως ένας τόπος κατάλληλος «για τις ατομικές μεταμορφώσεις που θα επαναφέρουν στο Κράτος τους υπηκόους που είχε χάσει» (Φουκώ, 2005: 163). Στόχος της είναι ο σωφρονισμός των υποκειμένων και όχι οι εξοντωτικές σωματικές τιμωρίες που εφαρμόζονταν μέχρι τότε από την κυρίαρχη εξουσία. Η ποινική φυλάκιση από τις αρχές του 19ου αιώνα (Γαλλία, κώδικας του 1810) δεν στοχεύει απλά στη στέρηση της ελευθερίας αλλά και στην αναμόρφωση-επανόρθωση των ατόμων.

Η συζήτηση και η κριτική γύρω από τη φυλακή έχει δύο κατευθύνσεις, μία φιλοσοφική, για το περιεχόμενο της ποινής και μία πιο πραγματολογική για τις υλικές και αντικειμενικές συνθήκες του συστήματος που αναπτύσσεται. Η φυλάκιση θεωρείται η πιο ανθρώπινη από τις τιμωρίες που έχουν θεσπιστεί κατά καιρούς, γιατί ταυτόχρονα παίζει ρόλο αποτρεπτικό, εκφοβιστικό αλλά και τιμωρητικό. Δεν είναι απλά μία ποινή, αλλά μία νομοθετημένη οργάνωση που εγκαθίσταται στην κοινωνία για να βοηθήσει στη διατήρηση της ισορροπίας. Στην πραγματικότητα όμως, η κριτική της φυλακής ξεκινά από την παρατήρηση της υφιστάμενης κατάστασης των ίδιων των ιδρυμάτων. Από την πρώτη στιγμή της λειτουργίας τους, «οι φυλακές έγιναν αποτρόπαιες αποθήκες σωμάτων, πρόσφορων σε κάθε κακομεταχείριση» (Μαρτινίδης, 2006: 94). Θέματα υγιεινής, υπερσυγκέντρωσης κρατουμένων, καλλιέργειας της ανηθικότητας, αυθαίρετης άσκησης της εξουσίας ωθούν στην αναζήτηση ενός πιο ανθρώπινου συστήματος φυλάκισης. Η επιδείνωση της εγκληματικότητας, η αύξηση του αριθμού των φυλακισμένων και τέλος η μάχη ενάντια στην υποτροπή των εγκληματιών, ορίζουν ένα κύκλο προβλημάτων που επαναλαμβάνονται διαρκώς από το 1850 μέχρι σήμερα (Boulaire και Faugeron, 1992).

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΦΥΛΑΚΩΝ

Ο κινηματογράφος είναι μία βιομηχανία που επεξεργάζεται ένα σημαίνον υλικό μέσα από μία σημαίνουσα διαδικασία, με έναν τρόπο καθορισμένο από τους όρους της οικονομικής παραγωγής και την καλλιτεχνική ελευθερία. Η έρευνα στηρίχτηκε στην παρακολούθηση μίας σειράς ταινιών που ομαδοποιούνται και εντάσσονται κάτω από τον τίτλο *prison movies* και ταυτόχρονα αποτελούν δευτερεύοντα προϊόντα της κυρίαρχης κινηματογραφικής βιομηχανίας του Χόλυγουντ (ή b movies), ταινίες που προορίζονται κυρίως για τηλεοπτική προβολή.

Ο ιστορικός ή ο μελετητής μπορεί να εξάγει περισσότερα στοιχεία για την κοινωνία που παράγει, πλαισιώνει και καταναλώνει για παράδειγμα μια ταινία δράσης, απ' ό, τι μία ταινία του κάποιου γνωστού σκηνοθέτη, που δεν απηχεί πλήρως το αισθητικό, πολιτικό και «φαντασιακό mainstream» (Φερρό, 2001:

16) της εποχής της. Οι ταινίες δευτέρας διαλογής,[5] αναδεικνύουν στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας, αφού επιδέχονται μικρότερη χρονικά, αλλά και οικονομικά, επεξεργασία, στηρίζονται σε αφηγηματικά τεχνάσματα προγενέστερων ταινιών, είναι συνήθως αποτέλεσμα μίας ευρύτερης ομάδας ανθρώπων και τέλος καταναλώνονται από ένα ευρύτερο κοινό αφού κατά κύριο λόγο προορίζονται για τηλεοπτική προβολή.[6]

Οι πρώτες ταινίες φυλακών εμφανίζονται στα τέλη της δεκαετίας του '30[7] και η παραγωγή τους συνεχίζεται με μεταβαλλόμενους ρυθμούς μέχρι σήμερα. Τα γεγονότα και τα θέματα της επικαιρότητας μοιάζει να τροφοδοτούν τα κινηματογραφικά ενδιαφέροντα και έτσι εγκαθίσταται η σχέση ανάμεσα στα κινηματογραφικά έργα και την πραγματικότητα. Η ταινία αντιγράφει την κοινωνία, αλλά και η κοινωνία επαληθεύει την περιγραφή της στην ταινία, με αποτέλεσμα, κάθε εποχή να παράγει τις ταινίες που της αξίζουν ενώ διαβάζοντας κανείς αυτές τις ταινίες ανακαλύπτει στοιχεία για την εποχή που τις παράγει.

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΦΥΛΑΚΗ

Λίγες ταινίες έχουν γυριστεί σε πραγματικές φυλακές και μόνο σε περιπτώσεις εγκαταλελειμμένων φυλακών που έχουν μετατραπεί σήμερα σε μουσειακούς χώρους επισκέψιμους στο κοινό ή σε εθνικά μνημεία (φυλακή Alcatraz). Σε αυτές, παρουσιάζονται στην οθόνη πολλοί ανεξάρτητοι χώροι αλλά και μία σειρά από δευτερεύοντες ενδιάμεσους χώρους, όπως διάδρομοι, αποθήκες, σκάλες που επιτρέπουν τη ρεαλιστικότερη απόδοση του συνολικού οικοδομήματος.[8]

Στην πλειοψηφία, όμως, των ταινιών επιχειρείται η ανασύσταση των χώρων της φυλακής σε κάποιο στούντιο, όπου δίνεται έμφαση σε δύο κυρίως χώρους, στο κελί, ως χώρο παρουσίασης της προσωπικότητας του ήρωα και στον προαύλιο χώρο, ως χώρο κοινωνικοποίησης και εξέλιξης της δράσης.

Στην πραγματικότητα, η μεγάλη οθόνη αδιαφορεί για την πραγματική τοποθεσία, απλά τονίζει ότι οι φυλακές βρίσκονται κάπου μακριά, δίνοντας την εντύπωση ότι είναι απομονωμένα και απομακρυσμένα, χαμένα στο πουθενά ιδρύματα. Η αντιμετώπιση αυτή δεν υποδηλώνει την απομάκρυνση της φυλακής από την κοινωνία, αλλά τον αμετάκλητο χαρακτήρα του αποκλεισμού. Δεν αναπαριστά, κατά συνέπεια, μία «διάρρηξη της σχέσης φυλακής και κοινωνίας, αλλά εδράζεται ακριβώς σ' αυτήν, στη σχέση αποκλείοντος-αποκλειόμενου» (Κουκουτσάκη, 1999: 298).

Η φυλακή των ταινιών εμφανίζει πολλά κοινά στοιχεία. Παρουσιάζεται το κλασικό σχήμα του εγκλεισμού, με την περιμετρική περίφραξη, τη στερεή πύλη και την αδυναμία εξόδου. Μια φυλακή κλειστή. Γι' αυτό και τελικά λίγοι ήρωες αποφυλακίζονται. Ο Andy (*The Shawshank redemption,* 1995) και ο Morris (*Escape from Alcatraz*, 1979) δραπετεύουν, ο Luke (*Cool Hand Luke*, 1967) αυτοκτονεί, ο Paul (*The Longest Yard*, 1974) με τις πράξεις του επιμηκύνει την κράτησή του.

1. ΤΟ ΚΕΛΙ

Η εισαγωγή του κρατουμένου στο σωφρονιστικό ίδρυμα συνήθως ακολουθείται από την παρουσίαση του χώρου δράσης και εγκατάστασής του· το κελί είναι το δωμάτιο, το σπίτι του. Το απάνθρωπο από όρους υγιεινής και περιορισμού κελί χρησιμεύει σαν το πλαίσιο που θα περιγράψει τον άνθρωπο που στεγάζει. «Στο κελί, ο κρατούμενος αντικρίζει τον εαυτό του· είναι

αναγκασμένος να ακούει τη φωνή της συνείδησής του» (Φουκώ, 2005: 313).

Στην Ιστορία των κτιριακών τύπων, ο N. Pevsner (1976) εντοπίζει στα μεσαιωνικά μοναστήρια την απαρχή της νεώτερης ιστορίας των φυλακών. Με τον τρόπο αυτό, εξηγείται και ο «κοινός όρος κελί, για ενδιαίτημα μοναχού ή φυλακισμένου» (Μαρτινίδης, 2006: 93). Αντίστοιχα, στο Επιτήρηση και τιμωρία ο Μ. Φουκώ (2005: 191) γράφει ότι στη φυλακή «η πειθαρχία ανταμώνει ένα παλιό αρχιτεκτονικό και θρησκευτικό σχήμα: το κελί των μοναστηριών». Τα ατομικά κελιά εξασφαλίζουν τη βελτίωση των συνθηκών κράτησης των τροφίμων, διατηρούν την τάξη και την καθαριότητα ενώ απομακρύνουν την ηθική και σωματική ανηθικότητα. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των φυλακών είναι η παρεμπόδιση της σωματικής επαφής και έτσι η αρχιτεκτονική των φυλακών «λαμβάνει πάντα υπόψη το θέμα σεξουαλικότητα ενόψει της αποφυγή της» (Στεφανή, 2006: 226). Υπάρχει, βέβαια, και η άποψη ότι ο διαχωρισμός των κρατουμένων σε ατομικά κελιά οδηγεί σε μία σειρά από σημαντικά προβλήματα. Ιδρύματα που ακολούθησαν το σχεδιασμό των ξεχωριστών κελιών (για παράδειγμα φυλακή Mazas, Παρίσι, 1842) παρουσίασαν αυξημένα φαινόμενα βίας, διανοητικής αστάθειας και αυτοκτονιών.

Στον κινηματογράφο, το ατομικό κελί (σχήμα 1) εμφανίζεται πιο συχνά από το ομαδικό και παρουσιάζεται ως ο χώρος με τις ελάχιστες διαστάσεις και την ελάχιστη επίπλωση. Συχνά στους τοίχους του υπάρχουν αφίσες, φωτογραφίες αγαπημένων προσώπων και χάρτες. Στην ταινία *The birdman of Alcatraz* (1962), ο κατάδικος εξοργίζεται όταν ο συγκρατούμενός του πιάνει τη φωτογραφία της μητέρας του. Τα προσωπικά αντικείμενα είναι λίγα, γι' αυτό και το αίσθημα της ιδιοκτησίας διογκώνεται.

Το κελί είναι ο μόνος χώρος όπου ο πρωταγωνιστής μπορεί να απομονωθεί. Απομόνωση σημαίνει ασφάλεια για τον Derek στο *American History X* (1997), χρόνος για πραγμάτωση του σχεδίου απόδρασης για τον Andy στο *The Shawshank redemption* (1995). Και είναι αλήθεια ότι ο χρόνος μέσα στο κελί είναι η μόνη ώρα που επιτρέπεται στο φυλακισμένο να δράσει ελεύθερα, περιορισμένος πάντα από τους τέσσερις τοίχους που τον περιβάλλουν.

Στις ταινίες των πρώτων δεκαετιών, η μεταφορά σε ατομικό κελί είναι ένδειξη τιμωρίας, απομόνωσης δηλαδή από το σύνολο (*The birdman of Alcatraz*, 1962), ενώ σε μεταγενέστερες ταινίες θεωρείται σημάδι προνομιακής μεταχείρισης (*The Longest Yard*, 1974). Το ομαδικό κελί εμφανίζεται κατά κύριο λόγο σε ταινίες πριν τη δεκαετία του 1970. Στην ταινία *Brute Force* (1947) το κελί φιλοξενεί έξι με οκτώ κρατούμενος σε κουκέτες η μία πάνω στην άλλη. Η τοποθέτηση των ατόμων στον ίδιο χώρο σημαίνει και την ένταξή τους σε μία ομάδα. Οι συγκρατούμενοι είναι μία οικογένεια: εργάζονται μαζί, τρώνε μαζί, και φυσικά δραπετεύουν μαζί.

2. Ο ΠΡΟΑΥΛΙΟΣ ΧΩΡΟΣ

Ο προαύλιος χώρος είναι το πεδίο εξέλιξης των κοινωνικών επαφών και σχέσεων. Το πεδίο εξέλιξης της δράσης της ταινίας. Εδώ, ο Charlie γνωρίζει το διάσημο Al Capone στο *Escape from Alcatraz* (1979) και ο Bob βρίσκει το πρώτο πουλί της συλλογής του στο *Birdman of Alcatraz* (1962). Η αυλή είναι πάντα πλημμυρισμένη από κόσμο, γι' αυτό και δίνει αρχικά την αίσθηση της ασφάλειας. Ο κρατούμενος χάνεται μες το

πλήθος, το πλήθος τον προστατεύει από τον άγρυπνο φρουρό, αλλά και από τους 'κακούς' συγκρατούμενους. Στην πράξη όμως, συχνά η αυλή γίνεται πεδίο διαμαχών και συγκρούσεων που καταλήγουν σε προστριβές, στις οποίες συμμετέχουν ενεργά και οι φρουροί (*Lock up*, 1989).

3. ΟΙ ΥΠΟΛΟΙΠΟΙ ΧΩΡΟΙ

Στους χώρους σίτισης, συνήθως παρουσιάζονται οι κρατούμενοι σε σειρά με το δίσκο φαγητού σε μία αίθουσα όπου τα τραπέζια είναι τοποθετημένα σε συστοιχίες. Την ώρα του φαγητού προβάλλεται η αλληλοβοήθεια των κρατουμένων, είτε όταν μοιράζονται την τροφή είτε όταν προσθέτουν μεγαλύτερες μερίδες σε αυτούς που βγήκαν από την απομόνωση.

Οι χώροι υγιεινής εμφανίζονται κυρίως σε ταινίες μετά τη δεκαετία του 1970 και στατιστικά είναι το πιο επικίνδυνο μέρος της φυλακής. Το νερό που τρέχει, επιτρέπει στους ήχους να σβήνουν, οι φύλακες δεν ακούν, τελικά ο πρωταγωνιστής βρίσκεται στο έλεος των συγκρατούμενών του.

Η χρήση των ελεύθερων τόπων, των χώρων σχετικής αυτονομίας και ελευθερίας, όπως είναι η βιβλιοθήκη[9] και η αίθουσα μουσικής, αξιοποιείται ιδιαίτερα από τη σκηνοθεσία. Οι ελεύθεροι τόποι χρησιμοποιούνται ως τόποι της μεταξύ των κρατουμένων συνάντησης και ως σημεία της άρρητης κοινωνικοποίησής τους.

Η επικοινωνία των κρατουμένων με τον έξω κόσμο και τα οικεία πρόσωπα είναι περιορισμένη σε προκαθορισμένο χώρο. Οι επισκέψεις γίνονται πάντα κάτω από αυστηρή επίβλεψη, οι συνομιλίες ελέγχονται, καταγράφονται και λογοκρίνονται. Οι ώρες του επισκεπτηρίου αποτελούν μία δυνατότητα επαφής με τον έξω κόσμο που τελικά τονίζουν το χάσμα ανάμεσα στους δύο κόσμους.

Τέλος, συχνά παρουσιάζεται ο χώρος της απομόνωσης. Εδώ, ο έγκλειστος βρίσκεται σε μία κατάσταση αποπροσανατολισμού των αισθήσεων, αφού το φυσικό φως ποτέ δεν διασχίζει το κελί του για να σημάνει τη μέρα, τη νύχτα, τις εποχές. Χειρότερο, όμως, από αυτή την αίσθηση του αποπροσανατολισμού, χειρότερο και από την απουσία των άλλων, είναι το γεγονός ότι ανήκει στο πεδίο δράσης και εξουσίας του φύλακα, αφού εξαρτάται από αυτόν και είναι αντικείμενο των διαθέσεών του. Η απομόνωση έχει πολλά ονόματα: the box ονομάζεται στην ταινία *Cool Hand Luke* (1967), αφού είναι ένας κλειστός χώρος με τέσσερις τοίχους σε κοντινή απόσταση μεταξύ τους, the hole ονομάζεται στην ταινία *Lock Up* (1989), και οι λόγοι για να οδηγηθεί κανείς εκεί δεν είναι λίγοι.

Η διάταξη των χωρικών μονάδων μέσα στην κινηματογραφική φυλακή βασίζεται στην παρακολούθηση της κίνησης ενός χαρακτήρα, ενός βλέμματος ή της κάμερας· σπάνια βασίζεται στη φυσική συνέχεια αυτών. Δεν υπάρχει δηλαδή μία ρεαλιστική παρουσίαση των διαδρομών, αλλά οι σκηνές και οι χώροι παρουσιάζονται με τη σειρά που ορίζει η αλληλουχία των καθημερινών υποχρεώσεων των φυλακισμένων.

Στο σχήμα 2 φαίνεται διαγραμματικά πώς οργανώνεται η μετάβαση του κρατουμένου στους βασικούς και αναγκαίους χώρους, σε έξι ταινίες φυλακών, κατά τη διάρκεια μίας τυπικής μέρας.

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΙΜΩΡΙΑ
1. Ο ΧΡΟΝΟΣ

Η φυλακή ως θεσμός, ανεξαρτήτως ιστορικής συγκυρίας, επιβάλλει μία δική της δομή του χρόνου και παράγει μία ιδιαίτερη αίσθηση της διάρκειας. Η επανάληψη και μονοτονία είναι η πεμπτουσία του χρόνου της φυλακής. Ο έλεγχος της δραστηριότητας, η προγραμματισμένη απασχόληση, ο καθορισμένος ρυθμός -κληρονομιά και αυτά από τις κοινότητες των μοναχών- ρυθμίζουν τους κύκλους της επανάληψης. Η φυλακή ως δομή παράγει τον ιδρυματικό χρόνο, παράγει την αίσθηση του νεκρού και ασήκωτου χρόνου για τους κρατούμενους, όπως παρατήρησε ο Erving Goffman (1961). Γι' αυτό και τα σημειακά γεγονότα, επισκέψεις, γιορτές, μικρές ανατροπές, έχουν ιδιαίτερη σημασία για τους κρατουμένους, αποτελώντας χρονικά σημεία αναφοράς.

Η οργάνωση του χρόνου στην κινηματογραφική εκδοχή είναι επίσης απόλυτη, γύρω από ένα σύνολο καθημερινών, προγραμματισμένων δραστηριοτήτων που επαναλαμβάνονται. Ο κρατούμενος δεν έχει ελεύθερο χρόνο να σκεφτεί, να οργανωθεί, να αντιδράσει. Σφικτή οργάνωση, χρονομέτρηση κάθε διαδικασίας, απόλυτη ρύθμιση των κινήσεων, αυστηρή πειθαρχία. Στην ταινία *Escape from Alcatraz* (1979), το κουδούνι ηχεί δώδεκα φορές, όσες είναι και οι φορές που οι κατάδικοι καταμετρούνται.

Η διάρκεια στον κινηματογράφο παρουσιάζεται μέσω των αλλαγών που συντελούνται πάνω στο άτομο. Οι αλλαγές θα είναι σταδιακές, το σίγουρο όμως είναι ότι το υποκείμενο που μπήκε δεν θα είναι ίδιο με αυτό που βγαίνει. Το χειρότερο είναι ότι ξαφνικά αντιλαμβάνεται ότι ενώ για αυτόν ο χρόνος είχε σταματήσει, για τον υπόλοιπο κόσμο ο χρόνος έτρεχε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο κρατούμενος Brooks στην ταινία *The Shawshank redemption* (1995). Η πόλη είναι αγνώριστη, τα αυτοκίνητα τρέχουν πολύ γρήγορα και ο ίδιος είναι πολύ γέρος για να αφομοιώσει τις αλλαγές.

Τελικά, αυτό που δεν μπορεί με κανένα τρόπο να μεταδώσει σωστά η κινηματογραφική απεικόνιση είναι η αίσθηση της διάρκειας του χρόνου. Το κινηματογραφικό προϊόν με τα καθορισμένα του όρια -αρχή, μέση, τέλος- αδυνατεί να μεταφέρει και να μεταδώσει μία ολοκληρωμένη, πραγματική εμπειρία· «στην ταινία βλέπεις το τέλος, στη ζωή, περιμένεις» καταθέτει την προσωπική της εμπειρία η συγγραφέας S. Gregory (Gregory και Tierney, 2002: 8).

2. Η ΕΞΟΥΣΙΑ

> *Η εξουσία στην ιεραρχημένη πειθαρχική επιτήρηση, δεν κατέχεται σαν ένα πράγμα, ούτε και μεταβιβάζεται σαν εξουσία· λειτουργεί σαν μηχανοδομή. Και ναι μεν η πυραμιδική οργάνωση της δίνει κάποιον 'αρχηγό' αλλά ολόκληρο το σύστημα είναι εκείνο που παράγει εξουσία. (Φουκώ, 2005: 235)*

Η ικανότητα άσκησης εξουσίας πάνω σε μία συγκεκριμένη ομάδα ατόμων εξαρτάται από τη γνώση που κατέχει κάποιος για τα άτομα της ομάδας και αντιστρόφως. Δηλαδή, η απόκτηση γνώσης προϋποθέτει την άσκηση ελέγχου και εξουσίας και ο διευθυντής των φυλακών είναι αυτός που πρέπει να γνωρίζει τα πάντα.

Ο διευθυντής των φυλακών παρουσιάζεται διαχρονικά με τον ίδιο τρόπο, είτε κάθεται στην κουνιστή πολυθρόνα του (*Cool Hand Luke*, 1967) είτε περιδιαβαίνει στην αυλή (*The Longest Yard*, 1974). Είναι αλαζόνας και υπερόπτης και μοιάζει ο ρόλος του στο

ίδρυμα να είναι κεντρικός στην οργάνωση της ζωής του. Συνήθως, δρα ανταγωνιστικά στο βασικό ήρωα και παρουσιάζει κάποια μονομανία, όπως με το αμερικάνικο ποδόσφαιρο ή με τη Βίβλο.[10] Στις ταινίες πριν τη δεκαετία του 1970, ο κρατούμενος συναντάει το διευθυντή των φυλακών αρκετά συχνά, αργότερα όμως σχεδόν εξαφανίζεται. Σε πρόσφατες ταινίες, ο ρόλος του έχει εκφυλιστεί στη φωνή που ακούγεται από το μεγάφωνο.

Οι δεσμοφύλακες αντίστοιχα, δεν αποτελούν συνήθως μεμονωμένους ήρωες, διακριτούς χαρακτήρες. Εμφανίζονται πανομοιότυποι, α-πρόσωποι, υπάρχουν στο χώρο για να επιβλέπουν,[11] αλλά σπάνια συμμετέχουν στη δράση εκτός αν πρόκειται να τιμωρήσουν. Εμφανίζονται στους εξωτερικούς χώρους σε κομβικά σημεία, στην είσοδο της τραπεζαρίας, επιτηρούν τους διαδρόμους. Η κάμερα αποφεύγει την παρουσίασή τους, αλλά τόσο ο κρατούμενος όσο και ο θεατής γνωρίζουν ότι υπάρχουν στη σκηνή και αναμένουν την άμεση επέμβασή τους με το παραμικρό ατόπημα.

3. ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ

Η φυλάκιση αποτελεί ένα μηχανισμό που συντελεί στο «να γίνονται τα άτομα ευπειθή και χρήσιμα μέσω της μεταχείρισης των σωμάτων τους» (Φουκώ, 2005: 303). Στη φυλακή το σώμα ελέγχεται και χρησιμοποιείται, ενώ αφαιρείται η ανθρώπινή του διάσταση. Στόχος των αρχών είναι αρχικά η εξαφάνιση της προσωπικότητας των κρατουμένων και στη συνέχεια η διάσπαση της συλλογικότητάς τους.

Η διαδικασία απ-ανθρωπισμού, που μετατρέπει τους ανθρώπους σε φυλακισμένους, σε αριθμούς και στατιστικές, ξεκινάει από την πρώτη μέρα εισαγωγής στο σωφρονιστικό ίδρυμα. Όταν ο πρωταγωνιστής στην ταινία *In the Name of the Father* (1994) φτάνει στη φυλακή, παραδίδει τα ρούχα και όλα του τα πράγματα στο φύλακα, ο οποίος τα τοποθετεί σε ένα κουτί. Στη συνέχεια, γυμνός, πλένεται με κρύο νερό και καλύπτεται από σκόνη ξεψειρίσματος.[12] Τα ρούχα του αντικαθιστά η στολή και ο κρατούμενος οδηγείται στο κελί. Η ιστορία του ξεκινά.

Σκηνές σαν αυτή εμφανίζονται πολύ συχνά, δείχνοντας ότι κεντρικό όργανο ελέγχου των φυλακών είναι το σώμα. Εξίσου συμβολικό είναι και το κόψιμο των μαλλιών.[13] Εν προκειμένω, η όλη διαδικασία μοιάζει με «εθιμοτυπικό, ως μία τελετουργία αρνητικής μύησης για το πέρασμα σε μιαν άλλη κατάσταση, όπου οι νεοεισερχόμενοι οφείλουν να απεκδυθούν την ταυτότητα, το πρόσωπό τους και κάθε ιδιότητα και χαρακτηριστικό» (Λυδάκη, 2006: 206). Στόχος του συστήματος είναι η καλλιέργεια μίας ελεγχόμενης διάθεσης φόβου. «Η ψυχολογική βία βασίζεται στην ανασφάλεια και τον εξευτελισμό των κρατουμένων και είναι μία τεχνική που συνδυάζει ψυχολογικές και σωματικές διαστάσεις» (Βόγλης, 2004: 205).

Η απεικόνιση πράξεων βασανισμού στις ταινίες των τελευταίων δεκαετιών έχει πολλαπλασιαστεί, τόσο σε χρονική διάρκεια όσο και στην 'ποσότητα' της βίας. Η σκηνοθετική άποψη δεν αφήνει πλέον σχεδόν τίποτα να εννοηθεί, αλλά από επιλογή δείχνει με τον πιο ρεαλιστικό και ωμό τρόπο παρουσίασης βιασμούς, ξυλοδαρμούς, μαχαιρώματα.

4. Η ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΗ

Στις ΗΠΑ σήμερα, η πλειοψηφία των φυλακών ισχυρίζεται ότι παρέχει κάποιο πρόγραμμα εργασίας. Οι ταινίες, σε συνέπεια με την πραγματικότητα, ακολουθούν την ίδια πρακτική. Οι κρατούμενοι οργανώνουν

τη μέρα τους γύρω από το σφικτό πρόγραμμα εργασίας. Παρουσιάζονται να δουλεύουν στην κουζίνα, σε οργανωμένες εγκαταστάσεις πλυντηρίων, στη βιβλιοθήκη ή στο μεταλλουργείο. Η στέρηση της εργασίας είναι μία μορφή τιμωρίας (*Birdman of Alcatraz*, 1962), ενώ σε πολλές φυλακές η εργασία αποτελεί προνόμιο που πρέπει κάποιος να κερδίσει (*Escape from Alcatraz*, 1979). Η εργασία συνιστά μέσο ψυχολογικής στήριξης αλλά και μία παραγωγική ενασχόληση του μυαλού, με αποτέλεσμα ο χρόνος να περνάει πιο γρήγορα, οι μέρες να περνάνε πιο γρήγορα και η ποινή να φτάνει στο τέλος της πιο γρήγορα.

Μέχρι τη δεκαετία του 1970, σε πολλές ταινίες εμφανίζονται οι φυλακισμένοι δεμένοι σε αλυσίδες να οδηγούνται σε χώρους εργασίας εκτός των φυλακών.[14] Στην ταινία *Brute Force* (1947) οι κρατούμενοι δουλεύουν κάτω από άθλιες συνθήκες σε ένα ορυχείο. Στην ίδια ταινία γίνεται λόγος για τις συνέπειες που έχει η παροχή φτηνών εργατικών χεριών, των κρατουμένων, στη δημόσια οικονομία.

Στις ταινίες φυλακών, η αναμόρφωση περιορίζεται αποκλειστικά στο κήρυγμα των θρησκόληπτων διευθυντών και στο θεσμό της εργασίας. Όμως, όπως φαίνεται σε πλήθος ταινιών, η θρησκεία χρησιμοποιείται ως πρόσχημα και ο θεσμός της εργασίας δεν λειτουργεί, με αποτέλεσμα η αναμόρφωση να γίνεται θητεία στην παρανομία. Ακόμα και σε περιπτώσεις όπως του πρωταγωνιστή στην ταινία *Birdman of Alcatraz* (1962), όπου η αλλαγή που του έχει συμβεί είναι τεράστια, αυτή δεν γίνεται αντιληπτή -ή μάλλον δεκτή- από το γραφειοκρατικό σύστημα που ξέρει να αντιλαμβάνεται μόνο τα αποτελέσματα που έχει προγραμματίσει: υποταγή του κρατουμένου στις εντολές, τυπολατρία, ιδρυματική συμπεριφορά. Ξεκάθαρα προβάλλεται η άποψη του κινηματογραφικού φακού για την αναποτελεσματικότητα της φυλακής να επανακοινωνικοποιήσει τα άτομα και να τα επαναντάξει στην κοινωνία μέσω της αναμόρφωσης που θα επιφέρει το σωφρονιστικό σύστημα. Η αναμόρφωση δεν είναι παρά το πρόσχημα που ισχυροποιεί και δικαιολογεί μία σειρά από πρακτικές που αλλιώς θα κρίνονταν απάνθρωπες.

Α. Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

Ο κινηματογράφος αποτελεί μία μορφή τέχνης πρόσφορη για τη μελέτη της κοινωνικής πραγματικότητας. Η γνώση όμως που προσφέρει πρέπει να ακουμπά σε ένα προηγούμενο σώμα γνώσεων και να πλησιάζει την οπτική που έχουν και οι υπόλοιπες τέχνες, τα μέσα ενημέρωσης, η κοινή γνώμη, αλλιώς το αποτέλεσμα που προβάλει απορρίπτεται ως μη αποδεκτό. Η κριτική του κινηματογράφου πάνω στα θέματα του εγκλεισμού πλησιάζει αυτή των υπολοίπων τεχνών που συγκροτούν μια προβληματική εικόνα του σωφρονιστικού συστήματος:

> *είναι αναχρονιστικό, χαρακτηρίζεται από σαθρή διάρθρωση, άθλιες συνθήκες διαβίωσης και απουσία ανθρωπισμού, έχει έντονα προβλήματα υπερπληθυσμού και αδυνατεί να εξυπηρετήσει το σκοπό του σωφρονισμού και της επανένταξης των κρατουμένων. Για τις χρόνιες νόσους των φυλακών υπεύθυνη θεωρείται η πολιτεία, η οποία αναπαρίσταται τόσο ως αδιάφορη όσο και ως ανεπαρκής.* (Νικολαΐδης, 2006: 278)

Η φυλακή καταγγέλλεται ως μία τεράστια αποτυχία της ποινικής δικαιοσύνης: «Η φυλακή παρουσιάζεται ως η απόλυτη κοινωνική παγίδα» (Roffman και Purdy, 1981: 26). «Λένε πως η φυλακή κατασκευάζει εγκληματίες, είναι αλήθεια πως, σχεδόν μοιραία, ξαναφέρνει στο δικαστήριο αυτούς που της είχαν εμπιστευτεί […] ενάμιση αιώνα τώρα, τους παγιδεύει στην ίδια παγίδα» (Φουκώ, 2005: 331).

Η φυλακή κατασκευάζει άμεσα και έμμεσα εγκληματίες, προκαλεί την υποτροπή τους, εμποδίζει την επανένταξή τους και ευνοεί την οργάνωση εγκληματικού περιβάλλοντος στο εσωτερικό της. Μέσα από αυτό το καθεστώς της μόνιμης κρίσης, «η φυλακή ιδρυματοποιεί τα υποκείμενά της με δύο βασικές και ορατές επιπτώσεις: το στιγματισμό και τον αποκλεισμό» (Νικολαΐδης, 2006: 265). Η κριτική της φυλακής, όπως παρουσιάζεται στο βιβλίο του Μ. Φουκώ Επιτήρηση και τιμωρία (2005: 349-357), καταλήγει στις παρακάτω διαπιστώσεις:

1. Η φυλακή δεν μειώνει το ποσοστό της εγκληματικότητας, η φυλακή κατασκευάζει εγκληματίες με τον τρόπο διαβίωσης και διαπαιδαγώγησης που επιβάλλει.

2. Η φυλάκιση προκαλεί την υποτροπή· όταν βγει κάποιος από αυτή, υπάρχει μεγάλο ποσοστό πιθανοτήτων να ξαναμπεί. Μεγάλο μέρος των κρατουμένων είναι πρώην κατάδικοι.

3. Η φυλακή καθιστά εφικτή, και μάλιστα ευνοεί την οργάνωση ενός περιβάλλοντος από εγκληματίες, με την οργάνωση των κλειστών κυκλωμάτων που φέρνουν κοντά και οργανώνουν αλληλέγγυους κρατουμένους.

4. Η φυλακή κατασκευάζει έμμεσα εγκληματίες με τις συνθήκες που επιβάλλει στην ανθρώπινη φύση και με τον κοινωνικό στιγματισμό του ίδιου του ατόμου αλλά και της οικογένειάς του.

5. Η φυλακή αποτελεί διπλό οικονομικό σφάλμα, άμεσα εξαιτίας του κόστους οργάνωσής της και έμμεσα εξαιτίας της δαπανηρής εγκληματικότητας την οποία δεν κατορθώνει να καταστείλει (Φουκώ, 1999).

Ο κινηματογράφος, ανεξάρτητα ~~από~~ την κοινωνική ή καλλιτεχνική του αφετηρία, αναπαριστά μέρος της πραγματικότητας χρησιμοποιώντας ως πρόσχημα τη μυθοπλασία. Αναπαράγει, με τα δικά του μέσα, τις αναζητήσεις και τους προβληματισμούς της επικαιρότητας, στηριζόμενος πάντα σε όσα έχουν γραφτεί ή ειπωθεί. Γι' αυτό το λόγο η κριτική της φυλακής μέσα από το σύνολο των κινηματογραφικών ταινιών θα παρουσιαστεί παραθετικά στο προηγούμενο σχήμα με την αναφορά παραδειγμάτων από το σώμα των ταινιών. Η ανάλυση της κινηματογραφικής παρουσίασης οδηγεί στα εξής συμπεράσματα:

1. Η φυλακή αυξάνει το ποσοστό της εγκληματικότητας.

Μέσα στη φυλακή, ο αθώος για να επιβιώσει πρέπει να γίνει εγκληματίας. Ο πρωταγωνιστής, αρχικά αθώος (αφελής σε κάποιο βαθμό ή αδικημένος νομικά), αναγκάζεται να υπερασπιστεί τον εαυτό του μέσα στο βίαιο περιβάλλον του σωφρονιστικού ιδρύματος, σταδιακά αποκτά αξιόποινη συμπεριφορά, τελικά μετατρέπεται σε εγκληματία.[15]

2. Η φυλάκιση οδηγεί στην ιδρυματοποίηση των κρατουμένων.[16]

Μετά την αποφυλάκισή του, ο πρώην κρατούμενος συνήθως δυσκολεύεται να προσαρμοστεί στη νέα κατάσταση πραγμάτων. Αδυνατεί να ξεπεράσει τις χρόνιες συνήθειες, αδυνατεί να πάρει αποφάσεις

για τον εαυτό του, να δράσει ελεύθερα. Δυσκολεύεται να προσαρμοστεί στον ελεύθερο κόσμο και έτσι στερείται τα αγαθά της ελευθερίας. Η εκτεταμένη αποχή από συνήθειες που θεωρούνται δομικές στην υπόλοιπη κοινωνία όπως οι οικογενειακές σχέσεις, η ανθρώπινη επαφή και η πληρωμένη εργασία, που θα ενθάρρυναν την αναμόρφωση και επανένταξη του κρατούμενου, τον απομακρύνουν αμετάκλητα από την κοινωνία. Το άτομο, αν έχει ζήσει μεγάλο μέρος της ζωής του στη φυλακή επιζητά να επιστρέψει σε αυτή[17] και δεν φοβάται να ξαναζήσει την εμπειρία της φυλάκισης. Έμμεσα αλλά και άμεσα παρουσιάζεται η αποτυχία του θεσμού να δράσει αναμορφωτικά.

3. Η φυλακή ευνοεί την οργάνωση ενός περιβάλλοντος από εγκληματίες, μία κοινωνία του εγκλήματος. Οι κρατούμενοι οργανώνονται σε υποομάδες με κύριο στόχο τη διοίκηση του ιδρύματος. Η πιο δυνατή ομάδα είναι αυτή που θα επιτύχει να υπερασπίσει τα μέλη της και να έχει τα περισσότερα προνόμια από τους φύλακες.[18] Πρόκειται για αναπαραστάσεις που χωρίζουν τους κρατούμενους σε μία μειονότητα θυτών και μία πλειονότητα θυμάτων που επισημαίνουν τη στερεοτυπική έμφαση στη βία που υφίσταται εντός της κοινότητας των εγκλείστων.

4. Κοινωνική απομόνωση, οικονομικά προβλήματα, μετάθεση στο περιθώριο, οι επιπτώσεις στην οικογένεια του κρατουμένου, σπάνια βρίσκονται στο στόχαστρο του ενδιαφέροντος χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εκλείπουν.

5. Κάθε ταινία, με τον τρόπο που επιλέγει να παρουσιάσει τα σωφρονιστικά ιδρύματα, ασκεί κριτική στο ποινικό σύστημα, συνολικά ή συνηθέστερα μεμονωμένα, εντοπιζόμενη σε ένα μεμπτό στοιχείο, σε μία πλευρά του προβλήματος. Η αδικία του νόμου στην αξιολόγηση της ποινής (*Cool Hand Luke*, 1967), οι απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης (*Escape from Alcatraz*, 1979), ο υπερπληθυσμός των φυλακών (*Brute Force*, 1947), η απουσία αναμορφωτικών στόχων (*Birdman of Alcatraz*, 1962), η οργάνωση των συμμοριών (*American History X*, 1997), η αδυναμία αποκατάστασης των κρατουμένων (*The Shawshank redemption*, 1995), η άσκοπη χρήση βίας και η ηγεμονία των φυλάκων (*Lock Up*, 1989). Μελετώντας το σύνολο των ταινιών συντίθεται ολόκληρη η προβληματική γύρω από το σωφρονιστικό σύστημα. Στην πραγματικότητα, ο κινηματογράφος θέτει από την πλευρά του όλα τα προβλήματα, χωρίς να τα κατονομάζει αλλά και χωρίς να δίνει λύσεις (Mandrou, 1958: 149). Παρ' όλα αυτά, δεν παρουσιάζονται ποτέ οι κοινωνικοοικονομικές επιπτώσεις του εγκλεισμού και δεν κριτικάρεται ο θεσμός στο σύνολό του, παρά η εφαρμογή του. Στις ταινίες των πρώτων δεκαετιών, τίθενται ερωτήματα σε σχέση με την ίδια τη φύση του θεσμού, που όμως με το πέρασμα του χρόνου ατονούν. Στις πιο πρόσφατες ταινίες, η έμφαση δίνεται στην παρουσίαση της βίας και της ασυδοσίας στα πλαίσια των ορίων των σωφρονιστικών ιδρυμάτων. Γενικά επικρατεί ένα κλίμα απαισιοδοξίας για το αν το σύστημα μπορεί να αλλάξει προς το καλύτερο.

Β. Η ΤΙΜΩΡΙΑ ΩΣ ΔΗΜΟΣΙΟ ΘΕΑΜΑ

Η φυλακή παρουσιάζεται ως μία μηχανή, μια οργάνωση με αδιαπέραστους, αμετάβλητους κανονισμούς και ρυθμίσεις, που επιβάλλονται σκληρά και αμείλικτα. Η βαναυσότητά της, οι αλυσίδες και οι κλειδαριές στερούν από τους ανθρώπους την ατομικότητα και την ταυτότητά τους. Μια τέτοια απεικόνιση αποσκο-

πεί στο να τονίσει τη διαδικασία απ-ανθρωπισμού που ακολουθεί την κάθειρξη. Η μονοτονία και η απόλυτη ρυθμιστική οργάνωση της ζωής γίνεται αντιληπτή από τις σκηνοθετημένες, ρυθμικά οργανωμένες, κινήσεις των φυλακισμένων. Αυτή η ομοιομορφία δεν υπογραμμίζει μόνο τη σκληρά δομημένη ρουτίνα, αλλά προβάλλει τη λειτουργία του πλήρως οργανωμένου μηχανισμού και τους άκαμπτους όρους εργασίας.

Οι σκληροί τρόποι οργάνωσης της φυλακής, χρησιμοποιούνται επιπλέον και για να δώσουν έμφαση στην ασυδοσία του ποινικού συστήματος.[19] Ο συνεχιζόμενος αγώνας ενάντια στην εξουσία είναι το πιο αγαπητό θέμα στις περισσότερες ταινίες. Η εξουσία δηλώνει την παρουσία της, άλλοτε με τη σωματική βία, άλλοτε περιορίζεται στον ψυχολογικό καταναγκασμό. Συχνά, οι κρατούμενοι πετυχαίνουν μικρές νίκες ενάντια στο σύστημα.[20]

Στις περισσότερες ταινίες, η χρήση της φυλακής ως χώρου δράσης των ηρώων δεν εξυπηρετεί απλά σκηνοθετικές επιλογές. Κυρίαρχος στόχος των ταινιών, αναδεικνύεται ο σχολιασμός, η αποκάλυψη, η καταδίκη, η ενημέρωση γύρω από τις συνθήκες φυλάκισης. Παίζοντας με τις λέξεις, καταρρίπτεται η αρχή του Φουκώ ότι η «τιμωρία δεν είναι δημόσιο θέαμα» (Φουκώ, 2005: 18). Στόχος των ταινιών φυλακής είναι να γίνει η τιμωρία δημόσιο θέαμα, και μάλιστα με τρόπο ώστε να συγκινεί και να εγείρει συναισθηματικούς συνειρμούς στο κοινό. Τελικά, κάθε ταινία παρουσιάζει κάτι παραπάνω από το προσωπικό βασανιστήριο του πρωταγωνιστή της.

Γ. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΔΥΝΑΤΗΣ ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗΣ

Γενικά, οι ταινίες φυλακών αναπαράγουν τις κυρίαρχες ιδεολογίες για την ποινή και τους εγκληματίες. Η πλοκή στηρίζεται στην ανελαστικότητα του τιμωρητικού μηχανισμού, στις επιμέρους ελαστικότητες των καλών διευθυντών και φυλάκων και στην αντιπαράθεση καλών και κακών χαρακτήρων.

Το τυπικό αφηγηματικό μοντέλο ξεκινά από μία άδικη ή υπερβολικά αυστηρή καταδίκη του ήρωα σε ένα χρονικό διάστημα φυλάκισης. Η καταδίκη σε απώλεια της ελευθερίας για κάποιο διάστημα -δίκαιη ή άδικη- δεν συνιστά την ολοκληρωμένη ποινή. Κατά συνέπεια, χρειάζεται να παρουσιαστούν οι άθλιες συνθήκες διαβίωσης, οι εντός φυλακής κίνδυνοι, οι δοκιμασίες ένταξης σε μία ιεραρχία εσωτερικών κακοποιών. Οι αδίκως καταδικασμένοι μαθητεύουν στη βία και οδηγούνται σε νέα εγκλήματα προκειμένου να κατοχυρώσουν τη θέση τους μέσα στην οργανωμένη κοινωνία του εγκλήματος.

Το σύνθημα της αστυνομικής λογοτεχνίας είναι ότι: «crime doesn't pay»· στην ίδια λογική κινούνται και οι ταινίες φυλακών: ο παραβάτης θα πληρώσει, όχι όμως με το χρόνο διαμονής του στο σωφρονιστικό ίδρυμα, αλλά με τον τρόπο που θα επηρεάσει το γεγονός ολόκληρη τη ζωή, την ψυχική αλλά και σωματική του υγεία. Τελικά όμως, ο εγκληματίας στη φυλακή θα μαθητεύσει ώστε να γίνει καλύτερος εγκληματίας, άρα το έγκλημα θα αποδώσει καρπούς.

Η κινηματογραφική αντιπαράθεση μεταξύ των δυνάμεων του καλού και του κακού πετυχαίνει απλά να στηρίξει τη θεματική της βίας. Εποπτεύοντες και εποπτευόμενοι προσφέρονται σε μία κινηματογραφική εποπτεία πάνω στο 'θέατρο' της δικαιοσύνης. Και τελικά η κορύφωση της ταινίας ακολουθεί την παράλληλη πορεία της αυξανόμενης βίας. Το σημαντικό γεγονός που θα ανατρέψει τη ροή της ιστορίας θα είναι ο

βιασμός, ο θάνατος, η κακοποίηση, η αναπηρία. Η βία παρουσιάζεται ως κομμάτι της πλοκής, αλλά και για να δείξει πόσο σκληρός είναι ο ήρωας,[21] πόσο αντέχει στον πόνο, τα βασανιστήρια, τις κακουχίες.

Οι κινηματογραφικές ταινίες μεταφέρουν ένα σχολιασμό για τη φυλακή, ο οποίος μοιάζει να συμπορεύεται με τις κυρίαρχες αντιλήψεις για τη φυλακή, καθώς καθιστά την ιστορία της φυλακής την ιστορία της αδύνατης μεταρρύθμισης (Φουκώ, 2005: 303).

Η ταινία *Birdman of Alcatraz* (1962) διηγείται τη ζωή ενός εγκληματία καταδικασμένου σε ισόβια κάθειρξη. Ο αφηγητής δηλώνει αυτό που το κοινό θα παρακολουθήσει: The story of a real and living man. Ο πρωταγωνιστής καταδικάζεται σε φυλάκιση το 1909, στην κρατική φυλακή της Ουάσιγκτον. Το 1912 μεταφέρεται στη φυλακή Leavenworth στο Κάνσας, ενώ το 1941 μια ευνοϊκή μετάθεση τον οδηγεί στο Alcatraz. Τέλος το 1958, κάνει μία αίτηση για αποφυλάκιση που τον οδηγεί στη φυλακή Springfield, μία φυλακή για αρρώστους και ανάπηρους. Η αφήγηση της ιστορίας παρακολουθεί τις μεταρρυθμίσεις στο σωφρονιστικό σύστημα και στα ίδια τα ιδρύματα. Έτσι, οι στολές αλλάζουν, η αρίθμηση των κρατουμένων από τριψήφια γίνεται πενταψήφια, από το ομαδικό κελί περνάμε στο ατομικό, οι πόρτες ανοίγουν πλέον αυτόματα, τα προσωπικά αντικείμενα περιορίζονται, τα ζώα απαγορεύονται για λόγους υγιεινής, ιδρύεται το γραφείο αντιμετώπισης προβλημάτων φυλακών, η απομόνωση των κρατουμένων μετατρέπεται σε διαχωρισμό των κρατουμένων.[22] Ο ίδιος επίσης αλλάζει. Στο τέλος της ζωής του, παρουσιάζει το μεγάλο έργο του, την ιστορία των αμερικάνικων ομοσπονδιακών φυλακών ξεκινώντας από το 1790, στο οποίο καταγγέλλει και κριτικάρει την αδυναμία του συστήματος των αμερικάνικων φυλακών να επαναφέρουν στην κανονική ζωή τους εγκλείστους. Το σύστημα τελικά δεν λειτουργεί, κάτι που στη διάρκεια της ταινίας γίνεται και πεδίο διαμάχης ανάμεσα στον πρωταγωνιστή [Burt Lancaster] και το διευθυντή των φυλακών [Karl Malden]. Η αίτηση για αποφυλάκιση θα απορριφθεί και ο ίδιος θα στερηθεί τη δημοσίευση του έργου του. Ο πρωταγωνιστής ζει όλη του τη ζωή κάτω από υποσχέσεις για τη βελτίωση των πραγμάτων, για να διαπιστώσει τελικά ότι καμία ουσιαστική βελτίωση δεν μπορεί να προκύψει. Μία ιστορία που παρουσιάζει την ουτοπική προσπάθεια μεταρρύθμισης των σωφρονιστικών ιδρυμάτων.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ: ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΜΕΣΟ

Η απεικόνιση του θεσμού της φυλάκισης όσο και της προσωπικότητας του ήρωα, σταδιακά μεταβάλλεται προς την κατεύθυνση μίας ολοένα ρεαλιστικότερης παρουσίασης. Σημείο τομής θεωρούνται τα χρόνια γύρω από τη δεκαετία του εβδομήντα, οπότε και γίνεται μία στροφή στην απεικόνιση του κρατούμενου αλλά και του ίδιου του θεσμού. Υπαίτιο είναι ένα κύμα μελετών που από αυτή τη δεκαετία και μετά αρχίζει να αμφισβητεί τις ιδέες που επικρατούσαν μέχρι τότε πάνω στη μελέτη της φυλακής (Φουκώ, 1999: 52). Υπαίτια όμως μπορεί να θεωρηθεί και η ευρεία διάδοση της τηλεόρασης, με τη βοήθεια της οποίας το κοινό ενημερώνεται και έρχεται αντιμέτωπο με εικόνες της πραγματικότητας αναφορικά με τα θέματα της κάθειρξης.

Το αποτέλεσμα είναι ότι επηρεάζεται η κινηματογραφική βιομηχανία και αναπόφευκτα η λογική πα-

ραγωγής ταινιών αλλάζει. Οι ήρωες δεν είναι πλέον φορείς μεγάλων ιδεών,[23] αντίθετα οι χαρακτήρες γίνονται πιο ανθρώπινοι και αντιδρούν πιο ρεαλιστικά. Οι φυλακές εξακολουθούν να είναι τρομαχτικές, οι διαμάχες όμως στρέφονται από τον αγώνα του κρατούμενου με την εξουσία στον αγώνα του κρατούμενου με το συγκρατούμενο. Η εμφάνιση των προσώπων της εξουσίας περιορίζεται, παρ' όλα αυτά η βία πολλαπλασιάζεται. Η κριτική του κινηματογράφου στρέφεται από το κακό που κάνει ο θεσμός της φυλάκισης στην ανθρώπινη φύση, στο κακό που κάνει η συμβίωση ανθρώπων διαφορετικού υποβάθρου και παραπτώματος στον ίδιο χώρο. Η κριτική με λίγα λόγια δεν γίνεται πλέον στο θεσμό αλλά στην εφαρμογή του.

1. ΜΗ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Η οθόνη αναπαριστά την πραγματικότητα, δεν είναι καθρέπτης της ζωής χωρίς διαμεσολάβηση. Αυτό που φαίνεται να λείπει από την κινηματογραφική απεικόνιση της τιμωρίας και του εγκλήματος, είναι η σχετικά εξειδικευμένη γνώση της αληθινής κατάστασης των πραγμάτων που επικρατούν μέσα στα σωφρονιστικά ιδρύματα. Ως αποτέλεσμα, το κοινό υποτιμά συχνά το μαρτύριο του εγκλεισμού και τον τρόμο των φυλακών. Αγνοεί το τι γίνεται μέσα στη φυλακή, ενώ παράλληλα στερείται και της βιωματικής πηγής που θα του επεξηγήσει την πληροφορία που δέχεται μέσω των εικόνων.

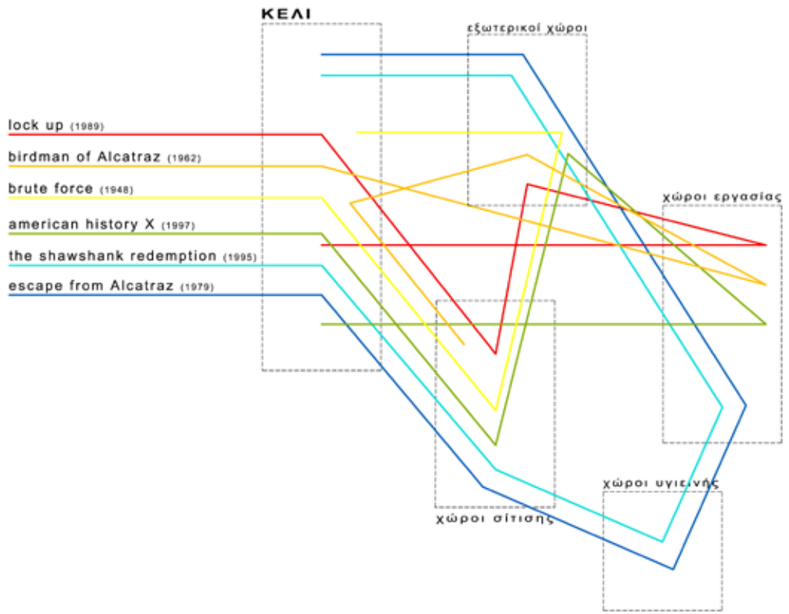
> *[…]* ο καθένας από εμάς πιστεύει ότι ξέρει πώς είναι η ζωή στη φυλακή. Πώς οι κρατούμενοι δρουν και αντιδρούν σε ένα τέτοιο περιβάλλον, αλλά αυτό δεν ισχύει. Νόμιζα πως θα ήταν εύκολο να προσαρμοστώ και να συνηθίσω. Πίστευα πως ήξερα πώς θα ήταν, αλλά είχα πέσει εντελώς έξω. Αυτό που ένιωσα από την πρώτη στιγμή ήταν ότι τίποτα δεν έμοιαζε με τις ταινίες ή τις τηλεοπτικές σειρές. Ήταν μια εμπειρία πολύ πιο τρομαχτική, παράλογη και απερίγραπτη. (Gregory και Tierney, 2002: 9)

Αυτό συμβαίνει γιατί οι περισσότερες ταινίες ασχολούνται με την απόδραση και την ανήθικη δικαιοσύνη, περιορίζοντας την περιγραφή της ίδιας της δομής του θεσμού. Δεν προβληματίζονται για το ότι τα ίδια τα ιδρύματα που περιγράφουν, λειτουργούν σαν ένας μικρόκοσμος της κοινωνίας, την ίδια στιγμή που θεωρητικά αποτελούν το κομμάτι της πιο ριζικής εκδίωξης από την ίδια την κοινωνία (Schuster, 2002).

Αυτό που συμβαίνει, κατά κύριο λόγο, είναι η παρουσίαση πολύ λίγων στοιχείων για τον πραγματικό κόσμο της ποινικής άσκησης της κάθειρξης. Η πλοκή επικεντρώνεται σε ημερήσια περιστατικά, γεγονότα από την καθημερινή δράση, για να περιγράψει τις άσχημες συνθήκες διαβίωσης και τις δυσκολίες αφομοίωσης του συστήματος και δεν αναλύει τις δομές, τα μόνιμα γεγονότα, τη ζωή, τον περιορισμό, την υποταγή, την εξαθλίωση και τον εξευτελισμό. Κύριο μέλημα της πλοκής, μοιάζει να είναι ένα είδος αγώνα που οδηγεί στην επικράτηση και την προβολή μιας μορφής ανδρισμού. Ο κινηματογράφος, όμως, σε συνδυασμό με την τηλεόραση, έχει ευρεία απήχηση σε ένα γενικευμένο και αδιαμόρφωτο κοινό. Άρα έχει και περισσότερες δυνατότητες να επηρεάσει άμεσα την κοινή γνώμη, παρουσιάζοντας την οπτική του για μια σειρά από θέματα. Με μία επιπλέον επεξεργασία, θα μπορούσε να λειτουργεί ενημερωτικά απέναντι στους



1. Αντιδιαμετρικά κελιά, ορατή επαφή κρατουμένων, **The Shawshank redemption** (1995).
2. Μονή σειρά κελιών, ηχητική επαφή κρατουμένων, **American History X** (1997).
3. Κελιά απομόνωσης, απουσία δυνατότητας επαφής κρατουμένων, **Lock Up** (1989).



πιθανούς μιμητές. «Μέσα λοιπόν από την παράλληλη λειτουργία ζωής και μυθοπλασίας, οι δέσμιοι της ζωής μυούνται στην ελευθερία από τους έγκλειστους της μυθοπλασίας» (Αθανασόπουλος, 2006: 186).

Η ταινία *The Shawshank redemption* (1995), μπορεί να θεωρηθεί μία ταινία σταθμός για το κινηματογραφικό είδος των ταινιών φυλακής. Μία ταινία γυρισμένη το 1995, τοποθετώντας τη δράση στο 1949, με στόχο περισσότερο να παρουσιάσει όλες τις συμβάσεις, τις κωδικοποιημένες σκηνές και συμπεριφορές, τα κινηματογραφικά κλισέ του είδους παρά να παρουσιάσει μία διαφορετική οπτική για τη φυλακή και μία νέα ιστορία. Η ταινία παρουσίασε εντυπωσιακά νούμερα σε αριθμό εισιτηρίων, κάτι που δείχνει ότι το κοινό αρέσκεται στις ουτοπικές ιστορίες όπου η εμπειρία της φυλάκισης μετατρέπεται σε μία φανταστική περιπέτεια απόδρασης.

2. ΑΝΑΓΚΗ ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Κάθε ταινία πρέπει να απαντά στις προσδοκίες του κοινού. Αυτός είναι ο στόχος της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Προσδοκία των θεατών είναι να έρθουν αντιμέτωποι με χαρακτήρες που να μπορούν να ηρωποιηθούν, που να έχουν μία δράση ή έστω μία συμπεριφορά αδέσμευτη από τις περιοριστικές συμβάσεις των αντικειμενικών συνθηκών που καθορίζουν τη δική τους καθημερινή ζωή. Ενώ στη φυλακή μπορεί να βρεθεί ο καθένας, ένας μόνο θα επιβιώσει. Η προσδοκία φτάνει στο σημείο να γίνεται απαίτηση για καθαρή δράση, μέσα από τις ασυμβίβαστες παρορμήσεις του χαρακτήρα, οι οποίες κινητοποιούνται από τα πάθη του: «οι ανελεύθεροι ως σύμβολο απόλυτης ελευθερίας» (Αθανασόπουλος, 2006: 184).

Οι ταινίες έχουν κατά κύριο λόγο αίσιο τέλος, happy end. Η χρήση του happy end στον αμερικάνικο κινηματογράφο βοηθάει στο να μην κλονιστεί η εμπιστοσύνη του κοινού προς την κοινωνία και τους θεσμούς, ενώ όπως γράφει η Σώτη Τριανταφύλλου (στο Φερρό, 2001: 15) «[…] το happy end είναι η ιδεολογία μίας αισιόδοξης, παιδιάστικης, συντηρητικής και αυτάρεσκης κοινωνίας [...]».

Στην πραγματικότητα, οι πρωταγωνιστές είναι δέσμιοι της αφήγησης, του χρόνου και των κλισέ. Η σύγκριση των ελευθεριών ανάμεσα στα υπαρκτά και τα φανταστικά πρόσωπα σκοντάφτει στις αρχές δομής του κινηματογραφικού θεσμού. Ο θεατής είναι και επιτηρητής και παντογνώστης και τελικά αυτός που θέτει σε λειτουργία το σχήμα του Bentham. Οι χαρακτήρες αποτελούν τα γρανάζια σε μία μηχανή που πρέπει να λειτουργεί σαν σύνολο. Ο ήρωας μπορεί να γλιτώσει, ο κακός φύλακας μπορεί να τιμωρηθεί, οι κρατούμενοι μπορεί να κερδίσουν τον αγώνα. Αυτά όμως δεν είναι παρά μικρές νίκες, μεμονωμένες, που ούτε καν στο σύνολό τους δεν μπορούν να επηρεάσουν τη λειτουργική οργάνωση του θεσμού και να επιφέρουν αλλαγές.

Ο κινηματογράφος, ανεξάρτητα από την κοινωνική ή καλλιτεχνική του αφετηρία, με πρόσχημα τη μυθοπλασία αναπαράγει τις αναζητήσεις και τους προβληματισμούς τις επικαιρότητας, στηριζόμενος πάντα σε ένα προγενέστερο σώμα γνώσεων. Φαίνεται, όμως, πως συχνά το μέσο παγιδεύεται στον ηθικοπλαστικό χαρακτήρα των ταινιών του και στην ανάγκη του για ικανοποίηση του κοινού του και γι' αυτό οι ιστορίες του συχνά παραμένουν παραμύθια, αφηγήσεις για ένα ξεχωριστό γεγονός που συνέβη σε κάποιον, κάποτε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασόπουλος, Β. (2006) 'Το μυθιστόρημα ως φυλακή', στο Α. Κουκουτσάκη (επιμ.) Εικόνες φυλακής. Αθήνα: Πατάκη.

Βόγλης, Π. (2004) Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας, οι πολιτικοί κρατούμενοι στον εμφύλιο πόλεμο. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Δημαράς, Κ. Θ. (1983) Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Αθήνα: Ίκαρος.

Καλαφάτη, Ε. (2007) 'Διδακτικές σημειώσεις του μαθήματος: Η σχέση αρχιτεκτονικής και τεχνολογίας στην ιστορική της προοπτική', Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός του Χώρου. Αθήνα: ΕΜΠ.

Κουκουτσάκη, Α. (1999) 'Κοινωνικές αναπαραστάσεις της φυλακής και κόμικς', στο Α. Κουκουτσάκη (επιμ.) Εικόνες Εγκλήματος. Αθήνα: Πλέθρον, σς. 281-305.

Λυδάκη, Α. (2006) 'Αποδόμηση του εαυτού στο Τελευταία Έξοδος: Ρίτα Χέιγουορθ', στο Α. Κουκουτσάκη (επιμ.) Εικόνες φυλακής. Πατάκη: Αθήνα, σς. 191-220.

Μαρτινίδης, Π. (2006) 'Οι περιορισμοί μίας περιοριστικής αρχιτεκτονικής', στο Α. Κουκουτσάκη (επιμ.) Εικόνες Φυλακής. Αθήνα: Πατάκη, σς. 92-110.

Νικολαΐδης, Α. (2006) 'Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας και Φυλακή', στο Α. Κουκουτσάκη (επιμ.) Εικόνες φυλακής. Πατάκη: Αθήνα.

Στεφανή, Ε. (2006) 'Γυναικεία σεξουαλικότητα και φυλακή στον κινηματογράφο', στο Α. Κουκουτσάκη (επιμ.) Εικόνες φυλακής. Αθήνα: Πατάκη, σς. 221-236.

Φερρό, Μ. (2001) Κινηματογράφος και ιστορία, μτφ. Π. Μαρκέτου. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Φουκώ, Μ. (1999) Ο Μεγάλος Εγκλεισμός, μτφ. Σ. Παντελάκης. Αθήνα: Μαύρη Λίστα.

Φουκώ, Μ. (2005) Επιτήρηση και τιμωρία, η γέννηση της φυλακής, μτφ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη. Αθήνα: Ράππα.

Boulaire, J.M., Faugeron, C. (1992) 'Prisons, peines de prison et ordre public', *Revue française de sociologie*, 33(1), σς. 3 - 32.

Goffman, E. (1961) *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates.* N.Y.: Anchor.

Gregory, S., Tierney, M. (2002) *Forget you had a daughter: doing time in the 'Bangkok Hilton' - Sandra Gregory's Story.* London: Vision. Roffman, P., Purdy, J. (1981) *The Hollywood social problem film: Madness, despair, and politics from the Depression to the fifties.* Bloomington: Indiana University Press.

Schuster, H. (2002) 'Prison/Labor/Film: A Montage', *Studies in Law, Politics, and Society*, 24(1), σς. 103 -131.

Mandrou, R. (1958) 'Histoire et Cinéma', *Annales*

ESC, 13(1), σ. 149.

Pevsner, N. (1976) *A History of Building Types.* Princeton, N.J: Princeton University Press.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ[24]

ταινία	ελληνικός τίτλος	χρονολογία	σκηνοθέτης	σεναριογράφος	παραγωγός	χώρα παραγωγής
I *Am a Fugitive from a Chain Gang*	Είμαι ένας δραπέτης	1932	Mervyn LeRoy	Brown Holmes Howard J. Green	Hal B. Wallis	ΗΠΑ
Brute Force	Ο δήμιος των κολασμένων	1947	Jules Dassin's	Richard Brooks Robert Patterson	Mark Hellinger	ΗΠΑ
Birdman of Alcatraz	Ο βαρυποινίτης του Αλκατράζ	1962	John Franken-heimer	Thomas E. Gaddis Guy Trosper	Harold Hecht	ΗΠΑ
Cool Hand Luke	Ο μεγάλος δραπέτης	1967	Stuard Rosen-berg	Donn Pearce Frank Pierson	Gordon Carroll	ΗΠΑ
Papillon	Ο πεταλούδας	1973	Franklin J. Schaffner	Dalton Trumbo Lo-renzo Semple Jr. Henri Charrière	Ted Richmond	ΗΠΑ
The Longest Yard	*11 υπέροχα καθάρματα*	1974	Robert Aldrich's	Tracy Keenan Wynn	Alan P. Horowitz	ΗΠΑ
Midnight Express	Το εξπρές του μεσονυκτίου	1978	Alan Parker	Oliver Stone	Alan Marshall David Puttnam	UK / ΗΠΑ
Escape from Alcatraz	Απόδραση από το Αλκατράζ	1979	Don Siegel	Richard Tuggle	Don Siegel	ΗΠΑ
Lock up	Η απόδραση	1989	John Flynn	Richard Smith Jeb Stuart Henry Rosenbaum	Charles Gordon Lawrence Gordon	ΗΠΑ
Wedlock	*Wedlock*	1991	Lewis Teague	Broderick Miller	Michael Jaffe	ΗΠΑ
In the Name of the Father	Εις το όνομα του πατρός	1993	Jim Sheridan	Terry George Jim Sheridan	Gabriel Byrne	Ιρλανδία / M.B.
The Shawshank redemption	Τελευταία έξοδος: Ρίτα Χειγουορθ	1995	F. Darabont	Frank Darabont	Liz Glotzer	ΗΠΑ
American History X	Μαθήματα αμερικανικής ιστορίας	1997	Tony Kaye	David McKenna	Steve Tisch	ΗΠΑ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Ε. Καλαφάτη, διδακτικές σημειώσεις του μαθήματος: *«Η σχέση αρχιτεκτονικής και τεχνολογίας στην ιστορική της προοπτική», Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός του χώρου, 2007.*

2. Στο πρωτότυπο: Dépôts de mendicité.

3. Με τα άρθρα 7, 8, και 9 της Διακήρυξης της ανεξαρτησίας του ανθρώπου (ψήφισμα 2/10/1789) καθορίζονται οι συντεταγμένες της σχέσης του ατόμου απέναντι στο νόμο. Με τον τρόπο αυτό, η κάθειρξη, η κράτηση και η σύλληψη επικυρώνουν και εγκαθιδρύουν την επιβολή του νόμου.

4. Στο πρωτότυπο: Maisons de correction (Boulaire και Faugeron, 1992: 9).

5. Η b movie ή η ταινία 'δευτέρας διαλογής' είναι μία ταινία μικρού προϋπολογισμού που επινοήθηκε στο πλαίσιο του χολυγουντιανού συστήματος παραγωγής των δεκαετιών 1930 έως 1950, προκειμένου να χρησιμεύει ως πρώτο μέρος στο διπλό πρόγραμμα που παρουσίαζαν τότε οι αμερικάνικες κινηματογραφικές αίθουσες. Κατ' επέκταση, με τον όρο b movie υποδηλώνεται μία ψυχαγωγική ταινία που έχει γυριστεί με πολύ φτωχά μέσα και συνήθως έχει μικρή διάρκεια προβολής.

6. Ο Κ. Θ. Δημαράς (1983: ιδ') για να εξηγήσει τους λόγους που επιλέγει να εντάξει έργα λιγότερο γνωστών λογοτεχνών ή έργα αμφίβολης πολλές φορές αξίας, στο έργο του για την ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας αναφέρει: «Έτσι η ιδανική ιστορία θα ήταν εκείνη όπου θα μπορούσαμε να παρακολουθήσουμε ταυτόχρονα και τους όρους που προκαλούν το είδος, και τον ατομικό συντελεστή που του δίνει την ύπαρξη. Και μάλιστα, όσο πιο σημαντικό είναι το έργο που απασχολεί την ιστορία, όσο περισσότερο βγαίνει από τη σειρά, τόσο περισσότερη σημασία θα δοθεί στον υποκειμενικό παράγοντα. Στις σελίδες που ακολουθούν αποκλειστικό κριτήριο για τη χρησιμοποίηση της βιογραφίας αποτελεί η παρατήρηση αυτή: δεν έχουμε ιστορία των λογοτεχνών αλλά ιστορία της λογοτεχνίας. Τούτο εξηγεί κάποιες παρουσίες και κάποιες παρουσίες και κάποιες αναλύσεις έργων ή συγγραφέων μικρής αξίας: στις

περιπτώσεις αυτές, όπου απουσιάζει η προσωπικότητα, τα χαρακτηριστικά της εποχής φαίνονται πολύ πιο καθαρά παρά όταν έχουμε να κάνουμε με σημαντικούς συγγραφείς».

7. Το 1927, με τον ερχομό του ομιλούντος κινηματογράφου, η αμερικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία κλονίζεται. Οι παραγωγοί λανσάρουν σαν ένα νέο είδος την αστυνομική ταινία, που βρίσκει μεγάλη απήχηση και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού. Ως επακόλουθο, σταδιακά εμφανίζονται μία σειρά από άλλα συγγενικά υποείδη με πρωταγωνιστή το έγκλημα, ένα από τα οποία είναι και οι ταινίες φυλακών.

8. Για παράδειγμα η ταινία *The Longest Yard* (1974) που όπως μαθαίνει κανείς στους τίτλους τέλους έχει γυριστεί στην Georgia State Prison, με τη συμμετοχή κρατουμένων σε πλήθος βοηθητικών ρόλων.

9. Γύρω από μία βιβλιοθήκη, ξετυλίγεται η υπόθεση της ταινίας *The Shawshank redemption* (1995).

10. Με τη σειρά: *The Longest Yard* (1974), *The Shawshank redemption* (1995).

11. Ή να μην επιβλέπουν επιλεκτικά, όπως στη σκηνή του βιασμού του Derek στα ντους (*American History X*, 1997).

12. Την ίδια τελετουργική διαδικασία βλέπουμε και στις ταινίες: *The Shawshank redemption* (1995), *Lock Up* (1989).

13. Για παράδειγμα στις ταινίες *Midnight Express* (1978), *The Longest Yard* (1974).

14. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η ταινία *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932).

15. «On the outside I was an honest man, I had to come to prison to be a crook.». Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Andy στην ταινία *The Shawshank redemption* (1995), όταν εξομολογείται στον Red πως βοήθησε το διευθυντή της φυλακής να φοροδιαφύγει.

16. «The man has been in here 50 years, this is all he knows, in here he is an important man, is an educated man, outside he is nothing … this walls … first you hate them, then you get used to them, enough time passes, you start to depend on them, that is institutionalize.». [ο άνθρωπος βρίσκεται εδώ μέσα 50 χρόνια, αυτό είναι το μόνο που ξέρει, εδώ είναι ένας σημαντικός άνθρωπος, ένας μορφωμένος άνθρωπος, εκεί έξω είναι ένα τίποτα... αυτοί οι τοίχοι... πρώτα τους μισείς, μετά τους συνηθίζεις, ο χρόνος περνάει, αρχίζεις να εξαρτάσαι από αυτούς, αυτό είναι η ιδρυματοποίηση]. Ο Red μιλώντας στους συγκρατούμενούς του στην ταινία *The Shawshank redemption* (1995).

17. «All I do, is think of ways, I can break my parole so maybe they send me back, all I want is to be back where things make sense, where I won' t have to be afraid all the time» [το μόνο που κάνω είναι να σκέφτομαι τρόπους να σπάσω την εγγύηση μου μήπως με στείλουν πίσω, το μόνο που θέλω είναι να πάω πίσω εκεί που τα πράγματα είναι βγάζουν νόημα, εκεί που δεν θα πρέπει να φοβάμαι όλη την ώρα]. Ο παλιός βιβλιοθηκάριος στην ταινία *The Shawshank redemption* (1995).

18. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο πόλεμος των συμμοριών στην ταινία *American History X* (1997).

19. Συνηθισμένη είναι η απαγόρευση της ομιλίας ανάμεσα στους κατάδικους την ώρα της υποχρεωτικής εργασίας *Papillon* (1973) και η προσφώνηση των κρατουμένων με τον αριθμό μητρώου, αντί για το όνομά τους, *Wedlock* (1991).

20. Για παράδειγμα, νικώντας τους φύλακες στον αγώνα ποδοσφαίρου στην ταινία *The Longest Yard* (1974).

21. Ιδιαίτερα τις δεκαετίες ‘80 και ‘90 παρουσιάζεται η φυλακή ως πεδίο μάχης μεταξύ συμμοριών, με αυξημένη σε βαθμό υπερβολής έξαρση της βίας.

22. Ο πρωταγωνιστής παίζει με τις λέξεις solitary, segregation. Σχολιάζει πως η αλλαγή πρακτικά ήταν μόνο αλλαγή στο όνομα, ενώ η ουσία των πραγμάτων έμεινε ίδια.

23. Ο Luke στο *Cool Hand Luke* (1967) αντικαθίσταται από τον Derek στο *American History X* (1997).

24. Η ελληνική μετάφραση αποτελεί τον τίτλο με τον οποίο κυκλοφόρησε η ταινία στη χώρα μας.

Η ΤΑΙΝΙΑ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΔΙΑΔΟΧΗ ΑΠΟ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΧΩΡΟΥ

Μωραΐτου Άννα
Αρχιτέκτων μηχανικός
amoraitoy@yahoo.com

επιβλέπων: Σόλων Ξενόποπουλος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Κώστας Μωραΐτης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ικανότητα του κινηματογράφου να διαχειρίζεται τις χωρικές και χρονικές διαστάσεις της αντίληψης και να αναπτύσσεται ελεύθερα στο χώρο και το χρόνο, τον τοποθετεί σε μια παράλληλη σχέση με την αρχιτεκτονική. Αντικείμενο της εργασίας αποτελεί η διερεύνηση του κινηματογραφικού λόγου του Orson Welles και η αποκάλυψη του δομικών σχέσεων στο εσωτερικό των πλάνων του. Εξετάζονται τα συστατικά του φιλμικού χώρου, που καθοδηγούν τον τρόπο με τον οποίο διαβάζεται η εικόνα, και τα συστατικά του φιλμικού χρόνου, που χειρίζονται τον τρόπο με τον οποίο κατανοείται η διάρκεια αυτής της εικόνας.

Η έρευνα καταγράφει τις συνθετικές αρχές στα κάδρα του Welles και τα εκφραστικά μέσα στη διαχείριση της πλοκής, για να καταλήξει στην αρχιτεκτονική υπόσταση των έργων του. Περιγράφει τη νέα πραγματικότητα του σκηνοθέτη, στην οποία κατασκευάζει έναν πυκνωτή χωρικών και χρονικών διαστάσεων και τελικά παράγει έναν εσωστρεφή, σκοτεινό σπειροειδή κόσμο ταυτόχρονα με ένα ανοιχτό σύστημα, μέσα στο οποίο υπάρχουν διαφορετικοί τόποι την ίδια στιγμή.

Ο Welles διαστέλλει και συστέλλει τις χωροχρονικές συνιστώσες, μέσα και πέρα από τη γεωμετρία τους. Στο έργο του, τα δύο αυτά συστατικά, ο χώρος και χρόνος, είτε συναντώνται σε ένα σημείο, στο κέντρο του Λαβυρίνθου είτε επεκτείνεται η διέλευσή τους στο άπειρο, μέσα από τον Καθρέπτη. Ο σκηνοθέτης πραγματεύεται τις συνιστώσες αυτές και διαρθρώνει την κινηματογραφική αφήγηση, που απλώνεται προς όλες τις κατευθύνσεις ή συσπειρώνεται προς ένα κέντρο. Το περιεχόμενο του πλάνου τοποθετείται κάθε φορά στην εγγύτητα ή μακρινότητα του χωροχρόνου, για να συλλάβει όψεις αυτού του κόσμου, που πριν ήταν αόρατες ή αδιάφορες.

Μια τέτοια προσέγγιση επηρεάζει και εμπλουτίζει τον τρόπο που βιώνεται η πραγματικότητα, ερμηνεύοντας τις εικόνες σε σχέση με το χρόνο και το χώρο ως διαδοχή (α)συνεχειών. Η αντίληψη για τον κόσμο αποδεσμεύεται από τα εξωτερικά γεωμετρικά του μεγέθη, που όμως εξακολουθούν να υπάρχουν στη δομική συγκρότηση και κινηματογραφική αναπαράστασή του, με διαφορετικό τρόπο.

ABSTRACT

The capability of cinematography to administer spatial and temporal aspects of perception and to expand freely in space and time, sets it in parallelism with architecture.

This project is about the inquiry of the cinematic language of Orson Welles and the disclosure of the structural reference in his shots. It examines the components of cinematic space, which define the way that image is read, and the components of cinematic time, which manage the duration of this image is comprehended.

This research records the principles of synthesis and the means of expression in Welles shots, to come to the architectural substance of his work. It describes the director's new reality, in which he constructs a condenser of spatial and temporal dimensions and finally produces an ingoing, dark and spiral world, and simultaneously an open system, where different places exist at the same time.

Welles expands and contracts the space-time components, within and beyond their geometry. In Welles' work the components of time and space either meet to a point, the Labyrinth's center, or expand to indefinite, through the Mirror. The director works with these components and articulates the cinematic narration, which spreads towards all directions or coils to a centre. He places the content of the frame in the proximity or distance of space and time, to conceive aspects of this world that used to be invisible or indifferent.

This kind of approach influences and enriches the way reality is being experienced, by interpreting images in relation to time and space, as sequence of (dis) continuities. Though our perception for the world gets freed from its external geometric dimensions, they continue to exist in the structure and the cinematic representation, in a different way.

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο του άρθρου αποτελεί η διερεύνηση του κινηματογραφικού λόγου του Orson Welles και η των δομικών σχέσεων στο εσωτερικό των πλάνων του. Εξετάζονται τα συστατικά του φιλμικού χώρου που καθοδηγούν τον τρόπο με τον οποίο διαβάζεται η εικόνα και τα συστατικά του φιλμικού χρόνου που χειρίζονται τον τρόπο με τον οποίο κατανοείται η διάρκεια αυτής της εικόνας.

Η έρευνα καταγράφει τις συνθετικές αρχές στα κάδρα του και τα εκφραστικά μέσα στη διαχείριση της πλοκής, για να καταλήξει στην αρχιτεκτονική υπόσταση των έργων του. Μια τέτοια προσέγγιση επηρεάζει και εμπλουτίζει τον τρόπο που βιώνεται η πραγματικότητα, ερμηνεύοντας τις εικόνες σε σχέση με το χρόνο και το χώρο ως διαδοχή (α)συνεχειών. Η αντίληψη για τον κόσμο αποδεσμεύεται από τα εξωτερικά γεωμετρικά του μεγέθη, που όμως εξακολουθούν να υπάρχουν στη δομική συγκρότηση και κινηματογραφική αναπαράστασή του με διαφορετικό τρόπο.

Σκοπός της ερευνητικής εργασίας είναι να περιγράψει τη νέα πραγματικότητα του Orson Welles, στην οποία κατασκευάζει έναν πυκνωτή χωρικών και χρονικών διαστάσεων, και τελικά παράγει έναν εσωστρεφή, σκοτεινό, σπειροειδή κόσμο ταυτόχρονα με ένα ανοιχτό σύστημα, μέσα στο οποίο ενυπάρχουν διαφορετικοί τόποι την ίδια στιγμή.

Η έρευνα δεν τοποθετείται ιστορικά στο σύνολο του έργου του σκηνοθέτη, αλλά χρησιμοποιεί τα δομικά και εκφραστικά στοιχεία συγκρότησης του κινηματογραφικού του λόγου. Διακρίνοντας τις βασικές αρχές της σκηνοθεσίας σε δύο μεγαλύτερες ενότητες, ως προς τον τρόπο που συμμετέχουν στο φιλμ, η εργασία διαρθρώνεται γύρω από παραδείγματα που αποκαλύπτουν την κατασκευή της χωρικότητας και της χρονικότητας στις ταινίες του Welles, για να ερμηνεύσει το πεδίο τομής τους, το λαβύρινθο και τον καθρέπτη.

Β. ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΑΣ
ΤΟ ΚΑΔΡΟ

Το κάδρο υπαινίσσεται τη θέση από την οποία βλέπει κανείς το υλικό της εικόνας, μεταμορφώνοντας τη φυσική πραγματικότητα σε κινηματογραφική. Ο Welles ελέγχει τη γωνία, το ύψος, την κλίση και την απόσταση της οπτικής για να υπερβεί τις ορθογώνιες διαστάσεις της οθόνης. Χρησιμοποιεί το κάδρο ως γεωμετρικό πλαίσιο αναφοράς ή το εξαφανίζει στη σκοτεινή αίθουσα και καθιστά δυνατή τη σύνθεση της εικόνας σε οριζόντια, κατακόρυφη ή διαγώνια κατεύθυνση, ανάλογα με την αφηγηματική της λειτουργία. Συχνά, τα όρια του κάδρου μπαίνουν πιο μέσα και το εξωτερικό περίγραμμα της οθόνης ενώνεται με το σκοτάδι της αίθουσας (εικ. 1, σκίτσο 1)

ΓΩΝΙΕΣ ΛΗΨΗΣ

Ο Welles, κατά κανόνα, τοποθετεί την κάμερα χαμηλά, για να αναδείξει τη δραματική υπόσταση του κάδρου και να δημιουργήσει εντύπωση έξαρσης, θριάμβου, μεγαλοπρέπειας, αλαζονείας, τυραννίας και επιβολής των ηρώων πάνω στα σκηνικά. Πολύ συχνά, όμως, είναι τα κτίρια που πέφτουν απειλητικά πάνω στους χαρακτήρες και τους εγκλωβίζουν στη μοίρα τους.

Τα contre-plongées του Πολίτη Kane, για παράδειγμα, οπτικοποιούν τη διαφαινόμενη ισχύ του,

αλλά τα εντονότερα contre-plongées συμβαίνουν στο σημείο της ταπεινωτικής του ήττας στις εκλογές (Bordwell και Thompson, 2004). Η κάμερα κατεβαίνει τόσο χαμηλά που -κυριολεκτικά- τρυπάει το έδαφος. Τα δομικά στοιχεία της αίθουσας αναπτύσσονται προς τα πάνω, απομονώνοντας τα σώματα στα άδεια γραφεία της προεκλογικής εκστρατείας (εικ. 2).

Ο Welles συχνά εναλλάσσει τις χαμηλές γωνίες λήψης με συμμετρικές λήψεις υψηλών γωνιών, για να δηλώσει το υποκειμενικό οπτικό πεδίο του ενός απέναντι στον άλλο, για να αντιπαραβάλει τη δύναμη και την υπεροχή στην αδυναμία, την ψυχική συντριβή, την ασημαντότητα. Οι Kane, Arkadin και Othello μεγεθύνονται και επιβάλλονται στο κάδρο, ενώ οι αντίπαλοί τους μικραίνουν δυσανάλογα και χάνονται στο βάθος της εικόνας.

ΟΡΙΖΟΝΤΙΟΤΗΤΑ

Ο σκηνοθέτης αλλοιώνει την αίσθηση της βαρύτητας που διέπει το κάδρο, επεμβαίνοντας στην οριζοντιότητά του. Το επικλινές κάδρο χρησιμοποιείται για να εκφρασθούν αγχωτικές ψυχολογικές καταστάσεις, αμφιταλάντευση, πνευματική αστάθεια, χωρική ανησυχία (εικ. 3, σκίτσο 2).

Οι πλαγιοποιήσεις της καθετότητας διαταράσσουν την αίσθηση της ισορροπίας. Η εικόνα φαίνεται σαν να χάνει το κέντρο βάρους της σε μια προσπάθεια να ισορροπήσει. Ο Welles χρησιμοποιεί την οριζοντιότητα του κάδρου και με έναν άλλο ουσιαστικό τρόπο· γυρίζει την κάμερα 180° αντιστρέφοντας την οπτική (εικ. 4, 5).

ΑΠΟΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ

Η απόσταση που χωρίζει την κάμερα από το θεματικό υλικό καθορίζει την κλίμακα του πλάνου και κατ' επέκταση το σχετικό μέγεθος προσώπων και αντικειμένων. Στα γενικά, μεσαία και κοντινά πλάνα του Welles, τα ανθρώπινα σώματα συνδιαλέγονται και συχνά αναμετρούνται με τα δομικά στοιχεία του χώρου. Οι φιγούρες διογκώνονται ή σμικρύνονται, με χαρακτηριστικές τεχνικές σύνθεσης, για να δοκιμαστούν και είτε να επικρατήσουν είτε να παραδοθούν στα επιβλητικά σκηνικά.

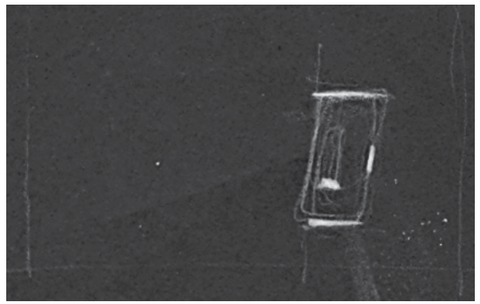
Ο Welles διατάσσει τα ανθρώπινα σώματα σε σχέση με τα χωρικά στοιχεία και κλιμακώνει τις οπτικές μάζες. Τα γενικά του πλάνα σχολιάζουν την όψη της αστικής αλλοτρίωσης του Μοντερνισμού. Στη *Δίκη* κινηματογραφεί τους ηθοποιούς του με φόντο τα μονολιθικά μπλοκ διαμερισμάτων των μεγάλων Ευρωπαϊκών πόλεων (εικ. 6).

Πολύ συχνά πλησιάζει τα πρόσωπα κοντά και τα απομονώνει από το περιβάλλον στο οποίο ζουν, για να εστιάσει στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων του. Τα κοντινά πλάνα του, όπως κινηματογραφούνται με τις τεχνικές του Γερμανικού εξπρεσιονισμού και του film noir, παραμορφώνονται (εικ. 7).

Σ' αυτή την κλίμακα, το κεφάλι καταλαμβάνει όλη την εικόνα, εξορίζοντας από το εσωτερικό της οποιαδήποτε χωροχρονική διάσταση. Το σκοτάδι περιγράφει τα πρόσωπα, εξαφανίζοντας το πλαίσιο δράσης. Η ιστορία εκτυλίσσεται σε οποιονδήποτε τόπο, οποιαδήποτε στιγμή.



Εικ. 1: Mr. Arkadin, 1954



Σκίτσο 1



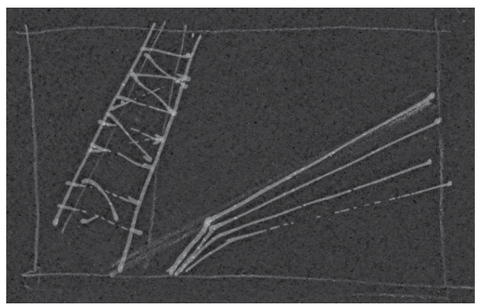
Εικ. 2: Citizen Kane, 1941



Εικ. 6: The Trial, 1962



Εικ. 3: Touch of Evil, 1957



Σκίτσο 2





Εικ. 4, 5: Othello, 1952



Εικ. 7: Othello, 1952



Εικ. 8: Citizen Kane, 1941





Εικ. 9, 10: The Trial, 1962

Στον *Πολίτη Kane*, η χρήση των très gros plans απομονώνει τη λεπτομέρεια, μεγεθύνει το μικροσκοπικό, αλλά αντί να εξαλείψει τις χωροχρονικές συνιστώσες, τις πολλαπλασιάζει. Στο εναρκτήριο πλάνο, η κάμερα σχεδόν αγγίζει τη μικρή γυάλινη μπάλα, που περιέχει έναν άλλο χώρο, την ξύλινη καλύβα, το σπίτι της μητέρας του (εικ. 8). Ο χώρος και ο χρόνος της ταυτόχρονης δράσης ταυτίζεται με το χώρο και το χρόνο της παιδικής ηλικίας του νεκρού.

Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΩΝ ΧΩΡΩΝ

Μέσω του κάδρου, ο σκηνοθέτης οριοθετεί την κινηματογραφική εικόνα και επιλέγει να δείξει ένα κομμάτι του φιλμικού χώρου – 'εντός κάδρου'. Ταυτόχρονα όμως, ορίζει και ένα χώρο εκτός οπτικού πεδίου –'εκτός κάδρου'– αόρατο στο θεατή.

Ο εκτός κάδρου χώρος αποτελεί προέκταση του ορατού. Υπονοείται με διάφορες τεχνικές, για να κτιστεί στη φαντασία του θεατή και να συμμετάσχει σε μία διαλεκτική σχέση με αυτόν της οθόνης. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τον ήχο, τις εισόδους και εξόδους των ηθοποιών, τα off βλέμματα και χειρονομίες, ώστε να υποδηλώσει την παρουσία μιας πραγματικότητας στις ζώνες εκτός πεδίου.

Στο αρχικό, μεγάλης διάρκειας πλάνο της *Δίκης*, ο Welles χρησιμοποιεί τη δυνατότητα που παρέχει το κάδρο για να ενισχύσει την αίσθηση εγκλωβισμού. Ο Josef K. ενοχλημένος από την εισβολή, ντύνεται βιαστικά παίρνοντας τα ρούχα του, που βρίσκονται εκτός κάδρου. Οι αστυνομικοί μπαίνουν και βγαίνουν στην εικόνα, αδιάκριτα, σχεδόν βίαια, μέσα από πόρτες που ανοίγουν και κλείνουν αρκετές φορές, μέχρι να αποκαλυφθεί τι κρύβεται πίσω από αυτές.

Ο Welles καθοδηγεί τη σκέψη του θεατή πέρα από τα όρια του κάδρου, κάνοντας χρήση όλων των τεχνικών που διαθέτει, με τον ήχο ως την ισχυρότερη νύξη για το χώρο εκτός. Μέχρι το τέλος του πλάνου, ακούγονται χαμηλότερα οι δείκτες ενός ρολογιού, που εισάγεται στην οθόνη λίγο αργότερα. Στην εξέλιξη της séquence, όταν ο K. ενοχλείται από τα λόγια της σπιτονοικοκυράς του, η διαλεκτική των χώρων εντός και εκτός οθόνης παρακολουθεί την εναλλαγή των πλάνων και την οπτική των χαρακτήρων (εικ. 9, 10).

ΕΣΤΙΑΚΗ ΑΠΟΣΤΑΣΗ

Ο Orson Welles δουλεύει συνήθως με το φακό των 18,5mm, ελέγχοντας τις προοπτικές σχέσεις και μεταβάλλοντας το μέγεθος, το βάθος και την κλίμακα των πραγμάτων. Οι ευρυγώνιοι φακοί και ο έντονος φωτισμός προσδίδουν στο κάδρο μεγάλο βάθος πεδίου. Με ευαίσθητο φιλμ και φακό εστιακής απόστασης 24mm, του δίνεται η δυνατότητα να γυρίζει τις σκηνές με διάφραγμα λιγότερο από f-8 και να φωτογραφίζει τα αντικείμενα στο βάθος του χώρου, με την ίδια σαφήνεια και καθαρότητα των μπροστινών. Φωτίζει τις σκηνές με καινούργιες εξαιρετικά δυνατές λάμπες και καλύπτει τους φακούς με φθοριούχο μαγνήσιο για να μειώσει τις λάμψεις. Με αυτές τις τεχνικές προσεγγίζει το στήσιμο του πλάνου και τις προοπτικές σχέσεις του θεματικού υλικού του, όπως κανείς μέχρι εκείνη τη στιγμή στον ομιλούντα κινηματογράφο. Με αυτό τον τρόπο, διατηρεί καθαρά και νεταρισμένα όλα τα αντικείμενα που βρίσκονται μπροστά από την κάμερα, ανεξάρτητα από τη θέση τους. Η μικρή εστιακή απόσταση του φακού διευρύνει επιπλέον την προοπτική του χώρου κατά μήκος του άξονα της κάμερας,

αλλοιώνοντας τις γεωμετρικές διαστάσεις του.

Ο Welles, με το βάθος πεδίου αναπαράγει την προοπτική που παρέχει το πεδίο της όρασης και ταυτόχρονα την πραγματική ακουστική εμπειρία του αυτιού, για να δομήσει εκ νέου την οπτική και ακουστική αντίληψη του θεατή και να εμπλουτίσει την κινηματογραφική εμπειρία.[1] Στον *Πολίτη Kane* οι χαρακτήρες τοποθετούνται σε διαφορετικά επίπεδα - το μέγεθος του Kane αυξάνεται ή συρρικνώνεται καθώς πλησιάζει ή απομακρύνεται από την κάμερα. Εξαιτίας της μεγέθυνσης του βάθους και του όγκου, οι αποστάσεις ανάμεσα στο μπροστινό μέρος και το φόντο της οθόνης φαίνονται μεγαλύτερες απ' ό, τι είναι στην πραγματικότητα. Ο ευρυγώνιος φακός κάνει τη φιγούρα του Kane να καλύπτει γρηγορότερα την απόσταση που τον χωρίζει από την κάμερα και τους συνομιλητές του (εικ. 12, 13, 14).

Με τη συνέργεια της οπίσθιας προβολής,[2] του βάθους πεδίου και του ήχου, τα επίπεδα απομακρύνονται τόσο μεταξύ τους όσο και οι χαρακτήρες. Η σύνθεση διαιρείται στα δύο, και στο φόντο βρίσκεται σιωπηλός και σχεδόν αόρατος ο Bernstein. Η απουσία ερριμμένων σκιών από το πρώτο πλάνο στο πίσω αποδίδει στις προοπτικές σχέσεις των όγκων μια έντονη εκφραστική ποιότητα (εικ. 15).

Η άνιση σχέση των μεγεθών και η πραγματικά επαναστατική προσέγγιση στο βάθος πεδίου κορυφώνονται στο *Othello*. Τα σώματα που βρίσκονται κοντά στην κάμερα αγγίζουν τα όρια του κάδρου, αριστερά ή δεξιά, για να αφήσουν το υπόλοιπο τμήμα στο φόντο. Τα σώματα που βρίσκονται πίσω συρρικνωμένα, κινούνται σχεδόν στα πόδια των πρώτων (εικ. 16).

Η συνέχεια της οθόνης διαρρηγνύεται μέσω μικρότερων πλάνων. Ο χώρος πολλαπλασιάζεται και διακρίνει τις οπτικές μάζες του πρώτου επιπέδου και του ορίζοντα. Ο ουρανός χωρίς σύννεφα καταλαμβάνει τη μισή οθόνη και ξεκολλάει τις μάζες από το πάνω όριο του κάδρου.

Στη σκηνή της δολοφονίας του Rodrigo, το υπερυψωμένο δάπεδο κάτω από το οποίο κρύβεται από τον Iago συνθέτει μια οριζόντια, μαύρη γραμμή που χωρίζει την οθόνη στη μέση και αντιπαραθέτει το κοντινό του Rodrigo και το γενικό του Iago (εικ. 17).

Αντίθετα από τον κανονικό φακό, ο ευρυγώνιος δεν αποδίδει με ακρίβεια τις οριζόντιες και κάθετες γραμμές. Παραμορφώνει και διογκώνει προς τα έξω τις ευθείες που βρίσκονται στα άκρα του κάδρου και όταν χρησιμοποιείται για ένα μεσαίο ή κοντινό πλάνο, η παραμόρφωση αυτή ενισχύεται.

«Οι πολλαπλές αντιθέσεις ανάμεσα στις διογκωμένες μάζες που πλησιάζουν το θεατή και στις τολμηρές σμικρύνσεις των σωμάτων στο βάθος των πλάνων τονίζουν την ένταση ανάμεσα στο γιγαντιαίο και το παράξενα μακρινό» (Δόικος, 1978: 15).

Και είναι παράξενα μακρινό, γιατί όχι μόνο είναι ευδιάκριτο και απρόσβλητο από τη σκιά, αλλά γίνεται όλο και πιο δυνατό.

MISE-EN-SCÈNE

Η mise en scène δηλώνει τον έλεγχο του σκηνοθέτη πάνω στο περιεχόμενο του κάδρου: τα σκηνικά, τους ηθοποιούς, τα κουστούμια και το φωτισμό. Με τη mise en scène ο κινηματογράφος οργανώνει την πραγματικότητα μπροστά από τη μηχανή λήψης και ταυτόχρονα την υπερβαίνει, για να διαπραγματευτεί τις σχέσεις μέσω των οποίων ο θεατής κατανοεί το χώρο.





Εικ. 12, 13, 14





Εικ. 15: Citizen Kane,1941



Εικ. 16: Othello, 1952



Εικ. 17: Othello, 1952



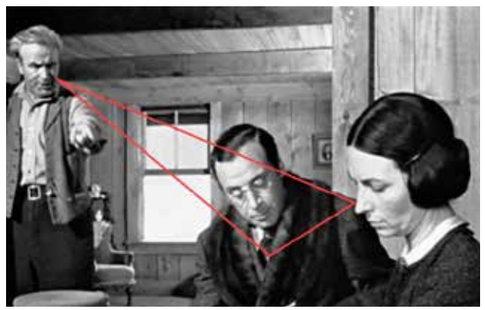
Εικ. 18: The Trial, 1962



Εικ. 19: The Trial, 1962



Εικ. 20: The Trial, 1962



Εικ. 21: Citizen Kane,1941



Εικ. 22: Othello, 1952

ΣΚΗΝΙΚΑ - ΟΠΤΙΚΕΣ ΜΑΖΕΣ (ΣΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΚΤΙΡΙΑΚΟΙ ΟΓΚΟΙ)

Τα σκηνικά δεν περιβάλλουν απλά τους ηθοποιούς, αλλά συμμετέχουν δυναμικά στα δρώμενα και αποκτούν, μέσω των γωνιών λήψης του ευρυγώνιου φακού και των κιαροσκούρων φωτισμών, μια διαφορετική σημασία από αυτήν που έχουν στην πραγματικότητα. Αναπτύσσεται μια στιλιστική και αντιρρεαλιστική χρήση της mise en scène, για να αντικατοπτριστούν τα ενδότερα συναισθήματα των χαρακτήρων μέσα από τις παραμορφώσεις των αρχιτεκτονικών στοιχείων.

Στη *Δίκη* τα γοτθικά εσωτερικά των χώρων (εικ. 18), το απρόσιτο ύφος των κτιρίων του Μοντερνισμού, το άδειο κενό τοπίο (εικ. 19) και η παράδοξη σύνδεσή τους προβάλλουν έντονα τα ζητήματα του λαβυρίνθου και της κλειστοφοβίας του κειμένου του Kafka.

Ο Welles παρασύρει τον πρωταγωνιστή του σε ένα λαβύρινθο από σκοτεινούς διαδρόμους, επίπεδα χωρίς ισορροπία, πλέγματα σωλήνων και δοκαριών και μια σπειροειδή σκάλα, για να σχολιάσει την επιβολή της εξουσίας πάνω στον εξουσιαζόμενο και να αποκαλύψει πως ο νόμος υπηρετεί ένα απρόσωπο, αλλοτριωμένο σύστημα καταπίεσης και γραφειοκρατίας (εικ. 20).

«Έτσι τελικά η (λανθασμένη) λογική των εικόνων υπερισχύει έναντι των προθέσεων του μυθιστορήματος: ο K. αντί να πολεμάει ενάντια στο σύστημα, καταλήγει να μάχεται με τα σκηνικά» (Buchka et al., 1998: 127).

Η οπτική δύναμη του φιλμ, οφείλεται και στη γλυπτική διαχείριση των ηθοποιών. Ο Welles κινηματογραφεί τα σώματα ως δυνάμεις που εισβάλλουν στο κάδρο μέσα από προκλητικά χαμηλές γωνίες και μεγάλο βάθος πεδίου (Deleuze, 2003). Πολύ συχνά σχηματίζει χωρικά τρίγωνα (εικ. 21) και στρέφοντας το βλέμμα στα πρόσωπα που τοποθετεί στο πρώτο επίπεδο ή στην κορυφή του τριγώνου, δίνει πληροφορίες για τις σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες και τα κίνητρά τους.

ΦΩΤΙΣΜΟΣ

Ο Welles ανακαλύπτει τις δραματικές και αντιρρεαλιστικές συνιστώσες του φωτισμού του Γερμανικού εξπρεσιονισμού και αναδημιουργεί τη μορφή του αντικειμενικού κόσμου. Επιπλέον, με τα οπτικά –και αφηγηματικά– μοτίβα του film noir, επιχειρεί να κλείσει το χώρο και να επιβάλει ένα αγχώδες και κλειστοφοβικό περιβάλλον. Μέσα από τους μηχανισμούς του κινηματογραφικού αυτού είδους, οι σκιές γίνονται πιο έντονες από συγκεκριμένες οπτικές γωνίες λήψης και τεχνικές φωτισμού, για να περιορίσουν το εύρος της όρασης.

Στον *Othello* οι έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς μέσα στην ίδια εικόνα, συνθέτουν τα σχήματα των οπτικών μαζών. Ο εκφραστικός χειρισμός και των δύο τύπων σκιών –αυτοσκιάς και ερριμμένης σκιάς– εντείνουν τις διαδρομές των σωμάτων μέσα στο κάδρο. Οι ερριμμένες σκιές των σωμάτων πάνω στα δομικά στοιχεία, τονίζουν την τραχύτητα των πέτρινων όγκων και επηρεάζουν την αντίληψη του θεατή για το χώρο και το σχήμα και την υφή των αντικειμένων. Συντονίζονται με την κίνηση των χαρακτήρων και τη μεταβολή της απόστασής τους από τη φωτεινή πηγή, για να διογκωθούν ή να κρυφτούν ξανά στο σκοτάδι (εικ. 22).

Οι σκιές πάνω στα πρόσωπα, αποκρύπτουν λεπτομέρειες και εκφράσεις τους, ενάντια στη συμβατική

μετωπική φωταγώγησή τους στην κινηματογραφική εικόνα του Hollywood. Ο σκηνοθέτης βάζει τους ηθοποιούς του να κινούνται ανάμεσα σε κηλίδες φωτός και σκιάς, με αποτέλεσμα ένα κιαροσκούρο, χαρακτηριστικό των film noir. Ελέγχοντας την κατεύθυνση και την ποιότητα φωτισμού σε συνδυασμό με την εμμονή στα κοντινά πλάνα και τις έντονες προοπτικές από πάνω προς τα κάτω και το αντίστροφο, εντείνεται το αίσθημα του εγκλωβισμού. Στο *Άγγιγμα του Κακού*, με τη χρήση του οπίσθιου –ή κόντρα– φωτισμού, το φως πέφτει στη σκηνή πίσω από τα πρόσωπα, σχηματίζοντας γύρω από αυτά ένα λεπτό φωτεινό περίγραμμα. Ο πλάγιος φωτισμός φωτίζει τμήμα των προσώπων, δημιουργώντας ένα μαύρο κενό γύρω από τους χαρακτήρες (εικ. 23). Οι σαφείς διαγεγραμμένες σκιές, οι τραχιές υφές και οι αιχμηρές ακμές του σκληρού φωτισμού, κάνουν πιο έντονη την αντίθεση άσπρου-μαύρου και συμμετέχουν στη δημιουργία της απαισιόδοξης και αποπνικτικής ατμόσφαιρας.

Γ. ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ο Welles χρησιμοποιεί τη διάρκεια του πλάνου και το montage για να αναπτύξει δύο χρονικότητες. Όπως ο Eisenstein, τεμαχίζει το χώρο και το χρόνο και δίνει έμφαση σε δυναμικές, συχνά ασυνεχείς σχέσεις μεταξύ των πλάνων και στην παράθεση εικόνων, κι όπως ο Tarkovsky, χρησιμοποιεί το χρόνο που κυλά στο εσωτερικό του πλάνου.

MONTAGE

Το montage, η επιλογή και η σύνδεση των κινηματογραφικών λήψεων, παρέχει στον κινηματογραφιστή τέσσερα πεδία επιλογής και ελέγχου: γραφιστικές, ρυθμικές, χωρικές και χρονικές σχέσεις μεταξύ των πλάνων (Bordwell και Thompson, 2004). Η διαχείριση αυτών των περιοχών μπορεί είτε να διασφαλίσει την αφηγηματική συνέχεια, με τη διατήρηση του σχήματος αιτίου-αποτελέσματος (montage συνέχειας), είτε να παραβιάζει τη σχέση εδραίωσης και επανεδραίωσης του χώρου και του χρόνου και να κατασκευάζει αντιθέσεις ή αναλογίες για την αποκάλυψη υποφαινόμενων νοημάτων (montage ασυνέχειας).

ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

Ο Welles οργανώνει τη δυσδιάστατη επιφάνεια του κάδρου του, με συνθέσεις από φως και σκιά, σχήματα και γραμμές, όγκους και κινήσεις. Στη συνέχεια, τα μοντάρει με τέτοιο τρόπο ώστε τα γραφιστικά στοιχεία της mise en scène των πλάνων, μέσα από την ομοιότητα ή την αντίθεση, να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους.

Στον *Πολίτη Kane*, οι γραφιστικές συζεύξεις συνδέουν τα πλάνα, για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες της πλοκής και να συμπτύξουν το χώρο ή το χρόνο. Από καρέ σε καρέ, αλλάζοντας επίπεδα και μέγεθος πλάνου, η κάμερα φαίνεται σαν να πλησιάζει το Xanadu, παρόλο που δεν κινείται προς τα μπρος. Ο θεατής αγνοεί την ιστορική και γεωγραφική τοποθέτηση του φιλμ και καλείται να κατανοήσει, μέσα από τα οπτικά στοιχεία, την αινιγματική φύση της εικόνας.

Η γραφιστική σύζευξη της φωτεινής κηλίδας στη διαδοχή των πλάνων, εστιάζει την προσοχή του θεατή στο δωμάτιο, απ' όπου θα ξεκινήσει η ιστορία. Όταν η κάμερα φτάσει εκεί, το φως στο παράθυρο σβήνει και ξαφνικά βρίσκεται πίσω από αυτό, στο εσωτερικό του

δωματίου, διαταράσσοντας τις συμβατικές χωροχρονικές σχέσεις (εικ. 24, 25).

Για τον Eisenstein (2003), το montage είναι μια σύγκρουση. Σύγκρουση μέσα στο ίδιο κάδρο γραφικών κατευθύνσεων, κλιμάκων, όγκων, μαζών, πεδίων. Στο *Άγγιγμα του Κακού* παρατηρούνται τέτοιες συγκρούσεις. Η γραφιστική αντίθεση του πλάνου του Menzies, που κοιτάζει αριστερά, έξω από το παράθυρο του σπιτιού του νεαρού Μεξικανού βομβιστή και έξω από το κάδρο, με ένα dissolve, με το πλάνο της Suzan Vargas να κοιτάζει δεξιά, έξω από το παράθυρο του μοτέλ, βασίζεται στην αντίθετη κατεύθυνση των βλεμμάτων και τη διαμετρική τοποθέτηση σε σχέση με το κάδρο των προσώπων και των αντανακλάσεων στα παράθυρα (εικ. 26, 27).

ΡΥΘΜΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

Το πλάνο αποκτά μια μετρήσιμη διάρκεια με την προβολή του στην οθόνη. Το montage καθορίζει τη διάρκεια κάθε πλάνου και ελέγχει το ρυθμό της ταινίας. Οι ρυθμικές σχέσεις που διέπουν τα πλάνα ορίζονται και από το ρυθμό που ενυπάρχει στη φύση των λήψεων. Οι κινήσεις της κάμερας, το μέγεθος των πλάνων, οι πλαστικές τους σχέσεις και οι γωνίες λήψης συνιστούν τον εσωτερικό ρυθμό του κάδρου, που με το montage συνομιλεί με τον εσωτερικό ρυθμό του προηγούμενου και του επόμενου, για να επιβραδύνει ή να επιταχύνει τον εξωτερικό ρυθμό της σκηνής.

Ο εξωτερικός ρυθμός δημιουργείται από τη χρονική διάρκεια των πλάνων, αλλά και του τρόπου διαδοχής τους (σύνδεση πλάνων διαφορετικού μεγέθους ή αντίθετων κινήσεων των οπτικών μαζών).

Ο Welles, στο *Άγγιγμα του Κακού* χειρίζεται και τις δύο συνιστώσες του κινηματογραφικού ρυθμού, το ταχύρρυθμο montage και τα πλάνα μεγαλύτερου μήκους. Η σκηνή ξεκινά με την είσοδο του Quinlan στο δωμάτιο του μοτέλ. Συνολικά κομματιάζει τη σκηνή σε 78 διαφορετικού μήκους πλάνα. Τα μήκη των πλάνων εναλλάσσονται, εγκαθιδρύοντας ένα δυναμικό μετρικό σύστημα, από πλάνα διάρκειας δύο δευτερολέπτων σε άλλα είκοσι και πενήντα δευτερολέπτων,[3] όπου τα σώματα συνεχώς αναδιατάσσονται. Αντί για κόψιμο των σκηνών, ο Welles κινεί την κάμερα και περνά τους ηθοποιούς μπροστά από αυτήν, κρύβοντας το οπτικό πεδίο του θεατή. Στην εξέλιξη της séquence με τη δολοφονία του Grandi, η κλιμακούμενη βιαιότητα της σκηνής συμπίπτει με την επιτάχυνση του ρυθμού του montage, με πλάνα μικρότερα από 24 καρέ – ίσο με 1 δευτερόλεπτο προβολής. Η διττή χρονική φύση της σκηνής κορυφώνεται με τα στιγμιαία, σχεδόν παγωμένα κάδρα του άψυχου κεφαλιού του Grandi, καδραρισμένου ανάποδα και με διογκωμένα τα μάτια (εικ. 28).

Το φως που αναβοσβήνει μέσα στο δωμάτιο, προέρχεται από μια πινακίδα νέον, έξω από το παράθυρο, τεμαχίζει επιπλέον τη χρονικότητα και οξύνει την αντιληπτική ικανότητα. Πρόκειται για μια ακόμα πηγή ασυνέχειας και θραυσματοποίησης, για ένα δεύτερο -φωτεινό- montage που επιβάλλεται στο πρώτο.

ΧΩΡΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

Το montage κατασκευάζει χωρικές σχέσεις, συσχετίζοντας τόπους και σημεία του χώρου, στο παρόν της αφήγησης. Συνδέει πλάνα που εγκαθιστούν ένα χωρικό σύνολο με πλάνα που απεικονίζουν τμήμα του και μπορεί να δημιουργήσει έναν ολόκληρο χώρο από επιμέρους κομμάτια άλλων.

Ο Welles, στον *Othello*, αναγκάστηκε να δουλέψει με σύντομες λήψεις και αμόρσες, γιατί χρησιμοποιούσε διαφορετικής ποιότητας φιλμ και οι ηθοποιοί του δεν βρίσκονταν ταυτόχρονα σχεδόν ποτέ. Με το montage, χωρίς να είναι εφικτά τα πλάνα εδραίωσης με το σύνολο των ηθοποιών στον ίδιο χώρο, συνέδεσε τις λήψεις και αποκατέστησε χωρικά και χρονικά τη συνύπαρξή τους.

Η συναρμολόγηση του υλικού διασφαλίζει τη συνεχή αφηγηματική δράση. Ακόμη και τα ετερογενή και ανόμοια φωτισμένα τμήματα των λήψεων ενισχύουν τον αποσπασματικό χαρακτήρα του montage και αναδεικνύουν το χωρικό σύνολο. Ο επιθετικός ρυθμός της κινηματογράφησης της τιμωρίας του Iago και η λάμψη του ήλιου στα πρόσωπα του πλήθους και στα κάγκελα του κελιού, έρχονται σε αντίθεση με τον αργό ρυθμό και τις έντονες ασπρόμαυρες αντιθέσεις των πλάνων της πομπής. Η χωρική σύζευξή τους εδραιώνεται με τις αφοπλιστικές παλινδρομικές κινήσεις της κάμερας και την οπτική της νεκρώσιμης ακολουθίας από ψηλά, που συμπίπτει με την υποκειμενικότητα του πλάνου του Iago, μέσα από το κρεμαστό κελί του στην κορυφή του πύργου (εικ. 29, 30).

Στη *Δίκη*, η αίσθηση της παράνοιας και του αποπροσανατολισμού οφείλεται εν μέρει στη σύνδεση του κινηματογραφικού υλικού που παράγεται στις διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις: Zagreb. Ρώμη, Μιλάνο, Παρίσι. Σε μία σκηνή συνδέει πλάνα που γυρίστηκαν και στις τέσσερις πόλεις. Ο Welles υπακούει στην άρνηση του Kafka να ταυτίσει τον κόσμο του K. με την Πράγα και διατηρεί την ίδια χωρική ασάφεια.[4] Παρόλο που το montage διατηρεί μια σχετικά λογική χωρικά συνάφεια, ο θεατής προσλαμβάνει τη λεπτή ασυνέχεια που ο σκηνοθέτης επιδιώκει να προκαλέσει πάνω στο μοτίβο του οπτικού λαβυρίνθου (εικ. 31, 32, 33).

ΧΡΟΝΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

Ο χρόνος δράσης της ταινίας ελέγχεται από το montage. Όταν τα γεγονότα που εκτείνονται σε μια περίοδο μηνών ή χρόνων πρέπει να παρουσιαστούν μέσα σ' ένα λογικό χρόνο προβολής, συνδέονται ασυνεχείς και διαφορετικές χρονικές περίοδοι. Το ελλειπτικό montage απεικονίζει τη δράση, με τέτοιο τρόπο ώστε να εκτυλίσσεται σε λιγότερο χρόνο στην οθόνη απ' ό, τι στην πραγματικότητα.

Η σειρά επικαίρων News on the March συνοψίζει σε λίγα λεπτά τα 75 χρόνια του Kane και ταυτόχρονα τη συνολική πλοκή της ταινίας. Με τη θεματική -παρά ιστορική- προσέγγιση της ζωής του, εισάγει το θεατή στην ιστορία του Kane και στη διάρθρωση της αφηγηματικής δομής. Τα μέρη των επικαίρων αντιστοιχούν στα μέρη του συνόλου της ταινίας. Με το γρήγορο montage των πλάνων, ελίσσεται μέσα στο χρόνο και αποτελεί την αντικειμενική σκοπιά της παρουσίασης του Kane. Επιπλέον, ενσωματώνει σκηνές από πραγματικά επίκαιρα που έχουν προηγηθεί, με εικόνες πλοκής που γυρίζει αργότερα. Τοποθετεί το μυθοπλαστικό υλικό στον ίδιο χρόνο του πραγματικού.

Στις αναδρομές του Leland, ο γάμος του Kane και της Emily συνοψίζεται σε μια σειρά από πρωινά γεύματα, υπερπηδώντας έτη από το χρόνο της ιστορίας. Η αποσύνθεση της σχέσης τους δίνεται με έναν έξυπνο, αφαιρετικό τρόπο, όπου έξι πλάνα μιας απλής καθημερινής δραστηριότητας του ζευγαριού διεισδύουν το ένα μέσα στο άλλο. Κάθε ένα από αυτά, απέχει από το επόμενο χρονικά και με τη χρήση της mise en scène –τη συμπεριφορά των ηθοποιών, τα κουστού-

μια, τα χτενίσματα, το φροντιστηριακό υλικό– δηλώνεται η σταδιακά αυξανόμενη απόσταση μεταξύ των δύο συζύγων (εικ. 34, 35, 36, 37).

Ο Welles συνυφαίνει δύο ξεχωριστά νήματα αφηγηματικού αιτίου και αποτελέσματος. Στον *Πολίτη Kane* κατασκευάζει δύο διαφορετικές χρονικότητες (εικ. 38), αποκλίνοντας από τα σχήματα του κλασσικού κινηματογράφου. Με τις παράλληλες δομές, επιτρέπει σε δύο νήματα της δράσης να εξελιχθούν ταυτόχρονα προς δύο παρόμοιες κατευθύνσεις. Από τη μια, η ζωή του Kane που έχει ήδη συμβεί στο παρελθόν και από την άλλη η έρευνα για τη ζωή του, μέσα από τις αφηγήσεις ανθρώπων που τον γνωρίζουν και διαδραματίζεται στο παρόν. Η μόνη φορά που απεικονίζεται στο παρόν είναι η στιγμή που πεθαίνει στην αρχή της ταινίας.

ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ ΠΛΑΝΟΥ

Η ενσωμάτωση της δράσης σε ένα μόνο πλάνο, υπάρχει από τον πρώιμο κινηματογράφο, πριν την εμφάνιση του montage, αλλά μετουσιώθηκε σε σημαντικό στοιχείο του ύφους και της μορφής, με την εξέλιξη της τεχνολογίας των φακών και του φιλμ. Το μονοπλάνο απομακρύνεται από την αποσπασματικότητα του montage, για να αποδώσει επιπλέον πληροφορία για τη σχέση ανάμεσα στη χρονικότητα και την κινηματογραφική αναπαράστασή της.

Ο Bazin (1998), ως υπέρμαχος του ρεαλισμού, τόνιζε ότι με το 'πλάνο séquence ' απαιτείται ενεργητικότερη συμμετοχή από το θεατή και η κινηματογραφική αφήγηση πλησιάζει περισσότερο τη σχέση που έχει ο τελευταίος με την πραγματικότητα – ο χρόνος προβολής των αναπαριστώμενων γεγονότων ταυτίζεται με τον πραγματικό και ο χώρος διατηρεί τη συνέχειά του, χωρίς να τεμαχίζεται σε επιμέρους τμήματα.

Το *Άγγιγμα του Κακού* ανοίγει με την πράξη-κλειδί για την πλοκή του έργου. Πρόκειται για το μεγαλύτερης διάρκειας κινούμενο πλάνο χωρίς διακοπή, πριν την κατασκευή της Steadicam.[5] Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί panoramic, travelling και πλάνα γερανού για να παρουσιάσει μια συνεχώς μεταβαλλόμενη οπτική, ανάλογη των δυνατοτήτων του montage. Εκτός από την έναρξη της σκηνής, σε όλη τη διάρκεια του μορφικού σχηματισμού η απόσταση της κάμερας είναι τέτοια (μεσαία και γενικά πλάνα) ώστε να συμπεριλάβει όλα τα στοιχεία που εμπλέκονται στη δράση ταυτόχρονα. Ελέγχοντας τη mise en scène, το βάθος πεδίου και τον ήχο, καθοδηγεί την προσοχή και ταυτόχρονα επιτρέπει στο βλέμμα του θεατή να σαρώσει την εικόνα και να υλοποιήσει ένα εσωτερικό προσωπικό montage.

Το μονοπλάνο διαρκεί κάτι παραπάνω από τρία λεπτά – όσο και η ρύθμιση του ωρολογιακού μηχανισμού (διάγραμμα 1). Η εξάλειψη των μονταζικών τεχνασμάτων εντείνει το κόψιμο στο τέλος του πλάνου, με τον ήχο της έκρηξης του αυτοκινήτου που καίγεται. Η δράση καταγράφεται στην πραγματική διάρκειά της, μηδενίζοντας την απόσταση ανάμεσα σε πραγματικό και κινηματογραφικό χρόνο, ενώ με τις συνεχώς μεταβαλλόμενες οπτικές γωνίες αποσπά το χώρο από τη γραμμικότητά του.

Ο συντονισμός της χορογραφίας της κάμερας και των ηθοποιών, αποδεικνύει την εξαίρετη αντίληψη του Welles στα ζητήματα της κίνησης στο χώρο και το χρόνο.

Στους *Magnificent Ambersons* οι λήψεις συχνά ξεπερνούν το ένα λεπτό, κάνοντας κάθε πλάνο μια



Διάγραμμα 1

πολυσύνθετη –σχεδόν αυτόνομη– μονάδα. Οι ρέουσες κινήσεις της κάμερας και των σωμάτων μπροστά απ' αυτήν, οι διασταυρώσεις των κινήσεων, η διαλεκτική των χώρων εντός και εκτός οθόνης, οριοθετούν τα στάδια της δράσης, οργανώνοντας ένα εσωτερικό montage της σκηνής. Ο θεατής καλείται να ταυτιστεί με μια κάμερα που κινείται ασταμάτητα και γίνεται συμμέτοχος της αφήγησης. Οι ηθοποιοί μπαίνουν και βγαίνουν από το κάδρο, η κάμερα τους ακολουθεί ή τους αποκλείει, αλλά πάντα συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο και χρόνο (εικ. 39).

Ο Welles παρουσιάζει ένα περίπλοκο σχηματισμό συμβάντων και το ενσωματώνει στη διάρκεια ενός μονοπλάνου, με τη συνέργεια του βάθους πεδίου, για να αντιπαραθέσει το παρελθόν με το παρόν και το μέλλον, την πρόοδο με την παράδοση, μέσα από τις εικαστικές συγκρούσεις, ανάμεσα στα διάφορα, παράλληλα οπτικά επίπεδα του πλάνου και όχι από τη σύγκρουση μεταξύ τους μέσω του montage.

Ο Deleuze διακρίνει όχι μόνο τη χωρική αλλά και τη χρονική διάσταση του νέου βάθους πεδίου, με τους ευρυγώνιους φακούς και το χρόνο που παραμένει στο κάδρο:

> *όσο το βάθος παρέμενε εγκλωβισμένο στην απλή διαδοχή των παράλληλων επιπέδων, αντιπροσώπευε ήδη το χρόνο, αλλά με έμμεσο τρόπο που το κρατούσε υποταγμένο στο χώρο και την κίνηση. Το νέο βάθος σε αντίθεση, διαμορφώνει μια περιοχή χρόνου, μια περιοχή παρελθόντος […] ή τη συνέχεια της διάρκειας. (Deleuze, 2003: 105)*

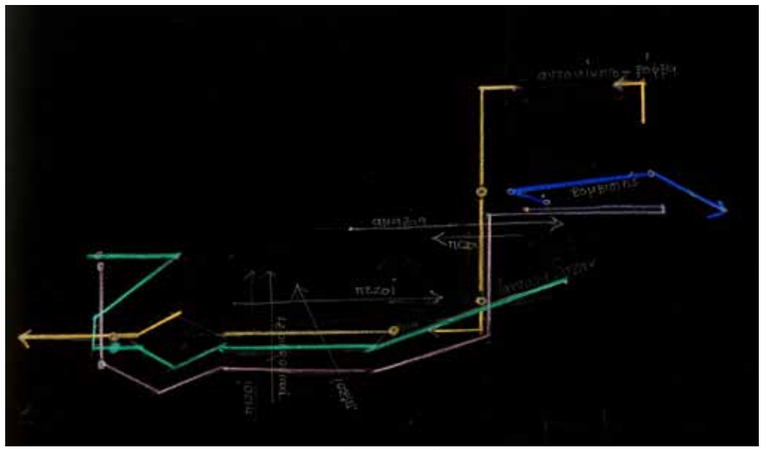
Ο Welles εξαλείφει το montage, δεν το απορρίπτει. Στον *Πολίτη Kane* εξαντλεί τις δυνατότητες του συνθετικού découpage ή εσωτερικού montage – το montage που γίνεται όχι ανάμεσα στα πλάνα μιας σκηνής, αλλά μέσα στο ίδιο το πλάνο. Διατάσσει τα αντικείμενα κατά μήκος του οπτικού άξονα του φακού, το ένα κοντά ή απομακρυσμένο από το άλλο, και σε βάθος ως προς την οθόνη. Τα οπτικά επίπεδα πάνω σε αυτή την ευθεία διαιρούν το κάδρο σε μικρότερες σημαίνουσες μονάδες και εκφράζουν ένα συγκεκριμένο τρόπο σύνθεσης του χώρου.

Ο Welles κρατάει και τις δύο δράσεις ταυτόχρονα μέσα στην οθόνη, δημιουργώντας ένα δεύτερο κάδρο, το παράθυρο, μέσα στο πρώτο, κατευθύνοντας το βλέμμα από το ένα οπτικό επίπεδο στο άλλο.

Τέτοιοι σχηματισμοί παραπέμπουν σε μία θέαση των πραγμάτων από μακριά και συνολικά, επιτρέποντας την εποπτεία του χώρου και αποσκοπώντας σε μια πιο αντικειμενική θέαση των δρώμενων. Με την εμφάνιση του φωτός στο βάθος, την καθολική ευκρίνεια, τη διόγκωση του εγγύτερου και τη σμίκρυνση του μακρινού, οι χαρακτήρες κατοικούν στο χώρο και το χρόνο του φιλμ προσωρινά. Με αυτό τον τρόπο, ο Welles αποστασιοποιείται από τις υποκειμενικές αφηγήσεις των προσώπων που περιέβαλαν τον Kane και αντιστοιχίζει στο χώρο της κάμερας, τον αντικειμενικό χώρο της αλήθειας.

Δ. ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ

Αρχιτεκτονικές έννοιες όπως φως, σκιά, κίνηση, κλίμακα, ήχος, διάρκεια, στον κινηματογράφο του Welles συνθέτουν ένα λαβύρινθο. Η εξπρεσιονιστική φωτογραφία, οι κινήσεις της κινηματογραφικής μηχανής,



Διάγραμμα 2

το βάθος πεδίου, η ελλειπτικότητα του montage και η διαχείριση των οπτικών μαζών συγκροτούν την υποκειμενική κινηματογράφησή του, τη συνθετική προσέγγισή του στο στήσιμο του πλάνου και την κλειστοφοβική ατμόσφαιρα του film noir.

Ο ευρυγώνιος φακός και οι χαμηλές γωνίες λήψης προσφέρουν μεγάλο βάθος στα σώματα για να κινηθούν. Οι φιγούρες, καθώς μπαίνουν στο κάδρο, δεν φαίνονται τόσο να καταλαμβάνουν μια συγκεκριμένη θέση, αλλά να δημιουργούν το χώρο που τις περιβάλλει. Το βάθος απεικονίζεται με καθαρότητα, σαφήνεια και λεπτομέρεια, ώστε όταν τα σώματα κινούνται, εκεί φαίνονται σαν να ξεγλιστρούν και να χάνονται σε αυτό και όταν πλησιάζουν προς την κάμερα, να βγαίνουν έξω από το κάδρο και να επιβάλλονται στο θεατή (σκίτσα 3, 4). Τα σώματα που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο διογκώνονται και δεν χωρούν στο οπτικό πεδίο. Πλησιάζουν απειλητικά, κάνοντας το φόντο να φεύγει όλο και πιο πίσω. Το μπροστά και πίσω επίπεδο δεν λειτουργούν ως στατικά πλαίσια για το ενδιάμεσο. Και τα τρία σημεία συμμετέχουν σε ένα χωρικό σύστημα που διαρκώς αλλάζει. Σε όποιο σημείο κατοικήσει ο χαρακτήρας είναι μόνο η άκρη του βάθους που κρύβεται πίσω του και ανοίγεται μπροστά του. Το βλέμμα του θεατή είναι αυτό που ενεργοποιεί το Λαβύρινθο.

Οι πολλαπλές διαδρομές των κατοίκων και των αυτοκινήτων διασταυρώνονται στο νυχτερινό τοπίο της πόλης στο *Άγγιγμα του Κακού* (διάγραμμα 1). Ο σκηνοθέτης, στο εσωτερικό του αρχικού ενιαίου πλάνου από γερανό, δεν παρακολουθεί τη διαδοχή των γεγονότων, αλλά τα καταγράφει να συμβαίνουν ταυτόχρονα. Η κάμερα δεν ταυτίζεται με την οπτική του θεατή ή κάποιου χαρακτήρα· κινείται ανεξάρτητα, καθώς επιταχύνεται ή επιβραδύνεται, αλλάζει γωνία λήψης ή απόσταση από τα απεικονιζόμενα.

Τα πάντα βρίσκονται σε διαρκή ροή, σε κίνηση χωρίς σημείο αναφοράς και σε ένα στροβίλισμα χωρίς σταθερό κέντρο. Το κάθε συστατικό έχει τη δική

του τροχιά σε ένα δίκτυο ασύμμετρων κινήσεων, χορογραφημένων με εξαιρετική ακρίβεια (διάγραμμα 2). Φαίνεται σαν τον Welles να τον απασχολεί λιγότερο η οπτικοποίηση των γεγονότων απ' ό, τι ο αποπροσανατολισμός του θεατή και οι δαιδαλώδεις διαδρομές του βλέμματος στους δρόμους και τις στοές του Los Robles. Η έλλειψη προσανατολισμού στο *Άγγιγμα του Κακού*, δεν προκύπτει από τον εγκλεισμό που διαπνέει τη *Δίκη*, αλλά από την απόλυτη ελευθερία του θεατή να επιλέξει ανάμεσα στις πολλές σημασίες της σκηνής.

Ο αποπροσανατολισμός, το σχεδιασμένο χάος, η δυνατότητα επιλογής της διαδρομής, η ιδέα της περιπλάνησης, η σύγχυση, η πολυπλοκότητα είναι τα χαρακτηριστικά που κάνουν τις ταινίες του Welles να λειτουργούν σαν λαβύρινθοι και όχι μόνο ως αναπαραστάσεις.

Στη *Δίκη* ο χώρος περιορίζεται, στριμώχνεται σε διαδρόμους και στα όρια της οθόνης, όπου το βλέμμα δεν μπορεί πλέον να εκταθεί ελεύθερα (εικ. 40, σκίτσο 5). Οι χαμηλές γωνίες λήψης δίνουν έμφαση στις ιδιαίτερα χαμηλές οροφές των σκηνικών και τονίζουν την αίσθηση της παγίδευσης. Μικρές κινήσεις της κάμερας στη σκηνή της σύλληψης του Κ., για να τον τοποθετεί μέσα στο περιεχόμενο του κάδρου, υποβάλλουν τον περιορισμό και τη στενότητα του χώρου. Το οπτικό μοτίβο του Λαβυρίνθου στους δαιδαλώδεις διαδρόμους του δικαστηρίου, η καταδίωξη στη σοφίτα του Titorelli, η ελικοειδής πορεία ανάμεσα στα εκατοντάδες γραφεία του εργασιακού περιβάλλοντος και το αδιέξοδο της δικαστικής περιπέτειας του Κ., ανασυνθέτουν την κλειστοφοβική, απειλητική ατμόσφαιρα του κειμένου του Kafka (εικ. 41, σκίτσο 6). Πόρτες, κλιμακοστάσια και διάδρομοι παραπλανούν και εξαναγκάζουν τον ήρωα σε άσκοπες αναζητήσεις, που οδηγούν τελικά στο θάνατό του.

Ο Λαβύρινθος είναι μια ανθρώπινη επινόηση που αποσκοπεί όχι μόνο στην αναζήτηση του κέντρου, αλλά και της εξόδου από αυτόν. Έχει διπλή υπόσταση· εμπεριέχει την τάξη και την αταξία, τη μοναδικότητα και την πολλαπλότητα, το νόμο και την αναρχία. Ενώ είναι στατικός, είναι ταυτόχρονα και δυναμικός από την οπτική γωνία του επισκέπτη. Κάθε στιγμή, η προοπτική μέσα στο λαβύρινθο αλλάζει.[6]

Ο χώρος της ταινίας είναι το ίδιο πλαστικός· δίνει και παίρνει σχήμα από τη δράση που συμβαίνει στην οθόνη. Ενώ, λοιπόν, ο πραγματικός χώρος ή το σκηνικό έχει ένα σταθερό μετρήσιμο μέγεθος, μέσα από την κινηματογράφησή του σαν τη σπείρα τυλίγεται και ξετυλίγεται, επιμερίζεται και πολλαπλασιάζεται, πλησιάζει και απομακρύνεται. Η σπείρα, εκτός από τη λειτουργία και την αναπαράσταση, συγκροτείται και ως δομικό σχήμα.

Μέσα από τις παραμορφώσεις των φακών και του εξπρεσιονιστικού φωτισμού, τα πάντα φαίνονται εξωπραγματικά, σουρεαλιστικά. Η παράνοια και η αποξένωση από την πραγματικότητα ενισχύουν το αίσθημα του άγχους και της πλάνης. Με την ίδια αδιαφορία για τη συμβατική οπτική απόδοση του κόσμου, ο Welles χειρίζεται και την ηχητική κάλυψή του. Συνηθίζει να ντουμπλάρει τον ήχο μετά το τέλος των γυρισμάτων. Οι λόγοι δεν είναι μόνο οικονομικοί – η ζωντανή ηχογράφηση είναι πιο ακριβή. Του επιτρέπει να ελέγχει και να διαμορφώνει τις διαστάσεις του ήχου. Ακόμα και σαν ηθοποιός δεν μιλάει, σχεδόν γρυλίζει.

Ο ήχος δεν είναι νεκρός, αλλά εύπλαστο υλικό για την κατασκευή του Λαβυρίνθου. Η σύγχυση του ακουστικού περιεχομένου είναι ίδια με αυτή της εικόνας.

Η ηχητική επιφάνεια διασπάται, όπως και η οπτική, σε μικρότερα κομμάτια και συναρμολογείται στο montage. Οι λέξεις δεν συμπίπτουν πάντα χρονικά με τα χείλη που τις εκφέρουν. Ακόμα, μεγάλο ποσοστό των διαλόγων πραγματοποιείται εκτός κάδρου. Ο διάλογος ενός πλάνου πατάει στο επόμενο, ενώνοντας τα πλάνα με λαβυρινθώδη τρόπο. Η κάμερα δεν βλέπει τον ομιλητή να ολοκληρώνει τα λόγια του, αλλά πηγαίνει στην επόμενη σκηνή, αποσπώντας την προσοχή του θεατή. Κοιτάζει ένα χαρακτήρα ενώ μιλά άλλος ή βρίσκεται σε ένα μέρος και ακούγονται συνομιλίες σε κάποιο άλλο.

Στο *Άγγιγμα του Κακού*, όπου ο Vargas και ο Menzies τοποθετούν κοριό για να παγιδέψουν το σερίφη, συνυπάρχουν τρεις διαφορετικοί ήχοι. Οι ηχογραφημένες φωνές, οι ζωντανές και αντίλαλός τους. Οι λέξεις, όπως και οι εικόνες, θρυμματίζονται και μοντάρονται έξω από τα σώματα, την υποτιθέμενη πηγή τους. Μέσα από το collage των λέξεων, το θραύσμα καθίσταται κυρίαρχο του συνόλου και διακόπτει τη χωροχρονική συνέχεια. Ο αποσπασματικός χαρακτήρας της δράσης αλλάζει την εμπειρία θεώρησής της σε μια λαβυρινθώδη χωροχρονική σύλληψη.

Η σύγχυση και η ζάλη του Michael O'Hara (*Κυρία απ' τη Σαγκάη*), από τα παραισθησιογόνα και την περιπλάνησή του στο λούνα-παρκ, εισάγει την έρευνα σε μια άλλη μορφή του Λαβυρίνθου, τον καθρέπτη. Καθώς ο O'Hara συνειδητοποιεί την πλεκτάνη που έχει υφάνει γύρω του η γυναίκα που αγαπά, κινούμενες σκιές χαρακώνουν τον τοίχο και εκείνος, ενώ κινείται, μένει στάσιμος, τον ρουφά προς τα κάτω μια ελικοειδής τσουλήθρα, στροβιλίζεται πάνω σε έναν τεράστιο περιστρεφόμενο δίσκο και αντικρίζει το παραμορφωμένο είδωλό του (εικ. 42).

Ε. ΚΑΘΡΕΠΤΗΣ

Ο Foucault (1967) διακρίνει τους χώρους σε δύο μεγάλες κατηγορίες –τις ουτοπίες και τις ετεροτοπίες– και τοποθετεί ανάμεσά τους ένα είδος μεικτής, ενδιάμεσης εμπειρίας, τον καθρέπτη. Ο καθρέπτης συμπίπτει με τη φύση της κινηματογραφικής εικόνας· όταν στο φιλμ δημιουργείται ένας νέος τόπος που βρίσκεται σε επαφή με το παραδοσιακό τοπίο, δανείζεται στοιχεία από αυτό και κατασκευάζει ένα είδωλό του.

> *Αποτελεί μια ουτοπία, αφού είναι ένας τόπος χωρίς τόπο και ταυτόχρονα μια ετεροτοπία, στο βαθμό που ο καθρέπτης υπάρχει στην πραγματικότητα και παρουσιάζει μια αντανάκλαση της θέσης στην οποία βρίσκομαι. […] Ο καθρέπτης λειτουργεί σαν μια ετεροτοπία υπό την έννοια ότι καθιστά το μέρος όπου βρίσκομαι τη στιγμή που κοιτάζομαι στο τζάμι ταυτόχρονα απολύτως πραγματικό, συνδεδεμένο με όλο το χώρο που το περιβάλλει, και απολύτως μη πραγματικό, καθώς προκειμένου να γίνει αντιληπτό (το μέρος) είναι υποχρεωμένο να περάσει μέσα από αυτό το εικονικό σημείο που βρίσκεται εκεί .* (Foucault, 1967)

Το μοτίβο του καθρέπτη και των πολλαπλών αντανακλάσεων είναι βασικό εργαλείο της οπτικής του Welles. Τα είδωλα σχετίζονται άμεσα με την ηθική διάσταση των χαρακτήρων του και με την προσωπική του αντίληψη για τον κόσμο και την πραγματικότητα.

Στους *Magnificent Ambersons*, στη σκηνή που ο

George Minafer διαπληκτίζεται με το θείο του για τη σχέση της μητέρας του Isabel με τον Eugene, ο χώρος της δράσης εκτίθεται μέσα από τον καθρέπτη του μπάνιου (εικ. 43, 44). Η εικόνα του καθρέπτη είναι πλασματική σε σχέση με την πραγματική φύση των αντικειμένων, αλλά ταυτόχρονα πραγματική μέσα στο κάδρο, που αφήνει την πραγματικότητα εκτός οθόνης.

Πραγματική εικόνα και είδωλο συνιστούν ένα μικρό εσωτερικό κύκλωμα. Διαφορετικά, αλλά δυσδιάκριτα, βρίσκονται σε συνεχή ανταλλαγή. Όταν το είδωλο γίνεται πραγματικό, είναι ορατό και διαυγές. Όταν το πραγματικό γίνεται είδωλο, αναφέρεται κάπου αλλού, είναι αόρατο, αδιαφανές και σκιώδες (Foucault, 1967). Αυτή η ανταλλαγή γίνεται πιο έντονη όταν αναφέρεται σε έναν αυξανόμενο αριθμό ομοιωμάτων. Το σύνολο των αντανακλάσεων απορροφά το ρεαλισμό των προσώπων, την ίδια ώρα που τα πρόσωπα γίνονται κι αυτά είδωλα ανάμεσα στα άλλα.

Η διάσημη τελική σκηνή των πυροβολισμών στο δωμάτιο με τους παραμορφωτικούς καθρέφτες, στην *Κυρία απ' τη Σαγκάη*, αποτελεί σύμβολο της ταινίας και της διάβρωσης των προσώπων και των χώρων στο έργο του σκηνοθέτη. Τα είδωλα του Michael O'Hara, της Elsa και του Arthur Bannister πολλαπλασιάζονται στο άπειρο και οι θεατές δεν γνωρίζουν ποια είναι τα πραγματικά πρόσωπα και ποια τα είδωλά τους. Οι σύζυγοι αλληλοπυροβολούνται κατ' επανάληψη και μέσα από το γρήγορο montage και το διαρκώς καθρεπτιζόμενο χώρο, ο χρόνος της σύγκρουσης επιμηκύνεται.

Οι πυροβολισμοί και ο θόρυβος των θραυσμάτων συμμετέχουν σε αυτό το ανοιχτό σύστημα. Οι χαρακτήρες ανακτούν την πραγματική φύση τους, σπάζοντας τα είδωλα και σκοτώνοντας ο ένας τον άλλο. Τα σπασμένα γυαλιά κρύβουν την αληθινή εικόνα και την έξοδο από το Λαβύρινθο (εικ. 45).

Ο Kane, μετά τη φυγή της Suzan, καταστρέφει το δωμάτιό της και περνά ανάμεσα από δύο αντικριστούς καθρέπτες. Μέσα από την ατέλειωτη επανάληψη της φιγούρας του, χάνεται στο άπειρο. Ήρεμος πια από τη δύναμη της γυάλινης μπάλας και της λέξης Rosebud, σχεδόν χαμογελάει. Η αντανάκλασή του μέσα από αλλεπάλληλες κορνίζες, σαν μια σειρά από αψίδες, είναι ειρωνική για την αλαζονεία που έκτισε το κάστρο, αλλά και συμβολική για τη χρονική πύκνωση της ζωής του (εικ. 46), ενώ η στάση του σώματος υποβάλλει αίσθηση νοσταλγίας.

Οι πολλαπλές επαναλήψεις του ίδιου του εαυτού γίνονται παρελθόν καθώς κινείται (Garis, 2004). Η σύνδεση των επίπεδων θραυσμάτων του καθρέπτη ταυτίζεται με τη σύνδεση των ενοτήτων του φιλμ – η πολλαπλότητα των ειδώλων αντικατοπτρίζει τα διάφορα πρόσωπα του Kane, μέσα από τις αφηγήσεις των ανθρώπων που γνώριζαν κάθε φορά τμήμα της όψης του. Αυτή η εικόνα οπτικοποιεί το σύνολο της αφηγηματικής δομής της ταινίας.

Ζ. Επίλογος

Αυτή η εργασία επικεντρώθηκε στις χωροχρονικές δομές των ταινιών του Orson Welles. Στο πλαίσιο αυτό, καταγράφηκαν οι τολμηρές οπτικές γωνίες λήψης, τα έντονα κιαροσκούρα, ο χειρισμός των κοντινών και μακρινών όγκων, οι διαδρομές της κάμερας, η διάρκεια και διαδοχή των πλάνων, τα μπαρόκ σκηνικά, τα σουρεαλιστικά κάδρα και η επεξεργασία του ήχου για να καταλήξει στο σχηματισμό του κινηματογραφικού σύμπαντός του, όπου οι πραγματικές σχέσεις χώρου και χρόνου υπερβαίνονται. Χρησιμοποιούν το υλικό για να φανερώσουν το άυλο, το ορατό για το αόρατο.

Η χωρικότητα στις ταινίες του Welles κατασκευάζεται μέσα σε ένα κάδρο που στενεύει και εγκλωβίζει τους ήρωες ή επεκτείνεται στο άπειρο. Αναπτύσσεται σε μεγάλο βάθος, ξεπροβάλλοντας σημεία που πριν ήταν ασαφή ή γεμίζει με σκιές και τεθλασμένες γραμμές που την τεμαχίζουν.

Απλώνεται προς όλες τις κατευθύνσεις ή συσπειρώνεται προς ένα κέντρο.

Η χρονικότητα, όπως κατασκευάζεται από τον Welles, αντιπαραθέτει τη γραμμή με το σημείο, τη διάρκεια με τη στιγμή. Ξετυλίγει τη δράση σε ένα ομοιογενές και συνεχόμενο σχήμα ή την τεμαχίζει σε επιμέρους τμήματα. Αναπαράγει και αποτυπώνει τη ρευστότητα της ώρας στο φιλμ ή τη διακόπτει απρόσμενα.

Απλώνεται προς όλες τις κατευθύνσεις ή συσπειρώνεται προς ένα κέντρο.

Στο έργο του Welles, τα δύο αυτά συστατικά, ο χώρος και χρόνος, είτε συναντώνται σε ένα σημείο, στο κέντρο του Λαβυρίνθου, είτε επεκτείνεται η διέλευσή τους στο άπειρο, μέσα από τον Καθρέπτη. Στην πρώτη περίπτωση, ο χρόνος εκτυλίσσεται σε ελάχιστο χώρο. Χάνει την έκτασή του μέσα στην άκαρπη αναζήτηση διεξόδου. Εγκλωβίζεται στο εσωτερικό της δράσης. Τερματίζεται απότομα με το κόψιμο του νήματος της ζωής των ηρώων – το ίδιο νήμα που θα οδηγούσε στην έξοδο. Στη δεύτερη περίπτωση, χώρος και χρόνος πολλαπλασιάζονται. Εδώ και εκεί, παρελθόν και παρόν, πραγματικό και πλασματικό συνυπάρχουν και συνθέτουν ένα ανοιχτό σύστημα, όπου γεννώνται συνεχώς νέοι είσοδοι και έξοδοι από αυτό.

Ο Welles τοποθετεί το περιεχόμενο του πλάνου του κάθε φορά στην εγγύτητα ή μακρινότητα του χώρου και του χρόνου, για να συλλάβει όψεις αυτού του κόσμου, που πριν ήταν αόρατες ή αδιάφορες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bazin, A. (1998) *Τι είναι ο κινηματογράφος – Οντολογία και Γλώσσα*, μτφ. Κ. Σφήκας. Αθήνα: Αιγόκερως.

Bordwell, D., Thompson, K. (2004) *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφ. Κ. Κοκκινίδη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Buchka, P., Jenny, U., Ladiges, P., Prinzler, H. (1998) *Welles*, μτφ. Μ. Αγγελίδου. Αθήνα: Πλέθρον.

Burch, N.(1982) *Πράξη του κινηματογράφου*. Αθήνα: Παϊρίδη.

Deleuze, G. (2003) *Cinema 2*, trans. H. Tomlinson, R. Galeta. New York, London: Continuum.

Δόικος, Π. (1978) *Η λογική των μορφών στον κινηματογράφο του Orson Welles.* Αθήνα: Ίνδικτος.

Eisenstein, S. (2003) *Η μορφή του φιλμ,* μτφ. Κ. Σφήκας, Ν. Παναγιωτόπουλος. Αθήνα: Αιγόκερως.

Eisenstein, S., et al. (2003) *Το μοντάζ,* Αθήνα: Αιγόκερως.

Foucault, M. (1967) 'Περί αλλοτινών χώρων, Ετεροτοπίες', <www.thessalonikibiennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HETEROTOPIAS_GR.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 23/10/2007.

Garis, R. (2004) *The films of Orson Welles.* Cambridge: Cambridge University Press.

Kafka, F. (2006) *Η Δίκη*, μτφ. Γ. Βαλούρδος. Αθήνα: Ελευθεροτυπία.

Tarkovsky, A. (1987) *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μτφ. Σ. Βελέντζας. Αθήνα: Νεφέλη.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

http://www.ntua.gr/archtech/museum/xkrama/labyrinth.htm, τελευταία επίσκεψη: 4/2/2009.

http://leyendocine.blogspot.com/2007/05/orson-welles-and-modern-sound-film.html, τελευταία επίσκεψη: 4/2/2009.

http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-1825883/Orson-Welles-s-The-Trial.html, τελευταία επίσκεψη 4/2/2009.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οι ήχοι – ακόμα και οι πιο μικροί, που θα μπορούσαν να αγνοηθούν στην πραγματική ζωή, στον κινηματογράφο παίρνουν άλλες διαστάσεις. Έχουν την ικανότητα να επηρεάζουν την αποτελεσματικότητα των οπτικών ερεθισμάτων και να οξύνουν την εκφραστικότητά τους. Η ηχητική μπάντα συγκροτείται παράλληλα ή ανεξάρτητα από τα οπτικά συμβάντα και αποδίδει τις χωρικές και χρονικές συνθήκες μέσα στις οποίες συμβαίνει.

2. Η τεχνική που συνδυάζει μια δράση που διαδραματίζεται στο πρώτο επίπεδο με μια δράση στο φόντο της εικόνας που γυρίστηκε νωρίτερα. Το πρώτο επίπεδο κινηματογραφείται στο στούντιο, μπροστά από ένα πανό ενώ οι εικόνες του φόντου προβάλλονται πίσω από το πανό.

3. Μέσος όρος διάρκειας των πλάνων είναι τα δέκα δευτερόλεπτα.

4.<http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-1825883/Orson-Welles-s-The-Trial.html>, τελευταία επίσκεψη: 4/2/2009.

5. <http://leyendocine.blogspot.com/2007/05/orson-welles-and-modern-sound-film.html>, τελευταία επίσκεψη: 4/2/2009.

6. <http://www.ntua.gr/archtech/museum/xkrama/labyrinth.htm>.

Η ΑΠΟΚΡΥΨΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ[1]

Νάσαινας Σπύρος
Αρχιτέκτων μηχανικός
lalukaspir@gmail.com

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Δημήτρης Σεβαστάκης, Νίκος Λάσκαρης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο όρος απόκρυψη σχετίζεται άμεσα με την αισθητική εμπειρία. Σε ερευνητικό επίπεδο, εξετάζεται πώς η απόκρυψη χρησιμοποιείται στην τέχνη ως μέσο φανέρωσης χωρικών αληθειών. Με θεωρητικό άξονα την ερμηνευτική του Γκάνταμερ και τα συμπεράσματα γύρω από την οπτική αντίληψη των ψυχολόγων της Gestalt, αναλύονται τρία έργα τέχνης που θέτουν ζητήματα απόκρυψης.

Το ανέκδοτο Τα σταφύλια του Ζεύξη, που παρουσιάζεται από τον Πλίνιο, εισάγει την απόκρυψη ως χωρική μετατόπιση του νοήματος. Ζωγραφίζοντας ένα πέπλο, ο ζωγράφος Παρράσιος ορίζει διπλά το χώρο ως ένα «εν δυνάμει» και ως ένα οπτικό φράγμα. Κατορθώνει έτσι να αναπαραστήσει κάτι μέσα από την υπόσχεση.

Στον Επιτάφιο Θρήνο του Τζιότο, το νεκρό σώμα του Χριστού καλύπτεται από δύο κουλουριασμένες μορφές. Η επικάλυψη στην προκειμένη περίπτωση γίνεται στοιχείο επαναπροσδιορισμού του δισδιάστατου χώρου. Ακυρώνοντας τον κανόνα της ακέραιας μορφής, ενεργοποιείται στο θεατή μια νοητική διαδικασία χωρικής ερμηνείας.

Ο Μαν Ρέη φωτογραφίζει ένα απροσδιόριστο αντικείμενο που έχει τυλίξει με μια κουβέρτα. Διευρύνει την απόσταση ανάμεσα στη ματιά και το αντικείμενο της θέασης, νοηματοδοτώντας το χώρο ως το μη προσβάσιμο.

Η απόκρυψη ως αναγνωρίσιμη χωρική διάταξη μετουσιώνεται σε νέα εικαστική πληροφορία. Από την εξέταση των τριών παραδειγμάτων προκύπτουν τρεις νέες χωρικότητες: ένας χώρος από πίσω, ένας χώρος που αποκαλύπτεται και αποκρύπτεται και ένας τρίτος χώρος που δεν επιτρέπεται να επισκεφθούμε γεννώντας έτσι ένα νέο χώρο ανάμεσα. Και από τη μεριά των δημιουργών καταγράφονται τρεις χειρονομίες: Η υπόσχεση, η νύξη και η απαγόρευση.

Το χωρικό νόημα δεν αποτελεί ατόφια ιδιότητα του έργου, αλλά προϊόν δράσης του θεατή. Κατά την προσπάθεια κατανόησης του έργου τέχνης, η απόκρυψη αποκαλύπτει την ανάγκη για την κατάρτιση μιας νέας γνωστικής μεθόδου και ενεργοποιεί την ερμηνευτική θεώρηση του έργου προς την ίδρυση ενός νέου χώρου με τις ιδιότητες της γλώσσας.

ABSTRACT

The term concealment is directly related to aesthetic experience. This research focuses on the mechanism of concealment in art, as a way of disclosing spatial truths. Three works of art, dealing with concealment, are analysed on the basis of Gadamer's hermeneutic theory and the findings of the Gestalt psychologists.

Pliny's anecdote of Zeuxis' grapes introduces concealment as a spatial relocation of meaning. Painter Parrhasius describes space both as a potential and as a visual barrier by painting a veil, and thus manages to represent something through promise.

In Giotto's Lamentation, the dead body of Christ is covered by two mourning figures. In this case, overlapping becomes an element of redefining two-dimensional space. Cancelling the rule of undivided form, a mental process of spatial interpretation is activated.

Man Ray presents a photograph of an undefined object wrapped in a blanket. Expanding the distance between the gaze and the object of contemplation, he gives space the meaning of inaccessible.

Concealment, as a legible spatial layout, is transformed into new artistic information. The three examples suggest three new forms of spatiality: a space behind; a disclosing and concealing space; and an inaccessible space, which gives birth to a space in-between. The artists make three different gestures: promise, allusion and prohibition.

Spatial meaning is not a solid property of the work of art, but a product of the viewer's action. In the attempt of comprehending a work of art, concealment discloses the necessity of finding a new cognitive method and activates hermeneutics in the direction of founding a new space; a space with the properties of language.

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Λέγεται πως η απόκρυψη[2] της αλήθειας είναι ψεκτή πράξη και συχνά, όποιος τη διαπράττει, οδηγείται σε αυτήν από κάποιου είδους ενοχή. Άλλες φορές, υπάρχει μια συνενοχή πίσω από την πράξη της απόκρυψης. Στο παιχνίδι, για παράδειγμα, η φανέρωση του μυστικού διαλύει την παιγνιώδη σύμβαση. Στο θρησκευτικό μυστήριο, ο τελεστής και οι μυημένοι έχουν το προνόμιο της μέθεξης στη μυστική τελετή και είναι καθήκον τους η απόκρυψη του μυστικού από τους μη μυημένους.

Ο όρος απόκρυψη, όμως, σχετίζεται άμεσα και με την αισθητική εμπειρία και γνώση. Αναφέρεται σε αυτό που τίθεται έξω από το γνωστικό μας πεδίο και καθίσταται μη αντιληπτό. Αν και γενικότερα η απόκρυψη έχει συνδυαστεί με την ιδέα της διαφύλαξης κάποιου μυστικού, στην περίπτωση των εικαστικών τεχνών δεν ισχύει πάντα κάτι τέτοιο. Έχουμε άλλωστε περιπτώσεις όπου πίσω από αυτό που βλέπουμε κρύβεται ένα δεύτερο νόημα και περιπτώσεις που το έργο υπηρετεί έναν πρακτικό σκοπό, μεταφέροντας ένα κωδικοποιημένο μήνυμα.

Στη ζωγραφική, η απόκρυψη χρησιμοποιείται με έναν ξεχωριστό τρόπο. Η επικάλυψη δύο μορφών, για παράδειγμα, μπορεί να θεωρηθεί απόκρυψη· μέσα από μια νοητική διαδικασία, ο ζωγράφος αποφασίζει ποιο τμήμα από ποια μορφή δεν θα μας επιτρέψει να δούμε. Ο εικαστικός, υπό μία έννοια, φανερώνει και αποκρύπτει χωρικές πληροφορίες.

Με θεωρητικό άξονα την ερμηνευτική του Γκάνταμερ και τα συμπεράσματα γύρω από την οπτική αντίληψη που τέθηκαν στα εργαστήρια των ψυχολόγων της Gestalt,[3] θα εξεταστούν τρία έργα τέχνης που θέτουν ζητήματα απόκρυψης.

Κατά τον Γκάνταμερ (1998: 25) «… το έργο τέχνης δεν υπάρχει μόνο για να τέρπει εκτός χρόνου και τόπου – έχει ένα νόημα και σαν τέτοιο ζητεί να γίνει καταληπτό». Η ουσία σ' αυτήν την πρόταση είναι το ίδιο το αίτημα της τέχνης να γίνει καταληπτή.

Αν και φαινομενικά παράδοξο, η *απόκρυψη*, που γλωσσικά βρίσκεται στον αντίποδα της *αποκάλυψης*, χρησιμοποιείται ακόμα και στις πιο αναπαραστατικές μορφές της τέχνης ως μέσο φανέρωσης χωρικών αληθειών. Αρκεί να αναλογιστεί κανείς την κοινή μέθοδο της αλληλοεπικάλυψης των μορφών για τη δημιουργία της εντύπωσης του βάθους.

Πολλές φορές, η αντίληψή μας για το αληθινό καθορίζεται από το πώς το όλο αναλύεται στο επιμέρους. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, βέβαια, έχει ως στόχο να καταστήσει τη σύνθεση αληθινή.[4] Χαρακτηριστικό είναι το περίφημο ανέκδοτο του Πλίνιου, που επαναλαμβάνεται συχνά σε αναγεννησιακές πραγματείες. Ο Έλληνας ζωγράφος Ζεύξις, μην μπορώντας να βρει καμία γυναίκα αρκετά ωραία για να τη χρησιμοποιήσει ως μοντέλο για τον πίνακά του της Ωραίας Ελένης στην Τροία, «επιθεώρησε τις παρθένους της πόλης γυμνές και επέλεξε πέντε, των οποίων τις ιδιαίτερες ομορφιές πρότεινε να αναπαράγει στην εικόνα του» (Arnheim, 2005: 115). Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο στρατιωτικό καμουφλάζ. Η ενότητα των αντικειμένων κομματιάζεται σε μέρη που συγχωνεύονται με το περιβάλλον, τεχνική που χρησιμοποιείται επίσης από τη φύση για την προστασία των ζώων.[5]

Στην τέχνη, η απόκρυψη απαντάται ως επιλογή. Και ως τέτοια, δεν μπορεί παρά να έχει και ένα σκοπό.

Β. ΤΡΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. ΤΑ ΣΤΑΦΥΛΙΑ ΤΟΥ ΖΕΥΞΗ – Η ΑΠΟΚΡΥΨΗ ΩΣ ΧΩΡΙΚΗ ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ



εικ.1. Γιόακιμ φον Σάντραρτ, *Ζεύξις και Παρράσιος*, 1675, χαλκογραφία

> *Λέγεται ότι αυτός ο τελευταίος (ο Παρράσιος) διαγωνίστηκε με τον Ζεύξη που ζωγράφισε σταφύλια με τόση επιτυχία ώστε τα πουλιά φτερούγισαν γύρω τους στη σκηνή του θεάτρου. Ο Παρράσιος ζωγράφισε ένα παραπέτασμα τόσο αληθοφανές ώστε ο Ζεύξις, γεμάτος περηφάνια για την κρίση των πουλιών, απαίτησε να μετακινήσουν το παραπέτασμα για να φανεί η ζωγραφιά (του αντιπάλου) κι ύστερα, όταν κατάλαβε το λάθος του, με ειλικρινή σεμνότητα του παραχώρησε το βραβείο λέγοντας πως αν εκείνος ξεγέλασε τα πουλιά, ο Παρράσιος κατόρθωσε να ξεγελάσει αυτόν τον ίδιο που ήταν και τεχνίτης.* (Πλίνιος, 1998: § 65)

Το παραπάνω ανέκδοτο, που παρουσιάζεται στο 35ο βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας του Πλίνιου, μας δίνει μία σαφή εικόνα για την απόκρυψη ως εικαστική χειρονομία. Στον καλλιτεχνικό αγώνα του παραπάνω ανεκδότου δεν κερδίζει η νεκρή φύση του Ζεύξη, ένα έργο τόσο επιτυχημένο που ακόμα και τα πουλιά το πλησιάζουν για να τσιμπήσουν τα φανταστικά σταφύλια. Κερδίζει το πέπλο του Παρράσιου - η ψευδαίσθηση - στη θέα του οποίου ο Ζεύξης ζητά από τον Παρράσιο να παραμεριστεί, ώστε να δει τη ζωγραφιά του αντιπάλου του. Εδώ έγκειται η διαφορά ανάμεσα στο επίπεδο του φανταστικού και του επιθυμητού. Εδώ αναδύεται η συμβολική υπόσταση της τέχνης ως ξεχωριστή από τις φανταστικές της διαστάσεις.

Αν και ο Ζεύξης ήταν σύμφωνα με τις φήμες της εποχής σαφώς ικανότερος ζωγράφος, ο Παρράσιος κατάφερε να τον νικήσει. Φαίνεται πως σε κάποιες περιπτώσεις είναι ευκολότερο να ξεγελάσεις έναν άνθρωπο από ένα πουλί. Εδώ, η υπόσχεση του μη ορατού και η παρουσίαση ενός έργου – απόκρυψης λειτούργησε ως αντιπερισπασμός.

Η οπτική εμπειρία είναι δυναμική. Πολλές φορές κοιτώντας ένα ζωγραφικό έργο μπορούμε να συζητήσουμε για πράγματα που δεν είναι εκεί. Το σημείο του κέντρου, παραδείγματος χάρη, σε μια εικαστική σύνθεση δεν προσδιορίζεται από κάποιο σημάδι, αλλά παραμένει αόρατο, όσο και ο Βόρειος Πόλος ή ο Ισημερινός. Υπάρχουν, λοιπόν, περισσότερα πράγματα στο οπτικό πεδίο απ' όσα καταγράφονται στον αμφιβληστροειδή χιτώνα του ματιού (Arnheim, 2005: 25).

Το πώς βλέπουμε το οφείλουμε κατά πολύ στο πώς έχουμε μάθει να βλέπουμε.[6] Η προσμονή του να

δούμε κάτι οικείο και αναμενόμενο, που συναντάμε σε μια γνώριμη θέση είναι κάτι που ο ζωγράφος γνωρίζει και εκμεταλλεύεται. Αυτό επιτρέπει στον καλλιτέχνη να αποκρύψει στοιχεία της σύνθεσης, γνωρίζοντας πως μαντεύουμε την ύπαρξή τους. Έρχεται έτσι να προσομοιώσει τη ματιά μας.

Η επίδραση της μνήμης αυξάνεται όταν κάποια ισχυρή προσωπική ανάγκη κάνει τον παρατηρητή να θέλει να δει αντικείμενα δεδομένων αισθητών ιδιοτήτων. «Αυτό που ένας άνθρωπος βλέπει τώρα, μας λένε, είναι απλώς αποτέλεσμα των όσων έχει δει στο παρελθόν. Το ότι αντιλαμβάνομαι ένα τετράγωνο οφείλεται στο ότι έχω δει πολλά τετράγωνα στο παρελθόν» (Arnheim, 2005: 64). Σύμφωνα με τον Γκόμπριχ, «όσο μεγαλύτερη βιολογική σχέση έχει ένα αντικείμενο μ' εμάς, τόσο περισσότερο θα είμαστε σε ετοιμότητα να το αναγνωρίσουμε – και συνεπώς θα είναι πιο ανεκτικά τα κριτήρια μιας μορφολογικής συμφωνίας» (Arnheim, 2005: 67). Ένας άνδρας που περιμένει τη φίλη του στη γωνία ενός δρόμου, θα την βλέπει σχεδόν σε κάθε γυναίκα που πλησιάζει, κι αυτή η τυραννία του μνημονικού ίχνους θα ενδυναμώνεται όσο περνάνε τα λεπτά στο ρολόι.

Το έργο του Παρράσιου χρησιμοποιεί την τάση της ανθρώπινης ματιάς να ξεγελιέται από την προσδοκία. Το αξιοθαύμαστο εδώ είναι πως η παραπλάνηση της ματιάς υπογραμμίζει τελικά την απουσία του περιεχομένου πίσω από το πέπλο, ανάγοντας το ίδιο το πέπλο σε χωρικό σημάδι. Η απόκρυψη ως χειρονομία έρχεται να ορίσει διπλά το χώρο. Ορίζει το χώρο ως ένα 'εν δυνάμει' πίσω από το πέπλο, μια ιδέα που 'ξεγέλασε' ουσιαστικά τον ανταγωνιστή ζωγράφο και έρχεται μετά την αποκάλυψη να επαναπροσδιορίσει τον ίδιο το χώρο ως οπτικό φράγμα.

Σκοπός του Παρράσιου, βέβαια, ήταν το να μας ξεγελάσει, ωστόσο, ο τρόπος που διάλεξε να το κάνει, ανάγει την κίνηση αυτή σε καλλιτεχνική. Μέσα από την πράξη αυτή, άλλωστε, προσδιόρισε τον 'εικονιζόμενο' χώρο σε μια νέα του διάσταση. Ουσιαστικά, κατάφερε να αναπαραστήσει κάτι μέσα από την υπόσχεση, που είναι 'λόγος', και όχι μέσα από το σχέδιο που είναι εικόνα ή εξεικόνιση του λόγου. Έτσι, απέκτησε ο θεατής μια νέα οπτική εμπειρία, που τον οδήγησε σε ένα είδος οπτικής επίγνωσης.



1304-1313, νωπογραφία, Παρεκκλήσι Αρένας, Πάντοβα

2. ΤΖΙΟΤΟ – Η ΠΟΡΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΟΚΡΥΨΗ ΣΤΗ ΦΑΝΕΡΩΣΗ ΩΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ ΘΡΗΝΟΥ

Στη νωπογραφία του Τζιότο ντι Μποντόνε, *Ο Επιτάφιος Θρήνος* (Παρεκκλήσι Αρένας, Πάντοβα) -ένα έργο τομή στην αναπαραστατική τέχνη- σχεδιάζονται μπροστά από το νεκρό δυο κουλουριασμένες μορφές. Το κυρίως θέμα, ο νεκρός Χριστός, καλύπτεται εν μέρει από αυτές.

Οι μορφές στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης δείχνουν πόσο νεωτεριστική ήταν η τέχνη του Τζιότο, στην οποία εγκαταλείπεται η μεσαιωνική αντίληψη που συνέδεε την καθαρότητα της αφήγησης με την απεικόνιση της ακέραιης μορφής. «Τέτοια απλοϊκά τεχνάσματα ήταν γι' αυτόν περιττά. Μας δείχνει τόσο πειστικά πως η κάθε μορφή καθρεφτίζει τη θλίψη της τραγικής σκηνής, ώστε διαισθανόμαστε ότι υπάρχει η ίδια θλίψη στις κουλουριασμένες μορφές, χωρίς να βλέπουμε τα πρόσωπα» (Gombrich, 2004: 204-205).

Η χειρονομία του Τζιότο μοιάζει προκλητική. Ο πρωταγωνιστής της θρησκευτικής σκηνής καλύπτεται από επιμέρους μορφές που γυρίζουν την πλάτη στο θεατή. Ωστόσο, το τέχνασμα της απόκρυψης – επικάλυψης συγκινεί τους θεατές με τη νέα οπτική που εισάγεται. Ουσιαστικά, ο Τζιότο επαναστατεί απέναντι σε μια εικονογραφική προκατάληψη, προβάλλοντας στο έργο του μια αντιληπτική εμπειρία της καθημερινότητας. Η σχεδιαστική ακεραιότητα της μορφής ανατρέπεται για να δοθεί το βάρος στην αποσπασματική θέαση.

Απ' την περιγραφή των φυσιολογικών μηχανισμών, τείνει κανείς να συμπεράνει ότι οι συντονιστικές διαδικασίες της αντίληψης σχήματος είναι σχεδόν εξ ολοκλήρου παθητικές και ότι συμβαίνουν με γραμμικό τρόπο.[7] Ακόμα κι έτσι, υπάρχει ανάγκη κάποιων οργανωτικών αρχών οι οποίες μπορούν να βάλουν σε τάξη και να μετασχηματίσουν τα μεμονωμένα ερεθίσματα που εκπέμπονται από τα αντικείμενα που βλέπουμε. Το να κοιτάζουμε ένα αντικείμενο, μοιάζει περισσότερο με το να απλώνουμε το χέρι για να το αγγίξουμε.[8] «Η όραση κάθε ανθρώπου προδιαγράφει, ως ένα βαθμό, τη δικαίως θαυμαζόμενη ικανότητα του καλλιτέχνη να παράγει διατάξεις που ερμηνεύουν την εμπειρία με εγκυρότητα διά μέσου της οργάνωσης της μορφής. Η όραση είναι ενόραση» (Arnheim, 2005: 62). Στον πραγματικό κόσμο, αν και βλέπουμε μέρος του όλου, σπάνια αντιλαμβανόμαστε τις μορφές ως αποσπασματικές, επειδή η κίνησή μας και η κίνηση των αντικειμένων, πολύ γρήγορα μας αποκαλύπτει τις παράδοξες γωνίες τους. Αυτή είναι και η ζωτική διαφορά ανάμεσα στη στατική εικόνα και τη σύγχυση που προκαλεί η αλληλοεπικάλυψη, και την ικανότητα της πραγματικής ζωής να διαλύει τέτοιες οπτικές απάτες (Arnheim, 2005,: 179).

Γι' αυτό ακριβώς και η ιδέα της επικάλυψης προκάλεσε ιδιαίτερο θαυμασμό στην αρχαιότητα. Στην περιγραφή ενός πίνακα, ο Φιλόστρατος σχολιάζει το τέχνασμα του καλλιτέχνη που καλύπτει τα τείχη της Θήβας με οπλισμένους άνδρες:

> *έτσι ώστε κάποιοι να φαίνονται ακέραιοι, άλλοι με τα πόδια κρυμμένα, άλλοι από τη μέση κι επάνω, μόνο το στήθος κάποιων, μόνο κεφάλια, μόνο κράνη και τέλος μόνο τις άκρες απ' τις λόγχες. Όλα αυτά, παιδί μου, είναι αναλογία, γιατί τα μάτια πρέπει να εξαπατώνται καθώς ατενίζουν προς τα πίσω, παράλληλα με τα επίπεδα της εικόνας.* (Gombrich, 1996:176)

Η επικάλυψη είναι ολοφάνερα μια καλλιτεχνική απόφαση. Οι αυξημένες τεχνικές της απαιτήσεις και ο βαθμός στον οποίο περιπλέκει τη σύνθεση, δεν την καθιστούν αυτονόητη. Αντίστοιχα, «όταν σε πειράματα ζητείται σε παρατηρητές να αντιγράψουν από μνήμης μια εικόνα που τους δόθηκε, τείνουν να εξαλείφουν τις επικαλύψεις, και, κατά συνέπεια, να απλοποιούν τη διάταξη» (Arnheim, 2005: 278).

Η ματιά μας σήμερα έχει αφομοιώσει το γεγονός πως τα αντικείμενα μπλοκάρουν το ένα την προβολή του άλλου στο οπτικό μας πεδίο. Ως συνειδητή αποσιώπηση στοιχείων μιας ζωγραφικής σύνθεσης, όμως, θα πρέπει η επικάλυψη να χαρακτηριστεί απόκρυψη. Πρόκειται για μια κίνηση που σε πρώτο επίπεδο μπλοκάρει τη ματιά μας, αλλά σε ένα δεύτερο την απελευθερώνει οδηγώντας τη στην κατανόηση του χώρου.

Η σύνθεση του Τζιότο προτείνει μια νέα χωρική σχέση μέσω της απόκρυψης. Η επικάλυψη στην προκειμένη περίπτωση γίνεται το στοιχείο εκείνο που ορίζει το δισδιάστατο χώρο ως τρισδιάστατο, δίνοντας την αίσθηση του βάθους. Το αξιοπερίεργο εδώ, είναι ότι ο χώρος μας προσφέρθηκε πιο *αληθινός* και *ολόκληρος* μέσα από την αποσπασματικότητά του, μια έννοια που κατά παράδοση βρίσκεται στον αντίποδα του *όλου*. Ο θεατής ενός ζωγραφικού πίνακα, που μέσα από την επικάλυψη κερδίζει σε βάθος, παίρνει έναν ενεργό ερμηνευτικό ρόλο μέσα από μια νοητική διαδικασία κατανόησης. Με άλλα λόγια, αντιλαμβάνεται ή εικάζει τις δυνατότητες που του προσφέρει το θέαμα. Δυνατότητες συμμετοχής.

Μέσα από την απόκρυψη προτείνεται μία νέα σχέση με τη γνώση. Αφενός, η αλληλοεπικάλυψη των μορφών δίνει νέες προοπτικές για την κατανόηση του δισδιάστατου χώρου ως αναπαράσταση του πραγματικού, που ποτέ δεν μας προσφέρεται ατόφιο, αλλά μας προτρέπει να κινηθούμε σε αυτό για να το συλλάβουμε συνολικά. Εδώ μας δίνεται ένα *στιγμιότυπο* του πραγματικού χώρου με τα εμπόδια που αυτός προβάλλει. Εμπόδια που έχουμε μάθει να τα προσπερνάμε, ανασυνθέτοντας ολόκληρη τη μορφή ή εμπόδια που μας ωθούν σε μια πιο ερευνητική ματιά, ακόμα και σε μια κίνηση.

Η αρχή του επιπέδου προσαρμογής, που εισήχθη στην ψυχολογία από τον Χάρρυ Χέλσον, υποδεικνύει ότι ένα δεδομένο ερέθισμα κρίνεται όχι σύμφωνα με τις απόλυτες ιδιότητές του, αλλά σε σχέση με το επίπεδο του στερεότυπου του καθιερωμένου νου του ατόμου. Στην περίπτωση της εικαστικής αναπαράστασης, αυτό το επίπεδο του στερεοτύπου φαίνεται ότι αντλείται όχι άμεσα από την αντίληψη του φυσικού κόσμου καθ' εαυτόν, αλλά από το ύφος των εικόνων που ήδη γνωρίζει ο παρατηρητής (Arnheim, 2005: 155). Ένα παιδί δεν προτιμά μια ζωγραφιά από μια άλλη επειδή αναγνωρίζει σε αυτήν κάποια καλλιτεχνική αξία, αλλά επειδή αυτό το απλό σχέδιο πληροί όλες τις προϋποθέσεις που το παιδί αναμένει ότι μία εικόνα πρέπει να ικανοποιεί για να την κατανοήσει. Στην περίπτωση του *Θρήνου*, βέβαια, τα κρυμμένα σημεία είναι τέτοια που δεν χωρούν αμφισβήτηση ως προς το περιεχόμενό τους. Η απόκρυψη δεν χρησιμοποιείται για να αποπροσανατολίσει, αλλά για να προσδώσει ισορροπία στο έργο. Η επικάλυψη του ίδιου του Χριστού οδηγεί τελικά το θεατή στο να ορίσει το χώρο στις τρεις του διαστάσεις, απομονώνοντας την παράσταση ως στιγμιότυπο μιας πράξης που τελείται στο φυσικό χώρο.

Στον πίνακα του Τζιότο, η χειρονομία της απόκρυψης έχει επιπλέον μια εκφραστική αξία. Η ίδια η απόκρυψη του προσώπου ως πεδίου έκφρασης των συναισθημάτων των πρωταγωνιστών της σκηνής, οδηγεί σε κορύφωση τη συναισθηματική φόρτιση. Η μη έκφραση μέσα από την απόκρυψη των ματιών, όχι απλώς αφήνει το θεατή να φανταστεί το μέγεθος του πόνου, αλλά ορίζει τον ίδιο τον πόνο ως *ανείπωτο* και *απερίγραπτο*. Το γεγονός πως δεν βλέπουμε τα πρόσωπα των σκυμμένων μορφών, εντείνει τη συντριβή τους. Εισάγεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια άλλη διάσταση της απόκρυψης. Αν και οι όρθιες μορφές πρωταγωνιστούν στο θρήνο, οι καθιστές συμμετέχουν σε ένα δεύτερο επίπεδο, βαθύτερης παρατήρησης του έργου. Σκύβοντας πάνω από το νεκρό, τυλίγουν τον πρωταγωνιστή με ένα πέπλο θλίψης. Η έννοια του πόνου εκφράζεται, στην περίπτωση αυτή, μέσα από την απόκρυψη του θλιμμένου προσώπου. Το *αφόρητο* γίνεται *αόρατο*.

Στην περίπτωση της ηθελημένης απόκρυψης, ο θεατής οδηγείται στο να αναρωτηθεί. Τι βρίσκεται πίσω από το πανί; Γιατί δεν φαίνεται ολόκληρη μια μορφή; Ποια είναι η κρυμμένη έννοια ή μορφή πίσω από αυτό που βλέπω και γιατί δεν μου επιτρέπεται να δω;

Το κύριο μέσο κατανόησης των εικαστικών τεχνών, το βλέμμα, τίθεται υπό αμφισβήτηση και ο μοχλός της ερμηνευτικής διαδικασίας φαίνεται κάπου να σκαλώνει. Η απόκρυψη μπλοκάρει τη διαδικασία της αυτόματης εξαγωγής συμπερασμάτων και ωθεί το θεατή στο να κάνει ένα βήμα πίσω και να αναρωτηθεί τι βλέπει. Με αυτήν την έννοια, ανατρέπεται η ισορροπία του έργου και προκαλείται μια ανησυχία στο θεατή. Πρόκειται για ένα είδος υπονόμευσης της αντιληπτικής μας ικανότητας με σκοπό να αναρωτηθούμε για ένα βαθύτερο εικαστικό ζήτημα, που βρίσκεται πίσω από τη μορφή:· το ζήτημα της αλήθειας του έργου, που είναι τόσο συνδεδεμένη με το συγκεκριμένο έργο και τις ιδέες που εκφράζει όσο και με την ίδια την ανάγκη του ανθρώπου να εκφράζεται δημιουργικά και να αποκαθιστά την επικοινωνία με τον εσωτερικό του κόσμο.

Η αλληλοεπικάλυψη καθιερώνει μια ιεραρχία, δημιουργώντας μια διάκριση μεταξύ κυρίαρχων και υποτασσόμενων ενοτήτων (Arnheim, 2005: 142-143). Ταυτόχρονα, ορίζει και ένα ρυθμό στο έργο, που αλλάζει δραματικά τον τρόπο που αυτό μπορεί να διαβαστεί. Επειδή ακριβώς το έργο του Τζιότο παίζει ανάμεσα στην απόκρυψη και την αποκάλυψη, μπορούμε να ανιχνεύσουμε και κάποια στοιχεία χρονικότητας σε αυτό. Ο ρυθμός που εισάγουν τα κρυφά και τα φανερά μέρη της σύνθεσης, ενέχει μια αφηγηματικότητα. Αν και η σκηνή εκλαμβάνεται ως το παγωμένο στιγμιότυπο μιας πράξης που βρίσκεται σε εξέλιξη, η κίνηση του ματιού από τα πρώτα επίπεδα με το βουβό πόνο των σκυφτών μορφών, οδηγείται μέσα από τις εκστασιασμένες όρθιες μορφές με τα χέρια σε έκταση στην απόλυτη έκφραση του θρήνου με τους αγγέλους ψηλά στον ουρανό. Το βλέμμα μετακινείται από τις μορφές με τη γυρισμένη πλάτη και τον εν μέρει ορατό Χριστό, στους αγγέλους που φανερώνονται στον ουρανό για να θρηνήσουν. Η συνθετική αυτή επιλογή επαναπροσδιορίζει το θέμα της παράστασης, εμπλουτίζοντάς το με μια κίνηση από την απόκρυψη του οικείου ανθρώπινου προσώπου προς τη φανέρωση των αόρατων ουράνιων δυνάμεων.

Στην περίπτωση της αλληλοεπικάλυψης, ο θεατής συμβάλλει αυτομάτως στην ψευδαίσθηση της εικόνας, χάρη σε μια ψυχολογική διαδικασία που τον πείθει πως «όταν βλέπει αρκετά μέρη ενός συνόλου, τα βλέπει όλα» (Gombrich, 1996: 255-256). Η παράβαση του

κανόνα της ακέραιης μορφής (ως προϋπόθεσης της καθαρής αφήγησης) επιχειρεί να προσδώσει *φυσικότητα* και άρα αλήθεια στην παράσταση και έρχεται να επαναπροσδιορίσει τη ζωγραφική ως ένα παράθυρο μέσα από το οποίο βλέπουμε τον κόσμο.

3. ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ ΤΟΥ ISIDORE DUCASSE – Η ΑΠΟΚΡΥΨΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗΣ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΤΙΚΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ



εικ.3 Μαν Ρέη, *Το αίνιγμα του Isidore Ducasse*, 1920, φωτογραφία

Μια ακόμη περίπτωση έργου που χρησιμοποιεί προκλητικά την απόκρυψη ως φορέα μηνυμάτων, είναι *Το αίνιγμα του Isidore Ducasse*. Κατασκευάστηκε από τον Μαν Ρέη το 1920 στη Νέα Υόρκη. Ο Ρέη τύλιξε ένα απροσδιόριστο αντικείμενο (πιθανότατα μια ραπτομηχανή) με μια στρατιωτική κουβέρτα και την έδεσε με κορδόνι. Το αντικείμενο, όπως και τα περισσότερα που συνέθεσε έως το 1940, δημιουργήθηκε ως ένα ιδιότυπο αντικείμενο φωτογράφησης, φωτογραφήθηκε και πετάχτηκε. Η διάθεση του δημιουργού να κεντρίσει την περιέργειά μας, αποκρύπτοντας το κυρίως θέμα του, φαίνεται και από τον τίτλο που του έδωσε. Στο πλαίσιο του κινήματος των σουρεαλιστών, η χειρονομία του είχε το χαρακτήρα μιας νεωτεριστικής δήλωσης. Η φωτογραφία δημοσιεύτηκε στο πρώτο τεύχος του *La Révolution Surréaliste* (Δεκέμβριος 1924), θέτοντας δημόσια ένα φαινομενικά απλοϊκό ερώτημα.

Σε αυτήν την περίπτωση, που μοιάζει από μία άποψη με την απόκρυψη του Παρράσιου, ο χώρος που καταλαμβάνει το υπαρκτό αντικείμενο αποκρύπτεται, εξακολουθώντας να υπάρχει ως το εκτόπισμα του κρυφού αντικειμένου. Η κάλυψη με την κουβέρτα δεν έχει όμως την ίδια αξία ως χειρονομία με την απόκρυψη πίσω από το πέπλο. Η ερώτηση δεν είναι 'τι βρίσκεται πίσω από αυτό', αλλά 'γιατί ο καλλιτέχνης μας στερεί την οπτική επαφή με το θέμα'. Η αποκατάσταση της θέασης, άλλωστε, αποκλείεται από τη φωτογραφική συνθήκη του έργου.

Θα λέγαμε πως ως χωρικότητα στο έργο του Ρέη ορίζεται, εκτός από τον προφανή όγκο του αντικειμένου που περιγράφει η κουβέρτα, η απόσταση ανάμεσα στο θεατή και το αντικείμενο της θέασης. Η ματιά, στην προσπάθεια της κατανόησης του έργου, συναντάει ένα ανυπέρβατο εμπόδιο. Υπογραμμίζεται έτσι η λειτουργία της φωτογραφίας ως αποτύπωσης μιας υπαρκτής χωρικότητας, ενός αληθινού τρισδιάστατου χώρου που έχει όμως περιοριστεί στις δύο διαστάσεις και καθίσταται πλέον μη προσβάσιμος στο θεατή. Ασκείται μια κριτική στη φωτογραφία ως μέσο, με τρόπο ανάλογο με αυτόν του Παρράσιου. Όπως και στην περίπτωση του πέπλου με την ζωγραφική, χρησιμοποιείται η φωτογραφία ως το κυρίαρχο μέσο παραγωγής ντοκουμέντων, για να υπονομευθεί ο ίδιος ο ρόλος της ως εργαλείου αληθοφάνειας.

Η απόκρυψη εδώ δεν είναι το μέσο για την επίτευξη κάποιου αναπαραστατικού σκοπού. Είναι το ίδιο το αντικείμενο του στοχασμού. Τηρουμένου του ρόλου μας ως θεατών ενός έργου τέχνης, που μας απαγορεύει να το αγγίξουμε και να το αποκαλύψουμε, αυτό που μπορούμε να κάνουμε για να το κατανοήσουμε είναι να μαντέψουμε το περιεχόμενό του. Δεχόμενοι την αδυναμία μας να γνωρίσουμε τι περιέχει, μπορούμε απλώς να το αντικρίσουμε ως μια πράξη απόκρυψης. Στην περίπτωση αυτή, στεκόμαστε στην ίδια τη χειρονομία και την εξετάζουμε γνωσιακά. Η απόκρυψη γίνεται καλλιτεχνικός σκοπός και ο χώρος που ορίζεται αποκτά νόημα ως *το μη προσβάσιμο*.

Ακόμα και αν το έργο εξεταστεί ως εφήμερη κατασκευή που υπηρετεί μια φωτογράφηση και θεωρηθεί η φωτογραφία το τελικό προϊόν, δεν καταλήγουμε σε πολύ διαφορετικά συμπεράσματα. Η φωτογραφία, ούτως ή άλλως, μπορεί να γίνει ένα καλλιτεχνικό εργαλείο επιλογής και αποκλεισμού χώρου στο εκάστοτε φωτογραφικό κάδρο. Κατ' αναλογία αυτής της πρακτικής, ο Ρέη επιλέγει να μας φανερώσει στο κάδρο του κάτι που παραμένει κρυμμένο. Αυτή η αντίφαση, έχει βέβαια την καταγωγή της στη σουρεαλιστική λογική, όμως η πράξη καθ' αυτή έχει στο πλαίσιο αυτής της κατηγοριοποίησης και μια άλλη σημασία.

Το ζήτημα με την απόκρυψη όπως συμβαίνει στην αλληλοεπικάλυψη του Τζιότο, είναι ότι οι αποσπασματικοί συνδυασμοί των κρυμμένων μερών μπορούν να λειτουργήσουν ως ένα πλέγμα πληροφοριών, που μπορεί ταυτόχρονα να αποκαλύπτει και να αποκρύπτει το νόημα. Τα πολιτιστικά αντικείμενα και συμβάντα είναι από τη φύση τους αμφίσημα, όπως είναι και οι φωτογραφίες που βλέπουμε έξω από το συγκείμενό τους. Η απόκρυψη στο φωτογραφικό κάδρο του Μαν Ρέη δεν κινείται όμως στο πλαίσιο της αυτονόητης *απόκρυψης-φανέρωσης* όπως αυτό γίνεται παραδοσιακά στη φωτογραφία. Ο Μαν Ρέη επιχειρεί να βραχυκυκλώσει τις ερμηνευτικές μας προσπάθειες. Η απόκρυψη είναι ολοκληρωτική, σε βαθμό που ανάγεται στο ίδιο το θέμα της εικόνας. Μπορεί ο σκοπός του Μαν Ρέη να είναι απλώς η δημιουργία μιας έκπληξης, αλλά ο θεατής δεν παύει να αναρωτιέται σε τι συνίσταται αυτή η συνειδητή επιλογή. Η απάντηση δεν έχει και τόση σημασία, γιατί ο θεατής έχει κερδίσει μια νέα εμπειρία που έχει να κάνει με την παραγωγή της οπτικής πληροφορίας. Απέχει έτσι από τον παθητικό ρόλο του θεατή και μεταπηδά, μέσα από τη διαδικασία της κατανόησης, στο δημιουργικό ρόλο του ερμηνευτή.

Η απόκρυψη στη ζωγραφική πολλές φορές συνιστά μια *παιγνιώδη* αναζήτηση της ιδέας που κρύβεται πίσω από την αναπαράσταση. Στην περίπτωση του Ρέη, το αίνιγμα βρίσκεται στην ίδια την απόκρυψη ως πρόθεση και η λύση του στην αναγνώριση του εαυτού μας ως θεατή και του δημιουργού και του έργου τέχνης ως ετερότητας.

Ο Λακάν, στο έργο του *Το σεμινάριο, βιβλίο XI, οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης* υπογραμμίζει:

> *Η Φαινομενολογία μας επανέφερε λοιπόν στη ρύθμιση της μορφής, στην οποία πρυτανεύει, όχι μόνο το μάτι του υποκειμένου, αλλά ολόκληρη η αναμονή του, η κίνησή του, η λήψη του, η ταραχή των*

> *μυών και των σπλάχνων του, κοντολογίς η οργανική παρουσία του, σημειωμένη μέσα σ' αυτό που ονομάζεται η ολική σκοπιμότητά του.* (Λακάν, 1982: 99-100)

Η τέχνη μας οδηγεί κατά τον Λακάν όχι στο *να δούμε* αλλά στο *να κοιτάξουμε*. Γιατί το ανθρώπινο ον είναι τυφλό, με την έννοια ότι δεν μπορεί *απλά να δει*, αλλά προτρέπεται *να κοιτάξει* πίσω από το πέπλο· οδηγείται πέρα από την απόλαυση του να δει. Εδώ βρίσκουμε το διαχωρισμό ανάμεσα στο μάτι και τη ματιά, που δανείζεται ο Λακάν από τον Μερλώ - Ποντύ.

Γ. Η ΑΠΟΚΡΥΨΗ ΩΣ ΓΛΩΣΣΑ

Ο Χάιντεγκερ στο *Είναι και Χρόνος* και ο Γκάνταμερ στην *Ερμηνευτική* προσεγγίζουν την καλλιτεχνική *α-λήθεια* ως μια κίνηση ανάμεσα στην κρυπτότητα και τη φανέρωση του νοήματος. Η διαδικασία της κατανόησης του έργου τέχνης ως νέας χωρικής εμπειρίας προϋποθέτει μια φιλοσοφική προσέγγιση.

Η συζήτηση πάνω στην κατάκτηση ενός νοήματος μέσα από την απόκρυψη είναι κάτι που προσπαθεί να ορίσει στη θεωρία του ο Χάιντεγκερ, με αφετηρία τον προβληματισμό του για την αλήθεια. Στο *Είναι και Χρόνος* επιδίδεται σε μια εκτεταμένη προσπάθεια να δείξει ότι η προτασιακή αλήθεια είναι ένα παράγωγο φαινόμενο, είναι απλώς και μόνο ορθότητα [rectitudo], ενώ η αρχέγονη αλήθεια, που ήταν σαφής στους αρχαίους Έλληνες, έχει λησμονηθεί.[9] Έτσι, ο Χάιντεγκερ θα εγκαθιδρύσει μέσα στο στοχασμό του ως αρχέγονη αλήθεια τη μη-κρυπτότητα, την αποκάλυψη των όντων μέσα στο Είναι τους (Heidegger, 1986: 15).

Ο Χάιντεγκερ αναφέρεται στη γλώσσα ως τον «οίκο του όντος», στον οποίο οφείλουμε να το αναζητήσουμε. Εκεί συμβαίνει η αποκάλυψη αυτού που είναι παρόν στο σημείο της αντικειμενοποίησής του, μέσα από μια δήλωση. Αλλά το ίδιο το όν, που εντοπίζεται εκεί, δεν αποκαλύπτεται ως τέτοιο, αλλά παραμένει συγκαλυμμένο στα μέσα μιας αποκάλυψης που συμβαίνει στο λόγο. Η διαδικασία της κατανόησης, την οποία ο Χέγκελ αποκαλύπτει ως τη βασική κίνηση προς την αυτό-αναγνώριση στον άλλο, αναφέρεται διαρκώς στον εαυτό της. Ως αποτέλεσμα έχει την ενεργοποίηση της διαδικασίας της *αυτό-επιβεβαίωσης*.

Το *λογικό* δεν είναι η πεμπτουσία ή απολυτότητα όλων των ορισμών της σκέψης. Στην περίπτωση της εξέτασης της τέχνης, απαιτείται μια υποχώρηση της σκέψης στον εαυτό της. Εδώ, η αλήθεια δεν εμφανίζεται τόσο ως μια δήλωση αλλά ως μία γλώσσα. Η γλώσσα λειτουργεί ως αποκάλυψη και *αντικειμενοποίηση*, αλλά ταυτόχρονα ως *απόκρυψη* ή *αποσιώπηση*. Αυτό που εκφράζει η γλώσσα είναι αυτό που γίνεται αισθητό και όχι απλώς αυτό που λέγεται.

Ο Χάιντεγκερ υποστηρίζει πως η αλήθεια δεν έγκειται στην προτασιακή αλήθεια που το έργο τέχνης δηλώνει. Το χωρικό του νόημα πρέπει να αναζητηθεί και σε ένα διαφορετικό επίπεδο. Στον *Θρήνο* του Τζιότο, μέσα από την επικάλυψη δεν δίνεται απλώς μια πληροφορία ως προς τη θέση των πρωταγωνιστών της παράστασης. Η χειρονομία της επικάλυψης έχει και μια αξία συναισθηματικής φόρτισης της σκηνής και κλιμάκωσης του δράματος. Το *μπροστά* και το *πίσω* συνθέτουν μια νέα πρόταση, προσφέροντας χωρικές εμπειρίες πέρα από αυτές της καθημερινότητας. Η απόκρυψη ως αναγνωρίσιμη χωρική διάταξη, μετουσιώνεται σε νέα εικαστική πληροφορία.

Ο Χάιντεγκερ θεωρεί πως η *κρυπτότητα* είναι απαραίτητο συστατικό της κατανόησης της αλήθειας της τέχνης. Η *κρυπτότητα* αυτή προβάλλει ως τέτοια τη *φανερότητα* του έργου.

> *Αλλά ακόμα και κρυφά μπορούν να μας είναι τα όντα μόνο μέσα στο χώρο της φωτεινότητας. Κάθε ον που συναντάμε και αντικρίζουμε, διατηρεί αυτή την παράδοξη αμοιβαιότητα παρουσίας και απουσίας, κατά το μέτρο που υποχωρεί ταυτόχρονα μέσα σε μια κρυπτότητα. Ο φωτισμός, μέσα στον οποίο εισέρχονται και στέκονται τα όντα, είναι συνάμα απόκρυψη. Αλλά η απόκρυψη που υπάρχει στο μέσο των όντων είναι διττή.* (Heidegger, 1986: 89)

Η κρυπτότητα, στην οποία αναφέρεται ο Χάιντεγκερ, και μπορεί να είναι αποτράβηγμα (με τον όρο της αλληλοεπικάλυψης) ή παραποίηση (με τον όρο του ιμπρεσιονισμού), ενεργοποιεί ουσιαστικά την ανάδυση της αλήθειας. Με άλλα λόγια, η κατάκτηση του χωρικού νοήματος σε μια αναπαράσταση είναι το προϊόν μιας δράσης του θεατή και όχι ατόφια ιδιότητα του έργου. Στην περίπτωση αυτή, η απόκρυψη είναι η κινητήρια δύναμη και το μέσο της ενεργοποίησης μιας ερμηνευτικής διαδικασίας.

Το έργο του Μαν Ρέη φανερώνει την αλήθεια του αποκρύπτοντας την υλικότητά του, ανάγοντας την ίδια την απόκρυψη σε τέχνη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το έργο μεταδίδει άμεσα μια πρώτη αλήθεια (εγώ αποκρύπτω) και έμμεσα μια δεύτερη, που έχει να κάνει με την ίδια τη φύση της τέχνης – μας υπογραμμίζει πως ο ρόλος της τέχνης είναι το να φανερώνει κρυμμένες αλήθειες της ζωής. Η *απόκρυψη* γίνεται *φανέρωση*.

Αυτός ο συνδυασμός αποκάλυψης και απόκρυψης –παρουσίας και απουσίας– είναι για τον Χάιντεγκερ αυτό που ορίζει ως αλήθεια. Με το έργο του *Γλώσσα*, το 1950 απορρίπτει τη λογοκεντρική ιδέα ενός μεταβατικού υποκειμένου, αντικαθιστώντας το με την αντίληψη ότι είναι η γλώσσα που «φέρνει τον άνθρωπο και τον κόσμο του σε συνειδητή ύπαρξη». Δίνει στη γλώσσα το ρόλο του ενδιάμεσου και την εντοπίζει ως το συμπλήρωμα – το μέρος της διαφοράς που υπάρχει μεταξύ του πράγματος και του κόσμου. Η απόσταση αυτή ανάμεσα στο βλέμμα του θεατή και το αντικείμενο που ζητά να ερμηνευθεί, είναι ο ζωτικός χώρος που μπορεί να αναπτυχθεί η γλώσσα. Με αυτόν τον τρόπο, η γλώσσα γίνεται ένας ετερογενής τόπος, που εμπεριέχει την αποκάλυψη και την απόκρυψη του νοήματος. Με άλλα λόγια, δεν διαφέρει πολύ από την αίσθηση της *différance* του Ντερριντά, κατά τον οποίο ύπαρξη δεν είναι απλή παρουσία, αλλά η κίνηση ανάμεσα στην απουσία και την παρουσία.

Αν και το πάρεργον και η φανέρωση πραγματοποιούνται μέσα από κάτι που μοιάζει με την εγελιανή διαλεκτική που συνοψίζεται στη θέση και την αντίθεση, το αποτέλεσμα για τον Ντερριντά και τον Χάιντεγκερ είναι πέρα από την ομογενή σύνθεση. Αυτό που υπογραμμίζουν οι δύο φιλόσοφοι είναι μια ετερογενής ενότητα –ένας απεριόριστος διακριτός χώρος– παρά η εξαφάνιση της διαφοράς.

Προσπαθώντας να εξετάσουμε τα τρία παραδείγματα σε χωρικό επίπεδο, παρατηρούμε πως προτείνονται τρεις χώροι: ένας χώρος *από πίσω*, ένας χώρος που *αποκαλύπτεται και αποκρύπτεται* και ένας τρίτος

χώρος που δεν επιτρέπεται να επισκεφθούμε και γενά έτσι ένα νέο χώρο *ανάμεσα*. Και από τη μεριά του δημιουργού έχουμε τρεις δράσεις. Την *υπόσχεση*, τη *νύξη* και την *απαγόρευση*. Και οι τρεις αυτές δράσεις βέβαια προσβάλλουν την εμπειρία του χώρου που προσπαθούμε να βιώσουμε μέσα από τα στερεότυπα της όρασης, καθώς οι δημιουργοί προσπαθούν μέσα από έναν αντιπερισπασμό να υποδείξουν κάτι άλλο. Ο Παρράσιος καταφέρνει να δείξει ότι το να υποσχεθεί μια οπτική εμπειρία είναι σε πολλές περιπτώσεις αρκετό για να πειστούμε για την ύπαρξή της. Ο Τζιότο αποδεικνύει πως η αποσπασματικότητα είναι μορφολογικό γνώρισμα του πραγματικού και η αναπαράσταση μπορεί να πλησιάσει την *ολότητα* μέσα από τη *μη ολότητα*. Ο Ρέη πολεμώντας την αναπαράσταση, υπογραμμίζει πως η ίδια η *δράση* και η ιδέα μπορούν να απεικονιστούν χωρίς ένα έργο να αφηγείται κάτι στο πλαίσιο μιας αναπαραστατικής σύμβασης.

Το δίχως άλλο, και τα τρία έργα χρησιμοποιούν μια κοινά αντιληπτή οπτική γλώσσα, αλλά τη χρησιμοποιούν μέσα από τη δυναμική της χειρονομίας (της απόκρυψης) και με σκοπό να θέσουν ένα νέο στην κάθε περίπτωση ερώτημα ως προς τις δυνατότητές της. Δεν εγκαινιάζουν ένα νέο νοηματικό σύμπαν, αλλά έρχονται να μεταθέσουν ένα αναγνωρίσιμο υλικό σε ένα άλλο επίπεδο ερμηνείας. Με άλλα λόγια, υποδεικνύουν, με τη χρήση ενός παλιού μέσου, έναν άλλο τρόπο κατανόησης και συγκεκριμένα υποστηρίζουν ότι η κατανόηση της εικόνας έχει να κάνει με την αναγνώριση των οπτικών μας προκαταλήψεων. Αυτή η κατανόηση του εαυτού είναι και το πρώτο βήμα προς την κατανόηση του άλλου ως κάτι έξω από εμάς. Αυτήν ακριβώς τη στιγμή συμβαίνει και η αποκάλυψη της ματιάς ως προσωπικής δράσης. Έχουμε ανιχνεύσει τον εαυτό μας ως καταλύτη της όρασης και χρησιμοποιώντας τα νοητικά μας εργαλεία ερχόμαστε να συλλάβουμε την αλήθεια μιας εικόνας ως ετερότητας.

Η γλώσσα της τέχνης έχει σε ένα βαθμό ως σκοπό την επικοινωνία, αλλά όχι με όρους καθημερινότητας. Τα εκφραζόμενα νοήματα είναι έξω από τη λογικότητα του συμβατικού βίου και κινούνται στο επίπεδο του αισθητού. Η αναγνώριση της απόκρυψης του νοήματος και της απόστασής μας από αυτό, είναι το εγγύτερο που μπορούμε να έρθουμε στο έργο καθ' εαυτό. Ο εαυτός μας θα εμπλακεί, βέβαια, στην τελική κατάκτηση του νοήματος, αλλά θα έχουμε κατανοήσει την ίδια τη διαδικασία της κατανόησης.

Δ. ΑΠΟΚΡΥΨΗ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

Φαίνεται πως τα επιλεγμένα παραδείγματα σταματούν ένα βήμα πριν το φωτισμό· προβάλλουν την απόκρυψη, χωρίς να ενεργοποιείται από αυτήν η αποκάλυψη της αλήθειας. Η αποκάλυψη στην τέχνη δεν συνοδεύεται πάντα από το αίσθημα της ανακάλυψης ενός κρυφού νοήματος. Η καλλιτεχνική αλήθεια μας μεταδίδει μια ειδική γνώση, γνώση που εν μέρει συντίθεται από το εκφραστικό σύμπαν του καλλιτέχνη και εν μέρει από την αντιληπτική μας παράδοση.

Η ερμηνευτική ξεκίνησε ως εργαλείο ανάλυσης νομικών κειμένων και έφτασε να νοείται πλέον ως φιλοσοφική ανάλυση της ιστορικότητας και της ποίησης, κυρίως μέσα από τη συνεισφορά του Γκάνταμερ. «Του λοιπού, η μοίρα του ανθρώπου της δύσης θα είναι ο δυϊσμός της αλήθειας: από τη μία, η μέθοδος των επιστημών της φύσης, και από την άλλη, η αλήθεια των επιστημών του πνεύματος» (Γκάνταμερ, 1998: 23). Αυτή η σημαδιακή διάζευξη αντικατοπτρίζεται και

στον τίτλο του βασικού του συγγράμματος, *Αλήθεια και Μέθοδος*. Η αλήθεια που συγκροτεί την τέχνη δεν μπορούσε ποτέ να εξεταστεί ικανοποιητικά μόνο από την επιστήμη.

Το έργο, κρυπτόμενο, δεν έρχεται να νομιμοποιήσει την κατανόηση της τέχνης ως προνομίου των λίγων, αλλά ενεργοποιεί μια προσωπική σχέση μεταξύ θεατή και αντικειμένου. Αυτή η σχέση, ωθεί τον παρατηρητή προς μια αναζήτηση με τη διατύπωση ενός ερωτήματος. Το ερώτημα αυτό συνήθως απαντάται από τον ίδιο το θεατή. Άλλωστε, η αλήθεια είναι κάτι που προϋπάρχει της απάντησης και η τέχνη αρέσκεται στο να θέτει ερωτήματα που η λογική αδυνατεί να απαντήσει.

Η θεωρία του Γκάνταμερ απελευθερώνει την ερμηνευτική, επαναπροσδιορίζοντας τον εαυτό ως συστατικό στοιχείο της ερμηνευτικής διαδικασίας. Επεκτείνει την ερμηνευτική του, επαναπροσδιορίζοντας την κατανόηση ως τη διαδικασία αναγνώρισης της ετερότητας:

> *Κατανοώ σημαίνει εφαρμόζω. Κατανοώντας φωτίζουμε και φωτιζόμαστε. Φωτίζουμε εκείνο που είναι διαφορετικό από εμάς, και φωτιζόμαστε, αναγνωρίζοντας τις προκαταλήψεις μας. Αντί για τη «λήθη του εαυτού» που προβαλλόταν ως απαράβατη συνθήκη, προκειμένου να επιτευχθεί η αντικειμενική γνώση, γίνεται φανερό ότι η αλήθεια προϋποθέτει την προσωπική μετοχή και διά της μετοχής την αναγνώριση των θετικών και αρνητικών προκαταλήψεων και προδιαθέσεων που στοιχειώνουν τη συνείδηση. […] Μόνο με τη μεσολάβηση του άλλου μπορώ να φθάσω σε αληθινή αυτογνωσία.* (Γκάνταμερ, 1998: 33)

Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε τη διαδικασία με την οποία μας φανερώνεται το νόημα μιας εικόνας, γιατί δεν βλέπουμε απλώς, αλλά προβάλλουμε και εικόνες και οφείλουμε να βλέπουμε και τον εαυτό μας τη στιγμή που προβάλλει κάτι.

Κατά τον Γκάνταμερ, η γνώση των προθέσεων του δημιουργού δεν αρκεί για την ερμηνεία του έργου τέχνης. Η ερμηνεία όχι μόνο δεν νοείται χωρίς την κατάθεση ενός μέρους της προσωπικότητάς μας, αλλά η παγίωση της διαδικασίας αλληλοσυμπλήρωσης πράγματος και προσώπου είναι η ίδια η αποκάλυψη της αλήθειας.[10]

«Κατά τον Αριστοτέλη παραδείγματος χάριν, η ιδέα της ενιαίας μεθόδου, μιας μεθόδου δηλαδή που καταρτίζεται πριν ακόμη συλληφθεί το πράγμα, αποτελεί κακή αφαίρεση – το ίδιο το πράγμα πρέπει να καθορίζει τη μέθοδο που μας επιτρέπει να διεισδύσουμε σε αυτό» (Γκάνταμερ, 1998: 43). Στο συγκεκριμένο τομέα της κατάρτισης μιας μεθόδου για την κατανόηση του νοήματος ενός έργου τέχνης, η ερμηνευτική έχει προ πολλού ακολουθήσει την ιδέα αυτή που πρωτοδιατύπωσε ο Αριστοτέλης. Μέθοδος έξω από το πραγμοειδές του έργου, την προσωπικότητα του δημιουργού του, αλλά και τη φύση του ίδιου του αναλυτή δεν νοείται. Το ίδιο το έργο γίνεται ο φορέας των ερμηνευτικών του εργαλείων και η αλήθεια του δεν έχει καμία αξία έξω από το ίδιο. Γίνεται η προκατάληψη, στην περίπτωση της κατανόησης του έργου τέχνης, μια γέφυρα επικοινωνίας και η απόκρυψη αποκαλύπτει την ανάγκη για την κατάρτιση μιας νέας

γνωστικής μεθόδου.

Αποκρύπτοντας, ο καλλιτέχνης δίνει ώθηση προς μια διαδικασία κατανόησης. Σε χωρικό επίπεδο, θα λέγαμε πως η απόκρυψη ενεργοποιεί την ερμηνευτική θεώρηση του έργου προς την ίδρυση ενός νέου χώρου με τις ιδιότητες της γλώσσας. Αυτό που δεν βλέπω με προκαλεί να θέσω εν ενεργεία την εσωτερική μου ματιά και τις χωρικές μου προκαταλήψεις. Με αυτόν τον τρόπο, κατανοώ το χώρο πίσω από το έργο ως προβολή του εαυτού.

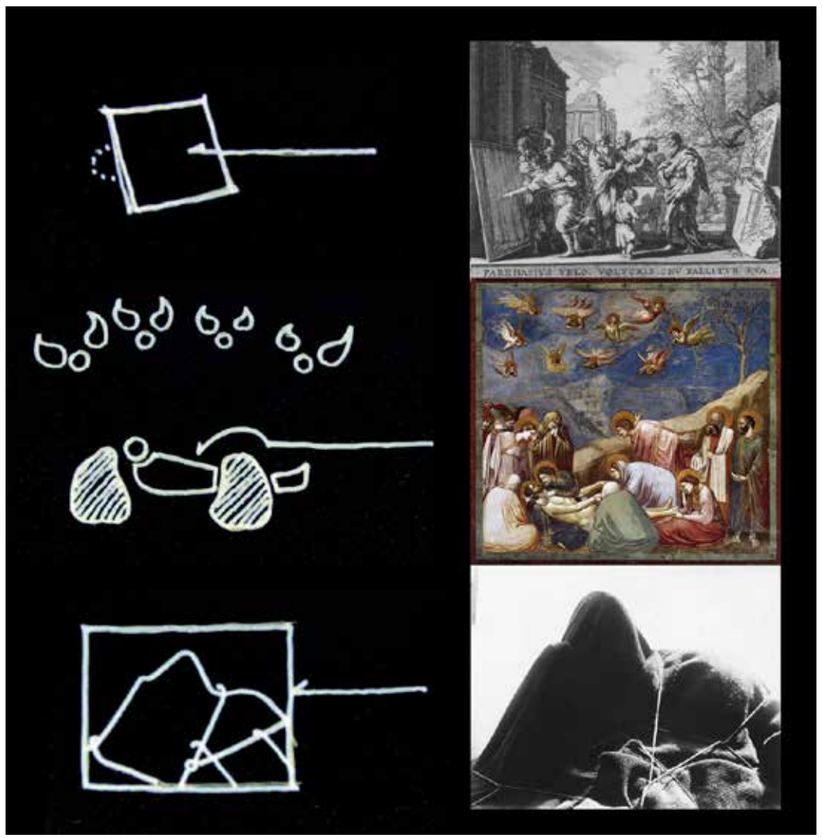
Ε. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η απόκρυψη, όπως συμβαίνει στα παραδείγματα του Παρράσιου, του Τζιότο και του Μαν Ρέη κλονίζει την παραδοσιακή ερμηνευτική προσέγγιση. Η αληθοφανής ζωγραφική, η θρησκευτική τέχνη και η φωτογραφία, συνδέονται συνήθως με την πειστικότητα, την ακριβή καταγραφή του ιερού κειμένου και την πιστή αποτύπωση του οπτικά αντιληπτού αντίστοιχα. Με τη χρήση της απόκρυψης, ανακύπτει το πρόβλημα της γλώσσας στην τέχνη. Τα παραπάνω έργα φανερώνουν μέσω της κρυπτότητάς τους, πως η κατανόηση του χώρου μέσα από τις εικαστικές τέχνες είναι ζήτημα γλωσσικό και συνίσταται σε μιαν αξίωση που απαιτεί από εμάς να συμμετάσχουμε, εφευρίσκοντας κάθε φορά μια νέα γλώσσα χωρικών νοημάτων.

Η τέχνη υπηρετεί σκοπούς και φέρει μηνύματα που τίθενται έξω από τη λογικότητα του καθημερινού. Το έργο τέχνης δεν είναι απλός φορέας ενός χωρικού νοήματος που αναδεικνύεται αντίστοιχα και από άλλους φορείς του σύγχρονου βίου. Η τέχνη δεν αρκείται σε μια απλή χωρική κατάδειξη. Το πραγματικό χωρικό νόημα αποκρύπτεται στο σώμα της, αποκλείοντας τη δυνατότητα σύλληψής του από το μεθοδικό στοχασμό. «Το έργο είναι σύμβολο όχι επειδή παραπέμπει σε μια σημασία που μπορεί να κατακτηθεί νοητικά, αλλά επειδή εγγράφει τη σημασία του στην υλικότητά του» (Ξηροπαΐδης, 2004: 3).

Τα τρία παραδείγματα επιχειρούν να αρθρώσουν μια νέα καλλιτεχνική γλώσσα για να εξεικονίσουν χωρικά νοήματα όπως ο *χώρος – υπόσχεση*, η *απόκρυψη ως θρήνος* και η *απαγόρευση πρόσβασης*. Πρόκειται για καλλιτεχνικές *α-λήθειες* που μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνο εντοπίζοντας τις οπτικές μας προκαταλήψεις. Ο εντοπισμός τους είναι και το πρώτο βήμα για την ψηλάφηση του έργου ως ετερότητας και την αναγνώριση του εαυτού μας ως θεατή. «Η συνάντηση με το έργο τέχνης έχει τα χαρακτηριστικά μιας διαλογικής εμπειρίας από την οποία προκύπτει μια ώσμωση του δικού μας ορίζοντα με τον ορίζοντα του έργου» (Ξηροπαΐδης, 2004: 3).

Η απόκρυψη, υπονομεύοντας την αληθοφανή καλλιτεχνική έκφραση, έρχεται να υπογραμμίσει το καθήκον μας να σταθούμε κριτικά απέναντι σε αυτό που βλέπουμε, να αναγνωρίσουμε τον εαυτό μας ως συστατικό της ματιάς μας και μέσω αυτής της γνωστικής ματιάς να κατανοήσουμε το έργο τέχνης ως ετερότητα. Η εμπειρία μιας νέας χωρικότητας μέσω της απόκρυψης, μπορεί να καθυποταχτεί μόνο μέσα από την ενεργοποίηση του εαυτού.



εικ. 4. Σχεδιαστική απόδοση της *απόκρυψης* στα τρία παραδείγματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Arnheim, R. (2005) *Τέχνη και οπτική αντίληψη, η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Γκάνταμερ, Χ. Γκ. (1989) *Το πρόβλημα της ιστορικής συνείδησης*. Αθήνα: Ίνδικτος.

Gombrich, E. H. (1996) *Art & Illusion, a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.

Gombrich, E. H. (2004) *Το χρονικό της τέχνης*. Αθήνα: MIET.

Heidegger, M. (1986) *Η προέλευση του έργου τέχνης*. Αθήνα – Γιάννινα: Δωδώνη.

Λακάν, Ζ. (1982) *Το σεμινάριο, βιβλίο xi, οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*. Αθήνα: Κέδρος.

Ξηροπαΐδης, Γ. (2004) 'Το παιχνίδι της Τέχνης με την Αλήθεια – Η Αντινομία της Αισθητικής Φαινομενικότητας, στο Θ. Τραμπούλης, Ε. Γιαννοπούλου, Μ. Κιτροέφ (επιμ.) *Παραδείγματα – 9 η Έκθεση Αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Τ.Α.Π.Α., Μουσείο Μπενάκη, κεφ. ΙΙ.

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (1998) *Περί αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής, 35ο βιβλίο της «φυσικής ιστορίας»*. Αθήνα: Άγρα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τον ίδιο τίτλο, η οποία υποστηρίχθηκε το 2007. Εξεταστική επιτροπή: Σταύρος Σταυρίδης (επιβλέπων), Νίκος Λάσκαρης και Δημήτρης Σεβαστάκης.

2. *Απόκρυψη* είναι η πράξη της διατήρησης του μυστικού, η κατάσταση του να είναι κάτι κρυμμένο· *στρατιωτικά*, η προστασία από την παρατήρηση ή την παρακολούθηση. Αντίστοιχα, **αποκρύπτω** σημαίνει το να κρύβω κάτι από τη δημόσια θέα ή γνώση, το να προσπαθώ να διατηρήσω κάτι μυστικό.

3. Οι αρχές του ψυχολογικού σκέπτεσθαι του Άρνχαημ και πολλά από τα παραδείγματα στα οποία αναφέρεται, προέρχονται από τη θεωρία Gestalt – έναν κλάδο της ψυχολογίας. Η λέξη Gestalt, που στα γερμανικά σημαίνει «σχήμα» ή «μορφή», συνδέθηκε από τις αρχές του αιώνα μας με ένα σύνολο επιστημονικών αρχών που προήλθαν ως επί το πλείστον από πειράματα στην αισθητηριακή αντίληψη (Arnheim, 2005: 17).

4. Ο Έρνστ Μπάρλαχ γράφει: «Δεν αναπαριστώ αυτό που βλέπω εγώ ο ίδιος, ή πώς το βλέπω από εδώ ή από εκεί, αλλά αυτό που είναι, το πραγματικό και αληθινό, το οποίο πρέπει να αποστάξω απ' ό,τι βλέπω μπροστά μου» (Arnheim, 2005: 138-139).

5. Ο Γκαίτε παρατήρησε ότι η εμφάνιση μορφής και ο διαχωρισμός είναι ένα και το αυτό.

6. «Γιατί, λοιπόν, τις πιο πολλές φορές τα μάτια μας μας υπηρετούν καλά; Δεν είναι απλώς ευτυχής σύμπτωση, κατά πρώτον, το τεχνητό μέρος του κόσμου είναι προσαρμοσμένο στις ανθρώπινες ανάγκες» (Arnheim, 2005: 90).

7. Ο φακός του ματιού προβάλλει την εικόνα των αντικειμένων στον αμφιβληστροειδή χιτώνα, που μεταδίδει το μήνυμα στον εγκέφαλο.

8. Ο Πλάτων ισχυρίζεται στον Τίμαιό του ότι η απαλή φωτιά που θερμαίνει το ανθρώπινο σώμα ρέει προς τα έξω διαμέσου των ματιών σ' ένα απαλό πυκνό ρεύμα φωτός.

9. Η αρχέγονη αλήθεια εντοπίζεται ετυμολογικά στον ελληνικό όρο αλήθεια, όπως αντιπαραβάλλεται στο πρώτο απόσπασμα του Ηρακλείτου προς την ασχετοσύνη των ασύνετων, στους οποίους τα όντα λανθάνει (=παραμένουν κρυφά), καθόσον αυτοί τα επικαλύπτουν, επιλανθάνονται (= τα λησμονούν).

10. Με αυτό εξυπονοείται πάντοτε ότι η έννοια του δεδομένου που μας υποβάλλεται προς ερμηνεία δεν μπορεί να εκκαλυφθεί χωρίς ορισμένη διαμεσολάβηση, και ότι είναι απαραίτητο επομένως να κατευθύνουμε το βλέμμα πέρα από την άμεση σημασία για να φέρουμε στο φως το εγκρυπτόμενο «αληθινό» του νόημα (Γκάνταμερ, 1998: 39).

Η ΤΑΙΝΙΑ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΔΙΑΔΟΧΗ ΑΠΟ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΧΩΡΟΥ

Λιακατά Μικαέλα
Αρχιτέκτων ΕΜΠ - Σκηνογράφος, Υ/Δ ΕΜΠ
mikaela_liakata@yahoo.gr

επιβλέπων: Βασίλης Γκανιάτσας
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Αριάδνη Βοζάνη

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η κλασική έννοια του σκηνικού είναι μια κατασκευή που υποδηλώνει και αναπαριστά το θεατρικό κείμενο απεικονίζοντας αυτά που εκείνο περιγράφει. Στην πραγματικότητα (τη σκηνική δημιουργία) το αντίθετο αληθεύει: Η σκηνική κατασκευή είναι μια δημιουργία πυκνή σε νόημα και λειτουργία που με τα ελάχιστα και απλούστερα μέσα, σε περιορισμένο χώρο και χρόνο, πρέπει να παραστήσει τα πλήρη νοημάτων, ολοκληρωμένα και ευέλικτα περιβάλλοντα –μικρό-κόσμους– που δημιουργούνται με αφορμή τα θεατρικά κείμενα. Μέσα σ' ένα δοσμένο περιορισμένο χώρο μια ποικιλία τόπων πρέπει να μεταφυτευτεί. Οι θεατρικοί χώροι διαφέρουν μεταξύ τους και πρέπει να είναι πολυσήμαντοι, ευμετάβλητοι και δεκτικοί πειραματισμών, ειδικά σε ό, τι θα μπορούσε να προκαλέσει το ξεκίνημα για μια νεωτερική θεατρική δημιουργία.

Γενικά, το απώτερο αντικείμενο της θεατρικής δραστηριότητας δεν είναι η αφήγηση και η αναπαράσταση ενός μύθου, αλλά η επικοινωνία σε ένα ευρύτερο επίπεδο και κυρίως ο πειραματισμός στον τρόπο της επικοινωνίας. Έτσι, στην εξέλιξη της θεατρικής πράξης έχουν παρουσιαστεί σκηνικά που έπαιξαν επικοινωνιακό ρόλο ως μορφές έκφρασης καθ' αυτά. Με αυτή την έννοια, η σκηνική κατασκευή είναι φορέας αληθινής λειτουργίας και αυθεντικής μορφής.

Θεωρώντας το θέατρο μια πολυ-πειθαρχική μορφή τέχνης, η οποία ως τέχνη είναι αφιερωμένη στην αποκάλυψη της αλήθειας, φθάνουμε στο συμπέρασμα ότι οι θεατρικές συνιστώσες (λόγος, φως, σκηνική κατασκευή, ανθρώπινη παρουσία) γίνονται μέσα έρευνας. Φτιάχνουν μοντέλα όχι μόνο για αφηγήσεις, αλλά για την ίδια την πραγματικότητα: το τι νοείται ως πραγματικότητα. Έχει μεγάλο ενδιαφέρον ότι η αναδιάταξη των θεατρικών στοιχείων πάνω στη σκηνή, επιφέρει αλλαγή στη σύλληψη της πραγματικότητας.

Επίσης, εφόσον το θέατρο στοχεύει στην επικοινωνία ιδεών και σκέψεων, είναι σημαντικό να μελετήσουμε τις επικοινωνιακές δυνατότητες που μπορεί να έχει η επί σκηνής κατασκευή και έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε αν η γλώσσα του σχεδιασμού είναι ελεύθερη ή περιορίζεται από (ή συνεργάζεται με) άλλους γλωσσικούς κώδικες συνδεόμενους με τη θεατρική διαδικασία.

Η μεθοδολογία που ακολουθείται σε αυτήν τη μελέτη, θα μπορούσε σχηματικά να περιγραφεί ως ένα σταδιακό πλησίασμα ('zoom') στην αυτονόμηση της υλικής κατασκευής. Ειδικότερα: γίνεται αναφορά στη θεατρική δημιουργία ως όλον. Η σταδιακή αλλαγή του χαρακτήρα και της μορφής του θεάτρου παρουσιάζονται μέσα από μια σύντομη ιστορική διαδρομή. Κύριο εύρημα είναι η σταδιακή αλλαγή στις περί θεατρικής ερμηνείας απόψεις και η απομάκρυνση από την ηγεμονία του λόγου παράλληλα με την ενδυνάμωση της υλικής κατασκευής.

Τρείς μεγάλοι θεατρικοί δημιουργοί: ο Berthold Brecht, ο Antonin Artaud και ο σύγχρονος Robert Wilson αναλύονται συγκριτικά, παρότι η πορεία τους δεν είναι η μόνη εξέλιξη στο θέατρο. Μέσα από αυτές τις περιπτώσεις η αλλαγή στους στόχους του θεάτρου είναι εμφανής αντικατοπτρίζοντας το πώς καθένας από αυτούς κατανοεί τον 'κόσμο' όπως και το πώς κατασκευάζουν τους 'κόσμους' τους, σύμφωνα με το τι έχει 'πραγματικό νόημα' για αυτούς: τι ορίζεται σε κάθε περίπτωση ως πραγματικότητα.

Η δυνατότητα της ανεξαρτησίας στην έκφραση της υλικής κατασκευής επίσης εξετάζεται μέσα από το έργο του Robert Wilson, που συνιστά μια εναλλακτική θεατρική επικοινωνία με βάση τη γεωμετρία και την εικαστική σύνθεση.

ABSTRACT

The classical meaning of scenery is that of a structure used to illustrate the theatrical text by portraying written descriptions. In practice (i.e. stage reality) the opposite is true: set design is a creative discipline, dense in meaning and functional requirements and as a design practice it presents a strong symbolic character. With the least and simplest means, within limited space and time, it has to present a great variety of meaningful, integrated and flexible environments, micro-worlds, conveyed by theatrical texts. Theatrical spaces differ from each other and must be multivalent, susceptible to change and experimentation: especially to what could intrigue the starting point for a new stage creation. In general, the ultimate goal of theatrical activity is not the narration and representation of a myth, but communication on a broader level and mainly experimentation on the way of communication, beyond the dramatic text, an allegory or 'teaching'. Thus, in the evolution of theatrical action, we have witnessed stage structures (settings) of non-decorative function, but which have played communicative role as forms of expression by themselves. Stage construction, in that sense, holds true function and authentic form in itself.

Considering theater as a multi-disciplinary art which (as an art) is devoted to the revelation of truth, we conclude that theatrical components (speech, light, scenery, human presence) become means of research. They make models not only for narratives, but for reality itself: of each individual interpretation of reality. It is of great interest that the rearrangement of theatrical elements on stage results in a change in the way reality is perceived and conceived.

Also, since theater mainly aims at communicating ideas and thoughts, it is important to study the communicative capacities that the set design can present and it is interesting to examine if design language is free and under what terms it is eliminated by (or it works with) other linguistic codes linked to theatrical procedures.

The methodology, followed in this study, could schematically be described as a step by step 'zoom' process to the autonomy of the material construction in set design. A reference to theatrical creation as a whole is attempted. The progressive change of the character and form of theatre are presented through a short historical tracing. My main finding is a gradual shift in the attitudes of interpretation and a distancing from the hegemony of speech along with the empowerment of the meaning of material construction. Three masters of theater: Berthold Brecht, Antonin Artaud and the contemporary Robert Wilson are comparatively analyzed. Through these case studies the change in theatrical attitudes and intentions is revealed mirroring each of the three's understanding of 'cosmos' as well as the way in which each of them constructs his representation of the 'world' according to what is 'really meaningful' for him. Through this analysis what is defined as reality in each case is made conceivable. Stage world is changing its priorities and stage objects are progressively emerging as important expressive means.

The 'hypocritical' ability of material construction is also discussed: its possibility to have a completely independent role. This means that the scenery could stand alone as a piece of art, or an installation, beyond its function as stage setting. A special reference is made to Robert Wilson's work, which constitutes an alternative theatrical communication based on extremely artistic, visual and architectural means. This, rather extreme, form of enhancing material construction leads to a special artistic and architectural way of conceptualizing stage space, which is no more a 'scenery' or 'void of content', but full of compositional and communicative challenges.

ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΥΛΙΚΗ ΕΚΦΟΡΑ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΧΩΡΟ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

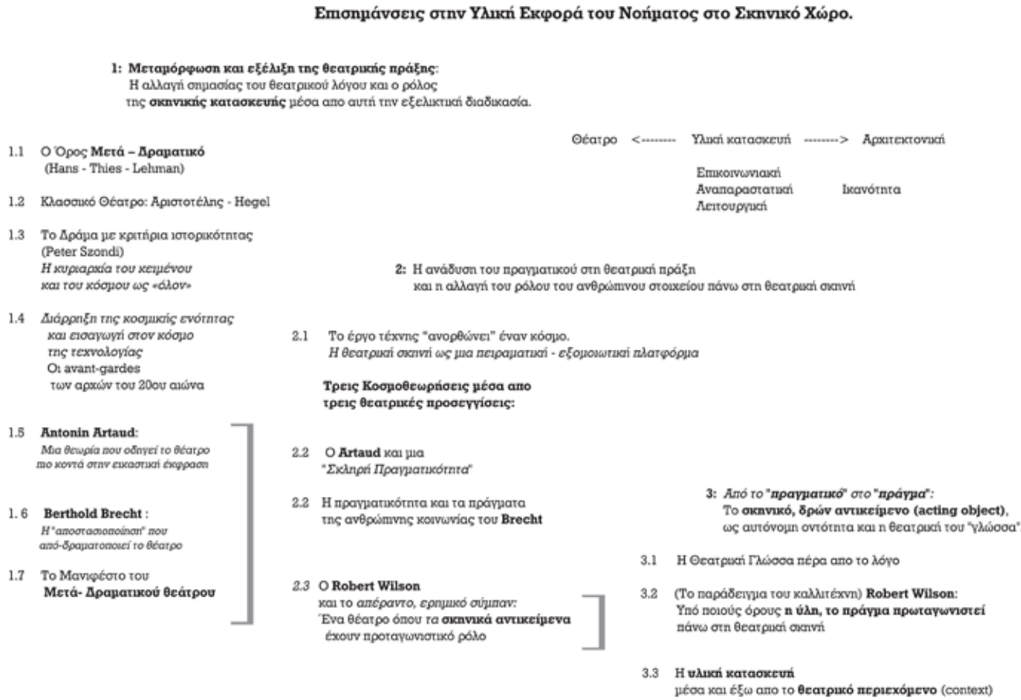
Το θεατρικό σκηνικό έχει έναν έντονα συμβολικό χαρακτήρα: πρέπει με τα λιγότερα και απλούστερα μέσα, και κυρίως σε περιορισμένο χώρο και χρόνο, να παρουσιάσει έναν ολόκληρο κόσμο, τον κόσμο που δημιουργείται μέσα από το θεατρικό κείμενο.

Το θέατρο, μέσα στην εξέλιξή του, έχει παρουσιάσει σκηνικά τα οποία αποκτούν τα ίδια αξία ως μορφές έκφρασης και επικοινωνίας. Η σκηνική κατασκευή, με αυτή την έννοια, εμπεριέχει μιαν αυθεντική λειτουργία και μορφή. Ακόμη και στην περίπτωση κατά την οποία η σκηνική κατασκευή υπηρετεί ένα θεατρικό σενάριο, μπορεί ακόμη να 'ξεφύγει' από αυτό και να κάνει τη δική της αφηγηματική προσθήκη ή ακόμη και να αναλάβει μια παράλληλη αφήγηση.

Ουσιαστικά, στόχος του θεατρικού σκηνικού δεν είναι πλέον η εξιστόρηση και αναπαράσταση, αλλά η επικοινωνία σε ένα ευρύτερο επίπεδο και κυρίως ο πειραματισμός πάνω στον ίδιο τον τρόπο επικοινωνίας, χωρίς υποχρεωτικά το προκάλυμμα ενός κειμένου, μιας ιστορίας, μιας 'παραβολής' ή ακόμη μιας 'διδαχής'.

Ο σκηνογράφος φαίνεται να αναλαμβάνει και ο ίδιος ρόλο σκηνοθέτη. Όμως τα εργαλεία και η γνώση που έχει στα χέρια του είναι κυρίως ο οπτικός, εικαστικός και κατασκευαστικός κώδικας. Η δημιουργική διαδικασία που ακολουθεί, επομένως, γίνεται ένα ενδιαφέρον πείραμα, στο οποίο αφετηρία για το στήσιμο της θεατρικής παράστασης γίνεται η υλική κατασκευή και η εικαστική έκφραση. Μέσα από αυτόν το διαφορετικό κώδικα, ολόκληρο το θεατρικό έργο επαναπροσδιορίζεται, αλλάζει νόημα. Ακόμη και στην περίπτωση, δηλαδή, μιας ρεαλιστικής αφηγηματικής προσέγγισης του θεατρικού σκηνικού, το γεγονός ότι αυτό που το σκηνικό αναπαριστά καθορίζει το είδος, τη σημασία και εντέλει όλη τη θεατρική σκηνοθεσία της παράστασης, αποτελεί μια ενδιαφέρουσα και ίσως χρήσιμη για μελέτη αντιστροφή.

Η μεθοδολογία που ακολουθείται σε αυτό το κείμενο, σχηματικά θα μπορούσε να περιγραφεί ως ένα σταδιακό (σε κάθε κεφάλαιο και πιο έντονο) 'πλησίασμα' (εστίαση) στο θέμα της υλικής κατασκευής στο θέατρο και των ερωτημάτων που τίθενται σχετικά με την αυτονόμησή της. Το πρώτο κομμάτι: *1.* έχει ένα γενικό χαρακτήρα και αναφέρεται στο σύνολο της θεατρικής δημιουργίας, ένα σύντομο χρονικό της πρόσφατης ιστορίας της και της σταδιακής της εξέλιξης και μετασχηματισμού της. Το δεύτερο κομμάτι *2.* εστιάζει κυρίως στη θεωρητική σημασία της αλλαγής του θεατρικού χαρακτήρα και επικεντρώνει τα παραδείγματά του στο έργο τριών σημαντικών θεατρικών δημιουργών (B. Brecht, A. Artaud, R. Wilson), ενώ στο τρίτο *3.* θίγεται πλέον το ερώτημα της επικοινωνιακής δυνατότητας της σκηνικής, υλικής κατασκευής, μέσα από το παράδειγμα ενός σύγχρονου θεατρικού σκηνοθέτη (R. Wilson). Γίνεται, δηλαδή, ένα σταδιακό πλησίασμα στο θέμα της έρευνας, ενώ παράλληλα, τα παραδείγματα που εξετάζονται γίνονται ολοένα και πιο συγκεκριμένα.



Εικ. 1

1. ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΡΑΞΗΣ: Η ΑΛΛΑΓΗ ΣΗΜΑΣΙΑΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΑΥΤΗ ΤΗΝ ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ.

1.1 ΚΛΑΣΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ – HEGEL

Το δράμα είναι ένα μοντέλο, μια φόρμα απόλυτα αιτιολογημένη και πλήρης νοήματος για την τέχνη της τραγωδίας. Βασική της δομή είναι ο μύθος-λόγος, που βρίσκεται στην κορυφή όλων. Τα υπόλοιπα θεατρικά στοιχεία που συνθέτουν το 'θέαμα', γύρω από το λόγο, θεωρούνται δευτερεύοντα, καθώς είναι λιγότερο σχετικά με την τέχνη της ποίησης.

Ο *μύθος* στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη είναι στην ουσία συνώνυμος με την πλοκή, είναι η 'ψυχή' της τραγωδίας, καθιστά σαφές το τι σημαίνει το δράμα: μια τεχνική σύνθεση και κατασκευή πορείας δράσης. Στην *Ποιητική* γίνεται λόγος για «Δράμα δι' ελέου και φόβου»: μια ταύτιση δηλαδή του θεατή με τους ηθοποιούς, μέσω της ψευδαίσθησης του δράματος, που επικαλείται γεγονότα τα οποία παρουσιάζονται ως 'τελείως παρόντα'.

Ο Hans-Thies Lehmann (2006: 20), στην ανάλυση που κάνει πάνω στον Αριστοτέλη, θεωρεί ότι η τραγωδία βρίσκεται πιο κοντά στη φιλοσοφία απ' ό, τι στην ιστοριογραφία, καθώς «επιδεικνύει μια λανθάνουσα κρυμμένη λογική σύμφωνα με τη νοητή ανάγκη και εξίσου αναλυτικά αντιληπτή 'δυνατότητα'».

Ο Hegel, που έθεσε τις βάσεις της δυτικής αισθητικής, αναλύει το δράμα με αισθητικά κριτήρια. Το ωραίο συλλαμβάνεται σύμφωνα με το μοντέλο του λογικού. Ο Hegel ορίζει το θέατρο ως «τέχνη του ηθοποιού», η οποία είναι τόσο περιορισμένη στη δράση, την απαγγελία και το παίξιμο των χαρακτήρων, ώστε η ποιητική γλώσσα να μπορεί πάντοτε να παραμένει το καθοριστικό και κυρίαρχο στοιχείο, αυτό το είδος εκτέλεσης όπου κάθε θεατρικό μέσο (σκηνικά, μουσική, χορός), παραχωρεί την πρωτοκαθεδρία στον ποιητικό λόγο (Hegel, 1832: 357). Ακόμη και το έμψυχο στοιχείο, μέσα από το οποίο 'αναπαράγεται' ο λόγος, έχει όσο το δυνατό διακριτικότερη παρουσία, προκειμένου να αφήνει όσο περισσότερο χώρο γίνεται στο λόγο. Τα μη-ανθρώπινα (μη-έμψυχα) θεατρικά στοιχεία δεν έχουν καν λόγο ύπαρξης πάνω στη θεατρική σκηνή του Εγελιανού δράματος. Το δράμα, ως μια τέχνη του ωραίου, 'αποβάλλει' αυτό που εμφανισιακά δεν συμμορφώνεται με την αληθινή σύλληψη και μόνο μέσα από αυτόν τον 'εξαγνισμό' (την κάθαρση) σχηματίζεται το 'ιδανικό'. Η αλήθεια είναι το ιδανικό-ιδεατό, αυτό που μέσα του περιέχει την ισορροπία ομορφιάς και ηθικής, είναι κάτι μη-πραγματικό, δηλαδή μη-υπαρκτό στο φυσικό κόσμο. Επομένως, στον Hegel, ο αποκλεισμός του πραγματικού είναι μια απαραίτητη αρχή για το δράμα.

