

<http://147.102.12.19:8086/NODE/L0/35.html>
<http://history-theory6.blogspot.com/>

**Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Σχολή Αρχιτεκτόνων**

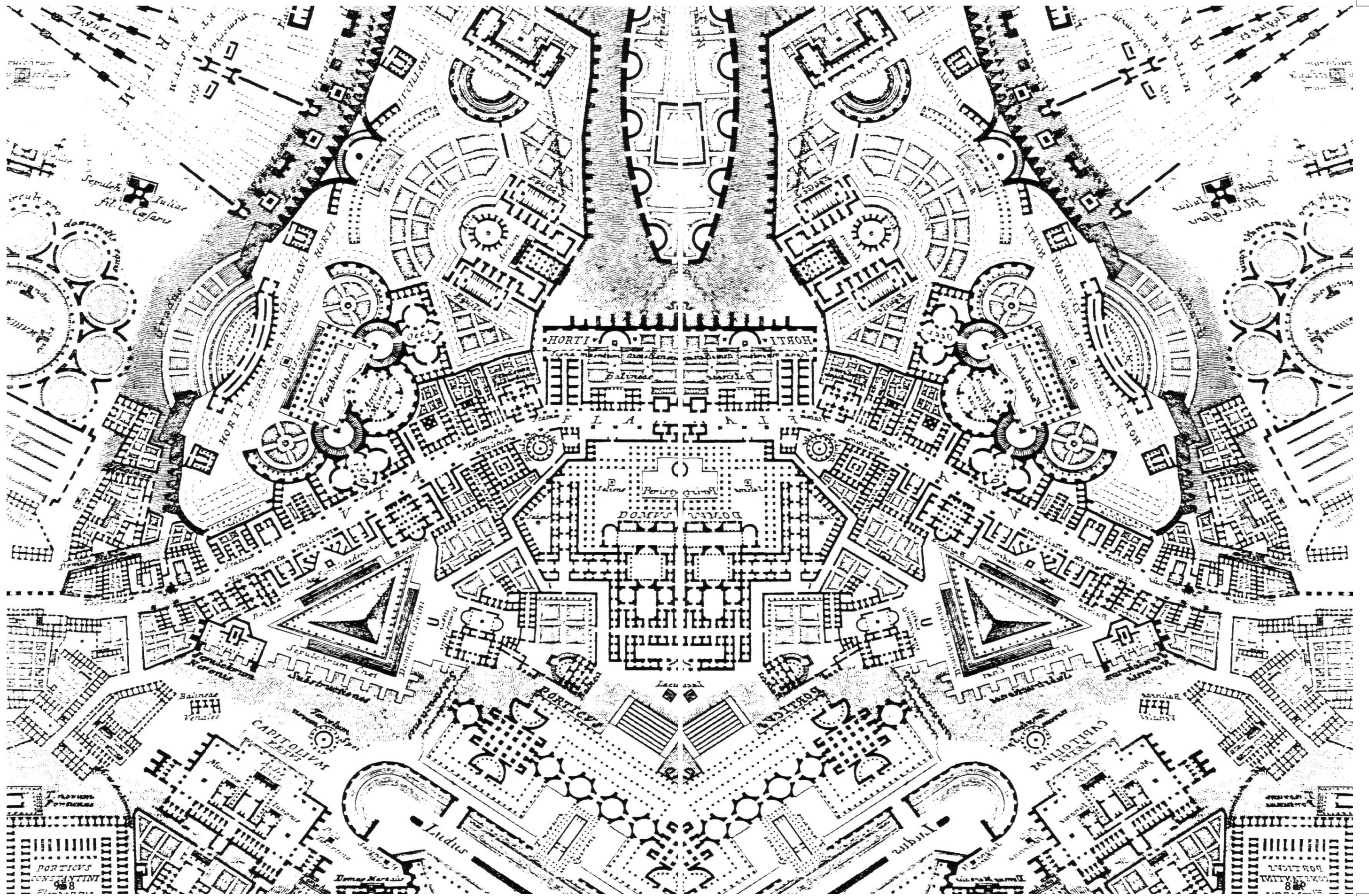
Ιστορία και Θεωρία 6 η σύγχρονη εποχή

ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΗΣ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ
ΤΩΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΩΝ ΣΑΡΑΝΤΑ
ΧΡΟΝΩΝ ΣΤΟ ΕΥΡΥΤΕΡΟ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ
ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ 6_Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ_ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ_ΕΜΠ



Αθήνα 2007



ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ 6
Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ



Το τεύχος 'Κριτική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομικής θεωρίας και πρακτικής των τελευταίων σαράντα χρόνων στο ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο της σύγχρονης κοινωνίας' συμπληρώνει και υποστηρίζει τη διδασκαλία του μαθήματος Ιστορία και Θεωρία 6: Η σύγχρονη εποχή, που γίνεται κυρίως στο αμφιθέατρο. Το τεύχος αποτελείται από τρία μέρη. Το πρώτο αναφέρεται στα τελευταία 40+ χρόνια σύγχρονη εποχής και στις βασικές κατευθύνσεις που ακολούθησε η αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει επιλεγμένα κείμενα που σχολιάζουν και ερμηνεύουν φαινόμενα της σύγχρονης εποχής. Το τρίτο έχει τίτλο: 'Αρχιτεκτονική-Πόλη και κινηματογράφος' και περιλαμβάνει, εκτός από μια εκτεταμένη βιβλιογραφία και φιλμογραφία, κείμενα που αναδεικνύουν τη σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική σκέψη και το κινηματογράφο.

Την ευθύνη της οργάνωσης του μαθήματος έχει η περιοχή της Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής και το συντονισμό ο αναπληρωτής καθηγητής Παναγιώτης Τουρνικιώτης

-ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΕΥΧΟΥΣ: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ ΑΝΑΠΛ.ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

-ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΕΥΧΟΥΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΦΩΚΑΙΔΗΣ

Κριτική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και πολεοδομικής θεωρίας και πρακτικής των τελευταίων σαράντα χρόνων στο ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο της σύγχρονης κοινωνίας. Σε αυτό το φευγαλέο μάθημα θα ανοίξουμε τα μάτια σε όσα συμβαίνουν γύρω μας, στα ρούχα που φοράμε, τη μουσική που ακούμε, τον τρόπο που είναι στρωμένο το τραπέζι μας, στα χάρτινα μνημεία της Ολυμπιάδας και τα ψηφιακά επιτεύγματα του δικτύου επικοινωνίας για να οξύνουμε το βλέμμα και την κριτική μας σκέψη απέναντι σε μια αρχιτεκτονική πραγματικότητα που διαρκώς εξελίσσεται και μας ξεφεύγει. Μας ενδιαφέρει σήμερα η αρχιτεκτονική που γίνεται από σύγχρονους αρχιτέκτονες για σύγχρονους ανθρώπους, μας ενδιαφέρει η ενεργοποίηση της κριτικής εγρήγορσης στην προοπτική μιας συνειδητοποίησης της δυσκολίας και της πολυπλοκότητας που κρύβει μέσα της η αρχιτεκτονική. Το μάθημα διδάσκεται με ηλεκτρονική υποστήριξη και χρήση πολυμέσων, με εγχειρίδια, βιβλιογραφία και διασυνδέσεις, με κριτική ανάλυση του ρόλου της πληροφορίας στο σχεδιασμό της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και τέλος, με συστηματική υποστήριξη της εκπόνησης σπουδαστικών εργασιών, οι οποίες έχουν τη μορφή εικονογραφημένων δοκιμίων σε φυσική και ψηφιακή μορφή, και μπορούν να περιλαμβάνουν κείμενο, σταθερή και κινούμενη εικόνα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περί θεωρίας, στην αρχιτεκτονική.....	9
40+ ΧΡΟΝΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΠΟΧΗΣ	15
JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: Η ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ (1979).	18
ΜΟΝΤΕΡΝΟ/ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ: Η ΚΥΡΙΑΡΧΗ ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΑΣΜΕΝΟΥ ΑΙΩΝΑ	20
ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΤΙΝΙΔΗΣ: ΗΔΗ ΜΕΤΑ ΚΑΙ ΜΟΛΙΣ ΠΡΙΝ	28
CHARLES JENCKS: Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ (1977)	40
ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ: ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ, Η ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	41
ROBERT VENTURI ΚΑΙ DENISE SCOTT BROWN: ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ (1980)	47
HANS HOLLEIN: ΑΠΟΛΥΤΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ (1962)	48
ALDO ROSSI: ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ (1982)	50
ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ: ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ, Η ΤΥΠΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	51
ROB KRIER: ΔΕΚΑ ΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	56
ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ: ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ, Η ΤΟΠΙΚΙΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	62
TADAO ANDO: ΤΟ ΣΚΥΡΟΔΕΜΑ ΜΟΥ (1988)	64
TADAO ANDO: ΤΟΠΟΣ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ (1988)	65
ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ: ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ, Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΜΟΡΦΩΝ	71
PETER EISENMAN: HOUSE III· ΤΟ ADOLF LOOS AND BERTOLD BRECHT (1974)	72

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Πόλεις, Αρχιτεκτονική και Κοινωνία-Η 10η Μπιενάλε της Βενετίας /**81**

Το ανεξέλεγκτο κατοικείν/**88**

Φράχτες και άλματα στην ελληνική αστική κουλτούρα του '70/**101**

Το μοντέρνο πνεύμα και ο τόπος /**109**

Το μόνο σίγουρο για τον Βοτανικό είναι το μπετόν /**139**

ΒΟΤΑΝΙΚΟΣ: ΝΕΟΣ ΠΟΛΟΣ ΕΛΕΞΗ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΑΘΗΝΑΙΟΥΣ/**141**

Τρεις Ιστορίες για το Αιγαίο/**143**

Sprawl στις γειτονιές του Αιγαίου./**156**

Από την Αδιακρισία στην Ηδονοβλεψία: Από το έργο τέχνης στην Πόλη/**163**

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ, ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

PETER GREENAWAY - THE BELLY OF AN ARCHITECT/**195**

Η κοιλιά του αρχιτέκτονα- ένα μικρό σχόλιο/**196**

Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο/**199**

«Χάος και Τάξη: η πολεοδομία ως διαδικασία μοντάζ»/**205**

Κινηματογράφος Πόλη και Αρχιτεκτονική (Βιβλιογραφία + Φιλμογραφία)/**209**



ALVARO SIZA, ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ, 1981

Παναγιώτης Τουρνικιώτης
Περί θεωρίας, στην αρχιτεκτονική

Η θεωρία της αρχιτεκτονικής έχει να κάνει με τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεις την αρχιτεκτονική, δηλαδή είναι ο τρόπος με τον οποίο σκέφτεσαι-και-κάνεις την αρχιτεκτονική. Η θεωρία είναι μια υπόθεση του νού και της σκέψης. Ωστόσο, αυτή η υποθεση του νού και της σκέψης, *του λογισμού*, στηρίζεται στην πραγματικότητα, στην ορατή πραγματικότητα της αρχιτεκτονικής, σε όλα όσα έχουν ήδη γίνει, και αναφέρεται σε όσα θα γίνουν. Αφορά την πράξη. Την επερχόμενη πράξη της αρχιτεκτονικής. Στηρίζεται σε μια ερμηνεία της πραγματικότητας (που υπάρχει ήδη) και έχει σκοπό να διατυπώσει τους όρους της πραγματικότητας (που πρόκειται να ακολουθήσει).

Σύμφωνα με τα λεξικά, θεωρία είναι η πράξη του ρήματος *θεωρώ*, που κατ'αρχήν σημαίνει την διά των οφθαλμών παρατήρηση, τη θέα. Με άλλα λόγια, *θεωρώ*, κατ'αρχήν σημαίνει *βλέπω, κοιτάζω*. Με το πέρασμα του χρόνου, όμως, η θεωρία απέκτησε το νόημα της διά του λογισμού και της διανοίας παρατήρησης και εξέτασης ενός αντικειμένου της πνευματικής και νοητικής έρευνας, της φιλοσοφικής ή επιστημονικής σκέψης και γνώσης. Και μέσα από αυτή τη γνώση, κατέληξε να σημαίνει τον προσδιορισμό των γενικών αρχών και των όρων της παραγωγής της πραγματικότητας.

Όπως όλες οι λέξεις, έτσι και η λέξη θεωρία χρησιμοποιείται με διαφορετικούς τρόπους. Αν και είναι μία λέξη (ένα *σημαίνον*), έχει περισσότερα *σημαινόμενα*, που εξαρτώνται από τη χρήση της, όπως τη φανερώνει η σειρά των λέξεων στην οποία εντάσσεται (τα συμφραζόμενα). Άλλο είναι το περιεχόμενο της *θεωρίας* στην καθημερινή γλώσσα, άλλο στις θετικές επιστήμες, όπως η φυσική, και άλλο στην αρχιτεκτονική. Βέβαια, εμάς θα μας απασχολήσει μόνο η θεωρία της αρχιτεκτονικής. Αλλά και στην περίπτωση αυτή χρειάζονται ορισμένες διευκρινήσεις. Όλοι έχουμε τις θεωρίες μας. Ή, αν το θέλετε, κάθε αρχιτέκτονας έχει τη "θεωρία" του. Δηλαδή έχει ορισμένες απόψεις, περισσότερο ή λιγότερο συγκεκριμένες, για το αντικείμενο της δραστηριότητάς του. Έχει άποψη για τα κτίρια που βλέπει να ορθώνονται γύρω

του ή να δημοσιεύονται στα περιοδικά. Έχει συγκεκριμένη γνώμη για το πώς πρέπει να σχεδιάζεται η αρχιτεκτονική και τη διατυπώνει με κάθε ευκαιρία και σε οιοδήποτε κοινό. Δεν θα ασχοληθούμε, στη συνέχεια, με αυτή την έννοια της θεωρίας, που έχει μεγαλύτερη σχέση με την απλή έκφραση γνώμης και τη δοξασία. Θα μας απασχολήσει περισσότερο η θεωρία ως συστηματικό αντικείμενο μελέτης, ως ολοκληρωμένη και εμπειριστατωμένη διατύπωση προϋποθέσεων, όρων, μεθόδου, αρχών και στόχων, που ερμηνεύει την αρχιτεκτονική πραγματικότητα με αφετηρία μια θέση για το τί είναι η αρχιτεκτονική και καθορίζει έτσι το πλαίσιο μέσα στο οποίο πρέπει να γίνεται στο εξής η αρχιτεκτονική: καθορίζει τον κανόνα της πράξης. Με αυτή την έννοια, η θεωρία έρχεται δύναμει να σταθεί στο σκαλί που προηγείται της πρακτικής, έστω και αν στηρίζεται σε διατυπώσεις και ερμηνείες της πρακτικής που προηγήθηκε.

Στην ουσία, η θεωρία της αρχιτεκτονικής είναι γραπτός λόγος, κείμενο, που συνοδεύεται συνήθως από εικόνες και σχέδια επιλεγμένα από το ευρύ φάσμα του πρόσφατου ή του απώτερου παρελθόντος και από τα έργα του ίδιου του συγγραφέα - το έχουμε δει τόσες φορές, από τον Andrea Palladio ως τον Le Corbusier, και από τον Robert Venturi ως τον Peter Eisenman και τον Gregg Lynn. Θα μιλήσουμε λοιπόν για λέξεις και για σχέδια, και μέσα από αυτά θα προσπαθήσουμε να καταλάβουμε την πορεία της αρχιτεκτονικής (τα κτίρια). Θα μιλήσουμε, δηλαδή, για κτίρια και ιδέες που προηγούνται των κτιρίων και καθορίζουν το σχεδιασμό τους. Η αρχιτεκτονική, ιδέα μαζί και μορφή, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή, ούτε να πραγματοποιηθεί με αφετηρία τον ένα μόνο από τους δύο όρους. Και οι πιο σύνθετες και εγκεφαλικές θεωρίες στηρίζονται αναγκαστικά σε ένα σύνολο υπαρκτών μορφών, τις οποίες κρίνουν και ερμηνεύουν, διατυπώνοντας τους όρους του σχεδιασμού μορφών εντελώς νέων ή μερικώς επανεπεξεργασμένων. Ενώ ακόμα και η αυστηρότερη άρνηση των ιδεών και της θεωρίας, τόσο για την ερμηνεία της υπάρχουσας, όσο και για τον

σχεδιασμό της επερχόμενης αρχιτεκτονικής, στηρίζεται (τουλάχιστον στο νεώτερο δυτικό πολιτισμό και στο πλαίσιο της “έντεχνης” αρχιτεκτονικής) σε ένα σύστημα ιδεών που αρνείται την πρωτοκαθεδρία των ιδεών και των νοητικών διεργασιών στη διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Θα συναντήσουμε ξανά και ξανά την αντίθεση αυτή ανάμεσα σε μια αρχιτεκτονική, απόλυτα φυσικό προϊόν, που προκύπτει όπως τα έργα της φύσης και γι'αυτό μπορεί να συγκρίνεται μαζί τους - και σε μια αρχιτεκτονική, καθαρό προϊόν του ανθρώπου, σύλληψη του νού του και αποτέλεσμα κατασκευαστικών τεχνικών που ο ίδιος εμπνεύστηκε, ξεπερνώντας και υποτάσσοντας τη φύση.

Η θεωρία της αρχιτεκτονικής έχει λοιπόν νόημα και ύπαρξη μόνο στην περίπτωση που αναφερόμαστε στην “έντεχνη” αρχιτεκτονική, την αρχιτεκτονική των αρχιτεκτονών. Βέβαια, ακόμα και το τί σημαίνει “αρχιτέκτων” είναι μια ολόκληρη συζήτηση. Το “χαρτί” που το αποδεικνύει είναι μάλλον αποτέλεσμα μιας κατάστασης που επιβλήθηκε σταδιακά, όταν η άσκηση της αρχιτεκτονικής, ως έλλογης και δημιουργικής δραστηριότητας σχεδιασμού κτιρίων, απέβη κατεστημένο κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης. Από τότε χρειάστηκε να δημιουργηθούν αρχιτεκτονικές σχολές, για να παράγουν αρχιτέκτονες. Χρειάστηκαν διδακτικά εγχειρίδια και επιστρατεύθηκε η τυπογραφία, για να εξασφαλίσει τη διάδοσή τους. Ο αρχιτέκτων, ως δημιουργός και σχεδιαστής κτιρίων που θα οικοδομηθούν με βάση το ολοκληρωμένο του σχέδιο, αλλά χωρίς τη χειρωνακτική εργασία του, καταξιώθηκε στην εποχή της Αναγέννησης και μετεξελίχθηκε μέχρι τις μέρες μας, ακολουθώντας ένα δρόμο και μια παιδεία, που τον διαφοροποιούν ριζικά από τον αρχιμάστορα-οικοδόμο. Στη συνέχεια θα γίνεται λόγος μόνο για αρχιτεκτονική αρχιτεκτόνων. Δεν θα μας απασχολήσει ο θαυμαστός οικοδομικός πλούτος των κοινωνιών που έκτισαν το περιβάλλον τους χωρίς αρχιτέκτονες. Δεν θα μιλήσουμε για παραδοσιακά κτίσματα. Οι γοητευτικοί όγκοι της Σαντορίνης μας ενδιαφέρουν μόνο στον

βαθμο που υπεισέρχονται στη θεωρητική διατύπωση της νεώτερης αρχιτεκτονικής - για παράδειγμα, στην περίπτωση του Le Corbusier ή του Άρη Κωνσταντινίδη. Το ίδιο συμβαίνει και με την κλασική αρχιτεκτονική. Δεν θα αναζητήσουμε τις αρχές και τους νόμους της. Μας ενδιαφέρει μόνον ο τρόπος με τον οποίο ανακαλύπτεται, ερμηνεύεται και επιστρατεύεται σε συγκεκριμένες περιόδους της ιστορίας, για να θεμελιώσει μια εντελώς διαφορετική προς αυτήν αρχιτεκτονική (π.χ. σε ορισμένες τάσεις του μεταμοντερνισμού).

Η αρχιτεκτονική είναι μία από τις σημαντικότερες δραστηριότητες του ανθρώπου, μια αναγκαιότητα που βρίσκεται σε στενή σχέση με τις ευρύτερες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές συνθήκες κάθε εποχής και κάθε κοινωνίας. Με άλλα λόγια, μπορούμε να αναγνωρίσουμε ένα κοινό παρονομαστή αντιλήψεων και σχέσεων, που χαρακτηρίζει τις δραστηριότητες του ανθρώπου σε κάθε οργανωμένη κοινωνία, από την φιλοσοφία και την τέχνη, μέχρι την οικονομία και οικοδομική. Ο κοινός παρονομαστής, που ονομάζουμε *πνεύμα της εποχής*, επιτρέπει να σχετίζουμε λέξεις, μορφές και καταστάσεις, αναγνωρίζοντας, πολλές φορές με την πρώτη ματιά, τον τόπο και τον χρόνο που υλοποιήθηκε ένα αρχιτεκτονικό έργο. Και αντίστροφα, μας βοηθά να κατανοήσουμε πως τα έργα ανήκουν στην ιδιαιτερότητα κάθε εποχής: έχουν μια μοναδικότητα.

Ωστόσο, η προσεκτική μελέτη της θεωρίας και της πρακτικής της αρχιτεκτονικής έχει οδηγήσει στην πεποίθηση πως υπάρχουν ορισμένες βασικές αρχές, που διαπερνούν το έργο των αρχιτεκτόνων, ανεξάρτητα από τον τόπο και τον χρόνο της δραστηριότητάς τους: η αναγκαιότητα, η εξυπηρέτηση και η αισθητική ικανοποίηση. Η πρώτη αναφέρεται στην κατασκευαστική επάρκεια και την ελάχιστη αναγκαία λειτουργία του κτιρίου (την προφύλαξη από τις συνθήκες του περιβάλλοντος και την επιβουλή ζώων και ανθρώπων). Η δεύτερη αφορά την καλύτερη δυνατή εξυπηρέτηση των λειτουργιών, στα βέλτιστα

όρια της άνετης διαβίωσης και εργασίας του ανθρώπου. Η τρίτη αναφέρεται στην υποθεση του ωραίου, στα στοιχεία εκείνα της αρχιτεκτονικής που συγκινούν την ανθρώπινη ψυχή, προκαλώντας της ικανοποίηση, πέρα από την απλή επιβίωση και την καθημερινή αντιμετώπιση των λειτουργιών. Οι τρεις αρχές αποκτούν την ιδιαιτεροτητά τους μέσα από την ιεράρχησή τους. Σε κάποια εποχή στέκουν ισότιμα στο ίδιο βάθρο, σε κάποια άλλη το ωραίο υποτάσσεται στο αναγκαίο και το λειτουργικό, είτε αντιστρόφως, τα υποτάσσει. Ενώ σε κάποια άλλη προστίθεται και τέταρτη αρχή, μεταβάλλοντας τόσο το τριαδικό σχήμα όσο και τη λογική του. Οι παραλλαγές των σχέσεων ανάμεσα στην αναγκαιότητα, την εξυπηρέτηση και την αισθητική ικανοποίηση μας προσφέρουν ένα από τα σημαντικότερα κλειδιά για την καλύτερη κατανόηση της πορείας και των ζητημάτων της θεωρίας της αρχιτεκτονικής.

Στο σημείο αυτό είναι σκόπιμο να διευκρινήσουμε το νόημα των λέξεων *ιστορία*, *κριτική* και *πρακτική* της αρχιτεκτονικής και τη σχέση του αντικείμενου τους με το αντικείμενο της θεωρίας, για να έχουμε κοινά σημεία αναφοράς:

Ιστορία της αρχιτεκτονικής είναι η καταγραφή, κατανόηση και ερμηνεία όλων των σημαντικών (τουλάχιστον) κτιρίων του παρελθόντος. Είναι πρώτα απ'όλα γνώση, πληροφορία, που αφορά τα ίδια τα κτίσματα, και κατόπιν ερμηνεία των όρων παραγωγής και διαδοχής τους. Στην πραγματικότητα, μπορούμε να μιλάμε για ιστορία της αρχιτεκτονικής από τα τέλη του 18ου και κυρίως από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι τις μέρες μας. Σε όλη αυτή την περίοδο, η ιστορία είναι συνυφασμένη με τη θεωρία της αρχιτεκτονικής: ο ιστορικός προσφεύγει κατ'ανάγκη στα κείμενα της θεωρίας, για να κατανοήσει την αρχιτεκτονική των περιόδων που μελετά, ενώ ταυτόχρονα υπόκειται (ακόμα και αν το γνωρίζει και το ελέγχει) στον θεωρητικό προβληματισμό της εποχής του.

Κριτική της αρχιτεκτονικής είναι η κρίση και αποτίμηση, θετική ή αρνητική, της δραστηριότητας των αρχιτεκτόνων. Με περισσότερο ή λιγότερο συγκεκριμένα

κριτηρια, οι κριτικοί (που μπορεί και να μην είναι αρχιτέκτονες) εκφράζονται για τα κτίρια που οικοδομούνται στην κοινωνία τους. Η κριτική της αρχιτεκτονικής αφορά λοιπόν σύγχρονες καταστάσεις και αναφέρεται στο παρόν. Ωστόσο, η έλλογη άσκηση της στηρίζεται στην καλή γνώση της ιστορίας και της θεωρίας: στη δυνατότητα να εκτιμήσεις ένα σύγχρονο έργο, αφ'ενός διαχρονικά και αφ'ετέρου σε σχέση με τον θεωρητικό προβληματισμό της εποχής του.

Πρακτική της αρχιτεκτονικής είναι η επίλυση ενός συγκεκριμένου (τεχνικού, λειτουργικού και αισθητικού) προβλήματος. Η πρακτική στηρίζεται σε ένα πλατύ σύνολο εμπειριών, γνώσεων και πληροφοριών, που επεξεργάζεται ο αρχιτέκτονας με τη βοήθεια μιας μεθόδου, προκειμένου να πετύχει στόχους που θέτει από μόνος του. Η επιλογή των στόχων και η μέθοδος επεξεργασίας των εμπειριών, των γνώσεων και των πληροφοριών έχουν για γνώμονα τη θεωρία, που αποτελεί προϋπόθεση και αναπόσπαστο μέρος της αρχιτεκτονικής πρακτικής.

Ολοκληρώνοντας την εισαγωγή αυτή στο νοήμα της θεωρίας στην αρχιτεκτονική, θα τονίσω μια τελευταία σημαντική διάσταση, που αφορά στη σχετικότητα των πραγμάτων και έχει δύο συμπληρωματικές όψεις:

Πρώτον, η πορεία της αρχιτεκτονικής δεν ακολουθεί ένα μονοπάτι ανηφορικό, σε μια πρόοδο σταθερή από κατώτερες προς ανώτερες μορφές αρχιτεκτονικής. Ούτε υπάρχει μία και μοναδική κοίτη, όπου κυλά το ποτάμι της αρχιτεκτονικής, ακολουθώντας την αναπόφευκτη πορεία προς την λύτρωση των εκβολών. Η αρχιτεκτονική είναι ένα πολύπλοκο σύστημα επιδράσεων και αφομοιώσεων, συνύπαρξης και αντιπαράθεσης, σύνθεσης και συνδυασμού αντιφατικών στοιχείων. Ακολουθεί μονοπάτια που οδηγούν σε διαφορετικές, αν και ομόρροπες κατευθύνσεις, και γι'αυτό συχνά διασταυρώνονται. Παρ'όλα αυτά, ιστορικοί και θεωρητικοί της αρχιτεκτονικής (ανάμεσά τους και ο διδάσκων) προσπαθούν ανελλιπώς να απομονώσουν "κύρια ρεύματα", προτείνοντας, με γνώμονα τον

ορθολογισμό τους, μονοδιάστατες ερμηνείες της πραγματικότητας, σε βάρος ενός πλουραλισμού ιδιαιτεροτήτων.

Δεύτερον, η ερμηνεία της αρχιτεκτονικής μιας συγκεκριμένης εποχής, π.χ. του μοντέρνου κινήματος, δεν είναι και δεν μπορεί να είναι μία. Πολύ περισσότερο, από τη στιγμή που και η ίδια η ενότητα του μοντέρνου κινήματος είναι δημιούργημα των ερμηνευτών του. Δηλαδή, οι διαφορετικές ερμηνείες ταυτόσημων γεγονότων οφείλονται στη διαφορετική θεωρητική θέση περί αρχιτεκτονικής των ίδιων των ερμηνευτών τους, αλλά και στην διαφορετική χρονική στιγμή της εκάστοτε ερμηνείας. Με τον τρόπο αυτό, ο ρόλος της θεωρίας αποδεικνύεται καθοριστικός - αν και συνήθως αθέατος - για όλες τις πλευρές της αρχιτεκτονικής δραστηριότητας, και η παρουσία του διδάσκοντα την θεωρία αποσυνδέεται από την μία και ορθή ερμηνεία των πραγμάτων. Στο μάθημα αυτό θα επιδιωχθεί, πάνω απ'όλα, η καλλιέργεια μιας μεθόδου για να βλέπεις την πραγματικότητα με διερευνητικό και κριτικό μάτι, έχοντας αφετηρία συγκεκριμένα ερωτήματα και στόχο απαντήσεων, που εμπλουτίζουν ταυτόχρονα το χώρο των ιδεών (της αρχιτεκτονικής θεωρίας) και το χώρο των μορφών (της αρχιτεκτονικής πρακτικής).

40+ ΧΡΟΝΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΠΟΧΗΣ



Παναγιώτης Τουρνικιώτης
40+ ΧΡΟΝΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Προς τα πού πάει η αρχιτεκτονική του 21ου αιώνα; Τί είναι το καινούργιο που έρχεται στην πρώτη δεκαετία; Τί ρόλο παίζει η παγκοσμιοποίηση στην αρχιτεκτονική και πώς διακρίνεται από τον διεθνισμό του 20ού αιώνα; Υπάρχουν ουσιαστικές αλλαγές στη λειτουργική, αισθητική και κατασκευαστική δομή της αρχιτεκτονικής; Υπάρχει ακόμα ο τόπος; Υπάρχει ο ζωτικός χώρος για μια τοπική αρχιτεκτονική; Και πόσο αυτή μπορεί να διαφέρει από (ποιές) άλλες;

Το τέλος των κινήματων

Δεν μπορούμε να μιλάμε πλέον για “μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική.” Ούτε για μια σχέση συνέχειας, μετάλλαξης ή ανατροπής του μοντέρνου στο μεταμοντέρνο. Η εκρηκτική σχέση μοντέρνου-μεταμοντέρνου ανήκει εξ ολοκλήρου στον 20ό αιώνα. Όχι τόσο με την έννοια της περάτωσης του κύκλου της και του ανοίγματος ενός άλλου κύκλου. Έχουν γίνει τόσες και τόσες συζητήσεις για κινήματα, για μανιφέστα και για -ισμούς, που διαμορφώθηκαν πολεμώντας το ένα με το άλλο, το επόμενο με το προηγούμενο, σε μια καταναλωτική διαδοχή του θαύματος διαρκώς νέων καταστάσεων και μιας διαρκώς ανανεούμενης πρωτοπορίας, που πολλοί πιστεύουν ότι χτες, στο τέλος του 20ού αιώνα, ή σήμερα, στην αρχή του 21ου, κάπου γεννιέται μια νέα, εξίσου εφήμερη, αλλά και εξίσου λαμπερή πρωτοπορία. Θα μπορούσε λοιπόν να γίνει και αυτή “της μόδας,” έστω και αν είναι για λίγο. Όμως όλα αυτά (τα κινήματα) ανήκουν πιά στην ιστορία και προσφέρουν λαμπρό πεδίο μελέτης για πολλούς ιστορικούς της τέχνης, του πολιτισμού και της αρχιτεκτονικής. Τώρα βρισκόμαστε απέναντι σε μια άλλη, διαφορετική κατάσταση πραγμάτων.

Το τελευταίο υβριδικό κίνημα που φάνηκε ότι ταράζει τα νερά ήταν η αποδόμηση, το 1988 - μια συμπωματική ιδεολογική κατασκευή, που στηρίχτηκε στη διαμεσολάβηση θεαματικών εκθέσεων σε μεγάλα μουσεία, πληθωρικών αφιερωμάτων σε διεθνή αρχιτεκτονικά περιοδικά, ταραγμένων συμποσίων σε αμφιθέατρα αρχιτεκτονικών σχολών, και αιγιματικών βιβλίων αμφιβόλου νοηματικής πλοκής, που διέθεταν το προϊόν τους σε μια αγορά ήδη έτοιμη να το καταναλώσει. Μπορεί να είναι εντελώς τυχαίο, αλλά το σύστημα κατέρρευσε μαζί με την πραγματική πώληση του *Architectural Design* από τον παραδοσιακό, προσωποποιημένο εκδότη-και-έμπορο ιδεών στα χέρια ενός απρόσωπου εκδοτικού μηχανισμού, ενός δικτύου με απροσδιόριστη και διαρκώς μεταβαλλόμενη σύνθεση. Αυτή η μετάπτωση δεν έχει νόημα ως απλό γεγονός, αλλά ως συμβολική εικονογράφηση μιας κατάστασης που βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη, έστω και αν τα πράγματα δείχνουν να έχουν πάρει τη νέα τους κατεύθυνση.

Στη δεκαετία του 1990 έγινε πολλή συζήτηση στο διεθνές προσκήνιο μεταξύ αρχιτεκτόνων, και όχι μόνο, για το folding, τη θεωρία του χάους, το μινιμαλισμό και άλλα ιδεολογικά πυκνώματα που φάνηκε για μια μικρή στιγμή να έχουν αποκτήσει σταθερό υπόβαθρο. Σε όλες όμως τις περιπτώσεις οι αναλαμπές ήταν απλοί διάπροντες, που δεν εξέφραζαν σαφή κατάσταση, ούτε μια από κάπου εκπορευόμενη συλλογική συνείδηση, είτε έκφραση που να δηλώνει τη συγκρότηση ενός σχήματος, ανάλογου με οποιαδήποτε αντίστοιχη ύπαρξη κινήματος ή ριζοσπαστικής πρωτοπορίας του 20ού αιώνα. Την ίδια ακριβώς στιγμή ένα άλλο περιοδικό, ένας άλλος αρχιτέκτονας, ή δάσκαλος, ή κριτικός, θεωρητικός, ιστορικός της κοινωνίας, της τέχνης, του πολιτισμού, ή της αρχιτεκτονικής, θα διοχέτευε κάπου αλλού μια λιγότερο ή περισσότερο ηχηρή, εντυπωσιακή, ακόμα και ουσιαστική θέση ή εικονογράφηση θέσης, που θα υπαινισσόταν μια ξεχωριστή δημιουργική έκφραση, και αυτή με τη σειρά της θα ήταν διατυπωμένη πλάι σε άλλες, ομότιμες, ισότιμες αλλά εντελώς διαφορετικές.

Στην ευρύτερη κατεύθυνση αυτών των σκέψεων, ένα από τα πιο σημαντικά βιβλία των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα ήταν, κατά τη γνώμη μου, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* του Jean-François Lyotard¹ - μόνο που η λέξη *μεταμοντέρνα*,

στον τίτλο του, δεν αφορά καθόλου σε εκείνο που αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες ονόμασαν μεταμοντερνισμό, αλλά σε μια κατάσταση που τώρα έχει πλέον γενικευτεί. Τώρα πια κανένα νόημα δεν εκπορεύεται από ένα πυκνά συγκροτημένο τόπο, δεν έχει μια οριστική ταυτότητα, αλλά υπόκειται σε μια διαρκή ρευστότητα του τόπου, του χρόνου, του υποκειμένου και του αντικειμένου του. Η συνολική ρευστοποίηση της θέσης παραγωγής και εκπομπής του νόηματος, η διαρκής της μετάθεση, η μετάλλαξη, που καταλήγει στην αδυναμία κάθε άλλου εντοπισμού, πέραν εκείνου του κόμβου μέσα από τον οποίο διοχετεύεται στο δίκτυο επικοινωνίας, είναι εκείνο που αναιρεί το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο, τη σχέση της συνέχειας και της αντιπαράθεσης. Γιατί το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο ήταν, και τα δύο, εντοπισμένες καταστάσεις. Δεν θα μπορούσε κανείς μας να κατανοήσει τη μοντέρνα αρχιτεκτονική χωρίς τον πολιτισμικό και γεωγραφικό πυκνωτή του Παρισιού, του κατ'εξοχήν πεδίου της πρωτοπορίας, ή του Bauhaus, και αργότερα ή προηγουμένως, του Βερολίνου και της Νέας Υόρκης. Και στο μεταμοντέρνο, ακόμα, τα πράγματα στηρίχτηκαν σε μια εντοπισμένη αφετηρία, σε ένα κλειστό πεδίο ανάπτυξης, είτε μιλήσουμε για ιταλική Σχολή και Aldo Rossi, είτε για αμερικανική και ένα Robert Venturi, για Tadao Ando ή για Ticino. Ήταν πάντοτε εύκολο να εντοπίσεις την προέλευση των μορφών, των τυπολογιών, και των κειμένων.

Τώρα δεν υπάρχει τόπος - με γεωγραφική και πολιτισμική θέση - που να έχει τις προσδιορίσιμες συντεταγμένες για να φέρει επάνω του μια πύκνωση κοινού λόγου, μέσα από την οποία θα μπορούσε να οικοδομηθεί μια κάποια έννοια κινήματος ή μια άλλη αντίστοιχη ακτινοβολία. Τη θέση του έχει καταλάβει ο γενικευμένος χώρος, που διαλύει και αυτομάτως διαχέει τα πυκνώματα παντού (όχι σε όλους του τόπους, με τη λογική του απλού ταχυδρομείου που έχει αναγνωρισμένους παραλήπτες, αλλά γενικώς παντού, σε ένα χώρο-χωρίς-γεωγραφικές συντεταγμένες). Και παρ'όλα αυτά, υποστηρίζω πως ο *τόπος*, όπως τον περιγράφει ένας σύγχρονος εθνολόγος, ο Marc Augé² - "ως εκεί που ακούγονται τα τύμπανα της φυλής" - παραμένει ο άλλος πόλος της συζήτησής μας. Γιατί όσο παράδοξο ή αντιφατικό και αν φαίνεται στα μάτια μας, ο *τόπος* αποτελεί το μοναδικό σημείο αναφοράς της ίδιας της (χτισμένης) αρχιτεκτονικής. Γιατί η (χτισμένη) αρχιτεκτονική είναι και θα συνεχίσει να είναι *τοπική*.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. La condition postmoderne, Paris, Minit, 1979. Η μεταμοντέρνα κατάσταση, μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1988. Για την προσέγγιση που ενδιαφέρει παραπέμπω κυρίως στις σελ.29-33.
2. Πρβλ. Marc Augé, Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Seuil, 1992

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: Η ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ (1979).

Αντικείμενο αυτής της μελέτης είναι η κατάσταση της γνώσης στις πύο αναπτυγμένες κοινωνίες. Αποφασίσαμε να την αποκαλέσουμε “μεταμοντέρνα.” Η λέξη χρησιμοποιείται στην αμερικάνικη ήπειρο από κοινωνιολόγους και κριτικούς. Χαρακτηρίζει την κατάσταση του πολιτισμού μετά από τους μετασχηματισμούς που διαμόρφωσαν τους κανόνες του παιχνιδιού στην επιστήμη, στη λογοτεχνία και στις τέχνες μετά από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα. (σελ.25)

Η υπόθεση εργασίας που έχουμε είναι ότι η γνώση αλλάζει καταστατική θέση την ίδια στιγμή που οι κοινωνίες μπαίνουν στην μεταβιομηχανική εποχή και οι πολιτισμοί στην αποκαλούμενη μεταμοντέρνα εποχή. Αυτό το πέρασμα άρχισε τουλάχιστον από τα τέλη του πενήντα, που για την Ευρώπη σημαδεύουν το τέλος της οικοδόμησής της. Αυτό το πέρασμα είναι λιγότερο ή περισσότερο γοργό ανάλογα με τη χώρα, και μέσα από κάθε χώρα ανάλογα με τους τομείς δραστηριότητας: εξ ού και μιά γενική δυσχρονία, που δεν διευκολύνει τον συνολικό πίνακα. Ένα μέρος των περιγραφών αναγκαστικά θα είναι προϊόν εικασιών. Και γνωρίζουμε ότι δεν είναι φρόνιμο να δίνουμε εξαιρετική πίστη στη μελλοντολογία.

Αντί να στήσουμε ένα πίνακα που δεν μπορεί να είναι πλήρης, θα ξεκινήσουμε από ένα χαρακτηριστικό που καθορίζει άμεσα το αντικείμενο μας. Η επιστημονική γνώση είναι ένα είδος του λόγου. Αλλά μπορούμε να πούμε ότι εδώ και σαράντα χρόνια οι επονομαζόμενες ακριβείς επιστήμες και οι τεχνικές αναφέρονται στη γλώσσα: η φωνολογία και οι γλωσσολογικές θεωρίες, τα προβλήματα της επικοινωνίας και η κυβερνητική, οι μοντέρνες άλγεβρες και η πληροφορική, οι υπολογιστές και οι γλώσσες τους, τα προβλήματα μετάφρασης των γλωσσών και η αναζήτηση της συμβατότητας μεταξύ γλωσσών-μηχανών, τα προβλήματα της εγγραφής στη μνήμη των εγκεφάλων κι οι τράπεζες στοιχείων, η τηλεματική και η τελειοποίηση “νοημονων” τερματικών, η παραδοξολογία: ιδού προφανείς μαρτυρίες, και ο κατάλογος δεν είναι εξαντλητικός.

Η επίπτωση όλων αυτών των μετασχηματισμών πάνω στη γνώση φαίνεται ότι θα πρέπει να είναι πολύ σημαντική. Η επιρροή που δέχεται ή που θα δεχτεί απ'αυτούς αφορά τις δύο κύριες λειτουργίες της: την έρευνα και τη μετάδοση των γνώσεων. Για την πρώτη ένα παράδειγμα προσιτό στον ανειδίκευτο έχει δοθεί από τη γενετική, η οποία οφείλει το θεωρητικό της παράδειγμα στην κυβερνητική. Υπάρχουν πάρα πολλά άλλα. Για τη δεύτερη, ξέρουμε πως απλοποιώντας, σμικρύνοντας και εμπορευματοποιώντας τις συσκευές, τροποποιούμε ήδη σήμερα τις διαδικασίες απόκτησης, κατάταξης, παροχής και εκμετάλλευσης των γνώσεων. Είναι λογικό να σκεφτούμε ότι ο πολλαπλασιασμός των συσκευών πληροφορικής επηρεάζει και θα επηρεάσει την κυκλοφορία των γνώσεων όσο την επηρεάζει η ανάπτυξη των μέσων κυκλοφορίας των ανθρώπων αρχικά (μεταφορές) και συνακόλουθα των ήχων και των εικόνων (media).

Μέσα σε αυτόν τον μετασχηματισμό, η φύση της γνώσης δεν παραμένει άθιχτη. Δεν μπορεί να περάσει στους νέους διαύλους και να καταστεί αποτελεσματική, παρά μόνο αν η γνώση μπορεί να μεταφραστεί σε ποσότητες πληροφόρησης. Συνεπώς με βάση τα παραπάνω

μπορούμε να προβλέψουμε ότι όλα, όσα δεν έχουν τη δυνατότητα να μεταφραστούν έτσι μέσα στη συγκροτημένη γνώση, θα εγκαταλειφθούν και ότι ο προσανατολισμός των νέων ερευνών θα υπαχθεί στην προϋποθεση του να μπορούν να μεταφράζονται τα ενδεχόμενα αποτελέσματα στη γλώσσα της μηχανής. Οι “παραγωγοί” της γνώσης καθώς και οι χρήστες της οφείλουν και θα πρέπει να έχουν τα μέσα να μεταφράσουν σε αυτές τις γλώσσες ό,τι οι μεν ζητούν να επινοήσουν και οι δε να μάθουν. Οι έρευνες που αναφέρονται σε αυτές τις μηχανές-μεταφραστές έχουν ήδη προχωρήσει. Με την κυριαρχία της πληροφορικής, επιβάλλεται μία κάποια λογική, και κατά συνέπεια ένα σύνολο επιταγών αναφερομένων στις αποφάνσεις που γίνονται δεκτές ως “γνώση”.

Συνεπώς μπορούμε να περιμένουμε μία ισχυρή αποξένωση της γνώσης σε σχέση με τον “ειδήμονα,” όποια κι αν είναι η θέση που κατέχει ο τελευταίος μέσα στη διαδικασία της γνώσης. Η παλιά αρχή, ότι η απόκτηση της γνώσης είναι αξεδιάλυτη από τη μορφωση (Bildung) του πνεύματος, και μάλιστα του προσώπου, περιπίπτει και θα περιπέσει ακόμα περισσότερο σε αχρηστία. Αυτή η σχέση των χορηγών και των χρηστών της γνώσης με την ίδια τη γνώση τείνει και θα τείνει να προσλάβει τη μορφή της σχέσης που έχουν οι παραγωγοί και οι καταναλωτές των εμπορευμάτων με τα εμπορεύματα, δηλαδή τη μορφή της αξίας. Η γνώση παράγεται και θα παράγεται για να πωλείται· καταναλώνεται και θα καταναλώνεται για να παίρνει αξία μέσα σε μία νέα παραγωγή· και στις δύο περιπτώσεις ο σκοπός είναι η ανταλλαγή της. Παύει να είναι αυτοσκοπός, χάνει την “αξία χρήσης της.” (σελ.29-33)

Μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1988.

ΜΟΝΤΕΡΝΟ/ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ: Η ΚΥΡΙΑΡΧΗ ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΑΣΜΕΝΟΥ ΑΙΩΝΑ

Στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα η αρχιτεκτονική ακολούθησε διαφορετικούς και συχνά αντίθετους δρόμους από εκείνους που είχαν επικράτησει στα προηγούμενα πενήντα χρόνια του. Βέβαια, οι τάσεις της αρχιτεκτονικής στην κρίσιμη περίοδο 1960-1990 ήταν τόσο πολλές και τόσο αντιφατικές, που δεν δικαιολογείται κατ'αρχήν να μιλάμε για ενιαίο κίνημα. Τις στεγάσαμε κάτω από την ευρεία και ασαφή ομπρέλλα της "μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής," αλλά η έκφραση αυτή μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο σε σχέση με το ιστορικό προηγούμενο της "μοντέρνας αρχιτεκτονικής." Δηλώνει όλα όσα συνέβησαν μετά-(το)-μοντέρνο. Η συγκεκριμένη ερμηνεία προϋποθέτει μια κριτική στάση απέναντι στη "μοντέρνα αρχιτεκτονική": αναγνωρίζει σε αυτήν μια ενιαία και κυρίαρχη αρχιτεκτονική κατάσταση και, ταυτοχρόνα, την περάτωση του κύκλου της ή τουλάχιστον τη μεγάλη της κρίση. Το τελευταίο αυτό συνέβη πράγματι στις δεκαετίες του 1950 και κυρίως του 1960 και του 1970. Η γρήγορη μεταπολεμική ανοικοδόμηση, σε συνδυασμό με την ευρεία διάδοση του μοντερνισμού, σε βαθμό εκχυδαϊσμού του, συνετέλεσαν στην οικοδομική, κοινωνική και πολιτισμική κρίση των μεγαλουπόλεων και οδήγησαν στην αυστηρή κριτική των κατεστημένων αρχών του μοντερνισμού. Αμφισβητήθηκαν οι πολεοδομικές αρχές, η αισθητική της ακραίας απλότητας, η έλλειψη σχέσης με τις τοπικές παραδόσεις και την πραγματικότητα του χώρου και η ρήξη της αρχιτεκτονικής με το ιστορικό παρελθόν της. Οι αρχιτέκτονες προσπάθησαν να ξεπεράσουν τα προβλήματα με τη βοήθεια της κοινωνιολογίας, της σημειολογίας και γενικότερα των επιστημών του ανθρώπου. Οι θεωρητικοί προβληματισμοί τους για την αρχιτεκτονική, την πολεοδομία και την κοινωνία αποδιάρθρωσαν το μοντέρνο, στρέφοντας ταυτόχρονα το ενδιαφέρον σε νέες κατευθύνσεις.

Η μεγάλη στροφή της δεκαετίας του 1960, όπως αποκρυσταλλώθηκε στις δεκαετίες του 1970 και του 1980, υπήρξε σε μεγάλο βαθμό ένα πρόβλημα θεωρίας. Οι αλλαγές στο επίπεδο των φαινομένων μορφών ήταν οπωσδήποτε σημαντικές, αλλά η ριζική ανατροπή συνέβη στον τρόπο σκέψης, στο πεδίο της συνολικής ερμηνείας και αντιμετώπισης της αρχιτεκτονικής πραγματικότητας. Για να γίνει καλύτερα αντιληπτή η αντίθεση αυτή, θα προσδιορίσουμε τα κύρια ζητήματα της θεωρίας στις διαδοχικές εποχές του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού. Και με τον τρόπο αυτό θα προσεγγίσουμε ορισμένες έννοιες, στις οποίες θα επανέλθουμε και αργότερα. Είναι σκόπιμο να διευκρινιστεί από τώρα πως το πλέγμα των βασικών αρχών της κάθε μιάς εποχής είναι αποτέλεσμα της εργασίας ιστορικών και κριτικών και αποτελεί αναπόφευκτα ένα κοινό παρονομαστή αρχών. Η αντιφατική πολυπλοκότητα και η ζωντανή παρουσία των συγχρόνων τάσεων δυσκολεύει αισθητά την προσπάθειά αυτή. Ωστόσο υπάρχουν κοινές κατευθύνσεις, που συγκροτούν ένα σύστημα αρχών. Σε αυτό αναφερόμαστε, όταν γίνεται λόγος για "μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική". Για τις επί μέρους τάσεις θα χρησιμοποιούμε τις συνηθέστερες ονομασίες τους, που δεν είχαν πάντα ευρεία αποδοχή, ούτε διακρίθηκαν για τη σαφήνεια του περιεχομένου τους: π.χ. λαϊκός ή ριζοσπαστικός εκλεκτισμός, κριτικός τοπικισμός, νέος ρασιοναλισμός, τυπολογική προσέγγιση, αποδόμηση, νέος μοντερνισμός κλπ.

1. Το ζήτημα της δομής και της κατασκευής

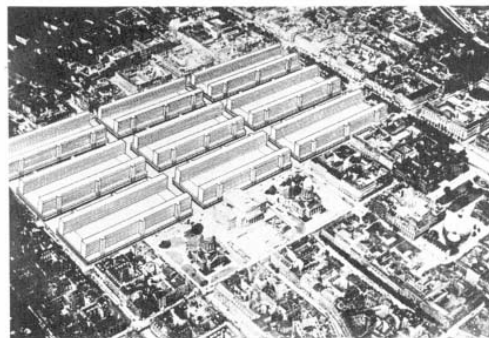
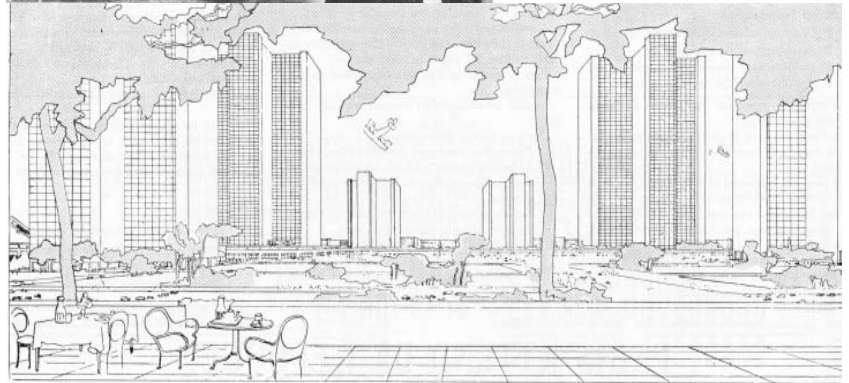
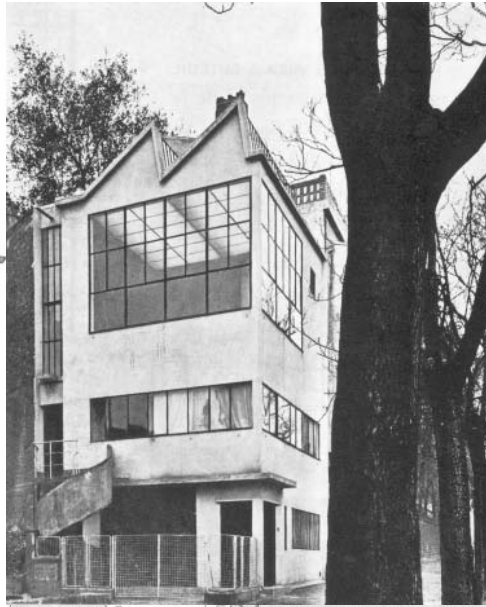
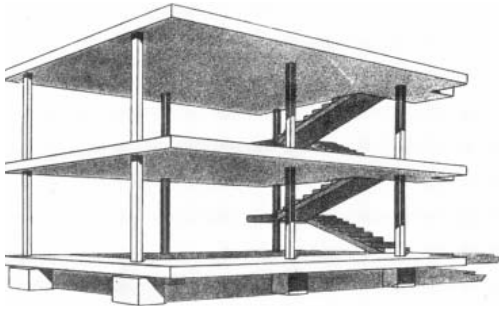
Η μοντέρνα αρχιτεκτονική χαρακτηρίστηκε από την υψηλή σημασία που δόθηκε στο δομικό και τον κατασκευαστικό ορθολογισμό, με την έννοια μιας οικονομίας, που έγινε κατ'αρχήν αντιληπτή ως ηθική και φιλοσοφική κατηγορία. Προβλήθηκε η διάκριση του φέροντος οργανισμού και των πετασμάτων πλήρωσης ή διαίρεσης του χώρου. Επιδιώχθηκε η ανάπτυξη της σύνθεσης πάνω στο τρισδιάστατο πλέγμα ενός κατασκευαστικού κανάβου, που εκμεταλλεύθηκε τις δυνατότητες του υλικού στα όρια της στατικής αντοχής και της οικονομικότερης επιλογής. Ταυτόχρονα καλλιεργήθηκε η "διαφάνεια" της κατασκευής: η δυνατότητα να αντιλαμβάνεσαι με τα μάτια, ως απλός παρατηρητής, τα δομικά στοιχεία του κτιρίου και τη λογική της συναρμογής τους ("εμφανή" υλικά). Τέλος, αναδείχθηκε το πνεύμα του ορθολογικού αρχιτέκτονα-κατασκευαστή, που ολοκληρώθηκε, αφ'ενός με τη χρήση των πλέον σύγχρονων υλικών βιομηχανικής παραγωγής και αφ'ετέρου με την τυποποίηση της κατασκευής και την προκατασκευή.

Η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική χαρακτηρίστηκε από μειωμένο ενδιαφέρον για το δομικό ορθολογισμό και την οικονομία της κατασκευής. Δεν επιδιώχθηκε η "διαφάνεια" του φέροντος οργανισμού και γενικότερα της κατασκευαστικής λογικής: το κτίσμα συνήθως επενδύονταν με ένα μανδύα συμβολισμών, μηνυμάτων ή αναφορών σε κτίρια άλλων εποχών και άλλων τόπων. Ενώ αντίθετα, σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, το σύστημα της δομής και του τεχνολογικού εξοπλισμού ξεπερνούσε τη συγκεκριμένη λειτουργία του και μετατρέπονταν σε κυρίαρχο πεδίο μορφολογικής αναζήτησης με σαφώς αισθητικά κριτήρια. Ανάλογα μειώθηκε το ενδιαφέρον για την τυποποίηση της κατασκευής, όχι τόσο επειδή εξέλειψαν οι κοινωνικο-οικονομικές επιταγές, αλλά επειδή μετακινήθηκαν οι στόχοι των αρχιτεκτόνων.

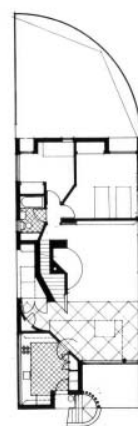
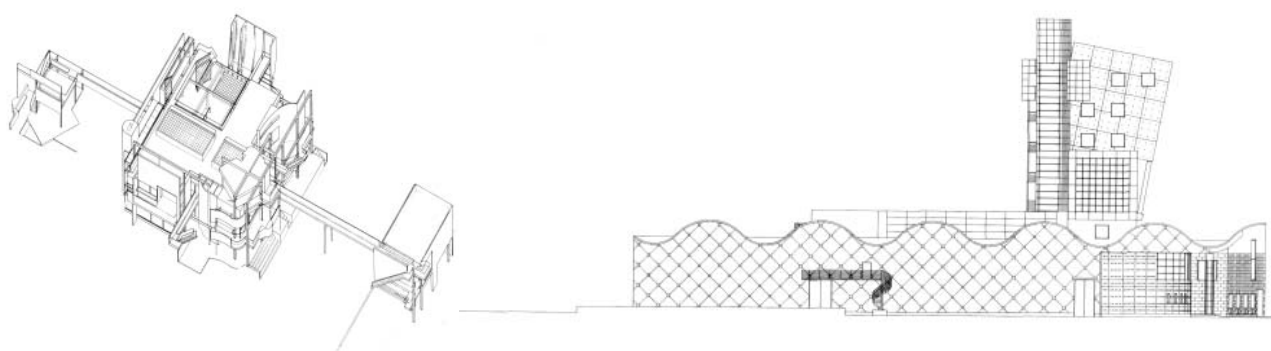
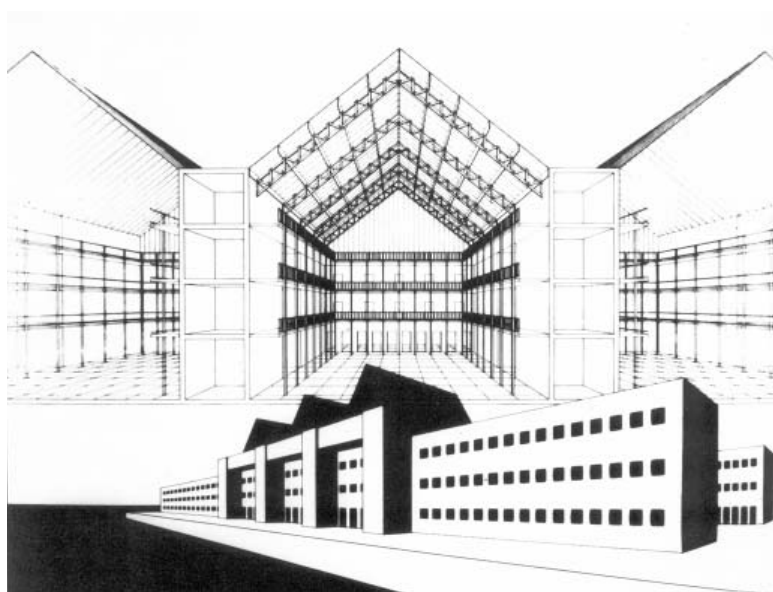
2. Το ζήτημα της λειτουργίας

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική θεμελιώθηκε στην προτεραιότητα της λειτουργίας έναντι της μορφής. Η διατύπωση *form follows function* (η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία) θεωρήθηκε ιδρυτικό σύνθημά της, με αποτέλεσμα να χαρακτηριστεί ως *φονξιοναλισμός* (functionalism). Η μορφή, η διάταξη και οι διαστάσεις των χώρων αυτονομήθηκαν από τις αυστηρές συνθετικές αρχές του κλασικισμού και τους κατασκευαστικούς περιορισμούς των προηγούμενων εποχών, έχοντας για κύριο γνώμονα την καλύτερη εξυπηρέτηση των λειτουργιών. Το οργανόγραμμα, δηλαδή το διάγραμμα συσχετισμού των λειτουργιών ενός κτιρίου, τοποθετήθηκε στην αφητηρία του σχεδιασμού του και σχεδόν ταυτίστηκε με την κάτοψη. Παράλληλα καλλιεργήθηκε η τυποποίηση των ελαχίστων αναγκαίων χώρων για την καλύτερη δυνατή εξυπηρέτηση συγκεκριμένων λειτουργιών, κυρίως κατοικίας (*minimumexistenz*): κουζίνα, λουτρό, υπνοδωμάτιο κλπ. Ο λειτουργικός συνδυασμός τυποποιημένων χώρων θα μπορούσε να ικανοποιήσει με τον ιδανικό τρόπο τις οιεσδήποτε (τυποποιημένες) ανάγκες, προσφέροντας την τέλεια κάτοψη ανεξάρτητα από τον τόπο και τις συνθήκες. Αυτός υπήρξε ο ένας παράγων του χαρακτηρισμού *διεθνής αρχιτεκτονική* (international architecture), που αποδόθηκε στη μοντέρνα αρχιτεκτονική.

Η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική δεν αμφισβήτησε απλώς την προτεραιότητα της λειτουργίας έναντι της μορφής, αλλά διεκδίκησε ακόμα και την αντιστροφή της σχέσης. Οι λειτουργίες υποτάσσονται στις μορφές, όπως αποδεικνύεται στην ιστορία με την διαδοχική χρήση των ιδίων κελυφών για εντελώς διαφορετικούς σκοπούς.



1. LE CORBUSIER, ΔΟΜΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΚΑΤΟΙΚΙΩΝ DOM-INO, 1914 · 2. LE CORBUSIER, ΚΑΤΟΙΚΙΑ-ΑΤΕΛΙΕ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ OZENFANT, ΠΑΡΙΣΙ, 1922 · 3. LE CORBUSIER, Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΟΛΗ, 1922 · 4. Ο ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ ΤΗΣ ΕΛΑΧΙΣΤΗΣ ΔΙΑΒΙΩΣΗΣ (MINIMUMEXISTENZ), CIAM 1929 · 5. LUDWIG HILBERSEIMER, ΜΕΛΕΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΟΣ ΚΑΤΟΙΚΙΩΝ, ΒΕΡΟΛΙΝΟ, 1930



1. ALDO ROSSI, ΝΟΜΑΡΧΙΑΚΟ ΜΕΓΑΡΟ, ΤΡΙΕΣΤΗ, 1974 · 2. MICHAEL GRAVES, ΚΑΤΟΙΚΙΑ SNYDERMAN, FORT WAYNE, INDIANA, 1972 · 3. ARATA ISOZAKI, ΔΙΕΘΝΕΣ ΕΥΝΕΔΡΙΑΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΤΑΚΥUSHU, FUKUOKA, 1977 · 4. ROBERT VENTURI, ΚΑΤΟΙΚΙΑ VENTURI, PENNSYLVANIA, 1961

Ο σχεδιασμός ενός κτιρίου δεν είχε πλέον ειδικό λόγο να αρχίζει από την κάτοψη ή το οργανόγραμμα. Μπορούσε να στηρίζεται και σε άλλες αρχές, ανεξάρτητες από την λειτουργία. Ταυτόχρονα παραμερίστηκε η τυποποίηση των χώρων, ως προς τις διαστάσεις και τη λειτουργικότητα, ενώ προτάθηκε μια νέα τυποποίηση, ως προς την μορφή (τον τύπο): τυπολογική προσέγγιση.

3. Το ζήτημα της μορφής και της αισθητικής

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική συνέδεσε την αισθητική προσέγγιση του σχεδιασμού με την υποταγή της μορφής στη λειτουργία και στην κατασκευή. Ταυτόχρονα, απέκλεισε κάθε πιθανή χρήση διακοσμητικών στοιχείων που θα είχαν ως αποκλειστικό σκοπό τον εξωραϊσμό των επιφανειών. Η αισθητική ικανοποίηση δεν εμφανίζονταν ως αυτόνομη κατηγορία, αλλά ως συνέπεια της προβολής στην όψη της λειτουργικής και κατασκευαστικής δομής κάθε κτιρίου: διαφάνεια. Ακόμα και όταν συγκροτήθηκαν συστήματα μορφών χαρακτηριστικά της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, οι μορφές αυτές αποτέλεσαν φορμαλιστική αποκρυστάλλωση του ορθολογισμού της διαφάνειας και της κατασκευής: γεωμετρικά στερεά, ακραία απλότητα των επιφανειών, κλπ. Με δεδομένες λειτουργίες και υλικά κατασκευής, προέκυψαν λοιπόν κοινές “ωραίες” μορφές, ανεξάρτητα από τον τόπο και τις συνθήκες. Αυτός υπήρξε ο δεύτερος παράγων του χαρακτηρισμού διεθνής αρχιτεκτονική.

Η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική αποσυνέδεσε την αισθητική προσέγγιση από τη λειτουργία και την κατασκευή. Ο σχεδιασμός της μορφής των κτιρίων αντιμετωπίστηκε ως αυτόνομη κατηγορία, τόσο ως προς τη διαμορφωση και τη σύνθεση των όγκων, όσο και ως προς την ορατή επεξεργασία των δομικών επιφανειών. Η μορφή επένδυσε το κτίσμα, προσφεύγοντας σε ένα ευρύ φάσμα αναγνωρίσιμων στοιχείων, που εξασφάλιζαν στον απλό παρατηρητή την αισθητική ικανοποίηση, ενώ ταυτόχρονα του κοινοποιούσαν την εσωτερική λειτουργία του “αδιαφανούς” κελύφους. Η πολυπλόκοτητα, το ασύνθητες, η αντίφαση, ο υπαινιγμός αναδείχθηκαν σε πρωταρχικούς παράγοντες της αισθητικής ικανοποίησης, που βρέθηκε να έχει στενή σχέση με το ζήτημα του μεταφερομένου μηνύματος.

4. Το ζήτημα της ηθικής

Στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, οι μορφές που ικανοποιούσαν τον κατασκευαστικό, το λειτουργικό και τον αισθητικό συντελεστή, καθώς και τις σχέσεις που αναφέρονται παρακάτω, χαρακτηρίζονταν τίμιες, ειλικρινείς ή αληθινές και γενικότερα καλές, με την ηθική έννοια του όρου. Με ανάλογο τρόπο ήταν καλή και η μοντέρνα αρχιτεκτονική, σε αντίθεση με κάθε άλλη, που χαρακτηρίζονταν ανήθικη, αμαρτωλή και ψευδής. Το ζήτημα της ηθικής εμφανίστηκε ως αναπόσπαστο κομμάτι της αισθητικής.

Η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική, αν και προσέφευγε σπανιότερα σε χαρακτηρισμούς ηθικού περιεχομένου, καλλιέργησε την υπέρβαση της ηθικής στα όρια της ελευθεριότητας. Οι μορφές ήταν μορφές, με μια πραγματιστική ερμηνεία, που δεν έθετε θέμα τιμιότητας, ούτε ειλικρινείας. Τη θέση της ηθικής πλάι στην αισθητική κατέλαβε τώρα η επικοινωνία, η μεταφορά μηνύματος, που μπορούσε να στηρίζεται ακόμα και στην εμφανώς ψευδή εντύπωση για να πετύχει τους σκοπούς της.

5. Η σχέση με το παρελθόν

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική θεμελιώθηκε στην προγραμματική απουσία γενικών συνθετικών αρχών (όπως η συμμετρία), τύπων (όπως το περικόκτρο ή το σταυροειδές κτίριο) και επί μέρους διακοσμητικών - ή και δομικών - στοιχείων (όπως το κιονόκρανο και το αέτωμα), που χαρακτήριζαν την αρχιτεκτονική παλαιότερων εποχών. Αρνήθηκε το παρελθόν και την πρακτική χρησιμότητα της ιστορικής γνώσης, ενώ σε κάποιες ακραίες περιπτώσεις ζήτησε την κατάργηση της (περιττής) διδασκαλίας της ιστορίας από τις αρχιτεκτονικές σχολές. Αναλαμβάνοντας το ρόλο μιας ριζοσπαστικής πρωτοπορίας, επεδίωξε τη ρήξη με τα πεπραγμένα του παρελθόντος και πρότεινε μια νέα αρχιτεκτονική, που όμοιά της να μην έχει ποτέ γνωρίσει ο κόσμος στην μακρά του πορεία. Στην προοπτική αυτή θεώρησε αναγκαία την “εκκαθάριση” των γερασμένων ιστορικών συνοικιών των μεγαλουπόλεων.

Η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική χαρακτηρίστηκε από την προγραμματική επιστροφή του παρελθόντος στην αρχιτεκτονική πράκτική, τόσο στο επίπεδο των γενικών συνθετικών αρχών, όσο και σε εκείνα της τυπολογίας και των επί μέρους διακοσμητικών στοιχείων. Συμφιλιώθηκε με την ιστορία και με τη διδασκαλία της, θεωρώντας την κατανόηση της αρχιτεκτονικής του παρελθόντος ως αφετηρία για την άσκηση της αρχιτεκτονικής στο παρόν. Απεκδύθηκε το ρολό της πρωτοπορίας και αρνήθηκε τη ρήξη με το παρελθόν, επιδιώκοντας μια αρχιτεκτονική της συνέχειας, οικεία στη συλλογική μνήμη της κοινωνίας. Στην προοπτική αυτή θεωρήθηκε αναγκαία η “αναβίωση” των γερασμένων ιστορικών συνοικιών των μεγαλουπόλεων.

6. Η σχέση με την κοινωνία

Οι αρχιτέκτονες του μοντερνισμού πίστευαν πως η “επανάσταση” στην αρχιτεκτονική μπορεί να αποτελέσει αφετηρία της επανάστασης στην κοινωνία ή τουλάχιστον αφετηρία βαθιάς κοινωνικής αλλαγής, προς όφελος των ασθενεστέρων τάξεων. Θεώρησαν την “κοινωνική κατοικία” ως πρωταρχικό τους μέλημα και απευθύνονταν στους συγχρονους τους με το πνεύμα ενός σωτήρα. Χωρίς αμφιβολία, η κοινωνική και οικονομική κατάσταση των αρχών του αιώνα ευνοούσε παρόμοιες συμπεριφορές.

Οι αρχιτέκτονες του μεταμοντερνισμού, είτε δεν ασχολήθηκαν με το ζήτημα της επανάστασης στην κοινωνία, είτε πίστευαν πως πραγματική “επανάσταση” στην αρχιτεκτονική δεν μπορεί να υπάρξει, πριν ολοκληρωθεί η επανάσταση στην κοινωνία. Η κοινωνική κατοικία δεν αποτέλεσε ουσιαστικό μέλημά τους, ενώ αρνήθηκαν να εκφραστούν ως σωτήρες, προτιμώντας την απολυτα προσωπική έκφραση. Χωρίς αμφιβολία, η γενικότερη κοινωνική και οικονομική κατάσταση συμβάδιζε (και στο τέλος του 20ού αιώνα) με τη συμπεριφορά των αρχιτεκτόνων.

7. Η σχέση της επικοινωνίας

Στη μοντέρνα αρχιτεκτονική, η εξωτερική μορφή θεωρήθηκε απλή έκφραση (α) του εσωτερικού χώρου, με τους όρους της οργάνωσης των όγκων, των ανοιγμάτων κλπ. σύμφωνα με τις ανάγκες της λειτουργίας, και (β) της κατασκευής, με τους όρους της οργάνωσης των δομικών στοιχείων και της επιλογής των υλικών. Το κτίριο έπρεπε να “φανερώσει” στον δημόσιο χώρο το οργανόγραμμα της λειτουργίας του και τον τρόπο

κατασκευής του, λες και επρόκειτο για διάφανο οργανισμό. Κανένα πρόσθετο στοιχείο δεν μετείχε σε αυτή την επικοινωνία, που έτεινε προς το βαθμό μηδέν. Η μορφή περιείχε το πραγματικό περιεχόμενο του κτιρίου.

Στη μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική, η εξωτερική μορφή θεωρήθηκε ως μια επιφάνεια με σχετική αυτονομία από την εσωτερική διάταξη των λειτουργιών και από τον τρόπο κατασκευής. Η επιφάνεια αυτή διαμορφώθηκε έτσι ώστε να δηλώνεται στον δημόσιο χώρο η λειτουργία του εσωτερικού ή κάποιος άλλος συμβολισμός. Για τον σκοπό αυτό ο αρχιτέκτονας “μίλησε” μια γλώσσα, χειρίστηκε ένα κώδικα επικοινωνίας, που δεν στηρίχθηκε μόνο στα μέσα της αρχιτεκτονικής, αλλά και στους κανόνες της μετάδοσης μηνυμάτων. Σε μια παράφραση του αντίστοιχου συνθήματος του μοντερνισμού, *η μορφή ακολουθεί τη φαντασία* (form follows fiction) - όπου fiction μπορεί να σημαίνει και μυθιστορία - αφήνοντας ευρύ πεδίο δραστηριότητας στην καθαρά δημιουργική και καλλιτεχνική διάθεση του αρχιτέκτονα. Η αρχιτεκτονική αντιμετωπίστηκε ως γλώσσα και το πραγματικό περιεχόμενο της μορφής ήταν το μήνυμα που αυτή “μετέδιδε” στον απλό παρατηρητή.

Επίλογος

Η προσέγγιση των σχέσεων μοντέρνου/μεταμοντέρνου, που ανήκει ούτως ή άλλως στο παρελθόν του εικοστού αιώνα, είχε ως πρώτο στόχο τη διερεύνηση των θεωρητικών συντελεστών που στηρίζουν τη σύγχρονη αρχιτεκτονική, διατυπωμένων σε μια ιστορική προοπτική που επιτρέπει να γίνουν καλύτερα κατανοητές οι προθέσεις των αρχιτεκτονών της εποχής μας. Ως δεύτερο στόχο είχε να φανερώσει τη συγκρότηση της θεωρίας μέσα από την αντιστάθιση διαδοχικών, αλλά σαφώς διαφορετικών καταστάσεων της αρχιτεκτονικής. Ως τρίτο και τελευταίο στόχο είχε να παρουσιάσει μερικές βασικές έννοιες, δηλαδή τα κύρια ζητήματα και τις κύριες σχέσεις που συγκροτούν το πλαίσιο προβληματισμού της θεωρίας της αρχιτεκτονικής γενικά. Μέσα από αυτές τις έννοιες, που θα διατυπώνονται κάθε φορά με τον κατάλληλο τρόπο και θα φωτίζονται από άλλη οπτική γωνία, θα επιχειρήσουμε σε επόμενα κεφάλαια την κριτική προσέγγιση των θεωριών της αρχιτεκτονικής. Περαιτέρω εμβάθυνση στα επι μέρους ζητήματα, όπως η αισθητική προσέγγιση και η σχέση της επικοινωνίας, αποτελεί αντικείμενο άλλων, περισσότερο εξειδικευμένων μαθημάτων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Για τη μοντέρνα κατάσταση της αρχιτεκτονικής

- Kenneth Frampton, Μοντέρνα αρχιτεκτονική, Ιστορία και κριτική (1980), Αθήνα, Θεμέλιο, 1987.
- Π.Τζόνος, Τέσσερα συστήματα αξιών στη θεωρία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Ζήτη, 1985.
- Ούρλιχ Κονραντς, Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα (1964), Επίκουρος, Αθήνα, 1977.
- Siegfried Giedion, Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition, (1941), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1967. Γαλλικά: Espace, Temps, Architecture, Βρυξέλλες, La connaissance, 1968.
- Reyner Banham, Theory and Design in the First Machine Age, Λονδίνο, Butterworth, 1960.
- Leonardo Benevolo, History of Modern Architecture (1960), Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο, 1971. Γαλλικά: Histoire de l'architecture moderne, Παρίσι, Dunod, 1978-1980.
- Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, Modern Architecture (1976), Rizzoli, Νέα Υορκη, 1987. Γαλλικά: Architecture contemporaine, Παρίσι, Berger-Levrault, 1982.
- Charles Jencks, Modern movements in architecture, Harmondsworth, Penguin books, 1973. Γαλλικά: Mouvements modernes en architecture, Βρυξέλλες, Mardaga, 1977.

Για τη μεταμοντέρνα κατάσταση της αρχιτεκτονικής

- Heinrich Klotz, The history of postmodern architecture, Cambridge, Mass., The MIT press, 1988.
- Charles Jencks, The language of post-modern architecture, Λονδίνο, Academy Editions, 1977. Γαλλικά: Le langage de l'architecture post-moderne, Παρίσι, Academy editions-Denoel, 1979.
- Paolo Portoghesi, Dopo l'architettura moderna, Bari, Laterza, 1980. Γαλλικά: Au-dela de l'architecture moderne, Παρίσι, L'equerre, 1981. Αγγλικά: After modern architecture, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1982 (αναθεωρημένη έκδοση: Postmodern, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1983).
- Charles Jencks, What is Post-modernism?, Λονδίνο, Academy Editions, 1986.
- Christopher Norris & Andrew Benjamin, What is Deconstruction?, Λονδίνο, Academy Editions, 1988.
- Michael Greenhalgh, What is classicism?, Λονδίνο, Academy Editions, 1990.
- Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin (επιμ.), Deconstruction, omnibus volume, Λονδίνο, Academy Editions, 1989.
- Andreas Papadakis, Harriet Watson (επιμ.), New Classicism, omnibus volume, Λονδίνο, Academy Editions, 1990.
- Charles Jencks (επιμ.), The New Moderns, Λονδίνο, Academy Editions, 1990.
- Robert Stern, Modern classicism, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1988.
- Jean-Francois Lyotard, Η μεταμοντέρνα κατάσταση (1979), Αθήνα, Γνώση, 1988.
- Τάσεις στη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, 1982 - περιλαμβάνονται έργα και κείμενα των R.Abraham, P.Eisenman, J.Hejduk, R.Meier, OMA, C.Pelli, M.Scolari.
- Μοντερνο-Μεταμοντέρνο, Αθήνα, Σμίλη, 1988.
- Δημήτρης Πορφύριος, “Εισαγωγή στη μεταφονξιοναλιστική αρχιτεκτονική,” Αρχιτεκτονικά Θέματα 12/1978, σελ.68-85.
- Arthur Drexler, “Μεταλλαγές της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής,” Θέματα Χώρου+Τεχνών 13/1982, σελ.37-47.
- Σημαιοφορίδης Γιώργος, Τζιρτζιλιάκης Γιώργος (επιμ.), “Μετά(το)μοντέρνο”, Θέματα Χώρου + Τεχνών, 16/1985.

ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΤΙΝΙΔΗΣ: ΗΔΗ ΜΕΤΑ ΚΑΙ ΜΟΛΙΣ ΠΡΙΝ
Η ΣΤΑΘΕΡΗ ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΚΑΘΕΔΡΙΑΣ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ

«...Μόνη αδήριτος ανάγκη είναι εκείνη της αθανασίας –όχι του ερωτικού ζευγαρώματος. Ο Πλάτων το είχε εντοπίσει σωστά, ο Φρόνυτ και ο Οράτιος λάθος (...). Τα μνημεία διαρκούν περισσότερο από τις λέξεις. Οι πολιτισμοί διατηρούνται στη μνήμη από τα κτίσματά τους. Δεν υπάρχει τίποτα σημαντικότερο από την αρχιτεκτονική...».

Philip Johnson¹

Η μεγαλύτερη δυσκολία στις αξιολογικές κρίσεις του μεταμοντέρνου αρχιτεκτονικού κινήματος σήμερα είναι, κατά τη γνώμη μου, η εκπληκτική ευχέρεια με την οποία μπορεί κανείς να καταλήξει είτε στον εγκωμιασμό είτε στη στηλίτευσή του. Πώς, πράγματι, να μην προκαλείε επαίνους ένα κίνημα που εισηγείται το σεβασμό στην παρόρμηση και την ονειροπόληση, που ζητά να αποκαταστήσει μόνιμη επικοινωνία (πομπού-δέκτη) με την κοινωνική φαντασία, και που μέσα σε μια δεκαετία κατάφερε να ευαγγελίζεται κατ' αποκλειστικότητα την επικαιρότητα του μέλλοντος· και πώς, εξίσου, να μην προσφέρεται σε εμπαιθείς απορρίψεις ένα κίνημα που επαναδραστηριοποιεί τη μεγαλόστομη θεατρικότητα των μπαρόκ όψεων και αντιμετωπίζει όλη τη μέριμνα στέγασης των ανθρώπων σαν πολυτελή συσκευασία περιτυλίγματος.

Απέναντι στην προκλητική ευχέρεια, λοιπόν, με την οποία μεταμοντέρνοι και μεταμοντερνίζοντες αρχιτέκτονες

1. Παρατίθεται από τον Ch. Jencks στο: *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books 1973, σελ. 50.

Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο

εξαιρούνται ως πομποί και δέκτες είτε εξορκίζονται ως «αμαρτωλοί και κλέφτες»², θα προτιμήσω να παραμείνω όσο γίνεται λιγότερο αξιολογικός και περισσότερο ερμηνευτικός· επισημαίνοντας κυρίως, στις τρεις ενότητες αυτής της ανακοίνωσης, ισάριθμα σημεία συνδυασμού και απόκλισης, ταυτότητας μαζί και διάστασης (κάποιες *affinités*, αν προτιμάτε) ανάμεσα σε παραπομπές, επιχειρήματα και ύφος με τα οποία δομούν τις θεωρητικές τους διακηρύξεις οι κλασικοί του μοντέρνου όσο και οι αστέρες του μεταμοντέρνου αρχιτεκτονικού κινήματος.

α) Η παραπομπή στην επιστήμη και η παραπομπή στο μεταγλωσσικό

Εδώ και μερικές δεκαετίες επικρατούσε, μεταξύ των κριτικών της Τέχνης, η αίσθηση πως οι θεωρητικές μελέτες πάνω σε οποιονδήποτε τομέα καθόλου δεν επηρεάζουν τα είδη, τις μορφές ή τις τάσεις των έργων που παράγονται εντός του. Λεγόταν μάλιστα, χαρακτηριστικά, πως η κριτική της ζωγραφικής ή η κριτική της λογοτεχνίας δεν οδηγούν στο να ζωγραφίζονται καλύτεροι πίνακες ή στο να γράφονται σπουδαιότερα μυθιστορήματα, όπως ακριβώς και οι διάφορες σεξολογίες και μελέτες της ερωτικής συμπεριφοράς δεν οδηγούν στο να γεννιούνται βελτιωμένα παιδιά. Πιθανόν αυτή η απεμπολή των τεχνοκριτών από τα αριστουργήματα ή τα τερατουργήματα που ενδέχεται να εδραστούν στις κριτικές τους, να ήταν εντελώς άτοπη· πιθανόν, πάλι, να έστεκε σε εποχές όπου οι καλλιτέχνες παρήγαν βυθισμένοι αποκλειστικά στον κόσμο της τέ-

2. Ο χαρακτηρισμός αυτός παραπέμπει, βέβαια, στο βιβλίο του Α. Κωνσταντινίδη με τον ίδιο τίτλο: *Αμαρτωλοί και Κλέφτες*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1987. Και παρά τη εκτίμηση που μπορεί να τρέφει κανείς για το συνολικό έργο του εν λόγω συγγραφέα, ή για την ευαισθησία με την οποία αφοσιώθηκε να συνδυάσει σύγχρονη αρχιτεκτονική και ελληνική παράδοση, είναι αδύνατο να μην εκπλαγεί απέναντι στη θυελλώδη εμπάθεια αυτής ειδικά της μελέτης και τη χειμαρρώδη πρόζα με την οποία κυριολεκτικά εξορκίζονται όλοι οι γνωστοί μεταμοντέρνοι αρχιτέκτονες, καθώς και οι πιθανοί πρόγονοί τους ως κάπου σαράντα γενιές πίσω.

Πέτρος Μαρτινίδης

χνης τους κι αδιάφοροι για όσα, συναφή ή άλλα, διανοήματα καλλιεργούσαν περί αυτόν.

Εν πάση περιπτώσει, στις μέρες μας πολύ λίγο θα γίνονταν αποδεκτά τέτοια στεγανά ανάμεσα σε εφεκτικούς μελετητές κι ανυποψίαστους δημιουργούς. Οι ανθρωπολόγοι κατάλαβαν αρκετά νωρίς, πως η παρουσία τους αλλοίωνε αμέσως τον «πρωτογονισμό» των κοινοτήτων που επισκέπτονταν· οι ψυχαναλυτές είχαν αντιληφθεί, νωρίτερα, τις «εκλογικεύσεις» του νευρωσικού που οφείλονται στις διαγνώσεις του θεραπευτή του· και οι ερευνητές της Μικροφυσικής είχαν κάνει φανερή, ακόμα πιο νωρίς, την επίδραση του παρατηρητή στα υπό παρατήρησιν φαινόμενα.

Μεταξύ μελετητών της αρχιτεκτονικής δεν ετέθη, νομίζω, ποτέ ζήτημα παραιτήσεως από μορφολογικές ή άλλες επιπτώσεις των οποιωνδήποτε θεωρητικών διαπιστώσεων. Μεσολάβησε, ωστόσο, μια αρκετά σαφής αντιστροφή στην όλη σύλληψη των σχέσεων μεταξύ διανοημάτων και πράξης, νομοθετικών αρχών και εφαρμογής τους· με αποτέλεσμα μια σχετική, έστω, αθωότητα που μέχρι πρότινος μπορούσε να διέπει τις περί αρχιτεκτονικής δεοντολογίες να έχει, πλέον, αποκτήσει έναν πολύ ιδιαίτερο χαρακτήρα.

Όταν, για παράδειγμα, ο Le Corbusier και ο Ozenfant δήλωναν στο 1ο τεύχος του *Esprit Nouveau* (Οκτώβριος 1920) πως: «...Το πνεύμα που διακρίνει αυτή την επετηρίδα είναι εκείνο ακριβώς που ζωογονεί και την επιστημονική έρευνα. Είμαστε ορισμένοι σχεδιαστές που πιστεύουμε ότι η Τέχνη έχει νόμους, όπως ακριβώς η Φυσική και η Φυσιολογία...», εννοούσαν³ να εδραιώσουν αρχιτεκτονικές προτάσεις σε κάποιες θεμελιώδεις αρχές της αισθητηριακής αντίληψης, στις κοινές γεωμετρικές βάσεις όλων των αρχιτεκτονημάτων, και στην επαγωγή κανόνων οικουμενικής αξίας —ανεξαρτήτων από ο,τιδήποτε μερικό και

3. Βλ. αναλυτικότερα σχόλια, ως προς το τι ακόμα μπορούσε να έχουν κατά νουν οι Le Corbusier, Saugnier κ.ά. πίσω από όλες αυτές τις επιταγές κι αναζητήσεις μιας αυστηρής επιστημονικότητας, στο προαναφερθέν (σημ. 1) βιβλίο του Ch. Jencks.

Μοντέρνο - Μεταμοντέρνο

εξατομικευμένο. Και κάπου τριανταπέντε χρόνια αργότερα ο Fr. Lloyd Wright επέμενε να περιορίζει τη γλώσσα της «οργανικής» αρχιτεκτονικής του σε εννέα όλο-όλο όρους, και να θεωρεί την αρχιτεκτονική σαν «υλοποίηση του ουσιώδους», «εκδήλωση του μαθηματικού πνεύματος σε εμπράγματα μορφές» κτλ.⁴

Σήμερα, μολονότι η αναφορά στην «επιστήμη» και το «επιστημονικό» δεν έχει απαλειφθεί από τα γραπτά των αρχιτεκτόνων⁵, συρρικνούνται πολύ σημαντικά η πίστη σε οικουμενικούς κανόνες και η εμπιστοσύνη στην επαγωγή αμερόληπτων αρχών από αντικειμενικές παρατηρήσεις, ενόσω καθίσταται ευρύτερη συνείδηση το ότι πολύ συχνά οι νόμοι που «βγαίνουν» από τα πράγματα δεν είναι παρά εκείνοι που είχαν εισαγάγει σ' αυτά οι προηγούμενοι μελετητές τους. Οι αρχιτέκτονες των ημερών μας γνωρίζουν πως ένα μεγάλο μέρος του κοινού γνωρίζει ότι αυτοί γνωρίζουν πως εκείνο γνωρίζει... τις προθέσεις και τους συμβολισμούς, τους ειρμούς και τις παραπομπές των σχεδιαστικών τους προτάσεων.

Ήδη, έτσι, η απλούστερη, μορφολογικά, πρόταση φορτίζεται με όλες τις συνδηλώσεις της αλληπάλληλης αυτογνωσίας, και ο πιο γνήσιος «πουρισμός» των θεωρητικών αρχών ποικίλλεται από μια σωρεία υπαινικτικών νοημάτων. Καμιά αισθητηριακή αντίληψη δεν μπορεί, συνεπώς, να κριθεί ως «πρωταρχική», αφού όλες διαμεσολαβούνται από το συνεχές παιχνίδι των ενδιαμέσων αναγνωρίσεων, ενώ καμιά διαπίστωση δεν μπορεί να στηρίζεται σε μια επαγωγική αθωότητα, όταν

4. Σχολιάζοντας το «Μέλλον της Αρχιτεκτονικής» σε μια σειρά συνεντεύξεων και κειμένων με αυτό τον τίτλο: *The Future of Architecture*, Horizon Press, N.Y. 1953.

5. Π.χ. ο R. Stern γράφει: «...Ο όρος μοντερνισμός και μετα-μοντερνισμός χρησιμοποιήθηκε και σε άλλους επιστημονικούς κλάδους εκτός από την αρχιτεκτονική, όπως στην πολιτική ιστορία, στη φιλολογική κριτική κτλ.», ενώ ο P. Eisenman διατυπώνει τις επιφυλάξεις του πάνω στα όρια μιας μετα-μοντέρνας αρχιτεκτονικής ως: «αυτόνομης και καθαρής επιστήμης». Πολλές ακόμη σχετικές αναφορές, στο επιστημονικό και την επιστήμη, μπορεί άκοπα να βρει κανείς στην πλούσια συλλογή αποσπασμάτων από το αφιέρωμα στο «Μετα(το)μοντέρνο» των *Θεμάτων Χώρου και Τεχνών*, αρ. 16/1985.

όλοι ξέρουν πως όλοι ξέρουν ή μισοξέρουν: Αετώματα και περιστύλια, γωνιώδεις εσοχές και αγωνιώδεις αναμείξεις δε μας «πηγαίνουν», μια κι έξω, όπως την εποχή του Jefferson ή του Th. Hope, στα καλλιτεχνικά ιδεώδη της ελληνικής αρχαιότητας και τα πολιτικά επιτεύγματα της ρωμαϊκής· μας «πηγαίνουν» εξίσου, στις κατά καιρούς αναπαραγωγές της ιστορίας και στις χολυγουντιανές υπερπαραγωγές της, στα φθαρμένα οράματα και τα φαλκιδευμένα συνθήματα που παρενεβλήθησαν, στη μιμητική επανάληψη που έγινε κινηματογραφικό σκηνικό, που έγινε ξανά εξευγενισμένη μίμηση και ξανά σκηνικό. Πλέον, κάθε ενθουσιώδης υποστήριξη της «παρουσίας της ιστορίας» και της «ενεστωτοποίησης του παρελθόντος» (πασίγνωστες επικλήσεις των μεταμοντέρνων από το 1980) έχει, ταυτόχρονα, την επίγνωση πως η ιστορία δεν απουσίασε ποτέ ολοσχερώς και οι αναζητήσεις των «ριζών» μπορεί να δώσουν ως ευρήματα ό,τι θεωρήθηκε «ρίζες» σε προηγούμενες αναζητήσεις. Μια προσεκτική, λοιπόν, αποφυγή κάθε ασυνείδητης πλάνης κάνει να αφθονούν και να προβάλλουν ευθαρσώς οι πιο συνειδητές και ηθελημένες πλάνες, με όλη την εγκυρότητα του μεταγλωσσικού σχολιασμού. Η απώθηση της αφελούς αθωότητας και της αγαθοπιστίας επιτρέπει, ή και επιβάλλει, την επεξεργασμένη δολιότητα.

β) Το βιο-κοσμολογικό τεκμήριο

Ένα δεύτερο σημείο όπου συνδυάζονται και αποκλίνουν, επίσης, οι ισχυρισμοί μοντέρνων όσο και μεταμοντέρνων αρχιτεκτόνων είναι ορισμένες θέσεις-κλειδιά που και οι μεν και οι δε φαίνεται να τις αντλούν από τη Βιολογία.

Όσο επικρατούσε γενικά μια μηχανο-κοσμολογική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία η Φύση εξομοιωνόταν μ' ένα τεράστιο ρολόι που κατασκευάστηκε και κουρδίζεται τακτικά από τον Ύψιστο —τον μεγάλο ωρολογοποιό του σύμπαντος—, οι αρχιτέκτονες μπορούσαν να διατηρούν την ανάλογη έπαρση εκείνου που προγραμματίζει εντελεχώς, σχεδιάζει και συντονίζει τη μετέπειτα λειτουργία των έργων του: Τα αποκλειστικώς λευκά σκίαστρα των παραθύρων του Seagram building

Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο

που ο Mies van der Rohe επέτρεπε να έχουν μόνο τρεις δυνατότητες αγκίστρωσης (τελείως ανοιχτά, τελείως κλειστά και ακριβώς στη μέση) για να μην ταράσσουν την καθαρότητα των όψεων, ή οι απολύτως συγκεκριμένες κινήσεις σε κλειστούς διαδρόμους που ο Le Corbusier επέβαλλε στις διαβόητες «μηχανές» του, και το όλο πνεύμα των αυστηρών αποφθεγμάτων και της περίπου ασκητικής απλότητας των μορφών που ακολουθούν λειτουργίες, μπορούσαν να εισακούονται με πειθαρχία και κατάνυξη όσο, ακόμη, Νευτώνεια μηχανική και Δαρβίνεια εξελικτική αλυσίδα αποτελούσαν περίττανες κι απόλυτες αλήθειες.

Από τη στιγμή που οι αλήθειες αυτές υπέστησαν κάποιους περιορισμούς, οι σχετικές αρχιτεκτονικές επάρσεις άρχισαν να αμφισβητούνται και να γίνονται, ενίοτε, καταγέλαστες⁶. Ωστόσο, η θέση του υπέρτατου προγραμματιστή, του κυρίαρχου συντονιστή, του «μεγάλου ωρολογοποιού» εν τέλει, δεν είναι κάτι από το οποίο παραιτείται κανείς αμαχητί. (Εδώ σε αξιώματα πολύ πιο ταπεινά οι άνθρωποι γραπώνονται με νύχια και με δόντια, και με τα πιο σαθρά επιχειρήματα: πόσο μάλλον σ' εκείνο του Θεού).

Τα κείμενα των μεταμοντέρνων αρχιτεκτόνων αρνούνται λοιπόν, με πολλή έμφαση, τα οικουμενικά ιδεώδη και την απaráβατη αναγκαιότητα, την ενιαία εξελικτική πορεία και τους συνολικούς προγραμματισμούς, για να προωθήσουν, όπως λένε, τις «ευφάνταστες, *ad hoc* λύσεις», μιλούν για «πολυπροσωπία, πολυπλοκότητα, αντιφάσεις»⁷ και, κυρίως, μιλούν για μια συνθετική διαδικασία που βρίσκεται πολύ κοντά στο ερασιτεχνικό «μαστόρεμα» —στο «bricolage»⁸. Αλλά ακριβώς αυ-

6. Χαρακτηριστική σχετική αναφορά αποτελεί, σίγουρα, το μικρό και εξαιρετικά φιλόσοφο για τα αποπήματα του μοντέρνου κινήματος βιβλίο του Tom Wolfe: *From Bauhaus to our House*, Pocket Books, N.Y. 1981.

7. Με μια συχνότητα επανάληψης κάποιου απ' αυτούς τους όρους, ή κάποιου παρεμφερούς, περίπου δυο φορές ανά σελίδα(!) για όλα τα άρθρα και τα βιβλία των Jencks και Venturi τουλάχιστον.

8. Βλ. σχετικά με τη θεμελιακή σπουδαιότητα αυτού του όρου στις μεταστροφές της αρχιτεκτονικής σκέψης προς το τέλος της δεκαετίας του '60, στο άρθρο του Ch. Jencks "Adhocism", *Architectural Review*, vol. cxliiii, σελ. 28.

Πέτρος Μαρτινίδης

τό τον όρο (bricolage) είχαν προηγουμένως χρησιμοποιήσει οι βιολόγοι (λίγο μετά το 1950) θέλοντας να χαρακτηρίσουν τις πολλαπλές εκδοχές που παρουσιάζονται στις φυσικές εξελικτικές διεργασίες: Υπολογίζοντας τα εκατομμύρια ειδών που εξαφανίστηκαν, αφού κατοίκησαν τη γη για σύντομα ή μακρύτερα διαστήματα, ο G. G. Simpson⁹ σχολίαζε τα δοκιμαστικά «μαστορέματα» της φύσης· κι εξηγώντας τη διαμόρφωση του πνεύμονος στα χερσαία σπονδυλωτά, από τις πολλαπλές περιπάσεις του οισοφάγου κάποιων ψαριών, ο Fr. Jacob¹⁰ κατέληγε: «...*Η εξέλιξη προχωρεί όπως κάποιος που μαστορεύει (...). Το να κατασκευάσεις ένα πνευμόνι μ' ένα κομμάτι οισοφάγου μοιάζει πολύ στο να φτιάξεις μια φούστα από μια κουρτίνα της γιαγιάς...*»(!)

Περιγελώντας, συνεπώς, την απλοϊκότητα του «Form Follows Function» και τη φιλοδοξία ενός Θεού αυστηρού-προγραμματιστή, οι μεταμοντέρνοι σπεύδουν να διεκδικήσουν, πάλι μέσω αντιλήψεων που δημιουργούνται στο χώρο της βιολογίας, το δημοκρατικότερο, ενδεχομένως, στάτους ενός Θεού-μαστοράντζας.

γ) *Αρχιτέκτων: ο de facto ή ο de jure συντονιστής*

Τρίτο σημείο συνδυασμού και απόκλισης μοντέρνων - μεταμοντέρνων (και τελευταίο για τα περιορισμένα χρονικά πλαίσια μιας ανακοίνωσης, όχι για τα όσα θα μπορούσαν να καταμετρηθούν εν γένει) αφορά στο ίδιο το ύφος με το οποίο προωθούνται, αντίστοιχα, ισχυρισμοί επιστημονικού προγραμματισμού είτε ισχυρισμοί μεταγλωσσικών σχολιασμών και επιτήδειου μαστορέματος. Με μια πρόχειρη επιλογή μερικών αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων, η πρώτη αναλυτική προσέγγιση κάνει φανερή της εξής διάσταση:

Σ' ένα κείμενο όπως το *La Charte d' Athènes*¹¹ στήνεται,

9. Στο άρθρο του "How Many Species", *Evolution*, n. 6, 1952.

10. Στη σειρά μικρών δοκιμίων του με συνολικό τίτλο: *Le Jeu des possibles*, Librairie Ar. Fayard, Paris 1981, σσ. 72-3.

11. Τα αποσπάσματα όλα είναι, σε δική μου απόδοση, από την έκδοση των éd. Minuit, Paris 1957.

Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο

από την πρώτη ως την τελευταία σελίδα, μια αφήγηση χωρίς αφηγητή. Στην ανάπτυξη του λόγου πρυτανεύουν τα ρήματα χωρίς προσωπικό υποκείμενο, με έμφαση στο δέον γενέσθαι και τα συνώνυμά του πρέπει (ως προδιαγραφές είτε ως απαγορεύσεις): «...Είναι απαραίτητο να... Χρειάζεται επιτέλους... Είναι πλέον καιρός... Απαιτείται να... Τα πάντα δείχνουν πως... Η επιδίωξη οφείλει να είναι... Ένας ευφής πολεοδόμος θα ξέρει ότι... Δεν πρέπει να παραβλέπεται το... Δεν έχει κανείς το δικαίωμα να... Πρέπει άπαξ διά παντός να απαγορευθεί... Η κοινωνία δεν θα ανεχθεί περαιτέρω...» κ.ο.κ., χωρίς να λογαριάσουμε και τις παραλλαγές του «πρέπει», που προκύπτουν από τις άρσεις του αρνητικού ή τους εξαγγελτικούς μέλλοντες διαρκείας σε φράσεις όπως: «...Η απόδοση διαστάσεων σε όλα τα πράγματα μέσα στο σύστημα της πόλης δεν μπορεί παρά να διέπεται από την ανθρώπινη κλίμακα... (σελ. 99). Το τυχαίο θα υποχωρήσει απέναντι στην πρόβλεψη· ο προγραμματισμός θα διαδεχθεί τον αυτοσχεδιασμό... Ο νόμος καθορίζει το στάτους κάθε περιοχής... Θα διευκολύνει όλες τις πρωτοβουλίες...» (σελ. 108).

Αντίθετα, σ' ένα κείμενο όπως το *Complexity and Contradiction in Architecture*¹² το «εγώ» του γράφοντος τίθεται ρητά εξ αρχής: «Αυτό το βιβλίο είναι (...) μια έμμεση ερμηνεία του έργου μου. Επειδή είμαι ένας δρων αρχιτέκτων, οι απόψεις μου για την αρχιτεκτονική απορρέουν από το κριτικό πνεύμα που με συνοδεύει στη δουλειά μου, πνεύμα που, καθώς λέει ο T. S. Eliot, έχει μια κεφαλαιώδη σπουδαιότητα... Ως αρχιτέκτων αφήνομαι να με καθοδηγεί όχι η συνήθεια αλλά... Προτιμώ μίαν αρχιτεκτονική που είναι πολύπλοκη και αντιφατική... Εκείνο που αγαπώ στα πράγματα είναι οι υβριδικές περισσότερο παρά οι καθαρές εκδοχές τους, τα προϊόντα του συμβιβασμού παρά της αγνότητας... Γράφω σαν αρχιτέκτονας όχι σαν λόγιος... Παντού, εκτός από την αρχιτεκτονική, η διαλεκτική συνδυαστική της πολυπλοκότητας και της εσωτερικής αντιφάσεως είναι έννοια αναγνωρισμένη, είτε πρόκειται για την ασυμβατότητα των μαθηματικών (...) είτε για το παράδοξο της

12. Τα αποσπάσματα, επίσης σε δική μου απόδοση, από την πρώτη έκδοση του βιβλίου, Museum of Modern Art, N.Y. 1966.

