

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ

Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ ■ τεύχος 35 – περίοδος Β ■ Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 2002

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

«Σημείωμα της σύνταξης» (σελ. 18)

ΕΠΙΚΑΙΡΑ

- «Δραστηριότητες Δ.Σ. ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ» (σελ. 20)
Α. Πεπέ, «Αφιέρωμα στον Δημήτρη Μωρέττη» (σελ. 21)
Μ. Λεφαντζής, «8η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής στη Βενετία» (σελ. 22)
Λ. Λυκουριώτη, Κ. Πιπίνης, «21ο Παγκόσμιο Συνέδριο Αρχιτεκτονικής της UIA» (σελ. 25)
Γ. Μ. Σαρηγιάννης, «Οι αρχιτεκτονικές σπουδές στο ΕΜΠ 1917-1974» (σελ. 29)
Β. Παναγιωτοπούλου, «“Μια αρνητική παρόρμηση”» (σελ. 31)

ΑΦΙΕΡΩΜΑ www.arch.art.gr;

- Μ. Α. Βιδάλης**, «Gesamtkunstwerk» (σελ. 50)
Α. Λυμπεράτος, «Η διακειμενικότητα της σύγχρονης πόλης και η διαφορά ως μέγεθος συνάντησης και δημιουργίας» (σελ. 53)
Δ. Παπαλεξόπουλος, «Άτυπη πόλη» (σελ. 56)
Γ. Χατζηγώγας, Α. Κωτσάκη, «Η απεικόνιση του χώρου στον κινηματογράφο» (σελ. 59)
Β. Κολώνας, «Η ελληνική πόλη και η αρχιτεκτονική στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου το '50 και το '60» (σελ. 63)
Θ. Μουτσόπουλος, «Το όραμα της μητρόπολης μέσα από συννεφάκια» (σελ. 66)
Γ. Τζιρτζιλάκης, «11η Ντοκουμέντα του Κάσελ: Τεκμήρια της παγκοσμιοποίησης» (σελ. 70)
Π. Κούρος, «Τέχνη και αρχιτεκτονική στην εκπαίδευση: Εικαστικές δράσεις στην πόλη» (σελ. 73)
Α. Κωτσάκη, «T (erra)_Vision ή γνωρίστε το θηρίο» (σελ. 77)
Γ. Κουτούρης, «http://www.Αψίδα Γαλερίου.org» (σελ. 79)
Κ. Ντάφλος, «Ο παρασιτισμός στην αρχιτεκτονική, την τέχνη και το διαδίκτυο» (σελ. 82)

ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ-ΕΙΔΗΣΕΙΣ (σελ. 86-87)

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ (σελ. 87)

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Φάνια Δορκοφύκη
Γιάννης Ζερβός
Διονύσης Καννάς
Ειρήνη Κουφέλη
Αμαλία Κωτσάκη
Έλενα Λαϊνά
Μιχάλης Λεφαντζής
Βασιλική Παναγιωτοπούλου
Αναστασία Πεπέ
Κυριάκος Πιπίνης
Γιώργος Σαρηγιάννης

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΟΥΧΩΝ ΑΝΩΤΑΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑΣ ΕΝΩΣΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ
Βρυσακίου 15 & Κλάδου, 105 65 Αθήνα
τηλ.: 3215 146/fax: 3215 147
e-mail: sadas-pea@tee.gr • www.sadas-pea.gr

‘ARCHITEKTONES’
JOURNAL OF THE ASSOCIATION OF GREEK ARCHITECTS
Issue 35, Cycle B, September/October 2002
Vrysakiou 15 & Kladou, 105 55 Athens
tel.: 3215 146/fax: 3215 147

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

Πρόεδρος: Παναγιώτης Γεωργακόπουλος
Αντιπρόεδρος: Αλέξανδρος Βράκας
Γεν. Γραμματέας: Θανάσης Παππάς
Ταμίας: Γιώργος Χαραλαμπίδης
Μέλη: Δημήτρης Αναστασιάδης
Κορίνα Δαγκλή
Παναγιώτης Δεσποτόπουλος
Ευάγγελος Λυρούδης
Δημήτρης Μαραβέας
Κώστας Μπαρδόκης
Γιώργος Παπαπαύλου
Γιώργος Πλατσάκης
Νίκος Σιαπκίδης
Σήφης Φανουράκης
Πετρούλα Φατούρου

ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ-ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ
Παναγιώτης Γεωργακόπουλος

Τα ενυπόγραφα άρθρα εκφράζουν
τις απόψεις των συντακτών τους.
Οι επίσημες θέσεις του ΣΑΔΑΣ και των άλλων
Συλλόγων Αρχιτεκτόνων δημοσιεύονται στη στήλη
Δραστηριότητες του συλλόγου.

Τιμή τεύχους Δρχ. 1

ΕΚΔΟΤΗΣ

Σωτήρης Δημακόπουλος
ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΕΚΔΟΣΗΣ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ
ΕΚΔΟΤΙΚΗ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΗ ΕΠΕ
Αθήνα: Βουλιαγμένης 49, 116 36 Αθήνα
τηλ.: 9235 487-9/fax: 9222 743
Θεσ/κη: Βασ. Όλγας 181
ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ
Όλγα Ερμανουηλίδου
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Γιώργος Καλομηνίδης
ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ
Κυριάκος Κοσμάς
ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ
Αθήνα: Λάμπης Δορλής, Βάνα Διαμαντοπούλου
Αρετή Κατή, Τάσος Σπανούδης, Ντίνος Δογορίτης
Θεσ/κη: Τέτα Μάη, Μαρία Θεοχαροπούλου
ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ
Νίκη Δανηλίδου
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
Γιώργος Βρεττάκος
DTP SERVICE
Extension, Γ. ΒΑΡΔΑΚΗΣ & ΣΙΑ ΟΕ
Φίλωνος 64 Δάφνη, τηλ.: 9735 563
ΕΚΤΥΠΩΣΗ-ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ
Περαντινός-Κανάκης ΟΕ
Φίλωνος 64 Χαραυγή, τηλ.: 9716 847
ΑΠΟΣΤΟΛΗ: Ευάγγελος Μοσχόφης

Στο εξώφυλλο και σ’ αυτήν τη σελίδα: Πάνος Κούρος,
Γυνέκκισα, εγκατάσταση-performance στο παρεκκλήσιο
του MIT (αρχ. Saarinen), Βοστώνη, ΗΠΑ 1990

Επιθυμία του Συλλόγου είναι, να αξιοποιήσει τις απόψεις όλων των συναδέλφων μέσα από τις σελίδες του περιοδικού. Είναι δυνατόν, όλες οι συνεργασίες που θα αποστέλλονται στο περιοδικό, είτε υπό μορφή παρουσιάσεων έργων, θέσεων και επιστολών να καταχωρούνται στις σελίδες του. Η Σ.Ε. ενημερώνει όλους τους συναδέλφους που επιθυμούν να αποστείλουν υλικό, να τηρούν τις αναγκαίες τεχνικές προδιαγραφές που ισχύουν για το περιοδικό.
ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΑΠΟΘΗΚΕΥΜΕΝΑ ΣΕ ΔΙΣΚΕΤΑ ΚΑΙ ΝΑ ΣΥΝΟΔΕΥΟΝΤΑΙ ΑΠΟ PRINT-OUT ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ. ΓΙΑ ΑΡΘΡΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΩΝ Η ΕΚΤΑΣΗ ΤΟΥΣ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΚΥΜΑΙΝΕΤΑΙ ΑΠΟ 1000-1200 ΛΕΞΕΙΣ (ΣΥΜΠΕΡΙΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΩΝ ΤΩΝ ΠΑΡΑΠΟΜΠΩΝ Ή ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ), ΓΙΑ ΑΡΘΡΑ ΕΠΙΚΑΙΡΩΝ 700 ΛΕΞΕΙΣ ΚΑΙ ΓΙΑ ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ 400 ΛΕΞΕΙΣ.
ΕΙΝΑΙ ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΗ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΗ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ Σ.Ε. ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΝΑ ΑΠΟΣΤΕΛΛΕΤΑΙ ΜΟΝΟ ΣΤΗΝ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ. ΤΟ ΙΔΙΟ ΙΣΧΥΕΙ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ ΓΙΑ ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ.
Θα είναι πολύ χρήσιμο για όλους το περιοδικό να **ΔΙΑΒΑΖΕΤΑΙ** και να ασκείται κριτική για το περιεχόμενο και την εμφάνισή του από όλους τους συναδέλφους.

Με επίκεντρο προβληματισμού τις οριακές εικαστικές αναζητήσεις της αρχιτεκτονικής, αλλά και την τάση της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας να χρησιμοποιεί ως εκφραστικό μέσο όλο και περισσότερο τον πραγματικό χώρο, οι ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ παρουσιάζουν μια σειρά άρθρων – σημειακών προσεγγίσεων, με στόχο τη διερεύνηση της πολυπλοκότητας των σχέσεων εικαστικών τεχνών και αρχιτεκτονικής, εστιάζοντας το ενδιαφέρον στην πόλη. Η αποκρυπτογράφηση της πόλης με τη χρήση των εργαλείων των εικαστικών τεχνών, η αναζήτησή της στον κινηματογράφο, στα comics και στις πιο σύγχρονες εκφράσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αποτελούν τον καμβά του αφιερώματος. Παράλληλα οι ψηφιακές απεικονίσεις της πόλης, η ένταξη της αρχιτεκτονικής ως αυτόνομης οντότητας σε έργα προερχόμενα από άλλους καλλιτεχνικούς χώρους, η χρήση του Διαδικτύου, η αρχιτεκτονική σύλληψη ως πρόγονος και τροφοδότης της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, αλλά και σύγχρονοι προβληματισμοί όπως τα περί «παράσιτων» στην τέχνη και περί αναγνώσεως των μνημείων με εργαλείο τη μεσολογία, οδηγούν σε ανατρεπτικές αναγνώσεις της πόλης, ανοίγοντας νέους δρόμους στο σχεδιασμό της.



Φωτογραφία από την έκθεση «Απόλυτος Ρεαλισμός» (Ελληνική συμμετοχή στην 8η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής, Μπιενάλε Βενετίας 2002)

Δ.Σ. ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ

8η ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
ΜΠΙΕΝΑΛΕ ΒΕΝΕΤΙΑΣ 2002 (08/9-3/11)

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΜΕ ΘΕΜΑ:
«ΑΘΗΝΑ 2002: ΑΠΟΛΥΤΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ»

Η χώρα μας εκπροσωπείται στην 8η Μπιενάλε Βενετίας με γενικό θέμα: «NEXT», στο Ελληνικό Περίπτερο παρουσιάζοντας τον «Απόλυτο Ρεαλισμό» της Αθήνας.

Οι τρεις επίτροποι-επιμελητές αρχιτέκτονες, Τάκης Κουμπής, Θανάσης Μουτσόπουλος και Richard Scoffier, δημιούργησαν ένα νέο αρχιτεκτονικό περιβάλλον που αποτελείται από μεγάλου ύψους λευκούς τοίχους και δάπεδα, που εγγράφονται στο ήδη υφιστάμενο σκοτεινό περίβλημα του Περιπτέρου.

Συνεπώς, οργανώνεται ένας αρχιτεκτονικός μηχανισμός που διαθέτει δώδεκα ενότητες, προβάλλοντας με μεγάλο αριθμό διαφανειών τις αντίστοιχες εκδοχές της αυθόρμητης και αυθαίρετης αρχιτεκτονικής της πόλης. Η διαδρομή διαμέσου αυτών των συμπιεσμένων ή διεσταλμένων χωρικών υποστάσεων, συμπληρώνεται με ένα ηχητικό περιβάλλον από σκηνοθετημένους ήχους της Αθήνας.

Η πρωτοτυπία του εγχειρήματος έγκειται στο γεγονός της θεώρησης του πραγματικού και του ρεαλισμού της πόλης ως αφετηρία της αρχιτεκτονικής σκέψης. Η θέση των επιμελητών συμπυκνώνεται στην άποψη, ότι αυτό που θα συμβεί στο μέλλον θα εξαρτηθεί απόλυτα από την τύχη των πόλεων και όχι από τη μορφή των αρχιτεκτονικών αντικειμένων.

Ένας κατάλογος-βιβλίο (245 σελίδων), αναλύει ανάλογες θέσεις από ξένους και Έλληνες φιλοσόφους, συγγραφείς και αρχιτέκτονες.

Τη διοργάνωση της Ελληνικής Συμμετοχής είχε το Υπουργείο Πολιτισμού-Γενική Διεύθυνση Καλών Τεχνών, σε συνεργασία με τον ΣΑΔΑΣ-Πανελλήνια Ένωση Αρχιτεκτόνων. Την πρόταση υποστήριξε το ΔΙΚΤΥΟ Αρχιτεκτονικής του ΥΠΠΟ.

Τα εγκαίνια πραγματοποιήθηκαν στις 7 Σεπτεμβρίου 2002 στις 12.15 μ.μ., παρουσία του Προξένου Βενετίας κ. Γεωργίου Στυλιανόπουλου, της Διευθύντριας του Ινστιτούτου Βυζαντινών Σπουδών κας. Χρύσας Μαλτέζου, της εκπροσώπου του ΥΠΠΟ-Συντονίστριας του Δικτύου Αρχιτεκτονικής, κας. Μαρίας Θεοδώρου, του εκπροσώπου της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών κ. Χρήστου Κανελλόπουλου, του Προέδρου του ΣΑΔΑΣ-Πανελληνίας Ένωσης Αρχιτεκτόνων κ. Τάκη Γεωργακόπουλου, του Γενικού Γραμματέα κ. Θανάση Παππά και άλλων μελών του Διοικητικού Συμβουλίου.



αφιέρωμα στον Δημήτρη Μωρέττη

• Αναστασία Πεπέ • αρχιτέκτων

Χειμωνιάτικο απόγευμα

Στην πρώτη τη σειρά
Φαντάζουν οι προσόψεις
Των απέναντι σπιτιών
Με πόρτες και παράθυρα
Και χρώματα και γείσα...

Πιο πίσω, άλλη σειρά σπιτιών
Πιο πίσω άλλη, κι άλλη
Ατέλειωτες αράδες από σπίτια
–μακραίνουν και μικραίνουν–
σαν θάλασσα που πέτρωσε...

μια θάλασσα της ηρεμίας του μπετόν
που φθάνει ως το μαύρο κρύσταλλο
του Αιγαίου
κάτω απ' τον χαμηλό τον ουρανό
των αναθυμιάσεων
της βιομηχανικής μας αναπτύξεως...

Δuo οριζόντια, κατάμαυρα σύννεφα
Ακίνητα, σκεπάζουν τον ήλιο
Και πίσω απ' αυτά
Πέντε ακτίνες πλατειές
Πέφτουν και γράφουν
Ολόλαμπρη, μακριά
Και λεπτή μια γραμμή
Εκεί που χωρίζουν
Το νερό κι ο αγέρας...

Την ολόφωτη αυτή τη γραμμή
Την ωνόμασα «ελπίδα του ορίζοντα»
Και παίρνω κουράγιο απ' αυτήν
Ξαν όλα τριγύρω πηγαίνουν
–ή θαρρώ πως πηγαίνουν–
προς ένα αδιέξοδο,
της απελπισίας...

Με ένα ποίημά του αποχαιρετούμε το Δημήτρη Μωρέττη, αρχιτέκτονα, ποιητή και μαθηματικό, που έφυγε πρόσφατα στις 8 Ιουνίου 2002, πριν προλάβει να παραστεί στα εγκαίνια της έκθεσης προς τιμή του και της συζύγου του.

«Αναδρομική αρχιτεκτονική των Δημήτρη και Αλεξάνδρας Μωρέττη, 2-20 Οκτωβρίου 2002» από το Κέντρο Εικαστικών Τεχνών «Γ. Καρύδης» (οδός Αριάδνης και Νιόβης, Φιλοθέη) και το Δήμο Φιλοθέης.

Παράλληλα με την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική της Αλεξάνδρας Μωρέττη, για την έκθεση θα κυκλοφορήσει η νέα έκδοση των Απάντων του ποιητή, που περιλαμβάνει τις εξής συλλογές:

- ΚΙΡΟΥΝΑ, 1972.
- ΜΑΚΡΗΣΚΙΩΤΟ ΔΟΡΥ, 1975.
- ΕΠΙΚΥΚΛΟΣ, 1997.
- ΑΣΥΜΠΤΩΤΕΣ, 1979.



Για τον άνθρωπο Δημήτρη Μωρέττη, αφιερώνουμε λίγες γραμμές, που μας παραχώρησε η σύζυγός του, Αλεξάνδρα Μωρέττη, από τα χειρόγραφα της, στον πρόλογο της ανωτέρω έκδοσης.

«...Ήταν από φυσικού του αισιόδοξος, με ευρύτητα πνεύματος και μεγάλη καρδιά. Ένας διαρκώς σκεπτόμενος και προβληματιζόμενος άνθρωπος, εγκευλοπαιδιστής, προσγειωμένος και οραματιστής. Λάτρης της ζωής, ορειβάτης, ταξιδευτής και συλλέκτης. Ένοιωθε έντονη την ανάγκη του να εκφραστεί. Ξεπερνώντας λοιπόν το φράγμα του λόγου, έγραφε, έγραφε... Τis αφηρημένες ιδέες και τα πιστεύω του τα εκφράζει με παραστατικό τρόπο, σχεδόν χειροπιαστό, που σε θέλγει και σε προβληματίζει».

Η Έλλη Αλεξίου είπε:
«Τα ποίηματα του Δημήτρη Μωρέττη θα μείνουν.
Θα μείνουν όμως άραγε
“σαν αναλαμπές
δίκην φλεγόμενης βάτον,
πολύ πέραν του θανάτου;”*»

*«Πέραν του θανάτου» Συλλογή Μακρήσκιω-το Δόρυ

8η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής στη Βενετία

• Μιχάλης Λεφαντζής • αρχιτέκτων

Μια απόλυτα ρεαλιστική ελληνική εκπροσώπηση, εν τω μέσω μιας ρεαλιστικά «απόλυτης» διεθνούς αρχιτεκτονικής πραγματικότητας

Το μέλλον της διεθνούς αρχιτεκτονικής, συγκροτεί το κεντρικό θέμα της 8ης Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας. Ανάμεσα στα εθνικά περίπτερα και το πλήθος των προσκεκλημένων αρχιτεκτόνων με τη λαμπρή οικουμενική παρουσία, η επίσημη ελληνική συμμετοχή, επιχείρησε να διατυπώσει μια πρωτότυπη και μάλλον θαρραλέα πρόταση...

Αποφεύγοντας την παρουσίαση μεμονωμένων αρχιτεκτονικών έργων, οι επιμελητές αυτής της πρότασης –Τάκης Κουμπής, Θανάσης Μουτσόπουλος και Ρισάρ Σκοφιέ– επέλεξαν συνειδητά, να παρουσιάσουν την «Αθήνα –όπως– είναι», να ανιχνεύσουν δηλα-

δή «αυτή την ενδόμυχη μεγαλούπολη που υφίσταται μια αέναη μεταμόρφωση την οποία κανείς δεν θέλει να δει ή να αναγνωρίσει», όπως χαρακτηριστικά γράφεται στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου.

Άλλωστε στη Συνέντευξη Τύπου στο ΥΠΠΟ για τη Μπιενάλε, ο Σκοφιέ μας κάλεσε υπό το πρίσμα αυτής της οπτικής «να κοιτάξουμε την Αθήνα στα μάτια» για πρώτη ίσως φορά και να «περιγράψουμε τη μαγευτική ομορφιά της πόλης αυτής, χωρίς εντούτοις να παρασυρθούμε σε μια κολακευτική απολογία του χάους...».

Ο ρηξικέλευθος δημόσιος χώρος, ως υπολειπόμενη επιφάνεια που προέκυψε από την –χωρίς λογική– διευθέτηση περίπλοκων κτισμάτων που μοιάζουν να αναδύονται αυθόρμητα, είναι ο πυρήνας της οπτικής του ελληνικού περιπτέρου αλλά και του καταλόγου, πυρήνας που προσδιορίζει εννοιολογικά τον «απόλυτο ρεαλισμό» του αττικού τοπίου. Μια τέτοια προσέγγιση όμως, δεν δύναται εκ των ενόντων (όπως και «εκ των ενόντων» είναι η αρχιτεκτονική που προβάλλει), να αποφορτιστεί πλήρως από την επιτήδευση και τον αυτισμό του «πρωθύστερα σύγχρονου» και «μελλοντικά παρελθόντος» μητροπολιτικού «ντιζάιν».

Αυτό βέβαια που έχει εδώ μεγάλη σημασία, είναι πως η στοιχειοθέτηση ενός, έστω και εκ των ενόντων αναπτυσσόμενου, «ελληνικού» αρχιτεκτονικού και πολεοδομικού ιδιώματος, είναι μια απάντηση στην παγκόσμια «αρχιτεκτονική» των project managers και των μεγάλων εταιρειών, που κινούνται στην αιχμή της τεχνολογίας και του «ντιζάιν». Είναι συν τοις άλλοις και μια αναπάντεχα επισημοποιημένη ερμηνεία για το πώς εξελίσσονται τα πολεοδομικά και αρχιτεκτονικά προβλήματα της Αθήνας τα τελευταία πενήντα χρόνια διαρκούς «ανασυγκρότησης».

Η προσέγγιση αυτή δεν προσπαθεί να μας απενοχοποιήσει από την «ασχήμια» της μεταπρατικής αυθαιρεσίας, προσπαθεί μόνο να αποδείξει και να υποδείξει ίσως, πως η ενοχή είναι προϊόν μιας λανθασμένης παραδοχής –ιδεοληψίας, που βασίζεται στον εκ παραδρομής συσχετισμό– σύγκριση(;) της ελληνικής με τη διεθνή πραγματικότητα. Είναι δηλαδή, μια «απόλυτα ρεαλιστική» απάντηση-εκπροσώπηση απέναντι στους «ρεαλιστικά απόλυτους» μύθους της σύγχρονης παγκόσμιας αρχιτεκτονικής.

Άλλωστε η ενοχή αυτή, δεν είναι διόλου σύγχρονη, ανήκει στο παρελθόν και εκφράζεται κυρίως μέσα από μια

σειρά αισθητικών συμβιβασμών της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής, με γνώμονα πάντα την καλώς ή κακώς εννοούμενη «ελληνικότητα».

Για αυτή την ενοχή έγραψε κάποτε και ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης, θέλοντας να συσχετίσει την ελληνική με τη διεθνή αρχιτεκτονική πραγματικότητα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων ανασυγκρότησης της Αθήνας, δίνοντας κι αυτός μια εύσχημη απάντηση-υπόδειξη, της οποίας όμως ο «απόλυτος ρεαλισμός» δεν προέρχεται από πραγματικές εικόνες, αλλά από την αμφίσημη ερμηνεία μιας γνωστής λαϊκής παραβολής:

«Κάθε φορά, όταν αρχίσει η συζήτηση δι' ένα σχέδιον, ο κόσμος εδώ στην Ελλάδα διερωτάται: Και ποιο θα είναι το σχέδιον αυτό; Μήπως είναι ένα σχέδιον Αγγλικόν, ένα σχέδιον Αμερικάνικον, ένα σχέδιον Ρωσικόν; Μήπως πρέπει να είναι ένα σχέδιον κόκκινον ή ένα σχέδιον μαύρον; Κάθε φορά που ακούω τα ερωτήματα αυτά, θυμούμαι μια παλιά ιστορία. Κάποτε επήγεν ένας χωρικός εις ένα τεχνίτην ο οποίος έκανε σέλλες και εζήτησε να του ετοιμάσει μία δια το άλογό του. Ερώτησε λοιπόν ο τεχνίτης τι είδους σέλλα ήθελε ο χωρικός. Μήπως ήθελε σέλλα ινδική,... σέλλα αραβική,... μια σέλλα ουγγρική με διακοσμήσεις; Ο χωρικός τον εκύταξε περιέργως και του είπε: Έγώ δεν καταλαβαίνω από αυτά τα πράγματα, θέλω απλώς μία σέλλα, η οποία να δένεται πολύ καλά επάνω εις το άλογό μου, να μη το πονή, μια σέλλα που να είναι γερή και να μη χαλάσει γρήγορα, μια σέλλα που να μπορώ να κάθωμαι καλά και αναπαυτικά, και να με πηγαίνει εις τις δουλειές μου».¹

Όλες οι φωτογραφίες της εικονογράφησης του άρθρου είναι του R. Scoffier





Παρομοιάζοντας το σχέδιο της ανα-συγκρότησης της Αθήνας με τη σέλλα, πάνω στην πλάτη ενός ατίθασου αλόγου (εννοώντας την Ελλάδα), ο Δοξιάδης εξηγούσε τότε, πως το σχέδιο αυτό πρέπει να προσαρμοσθεί στην ελληνική πραγματικότητα «και να μπορεί επί τη βάσει αυτού ο Ελληνικός Λαός να ακολουθήσει τον δρόμον της εξελίξεώς του, χωρίς να πέσει από το άλογο».

Αν μεταφορικά και μόνο, η «σέλλα» που παραδόξως αναφέρεται στη λαϊκή παραβολή, είναι το επικείμενο προϊόν της ενοχής που θέλει να αποδώσει με «απόλυτο ρεαλισμό» η φετινή εκπροσώπησή μας στη Μπιενάλε, τότε αυτή η ιδιαίτερα αξιοπερίεργη και πάνω από όλα «ανατομική σέλλα» της Αθήνας πράγματι διαφέρει από όλες τις άλλες γιατί μέσα στην τοπικότητά της, είναι παγκόσμια και αξίζει ίσως να εκτεθεί μαζί με τις «γαλλικές», τις «αγγλικές», τις «γερμανικές» και τις «αμερικανικές»...

Βέβαια, τόσο η συζήτηση που αφορά το μήνυμα αυτής της εκπροσώπησης, όσο και η παρουσίαση των αξιολογών κειμένων του καταλόγου που εκδόθηκε στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας, δεν μπορούν να περιοριστούν σε ένα μικρό πληροφοριακό κείμενο, γι' αυτό και θα υπάρξει εκτενέστερη αναφορά στο επόμενο τεύχος του περιοδικού «Αρχιτέκτονες», αναφορά που σκοπεύει να καλύψει επαρκώς όλες τις πτυχές του θέματος αυτού.

Σημείωση

1. Δοξιάδης Κ. «Η επιβίωση του ελληνικού λαού: Το ελληνικόν πρόβλημα», εφημερίδα *Το Βήμα*, Μάρτιος 1947



21ο Παγκόσμιο Συνέδριο Αρχιτεκτονικής της UIA

• Λήδα Λυκουριώτη, Κυριάκος Πιπίνης • αρχιτέκτονες



DE PROFUNDIS

Σύμφωνα με τον Οργανισμό Ηνωμένων Εθνών, κάθε μέρα, 175 χιλιάδες άνθρωποι προστίθενται στον πληθυσμό των μεγάλων πόλεων. Η μαζική αστικοποίηση και οι δυσοίωνες περιβαλλοντικές αναλύσεις υπαγορεύουν πλέον τον επαναπροσδιορισμό του ρόλου της Αρχιτεκτονικής, στη σχέση της Πόλης με τον εξωαστικό χώρο και το φυσικό περιβάλλον.

Το κεντρικό θέμα του 21ου Παγκοσμίου Συνεδρίου Αρχιτεκτονικής της UIA ήταν «Η Αρχιτεκτονική ως Αγαθό». Η Επιστημονική Επιτροπή του Συνεδρίου, κάτω από τη διεύθυνση του Γερμανού Καθηγητή Karl Ganzer, παρέταξε στις τέσσερις βασικές ημέρες του Συνεδρίου, ισαριθμα θεμελιώδη θέματα για συζήτηση και έθεσε δέκα κύρια ερωτήματα:

Οι Αστικές Κοινωνίες
Το Κτισμένο και το Φυσικό
Η Εξέλιξη και η Παράδοση
Ο Χώρος και η Ταυτότητα

Ερώτημα 1ο: Σε ποιες ηθικές αρχές στηρίζεται η υπευθυνότητα όσων εμπλέκονται, ουσιαστικά, στο σύγχρονο σχεδιασμό;

Είναι συλλογική η ευθύνη των Αρχιτεκτόνων, Μηχανικών και Πολεοδόμων, σε όλο τον κόσμο, να καταθέσουν τη μέγιστη αρωγή τους, για την επίλυση των προβλημάτων της ανθρωπότητας στο νέο αιώνα. Σηματοδοτείται πια, η αρχή του τέλους της βιομηχανικής εποχής και των συγκρούσεων, που επέφερε: Η

κυριαρχία του Μεγάλου Κεφαλαίου στις λαϊκές, εργατικές μάζες, το κινήγι του πλούτου απέναντι στην υποβάθμιση του φυσικού περιβάλλοντος, η ρασιοναλιστική προσέγγιση της επιστήμης και της τεχνολογίας και, η άνιση κατανομή των αγαθών, είναι αντιθέσεις, που οι σύγχρονες κοινωνίες οφείλουν να εξαλείψουν. Η Αρχιτεκτονική, ως Παρακαταθήκη, συνομιλεί με την ιστορία και δίνει σάρκα και οστά στην ελπίδα για βιώσιμη ανάπτυξη, σε αρμονία με τη φύση. Ο Άνθρωπος δεν είναι ο Δεσπότης του Κόσμου, αλλά, μόνο ένα απλό κομμάτι του!

Ερώτημα 2ο: Ποιες διεξόδους μπορούν να παρέχουν οι Αρχιτέκτονες, μέσω της δουλειάς τους, στο δρόμο προς μια παγκόσμια ειρήνη και τάξη;

Ένας κρίσιμος διάλογος, διαπολιτισμικός, αλλά και διαπολιτιστικός, με κανόνες και αρχές, είναι επίκαιρος, όσο ποτέ. Ο ρόλος του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών γίνεται μέρος της συζήτησης για τις μητροπόλεις, ενώ τα καλέσματα της ΟΥΝΕΣΚΟ για τις ανάγκες των λαών, αφομοιώνονται στις παρακαταθήκες, που η Αρχιτεκτονική θα ζυμώσει, προς όφελος του ανθρώπινου είδους, του φυσικού περιβάλλοντος και των πολιτισμών του πλανήτη.

Ερώτημα 3ο: Παρατηρώντας τις συνέπειες, σε παγκόσμια κλίμακα, του κτισμένου περιβάλλοντος, πώς μπορούν τα κόστη για την οικολογία, να μετατραπούν σε οικονομική βιωσιμότητα, περισσότερο από πριν;

Κάθε ανθρώπινη κατασκευή είναι, εν δυνάμει, μια αυθαιρεσία προς τη Φύση. Η βιώσιμη προσέγγιση στη χρήση των φυσικών και κοινωνικών παρακαταθηκών είναι μια θεμελιώδης πολιτική και ηθική αρχή, στην εποχή της όξινης βροχής στα μεγάλα δάση, του φαινομένου του Θερμοκηπίου, της ανωμαλίας στους κύκλους των βροχοπτώσεων, σε συνδυασμό με την ανεξέλεγκτη χρήση των υδάτινων πόρων και των 30 εκατομμυρίων ανθρώπων, που ζουν υπό συνθήκες πολέμων ή λιμών! Δεν υπάρχει πλέον δικαιολογία για χαλαρή νομοθεσία, μείωση κόστους, ανυποψίαστους πελάτες και ανεπαρκείς μεθόδους κατασκευής. Υπάρχουν φωτεινά παραδείγματα αφοσιωμένων αρχιτεκτόνων και συνειδητοποιημένων χρηστών, που καταδεικνύουν τη μεγάλη ευελιξία και οικονομία στο σχεδιασμό με αρχές βιωσιμότητας και οικολογίας.

Ερώτημα 4ο: Πώς μπορεί η Νέα Αρχιτεκτονική να βασιστεί στην Παράδοση και την Ιστορία της Κατασκευής;

πάνω: Ο G. Schöder ανοίγει επίσημα της εργασίες του 21ου Παγκοσμίου Συνεδρίου της Αρχιτεκτονικής υπό την αιγίδα της UIA στο Βερολίνο

μέση: Η Νέα Φιλαρμονική του Βερολίνου, αρχ. Hans Scharoun (κατασκευή 1963)

δίπλα: Το Κτίριο Διοίκησης GSW, Βερολίνο, αρχ. Sauerbruch & Hutton (κατασκευή 1995-98)

Βαθιά χαραγμένες πολιτισμικές αξίες απειλούνται άμεσα με εξαφάνιση, εξαιτίας του ανεξέλεγκτου εκουγχρονισμού και της πυρετώδους παγκοσμιοποίησης. Είναι αξιοσημείωτο, πώς, ταυτόχρονα με την έξαρση της βιομηχανοποίησης, στα μέσα του 19ου αιώνα, ξεπήδησε και η ανάγκη επισήμανσης και προστασίας των Μνημείων της Φύσης και των Πολιτιστικών Μνημείων. Η Αρχιτεκτονική, ως Παρακαταθήκη Ιστορίας του Πολιτισμού, καλείται να επιλύσει την αντίθεση ανάμεσα στην Εξέλιξη και την Παράδοση. Ο στόχος είναι, να χτίσουμε πάνω σε καταξιωμένες πολιτισμικές αξίες.

Ερώτημα 5ο: Πώς μπορεί η Περιφέρεια στην Αρχιτεκτονική, την Οικονομία και

λειτουργικά και ανθεκτικά, που να καταξιώνουν την αυθεντικότητά της.

Ερώτημα 6ο: Με ποιο τρόπο μπορεί το αρχιτεκτονικά «Όμορφο» να ανταποκριθεί στο σύγχρονο περιεχόμενο και να κατακτήσει μια αειθαλή μορφή; Το «Όμορφο» σαν Αρχή, προσδίνει μια εγγενή αξία στην αισθητική ποιότητα της Αρχιτεκτονικής. Η γοητεία του κελύφους είναι άρρηκτα δεμένη με την αρμονία της βιωσιμότητας και της αυθεντικότητας, με τη γνήσια ανταπόκριση του περιεχομένου των κτιρίων. Είναι ανάγκη να ξεφύγουμε από ένα νέο «στυλ», που, απλά, θα είναι αποδεκτό σε ευρεία κλίμακα. Μήπως ένα εμφανίσιμο, ή και τελείως ανορθόδοξο κέλυφος, που δε βα-

και του τοπίου, όπου στέκει. Η εξειδίκευση στο σχεδιασμό κατήργησε από τους αρχιτέκτονες την ικανότητα να είναι ταυτόχρονα καλοί αστικοί σχεδιαστές και καλοί αρχιτέκτονες τοπίου, όπως συνέβαινε κατά το 18ο και το 19ο αιώνα. Παράλληλα αιωρείται η δικαιολογία, ότι στις σύγχρονες κοινωνίες, ο καθένας μπορεί ν' αναλάβει πρωτοβουλία οικοδόμησης και δεν μπορεί να εμποδιστεί από ενιαίους κανόνες σχεδιασμού, μέσα στην πληθώρα των «lifestyles» και της ποικιλίας των ενδιαφερόντων, που κατά κανόνα ακολουθούν τη μόδα. Υπάρχει ανάγκη ενός «προστατευτικού σχεδιασμού», που ανταποκρινόμενος στη βιωσιμότητα και την αυθεντικότητα, μπορεί να υψώσει φράγματα ενάντια

Ερώτημα 9ο: Με ποιους τρόπους μπορούμε, μελετώντας και κτίζοντας, να περιφρουρήσουμε τις πηγές ενέργειας και πρώτων υλών, δίνοντας μεγαλύτερη πνευματική υπόσταση στο αρχιτεκτονικό κάλλος και την αρχιτεκτονική ταυτότητα; Η Αρχιτεκτονική ως Αγαθό! Στον κύκλο της φύσης, στα θεμέλια της ιστορίας, όχημα για πολιτισμό, αποκεντρωμένο, αφοσιωμένη στον καλό σχεδιασμό. Η ειρηνική συνύπαρξη του ανθρώπινου είδους με τη φύση. Αξίες, που όσο και ν' αναλυθούν δεν ξεθωριάζουν ποτέ. Οι φόβοι για την ανισορροπία στη συνύπαρξη αυτή, έπαψαν να είναι θεωρητικοί. Είναι υπαρκτοί κίνδυνοι! Κάθε αρχιτέκτονας, που σέβεται τον εαυτό του, την επιστημονική του ταυτότητα και την



την Κοινωνία, να θεωρηθεί σαν μια νέα αξία και πώς μπορεί να εξελιχθεί με σύγχρονους τρόπους; Η βιωσιμότητα και η αυθεντικότητα είναι τα θεμέλια της Αρχιτεκτονικής στην Περιφέρεια. Είναι δεδομένο το μικρό επενδυτικό ενδιαφέρον για την περιφέρεια. Σε τοπικό επίπεδο τα κτίρια αφορούν σε μεμονωμένους ιδιοκτήτες ή σε συγκεκριμένες τοπικές χρήσεις. Αντίθετα, σε διεθνές επίπεδο, τα κτίρια αφορούν σε επιχειρηματικές επενδύσεις. Έτσι η περιφέρεια κινδυνεύει με μαρασμό, καθώς βιώνει την ανώνυμη Αρχιτεκτονική, εκτός από τις περιπτώσεις, όπου κάποιος αρχιτέκτονας-σταρ αφήνει ένα κτίριο στην επαρχία. Ο κίνδυνος της υπερβολικής έμφασης στην παράδοση, σχεδόν σε επίπεδο γραφικού «ντεκόρ» ελλοχεύει. Ανεξάρτητοι, από μεγάλες κατασκευαστικές εταιρείες, αρχιτέκτονες, απέναντι στη λογική των επενδύσεων, οφείλουν να αντιληφθούν την ταυτότητα κάθε περιφέρειας και να πλάσουν κτίρια

οιζεται στις παραπάνω αξίες, είναι απλά μια «Αχρηστη Αρχιτεκτονική»; Δυστυχώς, στις μεγάλες πόλεις, εμφανίζονται όλο και περισσότερες περιοχές, που κρατήθηκαν «αμόλυντες» για να κατασκευαστούν εντυπωσιακά κτίρια, που να αποπνέουν εταιρικά προφίλ, να ενσωματώνουν χαώδεις χώρους διασκέδασης, ή να ξετυλίγουν επικοινωνιακούς μύθους, ενώ η ανωνυμία και η μέτρια συνθετική παρουσία κυριαρχούν σε μεγάλα μήκηματα των ίδιων πόλεων. Η «μόδα» είναι εφήμερη και δεν μπορεί ν' αποτελεί το ζητούμενο στη διαδρομή προς το αληθινά «Όμορφο»!

Ερώτημα 7ο: Πώς μπορεί να επεκταθεί η κοινωνική αξία του σχεδιασμού, σαν ολιστικός τρόπος σκέψης, σε σχέση με ανεξάρτητα κέντρα αποφάσεων και μεμονωμένα κτίρια; Η ποιότητα ενός συγκεκριμένου κτιρίου εξαρτάται άμεσα από την ποιότητα του όμορου κτιρίου, του δημοσίου χώρου

στην αυθαιρεσία και τους συμβιβασμούς για οικονομικούς λόγους.

Ερώτημα 8ο: Πώς η βιώσιμη κατασκευή, συμβάλλει σ' έναν ανώτερο βαθμό κοινωνικής δικαιοσύνης; Η επιβίωση των μητροπόλεων, που διαρκώς διογκώνονται, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την ύπαρξη κοινωνικής δικαιοσύνης, από το αν θα καταφέρουν όλοι οι άνθρωποι να ζήσουν μαζί. Διανύοντας τους δρόμους της παγκοσμιοποίησης, είναι επίκαιρα τα λόγια του Γερμανού Καγκελάριου Γκέρχαρντ Σρέντερ, που δεν παρέλειψε να θίξει το θέμα των «megacities», λέγοντας, πως στις πόλεις θ' αποδειχτεί, αν θα συνεχίσουν οι διακρίσεις σε βάρος των μειονοτήτων, ή θα βιωθεί η πολυ-πολιτισμικότητα, ως αληθινός πλούτος! Οι αρχές της βιωσιμότητας, της αυθεντικότητας, της αποκέντρωσης και της αισθητικής, πρέπει να υποστηρίζουν την ύπαρξη κοινωνικής δικαιοσύνης.