Στο αρχαίο δράμα, τουλάχιστον με τον τρόπο που ξέρουμε ότι ολοκληρώθηκε ως μορφή, η σκηνική κατασκευή είναι στην κυριολεξία ένα δρων-μηχανικό σκηνικό (περίακτοι, κυλιόμενος διάδρομος, μηχανή του 'από μηχανής' θεού) το οποίο έχει ένα βαθιά 'λειτουργικό' ρόλο, που σχετίζεται κυρίως με τη δράση του ηθοποιού πάνω στη σκηνή. Είναι στην ουσία αδιαχώριστο από τον ηθοποιό και δρα ως προέκταση του σώματός του, υποκαθιστώντας τις λειτουργίες εκείνες τις οποίες σωματικά δεν μπορεί να πετύχει ο ίδιος ο ηθοποιός. Βρίσκεται στην απόλυτη υπηρεσία της προώθησης της δραματικής πλοκής.

1.2 ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΜΕ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑΣ PÉTER SZONDI. Η ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΩΣ 'ΟΛΟΝ'

Ο Ούγγρος φιλόλογος και διανοητής Péter Szondi, υποστηρίζει μια θεωρία για την ιστορική εξέλιξη του δράματος με όρους ιστορικής διαλεκτικής της φόρμας και του περιεχομένου. «Το δράμα», λέει ο ίδιος, «είναι συνδεδεμένο, ως σύλληψη, με το χρόνο στον οποίο αναφέρεται». Το δραματικό θέατρο είναι η πραγματοποίηση της ψευδαίσθησης μέσα από την κατασκευή ενός φανταστικού κόσμου. Η θεατρική σκηνή αναπαριστά – *είναι* ο κόσμος αυτός (σύμφωνα με το Σαιξπηρικό μοντέλο που υπαγορεύει ότι «Όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή»).

Μέσα από αυτή τη νέα ερμηνεία του Δράματος, με κριτήρια ιστορικά, και με την εισαγωγή μάλιστα της έννοιας του Επικού-Ιστορικού στο Δράμα, η σκηνική κατασκευή αλλάζει σταδιακά ρόλο. Το σκηνικό περιβάλλον γίνεται περιγραφικό και εικονογραφικό, χωρίς αναγκαστικά να είναι πλήρως αναπτυγμένο ως κατασκευή, μπορεί δηλαδή να περιορίζεται σε συγκεκριμένα αντικείμενα που υποβοηθούν τη δράση, την εξέλιξη της θεατρικής υπόθεσης και κυρίως δηλώνουν το χρόνο και τον τόπο, επιβεβαιώνουν το ιστορικό περιεχόμενο, τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύσσεται και στις οποίες αναφέρεται το έργο.

Ο δραματικός μικρόκοσμος πάνω στη θεατρική σκηνή: η σκηνή μεταμορφώνεται και αποκόβεται από τον έξω κόσμο (το κοινό) και γίνεται ένας κόσμος μέσα σε έναν κόσμο, μια μινιατούρα επί σκηνής.

1.3 Η ΔΙΑΡΡΗΞΗ ΤΗΣ ΚΟΣΜΙΚΗΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ. Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΕ ΕΝΑΝ ΚΟΣΜΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΗΧΑΝΗΣ. ΟΙ AVANT-GARDES ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ.

Ο Φουτουρισμός αποθεώνει το αστικό, βιομηχανικό σκηνικό, κυριαρχείται από ένα αίσθημα απέχθειας προς το παλιό και μια δίψα για το καινούριο, ενώ διεκδικεί ένα επαναστατικό νέο πνεύμα. Οι θεατρικές απόπειρες των Φουτουριστών αποτελούν μια προσπάθεια 'εξορκισμού', 'εξημέρωσης', του θορύβου και των μηχανών της πόλης. Μέσα από το Φουτουριστικό θέατρο, αναπτύσσονται διαδοχικές σχέσεις με τα αντικείμενα, τα οποία γίνονται φορείς συγκρότησης της συλλογικής εμπειρίας. Οι Φουτουριστές αναπαριστούν την πόλη ως μια «αναρχική αγορά», ένα χάος από αντικείμενα μέσα στο οποίο ο άνθρωπος προσπαθεί να βάλει μια τάξη, να πετύχει μια σύνδεση με τα αντικείμενα αυτά. Στο μανιφέστο του 1915, ο Philippo Thomasso Marinetti, κάνει λόγο για ένα «Συνθετικό θέατρο», που έχει ως βάση του το τσίρκο, με ένα γρήγορο και σύγχρονο ρυθμό. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι το ψυχολογικό πάθος, πρέπει να αντικατασταθεί από τη σωματική τρέλα, δηλαδή τις ακροβασίες.

Ο Ρώσος πρωτοπόρος σκηνοθέτης Karl Kasimir Theodor Meyerhold, στα έργα που ανεβάζει τη δεκαετία του '20, παρουσιάζει την πόλη ως μια απόλυτη κατασκευή, ένα γυμνό σκελετό, ενώ ο ηθοποιός, κλόουν και ακροβάτης, έχοντας τον αυστηρό έλεγχο των κινήσεών του, καλείται να αγωνιστεί, να βρει το ρόλο του και να διεκδικήσει τη θέση του μέσα στην περιπέτεια που του προσφέρει ο σκηνικός μηχανισμός.

Ο Oscar Schlemmer μελετάει τον τρόπο με τον οποίο μεταφράζεται ο χώρος όχι μόνο μέσα από τις

εμφανείς σχέσεις που υποβάλλει το σκηνικό περιβάλλον, αλλά και μέσα από τους γεωμετρικούς κανόνες σύμφωνα με τους οποίους η ανθρώπινη φιγούρα κινείται στο χώρο. Ο ίδιος γράφει σχετικά: «Μπορούμε να φανταστούμε έργα, των οποίων η πλοκή δεν αποτελείται από τίποτε παραπάνω από την καθαρή κίνηση φόρμας, χρώματος και φωτός».

Σχετικά με τη θέση του ανθρώπου-ηθοποιού πάνω στη θεατρική σκηνή, το θέατρο του Bauhaus διατυπώνει προτάσεις για νέες ανατρεπτικές μορφές θεατρικού χώρου, προτείνοντας την έκθεση σε κοινή θέα του παρασκηνίου, της μηχανής δηλαδή που δημιουργεί τις μαγικές θεατρικές εικόνες, σχεδιάζοντας νέους πρωτοποριακούς θεατρικούς χώρους (όπως το Total Theater του W. Gropius, το U-Theater του Farkas Molnar, και το Spherical Theater του Andreas Weininger).

Οι πρωτοπόροι [avant-gardes] αναφερόμενοι σε ένα θέατρο το οποίο ασχολείται ιδιαίτερα με χωρικές έννοιες, έχοντας φτάσει μάλιστα στο σημείο να συζητούν και την εξαίρεση του ίδιου του ζωντανού ηθοποιού από τη θεατρική σκηνή, έχουν ήδη δημιουργήσει μιαν ατμόσφαιρα θεατρικής έρευνας και πειραματισμού, που ήδη βρίσκεται μακριά από την απόλυτη κυριαρχία του λογοτεχνικού κειμένου.

Η εξέλιξη αυτή επιταχύνθηκε από μια άλλη τεχνολογική-ιστορική τομή: την εμφάνιση του φιλμ. Μέχρι τότε, μόνο το θέατρο είχε το ρόλο της αναπαράστασης ανθρώπων σε κίνηση.

Το θέατρο αρχίζει ταυτόχρονα να συνειδητοποιεί τη σημασία της ζωντανής διαδικασίας (που έρχεται σε αντιπαράθεση με τις αναπαραγόμενες και επαναλαμβανόμενες προβολές/εμφανίσεις του κινηματογράφου) ως ένα ξεχωριστό είδος. Γίνεται αυτοκριτικό και βρίσκεται μπροστά στην ανάγκη να απαντήσει στο ερώτημα για το ποιο είναι εκείνο το στοιχείο του θεάτρου που είναι αλάνθαστο και αναντικατάστατο σε σχέση με τα άλλα μέσα.

1.4 ANTONIN ARTAUD: ΜΙΑ ΘΕΩΡΙΑ ΠΟΥ ΟΔΗΓΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΙΟ ΚΟΝΤΑ ΣΤΗΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ

Ο Artaud έγραψε βιβλία για να περιγράψει μέσα από τη φαντασία και την ενόρασή του ένα άλλο θέατρο. Ένα θέατρο που βασίστηκε στην πίστη για την προσπάθεια απόδοσης του φαινομενικά παράλογου αλλά και δυνατού που έχουν τα όνειρα. Το στοιχείο αυτό χαρακτηρίζει το έργο των Σουρεαλιστών. Παρόλο που το έργο του Artaud σχετίζεται με τον Σουρεαλισμό, ο ίδιος δεν παραδέχεται τον αυθαίρετο κώδικα που χρησιμοποίησαν οι Σουρεαλιστές, αλλά στηρίζει τη δημιουργία ενός νέου κώδικα.

«Οι αποσαφηνισμένες –τόσο στο θέατρο όσο και σε κάθε άλλο τομέα– ιδέες είναι νεκρές και ξοφλημένες» (Artaud, 1992: 46).

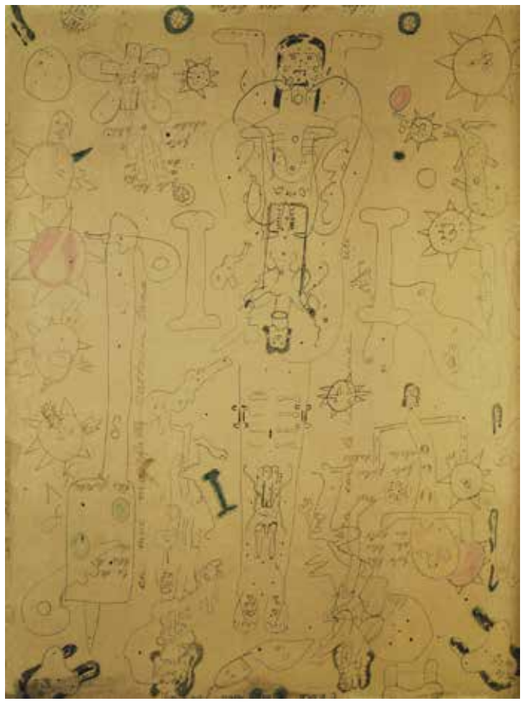
Εγείρεται το αίτημα επαναπροσδιορισμού του συνειρμικού κώδικα, των συσχετίσεων, ενώ γίνεται η προσπάθεια για να βρεθεί μια νέα, ‘αναρχική’ ποίηση, που θέτει σε επαναλειτουργία όλες τις σχέσεις αντικειμένου με αντικείμενο και τη σχέση κάθε μορφής με τη σημασία της. «Οι λέξεις έχουν πάψει να εκπέμπουν εικόνες. Το να απευθύνεσαι πρώτα στη νόηση είναι παραλογισμός. Η γλώσσα αυτή που έχει φτιαχτεί για τις αισθήσεις, πρέπει από το ξεκίνημά της, να έχει ως βασική αρχή να ικανοποιεί τις αισθήσεις» και «Η ποίηση ‘εν χώρω’, ανεξαρτητοποιημένη από την έναρθρη γλώσσα, είναι σε θέση να δημιουργεί σειρές από υλικές εικόνες, ισάξιες προς τις εικόνες που γεννούν οι λέξεις» (Artaud, 1992: 43).

Η σκηνική κατασκευή για τον Artaud δεν δημιουργεί ένα σκηνικό περιβάλλον (και εδώ έγκειται η μεγάλη διαφορά), αλλά έχει δραστικό, σημαντικό ρόλο και σχετίζεται κυρίως με τα κουστούμια και τα σώματα των ηθοποιών. Εκτός από τα αντικείμενα-κουστούμια, που αποτελούν προέκταση των σωμάτων των ηθοποιών, η σκηνική κατασκευή έχει έναν αφηρημένο χαρακτήρα (συνδυασμούς γραμμών, σχημάτων, χρωμάτων) μέσα από τον οποίο συντίθενται οι ποιητικές εικόνες της σκηνικής «ποίησης εν χώρω» του θεάτρου της Σκληρότητας. Ο φωτισμός γίνεται ένα μέσο ανάγνωσης και μεταμόρφωσης του χώρου.

1.5 BERTHOLD BRECHT: Η «ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΣΗ» ΠΟΥ ΑΠΟ-ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η καινοτομία του Brecht είναι ότι αλλάζει το χαρακτήρα του θεάτρου με βάση το θεατή, τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής το εκλαμβάνει. Ο Martin Esslin (2005: 171), αναλύοντας το έργο του Brecht, αναφέρει σχετικά: «Ως ορθολογιστής, ο Brecht απαιτεί ένα θέατρο ήρεμης περισυλλογής κι αποδέσμευσης, ένα θέατρο κριτικού στοχασμού, που να θυμίζει επική ποίηση και ο ηθοποιός, ραψωδός, ένα Επικό θέατρο».

Με την «αποστασιοποίηση» ο Brecht προσπάθησε να εντάξει το θεατή οργανικά στο θέατρο, ο θεατής είναι εκείνος που συνθέτει και αποφαίνεται, ενώνοντας τα κομμάτια της θραυσματικής θεατρικής δράσης. Ακόμη, με την «αποστασιοποίησή» του, το θέατρο απελευθερώνεται από το χρέος της νατουραλιστικής απόδοσης ενός κόσμου, που θα συνεπάρει συναισθηματικά το θεατή. Η υπόθεση στο επικό θέατρο



Εικ. 2

μπορεί να διαιρείται σε κομμάτια (κεφάλαια), τα οποία διατηρούν μιαν ανεξαρτησία μεταξύ τους. Μια μορφή αυτονομίας διατηρούν και τα μη-φιλολογικά στοιχεία της αναπαράστασης, τα σκηνικά, η μουσική, η κίνηση. Αντί να υπηρετούν το κείμενο, υποστηρίζοντας και πλαισιώνοντάς το, δρουν ως ανεξάρτητα στοιχεία, που έρχονται συχνά σε διαλεκτική, αντιθετική σχέση με το κείμενο: εισάγονται ως ‘εμβόλιμα’ στοιχεία, διακόπτοντας συχνά τη δράση, τη ροή και κατ’ επέκταση την ψευδαίσθηση του σκηνικού χώρου. Με αυτόν τον

τρόπο, καθιστούν τη δράση ‘ξένη’ στο θεατή. Έτσι το ‘επικό’ θέατρο, δεν χρησιμοποιεί τη σκηνογραφία και τη μουσική προκειμένου να δημιουργήσει ένα ‘όλον’ (Gesamtkunst), αλλά χρησιμοποιεί το σκηνικό ως μέσο ανεξάρτητου σχολιασμού της δράσης.

Σκηνικές Οδηγίες για το «Μπρεχτικό κόσμο»: Θέλει τη σκηνή «... να λούζεται στο φως» (αίτημα διαφάνειας και αλήθειας, που καθρεφτίζεται στη θεατρική ειλικρίνεια). Επέμενε πως οι πηγές του φωτός έπρεπε να είναι ορατές από το κοινό. Είναι αντίθετος στη χρήση φωτιστικών εφέ για τη δημιουργία ατμόσφαιρας και διάθεσης.

Η συνθήκη της αποστασιοποίησης από τη μία απελευθερώνει τη σκηνική δημιουργία, δίνοντάς της αυτονομία σε σχέση με το κείμενο, όμως κρατάει όλα τα δραματουργικά στοιχεία περιορισμένα στο βαθμό που πρέπει να αποφεύγεται αυτά να γίνουν ένα μαγικό υπερθέαμα για το κοινό, και το θέατρο να χάσει το διδακτικό του χαρακτήρα.

1.6 ΠΡΟΣΠΑΘΩΝΤΑΣ ΝΑ ΟΡΙΣΟΥΜΕ ΤΟ ΝΕΟ ΜΕΤΑ-ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ. ΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΟΥ ΜΕΤΑ- ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

«Τέχνη δεν είναι η αντιγραφή ενός αντικειμένου (η ρεπλίκα κάποιου πράγματος), είναι περισσότερο ένα αντικείμενο γνώσης (γνωστικό αντικείμενο)» (Lehmann, 2006: 38). «Η θεατρική σκηνή», λέει ο Artaud, «αποτελεί σημείο εκκίνησης, όχι ένα μέρος μεταγραφής» (Lehmann, 2006: 32). Το θέατρο της λογικής της επανάληψης είναι ακριβώς αυτό που το «μετά-δραματικό» θέλησε να αποφύγει.

Το κείμενο, θεωρούμενο ως ένα αυτοτελές πράγμα, είναι ένας κόσμος ήδη πλήρης μέσα στη λογοτεχνική του μορφή, κινδυνεύει –μέσα από την πιστή αναπαράσταση και επανάληψή του- να χάσει μέρος του νοήματος που αυτούσια εκφράζεται μέσα του.

Ο όρος *μετά-δραματικό* θέατρο χρησιμοποιείται για να συγκριθούν οι νεότερες εξελίξεις με το παρελθόν του δραματικού θεάτρου, που συνίστανται όχι τόσο σε αλλαγές στη θεματολογία, όσο σε αλλαγές στον τρόπο θεατρικής έκφρασης. Η επικέντρωση του ενδιαφέροντος στη θεατρικότητα, ως αντίθεση στη λογοτεχνική, φωτογραφική ή κινηματογραφική αναπαράσταση των λέξεων, μπορεί να περιγραφεί ως *μια «ανά-θεατρικοποίηση»*, που δεν σημαίνει μόνο την αναθεώρηση και επαναξιολόγηση των θεατρικών αξιών, αλλά και ένα άνοιγμα του θεάτρου σε άλλες μορφές πρακτικής: πολιτιστικές, πολιτικές, μαγικές, φιλοσοφικές, στροφή προς τη συγκέντρωση, τη γιορτή και το τελετουργικό. Το μετά-δραματικό θέατρο, παρ’ όλα αυτά, αναδεικνύει την τελετουργία καθ’ εαυτή ως αισθητική ποιότητα, διαχωρίζοντάς την από κάθε θρησκευτική ή πολιτιστική αναφορά. Το μετά-δραματικό θέατρο *αντικαθιστά το δραματικό στοιχείο με το τελετουργικό*. Μια μορφή, ένας σχηματισμός μέσα στον οποίο όλα τα στοιχεία είναι ισοδύναμα, χορός=μουσική=βραχεία απαγγελία· όλα αυτά συνέθεταν ένα συνολικό κειμενικό περιεχόμενο [context].

Εγκαθιδρύεται η διάλυση της λόγο-κεντρικής ιεραρχίας. Τα θεατρικά μέσα τοποθετούνται ισότιμα απέναντι στο κείμενο και έχουν τη δική τους λογική, επιδέχονται, δηλαδή, συστηματικά μια εξήγηση ανεξάρτητα από το κείμενο. Αυτό έχει εφαρμογή ακόμη περισσότερο στην οπτική παρά στην ακουστική διάσταση. Στη θέαση μιας δραματουργίας που δεν ρυθμίζεται από το κείμενο, κανείς βρίσκει συχνά μια *οπτική δραματουργία*. Πρόκειται για μια συνειδητή βίωση της



Εικ. 3

καθαρής οπτικής αντίληψης, έτσι όπως είναι, ανεξάρτητης από κάθε αναγνώριση ή αναπαριστώμενη αλήθεια.

Είναι μια αυστηρά εξωτερική, καθαρή κατασκευή, που προϋποθέτει μια μεθοδική «αποδόμηση της ψυχολογίας και της δράσης». Πώς μπορεί το εξομοιωτικό, μικρογραφικό, θεατρικό μοντέλο να στρέψει τη φύση/τη διαδικασία του κοιτάγματος του εαυτού του σε ένα αντικείμενο συνειδητής αντίληψης; Μια πιθανή απάντηση είναι το ότι η εικόνα αφαιρείται (αποσπάται) από την αληθινή ζωή· υπάρχει κάτι το απελευθερωτικό σχετικά με την εμφάνιση της εικόνας, που δίνει ευχαρίστηση στο βλέμμα.

Στα πλαίσια της στροφής του θεάτρου προς την ίδια του τη λειτουργία, το θέατρο, ως ζωντανή επικοινωνία, μιλάει επίσης για τον ίδιο του τον επικοινωνιακό χαρακτήρα. Ασχολείται με το επικοινωνιακό παιχνίδι των σημάτων και τις σχέσεις πομπού και δέκτη. Από το αίτημα αυτό, για *έρευνα στο θέατρο των ίδιων των επικοινωνιακών του μέσων*, προκύπτουν οι πειραματισμοί πάνω στην αντίληψη των θεατών.

Στο νέο θέατρο ο σκοπός δεν είναι πια η πληρότητα μιας αισθητικής θεατρικής σύνθεσης λόγου, νοήματος, ήχου, χειρονομιών κτλ. η οποία ως ολιστική κατασκευή προσφέρεται στην αντίληψη. Αντ’ αυτού, το θέατρο αποκτά έναν αποσπασματικό και θραυσματικό χαρακτήρα. Απαρνείται τα παλιά αδιαμφισβήτητα κριτήριά του για ενότητα και σύνθεση και εγκαταλείπεται στην τύχη (και το ρίσκο) της εμπιστοσύνης σε ατομικές ενστικτώδεις, παρορμητικές αντιδράσεις, θραύσματα και μικρό-κατασκευές κειμένου (κομμάτια κειμένου), προκειμένου να γίνει μια νέα μορφή πρακτικής. Οι θεατές δεν είναι πλέον εκεί για να συμπληρώνουν τα προβλεπόμενα κενά σε μια δραματική αφήγηση, αλλά καλούνται να γίνουν ενεργοί μάρτυρες που καθρεφτίζουν τη δική τους ερμηνεία-σημασία-δημιουργία, και είναι επίσης πρόθυμοι να ανεχτούν κενά και ανακοπή στην απόδοση του νοήματος. Η νέα μορφή αφήγησης είναι ιδιοσυγκρασιακή. Ο τρόπος που την καταλαβαίνει ο δέκτης και τη νιώθει, είναι σημαντικός.

Η ανάλυση του Jean-François Lyotard για το μεταμοντέρνο εκφράζεται με μια δυσπιστία απέναντι στις

μεγάλες αφηγήσεις -ως μια αφηρημένη ιδέα- από τη στιγμή που υπάρχει μέσα τους μια ιστορική κυριαρχία του δράματος και μια τελεολογική φιλοσοφία για την ιστορία.

Ακόμη, η καχυποψία που αφήνει η αποδομητική λογική [Derrida], ότι η φιλοσοφία δεν θα τελειώσει ποτέ και ότι πάντα οποιαδήποτε ολιστική, τελεολογική προσέγγιση μπορεί να αυτοκαταστραφεί, οδηγεί την αίσθηση του κόσμου σε μια αίσθηση ματαιότητας από τη μία, αλλά και στη συνειδητοποίηση της σημαντικότητας της διαδικασίας της έρευνας, τη σημαντικότητα της αυτενέργειας και της λήψης αποφάσεων.

Επομένως, *το θέατρο ορίζεται ως μια διαδικασία και όχι ως ένα τελειωμένο αποτέλεσμα*, ως η δραστηριότητα μιας παραγωγής αντί ενός προϊόντος, ως μια ενεργή δύναμη (*ενέργεια*).

Ο όρος *Landscape plays* (Lehmann, 2006: 63) (έργα τοπία ή *η σκηνή ως τοπίο*), που χρησιμοποιεί η Gertrude Stein, δηλώνει την πολυπλοκότητα και την ταυτόχρονη συνύπαρξη πολλών στοιχείων σε μια ενιαία σύνθεση πάνω στη θεατρική σκηνή. Επίσης, ο όρος αυτός περιγράφει και το γεγονός ότι δεν υπάρχει πλέον γραμμικότητα στη θεατρική αφήγηση, η θεατρική πράξη υπάρχει στο σύνολό της εκεί, από την αρχή μέχρι το τέλος και δεν γίνεται σε δόσεις και σταδιακά αντιληπτή. Όπως όταν κανείς κοιτάζει ένα τοπίο, αυτό που κοιτάζει δεν είναι καθοδηγούμενο, δεν είναι μια ιστορία που διαβάζεται από τα αριστερά προς τα δεξιά, από την αρχή στο τέλος, αλλά ένα πράγμα που το βλέπει κανείς ολόκληρο όλη την ώρα. *Το τοπίο γίνεται αντιληπτό στην ολότητά του*. Δεν υπάρχει συγκεκριμένη αρχή και τέλος. Είναι όλο μια ενιαία εικόνα, ένας πίνακας. *Η αντίληψη της σκηνικής δράσης είναι δυνατή μόνο με την προσφυγή στις ατομικές υπό-κατασκευές* ή μικρό-κατασκευές της σκηνής, ενώ το σύνολο (της δράσης) δεν είναι ποτέ πλήρως αντιληπτό.

Σκηνική Κατασκευή του Μετά-Δραματικού θεάτρου: Μια τεράστια ποικιλία μορφών έκφρασης. Το στοιχείο της συνεργασίας και ομαδικότητας καθώς και ο αυτοσχεδιασμός, είναι πλέον πολύ σημαντικά και διακριτά στοιχεία του νέου θεάτρου. *Συνεργασία πολλών ανθρώπων ως ομάδας, και η συνύπαρξη πολλών εκφραστικών στοιχείων*. Ο θεατρικός χώρος γίνεται κι αυτός ακόμη, αντικείμενο επαναδιαπραγμάτευσης. Συχνά, το θεατρικό σκηνικό δεν 'κατασκευάζεται', αλλά η θεατρική παράσταση πηγαίνει να 'κατοικήσει' σε έναν άλλο χώρο και όχι πάνω στη θεατρική σκηνή.

2. Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ ΣΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΡΑΞΗ ΚΑΙ Η ΑΛΛΑΓΗ ΤΟΥ ΡΟΛΟΥ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ.

2.1 Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΩΣ ΜΙΑ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ - ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ ΕΞΟΜΟΙΩΣΗΣ

Ο Hans Thies Lehmann (2006: 103), στον ορισμό του για το «μετά-δραματικό» γράφει: «Το 'μετά-δραματικό' θέατρο σημαίνει θέατρο του αληθινού. Ασχολείται με την ανάπτυξη μιας αντίληψης που ψάχνει το βάθος –με δικό της ρίσκο- το 'πήγαινε- έλα' μεταξύ αντίληψης, κατασκευής και αισθητηριακού πραγματικού». Κατ' αυτόν τον τρόπο η θεατρική κατασκευή, με τις αλλαγές και τους πειραματισμούς της, ψάχνει να ορίσει καλύτερα την έννοια του πραγματικού· η αναζήτηση του πραγματικού γίνεται στόχος του θεατρικού πειραματισμού. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ορισμού, όπου η πραγματικότητα περιλαμβάνει οτιδήποτε είναι και υπάρχει, παρατηρήσιμο και κατανοητό ή μη.

Πραγματικότητα είναι η κατάσταση ύπαρξης των αντικειμένων όπως αληθινά είναι και όχι όπως μπορεί να εμφανίζεται ή να πιστεύει κάποιος ότι είναι.

Η Μετά-μοντερνιστική, Μετά-στρουκτουραλιστική λογική υποστηρίζει την ύπαρξη διαφορετικών αντιλήψεων για την πραγματικότητα, την αλήθεια και τον εξωτερικό κόσμο: η αλήθεια παρουσιάζεται ως καθαρά υποκειμενική, δηλαδή, ως μία συμφωνία, μια συναίνεση μερικών ανθρώπων ή και μιας ευρύτερης κοινωνικής ομάδας. Για τους ρεαλιστές, ωστόσο, ο κόσμος είναι ένας συνδυασμός, ένα σύνολο δεδομένων γεγονότων, φαινομένων που υπάρχουν ανεξαρτήτως ανθρώπινων αντιλήψεων, και τα γεγονότα αυτά είναι ο τελικός κριτής της αλήθειας.

Πραγματικότητα είναι αυτό που μια κοσμοαντίληψη (ατομική ή συλλογική) απόλυτα προσπαθεί να περιγράψει ή να χαρτογραφήσει. Ο Heidegger στην *Προέλευση του Έργου Τέχνης* ορίζει το πραγματικό ως απόλυτα συνυφασμένο με το αληθινό. Συγκεκριμένα γράφει: «Αληθινό είναι αυτό που αντιστοιχεί στο πραγματικό, και πραγματικό είναι αυτό που υπάρχει αληθινά» (Heidegger, 1986: 84). Στην ουσία, η αλήθεια δεν είναι μια κατασκευή, υπάρχει μέσα στο είναι των πραγμάτων. Δημιουργημένο - Είναι του έργου τέχνης θα πει: σταθεροποίηση της αλήθειας μέσα στη μορφή (Heidegger, 1986: 105). Ο κόσμος, κατά τον Heidegger, είναι, περισσότερο από κάθε άλλο, μια μορφή συστήματος αποκάλυψης, κατά συνέπεια η κατασκευή του 'κόσμου' που προαναφέρουμε, η μορφή του κόσμου την οποία ο θεατρικός δημιουργός παρουσιάζει πάνω στη σκηνή, δεν μπορεί να είναι απλά λειτουργική, αλλά διαγραμματικά αρχετυπική θα έλεγε κανείς, όπως η εικόνα του σπιτιού, που περιγράφεται συχνά με δύο απλά σχήματα: το τετράγωνο που περικλείει, περιέχει και το τρίγωνο που επιστεγάζει.

Το μετά-δραματικό θέατρο δεν αναπαριστά τον κόσμο ως ένα συνεχές όλο. Στα πλαίσια όμως που ο 'λόγος' δεν είναι πλέον το απόλυτα κυρίαρχο στοιχείο πάνω στη θεατρική σκηνή, η συνθήκη παντοδυναμίας του ανθρώπινου, ζωντανού στοιχείου, που είναι και ο φορέας του λόγου, παύει να ισχύει. Αυτό θα ήταν βιαστικό να εκληφθεί ως μαρτυρία μιας έλλειψης ενδιαφέροντος για τον άνθρωπο και θα ήταν καλύτερο να θεωρηθεί ως μια *αλλαγή προοπτικής της ανθρώπινης υποκειμενικότητας*. Σημαίνει την τάση προς την *ισοδυναμία των σκηνικών στοιχείων πάνω στη θεατρική, εξομοιωτική πλατφόρμα*. Η δράση του ανθρώπου δεν κυριαρχείται από το λόγο, αλλά κυρίως από την κίνηση και τη δράση [performance] ενώ παράλληλα ενδυναμώνεται ο ρόλος και άλλων στοιχείων, όπως της υλικής σκηνικής κατασκευής. Η υλική κατασκευή, *το σκηνικό και τα υλικά αντικείμενα* δηλαδή, απελευθερώνονται από τον εικονογραφικό ρόλο που υπαγόρευε η προηγούμενη λογική μιας περιορισμένης μιμητικής αντιγραφής· *τώρα μπορεί να 'σημαίνουν' και να 'είναι'*, μπορεί να βοηθούν ενεργά τη θεατρική δράση.

2.2 ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΣΤΗ «ΣΚΛΗΡΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ» ΤΟΥ A. ARTAUD

Ο Artaud μιλάει ευθέως για ένα θέατρο που θα βρίσκεται πιο κοντά στο πραγματικό, το ζωντανό. Λέγοντας ότι το θέατρο του λόγου, το θέατρο που εκφράζεται μέσα από τη γλώσσα και την περίτεχνη επεξεργασία της, δεν αγγίζει άμεσα τη ζωή, αλλά εκφράζεται με έναν έμμεσο, εγκεφαλικό τρόπο. Τονίζει ακόμη πως το Κλασσικό θέατρο βασίζεται στο πλάσιμο, μέσα από

την ψυχολογία, αληθοφανών όντων, τα οποία όμως είναι αυθαίρετα, ξεκομμένα από το κοινό· είναι στην ουσία ένας ιδανικός καθρέφτης του κοινού.

Προκειμένου, επομένως, το θέατρο να γίνει πιο αληθινό, πρέπει να αρχίσει να ασχολείται με θεάματα που απασχολούν το ευρύ κοινό, τους ανθρώπους στο σύνολο και είναι τα ίδια πιεστικά και βασανιστικά. Πρέπει το θέατρο να σταματήσει να είναι «μια εγωιστική και προσωπική τέχνη» (Artaud, 1992: 90). Η επιθυμία του να «ψηλαφίσει τη ζωή», οδηγεί το θέατρό του στη λογική της ισότιμης προσέγγισης των υπόλοιπων δραματουργικών στοιχείων, όπως η υλική, εικαστική κατασκευή και η επαφή με τον υλικό κόσμο, μια επαφή 'σκληρή'. Εισάγει για το θέατρό του την έννοια της «Σκληρότητας», με την οποία διεκδικεί μια επαφή με τον *υλικό*, *σκληρό*, *σωματικό* κόσμο, που θα είναι πιο αληθινή και συγκλονιστική· το τελετουργικό, ως διαδικασία μυητική και εκστατική, που έχει να κάνει με τη σωματικότητα.

Μέσα από το αίτημα της σκληρότητας, εκφράζεται η ανάγκη επαναπροσέγγισης της έννοιας του συμβάντος ως ένα φυσικό γεγονός, που δεν προδιαγράφεται μέσα σε ένα κείμενο. Αναζητείται επομένως η δημιουργία ενός θεάτρου που τα γεγονότα να μην το ξεπερνούν, αλλά το ίδιο το γεγονός να παίρνει τη θέση της θεατρικής υπόθεσης, του κειμένου δηλαδή (όπως στο παραδοσιακό θέατρο). Το θέατρο που περιγράφεται έχει αφορμή του κάθε αληθινό ερέθισμα και ανταποκρίνεται στη φυσική πραγματικότητα.

Το θέατρο στον Artaud ξαναβρίσκει την ιδέα των συμβόλων και των αρχετύπων. Τα θεατρικά σήματά του, εμπνέονται από τους ιερογλυφικούς χαρακτήρες. Ακόμη και στο ανθρώπινο σώμα, προσδίδεται η ιδιότητα του συμβόλου-σήματος. *(Εικόνα 2)*

Ο Peter Brook (1986: 75) λέει για τα σύμβολα ότι: «Είναι θεατρικές μηχανές, καθαρές επινοήσεις, φρέσκες εικόνες, σχεδιασμένες σκληρά που στέκονται πάνω στη σκηνή ως αντικείμενα». Η έννοια του συμβόλου, δηλαδή, μας οδηγεί στην έννοια του αντικειμένου, και η γλώσσα των συμβόλων είναι τρόπος επικοινωνίας πέρα από τον ανθρώπινο, ζωντανό τρόπο επικοινωνίας της κίνησης και της ομιλίας· η γλώσσα των συμβόλων είναι η γλώσσα των αντικείμενων.

2.3 Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΤΟΥ BRECHT

«Η αλήθεια είναι συγκεκριμένη», ήταν το σύνθημα που κρεμόταν στο ατελιέ του Brecht. Ο άνθρωπος δεν είναι μια αποκομμένη οντότητα, αλλά συνεχές και αναπόσπαστο κομμάτι ενός ευρύτερου κόσμου (ενός ευρύτερου κοινωνικού συνόλου).

Μέσα στο έργο του Brecht ο άνθρωπος μπορεί να χάνει ένα κομμάτι της γοητευτικής ανεξαρτησίας και παντοδυναμίας που του είχε χαρίσει το κλασσικό θέατρο, τοποθετώντας τον στο κέντρο της θεατρικής σκηνής. Αποκαθίσταται όμως μια ενότητα, καθώς ο άνθρωπος εντάσσεται και χάνεται μέσα σε ένα ευρύτερο σύνολο-περιβάλλον, μέσα σε έναν 'κόσμο'. Ο κόσμος αυτός για τον Brecht είναι το κοινωνικό σύνολο, και μέσα σ' αυτόν ο άνθρωπος δρα για πρώτη φορά ως ομάδα και όχι ως άτομο. Το κοσμικό του σύστημα, το οποίο ξετυλίγει και σχολιάζει, είναι η ανθρώπινη κοινωνία ως σύνολο με τα κοινωνικοπολιτικά της προβλήματα.

Η μελέτη της ανθρώπινης *φύσης* προσεγγίζεται μέσα από το πρίσμα των ανθρώπινων *σχέσεων.* Ολόκληρο το έργο του ασχολείται βαθειά με το πρόβλημα

του αγώνα ανάμεσα στην υποσυνείδητη παρόρμηση και το συνειδητό έλεγχο. Η σύγκρουση μεταξύ λογικής και ενστίκτου, συμβολίζεται με τους διχασμένους χαρακτήρες που υπάρχουν σε όλα σχεδόν τα έργα του. Το ενδιαφέρον του σχετικά με την ανθρώπινη φύση και τα προβλήματά της, εκφράζεται με ένα είδος *πικρού χιούμορ* και *αυτοσαρκασμού*, μέσα από το οποίο προκύπτει η ευαισθησία και η ανάγκη εξορθολογισμού του κόσμου, η τοποθέτησή του υπό μία *μη-συναισθηματική βάση* και η *εύρεση μιας ορθολογικής διεξόδου*. Η μοντελοποίηση, το καλούπωμα αυτό των χαρακτήρων, τους κάνει να μοιάζουν με πιόνια, με αντικείμενα. *(Εικόνα 3)*

Ο Artaud και ο Brecht κρατάνε τον άνθρωπο σε κεντρική θέση πάνω στη θεατρική σκηνή, αλλά προσπαθούν να τον εντάξουν μέσα σε ένα περιβάλλον, να μελετήσουν την ύπαρξή του και τους προβληματισμούς του σε σχέση με ένα ευρύτερο σύνολο. Και στις δύο περιπτώσεις, το θέατρο προσπαθεί να αποκτήσει ένα χαρακτήρα πιο ομαδικό, που να αφορά ένα σύνολο, είτε αυτό το σύνολο σχετίζεται περισσότερο με τη φύση του ανθρώπου και τις επικοινωνιακές του δυνατότητες είτε κρατάει το χαρακτήρα της ήδη υπάρχουσας δομημένης ανθρώπινης κοινωνίας.

2.4 Ο ROBERT WILSON ΚΑΙ ΤΟ ΑΠΕΡΑΝΤΟ, ΕΡΗΜΙΚΟ ΣΥΜΠΑΝ

Ο Αμερικανός σκηνοθέτης, performer και εικαστικός Robert Wilson έχει επηρεάσει και διευρύνει το φάσμα των ποικίλων αντιλήψεων σχετικά με το τι μπορεί να είναι θέατρο. Το θέατρό του θα μπορούσε να αποτελεί μια τέλεια πραγμάτωση των οραματισμών του Artaud για ένα εικαστικό, σκληρό θεατρικό κώδικα επικοινωνίας. Ταυτόχρονα, τα διδάγματα του Brecht για «αποστασιοποίηση» και αποδοχή της ανθρώπινης μοίρας με ένα χιουμοριστικό τρόπο, υιοθετούνται με έναν ενδιαφέροντα και απροσδόκητο τρόπο στο θέατρο του Wilson, απογυμνωμένα από το σκληρό διδακτικό τους χαρακτήρα. Η εικόνα, ο λόγος, η μουσική, η κίνηση, ο φωτισμός και το ζωντανό στοιχείο, συνδυάζονται και δημιουργείται έτσι ένα μοναδικό σύνολο το οποίο συνδέεται με μια απόλυτα ορθολογιστική και γεωμετρική δομή. *Τα εικαστικά του στοιχεία ενδυναμώνονται* τόσο πολύ στη θεατρική σκηνή, που φτάνουν στο σημείο να *έχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο*. Πρόκειται για ένα θέατρο το οποίο δεν γεννιέται μέσα από το λόγο, αλλά *το αρχικό έναυσμα είναι η οπτική κατασκευή*, η παρουσίαση ενός περιβάλλοντος που εκφράζεται μέσω μιας συγκεκριμένης οπτικής γλώσσας. Γίνεται, δηλαδή, μια πλήρης *αντιστροφή της θεατρικής διαδικασίας*.

Πάνω στη σκηνή, δεν υπάρχει πρώτα ο άνθρωπος, αλλά ο ίδιος ο κόσμος, ολόκληρη η φύση, το φυσικό τοπίο μέσα στο οποίο εμφανίζεται ο άνθρωπος ως αναπόσπαστο κομμάτι του. Οι 'εικόνες από τη φύση' δεν είναι οπτικές αναπαραστάσεις της φύσης που απλώς πρωταγωνιστούν, σαν σε ντοκιμαντέρ στη θεατρική σκηνή, αλλά έχουν *εντελώς αφαιρετικό χαρακτήρα*. Ο Wilson δεν προσπαθεί να αναπαραγάγει τη φύση, αλλά *ψάχνει την αλήθεια γύρω από την κατανόηση της φύσης* και κατ' επέκταση του κόσμου.

Ο σουπρεματιστής ζωγράφος Kashimir Malevich αναλύοντας το *Μαύρο* του *Τετράγωνο* αναφέρει σχετικά: «ο νόμος της ομορφιάς της φύσης δεν μπορεί να βρεθεί ποτέ στο έργο ενός καλλιτέχνη, αν όλα τα στοιχεία που χρησιμοποιεί υπόκεινται στους φυσικούς νόμους, τότε ο ίδιος περιορίζεται στο να αναδιατάσ-

σει πράγματα που ήδη υπάρχουν. Αν υπάρχει αλήθεια, υπάρχει στη μη-αντικειμενικότητα, σε τίποτα λιγότερο» (Quadri et al., 1997: 185).

Ο θεατής οδηγείται σε μια *όνειρο-χώρα μεταβάσεων, αμφισημιών* και *αναλογιών*-αντιστοιχιών. Μια κολώνα καπνού μπορεί να είναι η εικόνα μιας ηπείρου, τα δέντρα μετατρέπονται πρώτα σε κορινθιακές κολώνες, και ύστερα οι κολώνες αυτές μετατρέπονται σε καμινάδες εργοστασίων. Τρίγωνα μετατρέπονται σε πανιά πλοίου, μετά σε σκηνές ή και βουνά. Οτιδήποτε μπορεί να αλλάξει μέγεθος, όπως στην *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* του Lewis Carroll. Το μότο του θεάτρου αυτού θα μπορούσε να είναι *από τη δράση στη μεταμόρφωση*.

Ο Wilson αναφέρεται στο θεατρό του ως «*κατασκευές στο χώρο και στο χρόνο*» (Holmberg, 1996: 84). Το κάθετο και το οριζόντιο στοιχείο συνυπάρχουν πάντα ως συμβολικά στοιχεία του χώρου και του χρόνου αντίστοιχα. Ο πλατωνικός ορισμός του χρόνου «*κινούμενη εικόνα της ακλόνητης αιωνιότητας*» (Hayashi, 2001: 11) αποδίδεται πολύ καλά στο έργο του. Οι φιγούρες φαίνονται να είναι δεμένες σε έναν κόσμο, με έναν ιστό από γραμμές και δυνάμεις – οι οποίες περιγράφονται μέσα από το γραμμικό φωτιστικό σχεδιασμό που κάνει, σαν δηλαδή *οι φωτιστικές γραμμές στη σκηνή του να είναι όντως τα σχοινιά, οι τροχιές*, το μονοπάτι που ακολουθούν οι ηθοποιοί-φιγούρες του. Η ιδέα *του ανθρώπου-μαριονέττα*.

Το σημαντικότερο στοιχείο επιρροής του Wilson από τον Brecht βρίσκεται καθαρά στη θεατρική μέθοδο που ακολουθεί και όχι στο θεματικό του περιεχόμενο, καθώς και ο ίδιος ο Wilson υιοθετεί ένα είδος τεχνικής «αποστασιοποίησης» στο θεατρό του. Ο Wilson αποποιείται τον καθιερωμένο ανθρώπινο κώδικα που περιορίζει τις εικόνες και τις δυνατότητες του πραγματικού. Συχνά ο σκηνικός του χώρος είναι χωρισμένος 'σε λωρίδες' παράλληλες προς το προσκήνιο, έτσι ώστε οι δράσεις που λαμβάνουν χώρα σε διαφορετικά βάθη της σκηνής να μπορούν είτε να συνδυαστούν από το θεατή είτε να διαβαστούν ως παράλληλα γραφήματα [parallelograms]. Οι σκηνικές φιγούρες λειτουργούν ως εμβληματικά σύμβολα.

Το σύγχρονο «μετά-δραματικό» θέατρο είναι ένα θέατρο του παρόντος και του παρελθόντος. Χαρακτηρίζεται από τη συνειδητοποίηση ότι στο παρόν είναι αναγκαία η διάβρωση, η αποσάθρωση και το γλίστρημα της παρουσίας. Το παρόν συλλαμβάνεται ως μια αέναη αυτό-διαίρεση του τώρα σε εντελώς νέα θραύσματα του 'μόλις τώρα' και 'σε μια στιγμή'. Έχει να κάνει περισσότερο με το θάνατο παρά με τη λεγόμενη και πολυσυζητημένη 'ζωή' του θεάτρου. Κατά τον Heiner Müller, το βασικό στοιχείο στο θέατρο και στο δράμα είναι αυτό του 'μετασχηματισμού', με το θάνατο να είναι ο τελευταίος μετασχηματισμός και το θέατρο να έχει πάντα να κάνει με το συμβολικό θάνατο: «το θέατρο είναι ένας διάλογος με τους νεκρούς» (Lehmann, 2006: 144).

Το θέατρο του Wilson έχει μια αναφορά στη μνήμη και το παρελθόν και μόνο σε αυτή τη λογική μπορεί να βασιστεί η κυριαρχία μιας υλικής, άψυχης κατασκευής στη θεατρική σκηνή.



Εικ. 4



Εικ. 5



Εικ. 6

3. ΑΠΟ ΤΟ 'ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ' ΣΤΟ 'ΠΡΑΓΜΑ'

3.1 ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ, ΔΡΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ [ACTING OBJECT] ΩΣ ΑΥΤΟΝΟΜΗ ΟΝΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΟΥ 'ΓΛΩΣΣΑ'.

Όπως δείχτηκε, ο κόσμος του Wilson είναι ένα ερημικό, αχανές, σεληνιακό τοπίο, ένα οροπέδιο πάνω στο οποίο φύονται τα πρόσωπα και τα αντικείμενα ως αναπόσπαστα στοιχεία δεμένα με το τοπίο. Πιο συγκεκριμένα, αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο το σκηνικό αντικείμενο αντιμετωπίζεται ως δρων στοιχείο πάνω στη σκηνή και αντίστροφα, ο ζωντανός ηθοποιός γίνεται ενίοτε ο ίδιος αντικείμενο και συμπληρωματικό στοιχείο μιας συνολικής σύνθεσης. Πριν όμως προχωρήσουμε, είναι χρήσιμη μια στοιχειώδης αναφορά στη Σημειωτική του θεάτρου.

Η εμφάνιση ενός αντικειμένου στη σκηνή καταπιέζει (υποτονίζει, ατονεί) και περιορίζει την πρακτική του λειτουργία (τη λειτουργία του ως εργαλείου) χάριν ενός συμβολικού, σημαίνοντος ρόλου, που του επιτρέπει να συμμετέχει στη «δραματική αναπαράσταση» (Keir, 1980: 8). Ακριβέστερα, το υλικό σκηνικό αντικείμενο, γίνεται περισσότερο μια σημειωτική μονάδα που δεν αντιπροσωπεύει άμεσα ένα άλλο (φανταστικό) αντικείμενο, αλλά ένα ενδιάμεσο, διαμεσολαβητικό σημαινόμενο (αντικείμενο) το οποίο, με τη σειρά του, εκπροσωπεί την *κατηγορία αντικειμένων* της οποίας

είναι μέλος.

Η άποψη ότι τα αντικείμενα δεν έχουν επαφή με το υλικό τους αντίστοιχο, όσον αφορά τη σημειολογία τους, καθιστά μη απαραίτητη τη ρεαλιστική αναπαράσταση ενός υπάρχοντος υλικού κόσμου και ανοίγει το δρόμο προς την ελεύθερη και πιο αφηρημένη έκφραση της υλικής κατασκευής πάνω στη σκηνή. Στην πραγματικότητα, η μορφή υποδηλώνει ότι η λειτουργία μόνο μέσα στη βάση ενός συστήματος εγκαθιδρύει συνήθειες και προσδοκίες, επομένως στη βάση ενός κώδικα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι (αντίθετα με την αρχιτεκτονική) στο θέατρο το ενδιαφέρον είναι ότι ο χρήστης (ο ηθοποιός) είναι άλλος από αυτόν στον οποίο το θέατρο πραγματικά απευθύνεται (το θεατή). Έτσι, ο καθαρά λειτουργικός κώδικας δεν αποτελεί εμπόδιο, καθώς πάνω στη σκηνή γίνεται μια μορφή μοντελοποίησης: οι ηθοποιοί, καλά προετοιμασμένοι, 'αποκαλύπτουν' με έναν ιδιαίτερο τρόπο τη χρήση του κάθε αντικειμένου πάνω στη σκηνή. Μάλιστα, η 'αποκάλυψη' αυτή αποτελεί συχνά στοιχείο έκπληξης και ενδιαφέροντος. Εν τέλει το θεατρικό αντικείμενο, μέσα στην 'παρερμηνεία' του, ίσως να γίνεται πιο 'λειτουργικό' για το θέατρο.

Ο Umberto Eco κάνει λόγο για την επίδειξη [ostentation], ως βασικό σημειωτικό όρο και ισχυρίζεται ότι αυτή είναι «η πιο βασική στιγμή της performance» (Keir, 1980: 30). Συγκεκριμένα, η πράξη αυτή της επίδειξης των αντικειμένων και των γεγονότων (και της ίδιας της παράστασης ως συνόλου) στο κοινό, αποτελεί δυνατότερο σημειωτικό στοιχείο από την περιγραφή, την εξήγηση και τον ορισμό των σκηνικών πραγμάτων. Αυτή η 'επιδεικτική' πλευρά της σκηνικής παρουσίασης [show] ξεχωρίζει από την αφήγηση, όπου πρόσωπα, αντικείμενα και γεγονότα περιγράφονται απαραιτήτως και καταμετρούνται.

Η επίδειξη τονίζεται και γίνεται με σκοπό του να παρουσιάζεται το σκηνικό θέαμα, όπως ακριβώς είναι μια παρουσίαση [display].

Η σημειωτική θεατρική ανάλυση δίνει το πράσινο φως στην άποψη ότι το σκηνικό δεν εξυπηρετεί πιστά το κείμενο-λόγο, αλλά έχει και δική του ηθοποιία.

Το αντικείμενο ήδη παίρνει τη λειτουργία του συμβόλου και αποκτά μια μορφολογική και λειτουργική (πολυ-λειτουργική θα έλεγα) ανεξαρτησία, παίρνει μια υπόσταση δική του.

Το θέμα είναι, τελικά, αν φτάνει ποτέ το σκηνικό αντικείμενο να απογυμνωθεί τελείως από το βάρος της αναφοράς του σε κάτι έτερο για να αποκτήσει μιαν αυτονομία ως στοιχείο μιας σύνθεσης που 'φέρει' μόνο τον εαυτό του· αν δηλαδή παύει ποτέ να είναι σημείο, αν μπορεί να σταθεί μόνο του χωρίς την πρωτότυπη αναφορά του. Μπορεί άραγε το σκηνικό αντικείμενο να σταθεί και ως αυτόνομο καλλιτεχνικό έργο;

3.2 ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ROBERT WILSON: ΥΠΟ ΠΟΙΟΥΣ ΟΡΟΥΣ Η ΥΛΗ, ΤΟ ΠΡΑΓΜΑ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΕΙ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ;

Ο Wilson ονομάζει το θέατρό του «κινούμενη αρχιτεκτονική» (Hayashi, 2001: 36) και αναφέρει σχετικά: «Είμαι καλλιτέχνης της εικόνας, σκέφτομαι με το χώρο. Σκέφτομαι τη σκηνή ως ένα διάλογο μεταξύ του κενού χώρου και κάποιων τοίχων που αιωρούνται ανά τακτά διαστήματα μεταβάλλοντας το χώρο» (Holmberg, 1996: 77). Σκηνοθετεί συνήθως τη σκηνή του εγγράφοντάς την μέσα σε ένα παραλληλόγραμμο, πειραματιζόμενος σε μια μετωπική δράση και χρησιμοποιώντας το τέχνασμα του κάδρου-περιγράμματος. Στη σύνθεση του κάδρου του, ο Wilson, θέτει σε εφαρμογή κάποιες αρχές χωροθέτησης και γεωμετρίας της ανατολικής φιλοσοφίας αφήνοντας χώρο γύρω από τα αντικείμενα που αποτελούν τη σύνθεση της σκηνικής του εικόνας. Η ιδέα του κάδρου-κουτιού ξεκινά ήδη από την πρώτη κιόλας σύλληψη του έργου, από τις σημειώσεις του Wilson για το σκηνικό περιβάλλον. Μικρά διαδοχικά τετράγωνα σκιτσάκια οργανωμένα σε κάθετες γραμμές και στήλες, σαν μια έκθεση από δείγματα ζωγραφικών πινάκων, περιγράφουν τη σταδιακή αλλαγή του σκηνικού τοπίου στην κάθε σκηνή του έργου. Το έργο χωρίζεται με αυτό τον τρόπο σε πράξεις. Βρίσκεται ένα χαρακτηριστικό οπτικό μοτίβο για κάθε πράξη, που σχεδιάζεται σε κάθε κουτάκι (πλαίσιο). Τα σκίτσα αυτά λειτουργούν δηλαδή σαν ένα storyboard, τεχνική που μας θυμίζει επίσης έντονα τον κινηματογράφο. Θα μπορούσε κανείς να παρομοιάσει τα σκίτσα αυτά με διαφάνειες [slides] ή και με key-frames στην οργάνωση ενός animation-κινούμενου σχεδίου.

Η ύλη, το πράγμα, επομένως, στο θέατρο του Wilson λειτουργεί ως δραματουργικό στοιχείο, με την έννοια ότι 'υλοποιεί' τη δραματουργία. Φτιάχνεται, δηλαδή, ένα γλυπτό με αφορμή τους δραματουργικούς κανόνες.

Οι καρέκλες-πορτραίτα του Wilson είναι αφιερωμένες στα ιστορικά ή μυθικά πρόσωπα που εμφανίζονται στο θεατρό του. Πρόκειται για χαρακτήρες-σύμβολα της φιγούρας που κουβαλάει από μόνη της μια ιστορία, αλλά από την άλλη χρησιμοποιούνται ως αντικείμενα που ανοίγουν το δρόμο για μια αυτόνομη αφήγηση, που λειτουργεί παράλληλα. *(Εικόνες 4-5-6)*

Το περιεχόμενο του υπόβαθρου, και ο τρόπος αναπαράστασης ενός αντικειμένου, μπορούν να επαναπροσδιορίσουν την υπόσταση του ίδιου του αντικειμένου, να του προσδώσουν άλλο περιεχόμενο.

Το γεωμετρικό παιχνίδι των σχημάτων που παρουσιάζει ο υλικός, σκηνικός χώρος, στο θέατρο του Wilson είναι εντελώς ανεξάρτητο αφηγηματικά και απελευθερωμένο από τη λειτουργική, μορφολογική δέσμευση που προϋποθέτει το θεατρικό κείμενο και η θεματολογία του. Το κάθετο και οριζόντιο στοιχείο, που αποτελούν την κύρια μορφή με την οποία δομεί τη σκηνική γεωμετρία, βρίσκονται πάντα εκεί ως διαχρονικά σύμβολα. Η οριζόντια γραμμή γυρίζει 'κάθετα' και αυτό αποτελεί μια δράση για το έργο, η οποία δεν 'σημαίνει κάτι'. Η μετατροπή αυτή των σχημάτων είναι μέρος μιας άλλης, παράλληλης διήγησης που ανήκει και μόνο στη σύνθεση της γεωμετρίας του θεάτρου του. Είναι ένα 'φυσικό' σύμβολο του κόσμου του Wilson. *(Εικόνα 7)*

Το κύριο αίτημά του είναι η ανεξαρτησία του κάθε στοιχείου, (λόγος-ήχος-φως-εικόνα). Ίσως αυτό με το οποίο πειραματίζεται πάνω στη σκηνή είναι η αντιστικτική σύνθεση πολλών, ανεξάρτητων αισθητικών αντικειμένων σε παράλληλα κανάλια (έργα-τοπία).

3.3 ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΩΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ

Θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε αν ένα γλυπτό, μια εγκατάσταση ή ένας ζωγραφικός πίνακας (ήδη υπάρχοντα έργα τέχνης δηλαδή) μπορούν να χρησιμοποιηθούν πάνω στη θεατρική σκηνή ως objets trouvés και να επανανοηματοδοτηθούν, έχοντας από πριν όμως μια αυτονομία που κανείς δεν θα μπορούσε πια να αμ-

φισβητήσει.
Τι είναι άραγε το έργο τέχνης, ως πράγμα, όταν αποκόπτεται από το περιβάλλον μέσα στο οποίο υπάρχει και από το οποίο παίρνει την υπόσταση και το νόημά του; Ο Martin Heidegger γράφει στην *Προέλευση του Έργου Τέχνης* σχετικά:

> *Με την αποκοπή και την αποσύνδεσή τους από τον κόσμο τους, τα έργα τέχνης δεν είναι πια αυτά που ήταν. Είναι βέβαια τα ίδια αυτά έργα που στέκονται ως αντικείμενο συνάντησης, αλλά ο εαυτός τους είναι κάτι που υπήρξε στο παρελθόν [...] Εφεξής παραμένουν μόνο σαν αντικείμενα.*

Θαμμένος κάτω από το συμβατικό συμβολισμό, βρίσκετ02αι ο φυσικός συμβολισμός, που ακόμη μας μιλάει αν είμαστε πρόθυμοι να ακούσουμε. Όπως υπαγορεύει το Μεσαιωνικό παράδειγμα, η αυθεντία-εξουσία αυτού του συστήματος συμβόλων είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένη με μια συγκεκριμένη άποψη του κόσμου, σε αυτή την περίπτωση, με μια μεταφορά-εξήγηση των ορατών πραγμάτων ως σημαδιών μιας πνευματικής πραγματικότητας. Τα πράγματα είναι σιωπηλά, απλά εκεί. Στην ουσία όμως, αυτό που επικοινωνούν τα πράγματα είναι ο τρόπος με τον οποίο εμείς οι ίδιοι κατοικούμε μέσα σε αυτά. Πάνω στα αντικείμενα αντανακλάται η δική μας ύπαρξη μέσα σε αυτά, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο κατανοούμε την πραγματικότητα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το Θέατρο είναι μια σύνθετη μορφή έκφρασης που προκύπτει μέσα από το συνδυασμό πολλών παραμέτρων, οι οποίες συλλειτουργούν στο χώρο και το χρόνο. Είναι στην ουσία το συμβάν, το αποτέλεσμα ενός συνδυασμού, μιας συνεργασίας πολλών στοιχείων που συνυπάρχουν πάνω σε μια πλατφόρμα, τη θεατρική σκηνή. Τα στοιχεία αυτά συνυπάρχουν, δεν είναι όμως απαραιτήτως και ισάξια. Διατηρούν λεπτές ισορροπίες που μεταβάλλονται, καθώς μεταβάλλεται και αυτό που το θέατρο θέλει κάθε φορά (και κάθε στιγμή) να επικοινωνήσει στο θεατή.

Μέσα σε αυτό το σύνθετο σύνολο, προσπάθησα να εντοπίσω τις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες το σκηνικό αντικείμενο και η υλική κατασκευή, παραλαμβάνουν σημαντικό θεατρικό ρόλο. Μέσα από την εξέλιξη και αλλαγή του θεάτρου, φάνηκε το πώς η υλική κατασκευή, από περιφερειακό-δευτερεύον στοιχείο, μπορεί σταδιακά να αναδειχθεί σε κυρίαρχο επικοινωνιακό-θεατρικό όργανο.

Σημαντικό παράδειγμα στην έρευνα αυτή στάθηκε το έργο του σύγχρονου Robert Wilson το οποίο και αποτελεί μια ακραία μορφή θεατρικής έκφρασης που βασίζεται στην οπτική και υλική γλώσσα - χωρίς φυσικά το παράδειγμα αυτό να αποτελεί μοναδική ή και ιδανική μορφή θεατρικής δημιουργίας.

Στόχος αυτού του κειμένου δεν ήταν η θεατρολογική ανάλυση, αλλά η διερεύνηση της ιδιαίτερης ικανότητας που έχει η υλική, άψυχη κατασκευή όχι μόνο να έχει λειτουργικό ρολό αλλά και να αναπαριστά, να επικοινωνεί συγκεκριμένα νοήματα με έναν ιδιότυπο, έμμεσο τρόπο (με κύριο παράδειγμα και βοήθημα στην έρευνα αυτή το θέατρο). Η σκηνογραφία παρέχει το ιδανικό παράδειγμα, το ιδανικό αντικείμενο μελέτης προκειμένου να ερευνήσουμε το κατά πόσο η υλική κατασκευή *μιλάει*, *αναπαριστά* και *επικοινωνεί*. Το σύγχρονο θέατρο έχει επεκτείνει τα όριά του πέρα από την αναπαράσταση, τη μίμηση ενός ήδη υπάρχοντος κόσμου-εικόνας και έχει βαλθεί να χτίσει εκ νέου έναν κόσμο έτσι όπως τον οραματίζεται.



Εικ. 7

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ:

Εικόνα 1: Σχεδιαγραμματική δομή κειμένου
Εικόνα 2: Σχέδιο του *Antonin Artaud* με τίτλο: *Το Όν και τα Έμβρυά του... [L' être et ses foetus...]* 1945
Εικόνα 3: Αφίσα από παραγωγή του έργου, *Η Άνοδος του Αρτούρο Ουί,* στην οποία απεικονίζεται ο ίδιος ο *B. Brecht* Νυρεμβέργη 1969
Εικόνα 4: Robert Wilson, «Καρέκλα με ενσωματωμένη σκιά» – Πορτραίτο για τον *Parsifal,* από την ομώνυμη παράσταση, 1992
Εικόνα 5: Robert Wilson, Καρέκλα – Πορτραίτο για τον *Franz Kafka*
Εικόνα 6: Robert Wilson, Ανάκλιντρο αφιερωμένο στον *Henrik Ibsen*
Εικόνα 7: Robert Wilson, *Μαγικός Αυλός*, Παρίσι 1991

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Artaud, A. (1992) *Το Θέατρο και το Είδωλό του*, μτφ. Π. Μάτεσις. Αθήνα-Γιάννενα: Δωδώνη.

Brook, P, (1968) *Η Σκηνή χωρίς Όρια*, *Δοκίμιο πάνω στα προβλήματα του σύγχρονου Θεάτρου*, μτφ. Μ. Ρ. Papara. Αθήνα: Εκδόσεις Εγνατία.

Esslin, M. (2005), *Μπρεχτ: Ο Άνθρωπος και το Έργο του*, μτφ. Φ. Κονδύλης. Αθήνα-Γιάννενα: Δωδώνη.

Hayashi, M. (2001) 'Réflexions sur la Problématique de l' Image chez Robert Wilson', Πτυχιακή εργασία. Paris: Institut d' études théâtrales Paris III.

Heidegger, M. (1986) *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, μτφ. Γ. Τζαβάρας. Αθήνα-Γιάννενα: Δωδώνη.

Holmberg, A. (1996) *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press.

Keir, E. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen & Co. Ltd.

Lehmann, H. –T. (2006*) Postdramatic Theatre*, μτφ. K. Jurs-Munby, London-New York: Routhledge.

Marinetti, F. T., Settimelli, E. Corra, B. (1972) *The Futurist Synthetic Theater*. Μιλάνο: Farrar, Straus & Giroux, Inc.

Quadri, F., Bertonni, F., Stearns, R. (1997) *Robert Wilson*. New York: Rizzolli.

Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F. (1960) *The Theater of Bauhaus*, μτφ. A. S. Wensinger. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Szondi, P. (1981) *Poésies et Poétiques de la Modernité, Traduction française de textes sur Mallarmé, Paul Celan, Walter Benjamin, Bertold Brecht.* Lille: Presses Universitaires de Lille.

IN-LUDIO*

***IN-LUDIO: ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΕ ΠΑΙΧΝΙΔΙ /**
ΡΙΖΑ ΤΗΣ ΛΕΞΗΣ ILLUSION (= ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ, ΑΥΤΑΠΑΤΗ) < ΛΑΤ. ILLUSION < ILLUDERE (= ΕΜΠΑΙΖΩ)

Βουτσινά Λήδα
Αρχιτεκτων μηχ. ΕΜΠ, MSc.
lvoutsina@teemail.gr

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Αριστείδης Μπαλτάς

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Συνδυάζοντας τις θεωρίες για το παχνίδι των Caillois και Huizinga με τη θεωρία για τη Δομή των Επιστημονικών Επαναστασεων του Khun, εντοπίζεται μια μεταιχμιακή συνθήκη, η οποία στο άρθρο ονομάζεται παιγνιώδης δράση. Η δράση αυτή προσεγγίζεται ως ένας τρόπος εμπλοκής με την πραγματικότητα και ταυτόχρονα απόκλισης απο αυτήν. Διερευνάται η έννοια του κανονικού -βάση πάνω στην οποία επενεργεί η παιγνιώδης δράση- και της διαδικασίας δημιουργίας κανονικοτήτων. Προσεγγίζεται αναλυτικά ο τρόπος που η παιγνιώδης δράση λειτουργεί παρασιτικά πάνω στις κανονικότητες, αποσπώντας στοιχεία τους και χαλαρώνοντας τους δεσμούς μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Στη συνέχεια, και πάνω στη βάση της θεωρίας του Pierre Levy περί δυνητικοποίησης και εν ενεργεία ύπαρξης, αναλύεται το πώς η παιγνιώδης δράση αποτελεί τελικά μια παλλινδρομική κίνηση ανάμεσα στις δύο καταστάσεις. Η παιγνιώδης δράση αποκτά το ρόλο του παραγωγού μορφών εξαιρετικά ασταθών και μη επαναλήψιμων και ταυτόχρονα του μεθοδολογικού εργαλείου απόδοσης νοημάτων, ενός τρόπου, δηλαδή, διαχείρισης κωδίκων.

ABSTRACT

Based on the combination of the theories on play by Caillois and Huizinga and the theory on the Structure of Scientific Revolutions by Khun, the article is approaching an in between situation that we call playful action. The action is approached as a way of engaging with reality and in the same time deviating from it. We investigate the concept of normality -on which playful action will occur- and the process of its emergence. We analytically approach the way playful action functions parasitically upon normality, detaches elements from it and loosens the bond between form and content. Based on the theory on the virtual and actual being by Pierre Levy, we analyze the way playful action becomes a back-and-forth movement between the two states. Playful action gets the role of the producer of instable and non-repeatable forms and in the same time of the methodological tool of attaching meanings to situations; it becomes, in other words, a way of dealing with codes.

Ας ξεκινήσουμε από έναν «προκαταρκτικό κόσμο» (Κονδύλης, 2001). Έναν κόσμο, δηλαδή, στον οποίο το υποκείμενο δεν έχει κάνει ακόμα την εμφάνισή του κι όπου όλα τα υλικά, οι εντυπώσεις, οι κινήσεις αιωρούνται αδιάφορα σ' ένα ουδέτερο και αχανές πεδίο. Η εμφάνιση του υποκειμένου σηματοδοτεί και την ακαριαία ανάδυση αντικειμένων μέσα από αδιάφορο άθροισμα υλικών του προκαταρκτικού κόσμου. Τα πράγματα από λεία και αδιάφορα, μετασχηματίζονται σε υποδοχείς απονομής ιδιοτήτων και διαμορφώνουν αναμονές σύνδεσής τους με άλλες ποσότητες ύλης. Το υποκείμενο εμφανίζεται ως ένας διευθετητής του χάους, ως μια δύναμη που οργανώνει, ομαδοποιεί, διαχωρίζει, ιεραρχεί και πάντως πολώνει το πεδίο μέσα στο οποίο δρα μέσω σημειοδοτήσεων. Ο αχανής και λείος χώρος του προκαταρκτικού κόσμου μετατρέπεται σε δυναμικό πεδίο κι οι δυνάμεις που αναπτύσσονται εδώ είναι δυνάμεις *μορφοποιητικές*.

Το υποκείμενο που διευθετεί και αποδίδει ιδιότητες είναι παράλληλα ένα υποκείμενο που ερμηνεύει. Η διευθέτηση και η ερμηνεία προσεγγίζονται εδώ ως διαδικασίες διαφοροποιητικές με έναν ιδιαίτερο προσανατολισμό, ένα ύφος, που είναι σύμφυτο με το υποκείμενο και με την αισθητήρια αντίληψή του.

Ο Merleau-Ponty (2005: 87) εξηγεί σχετικά με το ύφος:

> *Μια περαστική δεν είναι πρώτα ένα σωματικό περίγραμμα, μια βαμμένη κούκλα, ένα θέαμα. Είναι μια «ατομική, συναισθηματική, ερωτική έκφραση», ένας συγκεκριμένος τρόπος να είσαι σάρκα, δοσμένος ολόκληρος μέσα στην περπατησιά ή και μόνο στο χτύπημα του τακουνιού στο έδαφος – μια σπουδαιότατη παραλλαγή του κανόνα του βαδίζω, του κοιτάζω, του ακουμπώ, του μιλώ. Αν είμαι και ζωγράφος, στον καμβά δεν μεταφέρω πλέον μόνο μια βιοτική ή αισθητική αξία, στον πίνακα δεν θα είναι μόνο «μια γυναίκα» ή «μια δυστυχισμένη γυναίκα», αλλά το έμβλημα ενός τρόπου κατοίκησης του κόσμου, απόδοσης ερμηνείας του από το πρόσωπο αλλά και το ένδυμα, από την ευκινησία αλλά και την αδράνεια του σώματος, εν ολίγοις μιας συγκεκριμένης*

αναφοράς προς το είναι.
Κάθε ύφος είναι η διαμόρφωση των στοιχείων του κόσμου που επιτρέπουν να τον προσανατολίσουμε προς ένα από τα ουσιαστικά μέρη του. Σημασία υπάρχει όταν υπάγουμε τα δεδομένα του κόσμου σε μια «συνεκτική παραμόρφωση».

Η διευθέτηση των στοιχείων του προκαταρκτικού κόσμου από το υποκείμενο, γίνεται μέσω της επιλογής (υπό την καθοδήγηση του ύφους). Μέσα σε μια φυσική πραγματικότητα ή μέσα στο ομοιογενές πεδίο του προκαταρκτικού κόσμου, η επιλογή αποτελεί ένα εργαλείο κριτικής παρέμβασης και μια δύναμη που αποκόπτει και αποχωρίζει στοιχεία από το ομοιογενές και άμορφο σύστημα, προκειμένου να παράγει μορφές και να διευθετήσει το δικό της κόσμο.

Η μορφή μπορεί να οριστεί, σύμφωνα με τον Bourriaud (2002) ως μια «διαρκούσα συνάντηση» [lasting encounter]. Η παραγωγή της μορφής, επομένως, προκύπτει μέσα από την επινόηση-στήσιμο πιθανών συναντήσεων. Από το πεδίο του προκαταρκτικού κόσμου, το υποκείμενο επιλέγει και αποσπά στοιχεία. Ήδη η επιλογή αυτή συνιστά μια διευθέτηση. Τα στοιχεία αυτά, τα συσχετίζει μεταξύ τους ή με άλλα· προκαλεί συναντήσεις. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην περιφέρεια των πραγμάτων, στο χώρο γύρω τους και μεταξύ τους που αλλάζει κατά την προσέγγισή τους. Δεν μιλάμε πλέον για ένα ουδέτερο πεδίο μέσα στο οποίο τοποθετούνται τα στοιχεία αυτά, αλλά για ένα πεδίο δυναμικό που δημιουργείται μεταξύ τους μέσω των διευθετήσεων του υποκειμένου. Οι διευθετήσεις, οι προσεγγίσεις ή οι απομακρύνσεις και οι δυνάμεις που επικρατούν κάθε φορά στους ενδιάμεσους χώρους, συστήνουν μορφές. Αντιλαμβάνεται έτσι κανείς, ότι η μορφή είναι μια *σχετική* ιδιότητα που εντοπίζεται όχι στα ίδια τα πράγματα, αλλά στον τρόπο που αυτά συνδέονται: εκείνο που αντιλαμβανόμαστε στην ανάδυση της όψης δεν είναι μια ιδιότητα του αντικειμένου, αλλά μια εσωτερική σχέση ανάμεσα σ' αυτό και σε άλλα αντικείμενα.

Ο τρόπος, λοιπόν, που εμφανίζεται η μορφή είναι χωρικός, τα στοιχεία της μορφής έχουν ανάμεσά τους σχέσεις εγγύτητας.

Το περιβάλλον μέσα στο οποίο θα λάβει χώρα η συνάντηση, οι όροι υπό τους οποίους θα συμβεί, καθώς και οι ίδιες οι ποιότητες-ποσότητες που θα συναντηθούν, αποτελούν στοιχεία μιας συγκεκριμένης διαδικασίας, μιας μεθοδολογίας κατασκευής μορφών, μιας μεθοδολογίας έκφρασης. Η έκφραση είναι, λοιπόν, ο τρόπος που υλοποιείται το ύφος, ο τρόπος που τοπικοποιείται και χρονικοποιείται η 'συνεκτική παραμόρφωση' για την οποία έγινε λόγος νωρίτερα. Και οι μορφές είναι τα επιμέρους στοιχεία της έκφρασης, οι εφαρμογές της, οι επιμέρους τοπικοποιήσεις και χρονικοποιήσεις.

Το 1962, ο Kuhn, με το βιβλίο του *Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων*, έρχεται να προτείνει μια νέα εικόνα της επιστήμης, που βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση και φιλοδοξεί να αντικαταστήσει την κυρίαρχη τότε ανάλυση του Λογικού Θετικισμού. Η βασική ιδέα είναι ότι οι επιστημονικές γνώσεις κάθε εποχής αρθρώνονται σε ένα αυτόνομο σύστημα, με τη δική τους αξία και λειτουργικότητα, που δεν μπορεί να κριθεί με τα δικά μας, σημερινά κριτήρια επιστημονικότητας. Η ανάπτυξη της επιστήμης είναι μια ριζικά *ασυνεχής* διαδικασία, μια ακολουθία βίαιων ανατροπών.

Στη *Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων* εισάγεται μια εντελώς νέα ορολογία, στην οποία θα βασιστούμε για την ανάπτυξη του συλλογισμού μας:

Επιστημονική κοινότητα: με τον όρο αυτό χαρακτηρίζεται ένα σύνολο επιστημόνων με συναφές πεδίο έρευνας, που ασπάζονται τις ίδιες βασικές αντιλήψεις για τη φύση της επιστήμης και τη μεθοδολογία της. Η επιστημονική κοινότητα αποτελεί τη βασική κοινωνιολογική μονάδα του Kuhn.

Το βασικό χαρακτηριστικό της επιστημονικής κοινότητας είναι η αποδοχή ενός κοινού *Παραδείγματος*: ενός συνόλου δηλαδή πεποιθήσεων, αναγνωρισμένων αξιών και τεχνικών, που ασπάζονται τα μέλη μιας δεδομένης ομάδας επιστημόνων. Το Παράδειγμα αποτελείται «από ένα ισχυρό πλέγμα εννοιολογικών, θεωρητικών, πειραματικών και μεθοδολογικών παραδοχών» ακόμη και «σχεδόν μεταφυσικών» (Kuhn, 2008: 26). Σημαντικό είναι δε να αναφερθεί, ότι *επιστημονική κοινότητα* και *Παράδειγμα* συν-συγκροτούνται.

Η σύνδεση μιας δεδομένης επιστημονικής κοινότητας με ένα μοναδικό Παράδειγμα δημιουργεί μια ιδιαίτερα αυστηρή παράδοση επιστημονικής έρευνας, που ο Kuhn ονομάζει *φυσιολογική επιστήμη*. Στη φυσιολογική επιστήμη, αφιερώνεται όλος σχεδόν ο χρόνος και η δημιουργικότητα των περισσότερων επιστημόνων. Είναι η εργασία στο εσωτερικό και υπό την καθοδήγηση ενός Παραδείγματος, που τείνει στην αποσαφήνιση, στη διάρθρωση και στην αύξηση της ακρίβειάς του. Η φυσιολογική επιστήμη είναι μια δραστηριότητα επίλυσης γρίφων, προορισμένη να παραμένει στο εσωτερικό ενός Παραδείγματος, που σε καμιά περίπτωση δεν αμφισβητείται. Η στράτευση σε ένα Παράδειγμα δεν είναι μόνο η αποδοχή μιας θεωρίας. Είναι ταυτόχρονα μια οντολογική παραδοχή, μια μεθοδολογική κατεύθυνση και μια κοινή γλώσσα. Η στράτευση λοιπόν είναι τόσο ολοκληρωτική, ώστε να γίνεται λόγος για είσοδο σε ένα νέο κόσμο.

Η φυσιολογική επιστήμη αντιδιαστέλλεται από την *ιδιόρρυθμη επιστήμη*, μια κατάσταση ρευστή, όπου τα ίδια τα θεμέλια της επιστήμης αμφισβητούνται. Η συσσώρευση ανωμαλιών οδηγεί σε μια κατάσταση κρίσης. Αρχίζει μια περίοδος διαμάχης, όπου διάφορα Παραδείγματα, νέα και παλιά, συνυπάρχουν και αντιτίθενται. Η περίοδος κρίσης λύνεται με την επικράτηση ενός νέου Παραδείγματος. Η επικράτηση ενός νέου Παραδείγματος, σημειώνει την ολοκλήρωση μιας *επιστημονικής επανάστασης*. Η αλλαγή που συντελείται στη διάρκεια μιας επανάστασης, δεν είναι δυνατό να αναχθεί σε μια απλή λογική συγκριτική αποτίμηση. Δεν μπορούμε να συγκρίνουμε δύο διαδοχικά Παραδείγματα σε μια αντικειμενική βάση ούτε να διατυπώσουμε αξιολογικές κρίσεις για την ορθότητα του καθενός, διότι αυτά είναι *ασύμμετρα:* δεν υπάρχει *εξω-παραδειγματικό πεδίο* θεώρησης των Παραδειγμάτων μέσα στο οποίο να μπορεί να εμφανιστεί ένα κοινό μέτρο σύγκρισης.

Για τις ανάγκες του παρόντος κειμένου, γενικεύουμε το παραπάνω σχήμα.

Ας ξεκινήσουμε από τον προκαταρκτικό κόσμο για τον οποίο έγινε λόγος νωρίτερα: κάθε αντίληψη, κάθε πράξη που την προϋποθέτει, κάθε ανθρώπινη χρήση του σώματος είναι πρωτογενής έκφραση, μια εναρκτήρια πράξη η οποία συγκροτεί τα σημεία ως σημεία, εγκαθιστά το εκφραζόμενο μέσα τους (μόνο και μόνο χάρη στην ευγλωττία της διάταξης και της διαμόρφωσής τους), «εμφυτεύει ένα νόημα στο εισέτι άνευ νοήματος, και άρα, αντί να εξαντλείται τη στιγμή που συμβαίνει, εγκαινιάζει μια τάξη, θεσπίζει ένα θεσμό ή μια παράδοση» (Merleau-Ponty, 2005: 107),

κατασκευάζει ένα *Παράδειγμα.*

Ας θεωρήσουμε τώρα μια ομάδα ατόμων, μια *κοινότητα*, που μέσα από διάφορες επιλογές, διευθετεί, κατηγοριοποιεί και *διαμορφώνει* μια κατάσταση που αποτελεί ένα πλαίσιο δράσης (σε αναλογία με το *Παράδειγμα* του Kuhn). Αν η κοινότητα αυτή αποκτήσει (για λόγους που δεν αφορούν το παρόν κείμενο) μια ιδιαίτερη εξουσία έναντι των υπολοίπων, τότε το πλαίσιο αυτό μπορεί να επικρατήσει, έναντι άλλων διευθετήσεων προερχόμενων από άλλες κοινότητες, και να αποτελέσει μια κανονικότητα, να χαρακτηρίσει πλέον τη 'φυσιολογική ροή' των πραγμάτων.

Πάνω στο αδιάφορο πεδίο του προκαταρκτικού κόσμου, μέσω της έκφρασης που αναπλάθει και μεταπλάθει, αρχίζουν και συγκροτούνται/μορφοποιούνται Παραδείγματα, που εδώ ονομάζουμε *κανονικότητες*. Οι *κανονικότητες* αυτές έχουν μορφή και άρα χωρική και χρονική υπόσταση: έκταση, όρια, σχέσεις εγγύτητας ή απόκλισης από άλλες κανονικότητες, ιστορία, εξέλιξη.

Αποτελούν κόσμους, καθένας από τους οποίους δεν είναι πλέον ένας αδιάφορος και απρόσωπος χώρος αλλά μια δομή κοινής κατανόησης, και το μέσον που κάνει αυτή την κατανόηση εφικτή είναι ο *κώδικας.*[1]

Κάθε έκφραση προϋποθέτει μια επιλογή εκούσια ή ακούσια. Επιλογή μέσου, κώδικα και άρα του αντίστοιχου πλαισίου, κανονικότητας. Και στη συνέχεια, τρόπους χρήσης του, διαχείρισής του. Η σχέση με τον κώδικα και ο τρόπος διαχείρισής του είναι τέτοιος που περιγράφηκε παραπάνω μέσω του μοντέλου του Kuhn. Κάθε κώδικας αποτελεί ένα πλαίσιο με συγκεκριμένους κανόνες και επομένως όρια. Σύμφωνα με τη θεωρία του Kuhn η σχέση που μπορεί να έχει κανείς με έναν κώδικα είναι του είδους μέσα-έξω ή on-off. Ωστόσο, στη γενικότερη θεώρησή του, το μοντέλο αυτό μιλά πάντα για ένα 'μέσα' αφού δεν δέχεται την ύπαρξη εξωπαραδειγματικής θέσης θέασης. Κάθε έκφραση, λοιπόν, μέσω της *επιλογής* χρήσης ενός κώδικα, εισάγει αυτόματα το υποκείμενο στο αντίστοιχο πλαίσιο, στον αντίστοιχο κόσμο. Και τούτη είναι μια διαδικασία ενταγμένη στην *κανονικότητα*, στη φυσιολογική ροή των πραγμάτων.

Η διαφοροποίηση από το πλαίσιο, η απόκλιση, είναι μια πράξη διαφορετική από μια εξαρτημένη από τη φύση κίνηση κι έτσι αποτελεί μια ιδιαίτερη *χειρονομία* (Flusser, 2007): αν ο κώδικας της 'προεγκατεστημένης φύσης', της κανονικότητας εμπεριέχει συγκεκριμένους και περιορισμένους αριθμητικά τρόπους δράσης έναντι συγκεκριμένων ερεθισμάτων, τότε η διαφοροποίηση έγκειται στον αυξημένο βαθμό ελευθερίας, του υποκειμένου που αποκλίνει, να επιλέξει τρόπο δράσης πέρα από τα όρια της κανονικότητας.

Αν θεωρήσουμε την *κανονικότητα1* ως μια χωρικά ορισμένη περιοχή με σχετικά ευκρινή όρια, τότε η διαφοροποίηση μπορεί να είναι δύο ειδών, με τα εξής χωρικά της ανάλογα: 1. μπορεί να βρίσκεται διαρκώς εκτός ορίων, οπότε μιλάμε πλέον για ένα άλλο πλαίσιο, μια *κανονικότητα2,* 2. μπορεί να αναμετράται συνεχώς με τα όρια και τα στοιχεία της *κανονικότητας1*, τείνοντας να την διατρήσει ή να την ανατρέψει.

Θα σταθούμε στη δεύτερη περίπτωση και θα επιχειρήσουμε να κάνουμε τη διάκριση ανάμεσα σε οποιαδήποτε αντιδραστική, επαναστατική ή ανατρεπτική δράση και σε αυτό που θα ορίσουμε και θα ονομάζουμε στο εξής *παιγνιώδη συμπεριφορά*.

Στην αφετηρία του προβληματισμού σχετικά με το παιχνίδι βρίσκεται η μελέτη *Homo Ludens* του Johan Huizinga, στην οποία το παιχνίδι αντιμετωπίζεται ως εργαλείο εξέλιξης του πολιτισμού. Ο Huizinga βλέπει το παιχνίδι ως ένα μέσο μετάβασης· θεωρεί ότι οι διάφορες πολιτισμικές μορφές μπορούν να κατανοηθούν ως εκδηλώσεις ή μεταμορφώσεις της θεμελιώδους ορμής προς το παιχνίδι.

Η πράξη του παιχνιδιού αποτελεί μια σαφώς προσδιορισμένη ποιότητα πράξης και μια ειδική μορφή δραστηριότητας. Από πολύ νωρίς θα δώσει κάποια γενικά χαρακτηριστικά του παιχνιδιού, έτσι όπως θα προέκυπταν από μια πρώτη παρατήρηση της διαδικασίας του:

Το παιχνίδι είναι μια δραστηριότητα εκούσια και διαχωρισμένη. Ένα πέρασμα από την πραγματική ζωή σε μια προσωρινή σφαίρα δράσης, με εντελώς δική της διάταξη.

Τα όρια του παιχνιδιού (χωρικά και χρονικά) καθορίζονται από τους κανόνες. Οι νόμοι και οι συνήθειες της καθημερινής ζωής δεν ισχύουν πλέον, το παιχνίδι δημιουργεί μια άλλη τάξη.

Το παιχνίδι είναι μια δραστηριότητα μη παραγωγική που χαρακτηρίζεται από ανιδιοτέλεια. Δεν είναι συνήθης ζωή, δεν αφορά στην άμεση ικανοποίηση των αναγκών και των ορέξεων και στην πραγματικότητα διακόπτει τη λειτουργία τους. Το παιχνίδι συνδέεται άμεσα με την ευχαρίστηση της διακοπής μιας χρήσιμης πράξης.

Το παιχνίδι έχει μια ιδιαίτερη σχέση με τη σοβαρότητα. Δεν βρίσκεται απλώς στον αντίποδά της: η σοβαρότητα κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού είναι απαραίτητη για να διατηρήσει το παιχνίδι τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του.

Παράλληλα, το παιχνίδι τοποθετείται ανάμεσα σε δύο πόλους:

Στο ένα άκρο τοποθετείται μια κοινή αρχή διασκέδασης, αναταραχής, ελεύθερου σχεδιασμού και ανέμελης ευεξίας όπου εκδηλώνεται μια συγκεκριμένη ανεξέλεγκτη φαντασία και αποδίδεται με τον όρο paidia. Πρόκειται για τη στοιχειώδη ανάγκη για αναταραχή και πάταγο που εμφανίζεται αρχικά με την παρόρμηση να αγγίξεις τα πάντα, να δοκιμάσεις, να μυρίσεις, η οποία εύκολα μετατρέπεται σε ανάγκη για καταστροφή ή «σπάσιμο». Εξηγεί την ευχαρίστηση του να κόβεις αδιάκοπα χαρτί με το ψαλίδι, να σκίζεις σε κουρέλια το ύφασμα, να διαλύεις μια συναρμολόγηση, να περνάς ανάμεσα από ανθρώπους που στέκουν στην ουρά, να αναστατώνεις το παιχνίδι ή την απασχόληση των άλλων κλπ.

Στο άλλο άκρο αυτή η πρωταρχική δύναμη αυτοσχεδιασμού και ευεξίας, πειθαρχείται από μια συμπληρωματική τάση: μια αυξανόμενη ανάγκη να υποταχθεί η αναρχική και άστατη φύση της paidia σε αυθαίρετες, επιτακτικές και εσκεμμένα δύσκολες συμβάσεις, να της αντιταχθεί όλο και περισσότερο ορθώνοντας απέναντί της ολοένα και ενοχλητικότερα εμπόδια, ώστε να την δυσκολέψει περισσότερο να φτάσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα – το οποίο αν και μένει εντελώς ανώφελο, απαιτεί ωστόσο ένα διαρκώς αυξανόμενο ποσό προσπαθειών. Αυτή η έφεση στην άσκοπη δυσκολία αποδίδεται από τον όρο ludus. Κι εδώ παρεμβαίνει επίσης η

> *ευχαρίστηση που δοκιμάζει κανείς όταν ξεπερνάει μια σκόπιμα δημιουργημένη δυσκολία, αυθαίρετα καθορισμένη, τέτοια ώστε το γεγονός της αντιμετώπισής της να μην επιφέρει κανένα άλλο πλεονέκτημα πέρα από την ενδόμυχη ευχαρίστηση ότι ξεπεράστηκε.* (Caillois, 2001: 72, 74)

Το παιχνίδι, έτσι, διαγράφει μία κίνηση που ξεκινά από την πρωταρχική δύναμη – ώθηση της *paidia* και αναπτύσσεται περνώντας μέσα από τα διαδοχικά φίλτρα του *ludus*. Η κίνηση αυτή είναι ιδιότυπα εξελικτική, υπό την έννοια ότι εκκινεί από μια παρόρμηση και τροποποιείται από κανόνες, έτσι ώστε να καταλήξει περιγράψιμη και άρα ελέγξιμη. *Ludus* και *paidia* δεν αποτελούν κατηγορίες του παιχνιδιού, αλλά παιγνιακούς τρόπους και είναι τα χαρακτηριστικά αυτά που διακρίνουν το παιχνίδι από οποιαδήποτε άλλη ανατρεπτική ή παραβατική πράξη.

Οι διακρίσεις από τον Caillois και Huizinga (σε μικρότερο βαθμό) έγιναν κυρίως στη βάση συγκεκριμένων και θεσμοθετημένων παιχνιδιών του τύπου κρυφτό, κορόνα-γράμματα, αμπάριζα κτλ. Οι παίχτες στο κρυφτό έχουν επιλέξει να παίξουν το συγκεκριμένο παιχνίδι, να μεταβούν προσωρινά σε έναν άλλο συγκεκριμένο κόσμο με κανόνες σε μεγάλο βαθμό προκαθορισμένους. Το συγκεκριμένο παιχνίδι υπάρχει ως κόσμος-πλαίσιο και οι παίκτες αποφασίζουν να το επισκεφθούν. Εκκινώντας μάλιστα από τον αυστηρό διαχωρισμό του θεσμοθετημένου παιχνιδιού από την καθημερινή ζωή, από την εξαιρετικά σαφή χρονική και χωρική οριοθέτησή του, όπως επίσης και από το αυστηρό σύστημα κανόνων που ισχύει εντός του, ο Huizinga τονίζει τη συνάφεια του παιχνιδιού με την τελετουργία, θεωρώντας ότι αυτό μετέχει της σφαίρας του ιερού.

Αυτό που μας ενδιαφέρει στο παρόν άρθρο είναι μια κατάσταση πραγμάτων πριν από το θεσμοθετημένο παιχνίδι, εκεί που οι εκδηλώσεις της paidia και του ludus δεν έχουν όνομα, ακριβώς επειδή δεν επιτυγχάνουν καμιά σταθερότητα, τους λείπει κάθε διακριτικό σημάδι, κάθε σαφώς διαφοροποιημένη ύπαρξη που θα επέτρεπε στο λεξιλόγιο να επικυρώσει την αυτονομία τους με μια ειδική ονομασία. Το κείμενο αυτό, δοκιμάζει να αναφερθεί σε κάθε τύπου *παιγνιώδεις δράσεις*[2] της καθημερινής ζωής κατά τις οποίες κόσμος (παιχνιδιού) και κώδικας (κανόνες) συν-συγκροτούνται. Το παιχνίδι προσεγγίζεται ως ένας τρόπος να εμπλέκεται κανείς με την πραγματικότητα.

Αλλάζοντας κλίμακα και πλησιάζοντας κοντύτερα στη διαδικασία του παιχνιδιού, θα δούμε πώς αυτό λειτουργεί, ποια είναι τα βασικά συστατικά του και από πού τροφοδοτείται.

Ο Agamben στο κείμενό του *Infancy and History* (1993) εξηγεί τον τρόπο που η καθημερινότητα παρέχει στο παιχνίδι τα εργαλεία του ή καλύτερα μιλά για τον τρόπο με τον οποίο το παιχνίδι *χρησιμοποιεί* την καθημερινότητα.

Στο κεφάλαιο *in Playland* το παιχνίδι εξετάζεται σε αντιδιαστολή και σχέση με την ιερή τελετή και μάλιστα πάνω σε μια χρονική βάση:

Το ιερό ορίζεται μέσω της ομοούσιας ενότητας του μύθου και της τελετής, μιας μορφής δηλαδή με ένα περιεχόμενο. Η τελετή αποτελεί το σύνολο των πρακτικών διαδικασιών, των κινήσεων και της χωροθέτησης σωμάτων και αντικειμένων, των ποσοτήτων δηλαδή της ύλης. Ο μύθος αποτελεί το ένδυμα αυτής της δράσης, το πλαίσιο με τη βοήθεια του οποίου η διαδοχή των κινήσεων θα μετατραπεί σε αναπαράσταση, τον τρόπο σημειοδότησης. Πρόκειται για μια μορφή που προσθέτει στην καθαρή ύλη μια κοινωνική χρήση και που μετατρέπει την ερμητική και βουβή διαδοχή κινήσεων σε προφορικότητα. Η ιερή τελετή είναι δηλαδή μια μηχανή η οποία αποσπά γεγονότα-δράσεις από την τοπικότητα και τη χρονικότητα στην οποία γεννήθηκαν και τα συνταιριάζει με προφορικές δομές, με μύθους. Μια μηχανή, με άλλα λόγια, που, κατά τον Agamben (1993: 71) «μετατρέπει διαχρονικά γεγονότα σε συγχρονικές δομές». Οι δομές αυτές, οι ιερές τελετές, κατανέμονται με τέτοιο τρόπο μέσα στη ροή του χρόνου, ώστε να δίνουν ένα (σταθερό) ρυθμό και μέσα από μεταβολές και επαναλήψεις να σηματοδοτούν τις διάφορες φάσεις του ημερολογιακού χρόνου. Μέσα από την εναλλαγή και την επανάληψη, μέσα από το ρυθμό δηλαδή, δίνεται και συντηρείται η αίσθηση της διάρκειας.

Θα μπορούσαμε να γενικεύσουμε την παραπάνω διαδικασία και στη θέση του μύθου και της τελετής να τοποθετήσουμε οποιαδήποτε μορφή και οποιοδήποτε περιεχόμενο, κάθε σημαίνον που συνδέεται με κάποιο σημαινόμενο. Έχουμε, έτσι, ένα σχήμα που μπορεί να αφορά σε οποιονδήποτε καθιερωμένο κώδικα, σε οποιαδήποτε *κανονικότητα* δηλαδή: ένα σχήμα που δεν αφήνει να διαφύγει κανένα ον, πράγμα ή άποψη χωρίς να του καθορίσει μια θέση στα πλαίσια μιας τάξης. Η επιμονή συγκεκριμένων μορφών να σχετίζονται με συγκεκριμένα περιεχόμενα, στα πλαίσια κάποιου κώδικα, ελαχιστοποιεί το ενδεχόμενο εναλλακτικού συνδυασμού τους και έτσι διαχωρίζει τον κώδικα από την καθημερινότητα και τη *χρήση* και του προσδίδει μια ιδιότυπη ιερότητα.[3] Κάθε ιερό πράγμα πρέπει να βρίσκεται στη θέση του και είναι αυτή ακριβώς η θέση που το καθιστά ιερό. Το κάθε σημείο ενός τέτοιου κώδικα είναι τόσο παγιωμένο και μονοσήμαντα ορισμένο από το περιεχόμενο και τη μορφή που του αναλογεί, έτσι που ο κώδικας περνάει πλέον σε μια άλλη σφαίρα, έχει αποκτήσει έναν ιερό χαρακτήρα.

Για τον Agamben, το παιχνίδι ιδρύεται τη στιγμή της διάρρηξης της σχέσης του μύθου και της τελετής, η ενότητα των οποίων χαρακτηρίζει την ιερή πράξη. Αυτή η διάρρηξη, αποτελεί την κατεξοχήν πράξη *βεβήλωσης*.

> *Το παιχνίδι διαρρηγνύει αυτή την ενότητα: ως παιχνίδι δράσης – αντιπαλότητας αντιπαρέρχεται το μύθο και διατηρεί την τελετή. Ως jocus ή λογοπαίγνιο, εξαλείφει το τελετουργικό και επιτρέπει την επιβίωση του μύθου.* (Agamben, 2000: 124)

Πρόκειται για μια διαδικασία που αναπτύσσει, σε βάρος του περιεχομένου, έναν ιδιαίτερο σεβασμό για τη μορφή. Ο μύθος μεταφράζεται σε λόγια, η τελετουργία σε πράξεις, τα πράγματα αποδεσμεύονται από τις αναπαραστάσεις και τους συνήθεις συνειρμούς, γίνονται *αντικείμενα.*[4] Διανοίγεται έτσι η δυνατότητα μιας ειδικής μορφής χρήσης που εμπεριέχει ένα είδος αμέλειας: ο διαχωρισμός (ανάμεσα στο ιερό αντικείμενο και τη δυνατότητα χρήσης του) αγνοείται ή μάλλον διαχειρίζεται με έναν ιδιαίτερο τρόπο. *Βεβήλωση* δεν σημαίνει απλώς ακύρωση ή εξάλειψη των διαχωρισμών, αλλά εκμάθηση μιας νέας χρήσης τους, ενός τρόπου να παίζουμε μαζί τους.

Το παιχνίδι κατά τον Agamben είναι αυτό που κάποτε, αλλά όχι πια, ανήκε στη σφαίρα του ιερού ή του πρακτικού-οικονομικού. Οτιδήποτε παλιό έχει τη

δυνατότητα να μετατραπεί σε παιχνίδι. Αλλά ακόμα και πράγματα τα οποία βρίσκονται ακόμα σε χρήση μπορούν να μετατραπούν σε *παιχνίδια* μέσω ενός ιδιαίτερου χειρισμού. Το άτομο που παίζει, αποσπά τα πράγματα από την πρακτική τους χρήση (διαχρονικότητα) ή την ιερή τους θέση (συγχρονικότητα) και τα συγκεντρώνει σε έναν άλλο χώρο, στην «απομακρυσμένη εγγύτητα της ιστορίας» (Agamben, 1993: 72). Το πράγμα γίνεται, έτσι, ένα *θραύσμα* που τοποθετείται σε ένα χωρικό και χρονικό μεταίχμιο ανάμεσα στη διαχρονικότητα και τη συγχρονικότητα, ταυτόχρονα εδώ και αλλού.

Το αντικείμενο, με την αποκόλλησή του από το πλαίσιο στο οποίο ανήκε, αποκόπτεται από τη ροή των γεγονότων που το γέννησαν και το ενσωμάτωσαν και χάνει τους δεσμούς με τα γεγονότα για τα οποία αποτέλεσε πρότυπο μέσα στο χρόνο. Ένα αντικείμενο που του έχει αφαιρεθεί η διαχρονική του απόσταση και η συγχρονική του εγγύτητα. Ένα αντικείμενο που ενέχει μια καθαρά ιστορική ουσία, η οποία μπορεί να φανερωθεί-ενεργοποιηθεί μέσα από την ιδιαίτερη χρήση – μεταχείρισή του στο παιχνίδι, ή ως παιχνίδι.

Ξεκινώντας λοιπόν από τη συνήθη ροή, όπου τα πράγματα έχουν μια συμπαγή μορφή, μεταβαίνουμε σε ένα στάδιο χαλάρωσης και τελικά διάρρηξης του δεσμού μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Η μορφή απελευθερώνεται από το περιεχόμενο που της είχε αποδοθεί και την καθόριζε και περνά στη σφαίρα της ενδεχομενικότητας. Αφαιρώντας τις αναπαραστάσεις των πραγμάτων από τα ίδια τα πράγματα, αυτό που προκύπτει είναι καθαρά αντικείμενα των οποίων οι φυσικές και οπτικές ιδιότητες γίνονται τώρα πιο ανάγλυφες και εμφανείς. Πρόκειται για μια κίνηση που μετατρέπει την απελευθερωμένη οντότητα σε *αντικείμενο* το οποίο αποδίδεται στην κοινή χρήση.

Η αποδεσμευμένη οντότητα έχει ένα δυνητικό χαρακτήρα: τείνει να ενεργοποιηθεί, χωρίς όμως να έχει περάσει στην πραγματική ή τυπική συγκεκριμενοποίηση. Κατά τον Levy (2001: 22),

> *το δυνητικό δεν αντιτίθεται στο πραγματικό αλλά στο εν ενεργεία υπαρκτό (δυνητικότητα και εν ενεργεία ύπαρξη είναι δυο διαφορετικοί τρόποι του είναι). Αντίθετα από το δυνατό, που είναι στατικό και ήδη συγκροτημένο, το δυνητικό είναι όπως το πλέγμα προβλημάτων, ο κόμβος τάσεων ή δυνάμεων που συνοδεύει μια κατάσταση, ένα συμβάν, ένα αντικείμενο ή οποιαδήποτε άλλη οντότητα, και ο οποίος οδηγείται προς μια διαδικασία επίλυσης: την ενεργοποίηση, τη μετάβαση στην εν ενεργεία ύπαρξη.*

Η μορφή, στα πλαίσια της διαδικασίας δυνητικοποίησης, αποσπάται από το εδώ και το τώρα (ενότητα μύθου-τελετής) και μετασχηματίζει την αρχική εν ενεργεία πραγματικότητα σε επιμέρους περίπτωση μιας γενικότερης προβληματικής (μια *εκθετική ανύψωση* της οντότητας, όπως γράφει ο Levy). Η μορφή χαρακτηρίζεται τώρα από ένα ευρύ φάσμα φιλοξενίας, έχει πλέον μπει σε μια διαδικασία υποδοχής της ετερότητας, έχει γίνει *αντικείμενο.*[5] Τα πράγματα από μονοσήμαντες παγιωμένες οντότητες, παραδίδονται στην απόλυτη ενδεχομενικότητα και στην κοινή χρήση.

Ο χαρακτήρας της αποδεσμευμένης οντότητας αποδίδεται με τον όρο *ειδικό ον,* όπως αυτός χρησιμοποιείται από τον Agamben (2005: 92): «*το ειδικό ον* είναι το ον η ουσία του οποίου ταυτίζεται με τη θέασή του, με την προσφορά του στο βλέμμα, με την ευειδειά του, με το είδος του» (Agamben, 2005: 92). Το ειδικό ον στερείται απολύτως ουσίας και προσφέρεται στην κοινοχρηστία χωρίς ποτέ να μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο προσωπικής ιδιοκτησίας. Έχει τον ίδιο χαρακτήρα με το είδωλο το οποίο «δεν είναι μια ουσία αλλά ένα συμβεβηκός, μια «διηνεκής γέννηση», με διαστάσεις που δεν είναι μετρήσιμες ποσότητες αλλά μόνο είδος, τρόποι ύπαρξης και «έξεις» ή προδιαθέσεις» (Agamben, 2005: 90-91).

Η αποδεσμευμένη οντότητα, το ειδικό ον, είναι εκφάνσεις που δεν μπορούν οικειοποιηθούν τοπικά, παρά αποτελούν μορφές εξωτερικότητας, τέτοιες που υφίσταται μόνο μέσα στις δικές τους μεταμορφώσεις.

Η *δυνητική* κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η αποδεσμευμένη οντότητα, η μορφή, θα λυθεί με μια ενεργοποίηση. Πάνω στο πλέγμα των τάσεων και των δυνάμεων της δυνητικής οντότητας, θα επιτελεστεί ένα μη προκαθορισμένο ενέργημα, το οποίο θα τροποποιήσει με τη σειρά του το πλέγμα δυνάμεων μέσα στο οποίο αποκτά μια σημασία. Πρόκειται για μια διαδικασία διαλεκτική και δημιουργική, για ένα *συμβάν.*[6] Μια διαδικασία δημιουργίας νέων αντισυμβατικών συσχετίσεων, δοκιμής και διερεύνησης συναντήσεων διαφορετικών και απρόβλεπτων.

Στο σημείο αυτό, διανοίγεται ένα νέο πεδίο δράσης, ένα νέο και ιδιόμορφο πλαίσιο πάνω στη βάση του *συμβάντος*.

Η κάθοδος της αποδεσμευμένης οντότητας σε κάποια τοπικότητα και χρονικότητα, η απόδοση δηλαδή κάποιου είδους ταυτότητας μέσα από το πρίσμα του *συμβάντος της παιγνιώδους δράσης,* είναι μια διαδικασία που μας αναγκάζει να αποφασίσουμε έναν καινούργιο τρόπο ύπαρξης. Διότι το *συμβάν* είναι κάτι το «μη-αναγώγιμο στη συνηθισμένη του εγγραφή μέσα σε 'ό, τι υπάρχει'» (Badiou, 1998: 50), είναι ένα «πλεονάζον στοιχείο». Μέσα σ' αυτό το νέο πεδίο δράσης εισέρχεται κανείς, έχοντας πάρει την απόφαση να αναφέρεται στις διάφορες καταστάσεις «υπό το πρίσμα του *συμβαντικού πλεονάσματος*» (Badiou, 1998: 50).

Στο σημείο αυτό, ξανασυναντάμε τον Agamben και την αντίστιξη μεταξύ ιερής τελετής και παιχνιδιού. Υποστηρίζει πως ενώ οι τελετουργίες μετατρέπουν συμβάντα σε δομές –η διαχρονικότητα του συμβάντος μέσω της αναπαράστασής της και της νοηματοδότησης αυτής, αποκτά τη συγχρονικότητα της δομής-, το παιχνίδι ακολουθεί την αντίθετη πορεία: παίρνει έτοιμες δομές και τις απονοηματοδοτεί, τους αφαιρεί στρώματα αναπαράστασης και τις μετατρέπει σε απλά γεωμετρικά σχήματα, τα οποία χρησιμοποιεί στη συνέχεια για να κατασκευάσει τις δικές του μορφές. Είναι μια μηχανή, δηλαδή, που μετατρέπει δομές σε καθαρά συμβάντα.

Κατά τη μετατροπή αυτή, υπάρχει μια στιγμή, ένα στάδιο –αυτό της δυνητικοποίησης, της αποδέσμευσης– όπου τα πράγματα μεταπίπτουν σε μια κατάσταση α-διαφορίας. Η φάση αυτή μπορεί να παραλληλιστεί με μια κατάσταση κρίσης –όπως αυτή που περιγράφει ο Kuhn– κατά την οποία απειλείται η τάξη του συστήματος. Αν θεωρήσουμε ότι η τάξη είναι ένα οργανωμένο σύστημα διαφορών, στο οποίο οι διαφοροποιητικές αποκλίσεις προσδίδουν στα αντικείμενα και τα άτομα την ταυτότητά τους, τότε η κρίση ρίχνει τους ανθρώπους και τα πράγματα σε μια διηνεκή σύγκρουση που τους στερεί κάθε διακριτικό γνώρισμα,

κάθε ταυτότητα. Δεν μπορούμε τότε πια να μιλάμε για αντιπάλους με την πλήρη έννοια του όρου, παρά μόνο για μόλις κατονομάσιμα πράγματα. Έχουμε δηλαδή μια μετάπτωση σε μια πρωτόγονη κατάσταση, στην οποία κανένα από τα υποσύνολα που την απαρτίζουν δεν έχει κάποια αυτονομία. Μόνο κατά τη στιγμή της ενεργοποίησης έρχονται στην επιφάνεια όλες οι προηγούμενες ταυτότητες των πραγμάτων. Μιλάμε στην ουσία για μια αραίωση (δυνητικοποίηση) και μια πύκνωση (ενεργοποίηση), συστολή και μια διαστολή, αλλά, πάνω απ' όλα, μιλάμε για το γεγονός της μετάπτωσης από τη μια κατάσταση στην άλλη.

Με μια γενικότερη θεώρηση μπορούμε όμως να πούμε πως τελετουργία και παιχνίδι δεν αποτελούν δύο διαφορετικές μηχανές, αλλά μία ενιαία, η οποία βασίζεται πάνω στο δίπολο τελετουργία-παιχνίδι. Τα στοιχεία αυτά είναι σχεδόν αδύνατον να απομονωθούν· η συσχέτιση και η διαφοροποίησή τους είναι που εξασφαλίζουν τη λειτουργία του συστήματος.

Η διαδικασία του παιχνιδιού συνοψίζεται εντέλει στη μετάβαση από τη δυνητικότητα στην ενεργοποίηση και πάλι πίσω. Συνοψίζεται δηλαδή σε μια κίνηση, σε μια παλινδρόμηση. Η κίνηση αυτή είναι θεμελιώδης και κεντρική για την ύπαρξη του παιχνιδιού· στην ουσία είναι το παιχνίδι. Είναι μια κίνηση χωρίς κάποιο συγκεκριμένο στόχο, μια κίνηση που ανανεώνεται μέσα από τη συνεχή της επανάληψη.

Το παιχνίδι, ως μια συνθήκη που παραμένει συνειδητά έξω από το συνήθη βίο, αλλά συγχρόνως εισάγει τον παίχτη στο σύμπαν που αυτή ορίζει, υποτάσσει τους παίκτες. Είναι το πιθανώς αληθινό, μια πλάγια ματιά στα πράγματα, μια υποψία. Οι παίκτες παίζουν (για έναν εσωτερικό παρατηρητή), αλλά ταυτόχρονα παίζονται (για έναν εξωτερικό παρατηρητή)· δεν προκαλούν την κίνηση αλλά γίνονται απλώς το μέσον διάδοσής της. Ο παίκτης δοκιμάζει και δοκιμάζεται. Ανάλογα με το σημείο παρατήρησης, το άτομο αποκτά χαρακτήρα υποκειμένου ή αντικειμένου και ταυτόχρονα η κίνηση του παιχνιδιού συγκροτεί αφενός μεν το αντικείμενό της (η αποδεσμευμένη οντότητα) και αφετέρου επάγει ένα ή περισσότερα υποκείμενα (το σύνολο των παικτών αποκτούν μια ταυτότητα τη στιγμή της συνάντησής τους με το αντικείμενο του παιχνιδιού). Η αποδεσμευμένη οντότητα, δηλαδή, αποκτά και μια κοινωνική διάσταση ως παιγνιακό εξάρτημα.

Ο κεντρικός ρόλος της (παλινδρομικής) κίνησης, όπως περιγράφηκε παραπάνω, τοποθετεί το παιχνίδι σε ένα ενδιάμεσο. Στα πλαίσια του μοντέλου του Kuhn, το παιχνίδι έχει έναν εξωπαραδειγματικό χαρακτήρα, έρχεται να γεμίσει τα κενά ανάμεσα στα ασυνεχή και ασύμμετρα Παραδείγματα. Γεμίζει τα κενά χωρίς όμως ουσιαστικά να συνδέει· ο χαρακτήρας του δεν είναι μεταβατικός. Αν θεωρήσουμε πως οι επιμέρους κώδικες, με τη γραμματική και το συντακτικό τους, αποτελούν επιμέρους τοπικότητες, μορφές δηλαδή, προσανατολισμένες και εντοπίσιμες, με προσδιορισμένη ταυτότητα, τότε το παιχνίδι έρχεται να απειλήσει την ισορροπία αυτών των τοπικοτήτων, να τις διαταράξει χωρίς ποτέ να τις ανατρέπει. Στα κενά μεταξύ των τοπικοτήτων, στον αχανή και πλαδαρό ενδιάμεσο χώρο θα στηθούν τα κατασκευάσματα του παιχνιδιού. Η παιγνιώδης κατασκευή υλοποιείται προσωρινά μόνο μέσα από μια συνεχή σύγκριση με την κανονικότητα: κάθε παιγνιώδης δράση τη στιγμή της γέννησής της, κάθε μετεωρισμός, συνοδεύεται από μια γείωση, μια κάθοδο αυτής της αίσθησης στην τοπικότητα του πλαισίου και του κώδικά του.

Αν στην περίπτωση του θεσμοθετημένου παιχνιδιού θα λέγαμε πως συστήνονται προσωρινές τοπικότητες, η *παιγνιώδης δράση* μας φέρνει αντιμέτωπους με μια δυστοπία κι έναν ίλιγγο: σύσταση κόσμων ασταθών και παράταιρων, κόσμων που μόλις αρχίζουν να γίνονται αντιληπτοί, διαλύονται, κόσμων που η σταθερότητα της αντίληψης και η διαύγεια της συνείδησης είναι αδύνατον να συμπεριλάβουν.

Μιλάμε εδώ για μια διαδικασία που συμβαίνει στο περιθώριο, σε ένα χρόνο όπου το παρελθόν παραβλέπεται προσωρινά και το μέλλον δεν έχει ακόμα αρχίσει· μια στιγμή που ο ημερολογιακός χρόνος σταματά και σε ένα χώρο ουδέτερο και ταυτόχρονα σημασιακά κατειλημμένο. Χώρος και χρόνος ενεργοί κατά την εξέλιξη της παικτικής διαδικασίας, αλλά ελάχιστα εντοπίσιμοι μετά το πέρας της. Ακριβώς λόγω του γεγονότος ότι δεν υπάρχει πορεία προς ένα στόχο που οδηγεί το παιχνίδι σε ένα τέλος, σε μια ολοκλήρωση, ο χώρος και ο χρόνος που συστήνονται κατά τη διάρκεια της διαδικασίας είναι εξαιρετικά ασταθείς, παλλόμενοι, που συνεχώς διαφεύγουν της σύλληψης.

Η ουσία της παιγνιώδους δράσης είναι να ακυρώνει τα αποτελέσματά της και να ανανεώνει τον εαυτό της μέσω της συνεχούς επανάληψης. Στόχος είναι μόνο η κίνηση: όχι μια μετάβαση από ένα σημείο σε ένα άλλο, αλλά μάλλον ένα σκούντημα, ένα σπαρτάρισμα. Μια κίνηση που συστήνει έναν ιδιόμορφο τόπο και που δημιουργεί ένα δικό της εσωτερικό χρόνο και ρυθμό. Το παιχνίδι συστήνεται ανάμεσα στους κώδικες, κρατώντας μια κριτική στάση απέναντί τους, αποσπώντας στοιχεία από αυτούς χωρίς όμως καμία διάθεση σύζευξης ή μετάβασης-εξέλιξης από τον ένα στον άλλο. Είναι ένας τρόπος ύπαρξης στο ενδιάμεσο, αποδεσμευμένος από κάθε έννοια δομής ή μηχανισμού. Δεν πρόκειται για μια μηχανή, η οποία μέσω προσχεδιασμού ενέχει έναν αριθμό τρόπων δράσης (ένα είδος γενετικού κώδικα) που μπαίνουν σε εφαρμογή ανάλογα με την περίσταση· δεν είναι κώδικας και για το λόγο αυτό είναι δύσκολο να οριστεί. Καθορίζεται όμως από το γεγονός ότι ιδρύει κάθε φορά προσωρινούς και ασταθείς κώδικες προκειμένου να υπάρξει στο ενδιάμεσο· αυτοσυστήνεται.

Το όριο ανάμεσα στο χώρο της συνήθους ροής/κανονικότητας και τον τόπο του παιχνιδιού, είναι ένα όριο συνεχώς μετακινούμενο: η διάβαση του ορίου είναι μια σύμβαση που κάνει κάθε παίχτης με τον εαυτό του, μια σύμβαση φαντασιακή που επιτρέπει τη διάκριση της πραγματικότητας από το μύθο και άρει τη δυσπιστία του παίχτη, όσο διαρκεί η παικτική διαδικασία. Η άρση της δυσπιστίας του παίκτη εμφανίζεται ως επακόλουθο της δυσκολίας αντίληψης των αποδεσμευμένων οντοτήτων. Τα πράγματα, αποδεσμευμένα από τους συνήθεις συσχετισμούς, γίνονται ανοίκεια, οι μορφές γίνονται δυσνόητες, η διαδικασία σύλληψής τους επιμηκύνεται και περιπλέκεται και στην ουσία σε αυτό συνοψίζεται όλη η διαδικασία του παιχνιδιού.

Τα γενικά χαρακτηριστικά του θεσμοθετημένου παιχνιδιού, όπως παρατέθηκαν στην αρχή του κειμένου, σύμφωνα με τον Huizinga αποκτούν τώρα έναν εξαιρετικά ανάγλυφο χαρακτήρα. Εκτός από τον προφανή διαχωρισμό του παιχνιδιού από τις υπόλοιπες δραστηριότητες, το παιχνίδι μοιάζει να είναι περιττό μιας και δεν κινείται προς κάποιο στόχο. Επομένως, αποτελεί μια εκούσια δραστηριότητα πολυτελείας που μπορεί να αναβάλλεται ή να διακόπτεται ανά πάσα στιγμή και που φυσικά απαιτεί την ύπαρξη ελευθέρου χρόνου.

Σε μια απόπειρα σχηματοποίησης όλων των παραπάνω, θα ξεκινούσαμε από τη συνήθη ροή των πραγ-

μάτων, την επιλεγόμενη πραγματικότητα, την αποτελούμενη από πράγματα, μορφές, δηλαδή, που έχουν προσγειωθεί και προσκολληθεί σε περιεχόμενα/ουσίες· που έχουν άρρηκτα συνδεθεί με αναπαραστάσεις και έχουν νοηματοδοτηθεί από αυτές. Μορφές που έχουν εισαχθεί στην *πραγματικότητα* με μια πράξη 'βάπτισης' και που έκτοτε είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με μια ουσία (ενότητα μύθου και ιερής τελετής). Κάθε κώδικας περιλαμβάνει τέτοιου είδους σημασιακά κατειλημμένες οντότητες, τις περικλείει μέσα σε ένα όριο που συγκροτείται από τις πεπερασμένες δυνατότητες συσχετισμού τους. Κάθε κώδικας έχει τη μορφή ενός θύλακα, μιας μάζας που περιβάλλεται από μια μεμβράνη, το όριο. Κάθε θύλακας, λόγω ακριβώς του συστήματος κανόνων που τον συγκροτούν και τον χαρακτηρίζουν, αποτελεί μια ισχυρή τοπικότητα. Οι σχηματισμοί αυτοί, οι επιμέρους τοπικότητες, αιωρούνται μέσα σε ένα ουδέτερο περιβάλλον. Τα όριά τους δεν είναι πάντα συμπαγή· με ειδικούς χειρισμούς, οι θύλακες μπορούν να αναπτύξουν ωσμωτικές σχέσεις μεταξύ τους, να επικοινωνήσουν, να χαλαρώσουν τα όριά τους και να τροποποιηθούν.

Στο παραπάνω σχήμα, το παιχνίδι εμφανίζεται στο ουδέτερο περιβάλλον, στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ των θυλάκων –υπό την έννοια ότι έχει τη δυνατότητα γενικής επόπτευσης των διαφόρων πλαισίων– στο περιθώριο, και αναπτύσσει μια δράση αιρετική και ανατρεπτική: διαπερνά τη μεμβράνη των θυλάκων με σκοπό να αποσπάσει/αποκόψει στοιχεία τα οποία στη συνέχεια θα μεταφέρει στο πεδίο ισχύος του (στο ενδιάμεσο) για να τα αποδεσμεύσει από τις νοηματοδοτήσεις και τις αναφορές τους. Η πράξη αυτή δεν είναι μια πράξη προδιαγεγραμμένη που εντάσσεται στην ομαλή ροή των πραγμάτων, αλλά μια πράξη μη αναμενόμενη, σχεδόν βίαιη που τείνει να ανατρέψει μια ισορροπία. Τα πλαίσιο-κώδικας, ο συνήθης συσχετισμός, ασκεί έντονες έλξεις στο στοιχείο που τείνει να αποκοπεί, τα *πράγματα* προβάλλουν αντίσταση στη δράση της paidia που προσπαθεί να τα αποσπάσει από το σύνολο. Και ταυτόχρονα, η δράση αυτή του παιχνιδιού κάνει ανάγλυφες τις σχέσεις που επικρατούν μεταξύ των στοιχείων των κωδίκων και που μέχρι τότε ήταν θαμπές και ασαφείς. Ενεργοποιεί τη συνέχεια, τη γειτνίαση, την αίσθηση του μέσα και του έξω. Το παιχνίδι επιδρά στις σχέσεις, κάθε δεσμός αποκτά ουσιαστικά υπόσταση κατά τη διάρρηξή του.

Η κανονικότητα (το πλαίσιο) αποτελεί την εκ των ων ουκ άνευ προϋπόθεση του παιχνιδιού. Χρειάζεται πάντα ένα πλαίσιο εις βάρος του οποίου θα εξελιχθεί το παιχνίδι και μάλιστα το πλαίσιο αυτό είναι εξαιρετικά καθοριστικό για το χαρακτήρα του παιχνιδιού. Χωρίς την κανονικότητα δεν μπορεί να υπάρξει απόκλιση. Και παράλληλα, χρειάζεται κάθε φορά να διατηρείται μια πολύ λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην κανονικότητα και τη διαδικασία του παιχνιδιού. Κανονικότητα και παικτική διαδικασία έχουν τη σχέση οικοδεσπότη και παράσιτου: η κανονικότητα τροφοδοτεί πάντα την παικτική διαδικασία, η υπερδιόγκωση της δεύτερης εις βάρος της πρώτης ισοδυναμεί με εξάλειψη και των δύο.

Εκτός κανονικότητας, η συνοχή του *πράγματος* χαλαρώνει, η μορφή αποδεσμεύεται από το βάρος των αναφορών της, γίνεται ανάλαφρη και ευκίνητη, δυνητικοποιείται. Διατηρεί όμως πάντα μέσα της μια καθαρή ιστορικότητα, μια μνήμη της προηγούμενής της κατάστασης, αναφορές στην κανονικότητα από την οποία αποκόπηκε. Και τούτο δεν αποτελεί δέσμευση για το παιχνίδι. Το αντίθετο μάλιστα· είναι

πηγή δημιουργικότητας, αντικείμενο άσκησης κριτικής και ανατροπής, ιδρύει ένα πεδίο σύγκρισης έτσι ώστε οι ενεργοποιήσεις που θα ακολουθήσουν να μην αποτελούν απλώς στιλιστικά μορφώματα αλλά, πιθανότατα, ιδωμένα από έναν εξωτερικό παρατηρητή, σχόλια στη συνήθη αλληλουχία. Και σε αυτό το στάδιο, το παιχνίδι έρχεται να επιδράσει πάνω στις σχέσεις, αυτή τη φορά να τις δημιουργήσει, να επινοήσει συναντήσεις, να πλησιάσει οντότητες και να ιδρύσει ιδιότυπους δεσμούς μεταξύ τους. Έχουμε, δηλαδή, μια μεταφορά και μια μετατροπή, δυνητικοποίηση και ενεργοποίηση. Στο νέο πεδίο, στο πεδίο δράσης του παιχνιδιού, το αντικείμενο δεν ενεργοποιείται μέσω μιας απολύτως νέας νοηματοδότησης, αλλά επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από την ιστορικότητά του: για να μιλάμε για παιγνιώδη δράση χρειάζεται να μιλήσουμε για μια παρατοποθέτηση και όχι για μια μεταφορά ουδέτερων στοιχείων σε ένα αποστειρωμένο πεδίο, διότι τότε μεταπίπτουμε στην αρχή δημιουργίας ενός νέου κώδικα.

Ενεργοποίηση και δυνητικοποίηση εναλλάσσονται σε ένα ροϊκό σύστημα και το παιχνίδι συνεχίζεται. Μέσα στο αχανές ουδέτερο περιβάλλον που αιωρούνται οι διαφορετικοί κόσμοι-θύλακες, το παιχνίδι έχει τη μορφή μιας φυσαλίδας χώρου και χρόνου, μιας δράσης, δηλαδή, χωρικά και χρονικά απομονωμένης, μιας δράσης ουσιαστικά εκτός χώρου και χρόνου. Τα όρια είναι υπαρκτά αλλά όχι προσεγγίσιμα. Κάθε απόπειρα διάσχισής τους, διαλύει το παιχνίδι. Το παιχνίδι υφίσταται μόνο ως ροή εναλλασσόμενη, κίνηση χωρίς σκοπό και η διάβαση του ορίου δηλώνει μια πρόθεση. Το σχήμα μεταβάλλεται ανάλογα με τη θέση του παρατηρητή. Η συνθετική-κατασκευαστική δράση του παιχνιδιού (στάδιο ενεργοποίησης) είναι μια ιδιότητα εσωτερική, αφορά μόνο τις εντός των ορίων του κινήσεις, έχει νόημα για τον παρατηρητή μόνο όταν βρίσκεται κι αυτός εντός του συστήματος. Ο παίχτης μεταχειρίζεται και δοκιμάζει τις αποδεσμευμένες οντότητες, φτιάχνει κατασκευές, μορφές ασταθείς. Αλλάζοντας κλίμακα και έχοντας μια συνολική εικόνα του γενικότερου συστήματος, το παιχνίδι αποκτά ένα μάλλον *παρασιτικό* χαρακτήρα: παρενοχλεί, επιτίθεται, αρπάζει, αναπτύσσεται εις βάρος, καθορίζεται όμως πάντα από μια περιθωριακότητα, από την ιδιότητα να βρίσκεται ανάμεσα σε, στο ενδιάμεσο. Βρίσκεται όμως και σε μια προνομιακή θέση, διότι υπάρχει η δυνατότητα εποπτείας του συνολικού συστήματος και κάποιου είδους επιλογής. Αυτή ίσως είναι και η πιο θεμελιώδης ιδιότητα της παιγνιώδους δράσης: να μένει πάντοτε απ' έξω, πέρα από, να μην ενσωματώνεται στη συνήθη ροή, να διαφεύγει κάθε απόπειρας περιορισμού ή απόλυτου προσδιορισμού. Κι αυτή ακριβώς είναι και η θεμελιώδης διαφορά του από το θεσμοθετημένο παιχνίδι. Η παιγνιώδης δράση, όταν αυτή σχετίζεται με το θεσμοθετημένο παιχνίδι, τοποθετείται χρονικά πριν από την ίδρυση του κώδικα του παιχνιδιού.

Η παιγνιώδης δράση, λοιπόν, δεν είναι τίποτα άλλο από μια δοκιμαστική και ακαθοδήγητη νοηματοδότηση, μια διαρκής επινόηση συναντήσεων με πειραματικό χαρακτήρα. Οι επάλληλες δοκιμαστικές κινήσεις, συναντήσεις και διασταυρώσεις, η εσωτερική ένταση και εντατικοποίηση του χρόνου, δημιουργούν για έναν εξωτερικό παρατηρητή μια ιδιότυπη ισορροπία που καθιστά την παιγνιώδη δράση εντοπίσιμη (το όριο καθίσταται ορατό αν και απρόσιτο). Η επιμήκυνση του χρόνου διάρκειας της παιγνιώδους δράσης και η χωρική της επέκταση την αυτοαναιρούν αφού αυτή υλο-

ποιείται και καθορίζεται μέσα από την αστάθειά της.

Γίνεται πλέον φανερή η διαφοροποίηση μεταξύ της παιγνιώδους συμπεριφοράς, ως καθημερινής πρακτικής και τρόπου εμπλοκής με τα πράγματα και του θεσμοθετημένου παιχνιδιού (κρυφτό, σκάκι, αμπάριζα κ.τ.λ.) ως συγκεκριμένης και διαχωρισμένης διαδικασίας, όπως αυτό περιγράφεται από τον Huizinga και τον Caillois. Το δεύτερο αποτελεί ένα συγκροτημένο πλαίσιο τοποθετημένο μέσα σε μια κανονικότητα, μια δομή ορισμένη και επαναλήψιμη, μια διαδικασία που έχει πάντα μια έκβαση, τη νίκη κάποιου. Αντιθέτως, το πρώτο αποτελεί απλώς έναν τρόπο, μια προδιάθεση, ένα φίλτρο θέασης των πραγμάτων, μια τεχνική κατασκευής *μορφών* εξαιρετικά ασταθών και μη επαναλήψιμων, εξαιτίας του γεγονότος της μη ένταξής τους σε κάποιο πλαίσιο, της μη ταξινόμησής τους. Μορφές που υφίστανται μόνο μέσα στα χωρικά και χρονικά όρια της παιγνιώδους δράσης και που εκτός αυτής αποτελούν ανένταχτα ενοχλητικά υπολείμματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Agamben, G. (1993) *Infancy and History*. NY: Verso.

Agamben, G. (2000) *Βεβηλώσεις*. Αθήνα: Άγρα.

Agamben, G. (2007) *Η κοινότητα που έρχεται.* Αθήνα: Ίνδικτος.

Badiou, A. (1998) *Η Ηθική. Δοκίμιο για τη συνείδηση του Κακού.* Αθήνα: Scripta.

Bourriaud, N. (2002) *Postproduction*. NY: Lukas & Sternberg.

Caillois, R. (2001) *Τα παιχνίδια και οι άνθρωποι*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Flusser, V. (2007) *Χειρονομίες*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Huisinga, J. (1989) *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι* (*Homo Ludens)*. Αθήνα: Γνώση.

Κονδύλης, Π. (2001) *Ισχύς και Απόφαση*. Αθήνα: Στιγμή.

Kuhn, T.S. (2008) *Η Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων*. Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα.

Levy, P. (1999) *Δυνητική Πραγματικότητα.* Αθήνα: Κριτική.

Merleau-Ponty, M. (2005) *Σημεία*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο *κώδικας* χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια του συστήματος συμβόλων με τα οποία κρυπτογραφείται ή αποκρυπτογραφείται μήνυμα ή κατατάσσονται πληροφορίες, στοιχεία, δεδομένα κ.τ.λ..

2. Ως *παιγνιώδης δράση* αναφέρεται στο εξής η δράση, υπό την καθοδήγηση των paidia και ludus, πριν από την εμφάνιση των συμβάσεων και των τεχνικών που οδηγούν στα τυποποιημένα-θεσμοθετημένα παιχνίδια.

3. «Μπορούμε να ορίσουμε ως θρησκεία αυτό που αποσπά αντικείμενα, τόπους, ζώα ή ανθρώπους από την κοινοχρηστία και τα μεταφέρει σε μια ξεχωριστή σφαίρα. Όχι μόνο δεν υφίσταται θρησκεία άνευ διαχωρισμού-διάζευξης, αλλά κάθε διαχωρισμός εμπεριέχει ή διατηρεί εντός του έναν αυθεντικώς θρησκευτικό πυρήνα» (Agamben, 2000: 122).

4. Αντί-κείνται, στέκονται απέναντι έτοιμα προς χρήση, σε αντιδιαστολή με τα πράγματα που καθορίζονται από μια συγκεκριμένη χρήση.

5. Ο Levy (2001: 173) μιλά για την αντικειμενικοποίηση, ορίζοντάς την ως την «αμοιβαία εμπλοκή των υποκειμενικών ενεργημάτων κατά τη διάρκεια μιας διαδικασίας κατασκευής ενός κοινού κόσμου». Το *αντικείμενο* περνά από χέρι σε χέρι, από υποκείμενο σε υποκείμενο, διαφεύγοντας την ιδιοποίηση, την ταύτιση μ' ένα όνομα, την αποκλειστικότητα ή τον αποκλεισμό. Το αντικείμενο δημιουργεί έτσι μια νέα κατάσταση, ένα είδος δεσμού ανάμεσα στα υποκείμενα που αποτελούν πλέον μέσω αυτού μια κοινότητα.

6. «Η συνάρθρωση του δυνητικού και του ενεργά υπαρκτού εμψυχώνει την ίδια τη διαλεκτική του συμβάντος, της διαδικασίας, του είναι ως δημιουργία» (Levy, 2001: 176).

Ο ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΗΣ ΚΑΙ Ο ΠΑΙΚΤΗΣ: ΟΙ ΟΛΛΑΝΔΟΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ ΒΙΝΤΕΟΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ ΩΣ ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΟΥ ΕΡΓΑΛΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ

Γιαμαρέλος Στέλιος
Υ/Δ Bartlett School of Architecture UCL
s.giamarelos.12@ucl.ac.uk

επιβλέπων: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Δημήτρης Παπαλεξόπουλος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο άρθρο αυτό, επιχειρώ να προσδιορίσω τους συγκεκριμένους όρους υπό τους οποίους αρχιτέκτονες της σύγχρονης εποχής οικειοποιούνται τις αντιλήψεις που εκπορεύονται από το βιντεοπαιχνίδι, προκειμένου να εμπλουτίσουν τη σχεδιαστική τους εργαλειοθήκη. Εστιάζοντας το ενδιαφέρον μου σε συστηματικά εγχειρήματα προς αυτή την κατεύθυνση μέσα στην πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, διερευνώ τις σχετικές αναζητήσεις των ολλανδικών αρχιτεκτονικών γραφείων των Oosterhuis-Lénárd (ONL) και των MVRDV. Μολονότι κανένα από τα δύο γραφεία δεν τοποθετεί τη θεματική του βιντεοπαιχνιδιού στο επίκεντρο των αντίστοιχων αναζητήσεών του, εδώ επιχειρώ ακριβώς να την αναδείξω μέσα από τους τρόπους με τους οποίους αυτή συγκροτείται εντός ενός ευρύτερου κάθε φορά αιτήματος επαναπροσδιορισμού της αρχιτεκτονικής πρακτικής στην εποχή της πληροφορίας. Στα κείμενα του Oosterhuis η έννοια του gaming ορίζει σε τελική ανάλυση τη μορφή της σχέσης που μπορεί να διατηρεί κανείς με το αρχιτεκτονικό έργο σε πραγματικό χρόνο, ανεξαρτήτως οντολογικού καθεστώτος στο οποίο τυχαίνει να βρίσκεται το τελευταίο (ψηφιακά σχεδιασμένο ή φυσικά υλοποιημένο). Στην περίπτωση των MVRDV, από την άλλη, η εφαρμογή του SpaceFighter (2007) εντάσσεται επίσης σε μία συγκεκριμένη ερευνητική διαδρομή που ξεκινά από το εννοιολογικό σχήμα των «τοπίων δεδομένων» (1998) για να καταλήξει στην παραγωγή λογισμικού υποστήριξης του σχεδιασμού. Ερμηνεύοντας αυτές τις διαφορετικές προσεγγίσεις ως μετεωριζόμενες μεταξύ των ιδεατών φιγούρων ενός προγραμματιστή και ενός παίκτη, διατυπώνω, τέλος, κάποιες περαιτέρω σκέψεις σχετικά με τις διανοιγόμενες προοπτικές της υιοθέτησης του βιντεοπαιχνιδιού ως εργαλείου του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

ABSTRACT

In this article, I attempt to define the ways in which contemporary architects enrich their design toolkit by recuperating specific gaming notions. By focusing on the systematic development of these architectural trajectories during the first decade of the 21st century, I examine the work of Dutch architectural practices Oosterhuis-Lénárd (ONL) and MVRDV. Although none of them put the videogame at the forefront of their respective endeavours, I attempt to highlight the notions of gaming that appear within their wider projects of redefining architectural practice in the information age. Kas Oosterhuis uses gaming concepts in order to define one's real-time relation with an architectural project, irrespectively of its (digital or physical) ontological status. On the other hand, MVRDV's Spacefighter application (2007) is also situated within a specific trajectory of architectural research that starts from the concept of 'datascapes' (1998) and leads to the production of software that supports their design process. By interpreting these different approaches as oscillating between the ideal figures of architects in the guise of programmers and gamers, I conclude with some further thoughts on the prospects still latent in the possible recuperation of the videogame as a design tool.

Η πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα θα περάσει πιθανώς στην ιστορία της βιομηχανίας των βιντεοπαιχνιδιών ως εκείνη στην οποία αυτή κατέκτησε την πρώτη θέση στους κλάδους της «βιομηχανίας της διασκέδασης» (πβ. Ivan, 2009). Αυξάνοντας διαρκώς τα κέρδη και το μερίδιό της στην αγορά, ακόμη και μεσούσης της οικονομικής κρίσης που ξέσπασε το 2008 (Graft, 2009), έχει επίσης διευρύνει τις ηλικιακές ομάδες στις οποίες απευθύνεται, ξεπερνώντας πλέον με άνεση σε εισπράξεις και τη βιομηχανία του κινηματογράφου. Έχοντας διεισδύσει, έτσι, ακόμη εντονότερα στον πολιτισμικό ορίζοντα της σύγχρονης εποχής, στη διάρκεια της ίδιας περιόδου το (βιντεο)παιχνίδι[1] αποκρυσταλλώνεται ως αντικείμενο ακαδημαϊκής μελέτης με διακριτά πανεπιστημιακά τμήματα και προγράμματα σπουδών να συγκροτούνται γύρω από ζητήματα σχεδιασμού του.[2] Καθώς πολιτισμικές εξελίξεις σαν κι αυτές διατηρούν περίπλοκες σχέσεις και με άλλους κλάδους (βλ. και Dyer-Witheford και de Peuter, 2009), στις σελίδες που ακολουθούν, επιχειρώ να προσδιορίσω τους συγκεκριμένους όρους υπό τους οποίους αρχιτέκτονες της σύγχρονης εποχής οικειοποιούνται τις αντιλήψεις που εκπορεύονται από το βιντεοπαιχνίδι, προκειμένου να εμπλουτίσουν τη σχεδιαστική τους εργαλειοθήκη. Εστιάζοντας το ενδιαφέρον μου σε συστηματικά εγχειρήματα προς αυτή την κατεύθυνση μέσα στην πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, διερευνώ τις σχετικές αναζητήσεις των ολλανδικών αρχιτεκτονικών γραφείων των Oosterhuis-Lénárd (ONL) και MVRDV. Μολονότι κανένα από τα δύο γραφεία δεν τοποθετεί τη θεματική του βιντεοπαιχνιδιού στο επίκεντρο των αντίστοιχων αναζητήσεών του, εδώ επιχειρώ ακριβώς να την αναδείξω μέσα από τους τρόπους με τους οποίους αυτή συγκροτείται εντός ενός ευρύτερου κάθε φορά αιτήματος επαναπροσδιορισμού της αρχιτεκτονικής πρακτικής στην εποχή της πληροφορίας.

Έχοντας διοργανώσει δύο διεθνή συνέδρια υπό το γενικό τίτλο *Game, Set and Match* (2001 και 2006), τα οποία στόχευαν να φέρουν σε επαφή αρχιτέκτονες, προγραμματιστές υπολογιστών και σχεδιαστές βιντεοπαιχνιδιών, ο Kas Oosterhuis απολαμβάνει μια ξεχωριστή θέση στη συναφή διεθνή αρχιτεκτονική βιβλιογραφία. Η συγκεκριμένη κατεύθυνση στην ερευνητική του διαδρομή, εμφανίζεται για πρώτη φορά λίγο νωρίτερα στο κείμενό του *Wild Bodies* (1999), μέσω μίας αναφοράς στο θρίλερ *Grid Iron* που σκηνοθέτησε ο Philip Kerr (1995). Στην ταινία αυτή, «ένα παιχνίδι στον υπολογιστή που παίζει ο γιος του αρχιτέκτονα αποκτά πρόσβαση στη βάση δεδομένων του λειτουργικού συστήματος του κτηρίου, το οποίο και […] μετατρέπεται [έτσι] σε μία ανελέητη φονική μηχανή». Στην περίπτωση των MVRDV, η εφαρμογή του *SpaceFighter* (2007) εντάσσεται επίσης σε μία συγκεκριμένη ερευνητική διαδρομή που ξεκινά από το εννοιολογικό σχήμα των «τοπίων δεδομένων» (1998) για να καταλήξει στην παραγωγή λογισμικού υποστήριξης του σχεδιασμού (εικ. 1). Ερμηνεύοντας αυτές τις διαφορετικές προσεγγίσεις ως μετεωριζόμενες μεταξύ των ιδεατών φιγούρων ενός προγραμματιστή και ενός παίκτη, διατυπώνω τέλος, κάποιες περαιτέρω σκέψεις σχετικά με τις διανοιγόμενες προοπτικές της υιοθέτησης του βιντεοπαιχνιδιού ως εργαλείου του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.



Εικόνα 1: Οι ολλανδοί αρχιτέκτονες της πληροφορίας και η ανάδυση του βιντεοπαιχνιδιού ως εργαλείου του σχεδιασμού στην πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα.

Ο KAS OOSTERHUIS ΚΑΙ ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΥΠΟ ΤΗ ΣΚΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ-ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΗ

Μία από τις βασικές προθέσεις των θεωρητικών κειμένων του Kas Oosterhuis, είναι ακριβώς η εδραίωση μιας νέας αντίληψης αδιάρρηκτης συνέχειας της πραγματικότητας από το ψηφιακό στο φυσικό πεδίο. Το οντολογικό αυτό συνεχές, από τη στιγμή του παραμετρικού σχεδιασμού του έργου στο ψηφιακό περιβάλλον έως την υλοποίησή του στο φυσικό κόσμο, προλειαίνει, ταυτόχρονα, το έδαφος για την ιδιαίτερη σχέση που αναπτύσσουν οι αρχιτέκτονες με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές τους. Διατηρώντας απευθείας προσπέλαση στη συνολική βάση των δεδομένων του εκάστοτε έργου, οι υπολογιστές αναλαμβάνουν να οργανώνουν τα δεδομένα σε πληροφοριακά κελύφη, δίνοντάς τους έτσι μια μορφή που μπορεί να γίνει κατανοητή από τους αρχιτέκτονες. Το ψηφιακό τρισδιάστατο μοντέλο ενός έργου (όπως και το σχέδιο της κάτοψης και της τομής ή η παραδοσιακή μακέτα) δεν είναι λοιπόν τίποτε άλλο παρά η ίδια η βάση των δεδομένων του, όπως αυτή απεικονίζεται υπό μία συγκεκριμένη προοπτική (Oosterhuis, 2003: 92). Κατά συνέπεια, μία αλλαγή που επιτελεί ο σχεδιαστής σε κάποια από τις πολλές όψεις που μπορούν να λάβουν

τα δεδομένα, σε τελική ανάλυση δεν είναι παρά αλλαγή των ίδιων των δεδομένων η οποία αναπόφευκτα εκδηλώνεται και στις άλλες πιθανές τους αναπαραστάσεις.

Η προσέγγιση του Oosterhuis είναι στο σύνολό της αναγωγιστική – τουλάχιστον στο μέτρο που αυτή εξηγεί την αδιάρρηκτη οντολογική ολότητα από τον ψηφιακό στο φυσικό κόσμο στη βάση της πληροφοριακής μεταβολής. Η αναγωγή της εμπειρίας και της καθημερινής σχέσης με το χώρο σε όρους επικοινωνίας, καθιστά τους ίδιους τους ανθρώπους διακόπτες, πομπούς και δέκτες, της πληροφορίας (Oosterhuis, 2003: 22). Όπως υποστήριζε ο Oosterhuis, ήδη από το πρώτο συνέδριο του *Game, Set and Match* (2001), «όλη η δουλειά μας βασίζεται στην αντίληψη ότι αυτή καθοδηγείται από δεδομένα» και «η επικοινωνία δεν είναι τίποτα παραπάνω και τίποτα λιγότερο από καθαρή ροή πληροφορίας». Η πληροφοριακή ροή λειτουργεί λοιπόν σαν το 'συνδετικό κονίαμα' του αδιάρρηκτου οντολογικού συνεχούς που εισηγείται ο Oosterhuis. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, ζητούμενό του παραμένει ο συνδυασμός της ανθρώπινης διαίσθησης με την υπολογιστική ταχύτητα της μηχανής. Ο αρχιτέκτονας στην ουσία σχεδιάζει –συμμετέχοντας και ο ίδιος διαρκώς σε– χώρους επικοινωνιακών συναλλαγών, δηλαδή «ροές πακέτων δεδομένων» ή αναπαραστάσεις τους από την προοπτική εκείνη που παράγει το επιθυμητό κάθε φορά νόημα (Oosterhuis, 2003: 49-50). Η ουσία του έργου έγκειται στο γενετικό του αλγόριθμο και δεν αρκείται στην οπτική του αναπαράσταση, αλλά στην εμπειρία του σε συγκεκριμένο (φυσικό ή και ψηφιακό) χώρο και χρόνο.

Το ίδιο το έργο απολαμβάνει τη δική του ζωή, που ξεκινά ήδη από τον ψηφιακό χώρο και προσαρμόζεται διαρκώς, ακριβώς όπως ένας οργανισμός που δέχεται επιδράσεις από ανεξάρτητους παράγοντες (όπως οι κλιματολογικές συνθήκες, οι ιδιοσυγκρασιακές προτιμήσεις του σχεδιαστή του, ο γενικός οικοδομικός κανονισμός, οι τρέχουσες δυνατότητες του διαθέσιμου λογισμικού κλπ.), επεξεργάζεται και τροποποιεί τη συμπεριφορά του (Oosterhuis, 2003: 38-9). Το έργο συλλαμβάνεται, έτσι, ως σώμα που αντιδρά και ρυθμίζει εσωτερικές και εξωτερικές επιδράσεις. Δεν ανταποκρίνεται μονάχα στις όποιες κινήσεις ή δράσεις του εκάστοτε χρήστη, αλλά μπορεί και το ίδιο να τον προκαλεί στην παραγωγή συγκεκριμένων αντιδράσεων από τη δική του μεριά. Δεν πρόκειται λοιπόν για έναν απόλυτα παθητικό δέκτη δεδομένων που καθορίζουν πλήρως τη συμπεριφορά του, αλλά ταυτόχρονα παράγει και το ίδιο πληροφορία που τροφοδοτεί με τη σειρά της αντίστροφα το χρήστη. Πράγματι, ο Oosterhuis ευαγγελίζεται το άνοιγμα της επικοινωνίας σε όλες τις κλίμακες και τις κατηγορίες (επικοινωνία ανθρώπων-ανθρώπων, κτηρίων-κτηρίων, ανθρώπων-κτηρίων, τμημάτων της κατασκευής με άλλα τμήματα της κατασκευής κλπ.). Απαρτιζόμενο από ένα σύνολο δεδομένων, το έργο αναδύεται μέσα από τη συνύπαρξη και τη διαρκή εξέλιξη διαφορετικών παραμέτρων, ακριβώς όπως ένα σμήνος αποδημητικών πουλιών συγκροτείται από τις απόλυτα ατομικές και ανεξάρτητες κινήσεις κάθε μέλους του στη βάση των παραμέτρων που το ίδιο έχει θέσει και ακολουθεί. Το έργο δεν είναι λοιπόν παρά μια διαρκώς ανοιχτή διαδικασία εξελικτικής ροής πληροφορίας και δεδομένων από το στάδιο του τρισδιάστατου μοντέλου έως το υλοποιημένο κτίσμα, το οποίο ακριβώς και διατηρεί τα χαρακτηριστικά και τα παραμετροποιημένα στοιχεία του ψηφιακού μοντέλου, εξακολουθώντας να

εξελίσσεται σε πραγματικό χρόνο στη βάση των ίδιων 'αρθρώσεων' της αρχικής του παραμετροποίησης.

Τούτο συνεπάγεται ταυτόχρονα πως ο εκάστοτε ανθρώπινος παράγοντας που εμπλέκεται στην τύχη του έργου, θέτοντας τις δικές του παραμέτρους, αποτελεί τελικά με τη δική του ανεξάρτητη δράση, μέρος ενός ανάλογου σμήνους που αφορά τόσο το σχεδιασμό όσο και τη χρήση του έργου. Χώρος και άνθρωποι καθίστανται λοιπόν ισότιμοι παράγοντες εντός ενός περίπλοκου προσαρμοστικού συστήματος, που ανάγεται σε όρους ανταλλαγής και επεξεργασίας πληροφορίας (ή ακόμη και μετατροπής της σε διαφορετική μορφή). Έτσι και ο σχεδιασμός του δεν μπορεί παρά να είναι επίσης μία οντότητα τόσο κατανεμημένη όσο και το έργο που βοηθά να αναπτυχθεί. Αν ο αρχιτέκτονας επιθυμεί να διατηρήσει την ιδιαίτερη θέση του μέσα σε αυτό το σχεδιαστικό σμήνος, τότε οφείλει ουσιαστικά να καταλάβει τον τρόπο με τον οποίο αυτό συγκροτείται και λειτουργεί και να διαμορφώσει αντίστοιχα τόσο τη δική του προσέγγιση, όσο και τον τρόπο που θα επικοινωνήσει με όλους τους συμμετέχοντες σε αυτό. Καθίσταται, δηλαδή, υπεύθυνος για τη μετάφραση των παραμέτρων σε μία κοινή γλώσσα που να καθιστά εφικτή την επιθυμητή κυκλοφορία της πληροφορίας. Σε αυτό ακριβώς το σημείο είναι που εισέρχεται και στη ρητορική του Oosterhuis η θεματική του gaming:

> *Όταν τα τρισδιάστατα μοντέλα κτίζονται ακολουθώντας κανόνες επεξεργασίας διαδικασιών [του τύπου] AN > TOTE, τρέχοντας scripts, και [δεχόμενα] σε πραγματικό χρόνο δεδομένα για τις παραμέτρους που περιλαμβάνονται στις [αλγοριθμικές] εξισώσεις, τότε μπορούμε να ξεκινήσουμε μία διαδικασία που να αρμόζει στο συνεργατικό σχεδιασμό και τη μηχανική [και να εκτυλίσσεται] σε πραγματικό χρόνο. Τότε μπορείς να αρχίσεις να παίζεις. Παίζεις βάσει των κανόνων και η εις βάθος γνώση σου των κανόνων σου επιτρέπει να αναπτύξεις τη διαίσθηση για να παίξεις.* (Oosterhuis, 2003: 48)

Έτσι, η προσέγγιση του Oosterhuis βασίζεται αναπόδραστα στην παραμετροποίηση του σχεδιασμού. Χωρίς τις μεταβαλλόμενες παραμέτρους, δεν μπορεί να παίξει κανείς κανενός είδους παιχνίδι ή, με άλλα λόγια, να επηρεάσει τη ζωή του εκάστοτε έργου (Oosterhuis, 2003: 81).

Η νέα αυτή πρακτική του αρχιτέκτονα δεν μπορεί παρά να επιδιώκει επίσης να εισάγει ήδη υπάρχοντα τεχνολογικά επιτεύγματα στην καθημερινή παραγωγή του κτισμένου χώρου (εικ. 2). Μολονότι η ανάγνωση των θεωρητικών κειμένων του Oosterhuis αφήνει συχνά την εντύπωση ενός 'τεχνορομαντικού' οραματισμού ενός μάλλον μακρινού και απόλυτα επισφαλούς μέλλοντος (πβ. και Coyne, 1999), η προσέγγισή του αποκαλύπτεται πραγματιστική στη βάση της (πβ. Oosterhuis, 2003: 7). Η σύνδεση της αρχιτεκτονικής με το gaming και τα βιντεοπαιχνίδια είναι σε μεγάλο βαθμό μάλιστα απόρροια αυτού του πραγματισμού του. Καθώς διαπιστώνει πως «[δ]εν έχουμε αποκτήσει ακόμη αρκετή εμπειρία με αυτή την απόλυτη μορφή διαδραστικού σχεδιασμού σε πραγματικό χρόνο», στρέφει την ερευνητική ομάδα του *Hyperbody* στην κατεύθυνση του πειραματισμού με διάφορες μορφές νέων εργαλείων ειδικά κατασκευασμένων για τέτοιους

σκοπούς. Στοχεύει, έτσι, στην ανάπτυξη μιας τεχνολογίας «διαδραστικού gaming […] για το συνεργατικό σχεδιασμό» αρχιτεκτόνων, καλλιτεχνών, μηχανικών και όποιων άλλων ειδικοτήτων εμπλέκονται στην τύχη του έργου (Oosterhuis, 2003: 83). Είναι σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο που το βιντεοπαιχνίδι *Counter Strike* χρησιμοποιείται ως βάση για μία προβολή στο μέλλον από τον Hans Hubers στο πρώτο συνέδριο *Game, Set and Match* (2001). Αν ένα βιντεοπαιχνίδι μπορεί και υποστηρίζει έως και 16 παίκτες που συνδέονται στο ίδιο δίκτυο και περιηγούνται ταυτόχρονα σε ένα τρισδιάστατο περιβάλλον που αναπαράγεται σε πραγματικό χρόνο για τον καθένα από αυτούς, τότε μπορεί κανείς να οραματίζεται ένα αντίστοιχο κεντρικό λογισμικό οργάνωσης και επικοινωνίας πληροφοριών μεταξύ των διαφορετικών σχεδιαστικών ειδικοτήτων κατευθείαν στον ψηφιακό χώρο. Έτσι, ο στόχος της επίτευξης του συνεργατικού σχεδιασμού (Oosterhuis, 2003: 16) προωθείται μέσω μιας πειραματικής έρευνας η οποία εστιάζει σε υποδομές που θα μπορούσαν να τον υποστηρίξουν.

Καθώς το βασικό σχήμα του συνεργατικού σχεδιασμού και των προκλήσεων στις οποίες οφείλει να ανταποκριθεί ο σύγχρονος αρχιτέκτονας έχει ήδη συγκροτηθεί, ο Oosterhuis προβαίνει στην παραδοχή του game ως ανάλογου μιας αρχιτεκτονικής ανοιχτού λογισμικού. «Πρέπει να σκέφτεσαι σαν ένας κώδικας συγγραφής προγράμματος», συμβουλεύει χαρακτηριστικά (Oosterhuis, 2003: 16). Κι εδώ ακριβώς είναι που αναδύεται η φιγούρα του αρχιτέκτονα-προγραμματιστή, που σχεδιάζει και ταυτόχρονα επικοινωνεί. Βασικό καθήκον του είναι να βρει/σχεδιάσει τους κανόνες του παραμετρικού παιχνιδιού που λέγεται και αρχιτεκτονική. Έτσι, ο αφορισμός «η αρχιτεκτονική



Εικόνα 2: Οι παρουσιάσεις από τα μέλη της ερευνητικής ομάδας *Hyperbody* στο δεύτερο συνέδριο του *Game, Set and Match* (2006) αποκαλύπτουν τον τρόπο με τον οποίο ο Oosterhuis δουλεύει ταυτόχρονα στο επίπεδο του σχεδιασμού και της κατασκευής.

είναι εν τέλει ένα παιχνίδι πολλαπλών παικτών [architecture in the end is a multi-player game]» αναφέρεται ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα - τόσο στο ίδιο το κτισμένο προϊόν, όσο και στη διαδικασία του σχεδιασμού του. Στο «γλωσσάρι» του, ο Oosterhuis (2003: 92) ορίζει το game ως «ένα σύνολο κανόνων εντός ενός περιορισμένου πεδίου παιχνιδιού». Δεν ενδιαφέρει λοιπόν το εκάστοτε παιχνίδι ως τέτοιο, όσο ως μία πολύ καλά «δομημένη πληροφορία σε κατάσταση ροής». Ο αρχιτέκτονας που θέλει να σχεδιάζει οφείλει εκ των

πραγμάτων να συμμετάσχει σε αυτή τη ροή – και αυτό μπορεί να το κάνει πολύ καλύτερα αν την αντιμετωπίσει σαν παιχνίδι (Oosterhuis, 2003: 74). Καθώς οι εμπλεκόμενοι στο σμήνος δεν παύουν να χαρακτηρίζονται ως παίκτες, η –ήδη εμπεδωμένη– κουλτούρα του βιντεοπαιχνιδιού μπορεί να αποδειχθεί πολύτιμος αρωγός στην ανάπτυξη μιας «συνεργατικής μηχανικής» [collaborative engineering]. Χρειάζεται μόνο να θεμελιωθεί μία πλατφόρμα λογισμικού, τέτοια ώστε να μπορεί να υποστηρίξει λειτουργίες σχεδιασμού και επικοινωνίας *ταυτόχρονα*.

> *Οι σχεδιαστές σχεδιάζουν τους κανόνες του παιχνιδιού και στο τέλος του έργου παίζουν το παιχνίδι. Σχεδιάζουν το σχεδιασμό. Το να παίζουν το παραμετρικό παιχνίδι της αρχιτεκτονικής βιώνεται από τους παίκτες ως μία μορφή σοβαρής διασκέδασης.* (Oosterhuis, 2003: 76)

Είναι πλέον σαφές λοιπόν ότι ο αρχιτέκτονας δεν είναι ένας απλός προγραμματιστής, αλλά προσπαθεί να αποκτήσει τη διττή ταυτότητα του προγραμματιστή/παίκτη. Συμμετέχει στο παιχνίδι, που τον εξοικειώνει με τη βαθύτερη φύση της διαδικασίας της ροής της πληροφορίας και της συνεχούς επικοινωνίας, ώστε να μπορεί στη συνέχεια να αλλάξει και τους κανόνες του (πβ. Oosterhuis, 2003: 63).

Η λογική του game αποτελεί, έτσι, απευθείας ανάλογο και βασικό αίτημα για μία αρχιτεκτονική της εποχής της πληροφορίας, ενώ η ίδια λογική διαπερνά τη ζωή του έργου από τη στιγμή της αρχικής του σύλληψης στον ψηφιακό κόσμο ως την τελική του πραγμάτωση στο φυσικό κόσμο. Κατά συνέπεια, ο σχεδιασμός οφείλει εξ αρχής και ο ίδιος να έχει υιοθετήσει τη λογική του game. Ωστόσο, ο αρχιτέκτονας συνεχίζει να θέτει τους κανόνες αυτού του παιχνιδιού – έστω και σε ένα αρχικό στάδιο τουλάχιστον. Οφείλει, δηλαδή, να βρίσκει τους απλούς κανόνες που παράγουν τη ζωή, το ενδιαφέρον αποτέλεσμα της διαδικασίας της διαρκούς εξέλιξης. Στα κείμενα του Oosterhuis, η έννοια του gaming ορίζει σε τελική ανάλυση τη μορφή της σχέσης που μπορεί να διατηρεί κανείς με το αρχιτεκτονικό έργο σε πραγματικό χρόνο, ανεξαρτήτως οντολογικού καθεστώτος στο οποίο τυχαίνει να βρίσκεται το τελευταίο (ψηφιακά σχεδιασμένο ή φυσικά πραγματωμένο). Οι προθέσεις του είναι σαφείς, αν και αναγκαστικά διχασμένες. Φαίνεται ως εάν ο αρχιτέκτονας να όφειλε να αναγνωρίζει αλλά και ταυτόχρονα να παραγνωρίζει τον εντούτοις σημαντικό του ρόλο στη διαδικασία του σχεδιασμού, συναιρώντας τις ιδιότητες ενός προγραμματιστή και ενός παίκτη την ίδια στιγμή. Είναι όμως εφικτή αυτή η μεταφορά του συνόλου της πληροφορίας που συλλαμβάνεται από τη μία οπτική στην άλλη; Μολονότι ο Oosterhuis δηλώνει την επιθυμία του να εγκαταστήσει «μία ισορροπία μεταξύ των ανωφερών [bottom-up] και των κατωφερών [top-down] πτυχών του σχεδιασμού» (Oosterhuis, 2006: 27), το ερώτημα παραμένει: μπορεί ο προγραμματιστής να διανύσει την απόσταση που χρειάζεται προκειμένου να συναντήσει τον παίκτη – και αντιστρόφως;

ΟΙ MVRDV ΚΑΙ Η ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ-ΠΑΙΚΤΗ

Στη δουλειά των MVRDV, το ψηφιακό εισάγεται προκειμένου να υπηρετήσει την έρευνα για το σχεδιασμό, οδηγώντας σταδιακά στην ανάγκη παραγωγής λογισμικού που εξυπηρετεί την ίδια τη σχεδιαστική διαδικασία. Ήδη από τις μέρες της ολοκλήρωσης του VPRO το 1997, η προσέγγισή τους αρνείται μία 'καλλιτεχνική' θεώρηση της αρχιτεκτονικής και βασίζεται αντ' αυτής στο ρόλο της πληροφορίας. Υποστηρίζουν τότε, ότι δύο είναι τα βασικά στοιχεία που καθιστούν την αρχιτεκτονική, διεπαφή [interface]: (1) Η πληροφορία που εκβάλλει μονόδρομα από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική και μπορεί να διαμορφώσει ένα σύνολο στατιστικών στοιχείων και (2) το στοιχείο της διάδρασης που αποτελεί και το ειδοποιό χαρακτηριστικό της εποχής της πληροφορίας. Η δήλωσή τους ότι «η μορφή […] εξαρτάται από […] τη διαχείριση πληροφορίας σχετικά με την πραγματικότητα» (MVRDV, 1997: 4) μεταφράζεται γρήγορα στην κατάρτιση διαγραμμάτων και στατιστικών αναλύσεων μίας πληροφορίας που συλλέγεται μέσα από την οριζόντια διασπορά της σε ψηφιακά δίκτυα. Αυτά τους αρκούν για να παράγουν ακραία σενάρια και παράτολμες σχεδιαστικές προβλέψεις μέσω μίας απλής ανόρθωσης των διαγραμματικών στατιστικών στην τρίτη διάσταση.

Ο κατά MVRDV αρχιτεκτονικός σχεδιασμός στηρίζεται λοιπόν σε μία αναλυτική λογική, σύμφωνα με την οποία η πραγματικότητα μπορεί να αναχθεί σε «απλά, ποσοτικοποιήσιμα δεδομένα τα οποία μπορεί κανείς να επανεπεξεργαστεί ως δομήσιμη ύλη» (MVRDV, 1997: 18). Δεν πρόκειται, όμως, για μία έννοια αντιστοίχισης των δεδομένων με την πραγματικότητα σε μία σχέση 'ένα-προς-ένα', αλλά περισσότερο για μία διαδικασία ενημέρωσης [updating] του σχεδιασμού. «Το VPRO αποτελεί επίσης ένα αρχιτεκτονικό υβρίδιο, που έχει σχεδιαστεί 'από τον υπολογιστή', αλλά έχει πραγματοποιηθεί σύμφωνα με διαδικασίες που δεν έχουν ακόμη ψηφιοποιηθεί» (MVRDV, 1997: 19). Εδώ συναντούμε και την πρώτη βασική διαφορά της λογικής σχεδιασμού των MVRDV σε αντιπαραβολή με αυτήν του Oosterhuis. Στοχεύοντας στην απόλυτα ψηφιοποιημένη διαδικασία που αντιμετωπίζει το κτισμένο ως συνέχεια του ψηφιακού, ο Oosterhuis τόσο σχεδιάζει όσο και κατασκευάζει «από τον υπολογιστή» (στο αδιάρρηκτο οντολογικό συνεχές που φτάνει από το ψηφιακό αρχείο στη μηχανή της κατασκευής). Έχει ήδη λύσει το κατασκευαστικό πρόβλημα που θέτει η προσέγγισή του και συνεχίζει να δουλεύει πάνω σε πειραματικές εφαρμογές του στον τομέα της αρχιτεκτονικής του υλοποίησης. Το αντίστοιχο πρόβλημα στην περίπτωση των MVRDV και η πιθανή απάντησή τους, η οποία θα αντανακλούσε και τη δική τους εκδοχή πραγματισμού, θα ήταν ότι οι συγκεκριμένες μέθοδοι κατασκευής δεν κατέχουν ακόμη το κυρίαρχο μερίδιο στο σύγχρονο κατασκευαστικό κόσμο. Ο αρχιτέκτονας είναι, έτσι, εκ των πραγμάτων αναγκασμένος να φροντίσει για μία κατασκευή που στηρίζεται μεν σε διαδικασίες που δεν έχουν ψηφιοποιηθεί ακόμη, μπορεί όμως να υποστηρίξει κατάλληλα το σχεδιασμό «από τον υπολογιστή». Πιθανότατα δηλαδή θα τάσσονταν υπέρ μιας παραγωγής «αρχιτεκτονικών υβριδίων» στη λογική του ενός βήματος κάθε φορά.

Το ενδιαφέρον στοιχείο στη μεθοδολογία σχεδιασμού των MVRDV έγκειται ακριβώς στο γεγονός πως η μορφολογική αυτή χρήση της πληροφορίας που εισηγούνται, καταλήγει –σχεδόν αυτόματα, σύμφωνα με τους ισχυρισμούς τους– σε μία πολεμική στάση. Και μόνο η πράξη της συνομάδωσης του συνόλου των στατιστικών στοιχείων φαίνεται, λοιπόν, να αρκεί για να ανοίξει ένα δρόμο. Καταφέρνει μέσω της παραδοσιακής διαδικασίας της λογικής παραγωγής (στην ουσία 'ξεπακετάροντας' το πληροφοριακό περιεχόμενο που ενυπάρχει ήδη στα καθαρά στατιστικά στοιχεία) να συγκροτεί έτσι και την πολιτική θέση της αρχιτεκτονικής που σχεδιάζεται, σε μία ανωφερή [bottom-up] λογική. Λίγο αργότερα, οι MVRDV προτείνουν για πρώτη φορά τη μεθοδολογική κατεύθυνση των «μεγιστοποιητικών» σεναρίων ως την πλέον κατάλληλη για την εποχή που η αρχιτεκτονική γίνεται πολεοδομία. Καθώς δίνουν υπόσταση σε καθαρά πραγματολογικά δεδομένα, τα τοπία δεδομένων τους «ισορροπούν μεταξύ γελοιοποίησης και κριτικής» (MVRDV, 1998: 103). Η πόλη των δεδομένων [Datatown] δεν είναι τίποτε άλλο παρά μία προβολή στο μέλλον της σύγχρονης συνθήκης της μετάπολης. Είναι η σύγχρονη πόλη που προκύπτει από τη στατιστική επεξεργασία των περίπλοκων σχέσεων που διαμορφώνονται εντός της. Έτσι, η πόλη των δεδομένων δεν είναι ο *σχεδιασμός* της μετάπολης, αλλά η στατιστική της έκφραση – η οποία δεν μπορεί παρά να λάβει γραφιστικά τη μορφή ενός τοπίου. Καθώς η δουλειά του γραφείου εξελίσσεται, οι MVRDV αντικαθιστούν την προγενέστερη τάση τους για μεγιστοποίηση με μία περισσότερο εκλεπτυσμένη έννοια βελτιστοποίησης ή «ακόμη και μετα-βελτιστοποίησης», η οποία επιτυγχάνεται μέσα από την ανάπτυξη του κατάλληλου λογισμικού.

Το λογισμικό φτάνει, έτσι, να συνοψίζει το όλο τους εγχείρημα, ακριβώς λόγω της δυνατότητάς του να αποθηκεύει και να ενεργοποιεί τη γνώση που αποκτάται στη μακρά διαδρομή της έρευνας (MVRDV, 2005: 3). Η έμφαση δίνεται πλέον στην άρθρωση της συνέχειας της έρευνας και στον ποιοτικό εμπλουτισμό των σχεδιασμών μεγάλης κλίμακας με την εισαγωγή «παραμέτρων όπως οικολογία και αειφορία, πυκνότητα, ποικιλία, σταδιακή προσέγγιση, εξατομίκευση, εγγύτητα και πρόσβαση» (MVRDV, 2005: 481). Από την άλλη μεριά, το συνοδευτικό λογισμικό αποθηκεύει και προσδιορίζει πιθανές κατευθύνσεις (μελλοντικής έρευνας), καθώς επίσης απεικονίζει ξεκάθαρα τη δομή (λ.χ. του οποιουδήποτε πολεοδομικού κανονισμού) και βελτιστοποιεί το τελικό αποτέλεσμα στη βάση συγκεκριμένων δεδομένων. Το λογισμικό αποκτά έτσι το ρόλο του δομικού σκελετού για τη δουλειά του γραφείου. Διευκολύνει μια αρχιτεκτονική σκέψη να διατηρήσει τη δική της κατεύθυνση πάνω στο ανεξέλεγκτο κύμα της πληροφορίας, προσφέροντάς της μία δίοδο υπέρβασης της ριζικά απρόβλεπτης ενδεχομενικότητας της επαγγελματικής εξέλιξης. Την ίδια στιγμή, οι MVRDV υπαινίσσονται ότι ο δρόμος προς την αμεσοδημοκρατική ανωφερή προσέγγιση στο σχεδιασμό, περνά μέσα από την ανάπτυξη του κατάλληλου λογισμικού. Γίνονται κι εκείνοι προγραμματιστές, σε αυτή την περίπτωση, όμως, προκειμένου να καταστήσουν το παιχνίδι του σχεδιασμού μεγάλης κλίμακας, προσβάσιμο σε όσο το δυνατόν περισσότερους ισότιμους παίκτες. Η πρόθεσή τους αυτή υλοποιείται 2 χρόνια αργότερα με την εφαρμογή του *Spacefighter* (2007).

Το *Spacefighter* αποτελεί ένα καινούριο είδος λογισμικού: είναι ακριβώς το (βιντεο)παιχνίδι της εξελικτικής πόλης. Η βασική «μηχανή» του συνδέεται θεωρητικά με την εξελικτική θεωρία και τον Δαρβινισμό, με τις μαθηματικές πτυχές της Θεωρίας Παίγνιων, καθώς και με το φαινόμενο της ανωφερούς «ανάδυ-

σης» στον τομέα της πολεοδομίας – ενώ διερευνώνται επίσης πιθανές εφαρμογές του σε περιπτώσεις χωροταξικού σχεδιασμού. Αν λοιπόν η εξελικτική πόλη χαρακτηρίζεται ουσιωδώς από στοιχεία όπως η επικοινωνία, η διάδραση, η αυτο-κριτική, η αυτό-μορφοποίηση, η διαρκής αλλαγή με την πάροδο του χρόνου και ο συσχετισμός της με τις ατομικές οντότητες ως δυνάμει συλλογικότητες, τότε το *Spacefighter* αποτελεί μάλλον μία πρώτη απόπειρα απάντησης στο ευρετικό ερώτημα του κατάλληλου μηχανισμού μοντελοποίησης και αναπαράστασης των λειτουργιών της. Επιτελεί τη λειτουργία αυτή μάλιστα σε τέτοιο βάθος χρόνου, που επιτρέπει το χειρισμό του σχεδιασμού της. Με άλλα λόγια, το λογισμικό καλλιεργεί την ιδιαίτερη εκείνη σχεδιαστική προοπτική που οφείλει να ανταποκριθεί στα κύρια χαρακτηριστικά της εξελικτικής πόλης (MVRDV, 2007: 24). Θα μπορούσε λοιπόν να θεωρηθεί τόσο ως απόπειρα «διαχείρισης του χώρου» όσο και ως «μέθοδος ενημέρωσης της γνώσης μας αναφορικά με την διογκούμενη πολυπλοκότητα των πολεοδομικών εξελίξεων μεγάλης κλίμακας» (MVRDV, 2007: 26).

Το *Spacefighter* συνιστά την πλατφόρμα στην οποία συγκροτείται ένα διασυνδεδεμένο δίκτυο απλούστερων σχεδιαστικών games. Αυτά επιχειρούν να αναπαραστήσουν τα πολλαπλά επίπεδα πολυπλοκότητας της σύγχρονης διαδικασίας του σχεδιασμού σε διαφορετικές κλίμακες. Η λειτουργία της ευρύτερης πλατφόρμας που υποστηρίζει τα απλούστερα παιχνίδια, βασίζεται στη σμηνοειδή μορφή που λαμβάνουν οι ποικίλες δυνατές αλληλεπιδράσεις ροών πληροφορίας που προέρχονται από διεθνείς αλλά και τοπικές βάσεις δεδομένων (εικ. 3). Με το βιντεοπαιχνίδι του, *Spacefighter*, ο αρχιτέκτονας μπορεί υποδορίως να εκπαιδευθεί, καλλιεργώντας ικανότητες γρήγορης λήψης αποδοτικών σχεδιαστικών αποφάσεων. Παίζοντας αυτό το παιχνίδι του σχεδιασμού ξανά και ξανά, σύντομα εγκαταλείπει τις απλώς διαισθητικές κινήσεις, για να αναπτύξει στρατηγικές που θα παράγουν τα επιθυμητά αποτελέσματα. Το στοιχείο της εμβύθυνσης στη δραστηριότητα του gaming φτάνει έτσι να επιδρά ουσιωδώς στη σχεδιαστική του μεθοδολογία. Οι χωροταξικές του αποφάσεις σ' αυτό το ψηφιακό πεδίο του σχεδιασμού βρίσκονται σε διαρκή διαδραστική σχέση με άλλα παιχνίδια που 'τρέχουν' σε παράλληλα επίπεδα και επιδρούν σε άλλους παράγοντες του πεδίου του παιχνιδιού σε παγκόσμια ή τοπική κλίμακα. Οι συναφείς πληροφορίες ενημερώνονται συνεχώς, επιδρώντας έτσι και στην εκάστοτε δεδομένη κατάσταση μέσω τόσο κατωφερούς όσο και ανωφερούς πληροφορίας. Ο Winy Maas δίνει ιδιαίτερο βάρος στη διαδικασία κατά την οποία ακριβώς η εξοικείωση με το παιχνίδι συμβάλλει στην ανάπτυξη της σχεδιαστικής διαίσθησης του αρχιτέκτονα. Εννοεί κυρίως την αμεσότητα μίας αναπτυσσόμενης δεξιότητας που επιτρέπει τη γρηγορότερη λήψη των αποδοτικότερων αποφάσεων και τη χάραξη των κατάλληλων στρατηγικών. Ανάγει μάλιστα τη διαίσθηση αυτή στην πεμπτουσία της ανάλυσης, το ανώτατο στάδιο της οποίας έχει πλέον «εμπεδωθεί» σχεδόν στην ίδια τη συμπεριφορά του αρχιτέκτονα(-παίκτη), και επιτελείται μάλλον σε μη συνειδητό πλέον επίπεδο (MVRDV, 2007: 28). Ο αρχιτέκτων-παίκτης συνάπτει μία σχέση με το σχεδιασμό παρόμοια με αυτήν του παραδοσιακού τεχνίτη με το δικό του έργο: οι σχεδιαστικές του δεξιότητες δεν μαθαίνονται από βιβλία, αλλά «κυλάνε στις φλέβες του».

Το *Spacefighter* αποτελεί σε μεγάλο βαθμό το συνδυασμό των προηγούμενων εφαρμογών μεγάλης κλίμακας, όπως ο *Regionmaker*, ο *Climatizer* (βλ. MVRDV, 2005: 1262-79, 1302-55). Σε αντίθεση με αυτές, όμως, το *Spacefighter* μετατοπίζει σαφώς τη σχεδιαστική προβληματική του από την ιδέα της βελτιστοποίησης (που σε μεγάλο βαθμό βασίζεται σε προεγκατεστημένα σενάρια) σε αυτήν της προβλεπτικής ικανότητας και της αξιοποίησης του φαινομένου της ανάδυσης «πολεοδομικής συμπεριφοράς» στη μεγάλη κλίμακα (η οποία προκύπτει από πολύπλοκες διαδράσεις σε τοπικά, αλλά και υπερτοπικά επίπεδα). Βασικό ζητούμενο αποτελεί λοιπόν η ενσωμάτωση της γνώσης που παράγουν τα ίδια τα δίκτυα στο σώμα της σχεδιαστικής γνώσης του σύγχρονου αρχιτέκτονα. Ενώ, δηλαδή, ο *Spacefighter* αξιοποιεί τις υπάρχουσες τράπεζες δεδομένων, μετατοπίζει την έμφαση στη διαδικασία ανάπτυξης και ενημέρωσής τους, τόσο στο ποσοτικό όσο και στο ποιοτικό επίπεδο. Βασικό ζητούμενο αποτελεί η αύξηση του συνολικού όγκου της διαθέσιμης πληροφορίας, σε συνδυασμό με την ευρύτερη δυνατή διάχυσή της, με ελεύθερη πρόσβαση σε αυτήν από το μεγαλύτερο δυνατό αριθμό ατόμων. Η ευχέρεια του υπολογιστή να συνδυάζει πληροφορία, 'ξεπακετάροντας' γνώση που ήδη ενυπάρχει σε αυτήν μέσω της παραδοσιακής οδού της λογικής παραγωγής, σίγουρα δεν παράγει νέα γνώση σε τυπικό επίπεδο (καθώς ο ίδιος ο υπολογιστής δεν μαθαίνει κάτι που δεν 'ήξερε' ήδη). Πολύ συχνά, όμως, παράγει ουσιαστικά νέα γνώση για τους ανθρώπινους χειριστές του σε ένα πρακτικό επίπεδο, καθώς ανασύρει λανθάνον πληροφοριακό περιεχόμενο που εκείνοι δεν κατείχαν συνειδητά προηγουμένως, μέσα από τη συλλογή και τη συγκριτική αντιπαράθεση συνόλων δεδομένων. Στην πλατφόρμα του *Spacefighter*, τα πολλά ανεξάρτητα παιχνίδια που εκτυλίσσονται ταυτόχρονα, αλλά με διαφορετικούς ωρολογιακούς κύκλους, αναπαράγουν στην ουσία διαδικασίες λήψης αποφάσεων και ανάπτυξης στρατηγικών στους πραγματικούς χρόνους που αυτές επισυμβαίνουν.

Ο Brent Batstra θεωρεί το *Spacefighter* ως τον κατάλληλο πάροχο ενός είδους διαδραστικής παιδείας, που επιτρέπει στον αρχιτέκτονα να συλλάβει την αλληλεπίδραση των πολλαπλών κλιμάκων και επιπέδων σχεδιασμού στο πολεοδομικό πεδίο (βλ. MVRDV, 2007: 48-71). Θεωρεί μάλιστα ότι το *Spacefighter* καταφέρνει να εξεικονίσει μία ξεκάθαρη θεωρία πολεοδομικού σχεδιασμού, καθώς καθιστά ορατή τη διασυνδεσιμότητα αυτών των επιπέδων. Σύμφωνα με το συγγραφέα, το *Spacefighter* ανοίγει σημαντικούς τρόπους χρήσης του υπολογιστή στον πολεοδομικό σχεδιασμό. Έτσι, αυτός μπορεί να χρησιμοποιηθεί: (1) ως δημιουργός εύλογων σεναρίων, (2) ως ευρετικός μηχανισμός επιλογής από μία πλειάδα λύσεων, αλλά και (3) ως μηχανισμός εκπαίδευσης και μάθησης. Ένα εύλογο σενάριο αντιπαραθέτει ένα προτεινόμενο τοπικό βέλτιστο με συγκεκριμένες εφαρμογές εξομοίωσης σεναρίων επιμέρους καταστάσεων που περιγράφουν συγκεκριμένες αλλαγές στο χρόνο. Ο υπολογιστής ως ευρετικός μηχανισμός αξιοποιείται λ.χ. σε εφαρμογές όπως της Google, που μπορούν να ενσωματώσουν στον αλγόριθμό τους προτιμήσεις των χρηστών και να αναπτυχθούν έτσι πάνω σε μία θεωρητικά δημοκρατικότερη βάση. Τέλος, όταν οι αρχιτέκτονες παίζουν το παιχνίδι, κάνουν έρευνα μέσω σχεδιασμού, μελετώντας ακριβώς τις επιδράσεις της προτεινόμενης σχεδιαστικής λύσης στα υπόλοιπα επίπεδα του σχεδιασμού. Έτσι, η πρωτοπρόσωπη προοπτική του σχε-

διασμού ανακτάται εδώ μέσω της εμπειρίας της εμβύθυνσης που προσφέρει το βιντεοπαιχνίδι (MVRDV, 2007: 61). Το *Spacefighter* δομείται στη βάση κύκλων ανατροφοδότησης [feedback loops] που θεωρείται ως το κατάλληλο μοντέλο περιγραφής για οτιδήποτε αλλάζει ή μεταλλάσσεται, ενώ η ίδια η επανάληψη αυτών των κύκλων συνεπάγεται συσσώρευση πληροφορίας (MVRDV, 2007: 64-5). Η διαφορά που προκύπτει στην περίπτωση του ανθρώπου που σχεδιάζει, βέβαια, είναι ότι εκείνος δεν τροφοδοτεί μόνο προς τα πίσω αλλά και προς τα εμπρός στο χρόνο, προβάλλοντας τις σχεδιαστικές του προθέσεις στο μέλλον [feed-forward]. Πόσο διαφορετικές μεταξύ τους είναι, όμως, τελικά οι ίδιες οι προσεγγίσεις των Ολλανδών αρχιτεκτόνων της πληροφορίας;

ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΟΙ ΜΕΤΕΩΡΙΣΜΟΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΗ ΣΤΟΝ ΠΑΙΚΤΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΩΣ

Μια βασική παραδοχή που μοιράζονται Oosterhuis και MVRDV είναι ότι ο αρχιτέκτονας της σύγχρονης εποχής της ψηφιακής διάχυσης δεν μπορεί παρά να είναι ένας αρχιτέκτονας της πληροφορίας. Κατά συνέπεια, και η πρακτική του δεν μπορεί παρά να καθοδηγείται από τα δεδομένα. Φυσικός τους αντίπαλος είναι βεβαίως η φιγούρα του αρχιτέκτονα-πεφωτισμένου δημιουργού: εκείνου που έχει το ‘χάρισμα’ να συλλαμβάνει τα κτήρια ως άρτια, μορφολογικά και αισθητικά, σύνολα – ενός κλειστού οράματος που επιβάλλεται στο οικόπεδο. Στο ολιστικό σχήμα του Oosterhuis, οι απλούστερες ανθρώπινες δραστηριότητες, όπως το πέρασμα από μια πόρτα ή η οδήγηση ενός αυτοκινήτου, είναι αναγώγιμες σε απλούς κανόνες ανταλλαγής δεδομένων στους οποίους μπορεί να ανταποκρίνεται μία σύγχρονη αρχιτεκτονική των hyperbodies. Καθώς οι πειραματικές του εγκαταστάσεις είναι κατά κανόνα μικρής κλίμακας, η προσέγγισή του συνήθως αναλύει τις συνήθεις συμπεριφορές της καθημερινής σχέσης με το σύγχρονο περιβάλλον και τις αποδίδει σε μορφή κώδικα και κανόνων. Οι τελευταίοι χρησιμοποιούνται κατόπιν ως τρόποι διάδρασης με μία αρχιτεκτονική που κτίζεται, συμπεριλαμβάνοντας και αξιοποιώντας όλο και περισσότερο τα ηλεκτρονικά και ψηφιακά μέσα. Αυτή η διάσταση της προσέγγισής του είναι που καθιστά τον Oosterhuis μια παραδειγματική ενσάρκωση της φιγούρας του αρχιτέκτονα-προγραμματιστή. Αντίθετα, οι MVRDV επιδίδονται σε ένα πραγματικό κυνήγι συσσώρευσης του όγκου πληροφορίας που ήδη διατρέχει ψηφιακά το σύγχρονο κόσμο μέσα από δίκτυα και βάσεις δεδομένων. Κι αυτό είναι που τελικά τους επιτρέπει να προβούν σε τολμηρές αναδιοργανώσεις της πληροφορίας αυτής για το μέλλον, με βάση τα παρατηρούμενα μεγέθη και τις τάσεις που προκύπτουν από τη στατιστική της επεξεργασία. Αυτός είναι και ο τρόπος που θεωρούν πιο πρόσφορο για μία συστηματική αντιμετώπιση του φαινομένου της «ανάδυσης» συμπεριφορών σε θέματα σχεδιασμού μεγάλης κλίμακας. Μολονότι λοιπόν και οι δύο προσεγγίσεις κινούνται σε ένα γενικότερο πλαίσιο που αντιμετωπίζει το σχεδιασμό του χώρου ως «γλυπτική της πληροφορίας», στη βάση τους διαφέρουν ριζικά.

Οι πραγματιστικοί πειραματισμοί τους επίσης, βασίζονται σε ήδη διαθέσιμες πρακτικές δυνατότητες και μπορούν να υλοποιούνται στον παρόντα χρόνο. Έτσι, οι θεωρητικές αναζητήσεις του Oosterhuis εκβάλλουν κατά κύριο λόγο σε άμεσες πρακτικές εφαρμογές που ανατροφοδοτούν την έρευνά του. Και μολονότι τα κείμενά του πράγματι προδιαγράφουν ένα

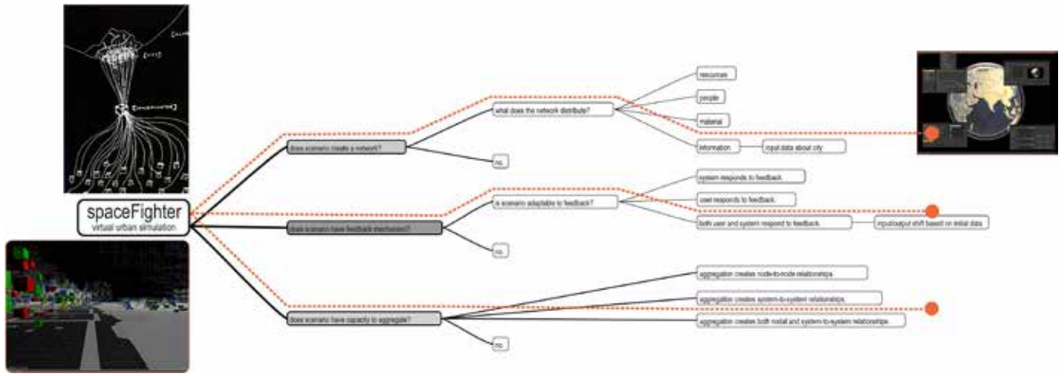
συγκεκριμένο κόσμο με ολιστικούς όρους, η πορεία προς αυτόν δεν είναι σε καμία περίπτωση δεδομένη. Αντίθετα, κατακτάται βήμα-προς-βήμα μέσα από τις πειραματικές εφαρμογές του παρόντος, που ανοίγουν συγκεκριμένες δυνατότητες για το κτισμένο περιβάλλον και τις συνθήκες παραγωγής του στην εποχή της ψηφιακής διάχυσης. Από την άλλη μεριά, η προσέγγιση των MVRDV προλειαίνει το δρόμο σε ένα μέλλον που οι ίδιοι προδιαγράφουν στη βάση του συνδυασμού της διαχείρισης των στατιστικών στοιχείων και της πρόβλεψής τους ότι ο όγκος των ψηφιακών βάσεων δεδομένων θα συνεχίσει να αυξάνεται. Τοποθετούν και αυτοί την έμφαση της έρευνάς τους στην παραγωγή έργου (λογισμικού κλπ.) που είναι μεν άμεσα υλοποιήσιμο, αλλά στοχεύει ξεκάθαρα προς το αύριο. Με αυτόν τον τρόπο δουλεύουν, όμως, κυρίως όταν θέλουν να παράγουν τα εργαλεία που θα συμπληρώσουν την εργαλειοθήκη της αρχιτεκτονικής τους σκέψης - και μένουν εκεί, χωρίς να προχωρούν σε μία αντίστοιχη έρευνα στον τομέα της κατασκευής. Ο Oosterhuis, από την άλλη, έχοντας εξασφαλίσει τη λύση του θέματος της κατασκευής και τη συνέχεια της έρευνας μέσα από υλοποιημένες πειραματικές εφαρμογές, κάνει και ένα βήμα παραπάνω. Αναπτύσσει εκείνες τις υλικοτεχνικές υποδομές που θα διευκολύνουν την επίτευξη του οράματος του συνεργατικού σχεδιασμού μιας διαδραστικής αρχιτεκτονικής.

Καθώς αντιπαρατίθενται με τη φιγούρα του αρχιτέκτονα-δημιουργού, τόσο ο Oosterhuis όσο και οι MVRDV στοχεύουν στο άνοιγμα της διαδικασίας του σχεδιασμού, με απώτερο ορίζοντα ένα είδος αμεσοδημοκρατικής συμμετοχής κάθε εμπλεκόμενου σε αυτόν. Αμφότεροι προωθούν απόψεις που ενθαρρύνουν τη δημιουργία κύκλων ανατροφοδότησης [feedback loops] ως βασικών διαύλων παραγωγής της αρχιτεκτονικής γνώσης. Τόσο το σχήμα του συνεργατικού σχεδιασμού του Oosterhuis όσο και το σχήμα της διάδρασης των δεδομένων που αξιοποιούνται από τα υπο-παιχνίδια της πλατφόρμας του *Spacefighter,* εδράζονται σε μία εκδοχή της βιολογικής θεωρίας της εξέλιξης. Κοινή είναι επίσης η πεποίθηση των δύο αρχιτεκτονικών ομάδων ότι ο στόχος του ανοίγματος της σχεδιαστικής διαδικασίας είναι εφικτός μέσα από την ανάπτυξη και την επεξεργασία του κατάλληλου λογισμικού. Στην περίπτωση του Oosterhuis, η επεξεργασία του λογισμικού αυτού αναφέρεται πιο άμεσα στις ανάγκες του συνεργατικού σχεδιασμού ενός διευρυμένου κύκλου ‘ειδικών’ οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τους βασικούς φορείς που εμπλέκονται στο τελικό κτισμένο αποτέλεσμα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο μόνο αναφέρεται και στην παροχή της ικανότητας των χρηστών του έργου να τροποποιούν όχι μόνο τις τιμές των παραμέτρων του κτισμένου σώματος, αλλά και τους ίδιους τους κανόνες της αλληλεπίδρασής τους (δηλαδή των ίδιων παραγόντων που παραμετροποιούνται). Σε αντίθεση, όμως, με την πρώτη, η συγκεκριμένη αυτή κατεύθυνση –μολονότι αναφέρεται ρητά στα κείμενα (Oosterhuis, 2003: 74-6 και 86-7)– δεν έχει ακόμη καταφέρει να βρει το δρόμο της διεξοδικής της επεξεργασίας στις πειραματικές εφαρμογές της ομάδας *Hyperbody* στο τέλος της πρώτης δεκαετίας του 21ου αιώνα. Στην περίπτωση των MVRDV, ο σκοπός είναι και πάλι διττός: από τη μία, αποτελεί το επόμενο βήμα ενός οριζόντιου ανοίγματος του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού στον «καθένα». Από την άλλη, λειτουργεί ως εκπαιδευτικό εργαλείο για τον ίδιο τον αρχιτέκτονα. Σε αυτό ακριβώς το σημείο είναι που και οι δύο προσεγγίσεις καταφεύγουν στη λογική του

(βιντεο)παιχνιδιού, στρέφοντας το ενδιαφέρον τους κυρίως στη δυνατότητα της εμβύθυνσης που αυτό προσφέρει. Είναι χαρακτηριστικός ο κοινός τους βασικός στόχος να καλλιεργήσουν μία διαίσθηση που να επιτρέπει στον αρχιτέκτονα να λαμβάνει σχεδόν αυθόρμητα τις πιο αποδοτικές αποφάσεις.

Στην περίπτωση του Oosterhuis, οι αυθόρμητες σχεδιαστικές δράσεις παρακάμπτουν τη συνειδητή επεξεργασία και συνδέονται με τις υπολογιστικές ικανότητες του υπολογιστή. Το βιντεοπαιχνίδι εισέρχεται, έτσι, στη συζήτηση για την αρχιτεκτονική και το σχεδιασμό ακριβώς ως μια πύλη εισόδου στο πεδίο του ψηφιακού για τον αρχιτέκτονα που θέλει να «εναρμονιστεί με τη διαδικασία της ροής της πληροφορίας» και της διάδρασης των δεδομένων. Ταυτόχρονα, η λογική του (βιντεο)παιχνιδιού προσφέρει μία αμεσότητα επικοινωνίας με το μη-ειδικό πελάτη ή χρήστη, συνεισφέροντας εντέλει και στην επιθυμητή επικοινωνία κτηρίου-ανθρώπου. Η παρουσίαση του μέλους της ερευνητικής ομάδας του *Hyperbody*, Tomasz Jaskiewicz, στο *Game Set and Match II* ανέδειξε την επικοινωνία μεταξύ των εφαρμογών ως την αναγκαία βαθύτερη δομή της ψηφιοποίησης του συνόλου της σχεδιαστικής διαδικασίας. Μολαταύτα, η ομάδα του *Hyperbody* δεν κινήθηκε σε μία προσπάθεια ανάπτυξης λογισμικού αυτού του είδους. Υπό αυτή την προοπτική, η ανάπτυξη της πλατφόρμας του *Spacefighter* αποπειράται να καλύψει αυτό το κενό και μπορεί να θεωρηθεί συμπληρωματικά σε σχέση με τις αντίστοιχες προσπάθειες της ομάδας του Oosterhuis. Ωστόσο, το *Spacefighter* δεν είναι παρά μονάχα μία πλατφόρμα για την ώρα. Η δομή του συγκροτεί ένα είδος docking bay για άλλο λογισμικό που μπορεί να συνεργαστεί με την υπάρχουσα πλατφόρμα (ή να επεκτείνει το εύρος της), εστιάζοντας σε μία συγκεκριμένη κλίμακα ή σε κάποιο άλλο ουσιώδες χαρακτηριστικό της διαδικασίας του σχεδιασμού. Η πρώτη πειραματική εφαρμογή της εξασφαλίζει, όμως, ήδη τον ιδιότυπο συγκερασμό-εν-εντάσει των τοπικών 'πρωτοπρόσωπων' χαρακτηριστικών του χώρου και της ιδιαίτερης θέσης και εξάρτησής του από τα 'τριτοπρόσωπα' διεθνή δίκτυα. Η περαιτέρω διερεύνηση των εγγενών ιδιοτήτων της δραστηριότητας του gaming για την παραγωγή τέτοιου λογισμικού, θα μπορούσε πιθανώς να καταλήξει στο βέλτιστο δυνατό συνδυασμό των δύο ως τώρα κύριων σχεδιαστικών μας προοπτικών (τρίτο- και πρώτο-πρόσωπης).

Ωστόσο, τόσο η απόπειρα των MVRDV με το *Spacefighter*, όσο και οι πειραματισμοί της Maia Engeli με την εφαρμογή σχεδιασμού αρένας του *Unreal Tournament* (που παρουσιάστηκαν στο πρώτο συνέδριο *Game Set and Match* το 2001), δεν παύουν να χρησιμοποιούν το βιντεοπαιχνίδι προκειμένου να 'εκπαιδεύσουν' αρχιτέκτονες στο χειρισμό του χώρου και να διαμορφώσουν έτσι μία γενικότερη προσέγγιση του σχεδιασμού. Σε καθεμιά από αυτές τις περιπτώσεις, οι αρχιτέκτονες παίζουν κάτι για να σχεδιάσουν κάτι άλλο. Αναμένεται δηλαδή να καλλιεργήσουν έτσι γενικότερες δεξιότητες, ικανές να συνδράμουν σε μία πολύ ευρύτερη γκάμα σχεδιαστικών προβλημάτων. Ενώ, όμως, έχει συχνά επισημανθεί η εκπαιδευτική πτυχή παιγνιωδών δραστηριοτήτων –και σίγουρα αποτελεί μία από τις αφορμές χρήσης του βιντεοπαιχνιδιού ως εκπαιδευτικού εργαλείου– γεγονός είναι πως παίζοντας ένα παιχνίδι, γίνεσαι καλύτερος μόνο σε ένα τομέα: κι αυτός είναι ακριβώς το να παίζεις το συγκεκριμένο παιχνίδι. Μαθαίνεις να παίζεις το συγκεκριμένο παιχνίδι σημαίνει ότι μπορείς να ενσωματώνεις σχεδόν διαισθητικά πλέον κανόνες και στρατηγικές που βελτιώνουν τις πιθανότητές σου για νίκη. Αν η παραπάνω παραδοχή είναι έγκυρη, τότε θα πρέπει να αντιμετωπιστούν και οι εξής της συνέπειες:



Εικ. 3: Η δομή και η λειτουργία της πλατφόρμας του Spacefighter (2007) – πηγή διαγράμματος: waternetworks.net (2009).

(1) Αν το βιντεοπαιχνίδι αντιμετωπίζεται όντως ως εκπαιδευτικό εργαλείο, τότε ο απόλυτος παίκτης θα έφτανε στο σημείο να γνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το παιχνίδι σε τέτοια λεπτομέρεια, που θα μπορούσε ακόμη και να διατυπώνει ρητά τους κανόνες του. Θα αναγνώριζε δηλαδή τις παραδοχές και τους κανόνες λειτουργίας του συστήματος που το ίδιο το λογισμικό προϋποθέτει (εγγενώς ως μέσο αναπαράστασης), προκειμένου να λειτουργεί με το συγκεκριμένο τρόπο. Κι αυτό είναι σαφώς και ρητά επιθυμητό τόσο από τον Oosterhuis, όσο και από τους MVRDV. Ιδίως στην περίπτωση του *Spacefighter*, όμως, κάτι τέτοιο θα ισοδυναμούσε με τον καθολικό ενστερνισμό της κοσμοθεωρίας που υποβαστάζει το βιντεοπαιχνίδι. Κι αυτή δεν είναι άλλη από την πολεοδομική θεωρία της εξελικτικής πόλης την οποία εισηγούνται οι MVRDV. Με άλλα λόγια, μία καθαρά πειραματική (και σε μεγάλο βαθμό ανεπεξέργαστη) θεωρία, αποκτά υποδορίως διαστάσεις μιας θεωρίας σχεδιασμού καθολικής ισχύος για τη σύγχρονη εποχή. Αν, όμως, η σύνδεση δεξιοτήτων του παίζειν και συναφών κανόνων του παιχνιδιού είναι τόσο ισχυρή, τότε το βάρος σε απόπειρες όπως το *Spacefighter* φαίνεται να χρειάζεται να μετατοπιστεί στην εκλέπτυνση των θεωριών σχεδιασμού πίσω από το λογισμικό. Σε αυτή την περίπτωση, δηλαδή, η ανάπτυξη του εργαλείου επιστρέφει στην ανάγκη επαναπροσδιορισμού της θεωρίας που το υποβαστάζει. Η ανάγκη αυτή μάλιστα εντείνεται από τη στιγμή που γίνεται κατανοητό ότι η ίδια η καταχώρηση των δεδομένων στις βάσεις

τους δεν είναι άμοιρη θεωρητικών ή και άλλων ιδεολογικών δεσμεύσεων. Όσο κι αν πράγματι θα το ήθελαν οι πραγματιστές MVRDV, η γνώση και η πολιτική θέση που παράγεται μέσα από την απλή συνομάδωση στατιστικών στοιχείων δεν είναι ούτε αθώα ούτε ουσιαστικά απροκατάληπτη.

(2) Αν η δραστηριότητα του παίζειν σε καθιστά επιβεβαιωμένα καλύτερο απλώς και μόνο στο να παίζεις, τότε φαίνεται πιο εύλογο να φτάσει να οραματιστεί κανείς έναν αρχιτέκτονα που παίζει και σχεδιάζει το ίδιο πράγμα. Ο αρχιτέκτονας αυτός δεν θα κατέφευγε στις λειτουργίες του *Unreal Tournament* για να εξασκήσει την αρχιτεκτονική δεξιότητα υπό αφηρημένους όρους, όπως πρότεινε η Maia Engeli στους φοιτητές της το 2001, αλλά θα επέμενε να διατηρεί μία επιμεροκρατική αντιμετώπιση, συγκεκριμενοποιώντας κάθε φορά και συναρμόζοντας κατάλληλα το βιντεοπαιχνίδι σε συμφωνία με το θέμα που σχεδιάζεται. Ένα τέτοιου είδους λογισμικό θα μπορούσε μάλλον εύκολα να ενταχθεί στην ευρύτερη πλατφόρμα του *Spacefighter*, ενώ είναι πιθανό να μπορούσε να αναπτυχθεί και ως απλό add-on σε παραδοσιακά προγράμματα τρισδιάστατου σχεδιασμού. Έτσι, η υιοθέτηση του βιντεοπαιχνιδιού ως εργαλείου σχεδιασμού θα μπορούσε επίσης να εξυπηρετεί και πολύ πιο συμβατικές αρχιτεκτονικές από εκείνες που οραματίζονται οι Ολλανδοί της πρώτης δεκαετίας του εικοστού πρώτου αιώνα. Θα μπορούσε ταυτόχρονα να τροφοδοτήσει τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό μέσα από μία διαφορετική οδό, καθώς είναι γεγονός ότι ο θετικιστικός και συχνά τεχνοκρατικός χαρακτήρας των σχημάτων του Oosterhuis και των MVRDV, αφήνουν ανεξερεύνητες πολύ χαρακτηριστικές ιδιότητες της δραστηριότητας του gaming, που απαντούν ήδη σε υπάρχοντα βιντεοπαιχνίδια και είναι καλύτερα εμπεδωμένες στη σφαίρα της βιωματικής εμπειρίας (βλ. και Bogost, 2010 και 2011).



Εικόνα 4: Gary J Lucken (2009), Pixel poster για το περιοδικό *Edge*. Πολλές πιθανές σχεδιαστικές αξιοποιήσεις της πολιτισμικής διάχυσης των βιντεοπαιχνιδιών στη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του εικοστού πρώτου αιώνα παραμένουν ακόμη ανεξερεύνητες.

Ένα τέτοιο αρχιτεκτονικό βιντεοπαιχνίδι δεν θα ήταν όμως και αυτοσκοπός. Αντίθετα, θα επιτελούσε τη λειτουργία μίας ακόμη χρήσιμης μεταφοράς που θα άνοιγε το δρόμο σε μια άλλη αντίληψη του αντικειμένου του σχεδιασμού στην εποχή της διάχυσης του ψηφιακού. Η τριτοπρόσωπη/κατωφερής [top-down] προοπτική φαίνεται να αποκτά ζωτική σημασία τις στιγμές που οι αρχιτέκτονες οφείλουν να λαμβάνουν σχεδιαστικές αποφάσεις, καθώς τους επιτρέπει να αναπαριστούν και να διαχειρίζονται την πολύπλοκη πραγματικότητα των χωρικών σχέσεων. Κι αυτός είναι και ο βασικός λόγος που ο αρχιτέκτων-προγραμματιστής (με την ευρύτερη δυνατή έννοια του όρου) συνεχίζει να απολαμβάνει το κατοχυρωμένο του καθεστώς. Ωστόσο, είναι επίσης αλήθεια ότι τα ανθρώπινα όντα που τυγχάνει να είναι και αρχιτέκτονες, συνήθως στηρίζονται σε χωρική πληροφορία που αποκτούν μέσω της μη αναγώγιμης πρωτοπρόσωπης/ανωφερούς [bottom-up] προοπτικής τους, που με τη σειρά της ανατροφοδοτεί τις τριτοπρόσωπες αναπαραστάσεις του χώρου. Καθώς οι δύο αυτές προοπτικές συγκροτούν ένα δίδυμο-εν-εντάσει, μία σύγχρονη σχεδιαστική διαδικασία στοχεύει τουλάχιστον στον καλύτερο δυνατό συμβιβασμό ή συναρμογή των δύο αυτών φαινομενικά ξεχωριστών τοποθετήσεων. Ζητούμενο δεν αποτελεί λοιπόν η μονόδρομη μετάβαση από τον προγραμματιστή στον παίκτη, αλλά η διαρκής διάδραση των δύο αυτών προοπτικών, σε μία σχέση ανατροφοδότησης της σχεδιαστικής διαδικασίας μέσα από τη βιωματική εμπειρία του χώρου. Εντούτοις, δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες ο αρχιτέκτονας καλείται να σχεδιάσει ολοκληρωμένους χώρους για τους οποίους δεν έχει συνολική εμπειρία. Με άλλα λόγια, το σύνηθες feedback από την εμπειρία της βίωσης, δεν είναι πάντα εφικτό. Ένα βιντεοπαιχνίδι του αρχιτέκτονα-παίκτη θα μπορούσε να συνδέσει λοιπόν τη βιωματική κατανόηση του χώρου, μετρώντας τον τρόπο που αυτός λειτουργεί – λύνοντας έτσι ταυτόχρονα και τα σχεδιαστικά χέρια του αρχιτέκτονα-προγραμματιστή. Αν και ο ορίζοντας της αρμονικής συναρμογής της τριτοπρόσωπης και πρωτοπρόσωπης θεώρησης στη διαδικασία του σχεδιασμού φαίνεται και εδώ –όπως και σε πολλούς άλλους τομείς της ανθρώπινης σκέψης– μάλλον πρακτικά ανέφικτος, η στόχευσή μας προς αυτόν διατηρεί το νόημα της – εφόσον δεν φαίνεται από την άλλη να μπορεί να προδιαγραφεί κάποιο τέλος σε αυτήν την πορεία. Οι τολμηρές εννοιολογικές συλλήψεις, αποδεικνύονται μάλλον επωφελέστερες από τις ισχυρές μας τάσεις να καταστήσουμε τα ζητήματα του σχεδιασμού πιο εύκολα απ' όσο πραγματικά είναι, φωτίζοντας τις πτυχές τους εκείνες που διαφεύγουν από το παρόν σχήμα της ανάλυσής μας. Το σχήμα του προγραμματιστή και του παίκτη δεν είναι λοιπόν τίποτα άλλο παρά μία (ακόμη) απόπειρα επαναπροσέγγισης του ζητήματος του σχεδιασμού με άλλους όρους – χωρίς σε καμία περίπτωση να αποτελεί και την οριστική απάντηση σε αυτό. Μπορεί, όμως, να παράγει νέες και ενδιαφέρουσες τροπές σε αυτή τη συζήτηση, η οποία φυσικά και δεν σταματά τη στιγμή που αυτό το άρθρο φτάνει στο τέλος του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Aarseth, E. J. (1997) *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature.* Baltimore: John Hopkins University Press.

Bogost, I. (2011) *How to Do Things with Videogames*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bogost, I. (2010) *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Coyne, R. (1999) *Technoromanticism. Digital Narrative, Holism, and the Romance of the Real*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Dyer-Witheford, N., de Peuter, G. (2009) *Games of Empire: Global Capitalism and Videogames*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Graft, K. (2009) 'Games Industry Grows Despite Poor Economy', <http://www.edge-online.com/news/games-industry-grows-despite-poor-economy>, τελευταία επίσκεψη: 07/11/2014.

Hubers, J.C., van Veen, M., Kievid, C. (eds) (2003) *Game, Set and Match. Real-time Interactive Architecture*. Delft: Delft University of Technology, Faculty of Architecture.

Ivan, T. (2009) 'Modern Warfare 2 breaks more records', <http://www.edge-online.com/news/modern-warfare-2-breaks-more-records>, τελευταία επίσκεψη: 07/11/2014.

Lootsma, B. (2000) *SuperDutch. New Architecture in the Netherlands*. New York: Princeton Architectural Press.

Lynn, G. (1999) *Animate Form.* New York: Princeton Architectural Press.

MVRDV/DSD (2007) *Spacefighter. The Evolutionary City (Game:)*. New York: Actar.

MVRDV (2005) *KM3: Excursions on Capacities*. Barcelona: Actar.

MVRDV (1999) *Metacity/Datatown*. Rotterdam: 010 Publishers.

MVRDV (1998) *FARMAX: Excursions on Density*. Rotterdam: 010 Publishers.

MVRDV (1997) *MVRDV at VPRO*. Barcelona: Actar.

Newman, J. (2004) *Videogames*. London: Routledge.

Oosterhuis, K. (2011) *Towards a New Kind of Building: A Designers' Guide for Non-Standard Architecture*. Rotterdam: NAi Publishers.

Oosterhuis, K., Schueler, N. (2008) 'Fine-tuning the City', στο Α. Καρανδεινού, Χ. Αχτύπη, Σ. Γιαμαρέλος (επιμ.) *Athens by Sound*. Αθήνα: Futura, σς. 92-4.

Oosterhuis, K., Feireiss, L. (eds) (2006) *Game, Set and Match II. On Computer Games, Advanced Geometries and Digital Technologies*. Delft: episode publishers.

Oosterhuis, K. (2003) *Hyperbodies: Towards an e-motive Architecture*. Basel: Birkhäuser.

Oosterhuis, K. (2002) *Programmable Architecture: Architecture is Turning Wild*. Rotterdam: 010 Publishers.

Sallen, K., Zimmerman, E. (2003) *Rules of Play: Game Design Fundamentals.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Schell, J. (2008) *The Art of Game Design*. *A Book of Lenses*. Burlington: Morgan Kaufmann Publishers.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Επιλέγω στη συγκεκριμένη περίπτωση να τοποθετώ το πρόθεμα «βίντεο» σε παρένθεση, καθώς η σύγχρονη συναφής ακαδημαϊκή προσέγγιση συγκροτεί ολιστικά το αντικείμενό της, έτσι ώστε να περιλαμβάνει τον κλάδο που λέγεται σχεδιασμός παιχνιδιού, είτε αυτό παίρνει τελικά τη μορφή του επιτραπέζιου ή του παιχνιδιού στην πλατεία είτε την ηλεκτρονική-ψηφιακή μορφή. Καταλυτική σχετικά με αυτό το ζήτημα κρίνεται και η επίδραση των Salen και Zimmerman (2003) και Schell (2008), που ακολουθούν ακριβώς αυτή την προσέγγιση και αποτελούν βασικές βιβλιογραφικές αναφορές του κλάδου.

2. Βλ. χαρακτηριστικά τις πρώτες διδακτορικές διατριβές σχετικά με τα βιντεοπαιχνίδια που ολοκληρώνονται σε ευρωπαϊκό έδαφος από τους Aarseth (1997) και Newman (2004). Ο Aarseth αποτελεί σημαντικότερη φιγούρα και αναμφισβήτητα ηγετική φυσιογνωμία της συγκροτούμενης ακαδημαϊκής κοινότητας, καθώς συνέβαλε στη συσπείρωσή της με την ίδρυση του πρώτου σχετικού επιστημονικού περιοδικού on-line, *Game Studies. the international journal of computer game research*, που δημοσιεύεται σε τακτή εξαμηνιαία βάση από τον Ιούλιο του 2001, <http://gamestudies.org>, τελευταία επίσκεψη: 07/11/2014.

ΜΙΑ ΕΛΕΓΕΙΑ ΟΥΤΟΠΙΑΣ ΚΡΥΜΜΕΝΗ ΣΤΟ ΣΩΜΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΜΝΗΜΗ, ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ, ΕΠΑΝΑΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

Μαράτος Ανδρέας
Εικαστικός – Υ/Δ Φιλοσοφίας
anmaratos@hotmail.com

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Αριστείδης Μπαλτάς

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία έχει ως πυρήνα της το μουσικό κόσμο του Μίκη Θεοδωράκη. Μια τέχνη απελευθερωτική, διεκδικητική που επιδίωξε να επανανοηματοδοτήσει το χώρο, να διαφυλάξει τη μνήμη του και το ουτοπικό πλεόνασμα των μετέωρων αιτημάτων της γενιάς της, να υπερβεί τα στεγανά και τις κανονικότητες της εποχής.

Έθεσα ως αρχή της έρευνάς μου μία από τις καθοριστικότερες τομές στη σύγχρονη ιστορία της χώρας, το Δεκέμβρη του ‘44 στην Αθήνα και ως τέλος της το τέλος του 20ου αιώνα. Προσπάθησα να ‘σαρώσω’ αυτή την περίοδο αναζητώντας συνέχειες, τομές, κυριαρχικές επιλογές, πολιτικές στρατηγικές, ιδεολογικές διαμάχες ως έκφραση της ταξικής πάλης, συλλογικές νοοτροπίες, καθοριστικούς μετασχηματισμούς στο σώμα και την ψυχή της πόλης. Συγκρότησα γι’ αυτό το λόγο μια άτυπη γενεαλογία από τραγούδια, θραύσματα γεγονότων, πολιτικά στιγμιότυπα, αστάθμητους παράγοντες, ετεροτοπίες, τοπιακές κανονικότητες, εκφάνσεις και μεταλλαγές του συλλογικού φαντασιακού, στάσεις ζωής επιδιώκοντας μέσω των αλληλεξαρτήσεών τους τη διατύπωση ενός ερμηνευτικού σχήματος με ξεκαθαρισμένες εξαρχής τις βασικές παραμέτρους της οπτικής του και τα μεθοδολογικά εργαλεία του. Στόχος αυτού του σχήματος είναι να αναδείξει πώς αναδύθηκε ο θεοδωρακικός μουσικός κόσμος μέσα από το συγκεκριμένο χωροχρονικό περιβάλλον, πόσο καθοριστικά επέδρασε στις εξελίξεις και ποια στοιχεία τον καθιστούν επίκαιρο. Ο ολιστικός χαρακτήρας του μουσικού έργου του Μίκη Θεοδωράκη και η διασύνδεσή του με τα θεμελιώδη επίδικα της περιόδου καθόρισε και τη διάρθρωση του κειμένου.

Στο παρόν άρθρο δεν συμπεριλήφθηκαν το ιστορικό μέρος καθώς κι αυτό που αναφέρεται στο συνολικό μετασχηματισμό της πόλης κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα.

ABSTRACT

This study has as its core the musical world of Mikis Theodorakis. A liberating and assertive art that sought to resignificate the space, to preserve its memory as long as the utopian surplus of suspended demands of its generation, to overcome the divisions and the regularities of its time.

I chose to initiate my research from one of the most decisive incisions in the Modern Greek history; December of ‘44 in Athens and as its epilogue the end of the 20th century. I tried to ‘sweep’ in this period continuities, incisions, sovereign choices, political strategies, ideological controversies as means of expression of class struggle, collective attitudes, decisive transformations in the body and the soul of the city. For this reason, I set up a genealogy of songs, fragments of events, political snapshots, imponderables, heterotopias, spatial regularities, manifestations and mutations of the collective imaginary, seeking through their interrelationships the formulation of an interpretative schema. That schema has made clear from the outset the basic parameters of its point of view as long as its methodological tools. Its aim is to highlight the way the music world of Mikis Theodorakis was developed through the specific spatiotemporal environment, its decisive influence on events and which elements make him updated today.The holistic nature of Theodorakis’ music work and its connection with the fundamental questions of the period has determined the structure of the text.

The historical part and also the one that refers to the overall transformation of the city in the second half of the 20th century are not included in the present article.

Το άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο «Μια ελεγεία ουτοπίας κρυμμένη στο σώμα της πόλης / Μνήμη, διεκδίκηση, επανανοηματοδότηση του χώρου στο έργο του Μίκη Θεοδωράκη – Η Αθήνα το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα» η οποία υποστηρίχθηκε το 2012. Εξεταστική Επιτροπή: Σταυρίδης Σ. (Επιβλέπων), Μπαλτάς Α., Παρμενίδης Γ. Η ίδια εργασία σε πληρέστερη μορφή και με τίτλο «Ουτοπία κρυμμένη στο σώμα της πόλης – Ο μουσικός κόσμος του Μίκη Θεοδωράκη και η εποχή του» κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Ιανός τον Ιανουάριο 2014.



Εικόνα 1: Γειτονιά της Αθήνας αμέσως μετά τα Δεκεμβριανά του 1944. Αποδίδει όχι μόνο τις ανοιχτές πληγές στο σώμα της πόλης εκείνες τις μέρες αλλά και τα βαθιά χαράγματα στην ψυχή της σήμερα.

1. ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΟΥΤΟΠΙΑ

Αν η ανθρώπινη ιστορία είναι η ιστορία της πάλης των τάξεων τότε η ουτοπία είναι μια από τις κινητήριες δυνάμεις της, μέτρο της ελπίδας για έναν καλύτερο κόσμο, οδοδείκτης για μια στρατηγική απελευθέρωσης. Είναι κατά τον Ερνστ Μπλοχ[1] ο Όχι-Ακόμη Τόπος που αναδύεται ως δυνατότητα, ως λανθάνον περιεχόμενο στην υλική πραγματικότητα κάθε εποχής (Bloch, 1996). Η ουτοπία καθιστά ορατό στο παρελθόν το μέλλον που δεν έγινε. Γονιμοποιεί τη φαντασία, τροφοδοτεί την ελπίδα, πυροδοτεί την πράξη, ζητά τη θεωρία που θα δώσει σχήμα και σκοπό στη δυνατότητα, απαιτεί πολιτικό σχέδιο για την υλοποίησή της.

Το ουτοπικό φορτίο δεν είναι σταθερό. Άλλοτε διαπερνά σαν ηλεκτρικό ρίγος το κοινωνικό σώμα και ως πλεόνασμα κατευθύνει το συλλογικό φαντασιακό στη μορφοποίηση της ανάγκης κοινωνικής απελευθέρωσης και τη συντονισμένη δράση. Άλλοτε πάλι κρύβεται σαν ανεπαίσθητος σπινθήρας στο συλλογικό ασυνείδητο διαφυλάσσοντας από την κυρίαρχη ιδεολογία τον «ηλιοτροπισμό»[2] του. Αυτή πάλι αντεπιτίθεται με όρους ιστορικής ακινησίας γιατί έτσι λειτουργεί πάντα η γλώσσα της εξουσίας. Χρησιμοποιεί τη γλώσσα του μύθου, των κλειστών και απόλυτων σχημάτων, της ‘εκ θεού και φύσεως’ νομιμοποιημένης κι ανυπέρβλητης ιεραρχίας. Τη γλώσσα της χειραγώγησης και της ενσωμάτωσης. «Ο Μύθος δεν κρύβει τίποτα: ρόλος του είναι να παραμορφώνει, και όχι να εξαφανίζει» (Μπαρτ, 1979: 217). Ο μύθος είναι αρχαία μνήμη, απόλυτη λήθη και αταβιστική τελετουργία σε μια σύνθετη, κυριαρχική, κατασκευαστική ενότητα. «Βασική σύλληψη του μύθου είναι ο κόσμος σαν τιμωρία» (Benjamin, 1983: 32). Διατηρεί σταθερά τα αποθέματά του που διέπονται από μια φαινομενική αντίφαση. Έχουν σαφή ιστορικότητα, δηλαδή μεταλλάσσονται διαρκώς παραμένοντας αποτελεσματικά στη στόχευσή τους, την άρνηση δηλαδή ή τον έλεγχο του ιστορικού γίγνεσθαι. Είναι σαφές πως δεν μπορεί να υπάρξει ουτοπία χωρίς μυθικές αγκυρώσεις που τη

δένουν με την εποχή της, ούτε μύθος χωρίς αδρανή, αλλοτινά ουτοπικά στοιχεία που ενισχύουν ως άλλοθι την επιρροή του.

2. ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΔΙΟΝΥΣΟΣ

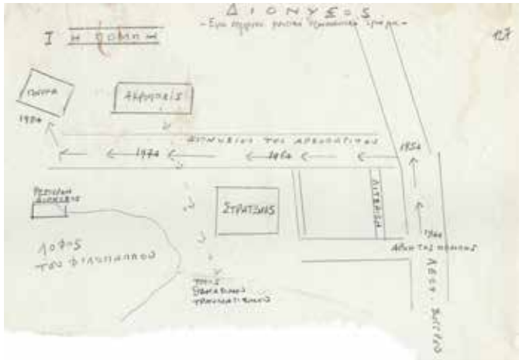
Το 1985 κυκλοφορεί ένα έργο-ορόσημο στην καλλιτεχνική πορεία του Μίκη Θεοδωράκη, ο *Διόνυσος*. Ορόσημο γιατί ως έργο απόλυτα και όχι υπαινικτικά αυτοβιογραφικό –οι στίχοι είναι του ίδιου του συνθέτη- αποτελεί έναν πικρό αποχαιρετισμό στην εποχή των μεγάλων αφηγήσεων και των ζωντανών οραμάτων. Συμπυκνώνεται σε αυτό ο απόηχος μιας εποχής, αφήνεται όμως από την άλλη, σε επίπεδο μορφολογικό, μια χαραμάδα συνέχειας. Η διαπίστωση επιτείνεται από την επιλογή του αμφίσημου τίτλου -*Η πομπή συνεχίζεται*- για το ταξίμι που ολοκληρώνει τον κύκλο του Διόνυσου.

Ο *Διόνυσος* αποτελεί μια αλληγορία για τον εξεγερμένο άνθρωπο και το τραγικό του ‘τέλος’ στις συμπληγάδες της εποχής. Αναδεικνύεται έτσι στο έργο δυναμικά η σχέση μορφής και περιεχομένου ως μια αρμονική διαλεκτική ενότητα, ως μια ολότητα ικανή να διαυγάσει τα διαφαινόμενα συγκαιρινά της αδιέξοδα και ταυτόχρονα γεμάτη από πύκνωση ιστορικού χρόνου, από προτροπή αναμνημόνευσης κι από ανάγκη λύτρωσης. Ένας ολόκληρος κόσμος λάμπει ολόφωτος μέσα του, λίγο προτού σβήσει. Είναι λοιπόν ο *Διόνυσος*, μια *διαλεκτική εικόνα*.[3]

Ο κύκλος τραγουδιών, κατά το δημιουργό του, αναφέρεται σε μια χωροχρονική πομπή μέσα στην πόλη της Αθήνας, που ακολουθεί τη διαδρομή Μακρυγιάννη 1944 και μέσω Συντάγματος-Πανεπιστημίου-Σταδίου τη δεκαετία του ‘60 θα επιστρέψει ξανά στου Μακρυγιάννη και τη Διονυσίου Αρεοπαγίτου και θα οδηγηθεί στην Πνύκα του 1984, όπου ο Διόνυσος, μετά από στημένη δίκη με κριτές τους τυράννους του, θα τιμωρηθεί παραδειγματικά υπό το άγρυπνο βλέμμα της Ακρόπολης η οποία, ειρήσθω εν παρόδω, ως ο καθοριστικότερος *αστικός συντελεστής* της πόλης, όχι μόνο σφραγίζει την ταυτότητά της αλλά και χρεώνεται τις μεταμορφώσεις που της επιβάλλουν οι κυρίαρχες ιδεολογίες και οι ευμετάβλητες συλλογικές νοοτροπίες.

Η μνήμη της πόλης και της διεκδίκησής της, οι στόχοι κι οι επιδιώξεις που απέμειναν χιμαιρικά οράματα, το ανακάλεσμα των νεκρών συντρόφων, η πικρή, κριτική ματιά στην εποχή του κυριαρχούν σε όλο το έργο:

Αν ο *Διόνυσος* του Μίκη Θεοδωράκη αποτελεί το εναρκτήριο λάκτισμα για αυτό το ερευνητικό εγχείρημα είναι γιατί, διαθέτοντας με πληρότητα τα χαρακτηριστικά της διαλεκτικής εικόνας κι αυτό το συγκινησιακό ιστορικό φορτίο, σηματοδοτεί τον ορίζοντα και καθοδηγεί με μια κυκλική χειρονομία τη διαδρομή της μελέτης μας ως προς το χώρο και το χρόνο.



Εικόνα 2: Χειρόγραφες σημειώσεις του Μίκη Θεοδωράκη για τον Διόνυσο. Η χωροχρονική πομπή στο κέντρο της πόλης (Αρχείο Θεοδωράκη)

3.ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΟΥ ΓΥΡΕΥΕΙ ΕΣΕΝΑ ΓΙΑ ΝΑ ΕΙΠΩΘΕΙ [4]

Α. ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ

Ο Μίκης Θεοδωράκης θα εισβάλει ορμητικά στο προσκήνιο με την κυκλοφορία του *Επιτάφιου* σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου το 1960, που θα σφραγίσει καταλυτικά την εξέλιξη του ελληνικού τραγουδιού και θα το συνδέσει άρρηκτα με τα βαθύτερα και πιο μακρόπνοα προτάγματα της Αριστεράς. Η Αριστερά θα συναντηθεί με την τέχνη της, όχι χωρίς δυσκολίες και τριβές.

Ο *Επιτάφιος,* στη λαϊκή εκδοχή του με ερμηνευτή τον Μπιθικώτση, θα πολεμηθεί πολύ κι από πολλές πλευρές: το κράτος που θα απαγορέψει τη μετάδοσή του από το ΕΙΡ, τους λάτρεις του ελαφρού τραγουδιού, συντηρητικούς κύκλους της τέχνης και της διανόησης, ακόμα και μια μερίδα της Αριστεράς που θεωρούσε τη μουσική αταίριαστη με την ποίηση του Ρίτσου και το μπουζούκι ξενόφερτο μουσικό όργανο κατάλληλο μόνο για τη διασκέδαση του περιθωρίου. Ακόμα κι ο ποιητής θα είναι επιφυλακτικός στην αρχή. Η συζήτηση περί μουσικής θα πάρει εθνικές διαστάσεις κι ο Θεοδωράκης θα αναγκαστεί, όχι χωρίς νύξεις αδιόρατης ειρωνείας, να ‘απολογηθεί’ σε συγκεντρώσεις και μέσα από τις σελίδες της *Αυγής*[5] και της *Επιθεώρησης Τέχνης*[6]. Τίποτε δεν θα ανακόψει τη θριαμβευτική υποδοχή του έργου όχι μόνο από τον αριστερό κόσμο αλλά ευρύτερα από τα λαϊκά στρώματα κι όχι μόνο. Οι άνθρωποι τραγουδούσαν ποίηση, που ακουγόταν καθαρά, καθώς η μουσική απελευθέρωνε τα νοήματά της αντί να τα θολώνει και να τα συσκοτίζει.[7] Τα τραγούδια του *Επιτάφιου* ακούστηκαν στους ακάλυπτους, στις αυλές, στα προσφυγικά και στα διώροφα, στα καφενεία και σε πολιτικές συγκεντρώσεις, παίχτηκαν σε συναυλίες υπαίθριες και σε θέατρα, στα πικάπ και στα ραδιόφωνα. Ένας βαθύς αναστεναγμός βγαλμένος από τα σπλάχνα της πόλης. Ο κόσμος μάθαινε στίχους απαγορευμένους για είκοσι χρόνια.[8] Οι εργαζόμενοι, οι φτωχοί, οι διωκόμενοι, οι καταπιεσμένοι, οι κοινωνικοί αγωνιστές, αποκτούσαν τα δικά τους τραγούδια. Η μουσική αρχή μιας πολιτιστικής επανάστασης. Ο Θεοδωράκης θα κατακτήσει αμέσως το κοινό με το στιβαρό, προσωπικό, μουσικό του ιδίωμα, οδηγημένος από ένα πυρετικό όραμα, ταυτόχρονα πολιτικό και πολιτιστικό, που θα το χαρακτηρίσει «Τέχνη για το λαό».

Με τον Επιτάφιο:

-Εισάγει στο ελληνικό τραγούδι την έντεχνη λαϊκή φόρμα τη συνειδητή δηλαδή σύζευξη έντεχνης μουσικής και παραδοσιακών -λαϊκών και δημοτικών- δρόμων.

-Καθιερώνει ως νοητικό καμβά του τραγουδιού, τον ποιητικό λόγο.

-Προτείνει στην πράξη τον ολιστικό χαρακτήρα ενός κύκλου τραγουδιών.

-Ορίζει με το κοινό του στις συναυλίες, αλλά και τον ακροατή του έργου του, μια τελετουργική συνθήκη ιερότητας, μέθεξης και ‘συνενοχής’.

-Περνά σχεδόν θριαμβευτικά, ως ηγετική φυσιογνωμία, από τη Μοναξιά της εποχής των διώξεων και του Παρισιού, στην μεγάλη Ουτοπία του ‘60.

-Ανασυντάσσει μουσικούς και ποιητικούς κόσμους μέσα από τους οποίους ο ματωμένος Μάης του ‘36, ο ματαιωμένος Δεκέμβρης του ‘44, ο θρήνος του εμφυλίου και η οδύσσεια των ηττημένων, αλληγορικά δοσμένα και συνδεόμενα με το παρόν του έργου διατυπώνουν με πείσμα μια μοιραία κι έμπρακτη προσδοκία λύτρωσης.

Θα μελοποιήσει όχι μόνο Ρίτσο, αλλά και Σεφέρη, Λειβαδίτη, Ελύτη… Η ανάδειξη της δύναμης του ποιητικού λόγου μέσα από τη μουσική του θα ξαφνιάσει και τους ίδιους τους ποιητές.

Β. ΒΑΘΙΑ ΣΤΗΝ ΟΥΤΟΠΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΑΝΑΣΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Αρχές της δεκαετίας του ‘60. Η πόλη μεταμορφώνεται ραγδαία και πετρώνει.

> *Οπτική και φαλλική… Δικτατορία του ματιού: του Θεού και του Πατέρα, του Κύριου και του Αρχηγού, του Αφεντικού και του Αστυνόμου. Ηγεμονικά βλέμματα της κρατικής παρουσίας. Έλεγχος… Πολιτικός και στρατιωτικός χώρος, αρσενικός και στρατηγικός. Αυτές οι σοβαρές δυνάμεις συντηρούν έτσι ένα χρόνο, το χρόνο της (ηθικής) τάξης.* (Lefebvre, 2007: 312-313)

Οι σχέσεις εξουσίας διαχέονται σαν αόρατο, αξεδιάλυτο πλέγμα. Το άγρυπνο βλέμμα της τάξης αναπαράγεται παντού. Ο περιπτεράς, ο ταξιτζής, ο ασφαλίτης, ο εισπράκτορας, ο θυρωρός, ο καραβανάς. Η πόλη που υφίσταται την καταπίεση και την εκμετάλλευση, παλεύει να κρατήσει τη ζωή της, τραγουδά κι αναπτερώνεται, ορίζει εστίες αντίστασης εκεί που στρέφει κάθε φορά το βλέμμα του το ‘πέτρινο κύμα’ της ‘αυθόρμητης εντός πλαισίων’ αντιπαροχής και της στοχευμένης μετεγκατάστασης. Στην πρώτη γραμμή εργατικές συνοικίες, προσφυγικά και αυθαίρετες παραγκουπόλεις. Ομαδικοί χοροί της συλλογικότητας και ιερατικά ζεϊμπέκικα. Κυρίως τα δεύτερα. Σαν χορός αυτογνωσίας κι απόφασης, ρυθμικού βηματισμού από τη μελαγχολία και την εσωστρέφεια της συμβιβασμένης ατομικότητας στην εξωστρέφεια της συλλογικότητας με ατόφια την προσωπική ύλη. Η *Δραπετσώνα*, και το *Σαββατόβραδο*, τραγούδια και τα δύο σε ποίηση Τάσου Λειβαδίτη από τον κύκλο τραγουδιών *Πολιτεία*, δίνουν ανάγλυφα τις συνθήκες ζωής σ’ αυτές τις περιοχές, αλλά η μουσική δεν επιτρέπει θρηνητικές μεμψιμοιρίες και ακυρώνει στη δύναμη των ρυθμών της τη μοιρολατρία.

Με μια θεαματική χειρονομία λοιπόν, μέσα σε δυο χρόνια, η ιστορία και η μνήμη, το μέλος και ο λόγος, ο έρωτας κι ο θάνατος, ο σπαραγμός κι ο στοχασμός, η ήττα και η επανάσταση, η πόλη και η ύπαιθρος, ο μύθος και η ουτοπία γίνονται τραγούδια-σύντροφοι

της δύσκολης καθημερινότητας εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων. Πρόκειται για ιστορική τομή. Ο Θεοδωράκης έχει ήδη γίνει σύμβολο για την ελληνική Αριστερά.

Η τελετουργική παρουσίαση του *Επιτάφιου* σε αθηναϊκό θέατρο θα τον οδηγήσει στην ιδέα του *Τραγουδιού του νεκρού αδελφού.* Επιδίωξε λοιπόν τη δημιουργία ενός έργου με δομή αρχαίας τραγωδίας. Τα τραγούδια του κύκλου με έντονο το τραγικό στοιχείο θα γνωρίσουν μεγάλη και διαχρονική επιτυχία. Ανάμεσά τους το μνημειώδες, ιερατικό *Στα περιβόλια* σε στίχους του συνθέτη:

> *Στα περβόλια, μες στους ανθισμένους κήπους/ σαν άλλοτε θα στήσουμε χορό/ και τον Χάρο θα καλέσουμε/ να πιούμε αντάμα και να τραγουδήσουμε μαζί…*

Τα περιβόλια είναι ο απόλυτα μεταιχμιακός χώρος, τόπος ταυτόχρονα υπαρκτός και μη υπαρκτός, σαν την πλατωνική Χώρα και την ετεροτοπία του καθρέφτη. Μια κατασκευή παραγωγικής υπαίθρου μέσα ή πλάι στον αστικό ιστό, τόπος ασύγχρονων τρόπων του βίου και χωροχρονικός πυκνωτής, πηγή ζωής και πεδίο θανάτου. Μια κραυγή ύπαρξης και φυσικού δικαίου στη δίνη του πολέμου. Τα περιβόλια του τραγουδιού είναι τελικά παγανιστικός τόπος μνήμης και τελετουργίας.

Την ίδια εποχή ο συνθέτης θα μελοποιήσει τραγούδια από το θεατρικό έργο *Ένας Όμηρος* του Ιρλανδού Μπέρναντ Μπήαν σε απόδοση Βασίλη Ρώτα, συναισθανόμενος βαθύτερη συγγένεια με τη φιλοσοφία του έργου. Ανάμεσα στα άλλα, η *Λαμπρή* με την εμβατηριακή διάθεση και κυρίως το *Γελαστό Παιδί* θα γίνουν όπλο στα χείλη των διαδηλωτών των επερχόμενων ορμητικών συγκεντρώσεων και διεκδικητικών πορειών στους κεντρικούς δρόμους της πόλης, που θα τραγουδούν έτσι την έμπρακτη, μαχητική αντίστασή τους στο μισαλλόδοξο κράτος.

Ειδικά το *Γελαστό Παιδί* θα συμβολοποιήσει τη συλλογική οργή για τη δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη το 1963 από το παρακράτος. Η δολοφονία κατά κύριο λόγο, αλλά και η πάγια επιλογή της ηγεσίας του Κέντρου στον αντικομμουνισμό, παρά το συνεχές φλερτ της Αριστεράς, θα διαλύσουν την αυταπάτη επίτευξης της συμφιλίωσης και θα καταδείξουν από την πλευρά του *πολιτικού*, ότι η ταξική πάλη ως μάχη κοινωνικών δυνάμεων δεν μπορεί να διεξαχθεί με όρους καλής θέλησης.

Ο Θεοδωράκης θα γίνει εμπνευστής, συνιδρυτής και Πρόεδρος της *Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη*[9] που θα δώσει φωνή και πολιτική στέγη σε αριστερούς και προοδευτικούς νέους όλων των αποχρώσεων, με την ίδρυση *λεσχών ως κόμβων ενός οριζόντιου δικτύου* παντού στην Ελλάδα.

Οι Λαμπράκηδες θα πρωτοστατήσουν στις 70 μέρες των Ιουλιανών, ως η ψυχή των μεγαλειωδών διαδηλώσεων. Όμως, οι βαθύτερες διαθέσεις του κόσμου, το υλικό υπόστρωμα της σωρευμένης οργής, το κοινωνικό βεληνεκές και η ουτοπική πλημμυρίδα των τραγουδιών δεν έβρισκαν πολιτικό αντίστοιχο. Η Αριστερά έμοιαζε να περιορίζεται στην αντίθεση στην κυβέρνηση αποστασίας (Σαιν-Μαρτέν, 1984). Το πλήθος καταλάμβανε και διεκδικούσε τους δρόμους και τις πλατείες της πόλης, με τα συνθήματα και τα τραγούδια του, ‘χωρίς στρατηγούς και στρατήγημα’ ώσπου να εκφυλιστεί η δυναμική του και να αφεθεί ως πιόνι σε ένα αδιέξοδο κοινοβουλευτικό παιχνίδι. Η δολοφονία από τις αστυνομικές δυνάμεις του φοιτητή Σωτήρη Πέτρουλα, κατά την επίθεσή τους στα φοιτητικά μπλοκ με γκλομπς και δακρυγόνα, με εντολή της κυβέρνησης αποστατών, και η ματαιωθείσα τελικά περίεργη σπουδή για άμεσο και κρυφό ενταφιασμό του θα μετατρέψουν την κηδεία του σε παλλαϊκό συλλαλητήριο οργής. Ο Θεοδωράκης θα γράψει και θα μελοποιήσει ένα τραγούδι επικήδειο, μεγαλοπρεπές, αργόσυρτο και ρυθμικό, προσκλητήριο συστράτευσης κι αντίστασης, ανακάλεσμα νεκρών της κατοχής, της αντίστασης, του εμφυλίου, του κράτους εκτάκτου ανάγκης.



Εικόνα 3: 22 Ιουλίου 1965. Ο Μίκης Θεοδωράκης στην πομπή-παλλαϊκή διαδήλωση για την κηδεία του Σωτήρη Πέτρουλα. (Αρχείο Θεοδωράκη)

Γ. ΤΟ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ ΤΗΣ ΡΩΜΙΟΣΥΝΗΣ

Την ίδια περίοδο θα κυκλοφορήσουν δύο μουσικά ορόσημα. Το *Άξιον Εστί* που θα παρουσιαστεί στο κοινό το 1964 μετά από τρίχρονη προετοιμασία, μεγάλες περιπέτειες και δικαστικές διαμάχες με την εταιρεία για την ηχογράφησή του, και η *Ρωμιοσύνη* που θα κυκλοφορήσει το 1966.