Πέτρος Μαρτινίδης

ζωγραφικής (...) είτε για τις δυσκολίες της ποίησης...» (σσ. 18-22).

Από εκεί, δηλαδή, που το κείμενο του Le Corbusier δομεί μια ταυτότητα συγγραφέα πρώτα διανοητή και κατόπιν τεχνίτη —εκείνου που καταγράφει, διαγιγνώσκει και προβλέπει, πρώτα, ώστε να εδραιώσει την παρέμβαση του τεχνίτη ο οποίος προτείνει θεραπείες—, το κείμενο του Venturi προσφέρει πάραυτα τον τεχνίτη, τον θέτει ως δεδομένο, για να ενισχύσει τις όχι και τόσο εξασφαλισμένα θαυματουργές προτάσεις του μέσα από τη φερέγγυα διαίσθηση του ευρυμαθούς διανοητή.

Παρόμοιες υφολογικές διαφορές μπορεί κανείς ακόμα να εντοπίσει, από τη μια, στις συμβουλές του Gropius λ.χ. προς το Υπουργείο Εσωτερικών της Βαϊμάρης, το 1916, ή στους επαίνους του Ch. W. Morris, ενός από τους πρώτους υποστηρικτές του Bauhaus στο Σικάγο του 1937, όπου αφθονούν οι εκφράσεις της μορφής: «...Ο αρχιτέκτων είναι το απαρέγκλιτο συστατικό μιας συνολικής οργάνωσης της βιομηχανίας... Για να αποδώσει κοινωνικά ο καλλιτέχνης πρέπει να ενσωματωθεί στο σύγχρονο κόσμο μαθαίνοντας να χειρίζεται υλικά και εργαλεία... Ο πλαστός διαχωρισμός τέχνης και επιστήμης οφείλει να ξεπεραστεί... Είναι απαραίτητο να γαλουχηθούν από νωρίς οι σπουδαστές στο...»¹³. Ενώ, από την άλλη, ο P. Portoghesi μπορεί να κλείνει τα βιβλία του εκφράζοντας τον προσωπικό του θαυμασμό για τον αντιφατικό συνδυασμό ηλεκτρονικής τεχνολογίας και ιστιοπλοΐας σε ορισμένα γιαπωνέζικα σκάφη, ή ο A. Rossi να ανοίγει τα δικά του δηλώνοντας: «...Αν έπρεπε να πω τι ακριβώς με ενδιαφέρει στην αρχιτεκτονική, θα έλεγα πως είναι, κυρίως, το πρόβλημα της γνώσης. Γιατί στην αρχιτεκτονική; Γιατί απλούστατα είναι το επάγγελμά μου...»¹⁴.

Διανοητής-τεχνίτης, εν τέλει, είτε τεχνίτης-διανοητής, δι-

13. Η επιλογή των φράσεων τόσο του Gropius όσο και του Ch. Morris είναι, σε δική μου πάντα απόδοση, από τη συλλογή των σχετικών κειμένων και ιστορική μελέτη του M. Wingler: *The Bauhaus*, M.I.T. Press 1969, σσ. 23 και 195.

14. Τα αποσπάσματα από τη γαλλική μετάφραση του βιβλίου του P. Portoghesi: *Au delà de l'architecture moderne*, éd. L' Equerre, Paris 1981.

Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο

καιωματικός ή εκ των πραγμάτων συντονιστής της οργάνωσης του χώρου, ο κάθε αρχιτέκτων που γράφει έχει, ανάλογα και με τις εποχές, να υπερασπιστεί την πρωτοκαθεδρία και τη σπουδαιότητα της θέσης του, απέναντι στα επιτεύγματα των μηχανικών όσο κι απέναντι στη μονοτονία των τυποποιήσεων. Αν τα επιχειρήματα, όπως και το ύφος, διαφέρουν από γενεά σε γενεά και από κίνημα σε κίνημα, η βασική αυτή διεκδίκηση μένει, πάντως, αμετάβλητη. Και δεν είναι, ασφαλώς, τυχαίο το ότι η φράση που στέκει ως προμετωπίδα αυτής της ανακοίνωσης ανήκει σ' έναν αρχιτέκτονα που διακρίθηκε εξίσου σε διαφορετικές γενιές και πρωτοστάτησε σε διαδοχικά κινήματα.

* * *

Δεν θέλω με όλα αυτά να πω πως το τολμηρό «εγώ», στα γραπτά των μεταμοντέρνων, σε αντιπαράθεση με το ουδέτερο «πρέπει» των μοντέρνων, η πεποίθηση ενός ευφάνταστου και όλο υπαινιγμούς μαστορέματος (για την αρχιτεκτονική όπως και για τη φύση) σε αντιπαράθεση, πάλι, προς μια πεποίθηση εντελεχούς και επιστημονικού προγραμματισμού αρκούν για να ερμηνεύσουν τις φανερές διαφορές μεταξύ αρχιτεκτονημάτων που προτείνουν οι μεν και εκείνων που προτείνουν οι δε. Καμιά αρχιτεκτονική, άλλωστε, δεν πιστεύω να διαμορφώνεται ανάλογα και μόνο με το πώς οι αρχιτέκτονες δομούν και διατυπώνουν τις θεωρητικές τους απόψεις. Εκείνο που θέλω να πω είναι πως, αν κοινότοπη προϋπόθεση κάθε αρχιτεκτονικής αποτελεί η συμφωνία ατομικού-ομαδικού και η διαλεκτική του «μέσα» και του «έξω» στο χώρο, ο υπερβολικός προγραμματισμός και η τέλεια συστηματοποίηση αυτής της συμφωνίας (στη βάση ενός απόλυτου φονξιοναλισμού λ.χ.) εξαφανίζουν τον αρχιτέκτονα και τον υποβιβάζουν στη διακεκριμένη αλλά ασήμαντη πλέον θέση του χειριστή δεδομένων. Κι αν όχι τίποτε άλλο, ένας τέτοιος υποβιβασμός πλήττει, μοιραία, τη ματαιοδοξία οποιουδήποτε επαγγέλματος.

Με όλες, λοιπόν, τις διαφορές και τις αντιπαραθέσεις που θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει και να προσάψει στους μεταμοντέρνους (εκχυδαϊσμό και εύκολη κολακεία ενός λαϊκό-

Πέτρος Μαρτινίδης

τροπου γούστου, απέναντι στα μεγάλα ιδεώδη και τα προμηθειικά κόμπλεξ των προηγούμενων) σίγουρα δεν μπορεί να παραβλέψει την κοινή σε όλους προσπάθεια: να διατηρήσουν την πρωτοκαθεδρία του αρχιτεκτονικού ρόλου. Ενός ρόλου που, αν δε γίνεται να παραμένει άλλο εκείνος του σοφού εναρμονιστή μιας λεπταίσθητης ομορφιάς καθαρών όγκων, δικαιούται επί του παρόντος να αποβεί ρόλος «αιφνιδίαστή», λίγο ποιητή και λίγο σαλτιμπάνγκου. Στο κάτω-κάτω, απ' ό,τι μας έχει μάθει κι ο Α. Koestler¹⁵, ο γελωτοποιός δεν είναι παρά το άλλο πρόσωπο του σοφού, καθώς συχνά η επιστήμη έρχεται να λύσει τα παράδοξα που θέτει ή ξαναθέτει η κωμική ανακάλυψη.

15. Στο υπέροχο εκείνο βιβλίο του: *The Act of Creation* (1964), ελληνική μετάφραση εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1976.



ROBERT VENTURI & DENISE SCOTT BROWN, ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΣΗΜΑΝΣΗ ΣΕ ΟΔΙΚΟΥΣ ΑΞΟΝΕΣ ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ
CITY EDGES PLANNING STUDY FOR PHILADELPHIA, PENNSYLVANIA, 1975

CHARLES JENCKS: Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ (1977)

Ένα μεταμοντέρνο κτίριο, αν πρέπει να δοθεί ένας σύντομος ορισμός, έχει συγχρόνως τουλάχιστον δύο επίπεδα ανάγνωσης: ένα που απευθύνεται προς άλλους αρχιτέκτονες και μιά σχετική με το θέμα μειοψηφία που ενδιαφέρεται για συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές έννοιες, και ένα που απευθύνεται προς το ευρύ κοινό ή τους κατοίκους της περιοχής που ενδιαφέρονται για άλλα θέματα σχετικά με την άνεση, την παραδοσιακή αρχιτεκτονική και έναν τρόπο ζωής. Έτσι η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική έχει υβριδική εμφάνιση και, αν πρέπει να δοθεί ένας οπτικός ορισμός, μοιάζει μάλλον με κλασικό αρχαίο ναό. Ένας αρχαίος ναός είναι ένα γεωμετρικά δομημένο αρχιτεκτόνημα που το κατώτερο τμήμα του αποτελούν κομμοί ραβδωτοί κίονες, ενώ επάνω παλεύουν θορυβώδεις γίγαντες, σε ένα αέτωμα με βαθιά κόκκινα και μπλέ χρώματα. Οι αρχιτέκτονες μπορούν να αναγνώσουν τις υπονοούμενες μεταφορές και τις λεπτές έννοιες των σπονδύλων των κίωνων, ενώ το κοινό μπορεί να ανταποκριθεί στις σαφείς μεταφορές και τα μηνύματα των γλυπτών. Βεβαίως όλοι αντιλαμβάνονται με κάποιο τρόπο και τους δύο κώδικες εννοιών, όπως και σε ένα μεταμοντέρνο κτίριο, αλλά ασφαλώς με διαφορετικό τρόπο έντασης και κατανόησης: αυτό ακριβώς το χάσμα ανάμεσα στις κουλτούρες αισθητικής δημιουργεί και τη θεωρητική βάση και το “διπλό κώδικα” του μεταμοντερνισμού. Η διπλή εικόνα του κλασικού ναού είναι μιά χρήσιμη οπτική φορμουλα που πρέπει κανείς να έχει κατά νου ως ενοποιητικό παράγοντα. Τα πιο χαρακτηριστικά μεταμοντέρνα κτίρια παρουσιάζουν ένα έντονο δυαδισμό, μιά ενσυνείδητη σχιζοφρένια. Η λέξη “μεταμοντέρνος” χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα στον καλλιτεχνικό κόσμο για πρώτη φορά το 1976 και από τότε έγινε μιά έκφραση που αναφέρεται σε πρόσφατες τάσεις που αντιβαίνουν στον ορθόδοξο μοντερνισμό. Το Newsweek και άλλα σχετικά περιοδικά άρπαξαν τη λέξη και τη χρησιμοποίησαν αδιακρίτως για όποιο κτίριο είχε διαφορετική εμφάνιση από τα ορθογώνια κουτιά του International Style. Έτσι, “μεταμοντέρνο” σήμαινε κάθε κτίριο που παρουσίαζε διάφορες “λόξεις” ή είχε αισθησιακή εικονογραφία - ορισμός που θεωρώ ότι είναι κάπως υπερβολικός. (...) Έτσι ο όρος “μεταμοντέρνο” πρέπει να αποσαφηνιστεί και να χρησιμοποιηθεί με περισσότερη ακρίβεια για να καλύψει μόνον αυτούς τους αρχιτέκτονες που αντιλαμβάνονται την αρχιτεκτονική ως γλώσσα. (...)

Ευτυχώς μπορούμε να χρονολογήσουμε επακριβώς τον θάνατο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Σε αντιδιαστολή με το νομικό θάνατο ενός προσώπου, που γίνεται μιά όλο και πιο πολύπλοκη υποθεση κυμάτων του εγκεφάλου και χτύπων της καρδιάς, η μοντέρνα αρχιτεκτονική πέθανε με πάταγο. Το ότι πολλοί δεν το πήραν είδηση, ενώ κανείς δεν φάνηκε να πενθεί, δεν αλλάζει το γεγονός ότι έσβησε ξαφνικά και το ότι πολλοί αρχιτέκτονες προσπαθούν να της δώσουν το φιλί της ζωής δεν σημαίνει ότι αναστήθηκε με θαύμα. Οχι, ξεψύχησε τελειωτικά το 1972, αφού μαστιγήθηκε μέχρι θανάτου χωρίς τύψεις για μιά δεκαετία από κριτικούς όπως η Jane Jacobs: το γεγονός ότι πολλοί επονομαζόμενοι μοντέρνοι αρχιτέκτονες εξακολουθούν να ασκούν μιά τέχνη σαν να είναι ζωντανή μπορεί να θεωρηθεί ένα απο τα μεγάλα αξιοπερίεργα της εποχής μας (όπως τό ότι η αγγλική μοναρχία δίνει φάρμακα που παρατείνουν τη ζωή στον “Βασιλικό Λοχο Τοξωτών” ή στις “Προσθετες Γυναίκες του Κοιτόνος”).

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική πέθανε στο St. Louis του Μισσούρι στις 15 Ιουλίου 1972, στις 3.32' (ή περίπου τότε) το απόγευμα, όταν τό αισχρό συγκρότημα Pruitt-Igoe ή μάλλον αρκετά από τα κτίριά του δέχθηκαν τη χαρακτηριστική βολή με δυναμίτη. Προηγουμένως είχε υποστεί βανδαλισμούς, είχε ακρωτηριαστεί και παραμορφωθεί από τους μαύρους κατοίκους του και παρόλο που είχαν ξοδευτεί εκατομμύρια δολάρια στην προσπάθεια να κρατηθεί ζωντανό (διορθώνοντας τους χαλασμένους ανελκυστήρες, επισκευάζοντας τα σπασμένα παράθυρα, ξαναβάφοντάς το), τελικά γλίτωσε από την αθλιότητά του· μπούμ, μπούμ, μπούμ.

Μετάφραση Κατερίνα Μπάσπμα, Θέματα Χώρου+Τεχνών 16/1985, σελ.65-66.

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ: ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ, Η ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Τα χρόνια που ακολούθησαν το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο γνώρισαν ταυτόχρονα τη γενικευμένη εφαρμογή των αρχιτεκτονικών και πολεοδομικών θεωριών του μοντερνισμού και τη σταδιακά ανερχόμενη αμφισβήτησή τους, που απέκτησε συγκεκριμένη έκφραση στις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Τα πρώτα στοιχεία για την κατάσταση, που έγινε ευρύτερα γνωστή ως μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική, και για τη σχέση της με την προηγούμενη, τη μοντέρνα αρχιτεκτονική, παρουσιάστηκαν ήδη σε ένα προηγούμενο κεφάλαιο και σε μια σχέση αντιπαράθεσης. Το θέμα θα μας απασχολήσει εκτενέστερα σε αυτό και στα επόμενα τρία κεφάλαια, που αφιερώνονται στην προσέγγιση των σημαντικότερων τάσεων του μεταμοντερνισμού. Προηγουμένως θα καταγράψουμε ορισμένα γεγονότα που σηματοδοτούν την άνοδό του. Κατ'αρχήν, την κοινωνική κρίση των μεγαλουπόλεων και την αμφισβήτηση των καθιερωμένων αξιών και των ολοκληρωμένων τρόπων σκέψης, που γνώρισαν μεγάλη άνθηση στη δεκαετία του 1960, με αποκορύφωμα το Μάϊο του 1968. Κατόπιν τη δημοσίευση βιβλίων και πλήθους άρθρων με ιδιαίτερο αντίκτυπο στη θεωρητική διαμορφωση της νέας αρχιτεκτονικής κατάστασης: ανάμεσά τους ξεχωρίζουν, το 1966, Robert Venturi, *Πολυπλοκότητα και αντίφαση στην αρχιτεκτονική* και Aldo Rossi, *Η αρχιτεκτονική της πόλης*· το 1969, Charles Jencks και George Baird (επιμ), *Η σημασία στην αρχιτεκτονική*· το 1977, Charles Jencks, *Η μεταμοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής*, που ταυτόχρονα εισάγει και το όρο “μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική.” Τρίτον τη διοργάνωση πολλών συνεδρίων και συμποσίων που αντιμετώπισαν την κρίση του μοντερνισμού και διερεύνησαν την άνοδο της νέας κατάστασης. Και τέλος το έργο πολλών αρχιτεκτόνων, κατασκευασμένο, δημοσιευμένο σε περιοδικά και καθαγιασμένο σε μεγάλες εκθέσεις, με σημαντικότερη και καθοριστική την Πρώτη Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής στη Biennale της Βενετίας το 1980, που είχε τίτλο “Η Παρουσία του παρελθόντος” και προκάλεσε παθιασμένες συζητήσεις στα περισσότερα κέντρα προβληματισμού, ακόμα και στην Αθήνα. Η δεκαετία που ακολούθησε χαρακτηρίστηκε σε γενικές γραμμές από την επικράτηση της νέας κατάστασης, που περιέλαβε ταυτόσημες αλλά αποκλίνουσες κατευθύνσεις, και από τη διεθνή αναγνώριση πολλών αρχιτεκτόνων, που συγκρότησαν ένα εντελώς καινούργιο πάνθεον.

Η πρώτη κατεύθυνση της μεταμοντέρνας κατάστασης αμφισβήτησε τη στείρα ορθοδοξία ενός μοντερνισμού, που αφαιρούσε από τις μορφές τη σημασία και τις αντιμετώπιζε ως πλαστικές επιφάνειες υποταγμένες στην εξυπηρέτηση κοινωνικών αναγκών, στα όρια των οικονομικών και τεχνικών προδιαγραφών. Θεωρώντας εκ νέου τη μορφή ως φορέα μηνυμάτων, διεκδίκησε την ελεύθερη χρήση στοιχείων από την αρχιτεκτονική ολόκληρου του παρελθόντος, συμπεριλαμβανομένης της μοντέρνας και της παραδοσιακής. Πρωταρχικός σκοπός ήταν η επανασύνδεση των (σπασμένων) νημάτων επικοινωνίας, ταυτόχρονα με το πλατύ κοινό και τον ενημερωμένο κύκλο των αρχιτεκτόνων. Για το λόγο αυτό επιλέγονταν και επανερμηνεύονταν μορφές και συντακτικές δομές από διάφορες, αλλά συγκεκριμένες στιγμές, αφ'ενός της ιστορίας της αρχιτεκτονικής και αφ'ετέρου της καθημερινής ζωής στην πλέον κοινότυπη έκφρασή της, που λειτουργούσαν ως σημαίνοντα, διατηρώντας μόνο ένα μέρος της αρχικής σημασίας τους. Τα σημαίνοντα αυτά - οι λέξεις της αρχιτεκτονικής - συντίθενταν, μαζί με νέα στοιχεία και πρωτοτυπες διατάξεις, σε ένα περίπλοκο collage, που απέβλεπε στην επανοικειοποίηση του χώρου δια της επικοινωνίας, προσφεύγοντας ακόμα και στην αντίφαση, το παιχνίδι,

την ειρωνεία, την παρωδία ή την πρόκληση. Γεννήτορας της κατεύθυνσης αυτής, που ονομάστηκε λαϊκός ή ριζοσπαστικός εκλεκτισμός, αναδείχθηκε ο αμερικάνος αρχιτέκτονας Robert Venturi (1925-). Στο επίκεντρο της βρέθηκαν οι λέξεις επικοινωνία και σημασία, που παρέπεμπαν άμεσα στη γλωσσολογία και τη σημειολογία. Από το χώρο της δομικής ανάλυσης των σημείων δανείζονταν εξ άλλου οι αρχιτέκτονες τις βασικές έννοιες της νέας τους “γλώσσας.”

Α.Μεταφορά. Τα κτίρια γίνονται αντιληπτά σε σχέση με άλλα κτίρια ή αντικείμενα, που είναι οικεία στους ανθρώπους μιας συγκεκριμένης κοινωνίας. Συνεπώς υπάρχουν κτίρια που δεν παραπέμπουν πουθενά, επειδή στηρίζονται στον εξειδικευμένο αλλά αποκομμένο κώδικα λίγων αρχιτεκτονικών, με αποτέλεσμα να προκαλούν αρνητικούς συνειρμούς (π.χ. μπετονένιο ή γυάλινο κουτί). Αντίθετα, υπάρχουν κτίρια που παραπέμπουν σε οικείες καταστάσεις, επειδή στηρίζονται στον παραδοσιακό κώδικα των σχέσεων του καθενος με τα τρέχοντα αρχιτεκτονικά και πολιτισμικά στοιχεία της λειτουργίας (π.χ. κατοικία). Η ερμηνεία της αρχιτεκτονικής μεταφοράς εξαρτάται από οικουμενικούς και αποτοπικούς κώδικες (ιδιώματα), ενώ ταυτόχρονα υπόκειται στο εφήμερο (του κώδικα) και στο αφηρημένο (της παρατήρησης). Δηλαδή, στο γεγονός πως ο κώδικας υπόκειται σε πολιτισμικούς όρους και μεταβάλλεται συχνότερα από ένα κτίριο που μπορεί να διαρκέσει αιώνες. Επιπλέον, στο γεγονός πως η αρχιτεκτονική δεν “διαβάζεται” προσεκτικά, όπως ένα κείμενο ή ένα έργο τέχνης, αλλά αφηρημένα, στο περιθώριο μιας πορείας, με αποτέλεσμα σε κάποιες περιπτώσεις να επιβάλλεται ο υπερτονισμός των σημαίνοντων στοιχείων για να εξασφαλιστεί η επιθυμητή επικοινωνία.

Β.Αρχιτεκτονικές λέξεις. Η αρχιτεκτονική γλώσσα οφείλει να χρησιμοποιεί γνωστές μονάδες σημασίας, ακριβώς όπως και η γλώσσα που γράφουμε ή μιλάμε. Η προσφυγή στη γλωσσολογική αναλογία επιτρέπει στις μονάδες αυτές να χαρακτηριστούν “αρχιτεκτονικές λέξεις.” Η πόρτα, το παράθυρο, η κολώνα, το κιονόκρανο, η κεκλιμένη στέγη ανήκουν στο αντίστοιχο λεξιλόγιο. Ωστόσο, η σημασία τους είναι λιγότερο συγκεκριμένη από εκείνη των λέξεων της δικής μας γλώσσας. Συνεπώς είναι αναγκαία η προσφυγή σε αρχιτεκτονικές λέξεις που έχουν αποκτήσει, με το χρόνο και τη χρήση, συγκεκριμένο συμβολικό περιεχόμενο (π.χ. κεκλιμένη στέγη, καμινάδα, πόρτα και παράθυρα με δεδομένα όρια κλίμακας και διάταξης σημαίνουν “κατοικία,” τουλάχιστον για τους λαούς της βόρειας Ευρώπης και της Αμερικής: κάθε αλλαγή στην αρχιτεκτονική της κατοικίας πρέπει να έχει ως αφετηρία το λεξιλόγιο αυτό, που μεταβάλλεται αργά και σταθερά, αλλά μαζί της).

Γ.Σύνταξη. Η αρχιτεκτονική σύνταξη αναφέρεται στην οργάνωση της διάταξης των αρχιτεκτονικών λέξεων, έτσι ώστε να ικανοποιούνται ορισμένοι βασικοί κανόνες, που διέπουν τη συλλογική αντίληψη της καθημερινής ζωής. Πρότυπο της έχει τη συντακτική αναλογία της γλώσσας, που επιβάλλει συγκεκριμένες διατάξεις λέξεων για να παραχθεί νόημα (π.χ. υποκείμενο-ρήμα-αντικείμενο). Ένα κτίριο πρέπει να είναι στέρεο και ταυτόχρονα να σημαίνει τη στερεοτητά του. Η διαδοχή των χώρων πρέπει να είναι η αναμενόμενη, όπως το πάτωμα πρέπει να είναι οριζόντιο και τα έπιπλα να στέκουν σε αυτό με το νόμο της βαρύτητας. Η προσφυγή στην έκπληξη, στο άτυπο ή στο παράλογο είναι θεμιτή, όταν φορτίζεται με αναγνώσιμες σημασίες ή μετέχει της λογικής του παιχνιδιού,

που προσιδιάζει σε ορισμένες κατηγορίες αρχιτεκτονικής. Το πεδίο της σύνταξης αποτελεί τον καμβά πάνω στον οποίο δομούνται τα μηνύματα της αρχιτεκτονικής με τη βοήθεια των μεταφορών και των λέξεων. Τόσο η ερμηνεία τους όσο και η παραγωγή τους αναφέρονται στη σημειολογία.

Δ.Σημειολογία. Η προσέγγιση της αρχιτεκτονικής με όρους σημειολογίας έχει δύο κατευθύνσεις. Αφ'ενός αναλύει τους τρόπους επικοινωνίας με την αρχιτεκτονική, μελετώντας την ιστορία ή το σύγχρονο περιβάλλον (π.χ. Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, 1977). Αφ'ετέρου ερευνά τους τρόπους παραγωγής νοήματος μέσα από τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, αναγνωρίζοντας στο κτίριο το ανάλογο του κειμένου και αναζητώντας τα μορφολογικά αντίστοιχα της διήγησης. Στη διαδικασία συμμετέχουν τα διάφορα γλωσσικά ιδιώματα της αρχιτεκτονικής, επανεπεξεργασμένα ή επαναδιατυπωμένα από τον σύγχρονο αρχιτέκτονα, έτσι ώστε να σημαίνουν μέρος του αρχικού νοήματος και ταυτόχρονα τον ίδιο το χαρακτήρα της επεξεργασίας (π.χ. ειρωνεία, παιχνίδι). Το αμφιλεγόμενο αυτό είναι η κύρια ειδοποιός διαφορά του ριζοσπαστικού εκλεκτισμού των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα από τον εκλεκτισμό των αντίστοιχων δεκαετιών του περασμένου αιώνα.

Ένα από τα χαρακτηριστικά πρώτα έργα της κατεύθυνσης αυτής είναι το σπίτι που σχεδίασε ο Robert Venturi για τη μητέρα του (Pennsylvania, 1961). Αξιοσημείωτη είναι η συμβολική χρήση στοιχείων, που αναφέρονται στην παραδοσιακή αντίληψη της κατοικίας (κεκλιμένη στέγη, καμινάδα στο κέντρο). Επίσης, η προσφυγή σε παλλαδιανά στοιχεία (διακοσμητική καμπύλη και καμπύλος φεγγίτης στις όψεις). Η είσοδος, που δηλώνεται με σαφέστατο τρόπο αλλά αναιρείται μερικώς στην κάτοψη, επιβάλλοντας παρέκλιση από την αναμενόμενη πορεία. Το "σχίσμα" στο αετωματικό σχήμα της δικλινούς στέγης, που αναιρεί, σε συνδυασμό με τη δοκό που υπέρκειται της εισόδου, την κατασκευαστική λογική της παραδοσιακής κατοικίας, διατηρώντας το σημαίνοντα χαρακτήρα των μορφών της. Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί το "υπερβολικό" μέγεθος ορισμένων παραθύρων. Ανάμεσα στα υπόλοιπα έργα του Venturi σημειώνουμε το Guild House (Philadelphia, 1961), την επέκταση του Allen Art Museum, Oberlin College, (Ohio, 1973), κατοικίες, όπως εκείνη στο Northern Delaware (1978), και την επέκταση της National Gallery στο Λονδίνο (1986-1991). Συμπληρωματικά αναφέρουμε και ορισμένα έργα άλλων αρχιτεκτονικών. Την Piazza d'Italia του Charles Moore στη Νέα Ορλεάνη (Louisiana, 1975-78). Το Fargo-Moorhead Cultural Center Bridge στη Βόρεια Ντακότα (Minnesota, 1977), την κατοικία Plocek (New Jersey, 1977) και το μέγαρο Portland (Oregon, 1980) του Michael Graves. Τα κεντρικά γραφεία της AT&T, δηλαδή της εταιρείας τηλεπικοινωνιών (Νέα Υόρκη, 1978-1983) του Philip Johnson. Τα μικρά καταστήματα και το εμπορικό κέντρο του Hans Hollein στο κέντρο της Βιέννης (1978-1990). Τη Staatsgalerie (Stuttgart, 1977-83) και το Performing Arts Center του Πανεπιστημίου Cornell (1982-1989) του James Stirling. Τα συγκροτήματα κατοικιών Theatre και Palais d'AbraXas στη Marne-la-Vallée (1978-1984) και Vercingetorix στο Montparnasse του Παρισιού (1985), του Ricardo Bofill.

Η γλωσσολογική προσέγγιση μπορεί να θεωρηθεί ως μια διερεύνηση των όρων της έκφρασης στην αρχιτεκτονική και δικαίως συμβάδιζε με την ευρύτερη ανασυγκρότηση της θεωρητικής σκέψης, που χαρακτήριζε τη διαρκώς αυξανόμενη

αμφισβήτηση του μοντερνισμού στις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Στην κατεύθυνση αυτή απαιτήθηκε βέβαια μια ιδιαίτερη παιδεία, τόσο στην ιστορία της αρχιτεκτονικής όσο και στη δομική επεξεργασία των μέσων έκφρασης, που αποτελούσε κύριο αντικείμενο εξω-αρχιτεκτονικών πεδίων σκέψης, όπως η σημειολογία. Η αρχιτεκτονική προβολή της γλωσσολογικής προσέγγισης ήταν πολυσύνθετη και δύσκολη υπόθεση, που επέβαλλε τη στήριξη του σχεδιασμού σε συγκροτημένες θεωρητικές βάσεις.

Η ευρεία διάχυση της δομικής γλωσσολογίας και της σημειολογίας στην αρχιτεκτονική πρακτική διαμόρφωσε και το υπόβαθρο της κριτικής της προσέγγισης. Η επαναδιατύπωση και η χρήση των σημαινόντων στοιχείων τόσο της ιστορίας όσο και του σύγχρονου καθημερινού βίου αποδείχθηκε άλλοτε δυσνόητη, αν όχι ακατανόητη ακόμα και για τους ειδικούς, και άλλοτε απλοϊκή στα όρια της κοινοτοπίας. Ταυτόχρονα, ο εκφυλισμός της χρήσης σημαινόντων στοιχείων, είτε χωρίς επαρκή μελέτη και διερεύνηση της επαναδιατύπωσης και της σύνθεσής τους, είτε σε “δεύτερο χέρι,” με την επιλογή ήδη “έτοιμων” (επαναδιατυπωμένων) στοιχείων, που υπέθαλπαν δευτερογενή και ανεξέλεγκτη μετατόπιση περιεχομένου, είχε ως πιθανότερο αποτέλεσμα την απλή εικονογραφική χρήση παραποιημένων μορφών. Στις περιπτώσεις αυτές η επιφάνεια κτιρίων σχεδιασμένων και οικοδομημένων σύμφωνα με τρέχουσες πρακτικές διακοσμήθηκε απλώς με διάφορα μοτίβα του συρμού, που δεν ήταν, ούτε λειτουργούσαν ως φορείς μηνυμάτων, πέραν εκείνου της εφήμερης μόδας. Επιπλέον, τα κτίρια αυτά στερούνταν συνήθως του πνεύματος της αμφισβήτησης, που θεμελίωνε τη γλωσσολογική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής.

Παράλληλα, η γενικευμένη χρήση στοιχείων και διατάξεων χώρου με σημαίνοντα χαρακτήρα είχε ως αποτέλεσμα την σταδιακή απορρόφηση του αρχικού σοκ που προκάλεσε ο σχεδιασμός των πρώτων κτιρίων. Η μεγάλη διάδοση της “σημαίνουσας αρχιτεκτονικής” και η ταυτόχρονη επανασηματοδότηση ακόμα και παλαιών κτιρίων οδήγησε σε μια γενική σκηνική μετατροπή του περιβάλλοντος χώρου, που εξουδετέρωνε τις κύριες επιδιώξεις της γλωσσολογικής προσέγγισης: ο πληθωρισμός των μηνυμάτων κατέληγε σε μονότονο “θορυβο,” που συνεπάγονταν αλληλοαναιρέση. Η αρχιτεκτονική που ήρθε για να δώσει νόημα στις χαώδεις και απρόσωπες μεγαλουπόλεις έχασε και το δικό της νόημα, επιβάλλοντας την αναζήτηση καινούργιων στόχων, που να εξασφαλίζουν την υπέρβασή της. Η τελευταία παρατήρηση έδωσε μάλιστα πεδίο για τη διαπίστωση πως η προσφυγή στην επανεπεξεργασία της ιστορίας με στόχο την επανασηματοδότηση του περιβάλλοντος χώρου προϋπέθετε τη γενικευμένη εφαρμογή των αρχών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής - τουλάχιστον στο επίπεδο του θεωρητικού προβληματισμού. Κατά συνέπεια, σε χώρες με περιορισμένη εξάπλωση του μοντερνισμού, τόσο σε κτίρια μεγάλης κλίμακας όσο και στην πολεοδομική διάσταση, η γλωσσολογική προσέγγιση έχανε τη ριζοσπαστικότητά της και μεταβάλλονταν σε απλό εικονογραφικό ιδίωμα, υποταγμένο στους νόμους της μόδας. Άλλωστε συνήθως οι χώρες αυτές απείχαν από τα κέντρα της αρχιτεκτονικής σκέψης και η παιδεία των αρχιτεκτόνων τους έχει μικρή επαφή με την ιστορική και θεωρητική παράδοση που θεμελίωνε και έκανε εφικτή τη δημιουργική αντιπαράθεση και τη συνακόλουθη παραγωγή νέων σχεδιαστικών πρακτικών και νέων αρχιτεκτονικών μορφών. Στην περίπτωση αυτή ακόμα και η πιστή μεταφορά των οiwνδήποτε πρωτοποριακών (αλλού) καταστάσεων υπόκεινταν στους θεμελιώδεις νόμους της ετεροτοπίας, του ετεροχρονισμού και της δομικής διαφοράς, που συνεπάγονται την άμεση αποδιάρθρωση κάθε συνοχής των μεταφερομένων προτύπων.

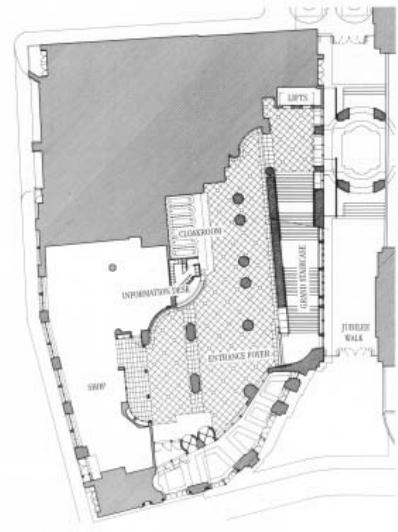
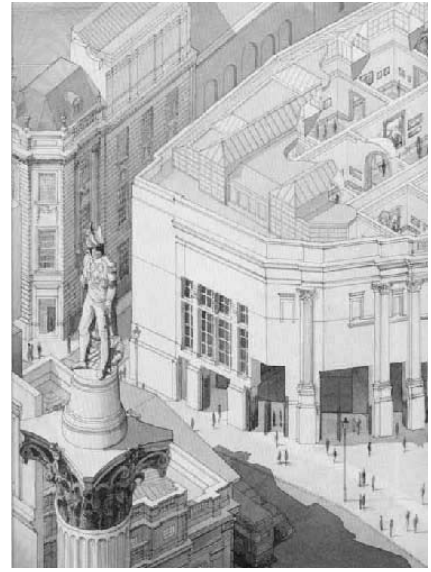
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γενική βιβλιογραφία για τη μεταμοντέρνα κατάσταση αναφέρεται σε προηγούμενο κεφάλαιο.

- Robert Venturi, Η Πολυπλοκότητα και η Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική, (1966), Αθήνα, Κατσούλης, (1977) [720 VEN].
- Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form, Cambridge, Mass., MIT Press, 1977 [720.979313 VEN]. Γαλλικά: L'Enseignement de Las Vegas, Βρυξέλλες, Mardaga, 1987.
- Kent Bloomer, Charles Moore, Body, Memory and Architecture, New Haven, 1977.
- Donlyn Lyndon, Charles Moore, Chambers for a Memory Palace, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994 [720 LYN].

- Charles Jencks, George Baird (επιμ.), Meaning in architecture, Λονδίνο, Barrie & Jenkins, 1969.
- La Presenza del Passato, Βενετία, La Biennale di Venezia, 1980. Γαλλικά: La Presence de l'Histoire, L'Apres Modernisme, Παρίσι, L'Équerre, 1981.

- Stanislaus von Moos, Venturi, Rauch & Scott Brown: Buildings and Projects, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1987 [720.92 MOO].
- Frederic Schwartz (επιμ.), Mother's House: The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1992.
- Colin Amery, The National Gallery Sainsbury Wing: A Celebration of Art & Architecture, Λονδίνο, National Gallery, 1991.
- Eugene J. Johnson (επιμ.), Charles Moore: Buildings and Projects 1949-1986, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1986.
- Gerald Allen, Charles Moore, Νέα Υορκη, Whitney Library of Design, 1981 [720.92 ALL].
- Karen Wheeler, Peter Arnell, Ted Bickford (επιμ.), Michael Graves: Buildings and Projects 1966-1981, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1983 [720.92 GRA].
- Karen Vogel Nichols, Patrick Burke (επιμ.), Michael Graves: Buildings and Projects 1982-1989, Νέα Υορκη, Princeton Architectural Press, 1990 [720.92 GRA].
- Peter Arnell, Ted Bickford (επιμ.), James Stirling: Buildings and Projects, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1985 [720.92 STI].
- James Stirling, Michael Wilford and Associates: Buildings and Projects 1975-1992, Λονδίνο, Thames & Hudson, 1994 [720.92 JAM].
- Warren A. James, Ricardo Boffil/Taller de Arquitectura: Buildings and Projects 1960-1985, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1988.



ROBERT VENTURI & DENISE SCOTT BROWN, ΕΠΕΚΤΑΣΗ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ ΠΤΕΡΥΓΑ SAINSBURY, ΛΟΝΔΙΝΟ, 1988-91

ROBERT VENTURI ΚΑΙ DENISE SCOTT BROWN: ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ (1980)

DSB: Όταν σχεδιάζουμε ένα κτίριο που θα χρησιμοποιηθεί από πολύ κόσμο, αυτό που προσπαθούμε να κάνουμε είναι να βεβαιωθούμε πως υπάρχει ένας πλούτος που μπορεί να συγκινήσει πολλούς ανθρώπους με διαφορετικό τρόπο. Νομίζω πως και η ιστορική, παραδοσιακή αρχιτεκτονική έκανε το ίδιο. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική είχε το πρόβλημα πως για πολύ κόσμο τα σύμβολά της δεν ήταν αναγνωρίσιμα. Ήταν σαν να μην υπήρχαν καθόλου σύμβολα, ακόμη και γι' αυτούς που τη σχεδίαζαν. Πίστευαν πως ξέφυγαν από τον συμβολισμό. Αυτό όμως δεν ήταν ελκυστικό για τον περισσότερο κόσμο. Νομίζω πως αυτό που λέμε είναι ότι αν μπορούμε να παράγουμε μία αρχιτεκτονική που συγκινεί σε πολλά επίπεδα, τότε είναι εντάξει. Και αν, παράλληλα, μπορούμε να έχουμε μία μυστική συνομιλία με τους συναδέλφους μας, αυτό αναγκαστικά δεν είναι κατακριτέο.

Το δύσκολο είναι πώς πετυχαίνει κανείς κάτι τέτοιο. Πιστεύουμε πως οι παραδοσιακοί αρχιτέκτονες το πετύχαιναν εν μέρει επειδή υπήρχαν περισσότερα γνωστά σε όλους συστήματα συμβόλων. Γνωρίζουμε όμως πως και σήμερα υπάρχουν τέτοια συστήματα. Νομίζω πως η τηλεόραση κατάφερε να βρει μερικά από αυτά.

RV: Βρίσκω πάντοτε ότι μου κινεί το ενδιαφέρον να σκέπτομαι ένα ιστορικό προηγούμενο όταν σχεδιάζουμε. Για μένα το ιστορικό προηγούμενο περιορίζεται γενικά στη δυτική αρχιτεκτονική, αλλά μέσα σε ένα ευρύ φάσμα στο πλαίσιο αυτής της παράδοσης. Γενικά δεν εφαρμόζω ιστορικά μαθήματα με κάποιο πιστό τρόπο με την έννοια που το κάνουν σήμερα οι Ιταλοί ρασιοναλιστές και άλλοι. Ποτέ μην αμφιβάλετε πως τα κτίριά μας είναι σύγχρονα. Δεν είμαστε ποτέ ιστορικά "σωστοί." (...) Δεν χρησιμοποιούμε την ιστορία τόσο πολύ για προγράμματα όσο για αισθητικά προβλήματα - για μορφολογικά ή συμβολικά προβλήματα σχεδιασμού. Μας αρέσει να είμαστε συμβατικοί και αυτό κατά μία έννοια σημαίνει να βασιζόμαστε στα προηγούμενα. Τελευταία σχεδιάσαμε κτίρια που είναι σαφέστερα ιστορικά όσον αφορά τα σύμβολα ή το ύφος. Γενικά όμως τείνω να διαφωνήσω με αυτούς που τώρα είναι κλασικιστές. Ένας λόγος είναι ότι έχουν την τάση να τα παίρνουν όλα κατα γράμμα. Δεν θα έπρεπε να βασίζεται κανείς σε μία πολύ περιορισμένη συνταγή και να είναι φανατικός. (...) Θα μπορούσε να πει κανείς πως η αρχιτεκτονική μας υπήρξε πάντοτε βασικά κλασική στη μορφή· γενικά ξεκινάμε με ένα σχέδιο, με σαφή τάξη, με αρκετούς διασταυρούμενους άξονες, που αρχικά είναι συμμετρικό. Ύστερα ανατρέπουμε την τάξη. Είμαστε κλασικιστές κατά το ότι έχουμε υψηλό συναίσθημα ενότητας την οποία ύστερα τροποποιούμε για να αντιμετωπίσουμε τις περιστασιακές ανάγκες του προγράμματος ή του γηπέδου. Μερικές φορές προσπαθούμε να πετύχουμε τον παλλαδιανό ρυθμό που παραμορφώνει με τρόπο που θυμίζει τον Aalto. Γι' αυτό τον λόγο ανήκουμε στη μανιεριστική κλασική παράδοση.

DSB: Πιστεύω πως η αρχιτεκτονική του δρόμου που θεωρούμε πηγή, αλλά όχι μοναδική πηγή, μπορεί να είναι πιο πειστική και γενικά πιο εκτιμώμενο μέσο από άλλα μέσα. Αυτό δεν αποτελεί πραγματικά την ουσία όσων λέμε. Η ουσία μοιάζει να βρίσκεται περισσότερο στο να είναι κανείς μη αποκλειστικός, στο να είναι περιεκτικός και υπαινικτικός. Ένας τρόπος για να το πετύχουμε είναι να μάθουμε από την αρχιτεκτονική του δρόμου, αλλά το να ξανακοιτάξουμε την ιστορία από διαφορετική γωνία είναι εξίσου σημαντικό, ενώ και τα δύο είναι τρόποι για να είναι κανείς περιεκτικός.

Μετάφραση Κατερίνα Μπάσμπια, *Θέματα Χώρου+Τεχνών* 16/1985, σελ.71-72, από συνέντευξη που δόθηκε τον Μάιο 1978 και δημοσιεύθηκε στο *The Harvard Architectural Review* 1/1980.

HANS HOLLEIN: ΑΠΟΛΥΤΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ (1962)

Η αρχιτεκτονική είναι μιά πνευματική τάξη, που πραγματοποιείται με το χτίσιμο. Αρχιτεκτονική - μιά ιδέα , χτισμένη μέσα στον άπειρο χώρο, δηλώνοντας την πνευματική δύναμη του ανθρώπου, υλική μορφή και έκφραση του προορισμού του, της ζωής του. Από τις απαρχές της μέχρι σήμερα δεν έχει αλλάξει η ουσία και το νόημα της αρχιτεκτονικής. Το χτίσιμο είναι βασική ανάγκη του ανθρώπου. Δεν εκδηλώνεται πρωταρχικά με το στήσιμο προστατευτικών σκεπών, αλλά με την ανέγερση ιερών, με τη σήμανση της ανθρώπινης δραστηριότητας - αρχή της πόλης.

Όλη η αρχιτεκτονική είναι θρησκευτική.

Αρχιτεκτονική - έκφραση του ίδιου του ανθρώπου - σάρκα και πνεύμα μαζί.

Η αρχιτεκτονική είναι στοιχειώδης, αισθησιακή, πρωτόγονη, κτηνώδης, τρομαχτική, βίαιη, εξουσιαστική. Αλλά είναι και ενσωμάτωση λεπτότατων συγκινήσεων, ευαίσθητη καταγραφή ευγενών ερεθισμών, υλοποίηση του πνευματικού.

Η αρχιτεκτονική δεν είναι ικανοποίηση των αναγκών των μέτριων, δεν είναι περιβάλλον για μικρόπρεπη ευτυχία μαζών. Η αρχιτεκτονική φτιάχνεται από εκείνους που βρίσκονται στην ψηλότερη βαθμίδα της κουλτούρας και του πολιτισμού, στην κορυφή της εξέλιξης της εποχής τους. Η αρχιτεκτονική είναι υπόθεση των λίγων. Η αρχιτεκτονική εξουσιάζει το χώρο. Τον εξουσιάζει ενώ τραβά προς τα ύψη, κοιλιάνει τη γή, αιωρείται πάνω από τοπία, απλώνεται σ'όλες τις κατευθύνσεις. Εξουσιάζει το χώρο με χώρο.

Αυτή η αρχιτεκτονική δεν ενδιαφέρεται για την ομορφιά. Αν θέλουμε μιά ομορφιά, δεν θέλουμε αυτή της μορφής, της αναλογίας, αλλά μιά αισθησιακή ομορφιά φυσικής δύναμης.

Η μορφή ενός κτίσματος δεν αναπτύσσεται από τους υλικούς όρους του σκοπού του. Το κτίσμα δεν πρέπει να δείχνει το είδος της χρήσης του, δεν είναι έκφραση δομής και κατασκευής, δεν είναι περικάλυμμα ή καταφύγιο. Το κτίσμα είναι αυτό που είναι.

Η αρχιτεκτονική είναι άσκοπη.

Αυτό που χτίζουμε θα βρεί τη χρησιμοποίησή του.

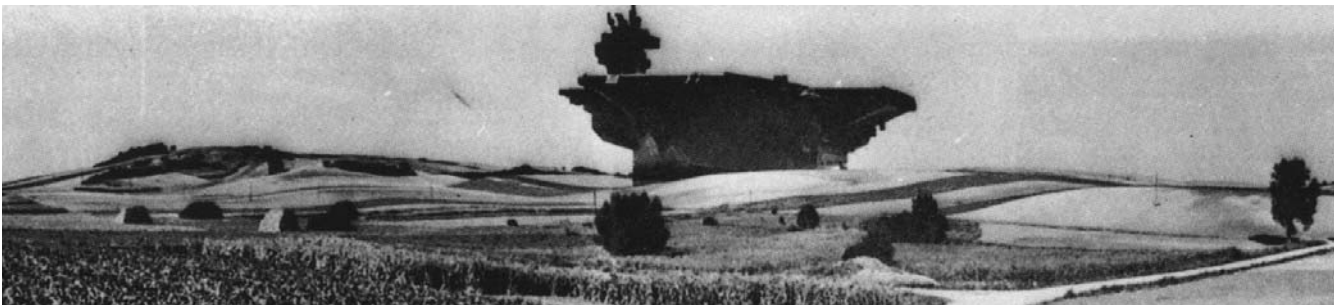
Η μορφή δεν ακολουθεί τη λειτουργία. Η μορφή δεν δημιουργείται μόνη της. Είναι η μεγάλη απόφαση του ανθρώπου να φτιάξει ένα κτίσμα σαν κύβο, σαν πυραμίδα ή σαν σφαίρα.

Η μορφή στην αρχιτεκτονική είναι χτισμένη μορφή.

Σήμερα, για πρώτη φορά στην ιστορία της ανθρωπότητας, τη στιγμή που μιά αφάνταστα προοδευτική επιστήμη και τελειοποιημένη τεχνολογία μας προσφέρει όλα τα μέσα, χτίζουμε ό,τι και όπως θέλουμε, κάνουμε μιά αρχιτεκτονική, που δεν ορίζεται από την τεχνική, αλλά μεταχειρίζεται την τεχνική, καθαρή, απόλυτη αρχιτεκτονική.

Σήμερα ο άνθρωπος είναι κύριος του άπειρου χώρου.

Μετάφραση Γιώργος Βαμβαλής, Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα, Αθήνα, Επίκουρος, 1977, σελ.169-170.



ALDO ROSSI: ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ (1982)

Δεν είμαι Αθηναίος, ούτε και Ρωμαίος, αλλά πάντα είχα την “παιδεία” ενός Ιταλού που πήγε στο λύκειο και νομίζω πως αυτό είναι πολύ σημαντικό. Και μετά σκέφτομαι πως αυτό που φτιάχνω είναι στενά συνδεδεμένο με τον τρόπο που με εμπνέει το θέμα με το οποίο ασχολούμαι σε κάθε περίπτωση. (...) Όταν σχεδιάζω ένα νεκροταφείο πρέπει να σκέφτομαι τον θάνατο και να το φτιάχνω λυπητερό. Αν θέλετε, έτσι οραματίζομαι τον κλασικισμό. Διαβάζοντας τον Βιργίλιο, τον Κάτουλλο, τον Αλκαίο, κατέληξα στο συμπέρασμα ότι ένα νεκροταφείο είναι τόπος λύπης και δεν βλέπω κανένα λόγο γιατί θα έπρεπε να είναι διαφορετικά. (...)

Δεν νομίζω πως είμαι ιδιαίτερα προσκολλημένος στην ιστορία, αλλά νομίζω πως η ιστορία είναι μέρος της παιδείας μας. Ακόμα και σήμερα δεν καταλαβαίνω πώς μπορεί κάποιος να μην αναφέρεται στην ιστορία, και όταν αντιμετωπίζω κριτικά το μοντέρνο κίνημα μου φαίνεται πως η ιστορία είναι παρούσα στα καλύτερά του παραδείγματα, στα έργα των Adolf Loos, Mies van der Rohe, Tessenow, Terragni - τα καλύτερα εξ άλλου αντλούν ζωή από την ιστορία της αρχιτεκτονικής. (...)

Νομίζω πως η αρχιτεκτονική είναι κάτι που μεταφέρει τη συνέχεια, κάτι που σχετίζεται με το αμέσως προηγούμενο παρελθόν. Πιστεύω πως ο μεγάλος κίνδυνος, το μεγάλο λάθος στο οποίο υπέπεσαν οι αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος ήταν ότι εισήγαγαν στην αρχιτεκτονική, όπως επίσης και στο αρχιτεκτονικό επάγγελμα, έναν ηθικολογικό τόνο, κοινωνιολογικού και θρησκευτικού είδους, κάτι που συνεχίζεται ακόμα σήμερα. Δηλαδή η ίδια η έκφραση προμοντέρνο ή μεταμοντέρνο δεν είναι παρά μία άλλη μορφή ακριβώς της ηθικολογίας που εφαρμόστηκε από το μοντέρνο κίνημα, μία έλλειψη εντιμότητας που διαστρεβλώνει το πρόβλημα. Τώρα τελευταία με ρώτησαν σε μία άλλη συνέντευξη, αν η αρχιτεκτονική θα έπρεπε να βελτιώσει ή να αλλάξει τον άνθρωπο· η αρχιτεκτονική όμως είναι αρχιτεκτονική και τίποτε άλλο. Έγραψα πως αν δύο άνθρωποι είναι ερωτευμένοι μεταξύ τους, τότε αγαπιούνται το ίδιο σε ένα άσχημο δωμάτιο, όσο και σε ένα δωμάτιο του Le Corbusier ή του Schinkel. Και αν είναι δυστυχημένοι, τότε θα παραμείνουν έτσι σε οποιοδήποτε δωμάτιο, με οποιαδήποτε αρχιτεκτονική. Πιστεύω πως υπάρχει μία στιγμή που κάποιος μπορεί να απολαύσει κάτι παραπάνω, διαβάζοντας τον Montale ή ζώντας σε ένα εξοχικό σπίτι του Palladio. Αλλά υπάρχουν επίσης πράγματα που ξεφεύγουν τελείως από την αρχιτεκτονική διαμάχη. (...)

Πιστεύω πως πέρα από την ιδεολογία χρειαζομαστε μεγάλη φαντασία ή μεγάλη ταύτιση με ό,τι φτιάχνουμε. Όταν ήμουν 20 χρονών ή λίγο μεγαλύτερος, ταύτιστηκα με τους πύργους και τον υπόγειο σιδηρόδρομο της Μοσχας και νόμισα πως αυτά αποτελούν μια ολοκληρωμένη εναλλακτική λύση στη μοντέρνα αρχιτεκτονική και ταυτόχρονα ένα είδος εικονογραφίας του σοσιαλισμού. Σήμερα τα προβλήματα είναι περισσότερο σύνθετα και δύσκολα, και σκέφτομαι πως ίσως ζούμε σε μία εποχή στην οποία η ταύτιση τέχνης, αρχιτεκτονικής και ιδεολογίας δεν είναι πιά δυνατή.

Μετάφραση Γιώργος Σημαιοφορίδης, Θέματα Χώρου+Τεχνών 16/1985, σελ.73, από μια συνέντευξη στον Antonio de Bonis που δημοσιεύθηκε στο Architectural Design 1/2, 1982.

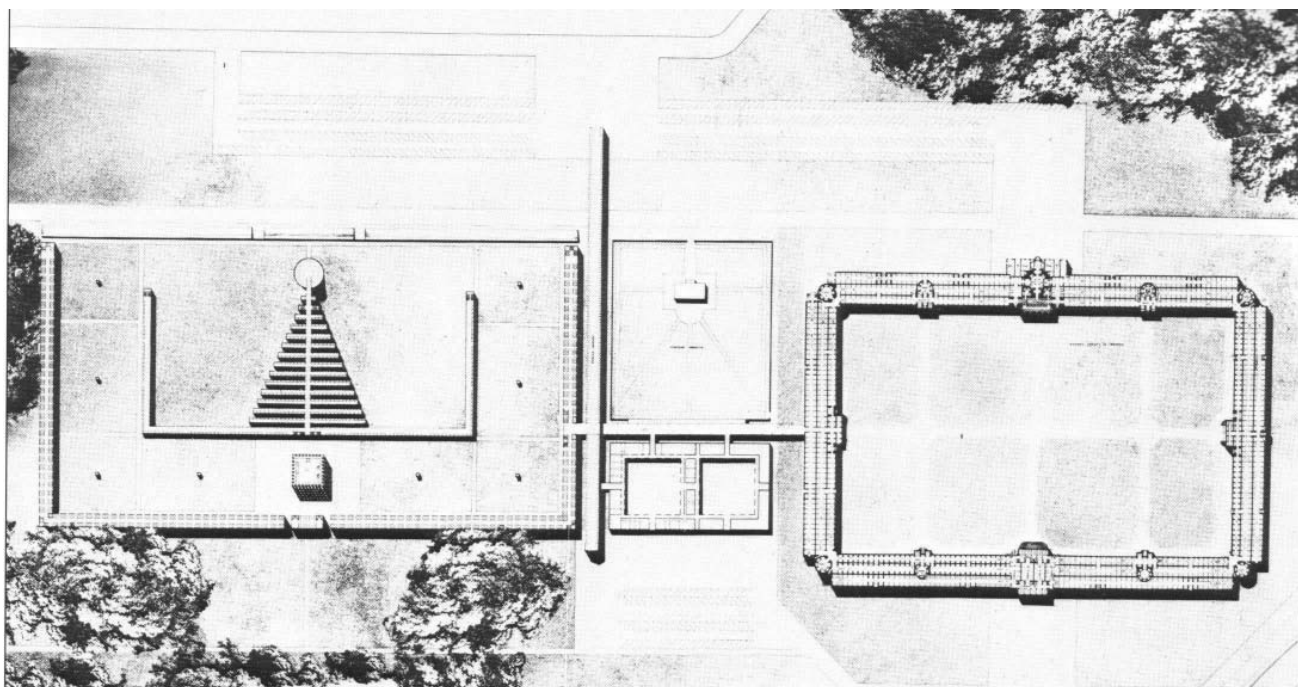
ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ: ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ, Η ΤΥΠΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Η τυπολογική προσέγγιση ήταν η δεύτερη σημαντική κατεύθυνση της μεταμοντέρνας κατάστασης. Η διαμορφωσή της συμπορεύθηκε με εκείνη της γλωσσολογικής προσέγγισης, αν και βρέθηκε από την αρχή στην αντίπερα όχθη, τόσο στην ουσία όσο και στη γεωγραφική προέλευση (Ευρώπη/Αμερική). Οι κύριοι εκπρόσωποι της κατεύθυνσης αυτής συνέδεσαν γρήγορα το όνομά τους με την επιδίωξη ενός νέου ορθολογισμού, με αποτέλεσμα να γίνουν ευρύτερα γνωστοί και ως Νέοι ορθολογιστές. Στη δημοσιοποίηση της κατεύθυνσης αυτής συνέβαλαν οι εκθέσεις *Architettura razionale* και *Rational Architecture*, που οργάνωθηκαν το 1973 και το 1975 αντίστοιχα στην Triennale του Μιλάνου και το Λονδίνο, καθώς και διάφορες δημοσιεύσεις που τις ακολούθησαν. Πίσω από την ενότητα του όρου αναγνωρίζονται όμως οι διαφορετικές προσεγγίσεις που συνδέονταν με τη σκέψη και το έργο των σημαντικότερων εκπροσώπων του: υπήρχε μια ιταλική σχολή (η *Tendenza*) με κορυφαία τα ονόματα του Aldo Rossi και του Giorgio Grassi, μια βέλγικη σχολή με ιδιαίτερες προεκτάσεις στη Γαλλία και την Αγγλία και κυρίαρχο το όνομα του Leon Krier, μια γερμανική, μια ελβετική αλλά και μια ισπανική σχολή. Το αντικείμενο του κεφαλαίου αυτού δεν είναι όμως η διαφοροποίηση των επί μέρους αντιλήψεων (που αντανακλάται οπωσδήποτε στα παραδείγματα της εικονογράφησης). Θα περιοριστούμε σε λίγες έννοιες, που οριοθετούν το πεδίο της τυπολογικής προσέγγισης, και σε κάποια εναύσματα κριτικής θεώρησης.

A. Ορθολογισμός. Οι Νέοι ορθολογιστές επικαλέστηκαν μian ερμηνεία της αρχιτεκτονικής που αναφέρονταν σε παντοτεινές αρχές και διαρκείς αξίες, σαν εκείνες που διατυπώνονται μόνο από τον ορθό λόγο του ανθρώπου. Για να θεμελιώσουν την προσέγγισή τους ανέτρεξαν σε δύο εποχές μεγάλης άνθησης του ορθολογισμού. Αφ'ενός στον 18ο αιώνα και στη γαλλική θεωρία της αρχιτεκτονικής, κάνοντας συγκεκριμένες αναφορές στον Laugier, τον Ledoux και τον Durand. Αφ'ετέρου στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα και στη μινιμαλιστική αισθητική της αρχιτεκτονικής, με συγκεκριμένες αναφορές στον Adolf Loos και τους ιταλούς ορθολογιστές των χρόνων του φασισμού (Terragni, Piacentini, κλπ.).

B. Ακύρωση/αντιστροφή της σχέσης “η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία.” Για τους Νέους ορθολογιστές η μορφή και η λειτουργία διάγουν βίους παράλληλους και ουσιαστικά ανεξάρτητους. Αναγνωρίζονται ορισμένες σταθερές μορφές (σταθερότυπα), που διαπερνούν το σύνολο της αρχιτεκτονικής και εξελίσσονται αυτόνομα υπακούοντας σε δικούς τους νόμους, ενώ οι λειτουργίες μεταβάλλονται πολύ συχνότερα, επειδή έχουν πρακτικό και ιδεολογικό περιεχόμενο, που εξαρτάται από την πολυπλοκότητα και τη ρευστότητα της κοινωνίας. Με άλλα λόγια, οι λειτουργίες χαρακτηρίζονται από ευελιξία και γι'αυτό προσαρμόζονται στις εκάστοτε παγιωμένες μορφές. Κατά συνέπεια, και σε μεγάλο μάλιστα βαθμό, η λειτουργία ακολουθεί τη μορφή.

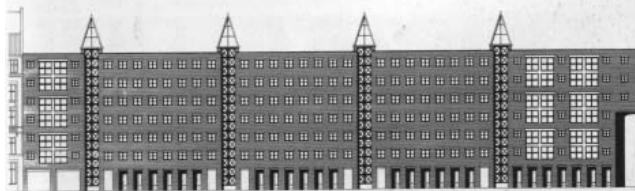
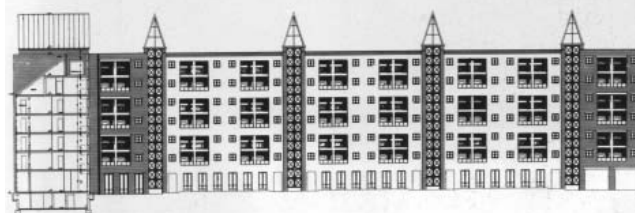
Γ. Τυπολογία. Το θεωρητικό υπόβαθρο της κατεύθυνσης αυτής ήταν θεμελιωμένο στην τυπολογία και αναφέρονταν σαφώς στην ταξινομική προσέγγιση των αρχιτεκτονικών μορφών στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα. Το έργο του Durand, καθώς και η ερμηνεία της σχέσης τύπου/προτύπου από τον Quatremere de Quincy, αποτέλεσαν τρέχουσες αναφορές των Νέων ορθολογιστών. Ο Rob Krier αφιέρωσε μεγάλο μέρος της



ALDO ROSSI, ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟ SAN CATALDO, ΙΤΑΛΙΑ, 1971



Detail of courtyard facade



ALDO ROSSI, ΚΤΗΡΙΟ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΩΝ, ΒΕΡΟΛΙΝΟ, 1981



ALDO ROSSI, BONNEFANTEN MUSEUM, MAASTRICHT, 1971



θεωρητικής δουλειάς του στη μελέτη της πολεοδομικής και αρχιτεκτονικής τυπολογίας. Ο αδελφός του, Leon Krier, αναγνώριζε διαχρονικά σταθερότυπα, ακόμα και στη μορφή του ζγκουράτ, και προσέφευγε σε αυτά για να σχεδιάσει τη σύγχρονη ευρωπαϊκή πόλη. Με τη βοήθεια της τυπολογίας σχεδίαζε την αρχιτεκτονική του και ο Aldo Rossi, μόνο που φόρτιζε τα δικά του σταθερότυπα με συναισθηματικές μνήμες και έμμεσους συμβολισμούς: τοξοστοιχίες, εργοστασιακές καμινάδες, πυραμίδωτές ή κωνικές στέγες, επιμήκεις υαλοστεγείς στοές, καθαρά γεωμετρικά στερεά, τετράγωνα παράθυρα με σταυρόμορφες υποδιαιρέσεις, συνυπάρχουν με οργανώσεις χώρων που αναφέρονταν στην τυπολογία χαρακτηριστικών κτιρίων των αρχών του 19ου αιώνα, όπως το νοσοκομείο και η φυλακή.

Δ. Συνέχεια της ευρωπαϊκής πόλης. Σε πλήρη αντίθεση με τις πολεοδομικές αρχές του μοντερνισμού, που διεκδικούσαν τη λειτουργική οικοδόμηση κτιρίων μεγάλης κλίμακας σε ατέρμονες πράσινες εκτάσεις, οι Νέοι ορθολογιστές επανέφεραν τη λογική και την κλίμακα του δρόμου, της πλατείας και του οικοδομικού τετραγώνου, που χαρακτήριζαν τις ιστορικές/παραδοσιακές ευρωπαϊκές πόλεις από το Μεσαίωνα και την Αναγέννηση μέχρι τον 20ό αιώνα. Μίλησαν για μια αρχιτεκτονική της πόλης, που αντλούσε διδάγματα από το έργο του Camillo Sitte - ενός βιεννέζου θεωρητικού της πολεοδομίας του περασμένου αιώνα - και προβάλλονταν στη σύγχρονη εποχή μας μέσα από το ομώνυμο βιβλίο του Aldo Rossi (1966). Σε αυτή την πόλη τα “σημαίνοντα κτίρια” και ο ιστός του δημόσιου χώρου διακρίνονταν από τη σιωπηλή μάζα των κατοικιών, αναλαμβάνοντας πρωτεύοντα ρόλο στη συλλογική αντίληψη του χώρου.

Ε. Το κλασικό και το παραδοσιακό. Η θεωρητική επεξεργασία της αρχιτεκτονικής από τους Νέους ορθολογιστές χαρακτηρίζονταν από μία επίμονη επιστροφή στον ορθολογισμό του κλασικού, όχι μόνο στη μορφή που είχε στις παραμονές της βιομηχανικής επανάστασης (17ος-18ος αιώνας), αλλά και σε εκείνη που πήρε στην τρίτη και τέταρτη δεκαετία του 20ού αιώνα, ιδιαίτερα στη Σοβιετική Ένωση, τη Γερμανία και την Ιταλία, με την κυριαρχία του κομμουνισμού και του φασισμού. Ταυτόχρονα καλλιεργήθηκε - ιδιαίτερα μέσα από τη σκέψη του Leon Krier - μια επιστροφή στη λογική και στις μορφές της παραδοσιακής οικοδομικής δραστηριότητας, δηλαδή στον έμφυτο και αρχέτυπο ορθολογισμό των απλών οικοδόμων, που αντιπαρατάσσει την επανάληψη του οικείου στην επιδίωξη της καινοτομίας.

Ζ. Στράτευση. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του Νέου ορθολογισμού ήταν ενεργά στρατευμένοι στον αγώνα για μια νέα (σοσιαλιστική) κοινωνία. Η αρχιτεκτονική τους είχε περισσότερο τον χαρακτήρα μιας (πολιτικής) κριτικής των συγχρόνων κοινωνικών και ιδεολογικών σχέσεων, παρά την “ελιτίστικη” αντίληψη της ατομικής δημιουργίας. Για παράδειγμα, ο Leon Krier πρότεινε μια αρχιτεκτονική των “χαρακωμάτων,” που αρνιόταν την υλοποίησή της και απέβλεπε - μένοντας πεισματικά στα χαρτιά, σαν προκήρυξη - στην ανάσχεση της βιομηχανικής και καπιταλιστικής “λαίλαπας.” Η νέα αρχιτεκτονική θα ήταν το δημιούργημα των συνθηκών της νέας κοινωνίας, που κανείς δεν μπορούσε να γνωρίζει εκ των προτέρων.

Είναι πολύ δύσκολο να ασκηθεί κριτική στη σκέψη των Νέων ορθολογιστών γενικά,

χωρίς να λάβουμε υπ'όψη μας το αρχιτεκτονικό έργο που τη συμπληρώνει, αλλά και τις ιδιαιτερότητες που τους διακρίνουν. Αναφερόμενοι κατ'αρχήν στον Aldo Rossi, πρέπει να τονίσουμε ότι σχεδίαζε πειραματικά, με στήριγμα τη θεωρητική έρευνα. Ωστόσο, η αρχιτεκτονική του ξεπέρασε το χώρο του χαρτιού και έγινε πραγματικότητα: κατασκευάστηκε. Αλλά όσο και αν η θεωρητική του σκέψη έχει συμβάλλει στην ευρύτερη αναδιάρθρωση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας, συντελώντας στη συνειδητοποίηση και την υπέρβαση πολλών προβλημάτων της προηγούμενης περιόδου, η αρχιτεκτονική του παρέμεινε αυστηρά προσωπική. Από τη σύλληψή της και από το σχεδιασμό της φαίνεται να λείπει ο άνθρωπος. Τα κτίριά του, αφ'ενός μοιάζουν να κατοικούνται από τα δικά του "φαντάσματα," που δεν είναι κατ'ανάγκη κοινά με εκείνα των πολλών ανθρώπων της κοινωνίας του, και αφ'ετέρου δεν είχαν στοιχεία ικανά να μεταβάλλουν την κοινωνική συνείδηση του χρήστη τους. Το συγκρότημα Gallaratese II δεν φαίνεται να προσθέτει τίποτα στη γενική αίσθηση των κατοίκων του πως ζούν σε εργατικές κατοικίες καταδικασμένες στην υποβάθμιση. Ο πληθωρισμός της εργοστασιακής καμινάδας μπορεί να παραπέμπει στην ηρωική εργατική τάξη του 19ου αιώνα, αλλά, στην εποχή της πληροφορικής και των εξελιγμένων μορφών ενέργειας, το μήνυμα περιορίζεται μάλλον στη μορφή του πλίνθινου κόλουρου κώνου. Η επιμήκης στοά μπορεί να είναι διέξοδος από τη "φυλακή," που εκπροσωπεί το σχολείο ή το πανεπιστήμιο, αλλά η διέξοδος αυτή, σε συνδυασμό με την προσφυγή στην τυπολογία της φυλακής (στο πανοπτικόν), δεν φαίνεται να αρκεί για να συνειδητοποιήσουν και να απορρίψουν οι μαθητές τη δομή της εκπαίδευσής τους. Με ανάλογο τρόπο, η προσφυγή στην τυπολογία των ουτοπικών πολεων του 19ου αιώνα είναι υπόθεση συναισθηματικής εγρήγορσης πολιτικοποιημένου αρχιτέκτονα, χωρίς ουσιαστική προοπτική προβολής στη σημερινή ζωή.

Παρ'όλα αυτά, η οποιαδήποτε κριτική του σχεδιασμένου και υλοποιημένου έργου του δεν μπορεί να μειώσει την κεφαλαιώδη σημασία της θεωρητικής του έρευνας όπως διατυπώθηκε στην *Αρχιτεκτονική της πολης*. Η ανανεωμένη ανάγνωση και ερμηνεία του αστικού χώρου, στηριγμένη στη ριζοσπαστική κριτική των αρχών της περιφέρειας *Χάρτας των Αθηνών*, συνετέλεσε σε μια νέα προσέγγιση των σχέσεων αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας και σε μια ουσιαστικότερη κατανόηση των θεμελιωδών αξιών της αστικότητας. Ειδικότερα η αναγνώριση της συνέχειας και της σημασίας του ιστού των δρόμων και πλατειών και η κατανόηση του δομικού ρόλου της αντιπαράθεσης κοινοτόπων (ιδιωτικών) και ξεχωριστών (δημόσιων) αρχιτεκτονικών μορφών αποτέλεσαν το υπόβαθρο για την αντίληψη των συγχρόνων μεγαλουπόλεων που κυριαρχεί στις μέρες μας, ανεξάρτητα από την αποδοχή ή την απόρριψη της ιδιαιτερότητας του Aldo Rossi.

Ο Leon Krier, το δεύτερο μεγάλο όνομα του Νέου ορθολογισμού, δούλεψε σε άλλο μήκος κύματος. Η συστηματική άρνησή του να υλοποιήσει τις ορισμένες αρχιτεκτονικές ή πολεοδομικές προτάσεις του, τηρώντας πεισματικά τη συμπεριφορά ενός αρχιτέκτονα-μαχητή, του επέτρεπε να υπερβαίνει τα εσκαμμένα. Κατά συνέπεια, η "αρχιτεκτονική" του πρέπει να κριθεί κατ'αρχήν ως ρητορική και ως κριτική (τόσο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, όσο και της γλωσσολογικής προσέγγισης του μεταμοντέρνου). Ταυτόχρονα όμως υπήρξε και άκρως αποδοτική, αφού η παρέμβασή της, σε συνεργασία με τον Maurice Culot και τις ομάδες αντίστασης που συγκροτήσαν στο Βέλγιο μαζί με τους κατοίκους, κατάφερε να διακοψει την εφαρμογή μεγαλόπνων αρχιτεκτονικών και

ROB KRIER: ΔΕΚΑ ΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Οι ακόλουθες αρχές ισχύουν από τότε που ο άνθρωπος άρχισε να σχεδιάζει κτίρια χρησιμοποιώντας τη λογική και να αντιλαμβάνεται την αρχιτεκτονική ως αισθητικό προϊόν - με άλλα λόγια, να δημιουργεί κτίρια που να είναι κάτι περισσότερο από γιά απλή απάντηση στα προβλήματα του προγράμματος.

Η λειτουργία, η κατασκευή και η μορφή

είναι παράγοντες ίσης σημασίας και καθορίζουν από κοινού την αρχιτεκτονική. Κανένας από αυτούς δεν πρέπει να δεσπόζει επάνω στους άλλους.

Η λειτουργία και η κατασκευή

είναι τα “χρήσιμα” στοιχεία, των οποίων οι κανόνες πρέπει, φυσικά, να λαμβάνονται πάντα υπ’ όψη. Ωστόσο, ένα κτίριο μπορεί να ανέλθει στο επίπεδο της αρχιτεκτονικής [να θεωρηθεί αρχιτεκτονική] μόνο μέσα από την προσθετη εκ πλήρωση αισθητικών απαιτήσεων.

Η εκπλήρωση των αισθητικών απαιτήσεων

εξαρτάται από τους ακόλουθους παράγοντες: τις αναλογίες, τη δομή, τα υλικά, το χρώμα και την καλλιτεχνική ερμηνεία τους.

Η αισθητική.

Η αίσθηση του ωραίου στην αρχιτεκτονική έχει τις ρίζες της στην επιθυμία του ανθρώπου να δώσει στα καθημερινά αντικείμενα το ποιητικό περιεχόμενο που θα μεταφέρει το πνεύμα της εποχής του σε μελλοντικές γενιές. (“... είναι χρήσιμο γιατί είναι ωραίο ...,” A. de Saint-Exupery).

Η γεωμετρία

είναι η βάση όλων των μορφών αρχιτεκτονικής έκφρασης. Η αρχιτεκτονική, ως γεωμετρία, αντλεί τη δύναμή της από την αντίθεσή, παρά από την αποδοχή των νόμων της φύσης. Η γεωμετρία είναι δημιουργία του ανθρώπου.

Η κλίμακα

στην αρχιτεκτονική δεν καθορίζεται αποκλειστικά από τεχνικούς, δομικούς και οικονομικούς παράγοντες: Οι διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος, καθώς και οι αντιλήψεις, οι συνήθειες και τα συναισθήματα του ανθρώπου πρέπει επίσης να λαμβάνονται υπ’ όψη.

Η αρχιτεκτονική μέσα στην πόλη.

Όλα τα καινούργια πολεοδομικά σχέδια πρέπει να υπόκεινται στη γενικότερη τάξη της πόλης. Η δομή τους πρέπει να ανταποκρίνεται στα υπάρχοντα χωρικά πρότυπα (patterns).

Ο αστικός χώρος

ως έννοια αγνοήθηκε στον πολεοδομικό σχεδιασμό του εικοστού αιώνα. Οι καινούργιες πόλεις είναι ένα συνοθύλευμα μεμονωμένων κτιρίων. Πέντε χιλιάδες χρόνια ιστορίας πολεοδομικού σχεδιασμού μας δίδαξαν ότι οι πολυσύνθετες μήτρες των δρόμων και των πλατειών παράγουν επιτυχημένα δίκτυα επικοινωνίας και μέσα αναγνώρισης και προσανατολισμού. Οι παραδοσιακές έννοιες του αστικού χώρου ισχύουν ακόμα και σήμερα.

Η ιστορία.

Η σωστή αποτίμηση της ιστορικής μας κληρονομιάς αποκρυσταλλώνει την κατανόηση του

παρελθόντος και μας διδάσκει πώς να σχεδιάζουμε για το μέλλον.

Οι ευθύνες του αρχιτέκτονα.

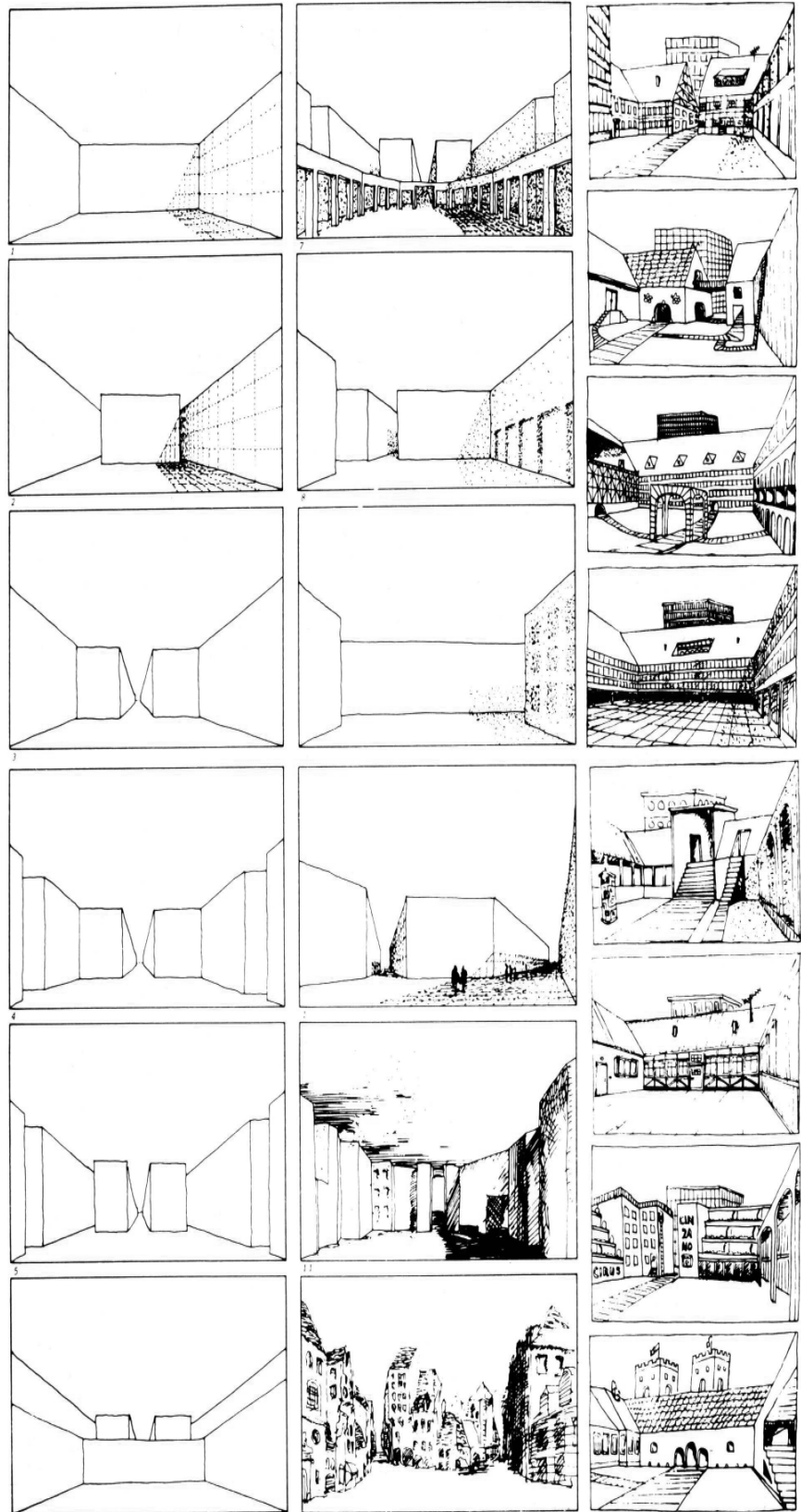
Ο αρχιτέκτονας και μόνο αυτός είναι υπεύθυνος για ότι βγαίνει από το σχεδιαστήριο του και φέρει την υπογραφή του. Κανένας πολιτικός ή κατασκευαστής δεν θα σηκώσει στους ώμους του την πολιτιστική ενοχή του αρχιτέκτονα για τη δημιουργία κακοποιημένου περιβάλλοντος. Τα πανεπιστήμιά μας είναι υπεύθυνα για την προετοιμασία της επόμενης γενιάς αρχιτεκτόνων, που θ' αναλάβει το δυσβάστακτο αυτό ηθικό καθήκον.

Κανένας από αυτούς τους παράγοντες δεν πρέπει να αγνοηθεί ή να υπερεκτιμηθεί κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού. Μιά μονόπλευρη λύση θα είχε ως αποτέλεσμα μία "παραμορφωμένη" αρχιτεκτονική. Ωστόσο, μπορεί να είναι πρόθεση του αρχιτέκτονα - ανάλογα με το πρόβλημα και τη συγκεκριμένη κατάσταση - να υπερεκτιμήσει εσκεμμένα μία συγκεκριμένη μορφή για να δημιουργήσει μία ειδική εντύπωση. Η πρόσφατη αρχιτεκτονική ιστορία έχει γίνει μάρτυρας μιάς πλειάδας τάσεων, που είναι αποτέλεσμα υπερβολικά στενής οπτικής αντίληψης: π.χ. Φονξιοναλισμός, Κονστρουκτιβισμός, Φορμαλισμός, Νεομπρουταλισμός, κλπ.

Εγώ δουλεύω ξεκινώντας από την αρχή πως η αρμονία της μορφής, της λειτουργίας και της κατασκευής οδηγούν στη σωστή λύση. Από τη στιγμή που η λειτουργία και η κατασκευή ενός κτιρίου είναι πάντα ορατές, η κτισμένη μορφή είναι προφανώς διαχωρίσιμη από αυτές και χαρακτηρίζεται από αμοιβαίες εξαρτήσεις και επιρροές.

Υπάρχει πλούτος δυνατοτήτων στην επεξεργασία μορφών, που να ανταποκρίνονται σε λειτουργικές και κατασκευαστικές απαιτήσεις και να μπορούν να συντεθούν έτσι ώστε να αποτελέσουν αρχιτεκτονική μορφή. Η πραγματική μορφή ενός κτιρίου είναι το άθροισμα των αντιληπτών στοιχείων του. Επιπλέον, τα χρώματα, η υφή των επιφανειών, τα υλικά, το φως και η ποιότητα των τεχνικών λεπτομερειών παίζουν πάρα πολύ σημαντικό ρόλο.

Μετάφραση Κωνσταντίνου Βραχνού, σπουδαστή χειμ. εξαμήνου 1991-92, από το Rob Krier, *Architectural Composition*, Λονδίνο, Academy Editions, 1988, σελ.10.



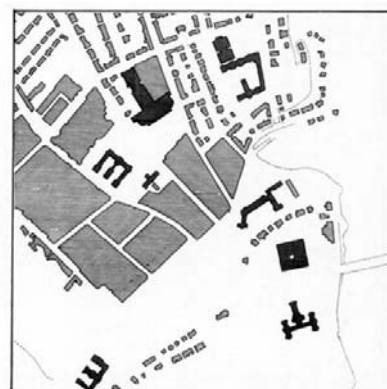
ROB KRIER,
ΤΥΠΟΛΟΓΙΕΣ ΑΣΤΙΚΩΝ ΠΛΑΤΕΙΩΝ,
1975



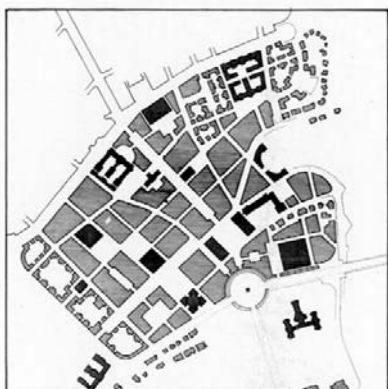
QUARTIER DE LA GARE, EXISTING



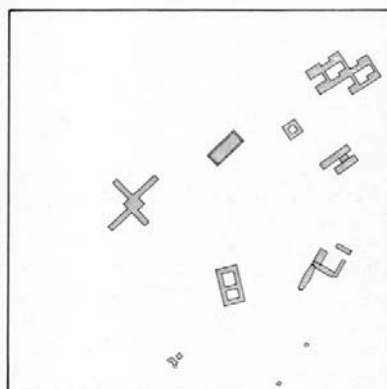
QUARTIER DE LA GARE, PROPOSED



QUARTIER DU GLACIS, EXISTING



QUARTIER DU GLACIS, PROPOSED



QUARTIER DE L'EUROPE, EXISTING

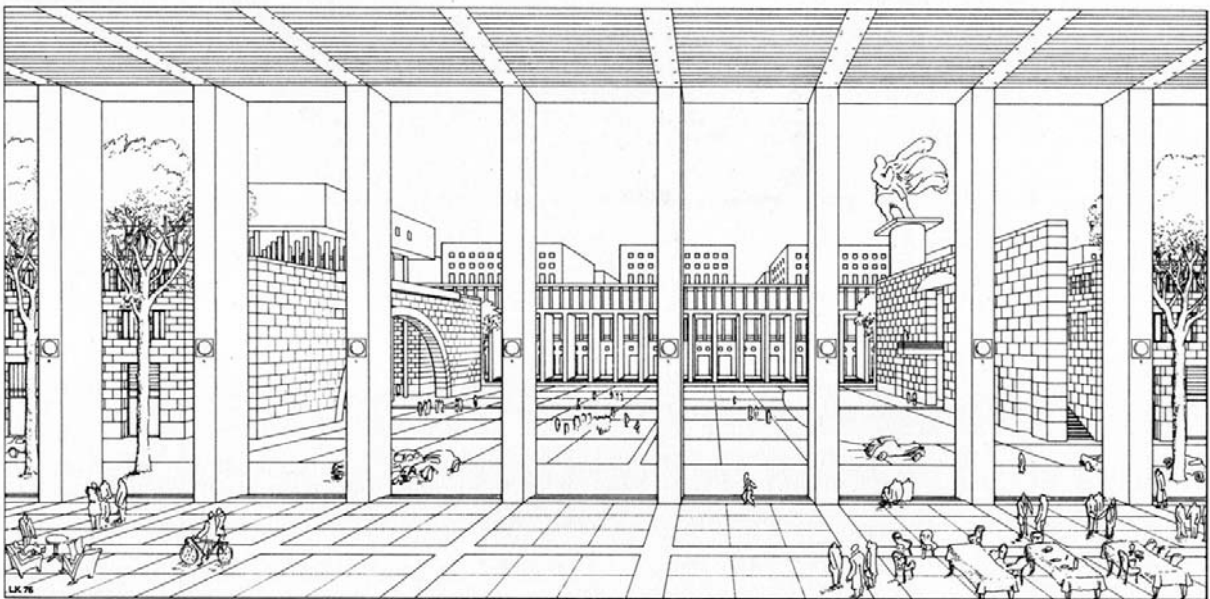


QUARTIER DE L'EUROPE, PROPOSED



LEON KRIER, THE RECONSTRUCTION OF THE EUROPEAN CITY, BIENNALE DI VENEZIA, 1980

πολεοδομικών σχεδίων του ύστερου μοντερνισμού. Επιπλέον, κατάφερε να τραβήξει την προσοχή των αρχιτεκτόνων και κυρίως του κοινωνικού συνόλου στο ζήτημα των παραδοσιακών αξιών της ευρωπαϊκής πόλης. Μετά από τις μαχητικές παρεμβάσεις του, οι δρόμοι, οι πλατείες και η μορφολογική ενότητα των οικοδομικών τετραγώνων απέκτησαν καινούργια αξία, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζεται πλέον δύσπιστα κάθε αρχιτεκτονική αποδιάθρωση του παραδοσιακού αστικού ιστού. Η μεταγενέστερη εργασία του ως συμβούλου του πρίγκηπα Κάρολου της Αγγλίας αποτέλεσε την ακραία έκφραση των προσπαθειών του. Ο “φωτισμένος Πρίγκηπας” εμφανίστηκε ως το μέσον για την υλοποίηση του ιδανικού αρχιτεκτονικού και πολεοδομικού περιβάλλοντος - ακριβώς όπως συνέβη και στην περίπτωση του Le Corbusier, που αναζητούσε “μαικήνες” για την υλοποίηση των μεγαλόπνων προγραμμάτων του. Στην ουσία, η στάση του Le Corbusier και του Leon Krier απέναντι στην αρχιτεκτονική μπορούν να χαρακτηρισθούν ομόλογες. Οι αποστάσεις, στη δομή του θεωρητικού λόγου τους, είναι πολύ μικρότερες από ότι φαίνεται στους αφορισμούς και τα σχέδιά τους.



ΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aldo Rossi, Η Αρχιτεκτονική της Πόλης, (1966), Θεσσαλονίκη, Σύγχρονα Θέματα, 1987.
- Aldo Rossi, Επιστημονική αυτοβιογραφία (1981), Αθήνα, Εστία, 1997.
- Aldo Rossi, "Τί να κάνουμε με τις παλιές πόλεις;", στο Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, αριθ.11, Μάρτιος-Απρίλιος 1982, σελ.60-62.
- Aldo Rossi, "Αρχιτεκτονική και πόλη: παρελθόν και μέλλον", στο Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, αριθ.11, Μάρτιος-Απρίλιος 1982, σελ.63-67.
- Giorgio Grassi, Κείμενα για την αρχιτεκτονική, μτφρ. Κ. Πατέστος, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998.
- Leon Krier (επιμ.), Rational Architecture / Architecture Rationnelle, Βρυξέλλες, Archives d'Architecture Moderne, 1978.
- Leon Krier, "Ανάλυση και προοπτική του παραδοσιακού οικοδομικού τετραγώνου", στο Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, τευχ.1, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1985, σελ.38-48.
- Andre Barey (επιμ.), Declaration de Bruxelles: La Reconstruction de la Ville Europeenne, Βρυξέλλες, Archives d'Architecture Moderne, 1980.
- Rob Krier, Urban Space, (1975), Νέα Υορκη, Rizzoli, 1979. Γαλλ. μτφρ.: L'Espace de la ville: Theorie et Pratique, Βρυξέλλες, Archives d'Architecture Moderne, 1980.
- Rob Krier, Elements of Architecture, στο Architectural Design 53, 9/10 -1983.
- Rob Krier, Architectural Composition, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1989.
- Oswald Mathias Ungers, L'architecture comme theme, Παρίσι, Electa Moniteur, 1983.
- Demetri Porphyrios, Classical Architecture, Λονδίνο, Academy Editions, 1991.
- Jose Linazasoro, Le Projet classique en architecture, Βρυξέλλες, Archives d'Architecture Moderne, 1984.
- Andreas Papadakis, Harriet Watson (επιμ.), New Classicism, Omnibus Volume, Λονδίνο, Academy Editions, 1990.
- Peter Arnell, Ted Bickford (επιμ.), Aldo Rossi: Buildings and Projects, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1985.
- Morris Adjmi (επιμ.), Aldo Rossi Architecture 1981-1991, Νέα Υορκη, Princeton Architectural Press, 1991.
- Demetri Porphyrios (επιμ.), Building and rational architecture, στο Architectural Design 54, 5/6 -1984.
- Demetri Porphyrios (επιμ.), Leon Krier, Houses, Palaces, Cities, στο Architectural Design 54, 7/8 -1984.
- Αλέξανδρος Χριστοφέλλης (επιμ.), Μεταπολεμική Ιταλική Αρχιτεκτονική, στα Αρχιτεκτονικά Θέματα, 15/1981.
- Δημήτρης Πορφύριος, "Μοντέρνος κλασικισμός", στο Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, αριθ.15, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1983, σελ.44-49.
- Ignasi de Sola-Morales, "Ο Κλασικισμός στη μοντέρνα αρχιτεκτονική", στο Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, αριθ.15, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1983, σελ.58-66.
- Alan Colquhoun, "Τυπολογία και μέθοδος σχεδιασμού", στο Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, αριθ.15, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1983, σελ.39-43.
- Αντρέας Κούρκουλας, Γιάννης Πεπονής, "Αρχιτεκτονική τυπολογία και λογική του χώρου", στο Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, αριθ.15, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1983, σελ.67-75.
- Γιώργος Σημαιοφορίδης, "Για το 'προάστειο,' το 'σύγχρονο πολιτισμό' και την Αθήνα: συνέντευξη του αρχιτέκτονα Leon Krier", στο Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, αριθ.16, Μάρτιος-Απρίλιος 1983, σελ.44-49.
- Ινις Μεσσαρέ, "'Gallaratese 2,' Συγκροτήματα κατοικιών στο Μιλάνο του Carlo Aymonino (1967-1972)", στο Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, αριθ.17, Μάιος-Ιούνιος 1983, σελ.63-73.
- Ασπασία Γοσποδίνη, "Τύπος και τυπολογία, Η περίπτωση της πλατείας", στα Αρχιτεκτονικά Θέματα 25/1991, σελ.37-39.

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ: ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ, Η ΤΟΠΙΚΙΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Η θέληση να σχεδιαστεί μια έντεχνη αρχιτεκτονική που ν'αναφέρεται ή να στηρίζεται σε τοπικές εκφράσεις της ανώνυμης οικοδομικής δραστηριότητας έχει μεγάλη ιστορία και διάφορες ιδεολογικές υποδομές. Αποτέλεσε σημαντικό φαινόμενο από τα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα, όταν η πρόοδος του πολιτισμού, η βιομηχανική επανάσταση, η γρήγορη αστικοποίηση και ο διχασμός πόλης/υπαιθρου συνετέλεσαν σε μια έντονη νοσταλγία της φυσικής αγνότητας και του αγροτικού βίου. Ταυτόχρονα φιλόσοφοι του Διαφωτισμού, με πρωτεργάτη τον Jean-Jacques Rousseau, ζητούσαν την επιστροφή στις ρίζες του άφθαρτου από τη γνώση ανθρώπου, ενώ και οι βασιλιάδες παρήγγελλαν "αγροτικές κατοικίες" (Hameau de Trianon, Βερσαλλίες, 1783). Επιπλέον, με την άνοδο του εθνικισμού στον 19ο αιώνα, οι αξίες του τόπου αντιπαρατέθηκαν στις οικουμενικές αξίες και για πρόσθετους λόγους ιδεολογίας.

Πολλοί αρχιτέκτονες, που ταξίδευαν τα χρόνια εκείνα στην Ιταλία και την Ελλάδα για να μελετήσουν αρχαία ερείπια, κατέγραφαν και σύγχρονες αγροτικές κατοικίες. Στην Αγγλία αναζητήθηκε η γραφικότης (picturesque) στην αρχιτεκτονική και την κηποτεχνία με κύριο πεδίο αναφοράς το μεσαίωνα. Στη Γαλλία ο Durand πρότεινε μια τυπολογία "χρήσης στοιχείων της φύσης στη σύνθεση των κτιρίων" (στην πραγματικότητα, μια τυπολογία "ιταλικών" κατοικιών). Σημαντικοί αρχιτέκτονες του νεοκλασικισμού, όπως ο Karl Friedrich Schinkel, σχεδίασαν κατοικίες σε τοπικό ιδίωμα (την "ιταλική" κατοικία του κηπουρού στο ανάκτορο του Potsdam). Ακόμα και ο έλληνας μαθητής του, ο Σταμάτιος Κλεάνθης, σχεδίασε σε ιταλικό style την κατοικία της Δουκίσσης Πλακεντίας στην Αθήνα (το σημερινό Βυζαντινό Μουσείο).

Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα στην Αγγλία θεωρητικοποιήθηκαν οι αξίες του τοπικού και της ανώνυμης δημιουργίας (πχ. John Ruskin, William Morris). Η "αγγλικότητα" (old english style) αποτέλεσε κύριο μέλημα πολλών αρχιτεκτόνων, που έδρασαν ως τις αρχές του αιώνα μας (Norman Shaw, Lethaby, Voysey). Με ανάλογο τρόπο κινήθηκαν πολλοί αρχιτέκτονες στη Γαλλία και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Μία απο τις πτυχές του εκλεκτισμού αφιερώθηκε μάλιστα στην επεξεργασία τοπικών ιδιωμάτων. Δημοσιεύθηκαν πολλά εγχειρίδια με τυποποιημένα παραδείγματα κατοικιών (π.χ. cottages), που συνετέλεσαν στη μεγάλη και διεθνή διάδοση τοπικών ιδιωμάτων, χωρίς να είναι αναγκαία η μεσολάβηση αρχιτεκτονών. Στην Αθήνα, ιδιαίτερα στην Κηφισιά, κατασκευάστηκαν αρκετά ελβετικά chalets. Το πρωταρχικό, στην κατάσταση αυτή, ήταν η κατασκευή σύγχρονων κτισμάτων που να εξασφαλίζουν, απέναντι στη συλλογική αντίληψη της κοινωνίας, τη σημασιολογική αναφορά στο πρωτότυπο. Τα τοπικά στοιχεία εμφανίζονται σε πρώτο βαθμό, στο επίπεδο αναγνωρίσιμων μορφών.

Στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα η προσφυγή στο τοπικό και στο ανώνυμο (αγνό) ακολούθησε διάφορες κατευθύνσεις:

1. Πολλοί αρχιτέκτονες του μοντερνισμού αναζήτησαν στα έργα απλών ανθρώπων και ορθολογιστών οικοδόμων μαθήματα για την αλήθεια της κατασκευής και τον χειρισμό της μορφής. Ο Le Corbusier μας άφησε πολλά σκίτσα από το μεγάλο "ταξίδι της ανατολής" και χαρακτηριστικές αναφορές στους καθαρούς όγκους των κυκλαδίτικων σπιτιών, που άφησαν ίχνη και στην αρχιτεκτονική του. Ο Gropius θήτησε στους παραδοσιακούς τρόπους της ξύλινης κατασκευής (πχ. η κατοικία Sommerfeld). Παρά τον επιτακτικό διεθνισμό και την

πίστη στην τεχνολογία, τα έργα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής περιέχουν το μάθημα των τοπικών στοιχείων ξαναδουλεμένο, ώστε να εμφανίζεται σε δεύτερο βαθμό, στο επίπεδο αρχών και όχι αναγνωρίσιμων μορφών.

2. Τα ίδια χρόνια καλλιεργήθηκε στην Ευρώπη μια στροφή προς το ανεπιτήδευτα λαϊκό, που είναι πάντα σύγχρονο και αληθινό. Η κατεύθυνση αυτή, που είχε ως αφετηρία τη μερική αμφισβήτηση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, βρήκε γόνιμο έδαφος σε διαφορετικά ιδεολογικά περιβάλλοντα. Η Γερμανία του 1930 γνώρισε μια επιστροφή στη “γερμανικότητα,” που προϋπήρξε αλλά κυρίως συμπορεύθηκε με τις επιδιώξεις του ναζισμού. Οι περιφερειακές κοινωνίες της Ευρώπης αναζήτησαν στον τοπικισμό τη γεφύρωση του χάσματος που τις χώριζε από τις επιδιώξεις του διεθνούς μοντερνισμού. Καλλιέργησαν τον ορθολόγισμο ταυτόχρονα με τους όρους της μοντέρνας και με τους όρους της ανώνυμης (τοπικής) αρχιτεκτονικής. Συνέβη τόσο στη Φινλανδία, όσο στην Ελβετία και την Ελλάδα. Η “ελληνικότητα,” γενικότερο πολιτισμικό φαινόμενο της κοινωνίας μας στη δεκαετία του 1930 και στη μεταπολεμική εποχή (πρβλ. τη σχέση Σεφέρη/Μακρυγιάννη, Ελύτη/Θεοφιλου κλπ.), αποτέλεσε ιδεολογικό μοχλό της καθ’ημάς “προοδευτικότητας.” Ειδικότερα στην αρχιτεκτονική, το έργο διεκδικεί την αμφισημία τοπικού/διεθνούς. Φαίνεται τοπικό, χάρη στη χρήση υλικών και αναγνωρίσιμων μορφών, που συνδυάζονται με συνθετικές αρχές, υλικά και μορφές του μοντερνισμού. Και ταυτόχρονα είναι τοπικό, χάρη στη χθόνια ηθική της αλήθειας και της οικονομίας, που περιορίζει τη χρήση βιομηχανικών υλικών και σύγχρονων τεχνικών στο απόλυτα αναγκαίο, για να κάνει χώρο στη βιωματική επεξεργασία της ύλης από το ανθρώπινο χέρι. Η σύγχρονη “ελληνική” αρχιτεκτονική όφειλε να φυτρώνει από τη γή, πλάι στις εληές και τις ξερολιθιές. Η δουλειά του Δημήτρη Πικιώνη και αργότερα του Άρη Κωνσταντινίδη δίνουν το μέτρο και τα όρια της κατεύθυνσης αυτής.

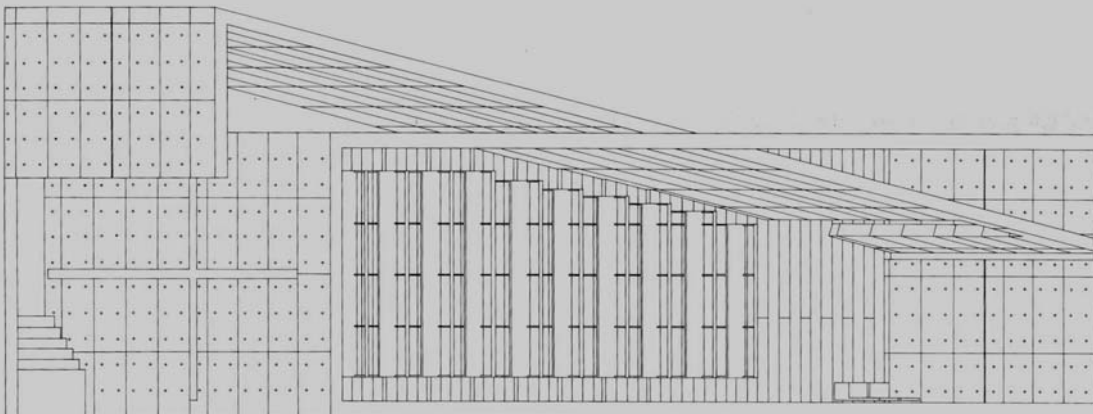
Η τοπικιστική προσέγγιση των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα, έστω και αν αντλούσε σημαντικά διδάγματα από τη διερεύνηση των σχέσεων της αρχιτεκτονικής με τον τόπο στα χρόνια του μοντερνισμού, τόσο στην κεντρική Ευρώπη όσο και στις περιφερειακές χώρες, εμφανίστηκε ως μία συγκεκριμένη στάση απέναντι στο σχεδιασμό, που έκρινε (αμφισβήτησε) και ταυτόχρονα υπερέβη, και τη μοντέρνα αρχιτεκτονική, και τις δύο προηγούμενες κατευθύνσεις της μεταμοντέρνας κατάστασης (τη γλωσσολογική και τυπολογική προσέγγιση). Στηρίχτηκε σε μια θεωρητική επεξεργασία που προϋπέθετε όλα όσα προηγήθηκαν και αναδύθηκε σε μια χρονική περίοδο, λίγο πριν και κυρίως μετά το 1980, που επέβαλλε την ένταξή της στη γενικότερη ενότητα της αρχιτεκτονικής μετα(το)μοντέρνο. Συνεπώς αποκλείεται κάθε πιθανή σύγχυσή της με παλαιότερους τοπικισμούς (π.χ. με τη δουλειά του Πικιώνη).