κοινωνία στην οποία ζει, δεν έχει πια άλλη επιλογή, παρά να σεβαστεί τις αρχές της βιώσιμης ανάπτυξης.

Ερώτημα 10ο: Πώς μπορούν οι Αρχιτέκτονες ν' αντιδράσουν, όταν παρά τους πολιτικούς μετασχηματισμούς, η πραγματικότητα του σχεδιασμού και της κατασκευής παραμένει η ίδια; Η δύναμη και η ανεπάρκεια της αρχιτεκτονικής. Η ανικανότητα και η ανεπάρκεια δεν αποτελούν πλέον δικαιολογίες για την ανασφάλεια και το φόβο της αλλαγής, ή την παραίτηση από τους στόχους του επαγγέλματος και την απαισιοδοξία. Η αληθινή σεμνότητα μας υπαγορεύει να έχουμε στο μυαλό μας πλήρη ανάλυση των κοινωνικών γεγονότων, σαφή στάση απέναντι στη δύναμη της εξουσίας και ξεκάθαρη άποψη για τη ζωή. Από το επάγγελμά μας εξαρτώνται περισσότερα, απ' ότι φανταστήκαμε στα χρόνια των σπουδών μας και στα πρώτα χρόνια της εργασίας. Μελετώ-

μέση: *Night sensations-THE IMMEDIATE CITY*
(αρχ. Susanne Hofmann σε συνεργασία με τους Jan
Moritz and Malte Scholl)
κάτω: Η επίσημη αφίσα του Συνεδρίου όπως είναι στο
εξώφυλλο της ειδικής έκδοσης

ντας και κτίζοντας, δεν έχουμε πια το δικαίωμα της ναρκοθέτησης των πνευματικών και υλικών αξιών του κόσμου μας. Είναι μια πολυτέλεια, που χάθηκε...

RETHINKING: SPACE-TIME-ARCHITECTURE

Στα πλαίσια του Αρχιτεκτονικού Συνεδρίου, οργανώθηκε σε 65 κεντρικές γκαλερί της πόλης, η έκθεση 'Rethinking: Space-Time-Architecture [A dialogue between Art and Architecture]. Τα έργα προέκυψαν ύστερα από τη συνεργασία Καλλιτεχνών και Αρχιτεκτό-

Η συγκεκριμένη έκθεση επιχειρούσε να ωθηθεί σε μία πιο ουσιαστική συνύπαρξη της Τέχνης με την Αρχιτεκτονική, στη συνθετική δομική αλληλεξάρτησή τους, διατηρώντας όμως στην πράξη την αυτονομία και πειθαρχία τους στις ιδιαίτερες αρχές τους. Επιχειρούσε να παράγει έργα που ανήκουν στο 'διευρυμένο πεδίο' όπως το ορίζει η Rosalind Krauss, που δεν ανήκει ούτε στη Γλυπτική ούτε στην Αρχιτεκτονική.

Η ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

Δεν είναι τυχαίο γεγονός, ότι το Βερολίνο, η πόλη, που φιλοξένησε το 21ο Παγκόσμιο Συνέδριο Αρχιτεκτονικής, ζει σ' έναν περυστό αρχιτεκτονικής και πολεοδομικής μεταμόρφωσης μετά το 1990 όταν ξεκίνησαν τα πρώτα project. Η πόλη αλλάζει, ανακτά το μητροπολιτικό χαρακτήρα της. Περίπου 5.500 Αρχιτέκτονες απ' όλο τον κόσμο εργάστηκαν στις μελέτες της αναγέννησης του Βερολίνου. Μεταξύ αυτών, τα ονόματα των Renzo Piano, Rafael Moneo, Helmut Jahn, Frank O. Gehry, Sir Norman Foster, Hans Scharoun, Arata Isozaki, Aldo Rossi, και πολλών άλλων, καταδεικνύουν την πρόθεση του γερμανικού κράτους, να αναγεννηθεί η πόλη από τα θεμέλιά της. Υπήρξαν αρνητικές, κριτικές φωνές, που μίλησαν για προσπάθεια υπερβολικού εντυπωσιασμού, για εθελουφλία μπροστά στα αληθινά, κοινωνικά προβλήματα του Βερολίνου και για αναβίωση φασιστικών προτύπων με τα νέα, κολοσσιαία κτίρια. Γεγονός είναι, ότι για τους αρχιτέκτονες, η περιήγηση στο νέο Βερολίνο σημαίνει πολλά.

Οι συμμαχικοί βομβαρδισμοί του Β' Παγκοσμίου Πολέμου «ξανασχεδίασαν» την πόλη του Βερολίνου, καθώς από τα κατεστραμμένα κτίρια, που κατεδαφίστηκαν, προέκυψε ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της πολεοδομίας της πόλης: οι τεράστιοι, αμήχανοι ακάλυπτοι των καιρών του Ψυχρού Πολέμου, από την Alexanderplatz και την Potsdamer Platz, μέχρι το Ostkreuz και τις βόρειες άκρες τις πόλης, που αποτέλεσαν τη μαγιά για τη γένεση της νέας πρωτεύουσας, της νέας μητρόπολης.

Ο μεταπολεμικός διαμελισμός της πόλης ισχυροποίησε την ύπαρξη αυτών των ακαλύπτων. Η κατασκευή του τείχους το 1961 καταδίκασε περιοχές, όπως η πρώην πια Potsdamer Platz, να είναι αδόμητες, καθώς βρίσκονταν πολύ κοντά στο όριο. Έτσι δημιουργήθηκε το λεγόμενο «no man's land», σημάδι του Ψυχρού Πολέμου, που τόσο γοήτευσε το Γερμανό σκηνοθέτη Βιμ Βέντερς! Ήταν αναμενόμενο, η ζύμωση του νέου Βερολίνου, μετά την πτώση του τείχους, να ξεκινήσει από τον επαναπροσδιορισμό αυτών των περιοχών.

οι αρχιτεκτονικές σπουδές στο ΕΜΠ 1917-1974

● Γεώργιος Μ. Σαρηγιάννης ● αρχιτέκτων, καθηγητής ΕΜΠ

Έκθεση στο Ιστορικό Κτίριο της
Πρυτανείας ΕΜΠ, Καλοκαίρι 2002

Η έκθεση που από καιρό ετοιμαζόταν και αναμενόταν με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, έγινε φέτος το καλοκαίρι στο

εποχής, το φοιτητικό χώρο με τους προβληματισμούς του, τα προσωπικά του προβλήματα της ηλικίας εκείνης, μέσα και έξω από το σχεδιαστήριο, τις θεωρητικές και καλλιτεχνικές ανησυχίες. Δάσκαλοι όπως ο Ορλάνδος, ο Πικιώνης, ο Μιχαήλς, ο Χατζηκυριάκος, ο Εγγονόπουλος, ο Κριεζής, ο Κιτσίκης, ο Μάρθας, ο Δεσποτόπουλος, ο Μπίρης, αλλά και παλιότεροι όπως ο Νικολούδης, ο Ασπρογέρακας και ο Δημητρακόπουλος και τόσο άλλοι λες και ήταν παρόντες, μέσα από τη συγκινητική αφήγηση της κ. Μωρέττη. Τέλος, με πολύ συγκίνηση ευχαρίστησε ο κ. Νομικός.

Με την ευκαιρία της Έκθεσης, κυκλοφόρησε από τη Σχολή ένα πολύ καλό τεύχος με πολλά από τα σχέδια που εκτέθηκαν και κείμενα (πέρα απ'τους πιο πανηγυρικούς προλόγους) του Μάνου Μπίρη και της Μάρως Καρδαμίτση-Αδάμη για την ιστορία της Σχολής και των αρχιτεκτονικών σπουδών στη χώρα μας. Τιμώνενα πρόσωπα στην εκδήλωση, ήταν παλιοί συνάδελφοι, που τιμήθηκαν από τον Πρύτανη με το μετάλλιο του Ιδρύματος, η κ. Μαρίκα Ζαγορησίου, ο ακαδημαϊκός κ. Παύλος Μυλωνάς, κ. Αλεξάνδρα Μωρέττη και ο κ. Γεώργιος Νομικός, σαν ελάχιστη ένδειξη όχι μόνο αναγνώρισης του έργου τους, αλλά και σεβασμού και αγάπης από τους νεώτερους συναδέλφους τους.

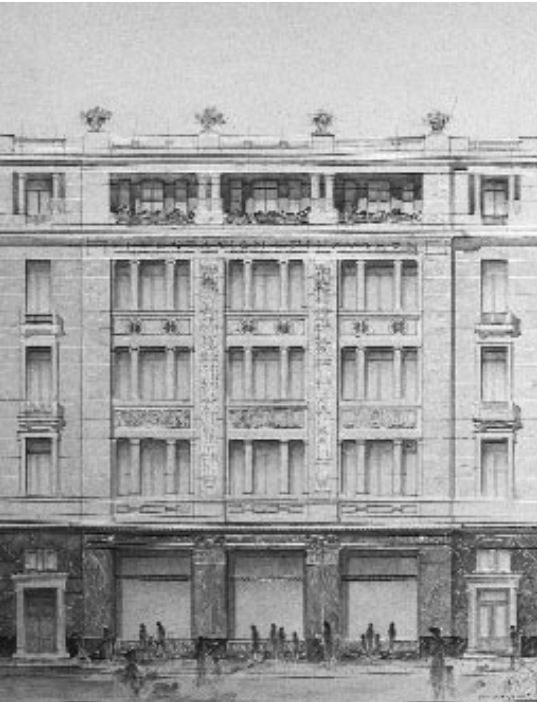
ιστορικό κτίριο της Πρυτανείας του Πολυτεχνείου. Στην εκδήλωση που έγινε με αφορμή τα εγκαίνια, μίλησαν ο Πρύτανης κ. Θεμιστοκλής Ξανθόπουλος και ο Πρόεδρος της Σχολής κ. Γιάννης Πολύζος, ο κ. Λουκιανός Παγώνης ως εκπρόσωπος του Προέδρου του ΤΕΕ, και ο Πρόεδρος του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ κ. Τάκης Γεωργακόπουλος. Στη συνέχεια μίλησε η κ. Μάρω Αδάμη-Καρδαμίτση για την ιστορία της Σχολής και μετά ξεδίπλωσαν τις προσωπικές τους αναμνήσεις για τις σπουδές και τη Σχολή, ο ομότιμος καθηγητής κ. Διονύσης Ζήβας, που δεν έλειψε από τη Σχολή από την ημέρα των εισαγωγικών του μέχρι σήμερα και η κ. Αλεξάνδρα Μωρέττη. Ο κ. Ζήβας, με επιστημονική ακρίβεια και μεθοδολογία –χωρίς να λείπουν τα προσωπικά βιώματα– έδωσε την εικόνα της αρχιτεκτονικής και της Σχολής τα τελευταία πενήντα χρόνια. Η κ. Μωρέττη από την άλλη μεριά, έδωσε μια ιδιαίτερα γλαφυρά, τρόπο ακριβώς το «κλίμα σπουδών», τον κοινωνικό περίγυρο, τον αρχιτεκτονικό κόσμο της

Η Έκθεση, την οργάνωση της οποίας επιβίωσαν οι συνάδελφοι Ν. Χολέβας, Μάρω Καρδαμίνη-Αδάμη και Μάνος Μπίρης, περιλάμβανε φοιτητικά σχέδια από την ίδρυση της Σχολής το 1917 μέχρι το 1974, κατανεμημένα σε περιόδους, που αντιστοιχούν σε ιστορικές τομές όχι μόνο στην πολιτική αλλά και την αρχιτεκτονική ιστορία μας.

Επιστημονική Επιτροπή Έκθεσης: Νίκος Θ. Χολέβας, Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, Μάνος Μπίρης.
Επιμέλεια Έκθεσης και Λευκώματος: Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη.

ΕΚΘΕΣΗ
Συντονισμός-Σχεδιασμός Έκθεσης: Γε-
ώργιος Α. Πανέτσος, Ναταλία Μπούρα.
Συνεργάτες: Μαργαρίτα Σάκκα-Θη-
βαίου, Χριστίνα Κολιάκου, Μάρα Πα-
παθανασίου.
Κατασκευές: Νίκος Φακής.

ΛΕΥΚΩΜΑ
Σχεδιασμός Λευκώματος: Μαργαρίτα
Σάκκα-Θηβαίου, Ναταλία Μπούρα.



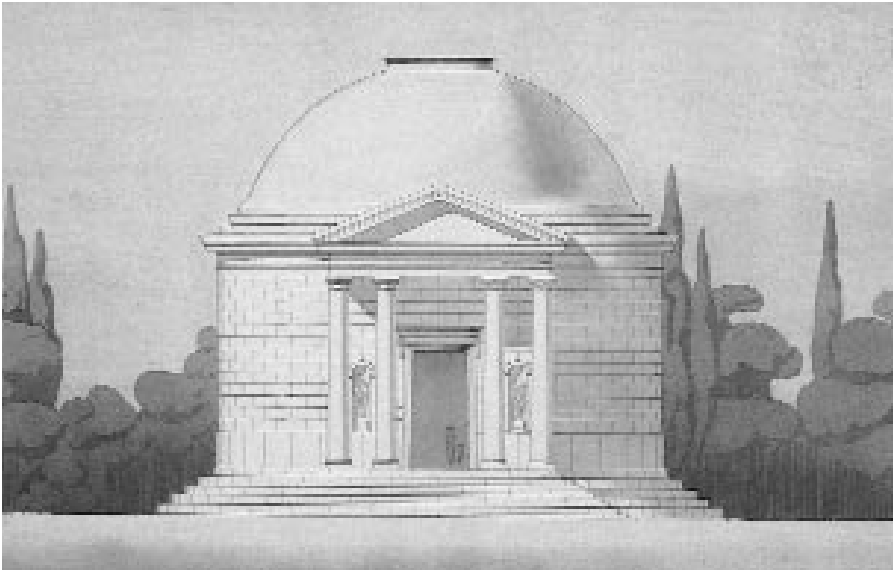
Μεταφράσεις: Jeffrey Cox.
Επιμέλεια Αγγλικών Κειμένων: Γεώργιος Α. Πανέτσος.
Φωτογράφιση Σχεδίων: Κατερίνα Γληνού, Χαράλαμπος Λουϊζίδης.
Επιμέλεια Έκδοσης: Όλγα Εμμανουηλίδου

Διατρέχοντας τα φοιτητικά σχέδια, μπορούσε κανείς να σκεφθεί πολλά πράγματα. Την προσωπική σφραγίδα του κάθε καθηγητή, η οποία αποτυπωνόταν στις εργασίες των φοιτητών και από κει βλέπει ο παρατηρητής τις σχέσεις και με τον εξωτερικό αρχιτεκτονικό περίγυρο. Τη γενιά του τριάντα στα σχέδια στον Εγγονόπουλο, τον εκλεκτικισμό του '20 στα σχέδια για τον Νικολούδη και τον Κουρεμένο, αλλά και το μοντέρνο κίνημα στον Νικολούδη του '30, τον ιστορισμό του Ορλάνδου, τις αναζητήσεις της εποχής στον Μπίρη και το εξελιγμένο Μοντέρνο Κίνημα στου Δεσποτόπου-

λου. Βλέπουμε την εξέλιξη των σπουδών και των αντιλήψεων στην Πολεοδομία του Κριεζή.

Η Σχολή, φαίνεται ότι δεν ήταν ποτέ μονολιθική, όπως άλλες που άφησαν καλό ή κακό όνομα γι' αυτό, δεν ήταν ούτε Beaux-arts ούτε Bauhaus. Έτσι αδέσμευτη και η Σχολή αλλά και ένας-ένας προσωπικά οι καθηγητές της, τραβούσαν το δρόμο που πίστευε ο καθένας, προσπαθώντας να πείσει τους φοιτητές του για τις επιλογές του.

Είναι φανερό, ότι οι φοιτητές είχαν τις προσωπικές τους επιλογές, το γεγονός ότι τα θέματα έτους μιας περιόδου και ενός καθηγητή, είναι πολλές φορές ταυτόσημα, δείχνει αναμφίβολα την προσπάθεια της «ταύτισης» με την καθηγητική γραμμή, όμως, στις διπλωματικές όπου υπάρχει η δυνατότητα της επιλογής, ο καθένας πή-



Ε
Σ
Θ
Ε
Σ
Η

«μια αρνητική παρόρμηση»

● Βασιλική Παναγιωτοπούλου ● αρχιτέκτων

ΜΕΓΑΛΟΣ ΑΔΕΛΦΟΣ:ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗ

Έκθεση στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (πρώην εργοστάσιο ΦΙΞ), Αθήνα 18 Ιουνίου-25 Αυγούστου 2002

Υπογραμμίζω από την εισήγηση: «Αρχιτεκτονική και παρακολούθηση: Εκλεκτικές συγγένειες», του Μέμου Φιλιππίδη, επιμελητή της έκθεσης: «Η έκθεση “Μεγάλος Αδελφός: Αρχιτεκτονική και Παρακολούθηση”, εντοπίζει στρατηγικές με τις οποίες οι αρχιτέκτονες έχουν επιχειρήσει πρόσφατα τον οπτικό έλεγχο του ατόμου: η απόλυτη διαφάνεια, η πανοπτική διάταξη, η ανοικτή διάταξη χώρων εργασίας, η προσεκτικά κατασκευασμένη δομή των ματιών μέσα από ένα σπίτι, η παρακολούθηση του εισερχομένου με κάμερες. Τα ερωτήματα που τίθενται μέσα από αυτή την έκθεση δεν αφορούν τόσο τους χώρους μέσα στους οποίους διαδραματίζεται η εκπομπή “Big Brother”, όσο τον τρόπο με τον

οποίο η αρχιτεκτονική επιτρέπει την οπτική παρακολούθηση ή έχει αρχίσει να γίνεται υπερπροστατευτική απέναντι στην εισβολή των media»,(σελ. 11-24, Κατάλογος της έκθεσης, ΕΜΣΤ)

Ανασύρω επίσης την επισήμανση, και πάλι του επιμελητή, σε δημοσίευμα σχετικό με την έκθεση: «Ο ψηφιακός κόσμος, μέσα από τον οποίο παρουσιάζονται οι προτάσεις τούτης της έκθεσης και η αρχιτεκτονική, τελικά αλληλοεπηρεάζονται και βρίσκονται σε έναν αέναο διάλογο, καθώς όπως όλα δείχνουν τα “καινούργια” οικοδομικά υλικά θα είναι το διαδίκτυο και το βίντεο» (*Τα Νέα*, 17 Ιουνίου 2002).

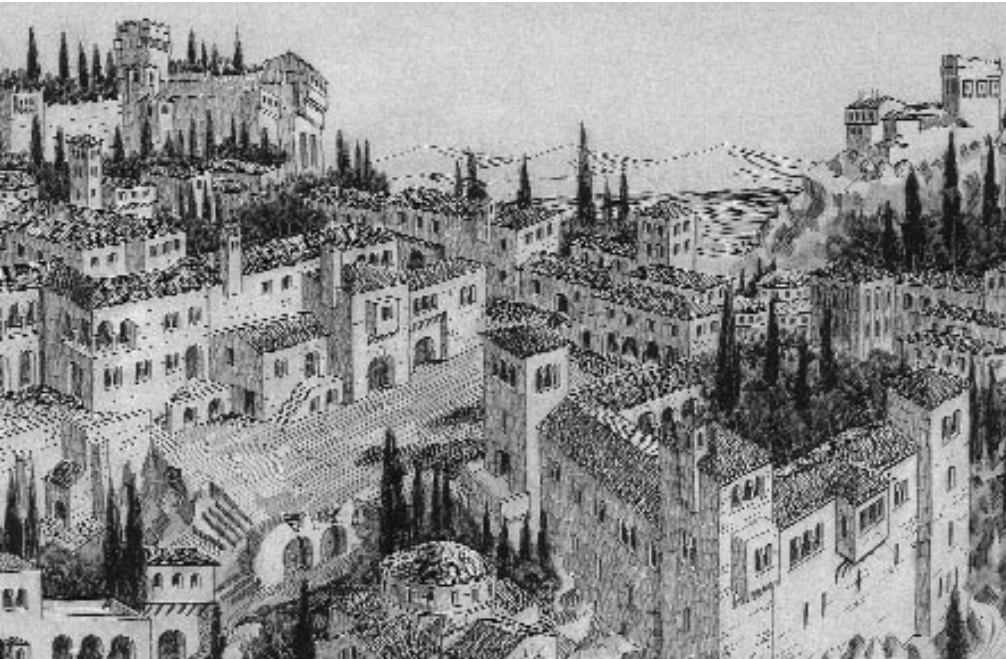
Ζηλεύω αφάνταστα τον Αβραάμ Κάουα που στην εισαγωγή του ομολογουμένως συναρπαστικού βιβλίου του, «Εικονικά βλέμματα», απορρίπτει την απόμακρη, αφ' υψηλού κοσμοθεωρία και την «αρνητική παρόρμηση» (απ' όπου και ο τίτλος του παρόντος), που κατά τη γνώμη του θολώνουν πολλές πολιτισμικές αναλύσεις (σελ. 16, Futura 2002).

Κολακευμένη για το copyright, η αρχιτεκτονική, φαίνεται εκ πρώτης όψεως να ακολουθεί την τεχνολογία σε μια κούρσα προσαρμογής στις απαιτήσεις της «Μεγάλης Παρακολούθησης», μια κούρσα υπονόμησης αυτού που ως τώρα γνωρίζαμε πως στοιχειοθετεί τη «ζήση» και συνακόλουθα την «κατοίκηση». Όπως ακριβώς περιγράφει ο συγγραφέας Τζ. Μπάλαρντ (διάσημος για το βιβλίο του «*Crash*»), «στο τέλος του 20ού αιώνα οι κοινωνικές σχέσεις δεν είναι πλέον τόσο σημαντικές όσο οι σχέσεις του ανθρώπου με το τεχνολογικό σκηνικό».

Η συμμετοχή του Χρήστου Παπούλια μοιάζει να αντιστέκεται ειρωνικά στο εικονικό παιχνίδι, εισάγοντας με την αποσπασματικότητα που διαπραγματεύεται, τη «στολή παραλλαγής». Συνθέτει δηλαδή το «διασκορπισμένο σπίτι», σαν μια «γενικότερη πρόταση επιβίωσης στη θρυμματισμένη μητρόπολη», μιλάει για την αρχιτεκτονική της «σκόρπιας ζωής», ανάγκη του εικονικού πελάτη του, ο οποίος φέρεται ως εργένης και από καιρό καταχωρημένος σε λίστα υπόπτων τρομοκρατικής οργάνωσης!!! Εισάγει δηλαδή το χρόνο απελευθερωτικά για το χώρο. Το «αόρατο σπίτι» του Ανδρέα Αγγελιδάκη αποδίδει τη ρευστότητα του ανεξερεύνητου, του άμορφου, ίσως του πολύμορφου, του ποικίλου, που δεν έχει ακόμα τυποποιηθεί και γι' αυτό

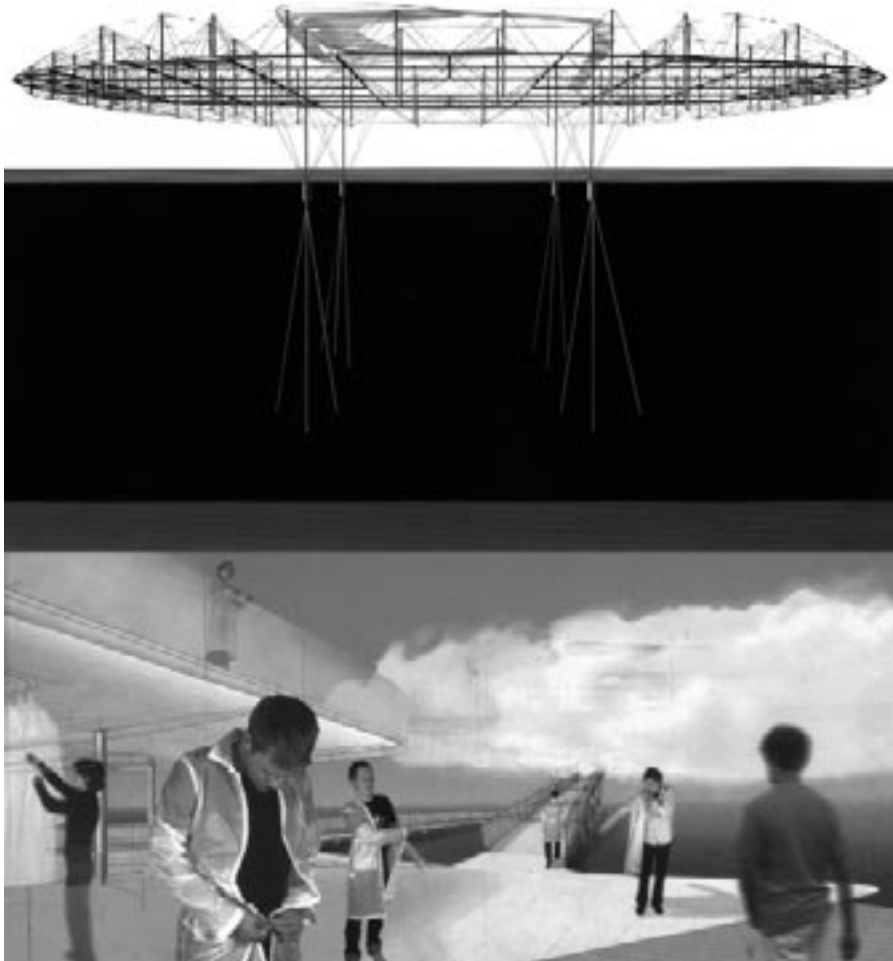
Όλες οι φωτογραφίες είναι από το λεύκωμα της έκθεσης «Οι αρχιτεκτονικές σπουδές στο ΕΜΠ 1917-1974»

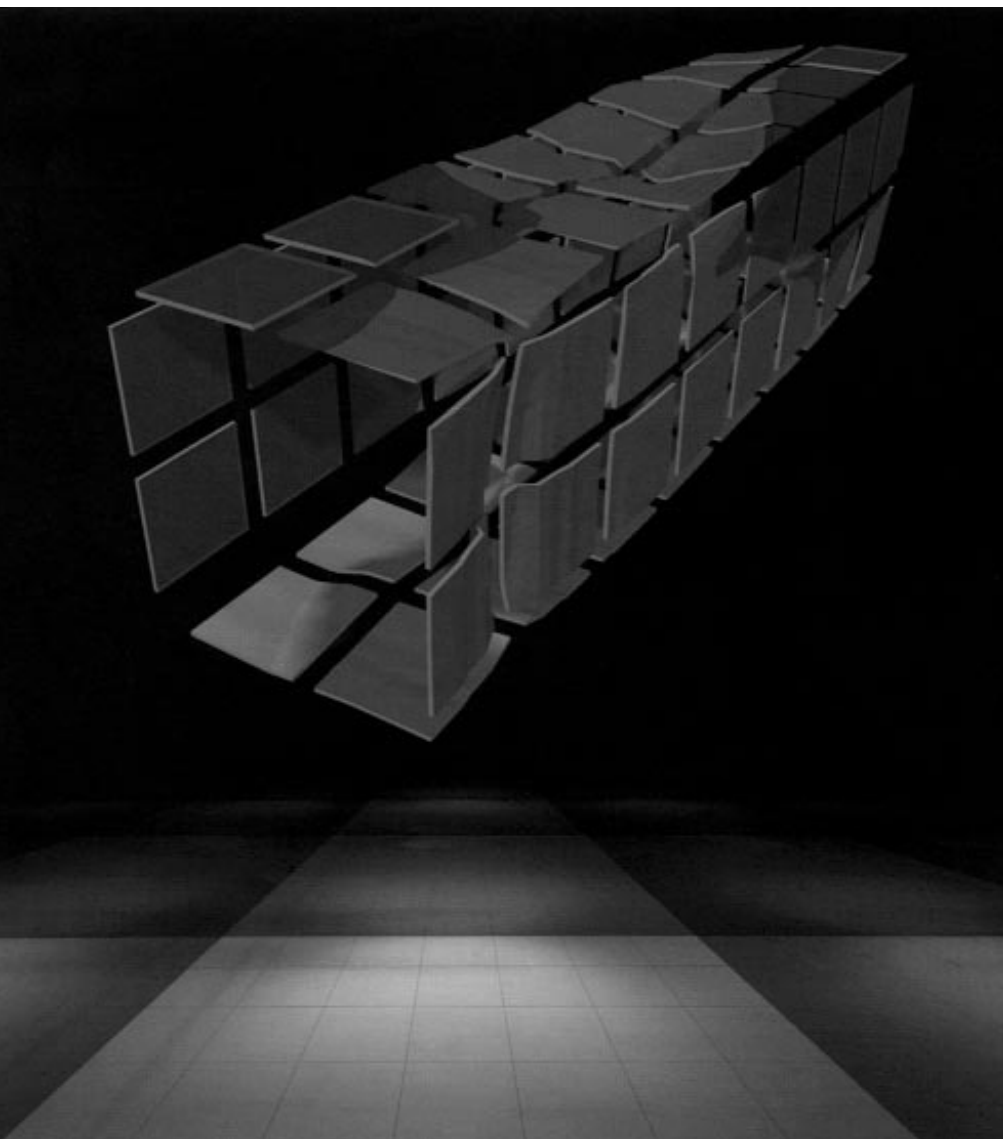
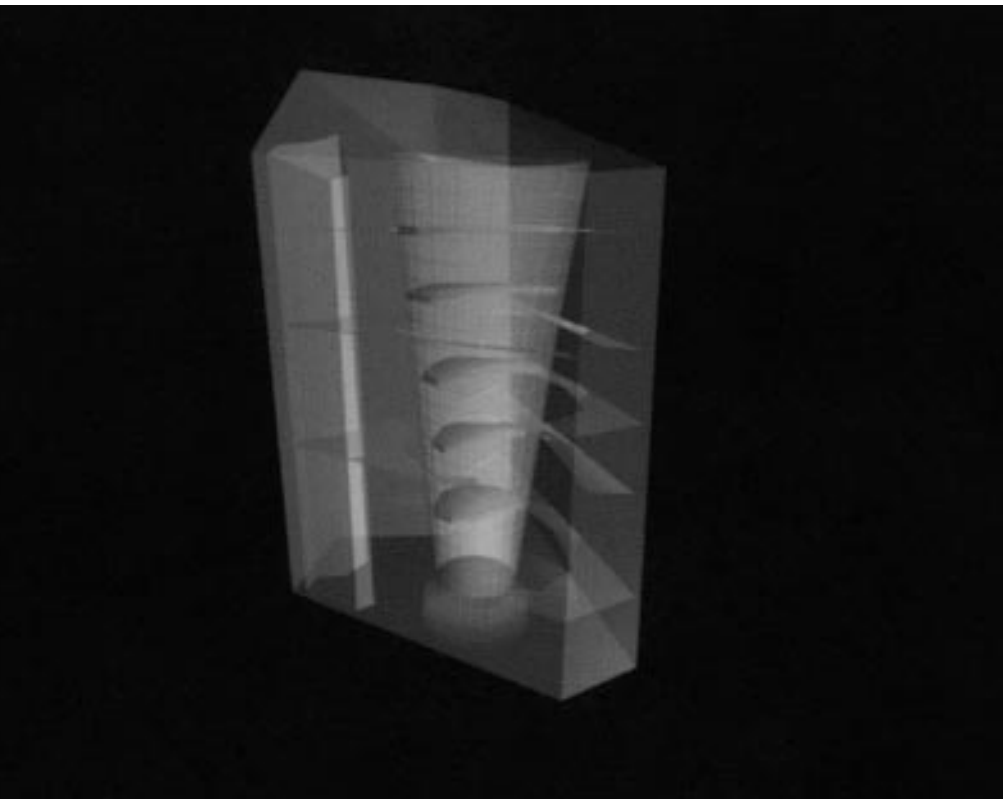
πάνω: Εργοστάσιο επιπλώσεων και διαρκής έκθεση επίπλων, Κυπριανός Μπίρης, 1928
μέση: Μαυσωλείο, Σπυρίδων Κορτζάς, 1928
κάτω: Βυζαντινό χωριό, Γεώργιος Νορικός, 1928



γαινε όπου του ταίριαζε. Και το πολύ θετικό από την προηγούμενη «ταύτιση με την καθηγητική γραμμή» είναι ότι είχαν περάσει από όλους, είχαν δοκιμάσει, είχαν δική τους γνώμη για τα αδιέξοδα ή τις προοπτικές όπως ο καθένας θεωρούσε την έννοια «αδιέξοδο» ή «προοπτική», και τώρα πια ήξεραν τι ήθελαν. Και φαίνεται ακόμη και σήμερα, αυτό που στη δεκαετία του '50 και του '60 ήταν εντονότερο: φανατικοί πικιωνικοί από τη μια, φανατικοί μιχελικοί από την άλλη, δεσποτοπουλικοί από δω, κιτσικικοί από κει. Στις αρχιτεκτονικές τους δημιουργίες, στις φιλίες τους, στις θεωρητικές τους αναζητήσεις στα Συνέδρια Αρχιτεκτόνων, στο Σύλλογο.

Η Σχολή μας, είναι ζωντανή και με αντιπαραθέσεις, και γι' αυτό είναι νεανική παρόλα τα ογδόντα χρόνια της!





είναι και δεκτικό του χρόνου, σε μια προοπτική σχέση λόγου και εικόνας. Μια κινητοποιημένη εικόνα που αναμετρείται με τα όριά της και προσπαθεί να απελευθερωθεί από κάθε τυποποιημένη κοινωνική χρήση. Το «αόρατο σπίτι» λοιπόν, εκτεθειμένο ώστε να αποκαλύπτεται η σύστασή του, σαν πράξη εξερεύνησης του κόσμου.

Τα λευκά αδιάβροχα που φορούν οι επισκέπτες του Blur Building, των Diller+Scofidio, πέρα από τη συγκριτική διαχείριση της σκιαγράφησης του χαρακτήρα τους, μπορούν άραγε να «καθαρίσουν» τις σκοτεινές πλευρές του εγώ τους; Κινούμενοι ως νομάδες «πολυτελείας», συγκροτούν το σώμα ενός προσαρμόσιμου ατόμου που ο ορίζοντάς του περιγράφεται από τη δυναμική της κίνησής του και μόνο. Ορίζουν έτσι ένα απέραντο θεματικό πάρκο διαδικτυωμένων όντων χωρίς «πολιτιότητα». Κατακερματισμένα άτομα που περιφέρονται διαρκώς, συνθέτοντας έναν περιστασιακό πληθυσμό χωρίς μνήμη και ιστορία, που στερείται αυτο-εικόνας.

Ρευστότητα σωμάτων και σημείων, υπερπραγματικότητα των πάντων. Και τότε τι κάνουμε όλοι εμείς οι φανατικοί, κατά τον Μποντριγιάρ, της αισθητικής, του κριτικού νοήματος; Εμείς οι άμεσα συνδεδεμένοι με τη γοητεία του θεάματος, μιας συνεχούς «com-media dell' arte»; (σελ. 179, 181, Αμερική).

Βρισκόμαστε άραγε στα όρια της επιστημονικής φαντασίας; Μήπως τότε μπορούμε να τη χρησιμοποιήσουμε καθαρτικά ή θεραπευτικά; Όχι τι να προκρίνουμε, αλλά τι ακριβώς να αποφύγουμε.

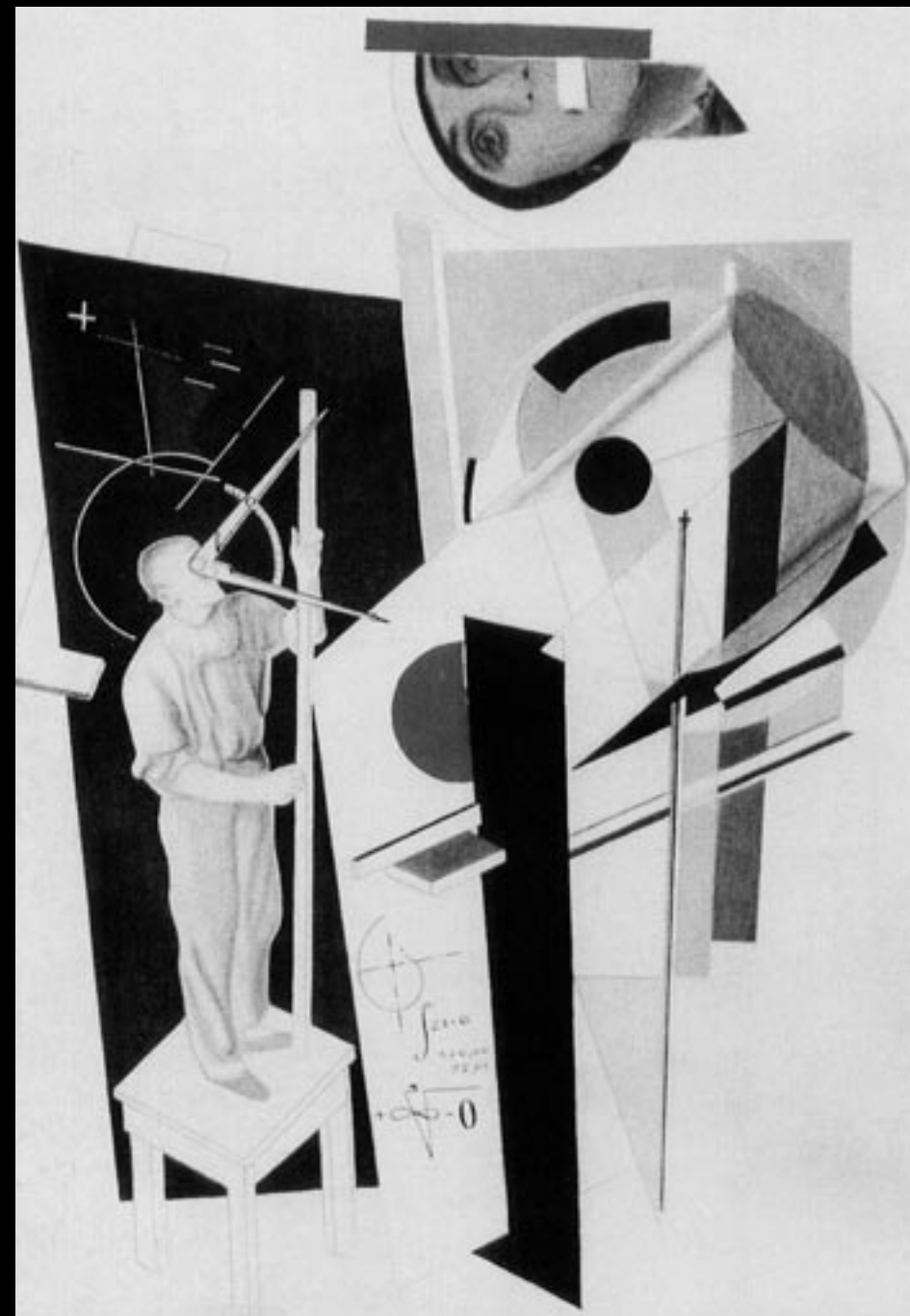
Ίσως οι προτάσεις αυτές να μην είναι απεικονίσεις ενός απωθητικού μέλλοντος. Μπορεί απλά και μόνο να είναι εικόνες του παρόντος υπό τη μορφή του μέλλοντος. Αν ειδωθούν ως ακραίες μεταφορές, όπως το Facsimile, (άλλη μια πρόταση των Diller+Scofidio, όπου λήψεις από τα εσωτερικά των γραφείων προβάλλονται στις όψεις των κτιρίων), ίσως μεγεθυνθεί το δίπολο καλό – κακό. Μήπως τότε μπορούμε να τις εντάξουμε σε μια νέα «κοινωνική αποστολή», την οποία θα αναλάβουμε να υπηρετήσουμε, μήπως μας χρειάζεται ένας «νέος ηρωισμός»; Όπως λέει ο Ζαν Μποντριγιάρ «όλες οι κοινωνίες οφείλουν να έχουν έναν ορίζοντα ηρωικής αποστολής».

Ίσως τότε, η άρνησή μου να είναι μονάχα παρορμητική.