Το *Άξιον Εστί* είναι το πιο ολιστικό ποιητικό έργο του Οδυσσέα Ελύτη. Συντηρητικός εκ πεποιθήσεως, υπερρεαλιστής και ελληνοκεντριστής, εμφορούμενος από την πίστη σε έναν υπερβατικό πελαγίσιο κόσμο φωτός, σπασμένων αγαλμάτων, βυζαντινών αρχαγγέλων, γυμνού καθαρού τοπίου και ανεξάντλητης πηγής έρωτα, θα υφάνει με την πρωτογενή πνευματική του ύλη το ιστορικό καμίνι της χώρας στα αλβανικά βουνά, την Κατοχή, την Αντίσταση, τον Εμφύλιο, για να ολοκληρώσει ένα, ριζοσπαστικό στο περιεχόμενό του, ποιητικό αμάλγαμα με βιβλική δομή. Οι ‘μυστικιστικές’ μορφές του έργου βρίσκονται σε απρόσμενη οργανική ενότητα με το υλικό περιεχόμενο του ιστορικού γίγνεσθαι. Θα το εμπιστευτεί στον Θεοδωράκη, ο οποίος θα το μελοποιήσει ως Βίβλο του Ελληνικού Λαού, οικοδομώντας ένα μουσικό αρχιτεκτόνημα που θα ονομάσει *Λαϊκό Ορατόριο ή Μετασυμφωνικό Έργο*. Θα εμπνευστεί από τη δομή του ποιητικού λόγου, την κλασική φόρμα των ορατορίων του Μπαχ – με τις άριες, τα ρετσιτατίβα, τα κοράλ-, τη βυζαντινή λειτουργία –με τις ψαλμωδίες των ιερέων, τους ψάλτες, τις αναγνώσεις των Ευαγγελίων-, την πεποίθηση συνέχειας που έχει για την ελληνική μουσική.[10] Εξαίσιες μελωδίες σπάνιας ομορφιάς διατρέχουν όλο το έργο (Μυλωνάς, 1985: 75). Το σύνολο αποτελείται από συμφωνική ορχήστρα, λαϊκή ορχήστρα, μικτή χορωδία-Χορό κι έχει ως προεξάρχουσες παρουσίες το λαϊκό τραγουδιστή, τον ψάλτη-βαρύτονο και τον αναγνώστη-ηθοποιό. Με την κατάλληλη επιλογή αποσπασμάτων, τα τρία μέρη *Η Γένεσις-Τα Πάθη-Άξιον Εστί,* αντιπροσωπεύονται αναλογικά ώστε να μην αλλοιωθεί ο δομικός χαρακτήρας και το πνεύμα του έρ-

γου. Μορφολογικά υπάρχουν μέρη Ορχηστρικά (Ο) με τη συμφωνική ορχήστρα, Ύμνοι (Υ) με τον ψάλτη, τη χορωδία και τη συμφωνική ορχήστρα, Αναγνώσματα (Α) με τον ηθοποιό, Χορικά (Χ) με τον τραγουδιστή, τη χορωδία και τη λαϊκή ορχήστρα εκτός από το τελευταίο μέρος όπου πρωταγωνιστής είναι ο Χορός, κορυφώνοντας το έργο και ως προς τη μορφή και ως προς το περιεχόμενο.[11]

Με το *Άξιον Εστί* ο Θεοδωράκης αναδεικνύει στην πληρότητά της την πρόθεσή του -όπως διαφάνηκε αρχικά με τον *Επιτάφιο-*, απευθυνόμενος στο κοινό με τη σύζευξη λόγου και μουσικής, να ιδρύσει μια συνθήκη σύγχρονης τελετουργίας. Ανοικοδομεί νοερά μέσω της αρχιτεκτονικής των ήχων, των λόγων, της σκηνικής διάταξης έναν ημιτελή *ναό*, που αναζητά διαρκώς νέα ύλη για να επανατροφοδοτεί την τελετουργική σχέση. Ο *ναός* στεγάζει την άθεη θεολογία[12] της κοινωνικής λύτρωσης και απελευθέρωσης με δομική ύλη την καλλιτεχνική μέθεξη. Μια αίθουσα συναυλιών -που παύει να είναι χώρος που μονοπωλεί η αστική τάξη, τα σύμμαχά της εύπορα παρασιτικά στρώματα και το πολιτικό, ακαδημαϊκό και καλλιτεχνικό τους ιερατείο-, ένα στάδιο, ένα θέατρο μπορούν και οφείλουν να δώσουν υπόσταση σε αυτή την επανανοηματοδότηση του χώρου, να γίνουν ετεροτοπία συλλογικής μέθεξης, ουτοπικό κατώφλι.

Αν αναγνωρίσουμε στο *Άξιον Εστί* «το χάρισμα να υποδαυλίζει τη σπίθα της ελπίδας» και το επίτευγμα να αποσπά «την παράδοση από τον κομφορμισμό που θέλει να την κυριεύσει» και να διεγείρει στο κοινό του την ανάγκη *αναμνημόνευσης,*[13] τότε μπορούμε να δούμε εναργέστερα το ‘θεολογικό’ του χαρακτήρα. Την ικανότητά του δηλαδή να τροφοδοτεί το *θερμό ρεύμα του μαρξισμού.*[14]

Το δεύτερο ορόσημο της περιόδου είναι η *Ρωμιοσύνη* σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου. Πρόκειται για εννέα, επιλεγμένα από τον ίδιο, αποσπάσματα της ποιητικής συλλογής του *Αγρύπνια.* Γυναίκες πολιτικών κρατούμενων είχαν δώσει τα χειρόγραφα στον Θεοδωράκη αρκετά χρόνια πριν τη μελοποίησή τους. Τα χειρόγραφα σκεπάστηκαν από άλλα κι ύστερα κι άλλα ώσπου, επιστρέφοντας ο συνθέτης χτυπημένος μετά από συγκρούσεις με την αστυνομία σε μια διαδήλωση στον Πειραιά ανήμερα των Φώτων του 1966, τα ανέσυρε από την πρόσκαιρη λήθη κι άρχισε να τα μελοποιεί με πυρετώδεις ρυθμούς. Η *Ρωμιοσύνη* γεννήθηκε δυο φορές, μια από τον ποιητή της στον αγώνα απελευθέρωσης πολιτικών κρατουμένων κι άλλη μια από το συνθέτη της σε συγκρουσιακή διαδήλωση, έδωσε διαπιστευτήρια σε ένα θέατρο, το *Κεντρικόν*, όπου έγινε η πρώτη του παρουσίαση και κορυφώθηκε σε ένα γήπεδο, αυτό της ΑΕΚ στη Νέα Φιλαδέλφεια, το καλοκαίρι του 1966. Θα είναι αυτή η πρώτη φορά που μια συναυλία βγήκε από τον κλειστό κόσμο των θεατρικών και κινηματογραφικών χώρων για να συναντηθεί με τα μεγάλα πλήθη σε εξωτερικό χώρο. Αυτή η πρακτική που τώρα πια θυμίζει φτηνή εμποροπανήγυρη, στη δοσμένη συγκυρία όρισε την απόλυτη πολιτική και καλλιτεχνική ετεροτοπία. «...Η λαϊκή συναυλία ήταν μια πράξη ζωής, μια πράξη ιδεολογίας» (Αρχιμανδρίτης, 2011: 135). Στην αστυνομοκρατούμενη Αθήνα ένα πλήθος τεράστιο –γυναίκες, άντρες, παιδιά- από κάθε γωνιά της πόλης συρρέει στο γήπεδο αποφασισμένο να αγνοήσει τους εκατοντάδες ένστολους και χαφιέδες που τρομοκρατούσαν, απέτρεπαν, στιγμάτιζαν και να τραγουδήσει τα δικά του τραγούδια, το ματαιωμένο μεγάλο του όνειρο, την πίστη του στη δικαίωση των αγώνων του, τις αναπτερωμένες ελπίδες του. Το κράτος διέκοψε ακόμα και την παροχή ρεύματος στην περιοχή, ακινητοποιώντας συρμούς του ηλεκτρικού. Η *Ρωμιοσύνη* έγινε τραγούδι της Ουτοπίας. Σε αυτήν, η *αριστερή, λαϊκή ελληνικότητα* βρέθηκε στη συγκλονιστικότερη στιγμή της, ψηλάφησε το απόγειο της δυναμικής της και τα όριά της. Εδώ δεν υπάρχει αμφιβολία για το δρόμο που διανοίγεται μέσα από το έργο, ούτε τι εννοεί ο ποιητής όταν μιλά για *ανάσταση*.

Η αλληγορία του γυμνού, στεγνού τοπίου -ταυτόχρονα πεδίου θανάτου και κατάφασης ζωής ίδιου λες με τα *Περιβόλια*- λουσμένου από ένα φως αμείλικτης δικαιοσύνης, οι καμπάνες, τα κυπαρίσσια, οι δαφνώνες, ο δοξαστικός θρήνος και το προσκλητήριο των νεκρών για τη δικαίωση και τη λύτρωση, η ύβρις της προδοσίας και των ξένων βημάτων, η εκφρασμένη ιερότητα των σκοπών, το ανακάλεσμα της συλλογικής μνήμης που η εσωτερική μετανάστευση άφησε θαμμένη στα πατρογονικά της υπαίθρου πριν περικυκλώσει -εξαιτίας των διώξεων και τις ανάγκες επιβίωσης- με τις παράγκες της την αδηφάγα πρωτεύουσα, η ξεραΐλα που ζητά νερό, ο κλιμακούμενος ρυθμός, η δυναμική της εξέγερσης. Ένα οπλοστάσιο γεμάτο με όλα του τα όπλα, έτοιμο για μάχες δύσκολες μα και καταδικασμένο να χάσει στο μέλλον την αποτελεσματικότητά του. Αλλά αυτό θα αργήσει. Η *Ρωμιοσύνη*, θα τραγουδηθεί κρυφά στη δικτατορία περισσότερο από κάθε άλλο μουσικό έργο αψηφώντας τις απαγορεύσεις, θα παίζεται συστηματικά από το Ραδιοφωνικό Σταθμό της Μόσχας, κι επί τρία 24ωρα από τα μεγάφωνα στον ξεσηκωμό του Πολυτεχνείου. Το *Σώπα, όπου να ‘ναι θα σημάνουν οι καμπάνες* θα ακούγεται την ώρα της εφόδου του τανκ στην πύλη.[15]

Μέσα στη *Ρωμιοσύνη* φωλιάζει η εξεγερσιακή μελαγχολία που ‘προλέγει’ τη νέα στενωπό της επερχόμενης δικτατορίας. Θα δώσει τη σκυτάλη έξι χρόνια αργότερα σε μια άλλη Ρωμιοσύνη, το τελευταίο από τα *18 Λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας*, που έγραψε ο αποκλεισμένος από το χουντικό καθεστώς Ρίτσος κατά παραγγελία του αυτοεξόριστου τότε Θεοδωράκη, ‘προλέγοντας’ την πτώση της δικτατορίας:

> *Τη Ρωμιοσύνη μη την κλαις/ εκεί που πάει να σκύψει /με το σουγιά στο κόκαλο/ με το λουρί στο σβέρκο/ νάτη πετιέται αποξαρχής/ κι αντρειεύει και θεριεύει/ και καμακώνει το θεριό με το καμάκι του ήλιου.*

Τα πλήθη των πρώτων μηνών της μεταπολίτευσης θα ανατριχιάζουν στο άκουσμα αυτής της μουσικής κραυγής, που αντηχούσε στα στάδια της πόλης. Θα το τραγουδούν χωρίς τύψεις κι ενοχές, χωρίς δεύτερη σκέψη για την πρότερη στάση τους ακόμα κι οι καιροσκόποι, οι εξωνημένοι, οι σιωπηλοί, οι συμβιβασμένοι, οι τάχα μου σκεπτόμενα άπραγοι, τώρα που οι κραυγές ήταν εύκολες, για να γυρίσουν αργότερα επιτιμητικά την πλάτη τους στην ξεπερασμένη πια Ρωμιοσύνη. Η χρησιμότητα και *του σουγιά στο κόκαλο* και *του λουριού στο σβέρκο* μπορούσε να ‘αποδειχθεί’ πια και με δημοκρατικοφανή επιχειρήματα. Η αλληγορία της Ρωμιοσύνης μαδούσε αργά και σταθερά τα φτερά της, πριν απομείνει ένα ημιθανές σύμβολο και μπλεχτεί οριστικά στα γρανάζια της μυθικής χειραγώγησης. Έτσι, ο Θεοδωράκης στον *Διόνυσο* θα επανέλθει με την τελευταία Ρωμιοσύνη σε στίχους δικούς του, δηκτική, ειρωνική κι απέλπιδα. *Τη Ρωμιοσύνη τώρα να την κλαις/ να το συνηθίσεις να το λες...*

Κύκλοι που ανοίγουν και κλείνουν, υλικά που φθείρονται...

Δ. ΑΠΟ ΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ ΤΟΥ ΕΓΚΛΕΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΦΩΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

Για την 21η Απριλίου 1967, ο Μίκης Θεοδωράκης είχε οργανώσει συνέντευξη τύπου, στην οποία θα παρουσίαζε το πρόγραμμα του Β' Μουσικού Αυγούστου, αφιερωμένου στην παρουσίαση Λαϊκών Ορατορίων διαφόρων συνθετών με βαθύτερο όνειρο τη μεταμόρφωση του ελληνικού μουσικού τοπίου. Τον πρόλαβαν, όπως κι όλη τη χώρα άλλωστε, τα τανκς που βγήκαν αποβραδίς στους δρόμους της πόλης ακυρώνοντας στην πράξη αυτό το μεγάλο του όνειρο.

21 Αυγούστου θα τον συλλάβουν στο Χαϊδάρι. Απομόνωση στη Γενική Ασφάλεια (οδός Μπουμπουλίνας), κελί αρ. 4. Ύπνος στο τσιμέντο. Τα παπούτσια για προσκεφάλι. Μια καρέκλα. Στις 4 Σεπτέμβρη του φέρνουν χαρτί και μολύβι. Πάντα ένας συνήθως σιωπηλός φρουρός στο κελί. Κάγκελα στο παράθυρο. Πεντακόσια κυκλικά βήματα. Αναμονή θανάτου. Χαραμάδες ζωής. Μονόλογος. Λόγος θραυσματικός, καίριος, ασθματικός. 32 ποιήματα, τα 16 μελοποιημένα. *Ο Ήλιος και ο Χρόνος*. Απρόσμενες μελωδίες που παραπέμπουν σε άλλα είδη μουσικής και λάμπουν μοναχικές κι αυτόφωτες. Απ' έξω η Αθήνα. Πάντα 'ανυποψίαστη'. Το κελί, χώρος απομόνωσης, χώρος συμπαντικής υφής που συστέλλεται μέχρι να γίνει πεισιθανάτιος ρόγχος, ο δυνάμει τελευταίος τόπος της ύπαρξης και οριστικός της ανυπαρξίας, κι ύστερα ολόφωτος διαστέλλεται μέχρι να απειριστεί σε μια πλημμυρίδα θέλησης για ζωή. Ο χρόνος κινείται αντίστροφα. Ταφικός αιώνας η συστολή του χώρου κι απειροστή στιγμή η διαστολή του. Τότε το σώμα ανασυντάσσει κάθε ικμάδα ζωτικής δύναμης με μια βαθιά ανάσα και ο νους εκρήγνυται. Στην ιερότητα αυτής της στιγμής ο άνθρωπος αντιστέκεται στην εκμηδένιση της ανθρωπινότητάς του. Συγκλονιστική η ποιητική του μηδενός και του απείρου, του ήλιου και του θανάτου.

Ύστερα κελί αρ.1, κάτω από την ταράτσα. Δεν είναι πια μόνος. Έχει ένα σύντροφο να κουβεντιάσει. Του μαθαίνει τα τραγούδια. Απεργία πείνας. Μεταφορά στις *Φυλακές Αβέρωφ* στη λεωφόρο Αλεξάνδρας. Δεκέμβρης 1967 - Μάρτιος 1968. Μελοποιεί Σεφέρη.

Στο *Μυθιστόρημα,* βρισκόμαστε ξανά σε έναν ποιητικό μεταιχμιακό τόπο μεταξύ ύπαρξης και ανυπαρξίας, μια πλατωνική Χώρα. Η ετεροτοπία των *Περιβολιών* θα 'στοιχειώσει' το έργο του Θεοδωράκη, και διαρκώς μεταπλασμένη θα τη συναντάμε συχνά ως καταφύγιό του πριν τη μάχη, κατώφλι για το δικό του πολιτικό, υπαρξιακό, ιδεολογικό, βιωματικό 'αλώνι'. Αυτή τη φορά θα συναντηθεί με το μεταφυσικό σεφερικό τοπίο και θα το οικειοποιηθεί. Ένας κύκλος χρέους, έρωτα, θανάτου, επανάστασης.

Αμνηστία 1968. Προσωρινή αποφυλάκιση. Υπό επιτήρηση σε Αθήνα και Βραχάτι. *Κατάσταση Πολιορκίας*. Ένα συγκλονιστικό τραγούδι-ποταμός σε τρία μέρη. Πρόκειται για μια κραυγή ζωής και έρωτα, για διάνοιξη χαραμάδων φωτός στο σκοτάδι του εγκλεισμού, για μια διαρκή ταλάντωση από το ατομικό στο συλλογικό και πάλι πίσω χωρίς την παραμικρή αυταπάτη για το παρελθόν και το παρόν και με αμφιθυμία απέναντι στο μέλλον μετεωρίζοντάς το στο κενό μεταξύ θανάτου και λυτρωτικής προσωπικής και κοινωνικής απελευθέρωσης. Γενική Ασφάλεια, 1967. Ο συγκλονιστικός στίχος για τα βασανιστήρια με την

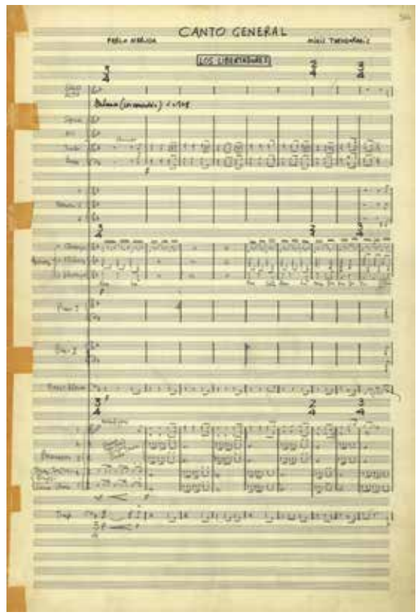
αστείρευτη δύναμη της πικρής ειρωνείας:

> *τα ελληνικά αινίγματα –τι 'ν' αυτό που ανεβαίνει με τα πόδια και το κατεβάζουν με κουβέρτα…*

Η μια μουσική φράση γεννάει την άλλη συνθέτοντας μια αέναη μελωδική γραμμή κατά τα βυζαντινά πρότυπα και υπηρετώντας την ωραιότητα και δραματική πυκνότητα του έργου.

Σύλληψη ξανά. Αύγουστος 1968. Εξόριστος στη Ζάτουνα της ορεινής Αρκαδίας μαζί με την οικογένειά του, υπό ασφυκτικό περιορισμό, μέχρι το Νοέμβριο 1969. Εκεί θα ακούσει την *Κατάσταση Πολιορκίας* -στα βραχέα από το μικρό τρανζίστορ που είχε κρυμμένο- όπως πρωτοπαρουσιάστηκε, με τη Μαρία Φαραντούρη, στο Λονδίνο το 1969 κι αναμεταδόθηκε από το BBC. Μια μαγική στιγμή του ραδιοφώνου, αν αναλογιστεί κανείς πως μέσα από το ηλεκτρομαγνητικό γεφύρωμα δύο τόσο μακρινών κόσμων ένας αποκλεισμένος, εξόριστος δημιουργός άκουγε για πρώτη φορά ερμηνευμένο το έργο του κι αφουγκραζόταν στην ερημιά του την αποθέωση του κοινού. Η διεθνής απήχηση ήταν πολύ μεγάλη. Το ποίημα μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες. Η εισαγωγή αποτέλεσε το μουσικό σήμα των ελληνικών εκπομπών της Deutsche Welle.

Το Νοέμβριο του 1969 ο Θεοδωράκης θα μεταφερθεί στο Στρατόπεδο Ωρωπού, όπου και θα παραμείνει μέχρι τον Απρίλιο του 1970. Η επιδείνωση της υγείας του και η διεθνής κατακραυγή για την κράτησή του θα οδηγήσουν στην αποφυλάκισή του και την έξοδό του από τη χώρα. Μέχρι την επιστροφή του το 1974 θα γυρίσει όλο τον κόσμο δίνοντας συναυλίες μαζί με τους στενούς συνεργάτες του, τραγουδιστές και μουσικούς, με σκοπό την ανατροπή της δικτατορίας.



Εικόνα 4: Los libertadores-Canto General. Η πρώτη σελίδα της χειρόγραφης παρτιτούρας (Αρχείο Θεοδωράκη).

Ε. ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ

1974. Η δικτατορία βυθισμένη στην ανυποληψία και τη σήψη παραδίδει τη σκυτάλη στον Καραμανλή με μεσάζοντα τον προδικτατορικό πολιτικό κόσμο που έχει ενδυθεί με επισημότητα το ρόλο του εγγυητή της δημοκρατίας. Οι τελευταίοι πολιτικοί κρατούμενοι αποφυλακίζονται ή επιστρέφουν από τους τόπους εξορίας. Μαζί επιστρέφουν και όσοι διέφυγαν στο

εξωτερικό. Η πολιτική δράση των κομμουνιστών παύει να αποτελεί αδίκημα. Η μια Ελλάδα πανηγυρίζει το πρώτο αυτό βήμα και ονειρεύεται τα επόμενα, η άλλη καραδοκεί. Η ενδιάμεση επικράτεια της σιωπής ζητωκραυγάζει ελεύθερη, μέχρι νεωτέρας. Τις πρώτες μέρες στους δρόμους της πόλης επικρατεί πανδαιμόνιο. Ο Θεοδωράκης έχει γίνει με το έργο του σύμβολο του αντιδικτατορικού αγώνα, σύμβολο ελευθερίας.

Τα γήπεδα έγιναν για λίγο ουτοπικά κατώφλια, 'πλοία μέσα στη θάλασσα της πόλης' προς έναν άλλο προορισμό, τόποι δυνάμει μετάβασης κι επιβεβαίωσης ότι το ουτοπικό λανθάνον της υλικής ιστορίας δύναται να καταστεί λυτρωτικό συμβάν. Τραγούδησαν την αντίσταση και την εξέγερση, μιαν άλλη συλλογικότητα με τη μέθεξη της γιορτής.

Όμως γρήγορα όλα… κωδικοποιήθηκαν, ταξινομήθηκαν, αποδελτιώθηκαν. Η εποχή των μεγάλων λαϊκών συναυλιών, όπως τις οραματιζόταν ο ίδιος ο Θεοδωράκης, παρήλθε ανεπιστρεπτί. Ήρθε η στιγμή που ο χαρακτήρας τους εκφυλίστηκε σε αδιάφορη εμποροπανήγυρη, 'τα εμβλήματα έγιναν εμπορεύματα', τα στάδια-ουτοπικά πλοία προσάραξαν στα αβαθή της νέας εποχής κι αφού η μικρή, αδηφάγα, εγχώρια μουσική βιομηχανία και η προσαρμοστική καθημερινότητα εξάντλησαν την καύσιμη ύλη τους, άλλα τραγούδια φώλιασαν στα στενά της πόλης. Οι 'κανονικοί αστικοί ρυθμοί' επανήλθαν, αυτή τη φορά 'αυθορμήτως'.



Εικόνα 5: «Ταχυδρόμος», Οκτώβριος 1974. Αφιέρωμα στις δύο μεγαλειώδεις συναυλίες στο Στάδιο Καραϊσκάκη. Το γήπεδο – ετεροτοπία. Ένα ουτοπικό καράβι στη θάλασσα της πόλης πριν προσαράξει στα αβαθή της μεταπολίτευσης. Οι προγραμματισμένες στην υπόλοιπη χώρα συναυλίες απαγορεύτηκαν. Το ουτοπικό καράβι έπρεπε να σταματήσει πάση θυσία το ταξίδι του και η νεογέννητη μεταπολίτευση να θέσει και σε συμβολικό επίπεδο τα όριά της.

ΣΤ. Ο ΕΠΙΒΑΤΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΡΑΝΤΑΡ

Το 1981 κυκλοφορούν δύο κύκλοι τραγουδιών σε στίχους ενός νέου ποιητή, του Κώστα Τριπολίτη. Ο *Επιβάτης* και το *Ραντάρ*. Η συνάντηση του μελωδικού, εγερτικού Θεοδωράκη με τον οργισμένο, μελαγχολικό, ερμητικό Τριπολίτη σηματοδοτεί ένα μεταίχμιο. Πρόκειται για τη συνάντηση δύο ριζοσπαστικών κόσμων. Ο ένας προερχόμενος από τη γενιά της Αντίστασης, κληρονόμος μιας μακράς πορείας αγώνων απελευθέρωσης που βαπτίστηκαν στα νάματα και τους μύθους της αριστερής ελληνικότητας κι ενός ανέφελου κι αμετάκλητα λυτρωτικού διεθνισμού. Ο άλλος, νεώτερος, είναι απότοκος ρήξης με το παρελθόν κι έχει τις αναφορές του στο παγκόσμιο αντιπολεμικό, στο αντιδικτατορικό και το μεταπολιτευτικό φοιτητικό κίνημα με ισχυρό τον απόηχο του Μάη του '68. Η συνάντηση αποκτά συμβολικό περιεχόμενο. Απαντά αναστοχαστικά στον κυρίαρχο βερμπαλισμό ψηλαφώντας τις προηγηθείσες ήττες κι ακολουθώντας την 'αλληλουχία των κρυφών νοημάτων' επισημαίνει μελλοντικούς κινδύνους. Ταυτόχρονα υποδείχνει, σταθερά κι επίμονα, μια οδό διαφυγής που, κόντρα στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής, προκαλεί αμηχανία κι απομένει μετέωρη. Παρότι καταγράφηκε ως ίχνος σε δίσκους βινυλίου και κασέτες και τραγουδήθηκε με φθίνοντα ρυθμό και αποσπασματικά στα ελληνικά ραδιόφωνα, διαφύλαξε τη μακρινή αύρα μιας αδιόρατης μεσσιανικής δύναμης που προσπάθησε από τη σκοπιά της άμεσης τέχνης να λειτουργήσει ως μικρός οδοδείκτης μιας άλλης εξέλιξης της ελληνικής κοινωνίας.

Ο *Επιβάτης* άλλοτε ως πλάνητας περπατά στους κεντρικούς δρόμους της πόλης, παρατηρεί 'αόρατος' τους ανθρώπους, χαρτογραφεί με πολύ προσωπικά υλικά τις ζωές τους και ακτινογραφεί τις 'υπόγειες διαδρομές' της πόλης κι άλλοτε γίνεται κοινωνός ή προπομπός της εξεγερσιακής λύτρωσης. Στην ερμηνεία των τραγουδιών ανασαίνει η αδιόρατη θλίψη και ειρωνεία που περικλείει η δύναμη της μουσικής ώστε να αναδειχθεί ο πικρός σαρκασμός και η αφυπνιστική πρόθεση των στίχων.

Τα τραγούδια του *Ραντάρ* μοιάζουν να ακούγονται καθαρά μέσα στο κυριακάτικο μουρμουρητό των ακαλύπτων, ενώνοντας προσωρινά τους θρυμματισμένους μικρόκοσμούς τους. Κι ύστερα, σαν να ολοκληρώνεται ένα μυστικό ανακάλεσμα, βγαίνουν στις φωτιές της λεωφόρου σε μια χωροχρονική συνάντηση εξεγερσιακή. Η λόγια λαϊκότητα και η στιβαρότητα της ερμηνείας συμμετέχουν ενεργά στην απόδοση της αίσθησης διεξόδου – δύσκολης μα από τα πράγματα επιβεβλημένης.

Τα δύο έργα αποτελούν ένα αδιαίρετο σύνολο. Η αφύπνιση της συλλογικής μνήμης –κόντρα στην πραγμοποίηση των συνειδήσεων και τη δικτατορία των αστικών εικόνων- ή για να είμαι ακριβέστερος του «ασυνείδητου της συλλογικότητας» (Σταυρίδης, 2002) που ανασύρει από τα βαθύτερα στρώματα απωθήσεων της επιβεβλημένης συλλογικής λήθης φευγαλέες αλλά απαστράπτουσες μνημονικές εικόνες, αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για να μετουσιωθεί η τυφλή οργή σε εξεγερσιακό πνεύμα. Ο *Επιβάτης* «πειθαρχεί τον εαυτό του, ώστε ο πόνος του να παύσει να γίνεται κατηφορικός δρόμος της θλίψης, αλλά ανηφορικό μονοπάτι της εξέγερσης» (Buck-Morss, 2009: 28).

Επιβάτης στην υποψία αυτή του πλήθους/ που ζωές υποστηρίζει/ ανατρέπο-

ντας τους μύθους./ Επιβάτης στη γεωγραφία αυτού του τόπου/ που νεκρούς υπερασπίζει/ στις φωτιές της λεωφόρου./ Έβγαλα εισιτήριο/ στο γήπεδο και στο νοσοκομείο/ έβγαλα εισιτήριο στο κρατητήριο/ σαν επιβάτης…

Στην πόλη, η αντίφαση ανάμεσα στο πραγματικό και το δυνατό βαθαίνει. Οι δυστοπίες δεν κρύβονται, ίσα ίσα είναι εδώ για να οριοθετούν και να ενδυναμώνουν την κυριαρχία. Ένα πέπλο λήθης προσπαθεί να καλύψει τα πάντα.

Τα σύνορα εδώ/ είναι μονάχα οι φυλακές και τα ψυχιατρεία/ Τα σύνορα εδώ/ είναι μονάχα οι εκκλησιές και τα στενά σχολεία/ Τα σύνορα εδώ/ είναι μονάχα τα γιαπιά κι οι θάλαμοι του ΙΚΑ/ Τα σύνορα εδώ/ είναι αυτά που μου ζητάς και που ποτέ δε βρήκα…

Η μελαγχολία του Τριπολίτη δεν είναι μελαγχολία ήττας, είναι εξεγερσιακή μελαγχολία επίγνωσης των δυσκολιών. Ο Θεοδωράκης κατανοεί απόλυτα αυτή την εσωτερική πηγή δύναμης του στίχου κι ολοκληρώνει τη συνάντησή τους με τη *Σύνοψη* στην ερμηνεία της οποίας συμμετέχει κι ο ίδιος. Ενεργοποιείται εδώ ο μνημονικός μηχανισμός που ανακαλεί σε ανατρεπτική χωροχρονική συνάντηση στην άσφαλτο της πόλης, διατρέχοντας υπαινικτικά σταθμούς και νοοτροπίες που ψαλίδισαν και ακύρωσαν τον απελευθερωτικό και οραματικό ορίζοντα της μεταπολεμικής μας ιστορίας. Η πόλη γίνεται ο προνομιακός τόπος της εξέγερσης.

Με κομπίνες και φτηνές βιοτεχνίες/ από το σαράντα εννέα κι ως εδώ/ λογαριάζοντας συνθήκες κι ευκαιρίες/ και πληρώνοντας συντριπτικό δασμό.
Ο τιμάριθμος, η μοναξιά κι η βία/ με της φτώχειας σου τη διαλεχτική/ ανατρέπουν τη λεπτή σου ισορροπία/ και γυρεύουνε μια λύση εκρηκτική.
Ξαναπαίζεται στο νου σου η ταινία/ συρματόπλεγμα, άλφα δύο, υπογραφή/ η προσέγγιση μια κούφια ειρωνεία/ κι ένας χρόνος που δεν κάνει επαφή.
Τα υπάρχοντά σου εδώ κατασχεμένα/ το δυάρι, το παλιό σου γιωταχί/ είναι σήματα σαν κρυπτογραφημένα/ που σε μπάζουν σε μια αλλιώτικη εποχή.
Κι όμως ξέρω ότι είσαι σαν και μένα/ σε συνάντησα στην άσφαλτο θαρρώ/ περιμένοντας μαζί καινούρια γέννα/ με σημαίες κι ενδοφλέβιο ορό.
Με σημαίες και φτηνές βιοτεχνίες/ από το σαράντα εννέα κι ως εδώ/ δίχως μελανά σημεία κι απορίες/ ψάχνεις σπίρτο κι υλικό για εμπρησμό.

Η. ΒΕΑΤΡΙΚΗ, Η ΦΑΣΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ

Από τη δεκαετία του ‘80 η μουσική του Θεοδωράκη αρχίζει να εξορίζεται από τα ραδιόφωνα. Όσο τιμάται ο ίδιος με εκδηλώσεις, αναγορεύσεις, ονοματοθεσίες τόσο από την άλλη διευρύνεται το πεδίο και το οπλοστάσιο αποδυνάμωσης του περιεχομένου του έργου του. Όταν αυτό δεν λοιδωρείται ως πομπώδες, ξεπερασμένο, επικό, καλύπτεται από πέπλο σιωπής ή

χρησιμοποιείται στρεβλωμένο ως προς τις προθέσεις και το χαρακτήρα του από δυνάμεις κατ’ ουσίαν αλλότριές του.

Οι συνθήκες αλλάζουν ριζικά. Το μεγάλο κοινό θα στρέψει την πλάτη του στην ποίηση, τα μεγάλα όνειρα, τις μεγάλες αφηγήσεις, τα τρυφερά ημιτόνια, τις μεγάλες μελωδικές φράσεις, τα λυρικά ξεσπάσματα, τους θούριους και θα στραφεί σε άλλους ήχους. Μια σχέση μοναδική έχει διαρραγεί, διατηρώντας ισχυρές στιγμές νοσταλγικών συναντήσεων και βαρύ φορτίο συλλογικής μνήμης. Η εποχή της Μοναξιάς έχει επιστρέψει για το δημιουργό, αυτή τη φορά ως μοναχική φωνή σε μια καινούρια παγκόσμια γλώσσα.

Στο αμείλικτο ερώτημα «τι κάνεις όταν η Ιστορία σε καθιστά όμηρό της;» εκείνος απαντά επιστρέφοντας στη συμφωνική μουσική και το λυρικό τραγούδι, στην ολοκλήρωση του εσωτερικού απολογισμού του. Θα αναμετρηθεί με τις φασματικές, μυθικές μορφές του βίου του, τη *Μήδεια*, την *Αντιγόνη*, την *Ηλέκτρα*, τον *Καρυωτάκη,* τη *Βεατρίκη* και θα αφεθεί στο αίσθημα αιώνιας ασάφειας που τις συγκροτεί. Η *Βεατρίκη στην οδό Μηδέν,* σε ποίηση Διονύση Καρατζά και δική του, έργο μόνο για φωνή και πιάνο –με τη Μαρία Φαραντούρη και τη Ντόρα Μπακοπούλου- αποτελεί έναν αποχαιρετισμό στην Ουτοπία. Η Βεατρίκη γίνεται σύμβολο απώλειας, το άυλο και αεί διαφεύγον ουτοπικό πνεύμα που ξεγλιστρά διαρκώς μέσα από τα χέρια του και το μυαλό του, που βασανίζει τις σκέψεις του, που χάνει το σχήμα του και μοιάζει να τον περιπαίζει για την αφοσίωσή του, το πείσμα και τις αυταπάτες του. Ο διάλογος μαζί της μας εισάγει σε ένα μαλερικό ηχητικό τοπίο και σε έναν ομιχλώδη βισκοντικό ή αγγελοπουλικό ορίζοντα εκεί που *θάλλει ο άλλος ωραίος κόσμος* μιας ρομαντικής μυθολογίας, εκεί που ο άνθρωπος έχει γίνει ένα με τη Φύση δίνοντάς της τα χαρακτηριστικά του.

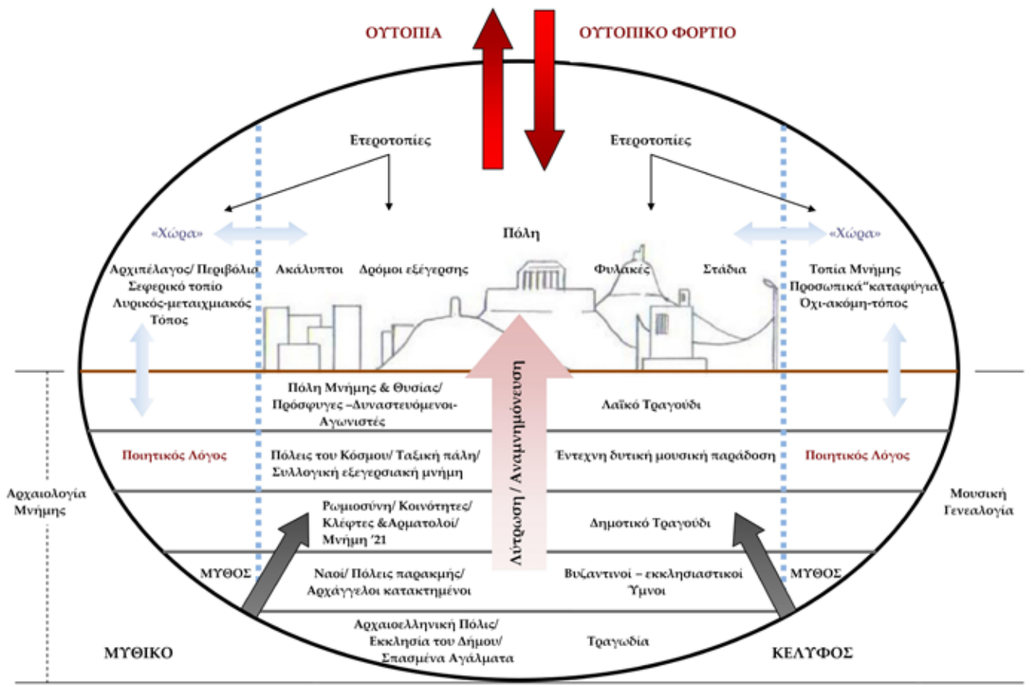
Με ξεχνάς, τα μάτια σου κλειστά/ τα χείλη σφραγιστά/ και χάνομαι στους δρόμους/ Βεατρίκη, πάψε να γελάς/ Με πονάς, σκιά μες στη σκιά/ σκορπάς σαν τον καπνό/ και χάνεσαι στους δρόμους.

Το θεοδωρακικό έργο βρίσκει εδώ τη φαντασιακή του ολοκλήρωση. ‘Οικοδομεί’ έναν τόπο-καταφύγιο για το βαθύ αίσθημα ριζικής ανεστιότητας που διαπερνά και συγκροτεί το νεωτερικό άνθρωπο, ένα αρμονικό σύμπαν με υλικό την επανασύνδεση των θραυσμάτων του μουσικού του κόσμου που με παραλλαγές και μεταμορφώσεις αλληλοδιεισδύουν διαρκώς στο λυρικό πυρήνα του και τον έντεχνο λαϊκό εαυτό του.

4. Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ ΩΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ

Ο μουσικός κόσμος του Μίκη Θεοδωράκη με το βαθιά λυρικό αλλά και εξεγερσιακό, διονυσιακό χαρακτήρα του αποτελεί μια σύγχρονη ελεγεία ουτοπίας. Την ελεγεία ενός Όχι-ακόμη-τόπου. Άλλωστε είναι αξεδιάλυτοι οι δεσμοί του με τις τραγικές και τις μεγαλειώδεις στιγμές της μεταπολεμικής ιστορίας κυρίως με το απελευθερωτικό και χειραφετητικό εγχείρημα που διαπέρασε σαν ρίγος και σφράγισε όλο τον εικοστό αιώνα. Διαπνέεται από την αριστερή ελληνικότητα μιας ανυπότακτης Ρωμιοσύνης που σφράγισε ως ιστορική αντίληψη και στάση ζωής τους ανθρώπους της γενιάς του που δίψασαν για ελευθερία, στάθηκαν στο ύψος των περιστάσεων και αντιστάθηκαν στους κατακτη-

τές, τους δυνάστες και τους πάτρονές τους. Γι' αυτό είναι ταυτόχρονα ένα γνήσια οικουμενικό έργο τέχνης. Μέσα του συνυπάρχουν το εθνικό με το διεθνικό στοιχείο, το βίωμα με την ιστορία, ο λόγος με το μέλος, ο μύθος με την ουτοπία, η δύση με την ανατολή, η όπερα με την αρχαία τραγωδία, το Βυζάντιο με τον Μπαχ, το Μαουτχάουζεν με την Παλαιστίνη, τα λαϊκά έγχορδα με τη συμφωνική ορχήστρα, ο έρωτας με το θάνατο, η πόλη με το αρχιπέλαγος, η μελαγχολία με την ανάταση, η διαδήλωση με την απομόνωση, η ήττα με την επανάσταση, σε ένα αξεδιάλυτο διαλεκτικό πλέγμα διαρκών αλληλεπιδράσεων, εντάσεων κι υπερβάσεων, διατρέχοντας όλη την κλίμακα των συναισθημάτων. Ένα παρόν που διαρκώς αναπλάθει το παρελθόν κι αφουγκράζεται το μέλλον.



Σχήμα 1: Ο μουσικός κόσμος του Μίκη Θεοδωράκη ως διαλεκτική εικόνα.

Στο σχήμα διακρίνονται:

-Το *κλειστό ελλειπτικό κέλυφος* που αποτυπώνει την ολιστικότητα του έργου, την ανάγκη του για απαντήσεις καθολικού χαρακτήρα, αλλά και τις αναπόφευκτες αγκυρώσεις με τις προσλαμβάνουσες και τους μύθους της εποχής του.

-Το *ουτοπικό φορτίο* που αποδίδει τη δημιουργική πνοή του, τις μορφικές καινοτομίες του, τη δυναμική σχέση του περιεχομένου του με το ιστορικό γίγνεσθαι. Χωρίς το ουτοπικό φορτίο να συνδιαλέγεται διαρκώς με τα υπόλοιπα στοιχεία αυτής της μοναδιαίας δομής, τα μυθικά αποθέματα της εποχής της θα είχαν αργά ή γρήγορα καταστεί αναπότρεπτα όριά της, αφαιρώντας της τελικά το χαρακτήρα της διαλεκτικής εικόνας. Είναι λοιπόν η διαρκής ένταση ορίων και διανοίξεων, η λυτρωτική δύναμη, ο ρηξικέλευθος χαρακτήρας του θεοδωρακικού έργου που σφραγίζουν την ταυτότητά του.

- Ο *κεντρικός οριζόντιος άξονας* που ορίζει το σώμα της πόλης και τις ετεροτοπίες[16] που ανέδειξε το θεοδωρακικό έργο. *Ετεροτοπίες* πραγματικές και φαντασιακές, ουτοπικά κατώφλια, εγκαθιδρύοντας μια τελετουργία συνάντησης με το κοινό σε γειτονιές, αίθουσες, στάδια, συγκεντρώσεις, κινηματικές εξάρσεις και δρόμους διαδηλώσεων. Μετέτρεψε ακόμα και τους χώρους εγκλεισμού σε χώρους παραγωγής τέχνης.

- Τα *αρχαιολογικά στρώματα ιστορικής μνήμης* που 'υποβαστάζουν' από το φαντασιακό υπέδαφος της πόλης τον κεντρικό άξονα. Αυτό το αρμονικό σύμπαν μοιάζει να ανασκάπτει την ιστορία, το συλλογικό ασυνείδητο, αναδεικνύοντας συνέχειες και ασυνέχειες, κοινούς τόπους και διαφοροποιήσεις. Υιοθετεί μια διαδικασία *αναμνημόνευσης* αφού επανασυναρμολογεί τα θραύσματα σε ένα συνεκτικό ερμηνευτικό ιστό χαράσσοντας μια *λυτρωτική*, χωροχρονική διαδρομή συλλογικού χρέους. Η χάραξη αυτή υλοποιείται με τη συγκρότηση μιας αντίστοιχης *μουσικής γενεαλογίας*, τα ιδιαίτερα στοιχεία της οποίας συγκροτούν ένα μοναδικό αμάλγαμα αφομοιώνοντας δημιουργικά και συνθέτοντας σε νέες ποιότητες στοιχεία από τη δυτική και την ελληνική μουσική παράδοση.

-Περίοπτη θέση κατέχει στο σχήμα ο προσωπικός ποιητικός του τόπος, ο μεταιχμιακός τόπος που συναντήσαμε να πολιορκεί όλο το έργο του η *Χώρα* της συνάντησης και της υπέρβασης όλων των ιδιαίτερων στοιχείων. Πρόκειται για ένα καταφύγιο αναστοχασμού κι ονειροπόλησης, που θα αγκαλιάσει τα φαντασιακά τοπία της φυγής από το σκοτάδι του εγκλεισμού, το μεταφυσικό σεφερικό τοπίο, το λυτρωτικό φως του Ελύτη, τα μονοπάτια της πέτρινης ρωμιοσύνης του Ρίτσου, τους μετέωρους τόπους ήττας του Λειβαδίτη, τα λυρικά τοπία του ύστερου μουσικού του έργου. Πρόκειται τελικά για την ποιητική μορφοποίηση ενός *όχι-ακόμη τόπου* καθολικής δικαιοσύνης. Προσιδιάζει στην πλατωνική «Χώρα»[17] όχι ως μετέωρος τόπος ονειροπόλησης ανάμεσα στο φθαρτό κόσμο των ανθρώπων κι έναν άφθαρτο ιδεατό, αλλά ως φαντασιακή συνάντηση του δυνάμει και του ενεργεία, του υπαρκτού και του δυνατού, του τώρα με το όχι-ακόμη, που αποτελεί και το κινούν αίτιο του θεοδωρακικού δημιουργικού οίστρου.

5. ΕΞΟΔΟΣ

Η πολιτιστική επανάσταση της δεκαετίας του '60 με φυσικό της ηγέτη τον Μίκη Θεοδωράκη εξέφρασε από τη σκοπιά της τέχνης την αδήριτη ανάγκη έκφρα-

σης και ανάδυσης στο προσκήνιο ενός μεγάλου τμήματος της ελληνικής κοινωνίας, βίαια παροπλισμένου και σκληρά εκμεταλλευόμενου υπό τη σκιά άτεγκτων κρατικών και παρακρατικών ιδεολογικών μηχανισμών και τη δαμόκλειο σπάθη των διωγμών και της εξόντωσης. Η τέχνη, και μάλιστα στην αμεσότερη και διεισδυτικότερη μορφή της, τη μουσική και το τραγούδι, με την απαράμιλλη ικανότητα να φωλιάζει στο νου και το σώμα των ανθρώπων, αποδείχθηκε η σημαντικότερη οδός επαναδιατύπωσης του χειραφετητικού και απελευθερωτικού προτάγματος. Ο Θεοδωράκης ως δημιουργός στις δοσμένες συνθήκες της εποχής –γιατί μόνο σε αυτές παράγουν και δημιουργούν οι πραγματικοί άνθρωποι σε αντίθεση με τα υπερβατολογικά σχεδιάσματα των επιθυμιών μας[18]- είχε όπλα του, την ποίηση –πρώτη φορά μάλλον στην ιστορία τραγουδήθηκε με τόση αγάπη, σεβασμό κι ευρεία αποδοχή ο λόγος των ποιητών- τη βαθιά μουσική του παιδεία και μια διαισθητική κι αμετανόητη δημιουργική πίστη κι επιμονή.

Οι πειθαρχικές και κυριαρχικές πρακτικές, τα μυθικά αποθέματα, οι ιδεολογικοί μηχανισμοί χάραζαν αντίθετες διαδρομές οδηγώντας μέχρι σήμερα σε ένα αστικό, πολεοδομικό πέλαγος γκετοποίησης, εκφασισμού, πολιτικής χυδαιότητας και ταξικού πολέμου μέχρις εσχάτων σε παρτίδα με αντίπαλο ηττημένο. Είναι η πόλη, λοιπόν, που αποτύπωσε στο σώμα της την κυρίαρχη αλήθεια για την κατεύθυνση των πραγμάτων κι όχι τα τραγούδια. Η εξουσιαστική, οπτική, φαλλική πόλη που προσπαθεί κάθε φορά να αφομοιώσει τις ετεροτοπίες που η εξέγερση και η τέχνη της ορίζουν. Πύρρειος η νίκη. Είναι αλήθεια ότι οι νοοτροπίες αποχωρούν τελευταίες από το προσκήνιο, κάνοντας μάλιστα πολύ θόρυβο και πολεμώντας συνήθως ό, τι συντηρούσε την πρότερη φλόγα τους. Μια τέχνη όμως που εξέφρασε αυθεντικά και με ορμή την εποχή της επιδιώκοντας να την υπερβεί, δεν χάνει ποτέ τον «ηλιοτροπισμό» της όσο κι αν τον εξασθενήσουν οι νέες συνθήκες. Τα τραγούδια φυλάνε μέσα τους τον ουτοπικό σπινθήρα του καιρού τους και τη λανθάνουσα δυνατότητα αλλαγής πλεύσης. Περιμένουν πάντα τις χειρονομίες, τις φωνές, τις ενορχηστρώσεις, τα ακροατήρια που θα τον απελευθερώσουν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αρχιμανδρίτης, Γ. (2011) *Μίκης Θεοδωράκης/ η ζωή μου.* Αθήνα: Πατάκης.

Bloch, E. (1996) *The Principle of Hope*, Blackwell B. (μετ.), MIT Press.

Buck-Morss, S. (2009) *Η διαλεκτική του βλέπειν/ Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο Εργασίας περί Στοών,* μτφ. Μ. Αθανασάκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Derrida, J. (2000) *Χώρα*, μτφ. Κ. Κορομπίλη. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Foucault, M. (2012) *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφ. Τ. Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον.

Θεοδωράκης, Μ. (1990) *Ανατομία της Μουσικής*. Αθήνα: Γνώσεις.

Θεοδωράκης, Μ. (1982) *Μαχόμενη Κουλτούρα.* Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Θεοδωράκης, Μ. (2003) *Μελοποιημένη ποίηση/ Α΄ τόμος/ Τραγούδια.* Αθήνα: Ύψιλον.

Θεοδωράκης, Μ. (2002) *Μελοποιημένη Ποίηση/ Β' τόμος/ Συμφωνικά – μετασυμφωνικά –ορατόρια.* Αθήνα: Ύψιλον.

Θεοδωράκης, Μ. (1999) *Μελοποιημένη Ποίηση/ Γ' τόμος/ Λυρικές τραγωδίες*. Αθήνα: Ύψιλον.

Θεοδωράκης, Μ. (1986-95) *Οι Δρόμοι του Αρχάγγελου- τόμοι 1,2,3,4,5*. Αθήνα: Κέδρος.

Θεοδωράκης, Μ. (1976) *Περί Τέχνης*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Θεοδωράκης, Μ. (2002) *Πού να βρω την ψυχή μου;* Αθήνα: Α. Α. Λιβάνης.

Μαρξ, Κ. (1986) *Η 18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*, μτφ. Φ. Φωτίου. Αθήνα: Θεμέλιο.

Μπαρτ, Ρ. (1979) *Μυθολογίες- μάθημα*, μτφ. Κ. Χατζηδήμου. Αθήνα: Κέδρος.

Μυλωνάς, Κ. (1985) *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού*. Αθήνα: Κέδρος.

Lefebvre, H. (2007) *Δικαίωμα στην πόλη/ χώρος και πολιτική,* μτφ. Π. Τουρνικιώτης κ.ά. Αθήνα: Κουκίδα.

Lowy, M. (2004) *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου- μια ανάγνωση των Θέσεων «Για τη φιλοσοφία της Ιστορίας»*, μτφ. Ρ. Πεσσάχ. Αθήνα: Πλέθρον.

Πλάτων (1995) *Τίμαιος,* μτφ. Β. Κάλφας. Αθήνα: Πόλις.

Σαιν-Μαρτέν, Κ. (1984) *Λαμπράκηδες-Ιστορία μιας γενιάς.* Αθήνα: Πολύτυπο.

Σταυρίδης, Σ. (2002) «Μνήμη και εμπειρία της μεγαλούπολης (Μια διαδρομή στην προβληματική του Β. Μπένγιαμιν)», *Ουτοπία*, 48, Αθήνα.

Συλλογικό (1960) *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ.73-74, Αθήνα.Benjamin, W. (1983) *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας,* Παράσχης Μ. (μετ.), Αθήνα, Ουτοπία.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο μαρξιστής φιλόσοφος Ερνστ Μπλοχ θα στραφεί όχι μόνο στην ιστορική εξέλιξη μα και στην τέχνη, την αρχιτεκτονική, τη φιλοσοφία, τα παραμύθια για να αναδείξει το ουτοπικό στοιχείο -αδιαίρετο συστατικό της υλικής πραγματικότητας- που λειτουργεί ως εντελεχές δυναμικό του ιστορικού γίγνεσθαι κι ως εχέγγυο της πραγμάτωσης του δυνάμει, του λανθάνοντος, της επίτευξης καθολικής δικαιοσύνης, προσωπικής και κοινωνικής απελευθέρωσης, της ενότητας του ανθρώπου με τη φύση σε μια νέα ποιότητα. Θεωρεί την αποβλεπτικότητα του ουτοπικού στοιχείου ως σταθερά της ανθρώπινης συνείδησης και ιστορίας, που τα περιεχόμενά της καθορίζονται από τις δοσμένες συνθήκες κάθε εποχής. Οικοδομεί έτσι μια οντολογία της ελπίδας, τη δυναμική του όχι-ακόμη για την ολοκλήρωση της ύπαρξης, την ανοιχτότητα στο γίγνεσθαι του ανθρώπινου όντος.

2. «[…] Σαν λουλούδια που γυρίζουν τους κάλυκές τους προς τον ήλιο, έτσι προσπαθούν, χάρη σε έναν ηλιοτροπισμό μυστικής φύσης, να στραφούν τα περασμένα προς εκείνο τον ήλιο, που ανατέλλει στον ουρανό της ιστορίας. Ο ιστορικός υλιστής πρέπει να είναι γνώστης αυτής της πιο αφανούς μεταβολής» (Benjamin, 1983: 9).

3. Το ‘ξαναδιάβασμα’ του παρελθόντος, με την εκ των υστέρων γνώση της εξέλιξής του και με οπτική ανοιχτότητας στο μέλλον, συγκροτεί διαλεκτικές εικόνες. Η κατά Μπένγιαμιν *διαλεκτική εικόνα* έχει τη δομή μιας ολοκληρωμένης μονάδας. Γεφυρώνει το χρόνο σε μια στιγμή κορεσμένη από εντάσεις συμπυκνώνοντας το Τώρα, τη ματαιωμένη επαναστατική δυνατότητα του παρελθόντος που αστράφτει ολόφωτη με όλες τις δυναμικές και τις αντιφάσεις της και την προοπτική ρήξης του συνεχούς της ιστορίας στο μέλλον. Εκφράζει έτσι αυθεντικά την εποχή της ως δρώσα πραγματικότητα. Εντός της φυλάσσεται η ιστορική δυναμική του κόσμου, ο ουτοπικός σπινθήρας του.

4. Στίχος του Κώστα Τριπολίτη, από *Το τραγούδι μου* που συμπεριλαμβάνεται στον κύκλο τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη *Επιβάτης* με τη Μαρία Φαραντούρη, MINOS 1981.

5. «Ο *Επιτάφιος* για μένα […] ήταν καθήκον, ήταν ευγνωμοσύνη, ήταν όρκος […] Κι αν ο πρώτος [εννοώντας με τη φωνή της Μούσχουρη] είναι λυρικός κι επιθαλάμιος, ο δεύτερος [με τον Μπιθικώτση] είναι για τις αγορές και τα σοκάκια, εκεί που το παλικάρι λαχάνιασε και αγάπησε, πριν φάει μια σφαίρα στην καρδιά.» Μ. Θεοδωράκης (*Αυγή*, 8-10-1960).

6. «[…] Έχετε καλό αισθητήριο, έχετε καλή θέληση; Πέστε μας τότε συγκεκριμένα, χειροπιαστά, πού, σε ποια λέξη, σε ποιο νόημα προδόθηκε η ποίηση του Ρίτσου. Κι όταν ο Μπιθικώτσης αρχίζει με το «Γιε μου, ποια μοίρα στο ‘γραφε» και δεν αισθάνεστε ηλεκτρική εκκένωση από συγκίνηση, τότε απαραιτήτως δύο τινά θα πρέπει να συμβαίνουν: ή εσείς ή εγώ, πάντως ένας από τους δυο μας, δεν καταλαβαίνει από μουσική. Εύχομαι να είμαι εγώ, που στο κάτω, κάτω δεν έχω καμιά υπεύθυνη θέση, δε διαφωτίζω τους άλλους και ό, τι κι αν κάνω, κακό του κεφαλιού μου μονάχα κάνω […]», Μ. Θεοδωράκης, (*Επιθεώρηση Τέχνης*, 1960: 75).

7. «[…] δεν πήγαιναν πια να βρουν το ποίημα, πήγαινε το ποίημα μέσω της μουσικής […] πήγε και τους βρήκε στο τραπέζι τους, στο κρεβάτι τους, την ώρα που κάναν έρωτα, την ώρα που τρώγανε, που πίνανε, που χορεύανε, που διασκέδαζαν, που γλεντούσαν. Κι οι στίχοι έμειναν. Μαζί με το κρασί τους, μαζί με το ψωμί τους, έγιναν ένα […]» Γ. Ρίτσος, *συνέντευξη σε ξένο τηλεοπτικό σταθμό*, 1983.

8. Η ποιητική συλλογή εμπνευσμένη από την πρωτοσέλιδη φωτογραφία του θρήνου της μάνας πάνω από το σώμα του νεκρού, από αστυνομικά πυρά, απεργού γιού της Τάσου Τούση –Θεσσαλονίκη, πανεργατική απεργία, 9 Μάη του ‘36- κυκλοφόρησε το καλοκαίρι του 1936 σε 10.000 αντίτυπα, αριθμό απίστευτο για τα δεδομένα της εποχής και τον Αύγουστο του ίδιου χρόνου, κάηκαν από το μεταξικό καθεστώς τα εναπομείναντα 250(!) μαζί με άλλα απαγορευμένα βιβλία στους στύλους του Ολυμπίου Διός.

9. Πηγή έμπνευσης του τίτλου της αποτελεί το σύνθημα της νεολαίας στην κηδεία του Γρηγόρη Λαμπράκη: «Κάθε νέος και Λαμπράκης» και η πολιτική στόχευση δημιουργίας ενός ευρύτατου κινήματος νεολαίας ως μοχλού πίεσης για τον εκδημοκρατισμό (Σαιν-Μαρτέν, 1984).

10. Οι μουσικές *τροπικές* τους κλίμακες εγκαταλείφθηκαν αλλά η αντίληψη των αρχαίων για τη μουσική ως είδους τέχνης που συνδύαζε λόγο, μελωδία και κίνηση θα περάσει στο δημοτικό αλλά και το λαϊκό τραγούδι μέσα από τα οποία θα επιβιώσουν οι βυζαντινοί ήχοι, είτε αυτούσιοι είτε ως *δρόμοι* με τουρκικά και αραβικά ονόματα. Οι δυτικές επιδράσεις έφεραν στο ελληνικό

τραγούδι τις αρμονικές συγχορδίες τους και τις δύο τονικές κλίμακες –μείζονα κι ελάσσονα (Αρχιμανδρίτης, 2011: κεφ.9).

11. Αυτή είναι σχηματικά η αρχιτεκτονική του *Άξιον Εστί*:

Η Γένεσις:	Ο-Υ
Τα Πάθη:	Υ-Α-Χ
	Υ-Χ-Α
	Χ
	Υ-Χ
	Α-Χ-Υ
Άξιον Εστί:	Χ-Υ-Χ
	Υ-Χ-Χ
	Χ-Χ-Υ
	Χ-Χ

12. Με τον όρο *άθεη θεολογία* περιγράφεται η βαθιά αίσθηση ιερότητας του σκοπού που διαπερνά τον εξεγερμένο άνθρωπο, η πίστη του στην αναγκαιότητα και το εφικτό του εξανθρωπισμού της κοινωνίας. Ας αφήσουμε τον ίδιο τον Θεοδωράκη να εξηγήσει: «Εμείς παλεύαμε για να αλλάξουμε τον κόσμο ολόκληρο. Είμαστε Προμηθείς [...] ονειρευόμασταν μία πατρίδα ελεύθερη, μία κοινωνία δίκαιη κι έναν λαό ευτυχισμένο [...] είχαμε φτιάξει μέσα στη σκέψη μας μία κοινωνία ανθρωπισμού, αγιοσύνης. Δεν παλεύαμε για το πεπερασμένο αλλά για το άπειρο. Αυτά τα συναισθήματα ήταν σημαντικά. Δεν αναμετριέσαι με το θάνατο παρά μόνο όταν έχεις ένα λόγο πάνω από το θάνατο».

13. Στην *αναμνημόνευση* ο ιστορικός χρόνος δεν είναι ούτε ομοιογενής, ούτε κενός αλλά το παρελθόν γίνεται λυτρωτικό αντικείμενο εμπειρίας (Lowy, 2004).

14. *Θερμό ρεύμα μαρξισμού* ονομάζει ο ρομαντικός μαρξιστής φιλόσοφος Ερνστ Μπλοχ το φορέα του πάθους για απελευθέρωση και χειραφέτηση που πηγάζει από την εμπειρική προσωπική συνειδητοποίηση της καταπίεσης και της εκμετάλλευσης και οδηγεί στην ανάγκη συλλογικής δράσης και αντίστασης. Μόνο αν συναντηθεί με το *ψυχρό ρεύμα* της επιστημονικής ανάλυσης των αντικειμενικών συνθηκών μπορεί να επιβιώσει της κυρίαρχης ιδεολογίας και να χαράξει επαναστατικούς δρόμους (Bloch, 1996).

15. Βλ. Το σημείωμα του Πάνου Γεραμάνη *Η συγκλονιστική Ρωμιοσύνη* στην επανέκδοση του cd από την εφημερίδα *Καθημερινή*.

16. Οι τόποι που συγκροτούν το αστικό πλέγμα και καθορίζουν τη φυσιογνωμία του, με τον ευμετάβλητο χαρακτήρα τους και αναπτύσσοντας σχέσεις έντασης μεταξύ τους, καθίστανται συχνά τόποι-ορόσημα, αδύναμοι κρίκοι του ή ισχυροί αρμοί του, τόποι διαφορετικοί, ετεροτοπίες (Foucault, 2012). Είναι λοιπόν οι ετεροτοπίες χωροχρονικά αλλά και φαντασιακά κατώφλια που μπορούν, έστω και ‘στιγμιαία’, ν’ αποτελέσουν τόπους:

-χειροπιαστής ουτοπίας, συλλογικής μέθεξης, χειραφέτησης κι εξέγερσης, ευτοπικά περάσματα που διανοίγουν αιφνιδιαστικά μνημονικούς διαύλους με το παρελθόν ως πρόθεση μέλλοντος που δεν πραγματώθηκε κι εκκρεμεί η δικαίωσή του, ή

-μυητικές εισόδους στις υπάρχουσες ή σε νέες κανονικότητες, ή

-εγκλεισμού και κοινωνικής απομόνωσης αλλά και χωρικούς εκφραστές μυθικής σκέψης και συλλογικής αναδίπλωσης κι εντέλει δυστοπίες.

17. «[…] Υπάρχει πάντοτε το τρίτο είδος, της χώρας, που δεν επιδέχεται φθορά και παρέχει έδρα σε όλα όσα έχουν γένεση, που με κάποιον νόθο συλλογισμό –μόλις πιστευτό- γίνεται αντιληπτή από τις αισθήσεις, αυτή προς την οποία αποβλέπουμε ονειροπολώντας, υποστηρίζοντας ότι υπάρχει αναγκαστικά κάπου, σε κάποιον τόπο, κατέχοντας κάποιον χώρο, αφού είναι ανύπαρκτο οτιδήποτε δεν είναι ούτε στην Γη, ούτε κάπου στον ουρανό. Όλα τούτα και τ’ άλλα, τ’ αδελφικά τους, τα σχετικά με την άυπνη και αληθινή φύση, δεν μπορούμε να τα διακρίνουμε όταν ξυπνήσουμε, ούτε να προσδιορίσουμε την αλήθεια, εξαιτίας της ονειροπόλησής μας. Αυτή η εικόνα –στην οποία δεν ανήκει ούτε αυτός ο χώρος, για τον οποίο έγινε- είναι πάντοτε φάντασμα ενός κάθε φορά διαφορετικού πράγματος, υποχρεωμένη να γίνει μέσα σε κάτι άλλο, μετέχοντας κατά κάποιο τρόπο στην ουσία και μη μεταπίπτοντας στην ανυπαρξία […]. Αυτός, λοιπόν, επιγραμματικά είναι –κατά τη γνώμη μου- ο βέβαιος συλλογισμός: υπάρχει το ον, η χώρα και το γίγνεσθαι, τρία διαφορετικά είδη, που υπήρχαν και πριν από την γένεση του ουρανού[…]» (Πλάτων, 1995).

-«Η Χώρα […] δεν έχει τίποτα δικό της. Δεν «είναι» τίποτε άλλο παρά το σύνολο ή η εξελικτική διαδικασία αυτού που έχει μόλις εγγραφεί «επάνω» της […]» (Derrida, 2000: 31).

18. «[…] Οι άνθρωποι δημιουργούν την ίδια τους την ιστορία, τη δημιουργούν όμως όχι μέσα σε συνθήκες ελεύθερες, που τις διαλέγουν μόνοι τους, μα μέσα σε συνθήκες που βρέθηκαν άμεσα, που τους δόθηκαν και τις κληρονόμησαν από το παρελθόν […]» (Μαρξ, 1986).

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΑΝΑΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ _ VOL.1

Βασίλης Αρωνίδης
vasilis@brothersinplugs.com

επιβλέπων: Δημήτρης Σεβαστάκης
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Γιάννης Γρηγοριάδης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Με στόχο τη διερεύνηση της σχέσης της αρχιτεκτονικής του μουσικού και του χωρικού πεδίου, αντικείμενο αυτού του άρθρου είναι η προσέγγιση των πρώτων εννοιών σχετικά με το πώς η ηχητική γραμματική συνδιαλλέγεται και αλληλεπιδρά με το χώρο και τους ανθρώπους που τον κατοικούν. Η έρευνα αποσκοπεί στη σύνδεση των δύο γλωσσικών συστημάτων, μέσω της συσχέτισης των παραμέτρων μεταβολής τους, συνθέτοντας ένα κανονιστικό υπόβαθρο για τη συγκρότηση του ακροάματος. Η αναζήτηση μηχανισμών με τους οποίους η αρχιτεκτονική του χωρικού πεδίου ανασυντάσσει το ηχητικό γεγονός και αντίστοιχα αυτών με τους οποίους το ηχητικό πεδίο παράγει αρχιτεκτονικό γεγονός, αποτελούν βασικούς στόχους της μελέτης.

Ξεκινώντας από τις αρχές του 16ου αιώνα με την εκκλησιαστική μουσική και φτάνοντας στο σήμερα, περνώντας από τις διάφορες διακυμάνσεις που εντοπίζονται στην κλασική αλλά και τη δημιουργία της σύγχρονης μουσικής, το άρθρο θα αναπτυχθεί χρησιμοποιώντας μια σειρά παραδειγμάτων στα οποία διαφορετικού τύπου συλλογικότητες και διαφορετικές δομές μουσικών έργων αντιστοιχούνται σε διαφορετική αρχιτεκτονική χώρου. Η ανάλυση των παραδειγμάτων αποσκοπεί στη συγκρότηση σχεδιαστικών εργαλείων και εν δυνάμει τυπολογιών που καθορίζονται από τη σχέση συμπερίληψης μουσικών και χωρικών παραμέτρων. Η συγκρότηση των τυπολογιών θα επιχειρηθεί μέσα από την ανάλυση διαφορετικών διαδικασιών σχεδιασμού του ακροάματος.

Μέσα από την πρωτότυπη ανάλυση παραδειγμάτων αλλά και την αναφορά σε υπάρχουσες μελέτες γύρω από τη σχέση αλληλεπίδρασης του χωρικού και του ηχητικού πεδίου, στόχος είναι η συγκρότηση εννοιολογικών εργαλείων που θα επιτρέψουν χειρισμούς νοηματοδότησης εννοιών, στοιχείων και σχέσεων κατά το σχεδιασμό του ακροάματος. Πάντα υπό το πρίσμα της πολυαισθητηριακής αντίληψης του χώρου, θα αναζητηθεί ο ρόλος της αρχιτεκτονικής ως κυρίαρχου κανονιστικού και ηθικού υποστρώματος κατά την ερμηνεία του ακροάματος.

ABSTRACT

In an attempt to investigate the relationship of the architecture of the musical and spatial fields, we will endeavor to approach the first concepts relative to how the sound syntax, converses and interacts with the space. The research aims to link the two language systems, by correlating their parameters of change, creating a regulatory basis for organizing the audience experience. The search for the mechanisms by which the particular sound and architectural creations mutually influence each other will be the basic aim of this article.

In the evolution of western music composition, beginning from the early 16th century with ecclesiastical music up to today, passing through the various fluctuations within the classical but also the creation of modern music, this article will present some historical examples in which different types of audiences and different structures of pieces relate to different architecture of space. The analysis of these examples aims at defining design tools and typologies. The creation of typologies will be sought analyzing different strategies of designing the audience experience.

Through the original analysis of examples but also with reference to existing studies on the relationship and interaction between the musical and spatial fields, we will endeavor to define a palette of conceptual tools using the two language systems. Aiming to connect the respective language systems of the two fields, the attempt is to define a conceptual basis for the interpretation of the built environment, as a receptor and co-formulator of the musical object.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σε μια προσπάθεια διερεύνησης της σχέσης της αρχιτεκτονικής του μουσικού και του χωρικού πεδίου θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε τις πρώτες έννοιες σχετικά με το πώς η ηχητική γραμματική, δηλαδή η οργάνωση του ηχητικού σώματος, συνδιαλέγεται και αλληλεπιδρά με το χώρο. Η αναζήτηση των μηχανισμών με τους οποίους η αρχιτεκτονική του χωρικού πεδίου ανασυντάσσει το ηχητικό γεγονός και αντίστοιχα αυτών με τους οποίους το ηχητικό πεδίο παράγει αρχιτεκτονικό γεγονός, θα αποτελέσουν βασικούς στόχους της έρευνας. Η εμβάθυνση στη συσχέτιση των δύο πεδίων, σε μια προσπάθεια μετάφρασης του χώρου μέσω της εννοιοδότησης του μουσικού αντικειμένου, θα επιχειρήσει να απαντήσει στο κατά πόσο η ανάλυση και η αλληλοσυσχέτιση των δύο γλωσσικών συστημάτων μπορεί να συγκροτήσει μια κοινή δομική κοίτη που στήνει το ηχητικό και το χωρικό γεγονός, μια δομική συσχέτιση ήχου και χώρου. Η έρευνα αποσκοπεί στη σύνδεση των δύο γλωσσικών συστημάτων, μέσω της συσχέτισης των παραμέτρων μεταβολής τους, συνθέτοντας ένα κανονιστικό υπόβαθρο για τη συγκρότηση του ακροάματος.

Η αρχιτεκτονική και η μουσική συμπράττουν στον τρόπο δόμησης ενός ακροάματος αλλά και στην παραγωγή ενός τύπου κοινού. Ξεκινώντας με την παραδοχή ότι η μουσική είτε γραφόταν είτε προοριζόταν να παιχτεί σε ένα συγκεκριμένο χώρο, θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε αν η αρχιτεκτονική σε συνδυασμό με την πειθαρχία του εκάστοτε ακροατηρίου, τον κοινωνικό σκοπό του μουσικού γεγονότος, τις τεχνολογικές εξελίξεις και τις ιδέες παραγωγής, συνεισφέρει στη γέννηση ή τον προσδιορισμό νέων μουσικών ειδών. Η μελέτη θα προσπαθήσει να προχωρήσει στην κατανόηση των τρόπων με τους οποίους κάθε χώρος επιβάλλει διαφορετικού τύπου πειθαρχίες στους ανθρώπους, οι οποίες μεταφράζονται σε διαφορετικές στρατηγικές στο εσωτερικό του. Δηλαδή πώς ο άνθρωπος συνεκφράζεται σωματικά με το χώρο και συμμορφώνεται στους ποικίλους χωρικούς κανόνες και τι ρόλο μπορούν να παίξουν σε αυτή τη συσχέτιση όλες οι αισθήσεις του. Πάντα υπό το πρίσμα της πολυαισθητηριακής αντίληψης του χώρου, θα αναζητηθεί ο ρόλος της αρχιτεκτονικής ως κυρίαρχου κανονιστικού αλλά και ηθικού υποστρώματος, στη διαμόρφωση των πολλαπλών επιπέδων ανάγνωσης ενός τόπου-χώρου.

Μέσα από μια σειρά παραδειγμάτων στην εξέλιξη της δυτικής μουσικής σύνθεσης, θα αναζητηθούν τα εννοιολογικά εργαλεία για την ανάλυση του ακροάματος, ως συνάρτηση των δύο γλωσσών. Η διεξαγωγή διεπιστημονικής έρευνας αποτελεί βασική μας πρόθεση, αποσκοπώντας στη συγκρότηση σχεδιαστικών εργαλείων και εν δυνάμει τυπολογιών που καθορίζονται από τη σχέση συμπερίληψης μουσικών και χωρικών παραμέτρων. Η συγκρότηση των τυπολογιών θα επιχειρηθεί μέσα από την ανάλυση διαφορετικών διαδικασιών σχεδιασμού του ακροάματος. Η πρώτη περιγράφει το σχεδιασμό του ακροάματος ως μία διαδικασία ένθεσης σε έναν ήδη υπάρχοντα αρχιτεκτονικό χώρο. Η δεύτερη αφορά στη συν-δημιουργία του χωρικού και του ηχητικού γεγονότος ως αποτέλεσμα της βαθιάς επίγνωσης των στοιχείων, της δομής και των εννοιών και των δύο πεδίων και η τρίτη αφορά στο σχεδιασμό του ακροάματος μέσα από μία διαδικασία παράλληλης χρήσης δύο διακριτών γλωσσικών συστημάτων.

Ξεκινώντας από τις αρχές του 16ου αιώνα με την εκκλησιαστική μουσική και φτάνοντας στο σήμερα, περνώντας από τις διάφορες διακυμάνσεις που εντοπίζονται στην κλασική αλλά και τη δημιουργία της σύγχρονης μουσικής, παρατηρούμε μια συνύφανση στη συγκρότηση του μουσικού και του χωρικού γεγονότος. Από τη μία η αρχιτεκτονική του χωρικού πεδίου επιβάλλει αντιστικτικούς κανόνες στη σύνθεση της εκκλησιαστικής μουσικής, ενώ από την άλλη το ταλέντο, η διορατικότητα και οι εμμονές μεγάλων συνθετών, όπως ο Bach και ο Wagner, οδηγούν στην υποταγή του χωρικού πεδίου στη διάνοια του μουσικού με την αναζήτηση ενός χώρου που να εξυπηρετεί τη σύνθεση και την εκτέλεση ενός τονικά περίπλοκου μουσικού έργου.

Προχωρώντας στις αρχές του 20ου αιώνα, θα επιχειρήσουμε να ερμηνεύσουμε τις διαβαθμίσεις της πειθαρχίας διαφορετικού τύπου ακροατηρίων, αντιπαραβάλλοντας τη συνθήκη ακρόασης σε μια αίθουσα μουσικής με αυτή σε ένα jazz club. Η κατανόηση αυτών των συμπεριφορών οδηγούν στην κατανόηση συνθετικών παραμέτρων που εγκυμονούν το χειρισμό της δυναμικής περιοχής μίας ορχήστρας, αλλά και το διαδραστικό με το κοινό αυτοσχεδιασμό. Τομή στη διακύμανση που ιστορικά θα αναλύσουμε, αποτελεί η ηχογράφηση της μουσικής, που σε συνδυασμό με την εξέλιξη των νέων ηλεκτρακουστικών και ψηφιακών μέσων που χρησιμοποιούνται, γεννά νέου τύπου χωρικότητες εξατομικεύοντας το μουσικό ακρόαμα ή προσδίδοντάς του συλλογικότητες με νέα χαρακτηριστικά.

Η συσχέτιση του χωρικού και του ηχητικού πεδίου μέσω της σημασιοδότησης των συντακτικών κανόνων των δύο γλωσσικών συστημάτων παρουσιάζει και μια γενικότερη αντίληψη σχετικά με την κατεύθυνση που θα μπορούσαν να ακολουθούσουν αντίστοιχες έρευνες με αντικείμενό τους, για παράδειγμα, τον προσδιορισμό μηχανισμών αλληλοσυσχέτισης της εικονογραφίας με την ογκοπλαστική διάρθρωση ενός χώρου ή των κοινωνικών ιεραρχήσεων, κατά τον καταμερισμό του κοινού σε μια εκκλησία, με τη γεωμετρία του χώρου. Στα πλαίσια αυτής της έρευνας θα επιχειρήσουμε να δούμε πώς συντακτικά προβλήματα που θέτει ένα μουσικό έργο αναγνωρίζονται στους χώρους που τα εγκιβωτίζει και πώς διαφορετικού τύπου συλλογικότητες και διαφορετικές δομές μουσικών έργων αντιστοιχούνται σε διαφορετική αρχιτεκτονική χώρου και διαφορετική σωματική συμπεριφορά. Μέσα από την ανάλυση επιλεγμένων παραδειγμάτων στην εξέλιξη της δυτικής μουσικής σύνθεσης, η εργασία στοχεύει στη συγκρότηση εννοιολογικών εργαλείων που θα επιτρέψουν χειρισμούς νοηματοδότησης εννοιών, στοιχείων και σχέσεων κατά το σχεδιασμό του ακροάματος.

2. ΤΟ ΑΚΡΟΑΜΑ ΩΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΕΝΘΕΣΗΣ ΣΤΟ ΧΩΡΟ
(HODIE COMPETE SUNT - ST. MARK'S BASILICA)

Ένα παράδειγμα μουσικού έργου όπου η αρχιτεκτονική του χωρικού πεδίου δεν περιορίζεται σε μια απλή ακουστική στέγαση, αλλά αποτελεί βασικό συνθετικό στοιχείο του, είναι το *Hodie completi sunt* του Giovanni Gabrieli γραμμένο για τη βασιλική του Αγίου Μάρκου στη Βενετία (McClure, 1968: 52).

Μια θεμελιώδης σύνδεση μεταξύ της μουσικής και της αρχιτεκτονικής είναι η απόφαση του συνθέτη να γράψει τη μουσική για μια διαιρεμένη χορωδία, βασισμένη στις δύο σοφίτες χορωδιών και τα όργανα

της βασιλικής (Kenton, 1967: 64). Η οικειότητα του Gabrieli με την ακουστική του χώρου είχε επιπτώσεις συνειδητά στις αποφάσεις του σχετικά με τη γενική δομή, τη σύσταση και την αρμονία της μουσικής. Στο γράψιμό του προβάλλει την αίσθηση του διαστήματος στο συγχρονισμό της εισόδου κάθε χορωδίας προσπαθώντας έτσι να αναπτύξει ένα διάλογο αντίστοιχο με αυτόν των διαφόρων όγκων της βασιλικής αλλά και των στοιχίσεων των σωμάτων.

Αυτό που καθιστά την ακουστική του Αγίου Μάρκου μοναδική είναι ότι κάθε ένας από τους πέντε θόλους απεικονίζει τον ήχο κατά τρόπο ελαφρώς διαφορετικό από τον άλλο, λόγω των παραλλαγών στην επένδυση και στη γεωμετρία της επιφάνειας αλλά και της κατανομής των χορωδιών στο εσωτερικό του ναού. Έτσι, η χροιά της μουσικής που εκτελείται γίνεται αντιληπτή διαφορετικά από τους ακροατές σύμφωνα με τη θέση τους στο χώρο. Ο Gabrieli τοποθέτησε το ακροατήριο κάτω από τον κεντρικό θόλο, ώστε να μπορέσει να αναγνωρίσει τις διαφορετικές τονικές ιδιότητες των χώρων που τον περιτριγυρίζουν (Amador, 2009: 4). Η μουσική που παίζεται σκοπεύει να εντείνει τόσο την αίσθηση του μεγαλείου του ναού όσο και της απόλυτης προσήλωσης στα θρησκευτικά καθήκοντα του πιστού. Ο συνθέτης εκμεταλλεύεται τις ιδιότητες του χώρου, δημιουργώντας έργα που βασιζόμενα στις αντηχήσεις μετατρέπουν την ανθρώπινη φωνή σε έναν εντεταμένο ήχο που κυκλοφορεί σε όλο το χώρο του ναού αποκρύπτοντας την απόλυτη σαφήνεια της πηγής του, προσπαθώντας να την κάνει να μοιάζει υπερφυσικής χροιάς, διάρκειας και έντασης για τα ανθρώπινα μέτρα (Ulrich, 1973: 155).

Η σύνδεση στοιχείων των δύο γλωσσικών συστημάτων, του ηχητικού και του χωρικού, συσχετίζεται με την κοινωνική διάσταση του θρησκευτικού ακροάματος και με το ρόλο του ως μέσου αναπαράστασης και νοηματοδότησης της σχέσης του ανθρώπου με τον Θεό. Οι διαμεσολαβήσεις της τελετουργίας έχουν στόχο να υποβάλουν στα σώματα των ανθρώπων μια στατική πειθαρχία. Η χρήση αρχιτεκτονικών συμβόλων, όπως ο αρχιτεκτονικός ρυθμός του ναού, συσχετίζεται με χειρονομίες λατρευτικών τύπων, ενώ η ηχητική κατασκευή της λειτουργίας και των ψαλμών λειτουργεί ως ρυθμιστής των κινήσεων και των στάσεων του ακροατηρίου.

Μέσα από αυτήν την προσπάθεια του Gabrieli να διαχειριστεί την αλληλοσυσχέτιση των δύο πεδίων, αναδύονται νοηματοδοτήσεις εννοιών που σχετίζονται με το θρησκευτικό ακρόαμα, όπως του διαχωρισμού του ιερού από το κοσμικό, της συνύπαρξης αλλά και της εμβύθισης, επιβάλλοντας ένα τυπικό εξαιρετικά ισχυρό που απαιτεί τη σωματική πειθαρχία τόσο των τελεστών όσο και του ακροατηρίου. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια αλυσίδα μετάφρασης στοιχείων και σχέσεων η οποία ξεκινάει από την αρχιτεκτονική του κτισμένου περιβάλλοντος, περνά στην ηχητική δομή ενός μουσικού κομματιού, που στεγάζει αυτός ο χώρος, και στη συνέχεια καταλήγει στη διάπλαση της σωματικότητας ως χωρικής συνθήκης. Το θρησκευτικό ακρόαμα παρουσιάζεται ως μέρος της κοινωνίας αλλά και ως μέσο ενοποίησης· μιας τελεστικής ενοποίησης που παρέχει έναν τρόπο επιβολής ιεραρχιών, οι οποίες μεταφράζονται σε στοιχίσεις και κινήσεις στο χώρο.

3. Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΚΡΟΑΜΑΤΟΣ ΩΣ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ ΤΗΣ ΣΥΜΠΕΡΙΛΗΨΗΣ ΧΩΡΙΚΩΝ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΠΑΡΑΜΕΤΡΩΝ (RING - BAYREUTH OPERA HOUSE)

Η κατασκευή της όπερας του Bayreuth αποτελεί ένα παράδειγμα όπου το ταλέντο και η διορατικότητα του συνθέτη επιβάλλουν χωρικές τροποποιήσεις που λειτουργούν ως μέσο επίτευξης του επιθυμητού ηχητικού αποτελέσματος. Σε αυτή την ενότητα, στόχος είναι η προσέγγιση μιας πρωτόγνωρης συνθήκης συν-δημιουργίας του ακροάματος. Η πεισματική επιμονή του Wagner για το σχεδιασμό ενός χώρου που θα εγκιβωτίσει το ακρόαμα μέσα από μία διεπιστημονική προσέγγιση, διαμορφώνει στρατηγικές σχεδιασμού του χώρου. Θα επιχειρήσουμε να δούμε πώς αυτό το εγχείρημα του Wagner συμβάλλει στη συγκρότηση ενός πλαισίου συνδιαλλαγής των δύο γλωσσικών συστημάτων και επιτρέπει τη νοηματοδότηση χωρικών και μουσικών παραμέτρων.

Πριν όμως περάσουμε στην περιγραφή των επιλογών του Wagner, θα αναφερθούμε σε επιλογές παλαιότερων συνθετών οι οποίες σκιαγραφούν μια διαρκή αναζήτηση της αλληλεπίδρασης της μουσικής σύνθεσης με το χώρο.

Στις αρχές του 18ου αιώνα, ο Bach απογειώνει την αντιστικτική τεχνική, επιδεικνύοντας έναν αβίαστο έλεγχο της αρμονίας. Η επανήχηση των καθεδρικών ναών, όπως αναλύσαμε παραπάνω, προβάλλει πολλούς περιορισμούς στην αρμονική εξέλιξη ενός κομματιού. Η πρόθεση του Bach να γράψει περίπλοκα αρμονικά έργα για εκκλησιαστικό όργανο τον οδήγησε από τους τεράστιους καθεδρικούς ναούς με τις έντονα ανακλαστικές επιφάνειες σε μικρότερους ναούς με ξύλινες οροφές (Byrne, 2012: 13). Το ηχητικό κύμα εξασθενεί πιο σύντομα κι έτσι η διάρκεια των νοτών επηρεάζεται λιγότερο από το χώρο. Τα νέα αυτά δεδομένα δίνουν τη δυνατότητα στον Bach να αλλάζει μουσικές κλίμακες χωρίς να δημιουργούνται χασμωδίες εξαιτίας των παρατεταμένων ανακλάσεων.

Συνθετικές αλλαγές επέφερε, επίσης, ο ‘εγκιβωτισμός’ της μουσικής σε μικρότερους χώρους, όπως οι αίθουσες των ανακτόρων. Όταν λέμε εγκιβωτισμός εννοούμε την σύμπτυξη του ηχητικού κύματος σε χώρο μικρών διαστάσεων με αποτέλεσμα την εξασθένιση της επανήχησης. Αυτό, σε συνδυασμό με την προσθήκη ηχοαπορροφητικών υλικών όπως χαλιά και βαριές κουρτίνες, κάνει τις νότες εξαιρετικά σαφείς και απόλυτα καθορισμένης διάρκειας (Byrne, 2012: 15). Έτσι, ο χώρος δίνει τη δυνατότητα στο συνθέτη να δημιουργήσει έργα με εξαιρετικά γρήγορες αλλαγές νοτών και απελευθερώνει την αλληλουχία των κλιμάκων, εφόσον οι συνηχήσεις μπορούν πλέον να είναι απόλυτα ελεγχόμενες.

Μια ακόμη αλλαγή στη μουσική σύνθεση συνδεδεμένη με το χώρο, βρίσκεται στην ενορχήστρωση της μουσικής δωματίου. Λόγω των μικρών διαστάσεων του χώρου, δεν απαιτούνται πολλά όργανα για να παράγουν την επιθυμητή ένταση, αλλά μπορεί να αρκεί και ένα κουαρτέτο εγχόρδων. Η σαφήνεια των νοτών δίνει τη δυνατότητα στο συνθέτη να ενορχηστρώσει τα τέσσερα έγχορδα δίνοντας στο καθένα από μία ξεχωριστή μελωδική γραμμή. Το κάθετο αποτέλεσμα του ήχου, λόγω του χώρου είναι εξαιρετικά αναλυτικό: οι ενάρξεις και οι παύσεις των νοτών είναι απόλυτα αντιληπτές και το πλέξιμο των τεσσάρων οργάνων, που καθορίζεται από το συνθέτη και το χώρο, είναι εύηχο.

Φτάνοντας στην περίπτωση του Wagner, έχουμε την πιο ριζοσπαστική χωρική τροποποίηση που επιβλήθηκε από ένα συνθέτη, μέχρι τότε, η οποία είναι η βύθιση της ορχήστρας σε μία τάφρο. Ο Wagner θεωρούσε την ορχήστρα ως μια απόσπαση της προσοχής. Η βυθισμένη ορχήστρα δημιουργεί μία μυστικιστική άβυσσο, όπως την ονόμαζε ο ίδιος, ανάμεσα στους ερμηνευτές και το κοινό (Newman, 1976: 390).

Η τάφρος περιέχει 130 μουσικούς και κατεβαίνει σε έξι επίπεδα, με τους μουσικούς ορειχάλκινων οργάνων να βρίσκονται στο χαμηλότερο επίπεδο κάτω από τη σκηνή. Η βυθισμένη ορχήστρα, πέρα από την οπτική της απόκρυψη, έχει και έναν ακόμη λόγο, αυτόν της ρύθμισης της έντασης του ήχου και της αλλαγής της χροιάς της ορχήστρας. Ο ήχος που φτάνει στα αυτιά του ακροατή είναι μόνο από ανάκλαση με αποτέλεσμα μεγάλο μέρος του ήχου υψηλών συχνοτήτων να χάνεται. Αυτό δίνει στη μουσική μια μυστηριώδη, απομακρυσμένη ποιότητα και βοηθά επίσης στο να αποφευχθεί η υπερκάλυψη των τραγουδιστών. Ο Wagner πίστευε ότι για την καλύτερη μεταφορά του δράματος απαιτείται μια καλή απόδοση των χαμηλών συχνοτήτων. Η αρχιτεκτονική του θεάτρου Bayreuth έδωσε άλλο ένα χαρακτηριστικό στον ήχο που ονομάζεται ομοιογένεια. Η τάφρος εγκιβωτίζει τον πρωτογενή ήχο και λειτουργεί σαν φυσικό ηχείο μεταδίδοντας τον ομογενοποιημένο ήχο σε όλη την αίθουσα χωρίς να σκεπάζει τους τραγουδιστές (Forsyth, 1985: 179).

Μέσα από το παράδειγμα του Wagner, βλέπουμε συνθετικές προθέσεις που σχετίζονται με την ενορχήστρωση, την ανάδειξη ή υποβάθμιση συγκεκριμένων συχνοτικών περιοχών, την ένταση μιας ορχήστρας αλλά και την τοποθέτησή της μέσα σε μια συνθήκη ακρόασης να καθορίζουν στρατηγικές σχεδιασμού του χώρου.

4. ΧΩΡΟΙ 'ΑΝΗΣΥΧΟΙ'

Η διερεύνηση των συνθηκών του πρώτου μισού του 20ου αιώνα, μέσα στις οποίες γεννήθηκε η τζαζ μουσική και καταξιώθηκε η τέχνη του αυτοσχεδιασμού ως μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, αναζητά το ρόλο του ακροατηρίου ως συλλογικότητας με κοινωνικά χαρακτηριστικά, αλλά και του χώρου που εγκιβωτίζει το ακρόαμα ως πεδίο επιβολής αντιμαχόμενων πειθαρχιών. Πτυχές αυτής της νέας συγκρότησης του ακροάματος εντοπίζονται και στις δύο βασικές ανθρώπινες συνιστώσες του, τον εκτελεστή και το ακροατήριο, επαναπροσδιορίζοντας ιεραρχίες κατά την τέλεση του ακροάματος και ανατρέποντας μουσικές φόρμες της δυτικής παράδοσης που επιτάσσουν σωματική συμπεριφορά.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, οι πρώτες τζαζ μπάντες συνήθιζαν να παίζουν πάνω σε ποταμόπλοια αλλά και σε μικρά μπαρ για να διασκεδάσουν τον κόσμο. Ο μεγάλος θόρυβος που επικρατούσε, αλλά και μια νέα συνοδευτική σχέση της μουσικής με το χορό έδωσαν χαρακτηριστικά στο νέο είδος. Η ηχορύπανση επέβαλε στη μπάντα να παίζει σε μεγάλη ένταση και χωρίς ιδιαίτερες αυξομειώσεις, δηλαδή η ανήσυχη παρουσία των ανθρώπων περιόρισε το φάσμα της δυναμικής περιοχής της. Η σχέση της με το σύγχρονο χορό, έφερε την απαίτηση της ύπαρξης ευδιάκριτων ρυθμικών στοιχείων, ενώ η ανάγκη των χορευτών να ξεχωρίζουν εύκολα τα διαφορετικά sections ενός κομματιού και έτσι να διευκολύνονται στις χορογραφίες οδήγησε τους μουσικούς μέσα απ' τον αυτοσχεδιασμό στη δημιουργία μουσικών θεμάτων απλών και εύληπτων

(Byrne, 2012: 24).

Θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε κατά πόσο ο χώρος στον οποίο εκτελείται η τζαζ είναι ευέλικτος και αλλάζει με την πάροδο του χρόνου. Όλα τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε συνθέτουν ένα χώρο που επικρατεί η κίνηση τόσο των ανθρώπων όσο και των αντικειμένων που βρίσκονται μέσα σε αυτόν. Η συνεχής ροή αποτελεί έναν αντικατοπτρισμό της αυθόρμητης και απρόβλεπτης εκτέλεσης των κομματιών από τους μουσικούς της τζαζ. Από την άλλη, τα ερεθίσματα του χώρου λαμβάνονται υπ' όψιν από το συνθέτη μέσω της εσκεμμένης απουσίας συγκεκριμένης ενορχήστρωσης και εξέλιξης του μουσικού θέματος. Πρακτικά, ο συνθέτης καταγράφει την κεντρική του ιδέα και αφήνει τον εκτελεστή να την εξελίξει μέσω του αυτοσχεδιασμού έτσι ώστε η μουσική να απευθύνεται στον εκάστοτε χώρο, ακροατήριο ή και συμμετέχοντα. Η ελευθερία ενός χώρου που μπορεί να προσαρμοστεί σε διάφορες ανάγκες και χρήσεις διατηρώντας όμως τα βασικά δομικά χαρακτηριστικά του, συναρτάται με τον αυτοσχεδιασμό ο οποίος είναι η άμεση έκφραση της αλληλεπίδρασης εκτελεστή-κοινού-χώρου με το μουσικό θέμα. Η καταγωγή του μουσικού θέματος έρχεται σε δεύτερη μοίρα και η συγκίνηση έγκειται στην ένταση των εκτελεστικών στοιχείων και όχι στην αρτιότητα του θεωρητικού υποβάθρου (Brown, 2006: 90).

Μια δεύτερη κατεύθυνση στην προσέγγιση της νέας αυτής χωρικής συνθήκης αφορά τη σχέση του σώματος του εκτελεστή με το ίδιο το μουσικό όργανο. Η άγνοια της συμβατικής τεχνικής που επιβάλλει η κλασσική μουσική παιδεία οδηγεί καλλιτέχνες της τζαζ να κάνουν μια υπέρβαση και να περάσουν από το προσωπικό ύφος στο προσωποπαγές. Λέγοντας προσωποπαγές εννοούμε το σύνολο των χαρακτηριστικών του μουσικού παραγόμενου που το κάνει να είναι άμεσα αναγνωρίσιμο και συναρτημένο δικαιωματικά με τον εκτελεστή του.

Η τεχνική του σώματος κατά τον αυτοσχεδιασμό είναι εντελώς διαφορετική από αυτήν της κλασσικής μουσικής. Απαιτεί συντονισμό με την πνευματική κατάσταση του μουσικού, μια συνεργασία μυαλού και μηχανικών κινήσεων που είναι απαραίτητες για να εκφραστεί ο μουσικός με αιφνίδιο τρόπο. Με άλλα λόγια, για να αυτοσχεδιάσει ο μουσικός δεν μπορεί να αρκεστεί σε μια πειθαρχημένη μέθοδο, πρέπει να είναι δημιουργικός. Η κατάκτηση του προσωποπαγούς ύφους αναδύεται από την αλληλοσυσχέτιση του σώματος του μουσικού με το όργανο.

Ο John Corbett (1995: 227) παρατηρεί αλληλεπιδράσεις του σχήματος και των χαρακτηριστικών ενός οργάνου με την εξέλιξη των τεχνικών τόσο στη δυτική κλασσική παράδοση όσο και στον αυτοσχεδιασμό. Υποστηρίζει ότι οι τεχνικές παιξίματος των οργάνων είναι κατά κάποιο τρόπο υπονοούμενες. Η γνώση που μπορεί να έχει κάποιος πάνω στο όργανο χαρτογραφείται σταδιακά με όρους εκπαίδευσης που επιτρέπουν στο μουσικό ένα συγκεκριμένο τρόπο παιξίματος που κάνει το όργανο να ηχεί με έναν επίσης συγκεκριμένο τρόπο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ίδιο το σώμα του οργάνου έχει τη δύναμη να επιβάλλει στο μουσικό τη σωστή χειρονομία. Η επανοικειοποίηση της τεχνικής απαιτεί ριζικό επαναπροσδιορισμό της πειθάρχησης του σώματος. Σκοπός αυτού που αυτοσχεδιάζει είναι να ανατρέψει αυτές τις πειθαρχίες σε επίπεδο χειρονομίας, σε επίπεδο συγκρότησης του σώματος ή και σε συνδυασμό των παραπάνω. Η επαναπειθάρχηση οδηγεί στη νέα τεχνική, η νέα τεχνική σε νέες χειρονομίες και οι νέες χειρονομίες σε νέες

αντιδράσεις. Σαν να επιχειρείται μια επανατοποθέτηση της μουσικής σε σχέση με το ανθρώπινο σώμα.

5. Η ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ

Ο χωρισμός της ορχήστρας από το κοίλο, μέσω της ηχογράφησης, έχει πολλαπλές συνέπειες στη σύνθεση αλλά και στην πρόσληψη της μουσικής από το ακροατήριο. Το μουσικό γεγονός εισβάλλει στην καθημερινότητα του ανθρώπου και αποκτά μια πρωτόγνωρη συνοδευτική διάσταση. Η αποθεαματικοποίηση και συγχρόνως αποθεατρικοποίηση της μουσικής αλλάζει τα δεδομένα στην ακρόαση του μουσικού γεγονότος, αφού πλέον δεν απαιτεί πειθαρχία στη συμπεριφορά του ακροατή. Μεγάλη αλλαγή στην εξέλιξη της μουσικής σύνθεσης, αλλά κυρίως στην ενορχήστρωση, έφερε ένας νέος 'τόπος' όπου θα παιζόταν η μουσική, το ραδιόφωνο, καθώς και ένα νέο μέσο που θα τη μετέφερε εκεί, το μικρόφωνο. Τραγουδιστές όπως ο Frank Sinatra και ο Chet Baker κατάφεραν να ανατρέψουν τη μέχρι τότε σχέση της ανθρώπινης φωνής με τα υπόλοιπα όργανα και να δημιουργήσουν χροιές που δεν θα μπορούσαν χωρίς τη χρήση αυτού του ενδιάμεσου. Μην έχοντας πλέον τον περιορισμό της έντασης, λόγω μιας αλυσίδας κυκλωμάτων που ενισχύουν και κομπρεσάρουν* την ανθρώπινη φωνή ή οποιαδήποτε ηχητική πηγή, δημιουργούνται ηχοληπτικές ισορροπίες που δίνουν ένα εντελώς νέο αποτέλεσμα στον εκάστοτε χώρο που αναπαράγεται ηχογραφημένη μουσική και στον ακροατή (Morton, 2004). Χαρακτηριστικό παράδειγμα των ισορροπιών που μπορούν να δημιουργηθούν μεταξύ των διαφορετικών μουσικών οργάνων και της ανθρώπινης φωνής αποτελεί η ηχογράφηση του Funny Valentine από τον Chet Baker. Η φωνή του τραγουδιστή έχοντας ενισχυθεί μηχανικά αλλά και έχοντας αποκτήσει μια 'αφύσικη' αναλυτικότητα λόγω του κομπρέσιον, ακούγεται σαν να ψιθυρίζει στο αυτί του κάθε ακροατή, πράγμα αδύνατο να επιτευχθεί χωρίς τη χρήση του μικροφώνου. Ουσιαστικά η χρήση του ηλεκτρισμού πολλαπλασιάζει ελεγχόμενα την ένταση του σήματος του μικροφώνου, δίνει τη δυνατότητα επεξεργασίας των συχνοτήτων και προσθήκης ηχητικών effect. Ο ηλεκτρισμός στη μουσική έδωσε τη δυνατότητα της ελαχιστοποίησης της πηγής του ήχου τόσο αριθμητικά όσο και ποιοτικά. Η αίσθηση του χώρου που καταγράφεται μία ανθρώπινη φωνή ή ένα όργανο μπορεί να αλλοιωθεί μετά την ηχογράφηση, δημιουργώντας ένα πλασματικό χώρο. Η ελευθερία των ηχοχρωμάτων των ηλεκτρικών οργάνων δημιουργεί μία νέα γκάμα πρωτόγνωρων ήχων που θα οδηγήσει στη δημιουργία νέων μουσικών ειδών (Katz, 1970).

Συγχρόνως η συνοδευτική διάσταση της μουσικής και η συμμετοχή της στην ανθρώπινη καθημερινότητα την κάνει να χάσει την ιδιότητα του ιερού. Το νέο είδος ακροατηρίου εξατομικεύει το μουσικό γεγονός και του προσδίδει νέου τύπου χωρικότητες, αφαιρώντας μέρος των προσλήψεων ενός ακροάματος που δεν είχε τη διαμεσολάβηση της ηχογράφησης. Η ηχογραφημένη μουσική ακούγεται σε οικιακά ηχητικά συστήματα, στο ραδιόφωνο, στο αυτοκίνητο, σε mp3 players χωρίς να επηρεάζει άμεσα, σε πολλές περιπτώσεις, τις δραστηριότητες του ανθρώπου. Η αναπαραγωγή της μουσικής από ορισμένα ηχητικά συστήματα θα λέγαμε ότι έχει ως αποτέλεσμα την απελευθέρωση και την αποσύνδεση της μουσικής από το χώρο. Συσκευές αναπαραγωγής όπως τα mp3 players μεταφέρουν τη

μουσική στα αυτιά του ακροατή μέσω ακουστικών. Το ηλεκτρακουστικό μέσο διαρρηγνύει την αναλογική συσχέτιση της ηχητικής γραμματικής με τη γεωμετρία του χώρου και τη μετατρέπει σε μια αναγωγική μέτρηση ήχου και χώρου. Το πρόβλημα του εγκιβωτισμού της μουσικής που παράγεται από μια ορχήστρα σε ένα χώρο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ακουστικής μετατρέπεται σε πρόβλημα ακρόασης της μουσικής από κάποιο χώρο, χωρίς αυτός να επηρεάζει το ηχητικό γεγονός. Οι 'τόποι' εκφώνησης του μουσικού προϊόντος προβλέπεται και προτιμάται να επηρεάσουν κατ' ελάχιστον το ίδιο το ηχητικό γεγονός ενώ παρατηρείται μια προσπάθεια συνέπειας μεταξύ της αμεσότητας που προσφέρει η περίπτωση των ακουστικών, με το ηχητικό γεγονός και τη 'χωρική' επεξεργασία στις σύγχρονες μουσικές παραγωγές (Zager, 2012: 134). Δηλαδή προτιμάται να ηχογραφούνται τα μουσικά όργανα σε χώρους studio όπου οι αντηχήσεις είναι σχεδόν μηδαμινές και να μην προσθέτονται ηχητικά effects που δημιουργούν την αίσθηση της απόστασης του ακροατή από την πηγή του ήχου.

6. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΑΝΟΙΧΤΗ ΔΟΜΗ

Οι νέες χωρικότητες που παράγονται από τη χρήση των ηλεκτρακουστικών και ψηφιακών μέσων στήνουν το μουσικό ακρόαμα ως μια ανοιχτή δομή, παραμορφώσιμη και διαχειρίσιμη από το χρήστη. Η ανοιχτή δομή εντοπίζεται σε τρία επίπεδα μέσα από τη συσχέτιση του μουσικού αντικειμένου με το χρήστη. Η πρώτη περίπτωση είναι αυτή της εξατομικευμένης ακρόασης, όπου η μουσική πραγματικότητα ανακατασκευάζεται από το χρήστη της ηλεκτροακουστικής ή ψηφιακής συσκευής. Η συγκατασκευή χωρικής και ηχητικής πραγματικότητας αποκτά νέους όρους, αφού ο ακροατής επεμβαίνει πλέον άμεσα στο μουσικό γεγονός δυναμώνοντας ή χαμηλώνοντας τη συσκευή αναπαραγωγής της μουσικής, σταματώντας ένα μουσικό κομμάτι και βάζοντάς το να ακουστεί από την αρχή, με μια ελευθερία που από τη μέχρι τώρα πορεία της μουσικής ακρόασης, θυμίζει μόνο την άλλοτε θεωρούμενη αγένεια του κοινού μιας λαϊκής όπερας. Στη νέα συνθήκη, τα ακουόμενα σε ορισμένες περιπτώσεις αποκόπτονται από τα συμβαίνοντα. Ο χρήστης φορώντας για παράδειγμα ακουστικά, δίνει μια συνοδευτική διάσταση στη μουσική εμπλουτίζοντας τον παραγωγικό του χρόνο. Σε αυτήν την περίπτωση δημιουργείται μία υπέρβαση στην αντίληψη των χαρακτηριστικών του χώρου που βρίσκεται ο χρήστης: η μουσική ηχεί φέροντας τα χαρακτηριστικά ακουστικής ενός άλλου χώρου, είτε της ηχογράφησης είτε ενός πλασματικού δημιουργημένου με effects. Ο ακροατής εκτίθεται σε ερεθίσματα ενός πλασματικού χώρου, ο οποίος προβάλλεται νοητά μέσω των εξωγενών χαρακτηριστικών ακουστικής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο πραγματικός χώρος στον οποίο βρίσκεται ο ακροατής τέμνεται με τον πλασματικό χώρο της μουσικής εικόνας με αποτέλεσμα μία πρωτόγνωρη βιωματική σχέση ανθρώπου και πλασματικού χώρου σε τομή με τον πραγματικό. Σε άλλες περιπτώσεις εξατομικευμένης ακρόασης, όπως η ακρόαση από ηχεία laptop, η επιλογή του μέσου αναπαραγωγής επεμβαίνει δραματικά στην εκφορά του μουσικού προϊόντος καθορίζοντας από τη μία το συχνοτικό φάσμα και περιορίζοντας από την άλλη το φάσμα της δυναμικής περιοχής (Waddell, 2012: 174). Αυτή η αφαίρεση ηχητικής πληροφορίας σε συνδυασμό με το μεγάλο ποσοστό ανθρώπων που ακούνε μουσική σε τέτοιες

συνθήκες έχει επηρεάσει σημαντικά τεχνικές και διαδικασίες στην παραγωγή της μουσικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η δημιουργία κατηγορίας ηχητικού mastering* για ακρόαση από ηχεία ηλεκτρονικού υπολογιστή (Millard, 2005: 402).

Η δεύτερη περίπτωση είναι αυτή της συλλογικής ακρόασης, η οποία με τη χρήση των μέσων διάδοσης του ήχου μπορεί να αποκτήσει πρωτόγνωρα μεγέθη. Η ενίσχυση του ήχου μιας ορχήστρας μέσω ηλεκτρικών και ψηφιακών κυκλωμάτων μαζικοποιεί τα ακροάματα και παράγει συλλογικότητες οι οποίες αντιστοιχούνται σε διαφορετικές δομές έργου και διαφορετικές συγκροτήσεις αρχιτεκτονικού χώρου. Το ακρόαμα του γηπέδου, με τη χρήση των ψηφιακών διαμεσολαβήσεων, αποκτώντας τεράστιο μέγεθος συστήνει διαφορετικές δομές και πειθαρχίες σε σχέση με ένα θρησκευτικό ακρόαμα σε ένα λατρευτικό ναό. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιπαραβολή του τύπου πειθαρχίας στο ακρόαμα του καθεδρικού ναού με το ακρόαμα του γηπέδου και το εξατομικευμένο ακρόαμα του mp3 player. Στην περίπτωση της εκκλησίας δεν έχουμε διαδραστική αλλά συμμορφωτική ένταξη του κοινού στην παράσταση. Στην περίπτωση της εξατομικευμένης ακρόασης, η μουσική μπαίνει στη σωματική καθημερινότητα χωρίς απαιτητικές χωρικές επιταγές. Ο αστικός χρόνος γίνεται παραγωγικός όταν οι καθημερινές δραστηριότητες της πόλης εμπλουτίζονται με την τομή του πλασματικού χώρου, που προβάλλει η μουσική, με τον πραγματικό αρχιτεκτονικό χώρο στον οποίο λαμβάνουν δράση. Όσον αφορά στον τύπο συλλογικότητας που καλλιεργεί το mp3, είναι αντι-συλλογικός λόγω της εξατομίκευσης αλλά και προ-συλλογικός καθώς κατά κάποιον τρόπο προετοιμάζει τον ακροατή για τη συλλογικότητα της συνεύρεσης με άλλους mp3, ή οποιασδήποτε άλλης μορφής εξατομικευμένη μουσική αναπαραγωγή, ακροατές που παραβρίσκονται στο ακρόαμα του γηπέδου. Ο ακροατής του γηπέδου συνεκφράζεται σωματικά και συνδιαλέγεται με εντελώς διαφορετικό τρόπο από αυτόν του θρησκευτικού ακροάματος. Έχουμε ένα θυμικό που δημιουργεί μία διαρκή αναμόχλευση των σωμάτων. Η ίδια υστερική εξατομίκευση του mp3 παρασκευάζει την υστερική συλλογικότητα του γηπέδου.

Η τρίτη περίπτωση στην οποία εμφανίζεται αυτή η ανοιχτή και παραμορφώσιμη μορφή της μουσικής εντοπίζεται στην περίπτωση του μουσικού-χρήστη. Η έννοια της ανοιχτής δομής ορίζει ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί να διαμορφώνεται ένα μουσικό έργο και να καθορίζεται από το ‘χρήστη’ σε ένα συγκεκριμένο χώρο ή χωρική συνθήκη. Η δημιουργία ψηφιακών αρχείων με samples* ή και stems* ως αποσπάσματα μουσικών έργων προς επανάχρηση, θέτει ερωτήματα γύρω από αυτήν την ερμηνευτική ταυτότητα του μουσικού. Η χρήση μουσικών τμημάτων επεμβαίνει σε κάποια μουσική σύνταξη συγκροτώντας συγχρόνως μια νέα. Τα samples λειτουργούν σαν ένα open source αρχείο θέτοντας υπό αμφισβήτηση την οποιαδήποτε θεατρική διακινδύνευση, την οποιαδήποτε υστερική διάθεση, όπως αναφέρει ο Roland Barthes στο Musica Practica (1977: 145). Η μουσική έτσι αποκτά μια διάσταση κυρίως ακουστική και καθόλου χειρωνακτική που είναι κατά κάποια έννοια πολύ πιο αισθησιακή και χωρική. Σύμφωνα με τον Barthes, η μουσική μπροστά στο πληκτρολόγιο μπορεί να είναι χωρική, μπορεί να είναι μυϊκή.

> *Η ακουστική αίσθηση μετέχει μόνο ως επιβράβευση: είναι σαν να άκουγε το σώμα - και όχι η ‘ψυχή’. Η μουσική αυτή δεν παίζεται από στήθους. Καθισμένο μπροστά στο πληκτρολόγιο ή το αναλόγιο το σώμα προστάζει, οδηγεί, συντονίζει, πρέπει να μεταγράφει το ό, τι διαβάζει: να κατασκευάζει ήχο και έννοια: είναι γραφέας και όχι λήπτης, δέκτης.* (Barthes, 1977: 145)

Αν εξαιρέσουμε το πρόβλημα της απόλυτης εξαφάνισης του έργου μέσα από τη δημιουργική ερμηνεία, απομένει το πρόβλημα της διάδοσης και της διάσωσης. Εκεί εμπλέκεται με έμμεσο τρόπο, η ιδέα της ερμηνείας του έργου και του δικαιώματος της ερμηνείας. Διότι κάθε δημιουργός, όπως το εξηγεί ο Umberto Eco (1988), παραδέχεται ότι υπάρχει πάντα η ελευθερία της ερμηνείας του έργου του αλλά ως ένα όριο. Σε άλλη περίπτωση, η επέμβαση στο έργο και στην αρχική του έννοια, το διαμορφώνει σε τέτοιο βαθμό που ο δημιουργός δεν μπορεί να αναγνωρίσει τα βασικά του χαρακτηριστικά.

7. Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΚΡΟΑΜΑΤΟΣ ΩΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΣΕ ΑΛΛΗ ΓΛΩΣΣΑ

Αναλύσεις μουσικών έργων όπως το *poeme electronique* του Edgard Varese που γράφτηκε για το περίπτερο της Philips (Le Corbusier/Ιάννης Ξενάκης) αναζητούν δομικές και συντακτικές αναλογίες των δύο πεδίων. Το poeme electronique αποτελεί ένα παράδειγμα αναπαραγωγής ηχογραφημένης μουσικής σε ένα συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό χώρο ο οποίος αποτέλεσε συνθετικό στοιχείο του μουσικού έργου (Matossian, 1986: 110). Στόχος είναι, μέσα από την ανάλυση της χωρικής και της ηχητικής δομής του Philips Pavilion, να επισημάνουμε ορισμένα πλέγματα της πολύτεχνης καλλιτεχνικής δημιουργίας, τα οποία δείχνουν να συγκλίνουν προς μια ενσωμάτωση των τεχνών της όρασης και της ακοής.

Στο περίπτερο της Philips, η λειτουργία και η χωρική ταυτότητα επιχειρούν να ορίσουν την ίδια τη φύση της μουσικής που πρόκειται να ακουστεί μέσα στο χώρο. Ο Le Corbusier (1960: 186) περιέγραψε το έργο ως ‘στομάχι’, με μια είσοδο και μια έξοδο, μέσω του οποίου οι άνθρωποι κινούνται συνεχώς. Μέσα στο περίπτερο, η μουσική του Varese μεταδόθηκε με 400 ηχεία τοποθετημένα σε διαφορετικές σειρές και ομάδες, τα οποία ακολουθούσαν τις νευρώσεις της οροφής και διέτρεχαν οριζοντίως την κάτοψη του περιπτέρου. Επιπλέον, υπήρχαν είκοσι πέντε μεγάλα ηχεία που προορίζονταν για χαμηλές συχνότητες [sub-woofers] και βρίσκονταν κατά μήκος του κάτω μέρους των τοίχων.

Το έργο προορίστηκε να παρέχει μια εμπειρία μέσω της συνεχούς ομοιοκατευθυνόμενης κυκλοφορίας σε μια ρύθμιση που απέφυγε τη χρήση παραδοσιακών μορφών, χρησιμοποιώντας ως βασικό σύστημα πλοήγησης τις κατευθυντικές, ή όχι, συχνοτικές περιοχές που εκπέμπονταν από τα ηχεία. Η ηλεκτροακουστική μουσική εγκατάσταση έχει σκοπό να κατευθύνει τον επισκέπτη στο χώρο και να συμβάλλει στη χάραξη της πορείας του. Ο Ιταλός μουσικολόγος Roberto Gerhard σχολιάζει το εγχείρημα του Philips Pavilion: «Φόρμα στη μουσική σημαίνει να γνωρίζεις πού βρίσκεσαι κάθε στιγμή. Η συνειδητοποίηση της μουσικής φόρμας είναι μια αίσθηση προσανατολισμού» (Tuan, 1977: 15).

8. ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΠΟΠ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Κατά την εξέλιξη της ροκ και ποπ μουσικής από τη δεκαετία του ‘60 και μετά, παρατηρούμε μια άμεση αλληλοσυσχέτιση των τεχνολογικών εξελίξεων των επιστημών του ήχου με τους χώρους του ακροάματος και την ίδια τη μουσική. Στόχος αυτής της σύντομης ενότητας είναι η προσέγγιση ειδών μουσικής τα οποία μας είναι αρκετά γνώριμα, ως ένα σύνολο διαφορετικού τύπου μουσικών και χωρικών σχηματισμών που μας παρέχουν αναλυτικά εργαλεία για τη συγκρότηση του ακροάματος σε ένα πλαίσιο αλληλοσυσχέτισης του χωρικού με το ηχητικό πεδίο.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται ενορχηστρωτικές επιλογές, καθώς και η διαχείριση του ηχητικού φάσματος που παράγει μια ορχήστρα, με την εξέλιξη των ηχητικών συστημάτων, μέσω των οποίων επρόκειτο ανά περιόδους να αναπαραχθεί η μουσική. Μέχρι τη δεκαετία του ‘70 και την ευρεία διάδοση ηχητικών συστημάτων που μπορούσαν να παράγουν όλο το φάσμα των συχνοτήτων που ακούει ένας άνθρωπος, στις περισσότερες ηχογραφήσεις κυριαρχούσαν μεσαίες και υψηλές συχνότητες. Βασική αιτία της συγκεκριμένης ηχητικής επεξεργασίας ήταν το γεγονός ότι οι πιο διαδεδομένες συσκευές αναπαραγωγής της μουσικής ήταν τα ραδιόφωνα. Η εξέλιξη των συστημάτων αναπαραγωγής της μουσικής αυξάνει και τις απαιτήσεις στις ηχογραφήσεις ενώ συγχρόνως δίνει τη δυνατότητα ενορχηστρωτικών επιλογών που βασίζονται σε όργανα ή ηχητικές πηγές χαμηλών συχνοτήτων. Τεχνολογικές αλλαγές στην εξέλιξη των ηχοσυστημάτων, τη δεκαετία του ‘70, σχετίζονται με τη δημιουργία ενός νέου τόπου ακρόασης της μουσικής, τις disco, στις οποίες ηλεκτροακουστικές συσκευές αντικαθιστούν τις ορχήστρες ζωντανής μουσικής. Μουσικοί γράφουν πλέον κομμάτια ειδικά για αυτούς τους χώρους και αυτά τα ηχοσυστήματα. Η μουσική σε αυτούς τους χώρους ακούγεται δυνατά και αυτό λαμβάνεται υπ’ όψιν στις ενορχηστρώσεις των κομματιών. Για πρώτη φορά δίνεται έμφαση στις χαμηλομεσαίες συχνότητες, ενώ περιορίζονται οι πολύ υψηλές που γίνονται ενοχλητικές σε μεγάλες εντάσεις.

Χώροι όπου συνηθιζόταν να παίζεται αλλά και να ηχογραφείται η ροκ μουσική από τη δεκαετία του ‘60 και μετά, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση και στην εξέλιξη του είδους. Μικρά δωμάτια όπου έπαιζαν οι rock μπάντες, έδωσαν, θα λέγαμε, το πλεονέκτημα υπεροχής συγκεκριμένων συχνοτικών περιοχών. Η νέα μουσική έδινε ειδικό βάρος στο στίχο και συνεπώς στην ανθρώπινη φωνή. ‘Χρήσιμος’ ήχος για την ομιλία και την ανθρώπινη φωνή είναι εκείνος των μεσαίων και υψηλών συχνοτήτων. Η ανθρώπινη φωνή πολλαπλασιάζει την ηχητική της ισχύ, όταν ο χώρος της παρέχει σύντομες διαδρομές ανάκλασης του ήχου. Επίσης, η μικρή αντήχηση επιτρέπει την έντονη παρουσία ρυθμικών στοιχείων και τη σύνθεση κομματιών σε υψηλά τέμπο με αυξημένες απαιτήσεις καταληπτότητας της ανθρώπινης φωνής. Ο συνδυασμός των παραπάνω ιδιοτήτων εξελίσσεται σε ηθελημένες ηχοληπτικές ισορροπίες που δημιουργούν ακουστικές απαιτήσεις στα στούντιο ηχογράφησης και συμβάλλουν στη δημιουργία ενός νέου είδους μουσικής, το garage rock.

Η άνθηση της ροκ και της ποπ μουσικής φέρνει νέες απαιτήσεις χωρητικότητας στις live εμφανίσεις διάσημων καλλιτεχνών και συγκροτημάτων και οι συνήθεις συναυλιακοί χώροι φαντάζουν μικροί για να φιλοξενήσουν το κοινό τους. Μεταφερόμενες συναυλιακές εγκαταστάσεις στήνονται σε αθλητικούς χώρους, όπως γήπεδα ποδοσφαίρου ή μπάσκετ, χώρους με τις χειρότερες ίσως συνθήκες ακουστικής για ένα είδος μουσικής που γεννήθηκε σε εντελώς διαφορετικούς χώρους. Μπάντες που έγραφαν τη μουσική τους σε μικρούς χώρους όπου η καταληπτότητα των ρυθμικών στοιχείων και της ανθρώπινης φωνής ήταν παραπάνω από επαρκής, μεταφέρονται σε γήπεδα όπου οι αντηχήσεις είναι εξαιρετικά έντονες και οι αποστάσεις που ταξιδεύει το ακουστικό κύμα μεγάλες. Ο συνδυασμός των παραπάνω χαρακτηριστικών του χώρου επηρεάζει και καθοδηγεί τη σύνθεση των κομματιών των καλλιτεχνών που προορίζονται να ακουστούν σε ένα στάδιο. Τα συγκροτήματα γράφουν μπαλάντες μεσαίου τέμπο οι οποίες μειώνουν τις πιθανότητες χασμωδιών, ενώ συγχρόνως αποκτούν έναν αφύσικα ‘μεγάλο’ ήχο που θυμίζει τον εντεταμένο ήχο των φωνών που έψαλαν σε έναν καθεδρικό ναό. Τα χαρακτηριστικά της νέας μουσικής αποσαφηνίζονται και γεννούν ένα νέο είδος ροκ μουσικής που συνδέεται άμεσα με αυτούς τους χώρους, το Arena Rock.

Η εξέλιξη και η διαδικασία παραγωγής της σύγχρονης ποπ μουσικής, η οποία ‘εξαντλεί’ τα όρια της ηχητικής επεξεργασίας στα πλαίσια του post-production, μοιάζει να είναι αποτέλεσμα της κατανόησης ενός θεωρητικού υποβάθρου που μας απασχόλησε σε αυτή την εργασία και σχετίζεται άμεσα με το σχεδιασμό του ακροάματος, συλλογικού και εξατομικευμένου.

Σε αυτήν τη διαδικασία δημιουργούνται τόποι εκφώνησης του μουσικού προϊόντος οι οποίοι προβλέπεται να επηρεάσουν κατ’ ελάχιστον το ίδιο το ηχητικό γεγονός. Ένας τέτοιος χώρος είναι το control room ενός στούντιο μουσικής. Το control room έχει σημεία στο χώρο, εξαιρετικά μελετημένα, όπου ο ακροατής αισθάνεται σαν να βρίσκεται σε έναν ανηχοϊκό θάλαμο, και ακούει μόνο τον απευθείας από τα ηχεία ήχο. Δηλαδή έναν ακουστικά ελεγχόμενο χώρο που οι εσωτερικές του επιφάνειες προσεγγίζουν τη μηδενική ανάκλαση.

Εκεί γίνεται η επεξεργασία και η μίξη του ηχογραφημένου προϊόντος το οποίο ακούγεται από ηχεία, ενώ η εσκεμμένη απουσία ακουστικού χαρακτήρα ενός τέτοιου χώρου δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια προσπάθεια μεταφοράς του χώρου που ηχογραφήθηκε η μουσική στο χώρο ακρόασης ή για τη δημιουργία ενός τεχνητού χώρου που δημιουργείται μέσω ηχητικών effects που χρησιμοποιούνται κατά την επεξεργασία της μουσικής. Κάθε μελωδική γραμμή που μπορεί να παίζεται από κάποιο μουσικό όργανο ηχογραφείται σε ανεξάρτητο κανάλι ούτως ώστε να μπορεί να επιδέχεται επεξεργασία μετά την ηχογράφηση. Το ηχογραφημένο κανάλι είναι ένα μουσικό τεμάχιο το οποίο μπορεί να επεξεργαστεί συχνοτικά και ‘χωρικά’, καθώς και να παραμορφωθεί μέσω ηχητικών effect ανεξάρτητα από τα υπόλοιπα κανάλια της ηχογράφησης. Η προσπάθεια παραγωγής ενός τεχνητού χώρου, στον οποίο δεν συμπεριφέρονται με τον ίδιο τρόπο όργανα διαφορετικών συχνοτήτων, έχει οδηγήσει σε μεθόδους επεξεργασίας που βασίζονται στη διαφορετική μεταχείριση κάθε μουσικού οργάνου.

9. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι παραπάνω σκέψεις γύρω από το συσχετισμό του χωρικού και του μουσικού-ηχητικού πεδίου, τον προσδιορισμό του μουσικού αντικειμένου ως υποσυνόλων

μέσω της εννοιοδότησης ηχοπλαστικών παραμέτρων, αλλά και την αναζήτηση τρόπων προσέγγισης της μουσικής γλώσσας ως συνδετικού ιστού μιας κοινωνικής συνύπαρξης διαφορετικού τύπου συλλογικοτήτων που ανασυγκροτούν το χώρο, τείνουν να φωτίσουν πτυχές της κοινής γενεαλογίας του αρχιτεκτονικού και του μουσικού πεδίου, προτείνοντας εργαλεία αναλυτικά και συνθετικά που θα μπορούσαν να βοηθήσουν στην προσέγγιση μιας μουσικής σύνταξης με χαρακτηριστικά χώρου, αλλά και μιας χωρικής συνθήκης με πολυαισθητηριακή αντίληψη.

Οι διαστάσεις, η μορφή και η υλικότητα ενός αρχιτεκτονικού χώρου συσχετίζονται με την αρμονία, το ρυθμό και την ένταση της μουσικής, καθώς και με την ενορχήστρωση και τη δυναμική περιοχή μιας ορχήστρας, διαμορφώνοντας τύπους οι οποίοι είναι παράγωγα της διαδικασίας προσδιορισμού των στοιχείων και των σχέσεων της δομής του αρχιτεκτονικού και του μουσικού έργου. Οι τυπολογίες καθορίζονται από τη σχέση συμπερίληψης χωρικών και ηχητικών παραμέτρων, όπως για παράδειγμα ρυθμική μονάδα-διαστάσεις, αρμονία-διαστάσεις, ηχορύπανση-εύρος δυναμικής περιοχής, υλικότητα-μουσικές χροιές, ένταση-διαστάσεις, προσανατολισμός-συχνοτικές περιοχές. Η συγκρότηση τυπολογιών επιτρέπει τη σημασιοδότηση των συντακτικών νόμων των δύο γλωσσικών συστημάτων και συνεπώς το χειρισμό τους κατά το σχεδιασμό του ακροάματος.

Μέσα από διαφορετικές διαδικασίες συγκρότησης του ακροάματος επιχειρήσαμε να δούμε πώς η συνεκδοχή μουσικών και χωρικών παραμέτρων μπορεί να παρέχει εργαλεία για το σχεδιασμό τόσο του χωρικού όσο και του μουσικού γεγονότος. Για την ανάλυση του *Hodie Complete Sunt* αναφερθήκαμε στη μελέτη της Anne Amador (2009) πάνω στην αλληλοσυσχέτιση των συνθετικών επιλογών του Giovanni Gabrieli με την αρχιτεκτονική του Αγίου Μάρκου της Βενετίας, σε μια προσπάθεια να περιγράψουμε το σχεδιασμό του ακροάματος ως διαδικασία ένθεσης του μουσικού γεγονότος σε έναν αρχιτεκτονικό χώρο. Στόχος ήταν να δούμε πώς ένας χώρος-υπόβαθρο μετατρέπεται σε ένα χώρο που δημιουργείται από το μουσικό αντικείμενο, αναλύοντας τρόπους με τους οποίους το μουσικό αντικείμενο επιβάλλει στρατηγικές στο εσωτερικό του. Η συσχέτιση των δύο πεδίων επιτάσσει κατανομές και στοιχίσεις των σωμάτων στο εσωτερικό του ναού οι οποίες ανασυγκροτούν το χώρο.

Στο παράδειγμα της Όπερας του Bayreuth, χρησιμοποιώντας το έργο του Michael Forsyth (1985), αναλύσαμε την επίμονη προσπάθεια του Richard Wagner για το σχεδιασμό του ακροάματος μέσα από μία διαδικασία που είχε ως προϋπόθεση τη βαθιά επίγνωση των στοιχείων, της δομής και των εννοιών που συγκροτούν τόσο το ηχητικό όσο και το μουσικό γεγονός. Επιχειρήσαμε να δούμε πώς οι τυπολογίες που δημιουργούνται ως αποτέλεσμα της συμπερίληψης χωρικών και ηχητικών παραμέτρων, συγκροτούν μια γλώσσα για το σχεδιασμό του μουσικού δράματος. Η περίπτωση της όπερας του Bayreuth μας έδωσε τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε μια διαδικασία σχεδιασμού, στην ιστορική της διάσταση, η οποία επιχειρεί να συστηματοποιήσει τις επιλογές που σχετίζονται με τη χωροθέτηση της ορχήστρας, το σχεδιασμό του ακροατηρίου, αλλά και την ίδια τη μουσική σύνθεση. Εν δυνάμει τυπολογίες προκύπτουν από την αλληλοσυσχέτιση των συχνοτικών περιοχών που παράγει μια ορχήστρα με τη χωροθέτησή της σε έναν αρχιτεκτονικό χώρο, της ηχοληπτικής ισορροπίας ανάμεσα στους τραγουδιστές και την ορχήστρα με την υλικότητα και το σχήμα του χώρου, αλλά και της ηχητικής ομοιογένειας με τη χωροθέτηση της ορχήστρας.

Στην τρίτη διαδικασία συγκρότησης του ακροάματος, την οποία προσεγγίσαμε μέσα από την ανάλυση της μουσικής του Edgar Varese και του σχεδιασμού του Philips Pavilion από τον Ιάννη Ξενάκη και τον Le Corbusier, αναφερθήκαμε στο σχεδιασμό μέσα από μια διαδικασία παράλληλης χρήσης δύο καθορισμένων λεξιλογίων, του χωρικού και του ηχητικού. Η διαφορά σε αυτήν την περίπτωση είναι ότι τα δύο γλωσσικά συστήματα μοιάζει να εναλλάσσονται κατά την επίλυση κοινών χωρικών και αισθητηριακών ζητημάτων. Ο συσχετισμός των συχνοτήτων που παράγουν οι ηλεκτροακουστικές πηγές με την τοποθέτησή τους στο εσωτερικό του περιπτέρου επιχειρεί να δημιουργήσει ένα σύστημα πλοήγησης. Οι διαφορετικές συχνοτικές περιοχές που λειτουργούν ως ένας τρόπος προσανατολισμού των επισκεπτών, αντιστοιχούνται με διαφορετικές κινήσεις των σωμάτων στο χώρο.

Μέσα από την εξέλιξη της δυτικής μουσικής σύνθεσης στον 20ο αιώνα, είδαμε πως πέρα από τους χώρους στους οποίους γραφόταν ή προοριζόταν να παιχτεί η μουσική, σημαντικό ρόλο στη γέννηση και τον προσδιορισμό νέων μουσικών ειδών έπαιξαν οι τεχνολογικές εξελίξεις και οι ιδέες παραγωγής. Επιχειρήσαμε να κατανοήσουμε τους λόγους για τους οποίους διαφορετικού τύπου ακροατήρια και διαφορετικά μουσικά έργα αντιστοιχούνται σε διαφορετική αρχιτεκτονική χώρου και διαφορετική σωματική συμπεριφορά. Η πειθαρχία του ακροατηρίου συναρτάται με το μουσικό γεγονός αλλά και με το χώρο που εγκιβωτίζει το ακρόαμα.

Η ανάλυση των ιστορικών διακυμάνσεων στην εξέλιξη της μουσικής σύνθεσης, μας οδήγησε σε μία ιδεολογική τροποποίηση από το συλλογικό ακρόαμα στο εξατομικευμένο, μέσω της ηχογράφησης και στη δημιουργία εντελώς διαφορετικών χωρικοτήτων. Είδαμε πώς αυτή η μάζα που ομογενοποιείται στο γήπεδο ακούγοντας, για παράδειγμα, ποπ μουσική συναρτάται με το εξατομικευμένο ακρόαμα και δεν συντάσσει κατηγορίες χώρου, οργανώνοντας μια φαινομενική ισονομία κοινού και παραλαβής του ηχητικού μηνύματος. Αντίθετα, σε ένα θρησκευτικό ακρόαμα, που ακολουθεί ένα τυπικό πολύ ισχυρό και μεταφράζεται σε κατηγορίες χώρου, οι συμπεριφορές, οι πειθαρχίες, οι στοιχίσεις και οι κατανομές στο χώρο είναι εντελώς διαφορετικές και άλλου αξιωματικού χαρακτήρα.

Η ανάλυση του μουσικού γεγονότος αποτελεί ανάλυση μιας δομικής τάξης την οποία έχει και το αρχιτεκτονικό γεγονός. Μέσα από τα παραδείγματα που παρουσιάστηκαν επιχειρήθηκε να αποτυπωθούν εν δυνάμει τυπολογίες που συγκροτούνται κατά τη διαδικασία σχεδιασμού του ακροάματος καθώς και η κοινή γενεαλογία των δύο πεδίων: του χωρικού και του μουσικού. Σαν να συνωμοτούν και τα δύο στην παραγωγή ενός κοινού τύπου, σαν να υπάρχει μία κοινή αρχιτεκτονική και δομική κοίτη η οποία στήνει και το ηχητικό και το χωρικό γεγονός.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Amador, A. (2009) *Music for Architecture.* Dominguez Hills: University of California Press.

Barthes, R. (2007 [1977]) *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφ. Γ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.

Brown, D. P. (2006) *Noise Orders: jazz, improvisation and architecture.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Byrne, D. (2012) *How Music Works.* San Francisco: McSweeney' s.

Eco, U. (1988) *Opera Aperta.* Cambridge: Harvard University Press.

Forsyth, M. (1985) *Buildings for music: The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day.* Cambridge: Cambridge UP.

Kenton, E. (1967) *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, Ed. A. Carapetyan, Ph.D. American Institute of Musicology.

Katz, M. (1970) *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music.* Los Angeles: University of California Press.

Le Corbusier {Charles-Edouard Jeanneret} (1960) *My Work*, trans. J. Palmes. London: Architectural Press.

Matossian, N. (1986) *Xenakis.* New York: Tamplinger Publishing Co.

McClure, J. (1968) 'How We Taped the Sound of San Marco', *High Fidelity*, 18, σς. 52-58.

Morton, D. (2004) *Sound Recording: The Life Story of a Technology.* Westport: Greenwood Press.

Millard, A. (2005) *America on Record: A History of Recorded Sound (second edition).* New York: Cambridge University Press.

Newman, E. (1976) *The Life of Wagner*. Cambridge: Cambridge UP.

Tuan, Y.- F. (1977) *Space and Place: The Perspective of Experience.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ulrich, H. (1973) *A Survey of Choral Music.* New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Waddell, G. (2012) *Complete Audio Mastering: Practical Technics.* United States: McGraw- Hill Education.

Zager, M. (2012) *Music Production: For Producers, Composers, Arrangers and Students*. Plymouth: Scarecrow Press.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΕΔΙΑΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ. ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Ράπτου Ελευθερία
Θεατρολόγος, Msc ΕΜΠ, Υ/Δ ΕΜΠ
eleftheria.r@gmail.com

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Γιώργος Πεφάνης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η θεατρική μεταφορά έχει επιδείξει παροιμιώδη αντοχή ως προς την ερμηνευτική και εκφραστική λειτουργία της. Η θεατρική μεταφορά αξιοποιήθηκε με πολλούς τρόπους και σε πολλά πεδία: στην ανθρωπολογία, στην κοινωνιολογία, στις πολιτικές και οικονομικές επιστήμες, στις πολιτισμικές σπουδές, στις επιστήμες υγείας, στην αρχιτεκτονική. Το θεατρικό παράδειγμα χρησιμοποιείται είτε με τη μορφή δυναμικών ή εικονικών καταστάσεων-υποθέσεων εργασίας είτε ως εργαλείο μάθησης, αλλά και ως μέσο αναστοχασμού.

Καθώς λοιπόν ο συμβολισμός του conditio humana είναι εγγενής θεατρική διάθεση, αλλά αποτελεί συγχρόνως και αναπαράσταση της ιστορίας της ταυτότητας του υποκειμένου όπως και των πολλαπλών της διαμορφώσεων, πώς θα μπορούσε άραγε να χαρτογραφηθεί η ενεστωτική συνθήκη κατοίκησης; Σε ποιο βαθμό ο κάτοικος είναι σκηνοθέτης, δημιουργός της δικής του πραγματικότητας;

Η μεταμοντέρνα παραστατική εμπειρία ανέδειξε αυτήν την πιθανότητα σε σκηνική δυνατότητα, υπερασπιζόμενη ένα βασικό πρόταγμα της νεωτερικότητας: την ανάπτυξη ενός αισθητικού εαυτού, ο οποίος προϋποθέτει την ύπαρξη πολλών δυνατοτήτων αλλά κανενός κανόνα, καμίας σύμβασης που πρέπει να τηρηθεί. Τούτο ενδεχομένως επιτρέπει στον κάτοικο-σκηνοθέτη-θεατή όχι μόνο να αναγνωρίσει τον εαυτό του εντός του κοινωνικού και δομημένου χώρου, αλλά και να διερευνήσει τις δυνατότητες που έχει, ώστε να μετασχηματίσει αυτό που είναι και αυτό που κατοικεί. Τη βασική ερευνητική διερώτηση συστήνουν οι τρόποι παράστασης και χωροποίησης των ροών και των δικτύων που διατρέχουν το σύγχρονο παραστασιακό πεδίο, και οι οποίοι στεγάζονται στην πειραματική, μεταδομημένη και μεταδραματική σκηνή και συνδιαλέγονται με την αστική κατοίκηση, διαμορφώνοντας νέα δεδομένα στην οργάνωση του χώρου. Η πόλη μελετάται ουσιαστικά μέσα από τα αποσπάσματά της, ενώ η έννοια της παράστασης προσεγγίζεται ως πολιτισμικό προϊόν και ως φορέας χωρικών πληροφοριών και σχέσεων. Τελικά η πόλη-σκηνή, ως σύγχρονος αστικός τόπος παράγει την ‘αστικότητα’ ή μήπως λειτουργεί ανταγωνιστικά στη συνύπαρξη των ετερόκλητων κατοίκων και εντέλει υποσκάπτει την αστική συνθήκη καθαυτή; Μήπως μέσα στο θεατρικό-παραστασιακό πλαίσιο αναφοράς είναι δυνατή η δοκιμή σχεδιαστικών προσεγγίσεων ή ακόμα η αναζήτηση λύσεων που αφορούν σε μοντέλα κατοίκησης και σχεδίασης της πόλης;

ABSTRACT

The theatrical metaphor has shown extreme strength through time in terms of its interpretative and expressive function. Theatrical metaphor has been used in many ways and in several cognitive fields; anthropology, sociology, political and economic sciences, as well as cultural studies, health science and of course architecture. The theatrical paradigm is often being utilized either as a dynamic situation-case study or as means of learning and evaluating and even reflecting upon situations and processes.Provided that the symbolism of the conditio humana is characterized by an inherent theatrical disposition, that functions a representation of the history of the human identity and its multiple transformations, would it be possible to map the present condition of urban habitation in a similar way? If this can happen, then to what extend is the dweller a director, a creator and a performer of his own reality? The postmodern and the recent hypermodern experience have appointed the aforementioned potential to a scenic possibility or even ‘reality’, while defending a key demand of modernity; that is the development of an aesthetic self which implies the existence of almost infinite possibilities without any permanent or essential validity of rules. This assumption perhaps enables every dweller-director-viewer not only to identify themselves within the social and structured space but also to explore the possible ways in which they could remodel not only what they are, but also the spatial context that they live into.

The key research questioning is being composed by the performative and spatial modes that present the networks, flows, and tensions which constitute the contemporary performance (as art). These modes of aesthetic action function in the context of the experimental, postdramatic theatre, that is characterized by its performative diversity and the continual interaction with the urban space, leading to new and alternate conditions concerning the organization and experiencing of the city space. Thus the city is contemplated through its ‘excerpts’, while the concept of performance is accessed not only as a cultural product but also as an aesthetic body of spatial information and relations.Eventually what is the function of a city-stage, where diverse inhabitants-actors have to perform the urban life? Does the city itself challenges the urban condition? Can the theatrical context contribute to the analysis of design issues or even enhance the research for alternative modes of urban design and habitation?

Η θεατρική μεταφορά έχει επιδείξει παροιμιώδη αντοχή ως προς την ερμηνευτική και εκφραστική λειτουργία της. Ο πολυπρισματικός της χαρακτήρας επέτρεψε τη χρήση του θεατρικού παραδείγματος στην οργάνωση της εμπειρίας και την ερμηνευτική πρόσκτησή της. Η θεατρική μεταφορά αξιοποιήθηκε με πολλούς τρόπους και σε πολλά πεδία: στην ανθρωπολογία, στην κοινωνιολογία, στις πολιτικές και οικονομικές επιστήμες, στις πολιτισμικές σπουδές, στην αρχιτεκτονική. Σήμερα έχει μετασχηματιστεί δομικά, ενισχύοντας ακόμα περισσότερο τη χρήση της στο διεπιστημονικό πεδίο. Οι θετικές επιστήμες, οι επιστήμες της διοίκησης, ακόμα και οι επιστήμες υγείας χρησιμοποιούν το θεατρικό παράδειγμα είτε με τη μορφή δυναμικών ή εικονικών καταστάσεων-υποθέσεων εργασίας είτε ως εργαλείο μάθησης, αλλά και ως μέσο αναστοχασμού.

Καθώς λοιπόν ο συμβολισμός του conditio humana είναι εγγενής θεατρική διάθεση, καθίσταται δε αναπαράσταση της ιστορίας της ταυτότητας και των πολλαπλών της διαμορφώσεων, ανάλογη της τοπιακής αναπαράστασης, πώς θα μπορούσε άραγε να χαρτογραφηθεί η ενεστωτική συνθήκη κατοίκησης και αναπαράστασης, ώστε πέρα από τη διαπιστωτική αξία να φέρει και ερευνητικό ενδιαφέρον με δυνατότητα εφαρμογής των συμπερασμάτων; Αν, όπως αναφέρει ο Βιριλιό (2004: 15), «κάθε πολίτης είναι πολεοδόμος εν αγνοία του […] Είναι ειδήμονας της ενότητας χρόνου και χώρου της μετατόπισης […]», τότε σε ποιο βαθμό είναι σκηνοθέτης, δημιουργός της δικής του πραγματικότητας; Η μεταμοντέρνα παραστατική εμπειρία ανέδειξε αυτήν την πιθανότητα σε σκηνική δυνατότητα, υπερασπιζόμενη ένα βασικό πρόταγμα της νεωτερικότητας, την ανάπτυξη ενός αισθητικού εαυτού ο οποίος προϋποθέτει την ύπαρξη πολλών δυνατοτήτων αλλά κανενός κανόνα, καμίας σύμβασης που πρέπει να τηρηθεί (Πεφάνης, 2013). Η συνεχής ετεροτοπική συνθήκη που συγκροτείται, ενδεχομένως να επιτρέπει στους σκηνοθέτες-θεατές να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους μέσα στον κοινωνικό και δομημένο χώρο ή και να ανακατασκευάσουν αυτό που πίστευαν ότι μέχρι στιγμής αντιπροσωπεύουν: να συνειδητοποιήσουν ποιοι είναι εντός του χώρου που κατοικούν και ποιες δυνατότητες έχουν να μετασχηματίσουν αυτό που είναι και αυτό που κατοικούν (Πεφάνης, 2013).[1]

Στο μετανεωτερικό πλαίσιο ή ακριβέστερα στο υπερμοντέρνο πεδίο δράσης, η θεατρικότητα και εντέλει η παραστασιμότητα (ή επιτελεστικότητα, ανάλογα με το δρασιακό και σημασιολογικό περικείμενο) [performativity] αντιμετωπίζονται πλέον ως ανοικτό ανάπτυγμα σχέσεων και διαδικασιών και όχι απλά ως κειμενικοί προκαθορισμοί που υλοποιούνται σκηνικά. Το θεατρικό κείμενο ανακειμενοποιείται και αναδραματοποιείται συνεχώς. Η πορεία από την αναπαράσταση στην παράσταση σημαίνει και τη *μετάβαση* από ένα σύστημα εννοιών και δομών σε ένα άλλο. Όπως επίσης και τη μετάβαση σε ένα νέο πολυκαθοριζόμενο θεατρικό χώρο, όπου οι πυρήνες παραλαβής αναπτύσσονται έξω από τις παραδοσιακές αξιωματικές.

Το θέατρο για τον Artaud (1992) είναι «ο μόνος χώρος στον κόσμο όπου μια χειρονομία, η οποία έχει γίνει, δεν ξαναγίνεται». Για τον Hermann το θέατρο δεν είναι έργο αλλά ενέργεια. Για τον Foucault είναι ετεροτοπία: μια καταστατική αναταραχή, ένα διακύβευμα, μια μηχανή μεταλλαγών και συγκρίσεων. Για τον Foucault (1986), εξάλλου, η εποχή που διανύουμε είναι αυτή της συγχρονικότητας, των διασταυρώσεων, της παραλληλίας και της διασποράς:

> *Κατοικούμε τη στιγμή. Πιστεύω ότι η εμπειρία μας για τον κόσμο είναι αυτή ενός δικτύου που συνδέει σημεία και δημιουργεί διασταυρώσεις και τομές μέσα στο ίδιο […] Στην εποχή μας ο χώρος παίρνει τη μορφή των σχέσεων μεταξύ θέσεων-σημείων.* (Foucault, 1986: 22, 23)

Ο ίδιος επισημαίνει στη συνέχεια ότι παρά τις τεχνικές για την οικειοποίηση του χώρου, παρά το δίκτυο της γνώσης που μας επιτρέπει να καθορίζουμε το χώρο ή να τον μορφοποιούμε, ο σύγχρονος χώρος δεν έχει πλήρως αποϊεροποιηθεί. Υπάρχουν αρκετές αντιθέσεις που παραμένουν ισχυρές και τις οποίες οι θεσμοί και οι πρακτικές δεν έχουν αγγίξει. Δίπολα όπως ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος, ο κοινωνικός και ο οικογενειακός χώρος, ο πολιτιστικός και ο ωφέλιμος χώρος ή ακόμα ο χώρος της εργασίας και της αναψυχής, συντηρούνται από την υποφώσκουσα παρουσία του ιερού (Foucault, 1986). Σε αυτό το καθεστώς, το θέατρο -με τη διευρυμένη έννοια του όρου, ώστε να περιλαμβάνει ετερόκλητες παραστασιακές και καταστατικές ή κανονιστικές πρακτικές- βρίσκεται στο σημείο διάρρηξης της δυαδικότητας και αποδόμησης των πολικοτήτων στην ανάπτυξη των εννοιών. Στο θεατρικό γεγονός και γενικά στην παραστασιακή πρακτική αναδύεται ένας τόπος ώσμωσης και ουδετεροποίησης των χωρικών δίπολων. Στο χώρο που διαμορφώνεται από την αφήγηση και την επιτέλεση του παραστασιακού γεγονότος φωτίζεται η σχεσιακότητα (ή η σχεσιοκρατική θέσμιση) των τόπων. Η παράσταση φορτίζει πολυσθενώς το χώρο, δημιουργώντας τόπους ενθαδικούς, που όμως έχουν την ιδιότητα να σχετίζονται με εκείνες τις χωρικές διευθετήσεις που παριστούν ή είναι υποδοχείς του παριστώμενου, διαμορφώνοντας παράλληλα σχέσεις και συνθήκες σχεδιασμού, αντανάκλασης και αναστοχασμού. Υπό αυτούς τους όρους, ο τόπος της παράστασης είναι μια ετεροτοπία. Έξω από τη σύμβαση του πραγματικού, αλλά συγχρόνως με αναφορά σε αυτό. Διαμορφώνονται έτσι τόποι αμφιλεγόμενοι και αμφισβητήσιμοι, τόποι του εν δυνάμει, χώροι με αισθητική σήμανση που συστήνουν τοπία μεταβολής. Σε αυτή τη διαδικασία, το βλέμμα και οι υφιστάμενες ερμηνευτικές επικράτειες παίζουν βασικό ρόλο, καθώς διαγράφουν μια κίνηση επί-βεβαίωσης ή επανίδρυσης του παριστώμενου και κατοικημένου χώρου σε συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια και σε συγκεκριμένες ιστορικές-κριτικές τομές (Ράπτου, 2008).

ΚΑΤΟΨΗ ΤΟΥ ΠΕΔΙΟΥ ΕΡΕΥΝΑΣ

Οι μετανεωτερικές αλλαγές στους τρόπους παράστασης παράγουν και ενσωματώνουν νέες χωρικές συγκροτήσεις, γεωμετρικές ή μεταφορικές, που στεγάζουν και συγχρόνως στεγάζονται από την παραστασιακή πράξη, ή την πλαισιώνουν, ή την ορίζουν εκ νέου, για να ικανοποιήσουν τις νέες κάθε φορά δηλωτικές ανάγκες. Η νέα θεατρική χωρικότητα ‘αντανακλάται’ στους φανταστικούς χώρους και χρόνους που αποκτούν σκηνική εικόνα και υλικότητα, αλλά και σε εκείνους που αν και δεν ‘παρουσιάζονται’ σκηνικά, εντούτοις εννοούνται, αποτελούν δεξαμενή επεξηγήσεων του παραστασιακού αποτελέσματος ή είναι το δημιουργικό άλλοθι του καλλιτέχνη-επιτελεστή (περφόρμερ) [performer]. Σκηνικοί χώροι, αφηγηματικοί χώροι, συνδηλώσεις, σιωπές, παύσεις, πράξεις και γλωσσική επικοινωνία ή αναρώτηση, αποδόμηση, υπονοούμενα

και αποσιωπητικά συγκροτούν συνεχώς νέα χωρικά περιβάλλοντα, μη παγιωμένα, διαμορφώνοντας πολύπλοκες αλληλουχίες. Το παιχνίδι της παρουσίας και της απουσίας, η σωματικότητα, η χρήση της τεχνολογίας, διαστέλλουν σημασιολογικά και σημειακά τη σιωπή, το θόρυβο, το μέχρι τότε 'αδρανή' σκηνικά χώρο και χρόνο. Από το ολικό θεατρικό γεγονός, όπου το δράμα (ως λογική ακολουθία, ως 'ιστορία') αποτελεί το βασικό άξονα της πράξης, μεταβαίνουμε στο παραστασιακό γεγονός, στο συμβάν [happening], στην περφόρμανς (στην παράσταση-επιτέλεση) και σε μεταδραματικές θεατρικές παραστάσεις. Δηλαδή, σε μια συνθήκη όπου καμιά αφήγηση δεν μπορεί να είναι εγκυρότερη από τις άλλες ή να τις επεξηγεί εγκατεστημένη πάνω από αυτές και όπου οι τέχνες που συμπράττουν ανακτούν την ανεξαρτησία τους και διεκδικούν τη δική τους αλήθεια, αναδιαμορφώνοντας 'φυγόκεντρα' τις χωροχρονικότητες. Το καλλιτεχνικό αίτημα για διαχρονικότητα και χωρική-δρασιακή ενότητα, αντικαθίσταται με την εμμονή στην ενθαδικότητα, την παροδικότητα, τη χωρική συναρμογή και δικτύωση, ορίζοντας νέα χωροχρονικά μεγέθη και ποιότητες.

Οι αλλαγές και οι εναλλαγές στη διάρθρωση του θεατρικού γεγονότος, ακολουθούν παράλληλη και περιοδικά εφαπτόμενη πορεία με τις αλλαγές στους τρόπους αντίληψης, δόμησης και κατοίκησης του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, τις συμπεριφορικές μορφοποιήσεις, με τις θεωρίες των κοινωνικών συστημάτων και κατασκευών, με την πολιτική και οικονομική θεώρηση, με την ψυχολογία (Lacan, νεοφροϊδισμός και κριτικοί αυτού: Case, Diamond, Kristeva κ.ά.) καθώς και με τις εξελίξεις στη γλωσσολογία και τη θεωρία της λογοτεχνίας (Austin, Searle, Derrida, Bakhtin, Rozik κ.ά). Το φεμινιστικό κίνημα, η εστίαση στις ανάγκες και την έκφραση των μειονοτήτων και των εθνοτήτων, η θεώρηση του φύλου ως κοινωνικής κατασκευής, αφενός στεγάστηκαν μέσα από τα νέα παραστασιακά μορφώματα, βρίσκοντας έτσι τρόπους αμφισβήτησης των παραδοσιακών, πατριαρχικών δομών και κατά συνέπεια και του παραδοσιακού δυτικού θεάτρου, αφετέρου μετέβαλαν τον τρόπο θέασης και πρόσληψης των εκδηλώσεων που ανήκουν στην ευρεία κατηγορία των παραστάσεων.

Στην απαρίθμηση των παραμέτρων που συνέβαλαν στη διαμόρφωση του σύγχρονου πειραματικού-θεατρικού τοπίου ως ηγεμονεύουσας παραβολής δεν πρέπει να παραλειφθεί η πολιτική-κοινωνική μετα-αποικιοκρατική πραγματικότητα, καθώς και η συγκρότηση άλλου είδους αστικών συνθηκών από την εμφάνιση νέου τύπου αποικιών, είτε μέσα από τα φαινόμενα της οικονομικής και 'λαϊκής' παγκοσμιοποίησης (διακίνηση της αγγλοσαξονικού τύπου λαϊκής-ποπ κουλτούρας που αγκιστρώνεται και μεταβάλλει γονιδιακά τις τοπικές κουλτούρες, παράγωγα φαινόμενα δηλαδή, οικονομικών και γεωστρατηγικών ανακατατάξεων), είτε μέσα από τα φαινόμενα της μετανάστευσης (κυρίως στον ευρωπαϊκό χώρο και στην Ελλάδα ιδίως), αλλά και μέσα από νοηματικές και γλωσσικές αποικίες που εγκαθίστανται στο σώμα ήδη οργανωμένων γλωσσικών και ηθικών σχηματισμών. Θα προσέθετα επίσης, συμμετρικά φαινόμενα διείσδυσης στοιχείων από άλλες κουλτούρες, όπως τελετουργικών και λατρευτικών ιερουργιών που διατρυπούν το σώμα της δυτικοκεντρικής αφηγηματικότητας (για παράδειγμα το θέατρο Noh, το ινδικό Kathakali, ο αποκρυφισμός, τα τοτεμικά σύμβολα κ.λπ.). Στο μακρύ κατάλογο των αλληλεπιδραστικών παραγόντων προστίθεται η βαθιά

κρίση του νεοφιλελεύθερου κεφαλαιοκρατικού συστήματος που κλυδωνίζει τις κρατικές δομές, διαλύει τους πυρήνες του έθνους-κράτους, τουλάχιστον τους αδύναμους, ενώ με τις ανορθολογικές αναδιανομές κεφαλαίων δοκιμάζει τα όρια της πολιτικής, αλλά και των πολιτών –όπως συμβαίνει παραδειγματικά στην Ελλάδα. Αυτές οι πολλαπλές -και συχνά βίαιες στην έκφρασή τους αναδιατάξεις- οι ανασημασιοδοτήσεις σε κοινωνικό, πολιτικό, πολιτιστικό και οικονομικό επίπεδο, εικονοποιούνται και εκφράζονται στο θέατρο, επηρεάζοντας βαθιά τις παραστασιακές πρακτικές. Στο βαθμό μάλιστα που το θέατρο μετουσιώνει την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και ακολούθως επηρεάζει την πολιτιστική συνεπαγωγή της, μπορούμε να μιλάμε για σύγχρονα, ισχυρά φαινόμενα μεταβίβασης και αντιμεταβίβασης. Από εδώ εκκινούν κατά τη γνώμη μου τα πιο κρίσιμα ζητήματα συγκρότησης χώρου, ως δρώσας υποκειμενικότητας και διαρκούς μετάβασης από το φανταστικό στο πραγματικό και αντιθέτως.

Στη νέου τύπου επιτελεστική χωροποίηση, αναδύονται ανεξάρτητες (και με την εξέλιξη του σκηνικού γεγονότος, διαρκώς ανεξαρτητοποιούμενες) σκηνικές περιοχές, ένα είδος συσσωμάτωσης συνδηλώσεων και υπαινιγμών, εικαστικές ανακλάσεις της σύγχρονης αστικής συνθήκης. Στο παραστασιακό πεδίο που διαγράφεται, ο επιτελεστής-ηθοποιός με το σώμα του είναι φορέας πλήθους νοημάτων, ακόμα και όταν η μόνη σημασία που επιδιώκεται είναι το απόλυτο, αδιαμεσολάβητο παρόν, η σωματικότητα καθαυτή, η ροϊκή πλαστικότητα του κινούμενου σώματος.

Το σώμα και εν προκειμένω *το θεατρικό σώμα* αποτελεί την ιδρυτική μονάδα παραγωγής, αντίληψης του χώρου αλλά και αισθητικής πρόσληψής του. Τα σώματα προσεγγίζονται ως σκηνικά περιβάλλοντα που επ-ενδύονται (και επανενδύονται) με πλήθος εννοιολογήσεων και περιεχομένων. Η επιτελεστική [performative] δυναμική του χώρου όπου επιχειρείται η φυσική, νοηματική, μορφική αποκατάσταση του σώματος και η δυναμική των θεατρικών τόπων και τρόπων όπου αναπαρίστανται και ανασημασιοδοτούνται αυτές ακριβώς οι δράσεις, συστήνουν εντέλει σενάρια κατοίκησης του χώρου αλλά και μέσα αναστοχασμού και μεταδόμησης χωρικών σχέσεων.

Η ΠΟΛΗ ΩΣ ΧΩΡΙΚΟ ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΟ: Η ΠΟΛΗ-ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Η πόλη, ως ο πυρήνας της ανθρώπινης δραστηριότητας, αποτελεί την ύλη των φιλοσοφικών, αρχιτεκτονικών και εικαστικών αναδομήσεων που στοχεύουν σε μια ιδανική συνθήκη κατοίκησης, σε μια 'ιδανική πόλη', εκκινώντας πάντα από τις υπάρχουσες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες. Η μεταβολή της δραματικής-θεατρικής δομής, όπως και η αλλαγή της αισθητικής πρόσληψης του τόπου, συμβαδίζουν επίσης με την αλλαγή της έννοιας της ταυτότητας (Fischer-Lichte, 2004).[2] Φαίνεται πια ήδη μακρινή η εποχή όπου η σκέψη και οι επιστήμες προσπαθούσαν να απαγκιστρωθούν από τις σταθερές αναφορές στο χώρο, την εκτατικότητά του, τα διαχρονικά, ουσιοκεντρικά και στρουκτουραλιστικά χαρακτηριστικά του, με στόχο να εστιάσουν στα κατηγορήματα του χώρου και του χρόνου, στην εντατικότητα και την ενθαδικότητα, στη ρευστότητα και τη ροϊκότητα. Η πολυμέρεια, οι ρηγματώσεις, οι ασυνέχειες και οι ετερόκλητες συνάψεις μορφών και περιεχομένων αποτελούν χαρακτηριστικά τόσο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού όσο και του

θεάτρου, από τη στιγμή που τα ίδια θεωρητικά εργαλεία διέπουν τόσο τη σχεδιαστική στρατηγική για τον αστικό τόπο όσο και την αισθητική αναγωγή τους. Η πολλαπλότητα των τόπων φωτίζει την πολλαπλότητα των ταυτοτήτων και αντιστρόφως.

Ο χώρος της πόλης είναι έκκεντρος και διάκεντρος συγχρόνως. Είναι προσβάσιμος αλλά και κανονιστικά περιοριστικός από τις εγκατεστημένες και συνιστάμενες σημασιοδοτήσεις. Κάτω από το καθεστώς της ελεύθερης πρόσβασης βρίσκεται ένας χάρτης αποκλεισμών και αποκλίσεων. Στην πόλη είμαστε ιδρυτικά επισκέπτες σε κίνηση και αυτοπαραβολή. Η παράσταση, που εκκινεί από μια θεατρική γραμματική, μπορεί να εκθέσει τις κρυμμένες δυνατότητες και τις μεταβολές του αστικού χώρου. Από την άλλη όμως, μπορεί και να τις συσκοτίσει ή να εκδράμει στην εξιδανίκευση, σε ένα είδος αστικής ηθογραφίας, ενισχύοντας τα ταξινομητικά χωρικά δίπολα. Αν θεωρήσουμε το θέατρο ως ένα κάναβο, έναν υπερσχεδιασμένο τόπο, τότε η παράσταση (η καλλιτεχνική πράξη στον ενεστώτα χρόνο) με το τελεστικό και αναφορικό μέρος της θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια δυνητική κατοίκηση αυτού του τόπου. Σε αυτό το πλαίσιο, «δεν διαβάζω το χώρο, είμαι ο χώρος» – με το χώρο να νοείται ως πεδίο δυνητικών σχέσεων. Η γλώσσα του χώρου συντίθεται τόσο από τις λέξεις -τα γλωσσικά πυκνώματα- που αναφέρονται ερμηνευτικά και δηλωτικά σε αυτόν και τον σημειώνουν, όσο και από τις σχέσεις των υποκειμένων μεταξύ τους, έτσι όπως χωροποιούνται μέσα από τις αρχιτεκτονικές υλοποιήσεις (τα κτήρια, τις πλατείες, το οδικό δίκτυο κ.λπ.) Πρόκειται για ένα ιδιότυπο διακείμενο βάσει του οποίου διαμορφώνονται οι συνθήκες κατοίκησης και αναπαράστασης της κατοίκησης – συνθήκες κοινωνιόκεντρες ή κοινωνιόφυγες, αλλά οπωσδήποτε μεταβλητές (Hall, 1990 και Elam, 2001).[3]

Η πόλη είναι τόπος δυναμικής σχεσιακότητας, είναι πεδίο διαλεκτικής και μεταβολής. Είναι τόπος οριακός [liminal]. Η έννοια της οριακότητας εκκινεί από το πεδίο της ανθρωπολογίας. Χρησιμοποιείται από τον van Gennep και στη συνέχεια από τον Turner για να περιγράψει καταστάσεις όπου δοκιμάζεται η διαμόρφωση της ταυτότητας του ατόμου μέσα από διαδικασίες (διαβατήριες τελετές) που οδηγούν στην ανακάλυψη και την ανάπτυξη νέων ιδιοτήτων του εαυτού. Η τέλεση συνεπάγεται τη μετάβαση του ατόμου από μια κοινωνική κατάσταση σε μια άλλη (Carlson, 2014).[4] Σε αυτή τη συνθήκη οι κανονικότητες αίρονται, ενώ στη συνέχεια είτε επαναβεβαιώνονται είτε ανακαθορίζονται. Στη σύγχρονη, δυτική, αστική πραγματικότητα η πόλη είναι ο χώρος όπου το οριακό και το θεσμισμένο συνδιαλέγονται αντινομικά αλλά με σχέσεις αμοιβαίου καθορισμού και παραπληρωματικότητας.

Το θέατρο και άλλα παραστασιακά ιδιώματα πλαισιώνουν τον ασταθή και πολιτιστικά διακυμαινόμενο χαρακτήρα της αστικής οριακότητας. Πλαισιώνουν τη διερεύνηση των ανακαθορισμών μεταξύ του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου αλλά και τις πιθανές μεταλλαγές της ίδιας της σύστασης των δύο επικρατειών. Οι άνθρωποι στις σχέσεις τους με τους άλλους χρησιμοποιούν είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα τις δομές χώρου. Σε αυτό το σκηνικό που συγκροτείται από σταθερά και μεταβλητά πολιτισμικά και μετρικά στοιχεία μορφοποιείται και βιώνεται η κοινωνική ζωή ως μια συνεχής οριακή διαδικασία. Η οριακότητα της πόλης έχει φυσικές, (ανα)παραστατικές και κοινωνικές διαστάσεις. Εστιάζοντας στο κομμάτι της ανα-παράστασης αποσπασμάτων της αστικής συνθήκης γίνεται

η προσπάθεια ανάδειξης του θεατρικού-παραστασιακού κώδικα ως δυνητικού εργαλείου στο σχεδιασμό της πόλης και του αστικού χώρου εν γένει, αλλά πιθανά και του ίδιου του σχεδιασμού ως μιας παραστασιακής διαδικασίας υπό συνεχή διαπραγμάτευση.

Η πολυσθένεια του θεατρικού γεγονότος και η πολύμορφη παροντικότητα της παράστασης ανακλούν την πολυμορφία της αστικής εμπειρίας. Σχεδιαστικά πειράματα και προκλήσεις, κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές διαφοροποιήσεις και ανακατατάξεις επιτελούνται και επαναπροσδιορίζονται στην εκάστοτε παράσταση, αναδεικνύοντας παράλληλα τη βασική διερώτηση: η πόλη ως σύγχρονος αστικός χώρος παράγει την αστικότητα ή μήπως λειτουργεί ανταγωνιστικά στη ρυθμιστική συνύπαρξη των ετερόκλητων κατοίκων και εντέλει υποσκάπτει την αστική συνθήκη; Μήπως στο παραστασιακό πεδίο είναι δυνατή η δοκιμή σχεδιαστικών προσεγγίσεων ή ακόμα η επινόηση λύσεων που αφορούν σε μοντέλα κατοίκησης και χωροποίησης της πόλης;

ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΣΤΙΚΟ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΟ

Η προσέγγιση της σχέσης θεάτρου και αρχιτεκτονικής μπορεί να γίνει με διάφορους τρόπους. Αυτή που έχει μελετηθεί αρκετά και εξακολουθεί να αποτελεί μια ‘ασφαλή’ διερευνητική βάση είναι η δομική αντιστοιχία ανάμεσα στους τύπους των χωρικών διευθετήσεων, που ηγεμονεύουν σε ιστορικές περιόδους, και στα είδη της δραματουργίας που αυτές οι διευθετήσεις εξυπηρετούν (Μαρτινίδης, 1999), εννοώντας ότι υπάρχει μια αναλογία ή καλύτερα μια γραμμική και ντετερμινιστική διασύνδεση των δραματουργικών και αρχιτεκτονικών επινοήσεων. Τούτο βοηθάει στην περιοδολόγηση και εντέλει στην ταξινόμηση των φαινομένων αλληλόδρασης θεάτρου – αρχιτεκτονικής στα πλαίσια της λογικής ενός σταθερού και σαφούς αρχείου. Δεν υπάρχει εδώ πρόθεση να αμφισβητηθεί η δομική αυτή προσέγγιση, που προσφέρει, αν μη τι άλλο, ορισμένα σημεία αναφοράς. Εξάλλου, οι μελέτες που εξετάζουν τις ιστορικές και δομικές συνάφειες των θεατρικών χώρων με τη δραματουργία και τα ιστορικά γεγονότα (Μαρτινίδης, 1984) έχουν επικυρώσει ποικιλοτρόπως το γεγονός ότι η θεατρική τέχνη ενεργοποιεί οικοδομικές και μορφολογικές καινοτομίες και ότι αντιστρόφως η κατασκευαστική τεχνική και παγίωση κτισμένων μορφών επιδρούν στους τρόπους παράστασης και ακολούθως στις δραματουργικές τεχνικές. Σε αυτό το μεθοδολογικό πλαίσιο, μελετώντας στο δράμα τις αλλαγές στις αναπαραστάσεις της πόλης διαχρονικά, είναι δυνατή η εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τις αλλαγές στην πόλη και του αντίκτυπου αυτών των αλλαγών στους ανθρώπους που ζουν και εργάζονται σε αυτήν. Αντιστρόφως, η διαδρομή από μια σημειολογία του κτισμένου σε μια σημειολογία της αναπαράστασής του επί σκηνής οδηγεί από άλλο δρόμο σε έναν κοινό τόπο συμπερασμάτων για τη διαχρονική σχέση θεάτρου – πόλης. Κάθε εποχή εξάλλου τείνει προς την κατασκευή μιας εικόνας του ‘εαυτού’ της (Θέος, 1988). Εντέλει στη σύγχρονη πόλη-σκηνή, θεωρούμενη ως τόπος παραστάσεων και αναπαραστάσεων, οι ‘γεωμετρίες’ των ανθρώπινων σχέσεων εξελίσσονται σε ‘τοπολογίες’, σε τελούμενες και μη τελικές συγκρίσεις – και ως τέτοιες εξετάζονται.

Ως παράδειγμα της παραπάνω ερμηνευτικής προσέγγισης του σύγχρονου αστικού παλίμψηστου παρατίθεται ακολούθως μια προσπάθεια χαρτογράφησης

της πόλης μέσα από το σύγχρονο θεατρικό ιδίωμα της περφόρμανς.

«Αίμα Κακό» – Αναζητώντας το αστικό ίχνος

«Μόνο αυτός που περπατά συνειδητοποιεί τη δύναμή του»

Walter Benjamin

Η παράσταση *Αίμα Κακό* βασίζεται σε κείμενα του A. Rimbaud, ειδικότερα στην ποιητική του συλλογή *Μια Εποχή στην Κόλαση* [*Une Saison en Enfer*], τη συγγραφή της οποίας είχε ξεκινήσει το 1872 και εξέδωσε το 1873. Το έργο του *Μια Εποχή στην Κόλαση*, ανταναλά τα προσωπικά αδιέξοδα και τις οδύνες του ποιητή, τις αντιδράσεις του στις κοινωνικές συνθήκες της εποχής, την ιδιοσυγκρασία του.

Ο Άρης Ρέτσος παρουσίασε το *Αίμα Κακό* για πρώτη φορά στο Booze Cooperativa, το 2007. Βασικούς σταθμούς στη συνέχεια αποτέλεσαν οι παραστάσεις στο Θέατρο Πορεία, στο θέατρο Σοφούλη, στη Θεσσαλονίκη και τέλος ξανά στις αρχές του 2011, στο Θέατρο Σφενδόνη. Αν θεωρήσουμε ότι καταστατικό ρόλο στο ‘ασταθές’ σκηνικό πεδίο διαδραματίζει η σχέση του με τα όσα συμβαίνουν έξω από το θέατρο (Σταυρίδης, 2010α) τότε η επιλογή του κτισμένου χώρου υποδοχής του παραστασιακού γεγονότος, ανάγεται σε σημαντικό δείκτη αλληλεπίδρασης. Με άλλα λόγια, η τοπικότητα και η μορφολογία του θεατρικού χώρου είναι καθοριστικοί παράγοντες όχι μόνο για την πρόσληψη του θεατρικού δρώμενου, αλλά και για τη διαμόρφωση των εκάστοτε επικοινωνιακών σχέσεων. Η θέση του θεάτρου μέσα στον οικοδομικό ιστό της πόλης είναι περισσότερο από γεωγραφικός δείκτης. Το όνομα της περιοχής, οι ηγεμονεύουσες συνθήκες κατοίκησης, οι χρήσεις γης, η πληθυσμιακή σύνθεση, η ‘αξία’ της περιοχής στη νυχτερινή ζωή της πόλης αλλά και στο πολιτιστικό της γίγνεσθαι επενδύουν σημασιακά το θέατρο ως κτήριο και ως επιχείρηση και συχνά υπαγορεύουν το ρεπερτόριο.

Αν τώρα στην περίπτωση της παράστασης *Αίμα Κακό* η συνάρτηση: *κτισμένο κέλυφος-κοινωνικά και οικονομικά πλαίσια-σκηνική επιτέλεση* είναι ο βασικός παράγοντας οργάνωσης του θεατρικού γεγονότος, τότε ποιες θα μπορούσαν να είναι οι πιθανές διαδράσεις μεταξύ της σκηνής, των θεατών και του ‘έξω’;

Για τον Άρη Ρέτσο, το *Αίμα Κακό,* από τη συλλογή *Μια Εποχή στην Κόλαση*, εικονοποιεί τον ποιητή ως ανθρωπότυπο. Εξεικονίζει συγχρόνως και το νέο ανθρωπότυπο που κατοικεί στις πόλεις. Άλλοτε του ανέστιου, άλλοτε του νομάδα, άλλοτε πάλι του κατοίκου που δεν έχει σταθερό σημείο αναφοράς, άρα συνδέεται ευκαιριακά με την πόλη και τα κατηγορήματά της.

Ο ηθοποιός-επιτελεστής πρωταγωνιστεί σε μια φόρμα φάρσας, ενώ στήνει ένα σκηνικό χώρο αμφιλεγόμενο, χωρίς ισχυρές πληροφορίες. Από αυτή τη συνθήκη αμφίσημης σκηνικής πραγμάτωσης, που συμβατικά ορίζεται από τον ηθοποιό ως ο τόπος ενός ερειπωμένου θεάτρου, εκδιπλώνεται μια πορεία εύρεσης ιχνών και νοημάτων με άξονα τον ποιητικό λόγο του Ρεμπώ. Συντάσσεται ένα σχέδιο οικειοποίησης του παριστώμενου χώρου και δυνητικής περιπλάνησης στην ‘πόλη’, που όμως λειτουργεί πολλαπλώς: πρόκειται είτε για κατάληψη, είτε για απόδραση, είτε ακόμα για εναλλακτική χαρτογράφηση, κυρίως όμως συγκροτείται μια σκηνική απορία. Ένας παραλληλεπίπεδος χώρος (σχεδόν τετράγωνος) χρησιμοποιείται για τη σκηνογράφηση του οδοιπορικού. Μερικά ξύλινα πλαίσια και μεταλλικές δοκοί λειτουργούν ως περάσματα ή πύλες. Σε κάποια από αυτά κρέμονται μεγάλα κομμάτια ημιδιαφανούς πλαστικού, που εντείνουν την αίσθηση της ημι-διαπερατότητας αλλά και της κατευθυντικής συμφόρησης. Στο βάθος, δύο μικροί χώροι φωτίζονται σαν επιμέρους δωμάτια-τόποι της περιπλάνησης του επιτελεστή, σαν σημεία φυγής και χωρικής αλλότητας. Ο επιτελεστής-ηθοποιός (Άρης Ρέτσος) περιπλανιέται στη σκηνή, ντυμένος ‘νεανικά’, κουκουλοφόρος και μακιγιαρισμένος σαν κλόουν. Μαζί του έχει και ένα σακίδιο, παραπέμποντας ίσως σε μια εικόνα πλάνητα, υποσημειώνοντας μια σκηνική-πραξιακή εκκρεμότητα. Στο τέλος της παράστασης, πάντα μακιγιαρισμένος σαν έκπτωτος γελωτοποιός, εμφανίζεται ντυμένος με άσπρο κοστούμι και μαύρα γυαλιά, παρωδώντας κάθε πιθανό ‘καλό’ και φωτεινό τέλος στην αστική αρτιμέλεια. Παρωδώντας ουσιαστικά την έννοια του τέλους γενικά. Ο συγκεκριμένος ηθοποιός, έχει μια ειδική σωματική ευθραυστότητα, που υπονομεύει τον ενδυματολογικό κλασικισμό και δίνει μια ισχυρή μεταφορική διάσταση στο ένδυμα. Αυτή η οπτική έλλειψη βάρους βοηθάει κατά τη γνώμη μου, στην κινησιολογική αμφιβολία και υποστασιοποιεί θεατρικά την ποιητική του Ρεμπώ.

Ο ηθοποιός είναι ο οργανικός πυκνωτής των όσων ακούει το κοινό από τα ηχεία. Ο ίδιος δεν μιλάει καθόλου. Βγάζει μόνο φωνήματα, αφήνει να ακουστούν ίχνη λέξεων, ακαθόριστων και άρα συνεχώς διαφυγόντων μηνυμάτων. Η ηχητική επένδυση πλαισιώνει και μεταδομεί την τέλεση. Τα λόγια, τα θραύσματα μελωδιών, οι μουσικές εντάσεις και υφέσεις, που απηχούν το κίνημα του θορυβισμού των αρχών του 20ου αιώνα, τα ηχογραφημένα γέλια ενός υποτιθέμενου κοινού -ακουστικού αντίποδα του κανονικού- αφενός αποστασιοποιούν το θεατή και αφετέρου επανεγγράφουν το παριστώμενο γεγονός. Πρόκειται για ένα προσεκτικά συντεταγμένο ηχητικό διακείμενο με σαφή χωροποιητική επιρροή. Η μετέωρη κίνηση, η παράδοξη σωματικότητα, οι στάσεις και οι πορείες επί σκηνής, διαστέλλουν το χώρο, αλλά όχι το χρόνο. Ο χειρισμός του ποιητικού λόγου με τη σωματική υπονόμευσή του, δημιουργεί χρονισμούς, συγκοπές και συρραφές από στιγμιότυπα, ενώ το τέλος της παράστασης παραμένει ανοικτό.

Στο πάτωμα της σκηνής υπάρχουν ίχνη από πατημασιές και παράδοξα σήματα. Σημάδια που ακολουθεί ο γελωτοποιός ως ιχνηλάτης. Ωστόσο, αυτή η ιχνηλασία δεν βγάζει πουθενά, δεν έχει κατάληξη. Έχει μόνο ενδιάμεσους σταθμούς. Ο γελωτοποιός του Ρέτσου διαγράφει μια αποδομητική τροχιά, καθώς επιτελώντας την ηχογραφημένη αφήγηση αφενός τη διπλασιάζει, αφετέρου δρα κόντρα σε αυτήν, εξουδετερώνοντας το πρώτο επίπεδο σημασιών και αναδεικνύοντας την υποκειμενική, ιμπρεσιονιστική ‘ανάγνωση’. Η σκηνική κίνηση, με την προδιαγεγραμμένη πορεία των ιχνών και τις παραλλαγές αυτής, μοιάζει έκκεντρα ατέρμονη. Η χρήση του ηχητικού διάμεσου [intermedium], η σχολιαστική χρήση του φωτισμού σε συνδυασμό με το βλέμμα του κοινού παράγουν ένα δίκτυο σχέσεων στο οποίο ‘σκαλώνει’ ο επιτελεστής ή ο αλληγορικός κάτοικος του γεγονότος. Το πρόσωπο της παράστασης, ο περιπλανώμενος θεατρίνος με την προσωπίδα ενός γελωτοποιού, συντίθεται από θραύσματα προσώπων πραγματικών, από υποκείμενα-ταυτότητες σε κρίση.

Για τον Walter Benjamin (1994), εξάλλου, η ταυτότητα είναι μια κατηγορία της γνωστικής διαδικασίας την οποία δεν την διαπιστώνει ποτέ η νηφάλια

αντίληψη, δηλαδή η αντίληψη πέρα από κάθε κρίση. Η παράσταση δομείται βάσει του ποιητικού λόγου και στο βαθμό που η ποίηση είναι αλληγορία, η περιπλάνηση του επιτελεστή στο σκηνικό χώρο θα μπορούσε να εννοηθεί ως μια αλληγορία της περιπλάνησης στην πόλη. Αν εντέλει η αλληγορία αποτελεί οργάνωση αποσπασμάτων στη βάση χωρικών συσχετίσεων (Σταυρίδης, 2010β) τότε διαμορφώνεται ένα πεδίο σύμπλοκων ερμηνευτικών δυνατοτήτων στο παραστασιακό σώμα.

Ο σκηνικός πλάνης επιδεικνύει το μπενγιαμινικό flâneur της νεωτερικής πόλης, τοποθετημένο όμως σε ένα μετανεωτερικό πλαίσιο σκηνικής δράσης, όπως εκφράζεται και από τον ειρωνικό σχολιασμό του λόγου του Rimbaud. Ο περιπλανώμενος ηθοποιός ως δραματικό πρόσωπο συνδυάζει τις ιδιότητες του μπενγιαμινικού κάτοικου της πόλης. Ο μοντέρνος 'ήρωας' για τον Benjamin δεν είναι ήρωας, αλλά ένας ηθοποιός που παριστάνει τον ήρωα. Είναι ένας μίμος που πρέπει να παραστήσει τον ποιητή, μπροστά σε ένα κοινό που δεν χρειάζεται πλέον τον αληθινό ποιητή και δεν του δίνει έδαφος παρά μόνο για να κάνει το μίμο. Η σκηνική σύλληψη του περιπλανώμενου, άνεργου ηθοποιού εξεικονίζει το μπενγιαμινικό «αστικό λείψανο». Μέσα σε μια πόλη που κατοικείται ποικιλοτρόπως, ο πλάνης συλλέγει και καταγράφει ό, τι απέρριψε η λαμπερή αστική επίφαση. Συλλέγει ίχνη και μνήμες μέσα σε ένα καθεστώς χρονισμών που εκβάλλουν από τη συνεχή εναλλαγή των ποιητικών εικόνων.

Το δραματικό πρόσωπο στο *Αίμα Κακό* κρύβεται πίσω από το μακιγιάζ, πίσω από μια μάσκα. Πρόκειται για ανθρωποειδή κατασκευή, για οντολογική ίδρυση (εφόσον το σκηνικό πρόσωπο είναι δραματικό ον) που έχει ανασυρθεί από το νεωτερικό «βεστιάριο προσωπίδων» (Benjamin, 2006). Στο περιβάλλον της μεταμοντέρνας θεωρίας, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για την επιτέλεση ενός από τους πολλαπλούς εαυτούς. Με τις πατημασιές και τις διαδρομές που διανύει ο πλάνης επί σκηνής, διαγράφεται η δολιχόσχημη προσωπική πορεία μέσα από βιώματα και τόπους. Η σχηματική διαμερισματοποίηση και η περιστασιακή είσοδος του επιτελεστή στα επιμέρους υπερφωτισμένα δωμάτια της σκηνής τα οποία ενισχύουν τον ψυχολογικό και υποκριτικό χώρο, ίσως φέρει κάτι από τον τρόμο του διαμερίσματος που περιγράφει ο Benjamin στο *Μονόδρομο*: «Η διάταξη των επίπλων είναι συνάμα το σχεδιάγραμμα των σημείων όπου βρίσκονται οι φονικές παγίδες, και η διαδοχή των δωματίων προδιαγράφει στο θύμα τη διαδρομή της φυγής του» (Benjamin, 2006: 41). Το παριστώμενο δίκτυο διαδρομών λειτουργεί ως δείκτης του λαβυρινθώδους χαρακτήρα της πόλης και των χωροχρονικών επισωρεύσεων που προστίθενται από την πράξη της περιπλάνησης. Η πόλη διαγράφεται ως ένα πεδίο δυνατοτήτων, πέρα από το ιδρυτικό ιδεολόγημα της φαντασμαγορίας και της προόδου.

Στο *Αίμα Κακό,* η διαμεσολαβημένη αφήγηση και η επιτελούμενη πορεία επί σκηνής, πολυμερίζουν το χώρο. Ο πλάνης-γελωτοποιός, όμως, διατηρεί την ατομικότητά του, συλλέγει ίχνη και χαρτογραφεί το αστικό περιβάλλον, τις ασάφειες και τις απόκρυφες νησίδες σημασιών και χρήσεων, που ο ηγεμονεύων λόγος και το διαφημιζόμενο μοντέλο κατοίκησης της πόλης, είτε αγνοούν είτε αποσιωπούν. Διαμορφώνονται έτσι πρωτόκολλα και όχι εικονογραφικές παρουσιάσεις χώρου. Στην πόλη-έργο η φαντασία αποτελεί δύναμη μετασχηματισμού και αναδεικνύεται η σημασία των αναπαραστάσεων του χώρου στη διαμόρφωση του κοινωνικού χάρτη (Σταυρίδης, 2007) εντός του πραγματικού. Από την άλλη πλευρά, στην πόλη-παράσταση επιχειρείται κάθε φορά, σε χρόνο ενεστώτα, η προβολή της κοινωνίας πάνω στη σκηνή, η διαχείριση του ανοίκειου, η διαμόρφωση του διάμεσου, η κατοίκηση του πραγματικού ή ακριβέστερα η σχηματοποίηση της αστικής εκκρεμότητας.

Τα κατηγορήματα της πόλης, όπως προσεγγίζονται μέσα από την αισθητική διαδικασία αναπαράστασής τους, είναι δυνάμει εννοιολογικά εργαλεία σχεδίασης, όχι μιας πόλης που αναπλάθεται εξωτερικά για να καθορίσει νέες (και συνεχώς μεταλλασσόμενες) εμπορευματικές ιδιότητες, αλλά μιας *μετά-πόλης* ως συγκροτήματος ηθικών, συμπεριφορικών, σχεδιαστικών ρυθμίσεων και αποφάσεων. Δηλαδή μιας αστικής συνθήκης που είναι κριτική απέναντι στα ίδια τα συστατικά της και επομένως ενσυνείδητα μεταβαλλόμενη ως προς τα χαρακτηριστικά της.

ΓΙΑ ΜΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ - ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Στο ερώτημα: «Αναπαριστώ την πραγματικότητα ή πραγματοποιώ την αναπαράστασή της;», η απάντηση μπορεί να ερείδεται στο πνεύμα του Deleuze. Ότι δηλαδή το νόημα δεν βρίσκεται μέσα στο αντικείμενο, αλλά ούτε και έξω από αυτό, κάτι που σημαίνει ίσως ότι όταν αλλάζει η αναφορά, τότε αλλάζει και το νόημα της πράξης (Παρμενίδης, 2010). Η χιασματική διερεύνηση του χώρου και της αναπαράστασής του έχει επηρεάσει τόσο την αρχιτεκτονική όσο και το θέατρο και γενικά τις παραστασιακές σπουδές και τις παραστατικές τέχνες. Ο πολυμερισμός, η δυνητικότητα, η υπέρθεση, η παράθεση, η δικτυακή και σπειροειδής κίνηση αποτελούν βασικές και κυρίως αποδεκτές χωρικές ιδιότητες. Ο χώρος βρίθει από προεγγραφές, από ιδεολογικές αποθέσεις, από μορφές, συμμορφισμούς και δυνατότητες. Οι παραστατικές τέχνες και εν προκειμένω το σύγχρονο θέατρο αναλαμβάνουν την πρόκληση να διαχειριστούν αισθητικά την εδραία και προκύπτουσα πολυσημία. Σε αυτό το πλαίσιο, επιστρατεύονται νέες και συχνά αντισυμβατικές τακτικές. Για την παράσταση της χωρικής πολυσθένειας και της θέσης που μπορεί να κατέχει το υποκείμενο εντός της, επιστρατεύονται ετερόκλητες μέθοδοι και τεχνικές. Έτσι, πολύ συχνά, στην προσπάθεια αναπαράστασης των πολλών διαστάσεων του χώρου επιστρατεύεται η αρχιτεκτονική ως μέσο πραγμάτωσης της πυρηνικής σύλληψης, αλλά και ως εργαλείο κριτικής διαχείρισης του αποτελέσματος. Εξάλλου μια παράσταση είναι ένα οικοδόμημα, μια κατασκευή που όμως έχει ορισμένη γεωμετρία χρόνου, μεταβάλλεται και αναδιατυπώνεται μέσα από τις επάλληλες εκφωνήσεις της. Παράλληλα, η αρχιτεκτονική ως επιτέλεση, ως πραγματοποίηση του σχεδιαστικού 'λόγου', τείνει να προσεγγίζει με τους όρους της Τέχνης σχεδιαστικά ζητήματα, και θεωρητικές κατασκευές που αγκυρώνονται στη λειτουργική σχέση της μορφής με το ιδεολογικό, αισθητικό και γλωσσικό περιεχόμενο του θεατρικού διακυβεύματος, προκειμένου να αφομοιωθούν αναγωγικά (Vidler, 2000).

Η πόλη ως τόπος στον οποίο συνυπάρχουν ετερόκλητες πληθυσμιακές, πολιτισμικές ομάδες και ως πεδίο έκφρασης σχεδιαστικού και καλλιτεχνικού πλουραλισμού, δεν θα μπορούσε να είναι παρά το προνομιακό πεδίο δοκιμών των σύνθετων θεωρητικών συλλήψεων, αλλά και πεδίο πραγμάτωσης της εκφραστικής επιθυμίας καθεαυτή μέσα από παρα-

θλάσεις και διαμεσολαβήσεις. Η πόλη ως συνθήκη, ως θεσμική συγκρότηση, ως ιστορικό απόθεμα και ως χάρτης εγγραφής συμπεριφορικών και πολιτιστικών χειρονομιών *είναι* το βασικό παραστασιακό και σχεδιαστικό πείραμα σε εξέλιξη. Το αστικό περιβάλλον συγκροτείται από εικόνες, από παραστάσεις και αναπαραστάσεις τόπων. Οι αστικοί τόποι καθίστανται παλίμψηστα νοημάτων που συνήθως είναι απότοκα προηγούμενων αναπαραστάσεων – μια αλληλουχία υπερεπενδύσεων του πραγματικού.

Αν ο χώρος θεωρηθεί ως κείμενο, δομείται βάσει μιας ορισμένης γραμματικής και συντάσσεται στη βάση ενός ισχυρού, κανονιστικού πλαισίου, τότε η πόλη είναι ένα δυνάμει διακείμενο, στο χώρο του οποίου διασταυρώνονται, αλληλοαναιρούνται και αλληλεπιδρούν ποικίλα εκφερόμενα, διάφορες χωρικές οντότητες και αναπαραστάσεις. Υπό αυτήν την έννοια, ο 'ιδανικός κάτοικος' δύναται να είναι κάποιος που θα έχει το ικανό υπόβαθρο εμπειριών (αλλά κυρίως διασκελισμών στην κατοίκηση και αναπαράσταση του χώρου) και θα μπορεί να τις χρησιμοποιεί ως βάση συντεταγμένων για μια κατά αναλογία ακριβή, ως προς τις λειτουργίες και τις δυνατότητες, κωδικοποίηση της πόλης (Kristeva, 1970).[5] Εντέλει, ο αστικός χώρος υπάρχει μέσα από την ετερομορφία που τον συγκροτεί (Fres και Meier, 2007).

Οι αναπαραστάσεις του χώρου μετατοπίζουν τις έννοιες, οι οποίες επανεπενδύουν το αστικό μόρφωμα και διαφοροποιούν την εμπειρία του κάτοικου-θεατή. Θέτοντας τους τρόπους κατοίκησης στο παραστασιακό πλαίσιο, 'από-κανονικοποιούνται' καθημερινές συμπεριφορές και διαδρομές και καθίσταται έτσι ευκολότερη η αξιολόγησή τους. Νέοι παραστασιακοί τρόποι όπως τα συμβάντα [happenings], το θέατρο του δρόμου, οι παραστάσεις σε μη προ-σημασμένους θεατρικούς χώρους (π.χ. τροχόσπιτα, διαμερίσματα, σχολικές αίθουσες, βαγόνια τρένου, εργοστασιακοί χώροι κ.ο.κ.), ακόμα και οι κοινωνικές εκδηλώσεις με έντονο το θεατρικό χαρακτήρα (διαδηλώσεις, πολιτικές συγκεντρώσεις, θρησκευτικές πομπές), αφενός οπτικοποιούν τις εναλλακτικές διαδρομές μέσα στην πόλη, αφετέρου παρουσιάζουν τις μεταβολές που υφίσταται ο ιδιωτικός και δημόσιος χώρος από τους χρήστες, και οι οποίες κείνται συχνά πέραν των σχεδιαστικών προθέσεων.

Οι σκηνικές πρακτικές -γεμάτες από πολλαπλές χρονικότητες και τοπικότητες- επιτρέπουν τη συγκρότηση χώρου και τη δυνητική διευθέτησή του μέσα από τη δυναμική σχέση ηθοποιού-θεατή. Υπό αυτό το πρίσμα, η θεατρική και ευρύτερα η παραστασιακή τέχνη 'κάνει χώρο', απελευθερώνει τόπους προς κατοίκηση, επιφέρει εκείνο τον εντοπισμό που προετοιμάζει μια διαμονή (Heidegger, 2006: 40-41)[6] φανταστική αλλά και πραγματική, εφόσον το θεατρικό γεγονός ως έργο τέχνης συμβαίνει σε πραγματικό χώρο και χρόνο. Στη χαϊντεγκεριανή σκέψη, ο χώρος δεν είναι στατικός. Προσεγγίζεται μέσα από μια διαδικασία «χωρικοποίησης». Ο χώρος γίνεται αντιληπτός ως κάτι μεταβλητό, ως κάτι που συγκροτείται εξακολουθητικά χάρη σε ανθρώπινες διαδικασίες, και σε αυτά τα πλαίσια η τέχνη στο σύνολό της και η θεατρική τέχνη εν προκειμένω παράγουν χώρο, παρέχουν ευρυχωρία και ανοικτότητα (Heidegger, 1985). Στο εντός-αλλήλων παιχνίδισμα της τέχνης με το χώρο, δηλαδή σε ένα παιχνίδι εντάσεων, τοπικοποιήσεων και αποτοπικοποιήσεων, ο παραστασιακός χώρος λειτουργεί ως τόπος εξεικόνισης αυτών των διεργασιών.

Στο σύγχρονο θέατρο με το μεταμοντέρνο και

υπερμοντέρνο προσανατολισμό, όπου το δραματικό κείμενο δεν κηδεμονεύει την παράσταση, αλλά αποτελεί μόνο ένα μέρος αυτής, η εντατική χωρικοποίηση, προσεγγίζεται με πολλές τεχνικές, μέσα από τις οποίες ο χώρος διαγράφεται χωρίς βεβαιωμένες τελικότητες (Lehmann, 2006). Έτσι, συχνά ο λόγος αυτονομείται. Οι αρχές της αφηγηματικής συνέχειας και η πλοκή υποστρέφονται. Η γλώσσα λειτουργεί αντιστικτικά της δράσης. Η ομιλιακή πράξη γίνεται ένα άλλο σώμα επί σκηνής. Χρησιμοποιούνται τεχνικές όπως η πολυγλωσσία και η συντακτική αποδόμηση. Έτσι, η γλώσσα γίνεται μια επιφάνεια, μια αποδομητική ποιητική, όπως συμβαίνει σε έργα της Sarah Kane, αλλά και σε παραστάσεις του Τερζόπουλου, του Μαρμαρινού, αλλά και του Ρέτσου. Οι ήχοι συχνά διαχωρίζονται από την εικόνα, συστήνοντας ένα ηχητικό πεδίο που δεν συνοδεύει απλά τη δράση, αλλά δημιουργεί χώρο για αυτήν (όπως στις παραστάσεις της Laurie Anderson). Ο χρόνος διαβρώνεται. Σε παραστάσεις όπως του Robert Wilson ο χρόνος παρουσιάζεται διεσταλμένος, ενώ σε άλλες, όπως τους William Forsythe, οι συνεχώς επαναλαμβανόμενες κινήσεις τον πολλαπλασιάζουν. Ο χρόνος καθίσταται γλυπτό (Πεφάνης, 2007) και επομένως χωροποιείται. Το σώμα χρησιμοποιείται ποικιλοτρόπως. Από το γυμνό σώμα και την προσπάθεια αποσημασιοδότησής του μέχρι το σώμα μηχανή ή υπερκείμενο, οι σκηνικές πρακτικές είναι πολυάριθμες. Το σώμα γίνεται φορέας μιας αισθησιακότητας πέραν της αισθητικής (Lehmann, 2006). Άλλοτε με την προσπάθεια 'εξαφάνισής' του από τη σκηνή, ως μη σημαίνον, γίνεται ένα απο-κείμενο, μια αναπαράσταση της μοναδικότητας και της πολλαπλότητας μαζί. Υποβάλλεται σε δοκιμασίες (για παράδειγμα οι αυτοτραυματισμοί του Bob Flanagan και του Athey, οι εξωφρενικές πράξεις της Karen Finley, αλλά και οι εγχειρήσεις πλαστικής αισθητικής της Orlan, πάνω στη σκηνή) ή υποστασιοποιεί προσωπικές ιστορίες. Ο Romeo Castellucci παρουσιάζει το ανθρώπινο σώμα ως μια αποφυσικοποιημένη φυσικότητα, ως μια ακατανόητη και συγχρόνως αφόρητη πραγματικότητα (όπως συμβαίνει στην παράσταση *Περί της Έννοιας του Προσώπου του Υιού του Θεού*, που παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών 2011). Ο Jan Fabre επιδεικνύει το πάσχον σώμα και καταπονεί τους επιτελεστές, θέλοντας να ασκήσει κριτική στον τρόπο που βλέπουμε τον κόσμο. Στο συνδυασμό οδύνης και ηδονής που υπάρχει στο βλέμμα (Van Den Dries, 2006 και Ράπτου, 2009). Ο Τερζόπουλος, πάλι, αποφυσικοποιεί την κίνηση και τη στάση και ανάγει το σκηνικό σώμα σε μια εξωστρεφή, στρουκτουραλιστική συνθήκη. Ο ίδιος εντάσσει την υπερδομημένη σωματικότητα σε ένα πλαίσιο πολιτικής πράξης (όπως συνέβη με τη σκηνοθεσία της παράστασης *Μάουζερ*, του H.Muller) και συγχρόνως ως σχόλιο κατοίκησης του χώρου.

Στη σκηνή, η πόλη ως πολιτικό διακύβευμα και ως πεδίο διάδρασης επιμέρους πολιτισμών, ως εμπειρία και ως συνθήκη κατοίκησης, γίνεται σώμα, γίνεται κείμενο που αποδομείται και μεταδομείται. Η υποκειμενική χαρτογράφηση της πόλης μέσα από τη θεατρική μεταφορά επιτρέπει την ένταξη της προσωπικής γεωγραφίας του χρήστη στα εργαλεία του αρχιτέκτονα. Επιτρέπει δε να αξιολογηθούν με αισθητικά κριτήρια ηγεμονεύοντα μοντέλα αρχιτεκτονικής διάρθρωσης της πόλης καθώς και οι δυνατότητες αντίστασης σε αυτά ή οι πιθανότητες μεταλλαγής τους.

Από την άλλη πλευρά, η πλαισιωμένη, από τη σκηνή του θεάτρου, παράσταση μπορεί να λειτουργεί

ως πεδίο σχεδιαστικού πειραματισμού και ως τόπος προβολής των πιθανοτήτων κατοίκησης και νοηματοδότησης της εκάστοτε σχεδιαστικής σύλληψης και πρόθεσης. Θα μπορούσε λοιπόν η σκηνική εφαρμογή να είναι μια μέθοδος προσομοίωσης πριν την τελική εφαρμογή, δηλαδή να λειτουργεί ως ζωντανή μακέτα, ως πεδίο δοκιμών, όπου θα μπορεί να βιώνεται έστω και διαμεσολαβημένα, έστω φανταστικά η ουσία και η διαδικασία της διαμονής. Εξάλλου, όπως δηλώνει ο Heidegger (1985: 17) «οφείλουμε να μάθουμε το διαμένειν». Η κριτική σχέση με τη δημιουργία και η πολλαπλή διαχείριση του εμμενούς (ή ενυπάρχοντος) χώρου είναι το διαρκές θεωρητικό και πρακτικό στοίχημα. Ο προσανατολισμός προς μια ανοικτή και διαδραστική διαμόρφωση χώρων ανακλάται και τέμνεται στο σύγχρονο θέατρο και γενικότερα στη σύγχρονη παραστασιακή τέχνη: ο σχεδιασμός του δυνάμει κόσμου ταλαντεύεται μεταξύ του ακραίου μινιμαλισμού, δηλαδή του ανοικτού σημαίνοντος και του ακραίου εκλεκτικισμού, δηλαδή του ανοικτού σημαινόμενου, αφήνοντας τεράστια περιθώρια δοκιμών και ευφάνταστων εφαρμογών στην επικράτεια του πραγματικού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Artaud, A. (1992) *Το Θέατρο και το Είδωλό του*, μτφ. Π. Μάτεσις. Αθήνα: Δωδώνη.

Benjamin, W. (2006) *Μονόδρομος*, μτφ. Ν. Ανδρικοπούλου. Αθήνα: Άγρα.

Benjamin W., (1994), «Επιστολή στον Theodor Adorno, 23-2-1939», στο W. Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού*, μτφ. Γ. Γκουζούλης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σς. 261-62.

Βιριλιό, Π. (2004) *Πανικόβλητη Πόλη. Το αλλού αρχίζει εδώ*, μτφ. Β. Τομανάς. Αθήνα: Νησίδες.

Carlson, M. (2014) *Performance. Μια κριτική εισαγωγή,* μτφ. Ε. Ράπτου. Αθήνα: Παπαζήση.

Elam, K. (2001) *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος*, μτφ. Κ. Διαμαντάκου. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Fischer-Lichte, E. (2004) *History of European Drama and Theatre*, trans. J. Riley. New York: Routledge.

Foucault, M. (1986) 'Of Other Spaces', *Diacritics*, 16(1), σς. 22-27.

Hall, E. T. (1990) *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books, Doubleday.

Heidegger, M. (2006) *Η Τέχνη και ο Χώρος*, μτφ. Γ. Τζαβάρας. Αθήνα: Ίνδικτος.

Heidegger, M. (1985) *Είναι και Χρόνος*, τομ. Α', μτφ. Γ. Τζαβάρας. Αθήνα: Δωδώνη.

Kristeva, J. (1970) *Le Texte du Roman: approche semiologique d'une structure discursive transformationelle.* The Hague: Mouton.

Lehmann, H.T. (2006) *Postdramatic Theatre*, μτφ. K. Jurs-Munby, New York: Routledge.

Μαρτινίδης, Π. (1999) *Μεταμορφώσεις του Θεατρικού Χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη.

Μαρτινίδης, Π. (1984) 'Περιοδικές και Δομικές Συνάφειες στην Ιστορία των Θεατρικών Χώρων', *Αρχαιολογία*, τομ.12.

Παρμενίδης, Γ. (2009-2010) Σημειώσεις στο μάθημα: *Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας I, II*, ΔΠΜΣ Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ.

Πεφάνης, Γ. Π. (2010), 'Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωική ανάγνωση της θεατρικής σκηνής', *Παράβασις*, τομ.10. Αθήνα: Εκδόσεις ERGO.

Πεφάνης, Γ. Π. (2007) *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήση.

Πεφάνης, Γ. Π. (2013) *Περιπέτειες της Αναπαράστασης*. *Σκηνές της Θεωρίας ΙΙ.* Αθήνα: Παπαζήση.

Ράπτου, Ε. (2009) 'Το Βλέμμα του Νάρκισσου', εφημ. *ΑΥΓΗ*, 19 Ιουν. 2009.

Ράπτου, Ε. (2008) 'Η Ανέστια Όραση', *Highlights*, 35.

Stavrides, S. (2007) 'Heterotopias and the Experience of Porous Urban Space', στο K. A. Frank, Q. Stevens (eds), *Loose Space. Possibility and Diversity in Urban Life*. New York: Routledge.

Stevens, Q. (2007) 'Between and Betwixt. Building Thresholds, Liminality in Public Space', στο K. A. Frank, Q. Stevens (eds) *Loose Space. Possibility and Diversity in Urban Life*. New York: Routledge.

Σταυρίδης, Σ. (2010) *Μετέωροι Χώροι της Ετερότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Σταυρίδης, Σ. (2010) Σημειώσεις στο μάθημα: *Εμπειρία, Αναπαράσταση και Νοηματοδότηση του Χώρου*, ΔΠΜΣ Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ.

Σταυρίδης, Σ. (2007) 'Α. Λεφέβρ. Η απελευθερωτική προοπτική της πόλης-έργο', στο H. Lefebvre, *Δικαίωμα στην Πόλη. Χώρος και Πολιτική*, μτφ. Π.Τουρνικιώτης, Κλ. Λωράν. Αθήνα: Κουκκίδα, σς. 7-14.

Σταυρίδης, Σ. (2004) *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Van Den Dries, L. (2006) *Corpus Jan Fabre. Observations of a creative process*. Gent: Imschoot.

Vidler, A. (2000) *Warped Space*. Cambridge MA: The MIT Press.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τη φουκωϊκή έννοια της *ετεροτοπίας* και το ρόλο της στο θέατρο πρβλ. Πεφάνης, 2013: 119-151.
2. Για την προσέγγιση της ιστορίας του θεάτρου και του δράματος μέσα από τις αλλαγές της έννοιας της ταυτότητας και της σωματικότητας πρβλ. Fischer-Lichte, 2004.

3. Ως κοινωνιόκεντρος χώρος θεωρείται αυτός που διευκολύνει τις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους. Ο χώρος είναι κοινωνιόκεντρος [sociopetal] όταν επιβάλλει γειτνίαση και ενότητα. Αντιθέτως, κοινωνιόφυγος [sociofugal] είναι ο χώρος στον οποίο οι άνθρωποι διατηρούνται σε απόσταση (π.χ. αίθουσες αναμονής, αίθουσες μεγάλων θεάτρων με τον τυπικό διαχωρισμό σε πλατεία, σκηνή κλπ.). Οι κοινωνιόκεντρες και κοινωνιόφυγες ροπές στο χώρο μελετώνται διεξοδικά στο πλαίσιο των προσεγγιστικών σχέσεων [proxemics] στο Hall, 1990: 91-100, 101-112. Συμπληρωματικά πρβλ. Elam, 2001: 84-91.

4. Επίσης για την οριακότητα στην πόλη και ειδικά στο δημόσιο χώρο πρβλ. Frank και Stevens, 2007: 73-75 και στον ίδιο τόμο σχετικά με την οριακότητα του δημόσιου χώρου και τη θεατρικότητα της πόλης πρβλ. Stavrides, 2007.

5. Εδώ παραφράζουμε κάπως τις αρχές της διακειμενικότητας οι οποίες διατυπώνονται στο Kristeva, 1970: 12.Τη θέση του ιδανικού αναγνώστη καταλαμβάνει εδώ ο ιδανικός κάτοικος, εφόσον ο χώρος είναι ένα κείμενο, με τη διευρυμένη έννοια του όρου.

6. Για μία προσέγγιση της χαϊντεγκεριανής σκέψης μέσα από τη φουκωική ετεροτοπία, μέσα από τη θεατρική πρακτική πρβλ. Πεφάνης, 2010.

Β

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

Β_1

ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ:

_το απόσπασμα
_η μικτή πραγματικότητα
_η τεθλασμένη γραμμή
_η καμπύλη
_η συναρμογή θραυσμάτων
_η επανάληψη περιγραμμάτων
_ο σχεδιασμός συστημάτων

Β_2

ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ:

_ο μουσειακός χώρος
_οι τόποι καταστροφής
_ο χώρος του συμμετοχικού σχεδιασμού
_ο τουριστικός χώρος
_ο ενσώματος χώρος
_ο μη ορατός χώρος
_ο χώρος των μεταφερόμενων προτύπων

ΤΟ ΕΡΕΙΠΙΟ ΣΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ CASPAR DAVID FRIEDRICH [1774-1840]

Δεληγιώργη Μαρία Αθανασία
Αρχιτέκτων μηχανικός
marissiarch@gmail.com

επιβλέπων: Βασίλης Γκανιάτσας
σύμβουλοι: Βάνα Ξένου
Γιώργος Ξηροπαΐδης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο Ρομαντισμός υιοθέτησε την ανοιχτή διαδικασία σύνθεσης για τη δημιουργία μιας νέας μορφής του έργου τέχνης, έχοντας ως βασικό εργαλείο το απόσπασμα. Οι τοπιογραφίες του Γερμανού ζωγράφου Caspar David Friedrich [1774-1840] αποτελούν αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του πώς η ανοιχτή διαδικασία σύνθεσης της μορφής αποτέλεσε έκφραση νοσταλγίας για μια απραγματοποίητη συνθετική ολότητα □ταύτιση ύλης, πνεύματος□ που γονιμοποιεί τη νέα δομή με έννοιες όπως αρχέτυπο, εσωτερικότητα, φαντασία, φύση, υψηλό. Η σημαντικότητα του αποσπάσματος έγκειται στο γεγονός ότι αποτέλεσε τη βάση για μια νέα συνθετική διαδικασία που οδηγεί στην παραγωγή μη ολοκληρωμένων και αποσπασματικών μορφών. Η εσωτερική άρνηση της τελειότητας του αποσπάσματος ταυτίζεται με την απόλυτη ρομαντική πραγματικότητα, που εν τέλει στερεί από το δημιουργό της το ολοκληρωμένο έργο τέχνης, αφήνοντάς το εκτεθειμένο σε μια συνεχή και ανοιχτή διαδικασία σύνθεσης. Προκειμένου να κατανοηθεί η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στις αλληλοσυνδεόμενες αποσπασματικές μορφές, οι διανοητές αναζήτησαν την κατασκευή της εσωτερικότητας που δημιουργούν οι αποσπασματικές μορφές, διαδικασία η οποία οδήγησε στη διάλυση της μορφής στο Μοντερνισμό ως μια φυσική συνέπεια της Ρομαντικής ειρωνείας. Το κοινό σημείο του Ρομαντισμού με το Μοντερνισμό έγκειται στο γεγονός ότι και οι δύο κινήσεις επιχείρησαν να εγκαθιδρύσουν ένα νέο συμβολικό σύστημα. Ο Ρομαντισμός μέσα από τη γλώσσα της εποχής, ενώ ο Μοντερνισμός με τη δημιουργία μιας νέας γλώσσας. Θα θεωρήσουμε λοιπόν, το Ρομαντισμό ως το κατώφλι που θα μας εισαγάγει στο Μοντερνισμό, εφόσον για το ρομαντικό κίνημα το απόσπασμα, η νοσταλγία μέσω της ανοικτής διαδικασίας, οδηγούσε στη δημιουργία μιας νέας συνθετικής δομής, ενώ για το Μοντερνισμό η ανοικτή διαδικασία οδήγησε στο να ξαναδούμε τη μορφή του έργου τέχνης να διαλύεται στα δομικά της στοιχεία.

ABSTRACT

The hypothesis of this study is the ruin as a fragment of a perception of the past. The ruin seen not only as the expression of nostalgia for the past, but also as one that reveals a broader understanding of the fragmentation of the world (Romantic theory). The research means to explore the course by which the ruin-fragment, by participating in the process of synthesis, can result in the creation of a new structure. According to the above mentioned, the investigation of the matter will be based on the case of Caspar David Friedrich [1774-1840]. In Friedrich's work, the human figure attends as the viewer who invades the portrayed area, and now makes himself the subject of view. As a result of this process, the viewer floats between conscious and unconscious, notion that leads to the unification of man with infinity, at nature's moment of cease. This frontier broadening is what we are seeking into the painter's work, a broadening of the boundaries that recalls nostalgia for lost Wholeness. The world's true Knowledge via the fragmented compositions that pose the query for re- conciliated unity with the whole and that is what indeed serves the Romanticism's prime target. Also, the contribution of the fragment-ruin in the search for Wholeness, should be noted, as an expression of a personal unattained past that gives birth to the present. In other words we observe the participation of the ruin fragment in the creative process of the whole, that results in the deconstruction of its form and also the broadening of its boundaries (Romantic Irony) leading the artwork exposed to a continuously open process (connection to Modernism).

Ο Ρομαντισμός υιοθέτησε την ανοιχτή διαδικασία σύνθεσης για τη δημιουργία μιας νέας μορφής του έργου τέχνης, έχοντας ως βασικό εργαλείο το απόσπασμα. Οι τοπιογραφίες του Γερμανού ζωγράφου Caspar David Friedrich [1774-1840] αποτελούν αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του πώς η ανοιχτή διαδικασία σύνθεσης της μορφής αποτέλεσε έκφραση νοσταλγίας για μια απραγματοποίητη συνθετική ολότητα -ταύτιση ύλης, πνεύματος- που γονιμοποιεί τη νέα δομή με έννοιες όπως αρχέτυπο, εσωτερικότητα, φαντασία, φύση, υψηλό. Η σημαντικότητα του αποσπάσματος έγκειται στο γεγονός ότι αποτέλεσε τη βάση για μια νέα συνθετική διαδικασία, που οδηγεί στην παραγωγή μη ολοκληρωμένων και αποσπασματικών μορφών. Όπως θα δούμε παρακάτω, η εσωτερική άρνηση της τελειότητας του αποσπάσματος, ταυτίζεται με την απόλυτη ρομαντική πραγματικότητα, που εν τέλει στερεί από το δημιουργό της το ολοκληρωμένο έργο τέχνης, αφήνοντάς το εκτεθειμένο σε μια συνεχή και ανοιχτή διαδικασία σύνθεσης.

ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ ΚΑΙ Ο 19^{ΟΣ} ΑΙΩΝΑΣ.

Ο Γάλλος ποιητής Charles Baudelaire [1821-1876] αναφέρει χαρακτηριστικά: «όταν λέμε Ρομαντισμός, εννοούμε Μοντέρνα τέχνη -δηλαδή- εσωτερικότητα, πνευματικότητα, χρώμα, αναζήτηση του απείρου, που εκφράζονται με όλα τα μέσα που διαθέτουν οι τέχνες» (Brown, 2004: 13).

Κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα, την τέχνη αποτέλεσε η εκλογικευμένη μίμηση αυτού που υπήρχε στη φύση. Οι διανοητές του Διαφωτισμού προσπάθησαν να διατυπώσουν τους βασικούς νόμους με τους οποίους θα εξασφάλιζαν μια ‘ωραία’ σύνθεση. Με τον ερχομό του Ρομαντισμού, η αντικειμενική τάση της λογικής αντικαταστάθηκε από την αρχή της υποκειμενικής κρίσης, κύριο όχημα της οποίας αποτέλεσε η φαντασία. Ο καινούριος προσανατολισμός στην αισθητική και ιδιαίτερα η ελευθερία που εκφράστηκε μέσω της φαντασίας και του ατομικού αισθήματος, άνοιξε το δρόμο για μια τεράστια παραγωγή πρωτότυπων έργων.

Από το 1750 και μετά, παρατηρήθηκε μια αυξανόμενη τάση στην Γερμανία, αλλά και στην υπόλοιπη Ευρώπη, για τη φιλοσοφία της φύσης. Ο Ρομαντισμός, στον αντίποδα του Διαφωτισμού, αναζήτησε την υπέρβαση του δυισμού πνεύματος και ύλης, αντηχώντας την ιδέα της απόλυτης ταύτισής τους. Σύμφωνα με τους ρομαντικούς διανοητές, ο αγώνας για την υπέρβαση του δυισμού, θα επερχόταν από την ενεργοποίηση κάθε δυνατής μορφής της εσωτερικότητας του ατόμου, διαδικασία η οποία έχει τις βάσεις της στη φύση. Η φύση αποτέλεσε ένα αυτοκανονιστικό σύστημα του οποίου η μελέτη θα συνεισέφερε στη βαθύτερη κατανόηση και γνώση του εσωτερικού, του εαυτού του κάθε ατόμου, η οποία με τη σειρά της θα οδηγούσε στη συνολικότερη σύλληψη της ολότητας του σύμπαντος. Γι‘ αυτό το λόγο, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στον προσδιορισμό της εσωτερικότητας, ως της μοναδικής ουσίας η οποία πηγάζει από κάθε πνευματική και σωματική ύπαρξη.

Το 1785, ο Franz Anton Mesmer [1734 –1815], γράφει: «είναι δυνατόν να υπάρχουν σοβαροί a priori λόγοι για να είμαστε προικισμένοι με μια εσωτερική αίσθηση που βρίσκεται σε σχέση με όλο το σύμπαν» (Faivre,1991: 42). Η ιδέα αυτή θα βρει στους Γερμανούς Ρομαντικούς μια έντονη απήχηση, καθώς η «εσωτερική αίσθηση», όπως τίθεται από τον Mesmer,

υπόσχεται την εξέλιξη του όντος και της εκπλήρωσης της ολότητάς του. Η ολότητα για τους ρομαντικούς ισούται με την πλήρη γνώση της εσωτερικότητας που θα επέλθει με την υλικότητα του πνεύματος και την πνευματοποίηση του σώματος. Η διαδικασία αυτή, όπως έχει προαναφερθεί, τίθεται μέσα στη φύση, καθώς αποτελεί ένα σύστημα δομημένο με τέτοιον τρόπο, ώστε το άτομο μέσω της αποκρυπτογράφησής του, να αποκαλύπτει τη βαθύτερη εσωτερική του ύπαρξη. Με άλλα λόγια, η οργανική μορφή θα θεωρηθεί η ύλη που έχει ενσαρκώσει το πνεύμα, έχει διαμορφώσει η ίδια τον εαυτό της με την εξέλιξη των εσωτερικών της στοιχείων και κατά συνέπεια η πληρότητα της εξέλιξής της είναι ταυτόσημη με την τελειότητα της εξωτερικής μορφής. Το πνεύμα έχει την τάση να ενσαρκωθεί στην ύλη ενώ η ύλη με τη σειρά της τείνει να πνευματοποιηθεί. Έτσι, πηγάζει η ελευθερία, η οποία ενίσχυσε την εσωτερικότητα του Ρομαντισμού, που υπερνικά τον υλικό κόσμο της έχοντας ως θεμέλιο τη συμπαντική ουσία που τελικά δεν διεκδικεί την πραγματική ζωή, αλλά την εσωτερική πνευματικότητα. Αυτή η διαδικασία αποτέλεσε τον Ύψιστο στόχο των Ρομαντικών.

Το εργαλείο που συνεισφέρει στην αποκάλυψη τόσο των ορατών όσο και των αόρατων σχέσεων της φύσης -αλλά και της εσωτερικότητας- είναι η δημιουργική φαντασία. Μέσω της φαντασίας, η τέχνη και η φύση απέκτησαν ταυτόσημη σημασία, η οποία για το Ρομαντισμό αποτέλεσε την υπέρτατη αρχή: τη συμβολοποίηση. Όπως η φύση συμβολοποιεί τη δημιουργικότητα της ατομικότητας, έτσι και η τέχνη, η τέχνη της ατομικότητας, καθίσταται το ‘μάτι’ μέσω του οποίου ο δημιουργός ατενίζει την ολότητα.

Σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση της αισθητικής που εγκαινίασε ο Ρομαντισμός μέσω της φαντασίας, αποτέλεσαν οι θεωρίες του Immanuel Kant [1724-1804] και του Johann Gottlieb Fichte [1762–1814]. Η πίστη του Kant ότι η μορφή των εμπειριών μας προέρχεται από την ίδια τη διάνοιά μας, που επιβάλλει τις *a priori* κατηγορίες της στα αισθητηριακά δεδομένα και η θεωρία του Fichte ότι η πραγματικότητα είναι ένα μη Εγώ που ‘τίθεται’ για να αυτοπραγματωθεί, καθιστούν τον ανθρώπινο νου έναν από τους παράγοντες που διαπλάθουν την πραγματικότητα, όπως αυτή είναι, ώστε ως ένα βαθμό γνωρίζοντας την πραγματικότητα, ο νους αναγνωρίζει τον ίδιο τον εαυτό του. Συνάμα, η συγχώνευση της γνώσης και της δημιουργίας από τους Ρομαντικούς, σήμαινε ότι σε κάθε νοητική ενέργεια υπάρχουν και οι δύο, καθώς τίποτα δεν είναι δυνατό να γνώσει χωρίς να διαπλάθει. Ο συνδυασμός της εξισορρόπησης της αποκάλυψης και της δημιουργίας, της γνώσης και της κατασκευής σε μια γνωσιολογική θεωρία, αποτέλεσε χαρακτηριστικό γνώρισμα της ρομαντικής αισθητικής.

Η φαντασία συντέλεσε στην αποδέσμευση του κόσμου από τις βάσεις που είχαν έως τότε τεθεί προς όφελος ενός ρομαντικοποιημένου κόσμου, που εισβάλλει στον πραγματικό με σκοπό να τον ανασυνθέσει, εισάγοντας στοιχεία πέρα των ορατών σημασιών. Η από-οικειοποίηση του πραγματικού κόσμου από τη σταθερή τάξη και τις αιώνιες σχέσεις με τρόπο ώστε η δημιουργική φαντασία να είναι το ποιητικό αίτιο των πραγμάτων, είναι η βάση της ρομαντικής τέχνης και αποτελεί αυτό που αποκάλεσε ο Friedrich Hegel [1770-1831] ρομαντική ειρωνεία. Για τον Hegel, ο Ρομαντισμός προήγαγε την πλήρη ένωση της ιδέας και της πραγματικότητας. Το περιεχόμενο κάθε πραγματικού είναι η αυτοσυνείδητη εσωτερικότητα, που δεν

είναι άμεσα συνδεδεμένη με την αντίστοιχη αισθητική αναπαράστασή του. Στην τέχνη των Ρομαντικών, σύμφωνα με το φιλόσοφο, η αισθητική εποπτεία συμβαδίζει με την εσωτερικότητα ή αλλιώς με την υποκειμενική ενδότητα του δημιουργού, διότι το πνεύμα αναζητά τη συμφιλίωση μόνο στο εσωτερικό πνεύμα της μορφής. Αυτός ο εσωτερικός κόσμος αποτελεί το πνεύμα της ρομαντικής μορφής, όπου ο δημιουργός οφείλει να το αναπαραστήσει ως αυτό το ακριβές εσωτερικό και ως φαινόμενο αυτής ακριβώς της ενδότητας. Στο σημείο αυτό, για τον Hegel επανεμφανίζεται η δυσαρμονία και ο διαχωρισμός της ιδέας και της μορφής. Η ιδέα εμφανίζεται ως πνεύμα και έχει αποκτήσει μια υψηλότερη πληρότητα, την οποία απομακρύνει με τη συνένωση με το εξωτερικό, αφού δεν μπορεί εν εαυτή να εκπληρώσει την αληθινή πραγματικότητα και έκφανση. Αυτό-μηδενίζεται έτσι ώστε να αποτελέσει το ίδιο την ειρωνεία του εαυτού του. Ο Ludwig Tieck [1773-1853] δέχτηκε την ειρωνεία ως την ύψιστη μορφή τέχνης. Μέσω της ρομαντικής ειρωνείας, ο Hegel εισάγει την έννοια της εξατομίκευσης της τέχνης μέσα από την ουσιώδη αναφορά στην καλλιτεχνική προέκταση, θέτοντας έτσι το τέλος της τέχνης. Ο συνθέτης των μορφών δεν είναι δυνατόν να παραμείνει δέσμιος των δημιουργημάτων του. Η ποικιλία έκφρασης των αισθητικών συνθέσεων είναι ατέρμονη, ενώ η συμβολή τους στη διαδικασία σύνθεσης γίνεται μέσα από έννοιες που είναι κατ' ανάγκη υποκειμενικής σημασίας.

ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ.

Η συνεχής αναζήτηση των ρομαντικών για την εσωτερική ολοκλήρωση μέσω της φαντασίας, επέβαλε αισθητικά τη μορφή του αποσπάσματος ως του υπέρτατου στοιχείου στη σχέση του ρομαντικού καλλιτέχνη προς το δημιούργημά του. Ο Philippe Boyer γράφει:

> *Είναι μέσα στη μορφή του Αποσπάσματος που οι πρώτοι ρομαντικοί της Ιένας θέλησαν να εδραιώσουν τον καταστατικό τους χάρτη και το πρόταγμα τους, τόσο αισθητικά όσο και θεωρητικά. Είναι μέσα σ' αυτή τη μορφή που επεχείρησαν να μορφοποιήσουν την πλέον ακριβή σχέση τους προς την ολότητα την οποία ενοικούσαν με εμμονή και είναι αυτή η μορφή το πλέον ίσως κατάλληλο μέσο για να προσεγγίσουν την ολότητα. Το ρομαντικό Απόσπασμα δεν θα μπορούσε να περιχαρακωθεί από κανέναν ορισμό. Είναι η κατ' εξοχήν μορφή που παράγει την ίδια τη μορφή της, καθεαυτή η μορφή της επινόησης.* (Ροζάνης, 2001: 59)

Είναι αρκετά δύσκολο να δοθεί ορισμός στην έννοια του αποσπάσματος. Θα λέγαμε ότι είναι το στοιχείο, η έννοια που ενέχει τη μορφοποιητική ενέργεια που διατρέχει τους εκφραστικούς και υπαρξιακούς όρους του εκάστοτε διανοητή- καλλιτέχνη με σκοπό τη συνένωσή τους σε μια κοινή αιτία, την ουτοπική ενόραση της ολότητας. Για τον Friedrich Schlegel [1772-1829] «ένα απόσπασμα είναι σαν μια μικρογραφία έργου τέχνης, πρέπει να είναι πλήρως απομονωμένο από τον περιβάλλοντα κόσμο του και να είναι πλήρως εν εαυτώ, όπως ένας σκαντζόχοιρος» (Hollander, 1989: 88). Ο ορισμός του Schlegel κρύβει ένα παράδοξο: είναι ο σκαντζόχοιρος το στοιχείο που πρόκειται να γίνει απόσπασμα και το απόσπασμα που πρόκειται να γίνει σκαντζόχοιρος. Οφείλει *να* είναι «τέλειο και ταυτόχρονα μη τέλειο». Δεν είναι σε θέση να αποτελέσει μια ολότητα και γι' αυτό δεν μπορεί να είναι 'τέλειο', παρ' όλα αυτά, η αποσπασματική του κατάσταση είναι η 'ιδανική' του κατάσταση. Αρνείται την ολότητα, καθώς επιλέγει να παραμείνει αποσπασμένο από τον περιβάλλοντα κόσμο του, αρνούμενο την πλήρη ένταξή του σε μια εκφραστική ολοκλήρωση ενός κόσμου και ενός ανθρώπινου τοπίου που αποτελούν μίμηση του απόλυτου.

Ο ΡΟΜΑΝΙΚΟΣ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΟΣ CASPAR DAVID FRIEDRICH [1774-1840].



Εικόνα 1

Ο Caspar David Friedrich θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους τοπιογράφους του 19ου αιώνα. Έγινε γνωστός μέσα από τις αλληγορικές τοπιογραφίες που απεικονίζουν φιγούρες να στοχάζονται αγναντεύοντας νυχτερινούς ουρανούς, ομιχλώδη τοπία, ξερές βελανιδιές ή Γοτθικά ερείπια. Το κύριο ενδιαφέρον του αποτέλεσε η ενατένιση της φύσης και συχνά τα συμβολικά και αντι-κλασικά έργα του επεδίωξαν να μεταφέρουν μια υποκειμενική και συναισθηματική άποψη για το φυσικό τοπίο. Ο ζωγράφος υποστήριζε πως θα πρέπει κανείς να κλείσει τα αληθινά του μάτια για να δει με τα μάτια της ψυχής του, καθώς και ότι η τέχνη μεσολαβεί ανάμεσα στη φύση και στον εαυτό μας. Αυτή η συναισθηματική οπτικοποίηση του τοπίου ήταν το κλειδί της εφεύρεσης του Friedrich. Δεν αναζήτησε μόνο μια απολαυστική και όμορφη θέα, όπως στην κλασική αντίληψη, αλλά εξέτασε το μεγαλείο της φύσης σε συνάρτηση με τον πνευματικό του εαυτό. Μετά το θάνατό του, οι εξπρεσιονιστές θα επανεκτιμήσουν το έργο του, ενώ οι σουρεαλιστές και υπαρξιστές θα επηρεαστούν από την «τραγικότητα του τοπίου» του.

Τα στοιχεία που συνθέτουν το έργο του ζωγράφου είναι ξεροί κορμοί βελανιδιών, δένδρα ελάτης, ερείπια γοτθικών ναών, ταφικά μνημεία, ερημικές παραλίες, γκρεμοί, καλυμμένα με ένα στρώμα χιονιού ή ντυμένα με μια ατμόσφαιρα ομιχλώδους ασάφειας. Οι ήρωές του είναι μικροσκοπικές μορφές μοναχών ή μορφές με στραμμένη την πλάτη προς το θεατή –*Ruckenfigur*- φορώντας πάντα τη γερμανική παραδοσιακή φορεσιά, *Altdeutsche Tracht*. Κάθε στοιχείο φέρει μια συμβολική σημασία μέσα στη σύνθεση του Friedrich. Επί παραδείγματι, οι επιβλητικές και αλλόκοτες σιλουέτες των βελανιδιών φέρουν το χαρακτήρα του στυλοβάτη καθώς σύμφωνα με τη γερμανική μυθολογία συνδέουν τον ουρανό με τη γη. Η ομίχλη που καλύπτει τα έργα του, συμβάλλει στη δημιουργία ασάφειας και αμφιβολίας στο θεατή για το τι κρύβεται

στο εσωτερικό της τοπιογραφίας, επιτρέποντάς του να εισάγει μια δική του υποκειμενική εικόνα για το τι συμβαίνει μέσα στο χώρο. Η παρουσία της μικροσκοπικής μορφής του μοναχού ή της πίσω όψης του σε στάση ταξιδιώτη - *Ruckenfigur* έλκει το βλέμμα του θεατή, εισάγοντάς τον στο τοπίο, ενώ ταυτόχρονα τον σταθεροποιεί μέσα σε αυτό. Οι Γοτθικοί ναοί αντιπροσωπεύουν ένα υψηλό πνευματικό παρελθόν. Πιο συγκεκριμένα, το ερείπιο του Κιστεριανού Αβαείου της Eldena, το οποίο αποτελεί κυρίαρχο μοτίβο στις τοπιογραφίες του, στις ποικίλες απεικονίσεις του διατηρεί κάποια κοινά χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα τον ανατολικό τοίχο με το στενόμακρο αψιδωτό άνοιγμα, ενώ ο περιβάλλων χώρος είναι ένα έρημο, ομιχλώδες τοπίο, πλαισιωμένο από ξερούς κορμούς βελανιδιών και ταφόπλακες. Πέρα από τα στοιχεία αυτά, η ατμόσφαιρα που συνήθως επενδύει το ερείπιο είναι έρημη, υγρή, συχνά το έδαφος είναι χιονισμένο.

Οι χώροι που προκύπτουν από τη σύνθεση των παραπάνω συμβολικών στοιχείων χαρακτηρίζονται από την έντονη αντιπαράθεση του σκοτεινού πρώτου πλάνου και του φωτεινού-ασαφούς πίσω πλάνου και την έλλειψη σαφών ορίων του συντεθειμένου χώρου. Ο ζωγράφος, προκειμένου να συνθέσει το χώρο του, συχνά πειραματίζεται ανάμεσα σε δύο αντιπαρατιθέμενα πλάνα. Στο πρώτο πλάνο, συνθέτει τα συμβολικά στοιχεία, ενώ στο πίσω πλάνο συναντάμε την ατμόσφαιρα που ντύνει το εκάστοτε έργο του. Για το έργο του *The wanderer above a sea of a mist* [1818] (εικόνα 1), ο κριτικός Borsch Supan διακρίνει την κορύφωση της χρήσης της μεθόδου των «αντιπαρατιθέμενων πλάνων». Το πρώτο και το πίσω πλάνο είναι τοποθετημένα το ένα έναντι του άλλου, όπως ο οριζόντιος άξονας απέναντι στον κάθετο, ο ουρανός απέναντι στη γη, ο λεπτομερής χειρισμός των επιμέρους στοιχείων απέναντι στο ασαφές σύνολο. Για να θεμελιώσει αυτές τις αντιθέσεις, ο Supan θεωρεί ότι ο Friedrich όχι μόνο αφαιρεί από τις σκηνές του το συνεκτικό μεσαίο πλάνο, αλλά επίσης επικαλείται και μια άπειρη ανοιχτή έκταση ανάμεσα στις δύο αυτές εικονογραφικές ζώνες. Αυτό επιταχύνεται με μια ταυτόχρονη ανάπτυξη της πλοκής του πρώτου και το πίσω πλάνου με διαφορετική προοπτική.

Η άπειρη ανοιχτή έκταση δεν χρησιμοποιείται από το ζωγράφο μόνο για την πλέξη των δύο αντιπαρατιθέμενων πλάνων. Θα λέγαμε ότι χαρακτηρίζει το σύνολο της σύνθεσης, καθώς η έλλειψη ενός σταθερού σημείου αναφοράς επιτρέπει στο θεατή να οραματιστεί την άπειρη συνέχεια των ορίων της σύνθεσης εκτός του καμβά. Ο Friedrich δημιουργεί έναν έντονο διάλογο του χώρου που είχε συνθέσει με το άπειρο, καθιστώντας τον αναπόφευκτα αποσπασματικό. Ο τρόπος συνδιαλλαγής γίνεται με δύο χειρισμούς. Στα έργα όπως ο *Monk by the sea* [1808] (εικόνα 2), τα όρια του συντεθειμένου χώρου δεν καθορίζονται από το ζωγράφο. Ο θεατής μπορεί να φανταστεί την άπειρη συνέχεια των ορίων εκτός του απεικονισμένου χώρου. Στον πίνακα του Monk η ακτογραμμή μπορεί να συνεχίζει να εκτείνεται δεξιά και αριστερά εκτός του καμβά. Το δεύτερο χειρισμό τον συναντάμε σε έργα όπως *Chalk cliffs on Rygen* [1823-24] (εικόνα 3), όπου ζωγράφος συνθέτει έναν αποσπασματικό χώρο ορίζοντας τα ίδια του τα όρια από τα στοιχεία που τον συνθέτουν. Επί παραδείγματι, οι κορμοί των δέντρων οριοθετούν το χώρο στον οποίο τοποθετούνται οι ήρωες του ζωγράφου, δημιουργώντας ταυτόχρονα και ένα φυσικό άνοιγμα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ομιχλώδης ατμόσφαιρα με την οποία ο ζωγράφος επενδύει τα

έργα του ενισχύει την αποσπασματικότητα τόσο των συμβολικών στοιχείων, καθώς αυτά αναδεικνύονται μεμονωμένα μέσα από αυτά τα σύννεφα ομίχλης, όσο και του συνόλου της σύνθεσης. Έτσι, το κάθε στοιχείο του έργου αποτελεί ταυτόχρονα ένα απόσπασμα που επιζητεί να ολοκληρωθεί μέσα στο ένα αποσπασματικό σύνολο.

Αν προσπαθήσουμε να εισέλθουμε στο χώρο του Friedrich, θα κατανοήσουμε ότι υπάρχει μια προμελετημένη πορεία που διανύει όλο το βάθος του χώρου, της οποίας συχνή κατάληξη είναι το πιο φωτεινό σημείο του πίνακα (άνω τμήμα του έργου). Πέρα από την κατάληξη της πορείας αυτής, ο ζωγράφος συνθέτει το σημείο όπου ο θεατής εισάγεται στον αναπαριστώμενο χώρο. Τα δύο αυτά στοιχεία, η είσοδος–πύλη και η κατάληξη της πορείας, η δίοδος προς τον ουρανό, είναι δύο στοιχεία κλειδιά για το έργο του ζωγράφου. Σε μια πληθώρα έργων, την είσοδο-πύλη στον αναπαριστώμενο χώρο συνθέτουν ένα ζεύγος από ξερούς κορμούς βελανιδιών από την περίβολο του Γοτθικού ναού**.** Όσον αφορά στην κατάληξη της πορείας, ο Friedrich εισάγει ένα κατακόρυφο συμβολικό σύστημα επικοινωνίας μεταξύ των δύο κοσμικών επιπέδων. Ο γήινος χώρος ενώνεται μέσω της δημιουργίας ενός κάθετου μονοπατιού με το μη υλικό. Η εμπειρία του περάσματος στον κόσμο πέρα από την ύλη, αποκτά αισθητή μορφή με το βίωμα του αναπαριστώμενου χώρου του ζωγράφου. Η σωματική αυτή διάσχιση είναι πολύ έντονη, αν αναλογιστούμε ότι το μοναδικό σημείο ‘ελπίδας’ μέσα σ’ αυτά τα γεμάτα με ακατανίκητη μελαγχολία, αλλόκοτα τοπία, είναι το σημείο του ουρανού. Ο ζωγράφος, μέσω των έργων του, ωθεί προς τη φωτεινή κηλίδα και μας καλεί να στρέψουμε το βλέμμα μας ψηλά. Η αίσθηση αυτή ταυτίζεται με το αντίστοιχο αίσθημα του πιστού, καθώς εισέρχεται μέσα σ’ ένα Γοτθικό ναό μέσω των οξυκόρυφων ανοιγμάτων, που τείνουν να αγγίξουν τον ουρανό. Ο Friedrich οδηγεί το βλέμμα του θεατή στη δίνη της ανάτασης και στη διάνοιξη που έχει δημιουργήσει στο χώρο του. Στο έργο του *Cloister cemetery in the snow* [1817] (εικόνα 4) μπορούμε να φανταστούμε ότι οι βελανιδιές δημιουργούν ένα νοητό περίβλημα, που καλύπτεται από ημίφως. Το εσωτερικό, ανοιχτό και εκτεθειμένο προς τον ουρανό, έχει στο κέντρο του το ερείπιο. Η δημιουργία διόδου προς τον ουρανό, προσεγγίζει την έννοια της εγκατάλειψης του υλικού κόσμου και της άμεσης φανέρωσης των αισθητικών σημείων της ρομαντικής ολότητας. Μέσω της διάνοιξης της φυσικής αυτής κηλίδας του ουρανού, ο θεατής συμμετέχει ο ίδιος στη συναισθηματική αυτή ανύψωση, στη φανέρωση της ατομικής εμπειρίας της ολότητας - την ένωση με το μη πεπερασμένο. Το στοιχείο που βρίσκεται στο κέντρο του χώρου αυτού, το ερείπιο, σημαίνει αναπόφευκτα τη φθαρτότητα και την ερείπωση του παλιού κόσμου. Δεν υπάρχει μόνο ένας συνεχής διάλογος μεταξύ του υλικού και του μη υλικού, αλλά η πνευματική ολοκλήρωση, η υπέρβαση, η προσέγγιση της ολότητας του θεατή.