Το πλαίσιο της τοπικιστικής προσέγγισης ήταν αποτέλεσμα της σκέψης αρχιτεκτόνων που δούλευαν κυρίως στο χώρο της θεωρίας (Kenneth Frampton, Christian Norberg-Schulz, Alexander Tzonis), έχοντας άμεση πρόσβαση στο έργο φιλοσόφων (Martin Heidegger, Paul Ricoeur, Gaston Bachelard), και αρχιτεκτόνων που δούλευαν κυρίως στο χώρο της πρακτικής (Mario Botta, Alvaro Siza, Oriol Bohigas, Tadao Ando, Δημήτρης και Σουζάνα Αντωνακάκη). Είναι δηλαδή το αποτέλεσμα ενός διαλόγου θεωρίας και πρακτικής, που εμείς θα προσεγγίσουμε από την πλευρά της θεωρίας, όπως τη διατύπωσε ο Kenneth Frampton, χρησιμοποιώντας τον όρο *κριτικός τοπικισμός*.

ΤΑΔΑΟ ANDO: ΤΟ ΣΚΥΡΟΔΕΜΑ ΜΟΥ (1988)

Σκοπεύω να κατασκευάσω χώρους θεμελιωμένους στη βασική αισθητική με την οποία έχω ανατραφεί, επειδή είμαι Γιαπωνέζος. Χώρους τους οποίους δημιουργώ, χρησιμοποιώντας σύγχρονα υλικά, όπως το οπλισμένο σκυρόδεμα, για να κατασκευάσω απλά χωρίσματα. Σήμερα το οπλισμένο σκυρόδεμα είναι το καλύτερο υλικό για να δημιουργήσεις μία αρχιτεκτονική φωτός και χώρου. Το οπλισμένο σκυρόδεμα που χρησιμοποιώ δεν δημιουργεί την αίσθηση του συμπαγούς ή του βάρους. Το σκυρόδεμά μου προτίθεται να διαμορφώσει μία επιφάνεια ομοιογενή και ελαφριά. Όταν το οπλισμένο σκυρόδεμα συμφωνεί με την αισθητική μου, η επιφάνεια του χωρίσματος, του τοίχου, γίνεται αφηρημένη. Μετατρέπεται σε κενό και προσεγγίζει το άπειρο. Η ύπαρξη του τοίχου ως ύλης εξαφανίζεται, το μόνο που εμφανίζεται ως οπτική αντίληψη είναι η οριοθέτηση του χώρου. Η ποιότητα φωτός και χώρου αποκτά υποκειμενική δύναμη για να διαμορφώσει ένα περιβάλλον. Έτσι η γεωμετρική σύνθεση έχει το νοημά της. Η παγκόσμια γεωμετρική δύναμη ξεκαθαρίζει το ρυθμό του χώρου και κατευθύνει το σύνολο της αρχιτεκτονικής.

Δεν με ενδιαφέρει μία δημιουργική προσέγγιση της αρχιτεκτονικής αποκομμένη από την καθημερινή ζωή. Ουσιαστικά δε μ'αρέσει να δημιουργώ αρχιτεκτονική μέσω επιφανειακά δημιουργικής πράξης. Είμαι επίσης πεπεισμένος ότι η ίδια η αρχιτεκτονική έχει μέσα στις μία αυτόνομη λογική που φέρει τάξη στην ανθρώπινη ζωή, με την οποία και διασταυρώνεται, όπως είμαι σίγουρος ότι η αρχιτεκτονική οφείλει να είναι ευφυής σε κάθε ένα από τα στάδιά της. Γι'αυτό το λόγο προτιμώ ένα καθαρό χώρο αποτελούμενο από πάτωμα, τοίχους και οροφή (στις περισσότερες από τις μελέτες μου είναι από το ίδιο υλικό), παρά να αφήνω τοίχους και κατασκευές να διαμορφώνουν την αρχιτεκτονική. Στην πραγματικότητα, όταν ο άνθρωπος συναντά τόσο καθαρό χώρο νοιώθει ότι βρίσκεται σε χώρο εμπνευσμένο από στοιχεία της φύσης. Σε ένα τέτοιου είδους χώρο οι ακτίνες του ηλίου και ο άνεμος γίνονται αντιληπτά ως φυσικά στοιχεία. Ο χώρος, που δημιουργείται από αυστηρά υλικά, ανοίγει, γίνεται πλούσιος και επιβλητικός και ζωντανεύει με την ανθρώπινη παρουσία.



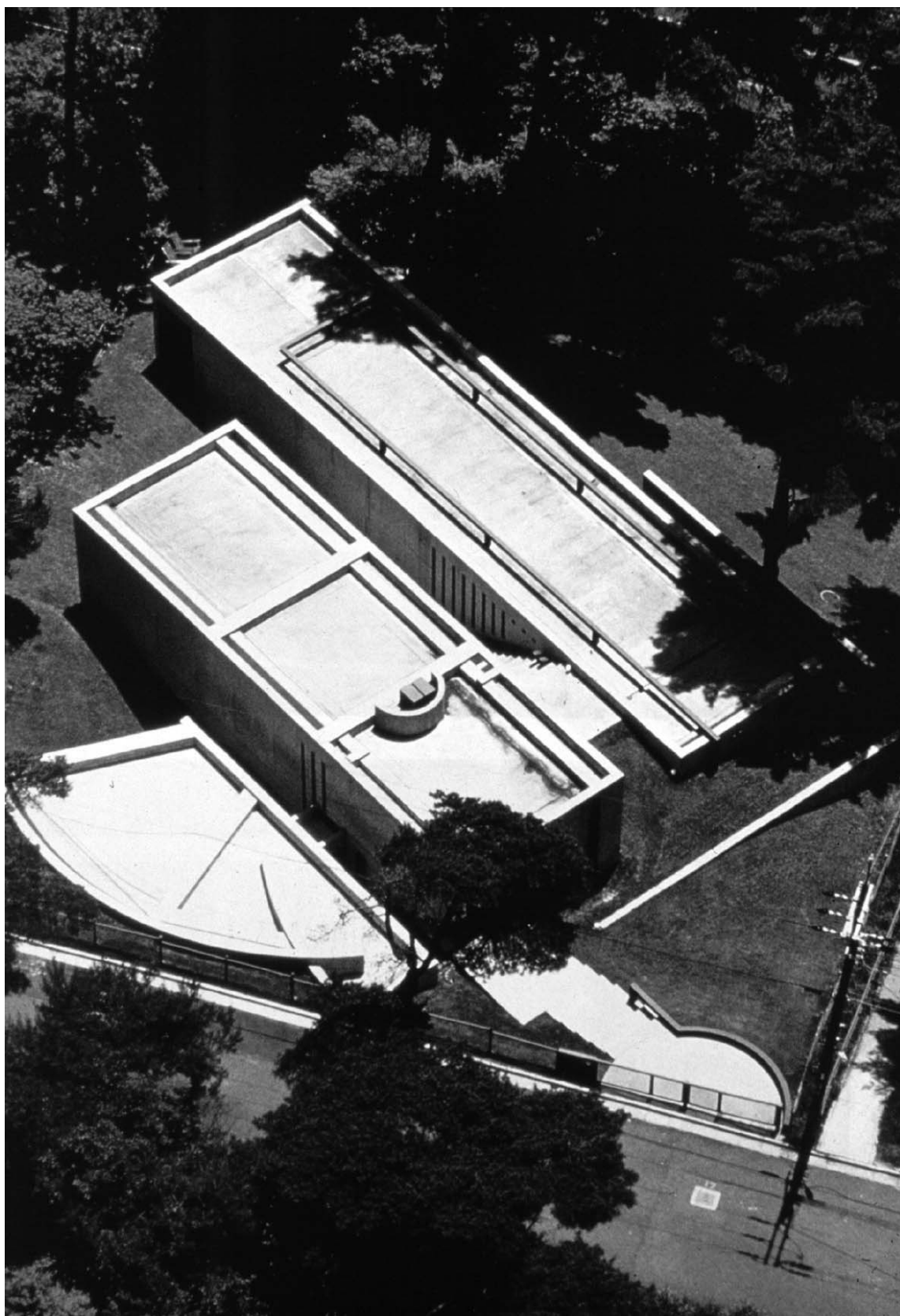
ΤΑΔΑΟ ANDO: ΤΟΠΟΣ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ (1988)

Στο παρελθόν κάθε τόπος είχε το δικό του χαρακτήρα, ο οποίος λαμβάνονταν υπ' όψη κάθε φορά που επρόκειτο να κτιστούν κατοικίες ή χωριά. Αλλά στο σημερινό κόσμο τα πρόσωπα έχουν γίνει αριθμοί και οι χώροι έχουν προσαρμοστεί ώστε να ταιριάζουν με αυτή τη νέα αντίληψη. Τα κτίρια δε λαμβάνουν πλέον υπ' όψη τους την τοπογραφία και το κλίμα. Με αυτό τον τρόπο η αρχιτεκτονική χάνει κάθε σχέση με τις ίδιες της τις ιστορικές, πολιτιστικές και φυσικές ρίζες. Κάθε τόπος συνεπάγεται ένα συγκεκριμένο τρόπο σκέψης, κάθε τόπος έχει τις δικές του πατρογονικές μνήμες. Οι άνθρωποι ακολουθούν ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής και συγκεκριμένες συνήθειες, οι οποίες συχνά έχουν τις ρίζες τους σε ένα μακρύ παρελθόν και θα μπορούσαν να επιζήσουν εξίσου μακριά στο μέλλον.

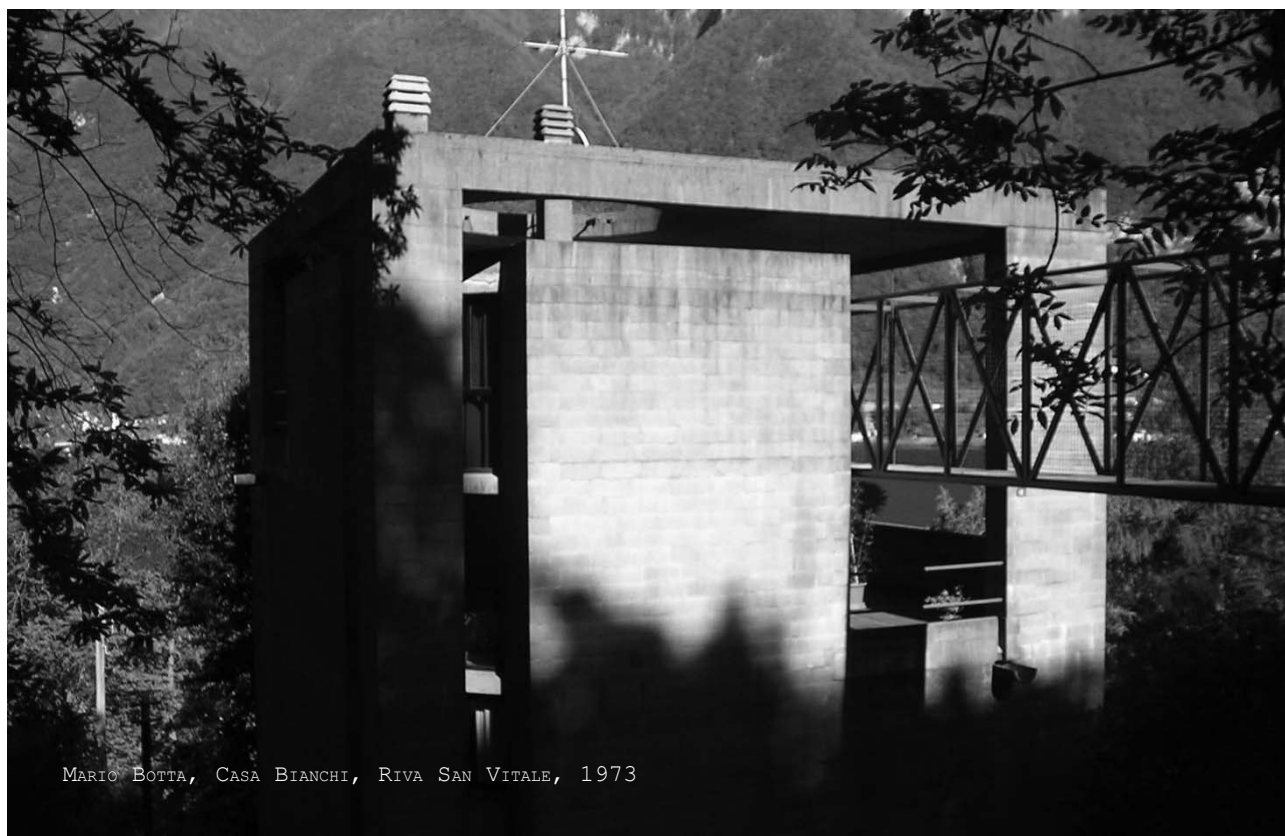
Στο σχεδιασμό μιας μελέτης, ο αρχιτέκτονας θα έπρεπε να λαμβάνει υπ' όψη του διαφορετικά χαρακτηριστικά και μέσω της μελέτης θα έπρεπε να τα τονίζει. Θα έπρεπε να μην απομονώνει τη δική του δουλειά από την πολιτισμική, ιστορική και φυσική συνοχή του τόπου, αλλά να κτίζει μία συνέχεια με αυτήν. Μιά θεωρητική αρχιτεκτονική, που δεν κτίζει διάλογο με την καθημερινή πραγματικότητα, είναι αρχιτεκτονική που αποκόπτει τους ανθρώπους από το παρελθόν τους. Με την απόρριψη του χαρακτήρα ενός τόπου, ο αρχιτέκτονας εξασθενίζει την ανθρώπινη αίσθηση της καταγωγής. Η αρχιτεκτονική οφείλει να καθρεφτίζει τη συγκεκριμένη αίσθηση ενός τόπου. Δεν νομίζω ότι αφορά απλά την εξωτερική μορφή. Ο αρχιτέκτονας οφείλει να παράγει μία εικόνα, την οποία οι άνθρωποι να μπορούν να μοιραστούν, και μετά να αναβιώσει την εικόνα αυτή σε ένα νέο πλαίσιο.

Στόχος μου είναι να δημιουργήσω αυτόνομη αρχιτεκτονική, που να είναι αυστηρά λογική και συγχρονως να βρίσκεται σε αρμονία με τον τοπικό χαρακτήρα. Δεν θεωρώ την αρχιτεκτονική ως αφηρημένη έννοια, από την οποία θα έπρεπε κανείς να αγνοήσει όλα τα ίχνη ανθρωπιάς και καθημερινής εμπειρίας. Δεν πιστεύω επίσης ότι η αρχιτεκτονική θα έπρεπε να είναι κάτι χωρίς λογική, που να εμπλέκεται μόνο με καθημερινή εμπειρία. Η καθημερινή εμπειρία πρέπει να δρά ως βάση, ως ένα αρχικό σημείο για τη λογική συγκρότηση της αρχιτεκτονικής. Χρησιμοποιώ τα υλικά με ειλικρινή τρόπο, απλοποιώντας τις μορφές και προσπαθώντας να δώσω ζωή σ' ένα ρυθμό μέσα στον οποίο να συγκροτώ και να ταιριάζω πολλές διαφορετικές εικόνες. Το αρχικό μου σημείο είναι πάντα η καθημερινή ζωή, αλλά ο στόχος μου είναι να βελτιώνω τους καθημερινούς χώρους ώστε να αποκτήσουν συμβολικό χαρακτήρα. Εισάγω τη φύση μέσα σε ένα σύστημα, που σταθεροποιείται από "τεχνητούς" κανόνες, στην προσπάθεια να δώσω ζωή σε χώρους συγκέντρωσης, χώρους τους οποίους ο καθένας να μπορεί να θεωρεί δικούς του.

Μετάφραση της Ιωάννας Σόμου, σπουδάστριας χειμ. εξαμήνου 1992-93, του "My concrete" και του "Place and character," L'Architecture d'Aujourd'hui, 255, Φεβρουάριος 1988, σελ.42-43.



TADAO ANDO



MARIO BOTTA, CASA BIANCHI, RIVA SAN VITALE, 1973



LUIGI SNOZZI, KALMANN HOUSE, TICINO, 1972-75

Κατ'αρχήν αναγνωρίστηκε ο ουσιαστικά θετικός ρόλος των πρωτοποριών, από την εποχή του Διαφωτισμού μέχρι τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, με αποκορύφωμα τη μοντέρνα αρχιτεκτονική του μεσοπολέμου. Ωστόσο, ο "απελευθερωτικός" τους χαρακτήρας, παρακινούμενος από ένα πνεύμα υπέρμετρης αισιοδοξίας και υποταγμένος στη λογική της τεχνολογικής προόδου, απέδωσε μία ομοιόμορφα διεθνή πόλη και αρχιτεκτονική, ελαχιστοποιώντας τα περιθώρια επινόησης εκφραστικών μορφών προς όφελος της παραγωγής και της κυκλοφορίας. Κατά συνέπεια, ενώ έγινε δεκτό ένα μεγάλο μέρος της θεωρητικής υποδομής του μοντερνισμού, κυρίως στο πεδίο της έκφρασης των υλικών και των τρόπων κατασκευής, σε συνδυασμό με την ανθρωποκεντρική εξυπηρέτηση των λειτουργιών, αμφισβητήθηκαν οι τεχνολογίες αιχμής, οι πολεοδομικές αρχές και ο διεθνιστικός χαρακτήρας της αισθητικής. Ταυτόχρονα επικρίθηκαν οι διάφορες προστάθειες θεραπείας των αδυναμιών του μοντερνισμού δια της προσφυγής σε σκηνογραφικές επεξεργασίες των όψεων, που έκρυβαν πίσω από τον εφησυχαστικό μανδύα αυθαίρετων εικονογραφήσεων προς χρήση μικροαστικών κοινωνικών στρωμάτων, την ίδια σχεδόν διεθνή δομή με τα κτίρια της προηγούμενης κατηγορίας (με άλλα λόγια, η γλωσσολογική προσέγγιση). Αντίστοιχα επικρίθηκε η "καθόλου ρεαλιστική" και "αντιδραστική" επιθυμία επιστροφής σε αρχιτεκτονικές τυπολογίες της προβιομηχανικής εποχής (η τυπολογική προσέγγιση).

Η αρχιτεκτονική όφειλε να υιοθετήσει μια στρατηγική αντίστασης ενάντια στις κατευθύνσεις αυτές, χρησιμοποιώντας ως κύριο όπλο της την καλλιέργεια της πολιτισμικής ταυτότητας, που δεν είχε καμιά σχέση με τον συναισθηματικό τοπικισμό και ακόμα περισσότερο με το λαϊκισμό των νεο-παραδοσιακών. Ο θεμελιώδης σκοπός του κριτικού τοπικισμού είναι η εξασθένηση των διεθνών συντελεστών του σύγχρονου πολιτισμού με τη βοήθεια στοιχείων δανεισμένων έμμεσα από τις ιδιαιτερότητες του κάθε τόπου. Στοιχείων που μπορεί να απορρέουν από την ένταση και την ποιότητα του φωτός, τη συγκεκριμένη τοπογραφία ή τις τεκτονικές ιδιότητες ορισμένων υλικών. Έτσι, από τη μία μεριά τοποθετείται σε δεύτερη μοίρα ο άοσμος μοντερνισμός των μορφών "που τραβούν το μάτι" και από την άλλη αναδεικνύονται τοπο-μορφές, που δεν σαηνεύουν μόνο την όραση, αλλά και την αφή, και την όσφρηση, ακόμα και την ακοή. Δηλαδή μορφές που συντελούν στην κριτική αντίληψη της πραγματικότητας, ανατρέποντας την οικουμενικότητα της τεχνολογίας και της πληροφορίας.

Ο κριτικός τοπικισμός διατήρησε με τη φύση μια σχέση διαλεκτική. Αρνούμενος την τεχνοκρατική εξίσωση των τόπων, διερεύνησε και ανέδειξε την ιδιαιτερότητά τους, υπαίνοντας την αρχιτεκτονική ως μια προέκταση του αστικού ή αγροτικού περιβάλλοντος, που δεν αντικατόπτριζε τα φαινόμενα, αλλά ανεδείκνυε την ιδιοσυγκρασία τους, ακόμα και την ιστορία τους. Η αρχιτεκτονική του κριτικού τοπικισμού δεν ήθελε να φαίνεται τοπική· ήθελε να είναι τοπική. Σε αυτή τη σχέση, το παράθυρο, η επικοινωνία εσωτερικού (ιδιωτικού) και εξωτερικού (δημοσίου) περιβάλλοντος μέσα από ενδιάμεσους ημιυπαίθριους χώρους, ακόμα και ο φυσικός "κλιματισμός," έπαιζαν πρωτεύοντες ρόλους. Ταυτόχρονα η κατασκευή, ως τέχνη της συναρμογής υλικών και τεχνικών, υποκαθιστούσε την επιφανειακή σκηνογραφία των μορφών. Η πραγματική δομή των κτιρίων αποκτούσε μια ποιητική διάσταση, που εξαρτιόταν πολύ περισσότερο από την υλικότητα παρά από την όψη των πραγμάτων. Με τον τρόπο αυτό αναμενόταν αφ'ενός η εξουδετέρωση της πλανητικής και ισοπεδωτικής διασποράς εικόνων, που υλοποιούνταν ίδιες και απαράλλακτες παντού,

και αφ'ετέρου η καλλιέργεια της ιδιαίτερης ταυτότητας των πραγμάτων με όρους που υπερέβαιναν το πεδίο των φαινομένων.

Ωστόσο, η διαλεκτική σχέση της αρχιτεκτονικής με το πνεύμα του τόπου και με τους όρους της σύγχρονης ζωής έκρυβε πίσω της ένα ιδεολογικό διχασμό: την αντιφατική θέληση της ταυτόχρονης διατήρησης και αποκοπής των δεσμών με τις ρίζες. Ο ιδεολογικός αυτός διχασμός ανάμεσα στη ριζοσπαστικότητα και τη συντήρηση προβλήθηκε αναπόφευκτα στην αρχιτεκτονική και, παρά τα επιδιωκόμενα, αποτέλεσε το κατ'εξοχήν φαινόμενο του κριτικού τοπικισμού. Με τη διαφορά πως το πνεύμα του τόπου άλλοτε έμενε δέσμιο μιας υπερβολικά προσωπικής ή συναισθηματικής κωδικοποίησης, που απέκλειε τη διάχυσή του πέρα από τα όρια του αρχιτέκτονα. Και άλλοτε απορροφούνταν από το έντονα δημιουργικό συντακτικό μιας ακτινοβόλας έκφρασης, που γρήγορα μεταβαλλόταν σε συγκροτημένο/κατεστημένο ιδίωμα και διαχεόταν ως εικόνα πέρα από τα σύνορα της τοπικότητας, καλλιεργώντας έναν άλλο, ιδιόμορφο διεθνισμό. Η μεγάλη διεθνής αναγνώριση της αρχιτεκτονικής του ελβετού Mario Botta ή του γιαπωνέζου Tadao Ando έδωσε το μέτρο της κατεύθυνσης αυτής. Παρ'όλα αυτά, δεν υπάρχει αμφιβολία πως η τοπικιστική προσέγγιση, έστω και αν εκπορευόταν, στο επίπεδο της θεωρίας, από τα κέντρα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής (τη Νέα Υόρκη, το Λονδίνο κλπ.), προσέφερε το πεδίο ανάπτυξης μιας πρακτικής περισσότερο οικείας και κυρίως κατανοητής στις χώρες της περιφέρειας. Με αυτή την έννοια, η τοπικιστική προσέγγιση ήταν η κατεύθυνση της μεταμοντέρνας κατάστασης που γνώρισε τη λιγότερο δύσπιστη υποδοχή στη χώρα μας, έστω και αν έγινε συνήθως αντιληπτή ως απλός τοπικισμός στο επίπεδο των φαινομένων της ελληνικότητας.



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΙ ΣΟΥΖΑΝΑ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗ, ΟΙΚΙΣΜΟΣ ΔΙΣΤΟΜΟΥ, ?

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Toward a Phenomenology of Architecture*, (1979), Νέα Υόρκη, Rizzoli, 1980. Γαλλική, μτφρ.: *Genius Loci/Paysage-Ambiance-Architecture*, Βρυξέλλες, Mardaga, 1981.
- Kenneth Frampton, "Παραγωγή, Τόπος, Πραγματικότητα," *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 11/1977, σελ.102-110.
- Kenneth Frampton, "Place. Production and Architecture: Towards a Critical Theory of Building", *Architectural Design* 7/8-1982, σελ.28-45.
- Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", στο Hal Foster (επιμ), *The Anti-Aesthetic, Essays on Post-modern Culture*, Port Townsend, 1983· γαλλ.μτφρ.: "Pour un Regionalisme Critique et une Architecture de Resistance," στο *Critique*, Ιανουάριος 1988, σελ.67-81.
- Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Μιλάνο, Feltrinelli, 1966· γαλλ.μτφρ.: *Le territoire de l'architecture*, Παρίσι, L'equerre, 1982.
- Αλέξανδρος Τζώνης, Liane Lefaivre, "Ο κάναβος και η πορεία," *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 15/1981, σελ.164-178.
- Γιώργος Σημαιοφορίδης (επιμ), *Τοπικισμός και Σύγχρονη Αρχιτεκτονική, αφιέρωμα στα Θέματα Χώρου + Τεχνών* 14/1983 (περιλαμβάνονται μεταφράσεις σημαντικών άρθρων του Kenneth Frampton για τον Mario Botta και τη Σχολή του Ticino, του Werner Haker για την αρχιτεκτονική του Ticino, του Vittorio Gregotti για τον Alvaro Siza και του Ignasi Sala Morales για την αρχιτεκτονική των Martorell, Bohigas, Mackay).
- Martin Heidegger, "Bauen, Wohnen und Denken" (1954). Αγγλική μτφρ.: "Building, Dwelling, Thinking," *Lotus* 9, 1975. Γαλλική μτφρ.: "Construire, habiter, penser," στο *Essais et Conférences*, Παρίσι, Gallimard, 1958.
- Gaston Bachelard, *Η Ποιητική του Χώρου*, (1957), Χατζηνικολής, Αθήνα, 1982.
- Mario Botta, *The Ethics of Building*, Βασιλεία, Birkhäuser, 1997 [720.47 BOT].
- Francesco Dal Co (επιμ), Mario Botta, *Architecture 1960-1985*, (1985), Νέα Υόρκη, Rizzoli, 1987 [720.92 BOT].
- Emilio Pizzi (επιμ.), Mario Botta: *The Complete Works*, Βασιλεία, Birkhäuser, 1998 [720.92 MAR].
- Γιώργος Βαρελίδης, "Αρμονικές χαράξεις και γενικότερες συνθετικές και πολεοδομικές αρχές στο έργο του Mario Botta", *Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων* 26, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1991, σελ.41-55.
- Günter Nitschke, *From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan*, Λονδίνο, Academy Editions, 1993 [720.952].
- Tadao Ando, *The Yale Studio and Current Works*, Νέα Υόρκη, Rizzoli, 1989.
- Kenneth Frampton (επιμ.), Tadao Ando, Νέα Υόρκη, Rizzoli, 1984.
- Francesco Dal Co (επιμ.), Tadao Ando: *Complete Works*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1995 [720.92 AND].
- Tadao Ando, αφιέρωμα στο *Architecture d'Aujourd'hui* 255, Φεβρ.1988.
- Kenneth Frampton (επιμ.), Alvaro Siza: *Complete Works*, Λονδίνο, Phaidon Press, 2000.
- Peter Testa, Alvaro Siza, Βασιλεία, Birkhäuser, 1996 [720.92 TES].
- Philip Jodidio, Alvaro Siza, Κολωνία, Taschen, 1999 [720.92 JOD].
- Kenneth Frampton (επιμ.), *Atelier 66: The Architecture of Dimitris and Suzana Antonakakis*, Νέα Υόρκη, Rizzoli, 1985 [720.92 ANT].

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ: ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ, Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΕΧΝΙΚΩΝ
ΚΑΙ ΜΟΡΦΩΝ

Μετά από τη γλωσσολογική, τυπολογική και τοπικιστική προσέγγιση του μεταμοντερνισμού, θα μιλήσουμε για μια τέταρτη κατεύθυνση που αντιμετώπισε την αρχιτεκτονική ως σύστημα τεχνικών και μορφών. Πριν ολοκληρωθεί όμως η επισκόπηση των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα, θα τονίσουμε δύο ζητήματα καθοριστικής σημασίας για την καλύτερη κατανόηση των πραγμάτων. Αφ' ενός πως η έκφραση "μεταμοντέρνα κατάσταση" περιελάμβανε κάτω από την ομπρέλα της όλες τις εκφράσεις της αρχιτεκτονικής που τοποθετήθηκαν μερικώς ή στο σύνολό τους κριτικά απέναντι στη μοντέρνα αρχιτεκτονική του μεσοπολέμου και τις μεταπολεμικές εξελίξεις της. Δηλαδή τοποθετήθηκαν από μόνες τους *μετά(το)μοντέρνο*, κατ' αρχήν στο επίπεδο της θεωρίας και εκ των πραγμάτων στο επίπεδο της ιστορίας. Και αφ' ετέρου, πως οι κατευθύνσεις αυτές δεν χαρακτηρίζονταν, κάθε μία χωριστά, από μια ιδιαίτερα συγκροτημένη και στεγανή ενότητα. Εάν μάλιστα δεχθούμε πως η κάθε μία τους είχε ως κέντρο σύγκλισης ένα συγκεκριμένο πλαίσιο θεωρητικών διερευνήσεων της αρχιτεκτονικής δραστηριότητας, είναι εξ ίσου βέβαιο πως επικοινωνούσαν διαρκώς μεταξύ τους χάρη σε μία διαπίδυση* της σκέψης, αλλά και της ίδιας της πρακτικής του σχεδιασμού, που ανήγε το σύνολο σε ένα πολύπλοκο σύστημα συγκοινωνούντων δοχείων. Μπορεί να είναι λοιπόν φαινομενικά απλό, με ορμητήριο τη μεσογειακή Ελλάδα, να κατατάξεις τη σκέψη των αρχιτεκτόνων όλου του κόσμου σε ξεχωριστές κατηγορίες, αλλά η πραγματικότητα είναι πολύ πιο σύνθετη και η ταξινόμηση έχει μόνο αναλυτική και άρα διδακτική σημασία. Η σκέψη των αρχιτεκτόνων διατυπώνεται σε ταυτόχρονη ρήξη-και-συνέχεια με τα προηγούμενα· σε απροσδιορίστη ισορροπία με τα σύγχρονα. Όρια ή σύνορα δεν υπάρχουν πάντοτε. Αλλά και όταν υπάρχουν, υπόκεινται και πάλι στο νόμο της διαπίδυσης.

Για να φωτίσουμε καλύτερα τα πράγματα ας τα δούμε και από μία άλλη πλευρά: Κάθε μία από τις τέσσερις κατευθύνσεις που παρουσιάσαμε είχε τη δύναμη της αυτόνομης διατύπωσης θέσεων στο επίπεδο της θεωρίας. Η διατύπωση αυτή δεν προϋπέθετε, όμως, μόνο την αντιπαράθεση με το μοντέρνο αλλά και τη διαφορά προς τις άλλες τρεις. Συνεπώς αναπτύχθηκε μεταξύ τους μία θεμελιώδης σχέση αλληλεξάρτησης. Η θεωρητική διατύπωση κάθε κατεύθυνσης στο ευρύτερο πλαίσιο της μεταμοντέρνας κατάστασης ήταν συνάρτηση των διαφορικών της σχέσεων προς τις υπόλοιπες. Το 1991 ή το 1981, ο Venturi, ο Rossi, ο Frampton, ο Eisenman και πολλοί άλλοι εκφράζονταν και συνήθως διαφωνούσαν γνωρίζοντας και συνυπολογίζοντας τις αποψεις και το έργο των υπόλοιπων. Βρίσκονταν σε μια διαρκή αντιπαράθεση - και ως γνωστόν, η αντιπαράθεση είναι μία από τις σημαντικότερες σχέσεις. Κατά συνέπεια βρίσκονταν σε καθεστώς διαρκούς αλληλεπίδρασης, με αποτέλεσμα να μπορούμε να μιλάμε, πέρα από αποκλίσεις, διαφωνίες και αντιθέσεις, για μια ευρύτερη ή για μια ανοικτή συνοχή της μεταμοντέρνας κατάστασης.

Εισάγοντας την τέταρτη κατεύθυνση της μεταμοντέρνας κατάστασης, που θέσαμε κάτω από τον γενικό προσδιορισμό του συστήματος τεχνικών και μορφών, οφείλουμε να διευκρινίσουμε πως περιλάβαμε σε αυτήν μία αρκετά ευρεία δέσμη αρχιτεκτονικών εκφράσεων, που έχει μάλλον μικρότερη συνοχή από εκείνη των προηγούμενων τριών

PETER EISENMAN: HOUSE III· TO ADOLF LOOS AND BERTOLD BRECHT (1974)

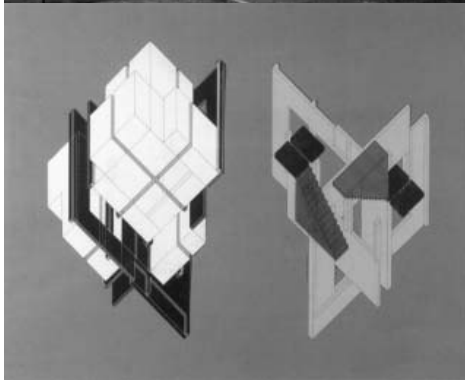
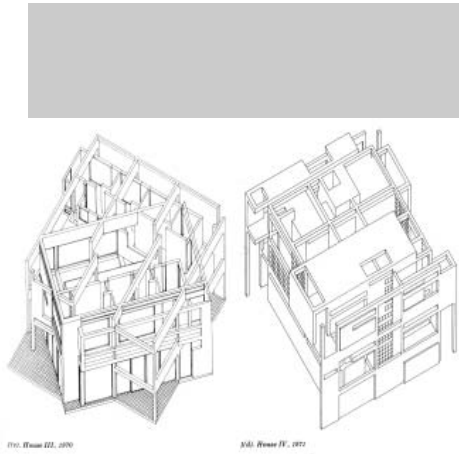
Το συγκεκριμένο σπίτι, ολοκληρωμένο στα 1971, είναι το τρίτο μιάς σειράς σπιτιών που αντιπροσωπεύουν για μένα μιά έρευνα γύρω από τη φύση της σχέσης μορφής-νοήματος στην αρχιτεκτονική. Το έργο μου επιχειρεί να απομονώσει εκείνες τις πλευρές της αρχιτεκτονικής μορφής, τις αποκαλούμενες συνήθως δομή, που επηρεάζουν την αντίληψή μας για το περιβάλλον που δημιουργεί ο άνθρωπος και που, προς το παρόν, δεν εξηγούνται με τις παραδοσιακές θεωρίες περί αισθητικής, λειτουργίας, ή ακόμα και με τις νέες θεωρίες του νοήματος.

Το ενδιαφέρον μου για το νόημα σ'αυτό το κείμενο δεν εντοπίζεται στη δημιουργία εικόνων ή συμβολων, αλλά μάλλον στο πώς η δομή της μορφής επηρεάζει κάθε νόημα. Πιστεύω μου είναι ότι σε κάθε κτίριο που κατασκευάζουμε ως αρχιτέκτονες, ανεξάρτητα από το νόημα που θέλουμε να του δώσουμε - λειτουργικό, κοινωνικό, συμβολικό - υπάρχει ένα λανθάνον επίπεδο επικοινωνίας, που μπορεί να υφίσταται απλώς και μόνο επειδή η δομή της αρχιτεκτονικής μορφής επηρεάζει το νόημα ή και λόγω της έμφυτης ικανότητάς μας να αντιλαμβανόμαστε αυτήν την επίδραση λόγω του τρόπου που βλέπουμε και σκεφτόμαστε.

Είναι προφανές πλέον για μένα ότι κάθε απόπειρα να εκφραστεί αυτό το ενδιαφέρον για τη δομή της μορφής μέσα στην ίδια τη μορφή, τείνει να απομονώσει το άτομο από το περιβάλλον αυτής της μορφής. Για παράδειγμα, στη μικρού μήκους ταινία των Jean Luc Godard και Jean Gorin, "A letter to Jane," η δομή της μορφής του έργου έτεινε να εξουδετερώνει το περιεχόμενό του και, κατά μία έννοια, το πραγματικό περιεχόμενο του έργου κατέληγε να είναι η δομή του. Το γεγονός αυτό ανάγκαζε το θεατή να αντιμετωπίσει τις προθέσεις της ταινίας με νέο τρόπο. Το κοινό αρχικά υποδέχτηκε το έργο με φωνές και γιουχαίσματα, καθώς ενστικτωδώς συνειδητοποιούσε ότι ξεκοβόταν από όλα εκείνα που ήξερε και περίμενε από μιά ταινία. Το ίδιο αυτό αποτέλεσμα μπορεί να εμφανιστεί και στη σχέση ενός ατόμου με ένα σπίτι.

Λόγω του τρόπου με τον οποίο η δομή της μορφής φαίνεται να επηρεάζει ένα άτομο, η έκφρασή της περιορίζει ή εξαφανίζει τα οικεία νοήματα και όταν η σημασία περιορίζεται τότε η δομή τονίζεται υπερβολικά. Από τη στιγμή που μιά δομή από μόνη της δεν έχει κανένα νόημα, κάθε αντίληψη γύρω απ'αυτήν εξαρτάται άμεσα, κατά κάποιον τρόπο, από την ίδια τη δομή - τη λογική της συνοχής, τη βεβαιότητα ή την πληρότητα με την οποία εμφανίζεται. Μία αρχιτεκτονική που είναι το προϊόν της έκφρασης της δομής, πρέπει ταυτόχρονα να είναι ολοκληρωμένη εσωτερικά, αν πρόθεσή της είναι να έχει οποιαδήποτε σχέση με τη δομή της μορφής. Αυτή η έκφραση του μορφολογικού συστήματος παράγει μιά αρχιτεκτονική απομακρυσμένη από το παραδοσιακό νοημά της, που δεν επιδέχεται καμιά προσαρμογή ή αλλοίωση· αποκλείει δε το σχεδιασμό εκείνων των αντικειμένων που, μέσα από το σχεδιασμό, επαναφέρουν το παραδοσιακό νόημα, όπως τα εσωτερικά φινιρίσματα, η θέση και το στυλ της επίπλωσης, η εγκατάσταση του φωτισμού. Συνεπώς, ενώ το αρχιτεκτονικό σύστημα - η δομή της μορφής - μπορεί να είναι πλήρες, το περιβάλλον "σπίτι" είναι σχεδόν ένα κενό. Και εντελώς ακούσια - όπως το κοινό της ταινίας - ο ιδιοκτήτης έχει αποξενωθεί από το περιβάλλον του.

Κατ'αυτήν την έννοια, όταν ο ιδιοκτήτης μπαίνει για πρώτη φορά στο "σπίτι του," είναι ένας *εισβολέας*, που καλείται να επανακτήσει την "κατοχή" της οικίας του, να κατοικήσει ένα ξένο προς αυτόν "κέλυφος." Κατά τη διάρκεια της παραπάνω διαδικασίας ο ιδιοκτήτης αρχίζει να καταστρέφει, αν και με μιά θετική έννοια, την αρχική ενότητα και πληρότητα της αρχιτεκτονικής δομής. Το εσωτερικό "κενό," ως αποτέλεσμα μιας ολοκληρωμένης αρχιτεκτονικής δομής, φαίνεται



PETER EISENMAN, HOUSE IV , 1975

πως λειτουργεί σαν ένα υπόβαθρο και ταυτόχρονα σαν ένα στοιχείο αντίφασης, σχεδόν σαν μία συνειδητή κινητοποίηση της δραστηριότητας του ιδιοκτήτη. Παρόλα αυτά, δεν είναι τόσο η πληρότητα της δομής της μορφής, όπως παρουσιάζεται από τον αρχιτέκτονα, όσο η απουσία παραδοσιακών νοημάτων από το περιβάλλον, που προκαλεί αυτή την αίσθηση του αποκλεισμού, που λειτουργεί διαλεκτικά για να παρακινήσει τον ιδιοκτήτη σε ένα νέο είδος συμμετοχής στη διαδικασία του σχεδιασμού. Σε μία τέτοια περίπτωση, η επιλογή εσωτερικών φινιρισμάτων, η προσθήκη τοίχων, η τοποθέτηση της επίπλωσης και η εγκατάσταση του φωτισμού, δεν σχετίζονται πλέον ούτε με την εφαρμογή κάποιας προσχεδιασμένης καλόγουστης ιδέας, ούτε με την ολοκλήρωση μιας “συναρμολογούμενης” σύνθεσης, είτε του αρχιτέκτονα, είτε του ιδιοκτήτη. Έχοντας να αντιμετωπίσει ως δεδομένη μία συγκεκριμένη δομή, ο ιδιοκτήτης σχεδόν αντιτίθεται τώρα σε αυτό το μοντέλο.

Λειτουργώντας με τέτοιο τρόπο ώστε να βρίσκεται σε συμφωνία με τη συγκεκριμένη δομή, ο σχεδιασμός διαχωρίζεται πλέον από τη διακόσμηση και γίνεται μάλλον μία διερευνητική διαδικασία της λανθάνουσάς μας ικανότητας να κατανοούμε κάθε χώρο που δημιουργείται από τον άνθρωπο. Αυτή η ικανότητα παραμένει προς το παρόν υποανάπτυκτη, ακριβώς επειδή ο άνθρωπος παρουσιάζεται πάντοτε μέσα σε ένα περιβάλλον πλήρες νοημάτων, λειτουργιών κλπ. Μέχρι τώρα, άλλωστε, κανείς δεν μας προκάλεσε να το αμφισβητήσουμε. Έτσι, μία μελέτη που αρχικό της ενδιαφέρον ήταν η μορφή και η δομή του περιβάλλοντος που δημιουργεί ο άνθρωπος, μπορεί επίσης αναπόφευκτα να έχει την τάση να εξουδετερώνει το περιεχόμενο της, με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να αποκαλυφθεί “εν δυνάμει” μία άλλη αντίληψη γύρω από τις προθέσεις της αρχιτεκτονικής.

Μετάφραση Βασίλης Γκέκας, σπουδαστής χειμ. εξαμήνου Θεωρίας 1992-93, από το Progressive Architecture 5/1974, σελ.92.

κατευθύνσεων. Το κοινό τους στοιχείο είναι πως, πέρα από οιαδήποτε κριτική της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στο κοινωνικό, το πολεοδομικό ή το ηθικό επίπεδο, και πέρα από την παραδοχή πως ο κύκλος της ουσιαστικά ολοκληρώθηκε, έγιναν δεκτές ορισμένες πλευρές του μοντέρνου ως αφετηρίες για μια επανεπεξεργασία ή επαναδιατύπωση, με αποτέλεσμα να προκύψουν έργα με περισσότερο ή λιγότερο φανερά στοιχεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής (μορφές αλλά και αρχές), οργανωμένα έτσι ώστε να την αναθεωρούν ή να την ανατρέπουν. Προκειται για μια διερεύνηση των όρων και των ορίων του λεξιλογίου και κυρίως του συντακτικού της αρχιτεκτονικής. Οι δύο σημαντικότερες από αυτές τις εκφράσεις ήταν η υπερτεχνολογία (high-tech) και η αποδόμηση (deconstruction).

Η πρώτη είχε ως αφετηρία τη σκέψη του Reyner Banham και του Peter Cook (στο πλαίσιο της ομάδας Archigram), όπως διατυπώθηκε στη δεκαετία του 1960. Υποστηρίζοντας πως, παρά τις προθέσεις της, η μοντέρνα αρχιτεκτονική “δεν πήρε ακόμη το τραίνο της τεχνολογίας,” οι αρχιτέκτονες άνοιξαν τους ασκούς της, όχι μόνο στο πεδίο της κατασκευής καθαυτής, αλλά και σε εκείνο της αισθητικής. Επιπλέον, πίστεψαν - χάρη σε μια ιδιαίτερα αισιόδοξη αντίληψη - πως η τεχνολογία θα επέτρεπε να λυθούν μεγάλα κοινωνικά προβλήματα και κυρίως να απελευθερωθεί ο άνθρωπος από τα δεσμά της εργασίας. Στην αρχιτεκτονική της έκφραση η κατεύθυνση αυτή “αποκάλυπτε” το σύνολο των κατασκευαστικών και τεχνολογικών στοιχείων της οικοδομής με μια αντίληψη της διαφάνειας που ωθούσε στα άκρα την αντίστοιχη αντίληψη του μοντερνισμού: τα “εντοσθια” των κτιρίων προβάλλονταν σε κοινή θέα, συγκροτώντας το πεδίο της αισθητικής ικανοποίησης του ανθρώπου. Στο εσωτερικό κυριαρχούσαν ελεύθερες επιφάνειες, που εμφανίζονταν ως ακραία έκφραση της “ελεύθερης κάτοψης”: προσέφεραν τη μέγιστη δυνατή ευελιξία διαμόρφωσης, αφήνοντας σε άλλους την ελευθερία για πολλαπλές οργανώσεις του ζωτικού χώρου ανάλογα με τις εκάστοτε ανάγκες και επιθυμίες. Η αρχιτεκτονική αυτή, που είχε ως κορυφαίο της παράδειγμα το πολιτιστικό κέντρο Georges Pompidou στο Παρίσι, το “Beaubourg” των Renzo Piano και Richards Rogers, δεν υποτασσόταν στις μορφές της ιστορίας και της υπάρχουσας πολης· ούτε τις αρνιόταν. Διεκδικούσε μια διαλεκτική σχέση με την ιστορία και με την πολη, αναζητώντας τη ρήξη μόνο ως μέσο επικοινωνίας για την καλύτερη σημασιοδότηση της αρχιτεκτονικής: το Beaubourg ήταν και πάλι το καλύτερο παράδειγμα.

Η άλλη πλευρά, η αρχιτεκτονική ως σύστημα μορφών, ήταν ίσως σημαντικότερη, τουλάχιστον στο επίπεδο της θεωρίας, αφ’ ενός επειδή προϋπέθετε εξ ορισμού μια πολυσύνθετη θεωρητική θεμελίωση και αφ’ ετέρου επειδή αποτέλεσε, στο τέλος του 20ού αιώνα, το αντικείμενο έντονων και αντιφατικών συζητήσεων. Οι αρχιτέκτονες που εργάστηκαν στην κατεύθυνση αυτή είχαν μεγάλο παρελθόν στις δεκαετίες του 1960 και του 1970, αλλά δεν αποτέλεσαν ποτέ ομάδα. Η ομόροπη αντιμετώπιση από μέρους τους της διαδικασίας του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού στις αρχές της δεκαετίας του 1980 - συνέπεια ταυτόσημης κριτικής προς το μοντέρνο και ταυτόσημης διαφοροποίησης προς τις άλλες κατευθύνσεις του μεταμοντέρνου - αποτέλεσε το έναυσμα για μια κοινή έκθεση του έργου τους το 1988 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υορκης, με τον τίτλο “deconstructionist architecture.” Ταυτόχρονα οργανώθηκαν διεθνή συμπόσια (π.χ. στην Tate Gallery του Λονδίνου) και δημοσιεύθηκαν αφιερώματα σε γνωστά περιοδικά, όπως το *Architectural Design*, με τίτλο “deconstruction in architecture,” και μάλιστα σε τρεις συνέχειες. Η χρήση του όρου *deconstruction* - που μεταφράζεται ως “Αποδόμηση”

- καθιερώθηκε ταχύτατα. Επιπλέον κατέληξε να δηλώνει, στην αρχιτεκτονική, αλλά και στην τέχνη των μεγάλων ευρωπαϊκών και αμερικανικών κέντρων, μια καινούργια αντιμετώπιση του σχεδιασμού.

Ο όρος *deconstruction* αποτελεί δάνειο από το χώρο της φιλοσοφίας. Χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να εκφράσει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισε θεωρητικά το σχεδιασμό ο Peter Eisenman, έχοντας για υπόβαθρο την “ομώνυμη” φιλοσοφία του γάλλου Jacques Derrida. Βέβαια η πολύπλοκη σκέψη του φιλόσοφου δεν αφορούσε στην αρχιτεκτονική. Αλλά ούτε και οι άλλοι σημαντικοί αρχιτέκτονες της Αποδόμησης στήριζαν το έργο τους στη σκέψη του. Ακόμα και ο ίδιος ο Eisenman χρησιμοποιούσε για πολλά χρόνια ως πρότυπο σκέψης την εντελώς διαφορετική “γενετική γραμματική” του γλωσσολόγου Noam Chomsky. Η επιλογή του όρου *deconstruction* ήταν περισσότερο αποτέλεσμα μιας συγκυρίας ανεξάρτητης από τη θέληση των ίδιων των αρχιτεκτόνων - κάτι που έχει συμβεί πολλές φορές στη νεώτερη ιστορία μας.

Οι αρχιτέκτονες της Αποδόμησης απέβλεπαν στην υπέρβαση της αντιπαράθεσης μοντέρνου/μεταμοντέρνου και για τον σκοπό αυτό προβληματίζονταν πάνω στις ουσιώδεις έννοιες της αρχιτεκτονικής και στη μορφοποίησή τους, αντιμετωπίζοντας το σχεδιασμό από ένα ‘εξωτερικό’ σημείο θεώρησης. Δηλαδή, επεδίωκαν το συστηματικό προσδιορισμό της μορφής των εννοιών και της συμμετοχής τους στο σύνολο, προβληματιζόμενοι για την ενότητα του κτιρίου, χωρίς αναφορές σε προκαθορισμένα μορφολογικά και συντακτικά στοιχεία. Έπαιζαν με τα όρια (της αρχιτεκτονικής) χωρίς να έχουν όρια. Μελετούσαν την αρχιτεκτονική (του θεάτρου, του πάρκου, της κατοικίας) χωρίς να αναφέρονται σε άλλα (προϋπάρχοντα) κτίρια, αλλά μόνο στο ένα που σχεδίαζαν. Με τον τρόπο αυτό αναζητούσαν μία μέθοδο σύλληψης και μια διαδικασία σχεδιασμού, που αντλούσαν την έμπνευσή τους από τις αναλυτικές μεθόδους της γλωσσολογίας και του νεο-στρουκτουραλισμού, ενώ ταυτόχρονα αρνούσαν τα κατεστημένα προηγούμενα των οιωσδήποτε οικείων αρχιτεκτονικών μορφών και συντακτικών δομών, ακόμα και εκείνα που μόνοι τους παρήγαγαν στην προηγούμενη φάση του έργου τους.

Είναι δύσκολο να αποτιμήσουμε, ακόμα και σήμερα, την αρχιτεκτονική της Αποδόμησης που κινήθηκε περισσότερο στο χώρο ενός πειραματικού εργαστηρίου και συνήθως σχεδίαζε “αρχιτεκτονικά δοκίμια.” Οι μορφές και οι δομές της μας ήταν δυσνόητες και ανοίκειες μέχρι ακατανόητες, με τους καρτεσιανούς όρους του ορθολογισμού που διήπαν την τρέχουσα αρχιτεκτονική μας αντίληψη. Και τούτο, παρά την αυστηρά καρτεσιανή λογική που διήπε την αρχική σύλληψη του σχεδιασμού των σημαντικότερων παραδειγμάτων της, όπως το House X του αμερικανού Peter Eisenman ή το πάρκο της Villette στο Παρίσι του ελβετού Bernard Tschumi. Είμασταν εξ άλλου πολύ μακριά και από τη σκέψη των νεο-στρουκτουραλιστών φιλοσόφων (ενός Derrida ή ενός Foucault) και από το ευρύ πολιτισμικό πλαίσιο των αρχιτεκτόνων της Αποδόμησης (του Eisenman, του Tschumi, αλλά και του ολλανδού Rem Koolhaas, του πολωνού Daniel Libeskind, της ιρακινής Zaha Hadid κλπ.). Φαινόταν λοιπόν ευκολότερο να απορρίψουμε ή να δεχτούμε το “πακέτο” της εξερεύνησης στο σύνολό του, παρά να συμμετάσχουμε ενεργά στη περαιτέρω διαμορφωσή του ή στην υπέρβασή του. Και αυτό ήταν και είναι ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά των σχέσεων της ελληνικής αρχιτεκτονικής με την εκάστοτε “ξένη” επικαιροτητα.

* “Διαπίδυσες: το φαινόμενο της αμοιβαίας μεταβιβάσεως δύο υγρών δια μέσου του χωρίζοντος αυτά πορώδους διαφράγματος, άλλως ώσμωσις.”

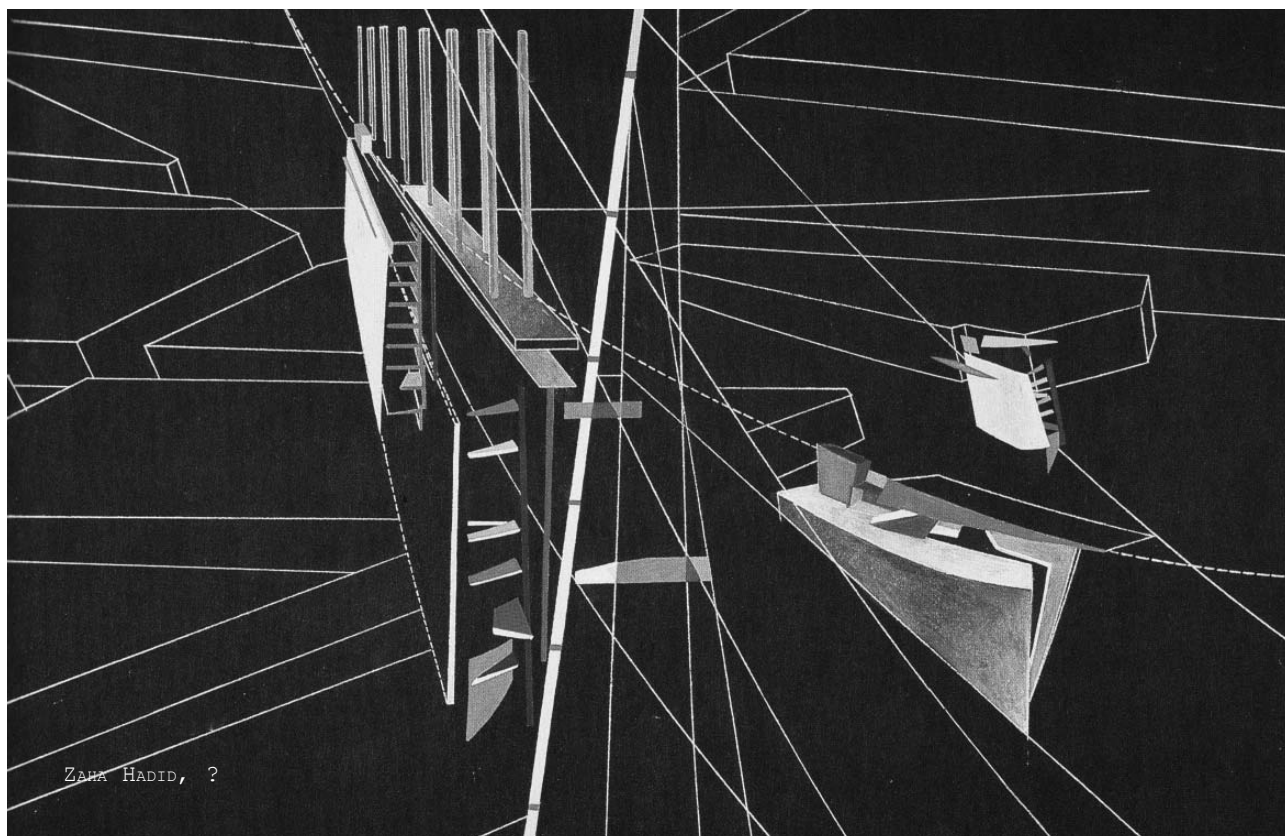
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Paul Goldberger (επιμ), Renzo Piano, Buildings and Projects: 1971-1989, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1989.
- Ian Lambot (επιμ), Norman Foster: Buildings & Projects, Surrey, Watermarkt, 1989.
- Centre Pompidou, Architectural Design 2/1977.
- Richards Rogers + Architects, Λονδίνο, Academy Editions, 1987.
- Foster Associates, Λονδίνο, Academy Editions, 1991.
- Richard Rogers, "Παρατηρήσεις για την αρχιτεκτονική", Αρχιτεκτονικά Θέματα 22/1988, σελ.113-115.
- Norman Foster, "Τα οκτώ νήματα της αρχιτεκτονικής", Αρχιτεκτονικά Θέματα 22/1988, σελ.121-122.

- Peter Eisenman, House X, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1982.
- Peter Eisenman, Houses of Cards, Νέα Υορκη, Oxford University Press, 1987.
- Peter Eisenman, William Markland, Fabio Nonis, "Η πολη ως αποθημένο αντικείμενο", Τεύχος 4/1990, σελ.60-63.
- Bernard Tchumi, Cinégramme Folie, Parc de la Villette, Παρίσι, Champ Vallon, 1987. Αγγλική μτφρ.: Cinégramme Folie, Princeton, Princeton Architectural Press, 1987.
- Bernard Tchumi, Architecture and Disjunction, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

- Philip Johnson, Mark Wigley, Deconstructivist Architecture, Νέα Υορκη, Museum of Modern Art, 1988.
- Deconstruction in Architecture, Architectural Design n°3/4, 1988. Deconstruction II, Architectural Design n°1/2, 1989. Deconstruction III, Architectural Design n°9/10, 1990.
- Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin (επιμ), Deconstruction, Omnibus volume, Λονδίνο, Academy Editions, 1989 (επιλογή από τα προηγούμενα τεύχη του AD).
- Christopher Norris, Andrew Benjamin, What is Deconstruction?, Λονδίνο, Academy Editions, 1988.
- Geoffrey Broadbent (επιμ.), Deconstruction: A student guide, UIA Journal of Architectural Theory and Criticism 2/1991.
- Peter Eisenman: Wexner Center for the Visual Arts, Architectural Design n°11/12, 1989
- Richard Meier Architect 1964/1984, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1984.
- Richard Meier Architect 1985/1991, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1991.
- Peter Cook, George Rand (επιμ), Morphosis: Buildings and Projects, Νέα Υορκη, Rizzoli, 1990.
- Daniel Libeskind, Λονδίνο, Academy Editions, 1991.

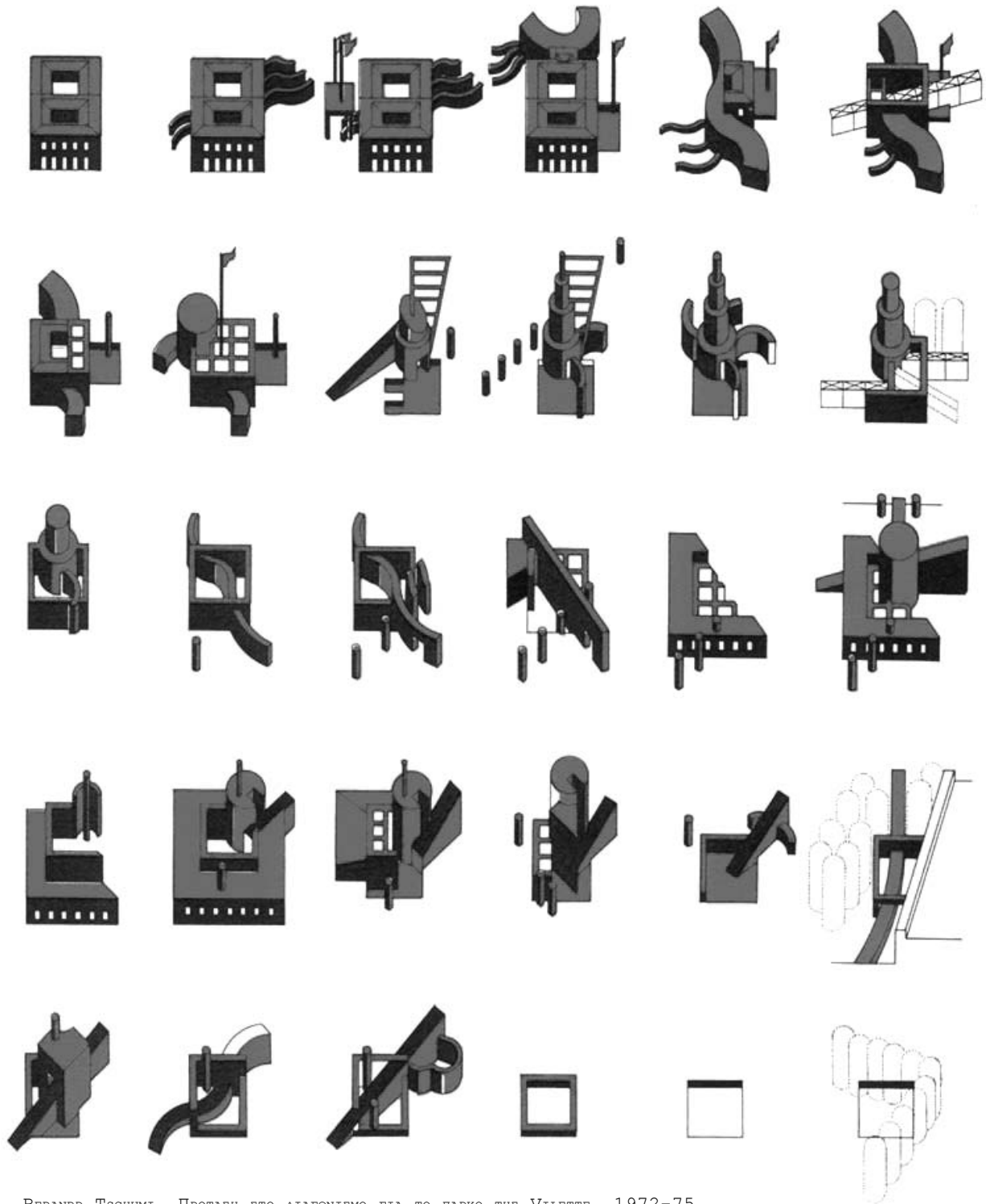
- Αγνή Κουβελά, "Αρχιτεκτονική αποδόμησης και γέυση από φουά γκρά", Αρχιτεκτονικά Θέματα 23/1989, σελ.36-38.



ΖΑΝΑ ΗΑΔΙΔ, ?

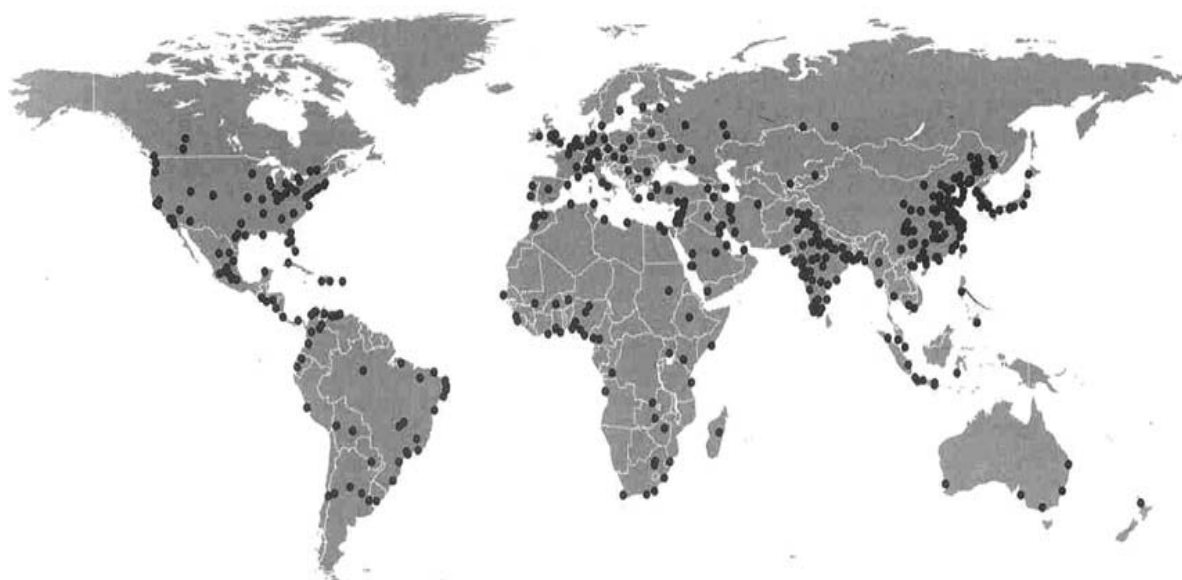


ΟΜΑ, ΡΕΜ ΚΟΟΛΧΑΑΣ, ΠΡΟΤΑΣΗ ΣΤΟ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟ ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΡΚΟ ΤΗΣ VILETTE, 1972-75

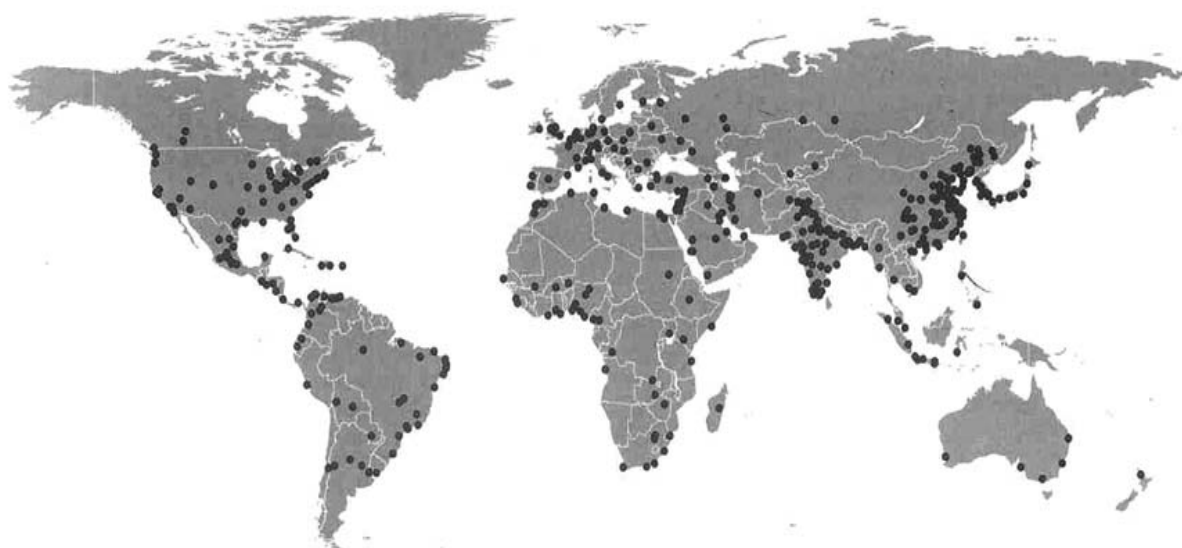


BERNARD TSCHUMI, ΠΡΟΤΑΣΗ ΣΤΟ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟ ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΡΚΟ ΤΗΣ VILETTE, 1972-75

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΚΕΙΜΕΝΑ



ΠΟΛΕΙΣ ΑΝΩ ΤΟΥ 1 ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΟΥ ΚΑΤΟΙΚΩΝ ΤΟ 1950



ΠΟΛΕΙΣ ΑΝΩ ΤΟΥ 1 ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΟΥ ΚΑΤΟΙΚΩΝ ΤΟ 2015



Νίκος Μπελαβίλας
Πόλεις, Αρχιτεκτονική και Κοινωνία
Η 10η Μπιενάλε της Βενετίας

Η 10^η Μπιενάλε της Βενετίας, η διεθνής έκθεση αρχιτεκτονικής, φέτος είναι αφιερωμένη στις πόλεις του κόσμου. Ο τίτλος της: «Πόλεις, αρχιτεκτονική και κοινωνία» σε επιμέλεια του Ρίτσαρτ Μπάρντετ. Το κεντρικό θέμα αναπτύσσεται στις θολωτές αίθουσες, στους νεώσοικους και τις αποθήκες οι οποίοι καταλαμβάνουν όλον τον κεντρικό χώρο του Αρσενάλε, του Βενετσιάνικου ναυστάθμου των χρόνων της ακμής της θαλασσινής πολιτείας. Τρεις μικρότερες εκθέσεις με θέματα: «Πόλεις σε συρρίκνωση», «Πόλεις από πέτρα» με επιμελητή τον Κλαούντιο Ντ' Αμάτο Γκουερίερι και «Πόλεις – λιμάνια» με επιμελητή τον Ρίνιο Μπρουτομέσκο, η δεύτερη σε παράλληλη διοργάνωση στο Παλέρμιο. Στα Τζιαντίνι Πούμπλιτσι, τους καταπράσινους δημόσιους κήπους, η έκθεση των κρατών με 49 εθνικές συμμετοχές από τη Χιλή έως την Κίνα, και από τη Φινλανδία έως τη Νότια Αφρική. Αναμφισβήτητα η Μπιενάλε της Βενετίας, αποτελεί το μεγαλύτερο μη κτισμένο παγκόσμιο αρχιτεκτονικό γεγονός. Κάποιες από τις προηγούμενες σηματοδότησαν μεγάλες αλλαγές στην αρχιτεκτονική και την πολεοδομία. Η Μπιενάλε του 2006 φαίνεται ότι θα είναι μία από αυτές. Με μία σημαντική διαφορά. Δεν διακηρύσσει. Οι πρωταγωνιστές της έκθεσης, καταγράφουν, ερευνούν και αναρωτιούνται. Τι είναι αυτό που συμβαίνει γύρω μας; Ποια αστικότητα μας φέρνει ο νέος αιώνας; Τον τόνο δίνουν τα πρώτα κείμενα του οδηγού της έκθεσης. Των Ρίτσαρτ Μπάρντετ, Μιγκέλ Κανάι και της Σάσκια Σάσεν. Πίσω τους κρύβεται μία σοβαρή ακαδημαϊκή έρευνα του London School of Economics. Αυτή η Μπιενάλε έχει πολλή κοινωνία. Μιλάει για αυτήν με όρους (επιτέλους) ανθρώπινους. Για τον μέσο όρο ζωής, για την παιδική θνησιμότητα, για την εκπαίδευση. Μιλάει επίσης για την οικονομία ως παράμετρο της κοινωνικής εξέλιξης και όχι ως εργαλείο της παγκοσμιοποιημένης αγοράς. Μιλάει για τα νέα πρωτόγνωρα φαινόμενα, την κινητικότητα, τη μετανάστευση, τη διαφορετικότητα, τις επικοινωνίες, τις κρίσεις σε κλίμακες που δεν έχουν ξαναυπάρξει, το κλίμα και την υπερθέρμανση του πλανήτη, το ενεργειακή αδιέξοδο. Για τις νέες γιγαντιαίες αστικές ζώνες της Νοτιοδυτικής Ασίας και της Λατινικής Αμερικής, τους εκρηκτικούς αριθμούς των αστικών πληθυσμών. Έχει καιρό να συμβεί αυτό.

Η Μπιενάλε σε αρκετά σημεία δεν είναι ομοιογενής. Υπάρχουν εθνικές παρουσιάσεις, όπως αυτές των πρώην ανατολικών χωρών, οι οποίες πλέουν σε έναν ανούσιο αγνωστικισμό. Ένα κλειστοφοβικό περίπτερο του Βελγίου παρουσιάζει μία ζοφερή εικόνα ενός ασπρόμαυρου κόσμου όπως φαίνεται από δορυφόρο. Αντίθετα, οι Ισπανοί με μία καλοστημένη έκθεση επαναφέρουν την καλή αρχιτεκτονική στο προσκήνιο. Ο τίτλος τους: «Εμείς οι πόλεις» και καμιά σαρανταριά γυναίκες Ισπανίδες αρχιτεκτόνισσες – μόνο γυναίκες – οι οποίες μιλούν μέσα από ισάριθμες οθόνες για τις πόλεις και την αρχιτεκτονική. Το Αμερικανικό περίπτερο έχει κεντρικό θέμα τη Νέα Ορλεάνη και τον τυφώνα *Κατρίνα*. Περιορίζεται σε τεχνικές (εξαιρετικές όντως) προτάσεις για την επίλυση του προβλήματος της πλημμύρας. Λες και οι χιλιάδες έγχρωμοι πνιγμένοι και αποκλεισμένοι κάτοικοι έπαθαν ότι έπαθαν για τεχνικούς λόγους. Η ελληνική παρουσία με τίτλο «Το Αιγαίο διάσπαρτη πόλη» αποτελεί μία ευχάριστη έκπληξη και συγκροτεί ένα από τα επιτυχημένα συμβάντα της διοργάνωσης.

Όμως το ψαχνό δεν βρίσκεται τόσο στις εθνικές συμμετοχές όσο στην κύρια έκθεση. Για τις πόλεις και την κοινωνία. Τι να πεις για ενδιαφέρουσα αρχιτεκτονική σε λευκό χαρτί ή για επιστημονική πολεοδομία, όταν οι εικόνες των αχανών παραγκουπόλεων από το Σάου Πάουλο, το Μέξικο Σίτυ ή τη Μουμπάι, σου δίνουν γροθιά στο στομάχι; Το γράφει ο ίδιος ο επιμελητής στην εισαγωγή του: Ξέρετε, λέει, ο κάτοικος του Καίρου έχει πρόσβαση σε 1 μέτρο δημόσιου ανοιχτού χώρου, ενώ ο Λονδρέζος πενήντα φορές περισσότερο. Και λίγο πιο κάτω μιλάει για παλιές ξεχασμένες αρχές του σχεδιασμού του χώρου: Με ένα μικρό γυμνάσιο, ένα κέντρο πολιτισμού ή έναν φροντισμένο υπαίθριο χώρο στην καρδιά μιας παραγκούπολης μπορούμε να αλλάξουμε τη ζωή των ανθρώπων.

Η κύρια έκθεση είναι αφιερωμένη σε δεκαέξι πόλεις του πλανήτη. *Μεγαπόλεις* (ένας νέος όρος τον οποίο πρέπει να συνηθίσουμε) με πληθυσμούς που φθάνουν στα πολλά εκατομμύρια κατοίκους. Κορυφαίες μεταξύ των διακοσίων περίπου μεγαλύτερων πόλεων. Πόλεις πλούσιες, κυρίως στον παγκόσμιο βορρά. Βαρκελώνη, Βερολίνο, Λονδίνο, Λος Άντζελες, Μιλάνο-Τορίνο, Νέα Υόρκη, Τόκιο. Πόλεις φτωχές, κυρίως στον παγκόσμιο νότο. Μπογκοτά, Κάιρο, Καρακάς, Ισταμπούλ, Γιοχάνεσμπουργκ, Μέξικο Σίτυ, Μουμπάι, Σάου Πάουλο, Σαγκάη. Πόλεις του πλούτου, όπου μέσα σε μία θάλασσα ευδαιμονίας και λαμπρών οικονομικών κέντρων, κρύβονται τα σύγχρονα γκέτο και οι γειτονιές των ανθρώπων που ζουν κάτω από τα όρια της φτώχειας. Είναι οι ευρωπαϊκές και βορειοαμερικάνικες πόλεις. Πόλεις της φτώχειας όπου μέσα σε μία θάλασσα παραπηγμάτων και εξαθλίωσης, ορθώνονται σύμβολα κυριαρχίας και πλούτου, τα νέα κέντρα της παγκόσμιας αγοράς γης και των χρηματιστηρίων. Είναι οι λατινοαμερικάνικες, οι αφρικανικές και οι ασιατικές πόλεις.

ΕΝΑ ΝΕΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΑΣΤΙΚΟ ΝΕΦΕΛΩΜΑ

Αντικρίζοντας το μεγάλο παγκόσμιο χάρτη με τις πόλεις, το “globe” που στη γλώσσα μας και στις μέρες μας έχει αποκτήσει διπλή ερμηνεία - σφαίρα και οικουμένη - βλέπουμε την έκρηξη που συντελέστηκε μετά το τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου και άλλαξε τη μορφή της γης. Στην αρχή των μεταπολεμικών χρόνων, τη γήινη επιφάνεια σημάδευαν δύο οικιστικά πυκνώματα. Το ένα βρισκόταν στην Ευρώπη. Ήταν το νεφέλωμα των παλαιών πόλεων από τη Μαδρίτη μέχρι το Βερολίνο. Στις άκρες της ηπείρου, πρωτεύουσες όπως η Λισαβόνα, η Μόσχα ή η Ισταμπούλ, αποτελούσαν μακρινά φωτεινά σημεία. Ανάμεσα σε αυτά και στο κεντροευρωπαϊκό αστικό σύμπλεγμα, παρεμβάλλονταν οι μεγάλες εκτάσεις της αγροτικής υπαίθρου. Στην άλλη μεριά του Ατλαντικού, στη βορειοδυτική ακτή των ΗΠΑ, υπήρχε το δεύτερο μεγάλο οικιστικό πύκνωμα του πλανήτη. Εκτεινόταν από τη Νέα Υόρκη έως το Σικάγο. Στη Βόρεια και Νότια Αμερική, όλες οι υπόλοιπες πόλεις αριθμούσαν λίγες εκατοντάδες χιλιάδες κατοίκους, με ελάχιστες εξαιρέσεις, στην ανατολική ακτή των ΗΠΑ, στο Μεξικό και στον νότο της Λατινικής Αμερικής. Σε ολόκληρη την αφρικανική ήπειρο, η μοναδική πραγματικά μεγάλη πόλη ήταν το Κάιρο. Και στην Ασία λιγότερες από δέκα, στη Ινδία, στην Κίνα ή στην Ινδοκίνα με πληθυσμούς άνω του 1 εκατομμυρίου, ξεχώριζαν μέσα σε ένα απάτητο από το ανθρώπινο πόδι τοπίο ερήμων, δασών και οροσειρών.

Στη σημερινή εικόνα της υδρογείου, η κατάσταση έχει αλλάξει δραματικά. Τα ανθρώπινα ίχνη έχουν αλλοιώσει το φυσικό ανάγλυφο στη μεγάλη κλίμακα. Στην Ευρώπη, μία ενιαία οικιστική ζώνη, με σχεδόν συνεχή δόμηση, με συγκοινωνίες υψηλών ταχυτήτων, απλώνεται από το Γιβραλτάρ μέχρι τον Βόσπορο και τείνει να φθάσει στα Ουράλια. Μία *Μεγάπολη* με διαστάσεις χιλιάδων χιλιομέτρων και δεκάδες εκατομμύρια κάτοικους. Στις ΗΠΑ ένα τεράστιο οικιστικό δίκτυο διατρέχει την ακτή του Ατλαντικού από τον Καναδά μέχρι την Κολομβία. Στο Βορρά, τα δύο συμπλέγματα των δύο ακτών του ωκεανού επικοινωνούν, σχεδόν ενώνονται. Μέσω του διπόλου Νέας Υόρκης-Λονδίνου. Δύο μητροπόλεων που μετά από χρόνια ύφεσης γνωρίζουν μία εντυπωσιακή άνθηση. Κέντρα του παγκόσμιου εμπορίου και ταυτόχρονα υποδοχείς μεταναστών οι οποίοι άλλαξαν τη σύνθεση του πληθυσμού δίνοντας μία νέα δυναμική ταυτότητα. Το Λονδίνο και η Νέα Υόρκη, το δίπολο NYLON (από τα αρχικά των New York και London), ζει και ανθεί, χάρη σε αυτή τη δυναμική της πολυεθνικής κουλτούρας.

Στην Ανατολή, η Ινδία είναι πλέον διάσπαρτη από κέντρα που μεγαλώνουν με ταχύτατους ρυθμούς. Σε λίγο η Μουμπάι θα είναι η πρώτη σε μέγεθος πρωτεύουσα του κόσμου, παίρνοντας τα σκήπτρα από το Τόκιο. Στις ασιατικές ακτές του Ειρηνικού ένα νέο αστικό δίκτυο, πιο πυκνό και με μεγαλύτερα

μεγέθη από το ευρωπαϊκό και το αμερικανικό αναπτύσσεται ταχύτατα, από τη Βόρεια Κίνα και την Ιαπωνία μέχρι τη Ινδονησία. Οι ρυθμοί με τους οποίους μεγαλώνει η Σαγκάη, η Τζακάρτα ή άλλοι, άγνωστοι μέχρι χθες πόλοι, αποκλείουν τη δυνατότητα πρόβλεψης, ακόμη και μέτρησης.

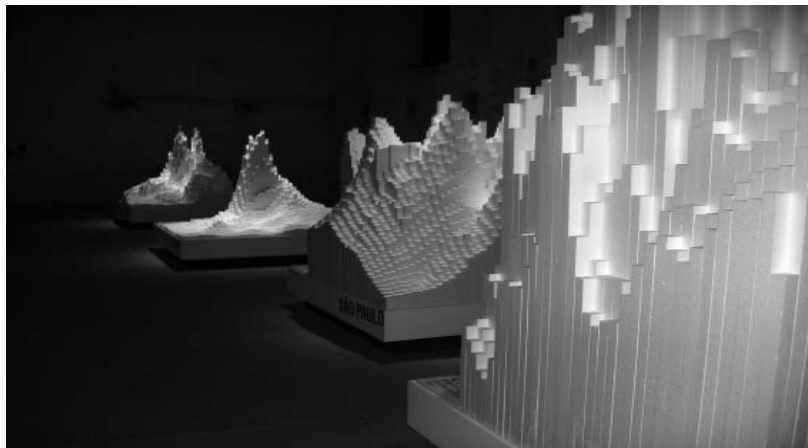
Η νέα αυτή κατάσταση του πλανήτη, απέχει πολύ από το να θυμίζει τον θαυμαστό καινούργιο κόσμο που ονειρευόταν η ανθρωπότητα πριν μερικές δεκαετίες. Το νέο παγκόσμιο αστικό τοπίο δεν έχει καμία σχέση με τις ιδανικές παρουσιάσεις του κόσμου της ελεύθερης οικονομίας των διεθνών περιοδικών, με τις προδιαγραφές του παραδείσου της «παγκοσμιοποίησης», όπως προπαγανδίστηκαν στις μέρες μας. Η αίσθηση που προκαλούσε η έκθεση, εκτός από δέος και πανικό, ήταν η σιγουριά ότι μία νέα πραγματικότητα έχει αναδυθεί σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Αυτή την πραγματικότητα, επιείγει να την κατανοήσουμε. Τα σύνορα φαίνεται ότι δεν αποτελούν πλέον εμπόδιο, οι αποστάσεις έχουν εκμηδενιστεί. Όμως την ίδια στιγμή στις αστικές συγκεντρώσεις του κόσμου, μάζες ανθρώπων, γεννιούνται, ζουν και πεθαίνουν χωρίς να μπορέσουν να μετακινηθούν ποτέ ή να υπερβούν το εισόδημα των λίγων σέντς. Όχι μόνο στη Μπογκοτά ή στο Λάγος, αλλά και στο Ομπερβιγιέ του Παρισιού, στη Νέα Ορλεάνη, στο Ήστ Έντ του Λονδίνου. Ένας κόσμος που μπορεί να μετακινείται από τη μία άκρη του Ατλαντικού στην άλλη, σε λιγότερο χρόνο από όσον χρειαζόταν στην προηγούμενη γενιά για να μετακινηθεί μέσα στα όρια της πατρίδας του. Ένας κόσμος που μπορεί μέσα σε 4 ώρες να διασχίσει με επίγεια μέσα τη κεντροευρωπαϊκή ζώνη απ' άκρου εις άκρον ή να βρίσκεται σε διαρκή επικοινωνία πραγματικού χρόνου με κάθε σημείο του πλανήτη. Ο ίδιος κόσμος, οι ίδιοι άνθρωποι, άστεγος, εξεγερμένος, «χωρίς χαρτιά», θύμα πολέμου, θύμα σεισμού ή πλημμύρας, πείνας ή επιδημίας. Ένας κόσμος στα όρια του.

ΠΑΡΑΚΜΗ Ή ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ;

Ή Μπιενάλε επιχειρεί να βρει και να περιγράψει αυτά τα όρια. Παρουσιάζοντας το φαινόμενο του αστικού Μπίγκ Μπάνγκ, ταυτόχρονα εντοπίζει και παρουσιάζει την αναστροφή του. Τη συρρίκνωση και την παρακμή. Εδώ και δύο αιώνες η αστικοποίηση του πλανήτη επιταχύνθηκε. Γύρω στο 1800 το 2% του ενός δισεκατομμυρίου ανθρώπων που ζούσαν στον κόσμο, κατοικούσε σε πόλεις. Σήμερα το ποσοστό αυτό ανέρχεται στο 50% του παγκόσμιου πληθυσμού ή σε 6,5 δισεκατομμύρια ανθρώπους. Εκτιμάται ότι σε μισόν αιώνα θα έχει ανέβει κι' άλλο. Στο 75% και στα 8,5 δισεκατομμύρια ανθρώπους. Όμως δεν μεγαλώνουν όλες οι πόλεις. Στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα περισσότερες από 350 πόλεις βίωσαν, τουλάχιστον προσωρινά, αρνητικούς ρυθμούς ανάπτυξης και πληθυσμιακή συρρίκνωση. Κατά τη δεκαετία του '90 περισσότερες από το ένα τέταρτο των μεγάλων πόλεων του κόσμου μίκρυναν. Ψηλά στον κατάλογο, η σεισμόπληκτη Χοραμσάρ του Ιράν και ο αποβιομηχανοποιημένος δικός μας Πειραιάς. Οικονομική ύφεση,

φυσικές καταστροφές, πόλεμοι, εντέλει η ολοκλήρωση του κύκλου της αστικοποίησης. Ο αριθμός των συρρικνούμενων πόλεων συνεχώς αυξάνεται, παρ' ότι το φαινόμενο της συρροής των ανθρώπων στις αστικές περιοχές, θα συνεχίσει να κυριαρχεί στις επόμενες δεκαετίες. Στο βάθος διακρίνεται ένα τέλος. Γύρω στο 2070-2100, ο παγκόσμιος πληθυσμός θα αγγίξει το ζενίθ. Ο κύκλος αυτός θα ολοκληρωθεί στις περισσότερες περιπτώσεις των πόλεων του πλανήτη. Τότε η αύξηση από τη μία και η μείωση θα ισορροπήσουν. Η αστική συρρίκνωση θα αποτελέσει άλλη μία φορά ένα συνηθισμένο φαινόμενο όπως υπήρξε στις εποχές πριν τη Βιομηχανική Επανάσταση.

Πρόκειται για κάτι που δύσκολα γίνεται αντιληπτό από τους κατοίκους των αναπτυσσόμενων βιομηχανικών κρατών. Πολλές γενιές πριν από την εποχή μας έζησαν μόνο τη συνεχή ανάπτυξη στους περισσότερους τομείς της κοινωνίας. Υπό ένα οικουμενικό πρίσμα, η ανάπτυξη κυριάρχησε ήδη πολύ. Συν τοις άλλοις, το φαινόμενο κατανέμεται όλο και περισσότερο ασύμμετρα, καθώς πολλές περιοχές ήδη βιώνουν σοβαρή παρακμή ενώ άλλες συνεχίζουν την ανοδική τους πορεία. Σε μία σειρά χωρών ο αστικός πληθυσμός, ως σύνολο παρακμάζει. Οι συνεχώς αυξανόμενες τιμές του πετρελαίου και των πρώτων υλών, όπως και οι αλλαγές στο κλίμα που προκαλούν από τις ανθρώπινες δραστηριότητες, δείχνουν τα φυσικά και οικονομικά όρια. Σε αυτή την περίοδο της συνεχούς βιομηχανικής και οικονομικής άνθησης αναλογεί ένα ελάχιστο διάστημα, σε σχέση με το σύνολο της ανθρώπινης ιστορίας. Ούτε καν τρεις αιώνες. Ενδείξεις του τέλους αυτής της εποχής έχουν κάνει την εμφάνιση τους ήδη από δεκαετίες, και τα πρώτα σημάδια εντοπίζονται αλάνθαστα στα παλιότερα βιομηχανοποιημένα κράτη Δύσης και Ανατολής.



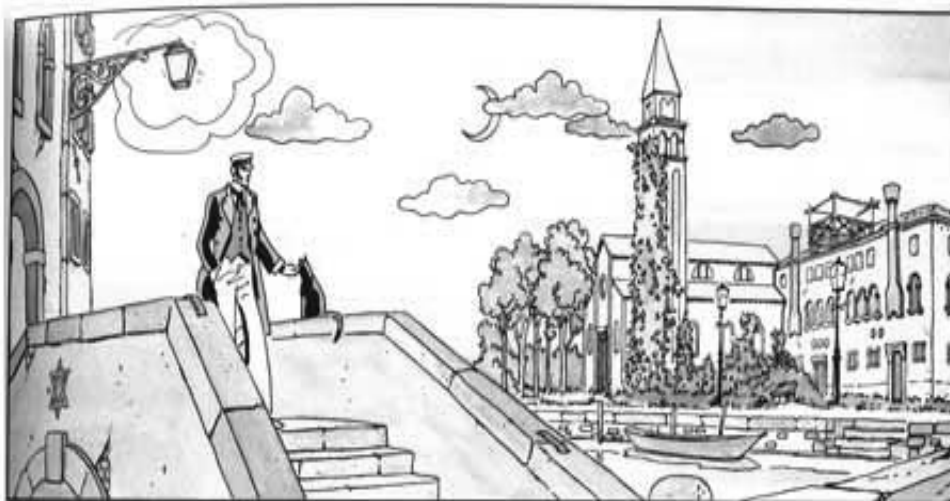
ΤΡΙΣΔΙΑΣΤΑΤΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΤΗΣ ΑΣΤΙΚΗΣ ΠΥΚΝΟΤΗΤΑΣ ΣΤΙΣ ΜΕΓΑΛΕΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΟΥ ΠΛΑΝΗΤΗ

Η Βενετία είναι μία από αυτές τις πόλεις. Η τρίτη μεγαλύτερη πόλη της Ιταλικής χερσονήσου κατά τον 16^ο αιώνα, υπήρξε επί αιώνες ένα διεθνές οικονομικό και πολιτικό κέντρο. Η μητρόπολη της λιμνοθάλασσας είναι ένας από τους ευρωπαϊκούς τόπους όπου γεννήθηκε ο καπιταλισμός. Δημιουργήθηκε από φυγάδες των πολέμων, που έφτασαν στις νησίδες κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα. Ως «Γαληνοτάτη» κυριάρχησε στη Μεσόγειο μετά τις Σταυροφορίες, μία από τις μεγαλύτερες ναυτικές δυνάμεις που γνώρισε ποτέ ο κόσμος μας. Μέχρι το τέλος του 18^{ου} αιώνα συγκέντρωνε αμύθητα πλούτη. Μέχρι τον 19^ο αιώνα είχε κτιστεί κάθε σπιθαμή εδάφους της επάνω στις στενές λωρίδες γης, τις τριγυρισμένες από θάλασσα. Η πόλη επεκτάθηκε στην ενδοχώρα και κατά τον 20^ο αιώνα, παρά την παρακμή της υπήρξε ένα μεγάλο βιομηχανικό κέντρο. Τα τελευταία 35 χρόνια ο πληθυσμός της πόλης έχει μειωθεί κατά 26,5%, ενώ αυτός του ιστορικού της κέντρου, έχει πέσει κατά τον τελευταίο μισό αιώνα περισσότερο από το μισό. Από 174.800 κατοίκους το 1950, σήμερα έχει 62.300 κατοίκους. Η πόλη παρακμάζει με έναν θαυμαστό τρόπο. Όσοι την κατοικούν τη λατρεύουν, όσοι σεργιανούν έστω και για μια στιγμή στο Μεγάλο Κανάλι, στο Ριάλτο, στο Γκέτο, μαγεύονται. Η Βενετία στην πτώση της, μετασχηματίστηκε σε ένα από τα μεγάλα κέντρα του πολιτισμού, σε ένα ζωντανό μνημείο της ανθρωπότητας.

Ανάμεσα στα κανάλια της, με μία χειμωνιάτικη ομίχλη, πυκνή σαν όνειρο, σου δίνεται το δικαίωμα να ταξιδέψεις τόσο στο μέλλον όσο και στο παρελθόν. Η περιπλάνηση στους βενετσιάνικους υδάτινους δρόμους του Μάρκο Πόλο και του Ίταλο Καλβίνο οδηγεί στις ακροτελεύτιες γραμμές των «Αοράτων Πόλεων». Τότε που ο Μεγάλος Χαν βλέπει στον άτλαντα τις πόλεις που προβάλλουν απειλητικές στους εφιάλτες και τις βλαστήμιες του. Την Ενώχ, τη Βαβυλώνα, τη Γιαχού, τη Μπούτουα, την Μπρέιβ Νιού Γουώρντ. Αναζητάει την τελευταία πόλη, την πόλη της κόλασης. Και ο Μάρκο Πόλο τον καθησυχάζει:

«Η κόλαση των ζωντανών δεν είναι κάτι που αφορά το μέλλον. Αν υπάρχει μια κόλαση, είναι αυτή που υπάρχει ήδη εδώ, η κόλαση που κατοικούμε καθημερινά, που διαμορφώνουμε με τη συμβίωση μας. Δύο τρόποι υπάρχουν για να μην υποφέρουμε. Ο πρώτος είναι για πολλούς εύκολος: να αποδεχθούν την κόλαση και να γίνουν τμήμα τους μέχρι να καταλήξουν να μην τη βλέπουν πια. Ο δεύτερος είναι επικίνδυνος και απαιτεί συνεχή προσοχή και διάθεση για μάθηση: να προσπαθήσουμε και να μάθουμε ποιος και τι, μέσα στην κόλαση, δεν είναι κόλαση, και να του δώσουμε διάρκεια, να του δώσουμε χώρο». (Ίταλο Καλβίνο, Οι αόρατες πόλεις, Αθήνα 2004, μτφ Ανταίος Χρυσσοστομίδης, Α' έκδοση στα ιταλικά, 1972.)

Πειραιάς, Νοέμβριος 2006



Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ: ΚΟΡΤΟ ΜΑΛΤΕΖΕ ΤΟΥ ΟΥΓΚΟ ΠΡΑΤΤ

Θανάσης Μουτσόπουλος

Το ανεξέλεγκτο κατοικείν

Auch das Chaotische hat sehr viel kreatives und liebenswertes an sich.

Even in Chaos, there is much that is creative and much to be appreciated.

Ακόμη και στο Χάος υπάρχει πολλή δημιουργικότητα και υλικό που αξίζει να εκτιμηθεί.

Αθήνα, ώρα 8.15: Η πόλη -όπως όλες περίπου οι μητροπόλεις του πλανήτη τέτοια ώρα- δονείται από κυκλοφορία. Οι εργαζόμενοι κατευθύνονται στις δουλειές τους. Μια ζωή γεμάτη υποχρεώσεις, γκρίνια, άγχος για τους λογαριασμούς και το νοίκι, συζυγικούς καβγάδες, (πολύ) πρωινό ζύπνημα, μεγάλες διαδρομές από και προς τη δουλειά μέσα στον συνωστισμό των μέσων μεταφοράς, ατελείωτους καφέδες, τσιγάρα... Αν είχε δίκιο ο Walter Benjamin, (και) ο κάτοικος της πρωτεύουσας της Ελλάδας δεν συναισθάνεται ότι η κατάσταση επιφυλακής στην οποία ζει δεν είναι η εξαίρεση, αλλά ο κανόνας.¹ Η εμπειρία της Αθήνας (ίσως και κάθε μητρόπολης) βασίζεται στην εναλλαγή ακραίων κοινοτοπιών και δομικών εκπλήξεων. Οι τουρίστες, με μια φωτογραφική μηχανή ή μια βιντεοκάμερα, επελαύνουν στους δρόμους των πόλεων που επισκέπτονται, συλλέγοντας οπτικό υλικό, εικόνες μνημείων συνήθως, χωρίς ουσιαστικά να προσέχουν γύρω τους. Θα το κάνουν αργότερα, όταν θα επιδεικνύουν στους φίλους τους το φωτογραφικό τους άλμπουμ, τις διαφάνειες ή τις βιντεοταινίες.² Οι σημερινές πόλεις μοιάζουν με θλιβερά θεάματα προορισμένα να παρουσιάζονται σε τουρίστες που περιφέρονται μέσα σε κλιματιζόμενα πούλμαν. Σε μια πόλη ο ξένος προσέχει μόνο το *ασυνήθιστο*. Τον κάτοικο τον απασχολεί μόνο το *συνηθισμένο*. Και αυτό το συνηθισμένο παίρνει διαστάσεις καθημερινής τρέλας. Για τον Benjamin, το εξωτικό, το γραφικό έχουν αποτέλεσμα μόνο πάνω στον ξένο. Για να περιγράψει μια πόλη, ένας γηγενής πρέπει να έχει άλλα, βαθύτερα κίνητρα -κίνητρα κάποιου που ταξιδεύει στο παρελθόν και όχι στο χώρο. Το βιβλίο ενός ντόπιου για την πόλη του θα είναι πάντα συνδεδεμένο με τη μνήμη. Ο συγγραφέας δεν σπατάλησε εκεί τη νιότη του για το τίποτα. Ο Σταύρος Σταυρίδης γράφει: "Με τον ίδιο τρόπο η καθημερινή εμπειρία του μπιτολιαρίσματος στο κέντρο της Αθήνας, οι αντεγκλήσεις, η επιθετικότητα, ο εγωισμός κάποιου, η απόγνωση, η παθητικότητα ή η υποχωρητική διάθεση κάποιων άλλων, η επίδειξη του καινούργιου αμαξίου, τα θολά βλέμματα στο τρόλεϊ, τα ταξί σαν ψευδαισθήση και ματαίωση ταυτόχρονα μιας εφήμερης υπεροχής. Όλα αυτά δεν συνθέτουν μια αλληγορία ενός σύγχρονου τρόπου ζωής που όλοι ζουν εναντίον όλων, με την ιεραρχία να διαθλάται σε ψευδαισθήσεις και μεταμφιέσεις που προσπαθούν να την παραβούν ή να εκδιπλώνεται με την ωμή βία μιας αναμέτρησης για την προτεραιότητα;"³ Ο Jean Baudrillard επιμένει ότι οι μάζες φαίνεται ότι αρνούνται να συντελέσουν στη διάσωση του νοήματος μέσα σε μια κοινωνία όπου το ομοίωμα έχει καταργήσει το νόημα. Αναπαράγουν τη λογική του συστήματος, αντανακλώντας στον καθρέφτη το νόημα χωρίς να το απορροφούν.⁴ Έτσι η πόλη μοιάζει να βρίσκεται σε μια κατάσταση νευρικής κρίσης.