πάνω: Χρήστος Παπούλιας, «Η διασκορπισμένη κατοικία», Το γραφείο είναι μια εγκιβωτισμένη δομή, ένα κτίριο στην κυριολεξία τυλιγμένο από ένα πολυσύχναστο πολυκατάστημα (πρώην Κατράντζος)

κάτω: Ανδρέας Αγγελιδάκης, «Αόρατο σπίτι», «... ο χώρος όπου το φυσικό τοπίο αντιδρά σε όλες τις πληροφορίες (τηλεφωνικά σήματα, ασύρματες επικοινωνίες κτλ.) που υπάρχουν παντού, πάντοτε»

www.arch.art.gr



Tatlin at work, El Lissitzky (1922), εικονογράφηση για το βιβλίο της Ilya Ehrenburg's Six Stories with Easy Endings

α φ ι έ ρ ω μ α

Gesamtkunstwerk

του Μιχάλη Α. Βιδάλη, αρχιτέκτονα

Οποιαδήποτε αναφορά στη διασύνδεση της αρχιτεκτονικής με επιμέρους μορφές έκφρασης της τέχνης θα ήταν ελλιπής χωρίς αναφορά στη συλλογικότητα της τέχνης σε σχέση με την πρώτη.

Παρακινούμενος από την ανάγκη αναβίωσης του Ελληνικού «Gesamtkunstwerk», αν μη τι άλλο μία ρομαντική και ηρωική προσπάθεια, το όραμα του Wagner παράγει ένα ιδεώδες έργο τέχνης στο οποίο οι επιμέρους τέχνες ενοποιούνται αφού κάθε μία υπάγεται και υπηρετεί το όλο (Richard Wagner: 1813-1883). Στον ίδιο αποδίδεται ο όρος, που κατά καθολική αποδοχή εκφράζει τις προσπάθειες ενοποίησης των τεχνών σε πνεύμα και πράξη («Η ιδέα ότι όλοι οι τύποι της τέχνης, συμπεριλαμβανομένης της ζωγραφικής, μουσικής, αρχιτεκτονικής, λογοτεχνίας, κ.ά. μπορούν να ενοποιηθούν σ' ένα σχετικό θέμα, έργο και μελέτη»¹).

Στόχος η συνθετική τέχνη, σύμφωνα με την αισθητική θεωρία του Wagner, δηλαδή η «Οικουμενική Τέχνη» (Η «Οικουμενική Τέχνη» διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τον Johann Matheson, συνθέτη και θεωρητικό του 18ου αιώνα). Η ιδέα του Gesamtkunstwerk είναι επίσης γνωστή ως «Οικουμενική Θεωρία». Ο Einstein ενστερνίστηκε την άποψη ότι όλες οι τέχνες ξεχωριστά έπρεπε να προσφέρουν κάτι από την ουσία τους για να δημιουργηθεί μία υψηλότερη αρμονία.² (Ας σημειωθεί εδώ ότι οι Γερμανοί ήταν οι πρώτοι που χειρίστηκαν την ποίηση ως μουσική).

Ο Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), αρχιτέκτων, γλύπτης, ιστορικός αρχιτεκτονικής και πατέρας του Αυστριακού Baroque, στα ιδιωτικά ή εκκλησιαστικά του έργα ενοποίησε την αρχιτεκτονική με τις εικαστικές τέχνες, με στόχο άλλοτε τη θεοποίηση του δε-



σπότη και άλλοτε του αγίου αντίστοιχα. «Όλα τα έργα του αποτελούνται από διαφορετικά στοιχεία ή αντιθετικά κομμάτια που καταλήγουν σε μία συλλογική αρμονία μέσα από την αναφορά τους στο φυσικό και τεχνητό περιβάλλον».³ Ο αρχιτέκτων Dominikus Zimmermann υπερέβη το ρητορικό Gesamtkunstwerk του 17ου αιώνα στον προσκυνητικό ναό στο Steinhausen (1727-1733). Στο πνεύμα του baroque, μία αξιοσημείωτη προσπάθεια, με τον επίσης αρχιτέκτονα αδελφό του να έχει φιλοτεχνήσει την τοιχογραφία του θόλου, η δε υπογραφή του πρώτου βρίσκεται πλησίον του εκκλησιαστικού οργάνου.

Προσεγγίσεις παρατηρούνται στο κίνημα Arts and Crafts, ενώ έμφυτη είναι η ιδέα στο κίνημα Art Nouveau. Αργότερα, το Bauhaus υιοθέτησε τη συλλογικότητα και επιχείρησε τη σουρεαλιστική σύζευξή της με τη βιομηχανική παραγωγή. Παρατηρεί ο Hans W. Wingler: «Το έντονο πάθος για το συλλογικό Gesamtkunstwerk αναζωπυρώθηκε μόλις είχε αφεθεί στο ιστορικό παρελθόν καθώς δεν έχαιρε πλέον της καθολικής αποδοχής ως η ύψιστη έκφραση της καλλιτεχνικής συνεργασίας μέσα από τη σκοπιά της εξέλιξης ... η ιδέα ήταν παρούσα στη σκέψη όλων των εξεχόντων δημιουργών περί το 1850 και είχε αποκτήσει περίπου μία μυστική διάσταση, με την υπόσχεση της καλλιτεχνικής αναγέννησης. Πάνω απ' όλα αυτή η εμμονή για το Gesamtkunstwerk παρέπεμπε διαρκώς σε ιστορικά προηγούμενα. Μαχητής μέχρι τέλους, ο Gottfried Semper αγωνιωδώς αναζητούσε το παρελθόν μέσα από τα έργα του, και ήταν εν τούτοις ο ίδιος ο αρχιτέκτων που είχε τόσο ορθά εκτιμήσει την απαρχή της μαζικής παραγωγής (και την επιτακτική εφαρμογή της) στην κατασκευή κατοικιών...».⁴

Ο Gerrit Rietveld (1888-1964) στη ρηξικέλευστη κατοικία Schröder (1924) στο Utrecht, κατέληξε μάλλον σ' ένα πίνακα de Stijl, ένα τρίπτυχο αρχιτεκτονικής, ζωγραφικής και σχεδιασμού επίπλου, πολυδιάστατο και αφηρημένο.

Ο Henry van de Velde (1863-1957) «έκανε το ντεμπούτο του ως αρχιτέκτων και σχεδιαστής το 1895, όταν σχεδίασε και κατασκεύασε την προσωπική του κατοικία στο Uccle πλησίον των Βρυξελλών. Αυτό αναμφισβήτητα αποσκοπούσε

να αναδείξει την ιδανική σύνθεση όλων των τεχνών, γιατί εκτός του ότι ενοποίησε την κατοικία με όλο τον εξοπλισμό της (συμπεριλαμβανόμενα και τα μαχαιροπήρουνα) ο Van de Velde προσπάθησε να αναδείξει το όλο Gesamtkunstwerk μέσα από τα αεράτα σχέδια των φορεμάτων που σχεδίασε για τη σύζυγό του».⁵

Ο Frank Lloyd Wright (1869-1959) κυρίως κατά την περίοδο της δουλειάς του γνωστής ως Prairie Style period (1890-1916), ακολούθησε το Gesamtkunstwerk ενθουσιωδώς. Παρατηρεί ο Kenneth Frampton: «Στόχος του, όπως αυτός πολλών Ευρωπαίων συγχρόνων του, ήταν η επίτευξη ενός ολοκληρωμένου περιβάλλοντος, αγκαλιάζοντας και επηρεάζοντας την κοινωνία στο σύνολό της». Κατά την προαναφερθείσα περίοδο ο Frampton επισημαίνει: ο Wright «προσεχτικά συγκρότησε ένα atelier αποτελούμενο από τεχνίτες και καλλιτέχνες, προκειμένου να σχεδιάσουν και να υλοποιήσουν το όραμα ενός Gesamtkunstwerk, ενός “συλλογικού έργου τέχνης”...». Τα κτίρια Larkin και S.C. Johnson & Son, ο ναός Unity Temple, και η κατοικία Fallingwater διακατέχονται σχετικά από την ίδια φιλοσοφία. Θρυλική ήταν η πικρία του αρχιτέκτονα όταν έχοντας σχεδιάσει το κτίριο Larkin στην παραμικρή του λεπτομέρεια, συμπεριλαμβανόμενης και της επίπλωσης, δεν του επέτρεψαν να σχεδιάσει και τα τηλέφωνα. Όπως έγραψε ο Wright: ο αρχιτέκτων «όχι μόνο αντικαθάνει ουσιαστικά την ουσία των υλικών αλλά, μέσα από την καλλιεργημένη φαντασία του και με οδηγό το συναίσθημά του, τα ενοποιεί (αρμονικά)» (Wright, Frank Lloyd. The Natural House. Νέα Υόρκη: Horizon Press, 1954).

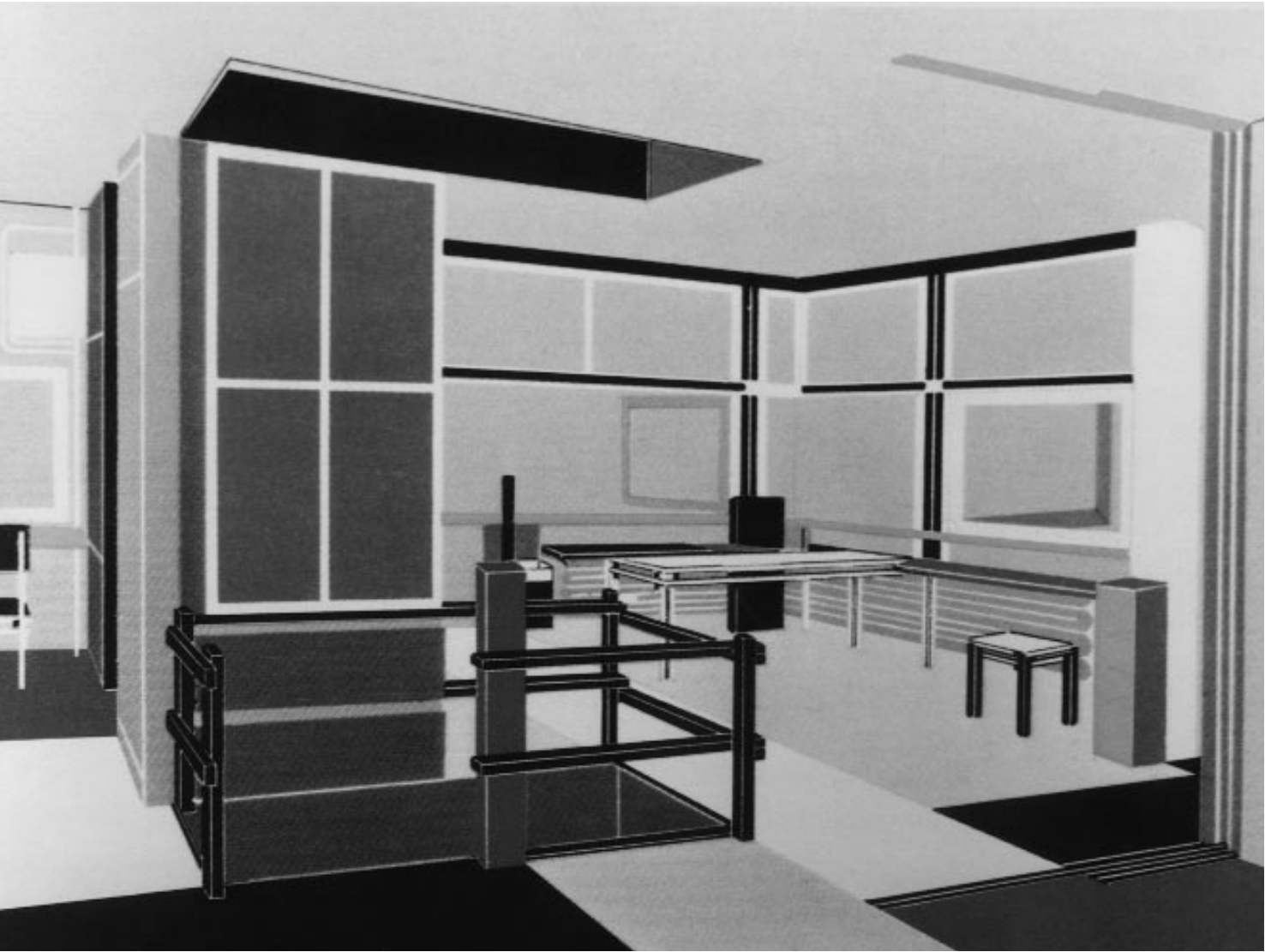
Άλλοι αρχιτέκτονες που μέσα από το έργο τους ουσιαστικά συνέβαλλαν στο Gesamtkunstwerk είναι ο Peter Behrens, Michael Graves, Michael de Klerk, Josef Hoffmann, Charles Renie Mackintosh, και Joseph Maria Olbrich. Ελάσσονα μα αξιέπαινη προσπάθεια κατέβαλαν και οι C.R. Ashbee, Hendrik Petrus Berlage, και Arthur H. Mackmurdo.

Η ιδέα αποτελεί μία έγκριτη επιλογή έκφρασης της αρχιτεκτονικής μεταξύ των πολυδιάστατων εκφάνσεών της. Ο αρχιτέκτων μέσα από τη ρομαντική σύνθεση των τεχνών, μέσα από τη συνεργεία, αποσκοπεί σε ενότητα και αρμονία. Στατική μα συνάμα δυναμική, η αφομοίωση των τεχνών σε πνεύμα και πράξη, προσλαμβάνει ουσιαστικά μεταφυσικές διαστάσεις μέσα από τη διαλεκτική αισθητική της. Κρίκοι της ίδιας αλυσίδας, σε μια αποθέωση της θεμελιώδους ιδέας του έργου.

Ας σημειωθεί ότι οι Ολλανδοί χρησιμοποίησαν έναν παρεμφερή όρο, «Gemeenschapskunst», που ερμηνεύεται ως «λαϊκή τέχνη». Στις Κουκλάδες, βλέπε Σαντορίνη ή Ανάφη για παράδειγμα, η «λαϊκή τέχνη» απορρέει από την παράδοση, και εκφράζεται ποικιλοτρόπως: στη σχέση του κτίσματος με το διπλανό, στη σχέση αυτών με το καλντερίμι, στα οικιακά σκεύη, στην ίδια την ανθρώπινη επικοινωνία... Ο ντόπιος τεχνίτης «de facto» αρχιτέκτονας στο πνεύμα της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής (όπως παρατήρησε ο Wagner, οι αρχαίοι Έλληνες είχαν δίκαια κατακτήσει την ιδέα, είχε γίνει έμφυτη πλέον, μέσα από βαθιές ρίζες λαϊκής συνείδησης και κοινού ενδιαφέροντος).



πάνω και δίπλα: Κατοικία E. Kaufmann (Fallingwater), αρχ. F. L. Wright



πάνω: Κατοικία Schröder-Schröder, 1924, αρχ. G. T. Rietveld

Ο «Φιλόσοφος-Βασιλιάς» του Πλάτωνα πιθανόν μεταλλάσσεται στον «αρχιτέκτονα-βασιλιά» μέσα από τη δόση της μεγαλομανίας που απαιτείται για τον έλεγχο της υλοποίησης της ιδέας και που δεν εκφράζεται καλύτερα από τη γνωστή παραβολή του Adolf Loos «Ο Φτωχός Πλούσιος Ανθρωπάκος». Τέλος, σε αντίποδα, ίσως η κριτική του Gesamtkunstwerk συνοψίζεται στην κριτική της κατοικίας της οικογένειας Gamble (1908) στην Πασαντίνα της Καλιφόρνιας, όπου οι αδελφοί Greene σχεδίασαν την κατοικία, τους κήπους, τα έπιπλα, την κάσα του πιάνου, μέχρι και τις μπρούτζινες βίδες στο πόμολο της πόρτας, την παραμικρή λεπτομέρεια σύμφωνα με το κίνημα Arts and Crafts, ενώ οι ιδιοκτήτες έλειπαν στην Ανατολή. Ο Charles Greene πίστευε ότι «τα κτίρια τελικά είναι απλά μία προέκταση της ανθρώπινης γκαρνταρόμπας, τελείως προσωπικά στην πρόσληψή τους». Η κατοικία Gamble «υλοποίησε ένα όραμα του καλλιτέχνη, αλλά τι γίνεται με τον πελάτη για τον οποίον τα καλλιτεχνικά οράματα του είναι αδιάφορα... Τα όνειρα κατέληξαν αλλόκοτα εκτός σ' αυτούς που τα ονειρεύτηκαν, τους αρχιτέκτονες, και ειλικρινά σε τελική ανάλυση η κατοικία ανήκε στους αρχιτέκτονες»...⁶

Το παραπάνω θέμα αποτέλεσε εισήγηση του συγγραφέα στην Ελληνοαμερικανική Ένωση (15 Μαΐου 1987).

Σημειώσεις

1. *Dictionary of the Arts*, 1951 έκδοση, λήμμα «Gesamtkunstwerk», Martin L. Wolf.
2. *The Oxford English Dictionary*, 1972 έκδοση, λήμμα «Gesamtkunstwerk».
3. *The New Encyclopaedia Britannica*, 15η. έκδοση, λήμμα «Fischer von Erlach, Johann Bernhard».
4. Hans M. Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin*, Chicago (Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη: The M.I.T. Press, 1969).
5. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*. (Λονδίνο: Thames and Hudson Ltd., 1980), σ. 96.
6. Karen Current, *Greene & Greene: Architects in the Residential Style*. (Φόρτ Γιόρθ, Τέξας: Amon Carter Museum of Western Art, 1974), σ. III.

Η διακειμενικότητα της σύγχρονης πόλης και η διαφορά ως μέγεθος συνάντησης και δημιουργίας

του Ανδρέα Λυμπεράτου, αρχιτέκτονα-ζωγράφου

Η μη συνέχεια του σχήματος της σύγχρονης πόλης, η αμορφία και αταξία του, η αντιληπτική δηλαδή δυσχέρεια όσον αφορά μία ορατή και συνεκτική μορφή του και η αδυναμία προσδιορισμού ορίων και συνόρων του, είναι αποτελέσματα κυρίως μιας διαρκούς διαδικασίας ανεξέλεγκτης αστικοποίησης, που συμβαίνει σε πολλά επίπεδα (πληθυσμιακό, χωρικό, πολεοδομικό). Τα εισαγόμενα κάθε φορά νέα στοιχεία αλλάζουν το χώρο συνεχώς, καθιστώντας με αυτό τον τρόπο το εφήμερο και προσωρινό στοιχείο ένα μόνιμο χαρακτηριστικό του και την πόλη ένα πειραματικό χαοτικό μοντέλο σε πλήρη εξέλιξη.

Φαίνεται λοιπόν ότι, σε μια αναλογία με το οπτικό μας πεδίο, που συγκροτείται άλλοτε από θραύσματα οικείων και άλλοτε ανοίκειων χώρων και μη αντιληπτών, η πόλη, ως ένα πεδίο διαφορετικών ειδών κλίμακας, υποδέχεται και αναπτύσσει τομές και ενσωματώσεις, όχι τόσο συνενώνοντας, όσο επιτρέποντας να υφίστανται συγχρόνως. Στο δοκίμιό του «Η κουλτούρα της διαδικτυωμένης κοινωνίας», ο Manuel Castells υποστηρίζει ότι ο χώρος είναι η οργάνωση της συγχρονικότητας, το ματεριαλιστικό έρεισμα των κοινωνικών πρακτικών και της ανθρώπινης συμπεριφοράς, που διέπονται από το ταυτόχρονο. Τι σημαίνει αυτό για τη μορφή της αλλαγής στη δική μας κοινωνία; Παραδοσιακά, η έννοια του συγχρονικού, δηλαδή του ταυτόχρονου, ήταν ισοδύναμη με τη συνέχεια. Δεδομένων των σημερινών αλλαγών, βιώνουμε την εμπειρία του ταυτόχρονου χωρίς το συνεχές.* Η συγχρονία αυτή λοιπόν, λόγω της απελευθέρωσης από κάθε είδους δέσμευση με το φυσικό χώρο που έχει προσφέρει η τεχνολογία, συντίθεται πλέον από διασκορπισμένα μέλη-σώματα, διάφορα κτισμένα και μη ετερογενή και «αυτόνομα» κείμενα-αντικείμενα, πότε αδιάφορα και πότε συνεπή ως προς αυτό που είναι και τα οποία, σαν μικρές πόλεις μέσα στην πόλη, με τις ποικίλες γραφές τους, χαρίζουν την αποσπασματική κλίμακά τους στο συσσωρευμένο αστικό σύνολο-υπερκείμενο. Αν όμως δεν συναρτήσουμε την κλίμακα μόνο με το μέγεθος αλλά και με την παρουσία και το εκτόπισμά της, τότε μιλάμε για μία πόλη και μηχανή και αποθήκη και λούνα παρκ και ουτοπία και ανάμνηση και διαδρομή και no man's land και κατοικία. Το συνειδητό βλέμμα ανασυνθέτει (και συχνά προσπερνά) το συγκεκριμένο και πραγματικό με αφορμή τη θέα του και μόνο. Έτσι ο πολυσύνθετος και συχνά απρόβλεπτος διάλογος ανάμεσα από τις αρχιτεκτονημένες και όχι καταθέσεις, το χώρο και το μετακινούμενο θεατή, μιλά εν τέλει για τη χαρά και γοητεία της ανακάλυψης και για την πρόσκληση –πρόκληση της σύγχρονης πόλης προς τον διαβάτη– παρατηρητή, για αφύπνιση και εγρήγορση, για μετατροπή της σύγκρουσης σε σύμπραξη και για μετάπλαση των εμποδίων της εντροπίας που δημιουργούν τα ίδια τα συστατικά της στοιχεία. Ο θεατής καλείται να βιώσει δηλαδή τη συνύπαρξη αλλά και την υπέρβαση, την παράδοση σύνθεση από διάφορα αντιφατικά στοιχεία ανάμεσα από το τυχαίο και το οργανωμένο, το ορατό και το αόρατο, το ανώνυμο μαζί με το επώνυμο σχεδιασμένο έργο, το γειτνίασμα της αρχιτεκτονικής με το άχρηστο και περιττό, την άδεια μεταφυσική του ερειπιώδους και θρυμματισμένου μαζί με τη συμπυκνωμένη δραστηριότητα ενός δημόσιου κτιρίου, την καθαρή επιφάνεια δίπλα από την οπτική ρύπανση μεγάλου μέρους του αστικού ιστού. Σ' αυτές τις συνεχείς μεταβάσεις, όπου το κάθε στοιχείο ανοίγεται ή επικαλύπτει το άλλο, το πλησίασμα και η απομάκρυνση των επιπέδων δεν



κάτω: *Richard Serra, Intersection, 1992, Σφυρηλατημένο ατσάλι, τέσσερα στοιχεία (336 cm x 12,80 m x 5 cm), Theaterplatz, Bale [Πηγή:Richard Serra par Alfred Pacquement, εκδ. Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1993]*

δίπλα πάνω: *Gerhard Richter, Cityscape F, 1968, Λάδι σε καμβά (200 x 200 cm), Deutsche Bundesbank, Φρανκφούρτη [Πηγή: Gerhard Richter Paintings, εκδ. Thames & Hudson, Λονδίνο 1988]*
δίπλα κάτω: *Richard Deacon, Between the Eyes, 1990, Ελαφρά ζωγραφισμένο ατσάλι, ανοξείδωτος χάλυβας, τσιμέντο, γρανιτένια βάση (800 x 1900 x 700 cm), πλατεία Yonge, Τορόντο [Πηγή: Richard Deacon, εκδ. Phaidon Press ,Λονδίνο 1995]*

υπακούουν αναγκαστικά στους νόμους της γραμμικής προοπτικής, που υποτάσσουν την πολλαπλότητα. Και τούτο γιατί μέσα από την αλλαγή των διαστάσεων, που καθιστά το σώμα μας, άλλοτε σώμα γίγαντα και άλλοτε νάνου, δημιουργείται μία ασάφεια ανάλογη με την ασάφεια που συμβαίνει στα όρια του ιδιωτικού και του δημόσιου, στη μικροκλίμακα των διαφόρων (είτε αδιάφορων, είτε σιωπηρών) συμπεριφορών μας και δραστηριοτήτων, όταν ο δημόσιος χώρος βρίσκεται υπό τον κίνδυνο μιας διαρκούς κατάληψης. Αυτή η συρρίκνωσή του, η επιθυμία για γρήγορη κατοίκηση σε ό,τι έχει απομείνει ακόμη άδειο, χωρίς να νοιάζεται κανείς για την «αισθητική» και τις συνέπειες, είναι ένα γενικότερο θέμα κουλτούρας, που δεν οφείλεται μόνο στην απουσία επαρκούς σχεδιασμού και εφαρμογής ρυθμιστικών προγραμμάτων. Οι χωρικές ασυνέχειες του αστικού ιστού τώρα, αλλά και οι τυφλές όψεις και μεσοτοιχίες πολλών κτιρίων, οι κενοί χώροι δηλαδή μεταξύ των όγκων και των αντικειμένων, είναι χώροι ρευστοί και αδιάκριτοι ανάμεσα από διακριτά αντικείμενα. Αυτές οι ενδιάμεσες καταστάσεις που δημιουργούνται ή καλύτερα προκύπτουν γύρω από τις παγιωμένες μορφές, αυτά τα κατώφλια των εντάσεων, μπορούν άραγε να υλοποιηθούν ως μορφές μέσα από τη δυναμική δυναμική της αρχιτεκτονικής; Οι διάφορες τυχαίες πλευρές και όψεις του αστικού ιστού, που ίσως μόνο μέσα στην εγγραφή τους στο έργο μπορούν να ξεπεραστούν, είναι ικανές

να αποτελέσουν το χώρο εκδίπλωσης ενός αρχιτεκτονικού σεναρίου; Κι όμως, η απροσδιοριστία που χαρακτηρίζει αυτούς τους κενούς χώρους, αυτά τα πεδία ενέργειας, αφού εκτιμηθεί και κατανοηθεί μέσα από μια διαλεκτική και κριτική ανάλυση, που θα ανιχνεύει τις σχέσεις ανάμεσα σε ιδέα και ανάγκη, μπορεί να ξαναγυρίσει στην πόλη ως ένας αντικατοπτρισμός ποιότητας και φιλοξενίας ποικίλων δραστηριοτήτων. Ο μετασχηματισμός τους είναι δυνατόν να συντελεστεί από την αποδοχή και χρησιμοποίηση του διαθέσιμου υλικού και ο δημιουργός αρχιτέκτονας να επηρεαστεί και να διδαχθεί –γιατί όχι– επαναπροσδιορίζοντας την αρχιτεκτονική ως τέχνη συνεργασίας και επικοινωνίας, χωρίς στεγνές αναφορές σε δόγματα-πρότυπα. Και το κυριότερο: να μη νομίσει, να μην πιστέψει ο αρχιτέκτονας ότι είναι αυτός μόνος του σήμερα, δημιουργός. Μέσα από μία καθαρή λοιπόν, αποστασιοποιημένη και ταυτόχρονα γενναιόδωρη ματιά, μπορούμε να εντοπίσουμε και να αποκρυπτογραφήσουμε τα σημεία όπου προσφέρονται για ανασύνθεση και αλλαγή, εκμεταλλευόμενοι τις επιτόπιες συνθήκες και επινοώντας ένα σχεδιασμό, που άλλοτε θα οργανώνει το τυχαίο ή συμπτωματικό και άλλοτε θα αναδεικνύει την κρυμμένη εγγενή δυναμική που συχνά υποβόσκει στα κτισμένα αντικείμενα. Τι άλλο μένει; Η τέχνη, μήπως και η αρχιτεκτονική, αυτό δεν κάνει; Δεν σταματά ή καλύτερα ελέγχει μία κατάσταση εντροπίας, εγγράφοντας τις δυνατό-



ητες που ενυπάρχουν διάσπαρτες στο χώρο; Και η αρχιτεκτονική, δεν επηρεάζεται από στοιχεία της φυσικής και αστικής πραγματικότητας και επηρεαζόμενη την αναδημιουργεί τελικά και την προβάλλει; Αν πράγματι κρύβεται μέσα στο παραμικρό κομμάτι κάθε πράγματος έστω ένα ποσοστό ποιήσης, αν μέσα στην πιο κοινότυπη και αδιάφορη μορφή μπορεί να αναδυθεί μία άλλη πλευρά της παρουσίας του, γιατί η συνειδητή πράξη της τέχνης της αρχιτεκτονικής, να μην μπορεί, αποκαθαίροντάς το, να το αναγνωρίσει και αναδείξει νοηματοδοτώντας τη συμμετοχή του στο σύνολο του έργου; Αν το αποσπασματικό διαβαστεί και ερμηνευθεί ως μέρος του καθολικού, το καθημερινό ως μέρος του αιώνιου, αν οι αναλογίες του τυχαίου με μία πειθαρχημένη κίνηση αντιστοιχηθούν με ό,τι μπορεί να θεωρηθεί ως αντιπροσωπευτικό, αν ενεργοποιηθούν μαζί με τα προσθετικά στοιχεία ώστε να αποτελέσουν σιγά-σιγά οργανικά συστατικά του κτισμένου σώματος, ίσως τότε υιοθετηθεί μία στάση απέναντι στο χαοτικό τοπίο, τόσο απαραίτητη σήμερα, με την επινόηση μιας φαντασίας και ενός οράματος ικανού να απελευθερώσει τα όνειρα και τις ιδέες μας. Και όταν ένα αντικείμενο γίνεται δοχείο αυτών των ονείρων και ιδεών, μήπως τότε μπορεί να θεωρηθεί ως «ωραίο»; Η τέχνη, βρίσκοντας συνεχώς νέους κώδικες ανάγνωσης, μπορεί να βοηθήσει στην αναγωγή και πληρότητα του αναγκαίου και ουσιαδούς, οργανώνοντας μια οπτική παρέμβασης και ανάπλασης, υπαρκτής ακόμα σε κάθε μικρή ή ασημαντη κλίμακα. Εν τέλει, και αυτό είναι ευρέως αποδεκτό, η αναθεώρηση της σχέσης μας με την πόλη, θα μπορέσει να συμβεί ακριβώς μέσα από μία καινούργια συλλογική συνείδηση για τον αστικό χώρο, μέσα από μία οικειοποίηση με την έννοια της πόλης, της μορφολογίας της και του ιστορικού της βάθους. Όμως, και εδώ θα συμφωνούσε κανείς με τον Richard Scoffier, αν τα πλαστικά έργα της τέχνης εμμένουν στην παρουσία τους, ίσως και στην απομόνωσή τους, προφυλασσόμενα μέσα στην όμορφη μοναξιά τους, το αρχιτεκτονικό έργο, συνεχώς εκθετειμένο μέσα στη ζωή και τη λειτουργία της, φαίνεται να βρίσκεται σε μία αναμονή, σε μία κατάσταση διαρκούς αναβολής της ενότητάς του, ενέχοντας μία δόση μελαγχολίας, γιατί απευθύνεται σ' ένα μέλλον που θέλει να εμπιστευθεί από τη μια αλλά που δεν μπορεί να ελέγχει πλήρως από την άλλη.

Σημείωση

1. Castells Manuel, Η κουλτούρα της διαδικτυωμένης κοινωνίας, περιοδικό *Futura* No 8, σελ. 105.

Ενδεικτική Βιβλιογραφία

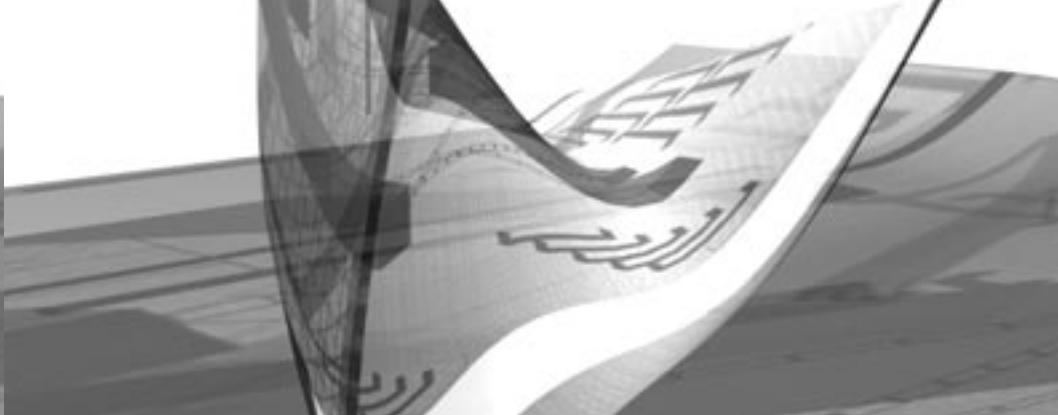
- Γιάννης Αίσωπος, Γιώργος Σημαιοφορίδης (επιμ.) *Η σύγχρονη (ελληνική) πόλη*, Μετάπολις 2001.
- *Art and the Tectonic*, Academy Editions, London 1990.
- Περιοδικό *Futura*, No 8, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2002.
- Steven Harris and Deborah Berke, *Architecture of the Everyday*, Princeton Architectural Press, 1997.
- Fredric Jameson, *Postmodernism of the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture*, ed. Routledge, London, 1997.
- Χρήστος Παπούλιας, *Υπερτόπος*, εκδ. Futura, Αθήνα 1999.
- Ν. Γ. Πεντζίκης, *Μητέρα Θεσσαλονίκη*, εκδ. Κέδρος, 1999.
- Richard Scoffier, *Η πόλη χωρίς το έξω*, εκδ. Futura, Αθήνα 2000.
- Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, ed. Carrê, Paris 1993.
- *Τοπικά β' Περί Κατασκευής*, Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου, εκδ. Νήσος, Αθήνα 1996.

Άτυπη πόλη

του Δημήτρη Παπαλεξόπουλου, αρχιτέκτονα, επίκ. καθηγητή ΕΜΠ

Πολύ περισσότερο από το να εντοπίσει κανείς επιρροές μεταξύ τεχνών και αρχιτεκτονικής και ιδιαίτερα σε συνάρτηση με τις ψηφιακές τεχνολογίες, θα ενδιέφερε να αρχίσει να στήνει ένα καμβά, όπου τοποθετούνται σιγά-σιγά κοινά προβλήματα, κοινά θέματα, παράλληλες διαδρομές και απορίες. Ένα τέτοιο πεδίο ανοίγεται όταν αναφερθούμε σε έννοιες που τείνουν να γίνουν πλέον αισθητικές κατηγορίες, όπως η διαφάνεια, η ροϊκότητα, η μεταβλητότητα. Φαίνεται να προσδίδουν από μόνες τους αξία στο α-μορφο, στο χωρίς σταθερή μορφή, στο ευμετάβλητο και εφήμερο. Ο Bernard Stiegler έχει προτείνει με ευκρίνεια τον όρο των εφήμερων-προσωρινών (temporel) αντικειμένων για

κόνες, να μπορεί να συνδιαλλαγεί με το σημερινό πολιτισμό της εξαφάνισης και του μη-σταθερού;».² Οι σκέψεις που ακολουθούν κινούνται προς αυτή την κατεύθυνση, αναζητώντας πάντα το «περίπου αντικείμενο» της αρχιτεκτονικής πρακτικής,³ λαμβάνοντας όμως υπόψη τις δραστικές αλλαγές που υφίστανται οι ψηφιακές τε-



να περιγράψει τις μεταβολές που φέρονται από την υπερ-βιομηχανοποίηση των τεχνών, με κύριο άξονα τον ψηφιακό κινηματογράφο και την τηλεόραση.¹ Η μη γραμμική αφήγηση δεν αποτελεί πλέον καινοτομία, απαντάται σε ένα πλήθος τεχνών που εντάσσουν πλέον ψηφιακές τεχνολογίες, παίρνει την θέση της στο οικονομικό, εμπορικό και θεσμικό στερέωμα της παραγωγής πολιτιστικών προϊόντων. Ακόμα, η μη γραμμική αφήγηση, σε (δια)δίκτυο, αμφισβητεί την τοπική και χρονική ενότητα του έργου. Με αυτή την έννοια, το αποσπασματικό, ροϊκό και α-μορφο απαντάται ως πρόβλημα σε ένα ευρύ φάσμα απόψεων που ασχολούνται με τη δημιουργία μορφής και προσπαθούν να κωδικοποιήσουν στρατηγικές μορφογένεσης. Από τη μεριά της αρχιτεκτονικής, το ψηφιακό και ροϊκό εισβάλλει με ένταση, αλλά συναντά την προφανή αντίσταση του φυσικού, σταθερού στο χρόνο αντικειμένου. Το ερώτημα έχει ήδη τοποθετηθεί με σαφήνεια εδώ και αρκετό καιρό: «Πώς είναι δυνατόν η αρχιτεκτονική, που ρόλος της ήταν μέχρι σήμερα να δημιουργεί σταθερές ει-

χνολογίες τα τελευταία χρόνια προς την κατεύθυνση του «διασυνδεδεμένου όλου»».⁴

Ο όρος «άτυπη πόλη» θα χαρακτήριζε την πόλη σε διαρκή αλλαγή, σε αστάθεια, σε σχεδόν ροϊκή κατάσταση, όπου ένα πλήθος μεταβολών επεμβαίνουν στο ήδη υπάρχον, έρχονται σε σχέση μαζί του, παράγουν μικρές ή μεγάλες τομές, συναινέσεις, αλλαγές. Η άτυπη πόλη είναι αυτό το σύνολο των αφηγήσεων των μεταβολών, που έχουν μια επιλεκτική συνάφεια μεταξύ τους, που το κοινό τους χαρακτηριστικό είναι ότι δρουν στο ίδιο σώμα, την πόλη, δια μέσου αυτού, που γενικά έχουμε συνηθίσει να αποκαλούμε κοινωνία της πληροφορίας.