Η συνθετική διαδικασία που δομεί τους χώρους του Friedrich και ο τρόπος που εμπλέκει το θεατή, θέτει αναπόφευκτα τη σχέση της φύσης με την αισθητική του υψηλού. Ο Friedrich μοιράστηκε την αντίληψη του απέραντου και ασαφούς του φυσικού τοπίου ως ενός σημαδιού της αδυναμίας του ατόμου να κατανοήσει τις μυστικές διεργασίες της φύσης, με πολλούς καλλιτέχνες της εποχής του. Ο Gustav Carus [1789-1869] έγραψε:

> *Στέκομαι επάνω σε μια κορυφή ενός βουνού, όπου το βλέμμα μου εκτείνεται πάνω από τις μακριές γραμμές των λόφων, παρατηρώντας το μονοπάτι των ακτινών του φωτός και όλη την μεγαλοπρέπεια που ανοίγεται πριν από τα μάτια μας. Αυτό που νιώθουμε μας αιχμαλωτίζει; Είναι μια σιωπηλή ευλάβεια μέσα σε εμάς. Χάνουμε τον εαυτό μας μέσα στον απέραντο χώρο, οι εμπειρίες ολόκληρου του είναι μας είναι μια σιωπηλή κάθαρση και διαφώτιση, το εγώ μας εξαφανίζεται, είμαστε ένα τίποτα, ο θεός είναι τα πάντα.* (Koerner, 2008: 189)

Ο Carus, όταν έγραψε το παραπάνω απόσπασμα, ίσως να είχε στο μυαλό του το έργο του Friedrich Wandered. Αυτή η αοριστία και η αβεβαιότητα της θέσης του θεατή μέσα στο φυσικό τοπίο συνιστά την εμπειρία της υπερβατικότητας. Για τον Kant, όπως και για τους ρομαντικούς κληρονόμους, το υψηλό στην τέχνη ασχολείται με αυτή την απεικόνιση της πτώσης. Ο θεατής αισθάνεται ανίκανος να ορίσει τη θέση του μέσα στη σκηνή του Friedrich και έτσι οδηγείται να ζήσει την απώλειά του, να καθορίσει τη σχέση του ανάμεσα στον εαυτό του και την αναπαριστώμενη φύση. Για τους ίδιους του ρομαντικούς, η γραμμή ανάμεσα στην ταύτιση και τη διαφορά ήταν η επίγνωση του βάθους της πνευματικής αμφισημίας των εαυτών τους, που τους οδηγούσε να αναπτύξουν εκείνες τις κεντρικές επινοήσεις των εννοιολογικών αποξενώσεων, την αλληγορία και την ειρωνεία. Ο ίδιος ο Friedrich έγραψε:

> *Όταν το τοπίο καλύπτεται από ομίχλη, εμφανίζεται μεγαλύτερο και περισσότερο Υψηλό. Αυξάνει την ισχύ της φαντασίας και διεγείρει τις προσδοκίες, όπως ένα πέπλο σε μια γυναίκα. Το βλέμμα και η φαντασία έλκονται από την αβέβαιη και συγκεχυμένη απόσταση, παρά σε εκείνη την οποία απλώνεται κοντά και είναι ευδιάκριτη πριν από εμάς.* (Koerner, 2008: 180)

Η άποψη του ζωγράφου συγγενεύει με αυτή του Kant, ο οποίος ήταν ο πρώτος που έθεσε το Υψηλό ως στοιχείο που βρίσκεται στο εσωτερικό ενός στοιχείου, δηλαδή στο περιεχόμενό του, παρά στο ίδιο το αντικείμενο.

ΤΟ ΕΡΕΙΠΙΟ ΣΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ CASPAR DAVID FRIEDRICH.

Πριν προχωρήσουμε στη σημασία του ερειπίου στο έργο του ζωγράφου, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η επιλογή της εποχής του Μεσαίωνα και του Γοτθικού Καθεδρικού δεν είναι τυχαία. Πέρα από τη Γοτθική αναβίωση και τη σημασία της για το Ρομαντικό κίνημα, η αρχιτεκτονική των Γοτθικών καθεδρικών, όπως και του διακόσμου που την επενδύει, έχουν ως στόχο την προσέγγιση του ασυνείδητου και άυλου κόσμου του ατόμου που εισέρχεται σ' αυτόν το χώρο και την επιθυμία διάσχισης των ορίων της ύλης. Το υλικό συνδέεται άμεσα με το άυλο, το σωματικό με το πνευματικό, ο άνθρωπος με το θεό, όπως ανέφερε ο Suger [1081-1151]. Το εσωτερικό του Καθεδρικού ναού διαποτίζεται από φως, μεταφέροντας καθετί υλικό στη σφαίρα του άυλου και κατ' επέκταση οδηγεί στην ένωση της ψυχής του ατόμου με το θείο. Το φως, το ύψος, ο τονισμός του κάθετου άξονα σε συνδυασμό με τη σύνθεση των δυναμικών μορφών του Καθεδρικού ναού, τα άπειρα και ποικιλόμορφα ακανόνιστα σχήματα, δημιουργούν αισθήματα δέους και σύγχυσης στο άτομο που εισέρχεται στο χώρο. Αν παρατηρήσουμε το Γοτθικό διάκοσμο, θα δούμε ότι μορφοποιείται μέσα από μη κανονικά patterns, οργανωμένα χωρίς σαφή διάταξη. Σύμφωνα με τον Γερμανό κριτικό Wilhelm Worringer [1881-1965] η δομή του Γοτθικού καθεδρικού και ιδιαίτερα του διακόσμου, συμβολίζουν τη δημιουργία της ψυχικής εκείνης κατάστασης που ταυτίζεται με τη μη διάταξη του διακόσμου, μέσα στην οποία ισορροπούν τα ποικίλα στοιχεία που την απαρτίζουν, όπως τα στοιχεία μέσα στο απέραντο φυσικό τοπίο. Ακόμα, η κριτικός Linda Bayer Berenbaum σχετίζει την πολυπλοκότητα του Γοτθικού διακόσμου με μια εσωτερική έκφραση προσανατολισμού που πηγάζει από τον ψυχικό κόσμο του μη συνειδητού. Η Γοτθική ψυχή που έχει μεταφέρει στο διάκοσμο ο χειρώνακτας κτίστης, σε συνδυασμό με την υπέρμετρη επανάληψη και πολυπλοκότητά του, τη μη ισορροπία, τη δυσαναλογία, το άπειρο, την έλλειψη των ομαλών patterns και των ορίων της μη αναγνωρισμένης διάταξης, προκαλούν αισθήματα του υψηλού και εμπνέουν τον πιστό στην επιθυμία για αναζήτηση του άυλου κόσμου. Όπως έγραψε ο Manfredo Tafuri [1935–1994], «είναι δύσκολο να βρει κανείς κατασκευές που να έχουν περισσότερο ευδιάκριτα αναπαριστώμενη την ενσάρκωση, την έκσταση παγιωμένη μέσα στο Γοτθικό ναό» (Hendrix, 2003: 185).

Οι παραπάνω ιδιότητες διατηρούνται στους χώρους του ζωγράφου, όχι όμως τόσο στο ερείπιο που απεικονίζεται, αλλά στο νέο συνθετικό σύνολο που προκύπτει από την ανάμειξη του ερειπίου και των φυσικών στοιχείων. Το ερείπιο στέκει στο κέντρο του συντεθειμένου χώρου, αποτελώντας τον κάθετο άξονα, το στοιχείο που θα οδηγήσει το θεατή στο φωτεινό ορίζοντα. Το στενόμακρο αψιδωτό παράθυρο έχει αναμφισβήτητα μια σημαντική συμμετοχή στην πορεία αυτή, καθώς όπως και στους Καθεδρικούς ναούς, συμβολίζει τη μετάβαση προς τον ουρανό, την πύλη για το άυλο τοπίο, ενώ ταυτόχρονα εισαγάγει το 'θείο φως'. Για το ζωγράφο, το ερείπιο αποτελεί το στοιχείο ενός ιδανικού παρελθόντος, αυτού του Μεσαίωνα, που μέσα από την ανάμειξή του με τα φυσικά στοιχεία, δημιουργεί το νέο σύνολο του παρόντος. Παρ' όλα αυτά δεν χρησιμοποιείται ως έκφραση νοσταλγίας για την εποχή εκείνη. Αντίθετα, μέσω της παροντικής αποσύνθεσης οδηγεί στη δημιουργία νέων χωρικών σχέσεων, οι οποίες δεν υπήρχαν στο αρχικό πρότυπο. Οι αντιληπτικές ποιότητες της παλιάς δομής, όπως και οι σχέσεις της κλίμακας, της κίνησης, της σχέσης του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου, αλλάζουν ριζικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι παρατηρείται μια συσχέτιση μεταξύ του τρόπου ερείπωσης και της κατασκευαστικής δομής του χώρου, δημιουργώντας αποσπάσματα τα οποία συνιστούν στοιχειώδεις και αυτόνομες αρχιτεκτονικές δομές και μορφές.

Όπως έχει προαναφερθεί, από τη στιγμή που ο θεατής θα αντικρίσει το έργο του Friedrich, ξεκινά το ξεδίπλωμα μιας προμελετημένης πορείας μέσα στον απεικονισμένο χώρο. Ο διάλογος της μορφής με το άπειρο που προκαλεί το σύνολο της εικόνας, οδηγούν το θεατή να βιώσει την εγκατάλειψη των αισθητικών

εικόνων του ζωγράφου, εισάγοντας δικές του ενορά-σεις. Ο χώρος του Friedrich χάνει τα καθορισμένα όρια του, ενώ τα αποσπάσματα που τον συνθέτουν ανασυντίθενται για να δημιουργήσουν μια εικόνα που κυριαρχείται από αποσύνθεση. Έτσι, το ερείπιο καθί-σταται το ρομαντικό απόσπασμα που ενέχει τη μορ-φοποιητική ενέργεια που κληροδοτείται στη νέα μορ-φή, υπηρετώντας τη βαθιά ρομαντική νοσταλγία για την ολότητα. Μέσω της εισαγωγής των ενορατικών εικόνων του θεατή, οδηγούμαστε στην κατάλυση των ορίων του έργου και στην πλήρη διάλυση της μορφής, καθιστώντας το έργο τέχνης αποσπασματικό. Οι σε αποσύνθεση εικόνες λατρείας, όπως ο ερειπωμένος ναός και οι ξερές βελανιδιές, συμβολίζουν την ερειπω-μένη πληρότητα μιας άλλης εποχής που αναζητά μια θέση στη μελλοντική αποκατάσταση. Αυτό που είναι χαρακτηριστικό και ζωντανό στην τέχνη του Friedrich είναι το γεγονός ότι μέσα στα έργα του γίνεται μια με-τάλλαξη. Μέσω του ρομαντικού συμβολισμού, τόσο το χαμένο παρελθόν όσο η ουτοπική μοίρα δεν είναι ένα αισθητικό επίτευγμα, αλλά μόνο μια στιγμή μέσα σε μια αλληγορία της οποίας το θέμα και το μέσο είναι ο χρόνος.

ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ. Η ΚΑΤΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΚΑΙ Η ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ ΤΩΝ ΟΡΙΩΝ ΤΟΥ ΕΡ-ΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ.

Η θέα του χώρου του Friedrich προτείνει μια εφιαλτική για το θεατή εμπειρία, όπου οι εικόνες απο-σύνθεσης και μηδενισμού εισάγονται σαν ένα όνειρο, σαν μια εικόνα από το ασυνείδητο του θεατή ή και του ίδιου του ζωγράφου. Η πνευματική αυτή διαδικασία βιώνεται ασυναίσθητα από το θεατή, ο οποίος προ-σπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στην εικόνα που έχει μπροστά του και σε αυτήν που οραματίζεται. Έτσι, ο χώρος του Friedrich χάνει τα καθορισμένα όρια. Το έργο πλέον μοιάζει να μην έχει μια σαφή διάταξη. Τα αποσπάσματα που το συνθέτουν ανασυντίθενται για να δημιουργήσουν μια εικόνα που κυριαρχείται από αποσύνθεση. Η αποσύνθεση αυτή, εν τέλει, μοιάζει να είναι η φυσική διάταξη των στοιχείων του πίνακα, διότι είναι το παράλογο χάος και η μη διάταξη του ασυνει-δήτου κόσμου του θεατή. Στο έργο του *Mimicry and Legendary Phychasthenia* (1935), ο Roger Caillois πε-ριέγραψε την αποσύνθεση της σύλληψης αυτής της κατάστασης σαν τη διάκριση ανάμεσα στο γνωστό και το άγνωστο, ανάμεσα στο πραγματικό και το φαντα-στικό, το συνειδητό και το ασυνείδητο. Σύμφωνα με τον Caillois, το σημαντικότερο στοιχείο είναι ότι το υποκείμενο, ο θεατής, παύει να είναι σε ένα εξαφανι-σμένο σημείο έξω από τον πίνακα. Συντονίζεται πλή-ρως με την εικόνα που αντικρίζει, μέσω της σύλληψης μιας πραγματικότητας που πηγάζει από τις ενορατι-κές εικόνες του ασυνείδητου που αποδομεί τον απει-κονισμένο χώρο. Η αποσύνθεση των έργων του ζω-γράφου, αναπαριστά την ψυχική απελευθέρωση του πνεύματος του θεατή, καθώς μέσα σ' αυτά τα ημισκό-τεινα τοπία πραγματεύονται μια μυστική ένωση. Στο σημείο αυτό, παρατηρούμε την ταύτιση με το ρομα-ντικό ιδεώδες, να αγγίξει το Παράλογο, να βιώσει το ασυνείδητο, σε αντίθεση με το συμβατικό κόσμο της λογικής του Διαφωτισμού. Η αβυσσαλέα διάλυση της μορφής, η κενότητα, το άπειρο, το άγνωστο και τα ανεξάντλητο, οδηγεί τη φαντασία στην επινόηση και την εξερεύνηση της μυστηριώδους εσωτερικότητας, δηλαδή της ουσίας κάθε ατόμου. Ο Friedrich στα έργα του επικαλείται το όνειρο, το όραμα, ο θεατής του







Από πάνω και αριστερά: Εικόνες 2-4

αγγίζει τον κόσμο αυτό-συνδιαλεγόμενος με τις μορφές του, που αποκρύπτονται κάτω από το πέπλο του μισοσκόταδο και της ασάφειας, ενώ μέσω του αισθήματος του υψηλού οδηγείται τελικά στην αποσύνθεση του έργου και σε μια συνεχή διαδικασία σύνθεσης.

Το απόσπασμα αποτέλεσε εκδήλωση μιας ευρύτερης αντίληψης για την αποσπασματικότητα του κόσμου, ενός κόσμου που αναζητά την τελειότητα μέσα στο ατελές. Ο Ρομαντικός μυστικισμός της εσωτερικότητας εκφράζεται αποσπασματικά, όπως διασπασμένη και αποσπασματική οφείλει να είναι και η μορφή του έργου τέχνης. Η εσωτερική άρνηση της τελειότητας του αποσπάσματος ταυτίζεται με την απόλυτη πραγματικότητα που εν τέλει στερεί από το δημιουργό της το ολοκληρωμένο έργο τέχνης. Η σύνθεση της μορφής του έργου τέχνης υπάρχει μέσα σε μια πληθώρα μορφών που συγχωνεύονται και έτσι η σύνθεση χάνεται. Αργότερα, με τον ερχομό του Μοντερνισμού, η μορφή διαλύεται στα συστατικά στοιχεία της και αναδεικνύει το δρόμο προς την αποκαλυπτική διαδικασία. Ο Wassily Kandinsky [1896-1944] θεωρούσε ότι ανοίγεται μια εποχή όπου το πνεύμα βρίσκεται μέσα στη συνθετική διαδικασία, σε άμεση σύνδεση με το οικοδόμημα ενός νέου πνευματικού βασιλείου. Και γι' αυτό το λόγο οι πρώτες τους έρευνες για τη μορφή περιστράφηκαν γύρω από τη σχέση που ορίζεται από τα κύρια στοιχεία έκφρασης: το χρώμα και τη φόρμα. Οι εκφάνσεις και οι συμβολικές ενώσεις των χρωμάτων, ο ρόλος της γραμμής και του σημείου και ο διάλογος των παραπάνω μέσα στην τελική σύνθεση, αποτελούν πλέον τα βασικά αποσπάσματα έκφρασης της 'εσωτερικής αναγκαιότητας' του εκάστοτε δημιουργού. Υπό το πλαίσιο αυτό, η μορφή χάνεται με σκοπό να υπερβεί την παραδοσιακή αντίληψη. Όταν η μορφή έχει πλέον διαλυθεί, οι εκφραστικοί τρόποι βρίσκονται σε μετέωρη κατάσταση κι αναμένουν μια νέα λειτουργικότητα, που έχει τα θεμέλιά της σε αυτή τη διάλυση και εξαφάνιση της μορφής. Έτσι, το ρομαντικό ιδεώδες της εσωτερικότητας, στο κίνημα του Μοντερνισμού εκφράζεται ως 'εσωτερική αναγκαιότητα' ο τρόπος με τον οποίο αυτή η 'αναγκαιότητα' κατανοείται. Η εσωτερική αυτή αναγκαιότητα τίθεται από τον Kandinsky ως σύγκρουση και γι' αυτό η γνήσια έκφρασή της είναι εν τέλει 'άμορφη'. Η εξωτερική απουσία αυτής της σχέσης γίνεται πλέον η εσωτερική παρουσία. Το εξωτερικά 'χαλαρό' είναι εδώ εσωτερικά συγχωνευμένο. Προκειμένου να κατανοηθεί η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στις αλληλοσυνδεόμενες αποσπασματικές μορφές, οι διανοητές επικαλέστηκαν το αντικειμενικό, δηλαδή αναζήτησαν την κατασκευή της εσωτερικότητας που δημιουργούν οι αποσπασματικές μορφές, διαδικασία η οποία οδήγησε στη διάλυση της μορφής στον Μοντερνισμό ως μια φυσική συνέπεια της Ρομαντικής ειρωνείας.

Το κοινό σημείο του Ρομαντισμού με το Μοντερνισμό έγκειται στο γεγονός ότι και οι δύο κινήσεις επιχείρησαν να εγκαθιδρύσουν ένα νέο συμβολικό σύστημα. Ο Ρομαντισμός μέσα από τη γλώσσα της εποχής, ενώ ο Μοντερνισμός με τη δημιουργία μιας νέας γλώσσας. Θα θεωρήσουμε, λοιπόν, το Ρομαντισμό ως το κατώφλι που θα μας εισαγάγει στο Μοντερνισμό, εφόσον για το ρομαντικό κίνημα το απόσπασμα, η νοσταλγία μέσω της ανοικτής διαδικασίας, οδηγούσε στη δημιουργία μιας νέας συνθετικής δομής, ενώ για το Μοντερνισμό η ανοικτή διαδικασία οδήγησε στο να ξαναδούμε τη μορφή του έργου τέχνης να διαλύεται στα δομικά της στοιχεία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Borsch – Supan, H. (1989) *Caspar David Friedrich*. Paris: Adam Biro.

Brown, D. (2004) *Ρομαντισμός*, μτφ. Ι. Βετσοπούλου. Αθήνα: Καστανιώτη.

Carus, C.G., Friedrich, C.D. (1983) *De la peinture de paysage dans l' Allemagne romantique, choix de textes*. Paris: Klincksieck.

Faivre, A. (1991) 'Η φιλοσοφία της φύσης στον Γερμανικό Ρομαντισμό', στο *Ιστορία της φιλοσοφίας. Δεύτερος τόμος: 19ος αιώνας - Ρομαντικοί – Κοινωνιολόγοι*, μτφ. Τ. Πατρίκιος, Π. Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Hendrix, J. (2003) *Architectural Forms and Philosophical Structures.* New York: Peter Lang.

Hollander, H. (1989) 'Fragments on the occasion of the Schlegelian Hedgehog', *Daidalos*, (31), σ. 88.

Ροζάνης, Σ. (2001) *Μελέτες για τον Ρομαντισμό*. Αθήνα: Πλέθρον.

ΤΟ ΜΙΚΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ

Κολσουζογλου Αντώνης
Αρχιτέκτων Μηχ., Υ/Δ
a_kols@yahoo.com

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Δημήτρης Σεβαστάκης
Γιώργος Γυπαράκης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η χωρική οργάνωση του μικτού τοπίου συνιστά μία γλωσσικά διευρυμένη χωρική συγκρότηση του φυσικού που ενσωματώνει το δυνητικοποιημένο εικονικό στοιχείο ως αντιληπτική προβληματική, παρα-κινώντας τον παρατηρητή να το ενεργοποιήσει σημασιακά μέσω της αντιληπτικής δραστηριότητας. Η αντιληπτική δραστηριότητα είναι διαποτισμένη από τη γλωσσική ρευστότητα του εικονικού, επέρχεται ως «νοητικό συμβάν άρσης της σωματικά ερευνητικής ακινησίας» και συνίσταται στην αυθόρμητη επίδοση μίας αφηγηματικής διαδοχής σωματικών πρακτικών ερευνητικής παρατήρησης του θέματος εν είδει εξωτερίκευσης της αντιληπτικής δραστηριότητας. Η χωρική οργάνωση το μικτού τοπίου, μέσα από τη θεώρηση αυτή, μπορεί να διευρύνει την ίδια τη μελέτη του θέματος αναπαράγοντας διαρκώς φευγαλέες συγχρονικές συνθέσεις των πολλαπλών θεάσεων του μικτού τοπίου ως υποκειμενικές θεωρήσεις και ολο-ποιήσεις της προβληματικής του.

Μέσα από την έρευνα, προτείνεται μία χωρική οργάνωση ικανή να συγκροτήσει τα γλωσσικά γνωρίσματα του μικτού θέματος και τοπίου (έννοια της Μικτής Πραγματικότητας – Mixed Reality) ως δομή, και να αφομοιώσει τις σωματικές πρακτικές μελέτης, διευρύνοντας τη θεματική μελέτη (έννοια της Διευρυμένης Πραγματικότητας – Augmented Reality). Η χωρική οργάνωση επιχειρεί τη θεματική και εννοιολογική διασπορά του θέματος, τη μελέτη του με χρήση αντιληπτικών δράσεων, καθώς και τη διαρκή και φευγαλέα νοητική επαν-ολο-ποίηση της προβληματικής του.

ABSTRACT

This research describes a spatial organization that is able to structurally establish the linguistic features of the mixed scenery (conceptually following Mixed Reality, namely the mixing of the virtual and physical element) and to assimilate bodily research practices that augment its thematic study (conceptually following Augmented Reality). The spatial organization attempts the thematic and conceptual dispersion of the subject, thereafter its reassembling study by means of bodily research practices, and lastly the continuous and fleeting mental re-totalizations of its problematic as ephemeral settlements.

The spatial organization of the mixed scenery constitutes a linguistically augmented spatial constitution of the physical that embodies the virtual element as a potentializing problematic, inducing the observer to semantically actualize it through her perceptual and mental activity. This activity is infused in the linguistic flux of the virtual and supervenes as an “actualizing event of suspension of the bodily research immobility”. It therefore constitutes an impulsive performance of a succession of bodily research practices with a view to comprehending through observation the scenery. This performance externalizes the perceptual and mental activity of the research in the form of a narrative. Through this consideration, the spatial organization augments the subject’s study by re-producing continuously fleeting syntheses of multiple views of the mixed scenery as subjective considerations and settling re-totalizations of its problematic.

At first, the concepts of representation and Mixed Reality as a work of architecture are approached. Then, the expressiveness of mixed scenery linguistic osmosis is considered. Lastly, the linguistic features of the described mixed scenery organization are analyzed.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η υπόθεση της έρευνας είναι ότι *η χωρική οργάνωση του μικτού τοπίου μπορεί να διευρύνει τη μελέτη του θέματος παρα-κινώντας τον παρατηρητή σε αντιληπτική δραστηριότητα με τη χρήση σωματικών πρακτικών, ώστε να αναπαραγάγει ένα εφήμερο συγχρονικό νοητικό σχήμα της προβληματικής του τοπίου.*

Η χωρική οργάνωση αναφέρεται στις χωρικές σχέσεις μεταξύ των κινήσεων και των στάσεων του παρατηρητή ως νοητικές δράσεις – συμβάντα κατά τη διάρκεια μελέτης του θέματος, οι οποίες αποτελούν σωματικές πρακτικές μελέτης, με τη διάταξη του μικτού θέματος, όπως τα δύο αυτά στοιχεία συνδιαλέγονται με τη διάρθρωση του θεματικού κελύφους. Η αντιληπτική δραστηριότητα αναφέρεται στις σωματικές πρακτικές στις οποίες επιδίδεται ο παρατηρητής, ώστε να μπορέσει να μελετήσει το θέμα. Διακρίνονται η περιπατητική, η κινητική, η κινησιακή και η οπτική αντιληπτική δραστηριότητα. Αυτά τα στοιχεία, συνδιαλεγόμενα με τη χωρική διάταξη του μικτού θέματος και του θεματικού κελύφους, καθορίζουν περιοχές με διαφοροποιημένες ποιότητες, όπως αυτές εκπηγάζουν από την επιδιδόμενη σωματική πρακτική, και διακρίνονται σε γλωσσικές, αντιληπτικές, εννοιολογικές, ιδεολογικές χωρικές ποιότητες.

Η πορεία του μελετητή στις περιοχές του Διευρυμένου Χώρου Μικτής Πραγματικότητας (ΜΠ), ως μία συνεχής αντιληπτική δραστηριότητα, που ως αλληλουχία διαρθρώνεται από αλληλοδιαδεχόμενες κινητικές πρακτικές και σωματικές ακινησίες, συγκροτεί μία γλωσσική και αντιληπτική αφήγηση.

Η διεύρυνση της μελέτης προϋποθέτει την *άρση της 'αντιληπτικής ακινησίας'* που μπορεί να διαπιστωθεί από τη συχνά παρατηρούμενη σωματική ακινησία των πρακτικών μελέτης του θέματος που επιχειρεί ο παρατηρητής. Η αντιληπτική ακινησία μπορεί να γίνει αντιληπτική δραστηριότητα, μέσα από την κινητική χωρική οργάνωση του μικτού τοπίου, ως εγγενής απόρροια της χωρικής και αντιληπτικής ρευστότητας που μπορεί να επιδεχθεί το εικονικό στοιχείο.

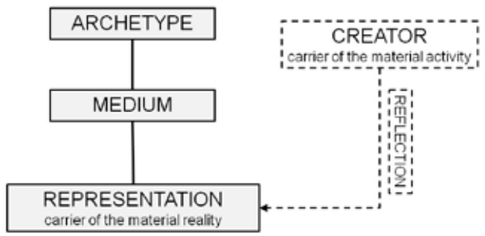
1. ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

1.1. ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Η εικόνα ή απείκασμα προσεγγίζεται μέσα από το πρίσμα της διαδικασίας της αντανάκλασης και θεωρείται αποτέλεσμα της δυναμικής διαδικασίας κατά την οποία ο δημιουργός, ως φορέας της υλικής δραστηριότητας, συναντάται και αλληλεπιδρά με το αντικείμενο αντανάκλασης, ως φορέα υλικής πραγματικότητας (Φιλοσοφικό Κοινωνιολογικό Λεξικό, 1994). Αποτελεί συνδυασμό της νοητικής διεργασίας με την ταυτόχρονη υλική εμπράγματη δραστηριότητα. Ως αποτέλεσμα της διαδικασίας της αντανάκλασης, το απείκασμα είναι αντικειμενικό ως προς την προέλευσή του και σε σχέση με το αρχέτυπό του, και υποκειμενικό ως προς τη δημιουργία και την ύπαρξή του. Αφού διαμορφωθεί, ενσωματώνεται στην υλική πραγματικότητα που, ως νέα διαθέσιμη και δημοσιευμένη δραστηριότητα, ασκεί ενεργή προσανατολιστική επιρροή.

Για τη δημιουργία της εικόνας του αρχετύπου απαιτείται, εκτός από τη παράστασή του στη συνείδησή μας, ένα μέσο [medium], δηλαδή ένας συνδυασμός αντικειμένων και τεχνικών, για παράδειγμα ένα εργαλείο και ο τρόπος να το χρησιμοποιήσουμε. Αυτό το μέσο θα επιτρέψει το μετασχηματισμό των ιδιοτήτων

του αρχετύπου στη νέα τους μορφή. Η έννοια του μέσου, σχηματίζει το τρίπτυχο «αρχέτυπο – μέσο - αναπαράσταση» (βλ. εικόνα 1). Κάθε αναπαράσταση, ως τελική κατασκευή, μπορεί να μελετηθεί τελολογικά με βάση το τρίπτυχο αυτό, διακρίνοντας το αρχέτυπο, το μέσο και την εικόνα καθώς επίσης εξετάζοντας τις ιδιότητες αυτών.



Εικόνα 1. Το τρίπτυχο «αρχέτυπο – μέσο – αναπαράσταση» και η διαδικασία της αντανάκλασης που τα συσχετίζει.

Είναι φανερό ότι το τρίπτυχο «αρχέτυπο – μέσο – αναπαράσταση» επανανοηματοδοτείται θεματικά συνεχώς εξαρτώμενο από τις ιστορικές, πολιτισμικές, τεχνολογικές και κοινωνικές συνθήκες. Όσο τελούνται μεταβολές στις ιδιότητες των μέσων που διατίθενται στο δημιουργό, τόσο οι παραγόμενες αναπαραστάσεις και το ίδιο το τρίπτυχο ως σχήμα, θα αναπροσαρμόζονται, ανταποκρινόμενα στις επιταγές των μεταβολών αυτών.

1.2 ΦΥΣΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Φυσική αναπαράσταση είναι η πραγματοποίηση μίας εικόνας του αρχετύπου με φυσικά μέσα. Οι φυσικές αναπαραστάσεις και οι διαδικασίες που τις συσχετίζουν, αποτελούν το φυσικό τοπίο που μας περιβάλλει. Παραδείγματα φυσικών αναπαραστάσεων είναι το κτίριο, το άγαλμα, το κέντημα, ο πίνακας ζωγραφικής κ.ά. Για την παραγωγή τους χρησιμοποιήθηκαν φυσικά μέσα, δηλαδή φυσικά υλικά και φυσικά εργαλεία με τις κατάλληλες τεχνικές.

Η μικτή τεχνική αναφέρεται στο συνδυασμό, τη μίξη δηλαδή, των εκφραστικών γνωρισμάτων δύο ή περισσότερων εκφραστικών μέσων, δηλαδή υλικών και τεχνικών. Η μίξη αυτή οδηγεί στην παραγωγή νέων εκφραστικών γνωρισμάτων που εκκολάπτουν και τη σταδιακή αποσαφήνιση της σχέσης των εκφραστικών μέσων που αναμιγνύονται. Η μικτή τεχνική, προοιωνίζοντας την ΜΠ ως εκφραστικό μέσο όπως αυτή εννοείται στην παρούσα εργασία, μας ωθεί να αναζητήσουμε ένα μέσο ικανό να αναπαράγει αναπαραστάσεις που να επιδέχονται εννοιολογική και γλωσσική ανάμιξη με τις φυσικές αναπαραστάσεις. Το μέσο αυτό είναι η εικονική αναπαράσταση.

1.3 ΕΙΚΟΝΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

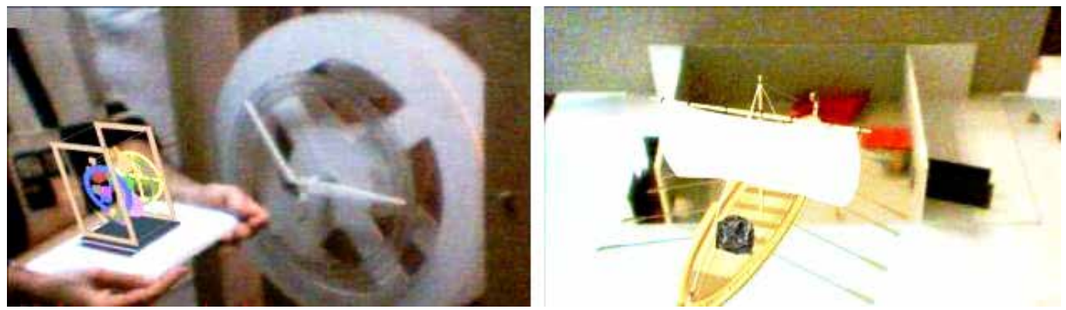
Εικονική αναπαράσταση είναι η ψηφιακή αναπαράσταση ενός αρχετύπου που είναι ταυτόχρονα τρισδιάστατη, διαδραστική [interactive], πολύ-αισθητηριακή [multi-sensory] και εμβυθιστική [immersive]. Αυτός ο κλασικός τεχνολογικός ορισμός (Stuart, 2001) του εικονικού χώρου, μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για την προσέγγιση της έννοιας της εικονικής αναπαράστα-

σης, αφού αυτή αποτελεί είτε την ολότητα του εικονικού χώρου είτε συνηθέστερα μέρος του εικονικού χώρου.

Συνεπώς, στην ερώτηση τι είναι εικονικό, αρχικά μπορούμε να απαντήσουμε με τον παραπάνω ορισμό, που χρησιμοποιείται τις περισσότερες φορές μόνο για τη μεθοδολογική εννοιολογική προσέγγιση του εικονικού χώρου καθώς και για τη διάκριση των διάφορων κατηγοριών του, με βάση τις τέσσερις προϋποθέσεις που τίθενται από αυτόν.

Συχνά η εικονική αναπαράσταση αποτελεί μία αναπαράσταση ενός υπάρχοντος φυσικού αντικειμένου ή ενός συστήματος φυσικών αντικειμένων και των διαδικασιών που τα συσχετίζουν και αποσκοπεί στο να μπορεί να αντανακλά και να διευρύνει συγκεκριμένες ιδιότητες που έχει το φυσικό αρχέτυπό του, με τρόπο που εμείς επιλέγουμε. Για παράδειγμα, αναπαριστούμε εικονικά μία άσκηση πυρόσβεσης για εκπαιδευτικούς λόγους, διατηρώντας μόνο τις πτυχές του γεγονότος της πυρόσβεσης που μας ενδιαφέρουν εκπαιδευτικά.

Από την άλλη πλευρά, όμως, μία εικονική αναπαράσταση μπορεί να μην έχει ως αρχέτυπο ένα φυσικό αντικείμενο, αλλά να αποτελεί την αναπαράσταση μίας ιδέας φανταστικής ή νοητής, όπως για παράδειγμα είναι ο άγγελος, ο μινώταυρος κλπ. Εδώ, το αρχέτυπο δεν υπάρχει στο φυσικό χώρο, αλλά στη συλλογική συνείδηση. Οι ιδιότητες προς αναπαράσταση είναι δηλαδή πάλι γνωστές και έξω από τη σκέψη του δημιουργού.



Εικόνα 2 (α,β). Παραδείγματα μικτών τοπίων: μία εικονική ανακατασκευή του Υπολογιστή των Αντικυθήρων δίπλα σε μία φυσική ανακατασκευή του (αριστερά) και το εικονικό ναυάγιο των Αντικυθήρων χωροθετημένο σε φυσικό πρόπλασμα εκθεσιακού χώρου (δεξιά) (Kolsouzoglou, 2007).

1.4 ΜΙΚΤΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, ΜΙΚΤΟ ΤΟΠΙΟ

Η ΜΠ αποτελεί τη χωρική συγκρότηση της δυναμικής επικοινωνίας του φυσικού και του εικονικού τοπίου, ενσωματώνοντας αναπαραστάσεις τους, δηλαδή φυσικές και εικονικές αναπαραστάσεις, προς μία διάρθρωση ενός υβριδικού τοπίου με μικτά γλωσσικά γνωρίσματα που οπτικοποιούν μία υβριδοποιημένη εκφραστική ενότητα. Η ενσωμάτωση των αναπαραστάσεων γίνεται τοπιακά και αυτές ως τρισδιάστατα στοιχεία αλληλεπιδρούν όχι μόνο μορφικά και λειτουργικά, αλλά και εννοιολογικά, σημασιακά, γλωσσικά. Το φυσικό και το εικονικό τοπίο διαρθρώνονται ως μη διακρίσιμες σχεδιαστικές ολότητες, αποτελώντας ένα ενοποιημένο γλωσσικό υβρίδιο: το μικτό τοπίο (βλ. εικόνα 2).

Η μίξη αυτή, ως ωσμωτικό φαινόμενο μεταξύ των γλωσσικών γνωρισμάτων του φυσικού και του εικονικού εκφραστικού στοιχείου, έχει ως αφετηρία τα πρώτα τεχνήματα Εικονικής Πραγματικότητας, στα οποία άμεσα ανέκυψε η αναζήτηση της σχέσης τους με το φυσικό τοπίο που τα περιέβαλε.

2. Η ΜΙΚΤΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΩΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ
2.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ΜΠ παρόλο που κατέχει αναπόφευκτα μία ισχυρή τεχνολογική διάσταση, μπορεί μέσω των ιδιαίτερων γλωσσικών γνωρισμάτων της να χαρακτηριστεί ως βαθύτατα αρχιτεκτονική δημιουργία συγκρότησης χώρου και τέχνη. Η ταυτότητα της εκφραστικότητας αυτής, εδράζεται στο γλωσσικό συνδυασμό του φυσικού στοιχείου με το εικονικό. Ο συνεχής και δυναμικός διάλογος της ολοένα μεταβαλλόμενης τεχνολογικής υπόστασης της ΜΠ από τη μία, με το διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενο χαρακτήρα της ως μέσου καλλιτεχνικής έκφρασης από την άλλη, δυσχεραίνει τον εύκολο, αναντίρρητο και καθολικό χαρακτηρισμό ενός έργου, ως αρχιτεκτόνημα και όχι ως τεχνολογική εφαρμογή.

Σε αυτές τις περιπτώσεις, συχνά το αρχικά πρωτοποριακό διαποτίζεται από την τεχνολαγνεία που αναπόδραστα οδηγεί στον ακαδημαϊσμό, που με τη σειρά του θα οδηγήσει στο τετριμμένο (Ραφαηλίδης, 1992). Στον αντίποδα βρίσκεται η τεχνοφοβική προσέγγιση, όπου το εικονικό θεωρείται αόριστο και ασαφές, μη επεξεργάσιμο και μη αφομοιώσιμο αρχιτεκτονικά. Εδώ, δηλαδή, θα παρατηρούμε τον αρχιτεκτονικό δισταγμό που καθιερώνει τον επικουρικό χαρακτήρα του εικονικού στη χωρική διάρθρωση, ως ευτελούς εκφραστικού μέσου απέναντι στα ήδη καθιερωμένα, και την προσπάθεια απόκρυψης της όποιας περιορισμένης ενσωμάτωσής του, θυμίζοντας τα λόγια του Thomsen[1] (1994). Όλα αυτά προοιωνίζουν την τελικά εξ ανάγκης αποκάλυψη της καίριας συμμετοχής του εικονικού στην αρχιτεκτονική δημιουργία με μία στρεβλά επιτηδευμένη τεχνική που αποτελεί άγονη αναπαραγωγή των επικρατούντων και καθιερωμένων πρακτικών του φυσικού στοιχείου.

2.2 ΧΩΡΟΙ ΠΟΥ ΜΠΟΡΟΥΝ ΝΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΟΥΝ ΕΡΓΑ ΜΙΚΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Οι χώροι που μπορούν να περιέχουν ένα έργο ΜΠ, δηλαδή να ενσωματώσουν τη δυνητικότητα ενός έργου ΜΠ ως προβληματική και να το παρουσιάσουν ως δημοσιευμένη τέχνη,[2] μπορούν να είναι κτιριακά

όμοιοι με τα παραδοσιακά μουσεία, τους εκθεσιακούς χώρους, τις γκαλερί κλπ, θα πρέπει όμως παράλληλα να εξασφαλιστεί η υποδομή για την τεχνική εξωτερικοποίηση του έργου.

Ένας τέτοιος χώρος θα μπορούσε πράγματι να είναι ένα μουσείο, ωστόσο η συνηθέστερη πρακτική είναι να διατίθεται *προσωρινά* μία αίθουσα εκθεσιακά απομονωμένη, ενδεχομένως αναδεικνύοντας την πρόσκαιρη και τοπική αντικειμενικοποίηση του θέματος κατά τη διαδικασία της ενσωμάτωσής του στη χωρική οργάνωση δημοσίευσής του (Lévy, 1996). Το θέμα ΜΠ, που αποτελεί το θέμα μελέτης και παρατήρησης, αναπτύσσεται μορφικά και εννοιολογικά σε ένα νοηματικά κλειστό χώρο, εστιάζοντας την προσοχή του επισκέπτη σε αυτό. Δεν διασπείρεται θεματικά σε γειτονικούς χώρους, αλλά εστιάζει στη σημασιακή κατάληψη των στοιχείων του χώρου όπου δημοσιεύεται.

2.3 ΤΟ ΕΡΓΟ ΜΙΚΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΩΣ ΕΙΔΟΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗΣ

Το έργο ΜΠ, ως θεματικό και γλωσσικό υβρίδιο του εικονικού και του φυσικού στοιχείου, εμφιλοχωρεί σε ποικίλα είδη δημοσίευσης και ως ολότητα διαρθρώνουν αντίστοιχα ένα υβριδικό είδος δημοσίευσης. Το υβριδικό είδος δημοσίευσης διαποτίζεται από τη γλωσσική ρευστότητα του εικονικού στοιχείου και δεν αποτελεί σταθεροποιημένο, αποκρυσταλλωμένο και μόνιμο στατικό γλωσσικό συνδυασμό των επιμέρους στοιχείων. Επιστρέφοντας στο υβριδικό είδος δημοσίευσης του έργου, αυτό αποτελεί επικοινωνιακά ένα αδιάσπαστο κράμα των σωματικών πρακτικών που ενθαρρύνουν δύο βασικοί τρόποι δημοσίευσης.

Στην περίπτωση μίας εγκατάστασης [installation], ως πρακτικής δημοσίευσης ενός έργου, θεωρείται απαραίτητη προϋπόθεση η δημοσιοποιημένη αλληλεπίδραση του επισκέπτη με το έκ-θεμα [display], οπότε από αποστασιοποιημένος και ενεργός παρατηρητής μετατρέπεται σε συμμετέχοντα και ενεργό χρήστη (Barker, 1999) της χωρικής οργάνωσης. Η ενεργή μέθεξή του με τα χωρικά στοιχεία εξωτερικεύει την αλληλεπίδρασή του με το θέμα, όπως αυτή αποτυπώνεται χωρικά με τις σωματικές πρακτικές του, ως ταυτόχρονη της μέθεξης.

2.4 Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΜΠ ΩΣ ΑΦΗΓΗΣΗ

Η αλληλουχία των παραστάσεων που σχηματίζεται προοδευτικά στη νόηση του παρατηρητή κατά το δομικά απελευθερωμένο πέρασμά του από τη μία σωματική πρακτική στην επόμενη κοκ, συνιστά αφήγηση περί της μελέτης του θέματος. Οι ίδιες οι σωματικές πρακτικές, ως το αφήγημα αυτό καθεαυτό, διαδέχονται συνεχώς και απελευθερωμένα η μία την άλλη, διασφαλίζοντας τη ροϊκότητα της αλληλουχίας. Η αλληλουχία χαρακτηρίζεται σε όλο το σώμα της από ροϊκές εξάψεις και ηρεμίες των σχηματιζόμενων παραστάσεων, που εντυπώνονται ως γλωσσική μετάφραση των περασμάτων από γαλήνιες σωματικές πρακτικές, σε αιφνίδιες και μετέπειτα σε σωματικές ακινησίες κοκ.

Η δομική απελευθέρωση του περάσματος καθίσταται δυνατή ως σχεδιαστική επιλογή μέσα από τη χωρική οργάνωση, που *αρνείται την εκκόλαψη κάθε αιτιώδους σχέσης μεταξύ των στοιχείων της και απομακρύνεται από κάθε νομοτελειακή διάθεση* υποβολής σωματικών πρακτικών και γενικά συμπεριφορικών δραστηριοτήτων στον παρατηρητή. Η απελευθέρωση της αλληλοδιαδοχής των σωματικών πρακτικών δημοσιεύεται, οπτικοποιείται και εν τέλει ενσωματώνεται και η ίδια ως στοιχείο στη διάταξη της χωρικής οργάνωσης, με την εννοιακή υπόσταση μίας ελεύθερης και ανεπιτήδευτης σωματικής, κρανιακής και οφθαλμικής διαδρομής που χαράσσεται οργανικά επί του σώματος της χωρικής οργάνωσης, συνδιαλεγόμενη διαρκώς με τα χωρικά στοιχεία.

Στη διαδραστική αφήγηση, το περιεχόμενο αποθηκεύεται ως δυνητικοποιημένο θέμα μη προσβάσιμο ως ολότητα από τον αναγνώστη παρέχοντάς του εναλλακτικά δυνητικά σενάρια που συγκροτούν τη σημασιακή προβληματική. Τα σενάρια αυτά αντικειμενικοποιούνται μέσω της ενεργοποίησης της δυνητικότητάς τους από τις κινήσεις, τις επιλογές και τις αποφάσεις του αναγνώστη, συγκροτώντας ως δράσεις το ενέργημα της ανάγνωσης, επιδρώντας στην οντολογία του θέματος.

Με τη διαδραστική αφήγηση, επέρχεται η θεμελιώδης μετατόπιση του ρόλου του αναγνώστη, αφού το σενάριο μπορεί πλέον να επαν-ανακαλυφτεί και να συν-κατασκευαστεί από αυτόν, και άρα ο ρόλος του μετατοπίζεται κοντύτερα στην περιοχή του συγγραφέα της εργασίας, προσομοιάζοντας στην αναγνωστική ερμηνευτική εμπειρία από μία εγκατάσταση παρά από ένα έκθεμα. Συνολικά, η ανάγνωση και η διάδραση αποτελούν παράλληλες και αλληλένδετες νοητικές διεργασίες (Propp, 1968), καθώς ο αναγνώστης εμβυθισμένος στον αφηγηματικό χώρο, προτρέπεται για διάδραση με το περιεχόμενό του.

3. ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΗΣ ΓΛΩΣΣΙΚΗΣ ΩΣΜΩΣΗΣ ΤΟΥ ΜΙΚΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

3.1 ΣΤΟΙΧΕΙΑΚΗ ΣΥΝ-ΤΟΠΙΑ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΦΥΣΙΚΟΥ

Το αποϋλοποιημένο[3] εικονικό στοιχείο έχει το γλωσσικό γνώρισμα για *ταυτόχωρη* παρουσία, είτε με άλλο εικονικό είτε με το φυσικό στοιχείο (βλ. εικόνα 3). Αυτή η δυνατότητα της *στοιχειακής συν-τοπίας* μέσω της μορφικής διείσδυσης ενός στοιχείου στο κέλυφος ενός άλλου, προεκτείνεται αμέσως σε μία αντιληπτική και εννοιολογική διείσδυση των θεματικών μερών. Το βαρύ φυσικό στοιχείο διασπάται από το ελαφρύ εικονικό.

Η αλληλοδιείσδυση ισοδυναμεί με την εννοιολογική απόκρυψη της ταυτοτικής πληρότητας των στοιχείων που μετέχουν σε αυτή. Ο σχεδιασμός της απόκρυψης της οπτικής και νοητικής πληρότητας για τα στοιχεία, που οδηγεί στη μορφική και εννοιολογική διείσδυση, γίνεται προς την κατεύθυνση μίας αρχιτεκτονικής του κρυφού, που ενεργοποιεί το ενδιαφέρον του παρατηρητή.



Εικόνα 3. Στοιχειακή συν-τοπία: χωρική, εννοιολογική και γλωσσική αλληλοδιείσδυση του εικονικού και του φυσικού (Kolsouzoglou, 2007).

3.2 ΚΙΝΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΕΙΚΟΝΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ

Η κινητικότητα του στοιχείου συνίσταται διατακτι-

κά σε σταθερά θεματικά στοιχεία που επικοινωνούν με μεταβλητούς συνδέσμους. Παράδειγμα κινητικών στοιχείων αποτελούν τα γλυπτά του Alexander Calder (Baal-Teshuva,1999), όπου αμετάβλητα στοιχεία, συνήθως δισδιάστατα χαρτόνια, συνδέονται μεταξύ τους με ελεύθερα περιστρεφόμενες ράβδους που τα διατρυπούν. Φυσικά αίτια, όπως για παράδειγμα ο αέρας ή οι κινήσεις του παρατηρητή, θέτουν το γλυπτό σε κίνηση.

Εννοιακά, η κινητικότητα μπορεί να επιδεχθεί πολλαπλές εκφραστικές διατυπώσεις. Μπορεί να περιοριστεί στην εν-τοπισμένη κινητικότητα, ως μορφοποιητική τάση [morphing, metamorphosis], οπότε ανακύπτουν εν-τοπισμένες (εστιασμένες) αντιληπτικές δυνάμεις επί αυτού. Επίσης, μπορεί να διέπεται από μία χωρική κινητικότητα [animation], οπότε ο παρατηρητής προτρέπεται να παρα-ακολουθήσει αυτήν την κίνηση στα χωρικά πλαίσια της χωρικής οργάνωσης, προβαίνοντας σε κατάλληλες σωματικές πρακτικές έρευνας. Η κινητικότητα του εικονικού στοιχείου στο μικτό τοπίο, το διαφοροποιεί έντονα από το βαρύ και άκαμπτο φυσικό στοιχείο, καθιερώνοντάς το δεσπόζον.

Η κινητικότητα συνιστά το γνώρισμα όπου *το μνημειώδες, σιωπηλό και ασάλευτο φυσικό στοιχείο* αντιδιαστέλλεται με *τη χρονικά εφήμερη παρουσία και συγκρότηση του εικονικού*. Κατ' επέκταση, το χρονικά εφήμερο του εικονικού, συναντάται στην επίσης εφήμερη πρακτική δημοσίευσής του. Η εγκατάσταση του μικτού τοπίου, που απαιτεί από τον παρατηρητή την προσωρινή χρήση κατάλληλου εξοπλισμού (π.χ. HMD), επιβεβαιώνει το χαρακτηριστικά εφήμερο χαρακτήρα του εικονικού και συνολικά του μικτού τοπίου.

3.3 ΡΕΥΣΤΟΤΗΤΑ ΕΙΚΟΝΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ

Η ρευστότητα του εικονικού αναφέρεται σε μία δομική και οντολογική προσέγγιση της εξέλιξής του στο μικτό τοπίο, με τις απορρέουσες νοηματικές και γλωσσικές επιπτώσεις. Το ρευστοποιημένο εικονικό στοιχείο 'ζει' και 'αναπνέει', αναπηδά με μία υπόσταση και επανέρχεται με μία άλλη (Benedikt, 1992), σηματοδοτώντας μέσα από τη ζωηρή υπόστασή του την τέλεση ενός συμβάντος που επιφέρει αλλαγή της οντολογικής του ταυτότητας ως επερχόμενη εκπτύχωση (Badiou, 2011). Η ρευστότητα, ως μη προβλέψιμη και μη εξαρτώμενη από τον παρατηρητή, αποτελεί εγγενές γνώρισμα του εικονικού στοιχείου και κατ' επέκταση του μικτού τοπίου.

Υπό την έννοια αυτή, η ρευστοποίηση των αποκρυσταλλωμένων ταυτοτικών διακρίσεων προς ένα απελευθερωμένο από αυτές νοητικό και ιδεολογικό πεδίο αντιληπτικής δράσης, συνιστά δυνητικοποίηση (Lévy, 1999). Συνιστά το πέρασμα από το έκδηλο προς τη λανθάνουσα προβληματική, που προϋποθέτει και τη ρευστοποίηση της ταυτότητας σε κάτι άλλο. Μία γλωσσική ρευστότητα φαίνεται ότι απαιτείται ως εργαλείο (Benedikt, 1992, Manovich, 2003) για την ανάγνωση της ταυτοτικής και εννοιολογικής ρευστότητας του μικτού τοπίου εν είδει 'ποιητικού χώρου', υπό την έννοια ενός γλωσσικά και γραμματικά αποδεσμευμένου χώρου.

3.4 ΟΠΤΙΚΗ ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΙΚΟΥ ΜΕΡΟΥΣ

Η ισορροπία ενός ζωγραφικού, γλυπτικού κλπ έργου εξαρτάται από τη διαχείριση του οπτικού και εννοιολογικού βάρους των αναπαριστώμενων μορφών και

των αντιληπτικών κατευθύνσεων (Arnheim, 1974) που εκπηγάζουν από τη διάταξή του. Το μικτό θέμα διακατέχεται επιπρόσθετα από τη γλωσσική και εννοιολογική ρευστότητα του εικονικού στοιχείου, γνωρίσματα που εισάγονται στη συζήτηση περί ισορροπίας.

Το θεματικό βάρος συγκεντρώνει καταρχήν την προσοχή του παρατηρητή σε μία συγκεκριμένη περιοχή του θέματος και στη συνέχεια την κατευθύνει σε μία άλλη· προσδίδει δηλαδή στα αναπαριστώμενα στοιχεία ένα είδος βαρυτικής έλξης. Το βάρος που μπορεί να χαρακτηρίσει μία περιοχή του θέματος μπορεί να είναι χρωματικό, εκφραστικό, συνθετικό, συμβολικό, εννοιολογικό, γλωσσικό κλπ. Η απώλεια της βαρυτικής έλξης για το εικονικό στοιχείο, ως ένας βασικός διαρθρωτικός παράγοντας του θέματος, έχει επεκτάσεις στο εννοιολογικό και το αντιληπτικό βάρος του θέματος. Η ελαφρότητα του αποϋλοποιημένου εικονικού στοιχείου, κάνει τη βαρύτητα να δρα σαν φάντασμα στη διάρθρωσή του, δράση που οπτικοποιείται από την παντελή έλλειψη αναγκαιότητας για υποστύλωση, ανάρτηση κλπ. Αυτή η εκφραστική δύναμη σχηματοποιείται με μία μορφολογία στην οποία υπολείπεται η κατακορυφότητα και η ισοκατανομή του όγκου γύρω από το κέντρο βάρους.

4. ΧΩΡΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΜΙΚΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

4.1 Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΜΙΚΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΚΑΙ Η ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗ ΩΣ ΕΠΕΡΧΟΜΕΝΟ ΣΥΜΒΑΝ

Το τοπίο ΜΠ αναφέρεται στη δημοσιοποιημένη συγκρότηση του φυσικού και του εικονικού τοπίου -άρα του μικτού τοπίου- ως έκ-θεμα, δηλαδή ως εξωτερίκευση θέματος. Χαρακτηρίζεται από τη χωρική και την αντιληπτική διασπορά των θεματικών στοιχείων (βλ. εικόνα 4) που απαρτίζουν το τοπίο ως ολότητα, διατασσόμενα στο χώρο, ώστε να σχηματίζονται νοητικά και αντιληπτικά ιεραρχημένες περιοχές δραστηριότητας και ιεραρχημένα σημεία θέασης. Η διασπορά αυτή, ως ρητή γλωσσική και εννοιολογική προβληματική μέσω της οπτικοποίησής της εντός των αντιληπτών χωρικών ορίων του μικτού τοπίου, συνιστά το δυνητικοποιημένο θεματικό μήνυμα, που ως δυναμικό και ασαφές σημασιακό νεφέλωμα, αποκρυσταλλώνεται στιγμιαία ως υποκειμενική νοηματική εκδοχή μετά την επενέργεια ενός συμβάντος (Lévy,1999), που εν-τοπίζεται στην αντιληπτική δράση του παρατηρητή.

Η χωρική οργάνωση του μικτού τοπίου αντιμετωπίζεται ως πεδίο αναδεικνυόμενης αντιληπτικής δραστηριότητας, ως απόρροια των επιδιδόμενων σωματικών πρακτικών έρευνας εν είδει κινήσεων και στάσεων του παρατηρητή, κατά τη διάρκεια της μελέτης του θέματος. Συγκεκριμένα, η χωρική οργάνωση προσδιορίζει το διάλογο της υπό διατύπωση σωματικής δραστηριότητας με τα διατυπωμένα τοπιακά στοιχεία, δηλαδή το θεματικό κέλυφος (με γκρι χρώμα στην εικόνα 4) και τα χωρικά και εννοιολογικά διασπαρμένα μικτά θεματικά στοιχεία (βλ. εικόνα 5, 6). Τα θεματικά στοιχεία διακρίνονται στο *βασικό μικτό μέρος* του θέματος (βλ. εικόνα 5) και τα πέριξ αυτού διατεταγμένα *μικτά μέρη – πλαισιώσεις* (βλ. εικόνα 6).

Το πρώτο συνδιαλεγόμενο στοιχείο είναι το θεματικό κέλυφος, που ακολουθώντας το White Cube (βλ. O' Doherty, 1976: 24-30), επιχειρεί να δώσει έμφαση στα θεματικά στοιχεία αποσιωπώντας την υλική του υπόσταση. Συνίσταται σε μία σαφή διάκριση των μερών του, στο οριζόντιο επίπεδο, ως υποδοχέα και φο-

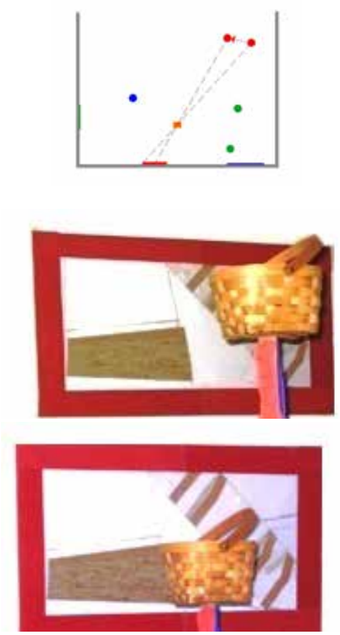


Εικόνα 4. Χωρική και εννοιολογική διασπορά των θεματικών στοιχείων· κάτοψη της χωρικής οργάνωσης του μικτού τοπίου: τα μικτά θεματικά μέρη με πορτοκαλί, κόκκινο, μπλε, πράσινο και το θεματικό κέλυφος με γκρι (βλ. επίσης παρακάτω).
Εικόνα 5. Το «βασικό μικτό μέρος» τοποθετείται σε μία περίοπτη θέση (με πορτοκαλί χρώμα στην εικόνα 4).
Εικόνα 6. Το κόκκινο «μικτό μέρος – πλαισίωση» μαζί με το μπλε και το πράσινο, τοποθετούνται επί του θεματικού κελύφους: τα ιεραρχημένα σημεία θέασής τους εντοπίζονται ακτινικά πέριξ του βασικού μικτού μέρους (κουκίδες με κόκκινο, μπλε, πράσινο στην εικόνα 4). Η πλαισίωση δεν είναι ορθογώνια, αλλά τετράπλευρη.

ρέα της περιπατητικής και κινητικής δραστηριότητας, και το κατακόρυφο επίπεδο, ως υποδοχέα της κινησιακής και οπτικής δραστηριότητας.

Το βασικό θεματικό μέρος κατέχει δεσπόζουσα θέση στο χώρο της χωρικής οργάνωσης και είναι δυνητικά, θεματικά και νοητικά αυτοτελές. Καθώς ο παρατηρητής κινείται εντός της χωρικής οργάνωσης, η μορφή του ξεδιπλώνεται αντιληπτικά και συσχετίζεται θεματικά με τα διασπαρμένα μικτά μέρη – πλαισιώσεις.

Τα μικτά μέρη – πλαισιώσεις χωροθετούνται πέριξ του βασικού θεματικού μέρους. Από τη χωρική σχέση του βασικού μέρους με τα μικτά μέρη – πλαισιώσεις αναπτύσσεται μία ακτινική διάταξη των θεματικών στοιχείων πέριξ του βασικού μέρους. Τα θεματικά στοιχεία – πλαισιώσεις, κατέχουν μία λανθάνουσα αντιληπτική και σημασιακή αυτονομία και συσχετίζονται οπτικά με το βασικό μέρος. Η πλαισίωση ως τεχνική αντιληπτικής εστίασης, παρέχει στον παρατηρητή τα χωρικά όρια του θέματος που θα πρέπει να



Εικόνα 7. Α. Οπτική συσχέτιση του βασικού μικτού μέρους (με πορτοκαλί) με το μικτό μέρος – πλαισίωση (με κόκκινο) μέσω της χωρικής ευθυγράμμισης (στα αριστερά). Β. Αρχικό στάδιο ευθυγράμμισης: το τετραπλευρικό σχήμα της κόκκινης πλαισίωσης και η γλωσσική εγγύτητα των δύο μικτών μερών (στη μέση). Γ. Τελικό στάδιο ευθυγράμμισης: το προοπτικά ανορθωμένο σχήμα της πλαισίωσης που είναι ορθογώνιο και η γλωσσική εναρμόνιση των δύο μικτών μερών.

συσχετιστεί, με την ταυτόχρονη χωρική του ευθυγράμμιση (βλ. εικόνα 7) με το βασικό θεματικό μέρος. Η γλωσσική εγγύτητα των δύο μερών, ωθεί επίσης προς την κατεύθυνση αυτή. Μετά την οπτική ευθυγράμμιση και την προοπτική ανόρθωση του τετραπλεύρου σχήματος της πλαισίωσης σε ένα τετράγωνο, τα μικτά μέρη είναι θεματικά και νοητικά ενεργοποιημένα, καθώς η εγγενής δομή και γλώσσα τους έχει υποστεί μία συντριπτική παρεμβολή κατά την εφήμερη ευθυγράμμισή τους με το βασικό μέρος.

Το βασικό μέρος συνιστά το σημασιακό σώμα που συσχετίζεται διαδοχικά με κάθε ένα μικτό μέρος – πλαισίωση, προς μία αντιληπτική επαν-ενοποίηση του θέματος. Η πλαισίωση του κάθε μικτού μέρους συνδράμει στην επιθυμητή χωρική ευθυγράμμισή του με το βασικό θέμα, οπότε και λαμβάνει χώρα η γλωσσική εναρμόνιση των δύο θεματικών θραυσμάτων. Το τετραγωνικό σχήμα της πλαισίωσης, επικουρεί τη διαδικασία της ευθυγράμμισης. Η απορρέουσα εννοιολογική και γλωσσική διασπορά του θέματος επί των θεματικών στοιχείων, αποδυνητικοποιείται με την αλληλουχία σωματικών πρακτικών αντιληπτικής δραστηριότητας ως συμβάντων, που σταδιακά αποκαλύπτουν την υπόρρητη εννοιολογική και γλωσσική εγγύτητα των διασπαρμένων στοιχείων.

4.2 ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΣΩΜΑΤΙΚΩΝ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ ΩΣ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ

Επιχειρείται η ποιοτική διαφοροποίηση των αντιληπτικών δραστηριοτήτων με ερευνητικό άξονα τα ταυτοτικά γνωρίσματα των σωματικών πρακτικών. Τα

χαρακτηριστικά των σωματικών πρακτικών μπορούν να ομαδοποιηθούν σε σωματικές ζώνες,[4] ώστε η κάθε μία να επιτελεί χαρακτηριστικές παρατηρησιακές διαδικασίες (Stebbins, 2010).

Αρχικά διακρίνεται η περιπατητική αντιληπτική δραστηριότητα και η κινητική αντιληπτική δραστηριότητα, ως φυσικές, εξαιτίας της δεσπόζουσας φυσικής δραστηριότητας του παρατηρητή. Η δεσμευτική τροχιά κίνησης και η δεσμευμένη οπτική εστία, είναι στοιχεία που συναθροιζόμενα διακρίνουν την κινητική δραστηριότητα από την περιπατητική (βλ. εικόνα 8). Στη συνέχεια διακρίνεται η κινησιακή δραστηριότητα, ως πνευματική και συν-κινησιακή, εξαιτίας της σταθεροποιημένης πλέον χωρικής θέσης του σώματος του παρατηρητή και του περιορισμού των κινήσεών του μόνο σε αυτές του άνω κορμού. Τέλος, διακρίνεται η οπτική αντιληπτική δραστηριότητα, ως περισσότερο νοητική, έχοντας απολέσει παντελώς τη φυσική σωματική δραστηριότητα.

Για παράδειγμα, θεωρούμε ότι παρατηρούμε ένα κυκλαδίτικο ειδώλιο, το οποίο λόγω της επίπεδης μορφής του, ο εκθέτης το παρουσιάζει αναρτημένο σε μία επιτοίχια προθήκη. Έχουμε τη δυνατότητα να μελετήσουμε το θέμα μόνο από μπροστά, οπότε περιοριζόμαστε στη μελέτη του θέματος με την οπτική δραστηριότητα, συχνά βρισκόμενοι ακίνητοι και σε σταθερή απόσταση από το θέμα. Επίσης, μπορούμε να προβούμε σε κινησιακή δραστηριότητα, για παράδειγμα να σκύψουμε ή να τεντωθούμε, να πάμε λίγο πιο δεξιά ή αριστερά, ώστε να δούμε μία περιοχή του θέματος πιο καλά (βλ. εικόνα 9). Υποθέτουμε τώρα ότι ο εκθέτης αποφασίζει να τοποθετήσει το ειδώλιο σε μία περίοπτη προθήκη. Τώρα πια μπορούμε να κινηθούμε κατευθυντικά γύρω από το θέμα και παράλληλα να το παρατηρούμε, ενώ το σχήμα του παραλλάσσεται. Επιδιδόμαστε, λοιπόν, σε κινητική δραστηριότητα. Επίσης μπορούμε να πραγματοποιήσουμε έναν ελεύθερο περίπατο πέριξ του θέματος, χωρίς απαραίτητα να το παρατηρούμε συνεχώς, επιδιδόμενοι σε περιπατητική δραστηριότητα.

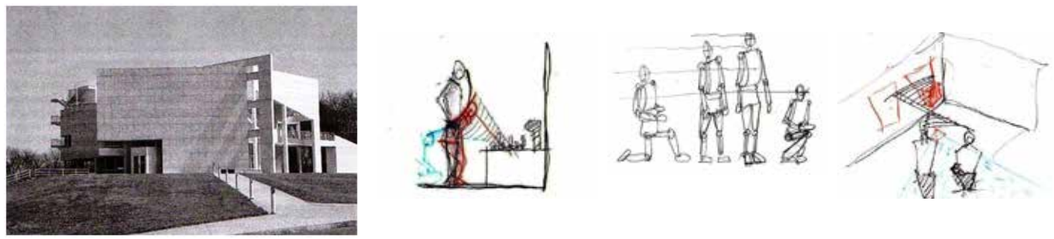
4.3 ΣΩΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ: ΙΕΡΑΡΧΗΜΕΝΕΣ ΠΕΡΙΟΧΕΣ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΑ ΘΕΑΣΗΣ

Η ενθάρρυνση για τις επιδιδόμενες σωματικές πρακτικές εκπηγάζει από την οπτικοποίηση της θεματικής διασποράς, που ωθεί στην αντιληπτική και νοητική ανασυγκρότησή τους μέσω της χωρικής προσπέλασης και παρατήρησής τους, και έχει ως προοπτική την αλληλουχία αντιληπτικών δραστηριοτήτων που ενοποιούν αντιληπτικά τα στοιχεία. Η αυτοσχεδιαζόμενη αυτή αλληλουχία, συνίσταται στη συνεχή εναλλαγή σωματικών πρακτικών και σωματικών στάσεων, ως εκδηλωμένη σωματική δραστηριότητα και σωματική ακινησία αντίστοιχα, που διαρθρώνει την εξωτερική εμπειρία του παρατηρητή ως ενέργημα, που στην ολότητά του ενεργοποιεί τη λανθάνουσα σημασιοδοτική ταυτότητα της προβληματικής (βλ. εικόνα 10[α]).

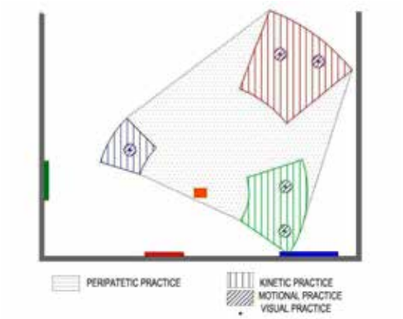
Οι ιεραρχημένες περιοχές και τα σημεία θέασης ενσωματώνουν τη δραστηριότητα των σωματικών πρακτικών και στάσεων ως χωρικών και νοητικών ενεργημάτων και διακρίνονται για τη χωρικά ποιοτική τους διαφοροποίηση σε αντιληπτικό και γλωσσικό επίπεδο. Η αλληλουχία των ποιοτικά διαφοροποιημένων αντιληπτικών δραστηριοτήτων παρέχει μία

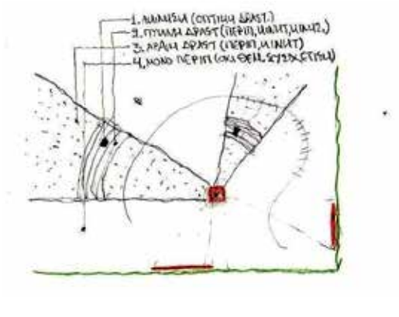
ΔΥΝΗΤΙΚΟ (ΔΥΝΗΤΙΚΟΠΟΙΗΜΕΝΟ)	δυνητικοποιεί ← ΣΥΜΒΑΝ → ενεργοποιεί (ΔΡΑΣΗ, ΕΝΕΡΓΕΙΑ)	ΕΝΕΡΓΑ ΥΠΑΡΚΤΟ (ΑΠΟΔΥΝΗΤΙΚΟΠΟΙΗΜΕΝΟ)
ΛΑΝΘΑΝΟΝ Η ΣΗΜΑΣΙΑΚΗ ΔΥΝΗΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΩΣ ΡΕΥΣΤΟ ΝΕΦΕΛΩΜΑ ΟΠΤΙΚΟΠΟΙΕΙΤΑΙ ΜΕ ΤΗ ΧΩΡΙΚΗ ΔΙΑΣΠΟΡΑ ΤΩΝ ΛΑΝΘΑΝΟΝΤΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΠΟΥ ΤΟ ΑΠΑΡΤΙΖΟΥΝ	ΣΩΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ (ως ερευνητικά παρατηρησιακό ενέργημα)	ΕΚΔΗΛΩΜΕΝΟ ΟΙ ΣΩΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ ΑΠΟΚΡΥΣΤΑΛΛΩΝΟΥΝ ΝΟΗΜΑΤΙΚΑ ΤΟ ΡΕΥΣΤΟ ΝΕΦΕΛΩΜΑ ΩΣ ΕΚΔΗΛΩΜΕΝΗ ΕΚΔΟΧΗ
ΕΠΙΛΥΣΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ→		ΦΕΥΓΑΛΕΟ ΕΔΩ ΚΑΙ ΤΩΡΑ[6] ΑΝΑΓΩΓΗ ΑΠΟ ΜΙΑ ΛΥΣΗ ΣΕ ΜΙΑ ← ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ

Διάγραμμα 1. Η σχέση δυνητικού και εν ενεργεία υπαρκτού.



Εικόνα 8. Χαράξεις τροχιακής κινητικής δραστηριότητας στον περιβάλλοντα χώρο στα νοτιοδυτικά του *Atheneum*, που, αντιδιαστελλόμενες με τις απελευθερωμένες κινήσεις που χωροθετούνται στο γρασίδι, έχουν προσχεδιάσει τη θεματική παράλλαξη (Richard Meier, *The Atheneum*, New Harmony, Indiana, 1975-79).
Εικόνα 9. Κινησιακές σωματικές πρακτικές έρευνας: ακινητοποίηση, γονάτισμα, σκύψιμο, τέντωμα κλπ.





Εικόνα 10α. Προκύπτουσες ιεραρχημένες περιοχές και σημεία θέασης που απορρέουν από τις επιδιδόμενες σωματικές πρακτικές έρευνας. Είναι εμφανής η ακτινική τους διάταξη πέριξ του βασικού μικτού μέρους (με πορτοκαλί).
Εικόνα 10β. Η συνεχής αφομοίωση πολλαπλών χωρικών και εννοιολογικών σημείων θεώρησης δρα σαν νοητικό αντίβαρο που άρει τη χωρική και εννοιολογική θεματική διασπορά

σειρά αλληλοδιαδεχόμενων νοητικών παραστάσεων που, εν είδει αφηγήσεως που εκπηγάζει από τον περιπατητικό σκελετό τους, συναποτελούν τη φευγαλέα νοηματική αποκρυστάλλωση του δυνητικοποιημένου σημασιακού νεφελώματος, ως αποδυνητικοποιητική διαδικασία του μηνύματος του μικτού τοπίου. Ως ενεργοποιημένο μήνυμα πλέον, το πρώην νεφελώδες μικτό τοπίο μπορεί πρόσκαιρα τώρα να γίνει νοητικά και νοηματικά κατα-ληπτό και περιορίσιμο στη σημασιακή έκτασή του, προσδιορίζοντας αυτόματα μία νέα προβληματική με μία προοπτική διαρκούς περαιτέρω διερευνητικής εμβάθυνσης σε αυτό. Ο μη εγωκεντρικός χαρακτήρας της μελέτης του θέματος, αναδεικνύεται από την αναγκαιότητα διαρκούς υιοθέτησης περισσότερων από μία χωρικών και εννοιολογικών θέσεων από τον παρατηρητή (βλ. εικόνα 10β), ως αντιστάθμισμα της χωρικής και εννοιολογικής διασποράς του θέματος.

4.4 ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΔΥΝΗΤΙΚΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΜΙΚΤΟ ΤΟΠΙΟ ΩΣ ΣΗΜΑΣΙΑΚΑ ΔΥΝΗΤΙΚΟ

Η δυνητικότητα αφορά στην κατάσταση του Είναι (Deleuze, 1995), το οποίο ως προβληματική παίρνει τη μορφή ενός δυναμικού νεφελώματος. Το δυναμικό σημασιακό νεφέλωμα αποτελεί το πέρασμα στην προβληματική, δηλαδή τη δυνητικοποίηση, μέσω της αποϋποστασιοποίησης και της ρευστοποίησης των καθιερωμένων σημασιακών διακρίσεων του υποστασιοποιημένου υλικού φορέα ως μίας εκδηλωμένης εκδοχής της προβληματικής.

Η αποδυνητικοποίηση αφορά στη σημασιακή ενεργοποίηση της προβληματικής με ένα συμβάν, το ερευνητικά παρατηρησιακό ενέργημα, το οποίο αποκρυσταλλώνει την προβληματική στη μορφή μίας νοητικής της εκδοχής (βλ. διάγραμμα 1). Βασικό γνώρισμα της διαδικασίας της αποδυνητικοποίησης, είναι ότι το συμβάν δεν είναι προκαθορισμένο, αλλά έγκειται στον υποκειμενισμό και στην πρωτοβουλία του παρατηρητή[5] που παράγει την επινόηση μίας εκδηλωμένης και εν ενεργεία λύσης από το λανθάνον πλέγμα προβλημάτων.

Οντολογικά γίνεται η διάκριση τεσσάρων καταστάσεων του Είναι: το δυνατό, το πραγματικό, το δυνητικό, το ενεργά υπαρκτό. Η οντολογική διάκριση προφανώς δεν αφορά στη διάκριση φυσικού – εικονικού, καθώς αυτά τα είδη αναπαραστάσεων επιδέχονται δυνητικοποίηση ως προβληματικές καθαυτές. Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί ότι το μικτό τοπίο ως προβληματική, προσιδιάζει περισσότερο στα γνωρίσματα της δυνητικότητας λόγω της χωρικής και αντιληπτικής διασποράς του, ίσως ως μία οπτικοποίηση του σημασιακού νεφελώματος.

ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗ ΠΑΡΑΛΛΑΞΗ	ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΠΑΡΑΛΛΑΞΗ
ΧΩΡΙΚΟ ΣΗΜΕΙΟ ΘΕΑΣΗΣ	ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΟ ΘΕΑΣΗΣ
ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΗ ΕΙΚΟΝΑΣ	ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΗ
(Α)ΣΥΝΕΧΗΣ ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΧΩΡΙΚΗΣ ΘΕΣΗΣ	(Α)ΣΥΝΕΧΗΣ ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗΣ ΘΕΣΗΣ
ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΟ ΠΑΡΑΛΛΑΚΤΙΚΟ ΦΑΣΜΑ	ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΠΑΡΑΛΛΑΚΤΙΚΟ ΦΑΣΜΑ
ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗ ΕΓΓΥΤΗΤΑ	ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΕΓΓΥΤΗΤΑ
ΧΩΡΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ	ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ
ΔΙΑΘΕΣΙΜΗ ΟΠΤΙΚΗ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ	ΔΙΑΘΕΣΙΜΟ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ
ΑΞΟΝΑΣ ΤΡΙΣΔΙΑΣΤΑΤΗΣ ΥΠΟΣΤΑΣΗΣ	ΑΞΟΝΑΣ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ
ΟΠΤΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ	ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ

Διάγραμμα 2: Εννοιακός μορφισμός της αντιληπτικής παράλλαξης σε γλωσσική παράλλαξη.

4.5 ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΕΓΓΥΤΗΤΑ ΚΑΙ ΟΝΤΟΛΟΓΙΚΗ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

Η υπόρρητη *εννοιολογική και γλωσσική εγγύτητα* των διασπαρμένων θεματικών στοιχείων καθιστά δυνατή, μέσω της αντιληπτικής δραστηριότητας, τη δομική και σημασιακή συνένωση των θεματικών θραυσμάτων, και εν τέλει την οντολογική αποκατάσταση της τοπιακής μίξης του φυσικού και του εικονικού (βλ. εικόνα 11). Η εγγύτητα αυτή, που οδηγεί σε μία ομαλή εννοι-

ολογική και γλωσσική συγκρότηση των μικτών θεματικών συνιστωσών, προϋποθέτει την αποσαφήνιση των εκφραστικών γνωρισμάτων του εικονικού στοιχείου, καθώς επίσης και των τεχνικών ομαλής μίξης του με το φυσικό στοιχείο.

Η μικτή συγκρότηση κάθε διασπαρμένης θεματικής συνιστώσας, έγκειται στην ομαλή συσχέτιση του φυσικού και του εικονικού στοιχείου, η οποία είναι δυναμική και αέναη, εξ αιτίας της σημασιακής δυνητικοποίησης του τελευταίου ως ερμηνευτικής προβληματικής. Επίσης, το φυσικό και το εικονικό μέρος της μικτής συνιστώσας δεν μπορούν να νοηθούν αυτοτελώς, χωρίς να καταστραφούν δομικά, σημασιακά και θεματικά.

Η ομαλή μικτή συγκρότηση των μικτών θεματικών συνιστωσών και ο -λόγω της δυνητικοποίησής του- ιδιαίτερος γλωσσικός χαρακτήρας του εικονικού σε σχέση με το φυσικό, συνιστούν μείζονα εκφραστικά ζητήματα. Το αποϋλοποιημένο και γνωστικά ασαφές εικονικό στοιχείο ως φορέας της τεχνολογίας, συχνά αντιμετωπίζεται εσφαλμένα ως ένα μη αφομοιώσιμο στοιχείο από το, αντίθετα, βαρύ και οιονεί γνωστικά καθιερωμένο φυσικό στοιχείο, κατά την επιτελούμενη γλωσσική και εννοιολογική ώσμωση της μικτής συγκρότησης.

4.6 ΣΗΜΑΣΙΑΚΗ ΑΠΟΤΟΠΙΚΟΠΟΙΗΣΗ

Η *σημασιακή αποτοπικοποίηση*, δηλαδή η εκτός τόπου διάθεση της θεματικής σημασίας, συνιστά βασικό γνώρισμα της δυνητικότητας και την αντιδιαστέλλει με την εν-τοπισμένη (τοπικοποιημένη) εκδήλωσή της ως εν ενεργεία υπαρκτή, αντιληπτικά χωροθετημένη επί του σώματος ενός υποστασιοποιημένου σημασιακού φορέα που την ενσαρκώνει. Μία *διατοπική διάρθρωση της σημασίας* επέρχεται ως νοητικό συμβάν από τις με ακρίβεια χωρικά εν-τοπισμένες αντιληπτικές δράσεις του παρατηρητή, οι οποίες την ενεργοποιούν αποκρυσταλλώνοντάς την σημασιακά.

Συνολικά, η αποτοπικοποιημένη σημασία του θέματος, που οπτικοποιείται με τη χωρική και εννοιολογική διασπορά των στοιχείων του, μπορεί να επαν-εν-τοπιστεί με *σημασιακές άγκυρες* τις χωρικά εν-ταγμένες σωματικές πρακτικές μελέτης. Οι σημασιακές άγκυρες εν-τοπίζουν την αποτοπικοποιημένη σημασία εντός των περιοχών δραστηριότητας και των σημείων θέασης, παράγοντας πρόσκαιρες υποκειμενικές νοητικές εκδοχές της.

Η αποτοπικοποιημένη σημασία έχει απολέσει τα ευκρινή σημασιακά και οντολογικά όρια που οπωσδήποτε χαρακτηρίζουν μία εκδηλωμένη εκδοχή της. Ως λανθάνουσα προβληματική δεν κατέχει αποκρυσταλλωμένο χαρακτήρα και ούτε στατικοποιημένη ταυτότητα. Υπό την έννοια αυτή, αποτελεί μία πηγή σημασιακών ετερογενέσεων, άρα η δυνητικοποίηση συνιστά ετερογένεση (Levy, 1999). Η ετερογένεση αφορά στην παραγωγή άλλων εκδηλωμένων σημασιών, χωρίς όμως να αλλοτριώνεται ο πυρήνας της προβληματικής. Η μη αλλοτρίωση της ταυτότητας χαράσσει τα οντολογικά απαραβίαστα σημασιακά όρια της προβληματικής.

Η αποτοπικοποίηση ισοδυναμεί με την αναγωγή μίας λύσης σε μία προβληματική, ως *γεννήτρια πολλών δυνητικών λύσεων*. Για τη διαδικασία επινόησης μία λύσης από τον παρατηρητή, είναι κεφαλαιώδους σημασίας η χωρική οπτικοποίηση της αποτοπικοποίησης, η οποία και θα αποτελέσει έναυσμα για ερευνητική παρατήρηση που θα παραγάγει την εκδηλωμένη λύση.



Εικόνα 12$^{\alpha}$. Κήπος Ryōan-ji στο βορειοδυτικό Κιότο [1450].



Εικόνα 12$^{\beta}$. Επτά θανάσιμα αμαρτήματα [The Seven Deadly Sins or the seven Vices – Anger] (Pieter Brueghel the Elder, 1558)

4.7 ΘΕΜΑΤΙΚΑ ΔΙΑ-ΚΕΝΑ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΑΚΗ ΠΥΚΝΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΜΙΚΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

Στη χωρική διάταξη των μερών του θέματος διαπιστώνεται μεταξύ τους ένα *θεματικό διά-κενο* που αναλαμβάνει, μέσα από τη συγκρότησή του, την εννοιολογική και αντιληπτική συσχέτιση των εκατέρωθεν αυτού στοιχείων. Δεν υφίσταται ωστόσο, επεκτατικά της παραδοχής αυτής, εννοιολογικό και αντιληπτικό κενό. Στο σώμα του χωρικού διά-κενου χαράσσεται η αντιληπτική δράση που εστιάζεται στα θεματικά στοιχεία. Η *αντιληπτική εστία* συνίσταται στο χωρικό στοιχείο που συγκεντρώσει το πλήθος των αντιληπτικών δυνάμεων και ως έννοια αντιδιαστέλλεται με τις περιοχές ή τα σημεία αντιληπτικής δραστηριότητας στα οποία παρευρίσκεται ο επιδιδόμενος σε σωματικές πρακτικές παρατηρητής.

Υπό την έννοια αυτή, το διά-κενο συνιστά ένα βουβό αλλά ισχυρό γλωσσικό εργαλείο *αντιληπτικής πυκνότητας*[7]. Από την άλλη, η γλώσσα διατυπώνει τη σχέση του πλήρους και του κενού, αλλά και του εικονικού στοιχείου, που ως εγγενώς πλήρες κινείται δημιουργώντας κενά και πλήρη, μεταμορφώνεται, ενσωματώνεται και διεισδύει, για τη διατύπωση της θεματικής συγκρότησης. Μέσα από αυτά τα γλωσσικά γνωρίσματα του εικονικού, η διεγερτικά ασαφής σχέση μεταξύ φυσικής και εικονικής μορφής, διέπεται από μία αρραγή αντιληπτική συνέχεια στο μικτό τοπίο.

Η νοηματική συσχέτιση των θεματικών μερών, βασίζεται στις περιοχές όπου οι ευθυγραμμιζόμενες μορφές τους αλληλοδιεισδύουν μορφικά και γλωσσικά. Οι περιοχές αυτές λοιπόν, χαρακτηρίζονται από έντονη *σημασιακή πυκνότητα* και από μία παράλληλη αίσθηση σημασιακής συμπίεσης διά-κενου κατά την οπτική ευθυγράμμιση, που συνιστά κυβιστικό ιδίωμα (Χαραλαμίδης, 1990).

Με τον τρόπο αυτό, η δραστηριότητα του παρατηρητή περιπλέκεται στο αρχιτεκτονικό θέμα και στο θεμελιώδες νόημά του με την παρατήρηση να αποτελεί το όχημα για τη νοηματική ανασυγκρότηση της χωρικής οργάνωσης. Η *σημασιακή αμφιτοπία* του νοήματος, που εν-τοπίζεται ταυτόχρονα στα διασπαρμένα θεματικά σπαράγματα, αναμένει από την παρατήρηση να εν-τοπιστεί και να ανασυγκροτηθεί. Αυτό θυμίζει τη νοηματική αναζήτηση σε ζωγραφικά έργα, που είναι κρυμμένη στο φόντο και έξω από το σώμα των κεντρικά αναπαριστώμενων μορφών (βλ. εικόνα 12^{α}, 12^{β}).

4.8 ΣΗΜΑΣΙΑΚΗ ΑΜΦΙΤΟΠΙΑ

Η *σημασιακή αμφιτοπία* εν-τοπίζεται στο αποτοπικοποιημένο ταυτόχρονο της χωρικής διασποράς της σημασίας ως ολότητας σε δύο διακριτές χωρικές συνιστώσες του θέματος. Η θεματική σημασία ως ολότητα είναι παρούσα και διαθέσιμη στον παρατηρητή και ταυτόχρονα διαμοιρασμένη σε διαφορετικές περιοχές του χώρου. Ο παρατηρητής καλείται να προβεί σε μία οπτική ευθυγράμμιση των χωρικών στοιχείων που φέρουν στο υποστασιοποιημένο σώμα τους τη σημασία, ώστε να μπορέσει να τη συναγάγει ως φευγαλέο υποκειμενικό μήνυμα.

Το μικτό τοπίο ως προβληματική, συγκροτούμενο μέσα από τη χωρική και εννοιολογική διασπορά των συνιστωσών του θέματος ΜΠ, προσφέρει ένα γόνιμο έδαφος για το νοητικό δημιούργημα. Μέσω της διάρθρωσής του, ως γνωσιακό νεφέλωμα τελικά, διανοίγει μελλοντικές δυνατότητες έρευνας και αποτελεί μία αστείρευτη πηγή νοημάτων - εκδοχών, πέρα από τη στατικοποιημένη σημασιακή ρηχότητα του απτού φυσικού στοιχείου. Έτσι, το τοπίο καθίσταται ευκίνητο, ευμετάβλητο και εύκολα αναδιοργανώσιμο, διευρύνοντας τις δυνατότητες αναπαραγωγής νοήματος και των τρόπων ανάγνωσής του.

Το συμβάν που ενεργοποιεί προοδευτικά το δυνητικό θέμα, συνίσταται στις μη προβλέψιμες σωματικές πρακτικές του παρατηρητή, οι οποίες στερούμενες κάθε αιτιώδους σχέσης με το παραγόμενο νόημα, διατηρούν το ενδιαφέρον του παρατηρητή με την πρωτοτυπία της σημασιοδότησης. Η σημασιακή αμφιτοπία του Είναι του θεματικού μηνύματος ως τέτοιο, ωθεί τον παρατηρητή στην προσπέλαση των τόπων αυτών, ώστε να ανασυγκροτήσει το ερευνητικό σώμα της σημασιοδότησης.

4.9 ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗ ΠΑΡΑΛΛΑΞΗ, ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΠΑΡΑΛΛΑΞΗ

Η έννοια της *αντιληπτικής παράλλαξης* συνίσταται στο φαινόμενο της αναμόρφωσης της εικόνας του θέματος, όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από δύο διαφορετικά σημεία θέασης στο χώρο (βλ. εικόνα 13). Δύο βασικές εννοιολογικές περιπτώσεις διακρίνονται με κριτήριο το εάν η μετάβαση από το ένα σημείο στο άλλο, εξασφαλίζει μία αντιληπτική μετάβαση συνεχή ή ασυνεχή (Zizek, 2009). Στην πρώτη περίπτωση η αναμόρφωση της θεματικής εικόνας είναι συνεχής, όπως και η χωρική μετάβαση που τη γεννά, ενώ στη δεύτερη περίπτωση συνίσταται στην παραγωγή δύο αποσπασμένων αναμορφωτικά εικόνων, μία για κάθε σημείο θεάσεως σαν αρχικό και τελικό στάδιο της αναμόρφωσης, καθώς δεν υπάρχει κοινός αντιληπτικός χώρος μεταξύ αυτών, το λεγόμενο αντιληπτικό παραλλακτικό φάσμα.

Το εννοιολογικό πλαίσιο του ορισμού της αντιληπτικής παράλλαξης, επιδέχεται εννοιακό μορφισμό από τη χωρική προσέγγιση της έννοιας της παράλλαξης, στη γλωσσική της προσέγγιση (βλ. διάγραμμα 2). Αυτή η επέκταση της επίδρασης της παραλλακτικής διαδικασίας στο υπό ανάγνωση μικτό τοπίο, αναλαμβάνει τον *τροχιακό εν-τοπισμό των γλωσσικών γνωρισμάτων του χώρου ΜΠ*, όπως είναι η ρευστότητα, η σημασιακή αμφιτοπία και η σημασιακή πυκνότητα του τοπίου. Η γλωσσική παράλλαξη, ως δυνητικοποιητική διαδικασία που αποτελεί πέρασμα από το εννοιακά σαφές στο εννοιακά ασαφές, και στη συνέχεια πάλι σε ένα άλλο εννοιακά σαφές, ως προβληματική, συνιστά για τον παρατηρητή στο ήδη δυνητικοποιημένο μικτό τοπίο ένα νοητικό αντίβαρο, που αποσκοπεί στην αντιστροφή της θεματικής αποτοπικοποίησης και της στοιχειακής διασποράς.

Η παράλλαξη συνιστά παρατηρησιακό εργαλείο, που μέσα από τον προσδιορισμό των αναμορφούμενων θεματικών σχημάτων, καθιστά μία νοητική, πέραν της αντιληπτικής, διαδικασία θεματικής ενοποιητικότητας ή αντιθετικότητας της θεματικής ολότητας, εντός του φάσματος μεταξύ δύο ιδεολογικών θέσεων



Εικόνα 14α. Το θραυσματισμένο θεματικό περίγραμμα δρα σαν γλωσσική πλαισίωση που ενθαρρύνει την αντιληπτική δραστηριότητα, στοχεύοντας στην αντίδραση της έντονης παράλλαξης: ο παρατηρητής σκύβει, γονατίζει, τεντώνεται ώστε να μελετήσει το εκ-θεμα (exhibition: Messager Annete, ‘Parade’, Bernier/Eliades gallery, Athens. 2013 - 2014).



Εικόνα 14β. Η γλωσσική αντανάκλαση ενθαρρύνει την αντιληπτική δραστηριότητα, με τις αντανακλάσεις επί του θεματικού στοιχείου να αναμορφώνονται ακόμη και σε απειροελάχιστες σωματικές κινήσεις του παρατηρητή (exhibition: Estève Lionel ‘Some Waves’, Bernier/Eliades gallery, Athens. 2014).

– θεάσεων.

Η παραλλακτική διαδικασία εντείνεται όταν το υπό αναμόρφωση θεματικό σώμα διατάσσεται σε πολλαπλά επίπεδα, χωρικά – γλωσσικά (βλ. εικόνα 14[α]). Τότε λαμβάνει χώρα μία διαρκής επαν-ομαδοποίηση των γλωσσικών συνιστωσών του θεματικού σώματος που ενσωματώνονται στο κάθε επίπεδο. Το διασπασμένο θεματικό περίγραμμα ή θεματική κορυφογραμμή και γλωσσικό πλαίσιο ενθαρρύνει αντιληπτικές δραστηριότητες, με στόχο την εμπέδωση της δυναμικότητας της μορφής, δυναμικότητα που εκφράζεται στο αντίστοιχο χωρικό και γλωσσικό. Οι αντιληπτικές δραστηριότητες φανερώνουν την έντονη χωρική και γλωσσική παράλλαξη της μορφής που, σαν σπιράλ, ενθαρρύνει μία διαρκή αναδρομή σε όμοια επιτελούμενες αντιληπτικές δραστηριότητες.

Ιδιαίτερα μέσα από τη γλωσσική διαπερατότητα του θέματος, η παράλλαξη εντείνεται, καθώς ο παρατηρητής πέραν του αναμορφούμενου σχήματος μπορεί να επιθεωρεί τη συσχετιστική ανακατανομή των υποκρυπτόμενων θεματικών στοιχείων και συνιστά προτροπή για αντιληπτική δραστηριότητα. Αυτό οδηγεί στη γλωσσική ανυποκρισία, μέσω μίας διαφανούς χωρικής διατάξεως. Ανάλογες επιπτώσεις έχει η θεματική ανακλαστικότητα, όπου οι ανακλάσεις αναμορφώνονται ως σχήματα επί του θεματικού σώματος (βλ. εικόνα 14[β]).

4.10 ΔΙΑΤΑΞΗ ΠΛΑΙΣΙΩΣΕΩΝ: ΕΠΙ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΙΚΟΥ ΚΕΛΥΦΟΥΣ ΚΑΙ ΕΝΤΟΣ ΤΟΥ ΜΙΚΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

Η πλαισίωση [framing] συνίσταται στο σαφή διαχωρισμό των θεματικών ορίων από το οπτικό φόντο, που στοχεύει στην εστίαση της οπτικής δραστηριότητας στο θεματικό περιεχόμενο και την προσέλκυση σε αυτό των κατευθυντικών δυνάμεων των λοιπών σωματικών πρακτικών. Στο θεματικά διασπαρμένο μικτό τοπίο, η πλαισίωση περιγράφει τα θεματικά όρια των μικτών μερών - πλαισιώσεων, και αποτελεί στοιχείο της χωρικής οργάνωσης του μικτού τοπίου, συνιστώντας μία σαφή σηματοδότηση της ασυνέχειας μεταξύ του αντιληπτικού και γλωσσικού χώρου του θέματος και του θεματικού κελύφους, το οποίο άλλωστε ενσωματώνει την πλαισίωση (Arnheim, 2005).

Η ασυνέχεια που σηματοδοτεί η πλαισίωση είναι αρχικά χωρική και θεματική και έπειτα επεκτείνεται σε άλλες νοητικές πτυχώσεις. Γίνεται νοηματική ασυνέχεια, καθώς το θεματικό νόημα πυκνώνει εντός της πλαισίωσης, ενώ ‘αιωρείται αραιωμένο’ στο έξω από αυτήν μικτό τοπίο. Γίνεται εννοιολογική και γλωσσική ασυνέχεια, καθώς η θεματική διατύπωση εντός της πλαισίωσης διαφοροποιείται δομικά και εκφραστικά, σε σχέση με τη διατύπωση του κεντρικού και απλαισίωτου μικτού θέματος (Koepnick, 2007).

Το υλοποιημένο σώμα της πλαισίωσης,[8] θεωρούμενο ως μετωπικό επίπεδο που στρατηγικά αναπαρίσταται ευκρινώς και ενσωματώνεται στο θεματικό κέλυφος ως στοιχείο του, αποτελεί ένα αντιληπτικό εμπόδιο κίνησης προς την κάθετη σε αυτό κατεύθυνση και ενθαρρύνει τη σωματική ακινησία, εν είδει ερευνητικής παρατήρησης. Χρησιμοποιείται ως στοιχείο της χωρικής οργάνωσης, που προτρέπει τον παρατηρητή να προσεγγίσει με ακρίβεια ένα μοναδικό σημείο του χώρου, ώστε να μελετήσει το θέμα από τη συγκεκριμένη οπτική. Η ακρίβεια της πλήρους ευθυγράμμισης επηρεάζεται από τις σχετικές αποστάσεις του παρατηρητή από τα δύο ευθυγραμμιζόμενα θεματικά μέρη, και μπορεί να έχει να κάνει, σε ορισμένες χωρικές διατάξεις, με λίγα μόλις εκατοστά.

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Η περιγραφόμενη χωρική οργάνωση του μικτού τοπίου μπορεί να συγκροτήσει τα δομικά, τα γλωσσικά χαρακτηριστικά του και να αφομοιώσει τις σωματικές πρακτικές έρευνας που διευρύνουν τη θεματική μελέτη. Αυτό περιλαμβάνει την εννοιολογική διασπορά του θέματος, την επαν-ενοποίησή του μέσω της αντιληπτικής δραστηριότητας του παρατηρητή και τις συνεχείς και φευγαλέες επαν-ολοποιήσεις της προβληματικής του μικτού τοπίου ως πρόσκαιρες επιλύσεις.

Η εκφραστικότητα της γλωσσικής όσμωσης του μικτού τοπίου προσφέρει μία ερευνητική κατεύθυνση του τόπου: στοιχειακή συν-τοπία, σημασιακή αποτοπικοποίηση και αμφιτοπία, σημασιακά κενά και πυκνότητα, γλωσσική παράλλαξη, κινητικότητα και ρευστότητα του εικονικού, γλωσσική εγγύτητα.

6. ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Οφείλω να ευχαριστήσω την Πέγκυ που βαθύτατα επηρέασε κατά την περίοδο Σεπτέμβρη – Οκτώβρη του 2014, και ουσιαστικά άλλαξε, τον τρόπο σκέψης της ερευνητικής προσέγγισής μου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Arnheim, R. (1974) *Art and visual perception - a psychology of the creative eye. The new version*. Berkeley: University of California Press.

Baal-Teshuva, J. (1999) *Calder, 1898-1976*. Cologne: Taschen.

Badiou, A. (2011) *Από το είναι στο συμβάν*, μτφ. Δ. Βεργέτης, Ε. Γιαννοπούλου, Ν. Ηλιάδης, Κ. Κέη, Α. Κλαμπατσέα, Χ. Ε. Ράπτη. Αθήνα: Πατάκη.

Barker E. (ed.) (1999) *Contemporary Cultures of Display*. New Heaven & London: Yale University Press.

Benedikt L. M. (ed.) (1992) *Cyberspace: First Steps.* Cambridge MA: The MIT Press.

Benjamin, W. (2013) *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, μτφ. Α. Οικονόμου. Αθήνα: Πλέθρον.

Deleuze, G. (1995) *Difference and Repetition*, trans. P. Patton. New York: Columbia University Press.

Koepnick, L. (2007) *Framing attention. Windows on Modern German Culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Kolsouzoglou, A. (2007) 'Mixed Reality Museum for the Antikythera Mechanism', Diploma Thesis, School of Architecture, National Technical University of Athens.

Lévy, P. (1999) *Δυνητική Πραγματικότητα*, μτφ. Μ. Καραχάλιος. Αθήνα: Κριτική.

Manovich, L. (2003) 'The Poetics of Augmented Space', στο A. Everett, J. Caldwell (eds) *New Media: Theories and Practices of Digitexuality.* New York: Routledge, σς. 75-92.

O'Doherty, B. (1976) 'Inside the white cube: notes on the gallery space, part I', *Artforum*, XIV (7), σς: 24-30.

Propp, V. (1968) *Morphology of the Folktale.* Austin USA: University of Texas Press.

Stebbins, G. (2010) *Delsarte System of Expression*. Charleston: Nabu Press.

Stuart, R. (1996) *The Design of Virtual Environments*, *Mcgraw-Hill Series on Visual Technology.* New York: McGraw-Hill Inc.

Thomsen, C. (1994) *Visionary Architecture: from Babylon to Virtual Reality"*, Munich, New York: Prestel.

Zizek, S. (2009) *The parallax view.* Cambridge MA, London: The MIT Press.

Ραφαηλίδης, Β. (1992) *Στοιχειώδης Αισθητική.* Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Φιλοσοφικό κοινωνιολογικό λεξικό, 5 τόμοι. Αθήνα: Καπόπουλος.

Χαραλαμίδης, Α. (1990) *Η τέχνη του 20ου αιώνα. Ζωγραφική, Πλαστική, Αρχιτεκτονική. 1880-1920. Τόμος 1.* Αθήνα: University Studio Press.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «…But it is not only the design process that is being radically changed. The screen media are supplemented by holography and the three dimensional laser. These, with television screens and projected image-walls, with the video and audio sculptures, are stretching out ghostly immaterial fingers to get a grasp on architecture. Yet, the people who make it, architects, long ignored the media and the media-based arts, and when this became impossible, most tried to repress them. In the meantime, the media had begun to take over architecture from the inside…» (Thomsen, 1994: 168).

2. Ο προσδιορισμός αυτός γίνεται, ώστε να αποκλειστούν οι χώροι-εργαστήρια, ερευνητικά κέντρα κλπ, όπου το έργο ΜΠ αντιμετωπίζεται αμιγώς ως τεχνολογικό δημιούργημα, και δεν είναι διαθέσιμο στο δημόσιο κοινό, μία δυνατότητα απαραίτητη για την προσέγγιση που επιχειρείται εδώ.

3. Η «από-υλοποίηση» αποτελεί ειδοποιό διαφορά του εικονικού σε σχέση με το φυσικό· αντίθετα, η «υποστασιοποίηση» αφορά και στα δύο.

4. Αυτό αποτελεί συνήθη πρακτική στο μοντέρνο χορό, όπως περιγράφηκε από τον François Delsarte [1811-1871].

5. Το γνώρισμα αυτό διαφοροποιεί τη δυνητικοποίηση από τη δυνατοποίηση κατά τον Pierre Lévy (1999) σε μία παρόμοια προσέγγιση της διαδραστικής αφήγησης.

6. Ο όρος «εδώ και τώρα» που γίνεται «εκεί και τότε» αναφέρεται στις συνεχείς αναπαραγωγές των εφήμερων επιλύσεων, θεωρούμενες ως έργα τέχνης (Benjamin, 2013: 26).

7. Στην περίπτωση του σκίτσου, τα σημασιακά κενά θυμίζουν τη γόμα, ενώ η σημασιακή πυκνότητα θυμίζει το μολύβι.

8. Η επιλογή για υλοποιημένη πλαισίωση επιχειρεί να υπογραμμίσει την ακινησία και τη σαφήνειά της μέσα στο ρευστό μικτό τοπίο.

ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ CARLO SCARPA ΩΣ ΕΜΠΛΟΚΗ ΜΕ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ CASTELVECCHIO

Τσάμπιρας Νίκος
Αρχιτέκτων μηχανικός
e-mail: n.tsampiras@gmail.com

επιβλέπων: Βασίλης Γκανιάτσας
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης,
Βασιλική Πετρίδου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η αντιπαράθεση ανάμεσα στη ‘μοντέρνα’ και την ‘αντί-μοντέρνα’ πρακτική και σκέψη, είναι μία πραγματικότητα κεντρικής σημασίας στην Ιστορία της Αρχιτεκτονικής και η στάση που κρατά ο εκάστοτε αρχιτέκτονας απέναντι σε αυτές τις δυο αντίρροπες δυνάμεις, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη σχέση που έχει με το Παρελθόν και κατ’ επέκταση με τον ιστορικό χρόνο. Ο Χρόνος, αποτέλεσε την κυρίαρχη έννοια πάνω στην οποία οικοδομήθηκε αυτή η αντιπαράθεση και χρησιμοποιήθηκε και από τις δυο πλευρές προκειμένου να εδραιωθούν στο χώρο οι διαφορετικές ιδεολογίες, συγκροτώντας έτσι μια αφετηριακή παράμετρο της δημιουργικής διαδικασίας.

Σε αυτό το ευρύτερο πλαίσιο, το παρόν άρθρο, επιδιώκει να διερευνήσει τη σχέση της αρχιτεκτονικής δημιουργίας με το Χρόνο και την Ιστορία, μέσα από το παράδειγμα του αμφίσημου αρχιτεκτονικού έργου του Carlo Scarpa, το οποίο σύμφωνα με τη διεθνή αρχιτεκτονική κριτική ‘αιωρείται’ ανάμεσα στο Μοντέρνο και τις αντι-μοντέρνες τάσεις που το διαδέχτηκαν από τη δεκαετία του ‘60 και μετά. Με αφετηρία την οριακή φύση της ποιητικής του Ιταλού αρχιτέκτονα, επιλέξαμε να επαναπροσεγγίσουμε το κτισμένο έργο του, εξετάζοντας την κατά τεκμήριο πιο ακραία περίπτωση εμπλοκής του με την Ιστορία: την επέμβαση στο οχυρό του Castelvecchio. Πρόκειται για ένα σύμπλεγμα με έντονη και σύνθετη ιστορική διαστρωμάτωση, όπου, εκ των πραγμάτων τίθεται το ζήτημα της θεώρησης του παρελθόντος ως μέρους της ευρύτερης διαδικασίας του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Ποια είναι η στάση του Carlo Scarpa όταν καλείται να αναμετρηθεί με το ‘δεδομένο’ της Ιστορίας; Οικοδομεί μια σχέση ρήξης με το παρελθόν ή αναζητά μια διαλεκτική σχέση με αυτό σεβόμενος τις κατεστημένες δομές; Αντιλαμβάνεται την Ιστορία ως μια νομοτελειακή σχέση με το παρελθόν η οποία ριζώνει σε χρονικές συνέχειες ή ως μια διαδικασία η οποία καλλιεργεί χρονικές ασυνέχειες διανοίγοντας τη δυνατότητα για νέες αναζητήσεις και συσχετισμούς;

ABSTRACT

The confrontation between the ‘modern’ and the ‘post-modern’ practice and thinking, is an issue of central importance in the History of Architecture. The approach of each architect regarding these two countervailing tendencies, largely defines the relationship he has with the Past and by extension with the historical time. The notion of Time, constitutes a baseline parameter of the creative process and consequently of the production of architectural space and is therefore at the heart of the conflict between modern and post-modern.

In this wider context, the article seeks to investigate, how the perception of the concept of Time affects the design process and the conception and formation of space, through the analysis of Carlo Scarpa’s ambiguous work, that in the international architectural criticism, ‘hovers’ between modern and post-modern trends. Which is the attitude of Carlo Scarpa when is asked to confront with historical time? Does he understand the dialogue with History as a teleological relation with the Past and dominated by temporal continuity, or as an open process rooted in temporal discontinuity, which opens up the possibility of new quests and correlations? This article has the aim to explore these questions, through a close reading of Scarpa’ s most extreme case of involvement with History: the intervention at Castelvecchio.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αντιπαράθεση ανάμεσα στη ‘μοντέρνα’ και την ‘αντί-μοντέρνα’ πρακτική και σκέψη, είναι μία πραγματικότητα κεντρικής σημασίας στην Ιστορία της Αρχιτεκτονικής και η στάση που κρατά ο εκάστοτε αρχιτέκτονας απέναντι σε αυτές τις δυο αντίρροπες δυνάμεις, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη σχέση που έχει με το Παρελθόν και κατ’ επέκταση με τον ιστορικό χρόνο. Ο Χρόνος, αποτέλεσε την κυρίαρχη έννοια πάνω στην οποία οικοδομήθηκε αυτή η αντιπαράθεση και χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να εδραιωθούν στο χώρο οι διαφορετικές ιδεολογίες. Σε αυτό το πλαίσιο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η ευρύτερη αντίληψη του αρχιτέκτονα για το Χρόνο, προηγείται της εκάστοτε αρχιτεκτονικής πράξης και ως εκ τούτου συγκροτεί μια αφετηριακή παράμετρο της δημιουργικής διαδικασίας.

Η παρούσα μελέτη, επιδιώκει να διερευνήσει τη σχέση της αρχιτεκτονικής δημιουργίας με το Χρόνο, μέσα από το παράδειγμα του αρχιτεκτονικού έργου του Carlo Scarpa. Η ιδιότυπη *αμφισημία* που εντοπίσαμε στο λόγο του Ιταλού αρχιτέκτονα αναφορικά με τη στάση που κρατά απέναντι στο Μοντέρνο και τις αντι-μοντέρνες τάσεις που το διαδέχτηκαν από τη δεκαετία του ΄60 και μετά, καθώς και η οριακή φύση του έργου του, η οποία επιβεβαιώνεται από τη δυσχέρεια των κριτικών της Αρχιτεκτονικής να οριοθετήσουν την ποιητική του και να την ενσωματώσουν στο ευρύτερο πλαίσιο των στόχων και των μεθόδων του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού στη μεταπολεμική περίοδο (Dodds, 2000), αποτέλεσαν τη βασική αφορμή για την εκπόνηση της συγκεκριμένης μελέτης. Έτσι, με δεδομένο ότι η αντιπαράθεση μοντέρνου-αντιμοντέρνου έχει την απαρχή της στο ζήτημα της σχέσης της αρχιτεκτονικής δημιουργίας του παρόντος με τη συσσωρευμένη εμπειρία του παρελθόντος, επιλέξαμε να επαναπροσεγγίσουμε το κτισμένο έργο του Carlo Scarpa, εστιάζοντας το ερευνητικό ενδιαφέρον στον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται την παρουσία, φυσική ή νοητή, του παρελθόντος. Συντάσσεται ως ‘μοντέρνος’ με το νεωτερικό πρόταγμα της *ex nihilo* δημιουργίας ή αντιτείνει σε αυτό την *αναδημιουργία* μέσα από το διάλογο με το παρελθόν;

Στο πλαίσιο αυτού του προβληματισμού και με αφετηρία την υπόθεση ότι η βασική πρακτική συσχετισμού με το παρελθόν είναι η Ιστορία με τη διευρυμένη έννοια του όρου, δηλαδή εκείνη που συμπεριλαμβάνει τις αλληλοτροφοδοτούμενες εκφάνσεις της ‘επιστημονικής’ Ιστορίας και της ‘προσωπικής’ ιστορίας-Μνήμης (Nora, 1989), επιλέγουμε να διερευνήσουμε την αντίληψη του Carlo Scarpa για το Χρόνο και κατ’ επέκταση για τη δημιουργική πράξη, μέσα από την κατά τεκμήριο πιο ακραία περίπτωση *εμπλοκής* του με την Ιστορία: την επέμβαση στο οχυρό του Castelvecchio. Πρόκειται για ένα σύμπλεγμα με έντονη και σύνθετη ιστορική διαστρωμάτωση, όπου εκ των πραγμάτων τίθεται το ζήτημα της θεώρησης του παρελθόντος ως μέρους της ευρύτερης διαδικασίας του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Ποια είναι η στάση του Ιταλού αρχιτέκτονα όταν καλείται να αναμετρηθεί με το δεδομένο της Ιστορίας; Οικοδομεί μια σχέση ρήξης με το παρελθόν ή αναζητά μια διαλεκτική σχέση με αυτό, σεβόμενος τις κατεστημένες δομές; Αν ακολουθεί το δεύτερο δρόμο, αντιλαμβάνεται την Ιστορία ως μια νομοτελειακή σχέση με το παρελθόν η οποία ριζώνει σε χρονικές συνέχειες ή ως μια διαδικασία η οποία καλλιεργεί χρονικές ασυνέχειες, διανοίγοντας τη δυνατότητα για νέες αναζητήσεις και συσχετισμούς;

Για τη διερεύνηση του συγκεκριμένου ζητήματος, η μελέτη βασίστηκε κατά κύριο λόγο στις πρωτογενείς διαπιστώσεις οι οποίες προέκυψαν μέσα από τη βιωματική εμπειρία του ίδιου του έργου. Τα συμπεράσματα από την επίσκεψη στο χώρο του Castelvecchio, αποτυπώθηκαν επί τόπου σε σκίτσα με επεξηγηματικές σημειώσεις και στη συνέχεια αντιπαρατέθηκαν, αρχικά, με τα σχέδια του ίδιου του δημιουργού, τα οποία αποτέλεσαν πολύτιμα ερμηνευτικά εργαλεία λόγω του πραγματικού και όχι αναπαραστατικού χαρακτήρα τους (Frascari, 1984) και σε ένα δεύτερο επίπεδο με τις αναλύσεις των κυριότερων μελετητών του.

Το παρόν άρθρο αναπτύσσεται σε τρεις βασικές ενότητες. Στην πρώτη, επιχειρείται μια προσεκτική ανασύσταση και ερμηνεία του αποσπασματικού λόγου του Ιταλού αρχιτέκτονα, προκειμένου να αναδείξουμε την *αμφισημία* που επικαλεστήκαμε και να προσδιορίσουμε ακριβέστερα τα σημεία τριβής του με το Μοντέρνο, στο ευρύτερο πλαίσιο της προσωπικής του θεώρησης για το παρελθόν και την Ιστορία. Η δεύτερη ενότητα, περιλαμβάνει αρχικά, τη συνοπτική περιγραφή των βασικότερων ιστορικών φάσεων του οχυρού και στη συνέχεια την ανάλυση των κυριότερων επεμβάσεων που επιχειρεί ο Scarpa σε αυτό, με αφετηρία το γεγονός ότι η ανάδειξη την ‘ιστοριών’ του συμπλέγματος ανάγεται από τον ίδιο το δημιουργό σε καθοδηγητική αρχή του συνόλου της μελέτης. Στην τελευταία ενότητα, επιχειρείται μια ειδικότερη ερμηνευτική προσέγγιση των βασικών συνθετικών εργαλείων που συγκροτούν τη συνθετική στρατηγική της ποιητικής του Ιταλού αρχιτέκτονα, αναδεικνύοντας τόσο την εξελικτική τους πορεία όσο και τη συνεκτική σκέψη του σε ό, τι αφορά τη δημιουργική διαδικασία.

1. Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ CARLO SCARPA ΣΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ «ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ»

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, το διάστημα 1953-78, ο Carlo Scarpa πραγματοποιεί μια μικρή, συνεκτική ομάδα έργων, κυρίως στην περιοχή του Βένετο στην Ιταλία, η οποία περιλαμβάνει επεμβάσεις σε περιβάλλοντα με έντονη ιστορική διαστρωμάτωση, όπως ενδεικτικά συμβαίνει στις περιπτώσεις του Μουσείου του Castelvecchio στην Βερόνα [1956-73], του Ιδρύματος Querini Stampalia στην Βενετία [1961-63], της Γυψοθήκης του Canova στο Ποσσάνιο [1955-57]. Την ίδια περίοδο, στην Ιταλία διεξάγονται ευρείας κλίμακας συζητήσεις αναφορικά με το ζήτημα της ανοικοδόμησης των ιστορικών κέντρων και κατ’ επέκταση της επιλογής ανάμεσα στην επιστροφή σε μια ‘ιταλική’ αρχιτεκτονική ιστορικιστικού χαρακτήρα και τη διαφυγή προς μια ‘μοντέρνα’ αρχιτεκτονική, η οποία να αποστασιοποιείται από το πεδίο των *αναβιώσεων*.

1.1 Η ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ‘31

Ο Scarpa, λόγω ακριβώς της ιδιαίτερης φύσης του έργου που τον φέρνει συχνά αντιμέτωπο με υφιστάμενες κατασκευές του παρελθόντος, θέτει εαυτόν στο επίκεντρο αυτής της διαμάχης. Ήδη από τη δεκαετία του ‘30, σε μια επιστολή που συντάσσει εκ μέρους των Ενετών Ρασιοναλιστών, επισημαίνει την επιτακτική ανάγκη συγκρότησης μίας εναλλακτικής αρχιτεκτονικής πρότασης, η οποία, σε αντιδιαστολή με την κυρίαρχη μυθολογία της ‘επανίδρυσης’, θα εκφράζει με συνέπεια το γεγονός ότι εκπορεύεται από την εποχή

της. Η συνθήκη της αναφοράς στο παρόν, αποτελεί για τον Scarpa το βασικό χαρακτηριστικό της *ρασιοναλιστικής* αρχιτεκτονικής. Σημειώνει, ωστόσο, ότι η έννοια του ρασιοναλισμού δεν αποτελεί αποκλειστικά ένα διακύβευμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, αλλά συνιστά ένα διαχρονικό χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας. Όπως αναφέρει στο κείμενο της επιστολής του, «κάθε μεγάλη αρχιτεκτονική του παρελθόντος υπήρξε ρασιοναλιστική, από τη στιγμή που χρησιμοποιούσε τα διαθέσιμα υλικά της εποχής της, για να ικανοποιήσει με ορθολογικό τρόπο σκοπούς κοινωνικούς, θρησκευτικούς, πολιτικούς» (Dal Co και Mazzariol, 1984: 279). Διατυπώνει λοιπόν με σαφήνεια την προσήλωσή του στο παρόν και την αντίθεσή του σε κάθε είδους «αντί-ιστορική αναφορά σε νοσταλγικού τύπου αναβιώσεις» (Dal Co και Mazzariol, 1984: 280), αλλά δεν απορρίπτει την εμπειρία του παρελθόντος, καθώς αναζητά σε αυτό της διαχρονικές αξίες της αρχιτεκτονικής παράδοσης.

Στη συνέχεια της επιστολής του, η κριτική του μετατοπίζεται στο Μοντέρνο Κίνημα και ειδικότερα στο ζήτημα της αναγωγής του ορθολογισμού και της λειτουργικότητας σε αξίες με αισθητικό περιεχόμενο. Για τον Scarpa, η υπέρβαση της λογικής σκέψης και των ορίων της είναι αυτό που προάγει τη δημιουργική διαδικασία και παράγει μια πραγματική καλλιτεχνική έκφραση. Όταν στο ορθολογικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής παρεμβάλλεται το πνευματικό και το φανταστικό στοιχείο, «τότε μόνο αυτό που θα προκύψει θα είναι απολύτως καινούργιο και πρωτότυπο και ταυτόχρονα θα εντάσσεται με αυθόρμητο τρόπο στην παράδοση» (Dal Co και Mazzariol, 1984: 280). Ο Scarpa αναγνωρίζει λοιπόν την αναγκαιότητα αναζήτησης νέων μορφών μέσα από τα υλικά και της τεχνικές της σύγχρονης εποχής, αλλά την ίδια στιγμή αποστασιοποιείται από τον απόλυτα πραγματιστικό χαρακτήρα του Μοντέρνου που απογυμνώνει την αρχιτεκτονική από την πνευματική της διάσταση και το αισθητικό της περιεχόμενο.

1.2 Η ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΟΥ ‘64

Η κριτική στάση του Ιταλού αρχιτέκτονα απέναντι στα δογματικά χαρακτηριστικά του Μοντέρνου, επιβεβαιώνεται και μεταπολεμικά στην περίφημη διάλεξη που δίνει το ‘64 στην Αρχιτεκτονική Σχολή της Βενετίας. Σε αυτήν, ο Scarpa, εδραιώνει την αντίληψή του σύμφωνα με την οποία η «μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν μπορεί να σταθεί χωρίς τη γνώση των αρχιτεκτονικών αξιών που ανέκαθεν υπήρχαν» (Dal Co και Mazzariol, 1984: 282) και εντοπίζει την κρίση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής όχι μόνο σε ό, τι αφορά τη σχέση της με το παρελθόν, αλλά κυρίως στο ζήτημα της υλικότητας και της διαδικασίας συγκρότησης του αρχιτεκτονικού χώρου. Σύμφωνα με όσα αναφέρει, ο χώρος συγκροτείται μέσα από φυσικές οντότητες, από την αίσθηση της βαρύτητας, από την παρουσία ενός τοίχου ή ενός περάσματος, από το πάχος και την υφή ενός υλικού και όχι μέσα από μια αφαιρετική διαδικασία, η οποία οδηγεί στην εξαΰλωση της φυσικής υπόστασης των πραγμάτων. Έτσι, αποστασιοποιείται από την αφηρημένη μορφή του καρτεσιανού χώρου και προσεγγίζει σταδιακά τη συγκεκριμένη μορφή του πραγματικού χώρου της ύλης. Συγκεκριμένα, ισχυρίζεται ότι η οικοδόμηση ενός συντακτικού ύλης και διάκοσμου είναι καθοριστικής σημασίας για τη βιωματική εμπειρία εκείνων των αισθήσεων οι οποίες διανοίγουν το αρχιτεκτονικό έργο στο μέγιστο βαθμό εκφραστικότητας

και νοήματος. Ο *διάκοσμος*, σύμφωνα με την ετυμολογική ανάλυση του όρου που επιχειρεί ο Scarpa στην εισαγωγή της ομιλίας του, είναι η ταυτόχρονη μέριμνα για το αναγκαίο και το ωραίο, το αποτέλεσμα δηλαδή της συνδυαστικής λειτουργίας του ορθολογικού με το πνευματικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής, που επιζητά και στην επιστολή του ‘31. Όπως παρατηρεί ο Nicholas Olsberg (1999), ο Scarpa, ενώ «διατηρεί μια παθιασμένη πίστη στο μοντέρνο λεξιλόγιο των μορφών, παράλληλα, θέλει να ενσωματώσει σε αυτό τη χαμένη αίσθηση της υλικότητας, η οποία βρίσκει έκφραση, κυρίως στο χειρισμό του διάκοσμου της λεπτομέρειας».

1.3 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσα από τη διερεύνηση του λόγου του Ιταλού αρχιτέκτονα διακρίνουμε στους συλλογισμούς του ένα πάγιο στοιχείο *αμφισημίας*, καθώς και στις δυο χρονολογικά διαφορετικές περιστάσεις που εξετάσαμε, ενώ δηλώνει με σαφήνεια την ακλόνητη πίστη στο Μοντέρνο, παράλληλα αναπτύσσει μια αναθεωρητική προσέγγιση ως προς ορισμένες θεμελιώδεις αρχές του. Αν το Μοντέρνο στις πιο ακραίες εκφάνσεις του επιδιώκει τη ρήξη με το παρελθόν, ο Scarpa αντιτάσσει την επιστροφή σε αυτό για την αναζήτηση των αχρονικών αξιών της αρχιτεκτονικής παράδοσης (Ρήξη VS Παράδοση). Στην επικράτηση του ρασιοναλισμού, αντιπαραθέτει το διάλογο του ορθού λόγου με την πνευματική διάσταση της αρχιτεκτονικής δημιουργίας (Ορθολογικό VS Πνευματικό) και στην αφαιρετική σύλληψη των μορφών και του χώρου, επικαλείται την πολλαπλότητα του πραγματικού χώρου της ύλης που γίνεται αντιληπτός με τις αισθήσεις (Αφαίρεση VS Ύλη).

Σε αυτό το πλαίσιο, αντιλαμβάνεται την Ιστορία όχι ως μια αφηρημένη έννοια με τετελεσμένο χαρακτήρα που ανήκει στο παρελθόν, αλλά ως μια ζώσα και ενεργή πραγματικότητα, η οποία βιώνεται και κατανοείται στο παρόν μέσα από την προσεκτική παρατήρηση της υλικής της διάστασης. Έτσι, η Ιστορία αποκτά για τον Scarpa μια παροντική και συνάμα *τοπική* διάσταση, καθώς αναπόφευκτα συνδέεται κάθε φορά με τη θεώρηση ενός συγκεκριμένου τόπου, ιδωμένου ως μια υλική πραγματικότητα με την οποία ο Scarpa συνομιλεί και η οποία αποτελεί την απαρχή της δημιουργικής διαδικασίας. Όπως παρατηρεί ο Giuseppe Mazzariol (Dal Co και Mazzariol, 1984: 9), η Ιστορία για τον Scarpa είναι «μία ιστορία τόπων: τόπων φυσικών, συγκεκριμένων, ανεπανάληπτων».

2. Η ΕΠΕΜΒΑΣΗ ΤΟΥ SCARPA ΣΤΟ CASTELVECCHIO: ΙΣΤΟΡΙΑ VS ‘ΙΣΤΟΡΙΕΣ’

2.1 ΟΙ «ΙΣΤΟΡΙΕΣ» ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

Στο πλαίσιο της ερμηνευτικής προσέγγισης της επέμβασης του Scarpa στο Castelvecchio, θα επιχειρήσουμε αρχικά μια συνοπτική διερεύνηση των κυριότερων κατασκευαστικών φάσεων του οχυρού, καθώς η γνώση των ‘ιστοριών’ του, θα διαφωτίσει στη συνέχεια τις κομβικές σχεδιαστικές επιλογές του αρχιτέκτονα.

Το Castelvecchio είναι ένα σύμπλεγμα κτισμάτων διαφορετικών ιστορικών περιόδων, το οποίο βρίσκεται στην όχθη του ποταμού Αδίγη στο βόρειο άκρο της παλαιάς πόλης της Βερόνας. Ιδρύθηκε από την οικογένεια των Σκαλίγερων το 1354, ως μέρος του ευρύτερου σχεδίου για την επέκταση των οχυρώσεων της πόλης. Οι συνεχείς αναδιαμορφώσεις του, ταυτί-

ζονται με μια σειρά διαδοχικών οχυρωματικών έργων, τα οποία εξυπηρετούσαν τις διαφορετικές ανάγκες των εκάστοτε αμυνομένων.

Ιστορία 1: Στην αρχική του μορφή συγκροτείται από δυο βασικούς πυρήνες: την κατοικία της οικογένειας των Σκαλίγερων, την επονομαζόμενη Reggia, κτισμένη γύρω από μια μικρή εσωτερική αυλή και μια εξωτερική στρατιωτική ζώνη. Ο διαχωρισμός των δυο πυρήνων έγινε με φυσικό τρόπο, από την ενδιάμεση παρουσία ενός τμήματος του μεσαιωνικό τείχους της πόλης το οποίο ενσωματώθηκε στο οχυρό (εικ.1). Από την εξωτερική πλευρά του τείχους, στο δυτικό άκρο, τοποθετείται η Reggia πλαισιωμένη από τον Torre del Mastio, έναν επιβλητικό πύργο ελέγχου της διόδου από τη γέφυρα του οχυρού, ενώ στο ανατολικό άκρο οριοθετείται ο χώρος των στρατιωτικών επιχειρήσεων, ο οποίος έχει τη μορφή μίας ιδιότυπης εξωτερικής αυλής ανοικτής προς το ποτάμι και κλειστής με ψηλά τείχη προς την πόλη. Η πρώτη ‘ιστορία’ του οχυρού ολοκληρώνεται με τη δημιουργία μίας περιμετρικής τάφρου εκτός των τειχών και μίας δεύτερης που διανοίγεται κατά μήκος του μεσαιωνικού τείχους (εικ.2). Η μορφή του οχυρού θα αλλάξει ριζικά στα τέλη του 18ου αιώνα με την πολιορκία και την κατοχή της πόλης από τα ναπολεόντεια στρατεύματα το 1797.

Ιστορία 2: Οι Γάλλοι κατακτητές αρχικά θα επεκτείνουν τις υφιστάμενες οχυρώσεις, οικοδομώντας ένα νέο τείχος στο βόρειο τμήμα της εξωτερικής αυλής κατά μήκος του ποταμού. Η πιο καθοριστική επέμβαση πραγματοποιείται το 1806 με την προσθήκη μίας νέας πτέρυγας σχήματος Γ που καταλαμβάνει τη βόρεια και ανατολική πλευρά της μεγάλης αυλής, η οποία αποκτά έτσι έναν εσωστρεφή χαρακτήρα και μετατρέπεται σε κέντρο όλου του συμπλέγματος. Η συγκεκριμένη επέμβαση θα προβληματίσει έντονα τον Scarpa, καθώς προκάλεσε αφενός τη συρρίκνωση των πραγματικών ορίων της αυλής και αφετέρου την οριστική απώλεια της οπτικής επαφής με το ποτάμι. Η τελευταία σημαντική επέμβαση που επιχειρούν τα γαλλικά στρατεύματα αφορά στη διάνοιξη μίας δημόσιας οδού κατά μήκος του μεσαιωνικού τείχους, η οποία παρεμβάλλεται ανάμεσα στις δυο πτέρυγες του οχυρού (εικ. 3).

Ιστορία 3: Μετά την αποχώρηση των γαλλικών στρατευμάτων, ξεκινά μια παρατεταμένη περίοδος παρακμής και εγκατάλειψης του οχυρού μέχρι και τις αρχές του 20ου αιώνα, όταν θα μετατραπεί σε μουσείο για τη φιλοξενία των έργων τέχνης της πόλης. Οι εργασίες επανάχρησης του συμπλέγματος ξεκινούν το 1923 υπό την καθοδήγηση του ιστορικού Antonio Avena, ο οποίος ακολουθώντας τα στιλιστικά πρότυπα αποκατάστασης του 19ου αιώνα, επιχειρεί να προσδώσει στο οχυρό μια φυσιογνωμία ‘εποχής’, αναβιώνοντας την εικόνα ενός αριστοκρατικού, μεσαιωνικού οχυρού. Σε αυτό το πλαίσιο, η πιο ριζική χειρονομία των επεμβάσεων του Avena αφορά στην αποκατάσταση των όψεων της ναπολεόντειας πτέρυγας. Οι όψεις σχεδιάζονται εξαρχής ακολουθώντας κανόνες συμμετρίας και τα καινούργια ανοίγματα πλαισιώνονται από αρχιτεκτονικά μέλη γοτθικού στυλ, τα οποία προέρχονται από κατεδαφισμένα κτήρια της πόλης. Στο κεντρικό τμήμα της νότιας όψης τοποθετείται αυτούσια μια γοτθική στοά, σηματοδοτώντας την κύρια είσοδο του μουσείου, ενώ η μεγάλη αυλή που μέχρι εκείνη την περίοδο είχε αποκλειστικά οχυρωματική λειτουργία μετατρέπεται σε ιταλικό κήπο (εικ. 4).

Όπως διαπιστώνουμε, η ιστορία του Castelvecchio προκύπτει εν τέλει ως συρραφή επιμέρους ‘ιστοριών’, οι οποίες συσσωματώθηκαν πάνω στον αρχικό πυρήνα, δημιουργώντας ένα ενιαίο και συμπαγές κτίσμα. Η συσσωμάτωση αυτή είναι εντονότερη σε δυο σημεία του οχυρού: στο βορειοανατολικό άκρο, εκεί όπου η ναπολεόντεια πτέρυγα και το βόρειο τείχος συναντούν τον πύργο των Σκαλίγερων και στο βορειοδυτικό άκρο αντίστοιχα, το οποίο παρουσιάζει το μεγαλύτερο βαθμό ιστορικής πολυπλοκότητας, καθώς συρρέουν εκεί και οι τρεις διαφορετικές ιστορίες του οχυρού σε συνδυασμό με την ενδιάμεση παρουσία του μεσαιωνικού τείχους (εικ. 5). Σε αυτά τα δυο κομβικά σημεία θα εστιάσει το βλέμμα του ο Scarpa κατά τη διάρκεια της αφήγησης της δικής του ‘ιστορίας’ στο οχυρό.

2.2 Η ‘ΙΣΤΟΡΙΑ’ ΤΟΥ SCARPA ΣΤΟ CASTELVECCHIO

Η επέμβαση του Scarpa στο Μουσείο του Castelvecchio ξεκινά το 1956, με αφορμή τη διοργάνωση μίας έκθεσης και ολοκληρώνεται αρκετά χρόνια αργότερα, το 1973, καθώς η μελέτη θα επεκταθεί συμπεριλαμβάνοντας την καθολική αποκατάσταση του συμπλέγματος και τη ριζική αναδιοργάνωση του συνόλου των υφιστάμενων εκθεσιακών χώρων. Σε αυτό το διευρυμένο πλαίσιο, ο Scarpa θέτει ως κεντρικό άξονα της πρότασής του, την ιδέα της συγκρότησης μίας νέας μουσειακής διαδρομής, η οποία θα αποτελεί πρωταρχικά μια πορεία γνώσης των ‘ιστοριών’ του οχυρού. Στη βάση της συγκεκριμένης αντίληψης, το Castelvecchio μετατρέπεται στο σημαντικότερο ‘έκθεμα’ ανάμεσα στην πλούσια συλλογή έργων τέχνης που το ίδιο φιλοξενεί και έτσι η δημιουργία του νέου μουσείου δεν ταυτίζεται με την επιστροφή του κτίσματος σε μια επίπλαστη αρχική κατάσταση, αλλά με την αποκάλυψη της ιστορικής του πραγματικότητας μέσα από επιλεκτικές επεμβάσεις πάνω στο σώμα του συμπλέγματος. Έτσι, το ζήτημα της ανάδειξης και της ερμηνείας των ‘ιστοριών’ του οχυρού, ανάγεται σε καθοδηγητική αρχή του συνόλου της μελέτης και αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα των πιο σημαντικών επεμβάσεων του Ιταλού αρχιτέκτονα.

Οι εργασίες του Scarpa στο Castelvecchio διακρίνονται σε τρεις διαδοχικές φάσεις: η πρώτη αφορά στην ανακαίνιση των χώρων της Reggia προκειμένου να φιλοξενηθεί εκεί η έκθεση του ‘56, η δεύτερη στον επανασχεδιασμό της ναπολεόντειας πτέρυγας και τη συνακόλουθη επινόηση του χώρου του Cangrande και η τελευταία στη δημιουργία του χώρου της βιβλιοθήκης στο βορειοανατολικό του οχυρού. Στο πλαίσιο του συγκεκριμένου άρθρου, θα εστιάσουμε σε εκείνες τις επεμβάσεις οι οποίες αποτέλεσαν κομβικά γεγονότα των επιμέρους φάσεων και ήταν καθοριστικής σημασίας για την εξελικτική πορεία της ευρύτερης μελέτης.

- Η ΠΥΛΗ MORBIO (ΤΟΜΗ 1)

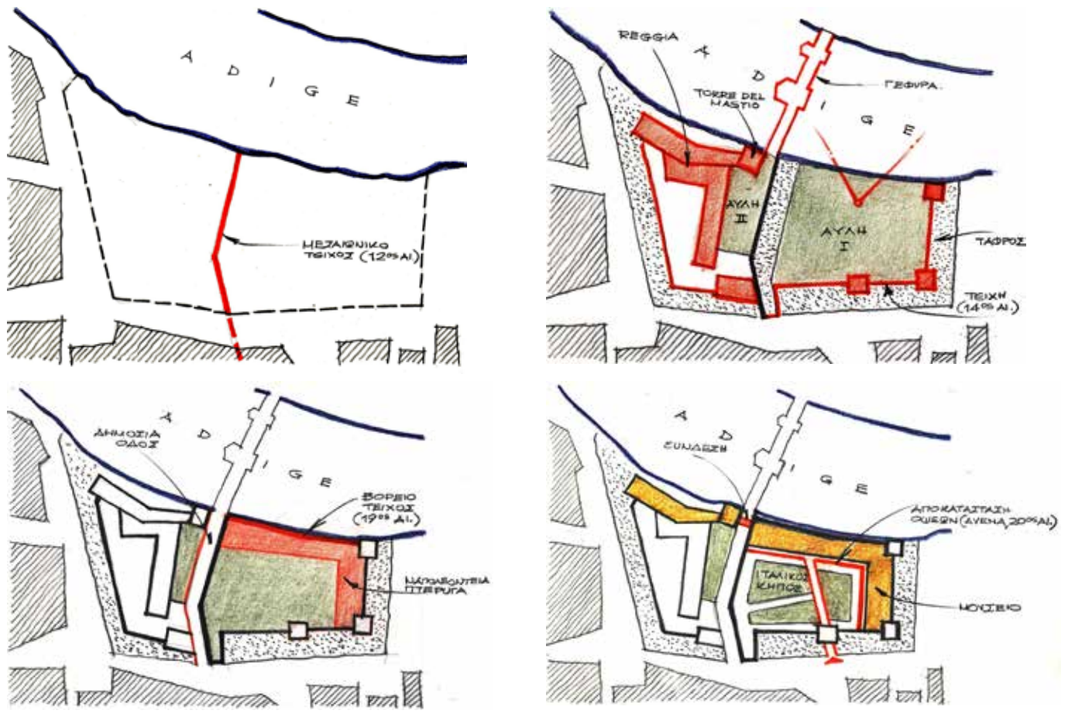
Η πρώτη φάση των εργασιών σηματοδοτείται από την αποκάλυψη της Πύλης Morbio του μεσαιωνικού τείχους, τα ίχνη της οποίας είχαν χαθεί από την οικοδόμηση του δυτικού άκρου της ναπολεόντειας πτέρυγας. Ο Scarpa, βασιζόμενος στην επιτόπια παρατήρηση του ίχνους μίας τοξωτής κατασκευής, πραγματοποιεί μια *τομή* πάνω στο σώμα του τείχους, προκειμένου να εξετάσει το ενδεχόμενο της ανάδειξης μίας ‘κρυμμένης’ ιστορίας του οχυρού. Η επιβεβαίωση της αρχικής του υπόθεσης θα φέρει στο φως τη μεσαιωνική πύλη, καθώς και ένα τμήμα της διόδου των Σκαλίγε-

ρων προς τη γέφυρα. Έτσι, το αποτέλεσμα αυτής της *τομής* είναι η 'αποκόλληση' του μεσαιωνικού τείχους και της πύλης του 12ου αιώνα από τις μεταγενέστερες κατασκευές του 14ου αιώνα και η ταυτόχρονη ανάδειξη δυο διαφορετικών χρονολογικά προσβάσεων στην περιοχή της γέφυρας: της παλαιάς διόδου και της ναπολεόντειας δημόσιας οδού του 19ου αιώνα. Η συγκεκριμένη επέμβαση αποτελεί το πρώτο ενδεικτικό παράδειγμα στο οποίο ο Scarpa επιχειρεί επιλεκτικές *τομές* στο σώμα του οχυρού, προκειμένου να διασφαλίσει μέσω της παραγόμενης χωρικής *ασυνέχειας* το διαχωρισμό των υφιστάμενων κατασκευών που ανήκουν σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Με ανάλογο τρόπο, διαχειρίζεται και την *προσθήκη* της δικής του 'ιστορίας', που εκφράζεται με τη δημιουργία ενός υπόγειου περάσματος, το οποίο εκτός του ότι διασφαλίζει τη λογική συνέχεια της μουσειακής διαδρομής, αποκαλύπτει στο βλέμμα του περιηγητή τα αυθεντικά θραύσματα των ιστοριών του παρελθόντος. Οι διαδοχικές πλάκες σκυροδέματος που σχηματίζουν το δάπεδο του νέου περάσματος, αιωρούνται πάνω από το επίπεδο της εκσκαφής και παράλληλα διατηρούν την ίδια σχέση *ασυνέχειας* με τις παρακείμενες δομές του οχυρού (εικ. 6).

Στη συνέχεια, η επέκταση των εκσκαφών στο χώρο της αυλής φέρνει στο φως την εσωτερική τάφρο των Σκαλίγερων, η οποία ακολουθούσε με φυσικό τρόπο την πορεία του μεσαιωνικού τείχους. Το ζήτημα της συναρμογής της τάφρου με το χώρο της μεσαιωνικής πύλης σε συνδυασμό με την παρουσία στο ίδιο σημείο της ναπολεόντειας πτέρυγας, καθόρισε την πιο εμφατική χειρονομία της δεύτερης φάσης των εργασιών η οποία αφορά στη δημιουργία του χώρου του Cangrande και στον επανασχεδιασμό της νότιας όψης του ναπολεόντειου κτίσματος.

- Η ΝΟΤΙΑ ΟΨΗ ΤΗΣ ΝΑΠΟΛΕΟΝΤΕΙΑΣ ΠΤΕΡΥΓΑΣ (ΤΟΜΗ 2)

Ο νότια όψη έχει ήδη υποστεί μετατροπές από την αποκατάσταση του Avena το '23. Η 'αφύσικη' συμμετρία της ήταν το βασικό ζήτημα που απασχολεί εξαρχής τον Scarpa. Επιζητά ένα τρόπο να αποκαλύψει στο βλέμμα του θεατή την 'ψεύτικη' φύση της και πειραματίζεται αρκετά πάνω στο είδος της επέμβασης που θα ακολουθήσει. Η τελική πρόταση περιλαμβάνει μια σειρά από σημειακές επεμβάσεις πάνω στο υφιστάμενο κέλυφος, οι οποίες αφήνουν φαινομενικά ανέπαφη την όψη, ωστόσο ανατρέπουν τον αφύσικο χαρακτήρα της. Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της στρατηγικής, αποτελεί η διαχείριση των γοτθικών ανοιγμάτων, τα οποία ενώ εξωτερικά διατηρούν αναλλοίωτη τη μορφή τους, εσωτερικά πλαισιώνονται από μια νέα επιδερμίδα από μέταλλο και γυαλί. Η επιδερμίδα αυτή, ενώ δημιουργεί την ψευδαίσθηση μίας ενιαίας εσωτερικής όψης, στην πραγματικότητα συγκροτείται ως μια συρραφή από 'θραυσματικές' *προσθήκες* με διαφορετική διάρθρωση ανάλογα με τη λειτουργία που εξυπηρετούν, οι οποίες έρχονται να επουλώσουν τις σημειακές *τομές* που επιχειρεί ο Scarpa στη ναπολεόντεια πτέρυγα. Οι προσθήκες έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό την ασύμμετρη μορφή τους, η οποία λειτουργεί ως 'σχόλιο' στην προγενέστερη στατικότητα και συμμετρία της όψης του Avena. Η λογική της διάδρασης του παρελθόντος με το παρόν μέσα από διατομές και προσθήκες στο υφιστάμενο κέλυφος, επαναλαμβάνεται και σε άλλα σημεία της όψης. Για παράδειγμα, η νέα είσοδος του μουσείου προκύπτει



Από πάνω και αριστερά: Εικ. 1-5



από την προσθήκη ενός τοίχου από σκυρόδεμα, ο οποίος τέμνει κάθετα την όψη του κτίσματος. Αντίστοιχα, στο φάτνωμα αριστερά της νέας εισόδου, η χωρική συνέχεια της όψης διακόπτεται εκ νέου από την παρεμβολή του Sacello, ενός αινιγματικού όγκου ο οποίος αναδύεται μέσα από ένα γοτθικό άνοιγμα για να φιλοξενήσει στο εσωτερικό του τα πιο μικρά και πολύτιμα αντικείμενα της συλλογής. Την προεξοχή του Sacello διαδέχεται η δημιουργία μίας εσοχής στο κεντρικό τμήμα της όψης πίσω από τις τρεις γοτθικές αψίδες. Ο προγενέστερος τοίχος κατεδαφίζεται ολοκληρωτικά και στον κενό χώρο που προκύπτει, ο Scarpa παρεμβάλλει ένα νέο πέτασμα, με ελαφριά οπισθοχώρηση, προκειμένου να αποκαλύψει για πρώτη φορά στο θεατή την πραγματική υπόσταση της λίθινης τοιχοποιίας του ναπολεόντειου κτίσματος. Το τελευταίο επεισόδιο, που ολοκληρώνει την επέμβαση του Ιταλού αρχιτέκτονα στο νότιο τμήμα της ναπολεόντειας πτέρυγας, είναι η κατεδάφιση του δυτικού φατνώματος στο σημείο συμβολής της εσωτερικής τάφρου με τη μεσαιωνική πύλη. Η χειρονομία αυτή υποδηλώνει την πρόθεση του Scarpa να φανερώσει τα πραγματικά όρια της αυλής και να αποκαταστήσει τη χαμένη οπτική επαφή με το ποτάμι (εικ. 7).

- Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ CANGRANDE (ΤΟΜΗ 3)

Σε αυτό το πλαίσιο, εισηγείται αρχικά την κατεδάφιση του ανατολικού φατνώματος της βόρειας πτέρυγας του ναπολεόντειου κτίσματος, προκειμένου να δημιουργήσει εκεί έναν επιβλητικό χώρο εισόδου, όπου θα φιλοξενείται το άγαλμα του Cangrande και παράλληλα θα αποκαλύπτεται η αρχική έκταση της αυλής. Η πρόταση αυτή εν τέλει εγκαταλείφθηκε, διότι σύμφωνα με τον ίδιο το δημιουργό, ο διαχωρισμός ενός αρχικά ενιαίου κτίσματος σε δυο διακριτά σώματα, αποτελεί μια αμφιλεγόμενη χειρονομία που δεν βρίσκει καμία ‘ιστορική εξήγηση’. Έτσι, θα επιχειρήσει μια ανάλογη *τομή* στο ακριβώς αντίθετο άκρο, επιτυγχάνοντας την πλήρη απελευθέρωση του μεσαιωνικού τείχους σε όλη του την έκταση, την ενοποίηση της τάφρου με τη ναπολεόντεια πτέρυγα και την ανάδειξη ενός τμήματος του βόρειου τείχους του 19ου αιώνα, αποκαλύπτοντας τα πραγματικά όρια της αυλής και τη θέα προς το ποτάμι. Η απομάκρυνση της ναπολεόντειας πτέρυγας από το μεσαιωνικό τείχος, αφήνει το αποτύπωμά της σε διαφορετικά επεισόδια στο χώρο του Cangrande, όπως στην τεθλασμένη γραμμή που χαρακτηρίζει τις τετμημένες απολήξεις του τοίχου της νότιας όψης προς την αυλή και του βόρειου τείχους προς το ποτάμι, στο ακανόνιστο προφίλ της στέγης και στην *προσθήκη* μίας εναέριας συνδετικής πασαρέλας, η οποία ενώνει σε ένα διαφορετικό επίπεδο τα αποκομμένα τμήματα του οχυρού, καθοδηγώντας τον περιηγητή προς το άγαλμα του Cangrande (εικ. 8).

- Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΕΧΝΗΣ (ΤΟΜΗ 4)

Μετά την ολοκλήρωση της επέμβασης στο χώρο του Cangrande, ο Scarpa αρχίζει να διερευνά τρόπους αποσύνδεσης του βορειοανατολικού πύργου των Σκαλίγερων από το ναπολεόντειο τείχος, προκειμένου να υπογραμμίσει για ακόμη μια φορά την ιστορική απόσταση που υφίσταται ανάμεσα σε δυο κτίσματα του συμπλέγματος. Η αφορμή για την υλοποίηση των σκέψεών του, δίνεται όταν του ζητείται να ενσωματώσει στο μουσείο μια μικρή βιβλιοθήκη τέχνης. Ο Scarpa υποδεικνύει ως καταλληλότερη τοποθεσία το

βορειανατολικό άκρο της ναπολεόντειας πτέρυγας, όπου πραγματοποιεί εκ νέου μια ‘δημιουργική’ *τομή*, η οποία αφενός διασφαλίζει τον απαραίτητο φυσικό φωτισμό για τη λειτουργία της βιβλιοθήκης, αφετέρου αποκαθιστά την ιστορική και μορφολογική αυτονομία του πύργου και του βόρειου τείχους ως ανεξάρτητων στοιχείων σε σχέση με τη ναπολεόντεια πτέρυγα. Όπως και στην περίπτωση του Cangrande, η τομή δεν αναπτύσσεται μόνο στην επιφάνεια του τείχους, αλλά εξελίσσεται σε ένα τρισδιάστατο γεγονός που καταλήγει στη δημιουργία μίας μικρής εσωτερικής αυλής μπροστά από το χώρο της βιβλιοθήκης. Έτσι, με την τελευταία πράξη της ‘ιστορίας’ του Scarpa, καταγράφεται η αυτόνομη παρουσία των δυο πύργων εκατέρωθεν του βόρειου τείχους και παράλληλα επιτυγχάνεται η πλήρης απομόνωση της ναπολεόντειας πτέρυγας (εικ. 9).

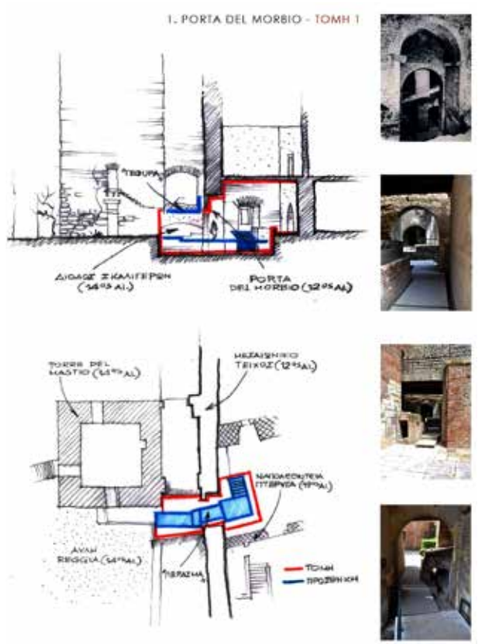
2.3 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Scarpa αντιλαμβάνεται την Ιστορία ως μια κατασκευή-αφήγηση επιμέρους ‘ιστοριών’ με αφορμή το υπάρχον ως πραγματικό συνομιλητή. Η μελέτη του για το Castelvecchio, χαρακτηρίζεται από μια σειρά διαδοχικών επεμβάσεων σε προσεκτικά επιλεγμένες τοποθεσίες, που στόχο έχουν την αναζήτηση υλικών ‘δεδομένων’ με τα οποία μπορεί να συνομιλήσει. Υπό αυτή την οπτική, ο Scarpa ‘παίζει’ με την αξία του δεδομένου, καθιστώντας την ιστορία του οχυρού ισότιμο συνομιλητή του. Η συνομιλία στοχεύει στην αποκάλυψη της πραγματικότητας του έργου, της ιστορικής του αλήθειας, μέσα από την ανάδειξη της *διαφοράς*. Σε αυτό το πλαίσιο, η *ποιητική της τομής* ανάγεται σε βασικό συνθετικό εργαλείο όλων των κομβικών επεμβάσεων του Scarpa, καθώς διανοίγει τον απαραίτητο εκείνο χώρο για την αποκάλυψη των ‘ιστοριών’ του παρελθόντος και για την εμβόλιμη προσθήκη της ‘ιστορίας’ του παρόντος, η οποία ολοκληρώνει την αφήγηση του Scarpa.

3. Η ΤΕΘΛΑΣΜΕΝΗ ΓΡΑΜΜΗ ΤΩΝ «ΙΣΤΟΡΙΩΝ»: ΠΑΡΕΛΘΟΝ VS ΠΑΡΟΝ
3.1 Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΟΜΗΣ ΚΑΙ Η ΑΣΥΝΕΧΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Ο Gaston Bachelard (1997: 35), όταν αναφέρεται στο φιλόσοφο που θέλει να περιγράψει την ιστορία των πραγμάτων, λέει ότι οφείλει να διαχωρίσει τα γεγονότα μεταξύ τους, επειδή τα γεγονότα ως πράξεις οφείλουν να αρχίσουν από το απόλυτο της γένεσής τους. Αντίστοιχα, ο Scarpa χρησιμοποιεί την *ποιητική της τομής* ως βασικό εργαλείο για να εγκαθιδρύσει ένα πεδίο διαχωρισμού των επιμέρους ‘ιστοριών’, ως διαφορετικών συμβάντων στη ζωή του οχυρού. Έτσι, οι διαφορετικές ιστορικές στιγμές του μεσαιωνικού τείχους, του οχυρού των Σκαλίγερων, της ναπολεόντειας πτέρυγας, της αποκατάστασης του ‘23, αποκαλύπτονται ως γεγονότα διαμέσου του *distentio*, της χωρικής και χρονικής απόστασης που μεσολαβεί ανάμεσά τους. Με αυτό τον τρόπο, οι ‘ιστορίες’ του οχυρού έρχονται αντιμέτωπες, η μια απέναντι στην άλλη και αναδεικνύονται διαμέσου της διαφοράς τους. Σύμφωνα με τον Paul Ricoeur (1990), η Ιστορία, ανοίγοντας μπροστά μας τον ορίζοντα αυτού που είναι διαφορετικό, μας φέρνει μπροστά σε αυτό που είναι πραγματικό. Έτσι, οι ανατομικές επεμβάσεις του Scarpa στο σώμα του οχυρού, αντί να επιβεβαιώνουν επίπλαστες συνέχειες, νοηματοδοτούν τις ρήξεις συγκρίνοντας διαφορετικές υλικότητες και μορφές. Ο ίδιος, αναφερόμενος στο έργο του λέει: «Στο Castelvecchio όλα ήταν

ψεύτικα […]. Η διασφάλιση της μορφολογικής ταυτότητας του κάθε κτίσματος ήταν μια βασική αρχή […], απαιτούσε την εγκαθίδρυση μίας *τεχνητής έντασης*» (Dal Co και Mazzariol, 1984: 283). Η συνθήκη της *τεχνητής έντασης* που εισάγεται στο οχυρό ως τομή και αναίρεση της συνέχειας, διασφαλίζει την ανάδειξη του *πραγματικού* και διαφωτίζει τη σχέση του αρχιτέκτονα με την Ιστορία. Ο Scarpa προτάσσει την ασυνεχή ανάγνωση της Ιστορίας, ιδωμένης ως μίας αναδρομικής κατασκευής η οποία προκύπτει ως συναρμογή δημιουργικών χρονικών στιγμών. Όπως παρατηρεί ο Manfredo Tafuri, στο Castelvecchio «γινόμαστε μάρτυρες μίας ποιητικής της τομής, η οποία εκφράζει με αρχιτεκτονικούς όρους την



Εικ. 6

ασυνεχή ανάγνωση της Ιστορίας» (Dal Co και Mazzariol, 1984: 81). Η συγκεκριμένη ποιητική δεν αντιμετωπίζει το παρελθόν ως μια πεπερασμένη οντότητα, αλλά ως ένα ανοικτό πεδίο ανίχνευσης δυνητικών σχέσεων των διαφορετικών 'ιστοριών' του παρελθόντος, μέσα από τη συγκρότηση και την εμπειρία ενός ασυνεχούς χώρου. Τι είδους σχέση όμως είναι αυτή και πώς πραγματώνεται στο χώρο; Πρόκειται για μια ενεργό σχέση αλληλεπίδρασης που διανοίγει τη δυνατότητα νέων αναζητήσεων επικαιροποιώντας το παρελθόν και την Ιστορία ή για μια παθητική σχέση που οι αντιμέτωποι πόλοι αποκρυσταλλώνουν απλά διαφορετικές ιστορικές στιγμές;

3.2 Ο ΘΡΑΥΣΜΑΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΠΡΟΣΘΗΚΗΣ ΚΑΙ Η ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Μέσα από την ανάλυση των επεμβάσεων του Scarpa παρατηρούμε ότι η σχέση μεταξύ των ιστοριών του παρελθόντος 'ενεργοποιείται' μέσα από την εμβόλιμη παρουσία του παρόντος, το οποίο εμφανίζεται ως *προσθήκη* στον ενδιάμεσο κενό χώρο που δημιουργούν οι διαδοχικές *τομές* στο σώμα του οχυρού. Σε αυτό το πλαίσιο, οι εικόνες των ιστοριών του παρελθόντος, ενώ εμφανίζονται ως αυτοτελείς οντότητες, πλήρους νοήματος και ενδεικτικές μίας περιόδου, εντούτοις, δεν παρουσιάζονται στο βλέμμα του θεατή αποκομμένες από ό, τι προηγήθηκε ή ό, τι ακολούθησε. Η νοηματοδότηση της Ιστορίας ως ένα ασυνεχές πεδίο συγκρότησης σχέσεων μεταξύ επιμέρους ιστοριών, εκφράζεται χωρικά μέσα από την παρεμβαλλόμενη παρουσία του παρόντος ως στοιχείου συσχετισμού. Σε όλες τις περιπτώσεις που εξετάσουμε, η εκάστοτε προσθήκη λειτουργεί ως ένα χωρικό ενδιάμεσο, το οποίο καθιστά την ασυνέχεια όρο ακριβώς μίας νέας συνέχειας. Ο Scarpa πρώτα 'τέμνει' την Ιστορία για να αναδείξει την ιστορική αλήθεια των έργων του παρελθόντος και στη συνέχεια την ανακατασκευάζει με σημειακές προσθήκες, που στόχο έχουν τη συγκρότηση ενός νέου αφηγηματικού συνόλου, το οποίο επαναπεριγράφει την Ιστορία μέσα από την εμβόλιμη σκοπιά του παρόντος. Η αφηγηματική διάσταση της Ιστορίας περιλαμβάνει τόσο την αναζήτηση του πραγματικού μέσα από τα αντικειμενικά τεκμήρια του παρελθόντος, όσο και την αφήγηση της ίδιας πραγματικότητας στο παρόν μέσα από τη δημιουργία μίας *πλοκής*, δηλαδή μίας διάταξης γεγονότων ικανών να κατανοηθούν μαζί. Σύμφωνα με τον Ricoeur (1990: 22), η αφηγηματική πράξη δεν συνίσταται απλά στη συσσώρευση ενός επεισοδίου δίπλα στο άλλο, αλλά στην ικανότητα από μια διαδοχή γεγονότων να αποσπάται μια νέα ολότητα με νόημα.

Στην περίπτωση του Castelvecchio, ο Scarpa δεν περιορίζεται στην ανάδειξη των ιστοριών ως μεμονωμένων γεγονότων, αντίθετα προωθεί την ένταξή τους σε μια πλοκή, η οποία πραγματώνεται μέσα από την εμπειρία της μετάβασης από τη μια ιστορία στην άλλη, καθώς οι προσθήκες που σχεδιάζει λειτουργούν κατά κανόνα ως *περάσματα* (εικ. 10). Τα περάσματα, γεφυρώνουν την ακολουθία των αποσπασμένων ιστορικών γεγονότων, μετατρέποντας την απλή διαδοχή τους σε ένα νέο σχηματισμό, ο οποίος προκαλεί τη δράση του περιηγητή. Η ανταπόκριση σε αυτό το κάλεσμα, ενεργοποιεί την αφήγηση και αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την ολοκλήρωσή της. Η κίνηση στο χώρο του οχυρού διασφαλίζει τη συνοχή της πλοκής και επανασυνδέει τις ιστορίες του παρελθόντος σε μια καινούργια αφήγηση της Ιστορίας, η οποία διαμεσολαβείται από την επί-πλοκή του παρόντος.

Στην αφήγηση του Scarpa, το πλήρως διακριτό παρόν ως προς την υλικότητα και τη μορφή του, εμφανίζεται στο Castelvecchio ως ένα ασυνεχές στρώμα της Ιστορίας, το οποίο διεκδικεί ισότιμα τη θέση του ανάμεσα στα άλλα στρώματα του παρελθόντος και συγκρινόμενο με αυτά. Η θραυσματική παρουσία του δεν επουλώνει οριστικά τις ανοικτές πληγές των τομών στο σώμα του οχυρού και έτσι η αφήγηση που προκύπτει δεν επικαλύπτει ή καταργεί την αναζήτηση της διαφοράς, αντίθετα την υπογραμμίζει. Η προστασία της μορφολογικής ταυτότητας του κτίσματος, η οποία τίθεται από τον Scarpa ως βασική προϋπόθεση της μελέτης του (Olsberg, 1999: 14), επιτελείται μέσα από τη χωρική αντίθεση ανάμεσα στο 'κείμενο' της επέμβασής του και στο 'περικείμενο' για το οποίο προορίζεται. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο ίδιος ο δημιουργός: «Έτσι μόνο επιτυγχάνεται η ανανέωση […], διαφυλάσσοντας την ταυτότητα και την ιστορία του κτίσματος, υπογραμμίζοντας την ένταση ανάμεσα στο παλαιό και το καινούργιο» (Dal Co και Mazzariol, 1984: 298).

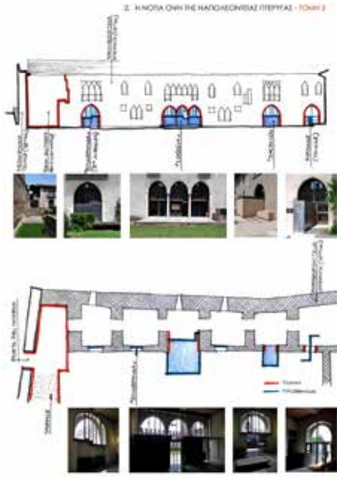
3.3 Η ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΑΡΜΟΓΗΣ ΩΣ ΤΟΠΟΣ ΕΠΙΛΥΣΗΣ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ-ΠΑΡΟΝΤΟΣ

Η πρόθεση του Scarpa να 'υπογραμμίσει' την ένταση που υφίσταται ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, βρίσκει την πιο συμπυκνωμένη της έκφραση στη *γραμμή* της συναρμογής τους, εκεί δηλαδή όπου οι προσθήκες του παρόντος συναρθρώνονται με τις ιστορίες του παρελθόντος. Στη *λεπτομέρεια* της συναρμογής παρελθόντος-παρόντος διεισδύει μεγεθυσμένη η *δι-*

αφορά και αποκαλύπτεται με μεγαλύτερη ένταση η πραγματικότητα της Ιστορίας. Έτσι, οι λεπτομέρειες των συναρμογών στο Castelvecchio, δεν αποτελούν δευτερεύοντα στοιχεία του σχεδιασμού, αλλά μπορούν να θεωρηθούν ως οι ελάχιστες μονάδες νοηματοδότησης της αφήγησης που κατασκευάζει ο Ιταλός αρχιτέκτονας. Σύμφωνα με τον Marco Frascari (1984), στην αρχιτεκτονική του Scarpa, η λεπτομέρεια ιδωμένη ως λέξη που συνθέτει μια πρόταση, περιγράφει το διάλογο ανάμεσα στα μέρη που συνθέτουν το κείμενο του κτίσματος. Με ποιο τρόπο όμως η λεπτομέρεια της συναρμογής γίνεται το μέσο που συνδέει δυο διαφορετικές χωροχρονικότητες, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζει και αναδεικνύει τις εγγενείς διαφορές τους; Μέσα από τη μελέτη των επεμβάσεων του Scarpa μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η διαλεκτική σχέση έντασης μεταξύ του παλαιού και του καινούργιου επιτελείται κατά κανόνα με δυο τρόπους: είτε με τη δημιουργία ενός κενού χώρου ανάμεσά τους (διάσταση), είτε με την επάλληλη τοποθέτηση ενός νέου επιπέδου πάνω στο παλαιό (διαστρωμάτωση).

Στην επέμβαση της Πύλης Morbio (Τομή 1), οι δυο αυτές πρακτικές δρουν συμπληρωματικά. Το οριζόντιο επίπεδο της νέας δαπεδόστρωσης από πλάκες τοπικής πέτρας Prun, αποκολλάται από τις κάθετες επιφάνειες των υφιστάμενων περιμετρικών δομών με δυο διαφορετικούς τρόπους: σε ό, τι αφορά το βόρειο τοίχο της ναπολεόντειας πτέρυγας, διαμέσου της παρεμβολής ενός χαμηλού τοίχου σχήματος Γ από την ίδια πέτρα και σε ό, τι αφορά το μεσαιωνικό τείχος, μέσα από τη δημιουργία ενός κενού διαστήματος ανάμεσά τους. Στην πρώτη περίπτωση, ο νέος τοίχος αντιπαραβάλλεται ως προς την υλικότητα και την υφή του, με τον άγριο σοβά του ναπολεόντειου τοίχου και ως προς το ορθοκανονικό σχήμα του, με τις πιο σύνθετες γεωμετρίες των μορφών του παρελθόντος (Λ1). Στη δεύτερη περίπτωση, η τεθλασμένη γραμμή που σχηματίζει το νέο δάπεδο στην απόληξή του, έρχεται σε αντίθεση με την ευθύγραμμη πορεία του μεσαιωνικού τείχους, έως ότου συνδεθεί με το πέρασμα κάτω από την πύλη. Το πέρασμα, συγκροτούμενο από τέσσερεις διαδοχικές πλάκες σκυροδέματος, διατηρεί την ίδια σχέση ασυνέχειας με τις υφιστάμενες δομές ακολουθώντας το τεθλασμένο προφίλ της δαπεδόστρωσης (εικ. 11). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόληξη του περάσματος, στο σημείο όπου η αποκάλυψη του μεταλλικού πλαισίου που περιβάλλει τις μπετονένιες πλάκες, υπογραμμίζει τη συναρμογή του περάσματος με την πέτρινη επιφάνεια των δυο υφιστάμενων αναβαθμών που οδηγούν στην αυλή της Reggia και τη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στις ακριβείς μορφές των νέων υλικών σε σχέση με τις διαβρωμένες μορφές του παρελθόντος (Λ2).

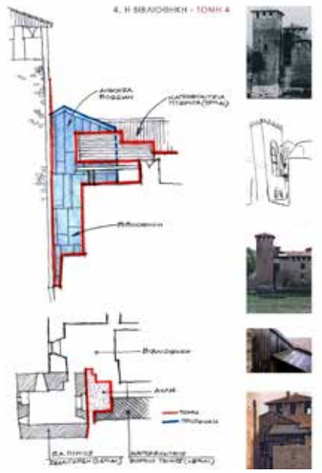
Ανάλογου τύπου συναρμογές επαναλαμβάνονται και στην επέμβαση στο χώρο του Cangrande (Τομή 3) στο σημείο της αποκόλλησης του ναπολεόντειου τείχους από το μεσαιωνικό τείχος και στο σημείο της τομής που επιτελείται συνδυαστικά στο νότιο τοίχο της ναπολεόντειας πτέρυγας και στη δίρριχτη στέγη της. Στην πρώτη περίπτωση, τα δυο αποκομμένα τμήματα των τειχών του οχυρού, επανασυνδέονται στην εσωτερική πλευρά τους, με τη διαστρωματική προσθήκη ενός νέου τοίχου από ανεπίχριστο σκυρόδεμα. Η επιφάνεια του τοίχου δεν παρουσιάζεται συμπαγής, καθώς η εφαρμογή επιλεκτικών τομών σε ορισμένα σημεία της, διασπά τη χωρική της συνέχεια. Το αποτέλεσμα των διατομών, είναι ο σχηματισμός μίας τεθλασμένης γραμμής συναρμογής ανάμεσα στο νέο τοίχο



Εικ. 7



Εικ. 8



Εικ. 9









Εικ. 10, 11, 11.1, 11.2

και τις παρελθοντικές δομές, η οποία προκαλεί την αλληλοδιείσδυση της μίας ιστορίας μέσα στην άλλη. Κατεβαίνοντας τη μπετονένια σκάλα η οποία διαπερνά το μεσαιωνικό τείχος, στο μέσο περίπου της διαδρομής, μια κατακόρυφη τομή στην επιφάνεια του σκυροδέματος αποκαλύπτει ένα τμήμα της λιθοδομής του τείχους του 12ου αιώνα (Λ1) και στη βάση της σκάλας, μια δεύτερη τομή, φανερώνει ένα μέρος της πλίνθινης επιφάνειας των επάλξεων του ναπολεόντειου τείχους και ταυτόχρονα λειτουργεί ως άνοιγμα που συμβάλλει στην ανάκτηση της χαμένης θέας προς το ποτάμι (Λ2). Τα μεταλλικά προφίλ που οριοθετούν την τετμημένη επιφάνεια του σκυροδέματος, υπογραμμίζουν την αυστηρή γεωμετρία της νέας κατασκευής σε σχέση με τις πιο ελεύθερες μορφές του παρελθόντος (εικ. 12-13).

Στην περίπτωση της στέγης του χώρου του Cangrande (Τομή 2), οι συναρμογές ανάμεσα στο παλαιό και στο καινούργιο συνδυάζουν την πρακτική της *διαστρωμάτωσης* με αυτή της *διάστασης*. Ο συνδυασμός τους εκφράζεται μέσα από δυο τομές που εφαρμόζονται διαδοχικά στο σώμα της στέγης. Η πρώτη, διαχωρίζει την επιφάνεια της στέγης σε δυο επάλληλα διακριτά επίπεδα: το επίπεδο με τα υφιστάμενα ρωμαϊκού τύπου κεραμίδια της ναπολεόντειας πτέρυγας και ένα νέο υποκείμενο στρώμα υπενδεδυμένο με φύλλα χαλκού. Η συναρμογή τους εξελίσσεται κατά μήκος μίας τεθλασμένης γραμμής, η οποία αναπαράγει τη συνθήκη της σύγκρισης των ‘ιστοριών’ μέσα από την αλληλοδιείσδυση των διαφορετικών υλικών τους. Η δεύτερη τομή, πιο δραστική, αποστασιοποιεί τη στέγη από το μεσαιωνικό τείχος. Το νέο μεταλλικό προφίλ της στέγης, σχηματίζει εκ νέου μια τεθλασμένη γραμμή, η οποία αντιπαρατίθεται εξ αποστάσεως με τη συνεχή γραμμή του πέτρινου μεσαιωνικού τείχους. Η ασύμμετρη μορφή της ασκεί σαφή επιρροή και στις επιμέρους κατασκευαστικές λεπτομέρειες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το λοξά τοποθετημένο μεταλλικό δοκάρι κοντά στο τελείωμα της στέγης, το οποίο ακολουθεί την πορεία της τεθλασμένης γραμμής και με την κλίση του υπογραμμίζει το διαφορετικό μήκος των πλευρικών τοίχων της ναπολεόντειας πτέρυγας. Η προσαρμογή των επιμέρους λεπτομερειών στην ιδέα της δημιουργίας μίας νέας ασύμμετρης κατασκευής, η οποία αντιπαραβάλλεται με τη συμπαγή και στατική γεωμετρία του μεσαιωνικού τείχους, ενισχύεται περαιτέρω από την ασύμμετρη τοποθέτηση των επιτεγίδων σε σχέση με τον κορφιά και τη διαφορετική απόσταση που έχουν μεταξύ τους στο βόρειο και στο νότιο τμήμα της στέγης (εικ. 14-15).

3.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

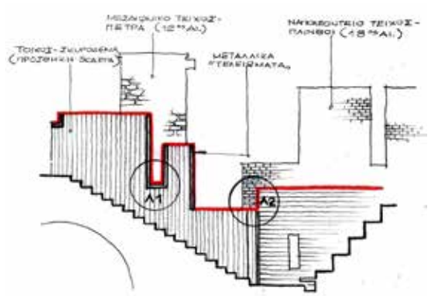
Στη βάση της ανάλυσης των ‘λεπτομερειών’ που προηγήθηκε, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η μελέτη του Scarpa, επικεντρώνεται κατά κύριο λόγο στη διαχείριση της υλικής διάστασης του ιστορικού χρόνου. Η επιδιωκόμενη αποκάλυψη της ιστορικής πραγματικότητας, επιτυγχάνεται μέσα από την επίμονη επεξεργασία της ύλης, η οποία ανάγεται σε κεντρικό πρωταγωνιστή στην κατασκευή της αφήγησης του Castelvecchio. Σε αντίθεση με την όποια προσπάθεια της μοντέρνας μεταπολεμικής ιδεολογίας να προωθήσει την ουδετερότητα του χώρου και τον καθαρά χρηστικό χαρακτήρα των υλικών, ο Scarpa επισημαίνει την ‘ιστορική’ λειτουργία τους, προάγοντας τον πλούτο της αρχιτεκτονικής έκφρασης μέσα από τη διαχείριση της λεπτομέρειας.

Οι λεπτομέρειες των συναρμογών που συναντάμε στο Castelvecchio αποκτούν κατά κανόνα τη μορφή μίας *τεθλασμένης γραμμής*. Η τεθλασμένη γραμμή των συναρμογών αποτελεί το επαναλαμβανόμενο ‘διακοσμητικό’ μοτίβο, το οποίο καλείται να συνδέσει χωρικά τις διαδοχικές θραυσματικές επινοήσεις του Scarpa, λειτουργώντας είτε ως σχόλιο στη συνολικότερη πλοκή είτε ως στοιχείο που χρησιμοποιείται για να δώσει μορφή σε ολόκληρα αρχιτεκτονικά αντικείμενα. Βάσει της συγκεκριμένης θεώρησης, η έννοια του *διάκοσμου* αποκτά διαφορετική σημασία από αυτή που του προσδίδει η μοντέρνα αντίληψη, καθώς δεν προσδιορίζεται ως ένα επιπρόσθετο στοιχείο ή μια στιλιστικού τύπου επισύλληψη, αλλά κατέχει ένα λειτουργικό χαρακτήρα. Η ‘διακοσμητική’ λεπτομέρεια της τεθλασμένης γραμμής αναλαμβάνει να περιγράψει τη γεωμετρία των διαφορετικών ιστοριών του οχυρού, παρέχοντας το μέτρο για τη σύγκριση και την αποκάλυψη της υλικότητάς τους.

Η σχέση ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν περιγράφεται στην αφήγηση του Scarpa μέσα από μια ‘εύθραυστη’ γραμμή οριοθέτησης-συναρμογής των δυο επικρατειών. Όπως παρατηρεί ο Kandinskij (1996: 10), η *τεθλασμένη*, ως μια γραμμή η οποία προκύπτει από τη δράση δυο δυνάμεων που παρεμβαίνουν εναλλάξ, είναι μια δραματική γραμμή που εκφράζει τη σύγκρουση. Στην περίπτωση του Castelvecchio, η μορφοποίηση του ορίου ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν στο σημείο της συναρμογής τους, δεν έχει τον τελεσίδικο χαρακτήρα μίας συνεχούς, ευθείας γραμμής η οποία κινούμενη σταθερά προς μια κατεύθυνση εκφράζει μια μονοσήμαντη σχέση. Αντιθέτως, προσλαμβάνει το συγκρουσιακό χαρακτήρα μίας τεθλασμένης, η οποία μέσα από τις συνεχείς παρεκκλίσεις από την πορεία της, αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο του διαλόγου. Οι αινιγματικές μορφές των τεθλασμένων γραμμών οι οποίες επαναλαμβάνονται κυκλικά στη μεγάλη αφήγηση του Scarpa, διεγείρουν την οπτική περιέργεια του θεατή και προκαλούν τη διερώτηση, η οποία διασφαλίζει το περιθώριο του διαλόγου με τις μελλοντικές εμπειρίες (εικ. 16). Ο Manfredo Tafuri κάνει λόγο για «ένα μορφολογικό παιχνίδι πάνω σε θραύσματα, μια ανοικτή οργάνωση από φράσεις που έχουν μείνει ανολοκλήρωτες» (Dal Co και Mazzariol, 1984: 77). Η αίσθηση του ανολοκλήρωτου, η οποία πηγάζει από τις θραυσματικές εικόνες των τεθλασμένων γραμμών, δεν εκφράζει τη νοσταλγία του Scarpa για μια ολότητα η οποία έχει αμετάκλητα χαθεί, αλλά αντίθετα καθιστά δυνατή μια ανάγνωση της Ιστορίας η οποία επιφέρει τομές στη χωροχρονική συνέχεια. Υπό αυτή την οπτική, το Castelvecchio δεν είναι ένα έργο ανολοκλήρωτο με την έννοια του ημιτελούς –άλλωστε η τετελεσμένη μορφή των λεπτομερειών του καταρρίπτει την οποιαδήποτε τέτοια προσέγγιση– αλλά ένα έργο που διανοίγει τη δυνατότητα σε μια πολλαπλότητα νέων ερμηνειών. Έτσι, τα αινιγματικά σχήματα των συναρμογών δεν είναι ημιτελείς οργανισμοί ανοικτοί σε συμπληρωματικές επεμβάσεις ή κατ’ άλλους «πένθιμα γεγονότα» (Teyssot, 1983), αλλά είναι χειρονομίες που ξαφνιάζουν, αφήνουν εκκρεμότητες και δημιουργούν ερωτηματικά, από τα οποία θα προκύψουν νέα επίπεδα ερμηνείας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

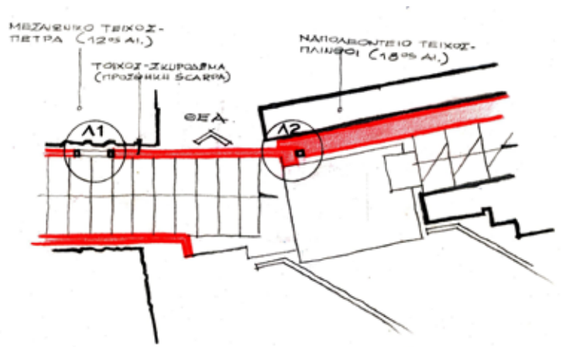
Εάν η γραμμή του ιστορικού χρόνου στη νεωτερική αντίληψη αναπαρίσταται ως μια συνεχής ευθεία, τότε

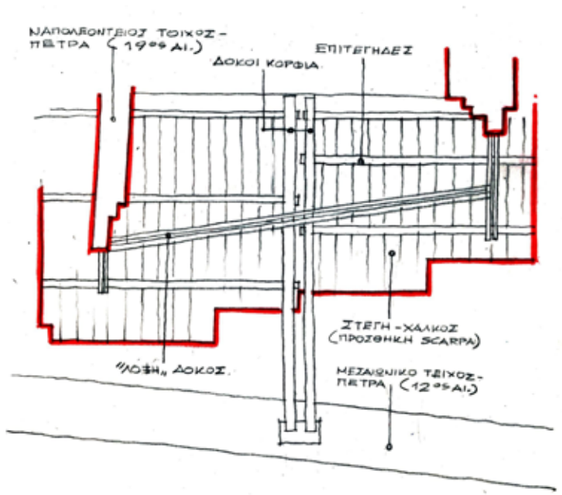


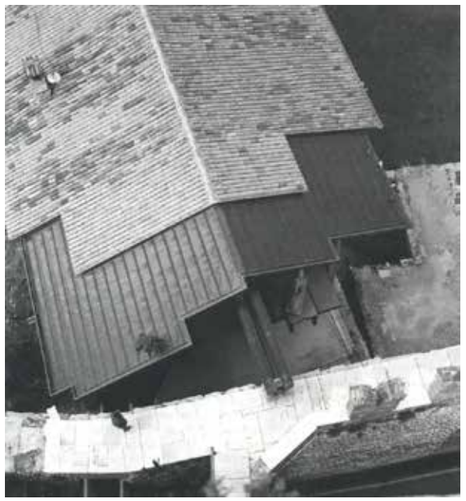




Εικ. 12, 12.1, 12.2



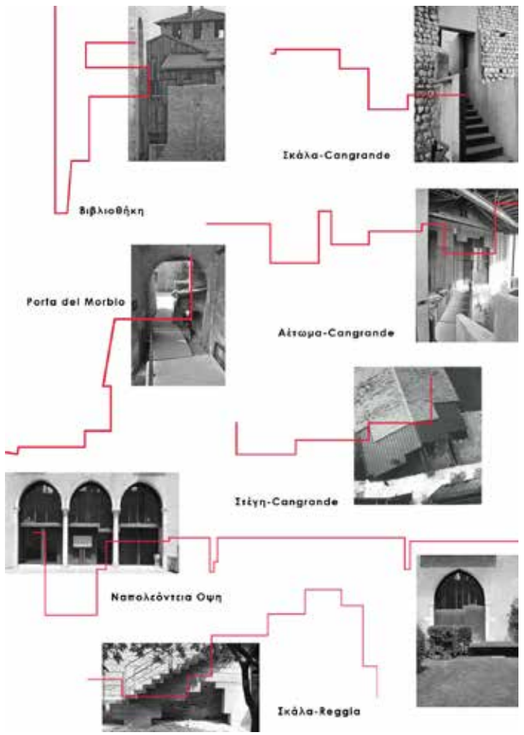


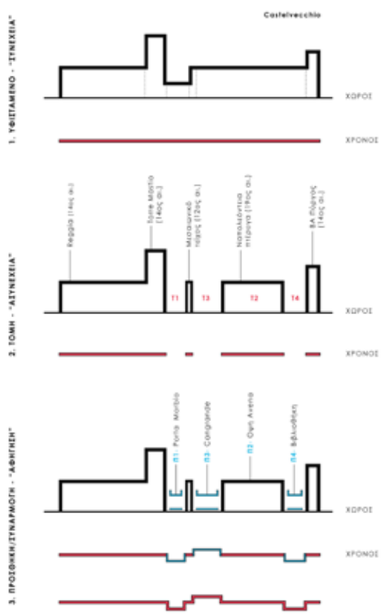


Εικ. 13, 14, 15

η γραμμή των ‘ιστοριών’ που αφηγείται ο Ιταλός αρχιτέκτονας, λαμβάνει τη μορφή μίας τεθλασμένης γραμμής, η οποία στοχεύει στη συγκρότηση μίας συνέχειας μέσα από επιμέρους ασυνέχειες που αρθρώνουν το Χρόνο ως μια διαδοχή χρονικών στιγμών (εικ. 17). Σε αυτό το πλαίσιο, οι διακεκομμένες φράσεις των τεθλασμένων γραμμών που κυκλικά επανέρχονται σε κάθε επεισόδιο της επέμβασης του Scarpa στο Castelvecchio, αποσπούν σταδιακά το έργο από τον ουδέτερο και ομοιογενή χρόνο και προσκαλούν τον επισκέπτη να συμμετέχει στις δυνητικές διαδρομές του ασυνεχούς ιστορικού χρόνου. Σε αυτό το πλαίσιο, η τεθλασμένη γραμμή των συναρμογών ανάγεται σε σύμβολο της πολλαπλότητας των ερμηνειών, υπενθυμίζοντας στο θεατή ότι η γνώση του πραγματικού δεν ανάγεται σε μονοσήμαντους και τετελεσμένους κανόνες.

Στην απόκλιση της λεπτομέρειας από το καταπιεστικό βάρος των κανόνων και από τα στερεότυπα της συνήθειας, που ταυτίζονται στη σκέψη του Carlo Scarpa με το γραμμικό χρόνο της διάρκειας, συμπυκνώνεται και η διάσταση του Ιταλού αρχιτέκτονα από το μεταπολεμικό μοντέρνο κίνημα και ειδικότερα από τον απόλυτο χώρο των αφαιρετικών μορφών που η





Εικ. 16, 17

αντίληψη του ομοιογενούς χρόνου παράγει. Οι μορφολογικές επινοήσεις των συναρμογών του Scarpa και η αναφορά τους στο θραυσματικό χρόνο και χώρο της ύλης και του πραγματικού, δεν αποτελούν μόνο ερμηνευτικά σχόλια πάνω στα προηγούμενα κείμενα του οχυρού, αλλά λειτουργούν και ως σχόλια σε μια σχεδιαστική πρακτική που προάγει το ομοιογενές μέσα από εννοιολογικές και στιλιστικές απλοποιήσεις. Σε αυτή την πρακτική, ο Scarpa, μέσα από το παράδειγμα του Castelvecchio αντιτάσσει την εμπλοκή του αρχιτεκτονικού έργου με την ιστορία του τόπου, η οποία εδραιώνεται στο διάλογο του δημιουργού με τις υφιστάμενες υλικές πραγματικότητες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bachelard, G. (1997) *Η Εποπτεία της Στιγμής*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: Καστανιώτης.

Dal Co, F., Mazzariol, G. (1984) *Carlo Scarpa. Opera Completa*. Milano: Electa.

Dodds, G. (2000) *Landscape and Garden in the Work of Carlo Scarpa*, Ph.D. Thesis, University of Pennsylvania.

Frascari, M. (1984) ‘The Tell-the-Tail-Detail’, *Via*, (7), σς. 22-37.

Kandinskij, W. (1996) *Σημείο - Γραμμή - Επίπεδο*, μτφ. Ε. Μαλάκη-Σταθάκη. Αθήνα: Δωδώνη.

Nora, P. (1989) ‘Between Memory and History: Les Lieux de Memoire’, *Representations*, (26), σς. 7-25.

Olsberg, N. (ed.) (1999) *Carlo Scarpa Architect: Intervening with History*. New York: Monacelli Press.

Ricoeur, P. (1990) *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μτφ. Β. Αθανασόπουλος. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Teyssot, G. (1983) ‘Frammenti per un discorso funebre. L’architettura come un lavoro di lutto’, *Lotus International*, (38), σς. 5-17.

ΚΑΜΠΥΛΟΣΧΗΜΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟ STREAMLINE [Η ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΟΥ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΟΥ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ]

Τσιβεριώτη Ελισάβετ
Αρχιτέκτων μηχανικός
etsipal24@gmail.com

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Κώστας Μωραΐτης
Δημήτρης Παπαλεξόπουλος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Οι καμπυλόσχημες μορφές κυριάρχησαν στο βιομηχανικό σχεδιασμό των δεκαετιών του 1920 και 1930 σε ένα ευρύτατο φάσμα προϊόντων. Βιομηχανικοί μορφοδότες όπως ο Raymond Loewy, ο Norman Bel Geddes και ο Buckminster Fuller στις Ηνωμένες Πολιτείες και τα σχεδιαστικά τμήματα ευρωπαίων κατασκευαστών, όπως η Citroën ή η Bugatti, καθιέρωσαν τη σχεδιαστική τάση που έγινε ήδη από τότε ευρέως γνωστή ως streamline. Κεντρικό χαρακτηριστικό του streamline ήταν η ευρεία χρήση της καμπύλης στις εξωτερικές επιφάνειες προϊόντων όπως αυτοκίνητα και ηλεκτρικές σκούπες, που ενσάρκωναν τις έννοιες της ταχύτητας και της μεταβολής. Η μετάβαση από την επικράτεια της ευθείας σε αυτή της καμπύλης δεν παρατηρείται για πρώτη φορά με το streamline: αντίστοιχη είναι η σταδιακή μετάβαση από την αρχιτεκτονική της Αναγέννησης που βασίστηκε στα κλασσικά ιδεώδη, στο μανιερισμό και το μπαρόκ. Ήδη το 1753 ο William Hogarth διερευνά την έννοια του Ωραίου στη βάση της παρατήρησης και ονομάζει την κυματιστή γραμμή, που αποτελείται από δύο αντίθετα καμπυλωμένες γραμμές, line of beauty, διότι αφενός ευχαριστεί το μάτι, αφετέρου το χέρι εκτελεί μία ζωντανή κίνηση για να τη σχηματίσει με το μολύβι. Ενώ λοιπόν το streamline έχει αντιμετωπιστεί γενικά ως μία περίπτωση σχεδιαστικής μόδας κυρίως αμερικανικής εμπνεύσεως, η μελέτη των απαρχών του οδηγεί κατευθείαν στην επιστράτευση της καμπύλης ως προνομιακού τρόπου σύνδεσης του σχεδιασμού με τη φύση, δηλαδή με τους φυσικούς νόμους που διέπουν τα πράγματα. Στη συνέχεια η χρήση της καμπύλης, συνεπικουρούμενη πλέον από τα πειραματικά δεδομένα, γενικεύεται και μετατρέπεται σε σχεδιαστική συνθήκη που οπτικοποιεί τους φυσικούς νόμους της κίνησης και της μεταβολής, βρίσκοντας εφαρμογή σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Σε αυτά αποκτά καθολική ισχύ και έντονο συμβολισμό, αλλά κυρίως αυτονομία από το μαθηματικό της υπόβαθρο. Είναι τελικά μία διαδικασία που δίνει μορφή στα αντικείμενα που μας περιβάλλουν μέχρι σήμερα αλλά και στο διαφαινόμενο μέλλον.

ABSTRACT

Curvilinear forms have dominated industrial design during the 1920s and 1930s in a wide range of products. Industrial designers like Raymond Loewy, Norman Bel Geddes and Buckminster Fuller in the United States and the design departments of continental coachbuilders like Citroën and Bugatti have contributed in establishing the trend known since then as streamline. Its main feature was the extended use of curves in the outer shell of cars, vacuum cleaners etc, meaning to symbolize the notions of speed, activity and change. This shift from straight lines to curves is not new to design: it is the analogous of the transition from the architecture of the Renaissance, based on classical ideals, to the architecture of the Baroque and to mannerism. As soon as 1753 William Hogarth studies the notion of beauty by observing both nature and artifacts and comes to the conclusion that a specific wavy line of double curvature, which he calls line of beauty, is most pleasing to the eye because of the delicate and vivid movement the hand has to perform so as to draw it. Therefore, while streamline has generally been considered as a trend of mainly American origin, studying its roots leads directly to the use of the curve as an excellent way of connecting design with nature, i.e. the natural laws that underlie things. Consecutively, the use of the curve, supported by experimental findings, is generalized and becomes a design condition that renders visual the natural laws of motion and change on everyday objects. Thus the use of curves acquires universal meaning and symbolism, departing from its mathematical origins. It is an ongoing process that has been giving form to the objects that surround us and most probably will continue to do so.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της μελέτης είναι η διερεύνηση των εκφραστικών θεμάτων που θέτει η εμμονή στην καμπύλη, στα αντικείμενα του streamline και ιδιαίτερα στα αυτοκίνητα και στα χρηστικά αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Ειδικότερα θα εξεταστούν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του streamline και η σχέση τους με το πρωτογενές χαρακτηριστικό της αεροδυναμικής καθώς και ο τρόπος με τον οποίο το πρωτογενές αυτό χαρακτηριστικό μετασχηματίζεται σε πάγια σχεδιαστική συνθήκη, ανεξάρτητα από την πρακτική της χρησιμότητα.

Τίθεται το ερώτημα: γιατί τα βασικά χαρακτηριστικά του αεροδυναμισμού[1] [streamline] εφαρμόστηκαν με επιτυχία και χαρακτηριστική διάρκεια σε αντικείμενα που ελάχιστη ή καμία σχέση είχαν με την κίνηση και την ανάγκη αεροδυναμικής απόκρισης; Πώς οι βασικές αρχές σχεδιασμού, όπως διαμορφώθηκαν και εφαρμόστηκαν κατ' εξοχήν στο σχεδιασμό του αυτοκινήτου, πέρασαν ως γενικότερη αντίληψη στον ευρύτερο βιομηχανικό σχεδιασμό και τι εξέφραζαν τελικά;

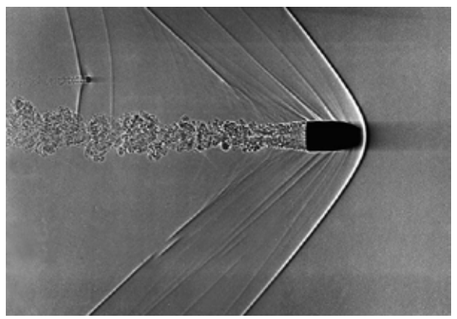
Διαχρονικά παρατηρείται μία απόκλιση ανάμεσα στη θεωρητική συγκρότηση μίας μορφολογικής αντίληψης ή διαδικασίας σχεδιασμού και στην υλική της πραγμάτωση. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση της λεγόμενης τοπολογικής αρχιτεκτονικής, όπου η συγκρότηση της σχετικής θεωρίας βασίζεται στην έννοια της συνεχούς μεταβολής, έστω και αν η αρχιτεκτονική κατασκευή συνεχίζει να υλοποιείται με δομές στατικές και μόνιμες.

Πράγματι, από τα πιο πρόσφατα παραδείγματα της λεγόμενης τοπολογικής αρχιτεκτονικής (με το πρόβλημα της απόδοσης της συνεχούς μεταβολής αλλά και τη μεθοδολογική απόστασή της από τα τοπολογικά μαθηματικά) μέχρι το φουτουρισμό (με την αποθέωση της ταχύτητας) και ακόμα πιο πίσω μέχρι το μανιερισμό και το μπαρόκ, ο σχεδιασμός τείνει να αναφέρεται σε νόμους της φύσης (άρα νόμους διαχρονικούς και άξιους μίμησης) όπως αυτοί μπορούν να γίνουν αντιληπτοί και κυρίως να οπτικοποιηθούν μέσω της μορφής.

Το streamline, ειδικότερα, αποτελεί το πρώτο χρονικά παράδειγμα εφαρμογής μαθηματικών νόμων στο σχεδιασμό του αντικειμένου, με όχημα εν προκειμένω τη διαγραμματική αλλά κυρίως μη-μαθηματική χρήση της καμπύλης. Ένας νόμος της φύσης (η επιτελεστικότητα [performance] της καμπύλης όσον αφορά την ταχεία κίνηση των αντικειμένων και άρα την ταχύτητα) εκφράζεται χωρίς την πραγματική εφαρμογή μαθηματικών στο στάδιο του σχεδιασμού. Ή, με άλλα λόγια: ο τρόπος που η καμπύλη εκφράζει την ταχύτητα και τη μεταβολή είναι αντίστοιχος με τον τρόπο που, για παράδειγμα, η πτύχωση εκφράζει την έννοια της μεταβολής στην τοπολογική αρχιτεκτονική. Εξάλλου, αυτός ο μηχανισμός σχηματοποίησης της κεντρικής μαθηματικής έννοιας σε υλική μορφή φαίνεται πως είναι διαχρονικός και γεφυρώνει την απόσταση ανάμεσα στην εννοιολογική σύλληψη του αντικειμένου [concept] και στην υλική του πραγμάτωση μέσα από τις σχεδιαστικές πρακτικές [practice].

Για τη μελέτη της προνομιακής σχέσης της καμπύλης (ως μαθηματικής-σχεδιαστικής χειρονομίας) με την έννοια της μεταβολής (ως πεμπτουσίας της σύγχρονης εποχής), προκύπτουν δύο πεδία διερεύνησης: το πρώτο ορίζεται από τη σχέση της καμπύλης με την αναπαράσταση της φύσης (δηλαδή η καμπύλη ως φυσικός νόμος) και το δεύτερο από τους μηχανισμούς

μετατροπής του φυσικού νόμου σε σχεδιαστική συνθήκη. Ιδιαίτερα η αναφορά που θα γίνει στην έννοια της πτύχωσης, οδηγεί στο μηχανισμό που ο Michael Speaks περιγράφει με το τρίπτυχο **απομόνωση – επιλογή – διευθέτηση** [isolating – selecting – arranging] όταν ανακεφαλαιώνει την κατ' εξοχήν αρχιτεκτονική διαδικασία του καδραρίσματος [enframing] κατά τον Bernard Cache (1995). Η αναφορά στον Cache δεν είναι συμπτωματική: στο *Earth Moves* επιστρατεύει συχνά τον όρο *vector* [διάνυσμα], που εκφράζει κατ' αυτόν μία δεσπόζουσα τάση θεώρησης του χώρου. Η ίδια εξάλλου η πρόσληψη του διανύσματος παραπέμπει σε γραμμικές, 'βαλλιστικές' μορφές, χαρακτηριστικές ολόκληρης της περιόδου του streamline.



ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Από την ειδική θεωρία της σχετικότητας μέχρι την ανακάλυψη των ακτίνων Χ, η τέχνη μετά τον Α' Π.Π. είχε πλέον πολλαπλά οπτικά ερεθίσματα για να εκφράσει τις νέες συνθήκες. Όπως το έθετε ο Bergson:

> *[…] μήπως και η ιστορία ενός απομονωμένου αντικειμένου δεν είναι γελοία , αφού το αντικείμενο δανείζεται τις φυσικές ιδιότητές του από τις σχέσεις του με τα άλλα και την ίδια του την ύπαρξη δεν την οφείλει στη θέση που κατέχει στο σύμπαν;*

Από την αλληλεπίδραση των πάντων στην έννοια της ταχύτητας, η απόσταση δεν ήταν μεγάλη. Σε κάποιο σημείο του *Τεχνικού Μανιφέστου για τη Φουτουριστική Ζωγραφική* (1910), έγραφαν:

> *[…] τα πάντα κινούνται, τα πάντα τρέχουν, τα πάντα αλλάζουν ραγδαία. Μία σιλουέτα δεν στέκεται ποτέ ακίνητη μπροστά μας, αλλά συνεχώς εμφανίζεται και εξαφανίζεται· λόγω της παραμονής της εικόνας στον αμφιβληστροειδή, τα κινούμενα αντικείμενα πολλαπλασιάζονται, η μορφή τους αλλάζει και πάλλεται.*
> (Bozzolla και Tisdall, 1992)

Στα μαθηματικά παρατηρείται μία μετατόπιση από το ποσοτικό στο ποιοτικό, που οδήγησε αργότερα και στην ευρεία εφαρμογή τους σε άλλα γνωστικά πεδία, όπως στην κοινωνιολογία, την ψυχολογία, τη βιολογία, την οικολογία αλλά και την αισθητική και αλλού. Η αναλυτική γεωμετρία, θεμελιωμένη από τον Descartes και τον Laplace, είχε θέσει τις βάσεις για την ανεξαρτητοποίησή της από τα σχήματα και για την εφαρμογή μετασχηματισμών, μετατοπίσεων, περιστροφών και μεγεθύνσεων (Hollingdale, 1994).

Οι μελέτες του D' Arcy Thompson, μαθηματικού και ζωολόγου, πάνω στην εξέλιξη της μορφής διαφόρων οργανισμών υπό την επίδραση του περιβάλλοντος ει-

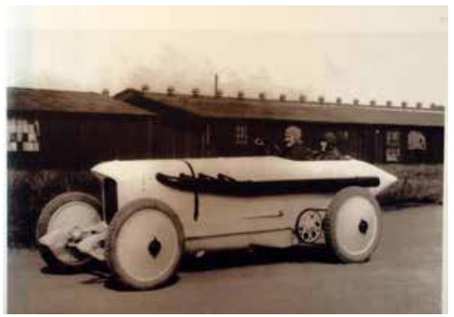
σάγουν και εδώ το στοιχείο του ευμετάβλητου. Ένας αρχικός ‘κάναβος’ περιγράφει την πρωτόγονη μορφή, ενώ η εξέλιξη της μορφής του είδους για να επιβιώσει στις αντίξοες συνθήκες περιγράφεται από γραμμικούς και μη μετασχηματισμούς αυτού του κανάβου. Όπως θα το έθετε δεκαετίες αργότερα ο αρχιτέκτονας και θεωρητικός Gregg Lynn (1998), η ευκλείδεια γεωμετρία παραμένει το υπόβαθρο συγκρότησης, χωρικών καταστάσεων πολύ πιο πολύπλοκων (Davidson, 1997). Ένα από τα κύρια πεδία εφαρμοσμένων μαθηματικών κατά τη μετάβαση από το 19ο στον 20ο αιώνα που έδωσε παράλληλα ώθηση στο πνεύμα εξερεύνησης του ανθρώπου ήταν και η αεροδυναμική.

ΠΕΡΙ ΑΕΡΟΔΥΝΑΜΙΚΗΣ

Αεροδυναμική είναι το πεδίο της φυσικής που μελετά τη ροή του αέρα, που αντιστέκεται στην κίνηση των σωμάτων, όπως των αντικειμένων σε ελεύθερη πτώση, των αυτοκινήτων, των τραίνων, των αεροπλάνων και των πλοίων. Σχετικά πειράματα με επιστημονικές μεθόδους παρατήρησης και καταγραφής είχαν αρχίσει να γίνονται από τα τέλη του 18ου αιώνα (π.χ. από τον Άγγλο Sir George Cayley). Στα τέλη του 19ου αιώνα, ο Rankline δημοσίευσε τα πρώτα διαγράμματα όπου αποδίδεται η ροή του αέρα που προσκρούει σε ένα ορθογωνικό και σε ένα ωοειδές αντικείμενο με γραμμές που είτε διακόπτονται και καταλήγουν σε στροβίλους είτε αποχωρίζονται ομαλά για να συγκλίνουν και να επανενωθούν μετά από το εμπόδιο. Οι πρώτες αεροδυναμικές σήραγγες κατασκευάστηκαν περί το 1871 στην Αγγλία από τον Francis Wenham, ενώ από το 1899 και μετά ο Etienne Jules Marey φωτογράφιζε τα ρεύματα του καπνού που κινούνταν σε αυτές. Από τις πρώτες εφαρμογές των πορισμάτων αυτών των ερευνών ήταν το ηλεκτρικά κατευθυνόμενο αερόπλοιο του Gaston Tissandier [1883] αλλά και τα αερόπλοια του Ferdinand von Zeppelin, που πρωτοπέταξαν πάνω από τη λίμνη Constance το 1900. Αντίστοιχη εξέλιξη με τα αερόπλοια είχαν και τα υποβρύχια, των οποίων η υδροδυναμική συμπεριφορά υπαγόρευε παρόμοιες επιμήκεις και ωοειδείς διατομές. Το 1907, ο Gustave Eiffel [1832-1925] δημοσίευσε έναν πρώτο κατάλογο των πειραμάτων που είχε κάνει από τις εγκαταστάσεις του ομώνυμου πύργου του, ενώ το 1914 εξέδωσε ένα βιβλίο με τα πορίσματά του από τις έρευνες πάνω στην αεροδυναμική[2] (Harvie, 2004). Σε αυτό γίνονταν για πρώτη φορά κατανοητές οι αρχές της αεροδυναμικής μέσα από εκτενείς δοκιμές μοντέλων αεροσκαφών υπό κλίμακα στην αεροδυναμική σήραγγα. Μία ενδιαφέρουσα ένδειξη της επιρροής των πορισμάτων αυτών στον κόσμο των σχεδιαστών αποτελεί η δημοσίευση στην ετήσια έκδοση της Deutsche Werkbund του 1914 σχεδίων για αυτοκίνητα, ατμομηχανές και αεροπλάνα, που ενσωμάτωναν αυτές τις αρχές. Ήδη τρία χρόνια νωρίτερα, με αφορμή μία παρουσίαση που έκανε ο Eiffel σε εξειδικευμένους δημοσιογράφους για το μαθηματικό υπόβαθρο των ερευνών του, ο ανταποκριτής των Times έγραφε:

> *[…] η δουλειά, στην οποία έχει αφιερωθεί τα τελευταία χρόνια δεν αποτελεί μία μάταιη εξόρμηση στο βασίλειο των μαθηματικών πιθανοτήτων, αλλά ένα θησαυρό πρακτικών πληροφοριών, συγκεντρωμένων από ένα πλήθος επιστημονικά επεξεργασμένων αποτελεσμάτων. Είναι πλέον δυνατό να σχεδιαστούν αεροπλάνα με αρκετή ακρίβεια· η εποχή των υποθέσεων έχει περάσει, και όσο νωρίτερα γίνει αυτό κατανοητό, τόσο το καλύτερο. (Harvie, 2004)*

Η αλληλεπίδραση του κινούμενου αντικειμένου με την ατμόσφαιρα ενθουσίασε εξαρχής, εκτός από τους επιστήμονες, τόσο τους σχεδιαστές όσο και τους κατασκευαστές αυτοκινήτων. Ήδη από τη δεκαετία του 1900, δεν ήταν σπάνια στους αγώνες τα αυτοκίνητα με προφίλ κινούμενης σφαίρας ή επιμηκυμένης σταγόνας, κυρίως όσον αφορούσε στο κεντρικό τμήμα του αμαξώματος. Με μοντέλα όπως το Blitzen και αργότερα το W196 της Mercedes-Benz δοκιμάστηκε και καθιερώθηκε η μορφή του βλήματος στην αυτοκίνηση, που πέρασε από πολλά, όχι πάντοτε διακριτά στην εξέλιξή τους, στάδια, μέσα από τα μονοθέσια της Fiat, της Alfa Romeo, της Auto Union και άλλων κατασκευαστών. Τα αγωνιστικά αυτά έσπασαν διαδοχικά ρεκόρ ταχύτητας, ασύλληπτα μέχρι τότε, και καθιερώθηκαν στη συνείδηση του κοινού, εκφράζοντας δυναμικά το πνεύμα της εποχής.



ΤΟ STREAMLINE

Ιδωμένο στο ευρύτερο πλαίσιο του βιομηχανικού σχεδιασμού και των διακοσμητικών τεχνών, το streamline αποτελεί ουσιαστικά συνέχεια του κινήματος της Art Deco, όπως αυτή εκφράστηκε στα αντικείμενα μαζικής παραγωγής. Ωστόσο, η εδραίωση του streamline ήρθε μορφολογικά σε αντίθεση με το στυλ της όψιμης Art Deco, αντικαθιστώντας, σε σχέση με αυτή, τα οργιώδη φυτικά μοτίβα με τις χαρακτηριστικές αεροδυναμικές καμπύλες, σε διάφορες κλίμακες και διατάξεις, υπονομεύοντας ταυτόχρονα την εδραιωμένη θέση της διακόσμησης.

Η διεθνής έκθεση διακοσμητικών τεχνών στο Παρίσι το 1925 έφερε για πρώτη φορά σε επαφή τη βιομηχανία με τους σχεδιαστές αντικειμένων και τους ανθρώπους της μόδας. Σκοπός της έκθεσης ήταν η αφύπνιση της καταναλωτικής συνείδησης του κοινού μέσω της προώθησης προϊόντων, που εκτός από χρήσιμα θα ήταν και επιθυμητά. Το 1927, η General Motors ίδρυσε τον τομέα Χρώματος και Τέχνης [Art and Color Section], υπό τον Harley Earl. Η ρήξη με το παρελθόν, ως αποτέλεσμα των αναζητήσεων του Earl στο επίπεδο της φόρμας, ήταν η ενσωμάτωση όλων των ξεχωριστών και εκτεθειμένων στην περιφέρεια του αμαξώματος στοιχείων, όπως τα φώτα, οι μεταλλικοί προφυλακτήρες ή η μάσκα του ψυγείου, σε μία ενότητα, που αποκτούσε έτσι συνέχεια και γλυπτικό χαρακτήρα. Σχεδιαστές που ακολούθησαν την τάση αυτή σε αντικείμενα μαζικής παραγωγής για καθημερινή, οικιακή χρήση, όπως ο Raymond Loewy ή ο Norman Bel Geddes θεωρήθηκαν ήδη στην εποχή τους δημιουργοί και διαμορφωτές της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας, εκφράζοντας το δυναμισμό και το

πνεύμα της ταχύτητας.

Σε κάθε περίπτωση, η συμβολή του streamline στο σχεδιασμό του αυτοκινήτου ήταν καθοριστική για τη μετέπειτα εξέλιξή του. Η μετάβαση από την εκ των υστέρων παράθεση στοιχείων γύρω από έναν κεντρικό κορμό, που παρέπεμπε στην τυπολογία της άμαξας και των πρώτων ατμοκίνητων οχημάτων, στην ενιαία γλυπτική μορφή δημιούργησε νέες σχέσεις ανάμεσα στα μέρη και το όλον. Σημαντικότερη από αυτές είναι η ανάδυση στην επιφάνεια, κυριολεκτικά και μεταφορικά, της έννοιας του αρμού, που αποτέλεσε στη συνέχεια αντικείμενο επεξεργασίας και τελειοποίησης. Είναι σημαντικό να τονιστεί το γεγονός ότι αυτός ο διαχωρισμός επιδερμίδας/κελύφους και μηχανικών μερών καθιερώθηκε σε μία περίοδο κατά την οποία το εσωτερικό του αυτοκινήτου άρχισε να ενσωματώνει ολοένα και πιο πολύπλοκες και πολλαπλές λειτουργίες. Ο κύριος εκφραστής του streamline, ο Raymond Loewy, έγραφε ότι η πολυπλοκότητα, οι οσμές και η βρωμιά είναι απαράδεκτες καταστάσεις σε ένα αντικείμενο (Loewy, 2002), εκφράζοντας ίσως έναν ακραίο πουρισμό που θυμίζει αρχές του μοντέρνου κινήματος.

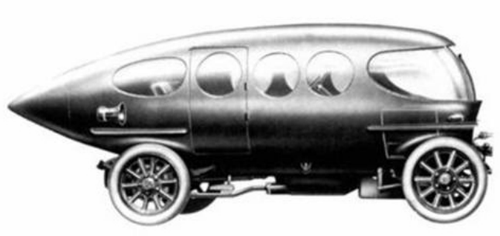
Επιπλέον, η δυνατότητα υλοποίησης των αρχών που αποκρυσταλλώθηκαν στο πλαίσιο του streamline βασίστηκε σε τεχνολογικές καινοτομίες πρωτοφανείς για την εποχή. Βασικότερη εξ αυτών είναι αναμφίβολα η καθιέρωση των τεχνητών, πολυμερών υλικών, όπως ο βακελίτης. Επρόκειτο για το πρώτο εμπορικό πλαστικό που μπορούσε να δεχτεί μία σειρά από χρώματα και πολλά είδη υφής, αλλά κυρίως μπορούσε να διαμορφωθεί ευκολότερα και οικονομικότερα σε διάφορα σχήματα αλλά με περιορισμούς στις ακτίνες καμπυλότητας, σε αντίθεση με το ξύλο, το χυτό μπρούντζο και το σίδηρο ή ακριβότερα υλικά όπως το ελεφαντόδοντο. Συνεπώς, δεν είναι υπερβολή να υποστηριχθεί ότι, πέρα από τις προθέσεις και το συμβολισμό του streamline, η αισθητική του εξαρτήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την τεχνολογία των υλικών της εποχής.

Αφετηρία για την καθιέρωση του λεξιλογίου του streamline μπορεί να θεωρηθεί με ασφάλεια το αεροπλάνο Douglas DC-3 του 1935 (ευρύτερα γνωστό ως Dakota) που σχεδιάστηκε υπό την επίβλεψη του Fred Stineman. Με την Dakota, οι αρχές του streamline προκύπτουν αβίαστα ως φυσικός νόμος που διέπει την κατασκευή: ενιαίες καμπύλες επιφάνειες, επιμέρους στοιχεία που αλληλοδιεισδύουν δημιουργώντας ένα συνεχές κέλυφος, παραβολοειδή ουρά, επιφάνειες από γυαλισμένο αλουμίνιο, αναδιπλούμενο σύστημα προσγείωσης, αεροδυναμική άτρακτος. Ωστόσο, αυτή η αρχετυπική πλέον μορφή δεν πρέπει να φαντάζει αυτονόητη για την εποχή εκείνη: τα αεροπλάνα μέχρι τότε αποτελούνταν από τη συναρμολόγηση μορφολογικά ασύνδετων μεταξύ τους εξαρτημάτων, όπως ήταν τα φτερά, οι ρόδες, η ουρά και η καμπίνα, καθώς και ο ξύλινος σκελετός που καλυπτόταν από υφασμάτινα ή μεταλλικά πάνελ. Αντιθέτως, στην Dakota η συνέχεια της μορφής υποστηριζόταν και από τη δομική συνέχεια, υπό την έννοια ότι οι καμπυλωμένες μεταλλικές επιφάνειες του κελύφους συνεισέφεραν στην ακαμψία και την αντοχή ολόκληρου του αεροσκάφους, γεγονός που το καθιστούσε κατά πολύ ελαφρύτερο από τη δομή σκελετός-επένδυση-ενισχύσεις. Αυτός ο χειρισμός των υλικών οφειλόταν εν πολλοίς και στη δυνατότητα κατασκευής επιφανειών διπλής καμπυλότητας, που επέτρεψαν την ελάφρυνση των μεγεθών αλλά και τη γλυπτική συνάφεια ανάμεσα

στο ξύλινο ή γύψινο πρόπλασμα και το τελικό προς παραγωγή αντικείμενο.

Οι αεροδυναμικές μορφές είχαν ήδη αποτυπωθεί με αισθητική καθαρότητα αλλά και επιτήδευση σε δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις, με τελείως διαφορετικές προθέσεις: με τα μοντέλα 20-30 και 40-60 της Alfa Romeo που είχε σχεδιαστεί για τον κόμητα Ricotti, ο Castagna υιοθέτησε τη μορφή μίας κάψουλας με ωοειδή διατομή σε ένα ούτως ή άλλως πολύ αργό αυτοκίνητο που θα χρησιμοποιούσε ένας πλούσιος εστέτ· και με το περίφημο Dymaxion III [1933], ο Buckminster Fuller επιστράτευε την αεροδυναμική φόρμα για να εκφράσει, στο πλαίσιο ενός ευρύτερου προγράμματος βιομηχανικών αντικειμένων και προτυποποίησης, το όραμά του για το μέλλον. Πράγματι, σε αντίθεση με άλλες, παρεμφερούς μορφής, αεροδυναμικές προτάσεις της εποχής, από το ωοειδές κέλυφος του Dymaxion III δεν εξείχε κανένα στοιχείο εκτός από τους απαραίτητους αεραγωγούς. Οι τεχνικές ιδιαιτερότητές του, όπως ο μοναδικός πίσω τροχός που περιελάμβανε και το σύστημα διεύθυνσης ή ο συνδυασμός *κινητήρας πίσω - μετάδοση κίνησης εμπρός*, έκαναν το αυτοκίνητο δύσκολο στους ελιγμούς και ασταθές. Ωστόσο, δεδομένης της οικολογικής συνείδησης του Fuller και της προσήλωσής του στη διερεύνηση των φυσικών δομών (που τον οδήγησαν αργότερα στην εφεύρεση του γεωδαιτικού θόλου), η επιστράτευση της καμπύλης στην υλοποίηση του οράματός του αποκτά ιδιαίτερη συμβολική αξία.

Σταδιακά, τα τρία δομικά στοιχεία του αυτοκινήτου, δηλαδή ο θάλαμος επιβατών, ο κινητήρας και τα υποσυστήματα, που υπαγόρευαν ως τότε τη διακριτή τριπλή άρθρωσή του, καλύπτονται από ένα συνεχές κέλυφος. Ήδη πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο,



οι σχεδιαστές είχαν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η μορφή του αυτοκινήτου, όπως είχε διαμορφωθεί μέχρι τότε, ήταν παράλογη και αγνοούσε βασικούς κανόνες της αεροδυναμικής. Στο περιοδικό Popular Science Monthly του Φεβρουαρίου 1934, το streamline παρουσιάζεται ως σύζευξη του σχεδιασμού και της πειραματικής έρευνας με στόχο την επίτευξη της ελάχιστης αεροδυναμικής αντίστασης. Παρόλο που τα κυρτωμένα κρύσταλλα και οι καμπύλες επιφάνειες είχαν κάνει την εμφάνισή τους ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, τώρα επιδιώκεται να δοθεί στο αυτοκίνητο η μορφή που υπαγορεύουν τα πειράματα: ξύλινα συμπαγή ομοιώματα διαφόρων διατομών τοποθετούνται πάνω σε ράγες, μέσα σε αυτοσχέδιες αεροδυναμικές σήραγγες και με κατάλληλα αντίβαρα καταγράφεται η αντίσταση που προβάλλουν στον αέρα. Επιπλέον, ρεύματα χρωματισμένου καπνού αφήνουν το αποτύπωμά τους στην περιφέρεια των ομοιωμάτων, υποδεικνύοντας τα σημεία που χρειάζονται περαιτέρω βελτίωση.

Η πιο χαρακτηριστική υλοποίηση αυτής της τάσης παρουσιάστηκε το 1934 από την Chrysler στην παγκόσμια έκθεση του Σικάγο. Το μοντέλο Airflow είχε σχεδιαστεί σε συνδυασμό με δοκιμές σε αεροδυναμική σήραγγα, που κατασκευάστηκε με τη βοήθεια του

πρωτοπόρου αμερικανού αεροπόρου Orville Wright. Οι προφυλακτήρες καμπυλώνονταν γύρω από τις άκρες του αμαξώματος, το εμπρόσθιο και το πίσω μέρος ήταν επίσης καμπύλα και όχι πλέον επίπεδα, ενώ τα φώτα και οι αεραγωγοί του ψυγείου εντάσσονταν σε μία ενότητα. Το γενικό προφίλ του αυτοκινήτου, που εκφραζόταν με μία συνεχή γραμμή καθ' όλο το μήκος του, ήταν κατά πολύ χαμηλότερο από το συνηθισμένο, ενώ στο εσωτερικό επικρατούσαν οι χρωμιωμένες λεπτομέρειες και οι συνθετικές επενδύσεις.



Με την κατανόηση της επιρροής της αεροδυναμικής αντίστασης στις μεγάλες ταχύτητες γενικεύεται ένας μορφολογικός κανόνας: το προφίλ του αυτοκινήτου πρέπει να έχει σταγονοειδή διατομή. Ακόμα κι αν τα περισσότερα αυτοκίνητα της εποχής δεν μπορούν να επιτύχουν επιδόσεις όπου η αντίσταση του αέρα είναι πραγματικά υπολογίσιμη, ο κανόνας γενικεύεται. Αυτή η διαδικασία σφραγίζει τη ρήξη με την κονστρουκτιβιστική, 'παλαιοτεχνική' άρθρωση του αυτοκινήτου του παρελθόντος: το αυτοκίνητο είναι πλέον μία ενιαία γλυπτική μορφή, στην επιφάνεια της οποίας ενσωματώνονται όλα τα επιμέρους στοιχεία. Η κεντρική διατομή του κελύφους αποκτά τη μορφή σταγόνας, με τη σφηνοειδή απόληξή της προσανατολισμένη στην κατεύθυνση της κίνησης. Παρόλο που μερικές δεκαετίες αργότερα και με περισσότερο προηγμένες μεθόδους θα αποδεικνυόταν πως αυτή η κατανομή των επιφανειών δεν είναι κατ' ανάγκη η πιο αποτελεσματική όσον αφορά στην ελαχιστοποίηση της αντίστασης του αέρα κατά την κίνηση, η μορφή της σταγόνας συγκεντρώνει μερικά χαρακτηριστικά με διαχρονική σημασία:

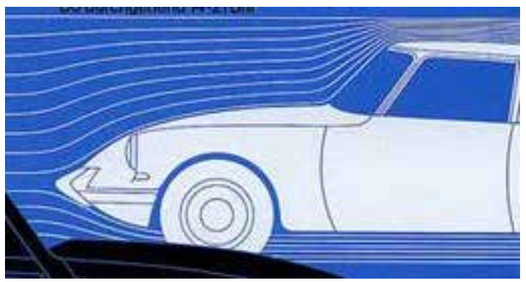
1. το καμπύλο περίγραμμα, του οποίου η χαρακτηριστική κάμψη ανέκαθεν συμβόλιζε την έννοια της κίνησης
2. τη δυνατότητα επανάληψης σε διάφορα επίπεδα σχεδιασμού (γενική διατομή, επιμέρους στοιχεία του αμαξώματος, λεπτομέρειες χειριστηρίων κλπ.)
3. τη νοητή σύνδεση με άλλα μέσα μεταφοράς που είχαν ήδη επιτύχει υψηλές επιδόσεις με παρεμφερή αεροδυναμική μορφολογία (αεροσκάφη, μερικές υπερταχείες αλλά και πειραματικά αυτοκίνητα που κατασκευάζονταν για αγώνες και κατάρριψη ρεκόρ ταχύτητας)

Το αυτοκίνητο πλέον συνδέεται άρρηκτα με το περιβάλλον στο οποίο κινείται. Ο αέρας, ως συνεχές μέσο, αλληλεπιδρά με το κινούμενο όχημα και σμιλεύει έτσι τη μορφή του. Ο δημιουργός/σχεδιαστής καλείται να μιμηθεί αυτή τη διαδικασία στο σχεδιαστήριο, επιταχύνοντας τεχνητά το χρόνο, όπως στον Ευπαλίνο του Paul Valéry: η εργασία του καλλιτέχνη μορφοποιεί τα αντικείμενα, όπως θα τα μορφοποιούσε η ανεμπόδιστη και τυχαία επίδραση του χρόνου, αν αυτά ήταν εκτεθειμένα επ' άπειρον σε αυτόν. Η περιγραφή του τέλειου αντικειμένου που έχει σμιλέψει ο χρόνος θα μπορούσε να έχει επηρεάσει τον Loewy όταν, στο ενείδει αυτοβιογραφίας βιβλίο του *Never Leave Well Enough Alone* [1950], έγραφε ότι η μορφή του αυγού αποτελεί το πιο τέλειο και λειτουργικό σχήμα.

Στην Ευρώπη, συνεπέστερη στις αρχές της αεροδυναμικής κατασκευαστής αυτοκινήτων ήταν η τσεχική Tatra. Μακριά, γεωγραφικά και ιδεολογικά, από την αισθητική του αμερικανικού streamline, τα μοντέλα που έβαλε στην παραγωγή η εταιρεία κατά τη δεκαετία του 1930 παραμένουν κοντά στις αρχετυπικές μορφές της αεροδυναμικής σταγόνας: το T87 συγκέντρωνε τα χαρακτηριστικά του κεντροευρωπαϊκού μοντερνισμού, με τις λιτές καμπύλες της κεντρικής διατομής και τις ομαλές αλλά διακριτές λεπτομέρειες των προβολέων, των εμπρόσθιων φτερών και του κεντρικού πτερυγίου που διέτρεχε την οροφή και κατέληγε χαμηλά στον πίσω προφυλακτήρα. Με το συγκεκριμένο μοντέλο, ο αρχισχεδιαστής της εταιρείας Hans Ledwinka πέτυχε πράγματι επιδόσεις αντίστοιχες της αεροδυναμικής εικόνας του αυτοκινήτου.

Ένα αυτοκίνητο, που στην εκτενή βιβλιογραφία που του έχει αφιερωθεί εντάσσεται στο streamline παρότι σχεδιάστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στην Γαλλία, είναι η Citroën DS. Στις Μυθολογίες (1957),[3] ο Ρολάν Μπαρτ της αφιερώνει ένα κείμενο όπου συνδέει την υποδήλωση της τελειότητας όχι τόσο άμεσα με τη μορφή όσο με την εικόνα της συναρμολόγησης:

> *[…] Η DS 19 δεν επιδιώκει να είναι μαγικό χαλί, ωστόσο η μορφή της είναι απόλυτα λεία και καμπυλωμένη: είναι η λεπτότητα των σφηνοειδών απολήξεων στα επιμέρους τμήματα που τραβούν περισσότερο την προσοχή: η αίσθηση στα δάχτυλα όταν πιέζεις τις ακμές των παραθύρων ή όταν διατρέχεις τις διατομές από λάστιχο που συνδέουν το πίσω παρμπρίζ με το μεταλλικό πλαίσιό του. Στην DS πραγματώνεται η αρχή μίας νέας φαινομενολογίας της συναρμολόγησης, σαν να έχουμε περάσει από έναν κόσμο όπου τα εξαρτήματα κολλούνταν ή βιδώνονταν μεταξύ τους σε έναν κόσμο όπου παρατίθενται και μένουν στη θέση τους χάρη στη θαυμάσια μορφή τους και μόνο […]*



Σχεδόν ταυτόχρονα με την καθιέρωση του streamline στο σχεδιασμό των αυτοκινήτων, τα βασικά μορφολογικά χαρακτηριστικά του πέρασαν σε μία πληθώρα βιομηχανικών αντικειμένων και ιδιαίτερα σε οικιακές συσκευές και φορητά αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Κάποια από αυτά τα αντικείμενα, όπως ηλεκτρικές σκούπες ή μίξερ, που αποτελούσαν πρόσφατες καινοτομίες της εποχής, διατηρούσαν μία δομική αλλά και έμμεση σχέση με την έννοια της κίνησης, αφού είχαν ρόδες για να σύρονται ή ένα βασικό εξάρτημα που λειτουργούσε περιστρεφόμενο.

Είναι γεγονός ότι οι γενικές αναλογίες των αυτοκι-

νήτων (περίπου μ:π:υ = 5:2:1.5) συνέβαλαν στην ομοιότροπη αντιμετώπιση αντικειμένων, σε διάφορες κλίμακες, που ήταν ριζικά διαφορετικά στην κατασκευή και στην αποστολή τους. Αλλά ο συμβολισμός αυτής της ενιαίας αντιμετώπισης δεν είναι μικρότερης σημασίας. Έχει γραφεί ότι το μοντέρνο κίνημα επιθυμούσε να περιορίσει στο ελάχιστο ό, τι δεν συνεισέφερε άμεσα στη λειτουργικότητα κατασκευάζοντας με τα ελάχιστα μέσα και ότι γι' αυτό μέχρι σήμερα πύραυλοι, τρένα και γενικά φόρμες διανυσματικές παραμένουν τα αρχέτυπα στο σχεδιασμό των αντικειμένων. Εξάλλου, αυτή η πληθώρα παραδειγμάτων δεν θα ήταν δυνατό να υλοποιηθεί εάν δεν είχε γίνει αποδεκτό, εκ μέρους των designers, το γεγονός ότι στον τομέα του οικιακού εξοπλισμού καθοριστικό στοιχείο για την ανάπτυξη του μοντέρνου ύφους ήταν η αντιμετώπιση της λειτουργικότητας ως μεταβλητού συστήματος. Πράγματι, όπως έχει γραφεί σχετικά, διατηρώντας το μηχανικό μέρος σε μία διαλεκτική ενότητα με το περίβλημα, οι μορφοδότες απέσπασαν τη λειτουργικότητα από τη γεωμετρία της κατατομής και την εξωτερίκευσαν στην επιφάνεια της μορφής ως μια πλαστική επέμβαση.

Αναμφίβολα, το πιο χαρακτηριστικό μη αυτοκινούμενο αντικείμενο στο οποίο μεταγγίστηκαν τα χαρακτηριστικά του streamline ήταν οι ηλεκτρικές σκούπες: παρότι είχαν εμφανιστεί στα τέλη της δεκαετίας το 1920, οι σχεδιαστές δεν ήταν ικανοποιημένοι από τα εκτεθειμένα μηχανικά μέρη τους και από τη δυσκολία στη χρήση. Η ροογραφική αντιμετώπιση του κελύφους, που εγκαινιάστηκε με το μοντέλο 150 της Hoover [1934] σε σχέδια του Henry Dreyfuss παρέπεμπε άμεσα στο δυναμικό πνεύμα της εποχής, ενώ η στιλπνότητα του κελύφους ευθυγραμμιζόταν τόσο με τη λειτουργία της συσκευής όσο και με το πνεύμα του πουρισμού και της υγιεινής που διέκρινε το μοντέρνο κίνημα.



Το πρωτότυπο μίας ξύστρας [1933] του Raymond Loewy, που τελικά δεν πέρασε στην παραγωγή, εκφράζει με καταλυτικό τρόπο τη νύξη για ταχύτητα μέσα από τις καμπύλες επιφάνειες σε συνθήκες απόλυτης στατικότητας. Με τη φωτογραφική μηχανή Baby Brownie [1934] της Kodak, επιπλέον, οι περιορισμοί των υλικών μετατρέπονται σε πλεονέκτημα: με βασική προϋπόθεση την πολύ χαμηλή τιμή πώλησης, ο W. D. Teague σχεδίασε ένα μικρό συμπαγή όγκο 6x8x7 εκ. από βακελίτη, με σταθερό φακό και μία ταχύτητα κλείστρου. Οι κατακόρυφες ραβδώσεις στο μπροστινό μέρος συνεχίζονται μέχρι επάνω, κρύβοντας τον αρμό που δημιουργείται από το κινητό μέρος που εσωκλείει το μηχανισμό και το θάλαμο του φιλμ, ενώ η άριστη συναρμογή των μερών εξασφαλίζει τον αποκλεισμό του φωτός από το εσωτερικό.

Το πεδίο εφαρμογής των αρχών του streamline ήταν τόσο ευρύ όσα και τα είδη των βιομηχανικών αντικειμένων που άρχισαν να κατακλύζουν την Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες μετά από τον Α' Π.Π: από τα ραδιόφωνα μέχρι τις φωτογραφικές μηχανές, τα ψυγεία, τους αναπτήρες, τα ηλεκτρικά σίδερα, τις κουζίνες, τα πόμολα και τις πέννες, η καθολική εφαρμογή του streamline δημιούργησε ένα σαφώς αναγνωρίσιμο ιδίωμα με βάση την καμπύλη.

Στην αρχιτεκτονική, το streamline εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1920 και διήρκεσε μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950, με μεμονωμένα παραδείγματα κυρίως στον αγγλοσαξονικό κόσμο. Παρόλο που αποτέλεσε μία τάση με περιορισμένη επιρροή στο πλαίσιο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, χαρακτηρίστηκε από κάποιες πρωτοποριακές εφαρμογές, όπως την ενσωμάτωση φωτισμού σε αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες και πίσω από αμμοβολημένες γυάλινες επιφάνειες, καθώς και την εκτεταμένη χρήση υαλότουβλων. Κοινά χαρακτηριστικά του streamline στην αρχιτεκτονική ήταν, κατά κανόνα, η κυριαρχία του οριζόντιου άξονα, οι καμπυλωμένες γωνίες, τα γωνιακά ανοίγματα και τα φινιστρίνια, οι μεγάλες γυάλινες επιφάνειες, οι αρμοί στο σοβά και οι λείες, σπατουλαριστές επιφάνειες στους εξωτερικούς τοίχους.

Είναι φανερό ότι πρότυπο της αρχιτεκτονικής αυτής είναι το λεξιλόγιο των υπερωκεανίων,[4] με την αναπαραγωγή βασικών μορφολογικών στοιχείων τους. Έτσι λοιπόν, δεν επικρατεί η χρήση της καμπύλης, χαρακτηριστικής κατά τ' άλλα του streamline, αλλά η υποταγή του κτηρίου, μέσω μίας μεταβατικής τρόπον τινά ιδιότητας, στην κινητικότητα που χαρακτηρίζει τα πλοία. Ενώ δηλαδή στα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, όπως φάνηκε παραπάνω, αναπαράγεται η σχεδιαστική δομή των streamline αυτοκινήτων, εδώ διατηρείται μόνο η αναφορά σε κάτι κινούμενο, δεδομένου μάλιστα ότι η επιρροή των αρχών του streamline στα ίδια τα πλοία θα εμφανιζόταν αρκετά αργότερα.

Οι λόγοι για τους οποίους οι γενικές μορφολογικές αρχές του streamline δεν παρατηρούνται με την ίδια έμφαση στην αρχιτεκτονική είναι δομικοί και οφείλονται στο γεγονός ότι το κτήριο δεν αποτελεί κατά κανόνα αντικείμενο μαζικής παραγωγής, ενώ και οι τεχνολογικές καινοτομίες δεν είναι άμεσα εφαρμόσιμες στην κατασκευή του παρά μόνο σε επιμέρους στοιχεία. Εξάλλου, μία συνεχής καμπύλη χειρονομία, σαν αυτές που διέπουν το σχεδιασμό των υπό εξέταση αντικειμένων, δεν θα μπορούσε να περιβάλλει την πολυπλοκότητα αλλά και να συντονιστεί με την κλίμακα ενός αρχιτεκτονικού έργου. Ακριβώς για αυτούς τους λόγους, η παρακμή του αρχιτεκτονικού streamline ήρθε νωρίτερα από ό, τι στα άλλα πεδία σχεδιασμού και σημαδεύτηκε από την κατάχρηση του σχετικού λεξιλογίου, με συχνά αμφιλεγόμενα αποτελέσματα.

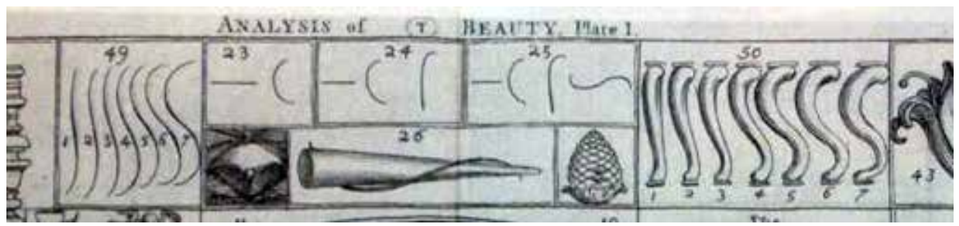
Η μετάβαση από την επικράτεια της ευθείας σε αυτή της καμπύλης δεν παρατηρείται για πρώτη φορά με το streamline: αντίστοιχη είναι, τηρουμένων των αναλογιών, η σταδιακή μετάβαση από την αρχιτεκτονική της Αναγέννησης που βασίστηκε στα κλασσικά ιδεώδη, στο μανιερισμό και το μπαρόκ.

Η ΚΑΜΠΥΛΗ

Στο βιβλίο *Η πτύχωση. Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ* (2006), ο Deleuze χρησιμοποιεί τον όρο *inflection* [κάμψη] για να αποδώσει την πράξη γένεσης της πτύχωσης και στη συνέχεια την ατέρμονη επανάληψή της. Στο ίδιο κείμενο, όπου οι μαθηματικοί όροι χρησιμοποιούνται χωρίς σαφή οριοθέτηση και ακρίβεια, η κάμψη συχνά ταυτίζεται με το ίδιο το αισθητικό γεγονός της καμπύλης. Η καμπύλη εδώ νοείται ως το αντίθετο της ευθείας γραμμής, με την έννοια του ασαφούς και του δύσκολα περιγράψιμου σχήματος. Η κάμψη εμπεριέχει την κίνηση και περιγράφεται, σε κάθε δεδομένη χρονική στιγμή, από τη γενικότερη έννοια της καμπύλης.

Ήδη από την αρχαιότητα, η καμπύλη επιστρατεύτηκε στη γλυπτική για την απόδοση της κίνησης μέσω της κάμψης του σώματος: ο Πραξιτέλης εισήγαγε την σιγμοειδή καμπύλη, αποδίδοντας την αίσθηση της κίνησης στο γυμνό σώμα, όπως στον Ερμή της Ολυμπίας, στην Αφροδίτη της Κνίδου ή στον Απόλλωνα τον Σαυροκτόνο. Ο Αριστοτέλης συνέδεε τις καμπύλες γενικά με την έννοια της κίνησης, λέγοντας ότι ένα σημείο μπορεί να παράξει μία γραμμή μόνο έπειτα από κίνηση.

Ο William Hogarth, στο κλασικό έργο του *The Analysis of Beauty* [1753], διερευνά την έννοια του Ωραίου στη βάση της παρατήρησης και της αυθεντικής, χωρίς προκαταλήψεις από τα επιτεύγματα του παρελθόντος, ματιάς. Η θεωρία του βασίζεται στην εμπειρική πρόσληψη των γραμμών και ειδικότερα στην ανάλυση των καμπύλων: ονομάζει την κυματιστή γραμμή, που αποτελείται από δύο αντίθετα καμπυλωμένες γραμμές *line of beauty*, διότι αφενός ευχαριστεί το μάτι, αφετέρου το χέρι εκτελεί μία ζωντανή κίνηση για να τη σχηματίσει με το μολύβι· και ονομάζει τη σπειροειδή ή οφιοειδή γραμμή, που αναπτύσσεται στο χώρο γύρω από έναν κώνο, *line of grace*, διότι, καθώς ελίσσεται και περιστρέφεται, οδηγεί το μάτι κατά μήκος της συνέχειας και της ποικιλίας της, ενώ παράλληλα εξάπτει τη φαντασία του παρατηρητή, αφού δεν μπορεί να αποδοθεί πλήρως στο χαρτί (Hogarth, 1979). Και ενώ οι γραμμές της *ομορφιάς* και της *χάρης* είναι συγκεκριμένες και μοναδικές, ο Hogarth διευκρινίζει ότι ακόμα κι αν σχεδιάζονται με διαφορετικές αναλογίες, είτε πιο κεκλιμένες είτε πιο χονδροειδείς, δεν χάνουν εντελώς τις ποιότητες της ομορφιάς και της χάρης, αλλά εξυπηρετούν επαρκώς το σκοπό τους, προσαρμοζόμενες στην ευρύτερη σύνθεση.