Αυτή η πόλη σήμερα δίνει την εντύπωση ότι λειτουργεί πέρα από τον έλεγχο του κράτους και χωρίς σχεδιασμό. Πώς εξηγείται άραγε το παράδοξο της εξαφάνισης της πολεοδομίας τη στιγμή ακριβώς που η αστικοποίηση είναι παντού; Μέχρι πρόσφατα είχαμε αρχιτεκτονική και μόνο αρχιτεκτονική. Με άλλα λόγια, όχι μια αντίληψη της πόλης ως του φυσικού περιβάλλοντος/ τοπίου των κατοίκων, αλλά μια λατρεία του σχεδιαστήριου, συμβατικού ή ηλεκτρονικού. Η ιδέα της μοντέρνας μητρόπολης ήταν, φυσικά βασισμένη σ' αυτήν της πολεοδομίας. Η πολεοδομία, με τη σειρά της, λειτουργεί ως δύναμη

αλλαγής. Στόχος κάθε δύναμης αλλαγής είναι να ανατρέψει την υπάρχουσα τάξη για να την αντικαταστήσει με τη δική της. Όσο πιο οργανωμένη είναι μια κοινωνία, τόσο περισσότερο θα υποχρεώνεται να ξοδέψει κοινωνική ενέργεια προκειμένου να συντηρήσει αυτή την τάξη και τόσο περισσότερο θα της χρειάζεται η τάξη για να παραγάγει αυτή την κοινωνική ενέργεια. Ο Πέτρος Μαρτινίδης γράφει: "Όλες οι πολεοδομικές αρχές του αιώνα μας, αυτές που διαμόρφωσαν τις σύγχρονες πόλεις, καταδικάζονται συλλήβδην ως απάνθρωπες. Τόση τάξη δεν εξυπηρετεί πλέον τη ζωή των πολιτών -την ιστοπεδώνει. Το σύμπαν των πόλεων, αντίθετα από το αστρικό, δεν απαιτεί μια μαθηματική τελειότητα κινήσεων για ν' αντιστέκεται στην εντροπία. Αταξία και ανομοιομορφία, ετερογένεια και αυτοσχεδιασμός, στην ειδική περίπτωση κάθε πόλης, συνιστούν την ιδιαίτερη προσωπικότητά της: ό,τι της δίνει την ταυτότητα μιας ιδιόμορφης 'μητέρας' των πολιτών της (υπερπροστατευτικής ή φιλελεύθερης, αυταρχικής και νευρωσιογόνου ή στοργικής τροφού). Ειδαλλίως, καταντάει μια ουδέτερη κλωσσομηχανή που απλώς λειτουργεί, αδιάφορη προς τα κάθε λογής 'τεκταινόμενα' εντός της."⁵

Εδώ και αρκετά χρόνια η πολεοδομία μοιάζει ανίκανη να αλλάξει τόσο αυτή την προϋπάρχουσα δομή όσο και τη δυναμική της κοινωνίας. Ένα νέο φαινόμενο, οι μητροπόλεις της περιφέρειας, όπως αναπτύχθηκαν ιδιαίτερα από τη δεκαετία του '60 και μετά, έδωσαν μια νέα ερμηνεία της



ΑΓΟΡΑ ΣΤΟ ΛΑΓΚΟΣ, ΝΙΓΗΡΙΑ

σύγχρονης πόλης. Εδώ η πόλη είναι πολύ περισσότερο μια ανεξέλεγκτη δυναμική κατάσταση, όπου οι μονάδες απορροφούνται από το σύνολο. Οι αρχιτέκτονες, οι πολεοδόμοι και το κράτος φαίνονται ανήμποροι να αλλάξουν το παραμικρό. Η πόλη εμφανίζεται πλέον ως ένας ζωντανός οργανισμός ο οποίος αναπτύσσεται ερήμην τόσο των αρχιτεκτόνων όσο και του κράτους. Την άποψη αυτή επιβεβαιώνει, για την Αθήνα, ο αρχιτέκτονας Giorgio Grassi γράφοντας ότι αποτελεί ένα εντυπωσιακό παράδειγμα ανεξέλεγκτης πόλης, με μια σειρά προβλήματα, στην οποία είναι αδύνατον να έχεις το παραμικρό αποτέλεσμα μέσα από τον σχεδιασμό ενός κτιρίου⁶, όπως γράφουν οι Deleuze και De Marco, ένα τέρας, που διαθέτει δυνάμεις χωρίς τέλος και αρχή, που δεν γιγαντώνεται ούτε φθείρεται, αλλά μεταμορφώνεται διαρκώς. Το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης μοιάζει να έχει τη μεγαλύτερη επίδραση στις μητροπόλεις της περιφέρειας και η Αθήνα δεν είναι εξαίρεση.⁷ Ο Robert D. Carlan ξεκινάει το βιβλίο του *Η επερχόμενη αναρχία* με τη διαπίστωση ότι από τα τροπικά δάση του Κονγκό μέχρι τους ουρανοξύστες της Σαγκάης κι

από την παλιά πόλη του Βελιγραδίου μέχρι τις εγκαταστάσεις των εταιρειών υψηλής τεχνολογίας στη Σίλικον Βάλεϊ της Καλιφόρνιας, ο κόσμος αλλάζει. Το συμπέρασμα που συνάγεται από τη μελέτη αυτών των τόσο διαφορετικών περιπτώσεων είναι ότι οι δυνάμεις της αλλαγής εκσυγχρονίζουν ακόμη και τις πιο απομακρυσμένες γωνιές του πλανήτη, παρασύροντας στο πέρασμά τους παραδοσιακούς τρόπους ζωής. Στο βιβλίο του *Η σύγκρουση των πολιτισμών* Samuel P. Huntington υποστηρίζει ότι οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών αυξάνονται. Στην περίπτωση της Αθήνας έχουμε από τη μια πλευρά την επίδραση του μητροπολιτικού πολιτισμού της Δυτικής Ευρώπης και των Η.Π.Α. και από την άλλη, την υποδοχή οικονομικών μεταναστών από χώρες της ανατολικής Ευρώπης, της Ασίας και της Αφρικής -για πρώτη φορά στην ιστορία της ως πρωτεύουσας του νεοελληνικού κράτους. Επόμενο ήταν να προκληθούν μια σειρά ανακατατάξεις στην ίδια τη δομή της πόλης. Η Αθήνα είναι σήμερα μια κοσμοπολίτικη πόλη, εμπειρία πρωτόγνωρη. Ο τουρισμός την έφερνε σε επαφή με επισκέπτες απ' όλο τον κόσμο εδώ και δεκαετίες, όμως από την επιλογή της ως πρωτεύουσας του νέου ελληνικού κράτους παρέμενε σε γενικές γραμμές μια πόλη με ομοιογενή πληθυσμό, πράγμα που αλλάζει σήμερα με ταχύτατους ρυθμούς ώστε να



Ανορθολογικές κατατομές

Η ασυνεχής πόλη
Σε αντίθεση με τη Ρώμη, η οποία εμφανίζεται ως η πόλη της μίανσης, όπου τα διάφορα ιστορικά στρώματα διεισδύουν το ένα στο άλλο, η Αθήνα είναι η πόλη της ρήξης. Η ρηγμάτωση αυτή φτάνει στο απόγειό της στον αρχαιολογικό χώρο της Ακρόπολης, που αρνείται αριστοκρατικά κάθε διάλογο με την κοσμική πόλη, για να συγκροτηθεί καλύτερα ως χώρος της αποκάλυψης.

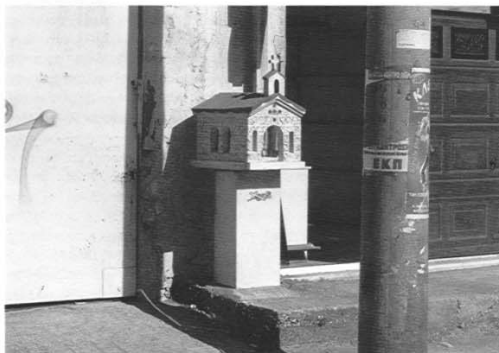
← Η μυθική πόλη και το είδωλό της



Κενοί χώροι

Το έξο, που μοιάζει να έχει εκριζωθεί από έναν άνευ ορίων εξαστισμό, επιστρέφει αφηνιδιαστικά με τη μορφή ασυμπίεστον κενών που ξεπροβάλλουν τυχαία στις πιο πυκνοκατοικημένες ζώνες. Οι μη οικοδομημένοι ή κατεστραμμένοι αυτοί χώροι, ερμητικά κλεισμένοι μέσα στους μεταλλικούς τους τοίχους, συγκροτούν κενά, «άδειους χώρους», είναι το μηδέν πάνω από το οποίο οι αστικές συνέχειες δημιουργούν εκ νέου αλληλουχίες.

← Άνευ κενά στο κέντρο της πόλης



Εκτός κλίμακας

Το υπερμέγεθες συμπαράκειται με το ελάχιστο, οι ρήξεις σε επίπεδο κλίμακας δεν επιτρέπουν τη δημιουργία ενός κοινού μέτρου ανάμεσα στα κτίρια. Ο χώρος αυτός, όπου η μινιατούρα συμπαράκειται με το μνημείο, μπορεί να γίνει κατανοητός ως μια ανάδυσση του βυζαντινού χώρου, που ποτέ δεν ορίζεται ως μήτρα της κοινότητας, αλλά ως έδαφος αντιστικτικά σημαδεμένο με σημεία και σύμβολα.

← Μικροσκοπικό αναθηματικό προσκυντήρι σε βιομηχανική συνοικία.

διαφαίνεται πλέον μια πολυγλωσσία και πολυφυλετικότητα που θυμίζουν τις μητροπόλεις του δυτικού κόσμου. Κατά τη μεταπολεμική περίοδο η Αθήνα κατοικήθηκε από εσωτερικούς μετανάστες, χωρικούς. Για ένα πολύ μεγάλο διάστημα η πλειονότητα των κατοίκων της ελληνικής μητρόπολης δεν μοιραζόταν μια μητροπολιτική κουλτούρα, αλλά μια κουλτούρα του χωριού συμπιεσμένη και παραμορφωμένη απάνθρωπα από την πίεση της ανωνυμίας, του πλήθους, της πυκνότητας της δόμησης και του καυσαερίου. Ο φιλόξενος χωρικός (άλλο ένα κλισέ, όμως...) μεταμορφώθηκε στον αποξενωμένο και συχνά επιθετικό πρωτευουσιάνο. Ο Γ. Καλαντίδης έγραφε για τον προ-πολυεθνικό κάτοικο της Αθήνας: "Ο πολιτισμός του άστεως του είναι ξένος. Η πόλη δεν είναι δική του. Η συμβολή του στον πολιτισμό -ζωή της πόλης- είναι μηδενική ως αρνητική⁸." Από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και μετά μια νέα πλειονότητα γηγενών Αθηναίων πρώτης γενιάς βγήκε στο προσκήνιο, με προφανείς πολιτισμικές συνέπειες στην εικόνα της πόλης. Λίγα χρόνια μετά, αυτή η ομοιογένεια θα εκλείπει για άλλη μια φορά λόγω της έλευσης των μεταναστών, από το εξωτερικό αυτή τη φορά. Για άλλη μια φορά η Αθήνα είναι ξένη για τους κατοίκους (του κέντρου) της και το φαινόμενο του φόβου της Πόλης παίρνει ξανά σάρκα και οστά.

Το παιχνίδι της ανόστροφης όψης

Αντιστροφή του άνω και του κάτω
 Η στήλη υπερρείς δεν υπάρχει πια μπροστά ή πίσω από τις κατοικίες, όπως στην παραδοσιακή οργάνωση, αλλά μπορεί να παρουσιάζεται ως μετέωρη πλατφόρμα που αιωρείται ελεύθερα πάνω από το σπίτι. Η συγκεκριμένη διάταξη έχει, συνεπώς, ως αποτέλεσμα την αντιμετώπιση του ουρανού και του εδάφους ως σημείων αναφοράς.



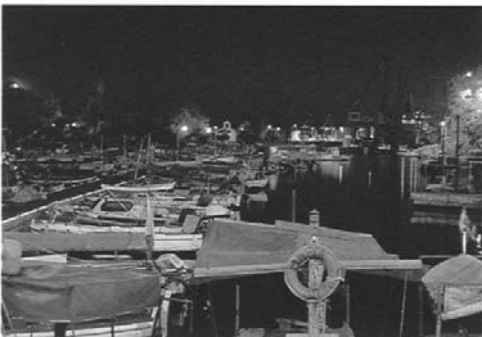
← Υπερβολωμένη αιχμή

Επέκταση της μυχρότητας
 Οι ιδιωτικές σφαίρες μιλούν μη αναστρέψιμα τον δημόσιο χώρο. Οι πιο αξιοσημείωτες εκφορές του εγωισμού αυτού παραμένουν οι καταλισμοί των ταγγάνων, που καταλαμβάνουν παρανόμως τους πιο απροσδόκητους χώρους (πλατείες, αυτοκινητόδρομους, διάκονα) αλλοιώνοντας ακατάπιστα τον χαρακτήρα τους.

← Καταλισμοί ταγγάνων σε δημόσιο χώρο

Το ηλεκτρικό φως
 Το ηλεκτρικό φως που φωτίζει ήδη την αρχιτεκτονική από τα κάτω αποκτά χρώμα και πραγματότητα το σχήμα της μορφής και του χρώματος (σύμφωνα με τη θεωρία του Fernand Léger). Νομιμοποιεί έτσι τις προγενέστερες αντιστροφές αξιών και επιβάλλεται ορεζής ως το φως αναφοράς.

← Ρυθμοί ηλεκτρικών φώτων που οργανώνουν τον αστικό χώρο

Η περίπτωση του Λος Άντζελες έχει γίνει πολλές φορές αντικείμενο κινηματογραφικών σχολιασμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μελλοντολογία του *Blade Runner*: ο συγγραφέας Mike Davis υπογραμμίζει ότι η "γιγάντια καρικατούρα" του σκηνοθέτη Ridley Scott αποτυπώνει τις εθνοκεντρικές φοβίες γύρω από την πολυγλωσσία και τη μανία καταδίωξης.⁹ Στην Αθήνα αυτή η νέα φυλετική και πολιτισμική πολυπλοκότητα έρχεται να λειτουργήσει σε ένα περιβάλλον το οποίο διαφέρει από τις παραδοσιακές μητροπόλεις που υποδέχτηκαν πολυεθνείς μετανάστες όπως το Λονδίνο, το Παρίσι ή το Λος Άντζελες μεταπολεμικά όμως μένει ένα ουσιαστικό ερώτημα: τελικά πού ανήκει σήμερα η Αθήνα;¹⁰ Στη Δύση ή στην Ανατολή; Στο κέντρο ή στην περιφέρεια;

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΓΚΑ

Μόλυνση... Τοξικότητα... Αν γλείφεις το κτίριο για έξι μήνες, θα πεθάνεις.
 ["Pollution... toxicity... If you lick the building for six months, you'll die."]

Frank Gehry, Architecture Review.

Ο Καραγκιόζης, η πρωταγωνιστική φιγούρα του ελληνικού (αλλά και του τουρκικού) θεάτρου σκιών γίνεται σύμβολο του Νεοέλληνα ανθρωπάκου:¹¹ ζει σε παράγκα η οποία βρίσκεται ακριβώς απέναντι από το πολυτελές παλάτι του άρχοντα-βεζίρη ενώ μονίμως σαρκάζει και εξαπατά την εξουσία. Στη δεκαετία του '60 κάποιες σημαντικές ταινίες, όπως η *Μαγική πόλη* του Ν. Κούνδουρου ή η *Συνοικία το Όνειρο* του Αλ. Αλεξανδράκη καταγράφουν την αρχή της μετάβασης της ελληνικής κοινωνίας από την παράγκα στο shopping mall. Ο αρχιτέκτονας Άρης Κωνσταντινίδης παρουσιάζει στη γκαλερί "Δεσμός" φωτογραφίες χειροποίητων κατασκευών στο λεκανοπέδιο της Αττικής. Ο Κωνσταντινίδης αντιπροτείνει τις ψαροταβέρνες-"παράγκες" στις διαμορφώσεις τύπου "Φλόριντα" της παραλίας της Αθήνας. Δεν εισακούεται. Ο γάλλος αρχιτέκτονας Francois Loyer γράφει το 1968: "Έφτασε η στιγμή να γνωρίσουμε όχι μόνο τη Πλάκα, αλλά και το Κολωνάκι, τα Τουρκοβούνια, την Καισαριανή..."¹² Η διανόηση της χώρας ρίχνει μια πρώτη ματιά¹³ στις χειροποίητες κατασκευές κατοίκησης των Αθηναίων την ίδια ώρα που οι νέες αξίες του καταναλωτισμού και της ευμάρειας βρίσκονται προ των πυλών. Σύντομα η νοοτροπία αυτή θα βρεθεί σε πλήρη αντίθεση με τη νέα κατάσταση της κοινωνίας; θα συνεχίσει όμως. Έτσι η ευρηματικότητα και η δημιουργικότητα των κατοίκων πηγαινέι συχνά χέρι χέρι με την αυθαιρεσία.

Στην Αθήνα, εδώ και πολλά χρόνια, ακόμη και σήμερα, ο κάτοικος νιώθει ελεύθερος να χτίσει μόνος το σπίτι του και, αν αυτό έχει ήδη γίνει, να αρχίσει να προσθέτει μια σειρά στοιχεία στον βασικό κορμό του σπιτιού του: γλάστρες, πλαστικά κουτιά, απλωμένα ρούχα, κεραιές τηλεόρασης, θερμοσίφωνες, προσθήκες, κλείσιμο ελεύθερων χώρων, πανωθηκώματα, αναμονές. Μια αντίστοιχη διαδικασία επέκτασης, που όμως αφορά τον δημόσιο χώρο, παρατηρείται σε αυτό που ο Γιάννης Χατζηγάγας αποκαλεί "μεταλλαγμένα περίπτερα". Έτσι η γνωστή μονολιθική ελαφριά κατασκευή διευρύνεται με δυο-τρία ψυγεία νερού, αναψυκτικών, παγωτών και άλλες ευρεισιτεχνίες όπως "η χρησιμοποίηση ενός παρακείμενου δέντρου, όπου με αθώο σε πρώτη ματιά σχοινί κρεμιέται ολοκληρός ο ημερήσιος Τύπος και δημιουργείται ένας "τοίχος" και ένας υμι-υπαίθριος χώρος", με αποτέλεσμα τον τριπλασιασμό της κάτοψης.¹⁴ Στην Αθήνα το ιδιωτικό και το δημόσιο συχνά συμπλέκονται. Σημαντικό ρόλο παίζει επίσης το στοιχείο του εφήμερου: ας θυμηθούμε τις πολιτικές συγκεντρώσεις που αποτέλεσαν το κυρίαρχο αστικό θέαμα των τελευταίων χρόνων, τους πλανόδιους πωλητές, τις λαϊκές αγορές, το θόρυβο και την κίνηση στους δρόμους. Κίνηση που στην Αθήνα μοιάζει να μη σταματάει ποτέ. Κάποτε η γειτονιά ήταν το λιβινγκ ρουμ ολόκληρης της κοινότητας. Σήμερα αυτό τείνει να ισχύει

μόνο στους τσιγγάνικους καταυλισμούς. Εκεί οι άνθρωποι νιώθουν ακόμη το δημόσιο περιβάλλον τόσο δικό τους, τόσο ιδιωτικό, ώστε δεν διστάζουν, όταν νυστάξουν, να κοιμούνται πάνω σε κουρελούδες δίπλα στη λεωφόρο. Συμβολικά, η πλήρης ρήξη του ιδιωτικού και του δημόσιου θα προέκυπτε με την τοποθέτηση της κρεβατοκάμαρας, ακόμη περισσότερο της ερωτικής πράξης δίπλα στη λεωφόρο.

Πριν από το νεοπλουτισμό της νεοελληνικής κοινωνίας, που οδήγησε στον άκρατο καταναλωτισμό της suburbia και των shopping malls, ο κάτοικος ήταν χρήστης και δημιουργός. Παρασκεύαζε ο ίδιος το φαγητό του, κατασκεύαζε τα ρούχα του, κατασκεύαζε το όχημά του, το σπίτι του, ή επενέβαινε πάνω στο έτοιμο προϊόν. Αυτή η διαδικασία λέγεται *customisation*¹⁵ και παραδόξως εξακολουθεί να επιβιώνει στις σύγχρονες καταναλωτικές κοινωνίες, ιδιαίτερα στις Η. Π. Α. Η πόλη της Αθήνας, αγνοώντας ίσως τις διεθνείς τάσεις σ' αυτό το θέμα, συντηρεί ακόμη την ευρηματικότητα των κατοίκων της στις χωρικές κατασκευές. Είναι λογικό εξάλλου: πώς μπορεί ένα αστικό κτίσμα να ανταποκριθεί στις συνεχείς αλλαγές απαιτήσεων μιας μητρόπολης; Το χειροποίητο σπίτι διατηρεί κάτι από την *αύρα* που περιέγραφε ο Benjamin.¹⁶ Η σχέση της έντεχνης αρχιτεκτονικής μ' αυτήν της ιδιοκατασκευής ή της αυθαίρετης δόμησης μοιάζει με τη σχέση της haute cuisine ή των ακριβών εστιατορίων με το απλό σπιτικό φαγητό ή ένα σουβλάκι στο χέρι. Είναι περιττό να παρατηρήσει κανείς ότι συχνά η δεύτερη κατηγορία



ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΣΙΓΓΑΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΟΥ Γ. ΚΑΛΑΙΤΖΗ

ΠΕΡΙΟΧΗ ΣΙΝΤΣΟΥΚΟΥ, ΤΟΚΥΟ.



υπερτερεί σε νοστιμιά ενώ υπολείπεται σε επιτήδευση. Είναι επίσης πολύ γνωστές οι οφειλές του εικαστικού μοντερνισμού στις αρχές του 20ού αιώνα στη λεγόμενη "πρωτόγονη τέχνη". Άραγε, στις high tech μέρες μας, θα μπορούσε να επαναληφθεί μια τέτοια διαδικασία στην αρχιτεκτονική;

Η ΠΟΛΗ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ

Σήμερα βιώνουμε μητροπόλεις στις οποίες η επιδερμίδα δεν είναι πλέον τόσο αρχιτεκτονική (όψη) όσο αναγνώσιμη. Οι διαφημίσεις καλύπτουν την επιφάνεια, ή ακόμη και τη μορφή συνολικά, των κτιρίων βάζοντας στη θέση τους χρώματα, σύμβολα, λέξεις και, κυρίως, πληροφορία. Κατά τη διάρκεια της ημέρας τα διαφημιστικά σύμβολα αναμειγνύονται σχεδόν ισότιμα με τη ζωή της πόλης. Το βράδυ οι διαφημιστικές αφίσες και επιγραφές παίρνουν το πάνω χέρι. Ο Σταύρος Σταυρίδης γράφει αναφερόμενος (και) στην Αθήνα: "Η διαφήμιση εισέβαλε στον δημόσιο χώρο και εγκαταστάθηκε στην καρδιά του σφετεριζόμενη τον ρόλο του δημόσιου μνημείου-ορόσημου. Η παρουσία της στον δημόσιο χώρο όχι μόνο τροποποίησε τη μορφή του αλλά, το πιο σημαντικό, συνέβαλε στη δημιουργία μιας νέας εμπειρίας του δημόσιου χώρου¹⁷." Η Αθήνα μοιράζεται αυτό το χαρακτηριστικό με το Λας Βέγκας, το Τόκιο, το Κάιρο, τη Μουμπάι, μητροπόλεις τόσο του Πρώτου όσο και του Τρίτου Κόσμου, όχι όμως με τις περισσότερες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Η επικράτεια των σημείων της ανάγνωσης ξεφεύγει από τις τεράστιες corporate διαφημιστικές αφίσες προϊόντων, τις πολιτικές καταχωρήσεις και τις επιγραφές των καταστημάτων και απλώνεται στην ευρηματικότητα και τη δημιουργικότητα των κατοίκων, κυρίως των νέων, πάνω σε κάθε τοίχο. Όπως λέει ο Jean Baudrillard τα γκραφίτι δεν λένε τίποτε άλλο από "Λέγομαι τάδε και υπάρχω". Κάνουν μια δωρεάν διαφήμιση της ύπαρξης, δηλαδή κάτι καθόλου διαφορετικό από αυτό που κάνει και η (επίσημη) τέχνη. Έτσι μπαίνουμε και πάλι στην επικράτεια του χειροποίητου και της ευρηματικότητας του κατοίκου. Στην Αθήνα η αναγνωσιμότητα της πόλης επεκτείνεται πέρα από τις όψεις και φθάνει μέχρι τα έγκατα της Γης. Η στρωματογραφία της Αθήνας, πάνω και κάτω από το έδαφος, μοιάζει με αυτή του γνωστού ελληνικού (αλλά και άλλων γειτονικών χωρών) γλυκού, του μπακλαβά. Αρχαιότητες επικαλύπτονται από τη σύγχρονη πόλη σε όλη σχεδόν την επιφάνεια του ιστορικού κέντρου. Η διαφορά έγκειται στο ότι, στην περίπτωση της πόλης, αυτή η στρωματογραφία επιφυλάσσει δυσάρεστες εκπλήξεις όσον αφορά



την οικοδόμηση ή την αξιοποίηση του ακινήτου: αν τολμήσεις να διαρρήξεις την επιφάνεια, θα αποκαλυφθούν (συνήθως ανεπιθύμητα) μυστικά.

ΑΠΟΛΥΤΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ: Η ΚΡΙΤΙΚΗ

Οι πόλεις χτίστηκαν για σένα, είναι πρόθυμες να σε υποδεχτούν. Οι πόρτες των σπιτιών είναι ορθάνοιχτες.... Όχι, όχι εσύ! Μπορείς να του δίνεις, σε ξέρουμε... Επ! Για πού το 'βαλες;
Bertolt Brecht

Έτσι ένα μικρό σαλονάκι με ωραία χρώματα μου μοιάζει με παγωτό σοκολάτα. Παραείναι όμορφο. Δεν έχει να κάνει με την πραγματικότητα. Για μένα η πραγματικότητα είναι πιο σκληρή. Οι άνθρωποι δαγκώνουν ο ένας τον άλλο.¹⁸
Frank Gehry.

Κοιτάζοντας πίσω στον 20ό αιώνα, μένουμε με μια αντιφατική εικόνα των μεγαλουπόλεων, των κεντρικών τόπων της νεωτερικότητας, η ανάπτυξη των οποίων άρχισε κατά τη δεκαετία 1840 -1850. Ο Massimo Cacciari χρησιμοποιεί μπενιαμινικούς όρους για να περιγράψει τη μητρόπολη: Μπροστά στη μητρόπολη και στο εσωτερικό της, η ιδεολογία της πόλης -δηλαδή η δυνατότητα σύνθεσης που υπονοεί η έννοια της *Kultur*- κατακερματίζεται. Καμία *αύρα* δεν μπορεί να επιβιώσει σ' αυτή τη μητρόπολη. Η εξωδυτική μεγαλούπολη είναι σπαρμένη με τα συντρίμια της νεωτερικότητας σε ένα αδέξιο κράμα μοντερνισμού και χαοτικής εξάπλωσης. Αυτή η εικόνα σήμερα, στην αρχή της νέας χιλιετίας, μοιάζει να διαλύεται σε μια προαστιακή ομογενοποίηση και ψηφιακές πόλεις.¹⁹ Η ίδια η έννοια της πόλης βρίσκεται σήμερα σε κίνδυνο.

Μερικά χαρακτηριστικά στιγμιότυπα από την ιστορία αυτής της πόλης είναι η χάραξη της νεοκλασικής πόλης τον 19ο αιώνα, οι προσφυγικές κατοικίες, η αντιπαροχή στην Κυψέλη και το Παγκράτι κατά τη δεκαετία του '60,²⁰ το Φαρ Ουέστ των Σπάτων και του Διονύσου στις μέρες μας. Το 1968 ο Marshall McLuhan έγραφε ότι οι μεγάλες πόλεις του κόσμου έχουν ξεπεραστεί σε τέτοιο βαθμό ώστε θα έχουν το ίδιο τέλος με τη Γέφυρα του Λονδίνου, που δεν κατέρρευσε αλλά είναι προορισμένη να αποσυναρμολογηθεί και να μεταφερθεί στην έπαυλη ενός τεξανού μεγιστάνα. Ο Richard Sennet προσθέτει ότι η είσοδος της προσωπικότητας στον δημόσιο χώρο του 19ου αιώνα προετοίμασε το έδαφος για την κοινωνία της οικειότητας.²¹ Η έννοια της πόλης γνωρίζει σήμερα στη μεγαλύτερη κρίση από την εποχή του δυτικού

Μεσαίωνα. Ο μεγαλύτερος κίνδυνος θα μπορούσε να είναι η αντικατάσταση τόσο του κέντρου της πόλης ως τόπου συνάντησης των πολιτών, όσο και της γειτονιάς ως μικροκλίμακας από μια επερχόμενη προαστιοποίηση. Το φαινόμενο ενισχύεται από την ενίσχυση της ιδιωτικότητας και του *cocooning*, σε συνδυασμό με την επίτευξη του Παγκόσμιου Χωριού που προφήτεψε ο McLuhan, τα media, τις τηλεπικοινωνίες και το διαδίκτυο. Ήρθε λοιπόν το τέλος της δημόσιας ζωής και των πόλεων; Η παράδοση του *theatrum mundi* εξομοιώνει την κοινωνία με το θέατρο, στη σημερινή κατάσταση των πραγμάτων η κοινωνία και η πόλη μοιάζουν περισσότερο με τα ξενοδοχεία-κάψουλες στο Τόκυο: Ο καθένας είναι κλεισμένος στη δική του κάψουλα βλέποντας τηλεόραση.

ΤΟ ΚΟΙΝΟΤΟΠΟ: Η ΓΟΗΤΕΙΑ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΣ

I like boring things.

Andy Warhol

Ένα στοιχείο που πρέπει να λάβει κανείς υπόψη είναι ότι με την πρωτοφανή διόγκωση των μητροπόλεων, ιδιαίτερα αυτών της περιφέρειας,²² η πόλη μεταμορφώνεται σε μια οντότητα με μια περιπλοκότητα άγνωστη μέχρι τώρα. Σ' αυτή τη νέα κατάσταση τα παραδοσιακά συστατικά των πόλεων, όπως για παράδειγμα τα κτίρια και οι δημόσιοι χώροι, συνήθως επισκιάζονται και αποχρωματίζονται από τη σημασία των υπερδομών και των δικτύων. Μιλώντας για την Αθήνα, μοιάζει πολύ δύσκολο να μιλήσει κανείς για αρχιτεκτονική, για κτίριο, ενώ οι υπερδομές και τα δίκτυα βρίσκονται περισσότερο στο στάδιο της κατασκευής παρά σε μια οργανική διάταξη. Αντίθετα, φαίνεται ότι εδώ η ίδια η πόλη πρωταγωνιστεί χωρίς να αφήνει περιθώριο για δεύτερους ρόλους. Η ίδια η πόλη είναι ένα θέαμα τόσο έντονο και περίπλοκο, έστω και αν απέχει από τα αισθητικά πρότυπα, ώστε η παρέμβαση μεμονωμένων ατόμων στην κατασκευή της να μοιάζει άτοπη. Ο Γιώργος Τζιτζιλιάκης, σε ένα κείμενό του με αφορμή μια μεγάλη έκθεση για την ελληνική αρχιτεκτονική στο εξωτερικό γράφει ότι, παρόμοια με ένα φαινόμενο που οι ψυχαναλυτές ονομάζουν "αυτόματα επανάληψη", καταλήγουμε σε μια νέα, τροποποιημένη αντίληψη για την ελληνική αρχιτεκτονική, αυτήν της μετάβασης από το αρχιτεκτονικό αντικείμενο στην πόλη.²³ Το ενδιαφέρον για την ίδια την πόλη, όχι ως γήπεδο για την παρέμβαση των αρχιτεκτόνων, των πολεοδομών και της πολιτείας, αλλά ως πλαίσιο της ζωής των κατοίκων της, συμπίπτει με ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τον ρεαλισμό και τη ντοκιμαντερίστικη λογική στην εικαστική δραστηριότητα. Η επίδραση της απόλυτης κυριαρχίας του στυλ όπως πέρασε μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Wallpaper*, φαίνεται να υποχωρεί. Δεν είναι πολύ διαφορετικό από αυτό που γράφει ο Paul Virilio: η κρίση των μεγάλων αφηγήσεων προς όφελος των μικροαφηγήσεων αποκαλύπτει τελικά την κρίση της αφήγησης τόσο του "μεγάλου" όσο και του "μικρού".²⁴

Το ενδιαφέρον σήμερα στρέφεται στους "Αληθινούς Ανθρώπους" (Real People). Τελευταία αυτή η τάση εκφράστηκε στην έκθεση Documenta 1, αλλά είχε ήδη αρχίσει να διαφαίνεται νωρίτερα από το έργο των εικαστικών καλλιτεχνών Johan Grimonprez (ντοκιμαντέρ για την ιστορία της αεροπειρατείας-πολύ πριν από την 11η Σεπτεμβρίου) και Richard Billingham (σκληρές σκηνές από τη ζωή μιας εργατικής οικογένειας), μεταξύ άλλων, μέχρι τον ψευδο-ρεαλισμό της απρόσμενα επιτυχημένης ταινίας *Blair Witch Project*. Στην Αθήνα ο φωτογράφος Νίκος Παναγιωτόπουλος καταγράφει ψυχρά μια πόλη ως πληροφορία. Φαίνεται ότι η ο κορεσμός από την αποθέωση του *Δημιουργού και του Έργου του*, μαζί με την αμφισβήτηση του *fiction*, οδηγεί σε μια ανάγκη για περισσότερη *Αλήθεια*. Άλλωστε ποια τέχνη και ποιά φαντασία μπορεί να ξεπεράσει γεγονότα όπως το Ολοκαύτωμα ή τα γεγονότα της 11ης Σεπτεμβρίου 2001; Όμως ήδη από την εποχή του

Πλάτωνα και της πρώτης Ουτοπίας στην ιστορία υπάρχουν τα σπέρματα της ανατροπής της από τον ρεαλισμό. Ο Σωκράτης ανακεφαλαιώνει στον πρόλογο του *Τίμαιου* την περιγραφή της ιδανικής *Πολιτείας* (η οποία είχε αναπτυχθεί στο ομώνυμο βιβλίο του Πλάτωνα) και δηλώνει ότι αισθάνεται κορεσμένος από τη διαδρομή του στον κόσμο της θεωρίας από τους συνομιλητές του να δώσουν νέα δυναμική στις ιδέες του, να κάνουν την ιδανική πολιτεία του πιο πραγματική. Αλλά και ο Θερβάντες γράφει ότι οι επινοημένες ιστορίες είναι καλές μόνον όταν είναι κοντά στην αλήθεια ή έχουν την επίφαση της, αλλά οι αληθείες είναι τόσο καλύτερες όσο είναι *αληθινότερες*.²⁵

Βέβαια η ιστορία μάς διδάσκει ότι πολλές φορές η ίδια η έννοια της αλήθειας είναι περισσότερο ψευδής από την άρνησή της, όπως μας υπενθυμίζει η φράση του William Burroughs "Τίποτε δεν είναι αληθινό, όλα επιτρέπονται", όμως ο ουμανιστικός χαρακτήρας αυτής της τάσης ασφαλώς συμπίπτει με μια νέα ανάγκη για εστίαση στον κάτοικο της πόλης. Η "ντοκουμαντερίστικη" ματιά απέχει αρκετά από το να είναι "αντικειμενική" αλλά έχει ήδη διανύσει τεράστια απόσταση από τον άκρατο υποκειμενισμό του fiction. Φυσικά κάτι τέτοιο δεν είναι καινούργιο για την αρχιτεκτονική σκέψη. Χάρη στον Camillo Site, στα τέλη του 19ου αιώνα, οι πολεοδόμοι έθεσαν ως κοινωνικό στόχο την




☛ **Το αυθόρμητο**

Ισκή αρχιτεκτονική
Τα νέα κτίρια δεν παρουσιάζονται ποτέ ως κατασκευές εκ του μη όντος, αλλά εξαπλώνονται όπως ακριβώς οι τελευταίες μεγάλες εσβολές, οι εσβολές των νών, που διαπερνούν και αναπτύσσονται ορμητικά στους οργανισμούς υποδοχής. Όπως στην κυβιστική ζωγραφική ή στην αερογραφία, η διάκριση ανάμεσα στο φόντο και τη μορφή, ανάμεσα στον διάκοσμο και το σχήμα, δεν υπάρχει πια.



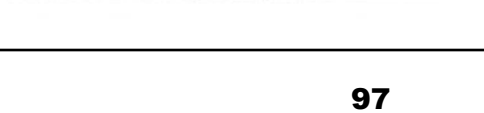
☛ **Παρασιτική κατασκευή**

Στηγμιότυπα
Με τον ίδιο τρόπο που πετούν οι χαρταετοί, κατά το έθιμο, και δίνουν ζωή στον ουρανό της Καθαράς Δευτέρας, κάποιες άλλες μεταμορφώσεις, που λειτουργούν ως αφηνίδες ακρήζας, ως δερματικές ασθένειες που εμφανίζονται το ίδιο γρήγορα όπως είχαν εμφανιστεί, μετασχηματίζουν τυχαία τις προσόψεις ή τους δημόσιους χώρους.



☛ **Χώροι εν αναμονή**

Τα ημιτελή δώματα με τις σιδηροναμαστές πιστοποιούν ότι η ανάπτυξη της πόλης δεν πραγματοποιείται πλέον οριζοντίως, αλλά καθέτως: μιμείται την ανοήσια κίνηση των φυτών που έλκονται ακατανίκητα από το φως. Ο οίκος δεν θεωρείται πλέον με τον καρτεσιανό όρο της έκτασης, αλλά με τον μετρετικό όρο της ενέργειας, που υλοποιεί μέσα σε έναν αυθόρμητο πραγματισμό τα θεωρητικά σχέδια της οργανικής και μεταβολιστικής προτοπορίας, ώστε να προάγει μια κατάστασι αέναης ανολοκλήρωσμέτητας.



☛ **Δώμα με σιδηροναμαστές**

οικοδόμηση ή τη διατήρηση μιας κοινοτικής περιοχής στην πόλη. Ο Sitte ήταν ο πρωτοπόρος μιας σειράς πολεοδόμων που αμφισβήτησαν τον μνημειακής κλίμακας σχεδιασμό του Παρισιού από τον βαρόνο Haussman. Οι ιδέες του Haussman βασίζονταν στην ομογενοποίηση, μια παράδοση ομοιότητα με τα μοντερνιστικά πολεοδομικά οράματα της Μπραζίλια του Lucio Costa, αλλά και του Bauhaus. Ο Sitte υποστήριξε την επιστροφή στην απλότητα του όψιμου Μεσαίωνα, έτσι ώστε οι άνθρωποι να καταφέρουν να βρουν αυτού του είδους την επαφή που κάνει τον πολιτισμό της πόλης πολύτιμο: με άλλα λόγια να σπρώξουν τον πολιτισμό της πόλης προς την αγορά (forum), την επικοινωνία του πλήθους και τον συγχρωτισμό των πολιτών. Παρόμοιες είναι οι προτάσεις της Unitary Urbanism, ενός κλάδου της Καταστασιακής Διεθνούς η οποία δεν είναι μια (ακόμη) πολεοδομική μέθοδος αλλά μια κριτική της πολεοδομίας, με τον ίδιο τρόπο που η καταστασιακή πειραματική τέχνη είναι μια κριτική της τέχνης και η κοινωνιολογία έρευνα θα έπρεπε να είναι μια κριτική της κοινωνιολογίας.²⁶ Οι U.N. αντιλαμβάνονται το περιβάλλον της πόλης ως έναν χώρο παιχνιδιού στο οποίο συμμετέχουν όλοι, κάτι δηλαδή που βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με το πολυτελές cocooning στον πολιτισμό της Suburbia. Ο Sennet υπενθυμίζει ότι σε περιόδους εξαντισμού της δημόσιας ζωής, η σχέση ανάμεσα σε συμμετοχική δράση και συλλογική ταυτότητα διαλύεται. Αφού οι άνθρωποι δεν συνομιλούν στον δρόμο, πώς να ξέρουν ποιος είναι στην ομάδα;²⁷ Η Αθήνα όπως και οι περισσότερες μητροπόλεις του κόσμου κινδυνεύει από την αντικατάσταση του δημόσιου χαρακτήρα από εκατομμύρια ιδιωτικότητες. Σε αντίθεση όμως με πολλές μητροπόλεις του βορείου ημισφαιρίου, διατηρεί μια φαινομενικά χαοτική δομή, που αφήνει χώρο στη συμμετοχή του κατοίκου, την ιδιωτική αυθαιρεσία αλλά και την πρωτοβουλία.

Ο Robert Venturi, μιλώντας για το Λας Βέγκας, δηλώνει ότι προτιμάει το "άσχημο" και το "συνηθισμένο" από το "ηρωικό" και το "πρωτότυπο".²⁸ Παρότι φαινομενικά αυτή η υπεράσπιση της λαϊκής αστικής αρχιτεκτονικής θα μπορούσε κάλλιστα να ισχύει και για την Αθήνα, η ελληνική πρωτεύουσα δεν στερείται "χειροποίητων" αρχιτεκτονικών στιγμών μεγάλης πρωτοτυπίας. Τελικά όμως η Αθήνα είναι μια *άσχημη* πόλη; Το 1994 ο ψυχαναλυτής Marc Cousins προτείνει μια ανάλυση της κατάστασης του άσχημου. Η ασχήμια δεν είναι μια κατηγορία η οποία εξαρτάται από την ομορφιά, δεν είναι απλώς το αντίθετό της: *ιδιαιτερότητα, ατύχημα*.²⁹ Ένα αντικείμενο είναι άσχημο επειδή είναι σε λάθος θέση. Ας πάρουμε για παράδειγμα το Πέραμα: αν βρισκόταν σε ένα νησί των Κυκλάδων, θα ήταν σχεδόν "γραφικό" και "πανέμορφο", όντας στην περιφέρεια του λιμανιού του Πειραιά, στη ναυπηγοεπισκευαστική ζώνη, μοιάζει με παράσιτο στο "υγιές" σώμα της πόλης, τη δημόσια εικόνα της. Ο Aldo Rossi γράφει για την Αθήνα ότι η ομορφιά της Αθήνας έγκειται, κυρίως, στο ότι αδυνατεί κανείς να την ορίσει.³⁰ Η Αθήνα βρίσκεται σήμερα σε ένα μεταίχμιο. Τεράστιες, πραγματικά μητροπολιτικές, υπερδομές χτίζονται παράλληλα με έναν νέο προαστιακό πολιτισμό της αφθονίας. Όμως η συνύπαρξη συνεχίζεται και μάλλον θα συνεχίζεται για καιρό ακόμη. Όσο θα συμβαίνει αυτό, είναι βέβαιο ότι η Αθήνα δεν κινδυνεύει να γίνει βαρετή.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 W. Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", Illuminations, επιμ. Hannah Arendt, New York, Schocken Books, 1969, σ. 257.
- 2 Π. Μαρτινίδης Μεσιτείες του ορατού, Αθήνα, Νεφέλη, 1997, σ. 279.
- 3 Στ. Σταυρίδης, Διαφήμιση και το νόημα του χώρου, Αθήνα, Στάχυ, 1996, σ. 188.
- 4 J. Baudrillard, In the Shadow of the Silent Majorities, Semiotext(e), New York, 1983, σ. 108.
- 5 Μαρτινίδης, ό.π., σ. 160-1.
- 6 G. Grassi στο Πρόγραμμα Ηρακλής, δέκα σχέδια για την ελληνική πόλη, επιμ. M. Cassia, Δ. Καρύδης, Αθήνα, 1997, σ. 223. Επίσης στο: G. Grassi, Κείμενα για την Αρχιτεκτονική, μτφρ. Κ. Πατέστος, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 11.
- 7 Ανεξάρτητα από το αν πράγματι ανήκει στην περιφέρεια ή όχι.
- 8 Γ. Καλαντίδης, "Α-σήμαντη πόλη", Ένα Όραμα για την Αθήνα, Ελεύθερες Τοποθετήσεις, ΤΕΕ, 1996, σ. 76.
- 9 M. Davis, Πέρα από το Blade Runner: Αστικός Έλεγχος -Η οικολογία του φόβου, μτφρ. Γ. Χαραλαμπίδης, επιμ. Σ. Κωτσόπουλος, Αθήνα, Futura, 1998, σ. 70.
- 10 Στο παρελθόν κανείς δεν τολμούσε να αμφισβητήσει την περιφερειακή της θέση, σήμερα όμως η θέση της στην ενωμένη Ευρώπη και η ανάληψη της Ολυμπιάδας συνάδουν με μια σειρά πολιτισμικών αλλαγών που θέλουν να παρουσιάσουν μια καινούργια εικόνα του Έλληνα, της Αθήνας και της Ελλάδας γενικότερα.
- 11 Μια ανάλογη ταύτιση θα συμβεί μια μόνο φορά στη μεταπολεμική ιστορία, στην περίπτωση των ταινιών του Θανάση Βέγγου.
- 12 Fr. Loyer, "Κριτική της σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής", Αρχιτεκτονικά Θέματα, 2/1968, σ. 35.
- 13 Αν και οι ρίζες αυτής της "ανακάλυψης" θα πρέπει να βρίσκονται στο ενδιαφέρον για το λαϊκό στοιχείο που επέδειξαν ο Δ. Πικιώνης, ο Αρ. Ζάχος, ο Γ. Τσαρούχης, ο Ν. Χατζηκυριακός-Γκίκας και άλλοι διανοούμενοι της λεγόμενης γενιάς του '30 για το λαϊκό στοιχείο.
- 14 Γ. Χατζηγώγας, Αρχιτεκτονικές ιστορίες καθημερινής τρέλλας, Θεσσαλονίκη, Universal Studio Press, 1999, σ. 16.
- 15 Η λέξη δεν μεταφράζεται στην ελληνική γλώσσα.
- 16 Βλ. W. Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Illuminations, μτφρ. H. Zohn, London, Fontana, 1992.
- 17 Σταυρίδης, ό.π.
- 18 Fr. Gehry, Frank Gehry: Buildings and Projects, New York, Rizzoli International, 1988.
- 19 J. Schloer, "How Urban Culture was saved in the Levant", Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis, London, Tate Publishing, 2001, σ. 251.
- 20 Βλ. Δ. Φιλππίδης, Πολεοδομία και παραπολεοδομία, σ' αυτή την έκδοση.
- 21 R. Sennet, Η τυραννία της οικειότητας, μτφρ. Γ. Μέρτικας, Αθήνα, Νεφέλη, 1999, σ. 289.
- 22 Το Μέξικο Σίτυ έχει σήμερα πάνω από 20.000.000 κατοίκους, η Μουμπάι 15.000.000 και το Λάγκος 13.000.000.
- 23 Y. Tzirtzilakis, "Belated Neighbour or Familiar Stranger? Positioning the Modes for the Reception of Greek Architecture", Greece: 20th Century Architecture, επιμ. Savas Condaratos/Wilfried Wang, Deutsches Architektur Museum/Hellenic Institute of Architecture, 1999, σ. 102.
- 24 Βλ. P. Virilio, L' Espace Critique, Paris, Christian Bourgeois, 1984.
- 25 Π. Μαρτινίδης, Παιχνίδια Μνήμης, Αθήνα: Νεφέλη, 2001, σ. 62.
- 26 „, "Unitary Urbanism at the End of the 1950s", On the Passage of a Few People through a rather brief moment in time: the Situationist International 1967-1972, επιμ. El. Sussman, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, σ. 143-4.
- 27 Sennet, σ. 285.
- 28 R. Venturi, D. Scott Brown, St. Izenour, Learning from Las Vegas, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1972, σ. 128.
- 29 M. Cousins, "The Ugly", AA Files, 28, φθινόπωρο 1994, σ. 61-4.
- 30 Tzirtzilakis, ό.π., σ. 106.



Παναγιώτης Τουρνικιώτης
Φράχτες και άλματα στην ελληνική αστική
κουλτούρα του '70

Για εκείνους που κατασκευάζουν ακόμα συνεκτικά πυκνώματα έκφρασης στο χώρο των τεχνών, οι δεκαετίες αποτελούν μια από τις μικρότερες μονάδες χρόνου με εσωτερική ενότητα. Στην περίπτωση αυτή, τα μεσαία χρόνια της δεκαετίας αναδεικνύουν συνήθως την κορύφωση μιας κοινής συνισταμένης. Τα δεδομένα της πολιτικής ιστορίας του τόπου μας, έτσι όπως συναντήθηκαν με τις διεθνείς συγκυρίες, τοποθέτησαν στη μέση της δεκαετίας του '70 το πέρασμα από τη δικτατορία στη μεταπολίτευση και στα άκρα δύο ισαπέχουσες καταστάσεις. Το σημαντικότερο αίτημα που χαρακτήρισε αυτό το μέσο και συνέδεσε τα άκρα είναι το αίτημα της *αλλαγής*, που εκφράστηκε ανάλογα στο χώρο της πολιτικής και της αρχιτεκτονικής. Με άλλα λόγια, το κύριο θέμα της ενότητας που μας απασχολεί είναι μια μεγάλη αντίθεση. Μιλώντας για τη δεκαετία αυτή, η οποία περιλαμβάνει τα χρόνια των σπουδών μου, θα επιχειρήσω να μετρήσω διαφορές που ενώνουν και χωρίζουν τα άκρα της.

Η αρχή της δεκαετίας του '70 γνώρισε μια μεγάλη οικοδομική έκρηξη χάρη σε νόμους και διατάξεις που καλλιέργησαν την οικοδομική και άρα οικονομική ευδαιμονία των Ελλήνων, επιτρέποντας περισσότερους ορόφους, υψηλότερα κτίρια, μεγαλύτερη εκμετάλλευση του εδάφους, και την αντίστοιχη βεβαίως συσσώρευση για κοινωνικά στρώματα που είχαν ζήσει με πολλές στερήσεις και επιχειρηματίες που δεν είχαν λόγο αναστολής. Στην Αθήνα και έξω από αυτήν ξεφύτρωσαν αμέσως πολυώροφα κτίρια κατοικίας και εργασίας, και ξενοδοχεία, δηλώνοντας emphaticά την έπαρση του ιδιωτικού συμφέροντος σε πείσμα της συλλογικής συνείδησης.¹ Στην ίδια δεκαετία του '70, που υποσχέθηκε αφειδώς ευμάρεια στους μικροαστούς, οι συνοικίες της Αθήνας ζούσαν ακόμη την εμπειρία του χωματόδρομου, τις διαρκείς κατεδαφίσεις των παλιών σπιτιών που οι κάτοικοι είχαν δώσει με καμάρι για να γίνουν πολυκατοικίες, και ένα παλιό αλλά ζωντανό εμπορικό κέντρο που βίωνε τις τελευταίες αναλαμπές της προ-μεταμοντέρνας εκμετάλλευσης του



αστικού χώρου, με εμπορικές και βιοτεχνικές δραστηριότητες μαζί.

Την ίδια ακριβώς περίοδο αλλά σε διαφορετική κατεύθυνση μεγάλωνε το ενδιαφέρον των αρχιτεκτόνων, των πολεοδόμων και άλλων γενικότερα «ενημερωμένων» πολιτών για τα προβλήματα της αυθαίρετης δόμησης, για τους παραδοσιακούς οικισμούς και τα ιστορικά κέντρα. Η προοδευτική και η συντηρητική σκέψη, η αριστερά και η δεξιά, συναντήθηκαν και συχνά συμπορεύθηκαν, τα χρόνια εκείνα, σε μια κοινή αντιδικτατορική και γενικότερα αντιαυταρχική στάση. Στο ευρύτερο αυτό περιβάλλον ο αυθαίρετος οικισμός του Περάματος αποτελούσε ένα χαρακτηριστικό δείγμα αστικής συγκρότησης του χώρου και ένα πραγματικό μάθημα αρχιτεκτονικής. Μπορούσε να εκφράσει το όραμα και το πρόβλημα της κατοικίας των οικονομικά ασθενέστερων κοινωνικών τάξεων προτείνοντας μια αρχιτεκτονική που ήταν χτισμένη χωρίς αρχιτέκτονες, που ήταν εκτός νόμου και άρα ήταν έξω από το νόμο «εκείνου» του κράτους, αποτελώντας δύναμη πράξης αντίστασης. Η αρχιτεκτονική αυτή ήταν μοντέρνα ως το κόκκαλο αν τη δούμε από την κοινωνική πλευρά του μοντέρνου, που ήταν πάντα μια από τις σημαντικότερες παραμέτρους του. Ήταν η μοντέρνα αρχιτεκτονική των *πραγματικών αναγκών*, δηλαδή του ελάχιστου αναγκαίου χώρου με τη μέγιστη εργονομική διάταξη, χωρίς κανένα στοιχείο να υπερβαίνει την «αλήθεια» των υλικών και των κατασκευαστικών τεχνικών, δίχως τη ρητορική των μορφών και του καλού γούστου που αρμόζει στην αστική τάξη. Μικρά καλύβια από ξύλο, σε συνέχεια του ιδανικού *cabanon*, και άλλα μεγαλύτερα από τσιμεντόλιθο ή σκελετό σπλισμένου σκυροδέματος, τοποθετημένα ελεύθερα στο έδαφος με κριτήριο τον ήλιο, τη θέα και την πρόσβαση. Στο Πέραμα συναντήθηκε ο μόχθος με το δίκιο, και ξαναγεννήθηκε η αρχιτεκτονική των «καλών ανθρώπων», που ήταν πράξη αντίστασης και μάθημα ταυτόχρονα. Βρεθήκαμε εκεί ως σπουδαστές μαζί με τους δασκάλους μας, αναζητήσαμε



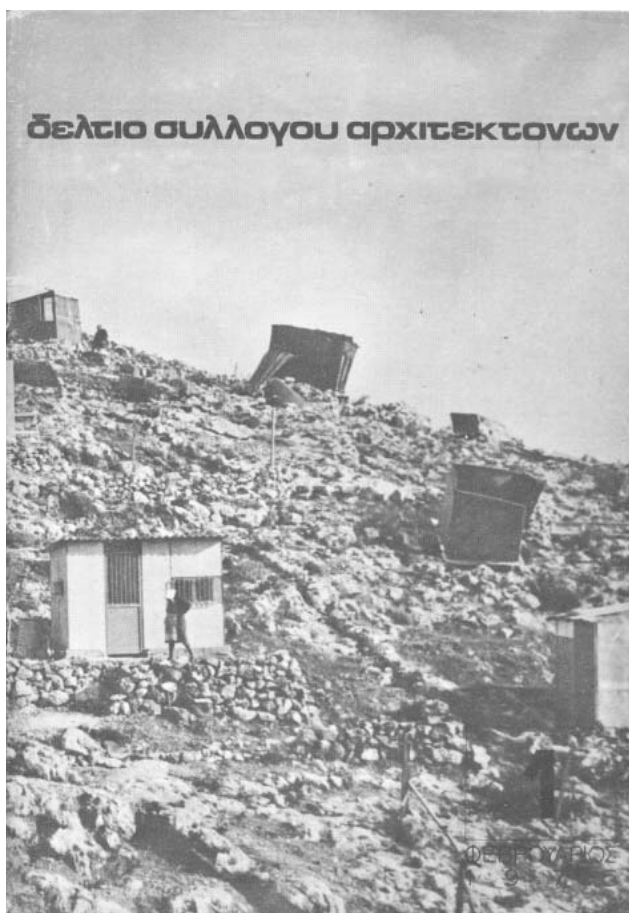
αιτίες και λύσεις, αναγνωρίσαμε αντιθέσεις, κοινωνικές, οικονομικές και αρχιτεκτονικές, δώσαμε πραγματική διάσταση στην αμφισβήτηση της εποχής μας.

Το Πέραμα ήταν εξώφυλλο στο *Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων* τον πρώτο ελεύθερο Φεβρουάριο του 1975. Ήταν μια σημαία που είχε ρίζες στην πολιτική ερμηνεία του ζητήματος της κατοικίας και στην αντίστοιχα πολιτική ερμηνεία της αρχιτεκτονικής παιδείας και πρακτικής.² Ξαναδιαβάζοντας σήμερα εκείνο το αφιέρωμα στην αυθαίρετη δόμηση

διαβάζουμε τον κριτικό λόγο των αρχών της δεκαετίας του 70. Ο Δημήτρης Εμμανουήλ μιλάει για ένα σημείο συνάντησης του αντικαπιταλισμού με την αυτονομία: «Στις παρυφές της πόλης δημιουργήθηκε ... μια λαϊκή κουλτούρα εσωστρεφής, όπου το σπίτι υλοποιούσε λειτουργικότητα (χρήση) και όχι εμπορευματικότητα (συναλλαγή), ιδιοκτησία φυσική και απαλλαγμένη από καπιταλιστικές διασυνδέσεις.... Τα αυθαίρετα ήταν αυτόνομα – ακόμη περισσότερο, γιατί ήταν αυτόνομα και από κρατικούς-επαγγελματικούς ελέγχους.»³ Ο Αριστείδης Ρωμανός υποστηρίζει πως «η αυθαίρετη δόμηση» δεν πρέπει «να νοηθεί ... σαν ένα αρνητικό φαινόμενο αλλά, ίσως, σαν το πιο θετικό στοιχείο στον τομέα της φθηνής

κατοικίας στην μεταπολεμική Ελλάδα.»⁴ Και η Μαρία Μαντουβάλου γενικεύει το περιεχόμενο της αυθαιρεσίας στο Πέραμα υποστηρίζοντας πως «απέναντι στην 'νομιμότητα' μιας κρατικής πολιτικής που προωθεί διαδικασίες ανάπτυξης συνυφασμένες με προβλήματα κοινωνικής ανισότητας όπως το πρόβλημα της στέγης, αντιπαράκειται η 'νομιμότητα' των διεκδικήσεων των στοιχειωδών μέσων ύπαρξης.»⁵ Το θέμα ήταν εξαιρετικά πολιτικό αλλά με μια έννοια που έθετε επίμονα στο τραπέζι το κοινωνικό δικαίωμα της λειτουργικότητας και της *minimumexistenz*.

Δεν βρισκόταν σε πολύ μεγάλη απόσταση ο Άρης Κωνσταντινίδης, που έγραφε το 1972, στα «Δοχεία ζωής, ή το πρόβλημα για μian



αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική», πως «ό,τι έχει ανάγκη και θέλει ο ένας, το άτομο, το ίδιο να το έχουνε ανάγκη και να το θέλουνε όλοι», φέρνοντας για παράδειγμα τα σπίτια των προσφυγικών συνοικισμών της Καισαριανής και της Κοκκινιάς, δηλαδή τα ανώνυμα έργα απλών ανθρώπων που κατασκεύαζαν «αυτό που πραγματικά τους χρειαζότανε (η ανάγκη γεννάει την καλή μορφή)»⁶ Μέσα από την άμεση αναφορά στον *Οικονομικό* του Ξενοφώντα, και άρα εμμέσως στον Σωκράτη («τα οικήματα ωκοδόμηται ... όπως αγγεία»⁷), ο Κωνσταντινίδης επανέφερε το πρόβλημα της θεωρίας του ελαχίστου και ικανού στη μοντέρνα αρχιτεκτονική ως πρόβλημα οικονομίας και αισθητικής που το έλυσε η μαγική συνάντηση του «αυθαίρετου» με το «παραδοσιακό» στη συνισταμένη της ανώνυμης δράσης: «ό,τι πασχίζουμε να

κάνουμε κι εμείς σήμερα όταν διακηρύττουμε πως η αρχιτεκτονική οφείλει να χτίζει δοχεία ζωής ... βλέπουμε να υπάρχει κιάλας στην ανώνυμη αρχιτεκτονική μας 'παράδοση' (και 'παράδοση' σημαίνει να είσαι πάντα σύγχρονος) όσο και στην κάθε ανώνυμη δράση, στον κάθε τόπο, στην κάθε εποχή.»⁸ Το σημαντικότερο ζήτημα που αναδεικνύεται από αυτή την ερμηνεία είναι η τριπλή συνάντηση του ορθολογικά μοντέρνου με το αυθαίρετο και το παραδοσιακό. Στην άλλη όχθη του ίδιου ποταμού βρισκόταν πράγματι, στην ίδια δεκαετία του 70, το ανερχόμενο ενδιαφέρον για τον παραδοσιακό πολιτισμό και την ανώνυμη ιστορική κληρονομιά, δηλαδή η επίκληση της ντόπιας ιστορίας της αρχιτεκτονικής χωρίς το ένδυμα της κλασικής αναφοράς, που είχε άτεχνα στηριζεί η δικτατορική ιδεολογία του παρελθόντος.

Το ενδιαφέρον για την ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική ήταν βεβαίως παλιότερο αλλά στη δεκαετία του '70 επέστρεψε σε όλα τα επίπεδα ως επίκληση μιας συνολικής αυτογενούς αντίληψης για τη ζωή και την αρχιτεκτονική, που άγγιξε τα ρούχα, τα τραγούδια και το πνεύμα της αρχιτεκτονικής.⁹ Η αστική κουλτούρα ενδιαφέρθηκε για τα ξεχασμένα αγροτικά χωριά που εγκαταλείπονταν από τους κατοίκους τους, και αφού τα ονόμασε «παραδοσιακούς οικισμούς», τα έθεσε υπό την προστασία του νόμου και όρισε προδιαγραφές τουριστικής εκμετάλλευσης του θεάματός τους. Η Σαντορίνη, η Σίφνος, η Αμοργός αποτελούσαν μάθημα για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική που αναζητούσε τρόπους για να χτίσει μέσα στις πόλεις ένα ανθρώπινο αύριο με ειλικρινείς κοινωνικές σχέσεις. Βρεθήκαμε πάλι εκεί ως σπουδαστές, μαζί με τους ίδιους και με άλλους δασκάλους, αναζητήσαμε πάλι αιτίες και αναγνωρίσαμε σχέσεις, που ήταν ταυτόχρονα οικονομικές, κοινωνικές και αρχιτεκτονικές, δίνοντας μια διάσταση αγνή και ανώνυμη παράδοσης στα αληθινά προβλήματα της εποχής μας. Παράλληλα είχε ξεσπάσει η συμπάθεια για τα λαϊκά νεοκλασικά της Αθήνας και άλλων πολεων του 19^{ου} αιώνα, για τις παλιές γειτονίες με

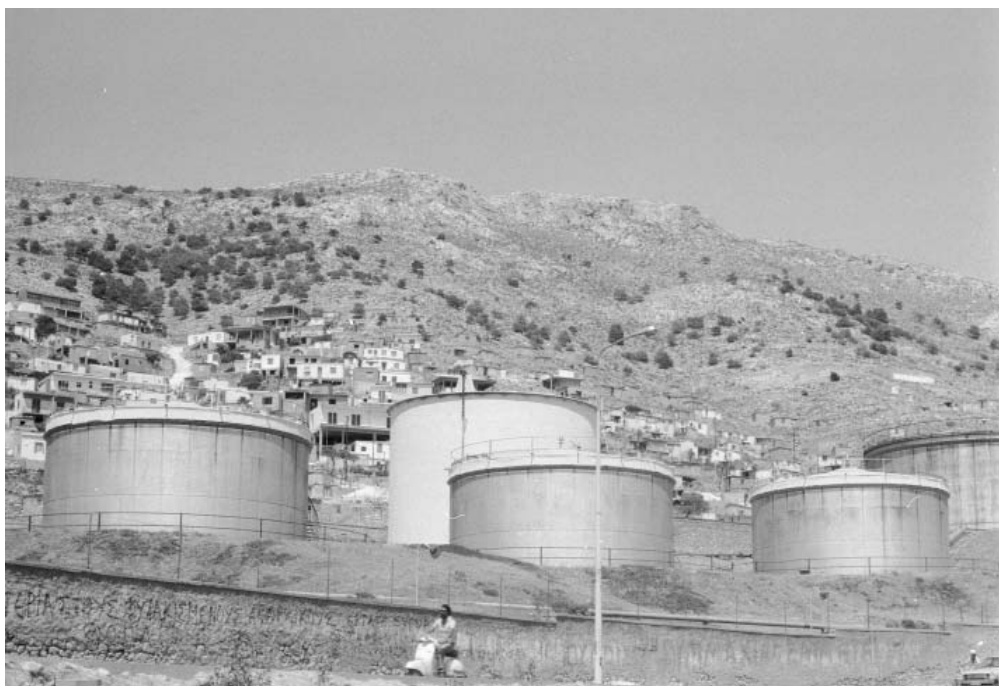
τα στενά δρομάκια που έπρεπε να σωθούν από τις ενοχλητικές δραστηριότητες της σύγχρονης ζωής και να επιστρέψουν στο ειδυλιακό σκηνικό μιας περασμένης εποχής. Η ίδια αστική κουλτούρα που ανέδειξε τους «παραδοσιακούς οικισμούς», ονόμασε τις γειτονίες με τα παλιά κτίρια «ιστορικά κέντρα» και διεκδίκησε, λίγο πριν τελειώσει η δεκαετία, τη διατήρηση και τη μετατροπή ενός μέρους της πόλης σε θέαμα. Η άνοδος του παρελθόντος στη σκηνή ήταν βεβαίως μια γενικότερη αντιστροφή της σκέψης των μοντέρνων, που χαρακτήρισε την ευρωπαϊκή σκέψη της δεκαετίας εκείνης και σηματοδεύτηκε με την κήρυξη του 1975 ως έτους ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής κληρονομιάς. Την ίδια χρονιά είχε καθοριστεί για μας ο δρόμος της μεταπολίτευσης, και άρα της αλλαγής που γεφυρώνει τα άκρα.

Το έτος 1975, ως έτος ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, αποτελεί την πραγματική διάμεσο της δεκαετίας που ολοκληρώθηκε το 1980 στη Biennale της Βενετίας με την έκθεση *Η παρουσία*



του παρελθόντος.¹⁰ Η γλυκιά γοητεία της νεοκλασικής γειτονιάς, η θαλπωρή του φθαρμένου και του παλιού σε πλήρη αντίθεση με την εκρηκτική ουτοπία του νέου, που επαγγελόταν ο Ζενέτος μέχρι το 1977 που έφυγε στο κενό, ήταν μια μεταμοντέρνα αντίληψη της αρχιτεκτονικής και της πόλης, που έφερε στο προσκήνιο το αίτημα της διατήρησης του παρελθόντος ταυτόχρονα με μια επαναφορά του ιστορικού λεξιλογίου και συντακτικού στο σύγχρονο αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Το 1977 ο Charles Jencks δημοσίευσε στο Λονδίνο τη *Μεταμοντέρνα γλώσσα της αρχιτεκτονικής* και πριν ακόμα αποφοιτήσω, το 1978, το βιβλίο ήταν στα χέρια μας, στην Αθήνα - βεβαίως έξω από τις πύλες της Σχολής. Το 1980 περπατήσαμε τη Strada novissima, στη Βενετία, και την επόμενη χρονιά στο εξώφυλλο του *Δελτίου Συλλόγου Αρχιτεκτόνων* βρέθηκε η META-MONTEPNA APXITEKTONIKH, με τη συγκριτική αντιπαράθεση μορφών του Michael Graves και του Claude-Nicolas Ledoux.¹¹ Μεταφέροντας τη σκέψη του Paolo Portoghesi από τη Βενετία η Ελένη

Πορτάλιου κατέληγε στο συμπέρασμα πως «το παρελθόν που με την 'παρουσία' του μπορεί να συμβάλει σήμερα στο να γίνουμε παιδιά της εποχής μας είναι το παρελθόν του κόσμου, ... είναι όλο το σύστημα της αρχιτεκτονικής, γεμάτο εμπειρίες που συνδέονται ή μπορεί να συνδεθούν με μια κοινωνία που έχει αρνηθεί μια μονοκεντρική κουλτούρα, μια κύρια παράδοση χωρίς ανταγωνιστές.»¹² Το συμπέρασμα αυτό θα όφειλε να βοηθήσει για να δοθεί μια απάντηση στις «οικονομικοκοινωνικές διαδικασίες που μετέτρεψαν την Αθήνα και την Ελλάδα όλη σε τόπους αβίωτους, αποξενωμένους και χωρίς σημασία».¹³ Η συνολική πορεία της επιστροφής του παρελθόντος ήταν άλλωστε αποτέλεσμα μιας πολύ ευρύτερης κριτικής του αστικού χώρου που είχε ασκηθεί με συγκλίνοντες όρους στις περισσότερες ευρωπαϊκές μητροπόλεις και στον τόπο μας τα προηγούμενα 20 χρόνια. Όμως η διαρκής αναζήτηση ταυτότητας και η αγωνία για τη συνέχεια του παρελθόντος ήταν μια εγγενής αντίφαση της αστικής κουλτούρας στο σημείο συνάντησης της πολιτικής και



αρχιτεκτονικής κριτικής με το κατεστημένο. Ακούγονταν ήδη από μακριά τα τύμπανα του γκλαμουράτου lifestyle της ιστορίας να πλησιάζουν με κιονόκρανα και ζωφόρους από διάφορα μάρμαρα και επιβλητικά αετώματα με μια μεγάλη τρύπα στη μέση.

Στο τέλος της δεκαετίας του 70 το μεταμοντέρνο ήταν εκεί και εκπροσωπούσε ταυτοχρόνως τη σκληρή κριτική από την οποία κατάγονταν και όλη τη ζαχαρωμένη αισθητική που ακολουθούσε. Όσα ξεκίνησαν στο Πέραμα το 1970 είχαν φτάσει σε ωρίμανση το 1980 και η Πλάκα είχε ήδη κηρυχθεί το «ιστορικό κέντρο» της Αθήνας.¹⁴ Μέσα από την αγωνία της συλλογικής απώλειας της ταυτότητας, η ριζοσπαστικά μοντέρνα αναζήτηση του νεωτερικού είχε μετατραπεί σε μια μεταμοντέρνα επιστροφή στις ρίζες που θα μπορούσε να ονομάζεται «εκσυγχρονισμός». Η δεκαετία του 70 ήταν ο ελάχιστος αναγκαίος χρόνος για μια πλήρη αντιστροφή; Ή μήπως το Πέραμα ήταν θεμέλιο του μεταμοντέρνου; Η ελληνική αστική κουλτούρα δεν δίστασε εμπρός σε φράχτες και δοκίμασε όλα τα άλματα που θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν έξοδο από το δικό της παρελθόν. Μόνο που στρέφονταν πάλι στο ίδιο παρελθόν για να εκταθεί στο μέλλον. Η αντίφαση ήταν αναμφίβολα αναμενόμενη. Και η αστική κουλτούρα του 70 ήταν τα χρόνια που μας φέραν ως εδώ. Είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής μας.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η προσαύξηση του συντελεστή δόμησης με τον ΑΝ 395/4-5-1968 αποτέλεσε έναυσμα της πορείας αυτής που κορυφώθηκε κυριολεκτικά με τον Πύργο των Αθηνών, στους Αμπελοκήπους.
- 2 Βεβαίως υπήρχε ευρύτερο ενδιαφέρον για τις φτωχογειτονίες της αυθαίρετης δόμησης που είχε εκφραστεί με πολλές δημοσιεύσεις. Πρβλ. ενδεικτικά Δ.Α. Φατούρος και Κ.Μ. Χατζημυχάλης, «Αυτογενής οικισμός στην περιοχή Θεσσαλονίκης» και Δ. Φιλιππίδης, «Ο αυτόνομος συνοικισμός του Ιλισσού στην Αθήνα», στο Ορέστης Δουμάνης και Paul Oliver (επιμ.), Οικισμοί στην Ελλάδα, Αθήνα, Αρχιτεκτονικά Θέματα, 1974, σελ.138-158 και 159-171 αντίστοιχα.

3. Δ. Εμμανουήλ, «Αντικαπιταλισμός και αυτονομία στη μεταπολεμική ιστορία των αυθαίρετων και το πρόβλημα της λαϊκής κινητοποίησης για οικιστική αλλαγή», Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων 1, Φεβρουάριος 1975, σελ.11.
4. Α. Ρωμανός, «Κατοικίες ΕΚΤΟΣ ΣΧΕΔΙΟΥ (πρόβλημα ή λύση)», στο ίδιο, σελ.19.
5. Μ. Μαντουβάλου, «Το πρόβλημα στέγης στο Πέραμα», στο ίδιο, σελ.76.
6. Α. Κωνσταντινίδης, «Δοχεία ζωής, ή το πρόβλημα για μια αληθινή ελληνική αρχιτεκτονική», Αρχιτεκτονικά Θέματα 6/1972, και αργότερα στο Για μια αρχιτεκτονική, Αθήνα, Άγρα, 1987, σελ.243.
7. Στο ίδιο, σελ.213.
8. Στο ίδιο, σελ.243-244.
9. Αναφέρω ενδεικτικά μερικές στιγμές της βιβλιογραφίας που τοποθετούν το ενδιαφέρον σε πολλά επίπεδα ταυτόχρονα: Δ. Βασιλειάδης, Θεώρηση της αιγαιοπελαγίτικης αρχιτεκτονικής υπό ανήσυχη οπτική γωνία, Αθήνα, 1972· Maria Fini, Christos Papoutsakis, «Greek Popular Architecture», στο Tourism in Greece 1974, Αθήνα, Hellenews, 1974, σελ.93-173· Α. Τζάκου, Κεντρικοί οικισμοί της Σίφνου, Μορφή και εξέλιξη σε ένα παραδοσιακό σύστημα, Αθήνα, 1976· και τέλος τη δημοσίευση, το 1980, του πρώτου τόμου της σειράς Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική των εκδόσεων Μέλισσα με επιμέλεια του Δ.Φιλιππίδη.
10. La presenza del passato, Πρώτη Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής στη Biennale της Βενετίας με επιμέλεια του Paolo Portoghesi.
11. Τεύχος 7, Ιούνιος-Ιούλιος-Αύγουστος 1981. Στο τεύχος αυτό και στο επόμενο (8, Σεπτέμβρης-Οκτώβρης 1981) δημοσιεύθηκαν κείμενα και εικονογραφικό υλικό από τη συνάντηση «Η Μετα-Μοντέρνα Αρχιτεκτονική. Ενημέρωση-Προβληματισμός για τις αρχιτεκτονικές εξελίξεις των τελευταίων 20 χρόνων», που οργανώθηκε από τον Σύλλογο Αρχιτεκτόνων στις 25-27 Ιουνίου 1981.
12. «Απόψεις του Paolo Portoghesi για την Biennale της Βενετίας», μετάφραση-επιλογές Ελένη Πορτάλιου, Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων 8, Σεπτέμβρης-Οκτώβρης 1981, σελ.68.
13. «Εισαγωγή στο θέμα» που εκφώνησε η Ελένη Πορτάλιου εκ μέρους της ομάδας που διοργάνωσε την εκδήλωση «Η Μετα-Μοντέρνα Αρχιτεκτονική», Δελτίο Συλλόγου Αρχιτεκτόνων 7, Ιούνιος-Ιούλιος-Αύγουστος 1981, σελ.29.
14. Το Διάταγμα του ιστορικού κέντρου, που υπέγραψε ο Στέφανος Μάνος, δημοσιεύθηκε στις 13-10-1979.





Παναγιώτης Τουρνικιιώτης
Το μοντέρνο πνεύμα και ο τόπος
Μια διαδρομή στην ελληνική αρχιτεκτονική
των τριάντα τελευταίων χρόνων του εικοστού
αιώνα

Τα χρονικά όρια των τελευταίων τριάντα χρόνων ανταποκρίνονται σε μια γενική, αρκετά συμβατική διαίρεση του εικοστού αιώνα, που συμβαδίζει με τις ευρύτερες αλλαγές στη διεθνή αρχιτεκτονική σκηνή. Εάν θέλαμε να τους δώσουμε ένα ελληνικό χαρακτήρα, με πολιτικό και ιστορικό υπόβαθρο, τα χρόνια αυτά είναι κατά βάση η περίοδος που ακολούθησε την επταετή δικτατορία. Εάν κατέβουμε ένα σκαλί, τα χρόνια συμβαδίζουν με την προσωπική πορεία του συγγραφέα στα θρανία και τα πεδία της αρχιτεκτονικής. Εάν αντιθέτως ανεβούμε, συναντάμε το γενικότερο, διεθνές κλίμα αναζητήσεων και αμφισβητήσεων, που αρχικώς ταυτίστηκε με το λεγόμενο “μετα-μοντέρνο” και αργότερα διαχύθηκε σε -ισμούς και πειραματισμούς κάθε είδους και κάθε μορφής. Προσωπικά πιστεύω πως η αρχιτεκτονική βρισκόταν πάντα - τουλάχιστον στον δέκατο-ένατο και τον εικοστό αιώνα - σε μια κατάσταση αναβρασμού και υψηλού προβληματισμού, που έδινε την αίσθηση μιας πραγματικής ταραχής στο παρόν και μιας κατασταλαγμένης σιγουριάς στο άμεσο ή το μακρινό παρελθόν. Η ανησυχία ήταν όμως ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της ζωντανής συμμετοχής στα τεκταινόμενα, της αγωνίας που ανάβλυζε από την αδιάκοπη αναζήτηση ενός δρόμου για την αυριανή αρχιτεκτονική. Το παρελθόν - ο νεοκλασικισμός, ο εκλεκτισμός, το μοντέρνο - ήταν ήδη παρελθόν, στη βιβλιοθήκη, στο αρχείο, στο μουσείο. Το παρόν, η μεγάλη σύγχυση των διαφόρων - ισμών, ήταν το αβέβαιο, το άγνωστο μέλλον, το μελάνι που στεγνώνει ακόμα στα διαφανή χαρτιά των σχεδιαστηρίων. Αυτό είναι το πεδίο που αναλογεί στα τελευταία τριάντα χρόνια. Σπαρταράει ακόμα. Η αποτίμησή του είναι λοιπόν και αυτή κομμάτι μιας εξέλιξης που συνεχίζεται. Οι σκέψεις θα έχουν οπωσδήποτε μια προσωπική διάσταση. Γι’αυτό ακριβώς - και όχι από έπαρση - το κείμενο που θα διαβάσετε είναι σε πρώτο πρόσωπο.

Η ελληνική αρχιτεκτονική ταλαντεύτηκε, στον εικοστό αιώνα, στο ενδιάμεσο μιας επιθυμίας να παρακολουθήσει από κοντά τις διεθνείς πρωτοπορίες και μιας προσπάθειας να φυτρώσει αυτόνομα από τη δική της γη. Η διχασμένη αυτή αναζήτηση, που διασταύρωνε

το διεθνές και το ελληνικό - λες και αποτελούσαν δύο ξεχωριστά συστήματα - χαρακτηρίζει όλες τις προηγούμενες περιόδους. Χαρακτηρίζει και τα τελευταία τριάντα χρόνια του εικοστού αιώνα, με αμείωτη και ίσως μεγαλύτερη ένταση. Στην πλανητική εποχή που ζούμε, η μετάδοση της πληροφορίας είναι πολύ γρήγορη, τα μέσα είναι πολύ περισσότερα και, από μια μεριά, πολύ πιο παραστατικά. Σε αντιδιαστολή με αυτή την εικονική και σε μεγάλο βαθμό ταυτόχρονη και ομοιόμορφη "επίσκεψη" των κτιρίων όλου του κόσμου, η ατμόσφαιρα, η αφή, το βίωμα του γηγενούς παίρνουν καινούρια αξία. Η κριτική σκέψη, η κριτική αρχιτεκτονική βρίσκουν μια χώρα ανάπτυξης στο πολιτισμικό ενδιάμεσο που περιγράφω. Πολίτες μιας Ευρώπης στην αρχή της τρίτης χιλιετίας, δεν μπορούμε να μην είμαστε διεθνείς, αναπνέοντας τον αέρα, αγγίζοντας την ύλη, βλέποντας το χρώμα του δικού μας τόπου. Αυτή είναι η σημαντικότερη ειδοποιός διαφορά για την αρχιτεκτονική μας. Μια αρχιτεκτονική που έχει τοπικά (regional) και γενικά (global) συστατικά, που έχει μελετήσει την τυπολογία και τη μορφολογία τόσο της ανώνυμης ελληνικής όσο και της διεθνούς μοντέρνας αρχιτεκτονικής, κυρίως εκείνης που αναγνώρισε, στη δεκαετία του '50 και του '60, την επιστροφή της οικειότητας και της εντοπιότητας στην απεριόριστη διεθνικότητα των προπολεμικών αρχών. Αυτή θα είναι ο γνώμονας και των επιλογών μου. Δεν θα μοιράσω λοιπόν τα έργα που χτίστηκαν τα τελευταία τριάντα χρόνια του εικοστού αιώνα σε κουτάκια και δεν θα βάλω ετικέτες, που να αντανακλούν κάποια ρεύματα ή άλλες τάσεις διεθνούς ή ελληνικής πρωτοπορίας. Ούτε θα επιδιώξω κάποια ιδανική εκπροσώπηση παραδειγμάτων από όλα τα είδη και ιδιώματα. Είναι βεβαίως αυτονόητο πως καταγράφονται απουσίες, πως συνεχίζεται η δημιουργική πορεία των σημαντικών αρχιτεκτόνων της προηγούμενης περιόδου. Όμως, το άρθρο αυτό δεν είναι ένας κατάλογος, μια εγκυκλοπαίδεια, μια δειγματοληπτική απεικόνιση του χτισμένου κόσμου. Ας μου το συγχωρήσουν όσοι δεν βρεθούν στη θέση που εκείνοι θα είχαν δώσει στον εαυτό τους.

Χωρίς να επιχειρήσω μια συνολική ερμηνεία των πραγμάτων, και χωρίς να αγγίξω

ιστορικά, κοινωνικά ή πολιτισμικά ζητήματα, κρατώ από την αρχή τις παραμέτρους που υπερβαίνουν τις ατομικές επιδιώξεις των αρχιτεκτόνων. Στην πατρίδα μας, στα τέλη του 20ού αιώνα, η συνήθης και η καλή κατασκευή γινόταν με υλικά και με όρους που βρίσκονταν κοντά στην τέχνη του απλού οικοδόμου. Τα βασικά υλικά ήταν στον μεγαλύτερο βαθμό αδρανή προϊόντα της γης, ελάχιστα επεξεργασμένα ή εντελώς φυσικά: ψημένη άργιλος, χαλίκι, άμμος, τσιμέντο, ασβέστης, πέτρα, ράβδοι από σίδηρο, μάρμαρο, ξύλο, αλουμίνιο. Το χτίσιμο ήταν ακόμα στα χέρια του κάθε τεχνίτη, στο ράμα, το μυστρί, το καρφί. Ήταν το αποτέλεσμα μιας εμπειρίας, μιας τέχνης του οικοδομείν, που ακολουπύα την υψηλή τεχνολογία μόνο στην περιφέρεια και τον εξοπλισμό. Ο κανόνας της ελληνικής αρχιτεκτονικής είναι υποταγμένος στη γη, στην απλή λογική, στη φυσική ατέλεια του ανθρώπινου χεριού. Και ταυτοχρόνως, τα μέσα και τα μεγέθη αναλογούσαν στην κλίμακα μιας κατ'οικονομίαν κατασκευής, στα μέτρα της ελληνικής οικογένειας, της μικρής και της μεσαίας επιχείρησης, του γενικώς ελλειμματικού Δημοσίου, στα εσωτερικά όρια του αναγκαίου και ικανού. Το κατεξοχήν συνθετικό και αισθητικό στοιχείο, όταν ξεπερνούσε τον φυσικό ή τον συνειδητό μπρουταλισμό, μετατρέποταν σε μια εξωτερική επιφάνεια αρχιτεκτονικών στοιχείων, σε ένα είδος "ρούχου" - με την καλή ή με την κακή έννοια - που λειτουργούσε ως φορέας νοημάτων και πεδίο όλων των επιθυμητών εκφράσεων. Εκεί αναπτυσσόταν ο εικονογραφικός μεταμοντερνισμός και κάθε αποδομητική ή τεχνολογική απόφυση, κάθε "κορώνα" που κρύβει την πραγματική πλοκή πίσω από μια πλασματική μορφή κτιρίων. Στην κατεύθυνση αυτή μπορεί να γίνεται - και στην Ελλάδα - μια ευάρεστη και συνήθως πολύ αυτάρεσκη αρχιτεκτονική, στην οποία δεν μπορούμε να προσάψουμε τίποτα απολύτως, ή μήπως μόνο το ευρύ σύνδρομο κάποιας κοινής πρωτοπορίας. Και λέω κοινής, κυρίως επειδή εμφανίζεται και επιβάλλεται πλέον ως πρωτοπορία παντού και ταυτοχρόνως, μέσα από τα διεθνή δίκτυα επικοινωνίας. Θα αφήσω λοιπόν στο πλάι την κοινή πρωτοπορία και θα

επιμείνω σε εκείνες τις σύγχρονες εκφράσεις της ελληνικής αρχιτεκτονικής που επεδίωξαν την κριτική προσέγγιση των προβλημάτων στο πραγματικό ενδιαμέσο υλικών συνθηκών και ονείρων, και με πλήρη συνείδηση της διαρκώς μεταβαλλόμενης φύσης των σύγχρονων αρχιτεκτονικών styles.

Για να εξηγήσω καλύτερα το ζήτημα και να εισαγάγω ορισμένες έννοιες, θα αντιπαραθέσω την αρχιτεκτονική ως *φύση*, δηλαδή ως δημιουργήμα της γης πάνω στην οποία “φυτρώνει”, με τα δικά της υλικά, για το δικό της κλίμα, στην αρχιτεκτονική ως *τέχνημα*, δηλαδή ως δημιουργήμα του ανθρώπου, ως έργο τέχνης ή προϊόν τεχνολογίας. Η “φυσική” αρχιτεκτονική ανταποκρίνεται στη λειτουργική αναγκαιότητα με ορθολογισμό, διεδικιώντας μια μορφολογία που να εξαρτάται και από τα ίδια τα διατιθέμενα υλικά, στα όρια των φυσικών και των κατασκευαστικών ιδιοτήτων τους. Απελευθερωμένος από το βάρος της ιστορίας και της κουλτούρας, ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει μια αρχιτεκτονική που έχει ρίζες αντί για θεμέλια, και έτσι εγγράφεται ιδανικά στο περιβάλλον που οικοδομείται. Ακολουθώντας τη λογική και την αλήθεια της φύσης, η αρχιτεκτονική γίνεται “αληθινή” και η ομορφιά της αναβλύζει από την απλή έκθεση του τρόπου με τον οποίο κατασκευάστηκε. Το όραμά της είναι υποταγμένο στα ίδια τα στοιχεία του τόπου. Καταρχάς, στη γεωγραφική θέση και το κλίμα, από τα οποία εξαρτώνται η ζέστη και το κρύο, ο ήλιος και η βροχή, η σχέση του κλειστού με τον υπαίθριο βίο, η ένταση και η ποιότητα του φωτός, η τυπολογία και οι διαστάσεις των ανοιγμάτων, η ανάγκη της στοάς, του αίθριου, της αυλής ή της βεράντας, ακόμα και ο φυσικός κλιματισμός. Κατόπιν στα διατιθέμενα υλικά και στην παραδοσιακή κατασκευή, που είναι αφενός μια έκφραση των προηγούμενων και αφετέρου επιτρέπουν να έρθει ο τόπος σε επαφή με τις αισθήσεις μας: η επιλογή, η επεξεργασία και η συναρμογή των υλικών για την όραση και την αφή, και η “ζωντανή” τους παρουσία για την οσμή, με τέτοιο τρόπο ώστε να καθορίζεται η αισθητική αντίληψη της “φυσικής” αρχιτεκτονικής. Τέλος, στην κοινωνική ζωή του ανθρώπου, από την οποία εξαρτώνται βασικές επιλογές

για τη δομή και τη διάταξη των χώρων, αλλά και στην πολιτισμική συνέχεια του τόπου, που εκφράζεται με άλλες χαρακτηριστικές επιλογές, στο χρώμα ή σε λεπτομέρειες και ιδιωματικές αλλά επαναλαμβανόμενες λύσεις με φανερά τα αισθητικά αποτελέσματα. Θα προσπαθήσω να φωτίσω, στη συνέχεια, τη σχέση ανάμεσα στη “φύση” και το “τέχνημα” εστιάζοντας στο έργο του Άρη Κωνσταντινίδη και του Δημήτρη Πικιώνη, που θεωρώ πως είναι οι δύο σημαντικότεροι γεννήτορες της σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Ο Κωνσταντινίδης (1913-1993) έδωσε πραγματική μάχη σε όλη τη ζωή του για μια αρχιτεκτονική που να φυτρώνει μέσα από τη γή της. Με τα δικά του λόγια, “Η αρχιτεκτονική είναι διεθνής. Είναι διεθνής όσο το κλίμα, οι όροι υγιεινής και της επιστήμης, η γιατρική και τα μέσα ζωής είναι κοινά σ’όλον τον κόσμο. Από κεί και πέρα η αρχιτεκτονική έχει τα δείγματα εκείνα (εσωτερικά και εξωτερικά) που ξεχωρίζουν τη μια χώρα από την άλλη. Κι έτσι, ενώ η αρχιτεκτονική είναι διεθνής, η κάθε χώρα έχει και μερικά δικά της χαρακτηριστικά για να εκφραστεί!”¹ Η σημασία των λόγων του είναι καθοριστική, γιατί γίνεται σαφές πως η αρχιτεκτονική που “χτίζεται” με τη λογική ενός τόπου είναι μια αρχιτεκτονική κοινών αρχών που υπερβαίνουν το συγκεκριμένο τόπο και χρόνο για να αποκτήσει το πραγματικό της νόημα όταν εφαρμοστεί πέρα και πάνω από χώρες και εποχές. Κατά συνέπεια, η φυσική αρχιτεκτονική, που είναι και η μόνη “αληθινή” αρχιτεκτονική, εμφανίζεται ως προέκταση της φύσης, δηλαδή ως προέκταση του τόπου, *χωρίς* να χρησιμοποιεί τις όποιες τοπικές μορφές, συγκροτημένες σε ένα style. Και πάλι με τα λόγια του Κωνσταντινίδη, η αρχιτεκτονική πρέπει “να δουλεύει ... σε συνάρτηση με κάποιες βασικές αλήθειες και ρίζες (-κι όπως τις έχει ο ένας ή ο άλλος τόπος), έξω από τα οποιαδήποτε μορφολογικά ή αισθητικά παιχνιδιάσματα, και χωρίς να αντιγράφει εξωτερικά (-και με σύγχρονα υλικά, με σύγχρονες τεχνικές δυνατότητες) ό,τι έχει προϋπάρξει, μέσα από άλλες τεχνικές, μέσα από άλλα υλικά κι’ακόμα κάτω από διαφορετικές κοινωνικές, αν όχι και πολιτικές, καταστάσεις.”²

ΕΙΚ.1. ΆΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ. ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΓΙΑ ΣΑΒΒΑΤΟΚΥΡΙΑΚΟ ΚΟΝΤΑ ΣΤΗΝ ΑΝΑΒΥΣΣΟ. 1962



Η μικρή κατοικία του Σαββατοκύριακου στην παραλία του Σαρωνικού, κοντά στην Ανάβυσσο, ήταν έργο του 1962 (εικ.1). Οι τοίχοι της είναι χτισμένοι από πέτρα της περιοχής και σηκώνουν το φορτίο μιας πλάκας από γυμνό οπλισμένο σκυρόδεμα, με φανερά όλα τα σημάδια από τις σανίδες του ξυλότυπου. Το κύριο σώμα της κατοικίας αγκαλιάζεται από μια στοά σχήματος Γ που ανοίγεται στα νοτιοδυτικά, στη μεριά της θάλασσας. Το σύνολο είναι ένα ορθογώνιο πρίσμα - η πεμπτουσία του ορθού λόγου - που "χάνεται" από τα μάτια πάνω στον ίδιο τον τόπο της κατασκευής του. Η καθαρή μορφή και η απλή κατασκευαστική λογική εκφράζουν, στον Κωνσταντινίδη, το αρχέτυπο της πρωτόγονης κατοικίας με τους όρους της σύγχρονης κοινωνίας. Μια σειρά από πέντε κατοικίες στην Αίγινα, που σχεδιάστηκαν στην περίοδο 1974-1978, αλλά κατασκευάστηκαν μονάχα οι δύο, συνεχίζουν την ίδια ακριβώς προσέγγιση, με ελάχιστες παραλλαγές, στο πλαίσιο ενός οριστικά λυμένου προβλήματος. Η διαφορετική επανάληψη της ίδιας αρχιτεκτονικής δίνει στις κατοικίες αυτές το χαρακτήρα του διαχρονικού τύπου, ανεξάρτητα από εφήμερα styles και λαμπερές πρωτοπορίες.

Σε αντίθεση με τις απλές κατοικίες διακοπών, που ήταν χτισμένες σε αγνό, φυσικό τοπίο, η πολυκατοικία στη Φιλοθέη

- ένα προνομιούχο προάστιο στα βόρεια της Αθήνας - είναι μια κατασκευή σε αστικό περιβάλλον (1971-1973). (εικ.2) Ωστόσο, ο αρχιτέκτονας αντιμετωπίζει το αστικό κτίριο με την ίδια ακριβώς μέθοδο: το σύνολο κυριαρχείται από μια κατασκευαστική λογική που υπόκειται στη λογική του τόπου. Ένας σκελετός από γυμνό οπλισμένο σκυρόδεμα προβάλλει τα σημάδια από τις σανίδες του ξυλότυπου και προσφέρει το υπόβαθρο για λευκούς επιχρισμένους τοίχους από τούβλα. Η λειτουργική διάταξη των εσωτερικών χώρων προεκτείνεται σε βεράντες και μεγάλα δώματα, στεγασμένα με καλαμωτές, για να προσκαλούν στον υπαίθριο βίο, που αρμόζει στο ελληνικό κλίμα. Οι καλαμωτές αυτές είναι τοποθετημένες επάνω σε απλά μεταλλικά πλαίσια και εκφράζουν, στον Κωνσταντινίδη, την πρωταρχική ουσία της αρχιτεκτονικής, που είναι η στέγη, ως ομπρέλα πάνω από το κεφάλι μας. Η αναφορά στην καλύβα του Laugier είναι στην περίπτωση αυτή εντελώς δικαιολογημένη.

Όταν η αρχιτεκτονική είναι "φυσική" και "αληθινή", φαίνεται σαν να φυτρώνει από τον τόπο της, είτε από την αγροτική γη, είτε από τη σύγχρονη πόλη. Όταν χρησιμοποιεί μορφές που άλλοτε υπήρξαν φυσικές, σε άλλο τόπο, σε άλλη εποχή, με άλλα υλικά, άλλους τρόπους κατασκευής και διαφορετικές συνθήκες ζωής,

ΕΙΚ. 2. ΆΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ. ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗ ΦΙΛΟΘΗ. 1971-73



ΕΙΚ. 3. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΙΚΙΩΝΗΣ.

ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗ ΦΙΛΟΘΗ. 1953-55



μπορεί να εκφράζει ή να σημαίνει τον τόπο της προέλευσης, αλλά αντιτίθεται στη λογική του τόπου, γίνεται “πλαστή” και “τοπικιστική”. Αυτό έκανε ο Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968), στα πολύ ποιητικά και σημαντικά έργα των δεκαετιών του ‘50 και ‘60, προτείνοντας τη νέα επεξεργασία και τη συνύπαρξη μορφών επιλεγμένων από την ανώνυμη αρχιτεκτονική της Μακεδονίας, από το Βυζάντιο και από την αρχαία Ελλάδα στο εντελώς σύγχρονο κατασκευαστικό περιβάλλον της Αθήνας.³ Και το είχε διατυπώσει θεωρητικά από το 1950, σε ένα πολύ ενδιαφέρον κείμενό του για “το πρόβλημα της μορφής,” εξηγώντας την τέχνη της παραλλαγής απλών σχημάτων που διατρέχουν όλη την ελληνική παράδοση: “Άπειρες πραγματικά είναι οι παραλλαγές που έτσι μπορείς να δώσεις στο βασικό σχήμα. Και η γραμμή τότε σε πάει μυστικά προς το αρχαίο, τότε προς το μεσαιωνικό, τότε προς το πρωτόγονο, τότε προς το προηγμένο, τότε προς ένα λαϊκό νεοκλασικισμό. Κι εξαρτάται από σένα, αν κατέχεις τη μυστηριακή γλώσσα του σχήματος, να εκφράσεις την ιδιαίτερη εκείνη μορφή που θά’ταν και της βαθύτερης ουσιαστικότητας της παράδοσής σου και του ιστορικού καιρού όπου περνάς το σύμβολο.”⁴ Η χτισμένη αρχιτεκτονική του είναι μια συμβολική έκφραση του φυσικού και πολιτισμικού τόπου μέσα από τη σοφή επεξεργασία διαφόρων

εικόνων που συντίθενται όλες μαζί και προσφέρονται για ανάγνωση από τη συλλογική συνείδηση.

Η κατοικία της οικογένειας Ποταμιάνου στη Φιλοθέη - αρκετά κοντά στο προηγούμενο κτίριο του Άρη Κωνσταντινίδη - σχεδιάστηκε το 1953 και αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της επιμελημένης συναρμογής παραδοσιακών τυπολογιών, υλικών και μορφών σε μια σύγχρονη κατασκευή από οπλισμένο σκυρόδεμα. (εικ.3) Οι αναφορές στην ανώνυμη αρχιτεκτονική του ελληνικού βορρά, κυρίως στη δυτική Μακεδονία και το Πήλιο, είναι σχεδόν αυτονόητες, ακόμα και για το μη έμπειρο μάτι. Η προσεκτική δουλειά του αρχιτέκτονα φτάνει μέχρι τη φύτευση και τη διακόσμηση του κήπου με αρχιτεκτονικά μέλη και αντικείμενα ως τεκμήρια της μακράς ελληνικής ιστορίας. Οι εντυπωσιακές αναφορές στην παράδοση εμπειρεύουν, όμως, τη μοντέρνα λογική των καθαρών μορφών και της ειλικρίνειας των υλικών, και μια έκδηλη επιτηδευμένη αφέλεια, που φορτίζει τα τεχνήματα με τα σημεία μιας ηθελημένης επιστροφής στις πηγές.

Ο Πικιώνης μας οδήγησε λοιπόν στην άλλη όχθη των πραγμάτων, στην αρχιτεκτονική ως τέχνημα και ως δημιουργία του ανθρώπου. Η προσέγγισή του αναγνωρίζει, στον αρχιτέκτονα, τον απόλυτο κύριο της

ΕΙΚ. 4-5. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΙ ΣΟΥΖΑΝΑ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗ.
ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΚΟΝΤΑ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ. 1978-81.
ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΟΥΗ ΚΑΘΙΣΤΙΚΟΥ + ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ



αρχιτεκτονικής σύνθεσης, που μπορεί να επεμβαίνει στο περιβάλλον του, διασπώντας τις ιστορικές και τις φυσικές του συνέχειες. Παρά τα διάφορα τοπικιστικά επιφαινόμενα της αρχιτεκτονικής του, είναι πτό κοντά στη σκέψη μιας πρωτοπορίας, που έχει κόψει την παράδοση από τη ρίζα.

Επιστρέφοντας στο θέμα του ενδιαμέσου, που μας απασχόλησε από την αρχή, θα αφήσω κατά μέρος αυτές τις δυο μεγάλες, σχεδόν πατρικές μορφές, για να κοιτάξω μιαν αρχιτεκτονική πιο κοντινή στις μέρες μας, που αναζητεί μια λογική του τόπου στο ενιαίο υπόβαθρο ενός μοντέρνου λόγου. Αυτός ο μοντέρνος λόγος δεν έλειπε βεβαίως από τη σκέψη του Άρη Κωνσταντινίδη, που σπούδασε στο Μόναχο στη δεκαετία του 1930, χωρίς ποτέ να λησμονήσει τις ιδέες του Adolf Loos, ούτε από τον Δημήτρη Πικιώνη, που έφτασε ως τη Beaux-Arts το 1910-12, ομολογώντας τη βαθιά επιρροή του Julien Guadet. Οι γενιές στις οποίες θα αναφερθώ μεγάλωσαν στο περιβάλλον αυτού του προβληματισμού και στον απόηχο του διεθνούς μπρουταλισμού της δεκαετίας του 1950 και 60, κυρίως του Le Corbusier και των Ολλανδών του Team X. Το αμάλγαμα έχει μεγάλο ενδιαφέρον.

Η πρώτη γενιά

Ο Δημήτρης (1933-) και η Σουζάνα Αντωνακάκη (1936-) αναζήτησαν από την αρχή το δρόμο ενός *κριτικού τοπικισμού*⁵. Ο σχεδιασμός των κτιρίων τους προκύπτει μέσα από μια διπλή κατανόηση του τόπου, ως φύση και ως δημιουργία του ανθρώπου: η κίνηση του ήλιου, το κλίμα και η θέα δίνουν τη σχέση του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου, μετρούν τα όρια και χαράζουν τις βασικές πορείες του ανθρώπου στις μετακινήσεις του. Η λειτουργική αυτή αντιμετώπιση, που στην ουσία της προκύπτει από τις ιδιαιτερότητες του τόπου, αναπτύσσεται ακόμα περισσότερο στη μορφοποίηση των χώρων του κατοικείν. Μεγάλοι όγκοι, που χωρίζονται από ενδιάμεσες ζώνες, στεγάζουν τις κύριες δραστηριότητες ακολουθώντας τη διάταξη των κινήσεων και τα πυκνώματα που οργανώνουν τα κενά, τα χτισμένα έπιπλα, τις σκάλες με τα πλατύσκαλα και τα ανοίγματα σε μπαλκόνια και σε δώματα. Η τρισδιάστατη ρευστότητα των διαπλεγμένων χώρων υπόκειται στην πρωτοκαθεδρία κατασκευαστικών, στην ουσία τους, κανάβων - ένα τούβλο ή ένα πόδι - που εκτείνονται σε όλες τις επιφάνειες, χωρίς να είναι ωστόσο αντιληπτοί από το μάτι στο επίπεδο των μορφών και των όγκων. Η αρχιτεκτονική τους είναι γενικώς ασύμμετρη, αφού ο νόμος της αποτελεί ένα μέρος της λειτουργίας και της κατασκευής. Τα

ΕΙΚ. 6. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΙ ΣΟΥΖΑΝΑ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗ.
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΑΙΓΙΝΑ. 1990-93.



ανοίγματα και τα μπαλκόνια εξωτερικεύουν την πολυπλοκότητα του εσωτερικού χώρου. Αντιθέτως, τα υλικά της κατασκευής είναι πολύ απλά: γυμνό μπετόν, που αποκτά μορφή από τα σανίδια του ξυλότυπου, τοίχοι από τούβλα επιχρισμένοι με απλό σοβά ή, σπανιότερα τοίχοι από τσιμεντόλιθους, ξύλινα κουφώματα και χαρακτηριστικά κλωστρά για στηθαία. Η επεξεργασία των υλικών παραπέμπει ταυτοχρόνως στην ανώνυμη ελληνική παράδοση και στη μεγάλη συνέχεια του μοντέρνου, καθαρισμένη από κάθε απόχρωση υψηλής τεχνολογίας. Η αρχιτεκτονική τους είναι χειροποίητη και ανθρώπινη, με όλα τα ηθελημένα ελαττώματα ενός μη-“τελειωμένου” έργου, παρά την πολυπλοκότητα των διαπλεγμένων χώρων και την ποσότητα εργασίας. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα μιας κατοικίας, που σχεδιάστηκε το 1978 στην Αθήνα, σε μικρή απόσταση από τον λόφο της Ακρόπολης. Το πολυσύνθετο εσωτερικό αναπτύσσεται σε πολλά επίπεδα, που ανοίγονται σε ένα διόροφο καθιστικό, με μια κυρίαρχη σκάλα να σε τραβάει στην επίσκεψη και άλλων χώρων. (εικ. 4) Το εξωτερικό αποτελεί μαρτυρία μιας λογικής που αφενός κρατάει στη μνήμη τη μοντέρνα αρχιτεκτονική σε όλο το φάσμα της εξέλιξής της και αφετέρου έχει συνειδηση του τόπου κατασκευής. (εικ. 5) Το μεταγενέστερο atelier ζωγραφικής στην Αίγινα,

σχεδιασμένο το 1990, είναι μια κατασκευή από γυμνό σκυρόδεμα και απλούς τσιμεντόλιθους, που ανοίγει διάλογο με τα απλά και ανώνυμα χρηστικά έργα των κατοίκων, αναζητώντας τα όρια της αρχιτεκτονικής. (εικ. 6)

Ο Τάσος (1942-) και ο Δημήτρης Μπίρης (1944-2002) κινήθηκαν στο πραγματικό ενδιαμέσο ενός τόπου και ενός μοντέρνου που ταυτίζονται με υπερτοπικές και με διαχρονικές αξίες. Στράφηκαν στην “αρχιτεκτονική που από μόνη της γεννά η φύση: με τις σπηλιές, τα βράχια και το χώμα, τις ρυτιδώσεις, τις χαρακίες και τα άλλα ίχνη του νερού, του ανέμου και του χρόνου, [που είναι] η ‘μητέρα όλων των αρχιτεκτονικών’,⁶ χωρίς να λησμονήσουν ότι “η κατασκευαστική τεχνική ή η γλώσσα της αισθητικής σήμερα πια έχουν ένα χαρακτήρα που σε μεγάλο βαθμό απευθύνεται σε όλο τον κόσμο, υπερβαίνοντας τα όρια των επιμέρους τόπων.”⁷ Η δουλειά τους έχει όλα τα ίχνη μιας διαρκώς μεταβαλλόμενης αναζήτησης, που αναγνωρίζει και σέβεται την επίδραση των δασκάλων - του Πικιώνη σπωσδήποτε, και του Άρη Κωνσταντινίδη, πλάι σε άλλες σημαντικές μορφές του ελληνικού χώρου, και πλάι στον Le Corbusier, τον κατ’εξοχήν δημιουργό. Η επιλογή της στοχαστικής συνέχειας, στο κριτικό ενδιαμέσο τοπικού και μοντέρνου, χαρακτήριζε ήδη την κατοικία στην Εκάλη, που σχεδιάστηκε το 1972, (εικ.7) και την τριπλοκατοικία στην

ΕΙΚ. 7. ΤΑΣΟΣ ΚΑΙ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΠΙΡΗΣ. ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗ. 1972-75.



ΕΙΚ. 8. ΤΑΣΟΣ ΚΑΙ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΠΙΡΗΣ. ΤΡΙΠΛΟΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΕΙΑ. 1980-86



Πολιτεία, σχεδιασμένη το 1980, (εικ.8) αλλά βρήκε μια εντελώς νέα, σχεδόν μυστικιστική έκφραση, στις συμμετοχές σε διαγωνισμούς για δύο τόπους, ιδιαίτερα φορτισμένους με ιστορικές και ιδεολογικές μνήμες: το συνεδριακό κέντρο της Ολυμπίας (εξαγορά, 1989) και το Νέο Μουσείο της Ακρόπολης (β' βραβείο, 1991). Αναζήτησαν τον τόπο στον ίδιο τον τόπο, χωρίς να αντλήσουν από την εμπειρία του μορφές, αλλά μόνο δομές: την ιδέα.

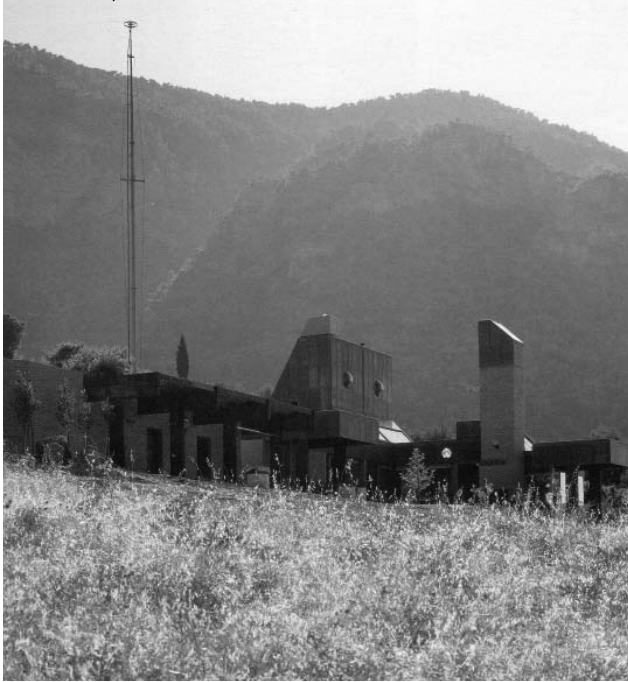
Ο Αλέξανδρος Τομπάζης (1939-) αναζήτησε τον τόπο στα κατ'εξοχήν φυσικά στοιχεία του, με τη γεωγραφική και με την κλιματική έννοια, χωρίς να δώσει στην αρχιτεκτονική του άλλη διάσταση από εκείνη του τεχνήματος. Έργο του δημιουργού, το σπίτι διαλέγεται απευθείας με τον Ήλιο, ως πραγματική πηγή της ζωής. Το αυτόνομο εξοχικό σπίτι "Ήλιος 1," στην Τράπεζα Αιγιαλείας, σχεδιάστηκε το 1977-78, και ακουμπά στη γη ως διαπλανητική κατασκευή από ξύλο, τούβλο και μόλυβδο, που εν μέρει αναφέρεται στον ουρανό και εν μέρει αναπτύσσεται γύρω από μian αυλή, ακολουθώντας τη βουνοπλαγιά, με θέα στη θάλασσα. (εικ. 9) Με ανάλογες έγνοιες, που συνταιριάζουν το απολύτως κοσμικό, το ηλιακό, με την πιο σύγχρονη τεχνολογία και τα πιο γήινα υλικά, σχεδιάστηκε το 1981-82 ένα κτίριο γραφείων στη Βασιλίσσης Σοφίας

στην Αθήνα και αργότερα, το 1991, ένα άλλο κτίριο, στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας (εικ.10), που μεταφέρει σε ένα βαθύ μπλε μεταλλικό ορθογώνιο πλέγμα τα ουράνια χρώματα και τη μοντέρνα λογική, έχοντας κρισάρει όλη τη ζέση και όλο το φως του ήλιου μέσα από τα μεταλλικά ψαθώματα μιας διπλής όψης.

Αυτό είναι το κατάλληλο σημείο για μια αναφορά στο σπίτι και γραφείο του Γιώργου (1937-) και της Ελένης Μανέτα (1939-), που σχεδιάζεται και κατασκευάζεται από το 1966 ως το 1990, χωρίς να είναι σίγουρο ότι βρήκε την τελευταία του εκδοχή. Η αρχική μικτή κατασκευή μιας απλής κατοικίας στο Μαρούσι, από συμπαγές τούβλο και οπλισμένο σκυρόδεμα εξελίσσεται διαρκώς, από τους ίδιους τους κατοίκους-αρχιτέκτονες, στο μέτρο της μεταβολής των δικών τους αναγκών, και παίρνει μια εντελώς νέα μορφή, προσαρμοσμένη στη χαμηλή τεχνολογία της ελληνικής αγοράς και στην υψηλή ευελιξία των μεταλλικών κατασκευών. Ένα πραγματικό work in progress, που πιστεύω ότι εκφράζει με ιδανικό τρόπο τις κοινωνικές και οικονομικές, τις κατασκευαστικές και πολιτισμικές συνθήκες του τόπου, υποταγμένες σε μια συνειδητά μοντέρνα λογική. (εικ. 11)

Πολύ διαφορετική ήταν η δουλειά του Κυριάκου Κρόκου (1941-1998), που έδωσε ένα μέρος του εαυτού του στη ζωγραφική και

ΕΙΚ. 9. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΤΟΜΠΑΖΗΣ. "ΝΗΛΙΟΣ 1",
ΕΝΕΡΓΗΤΙΚΗ ΗΛΙΑΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΔΙΑΚΟΠΩΝ ΣΤΗΝ ΤΡΑΠΕΖΑ
ΑΙΓΙΑΛΕΙΑΣ, ΣΤΗΝ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟ. 1977-79.

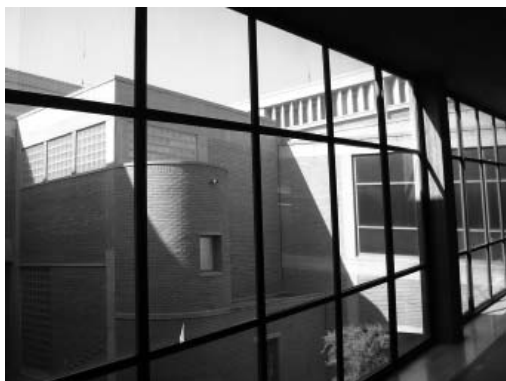


ΕΙΚ. 10. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΤΟΜΠΑΖΗΣ. ΚΤΙΡΙΟ
ΓΡΑΦΕΙΩΝ ΣΤΗ ΛΕΩΦΟΡΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ, 1991-95.



ΕΙΚ. 11. ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΙ ΕΛΕΝΗ ΜΑΝΕΤΑ. ΚΑΤΟΙΚΙΑ
ΚΑΙ ΓΡΑΦΕΙΟ ΣΤΟ ΜΑΡΟΥΣΙ. 1966-90.





ΕΙΚ. 12-13. ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΡΟΚΟΣ. ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ. 1977-93.



ΕΙΚ. 14-15. ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΡΟΚΟΣ. ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗ ΦΙΛΟΘΕΗ. 1989-91.

γοητεύτηκε από τον ελληνικό νεοκλασικισμό του 19ου αιώνα, στην πιά απλή, σχεδόν ανώνυμη έκφρασή του. Ο Κρόκος απομακρύνθηκε από την αρχιτεκτονική ως φύση και δημιούργησε τεχνήματα, έργα τέχνης στην ευρύτερη κατεύθυνση του Πικιώνη. Η προσφυγή στη σύγχρονη διεθνή τεχνολογία και στην κοσμική διάσταση του αυτόνομου κτιρίου απουσιάζει εντελώς από τα δικά του έργα. Ωστόσο, η πολιτισμική ποιητική του έχει τα σημάδια της μοντέρνας λογικής. Ο φέρων οργανισμός των κτιρίων του είναι ένας σκελετός από εντελώς φανερό οπλισμένο σκυρόδεμα. Η αλήθεια των υλικών που χρησιμοποιεί είναι αδιαμφισβήτητη: οι τοίχοι είναι από συμπαγή τούβλα, τα κουφώματα από ξύλο, τα στηθαία από τούβλο ή μέταλλο, το κρηπίδωμα και οι φράχτες από πέτρα. Το σημαντικότερο όμως είναι η επεξεργασία της επιφάνειας των υλικών, κυρίως του γυμνού σκυροδέματος και της πελεκημένης πέτρας, η επιτηδευμένη συναρμογή των τούβλων, οι ζωγραφικές λεπτομέρειες του σιδήρου και του ξύλου, η επιλογή των χρωμάτων στα επιχρίσματα. Το σύνολο εμπλουτίζεται με τυπολογικές ή ρυθμολογικές αναφορές στη γλώσσα του ελληνικού νεοκλασικισμού και με αναμνήσεις από τη μεγάλη αρχιτεκτονική παράδοση του τόπου του, από την ελληνιστική ή τη βυζαντινή περίοδο. Η γλώσσα των πολλαπλών αναφορών δεν κινείται όμως στην κατεύθυνση ενός collage. Τα έργα του Κυριάκου Κρόκου είναι ποιητικά και προσωπικά, και υλοποιήθηκαν χάρη στην καθημερινή παρουσία του αρχιτέκτονα στο εργοτάξιο, με το χέρι του οικοδόμου να εργάζεται ως προέκταση των δικών του χεριών. Το αποτέλεσμα είναι μια αρχιτεκτονική του τόπου, περισσότερο ως μορφή και ως μήνυμα παρά ως δομή και ουσία. Το Μουσείο του Βυζαντινού Πολιτισμού, στη Θεσσαλονίκη, (εικ. 12-13) βραβείο διαγωνισμού του 1977, είναι οργανωμένο γύρω από ένα αίθριο ακολουθώντας μια προσθετική αρχή, που υλοποιεί τις πορείες του ανθρώπου στην παράδοση ανακτόρων του μακρινού ελληνικού παρελθόντος, όπως εκείνο της Κνωσού. Η τυπολογία των μορφών, η διάταξη των όγκων, η επιλογή και η επεξεργασία των υλικών

επικαλούνται μια αρχιτεκτονική μνήμη που υπερβαίνει τα προφανή όρια του Βυζαντίου για να αγγίξει ελληνιστικές ή αρχαϊκές εποχές. Ακόμα και τα σχέδιά του κινούνται στην κατεύθυνση αυτή, πέρα από τη μοντέρνα λογική της σύγχρονης κατασκευής. Ο "τόπος" του βυζαντινού μουσείου είναι η διαχρονική Ελλάδα. Το πνεύμα των πολύ μεταγενέστερων κατοικιών στη Φιλοθέη (εικ. 14-15) και στην Εκάλη, που σχεδιάστηκαν το 1989 και το 1991 αντίστοιχα, είναι ουσιαστικά το ίδιο, αλλά προσαρμοσμένο στα ειδικά χαρακτηριστικά μιας ιδιωτικής κατοικίας. Τα σπίτια αυτά, πραγματικά δουλεμένα στο χέρι, είναι μια υπομονετική αναζήτηση της ποιότητας που κρύβουν μέσα τους τα πιο απλά υλικά, έτσι ώστε να καταλήξουν ευγενή, χάρη στο γλυπτικό τελείωμα της επιφάνειας και της συναρμογής τους. Ο αρχιτέκτονας και το alter ego του, ο ζωγράφος, εργάστηκαν από κοινού για να ισοροπήσουν τεχνητά και φυσικά χρώματα, να μεταγράψουν το δωρικό κίονα σε κολόνα από οπλισμένο σκυρόδεμα, να αναδείξουν τη λογική και την αλήθεια της σύγχρονης κατασκευής, στα όρια ενός μανιερισμού, χωρίς να λησμονήσουν τίποτα από τη διαχρονική παρουσία του παρελθόντος.



Τελευταίος, σε ηλικία, από τη γενιά που σπούδασε αρχιτεκτονική στη δεκαετία του 1960, ο Μιχάλης Σουβατζίδης (1946-) σχεδιάζει ένα τρισδιάστατο χώρο στο εσωτερικό απλών πρισμάτων, χρησιμοποιεί τα συνηθισμένα υλικά αναδεικνύοντας την πρωτογενή αλλά ιδιότυπη αλήθεια τους, αναγνωρίζει μια πρωταρχική σημασία στον κλιματικό παράγοντα, προσφέροντας στις ακτίνες του ήλιου όχι μόνο ένα δρόμο για να φτάσουν ως το κέντρο του εσωτερικού χώρου, αλλά και μια δύναμη για να σμιλέψουν τα πιο δύσκαμπτα στοιχεία του σπλισμένου σκυροδέματος. Η λογική του τύπου, με αρκετές αναφορές στη σκέψη του Άρη Κωνσταντινίδη, τον οδηγεί σε μια άλλη, επιμελημένη εκδοχή του μεταπολεμικού μοντέρνου λόγου, που έχει τις βάσεις του στον μπρουταλισμό, αλλά του αφαιρεί το ανεπιτήδευτο, πρωτογενές ιδίωμα. Η κατοικία και το γραφείο του αρχιτέκτονα πλάι στο Αττικό Άλσος, στην Αθήνα, σχεδιασμένη το 1985, (εικ. 16) και το Κέντρο Εικαστικών Τεχνών, σε ένα στενό αλλά πολύβουο δρόμο της Αθήνας, σχεδιασμένο το 1991, (εικ. 17) φέρουν τα ίχνη της σύνθετης επεξεργασίας αλουμινίου και γυαλιού, χρωματισμένου σκυροδέματος και τούβλου, με λεπτομέρειες που αποποιούνται κάθε ανάμνηση αναγνωρίσιμων ιστορικών μορφών.

Η δεύτερη γενιά

Ο Δημήτρης και η Σουζάνα Αντωνακάκη, ο Τάσος και ο Δημήτρης Μπίρης, ο Αλέξανδρος

Τομπάζης, ο Γιώργος και η Ελένη Μανέτα, ο Κυριάκος Κρόκος, ο Μιχάλης Σουβατζίδης, σπούδασαν στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου, στην Αθήνα, στο τέλος της δεκαετίας του 1950 και στη δεκαετία του 1960, σε μια εποχή που ήταν ακόμα ζωντανή η εκπαιδευτική παράδοση του Δημήτρη Πικιώνη. Ο Δημήτρης Ησαίας και ο Τάσης Παπαϊωάννου, ο Ανδρέας Κούρκουλας, η Μαρία Κοκκίνου και ο Αλέξανδρος Πατσούρης σπούδασαν στην ίδια Σχολή, στη δεκαετία του 1970, σε μια εποχή που ο Δημήτρης Αντωνακάκης και ο Τάσος Μπίρης δίδασκαν αρχιτεκτονική σύνθεση. Μοναδική εξαίρεση, ανάμεσά τους, ο Χρήστος Παπούλιας, που έκανε σπουδές στην Ιταλία. Από αυτές τις δύο γενιές, η πρώτη μεγάλωσε με την ύστερη βεβαιότητα του "μοντέρνου" και αντελήφθη τις πρώτες αμφιβολίες, η δεύτερη έζησε το τέλος της βεβαιότητας, που τότε χαρακτήριζε το διεθνές προσκήνιο, σε μια εποχή ριζικών αλλαγών, για την Ελλάδα, που σημαδεύτηκε από το τέλος της δικτατορίας, το 1974, και τη γενικότερη θέληση για μια καινούρια άνοιξη. Ο χρόνος που χωρίζει αυτές τις δύο γενιές δεν μπορεί λοιπόν να μετρηθεί με τα χρόνια, αλλά κρύβει μια βαθύτερη αλλαγή στον τρόπο σκέψης, που δεν αντανακλάται στις μορφές,



ΕΙΚ. 16. ΜΙΧΑΛΗΣ ΣΟΥΒΑΤΖΙΔΗΣ. ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΚΑΙ ΓΡΑΦΕΙΟ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ. 1985-93.



ΕΙΚ. 17. ΜΙΧΑΛΗΣ ΣΟΥΒΑΤΖΙΔΗΣ. ΚΤΙΡΙΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ. 1991-95.

ΕΙΚ.18. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΗΣΑΪΑΣ ΚΑΙ ΤΑΣΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ.
ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗΝ ΠΕΝΤΕΛΗ. 1989-92.



ούτε εξωτερικεύει κάποιες τομές, μόνο εκφράζει ένα πνεύμα αναζήτησης, μια κριτική διάθεση, μια ηθελημένη αβεβαιότητα, στο περιθώριο της φανταχτερής “πρωτοπορίας.”

Η αρχιτεκτονική του Δημήτρη Ησαΐα (1952-) και του Τάση Παπαϊωάννου (1953-) εκφράζει την αποκλίνουσα αυτή δυναμική μέσα από την απλότητα των επιλογών και από την άμεση μορφοποίησή τους. Στην αφετηρία της αρχιτεκτονικής τους βρίσκεται η σχεδιαστική διατύπωση της “ιδέας”. Η μετάφραση της “ιδέας” αυτής σε χτισμένη μορφή εξαρτάται βεβαίως από τη λειτουργία και από την κατασκευή, αλλά είναι ταυτοχρόνως φορτισμένη με τη συμβολική διάσταση και τη μορφική υπόσταση του κτιρίου. Σε γενικές γραμμές, η αρχιτεκτονική τους χαρακτηρίζεται από την πιο απλή λογική. Η διάταξη των χώρων αποτυπώνει τον καθημερινό τρόπο ζωής, που κυριαρχείται από την απόλαυση του οικείου. Η υλοποίησή τους στηρίζεται στα

συνήθη κατασκευαστικά μέσα και την ικανότητα απλών οικοδόμων. Τα φέροντα στοιχεία, από γυμνό σκυρόδεμα, είναι τόσο εμφανή ώστε να αποκτούν μια πρωτοκαθεδρία. Οι τοιχοποιίες είναι από τρύπια τούβλα που καλύπτονται με επίχρισμα. Τα στηθαία, τα κουφώματα, οι καμινάδες, τα περιγράμματα υπαίθριων όγκων στο δώμα ή τις βεράντες, τα σκίαστρα (brise-soleil) είναι μεταλλικά και συνήθως σιδερένια. Η επεξεργασία των υλικών αυτών - και κυρίως του οπλισμένου σκυροδέματος - αρνείται κάθε πρόσθετο αισθητικό συμπλήρωμα. Η επίμονη απλότητα δεν έρχεται σε αντίθεση με τις ελάχιστες λοξές γραμμές, κάποιες καμπύλες ή απρόσμενες χαράξεις, αλλά μάλλον τονίζεται και τελικώς επιβάλλεται με την αλήθεια των υλικών, τη διαφάνεια της λειτουργίας και της κατασκευής, καταδεικνύοντας τη λογική του μοντέρνου. Η αντιμετώπιση της αρχιτεκτονικής ως *mitier*, η υλοποίηση των κτιρίων στα όρια των πραγματικών συνθηκών της ζωής και της κατασκευής στη σύγχρονη Ελλάδα, και η σχετική αδιαφορία τους για τη φανταχτερή πρωτοπορία, αναδεικνύει ταυτοχρόνως την ουσιαστική λογική του τόπου, παρά την πλήρη απουσία τοπικιστικών αναφορών.

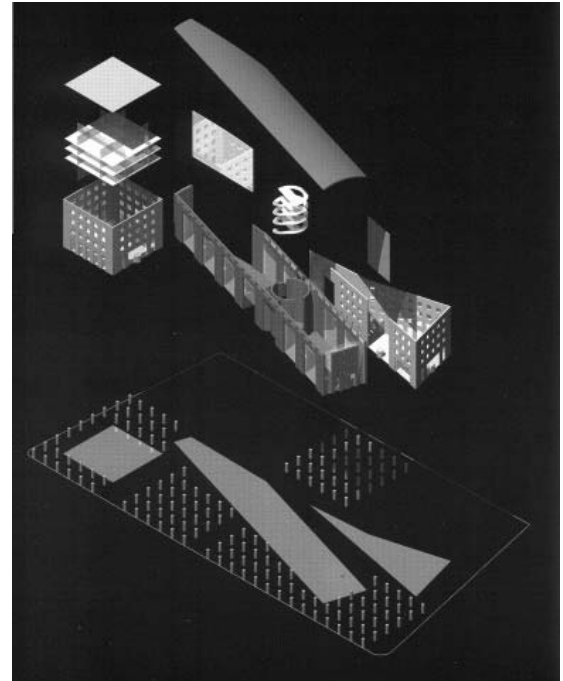
Η κατοικία στην πλαγιά της Πεντέλης, στα βόρεια της Αθήνας, σχεδιάστηκε το 1989 και διαφοροποιείται σαφώς από το χτισμένο περιβάλλον. (εικ.18) Η οργάνωση των χώρων ακολουθεί δύο κάθετους άξονες, που ορίζουν την κύρια είσοδο και τη θέα προς την πόλη. Ο συνδυασμός των όγκων και η σχέση των



ΕΙΚ.19. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΗΣΑΪΑΣ ΚΑΙ ΤΑΣΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ. ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΟ ΡΙΜΠΑΡΙ ΚΕΡΑΤΕΑΣ, ΑΤΤΙΚΗ. 1992-95.

κενών με τα πλήρη μας παραπέμπουν στη γλώσσα της μοντέρνας λογικής. Η προέκταση του καθιστικού στο δώμα του από κάτω ορόφου και ένα bevedere τονισμένο με απλά μεταλλικά στοιχεία μας θυμίζουν πως ο βίος στην Ελλάδα είναι υπαίθριος και η θέα στο λεκανοπέδιο της Αθήνας εξαιρετική. Η επιλογή και η επεξεργασία των υλικών είναι απλή και ταυτοχρόνως επιτηδευμένη. Η εκφραστική γλώσσα των αρχιτεκτόνων μας αποκαλύπτει μια επιφανειακή απλότητα αλλά κρύβει μια εσωτερική πολυπλοκότητα. Η κατοικία στο Ριμπάρι, στα νότια της Αθήνας, κοντά στο Σούνιο, σχεδιάστηκε το 1992. (εικ.19) Είναι μια βίλα σε ένα αδρό φυσικό περιβάλλον, αρκετά μακριά από τη θάλασσα, αλλά με ταυτόχρονη θέα προς το Αιγαίο πέλαγος και τον Σαρωνικό. Η οργάνωση των χώρων υπόκειται στην ιδέα του εσωτερικού δρόμου, που ακολουθεί την οριζόντια γραμμή του κεκλιμένου εδάφους. Τα φέροντα στοιχεία και οι τοίχοι είναι κατασκευασμένα από γυμνό μπετόν με όλα τα ίχνη του ξυλότυπου, και στέκουν πάνω σε μια βάση από τσιμεντόλιθους. Η επιμελημένη αδρότης της κατασκευής στο εξίσου αδρό περιβάλλον αποπνέει μια παράδοση μνημειακότητα.

Ο Ανδρέας Κούρκουλας (1953-) και η Μαρία Κοκκίνου (1956-) έχουν δείξει ενδιαφέρον για μια τυπολογική διερεύνηση των κυρίως όγκων και των επιμέρους αρχιτεκτονικών στοιχείων, που φέρει όλα τα ίχνη ενός συνειδητού λεξιλογίου και συντακτικού, σε



ΕΙΚ.20. ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ ΚΑΙ ΜΑΡΙΑ ΚΟΚΚΙΝΟΥ. ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΓΡΑΦΕΙΩΝ ΣΤΟ ΜΑΡΟΥΣΙ. 1992-96.



ΕΙΚ.21. ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΣ ΚΑΙ ΜΑΡΙΑ ΚΟΚΚΙΝΟΥ. ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΑ ΛΕΓΓΡΑΙΝΑ. 1988-90.

σχετική αυτονομία από το μορφολογικό ιδίωμα του χτισμένου περιβάλλοντος. Η γλώσσα που μιλούν δίνει στα κτίρια την αίσθηση του οικείου, που μπορεί να είναι εντελώς καινούριο, αλλά στέκει στη θέση του σαν να ήταν πάντα εκεί. Η διατήρηση της κλίμακας, η επιμελημένη εγγραφή των όγκων στο αστικό ή το εξοχικό περιβάλλον, η πρωτοκαθεδρία των οικείων υλικών πλάι στα λιγότερο συνηθισμένα, οι διαστάσεις και ο ρυθμός των ανοιγμάτων, η επιλογή των γήινων χρωμάτων συντελούν σε ένα αποτέλεσμα που έχει όλα τα σημεία ενός μοντέρνου λόγου χωρίς καμιά επιφανειακή εκδήλωση του τόπου, και έχει ρίζες, που δεν βγαίνουν από το χώμα, από τη φύση, αλλά από το ανθρώπινο, το δημιουργημένο περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική τους είναι τεχνητό έργο (artifact), όπως μια γέφυρα ανάμεσα στη μνήμη και τη φαντασία. Ενεργοποιείται μέσα από τις χωρικές μεταφορές, μέσα από την κίνηση του σώματος, δημιουργώντας ένταση αισθήσεων και νοημάτων. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της εξοχικής κατοικίας στην παραλία του Σαρωνικού κόλπου, που σχεδιάστηκε το 1988, επεκτείνοντας μια παλιότερη και απλούστερη κατασκευή. (εικ. 20) Η διαπλοκή των γεωμετρικών όγκων και των υπαιθρίων χώρων στην κορυφή ενός μεγάλου παραθαλάσσιου βράχου δίνει στο κτίριο μια περίοπτη, σχεδόν περιστρεφόμενη υπόσταση, που λες και ολοκληρώνει το φυσικό τοπίο με ένα ανθρώπινο έργο, εντελώς απλό και αυτονόητο. Η άγρια φύση φαίνεται να έχει υποταχθεί στο ανθρώπινο χέρι, σε αντιστοιχία και σε άμεσο οπτικό διάλογο με τον αρχαίο ναό του Ποσειδώνα, που δεσπόζει στον απόκρημνο βράχο του, στο γειτονικό Σούνιο. Σε ένα εντελώς διαφορετικό και αστικό περιβάλλον, το κτιριακό συγκρότημα γραφείων στο Μαρούσι - ένα προάστιο στα βόρεια της Αθήνας - κατευθύνεται από τις ίδιες περίπου αρχές. Σχεδιασμένο το 1992-93, στο κομβικό σημείο επαφής μιας λεωφόρου με υψηλό κυκλοφοριακό φόρτο και αναπτυσσόμενο μέτωπο γραφείων και μιας συγκροτημένης γειτονιάς με πολυκατοικίες, εκφράζει, με τη διάταξη, τη διαμόρφωση και την κατασκευή των όγκων του, όλη την αντίφαση της παρουσίας του στην πόλη. Είναι μια ισχυρή τυπολογική

παρέμβαση, που εκμεταλλεύεται τον ελεύθερο χώρο του οικοπέδου, αναπτύσσοντας διάλογο με τον υπάρχοντα αστικό ιστό. Είναι και δεν είναι κτίρια γραφείων, είναι και δεν είναι πολυκατοικίες, θέλουν και δεν θέλουν τη συνέχεια, ή τη ρήξη με τον αρχιτεκτονικό και αστικό περίγυρο, σέβονται και παραβιάζουν ταυτοχρόνως. Υλοποιούν το συνδυετικό ενδιάμεσο ενός ρηγματωμένου περιβάλλοντος, με μια λογική που είναι και του τόπου και μοντέρνα. (εικ. 21)

Η πολυκατοικία που σχεδίασε ο Αλέξανδρος Πατσούρης (1955-1998)⁸ το 1987 στο πολύ πιο πυκνό περιβάλλον του κέντρου της Αθήνας κινείται και αυτή στα πεδία της αμφισημίας. (εικ. 22) Παρακολουθεί και ανατρέπεται την μοντέρνα τυπολογία της αθηναϊκής πολυκατοικίας, χρησιμοποιώντας τα κοινά υλικά και τον συνήθη τρόπο κατασκευής με γλυπτικές προθέσεις που τα αναδεικνύουν και τα απελευθερώνουν από κάθε χαρακτήρα ελληνικότητας. Ο τόπος επιβάλλεται με τις συνήθειες του κατοικείν και του κατασκευάζειν, και η αρχιτεκτονική με τη συνείδηση του πολιτισμικού και του οικοδομικού της περιβάλλοντος. Είναι χτισμένη στην Αθήνα, και το δείχνει, το επιθυμεί - δεν θα ήθελε να είναι άλλο από αυτό που πράγματι είναι. Και γι' αυτό η μοντέρνα λογική της είναι απόλυτα δεμένη με τη λογική του τόπου της.



ΕΙΚ. 22. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΑΤΣΟΥΡΗΣ.
ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ. 1978-91.

Ποιητική και ταυτοχρόνως γήινη, με μια υπερβατική διάσταση, που παίρνει από τον εγγενή συμβολισμό ή από την έμμεση κατασκευαστική αντίληψη, είναι η αρχιτεκτονική του Χρήστου Παπούλια (1953-). Περίπου χθόνια, δηλαδή, σε μια άμεση οικοδομική και φυσική συνέχεια με τον τόπο, και με ένα εντελώς μοντέρνο λόγο.⁹ Η συνειδηση του αφανούς, που είναι θαμμένο κάτω από τη γη, και του βιωματικού, του διαχρονικού, που είναι αποτυπωμένο στα παλιά οικοδομικά κελύφη, αποτελεί έναν καμβά για να υφανθούν οι παρεμβάσεις του παρόντος και η κατασκευή του μέλλοντος χρόνου. Το θέατρο στο Θησείο, σχεδιασμένο το 1995-96, είναι μια διαρκώς αυτοαναιρούμενη και αυτοκρινόμενη αρχιτεκτονική σε ένα παλιό ξυλουργείο, ένα μέτρο πάνω από την αρχαία πόλη. Το δάπεδο είναι πατημένο χώμα, οι τοίχοι είναι τα λείψανα του παλιού κτιρίου, και το νέο, το θέατρο, μια ελεγεία και στις δυο εποχές, με το μισοθαμμένο γραφείο του σκηνοθέτη ως επόπτη, σαν μια περιστρεφόμενη κατασκευή, στο κέντρο όλου του χώρου, στο πραγματικό ενδιάμεσο του φουαγιέ και της σκηνής. Η γκαλερί στην κεντρική αγορά, σχεδιασμένη το 1995, στον πρώτο όροφο ενός κοινού και αδιάφορου κτιρίου γραφείων, είναι μια καλοήθης κύστη, ένα κεφάλι και αισιόδοξο νεόπλασμα, που δέχεται όλη την αντίφαση, όλο το παράδοξο,

αφαιρώντας από την όψη κάθε υπόνοια της παρουσίας της. Το χειροποίητο στίπι στην Ύδρα είναι μια παρέμβαση στη χθόνια λογική της φύσης, που αναιρεί την ίδια τη χρονολογία του σχεδιασμού της (1990). (εικ. 23) Η μορφολογία του εξελίσσεται μέσα από την παρατήρηση και ανάλυση του τόπου. Η κάτοψη χαράζεται επάνω στη γη. Το κτίσμα ήταν πάντοτε εκεί και μεταβάλλεται περίπου όπως το θέατρο, αφήνοντας το μοντέρνο πνεύμα του αρχιτέκτονα να σβήσει απάνω στο παντοσινό.

Οι αρχιτέκτονες και τα έργα που κατέγραψα δεν συγκροτούν το σώμα κάποιου ειδικού ή κριτικού τοπικισμού, που θα ήταν στην ίδια την ουσία του κεντρόφυγος, αλλά μια υπομονετική και κατ'ανάγκην δισταμένη αναζήτηση μιας αρχιτεκτονικής της εποχής μας για μια χώρα που οι ρίζες της διατρέχουν όλο το βάθος του χρόνου. Θα μπορούσαμε βεβαίως να ορίσουμε ένα κοινό παρονομαστή, για τα στοιχεία μιας κοινής προσέγγισης, που ίσως να συγκροτεί και μια "σχολή των Αθηνών." Και όχι μόνο επειδή όλοι τους σχεδόν ορμώνται από την Αθήνα, και οι μισοί σχεδόν δίδαξαν ή διδάσκουν στο Πολυτεχνείο της, σε μια διαδοχή που εγκαθιστά συνέχεια, αλλά επειδή αναγνωρίζω πίσω από τη διαφάνεια των σχεδίων τους, ανάμεσα στα λόγια και τα έργα τους, ένα παράγοντα που στη δική μου σκέψη έχει το σήμα της πρωτεύουσας και της μεγάλης πολιτισμικής διαπλοκής της με μια ευρύτερη αντίληψη της Ελλάδας. Ωστόσο, η κριτική μου αναφορά σε μια σχολή των Αθηνών δεν παραπέμπει σε προθέσεις που να έχουν εκφράσει και υποστηρίξει οι ίδιοι - όσο και αν ακούγεται συχνά η κοινή εκπαιδευτική παράδοση, η συνέχεια του σχολείου και του τόπου μας. Όπως και αν έχουν τα πράγματα, στα περισσότερα από τα έργα που ανέφερα αναγνωρίζεται μια εντοπιότητα που εδρεύει στο σημείο διασταύρωσης των δύο εννοιών που οροθετούν αυτό το κείμενο: τη λογική του μοντέρνου και τη λογική του τόπου. Είναι οι δύο πόλοι που ορίζουν, στην αρχιτεκτονική, τη σύγχρονη ποιότητα μιας χώρας που είναι στο ενδιάμεσο, μιας χώρας που είναι ταυτοχρόνως υπερήφανη για τη διαφορά και την ταυτότητά της με τα πιο χαρακτηριστικά πυκνώματα του δυτικού πολιτισμού.



ΕΙΚ. 23. ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΟΥΛΙΑΣ. ΕΞΟΧΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗΝ ΥΔΡΑ. 1990-92.

* Το κείμενο αυτό δημοσιεύθηκε στο Wilfried Wang, Σάββας Κονταράτος (επιμ.), *Greece 20th Century Architecture*, Μόναχο, Prestel Verlag, 1999.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Άρης Κωνσταντινίδης, “Η αρχιτεκτονική σαν τέχνη”, Νεοελληνικά Γράμματα 193/14-9-1940, στο Για την Αρχιτεκτονική, Αθήνα, Άγρα, 1987, σελ.19.
2. Άρης Κωνσταντινίδης, Σύγχρονη αληθινή αρχιτεκτονική, Αθήνα, 1978, σελ.18-19.
3. Πρβλ. Dimitris Piliionis, Architect 1887-1968: A Sentimental Topography, κατάλογος έκθεσης, London, Architectural Association, 1989· Αγνή Πικιώνη (επιμ.), Πικιώνης I/II, Αθήνα, Εκδόσεις Μπάστα-Πλέσσα, 1994 και Δημήτρης Πικιώνης, Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από τη γέννησή του, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1989.
4. Δημήτρης Πικιώνης, Κείμενα, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1985, σελ. 225.
5. Η συγκεκριμένη έκφραση ανήκει βεβαίως στην ειδική ερμηνεία του έργου τους από τη Liane Lefáivre και τον Αλέξανδρο Τζώνη: “Ο κάναβος και η πορεία”, Αρχιτεκτονικά Θέματα 5, 1981. Αγγλικά: “The Grid and the Pathway”, στο Kenneth Frampton (επιμ.), Atelier 66. The Architecture of Dimitris and Suzana Antonakakis, New York, Rizzoli, 1985.
6. Τάσος και Δημήτρης Μπίρης, “Για μια νέα ασκητική του σχεδιασμού,” συνέντευξη στον Ανδρέα Γιακουμακάτο, Αρχιτεκτονικά Θέματα 27/1993, σελ.54.
7. Στο ίδιο, σελ.53.
8. Αλέξανδρος Πατσούρης, Αθήνα, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π. / Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2000.
9. Πρβλ. Christos Papoulias, Υπερτόπος-Hypertopos, Αθήνα, Futura, 1999.



ΑΝΩΝΥΜΗ SUBURBIA ΣΤΙΣ Η.Π.Α.

Θανάσης Μουτσόπουλος

Η άνοδος και η πτώση των νέων αποικιών
Οι πολιτισμοί των προαστίων

"Αρχίζει πάλι η αποικιακή εκστρατεία", είπε: "Αχά, σε δέκα χρόνια θα υπάρχουν στον Άρη ένα εκατομμύριο Γήινοι. Παντού θα χτιστούν μεγάλες πόλεις. Είπαν πως θα τρώγαμε τα μούτρα μας. Είπαν πως οι Αρειανοί θα εμπόδιζαν την εισβολή μας. Μα εμείς δεν βρήκαμε κανένα Αρειανό. Ψυχή Ζώσα. Το μόνο που βρήκαμε ήταν οι άδειες πολιτείες τους, μα απ' αυτούς ούτε έναν. Σωστά;"

Ray Bradbury, "Ήταν μελαχρινοί και είχαν μάτια χρυσά¹."

Το να μεγαλώνεις και να ζεις την καθημερινότητα σου σε μια μεγαλούπολη πέντε, δέκα ή είκοσι εκατομμυρίων κατοίκων δεν είναι καθόλου εύκολη υπόθεση. Το αίτημα της αυτονομίας της προσωπικότητας του ατόμου συνθλίβεται κάτω από την πίεση της ομοιομορφίας, της ρουτίνας, της ανωνυμίας και των κοινωνικών προτύπων: πρέπει να είσαι ωραίος, επιτυχημένος, πλούσιος και με έντονη κοινωνική ζωή. Πρέπει να είσαι διάσημος. Πρέπει να μοιάσεις με τα πρότυπα που προβάλλονται μέσα από την τηλεόραση και τα life style περιοδικά. Ο κάτοικος αυτών των μεγαλουπόλεων ή υποτάσσεται στα στερεότυπα ή -αναπόφευκτα- περιθωριοποιείται. Μια μορφή απόδρασης από τη σκληρότητα της μητροπολιτικής ζωής που όμως δεν αμφισβητεί τη συμβατικότητα και την κοινοτοπία της -κάθε άλλο, είναι η διαφυγή στις νέες κοινότητες των προαστίων. Εκεί ο κάτοικος της μεγαλούπολης των πολλών εκατομμυρίων μπορεί να ζει (κάποιες απογευματινές ώρες και την Κυριακή) με την αίσθηση ότι βρίσκεται μακριά, πολύ μακριά, από το χάος της αστικής ζωής. Θεωρητικά ο σύγχρονος μητροπολιτικός κάτοικος περνάει μια φάση διαχρονικά αξιοζήλευτη. Η άνεση κίνησης που διαθέτει είναι πρωτοφανής στην ιστορία: δυνατότητα επιλογής μεταξύ ενός αριθμού αυτοκινήτων για τις μετακινήσεις του στην πόλη, πρόσβαση σε αεροπορικά ταξίδια, διαδικτυακή επικοινωνία με όλο τον κόσμο. Όμως παράλληλα με αυτά εμφανίζεται και ένα άγχος που οφείλεται στην πεποίθηση ότι αυτή η απεριόριστη δυνατότητα μετακίνησης είναι κάτι απόλυτα δεδομένο. Μια κατάσταση που πλησιάζει την κενότητα νοήματος παρουσιάζεται με την πυρετική μετακίνηση με το ιδιωτικό αυτοκίνητο στους οδικούς άξονες της πόλης. Ουσιαστικά το που βρισκόμαστε δεν έχει οποιαδήποτε σημασία. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι βρισκόμαστε μέσα στο σαλόνι του (κατά προτίμηση) ακριβού αυτοκινήτου μας². Τα τεχνολογικά γκάτζετ έχουν γίνει εδώ και πολύ καιρό το υπέρτατο στοιχείο ηδονής στον αστικό πολιτισμό ενώ ο νομαδισμός της συνεχούς μετακίνησης μια κατάσταση τόσο γοητευτική όσο και αναπόφευκτη. Μετά από όλα αυτά ο σύγχρονος κάτοικος χρειάζεται επιτακτικά ένα σπίτι (δικό του και μόνο δικό του) με κήπο, πισίνα, γκαράζ για τα αυτοκίνητα του και χώρο για να βάλει τα γκάτζετ του και να χαλαρώσει. Μετά από μια τέτοια μέρα δεν θέλει να ακούει την παραμικρή φασαρία δρόμου, να οσμίζεται το παραμικρό καυσαέριο, οποιαδήποτε αίσθηση "πόλης". Γεννηθείω ο πολιτισμός των προαστίων.

Ο Le Corbusier στο σχέδιο του για την *Πόλη των Τριών Εκατομμυρίων Κατοίκων* (1922) ακολουθεί μια ζωνική οργάνωση της πόλης ανάλογα με την κοινωνική τάξη και τον παραγωγικό ρόλο: "Επιχειρηματίες, βιομήχανοι, πολιτικοί ηγέτες, μεγάλοι επιστήμονες, δάσκαλοι, διανοητές, οι εκπρόσωποι της ανθρώπινης ψυχής, ζωγράφοι, ποιητές και μουσικοί [...] Μεγάλοι άνδρες και οι ηγέτες μας τοποθετούνται στο κέντρο της πόλης. [...] Έτσι μια κατανομή των κατοίκων της πόλης θα μας έδινε τρεις κατηγορίες πληθυσμού: οι κάτοικοι που ζουν στην πόλη, οι εργάτες που ζούν το μισό τους χρόνο στην πόλη και τον άλλο μισό σε κηπουπόλεις και τις μεγάλες μάζες των εργατών οι οποίοι περνούν τη ζωή τους ανάμεσα σε εργοστάσια στα προάστια και κηπουπόλεις³." Είναι πραγματικά πολύ δύσκολο να πει κανείς κατά πόσο η σημερινή δομή των προαστίων της Αθήνας συνάδει με αυτές τις αρχές του Le Corbusier. Το σίγουρο είναι ότι για την πρωτεύουσα της Ελλάδας το βάπτισμα του πυρός στη ζωή των προαστίων ήρθε πολύ πρόσφατα, χρόνια μετά από τη διαμόρφωση των μεγάλων πόλεων της Δύσης. Για εκείνες η προαστικοποίηση είναι τόσο παλιά όσο και η αστικοποίηση. ουσιαστικά τα δύο φαινόμενα είναι αλληλένδετα: όταν έχουμε πόλη, έχουμε και προαστιακές περιοχές, "εκτός των τειχών". Πριν τον 19ο αιώνα τα προάστια ήταν επικίνδυνες περιοχές, κατάλληλες μόνον για περιθωριακούς και κακοποιούς. Μόνο με την έλευση αυτού του 19ου θα γίνει η περιφέρεια, αν όχι επιθυμητή, τουλάχιστον χώρος για πειραματισμό. Ακόμη και σ' αυτές τις μέρες του πρώιμου πειραματισμού, τα προάστια δεν απευθύνονταν στους πλούσιους αλλά φιλοξενούσαν όλες τις τάξεις σε διαφορετικές αναλογίες⁴.

Οι Πρώτοι Αποικοί.

Δύο χρόνια περίπου πριν από την άφιξη μου, τα πέντε αδέρφια αποφάσισαν να χτίσουν σ' αυτό το σημείο, με τη βοήθεια των Ινδιάνων συμμάχων τους, ένα φρούριο για την άμυνα του τόπου, όπως και έκαναν. Κάποιοι Πορτογάλοι ακόμα πήγαν να μείνουν μαζί τους. Αλλά, καθώς το νέο έφτασε στην περιοχή των Τούπινς-Ινμπας, που βρίσκεται στα είκοσι πέντε περίπου μίλια από κει, αυτοί ετοιμάστηκαν να καταστρέψουν τον οικισμό που γεννιόταν. Έφτασαν, λοιπόν, μια νύχτα με εβδομήντα κανό και επιτέθηκαν μια ώρα πριν ξημερώσει, κατά τη συνήθεια τους. Οι μαμελούκοι και οι Πορτογάλοι βρήκαν καταφύγιο σ' ένα σπίτι χτισμένο με λάσπη και αμύνηθηκαν γενναία. Οι Ινδιάνοι κλείστηκαν μέσα στην καλύβα τους και αντιστάθηκαν όσο μπορούσαν. Έτσι που σκοτώθηκαν πολλοί από τους εχθρούς. Αυτοί εδώ κατάφεραν ωστόσο να πάρουν το πάνω χέρι και να πυρπολήσουν το χωριό Μπρικιόκα. Όλοι οι Ινδιάνοι μας πιάστηκαν αιχμάλωτοι αλλά οι άγριοι δεν μπόρεσαν να κυριεύσουν το σπίτι όπου ήσαν οι χριστιανοί, οκτώ περίπου τον αριθμό και όπου κατάφυγαν οι μαμελούκοι. Όσο για τους ιθαγενείς, τους έκοψαν κομμάτια, τους μοιράστηκαν μεταξύ τους και, στη συνέχεια, ξαναγύρισαν στον τόπο τους.

Hans Staden, Γυμνοί, Άγριοι και Ανθρωποφάγοι (1557)⁵.

Η επέκταση των ακραίων βορείων προαστίων της Αθήνας θα πρέπει να θεωρείται δεδομένη και διεκπεραιωτική υπόθεση. Απλώς καίγονται δασικές εκτάσεις και ως εκ θαύματος μετατρέπονται σε οικοδομήσιμες περιοχές "εντός σχεδίου". Αυτή τη στιγμή η μάχη στην αττική δίνεται κάπου στο Διόνυσο (υπάρχει άραγε αμφιβολία για την έκβαση της;). Κατά το "Άγρια Δύση" των Η.Π.Α., ο "Άγιος Βορράς" του λεκανοπεδίου εκπολιτίζεται καθημερινά. με καινούργιες βίλες, αποίκους και μετατρέπεται από αναξιοποίητη αγριότητα σε ένα τεράστιο προάστιο⁶. Σε αναλογία με τον πολιτισμό των κάουμποις, σκληραγωγημένοι έλληνες τηνείτζερ με τζιπ ρενεγκέη σαρώνουν τις λεωφόρους και τους παραδρόμους των νέων περιοχών, ενώ τα ηχεία τους εκπέμπουν σε εκωφαντικές εντάσεις τραγούδια του συρμού. Οι Ινδιάνοι, όπου και να βρίσκονται, κρύβονται τρομαγμένοι. Ο πολιτισμός εξαπλώνεται. Το κέντρο εγκαταλείπεται στους "περιέργους", τους κουλτουριάρηδες και τους ξένους. Όπως στην ταινία *Blade Runner*

όλοι οι υγιείς κάτοικοι της Γης την έχουν εγκαταλείψει για τις διαγαλαξιακές αποικίες αφήνοντας πίσω τους άρρωστους και τους περιθωριακούς, έτσι και το κέντρο της πόλης αλλάζει σύσταση πληθυσμού. Ο Πέτρος Μαρτινίδης γράφει: "Τα προασιακά σπίτια των Θεσσαλονικέων, ειδικότερα, δείχνουν να υπακούουν όλο και πιο έντονα στους νόμους της παρόρμησης και της φαντασμαγορίας, παρά σ' εκείνους της ευρυθμίας και της συνοχής μεταξύ έργου και δεδομένου πλαισίου του. Μέσα σε μία ή δύο γενιές, από τον πόλεμο ως την τελευταία δεκαετία, οι Θεσσαλονικείς άρχισαν να φέρονται σα να πρόλαβαν να 'μπουχτίσουν' τις όποιες συμβάσεις της μέσης πολυκατοικίας. Προτού χωνέψουν τα μοντερνίστικα ιδεώδη της αποδοτικής λειτουργικότητας και της αποδέσμευσης από ιδιοτυπίες κοινοτικών εθίμων, σπεύδουν να καταβροχθίσουν μεταμοντερνιστικά κηρύγματα περί 'πολυσθένειας' ή αναβίωσης τοπικών παραδόσεων και ειδυλλιακών εξοχικών 'με προσωπικότητα'. Παραμένοντας, στην πλειονότητα τους, το ίδιο 'προ-αστοί' κατά τη μαζική έξοδο τους προς τα προάστια, όπως και



— Άσ, από είναι. Πάν το πόρτις από το αιδάκο είναι από θυάλοι ή μόνι. Έσο τίποτα...



—'Ακόμα και γιά νά κρεμαστούμε, πρέπει νά περιμένουμε 15 χρόνια!...

κατά την προηγούμενη, μαζική προσέλευση τους στις πολυκατοικίες⁷."

Η Αθήνα από την άλλη εποικίστηκε από επαρχιώτες. Σε όλη τη μεταπολεμική περίοδο και μέχρι πριν μια-δύο δεκαετίες, ο Αθηναίος που κυκλοφορούσε στο δρόμο ήταν γέννημα-θρέμμα της επαρχίας, ένας χωρικός, κάποτε αγνός και φιλόξενος όμως πλέον αγριεμένος και επιθετικός. Αυτοί οι Αθηναίοι μισούσαν την ίδια τη φύση του αστικού πολιτισμού, την κίνηση, την πυκνότητα, τη δυναμική, την πολυμορφία.⁸ Αυτό το μίσος μπορεί να μοιάζει παρόμοιο με αυτό που ένοιωθαν για τις μεγαλουπόλεις της εποχής τους ο Ruskin ή ο Nietzsche όμως εδώ ήταν πολύ λιγότερο συνειδητή απόφαση και περισσότερο αποτέλεσμα της βίαιης μετατόπισης τους σε έναν ξένο τόπο. Μόλις πριν λίγα χρόνια τα παιδιά αυτών των ανθρώπων γεννιούνται και μεγαλώνουν όντες απόλυτα ενταγμένοι στη λογική της μεγαλούπολης. Το μεγάλο πολιτισμικό πρόβλημα της μεταπολεμικής Αθήνας λοιπόν ήταν ότι απαρτιζόταν πλέον από εκατομμύρια (πρώην) επαρχιώτες εγκλωβισμένους στο καινούργιο αστικό περιβάλλον. Σήμερα περίπου το ίδιο πράγμα επαναλαμβάνεται με τους ανθρώπους που μεγάλωσαν στην Κυψέλη, τα Πατήσια και το Παγκράτι και μετακινήθηκαν στα νεόχτιστα προάστια για να βρεθούν και αυτοί όπως και οι γονείς τους *άποικοι* σε μια καινούργια χώρα/γή. Το καινούργιο φαινόμενο σήμερα είναι η αντικατάσταση αυτών των πρώην χωρικών/πρώην κατοίκων του κέντρου της πόλης που μετακινήθηκαν στα προάστια από μετανάστες, αυτή τη φορά από το εξωτερικό. Αυτοί αν και ευγνώμονες για τη νέα τους πατρίδα τους και τις καταναλωτικές της χάρες, νοιώθουν κι αυτοί έξω από τα νερά τους μέσα στο περιβάλλον της. Στις μέρες μας οι πολυκατοικίες - τα υπόγεια και τα ισόγεια αρχικά, σταδιακά και οι πάνω όροφοι- κεντρικών περιοχών όπως οι Αμπελόκηποι, η Κυψέλη, το Παγκράτι, η πλατεία Βάθης, καταλαμβάνονται από ξένους μετανάστες. Η Αθήνα για πρώτη φορά στην ιστορία της είναι μια πολυεθνική μεγαλούπολη.

Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ.

Ο Ντένις ΜακΦέρσον φεύγει από την Ελεσάρ λίγη ώρα μετά τον Λέμον και τραβερσάρε το αμάξι σπίτι του. Ανηφορίζει στη Λεωφόρο Μάντι Κάνιον, μέσα απ' το Σίγκναλ Χιλ, μπροστά απ' τις μεζονέτες στο Έρβαϊν μέχρι το Τζέφρεϊ, στρίβει αριστερά στην Έρβαϊν, δεξιά στην Ίβνινγκσαϊντ, αριστερά στη Μόρνινγκσαϊντ, ίσια επάνω στο τελευταίο σπίτι αριστερά, που τώρα είναι μια διπλομεζονέτα. Στους ΜακΦέρσον ανήκει το μισό σπίτι, προς την πλευρά του δρόμου, μαζί με τη θέση στο σκέπαστρο και το γκαράζ. Καθώς τραβερσάρε μέσα στον παράδρομο και μετά κάτω απ' το στέγαστρο, ο Ντένις βλέπει το παλιό Βόλβο του Τζιμ έξω στο δρόμο. Να τον για ένα ακόμα τζάμπα γεύμα. Ο Ντένις δεν έχει καμία διάθεση για μερικούς ακόμα λόγους εκνευρισμού στο τέλος μιας δύσκολης μέρας και αναστενάζει.

Kim Stanley Robinson, Η Χρυσή Ακτή⁹.

Η κοινοτοπία και η επανάληψη είναι τα στοιχεία που κάνουν τα προάστια τόσο ισχυρά στη συνείδηση των κατοίκων τους. Ο νέος ελληνικός πολιτισμός μοιάζει να επικεντρώνεται στο εξής αρχέτυπο (για τον άνδρα): όμορφη γυναίκα (κατά προτίμηση ξανθιά, αν είναι δυνατόν αγγλίδα ή γερμανίδα), δύο παιδιά -ένα αγόρι και ένα κορίτσι, καθαρόαιμο λυκόσκυλο, τρία αυτοκίνητα, ένα ρενεγκέιτ, ένα κάμπριο διαθέσιο και ένα στέισον βάγκον, μεζονέτα με κήπο, τοίχο και κάγκελα ώστε να μην μπαίνουν μέσα οι ανεπιθύμητοι, γκαζόν και πισίνα, τζάκι, home cinema, το τελευταίο μοντέλο κινητού, μία Φιλιππινέζα και μια Ουκρανή, μετοχές, τρεις πιστωτικές κάρτες, μόνιμο τραπέζι σε μεγάλο Σκυλάδικο, εγγραφή στο Πολιτεία Τένις Κλαμπ, χειμερινές διακοπές στην Αράχωβα και σκι, θερινές στη Μύκονο (αλλά και σπίτι στις Σπέτσες για ησυχία). Είναι αλήθεια ότι το σουπερμάρκετ πολυτελείας αποδεικνύεται καθοριστικό για τον τρόπο ζωής των προαστίων. Κατ' αρχήν οι ποσότητες προϊόντων που καταναλώνονται εδώ είναι μεγαλύτερες απ' ό,τι στο κέντρο της πόλης και έτσι τα ψώνια κάθε είδους είναι μια μικρή εκστρατεία. Το αμάξι (το μεγάλο) σταματάει στο πάρκινγκ του σουπερμάρκετ. Το καρτσάκι έρχεται και φορτώνει όλες τις σακούλες μέχρι το πορτ μπαγκάζ. Η εμπειρία είναι σχεδόν ντράιβ ιν.¹⁰

Παραφράζοντας τον Georg Simmel θα λέγαμε ότι τα πλούσια



προάστια των μεγαλουπόλεων φέρνουν στο προσκήνιο την αγοραστικότητα των πραγμάτων πολύ πιο χτυπητά απ' ό,τι το κέντρο των πόλεων με τις συμπυκνώσεις πολιτισμικών λειτουργιών και εκδηλώσεων. Η κοινοτοπία και η επανάληψη είναι τα στοιχεία που κάνουν τα προάστια τόσο ισχυρά στη συνείδηση των κατοίκων τους, γράφαμε πιο πάνω. Ο Jean Baudrillard περιγράφει τους ευωδιαστούς λόφους της Santa Barbara, όπου όλες οι βίλες είναι σαν γραφεία κηδειών. Ανάμεσα στις γαρδένιες και τους ευκαλύπτους, στην αφθονία των φυτικών ειδών και τη μονοτονία του ανθρώπινου είδους, είναι το θανάσιμο πεπρωμένο της πραγματοποιημένης ουτοπίας¹¹. Αν για την Αμερική, η μέση κατοικία των προαστίων παραπέμπει



μονότονα στο ξύλινο σπίτι του Ντόναλντ Ντακ με μπάρμπεκιου στην πίσω αυλή και πισίνα -αν τα οικονομικά το επιτρέπουν- στην Ελλάδα η μονοκατοικία των προαστίων παραπέμπει αντιθέτως, και ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης, σε σήριαλ τύπου *Δυναστείας* ή σε αντίστοιχη βραζιλιάνικη σειρά. Αυτά είναι τα πατρών που ξεπατικώσουν με ευσυνειδησία οι αρχιτέκτονες που νέμονται αυτές τις περιοχές. Έτσι μια βίλα στην Πολιτεία ή το Χαϊδάρι, ανεξαρτήτως κόστους, μοιράζονται την ίδια μορφολογία. Σε μια έρευνα του 1980 διαπιστώθηκε ότι πιο πολλοί Αμερικανοί ζουν σε προάστια παρά σε αγροτικές ή αστικές περιοχές¹². Είναι περίεργη αυτή η εμμονή με την κατοικία μιας (και μόνο) κατοικίας στο ξεκίνημα της νέας χιλιετίας. Οι τελευταίοι σπασμοί του Ατομικισμού¹³; Ο Π. Μαρτινίδης γράφει: "Έτσι, εκείνο που καταλήγει να διαμορφώνει τις μεγαλοτρεπείς μονοκατοικίες των προαστίων δεν είναι τα αρχιτεκτονικά ή ευρύτερα καλλιτεχνικά ρεύματα αλλά κάθε περίοδος, οι παροτρύνσεις των θεωρητικών ή οι επινοήσεις των κατασκευαστών, κι ούτε καν η μορφολογία του εδάφους, ο περίγυρος ενός συγκεκριμένου οικοπέδου ή τα ανυπέρβλητα όρια μιας όχι και τόσο μεγάλης οικονομικής ευμάρειας. Τα εκτός περιορισμών της αστικής δόμησης επιφανή σπίτια, τα σπίτια των ακριβών προαστίων, μοιάζουν να ορθώνονται περισσότερο ανάλογα με φαντασιώσεις και ελπίδες, συμβολικές επιθυμίες, οικονομικές συγκυρίες, κρυφούς πόθους και φανερές παρεκβάσεις των οικοδομικών κανονισμών¹⁴." Στα αμερικάνικα μεσοαστικά προάστια αμέσως μετά τον πόλεμο η μονομέρεια της λειτουργίας έφθανε στο βαθμό να χτίζονται στη σειρά τεράστιοι αριθμοί κατοικιών και οι "άλλες λειτουργίες" ("κοινοτικό κέντρο", "εκπαιδευτικό" άλσος, εμπορικό κέντρο, ιατρικό "κέντρο") τοποθετήθηκαν κάπου παραδίπλα¹⁵. Αυτές οι δομές

χλευάστηκαν από τους πολεοδόμους ανά την υφήλιο για την κενότητα και την κακογουστιά των προαστίων. Περίπου την ίδια δομή όμως ακολουθούν πενήντα χρόνια μετά πολλά νέα αθηναϊκά προάστια (στις παραπάνω "άλλες λειτουργίες" εδώ προστίθενται κομμωτήρια, εκκλησίες, βιντεοκλάμπ και γυμναστήρια.

Όμως τα προάστια είναι πάνω απ' όλα περιοχές "για να μεγαλώσεις παιδιά". Αν το κέντρο της πόλης, πέρα από την ερήμωση και την παρακμή του, ανεβάζει το μέσο όρο ηλικίας του και κατοικείται από μονήρεις ανθρώπους, "μπακούρια" και ιδιόρρυθμα ζευγάρια, τα προάστια σφύζουν από τηνέιτζερ. Αυτοί οι νέοι φοιτούν υποχρεωτικά στα ελιτίστικα ιδιωτικά σχολεία τα οποία συμπωματικά βρίσκονται κι αυτά στις ίδιες περιοχές. Φυσικά αυτοί οι έφηβοι σχετίζονται μόνο με άλλους εφήβους από το ίδιο σχολείο ή της ίδιας κατηγορίας, γενικότερα μόνον με άτομα της τάξης τους. Ντύνονται βάσει πολύ αυστηρών κωδίκων, η παραβίαση των οποίων αγγίζει το έγκλημα. Ο έξω κόσμος τους είναι σχεδόν άγνωστος. Ειδικά η πόλη κάτω από το "αυλάκι", τη λεωφόρο Αλεξάνδρας τους μοιάζει τόσο μυστηριώδης όσο οι πέραν της Μεσογείου περιοχές για τους αρχαίους Έλληνες. Έχουν ακούσει ότι κατοικείται από "λαϊκούς ανθρώπους" και "απολίτιστους ξένους" αλλά κανείς δεν μπορεί να πει με βεβαιότητα αν είναι αλήθεια. Ο Baudrillard γράφει: "Σε ένα διήγημα επιστημονικής φαντασίας, μερικοί προνομιούχοι βρίσκονται ένα πρωί σε μια ορεινή τοποθεσία με πολυτελείς βίλες, περιτριγυρισμένοι από ένα διαφανές και ανυπέρβλητο εμπόδιο, ένα γυάλινο τοίχο που γεννήθηκε κατά τη διάρκεια της νύχτας. Από τα βάθη της γυαλισμένης άνεσης τους, διαβλέπουν ακόμη τον εξωτερικό κόσμο, το πραγματικό σύμπαν από το οποίο είναι αποκομμένοι και το οποίο ως εκ τούτου γίνεται το ιδανικό σύμπαν, είναι όμως πολύ αργά. Οι προνομιούχοι θα πεθάνουν αργά στο ενυδρείο τους, σαν χρυσόψαρα"¹⁶."

Ως μικρές ουτοπικές και επιλεκτικές κοινωνίες τα προάστια συντηρούν και μερικές από τις ελιτίστικες πρακτικές προς όφελος της ευγονικής της τάξης που τα κατοικεί. "Στόχος ζωής να παντρευτείς κάποιον από τον κύκλο για να αποφευχθούν οι επιμιξείες"¹⁷." Παρόμοια με την Ινδία, είναι πραγματικά σπάνιες οι υπερβάσεις των ορίων της κοινωνικής τάξης/κάστας στην επιλογή συζύγου. Αν μάλιστα αναλογιστεί το σύντομο της ιστορίας της νεοελληνικής αστικής τάξης αυτό προβάλλει ακόμη πιο παράλογο¹⁸. Όμως οι κοινωνίες των ελληνικών προαστίων, πριν καλά καλά δημιουργηθούν, μοιάζουν απολιθωμένες στη διατήρηση παραδόσεων που είναι πιο οικείες στις οικιακές τους βοηθούς απ' ό,τι στους ίδιους. Παρομοίως με το Πανόραμα στη Θεσσαλονίκη¹⁹, το Ψυχικό ή τη Φιλοθέη στην ουτοπική Πόλη του Ηλίου του Campanella, οι σεξουαλικές σχέσεις ελέγχονται με σκοπό τη γενετική και την αναπαραγωγή ενώ άλλες, μη-αναπαραγωγικής κατεύθυνσης επιτρέπονται. Στη δική μας περίπτωση εμπλέκονται οι ουκρανές μπίμπι σίτερ και οι υδραυλικοί. Πάντως σε πιο ακραίες εκδοχές αυτή η κατεύθυνση θα οδηγήσει στους πειραματισμούς του Δρ. Mengele ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης²⁰.

Η ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΠΡΟΑΣΤΙΑΚΗΣ ΖΩΗΣ.

Ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα του σύγχρονου ατόμου είναι να διατηρήσει την αυτονομία του κάτω από το βάρος απέναντι στις κοινωνικές δυνάμεις της συμβατικότητας και της υποταγής, την ιστορική κληρονομιά, τον περιβάλλοντα πολιτισμό και τη ρουτίνα της καθημερινότητας. Μέσα στην αφόρητη πλήξη της ευμάρειας των προαστίων η προσωπικότητα του ατόμου, του εφήβου περισσότερο απ' όλους, συνθλίβεται. Πως μπορεί να ξεχωρίσει η προσωπικότητα σου πέρα από την αγορά των τελευταίων μοντέλων των σινιέ ρούχων; Κι αν ακόμη η οικονομική αφάιμαξη που απαιτείται για να παραμείνεις trendy δεν είναι πρόβλημα, ο εφιάλτης της ομοιομορφίας κρέμεται πάνω από

τα κεφάλια των νεαρών γόνων. Ήδη από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα ο Simmel είχε επισημάνει το τεράστιο πρόβλημα της επιβεβαίωσης της προσωπικότητας μέσα στις διαστάσεις της ζωής της μεγαλούπολης. Οι Nietzsche και Ruskin αντιπάχθηκαν με μένος στην κουλτούρα των μεγαλουπόλεων, αντίθετοι στην ομοιομορφία και τη διαμόρφωση της προσωπικότητας για όλους κατά παρόμοιο τρόπο. Το πιο καινούργιο φαινόμενο των μητροπολιτικών προαστίων ουσιαστικά χειροτερεύει την κατάσταση με τη μονότονη αρχιτεκτονική της επιδείξης και την επιβεβλημένη φοίτηση στα ακριβά ιδιωτικά σχολεία. Το άτομο νοιώθει την επιτακτική ανάγκη να αρπαχτεί από την ποιοτική διαφοροποίηση για να τραβήξει κάπως την προσοχή του κοινωνικού του κύκλου, ποντάροντας στην ευαισθησία του απέναντι στο διαφορετικό. Τελικά ο άνθρωπος μπαίνει στον πειρασμό να υιοθετήσει τις πιο μεροληπτικές ιδιορρυθμίες, δηλαδή τις υπερβολές του μανιερισμού, της παραδοξότητας και της εκζητήσης που χαρακτηρίζουν τη νέα αστική ζωή²¹. Ουσιαστικά η απόσταση που χωρίζει την ακραία ομοιομορφία της προαστιακής ζωής και ενδυμασίας (στη δεκαετία του '80 το άσπρο πουκάμισο με λεπτή γαλάζια ρίγα, τζην και παπούτσια Timberland ήταν επιτακτική σ' αυτές τις περιοχές) από φαινομενικούς εικονοκλαστικούς εκκεντρισμούς (ακριβά συνολάκια Jean-Paul Gaultier για τις κυρίες, "ακραία" ροκ μόδα για τα παιδιά) μοιάζει πολύ μικρότερη απ' ό,τι θα περίμενε κανείς. Ο πολιτισμός των προαστίων φαίνεται να έχει θέση τόσο για τον μπανάλ νεοπλουτισμό του τζιπ ή του κάμπριο το οποίο παίζει σκυλάδικα στη διαπασών μέσα από τα πανάκριβα ηχεία όσο και για την παρέκκλιση των "οργισμένων νιάτων" που κατεβαίνουν στο στέκι ή την πλατεία για να επιδείξουν τα σημάδια της επερχόμενης ενηλικίωσης τους.

Ο ΤΡΟΜΟΣ, Ο ΤΡΟΜΟΣ...

Υπάρχουν δύο εποχές κατά τις οποίες πρέπει να φοβάται κανείς κατά κύριο λόγο τις επιθέσεις των αγρίων: η μία είναι το Νοέμβριο, γιατί τότε ωριμάζουν κάτι φρούτα που τα λένε "abati" και τους χρησιμεύουν για την παρασκευή ενός ποτού, του λεγόμενου "kaa wy", μέσα στο οποίο αναμιγνύουν ρίζα μανιόκας. Τους αρέσει να κάνουν πόλεμο αυτή την εποχή, γιατί κατά την επιστροφή τους βρίσκουν τα "abbati" ώριμα και μπορούν να παρασκευάσουν το ποτό που το πίνουν καταβροχθίζοντας τους αιχμαλώτους τους: τόσο πολύ τους αρέσει ώστε όλο το χρόνο περιμένουν με λαχτάρα τη στιγμή που τα φρούτα θα είναι ώριμα.

Πρέπει κανείς να τους φοβάται και το μήνα Αύγουστο, γιατί τότε ψαρεύουν ένα είδος ψαριού που αφήνει τη θάλασσα για να ανεβεί στα ποτάμια. Αυτό το ψάρι πέρφει μέσα στον ποταμό και εναποθέτει τα αυγά του στο γλυκό νερό. Στη γλώσσα τους τα ονομάζουν "bratti", οι Ισπανοί "lizas" (κέφαλοι). Οι άγριοι διαλέγουν με ευχαρίστηση αυτή την εποχή για τις πολεμικές τους εξορμήσεις, γιατί τους είναι εύκολο να προμηθευτούν τρόφιμα. Πιάνουν πολλά τέτοια ψάρια με μικρά δίχτυα. Τα χτυπούν επίσης με βέλη και ψήνουν μια ποσότητα την οποία μεταφέρουν στον τόπο τους. Φτιάχνουν ακόμα απ' αυτά και ένα είδος αλεύρι, που το ονομάζουν "pira kui".

Hans Staden, Γυμνοί, Άγριοι και Ανθρωποφάγοι (1557)²².

Αυτές τις μέρες ο κόσμος φοβάται, φοβάται πολύ. Φοβάται μην του κλέψουν το πορτοφόλι στο τρόλεϊ, το αυτοκίνητο από εκεί που το έχει παρκάρει, μήπως του διαρρήξουν το διαμέρισμα, ξεχαρβαλώσουν το εξοχικό, απάγουν την κόρη, κλέψουν τον (πανάκριβο) σκύλο, πάρουν το κίνητο και κάνουν υπεραστικό στα Τίρανα, πέσουν οι τιμές των μετοχών του. Αν μεγάλα στρώματα πληθυσμού κατάφεραν να ευημερούν, αυτό έχει ως παράλληλη συνέπεια μια έντονη αγωνία. Η προσωπική περιουσία και τα προσωπικά αντικείμενα που με τόσο κόπο αποκτήθηκαν (ή κληρονομήθηκαν) είναι έρμαιοι μιας σειράς κινδύνων. Δεν είναι καιροί

σήμερα για να αράζει κανείς. *"Μας το έλεγε και το ζευγάρι απέναντι που πήγε Κούβα, πρέπει να προσέχεις το πορτοφόλι σου συνέχεια. Έτσι γίναμε και εδώ."* Όχι, δεν είναι πλέον εποχές για χορούς και ηλιοθεραπεία.

Η σύγχρονη ψύχωση με την προσωπική ασφάλεια και την κοινωνική απομόνωση διογκώνεται συχνά εξαιτίας κινδυνολογικών δημοσιευμάτων. Τα τηλεοπτικά δελτία ειδήσεων σπεύδουν, ελλείψει σοβαρότερων θεμάτων, να κάνουν την τελευταία διάρρηξη πρώτο θέμα και να ανοίξουν τα "παράθυρα" τους στα θύματα των ληστών. *"Μιλούσαν σπασμένα ελληνικά. σίγουρα ήταν Αλβανοί."* Και η ξενοφοβία διογκώνεται. Η Αθήνα είναι πλέον μια πολυεθνική μητρόπολη -αυτό δεν ήθελε πάντα να γίνει; Οι (αυτόχθονες) κάτοικοι της όμως αισθάνονται παράξενα που δεν έχουν πια το μονοπώλιο να χαίρονται μόνοι τους τις εξαιρετικές υπηρεσίες των μέσων αστικής συγκοινωνίας και των δημόσιων υπηρεσιών. Ξαφνικά, οι θέσεις των λεωφορείων καταλήφθηκαν από φιλιππινέζες οικιακές βοηθούς και περιέργους τύπους με κατσαρά μαλλιά. *"Τι έχει στην τσάντα του; Λες να είναι Καλάσνικοφ;"* Μοιάζει με το σενάριο του *Blade Runner*, όπως το μεταγράφει ο καλιφορνέζος συγγραφέας Mike Davis: η συγχώνευση των διαφορετικών πολιτισμών σε μια λαϊκή πολυγλωσσία προβάλλει απειλητική εξαιτίας των άλυτων αντιπαραθέσεων. Αν αυτά είναι τα πρώτα βήματα της Αθήνας ως πολυσυλλεκτικής μεγαλούπολης, τότε πως θα αντιμετωπίσει τα επόμενα;

Ψυχραιμία. Οι περισσότερες πρωτεύουσες της Ευρώπης πέρασαν εδώ και πολλά χρόνια από τη φάση της εθνικής πόλης σε αυτή της πολυφυλετικής μητρόπολης. Όλα πήγαν πολύ καλά. Απλούστατα για μια σειρά από λόγους που είναι μάλλον δύσκολο να εξηγηθούν εδώ, η εποχή του Κλούβιου και της Σουβλίτσας έχει παρέλθει. Ανεπιστρεπτή απ' ό,τι φαίνεται. Αλλά και πάλι δεν μπορεί κανείς να είναι σίγουρος. Εν τω μεταξύ όμως οι ευυπόληπτοι πολίτες της πρωτεύουσας του ελληνικού κράτους ανησυχούν. Μη έχοντας εμπιστοσύνη στις υπηρεσίες της κρατικής αστυνομίας, οι μεγαλοαστοί κάτοικοι των προαστίων απευθύνονται στις εταιρείες σεκιούριτι²³. Άπαντες (μεσαίοι και μεγάλοι) εξοπλίζονται. Τώρα εκτός από τα αθλητικά οπλοστάσια των κυνηγών, νέα νιζιάν περίστροφα πλουτίζουν το αστικό νοικοκυριό. Μην ξεχνάτε ότι οι δύο νεαροί που γάζωσαν τους συμμαθητές τους πριν λίγα χρόνια στις Η.Π.Α. δεν προήλθαν από συμμορίες. Οι εγχώριοι ανήλικοι θιασώτες τέτοιων πράξεων αν δεν βρίσκουν εύκολα τα όπλα στη ντουλάπα θα πηγαίνουν με τον μπαμπά να ψωνίσουν στα οπλοπωλεία της Κηφισιάς. Μονομαχία στο Ελ Πάσο. Μας άρεσαν πάντα τα γουέστερν εδώ στην Ελλάδα. Όλοι εμείς οι Έλληνες ταυτιζόμαστε με την αργοκίνητη μαγκιά των πιστολέρο. Εξ ου και τα πολυάριθμα φουστάνελα-γουέστερν της δεκαετίας του '60 και η αγάπη για τα ρενεγκέιτ των νεαρών αγροτών στην παραλιακή λεωφόρο. Ο Έλληνας όμως φοβάται. Τα αχανή (αλλά αραιοκατοικημένα) βόρεια προάστια εξαπλώνονται ακόμη πιο πολύ και διαμορφώνονται με πρότυπο τη νεκρική ησυχία του Ψυχικού και της Φιλοθέης. Εκεί, μετά τις οκτώ το βράδυ, τα μόνα σημεία ζωής στο δρόμο είναι από τα κουβούκλια της αστυνομίας, δημόσιας ή ιδιωτικής. Εν τω μεταξύ, οι κάμερες καταγράφουν κάθε κίνηση στους δρόμους και τα πεζοδρόμια. Μάταια. Κανείς δεν περνάει. Κανένα τζιπ ή Πόρσε στρίβει αραιά και που.

Τα σπίτια είναι μίνι οχυρά με πανύψηλους εξωτερικούς τοίχους και ασάλινες πόρτες με συναγερμούς, κάμερες και σε ορισμένες περιπτώσεις, ηλεκτρικό ρεύμα και καυτό λάδι²⁴. Αλλά αυτά τα τελευταία δεν είναι επιβεβαιωμένα. Πάντως για να διαρρήξεις αυτά τα σπίτια πρέπει να είσαι ο Ροζ Πάνθηρας. Οπότε τίποτε δεν συμβαίνει ποτέ εκεί και έτσι μόνο κανένα δυάρι στην Κυψέλη παραβιάζεται. Αλλά πάντα έτσι δεν γινόταν; Λέγεται ότι -όπως στην Αμερική- οι ασφαλιστικές εταιρείες μπορούν να απαιτήσουν ως υποχρεωτική την οχύρωση κάθε νεόκτιστου σπιτιού σε πολλές περιοχές²⁵. Και τώρα τι γίνεται; Δεν είναι σοβαρό. Απλώς θα χρειαστεί να αλλάξει ο

καθιερωμένος τύπος μονοκατοικίας-"Δυναστεία" των βορείων προαστίων με έναν καινούργιο τύπο, της βίλας-Ελ Άλαμο, με πολεμίστρες, οπλοπολυβόλα, κανόνια και καστόρινα σακάκια με κρόσσια για τα παιδιά. Δεν έγινε και τίποτε. Φέτος θα φορεθούν τα μεξικάνικα. Κάτι σαν τα μπουρίτος. Δεν έχει σημασία ότι το ορίτζιναλ Άλαμο τελικά έπεσε, εδώ είναι Βαλκάνια²⁶.

Η ΦΡΙΚΗ, Η ΦΡΙΚΗ...

Η πολεοδομική διάταξη του Ψυχικού βασίστηκε στις Κηπουπόλεις του Διαφωτισμού, ουτοπικές προσπάθειες όπως η απραγματοποίητη Salline de Chauv του Ledoux²⁷. Ο Μαρτινίδης γράφει: "Υπό την επίδραση των διακηρύξεων του Rousseau ή άλλων εγκωμίων προς 'παραδείσιες κηπουπόλεις', εγκαινιάστηκε αυτός ο τύπος του συμπληρωματικού προς την αστική κατοικία αγροτικού ενδιαφέροντος, πρόσφορου σε ψυχαγωγικές συγκεντρώσεις κι επαφές περισυλλογής με τη γύρω φύση, αλλά και ικανού να αποτελέσει μοναδική κατοικία, όταν η διάδοση του αυτοκινήτου λύνει το πρόβλημα των αποστάσεων. Σήμερα, η προτίμηση Αμερικάνων κι Ευρωπαίων σε προαστιακές μονοκατοικίες ερμηνεύεται από κάποιους ψυχοκοινωνιολόγους²⁸ ως βαθύτερη επιθυμία ισορροπίας μεταξύ πολιτισμικών δεσμεύσεων και φυσικών ροπών, αυτοκυριαρχίας και παρορμήσεων. Η περιβαλλόμενη από πρασινάδες, δέντρα και μεγάλο κήπο εξοχική μονοκατοικία θεωρείται, έτσι, σαν παγείωση του μεταίχιμου στο οποίο διαρκώς ταλανίζονται οι άνθρωποι: 'μέσα' και ταυτόχρονα 'έξω' από τη φύση²⁹." Αν όμως στην ιστορική τους διαδρομή αυτές οι ουτοπικές κηπουπόλεις απευθύνονταν στην εργατική τάξη, την οποία τοποθετούσαν πλησίον των βιομηχανιών στις οποίες εργάζονταν, το αθηναϊκό προάστιο απέκτησε έναν τελείως διαφορετικό χαρακτήρα³⁰. *"Το Παλαιό Ψυχικό ανέκαθεν θεωρείτο η περιοχή των πλουσίων και ισχυρών. Μαζί με το Κολωνακί ήταν και είναι από τις πιο chic και πιο ακριβές περιοχές της Ελλάδας. Πολλοί είναι αυτοί, τα παλιά κυρίως τζάκια της Αθήνας, που στα μέσα του '70 βαρέθηκαν την κίνηση του κέντρου του Κολωνακίου και ανηφόρισαν προς τα πάνω στο Παλαιό Ψυχικό, ενώ άρχιζαν να χτίζουν υπερπολυτελή σπίτια και να γνωρίζει ανάπτυξη η Φιλοθέη. Μέχρι τότε το Παλαιό Ψυχικό ήταν η συνοικία της αριστοκρατίας αλλά και των βασιλέων. Μια περιοχή γεμάτη πράσινο, ησυχία, είκοσι μόλις λεπτά από το κέντρο και το Σύνταγμα. Οι "κοινοί θνητοί" σπάνια την επισκέπτονταν και στην κυριολεξία χάνονταν στα στενά της. Ακόμα φυσικά δεν είχαν χτιστεί οι επαύλεις της Εκάλης και το Παλαιό Ψυχικό φάνταζε ως η συνοικία του 'παραδείσιου'³¹."* Σήμερα τα στάδια της ζωής του νεοέλληνα βασίζονται στην εξής ακολουθία μετακινήσεων: από το χωριό στην πόλη, από το κέντρο της πόλης στο προάστιο, από το μέτριο προάστιο στο καλό και από εκεί στο πιο καλό. Αν φυσικά του πάνε όλα καλά στη ζωή και την καριέρα του. Μια ζωή που μοιάζει καταδικασμένη να χαθεί σε καταλόγους με "αντικειμενικές" τιμές ακινήτων, κοσμικές στήλες στις οποίες απεγνωσμένα επιζητεί να ενταχθεί, ιλουστρασιόν περιοδικά με το επόμενο αυτοκίνητο που θα αγοράσει, λίστες με τα ακριβά ιδιωτικά σχολεία που θα στείλει τα παιδιά, ρεζερβέ σε ακριβά εστιατόρια και σκυλάδικα. Μια ζωή όπου σχεδόν τα πάντα γίνονται για το θεαθείναι. Μια ζωή όπου ο προαστιακός άνθρωπος δεν βρίσκει και πολύ χρόνο για τον εαυτό του. Τελικά μήπως ήταν καλύτερα στο τριάρι της Κυψέλης; Ή μήπως στο χωριό; Διλήμματα...

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Ρέη Μπράντμπερν, Το Δ του Διαστήματος, μτφρ. Φ. Κονδύλης (Αθήνα: Εκδόσεις Αντίκοσμοι, 1975), σ. 254.
- 2 R. Sennet, Η Τυραννία της Οικειότητας: ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό, μτφρ. Γ. Μέρτικας, επιμ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Νεφέλη, 1999, σ. 25.
- 3 Th. Marcus, Visions of Perfection: Architecture and Utopian Thought (Glasgow: Third Eye Centre, 1985), σ. 13.
- 4 P. H. Mattingly, "The Suburban Canon Over Time", Suburban Discipline, επιμ. P. Lang, T. Miller (Princeton: Princeton Architectural Press, 1997), σ. 39.
- 5 Hans Staden, Γυμνοί, Άγριοι και Ανθρωποφάγοι, μτφρ. Ε. Φαμελιάδου-Νάκου (Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 1995), σ. 62-3.
- 6 Θ. Μουτσόπουλος, Τα Υβρίδια της Παγκοσμιοποίησης: Πόλη και Μαζική Κουλτούρα στην Περιφέρεια (Αθήνα: Εκδόσεις Futura/ Σταθμός Άλφα, 2001), σ. 29.
- 7 Π. Μαρτινίδης, Μεσιτείες του Ορατού: Ζητήματα θεωρίας και κριτικής στην αρχιτεκτονική και την τέχνη (Αθήνα: εκδόσεις Νεφέλη, 1997), σ. 181.
- 8 "Οι ορεινοί οικισμοί εγκαταλείπονται και οι μετακινούμενοι προς τα αστικά και ημιαστικά κέντρα για να βρουν απασχόληση, εγκαθίστανται στις παρυφές του, δημιουργώντας έτσι νέες περιοχές από τρώγλες και αυθαίρετες κατασκευές. Προέκυπταν έτσι ανάγκες, είτε αντικαταστάσεως του, με παροχή νέας καλλίτερης κατοικίας, είτε της βελτιώσεως των περιοχών αυτών, με την ενσωμάτωσή τους στον πολεοδομικό ιστό και την εξασφάλιση της συνοδευτικής υποδομής." Ε. Βασιλικιώτης, "Από το 1960 μέχρι σήμερα", Η Κατοικία στην Ελλάδα (Αθήνα: Τεχνικό Επιμελητήριο της Ελλάδας, 1975), σ. 43.
- 9 Kim Stanley Robinson, Η Χρυσή Ακτή, μτφρ. Σπ. Βρεττός (Αθήνα: Εκδόσεις Οξύ, 1998), σ. 31.
- 10 Ο Γιώργος Τούλας γράφει στον Ταχυδρόμο: "Αρχή του παντός είναι το υπηρετικό προσωπικό. Το τι ανθρώπινο δυναμικό θα πρέπει να διαθέτει το σωστό σπίτι για να είναι μέσα στις προδιαγραφές μας. Ξεκινώντας από τη νταντά-υπηρετρία, το άλφα και το ωμέγα δηλαδή της οικιακής οικονομίας, πρέπει να γνωρίζεις πως η πιο must επιλογή αυτή τη στιγμή είναι ένα τηλεφώνημα στο γραφείο της Μαρίτσας στην Αθήνα, που θα σου προμηθεύσει τη σωστή βρετανοναυθρεμένη Νοτιοαφρικάνικα για να μεγαλώσει τα παιδιά σου με αγγλικά και τρόπους. Δεύτερη επιλογή, οι υπόλοιπες φυλές, ενώ μόδα τώρα τελευταία κάνει και η Ρωσίδα που μιλά άπταιστα αγγλικά. Του Χάρβαρντ. Αν καταφέρεις να έχεις εμ νταντά, εμ καμαριέρα, όχι σε νταϊμένσιον αλλά χωριστές, τότε παίρνεις παραπάνω πόντους. Το σωστό είναι μια καμαριέρα ανά εκατό τετραγωνικά. Φρουρός στην πόρτα, διότι ζούμε σε καιρούς πονηρούς, κάνει και πρεστιζάτο και ασφαλές. Κηπουρός, όχι στάνταρ, αλλά δύο φορές το μήνα, "λέει", για να βλέπει και η γειτονιά. Πισινάς, είδος σε τουρνέ, καθώς περιφέρεται από σπίτι σε σπίτι κατά τη διάρκεια της θερινής σεζόν. Για τους δύο τελευταίους, λένε οι κακές γλώσσες πως που και που παρέχουν και άλλου είδους υπηρεσίες. Όλους τους παραπάνω τους παζαρεύετε στις τιμές, ενώ την εσωτερική βοήθη τη συμφωνείτε γύρω στα εκατόν ογδόντα χιλιάδικα. Ωραία τα ντουλάπια σας τα ιταλικά, αλλά τώρα ήρθε η ώρα να τα γεμίσετε με καλούδια. Μια βόλτα στο delicatessen του "Βασιλόπουλου" και του γειτονικού "Μασούτη" θα σας εξασφαλίσει το σούσι και τα φύκια σας. Αυτοί τα φέρνουν στο σπίτι." Γ. Τούλας, "Πανοραμίτες: Ζήσε τη Ζωή τους", Ταχυδρόμος, 11 Αυγούστου 2001, σ. 50.
- 11 J. Baudrillard, Αμερική, μτφρ. Ν. Χρηστάκης (Αθήνα: Εκδόσεις Futura, 2000), σ. 47.
- 12 Mattingly, "The Suburban Canon Over Time", σ. 39.
- 13 Θ. Μουτσόπουλος, "Η Αβάστακτη Κοινοτοπία των Προαστίων", Το Βήμα, Κυριακή 31 Οκτωβρίου 1999, σ. 26 (50).
- 14 Μαρτινίδης, σ. 180-1.
- 15 Sennett, ο.π., σ. 374.
- 16 Baudrillard, Αμερική, σ. 69.
- 17 Τούλας, σ. 51.
- 18 Βλ. Π. Κονδύλης, Η Παρακμή του Αστικού Πολιτισμού, Θεμέλιο, 2000.
- 19 Οι Αντώνης Βλαβογελάκης και Γιάννης Δημήνας γράφουν στο θεσσαλοκλιώτικο περιοδικό Close Up για την αρχιτεκτονική του Πανοράματος, του ακριβού προαστίου της συμπρωτεύουσας: "Είναι δύσκολο να ισχυριστούμε ότι οι κατασκευές ακολουθούν κάποιον σταθερό κανόνα. Στα '80s ορισμένα συγκροτήματα σχεδιάστηκαν σε μακεδονίτικο στυλ. Το διαχρονικό μοντέρνο, το μοντέρνο με μεσογειακά στοιχεία αλλά και το νεοκλασικό είναι μερικά από τα στυλ που είναι εμφανές πως έχουν την τιμητική στο βόρειο προάστιο. Θα συναντήσετε ωστόσο, και μυκονιάτικα, μαυιάτικα, πολλές παραλλαγές του στυλ 'υπουργείο Μακεδονίας-Θράκης', πύργους, διαστημόπλοια και ό,τι άλλο μπορεί να βάλει ο νους του ανθρώπου -του ανθρώπου που μπορεί να πραγματοποιήσει τα όνειρα του και να εκφράσει την αισθητική του. [...] Παρότι σήμερα τα οικόπεδα κοστίζουν πολύ περισσότερο απ'ό,τι δέκα χρόνια πριν, οπότε μιλούσαμε για κήπους των 700-800 τ.μ., οι κήποι αρχίζουν να μεγαλώνουν σε κλίμακα Βερσαλιών. Πάντως φτάνουν από 4 έως και 8 στρέμματα. Για κήπο ενός στρέμματος η σωστή υποδομή, που περιλαμβάνει πρώτης τάξης φυτόχωμα, σύστημα αυτόματου ποτίσματος και τα συμπαραμαρτούντα, μεταφράζεται σε 2.500.000-4.000.000 δρχ. Εκτός και αν ζητήσετε να σας περιβάλλουν σειρές ολόκληρες από κίκες. 'Ο κίκας είναι ένα είδος φοίνικα που ξεκινά από 500.000 δρχ. το μικρό δέντρο και φτάνει τα 3.000.000 το μεγάλο. Οι μανόλιες κοστίζουν 200.000 με 1.000.000 το φυτό. Για να καταλάβετε, υπάρχει ένα τεράστιο φυτώριο στην Ιταλία, με το οποίο συνεργαζόμαστε, που προμηθεύει με φυτά όλο τον κόσμο και για να το περιδιαβείς χρησιμοποιείς αμαξάκι του γκολφ. Ο Κάρολος της Αγγλίας πλήρωσε για δύο θάμνους κουρεμένους σε σχήμα βασιλικής άμαξας, σαν της Σταχτοπούτας να φανταστείτε, 4.000.000 δραχμές! [...] Χλιδή μετά τα κεραμίδια. Εδώ ισχύει το ρητό 'sky is the limit'. Εθεάθησαν και εντοπίστηκαν: στο σπίτι δυναμικής επιχειρηματία, φωτιστικά του Boris Sipek -σύνολο γύρω στα 3.000.000 από Δελούδη-, δύο γλυπτά Pavlos από χαρτί μέσα σε θήκες πλεξιγκλάς -7.000.000 δρχ.-, χρυσή ψηφίδα Bisazza στο μπάνιο -1.000.000 το τρεχούμενο (προσοχή, όχι το τετραγωνικό) μέτρο-, χρυσές μπαταρίες και μπορντούρα από τον Κιουρκτόγλου. Στη βίβα επιχειρηματία, σκαμπό Philippe Starck δερμάτινα -500.000 δρχ.-, καναπέδες και φωτιστικά του αρχιτέκτονα Christian Liaigre αστρονομικής τιμής. Οι καμπίνες ντους, που μόνο ντουζιέρες δεν θυμίζουν, με τηλεφωνο, ραδιόφωνο, υδρομασάζ, ατμόλουτρο, καταρράκτες αγγίζουν τα 2.500.000 και αποτελούν το πιο καυτό απόκτημα." Α. Βλαβογελάκης, Γ. Δημήνας, "Πανόραμα Θεσσαλονίκης: το ελληνικό Beverly Hills", Close Up, αναδημοσίευση Ταχυδρόμος, 11 Αυγούστου 2001, σ. 43.

20 Marcus, Visions of Perfection, σ. 8.

21 Βλ. Georg Simmel, Πόλη και Ψυχή, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλου, Έρασμος, 1993, σ. 27-8.

22 Hans Staden, Γυμνοί, Άγριοι και Ανθρωποφάγοι, σ. 69-70.

23 Οι Αντώνης Βλαβογελάκης και Γιάννης Δημήνας γράφουν αλλού: "Επί 24ώρου βάσεως, φρουρό, πλήρως εξοπλισμένο ηλεκτρονικά, έξω από βίλα στο Πανόραμα δεν έχουμε δει. Αν το αποφασίσετε, στοιχίζει 1.500.000 το μήνα και, αν θέλετε δύο φύλακες-αγγέλους, κάτι παραπάνω. Η 'Δράσις' security όμως συγκεντρώνει καθημερινά δεκάδες αιτήσεις, πίνακες συναγερμού, ανιχνευτές κίνησης, ανιχνευτές θραύσης και μαγνητικές επαφές στα παράθυρα, ανιχνευτές κραδασμών, panic buttons, κλειστά κυκλώματα. Η τιμή του συστήματος εξαρτάται από τα τετραγωνικά του ακινήτου. Υπολογίστε τη μεταξύ 150.000-1.500.000 δρχ. Η σύνδεση με το κέντρο λήψης σημάτων της εταιρείας security, που σε περίπτωση ανάγκης ειδοποιεί την αστυνομία και τον ιδιοκτήτη, από τις 10μ.μ. έως τις 6 π.μ. για το Πανόραμα κοστίζει γύρω στις 10.000 δρχ. το μήνα και περιλαμβάνει τη σύνδεση του συστήματος και γύρω στις 15.000 το μήνα για όλο το 24ωρο. Μια απλή βραδική περιπολία συν άμεση επέμβαση 15.000 δρχ., δύο περιπολίες και ο σχετικός έλεγχος 25.000 κ.ο.κ., όπως μας ενημερώνει ο κ. Ιάκωβος Ελευθεριάδης της 'Δράσις'. Τα λυκόσκυλα, ντόμπερμαν, πιτ μπουλ τα αφήνουμε σε σας." Βλαβογελάκης, Δημήνας, σ. 49.

24 Στην εφημερίδα Espresso διαβάζουμε: "Οι πλούσιοι αγαπούν την ησυχία και δεν θέλουν να τους τη χαλάει κανείς. Γι' αυτό άλλωστε πληρώνουν όσο ομοίως το Παλαιό Ψυχικό φρουρείται τόσο καλά, όσο ίσως καμία άλλη περιοχή της Αθήνας, γιατί εκεί βρίσκονται μαζεμένες 38 πρεσβείες και προξενεία. Καταλαβαίνετε λοιπόν ότι εκτός από συνοικία των rich and famous συμπολιτών μας, είναι η συνοικία των πρεσβετών, των διπλωματών και πολλών επιφανών ξένων. Οι πρεσβείες σημειωτέον είναι εκπληκτικού γούστου και μεγάλης αξίας οικήματα. Η περιοχή αστυνομεύεται από 200 περίπου άνδρες αλλά η φύλαξη δεν είναι αρκετή για τους κατοίκους, γι' αυτό έχει μισθωθεί από το δήμο ιδιωτική εταιρεία security για τις νύχτες. Αλλά και γιατί εδώ κατοικεί ο πρώτος πολίτης της χώρας, Κωστής στεφανόπουλος. Τα βράδια φυσικά στους δρόμους του Παλαιού Ψυχικού και της Φιλοθέης, η κίνηση είναι πολύ αραιή. Ελάχιστοι κυκλοφορούν με τα πόδια και την παράσταση κλέβουν πολυτελή οχήματα όπως Porsche, Ferrari, Jeep Grand Cherokee, SLK Mercedes και BMW Jeep. [...] Τα σπίτια-φρουρία: σ' αυτή την περίπτωση δεν μιλάμε για απλά σπίτια, αλλά για φρουρία που συναγωνίζονται τα παλάτια της Εκάλης, χιλίων τετραγωνικών, με υπόγεια γκαράζ, καταφύγια και ό,τι μπορεί να φανταστεί ο ανθρώπινος νους. Και είναι φυσικό, αφού τα κατοικούν top επιχειρηματίες." _____, "Ψυχικό-Φιλοθέη: Οι Chic Συνοικίες των Rich & Famous", Espresso, Σάββατο 17 Νοεμβρίου 2001, σ. 26-7.

25 Βλ. M. Davies, Πέρα από το Blade Runner: Αστικός έλεγχος, η Οικολογία του Φόβου, μτφρ. Γ. Χαραλαμπίδης, επιμ. Σ. Κωτσόπουλος (Αθήνα: Εκδόσεις Futura, 1998).

26 Θ. Μουτσόπουλος, "Ο Τρόμος πάνω από τη Μεγαλούπολη", Το Βήμα, Τετάρτη 30 Ιουνίου 1999, σ. 3.

27 Π. Σταθακόπουλος, C.N. Ledoux: Ουτοπία και Αρχιτεκτονική (Αθήνα: Εκδόσεις Καραγκούνη, 1983), σ. 19.

28 Fr. Lugassy, Contribution a une Psychosociologie de l' Espace Urbain: la relation Habitat-Foret (Paris: Ministere de l' Equipement et du Logement, 1970).

29 Μαρτινίδη, σ. 182-3.

30 Διαβάζουμε στην εφημερίδα Espresso: "Πέντε ολόκληρους τρέχανε και δεν φτάνανε οι άνθρωποι του Ολυμπιακού, προκειμένου να βρουν το σπίτι που θα στέγαζε τον έρωτα του Κριστιάν Καρεμπέ και της Αντριάνα Σκλερανίκοβα. Κι αυτό επειδή ο όρος του ζευγαριού στο συμβόλαιο ήταν απόλυτος: 'ένα σπίτι που δεν θα ξέρει που βρίσκεται.' Η αναζήτηση άρχισε τον περασμένο Ιούλιο και το σπίτι βρέθηκε στα τέλη του Νοεμβρίου. Ένα υπέροχο, τριώροφο, νεόκτιστο 'παλατάκι', σε έναν ήσυχο δρόμο στο Πανόραμα της Βούλας. Ο πανύψηλος, πέτρινος τοίχος και η πλούσια βλάστηση δεν επιτρέπουν στα αδιάκριτα βλέμματα να εισχωρήσουν στα ενδότερα. Δίπλα από την πόρτα της εισόδου το θυροτηλέφωνο είναι εφοδιασμένο με ειδική κάμερα και ενημερώνει τον Κριστιάν και την Αντριάνα για το ποιός βρίσκεται μπροστά στο σπίτι. Το κατάλευκο, εντυπωσιακό σπίτι, με τα παράθυρα και τις πόρτες από πανάκριβο ξύλο, ενθουσίασε από την πρώτη στιγμή τη σλοβάκα καλλονή. Δεδομένου δε ότι και οι δύο τους είναι 'σπιτόγατοι' και αποφεύγουν τις κοσμικές συγκεντρώσεις, το βρήκαν ιδανικό καταφύγιο για να στεγάσουν την οικογενειακή τους ζωή. Το εσωτερικό της πολυτελέστατης βίλας έχει διακοσμηθεί σύμφωνα με το γούστο της Αντριάνας και, όπως λένε οι ελάχιστοι που είχαν την τύχη να φιλοξενηθούν για λίγο εκεί, εντυπωσιάστηκαν τόσο πολύ που της ζητούσαν συνεχώς συμβουλές για το δικό τους σπίτι. Στο ισόγειο βρίσκεται το τεράστιο καθιστικό, η κουζίνα και ένα πλήρως εξοπλισμένο ιδιωτικό γυμναστήριο, ενώ στον επάνω όροφο βρίσκονται οι κρεβατοκάμαρες του glam ζευγαριού. Στο πίσω μέρος της βίλας βρίσκεται η πισίνα, κρυμμένη από πικνή βλάστηση και περιτριγυρισμένη από κρυφό φωτισμό που -ειδικά όταν νυχτώνει- την κάνει να μοιάζει με τροπική, γαλάζια λίμνη. Το ιδιωτικό αυτό παλατάκι κοστίζει στη διοίκηση του Ολυμπιακού 1.800.000 δραχμές το μήνα -κάντε εσείς τον υπολογισμό σε ευρώ- αλλά τα αξίζει τα λεφτά του και με το παραπάνω _____, "Το 'Παλατάκι' με την Κρυμμένη Πισίνα...", Espresso, Πέμπτη 28 Φεβρουαρίου 2002, σ. 25.