Άτυπο (informal) δεν σημαίνει χωρίς μορφή, αλλά σε διαρκή μεταβολή της μορφής, όχι χωρίς ταυτότητα, αλλά σε διαρκή μεταβολή της ταυτότητας. Το άτυπο είναι μορφή με σημεία έντασης. Μάλιστα, καλούμαστε να το συλλάβουμε μόνο μέσα από αυτά τα σημεία έντασης. Για

παράδειγμα, αποκτούμε συνείδηση της πόλης μέσα από τις αφηγήσεις ακραίων φαινομένων όπως είναι οι σεισμοί, οι πλημμύρες, οι στάσεις και οι διαδρομές προσφάτων εξαρθρώσεων: Θρακομακεδόνες και τι συμβαίνει από κάτω, το ποτάμι, ο αστικός ιστός και ως «διπλανή πόρτα». Το υπάρχον αποσπασματικοποιείται διαρκώς και επανασυντίθεται σε πλήθος αφηγήσεων, που διαδέχεται η μία την άλλη στο χρόνο και υπαινίσσονται ότι ο δημόσιος χώρος είναι πλέον ο χώρος των καταστροφών, πραγματικών ή φαντασιακών. Κάπου μέσα στη δημιουργία και λειτουργία αυτών των αφηγήσεων, η πληροφορία φαίνεται να παίζει σημαντικό ρόλο: Δεν είναι πλέον από το σχεδιασμό που περιμένουμε να προ-βλέψει μια ακραία κατάσταση (παραίτηση ίσως ή και αδυναμία μας) αλλά στη-

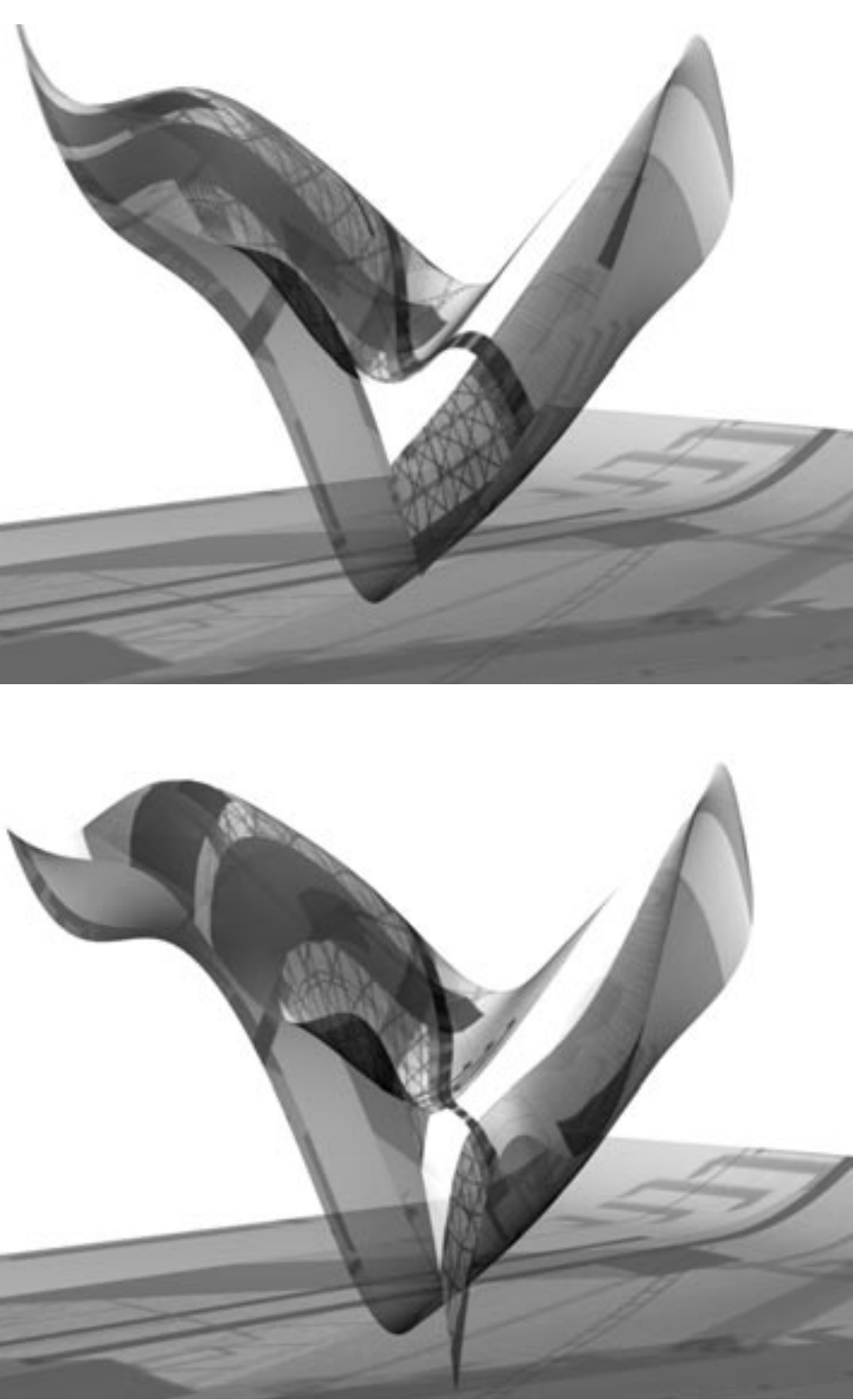
ρίου). Το ενδιαφέρον μας δεν εστιάζεται στις εικονικές πόλεις, ξέρουμε ότι ο εικονικός χώρος υπάρχει υλικά και αποτελεί αναπαράσταση της δομής της πληροφορίας. Αντίθετα, παρατηρούμε ότι η ψηφιακή διάσταση εμπλέκεται άμεσα με το «φυσικό», σε ένα πλήθος υβριδικών καταστάσεων. Έξυπνα σπίτια, γραφεία, αντικείμενα, συγκοινωνίες και πόλεις, είναι η εμπορική ονομασία αυτής της ήδη υπάρχουσας νέας κατάστασης πραγμάτων. Η εξαφάνιση του υπολογιστή, συνδέεται ως τάση, με την πανταχού παρουσία του ψηφιακού και την επιστροφή, με νέους όρους στο σχεδιασμό του φυσικού αντικειμένου. Στην πραγματικότητα μιλάμε για φυσικά αντικείμενα (σε όλες τις κλίμακες) που επικοινωνούν (με εναλλάξιμους και πολλούς τρόπους). Διαθέτουν δηλαδή μια εντοπι-

ριζόμαστε εν τέλει στη δυνατότητα ακαριαίας σύλληψης και επεξεργασίας πληροφορίας για «άτυπα» φαινόμενα, όπως συμβαίνει στην πολύ χαρακτηριστική περίπτωση απαίτησης μιας άμεσης μετεωρολογικής πρόβλεψης. Ο σχεδιασμός οφείλει να έχει φυσικά μια άποψη για το όλον, αλλά κυρίως πρέπει να εντάσσει σε αυτή την άποψη τη δυνατότητα άμεσης αντίδρασης σε φαινόμενα που δεν μπορεί να γνωρίζει με σαφήνεια εκ των προτέρων: Άτυπος σχεδιασμός λοιπόν, με κρίσιμο χαρακτηριστικό του τη δημιουργία, όχι μορφών, αλλά μηχανισμών ακαριαίας πρόσληψης και διαχείρισης της πληροφορίας. Άραγε, το «άτυπο» είναι κατά βάση ψηφιακό;

Έχουμε πλέον αφήσει πίσω τη θαλπωρή της διαμάχης μεταξύ «εικονικού» και «πραγματικού», όπου στις «πραγματικές» πόλεις θα αντιπαρατίθεντο οι «εικονικές» και όπου μπορούσαμε με σιγουριά να στήσουμε συγκρούσεις απόψεων γύρω από υποθέσεις χαμένων υλικότητων (σώματος, κτιρίων, έργων τέχνης, εμπο-

σμένη μορφή και ταυτόχρονα, πολλαπλές δυνατότητες ανταλλαγής πληροφορίας. Η στροφή προς αυτή την κατεύθυνση, που δεν ακυρώνει το ήδη υπάρχον, αλλά το μεταβάλλει σε ορισμένα χαρακτηριστικά του χωρίς να το αντικαθιστά με κάτι εντελώς νέο, γίνεται σχεδόν ανεπαίσθητα, άτυπα, με συνεχή/ροϊκό και όχι ασυνεχή τρόπο. Κάποιες στιγμές, μας περνά από το μυαλό ότι, για παράδειγμα, εργασία, κατοικία και αναψυχή ενοποιούνται σε ορισμένες διαστάσεις τους μέσα από το κινητό τηλέφωνο, γεγονός που προξενεί αμηχανία στις, έστω και ευέλικτες πια, αντιστοιχίες δραστηριότητας και μορφής, που στήριζαν μέχρι πρότινος το σχεδιασμό.

Βρισκόμαστε λοιπόν αντιμέτωποι με μια μερική ασάφεια του αντικειμένου, που αφορά βέβαια τη μορφή του, αλλά που επί πλέον ενεργοποιείται με την εισαγωγή και ένταξη του ψηφιακού, προβάλλοντας τη μεταβολή και τις πολλαπλές παρουσίες του στο χρόνο. Έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι δεν είμαστε απροετοίμαστοι.



Τουλάχιστον από το 1993, ένα τεύχος του Architectural Design με θέμα Folding In Architecture, έθετε κρίσιμα ερωτήματα. Αν και, ενδεχομένως ορθά, θεωρήθηκε ότι άφηνε το περιθώριο για την προβολή ενός ακόμα μορφολογικού «ισμού» αρχιτεκτονικής, η κριτική διάκριση του Jeffrey Kipnis μεταξύ μορφών de-formed και in-formed, καθώς και η σημείωση του Greg Lynn για «πολλαπλότητα τοπικών διασυνδέσεων στο εσωτερικό ενός συστήματος που παραμένει ανοικτό σε εξωτερικές επιρροές και μεταβολές», άφηναν σημαντικά περιθώρια για μια αντιμετώπιση που δεν θα ήταν στενά μορφολογική. Περίπου δέκα χρόνια μετά είναι φανερό,

εκτός από το γεγονός ότι μια τέτοια λογική δεν μπορούσε να εφαρμοστεί στο σχεδιασμό παρά μόνο μέσα από την εφαρμογή ψηφιακών τεχνολογιών, ότι το ζητούμενο ήταν το πέρασμα από μια λογική collage σε μια λογική morphing, δηλαδή διαρκούς μεταβολής της μορφής, μέσα από την ενεργοποίηση των δυνάμεων που συνυπάρχουν επί του πεδίου. Το άτυπο δεν είναι τυχαίο, αλλά ούτε κρίνεται και αξιολογείται με υπερβατικά και διαχρονικά κριτήρια. Ακόμα, δεν προκύπτει από ένα διαμορφωμένο προσωπικό στυλ, ούτε υποτάσσεται σε κοινωνικό ντετερμινισμό.⁵ Οι επί του πεδίου δυνάμεις είναι ορατές και μάλιστα στην προοπτική εξέλιξής τους. Δεν αναζητά κανείς την ομογενοποίησή τους, την εξομάλυνση των διαφορών τους, η συναίνεση είναι πάντα προσωρινή, εφήμερη.

Το άτυπο ωστόσο δεν μπορεί είναι μια ερμηνευτική ή αισθητική κατηγορία. Δεν έχει νόημα να διαπιστώσουμε την «ύπαρξή» του, να περιγράψουμε καταστάσεις, χωρίς εν δυνάμει να σκιαγραφούμε μια μεταβολή, το ίχνος μιας προοπτικής, αν όχι ακόμα μιας πρότασης. Η διαπίστωση, για παράδειγμα, του γεγονότος ότι η διασυνδεδεμένη πόλη, με την πολλαπλότητα των μη ιεραρχημένων φυσικών και ψηφιακών διαδρομών, βρίσκεται σε μια διαρκή ροϊκή κατάσταση, οδηγεί αναγκαστικά στη διαμόρφωση προτάσεων και εργαλείων για την αντιμετώπιση της διαρκούς αλλαγής, της ροϊκότητας. Το άτυπο – Ιανός έχει δύο όψεις: Μπορεί να είναι επιβεβλημένο, στοιχείο προγράμματος που βλέπει τα πράγματα συνολικά, από ψηλά, και γνωρίζει σε τι του χρησιμεύει η μεταβλητότητα, η εναλλαξιμότητα ανθρώπων και τόπων. Μπορεί όμως να εκκινεί από τους διαφοροποιημένους πολιτιστικά και πολιτικά τόπους και να αναζητά την ελεύθερη και σχεδόν τυχαία ή καλύτερα «άτυπη» διασύνδεσή τους, μέσα από μια ποικιλία συσχετισμών, που ελπίζουν στο μη προδιαγραφμένο και επιβεβλημένο.

Σημειώσεις

1. Bernard Stiegler, «L’hyperindustrialisation de la culture et le temps des attrape-nigauds», Art press, *L’Art et la Toile*, no hors serie, nov 99, σ. 41-62.
2. Bernard Tschumi, *Event Cities*, MIT Press, 1996, σ. 367.
3. Δ .Παπαλεξόπουλος, «Αθήνα, η ενδιάμεση πόλη των περίπου αντικειμένων», *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, 34/2000, σ. 142-144.
4. Derrick de Kerckhove, *The Architecture of Intelligence*, Birkhauser, 2001, και Derrick de Kerckhove, «Penser a l’ecran», Art press, *L’Art et la Toile*, no hors serie, nov 99, σ. 80-88.
5. Jean Attali, Dominique Gonzalez-Foerster, «Le degre zero de l’architecture», *Indifference*, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, no 336, σ. 64-69.

Η απεικόνιση του χώρου στον κινηματογράφο

συζήτηση του Γιάννη Χατζηγώγα με την Αμαλία Κωτσάκη

Συζήτηση με τον Γιάννη Χατζηγώγα, επικ. καθηγητή ΑΠΘ, με αφορμή το σχεδιασμό των σκηνικών για την τελευταία ταινία του Θ. Αγγελόπουλου

Αμαλία Κωτσάκη: *Πριν ξεκινήσουμε την περιπλάνησή μας στο χώρο της αρχιτεκτονικής και της εβδόμης Τέχνης, θα ήθελα να αναφερθούμε στα κίνητρα που σας οδήγησαν σε αυτές τις αναζητήσεις.*

Γιάννης Χατζηγώγας: Τα κίνητρα ήταν πρωτίστως εκπαιδευτικά. Η μελέτη των συνθετικών αρχών άλλων συγγενών μορφών τέχνης και η γνώριμία με αντίστοιχες δημιουργικές διαδικασίες, θα έδινε στους σπουδαστές επιπλέον εφόδια για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Ο κινηματογράφος όπως και η αρχιτεκτονική, έχουν κοινή αφετηρία τη σύλληψη, την ιδέα, η οποία στη συνέχεια γίνεται γραπτός λόγος, σενάριο-κιριολογικό πρόγραμμα, και ακολουθεί το στήσιμο – η κατασκευή. Ο κινηματογράφος είναι τέχνη εικονική και αφηγηματική, συχνά πιο προσιτή και εύληπτη και ίσως να αποτελεί κατάλληλο μέσον για αρχιτεκτονική εκπαίδευση και συζήτηση. Εξ’ άλλου συχνά συναντά κανείς στις ταινίες αρχιτεκτονικά αριστουργήματα, αλλά και ολόκληρες πόλεις τις οποίες μπορεί να παρατηρήσει και να προβληματιστεί.¹

Και παράλληλα να προβληματιστεί για το πώς περνούν οι χώροι αυτοί σε μια άλλη μορφή τέχνης.

Ασφαλώς, για παράδειγμα πόσο διαφορετική φαίνεται η ίδια πόλη (π.χ. η Ρώμη) σε γυρίσματα διαφορετικών σκηνοθετών. – Πόσο διαφορετικά φαίνεται η ίδια πόλη γυρισμένη σε διαφορετικές ιστορικές στιγμές. Παράδειγμα αποτελεί η Θεσσαλονίκη στο «Ξυπόλητο Τάγμα» του Γκρεγκ Τάλας (περίπου στα 1950) και η Θεσσαλονίκη πενήντα χρόνια μετά

στην «Αιωνιότητα και μία μέρα» του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

– Είναι διαφορετικό η πόλη να εμφανίζεται στατικά στο φόντο της υπόθεσης ή οι ηθοποιοί και η κάμερα να κινούνται μέσα στην πόλη.

– Τι κάνει κανείς σε περίπτωση που γυρίζει σήμερα μια ταινία εποχής όπου η πόλη πρέπει να φαίνεται όπως ήταν πριν π.χ. 100 χρόνια (με ηλεκτρονικές ή εικαστικές επεξεργασίες)

– Άλλοτε πάλι ο σκηνοθέτης αναγκάζεται να αναζητήσει μία άλλη αντίστοιχη πόλη όπως ο Κώστας Γαβράς για την ταινία του «Ζ», λόγω αδυναμίας εξαιτίας της χούντας να γυριστεί η ταινία στην πόλη που διαδραματίστηκε η ιστορία (είναι εκπληκτικές οι ομοιότητες ανάμεσα στις δύο παραλιακές μεσογειακές πόλεις). Επίσης πρέπει να τονιστεί η συμβολή του κινηματογράφου στη μελέτη της ιστορίας της αρχιτεκτονικής μέσα από τα ντοκουμέντα που προκύπτουν από ταινίες εποχής.

Φθάνουμε όμως τώρα στο σημείο που θα γίνουμε κοινωνοί της εμπειρίας σας από το σχεδιασμό των σκηνικών για την τελευταία ταινία ενός διάσημου Έλληνα σκηνοθέτη, του Θόδωρου Αγγελόπουλου, με τίτλο «Το λιβάδι που δακρύζει». Πώς ξεκίνησε αυτή η συνεργασία και περί τίνος πρόκειται;

Εμπειρία δύσκολη αλλά ενδιαφέρουσα. Πρόκειται για τη δημιουργία δύο βορειοελλαδίτικων προσφυγικών χωριών του 1930, ένα στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης και ένα στην λίμνη Κερκίνη, που στην ταινία εμφανίζονται ως ένα. Με βάση το σενάριο της ταινίας, άλλοτε το χωριό εμφανίζεται μισοβυθισμένο και άλλοτε επίγειο στο μέσον της λίμνης, ανάλογα με τη στάθμη των υδάτων. Πρόθεση του σκηνοθέτη ήταν να δημιουργηθεί ένας χώρος πραγματικός, χωρίς θεατρική σκηνική αντίληψη. Έτσι ξεκινήσαμε με ιστορική και μορφολογική ανάλυση αναλόγων οικισμών στη Μακεδονία και μελετήσαμε χωρι-



κές σχέσεις, υλικά και μορφές, έχοντας ως βάση την σκηνοθετική αντίληψη του Θ. Αγγελόπουλου για τη ρεαλιστική απόδοσή τους. Οι δραματικές αλλοιώσεις που έχουν υποστεί οι οικισμοί της ελληνικής περιφέρειας, ήταν εκείνες που οδήγησαν στην επιλογή της κατασκευής ενός σκηνικού εξ' αρχής.

Η δομή του οικισμού που προέκυψε τελικά είναι πιστό αντίγραφο βορειοελλαδίτικου χωριού του '30 ή οργάνωση χώρου κατάλληλη για τα γυρίσματα της ταινίας;

Το αποτέλεσμα είναι μικτό. Οφείλεται στη σκηνογραφική αντίληψη που προέρχεται από το θέατρο, δηλαδή θεατής ακίνητος και σκηνικό σταθερό, στην τεράστια επί τόπου εμπειρική προσπάθεια, όπου τα ντόπια συνεργεία κατασκεύαζαν μορφές από τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις τους και τέλος στην ιστορική έρευνα. Ο σκηνοθέτης συνήθως έχει από πριν αποφασίσει τα πλάνα του και τα περιθώρια αλλαγής από τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό είναι πολύ περιορισμένα. Γι' αυτό άλλωστε αλλιώς σχεδιάζεις για τον Ζουλάφσκι, τον Κουστουρίτσα ή τον Godard που έχει συνεχώς τη μηχανή στον ώμο και κινείται παίρνοντας κοντινά πλάνα και λεπτομέρειες. Τότε απαιτείται λεπτομερέστερη σχεδίαση και ασφαλώς καλύτερη κατασκευή. Στην περίπτωση μας τα πλάνα είναι στατικά, συχνά νυχτερινά και βέβαια συζητάμε για ένα σκηνοθέτη με πολύ συγκεκριμένη άποψη. Είχαμε ξεκινήσει με ένα master-plan το οποίο αναιρέθηκε στην πράξη. Η κατασκευή έγινε επί τόπου με αφετηρία τις σταθερές λήψεις των πλάνων γύρω από τον άξονα της μηχανής.

Πώς θα συσχετιζατε το οικιστικό σύνολο που κατασκευάστηκε, με έναν υπαρκτό μακεδονικό οικισμό του 1930;

Μορφολογικά συμπίπτουν. Οι διαφορές βρίσκονται στη δομή και στους προσανατολισμούς. Εδώ όμως δεν μπορούμε να αποφύγουμε ένα ερώτημα ή καλύτερα ένα στοίχημα. Κατά πόσον γίνεται αυτό αντιληπτό ακόμη και από ένα υποψιασμένο αρχιτέκτονα ή θεατή, αν ο σκηνοθέτης δώσει μεγάλη έμφαση στη δράση και τα πρόσωπα; Στην αεροφωτογραφία του οικισμού βλέπουμε μια περίκεντρη κάτοψη με έναν άξονα που οδηγεί προς το εργοστάσιο σαν προοπτική, η οποία δεν ανταποκρίνεται σε κανένα από τα γειτονικά χωριά της περιοχής. Αυτό όμως πουθενά δεν εμφανίζεται στην ταινία.

Παρ' όλα αυτά ο οικισμός μπόρεσε να αναπαρασταθεί και η ατμόσφαιρα να αναπαραχθεί μέσα στα πλάνα, χωρίς να ανταποκρίνεται κατ' ανάγκην στη δομή ενός βορειοελλαδίτικου χωριού του '30.

Εδώ βρίσκεται η θαυμαστή ικανότητα της κινηματογραφικής μηχανής, η επινοητικότητα του σκηνοθέτη, αλλά και κάτι άλλο πολύ ενδιαφέρον. Το σκηνικό – υπαρκτός χώρος αρχίζει να αυτονομείται και τότε τίθενται ερωτήματα του τύπου: τι θα γύριζε εδώ κάποιος άλλος σκηνοθέτης ή ποιες χρήσεις θα παραλάβει αυτός ο χώρος μετά τα γυρίσματα; Ο οικισμός-σκηνικό δεν έχει τη δομή ενός αυθεντικού αναλόγου οικιστικού συνόλου. Το πείραμα από αυτή την πλευρά, την αρχιτεκτονική, δεν πέτυχε. Ίσως η ελληνική κινηματογραφία δεν είναι ακόμη σε θέση να συμπεριλάβει αυτούσια αρχιτεκτονική μελέτη στο χώρο της. Το βάρος δίδεται σε μία αντίληψη βαθιά ριζωμένη στη θεατρική θεώρηση του κινηματογράφου με στατική θέαση, μετωπική. Αυτό εμποδίζει την τρισδιάστατη κινούμενη ευέλικτη λήψη που χρειάζεται σωστούς προσανατολισμούς, δομή, συντακτικό και λεπτομέρειες ακριβείς. Κάτι τέ-

τοιο βέβαια εξακοντίζει το κόστος περίπου στο τριπλάσιο.

Αναφερθήκατε στη θεατρικότητα. Οι χώροι που δημιουργήθηκαν τη διαθέτουν;

Ο χώρος στο λιμάνι ουσιαστικά είναι ένα τεράστιο σκηνικό, ένας υπαινικτικός χώρος που ανοίγεται προς τη θάλασσα και προσφέρεται ως background για μεγάλες εκδηλώσεις και performances.

Τι υπαινίσσεται ο χώρος αυτός; Από τις φωτογραφίες που βλέπουμε μοιάζει παρακμιακός.

Ασφαλώς παρακμή. Και ως ένα βαθμό μια έντονη αντίληψη ταξικής αντίθεσης μεταξύ του εργοστασίου κεντρικά, αστικού και πολυτελούς, και των φτωχών εργατικών καταλυμάτων περιφερειακά.

Τα εκφραστικά μέσα του σκηνοθέτη και του αρχιτέκτονα είχαν κοινή συνισταμένη; Η θεατρικότητα και ο ρεαλισμός του αρχιτεκτονικού χώρου εμφανίζονται και ως χαρακτηριστικά της σκηνοθετικής προσέγγισης του Θ. Αγγελόπουλου; Εν τέλει η ρεαλιστική σκηνοθετική προσέγγιση ήταν εκείνη που καθόρισε και τη ρεαλιστική αναπαράσταση του χώρου;

Οι εκφράσεις του ρεαλισμού είναι πολλές, ηλεκτρονικές, εικαστικές και άλλες. Στην ταινία αυτή οι δύο προσεγγίσεις συμπορεύτηκαν και είχαν παράλληλες πορείες με μια λέξη κλειδί: αναπαράσταση.

Και το δάνειο-εφόδιο για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό; Θα μπορούσε να δει κανείς την αρχιτεκτονική σκηνοθετικά;

Πλεονέκτημα μεγάλο που αξιοποιήθηκε κυρίως

με τους φοιτητές, οι οποίοι παρακολούθησαν και κατέγραψαν την εξέλιξη του έργου από τη γένεσή του, την εξέλιξη και τον τρόπο που εμφανίστηκε στην ταινία. Μην ξεχνάμε ότι πρόκειται για μια τεράστια πολεοδομική παρέμβαση στην ευρύτερη περιοχή. Χτίστηκε ένας οικισμός μέσα σε διάστημα τριών μηνών σε μια περιοχή με μηδενική σχεδόν οικοδομική δραστηριότητα. Από τώρα έχουν αρχίσει τα σχέδια με τους σπουδαστές για τη χρησιμοποίηση των χώρων αυτών μετά τα γυρίσματα και συζητιούνται προτάσεις, όπως σκηνικά για εκδηλώσεις, ανοικτό Μουσείο Κινηματογράφου, χώροι προβολών και άλλα πιο ριζοσπαστικά. Περιμένουμε με αγωνία να κατεβεί η στάθμη του νερού και να φανούν τα ερείπια του βυθισμένου χωριού. Ίσως προλάβουμε να κάνουμε υποβρύχιες λήψεις. Και τότε νέοι δρόμοι ανοίγονται. Σουρεαλισμός, film noir ...Ίσως να επισκέπτονται την περιοχή για να δουν τον ερειπιώνα των σκηνικών. Τελικά μήπως πρόκειται για αναπτυξιακό έργο;...

Με πολλές δυνατότητες για άλλες μορφές τέχνης. Performances ή εγκαταστάσεις με θέμα το νερό ή την αισθητική του ερειπίου.

Αυτά προς το παρόν παραμένουν ανοικτά. Πριν κλείσουμε όμως τη συζήτηση θα πρέπει να τονίσουμε ότι από αυτή τη συναρπαστική εμπειρία καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι μια μεγάλη τέχνη όπως ο κινηματογράφος, κάνει σταθερά βήματα για να εντάξει στα έργα της την αρχιτεκτονική ως αυτόνομη οντότητα που ενυπάρχει σε αυτή με τρόπο αναπόσπαστο, όπως για παράδειγμα η μουσική. Σε επίπεδο σχεδιαστικό το μεγάλο όφελος ήταν η συνειδητοποίηση ότι στο σενάριο της καθημερινής ζωής ο χώρος πρέπει να είναι εκείνος που δημιουργείται για να εξυπηρετήσει υπαρκτές ανάγκες και λειτουργίες και ποτέ το αντίστροφο. Με την ευκαιρία αυτή θα ήθελα να καταθέσω





μερικές σκέψεις με τη μορφή ερωτημάτων πάνω στη σχέση αρχιτεκτονικής και ελληνικού κινηματογράφου:

– Τι θέση μπορούν να έχουν αυτά τα «κινούμενα τοπία», τα «τοπία εξαιρετικού κάλλους», καθώς και τα τοπία «absolut realism» που συχνά συναντάμε στις ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου;

– Γιατί άραγε τα ομολογουμένων εξαιρετικά τοπία του ελληνικού και μεσογειακού χώρου απουσιάζουν σχεδόν ολοκληρωτικά από τις ταινίες, αλλά και από τα σενάρια των περισσότερων έργων;

– Μήπως τελικά ανοίγει και για τον τόπο μας ένας τομέας δημιουργικής απασχόλησης των αρχιτεκτόνων στην επιλογή και τη διαμόρφωση των χώρων στις σοβαρές και αξιόλογες ταινίες; Θα ήταν σκόπιμη λοιπόν, η διοργάνωση μιας εβδομάδας «αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου» από ομάδες αρχιτεκτόνων, το περιοδικό ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ και πιθανά μία από τις αρκετές αρχιτεκτονικές σχολές του τόπου μας. Μετά την παρακολούθηση επιλεγμένων ταινιών, τη συζήτηση και την ανταλλαγή εμπειριών με προσκεκλημένους σκηνοθέτες, θα ανεπτύσσετο προβληματισμός,² που ίσως διεύρυνε το πεδίο επαγγελματικής απασχόλησης των αρχιτεκτόνων και παράλληλα θα συνέβαλε στην καταπολέμηση της τεράστιας κρίσης δημιουργικότητας και ελλιπούς έως απaráδεκτης μεταφοράς εξαιρετικών τοπίων, πρωτότυπων χώρων, «ρόδινων ακρογιαλιών», και αστικών ραγδαία μετασχηματιζόμενων τοπίων στον κινηματογράφο που παράγεται ή πρόκειται να παραχθεί...

Σημειώσεις

1. α. «Manhattan» του Woody Allen – Νέα Υόρκη. Ένα περιήλοκο σύνολο διαπροσωπικών σχέσεων που διαδραματίζεται στο χώρο του Manhattan της Νέας Υόρκης. Έχει ιδιαίτερη αξία η απεικόνιση ενός χώρου και συγκεκριμένων τοποθεσιών της πόλης έντονα βιωμένων από τον Woody Allen.

β. «Τα φτερά του έρωτα» του Wim Wenders – Βερολίνο. Δύο άγγελοι τρίγωνούν στο μεταπολεμικό Βερολίνο βοηθώντας τις μοναχικές και καταπιεσμένες ψυχές που συναντούν. Η ύπαρξη του τείχους του αίχους αλλά και σημαντικών κτισμάτων, καθώς και των συστημάτων δημόσιας κυκλοφορίας του Βερολίνου, είναι ουσιαστικό στοιχείο της ταινίας.

γ. «Με κομμένη την ανάσα» του Jean-Luc Godard –

Παρίσι. Στο δρόμο για το Παρίσι ένας νεαρός σκοτώνει χωρίς λόγο έναν αστυνομικό και βρίσκει καταφύγιο στο διαμέρισμα μιας αμερικανίδας κοπέλας, ενώ η αστυνομία αναζητά τα ίχνη του. Σε κάποια στιγμή του έργου οι θεατές –ίσως για πρώτη φορά στην ιστορία του κινηματογράφου– βλέπουν μέσα από έναν καθρέφτη τα κτίρια του Παρισιού να αντικαθίστανται από το συνεργείο λήψης της σκηνής.

δ. «Επάγγελμα ρεπόρτερ» του Antonioni – Βαρκελώνη. Ένας ρεπόρτερ έχοντας εγκαταλειφθεί στην έρημο ανακαλύπτει έναν νεκρό και αποφασίζει να πάρει την ταυτότητά του. Από την έρημο μετακινείται σε διάφορες πόλεις ανάμεσα στις οποίες και η Βαρκελώνη.

Είναι καθοριστική η επίδραση της αρχιτεκτονικής του Gaudi στη Βαρκελώνη και η βαθύτατη γνώση αυτής της αρχιτεκτονικής έχει περάσει σε βάθος μέσα στην ίδια την ταινία.

ε. «Roma» του Fellini – Ρώμη. Ένα φαινομενικά χωρίς σενάριο ιμπρεσιονιστικό πορτραίτο της Ρώμης μέσα από τα μάτια ενός από τους διασημότερους πολίτες της, όπου συνδυάζονται αυτοβιογραφικά στοιχεία με σκηνές από τη σύγχρονη ζωή, αλλά και το ιστορικό παρελθόν της πόλης. Τόσο τα κυκλοφοριακά, όσο και τα αρχαιολογικά ζητήματα περνούν μέσα στη δομή της ταινίας.

στ. «Θωρηκτό Ποτέμκιν» του Sergei Eisenstein, Οδησός. Βασισμένη σε ιστορικά γεγονότα η ταινία παρουσιάζει την ιστορία της εξέγερσης στο θωρηκτό Ποτέμκιν. Ξεκινώντας από το πλοίο η εξέγερση μεταφέρεται και στο κοντινό λιμάνι, την Οδησό και καταστέλλεται με τη γνωστή σκηνή της σφαγής στα σκαλοπάτια που οδηγούν στο λιμάνι. Θα άξιζε νομίζω να κάνει κανείς μία άσκηση ανάμεσα σε σινεφίλ αρχιτέκτονες με θέμα: «σχεδιάστε μία εικόνα-περιοχή που ξέρετε από την Οδησό»...

ζ. «Blade Runner» του Ridley Scott. Στο Los Angeles του 2019 ο Deckard είναι Blade Runner, αστυνομικός που ειδικεύεται στην εξολόθρευση «αντιγράφων», ανθρωπινων κλώνων, που κατασκευάζονται για να υπηρετούν στις αποικίες έξω από τη γη. Η εκπληκτική δουλειά του Syd Mead καθορίζει το χώρο της ταινίας από την αρχή ως το τέλος

η. «Μέχρι το πλοίο» του Αλέξη Δαμιανού – Αθήνα. Η ταινία αποτελεί μία εκπληκτική εγκάρσια «τομή» της Ελλάδας του '60 από την κορυφή του βουνού διασχίζοντας όλη την ύπαιθρο μέχρι τη μεγαλούπολη και το λιμάνι.

2.Melies,Mallet-Stevens,Multimedia, *Cinema & Architecture*, British Film Institute, London,1997

Ελληνική πόλη και η αρχιτεκτονική στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου το '50 και το '60

του Βασίλη Κολώνα, αρχιτέκτονα, αναπλ. καθηγητή Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Τα έργα της ανασυγκρότησης, τα δημόσια κτίρια του μεταπολεμικού μοντερνισμού, οι εγκαταστάσεις του ΕΟΤ, η Ελλάδα του Χίλτον και των πρώτων πολυκατοικιών, είναι κάποια από τα θέματα που θα επιχειρήσει να ανιχνεύσει το σύντομο αυτό travelling στις ελληνικές ταινίες του '50 και του '60 με κύριους σταθμούς την Αθήνα, τη Ρόδο, τη Θεσσαλονίκη...

Η σημαντική στροφή που συντελείται στη θεματολογία του ελληνικού κινηματογράφου, από τα ηθογραφικά δράματα στις κοινωνικές περιπέτειες και τις αστικές κωμωδίες, αναζητά μια άλλη Αθήνα μακριά από τη θλιβερή πραγματικότητα του μετεμφυλιακού αστικού τοπίου. Η Πλάκα με τις εσωτερικές αυλές που τόσο εύστοχα παρουσίασε ο Α. Κωνσταντινίδης στα «Παλιά αθηναϊκά σπίτια» και οι ιστορικές περιοχές του κέντρου με τα διώροφα νεοκλασικά, θα χωρηθούν σταδιακά τη θέση τους στις νέες γειτονίες της πρωτεύουσας, εκεί όπου συντελείται το «θαύμα της αντιπαροχής». Η αύξηση του ποσοστού κάλυψης των οικοπέδων και του ύψους των οικοδομών είχε ως αναπόφευκτη συνέπεια την υπεραξία των οικοπέδων και οδήγησε στην κατεδάφιση των παλαιών οικοδομών και την ανοικοδόμηση δια της μεθόδου της αντιπαροχής. Καθοριστική αποβαίνει επίσης η

αύξηση της εσωτερικής μετανάστευσης και η απορρέουσα ανάγκη για φθηνή στέγαση και εργασία, αιτήματα στα οποία δίνει απάντηση, χωρίς την παραμικρή κρατική παρέμβαση, ο προσδοφόρος τομέας των «οικοδομικών επιχειρήσεων». Σημειώνουμε ενδεικτικά την πρώτη έγχρωμη ελληνική ταινία που εισάγει το θέμα της πολυκατοικίας, τις «Πρωτευουσιάνικες περιπέτειες» (1956) για να ακολουθήσουν πληθώρα ταινιών με θέμα την πολυκατοικία και τις ιδιαιτερότητές της, όπως το νέο τρόπο διαβίωσης, τη σχέση ενοίκων και υπηρετικού προσωπικού, τη διαρρύθμιση των διαμερισμάτων, τα ρετιρέ, την εσωτερική διακόσμηση, την επιπλώση: «Στουρνάρα 288» (1959), «Να πεθερός να μάλαμα» (1959) κ.ά.

Εκτός των πολυκατοικιών, το στίγμα του μοντερνισμού στη μεταπολεμική Αθήνα θα δώσουν τα δύο κτίρια σύμβολα της αμερικανικής επικυριαρχίας στη χώρα μας, η πρεσβεία των ΗΠΑ (W. Gropius, 1959) και το ξενοδοχείο Χίλτον (Εμ. Βουρέκας, Πρ. Βασιλειάδης, Σ. Στάϊκος, 1958-63). Το δεύτερο εκτός του ότι συνέδεσε το όνομά του με μια ολόκληρη περιοχή της πρωτεύουσας που ορίζονταν πλέον ως «πίσω από το Χίλτον», επέφερε σημαντικές αλλοιώσεις στη μέχρι τότε σχέση της πόλης με την Ακρόπολη. Στην ταινία του Ρ. Μανθούλη «Πρόσωπο με πρόσωπο» (1966) το κτίριο αποτελεί πλέον αξιοθέατο ισάξιο, αν όχι σημαντικότερο και από αυτό το μνημείο-σύμβολο της πόλης, τον Παρθενώνα. Σε μια διαδρομή, όπου μια σύγχρονη αθηναία αναλαμβάνει να δείξει την πόλη σε ξένους επισκέπτες, ο φακός αφού σταθεί με βδελυγμία στα εναπομείναντα νεοκλασικά και με επιδοκιμασία στις κατεδαφίσεις και τα εργοτάξια των νέων οικοδομών, θα καταλήξει στον Παρθενώνα, όπου με πλάτη στο μνημείο η «ξεναγός» γεμάτη εθνική υπερηφάνεια εκστομίζει το περίφημο: And from here you can see the Hilton Hotel...!'

Στο κέντρο της Αθήνας το αυτοκίνητο, αντικείμενο φετίχ στις ταινίες του '50 και του '60, σύμβολο της προόδου και του αστικού εκσυγχρονισμού, θα προσπεράσει το Ζάπειο και την Αθηναϊκή τριλογία των αφών Χάνσεν, για να εστιάσει την προσοχή μας στο άλλο ισχυρό τόπο της εποχής, τη νέα διαμόρφωση της πλατείας Ομονοίας (Πρ. Βασιλειάδης, Σ. Κοκολιάδης, Α. Σπανός, Γ. Μπογδάνος, 1958-1960). Το αυτοκίνητο, ανοικτό κατά προτίμηση, θα μας οδηγήσει επίσης στα βόρεια προάστεια για να επισκεφθούμε όχι πλέον τις επαύλεις της Κηφισιάς, αλλά τις μονοκατοικίες που κτίζονται για τη νέα αστική τάξη του εγχώριου τζετ σετ και η οποία πρωταγωνιστεί στην κινηματογραφική θεματογραφία της εποχής. Οι ίδιοι αρχιτέκτονες (Π. Σακελλάριος, Κ. Κασαμπέλης, Α. Κιτσίκης, Ι. Ρίζος) θα μας οδηγήσουν δια της λε-

κάτω: Το Χίλτον, σύμβολο της μεταπολεμικής Αθήνας, Υ. Aesopos, Υ. Simeonidis (ed.): Landscapes of modernisation, Athens 1999



πάνω: Τα Λουτρά της Καλλιθέας στη Ρόδο, Φωτογραφικό Αρχείο Αρχαιολογικής Υπηρεσίας Ρόδου

κάτω: Από την ταινία «Μαγική πόλη» (Ν. Κούνδουρος, 1955), Λ. Μιχελή: Προσφύγων βίος και πολιτισμός, Δρώμενα 1992



ωφόρου Ποσειδώνος και στα παραλιακά προάστια, ενώ την εικόνα μιας υπέρμετρα αισιόδοξης Αθήνας θα ενισχύσουν οι ξενοδοχειακές εγκαταστάσεις του ΕΟΤ στις παραλίες της Γλυφάδας και της Βουλιαγμένης (Πρ. Βασιλειάδης, Ε. Βουρέκας, Π. Σακελλάριος, 1957-62). Μαζί με το Μοντ Παρνές (Π. Μυλωνάς, 1963) και την ακτή Λαγονήσι (Π. Τσολάκης, Α. Ζάννος, 1961) θα οριοθετήσουν το διεθνές πλέον πρόσωπο της Ελλάδας ως χώρου διακοπών σε πολλές ταινίες της δεκαετίας του '60.

Την ίδια εποχή οι προσφυγικοί καταυλισμοί της αυτοστέγασης που συνεχίζουν ακόμη να υπάρχουν σε κεντρικές περιοχές της Αθήνας, καθώς και οι αυθαίρετοι οικισμοί στις παρυφές



της, αποτελούν την άλλη, τη σκληρή πραγματικότητα της μεταπολεμικής πόλης που παρουσιάζεται με ρεαλιστικό τρόπο στις ταινίες «Μαγική Πόλη» (Ν. Κούνδουρος, 1955) και «Συνοικία το όνειρο» (Α. Αλεξανδράκης, 1961). Κλείνοντας τη σύντομη και εξ αντικειμένου ελλιπή, αυτή περιήγηση στην κινηματογραφική Αθήνα, αξίζει να σημειώσουμε τη δειλή εμφάνιση μιας συνειδητής κριτικής στους αλόγιστους ρυθμούς της ανοικοδόμησης και τις μαζικές κατεδαφίσεις της προηγούμενης εικόνας της πόλης, αυτής που είχε παγιωθεί μέσα από μια ήρεμη διαδοχή τύπων και μορφών, όπως εκφράζεται μέσα από τις ταινίες του Γ. Τζαβέλλα «Η γυνή να φοβείται

τον άνδρα» (1965) και του Β. Γεωργιάδη «Η 7η μέρα της Δημιουργίας» (1966).