Ερχόμενος σε αντίθεση με τις σαφείς και ορισμένες γεωμετρικές φόρμες της Αναγέννησης, ο Hogarth εξυμνεί την ποικιλία που δημιουργείται από τις συνεχείς κοιλότητες και τις ήπιες αλλαγές επιπέδων που δημιουργούνται με τη χρήση της καμπύλης, θεωρώντας την πηγή κάθε τέρψης του θεατή.

Τα χαρακτηριστικά του μανιερισμού και κυρίως του μπαρόκ αναφέρονται στην εισαγωγή της έννοιας της καμπύλης πέρα από τα κυκλικά και σφαιρικά μέρη, και της αίσθησης της κίνησης σε σχέση με την αρχιτεκτονική της Αναγέννησης. Γενικά, διακρίνονται δύο είδη υπερβάσεων στη φάση αυτή, που σηματοδοτούν τη σταδιακή απομάκρυνση από τα ιδανικά της Αναγέννησης: η εξερεύνηση των κανόνων της προοπτικής, που οδήγησαν στη συνειδητή διαχείριση της εντύπωσης που δίνει ο χώρος στον παρατηρητή, και η απομάκρυνση από αυστηρά ευθείες και κυκλικές χαράξεις.

Πράγματι, η περίοδος του μπαρόκ στην αρχιτεκτονική και στη διαμόρφωση κήπων και τοπίων σηματοδοτεί την απομάκρυνση από τα σαφή γεωμετρικά στερεά και τις αντίστοιχες χαράξεις στην κάτοψη. Αρχιτέκτονες όπως ο Le Nôtre, ο Borromini και ο Bernini, επηρεασμένοι από το πνεύμα των σύγχρονών τους μαθηματικών και ιδίως από το διαφορικό λογισμό αλλά και από την κατάκτηση των νόμων της προοπτικής, επιδόθηκαν στην επιλεκτική παραμόρφωση στοιχείων του κλασσικού και αναγεννησιακού λεξιλογίου.

Ο Bernard Hersley στο *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque* παρατηρεί ότι οι ελλείψεις, οι υπερβολές και οι παραβολές δεν αποτελούν πρωτοτυπία του μπαρόκ, ούτε καν αποκλειστικότητα της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής: η μοναδικότητα εν προκειμένω του μπαρόκ οφείλεται στο γεγονός ότι αυτά τα σχήματα, σε κάτοψη, τομή ή ως άξονες που διατρέχουν έργα της γλυπτικής ή τοπιακές διαμορφώσεις, ορίζονται και περιγράφονται για πρώτη φορά με ακρίβεια και με σαφή πρόθεση υπέρβασης της ευθείας και του κύκλου (Hersley, 2000). Πράγματι, η χρήση αυτών των χαράξεων συνέπεσε -ή καλύτερα καθιερώθηκε σταδιακά– με τη δυνατότητα της θεωρητικής περιγραφής τους και κατ' επέκταση με τη δυνατότητα κατασκευής τους.

Αντίθετα από ό, τι συνέβαινε στην αρχαιότητα ή αργότερα στην αναγέννηση, οι ημισφαιρικοί θόλοι έχουν συνήθως παραβολοειδή χάραξη, όπως για παράδειγμα ο τρούλος του Αγίου Παύλου στο Λονδίνο του Christopher Wren ή το εξωτερικό κέλυφος του τρούλου της βασιλικής του Αγίου Πέτρου στην Ρώμη.

Εκτός από τη δυνατότητα περιγραφής του μη-κανονικού, η καμπύλη στο μπαρόκ κατέχει εξέχουσα θέση και ως όχημα περιγραφής της κίνησης με βάση την εντύπωση του παρατηρητή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η τεχνική της αναμόρφωσης [anamorphosis abscondita] στη διαμόρφωση κήπων και τοπίου: ο Le Nôtre χρησιμοποίησε αυτή την οπτική ψευδαίσθηση για πρώτη φορά στη διαμόρφωση των κήπων του Vaux-le-Vicomte, αφενός για να πετύχει τον τονισμό του βάθους και τη συνεχή αναβολή της προσέγγισης στο σημείο φυγής της σύνθεσης (που ήταν οι κόγχες του πέτρινου αναβαθμού), αφετέρου για να προκαλέσει την έκπληξη του θεατή στην ανακάλυψη επιπέδων που δεν φαίνονταν από απόσταση. Η εντύπωση του κινούμενου χώρου δημιουργείτο με την ανάπτυξη των κήπων σε διαδοχικά επίπεδα, των οποίων τα επιμέρους στοιχεία, όπως η ορθογωνική λίμνη, είχαν τονισμένη προοπτική, με επιμήκυνση των παράλληλων προς τον άξονα της σύνθεσης πλευρών τους. Κατά τον Allen Weiss, πρόκειται για το αποτέ-

λεσμα της χρήσης του 10ου θεωρήματος των Οπτικών του Ευκλείδη, σύμφωνα με το οποίο «[…] τα πιο απομακρυσμένα τμήματα των επιπέδων που κείνται κάτω από το επίπεδο το ματιού γίνονται αντιληπτά ως τα πιο υπερυψωμένα».

Ο Michael Leyton στο *Shape As Memory: A Geometric Theory of Architecture*, συνδέει την έλλειψη συμμετρίας και γενικότερα την απουσία συμμετρικών μετασχηματισμών με τη μνήμη και τη διατήρησή της μέσω της μορφής. Μέσα από διαδοχικές αξιωματικές προτάσεις, όπως *Σχήμα = Αποθήκευση Μνήμης* [*shape = memory storage*], αποδεικνύει ότι οι ασύμμετρες και εν τέλει ακανόνιστες μορφές, αλλά και ειδικότερα αυτές που παράγονται από καμπύλες, αποθηκεύουν το μέγιστο όγκο πληροφορίας:

1. Η μνήμη αποθηκεύεται στις Ασυμμετρίες

2. Κάθε επίπεδο ασύμμετρου μετασχηματισμού (εκτός από περιστροφή, μετατόπιση και ανάκλαση, που δεν αλλοιώνουν το σχήμα) αντιπροσωπεύει τη μετάβαση από μία χρονική στιγμή σε μία άλλη.

3. Τα ακρότατα σημεία καμπυλότητας μίας καμπύλης γραμμής δρουν σαν υποδοχείς πληροφορίας.

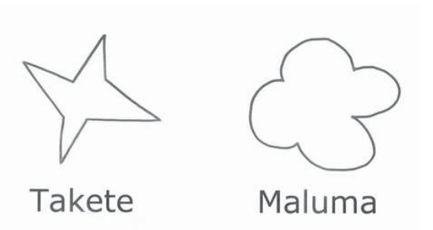
Αναλύοντας τους άξονες συμμετρίας και τις χαράξεις της Villa Rotonda του Palladio, ο Leyton (2006) ισχυρίζεται ότι η κλασσική τελειότητα στην αρχιτεκτονική ισοδυναμεί με *αμνησία*. Ενδιαφέρον εν προκειμένω έχει η σύνδεση της καμπύλης (ή και της πράξης της καμπύλωσης, όπως γράφει σε άλλο σημείο του ίδιου βιβλίου) με την έννοια του χρόνου, που υποδηλώνει την παρεμβολή μίας κίνησης, στην οποία υποβάλλεται το σχήμα καθώς μετασχηματίζεται. Έτσι, στο Palazzo del Té [1526-1534] που σχεδίασε ο Giulio Romano, τα τρίγλυφα και τμήμα του επιστυλίου ανά διαστήματα φαίνεται να έχουν ολισθήσει, ενώ το κλειδί στην πύλη της εισόδου καταλήγει χαμηλότερα από την καμπύλη του τόξου. Χωρίς να καταλύεται η γενική εφαρμογή κανόνων της σύνθεσης που είχαν καθιερωθεί, όπως η αξονική συμμετρία, υπονομεύεται η εφαρμογή τους στις λεπτομέρειες· η *πρόσθεση* αρχιτεκτονικών στοιχείων που συμβάλλουν δομικά και αισθητικά στο όλον έχει αντικατασταθεί από αυτό που ο ιστορικός Emil Kauffmann αποκάλεσε *αλληλουχία* [concatenation] άνισων μερών.



Για παράδειγμα, στο Palazzo Massimi alle Colonne [Peruzzi, 1535], η πρόσοψη ακολουθεί την καμπύλη του δρόμου, έχοντας μία ελαφρά κυρτότητα, ενώ οι τοπικές ασυμμετρίες και οι επίπεδες, ρηχές κυφώσεις, σαν σε πίνακα ζωγραφικής λεπτομέρειες, προσδίδουν μία κυματιστή κινητικότητα στην επιφάνειά της. Είτε ως μέσο αποθήκευσης της πληροφορίας είτε ως τρόπος απόδοσης της κίνησης, η καμπύλη εμπεριέχει την οργανικότητα, δηλαδή τη ζωή.

ΜΟΡΦΕΣ ΤΗΣ ΑΦΑΙΡΕΣΗΣ

Σε ένα από τα πιο γνωστά πειράματα της μορφολογικής ψυχολογίας (θεωρία της Gestalt), που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1929, ο ψυχολόγος Wolfgang Köhler χρησιμοποίησε δύο αφηρημένα σχήματα, ένα γωνιώδες και αιχμηρό, και ένα στρογγυλεμένο και καμπύλο. Αυτά τα δύο σχήματα ονόμασε takete και maluma αντίστοιχα. Όταν ερωτούνταν, τα περισσότερα άτομα αντιστοίχιζαν το όνομα takete με το γωνιώδες σχήμα και το όνομα maluma με το καμπυλωμένο. Αυτό προφανώς συμβαίνει και σήμερα, ανεξαρτήτως γλώσσας, κουλτούρας και γνώσεων των ατόμων. Πέρα από τις γλωσσολογικές θεωρίες που τροφοδότησε αυτό το πείραμα, δημιούργησε ένα χαρακτηριστικό και κατανοητό αντιθετικό ζεύγος για την περιγραφή των κατά καιρούς μεταβαλλόμενων σχεδιαστικών τάσεων.



Όπως έχει υποστηριχθεί πρόσφατα,[5] ο σχεδιασμός διανύει την ‘μαλουμιανή’ περίοδό του, τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στο βιομηχανικό αντικείμενο αλλά και στην αρχιτεκτονική τοπίου. Η έννοια της συνέχειας στο σχεδιασμό κατέχει πλέον εξέχουσα θέση στα πράγματα του 21ου αιώνα. Ως αποτέλεσμα της τάσης για έκφραση αυτής της συνέχειας, υπάρχουν πλέον πολλά παραδείγματα σχηματοποίησης της ανάγκης για ένα οικολογικό συνεχές σε όλες τις κλίμακες σχεδιασμού, που έχει αφετηρία διάφορες θεωρητικές διατυπώσεις. Ο Bernard Cache συνδέει άμεσα την καμπύλη [inflection] με την έννοια της συνέχειας θεωρώντας ότι είναι το ίχνος του σύγχρονου συνεχούς [continuum]. Αυτό το συνεχές, σαν μορφή ή σαν γεγονός, εκτείνεται στον ουδέτερο χώρο [territory], που χαρακτηρίζεται από απουσία ταυτότητας, που δεν δίνει καμία αίσθηση του παρελθόντος, κανένα προσανατολισμό ή ιεράρχηση των επιμέρους στοιχείων που τον απαρτίζουν. Η μορφή σχηματίζεται από την επίδραση που έχουν επάνω της διάφοροι παράγοντες και δυνάμεις του φυσικού και τεχνητού περιβάλλοντος, οπτικοποιώντας πολύπλοκες, πολυπαραμετρικές συνθήκες.

Τα μαθηματικά κυριαρχούν ούτως ή άλλως μέσω των ηλεκτρονικών υπολογιστών. Η ανακάλυψη του Deleuze από τον Eisenman και αργότερα από το μαθητή του, τον Greg Lynn, έφερε στο προσκήνιο το διαφορικό λογισμό του Leibniz αλλά ταυτόχρονα και τη μεταφυσική του θεώρηση των πραγμάτων. Η κεντρική θέση που κατέχει η έννοια της πτύχωσης οφείλεται ακριβώς σε αυτούς: η οντολογική συνέχεια στην αρχιτεκτονική μορφή υποστηρίχθηκε με τη μετάβαση από το αντικείμενο ως μονάδα στις στοιχειώδεις μεταβολές που το χαρακτηρίζουν. Ο Cache έχει γράψει ότι τα μαθηματικά έχουν πλέον γίνει ‘κατασκευάσιμα’, και δεδομένης της ειδίκευσής του στην κατασκευή επίπλων, αναφέρεται στην απομάκρυνση από την ομοιομορφία της τυποποίησης και του άμεσου ελέγχου στα πράγματα, στη δυνατότητα μορφοποίησης της ύλης με πολύπλοκες παραμέτρους. Σε κάθε περίπτωση, η επιδιωκόμενη συνέχεια εκφράζεται μέσω συνεχών καμπύλων γραμμών και επιφανειών, που παραπέμπουν, στην πιο απλή περίπτωση, στα διαγράμματα των καμπυλών δευτέρου βαθμού και άνω και στο διαφορικό ή ολοκληρωτικό λογισμό ή, σε πιο προωθημένες περι-

πτώσεις, στα περίφημα διαγράμματα της θεωρίας των καταστροφών.

Η καμπύλη, όπως και στο streamline, αποτελεί το όχημα για τη δημιουργία νέων εκφραστικών μέσων, που έχουν αφετηρία κάποια επαναστατική αλλαγή (στα χρόνια του μπαρόκ ήταν η προοπτική, σήμερα δίχως αμφιβολία οι ψηφιακές εφαρμογές): είτε με απ' ευθείας παραπομπή στο μαθηματικό ανάλογο, όπως στην περίπτωση της λωρίδας του Möbius είτε μέσω μίας εννοιολογικής μεταγραφής της έννοιας της συνέχειας, όπως στην αρχιτεκτονική της Zaha Hadid ή τη μορφολογική αναπαραγωγή των τοπολογικών πράξεων σε άλλες περιπτώσεις.

Μπορούμε λοιπόν να διακρίνουμε ένα μηχανισμό αφαίρεσης που λειτουργεί διαχρονικά και συνδέει την επιστημονική, παραμετροποιημένη γνώση με τη μορφοδοσία:

1. Ανακαλύπτεται στο πεδίο των φυσικών επιστημών ή των μαθηματικών ένας νόμος που διέπει μία φυσική κατάσταση. Αυτός ο νόμος, πέρα από τις θεωρητικές, λεκτικές διατυπώσεις, αποδίδεται κατά κανόνα με κάποια χαρακτηριστικά σχήματος/διαγράμματος που αποκαλύπτει μία φυσική αλήθεια. Στην περίπτωση του streamline, αυτός ο νόμος, με την ευρεία έννοια, είναι ο τρόπος με τον οποίο ο αέρας εκτοπίζεται από την κινούμενη μάζα και την περιβάλλει.

2. Επινοείται μία χαρακτηριστική οπτική παράσταση του νόμου ή μεταγράφεται απλουστευόμενη η οπτική απόδοση του νόμου, που περιγράφει τα σχετικά πειραματικά αποτελέσματα, ώστε να αποκτήσει γεωμετρικά χαρακτηριστικά εφαρμογής.

3. Αυτή η απλουστευμένη μορφή (που αποδίδεται στις δύο ή τρεις διαστάσεις) αποκτά ιδεογραμματικό χαρακτήρα και εφαρμόζεται σε διάφορες κλίμακες και γεωμετρικές παραλλαγές, ώστε να παράξει ένα σαφές μορφολογικό λεξιλόγιο.

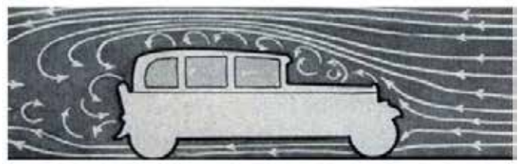
Επιστρέφοντας στο κεντρικό παράδειγμα του αυτοκινήτου, εντοπίζει κανείς ακόμη και σήμερα περιπτώσεις άμεσων αναφορών στην αεροδυναμικότητα της φυσικής μορφής, που αναπαράγονται με προθέσεις λιγότερο συμβολικές και περισσότερο πρακτικές: το πειραματικό μοντέλο Bionic της Mercedes-Benz μπορεί να θεωρηθεί ως η σύγχρονη εκδοχή της Chrysler Airflow του 1934. Οι σχεδιαστές εν προκειμένω μελέτησαν τη σιλουέτα ενός ψαριού που ενδημεί στους κοραλλιογενείς υφάλους [boxfish]. Στη μορφή του ανακάλυψαν τη σχεδόν τέλεια αεροδυναμική φόρμα, που επαληθεύτηκε στις δοκιμές της αεροδυναμικής σήραγγας, επιτυγχάνοντας συντελεστή οπισθέλκουσας μικρότερο κατά 30% σε σχέση με το άμεσο παρελθόν. Επίσης, το πειραματικό μοντέλο Gina Light Visionary Concept της BMW ενσαρκώνει την έννοια της πτύχωσης, υπερβαίνοντας τους εγγενείς περιορισμούς που θέτει η μεταγραφή της στην αρχιτεκτονική: όλα τα εξωτερικά μέρη του αμαξώματος έχουν αντικατασταθεί από ένα πρωτοποριακό και ιδιαίτερα ανθεκτικό ύφασμα, το οποίο στηρίζεται πάνω σε έναν ελαφρύ μεταλλικό σκελετό. Ορισμένα τμήματα του σκελετού μπορούν να μετακινηθούν μέσω ηλεκτροϋδραυλικών συστημάτων, επιτρέποντας την εμφάνιση ή απόκρυψη επιμέρους λειτουργικών στοιχείων, όπως τα φώτα, το καπό ή η αναδιπλούμενη οροφή. Επιπλέον, κάποιες από τις χαρακτηριστικές πτυχώσεις της υφασμάτινης επιδερμίδας μπορούν να μετακινηθούν, είτε για την προσπέλαση στο εσωτερικό είτε για τη βελτίωση της αεροδυναμικής συμπεριφοράς του αυτοκινήτου σε μεγάλες ταχύτητες.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Είδαμε ότι το αυτοκίνητο αποτέλεσε κατά τις δεκαετίες του 1920 και του 1930 το προνομιακό πεδίο εφαρμογής των αρχών του streamline: η εκμετάλλευση των όρων της κίνησης ήταν εδώ περισσότερο προφανής, ενώ στα άλλα βιομηχανικά αντικείμενα περισσότερο συμβολική. Η καμπύλη, ειδικότερα, σε όλες τις πιθανές μορφές της αλλά κυρίως σε αυτές που είχαν βαλλιστικά χαρακτηριστικά, ήταν τεχνικά υλοποιήσιμη και παρέπεμπε άμεσα τόσο στα εργαστηριακά επιτεύγματα της αεροδυναμικής όσο και σε ιδεατά καθαρές, στιλπνές μορφές, αντίστοιχες του πουρισμού που πρέσβευε το μοντέρνο κίνημα.

Μέσα από τα παραδείγματα του streamline και του μπαρόκ είδαμε ότι η καμπύλη από τη μια αναπαριστά τη συνθήκη της κίνησης, και από την άλλη τη συνθήκη της συνέχειας. Αμφότερες οι έννοιες προϋποθέτουν την επίτευξη συμβολισμού του μη-πεπερασμένου, του απειροστικού, του ρέοντος: η κίνηση εισάγοντας την έννοια του απέραντου χρόνου, η συνέχεια εισάγοντας την έννοια της ολότητας, της ενιαίας οντότητας που επιδέχεται απειρία ερμηνειών, σαν να ήταν μια φυσική οντότητα με πολλαπλές εκφάνσεις. Έτσι, οι περίοδοι στις οποίες υπάρχει 'υπερεκμετάλλευση' της καμπύλης αποκτούν χαρακτηριστικά που παραπάνω περιγράψαμε ως μαλουμιανά.

Έτσι, η καμπύλη σαν γενικότερη σύλληψη παρέπεμπε στο φυσικό νόμο, που αποτέλεσε για μία ακόμη φορά το ερέθισμα για την ανανέωση των εκφραστικών μέσων. Μορφοδότες της εποχής, με αντιπροσωπευτικότερο ίσως τον Raymond Loewy, υπέταξαν την εσωτερική γεωμετρία των αντικειμένων με τις πολύπλοκες και πολύμορφες δομές τους (πρακτική ωφελιμότητα) στο δυναμικό, ροογραφικό, ολόσωμο, για να δοθεί στο αντικείμενο ο θελκτικότερος εμπορικά χαρακτήρας· αυτός θα εξέφραζε ταυτόχρονα τόσο τη λογική της προέλευσης όσο και τη φυσική τελειότητα του αντικειμένου, πάντοτε με σκοπό να αποτυπωθεί στη μορφή η σημασία του φυσικού νόμου που το διέπει.





Είτε λοιπόν θεωρηθεί ως αποτέλεσμα της έμμεσης αποδοχής ενός φυσικού νόμου (μέσω των πορισμάτων της αεροδυναμικής) είτε ως αναμενόμενη πορεία της συνεχούς αποδόμησης ενός φυσικού-φυτικού μοτίβου (αν για παράδειγμα θεωρηθεί ότι το streamline αποτελεί φυσική εξέλιξη της Art Deco), σε κάθε περίπτωση η καμπύλη διατηρεί μία δεσπόζουσα θέση στη σύνδεση του σχεδιασμού με το ιδανικό της φύσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Barthes, R. (1979) *Μυθολογίες – Μάθημα*. Αθήνα: Εκδ. Ράππα.

Bozzolla, A., Tisdall, C. (1992) *Futurism*. London: Thames & Hudson.

Cache, B. (1995) *Earth Moves: the furnishing of territories*. Cambridge MA: MIT Press.

Carpo, M. (2003) 'L' architecture à l' ère du pli', *L' Architecture d' Aujourd' hui*, (349), σ. 98.

Davidson, C. (ed.) (1997) *Anybody*. Cambridge MA: MIT Press.

Deleuze, G. (2006*) Η πτύχωση, Ο Λάιμπνιτς και το Μπαρόκ.* Αθήνα: Πλέθρον.

Harvie, D. (2004) *Eiffel, The genius who reinvented himself*. London: Sutton Publishing.

Hersey, G. (2000) *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hogarth, W. (1997) *The Analysis of Beauty*. London: Yale University Press.

Hollingdale, S. (1994) *Makers of Mathematics*. London: Penguin.

Leyton, M. (2006) *Shape as Memory: A Geometric Theory of Architecture*. Basel: Birkhäuser.

Lynn, G. (1998) *Folds, Bodies & Blobs, collected essays.* Paris: La lettre volée.

Loewy, R. (2002) *Never Leave Well Enough Alone*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στα ελληνικά, το streamline έχει αποδοθεί και με τον όρο *αεροδυναμισμός*.

2. Είχε τίτλο *Nouvelles Récherches sur la Résistance de l' Air faites au Laboratoire d' Auteuil.*

3. Roland Barthes, Mythologies, 1957. Εδώ απόδοση από το πρωτότυπο. Το κείμενο αυτό δεν συμπεριλαμβάνεται στην ελληνική μετάφραση των Μυθολογιών.

4. Μία περίπτωση όπου επικρατεί η καμπύλη είναι ο πύργος Einstein του E. Mendelsohn [1919-21] που αποτελεί μάλλον την εξαίρεση παρά τον κανόνα και πάντως δεν βρήκε μιμητές στις βασικές μορφολογικές επιλογές του.

5. Carpo, M. (2003) 'L' architecture à l' ère du pli', *L' Architecture d' Aujourd' hui*, (349), σ. 98.

ΕΞΑΤΟΜΙΚΕΥΜΕΝΕΣ ΚΑΘΟΛΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ
Η MERZ-ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ KURT SCHWITTERS

Βαρδούλη Ροδανθή
Αρχιτέκτων μηχανικός ΕΜΠ, Μ.Δ.Ε.
ΕΜΠ, Ιστορικός και Θεωρητικός της
Πρωτοποριακής Τέχνης και Αρχιτεκτονικής
του 20ου αι. MIT Σχολή Αρχιτεκτονικής
rodanthi.vardouli@alum.mit.edu

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
Δημήτρης Σεβαστάκης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο άρθρο αυτό ισχυρίζομαι ότι ο μετασχηματισμός της απόλυτα συμβατικής οικογενειακής κατοικίας του μεσοαστού καλλιτέχνη Kurt Schwitters στο Ανόβερο της Γερμανίας, στη συνεχώς εξελισσόμενη αυτόνομη πραγματικότητα του θρυλικού Merz-κτιρίου, ενός από τα πιο αμφιλεγόμενα έργα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας των αρχών του 20ου αιώνα, αποκρυσταλλώνει παραδειγματικά την ενεργοποίηση ενός νέου τύπου εξατομικευμένης μεταφυσικής και παραγωγής οντολογίας μέσω της τέχνης που εντοπίζεται ιστορικά στις απαρχές της διαμόρφωσης και εξάπλωσης των μηχανισμών σκέψης και διαχείρισης που γέννησε ο πολιτισμός της εικόνας. Υποστηρίζω ότι η εποικοδομητική καλλιτεχνική διαδικασία του Merz που έφερε στον κόσμο το Merzbau και η οποία περιλάμβανε την κατάργηση των αισθητικών προκαταλήψεων, το μετασχηματισμό σημασιολογικών αντικειμένων σε αδιάφορα θραύσματα και τη σύσταση νέων μορφών νοήματος, μαρτυρά παραδειγματικά τη μετάβαση από την Επιστήμη στο Σχεδιασμό, από την περιγραφή στη δημιουργία, από το υπαρκτό (τι υπάρχει) στο δυνητικό (τι μπορεί να υπάρξει). Επινοώ τον όρο ‘παραστατική αυτοβιογραφία’ [performative autobiography] για να συνοψίσω την υιοθέτηση μιας σχεδιαστικής στάσης απέναντι στην ίδια την πραγματικότητα και μελετώ το Merzbau ως μια παραδειγματική περίπτωση αναζήτησης ευημερίας, όχι μέσω θρησκευτικής πίστης ούτε μέσω αναλυτικής ορθολογικής σκέψης για τον κόσμο και τα πράγματα, αλλά μέσω μιας δραματουργικής επανάληψης μιας βασικής προδιάθεσης [dispositif] ριζωμένης στην εμπειρία του δημιουργικού υποκειμένου: στην περίπτωση του Schwitters ο μηχανισμός αυτός αφορά στην επιδιόρθωση ενός κατεστραμμένου κόσμου μέσω της αναγωγής της βιωμένης θραυσματοποίησης σε παραγωγική διαδικασία ανασύστασης. Οι συνέπειες των συνειρμών που κάνω αφορούν στα γενικά ερωτήματα του ποιος σχεδιάζει και τι. Υποστηρίζω ότι η συναρμογή, όπως εφαρμόστηκε από τον Schwitters, υπερέβη την αχρονική και απρόσωπη συνδυαστική αισθητική και πρότεινε μια διαδικαστική στάση δημιουργίας συμπεριλαμβάνοντας θεωρητικά τον καθέναν ως σχεδιαστή και την πραγματικότητα ως σχεδιαστικό πρότζεκτ. Όλοι μπορούμε να γίνουμε σχεδιαστές, υπονόησε ο Schwitters, συναρμόζοντας θραύσματα ενός κόσμου που βρίσκεται υπό συνεχή καταγραφή και κατακερματισμό -όχι ως προκαθορισμένες στοιχειώδεις μονάδες αλλά ως προϊόντα μιας υποκειμενικής κατάτμησης- σε νέες υλικές και άυλες πραγματικότητες.

ABSTRACT

In this article, I argue that the transformation of middle class bourgeois Kurt Schwitters’ perfectly conventional family residence in Hanover, Germany into the mutating autonomous reality of the legendary Merz-Building, one of the most controversial works of the early 20th century artistic avant-garde, crystallized in an exemplary manner the activation of a new type of individuated metaphysics and production of ontology through art which can be historically traced in the formulation and dissemination of the thought and operation apparatus brought about by image culture. I argue that the constructive mechanism of Merz which brought to life the Merzbau and which included the overhaul of aesthetic inhibitions, the transformation of semantic objects into indifferent fragments and the constitution of new forms of meaning, witnesses the shift from Science to Design, from description to creation, from the actual (what is) to the potential (what could be). I coin the term “performative autobiography” to summarize the adoption of a design attitude towards reality itself and I study the Merzbau as an exemplary case of accessing well-being, not through religious belief nor through analytical rational reasoning about the world, but through a performative enactment of a basic personal disposition rooted in the experience of the creative individual: in the case of Schwitters, this mechanism refers to the correction of a collapsed world order by raising the experienced fragmentation into a productive restorative mechanism. The implications of these associations that I make refer broadly to the questions of who designs and what. I argue that assemblage, as practiced by Schwitters, transcended the atemporal and impersonal aesthetics of combination and suggested a procedural attitude of creating by including potentially everyone as a designer and reality as a design project. We can all be designers, Schwitters implicitly suggested, assembling fragments of a world that is constantly being recorded and turned into bits -not as fixed elementary units, but as products of a subjective segmentation- into new material or immaterial realities.

Σημείωση:
Το άρθρο αυτό αποτελεί σύνθεση των βασικών μου ερευνητικών υποθέσεων όπως αυτές διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο των μεταπτυχιακών μου σπουδών στο ΔΠΜΣ Σχεδιασμός Χώρος Πολιτισμός του ΕΜΠ (2010-2012) —Η Πρωτοπορία ως Διαδικασία: Ο Μηχανισμός της Θραυσματοποίησης και της Συναρμογής μέσα από τις κατασκευές Merz του Kurt Schwitters Ιούλιος 2012, επιβλέποντες καθηγητές Γεώργιος Παρμενίδης και Παναγιώτης Τουρνικιώτης, και στο Τμήμα Αρχιτεκτονικής του MIT (2012-2014) —Performative autobiography as Design Attitude: The Merz-World of Kurt Schwitters (τιμήθηκε με το βραβείο Arthur Rotch Special Prize) Μάιος 2014, επιβλέποντες Καθηγητές Mark Goultorpe και Kristel Smentek.

I. Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ MERZ

Στο τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ο μεσοαστός καλλιτέχνης Kurt Schwitters αποσύρθηκε στο εργαστήριό του στο Ανόβερο της Γερμανίας όπου επιδόθηκε σε μια εμμονική δραστηριότητα συναρμογής κι επικόλλησης των θραυσμάτων ενός κόσμου που είχε γίνει συντρίμμια σε μια από τις πιο καταστροφικές συγκρούσεις στην ιστορία της ανθρωπότητας. Για περίπου δύο δεκαετίες [περ. 1919-1937], το «τρομερό παιδί» (Schmalenbach, 1981: 8) που σόκαρε τόσο την τοπική μπουρζουαζία όσο και την πολιτικοποιημένη καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής του, αφιέρωσε την τέχνη και τη ζωή του στη συλλογή των θραυσμάτων του κατεστραμμένου κόσμου και στην επανασυναρμογή τους σε αυτό που η ιστορικός τέχνης Gwendolen Webster (2007: 1) αποκάλεσε «το πιο αινιγματικό έργο του 20ου αιώνα». Το θρυλικό κτίριο-Merz (εικόνα 1) ήταν μια πολύπλοκη κατασκευή από συναρμοσμένα αχρηστευμένα αντικείμενα, η οποία αναπτύχθηκε μέσα σε ένα «απόλυτα συμβατικό περιβάλλον» (Schmalenbach, 1967: 13), στο εσωτερικό της παραδοσιακής πατρικής κατοικίας του Schwitters στην οδό Waldhausenstrasse 5 στο Ανόβερο.

Το κτίριο-Merz ή αλλιώς Merzbau θεωρείται ως το υπέρτατο αποτέλεσμα της επιθυμίας του Schwitters να δοκιμάσει στο χώρο, τους μηχανισμούς παραγωγής νοήματος που εισήγαγε στο πλαίσιο του κινήματος Merz, εμπνευστής, ηγέτης και μοναδικό μέλος του οποίου ήταν ο ίδιος (εικόναε2). Όπως περιέγραψε ο Schwitters το 1927, η ονομασία 'Merz' προήλθε από τη δεύτερη συλλαβή της λέξης 'Kommerz' [Εμπόριο], την οποία ο Schwitters έκοψε από μια τυπωμένη διαφήμιση της τράπεζας 'Kommerz und Privatbank' και συμπεριέλαβε σε ένα από τα κολάζ του: στην περίφημη Merz-εικόνα (*Merzbild,* εικόνα13) (Elderfield, 1985: 12).[1] Ένα μη-μεταφράσιμο λεκτικό θραύσμα, λοιπόν, έδωσε όνομα στην εξατομικευμένη φιλοσοφία της τέχνης και της ζωής του Γερμανού καλλιτέχνη, η οποία μεταφράστηκε σε έναν προσωπικό υπαρξιακό και καλλιτεχνικό μηχανισμό διαχείρισης, σε μια Merz-λογική, την οποία ο Schwitters ακολουθούσε πιστά, εάν όχι εμμονικά.

Ως φιλοσοφία, το Merz αφορούσε στην υιοθέτηση μιας δημιουργικής στάσης εμπλοκής σε ένα θρυμματισμένο κόσμο με την πεποίθηση ότι ένας εποικοδομητικός μηχανισμός διαχείρισης των θραυσμάτων θα μπορούσε να επιτρέψει την ανάδυση μιας νέας πραγματικότητας μέσα από τα συντρίμμια. «Τα πάντα είχαν καταρρεύσει και νέα πράγματα έπρεπε να δημιουργηθούν από τα συντρίμμια: αυτό είναι το Merz», διακήρυττε ο Schwitters το 1930 (Elderfield, 1985: 12).[2] Σε επίπεδο καλλιτεχνικής παραγωγής, το Merz σήμαινε την άρση των αισθητικών φραγμών κατά την επιλογή των καλλιτεχνικών μέσων και υλικών. Όπως το όρισε ο ίδιος ο Schwitters, το Merz ήταν «το σύνολο όλων των υλικών που μπορεί κανείς να φανταστεί και τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν για καλλιτεχνικούς σκοπούς, και πρακτικά την αρχή ότι όλα αυτά τα υλικά έχουν την ίδια αισθητική αξία» (Gohr, 2000: 91).

Αυτή η στάση εξίσωσης και αναγωγής των αντικειμένων του κόσμου σε «αδιάφορα» υλικά στοιχεία, όπως τα αποκάλεσε ο Schwitters το 1929 (Lach, vol. 5: 322), είναι θεμελιακή για την κατανόηση του Merz. Θεωρώ ότι η αισθητική εξίσωση των υλικών του κόσμου σύμφωνα με τις αρχές του Merz, ήταν ταυτόχρονα και σημασιολογική, με την έννοια ότι τα υλικά που επιλέγονταν προς καλλιτεχνική χρήση φαίνεται να υπόκειντο σε μια διαδικασία αποστράγγισης του εγγενούς τους νοήματος και μετατροπής τους από σημασιολογικά αντικείμενα σε 'βουβά' Merz-θραύσματα. Αυτά τα θραύσματα, που είχαν πια απολέσει την αρχική σημασιολογική τους φόρτιση, θα μπορούσαν να τοποθετηθούν εκ νέου σε διαφορετικά πλαίσια συσχετισμών και νοηματοδότησης. Σύμφωνα με τον Schwitters, λοιπόν, η δημιουργική διαδικασία αφορούσε στην επιλογή, διανομή και αναδιαμόρφωση 'αδιάφορων' υλικών σε νέα αποκαλυπτικά σύνολα.

Το Merz επομένως, δεν ήταν μια πρόταση για ένα νέο καλλιτεχνικό ύφος, για ένα νέο στυλ έκφρασης και αναπαράστασης, αλλά μια παραγωγική μέθοδος προσωπικής διαχείρισης του χάους. Στο όνομα μιας διαδικασίας αποκατάστασης που μετέτρεπε τη βιωμένη κατάρρευση σε σχέδιο δημιουργικής δράσης, όλα τα υλικά του κόσμου μετατράπηκαν σε στοιχεία ίσης αισθητικής αξίας που μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την κατασκευή νέων κόσμων μέσα από τα χαλάσματα. Στο άρθρο αυτό, υποστηρίζω ότι η εποικοδομητική καλλιτεχνική διαδικασία του Merz που έφερε στον κόσμο το Merzbau και η οποία περιλάμβανε την κατάργηση των αισθητικών προκαταλήψεων, το μετασχηματισμό σημασιολογικών αντικειμένων σε αδιάφορα θραύσματα και τη σύσταση νέων μορφών νοήματος, αποκρυσταλλώνει παραδειγματικά την ενεργοποίηση ενός νέου τύπου εξατομικευμένης μεταφυσικής και παραγωγής οντολογίας μέσω της τέχνης που εντοπίζεται ιστορικά στις απαρχές της διαμόρφωσης και εξάπλωσης των μηχανισμών σκέψης και διαχείρισης που γέννησε ο πολιτισμός της εικόνας.

II. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ: ΜΙΑ ΓΙΓΑΝΤΙΑ ΛΑΒΥΡΙΝΘΩΔΗΣ ΠΕΡΙΕΡΓΕΙΑ[3]

Στην ενότητα αυτή, επιχειρώ μια σκιαγράφηση της εξέλιξης του Merzbau, όχι με στόχο τη συστηματική κατανόηση, αλλά την ανάδειξη του εμμονικού και ιδιαίτερα αυτοβιογραφικού χαρακτήρα του όλου εγχειρήματος, ο οποίος θα αποτελέσει το κεντρικό στοιχείο σχολιασμού στην επόμενη ενότητα. Το επιχείρημά μου είναι ότι ο Schwitters συνέλεγε υλικές μαρτυρίες της καθημερινής του εμπειρίας και τις συναρμολογούσε σε ένα γιγάντιο χωρικό αυτοβιογραφικό σημείωμα. Επομένως, η περιγραφή των επιμέρους αντικειμένων στοχεύει περισσότερο στο να αποδώσει το χαρακτήρα των δραστηριοτήτων του καλλιτέχνη μέσα στο εργαστήριό του, παρά στο να αποκρυσταλλώσει με λεπτομέρεια τη μορφή και εξέλιξη των επιμέρους συνόλων στο χώρο και το χρόνο, η οποία όπως θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο, παραμένει ένα εγχείρημα αμφιλεγόμενο και ίσως πρακτικά αδύνατο, από άποψη ιστορικής αρχαιολογίας.

Ο Schwitters δεν ανακοίνωσε ποτέ την έναρξη της ενασχόλησής του με την κατασκευή του Merzbau, το οποίο φαίνεται να είχε ένα πιο αυθόρμητο και «διαισθητικό» (Gamard, 2000: 94) παρά προσχεδιασμένο

και συμβατικό ξεκίνημα. Ο γιος του καλλιτέχνη, Ernst Schwitters, περιέγραψε ότι όλα άρχισαν όταν ο πατέρας του θέλησε να τονίσει τις σχέσεις ανάμεσα σε διάφορα στοιχεία του χώρου στο εσωτερικό του ατελιέ του, και πιο συγκεκριμένα μεταξύ των κρεμασμένων κάδρων πάνω στους τοίχους και των γλυπτικών συναρμογών που έστεκαν ελεύθερα μέσα στο χώρο (Elderfield, 1985). Αποφασισμένος να παράγει «νέες μορφές τέχνης από τα απομεινάρια της προηγούμενης κουλτούρας», όπως δήλωσε ο ίδιος το 1926 (Elderfield, 1985: 12), ο Schwitters καταπιάστηκε με την εξερεύνηση των κρυμμένων συσχετισμών μεταξύ των θραυσμάτων που συνέλεγε, πρώτα στις Merz-εικόνες που κατασκεύαζε [*Merz-bilder*], έπειτα στις γλυπτικές Merz-στήλες [*Merz-säule*] και τέλος στο μεταβαλλόμενο αρχιτεκτονικό περιβάλλον του προσωπικού του Merz-εργαστηρίου.

Ο Schwitters δούλευε ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα: *μέσα* και *πάνω* στο εργαστήριό του, συνενώνοντας από τη μια υλικά στις Merz-εικόνες του, και μεταμορφώνοντας από την άλλη τον ίδιο το χώρο του ατελιέ σε ένα περίπλοκο περιβάλλον Merz. Παρόλο που τα δύο αυτά επίπεδα δραστηριότητας αλληλεπικαλύπτονταν συνεχώς, η ανάπτυξη του Merzbau μπορεί πολύ γενικά να διακριθεί σε δύο φάσεις που ανταποκρίνονται στα δύο αυτά επίπεδα εργασίας.

Σε πρώτη φάση, κατά τη δεκαετία του 1920, ο Schwitters καταπιάστηκε με την εμμονική συλλογή και ενσωμάτωση υλικού στις επονομαζόμενες Merz-στήλες (εικόνα 4). Κάθε λογής θραύσματα συναρμόστηκαν στα θεματικά ντανταϊστικά γλυπτά που έστεκαν ελεύθερα στο χώρο του εργαστηρίου στην οδό Waldhausenstrasse. Ένα γλυπτό με τον τίτλο Πόνος [Leiden] φέρεται να σηματοδοτεί μια ιδιαίτερα πρώιμη φάση στην εξέλιξη του χώρου (Gamard, 2000: 87). Η Γερμανο-Αμερικανίδα ιστορικός τέχνης και στενή φίλη του Schwitters, Käte Steinitz, επίσης θυμάται μια «χαοτική σωρό από διάφορα αντικείμενα» (Steinitz, 1968: 90), την οποία ο Schwitters ονόμαζε στήλη και που σύμφωνα με την ίδια σήμανε την αρχή του όλου εγχειρήματος.[4] Η Στήληωνα με την ή αλλιώς *Merz-Στήλη της Πρώτης Ημέρας* [*Das Erste Tag Merz-saule*], έφτανε τα δύο μέτρα ύψος και είχε αρχικά στην κορυφή της μια γύψινη προτομή της γυναίκας του καλλιτέχνη, Helma (Steinitz, 1968: 90).

Η στήλη τροποποιήθηκε αισθητά όταν ο Schwitters αντικατέστησε την προτομή της γυναίκας του με τη γύψινη νεκρική μάσκα του πρωτότοκου γιου του Gerd, ο οποίος πέθανε δύο μόλις εβδομάδες μετά τη γέννησή του (Gamard, 2000: 88). Η στήλη συνέχισε να μεταλλάσσεται με τη συναρμογή κάθε λογής αντικειμένων τόσο στην ορθογωνική βάση όσο και στα υπόλοιπα τμήματα του γλυπτού. Στη βάση της στήλης στερεώθηκε κορνιζαρισμένο ένα κολάζ με τίτλο Τορνιζαρισμένο ένα κολάζ μ [*Der Erste Tag Collage*], το οποίο περιλάμβανε αναφορές σε θρησκευτική τέχνη, καθώς και κομμένα αποσπάσματα από μια έκδοση του περιοδικού De Stijl του Theo Van Doesburg και του τεύχους Holland Dada του περιοδικού Merz που εξέδιδε ο Schwitters. Οι λέξεις «Merz», «Dada», «Bacteria» ήταν επίσης κολλημένες στη βάση της στήλης, επικαλύπτοντας η μια την άλλη. Μια σπειροειδής ανύψωση οδηγούσε από την ορθογωνική βάση στο κρανίο του βρέφους (Elderfield, 1985: 158).

Δίπλα στη Στήλη στη 8). σ σύντομα έκαναν την εμφάνισή τους και άλλες στήλες, συμπεριλαμβανομένων των πιο ξακουστών με τίτλο Ησύντομα έκαναν την εμφά [*Die heilige Bekummernis*] και Οκαι

eilige Bekummernisάνισή τους κ [*Die Kathedrale des erotischen elends*]. Στο μοναδικό λεπτομερή απολογισμό που συνέγραψε ποτέ ο Schwitters για το έργο του, με τίτλο Εγώ το έργο του, με τ [*Ich und meine Ziele,* 1931] (Lach, vol.5: 344), ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την ονομασία Καθεδρικόςοτης Ερωτικής Δυστυχίας και ενίοτε τη συντομογραφία KdeE, για να αναφερθεί στο σύνολο του χώρου, δείχνοντας από τη μια πλευρά τη βαρύτητα της γωνιάς αυτής στο συνολικό χαρακτήρα του έργου, και από την άλλη, φυσικά, μπερδεύοντας απόλυτα τον αναγνώστη (εικόνα 5).

Τη γλυπτική φάση αυτή διαδέχθηκε μια πιο αρχιτεκτονική περίοδος, με την έννοια ότι η διερεύνηση των υλικών συσχετισμών μεταφέρθηκε από τα επιμέρους γλυπτικά υποσύνολα στον ίδιο το χώρο του εργαστηρίου. Κατά τη δεκαετία του 1930, θα μπορούσε κανείς να πει ότι οι Merz-στήλες μετατράπηκαν οι ίδιες σε νέα Merz-υλικά προς ενσωμάτωση σε μια μεγαλύτερη και συνεχώς διευρυνόμενη χωρική κατασκευή. Το Merzbau μετατράπηκε σε μια τεράστια κατασκευή που πολλαπλασιαζόταν με το χρόνο μέσα στο χώρο, εσωκλείοντας τα επιμέρους σύνολα. Οι στήλες συνενώθηκαν η μια με την άλλη και οι καμπυλότητες που προέκυψαν συμπληρώθηκαν με περισσότερα ευρήματα. Καθώς δεν υπήρχε καμία προκατάληψη, θεωρητικά τουλάχιστον, για το πώς θα εξελισσόταν ο χώρος, οι καμπυλότητες πολλές φορές υπερκαλύπτονταν από άλλα τμήματα της κατασκευής. Όπως περιγράφει η Webster, το Merzbau επεκτάθηκε «προς τα κάτω, προς τα έξω, προς τα πάνω, στο υπόγειο, στο μπαλκόνι, στη σοφίτα» (Webster, 1997: 209). Στον κατάλογο της έκθεσης Φανταστική9). Στ, Νταντά και Σουρεαλισμός [1936-37] στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στην Νέα Υόρκη, το Merzbau, το οποίο εκτιθόταν σε φωτογραφίες, περιγράφηκε να «εκβάλλει από το εξωτερικό κέλυφος του σπιτιού (εκτεινόμενο τελικά) από τα υπόγεια προς τους ουρανούς» (Barr, 1936).

Όπως περιγράφει ο ίδιος ο καλλιτέχνης στον απολογισμό του 1931, καθώς η κατασκευή επεκτεινόταν, διάφορα Δωμάτια [*Zimmer*], Σπηλιές [*Grotte*] και Κοιλότητες [*Hohlen*] έκαναν την εμφάνισή τους στο χώρο (Lach, vol. 5: 344-345). Οι περισσότεροι από αυτούς τους χώρους, οι οποίοι κατηγοριοποιούνταν κυρίως με βάση τη θεματική τους και όχι το είδος ή τη μορφή τους (Gamard, 2000: 96), αναπτύσσονταν ανεξάρτητα μέσα στη συνολική δομή. Τα Δωμάτια αναφέρονταν σε πιο γενικά θέματα από την ιστορία και τον πολιτισμό της Γερμανίας (Gamard, 2000: 96).[5] Οι Σπηλιές ήταν αφιερωμένες σε συγκεκριμένα άτομα, ομάδες ή οντότητες, όπως για παράδειγμα στο μοντερνιστή αρχιτέκτονα Mies van der Rohe και στο διευθυντή του Bauhaus, Walter Gropius. Άλλες σπηλιές ήταν αφιερωμένες σε κονστρουκτιβιστές καλλιτέχνες, όπως ο Naum Gabo, ο El Lissitzky και ο Moholy-Nagy, άλλες σε ντανταϊστές φίλους του Schwitters, όπως ο Hans Arp, ο Raoul Hausmann, η Sophie Tauber-Arp, η Hannah Höch (η οποία μάλιστα τιμήθηκε με δύο σπηλιές) και άλλες σε στενούς φίλους και συνεργάτες του καλλιτέχνη, όπως ο Piet Mondrian, ο Herwarth Walden της ομάδας Der Sturm, και η Käte Steinitz. Παράλληλα με αυτές τις τιμητικές σπηλιές, ο Schwitters κατασκεύαζε και πιο αφηρημένους χώρους, οι οποίοι αντανακλούσαν συχνά έναν ιδιαίτερα σκοτεινό χαρακτήρα. Υπήρχαν για παράδειγμα, η Σπηλιάεύαζε και πιο αφηρ, η Σπηλιάεύαζε και πιο αφηρημένους , οι Σπηλιέςύαζε και πιο αφ, και οι Σπηλιέςι ζε και πιο αφηρημένους χώρου που περιείχαν «το αποτρόπαια ακρωτηριασμένο πτώμα ενός άτυχου νεαρού κο-

ριτσιού, βαμμένο κόκκινο με ντομάτα, μαζί με άλλα υπέροχα αναθήματα» (!) (Elderfield, 1985: 161).

Τέλος, οι Κοιλότητες φαίνεται να αντικατόπτριζαν τους βασικούς πνευματικούς και συναισθηματικούς προβληματισμούς του καλλιτέχνη (Gamard, 2000: 96). Υπήρχαν οι πολιτισμικές Υπήρχαν οι που ενσάρκωναν τη διαμόρφωση εθνικιστικών ιδεολογιών, οι κοιλότητεςη εθνικιστικών ιδεολογ, οι κοιλότητεςη εθνικιστικών ιδεολογιών, , οι κοιλότητεςη εθνικιστικών ιδεοσεξουαλικότητας, και οικαι ητεςη εθνικιστικών. Ανάμεσα στις ποικίλες κοιλότητες που κατασκεύασε, δύο φαίνεται να έπαιζαν κύριο ρόλο στη συναισθηματική κατάσταση του καλλιτέχνη και τη μεταγενέστερη εξέλιξη του Merzbau: η Χρυσήau: στεητα [*Die Goldgrotte*] και η Μεγάλη ttετεηταεξέλιξη του [*Grosse Grotto der Liebe*]. Η Χρυσήο ttετεητα περιλάμβανε κάθε λογής υλικά, ακόμη και τα πιο φθηνά μέταλλα (σκουριά) τα οποία μετουσιώνονταν μεταφορικά σε ‘χρυσό’ μετά την ενσωμάτωσή τους στην κοιλότητα αυτή, όπου μεταφέρθηκαν αργότερα και διάφορα παιδικά παιχνίδια καθώς και η νεκρική μάσκα του Gerd. Η Μεγάλητην ενσωμάτωσή του φέρεται να αντικατόπτριζε τη συνεχή μάχη του Schwitters με την αγάπη, το θάνατο, τη σεξουαλικότητα, την αναπαραγωγή και τις γυναίκες.[6]

Εκτός από τους προαναφερθέντες χώρους, υπήρχαν και δοχεία μέσα στα οποία ο Schwitters αποθήκευε υλικά για μελλοντική χρήση. Σύμφωνα με τον Max Ernst που επισκέφθηκε το χώρο σε κάποια στιγμή της εξέλιξής του, ήταν δύσκολο πολλές φορές να ξεχωρίσει κανείς τι ήταν ήδη μέρος του Merzbau και ήταν απλά χώρος αποθήκευσης απορριμμάτων για μελλοντική χρήση (Webster 1997: 210). Στα τελικά στάδια της κατασκευής, μεγάλο μέρος από τα αρχικά περιεχόμενα είχε εγκλειστεί με ξύλο και γύψο ή είχε τοποθετηθεί πίσω από υαλοπίνακες και οι προγενέστερες φάσεις του έργου είχαν καλυφθεί από κονστρουκτιβιστικές μορφές. Η σχέση ανάμεσα στο εξωτερικό κέλυφος και στους εσωτερικούς ‘θησαυρούς’ του Merzbau απέκτησε σταδιακά μεγαλύτερη ανεξαρτησία (εικόνες 6, 7). Στοιχεία προστίθεντο στην εξωτερική κατασκευή χωρίς αναγκαστικά να συμπληρώνονται με ευρήματα. Ο πλούτος και η κινητικότητα των εσωτερικών στρωμάτων κρύφτηκαν από τις αντιπαρατιθέμενες επιφάνειες, πράγμα που οδήγησε σε μορφές που συστρέφονταν προς κάθε κατεύθυνση, σπειροειδώς προς τα επάνω. Υπήρχαν διάδρομοι, συρόμενες πόρτες και ανοίγματα σε ειδικές θέσεις που προσέφεραν οπτική στις δομικές λίθους της κατασκευής (Merz-στήλες) που βρίσκονταν κρυμμένες πίσω από το φαινομενικά αδιαπέραστο τοίχο. Οι κοιλότητες και οι σπηλιές προστατεύονταν συχνά από γυάλινα περιβλήματα, τα οποία σύμφωνα με την Steinitz (1968), τις έκαναν να φαίνονται σαν «μουσειακά εκθέματα ή βιτρίνες μαγαζιού», σαν σύνθετα περιβάλλοντα «που εξέθεταν αποσυρμένα εμπορεύματα προς περισυλλογή».

III. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΙΔΡΑΣΗΣ: ΤΑ ΒΛΕΜΜΑΤΑ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Το Merzbau δεν προοριζόταν να μετακινηθεί ή να εκτεθεί. Μοναδική του αρχή, σε προγραμματικό επίπεδο, ήταν να εξελίσσεται αενάως, εγκαθιδρύοντας υλικές και άυλες σχέσεις μεταξύ των διαφόρων στοιχείων του χώρου, «ιδανικά μεταξύ όλων των πραγμάτων του κόσμου» (Lach, vol. 5: 187). Όπως και σε επίπεδο παραγωγής, τόσο και σε επίπεδο επίδρασης, με την έννοια της σχέσης του έργου με τον εξωτερικό κόσμο, μπορεί κανείς να διακρίνει δύο φάσεις στην εξέλιξη του έργου, οι οποίες και πάλι δεν ήταν προσχεδιασμένες, αλλά παρατηρούνται εκ των υστέρων. Την καθαρά ιδιωτική πρώτη φάση της συλλογής και συναρμογής θραυσμάτων διαδέχθηκε και μια πιο δημόσια διαδικασία συλλογής ‘συνεισφορών’ και ξενάγησης έμπιστων επισκεπτών στους χώρους του εργαστηρίου. Αρχικά λοιπόν, ο Schwitters συνέλεγε και ταξινομούσε τα ευρήματά του σε Merz-υποσύνολα. Σε δεύτερη φάση, έχοντας ήδη χτίσει και ασφαλίσει τις ‘εμμονές’ του (Webster, 1997: 222), ο καλλιτέχνης έστρεψε το βλέμμα του στον εξωτερικό κόσμο και μετέτρεψε το Merzbau σε ένα «πραγματικά δημοκρατικό έργο» (Webster, 1997: 222). Άρχισε να συλλέγει προσωπικά αντικείμενα από φίλους και επισκέπτες. Έστειλε μάλιστα και πρόσκληση προς τους καλλιτέχνες του κόσμου να κάνουν ‘δωρεές’ στον Καθεδρικό του (Webster, 1997: 222).

Σύμφωνα με τον απολογισμό του 1931, το Merzbau στα μεταγενέστερα στάδια της εξέλιξής του ήταν αποφραγμένο από κάθε εξωτερική παρατήρηση. Ο Schwitters είχε ασβεστώσει το εσωτερικό των παραθύρων (Gamard, 2000: 95), ώστε οποιαδήποτε ματιά από τους περαστικούς να είναι αδύνατη. Εκτός από τη γυναίκα του καλλιτέχνη, Helma, και το γιο του, Ernst, ήταν πολλοί λίγοι εκείνοι που είχαν την άδεια να επισκεφθούν το χώρο του εργαστηρίου. Σε αυτούς τους μετρημένους έμπιστους φίλους αναγκαστικά μετατόπισε και η ιστοριογραφία μεγάλο μέρος της ευθύνης για την ερμηνεία και περιγραφή του έργου. Ο Schwitters τους προσέφερε εκτεταμένες ξεναγήσεις μέσα στο χώρο. Αυτές οι ξεναγήσεις διαρκούσαν μέχρι και τέσσερις ώρες. Ο Schwitters απέτρεπε τυχόν ερωτήσεις και αποκάλυπτε μόνο το υλικό που θεωρούσε κατάλληλο προς έκθεση, καθώς υπήρχαν πολλά που έπρεπε να κρυφθούν από το δημόσιο βλέμμα. Ανάμεσα στους διάφορους χώρους του Merzbau, υπήρχαν και κάποιες απόλυτα μυστικές σπηλιές, στις οποίες ο Schwitters δεν επέτρεψε ποτέ πρόσβαση σε κανέναν πέρα από τρεις ανθρώπους, που σύμφωνα με εκείνον θα είχαν την ικανότητα να τις εκτιμήσουν. Οι άνθρωποι αυτοί ήταν ο ιδιοκτήτης της γκαλερί Sturm Herwarth Walden, ο ιστορικός της αρχιτεκτονικής Sigfried Giedion, και ο ντανταϊστής καλλιτέχνης Hans Arp (Lach, vol. 5: 345).

Οι επισκέπτες φορούσαν παντόφλες πριν εισέλθουν στον Καθεδρικό του Schwitters, τις οποίες εκείνος φύλαγε έξω από την πόρτα. Οι λόγοι σύμφωνα με τον Rudolph Jahns ήταν δύο: από τη μια για να μην χρειάζεται να βάφει συνεχώς το πάτωμα, και από την άλλη ώστε να υποβάλλει τους επισκέπτες σε μια ατμόσφαιρα θρησκευτικής ευλάβειας και σεβασμού. Μέσα στον Καθεδρικό μετά βίας ακούγονταν τα βήματα, βασίλευε σχεδόν απόλυτη ησυχία (Gohr, 2000: 142).

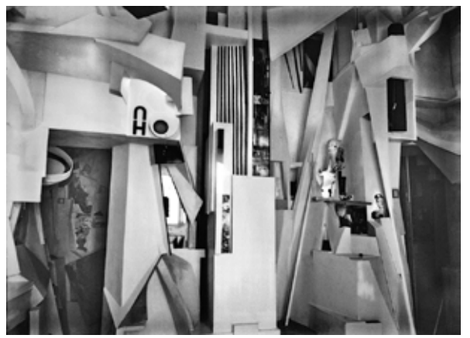
Η αντίδραση των ανθρώπων που επισκέφθηκαν το Merzbau σε διάφορες στιγμές της εξέλιξής του, κυμαινόταν από δέος μέχρι τη διάγνωση καθαρής παράκρουσης (εικόνα 7). Ο Hans Arp αποκάλεσε το Merzbau «μια αποκρουστικά όμορφη κατασκευή» (Webster, 1997: 212). Ο διευθυντής μουσείου Alexander Dorner, ο οποίος εκτιμούσε γενικά τον Schwitters ως καλλιτέχνη, βίωσε την επίσκεψή του ως «μια άρρωστη και αηδιαστική υποτροπή της κοινωνικής ανευθυνότητας ενός βρέφους που παίζει με σκουπίδια και βρωμιές» και έκανε λόγο για «την ελεύθερη έκφραση του κοινωνικά ανεξέλεγκτου εαυτού που στη συγκεκριμένη περίπτωση γεφύρωσε το χάσμα μεταξύ της λογικής και της τρέλας» (Cauman,

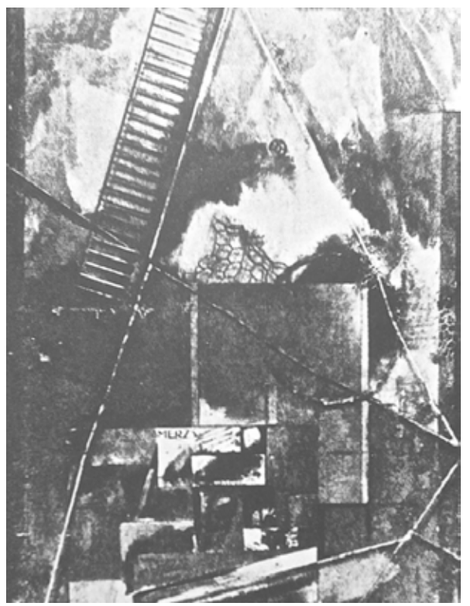
1958: 36). Πιο μετριοπαθείς αντιδράσεις περιλάμβαναν την περιγραφή της Käte Steinitz που αποκάλεσε το Merzbau «μια μινιατούρα ενός θεάτρου του παραλόγου» (Steinitz, 1968: 90). Μετά την εναρκτήρια συνεδρίαση της ομάδας καλλιτεχνών με το όνομα *Die abstrakten hannover* που έλαβε χώρα στην οικία του Schwitters, ο Rudolph Jahns προσκλήθηκε προσωπικά να επισκεφθεί τον Καθεδρικό. Στις Σημειώσεις προσωπικά να επισκεφθεί τον Καθεδρικ*Merzbau* που δημοσιεύθηκαν το 1942 (Gohr, 2000: 142), ο Jahns περιέγραψε την ιεροτελεστία των περιηγήσεων ως μια σταδιακή κορύφωση προς μια στιγμή που τον έφερε κοντά στο 'απόλυτο' στην τέχνη.[7]

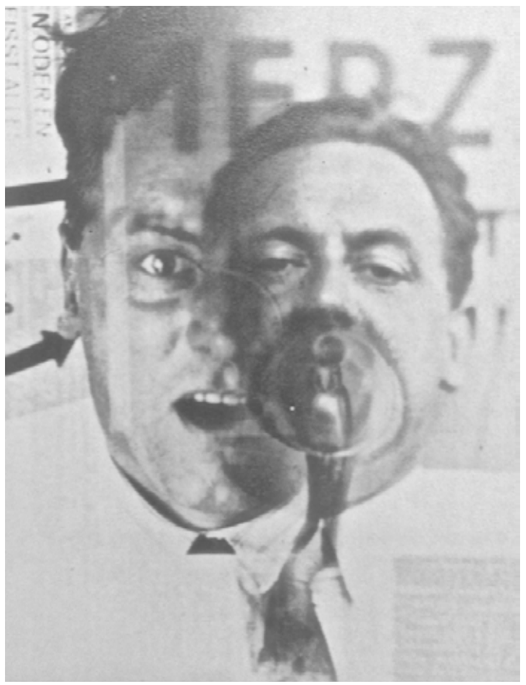
IV. ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΟΠΤΙΚΗΣ

Το Merzbau καταστράφηκε ολοσχερώς στη διάρκεια αεροπορικών επιδρομών πάνω από το Ανόβερο το 1943.[8] Για πολλές δεκαετίες, μελετητές και ιστορικοί τέχνης επιχείρησαν την ακριβή χαρτογράφηση της εξέλιξης του Merz-κτιρίου στο χώρο και το χρόνο, με μοναδικά εργαλεία ασαφείς, αποσπασματικές και συχνά αντιφατικές οπτικές και γραπτές μαρτυρίες. Τα μοναδικά απομεινάρια είναι μερικές σχηματικές κατόψεις του διαμερίσματος, τρεις φωτογραφίες που τράβηξε το 1933 ο φωτογράφος Wilhelm Redemann, μια φωτογραφία που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Abstraction-Création* του Hans Arp το 1932 και μια σειρά από φωτογραφικά στιγμιότυπα που τραβήχτηκαν από το γιο του καλλιτέχνη, Ernst, σε όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του Merzbau. Οι αφηγήσεις των επισκεπτών που υπήρξαν μάρτυρες της μεταμόρφωσης του ατελιέ του Schwitters σε μια γιγάντια Merz-κατασκευή, είναι μπερδεμένες και εστιάζουν περισσότερο στην εμπειρία του έργου παρά στη λεπτομερή περιγραφή του. Η απουσία οποιουδήποτε υλικού υπολείμματος, οι αποσπασματικοί και συμπτωματικοί απολογισμοί εκ μέρους του Schwitters και η απόλυτη έλλειψη στοιχείων που να μαρτυρούν την εξέλιξη του έργου για τα πρώτα επτά τουλάχιστον χρόνια της κατασκευής του, καθώς ο Schwitters δεν έκανε καμία αναφορά σε αυτό στη δεκαετία του 1920 (Webster, 2007: 2), καθιστούν την ανακατασκευή της ιστορίας του Merzbau ένα εγχείρημα ιδιαίτερα δύσκολο, εάν όχι αδύνατο. Οι υφιστάμενες ιστορίες του Merzbau, παρότι αποτέλεσμα λεπτομερούς συστηματικής και μεθοδικής έρευνας, είναι γεμάτες ερωτηματικά και ανακρίβειες, παράδοξα και αντιφάσεις. Ακόμα και η απλή ανάγνωσή τους συνιστά πρόκληση. Σε έναν ωκεανό από εικασίες και επίμονες αβεβαιότητες, όσο περισσότερο διαβάζει κανείς για το Merzbau, τόσο λιγότερο το κατανοεί.

Στο άρθρο αυτό ισχυρίζομαι ότι το εγχείρημα μιας γραμμικής αναλυτικής περιγραφής της ανάπτυξης του Merz-κτιρίου είναι πέρα από μάταιη και ασύμβατη με τον ίδιο το χαρακτήρα του έργου, και προτείνω αυτή η αδυναμία να γίνει η αφορμή για μια μεταστροφή της οπτικής. Θεωρώ ότι η έλλειψη συναίνεσης σχετικά με τη χρονική και χωρική ανάπτυξη του Merzbau είναι σύμφυτη με το μη γραμμικό χαρακτήρα του και επομένως είναι κάτι που πρέπει να τονισθεί και όχι να επιλυθεί. Υποστηρίζω ότι αντιστεκόμενο στην ερμηνεία, το Merzbau φέρει ένα ισχυρό θεωρητικό επιχείρημα που αφορά στη μελέτη αντικειμένων από την ιστορία της καλλιτεχνικής και αρχιτεκτονικής παραγωγής, προτείνοντας μια στάση απόσταξης και υιοθέτησης των παραγωγικών διαδικασιών που τα έφεραν στη ζωή παρά μια στάση περιγραφικής και αναλυτικής απομίμησης.







Από πάνω και δεξιόστροφα: Εικ. 1-3

Παράλληλα με τις συστηματικές προσπάθειες των ιστορικών να συνθέσουν τις υπάρχουσες πληροφορίες σε μια συνεκτική αφήγηση, μια ακόμα σχολαστική ‘ερμηνευτική’ επιχείρηση ξεκίνησε στις αρχές της δεκαετίας του 1980 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Αυτή η επιχείρηση ωστόσο, δεν είναι ιστοριογραφική. Πρόκειται για μια υλική ανασύσταση της μορφής του έργου, για την κατασκευή μιας ρέπλικας. Το 1981, ο Ελβετός επιμελητής και ιστορικός τέχνης Harald Szeemann, ανέθεσε στον Ελβετό σκηνογράφο Peter Bissegger την κατασκευή της πρώτης από μια σειρά ανακατασκευών του Merz-κτιρίου. Η δυσκολία ήταν προφανής: «Πώς μπορεί κανείς να αναπαράγει και να εκθέσει έναν αέναο αναδιπλασιασμό;» (Szeeman, 1986: 256-257). Παρά τις αρχικές του ενστάσεις σχετικά με τη σκοπιμότητα ενός τέτοιου εγχειρήματος, ο Szeeman ενέδωσε τελικά στο μεγάλο του όνειρο να περάσει μια νύχτα μέσα στη σπηλιά του Schwitters. Ο Bissegger ανέλαβε το έργο κατασκευής αυτού που συμφωνήθηκε να αποκαλείται Απόπειρα το έργο κατασ (Notz και Obrist, 2007) (εικόνα 9).[9] Η ρέπλικα εκτέθηκε στο Kunsthaus της Ζυρίχης στο πλαίσιο της έκθεσης Τάσεις ρίχης στο πλαίσιο της έκθεσης το 1983. Για την έκθεση Νταντά83. Για την έκθεση ης στο Λονδίνο [1988-89], ένα πρακτικό ‘αντίγραφο ταξιδιού’ κατασκευάστηκε υπό την επίβλεψη του Bissegger.[10] Μια νέα ανακατασκευή βρίσκεται υπό προετοιμασία και θα εκτεθεί φέτος [2014] στο Musée des Beaux-Arts της Ρουέν στην Γαλλία.

Η αναπαραγωγή μιας προγραμματικά μεταλλασσόμενης μορφής βάσει μιας φωτογραφικής καταγραφής που αναπαριστά μια στιγμή στην ανάπτυξή της, φαίνεται να ανταποκρίνεται περισσότερο στην ογκοπλαστική υλοποίηση των συγκεκριμένων φωτογραφιών παρά στο αυθεντικό εγχείρημα. Θεωρώ λοιπόν, ότι η Απόπειρα της, φαίνεται είναι ένα πρότζεκτ πλήρως αντιθετικό από το Merzbau του Schwitters, καθώς η παραγωγή της βασίστηκε σε μια διαδικασία αντίστροφη από τη διαδικασία παραγωγής του πρωτοτύπου. Στην περίπτωση της ανακατασκευής, η διαδικασία παραγωγής αφορούσε στην υλοποίηση μιας ήδη υπάρχουσας εικόνας. Το *τέλος* ήταν μια προδιαγεγραμμένη μορφή που αντανακλούσε μια στιγμή της εξέλιξης του Merzbau στο χρόνο. Στην περίπτωση του πρωτοτύπου, το *τέλος* ήταν η ίδια η παραγωγική διαδικασία της συνεχούς θραυσματοποίησης και ανασύστασης: ένας αέναος αναδιπλασιασμός συσχετισμών μεταξύ των Merz-στοιχείων εντός του στούντιο του καλλιτέχνη και των νέων υλικών που συλλέγονταν και μεταφέρονταν στο χώρο εργασίας για να ενσωματωθούν στον Merz-Κόσμο. Μέσα στη μεταλλασσόμενη μεταφυσική του Merzbau *-μεταλλασσόμενη* με την έννοια ότι οι όροι με τους οποίους μπορούσε κανείς να το κατανοήσει μεταβάλλονταν συνεχώς- η αλήθεια (μορφή) είχε χάσει την αξία της. Το νόημα βρισκόταν στην ακατάπαυστη διαδικασία της παραγωγής καθαυτή και δεν εμφανιζόταν παρά ως στιγμιαίο παραπροϊόν αυτής, το οποίο θα υπόκειντο αμέσως σε εκ νέου επανασημασιοδοτήσεις.

Στην έρευνά μου δεν επιχειρώ μια καλύτερη κατανόηση της εξέλιξης αυτής της περίπλοκης μορφής στο χώρο και το χρόνο, αλλά επιδιώκω να ανάγω την προαναφερθείσα ιστοριογραφική αδυναμία σε αφορμή για μια μεταστροφή της οπτικής. Πιστεύω ότι η ιδιαίτερη σημασία του Merzbau μπορεί να ξεδιπλωθεί μόνο εάν επαναπροσδιοριστούν οι όροι με τους οποίους κάνει κανείς λόγο για αυτό. Δεν ψάχνω για νέα κριτήρια με τα οποία να αναλύσω τα υπάρχοντα



Εικ. 4-5

στοιχεία εν όψει μιας ενιαίας ιστορίας που θα μπορέσει να αποκρυσταλλώσει το νόημα του Merzbau και τις συγγραφικές προθέσεις του δημιουργού του. Αντ’ αυτού, προτείνω τη διοχέτευση της κατ’ ουσία δυναμικής φύσης του αντικειμένου στους όρους συζήτησης και διαχείρισής του. Στόχος μου είναι να προτείνω τη διάδοση ενός ιστορικοθεωρητικού λόγου που αποστασιοποιείται από την απόπειρα να ερμηνεύσει το έργο και μετατοπίζει το κέντρο βάρους στις διαδικασίες και λογικές της εφεύρεσής του, και είναι με την έννοια αυτή, εφευρετικός [heuretics] (Ulmer, 1994) και όχι ερμηνευτικός [hermeneutics].[11] Η αξία μιας τέτοιας μεταστροφής μπορεί να γίνει κατανοητή κατά κύριο λόγο από τη σκοπιά του σχεδιασμού, και όχι της ερμηνευτικής ιστοριογραφίας.

Θεωρώ το Merzbau ως ένα πρώιμο αλλά ιδιαίτερα διαισθητικό παράδειγμα που μπορεί να αποκρυσταλλώσει αυτό που ο θεωρητικός Gregory L. Ulmer (2003) εντοπίζει ως μια ιστορική μετατόπιση των βασικών μηχανισμών σκέψης και διαχείρισης που συνόδευσε τη διάδοση των τεχνολογιών καταγραφής και αναπαραγωγής ήχου και εικόνας από τη Βιομηχανική Επανάσταση και μετά. Σύμφωνα με τον Ulmer, ο βασικός τεχνολογικός εξοπλισμός μιας εποχής, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο καταγράφεται ο κόσμος, είναι τμήμα μιας ευρύτερης «κοινωνικής μηχανής» (Ulmer, 2003) παραγωγής πολιτισμού, που εμπεριέχει επιπλέον νέες μορφές σκέψης και εμπειρίας του υποκειμένου και απαιτεί νέους θεσμούς που να διδάσκουν και να αναπαράγουν αυτές τις μορφές. Η εφεύρεση λοιπόν νέων μέσων καταγραφής και επικοινωνίας συνοδεύει μια μετάλλαξη στο βασικό εξοπλισμό σκέψης και μια ριζική επαναδιευθέτηση των τρόπων ύπαρξης, διαχείρισης και παραγωγής γνώσης.[12]

Ο Ulmer διακρίνει τρία βασικά στάδια στην εξέλιξη του Δυτικού πολιτισμού: τη μετάβαση από τον προφορικό στο γραπτό και από το γραπτό στον ‘ηλεκτρονικό’ εξοπλισμό σκέψης.[13] Για το ίδιο ερώτημα της μεταφυσικής, για το πώς δηλαδή λειτουργεί ο κόσμος, ο προφορικός εξοπλισμός σκέψης σύμφωνα με τον Ulmer, περιστρέφεται γύρω από το τι είναι σωστό και λάθος από άποψη ηθικής, η αλφαβητική κουλτούρα ασχολείται με το τι είναι αληθές ή εσφαλμένο από άποψη εγκυρότητας, ενώ ολόκληρη η κοινωνική μηχανή της σύγχρονης εποχής περιστρέφεται γύρω από τους πόλους της αισθητικής έλξης και της απώθησης, της ευχαρίστησης και του πόνου με την ψυχαναλυτική έννοια των όρων. Στο άρθρο αυτό, λοιπόν, μελετώ το Merzbau ως μια παραδειγματική περίπτωση αναζήτησης ευημερίας, όχι μέσω θρησκευτικής πίστης ούτε μέσω αναλυτικής ορθολογικής σκέψης για τον κόσμο και τα πράγματα, αλλά μέσω μιας δραματουργικής επανάληψης μιας βασικής προδιάθεσης [dispositif]

ριζωμένης στην εμπειρία του δημιουργικού υποκειμένου: στην περίπτωση του Schwitters ο μηχανισμός αυτός αφορά στην επιδιόρθωση ενός κατεστραμμένου κόσμου μέσω της αναγωγής της βιωμένης θραυσματοποίησης σε παραγωγική διαδικασία ανασύστασης.

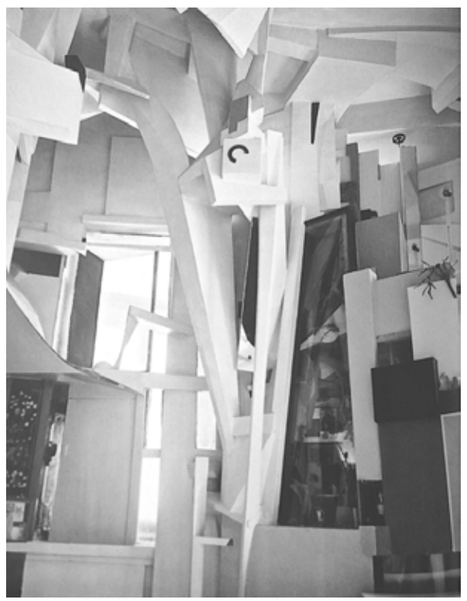
Από έναν κόσμο πραγμάτων που λειτουργεί στη βάση αντιστοιχήσεων του τύπου σημαίνον-σημαινόμενο μεταβήκαμε σε έναν κόσμο κατακερματισμένο σε εικόνες. Στον κόσμο αυτό, η σταθερότητα του ορθολογιστικού εαυτού μετατρέπεται σε ενεργό φορέα δημιουργικής γνώσης, με αποτέλεσμα κανείς να εντοπίζει ένα νεο-ενεργοποιηθέν σύστημα νόησης. Θα μπορούσε κανείς να επικαλεστεί την έννοια του Σχεδιασμού για να υποδηλώσει τις εν λόγω ενεργές δοκιμές του νέου εξοπλισμού σκέψης και ύπαρξης, που αφορά σε μια διαδικασία πολύ πιο ανήσυχη και δραστήρια από την ουσιαστικά αναλυτική τροπικότητα του ορθολογικού αναστοχασμού. Και εάν αυτός ο όρος ισχύει, τότε ο Σχεδιασμός δεν αντικαθιστά απλά την Επιστήμη, όπως ακριβώς η Επιστήμη δεν αντικατέστησε τη Θρησκεία, αλλά μάλλον την εκτόπισε από κυρίαρχη τροπικότητα. Οι δεξιότητες και μορφές γνώσης στο πλαίσιο της αλφαβητικής κουλτούρας, δηλαδή ο ορθολογισμός και η προτασιακή λογική, δεν είναι λανθασμένες, αλλά δεν επαρκούν για την πρόσβαση και διαχείριση εκείνης της διάστασης της πραγματικότητας που διανοίχθηκε από τα μέσα καταγραφής και αναπαραγωγής εικόνας. Οι δύο εξοπλισμοί σκέψης και διαχείρισης συναθροίζονται: η Εποχή του Σχεδιασμού εσωκλείει την Εποχή της Επιστήμης.

V. ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΗ ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΣΤΑΣΗ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

Η υπόθεσή μου είναι ότι το μοντέλο δημιουργίας του Merzbau μαρτυρά παραδειγματικά αυτή τη μετάβαση από την Επιστήμη στο Σχεδιασμό, από την αναλυτική περιγραφή στη δημιουργική συναρμολόγηση, από το υπαρκτό (τι υπάρχει) στο δυνητικό (τι μπορεί να υπάρξει). Διαβάζω την πρώιμη και διαισθητική εμπλοκή του Schwitters με ζητήματα οντολογίας μέσω της τέχνης ως μια φιλοσοφική στάση παραίτησης από την προσπάθεια απόσπασης εγγενούς νοήματος από τον κόσμο και ως ένα εγχείρημα προσωπικής παραγωγής του. Επινοώ τον όρο παραστατικήό τον κόσμο κα [performative autobiography] για να συνοψίσω την υιοθέτηση μιας σχεδιαστικής στάσης προς την ίδια την πραγματικότητα. Θεωρώ ότι αυτός ο όρος μπορεί ταυτόχρονα να αποδώσει το χαρακτήρα του μετασχηματισμού της οικίας του Schwitters στο Ανόβερο στην αυτόνομη και ακατανόητη πραγματικότητα του Merzbau, αλλά και να περιγράψει μια νοοτροπία εφαρμόσιμη, εάν όχι εγγενή στο σύγχρονο πολιτισμό της εικόνας. Όλοι μας συναρμολογούμε πραγματικότητες και υπόθεσή μου είναι ότι το μοντέλο δημιουργίας του Merzbau μαρτυρά παραδειγματικά αυτή τη μετάβαση από την Επιστήμη στο Σχεδιασμό, από την περιγραφή στη δημιουργία, από το υπαρκτό (τι υπάρχει) στο δυνητικό (τι μπορεί να υπάρξει).

Το Merzbau ήταν περισσότερο μια συνολική δομή μέσα στην οποία ο Schwitters εξερευνούσε τις δυνητικότητες των Merz-πρακτικών του, παρά ένα προσχεδιασμένο αντικείμενο τέχνης. Η λαβυρινθώδης κατασκευή που προέκυψε μέσα από αυτό τον ακατάπαυστο παραγωγικό μηχανισμό, εσώκλειε σε μια αναπόσπαστη ενότητα την τέχνη και τη ζωή του καλλιτέχνη, αντικατοπτρίζοντας ταυτόχρονα, όπως περιέγραψε ο Schwitters το 1920, μια «καθολική Merz εικόνα του







Από κάτω και αριστερόστροφα: Εικ. 6-8

κόσμου» [*Merz-Gesamtweltsbild*], (Müller-Alsbach και Heinz Stahlhut, 2004: 9). Θεωρώ ότι η μελέτη του Merzbau υπό το πρίσμα ενός καθολικούίσμα ενός ελέ [*Gesamtkunstwerk*] που εμπεριέχει μια καθολικήεριέχει μια λέτη τ επιτάσσει τη μελέτη της Merz-κατασκευής όχι ως αισθητικού αντικειμένου αλλά ως διαδικασίας παραγωγής. Σε αυτό το κεφάλαιο, η δραστηριότητα του Schwitters εντός του Merzbau μελετάται ως μια πράξη παραγωγής προσωπικής οντολογίας: ως μια απόπειρα διαχείρισης της ύπαρξης όχι μέσω της ανάλυσης και κατανόησης των πραγμάτων, αλλά μέσω μιας ενεργούς εμπλοκής στο σχεδιασμό μιας εξατομικευμένης πραγματικότητας και στην υποδήλωση των νοητικών κατηγοριών μέσω των οποίων αυτή λειτουργεί.

Η σκέψη και πράξη του Schwitters στη διάρκεια κατασκευής του Merzbau ήταν την ίδια στιγμή πλήρως ανορθόδοξη και απολύτως λογική. Το Merzbau δεν σήμαινε τίποτα. Η κατασκευή δεν μπορούσε να διαβαστεί από τον παρατηρητή ως αναπαραστατικό αντικείμενο ή αφήγηση, καθώς η λογική της συνεκτικής ακολουθίας του ενός στοιχείου από το άλλο είχε αντικατασταθεί από μια νέα λογική της συνεχούς αλληλουχίας αντιπαραθέσεων. Η σχεδιαστική λογική της κατασκευής αφορούσε αρχικά σε μια διαδικασία μετουσίωσης, μέσω της οποίας ο Schwitters επέλεγε, διένεμε και αναδιαμόρφωνε τα υλικά στο χώρο. Θεωρητικά, δεν υπήρχε ούτε ένα στοιχείο που δεν θα μπορούσε να υποστεί περαιτέρω αναθεώρηση. Το νόημα δεν βρισκόταν πλέον στα στοιχεία καθαυτά, αλλά στην πράξη συσχετισμού 'αδιάφορων' στοιχείων. Κάθε πρόσθεση απαιτούσε την αναπροσαρμογή ολόκληρης της μορφής για να φιλοξενήσει το καινούργιο υλικό, καταλήγοντας σε ένα λαβύρινθο συσχετισμών. Η προσδιοριστική αρχή του Merzbau ήταν να παραμένει αενάως ανολοκλήρωτο, να επεκτείνεται συνεχώς αντιστεκόμενο στην έννοια της ολότητας και της παγίωσης. Η προσθετική αρχή του collage ήταν συνώνυμη με την εξελισσόμενη βιοτική πρακτική του Schwitters. Η διαδικασία ήταν απλή, αλλά έπρεπε να παραμένει σε ροή [in-flux]: η νέα πραγματικότητα που προέκυψε δεν ήταν προσχεδιασμένη αλλά αναδυόταν εκ νέου σε κάθε στιγμή της δημιουργικής πράξης και αναθεωρούνταν συνεχώς με την πρόσθεση και σύνδεση νέου υλικού. Το αποτέλεσμα της συνειρμικής αυτής συλλογιστικής ήταν μια ακατανόητη κατασκευή, η οποία αντιστεκόταν στην ερμηνεία αλλά απέδιδε στο ακέραιο τους μηχανισμούς παραγωγής νοήματος του δημιουργού της.

Από άποψη εμπειρίας του υποκειμένου, θεωρώ ότι ο Schwitters προσωποποιεί ένα νέο τύπο ταυτότητας που αναδύεται μέσα από το τραύμα μιας απόλυτης κατάρρευσης της ανθρωπότητας και διαμορφώνεται στη βάση μιας διαδικασίας συνεχούς επαναπροσδιορισμού. Το 1917, ο ποιητής-ηγέτης της ντανταϊστικής ομάδας του Βερολίνου, Richard Huelsenbeck, έγραψε ένα ποιητικό μανιφέστο αφιερωμένο στο Νέογραψε έν [*Der neue Mensch*, 1917] που σύμφωνα με τον Huelsenbeck θα ήταν ένας άνθρωπος υπέρβασης, ένας άνθρωπος που θα μαχόταν για την προσωπική του ελευθερία και ευημερία μέσα από την υιοθέτηση μιας στάσης συνεχούς μεταμόρφωσης και αναδιαμόρφωσης (Huelsenbeck, 1974: xxxv). Το 1971, στο Νταντά: Η Αυτοκτονία ως Τέχνη, ο A. Alvarez μίλησε για την αυτοκτονία ως το υπέρτατο έργο τέχνης ενός ντανταϊστή (Huelsenbeck, 1974: xxxix). Ο ορισμός του για την αυτοκτονία δεν αφορούσε σε μια πράξη φυσικής αυτοκαταστροφής, αλλά σε μια συνεχή διάλυση του ορθολογικού εαυτού. Βλέπω τη διαδικασία παραγωγής του Merzbau ως την πραγμάτωση μιας παραγωγικής εναλλακτικής αυτής της μηδενιστικής αυτοκτονικής διαδικασίας που περιέγραφαν οι

Huelsenbeck και Alvarez. Μέσα σε μια Merz-οντολογία, η ταυτότητα του δημιουργού δεν είναι παρά μια στιγμή της εξελισσόμενης δημιουργικής διαδικασίας, ένα προσωρινό έργο τέχνης που προκύπτει σαν αποκαλυπτική στιγμή μέσα στη συνεχή συναρμογή θραυσμάτων και χάνεται ξανά σε έναν κύκλο θραυσματοποίησης και καταστροφής, διάλυσης και επανασύστασης μέσω της συνεχούς εισαγωγής νέας πληροφορίας και υλικού. Η δημιουργική δραστηριότητα μέσα στο Merzbau μπορεί να διαβαστεί ως μια εμπειρία πρόσβασης ευημερίας μέσω της εκτέλεσης ενός βασικού παραγωγικού μηχανισμού, τον οποίο ο Schwitters εκτελούσε μέρα-νύχτα: επιδιόρθωση ενός αποσυναρμολογημένου κόσμου προσωπικής, φυσικής, ηθικής και κοινωνικοπολιτικής κατάρρευσης μέσω της επανασυναρμολόγησης των θραυσμάτων. Η 'κόλλα' που συνέδεε τα συντρίμμια στα νέα σύνολα δεν ήταν πλέον μια ορθολογική διαδικασία παραγωγής αναπαραστατικού νοήματος, αλλά η ιδιαίτερη εξατομικευμένη τυχαιότητα που συνόδευε τη βιοτική πράξη του δημιουργικού υποκειμένου.

VI. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Θεωρώ ότι μέσα από την εμμονική επανάληψη μιας στοιχειώδους δημιουργικής διαδικασίας, ο Schwitters παρέδωσε στην ανθρωπότητα ένα πανίσχυρο όπλο αναδιαχείρισης των συντριμμιών του δεδομένου, για την παραγωγή νέων κόσμων, με την προοπτική ο μηχανισμός αυτός να τεθεί στην υπηρεσία κάθε απελευθερωτικής προοπτικής υπέρβασης μιας αναποτελεσματικής -ως προς την ανθρώπινη ευημερία- πραγματικότητας. Στις ρητορικές θανάτου του φαινομένου της Πρωτοπορίας και στις επικλήσεις για ανατροπή των σκληρύνσεων μιας μεταμοντέρνας εποχής που βιώνει ένα διαρκές τέλος, ίσως η πρωτοποριακή δράση είναι δυνατόν να αναβιωθεί. Όχι ως ένα νοσταλγικό απολίθωμα του δοξασμένου παρελθόντος της, ούτε ως απείκασμα των φαινομενικών ανανεώσεών της, αλλά ως μια διαδικασία που αίρει τους διαχωρισμούς ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, την αναπαράσταση και την εμπειρία και δημιουργεί νέα σύμπαντα από τις κρυμμένες συναρτήσεις θρυμματισμένων κόσμων.

Η συνεισφορά των συνειρμών που επιχείρησα στο άρθρο αυτό αφορούν στα ερωτήματα του *ποιος* σχεδιάζει και *τι*. Ισχυρίζομαι ότι η συναρμογή επέκτεινε αυτά τα ερωτήματα περιλαμβάνοντας *όλους* ως πιθανούς σχεδιαστές και την *πραγματικότητα* ως έργο σχεδιασμού. Η εξατομικευμένη υιοθέτηση δε της συναρμογής, όπως εφαρμόσθηκε παραδειγματικά από τον Schwitters με την εφεύρεση του Merz, υπερέβη την αχρονική και απρόσωπη συνδυαστική αισθητική και πρότεινε μια διαδικαστική στάση δημιουργίας, που περιλαμβάνει τον επόπτη ως ενεργό φορέα νοηματοδότησης του όλου. Όλοι μπορούμε να γίνουμε σχεδιαστές, υπαινίχθηκε ο Schwitters, συναρμόζοντας θραύσματα ενός κόσμου που καταγράφεται συνεχώς σε κομμάτια, όχι ως σταθερές στοιχειώδεις μονάδες πληροφορίας, αλλά ως προϊόντα μιας υποκειμενικής κατάτμησης, σε νέες υλικές και άυλες πραγματικότητες. Σε αυτό το πνεύμα, ανέλαβα να διηγηθώ την ιστορία του Merzbau με τους όρους μιας μεταφυσικής κατασκευής που ενσωμάτωσε τον απολογισμό του Schwitters για ολόκληρο τον κόσμο, με στόχο να κατασκευάσω μια διανοητική σκαλωσιά που θα επιτρέψει στους σύγχρονους σχεδιαστές να εφεύρουν νέους κόσμους, διοχετεύοντας, επαυξάνοντας και θέτοντας σε λειτουργία τη δική τους 'παραστατική αυτοβιογραφία'.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Barr, A. H. Jr. (1936) *Fantastic art, Dada, Surrealism*. New York: The Museum of Modern Art.

Cauman, S. (1958) *The Living Museum. Experiences of an Art Historian and Museum Director, Alexander Dorner*. New York: New York University Press.

Dietrich, D. (1993) *The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*. New York: Cambridge University Press.

Elderfield, J. (1985) *Kurt Schwitters*. London: Thames and Hudson.

Gamard, E. B. (2000) *The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press.

Arp, J. (ed.) (2000) *Kurt Schwitters, I is Style*. Amsterdam: Stedelijk Museum; Rotterdam: NAi Publishers.

Huelsenbeck, R. (1974) *Memoirs of a Dada Drummer*; trans. J. Neugroschel. New York: Viking Press.

Lach, F. (ed.) (1973-81) *Kurt Schwitters, das literarische Werk*, vol. 1 *Lyrik*; vol. 2 *Prosa 1918-1930*; vol. 3 *Prosa 1931-1948*; vol. 4 *Schauspiele und Szenen*; vol. 5 *Manifeste und kritische Prosa*. Cologne.

Müller-Alsbach, A., Heinz Stahlhut, H. (eds) (2004) *Kurt Schwitters: Merz - A Total Vision of the World*. Bern: Benteli Publishers.

Notz, A., Obrist, H.-U. (eds) (2007) *Merz-World: Processing the Complicated Order.* Zurich: Jrp Ringier Kunstverlag Ag.

Schmalenbach, W. (1967) *Kurt Schwitters.* Cologne: DuMont Schauberg; New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Schmalenbach, W. (1981) *Kurt Schwitters in Exile: The Late Work 1937-1948 = Kurt Schwitters im Exil: Das Spatwerk 1937-1948*. London: Marlborough Fine Art Ltd.

Schwitters, K.. (1931) 'Ich und meine Ziele' , στο Lach, vol. 5, σς. 340-349.

Steinitz, K. (1968) *Kurt Schwitters: A Portrait from Life*. Berkeley: University of California Press.

Szeemann, H. (1986 &1987) 'Die Geschichte der Rekonstruktion des MERZbaus (1980-1983)', στο *Kurt Schwitters 1887-1948. Ausstellung zum 99. Geburtstag, exhibition catalogue*, (επιμ. Μουσείο Sprengel Ανόβερο, Φρανκφούρτη, (Main)/Βερολίνο 1986 & 1987).

Ulmer, G. L. (1994) *Heuretics: The Logics of Invetion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Ulmer, G. L. (2003) *Internet Invention: From Literacy to Electracy*. New York: Longman.

Webster, G. (2007) 'The Reception of the Merzbau', στο Συμπόσιο *Kurt Schwitters and the Avant-garde*, 29/06 - 01/07/2007, Μουσείο Sprengel, Ανόβερο, Γερμανία.



Εικ. 9

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η περιγραφή παρατίθεται στη βιογραφία που έγραψε ο Elderfield για τον καλλιτέχνη το 1985. Για την πρωτότυπη πηγή, βλέπε *Katalog* 1927: 99-100 (Lach, vol. 5: 252-253).

2. Για την πρωτότυπη πηγή στα Γερμανικά, βλέπε Autobiographical statement: Rasch 1930: 88-89 (Lach, vol. 5 *:* 335).

3. Η έκφραση προέρχεται από το κεφάλαιο *Hidden Meanings: The Merzbau* του βιβλίου *Kurt Merz Schwitters: A biographical Study* της Gwendolen Webster (1997: 209).

4. Από τη μια πλευρά, δεν είναι σίγουρο ότι η Steinitz αναφέρεται στη Στήλη του Πόνου. Από την άλλη, η περιγραφή της, που αφορά σίγουρα σε μια πρώιμη φάση του έργου, αναδεικνύει το χαρακτήρα των Merz-Στηλών.

5. Μερικά παραδείγματα περιλαμβάνουν το δωμάτιο *Biedermeier*, το δωμάτιο *De Stijl*, που αναφερόταν στο κίνημα του Theo van Doesburg, τη γωνία *Luthersecke* και *Martin Luther*, το δωμάτιο *Ruhr-gebiet* που αναφερόταν σε μια βιομηχανική περιοχή στην Γερμανία, το δωμάτιο *Nibelungen-hort* που αναφερόταν στη μεγάλη Γερμανική Ιλιάδα, και το δωμάτιο *Kyffhauser* που περιλάμβανε ένα πέτρινο τραπέζι στην υπηρεσία των πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών διαδράσεων μεταξύ των μεγάλων μυθολογικών βασιλιάδων της Γερμανίας

6. Όπως περιέγραφε ο Schwitters: «Αυτή η κοιλότητα από μόνη της πιάνει σχεδόν το ένα τέταρτο ολόκληρης της κατασκευής: μια πλατειά εξωτερική σκάλα οδηγεί σε αυτή. Δύο παιδιά μας χαιρετούν και κάνουμε το βήμα στη ζωή. Εξαιτίας ζημιών, μόνο ένα μέρος της μητέρας και του παιδιού έχουν μείνει. Λαμπερά θρυμματισμένα αντικείμενα δίνουν το πνεύμα. Στη μέση είναι ένα αγκαλιασμένο ζευγάρι: το αγόρι δεν έχει κεφάλι, το κορίτσι δεν έχει χέρια, ανάμεσα στα πόδια του αγοριού υπάρχει ένα κενό φυσίγγιο. Το κεφάλι του παιδιού με τα συφιλιασμένα μάτια είναι μια προειδοποίηση για το αγκαλιασμένο ζευγάρι να προσέξει. Αυτό προκαλεί ανησυχία αλλά υπάρχει και κάτι που δημιουργεί ασφάλεια: μέσα στο μικρό δοχείο με τα δικά μου ούρα ξαναφυτρώνουν ξεραμένα λουλούδια Immortelles [everlasting flowers]». Από το Schwitters, *Ich und meine Ziele*, στο *Das literarische Werk, 5,* σ. 345, μτφ. D. Dietrich, *Collages of Kurt Schwitters,* 192.

7. Αξίζει να παρατεθεί μια πιο εκτεταμένη παράγραφος από τις σημειώσεις του Rudolph Jahns: «Ο χώρος έμοιαζε με κέλυφος σαλιγκαριού και με σπηλιά. Το μονοπάτι που οδηγεί στο κέντρο ήταν πολύ στενό, δεδομένου ότι νέες ενότητες και κατασκευές, σε συνδυασμό με τα ήδη υπάρχοντα Merz-ανάγλυφα και τις σπηλιές, αναπτύσσονταν στον κενό χώρο. Στα αριστερά της πύλης εισόδου κρεμόταν ένα μπουκάλι με ούρα του Schwitters μέσα στο οποίο έπλεαν ξερές Immortelles (αιώνια λουλούδια). Στη συνέχεια, υπήρχαν σπηλιές διαφόρων τύπων και μεγεθών, των οποίων οι είσοδοι δεν ήταν πάντοτε στο ίδιο επίπεδο. Στο κέντρο υπήρχε μια καρέκλα πάνω στην οποία κάθισα. Μετά από μερικές στιγμές βύθισης, κάθισα να καταγράψω τις σκέψεις μου σε ένα βιβλίο που βρισκόταν πάνω σε ένα ξύλινο τραπέζι. Είχα κατακλυστεί από ένα περίεργο συναίσθημα έκστασης. Αυτό το δωμάτιο είχε τη δική του ιδιαίτερη ύπαρξη. Το σχήμα της κοιλότητας με περικύκλωσε και μου επέτρεψε να βρω λόγια που σχετίζονταν με το απόλυτο στην τέχνη».

8. Ο Schwitters βρισκόταν τότε ήδη εξόριστος στο Όσλο της Νορβηγίας, όπου συνέχιζε την εμπλοκή του στον παραγωγικό μηχανισμό του Merz και είχε ήδη ξεκινήσει την ανοικοδόμηση ενός δεύτερου Merzbau στο εσωτερικό της εκεί κατοικίας του.

9. Το έργο του Bissegger ήταν να ανακατασκευάσει ένα τρισδιάστατο έγχρωμο μοντέλο από δισδιάστατες ασπρόμαυρες φωτογραφίες. Μη γνωρίζοντας την κλίμακα, αντιμετώπισε δυσκολίες. Προκειμένου να εκπληρώσει τις φιλοδοξίες του για ακρίβεια και λεπτομέρεια, ο Bissegger χώρισε τη διαδικασία ανακατασκευής σε δύο σαφώς διακεκριμένα βήματα. Το πρώτο βήμα (προβληματισμός, έρευνα, σχεδιασμός) περιλάμβανε στερεομετρικές αναλύσεις των φωτογραφιών με στόχο την σχολαστική απόσπαση λεπτομερειών από τα υπάρχοντα δεδομένα, προκειμένου να δημιουργήσει ο ίδιος τη βάση για την 3D ανακατασκευή. Το δεύτερο βήμα (μετάφραση) περιλάμβανε τη χρήση των μετρήσεων της πρώτης φάσης με στόχο την υλοποίηση της μορφής στο χώρο. Το έργο μετά τους ακριβείς υπολογισμούς ήταν θέμα επίμονης υλοποίησης. Η εμμονή του Schwitters για ροϊκότητα και συνεχή μετάλλαξη, αντικαταστάθηκε από την εμμονή της ομάδας ανακατασκευής για ακρίβεια. Bissegger, P., 'The Reconstruction', <http://merzbaureconstruction.com/reconstruction_e.htm>, τελευταία επίσκεψη: 07/11/2014.

10. Αυτή η ανακατασκευή εκτέθηκε στο Τόκυο και στην Οζάκα [Seibu Museum of Modern Art, 1988], στην Καμακούρα [Museum of Contemporary Art, 1989] και στην Μαδρίτη [Centro de Arte Reina Sofia, 1989], κι έπειτα ταξίδεψε και εκτέθηκε σε εικοσιεπτά μουσεία παγκοσμίως [1990-2012].

11. Η διαφορά είναι ότι η ευρετική, όπως εισήχθη από τον Ulmer, ενορχηστρώνει συναντήσεις μεταξύ σημερινών τρόπων σκέψης και των πρωταρχικών τους διαρθρώσεων. Έτσι, η μελέτη της ιστορίας γίνεται μια παραγωγική μηχανή για την εφεύρεση νέων έργων, αντί για μια στάση που αναζητά την επικύρωση υποθέσεων για το παρελθόν. Η υιοθέτηση μιας ευρετικής προσέγγισης είναι προσανατολισμένη προς την ποιητική αντί για την ερμηνευτική, με άλλα λόγια προς την εφεύρεση αντί για την απόδειξη. Για το λόγο αυτό, ο 'ευρετικός', ανατρέπει τις ιστοριογραφικές μεθόδους κατηγοριοποίησης και προτείνει μια διαφορετική διαχείριση του λόγου: μια θεωρία της μεθόδου.

12. Το σχήμα αυτό γίνεται καλύτερα κατανοητό εάν λάβει κανείς υπόψη την περιγραφή του Ulmer για τη μετάβαση από τον προφορικό [orality] στον αλφαβητικό εξοπλισμό [literacy]. Ο Ulmer εξηγεί ότι η αλφαβητική γραφή δεν ήταν απλώς μια καταγραφή του προφορικού λόγου, αλλά μια συσκευή παραγωγής οντολογίας: όταν οι Έλληνες εφηύραν την αλφαβητική γραφή, έπρεπε ταυτόχρονα να εφεύρουν το είδος της πραγματικότητας μέσα στην οποία αυτή η τεχνολογία ήταν έγκυρη, με άλλα λόγια τη μεταφυσική της. Η νέα μεταφυσική ήταν ο προτασιακός λογισμός. Το να σκέφτεται κανείς αλφαβητικά σημαίνει ότι σκέφτεται με έννοιες και κατηγορίες. Η Ακαδημία του Πλάτωνα αποτέλεσε το θεσμικό σχηματισμό μέσα στον οποίο διδάσκονταν οι πρακτικές χρήσης της αλφαβητικής γραφής. Ο Σωκράτης αποτέλεσε την περσόνα που δραματοποίησε το νέο είδος σκέψης, το οποίο εν συνεχεία εισήγαγε την 'ατομικότητα' [selfhood] ως εμπειρία και συμπεριφορά, η οποία εν τέλει συνδεόταν με ένα νέο είδος πολιτικής διαχείρισης: το δημοκρατικό κράτος.

13. Στο βιβλίο του *Teletheory* [1989], ο Ulmer εισήγαγε τον όρο «electracy» για να περιγράψει τον εξοπλισμό σκέψης και λειτουργίας που ξεκίνησε στη Βιομηχανική Επανάσταση και βρίσκεται υπό διαμόρφωση μέχρι σήμερα και ο οποίος εστιάζει στη διεπιστημονική φύση της εφευρετικής διαδικασίας. Ο όρος προέρχεται από την έννοια του ηλεκτρισμού [electricity] και του ίχνους [trace].

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ.1: Φωτογραφία του Merzbau τραβηγμένη από τον Wilhelm Redemann το 1933. Πηγή: Elderfield, 1985: εικόνα 178.

Εικ.2: Πορτραίτο-Φωτομοντάζ του Kurt Schwitters από τον El Lissitzky, 1924. Πηγή: Müller-Alsbach και Heinz Stahlhut, 2004: 224.

Εικ.3: Merz-εικόνα [*Das Merz-Bild*], 1919, απολεσθείσα. Πηγή: Elderfield, 1985: εικόνα 42.

Εικ.4: *Η Merz-Στήλη της Πρώτης Ημέρας* το 1923 [*Das erste-Tag Merz-säule*]. Πηγή: Elderfield, 1985: εικόνα 176. Για τις μικρότερες φωτογραφίες στα αριστερά: (πάνω) *Η Ιερή Θλίψη* [Die Heilige Bekummnis] (κέντρο) Η *Στήλη του Πόνου* (Leiden) το 1920. (κάτω) Το *Merz-Κολάζ της Πρώτης Ημέρας* [Der erste-Tag Collage] περί τα 1918-1919.

Εικ.5: Λεπτομέρειες από τον *Καθεδρικό της Ερωτικής Δυστυχίας* [*Kathedrale des erotischen Elends* ή *KdeE*] το 1928. Πηγή: Elderfield, 1985: εικόνες 187 & 189.

Εικ.6: Φωτογραφία του Merzbau τραβηγμένη από τον Wilhelm Redemann το 1933. Στο φόντο βρίσκεται το επονομαζόμενο *Μπλε Παράθυρο*. Elderfield, 1985: εικόνα 175.

Εικ.7: Η *Μεγάλη Ομάδα* του Merzbau. Υπάρχουν δύο διακριτά στοιχεία σε αυτή την εικόνα: μια φορητή στήλη σε ρόδες (αριστερά), και μια σπηλιά με κεφάλι κούκλας (κέντρο). Φωτογραφία τραβηγμένη από τον Wilhelm Redemann το 1933. (Φωτογραφία από το βιβλίο: Kurt Schwitters, Centre Georges Pompidou, 144. Η φωτογραφία εμφανίζεται επίσης στο βιβλίο του Schmalenbach: Kurt Schwitters, εικόνα 161, και στο: Color and Collage, 126).

Εικ.8: Η Käte Steinitz φορώντας μια μπλούζα με τυπωμένο το πρόγραμμα του Φεστιβάλ *Cinnabar* Αννόβερο, Ιανουάριος 1928. Στα αριστερά, από πάνω προς τα κάτω: *Αυτοπροσωπογραφία* του El Lissitzky, επιστολόχαρτο των *Αφηρημένων του Ανόβερου*, λεπτομέρεια από περιοδικό *Der Sturm*, και το *Mustache Hat* [1932] του Hans Arp.

Εικ.9: Η Ανακατασκευή του Merzbau στο Αννόβερο. Για περισσότερες φωτογραφίες της ανακατασκευής, βλέπε: Müller-Alsbach και Heinz Stahlhut, 2004: 59 - 62.

2 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ MISE EN ABÎME

Κουσίδη Ματίνα
PhD, Ακαδημαϊκή επισκέπτης GTA και ETHZ
kousidi@arch.ethz.ch

επιβλέπων: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
σύμβουλοι: Κώστας Μωραΐτης
Νίκος Σιδέρης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο πρώτο μέρος της ταινίας Sunset Boulevard (Wilder, 1950), ο σεναριογράφος Joe Willis ανακαλύπτει τυχαία την κατοικία της πρώην matinée πρωταγωνίστριας Norma Desmond. Η ηρωίδα εμφανίζεται να υπνοβατεί στο απόγειο της περασμένης καριέρας της, ενώ η ύπαρξή της συνοψίζεται στον κινηματογραφικό της χαρακτήρα. «Δύο ή τρεις φορές την εβδομάδα, ο Max ανέβαζε τον πίνακα από λαδομπογιά που βρισκόταν στο σαλόνι και παρακολουθούσαμε την ταινία», περιγράφει ο Willis, σημειώνοντας «υποθέτω, ότι δεν χρειάζεται να διευκρινίσω ποια ήταν η πρωταγωνίστρια στις ταινίες που παρακολουθούσαμε». Η συγκεκριμένη σκηνή είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του μηχανισμού mise en abîme, ο οποίος ορίστηκε το 1893 από τον André Gide και χρησιμοποιείται στην παρούσα έρευνα ως μεθοδολογικό εργαλείο ερμηνείας του πολυσύνθετου αρχιτεκτονικού χώρου κατοίκησης. Παραδείγματα προς εξέταση αποτελούν δύο κατοικίες κατασκευασμένες τη δεκαετία του 1930 από δύο προσωπικότητες οι οποίες είχαν επανεφεύρει το όνομα και, κατ' επέκταση, τον εαυτό τους.

Η Casa Malaparte [1938-43], πρώην ιδιοκτησία του Curzio Malaparte (Kurt Erich Zuckert) στο Capri και το τελευταίο διαμέρισμα του Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) στο Παρίσι, ενταγμένου στο κτίριο Immeuble Molitor [1931-34], αποτελούν αφετηρία διερεύνησης του ανακλαστικού, βιογραφικού και μοναδιαίου χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής. Λογοτεχνικά έργα των δύο προσώπων, μαζί με κτιριακά στοιχεία και οικιστικά bric-à-brac συνθέτουν την αναλυτική διαδικασία, ενώ σκιαγραφούν μια αμφίδρομη εξίσωση ανάμεσα στην ανθρώπινη συνθήκη και το κτιστό περιβάλλον. Η συγκεκριμένη εξίσωση υπονοεί την ύπαρξη στοιχείων που επιστρέφουν στον εαυτό τους και παραπέμπουν τόσο στη συνολικότητα του έργου όσο και στο δημιουργό και χρήστη του χώρου. Πρόκειται για μια αρχιτεκτονική εφαρμογή του μηχανισμού mise en abîme, η οποία αφορά σε ένα δίκτυο διαδοχικών εννοιολογικών και συμβολικών προεκτάσεων με αναφορικό, χωρικό και χρονικό χαρακτήρα. Η ύπαρξη ενός αφηγητή και μιας αφηγηματικής διαδικασίας ενεργοποιεί την προαναφερθείσα εφαρμογή – σε αντιστοιχία, πιθανώς, με την ταινία που αναπαράγεται εντός της ιδιωτικής σφαίρας της Norma Desmond, με πρωταγωνίστρια την ίδια.

ABSTRACT

In the first part of Sunset Boulevard (Wilder, 1950), screenwriter Joe Willis accidentally discovers the house of the former matinée star Norma Desmond. The heroine appears to be lingering at the peak of her past career, having reduced her existence to her cinematic character. "Two or three times per week, Max would raise the oil painting in the living room and we would watch the film", Willis describes, "I guess that one does not need to explain who was the protagonist in the films we watched". The aforementioned scene responds to the mise en abîme logic, coined in 1893 by André Gide, deployed in this research as a methodological tool, in order to elucidate the entangled realm of domestic architecture. Two residencies built in the 1930s by two personalities who had invented their name – and by extension, themselves – serve as the case studies.

Casa Malaparte [1938-43], which belonged to Curzio Malaparte (Kurt Erich Zuckert) in Capri and the last apartment of Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) in Paris, part of Immeuble Molitor [1931-34], serve as the initial point for the exploration of the reflective, biographical and univocal aspect of architecture. Literary works of the two men, along with building elements and residential bric-à-brac constitute the analytical process, while outlining a bidirectional equation between human condition and built environment. This equation implies the presence of elements, which refer to themselves, the totality of the project, and the human occupant of space. It introduces an architectural application of the mise en abîme mechanism, which refers to a network of successive conceptual and symbolic extensions – with referential, spatial and temporal connotations. This is activated by the presence of a narrator and a narrative process, similarly to the film that unfurls in the private sphere of Norma Desmond, in which she is also starring.

Το 1982, ως τμήμα της σειράς Oppositions Books του MIT Press, δημοσιεύεται η Επιστημονική Αυτοβιογραφία [A Scientific Autobiography] του Aldo Rossi, στην οποία ο Ιταλός αρχιτέκτων εξετάζει τα όρια ανάμεσα στην προσωπική σημείωση και στην περιγραφή, ανάμεσα στην αυτοβιογραφία και την τεχνική (Rossi, 1995), σε συσχέτιση με την αρχιτεκτονική πρακτική. Τα όρια μεταξύ των δύο πεδίων μοιάζουν να είναι λεπτά, καθώς ο Rossi σκιαγραφεί την άρρηκτη σχέση ανάμεσα στη βιογραφική διάσταση της κατοίκησης και στις διαδικασίες σχεδιασμού ή κατασκευής. Σε αντιστοιχία με την αναζήτηση των μηχανισμών που βρίσκονται πίσω από τα εμφανή στοιχεία του κτιστού περιβάλλοντος, το παρόν άρθρο σκοπεύει να ανακτήσει την αρχιτεκτονική διαδικασία μέσα από τα πράγματα και τη μνήμη, μέσα από τα σημεία ένωσης του ανθρώπινου και του χωρικού στοιχείου – τα πάντα φορτωμένα σημασίες. Πρόκειται για την αναζήτηση ενός πλήθους από αντιστοιχίες, όπου ορίζουν ταυτοχρόνως και τις δύο πλευρές. «Αυτή η αναζήτηση», περιγράφει ο Rossi (1995: 28):

> *με συγκινεί ακόμα και τώρα στα αρχαιολογικά ευρήματα, στα αργιλώδη υλικά, στα εργαλεία, στα θραύσματα. Αυτή η αγάπη για το θραύσμα και για το πράγμα, που μας συνδέει με φαινομενικά ασήμαντα αντικείμενα, στα οποία αποδίδουμε την ίδια σημασία που αποδίδεται συνήθως στην τέχνη.*

Εάν η αρχιτεκτονική θεωρηθεί ως μια γλώσσα –ένα κωδικοποιημένο σύστημα έκφρασης και ταύτισης– που αφορά άμεσα τον παραλήπτη –την ανθρώπινη οντότητα ως αρχετυπικό χρήστη της αρχιτεκτονικής– τότε μεταξύ του συγκεκριμένου δίπολου, αναπτύσσεται μια δυναμική σχέση συντακτικών κανόνων που ορίζει την επικοινωνία των σημείων. Με κατευθυντήριο άξονα τη σφαίρα της κατοίκησης και ισχυρή την πεποίθηση πως η αρχιτεκτονική είναι μια συνεχής απόσβεση της προσωπικότητας (Rossi, 1995), θα διερευνηθεί η πολυσύνθετη σχέση ανάμεσα στο αρχιτεκτόνημα και στον αρχιτέκτονα, στην κατοικία και τον κάτοικο, στο κτιστό και το ανθρώπινο στοιχείο, με έμφαση στον εσωτερικό χώρο κατοίκησης. Ακολουθώντας την ικανότητα του όρου να απευθύνεται τόσο σε χωρικές όσο και ψυχικές οντότητες και ιδιότητες,[1] ο εσωτερικός χώρος θα ορίσει εδώ το εννοιολογικό πεδίο της έρευνας.

Αντλώντας αναφορές από τα δύο υπό εξέταση παραδείγματα –την Casa Malaparte [1938-43] του Curzio Malaparte [1898-1957] στο Capri και το τελευταίο διαμέρισμα του Le Corbusier [1887-1965] στο Immeuble Molitor [1931-1934] στο Παρίσι– βασικό ενδιαφέρον της συγκεκριμένης έρευνας είναι η αναζήτηση του τρόπου με τον οποίο το είναι μορφοποιεί την αρχιτεκτονική εμπειρία, και, κατ' επέκταση, το κτιστό περιβάλλον, σε μια δυναμική ισορροπία. Πρόθεση της έρευνας δεν είναι να προσφέρει ένα ερμηνευτικά καταφατικό επιχείρημα για τον εντοπισμό του αυτοβιογραφικού ίχνους στην αρχιτεκτονική, αλλά να παρουσιάσει μια σειρά αυξητικών σχέσεων για τη σχέση μας με το χώρο, με αφορμή τις προαναφερθείσες κατοικίες. Εάν για να στοχαστεί κανείς σχετικά με την αρχιτεκτονική πρέπει να εξετάσει το ζήτημα του χώρου και της αναπαράστασης, τότε ίσως πρέπει να αντιληφθεί την αρχιτεκτονική ως ένα σύμπλεγμα υπερκαλυπτόμενων συστημάτων ανάκλασης που

ορίζονται, κυρίως, από την ανθρώπινη παρουσία. Και αυτό σε αντιστοιχία με το μηχανισμό *mise en abîme* στην ομώνυμη θεωρία του André Gide [1869-1951], η οποία υπαινίσσεται, και εν τέλει οριοθετεί τις συμβολικές, αέναες προεκτάσεις της αναλογικής επανάληψης των περιγραμμάτων.[2]

Τα ημερολογιακά κείμενα του André Paul Guillaume Gide απέκτησαν υπόσταση το 1889, όταν ο εικοσάχρονος τότε Γάλλος συγγραφέας καταχώρησε σε αυτά το πρώτο του κείμενο. Τέσσερα χρόνια αργότερα, εμφανίστηκε, στην εξηντάχρονη ανανέωση των κειμένων, ο όρος *mise en abîme*. Αφορούσε στην παρέμβαση του Gide στην απεικονιστική λογική ενός εθνοσήμου, το οποίο περιέγραφε οπτικά μια ασπίδα, η οποία αναπαρήγαγε κατά μία φορά τον εαυτό της, και όριζε τη σπάνια εκείνη περίπτωση όπου πανομοιότυπα αντίγραφα της ασπίδας επαναλαμβάνονταν ως μινιατούρες στο κέντρο της πρώτης, τείνοντας στην άβυσσο [en abîme], δηλαδή στο άπειρο. Ο όρος επινοήθηκε για να περιγράψει ένα λογοτεχνικό αποτέλεσμα, όπως στην περίπτωση του H*amlet* και το έργο μέσα στο έργο, και κατέληξε να συνδέεται με κάθε στοιχείο που ενσωματώνεται σε ένα έργο[3] και επιδεικνύει ομοιότητες με αυτό (Ron, 1987). Εάν η επιρροή της αρχιτεκτονικής εξαρτάται από την ικανότητά της να συμβολοποιεί την ανθρώπινη ύπαρξη ή παρουσία (Pallasmaa, 1985), τότε οι μορφές αποκτούν διαφορετική σημασία όταν είναι ικανές να διαβιβάσουν νοήματα μέσω των εικόνων που έχουν εμπλουτιστεί με διασυνδέσεις. Η θεωρία του Gide επιμερίζεται σε τρεις συνθήκες –την αναφορικότητα, τη χωρικότητα και τη χρονικότητα (Dällenbach, 1979)–, οι οποίες θα λειτουργήσουν ως πρίσματα ανάγνωσης και ερμηνείας του οικιστικού περιβάλλοντος, ενώ ο μηχανισμός διασυνδέσεων που επικοινωνεί η θεωρία *mise en abîme* θα επεκταθεί ούτως ώστε να πληροφορήσει το αρχιτεκτονικό προϊόν.

ΕΝΑ ΣΠΙΤΙ ΣΑΝ ΕΜΕΝΑ | CASA MALAPARTE | CURZIO MALAPARTE

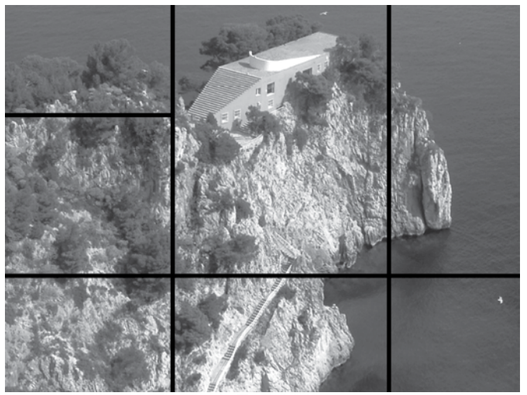
Αρχές της δεκαετίας του 1930. Capri. Οι οικοδομικές εργασίες στο απόκρημνο Capo Massullo ολοκληρώνονται. Ένα ιδιόμορφο κτίσμα σε πορφυρό χρώμα προβάλλει από το βραχώδες τοπίο, ενώ συντάσσει ώριμο έδαφος για ερμηνευτικές απόπειρες. Πρόκειται για την κατοικία του συγγραφέα Curzio Malaparte,[4] η οποία έχει συλληφθεί με όρους αυτοπροσωπογραφίας και φέρει, αντιστοίχως, την ονομασία «ένα σπίτι σαν εμένα» [casa come me] (Εικ.1). Ο ίδιος την περιέγραφε ως ένα «πορτραίτο από πέτρα» [ritratto di pietra] (McDonough, 1999: 8), το οποίο θα κατέληγε να απεικονίσει μια πιο ακριβή αναπαράσταση του εαυτού του, συγκριτικά με εκείνη της λογοτεχνίας. Σε ύψος 31 μέτρων πάνω από τη θάλασσα, εκτεθειμένο στους ισχυρούς ανέμους και τα κύματα, το κτίσμα θα προκύψει ως τμήμα του άγονου, γυμνού και απόκρημνου βράχου. Το χαμηλό ακρωτήρι Massullo, στον κόλπο Matromania, είχε χαρακτηριστεί από το συγγραφέα ως «το πιο μοναχικό, το πιο δραματικό» τμήμα του νησιού, το μέρος όπου «το νησί μεταμορφώνεται από ανθρώπινο σε θηριώδες, και όπου η φύση εκφράζεται με μια ασύγκριτα βίαιη δύναμη» (Talamona, 1992). Σε αυτή την τοποθεσία έκτασης δώδεκα στρεμμάτων, την οποία χαρακτήριζε κατάλληλη μόνο για δυνατούς άντρες και ελεύθερα πνεύματα (McDonough, 1999), ο Ιταλός συγγραφέας θα αποφασίσει να κτίσει την κατοικία του, ταυτιζόμενος με τον αφαιρετικό, μεταμορ-

φικό και άγριο χαρακτήρα του τοπίου. Η συνθήκη για την προβολή της ταυτότητάς του στο αρχιτεκτονικό προϊόν, την οποία είχε θέσει εξαρχής ο Malaparte, παραπέμπει στην περιγραφή του Jorge Luis Borges για την τέχνη. Σύμφωνα με τον Borges (1982: 19), «καμιά φορά τα βράδια, ένα πρόσωπο μας κοιτάει από τα βάθη ενός καθρέπτη – η τέχνη θα πρέπει να είναι σαν και τούτο τον καθρέφτη που μας αποκαλύπτει το ίδιο μας το πρόσωπο».

Εξέχουσα φιγούρα στους πνευματικούς και πολιτικούς κύκλους της μεταπολεμικής Ιταλίας, ο Curzio Malaparte είχε ταυτιστεί με διαφορετικές ιδιότητες εκτός της συγγραφικής, όπως εκείνες της δημοσιογραφίας, της διπλωματίας και της σκηνοθεσίας. Οι σχέσεις του με προσωπικότητες σε θέσεις ισχύος, αλλά και τα πολυάριθμα πολιτικά και ερωτικά σκάνδαλα στα οποία είχε εμπλακεί, τον έφερναν συχνά στο επίκεντρο της δημοσιότητας – υποστηρικτής ανόμοιων πολιτικών και κοινωνικών θέσεων, ο Malaparte χαρακτηριζόταν συχνά ως αναγνωρίσιμος, κοινωνικός και δημοφιλής. Έως τη στιγμή της εξορίας του στο νησί Lipari. «Το κελί 461 παραμένει στην ψυχή μου σαν ο κρυφός της χαρακτήρας», θα εκμυστηρευτεί στα ημερολογιακά του κείμενα, συνεχίζοντας «νιώθω σαν το πουλί που έχει καταπιεί το κλουβί του»[5] (Talamona, 1992: 61). Επί πέντε συναπτά έτη [1933-1938], ο συγγραφέας θα βρεθεί μόνος, κιτρινισμένος και με μαύρους λεκέδες, χωρίς ακροατήριο, ενώ η έξοδος από το νησί, όπως επίσης και η δημοσίευση των κειμένων του, θα του απαγορευτεί. Όπως αφηγείται ο ίδιος:

> *Σκαρφαλώνω κάθε μέρα στο κάστρο του Αιόλου, και περνώ πολλές ώρες εκεί, όλη μου η επιθυμία επικεντρώνεται πάνω από τη θάλασσα. Τόσος πολύς ουρανός, τόση πολλή θάλασσα για έναν μόνο άνθρωπο, και Θεέ, όχι αρκετή γη!* (McDonough, 1999)

Για τον Curzio Malaparte, η κατοικία του στο Capri αποτέλεσε ένα ησυχαστήριο – ένα μέρος κυρίως ιδεατό, το οποίο είχε επισκεφτεί με τη σκέψη περισσότερο από ό, τι με το σώμα, καθώς τα διαστήματα παραμονής του σε αυτό ήταν περιορισμένα. Η κατοικία προκύπτει εδώ, ως αναπαράσταση του διαστήματος της μη εθελοντικής του εξορίας στο νησί Lipari[6] με στοιχεία όπως το δώμα, την εξωτερική σκάλα και το καθιστικό της κατοικίας να υπονοούν θραύσματα από την προγενέστερη εμπειρία του. Ενδεικτικά, στα ημερολογιακά του κείμενα αναφέρει την καθημερινή του επίσκεψη στο δημαρχείο του νησιού, «στο δώμα του κάστρου» από όπου είχε την ευκαιρία να εποπτεύει τη θάλασσα (Εικ. 2). Σε αυτά, η θάλασσα παραπέμπει στην πλατεία της πόλης, ικανοποιώντας την ανάγκη του για κοινωνικότητα – αποδοχή και επαφή. Και καθώς η ιστορία της φυλάκισής του δεν ήταν μια απλή υπόθεση ή ένα τυχαίο γεγονός, όπως ανέφερε ο ίδιος, το δώμα της Casa Malaparte ή «το ράφι από πέτρα», όπως εκείνος το ονόμαζε, βρίσκει τον απόηχό του στην καθημερινή ιεροτελεστία στο νησί του Lipari. Λαμβάνοντας υπ' όψιν την απουσία προστατευτικού περιβλήματος στην περίμετρο του δώματος, το τελευταίο προσκαλεί τον επισκέπτη στην εμπειρία μιας άμεσης επαφής με το τοπίο. Εκτεθειμένο στα καιρικά φαινόμενα και την ένταση του ανέμου, το ανθρώπινο σώμα, εδώ, μοιάζει ευάλωτο, αναλογιζόμενο το βραχώδες υπέδαφος που το περιβάλλει.



Εικ. 1



Εικ. 2

Το σώμα μοιάζει αντίστοιχα ευάλωτο στον κύριο χώρο συνάθροισης, το καθιστικό, καθώς αυτό παραπέμπει σε «ένα απέραντο αίθριο, όπως το αποκαλούσε ο ιδιοκτήτης του, και ομοίως αποκαλύπτεται στον επισκέπτη, χαρακτηριζόμενο από την καταλυτική και απόλυτη κενότητά του» (Talamona, 1992: 57). Σε αναλογία με το στοιχείο του δώματος, το καθιστικό εμφανίζεται επίσης ως Αγορά, δεδομένου του αμυδρού ορίου ανάμεσα στον εξωτερικό και τον εσωτερικό χώρο, της ελεύθερης διάταξής του και της περιορισμένης επίπλωσης. Επιπλέον, η αντιπαράθεση με τον περιορισμένο κύριο χώρο εισόδου, αλλά και με το στενό κλιμακοστάσιο που οδηγεί στο πρώτο επίπεδο, εντείνουν την επιβλητικότητα του καθιστικού, διαστάσεων 8 επί 15 μέτρων. Δέρματα καμήλας στην επιφάνεια του πατώματος και λινά υφάσματα στην επιφάνεια των καναπέδων επενδυμένων με δέρμα *suede*, απέδιδαν παλαιότερα έναν οικείο, απτό χαρακτήρα στο χώρο, ενώ αριθμός επίπλων, όπως τα τραπέζια από ακατέργαστο ξύλο και γυαλί, είχε βασιστεί σε σχέδιο του συγγραφέα. Τα φυσικά υλικά και οι πέτρινες πλάκες δαπέδου που κανείς συναντά σε εξωτερικούς χώρους, ενέτειναν το «σκληρό, μελαγχολικό και αυστηρό»[7] χαρακτήρα του χώρου. Το στοιχείο όμως που δημιουργεί την αίσθηση εξωτερικού χώρου στην περίπτωση του καθιστικού είναι τα τέσσερα, υπερμεγέθη ανοίγματα, πλαισιωμένα από ξύλο καρυδιάς και κατασκευασμένα από μονά υαλοστάσια, τα οποία επιτρέπουν το διάλογο μεταξύ φυσικού και κτιστού περιβάλλοντος.

Η διαφυγή στο εξωτερικό πραγματοποιείται όμως μέσω ενός ακόμη στοιχείου, το οποίο δεν είναι άμεσα ορατό από τον επισκέπτη. Το πίσω μέρος του τζακιού λειτουργεί ως ένα ακόμη παράθυρο στον ορίζοντα, καθώς είναι κατασκευασμένο από πυρίμαχο υαλοστάσιο, επιτρέποντας την οπτική γειτνίαση των στοιχείων της φωτιάς και του νερού. «Το βράδυ μετά το δείπνο, πηγαίναμε να ξαπλώσουμε κοντά στο τζάκι, πάνω στα δέρματα αγριοκάτσικου που σκέπαζαν τα πλακάκια του πατώματος», ανακαλεί ο Malaparte, ισορροπώντας ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα, αναφερόμενος στο τζάκι ως «μια αναπαράσταση

της Ιένας από χαλαζία» (Malaparte, 1952: 395). Σχετικά με το στοιχείο του τζακιού, παρατηρείται μια άμεση σχέση της αρχιτεκτονικής και του σώματος· το χαμηλό ύψος του τζακιού προσκαλεί τον παρατηρητή να χαμηλώσει το σώμα του, ούτως ώστε να είναι σε θέση να διακρίνει πίσω από τις φλόγες «τη θάλασσα και το φεγγάρι, τους βράχους Matromania και Faraglioni που αναδύονται μέσα από τα κύματα, και το δάσος από πεύκα» (Malaparte, 1952: 395) που πλαισιώνει ακόμα το πίσω τμήμα του σπιτιού.

Στοιχεία του εξωτερικού κελύφους ή του εσωτερικού χώρου μοιάζουν να προκύπτουν από βιωματικές αναμνήσεις του Malaparte – παρελθοντικά στοιχεία, τα οποία επανασυστήνονται στο παρόν της κατασκευής. Η γεωμετρία της εξωτερικής σκάλας υπονοεί εκείνη που κοσμεί την πρόσοψη της Chiesa dell' Annunziata (Εικ. 3), όπως απεικονίζεται στο φόντο μιας φωτογραφίας του Malaparte από την περίοδο της εξορίας του στο νησί Lipari (Talamona, 1992). Ταυτόχρονα, στο εσωτερικό, η γραφική απεικόνιση μιας λύρας, η οποία συναντάται στις καρέκλες της τραπεζαρίας και επαναλαμβάνεται στο δάπεδο του γραφείου του Malaparte, παραπέμπει στο σκίτσο μιας λύρας στο χειρόγραφο του *Italian Journey* του Johann Wolfgang von Goethe, τμήμα της συλλογής του συγγραφέα (McDonough, 1999). Σε συνδυασμό με υλικά της επίπλωσης που είχε σχεδιάσει ο Malaparte, όπως οι αρχαιοελληνικοί κίονες, τα κομμάτια ακατέργαστου ξύλου ή οι περίτεχνα σκαλισμένοι κορμοί δέντρων, τα παραπάνω στοιχεία συντελούν στη σύνθεση ενός αρχιτεκτονικού όλου, το οποίο συχνά αφορούσε και στο περιβάλλον τοπίο. Σε αντίθεση με την αρχιτεκτονική πρόταση του αρχιτέκτονα Adalberto Libera,[8] στην οποία η κατοικία απεικονίζεται πλήρως ενσωματωμένη στο τοπίο, στην τελική της μορφή αυτή προβάλλει από το βραχώδες έδαφος. Η ένταξη του αρχιτεκτονικού προϊόντος στο τοπίο προκύπτει ως αμφίδρομη σχέση, τόσο στη λογοτεχνική ή στη ρεαλιστική της έκφραση, καθώς επιτρέπει στο συγγραφέα να θεωρήσει φυσική δημιουργία το κτιστό και ανθρώπινο έργο τη φύση. Στο σχετικό απόσπασμα του μυθιστορήματος *La Pelle*, ο Malaparte (1952: 401) περιγράφει:

> *Τον συνόδευσα σε ένα-ένα τα δωμάτια του σπιτιού, από τη βιβλιοθήκη μέχρι το κελάρι […] και πριν φύγει, με ρώτησε εάν είχα αγοράσει το σπίτι ήδη φτιαγμένο ή αν το είχα σχεδιάσει και κτίσει εγώ. Του απάντησα –και δεν ήταν αλήθεια φυσικά– πως αγόρασα το σπίτι ως έχει. Και με μια απλόχερη κίνηση του χεριού, δείχνοντας το γκρεμό της Matromania, τους τρεις γιγαντιαίους βράχους των Faraglioni, τη χερσόνησο Sorrento και τα νησιά των Σειρήνων, το απόμακρο γαλάζιο της ακτογραμμής του Amalfi και την ακόμα πιο μακρινή χρυσή λάμψη των ακτών του Pesto, του είπα: «Εγώ σχεδίασα το τοπίο».*

Στην περίπτωση της Casa Malaparte, η κινητήριος δύναμη πίσω από την κατασκευή, δεν βρισκόταν στα τέσσερα σημεία του κόσμου, αλλά σε κάτι που προβαλλόταν επάνω στον ιδιοκτήτη και σχεδιαστή της. Βιώματα, σκέψεις και εντυπώσεις ακολούθησαν το συγγραφέα κατά τη διάρκεια της αρχιτεκτονικής διαδικασίας, ενώ παράλληλα καθόρισαν μια αλληγορική αίσθηση του αρχιτεκτονημένου χώρου. Η αρχιτεκτονική πρακτική, εδώ συναντά τον αρχιτεκτονικό λόγο



Εικ. 3



Εικ. 4

σε μια αφηγηματική διάθεση ερμηνείας, η οποία είναι ήδη ενσωματωμένη στο υπό εξέταση αντικείμενο (Ron, 1987), αντίστοιχα με την αυτοαναφορική συνθήκη του μηχανισμού *mise en abîme*. Πρόκειται για τη σύνδεση ψυχολογικών όρων (νιώθω καλά) με χωρικές έννοιες (εδώ) (de Certeau, 1984) και για μια συνθετική διαδικασία, κατά την οποία ο Malaparte ανακατασκευάζει τις προσωπικές του αναμνήσεις και εν συνεχεία τις κατοικεί.

MON APPARTEMENT | IMMEUBLE MOLITOR | LE CORBUSIER

«Είμαι ένας ερημίτης, ένας σπουδαίος εργάτης, αναζητώ τη σιωπή – δεν με έχουν δει πουθενά», γράφει στο τελευταίο κείμενό του, με τον τίτλο *Mise au Point* –το οποίο ολοκληρώθηκε το 1965, επτά εβδομάδες πριν το θάνατό του– ο Le Corbusier.[9] Σε αυτό, ο Ελβετός αρχιτέκτων αναφέρει ότι κανείς μπορεί να συγκριθεί με μια σφαίρα, καθώς βρίσκεται «στη δική του σφαίρα και αντίστοιχα διαμορφώνει το πεπρωμένο του» (Richards, 2005: 157). Επεκτείνοντας τον ίδιο συλλογισμό –σε ένα από τα πολυάριθμα σημειωματάριά του αυτή τη φορά– αναγράφει την εξίσωση «το άτομο = ο άνθρωπος – καθένας στο δικό του σακί δέρματος!» συνοδευόμενη από το σκίτσο μιας ανθρώπινης φιγούρας, η οποία βρίσκεται κυριολεκτικά μέσα σε ένα σάκο από δέρμα. Οι συγκεκριμένοι συλλογισμοί αντικατοπτρίζουν τον προβληματισμό του Le Corbusier για έννοιες όπως η κατοίκηση, το άτομο και η κοινωνία – την ύπαρξη του σώματος εντός διαδοχικών περιβλημάτων: του δέρματος, της ένδυσης, της αρχιτεκτονικής και ούτω καθεξής.

Το αρχιτεκτονικό περίβλημα που υποδεχόταν τον Le Corbusier επί δεκαεπτά συναπτά έτη, βρισκόταν στον αριθμό είκοσι της οδού Jacob στο 6ο διαμέρισμα του Παρισιού – στο κέντρο της διανόησης, της εικαστικής και πολιτιστικής σκηνής. Το 1931, ο αρχιτέκτων –συνοδευόμενος από τη σύζυγό του Yvonne Gallis και το σκύλο τους Pinceau– μετακόμισε στον αριθμό 24 της οδού Nungesser-et-Coli στην περιοχή Auteil του 16ου διαμερίσματος του Παρισιού, και συγκεκριμένα

στα δύο τελευταία επίπεδα του Immeuble Molitor (Εικ. 4). Η Charlotte Perriand θα αναφέρει αργότερα πως η Yvonne δεν ήταν ευτυχισμένη με τη συγκεκριμένη μεταφορά στα προάστια, καθώς χρειάστηκε να εγκαταλείψει τις καθημερινές της συνήθειες – το απογευματινό της *pastis* κοιτώντας το χρόνο να περνά στο café Deux Magots (Cohen, 2005). Για τον Le Corbusier όμως, η κίνηση αυτή ήταν μια λογική εξέλιξη. Στο κτίριο που σχεδίασε ο ίδιος, σε συνεργασία με τον Pierre Jeanneret, είχε την ευκαιρία να εφαρμόσει τις αρχές του αστικού μοντέλου Ville Radieuse, σε μικρότερη κλίμακα, για το οποίο στοιχεία όπως τα δέντρα και ο ουρανός ήταν τόσο απαραίτητα στην κατασκευή όσο το σκυρόδεμα και ο σίδηρος, αλλά και να σχεδιάσει τη δική του ιδιωτική «σφαίρα» – «το διαμέρισμά μου» [mon appartement], όπως συνήθιζε να το αποκαλεί. Ο Le Corbusier αφηγείται:

> *Όταν ανοίγω την ενδιάμεση πόρτα μπορώ να έχω συνολική οπτική του διαμερίσματος από τη μια άκρη έως την άλλη, και μην φανταστείτε ότι αυτό προκαλεί ένα αχανές συναίσθημα – θα το περιέγραφα, καλύτερα, ως μια σπιτική αίσθηση θαλπωρής.* (Sbriglio, 1996: 34)

Η ανάπτυξη του διαμερίσματος στο έβδομο και το όγδοο επίπεδο του Immeuble Molitor, το καθιστούν ‘ένα σπίτι πάνω στο σπίτι’ [la maison sur la maison], καθώς ο χαρακτήρας του διαφέρει αισθητά από εκείνον των υπόλοιπων ιδιοκτησιών του κτιρίου. Η δυτική πλευρά του διαμερίσματος –προσανατολισμένη προς το δάσος της Βουλώνης– αντιστοιχεί στον τομέα της κυρίας [domaine de madame] και φιλοξενεί χώρους διημέρευσης και υπηρεσίας, όπως το κύριο υπνοδωμάτιο, την κουζίνα και την τραπεζαρία (Εικ. 5). Αντιστοίχως, η ανατολική πλευρά της κατοικίας –προσανατολισμένη προς το κέντρο του Παρισιού– αντιστοιχεί στον τομέα του κυρίου [domaine de monsieur] και φιλοξενεί χώρους όπως το προσωπικό του *atelier*, το γραφείο και το αρχείο (Εικ. 6). Οι ιδιωτικοί χώροι ξεχωρίζουν από τους δημόσιους με δύο υπερμεγέθεις πόρτες με μίλι, ενώ ενδιάμεσα στους δύο τομείς, βρίσκεται ένας στοιχειώδης, ημιφωτισμένος χώρος, ο οποίος φιλοξενεί το καθιστικό του διαμερίσματος. Σύμφωνα με την περιγραφή του αρχιτέκτονα, σε συνέντευξή του το 1951, το διαμέρισμα:

> *Έχει 24 μέτρα μήκος – συμπεριλαμβανόμενου και του μπαλκονιού. Είναι ηλιόλουστο περιμετρικά και ακτίνες ηλίου εισέρχονται από τον ακάλυπτο χώρο – ακόμα και κατά τη διάρκεια του χειμώνα. Η τραπεζαρία είναι εξαιρετικά στενή σε πλάτος –περίπου 4 μέτρα– και συνορεύει με αυτό που, πολύ προκλητικά, αποκαλώ καθιστικό, πλάτους μόλις 2 και 20 μέτρων.* (Sbriglio, 1996: 32)

Η διπολική διαρρύθμιση του χώρου διακρίνεται και στη μελέτη με τον τίτλο *Ma Maison,*[10] μαζί με την ανοιχτή διαρρύθμιση στη διάταξη της κάτοψης και την ελεύθερη οπτική μέσω της ενιαίας, γυάλινης πρόσοψης. Η ύπαρξη της τελευταίας ταυτίζεται με τη σημασία της όρασης (θέαση) στο συνολικότερο έργο του Le Corbusier. «Υπάρχω μόνο σε συνάρτηση με ό, τι βλέπω – είμαι και παραμένω ένας αμετανόητος θεατής», δήλωνε ο ίδιος στο *Mise au Point*, ενώ συσχέτιζε την πράξη της παρατήρησης και του βλέμματος με τη φαντασία, την εφεύρεση και τη δημιουργία (Zaknic, 1997). Στο πλαίσιο της μελέτης για την κατοικία Petite Maison [1923-24] στο Corseaux, δύο σκίτσα του αρχιτέκτονα ενισχύουν τη βαρύτητα της όρασης. Μια μικρή ανθρώπινη φιγούρα στέκεται δίπλα από ένα άνισα τεράστιο μάτι, το οποίο προσανατολίζεται προς τη λίμνη. Το σπίτι είναι τοποθετημένο ανάμεσα στο μάτι και τη λίμνη, και το ανθρώπινο βλέμμα, εδώ, αποκτά μια ανεξάρτητη, υπερισχύουσα δύναμη (Colomina, 1994). Το διάφανο τμήμα του κελύφους του διαμερίσματος στο Immeuble Molitor ανάγεται, αντίστοιχα, σε εργαλείο θέασης – στο μέσο που καθιστά την οπτική επικοινωνία, των αντιδιαμετρικών σημείων της πόλης εφικτή. Όπως αναφέρει η λεζάντα σε μία από τις γραφικές αναπαραστάσεις της έκδοσης *A Home of Man*: «φοίνικες, μπανανιές, τροπική οπτική όαση απαρτίζει το τοπίο – κάποιος σταματά, κάποιος τοποθετεί την πολυθρόνα του» (Le Corbusier και Pierrefeu, 1942: 87).

«Τα αγάλματα σε κοιτάζουν ενώ φαίνεται να σε ρωτούν, τι σου συμβαίνει;» περιγράφει η ασθενής που εισέρχεται στο γραφείο του Sigmund Freud στη Βιέννη (Rice, 2006), καθώς είναι τα αντικείμενα, και όχι ο ιδιοκτήτης τους, εκείνα τα οποία μαγνητίζουν την προσοχή της. Πρόκειται για φιγούρες που φέρουν μια άμεση και ανθρωπόμορφη παρουσία προκαλώντας την αίσθηση ότι ο Freud έχει αντικαταστήσει την παρουσία του μέσω των αντικειμένων· μια αντίστοιχη διάταξη επίπλων και αντικειμένων παρατηρείται στο διαμέρισμα του Le Corbusier. Τέσσερις ξύλινες καρέκλες του Michael Thonet πλαισιώνουν το μαρμάρινο τραπέζι της τραπεζαρίας, το οποίο φέρει στο κέντρο του ένα κεραμικό βάζο σχεδιασμένο από τον Alvar Aalto. Εν συνεχεία, το τραπεζάκι του καθιστικού αποτελείται από ένα ακατέργαστο κομμάτι ξύλου, επιμελώς επιλεγμένο από τον ίδιο, αναπαριστώντας ένα αντικείμενο ποιητικής αντίδρασης [objet à reaction poetique], όπως το χαρακτήριζε ο ίδιος. Ένα γλυπτό του Jacques Lipschitz βρισκόταν αρχικά ελεύθερο στο χώρο, ένας πίνακας του αρχιτέκτονα κοσμούσε τον τοίχο της τραπεζαρίας, ενώ το κεραμιδί χαλί Berber συμπλήρωνε το αρχιτεκτονημένο σκηνικό. Ταυτόχρονα, σε μόνιμη έκθεση βρισκόντουσαν τα αντικείμενα από τη *Collection Particulière* –ισπανικά κεραμικά, αφρικάνικα γλυπτά, και μια φιγούρα του θεού Pan– από το ταξίδι του αρχιτέκτονα στην Ανατολή το 1911. Ο ίδιος περιγράφει τη σχέση του με τα αντικείμενα στο αυτοβιογραφικό κείμενο *Mise au Point*:

> *1919. Η θέληση να ολοκληρώσω την αποστολή μου είναι πλέον εμφανής, στη ζωγραφική, στο σχεδιασμό. Και το πνεύμα του αρχιτέκτονα έχει προστεθεί – έχει κάνει τον εαυτό του αισθητό. Μέχρι το 1928 δεν υπήρχαν τα αντικείμενα, το γυαλί, ή τα μπουκάλια, αλλά οι ενισχύσεις για γεωμετρία, οι παρακινητές των αναλογιών. Μετά το 1928, υπερίσχυαν η ανθρώπινη φιγούρα και τα αντικείμενα με ποιητική ανταπόκριση.* (Zaknic, 1997)

Εάν οι χώροι που προορίζονταν για κοινωνικές επαφές χαρακτηρίζονταν από τάξη, τότε το *atelier* του Le Corbusier ανέδιδε ένα διαφορετικό χαρακτήρα. Κοχύλια από το Cap Martin, κατάλογοι του πολυκαταστήματος *La Samaritaine*, φωτογραφίες από οικογενεια-

κές διακοπές, προγράμματα θεατρικών παραστάσεων φθαρμένα από το χρόνο. Το τοπίο συμπλήρωναν καμβάδες και σωληνάρια από χρώματα, γυμνά του φωτογράφου Rupert Carabin, ένα άδειο κουτί φαρμάκων, μια τράπουλα *tarot* με φιγούρες του Ναπολέοντα, φιλμ *Kodak* και ένα εισιτήριο εισόδου για την *L'Exposition Coloniale* του 1931. Σε άμεση αντίθεση με τη χειρουργική ακρίβεια στη διάταξη των αντικειμένων στον τομέα της κυρίας, βρισκόταν το προσωπικό *atelier* του Le Corbusier. Ο φωτογράφος Jean Petit περιγράφει την ατμόσφαιρα ως ένα χαοτικό σκηνικό, στο οποίο μικρά περάσματα επέτρεπαν σε κάποιον να προσεγγίσει τον Le Corbusier, ως ένα εξ αυτών (Burri, 1960). Η εν λόγω περιπλάνηση, ανάμεσα σε έμψυχα και άψυχα στοιχεία, αλλά και ο μεταξύ τους διάλογος, αναλογεί στην ακόλουθη περιγραφή στο αυτοβιογραφικό κείμενο του Jean-Paul Sartre (2003: 85-86):

> *Μόλις έσπρωχνα την πόρτα της βιβλιοθήκης, βρισκόμουν στην κοιλιά ενός αδρανούς γέρου: το μεγάλο γραφείο, οι κόκκινοι και μαύροι λεκέδες από μελάνι στο ροζ στυπόχαρτο, τα τριξίματα του λιγνίτη, ήταν ο Καρλ αυτοπροσώπως, που είχε μετατραπεί σε αντικείμενο.*

Σε αναλογία με τα φωτογραφικά κάδρα που επιμελούνταν, η τελευταία κατοικία του Le Corbusier στο Παρίσι είναι προσαρτημένη στη σχέση μεταξύ ανθρώπου και αντικειμένου. Όπως τα πρώτα υπονοούν την ύπαρξη ανθρώπινης παρουσίας και περιλαμβάνουν τα ίχνη ενός υποκείμενου που μόλις αποχώρησε από το πλάνο –ένα καπέλο, ένα παλτό, ένα ζευγάρι γυαλιά– (Colomina, 1994) αντίστοιχα, εδώ, τα στοιχεία του χώρου παραπέμπουν στην αρχική παρουσία του αρχιτέκτονα. Υπό αυτό το πρίσμα, η ένταση της ιχνογράφησης ανάγει τη χωρική έρευνα και ερμηνεία σε μια ατέρμονη διαδικασία. Σύμφωνα με την Beatriz Colomina (1994: 25-30), «το κλειδί στο πρόβλημα της σύγχρονης κατοίκησης είναι το να κατοικείς πρώτα και ύστερα να τοποθετείς τον εαυτό σου», καθώς η πράξη της κατοίκησης ισοδυναμεί με την κατοίκηση της εικόνας.

Τα στοιχεία της κατοίκησης στο τελευταίο διαμέρισμα του Le Corbusier στο Παρίσι προκύπτουν ως διαδοχικές προσωπικές εμπειρίες[11] – αποσπασματικές ιστορίες από παρελθοντικά βιώματα που μεσολαβούν, επαναλαμβάνουν και οργανώνουν το πεδίο της καθημερινής δράσης. Οι αναμνήσεις μεταφράζονται σε σουβενίρ από εκθέσεις και συλλογές, ενώ οι συναισθηματικοί δεσμοί σε φωτογραφίες που πλαισιώνουν τον τοίχο του κρεβατιού. Ο Michel Serres επιλέγει τον όρο μετάφραση για να ορίσει τις συσχετίσεις ανάμεσα στις επιστήμες και στις τέχνες, αλλά εδώ ο όρος αναφέρεται στη συνεπαγωγή των αρχιτεκτονικών μορφών σε βιωματικές αντίστοιχες. Οι μορφές αυτές προκύπτουν ως συστατικά βιοτικής σημασίας, τόσο στον τελικό χαρακτήρα του χώρου όσο και στην τελική αποτίμηση της κατοίκησης. Πρόκειται για σχήματα που υποδηλώνουν το σύνολο στο οποίο ανήκουν, τα οποία δεν απαντούν στις συνθήκες των μοντέλων της Ευκλείδειας γεωμετρίας, αλλά προκύπτουν ενστικτωδώς, ως ελεύθερα στοιχεία σε ένα συναισθηματικό οργανόγραμμα χρήσεων (Rajchman, 1997). Ό, τι είναι πραγματικό, είναι εκείνο το οποίο ανταποκρίνεται στην καθημερινή ανθρώπινη δραστηριότητα εντός του αρχιτεκτονημένου χώρου. Ενώ η κατοίκηση ανάγεται σε μια μορφή διαφύλαξης, σε αντιστοιχία με τη θεώρηση της γραφή για τον Derrida (1995), καθώς εκείνος αφηγείται πως:



Εικ. 5



Εικ. 6

> *Γράφω για να διαφυλάξω. Αλλά η διαφύλαξη δεν είναι μία αρχειοθέτηση στεγνή και πεθαμένη. Κατά βάθος πρόκειται για ατέρμονες μνήμες, μνήμες χωρίς όρια που δεν θα αποτελούσαν αναγκαστικά ένα φιλοσοφικό ή λογοτεχνικό έργο, αλλά απλά μια μεγάλη επανάληψη.*

Το υπαρξιακό λεξιλόγιο αναπτύσσεται γύρω από το χώρο και τη χωρική εμπειρία, συντελώντας στη διαμόρφωση μιας προσωπικής, εξατομικευμένης ταυτότητας. Τα αξιώματα μιας ζωντανής, διαδραστικής γεωμετρίας επαναπροσδιορίζουν τη σχέση του κατοίκου με το χώρο κατοίκησης που τον περιβάλλει, καθώς το κτιστό προϊόν δεν αποτελεί παρά την αφορμή για την αφήγηση ενός ρητορικού αρχιτεκτονήματος. Ο αρχιτεκτονημένος χώρος αποτελεί το πεδίο αναρρίχησης στην προέλευση του δημιουργού του (de Certeau, 1984). Το τελευταίο διαμέρισμα του Le Corbusier, στα δύο τελευταία επίπεδα του Immeuble Molitor, έθεσε το πεδίο αναζήτησης του τρόπου με τον οποίο η ύπαρξη μορφοποιείται παράλληλα με την αρχιτεκτονική εμπειρία σε μια δυναμική ισορροπία.

2 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ MISE EN ABÎME

«Από τη στιγμή που το βλέμμα ξεκινάει να υφίσταται, είμαι ήδη κάτι άλλο», σημειώνει ο André Gide, «καθώς νιώθω τον εαυτό μου να ανάγεται σε αντικείμενο θέασης για κάποιον άλλο, αλλά υπό αυτή την άποψη, η οποία είναι αμοιβαία, οι άλλοι γνωρίζουν ότι είμαι ένα αντικείμενο που έχει πλήρη συνείδηση ότι παρατηρείται» (Dor, 1994). Στα αρχιτεκτονικά παραδείγματα που προηγήθηκαν, το αρχιτεκτονικό προϊόν προσφέρει μια πλατφόρμα θέασης του αντικειμένου, ενώ ταυτοχρόνως παράγει το αντικείμενο. Σε αναλογία με τον πίνακα *Las Meninas* του Diego Velázquez, όπου το υποκείμενο ανήκει ταυτοχρόνως σε δύο πεδία, εδώ ο

μηχανισμός προβολής λειτουργεί για την αρχιτεκτονική ως μια τρίτη διάσταση. Εδώ, η οπτική αντίληψη του παρατηρητή ανάγεται σε χωροχρονική ψευδαίσθηση, καθώς πίσω από το διαμορφωμένο αρχιτεκτονικό πεδίο αποκαλύπτεται, σταδιακά, το ασυνείδητο προϊόν της αρχιτεκτονικής – και συγκεκριμένα, του δημιουργού της. Στην παρούσα, μεταγενέστερη μορφή τους, οι δύο κατοικίες δεν παύουν να σηματοδοτούν την παρουσία του αρχικού κατοίκου: ό, τι εμφανίζεται στο κάδρο είναι ζωντανό χωρίς όμως να αντιδρά σε εξωτερικές παρεμβολές. Υπό αυτό το πρίσμα, η κατοίκηση αναπαριστά μια εικονική επιφάνεια που διατηρεί τη δομή της κλειδωμένη στις αρχικές ρυθμίσεις ενός μοναδιαίου υποκειμένου, το οποίο ανάγεται, εκ των υστέρων, σε κτιστό αντικείμενο. Επιστρέφοντας στην αρχική αναφορά στον Rossi, «τα σημεία σύνδεσης ανάμεσα στην προσωπική και στη δημόσια ιστορία» προκύπτουν «φορτωμένα από σημασίες». Ο Rossi υπογραμμίζει τη βαρύτητα της αυτοβιογραφίας για την τέχνη, σημειώνοντας:

> *Τίποτε δεν μπορεί να είναι ωραίο –ένα πρόσωπο, ένα πράγμα, μια πόλη– εάν σημαίνει μονάχα τον εαυτό του ή, μάλλον, εάν σημαίνει απλώς τη χρήση του. Δεν υπάρχει μορφή στην τέχνη που να μην είναι το γέννημα, η απόρροια και η αντιπροσωπευτική έκφραση του ανθρώπου που την έφτιαξε. Δεν υπάρχει θεωρία που να μην είναι το φροντισμένο απόσπασμα κάποιας αυτοβιογραφίας.* (Rossi, 1995: 173)

«Σε ένα έργο τέχνης προτιμώ να βρίσκω μεταφορές –στην κλίμακα των χαρακτήρων– του θέματος του έργου», περιέγραφε ο André Gide (1967) στα ημερολογιακά του κείμενα, καθώς «τίποτα δεν το αποσαφηνίζει καλύτερα ή δεν θεμελιώνει πιο σίγουρα τις αναλογίες του όλου». Σύμφωνα με τον Gide, τα παραδείγματα της αναπαράστασης του ζωγράφου στον πίνακα *Las Meninas* του Diego Velasquez, της τελικής σκηνής του θεατρικού έργου *Hamlet. Prince of Denmark* του William Shakespeare ή της γιορτής στο κάστρο στο δοκίμιο *In the Fall of the House of Usher* του Edgar Allan Poe, δεν ήταν τόσο ικανά να αναπαραστήσουν τη θεωρία του όσο ο μηχανισμός των εθνοσήμων. Ο συγκεκριμένος μηχανισμός αφορούσε στη γραφική αναπαράσταση ενός εθνοσήμου και εν συνεχεία της αέναης [en abîme] επανάληψης αυτού στο εσωτερικό του (Gide: 1967). Σε κάθε έργο ανάλογο του μηχανισμού *mise en abîme*, η αναλογία αγγίζει τα όρια της ταυτότητας του έργου, σε αναλογία με τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, καθιστώντας την αφηγηματική διαδικασία ένα κάτοπτρο το οποίο αναδιπλασιάζει το χαρακτήρα της πρώτης. Αντίστοιχα, στα παραδείγματα κατοίκησης που προηγήθηκαν, συγκεκριμένα τμήματα της αρχιτεκτονικής και του εσωτερικού χώρου, λειτουργούν ως κατοπτρικά, φέροντας την αντανάκλαση αναμνήσεων, βιωμάτων και τραυμάτων εκείνου που τα όρισε. Λειτουργούν ως υπαρξιακές μονάδες σε μικρογραφία υπονοώντας υπαρξιακά θραύσματα, με την αναλογία μεταξύ κτιστού και ανθρώπινου στοιχείου να αγγίζει τα όρια της ταυτότητας.

Οι διαδικασίες παραγωγής των δύο κατοικιών προκύπτει να είναι ενσωματωμένες στην τελική μορφή τους, ενώ ορίζουν μια *lecture ludique* διαδοχικών προβολών, όπου το αντικείμενο συχνά ταυτίζεται με το υποκείμενο (Lawlor, 1985). Το πλαίσιο κάθε κατοπτρικής προβολής προκύπτει από το αρχικό και το σημείο εστίασης μετατοπίζεται σταδιακά από την επιφάνεια του εκάστοτε κτιρίου στο εσωτερικό του –εκεί όπου αποτυπώνεται και διαγράφεται η καθημερινή, ιδιωτική ζωή– στην εκάστοτε προσωπική σφαίρα, σύμφωνα με τον Le Corbusier. Τα συγκεκριμένα κατοπτρικά τμήματα, αναφορικά με την κατοίκηση, καθιστούν το μηχανισμό *mise en abîme* μια ενσωματωμένη αυτο-αναπαράσταση – μια ανακλαστική αναφορά του έργου μέσα στο έργο. Ο κατοπτρικός μηχανισμός μπορεί να αναφέρεται είτε στο συνολικό έργο που το περιέχει ή σε ένα συγκεκριμένο στοιχείο μέσα σε αυτό το έργο – μπορεί όμως αντίστοιχα να λαμβάνει τις εικονικές μεθόδους δημιουργίας και επικοινωνίας ως αντικείμενό του (Ommundsen, 1993).

«Ως ένας θύλακας του έργου που επιστρέφει στον εαυτό του», σημειώνει ο Dallenbach (1977: 16), «το *mise en abîme* εμφανίζεται ως μια ανακλαστική τροπικότητα». Ανακλαστικές μικρογραφίες ενσωματώνονται στο αρχιτεκτονικό προϊόν –οι οποίες επιστρέφουν στον εαυτό του και τον εαυτό του εκάστοτε κατοίκου– μια σειρά ατέρμονων μετωνυμικών στοιχείων εγκαθίστανται στο χώρο της κατοίκησης και, κατά συνέπεια, προκαλούν την ψευδαίσθηση μιας ατέρμονης αναφορικής παλινδρόμησης στον παρατηρητή, τον αναγνώστη ή τον επισκέπτη. Όμως, η εν λόγω ενσωμάτωση δεν περιορίζεται στο χώρο κατοίκησης, καθώς τα ημερολογιακά κείμενα του Malaparte ή το *Mise au Point* του Le Corbusier, φέρουν αντίστοιχα κατοπτρικά στοιχεία στο πλαίσιο της αυτοβιογραφίας, σε αναλογία με το μηχανισμό *mise en abîme*, ο οποίος αναφέρεται στην αφήγηση ενός χαρακτήρα (Ron, 1987). Σε αντιστοιχία με το λογοτεχνικό χώρο, ο οποίος συναντά συχνά αυτοβιογραφικά έργα, ο φυσικός χώρος κατοίκησης μπορεί να θεωρηθεί ως λόγος παρόμοιας λειτουργίας. Η Dana Arnold στο *Biographies and Space: Placing the Subject in Art and Architecture* (2006: 12) περιγράφει σχετικά:

> *Ο φυσικός χώρος μπορεί αντίστοιχα να θεωρηθεί γλώσσα καθώς εμπεριέχει συντακτικά σκευάσματα, τα οποία μας διαμορφώνουν, ενώ ταυτόχρονα μας επιβάλλει τρόπους επιτελεστικότητας, μέσα από την επανάληψη και την επίκληση, την κίνηση, τη σωματική αναστολή και τον περιορισμό. Με τον τρόπο αυτό η συμβολή βιογραφίας και χώρου μπορεί να θεωρηθεί εφικτή.*

Όπως η βιογραφία αναφέρεται σε χρόνο παρελθοντικό, με τον ίδιο τρόπο η αναπαραστατική σχέση που εμπεριέχεται στο μηχανισμό *mise en abîme*, σε σχέση με τα υπό εξέταση παραδείγματα, περικλείει τη διάσταση του χρόνου. Τα διακριτά στοιχεία του χώρου, τα οποία επιθέτουν τη θεωρία του André Gide στο πλαίσιο της κατοίκησης, αναφέρονται όχι μόνο σε ποικίλες χωρικές τάξεις, αλλά και σε διαφορετικούς χρόνους. Στοιχεία όπως, το επίπεδο δώμα της Casa Malaparte, το οποίο παραπέμπει στην περίοδο της εξορίας του Malaparte, ή οι γεωμετρικές φόρμες στο διαμέρισμα του Le Corbusier, οι οποίες ανακαλούν τα πρώτα μαθησιακά χρόνια του αρχιτέκτονα, αποτελούν υποδιηγηματικά αντικείμενα μιας αφήγησης δευτέρου βαθμού (Ron, 1987). Σε αντιστοιχία με το *mise en abîme,* ορίζουν μια συγχρονία μοναδιαίων στιγμών – μια παύση, η οποία διακόπτει την τυπική χρονολόγηση ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον, από τη

στιγμή που εξελίσσεται σε ένα εντεταμένο παρόν.

Σε αναλογία με το σκοπό του μοντέρνου κινήματος να προσδώσει αιωνιότητα σε μια πεπερασμένη στιγμή, τα δύο κτιστά παραδείγματα φαίνεται να επιτυγχάνουν κάτι αντίστοιχο. Η συνειδητή και εσκεμμένη προσπάθεια του δημιουργού να αναστείλει τη στιγμή της δημιουργίας, είναι έκδηλη όχι μόνο στα σημεία εκείνα που το έργο επιστρέφει στον εαυτό του, αλλά και στη διατρέχουσα εννοιολογική δομή του. Η αρχιτεκτονική επαλήθευση του *mise en abîme* δεν αντανακλά μονάχα το παρελθόν, αλλά την ίδια στιγμή προσδοκεί το μέλλον. Καθώς οι προθέσεις του δημιουργού επανεγγράφονται στο παρόν, μέσω της αφήγησης που πραγματοποιεί το έργο του, πραγματοποιείται μια διαταραχή της αίσθησης που διατηρεί ο αναγνώστης, ο επισκέπτης και παρατηρητής, για την αρχιτεκτονική και την ιστορική συνέχεια. Τα επιμέρους στοιχεία της κατοίκησης υπακούουν σε μια αρχέτυπη ανθρωποκεντρική ιεραρχία, η οποία έχει οριστεί σε χρόνο παρελθοντικό. Ταυτόχρονα, το υποκείμενο συμπεριλαμβάνεται επίσης σε ένα προβολικό σύστημα ιδιοσυγκρασιακών απεικονίσεων που τείνουν στο άπειρο, μεταθέτοντας συνεχώς τη χωροχρονική συνθήκη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Arnold, D. (2006) *Biographies and Space: Placing the Subject in Art and Architecture*. New York: Routledge.

Borges, J. L. (1982) Το Εγκώμιο της Σκιάς. Αθήνα: Ύψιλον.

Burri, R. (1960) *Le Corbusier*. New York: Magnum Photos.

Cohen, J. L. (2005) *Le Corbusier. La Planète comme Chantier*. Paris: Editions Zoé.

Colomina, B. (1994) *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

De Certeau, M.. (1984) *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

Derrida, J. (1995) Συνομιλίες. Αθήνα: Πλέθρον.

Dor, J. (1994) Εισαγωγή στην Ανάγνωση του *Jacques Lacan*. Αθήνα: Πλέθρον.

Gide, A. (1967) *Journals 1889-1949*. New York: Penguin.

Hvattum, M., Hermansen, C. (2004) *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. New York: Routledge.

Lawlor, P. (1985) 'Lautréamont, Modernism, and the Function of Mise en Abîme', *The French Review*, 58(6), σς. 829.

Le Corbusier, Pierrefeu, F. (1942) *The Home of Man*. London: Architectural Press.

Malaparte, C. (1952) *The Skin*. London: Alvin Redman.

McDonough, M. (1999) *A House Like Me*. New York: Clarkson Potter Publishers.

Pallasmaa, J. (1985) 'The Geometry of Feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture', *Arkkitehti*, 3, σς. 98-100.

Rajchman, J. (1997) *Constructions*. Cambridge Mass.: MIT Press.

Rice, C. (2006) *The Emergence of the Interior: Architecture – Modernity – Domesticity*. New York: Routledge.

Richards, S. (2005) *Le Corbusier and the Project of Self*. New Haven: Yale University Press.

Ron, M. (1987) 'The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of Mise en Abîme', *Poetics Today*, 8(2), σς. 417-438.

Rossi, A. (1995) Επιστημονική Αυτοβιογραφία. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

Sartre, J. P. (2003) Οι λέξεις. Αθήνα: Άγρα.

Sbriglio, P. (1996) *Immeuble 24 N.C*. Basel: Birkhäuser.

Σιδέρης, Ν. (2006) Αρχιτεκτονική και Ψυχανάλυση. Αθήνα: Futura.

Talamona, M. (1992) *Casa Malaparte*. New York: Princeton Architectural Press.

Zaknic, I. (1997) *The Final Testament of Père Corbu. A Translation and Interpretation of Mise au Point*. New Haven: Yale University Press.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αξίζει να σημειωθεί πως ο αγγλικός όρος *interiority* χρησιμοποιούνταν από τις αρχές του 18ου αιώνα, κυρίως για να ορίσει τον προσωπικό χαρακτήρα –μια αίσθηση ατομικής υποκειμενικότητας–, ενώ μόλις στις αρχές του 19ου αιώνα ξεκίνησε να αναπαριστά λεκτικά το εσωτερικό ενός δωματίου. Αντιστοίχως, ο όρος *interior* εμφανίστηκε στα τέλη του 15ου αιώνα εκφράζοντας διττή σημασία: αφορούσε τόσο στη διαχωρισμένη περιοχή από τον εξωτερικό χώρο, όσο και στην έννοια της ψυχής. Σε αναλογία με τον αγγλικό όρο, στη γερμανική γλώσσα ο όρος *Gestalt* ανταποκρίνεται τόσο στην ιδιότητα των αντικειμένων όσο και στην οντότητα του ατόμου (Rice, 2006).

2. Η έννοια του περιγράμματος ως περιβλήματος υπήρξε άμεσα συνδεδεμένη με τον εσωτερικό χώρο κατοίκησης τον 19ο αιώνα, καθώς η αστική τάξη είχε εφεύρει θήκες για την πλειοψηφία των στοιχείων του εσωτερικού χώρου, όπως περιγράφει ο Walter Benjamin στο δημοφιλές απόσπασμα από το *The Arcades Project*. Μπορεί η έννοια του περιβλήματος, στην αλλαγή του αιώνα, με την έλευση του κινήματος *Art Nouveau* να κλονίστηκε και ο Benjamin να πέρασε το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του σε δωμάτια ξενοδοχείων (Hvattum και Hermansen, 2004), όμως η ιδέα της κατοίκησης ως ενός συνόλου από επιμέρους περιγράμματα και πεδίου αλληλεπίδρασης αυτών με τις αισθήσεις και το πνεύμα, συνοδεύει την παρούσα έρευνα.

3. Η απαραίτητη ιδιότητα-κυριότητα [propri**été** essentielle] του *mise en abîme* αποτελείται από την ανάδυση της τυπικής δομής του έργου, καθώς έχει προκληθεί από παραδείγματα διαφορετικών χώρων, συγκροτεί ένα διαρθρωτικό γεγονός [une réalité structurelle], το οποίο δεν είναι αποκλειστικό της λογοτεχνικής αφήγησης, αλλά ούτε και της λογοτεχνίας εν γένει (Dällenbach, 1977). Ακολουθώντας τη συγκεκριμένη λογική, το παρόν άρθρο θα συσχετίσει το διαρθρωτικό γεγονός που εμπεριέχεται στο *mise en abîme* με το χώρο κατοίκησης.

4. Ο Kurt Erich Zuckert γεννήθηκε στις 9 Ιουνίου του 1898 στην πόλη Prato της Τοσκάνης και το 1929 άλλαξε το όνομά του σε Curzio Malaparte, εμπνευσμένος από το χαρακτήρα Kurtz στο *Heart of Darkness* του Joseph Conrad και από την οπερέτα *I Malaparte ed i Bonaparte nel primo centenario di un Bonaparte-Malaparte* ανώνυμου συγγραφέα του 1869.

5. Σε αναλογία με το κελί του τα χρόνια της εξορίας, ο Malaparte περιγράφει την κατοικία του ως ένα σπίτι-φάντασμα, ως την «κρυφή εικόνα της εξορίας του – μια εικόνα νοσταλγίας για τη φυλακή» (Talamona, 1992: 61-2).

6. «Στην ψυχή είναι οδηγός ένας πρωταρχικός μύθος και κινητήρια δύναμη η νοσταλγία για αυτόν. […] Παντός αρχιτεκτονικού έργου υπόκειται φαντασίωση. Από τα πράγματα και τις εικόνες του κόσμου επιλέγω, μερικά, με κριτήρια όχι τυχαία, αλλά ιστορικά (που να παραπέμπουν στο ίχνος) και προσπαθώ να ανασημάνω το θραύσμα, ώστε να ξανασυναντήσω το όλον, να αναβιώσω την εμπειρία της πληρότητας, την αδιαβάθμητη απόλαυση. Αφού δεν μπορώ να ανασυστήσω το όλον, τουλάχιστον μέσα στο μέρος που δημιουργώ να σημαίνεται κάτι από το όλον. Αυτός είναι ο τρόπος που υπάρχει η ψυχή και ο τρόπος που προκύπτει και εκδηλώνεται η δημιουργία.» (Σιδέρης, 2006: 47-49)

7. «Σήμερα ζω στο νησί, σε ένα σκληρό, μελαγχολικό και αυστηρό σπίτι, το οποίο έχω κτίσει μόνος, μοναχικό σε ένα βράχο που κρέμεται πάνω από τη θάλασσα», όπως περιέγραφε ο ίδιος στο κείμενο με τον τίτλο *Fughe in Prigione* το 1943 (Talamona, 1992: 61-2).

8. Τον Ιανουάριο του 1938 ο Malaparte απευθύνθηκε στον Libera για τη μελέτη της Casa Malaparte, όμως ο βαθμός στον οποίο η τελική κατασκευή βασίστηκε σε σχέδια του αρχιτέκτονα είναι ασαφής. Όπως αναφέρει η Marida Talamona (1992: 42), ο Libera δεν αναφέρθηκε ποτέ στο συγκεκριμένο έργο.

9. Ο Charles-Édouard Jeanneret-Gris γεννήθηκε το 1887 στην πόλη La Chaux-de-Fonds της Ελβετίας και στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *L' Esprit Nouveau* υιοθέτησε το όνομα Le Corbusier – μια παραλλαγή του Lecorbésier που άνηκε στον πατέρα της μητέρας του, <http://en.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier>.

10. Η συγκεκριμένη μελέτη μιας πρότυπης ιδιωτικής κατοικίας, στις ελάχιστες δυνατές διαστάσεις, απασχολούσε τον Le Corbusier από το 1929, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στη Βραζιλία, αλλά δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ στην αρχική της μορφή.

11. Ο John Rajchman περιγράφει πως «ο καθένας μας φέρει μια εξατομικευμένη γεωμετρία – ένα σύνολο από γραμμές και σχήματα, το οποίο ορίζει τη μεταξύ μας σχέση στο χώρο, οργανώνοντας τη διάταξή του, στο μεσοδιάστημα που κινούμαστε και συναντιόμαστε με τους υπολοίπους. Πώς όμως συμπεριφέρονται οι προσωπικές μας γεωμετρίες στο πλαίσιο ενός κτιρίου ή μιας κατοικίας; Μορφές ζωής και μορφές κατοίκησης – ο επαναπροσδιορισμός των τυπολογιών με γνώμονα τις άλλες γεωμετρίες και η παραγόμενη, από την αλληλεπίδρασή τους, αρχιτεκτονική» (1997: 91-108).

ΔΥΟ ΕΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΩΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ[1]

Πατεράκης Μανώλης
Υ/Δ Ε.Μ.Π.
manolispaterakis@gmail.com

επιβλέπων: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος
σύμβουλοι: Ελένη Καλαφάτη
Αριστείδης Μπαλτάς

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Μέσα σε ένα πλαίσιο όπου ο κώδικας και ο αλγόριθμος αναλαμβάνουν κύριο ρόλο στο εννοιολογικό σύστημα του αρχιτεκτονικού πεδίου, είναι αναπόφευκτη η διείσδυση μεθοδολογιών, όρων και προσεγγίσεων από το πεδίο των επιστημών της πληροφορίας σε αυτό της Αρχιτεκτονικής. Αυτές περιγράφουν και καθορίζουν τη σχέση μεταξύ του (πηγαίου) κώδικα και του τελικού αντικειμένου, αλλά και το βαθμό πρόσβασης του κοινού στην ανάπτυξη, τη διαχείριση και την κατανομή του. Είναι σαφές ότι οι κοινωνικοί, πολιτικοί και οικονομικοί μετασχηματισμοί που επιφέρει αυτή η διείσδυση της πληροφορικής σε όλες σχεδόν τις παραγωγικές διαδικασίες, είναι πολλαπλοί, πολυποίκιλοι και κατά κανόνα θεμελιώδεις. Με αφετηρία, λοιπόν, την έννοια του πηγαίου κώδικα ως προδιαγραφής του πληροφοριακού συστήματος, η επέκταση της συζήτησης για τις παραπάνω έννοιες στο πεδίο της Αρχιτεκτονικής εστιάζει πάνω στη σχέση μεταξύ προδιαγραφής και αντικειμένου, δηλαδή μεταξύ προαπεικόνισης, αναπαράστασης και κατασκευής. Μπορεί, σε μια '1-1' αντιστοιχία να θεωρηθεί ότι το σχέδιο και το διάγραμμα –τα βασικά αρχιτεκτονικά αναλυτικά εργαλεία– αποτελούν τον πηγαίο κώδικα του κτηρίου; Μπορεί να θεωρηθεί ότι μεταξύ κτηρίου και αναπαράστασης συνίσταται η ίδια σχέση που υπάρχει μεταξύ κώδικα και προγράμματος, δηλαδή μεταξύ οδηγίας και εκτέλεσης; Στην παρούσα διερεύνηση, σε μια γενικότερη διάθεση απάντησης σε ερωτήματα όπως αυτά, θα εξεταστούν διαφορετικές πληροφοριακές προσεγγίσεις του δομικού συστήματος. Οι δύο βασικές έννοιες οι οποίες εξετάζονται, είναι εκείνες της οντοστρέφειας και της αναδρομικότητας, όπως διαμορφώνονται στο πεδίο της πληροφορικής, ως δύο θεμελιακά διαφορετικές προσεγγίσεις της πληροφορίας και της δομικής συγκρότησης του υπολογιστικού συστήματος. Με βάση τη θεώρηση ότι η μελέτη δομικών συστημάτων αποτελεί το στενό πυρήνα της αρχιτεκτονικής πρακτικής, τότε αυτό που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι ότι κάθε ένας από τους δύο όρους προσφέρει μια διαφορετική ερμηνεία της έννοιας της δομής και της σχέσης της με εκείνη του συστήματος.

ABSTRACT

In a general context, where algorithms and code adopt a dominant role inside architectural terminology, it is inevitable that more concepts and methodologies from the domain of Computer Science will be extended and applied to that of Architecture. These define the relation between the source code and the final object, as well as the public access level to the development, the management and the distribution of this source code. The social, economic and political transformations induced by this penetration of Information Technologies into multiple creative domains, are evident, fundamental and diverse. Exploring the concept of the source code as the formal specification of the informational system, when crossing the field of Architecture the discussion focuses on the relation between object and representation, that is between construction and blueprinting. Can we symmetrically consider the diagram and the blueprint as the source code of the building? Can we consider that between an object and its representation lies the same relation as between code and its execution? In an attempt to address similar issues, this research will focus on different structural approaches of the informational system. The two main concepts that will be investigated will be object-orientedness and recursiveness, formulated in the domain of Computer Science as two fundamentally different approaches of data structuring and knowledge representation. Based on the consideration that the core of architectural design is the analysis and synthesis of structural systems, the main point of interest lies on the fact that each one of the two concepts offers a different interpretation of the notion of Structure and its relation to the concept of the System.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μέσα σε ένα πλαίσιο όπου ο *κώδικας* και ο *αλγόριθμος* αναλαμβάνουν πλέον κύριο ρόλο στο εννοιολογικό σύστημα του αρχιτεκτονικού πεδίου, είναι αναπόφευκτη η διείσδυση μεθοδολογιών, όρων και προσεγγίσεων από το πεδίο των επιστημών της πληροφορίας σε αυτό της Αρχιτεκτονικής. Έννοιες όπως εκείνες του *ανοικτού λογισμικού* [open source], της *κατανεμημένης/ομότιμης παραγωγής* [peer-to-peer], αλλά και του *πληθοπορισμού* [crowdsourcing], περιγράφουν και καθορίζουν τη σχέση μεταξύ του (πηγαίου) κώδικα και του τελικού αντικειμένου, αλλά και το βαθμό πρόσβασης του κοινού στην ανάπτυξη, τη διαχείριση και την κατανομή του. Είναι σαφές ότι οι κοινωνικοί, πολιτικοί και οικονομικοί μετασχηματισμοί που επιφέρει αυτή η διείσδυση της πληροφορικής σε όλες σχεδόν τις παραγωγικές διαδικασίες είναι πολλαπλοί, πολυποίκιλοι και κατά κανόνα, θεμελιώδεις. Με αφετηρία, λοιπόν, την έννοια του πηγαίου κώδικα ως προδιαγραφής του πληροφοριακού συστήματος, η επέκταση της συζήτησης για τις παραπάνω έννοιες στο πεδίο της Αρχιτεκτονικής εστιάζει πάνω στη σχέση μεταξύ προδιαγραφής και αντικειμένου, δηλαδή μεταξύ προαπεικόνισης, αναπαράστασης και κατασκευής. Μπορεί, σε μια '1-1' αντιστοιχία να θεωρηθεί ότι το σχέδιο και το διάγραμμα –τα βασικά αρχιτεκτονικά αναλυτικά εργαλεία– αποτελούν τον πηγαίο κώδικα του κτηρίου; Μπορεί να θεωρηθεί ότι μεταξύ κτηρίου και αναπαράστασης συνίσταται η ίδια σχέση που υπάρχει μεταξύ κώδικα και προγράμματος, δηλαδή μεταξύ οδηγίας και εκτέλεσης; Στην παρούσα διερεύνηση, σε μια γενικότερη διάθεση απάντησης σε ερωτήματα όπως τα παραπάνω, εξετάζονται διαφορετικές προσεγγίσεις του δομικού συστήματος: εάν μπορούμε να προσεγγίσουμε το τι είδους δομή αποτελεί το κτήριο ως σύστημα πληροφοριών, τότε θα είμαστε σε θέση να επεκτείνουμε τη φύση του συμβολικού λεξιλογίου που το περιγράφει και το προδιαγράφει.

Οι δύο βασικές έννοιες οι οποίες θα διερευνηθούν είναι εκείνες της *οντοστρέφειας* και της *αναδρομικότητας*, όπως διαμορφώνονται στο πεδίο της πληροφορικής, ως δύο θεμελιακά διαφορετικές προσεγγίσεις της πληροφορίας και της δομικής συγκρότησης του υπολογιστικού συστήματος. Με βάση τη θεώρηση ότι η μελέτη δομικών συστημάτων αποτελεί το στενό πυρήνα της αρχιτεκτονικής πρακτικής, τότε αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι ότι κάθε ένας από τους δύο όρους προσφέρει μια διαφορετική ερμηνεία της έννοιας της *δομής* και της σχέσης της με εκείνη του *συστήματος*.

ΔΥΟ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΙΚΑ ΠΡΟΤΥΠΑ

Το όραμα που συνόδευε πάντοτε τις υπολογιστικές μηχανές, ήδη από την εποχή του Leibniz, ήταν η κατασκευή μιας τεχνητής, οικουμενικής μαθηματικής γλώσσας, σύμφωνα με την οποία οι συλλογισμοί και η εξαγωγή συμπερασμάτων θα γίνονταν με μηχανιστικό τρόπο, περιορίζοντας τα περιθώρια αμφισβήτησης ή αμφιβολίας του τελικού αποτελέσματος. Τόσο οι ιδέες του Leibniz, του Boole, του Hilbert, αλλά κυρίως οι ιδέες του Frege ήταν αυτές που έστρεψαν σιγά σιγά το ενδιαφέρον από τις στοιχειώδεις αλγεβρικές πράξεις σε μια φορμαλιστική τυπική λογική. Ο Alan Turing επινόησε τον τρόπο να αυτοματοποιηθούν σε ένα αφηρημένο επίπεδο οι στοιχειώδεις αριθμητικές

πράξεις, ωστόσο απώτερος στόχος του, όπως δήλωνε και ο ίδιος, ήταν πάνω σε αυτές τις στοιχειώδεις πράξεις να δομηθούν ανώτερες μαθηματικές κατασκευές, όπως ο Προτασιακός Λογισμός και η Πρωτοβάθμια Λογική (Davis, 2007: 298, 307-308).

Η πρώτη προδιαγραφή της *Lisp* εμφανίστηκε το 1958, επηρεασμένη από το φορμαλισμό του λ-Λογισμού [lambda Calculus] που είχε αναπτυχθεί νωρίτερα από τον Alonso Church, περίπου τη δεκαετία του '30. Αρχικά είχε κυρίως θεωρητική εφαρμογή και παρουσίαζε δυσκολίες στην υλοποίησή της λόγω της υψηλής πολυπλοκότητας μαθηματικών κατασκευών που μπορούσε να αναπαραστήσει. Ως συναρτησιακή γλώσσα βασιζόταν, τουλάχιστον κατά τις πρώτες της υλοποιήσεις, σε δύο τύπους δεδομένων, το *άτομο* [atom] και τη *λίστα* [list]. Ενώ το πρώτο αφορούσε πρωτογενή σύμβολα (ψηφία, γράμματα, τελεστές κτλ.), το δεύτερο έδινε τη δυνατότητα να συγκροτηθούν ακολουθίες από σύμβολα και καθιστούσε δυνατή τη σύνθεση πολύπλοκων μαθηματικών παραστάσεων [expressions] και συναρτησιακών εκφράσεων. Αυτό που αποτελούσε θεμελιώδους σημασίας χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης γλώσσας προγραμματισμού, ήταν η αναδρομική ιδιότητα της δομής της λίστας να εσωκλείει μικρότερες λίστες εκτός από πρωτογενή σύμβολα και να σχηματίζει σύνθετες εκφράσεις από συνδυασμούς απλούστερων. Οι πρώτες εφαρμογές της Lisp ήταν στο πεδίο της μαθηματικής λογικής και του πρωτοεμφανιζόμενου τότε πεδίου της τεχνητής νοημοσύνης, ενώ ακόμη και στις μέρες μας αποτελεί την κατεξοχήν γλώσσα μελέτης αναδρομικών συναρτήσεων και τυπικής λογικής, αλλά και το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα *συναρτησιακού προγραμματισμού*.

Ωστόσο, από τις πρώτες περιόδους εφαρμογής της, το τι ακριβώς αντιπροσώπευαν τα άτομα, αυτά τα αδιαίρετα, πρωτογενή σύμβολα της Lisp, αποτελούσε πεδίο προβληματισμού. Για αρκετό καιρό, η λέξη *αντικείμενο* [object], αποτελούσε συνώνυμο της λέξης *άτομο*, *σύμβολο* ή *μεταβλητή* (McCarthy et al., 1985: 91). Πολύ σύντομα όμως αναπτύχθηκε η ανάγκη για μια βαθύτερη διερεύνηση της έννοιας αυτής, καθώς μια τέτοια μονομερής θεώρηση των συμβολισμών δεν επαρκούσε για να αποδώσει την ολοένα αυξανόμενη πολυμορφία της πληροφορίας που χειρίζονταν οι υπολογιστικές μηχανές. Σταδιακά, τον όρο *αντικείμενο* άρχισαν να συνοδεύουν όροι όπως *ιδιότητα* [property], *χαρακτηριστικό* [attribute], *μέθοδος* [method] και *κλάση* [class].

Οι πρώτες *οντοστρεφείς*[2] γλώσσες προγραμματισμού (Simula, Smalltalk), έχοντας αναπτυχθεί κυρίως για εφαρμογές εξομοίωσης συστημάτων, τυποποίησαν έννοιες όπως *αντικείμενο*, *ιδιότητα* και *κλάση* και τις αποδέσμευσαν από τη στενή μαθηματική έννοια της μεταβλητής, υποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο μια μεταστροφή στη δομική ανάλυση των προγραμμάτων. Τα σύμβολα των υπολογιστικών παραστάσεων, που μέχρι τώρα αντιπροσώπευαν μεταβλητές με αριθμητικές τιμές, απέκτησαν πιο σύνθετη δομή, επιμερισμένη σε μικρότερες σφαίρες πληροφορίας και οργανωμένη κατά *οικογένειες ιδιοτήτων* (Weisfield, 2009: 5-12). Έτσι, το πρόγραμμα μετετράπη σε ένα σύστημα από αλληλοσυνεργαζόμενα αρθρώματα στα οποία τοποθετούνται έγκλειστα τα δεδομένα που νωρίτερα διοχετεύονταν εξωτερικά, ως οικουμενικές μεταβλητές. Από τις αρχές της δεκαετίας του '90, όπου η χρήση των υπολογιστών επεκτάθηκε στο σύνολο των καθημερινών δραστηριοτήτων, ο οντοστρεφής προγραμματισμός κατέστη η κυρίαρχη μέθοδος συγ-

γραφής λογισμικού. Η μετάβαση αυτή από το συναρτησιακό-διαδικασιακό [procedural] παράδειγμα, στο οντοστρεφές είναι ιδιαίτερα εμφανής και στη σταδιακή εξέλιξη του αρχιτεκτονικού και μηχανολογικού λογισμικού, όπου από το ψηφιακό σχέδιο ως σύνολο γραμμών και σχημάτων, έχουμε μεταβεί στη συναρμολόγηση του ψηφιακού μοντέλου ως συνόλου από αρχιτεκτονικά και οικοδομικά αντικείμενα (οντότητες) που προέρχονται από προσχεδιασμένες βιβλιοθήκες, όπως π.χ. στα προγράμματα Building Information Modelling (BIM).

Στην όλη προσέγγιση διακρίνεται μια χωρική δομικότητα: έννοιες όπως *πεδίο*, *διάγραμμα*, *οντότητα*, *διασύνδεση* παραπέμπουν σε μια γεωμετρική συγκρότηση του οντοστρεφούς συστήματος, σε μια ανάλυσή του με όρους *τοπολογικούς*. Και πράγματι, αυτή η συγκεκριμένη θεώρηση των υπολογιστικών δεδομένων συνέβαλε σε μια *απομαθηματικοποίηση* της υπολογιστικής ανάλυσης και διοχέτευσε σε αυτήν εργαλεία και μεθοδολογίες που είχαν περισσότερο σχεδιαστική προέλευση. Οι μαθηματικές κατασκευές των γλωσσών της τυπικής λογικής σταδιακά μετετράπησαν σε δραστήρια συστήματα αυτόνομων πυρήνων που συνδιαλέγονται και αλληλοσυνεργάζονται, καθιστώντας ουσιαστικά το σύστημα μια αρθρωματική μηχανή, που δεν αναπτύσσεται με τον τρόπο που θα αναπτυσσόταν μια μαθηματική πρόταση, αλλά *σχεδιάζεται*, *χτίζεται* και *συναρμολογείται*. Δεν είναι τυχαίο, ότι η σύγχρονη ανάλυση λογισμικού έχει καταστήσει τον αρχιτεκτονικό λόγο ως την αρχετυπική έκφραση της οντοστρεφούς ανάλυσης συστημάτων (πρβλ. Leah, 1993).

ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ

Το έτερο αναλυτικό πρότυπο, αυτό του συναρτησιακού προγραμματισμού, το οποίο αναλύθηκε νωρίτερα, παρουσιάζει θεμελιακές διαφορές στη συγκρότησή του. Σε αυτό, κυρίαρχο ρόλο δεν παίζει το αντικείμενο, αλλά η *διεργασία*: ο *αλγόριθμος* που μετασχηματίζει τις πληροφορίες από τη μία κατάσταση στην άλλη, από το ένα στάδιο στο επόμενο. Στο συναρτησιακό μοντέλο, κάθε οντότητα νοείται ως μια διεργασία, μια συνάρτηση που λαμβάνει παραμέτρους και αποδίδει ένα αποτέλεσμα. Στην ανάλυση από την προοπτική των διεργασιών δεν κυριαρχεί η έννοια της *ουσιοκρατικής οντότητας*, δεν ενδιαφέρει δηλαδή άμεσα από τι αποτελείται το τερματικό σύμβολο, *ο αριθμός, ο φθόγγος* ή *το γράμμα:* για τη διεργασία, το οντολογικό status των συμβόλων αποκτά δευτερογενή σημασία. Αυτό που εν προκειμένω αποτελεί τη θεμελιακή ιδέα της θεώρησης είναι η σταδιακή *μετάβαση* της διεργασίας από τη μία κατάσταση στην άλλη, η *διαδικασία μετασχηματισμού* των συμβόλων σε συνθετότερες παραστάσεις, και όχι τα σύμβολα αυτά καθαυτά. Η συναρτησιακή διεργασία μπορεί να εσωκλείει άλλες διεργασίες, όχι με τον τρόπο που ένα αντικείμενο εμπεριέχει έννοιες όπως *χρώμα* και *βάρος*, αλλά με τον τρόπο που μια γλωσσική *πρόταση* εμπεριέχει ως συντακτικά στοιχεία δευτερεύουσες προτάσεις ίδιας δομής με την αρχική. Αυτή η δυνατότητα της διεργασίας να εσωκλείει εκδοχές του εαυτού της, όπως η πρόταση που εσωκλείει προτάσεις, αποτελεί χαρακτηριστική έκφανση του μηχανισμού της *αναδρομικότητας*, της δυνατότητας δηλαδή μιας έννοιας *να ορίζεται με βάση τον εαυτό της*.

Στα μαθηματικά, *αναδρομικές συναρτήσεις* ονομάζονται εκείνες των οποίων ο ορισμός περιέχει την ίδια τη συνάρτηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η παραγοντική συνάρτηση (n! = 1·2·3·…·n):

f(x) = x · f(x-1), για f(0) = 1 και x: ακέραιος

Κάθε όρος της παραγοντικής ακολουθίας ορίζεται *με βάση τον προηγούμενο,* η τιμή της συνάρτησης σε κάθε σημείο εξαρτάται από την τιμή της ίδιας συνάρτησης για ένα προηγούμενο σημείο. Δεν μπορούμε να εισχωρήσουμε στη μέση της σειράς και να υπολογίσουμε κατά το δοκούν οποιονδήποτε όρο, όπως θα ήταν δυνατόν σε μια απλή γραμμική συνάρτηση. Για να υπολογίσουμε έναν όρο της αναδρομικής ακολουθίας, θα πρέπει είτε να *γνωρίζουμε* την τιμή του προηγούμενου (να βρισκόμαστε ‘μέσα’ στην ακολουθία) είτε να υπολογίσουμε όλους τους όρους από την αρχή μέχρι την τιμή που επιθυμούμε. Αυτή η αδυναμία διακοπής-παρεμβολής στην αναδρομική ακολουθία δημιουργεί μια σχέση *συνέχειας* των όρων μεταξύ τους: τυχόν διακοπή στην αλληλουχία καθιστά το μετέπειτα τμήμα *αόριστο*. Για να εξάγει ένα αποτέλεσμα ένας αναδρομικός αλγόριθμος, θα πρέπει να επιμερίσει σε τμήματα την είσοδο που έλαβε, και να την επαναϊποβάλει για επεξεργασία σε μια *νέα εκδοχή του ίδιου αλγόριθμου,* δηλαδή να *αναδιοχετεύσει* τη ροή εισόδου πληροφορίας που λαμβάνει, σε *ανακλήσεις του εαυτού του* (Rosen, 2008: 426-463). Έτσι, η ροή της πληροφορίας στο αναδρομικό σύστημα δεν τελείται ως συνδιαλλαγή και ανταλλαγή της, όπως στο παράδειγμα των κόμβων σε ένα δίκτυο, αλλά ως συνεχής *μετασχηματισμός* και *εμπλουτισμός της,* μέσα σε μια ακολουθία αλγοριθμικών κλήσεων, ανακλήσεων και εσωκλείσεων.

Ως κατεξοχήν οντοστρεφές παράδειγμα, το δομικό σύστημα δοκού επί στύλου χαρακτηρίζεται από τη σαφή διάκριση μεταξύ φέροντος και φερόμενου, μεταξύ σκελετού και πλήρωσης. Από την άλλη πλευρά, διατυπωμένο με αντίστοιχους υπολογιστικούς όρους, το σύστημα της *φέρουσας τοιχοποιίας*, η λιθοδομή, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αναδρομικής οργάνωσης. Θεωρώντας την τοιχοποιία μια σειριακή, *ακολουθιακή* δομή από μεμονωμένα αδιαίρετα στοιχεία, αυτό που αναδεικνύεται ως σημείο εστίασης δεν είναι τόσο η υπόσταση του καθενός από αυτά, αλλά η *αλληλοδιαπλοκή* μεταξύ τους. Ο τρόπος με τον οποίο κάθε μεμονωμένο στοιχείο *μετατρέπεται από φέρον σε φερόμενο,* ανάλογα από τη *σκοπιά* (το σημείο προοπτικής) από την οποία εξετάζεται, όπως η ροή των φορτίσεων στο λιθόκτιστο τόξο μετασχηματίζεται από τάσεις κάμψης και λυγισμού σε τάσεις θλίψης. Ως εκ τούτου, δεν έχει νόημα να εξεταστεί το κάθε δομικό στοιχείο ξεχωριστά ως φορέας, αλλά *το σώμα της λιθοδομής ως μια ενιαία ροή μετασχηματισμού φορτίσεων*.

Μια επιπλέον καθοριστική διαφορά μεταξύ των δύο προσεγγίσεων είναι ότι εάν στο οντοστρεφές σύστημα κυριαρχούσε μια διαγραμματική θεώρηση των μερών του ως αρθρωμάτων, ένας *χωρικός* συσχετισμός από την άποψη μιας *υπερβατικής γεωμετρίας*, στο αναδρομικό σύστημα κυριαρχεί μια *χρονική διαδοχή*, μια παράταξη των μονάδων του σε σχέσεις *έπεται-προηγείται* ή *εμπεριέχει-προϋπάρχει* αντίστοιχα. Οδηγούμαστε δηλαδή στο συμπέρασμα ότι εάν η θεώρηση των στοιχειωδών ατόμων ως οντοτήτων που ορίζονται και διακρίνονται βάσει των ιδιοτήτων τους οδηγεί εν τέλει σε μια *χωροθετική* δομική προσέγγιση του συστήματος, τότε η αφαιρετική συμβολοποίησή

τους και η στροφή του ενδιαφέροντος από τα αντικείμενα στις διεργασίες που τα επεξεργάζονται, στα *κατηγορήματα* που τα μεταβάλλουν, ενισχύει τη συνολική εντύπωση μιας *χρονικής* δομής συνέχειας και μετασχηματισμού. *Εάν στην οντοστρεφή θεώρηση μας ενδιαφέρει κυρίως τι είναι οι πρωτογενείς οντότητες που χρησιμοποιούμε, στην αναδρομική μας ενδιαφέρει το πώς αυτές διαμορφώνονται και πώς μετασχηματίζονται.*

Όπως προαναφέρθηκε, η οντοστρεφής ανάλυση, ήδη από τις πρώτες διατυπώσεις και τυποποιήσεις της, σχετίστηκε άμεσα με το πεδίο της εξομοίωσης, τη δομική και λειτουργική *αναπαράσταση* στατικών και δυναμικών συστημάτων. Με την εξάπλωση των υπολογιστικών μεθοδολογιών σε άλλα επιστημονικά και ερευνητικά πεδία (π.χ. οικονομία, κοινωνιολογία, ψυχολογία), η προσέγγιση αυτή συνέβαλε στην επαναδιατύπωσή τους υπό όρους καθαρά *κατασκευασιοκρατικούς,* ανέδειξε δηλαδή την πληροφορική σε μια γλώσσα διατύπωσης *υπολογιστικών κατασκευών, σε ένα πεδίο μοντελοποίησης, εξομοίωσης και οπτικοποίησης*. Από την άλλη πλευρά, η συναρτησιακή ανάλυση δεν επιφέρει κάποια κατασκευαστική αντίληψη, τουλάχιστον όχι με τη χωρική της έννοια. Κατά κανόνα, οι αναδρομικές-συναρτησιακές προσεγγίσεις χρησιμοποιούνται σε διαδικασίες *ανάγνωσης* και *παραγωγής* δομών, και όχι τόσο στην εξομοίωση και στην αναπαράστασή τους. Αυτό που εν προκειμένω έχει ενδιαφέρον, είναι ότι σε αυτές κυριαρχεί μια σύνθετη διαπλοκή πρωτογενών συμβόλων, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο ορατών, η αλληλοδιάχυση των οποίων, σε ένα ενιαίο *ακέραιο* αποτέλεσμα, παράγει τη συγκρότηση του τελικού *πράγματος*. Κατ' αυτόν τον τρόπο, εάν παραβλέψουμε το τελικό αποτέλεσμα και εστιάσουμε στη γενετική διεργασία ως αντικείμενο, είναι δύσκολο να θεωρήσουμε ότι ο γεωμετρικός χώρος, ως *συσχετίσεις μεταξύ διακριτών στοιχείων*, μπορεί να αποτελέσει αντιληπτική εποπτεία της συγκρότησης μιας αναδρομικής δομής: αυτό που μπορεί να την καταστήσει αντιληπτή ως ολότητα είναι ο χρόνος, ως εναλλαγή μεταξύ καταστάσεων του εκπτυχούμενου αποτελέσματος. Η μορφή στο παραμετρικό σύστημα δεν ενυπάρχει εξαρχής, αλλά αναδύεται με τη χρονική ωρίμανση του συστήματος. Αντίστοιχα, το νόημα του κειμένου δεν μεταδίδεται συγχρονικά αλλά *δομείται* και σχηματίζεται μέσα από την ακολουθιακή ανάγνωση των γραμμάτων, των λέξεων, των προτάσεων, με τον ίδιο τρόπο που η μελωδία της σύνθεσης παράγεται μέσα από τη διαδοχή των φθόγγων, στον τρόπο που κάθε νότα στηρίζεται πάνω στην προηγούμενη. Εκεί αναδεικνύεται η θεμελιακή συνάρτηση του αναδρομικού συστήματος με το χρόνο: σε αυτή τη σταδιακή, την *επαγωγική* δόμηση του νοήματος, σε αυτόν τον πρωταρχικό ρόλο της χρονικής διαδοχής, όχι διακριτών στοιχείων, αλλά διεργασιών που *η κάθε μία εμπεριέχει την προηγούμενη*. Δεν έχει νόημα να αναζητήσει κανείς την οντολογική ταυτότητα της νότας, της πλίνθου ή του γράμματος: αναμφισβήτητα σε μία τοιχοποιία εάν αλλάζαμε τη μορφή του αρχικού τούβλου θα μεταβαλλόταν ενδεχομένως η εμφάνισή του, η αντοχή του ή άλλες αντίστοιχες ιδιότητες του τοίχου ως οντότητας, ωστόσο δεν θα άλλαζε τη φύση του, αυτήν την πρωτογενή λειτουργία της φέρουσας τοιχοποιίας, το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της στατικής συμπεριφοράς της *να στηρίζεται στον εαυτό της*.

Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΕΝΟΣ ΔΙΠΟΛΟΥ

Ο Gilles Deleuze (1996: 187) κλείνοντας την αποτίμηση της φιλοσοφίας του Spinoza, αναφέρει δύο «σφοδρά αντικρουόμενες», όπως τις αποκαλεί, αντιλήψεις της ιδέας του «σχεδίου». Καταρχάς μιλάει για το *θεολογικό σχέδιο*, μια οργάνωση που έρχεται από ψηλά και αναφέρεται σε μια υπερβατικότητα, μια εκ των άνω σχεδίαση. Κυρίαρχο χαρακτηριστικό της, είναι η συγκρότηση μορφών και η κατασκευή υποκειμένων. Από την άλλη, μιλάει για το *σχέδιο εμμένειας*, εκεί όπου δεν υπάρχουν υποκείμενα και οργάνωση, μορφή και ανάπτυξη: το εμμενές σχέδιο είναι ένα σχέδιο σύνθεσης, όπου υπάρχουν μόνο σχέσεις πυκνότητας και αραιότητας, ταχύτητας και βραδύτητας ανάμεσα σε αμορφοποίητα στοιχεία, μια αλληλουχία εναλλαγής καταστάσεων και κατηγορημάτων. Αυτή η δεύτερη αντίληψη της ιδέας του σχεδίου είναι, κατά τον Deleuze, η βάση της σπινοζικής φιλοσοφίας.

ΠΟΣΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΔΙΑΤΑΞΗ: ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΤΡΗΣΗ ΣΤΟΝ ΥΠΟΛΟΓΙΣΜΟ

Πιθανότατα να ήταν ο *Georg Cantor* περίπου στα τέλη του 19ου αιώνα, ο πρώτος που έδωσε μια τυπική διαφοροποίηση της έννοιας του ακέραιου αριθμού και της χρήσης του στα μαθηματικά. Παρατήρησε, λοιπόν, ότι οι αριθμητικοί προσδιορισμοί στις προτάσεις έχουν κατά κανόνα δύο κυρίαρχες σημασίες: δηλώνουν είτε *πλήθος* είτε *σειρά*. Όταν δηλώνουν το πλήθος ενός συνόλου στοιχείων, μιλάμε για *πληθικούς* [cardinal] αριθμούς, ενώ όταν δηλώνουν τη σειρά ενός στοιχείου, τη θέση του μέσα σε ένα διατεταγμένο σύνολο, τότε μιλάμε για *τακτικούς* [ordinal] αριθμούς. Η θεωρία συνόλων που θεμελιώθηκε από τον Cantor, βασίστηκε στη μελέτη των πληθάριθμων των απείρων συνόλων, δηλαδή των συνόλων με άπειρα στοιχεία (Davis, 2007: 120-121).

Ωστόσο, η σχέση του αριθμού με την έννοια του *πλήθους*, αλλά και την εμπλοκή της έννοιας του συνόλου στη σχέση αυτή, είναι πρόβλημα που απασχολούσε τη φιλοσοφία από πολύ παλιότερα. Η όλη λειτουργία της μέτρησης του αριθμού ενός πλήθους από στοιχεία, επιφέρει μια κατάταξη των στοιχείων αυτών σε μια κοινή κατηγορία, σε μια κλάση, εν τέλει σε ένα κοινό σύνολο. Κατ' ουσίαν, επειδή η λειτουργία της μέτρησης προϋποθέτει μια ομοιογένεια, μια κοινή ιδιότητα των αντικειμένων που προσμετρούνται, μπορούμε ουσιαστικά να υποθέσουμε ότι η *μέτρηση ενός πλήθους αποτελεί κατασκευή μιας οικογένειας οντοτήτων,* μια αναγωγή των αντικειμένων στην υπερβατική τους οικογένεια (κλάση). Από την άλλη πλευρά, η τάξη (ο τακτικός αριθμός) ενός στοιχείου παραπέμπει στη θέση του σε μια ακολουθία, στη σειρά τους σε μια αλληλουχία στοιχείων. Ο υπολογισμός της τάξης ενός αντικειμένου, υποδεικνύει τον εντοπισμό του *κανόνα* που διέπει την ακολουθία, του νόμου που ορίζει ποιο στοιχείο προηγείται και ποιο έπεται, ποιο στοιχείο προϋπάρχει και ποιο εμπεριέχεται. Υπό τους όρους αυτούς, *ο υπολογισμός της τάξης, της σειράς ενός στοιχείου, αποτελεί την κατασκευή ενός κανόνα μετασχηματισμού,* ενός μηχανισμού μετάβασης από το ένα στο άλλο. Σε αυτό ακριβώς το σημείο είναι που γίνεται πιο προφανής η αντίθεση μεταξύ των δύο αντιλήψεων: από τη μία πλευρά έγκειται ο αριθμός της Μέτρησης και του πλήθους και από την άλλη ο αριθμός του *Υπολογισμού*.

Πάνω σε αυτόν τον υπολογιστικό ρόλο του αριθ-

μού, αλλά και την *υπολογιστικότητα* ως εγγενή ανθρώπινο μηχανισμό και τη σχέση της με τη γλώσσα, θα επικεντρωθούμε στη συνέχεια. Σύμφωνα με τον ορισμό του Noam Chomsky (1991: 9), μια γλώσσα είναι ένα άπειρο σύνολο προτάσεων κάθε μία από τις οποίες έχει περιορισμένο μήκος και κατασκευάζεται από ένα *πεπερασμένο σύνολο μονάδων.* Με τον ορισμό αυτό συμπεριλαμβάνουμε τόσο τις φυσικές γλώσσες, εφόσον έχουν συγκεκριμένο αριθμό φωνημάτων ή γραμμάτων, όσο και τις τυπικές (μαθηματικές) γλώσσες, εφόσον έχουν ένα περιορισμένο σύνολο συμβόλων τα οποία χειρίζονται. Το θεμελιώδες στοιχείο που αναδεικνύεται με βάση τον ορισμό αυτό, είναι εκείνοι οι γραμματικοί κανόνες σύμφωνα με τους οποίους, μέσα από αυτό το πεπερασμένο σύνολο φωνημάτων ή συμβόλων, καθίσταται δυνατό να δημιουργηθεί μια *διακριτή απειρία έγκυρων προτάσεων,* αλλά και ταυτόχρονα να ελεγχθεί η εγκυρότητα κάθε δυνατού συνδυασμού φωνημάτων ή συμβόλων. Το βασικό γνώρισμα των κανόνων αυτών, αυτό που επιτρέπει τη δυνητική απειρία αποτελεσμάτων, είναι *η αναδρομική τους λειτουργία:* κάθε πρόταση μπορεί να εμπεριέχει μια δυνάμει απεριόριστη ακολουθία από (δευτερεύουσες) προτάσεις, που εμπλουτίζουν το νόημά της, χωρίς να θίγεται η συντακτική ή γραμματική εγκυρότητά της. Μέσω της αναδρομικής φύσης των γραμματικών κανόνων μιας γλώσσας, δεν υπάρχει περιορισμός ή όριο στο μέγεθος που μπορεί να έχει μια πρόταση.[3] Όπως αναφέρουν οι Hauser, Chomsky και Fitch (HCF) σε ένα άρθρο τους περί της Ικανότητας της Γλώσσας, κάτω από αυτές τις συνθήκες, η γνωστική λειτουργία της Γλώσσας είναι ευθέως ανάλογη με την Αρίθμηση, δηλαδή *τον υπολογισμό των όρων μιας σειράς* (Chomsky et al., 2002).

Στο ίδιο άρθρο, υποστηρίζουν ότι η Ικανότητα της Γλώσσας συγκροτείται σε δύο επίπεδα: στην *Ευρύτερη Ικανότητα της Γλώσσας* (Faculty of Language – Broad sense ή FLB) και στη *Στενότερη Ικανότητα της Γλώσσας* (Faculty of Language – Narrow sense ή FLN). Στον πυρήνα αυτής της περιοχής του οργανισμού, όπως αναφέρουν, βρίσκεται ένα *αφαιρετικό υπολογιστικό σύστημα*, ένας μηχανισμός ο οποίος είναι ικανός να παράγει δομές *με αναδρομικό τρόπο*. Ουσιαστικά, όπως ισχυρίζονται, αυτή η ικανότητα της αναδρομικότητας είναι η βάση, *ο σκληρός πυρήνας όλου του μηχανισμού που αποκαλούμε Ικανότητα της Γλώσσας*. Μεταξύ άλλων, προτείνουν την υπόθεση ότι παρόλο που, πέραν του ανθρώπου, υπάρχουν και άλλα ζώα τα οποία εμφανίζουν ικανότητες όμοιες με αυτές που συναντάμε στην ευρύτερη περιοχή της γλώσσας, όπως π.χ. ικανότητες αναγνώρισης και αναπαραγωγής φθόγγων και συμβόλων, είναι η παρουσία ή έστω η ανάπτυξη αυτής της ικανότητας για αναδρομικότητα που δίνει στον άνθρωπο τη δυνατότητα να αναπτύξει πολυπλοκότερες δομές επικοινωνίας. Κατέστη δυνατό να εκπαιδευτούν ζώα ώστε να αναγνωρίζουν σύμβολα, μεγέθη, αλλά και αριθμούς ως πλήθη στοιχείων, ωστόσο δεν κατέστη δυνατό να αναγνωρίσουν διαδοχές, να τα διατάξουν σε ακολουθίες και να κατασκευάσουν συνθετότερες δομές με βάση τα σύμβολα και τους αριθμούς αυτούς: *αναγνώριζαν δηλαδή βάσει ταυτοποίησης και όχι βάσει ομοιότητας.* Αυτή η ικανότητα του ανθρώπου να εντοπίζει κανόνες ομοιότητας, όπως εκείνον που συνδέει την αλληλουχία των φυσικών αριθμών (1, 2, 3, ...), ώστε να μην χρειάζεται να μάθει όλους τους φυσικούς αριθμούς αλλά να *υπολογίζει* [compute] αυτόν που χρειάζεται με βάση αυτόν τον κανόνα, είναι η ίδια ικανότητα που του δίνει τη δυνατότητα της γλωσσικής επικοινωνίας: δεν χρειάζεται να μάθει όλες τις δυνάμει πραγματοποιήσιμες προτάσεις, παρά μόνο τους γραμματικούς εκείνους κανόνες, μέσω των οποίων θα κατασκευάσει αναδρομικά οποιαδήποτε πρόταση. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι στο βαθύτερο και στενότερο πυρήνα της ικανότητας για ανάπτυξη γλώσσας, λόγου και κατά συνέπεια λογικής και συλλογισμού, βρίσκεται η φαινομενικά απλοϊκή ικανότητα της αρίθμησης και του υπολογισμού.

ΔΙΑΚΡΙΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΣΥΝΕΧΕΙΑ: ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗ ΣΤΗΝ ΕΝΘΥΛΑΚΩΣΗ

Έχει ήδη γίνει αναφορά στη *διακριτότητα* [discreteness], στη διαδικασία οριοθέτησης κλειστών στοιχείων, πεπερασμένων αντικειμένων, το πλήθος των οποίων στοιχειοθετεί σύνολα και ομάδες. Και πράγματι, αυτή η οριοθέτηση της ατομικότητας, αυτή η κλειστή αυτοτέλεια, αποτελεί προϋπόθεση για τη συνολική αντίληψη ενός πλήθους, με τη μετρική ερμηνεία που συναντήσαμε νωρίτερα. Για να οριστεί το αντικείμενο, θα πρέπει να οριοθετηθεί το εννοιολογικό του πεδίο, θα πρέπει να καθοριστεί το εύρος των συνόρων του. Θα πρέπει να μεσολαβήσει το *κενό*, αυτός ο ενδιάμεσος χώρος που ενυπάρχει μεταξύ ορίων, που καθορίζει το εύρος και την έκταση του πεδίου μέσα στο οποίο συγκροτείται η επικοινωνία, η διασύνδεση μεταξύ των αντικειμένων. Ως εκ τούτου, στην οντοστρεφή δομή κυριαρχεί αυτό το κενό, ο ενδιάμεσος χώρος της επικοινωνίας και της διασύνδεσης: ο σχεσιοκρατικός χώρος, όπως αντιλαμβανόταν ο Leibniz το κενό, στο οποίο εκφράζονται οι σχέσεις μεταξύ των σωμάτων και καθίσταται αντιληπτή η διάκριση μεταξύ τους.

Από την άλλη πλευρά, στο συνεχή χώρο, στην αναδρομική δομή, εξ ορισμού δεν υπάρχει αυτοτέλεια: σε αντίθεση με τον αριθμό ως πλήθος που μπορεί να λογιστεί ως άθροισμα μονάδων, ο αριθμός ως διάταξη δεν αναλύεται στα μέρη του. Για να προσδιοριστεί, βασίζεται στη σύγκρισή του με έναν άλλο. Το αναδρομικό σύστημα δεν λειτουργεί με βάση τη διασύνδεση μεταξύ αυτοτελών πυρήνων, αλλά με βάση μια διαδοχική εσώκλειση του αποτελέσματος κάθε μετασχηματισμού στο εσωτερικό του επόμενου. Επιστρέφοντας στο παράδειγμα του κτιρίου ως μηχανής, εάν στο οντοστρεφές παράδειγμα της δοκού επί στύλου, δεσπόζει το όριο μεταξύ φέροντος και φερόμενου στοιχείου, στο αναδρομικό παράδειγμα της λιθοδομής υπάρχει μόνο ένα συνεχές σώμα, ένα μετασχηματιζόμενο *πλήρες*. Και ακόμη, εάν στο πρώτο προϋπόθεση αποτελεί η επικοινωνία, η διασύνδεση μεταξύ κολώνας και δοκαριού, μεταξύ τοίχου και κολώνας, μεταξύ σκελετού και πλήρωσης, τότε στο δεύτερο προϋπόθεση αποτελεί η διάχυση, η *διαπλοκή* μεταξύ πλίνθου και πλίνθου, μεταξύ τούβλου και τούβλου, όπου η διάκριση μεταξύ του ενός και του άλλου στοιχείου δεν γίνεται με όρους χωροθετικούς και *πληθικούς*, αλλά με όρους χρονοθετικούς και *διατακτικούς*.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, οι δύο προσεγγίσεις δεν μπορούν να μοιράζονται τα ίδια εργαλεία. Στην οντοστρέφεια, εμφανίζεται ένα πλήθος διαφορετικών συσχετίσεων, μια πολυμορφία επικοινωνιακής διασύνδεσης μεταξύ διακριτών κόμβων. Γι' αυτό και βασίζεται στο *διάγραμμα* ως το βασικό εργαλείο ανάλυσης, το κυρίαρχο μέσο που έχει τη δυνατότητα να αποτυπώσει την πολυμορφία και τη χωρικότητα που αναδεικνύουν οι οντοστρεφείς διατάξεις. Από την άλλη

πλευρά, καθώς στην αναδρομική ανάλυση δεν αναδεικνύονται πολυμορφικές διασυνδέσεις παρά μόνο διατακτικές σχέσεις διαδοχής, η οπτική αναπαράσταση αναδρομικών δομών παράγει στατικά, φευγαλέα στιγμιότυπα της εξελικτικής τους ιστορίας. Η δυναμική των μετασχηματισμών και η δυνητική πολλαπλότητα που χαρακτηρίζει την αναδρομική δομή, αδυνατεί να αναπαρασταθεί από διαγραμματικά χωροαντιληπτικά μέσα, αλλά προσεγγίζεται περισσότερο από προτασιακά, σειριακά συστήματα ανάλυσης, όπως οι τυπικές και οι φυσικές γλώσσες, δηλαδή κώδικας και κείμενο, που προσφέρουν τη δυνατότητα διατύπωσης κατηγορημάτων μεταξύ των συμβόλων, αλλά και τη δυνατότητα κατασκευής σύνθετων συμβολισμών ως εκφράσεων απλούστερων.

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΟΜΟΙΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ

Είναι σαφές, ήδη από την ερμηνεία του οπτικού συμβόλου κατά Nelson Goodman (2005), ότι η βασική λειτουργία του στο οντοστρεφές διάγραμμα είναι αναπαραστατική: το σύμβολο αποτελεί κατά κανόνα μια *αναφορά* σε ένα, είτε ιδεατό είτε εμπειρικό, αλλά πάντοτε εξωτερικό, *εξωδιαγραμματικό* αντικείμενο: το οντοστρεφές σύμβολο αναπαριστά μια έννοια, μια ιδέα ή/και μια οντότητα που δεν εμπεριέχεται ως φυσική παρουσία στα πλαίσια του συμβολικού συστήματος στο οποίο εμφανίζεται, παρά μόνο ως αναφορά. Υπό αυτήν την έννοια, τα σύμβολα του διαγράμματος αποτελούν *δηλώσεις Ταυτότητας*, *ταυτοποιούν ένα οπτικό αντικείμενο με μια εξωσυστημική οντότητα*. Από την άλλη πλευρά, στην αναδρομική δομή, στο ακολουθιακό σύστημα του κώδικα, μολονότι το σύμβολο διατηρεί αυτή τη δηλωτική, σημειογραφική του λειτουργία, δεν αποτελεί αναφορά σε σημείο, δεν αποτελεί δήλωση ταυτότητας με μια ιδέα, αλλά συγκρότηση ενός κατηγορήματος, περιγραφή μιας μεταβολής. Το γράμμα μιας λέξης δεν φέρει απόλυτες ουσιοκρατικές ιδιότητες –τουλάχιστον σε ό, τι αφορά τη συγκρότηση του νοήματος της πρότασης– αλλά κατηγορηματικές λειτουργίες: μεταβάλλει τον ήχο των γραμμάτων που έπονται ή προηγούνται, τον ήχο και το νόημα των λέξεων που το εσωκλείουν. Η αναδρομική αυτή λειτουργία του γραμματικού συμβόλου, ενισχύει την πεποίθηση ότι το συντακτικό στοιχείο δεν αποτελεί τη δήλωση μιας υπόστασης, μιας οντότητας, αλλά την έκφραση μιας μεταβολής, μιας λειτουργίας: υπό μια έννοια, δεν *αναπαριστά ύπαρξη*, αλλά *αφηγείται μεταβολή*. Το αναδρομικό σύστημα δεν βασίζει τη συλλογιστική του στην ταυτοποίηση των στοιχείων του με κάποιες οικουμενικές σταθερές, ένα σύνολο *υπερβατικών* ιδεών, αλλά στην αναγνώριση της *ομοιότητας* των στοιχείων μεταξύ τους, στον εντοπισμό των κανόνων βάσει των οποίων από το προϋπάρχον στοιχείο προέκυψε το επόμενο.

ΓΕΝΕΑΛΟΓΙΕΣ ΚΑΙ ΓΕΝΕΣΕΙΣ

Για τον Leibniz, η έννοια της γενεαλογικής κατάταξης των πραγμάτων λειτουργεί υπό τους όρους μιας ιδεώδους τελειότητας. Αναφέρεται με αυτόν τον τρόπο, σε μια αναγωγή προς τα πάνω, σε μια *διαρκώς ανιούσα τελειότητα* προς το *Ιδεατό Αντικείμενο*. Και πράγματι, η ουσιοκρατική οντοστρεφής προσέγγιση θεμελιώνει την ερμηνεία και τον προσδιορισμό των ταυτοτήτων των αντικειμένων, ανάγοντάς τα σε μια ιδεατή, τελειότερη κατάσταση. Η αναγωγική αυτή μεθοδολογία αποσκοπεί στο να συγκροτήσει μια καθαρή εικόνα του αντικειμένου, να σχεδιάσει μια αναπαράσταση του συστήματος σε μια κατάσταση διαύγειας και σαφήνειας, όπου οι ιδιότητες, τα χαρακτηριστικά και οι συσχετίσεις μεταξύ των αντικειμένων διακρίνονται με ευκρίνεια. Αναγωγή, αφαίρεση, και απαλοιφή: μια ενδελεχής διαδικασία απλοποίησης του σύνθετου και εξόρυξης του ιδεατού πρωτογενούς. Ηγεμονική θέση σε αυτή τη διαδικασία κατέχει η *Ιεραρχία*. Μια γενεαλογική κατάταξη των εννοιών που έχει ως κύριο στόχο να αποσαφηνίσει το εννοιολογικό σύστημα, να περιορίσει την έκτασή του, να ανάγει τα πολλά στα λίγα και να καταστήσει το σύστημα πεπερασμένο και διαχειρίσιμο.

Ιδωμένη από την πλευρά της πληροφορικής, και πιο συγκεκριμένα, της οντοστρεφούς ανάλυσης για την οποία η έννοια της κλάσης και της γενεαλογίας είναι θεμελιώδους σημασίας, όπως είδαμε και νωρίτερα, η όλη διαδικασία της κατάταξης και της ανάλυσης αποτελεί μια διαδικασία που τελείται έξω από το σύστημα, και πριν την έναρξη της λειτουργίας του. Για παράδειγμα, ο τρόπος με τον οποίο η ροή των φορτίων ανάλογα με τη διεύθυνσή της από εγκάρσια στην ύλη σε παράλληλη προς αυτή, μετασχηματίζει τη λειτουργία του φορέα από δοκό σε υποστύλωμα ή από υποστύλωμα σε δοκό, είναι μια διαδικασία μεταβολής που δεν ενδιαφέρει το δομικό σύστημα της δοκού επί στύλου. Ο σχεδιασμός ξεκινάει έχοντας ως προϋπόθεση την *ταξινόμηση* των αντικειμένων σε φέροντα και φερόμενα, σε δοκούς και υποστυλώματα. Η ανάλυση της οντοστρεφούς δομής αποτελεί διαδικασία που πραγματοποιείται στον άχρονο χώρο της λογικής και έξω από τη δομή την οποία καλείται να αναπαραστήσει. Στηριζόμενη σε γένη και ειδοποιούς διαφορές, εν τέλει καταλήγει σε έναν ονομαστικό, σε έναν περιφραστικό ορισμό των πραγμάτων που δεν εσωκλείει τη δυναμική του συστήματος, τη διαδικασία με την οποία μετασχηματίστηκε στη μορφή που κατέχει τη δεδομένη χρονική στιγμή ούτε τη δυνητική πολλαπλότητα μορφών που μπορεί να υιοθετήσει στο μέλλον, αλλά αποτελεί μοναδιαίο στιγμιότυπο, στατική εικόνα της μορφής που παρουσίαζε όταν το σύστημα σχεδιάστηκε, κατάσταση στην οποία θα παραμείνει καθ' όλη τη διάρκεια της λειτουργίας του. Σε αντίθεση με το οντοστρεφές, η λειτουργία ενός αναδρομικού συστήματος εσωκλείει εγγενώς τις διαδικασίες μετασχηματισμού του, τη δυνητική πολλαπλότητα της μορφής του. Η προδιαγραφή του αναδρομικού συστήματος αφορά τους κανόνες, τη γενετική γραμματική που θα το διατυπώσει, και όχι τα αντικείμενα που θα αποτελέσουν κομμάτια του. Σε κάθε στιγμή της λειτουργίας του συστήματος, οι γονικές, οι προηγούμενες καταστάσεις ενυπάρχουν στο εσωτερικό του, και όχι έξω από αυτό ως ιδεατές οντότητες. Σε κάθε στιγμή της λειτουργίας του αποτελεί ακέραιο αποτέλεσμα ενός συνδυασμού από διεργασίες: κάτω από αυτές τις συνθήκες, σε αντίθεση με την οντοστρεφή δομή που προάγει μια ιεραρχική γενεαλογική προσέγγιση, η αναδρομική αναδεικνύει μια συνδυαστική γενετικών διεργασιών, μια αλληλουχία εξελίξεων.

ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΕΜΜΕΝΕΙΑ: ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ ΕΛΕΓΧΟΥ

Ο λόγος περί υπερβατικότητας αφορά κυρίως την προέλευση του ελέγχου και της παρέμβασης στους δύο δομικούς τύπους που εξετάζονται. Η αρθρωματική φύση του οντοστρεφούς συστήματος που σχεδιά-

ζεται και συναρμολογείται εξαρχής ως αναπαράσταση μιας οργάνωσης, ενός συναθροίσματος αντικειμένων που κατά μία έννοια προϋπήρχαν της οργάνωσης αυτής, καθιστά το σύστημα κλειστό και προκαθορισμένο. Οι δυνατότητες εξέλιξης και προσαρμογής του, περιορίζονται στα πλαίσια μιας προσθετικής ή αφαιρετικής διαδικασίας υπό όρους πληθικούς: αφορούν προσθαφαιρέσεις αρθρωμάτων που εξαρχής θα πρέπει να συμμορφώνονται στις προϋποθέσεις επικοινωνίας που αυτό επιβάλλει. Ταυτόχρονα, κάθε μεταβολή του συνιστά στην καλύτερη περίπτωση μια ριζική ανασυγκρότηση, μια επανεκκίνηση, μια αναίρεση της προηγούμενης κατάστασης και εγκαθίδρυση μιας καινούργιας. Το γεγονός αυτό συνιστά ένα δομικό σχίσμα μεταξύ μεταβολής και λειτουργίας στο οντοστρεφές σύστημα, ένα διαχωρισμό της διαδικασίας μετασχηματισμού της δομής από εκείνη της λειτουργίας της. Υπό αυτήν την έννοια, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το σύστημα δεν κατέχει εμπειρία, δεν έχει μνήμη των προηγούμενων καταστάσεων από τις οποίες μετέβη σε αυτή που βρίσκεται. Η διαδοχή αυτών των μεταβατικών σταδίων υπάρχει ενδεχομένως μόνο εξωτερικά, στον παράγοντα που το έχει συγκροτήσει, που το έχει σχεδιάσει. Γι' αυτό και η διαδικασία ανάλυσης συνίσταται κατά κανόνα σε συνάρτηση με ένα υπερβατικό υποκείμενο, μια εξωσυστημική επιρροή, και ανάγεται σε εικόνες μιας ιδεατής τελειότητας, ενός πρότυπου [pattern]: δομές όπως το δίκτυο, το διάγραμμα και η χωρική κατασκευή προϋποθέτουν αυτόν τον εξωτερικό παράγοντα, τον υπερβατικό σχεδιαστή στον οποίο η όλη δομική συγκρότηση αποδίδεται, ενώ ταυτόχρονα συγκροτούνται και αναλύονται διατηρώντας ως εικόνα ένα ιδεατό δομικό πρότυπο.[4]

Από την άλλη πλευρά, σε μια αναδρομική θεώρηση δεν αναζητούνται ιδιότητες: διερευνούνται κανόνες μεταβολής. Υπό αυτήν την έννοια, συνεχής αναζήτηση πρωτογενούς, ατομικού ή αρχικού στοιχείου στο αναδρομικό σύστημα, όπου κάθε μεταβολή ενθυλακώνει όλες τις προηγούμενες, επιφέρει μια ατέρμονη αναζήτηση προς τα 'μέσα', προς τα 'πίσω', σε καταστάσεις και στάδια που προηγήθηκαν. Κάτω αυτές τις συνθήκες, ενώ στο οντοστρεφές σύστημα αναζητείται ένα ποιητικό αίτιο προς τα έξω, μια ατέρμονη αναζήτηση για αλήθεια 'εκ των άνω', στο αναδρομικό, η αναζήτηση στρέφεται προς το ενδότερο και προς το παρελθόν: μετασχηματίζεται συνεχώς από μια απολύτως πρωτογενή αρχική κατάσταση, και προσεγγίζει διαρκώς μια συνεχώς διαφυγούσα τελική έκβαση. Ως εκ τούτου, η μεταβολή του δεν εξαρτάται αποκλειστικά από την παρεμβατικότητα ενός εξωγενή παράγοντα, αλλά υποκινείται από μια εγγενή μετασχηματιστική ορμή, μια τάση για διαρκή μεταβολή. Η αναδρομικότητα ως μηχανισμός, αναδύει μια εσωτερική, εμμενή συμπεριφορά που αποκαλύπτεται ως απόρροια της χρονικής εξέλιξης του συστήματος. Έτσι, ενώ το οντοστρεφές εκτείνεται χωρικά, το αναδρομικό ωριμάζει χρονικά· ενώ στο πρώτο η δομή του συγκροτείται ως χωρική αναπαράσταση της έκτασής του, στο δεύτερο συγκροτείται ως χρονική αφήγηση της μεταβολής του.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, στο αναδρομικό σύστημα η μεταβολή δεν μπορεί να παρακάμψει την κανονιστικότητα που το διέπει. Η επέμβαση σε αυτό μπορεί να γίνει μόνο σύμφωνα με τους όρους του, και να επηρεάσει σε δευτερογενές επίπεδο και με έμμεσο τρόπο τη μεταβολή και την εξέλιξή του. Αντίθετα, το οντοστρεφές σύστημα εξαρχής ορίζεται ως ένα πεδίο εξωτερικών παρεμβάσεων, επεμβάσεων και αναδιαρθρώσεων. Εφόσον αποτελεί προϊόν προστακτικού σχεδιασμού, για να μεταβληθεί, να μετασχηματιστεί –γεγονός ξένο προς τη φύση του– θα πρέπει να ανασυγκροτηθεί, και αυτό γίνεται πάντοτε στα πλαίσια εξωγενούς παρέμβασης.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΗΧΑΝΗ ΣΤΙΣ ΜΗΧΑΝΕΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Ίσως ο χαρακτηρισμός του δίπολου ως δύο 'αντικρουόμενων' τρόπων δομικής ανάλυσης να είναι παραπλανητικός. Όπως αναφέρει ο Deleuze, οι δύο αντιλήψεις αναμειγνύονται μεταξύ τους καθώς περνάμε από τη μία στην άλλη ασυνείδητα. Η Αναδρομική προσέγγιση δεν πρέπει να θεωρείται ότι αποτελεί την *αντίθεση* στη θέση της Οντοστρεφούς και της οποίας η σύγκρουση και η *σύνθεση* με την πρώτη θα επιφέρει το νέο, το ωριμότερο παράδειγμα ανάλυσης. Αντίθετα, αποτελούν ενδεχομένως τους δύο πόλους μιας ενιαίας αντίληψης, κατά την οποία οι συλλογισμοί μας έλκονται και από τους δύο, ωστόσο προσεγγίζουν περισσότερο τον ένα ή τον άλλο. Καθώς ο οντοστρεφής, χωρικός πόλος της αντίληψής μας είναι πιο ισχυρός, άμεσα τροφοδοτούμενος από τις αισθητηριακές και κυρίως τις οπτικές εμπειρίες, συνήθως αναπαριστούμε το χρόνο με όρους χωρικής έκτασης (Bergson, 2009). Τον διαιρούμε σε διακριτές χρονικές στιγμές και ερμηνεύουμε τη χρονική διάσταση του χωρικού συστήματος στα πλαίσια κινήσεων, ωθήσεων και έλξεων, μεταπτώσεις στις οποίες ο χρόνος αποτελεί ποσοτικό μέγεθος, ένα πλήθος αυθαίρετων χρονικών μονάδων: ωρών, λεπτών και δευτερολέπτων. Από την άλλη κατεύθυνση, η προσπάθεια προσέγγισης του χώρου από τον αναδρομικό, χρονικό πόλο της αντίληψης, επιφέρει μια απόπειρα κατανόησής του ως μιας χρονικής αφήγησης καταστάσεων, μιας μετατροπής του συστήματος από προσχεδιασμένο δίκτυο αντικειμένων σε αναδρομική ακολουθία κανόνων μετασχηματισμού. Διαχρονικά σχεδιαστικά ερωτήματα που απασχολούν ή έχουν απασχολήσει κάθε αρχιτέκτονα, αφορούν την οντολογική ταυτότητα των δομών και των αντικειμένων που σχεδιάζει: τι είναι χώρος, τι είναι κίνηση, τι στοιχειοθετεί κατοικία και τι αρχιτεκτόνημα εν γένει. Η αναδρομική θεώρηση φαίνεται να εισέρχεται στο σχεδιαστικό παιχνίδι, όταν τα ερωτήματα αυτά μετατραπούν από υπαρξιακά σε γενετικά, δηλαδή όταν το 'τι' μετατραπεί σε 'πώς': αυτόματα οι συλλογισμοί μεταπίπτουν από μια προσέγγιση οντοστρεφή, σε μια αναδρομική, σε μια διάθεση εντοπισμού νόμων εξέλιξης, διαδικασιών διαμόρφωσης και μεταμόρφωσης. Από την αναπαράσταση του κτιρίου ως ενός συνόλου από αυθαίρετες καρτεσιανές συντεταγμένες, ένα σύννεφο σταθερών σημείων [point cloud] που παραπέμπουν στη λογική ενός στατικού ψηφιακού προπλάσματος, εστιάζουμε σε ένα σημειακό αυτόματο που κινούμενο σειριακά παράγει ίχνη καμπύλων τα οποία στη συνέχεια γεννούν επιφάνειες. Ο σχεδιασμός στα πλαίσια αυτής της προσέγγισης ξεφεύγει από την κατά το δοκούν αναπαράσταση της τελικής μορφής του αντικειμένου και επικεντρώνεται στην αφήγηση της διαδικασίας, του αλγόριθμου που θα το γεννήσει.

Ταυτόχρονα, η στροφή αυτή επιφέρει και μια επανεξέταση των διαδικασιών σχεδιασμού αλλά και των εμπειρικών έως τώρα κανόνων που τις διέπουν. Εάν στο παράδειγμα των *αρχιτεκτονικών σμήνους*, μπορούμε πλέον να παρατηρήσουμε μέσα σε ένα πλήθος αυτόνομων σωματιδίων (πρακτόρων) που ξεκινάει σε μια χαοτική κατάσταση, ότι σταδιακά αναδύονται μο-

τίβα πρωτογενών 'κοινωνικών συμπεριφορών', τότε τι πληροφορίες μπορούμε να λάβουμε για τα κοινωνικά σχεδιαστικά πρότυπα που χρησιμοποιούμε; Τι επιπτώσεις θα έχει αυτό στις πρωτογενείς κτιριακές δομές που διαχρονικά έχουν αναδειχθεί από τη συλλογική εμπειρία; Θα οδηγήσει στην ανατροπή τους ή θα βοηθήσει σε μια βαθύτερη θεμελίωση, στην εδραίωσή τους πλέον ως μοτίβων συμπεριφοράς, αντί για πρότυπα σχεδιασμού; Υπό αυτούς τους όρους, η στροφή προς την υπολογιστικότητα δεν περιορίζεται στην εύρεση του νέου, του καινοτομικού σχεδιαστικού παραδείγματος. Η αναδρομική μελέτη του αρχιτεκτονικού συστήματος μπορεί να οδηγήσει στη διατύπωση και την αποκρυστάλλωση της κανονιστικότητας των χωρικών διατάξεων, να εδραιώσει το σχεδιασμό ως μια δραστηριότητα προδιαγραφής του χώρου που ενσωματώνει αυτή τη νομοτέλεια μετασχηματισμού του και ξεπερνάει τον παραδοσιακό αναγωγισμό σε υπερβατικά, ιδεατά πρότυπα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Με τελικό στόχο το διάλογο για κ*οινότητες ανοικτής και ομότιμης αρχιτεκτονικής παραγωγής*, τη *διάχυση και κατανομή της συλλογικής αρχιτεκτονικής τεχνογνωσίας*, διερωτόμαστε ποια θα είναι η μορφή του κώδικα που θα αποτελέσει τη βασική πληροφοριακή ροή αυτών των δραστηριοτήτων, ποια θα είναι η κοινή γλώσσα που θα συγκροτήσει το απαιτούμενο πρωτόκολλο επικοινωνίας. Επιστρέφουμε λοιπόν στο αρχικό ερώτημα: μπορούμε να βρούμε τον πηγαίο κώδικα του αρχιτεκτονήματος; Τι μορφή έχει; Το σχέδιο αποτελεί τυποποιημένη αναπαράσταση της τελικής κατάστασης του· αρκεί όμως αυτό; Με βάση τη διερεύνηση που προηγήθηκε, διαπιστώνεται ότι για να αποκτήσει πηγαίο κώδικα το αρχιτεκτόνημα, θα πρέπει η αναλυτική διεργασία που το γεννάει να διατυπωθεί με όρους γενετικούς [generative] και όχι γενεαλογικούς· θα πρέπει να *τυποποιηθεί* (με τη μαθηματική και όχι με τη βιομηχανική έννοια της λέξης) η διαδικασία παραγωγής του, και όχι ο τρόπος αναπαράστασης της τελικής του κατάστασης. Το αρχιτεκτονικό σύστημα θα πρέπει να διατυπωθεί στους ίδιους όρους της (είτε φυσικής είτε τεχνικής, σε κάθε περίπτωση ανθρώπινης) υπολογιστικής συλλογιστικής η οποία γεννάει τη μορφή του, να εντοπίσει και να εκθέσει τους νόμους και τους κανόνες που διέπουν τις καμπύλες του. Υπό τους όρους αυτούς, η γεωμετρική του συγκρότηση αποκτά εφήμερο, παροδικό χαρακτήρα: το αναδρομικό αρχιτεκτονικό σύστημα παράγει δομικές οντολογίες που βρίσκονται σε μια κατάσταση αστάθειας και πτητικότητας και αποτελούν πρόσκαιρες ad-hoc υλοποιήσεις μιας διαρκώς εξελισσόμενης προδιαγραφής.