31 _____, "Ψυχικό-Φιλοθέη...", σ. 26.

Νίκος Μπελαβίλας

Το μόνο σίγουρο για τον Βοτανικό είναι το μπετόν ...

Δημοσιεύτηκε στο ΟΙΚΟ/Η Καθημερινή, τ.52, Ιανουάριος 1007

Όταν προκρίθηκε ο Βοτανικός, ως τόπος της ανέγερσης του σταδίου του Παναθηναϊκού, η πλειοψηφία των αντιδράσεων ήταν θετική. Το ΥΠΕΧΩΔΕ και ο Δήμος Αθηναίων υποσχέθηκαν να πρασινίσουν τα 120 εκ των 200 στρεμμάτων της ανάπλασης. Ποιος δεν επιθυμεί έναν τόσο μεγάλο πνεύμονα πρασίνου στην υποβαθμισμένη εκείνη περιοχή; Ποιος δεν θέλει, με εκκίνηση την χωροθέτηση του σταδίου να αναβιώσει η ελπίδα για την ανάκτηση της γκριζας ζώνης στην καρδιά του Λεκανοπεδίου. Εκτός από τη σοβαρή πιθανότητα υλοποίησης του παλιού οράματος για τον Ελαιώνα, που έφερε την υπογραφή του Αντώνη Τρίτση αλλά και του Στέφανου Μάνου, προέκυπτε και άλλο ένα τριπλό όφελος για την Αθήνα. Με το στάδιο στον Βοτανικό, γλύτωναν το Γουδί και το Ελληνικό από αυτή τη βαρύτερη χρήση. Παράλληλα απελευθερωνόταν ο χώρος της λεωφόρου Αλεξάνδρας. Η δημιουργία της πράσινης ζώνης στον Βοτανικό θα εξισορροπούσε την περιβαλλοντική επιβάρυνση από τον όγκο του σταδίου και την υπερσυγκέντρωση χιλιάδων οχημάτων σε μία ιδιαίτερα προβληματική περιοχή. Όσοι το πιστέψαμε, δυστυχώς δεν πήραμε κανένα μάθημα από τα έργα του Φαλήρου, του Σχοινιά, του Καραϊσκάκη, του Κηφισού, όπου μόλις τελείωνε ο εργολάβος το βαρύ κατασκευαστικό σκέλος των σταδίων, των κτιρίων ή της οδοποιίας, τελείωναν τα χρήματα και δεν υπήρχε περίσσεια για περιβαλλοντικά έργα, φυτεύσεις, διαχείριση του ελάχιστου πρασίνου.

Στον Βοτανικό σήμερα δρομολογείται η κατασκευή του σταδίου, ενός εμπορικού κέντρου επιφάνειας 40.000 τ.μ. και ενός υπαίθριου χώρου στάθμευσης 1.500 θέσεων. Πολλά στρέμματα ασφάλτου και μπετόν. Όσο για το Γουδί και το Ελληνικό, δεν ακούγεται λέξη.

Από τις αρχές του '90 η πολιτεία επιχειρεί να εμπλέξει τον ιδιωτικό τομέα σε μία μεικτής ταυτότητας πολεοδομική επιχείρηση στον Ελαιώνα. Τα σχέδια έμειναν στα χαρτιά καθώς ο ιδιωτικός τομέας όλα αυτά τα χρόνια δεν επένδυσε ούτε ένα ευρώ. Αν ο Ελαιώνας είχε μοιραστεί σε οικόπεδα με όρους δόμησης Κυψέλης ή Αιγάλεω, τότε είναι σίγουρο ότι οι κατασκευαστές θα ενεργοποιούντο. Τώρα, με την ανακοίνωση της ανέγερσης του σταδίου, εταιρείες έκαναν την εμφάνιση τους, όχι για την πράσινη ανάπλαση, αλλά για την οικοδόμηση κερδοφόρων εμπορικών κτιρίων γύρω από τον νέο πόλο έλξης, το στάδιο. Προφανώς και αυτό θα έκαναν. Η πολιτεία, η οποία δεν επέλεξε να φτιάξει άλλη μία πόλη δίπλα στο κέντρο της Αθήνας, όφειλε να διατηρήσει τη ζυγαριά σε ισορροπία. Να συγκρατήσει τον πολεοδομικό βανδαλισμό και να χρηματοδοτήσει παράλληλα τις απαλλοτριώσεις για δημόσιους χώρους και έργα πρασίνου. Αντ' αυτού ανακοίνωσε προ ολίγων ημερών ότι εγκαταλείπει το πράσινο και προωθεί μόνο τα κτιριακά έργα. Είναι πλέον έντονος ο φόβος, ότι αντί να ανοίξει η πόρτα για την ανάπλαση του Ελαιώνα, άνοιξε για την οικοδόμηση του.



Η περιοχή του Ελαιώνα σε φωτογραφία του 1870, από τον Λυκαβηττό

■ Εκτός από την κατασκευή του γηπέδου του Παναθηναϊκού, στην περιοχή θα ανεγερθεί σύγχρονο εμπορικό κέντρο, πολύ μεγαλύτερο του γνωστού The Mall, θα διαμορφωθεί χώρος πρασίνου και θα δημιουργηθεί ο νέος μεγάλος σταθμός των υπεραστικών Λεωφορείων

Βοτανικός: νέος πόλος έλξης για τους Αθηναίους

Ρεπορτάζ
Κ. ΣΙΑΠΟΠΟΥΛΟΣ

Τα «πάνω κάτω» στην τοπική κτηματαγορά αλλά και στη ζωή των πολιτών της Αθήνας και των δυτικών προαστίων φέρνει η ανάπτυξη του Βοτανικού και κατ' επέκταση του Ελαιώνα με την κατασκευή του γηπέδου του Παναθηναϊκού, την ανάπτυξη ενός σύγχρονου εμπορικού κέντρου πολύ μεγαλύτερου του γνωστού The Mall, τη διαμόρφωση χώρων πρασίνου και τη δημιουργία του νέου μεγάλου σταθμού των υπεραστικών Λεωφορείων. Σε όλα αυτά θα προστεθούν έργα τα οποία, όπως ευελπιστούν οι αρμόδιοι, θα βελτιώσουν σημαντικά το κυκλοφοριακό κομμάτι που επικρατεί σήμερα με κορυφαίο τη δημιουργία σταθμού μετρό στη διασταύρωση της Ιεράς Οδού με την Αγία Αννης και συμπληρωματικό τη διάνοξη των βασικών οδικών αξόνων (Αγία Αννης, Λεωφ. Πρωφ. Δανιήλ, Αγ. Πολυκάρπου, Ορφέως και Μαρκόνη).

■ Ο πυρήνας της περσόχης

Ο Βοτανικός αποτελεί τον πυρήνα της ευρύτερης περιοχής του Ελαιώνα και είναι ένας χώρος του οποίου ο μετασχηματισμός εκκρεμεί πολλά χρόνια και η ανάπτυξη του είναι κρίσιμη για την ομαλή εξέλιξη του Λεκανοπεδίου, αφού συνδέει σε μεγάλο βαθμό τα δυτικά προάστια με το κέντρο της Αθήνας. Η περιοχή του Βοτανικού και κατ' επέκταση του Ελαιώνα βρίσκεται λίγα μόλις χιλιόμετρα από την πλατεία Συντάγματος με θέα προς τα αρχαιολογικά μνημεία και οδικές αρτηρίες οι οποίες παρέχουν καλή πρόσβαση Λεωφορικών Αθηνών, Ιεράς Οδός,

Πέτρο Ράλλη) και συνδέεται με την Εθνική οδό Αθηνών - Λαμίας.

Όπως αναφέρει στο «Βήμα» ο κ. Ι. Περρωτής, διευθύνων σύμβουλος της Lambert Smith Hampton η οποία δραστηριοποιείται στον χώρο του Real Estate: «Η δυτική είσοδος της Αθήνας, η οποία σε πολύ μεγάλο βαθμό καλύπτεται από την περιοχή του Ελαιώνα και παραδοσιακά αποτελούσε χώρο εγκατάστασης βιομηχανικών δραστηριοτήτων, λόγω της οικονομικής και πληθυσμιακής ανάπτυξης της Αθήνας, των έργων υποδομής και της πολεοδομικής εξέλιξης, αποτελεί έναν χώρο ο οποίος θεωρείται ως ο πλέον ανεξχόμενος και αποκτά ποιοτικά χαρακτηριστικά από πλευράς αναβαθμίσεως των όρων στέγασης τόσο για εμπορικές όσο και για επαγγελματικές δραστηριότητες. Η περιοχή αυτή μέχρι πρόσφατα δεν είχε εφαρμοσμένο πολεοδομικό σχέδιασμα, εκτός από κάποια τμήματα. Αυτή η περιοχή έχει αποκτήσει πλέον όρους δόμησης και με το λειτουργικό βασικό οδικό δίκτυο που διαθέτει διευκολύνει σημαντικά την πρόσβαση από την Ανατολική προς τη Δυτική Αττική και το αντίστροφο. Σε αυτόν τον χώρο ήρθε να προστεθεί τώρα το σχέδιο για το γηπέδο του Παναθηναϊκού, το οποίο αν και δίνει ώθηση στην ως τώρα στάση από πλευράς ανάπτυξης περιοχή, θα μπορούσε σε κοινό συνδιασμό και σχέδιασμα με τα υπόλοιπα έργα που προβλέπεται να γίνουν στην ευρύτερη περιοχή να δημιουργήσει ένα περιβάλλον του οποίου η λειτουργία στο μέλλον θα ήταν ακόμη πιο αρμονική από τη



Μακέτα του νέου ποδοσφαιρικού γηπέδου του ΠΑΟ

σχεδιαζόμενη. Οι ευκαιρίες που δεν έχουν τύχει εκμετάλλευσης είναι η δημιουργία προσώπου στην εθνική οδό, η συνολική επίλυση του κυκλοφοριακού, η ενιαία λειτουργία των δύο εμπορικών συγκροτημάτων που προβλέπεται να πραγματοποιηθούν δίπλα στο γηπέδο».

■ Διπλή ανάπτυξη

Καρδιά του Βοτανικού είναι η έκταση πρώην ιδιοκτησίας ΕΤΜΑ-ΕΛΛΑΤΕΕ, η οποία χρησιμοποιείται στο πλαίσιο του υφιστάμενου σχεδιασμού για τη χωροθέτηση μέρους του γηπέδου, των χώρων σταθμεύσεων και ενός εμπορικού κέντρου το οποίο θα αναπτυχθεί πλησίον του γηπέδου.

Με την ψήφιση του νόμου του περασμένου καλοκαίρι που ρυθμίζει τη διαδικασία «διπλής ανάπτυσης» της Λεω-

φόρου Αλεξάνδρας και έκτασης στον Βοτανικό έτσι ώστε αυτή να καταστεί κατάλληλη για τη μεταστέγαση του γηπέδου του Παναθηναϊκού, η περιοχή του Βοτανικού έγινε μαγνήτης της επενδυτικού ενδιαφέροντος των παικτών του real estate και το οικόπεδο της ΕΤΜΑ ήταν το «φιλέτο».

■ Το γηπέδο του ΠΑΟ

Μέρος του ακινήτου έγινε δωρεά από την εταιρεία «Μπάμπης Βαβός Διεθνής Τεχνική» στον Δήμο Αθηναίων, προκειμένου να αξιοποιηθεί για την ανάπτυξη του γηπέδου του Παναθηναϊκού, του δημοτικού πολυλειτουργικού κτίριου και χώρων πρασίνου. Σε αντάλλαγμα αυτής της δωρεάς ο νόμος προβλέπει ειδικούς πολεοδομικούς όρους (διπλάσιοι συντελεστές δόμησης), ως αποτέλεσμα η εταιρεία του κ. Βαβού να έχει τη δυνατότητα να αναπτύξει σε έκταση 45 στρεμμάτων εμπορικό κέντρο συνολικής δόμησης 70.000 τετραγωνικών μέτρων (25% μεγαλύτερο από το The Mall). Από την άλλη, η ΠΑΕ Παναθηναϊκός έχει προβεί σε συμφωνία μίσθωσης και συνεκμετάλλευσης του γηπέδου το οποίο θα δομηθεί πάνω στην ευρύτερη έκταση από την εταιρεία ειδικού σκοπού που έχει δημιουργηθεί από τον Δήμο Αθηναίων. Μάλιστα, παράγοντες της αγοράς θεωρούν πολύ εύλογο, πέραν του μεγάλου εμπορικού κέντρου, η «Μπάμπης Βαβός Διεθνής Τεχνική» να διεκδικήσει μέσω των διαγωνισμών που θα πραγματοποιηθούν το προσεχές διάστημα το έργο της κατασκευής του γηπέδου καθώς και του πολυλειτουργικού κτίριου, το οποίο θα γεννιάει με το γηπέδο εξασφαλιζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ενιαία πραγματοποίηση του συνολικού έργου.

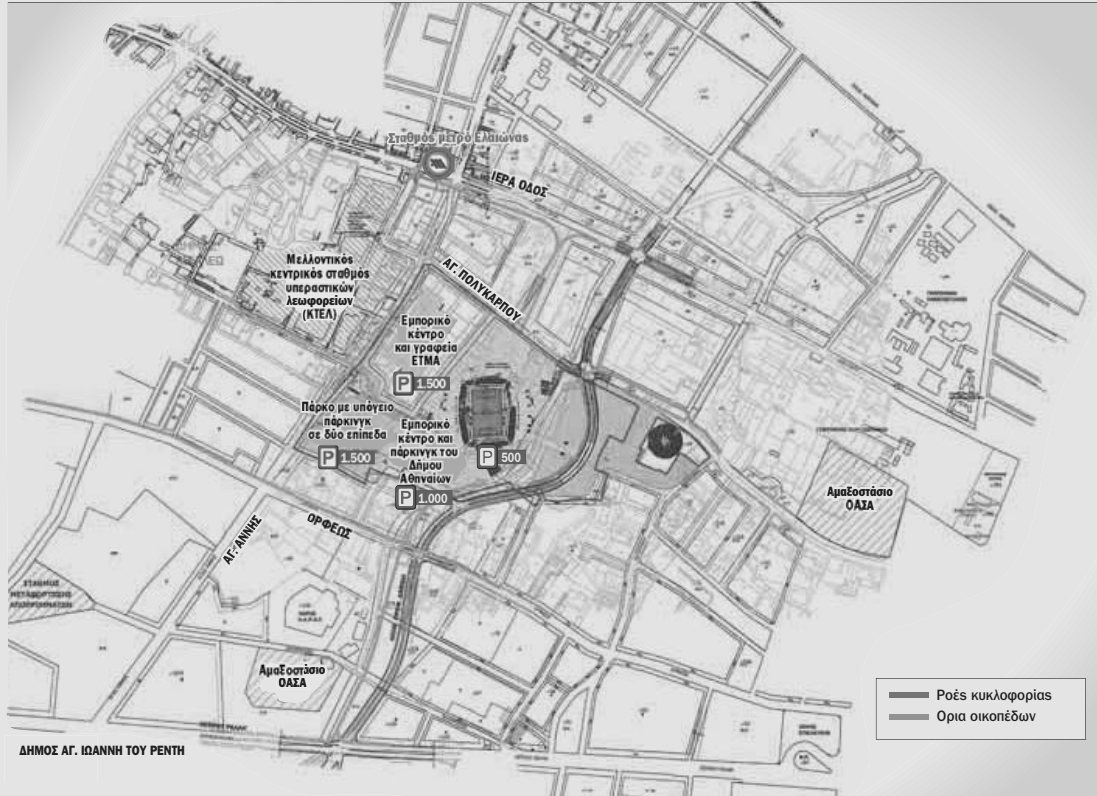
Σύμφωνα με την τροπολογία που ψηφίστηκε το περασμένο καλοκαίρι από τη Βουλή, το νέο γηπέδο του Πανα-

θηναϊκού με εγκαταστάσεις πολλαπλών λειτουργιών θα δομηθεί σε έκταση 178,3 στρεμμάτων, ενώ σε όμορη έκταση θα δημιουργηθεί δημοτικό πολυλειτουργικό κτίριο 42.500 τετραγωνικών μέτρων.

Όπως τονίζει προς «Το Βήμα» ο κ. Θ. Σκυλακάκης, γενικός γραμματέας του υπουργείου Εξωτερικών και μέχρι πρότινος πρόεδρος της εταιρείας Διπλής Ανάπτυξης ΑΕ, η οποία έχει αναλάβει την υλοποίηση του όλου εγχειρίματος στον Βοτανικό αλλά και αυτό της λεωφόρου Αλεξάνδρας: «Το έργο αυτό θα αλλάξει την εικόνα μεγάλου κομμάτι της πόλης της Αθήνας. Θα δημιουργήσει πράσινο και ανάπτυξη, ταυτόχρονα θα απελευθερώσει και θα δώσει νέα πνοή σε όλη την περιοχή Αμπελοκήπων, Λυκαβηττό με την αποδέσμευση του χώρου στην οδό Αλεξάνδρας, μεταφέροντας το κέντρο βάρους της πόλης δυτικότερα. Η περιοχή του Ελαιώνα, έδωσαν αναπτυχθεί, θα έχει πολύ υψηλό ποσοστό πρασίνου, χώρους για περισσότερο ευγενείς χρήσεις (γυμνασεία, βιομηχανικών επιχειρήσεων, εμπορικές χρήσεις κτλ.). Θα επιτρέψει την ανακάλυψη του κέντρου της Αθήνας από αυτές τις χρήσεις και θα παρουσιάσει πολύ μεγάλη ανάπτυξη. Σε είκοσι χρόνια από σήμερα το κέντρο βάρους της πόλης θα είναι διαφορετικό».

■ Στα ύψη οι τιμές των ακινήτων

Πάντως, το τελευταίο εξάμηνο με την προσδοκία αυτών των εξελίξεων, οι ζητούμενες τιμές για την απόκτηση ακινήτων στην περιοχή έχουν αυξηθεί. Αν και το ενδιαφέρον μεταξύ αγοραστών και πωλη-

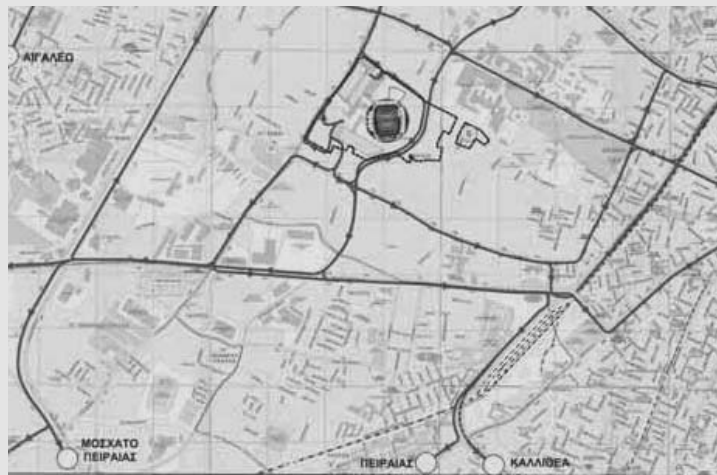


Οι χωροταξικές αλλαγές, αλλά και η ανάπλαση της περιοχής του Βοτανικού απεικονίζονται στα σχέδια – επάνω – της Εταιρείας Ειδικού Σκοπού (Διπλή Ανάπλαση Βοτανικός - Α. Αλεξάνδρας ΑΕ) που έχει αναλάβει να φέρει σε πέρας την υλοποίηση ενός φιλόδοξου έργου με επίκεντρο το γήπεδο του Παναθηναϊκού. Κάτω, χάρτης της ευρύτερης περιοχής

τόν είναι δεδομένο για αρκετά ακίνητα, εν τούτοις πολύ λίγες συμφωνίες καταλήγουν στα συμβολαιογραφεία. Οι ζητούμενες τιμές έχουν ανέλθει σε σύγκριση με πέρσι κατά περίπου 100%, δυσχεραίνοντας την ολοκλήρωση οποιασδήποτε ανακαλής. Για παράδειγμα, πριν από ένα έτος, οι ζητούμενες τιμές για ένα στρέμμα γης στην ευρύτερη περιοχή κυμαίνονταν στα 500.000 ευρώ και τώρα λόγω των αυξημένων προσδοκιών οι τιμές αυτές έχουν ανέλθει σε ένα εκατ. ευρώ ανά στρέμμα. Ωστόσο, στις περισσότερες περιπτώσεις οι συμφωνίες κλείνονται σε τιμές που διαμορφώνεται στο ύψος περίπου των 700.000 ευρώ ανά στρέμμα.

■ Η ζήτηση για οικοπέδα

Σύμφωνα με μερίτες αστικών συμβάσεων, το τελευταίο διάστημα παρουσιάζεται σημαντική ζήτηση για οικοπέδα στην ευρύτερη περιοχή του Ελαιώνα για την ανάπτυξη κτιρίων γραφείων, χώρων αναψυχής, αθλητικών εγκαταστάσεων κτλ. Έγνοιο ενδιαφέρον έχει εκδηλωθεί για ακίνητα κατά μήκος της εθνικής οδού στο ύψος της περιοχής του Αιγάλεω και κατά μήκος της Πετρού Ράλλη, καθώς και στην περιοχή πέριξ της επικοινωνιακής βάσης μετρό



όπου στη διασταύρωση της Ιεράς Οδού με την Αγία Αννης προβλέπεται να δημιουργηθεί ο κεντρικός σταθμός όλων των υπεραστικών λεωφορείων με παράλληλη λειτουργία σταθμού μετρό. Όπως σημειώνουν οι ίδιοι παράγοντες, ο Ελαιώνας προσφέρεται ως εναλλακτική λύση για κάποιον που επιθυμεί να κατασκευάσει ένα συγκρότημα γραφείων ή να

λετουργήσει μια νέα επιχείρηση (εξαιρούνται οι βιομηχανικές) και βρίσκεται πολύ κοντά στο κέντρο της Αθήνας.
■ Ο σταθμός των ΚΤΕΛ στον Ελαιώνα
Στη τελική ευθεία εισέρχεται η δημιουργία του νέου μεγάλου σταθμού των υπεραστικών λεωφορείων στην περιοχή του Ελαιώνα, μετά την ανα-

μελέτη έχει ήδη υποβληθεί προς έγκριση στο ΥΠΕΧΩΔΕ. Ενδιαφέρον για την κατασκευή και λειτουργία του σταθμού έχουν ήδη εκδηλώσει τρεις μεγάλοι επενδυτικοί-κατασκευαστικοί όμιλοι, οι οποίοι προτείνουν ως λύση τη μέθοδο της αυτοχρηματοδότησης.
Σύμφωνα με τη μελέτη, ο σταθμός θα λειτουργήσει σε έναν χώρο που θα περιλαμβάνει και πράσινο, συνολικής έκτασης 45 στρεμμάτων. Συγκεκριμένα, ο νέος σταθμός και το ξενοδοχείο που θα τον συνοδεύει θα κατασκευαστεί σε έκταση 22 στρεμμάτων, ενώ τα καταστήματα που προορίζονται για εμπορικές χρήσεις, όπως σουπερμάρκετ και τράπεζες, θα κατασκευαστούν σε χώρο 23 στρεμμάτων. Το έργο του νέου σταθμού των ΚΤΕΛ προβλέπεται να ολοκληρωθεί σε 17 μήνες από την έναρξη των εργασιών, ενώ καθημερινά αναμένεται να εξυπηρετούνται 35.000 επιβάτες.
Στα βασικά πλεονεκτήματα του νέου σταθμού περιλαμβάνεται η απευθείας σύνδεσή του με τον σταθμό «Ελαιώνας» του μετρό, ο οποίος θα λειτουργήσει το χρόνο (ο σταθμός εντάσσεται στη γραμμή «Μοναστηράκι-Αιγάλεω»), καθώς και η σύνδεση της περιοχής με κεντρικούς οδικούς άξονες (λεωφόρο Πετρού Ράλλη, Ιερά Οδό κτλ.).



ΧΑΡΤΗΣ 1. Το Αιγαίο της Πειρατείας (18^{ος} αιώνας). Σημειώνονται τα γνωστά από τις πηγές πειρατικά αγκυροβόλια και εμένα ενεδράς, τα αγκυροβόλια του οθωμανικού στόλου, οι διοικητικές εδρές, τα βιοτεχνικά, τα εμπορικά και τα ναυτικά κέντρα στις ακτές και τα νησιά του Αιγαίου.

Πηγές:

Σπ. Αεδραχάς, «Οικονομία» στο Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τ. ΙΑ, Αθήνα 1975,
 Ν. Μπελαβίλας, Λιμάνια και οικισμοί στο Αρχιπέλαγος της Πειρατείας (15^{ος}-19^{ος} αιώνας), Αθήνα 1997,
 Τζ. Χαριλαύτη, «Στη θάλασσα», στο Ελλάδα της θάλασσας, Αθήνα 2004.

Νίκος Μπελαβίλας

Τρεις Ιστορίες για το Αιγαίο

Δρόμοι της πειρατείας, δρόμοι της βιομηχανίας, δρόμοι του τουρισμού.

ΤΟ ΑΙΓΑΙΟ ΤΗΣ ΠΕΙΡΑΤΕΙΑΣ

Ο Antoine Laurent Castellan, ήταν ένας Γάλλος σχεδιαστής, συνοδός μίας γαλλικής τεχνικής αποστολής, η οποία πήγαινε στην Πόλη για να αναλάβει την εκτέλεση των λιμενικών έργων. Αυτά συνέβαιναν στο τέλος του 18^{ου} αιώνα. Η ομάδα του Castellan έφθασε στο Αιγαίο, την άνοιξη του 1797 με το τρικάρτο «Άγιος Γεώργιος». Είχαν αποπλεύσει τον προηγούμενο Δεκέμβριο από τη Μασσαλία.

Έπιασαν σκάλα στο Τσιρίγο, στη Μονεμβασιά και τον Απρίλιο αντίθετοι άνεμοι τους έφεραν στα στενά της Ύδρας. Ο καπετάνιος τους αποφάσισε να δέσει στο λιμάνι του νησιού για να προμηθευτεί μία νέα άγκυρα, καθώς είχαν χάσει ήδη μία σε θαλασσοταραχή. Πλησίασαν το νησί νύχτα και έβλεπαν φωτεινά σινιάλα στις ακτές. Γράφει ο Castellan πως οι Ύδραίοι ειδοποιούσαν έτσι τα πλοία τους, ώστε να κρατηθούν αλάργα από το νησί, καθώς ήταν οι μέρες της περισυλλογής των φόρων και της στρατολογίας νέων από τον Καπουδάν πασά και την οθωμανική αρμάδα που αρμένιζε το Αιγαίο. Το ξημέρωμα αντίκρισαν την πολιτεία. Δέσποζε γύρω από το λιμάνι, κτισμένη αμφιθεατρικά πάνω στους βράχους. Στις κορυφές υπήρχαν ανεμόμυλοι.

Τα σπίτια μονώροφα, πέτρινα, ασβεστωμένα με πολλά παράθυρα, θεμελιωμένα επάνω στο πετρώδες έδαφος. Σε μερικά από αυτά φαίνονταν οι νέες «ιταλικού τύπου» στέγες, τετράριχτες ξύλινες με κεραμίδια. Τα περισσότερα όμως απ' αυτά κατέληγαν σε δώματα. Τα καράβια ήσαν αγκυροβολημένα δίπλα στο μουράγιο. Στοές και μαγαζιά γεμάταπραμάτειες. Πλεούμενα σημαιοστολισμένα. Παπαδες περνούσαν με θυμιατήρια, από καράβι σε καράβι μέσα σε βάρκες και έμελναν. Οι Γάλλοι πήγαν στο μοναστήρι, στο κέντρο του λιμανιού. Άμβωνας, στασίδια επιχρυσωμένα, αφιερώματα, μαρμάρινες επενδύσεις και άρωμα από λιβάνι.



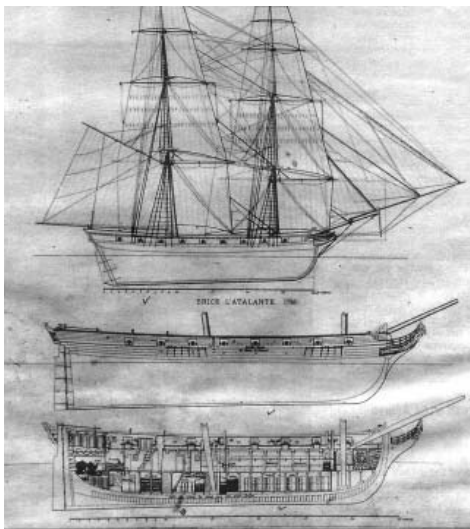
ΕΙΚ. 1. ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΚΑΙ Ο ΟΙΚΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΎΔΡΑΣ ΤΟ 1795. ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΑΠΟ ΤΟΝ THOMAS HOPE. Ο ΟΙΚΙΣΜΟΣ ΕΞΕΛΙΧΘΗΚΕ ΑΠΟ ΠΡΟΧΕΙΡΟ ΚΑΤΑΛΥΜΑ ΑΛΒΑΝΩΝ ΦΥΓΑΔΩΝ, ΣΤΑ ΟΡΕΙΝΑ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16^ο ΑΙΩΝΑ ΣΕ ΕΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΑ ΝΑΥΤΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ.

Η πόλη της Ύδρας μεγάλωνε μέρα με τη μέρα. Οι Υδραίοι πλούτισαν σπάζοντας τον αποκλεισμό της Μασσαλίας, λίγα χρόνια νωρίτερα, μεταφέροντας στάρι από τη Μαύρη Θάλασσα. Άλλοτε πειρατές, άλλοτε λαθρέμποροι, εμποροκαπετάνιοι συνεταιίροι με το τσούρμιο τους. Κάποιοι από αυτούς προύχοντες, δραγουμάνοι¹. Οι άλλοι, ναύτες με θητεία του Οθωμανικού στόλου, ναύτες χωρίς θητεία ελληνικών ή άλλων κουρσάρικων. Ξεγλιστρούσαν από τους ελέγχους με σημαίες ευκαιρίας και εικονικές ιδιοκτησίες των πλοίων. Τα πλοία τους, στο γύρισμα του αιώνα, μετέφεραν τα πάντα. Πορτοκάλια από τη Μάλτα, αρώματα και καφέδες από την Αραβία, ρύζι από την Αίγυπτο, σταφίδα από το Τζάντε, λάδι από την Ιταλία και την Προβηγκία, χουρμάδες από τη Μικρά Ασία, βιομηχανικά προϊόντα από τη Γαλλία και καθρέφτες και κομψοτεχνήματα από τη Βενετία². Οι περισσότεροι μετά από δύο δεκαετίες ήσαν ναυμάχοι του πολέμου της Ανεξαρτησίας.

Όταν άνθισε η οικονομία του νησιού, άρχισε να συγκεντρώνονται τα κέρδη, έκτισαν τα αρχοντικά τους επάνω στα βράχια της ακτής. Εγκατέλειψαν τα ψηλώματα της Κιάφφας, εκεί που οι κυνηγημένοι Αρβανίτες προπαππούδες τους είχαν στήσει το πρώτο χωριό με τις καλύβες, τρεις αιώνες νωρίτερα. Πριν την επανάσταση, στα 1813 ο πληθυσμός της Ύδρας ανέβηκε στους 22.000 κατοίκους. Πρωτόγνωρο μέγεθος για νησιώτικη πόλη. Τότε φούνταραν τα πλοία τους, λίγα μέτρα από τα παράθυρα των σπιτιών τους. Ο εμπορικός στόλος της Ύδρας εκείνη τη χρονιά διέθετε 120 πλοία με 1.800 ναύτες. Πόλη ανοχύρωτη, ατίθαση. Μετά διεκδίκησε τη μερίδα του λέοντος στην επανάσταση. Έδωσε τα πάντα και έχασε τα πάντα.

Ο ίδιος ο Ανδρέας Μιαούλης, ναύαρχος πλέον του κράτους, κυνηγούσε τους τελευταίους πειρατές του Αιγαίου, στα στενά της Σάμου το 1928 κατ' εντολή του Καπο-δίστρια³. Οι θαλασσινοί άρχοντες της Ύδρας δεν μπόρεσαν να συμβιβα-στούν. Ο βραχότοπος δεν τους χωρούσε πια. Πολλοί εγκατέλειψαν τον τόπο.

ΕΙΚ.2 ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΔΙΚΑΤΑΡΤΟΥ ΜΠΡΙΚΙΟΥ «L' ATALANTE» ΤΟΥ 1796.
ΠΗΓΕΣ: ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΜΙΑΝΙΔΗΣ, ΝΑΥΠΗΓΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ, (ΑΠΟ ΤΟ Ε.ΡΑΡΙΣ, SOUVENIRS DE MARINE...PARIS 1877-82), Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ-ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ, 22-8-2003.



ΕΙΚ. 3. Ο ΟΙΚΙΣΜΟΣ ΜΑΝΤΡΑΚΙ ΤΗΣ ΝΙΣΥΡΟΥ. ΙΩΑΝΝΙΝΙΚΟ ΟΧΥΡΟ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΩΝ ΣΤΑΥΡΟΦΟΡΙΩΝ ΤΟ ΟΠΟΙΟ ΕΒΕΛΙΧΘΗΚΕ ΣΤΗ ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΣΕ ΠΑΡΑΚΤΙΟ ΟΙΚΙΣΜΟ.

Έστησαν τον νέο συνοικισμό στον Πειραιά, τα Υδραίικα. Η ελληνική πειρατεία συμβάδισε με την άνθηση της ναυτιλίας και την μεγέθυνση των παράκτιων νησιωτικών πόλεων. Και τα τρία υπήρξαν φαινόμενα, κυρίως του 18^{ου} αιώνα. Κατά τον αιώνα αυτόν, αντίθετα με τους προηγούμενους, οι νησιώτες κυριάρχησαν στις θαλάσσιες μεταφορές αλλά και στα «εκτός νόμου» ναυτικά περιστατικά του Αιγαίου. Παρότι, Μαλτέζοι, Αλγερίνοι, Άγγλοι συνέχιζαν να κουρσεύουν τα πλοία στο αρχιπέλαγος, δίπλα τους εμφανίστηκαν οι νησιώτες με κάθε λογής πλοία. Από βάρκες μέχρι μεγάλα τρικάτάρτα οπλισμένα ιστιοφόρα, τα οποία επέδραμαν σε εμπορικά, χωρίς τις περισσότερες φορές να ξεχωρίζουν σημαίες, θρησκείες ή φορτίο.

Από το 1703 έως το 1792 σε 277 καταγεγραμμένες επιθέσεις εναντίον γαλλικών πλοίων, στον ελληνικό θαλάσσιο χώρο, οι 102 πραγματοποιήθηκαν από Έλληνες⁴. Οι πειρατικές επιθέσεις κατά τη διάρκεια εκείνου του αιώνα πρέπει να ήσαν χιλιάδες. Οι μαρτυρίες βρίσκονται στα προξενικά έγγραφα, στα ναυτικά αρχεία των ευρωπαϊκών λιμανιών, στις διηγήσεις των περιηγητών, στα νησιωτικά κοινοτικά και μοναστηριακά αρχεία. Και πιθανόν στα άγνωστα ακόμα αρχεία της Οθωμανικής Πύλης.

Τα πλοία του 18^{ου} αιώνα, ακολουθούσαν κυρίως τη διαγώνιο του αρχιπελάγους. Ο ναυτικός δρόμος συνέδεε τα Δαρδανέλια με το Τσιρίγο, τη Μαύρη Θάλασσα και την Κωνσταντινούπολη, με τη δυτική Μεσόγειο. Ο άλλος μεγάλος ναυτικός δρόμος διέσχιζε τα στενά που χωρίζουν τη μικρασιατική ακτή με τα νησιά του ανατολικού Αιγαίου και τα Δωδεκάνησα. Από τη Ρόδο και την Κάρπαθο κατευθυνόταν προς την Αλεξάνδρεια και τα λιμάνια της Μέσης Ανατολής. Τους κύριους δρόμους συμπληρώναν δεκάδες παραλλαγές, όπως και το πυκνό πλέγμα των διανησιωτικών συνδέσεων⁵. Η τεχνολογία των πανιών είχε απελευθερώσει τη ναυτιλία από την σχεδόν υποχρεωτική παράκτια πλεύση του Μεσαίωνα. Τα πλοία απέκτησαν αυτονομία καθώς δεν ήσαν αναγκασμένα κάθε νύχτα να προσορμιστούν σε κάποια ακτή, η καθώς μπορούσαν να ταξιδέψουν με όλους τους ανέμους.

Τα φοβερά σημεία ενέδρας κατά μήκος των ναυτικών δρόμων του αρχιπελάγους, συνέχισαν να σημειώνονται στους ευρωπαϊκούς πορτολάνους και να αποτελούν τόπους αυξημένης επιφυλακής και κινδύνου για όσους τα διέσχιζαν. Η νοτιοδυτική πύλη με το Κάβο Ταίναρο και το Πόρτο Κάγιο, τον Κάβο Μαληά, το Τσιρίγο και το Τσιριγότο. Το φουρτουνιασμένο Κάβο Ντόρο, με το Μακρονήσι, το λιμανάκι κάτω από τις Κάβο Κολώνες και το Βουρκάρι της Τζιάς απέναντι. Τα στενά του Τσικινιά, της Μυκόνου και της Δήλου, το στενό της Πάρου με τη Νάξο, της Μήλου με την Κίμωλο. Το Νταρ Μπογκάζ της Σάμου και τα στενά των Φούρνων. Τα στενά της Χίου με τις Οινούσες. Και άλλα πολλά.

Οι ναυτικές κοινότητες των νησιών είναι δημιούργημα εκείνης της εποχής. Εκτός από την Ύδρα, οι Σπέτσες, τα Ψαρά, τα Χανιά, η Μύκονος, η Σκόπελος και η Σκύρος διέθεταν κατά τη δεύτερη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, πολυάριθμους εμπορικούς στόλους. Οι αναφορές του 1813 μιλούν για 615 πλοία, οπλισμένα με 8.878 πυροβόλα, χωρητικότητας 153.580 τόννων, και 37.562 ναύτες⁶.

ΕΙΚ. 4. ΕΡΕΙΠΙΑ ΤΗΣ ΕΠΑΥΛΗΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΛΛΟΥΡΓΟΥ Α. ΡΕΛΛΟΥΧ ΣΤΗΝ ΚΕΡΑΜΟ ΤΗΣ ΧΙΟΥ. ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΗΚΕ ΠΕΡΙ ΤΟ 1897 ΩΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΤΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ ΤΗΣ SOCIETE ANONYME DES MINES DE KERAMOS.



Κατά μήκος των θαλασσίων δρόμων, ένα μεγάλο δίκτυο οικισμών αναπτύχθηκε και άνθισε, εμπλεκόμενο με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, στο ιδιότυπο παραεμπόριο της πειρατείας και του κοντραμπάντου.

Παλιοί βενετσιάνικοι οικισμοί ξεπέρασαν τα τείχη τους και απλώθηκαν στις ακτές, άλλοι μετακινήθηκαν από τα υψώματα στα κοντινά τους αγκυροβόλια, νέοι γεννήθηκαν εκ του μηδενός. Λιμάνια, μουράγια, αποθήκες και αγορές, καρνάγια, ανεμόμυλοι και κυρίως οικιστικές συγκροτήσεις ισόγειων και διώροφων σπιτιών με δώματα, σπανιότερα με στέγες. Στενοί δρόμοι, μικρές πλατείες, μέτωπα στις ακτές. Σε εκείνα τα μέτωπα, της Ύδρας, των Σπετσών, της Μυκόνου, της Πάτμου, οι νεόπλουτοι πλοίαρχοι έκτισαν τα αρχοντικά τους. Πιο μέσα οι γειτονιές των ναυτών. Αυτή είναι η εικόνα της πλειοψηφίας των οικισμών του Αιγαίου, η οποία διατηρήθηκε μέχρι το τέλος του 20^{ου} αιώνα.

ΤΟ ΑΙΓΑΙΟ ΤΟΥ ΑΤΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

Πέρασε ένας αιώνας από τότε που ο Α. L. Castellan ταξίδευε στην Ύδρα. Το φθινόπωρο του 1898, ένα καϊκι το «Ζωοδόχος Πηγή», ξεκίνησε από τον Πειραιά για τη Χίο. Μετέφερε μηχανές και εργαλεία. Επί πολλές εβδομάδες επιχειρούσε να ξεφορτώσει το φορτίο του, σε ένα δυσπρόσιτο όρμο στα βόρεια του νησιού, τα Αγιάσματα της Κεράμου.

Ο βόρειος προσανατολισμός της ακτής και ο κακός



ΕΙΚ. 5. ΤΜΗΝ ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ ΤΟΥ ΛΑΡΔΑΤΟΥ. ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΟΙΚΙΣΜΟ ΤΩΝ ΜΕΤΑΛΛΟΥΡΓΩΝ ΣΤΗΝ ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΗΣ ΚΕΡΑΜΟΥ ΣΤΗ ΧΙΟ, Ο ΟΠΟΙΟΣ ΕΞΗΕΣ ΜΕ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ ΤΩΝ ΟΡΥΧΕΙΩΝ.

καιρός δεν επέτρεπαν στο σκάφος να πλησιάσει. Η παραγγελία του φορτίου, είχε δοθεί από έναν Γάλλο μεταλλουργό, τον Α. Pelloux, στα μεταλλεία του Λαυρίου. Η *Compagnie Francaise des Mines de Laurium*, η εταιρεία του J.B. Serpieri, ανέθεσε την παραγγελία στο μηχανουργείο Δρίτσα του Πειραιά. Το φορτίο είχε προορισμό ένα νέο μεταλλείο αντιμονίου. Οι εγκαταστάσεις βρίσκονταν στο βάθος ενός ρέματος. Μέσα στα ακατοίκητα πευκοδάση της βόρειας Χίου, ο Pelloux είχε εντοπίσει το μαύρο μέταλλο του αντιμονίου και αποφάσισε να προχωρήσει στην εξόρυξη του.

Το σχέδιο ήταν ιδιαίτερα τολμηρό. Το μεταλλείο με μία μονάδα επεξεργασίας κατασκευάστηκε το 1897-98. Ο Α. Pelloux ίδρυσε μία μικρή μεταλλευτική εταιρεία, τη *Societe Anonyme des Mines de Keramos* με έδρα τη Χίο. Ο ίδιος ήταν ο διευθυντής της.

Το συγκρότημα διέθετε τουλάχιστον τρεις στοές εξόρυξης, θυρίδες αποθήκευσης του μεταλλεύματος, δύο φούρνους καμινείας, καπναγωγούς, ένα μικρό μηχανουργείο, παράκτια σκάλα φόρτωσης και σιδηροδρομικό δίκτυο για τη μεταφορά, χημείο, διοικητήριο, κατοικία των μηχανικών και την έπαυλη του διευθυντή δίπλα στη θάλασσα⁷.

Η δραστηριότητά του μεταλλείου σταμάτησε γύρω στο 1908. Το δάσος κατάπιε τις εγκαταστάσεις της Κεράμου. Οι φούρνοι και οι καπναγωγοί, κατέρρευσαν. Το χημείο υπάρχει ακόμη χαμένο μέσα στην πυκνή βλάστηση. Η έπαυλη του Γάλλου δίπλα στη θάλασσα διαλύθηκε. Απομένουν όρθια λίγα σκαλιά με την καμάρα του εξωτερικού κλιμακοστασίου και η εξώθυρα με τους παραστάτες και τα απομεινάρια του νεοκλασικού αετώματος. Συμπαγή τούβλα, πελεκημένα μάρμαρα και ένας όμορφος κοκκινωπός πωρόλιθος. Θεμέλια εγκαταστάσεων, το χαμένο μέσα στα πεύκα, χωριό των μεταλλωρύχων, τρεις γαλαρίες, δύο επιστολές στο Αρχείο Λαυρίου και κάτι ολιγόλογα ρεπορτάζ στις εφημερίδες της εποχής που φυλάσσονται στη Βιβλιοθήκη Κοραή της Χίου. Ένα ξεχασμένο μνημείο του μεταλλευτικού πυρετού που κατέλαβε τον κόσμο, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, από το Κλοντάικ μέχρι το Κέηπ Τάουν και κάποια στιγμή πέρασε αφήνοντας τα σημάδια του και στη Χίο.

Σιδηρομετάλλευμα στη Σέριφο, θειάφι στη Μήλο, σμύριδα στη Νάξο, ελαφρόπετρα στη Σαντορίνη, χαλκός στην Ανάφη, μάρμαρα στην Πάρο,



ΕΙΚ. 7. ΤΟ ΠΑΛΑΙΟ ΧΥΤΗΡΙΟ ΜΕΤΑΛΛΟΥ, ΣΤΟ ΝΕΩΡΙΟΝ ΣΥΡΟΥ ΣΕ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟ 1998.

ΕΙΚ. 6. ΒΥΡΣΟΔΕΨΕΙΑ ΔΙΠΛΑ ΣΤΗΝ ΑΚΤΗ, ΣΤΟ ΚΑΡΛΟΒΑΣΙ ΣΑΜΟΥ. ΤΑ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΗΚΑΝ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ.



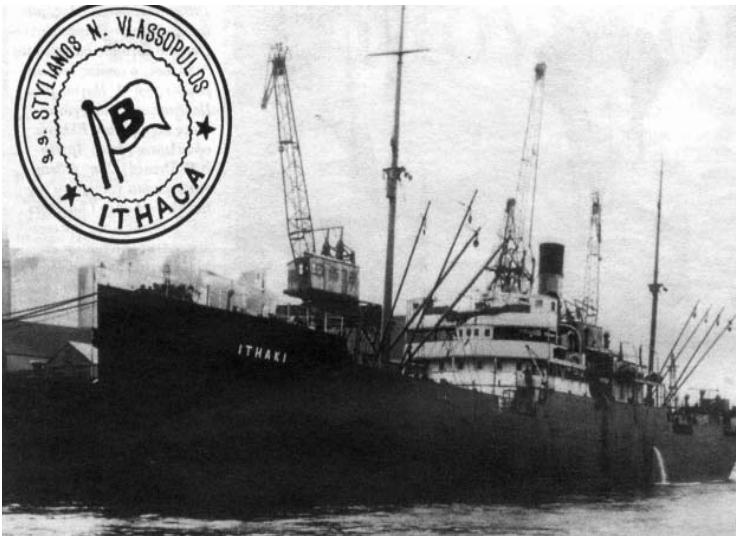
βωξίτης στην Αμοργό, μίλτος στη Τζιά, μαγγάνιο στην Άνδρο, αμιάντος στη Σάμο, αντιμόνιο στη Χίο, λευκόλιθος στη Μυτιλήνη, καλαμίνα στη Θάσο.

Βαρείες βιομηχανικές εγκαταστάσεις που άλλαξαν το τοπίο των νησιών. Σιδηρόδρομοι επίγειοι και εναέριοι, κεκλιμένα μεταφορές, σκάλες φόρτωσης, εργατικοί οικισμοί και χιλιάδες μεταλλωρύχοι σε άγνωστα μέχρι σημεία του Αρχιπελάγους, φόρτωναν τα ατμόπλοια με τα ορυκτά.

Προορισμοί η Ερμούπολη, ο Πειραιάς, και τουλάχιστον άλλοι έντεκα διεθνείς, από την Αμβέρσα μέχρι τη Φιλαδέλφεια. 459.000 τόνοι σμύριδας φορτώθηκαν από τους ναζιώτικους όρμους της Μουτσούνας και του Λιώνα από το 1852 έως το 1930. 2.901.000 τόνοι σιδηρομεταλλεύματος φορτώθηκαν από τους όρμους του Μεγάλου Λειβαδιού και του Κουταλά της Σερίφου από το 1886 έως το 1910. 108 γνωστές και 7 άγνωστες εταιρείες σε 143 μεταλλεία ή ορυχεία, σε 33 νησιά του Αιγαίου από το 1859 μέχρι σήμερα. Κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, μεταλλειολόγοι, επιχειρηματίες, πολιτικοί, και τυχοδιώκτες αναζητούσαν ορυκτά ακόμη και στις τελευταίες βραχονησίδες του Ελληνικού «Ελντοράντο»⁸.

Στο κέντρο του Αιγαίου σε ένα άγονο μικρό νησί, μία νεογέννητη κοινωνία μίας επίσης νεογέννητης πόλης, διεκδίκησε για τον εαυτό της την πατρότητα του βιομηχανικού οράματος. Η Ερμούπολη.

Στην ακτή της φιλοξενηθήκαν από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι τον μεσοπόλεμο, οι περισσότεροι από τους βιομηχανικούς κλάδους που στη συνέχεια αναπτύχθηκαν στο Αιγαίο. Το μεγάλο ναυπηγείο της «Ελληνικής Ατμοπλοΐας» (μετέπειτα «Νεώριον Σύρου») μηχανουργεία, ατμόμυλοι, κλωστοϋφαντουργεία, βυρσοδεψεία, χρωματουργεία, λουκουμοποιεία, μικρά εργοστάσια κονσέρβας, τυπογραφεία, ακόμη και ένα υαλουργείο και ένα σκαγιοποιείο. Μαζί με τράπεζες, νεοκλασικά μέγαρα, και μεγάλα εμπορικά κατάστηματα. Με συνοικίες προσφύγων και εσωτερικών μεταναστών από τα υπόλοιπα νησιά.



ΕΙΚ. 8. ΑΤΜΟΠΛΟΙΟ «ΙΤΗΑΚΙ» ΣΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ ΤΟ 1922.
ΠΗΓΕΣ: ΤΖΕΛΙΝΑ ΧΑΡΛΑΥΤΗ,
ΑΠΟ ΤΟ ΙΟΝΙΟ ΣΤΟΥΣ ΩΚΕΑΝΟΥΣ,
(ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ Ν. ΒΛΑΣΣΟΠΟΥΛΟΥ),
Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ-ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ, 22-8-2003

Στην Ερμούπολη, η εποχή του ατμού, ο βιομηχανικός 19^{ος} αιώνας. Ένας άλλος κόσμος από αυτόν των κυνηγών των ορυκτών, κόσμος εμπόρων, βιομηχάνων και βιομηχανικών εργατών, ίδρυσε και λειτούργησε εκατοντάδες ατμοκίνητα εργοστάσια παντός τύπου δίπλα στις αναπτυσσόμενες νησιώτικες πόλεις. Η μία κατηγορία βιομηχανικής παραγωγής προέκυψε με την επεξεργασία των ντόπιων αγροτικών προϊόντων. Σταφύλια, ελιές, ντομάτες, μαστίχα, σπανιότερα αλεύρι και καπνός αποτελούσαν την πρώτη ύλη που επεξεργάζονταν και συσκεύαζαν τα εργοστάσια. Η άλλη κατηγορία, στηρίχθηκε στην ιδέα της μεταφοράς των πρώτων υλών, από την ενδοχώρα των Βαλκανίων, της Μικράς Ασίας, ακόμη και της Μαύρης Θάλασσας, για βιομηχανική επεξεργασία στα νησιά, και στη συνέχεια η για άλλη μια φορά, μεταφορά τους για διάθεση στις ευρωπαϊκές και ασιατικές αγορές.

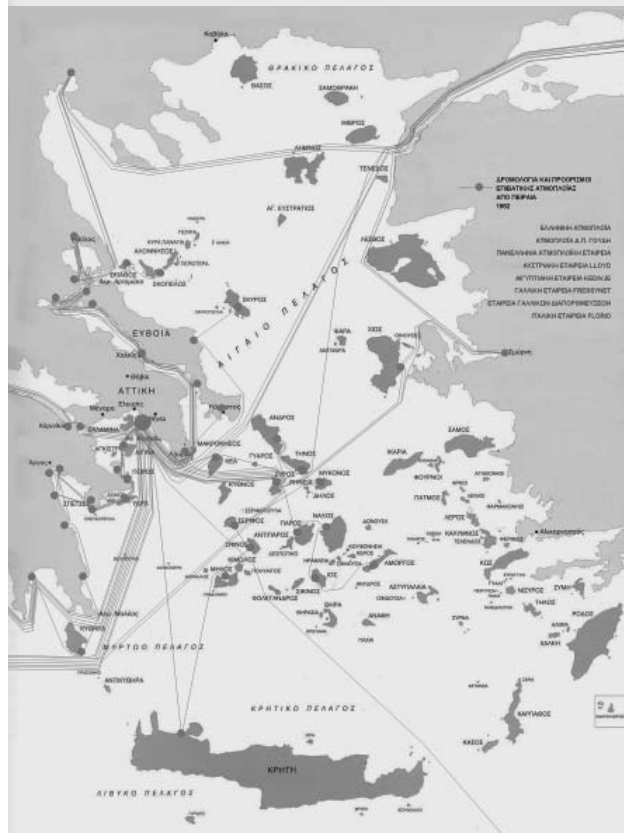
Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, το ναυτικό κέντρο του Αιγαίου, μετατοπίστηκε για πρώτη φορά στη δυτική ηπειρωτική του ακτή, στο λιμάνι του Πειραιά. Στο επίγειο της νέας πρωτεύουσας κατέληγε το σιδηροδρομικό δίκτυο όλης της χώρας, εκεί απογειώθηκε η βιομηχανία, συγκροτώντας μία ζώνη βαρειάς δραστηριότητας, η οποία κατέλαβε τη δυτική ακτή του Σαρωνικού, την οδό Πειραιώς και τις όχθες του Κηφισού, μέχρι τις παρυφές της Αθήνας.

Με μικρότερα μεγέθη ακολούθησαν άλλα λιμάνια των ηπειρωτικών ακτών. Η Χαλκίδα, ο Βόλος, η Θεσσαλονίκη, η Καβάλα και η Σμύρνη. Το νέο δίκτυο των θα-λασσίων μεταφορών του ύστερου 19^{ου} αιώνα μετατοπίστηκε σε σχέ-ση με το προεπα-ναστατικό αντίστοιχο. Ο πόλος του Πειραιά, λειτούργησε σαν μαγνήτης, προσανατολίζοντας το προς την μη παραγωγική έως τότε Αττική. Το λιμάνι γιγαντώθηκε. Το 1881 απέπλευσαν 9.773 πλοία από το λιμάνι. Το 18 τοις εκατό ήταν ατμόπλοια, τα υπόλοιπα ιστιοφόρα. Την επόμενη χρονιά, οκτώ ναυτιλιακές εταιρείες με επιβατικά ατμόπλοια συνέδεαν τον Πειραιά, με 42 λιμάνια του Αιγαίου. Τρεις ελληνικές, δύο γαλλικές, μία αυστριακή, μία ιταλική και μία αιγυπτιακή. Κάποιες από τις γραμμές ήσαν διεθνείς. Συνέχιζαν προς Ιταλία, προς Κωνσταντινούπολη και προς Αλεξάνδρεια. Οι αλλαγές των συνόρων είχαν αλλάξει και τον χάρτη. Η καρδιά της ναυτικής κίνησης έπαψε να βρίσκεται στις Κυκλάδες. Η Κρήτη και τα νησιά της ανατολής του Αιγαίου φαίνονταν σαν να έχουν αποκοπεί. Μόνη σύνδεση η Χίος, λόγω της σύνδεσης με τη Σμύρνη. Τα νησιά

ΧΑΡΤΗΣ 2. ΤΟ ΑΙΓΑΙΟ ΤΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ (ΥΣΤΕΡΟΣ 19^{ος} ΑΙΩΝΑΣ). ΣΗΜΕΙΩΝΟΝΤΑΙ ΤΑ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΤΑΛΛΕΥΤΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΣΤΙΣ ΑΚΤΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΝΗΣΙΑ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ.
 ΠΗΓΕΣ:
 ΑΡΧΕΙΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ ΕΜΠ,
 ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΕΜΠ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΜΕΤΑΛΛΕΙΑ ΣΤΟ ΑΙΓΑΙΟ, 2005.
 ΑΡΧΕΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ, 2006.



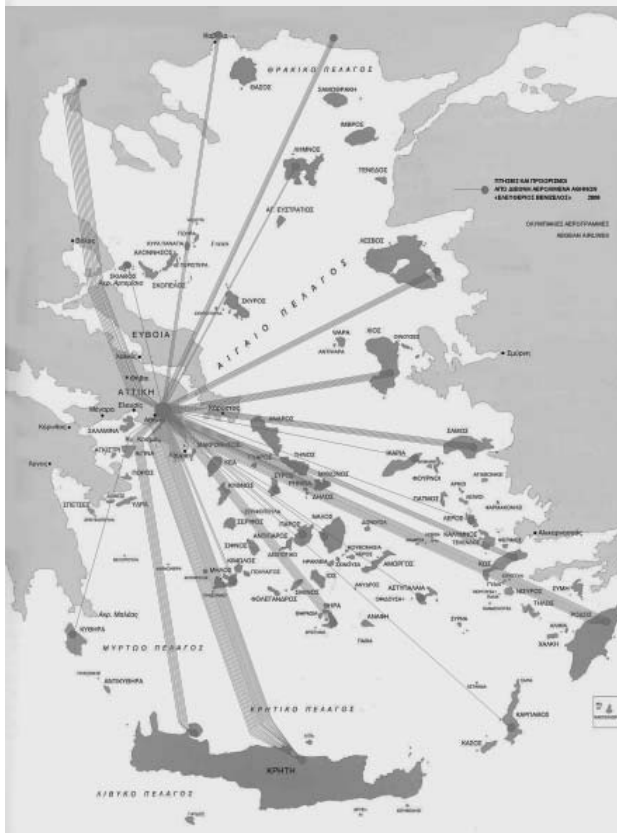
ΧΑΡΤΗΣ 3. ΤΟ ΑΙΓΑΙΟ ΤΟΥ ΑΤΜΟΥ (ΥΣΤΕΡΟΣ 19^{ος}/ΠΡΩΙΜΟΣ 20^{ος} ΑΙΩΝΑΣ). ΣΗΜΕΙΩΝΟΝΤΑΙ ΟΙ ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΗΣ ΕΠΙΒΑΤΙΚΗΣ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ ΤΟ 1883.
 ΠΗΓΕΣ:
 ΠΑΝΤ. ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ, ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΩΣ, ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ, 1883.





ΧΑΡΤΗΣ 4. Το ΑΙΓΑΙΟ ΤΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ (ΥΣΤΕΡΟΣ 20^{ΟΣ} ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΟΣ 21^{ΟΣ} ΑΙΩΝΑΣ ΣΗΜΕΙΩΝΟΝΤΑΙ ΟΙ ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΗΣ ΕΠΙΒΑΤΙΚΗΣ ΑΚΤΟΠΛΟΪΑΣ ΑΠΟ ΤΑ ΤΡΙΑ ΛΙΜΑΝΙΑ ΤΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ (ΠΕΙΡΑΙΑΣ, ΛΑΥΡΙΟ, ΡΑΦΗΝΑ) . ΤΟΝ ΙΟΥΛΙΟ 2006.

ΠΗΓΕΣ :
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ ΝΑΥΤΙΛΙΑΣ, ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΛΙΜΕΝΑΡΧΕΙΟ ΠΕΙΡΑΙΑΣ, ΛΙΜΕΝΑΡΧΕΙΟ ΡΑΦΗΝΑΣ, ΛΙΜΕΝΑΡΧΕΙΟ ΛΑΥΡΙΟΥ.



ΧΑΡΤΗΣ 5. Το ΑΙΓΑΙΟ ΤΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ (ΥΣΤΕΡΟΣ 20^{ΟΣ} ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΟΣ 21^{ΟΣ} ΑΙΩΝΑΣ) . ΣΗΜΕΙΩΝΟΝΤΑΙ ΟΙ ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΠΗΘΕΙΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΑΚΤΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΝΗΣΙΑ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ.

ΠΗΓΕΣ :
ΔΙΕΘΝΗΣ ΑΕΡΟΛΙΜΕΝΑΣ ΑΘΗΝΩΝ «ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ».

όμως του κεντρικού Αιγαίου συνέχιζαν να έλκουν μεγάλο τμήμα της κίνησης.

Μία άλλη διαδρομή, πανάρχαια και ξεχασμένη αναβίωσε, για λίγο καιρό, για να ξεχαστεί πάλι κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Ήταν η γραμμή που συνέδεε τις ανατολικές ακτές της Πελοποννήσου, με τον Σαρωνικό, και από εκεί μέσω του Ευβοϊκού, με τις ακτές της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας. Λιμάνια που δεν μακροήμερευαν με εξαίρεση τον Βόλο και τη Θεσσαλονίκη, αποτέλεσαν για μερικές δεκαετίες τόπους προορισμού της ατμοπλοΐας. Λεωνίδιο, Άστρος, Μύλοι, Κάρυστος, Χαλκίδα, Αιδηψός, Στυλίδα, Αλμυρός.

Η σύνδεση της δυτικής Μεσογείου με την Κωνσταντινούπολη διατηρήθηκε, όχι πια μέσω της Μήλου ή της Παροναξίας, αλλά μέσω του Πειραιά. Αναιμική σε σχέση με την παλιά κυριαρχία της στις θαλάσσιες μεταφορές. Εκείνα τα χρόνια δημιουργήθηκε και μία εφήμερη παραλλαγή της. Το δρομολόγιο Πειραιάς-Καλαμάκι με μετεπιβίβαση στην Κόρινθο, πριν τη διάνοιξη του ισθμού, και Κόρινθος-Πάτρα-Ιταλία με σταθμούς στα νησιά του Ιονίου⁹.

ΤΟ ΑΙΓΑΙΟ ΤΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

Άλλος ένας αιώνας και δύο παγκόσμιοι πόλεμοι. Στα τέλη Ιουλίου του 1983, το φέριμποτ «Νάξος» έφυγε, απόγευμα, από τον Πειραιά. Το πλοίο έπιασε Σύρο, Πάρο, Νάξο, Ίο, Φολέγανδρο, Σίκινο και Σαντορίνη προτού προσεγγίσει την Ανάφη, το μεσημέρι της επόμενης μέρας. Εκατοντάδες τουρίστες, στις ηλικίες των είκοσι με τριάντα, κοιμόταν στα καταστρώματα με υπνόσακους. Οι νησιώτες στα μέσα σαλόνια και στις ελάχιστες περιζήτητες καμπίνες. Τα καταστρώματα άρχισαν να αδειάζουν από τις κεντρικές Κυκλάδες. Μετά τη Σαντορίνη απέμειναν ελάχιστοι επιβάτες. Το λιμάνι της Ανάφης δεν είχε προβλήτα. Κατέβηκαν από το «Αιγαίο» 10-20 ντόπιοι και 4 τουρίστες. Τους παρέλαβε μία βάρκα από τον καταπέλτη του γκαράζ και τους έφερε σε ένα μικρό τσιμεντένιο μώλο στα ρηχά του λιμανιού.

Το νησί ήταν ένας ερημότεπος. Το λιμάνι μία σταλιά με ένα καφενείο και μία μικρή ταβέρνα επάνω σε έναν βράχο. Επάνω από το λιμάνι, μισή ώρα δρόμος περπατώντας, από τον μοναδικό χωματόδρομο του νησιού, η Χώρα με λίγα σπίτια. Ισόγεια τα περισσότερα, ασπρισμένα με δώματα. Στην είσοδο του χωριού, μόνο του ένα νεοκλασικό, «του γιατρού».



ΕΙΚ. 10. ΤΟ ΠΑΡΑΚΤΙΟ ΜΕΤΩΠΟ ΤΗΣ ΑΛΕΥΚΑΝΤΡΑΣ Η ΒΕΝΕΤΙΑΣ ΤΗΣ ΜΥΚΟΝΟΥ, ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΣΗΜΕΡΑ ΕΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΠΛΕΟΝ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΙΜΑ ΔΙΕΘΝΗ ΣΥΜΒΟΛΑ-ΤΟΠΟΣΗΜΑ ΤΟΥ ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ.

Έφυγαν προς τα ανατολικά κατά μήκος της ακτής, αναζητώντας μέρος για διανυκτέρευση. Πέρασαν από έναν όρμο με δύο τρεις σκηνές και ανθρώπους γυμνούς που κολυμπούσαν. Διέσχισαν μετά κάτι ρέματα και πλαγιές με πεζούλες και μικρά εγκαταλειμμένα πετρόκτιστα υποστατικά. Βρέθηκαν σε μία μικρή αμμουδιά, και έπειτα σε μία μεγαλύτερη ακολουθώντας τη συμβουλή του βαρκάρη που τους είχε αποβιβάσει από το «Νάξος». Ήταν ο μικρός και ο μεγάλος Ρούκουνας. Άμμος, αλμυρίκια, πικροδάφνες, λίγα αμπέλια πιο μέσα, μία μεγάλη μουριά και ένα πηγάδι. Ψυχή ζώσα. Μία εβδομάδα. Την τρίτη μέρα συνέχισαν κι' άλλο προς τα ανατολικά. Έφτασαν στη βάση του τεράστιου μονόλιθου που υψώνεται επάνω από τη θάλασσα, στο τελευταίο ακρωτήριο του νησιού. Πριν το βουνό, ένα μοναστήρι με έναν βοσκό επάνω στα ερείπια του αρχαίου ναού του Απόλλωνα. Στην κορυφή του, το εκκλησάκι της Παναγιάς της Καλαμιώτισσας. Ένα δύσκολο μονοπάτι στο φρύδι του γκρεμού. Σχεδόν δύο ώρες ανάβαση στον πυρωμένο βράχο. Ηλιοβασίλεμα στο προαύλιο της μικρής εκκλησίας. Φαινόταν το Αιγαίο από την Αστυπάλαια μέχρι τη Φολέγανδρο. Έμειναν εκεί τη νύχτα, με ένα μπουκαλάκι ούζο και μία κονσέρβα. Η στέρνα της εκκλησίας είχε ωραίο βρόχινο νερό. Το πρωί τους ξύπνησαν τα αγριοκάτσικα που ήρθαν να πιούν από τη στέρνα.

Κατέβηκαν και πέρασαν έτσι άλλες τρεις-τέσσερις μέρες στον Ρούκουνα. Ψάρεμα, κονσέρβες και μούρα από τη μουριά του πηγαδιού για πρωινό. Γύρισαν στο χωριό και γνωρίστηκαν με την κυρά-Μαρί, την ιδιοκτήτρια της μικρής ταβέρνας στο λιμάνι. Μαγειρευτό φαί και μπακλαβάς σε ταψί. Ένα μεσημέρι, βγήκε κάποιος στο μπαλκόνι της ταβέρνας και φώναξε στη Μαρί «βάλε το κοτόπουλο να γίνεται έρχεται ένα κότερο με Ιταλούς». Ένα μικρό ιστιοπλοϊκό επιχειρούσε να μπει στο λιμάνι. Η κυρά-Μαρί εκείνο το βράδυ θα είχε ξένους στην ταβέρνα της.

Χιλιάδες νέοι από όλο τον κόσμο. Με έναν υπνόσακο και ένα σακίδιο. Ξεγυμνώνοντας μόλις κατέβαιναν από το πλοίο και τα ξαναφορούσαν όταν ανέβαιναν, μια βδομάδα, τρεις βδομάδες, τρεις μήνες. Μερικοί, δεν ξανάφυγαν ποτέ από τα νησιά. Ερωτικές ιστορίες της μιας νύχτας ή έρωτες μιας ζωής. Από τα τέλη της δεκαετίας του '70. Ανακάλυψαν το έναν παράδεισο μετά τον άλλον. Στην αρχή Μύκονος, Πάρος, Νάξος, Σαντορίνη. Μέχρι το '80 είχαν πήξει στον τουρισμό. Ακολούθησε Ίος, Φολέγανδρος, Σίκινος και πιο πέρα, Δονούσα, Σχοινούσα, Κουφονήσια, Αμοργός. Όταν γέμισαν κι' αυτά τα νησιά, το κυνήγι του παραδείσου συνεχίστηκε στις άκρες του



ΕΙΚ. 9. ΒΑΘΥ ΤΗΣ ΣΑΜΟΥ. ΜΙΑ ΤΥΠΙΚΗ ΝΗΣΙΩΤΙΚΗ ΠΟΛΗ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ Η ΟΠΟΙΑ ΑΝΑΠΤΥΧΘΗΚΕ ΡΑΓΔΑΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ, ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '80.

αρχιπελάγους. Κάρπαθος, Άη Στράτης, Ικαριά, τελευταία η Γαύδος, στα μέσα του '90. Ταξίδια ημερών με μία φαντασίωση, να μην βρεις ψυχή εκεί όπου θα φτάσεις. Να μην βρεις ξενοδοχεία, ρεντ ρουμς, ρεντ κάρς και ομπρέλες. Όλα αυτά τα παιδιά αποτέλεσαν εν αγνοία τους, τους ιχνηλάτες των τουρ οπερέιτορς που ακολουθούσαν. Αυτού που μισούσαν και από το οποίο προσπαθούσαν να ξεφύγουν. Του οργανωμένου τουρισμού.

Σήμερα, σε μία τυχαία καλοκαιρινή ημέρα μία εκατοντάδα συμβατικά ή ταχύπλοα οχηματαγωγά πλοία αποπλέουν από τα λιμάνια του Πειραιά, της Ραφήνας και του Λαυρίου, 43 για τους προορισμούς του Αιγαίου και την Κρήτη, τα υπόλοιπα για τον Αργοσαρωνικό. Την ίδια τυχαία ημέρα από τον Διεθνή Αερολιμένα Αθηνών «Ελευθέριος Βενιζέλος» απογειώνονται περί τα 273 επιβατικά αεροσκάφη για ολόκληρο τον κόσμο. Εξ' αυτών τα 105, κατευθύνονται σε 23 αεροδρόμια στις ακτές του Αιγαίου. Τα 87 προσγειώνονται σε 20 νησιωτικά αεροδρόμια. Το ένα τρίτο, δηλαδή, των αεροπορικών πτήσεων κατευθύνεται στα νησιά.

Εννέα από τα αεροδρόμια των νησιών επικοινωνούν απευθείας με τις ευρωπαϊκές πόλεις και δέχονται κάτι λιγότερο από 3.500.000 τουρίστες το χρόνο, οι οποίοι φθάνουν με πτήσεις τσάρτερς. Για τους Αθηναίους οι μισές Κυκλάδες είναι προάστια της πρωτεύουσας. Για τους κατοίκους του Μάντσεστερ ή του Μονάχου η Ρόδος και η Μύκονος βρίσκονται πιο κοντά και πιο φθηνά από ότι οι επαρχίες της χώρας τους.

Με όλα αυτά τα μέσα, με συμβατικά πλοία, με ταχύπλοα, με αεροπλάνα, οι μισοί από τους 14.000.000 τουρίστες που εισέρχονται στη χώρα κάθε χρόνο κατευθύνονται στα νησιά. Έξι φορές όσο όλος ο πληθυσμός του νησιωτικού Αιγαίου.

Τα μεγέθη της έκρηξης στο Αιγαίο που έφερε ο τουρισμός είναι εντυπωσιακά. Οι μικρές πόλεις έγιναν μεγάλες, και τα χωριά έγιναν πόλεις. Κατά μήκος των ακτών, των μεγάλων νησιών και των δημοφιλών τουριστικών προορισμών κτίστηκαν μέσα σε λίγα χρόνια, συνεχή μέτωπα ξενοδοχείων, ξενώνων, εστιατορίων και παραθεριστικών κατοικιών.

Μία γεωγραφική ενότητα διάσπαρτη σε 71 κατοικημένα νησιά, με πληθυσμό 1.100.000 κατοίκων, διαθέτει σήμερα 631.000 κτίρια, 3.800 ξενοδοχεία, 322.000 ξενοδοχειακές κλίνες και άλλες τόσες σε ενοικιαζόμενα δωμάτια¹⁰.

Τα νέα λιμάνια, τα αεροδρόμια και οι μαρίνες σκαφών, επιβλήθηκαν στο τοπίο, συμπληρώνοντας τα τουριστικά πολεοδομικά μορφώματα. Η οικιστική έκρηξη απλώθηκε βήμα-βήμα στις ομαλές ακτές στην αρχή, και μετά σε ότι έβλεπε θάλασσα, σε δυσπρόσιτα σημεία, γκρεμούς και κορυφογραμμές. Πρώτα το σύμπλεγμα της νότιας Δωδεκανήσου, στη συνέχεια οι κεντρικές Κυκλάδες και τελευταία η Κρήτη. Οι παλιοί πυρήνες των προηγούμενων δύο αιώνων, στις περισσότερες περιπτώσεις διατηρήθηκαν στο εσωτερικό αυτών των πόλεων, ως αυτοσχέδια θεματικά πάρκα μίας εύπεπτης και συνήθως αλλοιωμένης ιστορικότητας, που συνυπάρχει με τις μυρμηγκοφωλιές των καταστημάτων σουβενίρ και των καταστημάτων αναψυχής.

Ένα Αιγαίο που μεταλλάσσεται κάθε αιώνα. Οι θαλασσινές πολιτείες πλημμύρισαν τις ακτές στο τέλος της εποχής των αυτοκρατοριών. Η ναυτιλία των ιστιών που άλλαξε τη γεωγραφία και τα δίκτυα μεταφοράς. Η βιομηχανική επανάσταση, έφερε και στο Αιγαίο, τα νέα πλοία, τις ατμομηχανές, τον τηλεγράφο, τη δεύτερη οικιστική έκρηξη, τον νεοκλασικισμό, τον μεταλλευτικό πυρετό. Οι ακτές των λιμανιών γέμισαν καμινάδες και οι πόλεις αρχοντικά των νέων εμπόρων και βιομηχάνων.

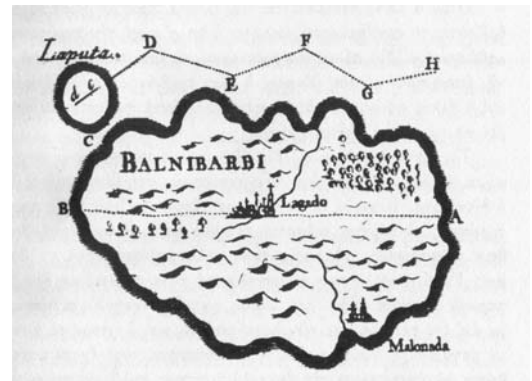
Η τρίτη έκρηξη. Οι τουριστικές πόλεις του τέλους του 20^{ου} αιώνα. Με μεγέθη απίστευτα. Οι αριθμοί είναι τόσο μεγάλοι που έχουν χάσει το νόημα τους. Δεν έχει σημασία πια αν οι τουρίστες είναι έξι, επτά, οκτώ φορές περισσότεροι από τον πληθυσμό όλων των νησιών μαζί. Αν εκτός από τη Μύκονο και τη Ρόδο, θα κτιστούν απ' άκρου εις άκρο και τα υπόλοιπα νησιά. Η αίσθηση ότι το όριο κορεσμού του αρχιπελάγους έχει ξεπεραστεί προ πολλού.

Ο μύθος του ελληνικού καλοκαιριού, δεν απογοήτευσε ακόμη κανέναν. Όμως μοιάζει και αυτός, σαν τους προηγούμενους μύθους. Έχει ημερομηνία λήξης. Μπορεί τότε, μετά το τέλος του, το αρχιπέλαγος να συνεχίζει να είναι όμορφο και τα ερείπια των ξενοδοχείων, να θυμίζουν άλλη μία εποχή που πέρασε.

Δημοσιεύθηκε στον κατάλογο της ελληνικής συμμετοχής στη 10η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής, Μπιενάλε Βενετίας 2006, Το Αιγαίο: μια διάσπαρτη πόλη, επιμ. Κατερίνα Κοτζιά, Ηλίας Κωνσταντόπουλος, Λόης Παπαδόπουλος, Κορίνα Φιλοξενίδου, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, 2006,

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Β. Σφυρόρα, Τα ελληνικά πληρώματα του τουρκικού στόλου, Αθήνα 1968.
- 2 A.L. Castellan, Lettres sur le Moree et les iles Cerigo, Hydra et Zante, Paris 1811 (μτφ. Κ. Σιμόπουλος, Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα, 1700-1800, Δ' έκδοση, Αθήνα 1984).
- 3 Χρ. Λάνδρος, «Η ληστοπειρατεία στη Σάμο το 19ο αι.», στο Η Σάμος από τα βυζαντινά χρόνια μέχρι σήμερα, Πρακτικά Συνεδρίου, τ.Β' Αθήνα 1998, σελ. 186.
- 4 Α. Κραντονέλλη, Ελληνική πειρατεία και κούρσος ,τον ΙΗ' αιώνα μέχρι την Ελληνική Επανάσταση, Αθήνα 1998, σελ. 165-186.
- 5 Ν. Μπελαβίλας, Λιμάνια και οικισμοί στο αρχιπέλαγος της πειρατείας, 15ος-19ος αι. Αθήνα 1997, σελ. 51-64.
- 6 Α. Κραντονέλλη, ο.π., σελ. 269-270.
- 7 Ερευνητικό Πρόγραμμα Ιστορικά Μεταλλεία στο Αιγαίο, Εργαστήριο Αστικού Περιβάλλοντος ΕΜΠ, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, κ.α., Αθήνα 2005.
- 8 Ο.π. Ερευνητικό Πρόγραμμα Ιστορικά Μεταλλεία στο Αιγαίο, και Λ. Παπαστεφανάκη, «Εξορυκτικές επιχειρήσεις και εργασία. Η περίπτωση του Αιγαίου», στο Ιστορικά Μεταλλεία στο Αιγαίο, 19ος-20ος αιώνας, Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα 2005, σελ. 27-47.
- 9 Παντ. Καμπούρογλου, Ιστορία του Πειραιώς, από του 1833-1882 έτους, Εν Αθήναις, 1883, σελ. 10-16 και 21-22.
- 10 Χρησιμοποιήθηκαν τα δημοσιευμένα στοιχεία:
Εθνική Στατιστική Υπηρεσία Ελλάδος-Απογραφή 2001.
Athens International Airport –Αφίξεις και αναχωρήσεις (Ιούλιος 2006)
Υπουργείο Εμπορικής Ναυτιλίας, Δρομολόγια από Πειραιά. Δρομολόγια από Ραφήνα, Δρομολόγια από Λαύριο (Ιούλιος 2006).



Παναγιώτης Τουρνικιώτης
Sprawl στις γειτονιές του Αιγαίου*



«Είχα μείνει εμβρόντητος, κι ο αναγνώστης είναι σχεδόν αδύνατο να συλλάβει το μέγεθος και την ένταση της έκπληξής μου, βλέποντας ένα νησί να ίππεται στον αέρα, γεμάτο ανθρώπους που ήταν σε θέση (απ'ότι φαινόταν) να το ανυψώνουν, να το προσγειώνουν ή να το θέτουν σε τροχιά όποτε ήθελαν.»
Τζονάθαν Σουίφτ, Τα ταξίδια του Γκάλλιβερ (1726), μτφρ. Μίλτου Φραγκόπουλου, Αθήνα, Κρύσταλλο, 1982, σελ.181

ΕΙΚ. 2. «ΤΟ ΙΠΤΑΜΕΝΟ Η ΕΝΑΕΡΙΟ ΝΗΣΙ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑΣ ΤΕΛΕΙΟΣ ΚΥΚΛΟΣ. Η ΔΙΑΜΕΤΡΟΣ ΤΟΥ ΕΙΝΑΙ 7163 ΜΕΤΡΑ... ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ ΥΠΑΡΧΕΙ... ΕΝΑΣ ΦΥΣΙΚΟΣ ΜΑΓΝΗΤΗΣ, ΤΕΡΑΣΤΙΩΝ ΔΙΑΣΤΑΣΕΩΝ. ΤΟΝ ΜΑΓΝΗΤΗ ΑΥΤΟ ΚΡΑΤΑ ΕΝΑΣ ΑΕΟΝΑΣ ΠΟΛΥ ΓΕΡΟΣ, ... ΚΙ ΕΙΝΑΙ ΜΕ ΤΟΣΗ ΑΚΡΙΒΕΙΑ ΓΕΟΡΡΟΠΗΜΕΝΟΣ ΠΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΠΙΟ ΑΣΘΕΝΙΚΟ ΧΕΡΙ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΤΟΝ ΓΥΡΙΣΕΙ... ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΩΝΤΑΣ ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΜΑΓΝΗΤΗ, ΚΑΝΟΥΝ ΤΟ ΝΗΣΙ ΝΑ ΑΝΥΨΩΝΕΤΑΙ ΚΑΙ ΝΑ ΧΑΜΗΛΩΝΕΙ, ΚΑΙ ΝΑ ΠΗΓΑΙΝΕΙ ΑΠΟ ΤΟ ΕΝΑ ΜΕΡΟΣ ΣΤΟ ΑΛΛΟ.» (ΤΖΟΝΑΘΑΝ ΣΟΥΙΦΤ, ΤΑ ΤΑΞΙΔΙΑ ΤΟΥ ΓΚΑΛΛΙΒΕΡ, ΟΠ.Π., ΣΕΛ.192-194). ΠΗΓΗ: ΤΖΟΝΑΘΑΝ ΣΟΥΙΦΤ, ΤΑ ΤΑΞΙΔΙΑ ΤΟΥ ΓΚΑΛΛΙΒΕΡ, ΣΕΛ.195.

ΕΙΚ. 3 ΧΑΡΤΗΣ ΤΟΥ ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΥΣ ΣΤΟ ΤΡΙΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΠΛΟΙΑΡΧΟΥ GULLIVER.
ΠΗΓΗ: ΤΖΟΝΑΘΑΝ ΣΟΥΙΦΤ, ΤΑ ΤΑΞΙΔΙΑ ΤΟΥ ΓΚΑΛΛΙΒΕΡ, ΣΕΛ.174



Το σωτήριο έτος 2006 γιορτάζουμε σχεδόν 300 χρόνια από την πρώτη δημοσίευση των *Ταξιδιών (του πλοίαρχου Γκάλλιβερ) σε διάφορους μακρινούς τόπους της γης*, που έγραψε ο διάσημος – γιαυτό ακριβώς – Jonathan Swift.¹ Η σύμπτωση με τη 10^η Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας είναι οπωσδήποτε τυχαία αλλά είναι αναμφίβολα σημαδιακό να μιλάμε σήμερα ξανά για μια ουτοπική και φιλοσοφική κριτική του μητροπολιτικού Λονδίνου, και κάθε σύγχρονης μετάπολης, ρίχνοντας μια αντιστικτική ματιά σε μαγικά και ενμέρει εξωτικά νησιά της άγονης και της λιγότερο άγονης γραμμής. Μάλλον ο Swift βρίσκεται ακόμα ανάμεσά μας, και εμείς, καπτεναναίοι στις γειτονιές του σημερινού Αιγαίου, εξερευνούμε το «άγνωστο» επειδή γνωρίζουμε - ή έστω επιχειρούμε να γνωρίσουμε - όσα δεν γίνεται να πούμε αλλιώς. Μήπως έχει μετρήσει κάποιος από εσάς τις γειτονιές του αρχιπελάγους;

«Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού μας προς τη Λαγάδο, την πρωτεύουσα, η Μεγαλειότητά του πρόσταξε να σταματά το νησί πάνω από ορισμένες πόλεις και χωριά, ούτως ώστε να παραλαμβάνει τα αιτήματα των υπηκόων του. Και για το σκοπό αυτό έριχναν προς τα κάτω σκονιά μ'ένα βαριδί στην άκρη. Στα σκονιά αυτά οι κάτοικοι περνούσαν τα αιτήματά τους, που ανέβαιναν απάνω κατευθείαν, όπως τα κομματάκια χαρτί που βάζουν τα μαθητούδια στην άκρη του σπάγγου που κρατά τον χαρταετό τους. Μερικές φορές μας έστελναν κρασί και τρόφιμα από κάτω, που τα ανέβαζαν με τροχαλίες.»

Τζονάθαν Σουίφτ, *Τα ταξίδια του Γκάλλιβερ*, όπ.π., σελ.188.

Θυμάμαι και εγώ μερικές από αυτές τις εξαιρετικές σκηνές, όταν δεκάδες χρόνια πριν ταξίδευα από το ένα στο άλλο νησί του Αιγαίου. Θυμάμαι τα καλάθια με τα ζουμερά σταφύλια και τα ζαρζαβατικά, τις νταμιτζάνες με το λάδι και το αρπαγμένο κρασί, την επικοινωνία με τη μανιβέλα του ενός τηλεφώνου, τις τροχαλίες στο βίντσι του πλοίου να μετακινούν τα απολύτως αναγκαία, τη σιγουριά ότι ζω τη συνέχεια του παρελθόντος. Για πολλές χιλιάδες χρόνια το αρχιπέλαγος του Αιγαίου υπήρξε ένα πραγματικό χωνευτήρι των πολιτισμών, όπως ολόκληρη η Μεσόγειος του Fernand Braudel. Δεν ήταν «ένας πολιτισμός, αλλά πολιτισμοί που συσσωρεύονταν ο ένας πάνω στον άλλο»: ήταν «μια συνάντηση με πράγματα πολύ παλιά, που είναι όμως ακόμη ζωντανά και συνυπάρχουν με το υπερ-μοντέρνο.»² Το Αιγαίο ως τόπος και ως χωνευτήρι των πολιτισμών, υπήρξε στη μεγάλη διάρκεια του 20ού αιώνα ένας πραγματικός ελκυστής του πνεύματος και του σώματος πολλών ανθρώπων, και ειδικότερα πολλών αρχιτεκτόνων που αναζήτησαν το αληθινό βάθος της ιστορίας στο φως του ήλιου και την αλμύρα της θάλασσας. Αποτέλεσε το προσφιές πεδίο αναφοράς για εκείνους που αναζητούσαν στη γη και τους πολιτισμούς του αρχιπελάγους τα νήματα για να υφάνουν τη σύγχρονη δημιουργική δουλειά σε αντιδιαστολή με το κατεστημένο του δικού τους κόσμου - κοίταξαν τη γη και τα έργα των ανθρώπων με άλλα μάτια, και αναγνώρισαν την αληθινή ουσία στα πρωτογενή στοιχεία και τις απλές κατασκευές που είχαν μείνει ως τότε στην αφάνεια. Ο αγνός καρπός της αιγαιοπελαγίτικης γης έδινε το μέτρο για να αλλάξει δρόμο ο μητροπολιτικός κόσμος της αρχιτεκτονικής. Ήταν το απαραίτητο άλλο, ένας χαμένος παράδεισος που είχε γίνει αναπάντεχα



ΕΙΚ. 4-5. ΤΟ ΚΑΜΑΡΙ ΤΗΣ ΣΑΝΤΟΡΙΝΗΣ

Εικ. 6. ΓΕΝΙΚΕΥΜΕΝΗ ΟΙΚΟΔΟΜΗΗ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΟΙΚΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥ



δικός μας. Και ήταν ταυτόχρονα ο ιδανικός προορισμός για μια εξίσου ιδανική αναβάπτιση του σώματος και του νου στις όλο και πιο συχνές καλοκαιρινές φυγές σε ηλιοκαμμένα λευκά χωριά και σε μοναχικά ακρογιάλια.

Στην αντιμετώπιση αυτή το Αιγαίο ήταν μια ενιαία ολότητα, όπως η Μεσόγειος του Braudel, που έδωσε στην κοινή θάλασσα - εκείνη των πλωτών μέσων του πολέμου, του εμπορίου και της επικοινωνίας - τον πρώτο και ίσως τον καθοριστικό λόγο. Η αντιμετώπιση αυτή έχει κάτι που, για την εποχή του Φίλιππου του Β΄ της Ισπανίας και για το μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα, ήταν γεωγραφικά, οικονομικά και πολιτικά σωστό, ακόμα και αν υπόκειται σε πολιτισμικές διακρίσεις. Τώρα, όμως, ζούμε την υπέρβαση των υλικών ορίων του τόπου. Έχει αλλάξει περιεχόμενο η λέξη «απόσταση», μειώνεται εκπληκτικά ο χρόνος που χωρίζει τους διάφορους τόπους, ενώ εξαυλώνεται η πραγματικότητά τους και μεταφέρεται εικονικά στην άκρη των δακτύλων μας, γίνεται ακόμα πιο φανταχτερή και αληθινή από ότι θα την ένοιωθε η ανάσα μας. Η γεωγραφική δομή του κόσμου αλλάζει εκ βάθρων, όπως είχε αλλάξει και άλλες φορές στο χρόνο, γιατί αλλάζουν τα μέσα με τα οποία τον αντιλαμβανόμαστε (από το δωμάτιό μας και από το δορυφόρο μας, χωρίς να είναι εκεί τα μάτια μας), αλλάζουν τα μέσα με τα οποία κινούμαστε επάνω του, ο τρόπος με τον οποίο εξουσιάζεται η γη, ανταλλάσσονται οι ιδέες, το χρήμα, τα εμπορεύματα, και αλλάζει τελικά η πραγματικότητα του τόπου, σε μια ουσιαστική συνταύτιση του αληθινού με την ομοίωσή του.

Η μεγάλη τουριστική έκρηξη του αρχιπελάγους που άρχισε στη δεκαετία του 1970 ήταν μια επίσημη πολιτική και εμείς - οι αστοί των Αθηνών και ολόκληρης της Ευρώπης - αποτελούσαμε το μάννα εξ ουρανού για τους αθρόα εγκαταλείποντες νησιώτες. Το σύμπλεγμα των μικρών νησιών, μες στη θραυσματική συγκρότηση του ενωτικού δικτύου τους, αποτελούσε ένα πολυκεντρικό σύνολο με χαλαρή δομή, στα όρια της εξάρτησης από τα δρομολόγια της γραμμής και από τις υπηρεσίες της αθηναϊκής μητρόπολης. Με κρίσιμο σημείο στροφής το διάταγμα των παραδοσιακών οικισμών του 1978, ακολούθησε μια απρόσμενη και ονειρεμένη αλλά εξίσου ανεπιθύμητη και οπωσδήποτε ανεξέλεγκτη διάχυση ανθρώπων, χρήσεων, οικοδομών, χρημάτων, προθέσεων, μετακινήσεων, αντιθέσεων, ανατροπών και επικερδών επιχειρήσεων για τον καθένα, που εξαπλώθηκε προς κάθε κατεύθυνση - γεωγραφική, κοινωνική και πολιτισμική - μεταλλάσσοντας το αρχιπέλαγος από μια δύναμη πόλη, όπως ισχυρίστηκαν στο παρελθόν ελάχιστοι έγκριτοι πολίτες, σε μια σύγχρονη μετάπολη με όλη τη σημασία του όρου. Τα νησιά είναι οι γειτονιές του Αιγαίου και οι λεωφόροι που ανοίξανε στη θάλασσα και τον αέρα συνδέουν τα διάσπαρτα σε αυτές δημόσια και ιδιωτικά καταστήματα - τα πολεοδομικά γραφεία, τις τράπεζες, τα δικαστήρια, τις εφορίες, τα supermarkets, τα αξιοθέατα και τα πανεπιστήμια - με τον διαρκώς μεταβαλλόμενο πολυεθνικό πληθυσμό τους, πολύ πιο εντατικά και πολύ πιο επιδεικτικά από ότι συμβαίνει στις γειτονιές μιας γερασμένης μεσογειακής μητρόπολης, σαν την Αθήνα ή τη Βαρκελώνη. Ακριβώς επειδή χαρακτηρίζεται από τη γεωγραφική διάσπαση της νησιωτικής γης, η κατάσταση της σύγχρονης μετάπολης βρίσκει μια εξαιρετική έκφραση στο αρχιπέλαγος του Αιγαίου. Έχει πλέον καταργηθεί κάθε προηγούμενη διάκριση ανάμεσα στο χτισμένο και το άχτιστο, ανάμεσα σε



Εικ. 8. ΤΑΧΥΠΛΟΑ ΤΟΥ ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΥΣ



ΕΙΚ. 7. ΟΙΚΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΣΤΗΝ ΙΟ

αγροτικές και αστικές χρήσεις, σε μόνιμες και εποχικές δραστηριότητες, σε εντόπιους και παρεπιδημούντες, σε αγροτικό και αστικό χώρο, σε παραδοσιακούς, ιστορικούς και νεωτερικούς οικισμούς, στο νέο και στο παλιό, στο πλαστό και το αυθεντικό. Όλα είναι μαζί και ταυτοχρόνως, είναι διάχυτα, θεσμικά ελεγχόμενα με ένα τρόπο που τα καθιστά ολικώς ανεξέλεγκτα, ασαφώς ενωμένα με τη συνεκτική δύναμη που έχει το πλαγκτόν, σε ένα ολικό sprawl που συγκρίνεται με τα καλύτερα του κόσμου. Η απώλεια του παραδείσου μας είναι και αυτή ένα τμήμα της προπατορικής επιθυμίας μας για την αρχέγονη αλήθεια και τη γνώση.

Αν υπήρχε λοιπόν το φανταστικό ενδεχόμενο να οργανωθεί ένα ακόμα Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, το 11ο CIAM, δεν θα γινόταν σε ένα πλοίο με την επωνυμία «Πατρίς», όπως το περίφημο CIAM του 1933, γιατί η Μεσόγειος αυτή - η κοινή θάλασσα του Braudel, η θάλασσα του πολέμου, του εμπορίου και της επικοινωνίας, η θάλασσα που έδωσε τη δύναμη στη Βενετία - έχει αλλάξει υπόσταση σε λίγα χρόνια. Γιατί ο πόλεμος, το εμπόριο και η επικοινωνία δεν έχουν πιά σχεδόν καμία σχέση με τη θάλασσα. Τα γερασμένα πλοία, σαν υπολείματα μιας άλλης εποχής, αντικαθίστανται ραγδαία από ταχύπλοα, σε λεωφόρους της θαλάσσιας επικοινωνίας, που μεταφέρουν καταναλωτές του ελεύθερου χρόνου σε τόπους αναλώσιμους και αντίστοιχα αναλώσιμες αρχιτεκτονικές. Το Συνέδριο θα είχε άλλο χώρο, σε ένα κόμβο αεροπορικής συνάντησης, στη νέα γεωπολιτική της επικοινωνίας, και θα ήταν πιθανώς τηλεδιάσκεψη. Το Αιγαίο - δηλαδή ο τόπος, με τη γεωγραφική, την πολιτισμική, την οικονομική ή την πολιτική του έννοια, έχει αλλάξει τόσο πολύ, ώστε να μιλάμε για μια απεξάρτηση του ανθρώπου από τον τόπο του, για μια άλλη σχέση τόπου και αρχιτεκτονικής. Στην αρχή της τρίτης χιλιετίας, η αρχιτεκτονική είναι όλο και λιγότερο μια κορυφαία έκφραση ενός πραγματικού τόπου: χάνεται η υλική συνέχεια με τη γη, χάνεται η ίδια η πραγματικότητα του τόπου, και απορροφάται σε μια προσομοίωση της τοπικότητας, σε ένα γενικευμένο θέαμα του αυθεντικού. Στον τόπο - δηλαδή επί-τόπου - χτίζεται, τώρα, η εικόνα της αυθεντικότητάς του, εξομοιώνοντας την ίδια την πραγματικότητα με μια φανταστική και άρα επιθυμητή κατάσταση της που αγγίζει την υπερβολή, δηλαδή υπερπροσφέρεται, με αποτέλεσμα ένα πληθωρισμό του αληθινού. Μέσα από αυτή την ουσιαστική εξαφάνιση της πραγματικότητας αποκτά πλέον νόημα η νοσταλγία και γενικεύεται η υπερπροσφορά και η κατανάλωση σημείων που δηλώνουν την αυθεντική πραγματικότητα.

Για να δώσουμε ένα νόημα στην τοπικότητα της αρχιτεκτονικής - με αυτήν την έννοια του τόπου που ανήκει ήδη στο παρελθόν - πρέπει να αποκαταστήσουμε τη χρονική συνθήκη της περασμένης εποχής, προσφεύγοντας σε νοσταλγικά ομοιώματα της προ- ή της πρωτο-βιομηχανικής κοινωνίας, όπως οι ρόδες από τα κάρα, ο αργαλειός και τα υφαντά, και όλα τα αγνά και βιοτεχνικά προϊόντα, που συμβαδίζουν με τη λογική της βιομηχανικής αρχαιολογίας. Μας χρειάζεται ένα παρελθόν ορατό, και μια εξ ίσου ορατή συνέχεια του παρελθόντος στο παρόν, ένας πραγματικός μύθος της διαρκούς επιστροφής, που να δικαιώνει τους σημερινούς σκοπούς μας. Όμως, σε αυτή την αναζήτηση του χαμένου χρόνου ο τόπος μετατρέπεται σε αξιοθέατο, γίνεται *site*, με μια εντελώς καινούρια



ΕΙΚ. 9. ΑΡΧΕΤΥΠΕΣ ΚΑΛΛΙΕΡΓΕΙΕΣ ΣΤΗ ΣΑΝΤΟΡΙΝΗ

ΕΙΚ. 10. ΜΙΓΜΑ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΣΤΟ ΗΜΕΡΩΒΙΓΑΙ ΣΑΝΤΟΡΙΝΗΣ



ΕΙΚ. 15.
ΚΤΙΣΜΑΤΑ ΕΠΙ
ΛΟΦΟΥ ΣΤΟ
ΑΚΡΩΤΗΡΙ
ΣΑΝΤΟΡΙΝΗΣ

έννοια, που δεν προϋποθέτει γεωγραφικές συντεταγμένες, αλλά την εγγραφή στο δίκτυο πληροφόρησης, την ηλεκτρονική διεύθυνση και την εικονική πραγματικότητα. Στη σύγχρονη μετάπολη του αρχιπελάγους η Μύκονος, η Σαντορίνη, η Σίφνος, Πάρος, Νάξος και Αμοργός *δεν υπάρχουν πια* - παρά μόνο με την έννοια της αρχαιολογίας του τόπου και της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής του - έχουν ήδη εξαφανισθεί κάτω από το γενικευμένο ομοίωμα της πραγματικότητάς τους.

Αιγαιοπελαγίτικη αρχιτεκτονική μπορεί να υπάρξει πλέον μόνο ως αφήγηση της σημερινής πραγματικότητας, δηλαδή ως ριζοσπαστική υλοποίηση της αποξένωσης από τον τόπο. Δεν εννοώ, βεβαίως, την αφήγηση εκείνη που μιλάει για τόπο και αρχιτεκτονική με όρους ομοίωσης και όρους ένταξης. Μιλώ για μια κριτική αντίσταση στην ομοιότητα, για μια αρνητική αισθητική της απόστασης από τον τόπο και από τις συναισθηματικές φορτίσεις που επιφέρει η χαμένη αυθεντικότητά του στον σύγχρονο, διεθνή, διαπολιτισμικό και υπερτοπικό άνθρωπο. Αναφέρομαι σε μια *αποξενωμένη αρχιτεκτονική*, με τη μπρεχτική έννοια του όρου, σε μια αρχιτεκτονική που ανθίσταται, σιωπώντας εκκωφαντικά, επειδή αρνείται να υπάρξει ως θέαμα του ήδη εξαφανισμένου. Μια αρχιτεκτονική που δεν θα είναι, λοιπόν, *αληθινή* επειδή «φυτρώνει» από μια γη που είναι η ίδια αναπαράσταση του εαυτού της, αλλά επειδή θα είναι κατασκευασμένη από το σύγχρονο αρχιτέκτονα με όρους και με λογικές, που του αναλογεί, βεβαίως, να διαμορφώσει. Στην προοπτική αυτή, η αρχιτεκτονική στις γειτονιές του Αιγαίου θα είναι *τόσο* αιγαιοπελαγίτικη, ώστε να εξατμισθεί όλη η γεωγραφική αισθητική και αισθαντικότητα της. Στη μετάπολη του αρχιπελάγους τα σύνορα του τόπου έχουν πλέον καταργηθεί.³

«Η ήπειρος, της οποίας το βασίλειο τούτο αποτελεί μέρος, εκτείνεται, όπως έχω λόγους να πιστεύω, προς ανατολές μέχρι το άγνωστο τμήμα της Αμερικής, δυτικά της Καλιφόρνιας, και προς βορράν βρέχεται από τον Ειρηνικό Ωκεανό.»

Τζονάθαν Σουίφτ, *Τα ταξίδια του Γκάλλιβερ*, όπ.π., σελ.223.

*Δημοσιεύθηκε στον κατάλογο της ελληνικής συμμετοχής στη 10η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής, Μπιενάλε Βενετίας 2006, Το Αιγαίο: μια διάσπαρτη πόλη, επιμ. Κατερίνα Κοτζιά, Ηλίας Κωνσταντόπουλος, Λόης Παπαδόπουλος, Κορίνα Φιλοξενίδου, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, 2006, σελ.64-71)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 *Travels into several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of several Ships*. Το όνομα του συγγραφέα Jonathan Swift (1667-1745) προστέθηκε αργότερα. Το βιβλίο αυτό δεν ήταν βέβαια παιδικό ανάγνωσμα, όπως αντιμετωπίζεται στις μέρες μας, χοντροκομμένα ακρωτηριασμένο από τις πιο ενδιαφέρουσες πτυχές του.

2 Fernand Braudel, "Μεσόγειος," στο Fernand Braudel, Maurice Aymard, Filippo Coarelli, Η Μεσόγειος, ο χώρος και η ιστορία, μτφρ. Έφη Αβδελά, Ρίκα Μπενβενίστε, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1990, σ.10.

3 Θραύσματα από αυτό το κείμενο έχουν ακουστεί σε τρεις διαλέξεις μου στην Ελβετία, το Μαρόκο και τη Νορβηγία, και έχουν καταγραφεί - με άλλους στόχους - στο μικρό δοκίμιο «Η αρχιτεκτονική της Μεσογείου: Γεωγραφία και αισθητική στην αρχή της τρίτης χιλιετίας», Χρονικά Αισθητικής 41B, 2001/2, σελ.515-526.