Έναν επίσης σημαντικό πόλο έλξης για τον ελληνικό κινηματογράφο αποτελεί η νησιωτική Ελλάδα, ως χώρος διακοπών και μεταφοράς της δράσης από την πρωτεύουσα στα κέντρα του εγχώριου τουρισμού. Όσον αφορά όμως την απεικόνιση της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, εκτός από την Κέρκυρα, όπου στην κλασική περιήγηση με αμαξάκι μπροστά στα κτίρια της γαλλικής και αγγλικής κατοχής, προστίθεται το Corfu Palace (Π. Σακελλάριος) και οι εγκαταστάσεις του Club Mediterranée στη Δασιά («Ραντεβού στην Κέρκυρα», 1960), την αποκλειστικότητα του κινηματογραφικού φακού διεκδικούν τα Δωδεκάνησα, που αποτελούν την τελευταία προσάρτηση εθνικού χώρου στο ελληνικό κράτος ύστερα από δύο καταστροφικές για τον τόπο πολεμικές αναμετρήσεις, τον β' παγκόσμιο και τον εμφύλιο πόλεμο.

Τα Δωδεκάνησα δεν γνώρισαν την ένταση των βομβαρδισμών της ηπειρωτικής χώρας και η πολυτελής εμφάνιση αυτών των υπερσύγχρονων και εντυπωσιακών κτιρίων της ιταλοκρατίας, προκαλεί τεράστια εντύπωση σε μια χώρα κατεστραμμένη από άκρου εις άκρον και με μεγάλο αριθμό αστέγων.

Η Ρόδος και αργότερα η Κως, αποτέλεσαν τον πρώτο πόλο έλξης τουρισμού για τη μεταπολεμική Ελλάδα, ενώ το εγχώριο Χόλλυγουντ δεν σταμάτησε να χρησιμοποιεί τη Ρόδο ως ένα χώρο φανταστικό, σχεδόν εξωτικό.

Μετά την εθνικού περιεχομένου και αρκετά αφεληή σεναριακά Άννα Ροδίτη που γυρίζεται αμέσως μετά την ενσωμάτωση, τα «σύγχρονα» ρασιοναλιστικά κτίρια της ιταλοκρατίας λειτούργησαν ως σκηνικό στις κοσμοπολίτικες κωμωδίες της δεκαετίας του '60, μια εικόνα αισιοδοξίας στην προσπάθεια μιας χώρας να ξεχάσει τα δεινά της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου. Αναφέρω ενδεικτικά τις ταινίες «Κρουαζιέρα στη Ρόδο» (1960), «Ποια είναι η Μαργαρίτα» (1961), «Κορίτσια για φίλημα» (1964), «Κάτι κουρασμένα παλικάρια» (1967). Το Ξενοδοχείο των Ρόδων (Florestano di Fausto, 1925-

27), το Ενυδρείο (Α. Bernabiti, 1934-35) και η Καλλιθέα (Pietro Lombardi 1928-30) μαζί με τη Λίνδο, τις Πεταλούδες και τη Φιλήρημο, συνεχίζουν να είναι τα κύρια σημεία αναφοράς του νησιού, ενώ σύντομα θα προστεθούν σ' αυτά νέα σύμβολα που θα ενισχύσουν την κοσμοπολίτικη εικόνα της Ρόδου, το Grand Hotel (Πρ. Βασιλειάδης, 1960-62) με ένα από τα πρώτα καζίνο της χώρας («Το Δόλωμα», 1964) και τα bungalows του Miramare (Χ. Σφαέλλος, 1959) που αποτελούν το φυσικό ντεκόρ της ταινίας «Νύχτες στο Μιραμаре» (1960). Η παραδοσιακή πόλη, άθικτη, θα παραμείνει στη σκιά του ανακτόρου του Μεγάλου Μαγίστρου.

Σήμερα η εικονολατρία της ιταλικής αρχιτεκτονικής έχει εξαντλήσει τα όρια της αντοχής της και η συντελούμενη αναβίωση της μεσαιωνικής πόλης προσφέρει νέα ερεθίσματα στον ανήσυχο περιηγητή ή τον απαιτητικό τουρίστα. Η ανώνυμη αρχιτεκτονική είναι αυτή που θα λειτουργήσει πλέον ως τόπος δράσης στις πρόσφατες χολυγουντιανές παραγωγές που γυρίζονται στα Δωδεκάνησα, στο πλαίσιο μιας δεύτερης ανάγνωσης της νησιωτικής Ελλάδας και της τοπικής παράδοσης. Δεν αποτελούν παρά «χλιαρή» συνέχεια των υπερπαραγωγών του '50 και του '60 («Τα κανόνια του Ναβαρόνε», «Το παιδί και το δελφίνι», «Φαίδρα»). Η παρηκμασμένη εικόνα του ιταλικού εκσυγχρονισμού στο Μανδράκι και την Καλλιθέα έχει σταματήσει προ πολλού να προκαλεί εντύπωση...

Τρίτος πόλος έλξης για τον ελληνικό κινηματογράφο στις δεκαετίες του '50 και του '60 αποτελεί φυσικά η Θεσσαλονίκη στο ρόλο της «συμπρωτεύουσας». Δεν είναι πολλές οι ταινίες που γυρίστηκαν στη «νύφη του θερμαϊκού», αλλά στο σύνολό τους σχεδόν παρουσιάζουν με εξαντλητικό τρόπο τις συντελούμενες αλλαγές στην εικονογραφία της. Έτσι μετά το Λ. Πύργο και την πανοραμική θέα από τα Κάστρα, η Θεσσαλονίκη εμφανίζεται ως πρωτοπόρος του μεταπολεμικού μοντερνισμού με κύρια σημεία ανα-

κάτω: Η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης στα χρόνια του '60, Αρχείο Β. Κολώνα



φοράς το κτίριο του Νέου Σιδηροδρομικού Σταθμού (Θ. Παπαγιάννης, Σ. Μολφέσης, 1960), τα πανεπιστημιακά κτίρια, την πλαζ του ΕΟΤ, τις αναπόφευκτες πολυκατοικίες της αντιπαροχής και βέβαια τη Διεθνή Έκθεση («Χριστίνα», «Κάτι να καίει», «Ο ατσίδας», «Ο ανακατωσούρας»). Η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης, HELLEXPO σήμερα, δεν ήταν τόσο μονότονα εμπορική και βιομηχανική, αλλά μια διαρκής αναψυχή άρρηκτα συνδεδεμένη με μια απαστράπτουσα όψη της «συμπρωτεύουσας» και μια μοντέρνα αντίληψη για το χώρο, τόσο αναγκαία για την εκσυγχρονισμένη, «διεθνή» εικόνα της μεταπολεμικής Ελλάδας.

Η νέα πύλη της ΔΕΘ (1957) από τους Βουρέκα, Βασιλειάδη, Στάικο, Τσιριλάκη, το περίπτερο της ΔΕΗ (Ι. Ρίζος, 1959-1960) κι ακόμα του Οργανισμού Καπνών (Δ. Καψαμπέλης, 1960), του ΕΟΤ (Α. Κωνσταντινίδης, 1959) και της Εθνικής Τράπεζας (Ν. Βαλσαμάκης, 1960), αποτελούν προσφιλή αντικείμενα του κινηματογραφικού φακού στο χώρο της ΔΕΘ.

Τα περίπτερα γίνονται τα ίδια εκθέματα, ενώ η διαφάνεια των όψεων υποδηλώνει τη λειτουργία του δρόμου, ως ενιαίου χώρου με εσωτερικές όψεις, τις εξωτερικές όψεις των περιπτέρων και κατ' επέκταση –λόγω της διαφάνειας– το εσωτερικό τους. Ο δρόμος γίνεται μέρος του σκηνικού, όπου διαδραματίζεται η κίνηση και η κυκλοφορία των επισκεπτών-θεατών και η Διεθνής Έκθεση μετατρέπεται σε μια Έκθεση σύγχρονης ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Στη «Χριστίνα» (1960), ο «εκ Θεσσαλονίκης ορμώμενος» Γιάννης Δαλιανίδης θα προχωρήσει σε μια ακόμη πιο αναλυτική παρουσίαση-ύμνο της πόλης ως πρόλογο –εν είδει ντοκουμαντέρ– στη δράση της ταινίας με αναφορές στη «μοντέρνα» εικόνα της με τις «νέες οικοδομές και τους καινούργιους δρόμους»... Ο ίδιος ωστόσο δεν θα διστάσει λίγα χρόνια αργότερα, στην εισαγωγή μιας άλλης ταινίας –αφιερωματος στη γενέθλια πόλη («Τέντυ μπύου αγάπη μου», 1965)– να καυτηριάσει, εκτός θέματος, την μαζική κατεδάφιση των παλαιότερων κτιρίων στο βωμό της αντιπαροχής, τόσο στην εκτός των τειχών συνοικία των Εξοχών, όσο και στις μεσοπολεμικές πολυκατοικίες του κέντρου.

Είναι η ίδια εν τέλει αμφισβήτηση στην παντοδυναμία του εκσυγχρονισμού, που υπάρχει εν σπέρματι στο πανοραμικό της οδού Μιχαήλ Βόδα στο «Νόμο 4000» (1962) με τα δώροφα να ξεπροβάλλουν μέσα από τις πολυκατοικίες της αντιπαροχής.

Το στενό σοκάκι, στην παλιά γειτονιά, θα γεμίσει κι αυτό από μια σειρά πολυκατοικίες με βάρβαρους και μονοκόμματος όγκους μπετόν, κρύες κι ομοιόμορφες, χωρίς φαντασία, χωρίς προσωπικότητα...

Γ. Τζαβέλλας, «Η γυνή να φοβείται τον άνδρα» (1965)

Στον κινηματογράφο, ο χρόνος ελαχιστοποιεί τις αποστάσεις από το θαυμασμό για τον άνευ όρων εκσυγχρονισμό, στη νοσταλγία για την εικόνα που χάθηκε.

Σημείωση

1. Το συγκεκριμένο απόσπασμα εντοπίστηκε και πρωτοσολιάστηκε από τους Marc Gastine και Σούλα Δρακοπούλου στην ταινία τους: «Αθήνα, αναζητώντας τη χαμένη πόλη» (1993).

Το όραμα της μητρόπολης μέσα από συννεφάκια

του Θανάση Μουτσόπουλου, αρχιτέκτονα-ιστορικού τέχνης



Λένε πως η μεγαλούπολη είναι ένα περιβάλλον κατάλληλο για κάθε είδους ιδιορρυθμία. Αλίμονο, όμως, αν διαθέτει κι η ίδια ιδιορρυθμία και χρειάζεται το ανάλογο περιβάλλον.

Κarl Kraus, *Ρήσεις και αντιρρήσεις*.

Πολύ συχνά η μελέτη της αρχιτεκτονικής και της πόλης έχει χρησιμοποιήσει έμμεσους τρόπους, εργαλεία, για να αναλύσει το φαινόμενο που την απασχολεί. Τα κείμενα του Βάλτερ Μπένιαμιν για το Παρίσι της εποχής του Μπωντλέρ, οι προσπάθειες ανάλυσης πληροφοριών για μια συσκοτισμένη περίοδο της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής μέσα από κείμενα (Φίλιππος Ωραιόπουλος, Ο Νεοελληνικός Λόγος για την Αρχιτεκτονική και την Πόλη), η συσχέτιση κινηματογράφου και πόλης (Σώτη Τριανταφύλλου, Κινηματογραφημένες πό-

λεις, οι δύο εκδηλώσεις του Κέντρου Αρχιτεκτονικής Μεσογείου στα Χανιά, οι Δράσεις επί τόπου του Γιάννη Χατζηγώγα) και τέλος, η ανάλυση των κόμικς και του χωρικού μοντέλου που αυτά αντιπροσωπεύουν (Πέτρος Μαρτινίδης, «Κόμικς»). Το φαινόμενο της ανάπτυξης των μητροπόλεων μέσα στον εικοστό αιώνα μοιάζει αρκούντως περίπλοκο ώστε να χρησιμοποιήσουμε βοηθήματα στην κατανόηση του. Τα κόμικς είναι ούτως ή άλλως μια περιφρονημένη τέχνη ώστε ελάχιστες μελέτες αφιερώνονται σ' αυτή. Κι όμως, οι πληροφορίες που δίνουν για πόλεις, τόπους και εποχές μπορούν να αποδειχτούν πολύ χρήσιμες. Κατά κάποιο τρόπο, η γέννηση της νέας φόρμας των κόμικς συνέπεσε με την ενηλικίωση της αδιαφιλονίκητης Μητρόπολης και συλλογικής αστικής φαντασίωσης του αιώνα μας, της Νέας Υόρκης.

Στο τέλος του προηγούμενου αιώνα, πολυτελή εβδομαδιαία χιουμοριστικά περιοδικά όπως το Life (τότε είχε τελείως διαφορετική μορφή), το Judge ή το Puck, φιλοξενούσαν συχνά βιτσιόζικες καρικατούρες μεταναστών και μαύρων, οι οποίοι συμβόλιζαν το τεράστιο οικονομικό και κοινωνικό χάσμα μεταξύ των λούμπεν και των ανώτατων τάξεων στη μοντέρνα αμερικάνικη μεγαλούπολη. Αυτά τα περιοδικά προορίζονταν για την ψυχαγωγία της ελίτ της πόλης και επιπρόσθετα, στα cartoons σχετικά με τους μη προνομιούχους, έβρισκαν χώρο και σκίτσα που περιέγραφαν τη ζωή και τις συνήθειες των πλουσίων και των αστών. Ο ταξικός διαχωρισμός της πόλης τονιζόταν και (ακόμη) ενθαρρυνόταν σε εβδομαδιαία βάση μέσα από τις σελίδες τους, τόσο στα σκίτσα όσο και στα κείμενα και τα σχόλια που τα συνόδευαν. Η εποχή αυτή –της ιρλανδικής επικράτησης στη Νέα Υόρκη– θα γεννήσει (συμπτωματικά;) και το νέο είδος του κόμικς. Αν και οι γελοιογραφίες της κατάστασης στα slums του ευφυούς βρετανο-αμερικάνου καρτουνίστα Michael Angelo Woolf το προαναγγέλλουν με επιμονή, το κόμικς θα υπάρξει με το περίφημο «Κίτρινο Παιδί» (Yellow Kid) του R.F.Outcault.

Ένα νέο είδος γεννήθηκε και το πρώτο αριστούργημά του δεν άργησε να έρθει. Η art nouveau πολυπλοκότητα του Little Nemo δεν μπορεί παρά να είναι κι αυτή ταυτισμένη με την αλλαγή του αστικού τοπίου της νέας αμερικανικής μεγαλούπολης. Το πανόραμα των πρώτων ουρανοξυστών του μεσοδυτικού Σικάγο (πολύ πιο μητροπολιτικής πόλης από τη Νέα Υόρκη τότε), αλλά και της ίδιας της Νέας Υόρκης, συμπλεκόταν με τις παραισθητικές περιπλανήσεις του μικρού ήρωα. Όταν δε άφηνε την περίτεχνη, συχνά arabesque διακοσμητικότητα, για να καταγράψει την ψυχρότητα του προ-μοντερνισμού των πολυώροφων κτισμάτων της σχολής του Σικάγο, εμφανίζε μια τελείως διαφορετική πλευρά του: λιτά (λιτότατα) αρχιτεκτονικά μπλοκ, μονότονα αλλά γοητευτικά επαναλαμβανόμενα, περικλείουν το πρωτοεμφανιζόμενο ηλεκτρικό τραμ και την πολυκοσμία των δρόμων της νέας με-

κάτω: Γ. Καλαϊτζής, καρτέ από το άλμπουμ Τσιγγάνικη Ορχήστρα, εκδόσεις Πολύτυπο, 1984

γαλούπολης. Ίσως ο Winsor McCay να είχε την πρόθεση να στυλιζάρει εφιαλτικά τη νέα αρχιτεκτονική. Το σίγουρο είναι ότι, χάρη στην ευφυΐα και την καλλιγραφία του, σήμερα φαίνεται ολότελα γοητευτική. Στο τελευταίο καρτέ (όπως ήταν αναμενόμενο εξάλλου), ο κολλητός φίλος του ήρωα Flip τα κάνει όλα συμπαράλια, διαλύοντάς την, λες και είναι σε κλίμακα. Προάγγελος του απωανατολίτικου Godzilla και των ετήσιων καταστροφών του Τόκυο στα φιλμς της Toho.

Αυτή η αίσθηση προ-σουρεαλιστικού φλέγματος φαίνεται ότι συνόδευε το (ακόμη αποκλειστικά αμερικάνικο) κόμικ από τα πρώτα βήματά του. Ο Lyonel Feininger, πολύ πιο λιτός στη γραφή του από το σύγχρονό του McCay, προτιμούσε τις παράκτιες παρυφές του Μανχάταν. Η σχεδόν μινιμαλιστική του εικαστικότητα προαναγγέλλει το Krazy Kat και την έκρηξη του χάρτινου θεάτρου του παραλόγου του Μεσοπολέμου. Μόλις πρόσφατα παίρνει τη θέση του στο πάνθεον των κόμικς. Στο (μακρινό) μέλλον ίσως την πάρει και στον ευρύτερο χώρο των εικαστικών. Όμως πόλη δεν είναι (φυσικά) μόνο τα πανοράματα των ουρανοξυστών ή τα οικο-τοπία των δρόμων.

Ξεπροβάλλει τώρα η σκοτεινή πλευρά της σύγχρονης Αμερικής: λαθρεμπόριο, οργανωμένο έγκλημα, η Μαφία, τα speak easys –στέκια για ποτό και όχι μόνο– εμφανίζονται. Το δημοφιλέστατο strip «Dick Tracy» του Chester Gould αναλαμβάνει να τα καταγράψει. Μια σκοτεινή Μεγαλούπολη (Σικάγο;) γεμάτη με κινδύνους στα στενά ή τα αδιέξοδα των δρόμων. Παράλληλα με το μυθιστόρημα noir ή το κινηματογραφικό αντίστοιχό του, οι χάρτινοι ήρωες ενηλικιώνονται απότομα. Από μια άποψη, η Gotham City του Batman δεν είναι τίποτε άλλο από μια ελαφρώς φουτουριστική διαστρόφη του αστικού περιβάλλοντος του Dick Tracy ή, αν προτιμάτε, μια υπερβολή στον ούτως ή άλλως υπάρ-

χοντα γοθισμό του μεσοπολεμικού Σικάγο. Το αρχιτεκτονικό πανόραμα ζουμάρεται από τους βρώμικους αυτοκινητόδρομους στις στέψεις των μπαρόκ ουρανοξυστών. Εκεί κατοικοεδρεύει ο πρώτος (;) αμφιλεγόμενος σουπερήρωας, ο Batman. Μετά από αυτά η περίπτωση Superman μοιάζει ελαφρώς ξενέρωτη. Αρχιτεκτονικά μιλώντας τουλάχιστον. Όμως το οικονομικό «κραχ» δεν ήταν μακριά.

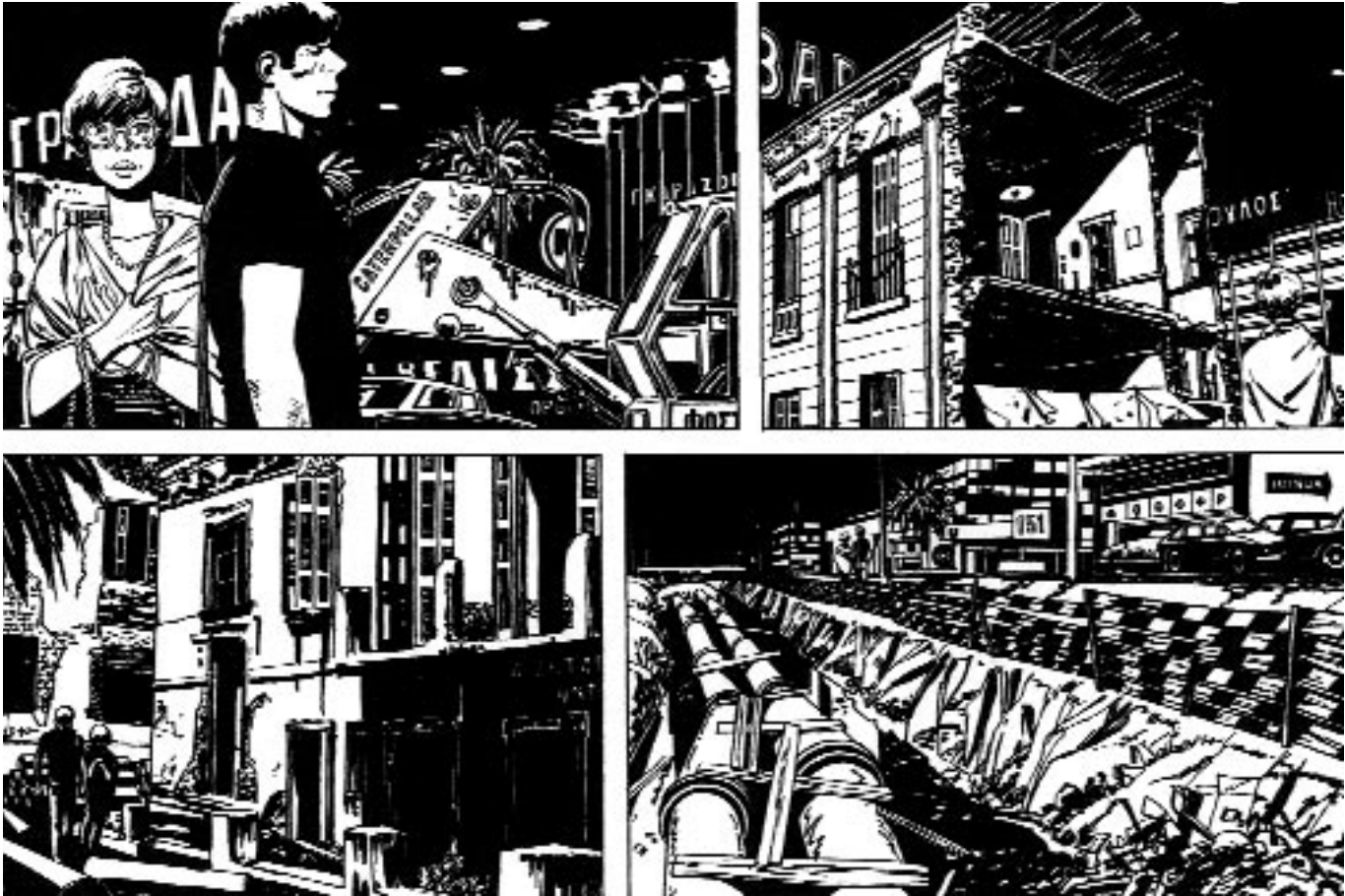
Στα slums και το υποπρολεταριάτο των μεγαλουπόλεων ή την αστική παράνοια του «Krazy Cat», θα βρούμε καταγραμμένη την αναδυόμενη γκλαμουριά του αναπτυσσόμενου Λος Άντζελες, του Μπέμπερλυ Χιλς – χωριού και του πρώιμου Χόλλυγουντ. Όλα αυτά μέσα στις κυριακάτικες (πάντα) σελίδες της «Betty Boop» του Max Fleischer. Βίλες κινηματογραφικών σταρ και παραγωγών, στούντιο και περίτεχνα σκηνικά εκτός κλίμακας, ψεύτικος εξωτισμός, ανεμελιά.

Περίοδος ηθικοπλασίας στην Αμερική και αυλαία για το ευρωπαϊκό κόμικ, στη γέννησή του εξίσου ηθικοπλαστικό. Ο Tintin του Hergé αποδεικνύεται πρωτοπόρος ακόμη και στην εισαγωγή της ψυχροπολεμικής οπτικής στην περιγραφή της Σοβιετικής Ένωσης του '29. Το πρώτο άλμπουμ-περιπέτεια του βέλγου δημοσιογράφου Tintin ήταν το «Au Pays des Soviets» πρωτοδημοσιευμένο στο παιδικό ένθετο της εφημερίδας Le Vingtième Siècle, το οποίο όχι πολύ αργότερα αποσύρθηκε από την κυκλοφορία λόγω των προφανών υπερβολών του.

Αν πάντως υπάρχει κάτι που χαρακτηρίζει τον Hergé της (έγχρωμης) ωριμότητας, αυτό είναι η επιμονή στη λεπτομέρεια και η σαφήνεια της «καθαρής» γραμμής. Μόνον ίσως ο συμπατριώτης του E. P. Jacobs θα τον ξεπεράσει σ' αυτό. Η αρχιτεκτονική ανασύσταση που συμβαίνει στις σελίδες των περιπετειών του Blake και του Mortimer είναι πραγματικά καταπληκτική. Λες και κάποιο μηχάνημα φωτογραφμετρίας καταγράφει γραμμικά



πάνω: Λεάνδρος, καρτέ από το κόμικ «No more Securitad», περ. Βαβέλ, 182, 1999



όλες τις κτιριακές πληροφορίες της πόλης στην οποία διαδραματίζεται η κάθε περιπέτεια. Το Λονδίνο της «Κίτρινης σφραγίδας» ή το Τόκυο στις «Τρεις φόρμουλες του καθηγητή Σάτο» έχει παγώσει στο χρόνο. Φυσικά, όποιος περιμένει ανεπίσημες, μη τουριστικές πληροφορίες, ή καταγραφή της πραγματικής ζωής, θα απογοητευθεί. Θα πρέπει να περιμένει μερικές ακόμη δεκαετίες. Όμως η βελγο-ολλανδική (αργότερα) σχολή της «καθαρής γραμμής» (Ligne Claire) θα διαρκέσει όντως για δεκαετίες και θα γνωρίσει ένα νέο boom στα τέλη της προ-προηγούμενης δεκαετίας,μπολιασμένη με νέα avant garde και γραφιστικά στοιχεία. Οι Jean-Louis Floc'h, Ever Meulen, Joost Swarte, Theo Van Den Boogand, Ted Benoit δίνουν μια φαινομενικά ατσάλακτη αλλά νευρωτική εικόνα της αστικής πραγματικότητα. Στον Swarte, για παράδειγμα, το λεπτομερώς καταγραφόμενο τοπίο της πόλης διαστρέφεται στα πρόθυρα της νευρικής κρίσης. Ή στον αντι-ήρωα (γαλλιστί) Léon-Terreur των Van den Boogard και Schippers, το μέχρι τις πιο απόκρυφες πληροφορίες σχεδιασμένο Άμστερνταμ διαλύεται σε ένα άνευ προηγουμένου χάος, εξαιτίας της ατζαμοσύνης του πρωταγωνιστή. Πολύ κοντά ίσως στις ταινίες του Jacques Tatí, παιγμένες όμως στη διπλάσια ταχύτητα. Ο Jean-Louis Floc'h φτιάχνει μια δική του φανταστική εκδοχή του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού του '30, του Bauhaus ή της αρχιτεκτονικής του Adolf Loos. Πολύ εξτρέμ, εκκεντρική και διακοσμητική από την αυθεντική, περιορίζεται στις βίλες και τις ατομικές κατοικίες. Ο Floc'h δεν ενδιαφέρεται για διευρυμένες κοινωνικότητες και μαζικές καταστάσεις. Εν πολλοίς το ίδιο ακριβώς κάνει σε πιο παραληρηματική-μεσογειακή γαρ-εκδοχή ο ισπανός Torres.

Αλλά και η εξίσου λεπτομερώς σχεδιασμένη από τον Alex Varenne όπερα του Παρισιού (;) εμψυχώ-

νεται ανεξήγητα και τα αγάλματα αρχίζουν να μιλούν. Σε άλλη ιστορία θα προχωρήσει περισσότερο και θα ωθήσει τα διακοσμητικά στοιχεία της πόλης σε ερωτικές περιπτώξεις μεταξύ τους αλλά και με τους ανθρώπους. Παρόμοια, ο Tardi ανασυνθέτει μαζοχιστικά την Gare de Lyon ή το Palais de Justice ή τη φυλακή de la Sante στο «Le Savant Fou». Μια μαζοχιστική χειρωνακτικότητα, που τα εικαστικά έχουν αφήσει πίσω τους επί (πολλές) δεκαετίες, εδώ διατηρείται και αναβιώνεται στην ευρωπαϊκή σχολή του ειδους. Οι γάλλοι σχεδιαστές του νέου κύματος της Bande Dessinée της δεκαετίας του '70 ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με την καταγραφή της προλεταριακής μιζέριας, της βιαιότητας και της εθνικής ποικιλίας του Παρισιού (κυρίως) και των άλλων γαλλικών μεγαλουπόλεων. Και σ' αυτό αναμφισβήτητα προηγήθηκαν από τους συμπατριώτες τους σκηνοθέτες, που άρχισαν (σε ευρύτερο βαθμό) να διερευνούν τέτοια ζητήματα στη δεκαετία μας (Matié Kεσβίτς). Αντίθετα, η άγρια απεικόνιση της εξαθλιωμένης και φρικαρισμένης εργατικής τάξης που γίνεται στο «Raul Teigneux contre les Druzes» (1982) του Vuillemin (και του Berroyen) θα αργήσει να βρει το αντίστοιχό της στην οθόνη. Φρικώδης βία, αδικία, ανεργία, δυσωδία, βιασμοί, κυνισμός, χάσμα (ευφημισμός) γενεών στα όρια του πολέμου, κρίση της πίστης στο πολιτικό σύστημα, ρατσισμός, ναρκωτικά και σεξουαλική διαστροφή. Εξωφρενικά ρεαλιστικό στην υπερβολή του. Τα κόμικς των Schuïten και Peeters είναι από κάθε άποψη ένας χάρτινος αναχρονισμός. Μονίμως συμπελεκοντας μια σειρά από ιστορικές αναφορές για την αρχιτεκτονική με μια παράδοση μελλοντολογική, ουτοπική διάσταση, έντονα επηρεασμένη όμως κι αυτή από τους αρχιτέκτονες της «γαλλικής επανάστασης», Boullée, Ledoux, Lequeu, αλλά και τον φουτουριογράφο του Alien, Dan O' Bannon,

κάτω: Λεάνδρος, καρτέ από το κόμικ «No more Seguridad», περ. Βαβέλ, 182, 1999

στην ιστορία «The Long Tomorrow», συνέπεσε με (αν δεν προανήγγειλε) την κινηματογραφική εκδοχή του βιβλίου του Philip Dick, Do Androids Dream of Electric Sheep?, στο Blade Runner. Μια απόκοσμη μεταβιομηχανική πόλη του μέλλοντος, στην περίπτωση του χτισμένη εξ ολοκλήρου κάτω από το έδαφος. Εγκληματικότητα, εξαθλίωση, μεταλλαγμένοι κακοποιοί, ρομπότ, ίντριγκες, εξωγήινοι. Ίσως το αποκορύφωμα της ποιή παρακάμψης των κόμικς επιστημονικής φαντασίας και η απόλυτη καταγραφή της μελλοντολογικής πόλης-στην απαισιόδοξη εκδοχή της. Ο Casa μοιράστηκε με τον Moebius (αλλά και τον Druillet) το χώρο του γαλλικού κόμικ επιστημονικής φαντασίας. Παράλληλα όμως σχεδίασε μια σειρά από ιστορίες γύρω από τη ζωή μιας τυπικής παριζιάνικης μικροαστικής πολυκατοικίας. Κάτι που τον φέρνει κοντά με τις αντίστοιχες ιστορίες του Eisman στην Αμερική, την ίδια εποχή. Εδώ όμως οι ιστορίες αυτές εκτροχιάζονται σε παραισθητικές Νέα Υόρκη και διαστροφές. Ψυχεδελικές εποχές. Η ωριμότητα (και το τέλος ίσως της χρυσής εποχής) του νέου γαλλικού κόμικς, που γεννήθηκε σε μεγάλο βαθμό μετά τον Μάη του '68, έρχεται με τον Enki Bilial. Από την κοινωνική κριτική στην πολιτική φαντασία και ξανά πίσω. Στην «Πόλη που δεν υπήρξε» (La Ville qui n'existait pas, 1977), καταπιάνεται με μια λίγο απλοϊκή κραυγή κατά της καταπίεσης της εργατικής τάξης (θυμίζει σε στιγμές τις ελληνικές ταινίες με τον Κατράκη και τον Κούρκουλο) πριν ανοίξει τις βαλβίδες διαφυγής προς τη φαντασία. Αν ο Όργουελ έκανε κόμικς τα σενάρια του, πιθανό να έμοιαζαν με αυτά των κόμικς της Chantal Montellier. Το δικό της 1984 λέγεται 1996 (;). Η απόκοσμη αναρχική κοινωνία που περιγράφει ξεπερνά κατά πολύ σε σκληρότητα αυτά του βρετανού συγγραφέα. Το «Καταφύγιο» (Shelter) της, από πρώτα κόμικς της νέας εποχής που δημοσιεύθηκαν στην Ελλάδα, περιγράφει μια νέα κοινωνία/πόλη που δημιουργήθηκε στο αντιπυρηνικό υπόγειο ενός μεγάλου σουπερμάρκετ. Μια πιο συστηματική, ρεαλιστική, αλλά εξίσου pessimιστική εικόνα του Παρισιού της δεκαετίας του '80 (;) εμφανίζεται στη σειρά ιστοριών με ήρωα τον αστυνόμο Andy Gang. Το «αρχιτεκτονικό» της σχέδιο, βασισμένο στα ραπιντογράφ και τα ράστερ, είναι μοναδικό σε οξύτητα και ιδιαίτερα κοντά στη γραφή της εικαστικής ομάδας Bazooka (Kiki Picasso, Loulou Picasso) που δρα την ίδια εποχή μέσα από τις σελίδες της εφημερίδας Libération. Αλλά η καθαρή γραμμή έχει τους θιασώτες της και στο ιταλικό κόμικ, που γνωρίζει και αυτό έκρηξη τη

δεκαετία του '70. Εκτός από τον Milo Manara, που καταγράφει με περισσότερο ενδιαφέρον μια εξιδανικευμένη γυναικεία ανατομία απ' ό,τι το αστικό περιβάλλον, ο Vittorio Giardino έχει να πει πολλά. Όντας στις αρχές της καριέρας του σχεδιαστής ηλεκτρονικών μηχανημάτων, διατηρεί μια γραμμική καθαρότητα χωρίς προηγούμενο, κοντά αλλά και μακριά από την αντίστοιχη της βελγικής σχολής και του Jacobs. Στην «Ουγγρική ραψωδία» (1981) σχεδιάζει με ακρίβεια μια Βουδαπέστη του 1938. Εξίσου εγκυμονούσα κινδύνους όσο και η γειτονική Βιέννη, ιδωμένη από τον Orson Welles στον Τρίτο Άνθρωπο. Κατάσκοποι, μοιραίες (ή όχι και τόσο) γυναίκες, αλλά και καθημερινές μπανάλ καταστάσεις και σκιές ανάμεσα στους αφώτιστους ήρωες. Σκληρός, πολύ πιο φουτουριστικός και ακόμη πιο διάσημος, ο Rankeox του Tanino Liberatore και του Stefano Tamburini. Σε μια punk απεικόνιση μιας φουτουριστικής μητρόπολης που άλλοτε αποκαλείται Νέα Υόρκη του 1988 (η ιστορία σχεδιάστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '70) και άλλοτε Ρώμη, τότε κλέβει ιστορίες από το βιβλίο Crash του J. G. Ballard και τότε σχεδιάζει μια απίστευτα σκληρή αστική κοινωνία στα όρια της παράκρουσης. Ακόμη και σήμερα οι ιστορίες του δεν φαίνονται καθόλου ξεπερασμένες, αν και ένα πολυαμενόμενο τρίτο άλμπουμ, που κυκλοφόρησε πρόσφατα χωρίς τον Tamburini, απογοητεύει. Μέσα στην απογείωση του ιταλικού κόμικ στη δεκαετία του '80, αναδύθηκε και ένας μεγάλος ελληνας καλλιτέχνης με μανιακή εμμονή με την εικόνα της μητρόπολης. Ο Διαμαντής Αϊδινής, σε ζωγραφικά έργα όπως το διάσημο πλέον «Nick Nolte», το «Welcomed H» ή το «Living», δίνει γιγαντιαίες αεροαπεικονίσεις αστικών τοπίων. Παρά την απόσταση που μας χωρίζει από το να αντιληφθούμε τι συμβαίνει στα πεζοδρόμια, ο Αϊδινής τα καταγράφει όλα: μια σειρά από διεστραμμένους, με την κυριολεκτική έννοια του όρου, σούπερ ήρωες, διαφημιστικά σύμβολα, φιγούρες ή χαριτωμένα ποπ ζωάκια διαπερνούν τον ορίζοντα και διαπλέκονται με την εκάστοτε πολεοδομία. Στο κόμικ «Split Personality» κάνει ακριβώς το ίδιο πράγμα, σε συνδυασμό με την αφήγηση και τη σχεδόν γραμμική εξέλιξη των εικόνων: το Λονδίνο του καλλιτέχνη δεν είναι τελικά παρά μια αϊδινική μητρόπολη κάτω από ποπ κατοχή. Η μακρόχρονη σχέση του με το είδος τον καθιστά μοναδική περίπτωση στην εξέλιξη της αστικής απεικόνισης, όχι μόνο στα κόμικς, αλλά και στα εικαστικά.

πάνω: Γ. Καλαϊτζής, καρτέ από το άλμπουμ Τσιγγάνικη Ορχήστρα, εκδόσεις Πολύτυπο, 1984



11η Ντοκουμέντα του Κάσελ

Τεκμήρια της παγκοσμιοποίησης

του Γιώργου Τζιρτζιλάκη, αρχιτέκτονα-τεχνοκριτικού



Όποιος θέλει να αισθάνεται κατατοπισμένος για τα νέα πράγματα της τέχνης δεν μπορεί να αποφύγει ένα ταξίδι μέχρι το Κάσελ της Γερμανίας, όπου κάθε πέντε χρόνια παρουσιάζεται η «σημαντικότερη» –όπως συμφωνούν όλοι– διεθνής έκθεση σύγχρονης τέχνης. Η πόλη από μόνη της δεν διαθέτει εξαιρετικά χαρίσματα ή άλλες ιδιαίτερες συστάσεις, εκτός του ότι λόγω των εγκαταστάσεων πολεμικής βιομηχανίας υπέστη έναν εκτεταμένο βομβαρδισμό κατά τη διάρκεια του Β΄ παγκοσμίου πολέμου. Η μεταπολεμική ανοικοδόμηση δεν κατάφερε να αποδώσει συνεκτικό χαρακτήρα, ενισχύοντας μάλλον την ειδυλλιακή, αλλά εντέλει πληκτική και επαρχιώτικη, εικόνα μιας εκτεταμένης κηπούπολης στην οποία δεσπόζουν τα επιβλητικά ανάκτορα.

Σε αντιστάθμισμα των παραπάνω, η πόλη αυτή απέκτησε από το 1955 το πλεονέκτημα να φιλοξενεί μια κορυφαία διοργάνωση τέχνης, που εμπνέει δέος και αντλεί από τη θεωρητική έρευνα. Η «Ντοκουμέντα» του Κάσελ είναι η έκθεση που καθάγισε το πνεύμα ενός από τους πιο αινιγματικούς Γερμανούς καλλιτέχνες του 20ού αιώνα, του Josef Beuys, του οποίου το φάντασμα κατατρέχει τους πάντες ακόμη και σήμερα διαιωνίζοντας την παροιμιώδη πια αμφισβήτηση της συμβατικής ζωγραφικής. Όσο κι αν μερικοί ενοχλούνται από αυτή την «αμφισβήτηση», η νέα 11η διοργάνωση επιβεβαιώνει έναν παρόμοιο προσανατολισμό.