Κλείνοντας, θα πρέπει να αναφερθεί ότι το γεγονός αυτό κλονίζει την πρωτοκαθεδρία του σχεδίου και του διαγράμματος ως κυρίαρχων αρχιτεκτονικών εργαλείων, όχι με την έννοια ότι υποκαθίσταται η αναπαραστατική τους λειτουργία ή ότι αντικαθίστανται από τον κώδικα· *αυτό που εν προκειμένω αμφισβητείται είναι η ηγεμονία της Γεωμετρίας στην αιτιολόγηση της αρχιτεκτονικής πράξης*. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, η βασική λειτουργία του διαγράμματος είναι ταυτοποιητική: η ύπαρξη της γωνίας, του κανάβου ή της διαγωνίου στο αρχιτεκτονικό διάγραμμα αιτιολογείται από την ίδια τους τη γεωμετρία: *τοποθετούνται* ακριβώς επειδή έχουν τη μορφή αυτή. Αντίθετα, η ύπαρξη της καμπύλης στην αλγοριθμική μορφή δεν αιτιολογείται Γεωμετρικά αλλά *συλλογιστικά*: *αναγνωρίζουμε την ύπαρξή της επειδή μπορούμε να αντιληφθούμε το λογικό κανόνα που τη γέννησε.* Διακρίνουμε το γενεσιουργό μηχανισμό που παράγει αυτή τη μεταβαλλόμενη γεωμετρία, χωρίς να πρέπει να τη δικαιολογήσουμε μέσω ενός υπερβατικού αναγωγισμού. Ωστόσο, αυτή η στενή σχέση της αναδρομικής ανάλυσης με την έννοια του Κανόνα εγείρει ένα θεμελιώδες ερώτημα: μήπως, η ενσωμάτωση των υπολογιστικών προσεγγίσεων ως συστημάτων κανόνων μεταβολής υπονομεύει την εγγενή ασάφεια της αρχιτεκτονικής γεωμετρίας; Οδεύουμε ενδεχομένως προς την κατεύθυνση ενός σχεδιαστικού *ντετερμινισμού;* Ή μήπως συντελείται το αντίθετο; Μήπως η εγγενής ενσωμάτωση της χρονικότητας, της *Διάρκειας* και της *Εξέλιξης* μέσα στο αρχιτεκτονικό σύστημα ενισχύει την αφηγηματική του ικανότητα και προσφέρει νέες δυνατότητες αρχιτεκτονικών και χωροχρονικών κατασκευών;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bergson, H. (2009) *Η δημιουργική εξέλιξη*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Γ. Πρελορεντζάτος. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.

Chomsky, N. (1991) *Συντακτικές δομές*, μτφ. Φ. Καβουκόπουλος. Αθήνα: Νεφέλη.

Chomsky, N., Hauser, M. D., Fitch, W. T. (2002) 'The faculty of language: What is it, who has it, and how did it evolve?', *Science Magazine*, (298), σς. 1569-1579.

Davis, M. (2007) *Μηχανές της Λογικής: Η συνεισφορά των μαθηματικών στην ανάπτυξη των υπολογιστών*, μτφ. Σ. Ζάχος. Αθήνα: Εκκρεμές.

Deleuze, G. (1996) *Σπινόζα: Πρακτική φιλοσοφία*, μτφ. Κ. Καψαμπέλη. Αθήνα: Νήσος.

Gamma, E., Helm, R., Johnson, R., Vlissides, J. (1994) *Design Patterns: Elements of reusable object-oriented software*. USA: Addison-Wesley.

Goodman, N. (2005) *Γλώσσες της τέχνης*, μτφ. Π. Βλαγκόπουλος. Αθήνα: Εκκρεμές.

Leah, D. (1993) 'Christopher Alexander: An Introduction for Object-Oriented Designers', <http://g.oswego.edu/dl/ca>, τελευταία επίσκεψη: 20/11/2014.

Leibniz, G. W. (2006) *Η μοναδολογία*, επιμ. Δ. Αναπολιτάνος, μτφ. Σ. Λαζαρίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές.

Webber, A. B. (2009) *Σύγχρονες γλώσσες προγραμματισμού*, μτφ. Γ. Φρ. Γεωργακόπουλος, Ι. Παπαδόγονας. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το παρόν άρθρο βασίζεται στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία που εκπονήθηκε το 2011 με τίτλο: «Από την Κατασκευή στην Ύφανση. Αναζητώντας αναδρομικές δομές στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό», με επιβλέποντα τον Δημήτρη Παπαλεξόπουλο.

2. Ο όρος object-oriented συνήθως αποδίδεται ως αντικειμενοστρεφής, ωστόσο έχει προταθεί και ο όρος οντοστρεφής. Στη συνέχεια του κειμένου θα προτιμάται ο δεύτερος, παρόλο που θεωρούνται συνώνυμοι. (πρβλ. Webber, 2009).

3. Για απαλοιφή κάθε αμφιβολίας, μπορούμε να σκεφτούμε ως εξής: κάθε πρόταση, την οποία θεωρούμε ότι είναι η μέγιστη δυνατή από πλευράς μεγέθους, μπορούμε να την εντάξουμε ως δευτερεύουσα πρόταση στην εξής: «Η Μαρία λέει ότι ...». Αν και ενδεχομένως δυσνόητη από πλευράς μεγέθους, όσον αφορά τη γραμματική σύνταξή της, η προκύπτουσα πρόταση είναι απολύτως έγκυρη.

4. Για περισσότερα πάνω στη χρήση προτύπων κατά το σχεδιασμό οντοστρεφών συστημάτων (πρβλ. Gamma et al., 1994).

B_2

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ: ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ

ΓΛΩΣΣΑ – ΧΩΡΟΣ – ΧΡΟΝΟΣ:
ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΤΟ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΟ ΤΡΙΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ

Δημητρακέλλου Αντωνία
Αρχιτέκτων μηχανικός
antoniadim@gmail.com

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Κώστας Μωραΐτης
Σόλων Ξενόπουλος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το μουσείο ως αρχιτεκτονική κατασκευή χαρακτηρίζεται από τη δομή του φυσικού του χώρου, το νόημα που φέρει αυτός ο χώρος και τις δράσεις των χρηστών του. Μπορεί να ειπωθεί πως στο μουσείο εμπεριέχονται τρεις χώροι προς ανάλυση: ο φυσικός που καθορίζεται από το λειτουργισμό του αρχιτέκτονα, ο εννοιολογικός που καθορίζεται από τον αφηγηματικότητα του επιμελητή και ο εμπειρικός που καθορίζεται από την αντίληψη και τις δράσεις του επισκέπτη. Η διερεύνηση της λειτουργίας του χώρου του μουσείου γίνεται ως συνάρτηση τριών παραγόντων: της «γλώσσας», του «χώρου» και του «χρόνου». Η γλώσσα περιγράφει τη λογική του επιμελητή, ο χώρος τη λογική του αρχιτέκτονα και ο χρόνος τη λογική του επισκέπτη και την εμπειρία του μουσείου. Για τη διερεύνηση του θέματος απαιτείται η χρήση μιας μεθόδου που να έχει ως υπόβαθρο την αντίληψη του αρχιτεκτονημένου περιβάλλοντος ως κοινωνικής κατασκευής και που να μπορεί να περιγράψει τον τρόπο λειτουργίας των εκθέσεων χρησιμοποιώντας πληροφορίες της χωρικής και χρονικής τους χρήσης. Μια τέτοια θεωρία είναι αυτή του «Συντακτικού του Χώρου». Τα μεθοδολογικά εργαλεία που προσφέρει επιτρέπουν την περιγραφή και σύγκριση διαφορετικών χώρων, καθιστώντας τα χαρακτηριστικά τους μετρήσιμα και αναπαριστώντας τους με αριθμητική και γραφική μορφή. Βασικό μεθοδολογικό εργαλείο της έρευνας είναι η χρήση της κάτοψης και η αποτύπωση σε αυτήν των πραγματικών ή ενδεχόμενων δράσεων των επισκεπτών, όπως εκφράζονται μέσα από τη λογική του αρχιτέκτονα, του επιμελητή, αλλά και του ίδιου του χρήστη του χώρου. Επιλέγονται προς ανάλυση τρεις μουσειακοί χώροι διαφορετικοί ως προς το μέγεθος, το σχήμα, τη θεματολογία και τη φύση των εκθεμάτων τους και συγκεκριμένα η έκθεση έργων του 20ου αιώνα της Εθνικής Πινακοθήκης, η μόνιμη έκθεση της Εθνικής Γλυπτοθήκης και η έκθεση του Μουσείου Τέχνης Μεταξιού στο Σουφλί. Η ανάλυση γίνεται σε τρία επίπεδα το φυσικό, το εννοιολογικό και το εμπειρικό.

ABSTRACT

The museum as an architectural construction is characterized by the structure of its physical space, the meaning that this space bears and the actions of its users. One could say that museums include three spaces to be analyzed: the physical space that is determined by the architect's functionalism, the conceptual space that is determined by the curator's narration and the experiential space that is determined by the perception and actions of visitors. The exploration of the museum function takes into account three factors: 'language', 'space' and 'time'. Language depicts the curator's logic, space depicts the architect's logic and time depicts the visitor's logic and museum experience. To explore this subject, a method that understands architectural environment as a social construction and that is able to describe the way exhibitions function using information of their spatial and temporal use is required. A theory that meets these requirements is "Space Syntax". The methodological tools it provides help the description and comparison of different spaces by depicting their characteristics in numerical and graphical forms. The main methodological tool of this research is the use of the floor plan and the mapping of real or potential visitors' actions on it, as they are reflected by the architect's, the curator's and the space user's logic. Three museum spaces are chosen to be analyzed different in dimensions, form, theme and exhibits' nature. Specifically the exhibitions chosen are: the modern painting exhibition of National Gallery, the permanent sculpture exhibition of National Gallery and the exhibition of Silk Art Museum in Soufli. The analysis is being performed in three levels: the physical, the conceptual and the experiential.

Δύο σημαντικοί παράγοντες που σχετίζονται με το θέμα του σχεδιασμού του χώρου είναι η διαχείριση της ανθρώπινης δράσης και η παραγωγή μηνυμάτων που προκύπτει από το σχεδιασμό. Και οι δύο αυτοί παράγοντες εμπεριέχουν και υπονοούν την ιδιαίτερη εξουσία του σχεδιαστή, αλλά και την άμεση σχέση του σχεδιασμού με τη διαμόρφωση της κοινωνίας. Στα αρχιτεκτονικά σχέδια σχεδιάζονται χωρικές σχέσεις που τελούνται από συγκεκριμένα υποκείμενα που κατοικούν το χώρο (Σταυρίδης, 2006) και «η κατασκευή τόπων πάντα συνεπάγεται τη διαμόρφωση κοινωνικών σχέσεων» (Summers, 2003: 123). Ο αρχιτέκτονας, ως διαχειριστής του πεδίου του χώρου, έχει την εξουσία να ορίζει τη δράση των ατόμων σ' αυτό και να επιβάλλει πειθαρχία. Ο Foucault θεωρεί ότι η πειθαρχία είναι η τέχνη της κατανομής και αναφέρει ότι «η πειθαρχία αρχίζει πρώτα πρώτα με την κατανομή των ατόμων στο χώρο» (Foucault, 1976: 188). Για τη διερεύνηση του θέματος επιλέγεται ο κατεξοχήν χώρος που παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά της παραγωγής μηνυμάτων από την πλευρά του σχεδιαστή και του καθορισμού της ανθρώπινης δράσης, δηλαδή ο χώρος του μουσείου.

Η επικοινωνία αναγνωρίζεται ως μια από τις θεμελιώδεις λειτουργίες του μουσείου (Οικονόμου, 2003), ενώ συγχρόνως το μουσείο ως θεσμός σχετίζεται με την έννοια της εξουσίας, αφού ο αισθητικός και ο εκπαιδευτικός του ρόλος εμπεριέχουν την έννοια αυτή. Τα ζητήματα αυτά έχουν απασχολήσει πολλούς θεωρητικούς του μουσείου και συγχρόνως βρίσκουν ανάλογες εφαρμογές σε κάθε είδους δημιουργική διαδικασία. Ο Bourdieu προσεγγίζει το ζήτημα της εξουσίας που ασκούν οι επιμελητές των συλλογών μέσα από τη μελέτη του μουσείου τέχνης (Bourdieu και Darbel, 1997, Bourdieu, 2002) και ο Barthes (1972) αναφέρεται στην κατασκευή ιδεολογικών μηνυμάτων από τους σχεδιαστές των εκθέσεων με την κατάλληλη επιλογή εικόνων και κειμένων . Ο Bennett (1995) προτείνει τη θεώρηση του μουσείου των αρχών του 19ου αιώνα ως ενός αναμορφωτηρίου ηθών που διδάσκει ελεγχόμενες κοινωνικές συμπεριφορές και ο Anderson (1997) παρουσιάζει το κράτος να χρησιμοποιεί το μουσείο ως μέσο για την κατασκευή εθνικής ταυτότητας.

Το μουσείο αποτελεί ένα πολιτισμικό προϊόν που παράγεται σε συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Συγχρόνως διαμορφώνει αντιλήψεις και παράγει πολιτισμό μέσω του ιδεολογικού του υπόβαθρου, προσφέροντας «αξίες και πεποιθήσεις – σχετικές με την κοινωνική, σεξουαλική και πολιτική ταυτότητα – με τη μορφή της ζωντανής και άμεσης εμπειρίας» (Duncan, 1995: 2). Η Duncan (1995) στο βιβλίο της *Τελετές Εκπολιτισμού* θεωρεί το μουσείο ως μια σύνθετη οντότητα, στην οποία τόσο η τέχνη όσο και η αρχιτεκτονική συμμετέχουν στη δημιουργία ενός τόπου που προδιαγράφει τη συμπεριφορά και τη δράση των επισκεπτών του. Ο καθορισμός της συμπεριφοράς των επισκεπτών στο μουσείο επιτυγχάνεται μέσα από τη χρήση συγκεκριμένων λειτουργικών σεναρίων που σχεδιάζονται από τους ειδικούς και ακολουθούνται από τους επισκέπτες. Έτσι η λειτουργία του μουσείου περιγράφεται από την τήρηση του σχεδιασμένου τελετουργικού. Στόχος της έρευνας είναι η ανάλυση της λειτουργίας του μουσείου μέσα από τα μηνύματα που παράγονται από τους αρχιτέκτονες και τους επιμελητές και ο έλεγχος της αποδοχής των μηνυμάτων αυτών από τους επισκέπτες.

Το μουσείο ως αρχιτεκτονική κατασκευή χαρακτηρίζεται από τη δομή του φυσικού του χώρου, από το

νόημα που φέρει ο χώρος και από τις δράσεις των χρηστών του. Μπορεί να ειπωθεί πως στο μουσείο εμπεριέχονται τρεις χώροι προς ανάλυση: ο φυσικός που καθορίζεται από το λειτουργισμό του αρχιτέκτονα, ο εννοιολογικός που καθορίζεται από τον αφηγηματικότητα του επιμελητή και ο εμπειρικός που καθορίζεται από την αντίληψη και τις δράσεις του επισκέπτη. Οι δύο πρώτοι χώροι περιγράφουν την κατασκευή της έκθεσης και ο τρίτος την εμπειρία της χρήσης της. Στην παρούσα έρευνα διερευνάται η λειτουργία του χώρου του μουσείου ως συνάρτηση τριών παραγόντων: της γλώσσας, του χώρου και του χρόνου. Η *γλώσσα* περιγράφει τη λογική του επιμελητή που θεωρείται ότι παράγει μηνύματα μέσα από την αφήγηση της έκθεσης. Ο *χώρος* περιγράφει τη λογική του αρχιτέκτονα, που θεωρείται ότι παράγει μηνύματα μέσα από τον καθορισμό της ανθρώπινης δράσης στο χώρο. Ο *χρόνος* περιγράφει τη λογική του επισκέπτη και την εμπειρία του μουσείου μέσα από το χρόνο που δαπανά στην έκθεση. Ο χώρος αφορά τη δυνατότητα της εξωτερικής προς εμάς συνύπαρξης των πραγμάτων, ενώ ο χρόνος την παραπληρωματική δυνατότητα εμπειρίας τους, την οποία έχουμε ως υποκείμενα των αισθήσεων (Kant, 1966).

Θεωρώντας πως η λειτουργία του μουσείου περιγράφεται από ένα κατασκευασμένο τελετουργικό (Kertzer, 1988) που τηρείται από τους επισκέπτες του, γίνεται προσπάθεια ανάλυσης και κατανόησης του τελετουργικού και έλεγχος της τήρησής του. Για τη λειτουργία του μουσείου απαιτείται η επιτέλεση μιας τελετουργίας στο χώρο. Μέσα από αυτήν την τελετουργία ενεργοποιείται η φαντασία, γίνεται πραγματικότητα η κατασκευασμένη αφήγηση και ο επισκέπτης μπορεί να έχει την εμπειρία της παράθεσης διαφορετικών τόπων και χρόνων σε ένα χώρο (Foucault, 1984). Το μουσείο αντιμετωπίζεται ως μια κατασκευή με επικοινωνιακό ρόλο που πραγματώνεται μέσα από τις χωροχρονικές εκδηλώσεις της. Χρησιμοποιώντας τις έννοιες της γλώσσας, του χώρου και του χρόνου αναλύονται τρεις μουσειακοί χώροι. Επειδή η υπόθεση πρέπει να έχει εφαρμογή σε οποιαδήποτε έκθεση, επιλέγονται τρεις διαφορετικοί μουσειακοί χώροι τόσο ως προς το μέγεθος και τα χωρικά τους χαρακτηριστικά, όσο και ως προς τη θεματολογία τους και τα χαρακτηριστικά των εκθεμάτων τους και συγκεκριμένα η έκθεση έργων του 20ου αιώνα της Εθνικής Πινακοθήκης, η μόνιμη έκθεση της Εθνικής Γλυπτοθήκης και η έκθεση του Μουσείου Τέχνης Μεταξιού στο Σουφλί.

Οι εκθέσεις αντιμετωπίζονται αρχικά ως κατασκευές που υποβάλλουν ιδεολογικά μηνύματα και στη συνέχεια πραγματοποιείται έλεγχος της αποδοχής των μηνυμάτων αυτών από τους επισκέπτες, όπως εκφράζεται από τις δράσεις τους στο χώρο και το χρόνο. Επομένως, η έρευνα χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο αφορά την ανάλυση και κατανόηση της κατασκευής και των προθέσεων των σχεδιαστών και το δεύτερο την περιγραφή της εμπειρίας της χρήσης της κατασκευής. Για τη διερεύνηση του θέματος απαιτείται η χρήση μιας μεθόδου που να έχει ως υπόβαθρο την αντίληψη του αρχιτεκτονημένου περιβάλλοντος ως κοινωνικής κατασκευής και που να μπορεί να περιγράψει τον τρόπο λειτουργίας των εκθέσεων χρησιμοποιώντας πληροφορίες της χωρικής και χρονικής τους χρήσης. Τέτοια μεθοδολογικά εργαλεία ανάλυσης του χώρου και συλλογής στοιχείων μέσω παρατήρησης προσφέρει η θεωρία του «Συντακτικού του Χώρου».

Το «Συντακτικό του Χώρου» [Space Syntax] ως

όρος πρωτοδιατυπώθηκε από τους Hillier και Hanson (1984) στο βιβλίο τους *Η Κοινωνική Λογική του Χώρου*. Πρόκειται για μια θεωρία για τη σχέση του χώρου με την κοινωνία, που συνοδεύεται από μεθοδολογικά εργαλεία ανάλυσης «χωρικών διατάξεων» [spatial configurations]. Τα εργαλεία αυτά επιτρέπουν την περιγραφή και σύγκριση διαφορετικών χώρων, καθιστώντας τα χαρακτηριστικά τους μετρήσιμα και αναπαριστώντας τους με αριθμητική και γραφική μορφή. Στόχος της θεωρίας αυτής είναι η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι χρησιμοποιούν το χώρο, εστιάζοντας στη δομή της κίνησής τους και στις μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις. Για να υπάρξουν αλληλεπιδράσεις πρέπει να υπάρχει συνεύρεση των ανθρώπων στο χώρο. Με την έννοια αυτή οι χωρικές διατάξεις είναι συγχρόνως και «ανθρώπινες διατάξεις» (Hillier, 1996: 20).

Βασικό μεθοδολογικό εργαλείο της παρούσας έρευνας είναι η χρήση της κάτοψης και η αποτύπωση σε αυτήν των πραγματικών ή ενδεχόμενων δράσεων των επισκεπτών, όπως εκφράζονται μέσα από τη λογική του αρχιτέκτονα, του επιμελητή, αλλά και του ίδιου του χρήστη του χώρου. Έτσι, σε πρώτο στάδιο γίνεται χρήση δεδομένων κατόψεων[1] των χωρικών διατάξεων των εκθέσεων και πραγματοποιείται αποτύπωση των τυχόν αλλαγών στις κατόψεις και προσδιορισμός των νέων θέσεων των εκθεμάτων. Στη συνέχεια πραγματοποιείται ανάλυση των εκθέσεων ως προς τα χωρικά χαρακτηριστικά τους, ως προς το ιδεολογικό υπόβαθρό τους και ως προς τις δράσεις των επισκεπτών τους με στόχο τη διερεύνηση του φυσικού, του ιδεολογικού και του εμπειρικού τους χώρου.

Για τη διερεύνηση του φυσικού χώρου των εκθέσεων, που καθορίζεται από το σχεδιασμό του αρχιτέκτονα, πραγματοποιείται χωρική ανάλυση των διατάξεων με χρήση τριών μεθοδολογικών εργαλείων του «Συντακτικού του Χώρου». Πιο συγκεκριμένα, γίνεται γραφική παρουσίαση της κάτοψης κάθε μουσείου και προσδιορισμός των διατάξεων προσπελασιμότητας και χωρικής διαμόρφωσης με τρεις τρόπους:

Ως ένα σύστημα των ελάχιστων κοίλων χώρων της κάτοψης, όπου κοίλοι είναι οι χώροι που «οποιαδήποτε δύο σημεία τους μπορούν να συνδεθούν με ευθύγραμμο τμήμα που περιλαμβάνεται εξ ολοκλήρου μέσα τους» (Πεπονής, 1997: 173). Διευκρινίζεται πως η γραφική παράσταση δεν γίνεται με βάση τα φυσικά όρια του περιβλήματος του χώρου, αλλά με βάση τα όρια αυτά σε συνδυασμό με τα εκθέματα. Συνήθως ο εξοπλισμός μιας χωρικής διάταξης θεωρείται ενδεικτικός ή κινητός και δεν λαμβάνεται υπόψη στο διαχωρισμό των κοίλων χώρων. Στη δεδομένη έρευνα, όμως, ο εξοπλισμός του χώρου, δηλαδή τα εκθέματα, τόσο εξαιτίας του μεγέθους τους όσο και εξαιτίας του γεγονότος ότι η θέση τους είναι προκαθορισμένη, θεωρείται ότι παίζει καθοριστικό ρόλο στη διάταξη και λαμβάνεται υπόψη ως όριο των κοίλων χώρων. Στην αναπαράσταση ως σύστημα κοίλων χώρων αποδίδεται και ο βαθμός ενσωμάτωσης των χώρων στη διάταξη, δηλαδή ο βαθμός απόδοσης της δυνατότητας άμεσης προσπέλασής τους σε σχέση με τους υπόλοιπους χώρους.

Ως σχέσεις διέλευσης των επισκεπτών των μουσείων από διαδοχικούς κοίλους χώρους με τη μορφή γραφικής παράστασης του βάθους [justified graph]. Αυτή η μορφή γραφικής παράστασης αναπαριστά κάθε κοίλο χώρο με έναν κύκλο και κάθε διαπερατότητα με μια γραμμή. Ως αφετηρία του γραφήματος επιλέγεται σε κάθε περίπτωση ο κοίλος χώρος από

τον οποίο ξεκινάει κάθε έκθεση και οι υπόλοιποι χώροι ευθυγραμμίζονται σύμφωνα με τον αριθμό των κοίλων χώρων που πρέπει να περάσει κανείς για να φτάσει στον κάθε χώρο της έκθεσης. Σε κάθε κύκλο που αναπαριστά κοίλο χώρο σημειώνεται και η ένδειξη του βάθους από την αφετηρία, δηλαδή το 'εξωτερικό' της έκθεσης στην οποία αντιστοιχεί βάθος 0.

Ως σύστημα των ελάχιστων και μακρύτερων τεμνόμενων ευθειών που καλύπτουν όλους τους ελάχιστους κοίλους χώρους και όλους τους τρόπους που μπορεί κάποιος να κινηθεί από τον ένα στον άλλον. Χρησιμοποιείται δηλαδή μια γραμμική αναπαράσταση μόνο των λιγότερων και μακρύτερων ευθειών θέασης και πρόσβασης που καλύπτουν το σύστημα της κάτοψης και περνούν από κάθε κοίλο χώρο. Σε αυτή την αναπαράσταση αποδίδεται ο βαθμός ενσωμάτωσης της κάθε γραμμής της διάταξης, ο οποίος «αντιπροσωπεύει το μέσο γραμμικό 'βάθος' της από όλες τις άλλες γραμμές του συστήματος» (Hillier, 1996: 119) και αποδίδεται με τονικές διαβαθμίσεις μεταξύ μαύρου και λευκού με τις πιο ενσωματωμένες γραμμές να αναπαριστώνται πιο σκούρες και τις πιο απομακρυσμένες πιο ανοιχτές.

Διευκρινίζεται πως οι αναπαραστάσεις αυτές, με βάση τη θεωρία του «Συντακτικού του Χώρου», συνήθως πραγματοποιούνται με τη χρήση εξειδικευμένου λογισμικού. Στην παρούσα έρευνα δεν γίνεται χρήση του λογισμικού, αλλά όλοι οι υπολογισμοί και οι γραφικές αναπαραστάσεις πραγματοποιούνται με τη χρήση των αναπαραστάσεων του High Museum of Art ως υποδειγμάτων, όπως παρουσιάζονται στις *Χωρογραφίες* (Πεπονής, 1997), καθώς και των γραφικών αναπαραστάσεων του βάθους, όπως παρουσιάζονται στο *Ο Χώρος είναι η Μηχανή* (Hillier, 1996).

Για τη διερεύνηση του εννοιολογικού χώρου των εκθέσεων που καθορίζεται από το σχεδιασμό του επιμελητή, πραγματοποιείται μία ανάγνωση της αφήγησης της έκθεσης τόσο με τη χρήση των δημοσιευμένων κειμένων των επιμελητών όσο και με την προσωπική παρατήρηση των έργων και στη συνέχεια αποτυπώνεται η χωρική τοποθέτηση της αφήγησης της έκθεσης ως πορείας στην κάτοψη κάθε μουσείου.

Για τη διερεύνηση του εμπειρικού χώρου των εκθέσεων που καθορίζεται από την αντίληψη του επισκέπτη, πραγματοποιείται έρευνα πεδίου για τη συλλογή στοιχείων σχετικών με τις δραστηριότητες που εκτυλίσσονται τόσο χωρικά όσο και χρονικά στα τρία μουσεία. Οι μέθοδοι συλλογής στοιχείων που χρησιμοποιεί το «Συντακτικό του Χώρου» είναι κατάλληλοι για τη συλλογή στοιχείων σχετικών με την κίνηση και τη στάση, αλλά δεν χρησιμοποιούνται για τη μέτρηση του χρόνου. Έτσι επιλέγεται να χρησιμοποιηθούν στοιχεία από τις μεθόδους αυτές σε συνδυασμό με τη χρήση χρονομέτρου για την καταγραφή του χρόνου παρατήρησης των εκθεμάτων.

Χρησιμοποιείται ένας συνδυασμός της μεθόδου ακολουθίας ανθρώπων [people following] και της μεθόδου καταγραφής ιχνών [movement traces] (Vaughan, 2001) με τη χρήση χρονομέτρου. Συγκεκριμένα ακολουθείται αριθμός μεμονωμένων επισκεπτών καθ' όλη τη διάρκεια παραμονής τους στην έκθεση και καταγράφεται το ίχνος της διαδρομής τους στην κάτοψη, χρησιμοποιώντας κωδικοποιημένα σύμβολα για την κίνηση και τη στάση και καταγράφοντας το χρόνο παραμονής τους στα σημεία στάσης. Η κωδικοποίηση χρησιμοποιεί βέλη για την κατεύθυνση της κίνησης και κύκλους για τα σημεία στάσης, στους οποίους σημειώνεται η ακριβής μέτρηση του χρόνου.

Εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση του Μουσείου Μεταξιού στο Σουφλί, καθώς η αλληλουχία της παρατήρησης των εκθεμάτων και οι χρόνοι παρατήρησής τους δεν προέρχονται από έρευνα πεδίου, αλλά από βάση δεδομένων που διατηρεί το μουσείο. Από τα δεδομένα που συλλέγονται σχεδιάζονται διαγράμματα κινήσεων, στάσεων και χρόνων, καθώς και γραφικές αναπαραστάσεις ανάλογες με αυτές που δίνει η μέθοδος διαχωρισμού της κατεύθυνσης [directional splits] (Vaughan, 2001).

Το δείγμα των επισκεπτών που καταγράφεται είναι 50 επισκέπτες ανά μουσείο, που επιλέγονται τυχαία ανάλογα με τη σειρά προσέλευσής τους στην έκθεση. Οι μετρήσεις γίνονται τυχαίες μέρες και ώρες της εβδομάδας για την περίοδο από τον Οκτώβριο του 2009 μέχρι τον Ιούλιο του 2010. Πιο συγκεκριμένα, στο Μουσείο Μεταξιού από τον Οκτώβριο του 2009 μέχρι τον Φεβρουάριο του 2010, στην Πινακοθήκη από τον Φεβρουάριο μέχρι τον Απρίλιο του 2010 και στη Γλυπτοθήκη από τον Ιούνιο μέχρι τον Ιούλιο του 2010.

Η ανάλυση κάθε μουσείου γίνεται σε τρία στάδια. Στο πρώτο γίνεται παρουσίαση των διατάξεών τους και μια βασική ανάλυση των χωρικών χαρακτηριστικών τους σε μακροσκοπικό επίπεδο. Στο δεύτερο γίνεται μια παρουσίαση της αφήγησης των εκθέσεών τους και μια χωρική τοποθέτησή τους στις κατόψεις. Στο τρίτο εξετάζεται η μικροδομή των διατάξεών τους και διερευνάται ο τρόπος που οι επισκέπτες βιώνουν την εμπειρία της επίσκεψης στα μουσεία, μέσα από τη μελέτη των κινήσεων και των στάσεών τους, με στόχο την εξέταση του κατά πόσον η διαδρομή που ακολουθούν οι επισκέπτες ανταποκρίνεται στις προθέσεις των σχεδιαστών των εκθέσεων.

Στην περίπτωση της έκθεσης του 20ου αιώνα της Εθνικής Πινακοθήκης, η αναπαράσταση ως σύστημα κοίλων χώρων (Εικόνα 1), που εξετάζει την προσπελασιμότητα σε τοπικό επίπεδο, δείχνει πως οι πιο ενσωματωμένοι χώροι της διάταξης είναι αυτοί που βρίσκονται κοντά στο χώρο υποδοχής και στις δύο αίθουσες εκατέρωθέν του. Επομένως, αυτοί είναι και οι χώροι που επιτρέπουν τις περισσότερες τοπικές κινήσεις και προσφέρουν τις περισσότερες θεάσεις. Η γραφική παράσταση του βάθους (Εικόνα 1) της διάταξης, δείχνει την ύπαρξη πολλών δακτυλίων κίνησης στο χώρο υποδοχής και συγχρόνως, γύρω από εκεί, την ύπαρξη μεγάλου αριθμού χώρων με μικρό βάθος –υπάρχουν εφτά χώροι βάθους μόλις 3– που υποδηλώνει τη μεγάλη ενσωμάτωση αυτών των χώρων της διάταξης. Στη συνέχεια, η γραφική παράσταση χωρίζεται σε δύο σκέλη που δείχνουν έναν περισσότερο γραμμικό τρόπο κίνησης μέσα από διαδοχικούς χώρους αυξανόμενου βάθους. Η αναπαράσταση της διάταξης ως σύστημα τεμνόμενων ευθειών (Εικόνα 1), δείχνει τους βασικούς άξονες κίνησης σε διατοπικό επίπεδο, με τις δύο ευθείες κατά μήκος της διάταξης να είναι πιο ενσωματωμένες και να παραλαμβάνουν το μεγαλύτερο όγκο των κινήσεων στο σύνολο του συστήματος του ορόφου.

Η χωρική ανάλυση της έκθεσης παρουσιάζει μία διάταξη που χαρακτηρίζεται από γραμμικές κινήσεις μέσα από διαδοχικούς χώρους, η οποία όμως επιτρέπει την ακολουθία εναλλακτικών διαδρομών από τους επισκέπτες. Ενώ υπάρχουν δύο κύριοι γραμμικοί άξονες κίνησης κατά μήκος της διάταξης, η σχέση τους με τους πυρήνες κατακόρυφης κίνησης και το χώρο υποδοχής είναι τέτοια που να μην επιτρέπει την ακολουθία τους από την αρχή μέχρι το τέλος της διάταξης, αλλά να διαμορφώνει εναλλακτικές προσβάσεις από την αρχή της επίσκεψης στην έκθεση. Τέτοιες εναλλακτικές προσβάσεις δημιουργούνται και στις τρεις αίθουσες της έκθεσης με την τοποθέτηση ενός πετάσματος. Η διαμόρφωση του χώρου υποδοχής και των εισόδων στους χώρους της έκθεσης δείχνει μια ισοδύναμη αντιμετώπιση των προσβάσεων τόσο στο πρώτο όσο και στο τελευταίο μέρος της έκθεσης, όπως φαίνεται από τα ισομεγέθη ανοίγματα της κάτοψης, αλλά και από τη διαμόρφωση των κοίλων χώρων και τη γραφική παράσταση του βάθους. Επομένως, φαίνεται πως στις προθέσεις των αρχιτεκτόνων είναι η δημιουργία μιας διάταξης που θα επιτρέπει την ύπαρξη μιας σαφούς γραμμικής διαδρομής στο χώρο και συγχρόνως θα δίνει τη δυνατότητα χάραξης πολλών εναλλακτικών διαδρομών από τους επισκέπτες.

Η μελέτη των έργων της έκθεσης του 20ου αιώνα δείχνει μια αφήγηση της ιστορίας της τέχνης που ακολουθεί μια χρονολογική σειρά παρουσίασης και συγχρόνως περιλαμβάνει ορισμένες ένθετες αφηγήσεις του έργου μεμονωμένων ζωγράφων, όπως του Παρθένη και του Χατζηκυριάκου–Γκίκα (Εικόνα 2). Η επιλογή των έργων της έκθεσης δείχνει ότι στις προθέσεις των επιμελητών είναι η δημιουργία μιας εκπαιδευτικής διαδρομής που θα αφηγείται την εξέλιξη της ελληνικής ζωγραφικής στον 20ο αιώνα και συγχρόνως θα δίνει έμφαση στο έργο ορισμένων ζωγράφων. Μια τέτοια παρουσίαση των έργων, εκφρασμένη ως πορεία στο χώρο, αντιστοιχεί σε μια γραμμική διαδρομή που ακολουθεί τη χρονολογική αφήγηση και η οποία διακόπτεται σε ορισμένα σημεία με την παρεμβολή κυκλικών διαδρομών ακολουθίας των μικρότερων προσωπικών αφηγήσεων και επιστροφής στην κύρια αφήγηση. Επομένως, υπάρχει η απαίτηση της τήρησης μιας σαφούς γραμμικής διαδρομής από τους επισκέπτες, στην οποία παρεμβάλλονται μικρότερες κυκλικές διαδρομές για να γίνει κατανοητή η πλήρης χρονολογική αφήγηση της έκθεσης.

Συγκρίνοντας τη λογική των αρχιτεκτόνων, όπως γίνεται αντιληπτή μέσω της χωρικής ανάλυσης και των επιμελητών, όπως γίνεται αντιληπτή μέσα από τη μελέτη της αφήγησης, φαίνεται πως καθεμιά θέτει διαφορετικά ζητούμενα. Οι επιμελητές, για να έχουν μια ολοκληρωμένη εκπαιδευτική αφήγηση, θέτουν ως στόχο τη δημιουργία μιας σαφούς διαδρομής στο χώρο, ενώ οι αρχιτέκτονες ενδιαφέρονται για τη δημιουργία ενός χώρου που διευκολύνει την κοινωνική συναναστροφή και τις πολλαπλές θεάσεις και κινήσεις. Οι δύο λογικές φαίνεται να συναντώνται στον τελικό σχεδιασμό της έκθεσης, κατά τον οποίο χαράσσεται μια σαφής διαδρομή που ακολουθεί την αφήγηση σε ένα πεδίο που επιτρέπει συγχρόνως τη δυνατότητα πολλών εναλλακτικών διαδρομών.

Η έρευνα πεδίου δείχνει τις κινήσεις και στάσεις των επισκεπτών και επομένως τη λογική που ακολουθούν οι επισκέπτες. Συγκρίνοντας τις κινήσεις των επισκεπτών σε σχέση με την ύπαρξη μιας προκαθορισμένης εκπαιδευτικής διαδρομής, φαίνεται πως το 48% των επισκεπτών παρακολουθεί την έκθεση από την αρχή και ακολουθεί την αφήγηση των επιμελητών, ενώ το 52% επιλέγει δικές του αφηγήσεις (Εικόνα 3). Η διαμόρφωση του χώρου, που εκφράζει τη λογική των αρχιτεκτόνων και η αφήγηση της έκθεσης, που εκφράζει τη λογική των επιμελητών, φαίνεται να έχουν σχεδόν ισοδύναμη αξία στη διαμόρφωση της συμπεριφοράς των επισκεπτών σε σχέση με τη χάραξη μιας διαδρομής στο χώρο. Ωστόσο, το γεγονός ότι το 96% των επισκεπτών, ανεξαρτήτως της διαδρο-

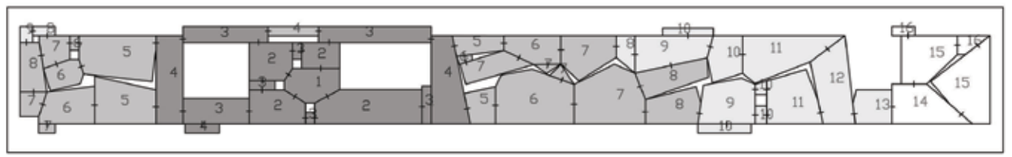
μής που ακολουθεί, χρησιμοποιεί κατά την είσοδό του στην έκθεση το βόρειο άξονα κίνησης, δείχνει τη σημασία που έχει στη διαμόρφωση της συμπεριφοράς η διαμόρφωση του χώρου.

Από τα διαγράμματα που καταγράφουν τον αριθμό των επισκεπτών που σταμάτησαν σε κάθε σημείο της διάταξης και το χρόνο που παρέμειναν σε κάθε σημείο, καθορίζονται τα κύρια σημεία ενδιαφέροντος και η δημοτικότητά τους με βάση το ποσοστό επισκεψιμότητας των θέσεων, καθώς και η διατήρηση του ενδιαφέροντος των επισκεπτών με βάση το χρόνο παραμονής τους σε κάθε θέση (Εικόνα 3). Επίσης, θεωρώντας ότι ανάμεσα σε δύο σημεία στάσης υπάρχει κίνηση, μπορούν να οριστούν μικροδομές κίνησης στη διάταξη. Έτσι, από τη δομή των κύριων σημείων ενδιαφέροντος μπορεί να διαφανεί μία κύρια δομή κινήσεων στο χώρο (Εικόνα 3). Οι δομές κίνησης που ακολουθούν οι επισκέπτες, ορίζονται είτε από τους τοίχους είτε από τη διαμόρφωση των πετασμάτων. Επειδή οι τοίχοι και τα πετάσματα στην περίπτωση της Πινακοθήκης φέρουν πίνακες, δεν αποτελούν μεμονωμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία ή στοιχεία της αφήγησης, αλλά αποτελούν ένα σώμα στο οποίο συναντώνται η λογική των αρχιτεκτόνων και των επιμελητών και το οποίο διαμορφώνει τις κινήσεις των επισκεπτών.

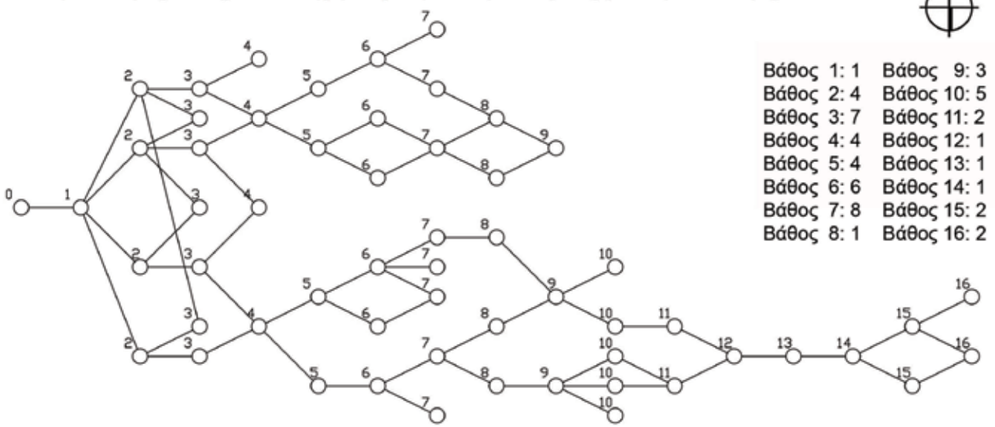
Παρατηρώντας, ωστόσο, τη δομή των σημείων στάσης και των σημείων ενδιαφέροντος της διάταξης, φαίνεται πως τα σημεία ενδιαφέροντος συγκεντρώνονται στην πλειοψηφία τους είτε στις εσοχές που δημιουργεί το πτυχωτό πέτασμα είτε σε θέσεις που βρίσκονται σε άμεση σχέση με το πέτασμα. Μάλιστα, αν και μπορεί να υπάρχουν μικρές αποκλίσεις εξαιτίας του τρόπου συλλογής των στοιχείων που έγινε με παρατήρηση και καταγραφή των σημείων στην κάτοψη, φαίνεται ότι τα σημεία ενδιαφέροντος στις εσοχές συγκεντρώνονται σε κάποια κέντρα κοίλων χώρων που σχηματίζονται από τη διχοτόμο ή τη διάμεσο της γωνίας που δημιουργεί κάθε εσοχή του πετάσματος και την ευθεία που δημιουργείται ενώνοντας τα δύο άκρα της γωνίας αυτής (Εικόνα 3). Η παρατήρηση αυτή θέτει το ερώτημα εάν οι επισκέπτες σταματούν στα σημεία αυτά εξαιτίας της διαμόρφωσης του χώρου ή εξαιτίας των εκθεμάτων που είναι τοποθετημένα εκεί.

Εξετάζοντας τώρα την περίπτωση της μόνιμης έκθεσης της Εθνικής Γλυπτοθήκης, η ανάλυση της χωρικής διάταξης δείχνει τη διαμόρφωση ενός ενιαίου χώρου στον οποίο τοποθετούνται με ελεύθερο τρόπο τα εκθέματα και ο οποίος προσφέρει απειρία κινήσεων και θεάσεων στους επισκέπτες του. Η απουσία σαφών ορίων στο χώρο -πέρα από μια σειρά υποστυλωμάτων που χωρίζουν νοητά την αίθουσα σε δύο μέρη- και η ύπαρξη μεγάλων γλυπτών και προθηκών, οδηγούν στην αντιμετώπιση των εκθεμάτων ως ορίων του χώρου. Η χρήση των εκθεμάτων ως χωρικών στοιχείων και όχι ως περιεχομένων του χώρου, διαμορφώνει και την είσοδο στην έκθεση, κατά την οποία μία μεγάλη προθήκη τοποθετείται ώστε να δημιουργεί δύο προσβάσεις σ' αυτήν.

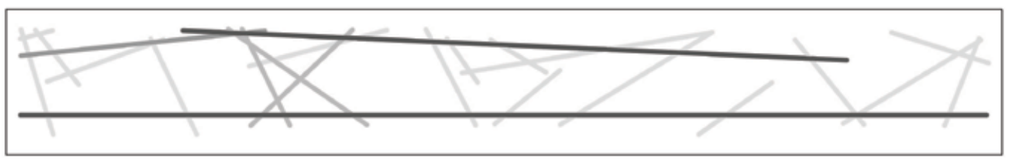
Η αναπαράσταση ως σύστημα κοίλων χώρων, στην περίπτωση αυτή, δείχνει μια διάταξη με μεγάλη ενσωμάτωση όχι μόνο στο χώρο υποδοχής, αλλά και στις πρώτες ομάδες γλυπτών των δύο αιθουσών, ενώ η ενσωμάτωση μειώνεται σταδιακά όσο προχωρούμε προς το νοτιοανατολικό άκρο της κάτοψης. Η δυνατότητα θεάσεων, ωστόσο, δεν αντικατοπτρίζεται σε αυτή την αναπαράσταση, καθώς όλες οι προθήκες είναι γυάλινες και δεν εμποδίζουν το βλέμμα, αλλά



Αναπαράσταση ως σύστημα κοίλων χώρων με την ενσωμάτωσή τους (Εθνική Πινακοθήκη)



Γραφική παράσταση του βάθους (Εθνική Πινακοθήκη)



Τεμνόμενες ευθείες με την ενσωμάτωσή τους (Εθνική Πινακοθήκη)

Εικ. 1

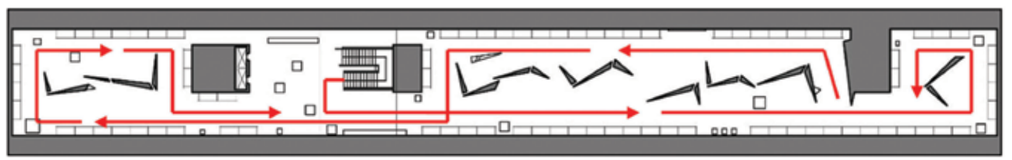
καθορίζουν μόνο το πεδίο των δυνατών κινήσεων. Η γραφική παράσταση του βάθους δείχνει την πολυπλοκότητα της διάταξης ως προς τη δυνατότητα διαφορετικών κινήσεων στο χώρο. Παρατηρείται ότι στη διάταξη υπάρχει μεγάλος αριθμός χώρων ίδιου βάθους, οι οποίοι συνδέονται όλοι μέσω δακτυλίων κίνησης. Η ύπαρξη τόσο πολλών δακτυλίων δείχνει το μεγάλο βαθμό ενσωμάτωσης της διάταξης και το γεγονός ότι η διάταξη είναι ενοποιητική. Η αναπαράσταση της διάταξης ως σύστημα τεμνόμενων ευθειών, δείχνει πως οι περισσότερες ευθείες έχουν μεγάλο βαθμό ενσωμάτωσης και άρα στο σύνολο της διάταξης δεν υπάρχουν κάποιοι σημαντικότεροι άξονες που καθορίζουν την πορεία του επισκέπτη, αλλά είναι δυνατό να υπάρχουν πολλές εναλλακτικές πορείες προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Επομένως, στις προθέσεις των αρχιτεκτόνων είναι η δημιουργία μιας διάταξης που προσφέρει τη δυνατότητα χάραξης πολλαπλών διαφορετικών διαδρομών και πολλαπλών θεάσεων των εκθεμάτων, αλλά και του χώρου, όπως υπογραμμίζεται και από την επιλογή γυάλινων προθηκών, που αφήνουν το βλέμμα να κινηθεί ελεύθερα στην έκθεση.

Η μελέτη της συλλογής της Γλυπτοθήκης δείχνει μία αφήγηση της ιστορίας της γλυπτικής στην Ελλάδα κατά το 19ο και 20ο αιώνα, που ακολουθεί κατά κύριο λόγο μία χρονολογική σειρά, δίνοντας έμφαση στις στιγμές εξέλιξης και αλλαγής που σημειώνονται στην ιστορία της τέχνης. Η επιλογή των έργων της έκθεσης δείχνει ότι στις προθέσεις των επιμελητών είναι η δημιουργία μιας εκπαιδευτικής διαδρομής που θα αφηγείται την εξέλιξη της νεότερης ελληνικής γλυπτικής και συγχρόνως θα επιτρέπει την ταυτόχρονη θέαση και σύγκριση έργων, όπως έργων της ίδιας περιόδου ή έργων του ίδιου θέματος, όπως συμβαίνει με την παρουσίαση ταφικών μνημείων ή έργων που αντιστοιχούν σε διαφορετικές περιόδους του ίδιου δημιουργού, όπως συμβαίνει με την εκτεταμένη παρουσίαση έργων του Χαλεπά. Η αφήγηση αντιστοιχεί στη διαγραφή συγκεκριμένης πορείας στο χώρο μέσα από τα γλυπτά που αντιστοιχούν σε κάθε περίοδο της ελληνικής γλυπτικής, ξεκινώντας από τις αρχές του 19ου και καταλήγοντας στα τέλη του 20ου αιώνα και σχηματοποιείται σαν ένας δεξιόστροφος κύκλος στην αίθουσα της έκθεσης.

Οι επιδιώξεις των αρχιτεκτόνων από το σχεδιασμό της έκθεσης είναι και σε αυτή την περίπτωση η δημιουργία ενός χώρου που θα παρέχει τις κατάλληλες συνθήκες για την ανάπτυξη της κοινωνικής συναναστροφής, όπως φαίνεται από τη διαμόρφωση της αίθουσας ως ένα ελεύθερο πεδίο που επιτρέπει τις συναντήσεις, τις θεάσεις και τις κινήσεις. Από την άλλη, οι επιδιώξεις των επιμελητών είναι η δημιουργία μιας σαφούς εκπαιδευτικής διαδρομής. Οι δύο λογικές, αν και αρχικά φαίνεται να έρχονται σε αντίθεση όσον αφορά τη διαμόρφωση των κινήσεων, τελικά συναντώνται στην τοποθέτηση των εκθεμάτων στο χώρο με τρόπο που να δημιουργούν μια συγκεκριμένη εκπαιδευτική διαδρομή και συγχρόνως να αποτελούν χωρικά στοιχεία που διαμορφώνουν ένα πεδίο πολλαπλών κινήσεων.

Η έρευνα πεδίου στη Γλυπτοθήκη δείχνει πως μεταξύ του κοινωνικού ρόλου του μουσείου, όπως εκφράζεται από τους αρχιτέκτονες και του εκπαιδευτικού του ρόλου, όπως εκφράζεται από τους επιμελητές, υπερισχύει ο πρώτος. Αυτό φαίνεται από το γεγονός πως μόνο το 38% των επισκεπτών παρακολουθεί την εκπαιδευτική αφήγηση από την αρχή και εξ αυτών πολλοί διαγράφουν τελικά εναλλακτικές πορείες. Η




Η διαδρομή που ακολουθεί την αφήγηση της έκθεσης (Εθνική Πινακοθήκη)

Εικ. 2

διαμόρφωση του χώρου ως ενός πεδίου πολλαπλών κινήσεων είναι αυτή που τελικά καθορίζει τις διαδρομές των επισκεπτών, παρά την ύπαρξη μιας σαφούς αφήγησης της έκθεσης. Εκτός από το πλέγμα αξόνων κίνησης που διαμορφώνεται στην κάτοψη, φαίνεται πως το 62% των επισκεπτών επιλέγει εξαρχής να μην ακολουθήσει την αφήγηση της έκθεσης εξαιτίας της ύπαρξης πιο ενσωματωμένων χώρων στα δυτικά της εισόδου και της δημιουργίας μιας πιο κατευθυνόμενης κίνησης στο σημείο αυτό σε σχέση με τα ανατολικά της εισόδου, όπως φαίνεται από τη γραφική παράσταση του βάθους.

Παρατηρώντας τη δομή των σημείων στάσης και των σημείων ενδιαφέροντος της διάταξης, φαίνεται πως τα σημεία ενδιαφέροντος δεν ορίζονται τόσο από τα κέντρα κοίλων χώρων, αλλά περισσότερο από τη διάταξη των ίδιων των εκθεμάτων στο χώρο (Εικόνα 4). Κάθε σημείο ενδιαφέροντος τοποθετείται σε μία ζώνη μικρότερη του 1μ. από τα εκθέματα και συνήθως ορίζεται από το μέσο της απέναντι πλευράς του εκθέματος. Φαίνεται πως είτε τα ίδια τα γλυπτά αποτελούν κέντρα που καθορίζουν μέσα σε μια ορισμένη ζώνη τις θέσεις στις οποίες θα σταματήσουν οι περισσότεροι επισκέπτες, είτε οι θέσεις αυτές καθορίζονται από τα κέντρα που ορίζουν ορισμένες διατάξεις εκθεμάτων. Η παρατήρηση αυτή οδηγεί σε νέα διαγράμματα επισκεψιμότητας και συσσωρευμένου χρόνου που καταγράφουν τα στοιχεία αυτά, λαμβάνοντας υπόψη την κίνηση και τα πολλαπλά σημεία στάσης γύρω από τα εκθέματα (Εικόνα 4). Η διερεύνηση του τρόπου που ορίζονται οι δομές μικροκινήσεων στη διάταξη, πραγματοποιείται ενώνοντας τα σημεία ενδιαφέροντος στην κάτοψη. Φαίνεται να κυριαρχούν δύο δομές μικροκινήσεων που ορίζονται και οι δύο από τη διάταξη των εκθεμάτων στο χώρο. Η πρώτη είναι γραμμική και ορίζεται από τη διάταξη διαδοχικών εκθεμάτων σε ευθείες και η δεύτερη είναι κυκλική γύρω από τα περίοπτα τοποθετημένα εκθέματα (Εικόνα 4). Τόσο οι δομές της κίνησης των επισκεπτών όσο και τα σημεία ενδιαφέροντος της έκθεσης, ορίζονται στην περίπτωση της Γλυπτοθήκης από την τοποθέτηση των ίδιων των εκθεμάτων. Οι κινήσεις και οι στάσεις των επισκεπτών σίγουρα αντικατοπτρίζουν το προσωπικό τους ενδιαφέρον για ορισμένα έργα, όπως φαίνεται από τους υψηλούς χρόνους που συγκεντρώνουν ορισμένα σημεία της έκθεσης, όμως κυρίως οφείλονται στη χωρική υπόσταση των εκθεμάτων και στις δυνατότητες κίνησης που διαμορφώνουν τα γλυπτά ως χωρικά στοιχεία. Η από κοινού διαμόρφωση της έκθεσης από τους αρχιτέκτονες και τους επιμελητές μπορεί να μην οδηγεί τους επισκέπτες να ακολουθήσουν την εκπαιδευτική αφήγηση, είναι όμως αυτή που καθορίζει τις κινήσεις τους στο χώρο.

Στην τελευταία περίπτωση που εξετάζεται, αυτή του Μουσείου Τέχνης Μεταξιού, η χωρική ανάλυση της διάταξης δείχνει ένα χώρο με πολύ σαφώς καθορισμένα όρια και κινήσεις. Η ύπαρξη τοίχων ως διαχωριστικών στοιχείων στην κάτοψη, μειώνει κατά σημαντικό βαθμό τη δυνατότητα πολλαπλών θεάσεων των χώρων και καθιστά πιο ενσωματωμένη την κεντρική αίθουσα, καθορίζοντάς την ως χώρο έναρξης της αφήγησης. Η αναπαράσταση της διάταξης ως σύστημα κοίλων χώρων επαληθεύει πως ο πιο ενσωματωμένος χώρος βρίσκεται μεταξύ των δύο πυρήνων κατακόρυφης κίνησης, ενώ η ενσωμάτωση των χώρων μειώνεται σταδιακά όσο προχωράμε είτε ανατολικότερα είτε δυτικότερα στη διάταξη. Η γραφική παράσταση του βάθους ξεκινά από την είσοδο στην έκθεση και στη συνέχεια χωρίζεται σε δύο κύρια κλαδιά που χαρακτηρίζονται από ένα γραμμικό τρόπο κίνησης μέσα από διαδοχικούς χώρους αυξανόμενου βάθους. Η έλλειψη δακτυλίων -πέραν ενός που υπάρχει στη μεγάλη αίθουσα στα δυτικά- δείχνει τη μικρή ενσωμάτωση της διάταξης και την επιβολή συγκεκριμένου τρόπου κίνησης στο χώρο. Η αναπαράσταση της διάταξης ως σύστημα τεμνόμενων ευθειών δείχνει πως ο σημαντικότερος άξονας κίνησης περνά μπροστά από τους κατακόρυφους πυρήνες κίνησης, διασχίζει όλη την κεντρική αίθουσα και φτάνει μέχρι και την είσοδο των δύο άλλων αιθουσών, ενώ οι υπόλοιπες ευθείες της αναπαράστασης έχουν συγκριτικά πολύ μικρότερη ενσωμάτωση. Παρατηρείται δηλαδή η ύπαρξη ενός σημαντικού άξονα κίνησης που διέρχεται από όλους τους χώρους της έκθεσης και η διαμόρφωση ενός γραμμικού τρόπου κίνησης μέσα από διαδοχικούς χώρους. Από τη χωρική ανάλυση, συμπεραίνεται ότι στις προθέσεις των αρχιτεκτόνων αυτή τη φορά είναι η δημιουργία ενός χώρου που διέπεται από έναν καθορισμένο τρόπο κίνησης.

Η έκθεση του μουσείου παρουσιάζει την αφήγηση της παραγωγής προϊόντων μεταξιού από την πρώτη ύλη και την επεξεργασία της μέχρι το τελικό προϊόν. Καθώς κάθε παραγωγική διαδικασία διέπεται από συγκεκριμένα στάδια που αντιστοιχούν στις φάσεις εξέλιξης του προϊόντος, η αφήγηση οφείλει να τα ακολουθεί και να είναι πολύ συγκεκριμένη και γραμμική. Επομένως και σε αυτή την περίπτωση, στις προθέσεις των επιμελητών είναι η δημιουργία μιας σαφούς εκπαιδευτικής αφήγησης, αυτής των διαδοχικών σταδίων παραγωγής. Στην περίπτωση του Μουσείου Μεταξιού φαίνεται πως οι προθέσεις των αρχιτεκτόνων και των επιμελητών ταυτίζονται στη δημιουργία μιας πολύ συγκεκριμένης διαδρομής στο χώρο που δεν αφήνει περιθώρια παρέκκλισης. Έτσι τελικά η έκθεση σχεδιάζεται ώστε τα διαδοχικά στάδια παραγωγής του μεταξιού, όπως διαμορφώνονται από την αφήγηση, να αντιστοιχούν σε διαδοχικούς χώρους προσπέλασης της έκθεσης, όπως διαμορφώνονται από τη διάταξη.

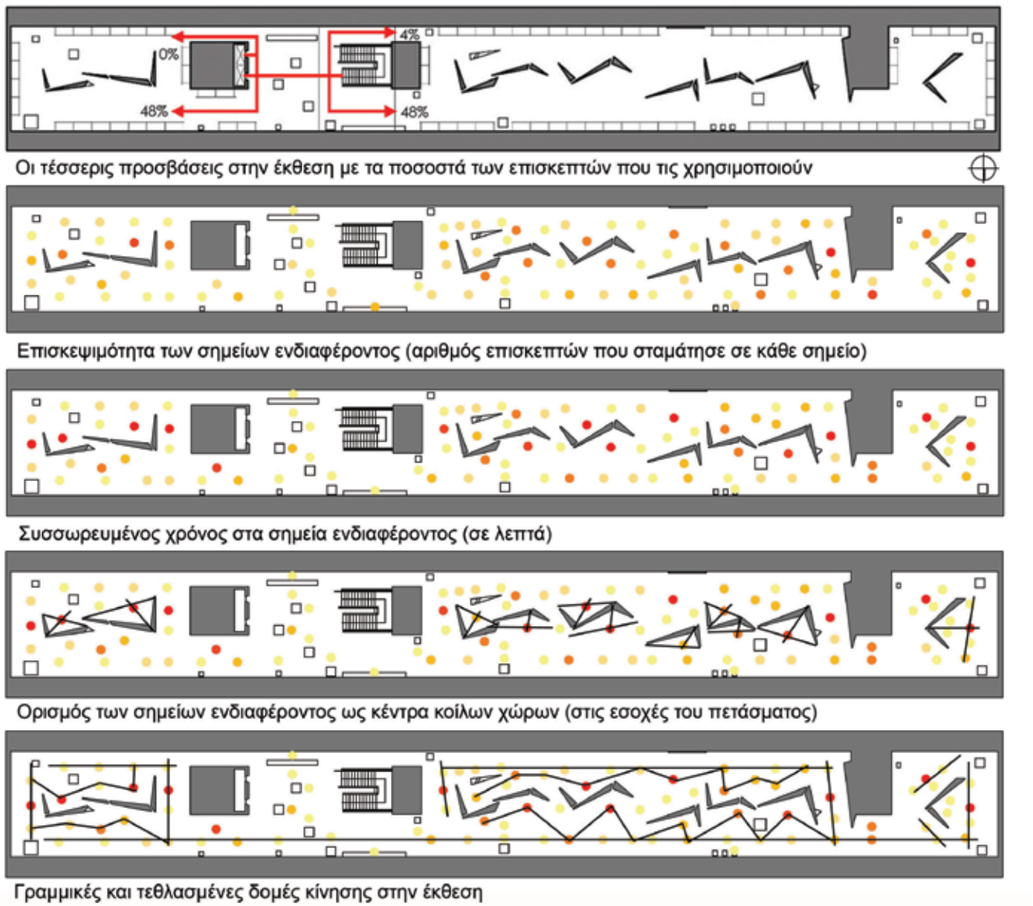
Συγκρίνοντας τις κινήσεις των επισκεπτών, όπως καταγράφονται από την έρευνα πεδίου με την κοινή λογική σχεδιασμού της έκθεσης από τους αρχιτέκτονες και τους επιμελητές, φαίνεται πως το 82% των επισκεπτών ακολουθεί την αφήγηση της έκθεσης. Επομένως οι συμπεριφορά και οι κινήσεις τους καθορίζονται τόσο από την εκπαιδευτική αφήγηση όσο και από τη διαμόρφωση του χώρου. Η μελέτη της δομής των σημείων στάσης και των σημείων ενδιαφέροντος της διάταξης, δείχνει τρεις διαφορετικούς τρόπους που ορίζονται τα σημεία αυτά. Ο πρώτος είναι ως κέντρα κοίλων χώρων, ο δεύτερος είναι να ορίζονται σε σχέση με το μέσο της μίας πλευράς εκθέματος μέσα σε ζώνη μικρότερη του 1μ. από το έκθεμα και ο τρίτος είναι ο ορισμός τους μόνο με βάση τη ζώνη του 1μ.. Από τη μελέτη των δομών κίνησης, καταγράφονται ξεκάθαρες γραμμικές δομές κίνησης στη δυτική αίθουσα και κυκλική δομή κίνησης στη βορειοανατολική αίθουσα. Στην κεντρική αίθουσα παρατηρούνται κινήσεις χωρίς ξεκάθαρη δομή, που γίνονται είτε στον άξονα βορρά – νότου είτε στον άξονα ανατολής – δύσης. Επίσης η κυκλική κίνηση που καταγράφεται στη βορειοανατολική αίθουσα εξαιτίας των πολύ μικρών αποστάσεων μεταξύ των σημείων στάσης –μικρότερες του 1μ.– είναι δυνατόν να θεωρηθεί ως στατική και να ληφθεί υπόψη μόνο ένα σημείο στάσης στο χώρο. Επειδή τα κυριότερα σημεία ενδιαφέροντος που σταματούν οι περισσότεροι επισκέπτες συγκεντρώνονται

στην κεντρική και στη βορειοανατολική αίθουσα, δεν μπορεί να καθοριστεί μία κύρια δομή κίνησης στο μουσείο, πράγμα που πιθανότατα οφείλεται στο μικρό του μέγεθος. Επομένως, οι δομές των κινήσεων των επισκεπτών δεν είναι σαφείς, αλλά αντιστοιχούν περισσότερο σε στατικές μικροκινήσεις μέσα σε κάθε κλειστό χώρο, ενώ οι μόνες ξεκάθαρες δομές κίνησης που παρατηρούνται είναι γραμμικές και αντιστοιχούν σε γραμμικές τοποθετήσεις των εκθεμάτων που εξυπηρετούν την αφήγηση.

Στόχος της έρευνας ήταν η ανάλυση τριών μουσείων με σκοπό την ανίχνευση της ιδεολογίας των σχεδιαστών και τον έλεγχο της επιβολής της στους επισκέπτες. Τα μουσεία αναλύθηκαν σε τρία επίπεδα: το εννοιολογικό, το φυσικό και το εμπειρικό, που αντικατοπτρίζουν τις τρεις λογικές του επιμελητή, του αρχιτέκτονα και του επισκέπτη. Αυτή η ανάλυση οδηγεί σε συγκρίσεις μεταξύ των τριών λογικών και σε μία προσπάθεια ερμηνείας των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ τους. Ο εννοιολογικός χώρος που ορίζεται από την αφηγηματικότητα του επιμελητή και ο φυσικός χώρος που ορίζεται από το λειτουργισμό του αρχιτέκτονα, συγκρίνονται και ελέγχονται μέσα από τον εμπειρικό χώρο του επισκέπτη. Ενώ στις προθέσεις των επιμελητών και στα τρία μουσεία που εξετάστηκαν είναι η διατύπωση μιας σαφούς εκπαιδευτικής αφήγησης και κατ' επέκταση η δημιουργία μιας σαφούς διαδρομής στο χώρο, οι προθέσεις των αρχιτεκτόνων φαίνεται κατά περίπτωση να είναι διαφορετικές με αποτέλεσμα να παρατηρείται ο σχηματισμός τυπικών σχέσεων ιεραρχίας μεταξύ του εννοιολογικού και του φυσικού χώρου μέσα από την επισήμανση συγκλίσεων και αποκλίσεων μεταξύ τους, κάτι που επιβεβαιώνεται από τα στοιχεία που συλλέχτηκαν από τον εμπειρικό χώρο.

Στην περίπτωση της Εθνικής Πινακοθήκης και της Εθνικής Γλυπτοθήκης παρατηρούνται σχέσεις απόκλισης μεταξύ του εννοιολογικού και του φυσικού χώρου, καθώς στις προθέσεις των αρχιτεκτόνων είναι η ανάπτυξη του κοινωνικού ρόλου του μουσείου και η δημιουργία χώρων που διευκολύνουν την κοινωνική συναναστροφή και επιτρέπουν τις συναντήσεις, τις θεάσεις και τις κινήσεις. Ωστόσο, παρατηρούνται και σχέσεις σύγκλισης μεταξύ του εννοιολογικού και του φυσικού χώρου μέσα από τον τρόπο διαχείρισης της χωρικής υπόστασης των εκθεμάτων. Στην περίπτωση της Πινακοθήκης, οι πίνακες μαζί με τα πετάσματα και τους τοίχους αποτελούν μια ενιαία επιφάνεια έκθεσης, που ξεδιπλώνεται στο χώρο και καθορίζει τις κινήσεις των επισκεπτών, ενώ στην περίπτωση της Γλυπτοθήκης τα χωρικά στοιχεία που καθορίζουν τις κινήσεις είναι τα εκθέματα και οι προθήκες. Μπορεί να ειπωθεί, επομένως, πως και στις δύο αυτές εκθέσεις αυτό που καθορίζει τη συμπεριφορά, τις κινήσεις και τις στάσεις των επισκεπτών είναι η διαμόρφωση του χώρου με τη χρήση των εκθεμάτων ως χωρικών στοιχείων είτε αυθύπαρκτων είτε σε συνδυασμό με άλλα. Έτσι, ο φυσικός χώρος προηγείται στη διαμόρφωση της συμπεριφοράς του κοινού και έπεται ο εννοιολογικός.

Το ζήτημα της διαμόρφωσης της συμπεριφοράς και κίνησης των επισκεπτών μέσα από τη χωρική χρήση των εκθεμάτων υπογραμμίζεται και με τη χρήση ενός παραδείγματος του Hillier (1996) από το βιβλίο του *ο Χώρος είναι η Μηχανή*, με το οποίο υποστηρίζει πως αυτό που καθορίζει κατά κύριο λόγο την κίνηση είναι η δομή του πλέγματος των κινήσεων μιας διάταξης. Εξετάζοντας το θέμα της μεγάλης ενσωμάτωσης



Εικ. 3

και κίνησης σε εμπορικούς δρόμους θέτει το ερώτημα εάν οι περισσότερες κινήσεις σε έναν εμπορικό δρόμο οφείλονται στη διαμόρφωση της διάταξης ή στην εμπορική χρήση. Καθώς η ύπαρξη καταστημάτων προσελκύει ανθρώπους, αλλά δεν αλλάζει τη θέση του άξονα στον ιστό της πόλης ή την ενσωμάτωσή του, θεωρεί πως τα καταστήματα τοποθετούνται στους άξονες αυτούς επειδή αυτοί είναι που συγκεντρώνουν τις περισσότερες κινήσεις. Επομένως οι κινήσεις των χρηστών κατά κύριο λόγο διαμορφώνονται από τη διάταξη και δευτερευόντως από τη χρήση. Έτσι και στο μουσείο μπορεί να ειπωθεί πως ο φυσικός χώρος είναι αυτός που διαμορφώνει τις κινήσεις και η γνώση των χαρακτηριστικών του μπορεί να βοηθήσει στο σχεδιασμό του εννοιολογικού χώρου με την τοποθέτηση των σημαντικότερων εκθεμάτων στα σημεία που είναι πιο ενσωματωμένα.

Επομένως, στα παραδείγματα της Πινακοθήκης και της Γλυπτοθήκης παρατηρούνται σχέσεις ιεραρχίας στη διαμόρφωση και λειτουργία του χώρου, με το φυσικό χώρο να βρίσκεται σε ψηλότερο επίπεδο και τον εννοιολογικό σε χαμηλότερο. Πρόκειται, ωστόσο, για μια εσωτερική ιεραρχία, μια εξάρτηση από ένα σχέδιο οργάνωσης, καθώς μέσα από τη χρήση των εκθεμάτων ως χωρικών στοιχείων ο εννοιολογικός και ο φυσικός χώρος συνυπάρχουν, δηλαδή δεν μπορεί να υπάρξει ο ένας χωρίς τον άλλον. Αντίθετα στην περίπτωση του Μουσείου Τέχνης Μεταξιού ο εννοιολογικός και ο φυσικός χώρος συγκλίνουν ως προς τις προθέσεις λειτουργίας τους, καθώς οι επιμελητές επιθυμούν την ύπαρξη καθορισμένης διαδρομής της αφήγησης και οι αρχιτέκτονες την ύπαρξη καθορισμένου τρόπου κίνησης στο χώρο. Έτσι οι δύο λογικές σχεδόν ταυτίζονται στον τελικό σχεδιασμό της έκθεσης ή καλύτερα υπάρχει πλήρης αντιστοιχία μεταξύ του εννοιολογικού και του φυσικού χώρου και τα διαδοχικά στάδια της αφήγησης αντιστοιχούν σε διαδοχικούς χώρους κίνησης. Επομένως, ο χώρος λειτουργεί και γίνεται αντιληπτός περισσότερο μέσα από μία αναλογία και όχι μέσα από μια ιεραρχία.

Για την επισήμανση των διαφορών που παρατηρούνται στην οργάνωση του εννοιολογικού και του φυσικού χώρου μεταξύ της Εθνικής Πινακοθήκης και Γλυπτοθήκης από τη μια και του Μουσείου Μεταξιού από την άλλη, είναι χρήσιμη μια αναφορά σε μία περίοδο κατά την οποία αλλάζει ο χαρακτήρας του μουσείου, τα τέλη του 19ου αιώνα. Ο Bennett στο βιβλίο του *Η Γέννηση του Μουσείου* συγκρίνει το μουσείο στα τέλη του 19ου αιώνα με τη στοά των διεθνών εμπορικών εκθέσεων ως δύο πολιτιστικούς χώρους που αναπτύχθηκαν την ίδια χρονική περίοδο, έχουν κοινά αρχιτεκτονικά στοιχεία και περιλαμβάνουν αφηγήσεις εξέλιξης και χρησιμοποιεί για τη σύγκριση τη φιγούρα του «πλάνητα», που συνδέεται με την πρακτική της περιπλάνησης σε αστικούς χώρους. Η στοά φαίνεται πως

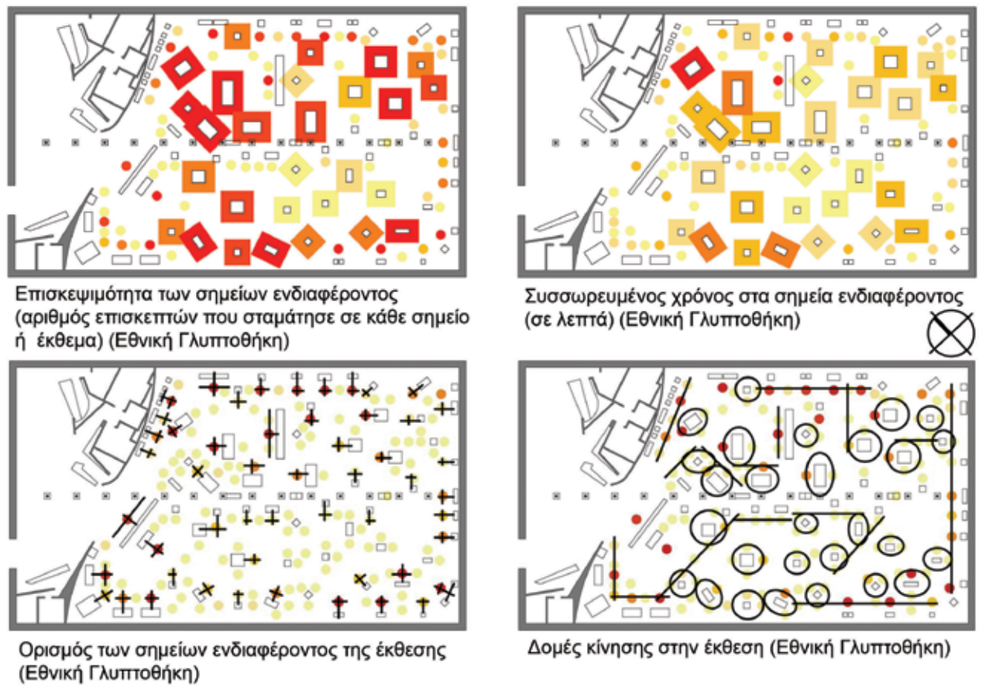
> *ενθάρρυνε το αμφιταλαντευόμενο βλέμμα του μεμονωμένου περιπατητή που προχωρούσε με το δικό του ρυθμό με μια ελευθερία να αλλάξει κατεύθυνση εάν το θελήσει. Το μουσείο αντίθετα επέβαλε στον επισκέπτη την πειθαρχία σε ένα πρόγραμμα οργανωμένου περιπάτου που μετέτρεπε οποιαδήποτε τάση του βλέμματος σε μια άκρως κατευθυνόμενη και διαδοχική πρακτική ορατότητας.* (Bennett, 1995: 186-187).

Έχοντας υπόψη την παραπάνω διαφορά, μπορεί να ειπωθεί πως η κίνηση του επισκέπτη στο Μουσείο Τέχνης Μεταξιού έχει τα χαρακτηριστικά της γραμμικής κατευθυνόμενης κίνησης των εξελικτικών αφηγήσεων του μουσείου του 19ου αιώνα. Αντίθετα, η διαμόρφωση της Εθνικής Πινακοθήκης και της Εθνικής Γλυπτοθήκης, συγκρινόμενη με τα χαρακτηριστικά του μουσείου του 19ου αιώνα και της στοάς, φαίνεται ότι λειτουργεί περισσότερο μέσα από το βλέμμα του πλάνητα και ο επισκέπτης μπορεί να κινηθεί ελεύθερα στο χώρο χαράσσοντας τη δική του πορεία.

Η εμπειρία του χώρου που έχει ο πλάνητας δεν είναι ολιστική αλλά περισσότερο θραυσματική και εκλεκτικιστική. Η διαμόρφωση των πραγμάτων ως προς την έννοια του πλάνητα για τον επισκέπτη του μουσείου, σημαίνει πως του δίνεται η εντύπωση της «αυτό-διαχείρισης» του χώρου και της συμπεριφοράς του. Ο επισκέπτης φαίνεται ότι έχει τον «αυτο-έλεγχο» του χρόνου, της επιλογής, του συνδυασμού. Ωστόσο αυτή η ελευθερία και ο αυτο-έλεγχος που πηγάζουν από τη διαμόρφωση του φυσικού χώρου είναι πλασματικά, καθώς στο μουσείο επιβάλλονται ιδεολογίες. Η διαμόρφωση του φυσικού χώρου από τους αρχιτέκτονες δεν ανταποκρίνεται μόνο στην πρόσληψη εμπειρίας και στη συγκρότηση της γνώσης μέσα από τον αυτο-έλεγχο του χρόνου, αλλά λειτουργεί και διδακτικά μέσα από την υποδόρια εκφορά του εννοιολογικού χώρου των επιμελητών. Πρόκειται για ένα διαφορετικό τρόπο επιβολής της ιδεολογίας από την πλευρά των σχεδιαστών, με εργαλείο ελέγχου τη δυνατότητα διάκρισης και συρραφής του εννοιολογικού με το φυσικό χώρο. Ο εκπαιδευτικός ρόλος του μουσείου στην περίπτωση αυτή φαίνεται δευτερεύων στη διαμόρφωση της έκθεσης, όμως στην πραγματικότητα η εκπαίδευση και η διδασκαλία προσεγγίζονται διαφορετικά. Στην παραδοσιακή διδασκαλία, ο «μαθητής» καλείται να αποδεχτεί μια ήδη πλήρως διαμορφωμένη γνώση που του επιβάλλεται απ' έξω είτε την καταλαβαίνει είτε όχι, ενώ αντίθετα κάτω από συνθήκες αυτόνομης δραστηριότητας καλείται να ανακαλύψει μόνος του τις σχέσεις και τις ιδέες και να τις ανασυγκροτήσει μέχρι ο ίδιος να αναζητήσει επιπλέον πληροφόρηση (Piaget, 1979). Ο τρόπος αυτός διδασκαλίας δεν προϋποθέτει ότι η εξήγηση και η μετάδοση της γνώσης από κάποιον ειδικό είναι απαραίτητες στη μάθηση (Rancière, 2008). Αντίθετα, μόνη προϋπόθεση είναι η θέληση και το ενδιαφέρον. Το μουσείο, επιλέγοντας αυτόν τον τρόπο διδασκαλίας που στηρίζεται στην πνευματική ισότητα, λειτουργεί πιο δημοκρατικά και δεν αποκλείει κανέναν επισκέπτη.

Συμπερασματικά στα τρία μουσεία που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία εντοπίστηκαν δύο διαφορετικά είδη σχεδιαστικής ιδεολογίας, που αντιστοιχούν σε δύο τρόπους ιδεολογικής επιβολής στους επισκέπτες και ελέγχου της συμπεριφοράς τους. Η μία σχεδιαστική ιδεολογία επιβάλλεται με απόλυτο τρόπο και σχετίζεται με παραδοσιακούς τρόπους εκπαίδευσης. Σύμφωνα με αυτή, η εκπαιδευτική αφήγηση βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με τη διαμόρφωση της διαδρομής, των κινήσεων και της συμπεριφοράς των επισκεπτών στο χώρο και λειτουργεί μέσα από τη διδασκαλία της βήμα προς βήμα στους επισκέπτες. Σε αυτή τη σχεδιαστική ιδεολογία, ο εννοιολογικός και ο φυσικός χώρος λειτουργούν μέσα από μια αναλογία που εκφράζεται από την αντιστοιχία των σταδίων της αφήγησης και των χώρων της γραμμικής διαδρομής, κάτι που αποτελεί χαρακτηριστικό του μουσείου του 19ου αιώνα. Η άλλη σχεδιαστική ιδεολογία που συ-

ναντήθηκε στα παραδείγματα που εξετάστηκαν δεν επιβάλλεται με απόλυτο τρόπο, αλλά δίνει στους επισκέπτες την ελευθερία της επιλογής και σχετίζεται με νέους τρόπους εκπαίδευσης που στηρίζονται στην αυτόνομη δραστηριότητα και την πνευματική χειραφέτηση. Σύμφωνα με αυτή, το πλέγμα των κινήσεων στο χώρο δίνει τη δυνατότητα πολλαπλών επιλογών και διαδρομών, αναπτύσσοντας τον κοινωνικό ρόλο του μουσείου, ενώ ταυτόχρονα συνυπάρχει και η εκπαιδευτική αφήγηση. Σε αυτή τη σχεδιαστική ιδεολογία, ο φυσικός χώρος παίζει πρωτεύοντα ρόλο στη διαμόρφωση του πεδίου των επιλογών και ο εννοιολογικός λειτουργεί υποδόρια μέσα από την προσωπική δραστηριοποίηση του επισκέπτη που μαθαίνει το εννοιολογικό πλέγμα του επιμελητή μέσα από μια ελεγχόμενη ελευθερία συσχετισμών. Αυτή η εντύπωση ελευθερίας και αυτο-ελέγχου που δημιουργείται στον επισκέπτη περιγράφεται από την έννοια του πλάνητα και σχετίζει τη σχεδιαστική αυτή ιδεολογία με το χώρο της στοάς των διεθνών εμπορικών εκθέσεων.



Εικ. 4

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΑ

Anderson, B. (1997) *Φαντασιακές Κοινότητες, Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*. Αθήνα: Νεφέλη.
Barthes, R. (1972) *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
Bennett, T. (1995) *The birth of the museum: History, theory, politics*. London: Routledge.
Bourdieu, P., Darbel, A. (1997) *The love of Art: European Art Museums and their Public.* Cambridge: Polity Press.
Bourdieu, P. (2002) *Η διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφ. Κ. Καψαμπέλη. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
Duncan, C. (1995) *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums.* London: Routledge.
Foucault, M. (1976) *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μτφ. Τ. Μπέτζελος. Αθήνα: Κέδρος.
Foucault, M. (1984) 'Des Espaces Autres', *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), σς. 46-49.
Hillier, B., Hanson, J. (1984) *The Social Logic of Space.* Cambridge: Cambridge University Press.
Hillier, B. (1996) *Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
Kant, I. (1966) *Critique of Pure Reason*, trans. F. Max Muller. Garden City, New York: Doubleday and Company, Anchor Books.
Kertzer, D. (1988) *Ritual, Politics and Power*. London: Yale University Press.
Rancière, J. (2008) *Ο αδαής δάσκαλος: Πέντε μαθήματα πνευματικής χειραφέτησης*, μτφ. Δ. Μπουνάνου. Αθήνα: Νήσος.
Piaget, J. (1979) *Το μέλλον της εκπαίδευσης*, μτφ. Α. Κάντας. Αθήνα: Υποδομή.
Summers, D. (2003) *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism.* New York: Phaidon Press Limited.
Vaughan, L. (2001) *Space Syntax Observation Manual*. London: Space Syntax.
Οικονόμου, Μ. (2003) *Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός; Μουσειολογικοί προβληματισμοί και ζητήματα*. Αθήνα: Κριτική.
Πεπονής, Γ. (1984) 'Κτιριακή οργάνωση και Παιδεία του Χώρου', *Σύγχρονα Θέματα*, (21), σς. 51-60.
Πεπονής, Γ. (1997) *Χωρογραφίες: Ο Αρχιτεκτονικός Σχηματισμός του Νοήματος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
Σταυρίδης, Σ. (2006) 'Ο Χώρος της Τάξης και οι Ετεροτοπίες', *Ουτοπία*, (72), σς. 145-158.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οι κατόψεις της Εθνικής Πινακοθήκης και της Εθνικής Γλυπτοθήκης παραχωρήθηκαν από τον Γ. Παρμενίδη και η κάτοψη του Μουσείου Μεταξιού από την εταιρία Prisma Electronics.

Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ ΜΕ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗΣ ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

Ιωάννου Όλγα
Αρχιτέκτων Μηχ. ΑΠΘ, ΜΔΕ ΕΜΠ, Υ/Δ ΕΜΠ
ioannouolga@gmail.com

επιβλέπων: Γιώργος Παρμενίδης
σύμβουλοι: Κώστας Μωραΐτης
Σόνια Χαραλαμπίδου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σε μία κρίσιμη καμπή της πορείας της χώρας στη νεώτερη ιστορία της επιχειρείται εδώ η διερεύνηση του πώς αυτή διαχειρίζεται τον πολιτισμό της και σε ποιο βαθμό η ελληνική κοινωνία αλληλεπιδρά με τους φορείς πολιτισμού. Μια αναγκαία συνθήκη αν αναλογιστεί κανείς πόσο επικίνδυνο είναι να χαθεί μέσα στη δίνη των οικονομικών εξελίξεων και του αγώνα της επιβίωσης η πολιτιστική ταυτότητα του σύγχρονου Έλληνα ή για πόσο αργότερα μετατίθεται για λόγους προτεραιότητας οποιαδήποτε συζήτηση πάνω σε θέματα πολιτισμού και κοινωνίας.

Για να πραγματοποιηθεί αυτή η διερεύνηση επιλέχθηκε το παράδειγμα της Αθήνας και ως μεθοδολογικό εργαλείο, ο θεσμός του μουσείου. Τόσο η πρώτη όσο και η δεύτερη επιλογή δεν ήταν τυχαίες. Το ελληνικό μουσείο έχει μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα όσο και σύντομη σχετικά με άλλους θεσμούς ιστορία, ενώ ειδικά στην Αθήνα συναντά κανείς τα περισσότερα μουσεία και τα παλαιότερα. Η πρωτεύουσα συνιστά ένα σημαντικό παράγοντα στην ίδρυση του θεσμού και στον τρόπο με τον οποίο αυτός εξαπλώθηκε και στην υπόλοιπη Ελλάδα.

Όμως για την επιλογή αυτού του μουσείου ειδικά σημαντικό ρόλο έπαιξε και ένα ακόμα στοιχείο: η πολύ χαμηλή επισκεψιμότητα που αποτυπώνεται σε σχετικές μετρήσεις της Ελληνικής Στατιστικής Υπηρεσίας για τα ελληνικά μουσεία από το γηγενή πληθυσμό, σε σχέση με την αντίστοιχη κίνηση του ίδιου κοινού σε άλλους χώρους πολιτισμού.

Αν όντως υπάρχει ένα τραύμα στις σχέσεις του Έλληνα με το μουσείο, μια δυσανεξία, ή εν γένει μία δυσλειτουργία, αυτή μπορεί να κρύβεται στη βραχεία ιστορία του μουσείου στην Ελλάδα και στο πώς εδραιώθηκε θεσμικά στη χώρα. Αξίζει λοιπόν να διεισδύσει κανείς σε αυτή την εμπλοκή με προσοχή: επιδιώκεται εδώ μια ανάλυση των δεδομένων που οδήγησαν στις συμπεριφορές αποξένωσης αλλά και η σύνταξη νοητικών μηχανισμών ανατροπής της παρούσας συνθήκης που επαναπροσδιορίζουν τη σχέση με το μουσείο και φιλοδοξούν να αποτελέσουν τη βάση ενός προγράμματος προς ένα νέο μουσείο στην Ελλάδα, ένα μουσείο αλλιώς.

ABSTRACT

In what seems to be yet another crucial turn in the history of the country, a research on how it manages its culture and in what grade Greek society still interacts culturally, is advisable if one should think how extremely dangerous it is for the country's cultural identity to be lost in the swirling course of the events and the struggle for survival, or for how much later any conversation on such issues is being postponed. What is being explored here is the relationship of the Greek population to culture by following the traces of the active cultural institutions.

The methodological tool that was used was the museum institution and the research field was Athens. Greek museums have a very brief yet also very interesting history and Athens in particular hosts the majority of these museums and some of the eldest. The Greek capital itself constituted an important factor in the making of the institution and museum dissemination throughout the country.

There was also one more reason why museums were picked instead of another cultural institution; the reason lies in the low frequency in visitation by the indigenous population as it is periodically imprinted by the National Statistical Service of Greece.

If there is indeed a trauma in the relationship of the Greeks and the museum, intolerance or even a certain dysfunction that could be attributed in the way museums were introduced in Greece and later established. It is worth looking into it with caution: what is originally being analyzed here are the events that led to the alienation while in the second part, a constitution of new intellectual mechanisms is being attempted which aims to reverse the current state of things towards a new program for a museum done differently.

Σε μία κρίσιμη καμπή της πορείας της χώρας στη νεώτερη ιστορία της επιχειρείται εδώ η διερεύνηση του πώς αυτή διαχειρίζεται τον πολιτισμό της και σε ποιο βαθμό η ελληνική κοινωνία αλληλεπιδρά με τους φορείς πολιτισμού. Μια αναγκαία συνθήκη, αν αναλογιστεί κανείς πόσο επικίνδυνο είναι να χαθεί μέσα στη δίνη των οικονομικών εξελίξεων και του αγώνα της επιβίωσης η πολιτιστική ταυτότητα του σύγχρονου Έλληνα, ή για πόσο αργότερα μετατίθεται για λόγους προτεραιότητας οποιαδήποτε συζήτηση πάνω σε θέματα πολιτισμού και κοινωνίας.

Για να πραγματοποιηθεί αυτή η διερεύνηση, επιλέχθηκε το παράδειγμα της Αθήνας και ως μεθοδολογικό εργαλείο, ο θεσμός του μουσείου. Τόσο η πρώτη όσο και η δεύτερη επιλογή δεν ήταν τυχαίες. Το ελληνικό μουσείο έχει μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα όσο και σύντομη -σχετικά με άλλους θεσμούς- ιστορία, ενώ, ειδικά στην Αθήνα, συναντά κανείς τα περισσότερα μουσεία και τα παλαιότερα. Η πρωτεύουσα συνιστά ένα σημαντικό παράγοντα στην ίδρυση του θεσμού και στον τρόπο με τον οποίο αυτός εξαπλώθηκε και στην υπόλοιπη Ελλάδα.

Όμως για την επιλογή αυτού του μουσείου ειδικά, σημαντικό ρόλο έπαιξε και ένα ακόμα στοιχείο: η πολύ χαμηλή επισκεψιμότητα που αποτυπώνεται σε σχετικές μετρήσεις της Ελληνικής Στατιστικής Υπηρεσίας για τα ελληνικά μουσεία από το γηγενή πληθυσμό, σε σχέση με την αντίστοιχη κίνηση του ίδιου κοινού σε άλλους χώρους πολιτισμού.

Αν όντως υπάρχει ένα τραύμα στις σχέσεις του Έλληνα με το μουσείο, μια δυσανεξία, ή εν γένει μία δυσλειτουργία, αυτή μπορεί να κρύβεται στη βραχεία ιστορία του μουσείου στην Ελλάδα και στο πώς εδραιώθηκε θεσμικά στη χώρα. Αξίζει λοιπόν να διεισδύσει κανείς σε αυτήν την εμπλοκή με προσοχή: επιδιώκεται εδώ μια ανάλυση των δεδομένων που οδήγησαν στις συμπεριφορές αποξένωσης, αλλά και η σύνταξη νοητικών μηχανισμών ανατροπής της παρούσας συνθήκης που επαναπροσδιορίζουν τη σχέση με το μουσείο και φιλοδοξούν να αποτελέσουν τη βάση ενός προγράμματος προς ένα νέο μουσείο στην Ελλάδα, ένα μουσείο αλλιώς.

Ο αθηναϊκός μουσειακός στόλος συστήθηκε από το έντονο ενδιαφέρον της Ευρώπης του 18ου και 19ου αιώνα για την κλασική Αθήνα και τον αρχαιολογικό της πλούτο. Ο θεσμός του μουσείου εισήχθη στην ελληνική πραγματικότητα από το εξωτερικό· δεν υπήρξε ποτέ εκ φύσεως ελληνικός. Από την κλασική ακόμα εποχή, οι Μούσες κατοικοεδρεύανε στον Παρνασσό, σε έναν ανοιχτό και φυσικό χώρο, ουδέποτε σε κάποιο κλειστό και απομονωμένο κτήριο, όπως πολύ εύστοχα άλλωστε έχουν αποτυπωθεί σε πολυάριθμα έργα τέχνης του 18ου και 19ου αιώνα.[1] Η κλασική τέχνη ανήκε στην πόλη, στο δημόσιο χώρο: τα αγάλματα στους ναούς και τα δημόσια κτήρια, η ζωγραφική στις τοιχογραφίες που διακοσμούσαν τους εσωτερικούς τοίχους και τα πάσης φύσεως χρηστικά αντικείμενα. Στην κλασική Ελλάδα η τέχνη εξυπηρετούσε τις λειτουργικές, τις συμβολικές και τις φαντασιακές ανάγκες της κοινωνίας που την παρήγαγε διατηρώντας μια αμφίδρομη σχέση με τους πολίτες. Το ωραίο και το υψηλό ήταν κοινά, δημόσια αγαθά, όργανα υποστήριξης των θεσμών και προσβάσιμα σε όλους.

Η έλευση του Χριστιανισμού και η εγκαθίδρυση της νέας θρησκείας στον Ελλαδικό χώρο, δεν επέτρεψαν την καλλιέργεια μιας αίσθησης διαφύλαξης της κλασικής και της μετέπειτα ελληνιστικής και ρωμαϊκής

αρχαιότητας. Οι ναοί και τα κτήρια που είχαν απομείνει όρθια από ληστρικές επιδρομές και τους διαδοχικούς πολέμους, θεωρήθηκαν παγανιστικά σύμβολα της ξεπερασμένης θρησκείας του δωδεκαθεϊσμού και πολλά από αυτά χρησιμοποιήθηκαν ως δεύτερο υλικό στην ανέγερση βυζαντινών χριστιανικών εκκλησιών. Τα αγάλματα και οι τοιχογραφίες εγκαταλείφθηκαν και ουδεμία μέριμνα υπήρξε για τη διάσωσή τους. Και έπειτα, επήλθε η μακρόχρονη τουρκική κατοχή: όλες οι διεργασίες που συνέβησαν στην Ευρώπη από την εποχή της Αναγέννησης και οδήγησαν στη γέννηση των πρώτων μουσείων ήταν ξένες στην ελληνική σκληρή πραγματικότητα ενός τυραννικού ζυγού με τόσο μακρά διάρκεια ζωής.

Οι έντονες ευρωπαϊκές επιρροές που δέχτηκε στην ανασύστασή του το Ελληνικό κράτος, υπήρξαν καθόλα ξένες για την ελληνική κοινωνία που ξαναέβλεπε το φως της ελευθερίας έχοντας διανύσει τέσσερις σχεδόν αιώνες μακριά από τις εξελίξεις που βίωναν οι γείτονές της. Ο θαυμασμός των Ευρωπαίων για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, ξάφνιασε. Στο πρόσφατο και οικείο βυζαντινό και χριστιανικό παρελθόν αντιπαραβλήθηκε η ακόρεστη λατρεία των ξένων για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό (Bernal 1987) -τάση που είχε αρχίσει να συγκροτείται ήδη στην Ευρώπη από τον 17ο αιώνα- και που προκάλεσε στους Έλληνες της περιόδου -το λιγότερο- αμηχανία.

Τα πρώτα μουσεία ιδρύθηκαν από τους ευρωπαίους εντεταλμένους που εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα αμέσως μετά την απελευθέρωσή της και τους Έλληνες ομογενείς που στο μεταξύ διέμεναν σε χώρες της Ευρώπης και επέστρεψαν σταδιακά στη νέα πρωτεύουσα κουβαλώντας μαζί τους ένα όνειρο για μια νέα Ελλάδα, αλλά και τη νέα αντίληψη περί ιστορίας, πολιτισμού και διατήρησης της πολιτιστικής ταυτότητας με έμφαση στην κλασική Αθήνα, έτσι όπως αυτή είχε διαμορφωθεί κατά το Διαφωτισμό και το Ρομαντισμό τα αμέσως προηγούμενα χρόνια. Αυτή η νέα αρχόμενη αστική τάξη εντός Ελλάδος, πριμοδότησε την ανέγερση κτηρίων και υποδομών, ενώ χρηματοδότησε και υποστήριξε με κάθε τρόπο το όραμα της αποκατάστασης του κλασικού ιδεώδους την ίδια στιγμή που ξένοι εταίροι θα ανέσκαπταν την Αθηναϊκή γη για ακόμα περισσότερα τεκμήρια αρχαίου κλέους και κάλους.

Είναι φυσικό ότι ο όγκος των ευρημάτων θα επέφερε την ανάγκη κατασκευής μουσείων κατά τα ευρωπαϊκά πάντα πρότυπα και ότι βέβαια αυτά τα πρώτα μουσεία θα ήταν αποκλειστικά αρχαιολογικού χαρακτήρα. Κι αν ο θαυμασμός των ξένων για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό δεν αρκούσε για να αρχίσει να επανεξετάζει ο γηγενής πληθυσμός το ενδεχόμενο να τον έχει υποτιμήσει, η προσοχή ήταν κολακευτική και επομένως ευπρόσδεκτη, δεν ήταν όμως αυτονόητη και αυτόματη η ταύτιση.

Την αμηχανία αυτή άμβλυνε ο νεοκλασικισμός ως το κυρίαρχο ρεύμα της εποχής στην αρχιτεκτονική. Τα νέα κτήρια σαν αυτά της Πανεπιστημίου με το γλυπτικό τους διάκοσμο και τις έντονες αρχαιοελληνικές αρχιτεκτονικές αναφορές, ανέλαβαν την ευθύνη να διαμορφώσουν μια κοινή αισθητική, καθιερώνοντας σταδιακά έναν κώδικα αποδεκτό από όλους, ο οποίος ‘πατούσε’ στις κλασικές αξίες. Παράλληλα, οι δραστηριότητες του Πολυτεχνείου και οι πρώτες εκθέσεις εικαστικών και πλαστικών δημιουργών προσέλκυαν διαρκώς νέο κοινό,[2] εκπαιδεύοντας τον αθηναϊκό πληθυσμό στις νέες μορφές τέχνης, επίσης πολύ διαφορετικές από τη βυζαντινή παράδοση που επιβίωνε πια αποκλειστικά λόγω των νέων εκκλησιαστικών κτη-

ρίων κι εκεί, πάλι, με ισχυρές αντιστάσεις ειδικά στον εσωτερικό τους διάκοσμο.[3]

Η σταδιακή αποδυνάμωση όμως των ρυθμών 'προόδου', τα ακόλουθα έντονα μεταναστευτικά κύματα και οι δυσάρεστες εκπλήξεις που επιφύλασσε η ιστορία, ανέτρεψαν αυτήν τη φόρα. Η Αθήνα έχασε το στοίχημα να γίνει η ίδια μια πόλη μουσείο για όλη τη Δύση και να θέσει το πρότυπο και για την υπόλοιπη χώρα. Η σκληρή πραγματικότητα των αλλεπάλληλων ιστορικών γεγονότων που ακολούθησαν, ανέστειλε την αρχική δυναμική.

Το μουσείο ως θεσμός επιβίωσε των δυσκολιών χωρίς όμως σύμμαχο πια και με τις αντίστοιχες απώλειες σε κοινό που καταγράφονται μέχρι και σήμερα. Η αρχιτεκτονική της Αθήνας υπέκυψε στις πιέσεις της μαζικής στέγασης του πληθυσμού και στις προχειρότητες της αντιπαροχής. Σε αυτό βεβαίως συντελεί και η φθίνουσα πορεία του νέο-κλασικισμού -και του νέο-εκλεκτικισμού που ακολούθησε αμέσως μετά- και ο εκφυλισμός του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού από μία νομοθεσία που παραχωρεί πια το δικαίωμα ανέγερσης νέων κτηρίων ακόμα και σε τεχνίτες που δεν διέθεταν κανενός είδους εκπαίδευση σχετική με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Κάθε σχέδιο ανέγερσης νέου μουσείου για να στεγαστούν έργα της νεότερης εικαστικής παραγωγής, καθυστέρησε τραγικά. Στην Αθήνα, τα ήδη υπάρχοντα μουσεία βυθίζονταν πίσω από τις νέες πολυώροφες κατοικίες και στη λήθη του πληθυσμού της πόλης καθώς, όσο προσαρτούνταν σε αυτόν νέοι πληθυσμοί και η αίσθηση μιας κοινής παράδοσης και μιας ομοιογένειας χανόταν.[4] Εν τέλει, το τέλος του 20ου αιώνα βρήκε την Αθήνα με ένα ικανοποιητικό αριθμό αρχαιολογικών μουσείων, αλλά με ελάχιστες αντίστοιχες υποδομές για τη νεότερη και σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή. Κανένα άλλο είδος μουσείου επίσης δεν συγκροτήθηκε. Με λίγα λόγια, το μουσείο ποτέ δεν 'κατοικήθηκε'», παρέμεινε στη συλλογική συνείδηση ξένο.

Η εκπαίδευση δεν βοήθησε επίσης ιδιαίτερα στην καθιέρωσή του. Το μάθημα των καλλιτεχνικών, προαιρετικό και σπάνιο στη δημόσια παιδεία, σταδιακά καταργείται εντελώς. Επισκέψεις στα μουσεία πραγματοποιούνται από κάποια σχολεία, ωστόσο ελλείψει μιας οργανωμένης στρατηγικής, οι προσπάθειες αυτές είναι μεμονωμένες και ως εκ τούτου αδύναμες να διαμορφώσουν ένα μουσειακό κοινό που να επιστρέφει.

Μεγάλες είναι και οι ευθύνες του κράτους στον τομέα της ανάπτυξης των μουσείων. Η αξιοποίηση του αρχαίου πλούτου για τον τουρισμό βασίστηκε σε πολιτικές αδύναμες και βραχυπρόθεσμης ισχύος. Και το φαινόμενο της σταδιακής αποξένωσης του γηγενούς πληθυσμού από το μουσείο, διόλου δεν διατάραξε τον κατεξοχήν τουριστικό προσανατολισμό των μουσείων, αντιθέτως, κάθε κίνηση εκπορεύεται από πολιτικές σχετικές με την προσέλκυση των ξένων επισκεπτών.

Οι αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν στα αθηναϊκά μουσεία τις τελευταίες δεκαετίες, ακολουθούν, όπως διαπιστώθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια, τις διεθνείς επιταγές. Για μια ακόμα φορά, το ελληνικό μουσείο συμμορφώνεται στο δυτικό του πρότυπο, χωρίς αξιόλογες παραλλαγές. Τα αρχαιολογικά μουσεία εξακολουθούν να υπερέχουν αριθμητικά στην πρωτεύουσα και ο εκθεσιακός τους χαρακτήρας να είναι ένα ομοίωμα αντίστοιχων ιδρυμάτων του εξωτερικού. Η πρόσφατη προσθήκη του Νέου Μουσείου Ακρόπολης στο μουσειακό στόλο της πρωτεύουσας, συνιστά το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα σε αυτήν την πολιτική επιστράτευσης της ξένης εμπειρίας προς επίλυση των τοπικών και καίριων μουσειακών αναγκών.

Η έντονα ελιτίστικη στάση των ελληνικών μουσείων που εκδηλώνεται με μια επιτηδευμένη σοβαρότητα, η γιγάντωση του μεγέθους τους, η εμμονική προφύλαξη των εκθεμάτων τους και οι αυστηρές προδιαγραφές που θέτουν στους όρους θέασης των αντικειμένων, η διαχείριση και καταστολή κάθε αυθορμητισμού μέσω ενός στείρου και αυστηρού προγραμματισμού των πάντων, είναι μερικές από αυτές. Ειδικά στο παράδειγμα της Αθήνας που ενδιαφέρει εδώ, έρχονται να προστεθούν οι ακατάλληλες πολλές φορές κτηριακές υποδομές, το ανεκπαίδευτο προσωπικό φύλαξης, τα άκαμπτα και εξαιρετικά περιορισμένα σε εύρος ωράρια λειτουργίας, ο αργός ρυθμός ανανέωσης των συλλογών.

Σε αυτό λοιπόν το πλαίσιο, η ερώτηση που τίθεται είναι πώς θα μπορούσε να διαμορφωθεί ένα νέο, ελληνικό, μουσείο; Ένας τύπος μουσείου με καθαρή απεύθυνση πρωτίστως στο γηγενές κοινό. Ένας τύπος μουσείου που θα αναλάμβανε να επεξεργαστεί τις ιδιαιτερότητες του κοινού στο οποίο απευθύνεται και να τις ενσωματώσει. Ένας τύπος μουσείου που θα διευκόλυνε την οπτική επικοινωνία του επισκέπτη με τα εκθέματα, που θα γεφύρωνε τα νοητικά κενά που προκύπτουν σήμερα και που επιτείνονται από την έλλειψη προγράμματος στην εκπαίδευση.

Πώς θα γινόταν να μπορούσε ο Έλληνας να εξοικειωθεί με έναν κώδικα οπτικής επικοινωνίας μέσω του ελληνικού μουσείου; Πώς θα μπορούσε να συσταθεί ένας τόπος μουσείου που θα ήταν ελκυστικός να τον επισκεφτεί κανείς, αλλά και να εξακολουθεί να τον επισκέπτεται, να τον 'κατοικήσει', να τον οικειοποιηθεί;

Το ζητούμενο είναι ένας τύπος μουσείου που θα κατοχυρώνεται θεσμικά από την ελληνική κοινωνία όπως αυτή είναι σήμερα, που θα εμπνεύσει νέες συλλογικότητες, ένας νέος τύπος που θα εγκαθιδρύσει σχέσεις εμπιστοσύνης τόσο μεμονωμένα, όσο και συλλογικά.

Στις ενότητες που ακολουθούν, επιχειρείται μια προσέγγιση του μουσειακού βιώματος με μηχανισμούς που από τη μία πλευρά διερευνούν τους όρους της ατομικής θέασης προς μια ευρύτερη κατανόηση του μουσειακού υλικού και που από την άλλη, προσπαθούν να προσεγγίσουν τη μουσειακή εμπειρία μέσα από διαδικασίες συλλογικότητας που επιτρέπουν στη μουσειακή συλλογή να γίνει η αφορμή για μια νέα μορφή επικοινωνίας ανάμεσα στα κοινωνικά μέρη.

Το μουσείο είναι ένας ογκώδης οργανισμός με πολλά επιμέρους τμήματα, που αφορούν τόσο στη σύνθετη διοικητική του οργάνωση όσο και τους υπόλοιπους τομείς των δραστηριοτήτων του, όπως η συντήρηση, η έρευνα και η εκθεσιακή του διάρθρωση. Το μέγεθός του δεν επιτρέπει εύκολα αλλαγές: η προβληματική που ξεκίνησε το 1970 (Conn, 2010) ως προς την ανάγκη για διατύπωση νέων θεωριών για τη λειτουργία και τους στόχους του μουσείου, άρχισε να δίνει καρπούς μόλις τα τελευταία χρόνια και όσες αλλαγές έχουν επιτελεστεί ήδη, συνάντησαν στην αρχή σθεναρή αντίσταση.

Η μετατόπιση του κέντρου βάρους από τη συλλογή στον επισκέπτη, και η αναγωγή του μουσείου σε ένα χώρο συνάντησης και κοινωνικής συναναστροφής είναι ζητούμενα σε όλα τα μουσεία διεθνώς. Μια τέτοια όμως μετάβαση απαιτεί λεπτούς χειρισμούς: η όποια αλλαγή στη δυναμική αυτής της σχέσης δεν θα πρέπει να υποτιμά ούτε το θεατή ούτε το αντικείμενο.

Ο προσανατολισμός διερεύνησης των μηχανισμών που ακολουθούν, αναφέρεται στο ελληνικό παράδειγμα και σε αυτό στοχεύει, ανεξάρτητα από το αν μέρος του μπορεί να απευθυνθεί και σε άλλα παραδείγματα. Σε αυτό το πλαίσιο, οι πειραματισμοί που σκιαγραφούνται αναφέρονται σε μουσεία τέχνης και αρχαιολογικά, τα οποία όπως αναφέρθηκε μονοπωλούν το μουσειακό χάρτη της Αθήνας.

ΝΕΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΕΝΕΡΓΟΠΟΙΗΣΗΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ
ΦΩΣ

Η οπτική επικοινωνία του επισκέπτη με το αντικείμενο διαρκεί όσο εκείνος επιλέγει να επιτείνει το χρόνο δράσης του σε σχέση με αυτό. Ενεργοποιείται η λειτουργία της αναγνώρισης και της σχηματοποίησης του ερεθίσματος. Μια τυχαία συνάντηση μεταξύ των δύο μπορεί να οδηγήσει σε ταυτοποίηση ή ταύτιση ή ακόμα και σε τίποτα από τα δύο. Η χρονική διαστολή της συνάντησης μπορεί να οδηγήσει σε προσεκτική εξέταση και συνήθως υποδεικνύει ταύτιση ακόμα κι αν δεν υπάρξει ταυτοποίηση.

Η χρονική διάρκεια θέασης των αντικειμένων σε ένα μουσείο είναι περιορισμένη. Υπάρχει μέσα στο μουσείο ένας υποδόριος ρυθμός, που συνήθως παράγεται από το πλήθος των έργων, το μέγεθός του, ή και το είδος των επισκεπτών. Αυτός ο ρυθμός με τον οποίο συντονίζεται κανείς εντός του χώρου, λειτουργεί ανασταλτικά στις στάσεις και στον ατομικό ρυθμό του κάθε αντικειμένου: σπάνια έχει κανείς τη δυνατότητα να σπάσει τη μονοτονία του και να επιμείνει οπτικά σε ένα αντικείμενο ή μια ομάδα αντικειμένων.

Αυτή η έλλειψη χρόνου συνιστά ένα μεγάλο κίνδυνο σχηματοποίησης: ο ρυθμός βαδίσματος προϋποθέτει μια αντίστοιχη ρυθμική λειτουργία αναγνώρισης των αντικειμένων. Όπου η ταυτοποίηση και η ταύτιση δεν είναι προφανής και δεν συμβαίνει εντός του δεδομένου χρόνου, ο θεατής απλώς θα προσπεράσει το αντικείμενο.

Για να σπάσει ο ρυθμός θα χρειαζόταν μια δραστική αλλαγή στην παραμετροποίηση της διαδικασίας της οπτικής επικοινωνίας. Αν η οπτική επαφή γινόταν δυσχερής, ο θεατής για να δει, θα έπρεπε να εντρυφήσει για περισσότερο χρόνο και αν περιοριζόταν δραματικά η ορατότητα, ο θεατής θα έπρεπε να καταβάλει πολλή περισσότερη προσπάθεια στην ανάγνωση της εικόνας.

Με την απλή σχηματοποίησή της, ο θεατής χάνει ένα πλήθος από πληροφορίες. Ειδικά ένας νεοεισαχθείς στη διαδικασία θεατής θα αρκεστεί στην αναγνώριση του θέματος ή στην αντιστοίχησή του με μια δική του εμπειρία σχετική με το θέμα, όπως διαπίστωσε η Abigail Housen στο άρθρο της *Eye of the Beholder: Research Theory and Practice*, το 2001.[5] Τι γίνεται όμως με όλες τις υπόλοιπες πληροφορίες της εικόνας;

Για το λόγο αυτό, η συνθήκη θέασης θα μπορούσε να μην θεωρείται δεδομένη. Στο ακραίο παράδειγμα της παντελούς έλλειψης φωτισμού, όπου το μόνο μέσο του θεατή για να δει το αντικείμενο είναι ένας φακός μικρής εμβέλειας, ο θεατής θα πρέπει να αρκεστεί σε μια διαδοχική τμηματική θέαση του έργου αντί του όλου του. Εδώ, το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από το σύνολο στο επιμέρους, αλλά επιμηκύνεται η παραμονή και ενεργοποιείται η παρατηρητικότητα. Στο άπλετο φως, οι λεπτομέρειες χάνουν την αξία τους στο ανεκπαίδευτο μάτι, γιατί έχει ήδη σχη-



Εικ. 1-2

ματοποιήσει το γενικό νόημα. Στην απόλυτη συνθήκη σκότους, οι λεπτομέρειες είναι αυτές που θα συστήσουν την εικόνα.

Πρόκειται για την αντιστροφή της διαδικασίας: ο θεατής αντί απλώς να δει, θα πρέπει να προσέξει. Επιμηκύνεται χρονικά η συνάντηση και ανοίγει ένα κανάλι επικοινωνίας και ανταλλαγής δεδομένων που ξεπερνά το χρόνο ενός τυπικού ρυθμού. Εδώ ο θεατής ορίζει αυτός το πόσο θα παραμείνει σε σχέση με το αντικείμενο, γιατί ο ρυθμός ανταλλαγής δεδομένων εξαρτάται από τον ίδιο και το αντικείμενο και όχι από κάποιον άλλο τριτογενή παράγοντα.

Το μουσείο διευκολύνει θεωρητικά τη θέαση. Όμως, παραμετροποιεί εκτεταμένα τους όρους. Δείχνει αυτό που θέλει να δείξει. Στη συνθήκη που περιγράφεται εδώ, περιορίζεται αυτή η παραμετροποίηση και η σχέση καθίσταται sui generis.

ΧΡΩΜΑ

Μια προσεκτική ματιά στη χρωματική παλέτα που ορίζει ένα μουσείο, αποκαλύπτει την εκτεταμένη χρήση μιας πολύ συγκεκριμένης χρωματικής γκάμας που απαρτίζεται κυρίως από τόνους γαιώδεις ή γκρίζους. Σκούρα χρώματα ή ανοιχτά, αλλά πάντα ουδέτερα, αποτελούν το υπόβαθρο των έργων, το φόντο πάνω στο οποίο θα ξετυλίξουν αυτά το χαρακτήρα τους. Οι λόγοι τους οποίους επικαλείται αυτή η πρακτική είναι από λίγο ως πολύ προφανείς: όσο πιο διακριτική η επιφάνεια του φόντου, τόσο πιο πολύ αναδεικνύονται τα αντικείμενα per se.

Η χρωματική παλέτα των μουσείων απασχόλησε τους ειδικούς ήδη από την ίδρυσή τους. Το χρώμα που χρησιμοποιήθηκε στα πρώτα μουσεία ήταν κυρίως το κόκκινο και οι λόγοι είχαν να κάνουν με την

επικρατούσα τότε αντίληψη ότι το μάτι χρειάζεται την τριάδα των βασικών χρωμάτων για να έχει μια ισορροπημένη οπτική αντίληψη (Klonk et al., 2011).

Η σταδιακή χρήση του λευκού φόντου από τη δημιουργία του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη το 1930, ενισχύθηκε από τις συζητήσεις των κονστρουκτιβιστών καλλιτεχνών και των αρχιτεκτόνων της εποχής, που το ανήγαγαν στο χρώμα του άπειρου χώρου και φυσικά από τη σταδιακή εγκατάσταση εφήμερων εκθέσεων στα μουσεία που είχαν την ανάγκη μετακινούμενων τοίχων και μιας ευέλικτης κάτοψης.

Στα ελληνικά μουσεία, η σταδιακή απομάκρυνση των αρχικών, έντονων χρωματισμών πραγματοποιήθηκε μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι αίθουσες απέκτησαν φόντο λευκό ή σε ήπιους τόνους του λευκού και απομακρύνθηκαν οι οροφογραφίες εκεί που υπήρχαν.

Πολλές φορές, ωστόσο, αυτή η χρωματική προσέγγιση δημιουργεί ένα περιβάλλον κλινικής. Συνιστά μια οπτική ομοιογένεια στο χώρο που αντί να ωφελεί τα έργα, τα αποξενώνει. Μακριά από τις χρωματικές εντάσεις του σύγχρονου περιβάλλοντος, τα αντικείμενα μέσα στο μουσείο αποστειρώνονται, παύουν να φαίνονται φυσικά. Μέσα σε αυτό το ομοιογενές περιβάλλον, η οπτική αντίληψη του χώρου επίσης σχηματοποιείται. Χωρίς οπτικές εντάσεις στην κλίμακα του κτηρίου, αυτές των αντικειμένων και ειδικά των μικρών σε μέγεθος, φαντάζουν ανεπαίσθητες.

Το παράδειγμα του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου συνιστά ένα τέτοιο δείγμα πρακτικής. Στο χρωματικό ψηφιδωτό των αιθουσών, τα χρώματα που επικρατούν -εκτός από το λευκό- είναι το μπεζ, το λαδί και η τερακότα. Οι ειδικοί χρωματισμοί εισάγονται στις προθήκες και σε εφήμερα χωρίσματα, όχι στους τοίχους του μουσείου. Αν όμως τα χρώματα μπορούσαν να γίνουν πιο ζωντανά, τα αντικείμενα δεν θα έμοιαζαν τόσο απομονωμένα από το υπόλοιπο φυσικό περιβάλλον, τόσο ξένα σε σχέση με αυτό. Αυτός ο χρωματικός διαχωρισμός εντείνει τη διαφορά ανάμεσα σε αυτά και στο σύγχρονο θεατή, παρεμβάλλεται ανάμεσα σε αυτόν και στο οποιοδήποτε αντικείμενο ως ένα ανεξάρτητο πεδίο ορισμού με δικούς του κανόνες ανήκον στο αντικείμενο αλλά όχι και στο θεατή. Για μία ακόμα φορά, αυτό που τονίζεται είναι η σημασία του αντικειμένου έναντι του επισκέπτη.

Το θέμα δεν είναι η επιλογή του ενός χρώματος έναντι κάποιου άλλου όσο το να είναι ξεκάθαρο στο θεατή τι βλέπει και ποια είναι η δυναμική της σχέσης του με αυτό. Οι χρωματικοί τόνοι που προαποφασίζονται ανεξάρτητα από την έκθεση και το κοινό, είναι αυτοί που αλλάζουν τα δεδομένα της αντίληψης των έργων και το ακραίο παράδειγμα αλλαγής των χρωματισμών εντός του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου αποσκοπεί στο να σχολιάσει αυτή τη μονομερή προτίμηση.

ΘΕΣΕΙΣ

Η διαστρωμάτωση της πόλης Αθήνας περιλαμβάνει ευρήματα ακόμα και από την Νεολιθική εποχή. Καθώς οι νεότερες ιστορικές περίοδοι άφηναν τα ίχνη τους πάνω στις προγενέστερες υποδομές, μία τομή στο αθηναϊκό ανάγλυφο, όπως αυτή της στάσης του Μετρό Σύνταγμα, εκφράζει με σαφήνεια το πώς ο ένας πολιτισμός συνδέθηκε με τον αμέσως προηγούμενο μέχρι τα πιο πρόσφατα ίχνη της νεότερης ιστορίας.

Η κυκλοφορία του Αθηναίου μέσα στην πόλη, τον φέρνει πολύ συχνά αντιμέτωπο με αυτά τα στρώματα



Εικ. 3





Εικ. 4

που είναι συνήθως κατώτερα σε στάθμη από αυτήν που τώρα κατοικεί. Η εμπειρική του επομένως σχέση με τις προγενέστερες περιόδους είναι να τις εντοπίζει σε χαμηλότερα επίπεδα από το δικό του. Και κατά την εξέλιξη της πόλης, να συναντά τα νεότερα κτίσματα σε επίπεδα πλησιέστερα στο σύγχρονο ή σε επίπεδα που συμπίπτουν με το σύγχρονο.

Αυτή η λογική στο μουσείο ως έχει μέχρι σήμερα, ανατρέπεται. Από εκεί που οι επιτύμβιες στήλες και τα μαρμάρινα αναθήματα βρίσκονται στα πόδια του, μέσα στο μουσείο τα ίδια ή άλλα αντικείμενα που προέρχονται από προγενέστερες ιστορικές περιόδους, τοποθετούνται σε μαρμάρινα ή ξύλινα βάθρα υποχρεώνοντας το βλέμμα να στραφεί ψηλά.

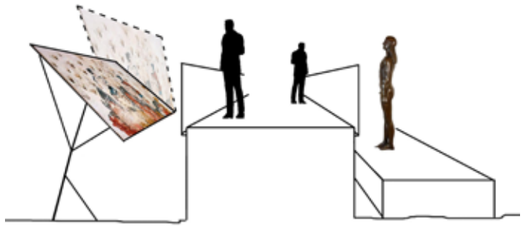
Βεβαίως και τα γλυπτά της κλασσικής εποχής ήταν έτσι κατασκευασμένα ώστε να τα βλέπει κανείς από κάτω. Το βλέμμα όμως δεν είναι κοινό τότε και τώρα. Έτσι, όταν διατηρείται ευλαβικά η συνθήκη θέασης από κάτω προς τα επάνω, αυτό που ενεργοποιείται είναι ένα βλέμμα εντελώς αντίστροφο από αυτό που είναι σε ισχύ παντού αλλού μέσα στην πόλη, όπου ο θεατής και ο αρχαίος πολιτισμός συνυπάρχουν καθημερινά. Αυτή η αντιστροφή συνιστά μια ασυνέχεια: ο θεατής καλείται να δει το αντικείμενο γι' αυτό που

ήταν. Χάνεται όμως η σχέση με αυτό που είναι ή εν δυνάμει μπορεί να αποτελέσει αυτό το αντικείμενο για το θεατή στον παρόντα χρόνο.

Θα ήταν, λοιπόν, δόκιμο να μπορέσει ο θεατής να προσεγγίσει το έργο από περισσότερες από μία θέσεις με βάση το δικό του σύγχρονο τρόπο αντίληψης. Σε μια νέα συνθήκη, αυτό μεταφράζεται σε ένα μουσείο πρωτίστως ως μια διαδρομή διαφορετικών επιπέδων ανάλογα με τα εκθέματα, μέσα στην οποία ο θεατής θα μπορεί να κινηθεί απρόσκοπτα. Στο Ακρωτήρι της Θήρας, η ξύλινη πλατφόρμα που έχει σχεδιαστεί και διατρέχει ολόκληρο τον οικισμό, είναι ένα τέτοιο παράδειγμα. Δίνει την παράλληλη δυνατότητα στον επισκέπτη να διασχίσει το χώρο πάνω από τον οικισμό, να κατέβει χαμηλά, να ξανανέβει και πάλι. Σε ένα παράδειγμα κλειστού χώρου, ένα τέτοιο εγχείρημα θα μπορούσε να έχει εξίσου ευεργετικές συνέπειες. Ένα μουσείο βασισμένο γύρω από την ανθρώπινη κυκλοφορία και τη σωματικότητα της κίνησης -και όχι αποκλειστικά γύρω από τα εκθέματά του και τις ανάγκες τους- αποκαθιστά μια χαμένη αξία στο υποκείμενο χωρίς να αναιρεί ποιότητες από τα αντικείμενα προς έκθεση.

Αν το μουσείο υπάρχει και κατασκευάζεται για ανθρώπινη χρήση, τότε πρέπει να σχεδιάζεται γύρω από τον άνθρωπο και τη δική του ανάγκη για οπτική επαφή και σωματικότητα. Ένα σώμα που κινείται γύρω από ένα αντικείμενο εκτελεί δράσεις σε σχέση με αυτό, βιώνει ενεργητικά μια στιγμή στο χρόνο. Αλλιώς, στατικά και παθητικά υποβάλλεται σε μια προδικασμένη και επαναλαμβανόμενη κίνηση που σταδιακά επιφέρει μαζί με την κινητική και την οπτική σχηματοποίηση.

Η συμμετοχή του σώματος ενισχύει την αντίληψη, εντείνει την επικοινωνία. Ένας πίνακας κρεμασμένος



Εικ. 5

από την οροφή που θα ανάγκαζε το θεατή να ξαπλώσει στο πάτωμα και να τον παρατηρήσει από αυτήν τη θέση, δεν συνιστά απλώς μια αναπάντεχη έκπληξη για λόγους εντυπωσιασμού: καταρχήν το βλέμμα απλώνεται ελεύθερα χωρίς να ενοχλείται από τους άλλους διερχόμενους θεατές. Το σώμα ξαπλωμένο χαλαρώνει. Η προσδοκία νοήματος δεν είναι επιτακτική, δίνεται χρόνος στο θεατή να εντρυφήσει στο θέμα.

Και το πιο σημαντικό: αυτή η θέση τον εξοικειώνει με τον ίδιο το χώρο του μουσείου, τον κάνει να νιώθει άνετα που είναι εκεί, ανάμεσα σε άλλους ανθρώπους, σε ένα δημόσιο κτήριο, να κοιτάζει ξαπλωμένος από αυτήν τη θέση έναν πίνακα, μια αναπαράσταση, ή έστω, μια οροφογραφία. Αυτό θα ήταν ένα ουσιαστικό στοιχείο προόδου στον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται κανείς την 'πρέπουσα' συμπεριφορά εντός του χώρου του μουσείου και θα μπορούσε να διαρρήξει τη συνθήκη σοβαρότητας με την οποία συνήθως συνοδεύεται η κάθε επίσκεψη, έτσι όπως πολύ εύστοχα την περιέγραψε ο Bourdieu[6] στο περίφημο *The Love of Art*.



Εικ. 6

ΑΦΗ

Η συντήρηση και διατήρηση των αντικειμένων των συλλογών ενός μουσείου είναι μια ιδιαίτερα ευαίσθητη λειτουργία του οργανισμού, αφανής στο ευρύ κοινό, που αφορά ένα πλήθος εξειδικευμένων επιστημόνων και που συνοδεύεται από μια αυστηρή σε προδιαγραφές πρακτική. Η αποκατάσταση των έργων από προγενέστερες φθορές, η διατήρησή τους στο χρόνο, είναι διαδικασίες που απαιτούν προσεκτική μελέτη και υψηλή χρηματοδότηση, θεωρούνται ωστόσο επιβεβλημένες, προκειμένου το αντικείμενο να παραλάβει την αρχική του μορφή –όπου αυτή έχει καταστραφεί– και κυρίως να αντέξει στο χρόνο χωρίς να υποστεί περαιτέρω αλλοιώσεις.

Κι ενώ το μουσειακό αντικείμενο, εν γένει, αντιμετωπίζεται με μια θρησκευτική ευλάβεια και κάθε επέμβαση πραγματοποιείται με αγωνιώδεις και λεπτεπίλεπτους χειρισμούς, στη γειτονική Ιταλία, στο Ναό του Αγίου Πέτρου, ένα μπρούτζινο άγαλμα του Αγίου που αποδίδεται στον Arnolfo di Cambio που αναπαριστά τον Άγιο Πέτρο σε καθιστή στάση και που στέκεται εκεί από τον 13ο αιώνα, παρουσιάζει μια πολύ ενδιαφέρουσα ιδιαιτερότητα. Καθώς οι θρησκευτικοί προσκυνητές ήδη από τότε θεωρούσαν την επαφή με το άγαλμα ευεργετική, φιλούσαν και έτριβαν το δεξί πόδι του αγάλματος που εξείχε. Η ιεροτελεστία αυτή διατηρήθηκε στους αιώνες μέχρι και σήμερα σε σημείο που το δεξί πόδι του αγάλματος πια να παρουσιάζει σήμερα εντονότατα σημάδια φθοράς από το προσκύνημα, να έχει λιώσει στην κυριολεξία. Κι όμως, το κατεστραμμένο αυτό δεξί πόδι δεν φαίνεται να έχει μειώσει την αξία του γλυπτού, ούτε και έχει σταματήσει η ανάγκη των νέων επισκεπτών να εξακολουθούν να το αγγίζουν και να φωτογραφίζονται ακουμπισμένοι πάνω του. Αυτή η ιεροτελεστία, ακόμα και με αυτό το αποτέλεσμα εις βάρος του αντικειμένου, εξακολουθεί να επιτελείται.

Η επαφή με τα αντικείμενα μέσα σε ένα μουσείο απαγορεύεται όμως ρητά, και η χωρική απόσταση που πρέπει να διατηρεί ο θεατής από αυτά, υπενθυμίζεται αυστηρά είτε με ειδική σήμανση είτε με την απομόνωση των ίδιων των αντικειμένων μέσα σε προθήκες από τζάμι, ακόμα κι όταν ο όρος αυτός δεν είναι επιβεβλη-

μένος από κάποια τεχνική προδιαγραφή για τη σωστή διατήρησή τους.

Αυτή η πρακτική περιορίζει την ανθρώπινη αντιληπτική διαδικασία στη χρήση μίας και μόνο βασικής αίσθησης, της όρασης. Παρ' όλα αυτά, ο ανθρώπινος πολιτισμός και οι διάφορες εκφάνσεις του, δεν επικαλούνταν πάντα μόνο την όραση του θεατή, αλλά και την αφή, όπως επί παραδείγματι η τέχνη της ύστερης ρωμαϊκής περιόδου. Η αντίληψη από απόσταση μειώνει αισθητά το μέγεθος της πληροφορίας. Το ότι η αφή εντός του μουσείου θεωρείται βέβηλη ως κίνηση, είναι ένα γεγονός που θέτει το θεατή σε μια αμυντική θέση σε σχέση με το αντικείμενο, περιορίζει αισθητά τη συμμετοχή του σώματός του στη διαδικασία και επιτείνει την από μέρους του σχηματοποίηση. Το αντικείμενο παρουσιάζεται ως σημαντικότερο από τον ίδιο και η μεταξύ τους σχέση υπόκειται σε κανόνες που θέτονται ερήμην του και που τον αποτρέπουν από περαιτέρω επαφή πέραν της οπτικής.

Μια νέα συνθήκη όπου ο επισκέπτης θα μπορούσε να αγγίζει και να περιεργάζεται τα εκθέματα εκ του πλησίον, θα διεύρυνε τους όρους συμμετοχής του στη μουσειακή διήγηση, η οποία θα έπαυε έτσι να είναι μονομερής και μονοσήμαντη. Ο θεατής αισθάνεται επάξιος του δικαιώματός του να είναι εκεί, αισθάνεται ότι τον εμπιστεύονται και ότι μπορεί να ικανοποιήσει την περιέργειά του.

Μπορεί η ιεροτελεστία της αφής να μην έχει τον απόλυτο λατρευτικό χαρακτήρα της περίπτωσης του Αγ. Πέτρου στην ομώνυμη εκκλησία και να μην προκύπτει από την ανάγκη ικανοποίησης του θρησκευτικού αισθήματος. Μπορεί να εγκαινιαστεί όμως σαν μια νέα ελευθερία του επισκέπτη, που τον παροτρύνει σε βαθύτερη κατανόηση και εξοικείωση με τα εκθέματα και με το χώρο θέτοντας αυτόν και την εκπαίδευση που λαμβάνει ως τον κύριο στόχο του.

ΝΕΕΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΤΗΤΕΣ/ ΧΩΡΙΚΟΤΗΤΕΣ

Μέχρι στιγμής, οι παράμετροι που εξετάστηκαν απευθύνονται στο μεμονωμένο θεατή: στο πώς ο ίδιος μπορεί να εξοικειωθεί με το περιβάλλον του μουσείου και πώς μπορεί να διευρύνει τους όρους συμμετοχής του στη διαδικασία.

Το μουσείο, ωστόσο, απευθύνεται όχι σε ένα μόνο υποκείμενο, αλλά σε ένα σύνολο υποκειμένων. Αν η επιρροή του μουσείου εξαντληθεί στην εξατομικευμένη εμπειρία, τότε το μουσείο χάνει τη δυνατότητα να αξιοποιήσει το μοναδικό του προνόμιο να μπορεί να συσπειρώνει αυτό το κοινό, να συγκροτεί ομάδες και νέες συλλογικότητες που μπορούν να προκύψουν από τους κόλπους του.

Χρειάζεται μια νέα προσέγγιση στο πώς η διαμόρφωση της νέας διευρυμένης ατομικής εμπειρίας μπορεί να μετατραπεί σε συλλογική και να γίνει το μουσείο ένα πεδίο κοινωνικής διασύνδεσης, αυξάνοντας το πεδίο επίδρασής του από την επικοινωνία μιας συλλογής στην επικοινωνία μιας κοινωνίας διαμέσου της συλλογής.

Το πόσο σημαντικός είναι ο κοινωνικός διάλογος που μπορεί να προκύψει από ένα έργο τέχνης ή από το εν γένει μουσειακό αντικείμενο, το έχει ήδη θίξει ο Bourriaud (1998), όταν μετέφερε το βάρος της εμπειρίας από τη χωρική κτήση στη χρονικότητα του βιώματος και στην ικανότητά του να προκαλεί ένα δημόσιο ανοιχτό διάλογο.[7] Αυτές οι νέες ποιότητες αντίληψης θα ήταν στείρες αν προορίζονταν για κάθε ένα θεατή ξεχωριστά, χωρίς αυτός να μπορεί να μοιράζεται τη





Εικ. 7



Εικ. 9



Εικ. 8

νέο-αποκτηθείσα εμπειρία του, τις απόψεις και τις θέσεις του με ένα άλλο σύνολο. Και θα ήταν απολύτως περιττή αν δεν μπορούσε η τέχνη, και δη η σύγχρονη, να συσπειρώσει γύρω από αυτό το μοίρασμα στο χρόνο και στο χώρο ανθρώπους και ιδέες, αντιλήψεις και επιχειρήματα.

Αν υπάρχει κάποιος που έχει τη δύναμη να απειλήσει τη στερεότητα και τη μονομέρεια του μουσείου, αυτός δεν είναι άλλος από τον ίδιο το σύγχρονο καλλιτέχνη που το χρησιμοποιεί απευθείας. Αν η κλασική τέχνη τοποθετήθηκε στο μουσείο ερήμην των δημιουργών της, οι σύγχρονοι δημιουργοί επιδιώκουν αυτήν τη φιλοξενία. Το έργο τους δεν είναι απλώς ένα προϊόν εργαστηρίου, αλλά συνήθως μια κατασκευή εν δυνάμει μουσειακή. Ο ρόλος έτσι του επιμελητή περιορίζεται δραστικά: αν η πρόθεση του καλλιτέχνη είναι να σχολιάσει το μουσείο, το μουσείο γίνεται απλώς ο καμβάς του, η αφορμή μιας συνάντησης του έργου του με τους θεατές, η έναρξη ενός διαλόγου πέρα και πάνω από το μουσείο που δεν χρειάζεται μεσιτεία, που είναι αυτοτελής.

Η σύγχρονη κοινωνία είναι γεμάτη από νέους προβληματισμούς, κοινωνικές ανισότητες, ζητήματα θρησκευτικής πίστης, φυλετικής καταγωγής και της εν γένει κοινωνικής συνύπαρξης μέσα στο περιβάλλον των πόλεων. Το μουσείο θα μπορούσε να ανταποκριθεί σε αυτές τις προκλήσεις, είτε προβάλλοντας ιστορικά τεκμήρια είτε πειραματιζόμενο με σύγχρονα μέσα, επιδιώκοντας μια καίρια θέση στους ευρύτερους κοινωνικούς φορείς. Η απουσία της σύγχρονης τέχνης αποτυπώνεται στην Αθήνα ως ένα τεράστιο έλλειμμα στον τρόπο που μπορεί ο θεατής μέσω της τέχνης και του μουσείου να εκφραστεί για καίρια ζητήματα της ύπαρξής του.

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΕΚΤΟΣ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Μέσα στα άμεσα σχέδια της ανάπλασης του κέντρου της Αθήνας, η πεζοδρόμηση της Πανεπιστημίου προσανατολίζεται στην ενοποίηση της διαδρομής μεταξύ των δύο αρχαιολογικών μουσείων με ένα φιλικό τρόπο προς τον πεζό, με την επιβεβλημένη απαγόρευση της χρήσης αυτοκινήτου και την παράλληλη επέκταση του τραμ από το Σύνταγμα μέχρι την Πατησίων για τη διευκόλυνση της μετακίνησης.

Αν οι φορείς στοχεύουν στην ενοποίηση, γιατί αυτή να είναι μόνο κυκλοφοριακή; Γιατί να μην φανταστεί κάποιος τα μουσεία να ενώνονται στη μέση έχοντας βγει προς τα έξω μέχρι να συναντήσει το ένα το άλλο; Αν δηλαδή υπήρχε τρόπος που δεν θα έθετε τα αντικείμενα σε κάποιον υψηλό κίνδυνο ώστε αυτά να μπορέσουν να τοποθετηθούν ανάμεσα στα δύο μουσεία στον ανοικτό δημόσιο χώρο, η ένωση αυτή εκτός από νοερή θα μπορούσε να ήταν και κυριολεκτική.

Ακόμα κι αν δεν επρόκειτο για αντικείμενα μεγάλης αρχαιολογικής αξίας, ή για αντικείμενα που δεν αντέχουν στην υπερέκθεση του φωτός, μια σειρά από αυτά, ανά τακτικά χωρικά διαστήματα, σαν μια διακεκομμένη γραμμή, θα διατηρούσε μια συνέχεια. Μια σκέψη ουτοπική; Κι όμως, οι αλλεπάλληλες στάσεις του διερχόμενου τραμ, επί παραδείγματι, θα ήταν μια καλή ευκαιρία σύνταξης μιας τέτοιας συνέχειας. Αν η φιλοδοξία είναι να δημιουργηθεί ένας τέτοιος άξονας, ένα ανοιχτό μουσείο για τους πεζούς και τους επισκέπτες ανάμεσα σε αντιπροσωπευτικά δείγματα νεοκλασικής και μοντέρνας αρχιτεκτονικής, μπορούν να υπάρξουν παράλληλα και τέτοια σημεία ενδιαφέροντος, πόλοι έλξης ή πυκνώσεις με περίπτερα που θα διαθέτουν αυτούσια μουσειακά αντικείμενα, που θα εμπλουτίζουν τη διαδρομή με περισσότερα οπτικά ερεθίσματα.

Ομοίως σε ό, τι αφορά το υλικό του πρόσφατα καταργημένου θεατρικού μουσείου: μια εφήμερη έκθεση στους εξωτερικούς χώρους του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου ή μια περιοδεύουσα συλλογή σε φουαγιέ θεάτρων σε όλη την επικράτεια θα μπορούσε να διαδραματίσει τον ίδιο ρόλο. Αντί μόνιμης στέγης, μια κινητή, που θα μεταφερόταν σε όλη τη χώρα και που θα γλύτωνε το μουσείο από τα δυσβάσταχτα έξοδα συντήρησής του στο ακατάλληλο υπόγειο του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων.

ΕΝΑΣ ΤΟΠΟΣ ΠΡΙΝ

Ο προαύλιος χώρος του μουσείου αποτελεί συνήθως έναν αναξιοποίητο χώρο με ελάχιστη σημασία, είτε για τον επισκέπτη είτε για τον απλό διερχόμενο. Τι θα γινόταν όμως αν αυτός ο ενδιάμεσος χώρος αποκτούσε ιδιότητες που θα εξασφάλιζαν μεγαλύτερη συνοχή ανάμεσα στην πόλη και το μουσείο; Τι θα γινόταν αν αυτός ο χώρος αναλάμβανε την ιδιότητα επικοινωνίας του μουσείου με τους περαστικούς, υποψήφιους επισκέπτες του;

Αυτός ο χώρος, που στην αθηναϊκή πραγματικότητα είναι συνήθως κλειστός για το κοινό τις ώρες που το μουσείο είναι κλειστό, είναι ζωτικής σημασίας. Είναι ένα όριο, ένα κατώφλι ανάμεσα στην πόλη και στο μουσείο, ένα πεδίο ιδιαίτερα κρίσιμο και χρήσιμο στο πώς το μουσείο ανοίγεται προς το δημόσιο ανοιχτό χώρο.

Ο χώρος αυτός θα μπορούσε να φιλοξενεί αν όχι μέρη της ίδιας της έκθεσης στο εσωτερικό του, τουλάχιστον δημιουργίες καλλιτεχνών σχετικές με το μουσείο ή εφήμερες εκθέσεις αστικού χαρακτήρα ή ακόμα και δημιουργίες του ίδιου του κοινού που παρήγαγε σε σχέση με το μουσείο και τις εκθέσεις του. Αυτός ο χώρος που δεν είναι ακόμα μουσείο -αλλά είναι τόσο κοντά ώστε να γίνει- θα μπορούσε να είναι ένας κοινός τόπος συναλλαγής με το κοινό που θα φιλοξενεί στοιχεία και από τα δύο μέρη (Εικόνα 08).

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ

Η παγιωμένη μορφή των εκθεμάτων, αιχμαλωτίζει μέσα στον ελάχιστο χρόνο θέασης, όλη τη διαδικασία δημιουργίας που είναι μακρά και χρονοβόρα και που σπάνια ένας θεατής μπορεί να παρακολουθήσει. Ο θεατής θα δει μονάχα το αποτέλεσμα, όχι τον τρόπο.

Στα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής αφύπνισης της Αθήνας μετά την απελευθέρωση, το εργαστήριο του δημιουργού ταυτιζόταν με την έκθεσή του, το ίδιο το εργαστήριο αποτελούσε τον τόπο συνάντησης του δημιουργού και των έργων του με το κοινό. Η δυνατότητα παρακολούθησης του καλλιτέχνη εν ώρα εργασίας, η παραμονή στον προσωπικό του χώρο, είναι μια άλλη διαδικασία πολύ πιο φιλική για να γνωρίσει το κοινό τη δουλειά ενός καλλιτέχνη. Το εργαστήριο του Χατζηκυριάκου-Γκίκα στο παράρτημα του Μουσείου Μπενάκη της οδού Κριεζώτου είναι ένα τέτοιο παράδειγμα.. Αυτό όμως είναι ένα εργαστήριο που δεν βρίσκεται πια σε λειτουργία.

Η συμμετοχή στη διαδικασία δημιουργίας ενός έργου θα άλλαζε την αντίληψη για ένα πλαστικό έργο τέχνης. Η παρακολούθηση της εκτέλεσης θα συμφιλίωνε το δημιουργό και το έργο του με το θεατή, που πλέον θα είχε τη δυνατότητα να εντρυφήσει στην ίδια τη διαδικασία αντί απλώς να δει το αποτέλεσμά της.

Θα αυξανόταν έτσι και η διάρκεια παραμονής και ο βαθμός συμμετοχής του υποκειμένου.

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Για να ενεργοποιηθούν αισθητικά οι τέχνες των μουσών έπρεπε να παιχτούν: ένα έργο τέχνης που έχει συντεθεί, δοκιμαστεί ή γραφτεί από πριν, έρχεται στη ζωή όταν εκτελείται, όταν δηλαδή, όπως λέει ο Johan Huizinga (1949), παρουσιάζεται ή παράγεται –με την κυριολεκτική έννοια του όρου- μπροστά σε ένα κοινό. Οι πλαστικές τέχνες από την άλλη πλευρά, είναι καθηλωμένες στην ύλη και στην μορφή που αυτή μπορεί να παραλάβει, και ως εκ τούτου, η αναπαραγωγή ή η παρουσίασή τους διαρκεί όσο υπάρχουν μάτια να την παρατηρήσουν. Η απώλεια της κοινωνικής δράσης γύρω από ένα έργο πλαστικής τέχνης, όπως συνεχίζει χαρακτηριστικά ο ίδιος, δεν αφήνει πολλά περιθώρια αντίδρασης και συμμετοχής στο θεατή του. Γι' αυτό και στις τέχνες των Μουσών στον ελληνικό κόσμο – και αυτό είναι και το οξύμωρο- δεν συγκαταλέγονταν ποτέ οι πλαστικές τέχνες, οι οποίες προστατεύονταν από τον Ήφαιστο και την Αθηνά Εργάνη. Ίσως, από αυτήν την άποψη, το Ηφαιστείο να ήταν το μόνο ειλικρινές -ονομαστικά τουλάχιστον- κτήριο στην Αθήνα που στέγασε ποτέ αντικείμενα πλαστικής τέχνης.

Η διαδρομή των Μουσών από τον Παρνασσό μέχρι το Νέο Μουσείο Ακρόπολης δεν ήταν μια ήπια και ευθεία διαδρομή. Στην ελληνική συνείδηση, οι Μούσες ποτέ δεν κλείστηκαν σε ένα ναό και όλα όσα εκπροσωπούσαν δεν χώρεσαν ποτέ σε ένα κτήριο. Το κατασκεύασμα του Δυτικού πολιτισμού που είναι σήμερα το Μουσείο, που προκύπτει μόνο ετυμολογικά από εκείνες, όσο πολύτιμο και απαραίτητο κι αν είναι, αποδεικνύεται ανεπαρκές από μόνο του για να συμπυκνώσει τη δράση τους. Υπάρχει ένα τεράστιο απόθεμα ενέργειας πίσω από τις Μούσες, που περιμένει να ενεργοποιηθεί ξανά όπως άλλοτε μέσα στο φυσικό περιβάλλον των ανθρώπων, που πλέον είναι η πόλη και το αστικό τοπίο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bernal, M. (1987) *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, Vol. 1: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985.* United States: Rutgers University Press.

Bourdieu, P., Darbel, A. (1990) *The love of Art: European Art Museums and Their Public,* trans. C. Beattie, N. Merriman. Cambridge: Polity Press.

Bourriaud, N. (1998) *Relational Aesthetics*, trans. S. Pleasence, F. Woods. Paris: Les Presse Du Réel.

Conn, S. (2010) *Do Museums still need objects?* Philadelphia: University of Philadelphia Press.

Huizinga, J. (1949) *Homo Ludens: a Study on the Play Element in Culture.* London: Routledge.

Housen, A. (2001) 'Eye of the Beholder: Research Theory and Practice', <http://www.vtshome.org/system/resources/0000/0006/Eye_of_the_Beholder.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 14/06/2012.

Klonk, Ch., Maak, N., Demand, Th. (2011) 'The White Cube and beyond', Tate Etc., (21), <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond>, τελευταία επίσκεψη: 26/06/2012.

Μπαρούτας, Κ. (1990) Η εικαστική ζωή και η Αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 20ου αιώνα. Αθήνα: Σμίλη.

Μπίρης, Κ. (1966) Αι Αθήναι, από του 19ου εις τον 20ο αιώνα. Αθήνα: Μέλισσα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ. 1: Οι πειραματισμοί σε σχέση με το φως έγιναν εδώ πάνω στον πίνακα του Gustav Caillebotte και βασίστηκαν σε φωτογραφία του έργου του: "The floor scrapers" [1875], <http://chotapeeleeauto.blogspot.gr/2012/03/la-musee-dorsay.html>, τελευταία επίσκεψη 21/06/2012.
Εικ. 2: Κολάζ βασισμένο σε φωτογραφία αγάλματος από το Μουσείο Ακρόπολης, <http://mygreecetravelblog.com/2012/03/03/acropolis-museum-is-a-must-see-athens-attraction/2>, τελευταία επίσκεψη: 21/06/2012.
Εικ. 3: Τα κολάζ γι' αυτήν την ενότητα βασίστηκαν σε φωτογραφίες του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, διαθέσιμες στη διεύθυνση του επίσημου ιστότοπου του οργανισμού: <http://www.namuseum.gr>, τελευταία επίσκεψη: 21/06/2012.
Εικ. 4: Οι φωτογραφίες του εσωτερικού του Μουσείου Ακρόπολης είναι διαθέσιμες στη διεύθυνση: <http://news.xinhuanet.com/english/2009-06/21/content_11574484.htm>, τελευταία επίσκεψη: 21/06/2012.
Εικ. 5: Διάγραμμα κίνησης μέσα στο μουσείο: αριστερά η τοιχογραφία από τη Θήρα: <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/greeceanditaly/saffron-gatherers-fresco-from-thera-on-santorini-minoan-culture/index.html> και δεξιά άγαλμα κούρου από φωτογραφία διαθέσιμη στη διεύθυνση <http://www.royaldecorations.fr/Kouros-riproduzione-in-bronzo-di-una-statua-greca-del-Kouroi>, τελευταία επίσκεψη:

21/06/2012.

Εικ. 6: Φωτογραφίες από το πόδι του διάσημου αγάλματος του Arnolfo di Cambio στον Αγ. Πέτρο της Ρώμης, <https://www.flickr.com/photos/telegdys/3115608875/>, τελευταία επίσκεψη: 21/06/2012.

Εικ. 7: Κολάζ με φωτογραφίες από το χώρο εισόδου του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου και από την οδό Πανεπιστημίου και προθήκες του Θεατρικού Μουσείου και του ΕΑΜ αντίστοιχα.

Εικ. 8: Κολάζ από φωτογραφία της εισόδου στο ΕΑΜ με εγκατάσταση με υφάσματα του διάσημου καλλιτέχνη Cristo, <http://attikanet.blogspot.gr/2012/03/blog-post_7027.html και http://maritros.wordpress.com/portfolio/>, τελευταία επίσκεψη: 21/06/2012.

09: Κολάζ από φωτογραφία εργαστηρίου καλλιτέχνη στον Καναδά, <http://www.dgp.toronto.edu/~hertzman/videos/tibet/img311.html>, τελευταία επίσκεψη: 21/06/2012.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 Το θέμα των μουσών γίνεται ιδιαίτερα αγαπητό σε ζωγράφους από τον 15ο κιόλας αιώνα. Βλέπε έργα των Gustav Moreau, Simon Vouet, Jaques Stella, Hendrik van Balen, Lavinia Fontana, Joos de Momper, Eustache le Sueur, Maurice Dennis και πολλών άλλων.

2 Η προθυμία των Ελλήνων και δη των Αθηναίων για πλήρη ένταξη στο ευρωπαϊκό μοντέλο ζωής και συνηθειών, ήταν μεγάλη και νομιμοποίησε τους νέους θεσμούς για την παραγωγή και παρουσίαση της τέχνης καθώς το κοινό συμμετείχε με ζήλο σε ό, τι αφορούσε τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που πολλαπλασιάστηκαν μέχρι το 1900, καθώς οι ολοένα και περισσότεροι σύλλογοι που ιδρύονταν, οργάνωναν ο καθένας και από μία έκθεση σχεδόν ετησίως. Σύλλογοι που ιδρύθηκαν μέχρι το 1900: Παρνασσός, Εταιρία Φίλων των Καλλιτεχνών, Όμιλος Φιλόμουσων κ.ο.κ. (Μπαρούτας: 1990).

3 Χαρακτηριστικά αναφέρεται το παράδειγμα της εικονογράφησης της Ρωσικής εκκλησίας που ανατέθηκε στο Λουδοβίκο Θείρσιο το 1853, ο οποίος διατελούσε την εποχή εκείνη καθηγητής ζωγραφικής στο Πολυτεχνείο. Οι έντονες αντιδράσεις για την προσπάθεια μεταφοράς των δυτικών αρχών σχεδιασμού με την προοπτική και την ανθρώπινη ανατομία ξεσήκωσαν έντυπα και κοινή γνώμη αναδεικνύοντας μια πρώτη αντίσταση στην ευρωπαϊκή πολιτική εξάλειψης της βυζαντινής παράδοσης (Μπαρούτας: 1990).

4 Θα ηδύνατο κανείς να είπη, ότι η έννοια της κοινωνίας και η έννοια του συμπολίτου, όπως τας είχε διαμορφώσει ο 19ος αιών, εξέλιπον μετά το 1925, και εις την θέσιν των επεκράτησεν έκτοτε η έννοια του άμορφου πληθυσμού, μέσα εις τον οποίον το άτομον και η οικογένεια έζων ως ξένοι προς την πόλιν και ξένοι προς τους γείτονάς των, αποτελούντες δε, εν τω συνόλω των, αδρανή παράγοντα εις τας απαιτήσεις αλληλεγγύης και κοινωνικής ωφέλειας. (Μπίρης, 1966)

5 Η Housen (2001) επιχειρεί να αναλύσει την αισθητική εμπειρία σε πέντε διακριτά στάδια: «σε κάθε στάδιο από αυτά ο παρατηρητής ανταποκρίνεται σε ένα έργο τέχνης με ένα μοναδικό, χαρακτηριστικό τρόπο». Σύμφωνα με την Housen τα στάδια ξεκινούν από τον παρατηρητή που «μετράει» στοιχεία του έργου για να διηγηθεί μια ιστορία δική του και αμέσως μετά στον παρατηρητή που «κατασκευάζει» τα στοιχεία αντιστοιχώντας αυτά του έργου στη δική του πραγματικότητα και αξιολογώντας ό, τι δεν ταιριάζει ως «περίεργο». Ακολουθεί αυτός που «κατηγοριοποιεί» στοιχεία του έργου αναλύοντας και κρίνοντας προσπαθώντας να αντλήσει νόημα μέσα από τη λογική, και αυτός που «ερμηνεύει» επιστρατεύοντας την κριτική του ικανότητα στην υπηρεσία των συναισθημάτων και των ενστίκτων του. Τέλος, τα στάδια ολοκληρώνονται με αυτόν τον παρατηρητή που παρατηρεί «δημιουργικά» το έργο τέχνης. Είναι ο παρατηρητής που έχει μια μακρά ιστορία παρατήρησης και περισυλλογής πάνω στα έργα τέχνης και αναμιγνύει το προσωπικό με το παγκόσμιο. Σύμφωνα με την ίδια, οι περισσότεροι άνθρωποι ανήκουν στη δεύτερη κατηγορία ενώ η εκπαίδευση που λαμβάνουν σπάνια αντιλαμβάνεται σε ποιο απ' όλα τα στάδια ανήκουν ώστε να λειτουργήσει ανάλογα. «Ο κόσμος της τέχνης» λέει η ίδια, «φαίνεται να ανήκει στον κόσμο των ειδικών».

6 «Ο κόσμος της τέχνης αντιπαραβάλλεται σε αυτόν της καθημερινής ζωής έτσι όπως κάνει το ιερό στο βέβηλο. Η αδυναμία να αγγίξει κανείς τα αντικείμενα, η θρησκευτική σιωπή που επιβάλλει τον εαυτό της στους επισκέπτες, ο πουριτανικός α-σχετικισμός των ανέσεων, πάντα σκόρπιες και όχι άνετες, η σχεδόν συστηματική απουσία της πληροφορίας, η μεγαλειώδης αταραξία της διακόσμησης και του διακόσμου, τα περιστύλια, οι τεράστιες στοές, οι ζωγραφισμένες οροφές, τα μνημειακά κλιμακοστάσια, όλα φαίνονται να εξυπηρετούν ως υπενθυμίσεις ότι η μετάβαση από τον βέβηλο στον ιερό κόσμο υπονοεί όπως λέει ο Durkheim, μια αληθινή μεταμόρφωση, μια ριζική αλλαγή του νου, τέτοια ώστε η εγκαθίδρυση των σχέσεων μεταξύ των δύο κόσμων να είναι μια «ευαίσθητη ενέργεια αυτή καθ' αυτή, που απαιτεί μεγάλες προφυλάξεις και μια λίγο πολύ σύνθετη μύηση» η οποία είναι ιδιαιτέρως αδύνατη αν το βέβηλο δεν χάσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του για να γίνει ιερό.»

7 […] ό, τι καταρρέει μπροστά στα μάτια μας δεν είναι άλλο από αυτή την ψευδή αριστοκρατική αντίληψη της διευθέτησης των έργων τέχνης που σχετίζεται με ένα αίσθημα χωρικής κτήσης. Με άλλα λόγια δεν είναι πια δυνατό να θεωρήσει κανείς το έργο τέχνης ως χώρο τον οποίο μπορεί κανείς να διασχίσει. Γι' αυτό [το έργο τέχνης] παρουσιάζεται ως μια περίοδος χρόνου που μπορεί να βιώσει κανείς, σαν ένα άνοιγμα σε μια απεριόριστη συζήτηση.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΤΑ[ΣΤΡΟΦΗ] ΣΤΗΝ ΑΝΑ[ΔΥΣΗ]: Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΣΥΝΘΗΚΗΣ ΤΟΥ ΕΝΔΙΑΜΕΣΟΥ, ΩΣ ΡΥΘΜΙΣΤΗ ΤΩΝ ΜΕΤΑΒΟΛΩΝ ΤΩΝ ΔΟΜΙΚΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ ΦΥΣΗΣ – ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΣΤΑ ΤΟΠΙΑ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ

Επιφανίου Μυρτώ
Αρχιτέκτων Μηχανικός Ε.Μ.Π
myrtoepifaniou@gmail.com

επιβλέπων: Κώστας Μωραΐτης
σύμβουλοι: Δημήτρης Παπαλεξόπουλος,
Γιώργος Παρμενίδης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διερεύνηση τόπων σε κατάσταση μεταβολής, μετατρέπεται στη σύγχρονη πραγματικότητα σε επιτακτικό ζητούμενο για την αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική. Η διαδικασία προσέγγισης των τόπων αυτών, όπου οι βεβαιότητες κλονίζονται, τα όρια χάνονται και οι δομικές σχέσεις βρίσκονται σε διαρκή διαδικασία επαναπροσδιορισμού, βασίζεται στη μελέτη της διαδικασίας μεταβολής και στην παρουσίαση μιας νέας μορφής ταυτότητας, λιγότερο παγιωμένης, ικανής να αντεπεξέλθει σε διαρκώς μεταβαλλόμενα δεδομένα. Πραγματώνεται με τη σύνταξη ευέλικτων προγραμμάτων, τα οποία μην έχοντας κάποια θεμελιωμένη κοινωνική πρακτική για να ικανοποιήσουν, παίρνουν τη μορφή σεναρίων. Τόσο για τη θεωρητική όσο και για την πρακτική προσέγγιση των τόπων αυτών, εισάγεται η συνθήκη του ενδιάμεσου, ως το περιβάλλον εκείνο όπου πραγματοποιείται η διαρκής ανακατανομή, η διαδικασία της μεταβολής των σχέσεων. Το ενδιάμεσο, χρησιμοποιείται ως το πεδίο εκείνο, το οποίο φέρνει σε επαφή τα στοιχεία του τόπου και τα υποβάλλει σε όρους σύγκρισης. Σχηματίζεται από μια στιγμή, αλλά αναφέρεται σε πολλές και ενώ στηρίζεται στο παρελθόν εστιάζει στο αβέβαιο μέλλον.

Πεδίο έρευνας γίνονται οι τόποι οι οποίοι έχουν υποστεί φυσικές καταστροφές και βρίσκονται σε κατάσταση μεταβολής με στόχο τον επανασχεδιασμό τους. Πρόκειται για τόπους, οι οποίοι ξαφνικά καλούνται να αφήσουν την ταυτότητας τους και να μετατραπούν σε κάτι ‘νέο’ όχι καθολικά προσδιορισμένο. Η συνθήκη του ενδιάμεσου εφαρμόζεται στα στοιχεία της φύσης και του πολιτισμού, τα οποία μετατρέπονται σε κύρια συνθετικά εργαλεία και οδηγεί σε ένα νέο συμβόλαιο μεταξύ τους. Οι νέοι συσχετισμοί που προκύπτουν από τα στοιχεία τους, μορφώνουν τη μελλοντική τους υπόσταση. Η συνθήκη του ενδιάμεσου ως ‘άλλου’ χώρου, μέσα από τη δημιουργία υβριδίων φύσης - πολιτισμού τόσο σε επίπεδο πεδίου όσο και σε επίπεδο μονάδας, μοιάζει να μπορεί να διαχειριστεί τη διαρκή μεταβολή και να διατυπώσει με όρους χωρικούς και χρονικούς έναν πρωτότυπο διαμεσολαβητικό λόγο στο χώρο. Να λειτουργήσει ως χώρος ο οποίος ενώ έχει ταυτότητα είναι δυνατόν να μεταβάλλεται διαρκώς με τη μέγιστη δυνατή επιτάχυνση.

ABSTRACT

The exploration of places that are in a constant change, is becoming nowadays a critical issue for the architectural theory and practice. The approach of these places, in which certainties and boundaries are lost and the structural relations are in a constant state of alteration, is based on the definition of the process of change and on the presentation of a new form of identity, less established, capable of coping with constant fluctuations. It is being formed through the composition of flexible programs, which by not having to fulfill certain social practices they are being transformed into the pattern of multiple scripts. For both the theoretical and the practical approach of those places the condition of the in-between is being used, as an environment in which the constant reassignment and the alteration of relations takes place. It is for that being extra relative and triggers the elements to develop new relations. It is being formed by a moment, but it refers to many and although it depends on the past it focuses on the uncertain future.

Places that have suffered from natural disasters and for that are in a state of change in order to be redesigned, are used as a field of investigation. As existent circumstances which are forced all of a sudden to alter their current identities with some ‘new’ not entirely predefined. The in-between condition is being applied to the elements of nature, that are turned into main synthetic components and it leads to an new contract between them. New relations are formed and from them their future being will emerge. The condition of the in-between, as a third space, through the modeling of natural - cultural hybrids, as far as both the field and the unit are being concerned, seems to be able to handle the constant change and to frame with spatial and temporal conditions a fresh intermediate role. To operate as that place which can have an identity and at the same time can change with the maximum acceleration.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σε μια εποχή η οποία περιγράφεται ως εποχή της μεταβολής, δεν μιλάμε πια τόσο για «τάξη πραγμάτων» αλλά ασχολούμαστε με σχέσεις, οι οποίες περιγράφουν ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο τοπίο.[1] Ένα περιβάλλον εντός του οποίου η γνώση για το χώρο αποχωρίζεται τη σταθερότητα του περιεχομένου και τη βεβαιότητα του νοήματος, καθώς οι χωρικές διατάξεις ακολουθούν κοινωνικές πρακτικές, χωρίς διάρκεια χρόνου και δεσμό τόπου. Οι υπάρχοντες κοινωνικοί, πολιτικοί και οικονομικοί θεσμοί αμφισβητούνται και αναζητούν νέα ταυτότητα, ικανή να ακολουθεί το διαρκώς μεταβαλλόμενο χαρακτήρα της. Ταυτότητα, η οποία διακατέχεται από ευελιξία και ευμεταβλητότητα, από χαρακτηριστικά πιο κοντά στη λογική της φύσης και των λειτουργιών της. Συγγενέστερα δηλαδή προς τις φυσικές συνθήκες, οι οποίες καλούνται να διαδραματίσουν πρωταγωνιστικό ρόλο στις νέες αναζητήσεις.

Στα πλαίσια αυτά, η αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική, ως κοινωνικές διεργασίες που αφορούν τον κατοικημένο τόπο, καλούνται να αναπτύξουν τις κατάλληλες θέσεις και τα κατάλληλα μέσα, ώστε να συμμετάσχουν ενεργά στις νέες προκλήσεις.

Το ενδιαφέρον της παρούσας έρευνας στρέφεται στη θεωρητική και πρακτική προσέγγιση *τόπων σε κατάσταση μεταβολής*. Διερευνάται η *διαδικασία μεταβολής*, η οποία νοείται ως ο πληρέστερος τρόπος αντίληψης και προσδιορισμού της νοητικής, αντιληπτικής, κατασκευαστικής δομής στη σύγχρονη πραγματικότητα.

Η παραπάνω διαδικασία μελετάται στην περιοχή των δομικών σχέσεων μεταξύ της *φύσης* και του *πολιτισμού,* όταν αυτές αντιμετωπιστούν ως ενιαίο οργανωτικό σύνολο σε κατάσταση μεταβολής. Οι τόποι οι οποίοι έχουν καταστραφεί από φυσικά φαινόμενα. μετατρέπονται σε καταδεικτικό πεδίο έρευνας, καθώς οι συνθήκες καταστροφής αποκαλύπτουν τους όρους συσχέτισης της φύσης και του πολιτισμού. Πιο συγκεκριμένα, επιχειρείται να αναδειχθεί, η ιδιαίτερη εκείνη συνθήκη της αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής, η οποία περιγράφεται ως *«ενδιάμεση κατάσταση»,* ως ρυθμιστής των μεταβολών, ως δηλαδή το περιβάλλον εκείνο όπου πραγματοποιείται η διαρκής ανακατανομή των σχέσεων. Θεωρείται πως η ενδιάμεση αυτή κατάσταση. αναπτύσσεται μεταξύ του Πολιτιστικού ως περιοχής ελέγχου και του φυσικού ως περιοχής πέρα από τον Πολιτιστικό έλεγχο και εξετάζεται η εφαρμογή της στους τόπους καταστροφής, στη μεταιχμιακή περιοχή κατάρρευσης των πολιτιστικών συμβάσεων και ανάδυσης του ανεξέλεγκτου ή σχετικά ανεξέλεγκτου φυσικού.

Απώτερος στόχος είναι ο προσδιορισμός της διαδικασίας σύμφωνα με την οποία μεταβάλλονται τα στοιχεία τα οποία συνθέτουν την ολότητα των τόπων καταστροφής, έτσι ώστε να διαμορφωθούν οι αρχιτεκτονικές πρακτικές –προγράμματα και οι αντίστοιχες συνθετικές μεθοδολογίες- οι οποίες θα εξυπηρετήσουν έναν υπό διαμόρφωση τόπο, έναν υπό διαμόρφωση κοινωνικό θεσμό, βασιζόμενοι στον επαναπροσδιορισμό της σχέσης της φύσης και του πολιτισμού.

Το έναυσμα για την ανάπτυξη του προβληματισμού αυτού, δόθηκε από την έκτακτη κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι κοινωνίες - οι τόποι, ύστερα από την επέλαση φυσικών καταστροφών, η οποία φέρνει στην επιφάνεια την άμεση ανάγκη επαναλειτουργίας τους, μετατρέποντας το σχεδιασμό από πολυτέλεια

σε βασική ανάγκη. Οι τόποι καταστροφής θα μελετηθούν πειραματικά, με στόχο τη χρήση τους ως μοντέλων για την αντιμετώπιση ενός ευρύτερου πεδίου τόπων σε κατάσταση μεταβολής. Τόπων, στους οποίους η σχέση με τη φύση αλλάζει τόσο, ώστε να υποχρεώνει σε ριζικό επαναπροσδιορισμό.



Εικ. 1. Sacred Bird, Janne Lehtinen (φωτογράφος)

ΤΟΠΙΑ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ

Οι υπό διερεύνηση περιοχές, οι οποίες στην πορεία θα ονομάζονται τόπια «καταστροφής», είναι αγροτικές κοινωνίες οι οποίες μέσα σε μια στιγμή, από ένα απρόβλεπτο, αιφνίδιο συμβάν, διαταράχτηκαν. Η εμφάνιση φυσικών φαινομένων όπως η φωτιά, ο σεισμός κ.ά. οδήγησε στη μερική καταστροφή τους.

Η καταστροφή στους τόπους αυτούς εμφανίζει *διττό χαρακτήρα*. Λειτουργεί αφενός ως το συμβάν το οποίο διαταράσσει την επιβεβλημένη συνθήκη της ταυτότητας. Προκαλεί ρήγμα στην ιστορική συνέχειά της, δημιουργώντας πολιτιστικό κενό και οδηγεί τους παλιότερους πολιτισμικούς προσδιορισμούς σε ιδιόρρυθμες καταστάσεις εκκρεμότητας. Από την άλλη όμως, τους παρέχει τη δυνατότητα να επαναπροσδιοριστούν και να λειτουργήσουν πειραματικά. Μέσα από τη διαδικασία αυτή, η στιγμή της καταστροφής αποκτά ‘δημιουργική’ χροιά. Θέτει τα ετερογενή στοιχεία που συνιστούν τους τόπους σε ενεργοποίηση, μεταβάλλοντας τις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων. Με τον τρόπο αυτό, κλονίζονται οι προϋπάρχουσες δομικές συσχετίσεις και γίνεται εφικτός ο προσδιορισμός της διαδικασίας μεταβολής των τόπων, ο οποίος κρίνεται απαραίτητος για τη δημιουργία νέων δομικών σχηματισμών. Τη δημιουργία της δομής εκείνης, η οποία καλείται να εδραιωθεί πάνω σε ένα υπό διαμόρφωση έδαφος, αφού οι υπάρχουσες θεμελιωμένες πρακτικές, ανατρέπονται και αμφισβητούνται. Ο τόπος δηλαδή, αναζητά ‘*νέα*’ *ταυτότητα*, η οποία θα διαμορφωθεί και θα εξακολουθήσει να διαμορφώνεται, μέσα από πλήθος αντιθέσεων και συνθηκών, οι οποίες είναι εν πολλοίς ακόμη αδιευκρίνιστες. Απαιτείται για αυτό, όχι μια επίφαση δομικής σταθερότητας, αλλά η δομική προσέγγιση της μεταβολής, βασισμένη στις νέες υπό διαμόρφωση απαιτήσεις. Η δομική αυτή προσέγγιση, μπορεί να δημιουργηθεί μέσα από τη σύνταξη ενός προγράμματος, το οποίο όμως θα λειτουργήσει με τη μορφή εναλλακτικών ή επάλληλων σεναρίων, με μια συνθήκη δηλαδή διαρκώς μεταβαλλόμενη. Το μέλλον αυτών των τόπων πολύ συχνά δεν μπορεί να προδιαγραφεί και ως εκ τούτου να σχεδιαστεί με ακρίβεια, αφού ο γνώριμος ως εκείνη τη στιγμή αγροτικός χαρακτήρας τους επανεξετάζεται. Άρα ο τόπος επιζητεί *πιθανά σενάρια* ανάπτυξης, ουσιαστικά νέες, εναλλακτικές ή επικαλυπτόμενες προτάσεις για τις

μορφές κοινωνικής, χωρικής και περιβαλλοντικής, εντέλει τοπιακής οργάνωσης.

Προκειμένου να δημιουργηθούν τα σενάρια αυτά και να πραγματοποιηθεί η επαναλειτουργία των κοινωνιών, τα ετερογενή τους στοιχεία, τόσο αυτά που θεωρούνται 'φυσικά' όσο και τα 'καθαρά' προϊόντα του πολιτισμού, θα συνδυαστούν μαζί με άλλα, νέα. Τα στοιχεία αυτά, που πάντα υπάρχουν και διαρκώς μετασχηματίζουν το χαρακτήρα τους, εμφανίζονται με τη μορφή *δυϊκών ζευγών*. Ο φυσικός και ο τεχνητός πολιτισμός, η παράδοση με τη νέα τεχνολογία, το άτομο και η κοινωνία διασταυρώνουν τις θέσεις τους και τις διαπραγματεύονται κάτω από ένα σχεδόν αδιαμόρφωτο 'νέο' πλαίσιο. Το περιεχόμενο των ζευγών αυτών διαφοροποιείται σύμφωνα με τις εκάστοτε συνθήκες, αλλάζοντας κάθε φορά τη σχέση μεταξύ των συστατικών στοιχείων. Από όλα τα ζεύγη που εμφανίζονται, θα μας απασχολήσει στην παρούσα εργασία αυτό *της φύσης με τον πολιτισμό,* αφού από τη σχέση αυτή ξεκίνησε η δημιουργία τους και στην ύπαρξή της στηρίζονται όλα τα υπόλοιπα δίπολα που τους συνθέτουν.

Οι τόποι καταστροφής αποτελούν ιδανικό πεδίο εφαρμογής της νέας σχέσης της φύσης και του πολιτισμού. Η κατάσταση εκκρεμότητας στην οποία βρίσκονται, τους δίνει την 'ευκαιρία' να λειτουργήσουν ως πεδίο πειραματισμού για την εξερεύνηση των δυνατοτήτων που αποκαλύπτονται μέσα από τη διαφοροποίηση της σχέσης αυτής, η οποία σήμερα τείνει να αποτελέσει το σημαντικότερο παράγοντα για την ανάπτυξη και τον επανασχεδιασμό, τόσο των αγροτικών όσο όμως και των αστικών διατάξεων.

Στη συνέχεια, θα διερευνηθεί η διαδικασία προσδιορισμού της '*ταυτότητας'* των τόπων καταστροφής, μέσα στο πλαίσιο του σύγχρονου τρόπου διαμόρφωσης αντίληψης και νοήματος. Ουσιαστικά, ο προσδιορισμός του τόπου που βρίσκεται σε κατάσταση μεταβολής.

ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΤΗΣ 'ΝΕΑΣ' ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ - ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗΝ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Ο χώρος έχει ανάγκη να γίνεται αντιληπτός. Παράγει μια εικόνα, αναγνωρίσιμη, η οποία έχει τη δυνατότητα να αναπαραστήσει ένα κοινά κατανοητό νόημα. Πρόκειται ουσιαστικά για τον κοινωνικό μηχανισμό, ο οποίος συγκροτεί τη σημασιολογική δομή μεταξύ χωρικών σχέσεων και κοινωνικών συσχετίσεων. Οι επιμέρους πράξεις και οι συμπεριφορές, συνδέονται μέσω μιας διαδικασίας στο χώρο με ένα πεδίο εγκατεστημένων συσχετίσεων.

Δύο είναι οι μηχανισμοί που χρησιμοποιούνται. Η αρχή της *ταυτότητας* και η αρχή του *αποχρώντος λόγου* (Παπαγιώργης, 1983). Η πρώτη βασίζεται στην ομοιότητα – διαφορά και λειτουργεί συγκρίνοντας κάθε πράγμα και κάθε συμπεριφορά με ήδη εγκατεστημένες συσχετίσεις. Η αρχή του αποχρώντος λόγου, καταδεικνύει ότι τα πάντα προσδιορίζονται από το σκοπό τους.

Σήμερα ο προσδιορισμός της 'ταυτότητας' του χώρου παίρνει διαφορετική μορφή. Το διαρκώς μεταβαλλόμενο πλαίσιο της πραγματικότητας αλλάζει τις αντιληπτικές διαδικασίες και τις μεθόδους προσέγγισής της, υποδεικνύοντας πλέον *όρους ταυτότητας της μεταβολής*.

Αρχικά, αλλάζει ο τρόπος διαχείρισης των στοιχείων που συνθέτουν την ταυτότητα. Το ενδιαφέρον

μετατοπίζεται από τη διερεύνηση των ίδιων των στοιχείων, στην ταυτόχρονη επεξεργασία του πλέγματος των σχέσεων που αναπτύσσουν. Η διαδικασία αυτή παρουσιάζεται, από αντιληπτικής απόψεως, ιδιαίτερα πολύπλοκη, γι' αυτό χρησιμοποιείται ο θεωρητικός περιορισμός των παραμετρικών σχέσεων, με την κατάταξή τους σε εννοιακά δίπολα σχέσεων.

Η Elisabeth Grosz παρουσιάζει στο βιβλίο της *Architecture from the Outside* (1991) μια εκδοχή της πραγματικότητας η οποία βασίζεται σε δυϊσμούς. Υπόθεση, η οποία έχει τις απαρχές της στην Καρτεσιανή σχέση νου (ψυχής) και σώματος.

> *Στους δυϊσμούς αυτούς κάθε μέλος του ζεύγους προσδιορίζεται με βάση τους όρους του άλλου. Για παράδειγμα, με την βοήθεια των όρων του τεχνητού πολιτισμού ερμηνεύουμε την φύση και το αντίστροφο. Η λογική αυτή όμως δεν παραδέχεται ουσιαστικά τη δυική ουσία των ζευγών αυτών, με αποτέλεσμα τουλάχιστον ένα από τα στοιχεία του να παραμένει κυρίαρχο ,το άλλο να ετεροκαθορίζεται και η μεταξύ τους σχέση να είναι είτε ανενεργή είτε μονόδρομη.* (Κεφαλογιάννης και Παπαστεργίου, 2006)

Οι επιστημονικές ανακαλύψεις του εικοστού αιώνα θα επιβάλουν στροφή στην αντίληψη του κόσμου. Αν και η εξέταση της πραγματικότητας μέσα από την έρευνα ζευγών δεν θα σταματήσει, παρ' όλα αυτά θα αλλάξει ριζικά, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στην πολυπλοκότητα και στη πολυπαραγοντικότητα των επιρροών που τα στοιχεία των ζευγών δέχονται. Η νέα εικόνα της πραγματικότητας, την παρουσιάζει ως ενοποιημένο όλο μέσα στο οποίο υπάρχουν ευδιάκριτα τα συστατικά της στοιχεία. Κυριαρχεί η θεώρηση της ολότητάς της και όχι η νόηση της ως απλής συνεύρεσης από εμπλεκόμενα αλλά κατά τα άλλα ξεχωριστά στοιχεία. Τα επιμέρους συστατικά της αποτελούν ιδεατές, μη πραγματικές καταστάσεις, οι οποίες ως νοητικά εργαλεία συγκροτούν την υπόστασή τους, με στόχο να ανταποκριθούν στα εκάστοτε συμβάντα. Κανένα από τα μέλη του συστήματος δεν κρίνεται περισσότερο σημαντικό από κάποιο άλλο. Επιπλέον, η δραστηριότητά τους, θεωρείται απαραίτητη για τη γέννηση της τάξης μέσα από μια ταυτόχρονη διάθεση διατήρησης της ιδιαιτερότητας του κάθε στοιχείου, αλλά και ενσωμάτωσής του στο όλο.

Πραγματοποιείται έτσι στροφή της σκέψης από την έρευνα των στοιχείων, στην έρευνα της *μεταξύ τους σχέσης*. Ο προσδιορισμός δηλαδή του χώρου βασίζεται στη διερεύνηση των σχέσεων των στοιχείων που τον αποτελούν. Αυτές θα του προσδώσουν την απαραίτητη δομή, η οποία θα επιτρέψει τη λειτουργία του. Προκειμένου να αντιληφθούμε τις δομικές σχέσεις, είμαστε υποχρεωμένοι να τις υποβάλουμε σε όρους σύγκρισης. Πρέπει να οδηγηθούμε σε μια προσέγγιση αποδομική, όπως αυτή περιγράφηκε από τον Jacques Derrida (1982), προκειμένου να εμφανιστούν τα συστατικά στοιχεία του χώρου τα οποία θα συμμετέχουν στη διαδικασία των συγκρίσεων. Η διάλυση της προϋπάρχουσας δομής βοηθάει στην κατανόηση της λογικής της, του τρόπου δηλαδή με τον οποίο είχαν αρθρωθεί οι σχέσεις. Ταυτόχρονα, δίνει τη δυνατότητα μέσα από τη δημιουργία αλλεπάλληλων συσχετίσεων, να επιχειρηθούν νέες.

Κατά τον προσδιορισμό της ταυτότητας, αναζητού-

νται ομοιότητες ανάμεσα στα στοιχεία και το σύστημα προβαίνει σε ταυτοποίηση συμπεριφοράς. Κάθε μια συμπεριφορά συγκρίνεται με ήδη εγκατεστημένες συσχετίσεις και έτσι γίνεται αναγνώριση και στη συνέχεια ένταξη στα πλαίσια της ταυτότητας. Μέσα σε μια κοινωνική πραγματικότητα διαρκούς μεταβολής των καταστάσεων, ο ρόλος της ομοιότητας αποδυναμώνεται. Η ταχύτητα μεταβολής των κοινωνικών πρακτικών και η ασαφής διαφοροποίηση του περιεχομένου τους, με τον έντονα πειραματικό χαρακτήρα τους, δυσχεραίνουν την απόδοσή τους με όρους χωρικών σχέσεων και άρα την παραγωγή σταθερής ταυτότητας και νοήματος του χώρου.

Στις συνθήκες αυτές για τη συγκρότηση της ταυτότητας, τη θέση της ομοιότητας έρχεται να πάρει *η διαφορά.* Η σχέση αναπτύσσεται μέσα από τη συνύπαρξη διαφορετικοτήτων. Για να αποδοθεί νόημα λοιπόν, πρέπει να βρεθούν οι διαφορές που συγκροτούν τις σχέσεις.

Η συγκριτική αυτή διαδικασία παραγωγής νοήματος εμπεριέχει και χρονική υπόσταση, αυτή της *διαχρονίας*. Σύμφωνα με τον Derrida (1982), το νόημα δεν είναι ποτέ παρόν, σύγχρονο, αλλά αντίθετα, ακολουθώντας τη διαρκή ροή των διαφορών και των συσχετίσεων που αυτές ανοίγουν, πάντα αναβάλλεται. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο προσδιορισμός της ταυτότητας αποκτά υπόσταση χρονική, η οποία την καθιστά περισσότερο ‘ανοιχτή’ στον διαρκώς μεταβαλλόμενο χαρακτήρα της νέας πραγματικότητας. Αποκαλύπτεται η χωροχρονική υπόσταση της ταυτότητας, η οποία στηρίζει τη δημιουργία της σε δομικές σχέσεις σε κατάσταση μεταβολής, αποτέλεσμα της αστάθειας και της μεταβλητότητας των θεσμών. Η διαφορετική αυτή προσέγγιση, απηχεί τη διαφοροποίηση των σύγχρονων κοινωνιών, ως προς τη συνείδηση της μεταβολής και ενισχύεται βέβαια από την ανάπτυξη τεχνικών και μέσων που τους επιτρέπουν να διαχειριστούν τους όρους μεταβολής.

Μέσα σε ένα τέτοιο θεωρητικό και πραγματολογικό ταυτόχρονα πλαίσιο κυριαρχίας της σημασίας των σχέσεων, η διερεύνηση της συνθήκης της μεταβολής της σχέσης, γίνεται ο κυρίαρχος στόχος. Αυτή είναι που θα καταστήσει κατανοητή την πραγματικότητα, προσδίδοντάς της την απαραίτητη αυτορυθμιζόμενη δομή η οποία απαιτείται, ώστε να αποκτήσει ο διαρκώς μεταβαλλόμενος χαρακτήρας της σχέσης ή των πολλών εμπλεκόμενων σχέσεων, τα στοιχεία διαχειρίσιμου πεδίου.

Ο ρόλος του *αρχιτεκτονικού προγράμματος* στη διαδικασία αυτή είναι κυρίαρχος, αφού σε αυτό αποδίδεται η ευθύνη να συγκροτεί τη δομή μεταξύ των χωρικών και κοινωνικών συσχετίσεων. *Η δομή αυτή είναι ουσιαστικά το νέο είδος ταυτότητας* και μπορεί να περιλαμβάνει και σχέσεις άυλες, μη εγκατεστημένες, χρονικά μεταβαλλόμενες. Σχέσεις οι οποίες καθιστούν την ταυτότητα ικανή να αναπαριστά χρονικές αλλαγές και διάρκειες στο χώρο. Κεντρικό σημείο αναζήτησης της έρευνας για τη δημιουργία του προγράμματος, γίνεται η διερεύνηση της διαδικασίας μεταβολής τους, η οποία θα βοηθήσει στο μετέπειτα προσδιορισμό των δομικών σχέσεων. Το πρόγραμμα το οποίο περιγράφεται είναι ουσιαστικά διαδικασία ανοιχτή, η οποία δεν προτείνει προκατασκευασμένα μοντέλα δραστηριότητας, αλλά επιχειρεί διαρκώς. Έτσι, το πρόγραμμα δεν παίζει πλέον το ρόλο του θεμελιωτή νοημάτων, αλλά καλείται να εφεύρει νέους τρόπους, ώστε να διαχειριστεί τα όρια της ταυτότητας και τη μεταβαλλόμενη φύση των θεσμών. Πρέπει να γίνει ο *ευέλικτος ρυθμιστής* των κοινωνικών δραστηριοτήτων, οι οποίες δρουν αποσπασματικά χωρίς ενότητα χώρου και συγκεκριμένη χρονικότητα. Να δημιουργήσει τον υβριδικό κοινό τόπο, το συνθετικό ενδιάμεσο χώρο, προκειμένου να συνυπάρξουν οι ετερογενείς αυτές δραστηριότητες.

Για αυτήν την προσέγγιση, με άξονα πάντα τη λογική της επικράτησης της μεταβαλλόμενης σχέσης, στην παρούσα εργασία, θα εισαχθεί *η συνθήκη της ενδιάμεσης κατάστασης.* Θα εξεταστεί η περίπτωση όπου η συνθήκη αυτή δουλεύεται σε έναν πιθανό χώρο διαπραγματεύσεων, *το χώρο του ενδιάμεσου*.

Θα μελετηθεί το ενδιάμεσο ως αυτό ακριβώς που ανακατανέμει τις σχέσεις διαφοράς– σύγκρισης. Η ταυτότητα μέσα από τη θεώρηση της διαχρονίας είναι αποτέλεσμα διαφορικών συσχετισμών, το αποτέλεσμα του ενδιάμεσου χώρου των διαρκών κινήσεων. Με ακραία τοποθέτηση, το ενδιάμεσο δεν είναι παρά ο χώρος της διαρκούς ανακατανομής της ταυτότητας, που εξαναγκάζεται να παγιωθεί τυπικά και καταχρηστικά από τις πολιτιστικά κεντροθετημένες κοινωνίες. Αλλά τότε, η ενδιάμεση κατάσταση είναι επίσης η περιοχή του ρέοντος χρόνου. Είναι άρα περισσότερο χρονική περιοχή παρά τοπικότητα. Εντούτοις, δεν μπορεί να υπάρξει δομή, παρά μόνο ως αποτέλεσμα της μετάβασης. Αυτόν ακριβώς το ρόλο θα επιχειρήσει να αναλάβει το ενδιάμεσο. Πρέπει τότε ως ενδιάμεσο χώρο να θεωρήσουμε την ενοποιητική συνθήκη στα πλαίσια της οποίας πραγματοποιείται η διαδικασία της μεταβολής. Αυτή που θέτει τα στοιχεία σε σύγκριση, ενεργοποιώντας τις μεταξύ τους σχέσεις. Η ικανή και αναγκαία συνθήκη για τον προσδιορισμό της δομής, του προγράμματος και άρα της ‘ταυτότητας’ του χώρου.

ΤΟ ΕΝΔΙΑΜΕΣΟ

Το «ενδιάμεσο», σύμφωνα με τον Brian Massumi (1998), ορίζεται ως το περιβάλλον εκείνο το οποίο φέρνει σε επαφή αλλά και ταυτόχρονα χωρίζει ετερότητες, είτε αυτές εμφανίζονται ως χωρικές ενότητες, είτε ως καταστάσεις, είτε ως οντότητες. Μπορεί να χαρακτηριστεί και ως χώρος ώσμωσης ετεροτήτων, ως ένας *«άλλος χώρος»,* μια *αυτόνομη ουσιαστικά οντότητα*.

Αναζητώντας την οντολογική υπόσταση του ενδιάμεσου, θα λέγαμε ότι εγγράφεται στη λογική της *σχέσης μεταξύ ετεροτήτων*. Εκδηλώνεται ανάμεσα σε υπάρχοντα αντικείμενα, αλλά δεν καθορίζεται πλήρως από αυτά. Είναι ο χώρος ο οποίος φιλοξενεί την αβεβαιότητα, την αστάθεια την οποία εκδηλώνουν τα αντικείμενα αυτά, καθώς και τον ασαφή, αδιευκρίνιστο χαρακτήρα της σχέσης τους.

Είναι όμως εν τέλει δυνατόν να δεχτούμε για το χώρο αυτό ένα οντολογικό καθεστώς το οποίο να μην υπερκαθορίζεται από τους όρους εκείνους που το καθιστούν ως ενδιάμεσο;

Στόχος γίνεται όχι τόσο η διερεύνηση του *είναι* του εννοιολογικού αυτού τόπου, αλλά της *διαδικασίας* δημιουργίας του. Δεν επιχειρείται ο ορισμός της ταυτότητάς του, η οποία αναφέρεται σε διαρκώς μεταβαλλόμενες καταστάσεις, αλλά η περιγραφή, η αφήγησή της. Ο ίδιος δεν χαίρει ενός προδιαγεγραμμένου προσδιορισμού για αυτό και το ενδιαφέρον στρέφεται στην ανάλυσή του, μιας και στόχος είναι να αποτελέσει πεδίο πειραματισμού για το σύγχρονο χώρο. Απουσιάζει η θεμελιωμένη – θεσμοθετημένη κοινωνική πρακτική, το συγκεκριμένο πρόγραμμα. Γίνεται έτσι, η θεωρητική περιοχή, στην οποία κατασκευάζο-

νται οι προϋποθέσεις του πειραματισμού σχετικά με τις θεσμικές δομές. Ο χώρος που διαπραγματεύεται τις διαφορετικές απαιτήσεις μεταξύ διαφορετικών προγραμμάτων, συστημάτων και προσπαθεί να κατασκευάσει τη θεσμική τους συσχέτιση. Ουσιαστικά περιγράφεται ο υβριδικός εννοιολογικός τόπος, ο οποίος λειτουργώντας ως σταθμός επεξεργασίας νέων εμπειριών και νέων μορφών τέλεσης του χώρου, καλείται να πραγματώσει υβριδικούς θεσμούς.

Το είναι του ενδιάμεσου ορίζεται ως το *είναι της σχέσης* που αναπτύσσεται μεταξύ των στοιχείων. Εν δυνάμει ο τόπος αυτός θεωρείται ως το πεδίο εκείνο, που ασκούνται οι δυνάμεις των ετερογενών στοιχείων που το περιβάλλουν. Για να διαμορφώσει την ύπαρξή του, υποχρεωτικά στρέφεται στον έξω από αυτό κόσμο και αναζητά στοιχεία προσδιορισμού. Η διαδικασία αυτή ενέχει μια έντονη αναφορικότητα. Ο χώρος του ενδιάμεσου συνάπτει σχέσεις και τότε διακρίνεται ως υπάρχων. Περιγράφεται εδώ ο τρόπος ύπαρξης, ο οποίος στηρίζεται στη συνύπαρξη των διαδικασιών του *αυτοπροσδιορισμού* και του *ετεροπροσδιορισμού*. Τόσο το είναι της σχέσης όσο και των στοιχείων που τη δημιουργούν, έχουν αυτοποιητικά χαρακτηριστικά, ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσουν αλλοποιητικές δραστηριότητες (Guattari, 1995). Οι προϋπάρχουσες «ταυτότητες» των στοιχείων, τους αναλύονται στα συστατικά τους και στη συνέχεια ανασυντίθενται. Πρόκειται για διαδικασία κατά την οποία τα δομικά χαρακτηριστικά των στοιχείων κλονίζονται εξαιτίας της σχέσης που αναπτύσσουν με έτερα προς αυτά στοιχεία και στη συνέχεια, λειτουργώντας ως μέλη του νέου συνόλου, αυτοοργανώνονται και επαναπροσδιορίζονται.

Η σχέση αυτή δημιουργείται για να εξυπηρετήσει ένα σκοπό, ένα *για να*. Η δυσκολία στη συγκεκριμένη περίπτωση, έγκειται στο ότι ουσιαστικά επιχειρείται ο σχεδιασμός του χώρου εκείνου του οποίου το ‘τέλος’ δεν είναι σαφώς ορισμένο. Για τη διαμόρφωσή του, λοιπόν, επιλέγονται ορισμένα από τα διαθέσιμα σε αυτόν στοιχεία. Συνήθως, επιλέγονται εκείνα τα οποία χρησιμοποιώντας τα θα ενεργοποιηθούν ποικίλες συσχετίσεις, με σκοπό πάντα, την εδραίωση συλλογικότητας η οποία θα προσδώσει στον ενδιάμεσο χώρο διαφορετικές ερμηνείες. Πρόκειται, ουσιαστικά, για τα στοιχεία των μελών που συμμετέχουν στη σχέση. Κάθε ένα από αυτά, έχει τη δική του ταυτότητα, την οποία πρέπει να διαπραγματευτεί προκειμένου να ενταχθεί. Λειτουργεί έτσι στη διαδικασία αυτή ως *μερικό υποκείμενο* (Παπαλεξόπουλος, 2007). Ανάλογα με τη συλλογικότητα στην οποία θα συμμετέχει κάθε φορά, θα ενεργοποιήσει και θα εμφανίσει κάποιες από τις ιδιότητές του και όχι την ολότητά του. Μερικά έτσι υποκείμενα θα οδηγήσουν στη δημιουργία ενός αντικειμένου, το οποίο λόγω του ασταθούς, εν μέρει άγνωστου, διαρκώς μεταβαλλόμενου χαρακτήρα του και των δυνατοτήτων που ανοίγει, θα περιγραφεί ως *περίπου αντικείμενο* (Παπαλεξόπουλος, 2007).

Διερευνάται η πειραματική επικοινωνία μεταξύ ετερογενών συστημάτων. Αυτό σημαίνει ότι αρθρώνονται κώδικες με βάση τους οποίους η συνεύρεση θα επιτευχθεί. Ο κώδικας είναι ουσιαστικά σειρά κανόνων οι οποίοι προσδιορίζουν ένα σύνολο δυνατοτήτων. Μέσω των κωδικών αυτών, επικοινωνούν τα ετερόκλητα στοιχεία και διαμορφώνεται το περιβάλλον στο οποίο η δραστηριότητα αποκτά δομή, συγκροτείται ως συνεκτική χωρική εμπειρία και αποκτά νόημα. Παραχωρεί ουσιαστικά ο κώδικας τα μέσα για τη διατύπωση και την έκφραση προθέσεων.

Πρόκειται για τη συνθήκη της δημιουργίας *πεδίου*. Σε αυτό, τα στοιχεία του, δρώντας ως μερικά υποκείμενα, θα παρουσιάσουν κάποιες από τις ιδιότητές τους γύρω από την ανάπτυξη μίας συλλογικότητας από ένα *για να*. Και έτσι, ενώ οι όροι της πραγματοποίησης των συσχετίσεων θα είναι από πριν προδιαγεγραμμένοι, από τον κώδικα, παρ’ όλα αυτά, το είναι της σχέσης θα διαμορφώνεται από τη δράση της εκάστοτε περίπτωσης, μέσα από διαδικασίες ασταμάτητου αλληλοπροσδιορισμού των στοιχείων. Τα στοιχεία μορφώνουν τη σχέση, αλλά ταυτόχρονα και η σχέση τα στοιχεία.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, με τη χρήση της έννοιας της διαχρονίας, ο προσδιορισμός της «ταυτότητας» είναι διαδικασία με χρονική κυρίως υπόσταση. Πέραν του ότι το νόημα, όπως είπαμε, πάντα αναβάλλεται, το γεγονός της διαρκούς μεταβολής των στοιχείων καθώς και του μη καθορισμένου τέλους της δημιουργίας, προσθέτουν στη χρονικότητα της διαδικασίας.

Το ενδιάμεσο, όπως φάνηκε από όλα τα παραπάνω, είναι η περιοχή όπου προβληματοποιούνται οι κοινωνικές πρακτικές και οι χωρικές αντιστοιχίες τους. Είναι ο χώρος όπου το πρόγραμμα αντιμετωπίζεται ως πρόβλημα και όχι ως λύση και ως εκ τούτου του αναγνωρίζεται η δυνατότητα να παράγει απρόβλεπτα αποτελέσματα.

Άρα, το ενδιάμεσο ορίζει την ταυτότητά του μέσα από *διαδικασίες δυνητικοποίησης*. Η δυνητικοποίηση, μπορεί να παραλληλιστεί με τη διαδικασία τοποθέτησης ενός προβλήματος, με την έννοια του ότι με αφετηρία την εύρεση λύσης, ενεργοποιεί δυνάμεις, προθέσεις, συσχετίσεις και τάσεις.

Όλα αυτά τα ενεργήματα είναι ουσιαστικά χωρικές και χρονικές ενεργοποιήσεις, οι οποίες προκύπτουν από *ένα συμβάν*. Με τη συμβολή του συμβάντος δυνητικοποιείται η δραστηριότητα. Ενεργοποιούνται τα στοιχεία που συνθέτουν τις ετερότητες, οι οποίες καθιστούν τον ενδιάμεσο χώρο υπαρκτό και δρουν όπως έχει ήδη περιγραφεί ως μερικά υποκείμενα. Μετασχηματίζουν τη δομή του έως ότου αποκατασταθεί ισορροπία και δημιουργηθεί η προσωρινή ταυτότητά του. Έτσι, ξεκινάει μια διαδικασία ατέρμονων ενεργοποιήσεων που πυροδοτούνται από ανεξέλεγκτα συμβάντα. Επομένως, ο χώρος αυτός δεν μπορεί να περιγραφεί ως σταθερή υπόσταση, ως γεγονός το οποίο επιτελείται και επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο, αλλά ως κατάσταση με απρόβλεπτες συντεταγμένες, οι οποίες μπορούν να επιφέρουν την καινοτομία.

Περιγράφεται εκείνος ο τρόπος παραγωγής χώρου και διαμόρφωσης ταυτότητας, ο οποίος συνδέεται με αυτό που περιγράφηκε προηγούμενα ως *δημιουργική στιγμή*. Πυροδοτεί τα συμβάντα και οδηγεί τα ετερογενή στοιχεία σε ενεργοποίηση, αυξάνοντας κάθε φορά την εντροπία του συστήματός τους και παρακινώντας τα να αναζητήσουν νέες θέσεις ισορροπίας. Αυτή η προσωρινή ισορροπία θα διαμορφώσει την εξίσου μικρής διάρκειας εικόνα – ταυτότητα του χώρου αυτού, έως ότου ένα νέο συμβάν να τη διαταράξει και να οδηγήσει σε αλλαγές. Πρόκειται για συνεχή διαδικασία, που δημιουργεί πρόσκαιρες εικόνες, οι οποίες θα διαμορφώσουν το πλαίσιο της διαρκώς μεταβαλλόμενης ταυτότητας του ιδιόμορφου χώρου του ενδιάμεσου ή και αντίστροφα.

Η διαδικασία αυτή παραγωγής του ενδιάμεσου χώρου ενέχει, όπως περιγράφηκε, μια ιδιαίτερη χρονικότητα. Μεγάλη βαρύτητα δίνεται στην *έννοια της στιγμής*, η οποία όμως δεν έχει χρονική υπόσταση αφού δεν έχει διάρκεια, δεν ανήκει ούτε στο παρόν,

ούτε στο παρελθόν αλλά ούτε και στο μέλλον. Η διαδικασία, έτσι, δημιουργίας αλλά και κατανόησης του ενδιάμεσου χώρου, προϋποθέτει την αντίληψη ενός *χρόνου χρονικοτήτων*. Πρόκειται για διαστήματα με περιορισμένη διάρκεια, τα οποία συνθέτουν ένα σύνολο που στοχεύει στο μέλλον, ενώ στηρίζεται στις προσλαμβάνουσες του παρελθόντος. Τα κυρίαρχα συστατικά του είναι ο προσωρινός του χαρακτήρας, η ιδιόμορφη διάρκεια που εμφανίζει, καθώς και η ιδιαίτερη σημασία που δίνεται σε αυτή.

Ο προσδιορισμός της χωρικής και χρονικής υπόστασης της συνθήκης του ενδιάμεσου που πραγματοποιήθηκε, επιτρέπει στην έρευνα να τον χρησιμοποιεί στη συνέχεια ως θεωρητικό εργαλείο για τη διερεύνηση της διαδικασίας της μεταβολής, η οποία λειτουργεί ως βασικός παράγοντας προσδιορισμού της δομής. Οι δομικές σχέσεις τίθενται υπό νέους όρους σύγκρισης, αναγκάζοντας τα συστατικά τους να μεταβάλλουν τη σχέση τους.

Στη συνέχεια της εργασίας, θα εφαρμοστεί αυτή ακριβώς η διαδικασία στις δομικές σχέσεις της φύσης και του πολιτισμού. Οι συνθήκες καταστροφής αποκαλύπτουν τους όρους της σχέσης της φύσης και του πολιτισμού, μετατρέποντας έτσι τα τοπία καταστροφής σε τοπία πρόσφορα για να εφαρμοστεί η θεωρία της ενδιάμεσης κατάστασης.

Η σχέση φύσης πολιτισμού

Από την αντιμετώπιση της φύσης και του πολιτισμού ως δυϊκό ζεύγος, μέχρι το χαρακτηρισμό τους ως ενιαίο οργανωτικό σύνολο και τελικά την εστίαση στη σημασία της μεταξύ τους σχέσης, οι κοινωνίες προχώρησαν χωρίς πάντοτε να έχουν τη δυνατότητα να αλλάξουν, να εξελιχθούν. Κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης του πολιτισμού και μέχρι σήμερα, τα μέλη του ζεύγους θεωρήθηκαν το ένα σε σχέση με το άλλο, πάντα μέσα από ένα παιχνίδι κυριαρχίας. Η σχέση τους ξεκινάει με την υποταγή στη δύναμη της φύσης. Στη συνέχεια εξελίσσεται σε προσπάθεια επιβολής του πολιτισμού στη φύση. Οι ενέργειές του πάνω της, τη μετασχηματίζουν και έτσι πολύ σύντομα γίνεται αντιληπτό ότι «είναι αδύνατον να συλλάβει κανείς τη φύση έξω από το πλαίσιο του πολιτισμού καθώς απορρίπτεται η έννοια της ιδανικής φύσης απομονωμένης από κάθε ανθρώπινη ενέργεια» (Owen, 2008: 41). Έτσι, σταδιακά περνάει η σχέση από το δυϊκό διαχωρισμό, σε σχέσεις συνδεσιμότητας και ένταξης των μελών σε ολότητες. Η σχέση μεταξύ της φύσης και του πολιτισμού, αρχίζει σταδιακά να θεωρείται ως ρευστό και δυναμικό συνεχές το οποίο γίνεται κατανοητό με τους όρους της σχέσης των γεγονότων και όχι ως απλή συγκέντρωση στοιχείων.

Σήμερα έχουμε πλέον εξερευνήσει τη φύση με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους και αυτό έχει αλλάξει ριζικά τον τρόπο που την αντιλαμβανόμαστε. Οι νέες επιστημονικές εξελίξεις παρουσιάζουν το σύμπαν ως δυναμικό δίκτυο συνυφασμένων γεγονότων από τα οποία η ανθρώπινη δράση δεν μπορεί να διαχωριστεί. Η φύση τώρα εμφανίζεται ως πολύπλοκο πλέγμα γεγονότων στο οποίο συνδέσεις διαφορετικών ειδών εναλλάσσονται, επικαλύπτονται, συνδυάζονται και έτσι ορίζεται η υφή του όλου. Ο συγκεκριμένος τρόπος θεώρησής της, οδηγεί στην ευρύτερη αντιμετώπιση της κοινωνικής πραγματικότητας ως το πολύπλοκο σύστημα της αμοιβαίας σχέσης ανταπόκρισης των ανθρώπων, των δραστηριοτήτων τους και των φυσικών, κοινωνικών, πολιτιστικών συνθηκών μέσα στις οποίες τα φυσικά και τα πολιτιστικά χαρακτηριστικά πραγματώνονται με την αλληλεπίδρασή τους (Thwaites και Simkins, 2007). Ως συνέπεια αυτού, το να είσαι προϊόν του πολιτισμού σημαίνει να έχεις χαρακτηριστικά φύσης και κατά αντιστοιχία η φύση πρέπει να περιέχει στοιχεία πολιτισμού.

Αυτού του είδους η σχέση οδηγεί σε *νέου είδους τάξη*. Αποκαλύπτει μια μορφή προσωρινής σταθερότητας, η οποία δημιουργείται από την εσωτερική τάση να συμβιβάζονται η προσωπική επικράτηση των μελών με την ταυτόχρονη ενσωμάτωσή τους στην ολότητα. Η εσωτερική τάση, γίνεται έκδηλη στη σχέση, καθώς οι ανθρώπινες πράξεις έκφρασης ορίζονται και επικοινωνούνται μέσα από το περιβάλλον. Έτσι, το περιβάλλον σταδιακά μεταμορφώνεται υλικά, αλλά και σε σχέση με τα νοήματα και τις συσχετίσεις που εμπεριέχει. Ταυτόχρονα, οι άνθρωποι προβάλλουν κάποια αίσθηση του εαυτού τους σε σχέση με τα στοιχεία του περιβάλλοντος τα οποία το βοηθάνε να αναπτυχθεί και να γίνει επικοινωνήσιμο. Πρόκειται για μορφές επαναστατικής τάξης σε διαρκή κατάσταση αλλαγής. Η καταληκτική θεώρηση αυτών δεν είναι μόνο πως τελικά ανάμεσα στους δύο όρους, τη φύση και τον πολιτισμό, τα όρια είναι δυσδιάκριτα, αλλά πως επιπλέον οφείλουμε να επιμείνουμε στην εμφατικότερη όσμωσή τους.

Μια εναλλακτική θέση φαίνεται να αναπτύσσεται από το σύγχρονο προβληματισμό, η οποία έχει ως στόχο να προκαλέσει τα θεμέλια της σχέσης φύσης – πολιτισμού με το να δρα στο χώρο ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πόλους· στο χώρο της μεταξύ τους σχέσης. Δημιουργείται τότε ένας αναπτυσσόμενος κόσμος από αντικείμενα τα οποία ανήκουν και στη φύση και στον πολιτισμό· η περιοχή εκείνη όπου οι δύο πραγματικότητες αλληλεπικαλύπτονται και μέσα από αυτήν τη διαδικασία δημιουργείται κάτι καινούργιο (hybrid – synthetic).

Ο σχεδιασμός των καταστάσεων αυτών γίνεται στη συνέχεια το αντικείμενο της αρχιτεκτονικής πρακτικής.

Μεθοδολογικές προσεγγίσεις σχεδιασμού της ενδιάμεσης κατάστασης των τόπων καταστροφής

Η αρχιτεκτονική μπορεί να θεωρηθεί ως το κυριολεκτικό *interface* ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό, αφού η υλικότητά της προέρχεται κατευθείαν από τη σφαίρα του φυσικού, την ίδια στιγμή που η μορφή και η λειτουργία της ενσωματώνονται στη σφαίρα του πολιτισμού. Έτσι, ως ενδιάμεση πρακτική, καλείται να αναπτύξει συνθετικές μεθοδολογίες, στηριζόμενη στο *'νέο' συμβόλαιο μεταξύ της φύσης και του πολιτισμού* για τον επανασχεδιασμού των «ενδιάμεσων» τοπίων καταστροφής, των αγροτικών κοινωνιών.

Η βάση τους, η οποία ήταν ανέκαθεν η σχέση τους με τη φύση, έχει αλλάξει τόσο ως προς τη δομή όσο και ως προς το περιεχόμενο. Η αλλαγή στη δομή, έρχεται ως επακόλουθο των διαφορετικών ερμηνειών που δέχεται η φύση και οι νόμοι της. Ενώ οι πρακτικές αλλαγές στην ενασχόληση με τη φύση, αποτέλεσμα της εξέλιξης της τεχνολογίας, μεταβάλλουν το περιεχόμενο που τους έδινε ο χαρακτηρισμός τους ως αγροτικών κοινωνιών. Αν και πολλοί πιστεύουν πως οι κοινωνίες αυτές χάνουν το λόγο ύπαρξής τους, παρ' όλα αυτά η διαφορετικού τύπου σχέση με τη φύση, θα λειτουργήσει ως εφαλτήριο για την ανάπτυξή τους.

Κεντρικός άξονας για το σχεδιασμό τους, γίνεται η πραγμάτωση της *νέας οικολογίας*.

Της οικολογίας εκείνης στην οποία: α]

> *η βιωσιμότητα συνδέεται με τη διάδραση, β] η φύση είναι δυνατόν να διαμορφώνεται και τεχνητά, γ] το τοπίο είναι τοπογραφία, δ] η ενέργεια είναι πληροφορία και η επανάσταση είναι η γενετική, ε] το περιβάλλον αντιμετωπίζεται ως πεδίο, στ] να διαφυλάσσω υπονοεί πάντα το να μεσολαβώ.* (Gausa, 2003: 187)

Σε αυτή τη διαμορφούμενη νοοτροπία, ο οικολογικός τουρισμός και η αναψυχή με κέντρο τις δραστηριότητες στη φύση, έρχονται συχνά να λειτουργήσουν ως το πιο πιθανό σενάριο ανάπτυξης των τόπων αυτών. Η νέα ταυτότητα, λοιπόν, μοιάζει να έχει πιο πολύ αστικό χαρακτήρα, ο οποίος όμως στηρίζει την ανάπτυξή του στη σχέση του με τη φύση.

Εμφανίζεται έτσι ένας 'τρίτος' ουσιαστικά τρόπος πολεοδομικής οργάνωσης· ένας τύπος μετά-αγροτικός και μετά-βιομηχανικός, όπου η πόλη επιστρέφει ως φύση.

Στα πλαίσια αυτά, ρόλος του σχεδιασμού γίνεται η διαπραγμάτευση της σχέσης της νέας οικολογίας μέσα από την κατασκευή *υβριδίων φυσικού – τεχνητού*. Πάντα όμως με βάση το δεδομένο της αντιμετώπισης της αρχιτεκτονικής, ως ζωντανού οργανισμού, που μεταβάλλεται τόσο σύμφωνα με την ίδια την εσωτερική δομή του φυσικού, όσο και τη δομή του προγράμματος, της ανθρώπινης δραστηριότητας, εν τέλει του πολιτισμού. Φυσικό και πολιτιστικό δεν υπάρχουν ως παράγοντες αυτάρκεις. Επηρεάζουν το ένα τη δομή του άλλου και διαπραγματεύονται διαρκώς τη σχέση τους και τα όριά τους. Αναζητούν τον τρόπο να συνυπάρχουν. Το αποτέλεσμα, είναι ο σχεδιασμός τόσο της εναλλαγής του φυσικού στοιχείου όσο και της μεταβολής της ανθρώπινης δραστηριότητας στο χώρο.

Ο σχεδιασμός υβριδίων φυσικού – τεχνητού περνάει μέσα από την έννοια του ενδιάμεσου, μέσα από την έννοια της σχέσης μεταξύ των στοιχείων και πραγματοποιείται στηριζόμενος σε τρεις βασικές μεταβολές που παρατηρούνται στη θεώρηση της αρχιτεκτονικής. Τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από *το αντικείμενο στο πεδίο* [from object to field], την επιβολή της *οριζόντιας* διεύθυνσης πάνω στην *κατακόρυφη* και την επικράτηση της *λειτουργικής λογικής* στην *αναπαραστατική διάσταση* της αρχιτεκτονικής (Corner, 2006).

Η έρευνα για το σχεδιασμό των υβριδίων θα πραγματοποιηθεί σε δύο επίπεδα. Σε αυτό του σχεδιασμού του *πεδίου*, κλίμακα τοπίου, άλλα και στο σχεδιασμό της *μονάδας*.

Η ιδέα του πεδίου ορίζει το χώρο ως πλαίσιο έρευνας ανάμεσα σε υπάρχουσες και αναδυόμενες τάσεις και δυνάμεις. Αναφέρεται ουσιαστικά σε πεδία δράσης. Μορφώνονται ως ολότητες χωρίς κλίμακα, μπορούν να προσδιοριστούν από κανόνες, καθώς επίσης και με όρους συντεταγμένων ή δικτύων. Είναι γενετικά σχήματα, τα οποία συνδέουν και αρθρώνουν την ίδια στιγμή σύνολα στοιχείων σε γεγονότα. Ταυτόχρονα, μέσα από τη διαδικασία αυτή, εμπλουτίζονται τα ίδια από πληροφορίες σχετικές με την τοποθεσία, το πρόγραμμα, τα γεγονότα ή κάποια ειδικά ενδιαφέροντα. Γι' αυτό το λόγο, πάντα βρίσκονται σε κατάσταση μετασχηματισμού. Η γενετική σταθερότητά τους, εξαρτάται από την ευελιξία τους να ενσωματώνουν αυξομειώσεις της τοπικής κλίμακας και κατ' επέκταση της παγκόσμιας. Η αποδοχή της αβεβαιότητας με βάση την οποία συμβαίνουν τα φαινόμενα, η παραίτηση από τον έλεγχο των τόπων πάνω από τέτοιες αναπτύξεις, εξισορροπείται με λειτουργικά όρια.

Το τοπίο είναι ουσιαστικά ένα τέτοιο πεδίο.

Προτείνεται λοιπόν η αντιμετώπιση του ιδιόμορφου και πολύπλευρου χαρακτήρα των τόπων καταστροφής με *το σχεδιασμό της δομής τους*, με τη δημιουργία ενός *πεδίου σεναρίων*, παραλλαγών του ίδιου *αρχιτεκτονικού προγράμματος*. Οι τόποι καταστροφής, θα μελετηθούν ως ενδιάμεσοι χώροι, ως πεδία σύγκλισης και διαχείρισης των σχέσεων μεταξύ ετεροτήτων.

Η μεθοδολογική προσέγγιση δανείζεται πρακτικές οι οποίες σήμερα εφαρμόζονται στον υβριδικό κλάδο της *τοπιακής πολεοδομίας* [landscape urbanism], προσαρμοσμένες πάντα στη λογική της ενδιάμεσης κατάστασης όπως περιγράφηκε, στους τόπους καταστροφής. Ο όρος τοπιακή πολεοδομία [landscape urbanism], παρουσιάζεται ως η προσπάθεια αντιστροφής της ως τώρα γνώριμης πολεοδομικής οργάνωσης, η οποία παίρνει ως αφετηρία τους ανοιχτούς χώρους και τα φυσικά συστήματα για τη μορφοποίηση οικιστικών διατάξεων και όχι τα κτίρια και τα συστήματα υποδομής (Gray, 2006). Για τον τομέα αυτό, το τοπίο λειτουργεί ως μοντέλο οργάνωσης των οικισμών. Στόχος είναι οι αρχιτέκτονες να μελετήσουν την οριζόντια επιφάνεια του τοπίου και τις συνθήκες που το συνιστούν, όχι μόνο σε επίπεδο διαμόρφωσης, αλλά και στο βαθμό που αφορά στην υλικότητα και στη λειτουργία, έτσι ώστε να ενεργοποιήσουν το χώρο και να παραγάγουν αστικά γεγονότα, χωρίς να χρειάζονται τα συμβατικά αρχιτεκτονικά μέσα.

Η πρακτική του *λειτουργικού πεδίου* όπως ονομάζεται, αναγνωρίζεται ως η μεθοδολογία εκείνη η οποία πλησιάζει περισσότερο τη διαχείριση των υβριδίων. Σε αντίθεση με τη μηχανιστική προσέγγιση (εναλλακτική μεθοδολογία), το τελικό αποτέλεσμα δεν είναι μια σταθερή αρχιτεκτονική μορφή, αλλά ένα πολύπλοκο και διασυνδεδεμένο σύστημα τοπίου, οικολογίας, υποδομών, αρχιτεκτονικής, αστικής ανάπτυξης και ζωντανών μοντέλων, ενσωματωμένων σε ένα ενεργό και υγιές οικολογικό περιβάλλον.

Κυρίαρχες επιδιώξεις του σχεδιασμού, γίνονται ο προσδιορισμός των βασικών δυνάμεων που επηρεάζουν τις μεταμορφώσεις της επιφάνειας του πεδίου και ρυθμίζουν τις συνθήκες μεταβολής των στοιχείων, καθώς και η τοποθέτηση σε κατάλληλα σημεία βασικών λειτουργιών οι οποίες θα συμβάλλουν στην ενεργοποίηση των δυνάμεων.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Ο σχεδιασμός ακολουθεί τέσσερα στάδια.[2]

ΠΡΩΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: Η ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Περιλαμβάνει τη συγκέντρωση όλων των στοιχείων που συνθέτουν τον τόπο. Πραγματοποιώντας την αρκετά γενική κατηγοριοποίηση, η οποία βασίζεται στην υπόθεση εργασίας, τα ετερογενή στοιχεία του τόπου χωρίζονται σε φυσικά και σε πολιτισμικά.

Στα *φυσικά χαρακτηριστικά* αναλύονται η γεωμορφολογία του εδάφους, τα ιδιαίτερα φυσικά χαρακτηριστικά στοιχεία όπως ποτάμια, δάση, θάλασσα και άλλα, η χλωρίδα και η πανίδα, καθώς και ο προσανατολισμός, το κλίμα και η υλικότητα του τόπου.

Στα *πολιτισμικά στοιχεία* αναλύονται το ανθρώπινο δυναμικό και οι δραστηριότητές του, η οργάνωση της κοινωνίας, της παραγωγής και της οικονομίας. Επιπλέον διερευνώνται οι υποδομές, τόσο σε επίπεδο κατοίκησης όσο και σε κυκλοφορίας, ύδρευσης, ηλε-

κτροδότησης και οτιδήποτε άλλο. Τέλος, μελετάται η ιστορία του τόπου καθώς και οι καταγραφές της πάνω στο τοπίο.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΤΗΝ ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ

Γίνεται αποκωδικοποίηση της πληροφορία της διαγραμματικής ανάλυσης των στοιχείων που συνθέτουν τον οικισμό και πραγματοποιείται η περαιτέρω διερεύνησή της, με άξονα τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των φυσικών και πολιτιστικών στοιχείων.

Οι σχέσεις – συσχετίσεις βασίζονται τόσο στα δεδομένα του ίδιου του τόπου όσο και στις διαφορετικές οπτικές που θέτει η έρευνα. Έτσι, τα στοιχεία θεωρούνται με βάση τις σχέσεις που δημιουργούν λόγω της διάταξής τους στο χώρο, της λειτουργικής τους εξάρτησης (χωράφι κατοικία), της υλικότητάς τους, της κλίμακάς τους ακόμα και της ταυτοχρονίας τους.

Μέσα από αυτή τη διαδικασία, αποκαλύπτονται οι προϋπάρχουσες δομές, οι ήδη διαμορφωμένες χωρικές και κοινωνικές συσχετίσεις και έτσι γίνονται συνειδητές και ευκρινείς πολλές από τις καταστάσεις που εμφανίζονται. Δανειζόμαστε δηλαδή από το τοπίο εγκατεστημένα οργανωτικά συστήματα.

ΤΡΙΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ ΑΠΟΦΑΣΕΙΣ

Απαραίτητη κρίνεται η λήψη στρατηγικών αποφάσεων -ουσιαστικά η ύπαρξη θεσμοθετημένων διατάξεων- πολιτικού κυρίως περιεχομένου, οι οποίες θα διευκολύνουν την ανάπτυξη των ευέλικτων κανόνων και θα θέσουν ως κύριο στόχο του σχεδιασμού την εξυπηρέτηση του νέου συμβολαίου της φύσης και του πολιτισμού, αυτό της νέας οικολογίας.

ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΣΕΝΑΡΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ - ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΩΝ

Στο τελευταίο στάδιο μέσα στα όρια που θέτουν οι στρατηγικές αποφάσεις, θα επιχειρηθεί η εύρεση νέων συσχετίσεων, καθώς και η αναδιαμόρφωση παλιών. Καλείται δηλαδή ο σχεδιασμός να δημιουργήσει συνθήκες ικανές να ενεργοποιήσουν καταστάσεις, όπου τα φυσικά και τα τεχνητά στοιχεία του τόπου θα συνευρεθούν, προκειμένου να αναπτύξουν νέες σχέσεις.

Η πραγματοποίηση και ο σχεδιασμός των παραπάνω συσχετίσεων, γίνεται μέσα στη νέα θεώρηση του χρόνου, της λειτουργίας, της υλικότητας και της διάταξης των αντικειμένων, των δραστηριοτήτων και των ατομικοτήτων. Οι σχέσεις πυροδοτούνται από τη νέα αντίληψη για το χρόνο, η οποία βασίζεται στη συμπίεση απειράριθμων στιγμών σε ένα συγκεκριμένο τόπο, στην ανάπτυξη λειτουργιών που μορφώνονται σε βάθος χρόνου. Ο χρόνος της φύσης και ο χρόνος της πόλης μπλέκονται και δημιουργούν νέες καταστάσεις.

Ταυτόχρονα, οι διατάξεις στο χώρο που δημιουργεί ο σχεδιασμός είναι ικανές να εγείρουν γεγονότα. Προσανατολίζει ή αποτρέπει την κίνηση, συνδέει περιοχές, δημιουργεί κενά και πλήρη και σχεδιάζει αντικείμενα ή χώρους – γεννήτριες γεγονότων. Διατάσσει έτσι τα αντικείμενα και τις δραστηριότητες στο χώρο, ώστε να διευκολύνεται το άγνωστο, το τυχαίο.

Τέλος, ο σχεδιασμός διέπεται από μια διαφορετική αντίληψη για την *υλικότητα* των πραγμάτων, η οποία αποκτά οικολογική διάσταση, αλλά και χρονικότητα. Η καινούργια αλήθεια για τα υλικά δεν αναφέρεται τόσο σε μια αόριστη συνθετική αναφορά, αλλά στο περιβαλλοντικό και στο κοινωνικό κόστος της παραγωγής τους.

Ο στόχος της προτεινόμενης μεθοδολογίας είναι να σχεδιαστεί το πρόγραμμα των τόπων καταστροφής με τη δημιουργία πολλαπλών σεναρίων ανάπτυξης συσχετισμών. Ένα πρόγραμμα ουσιαστικά το οποίο θα αλλάζει συνεχώς, όσο η κοινωνική δράση επιφέρει αλλαγές. Πρόκειται για διαδικασίες με έντονο το στοιχείο της δυνητικοποίησης. Ο σχεδιασμός του πεδίου πρέπει έτσι να επιτρέπει την αλλαγή, τη μετατροπή, την υποκατάσταση να συμβεί χωρίς να διαλυθεί η αρχική υπόθεση. Πρόκειται, ουσιαστικά, να σχεδιαστεί μια νέα οργάνωση μετά–αγροτική όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται. Να δημιουργηθεί η κοινωνική πραγματικότητα η οποία θα εγείρει διαφορετικές σχέσεις καθημερινότητας ανάμεσα στα μέλη της, εμπλέκοντας τη φύση και τις διαδικασίες της ολοένα και περισσότερο σε αυτήν.

Ως σχεδιαστικά εργαλεία της διαδικασίας αυτής, χρησιμοποιούνται κυρίως η τεχνική της αλληλεπίθεσης και του βίντεο. Με τη βοήθεια των layers, ταυτόχρονες αντιφατικές δραστηριότητες και πληροφορίες συνυπάρχουν, αποκαλύπτοντας έτσι μια νέα πραγματικότητα ή ακόμα καλύτερα, νέες δυνατότητες. Επίσης, η τεχνική του βίντεο βοηθά με την εκ των προτέρων δυνατότητα αντίληψης και εποπτείας της κίνησης και της αλλαγής που προσφέρει.

Αυτούσια παραδείγματα σχεδιασμού πεδίων για την επαναλειτουργία κοινωνιών που έχουν καταστραφεί από φυσικές καταστροφές, δεν έχουν εντοπιστεί.

Παρ' όλα αυτά, το παράδειγμα της ανάπλασης του τόπου απόθεσης απορριμμάτων *Fresh Kills* στην Νέα Υόρκη, ως παράδειγμα τόπου ο οποίος επανασχεδιάζεται λόγω της αλλαγή της σχέσης φύσης – πολιτισμού, παρουσιάζει αντιστοιχίες τόσο ως προς τη μεθοδολογία και τα σχεδιαστικά εργαλεία, όσο και ως προς το σκοπό.

Η πρόταση *Dynamic Coalition* των Mathur/da Cunha + Tom Leader Studio έχει ως κύριο στόχο την ανάπτυξη οικολογικής συνείδησης, μέσα από την ιδιαίτερη συνύπαρξη των δραστηριοτήτων των ατόμων με τις φυσικές λειτουργίες. Η χωματερή θα αποκατασταθεί μέσα από τη νέα σχέση με τη φύση. Η πρόταση αυτή, σχεδιάζει την αλλαγή με την εφαρμογή γεννητριών γεγονότων – γεννητριών ουσιαστικά ανθρώπινης δράσης, η οποία θα οδηγήσει στη νέα κατάσταση τους τόπους. Μέσα από την εμπειρική πλέον γνώση του ποια ήταν η σχέση με τη φύση, θα ζήσει ο τόπος ένα ιδιόρρυθμο παρόν, το οποίο θα οδηγήσει στο απροσδιόριστο μέλλον. Το τοπίο με την υλικότητά του και την ικανότητά του να αντιδράει στη δράση, συμμετέχει ουσιαστικά στη συνεχή διαδοχή. Το τελικό αποτέλεσμα δεν είναι απλά ένα πάρκο, αλλά ένας βιωματικός τόπος τον οποίο ο οργανισμός της φύσης και η ανθρώπινη δραστηριότητα σχεδίασαν μαζί. Η αλλαγή η οποία προτείνεται, πραγματοποιείται σε βάθος χρόνου και το πεδίο μένει πάντα ανοιχτό να φιλοξενήσει προγραμματισμένα και απρογραμμάτιστα γεγονότα.

Σε αντίθεση με την έλλειψη παραδειγμάτων ενασχόλησης με το πεδίο των τόπων καταστροφής, έχουν πραγματοποιηθεί ποικίλες προσεγγίσεις της έννοιας του υβριδίου φύσης – πολιτισμού *σε επίπεδο μονάδας*. Στην αρχιτεκτονική πρακτική, είναι τα αντικείμενα εκείνα τα οποία αποτελούν τις κατοικίες, τους κλειστούς χώρους ή ακόμα και γεννήτριες γεγονότων.

Οι μονάδες αποτελούν τα βασικά στοιχεία του πεδίου και ως τέτοια έχουν ενσωματωμένους στη δομή τους μηχανισμούς προσαρμογής, έτσι ώστε να μπορούν να διαμορφώνονται ανάλογα με τις ανάγκες του.

Πολλοί αντιλαμβάνονται τη σχέση αυτή ως σχέση συμβίωσης και δημιουργούν *κτίρια τοπία*. Άλλοι μιλούν για *περιβαλλοντική βιώσιμη αρχιτεκτονική*, κατά την πραγματοποίηση της οποίας τεχνητά στοιχεία προστίθενται σε είδη διαμορφωμένα κτίρια, με κύριο στόχο τη χρησιμοποίηση των φυσικών πόρων για την οικονομικότερη και ενεργειακά πιο ασφαλή λειτουργία τους.

Τέλος, υπάρχουν εκείνοι οι οποίοι σχεδιάζουν μονάδες – οργανισμούς, διαρκώς μεταβαλλόμενες, οι οποίες μιμούνται φυσικά στοιχεία και λειτουργίες.

Η παρούσα εργασία, όμως, έχοντας ως οδηγό την έννοια του ενδιάμεσου, υποστηρίζει το σχεδιασμό εκείνο που έρχεται πιο κοντά στην έννοια της πλήρους ενσωμάτωσης των στοιχείων της φύσης και του πολιτισμού. Λόγος γίνεται για την ανάπτυξη τριών κατηγοριών σχέσεων, οι οποίες βασίζονται στη *διάδραση*, στην *αλληλεξάρτηση*, και τελικά στην *ενσωμάτωση* (Thwaites και Simkins, 2007). Στη διαδικασία της *διάδρασης,* τα συστατικά στοιχεία τόσο της φύσης όσο και του πολιτισμού, αποτελούν ορισμένες λειτουργικές οντότητες στις οποίες η κάθε μια ορίζει την ύπαρξή της μέσα από τη διάδρασή της με την άλλη. Στη συνέχεια, η ολιστική αντίληψη του συνόλου της φύσης και του πολιτισμού στηρίζει την ταυτόχρονη προσέγγισή τους, *ως ενιαίου οργανισμού* [organismic approach]. Πρόκειται για ανάλυση στην οποία τα συστατικά στοιχεία του συστήματος θεωρείται όχι μόνο ότι διαδρούν, αλλά ότι βρίσκονται σε μια κατάσταση αμοιβαίας αλληλεξάρτησης. Τέλος, ως πιο εξελιγμένα προτείνονται τα *διαδραστικά* [*transactional*] *μοντέλα*. Σε αυτά, η ιδέα των οντοτήτων οι οποίες αποτελούνται από ξεχωριστά, ορισμένα στοιχεία, επηρεασμένα από τελεολογικές αρχές, εγκαταλείπεται. Εδώ, τόσο οι άνθρωποι όσο και η φύση θεωρούνται ότι είναι πλήρως ενταγμένοι και λιγότερο αλληλεξαρτημένοι. Σε αυτού του είδους τα μοντέλα, το νόημα της φύσης εξαρτάται από τις δραστηριότητες των ανθρώπων επάνω του. Ταυτόχρονα, οι δραστηριότητες αυτές προσδιορίζονται από το περιβάλλον στο οποίο διαδραματίζονται μέσα από διαδικασίες αμοιβαίας πραγμάτωσης.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συνοψίζοντας, η έρευνα αυτή επιδίωξε να προβληματίσει γύρω από τον προσδιορισμό τόπων σε κατάσταση μεταβολής. Με αφορμή τα τοπία καταστροφής και τη σχέση της φύσης με τον πολιτισμό, στην οποία έχουν στηρίξει τη δημιουργία τους, το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στη διαχείριση της μεταβολής της ιδιόμορφης αυτής σχέσης, η οποία στις μέρες μας φαίνεται να διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο για την εξέλιξη όχι μόνο των ‘αγροτικών’, όπως αναφέρθηκε, κοινωνιών, αλλά και των αμιγώς αστικών διατάξεων.

Σε μια αρχιτεκτονική, λοιπόν, πραγματικότητα, όπου οι βεβαιότητες κλονίζονται, τα όρια χάνονται και οι δομικές σχέσεις βρίσκονται σε διαρκή διαδικασία επαναπροσδιορισμού, η συνθήκη του ενδιάμεσου ως ‘άλλου’ χώρου, όπως δείχνει το παράδειγμα των τόπων καταστροφής, μοιάζει να μπορεί να διαχειριστεί την αβεβαιότητα αυτή και να διατυπώσει με όρους χωρικούς και χρονικούς έναν πρωτότυπο διαμεσολαβητικό λόγο στο χώρο. Να λειτουργήσει ως χώρος ο οποίος ενώ έχει ταυτότητα, είναι δυνατόν να μεταβάλλεται διαρκώς με τη μέγιστη δυνατή επιτάχυνση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Derrida, J. (1982) ‘Difference’, στο *Margins of Philosophy,* trans. A. Bass. Chicago: University of Chicago Press, σς. 3-27.

Gausa, M. (2003) *The Metapolis dictionary of advanced architecture: City technology and society in the information age*. Barcelona: Actar.

Guattari, F. (1995) ‘On Machines’, στο A. Benjamin (ed.) *Complexity*, JPVA, 6, σς. 8-12.

Gray, C. (2006) ‘From emergence to divergence: modes of landscape urbanism’. Master Thesis, School of Architecture Edinburgh College of Art.

Grosz, E. (2001) *Architecture from the outside. Essays on virtual and real space*. Cambridge: The MIT Press.

Κεφαλογιάννης, Ν., Παπαστεργίου, Χ. (2006), ‘Η έννοια του «ενδιάμεσου»: Η αρχιτεκτονική ως συνθήκη παρεμβολής στην σχέση φύσης – πολιτισμός’, <http://www.greekarchitects.gr/index.php?maincat=3&newid=134>, τελευταία επίσκεψη: 07/11/2014.

Massumi, B. (1998) ‘L΄économie politique de l’appartenance et la logique de la relation’, στο I. Stengers, P. Verstraeten (eds) *Gilles Deleuze*, trans. I. Stengers. Paris: Vrin, σς. 119-140.

Owen, C. (2008) ‘Architecture between the culture-nature dualism: A case study of Geoffrey Bawas Kandalama Hotel’, *Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research*, 2(1), σς. 43.

Παπαγιώργης, Κ. (1983) *Η οντολογία του Μάρτιν Χάιντεγκερ.* Αθήνα: Νεφέλη.

Παπαλεξόπουλος, Δ. (2007) ‘Επιλογή κειμένων από την παρουσίαση του μαθήματος Interaction design + parametric design στα πλαίσια του ΔΠΜΣ Χώρος-Επικοινωνία-Πολιτισμός ΕΜΠ’, <http://www.ntua.gr/archtech/lessons/int-param/02-quasi%20object.pdf>, τελευταία επίσκεψη: 04-01-2009.

Thwaites, K., Simkins, I. (2007) *Experiential Landscape: An approach to people, place and space.* Abingdon, Oxon: Routledge.

Ιστοσελίδες

<http://en.wikipedia.org/wiki/Diff%C3%A9rance> (difference)

<http://www.nyc.gov/html/dcp/html/fkl/fkl_index.shtml>

<http://www.aaschool.ac.uk/lu/>

<http://www.fieldoperations.net>

Πηγές Φωτογραφιών

<http://www.yoursgallery.pl/exhibitions.php?action=-details&exh_id=35>

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ως «τοπίο» θα περιγράφεται εφεξής ο πολιτισμικά προσδιοριζόμενος τόπος. Ο «τόπος» είναι με την έννοια αυτή το φυσικό υπόβαθρο του τοπίου, εννοιολογική περιοχή την οποία περιγράφει επίσης ο όρος «περιβάλλον», συσχετισμένος ειδικότερα με την εξέταση των φυσικών επιστημών. Ο «χώρος» τέλος αποτελεί το αφηρημένο πεδίο όπου αναπτύσσονται οι συγκεκριμένοι κάθε φορά τόποι, τοπία, περιβάλλοντα.

2. Συμφώνα με την μεθοδολογία του μεταπτυχιακού προγράμματος της Architectural Association, <http://www.aaschool.ac.uk/lu/>, και του James Corner στο University of Pennsylvania.

ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟ ΣΥΝΟΙΚΙΣΜΟ ΘΗΒΑΣ. ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ

Γρηγοριάδης Γιάννης
Αρχιτέκτονας, Υ/Δ ΕΜΠ
jongreg@live.com

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Παναγιώτης Τουρνικιώτης
Νέλλη Μάρδα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία αφορά στη διερεύνηση της έν-νοιας του συμμε¬τοχικού σχεδιασμού στην αρχιτε-κτονική, με περίπτωση μελέτης την ανάπλαση του προσφυγικού συνοικισμού στη Θήβα [1984-1992]. Σε αναφορά με μια σύντομη περιοδολόγηση και κατηγο-ριοποίηση των διάφορων, θεωρητικών και εφαρμο-σμένων εκφάνσεων του συμμε¬τοχικού σχεδιασμού, αλλά και με πρωτότυπες θεωρητικές συμβολές στην προβληματική αυτή από τη μεριά της παρούσας έρευνας, θα επι¬χειρήσουμε μια κριτική αποτίμηση του εγχειρήματος της Θήβας, με στόχο την ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών, των αστοχιών αλλά και των κατακτήσεών του. Στόχος αυτής της έρευνας είναι η κατανόηση εις βάθος των πε¬ρίπλοκων σχέ-σεων που ορίζουν στη συγκεκριμένη περίπτωση ένα τέ¬τοιο πρόβλημα όπως η συμμετοχή στο σχεδιασμό, που διατρέχουν στα πλαίσια της αρχιτεκτονικής πολ-λά παράλληλα επίπεδα, όπως το νομικό, το οικονομι-κό και το πολιτικό-κοινωνικό, πλάι στο λειτουργι¬κό, κατασκευαστικό και αισθητικό, και η εξαγωγή χρήσι-μων συμπε¬ρασμάτων για τη συνέχιση και βελτίωση της συμμετοχικής θεωρίας και πρακτικής. Σε μια πρώ-τη επισκόπηση των θεωριών περί συμμετοχικού σχε-δι¬ασμού, κατα¬λήγουμε με μια καταρχήν αρνητική θέση απέναντι στη λογική της ανά¬ληψης εκ μέρους του ειδικού - αρχιτέκτονα του ρόλου ενός ‘μεταφρα-στή’ των αναγκών του χρήστη κατά το σχεδιασμό, αμφισβητώντας το κατά πόσο μια τέτοια διαδικασία αναβαθμίζει ουσιαστικά το ρόλο του δεύτερου στην παραγωγή του χώρου, που είναι και το κυρίως ζη¬τού-με¬νο. Μέσω του παραδείγματος της Θήβας ωστόσο, θα δούμε ότι αυτή η διαδικασία μπορεί να είναι ήδη αρκετά αινιγματική, και μά¬λιστα θα φτάσουμε να την αναδιατυπώσουμε εν μέρει, από μετάφραση της φυ-σικής γλώσσας του χρήστη σε αρχιτεκτονική γλώσσα, σε διάγνωση της συν¬ειδητής αρχιτεκτο¬νικής γλώσ-σας μέσω ενός ‘αρχιτεκτονικού ασυνειδήτου’ που εκ-φέρεται από το χρήστη. Ακόμα και με αυτή τη μετατό-πιση, το πρό¬βλημα του συμμε¬τοχικού σχεδιασμού εξακολουθεί να παραμένει διπλό: Απαιτείται αφενός πράγματι μια ειδική μεθοδολογία καταγραφής της ιδι-ωματικής αρχιτεκτονικής του μη ειδικού και αφετέρου η εύρεση τρόπων καλλιέργειας μιας προβληματικής για την παραγωγή του χώρου από μεριάς του χρήστη, προσαρμοσμένης στους ιδι¬αίτερους τρόπους αυτής της αρχιτεκτονικής.

ABSTRACT

In this paper we will explore the concept of partici-patory design in architecture, using the example of the Thebes Refugee Settlement Regeneration Program [1984-1992] as a case study. With regard to a brief periodization and classification of the various, theo-retic and applied examples of participatory design, but also to original theoretical contributions from our research’s viewpoint, we will attempt a critical evalu-ation of the Thebes venture, in order to highlight its particular characteristics, failures and achievements. The goal of this research, is an in-depth understand-ing of the complex inter-relations that outline in this case the problem of participation in design, ranging from law and economics to the socio-political fields, along with the functional, constructional and aesthet-ic ones, in the greater context of architecture, and the production of useful conclusions for the continuation and improvement of the theory and practice of par-ticipation. In a preliminary overview of the theoretical approaches of participatory design, we will reject the logic of the expert-architect’s adoption of the role of a ‘translator’ of the user’s needs, during the design process, questioning how essentially such a process upgrades the latter’s role in the production of space, which is after all the main objective. Through the The-bes case study, though, we will see that this process may already be quite enigmatic, and we will go so far as to partially rephrase it, from a translation of the user’s common language into architectural language, to a diagnosis of the user’s conscious architectural language through an enunciated ‘architectural sub-conscious’, on his part. Even with this shift, though, the problem of participatory design remains a dou-ble one: First, a particular methodology of transcrib-ing the vernacular architecture of the non-expert is required, and second, one should find ways of cul-tivating a discourse on the production of space, on the user’s part, adjusted to these particular modes of spatial production.

Το παρόν άρθρο αποτελεί συνοπτική παρουσίαση της διπλωματικής μεταπτυχιακής εργασίας του γράφοντος στο ΔΠΜΣ: Σχεδιασμός – Χώρος Πολιτισμός, που κατατέθηκε τον Οκτώβρη του 2011, με επιβλέποντα τον καθηγητή Σ. Σταυρίδη. Σημειώνεται ότι ο γράφων κατά την παρακολούθηση του ανωτέρω μεταπτυχιακού προγράμματος διετέλεσε υπότροφος του ΙΚΥ.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Η παρούσα εργασία αφορά στη διερεύνηση της έννοιας του συμμετοχικού σχεδιασμού στην αρχιτεκτονική, με περίπτωση μελέτης την ανάπλαση του προσφυγικού συνοικισμού στη Θήβα [1984-1992]. Σε αναφορά με μια σύντομη περιοδολόγηση και κατηγοριοποίηση των διάφορων, θεωρητικών και εφαρμοσμένων εκφάνσεων του συμμετοχικού σχεδιασμού, αλλά και με πρωτότυπες θεωρητικές συμβολές στην προβληματική αυτή απ' τη μεριά της παρούσας έρευνας, θα επιχειρήσουμε μια κριτική αποτίμηση του εγχειρήματος της Θήβας, με στόχο την ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών, των αστοχιών αλλά και των κατακτήσεών του. Στόχος αυτής της έρευνας είναι η εις βάθος κατανόηση των περίπλοκων σχέσεων που ορίζουν στη συγκεκριμένη περίπτωση ένα τέτοιο πρόβλημα όπως η συμμετοχή στο σχεδιασμό, που διατρέχουν στα πλαίσια της αρχιτεκτονικής πολλά παράλληλα επίπεδα, όπως το νομικό, το οικονομικό και το πολιτικό-κοινωνικό, πλάι στο λειτουργικό, κατασκευαστικό και αισθητικό, και η εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων για τη συνέχιση και βελτίωση της συμμετοχικής θεωρίας και πρακτικής.

Η 'κοινωνική στροφή' που πραγματοποιείται ήδη απ' τα τέλη του 19ου αιώνα στην επίσημη αρχιτεκτονική θεωρία, φέρνει στο προσκήνιο το πρόβλημα της απάντησης στις ανάγκες και αργότερα και στις επιθυμίες του χρήστη, με μαζική πλέον και όχι περιορισμένη απεύθυνση. Ωστόσο, εδώ παρατηρείται ένα παράδοξο που εν πολλοίς αποτελεί τη βάση για όλον αυτό τον προβληματισμό. Όταν πλέον δεν έχουμε να κάνουμε με ένα λιγότερο ή περισσότερο διαμορφωμένο πρωτόκολλο λειτουργίας (η περίπτωση των μνημείων και των δημόσιων κτηρίων ως τον 19ο αιώνα) και μια συμβολική ή αισθητική διάσταση, εξορισμού υπόθεση της κοινωνικής ελίτ, πώς θεωρούμε ότι επαρκεί ο αρχιτέκτονας για να διαμεσολαβήσει την έκφρασή τους, εκ μέρους του νέου, *μαζικού* υποκειμένου της αρχιτεκτονικής;

Ο Giancarlo de Carlo, το 1970, στο σημαντικό του άρθρο *Το κοινό της Αρχιτεκτονικής* (στο Jones et al., 2007: 3-22) θα ισχυριστεί ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν αμφισβήτησε το ρόλο και το σκοπό που κληρονόμησε απ' την αστική - ακαδημαϊκή και θα θέσει ως νέες προτεραιότητες τη *συμμετοχή*, το *νόημα* και τη *διαφορετικότητα.* Ομοίως, ο Habraken, έχοντας περίπου εφεύρει το εγχείρημα του συμμετοχικού σχεδιασμού με το *Supports: An alternative to mass housing* το 1962,[1] θα επιστήσει την προσοχή των συναδέλφων του στη *δομή του συνηθισμένου* (Habraken, 1998), την προσβασιμότητα στην οποία απ' τη λόγια αρχιτεκτονική δεν πρέπει να θεωρούμε πλέον δεδομένη. Ωστόσο, και εδώ αναδεικνύεται το πρόβλημα που παραμένει σε αυτά τα εγχειρήματα. Η κίνηση της συνάντησης είναι μονόδρομη. Όπως και στην περίπτωση των ποικίλων κινημάτων επιστροφής στις ρίζες και στην ανώνυμη αρχιτεκτονική, δεν παύουν να είναι λόγια κινήματα που ως τέτοια ερμηνεύουν και χρησιμοποιούν την 'ανεπίσημη' κουλτούρα, *όχι όπως αυτή ερμηνεύει τον εαυτό της*. Ισχυριζόμαστε εδώ ότι αυτό το εμπόδιο δεν αίρεται με την απλή παραχώρηση του λόγου στον

κάτοικο/χρήστη, γιατί απλούστατα δεν έχουν στηθεί οι προϋποθέσεις ενός διαλόγου σε κοινή γλώσσα.

Από το *Supports…* του Habraken και τη δουλειά των Walter Segal και Lucien Kroll, ως τα πιο πρόσφατα αντίστοιχα εγχειρήματα,[2] η συμμετοχή του χρήστη στοιχειοθετείται μέσα σ' ένα πολύ περιορισμένο, 'από τα πάνω' πλαίσιο. Είτε θα έχουμε τη λογική support - infill των Friedman - Habraken, είτε την επιλογή από έτοιμες κατόψεις - παραλλαγές, εν είδει μιας 'multiple choice' αρχιτεκτονικής, είτε τη *μετάφραση* των αναγκών και επιθυμιών του χρήστη απ' τον αρχιτέκτονα, είτε την πλήρη σχεδόν απόσυρση του τελευταίου και την απομείωσή του στο ρόλο ενός τεχνικού συμβούλου ή απλώς ενός *εμψυχωτή*. Ήδη απ' το 1977 ο Lars Lerup έχει επισημάνει αυτή την παγίδα, της απόσυρσης της γνώσης μαζί με την εξουσία του ειδικού, κατά το συμμετοχικό σχεδιασμό (Lerup, 1977).

Γίνεται φανερό, ότι χρειάζεται «μια ειδική μεθοδολογία ανάδειξης και αξιοποίησης των δεδομένων του χρήστη από τον αρχιτέκτονα» (Βρυχέα και Λωράν, 1993), όσο και μια «ανακατανομή της γνώσης του αρχιτέκτονα» (Till, 2005) και «αμφισβήτηση των δεδομένων κωδίκων της αρχιτεκτονικής αισθητικής» (De Carlo, 1970), ωστόσο αυτά δεν αρκούν. Η παραδοχή που περισσότερο ή λιγότερο φανερά υποστηρίζει όλες αυτές τις μεθόδους, ότι τελικά μόνο *ο αρχιτέκτονας* μπορεί να *μεταφράσει* τις ανάγκες και επιθυμίες του χρήστη, από τη *φυσική γλώσσα* στην οποία διατυπώνονται στην επίσημη *γλώσσα της αρχιτεκτονικής* (είτε αυτό αφορά σε ελεύθερο σχεδιασμό είτε σε μια σειρά προκαθορισμένων στοιχείων - τύπων προς συναρμολόγηση και συνδυασμό), δεν καθιστά τελικά το χρήστη *ομιλούν αρχιτεκτονικό* υποκείμενο, τουλάχιστον όχι με όρους λόγιας πρακτικής.

ΣΥΝΤΟΜΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΗΣ «ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΗΣ ΠΡΟΤΑΣΗΣ ΑΝΑΠΛΑΣΗΣ» ΣΤΗ ΘΗΒΑ

Η «εναλλακτική πρόταση για την ανάπλαση του προσφυγικού συνοικισμού Θήβας» ξεκίνησε να αρθρώνεται το 1984 από μια μελετητική ομάδα με επικεφαλής την καθηγήτρια της Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Άννη Βρυχέα, σε συνεργασία με τη Δημοτική Αρχή Θήβας. Τόσο ο τότε δήμαρχος Κ. Κουρκούτης, όσο και η Τόνια Κατερίνη απ' την αρχική μελετητική ομάδα, σημειώνουν με έμφαση πως η πολιτική κατάσταση της εποχής ευνοούσε μια σχετική αυτονομία και λήψη πρωτοβουλιών από την τοπική αυτοδιοίκηση, με πρόσθετο θετικό στοιχείο την τότε καινούρια δυνατότητα έμμεσης χρηματοδότησης από σχετικά προγράμματα της ΕΟΚ.[3] Επιπλέον, ειδικότερα για την άσκηση κοινωνικής πολιτικής στον τομέα της κατοικίας και ευρύτερα του κτισμένου περιβάλλοντος, βασικό θεσμικό εργαλείο ήταν η ΔΕΠΟΣ,[4] φορέας που είχε αναλάβει ήδη την πραγματοποίηση ανάλογων προσπαθειών ανάπλασης.

Η διάχυτη εκείνη την εποχή αμφισβήτηση των μοντερνιστικών προτύπων κοινωνικής κατοικίας, όσο και η εγρήγορση για τις νέες τάσεις του συμμετοχικού σχεδιασμού, διακρίνονται με σαφήνεια και στο εισαγωγικό σημείωμα του Κ. Κουρκούτη στο πρώτο τεύχος που εκδόθηκε σχετικά με την εναλλακτική πρόταση για το συνοικισμό της Θήβας:

> *Η εφαρμογή της αρχής της συμμετοχής πιστεύουμε, ότι είναι ο αποφασιστικός παράγοντας, ώστε με την ανάπλαση να διατηρηθούν όλα εκείνα τα θετικά στοιχεία που διαθέτει ο συνοικισμός [...]. Δεν*

> *πιστεύουμε ότι ο Δήμος μαζί με κάποιους τεχνοκράτες, [...] χωρίς τους ίδιους τους ενδιαφερόμενους, μπορεί να κατασκευάσει με επιτυχία κατοικίες για λογαριασμό τους. Κάτι τέτοιο αναπαράγει και επιβάλλει το γνωστό πρότυπο της απάνθρωπης αστικής πολυκατοικίας, που σήμερα είναι χρεωκοπημένο.* (Βρυχέα et al., 1984α: 3)

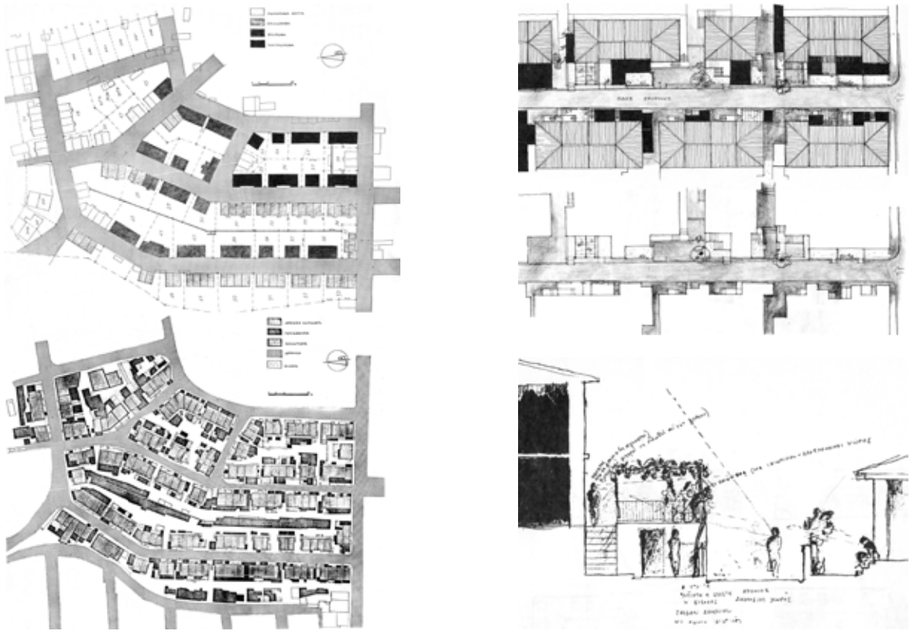
Ο προσφυγικός συνοικισμός ιδρύεται το 1926 και ολοκληρώνεται μέχρι το '35 για τη στέγαση προσφύγων που είχαν έλθει στη Θήβα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή του '22 (Βρυχέα et al., 1984α: 42). Η βασική μονάδα κατοικίας είναι ένα διώροφο πέτρινο κτίσμα με ξύλινη στέγη που χωρίζεται σε 8 διαμπερή διαμερίσματα (4 στο ισόγειο και 4 στον όροφο) χωρίς κουζίνα ή λουτρό και WC, εμβαδού 36-40 τμ το καθένα (Λουκόπουλος et al., 1990: 43). Σύμφωνα με την κάτοικο Ε. Βούλγαρη, πολλά από τα αρχικά κτίσματα δεν είχαν διαμοιραστεί ούτε καν με αυτά τα στοιχειώδη τετραγωνικά στους δικαιούχους τους, παρά είχαν χωριστεί περεταίρω εσωτερικά για να φιλοξενήσουν περισσότερους.

Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τις αυξανόμενες με το χρόνο ανάγκες των οικογενειών τους, οδήγησε τους κατοίκους στην ανάπτυξη μιας σειράς αυτοσχέδιων στην πλειονότητά τους προσθηκών, σε επαφή ή και σε μικρή απόσταση από τα αρχικά κτίσματα (εικ. 1).

Μέχρι το '84 που ξεκινά η ανάπλαση, η αρχική δομημένη επιφάνεια του συνοικισμού είχε διπλασιαστεί λόγω των προσθηκών, οι οποίες ωστόσο είχαν υποστεί μεγάλες φθορές λόγω αδυναμίας συντήρησης ή κακής κατασκευής, αλλά και λόγω του πρόσφατου μεγάλου σεισμού, σε συνδυασμό με την εξαρχής έλλειψη κατάλληλης υποδομής. Επιπλέον, παρατηρούνταν στο συνοικισμό μεγάλα ποσοστά ανεργίας (67% επί του ενεργού πληθυσμού) καθώς και μικρό ποσοστό ενεργού πληθυσμού, συγκριτικά με την υπόλοιπη Θήβα (57% έναντι 75%).

Με αυτά τα δεδομένα, η ομάδα αποφάσισε να αντιμετωπίσει το πρόβλημα του συνοικισμού συνολικά και όχι περιοριζόμενη στο οικιστικό κομμάτι. Έγινε προσπάθεια να αντιμετωπισθεί η ανεργία με εκπαίδευση μερίδας των κατοίκων σε επαγγέλματα σχετικά με την κατασκευή ή αξιοποίηση των ήδη υφιστάμενων ικανοτήτων τους και υποβοήθησή τους, ώστε να σχηματίσουν συνεταιριστικές-επιχειρηματικές ενώσεις. Αυτές οι δραστηριότητες θα βοηθούσαν ταυτόχρονα άμεσα ή έμμεσα στη μείωση του κόστους και τελικά στην οικονομική βιωσιμότητα της ανάπλασης. Ο χωρικός πλούτος που κατέγραψε η ομάδα στις γειτονιές του συνοικισμού από την άλλη, και ιδιαίτερα η σύνθετη σχέση ιδιωτικού-δημόσιου, θεωρήθηκε ότι είχε άμεση σχέση με τον πλούτο των κοινωνικών σχέσεων αυτών που τον κατοικούσαν, και αντίστοιχα η διατήρηση και αναπαραγωγή αυτών των ποιοτήτων χώρου, θα μπορούσαν κατ' αυτούς να στηριχθούν μόνο σε αντίστοιχες συλλογικές διεκδικήσεις (εικ. 2,3).

Μέχρι το 1992, οπότε και σταμάτησε οριστικά το πρόγραμμα λόγω έλλειψης χρηματοδότησης, είχαν ανακατασκευαστεί λιγότερα από 10 σπίτια (από τα ~300 αρχικά). Είχαν γίνει 65 μελέτες, από τις οποίες οι 28 είχαν ολοκληρωθεί για την πολεοδομία, ενώ 14 είχαν ήδη εγκριθεί. Επιλέχθηκαν εγκαταλελειμμένες κατοικίες που αγοράστηκαν απ' το Δήμο και ανακατασκευάστηκαν ως κέντρο γειτονιάς, που λειτουργούσε προσωρινά ως γραφείο της ανάπλασης



Εικ. 1
Η αρχική μορφή του συνοικισμού και η εικόνα του μετά τις προσθήκες των κατοίκων, όπως αυτή αποτυπώθηκε απ' την ομάδα το 1984
Εικ. 2-3
Ποιότητες στη σχέση ιδιωτικού - δημόσιου στο συνοικισμό

στο συνοικισμό, ενώ η ομάδα διεκδίκησε και πέτυχε την αλλαγή του ρυμοτομικού σχεδίου της περιοχής, νομιμοποιώντας ουσιαστικά τις αυθαίρετες προσθήκες των κατοίκων με σκοπό να διατηρηθούν κατά την ανακατασκευή, αλλά δεν πέτυχε την αλλαγή των όρων δόμησης (κυρίως του σ.δ.) που θα ήταν ουσιαστική για μια πραγματική αναβάθμιση των κατοικιών σε τ.μ. ανά κάτοικο.

Τέλος, για την υλοποίηση του έργου ειδικά, είχε συσταθεί μια δημοτική κατασκευαστική επιχείρηση (ΔΕΠΟΑΘ[5]) αλλά και η μελετητική ομάδα συνέστησε μια αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία (ΑΕΣΣ[6]), απαραίτητη για τη χρηματοδότηση απ' την ΕΟΚ.

Η ΠΡΟΤΑΣΗ

Στη συνέχεια, θα συνοψίσουμε τις διαπιστώσεις και τις επιδιώξεις της ομάδας όπως αποτυπώθηκαν στα σχετικά τεύχη,[7] αντιπαραβάλλοντας σε αυτά τα δεδομένα που προέκυψαν απ' τις προφορικές συνεντεύξεις που πραγματοποιήσαμε,[8] με αναφορά των συνεντευξιαζόμενων. Αναφέρουμε εδώ τα στοιχεία των συνεντευξιαζόμενων:

[ΤΚ] Τόνια Κατερίνη, αρχιτέκτων, μέλος της μελετητικής ομάδας 1984-1987.

[ΔΜ] Δημήτρης Μαλασπίνας, αρχιτέκτων-πολεοδόμος, μέλος της μελετητικής ομάδας 1984-1988 και υπεύθυνος για την πολεοδομική μελέτη του συνοικισμού (τροποποίηση του Ρ.Σ.).

[ΕΞ] Εύη Ξανθοπούλου, αρχιτέκτων, μέλος της μελετητικής ομάδας 1984-1992.

[ΚΚ] Κώστας Κουρκούτης, πολιτικός μηχανικός, δήμαρχος Θήβας στην αρχή της προσπάθειας και έως το 1989.

[ΕΒ] Έφη Βούλγαρη, κάτοικος του συνοικισμού, συμμετείχε στο πρόγραμμα και ολοκλήρωσε την ανακατασκευή του σπιτιού της σύμφωνα με αυτό, μέλος του συνεταιρισμού των γυναικών που είχε ξεκινήσει αρχικά στα πλαίσια του προγράμματος.

[Β] Βενετία, κάτοικος του συνοικισμού, μέλος του συνεταιρισμού των γυναικών, παρακολούθησε το πρόγραμμα αλλά δεν συμμετείχε σε αυτό.

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ – ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΣΥΝΟΙΚΙΣΜΟΥ

από το αρχείο:

- ομοιογενής πληθυσμός με κοινή ιστορία και καθημερινότητα/ περιθωριοποίηση: δεσμοί/ ανάμεσα σε *ανόμοιες* ομάδες (μουσουλμάνοι, νέοι, άνεργοι, γέροι)/ μια διευρυμένη οικογένεια

- αποτύπωση της *κοινωνικής δυναμικής* στο μετασχηματισμό του αστικού χώρου σα *σχέση ομάδας και ατόμου με το χώρο*/ αναζητούνται σ' αυτή *νέες παράμετροι*/ *απαντήσεις* στα *προβλήματα* του χώρου

- στενότητα χώρου/ συνάθροιση επίπλων διαφορετικών εποχών/ πληθώρα μικροαντικειμένων (που «ξεπερνούν σίγουρα τις προδιαγραφές μιας τυπολογίας» [Βρυχέα, 1992: 34])

- το *παράλογο*/ *το χωρίς λόγο* και το *περιττό*/ *υπέρβαση της αρχικής λειτουργίας*

Η καταγραφή των πολύ ιδιαίτερων εσωτερικών των σπιτιών του συνοικισμού, οργανώνεται περαιτέρω σε *δίπολα ποιοτήτων* (εικ. 4-6):

από τις συνεντεύξεις:

[ΤΚ]

(η ίδια θέτει το ερώτημα, «γιατί μας αρέσει ο συνοικισμός;»)

- χαμηλά σπίτια, κεραμίδια, αυλές - αγροτικές καταβολές της ομάδας, αναφορά σε μια «προβιομηχανική εποχή αθωότητας»

- ο τρόπος που το αρχικό κουτί είχε μετασχηματιστεί σε «πολύπλοκο πράγμα» βάσει των αναγκών/ προτιμήσεων αλλά και των ικανοτήτων/ δυνατοτήτων (εικ. 7)







Εικ. 4-6
Η οργάνωση των εσωτερικών χώρων μέσα από μια πληθώρα ετερόκλητων στοιχείων και μικροαντικειμένων

Εσωτερικά σπιτιών (έπιπλα / αντικείμενα) - Δίπολα ποιοτήτων	
αξία χρήσης	αξία κοινωνικής προβολής
οργάνωση	ατμόσφαιρα
ενιαίος πολυλειτουργικός χώρος	επίσημος χώρος (συνήθως αχρησιμοποίητος)
παρέμβαση του χρήστη	κυριαρχία προτύπων

ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ

από το αρχείο:

- *τι σημαίνει* ανάπλαση;
- *ποιος* θα κάνει την ανάπλαση;
- *για ποιον* θα γίνει η ανάπλαση;
- *σε ποια κατεύθυνση;*
- *με ποια κριτήρια* κάτι χαρακτηρίζεται και αποχαρακτηρίζεται *διατηρητέο, ιδιαίτερου κάλλους;* (Βρυχέα et al., 1984β: 7)

ΣΤΟΧΟΙ

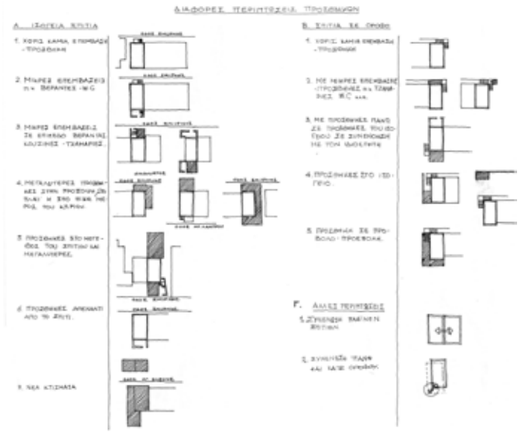
από το αρχείο:

- διατυπώνεται ως στόχος του προγράμματος η *συνολική αναβάθμιση* του συνοικισμού (οικονομική, εργασιακή, επιμορφωτική/ πολιτιστική) ως πρωταρχικό στοιχείο της οποίας, ωστόσο, αναγνωρίζεται η *κατοικία* (Βρυχέα et al., 1988β: 14) και κατ' επέκταση η *τεχνολογική αναβάθμιση*
- να τονιστεί η *ιδιαιτερότητα*/ να διατηρηθεί *η ιδιαίτερη δομή μετά τις προσθήκες*/ το *πλέγμα δημόσιου-ιδιωτικού*/ να ενταχθεί σε *δίκτυο* παρεμβάσεων/ να αποτελέσει *πόλο έλξης* για την πόλη συνολικά
- *κάθε* κατοικία να σχεδιαστεί *ξεχωριστά*/ με τις σημερινές τις *ανάγκες* και *ιδιαιτερότητες*

(*«το δικαίωμα στη διαφορά»*/ σε ένα *διαφορετικό* τρόπο ζωής)

- συμμετοχή των κατοίκων *σε όλες τις φάσεις:*

(Προγραμματισμός/ Σχεδιασμός/ Κατασκευή/ Διαχείριση)



- ο κάτοικος να *μιλήσει* (*προβλήματα/ ανάγκες*)/ και σταδιακά να *επιθυμήσει*/ να *φανταστεί*/ να *προτείνει*
- συμμετοχή για *διατήρηση* ή *συνειδητό μετασχηματισμό* των υφιστάμενων αξιών/ πληροφόρηση/ ανταλλαγή γνώσεων αμφίδρομη (Βρυχέα et al., 1988β: 16)
- προβολή *εναλλακτικών* και όχι *ολοκληρωμένων* μοντέλων ώστε να *κρίνουν* και όχι να *συναινούν*
- αξιοποίηση «στοιχείων που αμφισβητούν τον κώδικα των 'ειδικών' σε μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της σχέσης χρήστη/ ειδικού που στοχεύει στην αποκατάσταση ενός διαλόγου/ στην καταστροφή των σχέσεων εξουσίας»

[η τελευταία θέση διατυπώνεται στα αρχικά κείμενα, ενώ στην πορεία επαναδιατυπώνεται ως απόδοση εξουσιών και δημιουργία όρων άσκησης εξουσιών, μια εντελώς διαφορετική λογική δηλαδή ως προς το κρίσιμο ζήτημα της απώλειας της γνώσης και του αντικειμένου, που επισημάναμε και στην εισαγωγή]

Θεσμικές ρυθμίσεις:

- αύξηση σ.δ./ απόδοση μέρους στους κατοίκους και μέρους στον Δήμο για *προνοιακό* χαρακτήρα

(η αύξηση του σ.δ είχε στόχο να επιτρέψει και την περαιτέρω ανάπτυξη και μετασχηματισμό του συνοικισμού ώστε να παραμείνει ζωντανός εξελισσόμενος οργανισμός)

- τροποποίηση ρυμοτομικού σχεδίου/ νομιμοποίηση αυθαιρέτων/ απόδοση του οικειοποιημένου δημόσιου χώρου αλλού
- χαρακτηρισμός του συνοικισμού ως *οικιστικού συνόλου ιδιαίτερου ενδιαφέροντος*
- άρση ανισοτήτων μέσω του 'κοινωνικού συντελεστή' και του *δικαιώματος προτίμησης* απ' το Δήμο για άσκηση κοινωνικής πολιτικής

Οργάνωση της συμμετοχής:

- «γραφείο του δήμου και των κατοίκων για την ανάπλαση»/ κέντρο ενημέρωσης και οργάνωσης που θα μπορεί να μετεξελιχθεί σε «κοινοτικό κέντρο»
- «επιτροπή κατοίκων για την ανάπλαση» που θα πλαισιώνεται από ομάδες τετραγώνου/ ως στόχος πάντα διατυπώνεται η διαρκής τροφοδοσία πληροφόρησης (Βρυχέα et al., 1988β: 39)

Προγραμματισμός:

- *εξαντλητική καταγραφή* που προηγείται της *ανάλυσης*/ *ποιοτική* διάσταση στη συλλογή στοιχείων (επανέρχεται εδώ έμμεσα το σχήμα του «κόσμου ολόκληρου» που εκφράζει η βιωμένη κατοίκηση σε αντίθεση με το επιβεβλημένο άνωθεν πρότυπο που προκύπτει από μια περιοριστική/ αναλυτική διαδικασία)

Σχεδιασμός:

- διερεύνηση του *μοντέλου* της κατοικίας (*λειτουργίες, χώροι, υλικά, έπιπλα*) για την κάθε *συγκεκριμένη* οικογένεια
- *πολλές λύσεις*/ σύγκριση λύσεων - αναγκών

(εισαγωγή με αυτό τον τρόπο στη λογική του σχεδίου, δυνατότητα σχεδίασης από τους ίδιους)

- επιλογή αρχιτεκτονικών *στοιχείων και μορφών* που θα απορρέουν από τη *σημερινή εικόνα* του συνοικισμού/ «θετικά στοιχεία ιστορικής μνήμης» που έχουν *αποτυπωθεί* στο χώρο/ ή αν είναι νέα δεν θα είναι *αλόγιστη μεταφορά ξένων πρότυπων*/ *ακατανόητων* για τους κατοίκους/ έξω απ' τις *πραγματικές ανάγκες* και την *καθημερινή τους ζωή*

από τις συνεντεύξεις:

[ΤΚ]

για τη συμμετοχή:

- παράλληλες δράσεις για να «ξεκλειδώσει ο διάλογος», να δημιουργηθούν δίοδοι επικοινωνίας.
- το ζήτημα της *γλώσσας*/ ενημέρωση για σχετικά παραδείγματα συμμετοχικού

για το σχεδιασμό:

- η σχεδίαση του κάθε σπιτιού με λεπτομέρεια τραπεζομάντηλου χρησιμοποιήθηκε ως μεταβατικός τρόπος επικοινωνίας
- «στο επίπεδο της αισθητικής ήταν απόλυτα άλμα στο κενό, δηλαδή δεν υπήρχε καμία μεθοδολογία που να θεωρεί ότι ο χρήστης με κάποιο τρόπο πρέπει και σ' αυτό το κομμάτι να παρεμβαίνει, κι όχι να παίρνεις εσύ μορφολογικά κλισέ και να τα ενσωματώνεις»

για τα σχέδια των προτάσεων:

«αυτά τώρα είναι μεταμοντέρνες επιρροές που δεν υπήρχαν πουθενά στο συνοικισμό... δηλαδή αυτές οι στέγες... ήτανε μια αισθητική που εκείνη την εποχή ήταν πολύ κυρίαρχη... Aldo Rossi, που ερχόταν κι από την κουλτούρα των Ιταλών με τους οποίους η Άννη ήταν πολύ συνδεδεμένη... τώρα δεν σου λέω αν είναι ωραία ή άσχημα, αλλά δεν ήτανε συνοικισμός, δεν ήταν μέσα στο αισθητικό λεξιλόγιο του συνοικισμού»

[ΕΞ]

για τη συμμετοχή:

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασαν οι ιδέες της Ε.Ξ. για τη συμμετοχή στο σχεδιασμό, που δεν διαχώρισε απ' την Θήβα. Ο πελάτης, ο μη ειδικός, ανεξαρτήτως κοινωνικής θέσης, *δεν μπορεί να σχεδιάσει*, δεν μπορεί να εκφραστεί με όρους *λόγιας αρχιτεκτονικής*. Η εμπειρία της τόσο απ' τη Θήβα όσο και γενικότερα, την έχει οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι το σχέδιο του μη ειδικού είναι *πλασματικό*, δεν είναι αυτό που μοιάζει, ακριβώς γιατί ο μη ειδικός δεν έχει τα εργαλεία να το συλλάβει και να το κατανοήσει, και αν γίνει δεκτό κυριολεκτικά ('αμετάφραστο' θα μπορούσαμε να πούμε) οδηγεί σίγουρα σε προβλήματα και τελικά μη επίλυση των προβλημάτων που τίθενται στο σχεδιασμό.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, ωστόσο, η ανάπτυξη αυτής της προσέγγισης από την Ε.Ξ. Χρησιμοποίησε το παράδειγμα της ιατρικής για δύο λόγους. Πρώτον, για να παρουσιάσει τη σχέση αρχιτέκτονα-πελάτη (στο συμμετοχικό ή μη σχεδιασμό, που όπως είδαμε ελάχιστα διαχώρισε) σε αναλογία με την διαδικασία 'διάγνωσης' και πρότασης της κατάλληλης 'θεραπείας' από το γιατρό για κάποιο πρόβλημα του ασθενή του: το πέρασμα από τα λεγόμενα του μη-ειδικού ασθενή, τα οποία μπορεί και συχνά είναι ελλιπή/ παραπλανητικά ως προς το πραγματικό του πρόβλημα, στις πραγματικές διαστάσεις αυτού του τελευταίου. Μια διαδικασία που και η Ε.Ξ. όπως και πολλοί αρχιτέκτονες της πράξης συνηθίζουν να αποκαλούν «ψυχανάλυση» του πελάτη. Αν μπορούμε να πούμε πως η αρχική υπόθεση εδώ ήταν ότι ο πελάτης *δεν έχει* και κατά κανόνα *δεν μπορεί* αλλά και ίσως πιο σημαντικό *δεν ενδιαφέρεται* ν' αναπτύξει μια συνειδητή σχέση με τη γλώσσα της αρχιτεκτονικής, τότε έχουμε να κάνουμε με μια απόπειρα έκφρασης του «αρχιτεκτονικού υποσυνειδήτου» του, με μια γλώσσα που θα μπορούσε να χαρακτηρίζεται από *συμπυκνώσεις, μετατοπίσεις, παραστατικότητα και συμβολισμούς.*[9]

Ίσως έτσι αναδιατυπώνεται ο τύπος συμμετοχικού σχεδιασμού που τοποθετεί τον αρχιτέκτονα σε ρόλο μεταφραστή των αναγκών του χρήστη, με τη μετάφραση αυτή να αφορά όχι τόσο στη μεταφορά από τη *φυσική γλώσσα* στη *γλώσσα της αρχιτεκτονικής*, όπως υποθέσαμε στην εισαγωγή, αλλά *από το υποσυνείδητο στο συνειδητό της (κοινής) αρχιτεκτονικής γλώσσας καθ' εαυτή.*

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ

από το αρχείο:

- αρχική υποβάθμιση: *ιδεολογική* (τόπος προσφύγων, δεν τους θέλουν οι άλλοι)
- χρόνια υποβάθμιση: *τεχνολογική*, *κοινωνική* (κοινωνική άνοδος κατοίκων, φυγή και ερχομός χαμηλότερων στρωμάτων/ χωρίς το ίδιο *συναισθηματικό δέσιμο* με το χώρο ή την ίδια *κοινωνική συνοχή* / φαύλος κύκλος)

- μακρόχρονη αναμονή για λύση από το κράτος/ υποσχέσεις αναβάθμισης που δεν τηρούνται/ αποδοχή/ *παθητικοποίηση*
- σταθερό πρόβλημα *υποχρηματοδότησης*/ εύρεσης εναλλακτικών πόρων
- δυσκολία ανάπτυξης *πρωτοβουλίας* και *αρμοδιότητας* στις σχετικές επιτροπές κατοίκων/ αμηχανία, ανυπαρξία *προηγούμενων* τέτοιων διαδικασιών/ ανάγκη *ειδικής εκπαίδευσης* όσων συμμετέχουν σε επιτροπές (καταρχήν γίνεται λόγος μόνο για *ενημέρωση*)/ ο *εθελοντικός* χαρακτήρας ίσως παράγοντας αδράνειας, ο μετασχηματισμός σε *αποφασιστικό* χαρακτήρα επικίνδυνος αλλά απαραίτητος
- η *άτυπη* μορφή της επιτροπής γειτονιάς και η *περιστασιακή* λειτουργία της δεν κατόρθωσαν να ενεργοποιήσουν τον κόσμο και να εμβαθύνουν τη συμμετοχή/ βασικό στοιχείο κινητοποίησης αποτέλεσε και αποτελεί η ανακατασκευή της κατοικίας *του καθενός*
- αρχικό πρόβλημα *γλώσσας*, *ορολογίας* και *αναπαραστατικών μεθόδων* στο διάλογο
- δύναμη *προτύπων*/ αναπόφευκτη *αδράνεια* των ατόμων
- προσφυγή σε *έτοιμες εικόνες* που δεν *κατανοούν* πλήρως
- σχεδιασμός κατοικίας για τις ανάγκες της κάθε οικογένειας *ξεχωριστά*

(μεθοδολογική παραδοχή που αποδεικνύεται ιδιαίτερα δύσκολη στην εφαρμογή λόγω περιορισμών χρόνου / χρηματοδότησης)

- πρόβλημα στην κατασκευή / ανάγκη για ειδική διερεύνηση λόγω ιδιομορφίας της *αυτοκατασκευαστικής* παράδοσης

από τις συνεντεύξεις:

[ΤΚ]

- «η ανεκτικότητα του αρχιτέκτονα απέναντι στην άγνοια ή τη διαφορετική άποψη. Ήμασταν λίγο κατασταλτικοί, περισσότερο απ' ό, τι με πελάτη. Στη διαφωνία έπρεπε να τους πείσουμε, ειδικά όταν ήταν σε αντίθεση με το αξιακό σύστημα που θέλαμε να κυριαρχήσει, που υποτίθεται ότι έβγαινε απ' τις αρχές του συνοικισμού. Γινόταν και προσπάθεια να καταλάβουν, να αποκτήσουν κριτήρια, αλλά βασικά να πεισθούν. Ο ρόλος του ειδικού ήταν πιο ενδυναμωμένος, λόγω της οικονομικής σχέσης, αλλά και λόγω του αυξημένου κινήτρου».
- «υπήρχε πάντως μια πιο εκπαιδευτική διάσταση, μια έγνοια να εξηγήσεις και να καταλάβει, πιο πολύ απ' τη μεριά της Άννης, επειδή είχε πιο πολύ ίσως τη στόφα του δασκάλου, αλλά ίσως επειδή ήταν και πιο σίγουρη για το τι θεωρείται σωστό ή λάθος. Οι άλλοι ήμασταν και πιο επιρρεπείς να ακούσουμε και να παρασυρθούμε, και ίσως δεν ήμασταν και τόσο σίγουροι».

για την αισθητική:

«ο συνοικισμός είχε μια ιδιαιτερότητα. Είχε αυτό που εγώ λέω 'architettura povera'. Δηλαδή... ετερόκλητα υλικά, φτηνά υλικά, επανάχρηση υλικών... αυτό το πράγμα από μόνο του είναι φορέας τρομερής αισθητικής - ανεξάρτητα από το τι αυτό σημαίνει για την ποιότητα των κτηρίων για τις μονώσεις για αυτά. Από μόνο του όμως παράγει κάδρα, εικόνες. Εμείς... επειδή αυτό φτιάχτηκε στην ουσία με συμβατικό τρόπο δηλαδή δεν φτιάχτηκε χειροποίητα -μπήκαν μέσα μάστοροι και το φτιάξανε- δεν υπήρχε συμμετοχική διαδικασία στην κατασκευή, δεν υπήρχε αυτοσχεδια-

σμός, δεν υπήρχε τίποτε εναλλακτικό στη διαδικασία της κατασκευής […] δεν ήτανε πιστό στις αρχές. […] έπρεπε να είχαμε διαθέσει περισσότερο χρόνο - να πούμε θα το φτιάξουνε δέκα κάτοικοι με τρόπους πιο εναλλακτικούς… η αυτογενής κατασκευή Vs οργανωμένη είναι εκεί 0-1, εκεί ηττήθηκε το αυθόρμητο. […] το προϊόν θα κριτικαριστεί από πολλούς, άρα εικόνα αποδεκτή, κοντά στην κυρίαρχη […]»

για το πολεοδομικό:

«στο πολεοδομικό, πώς νομοθετείς; Υπ' όψιν ότι πιθανόν δε θα γίνονταν όλες οι μελέτες, κάποιες θα γίνονταν από άλλους που ίσως δε θα 'χαν το ίδιο αξιακό σύστημα, άρα πέρα απ' το θέμα της νομιμοποίησης, έπρεπε να μπουν κανόνες, προφανώς πιο ελαστικοί. Ελαστικό κουτί Vs διαμορφωμένο περίγραμμα»

«και της έλεγα (σ.σ. της Α. Βρυχέα) ότι αν βάλεις αυτό το περίγραμμα (σ.σ. εννοεί τη νέα οικοδομική γραμμή που ακολούθησε το ακριβές περίγραμμα των προσθηκών), αυτός ο οικισμός σε 30 χρόνια θα πεθάνει, γιατί κανένας δε θα μπορεί ν' αλλάξει τίποτα»

[ΔΜ]

«υπήρχε πάντα η νοοτροπία της ιδιωτικής -ο καθένας για την πάρτη του- με αποτέλεσμα να φτιάχνουν ακόμα και σπίτια μεμονωμένα - ακόμα κι αν κάποιος ήθελε να το φτιάξει τον εμπόδιζαν οι άλλοι, γιατί αυτός κι όχι εγώ, γιατί όχι το κράτος ή κάποιος φορέας»

«ναι, ήταν μια ιδιαίτερη ομάδα, αλλά απλά με την έννοια ότι έξω από αυτά τα όρια ή κατάσταση ήταν πολύ χειρότερη»

«το να κάνεις συνέλευση γειτονιάς και να συζητάς τα αναρτημένα σχέδια, δε θα το πετύχαινες πουθενά αλλού»

για το αν κατέκτησαν κάποιο επίπεδο συνειδητότητας για την «ιδιαίτερη αρχιτεκτονική τους» οι κάτοικοι:

«θα μπορούσε αλλά δε συναντήθηκαν αυτά τα δύο/ η μετάφραση αυτής της μορφολογικής ποικιλίας από την ομάδα έγινε με έναν αφηρημένο τρόπο, του τύπου σχεδιάζουμε ποικιλόμορφα εξωτερικά τα σπίτια/ δεν υπήρξε αναγνώριση των υλικών που χρησιμοποιόντουσαν/ αυτό έγινε γιατί και οι ίδιοι (σ.σ. οι κάτοικοι) είχαν πειστεί στο βάθος από το όνομα 'μαχαλάς' που έδινε στο συνοικισμό η Θήβα»

«έγινε μια προσπάθεια να καταλάβουν ότι και τα ευτελή υλικά μπορούν να αξιοποιηθούν και να αποδώσουν μια λειτουργική και καθ' όλα καθωσπρέπει κατοικία, αλλά δε νομίζω ότι συνειδητοποιήθηκε αυτό από τον κόσμο, παρέμεινε σαν θέαμα γι' αυτούς»

για το ρυμοτομικό:

«υπήρξαν πράγματα που κόπηκαν στο ΣΧΟΠ, υπήρχε πρόταση να προχωρήσει παραπέρα σε κάποιου τύπου ειδικό οικοδομικό κανονισμό για το χώρο αυτό»

«μπορεί κανείς να πει το επιχείρημα ότι ήταν λίγο 'πάγωμα' της εξέλιξης η ζικ-ζακ γραμμή, αλλά ήταν αρκετά ελαστικοί οι όροι για να κάνει κανείς κάτι διαφορετικό»

[Β]

για τα σπίτια:

- η αντιπαροχή δεν γινόταν και για λόγους συνιδιοκτησίας

«ένας ξένος μη συνοικισμιώτης μου είχε πει -εσείς οι ίδιοι δεν αγαπάτε το συνοικισμό. Ανέκαθεν, είναι σημάδι των Ιώνων (;) η αντιπαράθεση. Αν ήτανε Σαρακατσαναίοι θα ήτανε 'ένα', εδώ υπάρχει διαίρει και

βασίλευε»

[ΕΒ]

«οι τσακωμοί ήτανε της πλάκας δεν πηγαίνανε στα δικαστήρια και στους δικηγόρους οι Μικρασιάτες/ αφού μένανε τόσο πολλοί μαζί λογικό ήτανε»

«γιατί αν ήταν ένα οικόπεδο θα το 'φτιάχναν το σπίτι τους όπως κάναν στο νέο συνοικισμό»

«αυτοί που τα φτιάξαμε θέλαμε πολύ να τα φτιάξουμε»

ΚΑΤΑΚΤΗΣΕΙΣ

<u>από το αρχείο:</u>

- ανταπόκριση μέρους των κατοίκων στο αίτημα για συμμετοχή (περίπου 40 οικογένειες)/ συνειδητοποίηση της ανάγκης για δική τους *θέληση* και *δράση*/ σύντομη στροφή σε ένα προβληματισμό που ξεπέρασε το απλό αίτημα για ένα σπίτι

- ο σχεδιασμός και η κατασκευή του κέντρου γειτονιάς πραγματώνει *μια νέα ενότητα στη σχέση παλιού-καινούριου* κτίσματος/ *διευρύνει την αντίληψη* των κατοίκων για τον πιθανό μετασχηματισμό της δικής τους κατοικίας και αποτελεί ένα *συγκεκριμένο συμβάν-πρόκληση* για συζητήσεις (εικ. 8-11)

- έγκριση της τροποποίησης του Ρ.Σ. (εικ. 12)

<u>από τις συνεντεύξεις:</u>

[ΤΚ]

για το «να φτιάξεις ένα δικό σου χώρο»[10]:

- «όντως δεν το έκαναν (σ.σ. οι κάτοικοι) ιδεολογικά, απλά το έκαναν κάτω απ' τις συνθήκες. Μπήκε και συνειδητοποιήθηκε σα θέμα από τους περισσότερους. Έφτασαν να αισθάνονται υπερήφανοι για αυτό» *(και για το πριν και για το συμμετοχικό).*

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΕΦΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗ

[ΕΒ]

ευχαριστήθηκα αλλά και στεναχωρήθηκα γιατί αναγκάστηκα να την κάνω αυτή την κίνηση, αλλά βλέπαμε ότι δεν υπήρχε μέλλον/ το μετανόησα εκ των υστέρων γιατί δεν είχε συνέχεια/ έζησα τόσα χρόνια, ήταν καλό, η κίνηση ήταν καλή/ και δε θα 'φευγα αν είχε συνέχεια/ βγήκε άδεια για τα τρία σπίτια συγχρόνως (τα υπόλοιπα της οικοδομικής ενότητας στην οποία ανήκε το δικό της)/ τα άλλα δύο μισοφτιαχτήκανε/ δε φτάνει ένα σπίτι, θέλεις και το περιβάλλον...

<u>σύνθεση οικογένειας Βούλγαρη, 1984:</u>

Έφη + σύζυγος + γιος + κόρη (γεννιέται το '85)

και οι γονείς της, έμειναν μέχρι 2004-5 που πέθαναν

για το αρχικό σπίτι:

- επιβεβαιώνει τη διαφοροποίηση σε επίσημο/ ανεπίσημο τμήμα ανάλογα τους δρόμους. Ουσιαστικά στο πάνω τμήμα (το παλιό) έμενε η οικογένειά της, με την πρώτη βασική σειρά από προσθήκες το '70, σε ένα σύνολο από σαλόνι, κουζίνα, μπάνιο, δύο κρεβατοκάμαρες. Όταν παντρεύτηκε διαμορφώθηκε σε δωμάτιο και δεύτερο μπάνιο ο κάτω χώρος για τους γονείς της, ενώ το απέναντι δωμάτιο με κουζίνα, κρεβάτι κλπ φτιάχτηκε για τη γιαγιά της το '77 που η Έφη αρραβωνιάστηκε, γιατί δεν υπήρχε προοπτική να πάει σε άλλο σπίτι η Έφη με τον άντρα της. Αργότερα το χρησιμοποίησαν οι γονείς της σαν κουζίνα. Εκ των



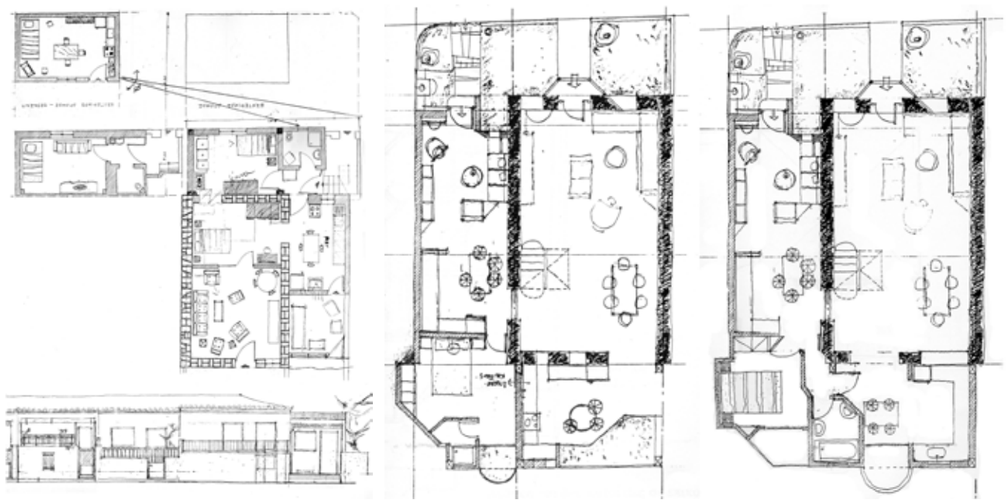
Εικ. 8-9
Το κέντρο γειτονιάς. Σχέδια μελέτης και άποψη από την σημερινή κατάσταση
Εικ. 10-11
Το κέντρο γειτονιάς. Σχέδια μελέτης και άποψη από την σημερινή κατάσταση
Εικ. 12
Η τροποποίηση του ρυμοτομικού σχεδίου που νομιμοποιεί τις προσθήκες στο συνοικισμό. Διακρίνεται με κόκκινο η οικοδομική γραμμή που ακολουθεί το περίγραμμά τους.

υστέρων επεκτάθηκε απ' την Έφη η κουζίνα του κυρίως σπιτιού για να 'χει κι ένα ανεπίσημο καθημερινό και να 'ναι πιο άνετη. (εικ. 13)

για την ανακατασκευή:

- για να είναι «τυπικοί» όπως λέει η Έφη, είχαν κάνει το μισό δώμα υπόστεγο με στέγη - κεραμίδια, για να μη φαίνεται ότι σκοπεύουν να το οικοδομήσουν. Όλο το υπόλοιπο ήταν κεραμοσκεπή. Ο άντρας της έκανε με σιδηροκατασκευή τη στέγη (και ξύλο θαλάσσης, ούτε πισσόχαρτα, φωνάξανε μόνο κάποιον να τους βάλει κεραμίδια - ο άντρας της είχε συνεργείο αυτοκινήτων και ήξερε να δουλεύει το σίδερο).

- το σχέδιο για σκάλα από πίσω στην κουζίνα δεν το 'θελε η μάνα της γιατί δεν της πολυάρεσε η γειτονιά από πίσω. «Ήτανε μαθημένη με τους πάνω». Ωστόσο υπήρχε και το θέμα ότι η Έφη ήθελε περισσότερο χώρο και σ' αυτή την κουζίνα, με ντουλάπια κλπ.



Εικ. 13
Η αποτύπωση του αρχικού σπιτιού της Έφης Βούλγαρη, με τις προσθήκες, όπως ήταν μέχρι το 1990. Κατόψεις της κατοικίας και πίσω όψη του συνόλου της οικοδομικής ενότητας (το σπίτι της Ε.Β. διακρίνεται δεξιά)
Εικ. 14
Η πρόταση για την ανακατασκευή του σπιτιού της Ε. Βούλγαρη. Δύο παραλλαγές κατόψεων.

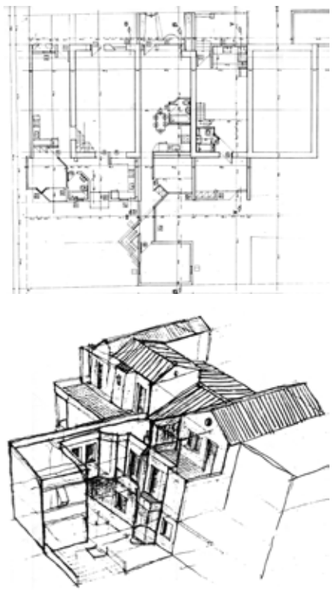
- η Έφη λέει ότι περισσότερο λόγο ήθελε να έχει στην εσωτερική διαρρύθμιση του σπιτιού να την βολέψει (άμεση αναφορά στο διάγραμμα αναγκών-σχέσεων) και όχι τόσο στο εξωτερικό, που είναι «πιο υποκειμενικό». Αναφέρεται στο στρογγυλό στοιχείο στο αέτωμα. «Τι το θες αυτό» της είπε της Άννης, «Θα το κάνω τοίχο». «Όχι μου είπε, θα είναι ωραίο. Και όντως, ήταν ωραίο. Τα αισθητικά τα έξω ήτανε λεπτομέρειες, όπως πχ το μπαλκονάκι το πίσω». (εικ. 14)

για τα σχέδια που έδειχναν τη συνολική επέμβαση στην οικοδομική ενότητα, που δεν πραγματοποιήθηκαν:

- υπήρχαν μεταξύ τους διαφωνίες, αλλά δεν είχαν και τα χρήματα να ολοκληρώσουν τα δικά τους (σ.σ. τα πιο ενδιαφέροντα κομμάτια, των απέναντι προσθηκών που ενίσχυαν την ιδιαίτερη ποιότητα εσωτερικού

δρόμου - σχέσης ιδιωτικού-δημόσιου, δεν υλοποιήθηκαν. Υλοποιήθηκαν μόνο μερικές βελτιώσεις στα μεμονωμένα κελύφη).

- την έκθεση των σχεδίων την έκαναν πάντως. Ως προς τις αντιδράσεις του κόσμου, τους άρεσε, «αλλά όλοι κώλωναν στα λεφτά και στη δύσκολη ιδιοκτησιακή συνεννόηση και οι υπόλοιποι που προχώρησαν τα σπίτια, ήταν αυτοί που ήταν μόνοι τους! (Κάκκας, Ραπτόπουλος πχ - οι υπόλοιποι της οικοδομικής ενότητας της Έφης)». (εικ. 15-16)



Εικ. 15-16
Η πρόταση για την ανακατασκευή της οικοδομικής ενότητας του σπιτιού της Ε. Βούλγαρη. Κάτοψη ισογείου, αξονομετρικό

για τα χρώματα:

η Έφη το ήθελε μέσα άσπρο, «ήταν της μόδας τότε, η Άννη δεν είχε αντίρρηση». Για έξω της έφερε χρωματική πρόταση μετά από 1-1,5 χρόνο, η Έφη βιαζότανε και το είχε βάψει ήδη. «Το 'κανα με το δικό μου γούστο. Ήτανε της μόδας τα κίτρινα με τα άσπρα. Και τέρμα και τελείωσε».

επί της αισθητικής των αντικειμένων και των υλικών:

- έπιπλα είχε πάρει δικά της το '78 που παντρεύτηκε (τραπεζαρία, σαλόνι, καρέκλες, σύνθετο «που ήταν τότε της μόδας») και κράτησε αυτά που είχε. Άλλαξε έπιπλα όταν χάλασαν ή και όταν κάποια ήταν «εκτός μόδας»

- για τα υλικά δεν είχαν διαφωνίες γιατί είδαν ότι τα φτιάχνανε μόνοι τους και τους άφησαν (σ.σ. η ομάδα και η ΔΕΠΟΑΘ), όπως πχ με την επιλογή του σίδερου αντί για ξύλο (λόγω της ειδικότητας του άντρα της), αλλά και τα σχέδια πχ των κάγκελων. Ήθελαν να γκρεμίσουν τον πέτρινο τοίχο ανάμεσα (εννοεί την πλευρά του αρχικού τμήματος που το συνέδεε με τις προσθήκες) αλλά η Άννη δεν τους άφησε. Το επιχείρημά της ήταν πως «είναι γερό, καλό το κτίσμα». Ήθελαν να ρίξουν κολώνες, για να κρατήσει καλύτερα την πλάκα που θα ρίχνανε. Τελικά κάνανε τοιχείο και το ενισχύσανε με σίδερα, ενώσανε και τις πλάκες σίδερο με σίδερο. Στα ανοίγματα έφτιαξαν πλαίσια μεταλλικά που ενώθηκαν με πλέγματα στους τοίχους, μέσα έξω και μετά σοβάτισμα. Η σκεπή επίσης έγινε με σίδερο. «Πολύ δουλειά», είχε σπάσει και το χέρι του ο άντρας της. «Φύγαν και πολύ περισσότερα λεφτά σ' αυτό» λέει η Έφη, απ' ό, τι αν είχαν ρίξει απλά κολώνες.

«Δεν είμαι άνθρωπος ιδιαίτερα δύσκολος, κι αφού



Εικ. 17-19
Το σπίτι της Ε. Βούλγαρη και η οικοδομική του ενότητα σήμερα.

είδα ότι επαρκούσε και γινόταν άμεσα περίπου όπως το θελα, δεν έκατσα να το πολυψάξω». Δεν είχαν ξανασυνεργαστεί με αρχιτέκτονα. (εικ. 17-19)

για το σχεδιασμό:

Η διαδικασία με τα σχέδια ήταν γι' αυτή πρωτόγνωρη, «δεν ήμουν ποτέ καλή στο σχέδιο...». Ο άντρας της λόγω δουλειάς είχε μια επαφή με το σχέδιο. «Στην πράξη μπορεί να μην ήταν 100% αυτό που ήθελα, άλλα λόγω ότι δεν υπήρχε δυνατότητα να κάνω κάτι άλλο, έριξα κι εγώ νερό στο κρασί μου, έριξαν κι αυτοί και βρήκαμε μια μέση λύση/ δε θυμάμαι να είχα σχεδιάσει, μπορεί, ή έστω με χειρονομία να είχα δείξει στο σχέδιο/ δεν είχαμε γενικά μεγάλες διαφωνίες, μόνο σε λεπτομέρειες, όπως στα τετραγωνικά, που δεν ήξερα εγώ για το σ.δ.»

Είχε κοιτάξει σπίτια κυρίως εσωτερικά που μοιάζαν με το δικό της, και άλλες λεπτομέρειες που τους είχε δείξει η Άννη, όπως στέγες, κουζίνες, αλλά δεν το 'χε ψάξει πολύ «λόγω ηλικίας θες, λόγω ιδιοσυγκρασίας...».

για το παρόν και το μέλλον:

Είναι ευχαριστημένη απ' το καινούριο σπίτι στο οποίο έχει πλέον μετακομίσει. Για τη μελλοντική διαρρύθμιση του ισογείου που είναι κενό, λέει πως δε θα συμβουλευτεί αρχιτέκτονα, μηχανικό ίσως. Πάντως το δικό της δε θεωρεί ότι θα μπορούσαν να το είχαν κάνει μόνοι τους. Θεωρεί ότι χρειάζεται, όχι μόνο η τεχνική συμβουλή... «άλλο ένας άνθρωπος που δεν

ξέρει τίποτα κι άλλο ένας που ξέρει πέντε πράγματα... και μπορεί αυτά που μου λέγε εκείνη εμένα να μη μου αρέσανε, αλλά δεν έπαυε να ήταν ένα ωραίο σχέδιο. Αν έχτιζα ένα σπίτι απ' την αρχή όλο καινούριο εννοείται θα την ακολουθούσα κατά γράμμα... και στο παλιό 90% κατά γράμμα την ακολούθησα, κι ένα 10% διαφωνίες που υπήρχαν ήταν γιατί ήταν στενά τα όρια.»

Ένιωσε περήφανη για το σύνολο της διαδικασίας, και ότι κάνανε το 50% της δουλειάς μόνοι τους.

ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΤΗΣ ΘΗΒΑΣ: ΓΙΑ ΕΝΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ

Στη σύντομη επισκόπηση των θεωριών περί συμμετοχικού σχεδιασμού που κάναμε στην εισαγωγή, καταλήγαμε με μια καταρχήν αρνητική θέση απέναντι στη λογική της ανάληψης εκ μέρους του ειδικού - αρχιτέκτονα του ρόλου ενός 'μεταφραστή' των αναγκών του χρήστη κατά το σχεδιασμό, αμφισβητώντας το κατά πόσο μια τέτοια διαδικασία αναβαθμίζει ουσιαστικά το ρόλο του δεύτερου στην παραγωγή του χώρου, που είναι και το κυρίως ζητούμενο. Μέσω του παραδείγματος της Θήβας ωστόσο, είδαμε ότι ήδη αυτή η διαδικασία μπορεί να είναι αρκετά αινιγματική, και μάλιστα φτάσαμε να την αναδιατυπώσουμε εν μέρει, από *μετάφραση της φυσικής γλώσσας του χρήστη σε αρχιτεκτονική γλώσσα*, σε *διάγνωση της συνειδητής αρχιτεκτονικής γλώσσας μέσω ενός «αρχιτεκτονικού ασυνειδήτου» που εκφέρεται από το χρήστη*. Ακόμα και με αυτή τη μετατόπιση, το πρόβλημα του συμμετοχικού σχεδιασμού εξακολουθεί να παραμένει διπλό: απαιτείται αφενός πράγματι *μια ειδική μεθοδολογία καταγραφής* της *ιδιωματικής αρχιτεκτονικής* του μη ειδικού, και αφετέρου η εύρεση τρόπων καλλιέργειας μιας *προβληματικής για την παραγωγή του χώρου από μεριάς του χρήστη*, προσαρμοσμένης στους ιδιαίτερους *τρόπους* αυτής της αρχιτεκτονικής.

Ο Michel de Certeau (2010), στη μελέτη του για τις *καθημερινές πρακτικές* , αντιμέτωπος με το δικό του φευγαλέο αντικείμενο, αναπτύσσει ένα τρόπο σύλληψης και ομιλίας για τις πρακτικές, που παρουσιάζει αρκετές συγγένειες με την προβληματική που είδαμε και στις σχετικές θέσεις της ομάδας της Θήβας και ίσως μας φανεί εδώ χρήσιμη.

Μια απ' τις βασικότερες θέσεις του αφορά στο πρόβλημα της στατιστικής, της απόπειρας με άλλα λόγια καταγραφής ενός *πληθυντικού φαινομένου* δια της ποσοτικοποίησής του και της αναγωγής των δεδομένων αυτών σε κατηγορίες που στη συνέχεια θα το χαρακτηρίζουν ως *τυπικές*. Η κριτική του de Certeau ξεκινά από το θεμελιώδες πρόβλημα κάθε καταγραφής, την αδυναμία αντίληψης δεδομένων που δεν υπακούουν σε μια εν μέρει προαποφασισμένη τυποποίηση:

> [σ.σ. η στατιστική] *συλλαμβάνει το υλικό των πρακτικών, όχι τη μορφή τους ανιχνεύει τα χρησιμοποιούμενα στοιχεία, όχι το «φραζάρισμα» που οφείλεται στα μαστορέματα, στη «χειροτεχνική» επινοητικότητα, στη διαλογικότητα μέσω των οποίων συνδυάζονται όλα αυτά τα «παραδεδεγμένα», άχρωμα στοιχεία.* (de Certeau, 2010: 65-66)

Η μελέτη του παραδείγματος της Θήβας, που έφτασε στη μεγαλύτερή της λεπτομέρεια όσον αφορά στην παραγωγή του χώρου σε συνεργασία με το μη ειδικό στην περίπτωση της Έφης Βούλγαρη, έδειξε μια παραγωγή κατά τα φαινόμενα τυπικών χώρων, όχι πολύ διαφορετικών από αυτούς που έχουμε συνηθίσει να συναντάμε στα τυπικά διαμερίσματα των αστικών πολυκατοικιών, που ήταν και στο στόχαστρο της κριτικής της ομάδας εξαρχής. Ο de Certeau, ωστόσο, εδώ μοιάζει να θέλει να στρέψει την προσοχή μας μακριά από αυτό που θα ονομάζαμε 'αρχιτεκτονικό προϊόν' καθ' εαυτό, και τη φαινομενικά *άκριτη κατανάλωσή* του από τον μη ειδικό, προς τη φευγαλέα *μεταχείρισή* του:

> *Σε μια παραγωγή εξορθολογισμένη και επεκτατική, θορυβώδη και θεαματική [σ.σ. σε εμάς: η λόγια αρχιτεκτονική] αντιστοιχεί μια άλλη παραγωγή που χαρακτηρίζεται «κατανάλωση». Και αυτή είναι πολυμήχανη, είναι σκόρπια, όμως παρεισδύει παντού, σιωπηλή και σχεδόν αόρατη, εφόσον δε δηλώνεται με δικά της προϊόντα, αλλά στους τρόπους μεταχείρισης των όποιων προϊόντων επιβάλλει μια κυρίαρχη οικονομική τάξη πραγμάτων. […] δόμηση προσωπικών φράσεων με λεξιλόγιο και συντακτικό παραδεδεγμένα.* (de Certeau, 2010: 56-57)

Αν αυτές οι *χρήσεις* του 'αρχιτεκτονικού αντικειμένου' μπορεί να θεωρηθεί ότι συνιστούν μια εναλλακτική μορφή παραγωγής του χώρου και του νοήματός του από τους μη ειδικούς, παραμένει ωστόσο ανοιχτό το ζήτημα της ανάπτυξής τους.

Μια πρώτη ιδέα για τη στοιχειοθέτηση μιας πρακτικής που θα αντιμετωπίζει αυτό το ζήτημα, συνιστώντας ταυτόχρονα *παιδαγωγική* διαδικασία αλλά και απομάκρυνση από μια σχέση *ανισότητας* ανάμεσα σε διδάσκοντα - διδασκόμενο, βρίσκουμε στον *Αδαή Δάσκαλο* του J. Rancière (1991). Η βασική ιδέα της *ισότιμης* σχέσης δασκάλου-μαθητευόμενου, που αναπτύσσει εκεί ο Rancière, συνίσταται στο ότι ο πρώτος περιορίζεται στο να θέτει στο δεύτερο ένα πρόβλημα και να τον *ελέγχει*, όχι ως προς τη *νοημοσύνη*, αλλά ως προς την *άσκηση της προσοχής*. Αυτή την τολμηρή υπόθεση, ο Rancière την υποστηρίζει θεωρητικά με την αρχικά *ισότιμη ικανότητα* απόκτησης της *μητρικής* γλώσσας από όλους, που στη συνέχεια εξασθενεί, αφού χάνεται το αρχικό πολύ ισχυρό κίνητρο για επικοινωνία.

Επιστρέφοντας αυτό τον προβληματισμό στο παράδειγμα της Θήβας αλλά και στην ευρύτερη προβληματική για το συμμετοχικό σχεδιασμό, συναντάμε ένα ενδιαφέρον σημείο στη μεθοδολογική αρχή της παρουσίασης κατά το σχεδιασμό *πολλαπλών λύσεων* στο χρήστη. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι αυτές οι 'λύσεις' ως τέτοιες, συνιστούν ακριβώς 'έτοιμα αρχιτεκτονικά αντικείμενα', που θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς σύμφωνα με τον de Certeau, ότι στη συνέχεια διαφοροποιούνται κυρίως εισερχόμενα στο πεδίο των *χρήσεών* τους από τους κατοίκους.

Για τον Rancière πάλι, αυτή η παρεμβολή ενός 'έτοιμου αντικειμένου' (εκεί: ένα βιβλίο) ανάμεσα στο δάσκαλο και το μαθητευόμενο, είναι μια γέφυρα επικοινωνίας μεταξύ μιας νοημοσύνης και μιας (όμοιας) άλλης, αλλά ταυτόχρονα και αυτό που τις διατηρεί σε *ασφαλή απόσταση*, που εξασφαλίζει δηλαδή δυνάμει, τη δυνατότητα ανάπτυξης της μιας, αυτόνομα επί του διαμεσολαβητικού αντικειμένου, χωρίς την άμεση παρεμβολή της άλλης. Η μόνη παρεμβολή που επιτρέπει η θεωρία του Rancière είναι, όπως είδαμε, αυτή του ελέγχου της *άσκησης της προσοχής*. Είναι μια παρεμ-

βολή στη *βούληση άσκησης της νοημοσύνης* και όχι στην ίδια τη νοημοσύνη, όπως σπεύδει να επισημάνει, μια συνθήκη που εξακολουθεί να αναγνωρίζει τον αδαή ως καταρχήν *εξίσου ικανό* να πραγματευτεί το οποιοδήποτε υπό εξέταση αντικείμενο. Με μια τέτοια θεώρηση, ο *δάσκαλος* καθίσταται καταστατικά *το ίδιο αδαής* με το μαθητευόμενο. Ως τέτοιος πλέον, *δεν μπορεί* να επιβεβαιώσει αυτό που ο μαθητευόμενος θα βρει, αλλά *το γεγονός ότι έψαξε.*

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ: Η ΔΙΑΡΡΗΞΗ ΤΟΥ ΚΑΔΡΟΥ

Βλέπουμε ένα καδράρισμα της καθημερινότητας της ζωής όπως αυτή ορίζει το χώρο της (εικ. 20).[11] Έχουμε τη ματιά του αρχιτέκτονα. Θα αναγνωρίσουμε και θα διακρίνουμε ανάμεσα στη συνθήκη του ιδιωτικού (που κρύβεται πίσω απ' τη μάντρα), του ημιδημόσιου (η συντροφιά που εφάπτεται στο εξωτερικό της όριο) και του δημόσιου (τα παιδιά παίζουν λίγο πιο έξω). Θα εκτιμήσουμε την υφή των υλικών που διαγράφεται στο βαμμένο ανεπίχριστο τοίχο από τσιμεντόλιθους, την απλότητα και τη λεπτότητα της λαμαρίνας που στεγάζει και έρχεται 'περασιά' με το δεξί τμήμα δίπλα απ' την πόρτα. Οι πρωταγωνιστές χαμογελάνε στο φακό, αλλά είναι αυτοί οι πρωταγωνιστές της λήψης, και αν ναι, με ποιους όρους; Εκτιμούν, αναγνωρίζουν αυτά που μόλις περιγράψαμε; Αναγνωρίζουν τα προβλήματα τα οποία για εμάς τίθενται και στα οποία το υλικό της φωτογραφίας αυτής δίνει απαντήσεις; Είναι δυνατή μια εκτίμηση ή καταρχήν αναζήτηση αυτών των ποιοτήτων χωρίς μια αναγνώριση, απ' τους ίδιους τους επίδοξους πρωταγωνιστές, αυτών των ερωτημάτων τα οποία έρχονται ν' απαντήσουν; Οι πρωταγωνιστές της λήψης ξάφνου μοιάζουν περισσότερο με 'άγριους' που χαμογελούν στο φακό κάποιου ανθρωπολόγου.

Αντικείμενο αυτής της προσπάθειας ήταν μεταξύ άλλων και η αποτύπωση και τεκμηρίωση της βιωμένης πραγματικότητας. Η συμμετοχή - εκπαίδευση των κατοίκων στις πρακτικές του χώρου ίσως θα όφειλε να είχε ξεκινήσει από αυτή την ίδια την αποτύπωση. Τι φωτογραφίζουμε, πώς, γιατί έτσι; Είναι νομίζουμε προφανές ότι μόνο τότε υπάρχει πιθανότητα να σπάσει το κάδρο της φωτογραφίας, με την επιφάνειά της πλέον να μην αποτελεί καθρέφτη που αντανακλά τις ιδέες και τις επιθυμίες του φωτογράφου, αλλά αληθινή αμφίδρομη σχέση, διάλογο μεταξύ ισότιμων πρωταγωνιστών του χώρου.



Εικ. 20

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βρυχέα, Α., Κατερίνη, Τ., Μαλασπίνας, Δ., (1984α) *Για τον παλιό προσφυγικό συνοικισμό στη Θήβα: Εναλλακτική πρόταση ανάπλασης* / 2ο Ευρωπαϊκό Πρόγραμμα για την καταπολέμηση της φτώχειας / Δήμος Θηβαίων, Αστική Εταιρεία Συμμετοχικού Σχεδιασμού, Δημοτική Επιχείρηση Πολιτιστικής Οικιστικής Ανάπτυξης (ΔΕΠΟΑΘ).

Βρυχέα, Α., Κατερίνη, Τ., Μαλασπίνας, Δ. (1984β) *Καταγραφή της καθημερινής ζωής μέσα από το χώρο: αποτύπωση του παλιού προσφυγικού συνοικισμού στη Θήβα* / Δήμος Θηβαίων, Αστική Εταιρεία Συμμετοχικού Σχεδιασμού, Δημοτική Επιχείρηση Πολιτιστικής Οικιστικής Ανάπτυξης (ΔΕΠΟΑΘ).

Βρυχέα, Α., Κατερίνη, Τ., Μαλασπίνας, Δ. (1988α) *Εναλλακτική πρόταση ανάπλασης του προσφυγικού συνοικισμού 1986-1987/* 2ο Ευρωπαϊκό Πρόγραμμα για την καταπολέμηση της φτώχειας / Δήμος Θηβαίων, Αστική Εταιρεία Συμμετοχικού Σχεδιασμού, Δημοτική Επιχείρηση Πολιτιστικής Οικιστικής Ανάπτυξης (ΔΕΠΟΑΘ).

Βρυχέα, Α., Κατερίνη, Τ., Μαλασπίνας, Δ. (1988β) *Συμμετοχικός σχεδιασμός: δύο χρόνια δράσης στον προσφυγικό συνοικισμό της Θήβας* / 2ο Ευρωπαϊκό Πρόγραμμα για την καταπολέμηση της φτώχειας / Δήμος Θηβαίων, Αστική Εταιρεία Συμμετοχικού Σχεδιασμού, Δημοτική Επιχείρηση Πολιτιστικής Οικιστικής Ανάπτυξης (ΔΕΠΟΑΘ)

Βρυχέα, Α. (1992) *Συμμετοχικός σχεδιασμός στον προσφυγικό συνοικισμό στη Θήβα*: *ένας χρόνος έρευνας - δράσης 1990-1991*, μτφ. Χ. Δωρή, J. Bicknell. Θήβα: Δήμος Θηβαίων.

Βρυχέα, Α., Λωράν, Κ. (επιμ.) (1993) *Συμμετοχικός σχεδιασμός: θεωρητικές διερευνήσεις, ιστορία των ιδεών και των πρακτικών, μεθοδολογικές προσεγγίσεις.* Αθήνα: Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας.

Λουκόπουλος, Δ., Πολύζος, Γ., Πυρπωτής, Γ., Τούντα, Φ. (1990) *Δυνατότητες και προοπτικές των προγραμμάτων ανάπλασης: Προτάσεις για ένα νέο οργανωτικό σχήμα.* Αθήνα: ΕΜΠ/ΓΓΕΤ/ΕΕΤΑΑ.

Ranciere, J. (2008) *Ο αδαής δάσκαλος: Πέντε μαθήματα πνευματικής χειραφέτησης.* Αθήνα: Νήσος.

De Certeau, M. (2010) Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: η πολύτροπη τέχνη του πράττειν. ***Αθήνα: Σμίλη.***

Habraken, N. J. (1998) *The structure of the ordinary: form and control in the built environment.* Cambridge, MA: The MIT Press.

Jones, *P. B.,* Petrescu, *D.,* Till, J. (eds) *(*2007) *Architecture and Participation.* Abingdon: Spon Press.

Lerup, L. (1977) *Building the Unfinished: Architecture and human action.* California: Sage Publications.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ. 1, 2, 13-16 από Βρυχέα Α., Κατερίνη Τ., Μαλασπίνας Δ. (1984α)
Εικ. 3, 4-7, 20 από Βρυχέα Α., Κατερίνη Τ., Μαλασπίνας Δ. (1984β)
Εικ. 8, 10, από Βρυχέα Α. (1992)
Εικ. 9, 11, 12, 17-19 του γράφοντος

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Προφανώς είχε προηγηθεί ο Yona Friedman το 1958 με το *Mobile Architecture* και το GEAM.

2. Βλ. σχετικά το Elemental project του Alejandro Aravena στη Χιλή [2005], καθώς και άλλα στην έκθεση του MoMA *Small scale big change* [2010], το USINA στη Βραζιλία [2007] καθώς και το TISA/Urban Nouveau απ' την Πορτογαλία [2008-].

3. Χρηματοδότηση εταιρειών με επίβλεψη του έργου από δημόσιο φορέα.

4. Δημόσια Επιχείρηση Πολεοδομίας και Στέγασης, ιδρυθείσα το 1976 και πρόσφατα καταργηθείσα [2010].

5. Δημοτική Επιχείρηση Πολιτιστικής και Οικιστικής Ανάπτυξης Θήβας.

6. Αστική Εταιρεία Συμμετοχικού Σχεδιασμού.

7. Λόγω του διάσπαρτου χαρακτήρα διατύπωσης των θεωρητικών και μεθοδολογικών αρχών της ομάδας στα τεύχη που τεκμηρίωσαν την προσπάθεια της ανάπλασης, γίνεται εδώ μια συνοπτική παρουσίαση του συνόλου του υλικού, όπως αυτό το βρίσκουμε στα 4+1 σχετικά τεύχη. Οι αναφορές στις πηγές αυτές σε αυτή την ενότητα ως εκ τούτου, θα γίνονται ενδεικτικά. Οι βασικές θέσεις της ομάδας δεν άλλαξαν ουσιαστικά σε αυτή την πορεία, και όπου αυτό έχει συμβεί επισημαίνεται.

8. Οι συνεντεύξεις μαγνητοφωνήθηκαν εκτός από την Ε.Ξ. που προτίμησε να μην καταγραφεί η συνομιλία μας. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν το διάστημα μεταξύ 23/1 - 20/2/2012.

9. Προφανώς αναφερόμαστε στις «εργασίες του ονείρου» κατά τον S. Freud, όπως διατυπώθηκαν στην *Ερμηνεία των ονείρων* (Επίκουρος, 1993)

10. Μια φράση από το «Κιβώτιο» του Άρη Αλεξάνδρου, που αναφέρεται στο τεύχος τεκμηρίωσης της ανάπλασης (Βρυχέα et al., 1984α: 1).

11. Η φωτογραφία είναι απ' την πρώτη φάση καταγραφής της ζωής και του χώρου στον προσφυγικό συνοικισμό της Θήβας από τη μελετητική ομάδα.

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟ MARKETING

Μιχαήλ Στέλλα
Αρχιτέκτων Μηχ., M.Sc., Υ/Δ Ε.Μ.Π.
stella.michael@gmail.com

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης,
Κώστας Σερράος, Σόλων Ξενόπουλος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Οι σύγχρονοι τόποι έχουν την ανάγκη να υιοθετήσουν στρατηγικές σχεδιασμού ικανές να τους οδηγήσουν στην απόκτηση ανταγωνιστικού πλεονεκτήματος στην παγκόσμια αγορά. Για την οικονομική τους ανάπτυξη προτεραιότητα αποτελεί το κάλεσμα επιχειρήσεων και η προώθηση του εξαγωγικού εμπορίου. Μέσα στο πλαίσιο του οικονομικού αυτού οργασμού, για να επιτύχουν ουσιαστική παρουσία σε ανταγωνιστικές αγορές επιδιώκουν τη μεταμόρφωση της εγχώριας οικονομίας σε σύνθετες στρατηγικές του marketing, με έντονη τη συμβολή της αρχιτεκτονικής έκφρασης.

Επιχειρήσεις φιλοξενίας ανά τον κόσμο συμμετέχουν ενεργά σε αυτή τη διαδικασία, γίνονται και οι ίδιες τουριστικοί προορισμοί με επιλεγμένες ομάδες εστίασης, καθιστώντας την τουριστική δραστηριότητα βασικό εξαγωγικό προϊόν της αγοράς τους. Δηλαδή, μια τουριστική δραστηριότητα που άλλοι τόποι, άλλοι άνθρωποι και επιχειρήσεις είναι πρόθυμοι να αγοράσουν. Πρόκληση για το marketing αποτελεί η ενίσχυση της ικανότητας των τόπων αυτών να προσαρμόζονται στο μεταβαλλόμενο περιβάλλον του marketing, να αρπάζουν ευκαιρίες και να διατηρούν τη ζωτικότητά τους.

Το πλαίσιο της παρούσας έρευνας αφορά στην ανίχνευση πρακτικών του σύγχρονου τουριστικού marketing οι οποίες στοχεύουν στην προώθηση επιχειρήσεων φιλοξενίας ως τουριστικών εξαγωγικών προϊόντων μέσω του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Παράλληλα, θέτει στο επίκεντρο του προβληματισμού της τη συμμετοχή της αρχιτεκτονικής έκφρασης στην αναζήτηση επικοινωνιακών πρακτικών (τηλεπικοινωνιακά μέσα, έγγραφο τύπο, συμβολικά μέσα), μέσα από ένα ολοκληρωμένο σύστημα προώθησης προϊόντων και υπηρεσιών με στόχο τη διευκόλυνση και πραγματοποίηση συναλλαγών.

ABSTRACT

Contemporary places in order to correspond to the highly competitive world are adopting practices capable to lead to a comparative advantage in the global market. Priority for them is their economic growth through the attraction and promotion of foreign businesses and export commerce. Aiming to the economic development, a strategic framework is designed that promotes marketing and policies. We consider that the contribution of architecture expression to this process is substantial.

Hospitality enterprises around the world are actively involved in this process. They become tourist destinations and tourism development is the key export product of their market.

That means a tourist activity that other places, other people and businesses are willing to buy. The challenge for marketing is to promote places through architecture in order to become tourist destinations.

The research framework, concerns the identification of contemporary tourist marketing practises with the aim to promote tourism and hospitality businesses as export products through architecture design.

Additionally, the research aims to investigate the contribution of architecture design to communicative practices (means of telecommunications, press, symbolic means), through an integrated system of promoting products and services. The key objectives are to facilitate and make transactions to global arena.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι σύγχρονοι τόποι έχουν την ανάγκη να υιοθετήσουν στρατηγικές σχεδιασμού ικανές να τους οδηγήσουν στην απόκτηση συγκριτικού πλεονεκτήματος στην παγκόσμια αγορά. Παράλληλα, για την οικονομική τους ανάπτυξη, προτεραιότητα αποτελεί το κάλεσμα επιχειρήσεων και η προώθηση του εξαγωγικού εμπορίου. Μέσα στα πλαίσια του οικονομικού αυτού οργασμού, για να επιτύχουν ουσιαστική παρουσία σε ανταγωνιστικές αγορές επιδιώκουν τη μεταμόρφωση της εγχώριας οικονομίας με σύνθετες στρατηγικές του marketing. Επιχειρήσεις φιλοξενίας ανά τον κόσμο συμμετέχουν ενεργά σε αυτή τη διαδικασία, γίνονται και οι ίδιες τουριστικοί προορισμοί με επιλεγμένες ομάδες εστίασης, καθιστώντας την τουριστική δραστηριότητα βασικό εξαγωγικό προϊόν της αγοράς τους. Δηλαδή, μια τουριστική δραστηριότητα που άλλοι τόποι, άλλοι άνθρωποι και επιχειρήσεις είναι πρόθυμοι να αγοράσουν. Πρόκληση για το marketing αποτελεί η ενίσχυση της ικανότητας των τόπων αυτών να προσαρμόζονται στο μεταβαλλόμενο περιβάλλον του marketing, να αρπάζουν ευκαιρίες και να διατηρούν τη ζωτικότητά τους (Kotler et al., 1993).

Ισχυριζόμαστε ότι η συμβολή της αρχιτεκτονικής έκφρασης στις πρακτικές ανάπτυξης των σύγχρονων τόπων είναι ουσιαστική και με καθοριστική σημασία στη διαμόρφωση της προς τα έξω εικόνας τους. Το πλαίσιο εργασίας της παρούσας έρευνας αφορά στην ανίχνευση πρακτικών του σύγχρονου τουριστικού marketing οι οποίες στοχεύουν στην προώθηση επιχειρήσεων φιλοξενίας ως τουριστικών εξαγωγικών προϊόντων. Παράλληλα, θέτει στο επίκεντρο του προβληματισμού της τη συμμετοχή της αρχιτεκτονικής έκφρασης στην αναζήτηση επικοινωνιακών πρακτικών (τηλεπικοινωνιακά μέσα, έγγραφο τύπο, συμβολικά μέσα), μέσα από ένα ολοκληρωμένο σύστημα προώθησης των τόπων και προϊόντων με στόχο τη διευκόλυνση και πραγματοποίηση συναλλαγών. Βασικός μας στόχος είναι να προσδιορίσουμε τις μεθόδους που το στρατηγικό τουριστικό marketing εφαρμόζει σε επιχειρήσεις φιλοξενίας που σχεδιάζονται εξαρχής ως εξαγωγικά τουριστικά προϊόντα.

Τα ερευνητικά ερωτήματα που προσδιορίζουν το πλαίσιο στο οποίο κινείται αφορούν:

_Στις πρακτικές του τουριστικού marketing στις σύγχρονες επιχειρήσεις φιλοξενίας και τις προεκτάσεις τους στην αρχιτεκτονική έκφραση.

_Στις πρακτικές ελέγχου των ανθρώπινων εντυπώσεων και συμπεριφορών από την αρχιτεκτονική έκφραση.

_Στη διαμόρφωση εταιρικής ταυτότητας τουριστικών επιχειρήσεων φιλοξενίας μέσω του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

_Στις μεθόδους που ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός μιας τουριστικής επιχείρησης φιλοξενίας ακολουθεί προκειμένου να δημιουργήσει ανταγωνιστικό πλεονέκτημα έναντι άλλων επιχειρήσεων.

_Στις ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου και πώς αυτές ικανοποιούνται.

_Στους στόχους που έχει το marketing φιλοξενίας και τουρισμού και πώς αυτοί εκφράζονται μέσω του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

_Στη νοηματοδότηση του χώρου φιλοξενίας μέσω της αρχιτεκτονικής έκφρασης.

2. ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟΣ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ

Αξίζει να σημειωθεί, πως ο χώρος φιλοξενίας ως τουριστικό προϊόν σχεδιάζεται εξαρχής για να συγκροτηθεί γύρω από μία δυνατή επιχειρηματική ιδέα με αναφορές στην ομάδα-στόχο της επιχείρησης [target group], τις ανάγκες της αλλά και τη συμπεριφορά της σε συγκεκριμένα ερεθίσματα. Αποτελεί ένα ολοκληρωμένο προϊόν από υπηρεσίες προσφοράς εμπειριών λειτουργικού και ψυχαγωγικού χαρακτήρα, καθώς κτίρια και χωρικές διαμορφώσεις οργανώνονται γύρω από συγκεκριμένες κατευθύνσεις και στρατηγικές του σύγχρονου τουριστικού marketing (Kotler, 2001).

Πρόκληση αποτελεί να εντοπίσουμε τους μηχανισμούς μεταφοράς των συμβολικών σχέσεων ώστε να αναλυθούν οι προεκτάσεις τους στην αρχιτεκτονική έκφραση, προσδιορίζοντας τις πρακτικές αρχιτεκτονικού σχεδιασμού στις σύγχρονες επιχειρήσεις.

Ισχυριζόμαστε πως η αρχιτεκτονική έκφραση μπορεί να συμβάλει στη διαμόρφωση του προφίλ του τουριστικού χώρου φιλοξενίας, να επικοινωνήσει με τους πελάτες με άμεσο ή έμμεσο τρόπο, να δώσει στοιχεία για το χαρακτήρα της επιχείρησης, για τους στόχους της, τις δυνατότητές της στον επιχειρηματικό τομέα και γενικότερα, για το τι μπορεί να προσφέρει σε αυτόν με τον οποίο συναλλάσσεται.

Οι χώροι φιλοξενίας σήμερα, δεν προσφέρουν απλώς κατάλυμα, αλλά αποτελούν και οι ίδιοι πόλο έλξης και τουριστικό προορισμό. Άλλοτε αναφέρονται στον τόπο στον οποίο δημιουργούνται και άλλοτε οργανώνονται μέσα σε ένα αυτοτελές και ανεξάρτητο σύστημα που ισχυροποιεί την απομόνωσή του από το γύρω περιβάλλον. Οι δραστηριότητες που επιλέγονται σε αυτό δεν έχουν πάντα αναφορές στο εξωτερικό περιβάλλον, ενώ καταλήγουν στη μορφοποίηση ενός νέου προτύπου κατοίκησης του τόπου, ισχυροποιώντας την καταναλωτική τους ισχύ. Τα ‘μοναδικά’ τους χαρακτηριστικά προβάλλονται ταυτόχρονα με την προώθηση της ‘ιδιαίτερης’ εικόνας τους, συγκροτώντας τη σύγχρονη εμπειρία του χώρου, ενώ σχεδιάζονται εξαρχής για να αποδώσουν στο κοινό τους την εμπειρία της εικόνας και καλούν τον καταναλωτή να βιώσει το χώρο μέσα από αυτήν. Η εικόνα του προορισμού δεν στηρίζεται πάντοτε στην κατοίκηση του χώρου ή σε συγκεκριμένα γεγονότα. Για παράδειγμα, από τα εκατομμύρια των Αμερικανών και των Ευρωπαίων που δεν έχουν πάει ποτέ στο Παρίσι, ελάχιστοι είναι αυτοί που δεν έχουν στο νου τους μια εικόνα ή δεν προσδοκούν συγκεκριμένες εμπειρίες από τον προορισμό.

Σύμφωνα με τους V. Middleton - R. Hawkins (2004), η εικόνα αποτελεί το λογικό επίκεντρο των ενεργειών προώθησης του προορισμού και σε αυτή την περίπτωση στόχος του marketing είναι να αναγνωρίσει, να διατηρήσει, να αλλάξει ή να αναπτύξει την εικόνα, προκειμένου να επηρεάσει τις προσδοκίες των δυνητικών αγοραστών. Το όλο εγχείρημα απαιτεί σχεδιασμό γύρω από ένα ολοκληρωμένο σύστημα από παραμέτρους με το χώρο φιλοξενίας να αντιμετωπίζεται ως καταναλωτικό αγαθό, ως προϊόν που εν δυνάμει παρέχει τη μέγιστη δυνατή ικανοποίηση.

Σύμφωνα με τον Urry στο βιβλίο *The Tourist Gaze* (1992), οι τόποι επιλέγονται είτε επειδή υπονοούν, ειδικά μέσω της φαντασίας και του ονείρου έντονη ευχαρίστηση, είτε γιατί εμπεριέχουν σε ένα άλλο επίπεδο διαφορετικές αισθήσεις από αυτές που συνήθως απαντώνται στην καθημερινότητα. Παράλληλα,

ο M. De Certeau (1998) αναφέρει πως η δράση του ανθρώπου είναι αυτή που ενεργοποιεί τον τόπο και τον μετατρέπει σε χώρο, τον θέτει δηλαδή σε λειτουργία, αποκαλύπτοντας με τον τρόπο αυτό κρυμμένες σχέσεις. Ταυτόχρονα, όμως, το σύγχρονο Marketing ελέγχει την επικοινωνία του χώρου φιλοξενίας με τον καταναλωτή με τέτοιο τρόπο που να ορίζει αυτό εκ των προτέρων τις παραγόμενες σχέσεις.

3. ΚΤΙΡΙΟ ΕΙΚΟΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ - Η ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ ΩΣ ΠΡΟΪΟΝ ΚΑΤΑΝΑΛΩΣΗΣ.

Κτίρια επιχειρήσεων αντιμετωπίζονται σχεδιαστικά ως κτίρια αντικείμενα τα οποία με την ίδια ευκολία θα μπορούσαν να εμφανιστούν σε ένα πλήθος διαφορετικών άλλων τόπων. Και μόνο το γεγονός ότι η επιλογή του τόπου έχει να κάνει με οικονομικούς παράγοντες, αποτελεί χαρακτηριστική ένδειξη της εξάρτησής τους από το καταναλωτικό πλήθος που τα κατοικεί και όχι από τον τόπο στον οποίο κατασκευάζονται. Η εικόνα του κτιρίου προσπαθεί να προσελκύσει το καταναλωτικό κοινό στο εσωτερικό του, για να λειτουργήσει σαν πομπός, ενώ γρήγορα αποκτά διαστάσεις που υπερβαίνουν τις πραγματικές χωρικές συντεταγμένες.

Είναι έκδηλη η απουσία ενσωμάτωσης προβληματισμών που να αφορούν στην απόδοση και διατήρηση της ταυτότητας του υπάρχοντος περιβάλλοντος πλαισίου. Η μορφή, πλήρως αποδεσμευμένη τόσο από τη λειτουργία όσο και από το δεδομένο περιβάλλον στο οποίο κατασκευάζεται, επιδίδεται σε μία αγωνιώδη προσπάθεια να ισχυροποιήσει την παρουσία της και να πολλαπλασιάσει τη σημασία του κτιρίου ως εμβληματικού στοιχείου του τόπου.

Η δημιουργία του κτιρίου απορρέει από όρους που αφορούν περισσότερο στην αξία του ως (εικονικού) αντικειμένου που πρόκειται να καταναλωθεί, ενώ η ταύτιση με τον τόπο και η αναγωγή του σε σύμβολο, πραγματοποιείται χωρίς να εκφράζονται στοιχεία του άμεσου υπαρκτού χωρικού και πολιτισμικού πλαισίου.

> *Εκείνος που μιμείται τις σύγχρονες εικόνες, επιδιώκοντας να προσεταιριστεί τη μαγική επιρροή τους, προσχωρεί στις εικόνες, θέλοντας να γίνει εκείνος ο άλλος που εικονίζουν. Γίνεται ένα με το περιβάλλον της εικόνας μόνο γιατί αντιλαμβάνεται την ταυτότητά του αξεδιάλυτη μ' αυτό που η εικόνα δείχνει: ένα περιβάλλον, ένα αλλού, μέσα στο οποίο κατοικεί ένας επιθυμητός άλλος εαυτός.* (Σταυρίδης, 2002: 128)

Το marketing χειρίζεται ένα μηχανισμό με τον οποίο προσπαθεί να παρουσιάσει τα κτίρια αυτά ως μοναδικά προϊόντα που προορίζονται για μαζική κατανάλωση. Επισημαίνεται πως ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός μετατρέπεται σε βασικός μοχλός αυτής της επισταμένης προσπάθειας, συμμετέχοντας ενεργά στη σύνθεση νέων φαντασμαγορικών τόπων του εμπορεύματος. Οι μοναδικές μορφές, για να μπορέσουν να διακριθούν μέσα στο έντονα ανταγωνιστικό περιβάλλον, συμμετέχουν σε ένα παιχνίδι κυριαρχίας οπτικών ερεθισμάτων. Τα ερεθίσματα αυτά στα χέρια των αρχιτεκτόνων μετατρέπονται σε εργαλείο αναζήτησης του ξεχωριστού και των μοναδικών μορφών.

Ταυτόχρονα, οι κορυφαίοι σύγχρονοι αρχιτεκτονικοί παραγωγοί εισάγουν την έννοια του χωρόσημου λειτουργώντας ταυτοποιητικά, σημασιοδοτώντας τον τόπο στον οποίο τοποθετείται ο χώρος φιλοξενίας. Ο ίδιος, πρέπει να ξεχωρίσει ανάμεσα σε ένα πλήθος ανταγωνιζόμενων μονάδων, κεντρίζοντας το ενδιαφέρον του κοινού, προσφέροντας μία διαφορετική, δυνατή εικόνα, ικανή να εντυπωθεί ως σύμβολο του τόπου του. Ένα κτίριο δηλαδή που αξιώνει να διακριθεί ως αξιοθέατο του παγκόσμιου στερεώματος. «Σημαντικό ρόλο, ωστόσο, στη δημιουργική πορεία των αρχιτεκτόνων διατηρεί η παράμετρος της προσέλκυσης ενός κοινού που διαμορφώνεται μέσα από τα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά της υπερνεωτερικότητας, ενός κοινού κυρίαρχα καταναλωτικού» (Φιλίππου, 2007: 23).

Ένα κτίριο που κατάφερε να αποτελέσει χωρόσημο προσελκύοντας ένα μεγάλο αριθμό επισκεπτών, που η πρωτοποριακή αρχιτεκτονική του σύλληψη και δημιουργία εκπέμπει τόσο μέσω της φυσικής του παρουσίας όσο και μέσω της ψηφιακής του υπόστασης και κίνησης στο διαδίκτυο, γίνεται φορέας πλήθους μηνυμάτων με έντονο διεθνή αντίκτυπο. Αναδεικνύεται έτσι η λειτουργία ενός μηχανισμού κατά τον οποίο ένα χωρόσημο προβάλλει την εικόνα του πολλαπλασιαστικά σε ένα παγκόσμιο δίκτυο εικόνων και ανάγεται σε σύμβολο το τόπου του. Με τον τρόπο αυτό καθίσταται πρωταγωνιστής στους προορισμούς του σύγχρονου κόσμου και ελκυστής της κίνησης, αποδίδοντας σημαντικά οικονομικά οφέλη, με την απόδοση, έτσι, μίας εντυπωσιακής χωρικής κατασκευής, όπου η επεξεργασία των στοιχείων της πηγάζει από κινήσεις του σύγχρονου marketing.

4 ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ MARKETING ΦΙΛΟΞΕΝΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ.
4.1 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΕΛΚΥΣΗ ΠΡΟΣΟΧΗΣ

Σύμφωνα με τη θεωρία του Herzberg οι άνθρωποι εκτίθενται σε ένα τεράστιο αριθμό ερεθισμάτων, όμως λόγω του ότι δεν μπορούν να ανταποκριθούν σε όλα αυτά τα ερεθίσματα, ενεργοποιείται μια διαδικασία αποκαλούμενη επιλεκτική προσοχή (Kotler et al., 2006). Για το λόγο αυτό, η ματιά του καταναλωτή διατρέχει από τον ένα προορισμό στον άλλο, τον καταγράφει, χωρίς όμως να καταφέρνει να εστιάσει σε κάποιον συγκεκριμένα. Λαμβάνει με αυτό τον τρόπο πλήθος πληροφοριών, τις οποίες στη συνέχεια αδυνατεί να κωδικοποιήσει και να επεξεργαστεί.

Λόγω της επιλεκτικής προσοχής, οι άνθρωποι είναι πιθανότερο να παρατηρήσουν ερεθίσματα των οποίων οι αποκλίσεις είναι μεγάλες σε σχέση με το κανονικό μέγεθος των ερεθισμάτων. Σε αυτήν οφείλεται δηλαδή η επιδιωκόμενη διαφορετικότητα των αρχιτεκτονικών μορφών των επιχειρήσεων σε σχέση με τα ερεθίσματα του περιβάλλοντός τους, το άμεσο είτε το ευρύτερο στο οποίο απευθύνονται. Το Marketing, για να ξεπεράσει τον κορεσμό των ποικίλων ερεθισμάτων, χειρίζεται μετασχηματισμούς της εικόνας μοναδικούς, ιδιαίτερους, νεωτερικούς. Εξαιτίας αυτού, αναζητούνται συνισταμένες μετασχηματισμού των σύγχρονων χώρων φιλοξενίας προκειμένου να ανταποκριθούν τόσο στις ανάγκες διάκρισης σε ένα έντονα ανταγωνιστικό περιβάλλον, σχηματίζονται αρχιτεκτονικές δομές με κυρίαρχη την πρόκληση έντονων συναισθημάτων και διέγερσης της επιλεκτικής προσοχής.

Επομένως, οι μεταβλητές που ορίζουν τις σύγχρο-

νες τάσεις σχεδιασμού και η χωρική τους έκφραση, δομούν θεαματικούς σχεδιασμούς προκειμένου να την προκαλέσουν, ενώ ταυτόχρονα, ακολουθώντας τις πρακτικές αυτές ο χώρος φιλοξενίας συγκροτεί συστήματα έκφρασης τέτοια που να προκαλούν συγκριτικά πλεονεκτήματα. Το μέγεθος, η εσωτερική μορφή οργάνωσης, η συνολική ταυτότητα του χώρου, ακολουθεί πολύ συγκεκριμένους κανόνες, δίνοντας κάθε φορά διαφορετικά αρχιτεκτονικά μοντέλα. Το Marketing διαχειρίζεται μέσα από αυτά τα μοντέλα συνολικά το χώρο, το χώρο της φαντασίας, της μοναδικότητας, του εντυπωσιασμού, του θεάματος, της διαφορετικότητας. Εμποτισμένος με τις αξίες που του έχουν προσδώσει μέσα σε ένα σκηνοθετημένο περιβάλλον, επιδιώκει να αποκαταστήσει μία σχέση, μία επικοινωνία ανάμεσα σε αυτόν και στην ομάδα-στόχο. Επιδιώκει να διαμορφώσει τις παραμέτρους της σκηνικής διαχείρισης του χώρου φιλοξενίας ρυθμίζοντας τη νέα του εμπειρία. Παρατηρούνται, καινοτομικοί σχεδιασμοί σε όλα τα επίπεδα, διάσημοι αστέρες, αξιόπιστοι φορείς που βρίσκονται κοντά στο κοινό-στόχο και αναρίθμητες άλλες εφαρμογές συμμετέχουν για τη σαγήνη του καταναλωτή. Επιπλέον, οι χώροι φιλοξενίας επιδιώκουν τη δημιουργία ενός ομοιογενούς συνόλου εντυπώσεων που αντλούνται μέσα από ένα ολοκληρωμένο σχεδιασμό τόσο εγκαταστάσεων, αλλά και υπηρεσιών. Ο σχεδιασμός αυτός επιδιώκει την αντανάκλαση των μηνυμάτων που επιθυμεί η επιχείρηση προς την ομάδα-στόχο.

Επισημαίνεται ότι όταν ο χώρος φιλοξενίας επιδιώκει να γίνει τοπόσημο, η ένταση της παρουσίας του σε μία σχέση ανταγωνιστική με το περιβάλλον επισκιάζει άλλα σημεία αναφοράς, δημιουργώντας δικές του κατασκευές που δεσπόζουν. Οι διαστάσεις τους, οι μορφές τους, η οργάνωσή τους, συχνά δεν εξυπηρετούν μια ανάγκη, αλλά επιχειρούν να διεγείρουν την επιλεκτική προσοχή της ομάδας-στόχου, προκαλώντας ανταγωνιστικά πλεονεκτήματα. Έτσι, μία επιχείρηση φιλοξενίας, για να έρθει σε επικοινωνία με τους πελάτες της, χειρίζεται τα συμβολικά μέσα της εικόνας σε ένα πλαίσιο δημοσίων σχέσεων, ενώ παράλληλα, ως εξαγωγικό προϊόν, απευθύνεται σε ένα διεθνές κοινό.

Το Kempinski Hotel στο Dubai είναι ένα παράδειγμα οργάνωσης κραυγαλέων αποκλίσεων από το κανονικό μέγεθος του περιβάλλοντος. Είναι τοποθετημένο στο Snowpark στο Dubai, ενός πάρκου διαμορφωμένου σε σκηνικό χιονισμένου τοπίου μέσα στο περιβάλλον του Dubai. Ο αντιπρόεδρος των Kempinski Hotels & Resorts στη Μέση Ανατολή, Ulrich Eckhardt, στη συνέντευξή του στο περιοδικό Hotel Travel News, υποστηρίζει πως η αντιθετική αλλά και αυθεντική εμπειρία σε σχέση με το περιβάλλον του Dubai κάνει το ίδιο το ξενοδοχείο προορισμό, ενώ παράλληλα προσφέρει υπηρεσίες ξεκούρασης, ψυχαγωγίας αλλά και άνεσης για τον επιχειρηματία. Η επιχείρηση θέλει να απευθυνθεί σε τουρίστες απ' όλο τον κόσμο, σε τοπικούς επισκέπτες, σε οικογένειες, σε ταξιδιώτες επιχειρηματίες που μπορούν να ανταποκριθούν οικονομικά στις πολυτελείς παροχές. Στόχο της αποτελεί, μέσω της μεγάλης κλίμακας διαμορφώσεων αλλά και εμπειριών, οι διεθνείς επισκέπτες να επιλέξουν το Dubai αντί άλλων παραδοσιακών προορισμών, όπως η Ευρώπη και η Αμερική, επιδιώκοντας σχεδιασμούς που θα τους ανταγωνιστούν. Έτσι, οι εντυπωσιακές διαμορφώσεις με δραματικά effects επιδιώκουν να προσφέρουν εμπειρίες μοναδικές, αλλά και ισχυρά συγκριτικά πλεονεκτήματα στη στοχευμένη αγορά.

Εμείς παρατηρούμε πως η έκπληξη που προκαλεί

το απρόβλεπτο είναι το ταυτοποιητικό στοιχείο της επιχείρησης, ενώ ο τόπος είναι το στοιχείο που μπαίνει ανάμεσα στον καταναλωτή και στη σκηνική δράση για να υποστηρίξει την ασυμβατότητα. Στην ουσία, δεν αναπτύσσεται μία σχέση ένταξης με το περιβάλλον. Απεναντίας, ενισχύεται η αντίθεση με τη συγκρότηση θεαματικών σχηματισμών που στηρίζονται εξ ολοκλήρου σε αυτή με εμπειρίες ιδιαίτερες-διαφορετικές. Το Kempinski Hotel υποστηρίζει αυτή την ασυμβατότητα μέσα από το δικό του χώρο. Η σύγκριση ανάμεσα στα δύο περιβάλλοντα (του τοπιακού και του τεχνητού) είναι έντεχνα κατασκευασμένη και με ιδιαίτερους στόχους. Η παρουσία γεμάτη νόημα προκαλεί και διαμορφώνει εμπειρίες κατεργάζοντας το χώρο/προϊόν, σαν σκηνικό που αναδεικνύει την αντίθεση. Με αυτό τον τρόπο, το marketing επιτυγχάνει να συγκινήσει γύρω από ένα κέλυφος αυτονομίας και απόλυτης ανεξαρτησίας από το εξωτερικό περιβάλλον, συγκροτώντας μία ιδιαίτερη χωρική και χρονική συνθήκη, ασύνδετη με αυτό. Ακόμα και τότε, όμως, τίθεται θέμα επικοινωνιακής αποτελεσματικότητας.

Η γνωστοποίηση της επιχείρησης φιλοξενίας καθώς και η απόσπαση της προσοχής για παρατεταμένο διάστημα δεν ωθεί απαραίτητα στην επιλογή των υπηρεσιών της. Η επιλογή είναι το επόμενο στάδιο και προϋποθέτει τη λειτουργία διεργασιών αξιολόγησης. Σε αυτό το επίπεδο δραστηριοποιείται το Marketing Συναισθημάτων [Emotional Marketing].

4.2 MARKETING ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ [EMOTIONAL MARKETING].

Το Marketing Συναισθημάτων [Emotional Marketing] αποτελεί σήμερα ένα σύστημα ανίχνευσης συναισθηματικών μέσων επικοινωνίας για την ομάδα-στόχο μιας επιχείρησης. Δηλαδή, προκαλεί συναισθηματικές εκκλήσεις προκειμένου να ικανοποιήσει τις ανάγκες του κοινού στο οποίο απευθύνεται με άμεσο ή έμμεσο οικονομικό κέρδος. Σκοπός δεν είναι απλά η επιλογή από την ομάδα-στόχο ενός χώρου φιλοξενίας και των εμπειριών που μπορεί να προσφέρει αυτός· σκοπός είναι η επαναλαμβανόμενη και με ιδιαίτερη ικανοποίηση επιλογή (Zuckerman, 1979, Gobe, 2001).

Οι ανάγκες του σύγχρονου καταναλωτικού κόσμου έχουν ξεπεράσει το πρώτο επίπεδο των αναγκών επιβίωσης και έχουν προχωρήσει σε ψυχικές ανάγκες όπως της αναγνώρισης κύρους, δύναμης, υπεροχής, αίγλης, διασκέδασης, διαφορετικότητας, απόκτησης εμπειριών, διακοπής από την καθημερινότητα κτλ. Το τουριστικό προϊόν είναι μία ιδέα, μια προσδοκία, ένα κατασκεύασμα στο μυαλό του καταναλωτή και η επιχείρηση φιλοξενίας επιδιώκει να εμπνεύσει προσδοκίες στην ομάδα-στόχο, πιο δυνατές από των ανταγωνιστών της. Η προσέγγιση αυτή είναι το αποτέλεσμα της προώθησης κοινωνικών αξιών στις οποίες η απόκτηση των νέων προϊόντων και υπηρεσιών που κυκλοφορούν στην αγορά αποτελεί το ζητούμενο για να είναι κανείς αποδεκτός από το κοινωνικό σύνολο. Το σύγχρονο τουριστικό marketing δεν αποσκοπεί στην απλή παρουσίαση των διατιθέμενων χώρων φιλοξενίας, αλλά επιδιώκει να αγγίξει τις κατάλληλες χορδές της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης που οδηγεί στη σαγήνη των καταναλωτών (Kotler, 2001).

Όπως παρατηρεί ο Z. Bauman, άλλωστε, σε μία καταναλωτική κοινωνία που λειτουργεί ομαλά, οι καταναλωτές επιζητούν ενεργά να γοητευτούν:

[...] το όνομα του καταναλωτικού παι-

> *χνιδιού δεν είναι τόσο η απληστία της απόκτησης και της κατοχής ούτε η συσσώρευση υλικού πλούτου, όσο η έξαψη μιας νέας και πρωτόγνωρης αίσθησης. Οι καταναλωτές είναι συλλέκτες αισθήσεων. Συλλέκτες πραγμάτων είναι μόνο κατά μια δευτερεύουσα και δευτερογενή έννοια.* (Bauman, 2004)

Έτσι, αναπτύσσεται μία έντονη αμφίδρομη σχέση στην οποία οι καταναλωτές επιθυμούν να γοητευτούν και η καταναλωτική αγορά γοητεύει τους πελάτες της.

Ο χώρος φιλοξενίας γεμάτος συναίσθημα αποτελεί ένα μίγμα από ανθρωπολογία, φαντασία, εμπειρία αισθήσεων και ονειρική προσέγγιση στην αλλαγή. Παρέχει, δηλαδή, ένα πλούσιο συναισθηματικό περιεχόμενο. Στο ξενοδοχείο Plaza Spa Suites στο Ρέθυμνο, το ζητούμενο δεν είναι η διαμονή ή ακόμα και ο ίδιος ο τόπος, αλλά ολόκληρη η εμπειρία. Δεν είναι απλά ο χώρος ή η πολυτέλεια, είναι για το πώς βλέπεις το χώρο με ένα ολοκληρωμένο καινούργιο τρόπο μέσω του σχεδιασμού των αισθήσεων και της συνολικής εμπειρίας. Η λειτουργικότητα του χώρου φιλοξενίας αφορά στις πρακτικές ιδιότητες, αλλά ο αισθητηριακός σχεδιασμός του αφορά στην εμπειρία. «Μεταξύ του τι είναι το προβλεπόμενο και της έκπληξης του διαφορετικού, η περιέργεια και το συναίσθημα της περιπέτειας συχνά νικά έναντι του γνωστού» (Gobe, 2001: 29).

Η επιχείρηση που λειτουργεί το ξενοδοχείο Sylla Spa Wellness στην Αιδηψό, υποστηρίζει ότι απευθύνεται σε όσους επιθυμούν να λάβουν υπηρεσίες ευεξίας, αλλά και θεραπευτικά προγράμματα. Συγκριτικό της πλεονέκτημα θεωρεί το μοναδικό και αρίστης ποιότητας ιαματικό νερό που προμηθεύεται από τις φυσικές θερμομεταλλικές πηγές της περιοχής. Παράλληλα, η επιτυχημένη αισθητηριακή στρατηγική απαντά σε ερωτήματα που αφορούν και τις πέντε αισθήσεις του αποδέκτη-καταναλωτή. Η διαδικασία που ακολουθείται για να φτάσει στην ομάδα-στόχο αφορά στη διέγερση των συναισθημάτων της μέσα από εικόνες, μυρωδιές, επαφές, ήχους και γεύσεις μέσα σε ένα πολυτελές περιβάλλον, όπου οι αρχιτεκτονικοί σχεδιασμοί υποστηρίζουν τη συμμετοχή όλων των αισθήσεων.

Γενικότερα, διεγείροντας τις αισθήσεις αποκαλύπτονται οι επιθυμίες του καταναλωτή, που μπορεί να αποτελέσουν και το κριτήριο επιλογής ενός χώρου φιλοξενίας. Οι πέντε αισθήσεις είναι ουσιαστικά το μέσο απόκτησης μίας εμπειρίας, αποκαλύπτοντας σημαντικές πληροφορίες προς τους αποδέκτες, ενώ παράλληλα έχει τη δυνατότητα να ενεργοποιήσει σκέψεις, μνήμες και μέσα αντίληψης.

Τα ξενοδοχεία με υπηρεσίες Spa βασίζονται ως επί το πλείστον σε συναισθηματικές εκκλήσεις, δημιουργώντας δυνατούς δεσμούς μεταξύ του καταναλωτή και του αρχιτεκτονικού χώρου. Ο αποδέκτης επιλέγει άνεση, αποδράσεις, εμπειρίες γύρω από ένα ιδιότυπο παιχνίδι αισθήσεων και φαντασμαγορίας, που αποτελεί το κεντρικό θεματικό αντικείμενο. Παλαιότερα, οι ξενοδοχειακές επιχειρήσεις κέρδιζαν σε ένα ανταγωνιστικό περιβάλλον παρέχοντας αποτελεσματικότητα ή υπηρεσίες υψηλού επιπέδου. Σήμερα, επιβάλλεται να διακριθούν μέσω δημιουργικών διεργασιών που αφορούν τόσο στους σύγχρονους αρχιτεκτονικούς σχεδιασμούς, αλλά και σε άλλες επικοινωνιακές πρακτικές.

Η πρόκληση αφορά στη δημιουργία διακριτής

διαφοροποίησης, τέτοια που ακόμα και αν ο ανταγωνιστής την αντιγράψει, ο αρχικός σχεδιασμός να απολαμβάνει ένα, βραχύβιο έστω, πλεονέκτημα. Η κατοίκηση δεν αποτελεί προτεραιότητα στο σχεδιασμό, αλλά μία αφορμή για τη λειτουργία της επιχείρησης. Η εμπειρία του διαφορετικού μεταφέρεται στην επαφή και στη χρήση πραγμάτων 'ιδιαίτερων' και ταυτόχρονα στη βίωση καταστάσεων 'μοναδικών'. Στην οργάνωσή τους, η αρχιτεκτονική σύνθεση αποσύρεται για να πάρει τη θέση της ένα παιχνίδι σχημάτων και κυρίαρχων εικόνων.

Το τουριστικό marketing σήμερα, διαχειρίζεται συνολικά το χώρο προσπαθώντας να δώσει ένα προϊόν αποδεκτό, επιθυμητό στον καταναλωτή (Kotler et al., 1999). Ο επιδιωκόμενος στόχος, η παραγωγή δηλαδή ενός προϊόντος τόσο ιδιαίτερου και διαφορετικού με την ικανοποίηση μόνο μέσα από την εικόνα του, οδηγεί σε κατασκευάσματα με έντονο χαρακτήρα μίμησης εικόνων, όπως το Gagudju Crocodile Hotel της αλυσίδας Holiday Inn στο Kakadu National Park και το Trump Tower στο Dubai.

Ενδιαφέρον είναι πως σε αυτά τα παραδείγματα η εικόνα γίνεται αντιληπτή μόνο από μία συγκεκριμένη περιοχή θέασης που αποδίδεται από αεροφωτογραφίες ή videos. Μάλιστα, η σύλληψη αποκαλύπτεται στον αποδέκτη στις δύο της διαστάσεις αφού η τρίτη μοιάζει να μην έχει την ίδια σημασία. Έτσι, το ταυτοποιητικό στοιχείο της επιχείρησης γίνεται κατανοητό μόνο με τη βοήθεια των σύγχρονων τεχνολογικών μέσων και όχι κατά τη διάρκεια της κατοίκηση του χώρου.

4.3 ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να εξετάσουμε πώς η επίτευξη καινοτομιών σε ουσιαστικά κομμάτια σχεδιασμού της επιχείρησης μπορεί να δημιουργήσει μεγαλύτερο και διαρκέστερο συγκριτικό πλεονέκτημα παρόλο που το κόστος και ο κίνδυνος αποτυχίας δεν είναι μικρός. Ο κίνδυνος υπάρχει για αρκετούς λόγους. Για παράδειγμα, πολλοί καινοτομικοί σχεδιασμοί εξαρτώνται από τη ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας και η πρώτη εφαρμογή της από ανταγωνιστικές επιχειρήσεις μπορεί να οδηγήσει στην ακύρωση του πρωτοφανούς.

Σήμερα άλλωστε, όπου υπάρχουν ελάχιστες ανάγκες τις οποίες δεν γνωρίζουν ή δεν έχουν ικανοποιήσει οι χώροι φιλοξενίας, το marketing καλείται να τις δημιουργήσει, διδάσκοντας τους καταναλωτές τι να επιθυμούν. Οι καινοτομίες δηλαδή δεν οδηγούνται σε αυτή την περίπτωση από την αγορά, αλλά οδηγούν την αγορά.

Μία καινοτομική προσέγγιση στο σχεδιασμό της και στην όλη οργάνωσή της αφορά στην αλυσίδα ξενοδοχείων Ice Hotels. Στοχοθετημένα για καλλιτέχνες και τουρίστες από όλο τον κόσμο, συνδυάζουν την εμπειρία της διαμονής σε σκανδιναβικό τοπίο με εκθέσεις παγωμένων καλλιτεχνικών συνθέσεων. Η φαντασία του θεατή παγιδεύεται σε μία φαντασμαγορία από παγωμένες διαμορφώσεις ενός τόπου εντυπωσιακού, που ταυτοποιούν την επιχείρηση στοχεύοντας να την καταστήσουν ανταγωνιστική. Η σύγχρονη τεχνολογία προωθεί στον καταναλωτή σκηνοθετημένες εικόνες του παγωμένου τεχνητού χώρου πείθοντας μέσω της εικόνας για το μύθο που πρόκειται να βιώσει. Παράλληλα όμως, για την ολοκλήρωση της εμπειρίας είναι επιβεβλημένη η παρουσία του καταναλωτή στο χώρο.

Να ζήσει στους παγωμένους τόπους, να ενδυθεί την ταυτότητά τους, να βιώσει τη μαγεία τους. Η επιβεβαίωση της παρουσίας του κοινού της επιχείρησης, ενισχύεται από τουριστικές φωτογραφίες σε ένα μέρος μακρινό και αξιοθαύμαστο αυξάνοντας το κύρος του στο κοινωνικό του περιβάλλον.

4.4 ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΠΡΟΩΘΗΣΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.

Η συμμετοχή διασημοτήτων ενισχύει την αίγλη της επιχείρησης αλλά και του αποδέκτη.

> *Σε κάθε χωροχρονικό πλαίσιο που εξετάζεται είναι δυνατό να αναγνωριστεί μία ομάδα αρχιτεκτόνων που διαμορφώνει την εκάστοτε 'ελίτ' και οδηγεί τη διαδρομή των μορφολογικών αναζητήσεων παράγοντας τα δεσπόζοντα αρχιτεκτονικά δημιουργήματα της εποχής.* (Φιλίππου, 2007: 133)

Έτσι, η παραγωγή 'διάσημων' χώρων φιλοξενίας και συγκροτημάτων ενισχύει τη μοναδικότητα των κτιρίων, ενώ παράλληλα, η συμμετοχή των συγκεκριμένων αρχιτεκτόνων ανεβάζει την 'αξία' της επιχείρησης σε διεθνές επίπεδο. Η 'μοναδικότητα' του αρχιτέκτονα αντανακλά και τη 'μοναδικότητα κτιρίων με υπογραφή' [signature buildings].

> *Συμβολική σχέση ενός μέλους, μίας ομάδας ή μιας κοινωνίας ολόκληρης με το χώρο, δημιουργείται όταν ο χώρος δρα σαν φορέας κοινωνικών αξιών τις οποίες, ανάλογα με το είδος της σχέσης, εκπέμπει, επιβάλλει, υπαινίσσεται, αναδεικνύει κλπ. Η συμβολική σχέση είναι προϊόν προβολής, προβολής κοινωνικών προτύπων, κοινωνικών επενδύσεων, κοινωνικών ιδεών και αρχών.* (Σταυρίδης, 2006: 18)

Σύμφωνα με τον Augé (1995), ο χώρος είναι φορέας ενός ιδιαίτερου νοήματος που μεταφέρεται σε αυτούς που τον κατοικούν αποδίδοντάς τους ταυτότητα. Η σχέση με το χώρο κατανοείται με όρους αναπαραγωγής της ταυτότητας, όπου ο χώρος αποδίδει νόημα σε αυτούς που τον κατοικούν σε μια διπλή σχέση ταυτοποίησης.

Το επιλεγμένο από την επιχείρηση κοινό υιοθετεί μία νέα ταυτότητα, αυτή που αναφέρεται στο νέο περιβάλλον. Έτσι, στο Ξενοδοχείο Puerto America το σύγχρονο τουριστικό marketing φαίνεται να έχει εντοπίσει την αγωνία του ανθρώπου στη σημερινή μας κοινωνία να οικοδομήσει μία προστατευτική ταυτότητα προκειμένου να αξιολογηθεί. Γι' αυτό επελέγησαν για το σχεδιασμό του 19 αρχιτέκτονες και διακοσμητές, επαγγελματίες παγκόσμιας αναγνωρισιμότητας, ώστε μέσα από το κύρος τους να ταυτοποιηθεί ο αποδέκτης. Κάθε όροφος υπογράφεται από διαφορετικά 'αστέρια', ώστε το κτίριο να κατατάσσεται αναμφίβολα στα επονομαζόμενα signature buildings.

Η παρουσία του Ξενοδοχειακού Χώρου στην τουριστική βιομηχανία, ογκώδης και πληθωρική, καθίσταται ικανή να αντιμετωπίσει τους ανταγωνιστές του διεθνώς με το slogan '12 floors 19 stars'. Η καταστατική του συγκρότηση προσφέρει στην ομάδα-στόχο εμπειρίες κατοίκησης μέσα από μία ποικιλία επιλογών από έργα διασημοτήτων. Μέσα από αυτά μπορεί να

ταυτιστεί ο αποδέκτης ανάλογα με τα όνειρά του και ο αρχιτεκτονικός χώρος γίνεται πεδίο προβολής εικόνων, όπου η κατοίκηση σε αυτόν υποστηρίζεται από το συνδυασμό τους. Η ποικιλία των εναλλακτικών επιλογών που έχει ο πελάτης μέσα από χώρους διαμορφωμένους από διάσημους αρχιτέκτονες/διακοσμητές είναι τελικά αυτό που χαρακτηρίζει την επιχείρηση και την καθιστά καινοτομική. Η ίδια, επικοινωνεί με το κοινό της μέσω των αγαπημένων του διασήμων. Αν οι διασημότητες μπορέσουν να εκπροσωπήσουν ό, τι η επιχείρηση εκπροσωπεί, ακόμα καλύτερα (Nigel και Pritcharc 2003: 201).

Οι ποικίλες προτροπές για τους τρόπους κατοίκησης του χώρου φιλοξενίας και το συνεχές κάλεσμα για βίωση μοναδικών εμπειριών μέσα από διάφορες επιλογές, διαμορφώνουν και την ταυτότητα του σύγχρονου καταναλωτή.

> *Η ουσία της δημιουργίας του αρχιτεκτονικού αντικειμένου ανάγεται τελικά στην κατανάλωση του ιδίου μέσω της βίωσης της ιδιαίτερης εμπειρίας χώρου που αυτά προσφέρει. Ως κύριο θέμα του χώρου αναδεικνύεται και προβάλλει ο ίδιος ο χώρος, υπερκεράζοντας τη χρήση που πραγματικά στεγάζει, διατυπώνοντας με νέους όρους το νόημα της κατανάλωσης που πραγματοποιείται στο εσωτερικό του.* (Φιλίππου, 2007: 133)

4.5 MARKETING ΕΜΠΕΙΡΙΩΝ [MARKETING OF EXPERIENCE] ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.

Καθώς η Αρχιτεκτονική ακολουθεί εμπορικές πρακτικές σκηνοθεσίας θετικών εμπειριών τόσο δυνατές ώστε να γεννούν ταυτίσεις, ο χώρος φιλοξενίας ως αντικείμενο και πεδίο οπτικής κατανάλωσης στηρίζει ένα πραγματικό ή πλασματικό μύθο ικανό μέσα από τα απομεινάρια του να μιλά για την ιστορία του.

Το σύμπλεγμα κτιρίων που ίδρυσε το 1817 ο Μεχμέτ Αλή στην Καβάλα, σήμερα λειτουργεί ως ξενοδοχείο, ονομάζεται Imaret και ανήκει στα Ιστορικά Ξενοδοχεία της Ευρώπης. Η αρχιτεκτονική, η εσωτερική διακόσμηση, αλλά και οι υπηρεσίες που προσφέρονται διατηρούν όλη την ένταση της σχέσης της ομάδας-στόχου με το χώρο, ενώ η σκηνική του δράση, η πολυτέλεια, οι ξεχωριστές εμπειρίες θεμελιώνουν στη συνείδηση του αποδέκτη κύρος και αξία. Η επιχείρηση μέσω της διαφήμισης προτρέπει τον καταναλωτή: «Φαντάσου ένα μέρος όπου η ιστορία συναντάει τη φιλοξενία. Φαντάσου ένα μέρος με στυλ και μύθο. Ένα μοναδικό μέρος. Πολυτέλεια, ξεκούραση του μυαλού και του σώματος».

Αντίστοιχα, οι χώροι φιλοξενίας όπως το κάστρο Schloss Leopoldskron και Schlosshotel Mondsee στην Αυστρία, το Quinta Real Zacatecas στο Μεξικό όπως και πολλά άλλα μνημεία του παρελθόντος έχουν διαμορφωθεί ανά τον κόσμο σε χώρους φιλοξενίας. Προκαλούν το κοινό να προσχωρήσει στη μαγεία του αυθεντικού χώρου, να τον εμπεδώσει και να τον κατανοήσει με μία μαγεία ταυτοποιητική. Ολόκληρος ο χώρος συμμετέχει σε ένα σκηνικό παραμυθένιο, προκαλώντας την έκπληξη, τη γοητεία, ερεθίζοντας το βλέμμα και τη φαντασία.

Οι ιστορικοί χώροι, όπου δεν υπάρχουν, αντιγράφονται προκειμένου να αναπαράξουν την αυθεντική εμπειρία, όπως στα παραδείγματα Caesar' s Palace στο Las Vegas, το Venetian Resort Hotel Casino στο Las Vegas, το Roman Hotel στην Κύπρο. Στις επιλογές αυτές, βέβαια, απουσιάζει η ένταση της παρουσίας των πρωταγωνιστών της ιστορίας, αλλά και η ίδια η ιστορία, αφού οι χωρικές διαμορφώσεις αφορούν επιδερμικές προσεγγίσεις ενός τεχνητού σκηνικού.

Η αρχιτεκτονική είναι ένα προϊόν που πουλάει. Φράσεις όπως μοντέρνο τοπικό στυλ, συνδυασμός αρχιτεκτονικής τοπικού χαρακτήρα με μοντέρνα στοιχεία ή παραδοσιακή αρχιτεκτονική κυριαρχούν στις τουριστικές ιστοσελίδες. Όλες αυτές προσπαθούν να καλύψουν την ανάγκη του καταναλωτή να βρεθεί 'κάπου αλλού'. Μάλλον, η εικόνα σήμερα προσδιορίζει την τοπικότητα και όχι το περιεχόμενο. Τα πιο πολλά παραδείγματα που παρουσιάζουν την παραδοσιακή αρχιτεκτονική σε θέρετρα διακοπών αποτελούν κενές μορφές, απογυμνωμένες από τη λειτουργία τους. Στη μεταμοντέρνα περίοδο τείνουν να εξαιρούν ή να ξεχνούν το ρόλο της λειτουργίας στη βίωση ενός χώρου και να τον μετατοπίζουν στο περιεχόμενο μίας εικόνας σε μία προσπάθεια ανεύρεσης ταυτότητας.

Για παράδειγμα, στο World of Wonders Resorts & Hotels στην Τουρκία, όπου προσφέρει ένα Kremlin Palace δίπλα στο Topkapi Palace και την Αγία Σοφία, ο τόπος συγχωνεύει εικόνες από τη διεθνή παγκόσμια κληρονομιά και τις μετασχηματίζει έξω από το αυθεντικό περιεχόμενο.

> *Οι εκφραστικές κινήσεις ουσιαστικά αρθρώνουν το χώρο. Επιφέρουν διαφοροποιήσεις ανάμεσα σε «εδώ» και «εκεί», ανάμεσα σε θέσεις που αναγνωρίζουν ως διακριτές. Η συλλογική μνήμη ιδρύει χώρους, παγιώνει επομένως τις σχέσεις ανάμεσα σε θέσεις και τούτες τις σχέσεις τις συγκροτεί σε ένα δίκτυο που μπορεί να ορίζει τον τόπο μιας κοινωνίας. Αν όμως η τέλεση της συλλογικής μνήμης οφείλει κάθε φορά να συσχετίζει το παρόν της με μια ορισμένη προβολή της διάρκειας στο παρελθόν, τότε η παγίωση των χωρικών σχέσεων οφείλει κάθε φορά να επιβεβαιώνεται, δηλαδή να τελείται. Γι' αυτό ακριβώς ή αναγνώριση χωρικών συσχετίσεων είναι κάθε φορά έκθετη σε αναθεωρήσεις, σε συγκρουόμενες αξιολογήσεις, έκθετη επομένως στην ιστορία... Σχέσεις χώρων παρουσιάζονται σα μεταφορές ανθρώπινων σχέσεων. Ο ένας κατακτά, συνυπάρχει, εμποδίζει, ανακουφίζει τον άλλον. Το κύριο όμως αντικείμενο της συμπεριφοράς του χώρου είναι ο άνθρωπος. Τέτοιες μεταφορές κρύβουν το γεγονός ότι χώροι σχεδιασμένοι και κατασκευασμένοι από ανθρώπους αποτελούν προϊόν ιδιαίτερων προθέσεων: στόχος των κατασκευαστών του είναι να επιβάλλουν ορισμένες συμπεριφορές. Ένας τόπος υποδοχής που σε δέχεται φιλικά, μπορεί να φτιάχτηκε ακριβώς μ' αυτόν το στόχο, όσο και κείνος που σε κρατάει σε απόσταση τονίζοντας την κατωτερότητά σου. Ο χώρος εκφράζει μεταφορικά αυτό που ήθελαν να εξασφαλίσουν εκείνοι που τον δημιούργησαν. Μια μεταφορά αποδίδει στο χώρο κίνητρα (συμπεριφορά) που ανήκουν σε συγκεκριμένους ανθρώπους.* (Σταυρίδης, 2006: 25)

4.6 ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Στόχος του επαγγελματία του marketing είναι να αναπτύξει μία μακροπρόθεσμη σχέση με τους πελάτες του. Η δημιουργία αυθεντικής αξίας συνεπάγεται ότι η επιχείρηση γνωρίζει πολύ καλά την ομάδα-στόχο, τα χαρακτηριστικά της, τις συνήθειές της, τις ανάγκες αλλά και τις επιθυμίες της.

Επιχειρήσεις φιλοξενίας όπως η αλυσίδα ξενοδοχείων Four Seasons που χαίρει εκτίμησης, ακολουθούν ένα συγκεκριμένο κώδικα εξυπηρέτησης ιδίων συμφερόντων, αλλά και του καταναλωτή. Η επιχείρηση ισχυρίζεται πως προσφέρει στους καταναλωτές μόνο ποιοτικές εμπειρίες. Επιδιώκει την αναγνώριση προσφοράς ιδιαίτερων υπηρεσιών σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου κι αν βρίσκεται και διαχρονικές σχέσεις με τους πελάτες της. Η εστίαση σε ένα συγκεκριμένο σύνολο πελατών μπορεί να οδηγήσει στην εφαρμογή συγκεκριμένων συγκριτικών πλεονεκτημάτων.

Για παράδειγμα, ξενοδοχεία όπως η Μεγάλη Βρετανία στην Αθήνα, οδηγήθηκαν στη διατήρηση αλλά και την ενδυνάμωση των διαχρονικών αξιών που τη χαρακτήριζαν, προκειμένου να μη διαφοροποιηθεί η ομάδα-στόχος τους. Η διατήρηση ενός συναισθηματικού δεσμού με τον καταναλωτή ενδυνάμωσε την αίγλη της και την αυθεντική της αξία. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός συμβάλλει με ουσιαστικό τρόπο στην έκφραση της ταυτότητας της επιχείρησης ως τμήματος μιας συνολικής προσέγγισης marketing. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, ο ξενοδοχειακός χώρος εμποτίζεται με αξίες που αποτελούν πλέον συνώνυμο της ίδιας της επιχείρησης.

Όσον αφορά στις νέες επιχειρήσεις που επιθυμούν διαχρονικό χαρακτήρα, απαιτεί μεγάλη προσοχή στο συνολικό τους σχεδιασμό. Η αντιγραφή και η μίμηση πετυχημένων παραδειγμάτων δεν μεταφέρει απαραίτητα και τις αυθεντικές αξίες που τα χαρακτηρίζουν.

4.7 ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟ ΠΛΕΟΝΕΚΤΗΜΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Παλαιότερες απόψεις στο χώρο του marketing, υποστήριζαν πως μία επιχείρηση μπορεί να αναπτυχθεί όταν παρουσιάζει ένα συγκριτικό πλεονέκτημα με σχετικό ενδιαφέρον. Σήμερα υποστηρίζεται πως τα περισσότερα πλεονεκτήματα δεν τα χαρακτηρίζει η διαχρονικότητα. Αντίθετα, η ιδιαιτερότητά τους παύει να υπάρχει με την πάροδο του χρόνου. Για το λόγο αυτό, προωθείται ολοκληρωμένος επιχειρηματικός σχεδιασμός με βάση σύνολο πλεονεκτημάτων που περιστρέφονται γύρω από μία κεντρική ιδέα. Αυτή η στρατηγική έχει τη δυνατότητα να οδηγήσει σε επιτυχημένες επιχειρήσεις αναπτύσσοντας μία ανταγωνιστική πολιτική, μία συνολική εμπειρία, βασισμένη σε ανώτερη πρόταση αξίας.

Στη συνέχεια, θα δούμε πώς το Burj Al Arab στο Dubai συγκεντρώνει ένα σύνολο πλεονεκτημάτων στο σχεδιασμό του. Προώθησε εικόνες του στο διαδίκτυο, ταξίδεψε σε όλο τον κόσμο προβάλλοντας τον εαυτό του και μάλιστα χωρίς καμία αναφορά στην ουσιαστική του λειτουργία, που είναι η φιλοξενία και οι ανέσεις που διαθέτει. Η ιδιαίτερα σύνθετη αλλά και πειθαρχημένη δομή του, εισέβαλε βίαια στο οπτικό πεδίο του καταναλωτή, καθιστώντας το έκθεμα ικανό να εκπρο-

σωπήσει υψηλές αξίες και να συγκινήσει ακόμα και όσους δεν πρόκειται να το αποκτήσουν. Το στοιχείο αυτό από μόνο του μπορεί να μας πείσει ότι κατόρθωσε να υλοποιήσει μία από τις πιο βασικές αρχές του marketing συναισθημάτων - να προκαλέσει.

Δεν απευθύνεται μόνο σε εκείνους που μπορούν πραγματικά να αποκτήσουν τις υπηρεσίες του. Θεμελιώνει στη συνείδηση των υπολοίπων το κύρος του, αλλά και την αξία του. Με τη μορφή, με τη δομή και τη λειτουργία του, επιδιώκει να παίξει ένα σημειοδοτικό ρόλο, επικοινωνώντας με τους πελάτες του, μέσα από το σκηνικό των φουσκωμένων ιστίων ενός πλοίου, διεγείροντας τα συναισθήματά τους. Παράλληλα, στις εμπορικές του προεκτάσεις, υιοθετεί σχεδιασμούς με φωτογενείς επιλογές. Πρακτικές marketing βρίσκονται σε όλες τις πτυχές κτιριολογικού προγράμματος, συμπεριλαμβανομένου του σχεδίου του κτιρίου, συνδέοντας συνειδητά το θέαμα με εισοδηματικά ρεύματα.

Η αρχιτεκτονική του έκφραση από μόνη της προσδίδει στην ταυτότητα της επιχείρησης, πολυτέλεια, κύρος, αίγλη, γόητρο και μοναδικές εμπειρίες στους πελάτες της. Απευθύνεται σε εύπορα άτομα από όλο τον κόσμο, με επιλογές που θα τους προσδώσουν αναγνωρισιμότητα, γόητρο, εκτίμηση, αίγλη, κύρος και πολυτελείς υπηρεσίες για λίγους. Ακόμα παραπάνω, σε όλους εκείνους που ζητούν μορφές απεικόνισης του κόσμου που είναι συμβατές με τον κόσμο των αξιών τους, τεκμήρια της ευτυχίας τους, του γούστου και της ευμάρειάς τους. Η επιχείρηση ισχυρίζεται πως στόχος της είναι το πιο πολυτελές ξενοδοχείο στον κόσμο. Επιδιώκει να ξεπεράσει τις προσδοκίες των πελατών της παρέχοντας μία μοναδική εμπειρία της Αραβικής Φιλοξενίας.

Βλέπουμε πως στο στρατηγικό του σχεδιασμό, ακολουθούνται μέθοδοι ενεργοποίησης της επιλεκτικής προσοχής καθώς η ανάγκη να επικρατήσει στον αγώνα με τους ανταγωνιστές του, οδήγησε στην εκπομπή μηνυμάτων με μεγαλύτερη ένταση και σε μεγαλύτερη εμβέλεια.

Έτσι, έχουν υιοθετηθεί σχεδιασμοί με μεγάλες αποκλίσεις από το φυσικό μέγεθος των ερεθισμάτων του περιβάλλοντος (βλ. ύψος, διαφορετικότητα, μοναδικότητα σχεδιασμού κτλ).

Θα πρέπει εδώ να επισημάνουμε πως η διαφορετικότητά του υποστηρίζεται από την κοινωνία του θεάματος και μάλιστα ισχυροποιείται από πρακτικές δημοσίων σχέσεων. Για το λόγο αυτό, στο marketing επιστρατεύονται διασημότητες από όλους τους χώρους, ανάλογα με το θεματικό αντικείμενο της επιχείρησης. Συγκεκριμένα, για το Burj Al Arab, ονόματα όπως ο Andre Agassi και Roger Federer, φωτογραφίζονται στο σκηνικό αυτό χώρο, προβάλλοντας τη μοναδική εμπειρία παρουσίας σε ένα διάσημο γήπεδο ύψους 321 μέτρων από το έδαφος. Η επιχείρηση επιτυγχάνει με αυτό τον τρόπο να προσελκύσει το βλέμμα ώστε το κοινό της να έχει συμμετοχή σε αυτό που ο αγαπημένος του διάσημος βιώνει ή συμμετέχει με οποιοδήποτε τρόπο.

4.8 ΣΧΕΔΙΑΖΟΝΤΑΣ ΙΣΧΥΡΗ ΕΤΑΙΡΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗΣ

Μία ισχυρή επιχείρηση θα πρέπει να δημιουργεί τους επιθυμητούς συνειρμούς στον αποδέκτη. Για παράδειγμα, καινοτομικά προϊόντα, σύγχρονοι σχεδιασμοί, εφαρμογή νέων τεχνολογιών, υψηλές και σίγουρες υπηρεσίες όπως τα Four Seasons. Επίσης, θα πρέπει

να υπαινίσσεται οφέλη, και όχι απλώς χαρακτηριστικά, έτσι όπως το Burj Al Arab υπόσχεται υπηρεσίες για λίγους που προσδίδουν κύρος στους πελάτες τους. Αν αντίθετα η επιχείρηση δεν τροφοδοτεί τη σκέψη με κανένα χαρακτηριστικό, τότε η ταυτότητά της είναι αδύνατη.

Παράλληλα, μία ισχυρή ταυτότητα επιδιώκει να συγκεντρώσει τις ιδιαίτερες αξίες της επιχείρησης. Για παράδειγμα, τα Hilton Hotels είναι υπερήφανα για τις σίγουρες και διαχρονικές υπηρεσίες που προσφέρουν στον πελάτη, την οργάνωση, την εξυπηρέτησή τους κτλ. Η ισχυρή τους ταυτότητα έχει πετύχει να εισάγει τις αξίες αυτές στο υποσυνείδητο του καταναλωτή και να περιγραφεί από ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Όπως σοβαρός, διασκεδαστικός, χαρούμενος, ειλικρινής κτλ.

Αναμφισβήτητα, η ισχυρή της ταυτότητα θα πρέπει να υποδηλώνεται με το σχεδιασμό της ομάδας-στόχου στην οποία απευθύνεται. «[…] Κάθε επιχείρηση θα πρέπει να σχεδιαστεί γύρω από μια δυνατή ιδέα, ερευνώντας αρχικά ποιο είναι το target group της. Στη συνέχεια να προσδιορίσει ποιο συναίσθημα θέλει να προκαλέσει και κατόπιν να το προσεγγίσει ψυχολογικά» (Nigel και Pritcharc, 2003: 183).

Στις αλυσίδες ξενοδοχείων είναι έκδηλη η προσπάθεια διαμόρφωσης μίας προδιαγεγραμμένης επιχειρησιακής στρατηγικής όπου στην ομάδα-στόχο αντανακλούν τα επιθυμητά μηνύματα. Οι νέοι ισχυροί της εποχής μας χρειάζονται μία απεικόνιση του πλούτου τους, της δύναμής τους, της υπεροχής τους. Το συμβολικό υπόβαθρο του αρχιτεκτονικού χώρου επιχειρεί τέτοιες ταυτίσεις, σκηνοθετώντας περιβάλλοντα φορτισμένα με κοινωνικές αξίες. Έτσι, ο χώρος τονίζει καθετί που μπορεί να συμβάλει στην αίγλη του και προωθεί σύμβολα καλής και πλούσιας ζωής. Η μεγάλης κλίμακας παγκόσμια οικονομική δραστηριότητα, με τις σημαντικές δυνατότητες περαιτέρω ανάπτυξης, οδήγησε σε μεγάλες πολυεθνικές επιχειρήσεις, με διεθνή συμφέροντα. Είναι έκδηλη η κοινή τους επιχειρησιακή πολιτική, η οποία παρουσιάζει ομοιότητες στρατηγικού σχεδιασμού ακόμα και όταν βρίσκονται σε πολύ διαφορετικούς τόπους, όπως στην αλυσίδα ξενοδοχείων Hilton.

Η Επωνυμία είναι μία αποθήκη εμπιστοσύνης που αποκτά όλο και μεγαλύτερη αξία, καθώς οι επιλογές πολλαπλασιάζονται. Αποτελεί ένα είδος συμβολαίου με σίγουρες υπηρεσίες για τον καταναλωτή, εγγύηση δηλαδή εταιρικής αξίας και αξιοπιστίας.

Ανακεφαλαιώνοντας, η ταυτότητα μίας επιχείρησης είναι ισχυρή όταν το όνομά της συγκεντρώνει θετικά χαρακτηριστικά, οφέλη, αξίες της επιχείρησης, προσωπικότητα και ομάδα-στόχο στο μυαλό του καταναλωτή. Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός καλείται να διαμορφώσει μια ταυτότητα επιχείρησης που να στηρίζεται σε αυτές τις διαστάσεις και παράλληλα να είναι εμπορεύσιμη. Είδαμε πως για να καθοριστεί η πολιτική που θα ακολουθήσει μία επιχείρηση θα πρέπει να έχει συγκεκριμένη αποστολή με συγκεκριμένους στόχους. Σκοπός είναι μία ισχυρή εταιρική ταυτότητα με ισχυρή πρόταση αξίας, πλούσιους συνειρμούς και προσδοκίες για την επιχείρηση. Έτσι, δημόσιες σχέσεις και αρχιτεκτονική διαμορφώνουν ένα συγκεκριμένο προφίλ επιχείρησης προβάλλοντας στοιχεία με ενδείξεις σοβαρότητας, πολυτέλειας, άνεσης, ποιότητας κλπ.

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην ανάλυση που προηγήθηκε αναλύθηκε ο τρόπος προώθησης των επιχειρήσεων φιλοξενίας ως τουριστικών εξαγωγικών προϊόντων που διατίθενται στην αγορά και συνδέονται άμεσα με εισοδηματικά ρεύματα. Διαπιστώσαμε πως το σύγχρονο marketing έχει διαμορφώσει ένα ολοκληρωμένο σύστημα διαχείρισης πρακτικών και ελέγχου με στόχο τη διευκόλυνση και πραγματοποίηση συναλλαγών. Παράλληλα, εντοπίσαμε τις πρακτικές που εφαρμόζονται στη σύγχρονη αρχιτεκτονική έκφραση για τη μόρφωση μιας συγκεκριμένης συμπεριφοράς για την ομάδα-στόχο των επιχειρήσεων φιλοξενίας. Μέσα από τις πρακτικές αυτές του τουριστικού marketing, οι σύγχρονοι σχεδιασμοί κατάφεραν να ενισχύσουν την καταναλωτική δραστηριότητα και να προσδιορίσουν το πλαίσιο μάσα στο οποίο να κινείται.

Συγκεκριμένα, η προώθηση και η επικοινωνία συλλαμβάνει τις δυναμικές επιρροής και ελέγχου της ομάδας-στόχου και στη συνέχεια διαμορφώνει την ταυτότητα της επιχείρησης. Η αντανάκλαση των δυναμικών αυτών στα χαρακτηριστικά της επιχείρησης χειρίζεται λειτουργικές και στρατηγικές μεθόδους, προκειμένου να νοηματοδοτήσει το χώρο με ερεθίσματα που ταυτοποιούν τους αποδέκτες τους· παράλληλα διαφοροποιεί, όμως, την επιχείρηση έναντι των ανταγωνιστών της.

Εξετάσαμε τα ‘μοναδικά’ χαρακτηριστικά των επιχειρήσεων να προβάλλονται ταυτόχρονα με την προώθηση της ‘ιδιαίτερης’ εικόνας, συγκροτώντας τη σύγχρονη εμπειρία του χώρου σε ένα εστιασμένο κοινό. Στόχος, η αναγνώριση, η διατήρηση, η αλλαγή ή η ανάπτυξή της, προκειμένου να επηρεάσει τις προσδοκίες των αγοραστών. Η σύνθεση νέων φαντασμαγορικών τόπων εμπορεύματος μετατρέπεται σε βασικός μοχλός της προσπάθειας του marketing. Οι χώροι φιλοξενίας ξεχωρίζουν ανάμεσα σε ανταγωνιζόμενες μονάδες κεντρίζοντας το ενδιαφέρον του κοινού, ελπίζοντας να διακριθούν ως αξιοθέατο.

Παράλληλα, το διαδίκτυο, ως φορέας πλήθους μηνυμάτων με παγκόσμιο αντίκτυπο, αποτελεί το μέσο προώθησης της πρωτοποριακής αρχιτεκτονικής σύλληψης, εμπνέοντας τόσο μέσω της φυσικής του παρουσίας όσο και μέσω της ψηφιακής του υπόστασης. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός καθίσταται μέρος της οργανωτικής δομής του μίγματος marketing και σημαντικό τμήμα της προώθησής του. Όταν η επιχείρηση αντιληφθεί πώς η ομάδα-στόχος στην οποία απευθύνεται αντιδρά στα διάφορα ερεθίσματα, παρουσιάζει ένα σοβαρό πλεονέκτημα έναντι των ανταγωνιστών της. Η προσέλκυση της προσοχής του καταναλωτή αποτελεί βασική τοποθέτηση αξίας για το marketing και προσεγγίζεται μέσω επικοινωνιακών πρακτικών, ικανών να προκαλέσουν έντονα συναισθήματα διέγερσης της προσοχής του καταναλωτή.

Στην παρούσα έρευνα είδαμε τόπους να επαναπροσδιορίζουν τον εαυτό τους ακολουθώντας απεικονίσεις που μεταβάλλονται από τον τοπικό στον παγκόσμιο χώρο. Τόπους που συμμετέχουν σε εκστρατείες ισχυροποίησης της θέσης τους στην παγκόσμια αρένα παράγοντας μία κατασκευασμένη ταυτότητα που συχνά η εικόνα υπερισχύει. Κοινός στόχος, η οικονομική σταθερότητα παλεύοντας να προσδιορίσουν τον εαυτό τους.

Διαπιστώσαμε πως δεν υπάρχουν συνταγές επιτυχίας γιατί οι άνθρωποι είναι διαφορετικοί και οι αντιλήψεις και οι προτιμήσεις των καταναλωτών για ένα προορισμό αλλάζουν διαρκώς καθώς η έκπληξη του καινούργιου παρέρχεται.

Τι θα ακολουθήσει λοιπόν όταν οι μορφές γίνουν οικείες, όταν η έκπληξη παύσει να υπάρχει, όταν το καινοτομικό γίνει αναγνωρίσιμο; Ποιο θα είναι το επόμενο βήμα και πώς η αρχιτεκτονική θα μπορέσει (αν μπορέσει) να ακολουθήσει τους ρυθμούς των αλλαγών της σύγχρονης εποχής; Ποια θα είναι η συμπεριφορά των ιδιαίτερων αυτών κτιρίων όσων δεν κατάφεραν να αποκτήσουν δεσμούς με τον τόπο τέτοιους που να τα καθιστούν τοπόσημα όταν ο χρόνος της ιδιαιτερότητάς τους ολοκληρωθεί;

Αυτά είναι ερωτήματα που θα πρέπει να απαντηθούν σε ένα μελλοντικό χρόνο και στη συνέχεια μιας άλλης έρευνας…

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Augé, M. (1995) *Non-Places, introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso.

Bauman, Z. (2004) ***Παγκοσμιοποίηση, οι συνέπειες για τον άνθρωπο***. Αθήνα: Πολύτροπον.

De Certeau, M. (1998) *The Practise of Everyday Life*. London: London University of California Press.

Φιλίππου, Α. (2007), ***Καταναλώνοντας μοναδικά αρχιτεκτονικά αντικείμενα***, Μεταπτυχιακή Εργασία ΔΠΜΣ Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός. Αθήνα: ΕΜΠ.

Gobe, M. (2001) *Emotional Branding.* New York: Allworth Press.

Kotler, P., Haider, D., Irving, R. (1993) *Marketing Places.* New York: The Free Press.

Kotler, P. (2001) *Ο Κότλερ για το Marketing.* Θεσσαλονίκη: Μάλλιαρης Παιδεία.

Kotler, P., Bowen, J., Makens, J. (2006) *Marketing for Hospitality and Tourism*. USA: Pearson International.

Kotler, Ph., Christer, A., Irving, R., Donald, H. (1999) *Marketing Places Europe*. G.B.: Financial Times Prentice Hall.

Middleton, V., Hawkins, R. (2004) ***Τουριστικό*** *Μάρκετινγκ για βιώσιμη ανάπτυξη,* μτφ. Ε. Αντωνόγλου. Αθήνα: Κριτική.

Nigel, M., Pritcharc, A. (2003) *Advertising in Tourism and Leisure.* Oxford: Butterworth-Heinemann.

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

Σταυρίδης, Σ. (επιμ.) (2006) *Μνήμη και εμπειρία του χώρου.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Urry, J. (1992) *The Tourist Gaze*. London: Sage.

Zuckerman, M. (1979) *Sensation seeking: Beyond the optimal level of arousal*. London and New York: Psychological Press.

ΤΟ ΣΚΕΠΤΟΜΕΝΟ ΣΩΜΑ ΤΟΥ MAURICE MERLEAU PONTY ΚΑΙ Ο ΕΝΣΩΜΑΤΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Μουτζουρέλλης Σταύρος
Αρχιτέκτων Μηχ. ΕΜΠ
stavrosmou@gmail.com

επιβλέπων: Βασίλης Γκανιάτσας
σύμβουλοι: Παναγιώτα Ράπτη
Άρης Κουτούγκος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία αποσκοπεί στο να εγείρει προβληματισμό και ερωτήματα για την έξωση του σώματος και της σωματικής εμπειρίας από τη σύγχρονη σκέψη και παραγωγή της αρχιτεκτονικής και του χώρου ως επακόλουθο του φιλοσοφικού διαχωρισμού μυαλού και σώματος. Φιλοδοξεί σε προτάσεις-απαντήσεις μέσα από ερμηνείες πεποιθήσεων του Γάλλου φαινομενολόγου φιλόσοφου του περασμένου αιώνα, Maurice Merleau-Ponty θέτοντας ως περίπτωση μελέτης τον Ελβετό αρχιτέκτονα Peter Zumthor.

Πολλοί μελετητές συγκλίνουν στο ότι η μεγαλύτερη προσφορά του Merleau-Ponty στη φιλοσοφία και η ειδοποιός του διαφορά στο πεδίο της φαινομενολογίας είναι η ανάδειξη της δυνατότητας του σώματος για μία μη-διανοητική, ωστόσο συνειδητή, συσχέτιση με το περιβάλλον του.

Αρχή της σκέψης του Merleau-Ponty είναι ένα «σκεπτόμενο σώμα» χωρίς τη διαμεσολάβηση του νου. Το σώμα εντοπίζεται αφενός ως στοιχείο που ζει και επηρεάζεται από το χώρο και αφετέρου ως στοιχείο που παράγει χώρο. Πέρα από τις αισθήσεις ως μέσο πρόσληψης του περιβάλλοντος, το σώμα είναι ο αντιληπτικός και δημιουργικός παράγοντας που αναδομείται από τον «ενσώματο χώρο» που συνθέτει.

Καμία εικόνα δεν είναι απλά μία εικόνα. Κανένας ήχος δεν είναι απλά ένας ήχος. Αποκλείεται η περίπτωση της εικόνας σαν μονοσήμαντη αναπαράσταση ενός ειδώλου στον αμφιβληστροειδή ή την αναπαραγωγή ενός ήχου εσωτερικά στο μυαλό, αφού παρεμβάλλεται το αισθητηριακό αδιαίρετο του σώματος. Είναι αποτέλεσμα της εμπειρίας του σώματος και δεν θα υπήρχε αν δεν είχε προηγηθεί η εμπειρία και η πραγματικότητα του σώματος στον κόσμο. Η αντίληψη του χώρου από το σκεπτόμενο σώμα, όμως, δεν αποτελεί τη σύνθεση μέσα στο σώμα ή στο νου των συνιστωσών που κάθε αίσθηση παρέχει, αλλά ενιαία και ταυτόχρονη διαδικασία που ανατροφοδοτεί και επαναπροσδιορίζεται στιγμιαία από όλες τις αισθήσεις, σε αντίληψη.

Μέσα από τη «σωματική νοημοσύνη» προτείνεται μια άλλη, όχι μόνο, ερμηνεία του σώματος μας αλλά και του ίδιου του χώρου. Καθήκον μας είναι να δημιουργήσουμε χώρους που ενθαρρύνουν την «ποιητική σκέψη του σώματος».

ABSTRACT

The present work aims to raise concern and queries about the eviction of the body and the corporeal experience out of the contemporary thinking and production of architecture and space as a consequence of the philosophical separation of mind and body. Moreover, it attempts suggestions and answers through belief's interpretations of the French phenomenologist of the last century, Maurice Merleau-Ponty.

Many scholars argue that the greatest contribution of Ponty in philosophy and the hallmark of the difference in the field of phenomenology is the fact that he highlighted the potential of the human body as a non-intellectual rather conscious relationship to its environment.

Merleau-Ponty' s key point is a "thinking body" without the mediation of mind. The body on the one hand is identified as an element that lives and gets influenced by the space and on the other hand as a space-producing element. Beyond the senses as a means of taking in environment, body is the perceptive and creative factor reconstructed by the "tangible space" that it composes.

No picture is just a picture. No sound is just a sound. A picture is never an univocal representation of an image on the retina or a play of a sound inside the mind as the sensory indivisible body intervenes; it's the result of the experience of the body and it wouldn't have existed if it hadn't been preceded by the experience and the reality of the body in the world. Perception of space from the thinking body though is not the composition within the mind of sensual components been provided by every single sense but a united and simultaneous process been instantly and constantly redefined and back fed from all the senses into perception.

Therefore, through the "physical intelligence" is suggested not only an interpretation of our body but as well for the space itself. Our task is to create spaces that encourage "poetic thought of the body".

ΤΟ 'ΠΡΟΒΛΗΜΑ' ΤΗΣ ΜΟΝΟΜΕΡΟΥΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Η εργασία αυτή ισχυρίζεται ότι η σχέση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής με το ανθρώπινο σώμα είναι πλέον περιορισμένη. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική απευθύνεται κατά κύριο λόγο στην όραση και κρίνεται με τους όρους της όρασης. Εν πολλοίς, ο χώρος σήμερα σχεδιάζεται και κατασκευάζεται για να φωτογραφηθεί και να εκτεθεί και τελικά λιγότερο για να βιωθεί, γεγονός που έχει οδηγήσει στην αλλοτρίωση της σχέσης του σώματος με την αρχιτεκτονική και το χώρο.

Τα κτήρια έχουν απομειωθεί σε αντικείμενα και οι χώροι σε απλές χειρονομίες που προσφέρουν εξαιρετικά περιορισμένες συνθήκες συσχέτισης με την πόλη. Από τη μία η πόλη και τα κτήρια που χτίστηκαν αυτάρεσκα για να βλέπονται από μακριά ή σε φωτογραφίες, από την άλλη ο χρήστης τους και στη μέση η αρχιτεκτονική που αδυνατεί να γεφυρώσει το μεταξύ τους κενό, μετατρέποντας το κοινό από συν-διαμορφωτές σε παθητικούς θεατές της (Daskalaki, 2008: 59-60).

Έτσι, μεγάλη μερίδα θεωρητικών της αρχιτεκτονικής[1] έχει αναπτύξει μια πολεμική εναντίον αυτής της αδιαφορίας, που βασικά στηρίζεται σε δύο άξονες: ο πρώτος από αυτούς είναι ότι στην αρχιτεκτονική κυριαρχούν τα αφηρημένα γεωμετρικά ή οπτικά στοιχεία και ο δεύτερος ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να επαναπροσδιορίσει το χώρο ως βιωματικό.

1.1. ΤΟ ΑΝΟΙΓΜΑ ΤΗΣ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Το 1971, έτσι, ο Christian Norberg-Schulz ανοίγει με το *Existence, Space and Architecture* το δρόμο για μια φαινομενολογικά προσανατολισμένη κριτική της αρχιτεκτονικής. Σε αυτήν υποστηρίζει ότι «μελέτες για τη γεωμετρία ή την οπτική αντίληψη βοηθούν μόνο στην επιφανειακή κατανόηση των πτυχών του προβλήματος» (Schulz, 1971: 16) και προσθέτει ότι ο αρχιτεκτονικός χώρος πρέπει να είναι στη βάση του βιωματικός χώρος (Schulz, 1971).

Ο θεωρητικός της αρχιτεκτονικής Alberto Perez-Gomez (Stephen και Perez-Gomez, 2004) τονίζει ότι είναι ανάγκη να υπερβληθούν οι συνθήκες εκείνες του σύγχρονου σχεδιασμού, όπου «κατόψεις, όψεις και τομές αναμένεται, τελικά, να προβλέψουν με ακρίβεια μια πρόθεση όπως αυτή θα εκφραζόταν από ένα ενσώματο υποκείμενο σε ένα πραγματοποιημένο περιβάλλον» (Rattenbury, 2002: 3).

Τις ίδιες κατηγορίες για τους περιορισμούς της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, αποδίδει και ο Henri Lefebvre, από την πειθαρχία της φιλοσοφίας. Όπως ισχυρίζεται, ο αρχιτεκτονικός χώρος είναι ένας «οπτικοποιημένος χώρος, ένας χώρος που η αξία του έχει περιοριστεί σε οικοδομικά σχέδια και αποκλειστικά σε εικόνες - σε έναν «κόσμο της εικόνας» που είναι ο εχθρός της φαντασίας (Lefebvre, 2000: 361)».

Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Φινλανδός αρχιτέκτονας και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής, Juhani Pallasmaa (2008: 5):

> *Η εμμονή μας, αυτήν την περίοδο, με την αποπλανητική εικόνα σε όλες τις εκφάνσεις της σύγχρονης ζωής, προωθεί μία αρχιτεκτονική του αμφιβληστροειδούς η οποία έχει σκόπιμα λάβει το χαρακτήρα μιας στιγμιαίας και σοκαριστικής φωτογραφίας αντί να βιώνεται αργά μέσω του σώματος σε μια φυσική και πλήρη χωρική συνάντηση.*

2. Ο MERLEAU-PONTY ΚΑΙ Η ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ ΩΣ 'ΛΥΣΗ'

Ο Maurice Merleau-Ponty έχει καθιερωθεί ως ένας από τους πιο σημαντικούς φιλόσοφους του 20ου αιώνα (Sokolowski, 2003). Το 1945 ξεχώρισε με το έργο του *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Πολλοί μελετητές (Carman και Hansen, 2005) συγκλίνουν στο ότι η μεγαλύτερη προσφορά του Merleau-Ponty στη φιλοσοφία και η ειδοποιός του διαφορά στο πεδίο της φαινομενολογίας είναι η ανάδειξη της δυνατότητας του ανθρώπινου σώματος για μία μη-διανοητική, ωστόσο συνειδητή, συσχέτιση με το περιβάλλον του. Αυτό, εξάλλου, θεωρώ ότι είναι και η μεγαλύτερη προσφορά της φαινομενολογίας του Merleau-Ponty στο χώρο της αρχιτεκτονικής.

Παράλληλα, φαινομενολογία είναι η μελέτη της ανθρώπινης εμπειρίας και του τρόπου με τον οποίο μας παρουσιάζονται τα πράγματα μέσα σε αυτήν την εμπειρία και δια της εμπειρίας (Sokolowski, 2003). Ένας φαινομενολόγος κατανοεί τα διαθέσιμα συμβάντα προς μελέτη μόνο μέσω της αντίληψης (Heidegger, 1982: 254). Το αντικείμενο της έρευνας ενός φαινομενολόγου είναι το φαινόμενο, αλλά, σε αντίθεση με τους φυσικούς, οι φαινομενολόγοι ενδιαφέρονται για την αντίληψη της παρατήρησης και όχι μόνο για την ίδια την παρατήρηση. Ο Merleau-Ponty (2005) περιγράφει τη φαινομενολογία ως εξής:

> *Η μελέτη των αποσταγμάτων [...] προσπαθεί να δώσει μια άμεση περιγραφή της εμπειρίας μας, όπως είναι, χωρίς να λαμβάνει υπόψη την ψυχολογική καταγωγή και τις αιτιώδεις εξηγήσεις που οι επιστήμονες, οι ιστορικοί ή οι κοινωνιολόγοι είναι σε θέση να δώσουν.*

Στους ισχυρισμούς ότι ο σύγχρονος χώρος είναι εγκεφαλικό προϊόν προς κατανάλωση, βαρετό, απλουστευτικό και αυτοαναφερόμενο ο Merleau-Ponty εισάγει τη «μη-διανοητική νοημοσύνη του σώματος» σαν απάντηση στα πλαίσια της φαινομενολογίας.

Πέρα από τις αισθήσεις ως μέσο πρόσληψης του περιβάλλοντος, το σώμα είναι ο αντιληπτικός και δημιουργικός παράγοντας που συνθέτει και αναδομείται από αυτόν τον «ενσώματο χώρο». Μέσα, λοιπόν, από τις έννοιες: α) του «ενσώματου χώρου» και β) του «σκεπτόμενου σώματος», προτείνεται μια άλλη ερμηνεία, όχι μόνο του σώματός μας αλλά μέσω αυτού και του χώρου μας.

2.1 ΕΝ-ΣΩΜΑΤΟΣ ΧΩΡΟΣ

Χώρος είναι η απεριόριστη, τρισδιάστατη έκταση στην οποία τα αντικείμενα και τα γεγονότα συμβαίνουν και έχουν σχετική θέση και διεύθυνση. Ο φυσικός χώρος συχνά νοείται σε τρεις γραμμικές διαστάσεις αν και σύγχρονοι φυσικοί θεωρούν και το χρόνο ως μέρος του απεριόριστου τετραδιάστατου συνεχούς, το χωροχρόνο.[2]

Για τη φυσική, ο χώρος είναι ένα από τα θεμελιακά μεγέθη, γεγονός που σημαίνει ότι δεν μπορεί να οριστεί μέσω άλλων μεγεθών. Από την άλλη, μπορεί να συσχετιστεί με τα άλλα θεμελιακά μεγέθη.

Η κυρίαρχη διαφωνία που υφίσταται μεταξύ των

φιλοσόφων φαίνεται να εξαντλείται στο αν ο χώρος αποτελεί ο ίδιος μια οντότητα, μια σχέση μεταξύ οντοτήτων ή μέρος ενός εννοιολογικού πλαισίου.[3]

Είναι όμως, ο χώρος κάτι που θεωρεί ή 'μετατρέπει' το σώμα σε αντικείμενο; Ο Merleau-Ponty προτείνει να στραφούμε στο χώρο όπως δίνεται από την εμπειρία για να απαντηθούν αυτά τα ερωτήματα και θα καταλήξουμε στο σώμα- συνθήκη για την ύπαρξη του χώρου.

Να υπογραμμιστεί ότι στο έργο του ο Merleau-Ponty δεν πραγματεύεται το σώμα ξεχωριστά από το χώρο, αφού αυτές οι έννοιες δεν ορίζονται αυθύπαρκτα και ιεραρχικά, αλλά συνυπάρχουν και συν-καθορίζουν η μία την άλλη, σε ένα και αδιαίρετο αντιληπτικό σύστημα. Για το λόγο αυτό, χρησιμοποιώ τον όρο «ενσώματος χώρος» που περιγράφει το χώρο μέσα από το σώμα και σε σχέση μ' αυτό. Αποφεύχθηκαν οι εκφράσεις όπως «ενσωμάτωση του χώρου» ή «ενσωματωμένος χώρος» προς αποφυγή της ερμηνείας: ο εγκολπωμένος χώρος, ο χώρος ο οποίος περιλαμβάνεται. Πρόκειται για το σώμα που εν-σωματώνει το χώρο, το σώμα που δίνει ποιότητες σώματος στο χώρο και επαναπροσδιορίζεται κάθε στιγμή από αυτόν.[4]

Το φαινομενολογικό σώμα δεν είναι το σώμα της επιστήμης το οποίο μελετάται και εξετάζεται ως αντικείμενο. Το παραπάνω κάνει προφανές, έτσι, ότι όταν οι αρχιτέκτονες οραματίζονται το χώρο, το σώμα που ενσωματώνει το χώρο δεν μπορεί να περιγραφεί στις τρεις διαστάσεις με έναν όγκο. Το φαινομενολογικό σώμα είναι το ανθρώπινο σώμα επεκταμένο στο περιβάλλον του και συσχετισμένο, όχι διανοητικά, ωστόσο εμπρόθετα, με τα αντικείμενα. Έτσι, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τη φυσική κατάσταση του σώματος στο «φαινόμενο» ενώ το ίδιο διατηρεί τον ορισμό που του δίνει η επιστήμη.

2.2 ΣΚΕΠΤΟΜΕΝΟ ΣΩΜΑ

Ως άνθρωποι, βρισκόμαστε σε χωρικές καταστάσεις με τις οποίες τα σώματά μας εμπλέκονται, φυσικά και διαισθητικά. Αποκτάμε, δε, τις δεξιότητες, τη γλώσσα μας και την ικανότητα για μάθηση μέσω των εμπειριών μας στον κόσμο. Αυτές οι δεξιότητες που αποκτιούνται, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, δεν φωλιάζουν στο μυαλό σαν εικόνες, αλλά γίνονται δεξιότητες του σώματος που, χωρίς την παρεμβολή του νου, του δίνουν την ετοιμότητα να αντιδρά και να 'επιλύει' τις διάφορες χωρικές καταστάσεις. Έτσι, εκπαιδεύεται το σώμα και αποκτά μία «σωματική νοημοσύνη». Είναι κοινός τόπος για όποιον έχει ανεβεί μια σκάλα ότι μια διαφορά μερικών μόνο εκατοστών στα ύψη των σκαλοπατιών αρκεί για να οδηγήσει σε σίγουρο σκουντούφλημα. Το σώμα μετά τα πρώτα σκαλοπάτια αναγνωρίζει το ύψος των ριχτιών και το πλάτος του πατήματος του σκαλοπατιού και υιοθετεί ένα σταθερό ρυθμό ανάβασης. Βέβαια, αυτή η καθημερινή διαδικασία που βλέπουμε να ξετυλίγεται μπροστά μας είναι επίκτητη δεξιότητα, αποτέλεσμα πολύχρονης εμπειρίας από τα παιδικά μας χρόνια. Η ακρίβεια και η ταχύτητα, όμως, που έχει αυτός ο ρυθμός, αφήνει κατά μέρος κάθε πιθανότητα αναλυτικής σκέψης πριν από κάθε σκαλοπάτι, την ώρα που η επίλυση αυτής της χωρικής κατάστασης εκτελείται από το σώμα 'αυτόματα'. Το σώμα, μάλιστα, μπαίνει σε αυτή τη διαδικασία 'ανεβάσματος σε σκάλα' πολύ πιο γρήγορα και πιο σίγουρα όταν η σκάλα αποτελεί βιομηχανικό προϊόν ή μέρος ενός υπόλοιπου χώρου που δείχνει να έχει σχεδιαστεί με ακρίβεια παρά, για παράδειγμα, σε μια

πέτρινη σκάλα ενός παραδοσιακού σπιτιού. Όταν το σώμα βρεθεί σε ένα τέτοιο περιβάλλον παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, αναγνωρίζει, προσαρμόζεται, παύει να θεωρεί ότι οι σκάλες έχουν ισοϋψή ρίχτια, μειώνει την ταχύτητά του και σηκώνει το πόδι ψηλότερα από ό, τι ίσως να απαιτείται. Αυτό σημαίνει ότι η πρωτοκαθεδρία της αναλυτικής σκέψης δίνει τη θέση της στη νοημοσύνη του ενσώματου υποκειμένου (Berendzen, 2009) που έχει την προδιάθεση να δρα όταν σχετίζεται με τέτοιο αντιληπτικό περιεχόμενο χωρίς να παρεμβάλλεται γνωσιακή δράση.

Σε αυτό το σημείο, θα παραθέσω την έννοια του «χιάσματος» και μέσω αυτού της «σάρκας» που αναφέρεται στο κύκνειο και ανολοκλήρωτο[5] άσμα του Merleau-Ponty, *Το Ορατό και το Αόρατο*,[6] για την περαιτέρω κατανόηση και τεκμηρίωση του αδιαμεσολάβητου αντιληπτικού συστήματος σώμα - χώρος.

Σε συνέχεια της προσπάθειας άρσης των δυισμών σώμα - μυαλό και μέσα-κόσμος-μου (σώμα) - έξω-κόσμος-μου (χώρος), ο Merleau-Ponty στο έργο του *Το Ορατό και το Αόρατο* διατυπώνει μία σχέση αλληλοεπικάλυψης και αλληλοδιείσδυσης των μερών αυτών των δίπολων. Ο Merleau-Ponty δεν αμφισβητεί τη διαφορά, για παράδειγμα, του να είμαι το υποκείμενο που κοιτάζει από το αντικείμενο του κοιτάγματος ούτε τη διαφορά του ακουμπώ από το με ακουμπάνε και γενικότερα το αισθάνομαι από το αισθανόμενο. Τουναντίον, θεωρεί αυτή την απόκλιση αναγκαία συνθήκη της υποκειμενικότητας. Προτείνει, όμως, ότι πέρα από τον απλό δυισμό, αυτή ακριβώς η απόκλιση είναι που προσφέρει και την πιθανότητα της αλληλοεπικάλυψης και της αλληλοδιείσδυσης των μερών κάθε δίπολου. Χρησιμοποιεί, έτσι, ένα παράδειγμα θεμελιακό για τη δόμηση της έννοιας του «χιάσματος», όπου κανείς ακουμπάει το δεξί του χέρι τη στιγμή που αυτό ακουμπάει ένα αντικείμενο του κόσμου και τότε ο Merleau-Ponty ισχυρίζεται πως η εμπειρία του «αγγίζω» δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή χωρίς την αντίστροφη δυνατότητα της εμπειρίας του «αγγίζομαι», ενώ δεν μπορούμε ποτέ να σκεφτούμε ταυτόχρονα το χέρι που αγγίζει και αγγίζεται. Όπως το διατυπώνει ο ίδιος:

> *[…] το αριστερό μου χέρι είναι πάντα στο όριο του να αγγίξει το δεξί μου χέρι τη στιγμή που αγγίζει τα πράγματα, αλλά ποτέ δεν φθάνω στη σύμπτωση. Η σύμπτωση καταρρέει τη στιγμή της συνειδητοποίησης, και ένα από τα δύο πράγματα πάντα συμβαίνει.* (Merleau-Ponty, 1968: 147-148)

Δημιουργείται ένα 'κενό' μεταξύ του εαυτού μας που αγγίζει και του εαυτού μας που αγγίζεται και γενικότερα ένα 'κενό' μεταξύ του αισθανόμενου και του αισθητού της ίδιας μας της ύπαρξης. Αυτό το κενό όμως δεν είναι το αγεφύρωτο κενό των δυισμών της αναλυτικής σκέψης· αυτό το κενό εισάγει έναν άλλο δυισμό. Όπως λέει ο Merleau-Ponty (2005: 93): «Μπορώ σε μια στιγμή να αναγνωρίσω στο χέρι που ακουμπιέται, το ίδιο χέρι που ακουμπάει. Το σώμα προσπαθεί να αγγίξει τον εαυτό του καθώς αγγίζεται και ξεκινά ένα είδος αντιστρέψιμης σκέψης».

Έτσι, φαίνεται πως η επίγνωση του πώς είναι να αγγίζεσαι, διεισδύει στην εμπειρία του αγγίζω και ανάποδα. Το φαινομενολογικό σώμα δεν τοποθετείται ποτέ μονόπλευρα ούτε προς το αγγίζω ούτε προς το αγγίζομαι αλλά στη σύμπτωση αυτών των πτυχών ή

όπου οι δύο γραμμές ενός χιάσματος τέμνονται. Το χίασμα τότε είναι απλά ένα σχήμα που περιγράφει πώς είναι δυνατή αυτή η αλληλοεπικάλυψη και αλληλοδιείσδυση των μερών ενός ζευγαριού που ωστόσο διατηρούν μία απόκλιση, αφού σε τελική ανάλυση το «αγγίζω» και το «αγγίζομαι» δεν είναι το ίδιο πράγμα.

Στο ύστερο έργο του, ο Merleau-Ponty έρχεται να τονίσει ότι η αντίληψη για τον κόσμο δεν ανήκει αποκλειστικά στο υποκείμενο ούτε στο αντικείμενο και για αυτό το λόγο εισάγει την οντότητα της «σάρκας» η οποία δεν είναι ούτε υποκείμενο ούτε αντικείμενο, ούτε αυτό που αισθάνεται ούτε αισθανόμενο αλλά μία ουσιώδης συνύφανση και των δύο (Carman και Hansen, 2005). Η «σάρκα» δεν είναι κάτι που κάποιος έχει, αλλά το δίκτυο των δυνατοτήτων στο οποίο κάποιος ζει.

Συμπερασματικά, για το σκεπτόμενο σώμα ο Merleau-Ponty γενικεύοντας το μη-δυισμό μεταξύ «αγγίζω» και «αγγίζομαι» σε «σάρκα» εννοεί ότι ο κόσμος είναι ικανός να διεισδύσει και να μας προσδιορίσει όσο και εμείς είμαστε ικανοί να διεισδύσουμε και να τον ορίσουμε. Μία τέτοια οντολογία, έτσι, απορρίπτει κάθε απόλυτη αντινομία μεταξύ του όντος και του κόσμου και κάθε έννοια που δίνει προβάδισμα σε ένα ορθολογιστικό, εξατομικευμένο υποκείμενο το οποίο είναι ικανό να διαμορφώσει και να επιβάλει την επιλογή του σε μία εντελώς εξωτερική από αυτόν κατάσταση.

2.3 ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ

«Κάθε χρονική στιγμή επιβεβαιώνεται από όλες τις άλλες» (Merleau-Ponty, 2005: 79).

Συμπληρωματικά μόνο θα επεκταθώ στη διάσταση του χρόνου για να πλαισιώσω το χώρο. Για τον Merleau-Ponty, το παρελθόν είναι κατασκεύασμα του παρόντος, με το βλέμμα στο μέλλον (Spinelli, 2007). Ανακατασκευάζουμε, δηλαδή, στο παρόν το παρελθόν μας, αναλόγως πώς θα θέλαμε το μέλλον μας.[7]

Οι εμπειρίες μας σε σχέση με το χρόνο, κρατούν την εγκυρότητα και την ακρίβειά τους όσο είναι πρόσφατες. Έτσι, η εμπειρία της αντίληψης ενός αντικειμένου όχι μόνο φθίνει, αλλά κυρίως ανακατασκευάζεται και προσαρμόζεται. Κάθε φορά, η σύγκριση της ανάμνησης με το αντικείμενο που της αντιστοιχεί είναι μια έκπληξη (Merleau-Ponty, 2005). Το σώμα, από το πλήθος του πεδίου των απροσδιόριστων πιθανών χωρικών καταστάσεων, αντικειμενικοποιεί κάποιες κάνοντας τες χώρο από αυτό που μπορεί να είναι, σε αυτό που είναι, για κάποιο μόνο χρονικό διάστημα.

2.4 ΤΟ ΑΝΟΙΧΤΟ «ΣΧΗΜΑ» ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ

Ο γνωσιακός κόσμος ενός όντος δεν είναι προαποφασισμένος και παρουσιασμένος συνολικά εσωτερικά από τον εγκέφαλό του, αλλά ένας κόσμος που δημιουργείται από το άτομο και σε συσχέτιση με το περιβάλλον του. Οι γνωσιακές δομές και διαδικασίες πηγάζουν από επαναλαμβανόμενα μοτίβα αντίληψης και δράσης.

Το παραπάνω ανοιχτό αισθητηριακό αυτόματο, περιγράφει ένα ανοιχτό «σχήμα» του σώματος (Merleau-Ponty, 2005) (εικ. 1). Το σώμα του διαμορφώνει τη

«στάση» του ανάλογα με την υπάρχουσα ή πιθανή απαίτηση αν και δεν καθορίζεται από την πορεία των εμπειριών αλλά προηγείται αυτών. Η χωρικότητά του, δηλαδή, δεν είναι όπως των αντικειμένων «χωρικότητα λόγω θέσης» αλλά «χωρικότητα λόγω κατάστασης» (Merleau-Ponty, 2005). Από την άλλη, ισχύει και εδώ η διάδραση σώματος-χώρου-αντικειμένου ώστε η σύνθεση και η ύπαρξη ενός αντικειμένου να επηρεάζεται από τη σύνθεση του σώματος του καθενός. Γι' αυτό και είναι ξεχωριστή και ιδιαίτερη για τον καθένα. Τα παραπάνω, συμπυκνώνονται από τον Merleau-Ponty σ' ένα παραστατικό παράδειγμα που παραθέτει, λέγοντας ότι το «σχήμα» του σώματος ενός τυφλού ατόμου περιλαμβάνει και το μπαστούνι του.

Το σώμα όλων έχει τη δυνατότητα να αναπτύξει τη νοημοσύνη του. «Ξέρω κάτι σημαίνει εμπλουτίζω και επαναπροσδιορίζω το «σχήμα» του σώματος» (Merleau-Ponty, 2005: 177). Υπάρχουν, ωστόσο, περισσότερο ή λιγότερο εκπαιδευμένα σώματα. Εξετάζοντας τις διαδικασίες της μάθησης, μια δεξιότητα καταδεικνύει το ρόλο του «σκεπτόμενου σώματος», καθώς και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί αυτό να μάθει.

Τα παραπάνω θα με βοηθήσουν να εξετάσω την αρχιτεκτονική και αν αυτή παρέχει, ή όχι, μέσω μιας ολιστικής εμπειρίας το εύρος της αντίληψης που υπόσχεται ο Merleau-Ponty.

3. ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός αρχιτεκτόνων που έχουν αφομοιώσει και εφαρμόσει, με λιγότερη ή περισσότερη επιτυχία, τα χαρακτηριστικά αυτά που απαιτεί το ανθρώπινο σώμα για να αναπτύξει μία μη διανοητική, ωστόσο εμπρόθετη συσχέτιση με το χώρο. Κάποιοι είναι γνώστες του πεδίου που άνοιξαν στην αρχιτεκτονική με το έργο τους οι Merleau Ponty, Heidegger κ.ά. και μπαίνουν κάτω από τη γενική περιγραφή *φαινομενολόγοι αρχιτέκτονες*. Άλλοι πάλι μπορεί να μη γνωρίζουν το έργο των 'μεγάλων' της φαινομενολογίας, αλλά βρίσκουν αυτονόητη την αναφορά της αρχιτεκτονικής στο σώμα έτσι ώστε δεν χρειάστηκε ποτέ να αναφερθούν ειδικά σε αυτούς. Μερικά μόνο παραδείγματα από αυτούς τους αρχιτέκτονες, που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο έχουν δημιουργήσει χώρο από το σώμα για το σώμα είναι ο Carlo Scarpa, ο Tadao Ando, ο Luis Kahn, ο Jorn Utzon, ο Peter Zumthor κ.ά..

3.1 Η 'ΔΙΑΔΡΟΜΗ' ΠΡΟΣ ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

Με το μυαλό μοιρασμένο ανάμεσα στη θεωρητική κατασκευή και την πράξη της αρχιτεκτονικής, θεωρήθηκε σκόπιμο να αναζητηθεί ένας αρχιτέκτονας ως παράδειγμα που ενσωματώνει και τους δύο πόλους αυτής της σχέσης στα πλαίσια μιας βιωματικής αρχιτεκτονικής, μίας αρχιτεκτονικής πέρα από την οπτική εμπειρία. Η φαινομενολογία του «ενσώματου χώρου» υπήρξε μονόδρομος, αφού η έμφαση στη σημασία και το σύμβολο στην αρχιτεκτονική θεωρία έχουν οδηγήσει την κατασκευή του νοήματος να είναι εξολοκλήρου γνωσιακό φαινόμενο. Το σώμα, στην καλύτερη των περιπτώσεων, αν τύχει να συμμετέχει στην αρχιτεκτονική θεωρία, συχνά ανάγεται στο σύνολο των αναγκών και των περιορισμών του που πρέπει να καλυφθούν από μεθόδους σχεδιασμού, βασισμένες στη συμπεριφορά και την εργονομία (Dodds και Tavernor, 2002).

Για το λόγο αυτό, θεωρήθηκε γόνιμο να αναζητηθεί ένα παράδειγμα που ενσωματώνει και τους δύο πόλους της παραπάνω σχέσης. Από τη μία, δηλαδή, βρίσκονται αρχιτέκτονες, όπως για παράδειγμα ο Alvar Aalto ή ο Carlo Scarpa που παρ' όλο το πασίγνωστο χτισμένο (και δημοσιευμένο) έργο τους έχουν γράψει ελάχιστα για την αρχιτεκτονική και ακόμα λιγότερα για το ίδιο τους το έργο και από την άλλη αρχιτέκτονες όπως ο Christian Norberg-Schulz ή ο Juhani Pallasmaa που είναι πολυγραφότατοι, αλλά το χτισμένο τους έργο είναι περιορισμένο και σίγουρα πολύ λίγο δημοσιευμένο.

Με την περιγραφή της παραπάνω 'διαδρομής', προσπάθησα να περιγράψω τα κριτήρια και τη βάσανο κάτω από την οποία επιλέχθηκε και ο συγγραφέας-αρχιτέκτονας Peter Zumthor. Ο Ελβετός αρχιτέκτονας Peter Zumthor, είναι μία από τις προσωπικότητες της αρχιτεκτονικής που απασχολούν τα πράγματα και επηρεάζουν την τρέχουσα παγκόσμια αρχιτεκτονική πραγματικότητα ιδιαίτερα μετά το 1998, όταν εξέδωσε το βιβλίο του *Peter Zumthor Works: Building and Projects 1979-1997* και το 1999 το αρχιτεκτονικό του μανιφέστο, *Peter Zumthor: Thinking Architecture*. Γιος μαραγκού και αργότερα ο ίδιος βοηθός μαραγκού, σπούδασε αρχικά βιομηχανικό σχεδιασμό και αργότερα έγινε αρχιτέκτονας αποκαταστάσεων ιστορικών κτηρίων και συνόλων για να ιδρύσει τελικά το 1979 το δικό του γραφείο.[8] Γνωστή είναι η επιρροή και συχνές οι αναφορές του στο έργο του Martin Heidegger και του Merleau-Ponty, ενώ επικεντρώνεται στις αισθητηριακές ποιότητες του χώρου και των υλικών, με έμφαση στην επιμέλεια της κατασκευής και των λεπτομερειών που την συνθέτουν.

3.2 Η ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ Ο PETER ZUMTHOR

Στην προσπάθεια αναζήτησης της 'αλήθειας' της αρχιτεκτονικής του, ο Peter Zumthor (1999: 29) απευθυνόμενος προς νέους αρχιτέκτονες προτείνει:

> *Ασχολούμενος κάποιος με τους εγγενείς νόμους πραγμάτων όπως τα βουνά, οι πέτρες και το νερό σε μία κτηριακή ανάθεση προσφέρει μία ευκαιρία κατανόησης και έκφρασης μερικών πρωταρχικών και σα να λέμε πολιτιστικά «αθώων» ιδιοτήτων αυτών των στοιχείων, αναπτύσσοντας έτσι μια αρχιτεκτονική βασισμένη στα αληθινά πράγματα και που γυρίζει στα αληθινά πράγματα.*

Η αισθητηριακή πλευρά, λέει ο Zumthor, της αρχιτεκτονικής εμπειρίας του ατόμου μπορεί να το συνδέσει με τον κόσμο, να του προκαλέσει συναισθήματα και να το εντοπίσει χρονικά και τοπικά.

> *Δεν είναι η πραγματικότητα των θεωριών αποκομμένων από τα πράγματα που με ενδιαφέρει αλλά η πραγματικότητα των ίδιων των κτηρίων συσχετισμένη με την πράξη και την τέχνη της κατοίκησης πάνω στην οποία θέλω να συγκεντρώσω τη φαντασία και τις δυνατότητές μου.* (Zumthor, 1999: 34)

Ο Zumthor επιδιώκει από τους χρήστες της αρχιτεκτονικής την αναγνώριση των κτηρίων του μέσα από την αναγνώριση του τόπου στον οποίο βρίσκονται. Εντοπίζει τις εθιμοτυπικές διαδικασίες κατοίκησης του τόπου, το τυπικό και τις συνήθειες του λουτρού ή του εκκλησιασμού και χορογραφώντας το φως, τα υλικά, τις επιφάνειες και τους όγκους δημιουργεί τις συνθήκες εκείνες που ενθαρρύνουν αυτή την αναγνώριση, προσπαθώντας να ενσωματώσει αβίαστα και σταδιακά παλιούς και νέους κατοίκους, φιλοξενούμενους και περαστικούς.

Η οπτική αυτή του Zumthor, ωστόσο, για το κτήριο στο περιβάλλον και σε σχέση με αυτό, είναι αποσπασματική. Τα κτήριά του φαίνονται να αναπτύσσουν μία αντί-αστική, επιλεκτική σχέση με το φυσικό περιβάλλον, γυρίζοντας την πλάτη στο αστικό τοπίο. Στις φωτογραφίες των κτηρίων των λουτρών στο Vals από τις δημοσιεύσεις του Zumthor (εικ. 2, 3, 4) ή ακόμα περισσότερο του παρεκκλησίου του Άγιου Βενέδικτου στο Sumvitg της Ελβετίας (εικ. 5, 6, 7) αυτό που τονίζεται είναι η σχέση των κτηρίων με το φυσικό τους περιβάλλον και μόνο. Τα κτήρια σχετίζονται με το επιβλητικό ομιχλώδες τοπίο και τα χιονισμένα ή καταπράσινα βουνά της Ελβετίας, αλλά παραμελείται η ανάδειξη της σχέση τους με το χτισμένο περιβάλλον που απλώνεται γύρω. Ιδιαίτερα υπό το πρίσμα των διακηρύξεων του Zumthor πως η αρχιτεκτονική χτίζεται για να βιωθεί και όχι για να φωτογραφηθεί, το κενό μεταξύ της πραγματικότητας του τόπου και της 'πραγματικότητας' των φωτογραφιών δύσκολα γεφυρώνεται.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι ήταν ρητή απόφαση του αρχιτέκτονα να μη λάβει υπόψη του στη διαδικασία του σχεδιασμού τις συνιστώσες των γύρω κτηρίων. Δεν είναι όμως αυτή η περίπτωση, γιατί παρόλο που τα γύρω κτήρια ελήφθησαν υπόψη, όπως ο ίδιος ο Zumthor δηλώνει σε συνεντεύξεις του,[9] επιλέχθηκε έπειτα να παραληφθούν από τις φωτογραφίες.[10]

Είναι προφανής, καταλήγοντας, η προσπάθεια ή η ανάγκη 'προστασίας' των κτηρίων του Zumthor από μία πιθανή 'αισθητική επιμόλυνση' από τα γύρω αδιάφορα ή 'προσβλητικά' κτήρια. Ακόμα πιθανότερος λόγος της επιλεκτικής αυτής ματιάς και του τι θα ονομάζεται κάθε φορά *περιβάλλον* είναι η προσπάθεια υπογράμμισης της συσχέτισης των κτηρίων με τα στοιχεία αυτά που ο Zumthor αποκαλεί 'αρχέγονα', απομονώνοντάς τα. Ωστόσο, όπως είδαμε νωρίτερα, ενώ η αναζήτηση της 'αλήθειας' από τον Zumthor, φαίνεται ανιχνεύσιμη στα βουνά, το νερό και τις πέτρες, δημιουργείται ένα μεθοδολογικό κενό στην περίπτωση ενός σφιχτού αστικού ιστού,[11] όπου έχουν αλλοιωθεί ή απουσιάζουν αυτές οι πολιτιστικά 'αθώες' αναφορές.

Για τη μέθοδο εργασίας του, ο Zumthor (1999: 35) στο *Thinking Architecture* συνεχίζει λέγοντας:

> *Δεν δουλεύω την αρχιτεκτονική από ένα θεωρητικό σημείο αφετηρίας, γιατί είμαι δεσμευμένος στο να κάνω αρχιτεκτονική, στο να χτίζω στην ιδανική περίπτωση όπως στα παιδικά μου χρόνια συνήθιζα να φτιάχνω πράγματα σύμφωνα με τις ιδέες μου, πράγματα που έπρεπε απλά να είναι σωστά, για λόγους που πραγματικά δεν καταλαβαίνω.*

Η ερώτηση που θα προέκυπτε από το γνωσιακό πεδίο είναι αν αυτοί οι λόγοι, που ο Zumthor επικαλείται ότι πραγματικά δεν καταλαβαίνει, αποτελούν τα στοιχειώδη, άρρητα κομμάτια των εννοιών της συνθετικής διαδικασίας ή απλά δεν μπαίνει στη διαδικασία

να ανιχνεύσει τα ίχνη τους πίσω στην αφετηρία τους και να τα καταλάβει. Για τον Merleau-Ponty, όμως, αυτή η ερώτηση δεν έχει νόημα, αφού το πρόβλημα δεν είναι αν οι έννοιες είναι αρκετά 'λεπτοκομμένες' ώστε να περιγράψουν και να κατανοήσουν την εμπειρία μας, αλλά ότι η εμπειρία δεν διαιρείται στα εξ ων συνετέθη όσο 'λεπτόκοκκη' και αν γίνει (Berendzen, 2009). Η αντίληψη μέσω της εμπειρίας είναι ολιστική και συσχετισμένη με το πλαίσιο αναφοράς της, οπότε μονόπλευρα «οι ιδέες» που επικαλείται ο Zumthor χάνουν το βάθος της αντίληψης, αφού έχουν χάσει το μη-γνωσιακό μέρος τους και το πλαίσιο αναφοράς τους.

Όπως είδαμε ακροθιγώς, ο σχεδιασμός και η κατασκευή για το φαινομενολογικό σώμα απαιτεί γνώση της βαθιάς και ολιστικής εμπειρίας που μπορεί το τελευταίο να προσφέρει. Το φαινομενολογικό σώμα δεν αποτελεί ένα αδιερεύνητο πεδίο με το πρόσχημα του οποίου μπορεί να δικαιολογηθεί κάθε πράξη. Η φαινομενολογική προσέγγιση, εξάλλου, δεν αρνείται τη γνώση που προέρχεται από την αναλυτική πειθαρχία. Μάλιστα 'πατάει' σ' αυτήν τη «γνωσιακή βάση για να αποκτήσει μία μη-γνωσιακή ανοιχτότητα προς τον κόσμο» (Berendzen, 2009: 164). Θα δούμε αναλυτικά, λοιπόν, με τη βοήθεια παραδειγμάτων του σκεπτόμενου σώματος και του ενσώματου χώρου το εύρος της αντίληψης που μπορεί να ανοίξει η ενσώματη εμπειρία.

3.3 ΤΟ «ΣΚΕΠΤΟΜΕΝΟ ΣΩΜΑ» ΚΑΙ Ο «ΕΝΣΩΜΑΤΟΣ ΧΩΡΟΣ» ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΟΥ PETER ZUMTHOR

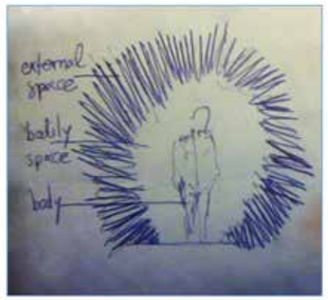
3.3.1 ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΣΚΕΠΤΟΜΕΝΟ ΣΩΜΑ

Από τις βασικές συνεισφορές του Peter Zumthor στο σχεδιασμό μιας πιο απτής αρχιτεκτονικής είναι αυτή των «αισθητηριακών εικόνων». Ο Zumthor με τη βοήθεια αυτών των «αισθητηριακών εικόνων» (Zumthor, 1999) συγκροτεί τη θεωρητική βάση της αρχιτεκτονικής του θεώρησης, από την οποία αντλεί έμπνευση και τα εργαλεία κριτικής και ελέγχου της διαδικασίας του σχεδιασμού.

> *Η αναφορική, άγρια, ελεύθερη, πειθαρχημένη και συστηματική σκέψη εικόνων μετουσιωμένη σε αρχιτεκτονικές, χωρικές και αισθητηριακές αναπαραστάσεις είναι ο ορισμός του σχεδιασμού που προτιμώ.* (Zumthor, 1999: 59)
> *[…] Όταν εργάζομαι πάνω σ' ένα σχέδιο, αφήνω τον εαυτό μου να καθοδηγηθεί από εικόνες και διαθέσεις που θυμάται […].* (Zumthor, 1999: 25)

Στη «στέρεη, αισθητηριακή ποιότητα των εικόνων» (Zumthor, 1999: 59) βρίσκει επίσης καταφύγιο ο Zumthor από τον κίνδυνο που συχνά διατρέχουν οι αρχιτέκτονες να παρασυρθούν από την 'εγκεφαλικότητα' των θεωρητικών κατασκευών τους ή από τη γραφιστική ποιότητα των σχεδίων τους, σε μία αλόγιστη μορφοκρατία, ξεχνώντας το χρήστη.

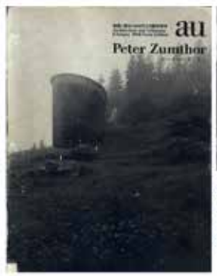
Ταυτόχρονα όμως με την κριτική που ασκεί ο Peter

















Zumthor στη σύγχρονη διαδικασία παραγωγής της αρχιτεκτονικής και τη συμβολή του στην άρση του αδιεξόδου, εδώ βασίζεται και η κριτική που του ασκείται: η εμμονή του στις εικόνες.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, δηλαδή, ενώ με την εισαγωγή των «αισθητηριακών εικόνων» ο Zumthor συμβάλλει στην προσπάθεια απαγκίστρωσης από την αρχιτεκτονική της φωτογραφίας, δεν κάνει πολλά παραπάνω από το να 'εμπλουτίζει' τις εικόνες με αισθητηριακές ποιότητες. Περιορίζει κάθε φορά την προσλαμβανόμενη εμπειρία σε εικόνες και προτρέπει το ντύσιμο τους, μέσω του νου, με αισθητηριακές αναμνήσεις. Απομονώνεται έτσι ένα τμήμα της εμπειρίας, το οποίο συμπληρώνεται με τη βοήθεια της μνήμης. Έτσι, όμως, υποτιμάται ή και χάνεται το όλο περιεχόμενο της εμπειρίας του σώματος που είναι πολύ πιο πλούσια και τελικά είναι αυτή, που στο σύνολό της μόνο δίνει την αίσθηση του χώρου.

Αυτή η απώλεια γίνεται ιδιαίτερα αισθητή υπό το πρίσμα και τη δυναμική που δίνει στην εμπειρία η φαινομενολογία και ο Maurice Merleau-Ponty όπου μία θεώρηση της αντίληψης για τον κόσμο έξω χωρίς το σώμα δεν έχει νόημα, δεν έχει καν περιεχόμενο. Η ελάχιστη σκέψη για τον κόσμο δεν θα ήταν δυνατή αν δεν είχε προηγηθεί η ενσώματη εμπειρία της. Καμία εικόνα δεν είναι απλά μία εικόνα. Κανένας ήχος δεν είναι απλά ένας ήχος. Είναι αποτέλεσμα της εμπειρίας του σώματος και δεν θα υπήρχε αν δεν είχε προηγηθεί η εμπειρία. Δεν αναγνωρίζω, για παράδειγμα, ένα κομμάτι μάρμαρο με τα μάτια. Το αντιλαμβάνομαι σε όλες του τις διαστάσεις γιατί έχει προηγηθεί η σωματική εμπειρία ενός μαρμάρου. Το αναγνωρίζω με τα μάτια αισθανόμενος τη χαμηλή του θερμοκρασία και τη λεία του υφή, την αντήχηση του ήχου πάνω του και την ελαφριά οσμή πέτρας, όλα σε μία αδιαίρετη αντιληπτική εμπειρία: το μάρμαρο. Με τη σειρά της, η ενσώματη εμπειρία εκπαιδεύει περαιτέρω το αντιληπτικό μου σώμα στην αντίληψη άλλων χωρικών εμπειριών και καταστάσεων που δεν έχω ξανασυναντήσει.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, εξάλλου, το παραπάνω 'ντύσιμο' των εικόνων με τις υπόλοιπες αισθήσεις προϋποθέτει αυτό ακριβώς: ότι υπάρχουν 'υπόλοιπες' αισθήσεις. Στην προσπάθειά του ο Zumthor να τονίσει τη σπουδαιότητα των αισθήσεων στην αρχιτεκτονική, αναφέρεται και συχνά εξετάζει τις αισθήσεις χωριστά. Η αναλυτική αυτή αναφορά στις αισθήσεις χωριστά η καθεμία, δικαιολογεί κάποιον να αμφισβητήσει τη σπουδαιότητα του σώματος σαν όλο. Στο βιβλίο του *Ατμόσφαιρες* (Zumthor, 2006), για παράδειγμα, ο Zumthor διαιρεί το χώρο σε κομμάτια εμπειρίας όπως «Ο Ήχος ενός Χώρου» (Zumthor, 2006: 28) ή «Η Θερμοκρασία ενός Χώρου» (Zumthor, 2006: 32). Η αντίληψη του χώρου από το σκεπτόμενο σώμα, όμως, δεν αποτελεί τη σύνθεση μέσα στο σώμα ή το νου των συνιστωσών που κάθε αίσθηση παρέχει, αλλά μία ενιαία και ταυτόχρονη διαδικασία που ανατροφοδοτεί και επαναπροσδιορίζεται στιγμιαία από όλες τις αισθήσεις, σε αντίληψη.

Δεν μπορεί, τέλος, να αγνοήσει κανείς και το 'λάθος της εμπειρίας' των αισθητηριακών εικόνων. Το λάθος δηλαδή του να βρίσκει κανείς σε ένα φαινόμενο ό, τι προηγούμενες θεωρήσεις υποβάλλουν ότι θα έπρεπε να βρεθεί. Προχωρώντας ένα βήμα παραπέρα, προς την ίδια κατεύθυνση κριτικής του περιεχομένου των «αισθητηριακών εικόνων», προκύπτει δηλαδή το πρόβλημα της 'αντικειμενικότητας' της μνήμης και της ίδιας της εμπειρίας.

Να τονισθεί, τέλος, ότι πριν από οποιαδήποτε συ-

νεισφορά της μνήμης (και των αναμνήσεων), αυτό που αυτή τη στιγμή βλέπω πρέπει να έχει μία οργάνωση ώστε να παρουσιάζει μια εικόνα σε μένα, στην οποία να αναγνωρίζω προηγούμενες εμπειρίες μου.[12] Η διαδικασία της αναγνώρισης, λοιπόν, εκφυλίζεται σε μία συναρμολόγηση αναμνήσεων ή όπως ο Merleau-Ponty (2005: 22) εύστοχα λέει:

> *Η διαδικασία της αναγνώρισης δεν μπορεί να πηγάζει από μία συλλογή αναμνήσεων, αλλά πρέπει να προηγείται. Μόλις η λειτουργία της μνήμης γίνεται δυνατή, γίνεται και άχρηστη, αφού αν την θέλαμε για να αναγνωρίσουμε κάτι η μνήμη απαιτεί την αναγνώριση!*

3.3.2 ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ Ο ΕΝΣΩΜΑΤΟΣ ΧΩΡΟΣ

Στα λουτρά του Vals, ο Peter Zumthor, χορογραφώντας με το φως και τη σκιά, τη μάζα και τις επιφάνειες, τους κλειστούς και ανοιχτούς χώρους και τα υλικά, ελπίζει να θέσει τις συνθήκες εκείνες που οι χρήστες θα αναγνωρίσουν τους χώρους μέσω του τυπικού του λουτρού, συσχετίζοντάς τες, πιθανώς, με τις αναμνήσεις τους. Επικαλείται τις παραδόσεις, τα έθιμα και τις αναμνήσεις του 'μέσου' χρήστη της αρχιτεκτονικής, προσπαθώντας να ξυπνήσει αναμνήσεις καθιστώντας την αρχιτεκτονική του μονομιάς οικεία.

Για λόγους ελέγχου της λειτουργίας των λουτρών, η είσοδος (εικ. 8) γίνεται υπόγεια μέσω ενός από τα ξενοδοχεία που τα κυκλώνουν. Από το επίπεδο της τυπικής εισόδου περνά κανείς πρώτα στα αποδυτήρια. Τα αποδυτήρια αποτελούν τον εισαγωγικό χώρο προετοιμασίας και μύησης στην τελετουργία του λουτρού. Ο χρήστης προβάλλει με το μαγιό και ξυπόλυτος στο χώρο της κεντρικής, ουσιαστικά, εισόδου-σκάλας. Μία μακριά σκάλα με δώδεκα πλατιά σκαλοπάτια προς το κύριο επίπεδο των λουτρών, όπου βρίσκονται οι μεγάλες πισίνες και οι περισσότερες από τις υπηρεσίες του λουτρού (εικ. 9, 10). Η σκάλα με τη δομή 'S', δίνει το χρόνο στο χρήστη κατεβαίνοντας άνετα να προσαρμοστεί στο φως, τη θερμοκρασία, την ηχητική, την οσμή του χώρου και τα υλικά που πατά, ενώ έχοντας θέα από ψηλά γίνεται σταδιακά κοινωνός της διαδικασίας που βλέπει να εξελίσσεται μπροστά του μέσα από οπτικές φυγές προς τις πισίνες.

Παρ' όλες τις αναντίρρητες αρετές του σχεδιασμού του Zumthor, ο χειρισμός της σκάλας εισόδου δεν πετυχαίνει αυτό που οι υπόλοιποι χώροι ως επί το πλείστον πετυχαίνουν: να σε αποπλανήσουν σε ένα «ταξίδι ανακάλυψης» (Zumthor, 2006: 42) παρασυρμένο από μία σκηνοθεσία του χώρου, όπως ήταν οι προθέσεις του Zumthor. Η διαδικασία της κατάβασης μίας σκάλας, όπως προαναφέρθηκε, είναι μία πράξη καθημερινής ρουτίνας, η οποία εδώ μετατρέπεται σε επιτηδευμένη χειραγώγηση του σώματος, μια πασαρέλα. Το σώμα δεν αφομοιώνει το χώρο, δεν βρίσκει τη θέση του και την κλίμακά του, αλλά προβάλλει ημίγυμνο στη 'σκηνή' της εισόδου και υποτάσσεται στην επιβλητικότητά της (εικ.11).

Ποιο τυπικό και παραδόσεις και ποιες αναμνήσεις, εξάλλου, μπορεί κανείς να επικαλεστεί κάθε στιγμή; Το αντικείμενο δεν ορίζεται έξω από τη συσχέτισή του με το άτομο. Οι χωρικές καταστάσεις, οι σχεδιαστικοί χειρισμοί καθώς και οι κατασκευές αντανακλούν τον πολιτισμό και τις παραδόσεις των κατοίκων, των τεχνιτών και των αρχιτεκτόνων που τις επιμελήθηκαν.

Και ενώ η παράδοση και η πολιτιστική κληρονομιά αποτελούν αδιαίρετο συστατικό του σκεπτόμενου σώματος, αφενός δεν αρκεί να απευθυνθεί κανείς μόνο σε αυτές για να 'μιλήσει' στο φαινομενολογικό σώμα και αφετέρου δεν έχουν αιώνια 'ισχύ' - επαναπροσδιορίζονται πάντα τη στιγμή της εμπειρίας. Η έννοια του 'μέσου' χρήστη για τη φαινομενολογία θα συνεπαγόταν και μία έννοια 'μέσης τιμής' χώρου. Ο «ενσώματος» χώρος είναι μοναδικός και δυναμικός για κάθε σώμα.

3.3.2.1 ΤΑ ΥΛΙΚΑ

Τα κριτήρια επιλογής των υλικών του σώματος της αρχιτεκτονικής ποικίλουν. Κάποια από αυτά είναι η διαθέσιμη τεχνολογία και τεχνογνωσία, η συχνότητα συντήρησής τους, η όψη τους, η συμπεριφορά τους στο χρόνο και τις περιβαλλοντικές συνθήκες και βέβαια, οικονομικά κριτήρια. Σε συνδυασμό με τα παραπάνω, συντασσόμενος με τη γνώμη πολλών αρχιτεκτόνων, όπως είναι και ο Zumthor, πιστεύω πως είναι θεμελιώδους σημασίας η συνολική αίσθηση των υλικών από το σώμα και τανάπαλι. Από τη μία, δηλαδή, η συνολική αίσθηση-αντίληψη που αφήνουν τα υλικά στο σώμα και από την άλλη η δυνατότητα του ανθρώπινου σώματος να αφήσει το χνάρι του πάνω στο σώμα της αρχιτεκτονικής (εικ.12, 13). Πρόκειται για την ποιότητα του χώρου να μπορεί να δέχεται τα σημάδια της χρήσης και της φθοράς, την πατίνα του χρόνου, όπως μαρτυρούν οι αμέτρητες μικρές χαρακιές πάνω στις επιφάνειες, το βερνίκι που έχει θολώσει ή τριφτεί και οι μεταλλικές ακμές που έχουν γυαλίσει (Zumthor, 1999).

Ο Zumthor (1999: 24) είναι πεπεισμένος για το παραπάνω: «ένα καλό κτήριο με αυτό τον τρόπο εμπλουτίζεται».

3.3.2.2 ΟΙ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΕΣ

Συχνά μπροστά σε ένα κτήριο, το μάτι, ορμώμενο από την αναλυτική μας σκέψη, κοιτάει, ψάχνει και 'πιάνεται' από λεπτομέρειες σαν αφετηρία για να ξετυλίξει αντιληπτικά το 'κουβάρι' και να εξοικειωθεί με τις ποιότητες του χώρου σε ένα πρώτο επίπεδο.

Πέρα από τη λεπτομέρεια ως μέρος του όλου, η λεπτομέρεια διατηρεί την ανάγκη για αυθεντικότητα όπως τα υλικά, οι όγκοι και κάθε αρχιτεκτονικό στοιχείο. Έτσι, για παράδειγμα, ο σχεδιασμός του χερουλιού μιας πόρτας φέρει εγγενώς μέσα του την ικανότητα ενός χεριού να το τραβήξει ή να το σπρώξει. Στο σπίτι της Kundmanngasse του L. Wittgenstein ο «ενσώματος χώρος» φέρει τα σημάδια του σώματος στο χερούλι της πόρτας του σαλονιού. Η θέση του χερουλιού στο ύψος του στήθους, και όχι στο κέντρο βάρους του σώματος όπως συνήθως (εικ.14), αναγκάζει όλο το σώμα να συνειδητοποιηθεί στο άνοιγμα της πόρτας, ενώ ο αντίχειρας έχει 'λυγίσει' τη θέση του στο χερούλι από την πλευρά που σπρώχνει κανείς την πόρτα, αποτυπώνοντας τη φέρουσα ικανότητα του χερουλιού να σπρωχθεί. Από την άλλη πλευρά της πόρτας, το χερούλι που τραβιέται δεν φέρει τα 'ίχνη' του αντίχειρα και διατηρείται ένας απλός κύλινδρος (Τσατήρα, 2011) (εικ.15). Η υπόθεση, λοιπόν, είναι ότι συγκεκριμένες δομές χωρικών καταστάσεων 'καλούν' συγκεκριμένες αντιδράσεις από το σώμα.

4. ΣΩΜΑ: Ο ΤΡΟΠΟΣ ΜΟΥ ΝΑ ΖΩ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Παρακάτω διατυπώνω εμπειρίες που έζησα και ξαναέζησα πρόσφατα, ώστε να τις διηγηθώ όσο το δυνατόν πέρα από τη στρέβλωση της μνήμης και του 'λάθους της εμπειρίας'. Κομμάτια εμπειριών που είχαν παραγκωνιστεί από την αναλυτική ματιά που 'κάθισε' επεξηγηματικά πάνω τους και τα κάλυψε κάτω από ορθολογικές ερμηνείες δομικών συστημάτων, οικοδομικών λεπτομερειών και επιλύσεων που απογύμνωσαν την εμπειρία από το βάθος που δίνει η αναδιατύπωσή της υπό το αντιληπτικό αισθητήριο του σώματος. Το θέμα που θέτει η φαινομενολογία είναι «να ξαναμάθουμε να βλέπουμε» (Merleau-Ponty, 2005: xxiii). Εδώ βέβαια, και υπό το ειδικό ενδιαφέρον του αρχιτέκτονα, το θέμα αναδιατυπώνεται στο «να ξαναμάθουμε να βιώνουμε το χώρο». Αυτό το παρακάτω ανάγνωσμα της εμπειρίας (με τις αναπόφευκτες στρεβλώσεις της διήγησης και της μνήμης) είναι και η πρότασή μου ώστε να επαναληφθεί, να διδαχθεί στο σώμα και γίνει και το ίδιο δέρμα της 'σάρκας'.

4.1 ΤΟ ΞΩΚΛΗΣΙ

Η εκ νέου επίσκεψη στο υστεροβυζαντινό εκκλησάκι υπήρξε όπως περίμενα έκπληξη συγκρινόμενο με την ανάμνηση της εμπειρίας του. Το ημίφως, η διαφορά θερμοκρασίας από το περιβάλλον, η ακουστική του, η μυρωδιά του, η αδρότητα των πέτρινων τοίχων και η αποτυπωμένη χρήση στο δάπεδο προσέφερε στο σώμα μία αδιαμεσολάβητη, απρόσκοπτη και ολιστική εμπειρία πολύ πλούσια και ανεξάρτητη από τους συμβολισμούς που μας διδάσκει και αναπαράγει η νεοδομία (και το αν αυτοί λειτουργούν ή όχι, γεγονός που έχει να κάνει με το πολιτισμικό κομμάτι της εμπειρίας).

Η είσοδος από τη στενή και χαμηλή ξύλινη βαριά πόρτα συνειδητοποιεί και τοποθετεί το σώμα στο χώρο του ναού. Το σώμα μειώνει την ταχύτητα των κινήσεων και περιορίζεται στο πέρασμα της πόρτας. Οι χοντροί τοίχοι αποκόπτουν το περιβάλλον από το εσωτερικό, ενώ η έντονη αντήχηση επιβάλλει τη μετρίαση των ήχων που ενισχύονται πάνω στην πέτρα και το γυμνό μαρμάρινο πάτωμα. Το ελάχιστο φως από τα παράθυρα του μικρού τρούλου που μπαίνει σε δέσμες, δημιουργεί δύο επίπεδα: το φωτεινό πάνω μέρος όπου διακρίνονται εύκολα οι λεπτομέρειες των τοιχογραφιών και το σκοτεινό κάτω που κρύβει το άτομο σε ένα ημίφως και περιορίζει την οξύτητα της όρασης, δημιουργώντας μία ευχάριστη αίσθηση ιδιωτικότητας και απομόνωσης.

Φεύγοντας, σκεφτόμουν πως οι ποιότητες του ενσώματου χώρου, αφού παράχθηκαν με τη σειρά τους αποτυπώθηκαν στην παράδοση και το τυπικό, στα μαύρα ρούχα, τις γενειάδες και το πομπώδες -σαν από αντήχηση- των φωνών των ιερέων.

4.2 ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΓΙΑΓΙΑΣ ΜΟΥ

Το αρχικό τμήμα του σπιτιού υπάρχει από το 1923 και πάνω του έγινε μία προσθήκη γύρω στα 1960. Ανέκαθεν αντιλαμβανόμουν τη διαφορά και το πέρασμα από το παλιό τμήμα του σπιτιού στο καινούργιο χωρίς να μπορώ -μέχρι που απέκτησα εκπαίδευση αρχιτέκτονα- να αντιληφθώ αναλυτικά τις διαφορετικές κατασκευαστικές φάσεις.

Η διαφορά στη θερμοκρασία, την ακουστική των χώρων, την υφή και την όψη των τοίχων σηματοδοτεί αυτό το πέρασμα. Το παλιό μέρος της κατοικίας

απαιτεί ένα πιο συνειδητό σώμα. Τα βήματα είναι πιο ‘ελαφριά’ στο πάτωμα που τρίζει, ο τόνος της φωνής πέφτει, το ‘σχήμα’ του σώματος συνειδητοποιείται. Το σώμα μπαίνει σε κατάσταση εγρήγορσης λόγω του περιεχομένου που απευθύνεται σε αυτό.

Η υφή και οι όψεις των τοίχων και της οροφής από μπαγδατί[13] δεν είναι τέλεια επίπεδες, ενώ συχνά αποκλίνουν από την κατακόρυφη και την οριζόντια. Αυτό το μη-τέλειο και λείο τελείωμα της κατασκευής τους δημιουργεί μία πιο ‘μαλακή’ ηχητική του χώρου, μεγαλύτερης ηχοαπορρόφησης, σε αντίθεση με τα δωμάτια από τοίχο με τούβλο και σοβά όπου η αντήχηση είναι εντονότερη. Το πέρασμα από το νέο στο παλιό τμήμα γίνεται επίσης αισθητό από τη διαφορά της αίσθησης των δαπέδων. Παρόλο που όλα είναι καλυμμένα, το πέρασμα από την πλάκα και το μωσαϊκό στο μαλακότερο ξύλινο δάπεδο συνοδεύεται από ένα ελαφρύ τρίξιμο και μία ελάχιστη υποχώρηση στο βάρος του πατήματος που συνάδει και σηματοδοτεί την ηπιότερη ένταση χρήσης των υπνοδωματίων.

Μπορεί να αναγνώσει κανείς τα χρόνια κοινής ζωής σώματος - χώρου και τις ποιότητες του σώματος που έχουν διαμορφωθεί και αποτυπωθεί. Το σπίτι έχει διαμορφώσει μία δεύτερη, εσωτερική του κελύφους, κλίμακα στα κινητά και ακίνητα μέρη του: την κλίμακα του σώματος του χρήστη. Με κριτήρια που ποτέ δεν διατυπώθηκαν ρητά, η γιαγιά έχει επιλέξει και περιορίσει ένα υποσύνολο της κατοικίας που ελέγχει και αντιλαμβάνεται. Έτσι, από όλα τα δωμάτια που επέβαλλε ο κοινωνικός ‘καθωσπρεπισμός’ και οι πρότερες ανάγκες, τελικά χρησιμοποιούνται τα τετραγωνικά που νιώθει η ηλικιωμένη ότι ελέγχει από πλευράς ασφάλειας, θέρμανσης, συντήρησης, ηλιασμού κτλ. Η παραπάνω επιλογή –συνειδητή αλλά όχι μόνο ορθολογιστική- επεκτείνεται βέβαια και στα κινητά μέρη του εξοπλισμού της κατοικίας που έχουν διαταχθεί - προσαρμοστεί, όπως λέει ο Merleau-Ponty, στις «ακτίνες» ή «τόξα» προθετικότητας του σώματος.

Είναι ξεκάθαρο ότι και ο χώρος της κατοικίας έχει διαμορφώσει το «σχήμα» του σώματος της ηλικιωμένης γυναίκας. Μέσα από τη μίμηση και την επανάληψη ρουτινών, το κατά τα άλλα δυσκίνητο σώμα ρέει χωρίς -ή σχεδόν χωρίς- ιδιαίτερη προσπάθεια στις περισσότερες των περιπτώσεων. Μάλιστα, ο χώρος μαζί με το σώμα νιώθεις πως τείνουν προς μία ισορροπία την οποία διαταράσσει κάθε αντικείμενο και κάθε σώμα που προστίθεται, μέχρι και αυτό να προσαρμοστεί και να ισορροπήσει (Merleau-Ponty, 2005).

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η πρώτη μου επαφή με το έργο του Maurice Merleau-Ponty έγινε με την ευκαιρία μίας εκπαιδευτικής εκδρομής στην Προβηγκία. Εκεί ‘μπήκαμε στα παπούτσια’ του Merleau-Ponty ανιχνεύοντας τους όρους της οντογένεσης της τέχνης του Paul Cezanne, στα μάτια του οποίου ο Merleau-Ponty έβλεπε το «φαινομενολογικό άνθρωπο».

Παρ’ όλες τις παροιμιώδεις δυσκολίες του τρόπου γραφής του Merleau-Ponty, η *Φαινομενολογία της Αντίληψης* φωτίζει τη ζωντάνια της ματιάς του για την εμπειρία του σώματος στον κόσμο και μπορεί να αξιοποιηθεί ως ένα χρήσιμο εργαλείο στα χέρια των αρχιτεκτόνων. Η δουλειά αυτή προσπάθησε, υπό το βλέμμα του αρχιτέκτονα, αφενός την περαιτέρω εξοικείωση με το έργο του Merleau-Ponty και αφετέρου να προβάλει το σώμα ως ‘γέφυρα’ που συνδέει τη λίγο- πολύ διαισθητική ή αναλυτική αντίληψη των αρ-



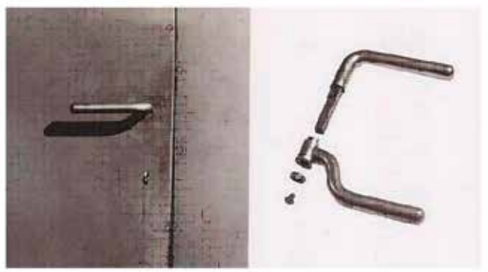






εικ. 14. Η πόρτα του σαλονιού της κατοικίας Wittgenstein. Το χερούλι βρίσκεται σε ύψος 142 περίπου εκ. από το δάπεδο. πηγή: αναδημοσίευση από τη διάλεξη: *«Το σπίτι της Κωνσταντινούπολης του L.Wittgenstein»*, σελ.33





εικ. 15. Λεπτομέρεια από το χερούλι. Κάτω βρίσκεται το χερούλι που ανοίγει/κλείνει και πάνω του χωρίς θέση για τον αντίχειρα το χερούλι που τραβιέται. πηγή: αναδημοσίευση από τη διάλεξη: *«Το σπίτι της Κωνσταντινούπολης του L.Wittgenstein»*, σελ.34

χιτεκτόνων για το χώρο με την πιο κριτική πειθαρχία της θεωρίας της φαινομενολογίας. Η φαινομενολογία έχει πολλά να προσφέρει στην αρχιτεκτονική, αλλά και η αρχιτεκτονική είναι το πεδίο όπου μπορεί κανείς να δει την πράξη και την ουσία της φαινομενολογίας. Διακρίνει κανείς, όμως, εύκολα την επικράτεια της εικόνας στην αρχιτεκτονική πραγματικότητα, όπου το σώμα αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο. Με βαθύτερη έρευνα, εξάλλου, διαπιστώνεται και η αποσπασματική και επιπόλαιη ερμηνεία των λεγομένων του Merleau-Ponty και της φαινομενολογίας από πολλούς αρχιτέκτονες που τον επικαλούνται.

Η αρχιτεκτονική χτίζεται, εν πολλοίς, για να φωτογραφηθεί και να αναπαράξει τον εαυτό της. Με αυτό ως προτεραιότητα, το ενδιαφέρον έχει μετατοπιστεί από το σώμα και την εμπειρία της αρχιτεκτονικής στο ‘μάτι’ και την εντύπωση. Πιστεύω στο σχεδιασμό ως μία πλεγμένη οντότητα φυσιογνωμικών, φαινομενολογικών και γνωσιακών φαινομένων, στοχευμένη στους χρήστες της, παρουσία στοιχείων που δεν προϋποθέτουν την αναλυτική τους αποκωδικοποίηση. Στοιχεία που θα συνδιαλλάσσονται αβίαστα με την ανθρώπινη ύπαρξη. Αρχιτεκτονική που θα τέρπει και θα εκπαιδεύει το σκεπτόμενο σώμα. Μία στροφή του σχεδιασμού από το αναλυτικό στο σωματικό. Αυτή η στροφή μπορεί να αλλάξει πλέον τον τρόπο που η αρχιτεκτονική γίνεται αντιληπτή από το σώμα, αλλά και διαμορφώνει το σώμα, και να επαναδιαπραγματευθεί τη σχέση του αρχιτέκτονα με το χρήστη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Berendzen, J. C. (2009) ‘Coping With Nonconceptualism? On Merleau-Ponty and McDowell’, *Philosophy Today*, 53(2).

Carman, T., Hansen, M. (eds) (2005) *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty.* London: Cambidge University Press.

Daskalaki, M., Starab, A., Ima, M. (2008) ‘The ‘Park-our Organisation’: inhabitation of corporate spaces’, *Culture and Organization,* 14(1), σς. 49- 64.

Dodds, G., Tavernor, R. (eds) (2002) *Body and building: essays on the changing relation of body and architecture.* Cambridge MA: The MIT Press.

Lefebvre, H. (2000) *The Production of Space,* trans. D. Nicholson-Smith. Massachusetts: Wiley-Blackwell Publishing.

Pallasmaa, J. (2008) *The Eyes of The Skin, Architecture and the Senses.* West Sussex: Wiley-Academy.

Merleau-Ponty, M. M. (2001) *Phenomenologie de la perception.* Saint- Amand: Impression Bussiere Camedan Imprimeries.

Merleau-Ponty, M. (2005) *The Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith. New York: Routledge.

Merleau-Ponty, M. (1968) *The Visible and the Invisible, Followed by Working Notes*, trans. A. Lingis. Evanston: Northwestern University Press.

Rattenbury, K. (ed.) (2002) *This is not Architecture: Media Constructions.* Abingdon: Routledge.

Norberg-Schulz, C. (1971) *Existence, Space and Architecture.* London: Praeger Publishers.

Sokolowski, R. (2003) *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία.* Πάτρα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Πατρών.

Spinelli, E. (2007) *Practising Existential Psychotherapy: The Relational World.* London: SAGE.

Stephen, P., Perez-Gomez, A. (2004) *Chora: Intervals in the Philosophy of Architecture*, Vol. 4. History and Theory of Architecture Graduate Program and McGill-Queen’s University Press.

Zumthor, P. (2006) *Atmospheres.* Berlin: Birkhauser.

Zumthor, P. (1999) *Thinking Architecture.* Berlin: Birkhauser.

Τσατήρα, Μ. (2011) *Το Σπίτι της Kundmangasse του Λ.Βιτγκενστάιν*. Σπουδαστική Διάλεξη. Αθήνα: Σχολή Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π.

Ηλεκτρονικές Διευθύνσεις

Wikipedia, λήμμα *Space*, <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Space&oldid=453421300>, τελευταία επίσκεψη: 3/8/2011

Wikipedia, λήμμα *Peter Zumthor*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Zumthor>.

Βικιλεξικό, Το ελεύθερο λεξικό, λήμμα *μπαγδατί*. <http://el.wiktionary.org/wiki/μπαγδατί>.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Όπως ο Christian Norberg-Schulz, ο Juhani Pallasmaa, ο Alberto Perez-Gomez, ο Vittorio Gregotti, ο Henri Lefebvre κ.ά..
2. Από το 19ο αιώνα οι μαθηματικοί άρχισαν να εξετάζουν μη Ευκλείδειες γεωμετρίες, στις οποίες ο χώρος μπορεί να είναι κυρτός αντί για οριζόντιος.
3. Βλ. Wikipedia, λήμμα *Space* <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Space&oldid=453421300>, τελευταία επίσκεψη: 3/8/2011.
4. Στο πρωτότυπο «spatialité corporelle» (Merleau-Ponty, 2001: 172).
5. Καθώς και το έργο που τελικά εγκατέλειψε: *La prose du monde* [Η πρόζα του κόσμου].
6. Τίτλος πρωτότυπου: *Le Visible et l’ Invisible, suivi de notes de travail.*. Paris: Gallimard, 1968.
7. *Retention and Protection* , ο μηχανισμός αντίληψης της χρονικότητας του Husserl.
8. Βλ. Wikipedia, λήμμα *Peter Zumthor*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Zumthor>.
9. «[…] από τους πελάτες αποτράπηκε η περίπτωση το κτήριο να εξελιχθεί προς τα πάνω για να μη βλάψει τη θέα του ξενοδοχείου που βρίσκεται πίσω του».
10. Μελετητές της αμφίδρομης σχέσης φωτογραφίας - αρχιτεκτονικής υποστηρίζουν ότι τα παραπάνω οφείλονται, εν πολλοίς, και στην επιλογή του φωτογράφου Hans Danuser από τον Zumthor για την αρχική φωτογράφιση του έργου του, το 1988. Η επιλογή της ανάθεσης αυτής από τον Zumthor ήρθε μετά το έργο *IN VIVO* (1980-89) του Danuser, το οποίο προφανώς αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Zumthor.
11. Σε άλλες περιπτώσεις όπως αυτή του μουσείου στη Bregenz το κτήριο κλείνεται στον εαυτό του μορφώνοντας ένα γυάλινο κύβο χωρίς δυνατότητα θέασης της πόλης γύρω.
12. «Ο Πλάτων επέτρεπε στους εμπειριστές τη δύναμη του να δείχνουν με το δάχτυλο τα πράγματα, αλλά η αλήθεια είναι ότι αυτή η σιωπηλή χειρονομία είναι αδύνατη εάν αυτό που δείχνει κάποιος δεν αποτελεί ήδη, και ακαριαία, κομμάτι κάποιας μοναδικής ύπαρξης και δεν γίνει αντιληπτό ταυτόχρονα ως αναπαράσταση μιας προηγούμενης εμφάνισής του σε εμένα και ταυτόχρονα σε άλλους. Με άλλα λόγια να ανήκει σε κάποια κατηγορία και να αναχθεί στο επίπεδο κάποιας έννοιας» (Merleau-Ponty, 2005: 139).
13. Μπαγδατί (το): τεχνική κατασκευής των τοίχων των παλιών σπιτιών από ξύλο ή πέτρα. Τοίχοι αποτελούμενοι από ξύλινο σκελετό με οριζόντιες πήχεις ή καλάμια, που είτε σοβαντίζονται και από τις δύο μεριές με ασβεστοκονίαμα ή παραμένουν χωρίς επίχρισμα στην εξωτερική τους πλευρά, αλλά με επένδυση από οριζόντιες ξύλινες σανίδες. Ο τύπος της αρχιτεκτονικής ‘με μπαγδατί’ ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένος στη Λέσβο το 19ο αιώνα. Οι τοίχοι αυτοί ενισχύονται με κόκκινη λάσπη και άχυρο. Βλ. Βικιλεξικό, λήμμα *μπαγδατί*. <http://el.wiktionary.org/wiki/μπαγδατί>.

ΔΙΕΚΔΙΚΩΝΤΑΣ ΤΗ ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΟΝ ΑΣΤΙΚΟ ΧΩΡΟ: Η «ΑΣΤΙΚΗ ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΗ»

Βαρδαλάχου Σταματίνα
Αρχιτέκτων Α.Π.Θ, M.Sc. urban design U.C.L
tinavar121@hotmail.com

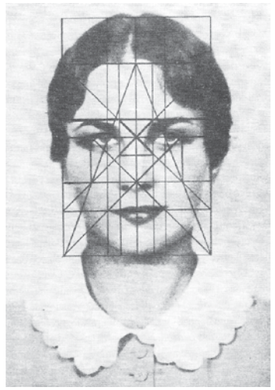
επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Γιώργος Μαρνελάκης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Πρόθεση της παρούσας διερεύνησης είναι να διαφανεί ο τρόπος με τον οποίο η διεκδίκηση της σωματικότητας στον αστικό χώρο, η διεκδίκηση δηλαδή ενός σωματικού τρόπου παρουσίας και εμπλοκής στον κόσμο, μπορεί να αποτελέσει μία πρακτική διεκδίκησης ελευθερίας της κατοίκησης του αστικού δημοσίου χώρου, του δικαιώματος στην οικειοποίησή του και στη δράση που εκπορεύεται από αυτόν και εντός του. Η αστική εξερεύνηση [urban exploration] ως μία τέτοια πρακτική είναι ένας εναλλακτικός τρόπος προσωρινής κατοίκησης, επίσκεψης και εξερεύνησης του αστικού δημοσίου χώρου που έχει ως αίτημα ένα σωματικό τρόπο να είναι κανείς σε αυτόν. Μέσα από τη διερεύνηση της πρακτικής αυτής, αναδεικνύεται μια μορφή ελευθερίας που εκπορεύεται από την εκπαίδευση του σώματος από τον ‘εαυτό’ να υπερβαίνει τα όρια των χωρικών διαχωρισμών, αφενός κατοικώντας σε αυτά και αφετέρου προτείνοντας τη διαφορετική, από την προβλεπόμενη, χρήση των διαχωρισμένων επικρατειών του αστικού χώρου, τη λογική των οποίων αναδεικνύει η διερεύνηση της έννοιας του καθαρού. Θα ισχυριστούμε πως η θεμελίωση του εξαναγκασμού ο οποίος συντελείται κατά τη συγκρότηση του υποκειμένου, μέσα από τη δημιουργία του πολιτισμένου σώματος και ως απόρροια του χωρικού συσχετισμού του δημόσιου και του ιδιωτικού, επιχειρείται να καταστεί σαθρή από συγκεκριμένες αστικές υποκουλτούρες, όπως από αυτήν της αστικής εξερεύνησης [urban exploration]. Ο χώρος του σώματος στην αστική εξερεύνηση θα εντοπιστεί ως ένα πεδίο εξαναγκασμού που θεμελιώνεται στο ενδεχόμενο ανατροπής του.

ABSTRACT

The intention of this essay is to bring up the issue of embodiment as a way of being in and understanding the urban space and also as a way of claiming the loosen intimacy within it. Urban exploration, the practice of going to places in which the entrance is forbidden, constitutes an urban sub cultural approach in this issue, by actually suggesting an alternative way of inhabiting and exploring urban areas, by means of temporality that involve extreme body practices that enroll specific body abilities in climbing or crawling or even tolerance in different kind of dangers. Urban explorers implement perceptual experience by mode of presence and engagement in the spaces that they explore. Through the study of this urban practice, that also recently in Greece takes place, is possible to approach a meaning of freedom in inhabiting urban space that becomes through exercising the body to overcome spatial borders. This is achieved by inhabiting the boundaries of the segregated zones by which urban space is constituted and by suggesting a different use of this zones by means of actually undoing the effect of segregating which the prepossession of cleanliness is encouraging and constitutes more than profound. Furthermore, the contemporary body theory asserts body space as a field of enforcement which is constituted upon the possibility of its conquering. This kind of enforcement is taking place through subjectification and the establishment of the civilized body and as a result of the spatial relation between public and private regions. Urban exploration, as other sub cultural urban practices, is attending to show the way in which overcoming this enforcement is in other words claiming the inhabiting of urban space.