Όλες οι φωτογραφίες του συγγραφέα από ένα ταξίδι αστραπή στη Σαντορίνη τον Ιούνιο του 2006

ΕΙΚ. 16 ΤΑΧΥΠΛΟΑ ΠΑΝΕ ΚΑΙ ΕΡΧΟΝΤΑΙ
ΣΤΙΣ ΛΕΩΦΟΡΟΥΣ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ





Θανάσης Μουτσόπουλος

Από την Αδιακρισία στην Ηδονοβλεψία: Από το έργο τέχνης στην Πόλη

1. ΤΟ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟ (ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ) ΓΥΜΝΟ.

*Γιατί είναι σοφή, αν μπορώ να κρίνω
και ωραία είναι, αν βλέπουν στ' αλήθεια τα μάτια μου,
και αληθινή είναι, όπως έχει αποδείξει
και άρα, όπως είναι, σοφή, ωραία και αληθινή, θα είναι συνεχώς μέσα στην
ψυχή μου.*

Σαίξπηρ, *Ο έμπορος της Βενετίας*, II, vi

Ο καθένας που εξετάζει την ιστορία της δυτικής τέχνης εκπλήσσεται από την έντονη παρουσία εικόνων του γυναικείου σώματος. Περισσότερο απ' οποιοδήποτε άλλο θέμα, το γυναικείο γυμνό υποδηλώνει «Τέχνη». Η ίδια η έννοια «Γυμνό» γίνεται συνήθως αντιληπτή ως «γυναικείο γυμνό», απευθυνόμενο στα μάτια του άνδρα θεατή. Η καθραρισμένη εικόνα του γυναικείου σώματος, κρεμασμένη στους τοίχους μιας γκαλερί ή ενός μουσείου είναι σχεδόν ο ορισμός της τέχνης γενικότερα. Πρόκειται για το αισθητικό, Πως όμως έφθασε το γυναικείο γυμνό να πάρει αυτή τη θέση; Πως αυτή η εικόνα του γυναικείου σώματος που βλέπουμε στα μουσεία συνδέεται με άλλες εικόνες του γυναικείου σώματος που παράγονται γενικότερα; Η Ιστορία της Τέχνης είναι γεμάτη με οπίσθια και στήθη. Τα οπίσθια κυρίως ανδρικά, τα στήθη συνήθως γυναικεία. Ο Jean-Claude Bologne μας παραθέτει ένα απίστευτο πανόραμα του επιτρεπόμενου γυμνού: γεροδεμένη αισθητική των γυμνών αθλητών στους αρχαίους Έλληνες, θρησκευτική ηθική των γυμνών λιτανειών του Μεσαίωνα¹. Τελικά δεν φαίνεται να υπήρξε (δυτική) κοινωνία η οποία να μην πρόσφερε, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, ορισμένα σημεία του ανδρικού ή του γυναικείου σώματος, ακόμη και τα πιο κρυφά. Πολύ σπάνια όμως συμβαίνει ο τρόπος και τα κίνητρα του γυμνού να είναι ίδια από κοινωνία σε κοινωνία. Ακόμη και ο τρόπος θέασης του γυμνού σώματος άλλαξε: έπρεπε να περιμένουμε μέχρι το Μεσαίωνα για να ταυτιστεί το γυναικείο (μόνον) γυμνό με τον ερωτικό πόθο².

Μαζί με αυτή την αλλαγή, το μέχρι πρότινος παραμελημένο γυναικείο στήθος βγαίνει στο προσκήνιο. Ο Bologne γράφει: «Στη γλυπτική, στα φρέσκα, στα κιονόκρανα, τα πεσμένα και αδειανά στήθη της Εύας και των καταραμένων γυναικών, στρογγυλεύουν, υψώνονται και φουσκώνουν³.» Η εμμονή των ανδρών με το γυναικείο στήθος θα κρατήσει για αιώνες. Το ντεκολτέ θα είναι η μόνη επιτρεπόμενη αποκάλυψη ενώ παράλληλα σχεδόν όλα τα υπόλοιπα μέρη της γυναικείας ανατομίας θα

παραμείνουν κλεισμένα. Ο 19ος αιώνας, αυτός ο κυρίαρχα σεμνότυφος αιώνας, θα φυλακίσει το γυναικείο σώμα μέσα σε κορσέδες αλλά δεν θα καταφέρει να καλύψει τα ντεκολτέ⁴. Περιέργως, αυτό θα συμβεί με την έλευση του «επαναστατικού» επόμενου αιώνα όμως η τελική μάχη θα παιχτεί στις παραλίες, τα εικαστικά, τον κινηματογράφο και βέβαια, την πορνογραφία. Τίποτα όμως δεν θα είναι πλέον το ίδιο. Τα οπίσθια του χθές δεν είναι τα οπίσθια του σήμερα. Ούτε άλλωστε και τα στήθη.

Ο John Berger, στο επιδραστικό βιβλίο του *Ways of Seeing*, αναφερόμενος στον πίνακα της (γυμνής) *Nell Gwynne* του Peter Lely γράφει πως η γύμνια της δεν είναι μια έκφραση των δικών της συναισθημάτων αλλά μια ένδειξη της υποτέλειασ της στα συναισθήματα ή τις απαιτήσεις του ιδιοκτήτη (του ιδιοκτήτη τόσο του πίνακα όσο και της γυναίκας)⁵. Αν παρακολουθήσει κανείς την ιστορία της δυτικής ζωγραφικής μετά την Αναγέννηση και μέχρι τον Μοντερνισμό θα γίνει μάρτυρας μιας σταδιακής αλλά κεφαλαιώδους αλλαγής της αντιμετώπισης του γυμνού γυναικείου σώματος. Αν κανείς επιλέξει ως (αυθαίρετο) σημείο εκκίνησης τον πίνακα *Αγνότητα* του ιταλού ζωγράφου του 16ου αιώνα, Giovanni Battista Moroni. Το γυναικείο γυμνό μοιάζει τελείως αμόλυντο ακόμη από την αμαρτία της ερωτικής πρόκλησης. Στην *Αφροδίτη του Ουρμπίνου* του Τιτσιανού θα δούμε ένα γυμνό σώμα τελείως διαφορετικό: προκλητικά ερωτικό όμως απόλυτα παραδομένο στη διάθεση του (άνδρα) θεατή. Θα είμαστε πλέον στον 19ο αιώνα όταν θα δούμε κάποια σημάδια αλλαγής στη *Μεγάλη Οδαλίσκη* του Ingres. Η χρήση των μεταφορών στην αναπαράσταση του γυναικείου σώματος θα καλύψει όλη τη γκάμα: Η λάμψη των γυναικείων ματιών έχει συγκριθεί με τα' άστρα, τα μαλλιά με τον χρυσό ή το μετάξι, τα μάγουλα με άσπρα ρόδα ή χιόνι, τα χείλη με μαργαριτάρια, κοράλια ή ρουμπίνια, τα στήθη με γάλα ή μάρμαρο...

Ο Berger συγκρίνει την έκφραση της με αυτή ενός γυμνού μοντέλου σε σύγχρονο «ανδρικό περιοδικό» όμως αυτή η έκδηλα προκλητική έκφραση φέρει την απαρχή της χειραφέτησης της (ζωγραφισμένης) γυμνής γυναίκας. Η Οδαλίσκη αποκαλύπτει τα πιο απόκρυφα σημεία της στον θεατή, το βλέμμα της όμως υποδηλώνει ότι αυτή αρχίζει να γίνεται η κυρίαρχη του παιχνιδιού. Η *Γυμνή Μάγια* του Goya ακολουθεί μια παρόμοια πρόκληση, πολύ πιο απογυμνωμένη (;) από την αστική -ή αριστοκρατική στην περίπτωση της- σύμβαση της κομψότητας. Το σημείο καμπής θα έρθει με την πολυσυζητημένη *Ολυμπία* του Manet, η οποία μοιάζει να "χορεύει τους άνδρες στο ταψί". Στοιχεία όπως η κοινωνική τάξη, η γυναικεία σεξουαλικότητα η το παιχνίδι της κυριαρχίας μπαίνουν στο καλλιτεχνικό λεξιλόγιο. Η γυναίκα νίκησε (στη ζωγραφική, στη ζωή θα χρειαστούν αρκετά χρόνια ακόμη).

Στη μοντέρνα τέχνη η κατηγορία του γυμνού θα υποβαθμιστεί όμως και πάλι, η μεγάλη μάχη της διάλυσης της φόρμας θα δοθεί πάνω στο γυμνό γυναικείο σώμα. Οι *Λουόμενες* του Sezanne αρχικά, θα ξεκινήσουν τη γεωμετροποίηση του σώματος για να την αποτελειώσει ο Picasso με τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν*. Σώμα τέλος; Όχι ακριβώς. Ο Rouault θα αποδώσει μερικές από τις πιο ωμές εικόνες της ανθρώπινης φύσης ζωγραφίζοντας τις γυμνές *Πόρνες* του για να συνεχίσουν αργότερα την απογύμνωση του ήδη γυμνού σώματος οι βρετανοί Francis Bacon και Lucian Freud. Τα χρόνια αυτά, τα εικαστικά δεν θα είναι πλέον μόνον η ζωγραφική. Η φωτογραφία ήταν μάλλον πολύ φυσικό να εξερευνήσει το γυμνό, όμως σταθμοί σ' αυτή τη διερεύνηση θα είναι έργα όπως η διεξοδική μελέτη κάθε πτυχής του σώματος της Georgia O' Keeffe από τον (σύζυγο της) Alfred Stieglitz ή η ίδια περίπτωση διαδικασία ως αυτό-φωτογράφιση από τον John Coplans. Σε αυτές τις βάσεις θα πατήσει και ο Λουκάς Σαμαράς ενώ ο Γιαπωνέζος Yasumasa Moriimura θα αποδομήσει σχεδόν κάθε αρχέτυπο γυναικείο γυμνό της τέχνης μέσω των αυτοπροσωπογραφιών του (σε ρόλους γυμνής γυναίκας). Θα το κάνει και η Cindy Sherman, αλλά αυτή είναι γυναίκα. Τίποτε δεν είναι πια το ίδιο. Ο Berger γράφει αλλού: «Δεν υπάρχουν πια γυμνά που να σπάνε τις

νόρμες της καλλιτεχνικής φόρμας. Ανάμεσα στις ζωγραφιές χιλιάδων γυμνών οι οποίες αναπληρώνουν την παράδοση υπάρχουν ίσως καμία εκατοστή εξαιρέσεις. Σε κάθε περίπτωση το προσωπικό όραμα της εκάστοτε γυναίκας την οποία ζωγραφίζει ο καλλιτέχνης είναι τόσο δυνατό ώστε να μην κάνει καμία υποχώρηση προς τον θεατή.... Ο θεατής μπορεί να γίνει μάρτυρας αυτής της σχέσης όμως δεν μπορεί να κάνει πολλά παραπάνω: αναγκάζεται να αναγνωρίζει πως δεν είναι παρά ένας παρείσακτος. Είναι αδύνατον να πειστεί πως αυτή γδύνεται γι' αυτόν. Δεν μπορεί να τη μετατρέψει σε [πραγματική] γυμνή⁶.»

2. Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ-ΗΔΟΝΟΒΛΕΨΙΑΣ.

«...το πιο αισθησιακό από τα ανθρώπινα και το πιο όμορφο πάθος, να καταργήσεις τον τοίχο που χωρίζει τη γυναίκα από την εικόνα της.»

Hans Bellmer

Ας επικεντρώσουμε τη συζήτηση πάνω στο θέμα της αδιακρισίας του ματιού. Ας επιχειρήσουμε να ξαναδούμε λίγο την ιστορία των εικαστικών ως μια ιστορία κατεξοχήν *ηδονοβλεπτική*. Σ' ότι αφορά στη γλυπτική, ακριβώς επειδή είναι περίοπτη, το στοιχείο της αδιακρισίας μπορεί να εντοπιστεί ακριβώς εδώ: στο γεγονός ότι μπορεί να τη δει κανείς από διάφορες οπτικές γωνίες. Όλοι ξέρουμε την *Αφροδίτη της Μήλου*, σπανίως όμως την βλέπουμε



από πίσω, η θέα της οποίας ενδεχομένως προκαλέσει μια μικρή αμηχανία. Η έλλειψη εξοικείωσης που έχουμε με αυτή την οπτική γωνία, δημιουργεί αμηχανία. Στο έργο του Duerer ο ζωγράφος- άντρας, σχεδιάζοντας, κοιτάζει με αδιακρισία το μοντέλο-γυναίκα. Η ίδια πάλι διαδικασία της διδασκαλίας της προοπτικής-ζωγραφικής, αποκαλύπτεται σαν μια αδιάκριτη διαδικασία. Ο ελληνικός όρος *Ηδονοβλεψία* έχει ένα πολύ σαφή χρωματισμό. Έχει να κάνει με την αδιάκριτη ματιά πάνω στη σεξουαλική δραστηριότητα, με πρόθεση την ηδονή. Ο αγγλοσαξονικός και ο γαλλικός όρος είναι καλύτερος. Είναι *voyeurism/voyeurisme*, που ίσως υπονοεί περισσότερο την *αδιακρισία* που έχει να κάνει πιο πολύ με την περιέργεια.

Όλα προσφέρονται στο βλέμμα (μας). Αδιάκριτοι, ηδονοβλεψίες, παρεισδύουμε, εισβάλλουμε στην ιδιωτική ζωή ενός (δύο) ανθρώπου (-ων). Ο θεατής μπορεί να γίνει μάρτυρας αυτής της σχέσης, όμως δεν μπορεί να κάνει πολλά παραπάνω: αναγκάζεται να αναγνωρίσει πως δεν είναι παρά ένας παρείσακτος. Είναι δύσκολο να πειστεί πως αυτή η γυναίκα γδύνεται γι' αυτόν. Δεν μπορεί να τη μετατρέψει σε [πραγματική] γυμνή. Νιώθουμε ενοχή. Είμαστε μάρτυρες στιγμών και εικόνων που δεν θα 'πρεπε να μας είναι διαθέσιμες. Όμως η τέχνη το έκανε πάντα, ακόμη και πριν την εφεύρεση της φωτογραφίας. Η απλούστερη και πιο προφανής πηγή ενθουσιασμού για τον άνδρα ηδονοβλεψία, γράφει ο Edward Lucie-Smith, είναι μια γυναίκα

γυμνή και το γυναικείο γυμνό είναι ένα από τα μόνιμα θέματα της ευρωπαϊκής τέχνης.⁷ Το παμπάλαιο μοτίβο, η *Αφροδίτη παρατηρούμενη*: όλη η ιστορία της ζωγραφικής, θα μπορούσε να γραφεί με βάση αυτό το στοιχείο. Ότι ο άνδρας καλλιτέχνης είναι ηδονοβλεψίας και το μοντέλο-γυναίκα είναι το αντικείμενο της ηδονοβλεψίας. Τα παραδείγματα είναι άπειρα. Θα μπορούσαμε όμως να δώσουμε έμφαση σε ένα- δύο. Το πρώτο είναι αυτό της γυμνής *Μάγια* του Γκόγια. Δίνουμε μεγάλη έμφαση σε αυτό γιατί η γυμνή *Μάγια* έχει ζωγραφιστεί και ντυμένη, άρα κάνει την έννοια της απογύμνωσης πιο έντονη με αυτήν τη σύγκριση. Εδώ σε αυτό το θέμα, στην αγγλική γλώσσα υπάρχουν δύο λέξεις που έχουν μια διαφοροποίηση. Το *nude* και το *naked* που έχουν να κάνουν με το γυμνό γενικώς και το γδυμένο ειδικώς, αντίστοιχα. Έτσι λοιπόν θα αρχίσει μια ολόκληρη συζήτηση γύρω από την απεικόνιση της γυναίκας, στις στιλιζαρισμένες πόζες.



Ο Frenhofer, αρχετυπικός ζωγράφος του μυθιστορήματος του Balzac, παλεύει εναγωνίως να ολοκληρώσει τη (ζωγραφική) εικόνα της πιο ωραίας γυναίκας που έχει ποτέ δημιουργηθεί. Αυτός ο (ανύπαρκτος) ζωγράφος θα ανακεφαλαιώσει αλλά και θα προοιωνίσει τη ματαιότητα και τραγικότητα της καλλιτεχνικής πράξης αλλά και μια μακρόχρονη ιστορία εμμονής (ανδρών) ζωγράφων για τη (γυναικεία) μορφή, γυμνή συνήθως. Η Νεφερτίτη, η Ωραία Ελένη, η Αφροδίτη, η Marilyn Monroe θα λειτουργήσουν κι αυτές με τη σειρά τους αρχετυπικά ως μοντέλα της εκάστοτε απόλυτης ομορφιάς –ή οποία είναι πάντοτε γυναικεία- και παραδειγματικά ως μοντέλα για τις υπόλοιπες γυναίκες της εποχής τους. Ο καθένας που εξετάζει την ιστορία της δυτικής τέχνης εκπλήσσεται από την έντονη παρουσία εικόνων του γυναικείου σώματος.

Ένα ακόμη παράδειγμα είναι η *Ολυμπία* του Manet, όχι γιατί είναι πιο γυμνή από τις άλλες, κάθε άλλο, αλλά κάτι αλλάζει. Το βλέμμα της είναι ένα βλέμμα το οποίο κοιτάζει τον (άνδρα) θεατή με ένα ύφος που υποδηλώνει ότι αυτή κατέχει το παιχνίδι. Κόβει στο θεατή τη φόρα, αλλά και την εντύπωση ότι αυτός είναι κυρίαρχος του παιχνιδιού. Για του λόγου το αληθές, η αφρικάνικα υπηρέτρια φέρνει ένα μεγάλο μπουκέτο με λουλούδια, προφανώς από κάποιο θαυμαστή. Έχει λεχθεί ότι η *Ολυμπία* είναι πόρνη. Αυτό ενισχύει





τον ισχυρισμό, γιατί ακριβώς, έχει τέτοιο έλεγχο πάνω σε αυτό το ερωτικό παιχνίδι, ενώ βγάζει και χρήματα. Είναι ένα έργο που πιθανόν συνιστά μια έναρξη για τη νεωτερική αφήγηση.⁸ Στο *Γεύμα στη χλόη* του ίδιου ζωγράφου έχουμε μια τεράστια αφηγηματική ρήξη, με αυτό που ξέραμε. Υπάρχουν δύο ζευγάρια, αν είναι ζευγάρια, δύο άντρες και δυο γυναίκες. Στο πρώτο πλάνο έχουμε δύο άντρες ντυμένους και μία γυναίκα γυμνή. Αυτό φαινομενικά, το οποίο παρουσιάζεται με μεγάλη φυσικότητα, δεν είναι καθόλου φυσικό. Αν ήταν και οι τρεις ντυμένοι, θα ήταν κοινώς αποδεκτό, όπως και το να ήταν και οι τρεις γυμνοί. Αυτή η περίεργη όμως συνύπαρξη δύο αντρών ντυμένων και μιας γυναίκας γυμνής, γίνεται παράδοξο, αφηγηματικό και μια σχέση ρόλων που δημιουργεί ένα τεράστιο μυστήριο. Γιατί αυτή να είναι γυμνή; Γιατί διαφέρει; Ελέγχει ή ελέγχεται;

Με τα παραπάνω σχόλια μπορεί να δημιουργηθεί η παρεξήγηση ότι το ηδονοβλεπτικό βλέμμα έχει να κάνει με τη γυμνότητα, με το γδύσιμο. Κι όμως, και στις πιο παρακμιακές στιγμές της ακαδημαϊκής τέχνης, με ζωγράφους όπως τον Bouguereau ή τον Cabanel, το γδύσιμο έχει φτάσει στα όριά του. Μια πανέμορφη γυναίκα ολόγυμνη, δείχνοντας σχεδόν τα πάντα, μια σειρά από άλλες γυμνές γυναίκες και γυμνά αγοράκια γύρω-γύρω. Γενικά, προσφέρεται στο μάτι ό, τι ακριβώς θα μπορούσε να ζητηθεί. Κι όμως δεν υπάρχει ούτε ηδονοβλεπτική διαδικασία, ούτε πραγματικός ερωτισμός.

3. ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΜΗΤΡΑ: Η ΑΝΑΤΟΜΙΚΗ ΑΔΙΑΚΡΙΣΙΑ

«Είχαν τη νεκρή δίπλα στην άλλη άρρωστη που είχε παγώσει από τον τρόπο της και όλοι έφευγαν μακριά, λες και θα τους καταβρόχθιζε το πτώμα...»⁹



Αυτή η ίδια περίπου δομή που ξέραμε από προηγούμενες στάσεις στην ιστορία της τέχνης, αρχίζει να παίρνει περίεργες κατευθύνσεις με το γύρισμα του 20ου αιώνα. Ο Bonnard μας δείχνει μια λουόμενη μέσα στη μπανιέρα. Το παράδοξο; Εκεί που θεωρούσαμε ότι ο ζωγράφος είναι στημένος σε ένα καβαλέτο, απέναντι στο θέμα του, τώρα μοιάζει ότι κρέμεται από την οροφή, μια θέση στην οποία –εκτός από τις αυτονόητες τεχνικές δυσκολίες– δεν του επιτρέπεται να βρίσκεται. Ο ζωγράφος είναι μέσα στην τουαλέτα και παρακολουθεί, σχεδιάζει, αποτυπώνει αυτό που δεν θα 'πρεπε να βλέπει. Όταν, πολύ πιο παλιά, ο Rembrandt ζωγραφίζει τη *Λουόμενη*, μια γυναίκα που πλένεται σε ένα ποτάμι (;) σηκώνοντας το νυχτικό της διαπράττει την πιο ακραία αδιακρισία. Δεν επιτρέπεται σε έναν άντρα να είναι παρών σε αυτή την τελετουργική στιγμή καθαρισμού για μια Ευρωπαϊά γυναίκα του 17ου αιώνα. Και όμως ο Rembrandt το κάνει, και το δείχνει. Αν όμως είναι πράξη έντονης αδιακρισίας η αποκάλυψη και παρατήρηση του γυμνού (γυναικείου) σώματος, τότε τι θα λέγαμε για μια ομαδική, αδιάκριτη, παρατήρηση ενός γυμνού, νεκρού και ανοιγμένου σώματος, έστω και αντρικού. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στο *Μάθημα ανατομίας* του ίδιου ζωγράφου. Αυτό λοιπόν το ενδιαφέρον για την ανατομία, δικαιολογεί την αδιακρισία και την έλλειψη σεβασμού απέναντι σε ένα νεκρό. Και αν κανείς συνειδητοποιήσει ότι σε αυτήν την εποχή, λίγο πριν το Διαφωτισμό, για πρώτη φορά τέτοιες εικόνες του εσωτερικού του σώματος

γίνονται γνωστές. Με άλλα λόγια, να μας αποκαλυφτεί ο κόσμος, σε όλη του την έκταση και τα μυστήριά του να φανερωθούν. Δεν ήξεραν οι άνθρωποι πως είναι το εσωτερικό του σώματος. Αυτό θα συμβεί χονδρικά από την εποχή του Leonardo και μετά. Ένας εικαστικός ο οποίος θέλει με το αδιάκριτο βλέμμα του να μπει μέσα στο σώμα και να δει τι γίνεται μέσα σε αυτό, όπως και μια σειρά άλλοι ανατόμοι, όπως ο Vesalius, αποκαλύπτει τι είναι αυτό το τρομερό μυστήριο που συμβαίνει μέσα στο σώμα. Τα τελευταία είκοσι χρόνια έχει αναπτυχθεί ένα μεγάλο ενδιαφέρον και βιβλιογραφική παραγωγή γύρω από την ανατομία ως εικαστικό δοκίμιο.¹⁰ Παράλληλα με αυτή την περιέργεια για το εσωτερικό του σώματος, μπαίνουν κι άλλα θέματα. Αν ο άνθρωπος είναι περίπου έτσι, λίγο πριν το Διαφωτισμό, επίσης, αρχίζουν να μπαίνουν κι άλλα ερωτήματα: Τι άλλο είδους άνθρωπος μπορεί να υπάρχει; Και μια πρώτη απάντηση είναι άνθρωποι από άλλες φυλές. Είναι αξιοπεριεργό πως γίνεται ο άνθρωπος να έχει σκούρο δέρμα, ή αυτό που αποκαλούμε κίτρινο δέρμα ή διάφορα χαρακτηριστικά, διαφορετικά από αυτά της λευκής φυλής. Όλα αυτά, φυσικά, με βάση ένα ευρωπαϊκό πρίσμα κι ένα ευρωπαϊκό κέντρο βάρους, το οποίο σήμερα, τόσα χρόνια μετά και με βάση την εμπειρία που έχουμε, οφείλουμε να το κριτικάρουμε. Η Ευρώπη δεν είναι το κέντρο του κόσμου, ούτε βέβαια η Ελλάδα.¹¹

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ένα από τα τελευταία (;) αναπαραστικά ταμπού που έχουν απομείνει αφορούν στο νεκρό (ανθρώπινο) σώμα. Ο εικονοποιός τότε μπαίνει σε επικίνδυνα μονοπάτια, κινδυνεύει ανά πάσα στιγμή να κατηγορηθεί για οπτική πορνογραφία, για προσβολή των αξιών, για εκμετάλλευση, ... Κι όμως στις εικαστικές τέχνες από τον Leonardo στον Bacon στον Serrano το θέμα άσκησε μια υποβλητική γοητεία και, δύσκολα αντιλέγει κανείς, πέτυχε αξιοσημείωτα καλλιτεχνικά αποτελέσματα. Και ακόμη πιο πριν, στην *Πολιτεία* ο Σωκράτης διηγείται μια ιστορία που άκουσε για τον Λεόντιο, τον γιό του Αγλαΐωνα: «...καθώς ανέβαινε από τον Πειραιά ακολουθώντας το βορινό τείχος από το έξω μέρος, αντιλαμβάνεται κάτι πτώματα ξαπλωμένα στο χώμα εκεί πλάι στον δῆμιο, κι ένιωσε αμέσως την επιθυμία να πάει να δει, ταυτόχρονα όμως και δυσφορία γι' αυτή την επιθυμία, και πίεζε τον εαυτό του να μην το κάνει –πάλευε για ένα διάστημα μέσα του και σκέπαζε το πρόσωπό του, ώσπου τελικά δεν άντεξε την επιθυμία και έτρεξε με τα μάτια γουρλωμένα προς τα πτώματα και είπε: 'Να, σας κάνω το χατίρι, κακορίζικα, χορτάστε το υπέροχο θέαμα!'»¹²



4. Η ΥΠΕΡΤΑΤΗ ΑΔΙΑΚΡΙΣΙΑ: ΤΟ ΠΕΡΙΕΡΓΟ ΩΣ ΑΞΙΟΘΕΑΤΟ

«...Τα Τέρατα δεν είναι τρομακτικά. Είναι θαύματα, εξαίσιες δημιουργίες, σταλμένες από το Θεό σαν σημάδι και σαν θησαυροφυλάκια φρέσκων πληροφοριών.»

Martin Howard, *Victorian Grottesque*.¹³



Σε ένα δεύτερο επίπεδο, αυτή η ζήτηση του διαφορετικού πάνω στο σώμα, θα αναζητήσει αυτό που θα ονομαστεί «τέρατα». *Monstri* στα λατινικά, *freaks* στη σύγχρονη αγγλική γλώσσα. Άνθρωποι οι οποίοι για μια σειρά από λόγους, ξεφεύγουν από τη νόρμα. Υπάρχουν πολύ ψηλοί άνθρωποι, υπάρχουν πολύ κοντοί άνθρωποι. Το θέμα της κλίμακας του ανθρώπου –είτε πολύ μεγάλη, είτε πολύ μικρή– πολλές φορές είναι αυτή που τον καταχωρεί στις τερατολογικές περιπτώσεις. Μέχρι και τον 19^ο αιώνα τα τέρατα κλίμακας διαχωρίζονταν από τα υπόλοιπα, αποκαλούμενα «ανθρώπινα θαύματα» [human marvels] σε αντιδιαστολή με τα «τερατώδη θαύματα» [monstrous marvels].¹⁴ Υπήρχαν άνθρωποι με τρομερή τριχοφυΐα κι άλλοι χωρίς καθόλου τρίχες, υπήρχαν άνθρωποι με παραπάνω σωματικά χαρακτηριστικά από αυτά που έχει ένας «φυσιολογικός» άνθρωπος. Σε μια περίπτωση υπάρχει μια γυναίκα με πέντε στήθη. Από τρία και πάνω θα θεωρείται αξιοπερίεργο προφανώς. Μια σειρά από τέτοιες διαφορετικότητες, ωθούν αυτούς τους ανθρώπους στο περιθώριο και αυτή την εποχή, τον 16^ο αιώνα, αρχίζουν να δημοσιεύονται ανάλογες περιπτώσεις. Η πιο παλιά καταγεγραμμένη πληροφορία γύρω από τους ανθρώπους-τέρατα βρίσκεται σε ένα βαβυλωνιακό λεξικό τερατολογίας σε πήλινες πλάκες που χρονολογείται περίπου στο 2.800 π.Χ. Και οι τρεις παραδοσιακές συνομοταξίες γενετικών ανωμαλιών αντιπροσωπεύονται στο λεξικό αυτό: *Monstres par exces*, *Monstres par defect* και *Monstres doubles*. Η πρώτη κατηγορία, όταν δηλαδή ένα ανθρώπινο πλάσμα έχει παραπάνω μέλη από το κανονικό, θεωρείται κακός οιωνός. Αντίθετα, όταν υπάρχει έλλειψη σωματικών στοιχείων, όπως στη δεύτερη περίπτωση, αυτό μπορεί να ερμηνευτεί ως αισιόδοξο μήνυμα για την κοινότητα. Η Τρίτη περίπτωση αφορά στη δυαδικότητα σε ένα σώμα, στα ανδρογύναια (ερμαφρόδιτα) με τη δυαδική φύση ή ένα κεφάλι πάνω στο κεφάλι και είναι η πιο ευπρόσδεκτη. Για τους Ρωμαίους, από την άλλη, και οι τρεις περιπτώσεις αποτελούν προάγγελο κακών.¹⁵ Μια σειρά από συγγράματα όπως το *Monstrorum Historia* του Aldrovandi, το *Histoires Prodigieuses* του Boiastuau, το *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon* του Λυκοσθένη, το *De Conceptu et Generatione Homines* του Ruelf ή το *Monstres et Prodiges* (1573) του Ambroise Pare, αντιγράφοντας και λογοκλέπτοντας το ένα το άλλο, διαιώνιζαν τις προκαταλήψεις και τη διαστροφή της πραγματικότητας σχετικά με τους (πραγματικούς) ανθρώπους-τέρατα.



Ο John Merrick ή Άνθρωπος Ελέφαντας βέβαια απάθανατίστηκε (ως περσόνα) μέσα από την ομώνυμη ταινία του David Lynch. Ο Merrick έζησε μια σύντομη ζωή. Στο μεγαλύτερο μέρος των 27 χρόνων ήταν αντικείμενο τρόμου για όσους τον έβλεπαν. Η *neurofibromatosis* από την οποία έπασχε, προκαλούσε αυξητικούς όγκους γύρω από τα νεύρα κάτω από το δέρμα και στα κόκαλα του. Το σώμα του ήταν τόσο αλλόκοτο, ώστε δεν τολμούσε να εμφανιστεί στο δρόμο. Όταν το έκανε, φρόντιζε να φοράει ένα καπέλο και μια κάπα που σκέπαζε τελείως το πρόσωπο του.

Υπάρχουν ολόκληρες ράτσες ανθρώπων που είναι πιο τριχωτές από τις υπόλοιπες. Οι Ainu, οι αυτόχθονες της Ιαπωνίας που ζουν στο Χοκάιντο, το βορειότερο νησί της χώρας και οι Aborigines της Αυστραλίας είναι ίσως τα πιο γνωστά (γενικά) παραδείγματα. Όμως συχνά τυχαίνει να γεννηθούν άνθρωποι των οποίων το σώμα ή (και) το πρόσωπο καλύπτονται από εξαιρετικά πυκνή τριχοφυΐα. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου η πέρα κάθε ορίων τριχοφυΐα στο πρόσωπο προκαλεί στους υπόλοιπους ανθρώπους συγκρίσεις με σκυλιά ή άλλα ζώα. Οι Γερμανοί επιστήμονες που μελέτησαν τέτοια συμπτώματα τους αποκαλούν *Haarmenschen* («τριχωτούς ανθρώπους»). Στο παρελθόν συχνά η ύπαρξη τέτοιων ανθρώπων ενίσχυσε μυθολογίες όπως αυτή της Λυκανθρωπίας για παράδειγμα. Στο Κάστρο Ambras, κοντά στο Ίνσμπρουκ, στο Αυστριακό Τυρόλο υπάρχει ένας πίνακας που έγινε τον 16^ο αιώνα και ο οποίος παριστάνει μια οικογένεια τριχωτών ανθρώπων. Ο πατέρας στέκεται στη μια πλευρά, η μητέρα κάθεται στην άλλη και μεταξύ τους βλέπουμε τα

δου παιδιά τους. Δεν υπάρχει τίποτε αξιοπερίεργο σχετικά με την εμφάνιση της μητέρας: Είναι μια φυσιολογική, καλοβαλμένη κυρία. Όμως το πρόσωπο του πατέρα είναι καλυμμένο με τρίχες. Τα παιδιά μοιάζουν με μικρογραφίες του πατέρα τους. Η Krao εκτέθηκε για πρώτη φορά στην Ευρώπη γύρω στο 1880, μόλις έφτασε από το Σιάμ. Τότε ήταν περίπου έξι χρονών. Ο H. Kaulitz-Jarlow, ένας ανταποκριτής του Institution Ethnographique μας παρέχει μια «επιστημονική» περιγραφή της Krao στην ηλικία των έξι χρονών. Ήταν η εποχή της διχόνοιας γύρω από τη θεωρία του Δαρβίνου για την εξέλιξη του ανθρώπου από πιθηκό-μορφα πλάσματα. Οι οπαδοί του έλπίζαν πάντα να ανακαλύψουν ένα πλάσμα-συνδετικό κρίκο μεταξύ του ανθρώπου και του πιθήκου. Σε ορισμένους η περίπτωση της Krao έμοιαζε ακριβώς αυτό που έψαχναν. Έτσι στην περιγραφή του ο Kraulitz-Jarlow τόνιζε τα χαρακτηριστικά του παιδιού που ενέτειναν την εντύπωση «πιθήκου». Παρά τις περιγραφές όμως, η Krao ήταν απλά ένας τριχωτός άνθρωπος. Υπήρξε μορφωμένο άτομο και μιλούσε πολλές γλώσσες. Πέθανε στη Νέα Υόρκη στις 16 Απριλίου του 1926 σε ηλικία 49 χρονών. Το 1884 ο θιασάρχης Barnum έφερε στις Ηνωμένες Πολιτείες ακόμη έναν τριχωτό άνθρωπο. Ήταν ο Fedor Jeffichev, γνωστός σαν το *Russian Dog-Faced Boy*. Ο πατέρας του, Adrien ή Andrian, ένας Ρώσος χωρικός ήταν επίσης καλυμμένος με τρίχες, ιδιαίτερα στο πρόσωπο του και πολλές φορές των συνέκριναν με σκύλο. Εκτέθηκε σε πολλές πόλεις της Ευρώπης ως «Homme-Chien» (Άνθρωπος-Σκύλος). Ο Fedor ή Jo-Jo, όπως ήταν το καλλιτεχνικό του ψευδώνυμο, ντυνόταν με στολή του Ρώσικου Ιππικού της εποχής. Φυσικά από το λαιμό και πάνω έμοιαζε πιο πολύ σαν το Τέρας της ιστορίας «Η Ωραία και το Τέρας». Η κινηματογραφική εκδοχή της ιστορίας από τον Jean Cocteau φαίνεται ότι έλαβε ιδιαίτερα υπ' όψη την τη δική του εμφάνιση στο make-up του πρωταγωνιστή-Gerard Philippe. Η πολύ μεταγενέστερη καρτούν εκδοχή των studio Disney έκανε το ίδιο, εξ αντανάκλασεως βέβαια. Ο Lionel ο Λεοντοπρόσωπος άνδρας που είχε εκτεθεί επανειλημμένα σε Ευρώπη και Αμερική, ήταν πιθανότατα ο πιο τριχωτός άνθρωπος στην ιστορία. Τρίχες μήκους 18 εκατοστών γέμιζαν το πρόσωπο του. Η μήτη, το πηγούνι, τα μάγουλα και τα αυτιά του ήταν καλυμμένα. Το αληθινό όνομα του Lionel ήταν Stephan Bibrowsky. Γεννήθηκε στο Wileragora της Πολωνίας το 1890. Ήταν ο τέταρτος από έξι παιδιά και οι γονείς του ήταν φυσιολογικοί. Η μητέρα του αποκλείεται να είχε τρομοκρατηθεί από την παρουσία ενός λιονταριού κατά την εγκυμοσύνη μια που δεν εγκατέλειψε ποτέ το χωριό της. Όμως η διαφήμιση του τσίρκου ισχυρίστηκε αργότερα ότι είχε δει τον σύζυγο της να κατασπαράζεται από ένα λιοντάρι και αυτό σημάδεψε την εγκυμοσύνη της. Η Grace McDaniels ήταν μια από τις περιπτώσεις που γεννούν μύθους. Την αποκαλούσαν «Γυναίκα με Πρόσωπο Μουλαριού». Άλλοι ισχυρίζονταν ότι το πρόσωπο της έμοιαζε πιο πολύ με ιπποπόταμο. Παρ' όλα αυτά διάφοροι άντρες την έβρισκαν ελκυστική, μια που -κατά τις περιγραφές- μόλις άρχιζε να μιλάει ξεχνούσες αυτομάτως την εμφάνιση της και γοητευόσουν από τον πλούτο της προσωπικότητας και τη γλυκύτητα της. Στο τσίρκο που δούλευε εμφανιζόταν ως «η πιο άσχημη γυναίκα στον κόσμο». «Σε ένα λεπτό θα ζητήσω από την Grace να σηκώσει το πέπλο, ώστε να δείτε όλοι πως μοιάζει. Δεν θα θέλετε να κοιτάξετε πολύ ώρα. Αντίθετα θα θέλετε να αυτοσυγκεντρωθείτε, να σκεφτείτε πόσο τυχεροί είστε που δεν είστε σαν αυτή...» Έτσι παρουσίαζαν το σόου της στο τσίρκο. «Το δέρμα της ήταν κόκκινο σαν ωμό κρέας. Η τεράστια κάτω γνάθος της ήταν συστραμμένη σε τελείως περίεργη γωνία και μπορούσε με δυσκολία να κουνήσει το σαγόνι της. Όμως ήταν τα τεράστια χείλη της που της έδιναν την εντύπωση μουλαριού...»¹⁶

Τα τελευταία 20 χρόνια περίπου, έχει ξεκινήσει ένα πολύ μεγάλο ενδιαφέρον για αυτούς τους ανθρώπους, και το οποίο έχει να κάνει με την έννοια της διαφορετικότητας.¹⁷ Τα τελευταία είκοσι χρόνια, η διαφορετικότητα έχει γίνει το κύριο θέμα συζήτησης στις ανθρωπιστικές επιστήμες, στις λεγόμενες πολιτισμικές σπουδές και στα εικαστικά βέβαια. Έτσι κάθε είδους



διαφορετικότητα, κάθε είδους μειονότητα, κάθε είδους απόσταση από τη νόρμα, είναι ένα θέμα που έχει αρχίσει να ενδιαφέρει πολύ σήμερα. Το κορίτσι με τα τατουάζ, γύρω στα 1940, σε ένα τέτοιο τσίρκο, αποτελεί μια τέτοια περίπτωση. Βέβαια για να αποκαλύψει τα τατουάζ του πρέπει να είναι ημίγυμνο. Άρα εδώ η ηδονοβλεψία έχει ένα διπλό χαρακτήρα. Αφενός βλέπουμε αυτό το γυμνό σώμα της γυναίκας, αφετέρου είναι σαν ένας καμβάς καλυμμένος με σχέδια. Απόλυτα αρτιμελές και υγιές, φυσικά, αποτελεί μια παράδοση μορφή «τέρατος»: είναι (σχεδόν) γυμνή όμως το δέρμα της είναι εικονογραφημένο σαν ζωγραφικός πίνακας.

Ο Marshall McLuhan προσεγγίζει τους ανθρώπους-τέρατα μέσα από τη λογική της μάσκας: «Η μάσκα όπως το Τέρας του Τσίρκου δεν είναι τόσο εικονογραφική, όσο συμμετοχική στην αισθητική της εντύπωση.»¹⁸ Όμως ο όρος *συμμετοχική* φανερώνει επίσης έναν δεσμό και με την ηδονοβλεπτική δραστηριότητα και τον πορνογραφικό κινηματογράφο: την αίσθηση του να βλέπεις την εκτεθειμένη ανηθικότητα του εαυτού ή του άλλου. Η συμμετοχή του θεατή στο Freak Show, στον περιφερόμενο θίασο «τεράτων» ανακαλεί τις ίδιες εφηβικές μνήμες του αποκαλυπτικού στριπτιζ. Η παθητική συμμετοχή του παρευρισκόμενου και η περιέργεια να ανακαλύψει το ανείπωτο καθιστούν το θέαμα αμιγώς πορνογραφικό.

Παρά την ιδιαιτερότητα που έχουν οι άνθρωποι-«τέρατα», η οποία θα έπρεπε (λογικά) να εμπλουτίζει τη ζωή μας, παρά να την παρενοχλεί, υπάρχουν περιπτώσεις όπου η ζωή τέτοιων ανθρώπων ήταν κάτι παραπάνω από επώδυνη. Ένας τέτοιος άνθρωπος έζησε γύρω στο 600 π. Χ. Ήταν δούλος ενός εύπορου Έλληνα που λεγόταν Ιάδμων και έμεινε στη Σάμο. Αυτός ο άτυχος είχε μια καμπούρα και περιγράφεται σαν να έχει «ένα τεράστιο κεφάλι με μισόκλειστα μάτια, ένα μακρύ κατσούφικο πρόσωπο, μεγάλο στόμα και ισχνά πόδια.» Μια υπηρέτρια όταν τον συνάντησε, ρώτησε με τρόμο «Είσαι μπαμπούνος;» Λόγω της αποκοπής του από την ανθρωπότητα, το πρόσωπο αυτό έκανε φίλιες με ζώα. Του άρεσε να διηγείται μικρές ιστορίες με ήρωες ζώα, οι οποίες εικονογραφούσαν τις αδυναμίες του ίδιου του ανθρώπου. Οι ιστορίες του ήταν τόσο καυστικές και η όψη του τόσο αποκρουστική ώστε τελικά δολοφονήθηκε από εξαγριωμένο πλήθος. Το όνομα του ήταν Αίσωπος.

5. ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ ΤΗΣ ΜΗΤΡΑΣ: ΦΕΤΙΧΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ.

Και λοιπόν, η γούνα δεν είναι επίσης ένα διεγερτικό; Σ' αυτό το τελευταίο σημείο η Λόλα δεν είχε άδικο. Εκείνη τη στιγμή, τυλιγμένη στο βαρύ κι απαλό παλτό της, έμοιαζε μ' ένα υπέροχο αγρίμι. Χωρίς τη θέληση μου, το χέρι μου περιπλανήθηκε πάνω στη γούνα της και νόμισα πως χαϊδεύω το τρίχωμα μιας όμορφης τίγρης.

Leopold Von Sacher-Masoch, *Λόλα*.

Όμως, γυρίζοντας πίσω χρονικά, με τον Courbet έχουμε μια καμπή. Στο *Εργαστήριο του ζωγράφου*, έναν πίνακα που έχει αναλυθεί αρκετά για την ταξική του διάρθρωση, έχουμε ένα ακόμη αφηγηματικό αίνιγμα. Ας θυμηθούμε ότι ο Courbet, Ρεαλιστής ζωγράφος, ενδιαφέρεται πολύ για την ωμότητα των πραγμάτων. Στον πίνακα, δεξιά απεικονίζει τους αστούς ενώ αριστερά τους προλετάριους. Υπάρχει όμως κι εδώ ένα αφηγηματικό παράδοξο ανάλογο με αυτό στο Manet. Ο ζωγράφος ζωγραφίζει ένα τοπίο –μα τότε γιατί υπάρχει αυτή η γυναίκα στο πλάι του; Σίγουρα πάντως δεν είναι η μούσα του. Ο Courbet είναι ένας ζωγράφος χωρίς ανάλογο ίσως. Διαχειρίζεται τα πιο ρηξικέλευθα κοινωνικά και ηθικά θέματα και τελικά, παραδόξως, το αποτέλεσμα νομιμοποιείται. Ο πίνακάς του Ο Ύπνος, ένα

μάλλον συσκοτισμένο έργο, κλεφτοπόλεμος με τα ταμπού της εποχής παρουσιάζει δύο γυμνές γυναίκες σε σαφείς λεσβιακές περιπτώσεις, όμως αποκοιμισμένες. Όμως, όπως θα γίνει και παρακάτω, διασώζεται χάρη στον τίτλο του: Ο Ύπνος. Οι δυο γυναίκες απλώς κοιμούνται. Τίποτε αξιόμημπο δεν μπορούμε να προσάψουμε. Στην *Καταγωγή του Κόσμου* ουσιαστικά αλλάζουν οι κανόνες προσέγγισης του έργου τέχνης. Καθένας από μας, μπορεί να σκύψει μπροστά στον πίνακα, μέχρι το κορδόνι, και να κοιτάξει με μεγάλη λεπτομέρεια. Πώς μπορεί ο Courbet και νομιμοποιείται κάνοντας κάτι που μοιάζει ως ό, τι πιο απαγορευμένο και πιο αδιάκριτο για τη Δυτική Κουλτούρα. Ακόμη και σήμερα υπάρχουν θέματα λογοκρισίας παντού. Πώς όμως ο Courbet κερδίζει το δικαίωμα να το δείχνει; Στην ουσία, αν η ιστορία της ζωγραφικής είχε να κάνει με το σώμα και το σπάσιμο των ταμπού, τότε θα μπορούσε να τελειώσει εδώ. Πόσο πιο πέρα μπορεί να πάει; Ο Courbet λοιπόν διαπερνάει το πρόβλημα με σωστή διατύπωση και ορολογία. Κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι η καταγωγή του κόσμου έχει προέλθει από εδώ. Βέβαια σε μια χριστιανική προσέγγιση η «Καταγωγή του Κόσμου» θα έπαιρνε μια μορφή, ίσως σαν αυτή που ζωγραφίζει ο Michelangelo στην *Capella Sistina*, όπου ο Θεός δίνει στον –από χύμα- Αδάμ ζωή. Σε μια κλασικιστική προσέγγιση αυτό θα είχε πιθανόν να κάνει με το δωδεκάθεο. Όμως ο Courbet πιστεύει στην ωμότητα των πραγμάτων, σαν ρεαλιστής –πέρα από μεταφυσικούς προβληματισμούς. Το σχόλιο του είναι απλό και αδιαμφισβήτητο: ο άνθρωπος βγήκε από εδώ.

Ας κάνουμε εδώ ένα χρονικό άλμα. Ένας άλλος καλλιτέχνης εξίσου επιδραστικός με τον Courbet, αλλά για τον 20ο αιώνα, είναι ο Marcel Duchamp. Στο έργο του *Etant Donnes* [*Τα δεδομένα*], πιθανόν αλλάζει την ιστορία των εικαστικών. Το έργο αυτό δεν είναι ένας πίνακας. Αυτό που βλέπει κανείς στο χώρο είναι μια πόρτα, στον τοίχο, με μια ρωγμή. Το λογικό για έναν θεατή είναι να πλησιάσει και να σκύψει στη ρωγμή, για να δει τι έχει μέσα. Πρώτη αντίδραση: ο θεατής να αναπτύξει μια ενοχική ψυχολογία ηδονοβλεψία. Δεύτερη αντίδραση: «μα είμαι σε ένα χώρο τέχνης! Μπορώ να βλέπω τα πάντα -τίποτα δεν είναι απαγορευμένο.» Αυτή η «προετοιμασία» του θεατή συνιστά μια μηητική διαδικασία, και σ' αυτό το θέμα έχουμε εδώ μάλλον μια πρωτιά σε ό, τι αφορά τη σύγχρονη από-ιεροποιημένη τέχνη. Στο έργο υπάρχει μια γυναίκα γυμνή με ανοιχτά τα πόδια. Ορισμένοι ισχυρίζονται λόγω της αμφισημίας του δεξιού στήθους της ότι πιθανόν να πρόκειται για ανδρογύναια μορφή. Φαινομενικά μοιάζει να έχει συμβεί ένα έγκλημα σε ένα χωράφι. Η γυναίκα όμως κρατάει ένα φανάρι, οπότε, μάλλον δεν είναι νεκρή.



Το θέμα δεν είναι εδώ ποια είναι η λύση του εγκλήματος, αλλά στην ουσία, αυτό που ίσως κάνει εδώ ο Marcel Duchamp, εξαιρετικά σημαντικό, είναι να κάνει συνένοχό του το θεατή. Αφού το έργο δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το θεατή. Εδώ ξαφνικά αλλάζει το πράγμα, δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το συμμετέχο θεατή. Ο θεατής πρέπει να βάλει το ματάκι του στην τρύπα, διαφορετικά δεν υπάρχει το έργο τέχνης. Το ηδονοβλεπτικό στοιχείο θα γίνει μεταπολεμικά πλέον, το κύριο στοιχείο σε ολόκληρη σειρά συζητήσεων γύρω από την τέχνη.

Στον Σουρεαλισμό έχουμε, φυσικά, πάρα πολύ υλικό για το θέμα αυτό το οποίο συζητάμε και νομίζω ήταν και απ' τα θέματα που είχατε βάλει απ' την αρχή στην προσέγγιση αυτή του εργαστηρίου. Ο Salvador Dalí: *Νεαρή παρθένος αυτοσοδομίζεται απ' την ίδια της την παρθενία*. Το θέμα του εργαστηρίου δηλαδή. Αν το κατεξοχήν και ομώνυμο κομμάτι για το εργαστήριο είναι το κομμάτι του Courbet, ίσως αυτό θα μπορούσε να είναι κάλλιστα μέρος αυτής της διαδικασίας την οποία μελετάται. Dalí πάλι, ένα κολλάζ κατά κάποιον τρόπο διατριβή πάνω στην έννοια, *Το Φαινόμενο της Έκστασης*. Ξεκινάει με σημείο εκκίνησης αυτό το γλυπτό της Αγίας Θηρεσίας, η οποία βρίσκεται σε μια κατάσταση εκστατική, και αυτήν την εκστατική κατάσταση τη συγκρίνει προφανώς με μια σειρά από φωτογραφίες από πορνογραφικό κυρίως υλικό της εποχής του, στο οποίο όμως επικεντρώνει στις εκφράσεις των πρωταγωνιστών και όχι σε τίποτα άλλο. Δεν δείχνει τίποτα που να θεωρείται ταμπού ως μέρος του σώματος, αλλά η ίδια η έκφραση του προσώπου υπονοεί το τι συμβαίνει. Ο πίνακας του Magritte, *Ο Κυνηγημένος Δολοφόνος*: Στον κέντρο του δωματίου μια γυμνή πάλι δολοφονημένη ή βιασμένη μάλλον. Ο θύτης βάζει ένα δίσκο στο γραμμόφωνο. Οι αστυνομικοί, αν είναι αστυνομικοί, γιατί δεν είναι πολύ λογικό να κρατάνε ένα ρόπαλο και ένα δίχτυ, караδοκούν απ' έξω, και το πιο σημαντικό για μας, στην άλλη πλευρά στο παράθυρο στο μπαλκόνι, τρία κεφάλια κοιτάνε ψυχρά αδιάφορα αυτό που συμβαίνει μέσα. Κι εμείς οι θεατές απ' την άλλη μεριά κοιτάμε αυτό που συμβαίνει απ' έξω προς τα μέσα. Μια άλλη αναφορά που είναι πολύ σημαντική είναι τα γραπτά του Μαρκησιού Ντε Σαντ, ο οποίος προφανώς δίνει τον τίτλο στον όρο *σαδισμός*.¹⁹



Ο Man Ray, θα παίξει πάρα πολύ μ' αυτό το θέμα. Ένα γυμνό άγαλμα, ας πούμε η *Αφροδίτη της Μήλου*. Βεβαίως αυτή δεν είναι η Αφροδίτη της Μήλου αλλά μια αντίστοιχη Αφροδίτη, όταν το κοιτάμε θεωρητικά δεν υπάρχει καμία ηδονοβλεπτική διαδικασία στην πράξη μας, γιατί δεν είναι υπαρκτή γυναίκα είναι απλώς ένα άγαλμα. Τι γίνεται αν σ' αυτό το άγαλμα μπει το κεφάλι μιας υπαρκτής γυναίκας; ξαφνικά εμείς τώρα τι κοιτάμε δυνητικά; Κοιτάμε αδιακρίτως μια υπαρκτή γυναίκα, ή εξακολουθούμε να κοιτάμε απλώς ένα (απρόσωπο/μη πραγματικό) άγαλμα; Συνεχίζει αυτή τη διαδικασία ο Man Ray και μάλιστα μπορεί να κάνει κανείς πολύ ευθείς αναλογίες εδώ με το *Γεύμα στη Χλόη* του Manet. Ένας άντρας ντυμένος και μάλιστα όχι απλώς ντυμένος αλλά και μεταμφιεσμένος, φοράει μια εμφανώς ψεύτικη γενειάδα, άρα δεν μπορούμε να καταλάβουμε ποιος είναι, ενώ η γυναίκα δίπλα του είναι απολύτως γυμνή. Αυτή η γυναίκα δίπλα του, είναι μια απ' τις πιο σημαντικές γυναίκες εικαστικούς του 20ου αιώνα, η Meret Oppenheim. Τι σχέση έχει αυτό το έργο με την ηδονοβλεψία; Πού είναι το ηδονοβλεπτικό σ' αυτό το έργο; Ένα φλιτζάνι είναι καλυμμένο με γούνες και ένα κουτάλι καλυμμένο με γούνες. Το παράδοξο δεν είναι η ηδονοβλεψία. Επειδή είναι μια εποχή φυσικά στην οποία οι θεωρίες του Freud κάνουν πάταγο στις τάξεις των Σουρεαλιστών, αλλά και οι ίδιοι οι Σουρεαλιστές ανακαλύπτουν κάποια κείμενα του παρελθόντος, τα οποία τα θεωρούν βίβλους για όλ' αυτά τα πράγματα που συζητάμε. *Η Αφροδίτη με τις Γούνες* του Leopold Von Sacher-Masoch, του ανθρώπου ο οποίος προφανώς έδωσε τον όρο μαζοχισμός.²⁰ Το βιβλίο αυτό, η ιστορία αυτή μιλάει για έναν άνθρωπο ο οποίος έχει μια τρομερή εμμονή με τη γυναίκα του τη Wanda, η οποία αρέσκεται να κυκλοφορεί γυμνή φορώντας μια γούνα και γίνεται μια ολόκληρη αναφορά σ' αυτό το έργο, γύρω

απ' το πώς η τριχοφυΐα, είναι αν θέλετε αυτό που μας φέρνει σ' επαφή με το ζώο, άρα με μια άγρια σεξουαλικότητα, άρα με το *λίμπιντο*, για το οποίο θα μιλήσει ο Φρόιντ την εποχή αυτή.

Ο Georges Bataille θα πατήσει πάνω σ' αυτή την παράδοση για να γράψει καθοριστικά κείμενα πάνω στην ηδονοβλεψία.

Ο άνθρωπος (ο άνδρας;) φαίνεται ότι νοιώθει μια τόσο ακατανίκητη έλξη να δει και να πιάσει κομμάτια ανθρώπινου σώματος σε μορφή άψυχων αντικειμένων που οδήγησε τόσο στη δημιουργία μιας τεράστιας βιομηχανίας καταναλωτικών προϊόντων (άκακων γκάτζετ αλλά και ερωτικών φετίχ) όσο και στον αποσυντονισμό της συνολικής εικαστικής δημιουργίας του εικοστού αιώνα. Το (αντρικό) καπέλο που φωτογραφίζει ο Man Ray το 1933 σχηματίζει τυχαία το σχήμα του γυναικείου φύλου. Τα καπέλα θα εξελιχθούν σε κατ' εξοχήν αντικείμενο-μεταφορά του σεξουαλικού πόθου. Εξάλλου είναι μαλακά, μάλλινα, γεμάτα εσοχές και τσαλακώματα. Φυσικά αυτές οι μεταφορές δεν θα περιοριστούν στα καπέλα. Εκτός από την *Αφροδίτη με τις Γούνες* του Masoch με τις γούνινες εμμονές, μέσα στο σουρεαλιστικό ιδίωμα θα υπάρξει η Αφροδίτη της Μήλου γεμάτη συρτάρια του Salvador Dali, οι σύνθετες κούκλες του Hans Bellmer ή το *Etant Donnes* του Marcel Duchamp, οριακό σχόλιο πάνω στην ηδονοβλεψία και τον φετιχισμό. Σ' αυτό το πλαίσιο η Merrett Oppenheim θα πλάσει το απόλυτο φετιχιστικό εικαστικό αντικείμενο περιβάλλοντας



ένα απλό σερβίτσιο τσαγιού με γούνα. Η κοιλότητα, η υφή και το ζώδες ένστικτο που ανακαλεί η γούνα μετατρέπουν ένα καθημερινό αντικείμενο σε σκοτεινό εισβολέα της μικροαστικότητας και του καθωσπρεπισμού. Ο Georges Bataille θα αναπτύξει μια έντονη εμμονή με τις φωτογραφίες του Boiffard που απεικονίζουν το μεγάλο δάχτυλο ενός (αντρικού) ποδιού. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής μετατρέπεται το αντικείμενο σε φετίχ και αναπτύσσει μια εθιστική σύνδεση μαζί του. Κατά τον Freud το φετίχ αναπτύσσεται γύρω από ένα σημείο όρασης μέσα από το οποίο το παιδί κοιτάζει αλλά αρνείται αυτό που βλέπει και πέφτει σε μια τελετουργία άρνησης ότι η μητέρα του δεν είναι "ευνοησισμένη". Ο ίδιος έγραφε ότι όταν το φετίχ ζωντανεύει, κάποια διαδικασία διακόπηκε απότομα. Αυτό που ήταν πιθανότατα η τελευταία εντύπωση που έμεινε πριν από την τραυματική εμπειρία, διατηρείται ως φετίχ. Είναι και η τελευταία στιγμή κατά την οποία η γυναίκα μπορούσε ακόμη να ιδωθεί ως φαλλική.²¹ Κατά τον Baudrillard, το φετίχ είναι μια *κατασκευή*, ένα

καλλιτεχνικό αντικείμενο, ένα έργο επιφαινομένων και σημείων.²² Αρχικά η χρήση του ήταν εθνολογική, για να περιγράψει λατρείες "πρωτογόνων" λαών, ήδη όμως από τις αρχές του 19ου αιώνα, ο όρος είχε διευρυνθεί έτσι ώστε να χωρέσει κάθε τι το οποίο λατρευόταν παράλογα. Μετά ήρθε ο Karl Marx για να μιλήσει για έναν «καταναλωτικό φετιχισμό». Σύμφωνα μ' αυτόν, οι εργάτες παράγουν αντικείμενα τους προσδίδουν μια «μυστική» αξία, η οποία δίνει στο κάθε προϊόν την ποιότητα ενός «κοινωνικού ιερογλυφικού» το οποίο πρέπει να αποκωδικοποιηθεί.²³ Ο Alfred Binet²⁴ ήταν αυτός που πρωτοχρησιμοποίησε τον όρο όπως περίπου τον εννοούμε σήμερα και τελικά πήρε την οριστική του μορφή όταν ο Richard Von Kraft-Ebing τον όρισε ως τη "σύνδεση του πόθου με την ιδέα κάποιων τμημάτων του Γυναικείου Ατόμου ή με κάποια στοιχεία της Γυναικείας Περιβολής."²⁵



Σε έναν σύγχρονο καλλιτέχνη τον Tony Oursler, συνήθως οι εγκαταστάσεις του περιλαμβάνουν είτε μικρά μαξιλαράκια, είτε μικρές κουκλίτσες στις οποίες πολύ μικροί προτζέκτορες προβάλλουν είτε ένα μάτι που ανοιγοκλείνει, είτε ένα πρόσωπο που ανοιγοκλείνει τα μάτια του πάνω στο μαξιλαράκι ή στην κούκλα. Κι έτσι αυτή η προβολή ουσιαστικά εμψυχώνει με την έννοια του animation αυτό το άψυχο στοιχείο. Κι έτσι ο θεατής βρίσκεται σ' ένα δωμάτιο στο οποίο διάφορα μάτια, διάφορα κουκλάκια τον κοιτάνε και συνήθως ξεστομίζουν διάφορα πρόστυχα πράγματα απ' το στόμα τους.

6. ΠΡΟΣ ΤΟ THEATRUM MUNDI

«Μια εικόνα του κόσμου.... δε σημαίνει απαραίτητα μια εικόνα που δείχνει τον κόσμο αλλά έναν κόσμο ο οποίος συλλαμβάνεται και γίνεται αντιληπτός σαν εικόνα.... Η εικόνα του κόσμου δεν αλλάζει από μια πρώιμη μεσαιωνική σε μια μοντέρνα αλλά μάλλον το γεγονός ότι ο κόσμος γίνεται εικόνα εν γένει είναι αυτό που χαρακτηρίζει στην ουσία τη μοντέρνα εποχή.»

Martin Heidegger²⁶

Ας γυρίσουμε πάλι στον Manet, γιατί ίσως θα είναι καθοριστικό σημείο σ' αυτήν την τεράστια αλλαγή που συμβαίνει. Το έργο του *Το Μπαλκόνι*. Τρεις άνθρωποι κοιτάνε σ' ένα μπαλκόνι. Μέχρι εδώ καλά, μέχρι εδώ όλα είναι στα πλαίσια που ξέρουμε. Όμως αυτοί οι τρεις άνθρωποι πάλι, δύο γυναίκες και ένας άντρας, πάντα παίζει μ' αυτά τα ζευγάρια και τα τρίγωνα, κοιτάζουν εμάς εμείς είμαστε το αντικείμενο της θέασης.



Έχουν ειπωθεί πάρα πολλά, και ειδικά τα τελευταία χρόνια, ειδικά μετά την 11^η Σεπτεμβρίου, πράγματα γύρω απ' το Ισλάμ. Ίσως σε πολύ μεγάλο βαθμό άδικα. Συχνά έχουμε μια πολύ παραλλαγμένη εικόνα γύρω απ' την έννοια του Ισλάμ, του Κορανίου και του Ισλαμικού νόμου. Ένα απ' τα θέματα τα οποία πολύ συχνά στηλιτεύονται απ' τις λαϊκές εφημερίδες στην Ελλάδα και στη δύση είναι το θέμα του *φερετζέ* -αυτός είναι τούρκικος όρος- αλλά και γενικότερα του καλύμματος της κεφαλής, του καλύμματος του σώματος. Η πρώτη μας αντίδραση, επειδή είμαστε Δυτικοί, είναι να πούμε ότι αυτό συνιστά μια καταπίεση της γυναίκας. Στην πραγματικότητα όμως, προσπαθήστε να το δείτε από μια άλλη πλευρά, αυτό όμως αφήνει μια ολόκληρη περιοχή δυνατοτήτων ηδονοβλεψίας από την πλευρά της γυναίκας, και σε μεγάλο βαθμό αυτό κάνει τον άντρα αντικείμενο αυτής της ηδονοβλεψίας. Προσοχή: οι γυναίκες μπορούν να κοιτάζουν τους άντρες, οι οποίοι κυκλοφορούν σχετικά αποκαλυπτικά ντυμένοι, δηλαδή μπορεί να φαίνεται το πρόσωπο και το σώμα τους, οι ίδιες όμως παραμένουν κρυμμένες. Έτσι μια γυναίκα μπορεί να βγει απ' το σπίτι της, να κάνει τη

βόλτα της στην αγορά, να δει τους άντρες που θέλει να δει, αλλά αυτοί δεν μπορούν να τη δουν. Κοιτάζετε πόσο μεγάλη αντιστροφή είναι απ' τις δυτικές κοινωνίες στις οποίες, ως γνωστόν, βγαίνοντας στο δρόμο και μόνο, κατά κανόνα και ειδικά τους καλοκαιρινούς μήνες, οι γυναίκες είναι πολύ πιο ελαφριά ντυμένες από τους άντρες, αποκαλύπτουν πολύ περισσότερα στοιχεία του σώματός τους από τους άντρες. Όπως και στα media εξάλλου αποκαλύπτονται πολύ περισσότερο οι γυναίκες, είναι απ' τα αντικείμενα των media, απ' ότι οι άντρες.²⁷

Ο άνθρωπος σήμερα που ζει στις (δυτικές) μητροπόλεις μπορεί δημοσίως να κοιτάζει αδιάκριτα αλλά και να κοιτάζεται. Βλέποντας μια φωτογραφία του Cartier-Bresson,, έχουμε δύο κυρίους που κρυφοκοιτάζουν μέσα σε ένα γιατί σε ένα δρόμο. Κρυφοκοιτάζουν μέσα από τις σχισμές, που αποτελούν το γεγονός της πρόκλησης, με την ανάγκη να βάλουν μέσα το μάτι και να δουν. Αυτό ακριβώς ονομάζουμε ηδονοβλεψία. Στη μεταπολεμική Αμερική κάποιος επιτήδειος εφευρέτης λάνσαρε στην αγορά τα «Γυαλιά με ακτίνες Χ», με τα οποία, υποτίθεται ο χρήστης μπορούσε να βλέπει τους υπόλοιπους ανθρώπους, μάλλον τις γυναίκες ειδικότερα, γυμνούς. Φυσικά, όπως συμβαίνει με ανάλογες εφευρέσεις, η εντύπωση είναι αυτή μιας φευγαλέας, σκοτεινής σιλουέτας, χωρίς συγκλονιστικές αποκαλύψεις. Όμως το αίτημα για μια τέτοια, πραγματική αυτή τη φορά, εφεύρεση παραμένει.

Βγαίνοντας το πρωί απ' το σπίτι σου και μπαίνεις σ' αυτό το μεγάλο παιχνίδι που λέγεται μητρόπολη, καλή ώρα η Αθήνα, μια πόλη με πέντε εκατομμύρια κατοίκους, η οποία εξασφαλίζει το κυρίαρχο στοιχείο της ηδονοβλεψίας, που είναι η ανωνυμία, γιατί βεβαίως δεν μπορείς να είσαι ηδονοβλεψίας όταν γνωρίζεις με τον άλλον. Η ηδονοβλεψία έχει να κάνει απαραίτητα με την ανωνυμία, την αίσθηση ότι όταν κοιτάζεις τον άλλο πρέπει να είστε και οι δύο ανώνυμοι. Ο κάτοικος της μεγαλούπολης εδώ και πολύ καιρό έχει πάψει να ικανοποιεί τον ορισμό που του έχει δοθεί ενώ και ο ίδιος ο διαχωρισμός μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής ζωής μοιάζει πιο προβληματικός από ποτέ. Ο παλιός αστός τείνει να αντικατασταθεί από τον *πλάνητα* (flaneur), όπως τον όρισε ήδη πριν τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ο Walter Benjamin. Γι' αυτόν ο δρόμος γίνεται κατοικία και νιώθει σαν το σπίτι του ανάμεσα στις προσόψεις των κτιρίων, όπως ο αστός μέσα στους τέσσερις τοίχους του. Αναπόφευκτα, τα τελευταία χρόνια η δημόσια ζωή μορφοποιείται πολύ διαφορετικά απ' ό, τι παλιότερα και η ιδιωτικότητα ενδυναμώνεται καθημερινά από νέες υποδομές και τεχνολογικά gadgets. Παράλληλα ένα πολύ μεγάλο μέρος των κατοίκων, καθόλη τη διάρκεια της ημέρας περιφέρεται στους δρόμους της πόλης, τους συγκοινωνιακούς σταθμούς και τους οδικούς άξονες δουλεύοντας, ψωνίζοντας, παρακολουθώντας θεάματα, μετακινούμενο. Ο κόσμος παρουσιάζεται ως άσυλο, όχι του εγκληματία αλλά του έρωτα που ξεφεύγει από τον ποιητή Baudelaire.²⁸ Ο ανώνυμος έρωτας, η ανώνυμη παρατήρηση των συνανθρώπων, η δημόσια ηδονοβλεψία δεν θα μπορούσαν να συμβούν παρά μόνο στο περιβάλλον της μητρόπολης. Μόνο σ' ένα περιβάλλον όπου κυριαρχεί το πλήθος και οι κινήσεις του μπορεί να κυριαρχήσει η ανωνυμία με την ελευθερία που αυτή εγγυάται αλλά και την τραγικότητα της έλλειψης επαφής ή επικοινωνίας. Σε ένα ποίημα του Baudelaire έχει βασιστεί μια εξαιρετικά σημαντική μελέτη του Walter Benjamin, πάνω στην έννοια της μητρόπολης. Το ποίημα είναι το «Σονέτο σε μία περαστική» [A une Passante]²⁹:

*Του δόμου τα' οχλαλητό ξεκούφαινε τριγύρα.
Ψηλή, λιγνή, στα μαύρα της αρχοντολυπημένη,
Κάποια γυναίκα διάβηκε κρατώντας σηκωμένη
Μ' επίδειξη της ρόμπας της τη δαντελένια γύρα.*

*Ευγενικιά και λυγερή με πόδι ως αγαλμάτου.
Κι εγώ ρουφούσα, όπως αυτός που τρέλα τον χτυπάει,*



*Στα μάτια της τεφρό ουρανό που θύελλες γεννάει,
Μια γλύκα σαγηνευτική και μια ηδονή θανάτου.*

*Κάποια αστραπή... νύχτα μετά! –Διαβάτισσά μου ωραία
Που ξαφνικά στο βλέμμα σου ξανάνιωσα, για πες μου
Αλλού πια μόνο θα σε δω, σε κάποια ζωή νέα;*

*Αλλού, πολύ μακριά από δω! Αργά! Κ' ίσως ποτέ μου!
Γιατί δεν ξέρω αν πουθενά θέλω πια σ' ανταμώσει,
Ω, εσένα που θ' αγάπαγα, ω εσύ, που το 'χεις νιώσει!³⁰*

Ο ποιητής περπατάει σ' ένα δρόμο, σε μια πολυσύχναστη λεωφόρο, αυτό υπονοεί το ποίημα. Απέναντί του βλέπει να έρχεται μια γυναίκα. Ο ποιητής νιώθει ότι η γυναίκα τον κοιτάζει, ο ποιητής την κοιτάζει, ο ποιητής νιώθει, ότι κι αυτή νιώθει, όπως αυτός νιώθει, ότι ο ένας είναι πλασμένος για τον άλλο, και πρέπει να ζήσουν για πάντα μαζί. Ποια είναι η επόμενη φάση, τι θα γίνει;

Θα προσπεραστούν, γιατί στη μητρόπολη επιτρέπεται η ηδονοβλεψία, επιτρέπεται η αδιακρισία, επιτρέπεται να κοιτάς, επιτρέπεται να μη μιλάς, αλλά είναι εξαιρετικά δύσκολο το να προσεγγίσεις έναν άλλον έξω από κάποιους κώδικες, από κάποια φίλτρα επικοινωνίας και γνωριμίας. Αυτό είναι κάτι που, προφανώς, δεν θα μπορούσε να συμβεί σ' ένα χωριό. Αν υποθέσουμε ότι ταξιδεύουμε και πάμε σ' ένα μικρό χωριό της Αιτωλοακαρνανίας για παράδειγμα και δει κάποιος μια όμορφη κοπέλα στο δρόμο. Αφενός δεν μπορεί να την κοιτάξει αδιάκριτα, ήδη διαπράττει ένα είδος *παράβασης*, αφετέρου, αν θέλει να μάθει ποια είναι, είναι πολύ εύκολο, θα πει «ποιανού είναι αυτή;», «α είναι του Κίτσου η κόρη», ή κάτι τέτοιο, θα πάρει ως απάντηση. Πολύ απλά τα πράγματα. Στη μητρόπολη όμως όχι. Αν δεις έναν άγνωστό σου άντρα ή γυναίκα στην οδό Πανεπιστημίου, οι πιθανότητες λένε ότι δεν θα τον ξαναδείς ποτέ. Λοιπόν η μητρόπολη επιτρέπει αυτήν την τεράστια ηδονοβλεψία την τεράστια ανταλλαγή βλεμμάτων, η οποία θα απασχολήσει πάρα πολύ, να ένα άλλο βιβλίο, νομίζω ότι κι αυτό πρέπει να το βάλετε στην κουβέντα σας, την *Κοινωνία του Θεάματος* του Guy Debord. Όταν η κοινωνία γίνεται θέαμα, όταν η πόλη γίνεται θέαμα και όταν όλοι κοιτάζουν όλους, όταν όλα γίνονται προϊόν εκμετάλλευσης και οπτικής χρήσης. Όταν περπατάμε στον δρόμο και έχουμε δικαίωμα να κοιτάμε όχι μόνο όλες τις διαφημίσεις, όλες τις επιγραφές, όλη την οπτική πληροφορία, αλλά ακόμα και τους ανθρώπους που είναι μπροστά μας. Εκατομμύρια άνθρωποι κυκλοφορούν και μπορούμε να τους κοιτάξουμε και νομίζω το καλύτερο παράδειγμα είναι το μετρό.

Αυτή είναι μια δουλειά που έχει κάνει ο Γάλλος φιλόσοφος Jean Baudrillard μαζί με το φωτογράφο Luc Delahaye. Μπήκαν στο μετρό του Παρισιού και φωτογράφησαν ανθρώπους επιβάτες μες στα βαγόνια. Ίδου τι φωτογράφησαν: απλανή βλέμματα, στημένη στάση, άμυνα, αποξένωση. Ένα ερώτημα είναι: αν κάναμε το ίδιο πράγμα στο μετρό της Αθήνας θα είχε διαφορά, θα βλέπαμε διαφορετικές εκφράσεις; Λένε ότι εμείς ως Μεσογειακοί είμαστε πολύ πιο αδιάκριτοι απ' ό, τι οι βόρειοι λαοί ή ας πούμε, στην περίπτωση μας, οι κάτοικοι του Παρισιού. Και ίσως μια γυναίκα θα το 'χει νιώσει λίγο πιο πολύ, αν ταξιδεύει με το τρόλεϊ, με το λεωφορείο γίνεται αντικείμενο ανδρικής παρατήρησης. Ισχύει πιθανόν σε πολύ μεγάλο βαθμό στην Ελλάδα. Πολύ λιγότερο νομίζω κοιτάζει μια γυναίκα



έναν άντρα. Τουλάχιστον ίσχυε μέχρι κάποιες γενιές. Αλλά ίσως ακόμα μια γυναίκα κοιτάζεται πάρα πολύ, όταν κυκλοφορεί. Δεν έχει να κάνει πάντα με μια εξαιρετική ομορφιά ή νεότητα, γενικά *κοιτάζεται*. Ο Georg Simmel έγραφε πως η μεγαλούπολη απαιτεί από τον άνθρωπο να μπορεί να κάνει λεπτές διακρίσεις, να λειτουργεί με άλλο βαθμό συνείδησης απ' αυτόν που απαιτεί η αγροτική ζωή. Επιπλέον, το ίδιο το φαινόμενο της μεγαλούπολης παράγει το φαινόμενο του *μπλαζέ*, του χορτασμένου από τα πάντα, του κορεσμένου. Έτσι εμφανίζεται στον άνθρωπο της μεγαλούπολης δυσκινησία να αντιδράσει σε νέες εντυπώσεις, σε αντίθεση με τους ανθρώπους ενός πιο ήρεμου και αμετάβλητου περιβάλλοντος. Έτσι προκύπτει και η ελευθερία κινήσεων που αναπτύσσεται στη μεγαλούπολη όπου "όλα επιτρέπονται". Εξίσου όμως αποτέλεσμα αυτής της εξωτερικής επιφυλακτικότητας είναι ότι πολλές φορές ο κάτοικος της μεγαλούπολης δεν γνωρίζει ούτε κατ' όψιν τους γείτονες του ενώ δεν μιλάει ποτέ σ' αυτούς που συναντάει στην πορεία της ημέρας στις διαδρομές του στην πόλη³¹. Από την άλλη όμως ο Baudelaire μιλούσε για τη "θρησκευτική μέθη των μεγάλων πόλεων"³² και συνέχιζε: "Η ευχαρίστηση που νοιώθει κανείς μέσα στο πλήθος είναι μια μυστηριώδης έκφραση της απόλαυσης που απορρέει από τον πολλαπλασιασμό των ανθρώπων."³³ Ο Krauss παρατηρούσε πως η μεγαλούπολη είναι ένα περιβάλλον κατάλληλο για κάθε είδους ιδιορρυθμία. Αλίμονο όμως, αν διαθέτει και η ίδια ιδιορρυθμία και χρειάζεται το ανάλογο περιβάλλον.³⁴

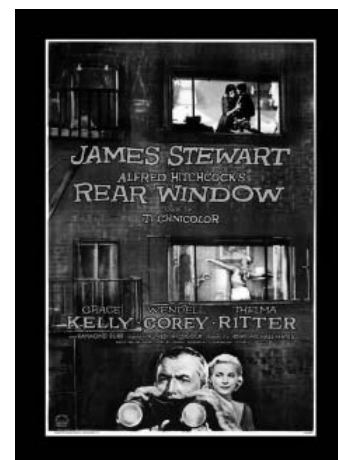
Ο Simmel έγραφε ότι όποιος βλέπει χωρίς ν' ακούει είναι πολύ πιο ανήσυχος από εκείνον που ακούει χωρίς να βλέπει. Εδώ βρίσκεται κάτι χαρακτηριστικό για την κοινωνιολογία της μητρόπολης. Οι αμοιβαίες σχέσεις των ανθρώπων στις μεγαλουπόλεις διακρίνονται από μια σαφή υπεροχή της δραστηριότητας του ματιού σε σχέση μ' εκείνη της ακοής. Ίσως η πραγματική επαφή να είναι αδύνατη. Ίσως η παρατήρηση να είναι η μόνη εναλλακτική. Φαινομενικά η ιδιωτική ζωή δεν αφήνει τα ίχνη της στη μεγάλη πόλη. Ο καθένας κλείνεται σπίτι του ενώ αυτά που συμβαίνουν έξω, στο δημόσιο χώρο, γίνονται συνήθως αντιληπτά μέσα από τα media. Έτσι ο κάθε πολίτης, αν και ανάμεσα σε εκατοντάδες ανθρώπους, παραμένει μόνος του. Όπως περίπου και όταν βρίσκεται στο σαλόνι του ή στο εφηβικό δωμάτιο. Με αυτό τον τρόπο η απομόνωση κάθε ατόμου μέσα στα ιδιωτικά του συμφέροντα είναι ένα *coooping* μέσα στο δημόσιο χώρο. Η ελληνική μητρόπολη, παρότι συχνά πιστεύεται το αντίθετο, δεν ενθαρρύνει την ενεργητική παρουσία του πολίτη στο δημόσιο χώρο, η οποία μοιάζει να περιορίζεται στις ανοιχτές καφετέριες και τις εποχιακές διαδηλώσεις.

7. ΑΠΟ ΤΟ ΜΠΑΝΙΣΤΗΡΙ ΤΟΥ ΓΕΙΤΟΝΑ ΣΤΙΣ ΑΠΕΡΙΟΡΙΣΤΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΤΩΝ MEDIA.

Οι πόλεις χτίστηκαν για σένα, είναι πρόθυμες να σε υποδεχτούν. Οι πόρτες των σπιτιών είναι ορθάνοιχτες.... Όχι, όχι εσύ! Μπορείς να του δίνεις, σε ξέρουμε... Επ! Για πού το 'βαλες;

Bertolt Brecht

Μια ταινία, που στην ουσία είναι απ' τις καλύτερες διατριβές πάνω στην ηδονοβλεψία είναι η ταινία του Alfred Hitchcock *The Rear Window* [ο ελληνικός τίτλος μάλλον άσχετος: «Σιωπηλός Μάρτυς»]. Η υπόθεση: ο πρωταγωνιστής έχει σπάσει το πόδι του και είναι καθηλωμένος σε μια πολυθρόνα, ενώ μάλλον του 'χει χαρίσει η φίλη του, ή το έχει, ένα τηλεσκόπιο. Είναι καλοκαίρι, το δωμάτιο του βγάζει σ' έναν φωταγωγό. Στην ουσία αυτός, δεν υπάρχει τηλεόραση, ούτε ίντερνετ, προφανώς, δεν έχει κάπου αλλού να διοχετεύσει το καθηλωμένο βλέμμα του, αφιερώνει όλη του





την ηδονοβλεπτική διάθεση σ' αυτό που συμβαίνει σ' αυτόν τον φωταγωγό, σ' αυτόν τον ακάλυπτο χώρο. Και στην ουσία γίνεται μάρτυρας όλων αυτών των μικρών ιστοριών, όλων των ανθρώπων στα διάφορα παράθυρα, στα διάφορα σπίτια γύρω, γύρω γύρω. Ένα ζευγάρι απ' τους γείτονές του εμφανίζεται έξω απ' το σπίτι. Στην ουσία τα *en oίκω* γίνονται *en δήμω* σ' αυτήν την ιστορία. Κάποτε την εποχή πριν τον κλιματισμό και στην Αθήνα το καλοκαίρι όλοι έβγαιναν στα μπαλκόνια. Ήταν ο μπαμπάς με το φανελάκι, ο οποίος, κι αυτός μετατράπηκε σε κάτι πιο «design», και όλοι ουσιαστικά έβλεπαν τους άλλους κι ακούγαν τους άλλους. Τώρα αυτό ίσως έχει μειωθεί σε μεγάλο βαθμό. Κάποια στιγμή το αδιάκριτο βλέμμα του πρωταγωνιστή γίνεται μάρτυρας μιας δολοφονίας που συμβαίνει στο απέναντι σπίτι, ή έτσι νομίζει τουλάχιστον, γιατί δεν τον πιστεύουν, και τελικά το υποκείμενο, ο ηδονοβλεψίας γίνεται αντικείμενο ηδονοβλεψίας και αρχίζει να νιώθει το αδιάκριτο βλέμμα του δολοφόνου, που τον αναζητεί για να τον βγάλει απ' τη μέση.

Τα ίδια τα αιτήματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, έμοιαζαν να αποκαλύπτουν τα *en oίκω en δήμω*. Έμοιαζαν ν' αποκαλύπτουν τη ζωή μέσα στο σπίτι στα μάτια όλων των ανθρώπων γύρω τους. Στα κλασσικά έργα της μοντέρνας κατοικίας όπως το *Barcelona Pavillion* του Mies Van der Rohe το σπίτι είναι γύρω γύρω γυάλινο. Στην ουσία ο περαστικός απ' έξω μπορεί να δει τα πάντα που συμβαίνουν μέσα στο σπίτι, με την εξαίρεση ίσως του υπνοδωματίου και δεν είμαι σίγουρος γι' αυτό, και ίσως της τουαλέτας βεβαίως.³⁵ Στην πραγματικότητα λοιπόν όλη η σύγχρονη ζωή στο σπίτι μπορεί να μην κρύβεται πια όπως κρυβόταν για τόσους αιώνες, αλλά να αποκαλύπτεται σ' όποιον περνάει απ' έξω. Συνέβη αυτό, έγινε πράξη; αποκαλύφθηκε η ιδιωτική ζωή στον δημόσιο χώρο; Νομίζω όχι. Τέτοια σπίτια σαν κι αυτό θα δει κανείς πάρα πολλά σήμερα στα βόρεια αθηναϊκά προάστια. Όμως κατά ένα περίεργο τρόπο όλα αυτά κρύβονται πίσω τεράστιους τοίχους, σκυλιά, ηλεκτρικά σύρματα, κάμερες.³⁶ Και στις κάμερες θα επιστρέψουμε. Τα σπίτια-βίλες των προαστίων, σαν το *Barcelona Pavillion*, είναι μίνι οχυρά με πανύψηλους εξωτερικούς τοίχους και ατσάλινες πόρτες με συναγερμούς, κάμερες και σε ορισμένες περιπτώσεις, ηλεκτρικό ρεύμα και καυτό λάδι. Αλλά



αυτό το τελευταίο δεν είναι επιβεβαιωμένο.³⁷ Λέγεται ότι -όπως στην Αμερική- οι ασφαλιστικές εταιρείες μπορούν να απαιτήσουν ως υποχρεωτική την οχύρωση κάθε νεόκτιστου σπιτιού σε πολλές περιοχές.³⁸

Αυτό το ηδονοβλεπτικό αίτημα, να μπορούμε να παρακολουθούμε μες απ' την κλειδαρότρυπα τον διπλανό μας, τον άνθρωπο γύρω μας, μάλλον πήρε σάρκα και οστά σ' έναν ακραίο βαθμό με τα *reality show* που εμφανίστηκαν στην Ελλάδα την δεκαετία του 90. Ίσως πιο καθοριστικό, το περίφημο *Big Brother*. Σ' ένα σπίτι μια ομάδα νέων ανθρώπων ζει για ένα διάστημα, ίσως έναν μηνά, μαζί και μια κάμερα καταγράφει τα πάντα. Για τους συνδρομητές της συνδρομητικής τηλεόρασης, ή για του χρήστες του διαδικτύου, η πρόσβαση στη ζωή του σπιτιού ήταν 23 ώρες το 24ωρο. Μόνο μια ώρα μέσα στο 24ωρο έκλεινε η κάμερα και μπορούσαν αν ήθελαν να κάνουν κάποια πράγματα, τα οποία δεν θα γίνουν αντιληπτά σ' εμάς τους θεατές. Έτσι λοιπόν, όχι πως είδαμε κάτι που δεν έχουμε ξαναδεί, ούτε κάτι που ήταν εξαιρετικά αδιάκριτο, όμως μπορούσαμε να δούμε ανθρώπους σε στιγμές που κανονικά δεν θα έπρεπε να βλέπουμε. Όχι μόνο όταν παίρνουνε τηλέφωνο, αλλά την ώρα που σηκώνονταν με την τσίμπλα στο μάτι και σερνόντουσαν στην κουζίνα για να πιουν τον φραπέ τους, συνήθως πολύ ελαφριά ντυμένη. Αυτή η εικόνα είναι πάρα πολύ

συνηθισμένη σε διάφορες μητροπολιτικές καταστάσεις όπως το Τόκυο, όπου υπάρχει η παράδοση των λεγόμενων *Capsule Hotels*, των ξενοδοχείων με κάψουλες, στα οποία κάποιος κλείνει ένα δωμάτιο μια κάψουλα για ένα βράδυ και στην οποία κάψουλα, ενόσω βρίσκεται μέσα, μπορεί να τον βλέπει κάποιος, τι κάνει. Αλλά μόνο τη στιγμή που κλείνει το φως αποκτά κάποιου είδους ιδιωτικότητα. Βέβαια χωρίς ποτέ να έχει απόλυτη ιδιωτικότητα. Μόνο ένας άνθρωπος μπορεί να μπει σε μια κάψουλα ποτέ δύο. Και βέβαια υπάρχει αυστηρός διαχωρισμός μεταξύ ξενοδοχείων για άντρες καταρχήν και σπανίως για γυναίκες.

Ο Αδόρνο έγραφε ότι ο καλλιτέχνης συνδυάζει την πιο οξεία συνείδηση της πραγματικότητας με την αποξένωση από την πραγματικότητα.³⁹ Ο Alain Badiou έχει εντοπίσει ως κύριο γνώρισμα του εικοστού αιώνα «το πάθος για το πραγματικό.»⁴⁰ Σε αντίθεση με τον δέκατο ένατο αιώνα των ουτοπιών ή "επιστημονικών" προγραμμάτων και ιδεωδών, των σχεδίων για το μέλλον, ισχυρίζεται ο S. Žizek, ο εικοστός αιώνας αποσκοπούσε να επιφέρει το ίδιο το πράγμα, να πραγματοποιήσει άμεσα την ποθούμενη Νέα Τάξη. Η έσχατη και καθοριστική στιγμή του εικοστού αιώνα ήταν η άμεση εμπειρία του *Πραγματικού* ως αντίθετου της καθημερινής κοινωνικής πραγματικότητας -το πραγματικό στην ακρότατη βία του ως τίμημα που πρέπει να πληρωθεί για το ξεφλούδισμα των απατηλών υποστρωμάτων της πραγματικότητας.⁴¹ Πριν από χρόνια, η Ελλάδα παρακολούθησε λεπτό προς λεπτό την εξέλιξη της περιπέτειας μιας κατάληψης του λεωφορείου και την τραγική κατάληξη της στην Αλβανία. Όλοι παρακολούθησαν δύο δολοφονίες λάιβ και μερικούς αιμόφυρτους ομήρους να περιφέρονται σε κατάσταση σοκ μπροστά στην τηλεοπτική κάμερα. Λίγο καιρό πριν το ίδιο περίπου σκηνικό είχε επαναληφθεί στο κέντρο της Αθήνας με ένα επιπλέον παζάρι μέσα από τα παράθυρα του δελτίου ειδήσεων των οκτώ. Συμπτωματικά (;) η κατάληξη του ήταν εξίσου τραγική με τον θύτη να πέφτει αναίτια νεκρός από τις (εγχώριες αυτή τη φορά) αστυνομικές αρχές και ομήρους θύματα. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις κανείς δεν είναι ακριβώς σίγουρος αν ο πραγματικός πρωταγωνιστής του εκάστοτε δράματος είναι ο «εγκληματίας», οι όμηροι, η αστυνομία ή ο κομψός παρουσιαστής του δελτίου ειδήσεων. Όλος ο πλανήτης παρακολούθησε τα γεγονότα στη Γιουγκοσλαβία σαν πολεμικό σήριαλ σε συνέχειες όπου οι «καλοί» και οι «κακοί» ήταν αυστηρά ορισμένοι. Τουλάχιστον, ανάλογα με τη χώρα από την οποία παρακολουθούσε κανείς αυτό το σήριαλ. Το ίδιο είχε γίνει μερικά χρόνια πιο πριν με τον Πόλεμο του Κόλπου και την πρωτοκαθεδρία (αν όχι τον έλεγχο) του καναλιού CNN πάνω στις εξελίξεις του. Το βέβαιο είναι ότι η τηλεόραση ως μέσον έχει διανύσει τεράστια απόσταση από την εποχή του Μεθοριακού Σταθμού ή της Οικογένειας Γουόλτον. Ο Καναδός διανοητής των μίντια, Marshall McLuhan επισημαίνει ήδη από το 1966 ότι οι ρυθμοί, η παραμόρφωση της εικόνας και η αισθητική γενικότερα της τηλεόρασης προετοίμασαν το κοινό της να αποδεχθούν μια νέα γλώσσα. «Ο κύριος λόγος απογοήτευσης σχετικά με την κριτική της τηλεόρασης είναι η αποτυχία από την πλευρά των κριτικών να τη δουν ως ένα τελείως καινούργιο τεχνολογικό είδος, το οποίο απαιτεί διαφορετικές αισθητηριακές αντιδράσεις. Αυτοί οι κριτικοί επιμένουν να αντιμετωπίζουν την τηλεόραση σαν μια παρηκμασμένη μορφή της τυπογραφικής τεχνολογίας. Οι ειδήσεις στην τηλεόραση είναι σήμερα πιθανότατα πιο σκληρές από οποιαδήποτε ταινία του κινηματογράφου. Τα reality shows πιο διεστραμμένα στη σύλληψη τους από οποιαδήποτε σεναριακή ακρότητα. Οικογένειες διαλύονται μπροστά στην κάμερα, βιασμοί ανηλίκων από τον ίδιο τους τον πατέρα αναγγέλλονται, εξώγαμα μογγολικά παιδιά εκτείνονται σε κοινή θέα, άρτι εγχειρισθείσες transsexuals καταθέτουν τις εμπειρίες τους, (συλλήβδην) διαπομπεύσεις λαβαίνουν χώρα πανελληνίως, ο καμεραμάν σπρώχνει την πόρτα «για να

μπορέσει το κοινό να δει καλύτερα.»

Ηδονοβλεψία, χλευασμός, οίκτος, «ουφ, μια χαρά είμαστε τελικά»: οι συνήθεις αντιδράσεις του «μέσου» κοινού/οικογένειας. Τα άλλοτε φιλεύσπλαχνα και άλλοτε απλώς κυνικά πρόσωπα των τηλεοπταρτουιστών είναι οι νέοι σταρ. Ο «μικρός Γιαννάκης», ο «μικρός Κωστάκης», η «μάννα γaver» απλά οι κομπάρσοι του δράματος μέσα από τα τηλεοπτικά παράθυρα. 1995: Το *Salò* του Pasolini δεν καταφέρνει να μεταδοθεί ολόκληρο στην ελληνική τηλεόραση μετά από «Θύελλα αντιδράσεων». Το 2005 θα δοθεί δωρεάν σε DVD από εφημερίδα. «Το πιο καθοριστικό γεγονός της αλλαγής που έφεραν τα media και ειδικότερα η τηλεόραση ήταν ίσως η κηδεία του προέδρου Kennedy. Ένα ολόκληρο(;) έθνος πενθούσε μέσα από τις οθόνες της τηλεόρασης του. Ο McLuhan γράφει: «Είσαι η Οθόνη. Οι Εικόνες σε τυλίζουν. Είσαι το σημείο φυγής. Αυτό δημιουργεί ένα εσωστρέφειας, ένα είδος αντίθετης προοπτικής, η οποία έχει πολλά κοινά με την Ανατολική Τέχνη.» Στη εποχή μας τέχνη και media μοιάζουν να συναντιούνται ερχόμενα από άλλο δρόμο. Ο Oliviero Toscani μέσα από μια ιστορία που ξεκίνησε ως διαφήμιση της εταιρείας Benetton ισχυρίζεται πλέον ότι κάνει τέχνη. Οι εικόνες του που απλώνονται σε γιγαντοαφίσες όλων των μητροπόλεων του πλανήτη σοκάρουν με την ωμότητα τους: Ένα αιματοβαμμένο ρούχο Βόσνιου στρατιώτη, ανθρώπινες καρδιές, ένα νεογέννητο με τον ομφάλιο λώρο, ακόμη άκοφτο, αίμα. Παρουσιάζει ένα project στο Aperto της Biennale της Βενετίας. Ούτως ή άλλως δεν είναι ούτε ο μόνος ούτε ο πρώτος. Από την καταλυτική *Documenta* του 1972 όπου εκτέθηκαν αίματα, έντερα, κόπρανα, αυτοευνουχισμοί μέχρι τα τεμαχισμένα ζώα στη φορμόλη του Damien Hirst, τις βιασμένες κούκλες της Cindy Sherman ή τις εικόνες νεκροτομείου του Serano. Αν θέλει κάποιος να διαλέξει τον Ιερώνυμο Μπος της εποχής μας μάλλον θα δυσκολευτεί πολύ.



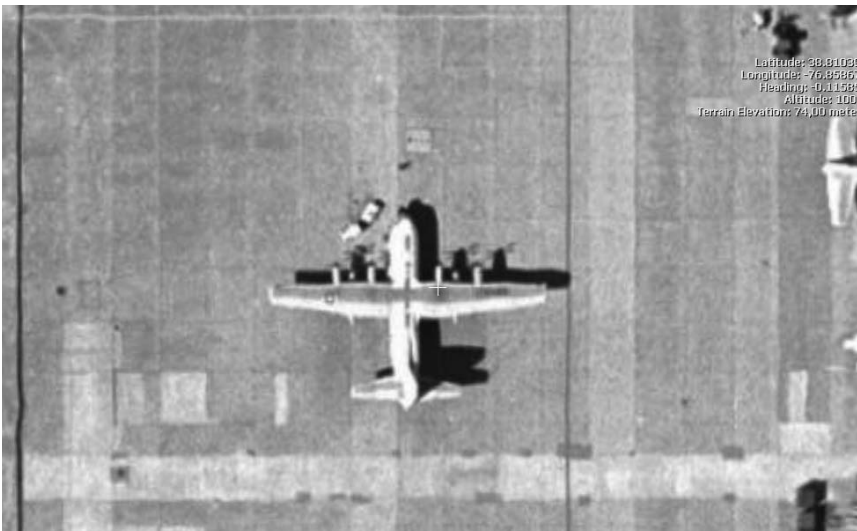
8. ΑΠΟ ΤΗΝ ΗΔΟΝΟΒΛΕΨΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΙΤΗΡΗΣΗ (ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΡΑΡΑΡΑΖΖΙ).

*Αυτός που τις ώρες μας μετρούσε,
συνεχίζει να μετρά.
Πες, άραγε τι να μετράει;
Μετράει, μετράει, δίχως τέλος.*

Paul Celan

Και όλα αυτά στην ουσία έχουν να κάνουν με ένα αίτημα το οποίο ξεκίνησε για καλό σκοπό, συνέχισε για κακό σκοπό και ξαναανακαλύφθηκε, υποτίθεται πάλι για καλό σκοπό, την έννοια του *Πανοπτικού*. Το Πανοπτικόν ήταν το σχέδιο για μια ιδανική φυλακή, την οποία σχεδίασε ο Jeremy Bentham στα τέλη 18ο αιώνα, αρχές 19ου. Σ' αυτήν τη φυλακή δεν χρειαζόταν οι φυλακισμένοι να βρίσκονται κλεισμένοι σε κλουβιά, σε κελιά γιατί απλούστατα θα υπήρχε ένας κεντρικός πυρήνας μες απ' τον οποίο θα μπορούσαν να παρακολουθούν τον φυλακισμένο, τους φυλακισμένους όπου κι αν βρίσκονταν. Έτσι δεν θα χρειαζόταν να τους έχουν κλεισμένους. Άρα θα μπορούσαν να κυκλοφορούν σε μια ακτίνα αρκετά μεγάλη. Θα είχαμε αρκετά μεγάλη ελευθερία και θα μπορούσαν έτσι να γλιτώσουν

πολλές απ' τις κακοτοπιές της φυλάκισης. Στην πράξη οι φυλακές τύπου Bentham δεν έγιναν ποτέ, ως ιδανικές συνθήκες κατοίκησης, όπως ήθελε αυτός, αλλά αντίθετα βοήθησαν πάρα πολύ την αυξημένη επιτήρηση των φυλακών και αργότερα των ίδιων των πόλεων. Μην ξεχνάμε ότι μια σειρά από αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές αλλαγές που συνέβησαν, έχουν να κάνουν ακριβώς μ' αυτό την επιτήρηση. Όπως η διάνοιξη των μεγάλων λεωφόρων στο Παρίσι μετά την Κομμούνα του Παρισιού, απ' τον βαρόνο Hausmann, όπου η λογική ήταν, ότι έχοντας πολύ μεγάλες λεωφόρους και όχι μικρά στενά, αφενός θα ήταν πολύ δύσκολο σε μια εξέγερση να υπάρξουν οδοφράγματα, αφετέρου θα μπορούσαν να έχουν πολύ εύκολα μια οπτική επικοινωνία με όλα τα σημεία, ώστε να έχουν απόλυτο έλεγχο της πόλης.⁴² Η επιτήρηση όμως άρχισε να υπάρχει σε πάρα πολλές πόλεις. Η εικόνα είναι απ' το Βερολίνο και είναι ένας απ' τους πυλώνες επιτήρησης απ' την εποχή του τείχους του Βερολίνου, στην οποία, ως γνωστόν, είχε αναπτυχθεί ένα εξαιρετικά αυξημένο σύστημα επιτήρησης, ώστε να μη μπορεί να περνάει κανείς απ' την μια πλευρά στην άλλη. Σήμερα βέβαια, στη μετά το Ζέπελιν εποχή/μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες, η πόλη είναι διάσπαρτη από στοιχεία επιτήρησης.⁴³ Κάμερες υπάρχουν παντού από απ' τις τράπεζες στις οποίες κάθε συναλλαγή που κάνουμε καταγράφεται με κάμερες. Στους Ολυμπιακούς Αγώνες είχαν τη δυνατότητα, αν ήθελαν, να καταγράψουν ακόμα κι αυτά που λέγαμε μέσα στο σπίτι μας κι αν βγαίναμε στο μπαλκόνι μας, ακόμα κι εμάς τους ίδιους. Κι αυτό πιθανόν να επανέλθει. Οι δορυφόροι, ήδη αυτή τη στιγμή επιτρέπουν την καταγραφή ακόμα και της ταράσας της πολυκατοικίας



μας. Υπάρχουν αυτή τη στιγμή και τρόποι να έχουμε πρόσβαση σ' αυτήν την εικόνα, αν κάποιος θέλει να την έχει. Κι αυτό αποτέλεσε την αφορμή για διάφορες πολεμικές συρράξεις, όπως τον πόλεμο στο Ιράκ πρόσφατα, ο οποίος υποτίθεται θεμελιώθηκε απ' την πεποίθηση, ότι ο δορυφόρος είχε καταγράψει τη χρήση πυρηνικών διαδικασιών, οι οποίες τελικά αποδείχτηκε πως ήταν λανθασμένα. Η επιτήρηση λοιπόν βασίζεται στην πολύ απλή λογική ότι μπορεί να παρακολουθήσουμε τους πάντες -αλλά πρέπει ν' αξίζει τον κόπο για να τους παρακολουθήσουμε. Δεν υπάρχει κανένας λόγος να παρακολουθήσουν εμένα, γιατί δεν προσφέρω ενδιαφέρον. Όμως υπάρχουν πάρα πολλοί λόγοι να παρακολουθήσει κανείς μια διασημότητα με ή χωρίς εισαγωγικά κι έτσι αυτό δημιουργεί όλη την ιστορία των παπαράτσι⁴⁴, οι οποίοι με τεράστιους τηλεφακούς παρακολουθούν διάφορους ανθρώπους και τους

καταγράφουν. Για να σε παρακολουθούν σημαίνει, πέρα από το στοιχείο της διασημότητας, ότι έχεις κάτι να κρύψεις, για να σε παρακολουθούν σημαίνει ότι σε καταζητούν για κάποιο λόγο, για να σε παρακολουθούν σημαίνει ότι έχεις εξοστρακιστεί απ' τη δομή της κοινωνίας. Ο πιο διάσημος καταζητούμενος στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια ήταν ο Κουφοντίνας, όπως θυμάστε πολλούς μήνες κράτησε η παρακολούθησή του και τελικά δεν τον ανακαλύψανε, όπως δεν έχουν ανακαλύψει περιέργως τον Bin Laden, παρά τις προωθημένες μεθόδους.