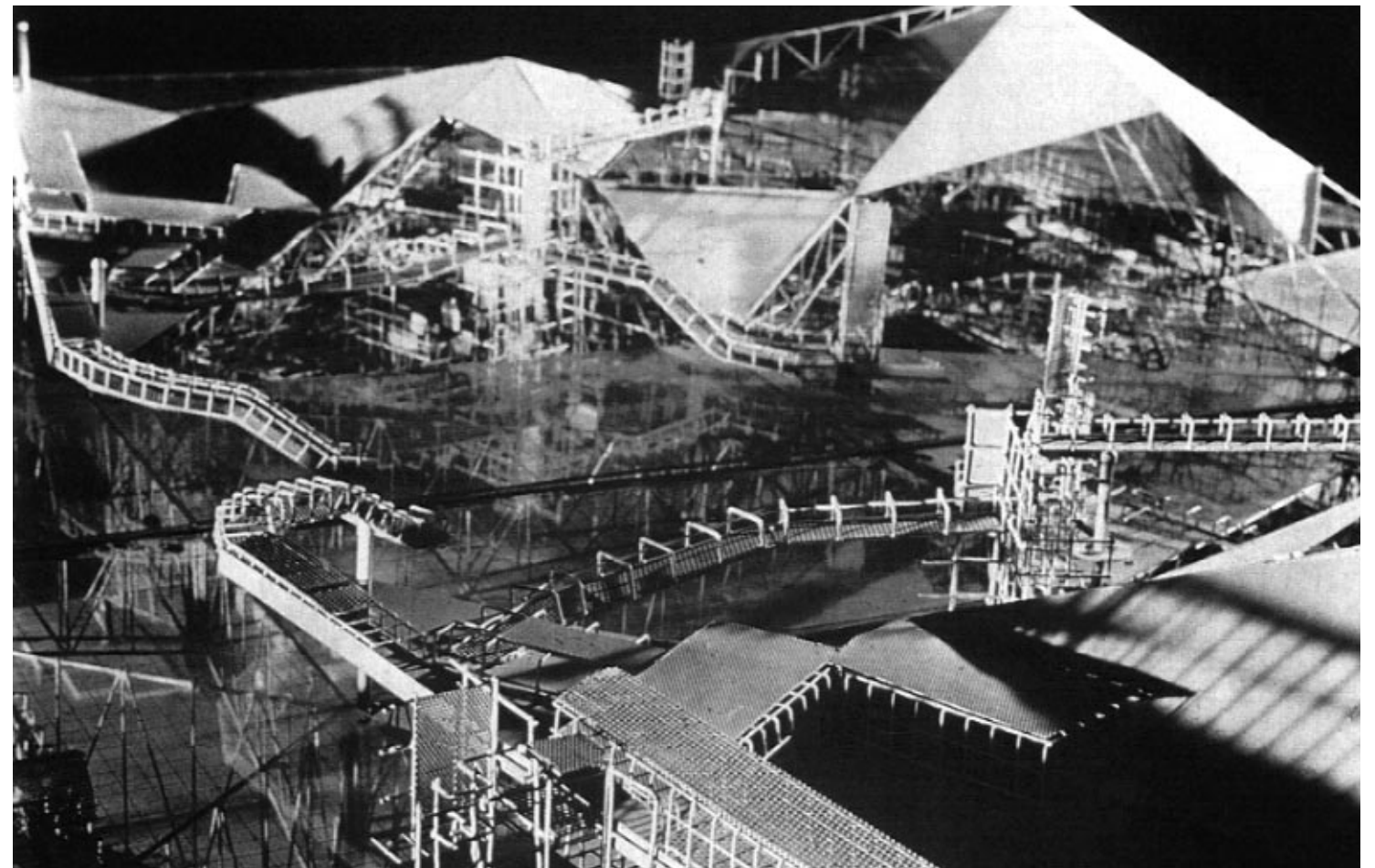
Η 11η «Ντοκουμέντα» είναι μια θελκτική έκθεση που θα σαστίσει σίγουρα τον νεόπλουτο συλλέκτη και τον πονηρό, ή ωφελμιστή, επισκέπτη. Διαθέτοντας έναν πλουσιοπάροχο προϋπολογισμό (12 εκ. ευρώ), ο νέος καλλιτεχνικός διευθυντής –ο νιγηριανής καταγωγής και εγκατεστημένος στη Νέα Υόρκη Okwui Enwezor– δεν αφήνει καμία αμφιβολία επί του προκειμένου: «η έκθεση είναι έξω από την παράλογη συμμαχία ανάμεσα στους δημιουργούς της τέχνης και την κερδοσκοπική λογική της Wall Street.» Μια «συμμαχία» που τα τελευταία χρόνια ενοχοποίησε και κούρασε ένα πλήθος καλλιτεχνών, απλώνοντας μια αλυσίδα στρεβλών σχέσεων και καλλιεργώντας ιδιουσυσκρασιακά στερεότυπα.

Για να αποφύγει λοιπόν τις κακοτοπιές ο Enwezor οργάνωσε ένα σύστημα εσωτερικής αυτοτέλειας και διαπροσωπικής κινητικότητας, δίνοντας το νέο διπλό στίγμα του θεσμού: την αντικατάσταση του καλλιτεχνικού διευθυντή-γκουρού με ένα συλλογικό μοντέλο εργασίας και τη διεύρυνση της έκθεσης με μια σειρά συνεδρίων γενικότερου ενδιαφέροντος που πραγματοποιήθηκαν στη Βιέννη, στο Νέο Δελχί, στη Σάντα Λουισία και στο Λάγκος της Νιγηρίας. Τα θέματα αυτών των εκδηλώσεων προαναγγέλλουν εκείνο που θα δει κανείς στην έκθεση, την «τελική πλατφόρμα προβληματισμού»: η δημοκρατία, η αποι-

κιοκρατία και η μετα-αποικιοκρατία, οι αναμίξεις των εθνικών και των πολιτιστικών ταυοτήτων, οι μεταναστεύσεις πληθυσμών και οι νέες εικονογραφίες της κατοίκησης.

Μπορεί να εξάπτει τους «ειδικούς», αλλά θα ήταν νομίζω ανώφελη η παράθεση ενός καταλόγου (άγνωστων σε πολλούς) ονομάτων από τους καλλιτέχνες που συμμετέχουν. Πιο χρήσιμη είναι η επισημάνση ορισμένων συνεκτικών χαρακτηριστικών. Όσοι λοιπόν συνήθισαν να συνδέουν καταχρηστικά τη σύγχρονη τέχνη με το χαζοχαρούμενο χιούμορ, την κυνική ειρωνεία, τις καρικατούρες της διασκέδασης και τα

ιστορίας της τέχνης στο Λονδίνο, Sarat Maharaj, αγγίζει το νευραλγικό σημείο που συνοψίζει όλους τους προβληματισμούς της έκθεσης: «η τέχνη σήμερα είναι μια μορφή παραγωγής γνώσης».¹ Από το σημείο αυτό πρέπει να ξεκινήσει όποιος θέλει να αποφύγει τους πανηγυρικούς ενθουσιασμούς και τις καχύποπτες αμφισβητήσεις. Ωστόσο, μια τέτοια διατύπωση, που αναμινύει τη δυτική επιστημολογία με την παράδοση της ανατολικής σκέψης, αναστάτωσε αρκετούς, όπως ο κριτικός των “New York Times” Micael Kimmelman, ο οποίος βρίσκει την έκθεση «πουριτανική». Το ουσιώδες βρίσκεται εδώ: η δια-



παροξυσμικά «θαύματα» της τεχνολογίας, θα φύγουν οικτρά απογοητευμένοι από την έκθεση, η οποία παίρνει, αντίθετα, στα σοβαρά τα φαινόμενα της παγκοσμιοποίησης. Η 11η «Ντοκουμέντα» πλάι σε αναγνωρισμένους δημιουργούς (Becher, Dieter Roth, Jonas Mekas, Kentridge, Jeff Wall, Hirschhorn κ.ά.) συγκεντρώνει καλλιτέχνες απ’ όλες τις περιφέρειες του πλανήτη που δεν διαθέτουν τίποτα «εξωτικό», αλλά απλά διηγούνται ιστορίες με τις οποίες ο παγκοσμιοποιημένος κόσμος πρέπει να λογαριαστεί. Όπως σε όλες τις εκθέσεις που υπερέχουν τα κοινωνικά και πολιτικά ζητούμενα, έτσι και εδώ κυριαρχούν οι ρεαλιστικές εικόνες, ενώ η αμοιβαία διάχυση τέχνης και πληροφορίας κάνει ορισμένα βίντεο να παραπαίουν στα όρια του ντοκιμαντέρ και του τηλεοπτικού ρεπορτάζ.

Το μετα-αποικιοκρατικό σύμπαν και οι εκφράσεις του

Ένας από του συνεπιμελητές της έκθεσης, ο ινδικής καταγωγής και σήμερα καθηγητής της

φορά ανάμεσα στον «πολιτισμό του αμφιβληστροειδή», δηλαδή τον ίλιγγο της αισθητικής του θεάματος, και στη στοχαστική συνάντηση της τέχνης με την «παραγωγή της γνώσης». Το να θεωρούμε αυτό τον δεύτερο τρόπο σαν ένα είδος τριτοκοσμικής πολιτικοποίησης ή φθίνουσας γραφικότητας, είναι το καλύτερο που μπορούμε να κάνουμε για να αποτρέψουμε ένα από τα συστατικά της σύγχρονης τέχνης: τη συνάντησή της με την κοινωνία και τη ζωή.

Το σημείο πάντως που συμφωνούν όλοι είναι η επείγουσα προτεραιότητα της πόλης και της αρχιτεκτονικής. Η αρχιτεκτονική και η πόλη διεκδικούν σήμερα το μερτικό τους στην τέχνη, γίνονται τέχνη και η τέχνη γίνεται αρχιτεκτονική. Η συνάντηση αυτή διαφοροποιείται, γίνεται περισσότερο οργανική και αναδεικνύεται σε καθοριστική για τα χρόνια που έρχονται. Να γιατί κατέχουν εξέχουσα θέση στην έκθεση ο καταστασιακός Κόνσταντ, ο παλαιάμαχος ουτοπιστής της «ανηρτημένης πολεοδομίας» Yona Friedman, η ομάδα Multiplicity του Stefano Boeri και το νεόκοπο δίδυμο του κυβερνοχώρου Asymptote. Αυ-

πάνω: Constant, Η κίτρινη ζώνη, 1967

δίπλα: Yona Friedman, Η Χωρική πόλη, 1958-62



πάνω: Eija-Liisa Ahtila, Το σπίτι, 2002

κάτω: Thomas Hirschhorn, Η βιβλιοθήκη του «Μνημείου στο Μπατίγ», Τουρκική συνοικία στο Κάσελ, 2002

τό που ενώνει αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες, φωτογράφους και κινηματογραφιστές, είναι τα ερωτήματα που προκαλούν η αχανής διάχυση και οι αντιθέσεις των μεγαλουπόλεων, η junk αρχιτεκτονική και οι περιφέρειες του πλανήτη. Τι σημαίνει αυτό; Απλά ότι οι επιμελητές και οι διοργανωτές των μεγάλων εκθέσεων δεν ενδιαφέρονται πια –ή τουλάχιστον, μόνο– για εξάισια «αρχιτεκτονικά αριστουργήματα», αλλά για έργα και έρευνες που διαθέτουν πιστότητα και ακρίβεια απέναντι στα πράγματα, πολιτικό λόγο και τεκμήρια του κοινωνικού χώρου. Μια τέτοια στάση διαφοροποιείται με σαφήνεια από το κυνικό παραλήρημα των κυρίαρχων media. Το μετα-αποικιοκρατικό βλέμμα της 11ης «Ντοκουμέντα» μπορεί να πρωτοεισηγήθηκε με την ιστορική πλέον έκθεση Magiciens de la Terre που οργάνωσε το Boubourg το 1989, αποκτά όμως σήμερα μεγαλύτερη συστηματοποίηση και νέα χαρακτηριστικά. Αν θέλαμε να επιμείνουμε στη σύγχρονη ορολογία, θα αποκαλούσαμε την έκθεση «μετα-εννοιολογική», εφόσον αντιμετωπίζει την τέχνη σαν μια «μορφή παραγωγής γνώσης», σαν μια φιλοσοφία της γνώσης όπου υπερέχει η διανοητική διάσταση, η διαμεσολάβηση της φιλικής και γραπτής επικοινωνίας και σπανίζουν οι εκφραστικές εξάρσεις. Ωστόσο, θα ήταν χρήσιμο εδώ να θυμίζαμε ότι

οι δεκαετίες του 1960 και του 1970 αποκατέστησαν μια ισορροπία, αποσπώντας την προσοχή μας από το αισθητικό αποτέλεσμα και στρέφοντάς την στις εικονοκλαστικές διαδικασίες και στους δημιουργικούς μηχανισμούς παραγωγής των έργων. Μια τέτοια μεταβολή αξιοποιήθηκε με πολλούς τρόπους προσδίδοντας νόημα και στηρίζοντας το προβάδισμα της υπαρξιακής εμπειρίας και της τεκμηρίωσης. Σήμερα αυτή η στάση διευρύνεται με ένα πιο σύνθετο τρόπο σε όλες τις εκφράσεις του μητροπολιτικού σύμπαντος, αγγίζοντας συχνά την ίδια την ουσία της αρχιτεκτονικής, μ' ένα λόγο την κατοίκηση. Κεντρικό θεώρημα της 11ης «Ντοκουμέντα» είναι το γεγονός ότι η παγκοσμιοποίηση των σύγχρονων κοινωνιών διευρύνει τον ορίζοντα των γνώσεών μας σε άλλους πολιτισμούς και άλλες ηπείρους. «Στο μετα-αποικιοκρατικό κόσμο», έγραφε πριν λίγα χρόνια ο Chamben, «το βέλος του χρόνου, της γραμμότητας του έθνους και της ταυτότητας, η «πρόοδος» της δυτικής ιστορίας, παρεκκλίνουν σε χώρους πολύμορφους που κονιορτοποιούν τη μεμονωμένη αφηγηματική ανάπτυξη με την εισαγωγή πολλαπλών τόπων της γλώσσας (οι ιστορίες του/οι ιστορίες της) και την ετερωνυμία των διαφορετικών τάσεων».²

Υπ' αυτούς τους όρους κάθε «μεμονωμένη και ομοιογενής» ταυτότητα παύει να αποτελεί οδηγτικό νήμα και διαλύεται σε «πολλαπλές και σύνθετες» ταυτότητες και αντιλήψεις του τόπου. Να γιατί ανήκει στα παράδοξα της έκθεσης η προτίμηση μιας ασκητικής και ντοκουμενταρικής γλώσσας, προκειμένου να περιγραφούν καταστάσεις με αυξημένα δραματικά και συναισθηματικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα το μεταναστευτικό φαινόμενο του Μεξικού (Chantal Akerman), οι συνθήκες εργασίας στα ορυχεία (Steve Mc Queen), και ο θάνατος 283 λαθρομεταναστών στη Μεσόγειο, που μεταμορφώνει την ιστορική αυτή θαλάσσια ζώνη σε μια «συμπαγή» λεωφόρο επιβίωσης και λαβύρινθο αληθειών (Multiplicity).

Δεν απουσίασαν ωστόσο και οι περιπτώσεις εκείνες όπου τα φυσικά και τα αισθησιακά ερεθίσματα διεκδικούν το προβάδισμα. Αναφέρομαι στην «αρχιτεκτονική εγκατάσταση» του γαλλοελβετού καλλιτέχνη Thomas Hirschorn, ο οποίος έστησε ένα μνημείο για τον Bataille, υπό μορφή τριών προσωρινών περιπτέρων, με φτωχά υπολείμματα και ανακυκλωμένα σκουπίδια σε ένα αίθριο της τουρκικής συνοικίας του Κάσελ στον καλιφορνέζο Raymond Pettibon, ο οποίος κατασκεύασε ένα πυκνό και άναρχο περιβάλλον σχεδίων και ακατάστατων επιγραφών που σχολιάζουν τον αμερικάνικο πολιτισμό και τους μύθους του και στον βίαιο τρόπο με τον οποίο η φιλανδή Eija-Liisa Ahtila εσωτερίκησε τη μοναχική γυναικεία καθημερινότητα στο σπίτι. Στην παρακινδυνευμένη και διαρκώς αναβαλλόμενη συνάντηση της αρχιτεκτονικής με τις επιθυμίες, πρέπει να εντάξουμε την Κίτρινη πόλη του Κόνσταντ.³

Σημειώσεις

- S. Maharaj, «Xeno-epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and Retinal Regimes», στο Documenta 11, Platform 5: Exhibition Catalogue, Ostfildern-Ruit, 2002, σσ. 71-84.
- I. Champers, Migrancy, Culture, Identity, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1944, σ. 73
- Για μια αναλυτικότερη προσέγγιση στο έργο του Κόνσταντ βλ. Futura, 8, 2002, σσ. 178-203

Τέχνη και αρχιτεκτονική στην εκπαίδευση: Εικαστικές δράσεις στην πόλη

του Πάνου Κούρου, εικαστικού-αρχιτέκτονα, επίκ. καθηγητή Πανεπιστημίου Πατρών

Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα η τέχνη ομιλεί για το χώρο μέσω της ψευδαίσθησης της διάστατης ζωγραφικής επιφάνειας, καθώς και της μίμησης της στατικής μορφής στη γλυπτική. Ωστόσο, ήδη από τις δεκαετίες του 1950 και 1960, ευρύτατες αλλαγές στην κοινωνική και αισθητική σφαίρα οδήγησαν στην κατάρρευση των αξιών του μοντερνισμού, που σήμαινε τόσο το τέλος της έκφρασης μέσω της αφαίρεσης, όσο και το τέλος της διερεύνησης του ζωγραφικού ψευδαισθητικού χώρου. Με την εμφάνιση των νέων κινημάτων τέχνης όπως της Χωρικής και Φωτο-Κινητικής τέχνης, της Καταστασιακής Διεθνούς και των Φλούξους, της Περφόρμανς και των Ανοιχτών Δράσεων, η καλλιτεχνική δραστηριότητα όλο και περισσότερο χρησιμοποιήσε ως καθοριστικό εκφραστικό μέσο τον πραγματικό χώρο και χρόνο, μετατοπίζοντας την έμφαση από το χώρο της αναπαράστασης στην εμπειρία του άμεσου γεγονότος.¹ Οι ποικίλες καλλιτεχνικές δραστηριότητες στο χώρο άρχισαν να εξυφαίνουν μια πλούσια παράδοση αρχιτεκτονικής εμπειρίας, εντελώς διαφορετικής από εκείνη που μας προσφέρει η «βαριά» αρχιτεκτονική. Και εδώ δεν αναφέρομαι στη μεγάλη κλίμακα γλυπτική στο δημόσιο χώρο της πόλης, αλλά στα έργα εκείνα που, έχοντας ως αφετηρία το σύνολο των ανθρώπινων σχέσεων, ενορχηστρώνουν καταστάσεις περιβάλλοντος ανοιχτές στον κοινωνικό περίγυρο, άμεσες, εφήμερες. Για πρώτη φορά στην ιστορία του πολιτισμού (αν εξαιρέσει κανείς τις μαγικο-θρησκευτικές τελετουργίες της αρχαιότητας) παράγονται σημασίες αρχιτεκτονικής από μια έντεχνη δραστηριότητα που περι-

λαμβάνει ως πρώτο υλικό το χώρο, την επιθυμία και τα γεγονότα που συμβαίνουν σ' αυτόν. Οι σημασίες αυτές είναι εξ' ορισμού ανατρεπτικές ως προς τη ροή των καθημερινών γεγονότων, σε αντίθεση με τα νοήματα της «βαριάς» αρχιτεκτονικής που ξεδιπλώνονται με αργό ρυθμό και χρειάζεται να εκπέμπουν μια «διαφανή» οικειότητα, τουλάχιστον για τους χώρους εκείνους όπου η καθημερινότητα πρέπει να ρέει χωρίς δραματικές εξάρσεις. Με επίκεντρο προβληματισμού τις οριακές αρχιτεκτονικές αναζητήσεις της σημερινής τέχνης, οργανώθηκε και διδάσκεται το μάθημα επιλογής «Εικαστικές Δράσεις στην Πόλη» στο



6ο εξάμηνο σπουδών του Τμήματος Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Πατρών. Αντικείμενο του μαθήματος είναι η σχεδίαση και υλοποίηση μιας σειράς εικαστικών παρεμβάσεων σε συγκεκριμένους χώρους του αστικού περιβάλλοντος της Πάτρας. Στόχος είναι η διερεύνηση της πολλαπλότητας των σχέσεων εικαστικών τεχνών και αρχιτεκτονικής, μέσα από την άμεση επαφή με το χώρο της πόλης που προϋποθέτει η θεωρητική και πρακτική άσκηση της τέχνης του δημόσιου χώρου και των επιτόπιων εγκαταστάσεων/δράσεων. Παράλληλα, με αφορμή παρουσιάσεις έργων από τους φοιτητές, συζητούνται σύγχρονες έννοιες και μεθοδολογίες των εικαστικών τεχνών, όπως η άμεση διανθρώπινη επικοινωνία, η αισθητική της συμμετοχής του θεατή, ο σχεδιασμός της διάστασης του χρόνου, η ενσωμάτωση στο έργο κοινωνικών, οικολογικών και αστικών παραμέτρων. Το θέμα αρθρώνεται σε τέσσερα στάδια, δίνοντας έμφαση στην ολοκληρωμένη πορεία της εικαστικής σκέψης: στο πρώτο, οι σπουδαστές επιλέγουν και μελετούν το μικρο-περιβάλλον μέσα στο οποίο θα αναπτύξουν το έργο, διατυπώνοντας ταυτόχρονα προσωπικές ερμηνείες, υποθέσεις, στόχους. Στο δεύτερο, προχωρούν



δεξιά: Ανθρώπινη Μορφή σε Τόπο Μνήμης, Romberch, Congestorium artificiosae memorie, 1533
αριστερά: Η Νόησις, κρατώντας ένα από τα σχήματα τέχνης της μνήμης, μπροστά στη σκάλα της δημιουργίας. Ramon Lull, Liber de ascensu et descensu intellectus, Valencia, 1512



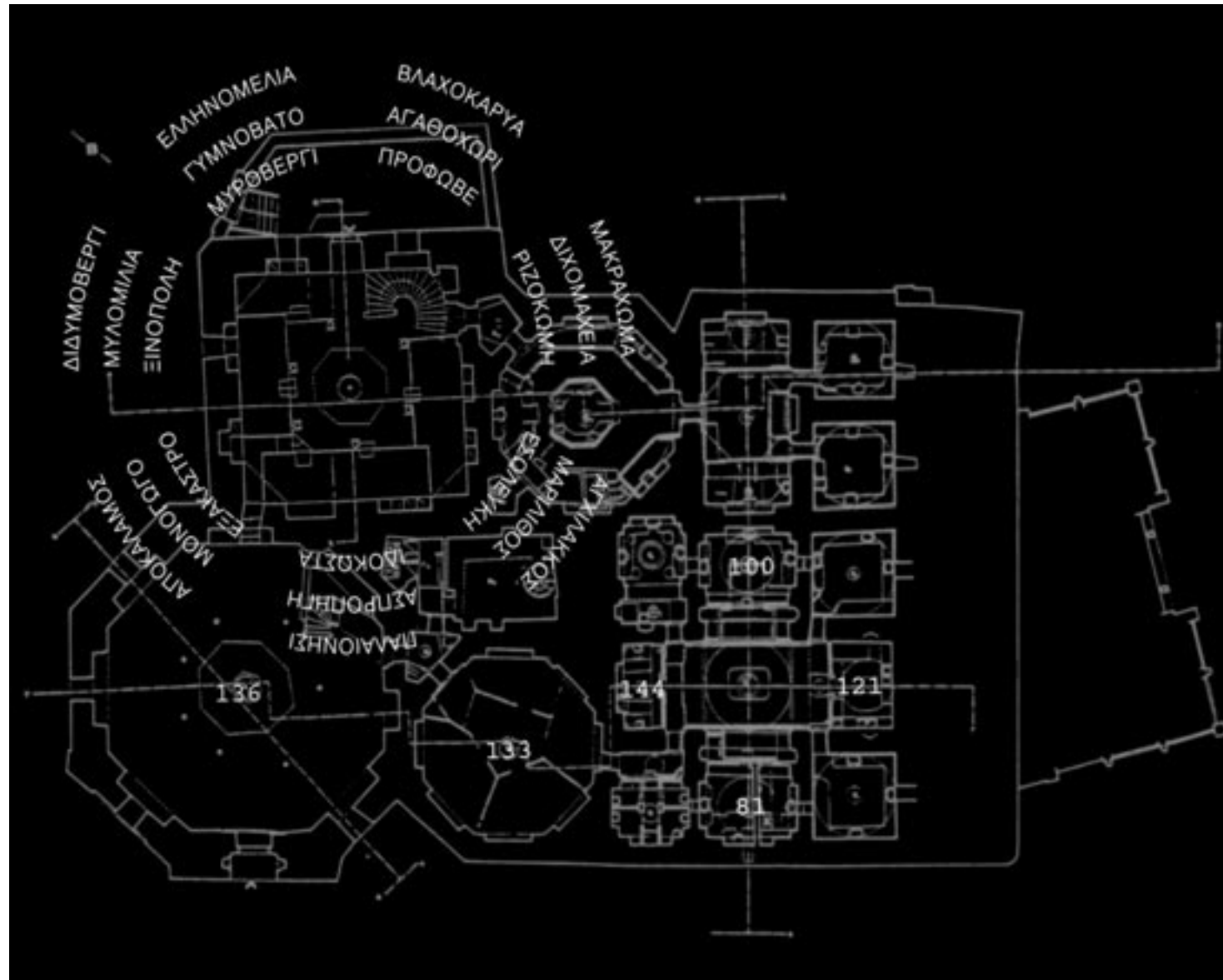
στην εικαστική και αρχιτεκτονική επεξεργασία των ιδεών και στον τελικό σχεδιασμό, που περιλαμβάνει τους τρόπους και τα μέσα εκτέλεσης του έργου, τον προϋπολογισμό, κ.λπ. Στο τρίτο στάδιο γίνεται η επί τόπου κατασκευή, ενώ στο τέταρτο αποτιμάται κριτικά η λειτουργία και απήχηση της παρέμβασης μέσα στην καθημερινή ζωή της πόλης. Το θεματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται όλες οι παρεμβάσεις είναι οι «ενδιάμεσοι» χώροι της πόλης: οι χώροι εκείνοι, που για διάφορους λόγους που σχετίζονται με τις ιδιόμορφες συνθήκες ανάπτυξης των ελληνικών πόλεων, βρίσκονται σήμερα σε μια λανθάνουσα κατάσταση μεταβατι-

κότητας, εκκρεμότητας, μη-ιεράρχησης ή και ξενότητας ως προς τις χρήσεις και τις λειτουργίες, τις μορφές και την αστική τοπογραφία, τον ιστορικό και ψυχολογικό χρόνο. Τα έργα που παρουσιάζονται εδώ υλοποιήθηκαν στην Πάτρα την Κυριακή 2 Ιουνίου 2002. Πραγματοποιήθηκαν 9 παρεμβάσεις με διαφορετικούς στόχους, εκφραστικά μέσα, κλίμακα και διάρκεια η καθεμία, σε ενδιάμεσους χώρους που περιλάμβαναν εγκαταλειμμένα σπίτια, υποβαθμισμένα άλση, πλατεία υπό «ανάπλαση», κυματοθραύστη, αχρησιμοποίητη έκταση «φύσης» ανάμεσα στην κάτω και στην πάνω πόλη, τοίχους «επικοινωνίας», πεζοδρόμια της εθνικής οδού και του κτιρίου των Δικαστηρίων. Μπορεί κανείς να κατοικήσει (έστω και για λίγο) σε ένα στενό πεζοδρόμιο ενός δρόμου ταχείας κυκλοφορίας και πώς; Η επέμβαση της ομάδας Ψαράκη-Δερβισοπούλου-Σταματοπούλου κατασκευάζει εφήμερα στοιχειώδη καταφύγια για «πλάνητες της πόλης» μέσα σε αχρησιμοποίητα μεγάλα τσιμεντένια κυλινδρικά κελύφη, παρατημένα στο πεζοδρόμιο της εθνικής οδού Πάτρας-Πύργου. Κάθε κελύφος φιλοξενεί μία συγκεκριμένη λειτουργία (γεύμα, ανάπαυση, λουτρό), ενώ όλα τα αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν (σκεύη, έπιπλα) προήλθαν από ερειπωμένα σπίτια της Πάτρας. Το ενδιαφέρον βρίσκεται αφ' ενός στην ιδέα της ανακύκλωσης των φθαρμένων οικιακών επίπλων και σκευών, με τη μετατροπή τους σε χρηστικά και συμβολικά αντικείμενα και αφ' ετέρου στον προσδιορισμό των «ελάχιστων» αναγκών για μια «ποιητική κατοίκηση» (όχι μόνο αστέγων!), την εποχή της υπεραφθονίας της κατανάλωσης. Η Στεφοπούλου δημιουργεί ένα νέο κατώφλι ανάμεσα στο πεζοδρόμιο και τις μνημειακές σκάλες των Δικαστηρίων, που σκοπό έχει να κάνει ορατά τα ίχνη της κίνησης των εισερχομένων και εξερχομένων από το κτίριο επισκεπτών. Το κατώφλι είναι μια ρηχή «δεξαμενή» που περιέχει αδιαχώριστες ζώνες από αλεύρι και φούμο. Σε έναν ευαίσθητο κοινωνικό χώρο, η παρέμβαση αυτή στο αστικό δάπεδο υποδεικνύει τη συμβολική και αρχιτεκτονική λειτουργία του περάσματος, μετατρέποντας μια αφηρημένη ιδέα (τα όρια εγκλεισμού και ελευθερίας) σε ένα ορατό χαλί από αναμειγμένα άσπρα και μαύρα ίχνη. Ένα κυριολεκτικά ενδιάμεσο τεμάχιο άγριας ακαλλιεργητής φύσης, ανάμεσα στην πάνω και κάτω πόλη, με δύσκολη πρόσβαση αλλά οπτικά και ακουστικά σε επαφή με την ιδιωτική (μπαλκόνια πολυκατοικιών) και δημόσια περιοχή (πλατεία Υψηλών Αλωνιών) γίνεται στην παρέμβαση της Κόκλα ένα θέατρο ανθρώπινων σχέσεων, ανάμεσα στους περαστικούς, στους κατοίκους και στην ολιγομελή ομάδα φοιτητών διαφόρων τμημάτων του Πανεπιστημίου που η ίδια προσκαλεί για έναν απογευματινό καφέ. Πρόκειται για την (άρτια) οργάνωση ενός κοινωνικού γεγονότος σ' ένα εξαιρετικά δύσβατο μέρος, όπου όλα τα στοιχεία του, από το σχεδιασμό του τραπεζιού μέχρι τις τυπωμένες προσκλήσεις και από την επιλογή των συνδυασμών μέχρι τον τρόπο παρασκευής του καφέ, συντελούν στη δημιουργία ενός «χώρου συμπεριφοράς» ως καλλιτεχνικής μορφής. Είναι ταυτόχρονα μια «υπόδειξη» ήπιας οικειοποίησης ενός άχρηστου χώρου από περιθωριακές ομάδες της πόλης (φοιτητές, μετανάστες, νοικοκυρές), όπως και μια ουτοπική επαναφορά της λειτουργίας της αναψυχής από το μεγα-

Μνημηδέν, θέατρο μνήμης για συγκεκριμένα περιεχόμενα, 2001-02
δίπλα: Δύο από τους έξι τόπους των Λουτρών
κάτω και σελ. 76: Δύο στιγμιότυπα από τους δικτυακούς τόπους του έργου

ιδιωτικό εμπορικό κέντρο και τους «ανάπλασμένους» πεζόδρομους στο λανθάνον μικροπεριβάλλον της γειτονιάς. Δράση σχεδόν στιγμιαία, αλλά υποβλητική και πυκνή σε ένταση ήταν η παρέμβαση της Λέντζα στην πλατεία Αγ. Γεωργίου. Στην «καρδιά» της μικρής πλατείας –έναν ελάχιστο χώρο με χώμα και ψηλά δέντρα– ένα έρημο, ζεστό μεσημέρι Κυριακής, μια ομάδα τεσσάρων ανθρώπων (που η ίδια επιστρατεύει ως «περφόρμερ»), με αποφασιστικές και συντονισμένες κινήσεις φέρνουν, αποθέτουν και ανοίγουν μεγάλα χαρτόκουτα: φλώροι και καρδερίνες (είδη που απαγορεύεται το εμπόριό τους), αγορασμένα από καταστήματα pet-shop της Πάτρας, ελευθερώνονται και μισοζαλισμένα πετούν προς τα πάνω. Η πλατεία είναι μισοσκαμμένη από τα έργα «ανάπλασης», ενώ κάτω στο χώμα είναι πρόσκαιρα τοποθετημένες οι μελλοντικές πλάκες επικάλυψής της. Ίσως η πιο ποιητική παρέμβαση, η οποία με έναν μεθοδικό και λιτό χειρισμό πολλών ετερόκλητων στοιχείων – οικολογικών και βιολογικών δεδομένων, αντικειμένων στο χώρο, ήχων, ανθρώπων, χρόνου-καιρού, μεταμορφώνει έναν αδιάφορο τόπο σε έναν στιγμιαίο, σχεδόν πρωτογενή axis mundi, που υπαινικτικά (και όχι θεαματικά) μιλά για την απόλαυση (και όχι την κατανάλωση), την αειφορία (και όχι

τη φυσιολατρεία), τη μνήμη (και όχι τη μνημειαικότητα). Παρέμβαση που εκκινεί επίσης από έναν οικολογικό-κοινωνικό προβληματισμό, με μια παιγνιώδη, ανάλαφρη διάθεση, είναι η δράση της Ντελμεκούρα σε ένα θορυβώδες, σκοτεινό και υποβαθμισμένο «άλσος» που συνορεύει με την αρχή της λεωφόρου Πάτρας-Πύργου. Εδώ σκηνοθετείται, λίγο μετά το σούρουπο, ένα υπερρεαλιστικό παιχνίδι για τις ρουτίνες της βόλτας των τετράποδων και των αφεντικών τους: ακούγοντας ήχους του βυθού της θάλασσας (από γουώκμαν που τους δίνει η Ντελμεκούρα), σημειώνουν στο χώρο με χρωματιστές κορδέλες τις απρόβλεπτες (και ιδιότροπες) διαδρομές των ζώων. Το αποτέλεσμα είναι μια τρισδιάστατη «θάλασσα» από κινούμενες, ιριδίζουσες κορδέλες σε αντίστιξη με τους ακίνητους σκοτεινούς κορμούς (που μοιάζουν με βυθισμένα απολιθώματα), μια παράξενη χορογραφία (και χαρτογραφία) προθέσεων προς τέρψιν των αφεντικών, που όμως, στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, παραπέμπει και σε έναν άλλο, συμβολικό κόσμο νύχτας, βυθού, τυχαιότητας, ενστίκτων. Η παρέμβαση της Κολιομίχου σ' ένα εγκαταλειμμένο σπίτι της οδού Λόντου είναι η παρέμβαση ενός μελλοντικού αρχαιολόγου, που βρί-



σκει, ταξινομεί, σημειώνει στο χώρο τα ευρήματα του υλικού πολιτισμού του σήμερα: πράγματα ασήμαντα της καθημερινής ζωής, ένα πλαστικό μπουκάλι εμφιαλωμένου νερού, ένας κουβάς, μια ετικέτα τετραδίου, μια κορνίζα, γίνονται αντικείμενα που «δηγούνται» ατομικές και συλλογικές μνήμες. Ο θεατής εισέρχεται από το δρόμο στην ανοιχτή αυλή και μετά στο διανοιγμένο εσωτερικό, σε μια πορεία που οριοθετείται με κόκκινα νήματα, παραπέμποντας σε αρχαιολογικούς τόπους ανασκαφής. Τα νήματα καθοδηγούν, υποδεικνύουν τα αντικείμενα, καθορίζουν περιοχές όπου αυτά έχουν αφεθεί όπως είναι, και άλλες, όπου μικρές μετακινήσεις και καθαρισμοί υπονοούν τη διανοητική δουλειά του ερευνητή. Καλούμαστε ταυτόχρονα να συμμετέχουμε σε μια παράξενη άσκηση «φαντασίας της μνήμης» που αποκαλύπτει

Η πρώτη παρέμβαση εστιάζει σ’ έναν ελεύθερο τοίχο αντιστήριξης πίσω από το ναό της Παντανάσσης, ο οποίος λειτουργεί ως χώρος μηνυμάτων και γραφισμών (γκράφιτι) που ανανεώνονται με μεγάλη συχνότητα. Η ομάδα παρακολουθεί κάθε μέρα τις αλλαγές, αποτυπώνει κάθε γραφισμό (υπογραφές, «λογότυπα», συνθήματα), τον ταξινομεί και τον μεταφέρει από τον πραγματικό σ’ έναν «ηλεκτρονικό» τοίχο που δημιουργεί η ίδια ως δικτυακό τόπο στο ίντερνετ. Στη θέση του πραγματικού γκράφιτι επικολλά ένα λευκό χαρτί με τη διεύθυνση του δικτυακού τόπου. Ο θεατής του πραγματικού τοίχου αντικρίζει πάνω στα γκράφιτι τους σχηματισμούς από τα λευκά χαρτιά, που από μακριά φαίνονται σαν να «ακυρώνουν» τα γκράφιτι, επαναφέροντας την άσπιλη ουδετερότητα του τοίχου. Ταυτόχρονα, ο επισκέπτης της ιστοσελίδας βλέπει μια τυπολογία γραφισμών που έχουν χάσει το αρχικό τους περιβάλλον και λειτουργούν ως καθαρές αφαιρέσεις, σαν ένα είδος μουσειακού αρχείου, ή λεξικού μιας «πεθαμένης» γλώσσας. Η αλλαγή αυτή περιβάλλοντος του γκράφιτι (από έναν τοίχο της γειτονιάς στον αχανή μη-τόπο του διαδικτύου) και της επιφάνειας γραφής (από τη βαριά πέτρα στο φως των πίξελ) είναι μια ισχυρή επέμβαση που θέτει πολλά κριτικά ερωτήματα για τη σχέση δημόσιου χώρου και προσωπικής γραφής, έργου και αναπαραγωγής, τοπικού και παγκόσμιου. Ταυτόχρονα είναι και ένα κριτικό σχόλιο για το ιδιαίτερο αυτό είδος γραφής, που ξεκίνησε ως αυθόρμητη και περιθωριακή έκφραση κοινωνικής εκτόνωσης στον υπόγειο της Νέας Υόρκης τη δεκαετία του 60, αλλά ήδη από τη δεκαετία του 80 κατέληξε να είναι ένα παγκοσμιοποιημένο και «ανώδυνο» μέσο εικαστικής έκφρασης, κατοχυρωμένο στα μουσεία της Υψηλής Τέχνης.

Η δεύτερη παρέμβαση της ομάδας πραγματοποιείται την ώρα της δύσης του ήλιου σε έναν οριακό χώρο πόλης και φύσης που βρίσκεται στο κέντρο σχεδόν της πόλης: έναν κυματοθραύστη, μια μη-σχεδιασμένη «προβλήτα» από βράχια, στα κοιλώματα των οποίων μπορούν να κρυφτούν μοναχικοί άνθρωποι, ζευγάρια ή ψαράδες, για μια πιο προσωπική σχέση με τον ανοιχτό θαλάσσιο ορίζοντα. Κατά μήκος της βραχώδους αυτής προβλήτας, σε κομβικά σημεία, άλλοτε ορατά από μια στενή δίοδο (που τρέχει παράλληλα στο πάνω μέρος της) και άλλοτε ορατά από πιο «ενδόμυχες» περιοχές, αντικρίζει κανείς βράχια-φωνήεντα, βράχια-σύμφωνα, βράχια-φθόγγους, που όλα μαζί, ένα-ένα, ή κατά ομάδες, υποβάλλουν σε μια γλωσσική εμπειρία, που δεν ονομάζει έννοιες ή πράγματα, αλλά μιμείται τον ήχο των πραγμάτων, δημιουργώντας ένα υπόστρωμα ηχητικής φαντασίας δίπλα στους ρυθμικούς ήχους του νερού. Ο πιο βιαστικός επισκέπτης, διατρέχοντας τον κυματοθραύστη, μπορεί να δει (ή να διαβάσει) στα βράχια τα εναπομείναντα γράμματα μιας προσωπικής ιστορίας.

Σημείωση

1. Βλ. Πάνου Κούρου, Αρχιτεκτονική στην τέχνη: προς μια «ουτοπία της καθημερινής ζωής», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, 2002.