Εικόνα 1. Matila Ghyka, *Miss Helen Wills Harmonic Analysis*

Α. ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΚΑΙ ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Πρόθεση της παρούσας διερεύνησης είναι να διαφανεί ο τρόπος με τον οποίο η διεκδίκηση της σωματικότητας στον αστικό χώρο, η διεκδίκηση δηλαδή ενός σωματικού τρόπου παρουσίας και εμπλοκής στον κόσμο, μπορεί να αποτελέσει μία πρακτική διεκδίκησης ελευθερίας της κατοίκησης του αστικού δημοσίου χώρου, του δικαιώματος στην οικειοποίησή του και στη δράση που εκπορεύεται από αυτόν και εντός του. Η *αστική εξερεύνηση* [urban exploration] ως μία τέτοια πρακτική είναι ένας εναλλακτικός τρόπος προσωρινής κατοίκησης, επίσκεψης και εξερεύνησης του αστικού δημοσίου χώρου που έχει ως αίτημα ένα σωματικό τρόπο να είναι κανείς σε αυτόν. Μέσα από τη διερεύνηση της πρακτικής αυτής, αναδεικνύεται μια μορφή ελευθερίας που εκπορεύεται από την εκπαίδευση του σώματος από τον 'εαυτό' να υπερβαίνει τα όρια των χωρικών διαχωρισμών, αφενός κατοικώντας σε αυτά και αφετέρου προτείνοντας τη διαφορετική, από την προβλεπόμενη, χρήση των διαχωρισμένων επικρατειών του αστικού χώρου, τη λογική των οποίων αναδεικνύει η διερεύνηση της έννοιας του καθαρού. Θα ισχυριστούμε πως η θεμελίωση του εξαναγκασμού ο οποίος συντελείται κατά τη συγκρότηση του υποκειμένου μέσα από τη δημιουργία του πολιτισμένου σώματος και ως απόρροια του χωρικού συσχετισμού του δημόσιου και του ιδιωτικού, επιχειρείται να καταστεί σαθρή από συγκεκριμένες αστικές υποκουλτούρες, όπως από αυτήν της *αστικής εξερεύνησης* [urban exploration]. Ο χώρος του σώματος στην *αστική εξερεύνηση* θα εντοπιστεί ως ένα πεδίο εξαναγκασμού που θεμελιώνεται στο ενδεχόμενο ανατροπής του.

Η ΛΟΓΙΚΗ ΤΩΝ ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΩΝ

Την εποχή του ευρωπαϊκού διαφωτισμού παγιώνεται ένας διπολικός τρόπος σκέψης, ο οποίος βασίστηκε κατά κύριο λόγο στην αντιπαράθεση του νου με το σώμα. Το ταξινομητικό αυτό σχήμα του δυϊσμού:

> *Θέλει τις παρορμήσεις που κυβερνούν το δημόσιο να είναι παρορμήσεις της θέλησης και της επινόησης ενώ οι παρορμήσεις που κυβερνούσαν το ιδιωτικό να είναι οι παρορμήσεις που τείνουν στον περιορισμό και την απάλειψη του επινοημένου.* (Σένετ, 1999: 133)

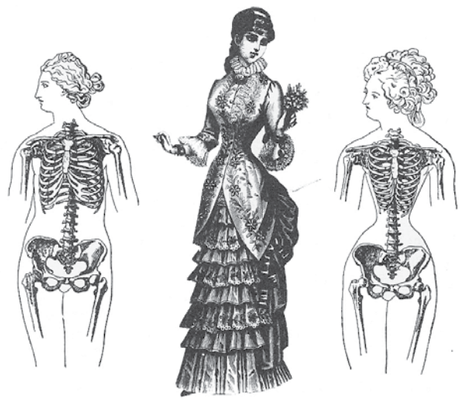
Ο σύγχρονος αστικός χώρος, ιδιωτικός και δημόσιος, θεμελιώνεται στη βάση του διπολικού αυτού διαχωρισμού με άξονα το ταξινομητικό σχήμα με το οποίο τακτοποιούνται οι ενδεδειγμένες χρήσεις σε αυτόν.

Το σχήμα αυτό συγκροτείται στην έννοια του καθαρού στον αστικό δυτικό πολιτισμό, η οποία γεφυρώνει υλικά το σώμα και το χώρο, δηλαδή το σώμα και την επινόησή του. Καθώς η βρομιά παράγεται εκεί όπου υπάρχει ξεκάθαρη δομή, η επίτευξη της τελευταίας δεν θα μπορούσε παρά να συνοδεύεται από τα απορρίμματά της. Η κατοίκηση της ξεκάθαρης δομής του αστικού δημόσιου χώρου συνίσταται σε μία σειρά από αρνήσεις. Σε μια σειρά από διαχωρισμούς με στόχο την επίτευξη μιας συγκεκριμένης χωρικής διάταξης. Αν αυτοί οι διαχωρισμοί είναι οι ίδιοι που φτωχαίνουν τη χωρική αστική εμπειρία, τότε θα έπρεπε να εξετάσουμε τα απορρίμματα αυτών των διαχωρισμών. Για την ακρίβεια να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται ο δυτικός πολιτισμός τα απορρίμματα αυτά, δηλαδή τον τρόπο χρήσης των διαχωρισμών του χώρου.

Η ΤΑΞΙΝΟΜΗΤΙΚΗ ΑΣΤΟΧΙΑ ΣΤΟ ΣΧΗΜΑ ΤΗΣ Μ. DOUGLAS

Σε μία αποκαλυπτική συσχέτιση διαφορετικών πεδίων πολιτισμικής πραγματικότητας η M. Douglas (2002) αποκαθιστά την ενότητα της καθημερινής εμπειρίας του καθαρού στο δυτικό κόσμο. Αφενός, το ανώμαλο ή το βρόμικο, ως ύλη εκτός τόπου, προκύπτει από την απόρριψη στοιχείων κατά τη συστηματική τακτοποίηση αυτών. Αφετέρου, όταν κάτι ταξινομείται ως σταθερά ανώμαλο, το περίγραμμα της ομάδας στην οποία δεν ανήκει, αποσαφηνίζεται. Το απορριπτέο στοιχείο που έρχεται σε αντίθεση με τη δεδομένη τακτοποίηση αποτελεί ταυτόχρονα μία απειλή για το σύστημα αλλά και έναν παράγοντα ισχυροποίησης αυτού. Καθώς το σώμα μεσολαβεί στη σχέση μεταξύ κοινωνικού και υλικού χώρου, «η υποκειμενικότητα συγκροτείται χωρικά μέσω της διαφύλαξης της απόστασης από οτιδήποτε βρόμικο και ανδιαστικό» (Αθανασίου, 2007: 26).

Ο χώρος του σώματος που συγκροτείται με αυτούς τους όρους, διαφυλάττει το περίγραμμα του καθαρού, το περιγράφει, ενώ είναι ο ίδιος το αποτέλεσμα αλλεπάλληλων διαχωρισμών. Οι διαχωρισμοί αυτοί στόχο έχουν με τη σειρά τους να ισχυροποιήσουν το θετικό πρότυπο του πολιτισμένου σώματος, τοποθετώντας το σε ένα χώρο ταιριαστό. Σε ένα χώρο βασισμένο στη λειτουργία του, στη διαχωρισμένη και αποσπασματική λειτουργία του. Σε ένα χώρο καθαρό, που το ίδιο το σώμα σαμποτάρει την καθαρότητά του. Σε ένα χώρο που βιώνεται πάντα ως το απομεινάρι μιας προηγούμενης, λιγότερο διαχωρισμένης ή καθόλου διαχωρισμένης, μορφής του.



Εικόνα 2. Γυναικεία ένδυση 19ου αιώνα: Αναπαράσταση της σκελετικής παραμόρφωσης

Β. Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΚΑΘΑΡΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ
Η ΑΜΦΙΣΗΜΙΑ ΣΤΟ ΧΩΡΟ: ΜΙΑ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΕΞΑΙΡΕΣΗΣ

Αν η καθαρότητα είναι το όχημα της μετάβασης σε μία στείρα και φτωχή χωρική εμπειρία, κάτι τέτοιο πάλι, είναι μέρος της ανθρώπινης κατάστασης. Καθώς η βρομιά παράγεται εκεί όπου υπάρχει ξεκάθαρη δομή, η επίτευξη της τελευταίας δεν θα μπορούσε παρά να συνοδεύεται από τα απορρίμματά της. Η κατοίκηση της ξεκάθαρης δομής συνίσταται σε μία σειρά από αρνήσεις. Σε μια σειρά από διαχωρισμούς με στόχο την επίτευξη μιας συγκεκριμένης χωρικής διάταξης. Αν αυτοί οι διαχωρισμοί είναι οι ίδιοι που φτωχαίνουν τη χωρική αστική εμπειρία, τότε θα έπρεπε να εξετάσουμε τα απορρίμματα αυτών των διαχωρισμών. Για την ακρίβεια να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται ο δυτικός πολιτισμός τα απορρίμματα αυτά, δηλαδή τον τρόπο χρήσης αυτών των διαχωρισμών.

Ο υλικός χώρος των πολυώροφων κτιρίων, των πολύβουων δρόμων, των συνωστισμένων πλατειών και των οριοθετημένων πάρκων αποκτά όλο και πιο οριστικές μορφές, όλο και πιο άκαμπτες χρήσεις. Η καθαρή δομή του αστικού χώρου, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο ο υλικός γεωμετρικός χώρος οργανώνεται, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ύπαρξη κατάλληλης ή όχι χωροθέτησης. Σε κάθε ταξινόμηση αυτού, σε κάθε απόπειρα δηλαδή αναγωγής αυτού σε μία καθαρή δομή μέσα από μία πορεία διαχωρισμών και αρνήσεων, προκύπτουν απορρίμματα χώρων οι οποίοι δεν ταιριάζουν στην εκάστοτε ταξινόμηση. Δεν ανήκουν σε καμία από τις ενδεχόμενες κατηγορίες ή θα μπορούσαν να ανήκουν σε παραπάνω από μία. Σε αυτούς, κάποιες φορές, όπως στην περίπτωση της αστικής εξερεύνησης που θα δούμε, μοιάζει να αποκαθίσταται η αδυναμία χρήσης του χώρου της πρότυπης καθαρής δομής.

ΚΑΘΑΡΟΣ ΧΩΡΟΣ: Η ΕΙΣΒΟΛΗ ΣΕ ΕΝΑ ΧΩΡΟ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ

Η έννοια του καθαρού στη βιολογική ζωή αποκτά την ισχύ ενός μέσου αναγωγής του σώματος στη δημόσια σφαίρα και κατ' επέκταση στο πεδίο της κυρίαρχης εξουσίας. Αντιστρόφως, τα πεδία της κυρίαρχης εξουσίας ανασυγκροτούνται με βάση την πρωτοκαθεδρία, στη δημόσια ζωή, του καθαρού σώματος.

Η πρωτοκαθεδρία της φυσικής ζωής έναντι της πολιτικής πράξης, σύμφωνα με την H. Arendt, συνίσταται στην απόδοση δημόσιας σημασίας στα ιδιωτικά συμφέροντα. Η δημόσια σφαίρα γίνεται, έτσι, μια λειτουργία της ιδιωτικής και η ιδιωτική σφαίρα γίνεται το μοναδικό κοινό ενδιαφέρον που απομένει. Η Arendt, εντοπίζει την κατασκευή της σύγχρονης ιδιωτικότητας ως το αντίθετο της κοινωνικής σφαίρας και την εσωτερικότητα που τη διέπει ως μία εξέγερση «εναντίον της εισβολής της κοινωνίας σε έναν ενδότατο χώρο μέσα στον άνθρωπο που δεν είχε ως τότε χρειαστεί ειδική προστασία» (Arendt, 1986: 60). Το κοινωνικό υποκείμενο συγκροτείται στη βάση αυτής της εισβολής.

Παράλληλα, σύμφωνα με τον Habermas, η σφαίρα της οικειότητας μοιάζει να συρρικνώνεται στον εσωτερικό χώρο της πυρηνικής οικογένειας. Στην πραγματικότητα όμως, στο βαθμό που η ιδιωτική ζωή δημοσιοποιείται, η ίδια η δημοσιότητα προσλαμβάνει μορφές οικειότητας. Ήδη, από το 16ο αιώνα, οι δημόσιες παρεμβάσεις στο ιδιωτικό νοικοκυριό, γίνονται θεσμός

(Habermas, 1997: 79). Μέσα από τη νομιμοποιητική ισχύ της κοινής γνώμης (Habermas, 1997: 115), είναι δυνατό οι δημόσιες παρεμβάσεις να αποκτήσουν ένα πιο οικείο προσωπείο και να γίνουν πιο αποτελεσματικές και εύστοχες. Ο πυρήνας μιας συρρικνωμένης σφαίρας οικειότητας, η οικογενειακή εστία, γίνεται η βάση των παρεμβάσεων αυτών. Η οικειότητα, ως εκ τούτου, είναι εν τη γενέσει της παρεμβατική. Διανοίγει, δηλαδή, μια ζώνη αδιακρισίας μεταξύ νόμου και φύσης, εξωτερικού και εσωτερικού, βίας και δικαίου. Η πόλη των ανθρώπων θεμελιώνεται στον αποκλεισμό στοιχείων που αφορούν μεγάλο κομμάτι της βιωματικής εμπειρίας τους.

Ο εσωτερικός χώρος της κατοικίας συγκροτείται προγραμματικά ως μία κατάσταση εξαίρεσης από την καθαρή δομή του χώρου της πόλης που ταυτοχρόνως αποκλείει και αιχμαλωτίζει τα ίχνη της ιδιωτικής ζωής. Ο αποκλεισμός αυτός κάνει αδύνατη την επένδυση βιωμάτων στους αστικούς χώρους δημοσίας χρήσης ενώ υποδεικνύει και έναν κατάλληλο χώρο για κάτι τέτοιο. Μέσα από τη θέσπιση ενός κατάλληλου χώρου για τη 'λειτουργία' αυτή, είναι δυνατός ο αποτελεσματικότερος έλεγχος των δράσεων αυτών, των δράσεων δηλαδή που απορρίπτονται από την καθαρή δομή του δημοσίου χώρου. Ο εξαναγκασμός της ανθρώπινης εμπειρίας φαντάζει αναπόδραστος ενώ η χωρική και κοινωνική συνθήκη που περιγράφηκε πιο πάνω ως αναπόφευκτη, απεικονίζεται αλλά και αναπαράγεται από τις σωματικές διαδικασίες αντίληψης.

Η σωματική αντίληψη, είτε εκλαμβάνεται ως μία αναπαράσταση πολιτισμικά προσδιορισμένη είτε ως *ένας σωματικός τρόπος να είναι κανείς στον κόσμο*· είναι το μέσο με το οποίο ο χώρος υπάρχει και ισχύει, δηλαδή υλοποιείται. Η διαπίστωση αυτή μας δίνει το έναυσμα να αναζητήσουμε διατυπώσεις του εξαναγκασμού της ανθρώπινης εμπειρίας με όρους που τοποθετούν στο κέντρο του προβληματισμού το ανθρώπινο σώμα.

ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΕΝΟ ΣΩΜΑ

Το ανθρώπινο σώμα για τον Φουκώ (1991) είναι το πεδίο τομής της αυτοπειθαρχίας του και του ελέγχου του πληθυσμού ενώ για τον Bourdieu (2006: 438) καθορίζεται κοινωνικά σε ένα βαθύ επίπεδο, αλλά ταυτόχρονα διατηρεί και τη δυνατότητα περιορισμένης αυτονομίας.

Η δημιουργία των πολιτισμένων σωμάτων είναι δυνατόν να νοηθεί σαν μια μακρά διαδικασία εκπαίδευσης. Σύμφωνα με αυτήν, ο τρόπος που κινούμαστε, τοποθετούμε το σώμα μας και το συσχετίζουμε με το χώρο και τους άλλους ανθρώπους, είναι προϊόν ενός πολιτισμικού καθορισμού. Η εκπαιδευτική αυτή διαδικασία δομείται πάνω στην έννοια του ελέγχου. Του ελέγχου του σώματος, των κινήσεων, των στάσεων, της συμπεριφοράς και των συναισθημάτων. Υπό αυτήν την έννοια, ο έλεγχος δεν επιβάλλεται αλλά κατακτείται. Επιτυγχάνεται σταδιακά μέσω της κοινωνικοποίησης του ατόμου, της εκλογίκευσης και της εξατομίκευσης. Ο έλεγχος αυτός υφίσταται σαν μία διορθωτική παρέμβαση εκ μέρους του σώματος σε ζητήματα συμπεριφοράς, κίνησης και κατοίκησης του χώρου. Το σώμα, δηλαδή, φέρει τις διαρκείς προδιαθέσεις που αναγνωρίζουν και εκπληρώνουν τις απαιτήσεις που απορρέουν από το πεδίο της λογικής που υπερβαίνει τα μεμονωμένα δρώντα υποκείμενα (Bourdieu, 2006: 96). Η εναντίωση, η διαπραγμάτευση και τελικά η συμπλήρωση ή η προσωρινή άρση των προδιαθέ-

σεων αυτών, πιστοποιεί αφενός την αυτονομία του υποκειμένου έναντι κάθε ελέγχου και αφετέρου ισχυροποιεί την ταυτότητα του εαυτού έναντι αυτής του κοινωνικού υποκειμένου. Παράλληλα, ανοίγει νέους ορίζοντες στη βιωματική αντίληψη του χώρου καθώς ενεργοποιούνται αισθήσεις και σωματικές λειτουργίες οι οποίες βρίσκονται εκτός του πεδίου εμπειριών του πολιτισμένου σώματος.

Έτσι, η κατάσταση σώματος, ως ένα πεδίο ενδεχόμενων χωρικών συσχετίσεων -ποτέ όμως πλήρως προσδιορισμένων και κανονισμένων-, δίνει μία νέα κατεύθυνση στον τρόπο με τον οποίο είναι δυνατή η διεξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν τον υλικό χώρο με τη μορφή εννοιών. Ο χώρος του σώματος, σε αντιδιαστολή με την έννοια του εσωτερικού 'προσωπικού χώρου', δεν πρέπει να αναζητηθεί ως ένα καταφύγιο παροχής σταθερής θέσης για την αυτογνωσία και την κατανόηση του κόσμου. Αντιθέτως, κρίνεται σκόπιμο να αναζητηθεί ως η χωρική έκφραση ενός πεδίου συγκρούσεων, εξουσίας και αντίστασης, ένα πεδίο εξαναγκασμού στο οποίο ενυπάρχει το ενδεχόμενο ανατροπής του. Η απροσδιοριστία της έννοιας της σωματικότητας αναφέρεται ακριβώς σε αυτήν την ακαθοριστία της μη ελεγχόμενης κάθε φορά έκβασης των συγκρούσεων αυτών.

Το αποτύπωμα των συγκρούσεων αυτών στον υλικό χώρο επιβεβαιώνει τον τρόπο με τον οποίο κάποια έκβαση -αυτή που ενισχύει την κυρίαρχη δομή- είναι πιθανότερη από κάποια άλλη. Παράλληλα, εξηγεί το λόγο για τον οποίο μέσα από διαχωρισμούς και αποκλεισμούς το πολιτισμένο σώμα εξαναγκάζεται σε μία χωρική οργάνωση η οποία συνεχώς αποτυγχάνει. Η αδυναμία χρήσης του υλικού χώρου της καθαρής δομής είναι το αποτύπωμα της εγγενούς απροσδιοριστίας που εμπεριέχεται στις κοινωνικά 'δομημένες σωματικές προδιαθέσεις': από τη μία πλευρά, δηλαδή, στόχος της κυρίαρχης δομής είναι η πλήρης συμμόρφωση μέσα από τον εμποτισμό του ανθρώπινου σώματος με προδιαθέσεις, από την άλλη, το ίδιο το σώμα δεν καθιστά δυνατό τον απόλυτο και με μηχανικό τρόπο καθορισμό του. Στον υλικό χώρο μπορούμε να αναζητήσουμε το αποτύπωμα της ιδιαίτερης ελευθερίας την οποία η σωματικότητα ενέχει.

Ο φαινομενικά αναπόδραστος εξαναγκασμός της ανθρώπινης εμπειρίας, ισχυριστήκαμε ότι μπορεί να ανατραπεί σε μία διερεύνηση που έχει επίκεντρο το σώμα. Κάτι τέτοιο μπορεί να γίνει κατανοητό από την οπτική 'ενός σωματικού τρόπου ύπαρξης', σύμφωνα με τον οποίο, η σωματοποίηση είναι μια συνθήκη απαραίτητη για να αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο. Ο πολιτισμός δεν εδρεύει μόνο σε αντικείμενα και αναπαραστάσεις, αλλά και σε διαδικασίες σωματικής αντίληψης με τις οποίες αυτές οι αναπαραστάσεις υπάρχουν. Η σωματοποίηση του χώρου, η διεκδίκηση δηλαδή ενός χώρου που επιτρέπει την εγγραφή των ιχνών της ιδιωτικής ζωής μας σε αυτόν, είναι ο τρόπος με τον οποίο το υποκείμενο μπορεί να αναπτύξει μια δίοδο υπέρβασης των κοινωνικών καθορισμών. Μια υπέρβαση, όπως θα δούμε, που δεν οδηγεί στην εγκατάσταση μιας νέας ολοκληρωτικής δομής, μιας νέας τάξης διαχωρισμών, αλλά στην εύρεση μιας θέσης στον κόσμο από την οποία είναι δυνατός ένας άλλος τρόπος χρήσης των διαχωρισμών της ήδη υπάρχουσας δομής.

Η ΑΝΙΚΑΝΟΤΗΤΑ ΧΡΗΣΗΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Κύριο δομικό χαρακτηριστικό της διαδικασίας υποκειμενοποίησης του ατόμου στη νεωτερικότητα είναι η περιφρούρηση των κανόνων διαχωρισμού και αρνήσεων για την επίτευξη της καθιέρωσης της καθαρής δομής. Στο πλαίσιο αυτό, το υποκείμενο διαχωρίζεται από τον εαυτό του σε μια συμφυή για το ίδιο αδυναμία να κατοικήσει το χώρο του, ο οποίος είναι τμήμα της συνολικής πρότυπης δομής. Με άλλα λόγια, ό, τι γίνεται, παράγεται ή βιώνεται, διαχωρίζεται από τον εαυτό του και εκτοπίζεται σε μια διακριτή σφαίρα η οποία δεν προσδιορίζει πλέον καμιά ουσιώδη διαίρεση και όπου κάθε χρήση καθίσταται διαρκώς ανέφικτη (Agamben, 2006: 134). Αντιστρόφως, ό, τι δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί είναι καταλληλότερο για την παράδοσή του στη θεαματική έκθεσή του. Η ανικανότητα χρήσης του χώρου, όπως στοιχειοθετήθηκε εδώ, μετατρέπεται σε αδυνατότητα κατοίκησης όταν ο ίδιος ο υλικός χώρος έχει πια πλήρως προσδιοριστεί στη βάση αυτή.

Αφενός, ο χώρος του σώματος στον εσωτερικό χώρο της κατοικίας συγκροτείται με στόχο την αιχμαλώτιση του μιαρού από το χώρο της πόλης, τον εντοπισμό και αποκλεισμό δηλαδή του σώματος από το χώρο της καθαρής δομής, τμήμα του οποίου τελικά είναι και ο εσωτερικός χώρος της κατοικίας.

Αφετέρου, η σωματοποίηση του χώρου μπορεί να αναζητηθεί ως μια πρακτική που ασκείται στο χώρο της πόλης, ως μία διαφορετική χρήση των διαχωρισμών της καθαρής δομής, ως μία μορφή διεκδίκησης της κατοίκησης και χρήσης του χώρου που απωλέσθηκε κατά τη συγκρότηση του χώρου του σώματος στο εσωτερικό της κατοικίας των δωματίων. Δηλαδή, κατά τη συγκρότηση του χώρου του σώματος ως εξειδικευμένη λειτουργία.



Εικόνα 3. Η εξερεύνηση ξενοδοχείων και δημοσίων κτιρίων περιλαμβάνει διαδρομές στις όψεις των κτιρίων …
Part of the exploration of hotels and public buildings is about walking on the facades of them…

Γ. Η ΑΣΤΙΚΗ ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΗ: Η ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΗ ΧΩΡΩΝ ΣΤΟΥΣ ΟΠΟΙΟΥΣ ΔΕΝ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΠΗΓΑΙΝΕΙΣ

Η ανάπτυξη και οργάνωση συλλογικοτήτων στον αστικό χώρο, υπό τη μορφή μιας αστικής υποκουλτούρας, βασίζεται συχνά σε μία ιδιαίτερη σωματική πρακτική.

Η *αστική εξερεύνηση* είναι, όπως θα δούμε, μια πρακτική σωματοποίησης του αστικού χώρου με ισχυρά διεκδικητικό χαρακτήρα. Μικρές ομάδες εξερευνητών ή και ο καθένας μόνος του, επιλέγουν συγκεκριμένους αστικούς χώρους κατάλληλους για εξερεύνηση και τους επισκέπτονται, αποτυπώνοντας ό, τι βλέπουν εκεί σε μια μορφή που είναι δυνατό στη συνέχεια να μοιραστούν με άλλους εξερευνητές. Πρόκειται για εξερευνήσεις χώρων στους οποίους δεν επιτρέπεται η είσοδος, χώρων στους οποίους δεν πρέπει να πηγαίνεις. Με αυτόν τον τρόπο τιτλοφορείται η πιο οργανωμένη προσέγγιση αυτής της ενασχόλησης περί τα 1996 στον Καναδά με την κυκλοφορία του πρώτου τεύχους δωρεάν διανομής *infiltration*. Η ενασχόληση αυτή, στη συνέχεια διαδίδεται με γρήγορους ρυθμούς στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης, της Αμερικής, σήμερα σχεδόν σε όλα τα αστικά κέντρα του κόσμου και στην Ελλάδα. Μέσα από τα τεύχη και τον ιστότοπό τους παρατηρείται μία παθιασμένη εξερεύνηση του αστικού τοπίου. Οι εξερευνητές δημοσιεύουν εμπειρίες από αναρριχήσεις σε όψεις κτιρίων, από εξερευνήσεις σε τούνελ, σε εγκαταλελειμμένα κτίρια και εγκαταστάσεις, σε μηχανολογικούς ορόφους κτιρίων, σε ξενοδοχεία, σε εκκλησίες, σε σταθμούς τρένων, σε κανάλια αποχέτευσης και κατακόμβες, σε στρατιωτικές εγκαταστάσεις, μέχρι και σε πλοία. Για τους εξερευνητές, η απαγόρευση της εισόδου σε χώρους που είτε είναι σε λειτουργία είτε είναι εγκαταλελειμμένοι, αποτελεί σχεδόν το κίνητρο της εξερεύνησής τους.

Η δημιουργία ενός χώρου συνάντησης, του περιοδικού και του ιστότοπου, όλων των ενδιαφερόμενων, συστηματοποιεί και συγκεντρώνει όλους τους εξερευνητές. Μέσα από τις ‘συναντήσεις’ τους, η ενασχόληση αυτή αποκτά ένα θεωρητικό υπόβαθρο και στοιχειοθετείται και σε ένα βάθος χρόνου ως πρακτική. Η αστική εξερεύνηση στοιχειοθετείται ως μία ενασχόληση του ελεύθερου χρόνου που εξασκεί τα φυσικά ένστικτα του ανθρώπου να εξερευνούν και να παίζουν στο δικό τους περιβάλλον (Ninjalicious, 1999). Την ίδια στιγμή που η πρακτική αυτή είναι ένα παιχνίδι, γίνεται ένα μέσο καταγγελίας του σημερινού αστικού χώρου με πολλαπλούς τρόπους. Η ίδια τους η πρακτική καταγγέλλει έναν παθητικό τρόπο κατοίκησης του αστικού περιβάλλοντος, καταγγέλλει μία αδιάφορη συνύπαρξη με τον αστικό χώρο, μια αδυναμία χρήσης αυτού, που για τους εξερευνητές είναι γεμάτος θαύματα. Οι ίδιες οι δράσεις άλλωστε, όπως το σκαρφάλωμα των όψεων των κτιρίων, καταγγέλλουν με τον πιο απλό τρόπο τον αποκλεισμό του ανθρώπου από συστατικά στοιχεία του χώρου, όπως είναι οι όψεις των πολυώροφων κτιρίων, που κατακλύζουν το κτισμένο περιβάλλον.

Τα γνωρίσματα της ενασχόλησης αυτής είναι, σε ένα πρώτο επίπεδο, ο εντοπισμός χώρων με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία αφορούν την παροδικότητα με την οποία χρησιμοποιούνται και βέβαια την απαγόρευση της εισόδου σε αυτούς. Πρόκειται για χώρους που προκύπτουν ως απορρίμματα χώρων της δεδομένης χωρικής ταξινόμησης, που δεν ανήκουν σε καμία από τις ενδεχόμενες κατηγορίες της καθαρής δομής του αστικού χώρου ή θα μπορούσαν να ανήκουν σε παραπάνω από μία.

Το δεύτερο από τα κύρια γνωρίσματα της ενασχόλησης αυτής, είναι η έντονη βιωματική εμπειρία, δηλαδή, η έντονη συμμετοχή του σώματος που αποτελεί προϋπόθεση αυτής. Σε κάποιες από αυτές τις περιπτώσεις απαιτείται ιδιαίτερη σωματική δεξιοτεχνία, όπως σε αυτήν της αναρρίχησης σε κτίρια, ενώ σε

όλες απαιτείται και επιδιώκεται μια ιδιαίτερη σωματική εγρήγορση. Τέλος, το κυριότερο των γνωρισμάτων της είναι ο στόχος όλης αυτής της κατά τα άλλα επίπονης ενασχόλησης: η ενασχόληση αυτή πολύ περισσότερο από το να επιτύχει κάτι, θέλει να πει κάτι. Τα λάφυρα από όλες αυτές τις ριψοκίνδυνες διαρρήξεις είναι κάποιες φωτογραφίες, μία λεπτομερής αφήγηση και ενδεχομένως μία χαρτογράφηση του χώρου. Ό, τι ακριβώς, δηλαδή, πιστοποιεί ότι ο εξερευνητής ήταν πράγματι εκεί και δύναται να μιλήσει για την εμπειρία του αυτή. Κατά κάποιον τρόπο, ο στόχος της εξερεύνησης είναι η αποκομιδή στοιχείων που συνθέτουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την αναπαράσταση της εμπειρίας αυτής. Με άλλα λόγια, στόχος είναι η ίδια η αναπαράσταση και η αφήγηση της εμπειρίας.

Οι εξερευνητές εντός των διαχωρισμών του χώρου της καθαρής δομής ασκούν μία πρακτική διαφορετικής χρήσης αυτών. Έτσι, επιλέγουν χώρους που η συγκεκριμένη ταξινόμηση έχει απορρίψει, για να τους κατοικήσουν ξανά με αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο της εξερεύνησης: κατασκευάζοντας μια κατάσταση σώματος ως μια πρακτική που ασκείται ελεύθερα στο χώρο της πόλης. Η σωματοποίηση του χώρου της εξερεύνησης, η επένδυση με έντονα βιώματα, η συνύπαρξη σε αυτόν υπό δύσκολες συνθήκες και η υποβολή σε σωματικές δοκιμασίες σε σχέση με την ανοχή στο βρόμικο, εξασκούν ουσιαστικά την ικανότητα των εξερευνητών να κατοικούν και να χρησιμοποιούν τον αστικό χώρο. Τα δύσβατα περάσματα, τα επικίνδυνα ύψη, οι δυσάρεστες οσμές ή ακόμα και η ανάπτυξη τεχνικών αναρρίχησης που υποβάλλουν το σώμα σε μία ιδιαίτερη συγκέντρωση και πειθαρχία, έχουν στόχο την περιφρόνηση κάθε έννοιας άνεσης και ασφάλειας. Οι εξερευνητές κατασκευάζουν, όπως θα δούμε, μία σωματική αντίληψη του χώρου στον αντίποδα της σωματικής μνήμης του διαχωρισμού και του περιορισμού. Στον αντίποδα του χώρου του καθαρού σώματος που συγκροτείται ως το αποτέλεσμα διαχωρισμών. Για να κατανοήσουμε αυτήν την εναντίωση, θα περιηγηθούμε σύντομα στην πορεία της συγκρότησής της.

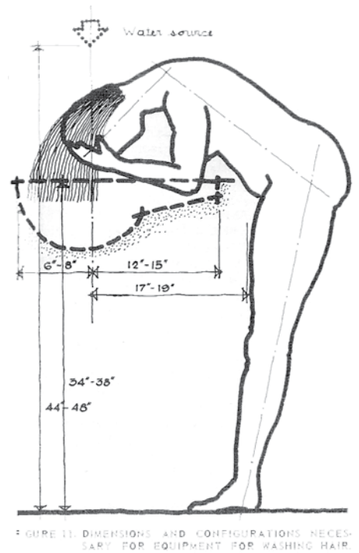


FIGURE 11. DIMENSIONS AND CONFIGURATIONS NECESSARY FOR EQUIPMENT FOR WASHING HAIR.

Εικόνα 4. «Διαστάσεις και προδιαγραφές απαραίτητες για εξοπλισμό λουσίματος»

Δ. Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ: ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΝΕΣΗ Η ΑΚΑΘΑΡΣΙΑ ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΥΠΑΡΞΗΣ

Η σταδιακή εξειδίκευση των λειτουργιών στην κατοικία οδηγεί στη δημιουργία εξειδικευμένων δωματίων.

Σε αντίθεση με το πολυλειτουργικό μεσαιωνικό δωμάτιο, το δωμάτιο στην πρότυπη κατοικία του μοντέρνου προορίζεται για μία συγκεκριμένη χρήση ή αλλιώς αποκλείει μια σειρά από χρήσεις εκτός του. Η αρχιτεκτονική της κατοικίας ωθείται συστηματικά προς αυτή την κατεύθυνση από πολύ νωρίς. Με τον τρόπο αυτό, η ανάγκη δημιουργίας και ύπαρξης του κάθε χώρου δεν έπεται της ανάγκης διημέρευσης, ύπνου ή προσωπικής υγιεινής, αλλά περισσότερο οι πρακτικές αυτές διαμορφώνονται και προσδιορίζονται κοινωνικά με στόχο το συγκεκριμένο χωρικό εντοπισμό τους. Κατά αυτόν τον τρόπο, όσο περισσότερο ξεκαθαρίζει η δομή της κατοικίας και του αστικού χώρου, τόσο περισσότερο οτιδήποτε εναντιώνεται στην τακτοποίηση αυτή βρίσκεται στο κέντρο της προσοχής. Η αποτελεσματική διαχείριση κοινωνικών παρεκτροπών και απορριπτέων συμπεριφορών γίνεται μέσα από τη στροφή του πληθυσμού στο εσωτερικό της εστίας, αυτή συγκροτείται στον αντίποδα της κοινωνικής σφαίρας ως ένα καταφύγιο από αυτήν. Το σπίτι γίνεται ένας απομονωμένος χώρος από τον οποίο η νοικοκυρά πρέπει να εξορίσει τη βρομιά (Marcus, 1999: 150).

Η αποτελεσματική εξόριση της βρομιάς, κάθε στοιχείου δηλαδή που εναντιώνεται στην τάξη του σπιτιού, αποτελεί τον άξονα εξέλιξης της οικιακής τεχνολογίας και διαρρύθμισης. Από τον τρόπο δόμησης μέχρι και τα είδη οικιακής χρήσης και τον εξοπλισμό του σπιτιού, η παράμετρος της υγιεινής είναι καθοριστική. Παράλληλα, όσο η τάξη αυτή αποσαφηνίζεται τόσο περισσότερο καθορίζεται αμετάκλητα το βρόμικο, το προς απόρριψη στοιχείο αλλά και ο τρόπος διαχείρισής του. Η διαχείριση του ίδιου του ανθρώπινου σώματος ως πηγής ρυπαρότητας και εστίας μόλυνσης λαμβάνει χώρα στο χώρο του σπιτιού. Με άλλα λόγια, η δημιουργία και η αναπαραγωγή του καθαρού πολιτισμένου σώματος, όπως προσδιορίστηκε πιο πάνω, είναι αίτημα της οικιακής τάξης, της διαμόρφωσης του χώρου του σπιτιού. Ο εσωτερικός χώρος της κατοικίας ως μία θήκη του καθαρού σώματος καθορίζει τι είναι απαραίτητο και αρκετό, τι είναι δηλαδή περιττό και ως εκ τούτου απορριπτέο.

Η ΑΠΟΜΑΚΡΥΝΣΗ ΔΥΣΑΡΕΣΤΩΝ ΟΣΜΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΗ

Η δομή του χώρου καθορίζεται από τις αλλεπάλληλες προσπάθειες απομόνωσης και διαχείρισης των αποβλήτων και των αναθυμιάσεων που αυτά αναδύουν. Οι λιθοστρώσεις, οι αποχετεύσεις και οι εξαερισμοί δεν είναι παρά προσπάθειες απομόνωσης και διαχωρισμού του ανοιχτού αστικού χώρου από αυτές. Η ιστορία της διαμόρφωσης του δημοσίου χώρου των πόλεων συνδέεται με τη διαχείριση των ανθρώπινων απορριμμάτων η οποία αντιστοίχως διαφοροποιείται ανάλογα με τον τρόπο συλλογής τους και την απόδοση ενός οφέλους στο συλλογέα αυτών.

Η απόκτηση ελέγχου της διαχείρισης αυτής από τον κρατικό μηχανισμό, η προσπάθεια δηλαδή μιας συστηματικής απομάκρυνσης από την πόλη δυσάρεστων οσμών ως σημαδιού μολυσματικών πηγών, είναι μια ιστορία παρεμβολής στον τρόπο χρήσης του δημοσίου και ιδιωτικού αστικού χώρου η οποία λαμβάνει τεράστιες διαστάσεις στην προσπάθεια αποτροπής των λοιμών. Για τον D. Laporte (2002: 66) αφορά την κατάρριψη του ορίου μεταξύ του δημόσιου και του ιδιωτικού και την εισβολή του κρατικού ολοκληρωτισμού στο ιδιωτικό μέσα από την κατασκευή του διαλεκτικού

διαχωρισμού τους.

Ο αποτελεσματικότερος έλεγχος της διαχείρισης περιττωμάτων και αποβλήτων στις πόλεις, δεν επιτεύχθηκε μέσα από κανονισμούς και διατάγματα αλλά μέσα από την επιτυχή χωροθέτηση ενός δικτύου υποστηρικτικού της λειτουργίας τους. Ενός δικτύου μετακίνησης νερού και αποβλήτων, μιας αλληλουχίας δηλαδή χώρων για τη μεταφορά των απορριμμάτων έξω από την πόλη. Ο καθορισμός των χώρων αυτών, μέσα από το διαχωρισμό τους από το υπόλοιπο κατοικήσιμο αστικό περιβάλλον καθόρισε τα χαρακτηριστικά του συνόλου του υλικού χώρου. Τα όρια του διαχωρισμού του σε συγκεκριμένες λειτουργίες απέκτησαν υλική υπόσταση. Κατά κάποιον τρόπο, τα όρια του κατοικήσιμου αστικού χώρου ταυτίστηκαν με το περίγραμμα των υποστηρικτικών δικτύων του. Παράλληλα, η εξάλειψη των δυσάρεστων οσμών ως σημαδιού μολυσμένου αέρα, οδήγησε σε μια προσπάθεια προγραμματισμού και σχεδιασμού του χώρου με βάση τη διαχείριση του αέρα ως μιας αόρατης πηγής μόλυνσης. Η αποκατάσταση της καθαριότητας, αποτελεί σημάδι ευημερίας, υγείας και πολιτισμού.

Ο ΕΛΑΧΙΣΤΟΣ ΧΩΡΟΣ ΑΝΕΣΗΣ

Η δημιουργία των δικτύων νερού και αποχέτευσης στις πόλεις του 19ου αιώνα έκανε δυνατή τη διάδοση του αποχωρητηρίου στα ιδιωτικά διαμερίσματα και σπίτια. Το 1858 μια επιτροπή αντιμετώπισης του ζητήματος της σπανιότητας του νερού και της ανυπαρξίας αποχετεύσεων συστήνεται στη Γαλλία. Σύμφωνα με τις θέσεις της, το αποχωρητήριο πρέπει να είναι ο πιο καθαρός χώρος του σπιτιού, ενώ θεωρεί ότι το αποχωρητήριο είναι το καταλληλότερο μέρος για την εφαρμογή της πειθαρχίας που απαιτούν οι κανόνες υγιεινής. Ο πρόεδρος της επιτροπής, άλλωστε, υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι κατά άλλους ‘μηχανές άνεσης’ μπορούν να μετατραπούν σε αντικείμενα εξαναγκασμού της σωματικής συμπεριφοράς. Έτσι, προτείνει την ύπαρξη κάποιου εμποδίου σε κατάλληλη θέση πάνω από το κάθισμα του αποχωρητηρίου που να «εμποδίζει τους επισκέπτες να σκαρφαλώνουν πάνω του και να λαμβάνουν θέσεις διαφορετικές από αυτές που υποδηλώνει το όνομά του» (Corbin, 1994: 173). Ο ίδιος, άλλωστε, μιλά για την απαγόρευση πολλαπλών καθισμάτων σε ένα μόνο δωμάτιο αποχωρητηρίου.

Ο ορισμός της βρομιάς ανάλογα τη χρονική περίοδο διαφοροποιείται, όπως άλλωστε και ο χειρισμός αυτής. Στο Λονδίνο του 17ου αιώνα η μυρωδιά που απέπνεαν οι ανοιχτοί βόθροι στην επιφάνεια της γης αποτέλεσαν για τις αρχές μέθοδο καταπολέμησης της πανούκλας, ενώ τα ανθρώπινα ούρα χρησιμοποιήθηκαν για μεγάλα ιστορικά διαστήματα ως θεραπευτικά (Corbin, 1994: 212). Το ανθρώπινο σώμα προσαρμόζει τη συμπεριφορά του σε αυτές τις πολιτισμικές απαιτήσεις που του υπαγορεύουν τον τρόπο με τον οποίο δεν θα προκαλεί και θα αποφεύγει τη βρομιά. Η υπαγόρευση αυτή, όπως είδαμε, ποικίλει και παίρνει διάφορες μορφές. Οι πιο σύγχρονες μορφές της, που αφορούν το σχεδιασμό αντικειμένων, επίπλων και χώρων, είναι σαφώς περισσότερο περιοριστικές από αυτήν ενός βασιλικού διατάγματος του 18ου αιώνα, ενώ η πλήρης ιδιωτικότητα της προσωπικής υγιεινής και ο περιορισμός της σε ένα δωμάτιο είναι πρόσφατο φαινόμενο.

Η κατασκευή του καθαρού χώρου επιτυγχάνεται μέσα από την κατασκευή του προσωπικού χώρου, του

χώρου του σώματος, του χώρου της διαφύλαξης της σωματικής υγιεινής, του χώρου τελικά που εξειδικεύεται στη λειτουργία αυτή. Η ιδιωτικότητα και η εσωτερικότητα της δυτικής αστικής κατοικίας είναι οι κατάλληλες συνθήκες με βάση τις οποίες θα αναπτυχθεί η έννοια της άνεσης, στο όνομα της οποίας άλλωστε γίνεται και ο διαχωρισμός σε δωμάτια και η εξειδίκευση των λειτουργιών εντός της.

Κατά αντίστοιχο τρόπο, τα σκεύη, τα έπιπλα ή συσκευές τα οποία χρησιμοποιούνται για τον καθαρισμό του σώματος ή του παρέχουν προστασία από τη 'βρομιά', πηγή της οποίας είναι το ίδιο το σώμα, μαρτυρούν το βαθμό κατά τον οποίο επιβάλλουν στο χρήστη τον τρόπο χρήσης τους, ενώ σχεδιάζονται βάσει της εκάστοτε αντίληψης για την άνεση. Στα πλαίσια αυτά, διαφοροποιούνται και τα μέσα επιδίωξης της καθαριότητας. Αν το 17ο αιώνα το καθαρό σώμα ήταν το καθαρό εσώρουχο και τίποτα παραπάνω, το 18ο υπονοείται από την ύπαρξη πολυτελούς λουτρού στα ιδιωτικά σπίτια των ευκατάστατων και από τις αρχές του 19ου προσδιορίζεται με όλο και μεγαλύτερη ακρίβεια (Vigarello, 2000). Η ακρίβεια αυτή επιβάλλεται και περιφρουρείται από τις ίδιες τις συσκευές και τα έπιπλα, τα οποία συνοψίζουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τους κανόνες καθαριότητας καλώντας τους χρήστες τους να τους ακολουθούν. Ανείπωτοι εξαναγκασμοί της εμπειρίας του χώρου βρίσκουν ως άμεσο παραλήπτη το ανθρώπινο σώμα. Το πρότυπο λειτουργικά ιδιωτικό μπάνιο των αρχών του 20ου αιώνα, συγκεντρώνει όλες της λειτουργίες προσωπικής υγιεινής και μπάνιου σε ένα δωμάτιο το οποίο συλλαμβάνεται ως «η επιτομή της άνεσης στον ελάχιστο χώρο» (Kira, 1976: 5).

Είναι άλλωστε αξιοθαύμαστος ο τρόπος με τον οποίο το ανθρώπινο σώμα είναι δεκτικό σε πολιτισμικές υπαγορεύσεις κάθε είδους. Μέσα από εγχειρίδια καλής συμπεριφοράς, αλλά και μέσα από την κάθε είδους διαφήμιση και μέσο προπαγάνδας η χρήση εξοπλισμού και αντικειμένων που είναι ξένα στις εκάστοτε σωματικές εμπειρίες, γίνονται αποδεκτά.

ΕΝΑΣ ΑΠΟΜΟΝΩΜΕΝΟΣ ΧΩΡΟΣ ΕΞΟΡΙΣΗΣ ΒΡΟΜΙΑΣ

Συνοπτικά, όπως είδαμε πιο πάνω, ο εσωτερικός χώρος συγκροτείται, στα πλαίσια των κυρίαρχων διαχωρισμών, στον αντίποδα του χώρου της εργασίας. Η εσωτερικότητα της κατοικίας συγκροτείται προγραμματικά ως μία κατάσταση εξαίρεσης από την καθαρή δομή του χώρου της πόλης, όπου ταυτοχρόνως αποκλείει και αιχμαλωτίζει τα ίχνη της ιδιωτικής ζωής. Ο αποκλεισμός αυτός κάνει σταδιακά αδύνατη την επένδυση βιωμάτων στους αστικούς χώρους δημοσίας χρήσης ενώ υποδεικνύει και έναν κατάλληλο χώρο για κάτι τέτοιο. Η καταλληλότητα του χώρου αυτού έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι έχει υποδειχθεί. Περιλαμβάνεται δηλαδή στο πλάνο της τάξης. Η διαμόρφωση του εσωτερικού της κατοικίας μαρτυρεί μια διαδικασία αλλεπάλληλων πολιτισμικών παρεμβάσεων που στοχεύουν το χώρο του σώματος με τον πιο άμεσο τρόπο. Παράλληλα, ο χώρος του σώματος που συγκροτείται με αυτούς τους όρους, διαφυλάττει το περίγραμμα του καθαρού, το περιγράφει, ενώ είναι ο ίδιος το αποτέλεσμα αλλεπάλληλων διαχωρισμών. Είναι τελικά, ένας απομονωμένος χώρος εξόρισης βρομιάς, εξόρισης δηλαδή κάθε στοιχείου που εναντιώνεται στην τάξη του σπιτιού και του αστικού χώρου και με αυτόν τον τρόπο συμβάλλει στη συντήρηση της καθαρής δομής, ενώ παράλληλα εκπαιδεύει το καθαρό σώμα.

Ο χώρος του καθαρού σώματος συγκροτείται ως το αποτέλεσμα διαχωρισμών, ως το αποτέλεσμα κοινωνικού ελέγχου, ως ουσιαστικά ένα ιδεολόγημα. Όπως είδαμε, η έννοια της υγιεινής αλλά και αυτή της άνεσης και της λειτουργικότητας προσδιορίζουν το χώρο του σώματος με έναν καθοριστικό τρόπο τον 20ο αιώνα. Καθορίζουν τη δομή του, η οποία δεν εδρεύει μόνο σε αντικείμενα και αναπαραστάσεις χώρων, αλλά και σε σωματικές διαδικασίες αντίληψης μέσω των οποίων αυτές οι παραστάσεις υπάρχουν και ισχύουν. Με άλλα λόγια, αφορούν τον τρόπο που κινούμαστε, τοποθετούμε το σώμα μας και το συσχετίζουμε με το χώρο και τους άλλους ανθρώπους, ως προϊόν πολιτισμικού καθορισμού. Ο υγιεινός λειτουργικός και άνετος χώρος του σώματος, το πρότυπο του οποίου είδαμε να κατασκευάζεται εδώ, αφορά την εκπαίδευση του πολιτισμένου σώματος στον έλεγχο των κινήσεων, των στάσεων, της συμπεριφοράς και των συναισθημάτων. Μέσα από τη θέσπιση κατάλληλων χώρων για κάθε 'λειτουργία', ακόμη και για αυτή της αποφυγής των κοινωνικών καθορισμών, της μέγιστης δηλαδή ιδιωτικότητας, είναι δυνατός ο αποτελεσματικότερος έλεγχος και η επίτευξη μιας τάξης. Ο χώρος του σώματος, με αυτόν τον τρόπο, είναι αποτέλεσμα διαχωρισμών οι οποίοι είναι συστατικοί του δυτικού πολιτισμού και η αποδοχή αυτών από το υποκείμενο αφορούν την κοινωνική του ένταξη και την πολιτισμική του εκπαίδευση. Με αυτήν την έννοια, το υποκείμενο, όπως είδαμε, μετέχει στη δημιουργία του χώρου αυτού με τη μορφή μιας θέλησης καθορισμένης αποκλειστικά μέσω της μορφής νόμου. Μιας θέλησης, δηλαδή, που δεν είναι ούτε ελεύθερη ούτε μη ελεύθερη. Οι διαχωρισμοί, των οποίων αποτέλεσμα είναι ο χώρος του σώματος, δεν μπορούν να είναι αντικείμενο διαπραγμάτευσης για το υποκείμενο. Η χρήση αυτών όμως, όπως θα δούμε πιο κάτω, μπορεί.



Εικόνα 5. Η ένταση των σωματικών εμπειριών είναι εν μέρη και ο λόγος για τον οποίο συντελούνται οι εξερευνήσεις αυτές…
Body experience is partly the motive of the exploration…

Ε. Η ΑΣΤΙΚΗ ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΗ: ΜΙΑ ΝΕΑ ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΩΝ
Η ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΩΝ ΧΩΡΩΝ ΠΡΟΣ ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΗ

Η καθαρή δομή του αστικού χώρου, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο ο υλικός γεωμετρικός χώρος οργανώνεται, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ύπαρξη

κατάλληλης ή όχι χωροθέτησης. Σε κάθε ταξινόμηση αυτού, σε κάθε απόπειρα δηλαδή αναγωγής αυτού σε μία καθαρή δομή μέσα από μία πορεία διαχωρισμών και αρνήσεων, προκύπτουν απορρίμματα χώρων οι οποίοι δεν ταιριάζουν στην εκάστοτε ταξινόμηση. Ο χώρος στην ενασχόληση της *αστική εξερεύνησης*, επιλέγεται από τους εξερευνητές ως τέτοιος: με τις συγκεκριμένες ιδιότητες του εγκαταλελειμμένου προσωρινά χώρου, της παροδικότητας με την οποία χρησιμοποιείται και του έλεγχου της χρήσης αυτής. Σε αυτόν συνοψίζονται, ως ένα βαθμό, τα χαρακτηριστικά χώρων που προκύπτουν ως απορρίμματα χώρων της δεδομένης χωρικής ταξινόμησης. Παράλληλα, επιλέγεται και ως μέσο εμπράγματης διαπραγμάτευσης των συσχετισμών της ταξινόμησης αυτής. Ως ένα μέσο διαπραγμάτευσης των διαχωρισμών και των αρνήσεων της εμπειρίας του χώρου. Έτσι, ανάγοντας, για παράδειγμα, ένα εγκαταλειμμένο νοσοκομείο σε ένα χώρο άξιο θέασης αλλά και αξιοσημείωτης χωρικής εμπειρίας, διαπραγματεύονται τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ακριβώς χώρος έχει εγκαταλειφθεί και απαγορεύεται η είσοδος σε αυτόν. Η διαπραγμάτευση αυτή αφορά την επένδυση του χώρου αυτού με νέα βιώματα που απορρέουν από τη δράση των εξερευνητών. Ο τρόπος με τον οποίο η δομή του χώρου αναπαράγεται μέσα από τη δράση αυτή, έχει συνέπειες για τον ίδιο τον ορισμό της δομής του αστικού χώρου (Bourdieu, 2006: 444). Θέτει σοβαρές αμφιβολίες, δηλαδή, για τα κριτήρια με τα οποία η τάξη, η συγκεκριμένη τακτοποίηση των σχέσεων, στον αστικό χώρο έχει επιτευχθεί.

Οι εξερευνητές επενδύουν με βιώματα, που απορρέουν από τη δράση τους, τους χώρους που εξερευνούν. Δεν προτείνουν δηλαδή μία λειτουργία για τους χώρους αυτούς με την οποία θα μπορούσαν να ενταχθούν εκ νέου στην καθαρή δομή, αλλά περισσότερο έναν τρόπο χρήσης των διαχωρισμών που έχουν σαν αποτέλεσμα τους χώρους αυτούς. Θέτουν υπό αμφισβήτηση τον τρόπο με τον οποίο ένας χώρος είναι προσβάσιμος ή όχι, τα κριτήρια δηλαδή με τα οποία κρίνεται κατοικήσιμος ή όχι. Η ελεγχόμενη πρόσβαση έχει σαν βασικό κριτήριο την εξασφάλιση της τάξης, τη διασφάλιση δηλαδή της συντήρησης των τακτοποιημένων σχέσεων στο σύνολο του ιδιωτικού και δημόσιου αστικού χώρου, όπως είδαμε αναλυτικά πιο πάνω. Η αστική εξερεύνηση, μέσω της παραβίασης του ελέγχου της πρόσβασης που μπορεί να γίνεται μόνο προσωρινά, αίρει το κριτήριο με το οποίο ουσιαστικά κρίνεται κατοικήσιμος ένας χώρος. Αυτό ακριβώς που απωθεί στη χρήση του αστικού χώρου είναι που προκαλεί την εξερεύνηση των χώρων αυτών. Κατά κάποιον τρόπο, η επιλογή χώρων προς εξερεύνηση μοιάζει με μια συστηματική χαρτογράφηση αστικών χώρων χαρακτηρισμένων ως απορριμμάτων ή ορίων του κατοικημένου τμήματος αυτού.

ΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ

Η αίσθηση της πρακτικής είναι μια σωματική σχεδόν θεώρηση του κόσμου, μια ενύπαρκτη στον κόσμο κατάσταση μέσω της οποίας αυτός επιβάλλει το επικείμενο και προσανατολίζει ‘επιλογές’. Αυτές, αν και δεν είναι προεσκεμμένες, δεν είναι λιγότερο συστηματικές και αν και δεν είναι διατεταγμένες και οργανωμένες σε σχέση με ένα σκοπό, εμπεριέχουν εξίσου κάποιου είδους αναδρομική σκοπιμότητα (Bourdieu, 2006: 108). Η σκοπιμότητα της επιλογής των συγκεκριμένων χώρων προς εξερεύνηση, όπως μόλις περιγράφηκε, γεννιέται μέσα από την εμπειρία του αστικού χώρου της καθαρής δομής. Παράλληλα, ο λόγος για τον οποίο κάτι τέτοιο γίνεται, ο λόγος δηλαδή για τον οποίο η επιλογή αυτή έχει κάποια σκοπιμότητα, είναι η συστηματική προσπάθεια των εξερευνητών να συστηματοποιήσουν την πρακτική της εξερεύνησης του αστικού χώρου στον αντίποδα της πρακτικής κατοίκησης του χώρου με τους όρους της καθαρής δομής. Κατά κάποιον τρόπο, δηλαδή, προσδίδουν μία σημασία και ένα λόγο ύπαρξης στην αστική εξερεύνηση η οποία απορρέει από την αίσθηση της κατοίκησης του αστικού χώρου ή, για την ακρίβεια, που απορρέει από την ανικανότητα κατοίκησης αυτού από το πολιτισμένο σώμα. Το επικείμενο αποτέλεσμα αυτής, είναι το ζητούμενο στην παρούσα διερεύνηση. Αυτό είμαστε σε θέση να το προσεγγίσουμε μέσα από το χώρο, τους κανόνες και το διακύβευμα της διεξαγωγής της. Η αστική εξερεύνηση ως ένα παιχνίδι, είναι ένα τέχνημα του οποίου την αυτονομία ορίζουν οι ρητοί και ειδικοί κανόνες διεξαγωγής του, ο αυστηρά καθορισμένος και έκτακτος χρόνος και χώρος αυτού. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του παιχνιδιού αυτού είναι ότι το πεδίο του είναι ο αστικός χώρος της καθαρής δομής. Για την ακρίβεια, είναι η διαφορετική χρήση των κανόνων παραγωγής και του ίδιου του χώρου της καθαρής δομής. Είναι, κατά κάποιον τρόπο, μία απόπειρα εκμάθησης μιας νέας χρήσης των διαχωρισμών, «ενός τρόπου να παίζουμε μαζί τους» (Agamben, 2006: 143).

Η αστική εξερεύνηση ως χωρική εμπειρία προϋποθέτει και εξασκεί ιδιαίτερες σωματικές δεξιότητες, οι οποίες αναπτύσσονται πολλές φορές ενάντια στις προδιαθέσεις του ανθρώπινου σώματος. Η αποκρουστικότητα ενός βρώμικου χώρου και η αποφυγή κάθε σωματικής επαφής με αυτόν είναι από τις πιο συστατικές -όσο σχεδόν και ο φόβος του ύψους- προδιαθέσεις του πολιτισμένου σώματος. Η απόπειρα προσέγγισης του βρόμικου μέσα από την υπέρβαση της προδιάθεσης αποφυγής του από το ανθρώπινο σώμα, δίνει στους εξερευνητές την ευχαρίστηση της υπέρβασης, της διεύρυνσης δηλαδή της ελευθερίας του σώματος έναντι των προδιαθέσεών του. Αυτή αντλείται αφενός από την απόκτηση προσωρινής αυτονομίας του σώματος και του εαυτού έναντι των προδιαθέσεών του και αφετέρου από την ανασυγκρότηση της σωματικότητας αυτής, ως μίας μορφής διεκδίκησης της κατοίκησης του χώρου, ως μίας πρακτικής δηλαδή προσοικείωσης αυτού.

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ: Ο ΕΞΑΝΑΓΚΑΣΜΟΣ ΠΟΥ ΘΕΜΕΛΙΩΝΕΤΑΙ ΣΤΟ ΕΝΔΕΧΟΜΕΝΟ ΑΝΑΤΡΟΠΗΣ ΤΟΥ

Από τη μια πλευρά, βλέπουμε πως ο χώρος του σώματος στον εσωτερικό χώρο της κατοικίας συγκροτείται με στόχο την αιχμαλώτιση του μιαρού από το χώρο της πόλης, τον εντοπισμό και αποκλεισμό δηλαδή του σώματος από το χώρο της καθαρής δομής. Από την άλλη πλευρά, μέσα από την πρακτική της αστικής εξερεύνησης, η σωματοποίηση του χώρου διαπιστώνεται ως μια πρακτική που ασκείται στο χώρο της πόλης, ως μία διαφορετική χρήση των διαχωρισμών της καθαρής δομής. Για την ακρίβεια, η αστική εξερεύνηση συγκροτείται ως μία μορφή διεκδίκησης της κατοίκησης και χρήσης του χώρου, που απωλέσθηκε κατά τη συγκρότηση του χώρου του σώματος στο εσωτερικό της κατοικίας των δωματίων. Δηλαδή, κατά την συγκρότηση του χώρου του σώματος ως εξειδικευμένη λειτουργία.

Οι εξερευνητές εντός των διαχωρισμών του χώρου της καθαρής δομής, ασκούν μία πρακτική διαφορετικής χρήσης αυτών. Έτσι, επιλέγουν χώρους που η συγκεκριμένη ταξινόμηση έχει απορρίψει για να τους κατοικήσουν ξανά με αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο της εξερεύνησης: κατασκευάζοντας μια κατάσταση σώματος ως μια πρακτική που ασκείται ελεύθερα στο χώρο της πόλης. Η σωματοποίηση του χώρου της εξερεύνησης, η επένδυση με έντονα βιώματα, η συνύπαρξη σε αυτόν υπό δύσκολες συνθήκες και η υποβολή σε σωματικές δοκιμασίες σε σχέση με την ανοχή στο βρόμικο, εξασκούν ουσιαστικά την ικανότητα των εξερευνητών να κατοικούν και να χρησιμοποιούν τον αστικό χώρο. Τα δύσβατα περάσματα, τα επικίνδυνα ύψη, οι δυσάρεστες οσμές ή ακόμα και η ανάπτυξη τεχνικών αναρρίχησης που υποβάλλουν το σώμα σε μία ιδιαίτερη συγκέντρωση και πειθαρχία, έχουν στόχο την περιφρόνηση κάθε έννοιας άνεσης και ασφάλειας. Οι εξερευνητές κατασκευάζουν μία σωματική αντίληψη του χώρου στον αντίποδα της σωματικής μνήμης του διαχωρισμού και του περιορισμού. Στον αντίποδα του χώρου του καθαρού σώματος που συγκροτείται ως το αποτέλεσμα διαχωρισμών.

Η πρακτική της αστική εξερεύνησης έχει περισσότερο κάτι να πει και όχι να κάνει. Στην προσέγγιση της πρακτικής αυτής στην παρούσα εργασία, κρίνεται κρίσιμη η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο αυτή αναπτύσσει μηχανισμούς με τους οποίους παρεμβαίνει στην πραγματικότητα. Η παρέμβαση αυτή αφορά κυρίως την ενστάλαξη μιας οπτικής στην αντίληψη του αστικού χώρου που συνίσταται σε ένα σωματικό τρόπο να είναι κανείς στον κόσμο. Ο τρόπος με τον οποίο αυτό επιτυγχάνεται είναι μέσω δύο ταυτόχρονων επιπέδων συγκρότησής της, το επίπεδο της παρουσίασης και αυτό της αφήγησής της. Η επιλογή του φυσικού χώρου στον οποίο η δραστηριότητα αυτή θα λάβει χώρα, γίνεται με το κριτήριο που υπαγορεύουν τα δύο αυτά επίπεδα συγκρότησής της αλλά και με αυτό της εύστοχης παρείσφρησης της ενασχόλησης αυτής στο πεδίο του αστικού χώρου στο οποίο και τελικά παρεμβαίνει ως μια συνειδητή και έλλογη δράση.

Ο εναλλακτικός αυτός τρόπος κατοίκησης του αστικού χώρου, η *αστική εξερεύνηση*, μπορεί να ειδωθεί στα πλαίσια της ένταξής της σε μία σειρά από πρακτικές διεκδίκησης που αναπτύσσονται σε αστικά κέντρα και έχουν το κοινό αίτημα του σωματικού τρόπου να είναι κανείς στον αστικό χώρο. Είναι μια τακτική οικειοποίησης του αστικού χώρου, μία τακτική ανάπτυξης δηλαδή ενός σωματικού τρόπου να είναι κανείς σε αυτόν, μια τακτική υπέρβασης των πολιτισμικά προκαθορισμένων διαχωρισμών και της επαναδιαπραγμάτευσής τους.

Το ανθρώπινο σώμα συμπυκνώνει μια ιδιαίτερη σχέση εξουσίας και αυτοπειθαρχίας, ελευθερίας και εξαναγκασμού. Ο εξαναγκασμός της ανθρώπινης εμπειρίας προκύπτει μέσα από μια αναπόδραστη διαδικασία σωματικού καθορισμού. Ταυτόχρονα, καθώς δεν υπάρχει σχέση εξουσίας χωρίς αντίσταση, ο εξαναγκασμός αυτός θεμελιώνεται ήδη στο ενδεχόμενο ανατροπής του. Η ελευθερία σε αυτήν την περίπτωση μπορεί να ειδωθεί ως μία πρακτική. Είναι κάτι που πρέπει να ασκηθεί στο χώρο, ως διεκδίκηση ενός σωματικού τρόπου να είναι κανείς σε αυτόν. Ως μία απόπειρα άρσης του ίδιου του σωματικού περιορισμού στο βιωματικό χώρο και του προκαθορισμού της σχέσης του σώματος τόσο με αυτόν όσο και με τα άλλα σώματα. Αφορά τη διεκδίκηση της κατοίκησής του, το δικαίωμα στην οικειοποίησή του και στη δράση που

εκπορεύεται από αυτόν και εντός του. Είναι δυνατό δε, όπως είδαμε, να εκπορεύεται από την εκπαίδευση του σώματος από τον εαυτό να υπερβαίνει τα όρια των διαχωρισμών του αστικού χώρου, αφενός κατοικώντας στα όρια αυτά και αφετέρου προτείνοντας τη διαφορετική, από την προβλεπόμενη, χρήση των διαχωρισμένων επικρατειών του δημόσιου και ιδιωτικού.

Η διερεύνηση ενός πεδίου αμφισβήτησης των διαχωρισμών της καθαρής δομής του δυτικού αστικού δημόσιου και ιδιωτικού χώρου κρίνεται σκόπιμη άλλωστε και για το σχεδιασμό αυτού. Η κατανόηση ενός ορισμένου αριθμού από τεχνικές εξουσίας που επενδύονται στην αρχιτεκτονική είναι κρίσιμη για τη στοιχειοθέτηση οποιασδήποτε απόπειρας μιας εναλλακτικής παραγωγής του χώρου. Παράλληλα, το γνωστικό πεδίο μέσα στο οποίο η κατανόηση αυτή συντελείται, δημιουργεί τις προϋποθέσεις ή όχι του εντοπισμού κάποιας ενδεχόμενης ανατροπής των εξουσιών αυτών, μέσα από τη συγκρότηση μιας οπτικής, ενός τρόπου κατανόησης αυτών. Ο ‘τρόπος του σώματος’, είναι η οπτική στην οποία επιχείρησε να συνεισφέρει η εισήγηση αυτή. Μια οπτική στην οποία συνοψίζονται τόσο η εφαρμογή τεχνικών εξουσίας όσο και οι τεχνικές ανατροπής της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασίου, Α. (2007) *Ζωή στο Όριο, Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Agamben, G. (2005) *Homo sacer, Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*. Αθήνα: scripta.

Arendt, H. (1986) *Η ανθρώπινη κατάσταση*. Αθήνα: Γνώση.

Bourdieu, P. (2006) *Η αίσθηση της Πρακτικής*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Corbin, A. (1994) *The Foul and the Fragrant, odour and the social imagination.* London: Picador.

Douglas, M. (2002) *Purity and Danger*. London & N. York: Routledge.

Douglas, M. (2006). *Καθαρότητα και Κίνδυνος, μια ανάλυση των εννοιών της μιαρότητας και του ταμπού.* Αθήνα: Πολύτροπον.

Habermas, J. (1997) *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας*, μτφ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Νήσος.

Kira, A. (1976) *The bathroom, criteria for design*. New York: Center for housing and environmental studies, Cornell University.

Laporte, D. (2002) *History of shit*. Cambridge MA: MIT press.

Le Corbusier-Saugnier (1915) 'Αισθητική του μηχανικού. Σπίτια εν σειρά', *L'Esprit Nouveau*, No10-13.

Marcus, S. (1999) *Apartment Stories, city and home in nineteenth-century Paris and London*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Σένετ, Ρ. (1999) *Η τυραννία της οικειότητας, δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό.* Αθήνα: Νεφέλη.

Φουκώ, Μ. (1991) *Η μικροφυσική της εξουσίας*. Αθήνα: Ύψιλον.

Vigarello, G. (2000) *Το καθαρό και το βρόμικο, Η σωματική υγιεινή από το μεσαίωνα ως σήμερα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

http://www.infiltration.org, (ανασύρθηκε 10/06/1999)

http://www.templace.com, (ανασύρθηκε 09/02/2004)

http://www.silentuk.com, (ανασύρθηκε 10/2005)

http://www.mirukim.com, (ανασύρθηκε 07/02/2011)

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ.1: Ghyka, M. (1946) *The Geometry of Art and Life*, Dover: courtesy of Dover Publications, plate xxxvi.
Εικ.2: Panati, C. (1987) *Panati's extraordinary origins of everyday things*. N. York: Harper & Row, σ. 342.
Εικ.3: <http://www.infiltration.org>, (ανασύρθηκε 10/06/1999).
Εικ.4: Kira, A. (1976) *The bathroom, criteria for design*. New York: Center for housing and environmental studies, Cornell University, σ. 23.
Εικ.5: <http://www.infiltration.org>, (ανασύρθηκε 10/06/1999).

Η ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΟΥ ΜΗ ΟΡΑΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

Πετράς Τσαμπίκος
Αρχιτέκτων, Υ/Δ ΕΜΠ
info@petras-architecture.com

επιβλέπων: Κώστας Μωραΐτης
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Ιωσήφ Στεφάνου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η κυριαρχία της όρασης έναντι των υπολοίπων αισθήσεων στη Δυτική κουλτούρα, έχει προάγει σε μεγάλο βαθμό την παθητική αντίληψη του αρχιτεκτονικού χώρου μέσα από τον απομακρυσμένο έλεγχο του βλέμματος. Κάτω από αυτή την πολιτιστική απαίτηση, τα νέα αστικά τοπία της Αναγέννησης παρήχθησαν μέσα από την εργαλειακή χρήση της προοπτικής κατασκευής. Παρ΄ όλα αυτά, ένα από ισχυρότερα χαρακτηριστικά του χώρου της πόλης αναφέρεται στην αλληλεπίδραση μεταξύ των χρηστών, του κτιστού και του ελεύθερου χώρου αλλά και των φυσικών στοιχείων του. Η ανάπτυξη της αστικής οικολογίας αλλά και της φιλοσοφικής σκέψης του 20ου αιώνα, υποδεικνύουν μια πιο ολιστική αντιληπτική σχέση με το περιβάλλον, όπου η εμπλοκή όλων των αισθήσεων με το χώρο αποτελεί κρίσιμη σχεδιαστική παράμετρο για τους αρχιτέκτονες. Αναπτύσσοντας αυτή τη σκέψη θα εξετασθούν παρακάτω οι πολυαισθητηριακές ποιότητες του αστικού χώρου αλλά και διαδικασίες χαρτογράφησης και ανάλυσης των αισθήσεων στο χώρο της πόλης μέσα από ένα σύστημα καταγραφής εντάσεων και διαφορών.

ABSTRACT

The dominance of vision over the other senses in West culture has certainly emphasized on a passive perceptual relation with architecture through the distant control of the gaze. Under this decisive cultural pressure new urban landscapes after Renaissance were generated through the invention of perspectival representation. However, one of the strongest characteristic of the city refers to the interaction among citizens, built forms, interstitial space and natural environment. As the urban ecology and the philosophical thought of the late 20th century indicates a more comprehensive and integrated perceptual condition towards environmental space, the involvement of all senses in spatial experience, becomes a critical design parameter for architects. The article expanding this thought will examine methods of mapping and analyzing sensory qualities in urban space through a system of visualizing intensities and differences.

Α. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

1.1 ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Είναι γεγονός ότι οι πολιτισμικές επιρροές καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την ανθρώπινη συμπεριφορά. Καθορίζουν ακόμα και τον τρόπο που γενικότερα αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος τον κόσμο, τον εαυτό του και τους άλλους ανθρώπους γύρω του. Ειδικότερα, καθώς μεταβάλλεται το πολιτισμικό πλαίσιο, μεταβάλλεται, ως επακόλουθο, και η αντίληψη του ανθρώπου για τον αρχιτεκτονικό χώρο. Στις νεώτερες δυτικές κοινωνίες, μια σειρά από πολιτισμικά φαινόμενα και ανακαλύψεις κατέστησαν στην αντίληψη αυτή, κυρίαρχη και ηγεμονεύουσα αίσθηση την όραση, μέσα από τον έλεγχο που ασκεί το βλέμμα. Η συνταρακτική ανακάλυψη της τεχνητής προοπτικής και της οπτικής αφήγησης του χώρου μέσα από τα εργαλεία της κατά τους νεώτερους χρόνους, οδήγησε σε μια αλυσιδωτή αντίδραση διόγκωσης της οπτικής κυριαρχίας στο δυτικό χώρο. Αλλά ακόμα και πολύ αργότερα, κοντά στις μέρες που διανύουμε δηλαδή, η ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη που χρησιμοποιεί ως βασικό μέσο πληροφορίας την εικόνα, επέμεινε στην ίδια οπτική σχέση με τον κόσμο και τα πράγματα.

Κάθε πολιτισμική επιρροή και οι συνέπειές της παρ' όλα αυτά, αποτελούν μια και μόνο πτυχή του πραγματικού, μέσα από μια ηγεμονεύουσα ερμηνεία του. Υπάρχουν όμως και μια σειρά από άλλες ερμηνείες, λιγότερο διαδεδομένες, που αμφισβητούν τις ηγεμονεύουσες, καθιστώντας ανάγλυφα εκείνα τα σημεία που επιτρέπουν μια κριτική στάση απέναντί τους, κάποιες φορές τον εμπλουτισμό τους ή ενδεχομένως και την άρση τους. Με την πρόθεση να αναφερθεί η έρευνα στον αρχιτεκτονικό χώρο εστιάζοντας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, θα επικεντρωθεί στη συλλογικότερη έκφρασή του και υπό την έννοια αυτή περισσότερο γενικευμένη, η οποία αποτελεί την αστική συγκρότηση, το γενικότερο πολιτιστικό μόρφωμα που χαρακτηρίζει τη δυτική κουλτούρα στο χώρο: το αστικό τοπίο (Μωραΐτης, 2005: 28).

Αναφορικά με την αντίληψη και την οπτική εμμονή που αναφέρθηκε προηγουμένως, η έρευνα υποστηρίζει ότι η εμπειρία στο αστικό τοπίο πραγματοποιείται σε καθοριστικό βαθμό από την εκδίπλωση των αισθήσεων στο χώρο κατά την κίνηση και όχι αποκλειστικά από την οπτική εικόνα που τους χαρακτηρίζει. Πολύ περισσότερο, ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του αστικού τοπίου, το σύνολο των στοιχείων που κάνουν μια πόλη

να διαφέρει από μια άλλη δηλαδή, είναι ένας μοναδικός συνδυασμός εγγραφής αισθητηριακών ποιοτήτων στο σώμα και το νου, που αναφέρονται τόσο στην αφή, τη γεύση, την ακοή και την οσμή όσο και στην όραση. Η σωματική διάδραση με τον αστικό χώρο συνολικά και ολιστικά, σε μικρό βαθμό μπορεί να περιγραφεί μόνο από την οπτική εικόνα της πόλης.

Η πρωτοκαθεδρία, παρ' όλα αυτά, του οπτικού ελέγχου στο δυτικό χώρο, πολύ λίγο έχει αφήσει την ερευνητική σκέψη να κινηθεί προς την αμφισβήτηση της εικόνας της πόλης ή να εξετάσει το αστικό τοπίο με άλλους όρους που δεν αναφέρονται σε αυτή.

Αντικείμενο της έρευνας αποτελεί η διερεύνηση του αστικού τοπίου πέραν της όρασης και ειδικότερα η διερεύνηση των όρων που περιγράφουν τις βαθύτερες σχέσεις αλληλεπίδρασης και προσδιορισμού του σύγχρονου πολίτη με το δημόσιο χώρο, όρους που σχετίζονται με τους ήχους, τις μυρωδιές και τις απτικές ποιότητες που παράγει, στο γενικότερο πλαίσιο των σημασιών που τον χαρακτηρίζουν.

Η έρευνα, πιο συγκεκριμένα, θα επιχειρήσει να κατασκευάσει ένα εργαλείο μέτρησης και χαρτογράφησης των αισθητηριακών εγγραφών στον περιπατητή και άρα του συγκριτικού προσδιορισμού της ταυτότητας των αστικών χώρων μέσα από μια νέα ερμηνεία του.

1.2 Η ΑΦΟΡΜΗ ΚΑΙ Η ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η ιατρική επιστήμη επιχειρεί πολλές φορές να ερμηνεύσει τον τρόπο λειτουργίας πολύπλοκων συστημάτων μέσα από την παθολογία επιμέρους οργανικών ενοτήτων και άρα την αφαίρεση πολυπλοκότητας από τις δομές που τις συγκροτούν.

Κατά αναλογία σκέψης, αφορμή της έρευνας αποτέλεσε η παρατήρηση και ο διάλογος με την ιδιαίτερη κοινωνική ομάδα των ατόμων μειωμένης όρασης. Καθώς τα άτομα μειωμένης όρασης στερούνται σε μεγάλο βαθμό την οπτική αντίληψη, αναδύεται στην επιφάνεια πιο έντονη η λειτουργία των υπόλοιπων αισθήσεών τους για να καλύψουν το κενό που δημιουργείται.

Η εμπλοκή του συγγραφέα με την ομάδα αυτή τα τελευταία χρόνια, ο διάλογος, οι συνεντεύξεις και οι επιμέρους αναλύσεις πάνω στην αντίληψη των ατόμων μειωμένης όρασης, αποτελεί την ουσιαστική αφορμή για τη διερεύνηση του αστικού τοπίου πέραν της όρασης. Η παρούσα έρευνα έχει ως σκοπό να συγκροτηθούν σε σώμα μεθοδικής έρευνας μια σειρά από παρατηρήσεις και εργασίες των τελευταίων ετών για την αντίληψη των αστικών χώρων.

Με αυτόν τον τρόπο, εκπληρώνει η έρευνα τον ειδικότερο σκοπό της. Τη συμβολή δηλαδή στη μελέτη και το σχεδιασμό χώρων και διαδρομών στο αστικό τοπίο που θα προσφέρουν εμπλουτισμένη αισθητηριακή εμπειρία και θα εξασφαλίζουν ταυτόχρονα και την ισότιμη συμμετοχή ιδιαίτερων κοινωνικών ομάδων στην εμπειρία του αρχιτεκτονικού χώρου και στα κοινωνικά και πολιτιστικά δρώμενα.

Πολύ περισσότερο όμως, η έρευνα έχει ως γενικότερο και σημαντικότερο σκοπό την αμφισβήτηση της ηγεμονεύουσας ερμηνείας για την οπτική αντίληψη του αστικού χώρου, μέσα από τη συγκρότηση ενός εργαλείου για τη μέτρηση των μη ορατών αισθητηριακών του ποιοτήτων. Με τον τρόπο αυτό, θα αναδείξει τόσο τη σημασία τους για τη συγκρότηση του χαρακτήρα των πόλεων, αλλά θα αποτελέσει και αφορμή για μια εκ νέου προσέγγιση του χώρου γενικότερα, υπό νέους όρους, που θα επαναπροσδιορίσει ακόμα και την οπτική σχέση με τα πράγματα. Η θέση της όρασης δεν μπορεί να μην θεωρείται εξαιρετικά σημαντική, παρ' όλα αυτά όμως η έρευνα θα επιχειρήσει να της δώσει μια θέση σε ένα πλαίσιο συνολικής λειτουργίας ή αλλιώς να την καταστήσει ένα κρίκο μιας αλυσίδας δομών για την αντίληψη του χώρου και όχι για την απόλυτη ερμηνεία του.

1.3 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Η έρευνα, για να επιτύχει το σκοπό της, προτείνει μια μέθοδο που αναπτύσσεται σε τρεις γενικότερες ενότητες.

Η πρώτη ενότητα αναφέρεται στη γενικότερη τοποθέτηση απέναντι στη μετάβαση από την οπτικοκεντρική προσέγγιση προς μια κιναισθητική αντίληψη του αστικού χώρου στη Δυτική κουλτούρα, ώστε να συγκροτηθεί το θεωρητικό πλαίσιο αναφοράς και οι περιρρέοντες κοινωνικοί συσχετισμοί του φαινομένου. Πρόκειται για θεωρήσεις που πηγάζουν από τη φιλοσοφική σκέψη του Maurice Merleau-Ponty για τη σχέση υποκειμένου και χώρου όπως και από θεωρήσεις του James J. Gibson που συνδέονται με παρατηρήσεις για τις αισθήσεις ως αντιληπτικά συστήματα, υπό το πρίσμα της περιβαλλοντικής ψυχολογίας.

Στη δεύτερη ενότητα η έρευνα θα προχωρήσει ειδικότερα στη συγκρότηση της βασικής της υπόθεσης, ορίζοντας την αισθητηριακή αντίληψη ως μια δομημένη ροϊκή αδιάλειπτη συνθήκη, όπου οι αισθητηριακές ποιότητες καταγράφονται ως όροι διαφοράς. Με αυτόν τον τρόπο, η έρευνα θα μπορέσει να προχωρήσει στη συγκρότηση του κεντρικού εννοιολογικού εργαλείου της, ορίζοντας *το αισθητηριακό πεδίο ροών* κατά την κίνηση, ορισμό που δανείζεται και μετασχηματίζει από τις θετικές επιστήμες. Στόχος της δεύτερης ενότητας είναι η αναγωγή των αισθήσεων σε ένα ενιαίο δίκτυο εντάσεων και ο καθορισμός των σχέσεων διαμόρφωσης με πρωτογενείς δομές του αστικού τοπίου που θα ορίσει η ίδια η έρευνα. Η έρευνα, για να ολοκληρώσει τη συγκρότηση του εργαλείου, θα επινοήσει μια συνολική αναπαραστατική περιγραφή, βασισμένη στην κυματομορφή, με στόχο να συγκροτήσει ένα σύστημα οπτικοποίησης των διαφορικών μεταβολών που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Πρόκειται για τη σύνθεση γραφημάτων αισθητηριακών ροών και χρονικοτήτων, σε ενιαία συστήματα γραφικών παραστάσεων.

Η τρίτη και τελευταία ενότητα θα επιχειρήσει να εξετάσει το εργαλείο που θα κατασκευάσει η έρευνα, μελετώντας μία ή δύο επιλεγμένες διαδρομές στο αστικό τοπίο της Αττικής, ώστε μέσα από την ανάλυση και τη συγκριτική διερεύνηση των γραφημάτων να αναδυθούν και τα πρώτα ενδεχόμενα ποιοτικά στοιχεία των διαφορικών μεταβολών. Θα επιχειρήσει επιπρόσθετα, να παρουσιάσει τη δυναμική του σχεδιαστικού εργαλείου που προτείνει, σε ενδεχόμενες μελλοντικές εφαρμογές, ως συστήματος ανοιχτού κώδικα [open source system].

Β. Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΕΜΜΟΝΗ ΣΤΗΝ ΚΙΝΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

2.1 Η ΟΠΤΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΙΔΕΩΔΟΥΣ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ – ΤΟ *ΣΥΝ-ΛΟΓΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ*

Η αναφορά στο Ευρωπαϊκό αστικό τοπίο και άρα στην ευρύτερη έννοια του άστεως, δεν θα μπορούσε να μην συνδεθεί καταρχάς με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, καθώς το γενικότερο πολιτισμικό και πολιτικό μόρφωμα του κλασσικού άστεως, αποτέλεσε πρότυπο των αστικών κοινωνιών των Νεώτερων χρόνων.

Η ανάλυση και η αναγωγή των αισθήσεων σε θεμελιώδη στοιχεία της φύσης από τον Αριστοτέλη, τον Εμπεδοκλή, τον Δημόκριτο και τον Πλάτωνα, όπου η όραση κατείχε πρεσβεύουσα θέση, υποδεικνύει τη σύνδεση της όρασης με τη λογική στην αρχαία ελληνική σκέψη.

Οι επιδράσεις αυτής της φιλοσοφικής θεώρησης διακρίνονται με σαφήνεια στην αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική, τη χωροδόμηση ακόμα και την πολεοδομία. Η διερεύνηση του Δοξιάδη (2006) αλλά και του Vincent Scully (1979), υποδεικνύουν πως στα δημόσια αρχαία κτηριακά συγκροτήματα και ιδίως στα λατρευτικά, ορίζονται σημεία από τα οποία κάποιος μπορούσε να έχει συνολική και ελεγχόμενου βάθους εποπτεία του ευρύτερου χώρου μέσα από αναλογίες οπτικών γωνιών.

Πρόκειται για την εργαλειακή χρήση της φυσικής προοπτικής [perspective naturalis] (Panofsky, 1991: 13), επινόηση των αρχαίων ελλήνων γεωμετρών που σχετίζεται με τις γωνίες όρασης και άρα προϋποθέτει τη μελέτη της οφθαλμικής λειτουργίας και του οπτικού πεδίου.

2.2 Η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΑΦΗΓΗΣΗ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΑΣΤΙΚΩΝ ΤΟΠΙΩΝ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ – ΤΟ *ΕΛΕΓΧΟΜΕΝΟ-ΔΙΕΣΤΑΛΜΕΝΟ ΒΛΕΜΜΑ*

Το βασικό σύστημα έκφρασης που χαρακτηρίζει την ανάπτυξη της αναγεννησιακής σκέψης και του αναγεννησιακού πολιτισμού είναι ο ελεγχόμενος καθορισμός της όρασης μέσω της προοπτικής. Ο οφθαλμός καθίσταται υπόδειγμα βιολογικού μέσου που αναλαμβάνει να ασκήσει έλεγχο πάνω στον κόσμο και στα πράγματα. Έτσι, η όραση αποκτά κεντρικό ενδιαφέρον σε σχέση με όλες τις υπόλοιπες αισθήσεις. «Όταν οι ζωγράφοι της Αναγέννησης ανακάλυψαν τις τεχνικές για την προοπτική αναπαράσταση, ονόμασαν πολύ ορθά τη μέθοδο τεχνητή προοπτική» (Gibson, 2002: 148).

Η αντίληψη του αρχιτεκτονικού χώρου κατά την περίοδο της αναγέννησης όπως γίνεται εμφανής από την αρχιτεκτονική έκφραση, περιγράφεται από σταθερά-ιδανικά σημεία θέασης βασισμένα στην εκ των προτέρων προοπτική απεικόνιση. Έτσι, η γεωμετρική προοπτική δεν συνιστά το ‘φυσικό τρόπο’ μεταφοράς του θεάματος του κόσμου σε άλλα επίπεδα του αισθητού· δεν είναι παρά ένα μέσο δημιουργικής έκφρασης, δηλαδή μια επινόηση, ένα εύρημα, και ως τέτοιο, αποκαλύπτει την πολιτισμική φυσιογνωμία μιας ορισμένης εποχής (Merleau-Ponty, 1991: 19).

Η εποχή του Μπαρόκ που ακολουθεί, εξελίσσει τη στατική προοπτική εισάγοντας την έννοια της κίνησης και του απείρου. Σε παλάτια της εποχής, όπως το Vaux Le Vicomte ή το Παλάτι των Βερσαλλιών, χαρακτηριστικά παραδείγματα της εποχής του Μπαρόκ, είναι εμφανής η πρόθεση για τη δημιουργία έντονης οπτικής εντύπωσης στον παρατηρητή (Πετράς, 2001α). Έτσι μια σειρά από οπτικά τεχνάσματα, που

έχουν να κάνουν με κατοπτρισμούς, ρέουσες μορφές και ατελείωτα διακοσμητικά μοτίβα όπως και άλλες ψευδαισθησιακές οπτικές εμπειρίες, διαστέλλουν το βλέμμα του κινούμενου παρατηρητή και τον καθυποβάλλουν μέσω της οπτικής υπερβολής.

Νέες εφαρμογές, όπως η προοπτική αναμόρφωση του Franscois Niceron, η οποία δεν αποτελεί άρση της προοπτικής αλλά προαγωγή της σε μια νέα διάσταση (Weiss, 1995), μπορούν να υποστηρίξουν τη θέση για μια χωρική αντίληψη αστικών δομών, όπου καθοριστικός παράγοντας της κίνησης του παρατηρητή στο χώρο και άρα της συγκρότησής του, αποτελεί το διεσταλμένο βλέμμα που προκαλείται από την οπτική εντύπωση.

2.3 ΤΟ ΕΙΚΟΝΙΚΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ ΤΟΥ ΗΔΟΝΙΣΜΟΥ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ – ΤΟ ΣΟΛΙΨΙΣΤΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ

Στη σύγχρονη εποχή στον Ευρωπαϊκό χώρο, δύο ηγεμονεύουσες αλληλο-εμπλεκόμενες πολιτιστικές συνθήκες σχετίζονται έντονα με την όραση. Αρχικά το γενικότερο οικονομικό πολιτικό πλαίσιο των καπιταλιστικών κοινωνιών που συνδέεται με την κατανάλωση και στη συνέχεια η ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη και η δικτύωση. Σύμφωνα με την πρώτη, τα αστικά τοπία μεταβάλλονται σε τόπους κατανάλωσης, ενώ σύμφωνα με τη δεύτερη, ο αστικός χώρος αποκτά και εικονικές διαστάσεις, συγκροτείται δηλαδή μέσα από την εικόνα με την οποία θα μετέχει του μητροπολιτικού κόσμου, ώστε να γίνει ανταγωνιστικός στα πλαίσια της παγκόσμιας κατανάλωσης.

Ο ρόλος της εικόνας ως μέσου πληροφορίας στη σύγχρονη εποχή είναι καθοριστικός. Η σύνδεση τεχνολογίας και όρασης έχει οδηγήσει στη συστολή του χώρου και του χρόνου σε μια νέα εμπειρική διάσταση. Η μόνη αίσθηση που μπορεί να ακολουθήσει την τόσο γρήγορη ανάπτυξη της τεχνολογίας, η οποία προβάλλεται τελικά στην εικόνα, είναι η όραση (Pallasmaa, 1996: 13).

Ερχόμενοι στα σύγχρονα αστικά τοπία, παρατηρούμε τη σημασία που παίρνει η εικονική πόλη ήδη από την περίοδο του μετα-μοντέρνου και προωθείται συστηματικά μέσα στα πλαίσια του καταναλωτισμού (Πετράς και Φάρκωνας, 2009). Οι πόλεις δεν αποτελούν πλέον μόνο χώρους συμβίωσης ή κοινωνίας με τους άλλους με την έννοια της λειτουργικής ή συναισθηματικής συγκρότησης, αλλά αποκτούν σε ένα βαθμό την έννοια του προσωπικού αστικού χώρου, που σολιψιστικά επιλέγει ο μητροπολιτικός άνθρωπος να απολαύσει κατά την περιαγωγή του στο πλανητικό στερέωμα. Στα πλαίσια της διόγκωσης του εγωκεντρισμού και του συνειδησιακού εσωστρεφισμού, η πόλη απορροφάται ως νοησιακή ιδέα μέσω της εικόνας της.

2.4 Η ΚΙΝΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΜΕΣΩ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ – ΤΟ ΑΜΦΙΔΡΟΜΟ ΒΛΕΜΜΑ

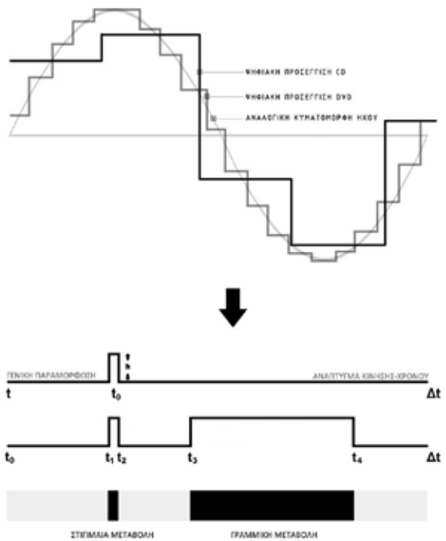
Στον αντίποδα όσων προηγήθηκαν, μια σειρά από φιλοσοφικές και επιστημονικές θεωρήσεις υποστηρίζουν ότι η αντίληψη του χώρου δεν περιορίζεται στην οπτική της διάσταση, αλλά είναι μια βιωματική εμπειρία κίνησης και αλληλεπίδρασης με το χώρο. Εξαιρετικά εγγύς είναι οι παρατηρήσεις της φαινομενολογικής θεώρησης για τον κόσμο και τα πράγματα και ειδικότερα του φιλοσόφου Maurice Merleau-Ponty.

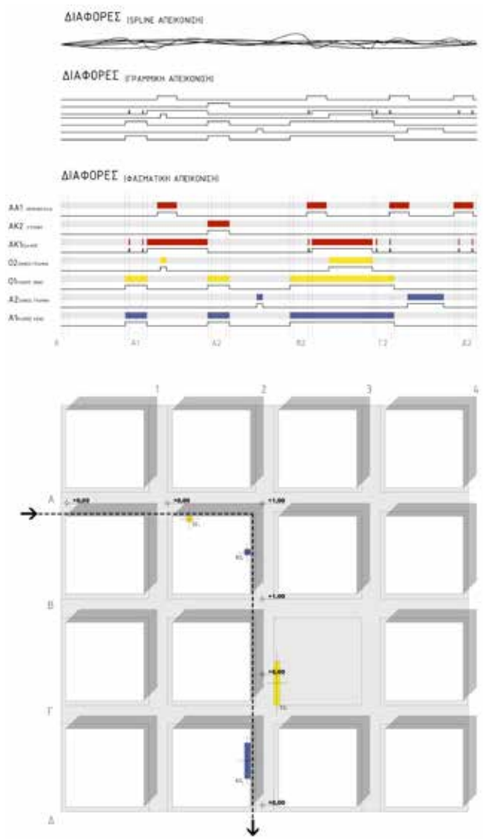
Η θέση του γύρω από το ενσαρκωμένο υποκείμενο

(Langer, 1989: 23) έρχεται σε ρήξη με τον καρτεσιανό διχασμό σώματος και πνεύματος και υπαγορεύει μια νέα σχέση υποκειμένου-αντικειμένου, που διαφέρει από την καρτεσιανή λογική την εξωτερικής σχέσης με τα πράγματα και θέτει το υποκείμενο σε μια διαδραστική σχέση μαζί τους, μια σχέση μεταβολής και αλληλεπίδρασης.

Επιπρόσθετα, θέσεις της γνωστικής ψυχολογίας, όπως του James J. Gibson, επισημαίνουν τη συνθετική λειτουργία των αισθήσεων κατά την αντίληψη και την αναγωγή τους σε πέντε ενεργά αντιληπτικά συστήματα, όπου η παγιωμένη παθητική κατάσταση του παρατηρητή δίνει τη θέση της σε μια νέα *ενεργητική αντίληψη των πραγμάτων.*

Η χωρική αντίληψη επομένως, δεν μπορεί να περιγραφεί αποκλειστικά από την ορατή της πραγματικότητα. Η χιασματική σχέση του σώματος με τον κόσμο (Merleau-Ponty, 1968), υπαγορεύει μια εμπλεκόμενη διαδραστική σχέση αισθητηριακής και νοητικής πληροφορίας, που μπορεί να περιγραφεί με όρους *αδιάλειπτης και αμφίδρομης ροής* με τα αντιληπτικά συστήματα.





2.5 Η ΑΠΑΙΤΗΣΗ ΤΗΣ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΠΕΡΑΝ ΤΗΣ ΟΡΑΣΗΣ – ΤΟ ΜΗ ΟΡΑΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΑΠΟΤΥΠΩΜΑ

Μέσα από τις τελευταίες παρατηρήσεις για τον καθοριστικό ρόλο του σώματος στην αντίληψη του χώρου, αλλά και τον τρόπο λειτουργίας των αντιληπτικών συστημάτων εν συνόλω, μπορούμε να διατυπώσουμε τη βασική υπόθεση της έρευνας, αναφορικά με τους αστικούς τόπους ζωής.

Τα αστικά τοπία των νεώτερων δυτικών κοινωνιών σε μεγάλο βαθμό έχουν αναλυθεί με βάση την οπτική εικόνα που συγκροτούν, σε σχέση με την οπτικοκεντρική περιρρέουσα πολιτισμική επιρροή.

Αν αναλογιστούμε, παρ' όλα αυτά, την κίνησή μας στο χώρο της πόλης και ιδιαίτερα σε αστικούς χώρους που παρουσιάζουν έντονες ποιοτικές διαφοροποιήσεις χωρικών εμπειριών, θα διαπιστώσουμε ότι πέραν της εικονικής πραγματικότητας που τους περιγράφει, υπάρχει και ένα άλλο επίπεδο εμπειρίας που αναφέρεται σε ένα σύνολο μη ορατών εγγραφών και σχετίζεται με τους ήχους, τις οσμές και τις απτικές ποιότητες που παράγει, στο γενικότερο πλαίσιο των σημασιών που τον χαρακτηρίζουν. Κάθε αστικός τόπος με λίγα λόγια, εγγράφει ένα μοναδικό τρόπο ένα μη ορατό αστικό αποτύπωμα στη βιωματική εμπειρία του περιπλανητή.

Η ερευνητική κοινότητα έχει αναζητήσει στο παρελθόν παρόμοιες ερμηνείες των αστικών χώρων μέσα από την τμηματοποιημένη προσέγγιση του όλου θέματος (Blesser, 2009), αναφερόμενη αποκλειστικά και μόνο στο ακουστικό ή στο οσμητικό τοπίο των πόλεων, τη στιγμή που η εμπειρία στον αστικό χώρο φαίνεται να είναι κάτι περισσότερο από μια απλή αθροιστική σχέση πρόσληψης αισθητηριακής πληροφορίας.

Γ. ΠΟΛΥΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑΚΕΣ ΜΕΤΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΑΣΤΙΚΟ ΧΩΡΟ

3.1.0 ΔΟΜΙΚΟ ΠΕΔΙΟ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΩΝ ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΩΝ ΜΕ ΟΡΟΥΣ ΜΕΤΑΠΤΩΣΕΩΝ: ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΑ

3.1.1 ΡΟΗ ΚΙΝΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΣΤΗ ΧΩΡΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΑ

Η εμπλοκή των αισθήσεων στην εμπειρία του χώρου απαιτεί μια νέα προσέγγιση με όρους που δεν αναφέρονται σε διακριτά συστήματα, αλλά πολύ περισσότερο σε μια νέα ενιαία δομική συσχέτισή τους. Παρατηρήσεις που αφορούν τόσο την οπτική απώλεια όσο και την περίπτωση της κώφωσης, μας υποδεικνύουν ότι καθώς ούτε απόλυτη κώφωση, αλλά ούτε και απόλυτη τύφλωση υφίσταται ως παθολογία (Πλαστήρα, 2011), δεν μπορούμε να αναφερόμαστε σε απόλυτες τιμές αισθητηριακής πρόσληψης. Επιπρόσθετα, οι προηγούμενες θεωρητικές τοποθετήσεις για την αδιάλειπτη σωματική σχέση του χρήστη με το χώρο, μας οδηγεί στην υπόθεση μιας δομικής σχέσης που περιγράφεται περισσότερο με όρους έντασης και διαφοροποίησης μιας συνεχούς ροής αισθητηριακής πληροφορίας.

Η υπόθεση αυτή μπορεί να υποστηριχτεί από το

παράδειγμα του καθηγητή που μιλά στους μαθητές του. Καθώς ένας καθηγητής παραδίδει το μάθημα μέσω του λόγου και άρα της ακουστικής συνθήκης, οι μαθητές δεν σημαίνει ότι δεν αισθάνονται ταυτόχρονα την απτική σχέση με το κάθισμα ή το θρανίο, ή δεν συμμετέχουν οσφρητικά στην εμπειρία του χώρου.

Με την πρόθεση όμως να παρακολουθήσουν την παράδοση του καθηγητή, να αναζητήσουν συνειδησιακά το ακουστικό ερέθισμα δηλαδή, το ακουστικό πεδίο αποκτά μεγαλύτερη ένταση σε σχέση με τα υπόλοιπα. Τη δεδομένη στιγμή επομένως, φαίνεται ότι η ακουστική πληροφορία καθώς ενισχύεται αισθαντικά και νοητικά, επιβάλλεται στις υπόλοιπες. Μια εκδορά, παρ΄ όλα αυτά, στο κάθισμα του μαθητή ή στο θρανίο του, που δημιουργεί μια στιγμιαία ένταση στο απτικό του σύστημα μπορεί να τον αποσπάσει από την παράδοση, ή μια φευγαλέα οπτική ένταση, όπως ένας περαστικός που πέρασε τυχαία έξω από το παράθυρο. Αντίστοιχα, μια οσμητική ένταση από μια πιθανή φωτιά στο χώρο της διπλανής αίθουσας λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο.

Μέσα από αυτό το απλό παράδειγμα, μπορούμε να προτείνουμε μια ερμηνεία που σχετίζεται με τους όρους *της ροής και της έντασης*.

Μια ερμηνεία, δηλαδή, που συνδέεται με την αδιάλειπτη ροή αντιληπτικής πληροφορίας με όλα τα συστήματα ταυτόχρονα, όπου καταγράφονται συνεχείς διαφοροποιήσεις, ή αλλιώς εντάσεις, η ακολουθία των οποίων συγκροτεί τη δομή της τρέχουσας εμπειρίας.

Με ανάλογη σκέψη, μπορούμε να υποθέσουμε ότι γενικότερα η χωρική εμπειρία συγκροτείται μέσα από διαφοροποιήσεις στη συνολική ροή της κιναισθητικής πληροφορίας στους αστικούς χώρους. Πρόκειται για τις στιγμές ή τις χρονικές περιόδους που το οπτικό ερέθισμα εντείνεται στη θέα ενός αξιοπρόσεκτου συμβάντος όπως ένα τοπόσημο, ή άλλοτε στην ακουστική ένταση που παράγει ο ήχος της πόλης σε μια λεωφόρο, ή άλλοτε στην οσμωτική ένταση καθώς προσεγγίζει ο περιπατητής ένα αστικό πάρκο.

Δεν αναφερόμαστε επομένως σε πακέτα πληροφορίας ή μη πληροφορίας, αλλά, καθώς αυτή υφίσταται συνολικά και αδιάλειπτα, σε μια δομή ρέουσας πληροφορίας σε όλα τα αντιληπτικά συστήματα που διαταράσσεται. Η διαταραχή-παραμόρφωση αυτή, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αποτελεί και την εγγραφή της ταυτότητας του χώρου στην εμπειρία του υποκειμένου. Με αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να έχουμε μια αρχική υπόθεση για ένα εργαλείο που θα επιχειρήσει μια συνολική ερμηνεία της λειτουργιάς των αντιληπτικών συστημάτων κατά τη χωρική αντίληψη και όχι τη διακριτή τους ανάλυση.

3.2.0 ΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑΚΑ ΠΕΔΙΑ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ
3.2.1 Η ΚΥΜΑΤΟΜΟΡΦΗ ΩΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ – ΔΙ-ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΧΩΡΟΥ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΕΝΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΔΙΣΚΟΥ ΒΙΝΥΛΙΟΥ.

Το 1877 ο Thomas Edison συνέλαβε ένα τρόπο για να ηχογραφεί και να αναπαράγει τη φωνή: το γραμμόφωνο.

Σε αυτήν ακριβώς την περίπτωση, ένα σπειροειδές αυλάκι σε ένα δίσκο αποτελούσε την εγγραφή του ήχου, μπορούμε να παρατηρήσουμε ένα τρόπο σύνδεσης του ηχητικού πεδίου με την υλική διαμόρφωση. Το παράδειγμα του δίσκου του βινυλίου υπαγορεύει μια σχέση υλικής χωρικότητας και ακουστικής ταυτότητας ή με λίγα λόγια ένα τρόπο μεταφοράς μιας χωρικής δομής στην ακουστική της.

Η εξέταση του δίσκου στο ηλεκτρονικό μικροσκόπιο και η παρατήρηση του αποτυπώματος της εγγραφής στον υλικό χώρο, οδηγεί στη θεώρηση του συνδετικού στοιχείου ανάμεσα στη χωρική και την ακουστική δομή, *την κυματομορφή.* Η κυματομορφή στις φυσικές επιστήμες χαρακτηρίζεται από ταυτοποιητικούς όρους, όπως η *συχνότητα,* η *ένταση*. Η συχνότητα ως το ποιοτικό στοιχείο διαφοροποίησης του ήχου και η ένταση ως το ποσοτικό.

Η κυματομορφή δεν αποτελεί την απόλυτη ερμηνεία του ηχητικού φαινομένου, καθώς αυτό έχει χωρική διάσταση, ως ηχητικό πεδίο, αλλά μια αφαιρετική προσέγγισή του, μια δισδιάστατη αναπαράσταση που αποκαλύπτει σε μεγάλο βαθμό το χαρακτήρα του.

Η αναπαράσταση της ηχητικής κυματομορφής μπορεί να αποτελέσει το εννοιολογικό εργαλείο, όπως φαίνεται από το παράδειγμα που προηγήθηκε, που συντάσσεται με όρους που σχετίζονται με την αρχική αναζήτηση της έρευνας για την εμπειρία στους αστικούς χώρους, καθώς βασικό δομικό της χαρακτηριστικό είναι τόσο η *συνεχής ροή όσο και η καταγραφή διαφοροποιήσεων για την ταυτοποίησή της.* Οι διαφορές αυτές αναφέρονται ως ιδιότητες έντασης, συχνότητας και διάρκειας και μπορούν να αναφερθούν στο σύνολο των αντιληπτικών συστημάτων. Η έρευνα θα επιχειρήσει να αναπαραστήσει τις τρεις εκφάνσεις του μη ορατού αστικού τοπίου ως κυματομορφές που λειτουργούν με ανάλογο τρόπο με την ηχητική κυματομορφή και τις ιδιότητές της.

3.2.2 ΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑΚΑ ΠΕΔΙΑ ΡΟΩΝ ΚΑΙ ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ ΔΙΑΦΟΡΩΝ

Στο παράδειγμα του δίσκου βινυλίου, η κυματομορφή ανταποκρίνεται, όπως αναφέρθηκε, στην αναπαράσταση μιας χωρικής οντότητας, όπως το ηχητικό πεδίο. Στις φυσικές επιστήμες, η έννοια του πεδίου συνδέεται στενά με την έννοια του χώρου και της περιοχής. Για να αναπαραστήσει, επομένως, η έρευνα τις αισθήσεις με όρους κυματομορφής, πρέπει αρχικά να συσχετίσει τα αντιληπτικά συστήματα με τις τρεις εκφάνσεις του αστικού τοπίου. Ο συσχετισμός πραγματοποιείται μέσα την έννοια του *πεδίου ροών,* που δανείζεται και μετασχηματίζει η έρευνα από τις φυσικές επιστήμες.

Η μόνη εννοιολογική διαφορά ανάμεσα στη χωρική δομή του βινυλίου και τη χωρικότητα στους αστικούς τόπους, είναι ότι πραγματοποιείται η αντίστροφη διεργασία, καθώς δεν μορφώνει το πεδίο ροών την υλική δομή αλλά, θεωρώντας την πόλη ως υφιστάμενη δομή, αναζητούμε τη μόρφωση του πεδίου από αυτή. Ζητούμενο αποτελεί η εγγραφή της αρχιτεκτονικής της πόλης στην εμπειρία και η ερμηνεία της, αυτό που αναφέραμε ως μη ορατό αστικό αποτύπωμα. Η αναπαραγωγή, δηλαδή, της εμπειρικής ταυτότητας από τη χωρική δομή, ώστε να αναλυθεί, βασιζόμενοι στην υπόθεση ότι κάθε αστικός χώρος παίζει τη δική του ηχητική, απτική και οσμητική μελωδία ή παραφωνία.

Σύμφωνα με την ανάλυση των αισθητηριακών εκφάνσεων του μη ορατού αστικού τοπίου μπορούμε να ορίσουμε τα τρία κύρια αισθητηριακά πεδία ροών στη χωρική εμπειρία της πόλης.

- *Το απτικό πεδίο* που αναλύεται στο

απτικό-κιναισθητικό και στο *αμιγώς-απτικό*.

- *Το ακουστικό πεδίο*
- *Το πεδίο Γεύσης - Όσφρησης*

Τα τρία αυτά πεδία γίνονται αντιληπτά ως ταυτόχρονα δυνητικά πεδία διάδρασης με το χώρο της πόλης όπου εμφανίζονται παραμορφώσεις, ως διαφορές ταυτότητας. Προκειμένου η έρευνα να συντάξει ένα πρωτογενές σύστημα ανάγνωσης, θα προσδιορίσει τις παραμέτρους σύμφωνα με τις οποίες θα παραμορφώνεται η κυματομορφή των αισθητηριακών πεδίων, θα ορίσει δηλαδή *παραμέτρους διαφορών.*

Η έρευνα θα εστιάσει στην παρούσα φάση στην *ταυτοποιητική διαφορά της έντασης*, ορίζοντας μια σειρά από πρωταρχικές αισθητηριακές εντάσεις στο χώρο της πόλης για κάθε ένα από τα αισθητηριακά πεδία ροών.

3.2.3 ΑΠΤΙΚΕΣ ΕΝΤΑΣΕΙΣ
(ΑΚ1 – ΕΔΑΦΙΚΟ ΑΝΑΓΛΥΦΟ)

Στο *Α*πτικό *Κ*ιναισθητικό πεδίο ροών ορίζεται ως ένταση, η μεταβολή που καταγράφεται στο σώμα από τη διαμόρφωση του εδάφους της πόλης κατά την περιπατητική διαδικασία.

Μετά από συνέντευξη με ένα άτομο μειωμένης όρασης για τους χώρους της γειτονιάς (Πετράς, 2001β) αποδεικνύεται ότι η υψομετρική διαταραχή στο εδαφικό ανάγλυφο στο χώρο της πόλης αποτελεί εξαιρετικά σημαντικό παράγοντα ταυτοποίησης. Η άνοδος ή η κάθοδος από το πεζοδρόμιο αποτελεί μια κιναισθητική ένταση κατά την κίνηση και με ανάλογη σκέψη οι σκάλες ή οι ράμπες, ως κινήσεις υπό κλίση που δημιουργούν την αίσθηση ότι ανεβαίνεις ή κατεβαίνεις, ανήκουν στην ίδια κατηγορία με μοναδική αλλαγή τη διάρκεια. Η παρατήρηση αυτή υπαγορεύει ότι το φυσικό ανάγλυφο των αστικών τόπων αποτελεί στοιχείο της εμπειρικής τους ταυτότητας.

(ΑΚ2 – προσανατολισμός του σώματος)

Στο *Α*πτικό *Κ*ιναισθητικό πεδίο ροών ορίζεται ως ένταση, η στροφή του σώματος κατά την κίνηση.

Η κιναισθητική αντίληψη του σώματος που στρίβει υπό γωνία καταγράφεται και σχετίζεται με τον προσανατολισμό στο χώρο της πόλης. Συνήθως συνδέεται και με τον προσανατολισμό του βορρά ή κάποιου τοπόσημου. Υπαγορεύει την κίνηση προς ένα σημείο της πόλης ή από αυτό προς ένα άλλο και τη σχετική θέση του περιπατητή. Το σώμα θυμάται τη μεταβολή του προσανατολισμού και κάποιες φορές αναμένει και την επιστροφή στην αρχική του κατάσταση.

(ΑΑ1 – ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΚΗ ΘΕΡΜΟΚΡΑΣΙΑ)

Στο *Α*μιγώς *Α*πτικό αισθητηριακό πεδίο ροών ορίζεται ως ένταση, η μεταβολή της επιφανειακής θερμοκρασίας στο σώμα από το ηλιακό φως που διέρχεται μέσα από τις αναλογίες κενού και πλήρους της σκληρής κτηριακής μάζας.

Η ζέστη ή ο δροσισμός που προκαλείται από το φως ή τη σκιά αντίστοιχα σχετίζεται με τη χρονικότητα και την εποχιακότητα των αστικών τόπων. Καθώς μεταβάλλεται το χειμερινό ή θερινό ηλιοστάσιο, μεταβάλλεται και το πεδίο εντάσεων. Ιδιαίτερη σημασία σε αυτή την παράμετρο διατηρεί η τρίτη διάσταση και η πυκνότητα του κτισμένου χώρου.

3.2.4 ΑΚΟΥΣΤΙΚΕΣ ΕΝΤΑΣΕΙΣ
(Α1 – ΚΕΝΟ/ΠΛΗΡΕΣ)

Στο *Α*κουστικό πεδίο ροών ορίζεται ως ένταση, η μεταβολή του ηχητικού πεδίου κατά τη διαφοροποίηση των αναλογιών κενού και πλήρους στην κτηριακή μάζα της πόλης.

Όταν ο παρατηρητής πλησιάζει ένα κενό στην κτηριακή μάζα, ή ένα σταυροδρόμι, ή μια πλατεία η χωρική αίσθηση του ήχου διαφοροποιείται καθώς αυξάνεται η απόσταση ανάκλασης και άρα η αντίληψη του βάθους.

(Α2 – ΣΗΜΕΙΟ/ΓΡΑΜΜΗ)

Στο *Α*κουστικό πεδίο ροών ορίζεται ως ακουστική ένταση, η σημειακή ή η γραμμική ηχητική διαφοροποίηση στο χώρο της πόλης από λειτουργίες ή άλλου τύπου ηχητικές πηγές.

Η ένταση αυτή συνδέεται με την έννοια του ηχητικού τοπόσημου στην πόλη (Zardini, 2005).

3.2.5 ΟΣΜΗΤΙΚΕΣ ΕΝΤΑΣΕΙΣ
(Ο1 – ΚΕΝΟ/ΠΛΗΡΕΣ)

Στο *Ο*σμητικό πεδίο ροών (σύντομη ονομασία του πεδίου Γεύσης-όσφρησης) ορίζεται ως οσμητική ένταση, η μεταβολή του οσμητικού πεδίου κατά τη διαφοροποίηση των αναλογιών κενού και πλήρους στην κτηριακή μάζα της πόλης.

Η παράμετρος αυτή σχετίζεται με την αλλαγή της πυκνότητας του αέρα όταν ο κενός χώρος αυξάνεται.

(Ο2 – ΣΗΜΕΙΟ/ΓΡΑΜΜΗ)

Στο *Ο*σμητικό πεδίο ροών ορίζεται ως οσμητική ένταση η σημειακή ή γραμμική οσμητική διαφοροποίηση στο χώρο της πόλης από λειτουργίες ή άλλου τύπου ηχητικές πηγές.

Η ένταση αυτή συνδέεται με την έννοια του οσμητικού τοπόσημου στην πόλη (Zardini, 2005) ή οσμητικών γραμμών, όπως μια συστοιχία δέντρων ή χαμηλών φυτεύσεων.

3.2.6 ΑΦΑΙΡΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΔΙΑΔΕΔΟΜΕΝΕΣ ΠΡΟΣΧΗΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ

Για να διερευνηθούν οι αισθητηριακές μεταβολές στο αστικό τοπίο ως εντατικές διαφορές, απαιτείται μια πρωτογενής αφαιρετική προσέγγιση του χώρου της πόλης. Η έρευνα, χρησιμοποιώντας ως προσχηματική ερμηνεία την ανάλυση του Lynch (1990) για τους αστικούς χώρους, θα προτείνει ένα μοντέλο χωρικής δομής που σχετίζεται με τα αντιληπτικά συστήματα, με σκοπό να επαναπροσδιορίσει παλαιότερες αφαιρετικές προσεγγίσεις της επιστημονικής κοινότητας με νέους όρους.

Η έννοια της *διαδρομής* [path] στο χώρο της πόλης διατηρεί την κεντρική της σημασία. Αποτελεί το κανάλι μέσα από το οποίο διέρχεται ο περιπλανητής και όλη η ανάλυση γίνεται με βάση τη μοναδική διαδρομή που επιλέγει κατά την περιήγησή του. Οι αναλύσεις που θα ακολουθήσουν αποτελούν κατά κάποιο τρόπο διαγράμματα του αναπτύγματος της διαδρομής του περιηγητή στο χώρο της πόλης.

Το μοντέλο περιλαμβάνει αρχικά ως *όρια* [edges]

τη σκληρή κτηριακή μάζα της πόλης, το όριο του πεζοδρομίου και των οδών και οποιοδήποτε άλλο στοιχείο με γραμμική υπόσταση που παρουσιάζει σχεδόν ομοιότροπη αισθητηριακή ποιότητα. Μια σειρά από φυτεύσεις, υδάτινες διαμορφώσεις ή από λειτουργίες που σχετίζονται με όμοιους ήχους ή οσμές, ανήκουν σε αυτή την κατηγορία.

Στοιχεία όπως τα προηγούμενα, που δεν έχουν την έννοια της γραμμικότητας και του ορίου αλλά είναι σημειακά, χαρακτηρίζονται ως αισθητηριακά *τοπόσημα*. [landmarks, smellmarks, soundmarks]. Στο αστικό μοντέλο υφίστανται τόσο τοπόσημα με οσμητικές και ακουστικές εντάσεις όσο και γραμμικές ακολουθίες.

Οι κόμβοι [nodes] αναφέρονται σε διασταυρώσεις ή κομβικά σημεία στην πόλη που μεταβάλλουν το κιναισθητικό σύστημα και τον προσανατολισμό του σώματος και συνδέονται με την έννοια της διαδρομής και τα σημεία που αλλάζει διεύθυνση.

Τέλος, η έννοια *της περιοχής* [district] περιγράφεται σύμφωνα με τον όρο που αναφέρθηκε, ένα αισθητηριακό πεδίο ροών, κατά το οποίο ο περιπλανητής εισέρχεται ή εξέρχεται και αλληλεπιδρά.

3.2.7 ΑΝΑΓΩΓΗ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑΚΩΝ ΕΝΤΑΣΕΩΝ ΣΕ ΕΝΑ ΕΝΙΑΙΟ ΔΙΚΤΥΟ ΙΔΙΟΤΗΤΩΝ

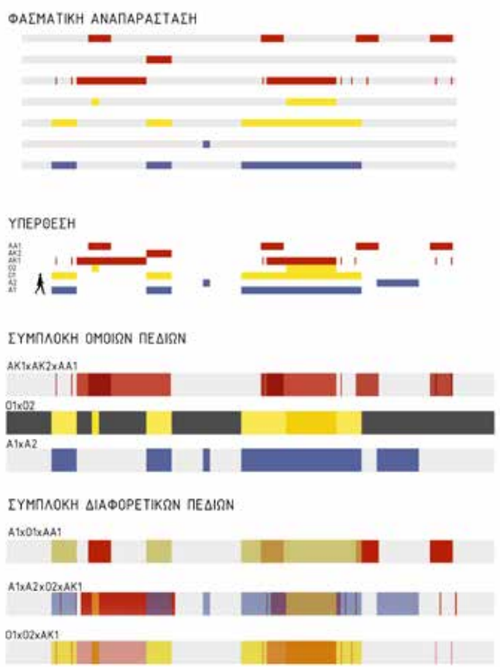
Η καταγραφή των εντάσεων που προηγήθηκαν απαιτεί τη συγκρότηση ενός ενιαίου δικτύου ιδιοτήτων, ώστε να μπορούν να ενταχθούν σε ένα κοινό πλαίσιο σύγκρισης και ανάλυσης. Το παράδειγμα της αναπαράστασης της κυματομορφής σε ψηφιακό σήμα ως προσεγγιστική διαδικασία του αναλογικού, υπαγορεύει αρχικά μια γραφική μεταβολή ύψους στη μονάδα του χρόνου.

Διατηρώντας το ανάπτυγμα της διαδρομής ως συνεχή γραμμή κίνησης και άρα χρόνου, κάθε ένταση καταγράφεται ως μεταβολή καθ' ύψος *(h)*. Το *(h)* μπορεί να διαφοροποιείται ανάλογα με την ένταση του κάθε πεδίου· στην παρούσα φάση, παρ' όλα αυτά θα διατηρήσει μια σταθερή τιμή. Όταν η χρονική διαφορά της μεταβολής είναι ιδιαίτερα μικρή ως αντιληπτικός χρόνος σε σχέση με τη συνολική διάρκεια της κίνησης, δηλαδή $|t_1 \approx t_2|$, τότε μπορούμε να αναφερθούμε σε μια *στιγμιαία μεταβολή* που αναπαριστάται ως κατακόρυφη γραμμή, ενώ όταν μεσολαβεί σχετική διάρκεια σε μια *γραμμική μεταβολή χρόνου* $|t_4\text{-}t_3|$, που αναπαριστάται ως γραμμική μπάρα.

Με την πρόθεση επομένως να αναχθούν όλες οι αισθητηριακές εντάσεις σε ένα ενιαίο δίκτυο ιδιοτήτων, καταγράφεται η επιλεγμένη διαδρομή στον αστικό τόπο προς ανάλυση ως ανάπτυγμα συνεχούς γραμμής και στη συνέχεια αποκτά ποιότητες κυματισμών, καθώς μεταβάλλεται στιγμιαία ή γραμμικά με βάση τα αισθητηριακά πεδία προς ανάλυση.

3.3.0. ΓΡΑΦΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑΚΩΝ ΕΡΕΘΙΣΜΑΤΩΝ.
3.3.1 ΕΝΤΑΤΙΚΑ ΓΡΑΦΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ – ΑΣΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ

Με την πρόθεση να γίνει μια πρώτη χαρτογράφηση διαφορών, προτείνεται μια παραδειγματική ανάλυση σε ένα αφαιρετικό αστικό μοντέλο. Το μοντέλο αυτό συγκροτείται μέσα από νέες αφαιρετικές ερμηνείες των ορίων, των τοπόσημων, των κόμβων και των περιοχών, σύμφωνα πάντα με μια διαδρομή προς εξέταση. Τα στοιχεία που περιγράφουν το αστικό μοντέλο αναλύονται σε τρία πρωταρχικά αντιληπτικά επίπεδα



που συγκροτούν τους αστικούς τόπους.

Το πρώτο αναφέρεται στο *εδαφικό ανάγλυφο* και περιλαμβάνει τις υψομετρικές διαφορές του επιπέδου, το όριο των οδών και των πεζοδρομίων, τα πλατώματα κτλ.

Το δεύτερο αφορά το *φυσικό και ανθρωπογενές περιβάλλον*, δηλαδή τη σκληρή κτηριακή μάζα σε σχέση με το κενό των παρακείμενων οδών και των πλατωμάτων και τα φυσικά στοιχεία όπως το νερό ή το πράσινο. Στα στοιχεία αυτού του επιπέδου αποδίδονται συντελεστές σημειακής ή γραμμικής αισθητηριακής έντασης.

Το τρίτο επίπεδο, τέλος, σχετίζεται με τον *ουράνιο θόλο* και τις κλιματολογικές συνθήκες, όπως ο σκιασμός από το τοπικό ηλιοστάσιο, οι άνεμοι που πνέουν κτλ.

Στο παράδειγμα που ακολουθεί, προτείνεται μια διαδρομή σε ένα αστικό μοντέλο που περιλαμβάνει οικοδομικά τετράγωνα και οδούς κατά το ιπποδάμειο σύστημα, ένα αστικό πλάτωμα και τέσσερα πιθανά σημεία ακουστικής και οσμητικής έντασης, τόσο σημειακά όσο και γραμμικά. Το αστικό μοντέλο διαθέτει τα πρωτογενή στοιχεία που εξαρτώνται άμεσα από τον ορισμό των πρωταρχικών εντάσεων των αισθητηριακών πεδίων και καθώς αυτά μπορούν να εμπλουτίζονται δυνητικά, θα εμπλουτίζεται και το ίδιο.

Οι εντάσεις αναπαριστώνται χρωματικά με τρία βασικά χρώματα που αντιστοιχούν και στα τρία αισθητηριακά πεδία ροών και μπορούν να απεικονιστούν ως καμπύλες με σημεία ελέγχου (spline απεικόνιση), ως τεθλασμένες γραμμές (γραμμική απεικόνιση) και ως χρωματικές επιφάνειες (φασματική απεικόνιση). Ως βέλτιστη επιλέχθηκε η τελευταία. Στο επόμενο κεφάλαιο θα επεξηγηθεί πιο συγκεκριμένα η χρησιμότητα αυτής της απόφασης.

Μια σύντομη περιγραφή της υπό εξέταση διαδρομής, θα αναφερόταν αρχικά σε μια κίνηση στο αστικό μοντέλο κατά μήκος δύο οικοδομικών τετραγώνων, στη συνέχεια στροφή προς τα δεξιά και κίνηση κατά μήκος τριών ακόμα. Στη φασματική απεικόνιση που ακολουθεί, περιγράφονται όλες οι εντάσεις που σχετίζονται με τα επίπεδα του αστικού μοντέλου και τα αισθητηριακά πεδία. Οι εντάσεις καταγράφονται σε μια συνεχή γραμμή, που αποτελεί το ανάπτυγμα της διαδρομής, και για ευκολία ανάγνωσης έχουν σημειω-



θεί τα διαστήματα ή οι χρόνοι σε ένα πίνακα [Α,Β,Γ,Δ – 1,2,3,4].

Οι εντάσεις έχουν καταγραφεί σύμφωνα με το ενιαίο δίκτυο ιδιοτήτων που αναφέρθηκε προηγουμένως και χαρακτηρίζονται από σημειακές ή γραμμικές μεταβολές. Στις σημειακές, που είναι και οι λιγότερες, ανήκουν η απτική ένταση κατά την αλλαγή επιπέδου στο πεζοδρόμιο και η στιγμιαία ακουστική ή οσμητική ένταση ($O2_1$, $A2_1$). Στις γραμμικές ανήκουν όλες υπόλοιπες, όπως η μεταβολή θερμοκρασίας από το φως που διέρχεται από τα κενά της κτηριακής μάζας, η στροφή κατά την κίνηση και οι γραμμικές οσμητικές ή ακουστικές εντάσεις όπως γραμμικά τοπόσημα ή κενοί χώροι, όπως η πλατεία στην περιοχή [Β2-Γ2].

3.3.2 ΚΑΝΟΝΕΣ ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΩΝ – ΥΠΕΡΘΕΣΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΛΟΚΗ

Αναλύοντας τη διαδρομή στο αστικό μοντέλο ως ανάπτυγμα κίνησης και χρόνου και καταγράφοντας σύμφωνα με τις ενιαίες ιδιότητες παραμόρφωσης τις εντάσεις των αισθητηριακών πεδίων, διαθέτουμε πλέον πρώτη ύλη προς ανάλυση. Το υλικό αυτό συγκροτεί αυτό που καλεί η έρευνα *αισθητηριακά φάσματα*. Η έννοια του φάσματος αντιστοιχεί με αυτήν των θετικών επιστημών, το οπτικό φαινόμενο δηλαδή που αντιστοιχεί στην ανάλυση του φωτός. Κατά αναλογία σκέψης, το αισθητηριακό φάσμα αποτελεί την ανάλυση των αισθητηριακών εντάσεων σε μια κλίμακα χρόνου.

Αν και τα φάσματα είναι διακριτά και μεμονωμένα για κάθε μια από τις εντάσεις στις οποίες αναφέρονται, υφίστανται δύο βασικοί συσχετισμοί που επιτρέπουν το βασικό ζητούμενο που έθεσε η έρευνα από την αρχή: μια μέθοδο συνολικής εμπλοκής.

Παρατηρούνται δύο κανόνες συσχετισμών προς μια συνολική ανάγνωση:

Υπέρθεση [imposition]

Με την υπέρθεση φασμάτων του ενός πάνω από το άλλο, δίνεται η δυνατότητα σε όμοιας κατηγορίας αισθητηριακών πεδίων ροών, να αναπαριστώνται διαφορετικές εντατικές μεταβολές και να καταγράφονται στην κλίμακα χρόνου περιοχές όπου η ένταση αυτή μεγιστοποιείται συνολικά για το αισθητηριακό πεδίο. Στο διάγραμμα υπέρθεσης που ακολουθεί, παρατηρούμε περιοχές που μεγιστοποιείται η οσμητική ένταση ή η απτική στα σημεία που υπερκαλύπτονται μεταβολές. [Α1-Α2], [Β2-Γ2].

Συμπλοκή [blend]

Με τη συμπλοκή αισθητηριακών φασμάτων δίνονται δύο δυνατότητες ανάγνωσης. Σύμφωνα με την πρώτη, δημιουργώνται αναπαραστάσεις όμοιων αισθητηριακών πεδίων ως αλληλοτομή της περίπτωσης της υπέρθεσης σε ένα ενιαίο διάγραμμα χρόνου.

Στο διάγραμμα συμπλοκής για το οσμητικό πεδίο που ακολουθεί, παρατηρείται παραδείγματος χάρη η συνολική αναπαράσταση των οσμητικών μεταβολών (O1xO2) στη μονάδα χρόνου, που αφορούν τόσο τις μεταβολές λόγου του κενού χώρου όσο και τις μεταβολές από οσμητικά τοπόσημα.

Σύμφωνα με τη δεύτερη και πιο ενδιαφέρουσα, δίνεται η δυνατότητα ανάγνωσης κάθε φορά οποιουδήποτε συσχετισμού ανάμεσα στα τρια αισθητηρικά πεδία επιθυμεί ο μελετητής. Η χρωματική επιλογή των τριών βασικών χρωμάτων, αποδίδει χρωματικές μίξεις και διαφοροποιήσεις, που μπορούν να υποδείξουν ερμηνείες με όρους *χρωματικής σύνθεσης και αντίληψης* (Λιάπης, 1963).

Στα διαγράμματα με τη συμπλοκή φασμάτων παρατηρούμε περιοχές να κινούνται προς το πράσινο, το μωβ και το πορτοκαλί, περιγράφοντας συνθήκες συσχετισμών ανάμεσα στα αισθητηριακά πεδία.

Δ. ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΕΦΑΡΜΟΓΩΝ
4.1 ΠΟΛΥΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑΚΕΣ ΜΕΤΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ

Το τελευταίο κομμάτι της έρευνας θα επιδιώξει να κάνει μια σειρά από μετρήσεις στον αστικό χώρο, ώστε μέσα από τα αισθητηριακά φάσματα μιας επιλεγμένης διαδρομής, να επιχειρήσει μια πρώτη ανάγνωση με τη βοήθεια του σχεδιαστικού εργαλείου που συγκρότησε.

Η διαδρομή που επιλέχθηκε, βρίσκεται χωρικά στο κέντρο του Πειραιά και χρονικά στις 21 Ιουνίου 2011 στις 12:00μ. Πρόκειται για μια διαδρομή κατά μήκος ενός βασικού οδικού άξονα της πόλης, της λεωφόρου Ηρώων Πολυτεχνείου με κατεύθυνση προς την Αθήνα και τη στροφή μετά από το γνωστό τοπόσημο του κέντρου, το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, με κατεύθυνση προς τον Πύργο και το Λιμάνι.

Η επιλογή αυτού του αστικού τόπου και της συγκεκριμένης διαδρομής έγινε βάσει μιας σειράς από κριτήρια που σχετίζονται με τις αναζητήσεις της έρευνας και περιέχει σαφώς τα πρωταρχικά αντιληπτικά επίπεδα συγκρότησης των αστικών τόπων, όπως παρουσιάστηκαν στην προηγούμενη υποενότητα. Αρχικά, χαρακτηρίζεται από ήπιο εδαφικό ανάγλυφο, όπου η κτηριακή μάζα είναι οργανωμένη συμφώνα με το ιπποδάμειο σύστημα. Στη συνέχεια, διαθέτει με εμφανή τρόπο πλατώματα που παρεμβάλλονται κατά μήκος της διαδρομής, όπως η πλατεία Τερψιθέας και η κεντρική πλατεία Κοραή. Τέλος, χαρακτηρίζεται τόσο από αστικές διαμορφώσεις πρασίνου, είτε ως μεμονωμένα δέντρα είτε ως όρια, όσο και από στοιχειά νερού, όπως τα δυο σιντριβάνια στην πλατεία Κοραή.

Πιο συγκεκριμένα πλέον, η ερεύνα θα αναλύσει και θα ομαδοποιήσει με βάση τα αισθητηριακά πεδία, εκείνα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στα οποία θα εστιάσει προς ειδικότερη διερεύνηση στο αστικό τοπίο του κέντρου του Πειραιά. Πρόκειται για μια αφαίρεση του μελετητή απέναντι στην πολυπλοκότητα των στοιχείων που συγκροτούν τους αστικούς τόπους και την εξέταση των εντάσεων που δημιουργούν στα αισθητηριακά πεδία κατά την κίνηση. Οι πολυαισθητηριακές μετρήσεις στο κέντρο του Πειραιά θα εστι-

άσουν ειδικότερα στη σχέση *των φυσικών στοιχείων με τα ανθρωπογενή*, όπως εκφράζονται μέσα από το ανάγλυφο, τις φυτεύσεις, τις υδάτινες κατασκευές, την κτιριακή μάζα της πόλης και τη διαμόρφωση των οδών και των πεζοδρομίων. Η επιλογή αυτών των στοιχείων απαιτεί την καταγραφή του εδαφικού ανάγλυφου, της κτηριακής μάζας και των φυσικών στοιχείων, που έγινε με τη βοήθεια της ψηφιακής πλατφόρμας Google earth και Google 3D buildings. Για την εξακρίβωση και βελτιστοποίηση της αποτύπωσης, ο ερευνητής κατέγραψε και επιβεβαίωσε τα στοιχεία μέσα από την προσωπική του βιωματική εμπειρία στη διαδρομή.

Μέσα από την προσωπική περιήγηση επιπρόσθετα, ο μελετητής κατέγραψε μεγάλο αριθμό άλλων ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του κέντρου του Πειραιά, περά από τη σχέση που αναφέρθηκε προηγουμένως, που θα μπορούσαν να αναλυθούν. Τα στοιχειά αυτά θα αναφερθούν σε επομένη υποενότητα ως δυνητικές εντάσεις των αστικών τόπων προς ανάλυση, μέσα από το παράδειγμα της πόλης του Πειραιά. Η διαπίστωση αυτή, υπαγορεύει ότι η τροφοδοσία των στοιχείων προς διερεύνηση μπορεί να λειτουργήσει τόσο σε επίπεδο τοπικότητας και προσωπικής καταγραφής όσο και υπερτοπικής ή δικτυακής ανάγνωσης των αστικών τοπίων.

Οι πολυαισθητηριακές μετρήσεις παρουσιάζονται στις αναπαραστάσεις που ακολουθούν, με βάση τα τρία και ενδεχομένως πρωταρχικά στοιχεία που συγκροτούν γενικότερα τους αστικούς τόπους και ειδικότερα το κέντρο του Πειραιά.

4.2 ΕΝΔΕΧΟΜΕΝΕΣ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑΚΩΝ ΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ

Μελετώντας τα αισθητηριακά φάσματα, αναδύονται τα πρώτα στοιχεία αναλύσεων για το αστικό τοπίο του Πειραιά και τη συγκεκριμένη διαδρομή. Παρατηρούμε ότι στην αναπαράσταση της συμπλοκής του απτικού πεδίου, υφίστανται περιοχές που γίνονται πολύ έντονες, όπως στην αρχή των διαστημάτων [A1-A2], [A6-A7] και [A11-A12]. Η ένταση σε αυτή την περίπτωση ερμηνεύεται σύμφωνα με όρους χρωματικής σύνθεσης, καθώς κάθε στρώση χρώματος πολλαπλασιάζει την έντασή του. Σε αυτές τις περιοχές παρατηρούνται επιπρόσθετα και εντάσεις στα άλλα δύο αισθητηριακά πεδία, ενώ η μεγαλύτερη απτική ένταση καταγράφεται στο διάστημα [A7-A9].

Παρατηρώντας το διάστημα [A7-A9] που αποτελεί τη στροφή γύρω από το Δημοτικό θέατρο του Πειραιά και συγκρίνοντάς τη με τη βιωματική εμπειρία που διαθέτει ο μελετητής, η πρώτη σκέψη που έρχεται στο προσκήνιο είναι ότι οι διαδρομές γύρω από το Δημοτικό Θέατρο, έχουν μια ιδιαιτερότητα σε σχέση με τις άλλες. Η πολυετής βιωματική εμπειρία του ερευνητή με το αστικό τοπίο του Πειραιά, επιβεβαιώνει αυτή τη θέση.

Η παρατήρηση αυτή μπορεί να συνδέεται με ένα σχετικό υποκειμενισμό, παρ' όλα αυτά το ενδιαφέρον βρίσκεται στο ότι δεν περιγράφεται ως μια διαδρομή με συγκεκριμένη αισθητική αξία, μια διαδρομή καλή ή κακή δηλαδή, αλλά στο γεγονός ότι ανάμεσα σε πολλές διαδρομές στο κέντρο του Πειραιά είναι διακριτή. Σε αυτό σημείο ακριβώς μπορεί να υποστηριχθεί ότι πρόκειται για μια διαδρομή που διαφέρει σε σχέση με άλλες διαδρομές και άρα διαθέτει μια ταυτότητα ή ένα συγκεκριμένο χαρακτήρα.

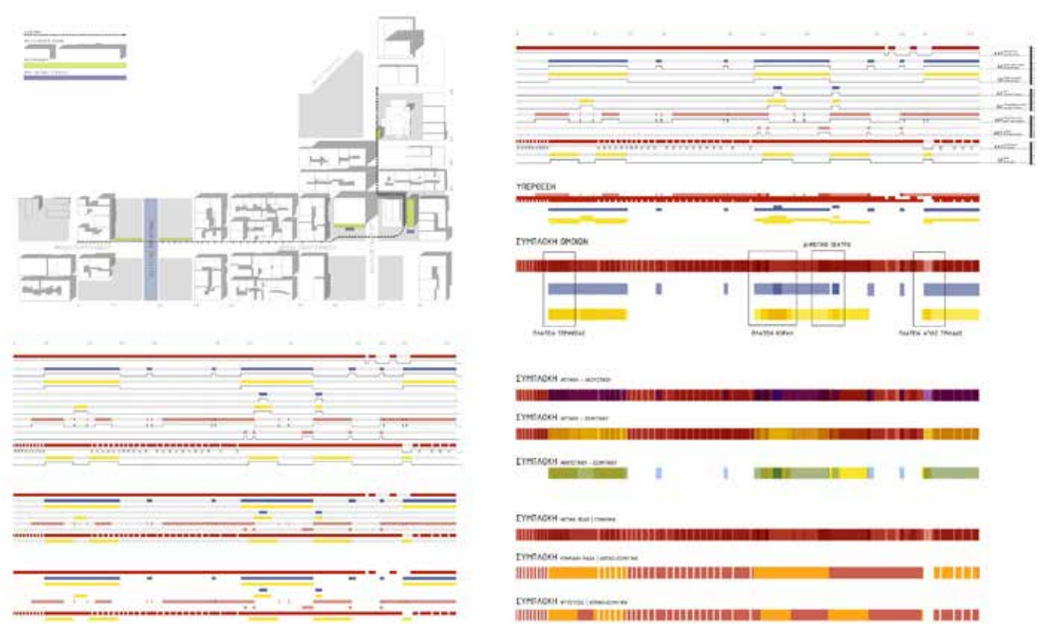
Η πρώτη επομένως ενδεχόμενη ανάλυση των αισθητηριακών φασμάτων υποδεικνύει ότι στα σημεία μέγιστης έντασης, το αστικό τοπίο συνδέεται με έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα.

Επιπρόσθετα, η παρατήρηση και των υπόλοιπων σημείων μέγιστης έντασης που αναφέρθηκαν, συνδέονται επίσης με έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα. Πρόκειται για τη χωρική εμπειρία της προσέγγισης μια πλατείας μέσα από τον αστικό ιστό, όπως συμβαίνει διαδοχικά στην πλατεία Τερψιθέας – Κοραή και Αγίας Τριάδας, ενισχύοντας την παραπάνω θέση.

Στη συνέχεια, παρατηρώντας ιδιαίτερα τα φάσματα συμπλοκής ανόμοιων πεδίων, αλλά ακόμα και επιλεγμένων στοιχείων των αστικών τόπων, διακρίνεται η *επανάληψη μοτίβων* [patterns] που σχετίζονται με συγκεκριμένες χωρικές εμπειρίες. Τα μοτίβα αυτά είτε αποτελούν επαναλήψεις χρωματικών ποιοτήτων, διαστήματα δηλαδή που εμφανίζονται χρώματα όπως το μωβ, το καφέ ή το πράσινο, [A1-A3], [A6-A7], [A11-A12] είτε ακόμα και επαναλήψεις δομικών συσχετισμών [A-A1], [A4-A5] σε διαφορετικές διάρκειες χρόνων. Στην τελευταία περίπτωση, παραδείγματος χάρη, έχουμε μια επανάληψη της χωρικής εμπειρίας της κίνησης σε ελαφριά κλίση υπό τη σκιά διαδοχικών δέντρων, εμπειρία που σταδιακά κορυφώνεται.

Η δεύτερη επομένως ενδεχόμενη ανάλυση των αισθητηριακών φασμάτων υποδεικνύει ότι υφίσταται ένας πιθανός συσχετισμός ανάμεσα σε μοτίβα αισθητηριακών φασμάτων και χωρικών εμπειριών.

Οι συσχετισμοί αυτοί δεν θα αναπτυχθούν στην παρούσα έρευνα, καθώς απαιτείται μεγάλο δείγμα περιπτώσεων προς ανάλυση για να καταλήξουμε σε ασφαλή συμπεράσματα. Το ενδιαφέρον εδώ, παρ' όλα αυτά, δεν είναι ο μονοσήμαντος συσχετισμός των μοτίβων με χωρικές εμπειρίες ως μέθοδος καταγραφής, αλλά πολύ περισσότερο η δυνατότητα του καθορισμού του ερευνητή μιας τοπικής χωρικής εμπειρίας ως συγκεκριμένου φάσματος και η ύστερη ανάλυσή της σε συνολικό πλαίσιο.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Gibson, J. J. (1983) *Senses considered as perceptual systems.* Connecticut: Greenwood Press.

Gibson, J. J. (2002) *Η οικολογική προσέγγιση στην οπτική αντίληψη.* Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Langer, M. (1989) *Merleau-Ponty' s phenomenology of perception: a guide and commentary.* Hampshire: Macmillan.

Lynch, K. (1960) *The image of the city.* Cambridge MA: MIT press.

Merleau-Ponty, M. (1968) *The visible and the invisible.* Evanston: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (1991) *Η αμφιβολία του Σεζάν: το μάτι και το πνεύμα.* Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Pallasmaa, J. (1996) *The eyes of the skin.* London: Academy Group LTD.

Panofsky, E. (1991) *The perspective as symbolic form.* New York: Urzone.

Scully, V. (1979) *The Earth, the Temple and the Gods: Greek Sacred Architecture.* London: Yale University Press.

Weiss, A. (1995) *Mirrors of Infinity.* United States of America: Princeton Architectural Press.

Zardini, M. (ed.) (2005) *The sense of the city.* Canadian Centre for Architecture and Lars Muller.

Δοξιάδης, Α. Κ. (2006) *Κείμενα, σχέδια, οικισμοί.* Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος.

Λιάπης, Ι. (1963) *Η αίσθησις και η αισθητική του χρώματος.* Αθήνα: ΕΜΠ.

Μωραΐτης, Κ. (2005) *Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου*. Αθήνα: ΕΜΠ.

Πετράς, Τ., Φάρκωνας, Ι. (2009) 'Η οπτική εμμονή και η διεύρυνση της πολιτιστικής προσβασιμότητας: Μουσειακοί χώροι για άτομα Μειωμένης όρασης', Ερευνητική Εργασία – Διάλεξη. Αθήνα: Ε.Μ.Π.

Πετράς, Τ. (2011α) 'Vaux Le Vicomte: Τοπιακή συγκρότηση και οπτική αντίληψη', Μεταπτυχιακή εργασία στο ΔΠΜΣ Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός. Αθήνα: ΕΜΠ.

Πετράς, Τ. (2011β) 'Αόρατες Σχέσεις Γειτνίασης', Μεταπτυχιακή εργασία στο ΔΠΜΣ Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός. Αθήνα: ΕΜΠ.

ΕΜΠΟΡΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ: ΙΧΝΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ ΚΑΠΟΥ ΜΑΚΡΙΑ ΚΑΙ Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ ’80

Καφαντάρης Φάνης
Αρχιτέκτων, ΜΔΕ ΕΜΠ, Υ/Δ ΕΜΠ

επιβλέπων: Σταυρίδης Σταύρος
σύμβουλοι: Γιώργος Παρμενίδης
Παναγιώτης Τουρνικιώτης

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αντικείμενο αυτής της μελέτης αποτελεί η διερεύνηση της πρώτης εμφάνισης του κτιριακού τύπου των εμπορικών κέντρων στην Ελλάδα που διαπιστώνεται πως ανεγείρονται στην Αθηναϊκή μητρόπολη μαζικά τη δεκαετία του ‘80. Η παράθεση των χαρακτηριστικών τους που εντοπίζονται μέσα από τη σύγχρονη καταγραφή τους στα προάστια και στα κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά, πλάι στα ίχνη των συνθηκών που ‘γέννησαν’ τα *εμπορικά κέντρα* στα δυτικά προάστια των ΗΠΑ και τις ‘μεταπολεμικές’ ευρωπαϊκές πόλεις, επιδιώκει να αναδείξει το αποτέλεσμα της μεταφοράς αυτής ως το υπόλοιπο μίας αφαιρετικής διαδικασίας που συνέβη τοπικά, τόσο σε κτιριακό όσο και σε πολεοδομικό επίπεδο, κατά την ανάπτυξη των εμπορικών κέντρων εκεί ως αποτύπωμα του πρωτότυπου μοντέλου.

Η γεωγραφική αυτή μετακίνηση φανερώθηκε ως απογύμνωση δομικών στοιχείων του *πρωτότυπου* και εκδηλώθηκε τόσο στο εξαιρετικά μικρό μέγεθος των εγχώριων παραδειγμάτων, όσο και στην αδύναμη σύνθεση του κτιριολογικού τους προγράμματος και στις μορφολογικές ιδιομορφίες που προέκυψαν κατά τη χωροθέτησή τους στην άτακτη διάχυση του πολεοδομικού συγκροτήματος της πρωτεύουσας στα προάστια, μέσα σε μία υπέρμετρα ενθουσιώδη μεταφορά που διεκδίκησε αποδεικτικό ρόλο προσχώρησης στο δυτικό παράδειγμα. Στο πλαίσιο αυτής της έρευνας, τα *εμπορικά κέντρα* αυτής της περιόδου αποτέλεσαν δείκτη μεταλλαγών, όχι μόνο του εμπορίου και των καταναλωτικών προτύπων αλλά ταυτόχρονα και της σύγχρονης πολεοδομικής συνθήκης που διαπιστώνεται πως ωρίμασε στο λεκανοπέδιο σταδιακά, ευνοώντας τρεις δεκαετίες μετά, την εκ νέου και επιχειρηματικά επιτυχημένη, επανεισαγωγή του πρωτότυπου.

ABSTRACT

Object of this study is the investigation of the first introduction of the shopping-center building type in Greece which emerged in the Athenian metropolis during the ‘80s. The juxtaposition of the elements composing the first *shopping-centers* in the suburbs and the city centers of Athens and Piraeus, collected through original recordings in which we proceeded, alongside the traces of the conditions that gave ‘birth’ to the prototype model in the western suburbs in the USA and the postwar European cities, seeks to highlight this prototype-transfer-process as the remainder of a subtractive act which occurred during the localized development of the model in different levels as a footprint of the original complete prototype.

This geographical displacement was expressed as a stripping of the structural components of the original, manifested in the extreme size reduction in the domestic examples, their weak program composition and the morphological peculiarities which emerged in the suburban sprawl of Athens as a result of an overly enthusiastic adaptation that claimed proof of entering the western paradigm. The shopping-centers of this period hold a shift index position for the present research, not only in retail and consumption patterns but also for the contemporary urban transition of Athens metropolis as a whole. A shift that expanded gradually three decades later, revealed through the successful re-introduction of the original.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα *εμπορικά κέντρα* -ο κτιριακός τύπος του *εμπορικού κέντρου*- συνώνυμα κάποτε μίας 'νέας εποχής', βρέθηκαν από την πρώτη κιόλας στιγμή της εμφάνισής τους στην κορυφή του καταναλωτικού στίβου των σύγχρονων πόλεων και ταυτίστηκαν με το όραμα μίας κοινωνίας που απαίτησε άνεση, ταχύτητα, ασφάλεια, ευχάριστο περιβάλλον, κλιματισμό, εύκολη στάθμευση και λάμψη. Στην πορεία τους από τις ΗΠΑ μεταπολεμικά, όπου και πρωτοεμφανίζονται, στο πέρασμά τους στην κεντρική και βόρεια Ευρώπη και τον υπόλοιπο 'ανεπτυγμένο' κόσμο στη συνέχεια και την εμφάνισή τους τελικά και στην Ελλάδα, τα *εμπορικά κέντρα* μεταλλάσσονται μορφολογικά και λειτουργικά, αναπαράγονται και πληθαίνουν, εξασφαλίζοντας σταθερά μία θέση στη σύγχρονη πολεοδομική πραγματικότητα.

Η πρώτη περίοδος εμφάνισής τους στην Ελλάδα αποτελεί το αντικείμενο διερεύνησης αυτής της μελέτης, επιχειρώντας την ανασύνθεση αυτού που η περιπλάνησή μας στα πρώτα *εμπορικά κέντρα* των προαστίων της Αθήνας αποκάλυψε: κτίρια 'φαντάσματα', φανερώματα δηλαδή εκείνου που έχει εκλείψει. Παραθέτοντας ίχνη των συνθηκών που 'γέννησαν' τα *εμπορικά κέντρα* στις δυτικές μητροπόλεις και τα προάστιά τους με αυτές που αναπαρήγαγαν το πρωτότυπο μοντέλο στην Ελλάδα -την αναζήτησή τους ουσιαστικά- επιχειρείται εδώ η περιγραφή τόσο του νεόφερτου αυτού κτιριακού τύπου ως αναδυόμενης κατασκευής εγχώρια, όσο και η αναζήτηση εν μέρει της πόλης μέσα από αυτό. Προτείνεται εδώ, η ανάγνωση του, ως δείκτη μεταλλαγών για το αστικό πεδίο.

Για τους σκοπούς της μελέτης αυτής, την περίοδο Μάης-Οκτώβρης 2010 πραγματοποιήθηκε έρευνα πεδίου σε δεκαέξι προάστια και στα δύο μητροπολιτικά κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά, όπου καταγράφηκαν 100 *εμπορικά κέντρα* της πρώτης περιόδου στην οποία εστιάζουμε. Τα δελτία αναλυτικής καταγραφής, η χαρτογράφηση και η φωτογραφική τεκμηρίωση, η αναζήτηση και συλλογή πρωτότυπων σχεδίων και συμβολαίων αλλά και άρθρων και δημοσιευμάτων εκείνης της περιόδου μαζί με συνεντεύξεις και συνομιλίες που πραγματοποιήσαμε με ιδιοκτήτες καταστημάτων σε *εμπορικά κέντρα* αλλά και με κατοίκους των περιοχών στις οποίες κινηθήκαμε καθώς και με εργολάβους και αρχιτέκτονες που συμμετείχαν στο στάδιο της μελέτης και της κατασκευής, αποτέλεσαν το υλικό μελέτης, η επεξεργασία του οποίου επεδίωξε να προσδιορίσει περισσότερο συγκεκριμένα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτού που θα χαρακτηρίσουμε στη συνέχεια ως 'άκυρη εκκίνηση' για τα εμπορικά κέντρα της δεκαετίας του '80.

Παράλληλα, ως προς το *πρωτότυπο* μοντέλο, εκτός από γενικότερες βιβλιογραφικές αναφορές, επιχειρήθηκε η αξιοποίηση μελετών και συγγραμμάτων που συντάσσονται έως τα τέλη της δεκαετίας του '70 που είναι και η στιγμή εμφάνισης των *εμπορικών κέντρων* εγχώρια. Είτε πρόκειται για μελέτες που εστιάζουν στα *εμπορικά κέντρα* είτε για έργα που περιγράφουν αναδυόμενους χαρακτήρες στις δυτικές μητροπόλεις εκείνη την περίοδο, η ειδικότερη ανάγνωσή τους έθεσε ως στόχο τον εντοπισμό συνεχειών ή ασυνεχειών σε 'πρώτο χρόνο' κατά τη μεταφορά του *πρωτότυπου* στην Ελλάδα. Αντίστοιχα, μία αντίστροφη ματιά από το τώρα της Αθηναϊκής μητρόπολης προς τα πίσω, υποθέτουμε πως αναδεικνύει διεργασίες που συνέβαλαν με την απουσία τους στην παρακμή

των *εμπορικών κέντρων* αυτής της περιόδου από τη μία, αλλά και από την άλλη στην αυξημένη δυναμική των σύγχρονων σε εμάς *mall*s που κατασκευάστηκαν στα προάστια μετά το 2000.

Α. ΙΧΝΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ ΚΑΠΟΥ ΜΑΚΡΙΑ

Τα πρώτα *ολοκληρωμένα εμπορικά κέντρα* (*shopping centers, shopping malls*) σημειώνεται πως κατασκευάζονται αμέσως μετά τον πόλεμο στα προάστια των αστικών κέντρων της Βόρειας Αμερικής (Crawford, 1992 κ.ά.) και εξελίσσονται, σταδιακά και σε όλα τα επίπεδα, τις δύο επόμενες δεκαετίες. Αν και συχνά υπογραμμίζεται η συγγένεια του τύπου αυτού με τις εμπορικές *στοές* του 19ου αιώνα και ενίοτε (σε μία έξαρση περιγραφών) με τα ανατολίτικα παζάρια (π.χ. Crawford, 1992: 21 και Dovey, 1999: 124 κ.ά.) ή τις στεγασμένες αγορές των αρχαίων χρόνων (π.χ. Gruen και Smith, 1960: 17 και Gosling, 1976: 4), η εδραίωση του *εμπορικού κέντρου* ως χώρου υβριδικής λειτουργίας, σε μία περίοδο όπου δημοσιότητα, κατανάλωση και θέαμα τείνουν να ευθυγραμμίζονται μονοσήμαντα στη σφαίρα του ιδιωτικού και σε χώρους περίκλειστους, περιγράφει μία αλλαγή παραδείγματος 'υπερατλαντικά'.

ΤΟ ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΩΣ ΣΥΝΘΗΚΗ

Για τα χρόνια που ακολούθησαν τον πόλεμο σημειώνονται πολυεπίπεδες πολεοδομικές μετατοπίσεις (παραγωγή-δίκτυα-υποδομές) που οδήγησαν τις δυτικές μητροπόλεις σε συνεχείς και δομικούς μετασχηματισμούς (πρβλ. Zukin, 1993 και Hall, 2014). Σύγχρονος τότε ο Galbraith, επισημαίνει σε αυτό το πλαίσιο, την ανάδυση μίας «αφθονίας» στην παραγωγή, στις ΗΠΑ, υπογραμμίζοντας την ταυτόχρονη εντατική καλλιέργεια κοινής καταναλωτικής συνείδησης (Galbraith, 1958) -ύστερη απόρροια του εκμοντερνισμού της οικονομίας μετά τη βιομηχανική περίοδο επισημαίνει η Zukin (1993: 253)- συνθήκη που διαμόρφωσε σταδιακά έκτοτε ένα σύνολο 'νέων' εγχειρημάτων στο μητροπολιτικό πεδίο συμπεριλαμβανομένων και των *εμπορικών κέντρων*. Ο Baudrillard, μετά τον Galbraith χρονικά και γεωγραφικά 'αλλού', ανοίγοντας το έργο του *Η καταναλωτική κοινωνία* το 1970, παρατηρεί χαρακτηριστικά:

> *Υπάρχει σήμερα ολόγυρα μας κάτι σαν φανταστική προδηλότητα της κατανάλωσης και της αφθονίας, που συγκροτείται από τον πολλαπλασιασμό των αντικειμένων, των υπηρεσιών, των υλικών αγαθών, που συγκροτεί κάτι σαν θεμελιώδη μετάλλαξη της οικολογίας του ανθρώπινου είδους.* (Baudrillard, 1992 [1970]: 13)

Πλάι στην εμπορική πράξη φαίνεται πως 'κτίζεται' κατ' επέκταση στο *εμπορικό κέντρο* ένας νέος κοινωνικός χώρος που ξεπερνά το πρώιμο νεωτερικό σχήμα της μαζικής παραγωγής και έκθεσης στην πόλη και περιστρέφεται γύρω από την πράξη της κατανάλωσης σε ένα τόπο που διεκδικεί την αυτονομία του. Είναι ένας τόπος συνάντησης για την πόλη -όχι στην πόλη[1]- με όχημα την ιδιωτική απελευθέρωση και την ευτυχία του ατόμου όπως την υποσχέθηκε κατ' αντιστοιχία το αυτοκίνητο του Ford λίγα χρόνια πριν (πρβλ. Hall: 2014: 324-385). Έτσι, κατ' αυτό τον τρόπο, συμμετέχει σε αυτό που η Jacobs (1961: 338) ονομάτιζε ως «κα-

νένας τόπος» [Noplace][2] περιγράφοντας με τη λέξη αυτή την τυποποίηση και την ομογενοποίηση των χαρακτηριστικών που συνθέτουν τις πόλεις σε διαφορετικά επίπεδα εντατικά μετά τη δεκαετία του ‘50.

Πρόσθετα με το παραπάνω, η ταχεία *αστική διάχυση* της μαζικής και άτακτης εγκατάστασης κατοίκων σε προάστια, άνοιξε στο δυτικό κόσμο μία νέα γεωγραφική συνθήκη: αυτή της σχετικής απόστασης, της διασποράς και της απομόνωσης (πρβλ. Zukin, 1993: 138-145 και Sorkin, 1992: xi-xii). Η απουσία περιοχών εμπορίου και χώρων συνάντησης στα προάστια, σε συνδυασμό με την άμεσα διαθέσιμη προς εκμετάλλευση γη και τη χαμηλή της αξία σημειώνεται πως αποτέλεσαν παράγοντες που συνέβαλαν ουσιαστικά στην ανάπτυξη και τη συστηματοποίηση του κτιριακού μοντέλου που μελετάμε (Gosling και Maitland, 1976). Ο Gruen, αποκαλούμενος συχνά και ‘πατέρας’ των *εμπορικών κέντρων* (Kowinski, 1985, Crawford, 1992, Longstreth, 1997 κ.ά.), γράφει το 1960 στη μελέτη του για τα *εμπορικά κέντρα* πως κεντρικό ρόλο για την περαιτέρω ανάπτυξη των προαστίων όφειλε να έχει η επίλυση της «χαοτικής» κατάστασης που επικρατούσε ήδη εκεί [«chaotic suburbia»] και η διασφάλιση της «ελευθερίας» να μπορεί ο κάτοικος τους να προσεγγίσει την «ευτυχία» (Gruen και Smith, 1960: 21-23). Τα εμπορικά κέντρα για τον Gruen ήταν ο αναγκαίος πυρήνας για την ανασυγκρότηση της τοπικής κοινωνίας στην αχανή περιφέρεια των μητροπόλεων: άλλωστε το πρόθεμα shopping- (ψωνίζω) και όχι selling- (εμπορεύομαι) υποστηρίζει πως σκόπιμα θέτει τον επισκέπτη-καταναλωτή ‘εμπρός’ σε αυτή τη νέα συνθήκη.[3] Κριτικά, στον άξονα αυτό, σχολιάζοντας η Crawford (1992: 20) τις περιπτώσεις *εμπορικών κέντρων* του μεσοπολέμου ως «άκυρες εκκινήσεις», εστιάζει στην προπολεμική ανωριμότητα των προαναφερθέντων παραμέτρων συνολικά και εξηγεί πως η μεταπολεμική ωρίμανσή της νέας συνθήκης είναι που ορίζει το μοντέλο ως ολοκληρωμένο σχήμα πέρα από την πρώτη εμφάνιση ενός κτιριακού πρότυπου με πυρήνα λειτουργίας του το εμπόριο.

Στα χρόνια που ακολούθησαν βέβαια, στον αντίποδα της υποσχόμενης επιχειρηματικά λειτουργίας τους, και ειδικότερα από τα τέλη της δεκαετίας του ‘80 μέχρι σήμερα, τα *εμπορικά κέντρα* βρέθηκαν να αποτελούν (μεταξύ άλλων) πυρήνα έντονης κριτικής: Η αναφορά σε συνθήκες χειραγώγησης και αποκλεισμού, κοινωνικής εσωστρέφειας και αποξένωσης, τυποποίησης και ελέγχου αποτελούν σταθερά συστατικά στοιχεία μίας πολεμικής (ενδ. Βλ. Dovey, 1999) που περιέγραψε και εξακολουθεί να περιγράφει έτσι τη θέση των εμπορικών κέντρων στην παγκόσμια γραμματική *του* μετασχηματισμού των πόλεων τοπικά. Η Zukin (1993: 268) εμφατικά επισημαίνει πως οι πόλεις ανά τον κόσμο σταδιακά μετατράπηκαν σε σημεία-κόμβους της παγκόσμιας τάξης του *κεφαλαίου*, εκφέροντας ταυτόχρονα, με τρόπο τοπικό, παγκόσμιες οικονομικές και κοινωνικές δυνάμεις: εκεί εγγράφονται τα εμπορικά κέντρα. Υπερθεματίζοντας η Crawford θα σχολιάσει πως «ο κόσμος του *εμπορικού κέντρου* έχει γίνει πια ο ίδιος ο κόσμος» (1992: 30).

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΟΥ ΚΤΙΡΙΑΚΟΥ ΤΥΠΟΥ: ΗΠΑ ΚΑΙ ΕΥΡΩΠΗ

ΗΠΑ

Ήδη από το 1976 -χρονολογία που θα αξιοποιήσουμε στη συνέχεια για τα πρώτα *εμπορικά κέντρα* στην Ελλάδα– οι Gosling και Maitland (1976)[4] καταγράφουν όχι μόνο τα διαδοχικά χρονικά στάδια ανάπτυξης και εξέλιξης του κτιριολογικού προγράμματος και της μορφολογίας των *εμπορικών κέντρων*, αλλά και το πέρασμα του *πρωτότυπου* από τις ΗΠΑ στην Ευρώπη και από τα προάστια στο κέντρο. Εντοπίζοντας τρία στάδια έως τις αρχές του 1970, υποστηρίζουν την εδραίωση των βασικών μορφολογικών χαρακτηριστικών του μοντέλου, ενώ αργότερα σημειώνεται πως το κλείσιμο της δεκαετίας του ’70 αποτέλεσε την εκκίνηση μίας νέας πορείας για τα *εμπορικά κέντρα* περισσότερο εξειδικευμένων χαρακτηριστικών που επικάθησαν στο πρωτότυπο μοντέλο όπως βρέθηκε διαμορφωμένο μέχρι τότε (πρβλ. Maitland, 1985: 163 και Crawford, 1992:25).

Τα πρώτα *εμπορικά κέντρα* που αποτέλεσαν ολοκληρωμένο παράδειγμα στο σύνολο των -εδραιωμένων πλέον- χαρακτηριστικών (διαχείριση-θέση-μέγεθος-πρόγραμμα-απεύθυνση) περιτριγυρίζονται από εκατοντάδες θέσεις στάθμευσης και χωροθετούνται πλάι στους αυτοκινητοδρόμους[5]. Το μέγεθός τους αγγίζει συχνά τα 100.000 τ.μ. (GLA).[6] Τα καταστήματά τους αναπτύσσονται γύρω από ένα πλέγμα διαδρόμων, δεν είναι στεγασμένα και συνήθως είναι ισόγεια. Βασικό χαρακτηριστικό της μετάβασης από το πρώτο αυτό στάδιο στο επόμενο, σύμφωνα με τους Gosling και Maitland (1976: 20-24), αποτελεί η στέγαση των διαδρόμων και η απλοποίηση των κινήσεων ενώ η περισσότερο συστηματική μελέτη στο σχεδιασμό και τη διάρθρωση των χώρων σημειώνεται πως σταθεροποιεί σε σημαντικό βαθμό το μοντέλο -και επιχειρηματικά- που πλέον αναζητά τους τρόπους να τραβήξει δυναμικά τον κάτοικο των προαστίων εντός και να τον παρασύρει σε καταναλωτικούς ρυθμούς. Σε αυτό τον άξονα εμφανίζονται και τα πρώτα εγχειρίδια ολοκληρωμένου σχεδιασμού *εμπορικών κέντρων*, που διατείνουν τον προγραμματισμό διασφάλισης της επιχειρηματικής επιτυχίας τους πολύπλευρα με στόχο τη μακροπρόθεσμη βιωσιμότητα του μοντέλου (πρβλ. Gosling και Maitland, 1976: 28-47 και Crawford, 1992: 6-10). Για το λόγο αυτό, για παράδειγμα, πολυκαταστήματα και σούπερ-μάρκετ προτείνεται να συμπεριλαμβάνονται πάντα στο λειτουργικό πρόγραμμα των εμπορικών κέντρων -αποτελώντας τις «άγκυρες» ή τους «μαγνήτες»- όπως θα ονομαστούν, εξαιτίας της αυξημένης επισκεψιμότητας που από μόνα τους αυτά τα καταστήματα πετυχαίνουν. Στο τρίτο στάδιο που ακολουθεί, ο χώρος αποκτά κεντρικό κλιματισμό και τεχνητό φωτισμό, τα συγκροτήματα επεκτείνονται ομοιόμορφα σε ορόφους, ενώ συμπληρωματικές δραστηριότητες αναψυχής εισάγονται συστηματικά, οριοθετώντας με σαφήνεια πλέον το σχήμα πέρα από την απλή εμπορική του λειτουργία.

Η τελευταία αυτή περίοδος είναι σημαντική όμως, και για άλλους λόγους. Τα *εμπορικά κέντρα*, έχοντας αγγίξει στα προάστια ένα πρώτο όριο κορεσμού αλλά και παρακμής, στρέφονται τώρα συστηματικά στο εσωτερικό των πόλεων, προσαρμόζονται αναλόγως (συρρίκνωση μεγέθους, άνοδος σε ύψος κ.ά.) και επαναπροσδιορίζουν τις προγραμματικές τακτικές τους (Crawford, 1992: 25). Ο τύπος αυτός που περιγράφεται ως «ενσωματωμένος» [integrated] σημειώνεται πως συμπίπτει (και ταυτόχρονα υποστηρίζει) με τη δυναμική είσοδο μονοπωλιακών εμπορικών συμφερόντων στον πυρήνα των αστικών κέντρων (Jacobs, 1961). Ταυτόχρονα, την περίοδο αυτή, το μοντέλο εξαπλώνεται εντατικά στην Ευρώπη.

ΕΥΡΩΠΗ

Οι ευρωπαϊκές μητροπόλεις τα χρόνια που ακολούθησαν τον πόλεμο, σημειώνεται πως βρέθηκαν εξίσου σε μία κατάσταση καθολικού πολεοδομικού επαναπροσδιορισμού, συχνά κοιτάζοντας το παράδειγμα των ΗΠΑ (ενδ. Hall, 2014: 362-384) μέρος του οποίου είναι και τα *εμπορικά κέντρα* τα οποία προσαρμόζονται στην ευρωπαϊκή αστική συνθήκη. Την προσαρμογή αυτή παρατηρεί ο Logan, σχολιάζοντας πως σε αντίθεση με την Αμερική όπου τα *εμπορικά κέντρα* αναπτύσσονται ανεξάρτητα στην χαμηλής οικονομικής αξίας ύπαιθρο των προαστίων και περιγράφονται ως «ισχυρή μηχανή εμπορίου που ανταποκρίνεται στις επιταγές της οικονομίας της αγοράς» (Logan, 1973: 98), στην Ευρώπη ενσωματώνονται στα διευρυμένα σχέδια αναπλάσεων και αναβάθμισης των υποδομών των ιστορικών κέντρων ή των νέων τότε περιφερειακών πολεοδομικών συγκροτημάτων, συχνά σε κεντρικούς σιδηροδρομικούς σταθμούς και σε συγκοινωνιακούς κόμβους.[7] Εμφατικά σημειώνεται πως στην Ευρώπη οι ίδιες οι δημοτικές αρχές αναλαμβάνουν το ρόλο του «επενδυτή» για την ανασυγκρότηση των πυρήνων τους (Crawford, 1992: 28 και Καρύδης, 1991: 200).[8]

Στην Ευρώπη ο *ενσωματωμένος* τύπος αναπτύσσεται πρώτα, ενώ τα *περιφερειακά εμπορικά κέντρα* ακολουθούν εντατικά, αρκετά πιο μετά, ξεπερνώντας την περίοδο που εξετάζουμε.[9] Η συγκριτικά μικρότερη διαθέσιμη επιφάνεια γης και η γενικότερα υψηλή αξία της, η μεγαλύτερη πληθυσμιακή πυκνότητα και η καθυστέρηση στην ανάπτυξη της αυτοκίνησης και των αντίστοιχων δικτύων (Hall, 2014: 328, 365), παράγουν κατά κανόνα μικρότερα και πολυώροφα σχήματα. Σε αντίθεση όμως με τις ΗΠΑ, τα παραδοσιακά ευρωπαϊκά πολυκαταστήματα [department stores] αλλά και οι νέες υπεραγορές [hypermarches] συνεχίζουν να αναπτύσσονται ανεξάρτητα και δεν προσχωρούν στο νέο μοντέλο. Το κενό που προκύπτει στο λειτουργικό πρόγραμμα των *εμπορικών κέντρων,* υπερθεματίζεται από τη μίξη των χρήσεων και επινοούνται διάφοροι πυρήνες ειδικού ενδιαφέροντος (Gosling και Maitland, 1976: 23). Επιπρόσθετα, στη ροή των πολεοδομικών εξελίξεων στην περιφέρεια των αστικών κέντρων, δημιουργούνται *εμπορικά κέντρα* με σημαντικά μικρότερη επιφάνεια από το πρωτότυπο που δεν ξεπερνά τα 10.000 τ.μ. (GLA).[10] Αν και εμφανίζουν συγκροτημένη δομή, σημειώνεται πως δεν καταφέρνουν να αποκτήσουν ουσιαστικό ρόλο πολεοδομικού κέντρου για τους εκεί οικισμούς και η δυναμική τους εξαρτάται από σχετικά εξειδικευμένες χρήσεις[11] (Gosling και Maitland, 1976: 98). Τα μικρά αυτά *εμπορικά κέντρα* δεν εμφανίζονται μόνο στην Ευρώπη, αλλά και στις ΗΠΑ (Maitland, 1985: 162) και το κλείσιμο της δεκαετίας του ‘70 βρίσκει το μοντέλο σε πλήρη ανάπτυξη παραλλαγών μεγέθους, μορφολογίας και τύπου.

Η ΑΡΧΗ ΜΙΑΣ ‘ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ’ ΤΩΝ ΕΜΠΟΡΙΚΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ: ΤΑ ΠΡΟΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΑ

Ανοίγοντας μία παρένθεση αξίζει εδώ να σημειωθούν σύντομα, για λόγους που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια, ορισμένα από τα στοιχεία που παρουσιάζονται στο πρώτο ολοκληρωμένο εγχειρίδιο για *εμπορικά κέντρα* που συντάσσεται το 1960 από τους Gruen και Smith.[12] Με τίτλο *Shopping Towns USA* και με υπότιτλο *The planning of Shopping Centers* υπογραμμίζεται όχι μόνο ο εξειδικευμένος σχεδιασμός

που απαιτείται για την ανάπτυξη του μοντέλου, αλλά σημειώνεται εμφατικά η είσοδος των πόλεων στη νέα εποχή: αυτή της κατανάλωσης.

Το πρώτο κεφάλαιο έχει τίτλο «τα προαπαιτούμενα» (Gruen και Smith, 1960: 21) προδιαγράφοντας ουσιαστικά πως οι προϋποθέσεις επιτυχίας ενός *εμπορικού κέντρου* και ορίζονται, και είναι μετρήσιμες. Η ύπαρξη ενός κεντρικού επενδυτή-διαχειριστή, η μέτρηση της καταναλωτικής δυναμικής της περιοχής που επιλέγεται, η ορθή εκλογή οικοπέδου που θα εξασφαλίσει κατασκευαστική ευκολία, η γειτνίαση με δίκτυα και κόμβους μετακινήσεων και η κατάλληλη μεθόδευση των κεντρικών ρυθμιστικών και πολεοδομικών προγραμματισμών, αποτελούν τη βάση μίας διαδικασίας που περιγράφεται διεξοδικά και φτάνει μέχρι τη σύνθεση των διαφορετικών τύπων καταστημάτων και το σχεδιασμό των επί μέρους στοιχείων τους. Κομβική παρατήρηση στη μελέτη Gruen και Smith είναι πως κανένα από τα στοιχεία αυτά δεν εμφανίζεται υποδεέστερο έναντι κάποιου άλλου. Διαπιστώνουμε συνεπώς ότι τα *εμπορικά κέντρα* είναι το αποτέλεσμα μίας αυστηρής πρακτικής, που προϋποθέτει σχεδιαστικό έλεγχο σε όλα τα επίπεδα.[13]

Β. Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΩΝ ΕΜΠΟΡΙΚΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ ‘80

Αν και η παρακάτω περιγραφή κάνει μία απόπειρα να τακτοποιήσει στον άξονα του χρόνου διαδοχικές μετατοπίσεις στην πολεοδομική ανάπτυξή της πρωτεύουσας προκειμένου να περιγράψει τη στιγμή εμφάνισης των πρώτων *εμπορικών κέντρων* εγχώρια, πρέπει να επισημανθεί πως τα όρια των αλλαγών που σημειώνονται είναι ρευστά στην πραγματικότητα και συχνά αλληλεπικαλύπτονται. Αντίστοιχα η περιγραφή ενός *εμπορικού κέντρου* ως ’πρώτο’, στηρίζεται τόσο στην αφαιρετική παρακολούθηση μίας σειράς χωρικών συμβάντων, όσο και στην αποτύπωση των δύο λέξεων που τα ίδια τα κτίρια που καταγράφονται δηλώνουν πίσω από το ιδιαίτερο όνομά τους –*Εμπορικό Κέντρο Τάδε*- αφήνοντας ανοιχτό πάντα το ενδεχόμενο να αποτελεί αυτό μία σημειολογική αστοχία.

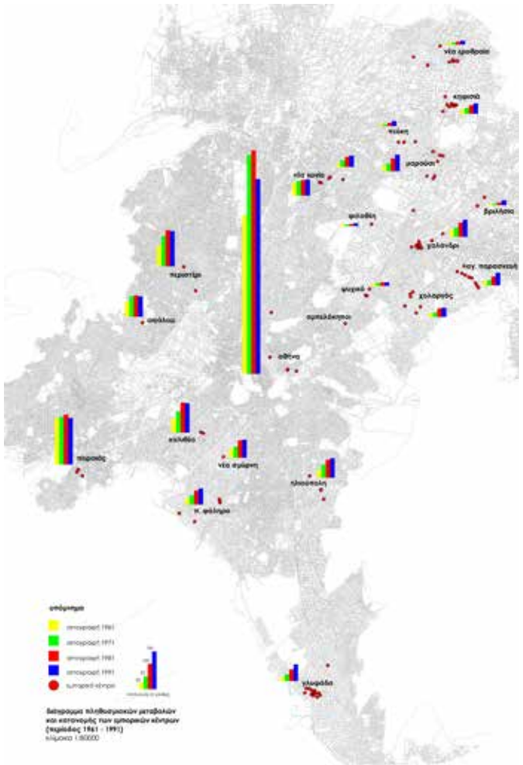
Η ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΛΙΓΟ ΠΡΙΝ: ΤΟ ΚΕΝΤΡΟ, ΤΑ ΠΡΟΑΣΤΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΕΜΠΟΡΙΟ

Τα μεταπολεμικά χρόνια σήμαναν και για την Ελλάδα την έντονη αστικοποίηση. Η εισροή νέων κατοίκων στην Αθήνα από την ύπαιθρο χαρακτηρίζεται «γιγαντιαία» (Σαρηγιάννης, 2000: 158). Παρά το γεγονός όμως πως η δημογραφική μεγέθυνση την περίοδο 1950-1970 έθεσε εντατικά σε προτεραιότητα την ανάγκη πολεοδομικής οργάνωσης του συγκροτήματος της πρωτεύουσας,[14] πρακτικά όποια προσπάθεια ανασυγκρότησής της περιφέρειας και του κέντρου της προτάθηκε ή μελετήθηκε, υλοποιήθηκε εξαιρετικά αποσπασματικά και ετεροχρονισμένα.[15] Η σταθερή αύξηση του πληθυσμού της κεντρικής Αθήνας (ΕΛΣΤΑΤ)[16] και η ταχύτατη ανοικοδόμηση που παρατηρείται από το 1950 και έπειτα- με όχημα κατά κανόνα την ιδιωτική πρωτοβουλία και το σύστημα της *αντιπαροχής*- οδήγησε την πόλη σε συνεχείς μετασχηματισμούς και όρισε το χαρακτήρα της νέας πολεοδομικής συνθήκης που εκτονώθηκε τη δεκαετία του ‘70, με τους ίδιους ακριβώς όρους, και στα προάστια.[17] Αντί της κεντρικής πολεοδομικής αναδιοργάνωσης του πυρήνα της πρωτεύουσας, η λύση ‘σπρώχνεται’ τότε προς την περιφέρεια της, με τρόπο ιδιωτικό και με ανύ-

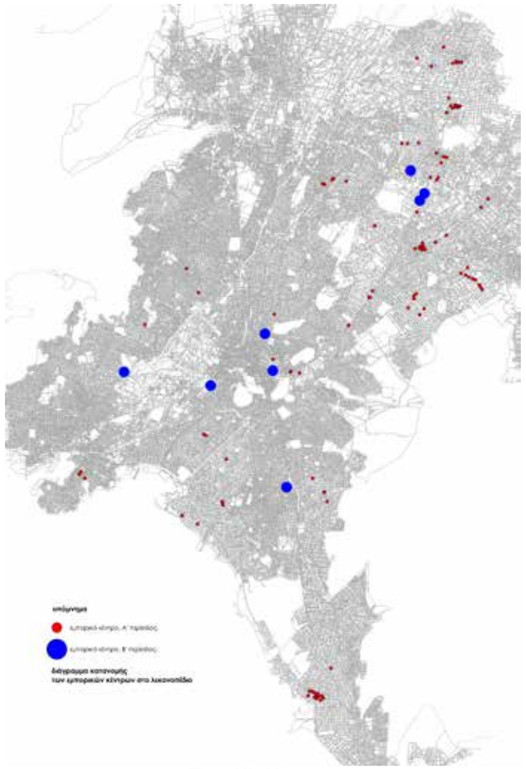
παρκτο ουσιαστικά ρυθμιστικό πλαίσιο. Η πολεοδομική ελευθερία, σε συνδυασμό με τη χαμηλή συνήθως κλίμακα έργων και την ασυντόνιστη κατασκευαστική δραστηριότητα αποτέλεσαν βασικό χαρακτηριστικό της εξόδου από το κέντρο (πρβλ. Καρύδης, 1991 και Σαρηγιάννης, 2000)[18] ορίζοντας έτσι μία απόσταση από το κεντροευρωπαϊκό μοντέλο σχηματοποιώντας με αυτό τον τρόπο την Αθηναϊκή διάχυση στις προαστιακές εκτάσεις.

Τότε, οι μέχρι πρότινος μικροί περιφερειακοί οικισμοί της Αθήνας διογκώνονται (ΕΛΣΤΑΤ)[19] και αναπόφευκτα διεκδικούν τη λειτουργική απεξάρτησή τους από το κέντρο, ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσονται βαθμιαία χρήσεις πλευρικά των υπερτοπικών οδικών αρτηριών που συνδέουν το κέντρο με τα προάστια, αν και χαμηλής δυναμικής αρχικά. Το 'πολυπόθητο' πολυκεντρικό μοντέλο που προτείνεται στα τέλη της δεκαετίας του '70[20] φτάνει ετεροχρονισμένα αποτελώντας πρακτικά μόνο το θεσμικό 'συμμάζεμα'[21] της νέας πολεοδομικής κατάστασης που είχε ήδη διαμορφωθεί εκεί. Η ισορροπημένη λειτουργικά σχέση κέντρου και περιφέρειας δεν επιτυγχάνεται. Ευκατάστατα ή λιγότερο ευκατάστατα, τα προάστια (Λεοντίδου, 1977) παρατηρείται πως αποτέλεσαν ένα αχανές πεδίο επενδυτικής ελευθερίας που αντικατόπτρισε τα ειδικότερα χαρακτηριστικά τους. Το πλήθος, η άτακτη και πυκνή χωροθέτηση μικρών *εμπορικών κέντρων*, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι ενδεικτικό παράδειγμα έκφρασης της συνθήκης αυτής συνολικά (οικιστικής και επενδυτικής).

Μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '60, το εμπόριο βρίσκεται στο μεγαλύτερο ποσοστό του συγκεντρωμένο στα δύο αστικά κέντρα και κυρίως στην Αθήνα όπως σημειώνει σε άρθρο του εκείνη την περίοδο ο Βασιλειάδης (1967) και το κέντρο καλύπτει πλήρως τις ανάγκες του συγκροτήματος της πρωτεύουσας, όχι μόνο σε γενικό εμπόρευμα αλλά και σε βασικά καθημερινά είδη. Η μεγέθυνση της πρωτεύουσας (δημογραφικά και σε επιφάνεια) τα επόμενα χρόνια (ΕΛΣΤΑΤ), η αύξηση των μισθών και της αγοραστικής δύναμης (Ιωακείμογλου και Μήλιος, 1992) και η μετάβαση σε νέα καταναλωτικά πρότυπα και συνήθειες (πρβλ. Μουτσόπουλος, 2006) μεταβάλλει σαφώς τις ισορροπίες στην εμπορική λειτουργία της πόλης, εξέλιξη που φανερώνεται πολύπλευρα. Στο κέντρο, πλάι στις εμπορικές πιάτσες με τα παλιότερα μικρά καταστήματα, εδραιώνουν τη σύγχρονη τότε παρουσίας τους τα Αθηναϊκά πολυκαταστήματα -*Αφοί Λαμπρόπουλοι, Μινιόν, Κατράντζος, Κλαουδάτος, Athenne* κ.ά.- (Χαροντάκης, 1999),[22] ενώ παράλληλα η εμφάνιση *υπεραγορών* προϊόντων και τροφίμων σε υπερτοπικούς οδικούς άξονες (π.χ. λεωφ. Κηφισίας στο Φάρο Ψυχικού)[23] αποκτά ρόλο δείκτη της δημογραφικής 'εξόδου' από το κέντρο, αλλά και απόδειξη αλλαγής της γεωγραφίας του εμπορίου στο συγκρότημα της πρωτεύουσας. Στα προάστια, μία δεκαετία αργότερα, η συνεχιζόμενη αύξηση του πληθυσμού φαίνεται πως αποτέλεσε γρήγορα βασικό παράγοντα πίεσης -αλλά και ευκαιρία- για την ολοκληρωμένη ανάπτυξη των τοπικών κέντρων εμπορίου (ενδ. Καραμάνου και Ροδαλάκης, 1995: 155). Πρώτα σημειώνεται πως εγκαθίστανται εκεί τα σούπερ-μάρκετ (πρβλ. Σταθακόπουλος, 1985 και Βαϊλάκης et al., 1999) ενώ πολύ σύντομα τα εμπορικά καταστήματα των «Αθηνών» εκδηλώνουν την επιθυμία τους να ακολουθήσουν τους πελάτες τους κοντά στις περιοχές που διαμένουν. 'Στέγη' για τη μετεγκατάσταση αυτή προσέφεραν τότε τα *εμπορικά κέντρα*, που πρακτικά



Εικ. 1α: Χάρτης



Εικ. 1β: Χάρτης

ταυτίζονται και ορίζουν τους τοπικούς πυρήνες εμπορίου στα προάστια. Τα νέα αυτά κτίρια παρατηρείται τότε πως «φυτρώνουν σαν τα μανιτάρια» (Βελλιανίτη και Σαχίνογλου, 1986) καθώς η καταναλωτική δυναμική κάθε περιοχής φαίνεται να αντιστοιχίζεται άμεσα με το πλήθος τους.

ΤΟ 'ΠΡΩΤΟ' ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

Ως 'πρώτο' *εμπορικό κέντρο* μπορεί να χαρακτηριστούν ταυτόχρονα πολλά παραδείγματα, υλοποιημένα και μη: απόπειρες που έμειναν στα 'χαρτιά' και άλλες που καθόρισαν την εξέλιξη του τύπου εγχώρια. Το σύνολο αυτών -η διαφορά τους- περιγράφει το πλαίσιο της εισόδου του πρωτότυπου σχήματος εγχώρια.

-Μελέτες

Η πρώτη σχεδιαστική αναφορά σε *εμπορικό κέντρο* που εντοπίζουμε, εμφανίζεται στον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό για την «Τουριστική Αξιοποίηση του Φαληρικού Δέλτα» το 1967. Στο *masterplan* της πρότασης (Αργυρόπουλος κ.ά.),[24] στο σταθμό του ΗΣΑΠ στο Φάληρο, σημειώνεται η ένδειξη «*Εμπορικό κέντρο*» πλάι σε ένα χαρακτηριστικά μεγάλο για την κλίμακα του σχεδίου σκούρο κύκλο. Από τη σημείωση αυτή και σε συνδυασμό με την απουσία αντίστοιχης περιγραφής στις άλλες μελέτες που δημοσιεύονται μπορούμε να υποθέσουμε τόσο συγκεκριμένη επιλογή από την πλευρά των μελετητών όσο και πλήρη γνώση αντίστοιχων παραδειγμάτων στο εξωτερικό.[25] Γράφουν:

> *Επάνω από το σταθμό του Σιδηροδρόμου δημιουργείται ένα εμπορικό κέντρο με Super Market, εστιατόριο, κινηματογράφο κλπ. καθώς και parking. Το κέντρο αυτό θα εξυπηρετεί τόσο την περιοχή όσο και τους περαστικούς και λουόμενους.* (Αρχιτεκτονικά Θέματα, 1967: 257)

Λίγα χρόνια μετά, το 1970, ακολουθεί ο αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για τη δημιουργία του «*Εμπορικού κέντρου Δήμου Αθηναίων*» στη θέση της κεντρικής αγοράς στη Βαρβάκειο. Στις προτάσεις που δημοσιεύονται σχεδιάζονται χώροι για τη δημιουργία νέας κεντρικής αγοράς τροφίμων, καταστήματα λιανικής, υπόγεια επίπεδα στάθμευσης, γραφεία (κ.ά.), πλησιάζοντας το ευρωπαϊκό μοντέλο κτιρίων μικτών χρήσεων στα κέντρα πόλης (Αρχιτεκτονικά Θέματα, 1970: 181-186). Η πρόταση δεν υλοποιείται.[26] Αντίστοιχες αναφορές σε *εμπορικά κέντρα*, στο πλαίσιο κεντρικών αναπλάσεων, δεν εντοπίζουμε τα επόμενα χρόνια και το παράδειγμα αναπτύσσεται αμιγώς ιδιωτικά.

Αξίζει όμως να αναφερθεί πως με την ανακατασκευή του σταθμού της Ομόνοιας στα τέλη της δεκαετίας του '50 και τη λειτουργία καταστημάτων στον υπόγειο χώρο του την αμέσως επόμενη, εισάγεται πρώτη φόρα για την Αθήνα μία νέα λειτουργική συνθήκη που κρατά σε διακριτή απόσταση τον ανοιχτό χώρο της πόλης από τις υπόλοιπες δραστηριότητες (εμπόριο, υπηρεσίες, αναψυχή) αν και τελικά χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία. Χαρακτηριστικός είναι ο τίτλος άρθρου της εποχής λίγα χρόνια μετά τα εγκαίνια του σταθμού (Ελευθερία: 4/7/1967, βλ. εικ. 3) που περιγράφει τις ιδιαιτερότητες και την κίνηση των καταστημάτων στην υπόγεια Ομόνοια:

> *«Η κάτω Ομόνοια μπορεί να γίνη ένα σύγχρονο εμπορικό κέντρο».*[27]

Το «*Εμπορικό κέντρο* Χρυσαλλίς» αποτελεί το πρώτο δείγμα (δημοσιευμένης)[28] ιδιωτικής μελέτης *εμπορικού κέντρου.* Εκπονήθηκε για λογαριασμό της εταιρείας Κατράντζος Σπορ (πολυκατάστημα της εποχής)[29] και από τα σχέδια που δημοσιεύονται διαπιστώνουμε πως παρακολουθεί αρκετά προσεκτικά το πρωτότυπο σχήμα - τόσο κτιριολογικά όσο και σε επίπεδο χωροθέτησης (Αρχιτεκτονικά Θέματα, 1971: 223). Πρόκειται για συγκρότημα μικτών χρήσεων μεγάλης επιφάνειας και προοριζόταν να κατασκευαστεί στη συμβολή της οδού Αχαρνών με την Εθνική οδό. Η πρόταση δεν υλοποιήθηκε για οικονομικούς λόγους μας μεταφέρει ο αρχιτέκτονας Μ. Φωτιάδης (Αθήνα, 22.09.2010/προσωπική συνέντευξη).

Στο πλαίσιο ιδιωτικών μελετών μεγάλης κλίμακας να σημειωθεί επίσης, αν και μία δεκαετία αργότερα και ενώ τα πρώτα *εμπορικά κέντρα* έχουν κάνει ήδη την εμφάνισή τους, η πρόταση της εταιρείας Φιξ για δημιουργία *εμπορικών κέντρων* στις θέσεις των πρώην εργοστασίων της στη λεωφόρο Συγγρού και στην οδό Πατησίων.[30] Οι προτάσεις αυτές αντίστοιχα δεν υλοποιήθηκαν. (εικ. 4)

-Υλοποιημένα παραδείγματα

Shopping Land, 1976-1978, Κηφισιά: Το πρώτο συγκρότημα με τίτλο «*εμπορικό κέντρο*» που υλοποιείται είναι το «Shopping Land» στην Κηφισιά το 1978.[31] Βρίσκεται εντός του κτισμένου οικιστικού συνόλου σε δρόμο ήπιας κυκλοφορίας και πλάι του αναπτύσσονται πλέον και άλλες εμπορικές χρήσεις καθώς και εμπορικά κέντρα. Εκπονήθηκε από ιδιωτική κατασκευαστική εταιρεία με το σύστημα της αντιπαροχής, με πρόθεση τόσο την πώληση όσο και την ενοικίαση των καταστημάτων. Η οικοδομική άδεια εκδόθηκε τον Δεκέμβριο του 1976 με τίτλο «*Καταστήματα στην Κηφισιά επί των οδών Αργυροπούλου-Λεβίδου-Κολοκοτρώνη*»[32] και από τον πολιτικό μηχανικό που εργαζόταν στην κατασκευαστική εταιρεία τότε μαθαίνουμε:

> *Εδώ στο οικόπεδο είχε μία ταβέρνα και γύρω δεν είχε άλλα καταστήματα […] φημολογούνταν ότι θα πέσει ο συντελεστής δόμησης[33] […]. Οι ιδιοκτήτες του οικοπέδου ήταν διστακτικοί αρχικά, μιας και δεν υπήρχε κάτι αντίστοιχο στην εγχώρια αγορά και προτιμούσαν γραφεία στους ορόφους. Η εταιρεία μας για να τους πείσει πρότεινε να καλύψει τα έξοδα ενός ταξιδιού στην Βιέννη, προκειμένου να δει ο μηχανικός τους από κοντά ορισμένα εμπορικά κέντρα […] το αφεντικό μου ταξίδευε συχνά στο εξωτερικό […]* (Γιαννακαρώνης Κων., Αθήνα, 22.09.2010/προσωπική συνέντευξη)

Το Shopping Land σε επιφάνεια 6.100 τ.μ. (GLA), φιλοξένησε αρχικά 69 εμπορικά καταστήματα[34] σε δύο υπέργειους ορόφους, στο υπόγειο και στο δώμα, και το κτιριολογικό του πρόγραμμα περιελάμβανε επίσης χρήσεις αναψυχής (bowling, ντισκοτέκ, roof-garden) και εστίασης (ταχυφαγεία). Τα διαμερίσματα των καταστημάτων αναπτύσσονται εκατέρωθεν περιμετρικών και εγκάρσιων ημιυπαίθριων διαδρόμων και στις διαφοροποιήσεις στα μεγέθη τους αναγνωρίζουμε μία πρώτη πιθανά απόπειρα ορισμού μονάδων με ρόλο «άγκυρας». Χαρακτηριστικά ξεχωρίζει ένα υποκατάστημα τράπεζας στο ισόγειο[35] και ένα δημοφιλές κατάστημα της εποχής με είδη νοικοκυριού στον όροφο.

Το συγκρότημα πλαισιώνεται μόλις από 50 υπόγειες θέσεις στάθμευσης ενώ δεν περιλαμβάνει εσωτερική πλατεία ή αίθριο και δεν διαπιστώνουμε να ‘σκηνοθετείται’ κάποια ‘ιδιαίτερη ατμόσφαιρα’ στους χώρους του.[36] Τα καταστήματα του πλέον υπολειτουργούν (ήδη από τις αρχές του ‘90) και αρκετά από αυτά είναι κλειστά.

Galleria, 1979-1982: Γλυφάδα: Από μία άλλη οπτική, εξαιτίας των μορφολογικών εκλεπτύνσεων και νεωτερισμών που παρατηρούνται στο *εμπορικό κέντρο* Galleria στη Γλυφάδα μπορούμε να χαρακτηρίσουμε και αυτό ως ‘πρώτο’ *εμπορικό κέντρο* στην Ελλάδα και άνοιξε το 1982. Βρίσκεται σε κεντρικό δρόμο της περιοχής και πλάι του αναπτύσσονται πλέον και άλλες εμπορικές χρήσεις καθώς και εμπορικά κέντρα. Το έργο κατασκεύασε μεγάλη κατασκευαστική εταιρεία της εποχής σε ιδιόκτητο οικόπεδο, με πρόθεση, κατά κύριο λόγο, την πώληση των καταστημάτων (Βικέλας Ι., Αθήνα, 20.09.2010/προσωπική συνέντευξη). Σε ενοικιάσιμη επιφάνεια 2.100 τ.μ. (GLA) σε τρία επίπεδα, αναπτύσσονται 40 καταστήματα (Βελλιανίτη και Σαχίνογλου, 1986), συμπεριλαμβανομένου και ενός café, και το συγκρότημα παρέχει μόλις 25 θέσεις στάθμευσης σε υπόγειο χώρο. Στο ισόγειο λειτούργησε ήδη από τα εγκαίνια του *εμπορικού κέντρου* ιδιόκτητο υποκατάστημα τράπεζας, ορίζοντας μαζί με το café τις «άγκυρες» του συγκροτήματος. Στο *εμπορικό κέντρο* τοποθετήθηκαν κυλιόμενες σκάλες και για τρία χρόνια δεν «έπεφτε καρφίτσα», όπως σημειώνεται σε συνομιλίες μας με καταστηματάρχες. Το Galleria -χαρακτηριστικό δείγμα γραφής του αρχιτέκτονα Ι. Βικέλα-[37] ήταν το πρώτο παράδειγμα μορφολογικά μίας σειρά *εμπορικών κέντρων* που ακολούθησαν και επεδίωξαν την εισαγωγή μίας ‘ιδιαίτερης ατμόσφαιρας’, εσωτερικά και εξωτερικά, γύρω από την κεντρική στεγασμένη πλατεία τους και πάνω στις γυάλινες όψεις τους. Τα καταστήματα του Galleria πλέον υπολειτουργούν (ήδη από τις αρχές του ’90) και αρκετά από αυτά είναι κλειστά.

Αίθριο, 1983-1988: Μαρούσι: Το *εμπορικό κέντρο Αίθριο* λόγω αρχικού προγράμματος και μεγέθους μπορεί να χαρακτηριστεί αντίστοιχα ως ‘πρώτο’ *εμπορικό κέντρο*. Κατασκευάστηκε σε γειτονία (σχετική) με το τότε νεοαναγειρόμενο τότε μέγαρο του ΟΤΕ και βρίσκεται σε δρόμο ήπιας κυκλοφορίας κοντά στη λεωφόρο Κηφισίας στην περιφέρεια του τοπικού κέντρου. Η εμπορική του επιφάνεια ανέρχεται σε 15.500 τ.μ. (GLA) και τα καταστήματα, 235 μικρής επιφάνειας κατά πλειοψηφία μονάδες, αναπτύσσονται σε τέσσερα επίπεδα περιμετρικά μίας υποβαθμισμένης υπαίθριας πλατείας, επίπεδο που χωροθετείται το super market και το γυμναστήριο (με πισίνα ολυμπιακών διαστάσεων!) και το συγκρότημα παρέχει 584 θέσεις στάθμευσης υπόγεια.[38] Στις αρχικές προθέσεις των κατασκευαστών ήταν και η δημιουργία χώρων κινηματογράφου (Χριστοδουλίδης Ανδρ., 19.09.2010/ Προσωπική Συνέντευξη). Η ανάθεση του έργου, το 1983, στο Αρχιτεκτονικό Γραφείο Χριστοδουλίδη έγινε μετά από κλειστό αρχιτεκτονικό διαγωνισμό που οργάνωσε αντίστοιχα μεγάλη κατασκευαστική εταιρεία της εποχής. Πρόθεση των κατασκευαστών, παρά το συγκροτημένο λειτουργικά εμπορικό πρόγραμμα, ήταν η πώληση των καταστημάτων και όχι η διαχείριση του *εμπορικού κέντρου* και πολύ σύντομα το συγκρότημα μετατράπηκε από τους επί μέρους μισθωτές του σε κτίριο γραφείων.[39] Τα καταστήματα του πλέον υπο-



Εικ. 2: Χωροθέτηση

λειτουργούν (ήδη από τις αρχές του ‘90) και αρκετά από αυτά είναι κλειστά.

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΚΑΤΑΓΡΑΦΩΝ

SHOPPINGLAND-GALLERIA-ATRIUM-SOTOCENTER-COSMOS CENTER-ΜΕΛΑΘΡΟΝ-LA MIRAGE-ΕΡΜΕΙΟ-ΑΙΘΡΙΟ-ΑΔΕΛΦΟΙ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑ-ΦΟΙΝΙΚΑΣ-ΗΛΙΟΤΡΟΠΙΟ-FORUM (2000)-VENUS-ΙΖΑΜΠΩ-ΒΕΡΓΙΝΑ-ΕΚ34-ΒΡΙΛΗΣΙΑ CENTER-VEROPESO-ΕΥΡΥΑΛΗ-PLAZA-ΠΡΩΤΟ-COLLOSEUM-CORNER CENTER-OSCAR-ATHENS CITY PLAZA-PRESTIGE-EUROCENTER-FLORIDA MALL-ΠΡΕΜΙΕΡΑ-ΔΟΡΥΣΑ CENTER-GLYFADA CENTER-A&M-ESPERIDES-ENTASSIS-ΕΡΥΘΡΑΙΑ-ΑΙΘΡΙΟ- ΚΑΜΑΡΕΣ-ΣΤΕΓΕΣ-ΦΑΡΟΣ-TRIKOUPIS CENTER-ΔΕΛΑΠΟΡΤΑΣ-ΗΛΙΟΤΡΟΠΙΟ-ΚΑΝΑΡΙΑ-ΕΚ ΚΑΛΛΙΘΕΑΣ-ΔΑΒΑΚΗ65-SEE&SHOP-ΚΕΡΑΣΙΕΣ-ΦΟΙΝΙΚΑΣ-ΦΟΙΝΙΚΕΣ-ΑΠΑΝΤΗΣΗ90-ΚΟΜΒΟΣ-AGORA-ΜΕΛΑ-ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ-METROPOLIS CENTER-ΠΡΕΣΣΑΣ-FORUM-ΑΙΘΡΙΟ-ΑΜΑΡΥΣΙΑ-ΙΟΝΙΑ-CENTER-ΙΟΝΙΑ2000-ΜΙΡΟΥΑΡ-ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ-ΜΕΡΑ ΝΥΧΤΑ-ΑΛΚΩ-ΤΕΡΨΙΘΕΑ-ΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ-ΠΟΛΥΤΡΟΠΟ-ΦΛΟΙΣΒΟΣ-BLUECENTER-ΕΚ ΦΙΛΟΘΕΗΣ-ΡΟΛΟΪ-ΦΛΥΑ-FONTANA-ΤΙΤΑΝΙΟ-ΠΥΡΑΜΙΔΑ-ΕΡΜΕΙΟΝ I-PLATON PLAZA-ΕΡΜΕΙΟΝ II-TOPSHOP-ΕΡΜΕΙΟΝ III-PENTELI CENTER-PLAZA-ΠΡΩΤΕΑ-ΕΡΜΗΣ-HOLARGOS-TRILITHON-ΕΚ ΨΥΧΙΚΟΥ-ΣΤΟΑ-ΕΛΛΗΣΠΟΝΤΟΣ

THE MALL ATHENS

Τη δεκαετία του ‘80, κατασκευάζονται στα προάστια το 80% περίπου του συνόλου των *εμπορικών κέντρων* αυτής της πρώτης περιόδου εμφανίζοντας πύκνωση μετά το 1986- παράλληλα προς τις αλλαγές στο θεσμικό πλαίσιο δόμησης.[40] Οι περιοχές που πρωτοστατούν σε *εμπορικά κέντρα*, χρονικά και αριθμητικά, είναι η Κηφισιά και η Γλυφάδα, ενώ ακολουθούν η Νέα Ερυθραία, η Αγία Παρασκευή, το Χαλάνδρι, ο Χολαργός κ.ά.. Ως προς το μέγεθός τους, τα *εμπορικά κέντρα* είναι εξαιρετικά μικρής επιφάνειας (συγκριτικά με αυτά στο εξωτερικό) και η μεγάλη πλειοψηφία τους (90%) δεν ξεπερνά τα 4.500 τ.μ. (GLA), ενώ για το σύνολο της καταγραφής -και με σημαντική διαφορά από τα υπόλοιπα- εντοπίζονται μόνο τέσσερα *εμπορικά κέντρα* με σχετικά μεγάλη επιφάνεια που πλησιάζει τα 14.000 τ.μ..[41] Οι μορφολογικές ιδιαιτερότητες των συγκροτημάτων είναι στις περισσότερες περιπτώσεις ‘επιδερμικές’, λιγότερο ή περισσότερο ευφάνταστες και όταν δεν παραπέμπουν σε ‘μινιατούρες’ εμπορικών κέντρων -κρυστάλλινα τζάμια, κυλιόμενες σκάλες και χωροδικτυώματα- θυμίζουν τυπική ‘πολυκατοικία’ επαυξημένη με εγκάρσιους διαδρόμους και περιμετρικούς εξώστες.

Βασική επιθυμία των κατασκευαστών, όπως προκύπτει από τις συνεντεύξεις, είναι η πώληση των καταστημάτων ‘με το κομμάτι’ και όχι η διαχείρισή τους επιχειρηματικά. Χαρακτηριστικά σημειώνεται στις συνεντεύξεις πως η υψηλότερη απόδοση πώλησης καταστημάτων έναντι διαμερισμάτων κατοικίας καθόριζε σε αρκετές περιπτώσεις την κατεύθυνση της αντιπαροχής σε *εμπορικό κέντρο* αντί σε πολυκατοικία.[42] Κάθε οικόπεδο σε κεντρικό σχετικά σημείο εκεί-


ΜΕΙΩΜΕΝΗ ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙ. ΑΥΞΗΣΙ ΣΤΟΥΣ ΠΕΡΑΣΤΙΚΟΥΣ

Η «κάτω» Ομόνοια

ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΓΙΝΗ ΕΝΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

Μιά τελευταία στατιστική

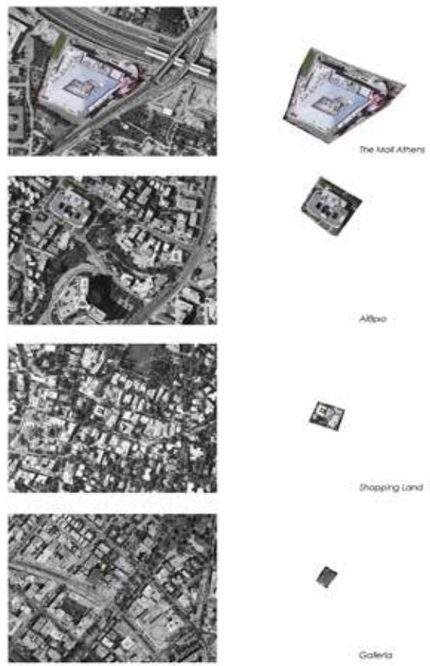
Εικ. 3: Εφ. Ελευθερία. Ομόνοια. 1967.


ΜΙΣΟ ΑΙΩΝΑ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΑΘΗΝΑΙΟΙ ΖΗΤΟΥΝ ΝΑ ΦΥΓΟΥΝ ΤΑ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥ ΦΙΞ

Τσιμέντο ή πηγή εξυγόνου;

Η ΕΤΑΙΡΙΑ ΑΝΤΙ ΓΙΑ ΠΑΡΚΟ ΠΡΟΤΕΙΝΕΙ ΝΑ ΦΤΙΑΞΕΙ «ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ»

Εικ. 4: Εφ. Ριζοσπάστης. ΦΙΞ. 1983.



Εικ. 6: Παραδείγματα

νη την περίοδο (τουλάχιστον στα περισσότερο ευκατάστατα προάστια) αποτελούσε δυνάμει ευκαιρία για κατασκευή κτιρίου με καταστήματα, υποθέτοντας ως σίγουρη τόσο την πώληση των καταστημάτων όσο και την καταναλωτική τους επιτυχία. Η εύκολη πώληση επιβεβαιώνεται, όχι όμως και η επιτυχής εμπορική τους λειτουργία που, απουσία συγκροτημένου πλάνου για το συγκρότημα συνολικά, δεν κατάφερνε όπως προκύπτει να ξεπεράσει -εκτός εξαιρέσεων- τα δύο ως τρία χρόνια δραστηριότητας. Οι μονάδες των καταστημάτων είναι κατά κανόνα μικρές και πολλές και αναπτύσσονται στο κτίριο χωρίς ιδιαίτερο λειτουργικό προγραμματισμό μίξης καθώς η πρακτική αυτή υπερθεματίζεται και από τον τύπο των καταστημάτων εκείνη την περίοδο εγχώρια που ακόμα παραμένει προσωποπαγής επιχειρηματικά και με εξαιρετικά τοπικό χαρακτήρα -εκτός λίγων εξαιρέσεων- και άρα χαμηλής υπερτοπικής δυναμικής.[43] Επιπρόσθετα, η πυκνή ανάπτυξη *εμπορικών κέντρων* που παρατηρείται σε ορισμένα προάστια και η χαρακτηριστική απουσία άμεσης σύνδεσης με τους βασικούς οδικούς άξονες και τα δίκτυα συγκοινωνίας αποτυπώνει εμφατικά το μονοσήμαντο προγραμματικά χαρακτήρα της πρακτικής αυτής.

Στα παραπάνω, συνεπώς, στοιχειοθετείται μία άτακτη ανάπτυξη του μοντέλου, η οποία γρήγορα οδήγησε τα εμπορικά κέντρα όπως προκύπτει σε λειτουργική αστοχία και κατασκευαστική παύση τη δεκαετία του ’90.[44] Τρεις δεκαετίες μετά, περισσότερες από τις μισές μονάδες των καταστημάτων τους εντοπίζονται στις καταγραφές μας κλειστές ενώ δεν απουσιάζουν και περιπτώσεις κτιρίων που καταγράφονται συνολικά αδρανή.

Γ. THE MALL ATHENS

Το *The Mall Athens* άνοιξε το 2005[45] και προλογίστηκε ως το πρώτο *εμπορικό κέντρο* επί ελληνικού εδάφους. Οι 200 περίπου εμπορικές και ψυχαγωγικές λειτουργίες αναγνωρίσιμων και δημοφιλών στο κοινό εταιρειών, αναπτύσσονται σε τέσσερα επίπεδα, σε μεγάλης επιφάνειας χώρους που ανέρχονται στο σύνολο τους στα 60.000 τ.μ. (GLA). Το *εμπορικό κέντρο*, που παρέχει συνολικά περισσότερες από 2.000 θέσεις στάθμευσης, ανεγέρθηκε πλάι στον υπερτοπικό συγκοινωνιακό κόμβο της Αττικής Οδού, του προαστιακού σιδηρόδρομου και της γραμμής του ΗΣΑΠ Κηφισιά-Πειραιάς, σε θέση που διατηρεί λειτουργικά μονοπώλιο ως προς τις παρακείμενες χρήσεις και σε κοντινή απόσταση από το συγκρότημα των ολυμπιακών εγκαταστάσεων. Το συγκρότημα υλοποιήθηκε από μεγάλο κατασκευαστικό όμιλο και τελεί υπό τη διαχείριση πολυεθνικής εταιρείας που δραστηριοποιείται στο χώρο των ενσωματωμένων *εμπορικών κέντρων* διεθνώς. Από τα εγκαίνια του συγκροτήματος και έπειτα η λειτουργία του παρατηρείται σταθερή ενώ τα παραδείγματα που αναπτύσσονται χρονικά σε συνέχεια αυτού εμφανίζουν παρόμοια χαρακτηριστικά.[46]

Δ. Η ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ

Συνοψίζοντας, αναζητώντας τη διαφορά μέσα από τη συγκριτική περιγραφή των χαρακτηριστικών που περιγράφουν το *The Mall Athens* πλάι στα εμπορικά κέντρα της δεκαετίας του ’80, αναδεικνύονται κομβικά μεταβολές όχι μόνο κτιριολογικού τύπου αλλά και πολεοδομικού επιπέδου. Η αλλαγή κλίμακας και ο

μετασχηματισμός κεντρικών λειτουργικών χαρακτηριστικών της πόλης όπως το συγκοινωνιακό δίκτυο και η σύγχρονη δομή του εμπορίου επιδρούν καταλυτικά στον τρόπο επανεμφάνισης του μοντέλου.[47] Οι μετατοπίσεις αυτές παρατηρούμε πως εμφανίζονται (μετά από παύση κατά τη δεκαετία του ‘90), όχι ως συνέχεια της πρώτης περιόδου αλλά εκ νέου μεταφορά του πρωτότυπου, μορφολογικά και λειτουργικά, επιτρέποντας τόσο το χαρακτηρισμό «άκυρη εκκίνηση» για τα εμπορικά κέντρα της δεκαετίας του ‘80 όσο και την οριστική παραδοχή της αποτυχίας τους. Το σύγχρονο διάβασμα των λέξεων *Εμπορικό Κέντρο* στις μαρκίζες των πρώτων αυτών κτιρίων αναπαράγει τον όγκο αυτής της διαφοράς καθώς τα πρώτα εμπορικά κέντρα ανάγονται από τη μία σε λειτουργικά άστοχη χρονικά σύμπτωση ανάμεσα στην πρώτη Αθηναϊκή έξοδο στα προάστια και στη διάδοση των εμπορικών κέντρων στον Ευρωπαϊκό χώρο την ίδια περίοδο ενώ από την άλλη βρίσκουν τη θέση τους στο τοπικό φαντασιακό ως ονομαστικός δείκτης προσχώρησης στο δυτικό κόσμο και προόδου - αίτημα διάχυτο άλλωστε στο εγχώριο κοινό την περίοδο εκείνη.



Εικ. 5

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Augé, M. (1995 [1992]) *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity,* μτφ. J. Howe. London: Verso.

Βαϊλάκης, Δ., Σαρτζετάκη, Ν., Παναγοπούλου, Γ. (1999) 'Η κατανομή και η συγκρότηση των super-markets στην Αθήνα. Πολεοδομικές και κυκλοφοριακές επιπτώσεις', Διπλωματική Εργασία Σχολή Πολιτικών Μηχανικών. Αθήνα: ΕΜΠ.

Βασιλειάδης, Π. (1967) 'Πόλεις εντός πόλεως', *Αρχιτεκτονική,* 63, σς 40-46.

Baudrillard, J. (2002 [1970]) *Η καταναλωτική κοινωνία: Οι μύθοι της, οι δομές της,* μτφ. Β. Τομανάς. Αθήνα: Νησίδες.

Βελλιανίτη, Μ., Σαχίνογλου, Ε. (1986) 'Εμπορικά Κέντρα', *Ταχυδρόμος*, 24/7/1986.

Βικέλας, Ι. (1989) 'Λίγες σκέψεις γύρω από την αρχιτεκτονική', *Αρχιτεκτονικά Θέματα*: 23/1989, σς. 99 -103.

Crawford, M. (1992) 'The World in a Shopping Mall', στο M. Sorkin, (ed.) *Variations on a Theme Park: the New American City and the End of Public Space.* New York: The Noonday Press, σς. 3-30.

Dovey, K. (1999) *Framing Places: Mediating Power in Built Form*. London: Routledge.

De Certeau, M. (2010) *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφ. Κ. Καψαμπέλη. Αθήνα: Σμίλη.

Galbraith, J.K. (1970 [1958]) Η Κοινωνία της Αφθονίας, μτφ. Κ. Χατζηαργύρη. Αθήνα: Παπαζήση.

Gosling, D., Maitland, B. (1976) *Design and Planning of Retail Systems*. London: The Architectural Press Ltd.

Gruen, V., Smith, L. (1960) *Shopping Towns USA : The Planning of Shopping Centers.* NY: Reinhold.

Hall, P. (2014) *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design Since 1880*, 4th edition. Oxford: Wiley-Blackwell.

Ιωακείμογλου Η., Μήλιος Γ. (1992) 'Το εξωτερικό εμπόριο και οι φάσεις ανάπτυξης στην Ελλάδα 1960-1990', στο Θ. Σακελλαρόπουλος (επ.) *Οικονομία και Πολιτική στη Σύγχρονη Ελλάδα*. Αθήνα: Άματα.

Jacobs, J. (1961) *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House.

Καρύδης, Δ.Ν. (1991) *Ανάγνωση Πολεοδομίας: Η κοινωνική Σημασία των Χωρικών Μορφών*. Αθήνα: Συμμετρία.

Καραμάνου, Ζ., Ροδαλάκης, Ν. (1995) *Οργάνωση και Αρχιτεκτονική των εμπορικών συγκεντρώσεων.* Θεσσαλονίκη: Γιαχούδη – Γιαπούλη.

Kowinski, W.S. (1985) *The Malling of America: An Inside Look at the Great Consumer Paradise*. NY: William Morrow & Co.

Λεοντίδου, Λ. (1977) 'Σχέδιο ανάλυσης της δομής της πόλης και του ρόλου της πολεοδομίας στην Ελλάδα', *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 11, σς. 94-101.

Λεοντίδου, Λ. (1981) 'Ρυθμιστικά σχέδια για την Αθήνα 1950-1980: Ένα σχόλιο για την πολιτική τους λειτουργία και τις κοινωνικές τους καταβολές', *Αρχιτεκτονικά Θέματα,* 15, σς. 70-78.

Logan, D. (1973) 'Shopping Centers', *Architectural Design*, XLII (2), σς. 96-111.

Longstreth, R. (1997) *City Center to Regional Mall: Architecture, the Automobile, and Retailing in Los Angeles, 1920–1950*, Cambridge, MA: MIT Press.

Maitland, B. (1985) *Shopping Malls: Planning & Design*. London: Construction Press.

Μηχαλόπουλος, Γρ. (1967) 'Η κάτω Ομόνοια μπορεί να γίνη ένα σύγχρονο εμπορικό κέντρο', εφημερίδα Ελευθερία: 7/3/1967.

Μουτσόπουλος, Θ. (2006) 'Πέντε Ουτοπίες του '70, λίγο πριν, λίγο μετά', *Μεγάλη Αναταραχή,* Πάτρα: Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης

Σαρηγιάννης, Γ. (2000) *Αθήνα 1830 – 2000: Εξέλιξη-Πολεοδομία-Μεταφορές*. Αθήνα: Συμμετρία.

Sorkin, M. (ed.) (1992) *Variations on a Theme Park: the New American City and the End of Public Space.* New York: The Noonday Press.

Zukin, S. (1993) *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*. CA: University of California Press.

Φιλιππίδης, Δ. (1987) 'Η αρχιτεκτονική του Γιάννη Βικέλα', *Αρχιτεκτονικά Θέματα,* 21/1987, σ.159.

Χαροντάκης, Δ. (1999) 'Οι δύο «παραδοσιακοί» των Χαυτείων, Λαμπρόπουλος, Κλαουδάτος: βίοι παράλληλοι και ταραχώδεις', εφημερίδα Το Βήμα: 23/5/1999.

'Α Συνέδριο Ελλήνων Αρχιτεκτόνων', *Αρχιτεκτονική,* 31/1962, σς 17-43

'Το 5ον Συνέδριον Ελλήνων Αρχιτεκτόνων', *Αρχιτεκτονική,* 55/1966, σς 112

'Τουριστική Αξιοποίηση του Φαληρικού Δέλτα', *Αρχιτεκτονικά Θέματα,* 1/1967, σς 256-259

'Τουριστική Αξιοποίηση του Φαληρικού Όρμου', *Αρχιτεκτονικά Θέματα,* 3/1969, σς 250-251

'Το Φαληρικό Δέλτα', *Αρχιτεκτονική,* 62/1967, σς 41- 46

'Εμπορικό κέντρο Δήμου Αθηναίων', *Αρχιτεκτονικά Θέματα,* 4/1970, σς 181-186

'Εμπορικό κέντρο στην Αθήνα: Αρχιτέκτων Μ. Φωτιάδης', *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 5/1971, σ.223

'Ρεπορταζ', *Ριζοσπάστης*: 1983/07/03, σ. Β3

'Εμπορικά Κέντρα: Πόσο η αρχιτεκτονική τους εξασφαλίζει την εμπορική επιτυχία', *The World of Buildings*, 1/1992, σς.152-155

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο Augé τρεις δεκαετίες αργότερα εισάγει τον όρο «Μη-τόπος» [Non-lieux] για να αποδώσει την ιστορική αποδέσμευση των τόπων στη μετανεωτερική συνθήκη (Augé, 1992:75-). Βλ. και de Certeau (2010: 283-312).

2. «Noplace» στο πρωτότυπο. Η μετάφραση εδώ δική μας.

3. Υιοθετούμε εδώ τη μετάφραση του *shopping center* ως «*εμπορικό*» *κέντρο* (και όχι π.χ. 'αγοραστικό' κέντρο) αφού με αυτές τις λέξεις έχει περάσει στη γλώσσα μας και έτσι χρησιμοποιείται.

4. Τη μελέτη των Gosling και Maitland (1976) επιλέγουμε να παρακολουθήσουμε ως οδηγό στην εργασία μας, τόσο για λόγους πληρότητας συγκριτικά όσο και εξαιτίας της χρονολογίας που εκδίδεται, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως είναι και η μοναδική.

5. Περιγράφονται ως «out of town» και «regional» και απευθύνονται σε πληθυσμό της τάξης των 100.000 κατοίκων. Τα *ενσωματωμένα* «integrated» ακολουθούν χρονικά και ορίζουν τη μετάβαση από την προαστιακή ύπαιθρο στον πυρήνα του αστικού ιστού (Gosling και Maitland, 1976: 20). Η Crawford (1992: 25) αναγνωρίζει αντίστοιχα το 1992 τα περιφερειακά/περιοχής της δεκαετίας του '50 ως τα πρώτα *εμπορικά κέντρα.*

6. Gross Leasable Area: *Ακαθάριστη Επιφάνεια Μίσθωσης*. Η μονάδα αυτή περιγράφει το μέγεθος και τη δυναμική των *εμπορικών κέντρων* παγκοσμίως. Μετρά τις ενοικιάσιμες επιφάνειες με το περίβλημά τους, αλλά όχι και τους κοινόχρηστους χώρους του συγκροτήματος (Gross Floor Area - GFA). Ενδ. βλ. <http://en.wikipedia.org/wiki/Gross_floor_area> και <http://en.wikipedia.org/wiki/Gross_leasable_area>.

7. Ενδεικτικά για τη δεκαετία του '70 να αναφέρουμε την καθολική ανάπλαση της περιοχής Part Dieu στη Λυών, την κατεδάφιση της ιστορικής αγοράς Les Halles στο Παρίσι και την ανέγερση *εμπορικού κέντρου*, τον κεντρικό σιδηροδρομικό σταθμό της Ουτρέχτης που ξανακατασκευάζεται στεγάζοντας το *εμπορικό κέντρο Hoog Catharijne* κ.ά. Σχετικά βλ. και στο Καρύδης (1991: 195-314).

8. Η Crawford (1992) σημειώνει ως πλέον χαρακτηριστική την κατεδάφιση της αγοράς *Les Halles* στο Παρίσι το 1971 και την ανέγερση εκεί *εμπορικού κέντρου*. Ο Καρύδης (1991: 241) παραθέτει αντίστοιχες περιπτώσεις κεντρικών εγχειρημάτων και σε άλλες Ευρωπαϊκές πόλεις.

9. Σημειώνεται ως πρώτο ολοκληρωμένο *περιφερειακό* το Parly 2 (1969) στην πόλη Chesnay που βρίσκεται 18 χλμ. δυτικά του Παρισιού (Gosling και Maitland, 1976: 48).

10. Οι Maitland και Gosling αποφεύγουν να τα αποκαλούν *εμπορικά κέντρα* [shopping centers] και χρησιμοποιούν τον όρο εμπορικά σύνολα [shopping groups] (Gosling και Maitland, 1976: 98).

11. Τα μικρά αυτά κέντρα εμφανίζονται στις Σκανδιναβικές χώρες και την κεντρική Ευρώπη σε πολεοδομικά σύνολα που δεν ξεπερνούν τους 20.000 κατοίκους (Gosling και Maitland, 1976: 98).

12. Η μελέτη συνέχισε να αποτελεί για αρκετά χρόνια τη ραχοκοκαλιά για τη διασφάλιση της επιτυχημένης λειτουργίας ενός *εμπορικού κέντρου* (Crawford, 1992).

13. Σχετικά η Crawford (1992: 6-10) επιλέγει τον τίτλο *The science of Malling*.

14. Παρακολουθώντας δημοσιεύματα της εποχής στο περιοδικό *Αρχιτεκτονική* (1957-1967) εύκολα διαπιστώνουμε τον αναβρασμό στους αρχιτεκτονικούς κύκλους για ανάγκη πολεοδομικής ανασύνταξης του κέντρου.

15. Ρυθμιστικά σχέδια για το λεκανοπέδιο συντάσσονται και παρουσιάζονται σταθερά μετά τον πόλεμο (ενδ. βλ. Σαρηγιάννης, 2000: 349-356) ενώ τη δεκαετία του '60 εμφανίζονται και οι πρώτοι φιλόδοξοι αρχιτεκτονικοί διαγωνισμοί αστικών αναπλάσεων μεγάλης κλίμακας. Μαζί και οι εξαγγελίες για ένα ολοκληρωμένο δίκτυο Μετρό και περιφερειακών οδών ταχείας κυκλοφορίας.

16. Ο πληθυσμός του Λεκανοπεδίου αυξάνεται από 1.124.098 κατοίκους το 1940 σε 1.850.709 στην απογραφή του 1961 και σε 2.540.241 το 1971 (ΕΛΣΤΑΤ, πίνακες απογραφών πληθυσμού).

17. Χαρακτηριστική είναι η απόφανση του *5ου Συνεδρίου Ελλήνων Αρχιτεκτόνων* πως η Αθήνα εξακολουθούσε ακόμη μέχρι και το 1966 να αποτελεί ένα «υδροκέφαλο οργανισμό» (*Αρχιτεκτονική,* 55, 1966: 112) με άλυτα κεντρικά, σημαντικά ζητήματα υποδομών και οργάνωσης.

18. Ο Καρύδης (1991: 321) σημειώνει από τη μία πως τα «κρατικομονοπωλιακά φαινόμενα […] εκδηλώθηκαν, ως επί το πλείστον, στον τομέα των δημόσιων έργων και της υποδομής», ενώ ο Σαρηγιάννης (2000: 252) από την άλλη επισημαίνει το «μικρό μέγεθος των μεγάλων εγχώριων κεφαλαίων».

19. Χαρακτηριστικά να σημειώσουμε τον πληθυσμό της Κηφισιάς, της Γλυφάδας και του Χαλανδρίου ανά απογραφή, '61 –'91. Κηφισιά: 14.193– 39.166. Γλυφάδα: 12.361– 63.306. Χαλάνδρι: 25.774– 66.285. Βλ. πίνακες απογραφών της ΕΛΣΤΑΤ.

20. Το μοντέλο παγιώνεται με το *Ρυθμιστικό Σχέδιο Αθηνών* το 1985 (Ν.1515/1985) που ακολουθεί το πλάνο «Πρωτεύουσα 2000» (Ν.947/1979) αλλά και προγενέστερες ρυθμιστικές διεργασίες κατά τη δεκαετία του '70. Αντίστοιχα, τα πολεοδομικά σχέδια των προαστίων (Γ.Π.Σ.) συντάσσονται για πρώτη φορά μετά το 1985. Μεταξύ των κέντρων υπερτοπικής σημασίας (εκτός Πειραιά και Αθηνών) στο ΡΣΑ του 1985 σημειώνονται: Κηφισιά, Μαρούσι, Χαλάνδρι, Αγία Παρασκευή, Νέα Ιωνία, Ζωγράφου, Ηλιούπολη, Νέα Σμύρνη, Γλυφάδα, Περιστέρι, Αιγάλεω, Φάληρο και Καλλιθέα

21. Στο Ρ.Σ.Α. του 1985 διατυπώνεται ως στόχος η «άνετη λειτουργία της πόλης και η διευκόλυνση ή και ο περιορισμός των μετακινήσεων από τους τόπους κατοικίας στους τόπους εργασίας, κατανάλωσης και αναψυχής» (Ν.1515/1985: 2.1-2.3).

22. Τα πολυκαταστήματα πρωτοεμφανίζονται στην Αθήνα το μεσοπόλεμο, όμως μετά το '60 επαναπροσδιορίζουν δυναμικά τον τρόπο απεύθυνσης τους στο κοινό.

23. Η πρώτη υπεραγορά, το *Giant/Βασιλόπουλος* άνοιξε το 1968 στη λεωφόρο Κηφισίας στο ύψος του Ψυχικού ενώ ακολούθησε ο Σκλαβενίτης στη λεωφόρο Κηφισού το 1974, ο ΥΠΕΡ του Μαρινόπουλου το 1977 στο Μαρούσι κ.ά. (Βαϊλάκης et al., 1999: 47-55).

24. Η ομάδα αποτελείται από τους Θ. Αργυρόπουλο, Γ. Καλογιαννίδη, Ο. Παπαχρήστου, Π. Τζώνο και G. Heupel (*Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 1, 1967: σ. 257).

25. Σε συνομιλία μας με τον αρχιτέκτονα Κ. Δεκαβάλλα (1ο βραβείο/ Β' Φάση) επιβεβαιώνονται τα προαναφερθέντα (Βαλσαμάκης, Δεκαβάλλας και Μπογάκος, 1969).

26. Το Α' βραβείο έλαβε η πρόταση Δεσύλλας, Κονταργύρης, Λαμπάκις, Λουκάκις. Σε συνομιλία μας με τον Δ. Κονταργύρη επιβεβαιώνεται η πρόθεση αναστέγασης της κεντρικής αγοράς και η ευρύτερη προσθήκη εμπορικών χρήσεων στο νέο συγκρότημα.

27. Εποπτικά, μπορούμε να ισχυριστούμε πως η Ομόνοια συχνά απέκτησε ρόλο φορέα ή και 'στίβου' νεωτερισμών για την Αθήνα πολυεπίπεδα και διαχρονικά.

28. *Στο περιοδικό Αρχιτεκτονική,* το οποίο καλύπτει την περίοδο 1957-1967, δεν εντοπίζουμε αναφορά σε μελέτη *εμπορικού κέντρου*.

29. Το πολυκατάστημα βρισκόταν στη συμβολή Αιόλου και Σταδίου στο οικόπεδο που σήμερα είναι κενό. Το κτίριο κατέρρευσε μετά την καταστροφική πυρκαγιά που προκλήθηκε ύστερα από επίθεση στις 19 Δεκέμβρη του 1980.

30. Χαρακτηριστικό είναι άρθρο στο Ριζοσπάστη (1983/07/03): «Η εταιρεία αντί για πάρκο προτείνει να φτιάξει εμπορικό κέντρο».

31. Το Shopping Land βρίσκεται στη διασταύρωση των οδών Κολοκοτρώνη και Λεβίδου.

32. Το παράδειγμα ακολουθούν άμεσα τρία ακόμα *εμπορικά κέντρα* στην Κηφισιά: το *See & Shop* [1980]*, οι Κερασιές* [1982] και ο *Φοίνικας* [1983]. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80 η Κηφισιά έχει οχτώ *εμπορικά κέντρα*.

33. Ο Σ.Δ. τον Ιανουάριο του 1977 μειώθηκε από 0.8 σε 0.6 (ΦΕΚ 376Δ/1978).

34. Ο αριθμός και οι επωνυμίες των καταστημάτων σημειώνονται σε άρθρο στο περιοδικό Ταχυδρόμος το 1986 (Βελλιανίτη και Σαχίνογλου, 1986).

35. Η ταυτοχρονία αυτή είναι κάθε άλλο παρά τυχαία. Η Τράπεζα Πίστεως ανοίγει εκεί το πρώτο υποκατάστημα της στα βόρεια προάστια ενώ λίγα χρόνια πριν είχε εγκαινιάσει υποκατάστημα της στο Φάρο του Ψυχικού (Ιστορικό Αρχείο Alpha Bank) παρακολουθώντας τις δημογραφικές εξελίξεις. Το ίδιο ίσχυσε και για το πρώτο υποκατάστημά της στη Γλυφάδα που εγκαθίσταται στο πρώτο *εμπορικό κέντρο* που κατασκευάζεται εκεί, το *Galleria* [1982] με το αμέσως προηγούμενο υποκατάστημα να βρίσκεται στο Φάληρο.

36. Η επιτρεπόμενη κάλυψη σε *πανταχόθεν ελεύθερο* σύστημα ήταν 40% (Γ.Ο.Κ., Ν.Δ. 8/1973) στοιχείο που στάθηκε καθοριστικό για τη δημιουργία συμπαγούς όγκου χωρίς αίθριο (Γιαννακαρώνης Κ., 22.09.2010/προσωπική συνέντευξη).

37. Ο Φιλιππίδης (1987: 159) γράφει «…ο Γιάννης Βικέλας δεν είναι μόνο ο αρχιτέκτονας των πιο πετυχημένων *εμπορικών κέντρων*…» . Ο Ι. Βικέλας μελέτησε επίσης: στην Νέα Ιωνία

τα *Ionia Center* και *Ionia 2000*. Στην Αθήνα το *Atrium*, τα *Soto Center* (1&2) το *Μέλαθρον* και το *Cosmos*. Στο Μαρούσι το *Agora* (σε συνεργασία με τον Vittorio Mazzuconi) και στο Χολαργό το *Plaza*,το *Ερμής* και το *Holargos Center*. Στον Πειραιά το *Τερψιθέα* και το *Κέντρο του Πειραιά.* Στην Αγία Παρασκευή το *Forum 2000* ,στη Νέα Ερυθραία το *Entassis* και στο Αιγάλεω το *La Mirage*. Για το *La Mirage* (Egaleo Center) ο ίδιος σημειώνει: «*Το έργο αυτό μελετήθηκε σαν μία μικρή προσφορά αισιοδοξίας προς τα ξεχασμένα δυτικά προάστια της Αθήνας…*» (Αρχιτεκτονικά Θέματα: 1989).

38. Την περίοδο αυτή αναπτύσσονται μόνο τρία ακόμα *εμπορικά κέντρα* αντίστοιχου μεγέθους: Το *Athens Plaza City Center* στη Γλυφάδα που αποτελεί το αντίστοιχο του *Αιθρίου* στα Νότια με ίδια χαρακτηριστικά και κατάληξη. Το *Atrium* στη Χαριλάου Τρικούπη στην Αθήνα και το *Cosmos Center* στους Αμπελόκηπους επί της λεωφόρου Κηφισίας.

39. Το αντίστοιχο παράδειγμα (μέγεθος, πρόγραμμα, διαχείριση) στα νότια προάστια είναι το *Athens City Plaza Center* [1985-1988] στη λεωφόρο Βουλιαγμένης, σε μελέτη του αρχιτεκτονικού γραφείου του Δωρίτη Απ. και κατασκευασμένο από την Αποστολάτος ΑΕ (Δωρίτης Α./10.09.2010/προσωπική συνέντευξη).

40. Ο νέος οικοδομικός κανονισμός του 1985 επέτρεψε μεγαλύτερη οικοδομική ευελιξία και θεωρούμε πως στάθηκε κεντρικά στην πύκνωση που παρατηρείται.

41. Πρόκειται για τα *εμπορικά κέντρα*: *Αίθριο* στο Μαρούσι, *Athens City Plaza* στη Γλυφάδα, *Atrium* και *Cosmos* στην Αθήνα.

42. Οι εργολάβοι Β.Π. και Α.Σ. συμφωνούν πως για μεγάλο διάστημα οικοπεδούχοι αναζητούσαν εργολάβους ζητώντας την κατασκευή *εμπορικού κέντρου* στα οικόπεδα τους λόγω της υψηλότερης οικονομικής απόδοσης (Β.Π., Φάληρο, 25.07.2010/προσωπική συνέντευξη και Α.Σ., Γλυφάδα, 22.07.2010/προσωπική συνέντευξη).

43. Σε αυτό συνηγορούν δύο εργολάβοι που δραστηριοποιήθηκαν στο χώρο των *εμπορικών κέντρων* με τους οποίους συνομιλήσαμε (Β.Π., Φάληρο, 25.07.2010 και Α.Σ., Γλυφάδα, 22.07.2010) καθώς και ο αρχιτέκτονας Ι. Βικέλας (Αθήνα 20.09.2010/ προσωπική συνέντευξη). Χαρακτηριστική είναι και η απροθυμία των τοπικών super-market για στέγαση σε εμπορικά κέντρα κυρίως λόγω των υψηλών ενοικίων ενώ πολυεθνικές αλυσίδες (πχ ένδυσης) εμφανίζονται πρώτη φορά αυτή την περίοδο και εδραιώνονται σταδιακά και κυρίως τη δεκαετία του ’90.

44. Από συνομιλίες μας με καταστηματάρχες προκύπτει πως τα περισσότερα εμπορικά κέντρα δεν ξεπέρασαν τα δύο χρόνια πληρότητας.

45. Τα στοιχεία όπως παρουσιάζονται στο διαδικτυακό τόπο του *εμπορικού κέντρου*, <www.themallathens.gr>. και <www.ece.de>.

46. Το *The Mall Athens* ακολούθησαν και άλλα αντίστοιχα παραδείγματα εγχώρια. Ενδεικτικά να αναφέρουμε *εμπορικά κέντρα* που ακολούθησαν: *Athens Heart* (Πειραιώς και Χαμοστέρνας), *Metro Mall* (μετρό Αγ. Δημήτριος), *Golden Hall* (ΟΑΚΑ), *Mediterranean Cosmos* (Θεσσαλονίκη), *Pantheon Plaza* (Λάρισα), εμπορικό πάρκο αεροδρομίου (ΙΚΕΑ, OUTLET) κ.ά..

47. Εκτός από την ανάπτυξη του συγκοινωνιακού δικτύου, χαρακτηριστικό παράδειγμα λειτουργικού νεωτερισμού αυτή την περίοδο αποτελούν τα πρώτα συγκροτήματα πολυκινηματογράφων που ανοίγουν στα τέλη της δεκαετίας του ‘90 και περιλαμβάνουν και εμπορικές χρήσεις. (Village Greece, <http://www.villagecinemas.gr/el/village-greece/>, τελευταία επίσκεψη 25-11-2014).

ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ _ 3
ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ | ΧΩΡΟΣ | ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΔΠΜΣ:
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ _ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Γ.ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ
ΑΘΗΝΑ 2016