Μια Αμερικανίδα εικαστικός – φωτογράφος, η Merry Alpern, κάνει κάτι το οποίο, υπό άλλες συνθήκες, θα το θεωρούσαμε κίνηση παπαράτσι: νοικιάζει ένα δωμάτιο σε ένα κτίριο και χρησιμοποιώντας έναν πολύ μεγάλο τηλεφακό και ένα φιλμ υψηλής ταχύτητας φωτογραφίζει αυτό που γίνεται στο απέναντι ξενοδοχείο, δηλαδή συναλλαγές με πόρνες. Αυτό που βλέπουμε είναι μια αποσπασματική εικόνα των όσων συμβαίνουν μέσα στο δωμάτιο. Βλέπουμε πως η αδιακρισία έχει γίνει το κύριο σημάδι της εικαστικής διαδικασίας. Μια εικαστικός βασίζεται σε ένα τελείως αδιάκριτο βλέμμα για να παραγάγει την εικαστική της πρόταση. Πάλι η Merry Alpern σε μια άλλη ενότητα, το «Shopping»⁴⁵: στήνει ή χρησιμοποιεί τις κάμερες που ήδη υπάρχουν σε ένα κατάστημα ρούχων, μέσα στα δοκιμαστήρια, καταγράφει κάποια stills (κάποιες εικόνες) και τις δείχνει. Εδώ θα θεθούν μια σειρά από θέματα ηθικά και νομικά. Επιτρέπεται ένας εικαστικός να παραβιάζει την ιδιωτικότητα (γιατί όταν μπαίνει κανείς σε ένα δοκιμαστήριο να αλλάξει ή να δοκιμάσει ρούχα, θεωρεί ότι υπάρχει μια ιδιωτικότητα, θεωρεί ότι βρίσκεται σε ιδιωτικό χώρο παρότι το κατάστημα είναι δημόσιος χώρος). Όμως, απ' ό, τι φαίνεται υπάρχουν κάμερες ακόμα και σε δοκιμαστήρια, ίσως και στην Αθήνα..

Το ερώτημα είναι, πέρα από τη γενική έννοια της επιτήρησης για λόγους ασφαλείας (που υπάρχει στα αεροδρόμια, στα μετρό, στα καταστήματα κλπ), ηθικά, επιτρέπεται ένας εικαστικός να είναι τόσο αδιάκριτος; Πριν βιαστούμε να απαντήσουμε, ας θυμηθούμε από που ξεκινήσαμε: την περίπτωση Rembrandt. Βεβαίως, είναι ζωγραφική, και η ζωγραφική δεν έχει την ίδια βαρύτητα με μια φωτογραφία (σε ό, τι αφορά προσωπικά δεδομένα) η οποία στην προκειμένη περίπτωση αποτελεί ένα ντοκουμέντο. Εδώ που τα λέμε, δεν είναι λιγότερο αδιάκριτη η Merry Alpern από τον Rembrandt που έκανε την *Λουόμενη*. Και ο Rembrandt είναι σχεδόν σίγουρο πως χρησιμοποίησε ένα μοντέλο μπροστά του, επί μακρόν. Και ο Rembrandt ζωγράφισε τον νεκρό του οποίου δεν πήρε την άδεια για να ζωγραφίσει: και ο Rembrandt μας αποκάλυπτε προσωπικά δεδομένα. Σήμερα υπάρχει νομικό πλαίσιο για το σώμα ενός νεκρού: αν μέσα σε δύο (;) ημέρες δεν αναζητηθεί από τους συγγενείς τότε παραδίδεται στην επιστήμη και κατά συνέπεια στη τέχνη. Οι καλλιτέχνες μπορούν να πάρουν ένα πτώμα από το νεκροτομείο το οποίο δεν έχει ζητηθεί από κανέναν, μπορούν να το φωτογραφίσουν, να το ζωγραφίσουν (βλ. περίπτωση του εικαστικού Μανόλη Μεραμπελιώτη). Άρα και εδώ προκύπτει ένα αδιάκριτο θέμα. Ας σκεφτούμε ακόμη, πως με την μεγάλη κρίση της αντικειμενικότητας της φωτογραφικής εικόνας που προκύπτει στις μέρες μας, το photomontage είναι τόσο πειστικό που μπορεί κανείς να απομονώσει ένα κεφάλι και να το βάλει σε μια σειρά από δραστηριότητες που δεν θα μπορούσε κανείς να φανταστεί, να το ανεβάσει στο internet και να το δουν χιλιάδες άνθρωποι.





9. ΣΕΞ ΕΝ ΔΗΜΩ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ ΤΗΣ ΠΑΡΑΛΙΑΣ.

*Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.*

*Ατενίζω από ψηλά της γης τη σφαίρα
Και δεν ζητώ εκεί πια τη σκέπη μιας καλύβας.⁴⁶
Charles Baudelaire, « Gout du neant »*

«Τι σημαίνει ο ερωτισμός του σώματος αν όχι έναν βιασμό του είναι των εραστών;», αναρωπιέται ο Georges Bataille. «Έναν βιασμό που συνορεύει με τον θάνατο; Που συνορεύει με τον φόνο;... Αν η ένωση δύο εραστών είναι αποτέλεσμα πάθους, ανακαλεί τον θάνατο, την επιθυμία του φόνου ή την αυτοκτονία. Το πάθος δηλώνει μια άλω θανάτου.»⁴⁷ Ο Alain Fleischer, ένας καλλιτέχνης που δουλεύει με προβολές σε δημόσιους χώρους και τοίχους κτιρίων, εδώ προβάλλει μια σεξουαλική πράξη σε κοινή θέα στην πόλη. Τα εν οίκω και τα εν δήμω. Το σεξ είναι κακό; Όχι θα απαντήσουμε, εφόσον γίνεται στις συνθήκες του ιδιωτικού χώρου. Στο σπίτι μας επιτρέπεται να κάνουμε σεξ, στο δημόσιο χώρο δεν επιτρέπεται να κάνουμε σεξ. Το θέμα είναι τι γίνεται όταν τα εν οίκω βγαίνουν εν δήμω. Κι ένας καλλιτέχνης στη Γαλλία κάνει αυτό το πράγμα προβάλλει αυτήν την εικόνα, η οποία θα ήταν απολύτως αποδεκτή αν τη βλέπαμε, ή την κάναμε σπίτι μας, την προβάλλει σ' ένα δημόσιο χώρο. Και φανταστείτε τώρα, για να έρθουμε στα δικά μας, κάποιος, ας πούμε ένας εικαστικός, ας πούμε την εποχή της έκθεσης «Athens by Art», να προβάλλει μια εικόνα ή ένα φιλμ από μια σεξουαλική πράξη στην πλατεία Συντάγματος. Επιτρέπεται να είσαι γυμνός ή με το σλιπάκι στο σπίτι σου. Δεν επιτρέπεται να είσαι γυμνός ή με το σλιπάκι στην πλατεία Συντάγματος ή στη Σχολή Καλών Τεχνών. Στη Σχολή Καλών Τεχνών ίσως, αν είσαι μοντέλο επιτρέπεται παραδείγματος χάριν, όμως δεν είμαι σίγουρος αν αυτό ισχύει για τους φοιτητές ή τους καθηγητές. Επιτρέπεται λοιπόν η σεξουαλική πράξη γενικώς αλλά δεν επιτρέπεται σε δημόσιο χώρο, δεν επιτρέπεται σ' ένα πάρκο, δεν επιτρέπεται σε μια λεωφόρο, δεν επιτρέπεται σε μία πλατεία, δεν επιτρέπεται ούτε καν η προβολή αυτού του πράγματος σ' ένα δημόσιο χώρο. Υπάρχει αυτός ο τεράστιος διαχωρισμός της κοινωνίας μας του εν οίκω με τα εν δήμω και υπάρχει ένα ουσιαστικό βιβλίο, *The Fall of Public Man* [ο ελληνικός τίτλος είναι *Η Τυραννία της Οικειότητας*] του Richard Sennett το οποίο μιλά ακριβώς γι' αυτό: το πώς η κοινωνία μας σήμερα έχει

δομηθεί πάνω σε μια τεράστια σχιζοφρένεια που διαχωρίζει το τι κάνουμε εν οίκω και το τι κάνουμε εν δήμω.

Ας πάμε στο ιδιόμορφο αστικό φαινόμενο της *Παραλίας*. Φυσικά από τη μια πλευρά, όριο της παραλίας είναι η θάλασσα. Τι άλλο θα ήταν; Από την άλλη στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, είναι λόγω της ανάπτυξης, ο δρόμος. Χωματόδρομος, αγροτικός, επαρχιακός, λεωφόρος, εθνική οδός. Στην άλλη πλευρά υπάρχει συνήθως η κανονική ζωή, το εμπόριο, τα μαγαζιά και μαζί με όλα αυτά, η ηθική. Ένα από τα συνθήματα του Μάη του '68 στο Παρίσι ήταν το «Κάτω από το πλακόστρωτο υπάρχει παραλία». Η παραλία ως διαφυγή από την αστική κοινωνία τείνει να εξαφανιστεί. Στη θέση της μπαίνει σιγά σιγά μια παραλία-μικρογραφία αυτής της κοινωνίας. Εκεί που υποτίθεται ότι υπάρχει απόλυτη ελευθερία και κανείς κάνει ό, τι θέλει, φθάσαμε σε μια συγκέντρωση όπου όλοι παρακολουθούν όλους. Μήπως



τελικά η παραλία είναι η υλοποίηση της οργουελικής κοινωνίας; Η ιδέα ότι στην παραλία είσαι ελεύθερος ή τουλάχιστον πιο ελεύθερος απ' ό, τι στην υπόλοιπη επιφάνεια της κοινωνίας και του κράτους διαδίδεται. Στην παραλία μπορείς να απομονώνεσαι πολύ περισσότερο απ' ό, τι στην πόλη. Στην παραλία μπορείς να γδυθείς και να φέρεις το σώμα σου σε επαφή με τη Φύση. Τα γυμνιστικά κινήματα ξεκινούν βέβαια πολύ νωρίτερα ως μια καθυστερημένη έξαρση των αξιών του Ρομαντισμού. Ο ζωγράφος Μανέ στο *Γεύμα στη Χλόη* πειραματίζεται με τις αντιδράσεις του κόσμου από ένα μυστηριώδες γυναικείο γυμνό ανάμεσα σε δύο ντυμένους άντρες σ' ένα πάρκο. «Είμαστε πιο ελεύθεροι όταν οι κινήσεις μας είναι πιο ελεύθερες». Ισχύει άραγε; Όμως η σύνδεση του γυμνού ή του ημίγυμνου σώματος με τη θάλασσα θα γίνει αργότερα. Και τότε η αίσθηση αυτή της ελευθερίας και του ασύλου θα γίνει κτήμα του μεγαλύτερου μέρους της κοινωνίας. Ή τουλάχιστον των αστών. Στην παραλία, είπαμε, είσαι ελεύθερος να κάνεις – σχεδόν – τα πάντα. Μόλις μπει κανείς σε μια περιοχή έξω από την παραλία (π.χ. διασχίσει τον δρόμο) η απαγόρευση της γύμνιας ενεργοποιείται ξανά. Το γυμνό (γυναικείο) στήθος επιτρέπεται στην παραλία και μόνο – πουθενά αλλού. Η παραλία είναι ένας κλειστός κόσμος έστω κι αν οι ίδιοι άνθρωποι συνευρίσκονται εκεί και στον υπόλοιπο κόσμο. Το γεγονός προβάλλει ιδιαίτερα απότομο σε μια μητροπολιτική παραλία όπως αυτές της Αττικής. Είναι ευρέως γνωστό ότι στις παραλίες του Παλαιού Φαλήρου και του Αλίμου, δηλαδή της παραλίας που βρίσκονται πλησιέστερα με έναν πυκνοκατοικημένο αστικό ιστό, το τόπλες είναι κοινός τόπος. Φανταστείτε όμως τι θα γίνει αν μια από αυτές τις γυναίκες διασχίσει αυτά τα δέκα μέτρα που τη χωρίζουν από τη λεωφόρο, όπου η ζωή της πόλης συνεχίζεται αδιάκοπα και με τις γνωστές ταχύτητες και συμβάσεις ηθικής. Το πιο πιθανό είναι να γίνει χαμός από τα σφυρίγματα,

αν δεν έχουμε και συγκρούσεις (αυτοκινήτων). Η ίδια γυναίκα, με την ίδια περιβολή, στην παραλία δεν προκαλεί καμία αντίδραση. Λες και οι άνθρωποι εκεί είναι ουδέτεροι, ανεκτικοί, εξιδανικευμένοι. Και νομικά δεν επιτρέπεται, μπορεί να συλληφθεί, αλλά δεν θα το κάνει, δεν θα διανοείτο καμία λουόμενη να το κάνει. Παράδοξο; μια απόσταση 20 μέτρων, ούτε καν, μπορεί να 'ναι και 10 μέτρων δεν μπορεί να διασχιστεί. Σε τι διαφέρει μια παραλία, που είναι δημόσιος χώρος, από μια πλατεία, με νομικούς ή φιλοσοφικούς όρους; Είναι καταρχήν ένα ηθικό ταμπού κατά δεύτερον είναι νομικό ταμπού.

Για να παραφράσουμε τον μουσικοκριτικό Lester Bangs, η παραλία μοιάζει έτσι να είναι η ιδανική κοινωνία. Και μάλιστα, μια φαινομενικά αταξική κοινωνία. Άραγε πώς ξεχωρίζουν οι τάξεις σε μια παραλία όπου όλοι φορούν (;) ένα μαγιό. Νέα αξεσουάρ επιστρατεύονται για να διατηρηθεί ο διαχωρισμός (παρκάρουμε και το τζιπ δίπλα μας για να μην αφήνονται αμφιβολίες) όπως επιλέγονται και άλλες παραλίες όπως επιλέγονται άλλα clubs για τον διαχωρισμό πλουσίων και φτωχών. Όπως όμως και στα τελευταία η τάση της εποχής είναι οι μεγάλες πίστες όπου αναμειγνύονται όλοι, έτσι και οι μεγάλες πλαζ αναγκαστικά δείχνουν μια σχετικά αντιπροσωπευτική μικροκλίμακα της κοινωνίας μας συνολικά. Ιδανική κοινωνία, λέγαμε πιο πάνω. Πως μπορεί όμως να είναι αυτή η ιδανική κοινωνία όταν εκ των πραγμάτων αποκλείονται κομμάτια της; Έχετε δει ποτέ κάποιον ανάπηρο στην παραλία; Η εμμονή με την υγεία και τη σωματική ρώμη της Σπάρτης διατηρεί μια επικίνδυνη ανάμνηση στις ψευτο-Baywatch παραλίες του σήμερα. Την πλαζ την επισκέπτεται κανείς σε τρεις βασικά συνδυασμούς: μόνος/ζευγάρι/μεγάλη (ή μικρότερη) παρέα. Ανάλογα με το συνδυασμό αλλάζει και η συμπεριφορά. Ο μοναχικός επισκέπτης μπορεί να κλειστεί στον εαυτό του ή να κοιτάει γύρω του. Αν το κάνει, φαίνεται διαθέσιμος για γνωριμίες. Αντίθετα αν βρίσκεται εκεί με το έτερον του ήμισυ θα πρέπει να δείχνει εξαιρετικά ψύχραιμος απέναντι στη γυμνή σάρκα που τον περιβάλλει. Οι μεγάλες παρέες, αντροπαρέες ή γυναικοπαρέες είναι αυτές που διευκολύνουν την πλάκα, την ελεύθερη έκφραση και το καμάκι. Όλα αυτά όμως σύμφωνα με κάποιους ειδικούς τρόπους συμπεριφοράς που επιβάλλει το μέρος και που είναι τελείως διαφορετικοί από αυτούς της υπόλοιπης κοινωνίας. Στην παραλία πρέπει να μένεις ξαπλωμένος (μέχρι να μπεις στο νερό), άνθρωποι που στέκονται όρθιοι ακίνητοι μόνοι τους στην παραλία δεν μπορεί παρά να είναι ύποπτοι. Στην παραλία όλοι κοιτάνε όλους. Είναι αναπόφευκτο, αφού η πλάζ είναι ένα τεράστιο *Λανοπικόν*. Όμως δεν πρέπει να το παρακάνεις. Τα ξαπλωμένα σώματα δυσκολεύουν τη συνολική οπτική παρατήρηση. Μπορείς να δεις ικανοποιητικά τα σώματα μόνον αν περπατήσεις κατά μήκος του νερού λοξοκοιτώντας. Όμως αυτό είναι ήδη αρκετά αδιάκριτο. Το μπανιστήρι είναι ασφαλώς μια από τις κυριότερες απολαύσεις που προσφέρει η ζωή στην παραλία, όμως πρέπει να γίνεται διακριτικά. Ειδικά προς κυρίες που λιάζονται τόπλες ή γυμνές. Η ηδονοβλεψία πρέπει να έχει και κάποια όρια. Οι παιδεραστές μαζί με τους καρχαρίες και τους πορτοφολάδες αποτελούν τα μεγάλα φόβητρα της παραλίας. Το σήθος όπως και το ημίγυμνο σώμα, το οποίο αλλού αποτελεί ερωτικό αντικείμενο (θεωρητικά) στην παραλία δεν προκαλεί καμία αίσθηση. Μα πως γίνεται αυτό; Φανταστείτε πάλι, μια γυναίκα να είναι τόπλες στη δουλειά, στο γραφείο, σε ένα πάρκο ή σ' ένα μαγαζί. Την ίδια γυναίκα όλοι οι φίλοι της ενδεχομένως την έχουν δει σχεδόν γυμνή στην παραλία, θα ήταν όμως βαρύ ταμπού να δουν τα ίδια πράγματα σε ένα άλλο περιβάλλον. Το πιο παράξενο όμως είναι ότι η ίδια γυναίκα που δεν θα έβγαине έξω με ένα ντεκολτέ, κάνει τόπλες στη Λούτσα. Μα τότε, γιατί τι κάνει αυτό; Η επίσημη εκδοχή είναι για να «μαυρίσει».⁴⁸



10. ΤΟ ΣΩΜΑ ΣΤΗΝ ΑΓΟΡΑ: ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ ΣΤΗΝ ΠΟΡΝΟΓΡΑΦΙΑ (ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΠΙΣΩ).

Αφού ο κόσμος παίρνει έναν παραληρηματικό δρόμο, εμείς πρέπει να υιοθετήσουμε μια παραληρηματική οπτική.

Jean Baudrillard

Όπως γίνεται αντιληπτό μετά από όλα αυτά περί αδιακρισίας και ηδονοβλεψίας, είναι φυσικό να μιλήσουμε και για την πορνογραφία. Μετά από το ερώτημα για το αν ένα γυμνό είναι τέχνη, θα τεθεί η ερώτηση για το εάν ένα γυμνό είναι πορνό ή όχι. Ως γνωστόν, στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, η βιομηχανία του πορνό έχει ξεπεράσει τον τζιρο άλλων μορφών ψυχαγωγίας. Αλλά στην ουσία το πορνό, αν το σκεφτούμε, είναι μια πάρα πολύ λεπτή περιοχή, μια πάρα πολύ γκριζα ζώνη, στην ανθρώπινη δημιουργία και θα μπορούσε κανείς να πει εδώ, και είναι ένα πολύ λεπτό θέμα, αν ένα φιλμ πορνό είναι τέχνη ή όχι. Η απάντηση δεν είναι εύκολη. Θεωρούμε κατά κανόνα ότι το πορνό δεν είναι τέχνη, αλλά μην ξεχνάμε ότι μια σειρά από άλλες κατηγορίες έχουν τα σημεία τους που είναι τέχνη. Γιατί ας πούμε έχουμε δεχθεί ότι ένα western ή μια πολεμική ταινία μπορεί να είναι αριστουργηματική; Να είναι δηλαδή τέχνη;⁴⁹

Στην κοινωνία της αγοράς η σεξουαλική επιθυμία έχει μετατραπεί σε εικόνες και λέξεις, έχει νυμφευτεί αφρούς ξυρίσματος, αρώματα, αυτοκίνητα μέχρι και ολόκληρες συμπεριφορές και συνήθειες. Στον φетиχισμό το αυθεντικό και πρωταρχικό αντικείμενο επιθυμίας είναι καταπιεσμένο ή κρυμμένο με αποτέλεσμα να επιλέγεται κάποιο άλλο αντικείμενο, το φετίχ, προβάλλοντας όλες τις επιθυμίες σ' αυτό. Η χρήση του σώματος στη διαφήμιση έχει συντελέσει στη διάδοση μιας ακραία φετιχιστικής πρακτικής. Η διαφήμιση δεν αρκείται πλέον στην απλή απεικόνιση των εμπορευμάτων. Οι διαφημιστές στήνουν ολόκληρη σειρά από μετωνυμίες και μεταφορές συνδεδεμένες με επιθυμίες, ευαισθησίες και φιλοδοξίες του καταναλωτή με αποτελέσματα τα εμπορεύματα να μυθοποιούνται. Δανείζοντας στα άψυχα αντικείμενα ανθρώπινες ιδιότητες, τα εμπορεύματα αποκτούν δύναμη, αυτονομία και ζωή ενώ οι άνθρωποι υφίστανται την αποξένωση των δραστηριοτήτων τους ενώ αυτές μετατρέπονται σε εμπορεύματα.

Τα διαφημιστικά σώματα δεν έχουν ονόματα. Είναι απλώς σώματα, με τα χαρακτηριστικά του προσώπου που προβάλλουν την προσωπικότητα ή την ταυτότητα κρυμμένα. Βασικά στοιχεία τόσο της διαφήμισης όσο και της πορνογραφίας, η εξιδανίκευση και ο καλλωπισμός. Η μετα-φемινίστρια συγγραφέας Camille Paglia γράφει ότι, όπως η ποίηση είναι μια τελετουργικά περιορισμένη λεκτική έκφραση, έτσι και η πορνογραφία είναι τελετουργικά περιορισμένη οπτική έκφραση του δαιμονισμού του σεξ και της φύσης. Στην πορνογραφία η έκπτωση των πρωταγωνιστών σε αντικείμενα πετυχαίνει την ίδια οικεία σχηματοποίηση που επιτρέπει την ταύτιση με τον καθένα (ανάλογα με το φύλλο φυσικά) που πετυχαίνουν τα Στρουμφάκια ή τα ανθρωπάκια του Fernand Leger και (αργότερα) του Keith Haring. Εκλεκτικές συγγένειες που μοιάζουν διεστραμμένες συνδέουν τον Donald Duck με την Cicciolina. Μια διαφήμιση για γιαούρτι όπου κυριαρχεί ένα ημίγυμνο γυναικείο σώμα κάνει ακριβώς το ίδιο. Ο φετιχισμός φωτογράφων όπως ο Helmut Newton, ο Nobuyoshi Araki ή ο Richard Kern αλλά, τελικά, και σχεδόν του συνόλου της διαφήμισης σήμερα Αποδεικνύει ότι το στόχαστρο της κατανάλωσης είναι η επιθυμία και όχι η ανάγκη. Άραγε υπάρχει περίπτωση να πάψει ένα τσιγάρο ή ένα αυτοκίνητο να είναι συνώνυμο του «ανδρισμού» ή ένα μπουκάλι άρωμα



της «θηλυκότητας»;

11. Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΩΣ ΕΠΙΔΕΙΞΙΑΣ.

«Αυτό, επιτέλους, είναι οστό από τα οστά μου, σάρκα από τη σάρκα μου.»

Γέννησις 2: 23

Μιλήσαμε τώρα για τον καλλιτέχνη-ηδονοβλεψία, τον αδιάκριτο καλλιτέχνη, τον καλλιτέχνη-υποκείμενο. Όμως μια σειρά από γεγονότα που θα συμβούν τον 20^ο αιώνα θα αντιστρέψουν τον ρόλο του καλλιτέχνη από υποκείμενο ηδονοβλεψίας, αντικείμενο ηδονοβλεψίας. Όλοι γνωρίζαμε τους παραδοσιακούς επιδείξεις, που εμφανίζονταν σε δημόσιους χώρους και που σηκώνανε την καμπαρίνα και αποκάλυπταν τα γεννητικά τους όργανα. Τι γίνεται όμως με τον καλλιτέχνη επιδείξια; Θα υποστηρίξουμε ότι ο πρώτος επιδείξιας καλλιτέχνης, τουλάχιστον από τις πρώτες περιπτώσεις που ένας καλλιτέχνης εκούσια εκπίπτει σε αντικείμενο, είναι μια γυναίκα καλλιτέχνης, η Frida Kahlo, η οποία δεν θα αποκαλύψει μόνο το σώμα της, ζωγραφίζοντάς

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Έντουαρντ Λούσυ-Σμιθ, *Ο Ερωτισμός στην Τέχνη*, Υποδομή.
 Μαρκήσιος Ντε Σαντ, *Οι 120 Μέρες των Σοδόμων*, Εξάντας.
 Μαρκήσιος Ντε Σαντ, *Η Φιλοσοφία στο Μπουτονάρ*, Εξάντας και Καστανιώτης.
 Μαρκήσιος Ντε Σαντ, *Ζυστίβ ή τα βάσανα της αρετής*, Νέα Σύνορα-Λιβάνη.
 Λέοπολντ φον Ζάχερ Μαζόχ, *Η Αφροδίτη με τη Γούνα: η τερατώδη πλευρά*, Πατάκης.
 Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*, Ίνδικτος.
 Georg Simmel, *Πόλη και Ψυχή*, Έρασμος.
 Karl Krauss, *Ρήσεις και Αντιρήσεις*, Ορεγα.
 Jean Baudrillard, *Η Διαφάνεια του κακού: δοκίμιο πάνω στα ακραία φαινόμενα*, Εξάντας.
 Jean Baudrillard, *Η Έκσταση της Επικοινωνίας*, Καρδαμίτσα.
 Jean Baudrillard, *For A Critique of the Political Economy of the Sign*, Telos Press, 1981.
 Jean.-Claude Kaufmann, *Σώματα Γυναίκων, Βλέμματα Ανδρών*, Εκδόσεις Μαραθά.
 David Bell, *Ο Πολιτισμός της Μεταβιομηχανικής Δύσης*, Νεφέλη.
 Σαρλ Μποντλιέρ, *Η μελαγχολία του Παρισιού*, Ερατώ, Αθήνα.
 Walter Benjamin, *Σαρλ Μποντλιέρ: ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αλεξάνδρεια.
 Πωλ Βιρλιό, *Η Πληροφορική Βόμβα*, Νησίδες.
 Μισέλ Βοβέλ, *Ο Θάνατος και η Δύση*, 2 τόμοι, Νεφέλη.
 RoseLee Goldberg, *Performance Art: from futurism to the present*, Thames & Hudson.
 Guy Debord, *Η Κοινωνία του Θεάματος* (διάφορες εκδόσεις).
 Dick Hebdidge, *Υποκουλτούρα: Το Νόημα του Στυλ*.
 Κρίστοφερ Λας, *Η Κουλτούρα του Ναρκισσισμού*, Νησίδες.
 Ρίτσαρντ Σένετ, *Η Τυραννία της Οικειότητας: ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, Νεφέλη.
 Georg Simmel, *Πόλη και Ψυχή*, Έρασμος.
 Σταύρος Σταυρίδης, *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα.
 Σταύρος Σταυρίδης, *Διαφήμιση και το νόημα του Χώρου*, Στάχυ.
 Michael Shermer, *Γιατί οι άνθρωποι πιστεύουν σε παράξενα πράγματα; ψευδοεπιστήμη, προλήψεις και άλλες πλάνες του καιρού μας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
 Edward Said, *Οριενταλισμός*, Νεφέλη.
 Mike Davies, *Πέρα από το Blade Runner: Αστικός έλεγχος, η Οικολογία του Φόβου*, Futura.
 (Ανώνυμο) *Πολεοδομία και δημόσια τάξη: Αθήνα οχυρωμένη πόλη*, Text, 2002.
 Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, *Μπαιν Μιζ: καλοκαίρι στην Αθήνα*, Αθήνα.
 Θανάσης Μουτσόπουλος, *Μοιάζει με άνθρωπο: ανθρωπομορφισμός, αφαίρεση και σχηματοποίηση στη μαζική κουλτούρα*, Futura,

1997.

Beatriz Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural press.Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender From the Greeks to Freud*, Harvard University Books.Jean-Claude Bologne, *Histoire de la Pudeur*, Olivier Orban.Martin Howard, *Victorian Grottesque*, Jupiter Books.Leslie Fiedler, *Freaks Myths and Images of the Secret Self*, Anchor Books.Anthony Vidler, *Warped Space: art, architecture, and anxiety in modern culture*, MIT Press.Colin Clair, *Human Curiosities*, Abelard.Frank Edwards, *Strange People*, Lyle Stuart.Anthony Smith, *The Body*, Walker and Company.C. J. S. Thompson, *The Mystery and Lore of Monsters*, University Books.Max Rushid, *Sideshow*, Amjon Publishers.Daniel Mannix, *Freaks: We Who Are Not As Others*, RE/Search.Jack Hunter, *Inside Terradome: an illustrated history of Freak Film*, Creation Books.Carl Hammer, Gideon Bosker, *Freak Show: Sideshow Banner Art*, Chronicle Books.Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Zone Books.Valerie Steele, *Fetish: Fashion, Sex and Power*, Oxford University Press.Richard Von Kraft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, Physicians and Surgeons.*Beauty Matters*, επιμ. Peg Zeglin Brand, Indiana University Press.*L' Ame au Corps : arts et sciences 1793-1993*, επιμ. J. Clair, Gallimard/Electa.*Handbook of Congenital Malformations*, επιμ. A. Rubin, W.B. Sanders.

το γυμνό, αλλά θα γδυθεί κυριολεκτικά και μεταφορικά, αποκαλύπτοντας τα πράγματα που κανείς δεν αποκαλύπτει: τη σωματική της αναπηρία, την εμπειρία της από μια αποβολή. Η ίδια της η γέννηση, την οποία ζωγραφίζει, συνιστά ίσως για την ίδια το υπέρτατο τραύμα. Κανείς καλλιτέχνης μέχρι τότε δεν γδύνεται τόσο απόλυτα, μεταφορικά και κυριολεκτικά, μπροστά στο αδηφάγο, αδιάκριτο βλέμμα του θεατή. Και εδώ θα μπορούσε κανείς να κάνει μια ευθεία αναφορά από το σημείο που ξεκινήσαμε, την καταγωγή του κόσμου του Courbet. Μια ολόκληρη παράδοση καλλιτεχνών στο τέλος του 20^{ου} αιώνα θα βασιστούν σε αυτή την επιδειξιμανία. Ένα παράδειγμα είναι αυτό του Jeff Koons στη σειρά «Made in Heaven» όπου εμφανίζεται σε σεξουαλικές πράξεις με την τότε γυναίκα του Cicciolina (Ilona Stahler), πολύ γνωστή πορνοστάρ της δεκαετίας του '80. Μια άλλη γυναίκα που επίσης θα βάλει μια άλλη παράμετρο, η Τουρκοκύπρια-Βρετανή καλλιτέχνης Tracey Emin με αυτό το έργο της, μια σκηνή στην οποία απ' έξω γράφει την τότε ηλικία της (είναι 32 χρονών όταν το κάνει αυτό) και μέσα στη σκηνή βλέπουμε ραμμένα (προσέξτε το ράψιμο χαρακτηρίζεται εύκολα ως «γυναικεία» ασχολία) διάφορα ονόματα. Μας αποκαλύπτει ότι αυτά είναι τα ονόματα είναι οι εραστές της. Οι πιο παρατηρητικοί από θα προσέξουν ότι τα ονόματα δεν είναι μόνο ανδρικά.

Τον καλλιτέχνη-επιδειξία θα τον βρούμε κατά κύριο λόγο στον χώρο της performance, και η performance έχει μια τεραστία ιστορία από το 1960 και μετά. Οι σωματικές δράσεις των βιεννέζων Ακσιονιστών⁵⁰ ασφαλώς πήγαν τα πράγματα στα άκρα. Οι περφόρμανς των Herrman Nitsch, Guenther Brus και Rudolf Schwarzkogler αναμφίβολα ήταν ό, τι πιο βίαιο, "πρωτόγονο" και "σωματικό" γνώρισε η σύγχρονη τέχνη σε όλη τη διάρκεια της παρουσίας. Ειδικά οι δράσεις του Nitsch όπου εκτελείται ένα είδος θυσίας με σφαγή ζώων και πισσίλισμα των "πιστών" με το αίμα των σφαγείων δεν μπορεί να αποτρέψει τις συγκρίσεις με τις παγανιστικές τελετουργίες. Και αν οι Brus και Schwarzkogler πρόβαλλαν κατ' εξοχήν το πολιτικό στοιχείο, ο Herrman Nitsch μιλούσε για αναβιώσεις του αρχαίου ελληνικού Δράματος των Διονυσιακών Τελετών και των Ελευσινίων Μυστηρίων. Κατά τον καλλιτέχνη οι ποταμοί του αίματος που χύνονται δεν λειτουργούν παρά ως καθαρτήρια διαδικασία⁵¹ όμως η εντυπωσιακή σκληρότητα εδώ μοιάζει να έχει μεγαλύτερες σχέσεις με Τευτονικές λατρείες ή ακόμη και το *Θέατρο της Σκληρότητας* του Antonin Artaud. Μια από τις πιο πρόσφατες και τις πιο ακραίες εκδοχές περφόρμανς είναι αυτή του Ουκρανού καλλιτέχνη, του Oleg Kulik ο οποίος όχι μόνο κάνει αυτές τις περφόρμανς στον προστατευμένο χώρο των γκαλερί αλλά βγαίνει στο εν δῆμῳ και αποκαλύπτεται στο κοινό το οποίο θέλει να τον κατασπαράξει κυριολεκτικά και μεταφορικά κι αν θα μπορούσαμε απλά να σταματήσουμε εδώ λέγοντας ότι αυτή μοιάζει να είναι η σημερινή κατάσταση του καλλιτέχνη.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Βλ. Jean-Claude Bologne, *Histoire de la Pudeur*, Olivier Orban, 1986.
- 2 Ο.π.
- 3 Ο.π., σ. 54.
- 4 Jean-Claude Kaufmann, *Σώματα Γυναικών, Βλέμματα Ανδρών*, μτφρ. Α. Πασσιά, Φ. Μανδηλαράς Εκδόσεις Μαραθά, 1997, σ. 21-4.
- 5 John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin, 1977, σ. 52 [ελλ. Μτφρ. Η Εικόνα και το Βλέμμα].
- 6 Ο.π., σ. 57.
- 7 Έντουαρντ Λούσυ-Σμίθ, *Ο Ερωτισμός στην Τέχνη*, μτφρ. Ι. Ραλλίδη, Υποδομή, 1985.
- 8 Υπάρχουν νομίζω δυο καθοριστικοί πίνακες πάνω στους οποίους πολλοί ισχυρίζονται ότι εδράζεται η γέννηση της μοντέρνας τέχνης. Ο πρώτος, ο πιο παλιός και πιθανότατα η πραγματική εκκίνηση, είναι το *Las Meninas* του Velasquez. Γιατί, Γιατί τα πράγματα δεν είναι αυτά που φαίνονται σε πρώτο επίπεδο. Ενώ φαινομενικά ο ζωγράφος ζωγραφίζει τη μικρή πριγκίπισσα, στην πραγματικότητα αποκαλύπτεται ότι το πραγματικό αντικείμενο αυτού του ποζαρίσματος είναι για να απεικονιστεί το βασιλικό ζεύγος.
- 9 Τα Νέα. Τετάρτη 30 Σεπτεμβρίου 1992.
- 10 Βλ. Και: Michel Lemire, «Fortunes et infortunes de l' anatomie et des preparatons anatomiques, naturelles et artificielles», *L' Ame au Corps*, επιμ. J. Clair, Gallimard/Electa, 1994, σ. 70-101. Βλ. Επίσης: *Fragments for a History of the Human Body*, επιμ. M. Feher, R. Naddaff, N. Tazi, τ. 1-3, Zone Books, 1989.
- 11 Ένας πολύνεκρος σεισμός στην Τουρκία, μια πλημμύρα στο Μπανγκλαντές, ένας πόλεμος στην Αφρική, το ισοπέδωμα ενός ορφανοτροφείου στη Βαγδάτη περνούν συνήθως στα "φιλά" του αμερικάνικου τύπου. Αντιθέτως ο θάνατος ενός πυροσβέστη στην Οκλαχόμα ή -πολύ περισσότερο φυσικά- μια τρομοκρατική επίθεση στο κέντρο της Νέας Υόρκης βρίσκεται στο επίκεντρο των media όλου του πλανήτη. Τα πρόσφατα γεγονότα της επίθεσης στους Δίδυμους Πύργους της Νέας Υόρκης και το Πεντάγωνο καθώς και η εισβολή που επακολούθησε αναμφίβολα έθεσαν νέα δεδομένα σε σχέση με τις διεθνείς ισορροπίες. Κατά έναν περίεργο τρόπο παρότι το κέντρο της Δύσης δέχτηκε ένα χτύπημα που κλόνισε τη βεβαιότητα ότι η δυτική επικράτεια είναι αήττητη, παρ' όλα αυτά είναι πολύ πιθανόν να ξεκίνησε μια καινούργια φάση της ιστορίας της ανθρωπότητας όπου η επιβολή αυτού του ομογενοποιημένου πολιτισμού ακόμη και στις τελευταίες εστίες αντίστασης θα γίνει πλέον ίσως και με βίαιο τρόπο. Ίσως όταν αυτή η "εκστρατεία" ολοκληρωθεί να μη μείνει τίποτε έξω από αυτή τη σφαίρα επιρροής. Από αυτή την άποψη, το Πλανητικό Χωριό για το οποίο μιλούσε ο Marshall McLuhan θα γίνει πλέον μια ορατή πραγματικότητα. Η αλλαγή του αστικού περιβάλλοντος σε όλο τον κόσμο είναι ένα από τα καθοριστικά των αλλαγών σε οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο που προκαλεί το φαινόμενο που αποκαλείται "Παγκοσμιοποίηση".
- 12 Πλάτων, *Πολιτεία*, Βιβλίο Δ', μτφρ. Ν. Σκουτερόπουλος, Πόλις, 2002, σ. 319.
- 13 Martin Howard, *Victorian Grottesque*, Jupiter Books, 1977.
- 14 Leslie Fiedler, *Freaks Myths and Images of the Secret Self*, Anchor Books, 1993, σ. 234.
- 15 Fiedler, σ. 20-1.
- 16 Βλ. Θανάσης Μουτσόπουλος, *Μοιάζει με άνθρωπο: ανθρωπομορφισμός, αφαίρεση και σχηματοποίηση στη μαζική κουλτούρα*, Futura, 1997, σ. 53-74.
- 17 βλ. και: Colin Clair, *Human Curiosities*, Abelard, 1968. *Handbook of Congenital Malformations*, επιμ. A. Rubin, W.B. Sanders, 1967. Frank Edwards, *Strange People*, Lyle Stuart, 1961. Anthony Smith, *The Body*, Walker and Company, 1968. C. J. S. Thompson, *The Mystery and Lore of Monsters*, University Books, 1968. Max Rushid, *Sideshow*, Amjon Publishers, 1975. Daniel Mannix, *Freaks: We Who Are Not As Others*, RE/Search, 1990. Jack Hunter, *Inside Terradome: an illustrated history of Freak Film*, Creation Books, 1995. Carl Hammer, Gideon Bosker, *Freak Show: Sideshow Banner Art*, Chronicle Books, 1996.
- 18 Fiedler, σ. 18.
- 19 Ο Ντε Σαντ παρεξηγημένη περίπτωση και στη σύγχρονη Ελλάδα -τα βιβλία του, τα οποία είχαν εκδοθεί σχεδόν όλα στις αρχές της δεκαετίας του 80, έγιναν αντικείμενο λογοκρισίας. Ήταν δύσκολο, εξαφανίστηκαν απ' την αγορά, κάποια στιγμή νομίζω επιτράπηκε η έκδοσή τους, σήμερα είναι πολύ δυσεύρετα. Υπάρχει νομίζω σε μια καινούργια έκδοση το 120 ημέρες στα Σόδομα που είναι ένα απ' τα πιο σημαντικά του βιβλία και το Φιλοσοφία του Μπουντουάρ που είναι ένα τελείως διαφορετικό βιβλίο απ' τα υπόλοιπα, το οποίο είναι επίσης πολύ σημαντικό. Ο Μαρκήσιος Ντε Σαντ ενδιαφέρει τους σουρεαλιστές γιατί πρεσβεύει την απόλυτη ελευθερία. Και απόλυτη ελευθερία δεν μπορεί να υπάρχει, παρά μόνο με την κατάρρευση κάθε απαγόρευσης, και απόλυτη ελευθερία δεν μπορεί να υπάρχει παρά με την κατάρρευση κάθε ηθικής και απόλυτη ελευθερία δεν μπορεί να υπάρχει παρά με το ξεπέραςμα αυτού του πολύ λεπτού ή πολύ χοντρού, όπως θέλετε πείτε το, ορίου μεταξύ εγκλήματος και νόμιμης τάξης. Ένας πραγματικά ελεύθερος άνθρωπος θα πρέπει να μπορεί να κάνει και εγκλημα. και το εγκλημα βεβαίως το υπέρτατο εγκλημα είναι η ανθρωποκτονία ή ακόμα πιο ταμπού εγκλημα η πατροκτονία ή παιδοκτονία. Αλλά εγκλημα θεωρείται στην ηθική μας λογική και στους νόμους μας ο βιασμός και κάθε είδους επιβολή σεξουαλικών επιθυμιών, που εμείς έχουμε πάνω σε κάποιον άλλο. Βλ. Μαρκήσιος Ντε Σαντ, *Οι 120 Μέρρες των Σοδόμων*, Εξάντας. Μαρκήσιος Ντε Σαντ, *Η Φιλοσοφία στο Μπουντουάρ*, Εξάντας και Καστανιώτης. Μαρκήσιος Ντε Σαντ, *Ζυστίν ή τα βάσανα της αρετής*, Νέα Σύνορα-Λιβάνη.
- 20 Βλ. Λέοπολντ φον Ζάχερ Μαζόχ, *Η Αφροδίτη με τη Γούνα: η τερατώδη πλευρά*, Πατάκης.
- 21 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Zone Books, 1993, σ. 165.
- 22 Jean Baudrillard, *For A Critique of the Political Economy of the Sign*, Telos Press, 1981, σ. 91.
- 23 Karl Marx, *The Kapital*, αγγλική έκδοση, Modern Library, 1906, σ. 85.
- 24 Valerie Steele, *Fetish: Fashion, Sex and Power*, Oxford University Press, 1996, σ. 11.
- 25 Richard Von Kraft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, Physicians and Surgeons, 1934, σ. 218.
- 26 Martin Heidegger, «The Age of the World Picture», *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York, London: Garland, 1977, σ.130.
- 27 Βλ. Και: Edward Said, *Οριενταλισμός*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, Νεφέλη, 1996.
- 28 Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αλεξάνδρεια, 1994, σ. 54-5.
- 29 Βλ. και: Anthony Vidler, *Warped Space: art, architecture, and anxiety in modern culture*, MIT Press, 2000, σ. 81-98.
- 30 μτφρ. Γ. Γκουζούλη, από το Benjamin, ό.π..

- 31 Βλ. Georg Simmel, Πόλη και Ψυχή, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλου. Έρασμος, 1993, σ. 14-9.
- 32 Βλ. Σαρλ Μπωντλιέρ, Η μελαγχολία του Παρισιού, Ερατώ, Αθήνα.
- 33 Benjamin, ό.π., σ. 69.
- 34 Karl Krauss, Ρήσεις και Αντιρήσεις, μτφρ. Αγ. Παρθένης, Opera, 1992, σ. 105.
- 35 Βλ. και: Beatriz Colomina, Sexuality and Space, Princeton Architectural press, 1990.
- 36 Θανάσης Μουτσόπουλος, «Η άνοδος και η πτώση των νέων αποκλιών: οι πολιτισμοί των προαστίων», Χωρίς Όρια: οι αγανείς εκτάσεις των αθηναϊκών προαστίων, επιμ. Π. Λέφας, Ν. Καζέρος, Futura, 2003.
- 37 Θανάσης Μουτσόπουλος, "Ο Τρόμος πάνω από τη Μεγαλούπολη", Το Βήμα, Τετάρτη 30 Ιουνίου 1999, σ. 3.
- 38 Βλ. Mike Davies, Πέρα από το Blade Runner: Αστικός έλεγχος, η Οικολογία του Φόβου, μτφρ. Γ. Χαραλαμπίδης, επιμ. Σ. Κωτσόπουλος, Futura, 1998.
- 39 Theodor Adorno, Αισθητική Θεωρία, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 27.
- 40 Βλ. Alain Badiou, Siecle, Les Editions du Seuil, 2003.
- 41 Slavoj Zizek, Καλωσορίσατε στην έρημο του πραγματικού: πέντε δοκίμια για την 11η Σεπτεμβρίου και για άλλες συναφείς ημερομηνίες, μτφρ. Β. Ιακώβου, Scripta, 2002, σ. 13-4.
- 42 Το 1977 στην Αθήνα, στη σχολή αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. υποστηρίχτηκε η εργασία των φοιτητών Θάνου Βλαστού και Παναγιώτη Τουρνικιώτη με τίτλο Πολεοδομία και Δημόσια Τάξη: Αθήνα Οχρωμένη Πόλη. Στην εργασία αναλύονται οι δυνατότητες ένοπλης πάλης και αντάρτικου πόλεων μέσα στον αστικό ιστό. Το κείμενο αυτό θα προκαλέσει μεγάλες συζητήσεις στην αρχιτεκτονική σχολή εκείνη την εποχή αλλά θα χαθεί. Εκδόθηκε (ανωνύμως) πρόσφατα ως: Πολεοδομία και δημόσια τάξη: Αθήνα οχρωμένη πόλη, Text, 2002.
- 43 Η επιτήρηση μοιάζει αναπόφευκτη συνθήκη και συστατικό της νέας πόλης. Με αφορμή τους νέους κανονισμούς ασφαλείας που επιβάλλουν οι Ολυμπιακοί Αγώνες 300 υπερσύγχρονες κάμερες επιτηρούν τους πολίτες σε διάφορα κομβικά σημεία της πρωτεύουσας (μαζί με τις συμβατικές ξεπερνούν τις 1000). Παρακολουθήσεις τηλεφώνων, καταγραφές κινήσεων σε εισιτήρια, πιστωτικές κάρτες, ... Σ' αυτές προστίθεται ένα αερόστατο Ζέπελιν το οποίο ιπταται πάνω από την Αθήνα. Όλα αυτά τα μέσα καταγράφουν όχι μόνον εικόνα αλλά και ήχο από προσωπικές συνομιλίες. Και εδώ είναι επόμενο (ίσως και κοινότοπο) να σκεφτεί κανείς πόσες από τις προσωπικές ελευθερίες θυσιάσαμε για να "πάνε καλά οι Ολυμπιακοί Αγώνες". Όμως η επιτήρηση και οι τεχνολογίες της δεν εμφανίστηκαν σήμερα και ούτε πάντα ο επιτήρητης είναι κάποιος απρόσωπος, πανίσχυρος Μεγάλος αδερφός. Σύγχρονα μέσα επιτήρησης, βιντεοκάμερες που σαρώνουν κάθε γωνιά του σούπερ μάρκετ, της τράπεζας, της φυλακής, του μουσείου, του δημόσιου χώρου και των ιδιωτικών φρουριών (βίβες, πρεσβείες κ.λπ.) είναι μια πραγματικότητα που ήδη υπάρχει και θα υπάρχει ασφαλώς και μετά τους Ολυμπιακούς. Αυτές τις μέρες ο κόσμος φοβάται, φοβάται πολύ. Φοβάται μην του κλέψουν το πορτοφόλι στο τρόλεϊ, το αυτοκίνητο από εκεί που το έχει παρκάρει, μήπως του διαρρήξουν το διαμέρισμα, ξεχαρβαλώσουν το εξοχικό, απαγάγουν την κόρη, κλέψουν τον (πανάκριβο) σκύλο, πάρουν το κίνητο και κάνουν υπεραστικό στα Τίρανα, πέσουν οι τιμές των μετοχών του. Αν μεγάλα στρώματα πληθυσμού κατάφεραν να ευημερούν, αυτό έχει ως παράλληλη συνέπεια μια έντονη αγωνία. Η προσωπική περιουσία και τα προσωπικά αντικείμενα που με τόσο κόπο αποκτήθηκαν (ή κληρονομήθηκαν) είναι έρμια μιας σειράς κινδύνων. Δεν είναι καιροί σήμερα για να αράζει κανείς. Όχι, δεν είναι πλέον εποχές για χορούς και ηλιοθεραπεία. Η σύγχρονη ψύχωση με την προσωπική ασφάλεια και την κοινωνική απομόνωση διογκώνεται συχνά εξαιτίας κινδυνολογικών δημοσιευμάτων. Αλλά και πάλι δεν μπορεί κανείς να είναι σίγουρος. Εν τω μεταξύ όμως οι ευυπόληπτοι πολίτες της πρωτεύουσας του ελληνικού κράτους ανησυχούν. Μη έχοντας εμπιστοσύνη στις υπηρεσίες της κρατικής αστυνομίας, οι μεγαλοαστοί κάτοικοι των προαστίων απευθύνονται στις εταιρείες σκιούριτι. Άπαντες (μεσαίοι και μεγάλοι) εξοπλίζονται. Τώρα εκτός από τα αθλητικά πλοστάσια των κυνηγών, νέα ντιζάιν περίστροφα πλουτίζουν το αστικό νοικοκυριό.
- 44 Η Ελλάδα απέκτησε τα τελευταία χρόνια έναν εντυπωσιακό αριθμό κουτσομπολίστικων εντύπων και μάλιστα, καθημερινών που συστηματικά έχτισαν, μέσα από εικόνες, πολλά προφίλ "αστέρων". Αυτά όμως δεν θα υπήρχαν αν δεν είχε προϋπάρξει πληθωρισμός της τηλεόρασης και μια υποδομή παραγωγής "σταρ" σε καθημερινή βάση. Την ελληνική πυραμίδα της «διασημότητας» και των κοινωνικών αξιών συγκροτούν μια σειρά ειδικοτήτων των οποίων τα προσόντα και η συνεισφορά στο σύνολο αφήνει κάποια κενά: παίκτες τηλεπαιχνιδιών (ποιες ακριβώς ήταν οι ικανότητες τους;), αστρολόγοι (βρισκόμαστε αλήθεια στον 21ο αιώνα;), μοντέλα ("όμορφοι" άνθρωποι), τραγουδιστές (πόσο καλλίφωνοι είναι;), ηθοποιοί (πόσο σεξπηρικές είναι οι ερμηνείες τους στα τηλεοπτικά σήριαλ μέσα από τα οποία αναδεικνύονται;), στάρλετ (το μέλλον είναι η αμφίβολη υποθήκη τους), νέοι πολιτικοί (οι γιοί και οι κόρες των παλιών), κοσμικοί (;) και φυσικά τηλεπαρουσιαστές (ποια ακριβώς είναι τα προσόντα τους;). Δεν χρειάζεται να βγάλουν δεύτερο δίσκο, να παίξουν σε δεύτερη σαπουνόπερα ή να εμφανιστούν σε δεύτερο τηλεπαιχνίδι. Θα είναι διάσημοι για αρκετό καιρό. Μπορούν να αποσυρθούν αρκεί να τροφοδοτούν τα κουτσομπολίστικα tabloids με έρωτες, εμφανίσεις σε παραλίες ή κλαμπ. Θα καλούνται σε εκπομπές και θα καταθέτουν τις απόψεις (;) και την εμπειρία τους (;) από τη ζωή. Η μικροαστική τάξη της χώρας ζει μέσα από αυτό. «Λατρεύουν τη Ρούλα» ή «νοιώθουν την Τατιάνα σαν παιδί τους.» Η εικόνα είναι πιο οικεία από την πραγματικότητα.
- 45 Merry Alpern, Shopping, Scalo, 1999.
- 46 μτφρ. Γ. Γκουζούλη, από το Benjamin, ό.π., σ. 165.
- 47 Georges Bataille, Ο Ερωτισμός, μτφρ. Κ. Παπαγιώργη, Ίνδικτος, 2001, σ. 23, 29.
- 48 Βλ. Και: Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, Μπαιν Μιξ: καλοκαίρι στην Αθήνα, Αθήνα, 1994.
- 49 Βλ. Thomas Laqueur, Making Sex: Body and Gender From the Greeks to Freud, Harvard University Books, 1990.
- 50 Βλ. Eva Badura-Triska, Hubert Klocker, Schwarzkogler, Wien: Ritter, 1992. Danielle Spera, Hermann Nitsch: Leben und Arbeit, Wien/Muenhen: Verlag Christian Brandstatter, 1999. Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists, London: Atlas Press, 1999. Βλ. επίσης: Θανάσης Μουτσόπουλος, No Feelings: Το εικαστικό Punk, Αθήνα: Futura, 1998, σ. 77-78.
- 51 Βλ. Spera, Hermann Nitsch. Βλ. επίσης: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists.



ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ, ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



PLAYTIME, JACQUES TATI, 1953



You can hide paintings, you can avoid literature, you can - if you're ingenious - avoid listening to music, but you cannot avoid architecture. Architecture is the least perishable of the arts and the most public. Architects (perhaps like filmmakers) are supposed to be accountable to art, to finance, to the specialist critic, to the man in the street and perhaps to posterity.

The Belly of an Architect is the story of a distinguished American architect, Stourly Kracklite, who goes to Rome to put on an exhibition in memory of his hero, the eighteenth-century visionary French architect, Etienne-Louis Boullée. Kracklite forgets the present to honor the past. But at what cost? He ignores his wife, his child and; finally, his health. The penalty for such an obsession is the loss of his exhibition - the very thing he sacrificed all other parts of his life to achieve.

Peter Greenaway- The Belly of an Architect -1987

PETER GREENAWAY - THE BELLY OF AN ARCHITECT

The Belly of an Architect is the contemporary story of a middle aged American architect, Stourley Kracklite, who, with his young wife, Louisa, goes to Rome to set up an exhibition of the life and work of his hero, the eighteenth-century visionary architect, Etienne-Louis Boullée.

Stourley Kracklite and the Architecture of Rome are the film's two main characters in a story that takes nine months, a suitable gestation period to see Louisa from conception to birth and Kracklite from exultation to despair. Kracklite's obsessions and his selfishness antagonize his wife and his Roman hosts, and when frustration and illness begin to wear him down, the exhibition gradually slips out of his grasp. Kracklite's ambition to create visionary architecture just like his hero Boullée is mocked in Rome - as he knew it would be.

Eight of Rome's celebrated architectural sites chronologically structure *The Belly of an Architect*. They connect Boullée to Kracklite, for the first seven of them were Boullée's major inspiration; and they represent an architectural heritage of two and a half thousand years to put Kracklite's nine-month predicament into perspective. These buildings of so much architectural achievement underline the ephemerality of one foreign individual striving for forging in an eternal city that has absorbed so many foreigners.

The script presented here is predominantly the eternal presented to the producers for eternal. Various forms of expediency that are always encountered in the making of a film - most importantly, the related factors of time and money - have intervened to force changes in the completed film. Some of the changes are regretted but many are welcomed. For me, the greatest casualty has been the loss of much dialogue, whilst the greatest benefit has been the excitement and visual splendour of the locations and the superb performance of Brian Deny as Stoutly Crackle.

january 1987

Παναγιώτης Τουρνικιώτης

Η κοιλιά του αρχιτέκτονα- ένα μικρό σχόλιο

“Ο Σερ Ισαάκ Νεύτων, το θέμα της αποψινής τούρτας, εμφανίζεται στο πορτοφόλι του κάθε Άγγλου. Ο άνθρωπος που ανακαλύπτει τη βαρύτητα είναι καλός σύντροφος. Με το να μας καρφώνει σταθερά πάνω στη Γή, μας επιτρέπει με ψυχραιμία να κρατάμε τα κεφάλια μας στα σύννεφα.”

Peter Greenaway, Η κοιλιά του αρχιτέκτονα, 1987.

Το αρχικό δείπνο στην πλατεία εμπρός από το Πάνθεον της Ρώμης, με κύριο έδεσμα τη ζαχαρωτή λευκή μακέτα από το κενοτάφιο του Νεύτωνα, το συμβολικό αριστούργημα του Etienne-Louis Boullée, είναι το ευθέως ανάλογο του Μυστικού Δείπνου, με σαφείς εικονογραφικές αναφορές από τη ζωγραφική, έτσι ώστε να μπορούμε να μιλάμε για μια πραγματική μετάληψη του ίδιου του αρχιτεκτονικού σώματος - του σώματος της ιστορίας της αρχιτεκτονικής, και μέσα από αυτό, μια συμβολική μετάληψη του σώματος του αρχιτέκτονα δημιουργού, του “επαναστάτη” Boullée. Μια Θεία κοινωνία. Οικοδεσπότης, στο δείπνο αυτό, είναι ο σύγχρονος “μεσσίας” αρχιτέκτονας από την Αμερική, ο Kracklite, που ολοκληρώνει τη σεμνή τελετή με μια αποθέωση της πραγματικής και άρα χτισμένης ιστορίας της αρχιτεκτονικής - του ίδιου του Πανθέου της Ρώμης - μέσα από ένα παρατεταμένο χειροκρότημα, που την αναγνωρίζει στην ουσία ως Θέαμα, ως εικόνα της πραγματικότητάς της.

Η ερμηνεία των φαινομένων μπορεί να είναι προφανής, αλλά αποτελεί συνάρτηση του τρόπου με τον οποίο τα φαινόμενα έχουν καθραρισθεί. Η πραγματικότητα είναι μέρος της αφήγησης. Και κάθε δημιουργία κuoφορείται, είναι αποτέλεσμα μιας διαδικασίας που μένει για μεγάλο χρόνο στο σκοτάδι, ως την διφορούμενη αποκάλυψη: η κοιλιά της Λουίζας Kracklite θα γεννήσει ένα φρέσκο κύτταρο, ένα μωρό, η κοιλιά του αρχιτέκτονα Kracklite θα γεννήσει ένα κύτταρο καταστροφής, ένα καρκίνωμα θανάτου. Η 27χρονη Λουίζα Θα συνεχίσει τη ζωντανή παράδοση της Ρώμης, σε μια συνομήλικη ζεστή αγκαλιά, γεννώντας το μέλλον μέσα στο αμφισβητούμενο μέγαρο του Vittorio Emmanuel. Ο 54χρονος Kracklite, ως ξένο και ως παρά φύση στοιχείο στην ίδια ακριβώς Ρώμη, Θα ανοίξει ετεροχρονισμένη αλληλογραφία με τον παριζιάνο Boullée και χαμένος μέσα την ιστορική “αγκαλιά” του Θα οδηγήσει τη δημιουργικότητά του σε ανεπίτρεπτες και αδιέξοδες κατευθύνσεις. Η τελευταία σκηνή της αυτοκτονίας του αρχιτέκτονα, που αφήνεται να πέσει προς τα πίσω, με τα χέρια ανοιχτά σαν φτερά, από το υψηλότερο ανοιχτό παράθυρο του ίδιου αμφισβητούμενου μεγάρου του Vittorio Emmanuel, στη Ρώμη, είναι μια έμμεση διασταύρωση της ορθολογικής σκέψης του Νεύτωνα με εκείνη τη φανταστική απελευθέρωση του Ίκαρου. Είναι η αντιστροφή της πτήσης. Μια μεγάλη πτώση.

19 Μαΐου 1999





Αριάδνη Βοζάνη

Η αντίληψη του χώρου στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο*

Ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες και δασκάλους της τέχνης του κινηματογράφου, ο S. Eisenstein διέκρινε δυο περιπτώσεις χωρικής αντίληψης;

‘ Η μία είναι η ‘κινηματογραφική’, όπου ο θεατής ακίνητος παρακολουθεί μία φανταστική ακολουθία στιγμών και χώρων όπου διαφορετικού τύπου εντυπώσεις τον κυριεύουν - και η άλλη είναι η ‘αρχιτεκτονική’ όπου ο θεατής κινείται μεταξύ μίας σειράς προσεκτικά συντεθειμένων συνθηκών που προσλαμβάνει’

Η σχέση της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο είναι μία σχέση μεταξύ δυο εκφραστικών συστημάτων, που αναφέρονται σε ένα κοινό πεδίο: στον χώρο.

Τα τελευταία χρόνια η σχέση της αρχιτεκτονικής με τον κινηματογράφο έχει προκαλέσει την παραγωγή πολλών κειμένων που προσπαθούν να ορίσουν την φύση αυτής της σχέσης μέσα από μία σειρά διαφορετικών θεμάτων. Θα έλεγε κανείς ότι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα θέματα αφορά ακριβώς τον τρόπο με τον οποίο οι δύο τέχνες παράγουν το ‘έργο’ τους και το διαθέτουν σε ένα κοινό. Εάν εξετάσει κανείς για λίγο τις αντιστοιχίες στην διαδικασία σύνθεσης θα ξαφνιαστεί κατά αρχήν από τον τρόπο που σύγχρονοι αρχιτέκτονες επιλέγουν να περιγράψουν το έργο τους με όρους καθαρά κινηματογραφικούς αλλά και από την τάση κάποιων τουλάχιστον σύγχρονων κινηματογραφιστών να ‘επαναστατήσουν’ απέναντι στον συμβατικό τρόπο θέασης του κινηματογραφικού έργου, δημιουργώντας , ένα σύμπλεγμα επιφανειών προβολής που παράγει τελικά χώρο ‘πραγματικό’.

Θα μπορούσε φυσικά κανείς να υποστηρίξει ότι τέτοιου είδους κινηματογραφικές προτάσεις δεν αφορούν καθαρά τον κινηματογράφο σαν είδος αλλά μία νέα τέχνη που βασίζεται κατά πολύ στην εξέλιξη της τεχνολογίας. Ωστόσο το γεγονός παραμένει. Κάποιοι κινηματογραφιστές δεν θα αργήσουν πολύ να μπουν περαιτέρω στα χωράφια των



THE FOUNTAINHEAD, 1949

αρχιτεκτόνων, παράγοντας ίσως μία νέα τυπολογία χώρων που θα περιλαμβάνει και τον σχεδιασμό των χώρων 'προβολής' μαζί με το κινηματογραφικό έργο

• Το 'σενάριο' της αρχιτεκτονικής

Ένας σκηνοθέτης, προσπαθεί να συνθέσει σε ένα σύνολο στοιχεία διαφορετικών περιοχών – συστατικά του δράματος θα έλεγε ο Αριστοτέλης αν μιλούσαμε για θέατρο τον 4^ο π.Χ. αιώνα -, την φωτογραφία, την πλοκή, την μουσική, την υποκριτική, με βάση πάντα ένα σενάριο. Διάσημοι αρχιτέκτονες σήμερα μιλούν για αντίστοιχες διαδικασίες στον τρόπο που συνθέτουν και παρουσιάζουν τα έργα τους ανάλογα. Ο Rem Koolhaas αναφέρει: *'... Υπάρχει μία εντυπωσιακά μικρή διαφορά μεταξύ των δύο δραστηριοτήτων. Νομίζω ότι η τέχνη του σεναριογράφου, είναι να συλλάβει μία σειρά επεισοδίων, η οποία να δημιουργεί ένταση, σασπένς, μία ακολουθία γεγονότων. Θεωρώ λοιπόν ότι το σημαντικότερο μέρος της δουλειάς μου είναι η εύρεση ενός αντιστόιχου σεναρίου, ενός χωρικού σεναρίου- Αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι ένα μοντάζ στον χώρο'.²*

Στην δημοσίευση μίας από τις πιο διάσημες κατοικίες του (κατοικία Dall' Ava, Παρίσι 1991) η παρουσίαση ξεκινάει με την περιγραφή της ιστορίας της σχέσης του με τον πελάτη, μία αρκετά κινηματογραφική περιγραφή με αφετηρία την συνάντηση τους σε ένα αεροδρόμιο, ενώ στις επόμενες σελίδες θα παρουσιάσει το σπίτι, 'καρέ καρέ', πάντα αποσπασματικά, με μια μόνο γενική φωτογραφία της κατοικίας στο τέλος. Στην παράπλευρη σελίδα σε μαύρο φόντο αναγράφεται

*'Παύση',
'Κι έζησαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα'³*

Η έννοια του 'σεναρίου' -σεναρίου δράσης σε αναφορά με τον αρχιτεκτονημένο χώρο- επαναλαμβάνεται συχνά από τους σύγχρονους αρχιτέκτονες, και ενώ



θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ταυτίζεται με αυτό που πιο συμβατικά ονομάζουμε κτιριολογικό πρόγραμμα, χρησιμοποιείται πρόσφατα ακριβώς για να τονίσει την αδυναμία οριοθέτησης αυτών των λειτουργιών. Το 'σενάριο' για τους αρχιτέκτονες, - ένα σενάριο ζωής σε μία κατοικία, ένα σενάριο δράσης σε ένα δημόσιο χώρο-, αντίθετα από το σενάριο ενός κινηματογραφικού έργου είναι μία 'ελεύθερη συνθήκη', που θα 'γεννήσει' έναν χώρο την ίδια στιγμή ορισμένο αλλά και ανέσαστα μεταλλασόμενο. : *'Η Αρχιτεκτονική αφορά τόσο το ίδιο το γεγονός που θα συμβεί σε έναν χώρο, όσο και το ίδιο τον χώρο. Σήμερα όπου σιδηροδρομικοί σταθμοί γίνονται μουσεία, και εκκλησίες μετατρέπονται nightclubs, πρέπει να δεχτούμε την αναίρεση της παραδοσιακής συνθήκης αιτίου και αποτελέσματος, όπως οριστική από το μοντέρνο κίνημα. - Η λειτουργία δεν ακολουθεί την μορφή, η μορφή δεν ακολουθεί*

την λειτουργία. Ωστόσο λειτουργία και μορφή αλληλεπιδρούν για να προκαλέσουν δράσεις, γεγονότα.⁷⁴

Δράση – γεγονός- σενάριο λοιπόν, είναι προϋποθέσεις που μέρος της σύγχρονης αρχιτεκτονικής θεωρεί θεμελιώδη για την σύνθεση ενός αρχιτεκτονημένου χώρου. Η διαφορά μεταξύ κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής μοιάζει να έγκειται στο γεγονός ότι στην μία περίπτωση το τελικό προϊόν – το φιλμ- δεν είναι παρά ένα μοντάζ σκηνών που αποτυπώνουν το ‘συγκεκριμένο’ σενάριο, ενώ στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής το τελικό προϊόν – το κτίσμα- δεν είναι παρά ο χώρος που επιτρέπει σε ένα αντίστοιχο, αλλά μη παγιωμένο σενάριο ζωής να παραχθεί.

- *Η εμπειρία του χώρου μέσω του μοντάζ, κι η γέννηση ενός νέου είδους μετά-τον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική.*

Πολλοί ισχυρίζονται ότι αν ο χώρος στον κινηματογράφο γίνεται αντιληπτός αποσπασματικά και μόνον μέσα από την συνέχεια ενός μοντάζ, ο πραγματικός χώρος γίνεται αντιληπτός με αντίστοιχο τρόπο. Ένα κτίσμα δεν θα το αντιληφτούμε ποτέ ‘συνολικά’, δεν θα το δούμε σε κάτοψη, αλλά θα βιώσουμε αποσπασματικά τοπία, γωνίες, στιγμές, και μέσω ενός εσωτερικού μοντάζ θα μπορέσουμε να το καταλάβουμε, να το αντιληφθούμε σαν μία ολότητα. *Μοντάζ*, η λέξη κλειδί για τον κινηματογράφο, ο τρόπος που συνθέτουμε τα πλάνα, ο χρόνος που συνθέτουμε τα πλάνα – είναι ταυτόχρονα και ο πιο ακριβής ίσως όρος που περιγράφει την αντίληψη μίας αρχιτεκτονικής πραγματικότητας που δεν μπορούμε να συλλάβουμε οπτικά σε ένα ολοκληρωμένο σύνολο.

Αν θέλουμε να μιλήσουμε όμως για μία θεμελιώδη όσο και προφανή διαφορά στον τρόπο αντίληψης του χώρου στην μία και στην άλλη περίπτωση, αυτή βρίσκεται σαφώς στην ‘θέση’ μας. Στον κινηματογράφο αντιλαμβανόμαστε τον

χώρο μέσα από τις διαστάσεις της οθόνης, βρισκόμενοι απέναντι από αυτήν. Είμαστε το κοινό. Στον πραγματικό χώρο είμαστε οι χρήστες - ηθοποιοί, παίρνουμε μέρος στην δράση, λειτουργούμε με βάση το αρχιτεκτονημένο περιβάλλον και την ίδια στιγμή το μεταλλάσσουμε, το εμπλουτίζουμε ή το αναιρούμε, του δίνουμε νόημα, και κάποτε το αλλοιώνουμε προκειμένου να το προσαρμόσουμε στην δράση μας. Αν στον κινηματογράφο είμαστε το υποκείμενο, στην αρχιτεκτονική είμαστε ταυτόχρονα το υποκείμενο και μέρος του αντικείμενου, καθώς αποτελούμε στοιχείο του. Όμως είναι αλήθεια αυτή η ‘απέναντι’ σχέση- κοινού και οθόνης- εξ’ ορισμού δεδομένη ;

Η προσπάθεια αναίρεσης αυτής της απέναντι σχέσης στον κινηματογράφο δεν είναι τόσο πρόσφατη. Αντίστοιχος προβληματισμός στο θέατρο και την performance art μας δίνει αν και περιθωριακά σημαντικές εκδοχές της θεατρικής τέχνης ήδη από την δεκαετία του 70. Στο ίδιο θέμα εντάσσονται και πολλοί καλλιτέχνες που ‘στήνουν’ χωρικές συνθήκες, (‘Εγκαταστάσεις’ (Installation art)) καλώντας τον επισκέπτη να εισδύσει στον ‘χώρο-έκθεμα, περιλαμβάνοντας τον τελικά σε αυτό ως ένα από τα στοιχεία του. Μια θεμελιώδης όμως διαφορά του κινηματογράφου με τις δυο προηγούμενες μορφές τέχνης θα έλεγε κανείς ότι βρίσκεται στην ‘φύση’ του χώρου του κοινού και του ‘χώρου’ του εκθέματος. Έτσι τόσο στην performance art όσο και στην installation art, ο αναπαριστώμενος χώρος είναι τρισδιάστατος, πραγματικός, μπορεί να ‘περιλάβει’ τον χώρο του κοινού, ενώ ο ‘χώρος’ της οθόνης δεν αποτελεί παρά το ‘φάντασμα’ ενός χώρου που απεικονίζεται: την αναπαράσταση της ‘αναπαράστασης’.

Η τάση της αναίρεσης της απέναντι σχέσης στον κινηματογράφο που στην ουσία δεν μπορεί παρά να στοχεύει στην τεχνητή ‘προέλαση’ του κινηματογραφικού χώρου στον χώρο των θεατών, και στην παραγωγή ενός νέου είδους ‘τρίτου’ χώρου που θα περιλαμβάνει τους δυο προηγούμενους, έχει ίσως την καταγωγή της στις απόπειρες

ταινιών 3D.(θρίλερ κυρίως,) με τα περίφημα γυαλιά της δεκαετίας του 70. Τα σημερινά imax cinema επιχειρούν με ένα άλλο τρόπο μία νέα πρόταση στην σχέση χώρου κοινού- χώρου προβολής περικυκλώνοντας τον θεατή με εικόνα. Η πιο ενδιαφέρουσα όμως πρόταση τόσο καλλιτεχνικά όσο και τεχνολογικά γίνεται από τον Greenaway με την τελευταία ταινία του. Αν και ο Greenaway, θα λέγαμε ότι αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση κινηματογραφιστή, αξίζει να σημειώσουμε την ξεκάθαρη θέση του ότι ο κινηματογράφος όπως τον γνωρίζαμε ως τώρα θα αποτελεί σύντομα παρελθόν. Ειδικά μηχανήματα προβολής, ειδικές αίθουσες προβολής που επιτρέπουν μία ταυτόχρονη διάδραση εικόνων που περιβάλλουν τον θεατή προτείνοντας μία νέα εμπειρία, θα είναι σύντομα η κυρίαρχη εκδοχή του κινηματογράφου, ενώ σήμερα αποτελεί ένα είδος περιθωριοποιημένου πειραματισμού.

Οι *'Βαλίτσες του Λούπερ'* η πρόσφατη παραγωγή του Greenaway, όπως προβλήθηκε και στο τελευταίο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (2004) , με δύο μέρη και πολλές ενότητες, ήταν μία παραγωγή που έγινε υπό τις ειδικές συνθήκες που επέτρεπαν την προβολής της, αποτελεί μία πρώτη σημαντική απόπειρα και συμβολή στο πεδίο αυτό που υποστηρίζει.⁵

Ανεξάρτητα από το αν κανείς θεωρεί ότι αυτή η εξέλιξη δεν αφορά άμεσα τον κινηματογράφο αλλά πιθανότατα την εμφάνιση ενός εντελώς νέου μέσου με καταγωγή μόνο στον κινηματογράφο, τόσο η εξέλιξη της τεχνολογίας όσο και η στροφή της σύγχρονης τέχνης στον χώρο μας επιτρέπει να θεωρούμε ότι αυτή η εκδοχή του κινηματογράφου, είναι μία σχεδόν προφανής εξέλιξη του. Η απέναντι σχέση κοινού – οθόνης μία θεμελιώδης σχέση από τις αρχές του κινηματογράφου έχει όντως να κάνει με την ουσία της τέχνης αυτής ή αποτελούσε απλά έναν θεμελιώδη συμβιβασμό λόγω των περιορισμών της τεχνολογίας? Στην περίπτωση που ο χώρος της οθόνης εισδύει - π.χ. με ολογράμματα

-στον χώρο του κοινού, το μόνο που θα σταματούσε την ενσωμάτωση μας στον κινηματογραφικό χώρο, θα είναι η αδυναμία της δικής μας επι-δράσης στην παγιωμένη δράση του κινηματογραφιστή. Μήπως όμως ακόμα και αυτό αργότερα δεν θα αποτελεί μία από τις δυνατότητες?

Σε αυτήν την περίπτωση θα μιλούσαμε για έναν κινηματογραφιστή που θα μπορούσε δυνητικά να παράγει αρχιτεκτονική, υπό την έννοια ότι παράγει χώρο σχεδιασμένο να παραλάβει ένα 'σενάριο' λειτουργίας και δράσης, να δημιουργήσει σχέσεις - έστω και εφήμερες...

Επίλογος

Αν οι αρχιτέκτονες κτίζουν χώρους, θέτοντας ως σημαντικό άξονα σχεδιασμού τα σενάρια ζωής αυτών που θα τα κατοικήσουν, σκηνοθετώντας τις δράσεις τους και οι σκηνοθέτες παράγουν έργο που παίρνει σήμερα διαστάσεις χωρικές και προκαλώντας πιθανότατα αύριο δια-δράσεις απρόβλεπτες τότε οι δυο περιοχές δεν φλερτάρουν απλώς, είναι πια ζευγάρι. Και το πιο ενδιαφέρον αυτής της σύζευξης είναι η δυνατότητα που έχει να γεννήσει ένα νέο είδος τέχνης, με καταγωγική μόνο σχέση με τους 'προγόνους' του... .

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 AD., Architecture and film, σελ.11

2 AD., Architecture and film, σελ.7,

3 Δες Koolhaas R., Bruce Mau, S,M,L,XL, p.175,

4 B. Tschumi, Event Architecture , in Architecture in transition, P. Noever ed. 1991

5 Ο Λούπερ ένας εξερευνητής - ποιητής, το ALTER EGO του Greenaway , αποτελεί χαρακτήρα τον οποίον έχει ξαναχρησιμοποιήσει σε μία από τις πρώτες του ταινίες ,(A walk Through), η οποία ήταν αφιερωμένη στον πατέρα του. Στην ταινία εκείνη ο Λούπερ προσπαθούσε να ξεναγήσει τον πατέρα του σε έναν 'ανεξερευνητο τόπο' μέσα από μία σειρά από αποσπασματικούς χάρτες.

* Όπως δημοσιεύτηκε στο περιοδικό του ΣΑΔΑΣ, ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ, με τίτλο αφιερώματος Αρχιτεκτονική- Χώρος- Κινηματογράφος , τεύχος 53 Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 2005

Obstacles

Villa Dall'Ava
St. Cloud, Paris, France
Completed 1991

Letter

It was handwritten in blue ink, obviously by someone who was very passionate about architecture.

Reading it, you knew immediately that this was going to be a mythological enterprise.

Desperation

It had a desperate tone: "Dear so-and-so, you are our last chance." Something like that.

Competition

Later, we found out that they had already spent a long time searching for the right architect. They had even held small competitions.

Scandal

We made an appointment. He would pick me up at Charles de Gaulle Airport. When I came out, there was an enormous scandal: someone was trying to kill a policeman.

It turned out to be him. The policeman had asked him to move, but since he was waiting for his architect he had tried to run over the policeman.

Introduction

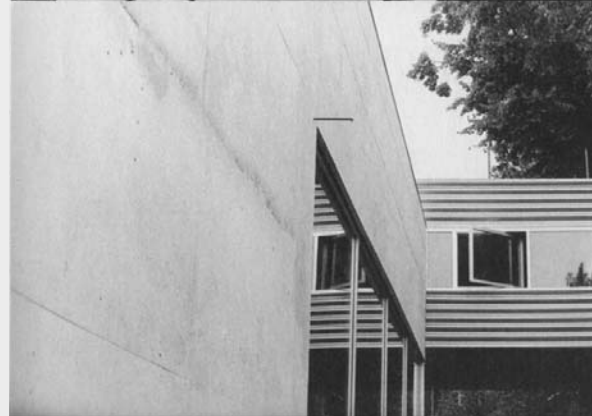
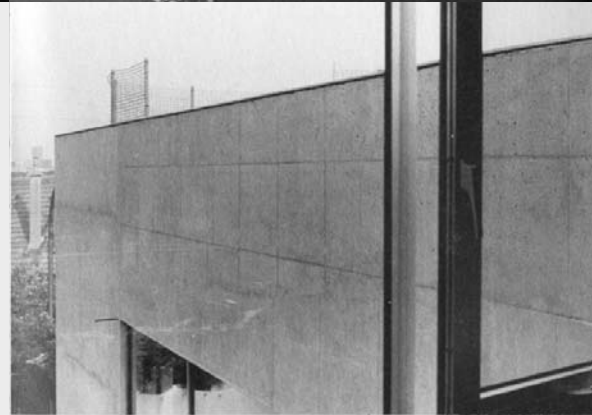
That was our introduction.

Site

The site was beautiful — a Monet. It slopes toward the Seine. Beyond it, the Bois de Boulogne, and beyond that a panoramic view of the city; the Eiffel Tower is straight on axis. La Défense is to the left.

Neighbors

It is surrounded by 19th-century houses, very picturesque; diagonally across is a 1950s "Belgian" house with a tennis court.





ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΠΙΟΝΓΙΑΝΓΚ, Β. ΚΟΡΕΑ.

Θανάσης Μουτσόπουλος
«Χάος και Τάξη: η πολεοδομία ως διαδικασία
μοντάζ»*



Στη βιογραφία του Philipp Hackert, ο Goethe αναφέρεται σε ένα περιστατικό όταν η Ρωσίδα αυτοκράτειρα Αικατερίνη η Β' ανέθεσε στον καλλιτέχνη να ζωγραφίσει μια σειρά από σκηνές μάχης. Μια από αυτές έπρεπε να δείχνει, ανάμεσα σε άλλα πράγματα, ένα πλοίο να ανατινάζεται στον αέρα από έκρηξη πυρίτιδας. Έμοιαζε αδύνατον για το ζωγράφο να δημιουργήσει μια ρεαλιστική εικόνα ενός τέτοιου γεγονότος. Το εμπόδιο παρακάμφθηκε παρ' όλα αυτά με άψογο τρόπο: κοντά στο Λιβόρνο, παρουσία μεγάλου πλήθους, μια φρεγάτα φορτωμένη με μπαρούτι τέθηκε στις φλόγες και αμέσως ανατινάχθηκε στον αέρα. Για το μεγάλο μοντερνιστή πολεοδόμο Ludwig Hilberseimer, η πράξη αυτή συνιστά τη «γέννηση του κόσμου του κινηματογράφου». Η έλλειψη φαντασίας χρειαζόταν τη στήριξη της πραγματικότητας, η οποία, προφανώς, μερικές φορές μπορεί να είναι επαρκώς φανταστική. Φυσικά, ως αποτέλεσμα αυτού του γεγονότος παράχθηκε απλώς ένας ανώδυνος πίνακας. Πριν από την έλευση του αληθινού κινηματογράφου, μια αναπαράσταση του συμβάντος δεν θα μπορούσε να είναι εφάμιλλη του γεγονότος. Οι προεκλογικές συγκεντρώσεις στους ελεύθερους δημόσιους χώρους των πόλεων, η οργάνωση των εκδηλώσεων γύρω από το μεταλλικό κοντάρι που αποκαλείται «χριστουγεννιάτικο δέντρο» στην πλατεία Συντάγματος στην Αθήνα, τα τεράστια νέο-βαβυλωνιακού ύφους σκηνικά που στήνονται με αφορμή αθλητικές εκδηλώσεις, τα πυροτεχνήματα, οι ανοιχτές συναυλίες και οι πανηγυρισμοί στους δρόμους αποτελούν, ουσιαστικά, μια σκηνοθεσία της πόλης ως ζωντανού οργανισμού (κάτι που ασφαλώς είναι, πάνω απ' όλα). Αν είναι έτσι, τότε η αλληλουχία αυτών των γεγονότων θα πρέπει να είναι το μοντάζ. Η διαφορετικότητα στην κλίμακα της επέμβασης στο χώρο έχει ίσως τις αναλογίες της στην κινηματογραφική διαδικασία. Έτσι ο χωροταξικός σχεδιασμός θα μπορούσε να αναλογεί σ' ένα γενικό σενάριο, ο πολεοδομικός στο story board, έναν πιο λεπτομερή συνδυασμό εικόνων και κειμένου και, αναπόφευκτα τώρα, η αρχιτεκτονική θα μπορούσε εύκολα

να συσχετιστεί με τη σκηνογραφία. Αν όμως δεχθούμε τη μετα-σιτουασιονιστική διαπίστωση(-παράφραση του Debord) του Bernard Tschumi ότι η αρχιτεκτονική της εποχής μας πρέπει να είναι δημιουργία καταστάσεων, τότε ακόμη και η ίδια η σωματική παρουσία των ηθοποιών, και ο λόγος τους ακόμη, θα πρέπει να θεωρηθούν αρχιτεκτονική. Και όταν ο σχεδιασμός μιας πόλης αποτελεί μια μοντερνιστική παρθενογένεση, όπως η Μπραζιλία και οι Νέες Πόλεις της Ευρώπης, τότε ασφαλώς μιλάμε για ιδανικές συνθήκες παραγωγής. Όταν όμως έρχεται, εκ των υστέρων, η ένταξη στο σχέδιο πόλης να οργανώσει μια χασοπή αυθαίρετη δόμηση, τότε θα πρέπει να μιλάμε για μοντάρισμα ενός ασύνταχτου συνεχούς. Που όμως, θα πρέπει, σύμφωνα με τη Θεωρία του Χάους, να είχε ήδη τη δική του δομή και τάξη. Μια Μητρόπολη χωρίς μνήμες, στρώματα και ιστορικά κέντρα αποτελεί μια χαρακτηριστική ουτοπία του μοντερνισμού. Το τοπίο *tabula rasa* που επιτρέπει μια επέμβαση χωρίς όρια δεν υπάρχει, ίσως παρά μόνο στο σχεδιαστήριο. Έτσι σημερινοί αρχιτέκτονες όπως ο Rem Koolhaas δεν διστάζουν να αντιμετωπίσουν τη σύγχρονη πόλη ως ένα κολλάζ εικόνων με έναν τρόπο συναφή ίσως μ' αυτόν που ο σκηνοθέτης Ridley Scott δομεί την κοινωνία της ταινίας του *Blade Runner* (1982). Όμως πέρα από το μαζικό επίπεδο των γεγονότων που συμβαίνουν σε μια πόλη, η ίδια η καθημερινότητα του ατόμου έχει (απαιτεί;) ένα αξιόπιστο μοντάζ, ανάλογο ίσως του ριζοσπαστισμού που επιβάλλει ο κινηματογραφιστής Dziga Vertov στο υλικό του. Ο σύγχρονος άνθρωπος «δεν προλαβαίνει». Δεν προλαβαίνει να οργανώσει το χρόνο του έτσι ώστε να «χωρέσει» σ' αυτόν τις επαγγελματικές υποχρεώσεις, τις προσωπικές σχέσεις, τον ελεύθερο χρόνο και την κοινωνικότητά του. Ήδη όμως από το 1958 ο Jacques Tati σχολιάζει τη νέα αισθητική του Μοντερνισμού στην κατοικία (*Ο Θείος μου*) και στη συνέχεια στην παραληρηματική ροή της νεωτερικής κοινωνίας και στο περιβάλλον εργασίας (*Playtime*, 1967). Σήμερα με τη διάλυση της

δομής της πόλης, αρχικά με την κατάργηση της λειτουργικότητας του ιστορικού κέντρου μέσω της επικοινωνίας του διαδικτύου και στη συνέχεια με τη μορφοποίηση μιας μετά-πολης, ανοίγει νέες δυνατότητες αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο μέσων. Όμως, αν το εργασιακό περιβάλλον, οι κάθε είδους συναλλαγές και η ίδια η επικοινωνία εστιάζονται γύρω από έναν υπολογιστή, αυτό δεν συνιστά τη μετατροπή της αρχιτεκτονικής και ζωής σε κινούμενη εικόνα πάνω (ή μέσα) σε μια οθόνη; Οπότε αυτό που απομένει είναι να δούμε αν αυτό τελικά θα είναι *video clip*, διαφημιστικό, βραζιλιάνικη σαπουνόπερα ή δραματική ταινία...

Δημοσιεύθηκε στο Megacities: από την πραγματική στη φανταστική πόλη, Τμήμα Αρχιτεκτόνων / Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Μάιος 2000.



ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΕΣ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΣΤΟ ΤΟΚΥΟ, ΙΑΠΩΝΙΑ.

Στάυρος Αλιφραγκής

Κινηματογράφος Πόλη και Αρχιτεκτονική (Βιβλιογραφία + Φιλμογραφία)

ΑΡΘΡΑ + ΚΕΦΑΛΑΙΑ

Becherer, Richard, "Monumentality and the Rue Mallet-Stevens", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.40, no.1 (March 1981), pp.44-55.

Dimendberg, Edward, "From Berlin to Bunker Hill: Urban Space, Late Modernity, and Film Noir in Fritz Lang's and Joseph Losey's *M*", *The Spaces of Postmodernity: Readings in Human Geography*, Dear, M.J. (ed.), Flusty, St. (ed.), Blackwell Publishers, Oxford, Massachusetts, 2002.

Gleber, Anke, "Female Flanerie and the Symphony of the City", *Women in the Metropolis – Gender and Modernity in Weimar Culture*, Ankum von, K. (ed.), University of California Press, Berkeley, London, 1997.

Juan, Myriam, "Symphonies Urbaines: Le Cinema Documentaire dans la Rue Parisienne", *Sociétés & Représentations: Imaginaires Parisiens*, no.17, CREDHESS, Paris, 2004.

Kolaja, Jiri, Foster, W.Arnold, "Berlin the Symphony of a City as a Theme of Visual Rhythm", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.23, no.3, 1965, pp. 353-358.

Penz, François, "Architecture and the Screen from Photography to Synthetic Imaging: Capturing and Building Space, Time and Motion", *Architecture of Illusion: From Motion Pictures to Navigable Interactive Environments*, Thomas, M. (ed.), Penz, F. (ed.), Intellect, Bristol, Portland, 2003.

Phillips, Alastair, "Performing Paris: Myths of the City in Robert Siodmak's *Imigni Musical La Vie Parisienne*", *Screen*, vol.40, no.3 (Autumn 1999), pp.257-276.

Αλιφραγκής, Σταύρος, «Αθήνα – Θεσσαλονίκη: Αστικά Τοπία Αναμονής στο Ταξίδι στα Κύθηρα του Θόδωρου Αγγελόπουλου», *Αρχιτέκτονες: Περιοδικό ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ*, τεύχος 53, περίοδος Β (Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 2005), σσ.75-77.

Αλιφραγκής, Σταύρος, «Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή – Η Κατασκευή της Εικόνας της Ιδανικής, Σοσιαλιστικής Πόλης στον Επαναστατικό Κινηματογράφο της ΕΣΣΔ, 1920 – 1930», *Η Αναπαράσταση ως Όχημα Αρχιτεκτονικής Σκέψης* (συλλογικό), FUTURA, Αθήνα, 2006.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Aitken, C.Stuart (ed.), Zonn, E.Leo (ed.), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, MD, Rowman & Littlefield, Lanham, London, c1994.

Albrecht, Donald, *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*, Harper & Row, New York, c1986.

AlSayyad, Nezar, *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*, Routledge, New York, London, c2006.

Barber, Stephen, *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, Reaktion, London, 2002.

Bertens, J.Willem, Haen, Theo d', Bak, Hans, *The Small Town in America: A Multidisciplinary Revisit*, VU University Press, Amsterdam, 1995.

Bertozzi, Marco, *L'Immaginario Urbano nel Cinema delle Origini: La Veduta Lumière*, CLUEB, Bologna, c2001.

Bollerey, Franziska, *Mythos Metropolis: Die Stadt als Sujet für Schriftsteller, Maler und Regisseure* (The City as a motif for writers, painters and film directors), Gebr. Mann, Berlin, 2006.

Brooker, Peter, *Modernity and Metropolis: Writing, Film, and Urban Formations*, Palgrave, Basingstoke, New York, 2002.

Bruno, Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton, N.J., c.1993.

- Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, London, 2002.
- Caws, Mary Ann, *City Images, Perspectives from Literature, Philosophy and Film*, Gordon and Breach, New York, London, c1991.
- Christopher, Nicholas, *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*, Shoemaker and Hoard, Emeryville, Calif. 2006.
- Clarke, B.David, *The Cinematic City*, Routledge, London, 1997.
- Coates, Stephen (ed.), *Impossible Worlds*, Birkhauser, Basel, 2000.
- Grenier, Lise, Akerman, Aurilie, *Citeis-Cineis*, Ramsay, Paris, 1987.
- Colluso, P.Federico, Da Giau, Fabrizia, Villa, Angelo, *Le Citta del Cinema: Pier Paolo Pasolini*, Istituto Universitario di Architettura: Archivio Progetti Masieri, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Venezia, Pordenone, c.1995.
- Dimendberg, Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., Lodon, 2004.
- Elliott, Bridget, Purdy, G.Anthony, *Peter Greenaway: Architecture and Allegory*, Academy Editions, Chichester, 1997.
- Emden, Christian (ed.), Keen, Catherine (ed.), Midgley, R.David (ed.), *Imagining the City*, Peter Lang, Oxford, c2006.
- Fear, Bob (ed.), *Architecture and Film II*, Chichester, New York, 2000.
- Fitzmaurice, Tony, Shiel, Mark, *Screening the City*, Verso, London, 2003.
- Hauptmann, Deborah (ed.), *The Body in Architecture*, 010 Publ., Rotterdam, 2006.
- Hellmann, Claudia, *On Location: Cities of the World in Film*, C.J. Bucher, Gazelle Drake Academic, Munich, Lancaster, 2006.
- Jacobsen, Wolfgang, *Metropolis: A Cinematic Laboratory of Modern Architecture*, Edition Axel Menges, Lavis Marketing, Stuttgart, Oxford, 2000.
- Jousse, Thierry (ed.), Paquot, Thierry (ed.), *La Ville au Cinema*, Cahiers du Cinema, L' Etoile, Paris, 2005.
- Kaarsholm, Preben, Bisvása, Maináka, *City Flicks: Indian Cinema and the Urban Experience*, Seagull Books, Kolkata, 2004.
- Konstantarakos, Myrto, *Cinema on the Urban Margin: Visions from Europe and Latin America*, Intellect, Oxford, 2000.
- Lamster, Mark (ed.), *Architecture and Film*, Princeton Architectural Press, New York, 2000.
- Lefebvre, Martin (ed.), *Landscape and Film*, Routledge, New York, London, 2006.
- MacKinnon, Kenneth, *Hollywood's Small Towns: An Introduction to the American Small-Town Movie*, Scarecrow, Metuchen, N.J., London, 1984.
- Majchrzak, Holger, *Von Metropolis bis Manhattan: Inhaltsanalysen zur Grossstadtdarstellung im Film*, Universitätsverlag Brockmeyer, Bochum, 1989.
- Mark, Lamster (ed.), *Architecture and Film*, Princeton Architectural Press, New York, c2000.
- Massood, J.Paula, *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film*, Temple UP, Philadelphia, 2003.
- Mazierska, Ewa, *From Moscow to Madrid: Postmodern Cities, European Cinema*, I.B.

- Tauris, London, 2003.
- Møbius, Hanno, Vogt, Guntram, *Drehort Stadt: das Thema "Grossstadt" im Deutschen Film*, Hitzeroth, Marburg, 1990.
- Muller, Eddie, *Dark City: The Lost City of Film Noir*,
- Neumann, Dietrich, *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Munich, London, New York, 1999.
- Niney, François (ed.), *Visions Urbaines: Villes d'Europe ũ L' Icran*, Centre Georges Pompidou, Paris, c1994.
- Pallasmaa, Juhani, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto Publishing, Helsinki, 2001.
- Penz, François (ed.), Thomas, Maureen (ed.), *Cinema & Architecture: Miliŕs, Mallet-Stevens, Multimedia*, British Film Institute, London, 1977.
- Pettina, Gaia, *Architettura e Propaganda Fascista nei Filmati dell'Istituto Luce*, Testo & Imagine, Torino, 2004.
- Perraton, Charles, Jost, François, *Un Nouvel Art de Voir la Ville et de Faire du Cinéma: Du Cinéma et des Restes Urbains*, L' Harmattan, Paris, c2003.
- Porrino, Porrino, *La ville en Tatirama : La Città di Monsieur Hulot*, Mazzotta, Milano, c2003.
- Schaal, Hans Dieter, *Learning from Hollywood: Architecture and Film*, Edition Axel Menges, Stuttgart, London, c1996
- Schenk, Irmbert, *Dschungel Grossstadt: Kino und Modernisierung*, Schören, Marburg, c1999.
- Shiel, Mark (ed.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell, Oxford, Malden, Mass. 2001.
- Shiel, Mark, *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*, Wallflower Press, London, 2006.
- Shonfield, Katherine, *Walls Have Feelings: Architecture, Film and the City*, Routledge, London, 2000.
- Thomsen, W.Chrstian (ed.), Krewani, Angela (ed.), *Hollywood: Recent Developemnts*, Edition Axel Menges, Stuttgart, Lodnon, c2005.
- Toy, Maggie (ed.), *Architecture & Film*, Academy Editions, London, c1994.
- Tzanelli, Rodanthi, *The Cinematic Tourist: Explorations in Globalization, Culure and Resistance*, Routledge, London, 2007
- Vana, Gerhard, *Metropolis: Modell und Mimesis*, Gebr. Mann, Berlin, c.2001.
- Vogt, Guntram, Sanke, Philipp, *Die Stadt im Kino: Deutsche Spielfilme 1900-2000*, Schören, Marburg, 2001.
- Webb, Michael (ed.), *The City in Film*, Design Quarterly, no.136, 1986.
- Weihsmann, Helmut, *Gebaute Illusionen: Architektur im Film*, Promedia Druck- und Verlagsgesellschaft, Wien, 1988.
- Widdis, Emma, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, Yale University Press, New Haven, Conn., London, 2003.
- Zhang, Zhen, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Duke University Press, Durham, 2007.
- Zhang, Yingjin, *The City in Modern Chinese Literature & Film: Configurations of Space, Time and Gender*, Stanford University Press,

Stanford, Calif., 1996.

Ziegler, Reiner, *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, c2003.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ĭ Propos de Nice, Jean Vigo, France, 1930

Aelita, Iakov Protazanov, USSR, 1924

After Hours, Martin Scorsese, US, 1985

Alphaville, Jean-Luc Godard, France, 1965

Architecture d' Aujourd' Hui, Pierre Chenal, France, 1930

Architektenkongreĭ Athen, Lazlĭ Moholy-Nagy, Germany, 1933

Asphalt, Joe May, Germany, 1929

Barbarella, Roger Vadim, France, Italy, 1968

Batman, Tim Burton, US, UK, 1989

Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt (Berlin - Symphony of a Great City), Walter Ruttmann, Germany, 1927

Blade Runner, Ridley Scott, US, 1982

Brazil, Terry Gilliam, UK, 1985

Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, Germany, 1920

Chelovek s Kino-apparatom (Man with the Movie Camera), Dziga Vertov, USSR, 1929

Citi des Enfant Perdus (La), Marc Caro & Jean-Pierre Jeunet, France, Germany, Spain, 1995

City (The), Ralph Steiner & Willard Van Dyke, US, 1939

Crowd (The), King Vidor, US, 1928

Daybreak Express, D.A. Pennebaker, US, 1953

En Construccĭon, Josi Luis Guervn, Spain, 2001

Fifth Element (The), Luc Besson, France, 1997

Fin du Monde (La), Abel Gance, France, 1931

Fountainhead (The), King Vidor, US, 1949

Gangs of New York, Martin Scorsese, US, Germany, Italy, UK, Netherlands, 2002

Haine (La), Mathieu Kassovitz, France, 1995

House, Charles Eames & Ray Eames, US, 1955

Housing Problems, Paul Rotha, UK, 1935

Image of the City, Charles Eames & Ray Eames, US, 1969

Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Marseille Vieux Port), Lazlĭ Moholy-Nagy, Germany, 1929.

Inhumaine (L'), Marcel L' Herbier, France, 1924

King Kong, Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, US, 1933

Konets Sankt Peterburga (End of St Petersburg), Vsevolod Pudovkin, USSR, 1927

Koyaanisqatsi, Godfrey Reggio, US, 1983

Lodger (The) – *A Story of the London Fog*, Alfred Hitchcock, UK, 1927

London Orbital, Christopher Petit & Ian

- Sinclair, UK, 2002
- London*, Patrick Keiller, UK, 1994
- Lord of the Rings* (The), Peter Jackson, New Zealand, US, 2001
- M*, Fritz Lang, Germany, 1931
- Mahanagar* (The Big City), Satyajit Ray, India, 1963
- Manhatta*, Charles Sheller & Paul Strand, US, 1921
- Matrix* (The), Andy Wachowski & Larry Wachowski, Australia, US, 1999
- MegaCities*, Michael Glawogger, Austria, 1998
- Metropolis*, Fritz Lang, Germany, 1927
- Mon Oncle*, Jacques Tati, Italy, France, 1958
- Moskva* (Moscow), Il'ia Kopalín & Mikhail Kaufman, USSR, 1927
- My Architect*, Nathaniel Kahn, US, 2003
- Mystères du Châteaυ du Di* (Les), Man Ray, France, 1929
- Naked City* (The), Jules Dassin, US, 1948
- Neue Wohnung* (Die) (The New Living), Hans Richter, Germany, 1931
- Night and the City*, Jules Dassin, UK, 1950
- Oktiabr'* (October), Sergei Eisenstein & Grigorii Aleksandrov, USSR, 1927
- Paris Qui Dort* (The Crazy Ray), René Clair, France, 1925
- Play Time*, Jacques Tati, France, Italy, 1967
- Rien Que les Heures* (Nothing but Time), Alberto Cavalcanti, France, 1926
- Roma, Città Aperta*, Roberto Rossellini, Italy, 1945
- Shakhmatnaya Goryachka* (Chess Fever), Vsevolod Pudovkin, USSR, 1925
- Sin City*, Frank Miller & Robert Rodriguez, US, 2005
- Spider-Man*, Sam Raimi, US, 2002
- Stachka* (Strike), Sergei Eisenstein, USSR, 1924
- Stadt von Morgen* (Die) (The City from Tomorrow), M.V. Goldbeck, Kotjer, Germany, 1930
- Sunrise*, F.W. Murnau, US, 1927
- Sunrise*, F.W. Murnau, US, 1927
- Things to Come*, Cameron – William Menzies, UK, 1936
- Tret'ia Meshchanskaia* (Bed and Sofa), Abram Room, USSR, 1927
- V for Vendetta*, James McTeigue, US, UK, German, 2005
- Εκπομπή* (H), Θόδωρος Αγγελόπουλος, Ελλάδα, 1968
- Μητροπόλεις*, Κώστας Σφήκας, Ελλάδα, 1975

PETER GREENAWAY . THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT, 1984



THE END