T(erra)_Vision ή γνωρίστε το θηρίο

της Αμαλίας Κωτσάκη, αρχιτέκτονας

Καί εἶδον ἐκ τῆς θαλάσσης θηρίον ἀνεβαίνον, ἔχον κέρατα δέκα καί κεφαλάς ἐπτά, καί ἐπὶ τῶν κεράτων αὐτοῦ δέκα διαδήματα, καί ἐπὶ τὰς κεφαλάς αὐτοῦ ὀνόματα βλασφημίας. (Αποκ 13:1)

Στα μέσα της δεκαετίας του 1990, στα πλαίσια μιας διεθνούς συνάντησης experts στο Kyoto παρουσιάστηκε μία εκπληκτική τεχνολογική εφεύρεση η οποία κατάφερε αμέσως να βρεθεί στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των διεθνών καλλιτεχνικών κύκλων.¹ Επρόκειτο για το περίφημο σύστημα T(erra)_Vision (**εικ.1**), δημιούργημα της βερολινέζικης καλλιτεχνικής ομάδας Art+Com,² το οποίο έδινε νέα διάσταση στη

γραφική υλοποίηση του «εικονικού κόσμου». Ο θεατής στέκεται μπροστά σε μια μεγάλη οθόνη όπου εμφανίζεται μια φωτορεαλιστική εικόνα της Γης συντεθειμένη από μια βάση δεδομένων με αεροφωτογραφίες, τοπογραφικές πληροφορίες και δορυφορικές εικόνες. Με ένα μεγάλο πλαστικό «γεωστροφέα» ο θεατής μπορεί να περιστρέψει αυτή την εικονική Γη ή μπορεί να χρησιμοποιήσει το «ποντίκι» για να προσεγγίσει σε ένα συγκεκριμένο σημείο της, εστιάζοντας συνεχώς σε όλο και πιο εντοπισμένες εικόνες υψηλής ανάλυσης που επιτυγχάνουν έως και τη διάκριση ανθρωπίνων μορφών. Με την υπερδύναμη που του προσφέρει αυτό το τεχνολογικό εύρημα να περιστρέφει τη Γη, να ίπταται και κυρίως να επιτηρεί αθέατος *«πάσα φυλή και λαόν και γλώσσαν και ἔθνος»* (Αποκ. 13:7), ο θεατής θεοποιείται και ταυτόχρονα μετατρέπεται σε άγγελο εκπепτωκότα. Παράλληλα μη μπορώντας να προσανατολιστεί ικανοποιητικά και έχοντας μια τρομακτική αίσθηση μεγάλειου και φόβου, αποκτά την εμπειρία αυτού που ο Federick Jameson αποκαλεί μεταμοντέρνα εκδοχή του τεχνολογικά εξάισιου.³

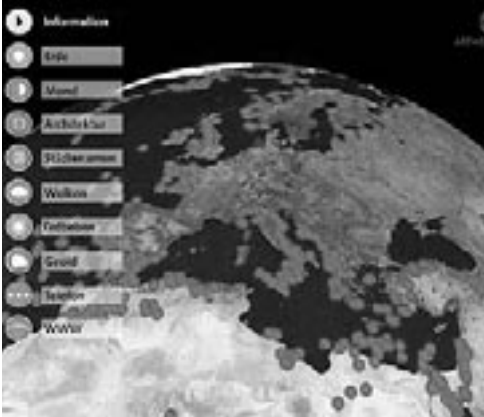
Η σύγχυση που επικρατεί στα δικτυωμένα πληροφοριακά περιβάλλοντα και που προκαλεί το ανθρωπινό δέος, σύμφωνα με ορισμένους κυβερνοφιλοσόφους, θα αρχίσει να ελέγχεται μόνο όταν ο άνθρωπος θα καταφέρει να κατασκευάσει εικονικές αρχιτεκτονικές που θα μπορούν να χαρτογραφούν ροές δεδομένων από τις οποίες καθορίζεται ο πληροφοριακός χώρος.⁴ Έχοντας κατά νου το T_Vision, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι το καταλληλότερο κέλυφος για αυτό τον σκοπό είναι η υδρόγειος. Με την πληθώρα των δεδομένων και των δορυφορικών εικόνων που κατακλύζουν ήδη το Internet, δεν είναι μακριά η ημέρα που το T_Vision σε κάποια προηγμένη εκδοχή του θα είναι προσιτό μέσω του Δικτύου. Η υπόθεση αυτή μοιάζει τρομακτική αλλά συνάμα και ελπιδοφόρα, διότι με τη μεταμόρφωση του πλανήτη στην έσχατη εικονική βάση δεδομένων, οι αλληλοεξαρτώμενοι δεσμοί που προσδιορίζουν την παγκόσμια κοινότητα θα μπορούσαν να γίνουν ευκολότερα συνειδητοί, οπότε σε επίπεδο ηθικό ή ακόμη και μυστικιστικό, μια τέτοια εικόνα θα μπορούσε να οδηγήσει τον άνθρωπο στη βαθιά συνειδητοποίηση ότι αποτελεί μέρος ενός αδιαίρετου συνόλου που συνυπάρχει στον πλανήτη Γη.⁵ Δεν είναι όμως άκρως ανησυχητική αυτή η κατά τα άλλα λυτρωτική πεποίθηση ότι ένα τεχνολογικό σύστημα που αντιμετωπίζει τη Γη ως αντικείμενο προς χρήση και καθύποταξη, ως εικόνα μαζικών μέσων ή ως οπτική βάση δεδομένων θα ήταν δυνατόν να οδηγήσει την ανθρωπότητα στην πολυπόθητη ανακάλυψη μιας βαθιάς αίσθησης συνύπαρξης; Μετά από αυτή τη σύντομη περιπλάνηση στον



μια νέα εμπειρία χώρου και κίνησης στο χώρο, αρχιτεκτονικών δομών και υλικών που δεν υπήρχαν όταν το μονόχωρο σπίτι ήταν «ακέραιο».

Η δεύτερη παρέμβαση σε ερειπωμένο σπίτι, του Ζούλια, βρίσκεται στον αντίποδα της προηγούμενης, χρησιμοποιώντας με δραματικό τρόπο οπτικοακουστικά μέσα για να δημιουργήσει ένα ψυχολογικό δρώμενο σε εξέλιξη, διάρκειας μιας ώρας, σε μια ήσυχη γειτονιά, τη νύχτα. Όσο διαρκεί η απόκοσμη μουσική του Ξενάκη, τα δύο ανοίγματα της όψης (το ένα σφραγισμένο, το άλλο τελείως ανοιχτό) μετατρέπονται σιγά-σιγά με τον έντεχνο χειρισμό του φωτός και με τη χρήση εικόνας σε διαφάνεια, σε τελετουργικά περάσματα που παραπέμπουν σε μια αόρατη παρουσία, σ’ ένα άδειο εσωτερικό. Το έργο εκμεταλλεύεται την ισχυρή συναισθηματική φόρτιση που προκαλεί μια ερειπωμένη κατοικία, με την ταύτιση σπιτιού-σώματος-ψυχής, υπερτονίζοντας το στοιχείο του τρόμου, του υπερφυσικού, του στοιχειωμένου, κατ’ αναλογία με την πολύ δημοφιλή ρομαντική ατμόσφαιρα και τα αρχιτεκτονικά ντεκόρ των νεο-γοτθικών μυθιστορημάτων του 18ου αιώνα.

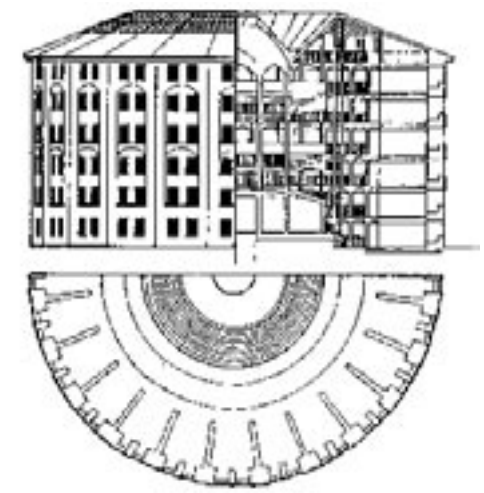
Οι δύο παρεμβάσεις της ομάδας Στάμου-Μαλτέζου θίγουν ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον θέμα, που είναι η σχέση γλώσσας του χώρου, κειμένου και πόλης, της πόλης ως πεδίου ανάγνωσης, αλλά και της σχέσης της πραγματικής με την «πληροφοριακή» πόλη.





εικονικό κόσμο του T_Vision και στις δυνατότητες με τις οποίες θα μας οπλίσει η διαχείρισή του, εμφανίζεται μια πρόκληση: η αναζήτηση των προγόνων του. Και πόσο υπερήφανη δεν θα γινόταν η αρχιτεκτονική κοινότητα αν διαπιστώνονταν τελικά ότι μια ευρηματική αρχιτεκτονική σύλληψη του παρελθόντος απετέλεσε την πηγή έμπνευσης των βερολινέζων καλλιτεχνών σε αυτό το πρωτοποριακό έργο που μπορεί να αλλάξει μέχρι και τις συνειδήσεις του μελλοντικού κόσμου.

Το T_Vision αντλεί την οπτική του δύναμη από ένα κατ' ουσίαν στρατιωτικό πρότυπο επιτήρησης, ένα αφηρημένο σύστημα οπτικού και πληροφοριακού ελέγχου το οποίο ανακαλεί άμεσα στη μνήμη μας το γνωστό πανοπτικό (**Εικ. 2**), σχεδιασμένο στα 1791 από τον Jeremy Bentham.⁶ Ίσως ο ισχυρισμός αυτός αποτελεί άλμα, όμως οι περιγραφές αλλά κυρίως οι ανάλυσεις του πανοπτικού από το Michel Foucault



στο γνωστό βιβλίο του *Surveiller et punir*⁷ θα έλθουν για να τον ενισχύσουν. Το πανοπτικό, ένα κτίριο-πρότυπο που η ιδιόμορφη αρχιτεκτονική του επιτρέπει τη διαρκή αθέατη παρατήρηση των εγκλείστων, δημιουργεί έναν αφηρημένο χώρο επιτήρησης που επιτρέπει τον έλεγχο με τη διαρκή υπενθύμιση των κρατουμένων ότι βρίσκονται υπό παρακολούθηση – ένα γεγονός που στη συνέχεια οι ίδιοι το εσωτερικεύουν ψυχολογικά. Στην περιφέρειά του ένα δακτυλιοειδές οικοδόμημα, στο κέντρο ένας πύργος με μεγάλα παράθυρα που βλέπουν στο εσωτερικό του δακτυλίου. Το περιφερειακό οικοδόμημα διαιρείται σε κελιά που το καθένα τους διαπερνά ολόκληρο το πάχος του οικοδομήματος. Τα κελιά έχουν δύο παράθυρα – το ένα βλέπει προς τα μέσα και αντιστοιχεί σε ένα από τα παράθυρα του πύργου, το άλλο δίνει προς τα έξω και αφήνει το φως να διαπερνά το κελί. Αρκεί να τοποθετηθεί ένας επιτηρητής στον κεντρικό πύργο και σε κάθε κελί να κλειστεί ένας επιτηρούμενος: με την αντιφεγγιά της ημέρας μπορείς να διακρίνεις από τον πύργο τους εγκλείστους – μικρές σιλουέτες δέσμιες στα κελιά της περιφέρειας. Ο επιτηρούμενος αντικείμενο μιας πληροφόρησης, ποτέ υποκείμενο μιας επικοινωνίας. Ο Bentham οραματίζεται ένα δίκτυο οργάνων που παντού και πάντα θα επαγρυπνούν, διατρέχοντας την κοινωνία χωρίς κενό και διακοπές.

Το προφητικό T_Vision δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να παγκοσμιοποιεί το πανοπτικό πρότυπο,

ή ακριβέστερα παρουσιάζει μια μάλλον άτεχνη αναπαράσταση, τύπου βιντεοπαιχνιδιού, του ήδη υπάρχοντος πλανητικού πανοπτικού. Στην περίπτωση του T_Vision βρίσκμαστε σε έναν ολοκληρωτικό στην ουσία του μηχανισμό διαρκούς αθέατης επιτήρησης, χωρίς ακόμη να υπάρχει ένα απολυταρχικό κέντρο ελέγχου. Με τη διάδοση του Παγκόσμιου Συστήματος Εντοπισμού, την εκτόξευση εμπορικών κατασκοπευτικών δορυφόρων και την άλογη αφοσίωσή μας στη συγκέντρωση πληροφοριών, είναι σαφές ότι το μάτι στον ουρανό θα αποκτά όλο και ακριβέστερη εστίαση μεσούντος του 21ου αιώνα. Ίσως έτσι να προαναγγέλλεται και το όραμα της «ανοιχτής κοινωνίας», όπου οι ακτιβιστές, οι περιβαλλοντιστές και οι απλοί άνθρωποι μέσα από αυτή τη δημοκρατική ροή πληροφοριών, θα αποκτήσουν δύναμη καθώς ουσιαστικά θα αντικατασκοπεύουν.⁸ Το συμπέρασμα αυτό είναι πέρα για πέρα ρεαλιστικό και ίσως έτσι το φως φθάσει στα άδυτα του σκότους. Δεν θα αποφύγουμε όμως να θέσουμε πάλι το ερώτημα του ποιος κρατά το φως.

Σημειώσεις

1. 500 χρόνια πριν, στα 1492 είχε γίνει η πρώτη ολοκληρωμένη αναπαράσταση του πλανήτη Γη από τον Martin Bahain στη γνωστή υδρόγειο σφαίρα του..
2. Η καλλιτεχνική ομάδα Art+Com ιδρύθηκε το 1988 στο Βερολίνο από τον Gerd Gruneis και στα έργα της προωθείται η σχέση τέχνης και νέων τεχνολογιών. Το έργο T(erra)_Vision πρωτοπαρουσιάστηκε το 1994. Βλ. <http://www.artcom.de>
3. Η πρώτη μεγάλη εισβολή του τεχνολογικά εξαισίου συνέβη στα τέλη του 19ου αι. όπου τα μεγάλα τεχνικά έργα προκαλούσαν μια σχεδόν τρομακτική αίσθηση μεγαλείου και φόβου. Σήμερα αυτό αντικαταστάθηκε από την οθόνη του Η.Υ. πίσω από την οποία απλώνεται μια τεράστια μήτρα από βάσεις δεδομένων. Ο άνθρωπινος εγκέφαλος αδυνατεί να προσανατολιστεί και να την αναπαραστήσει, με συνέπεια να την περιβάλλει με το φωτιστέφανο του τεχνολογικά εξαισίου.
4. Frederic Jameson, *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1991, p. 37-384.
5. Michael Zimmerman, *Contesting Earth's Future*, Berkeley: University of California Press, 1994, p. 75.
6. Erik Davis, *TECHGNOSIS: Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, ed.Crown Publishers, NY, 1998. <http://www.levity.com/techgnosis/>
7. J. Bentham, *The Works of Jeremy Bentham*, ed. Bowring, 1791, t.IV, p. 172-173.
8. J. Bentham (Λονδίνο 1748-1832). Γνωστός θεωρητικός της αγγλοαμερικανικής σχολής της φιλοσοφίας του Δικαίου και θεμελιωτής μαζί με τον J.S.Mill της ηθικής θεωρίας του ωφελιμισμού. Η επιρροή του στην πολιτική φιλοσοφική σκέψη υπήρξε σημαντική με το πολύ γνωστό θεωρητικό του έργο *Introduction for the principles of Morals and Legislation* (1789) όπου διατύπωσε και την αρχή της ηθικής του με την περίφημη ωφελιμιστική διατύπωση – the greatest happiness principle (δάνειο από τον Hume).

Το πανοπτικόν απετέλεσε γύρω στα 1830-1840 το αρχιτεκτονικό πρότυπο των περισσότερων φυλακών.

7. Michel Foucault, *Surveiller et punir-Naissance de la prison*, ed.Gallimard, Paris, 1975, Chapitre III Le Panoptisme, p. 228-264.

8. Pierre Teilhard de Chardin, *The Phenomenon of Man*, transl. Bernad Wall, ed. Harper, NY, 1959, p. 244.

http://www.Αψίδα Γαλερίου.org

του Γιώργου Κουτούπη, αρχιτέκτονος

Δοκιμή μεσολογικής προσέγγισης ενός μνημείου

R. Debray: «Μια μεσόσφαιρα οργανώνει ένα ιδιότυπο χρόνο/χώρο, δηλαδή χαρακτηρίζεται από ένα σύστημα ταχυτήτων που προσδιορίζεται τεχνικά αλλά που προσδιορίζει πνευματικά και κοινωνικά.»¹



Η Θριαμβική Αψίδα του Γαλερίου, στη Θεσσαλονίκη, ανήκε σ' ένα ευρύτερο ανακτορικό συγκρότημα. Η Αψίδα «κούμπωνε», κατά κάποιο τρόπο, το γαλεριανό συγκρότημα πάνω στην Εγνατία οδό. Ταυτόχρονα, επιβεβαίωνε τη σπουδαιότητα αυτής της οδού και της προσκύρωνε έναν υπερ-τοπικό χαρακτήρα: ήταν μια κίνηση από την Ανατολή προς τη Δύση – και το αντίστροφο. Ο *cardo maximus* και ο *cardo decumanus* ήταν οι πρώτες χαράξεις στο χώρο για να τον προσανατολίσουν, σύμφωνα με την κοσμολογία και πολεοδομία του *Imperium Romanorum*.² [**Εικ. 01**]

Πρόκειται για ένα ιδιότυπο κτίσμα, χωρίς καμία συγκεκριμένη/φανερή χρήση. Μια πύλη, παραδείγματος χάριν, στα τείχη της πόλης, εκτός από τη συμβολική της λειτουργία, μπορούσε να ανοίγει και να κλείνει. Η πύλη είναι όριο – είσοδος, έξοδος. Ενώ η Αψίδα είναι μια στιγμική πάνω σε μια διαδρομή, ίσως ένα «ενδιάμεσο όριο», αλληγορία του «κόμβου», που επικυρώνει μια κίνηση, δημιουργεί καινούργιες και διανέμει. Δηλαδή, η Αψίδα μοιάζει σχεδόν με περιττό και άχρηστο κτίσμα. Είναι, όμως, ένα ενδιάμεσο, ένας διανομέας που συντονίζει δύο ή και περισσότερες διαφορετικές κινήσεις, έχει ένα δια-μεσολαβητικό ρόλο στην οργάνωση του αστικού χώρου. Στο πέρασμα του χρόνου δεν άλλαξε χρήση – επειδή δεν είχε ποτέ καμία (σήμερα, σύντομη στάση, το πολύ-πολύ για ραντεβού). Μπορούμε, έτσι, να παρακολουθήσου-

πάνω: Εικόνα 01

κάτω: Εικόνα 02

με με τον καλύτερο τρόπο, ότι το μόνο που διακυβεύεται είναι η «θέση» της στη διανομή των κινήσεων, καθώς αλλάζουν τα μέσα μεταφοράς και μετακίνησης. Επιπλέον, εμφανίζονται τα μέσα μετάδοσης.

Κτίσμα ενός ορισμένου τεχνοπολιτισμικού περιγυρου, μιας ορισμένης τεχνολογίας των μέσων: του άρματος και της άμαξας (συνδυασμών του υποζυγίου και του τροχού, ως προεκτάσεων των ποδιών του ανθρώπου). Ο συμβολικός της ρόλος έχει και ένα πρωτογενή «πληροφοριακό» χαρακτήρα: τα ανάγλυφα στους πεσσούς, η αφήγηση πάνω στην πέτρα και το μάρμαρο, διηγούνται σε μια ορισμένη ταχύτητα: για τον πεζό ή τον αρματηλάτη.³ [**Εικ. 02**]

Κάποια εποχή, έγινε κυριολεκτικά «ένα – με – το – δρόμο» και τα όριά του. Αφού ερειπώθηκε σταδιακά, τα μέλη της κατακάθισαν και έγιναν μεσοτοιχίες. Άλλα μέλη της αποσπάστηκαν και επαναχρησιμοποιήθηκαν για άλλες τοιχοποιίες. Το κτίσμα ιχνογραφείται από τους περιηγητές.⁴



μέση: Εικόνα 03
κάτω: Εικόνα 04

[**Εικ. 03**] Σχεδόν ιζηματοποιημένο στο αστικό τοπίο, ακρωτηριασμένο μέσα σ’ ένα «οργανικό» περιβάλλον. Κομμάτι ενός πυκνού παρελθόντος, πυκνού ιστού και ιστόρησης, γίνεται το ίδιο μέρος της αφήγησης της πόλης, μπορεί όλο να «χωρέσει» σε ένα βιβλίο. Από την άλλη, μπορεί να παραλάβει έναν ορισμένο κυκλοφοριακό φόρτο (πεζοπόρα τμήματα, παρελάσεις ιππικού, τραμ).

Γκραβούρες, αρχαιολογικές «αναπαραστάσεις» του κτίσματος, πρώτες φωτογραφίες. Ανακαλύπτεται (ή εφευρίσκεται;) η Ιστορία – κάποιοι ισχυρίζονται ότι «κατασκευάζεται». Τότε εμφανίζεται και ο όρος «μνημείο». Το μνημείο «εξυγιαίνεται»: ήταν «μολυσμένο» από τα διπλανά ελάσσονα κτίσματα, από μια απαράδεκτη πυκνότητα. Το κτίσμα «αναδεικνύεται»: απομονώνεται, μπαίνει σε ένα μνημειοποιητικό πλαίσιο/βάθρο, καθράρεται. Όπως το πυροβόλο όπλο και ο σιδηρόδρομος παραμέρισαν τα τείχη της πόλης, ο αυτοκινητόδρομος μας υποχρεώνει να παρακάμψουμε το μνημείο. Εκεί που ήταν κορνίζα/πλαίσιο του (πριν τη μηχανοκίνηση) δρόμου, στη συνέχεια κορνιζαρίσθηκε/ πλαισιώθηκε από το δρόμο (το δρόμο της «εποχής της μηχανικής αναπαραγωγής»).

Το κτίσμα, πλέον, ως ένα τεμαχισμένο γλυπτό, ως απόσπασμα και ως φετίχ, γίνεται «μνημείο». Υπόθεση οπτικών αξόνων και των μεγάλων αφηγήσεων του νεοκλασικισμού και του μυθιστορηματος του 19ου αιώνα. Όταν, δηλαδή, δίκτυο οπτικών αξόνων και συγκοινωνιακό δίκτυο μπο-

ρούν ακόμη να συνυπάρχουν και να συμπίπτουν σε μια εύθραυστη διατομή επικοινωνιακού (και όχι ακόμη τηλε-επικοινωνιακού) δικτύου. Η μνημειοποιητική του ανάδειξη συμβαδίζει με το γεγονός ότι μπορεί να φωτογραφηθεί και να γίνει καρτ-ποστάλ για τους τουρίστες, και η πρόσληψή του να συμπληρωθεί και να αναπαραχθεί ως εικόνα πλέον, και όχι μόνο ως γραπτή αφήγηση και ιχνογράφημα. Και παράλληλα με την εμπέδωση της αυτοκίνησης, μπορεί να ειδωθεί υπό διαφορετική ταχύτητα, να ντοκουμενταριστεί, ας πούμε, από τον ελληνικό κινηματογράφο του ’60. Ταυτόχρονα και αδιόρατα, μπορούσε να μολύνεται από την ατμοσφαιρική ρύπανση.

Με την παράκαμψή της, η Αψίδα παύει να είναι ενεργός κόμβος και διανομέας. Γίνεται ανάμνηση και σύμβολο του κόμβου. Τον αρχικό της ρόλο, στο νέο σύστημα κινήσεων, αναλαμβάνει πάνω στο οδικό σταυροδρόμι ο φωτεινός σηματοδότης ρύθμισης της κυκλοφορίας, ένα ηλεκτρικό και αναλογικό σύστημα διανομής των εποχούμενων (κατά κύριο λόγο) κινήσεων. Η Αψίδα μπορεί να συνεχίσει να ανήκει στην εναπομείνασα επικράτεια ως πεζών, αλλά ως περιβλεπτο απομεινάρι/κατάλοιπο περασμένων κινήσεων και ταχυτήτων.

Θα λέγαμε ότι επιχειρήσαμε, μέχρις εδώ, να προσεγγίσουμε μια διαδικασία μετασχηματισμού της αντίληψής μας για τον τρόπο εμπλοκής του μνημείου στον αστικό του περίγυρο, υπό το πρίσμα της επίδρασης των «μέσων» (media). Έχοντας κατά νουν τις περιοδολογήσεις με όρους προ-βιομηχανικού, βιομηχανικού, μετα-βιομηχανικού αστικού τοπίου, διακρίναμε τις εξής καταστάσεις του μνημείου: μετά από τη «θεμελίωση» του κτίσματος σε ένα κλασικό παρελθόν, έχουμε την "ενσωμάτωσή" του σε ένα οργανικό αστικό τοπίο και, στη συνέχεια, τον "παραμερισμό" και μνημειοποίησή του στα όρια ενός νεοκλασικισμού.⁵ [**Εικ. 04**]

Στα πλαίσια μιας (ύστερης) μοντερνικότητας είναι δυνατόν να αναμένουμε ποικίλες επιχειρήσεις ανάκτησης του μνημείου, που θα αφορούν τη φυσική/υλική του παρουσία και το άμεσα ορατό. Η Εγνατία οδός μπορεί να πεζοδρομηθεί, να υποδεχθεί ελαφρά μεταφορικά μέσα στο έδαφός της και μετρό στο υπέδαφός της. Αναπόφευκτα, νοσταλγικά ανίσως, εγχειρήματα στη σημερινή bio-ηλεκτρονική πραγματικότητα του έμμεσα ορατού, του διαμεσολαβημένου από τα ηλεκτρονικά μέσα ορατού. Άλλωστε το έχουμε δει: το μνημείο μπορεί να συντηρείται και να καθαρίζεται από την ατμοσφαιρική ρύπανση για μεγάλα χρονικά διαστήματα (ή και επ’ αόρι-

αριστερά: Εικόνα 05
δεξιά: Εικόνα 06

στον), γι’ αυτό και η (προσωρινή του) περικάλυψη μπορεί να είναι εικαστικό γεγονός... Σε αυτήν την περίπτωση, το μνημείο έχει εξαφανισθεί.⁶ [**Εικ. 05**]



Είδαμε ότι η Αψίδα, κατά την εξέλιξη ενός ιστορικού κινήσεων και διανομών μέσα στην πόλη, έχει ακρωτηριασθεί, έχει μνημειοποιηθεί, παρακαμφθεί, κατά καιρούς «εξαφανισθεί». Εκεί που «προστατεύεται» από τις εξωτερικές/φυσικές προσβολές (εγκατάλειψη, ρύπανση, βανδαλισμούς) και υφίσταται ως σημείο αστικής αναφοράς σε ένα δίκτυο κινήσεων και οπτικών αξόνων, σήμερα δείχνει σχετικά αδύναμο σημείο αναφοράς μέσα στο δίκτυο των ηλεκτρονικών και ηλεκτρο-οπτικών μεταδόσεων που έχουν κιόλας προσβάλει εκ των έσω τα λοιπά κελύφη του αστικού ιστού. Εξ άλλου, ποιες είναι οι σημερινές πύλες και κόμβοι της πόλης;

Αυτός ο ενδο-αποικισμός μεταλλάσσει τις κλασικές χρήσεις (κατοικίας, γραφείου, καταστήματος) σε βαθμό που, θα λέγαμε ότι, τα κελύφη αυτού του άμεσου περιβάλλοντος του μνημείου μοιάζουν με αναμνηστικά ενός παρωχημένου αστικού περιγύρου. Σχεδόν τα ίδια είναι πλέον «μνημεία»... (Σίγουρα, όχι μόνο λόγω της σχετικής τους παλαιότητας. Γιατί αναρωτιόμαστε για την παρηκμασμένη γοητεία των πολυκατοικιών του ’60; Ίσως γιατί σήμερα ορισμένα κτίρια διατείνονται ότι κτίζονται εξ αρχής ως «μνημεία»...). Έχοντας επίγνωση της ιστορικότητας της έννοιας του μνημείου, όπως και της έννοιας του συνοδευτικού (λεγόμενου) κτιριακού δυναμικού, δεν μπορούμε να πάψουμε να διερωτόμαστε για τις συνέπειες του επαναπροσδιορισμού αυτών των κατασκευών ως έννοιες, αλλά και των εν λόγω εννοιών ως κατασκευές. Διότι, από ό,τι φαίνεται, και οι κατασκευές και οι έννοιες μετασχηματίζονται ριζικά και εκ βάθρων από την επίδραση των «μέσων».

Εννιώ, ότι χρειάζεται να αναμετρηθούμε, όχι πλέον με κάποιο «μετασχηματισμό», αλλά με τη «μεταλλαγή» και τις ακρότατες συνέπειές της. Οι ψηφιακές ανακατασκευές (virtual reconstructions) και οι πολυμεσικές αναπαραστάσεις (multimedia representations) του μνημείου λίγο μοιάζουν με επιτυχίες. Μάλλον πρόκειται για (διόλου παράπλευρη) απώλεια στην προσπάθεια ανάκτησης του μνημείου. Απώλεια με την έννοια της εξαφάνισης, μετά τις πολλαπλές και πολυμεσικές εμφανίσεις, την ψηφιοποίηση, με άλλα λόγια την «υπερέκθεση». Το μνημείο έχει ερειπωθεί ωραία, η μη-αρτιμέλειά του έχει εκτιμηθεί δεόντως, η περιβαλλοντική μας ευαισθησία είναι δεδομένη. Ωστόσο η κοριορτοποίησή του συνεχίζεται (μέσα στα, και) δια μέσου των πάσης φύσεως τερματικών. Το μνημείο

έχει καταρρεύσει σε pixels (εικονοστοιχεία).⁷ [**Εικ. 06**]

Ο «μετασχηματισμός» δεν επαρκεί για να περι-



γράφει τη «μεταλλαγή», που προκαλεί η ίδια η φύση του ψηφιακού μέσου, την οιονεί-γενετική τροποποίηση αυτών των ίδιων των υλικών μερών του οικοδομικού στοιχείου. Το μνημείο ανορθώνεται εκτός οπτικού πεδίου και εντός των τραπεζών/βάσεων δεδομένων (ως κείμενο, σκίτσο, φωτογραφία, βίντεο και κάθε είδους ψηφιακή αναμεσολάβηση των προηγούμενων τεχνολογιών). Ο αναλογικός πληροφοριακός του ρόλος στο χώρο των τριών διαστάσεων, με τα ανάγλυφα στους πεσσούς και με τους άλλους αρχιτεκτονικούς, πολεοδομικούς και γεωπολιτικούς του συμβολισμούς, μεταλλάσσεται από το χρονοχώρο των Γεωγραφικών Πληροφορικών Συστημάτων. Σήμερα πια, τα μνημεία είναι μεταλλαγμένα.⁸

Σημειώσεις

01. Debray, R., *Η Επιστήμη της Επικοινωνίας. Ιδέες Γενικής Μεσολογίας*, Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1997, (χρ. α’ έκδ. 1991), σελ. 318.

02. [Εικ. 01]: Δορυφορική λήψη (πηγή: <http://images.jsc.nasa.gov>) της Θεσσαλονίκης και του Θερμαϊκού Κόλπου, όπου σημειώνω τους δύο άξονες.

03. [Εικ. 02]: Καρτ-ποστάλ (από περίπτερο, «Printed in Greece by J. Recos & Co», χωρίς άλλα στοιχεία): λεπτομέρεια αναγλύφου σε πεσσό της Αψίδας.

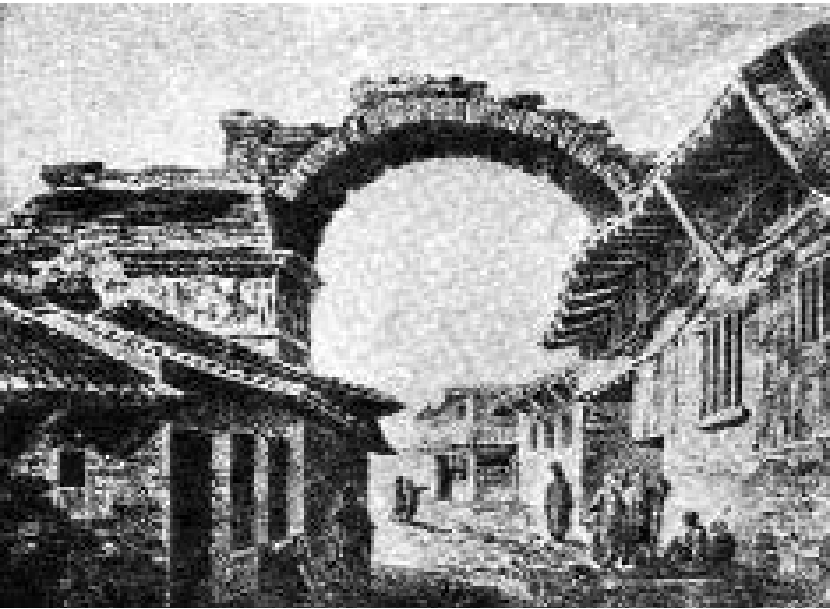
04. [Εικ. 03]: Λιθογραφία ιχνογραφήματος του L. F. S. Fauvel (1793). Πηγή: Laubscher, H.,-P., *Der Reliefschmuck des Galeriusbuchs in Thessaloniki*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1975.

05. Πηγή [Εικ. 04]: πίνακας του γράφοντα.

06. Πηγή [Εικ. 05]: Προδρομίδης, Α., *Νεοχρήσεις, νεολειτουργίες στην αρχιτεκτονική της παράδοσης*, στο Βώκος, Γ., Κονταράτος, Σ., κ.ά., (επιμ. Χατζηγώγας, Γ.), *Αρχιτεκτονική & Παράδοση*, Ατλαντίδα, Θεσσαλονίκη, 1982.

07. [Εικ. 06]: Ψηφιακή επεξεργασία καρτ-ποστάλ (όπ. σημ. 03). Βλ. ακόμη, Κουτούπης, Γ., «Just a monument, please!», περ. Τεχνογράφημα, εκδ. ΤΕΕ/ΤΚΜ, Θεσσαλονίκη, τ. 120, 1997, ή στο <http://users.auth.gr/~gkout/seeyou/cu06.htm>

08. «Τα είδη δεν τα βλέπουμε πλέον μέσα σε πλαίσια οργανισμών σαν αδιαίρετες οντότητες, αλλά περισσότερο σαν πίνακες οι οποίοι περιέχουν προγραμματισμένες γενετικές κασέτες που μπορούν να ξαναμονταριστούν, να πάρουν διαφορετική σειρά και να ξανασυνδυαστούν με κατάλληλους χειρισμούς μέσα στο εργαστήριο.» Rifkin, J., Το Τέλος της Εργασίας και το Μέλλον της, Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1996, (χρ. α’ έκδ. 1995), σελ. 235.



Ο παρασιτισμός στην αρχιτεκτονική, την τέχνη και το διαδίκτυο

του Κώστα Ντάφλου, αρχιτέκτονας-εικαστικού



Η φυσική έννοια του παρασιτισμού ενσωματώνει ανόμοια, ετερόκλητα και αντιφατικά στοιχεία' ετερογένειας τα οποία συμβιώνουν. Παρά το γεγονός ότι οι φυσικές τοποθετήσεις της αρπαγής και του παρασιτισμού διαφέρουν, η εννοιολογική και η μαθηματική τους περιγραφή μοιράζεται πολλά κοινά γνωρίσματα.²

Το παράσιτο αυτοπροστατεύεται και εξασφαλίζει επιτυχημένες αποστολές (για την επιβίωσή του). Ο συνδυασμός της δυναμικής του αυτονομίας, παρά τη ζωτική του εξάρτηση, αποτελεί θελκτική συνθήκη για την παρουσία του στην τέχνη όπου εκδηλώνεται η φυσιογνωμία α-σκοπίας.³ Η μεταφορά του στο χώρο της τέχνης και της αρχιτεκτονικής προκαλεί ένα λαβύρινθο από αποτυχημένα νοήματα για τον εντοπισμό της εικόνας του, τα οποία καταλήγουν τελικά εκεί από όπου ξεκινούν οι αρχικές σκέψεις για τον προσδιορισμό του.

Το ριζωμά⁴ των Deleuze και Guattari είναι παρόμοιο με το λαβύρινθο, συνδέει κάθε δοσμένο σημείο με ένα άλλο και αποτελεί μια σχηματική παράσταση της σκέψης, μπορεί να συγκριθεί με ένα χάρτη που διαθέτει ατελείωτο αριθμό εισόδων.⁵

«Στη δικτυακή σκέψη έννοιες από φαινομενικά και ασύνδετα γνωστικά πεδία συνδυάζονται χάρη στην επιλογή της κατάλληλης νοητικής εικόνας ή μεταφοράς».⁶ Το διαδίκτυο, προϊόν αυτής της σκέψης, μπορεί να θεωρηθεί σαν τον παρασιτικό χώρο των «Web πόλεων»⁷ που βρίσκεται σε λανθάνουσα κατάσταση και ενεργεί ακούσια

και παράλληλα μέσα στους πραγματικούς τόπους.

Ο Peter Weibel ενισχύει την άποψη ότι το διαδίκτυο μπορεί να λειτουργήσει παραμορφωτικά ως ενισχυτής λαθών και θορύβων. «Ακόμη και ο ίδιος ο παρατηρητής προκαλεί θόρυβο».⁸ Ο τόπος «Not Found», εξετάζει τη δράση της επικοινωνίας του ηλεκτρονικού ταχυδρομείου. «Η εισαγωγή των δεδομένων από τους συμβαλλόμενους είναι σκόπιμα, ακατανόητα επανασυντιθέμενη έτσι ώστε να αναμειγνύεται από τα υπολείμματα άλλων δεδομένων».⁹ Σε έναν άλλο τόπο, το >orlos< είναι ένα είδος ιού το οποίο εξαπλώνεται στο διαδίκτυο και δρα στο υπόβαθρο».¹⁰ Ο τόπος rhizome.org¹¹ παρουσιάζει τέχνη από το διαδίκτυο με την ανανέωση της οθόνης (screen saver). Το «every image» διανύει το διαδίκτυο και συλλέγει εικόνες και κείμενα από μια ελεγχόμενη βάση δεδομένων. Στο «ZKM» Μουσείο των Μέσων η «DIFFERENCE ENGINE #3»¹² χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική του μουσείου σαν ένα 3D περίγραμμα, ενώ τους επισκέπτες σαν την επιφάνεια διεπαφής. Αντίστοιχα στο «Web Hotel»,¹³ ο Vicente Guallart μετέφερε τη λογική των layers του υπολογιστή στο κτίριο του ξενοδοχείου απέναντι από το MACBA όπου πραγματοποίησε τη διαδραστική του εγκατάσταση στο διαδίκτυο. Στην performance του Stelarc¹⁴ «ParaSite» το κυβερνο-σώμα συμμετέχει σε μια συμβιωτική, παρασιτική σχέση με την πληροφορία του διαδικτύου, η κίνηση αντικατοπτρίζεται σε ένα vrmf χώρο.

Η δυναμική παθογένεια του παράσιτου, η νωχελική του παρουσία ως «ξένο σώμα» που βιώνεται σε μια σταθεροποιημένη και ελεγχόμενη κατάσταση του οργανισμού αλλά μη μόνιμη, το θέτουν αυτόματα στη συγκαταβατική, παγιωμένη και μη ανατρέψιμη πραγματικότητα που διανύουμε. Στο πολεοδομικό επίπεδο η παρουσία του, υλοποιεί «έρευνες»¹⁵ που διακρίνουν τις μη βλαπτικές ιδιότητες από τη χρήση του, σε αντίθεση με την προγενέστερη πολεοδομία κυρίως θεραπευτικής και κατασταλτικής φύσης. Στα «parasite programs»¹⁶ ο δημιουργός ερευνά την αντίδραση της πόλης και του ατόμου από

τικό γραφείο» που κατασκευάστηκε από την ομάδα a + t, με το «Mobile» που είναι ένα «σκαθάρι» – ευέλικτο ρυμουλκούμενο όχημα που βελτιστοποιεί το χώρο και το μέγεθός του ανάλογα με τις ανάγκες του,²² ή τα «mobile atelier» που μπορούν να τοποθετούνται σε αστικές περιοχές ανταγωνισμού, να εγκαθίστανται στις άκρες μιας πόλης και να κάνουν προσωρινή χρήση αναξιοποίητης αστικής γης.²³ Η χρήση των αρχών της τεχνολογίας της μεταφοράς²⁴ δοκιμάζεται στα «container»-καμπίνες, ή την «ξύλινη παλέτα»²⁵ και το «parasite 3»²⁶ που είναι το πρωτότυπο μιας μονάδας διαμονής που



την επερχόμενη απαίτηση για πυκνές ζώνες μικτής χρήσης στην υδρόγειο, ενώ στα «Urban Parasites»¹⁷ προτείνονται μικρής κλίμακας παρεμβολές σε περιοχές της πόλης οι οποίες θεωρούνται παρακμακές. Το παράσιτο, αιτία-στο με τη φαινομενική πραγματικότητα, προσομοιάζει σε ένα ένθετο «αντικείμενο» τέχνης – ένα αυτομεταφερόμενο¹⁸ «ξένο σώμα» που όμως διατηρεί τέλεια επαφή με το περιβάλλον που ορίζεται γύρω του.

Τα φουσκωτά project Cushicle και Suitaloon του Mike Webb των Archigram ήταν μια επινόηση, η οποία «επιτρέπει στον άνθρωπο να κουβαλήσει ολόκληρο το περιβάλλον του στους ώμους».¹⁹ Η ανατροπή των ρομαντικών ιδεών για την περιόδευση και το νομαδικό τρόπο ζωής ή τα ταξινωμένα στερεότυπα είναι έκδηλη στο «manufactured home», πρόταση των καλλιτεχνών στα Documenta 11 του Kassel που αναφέρεται σε μια προσωρινή αλλά απλή και ανεπίσημη «καθημερινή»²⁰ αρχιτεκτονική.

Η ομάδα HRC αντιμετωπίζει την πόλη σαν εργαστήριο από προσωρινές κατασκευές που αποτελούν τα στοιχεία του πειράματος. «Καμία ζημιά δε θα προκληθεί από την ανάπτυξη του πειράματος, από την αλλαγή ή την απομάκρυνση αυτών των κατασκευών».²¹

Οι αστικοί νομάδες μπορούν να περιπλανούνται με τη βοήθεια αρχιτεκτονικών κινητών επινοημάτων όπως, με την κάψουλα «Anemohn 3 SMD» – (το μόνο σταθερό της σημείο είναι η διεύθυνση στο ηλεκτρονικό ταχυδρομείο), με το «κινη-

καταλαμβάνει αστικές περιοχές δίχως άδεια.

Σημειώσεις

1. Φυσική μικροβιακή χλωρίδα του δέρματος του ανθρώπου (παράγοντας προστασίας ή νοσηρότητας). – Derek Zelter/<http://iubio.bio.indiana.edu/.../bio-net/parasitology/>.
2. Άρπαγες-παρασιτοειδή-περιοδικά παράσιτα-σαπροφυτισμός - J. E. Bailey, D. F. Ollis, *Biochemical Engineering Fundamentals*, II Edition McGraw-Hill, 13.4 - Predation and Parasitism.
3. Στο «Stomach sculpture» εισάγεται ένα γλυπτό, «ξένο σώμα» μέσα στο ανθρώπινο. «Η τεχνολογία εισβάλλει και λειτουργεί με το σώμα όχι ως μια προσθετική αποκατάσταση αλλά ως μια αισθητική διακόσμηση». – Stomach sculpture/<http://stelarc.va.com.au/stomach/stomach.html>
4. *Daidalos/Architektur Kunst Kultur/Aug. 1995/p.38-45/«Para-site»* installation Museum of Modern Art, N. York 1993.
5. *The architecture annual 1998-1999*/Delft University of Technology/Amsterdam: Rhizome City/p. 26-27.
6. *Why Difference Matters: Differential Notational Systems*, Oliver Lang, p. 14.
7. *Architectural design-Contemporary Processes in Architecture* - vol. 70. no3/June 2000
8. «Η αρχή των πολλών εισόδων ερμηνεύεται ως στρατηγικός ελιγμός... Η αρχιτεκτονική του λαβύρινθου φέρει σε σύγχυση όλους εκείνους που επιθυμούν να ερμηνεύσουν το έργο». – *Futura 7*, Το Υπερκείμενο - Δ. Καβαθά.

πάνω: Urban shelter units, Peter Lang

δίπλα: «Mobiles», Communication Spaces for Dessau



πάνω: *Project Zusatzraum office at everywhere*
μέση: *Info OFFSPRING, Altmarkt, Dresden, 2000*

6. Αϊνστάιν - Πικάσο, ο χώρος ο χρόνος και η ομορφιά, Arthur Miller, εκδ. Π. Τραυλός 2002, σελ. 335.
- 7.«The Web city» - <http://www.labiennaledivenezia.net/it/yamashita/yama.html>
8. Κατάλογος ΣΥΝΟΨΙΣ/ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΕΣ του ΕΜΣΤ.
- 9.*Book of the electronic arts*/text Arjen Mulder & Maaike Post - 2000.
- Project JODI 1999 - 404 Not Found %Unread %Reply %Unsent http://404.jodi.org's_interactivity
10. <http://www.labiennaledivenezia.net/it/ortlos-ortlos.html>
11. www.rhizome.org

- 12.file:///A:/Lynn_Hershman_-_Private_Eye_files/de3.htm
13. Κατάλογος «Fabrications»-Macba/Βαρκελώνη/1998 www.macba.es/catala/index.html
14. Parasite-<http://stelarc.va.com.au/parasite/index.htm>
15. Κατάλογος EUROPAN 5/Δεκ.99/ η έννοια του παρσίτου/σελ. 46.
- 16.Berlin Exhibition/Urban transformations/ Mega-structures/J.Yamkleeb - The parasite programs.
17. Project 38/16.08.2001 Urban Parasites/<http://www.a-matter.de/eng/projects/pr038-01-j.htm>
18. Κατάλογος, Haruspex, Elbo, Mr. Sphinx 1998/Γ. Λάμπας, p. 70.
19. BLOWUP - Inflatable art, architecture and design/Pneumatic Nomads From outer space/ p. 61-62.
20. DOCUMENTA 11-PLATTFORM 5: EXHIBITION/KASSEL 2002,/ «SIMPARCH»/Manufactured Home '96, p. 210.
21. *ARCHITECTURAL DESIGN*/EPHEMERAL/PORTABLE ARCHITECTURE - The Ephemeral in the work of Haus-Rucker-Co.
- a + t standart, 10 1997, Mo vil office G, p. 13-21.
- Ο Gropius διεύθυνε ένα από τα πρώτα πειραματικά κτίρια στο «Packaged House» L. Island/U.S.A. 1941
22. Varde/The Nordic Design Programme 1994/95/Ecological personal transportation «Mobile», p. 148 - A Holistic way of thinking «Anemone» p. 132.
23. Project 35/04.07.2001 mobile atelier/2001 -

- <http://www.a-matter.de/eng/projects/pr035-01-i..htm>
24. Contemporary California Architects/Tashcen/Wes Jones-1994 «High Sierras Cabins, Hope Valley» - Detail/Dec.1998 - 8/Mobiles Structures
25. <http://www.labiennaledivenezia.net/architet/it/ibeam/text.html>
26. Το π3 χρησιμοποιεί αισθητήρες για να βρίσκει νερό, τηλεπικοινωνίες και ηλεκτρικό στα δάπεδα και τους τοίχους των παράπλευρων κατοικιών.
- <http://www.labiennaledivenezia.net/architet/it/pas-ing/text.html>



Ο κατάλογος της έκθεσης «Απόλυτος Ρεαλισμός» και τα πρακτικά του 10ου Πανελληνίου Αρχιτεκτονικού Συνεδρίου του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ. Ο κατάλογος διατίθεται από τα γραφεία του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ στην τιμή των 20 ευρώ και ο τόμος των πρακτικών παραλαμβάνεται δωρεάν από τα γραφεία του Συλλόγου καθώς και από τους περιφερειακούς Συλλόγους και Τμήματα

ε ι δ ή σ ε ι ς

ΜΕΡΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΕΖΟΓΕΦΥΡΑ ΚΑΛΑΤΡΑΒΑ ΣΤΗΝ ΚΑΤΕΧΑΚΗ

Με τις πρόσφατες τυμπανοκρουσίες για την επικείμενη δημοπράτηση της «νοξείδωτης πεζογέφυρας Καλατράβα στην Κατεχάκη» αποκαλύφθηκε κάτι αξιοπερίεργο: στο 12μνο διάστημα από την περσινή επίσημη παρουσίαση της μελέτης του έργου, ο προϋπολογισμός του σχεδόν διπλασιάστηκε, φτάνοντας «μετά από αδοχίωση της απόδοσης» από 450 σε 800 εκατ. δρχ. (ήτοι 8.5 εκατ. δρχ. ανά μέτρο μήκους ή σχεδόν 3,000 δρχ. ανά κιλό). Αναρωτιέμαι τι συνέβη και ο –αναμφίβολα ταλαντούχος και έμπειρος– Ισπανός μαιτρ έπεσε τόσο πολύ έξω στους αρχικούς υπολογισμούς του, παρά τους «τρεις τόννους προτάσεων» που είχε φέρει στην Αθήνα; Άραγε στις προηγούμενες 49 γέφυρες που έκανε έλε ανάλογη αστοχία; Μήπως η αρχικά χαμηλή πρόβλεψη ήταν δόλωμα για να πλασαριστεί το έργο; Μήπως στο μεταξύ προέκυψαν «συμπληρωματικά» κονδύλια – και τι αφορούν αυτά; Μήπως μέχρι τα εγκαίνια εμφανιστεί ακόμη μεγαλύτερη υπέρβαση, όπως έχουμε πάθει και μάθει με το μετρό και άλλα πολυδιαφημισμένα έργα; Προβληματίζομαι επίσης για το κόστος αυτού του έργου σε σύγκριση με εκείνο μερικών άλλων. Για παράδειγμα, πόσο άραγε κόστισε η ανάλογη μεταλλική πεζογέφυρα στη διασταύρωση Λεωφόρου Αθηνών και Κηφισού; Ή ακόμη, πόσο κόστισε η οικοδόμηση ολόκληρου του σταθμού της Κατεχάκη (χωρίς βέβαια τον ειδικό μηχανολογικό εξοπλισμό λειτουργίας του μετρό); Αλλά και η αντιμετώπιση της αιφνίδιας διόγκωσης του προϋπολογισμού από τους αρμόδιους προκαλεί ερωτήματα: Πώς άραγε αντιδρά κάποιος στην πεζή πραγματικότητα όταν πληροφορείται ότι η κατασκευή που του πρότεινε ο αρχιτέκτονας πριν ένα χρόνο θα κοστίσει τελικά τα διπλά (!) από την αρχική εκτίμηση; Μήπως αναγκάζεται να τροποποιήσει ή και να ματαιώσει το έργο; Μήπως απευθύνεται σε άλλον αρχιτέκτονα, περισσότερο ακριβή και λιγότερο ακριβό; Ή αποδέχεται την «έκπληξη» ανέμελα και προχωρά «όσο-όσο»; Είναι λοιπόν αυτή η –κατά Καλατράβα– «υπέροχη, μοναδική» πεζογέφυρα τόσο, μα τόσο, απαραίτητη ανεξάρτητα από το κόστος της – το οποίο δεν πληρώνουν βέβαια οι πολιτιστικοί «ποιμένες» μας; Κι ακόμη, άραγε

μόνο ο Καλατράβα κάνει γέφυρες – ή μήπως οι μεθοδικοί και επίμονοι «εισαγωγείς» του δεν διαθέτουν άλλον αστέρα στην αυλή τους; Πέρα από τέτοια εύλογα οικονομικά ερωτηματικά, πόσο πρακτική είναι άραγε μια λύση όπου κατασκευασ θα ανεβοκατεβαίνει 6+6 μέτρα για να περάσει τη Μεσογείων, όταν μάλιστα οι πεζοί αντιμετωπίζουν σήμερα μικρότερο πρόβλημα εκεί απ’ ότι σε πολλούς άλλους Αθηναίους κόμβους; Και τι θα γίνει με όσους διασχίζουν την Κατεχάκη αντί της Μεσογείων, για να πάνε π.χ. στον Ερυθρό Σταυρό ή στο Άλσος Χωροφυλακής; Μια δεύτερη «άρπα» των 800 εκατομμυρίων ίσως; Επιπλέον, τι πρόβλεψη υπάρχει για την ήδη προβληματική κυκλοφορία οχημάτων στον κόμβο Μεσογείων-Κατεχάκη, που επιδεινώνεται σταθερά καθώς πολλαπλασιάζονται τα αυτοκίνητα σε πείσμα της «πανάκειας» του μετρό; Μήπως θα ήταν πολύ προτιμότερο η πρόταση Καλατράβα να αφορούσε μια εναέρια οδική γέφυρα στον άξονα Κανελλοπούλου-Κατεχάκη, η οποία θα μείωνε τον χαμένο χρόνο χιλιάδων τροχοφόρων και τα καυσαέρια του ρεζαντι τους, εξυπηρετώντας ταυτόχρονα και τους πεζούς; Μια τέτοια λύση – που φαίνεται να διευκολύνεται από την τοπική μηκοτομή και πλάτος οδών– θα παραμείνει άραγε εφικτή μετά την κατασκευή της χλιδάτης πεζογέφυρας; Ανεξάρτητα απ’ όλα αυτά, η μνημειακή «πύλη της Αθήνας» δεν μοιάζει να αναπληρώνει την απουσία δεύτερης εξόδου από τον υπόγειο σταθμό Κατεχάκη, παρά τις σχετικές δηλώσεις. Η «λεπτομέρεια» αυτή αφορά όχι τόσο τη σύνθεσή του με το Νέο Ψυχικό όσο το σοβαρό θέμα της ΑΣΦΑΛΕΙΑΣ του κοινού π.χ. σε περίπτωση πυρκαγιάς. Αναρωτιέται κανείς γιατί δεν αποφασίστηκε έγκαιρα μια μικρή μετάθεση του σταθμού, αφού ήταν εξαρχής δεδομένο το εμπόδιο του υπόγειου κόμβου στην κατασκευή δεύτερης εξόδου προς την απέναντι πλευρά της Μεσογείων; Και αν υποθέσουμε ότι αυτό ήταν αδύνατο για κάποιο λόγο, γιατί δεν προστέθηκε ένας υπόγειος διάδρομος –όπως εκείνος του σταθμού Συντάγματος προς την Πανεπιστημίου– που να παρακάμπτει το υπόγειο τμήμα της Μεσογείων από τα ανατολικά; Φαντάζομαι ότι μια τέτοια λύση (που ίσως είναι εφικτή ακόμη και σήμερα) θα κόστιζε αρκετά λιγότερο από τα 800+ εκατομμύρια της νοξείδωτης «άρπας». Επιπλέον

δεν θα επέβαλε την κατεδάφιση κανενός κτιρίου και θα πρόσφερε προστασία από τη βροχή και το λιοπύρι (κάτι που δεν παρέχει η «ερεσίνωτος» γέφυρα). Και το πιο σημαντικό, θα αποτελούσε την αναγκαία δεύτερη έξοδο που –αν δεν κάνω λάθος– επιβάλλουν οι κανονισμοί πυρασφάλειας σε όλα τα κτίρια τέτοιου μεγέθους και χρήσης. Νομίζω ότι θα έχει ενδιαφέρον η εκ των υστέρων αναζήτηση ευθυνών σε περίπτωση ατυχήματος και εγκλωβισμού ατόμων στον υπόγειο σταθμό λόγω αυτής της παράλειψης, η οποία προφανώς έχει τις ευλογίες (και προσευχές) της Πυροσβεστικής Υπηρεσίας. Συνοψίζοντας τις ανωτέρω επισημάνσεις, η πεζογέφυρα Καλατράβα (α) ανατιμήθηκε υπέρμετρα και περιέργα, (β) δεν αντιμετωπίζει το ασφυκτικό κυκλοφοριακό πρόβλημα της περιοχής, παρεμποδίζοντας μάλιστα τη μελλοντική επίλυσή του, και επιπλέον (γ) δεν αναπληρώνει μια σοβαρή έλλειψη του σταθμού για χάρη του οποίου υποτίθεται ότι κατασκευάζεται.

Τελικά φαίνεται ότι αυτό το –κατά Λαλιώτη– «σύγχρονο αισθητικό στίγμα» μόνο μνημειακή σημασία θα έχει για την πολύπαθη Αθήνα, κάτι σαν ένας πανάκριβος νέος «Δρομέας». Ειδικά μάλιστα για τους πανεπιστημιακούς της κοντινής Πολυτεχνειούπολης, θα αποτελέσει ένα ανοξείδωτο ενθύμιο της περιόδου που ζητούσαν βελτίωση των σκουριασμένων αποδοχών τους. Προς το παρόν τα έργα βιτρίνας και η έφοδος στο δημόσιο χρήμα συνεχίζονται ακάθεκτα. Εμείς ας πάμε τώρα να δούμε τηλεόραση. Όνειρα γλυκά...

Θάνος Ν. Στασινόπουλος



Πολυ/μονοκατοικία στη Ν. Φιλοθέη, αρχ. Γ. Αίσιωπος (φωτ. Ε. Αττάλη)

ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ Τ. ΜΠΙΡΗ ΣΤΟ ΔΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

«Με τον ήλιο τα βγάζουμε, με τον ήλιο τα μπάζουμε. Τι έχουν τα έρμα και ψοφάνε;»...

Στο γύρισμα του αιώνα την καταγράφουμε, τη ζυγίζουμε, τη βαφτίζουμε, την περιφράσσουμε, την εκθέτουμε σε υπόγεια, ισόγεια και ανώγεια, την ταξιθεύουμε, την κουβεντάζουμε, τη γιορτάζουμε, τη δοξάζουμε Προεδρικά.

Στο τέλος, απ’ το πολύ σφιχταγκάλισμα, ή που θα την στραμπουλίξουμε, ή που θα την σκάσουμε την έρμη.

Αγαπητοί συνάδελφοι, ας κάνουμε λίγο πέρα να ανασάνει. Εν τω μεταξύ δεχθείτε παρακαλώ την παραίτησή μου από μέλος του Ινστιτούτου.

Με εκτίμηση
Τάσος Κ. Μπίρης

ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ ΤΟ 2001 ΚΑΙ 2002 ΣΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ «NEW TRENDS OF ARCHITECTURE IN EUROPE AND JAPAN» ΣΤΟ ΤΟΚΙΟ ΤΗΣ ΙΑΠΩΝΙΑΣ

Η Έκθεση «New Trends of Architecture in Europe and Japan 2002» έχει στόχο να φέρει σε επαφή ανερχόμενους Ευρωπαίους και Ιάπωνες αρχιτέκτονες. Η Έκθεση αποτελεί ένα Joint Project της Ευρωπαϊκής Ένωσης με την Ιαπωνία και οργανώθηκε από μια ομάδα αξιωματούχων των πρεσβειών και των πολιτιστικών ινστιτούτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης στην Ιαπωνία,

καθώς και από την Αποστολή της Ευρωπαϊκής Επιτροπής στην Ιαπωνία. Η Έκθεση συγκεντρώνει στο Τόκιο δεκαπέντε Ευρωπαίους αρχιτέκτονες, έναν από κάθε χώρα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, για να παρουσιάσουν το έργο τους και να μοιραστούν τις ιδέες τους με πέντε Ιάπωνες συναδέλφους τους.

Φέτος, οι Ευρωπαίοι και οι Ιάπωνες αρχιτέκτονες και οι επιμελητές έλαβαν μέρος σε ένα ανοικτό στο κοινό συμπόσιο, που οργανώθηκε στο Maison Franco-Japonaise στο Τόκιο την 1η Ιουνίου 2002. Τα έργα των είκοσι αρχιτεκτόνων παρουσιάστηκαν στο πολιτιστικό κέντρο Hillside Forum στο Τόκιο καθ’ όλη τη διάρκεια του Ιουνίου. Στη συνέχεια, η Έκθεση θα ταξιθεύσει στη Σαλαμάνκα της Ισπανίας (10 Οκτωβρίου με 10 Νοεμβρίου), στη Μπρυξ του Βελγίου και στο Μπορντό της Γαλλίας.

Την Ελλάδα εκπροσωπεί στην Έκθεση «New Trends of Architecture in Europe and Japan 2002» ο Γιάννης Αίσιωπος, αρχιτέκτων και Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πατρών, με το κτίριο «Πολυ/μονοκατοικία» στο Μαρούσι της Αθήνας. Η Πολυ/μονο-κατοικία αποτελεί από μια ισόγεια μονοκατοικία και μια τριώροφη πολυκατοικία που διαχωρίζονται από μια υπερυψωμένη πυλωτή.

Στην περσινή έκθεση, την Ελλάδα είχε εκπροσωπήσει ο αρχιτέκτων Παντελής Νικολακόπουλος με το κτίριο «Κατοικία στα Κιούρκα». Επισκεφθείτε το site της Έκθεσης «New Trends of Architecture in Europe and Japan 2002» στο www.artfront.co.jp/eu-japan/top.htm

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Στα πλαίσια του κύκλου συναντήσεων με αντικείμενο: «Αρχιτεκτονική, Πολεοδομία και Επιστημονικός Σοσιαλισμός» που πραγματοποιείται με πρωτοβουλία του Νέου Κινήματος Αρχιτεκτόνων, διοργανώνεται συνέδριο με θέμα: ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΟΛΗΣ Σοσιαλιστική θεωρία, προοπτικές και η καθημερινή πράξη.

Την ευθύνη της διοργάνωσης του συνεδρίου έχει αναλάβει η Οργανωτική Επιτροπή, που αποτελείται από τους: Βασίλη Γρηγοριάδη, Χρυσούλα Μακράκη, Μαρία Μαντουβάλου, Κώστα Μπαρδάκη, Παντελή

Νικολακόπουλο, Κωστή Παπαντωνίου, Άλκη Πρέπη, Γιώργο Σαρηγιάννη, Χρήστο Σελιανίτη, Νίκο Σιαπκίδη, Λευτέρη Τσουλουβή και Σήφη Φανουράκη.

ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
Α. Οι δυνάμεις που διαμόρφωσαν τις πόλεις και τους οικισμούς της Ελλάδας κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα.
/- Η επίδραση των ιστορικών, κοινωνικών και οικονομικών παραγόντων, των διεθνών τάσεων, των αρχιτεκτονικών κινήμάτων.
/- Οι προτάσεις της ελληνικής αριστεράς για την πόλη.
Β. Η πόλη σήμερα, κυρίαρχα φαινόμενα και μετασχηματισμοί.
/- Η πολιτική της συνειδητής απουσίας σχεδιασμού ως βάση εξέλιξης της νεοελληνικής πόλης.
/- Κερδοσκοπία και αυθαιρεσία ως μηχανισμοί παραγωγής της σύγχρονης πόλης. (Ο ρόλος σ’ αυτές σχεδόν απουσιάζει η δράση της νεοελληνικής πόλης.

/- Κερδοσκοπία και αυθαιρεσία ως μηχανισμοί παραγωγής της σύγχρονης πόλης. (Ο ρόλος σ’ αυτές σχεδόν απουσιάζει η δράση της νεοελληνικής πόλης.
/- Η αλλοτρίωση του δημόσιου χώρου.
/- Βάναυσες επεμβάσεις στην πόλη.
/- Η αλλοίωση της ιστορικής μνήμης της πόλης.
/- Το κτίριο και η πόλη. Η απουσία της αρχιτεκτονικής και η απαξίωση του δημόσιου κτιρίου.
/- Το φυσικό περιβάλλον και η πόλη.
/- Πόλη και αντιστάσεις. Καταστολή και τρομολείται από μια ισόγεια μονοκατοικία και μια τριώροφη πολυκατοικία που διαχωρίζονται από μια υπερυψωμένη πυλωτή.
Στην περσινή έκθεση, την Ελλάδα είχε εκπροσωπήσει ο αρχιτέκτων Παντελής Νικολακόπουλος με το κτίριο «Κατοικία στα Κιούρκα». Επισκεφθείτε το site της Έκθεσης «New Trends of Architecture in Europe and Japan 2002» στο www.artfront.co.jp/eu-japan/top.htm

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Στα πλαίσια του κύκλου συναντήσεων με αντικείμενο: «Αρχιτεκτονική, Πολεοδομία και Επιστημονικός Σοσιαλισμός» που πραγματοποιείται με πρωτοβουλία του Νέου Κινήματος Αρχιτεκτόνων, διοργανώνεται συνέδριο με θέμα: ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΟΛΗΣ Σοσιαλιστική θεωρία, προοπτικές και η καθημερινή πράξη.

Στα πλαίσια του κύκλου συναντήσεων με αντικείμενο: «Αρχιτεκτονική, Πολεοδομία και Επιστημονικός Σοσιαλισμός» που πραγματοποιείται με πρωτοβουλία του Νέου Κινήματος Αρχιτεκτόνων, διοργανώνεται συνέδριο με θέμα: ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΟΛΗΣ Σοσιαλιστική θεωρία, προοπτικές και η καθημερινή πράξη.

Τόπος διεξαγωγής: Αθήνα. Χρόνος διεξαγωγής: 9, 10 και 11 Μαΐου 2003. Προθεσμία υποβολής περιλήψεων: 20 Δεκεμβρίου 2002 Προθεσμία υποβολής εισηγήσεων: 20 Μαρτίου 2003

Για πληροφορίες μπορείτε να απευθύνεστε στη Γραμματεία του συνεδρίου, συνάδελφο Κώστα Σκλιά, στα τηλέφωνα: 010 3641127 ή 097 7993824, e-mail: sklias_k@gnto.gr ή στα μέλη της οργανωτικής επιτροπής.

Σταύρος Σταυρίδης, Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002.

Η πόλη βιώνεται σήμερα σαν μια οθόνη, που πάνω της προβάλλεται η κοινωνική ζωή σε στιγμιότυπα ασύνδετα μεταξύ τους. Ο χρόνος μηδενίζεται. Με ποιον τρόπο θα εξέλθουμε από αυτή τη μαζική και μαγική εικονοποίηση; Ο Σταύρος Σταυρίδης στο βιβλίο του: «Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή», μας εισάγει στην εξερεύνηση της θεατρικής συμπεριφοράς ως κατάλληλης να μας πληροφορήσει για την εμπειρία του χώρου που βασίζεται στη διαχείριση του χρόνου.

Το κατώφλι αποκαλύπτεται ως ο τόπος κλειδί για την αναλυτική και ταυτόχρονα ανασυνθετική σκέψη του Σταυρίδη, η οποία προϋποθέτει το χρόνο, ως κινητήριο μοχλό της οποιασδήποτε ματιάς πάνω στα πράγματα. Στην ισοπεδωτική λοιπόν, χωροχρονικά, εικόνα της πόλης «οθόνης» συγκροτεί την πόλη «σκηνή», ως οργανισμό με σπλάχνα και ζωή που ενυπάρχει όταν η ματιά και η σκέψη ακολουθήσουν την ιχνηλάτηση μιας πόλης κατωφλίων. Όταν δηλαδή ο χρόνος εισχωρήσει θραυσματικά αλλά πάντοτε αναδημιουργικά. Τότε μόνο όλες οι σύγχρονες «ετεροτοπίες», συλλογικές εμπειρίες κατοίκησης του αστικού χώρου, είναι δυνατόν να αναδυθούν. Με αργούς βηματισμούς ερμηνεύει την εμπειρία της νεωτερικότητας, την κάθοδο από την παραδοσιακή κοινωνία του σταθερού χώρου και του κυκλικού χρόνου, στην υπερπαραγωγή της διαφοράς της μητρόπολης, που σκηνοθέτησε ο μύθος με άλλα ρεύματα στην Ελλάδα και το Εξωτερικό.
/- Σύστημα και οργάνωση της διδασκαλίας. Ιδεολογικά ζητήματα των σπουδών και σχέση τους με την πράξη.

νιση των σύγχρονων εικόνων, οι όψεις του κόσμου που συλλαμβάνονται είναι στιγμιαίες και εφήμερες. Η ίδια η ζωή καταλήγει να συγκροτείται σαν φρενήρης διαδοχή συμβάντων. Στον αντιποδα λοιπόν της εικόνας, σ’ αυτό τον τόπο της εγγύτητας, τοποθετεί ο Σταυρίδης τη «σκηνή». Και είναι γιατί η θεατρικότητα με την αποστασιοποιητική της δύναμη, λειτουργεί ουσιαστικά σαν τέχνη του ενδιάμεσου χώρου και χρόνου. Με τις μεταμφιέσεις της κατασκευάζει ενδιάμεσες ταυτότητες, πεδίο συνάντησης ετεροτήτων, κατώφλια εισαγωγής στο χώρο και το χρόνο, αλληγορία ταυτόχρονα τεράστιας δύναμης και εμβέλειας. Και είναι τότε στον ορίζοντα μιας τέτοιας συνάντησης, που διαβλέπει ο συγγραφέας, να ξεδιπλώνεται η



επανάσταση, ως «ριζική ανάκτηση της ελπίδας για έναν άλλο κόσμο». Μιας επανάστασης που όχι μόνο θα φέρει στη «σκηνή» όλα τα αιτήματα της ουτοπίας, αλλά θα επεξεργαστεί το μέλλον στο παρόν, «στον αντιφατικό και αμφίσημο χρόνο της ετεροτοπίας». Γιατί οι ετεροτοπίες παραβιάζοντας την αναπαραγωγή της επανάληψης, σαν ρήγματα και ασυνέχειες, διανοίγουν κατώφλια επικοινωνίας, σύγκρισης και επομένως ανάδσσης νέων ταυτοτήτων «υπό διαπραγμάτευση» και ταυτόχρονα υπό αίρεση. Αντίθετα με τη θέαση της ουτοπίας, όπου οι σημερινοί καταπιεσμένοι θα περιφέρονται ελεύθεροι και ευτυχιμένοι στο μέλλον, στην ετεροτοπία αυτοί οι ίδιοι «αγγίζουν το ύψος της ελευθερίας τους, έχοντας ακόμα τα πόδια τους κολλημένα στη λάσπη του καταναγκασμού». Ξαν τον ήρωα της ταινίας «Ο άνθρωπος χωρίς παρελθόν», του σκη-

νοθέτη Άκι Καουρισμάκι, που χτυπημένος μέχρι θανάτου, με εξαφανισμένη μνήμη, όταν τελικά συνέρχεται, ξεκινάει την ανέλιξή του εκ νέου στη ζωή και τις ομορφιές της, από έναν «σκουπιδοτενεκέ» αστέγων της Φινλανδίας. Φανερός ορίζοντάς του γίνονται η ίδια η ζωή, η αλληλεγγύη και η δημιουργία. Η απώλεια της μνήμης του, λειτουργεί ως ο χώρος της ετεροτοπίας του, κατώφλι επικοινωνίας, πεδίο εκδίπλωσης της νέας ταυτότητας του.

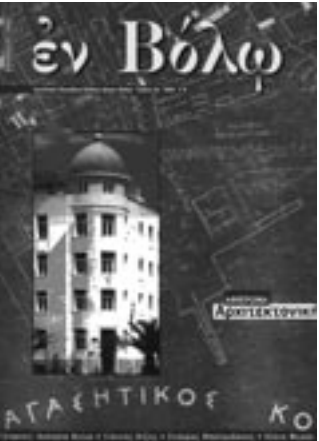
Επανερχόμενοι στο «σύμπαν» του Σταυριδή, η πόλη «σκηνή» λοιπόν, όχι σχέδιο για το μέλλον, αλλά πρακτική του παρόντος, πεδίο «ενός νέου πολιτισμού που τείνει στην ανθρωπίνη χειραφέτηση».

Βασιλική Παναγιωτοπούλου

Εκδόσεις: 2015

Τριμηνιαία περιοδική έκδοση Εν Βόλω, τεύχος 6, έκδοση του Δημοτικού Κέντρου Ιστορίας Βόλου

Μόλις κυκλοφόρησε το 6ο τεύχος της τριμηνιαίας περιοδικής έκδοσης «εν Βόλω» του Δημοτικού Κέντρου Ιστορίας Βόλου. Το μεγαλύτερο μέρος της ύλης καλύπτεται από το αφιέρωμα στην αρχιτεκτονική του Βόλου και του Πηλίου. Η κτιριοδομία και πολεοδομία της Θεσσαλικής πόλης πριν από τους καταστροφικούς σεισμούς του 1955, η διαμόρφωση της μετασει-



σμικής εικόνας του Βόλου, οι πρωτοβουλίες και οι παρεμβάσεις στον τομέα της επανάχρησης της αρχιτεκτονικής του κληρονομιάς, είναι μερικά από τα θέματα που συζητούνται στα 11 άρθρα των: Ασπασίας Ντίνα «Οθωμανικά κτίρια στο Βόλο», του Γιάννη Κίζη «Η πηλιορείτικη αρχιτεκτονική», του Σταύρου Μπατουδάκη «Πηλιορείτικα

αρχιτεκτονήματα - Φωτογραφικό οδοιπορικό», της Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ «Η αρχιτεκτονική του Βόλου, 1881-1940», της ίδιας «Αρχιτέκτονες του Βόλου και του Πηλίου, 1881-1940. Μια πρώτη καταγραφή», του Σταύρου Μπατουδάκη «Βόλος: παλιές όψεις μια σύγχρονης πόλης», της Βίλμας Χαστάογλου «Κτιζοντας την πόλη μετά τους σεισμούς», του Κώστα Αδαμάκη «Επανάχρηση βιομηχανικών κτιρίων στο πολεοδομικό συγκρότημα Δήμου Βόλου - Δήμου Νέας Ιωνίας», του Ηλία Ψαρέα «Κατ’ αρχάς δεν γκρεμίζουμε, «Κτίρια Δήμου Βόλου», του Αριστείδη Αντονά (επιμέλεια), «Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστημίου Θεσσαλίας» και των Νίκου Μπελαβιλά-Βάσως Τροβά «Η διδασκαλία του σχεδιασμού της πόλης». Το αφιέρωμα πλαισιώνεται από cartes postales της συλλογής του Σταύρου Μπατουδάκη.

Στη στήλη «Πρόσωπα» οι Γιώργος Μ. Σαρηγιάννης και Μαρία Κ. Σπανού παρουσιάζουν το διακεκριμένο αρχιτέκτονα Ισαάκ Σαπόρτα. Γεννημένος στο Βόλο, με έργο αναγνωρισμένο ως πρωτοποριακό του μοντέρνου κινήματος του Μεσοπολέμου αλλά και δραστήριος μετά τον πόλεμο, πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στις ΗΠΑ, όπου διέπρεψε τόσο στον ακαδημαϊκό χώρο, όσο και ως επαγγελματίας αρχιτέκτων.

Το περιοδικό με τιμή 3 ευρώ, κυκλοφορεί σε κεντρικά βιβλιοπωλεία του Βόλου, της Αθήνας (Παπασωτηρίου, της «Εστίας»), Ελευθερούδάκης, Πρωτοπορία) και της Θεσσαλονίκης (Μπαρμπουνάκης).

Εκδόσεις: 2015

Όρους Άθως γης και θαλάσσης περίμετρον – Χαρτών μεταμορφώσεις, έκδοση της Εθνικής Χαρτοθήκης, Θεσσαλονίκη 2002.

Υπό την αιγίδα του Προέδρου της Βουλής κ. Απόστολου Κακλαμάνη, το Εθνικό Κέντρο Χαρτών και Χαρτογραφικής Κληρονομιάς – Εθνική Χαρτοθήκη σε συνεργασία με την Αγιορειτική Χαρτοθήκη, το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, τον Πανελλήνιο Σύλλογο «Οι φίλοι του Αγίου Όρους» και τη Χαρτογραφική Επισημονική Εταιρία Ελλάδας, παρουσίασε τη νέα έκδοση ΟΡΟΥΣ ΑΘΩ ΓΗΣ ΚΑΙ ΘΑΛΑΣΣΗΣ ΠΕΡΙΜΕΤΡΟΝ - ΧΑΡΤΩΝ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ.

«... Με την έκδοση που παρουσιάζεται, των 420 σελίδων, επιχειρείται για πρώτη φορά μια καθαρά

χαρτογραφική προσέγγιση και περιήγηση του Άθω μέσα από τις απεικονίσεις του σε χάρτες, τις χαρτογραφικές μεταμορφώσεις του. Μια διαχρονική διά των χαρτών αιώρηση στο Άγιον Όρος, από τον 13ο αιώνα μέχρι σήμερα, μια περιπλάνηση στις γεωγραφικές απεικονίσεις, ανά τους αιώνες και τους χάρτες στη σπουδαία αυτή «νήσο» όχι μόνον του γεωγραφικού, αλλά και του νοητού και ηθικού μας. Μια διερευνητική χαρτογραφική προσέγγιση της οποίας οι διαστάσεις ποικίλλουν από την περιγραφική μέχρι τη συγκριτική και από την προβολική μέχρι την εμπειρική. Από ένα μέγα πλήθος χαρτογραφικών απεικονίσεων και επεξεργασιών (πάνω από 800 εικόνες) διαφόρων τύπων και προελεύσεων



Εκδόσεις: 2015

που καλύπτουν μια χαρτογραφική περίοδο σχεδόν 17 αιώνων, καταγράφονται και αναλύονται ενδιαφέροντα χαρτογραφικά χαρακτηριστικά και πρότυπα, ενώ με τη βοήθεια

των σύγχρονων αναλυτικών ψηφιακών επεξεργασιών και των νέων τεχνολογιών, όπως πρωτοποριακά εφαρμόζονται στην εθνική Χαρτοθήκη τα τελευταία χρόνια, γίνονται αποκαλυπτικές συγκρίσεις με τις σημερινές χαρτογραφικές απεικονίσεις.

Είναι άλλωστε αυτό το Όρος, μέλος ανατολικό του περίφημου τριδάκτυλου της Μακεδονίας, το ψηλότερο βουνό στο κέντρο της, η κυρίαρχη αναφορά των ναυτικών στο βόρειο Αιγαίο, μαζί με τον Όλυμπο, όπως ακριβώς και αναφέρεται από πολλούς περιηγητές και γεωγράφους. Από εκεί πέρασε ο ασιάτης βασιλιάς για να κατέβει στο νότο της Ελλάδας, χωρίζοντας με διώρυγα τον αθωνικό δάκτυλο και κανόντάς τον πάλι «νησί», όπως πιστεύει ότι ήταν τέτοιο ο αναγεννησιακός νησολόγος, πριν κάποιον μεγάλο αρχαίο σεισμό που τον ξαναένωσε με τη μακεδονική ξηρά. Εκεί εγκαταστάθηκαν σε μοναδική παγκόσμια πολιτεία οι μοναχοί, εκεί ταξίδευσαν και χαρτογράφησαν τα μεγάλα ονόματα των χαρτογράφων της παγκόσμιας γεωγραφίας των ηπείρων, των νήσων και των θαλασσών. Αυτή τη «νήσο», που όπως όλα τα νησιά προσεγγίζεται μόνον από τη θάλασσα, μεγέθυναν σε χάρτες χαρτογράφοι όλων των μεγάλων σχολών, όλων των εποχών από τότε που υπάρχει το Άγιον Όρος, όπως και άλλοι με τον τρόπο τους αγνόησαν.

Σε αυτή λοιπόν τη μοναδική και θαυμαστή «νήσο» αφιερώνεται ο τόμος αυτός, με τον οποίο η εθνική Χαρτοθήκη γιορτάζει τα 5 χρόνια από την ίδρυση και λειτουργία

ΈΚΔΟΣΗ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ 10ου ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Πληροφορούμε τους συναδέλφους ότι ολοκληρώθηκε η έκδοση των πρακτικών του 10ου Πανελλήνιου Αρχιτεκτονικού Συνεδρίου, στα οποία καταγράφονται οι απόψεις και ο προβληματισμός που αναπτύχθηκε στο Συνέδριο και αποτελούν μια εξαιρετικά σημαντική έκδοση του Συλλόγου μας.

Δεδομένου ότι πρόκειται για τόμους με μεγάλο όγκο και είναι αδύνατον να ταχυδρομηθούν στα μέλη μας, καλούμε τους συναδέλφους να παραλαμβάνουν δωρεάν τον τόμο των πρακτικών από τα γραφεία του Συλλόγου (Βρυσακίου 15, Μοναστηράκι, Αθήνα) καθώς και από τους περιφερειακούς Συλλόγους και Τμήματα.